

## Bemerkungen

*Klav o* = Klavier oberes System;  
*Klav u* = Klavier unteres System;  
*Os* = Oberstimme; *Us* = Unterstimme;  
*T* = Takt(e); *Zz* = Zählzeit

### Allgemeine Editionsrichtlinien

Auf eine Angleichung von Artikulation und Dynamik an Parallelstellen verzichten wir im Allgemeinen. Wir gleichen nur dort an, wo unterschiedliche Notierung zweifelsfrei auf Unachtsamkeit zurückgeht. Vorzeichen, die in den Quellen fehlen, aber zweifelsfrei zu notieren sind, werden stillschweigend hinzugefügt und Warnvorzeichen behutsam und stillschweigend ergänzt. In den Quellen notierte überflüssige Warnvorzeichen dagegen werden stillschweigend weggelassen. Beethoven vergisst häufig, bei Tonwiederholungen nach Taktstrich notwendige Vorzeichen erneut zu setzen. Wir ergänzen bei eindeutigem Sachverhalt stillschweigend. Triolenziffern werden, wenn nötig, bei den ersten beiden Gruppen stillschweigend ergänzt. In den Quellen notierte weitere Ziffern werden stillschweigend weggelassen. Auf ergänzte notwendige Pausen wird nicht im Einzelnen hingewiesen. Offensichtlich aus Platzgründen vorgenommene Schlüsselwechsel werden nicht übernommen. Zur Darstellung des Staccato verwenden wir einheitlich den Tropfen *t*. Lässt allerdings der Wechsel zwischen Punkt und Strich in den Quellen eine gewisse Systematik oder generelle Absicht vermuten, so stellen wir diese Unterscheidung auch in unserer Edition dar. Bei Doppelschlagzeichen berücksichtigen wir, dass heutzutage Vorzeichen für die obere Nebennote des Doppelschlags über und für die untere Nebennote unter dem Zeichen notiert werden. In den Drucken werden Arpeggios häufig mit einer diagonalen Linie durch den Akkord angezeigt. Wir ändern dies zur modernen Notation. Nach Meinung der Herausgeber notwendige, in den Quellen nicht

vorhandene Zeichen sind in runden Klammern ergänzt.

Zu Skizzenmaterial vgl. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von Kurt Dorfmueller/Norbert Gertsch/Julia Ronge, München 2014

### Sonate op. 2 Nr. 1

#### Quellen

OA Originalausgabe. Wien, Artaria et Comp., Plattennummer 614, erschienen März 1796. Titel: *TROIS – SONATES | Pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composées et Dediées | A M<sup>r</sup> Joseph Haydn | Maître de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy & & | par | LOUIS van BEETHOVEN | Oeuvre II. | A Vienne chez Artaria et Comp.* | [links:] 614. [rechts:] f 3. – Dank eines detaillierten Vergleichs zahlreicher existierender Exemplare dieser Originalausgabe und ihrer Probedrucke konnte Patricia Stroh acht Entstehungsstadien festhalten, die sich in vier Gruppen gliedern:

1. Erster, völlig unkorrigierter Abzug (kein Exemplar nachgewiesen).
2. Probedrucke oder Korrekturabzüge vor Veröffentlichung, identifizierbar anhand eines Fehlers auf dem Titelblatt – *Dedies* statt des später korrigierten *Dediées* (siehe z. B. OA<sub>Mal</sub> und OA<sub>B</sub> unten).
3. Veröffentlichte Originalausgabe.
4. Titelaufgaben ab ca. 1801.

Für die vorliegende Edition wurde das Exemplar der veröffentlichten Originalausgabe (Gruppe 3) verwendet, das bei Patricia Stroh mit B<sup>1</sup> bezeichnet ist: Wien, Österreichische Staatsbibliothek, Sammlung Hoboken, Signatur S. H. Beethoven 16. Als Vergleichsexemplar diente B<sup>9</sup> (Gruppe 3): Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur HCB C op. 2. Patricia Strohs Arbeit ist in drei Teilen publiziert: *Evolution of an Edition. The Case of Beethoven's*

*Opus 2. Part 1. Pitches, Proofs, and Printings. The Seven States of Artaria's First Edition*, in: *Notes* 57/2 (Dezember 2000), S. 289–329; *Part 2. Partners and Pirates, Correction and Corruption: The Reprint Publishers and their Editions from 1798 to 1826*, in: *Notes* 60/1 (September 2003), S. 46–129; *Part 3: A Missing Link in the Case of Beethoven's Opus 2*, in: *Notes* 68/3 (März 2012), S. 489–525 (dazu *Erratum*, in: *Notes* 70/2, Dezember 2013, S. 344).

OA<sub>Mal</sub> Probedruck der Originalausgabe, Exemplar A<sup>0</sup> nach Patricia Strohs Qualifizierung (siehe OA). Titel wie OA, jedoch irrtümlich *Dedies* statt *Dediées*. Privatsammlung Matthew Malerich (als Digitalisat verfügbar über die Website des Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies in San José). Der Probedruck enthält fast 100 handschriftlich notierte Korrekturen und Ergänzungen in Rötel oder Tinte. Während die Rötelauftragungen von einem nicht identifizierten Korrekturleser stammen, scheint zumindest eine Passage in Tinte – ergänzte Fingersatzziffern im Trio T 59–62 – von Beethoven selbst notiert zu sein (vgl. Stroh, *Part 3*, S. 503–506). Für die Sonate op. 2 Nr. 1 sind daneben lediglich zwei Eintragungen zur Klärung von Lesarten relevant: Satz II, T 27 o und Satz IV, T 1–5 o (siehe *Einzelbemerkungen*).

OA<sub>B</sub> Probedruck der Originalausgabe, Exemplar A<sup>3</sup> nach Patricia Strohs Qualifizierung (siehe OA). Titel wie OA, jedoch irrtümlich *Dedies* statt *Dediées*. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur N. Mus. ms. 304. Dieser Probedruck, ein späteres Stadium als OA<sub>Mal</sub>, wurde von Beethoven selbst Korrektur gelesen. In ihm finden sich 29 Eintragungen von seiner Hand, jedoch keine einzige zur Sonate op. 2

Nr. 1. Dieses Exemplar diente bei der Vorbereitung unserer Edition lediglich zur Verifizierung einer Lesart in Satz II, T 52 u.

Zu vorhandenen Skizzen vgl. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 13.

#### Zur Edition

Hauptquelle unserer Edition ist die von Artaria im März 1796 veröffentlichte Originalausgabe (OA). Der Probedruck (OA<sub>Mal</sub>) und die handschriftlichen Eintragungen in Röteln und Tinte werden zur Klärung einiger weniger fraglicher Stellen hinzugezogen (siehe *Einzelbemerkungen*), der weitere Probedruck (OA<sub>B</sub>) dient nur zu Vergleichszwecken.

Sämtliche folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf die Hauptquelle OA, sofern nicht anders angegeben.

#### Einzelbemerkungen

##### I Allegro

Auftakt zu 1, 48: In beiden Fällen Auftakt ohne Staccato.

5 o: Bogenende eine Note früher, vgl. aber T 4, 6.

5 f.: *sf* irrtümlich auf der Vorschlagsnote.

7, 107 o: Arpeggio in alter Notationsweise  wiedergegeben.

Ein Notat auf dem Moskauer Skizzenblatt gibt Beethovens ursprüngliche Absicht bei der Brechung dieses

Akkords als  wieder.

17 f. o: Bogenende irrtümlich bei 1. Oktave in T 18.

18: *f* irrtümlich schon Ende T 17 notiert.

33 ff.: Eine Skizze im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Signatur A 31) zeigt, dass dies eine ungeteilte Viertakt-Phrase ist. Der dynamische Kontrast sollte daher nicht zu stark sein, um die viertaktige Einheit nicht zu unterlaufen.

35, 139: *p* irrtümlich eine Note später.

43, 45, 142, 144: Mit *sf* in T 43, 144 und ohne *sf* in T 45, 142 gemäß OA.

57 f. o, 65 f. o, 69 f. u, 71 f. u: 2. Bogen beginnt irrtümlich eine Note früher

und endet in T 69 f. außerdem irrtümlich eine Note früher.

62 o: Andere Editionen schlagen *d*<sup>2</sup> für 5.  vor statt *db*<sup>2</sup>. Die harmonische Gestalt dieses Takts ist

; hier ein *db* als

Vorhalt zu *c* einzufügen, erscheint falsch.

69 f. u: Zum Bogen vgl. Bemerkung zu T 57 f. o etc.

95 o: Bogen irrtümlich nur für Triole; vgl. die Folgetakte.

106 o: Bogenende irrtümlich eine Note früher.

107 o: Vgl. Bemerkung zu T 7, 107 o.

139: Vgl. Bemerkung zu T 35, 139.

##### II Adagio

Alle Doppelschlagzeichen bis auf T 38 irrtümlich  statt .

12 u: Bogenende irrtümlich eine Note früher.

21 o: In OA 1. Note *d*<sup>3</sup>; allerdings deutet eine vorhandene 3., teilweise hinter dem Notenkopf sichtbare Hilfslinie auf einen Fehler des Stechers hin.

26 u: 1. Akkord irrtümlich  statt ;  $\gamma$  vorhanden.

27 o: In OA Bogen erst ab *alf*<sup>1</sup>. Rötelnkorrektur in OA<sub>Mal</sub> wie wiedergegeben; vgl. auch T 52.

31 o: Bogenbeginn nicht eindeutig, könnte auch eine Note später gemeint sein. Bogenende irrtümlich zwei Noten früher. – *pp* wohl aus Platzgründen erst bei 3.–4. 

36 u: 1. Bogen wohl irrtümlich ab 2. Note.

47 o: 2. Bogen endet irrtümlich eine Note früher.

52 u: In OA<sub>Mal</sub>: OA<sub>B</sub>



Die  im Bass steht ein  zu spät, OA korrigiert sicher irrtümlich zu



##### III Menuetto. Allegretto

24–28 u: Bogenende eine Note früher, vgl. jedoch oberes System.

59–62 o: Fingersatz wurde in OA<sub>Mal</sub> ergänzt. Bei der Ausführung durch den Stecher irrtümlich ursprünglicher Bogen zu ganzem T 59 verkürzt auf Bogen zu letzten drei 

##### IV Prestissimo

1–5 o: In OA<sub>Mal</sub> wurden über den Akkorden im *For*te mit Röteln Striche ergänzt, nicht jedoch zu den Akkorden im *Piano*; so in OA wiedergegeben.

Wir übernehmen diese Differenzierung für das Thema und setzen Punkte und Tropfen, ansonsten geben wir gemäß unserer Richtlinie jedes Staccato als Tropfen wieder.

13–21: Zahlreiche  $\sharp$  vor *d* fehlen, wir ergänzen stillschweigend.

30 o: 8. Note irrtümlich *g*<sup>1</sup>.

66–119: Alle Doppelschlagzeichen irrtümlich  statt ; vgl. Satz II.

99 f. o: Bogenende wegen Platzmangel eine Note früher.

##### Sonate op. 2 Nr. 2

###### Quellen

OA Originalausgabe. Wien, Artaria et Comp., Plattennummer 614, erschienen März 1796. Titel: *TROIS – SONATES | Pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composées et Dediées | A M<sup>r</sup> Joseph Haydn | Maitre de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy &c. | par | LOUIS van BEETHOVEN | Oeuvre II. | A Vienne chez Artaria et Comp. | [links:] 614. [rechts:] f 3.* – Dank eines detaillierten Vergleichs zahlreicher existierender Exemplare dieser Originalausgabe und ihrer Probedrucke konnte Patricia Stroh acht Entstehungsstadien festhalten, die sich in vier Gruppen gliedern: 1. Erster, völlig unkorrigierter Abzug (kein Exemplar nachgewiesen). 2. Probedrucke oder Korrekturabzüge vor Veröffentlichung, identifizierbar anhand eines Fehlers auf dem Titelblatt – *Dedies* statt

des später korrigierten *Dediées* (siehe z. B. OA<sub>Mal</sub> und OA<sub>B</sub> unten).  
3. Veröffentlichte Originalausgabe.

4. Titelaufgaben ab ca. 1801.

Für die vorliegende Edition wurde das Exemplar der veröffentlichten Originalausgabe (Gruppe 3) verwendet, das bei Patricia Strohs mit B<sup>1</sup> bezeichnet ist: Wien, Österreichische Staatsbibliothek, Sammlung Hoboken, Signatur S. H. Beethoven 16. Als Vergleichsexemplar diente B<sup>9</sup> (Gruppe 3): Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur HCB C op. 2.

Patricia Strohs Arbeit ist in drei Teilen publiziert: *Evolution of an Edition. The Case of Beethoven's Opus 2. Part 1. Punches, Proofs, and Printings. The Seven States of Artaria's First Edition*, in: *Notes* 57/2 (Dezember 2000), S. 289–329; *Part 2. Partners and Pirates, Correction and Corruption: The Reprint Publishers and their Editions from 1798 to 1826*, in: *Notes* 60/1 (September 2003), S. 46–129; *Part 3: A Missing Link in the Case of Beethoven's Opus 2*, in: *Notes* 68/3 (März 2012), S. 489–525 (dazu *Erratum*, in: *Notes* 70/2, Dezember 2013, S. 344).

OA<sub>Mal</sub> Probedruck der Originalausgabe, Exemplar A<sup>0</sup> nach Patricia Strohs Qualifizierung (siehe OA). Titel wie OA, jedoch irrtümlich *Dedies* statt *Dediées*. Privatsammlung Matthew Malerich (als Digitalisat verfügbar über die Website des Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies in San José). Der Probedruck enthält fast 100 handschriftlich notierte Korrekturen und Ergänzungen in Rötel oder Tinte. Während die Röteleintragungen von einem nicht identifizierten Korrekturleser stammen, scheint zumindest eine Passage in Tinte – ergänzte Fingersatzziffern in Opus 1 Nr. 1, Trio T 59–62 – von Beethoven selbst notiert zu sein (vgl. Strohs, *Part 3*, S. 503–506).

OA<sub>B</sub> Probedruck der Originalausgabe, Exemplar A<sup>3</sup> nach Patricia Strohs Qualifizierung (siehe OA). Titel wie OA, jedoch irrtümlich *Dedies* statt *Dediées*. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur N. Mus. ms. 304. Dieser Probedruck, ein späteres Stadium als OA<sub>Mal</sub>, wurde von Beethoven selbst Korrektur gelesen. In ihm finden sich 29 Eintragungen von seiner Hand.

Zu vorhandenen Skizzen vgl. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 13.

#### Zur Edition

Hauptquelle unserer Edition ist die von Artaria im März 1796 veröffentlichte Originalausgabe (OA). Der Probedruck (OA<sub>Mal</sub>) und die handschriftlichen Eintragungen in Rötel und Tinte werden zur Klärung einiger weniger fraglicher Stellen hinzugezogen (siehe *Einzelbemerkungen*), der weitere Probedruck (OA<sub>B</sub>) dient nur zu Vergleichszwecken.

Sämtliche folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf die Hauptquelle OA, sofern nicht anders angegeben.

#### Einzelbemerkungen

##### I Allegro vivace

1 f., 3 f., 21 f., 76–79 etc.: Unterschiedliche Setzung der Bögen gemäß Quellen. Die Bogensetzung aus T 1 f. ändert sich einschneidend ab T 76 f., verursacht durch den disruptiven Charakter der Musik an dieser Stelle. Ab der Durchführung wird diese Phrasierung beibehalten und ändert dadurch den ursprünglich galanten Charakter des Motivs.

40: *ff* möglicherweise einen Takt zu spät notiert; vgl. alle anderen Stellen. Allerdings ist Position bei e<sup>2</sup> denkbar, da dadurch die obere Nebennote von *dis*<sup>2</sup> hervorgehoben wird. Beide Noten bilden das Kernmotiv der nächsten und weiterer Phrasen.

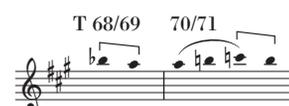
42–46: Bogenende bereits auf e in T 45; vgl. jedoch T 262–266.

55: *fp* auf 2. statt auf 1. ♪, vermutlich nur aufgrund von Platzproblemen.

70–74, 290–294 o: Folgende Regeln liegen unseren Entscheidungen hinsichtlich der Nebennoten der Doppelschläge zugrunde. Zunächst stimmen wir mit Muzio Clementi überein und setzen voraus, dass die untere Nebennote eines Doppelschlags meist einen Halbtonschritt von der Hauptnote entfernt ist (vgl. Clementi, *Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen*, Leipzig 1801, S. 16). Weiterhin gehen wir davon aus, dass der Komponist einen Vorzeichenwechsel einführt, wenn sich die Grundtonart in einer Passage ändert, den er voraussetzt aber nicht immer auch anzeigt. Dies bringt uns dazu, zu vermuten, dass sich in diesem Satz alle Vorzeichen, die den Doppelschlägen in OA hinzugefügt sind, auf die obere Nebennote beziehen. Der weite Rahmen von Tonarten, durch den Beethoven hier schreitet, ist sehr ungewöhnlich. Im Kern drängt die Musik von e-moll in T 58 den ganzen Weg bis zum verminderten Akkord auf *fis* in T 77, der wiederum weiterführt zu T 84 (E-dur in 1. Umkehrung), T 86 (Fis-dur<sup>7</sup> in 1. Umkehrung), T 87 (H-dur) und T 88 (E-dur):



In der Melodie stehen die chromatischen Schritte, z. B. b<sup>2</sup>–a<sup>2</sup> in T 68 f., in Kontrast zu den diatonischen in T 70 f., z. B. a<sup>2</sup>–h<sup>2</sup>–c<sup>2</sup> im 1. Doppelschlag:



Dieses Muster setzt sich an den nächsten zwei Stellen fort und auch in der gesamten Passage in der Reprise. Diese Überlegungen vorausgesetzt, müssen wir lediglich an einer Stelle in den Quellen einen Fehler annehmen; beim Doppelschlag in T 72 stehen in OA die zwei Vorzeichen ♭ und ♯, von denen das erste vermutlich Ergebnis eines Stichfehlers ist und eigentlich ebenfalls ♯ lauten müsste.

- 84–89 o: In T 84 f. könnte man auch jede 1. Note einer Triole mit der linken Hand spielen, in T 88 f. jede letzte Note einer Triole.
- 106 f., 110 f. u: Bogenbeginn erst eine Note später, vermutlich aufgrund von Platzmangel; vgl. T 326 f., 330 f.
- 114<sup>a</sup>–117<sup>a</sup>: Der Prima-parte-Hinweis beginnt irrtümlich erst ab T 115<sup>a</sup>.
- 117<sup>b</sup> f.: Wir gehen davon aus, dass es sich bei der zweitaktigen Generalpause um einen Stichfehler handelt (es sollte nur ein Takt sein), da sie die viertaktige Struktur, die in diesem Satz vorherrscht, zerstört. Es könnte sich einfach um einen Stecherfehler handeln, bei dem die „2“ der *seconda volta* falsch platziert wurde. Man könnte jedoch auch Argumente dafür finden, wenn man auf das Ende des Satzes schaut. Dort notiert Beethoven eine Fermate. Die Wiederholung des 2. Teils dieses Satzes, so wie es in OA angegeben ist, birgt harmonisch einen Schock – einen plötzlichen Wechsel nach C-dur ohne Vorbereitung, der sehr ungewöhnlich für Beethoven ist. Könnte es sein, dass er den Beginn der Wiederholung nicht genug durchdacht hatte? Harmonisch mag es mehr Sinn ergeben, den Beginn vier Takte vorzuziehen zu T 119<sup>b</sup> und damit eine harmonische Überleitung durch e-moll zu erzeugen. Wenn dies die eigentliche Absicht hätte sein sollen, würden sich die zweitaktige Generalpause im 1. Durchgang und die Fermate vor dem 2. Durchgang entsprechen.
- 128 o: Auf Zz 2 *a/h*<sup>1</sup> statt *h/h*<sup>1</sup>; sicher ein Stichfehler.
- 148 o: Takt beginnt mit Pausen  $\xi$   $\gamma$  für die Oberstimme; siehe jedoch die umgebenden Takte.
- 170 u: *fp* irrtümlich bereits zu Beginn von T 170.
- 173 f. o: Zwei Bögen *c*<sup>2</sup> bis 1. *g*<sup>2</sup> und *c*<sup>3</sup>–*b*<sup>2</sup>; an T 167 f. angeglichen. Bogenende außerdem an Klav u angeglichen.
- 181–198: Bögen bei Vorschlägen nicht in OA, lediglich zur besseren Lesbarkeit ergänzt.
- 186 u: Irrtümlich drei 16tel- statt 8tel-Noten.

- 198: *p* könnte in OA auch als zum Beginn von T 200 gehörig gelesen werden. – Beide Staccatozeichen bei *d*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup> fehlen in OA, finden sich jedoch in OA<sub>Mal</sub>; bevor später eine Plattenkorrektur wegen falscher Position der beiden Achtelnoten durchgeführt wurde.
- 200 o:  $\xi$  statt  $\gamma$  in Oberstimme; sicher ein Stichfehler.
- 220–223 o: Diese ungewöhnliche Artikulation ist in OA noch rätselhafter, da in der Quelle Striche statt Punkte unter dem Bogen gesetzt sind, eine Zeichenkombination, von der man ausgeht, dass Beethoven sie nicht verwendete. Der Bogen könnte auch dahingehend interpretiert werden, dass er lediglich die Ausdehnung des *calando* markiert.
- 283–285 u: Am Beginn der Notenzeile irrtümlich Bassschlüssel.
- 291 u: *ais* statt *a* auf Zz 2; höchstwahrscheinlich Fehler, vgl. die umgebenden Takte.

## II Largo appassionato

- 6, 37 o: *h*–*cis*<sup>1</sup>–*d*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup>(!)–*gis*<sup>1</sup>(!) an einem Balken aufwärts, *fis*<sup>1</sup>–*cis*<sup>1</sup> an einem Balken abwärts; sicher ein Stichfehler.
- 18:  $\gg$  über den Systemen statt dazwischen; wir folgen T 49.
- 24 f. u: 2. Bogen endet eine Note früher in T 24 und beginnt in T 25 eine Note später; sicher gemeint wie in unserer Edition wiedergegeben; vgl. auch rechte Hand in T 20 f.
- 31 u: In OA mit Staccato zu den zwei 16tel-Noten. In OA<sub>Mal</sub> jedoch gestrichen, was der Stecher offensichtlich bei der Plattenkorrektur übersah.
- 35 u: Haltebogen nur in OA<sub>Mal</sub>; irrtümlich entfernt, als eine andere Korrektur in diesem Takt vorgenommen wurde, und anschließend nicht wieder ergänzt. Fehlt daher in OA. – Bogenende irrtümlich eine Note früher.
- 38 u: *e* mit *g* als  $\text{♪}$  zusammengehalten; siehe jedoch T 7.
- 43:  $\ll$  über Klav o, aber vermutlich nur aus Platzmangel.  
o: 2. *a* in Altstimme nur in OA<sub>Mal</sub> und OA<sub>B</sub>; OA mit *h*, höchstwahrscheinlich ein Stichfehler, siehe T 12.

u: Weiterer Bogen von  $\text{♪}$  bis zum Verlängerungspunkt (auf Zz 3 gesetzt), nicht in unsere Edition übernommen.

- 48 o: *e*<sup>1</sup> im 1. Akkord mit eigenem Hals; wir folgen der Notation in T 17.
- 51 o: Bogen für Sopranstimme endet eine Note früher; siehe jedoch die umgebenden Takte.
- 55 u: Zz 3 ohne Bogen als Vorbereitung des Staccato im folgenden Takt, Teil einer allgemeinen Steigerung der Spannung, die sich in T 58 mit dem subito *ff* entlädt.
- 64 o: *sfp* könnte auch als zu  $\text{♪}$  *a*<sup>1</sup> gehörig gelesen werden; vgl. jedoch die folgenden Takte.
- 67 o: Bogenende vermutlich irrtümlich einen Akkord früher.
- 76 u: Bogenbeginn sicher irrtümlich eine Note früher trotz der Wiederholung.

## III Scherzo. Allegretto

- 22 o: In OA *aisis*<sup>1</sup> und *fis*<sup>1</sup> statt offensichtlich korrektem *ais*<sup>1</sup> und *fis*<sup>1</sup>. Unter dem  $\sharp$  vor *a*<sup>1</sup> ist ein älteres  $\sharp$  weiterhin erkennbar. Es ist also anzunehmen, dass der Stecher das falsche Vorzeichen korrigierte; statt *fis*<sup>1</sup> zu *fis*<sup>1</sup> zu ändern, „korrigierte“ er *ais*<sup>1</sup> zu *aisis*<sup>1</sup>.
- 34 u: Halsung entsprechend T 2; in T 34 sind *A* und vermutlich auch *cis* getrennt gehalten.
- 35 o: Akkord auf Zz 3 irrtümlich mit *dis*<sup>1</sup> statt *fis*<sup>1</sup>.
- Auftakt zu 45: Das *fp* in T 61 erlaubt es, hier *p* anzunehmen.
- 57–60 o: Moderne Ausgaben verlängern den Bogen häufig bis zur 3. Note in T 60. Man kann jedoch auch Argumente dafür finden, dass er in T 59 endet. Dieses Trio strukturiert sich drei Mal in 2–2–4 Takte. Wenn man dann eine Viertakt-Phrase ab T 49 zählt, ist der Rhythmus im 4. Takt gestört (T 52). Wenn man nun eine Viertakt-Phrase ab T 57 zählt, sieht man ebenfalls im 4. Takt (T 60) eine Störung. Dazu kommt, dass das  $\ll$  bereits in T 59 endet.
- 66 o: Im 1. Akkord irrtümlich  $\sharp$  vor *f*<sup>2</sup> statt *g*<sup>2</sup>.
- 67 u: 5. Note irrtümlich *c* statt *e*.

#### IV Rondo. Grazioso

- 47, 106 o: Bogenende eine Note früher; wir folgen T 7.
- 51 o: Kein *sf* für die Altstimme in T 11. Beethoven könnte es hier ergänzt haben, um den Kontrapunkt stärker herauszuarbeiten.
- 58 o: Sicher irrtümlich Staccato statt Bogen auf Zz 4.
- 77, 90 o: Kein Staccato zu 1. Note der Triole auf Zz 2 in beiden Takten. Die Halsung in T 90 ( $a^1$  mit  $c^2$  nach oben gehalten) gibt außerdem einen Hinweis auf den Fingersatz.
- 80: *pp* zu 2. Note der rechten Hand; allerdings lässt sich eine Plattenkorrektur erkennen, die zeigt, dass wie in T 67 in der linken Hand zunächst ein voller Akkord auf Zz 1 von T 80 notiert war, der später getilgt wurde. Es blieb nur das *c*. Wahrscheinlich wurde *pp* daher nur aus Platzmangel auf Zz 1 so weit nach rechts gesetzt, war aber eigentlich immer als dazu gehörig gemeint.
- 82 o: Bogenende irrtümlich eine Note früher.
- 100: Generalvorzeichnung fehlt irrtümlich zunächst zu Beginn des Systems in T 99. Sie wurde später ergänzt. Die Vorzeichen in T 99 und deren Fehlen in T 100 scheinen jedoch darauf hinzuweisen, dass der Wechsel der Generalvorzeichnung ursprünglich erst zu T 100 erfolgte.
- 107 o: 2. Bogen beginnt irrtümlich eine Note zu früh; siehe den Auftaktcharakter der Folgetakte.
- 110 o: Bogenende irrtümlich eine Note früher.
- 131: Mit Blick auf T 34 könnte man meinen, das  $\sharp Ais$  am Beginn von T 131 sei ein Stichfehler und sollte ein  $\natural A$  sein, besonders da das nötige  $\natural A$  auf Zz 3 definitiv fehlt. Harmonisch scheint es jedoch keinen Grund zu geben, warum ein  $\natural$  bei Taktbeginn notiert sein sollte, das der Stecher als  $\sharp$  verlesen haben könnte. Dieses *Ais* ist eine deutliche, von Beethoven eingeführte Differenzierung, welche die Chromatik der Stelle weiterentwickelt, bevor sie zur Tonika kadenziert.
- 142 u: Es wurde gelegentlich vermutet, dass es sich beim *g* in der Tenorstim-

me um einen Stichfehler handelt und dass diese Note ein *e* wie in T 144 sein sollte. Aber die spätere Stelle unterscheidet sich durch stärkere Spannung, die zu einem enharmonischen Wechsel führt. T 141/142 zeigt sich dagegen schlichter mit der tiefsten Stimme unbewegt auf *C*, während die beiden Mittelstimmen im Akkord wandern, die untere der beiden *e-f-g-e* in T 140–142.

148 u: In  $OA_{Mal}$  wurde ein vorhandenes Staccato für die zwei Viertelnoten gestrichen.

167 o: Auf Zz 4 sicher irrtümlich Staccato statt Bogen.

181 o: Der Bogenbeginn könnte auch zu 1. Note gelesen werden.

#### Sonate op. 2 Nr. 3

##### Quellen

OA Originalausgabe. Wien, Artaria et Comp., Plattennummer 614, erschienen März 1796. Titel: *TROIS – SONATES | Pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composées et Dediées | A M<sup>r</sup> Joseph Haydn | Maître de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy &.& | par | LOUIS van BEETHOVEN | Oeuvre II. | A Vienne chez Artaria et Comp. | [links:] 614. [rechts:] f 3.* – Dank eines detaillierten Vergleichs zahlreicher existierender Exemplare dieser Originalausgabe und ihrer Probedrucke konnte Patricia Stroh acht Entstehungsstadien festhalten, die sich in vier Gruppen gliedern:

1. Erster, völlig unkorrigierter Abzug (kein Exemplar nachgewiesen).
2. Probedrucke oder Korrekturabzüge vor Veröffentlichung, identifizierbar anhand eines Fehlers auf dem Titelblatt – *Dedies* statt des später korrigierten *Dedies* (siehe z. B.  $OA_{Mal}$  und  $OA_B$  unten).
3. Veröffentlichte Originalausgabe.
4. Titelaufgaben ab ca. 1801.

Für die vorliegende Edition wurde das Exemplar der veröffentlichten Originalausgabe (Gruppe 3) ver-

wendet, das bei Patricia Stroh mit  $B^1$  bezeichnet ist: Wien, Österreichische Staatsbibliothek, Sammlung Hoboken, Signatur S. H. Beethoven 16. Als Vergleichsexemplar diente  $B^9$  (Gruppe 3): Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur HCB C op. 2. Patricia Strohs Arbeit ist in drei Teilen publiziert: *Evolution of an Edition. The Case of Beethoven's Opus 2. Part 1. Punches, Proofs, and Printings. The Seven States of Artaria's First Edition*, in: *Notes* 57/2 (Dezember 2000), S. 289–329; *Part 2. Partners and Pirates, Correction and Corruption: The Reprint Publishers and their Editions from 1798 to 1826*, in: *Notes* 60/1 (September 2003), S. 46–129; *Part 3: A Missing Link in the Case of Beethoven's Opus 2*, in: *Notes* 68/3 (März 2012), S. 489–525 (dazu *Erratum*, in: *Notes* 70/2, Dezember 2013, S. 344).

$OA_{Mal}$  Probedruck der Originalausgabe, Exemplar  $A^0$  nach Patricia Strohs Qualifizierung (siehe OA). Titel wie OA, jedoch irrtümlich *Dedies* statt *Dedies*. Privatsammlung Matthew Malerich (als Digitalisat verfügbar über die Website des Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies in San José). Der Probedruck enthält fast 100 handschriftlich notierte Korrekturen und Ergänzungen in Rötel oder Tinte. Während die Rötelleintragen von einem nicht identifizierten Korrekturleser stammen, scheint zumindest eine Passage in Tinte – ergänzte Fingersatzziffern in Opus 1 Nr. 1, Trio T 59–62 – von Beethoven selbst notiert zu sein (vgl. Stroh, *Part 3*, S. 503–506).

$OA_B$  Probedruck der Originalausgabe, Exemplar  $A^3$  nach Patricia Strohs Qualifizierung (siehe OA). Titel wie OA, jedoch irrtümlich *Dedies* statt *Dedies*. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur N. Mus. ms. 304.

Dieser Probedruck, ein späteres Stadium als OA<sub>Mal</sub>, wurde von Beethoven selbst Korrektur gelesen. In ihm finden sich 29 Eintragungen von seiner Hand.

Zu vorhandenen Skizzen vgl. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 13.

#### Zur Edition

Hauptquelle unserer Edition ist die von Artaria im März 1796 veröffentlichte Originalausgabe (OA). Die Probedrucke (OA<sub>Mal</sub> und OA<sub>B</sub>) und die handschriftlichen Eintragungen in Röteln und Tinte werden zur Klärung einiger weniger fraglicher Stellen hinzugezogen (siehe *Einzelbemerkungen*). Da Beethoven einige Passagen aus Satz I seines Klavierquartetts WoO 36 Nr. 3 in Satz I der Sonate übernahm, liefert ein Blick in die Vorlage interessante Erkenntnisse über die Sonate (vgl. die Bemerkungen zu Satz I, T 22–25 und T 37 f. o).

Sämtliche folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf die Hauptquelle OA, sofern nicht anders angegeben.

#### Einzelbemerkungen

##### I Allegro con brio

- 5–8 u: Es sei darauf hingewiesen, dass in der Reprise T 143–146 die Viertelnoten der Bassstimme gebunden sind.
- 9: Halsung des letzten Akkords an T 10 angeglichen; in OA alle drei Noten mit eigenem Hals.
- 22–25: In der entsprechenden Passage der Vorlage (Satz I des Klavierquartetts WoO 36 Nr. 3) gilt für 2. Hälfte T 22, 24 *p*; im Lauf in T 25 durchweg Staccato.
- 37 f. o: Viele Ausgaben geben beide Bögen nicht wieder, die in OA hier, aber nicht an den Parallelstellen T 31 f., 165 f., 171 f. zu finden sind. Sie werden als Stichfehler bewertet. Es lassen sich jedoch Argumente für diese Bögen finden, wenn man die entsprechende Passage im Klavierquartett WoO 36 Nr. 3 betrachtet. Im Quartett ist ein durchgehendes *cresc.* bis zu einem *f* notiert, das seine Entsprechung auf Zz 2 in T 38 in der Sonate

findet, im Quartett jedoch auf der schweren Zz platziert ist:



Dieses *f*-Motiv ist in der Sonate in T 40 und 42 fortgesetzt und weiterentwickelt. – Interessant ist auch festzustellen, dass die Synkopen in den Streichern im Klavierquartett im Gegensatz zum eigentlichen 2. Thema, das in T 47 in *dolce* auftritt, eine eher dramatische Stimmung erzeugen.

45 f.: Vorschlag zur Ausführung der Doppelschläge:



51–55 o: Bogen am Taktwechsel 51/52 geteilt, höchstwahrscheinlich Fehler, vgl. T 185–188. Die Teilung könnte durch einen Zeilen- oder Seitenwechsel im Manuskript verursacht sein.

58 u: Bogenende irrtümlich eine Note früher.

69–72 o: In OA<sub>Mal</sub> wurden Staccatopunkte in T 69 f. zu Staccatostrichen korrigiert und in T 71 f. Striche ergänzt.

105 o: 2. Note auf Zz 4 sicher irrtümlich *a*<sup>1</sup> statt *fs*<sup>1</sup>.

127: 1. *sf* irrtümlich auf Zz 1 statt Zz 2.

144 u: Bogenbeginn könnte auch als zu 1. Note gehörig gelesen werden; vgl. jedoch T 143.

148 o: Irrtümlich *g*<sup>1</sup>/*f*<sup>2</sup> statt 1. *f*<sup>1</sup>/*f*<sup>2</sup>.

151–154 u: Könnte das Staccato auf den Viertelnoten ein Stichfehler sein? Vgl. T 147–150 o. In T 147–150 sind beide Hände ausdifferenziert, eine bewegt sich linear und schrittweise, die andere in Sprüngen. Dies erfordert eine unterschiedliche Artikulation. Es ist daher denkbar, dass Beethoven in T 151–154 absichtlich Staccatostriche ergänzte, weil er den Bass hervorheben wollte (der gesamte Abschnitt ist außerdem im *f* und mit *sf*).

161 o: Bogenbeginn irrtümlich erst bei 2. Note; vgl. T 27.

161 f. u, 164, 170, 181, 183 o: Bogenende irrtümlich eine Note (in T 181 zwei Noten) früher.

179 o: Das *ais*<sup>1</sup> führt eine gegenüber T 45 abweichende Lesart ein, stammt aber zweifelsfrei aus den Quellen.

182 u: *c* statt *e*, zweifellos ein Stichfehler.

218–221 o: Zwei Bögen, der erste ab Taktwechsel 218/219 bis letzte Note T 219, der zweite ab Taktwechsel 219/220 bis *es* in T 221. Wohl wie in unserer Edition wiedergegeben gemeint.

223, 225, 227 o: In OA<sub>Mal</sub> T 223 *c* statt *d* auf Zz 1 (wie in vorliegender Ausgabe), mit Röteln zu *d* geändert gemäß T 225 und 227 (dort *d*). In späteren Korrekturabzügen ist diese Plattenkorrektur umgesetzt. In OA<sub>B</sub>, die ein späteres Stadium abbildet, sind die Hälsen der *d* jedoch in allen drei Takten gestrichen und der nicht von Beethoven stammende Hinweis *ganze Note* ist in T 223 ergänzt. Diese Korrekturanweisung wurde jedoch nicht ausgeführt, daher finden sich in OA weiterhin *d*; *c* aber sicher korrekt, da dadurch der vollständige aufgebaute Akkord bis zum Taktende klingt.

u: Sicher irrtümlich Haltebögen 1.–2. Note der Oberstimme.

225 o: Nach mehreren Korrekturen irrtümlich *d*/*g* statt *des/e*.

228–231 o: Bögen enden irrtümlich eine Note früher.

232: Zwei Akkorde umrahmen diese Kadenz, der  $\frac{6}{4}$ -Akkord am Anfang und der  $\frac{7}{4}$ -Akkord in der linken Hand mit *c*. Diese Akkorde sind als Halbe Noten notiert, für die Ausschmückungen gilt jedoch ein freier Rhythmus. Daher verstreicht die *c*<sup>2</sup> schneller, im Tempo der Ausschmückungen.

237 o: OA mit Bogen 1.–2. Note, wohl ein Stecherfehler. Der Bogen gehört vermutlich zur 2. Takthälfte (wo er fehlt) und entspricht damit der Artikulation der linken Hand.

249: *ff* eindeutig nach Zz 1, sicher zu Zz 3 gemeint. In T 245 beginnt ein Motiv mit den Hauptnoten *a–g–c* und mit einem Trugschluss auf der letzten Note. Dieses Motiv ist in T 249–251 zu Zz 3–4 verschoben, mit dem wichtigen Unterschied, dass in T 251 *h* statt *c* notiert ist. Dieser macht das folgende *ff* möglich und

zwingt die linke Hand in T 249–251, sich der rechten Hand unterzuordnen.

## II Adagio

8 u: *gis*  statt , zweifellos ein Fehler; vgl. T 50.

10, 52: Das Bogenende könnte als zur 4. oder 5. Note gehörig gelesen werden. Wir glauben, es ist zur 4. Note gemeint. Vgl. die vorangehende Phrase ab dem Auftakt zu T 8, wo der Auftakt ebenfalls nicht angebunden ist.

68 o: Bogenende irrtümlich eine Note früher.

77: *p* wohl irrtümlich zwei 16tel-Noten früher.

## III Scherzo

38: Das *pp* deutet hier auch ein *calando* an.

## IV Allegro assai

Tempo: Es wurde überzeugend dargelegt, dass Beethoven das Wort „*assai*“ nicht im Sinne von „sehr“ sondern im Sinne von „ziemlich“ oder „genug“ (schnell genug) verwendet. In vielen Fällen übersetzte er „*assai*“ gleichbedeutend mit „ziemlich“ (zu einer genauen Beschreibung vgl. Stewart Deas, *Beethoven's "Allegro assai"*, in: *Music and Letters*, Bd. 31/4, Oktober 1950, S. 333–336).

11 ff., 199 ff. o: Notengruppen ohne Bogen sollen natürlich ebenfalls Legato gespielt werden, so wie in den vorangehenden Takten angegeben. C. P. E. Bach erinnert uns daran: „Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele gestossene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen, nur im Anfange die erstern zu bezeichnen, und es versteht sich, daß diese Zeichen so lange gelten, biß sie aufgehoben werden“ (Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1. Teil, S. 126, *Drittes Hauptstück: Vom Vortrage*, § 18, Berlin 1753).

11, 13, 15/16 o: Obwohl die Bögen in diesen Takten in OA unter dem System und näher zur Alt- und Tenorstimme notiert sind, gehören sie wohl doch zur Sopranstimme und setzen die Bezeichnung der vorangehenden

Takte fort. Ihre tiefe Notierung in OA könnte an Platzmangel im Manuskript gelegen haben.

25 o: In OA<sub>Mal</sub> wurden Staccatopunkte mit Staccatostrichen überschrieben. Der Stecher verlas dies jedoch als eine Streichung und entfernte die Punkte. Sie fehlen daher in OA.

101: Das *pp* kann als *subito pp* gedeutet werden oder ihm kann ein Diminuendo ab T 99 vorausgegangen sein. Möglicherweise liegt hier auch ein weiteres Beispiel für ein beabsichtigtes *calando* vor (vgl. Satz III).

143–146 o: Bögen an T 127–130 angeglichen; in OA in T 143 irrtümlich ohne Bogen, in T 144–145 ein Bogen und in T 146 mit Bogen.

151–154 u: Bögen an das Muster der vorangehenden Takte angeglichen; in OA irrtümlich mit Bogen in T 151, in T 152–153 ein Bogen und in T 154 mit Bogen (links offen nach Seitenwechsel).

## Sonate op. 7

### Quelle

OA Originalausgabe. Wien, Artaria et Comp., Plattennummer 713, erschienen im Oktober 1797. Titel: *GRANDE SONATE | pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composée et dédiée | a Mademoiselle La Comtesse | BABELLE DE KEGLEVICS | par | Louis van Beethoven | Oeuvre 7. | A Vienne chez Artaria et Comp.* | [links:] 713 [rechts:] *f 1.30*. Verwendetes Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Hoboken 39.

### Zur Edition

Die Originalausgabe ist einzige Quelle unserer Edition. Die folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf Lesarten in OA, wenn nicht anders vermerkt.

### Einzelbemerkungen

#### I Allegro molto e con brio

5–8, 193–196 o: Die Bögen sind rechts nicht geschlossen (siehe besonders T 196), da die Phrasen bis zur Oberstimme im unteren System reichen.

22–24 u: Bogen endet irrtümlich eine Note früher.

30: Keine Dynamikangabe. Wahrscheinlich ist aber ein Unterschied zum vorangehenden *ff* erwartet.

43 f. o: Wohl irrtümlich wegen Zeilenwechsel nur ein Bogen pro Takt; wir gleichen an T 41 f. an.

72 u: Viele Ausgaben schlagen hier *e*<sup>1</sup> statt *es*<sup>1</sup> für 2. und 3. Note vor, T 64 folgend. T 72 o bereitet jedoch eher den diatonischen Verlauf in T 74 u vor.

145 f. o: Hier war der Stecher mit Platzproblemen konfrontiert. Zunächst setzte er über dem *es*<sup>3</sup> an und zog einen kurzen Bogen bis zur nächsten Note. Anschließend setzte er erneut an und zog einen Bogen bis *as*<sup>1</sup> T 146.

151 f. o/u: Die Bögen enden wohl nur irrtümlich eine Note früher.

157–165 o: Zum Staccato siehe die Einleitung Murray Perahias.

214 o: Vorausschauend auf T 216 und 218 muss die 4. Note sicher ein *ges*<sup>1</sup> sein.

249–251 u: Bindebogen erst ab *g* statt *f*; vgl. T 69 f.

261–263 o: Bindebogen beginnt erst nach Taktstrich zu T 262; vgl. jedoch T 81–83.

265 f., 269–271: Höhepunkt der Schwellgabeln unklar. Wir gleichen an T 85 ff. an.

290 o: Auch bei 2. Gruppe irrtümlich  $\blacktriangleright$ .

#### II Largo, con gran espressione

8 u: Staccato bei *c* ist vielleicht ein Irrtum des Stechers, könnte auch Verlängerungspunkt zu *C* sein, der im Stich ansonsten immer nicht direkt beim Notenkopf, sondern an der korrekten metrischen Position in der Vertikalen gesetzt ist. Vgl. jedoch T 58, wo sowohl Verlängerungspunkt als auch Staccatopunkt wiedergegeben sind. Auffällig ist allerdings, dass in der rechten Hand in beiden Fällen kein Staccatopunkt notiert ist und auch ansonsten bei den abphrasierenden Achteln dieses Zeichen nicht zu finden ist. Möglicherweise ist dieses Staccato lediglich eine Warnung, den Akkord am Ende dieser mehrtaktigen Phrase nicht länger zu hal-

ten, sondern das rhythmische Muster der Vorgängertakte weiterzuführen.

- 12, 60, 62: Bogenbeginn unklar, eher eine Note später; wir gleichen an T 10 an.
- 14, 64 o: Das *fp* bzw. *sfp* eindeutig zum oberen System gesetzt. Die linke Hand kann sich entweder dem *p* anpassen oder *f* bleiben.
- 69 o: *a*<sup>1</sup> irrtümlich  statt 
- 73 o: Hier einmalig statt des üblichen Doppelschlagzeichens ∞ das Zeichen ~; vielleicht langsamerer Doppelschlag gemeint?
- 82 o: In T 81 beginnt eine Zerlegung des Legatomotivs im Bass, indem der Bogen gekürzt wird. Dies wird im nächsten Takt im Sopran aufgegriffen und in Oktaven ohne Bogen auf Zz 2 und dann in einzelnen Oktaven mit Staccato weitergeführt (trotz des Bogens, der nicht unbedingt Portato bedeuten muss). Dies könnte eine späte Änderung Beethovens sein, da der Bogen in T 82 ursprünglich bei der Oktave *c*<sup>2</sup>/*c*<sup>3</sup> endete und erst während Plattenkorrekturen gekürzt wurde.
- 84: Auf Zz 1 zusätzliche  zwischen den Systemen. Vgl. T 17, müsste in T 84 allerdings  sein.
- o: Bogen wohl irrtümlich *g*<sup>2</sup>-*f*<sup>2</sup> statt *g*<sup>2</sup>-*d*<sup>2</sup>.

### III Allegro

- 1, 9, 43, 51 o: Rhythmus nach OA. Eine mögliche Erklärung für nur einen Verlängerungspunkt (durchgängig im ganzen Satz) wäre die Markierung einer „Hornstimme“ als Mittelstimme, siehe T 5–9.
- 11 f. o: Vor Zeilenwechsel kein Bogen in OA, anschließend links offen zu *es*<sup>2</sup>.
- 27 f., 29 f. u: Bögen nur bis *b* in T 28 bzw. *des*<sup>1</sup> in T 30.
- 95 b: Zz 1 und 2 in der Quelle nicht notiert, wegen Anschluss jedoch notwendig.
- 133 u: Irrtümlich  vor *B*. Auf einer bestimmten Argumentationsebene erscheint es als eine verlockende Idee, wenn *cb* notiert wäre (und ein korrespondierendes Vorzeichen zur 3. No-

te), da dann die Dominante erst bei den *ff*-Takten auftreten würde.

139–146 o: Bögen:



Sicher ein Irrtum des Stechers.

### IV Rondo. Poco Allegretto e grazioso

- 8 f. u: Bindebogen wohl irrtümlich bis 1. Note T 10.
- 69 u: Bei letztem Akkord *b* irrtümlich vor *b* statt *d*<sup>1</sup>.
- 100 o: Artikulation wohl irrtümlich 
- 117 u: Akkorde auf Zz 1 irrtümlich mit *as* statt *b*.
- 137 u: 1. Akkord irrtümlich  statt 
- 150 u: Das *sf* auf Zz 1 überrascht zunächst auf dem Abschluss der Phrase *g*<sup>2</sup>-*as*<sup>2</sup>-*f*<sup>2</sup>-*es*<sup>2</sup>-*f*<sup>2</sup>-*es*<sup>2</sup>. Es findet sich an keiner anderen Stelle. Die *sf* im Takt sind jedoch alle im *Piano* (siehe das *fp* in T 149). Sie kennzeichnen einen Dialog zwischen der auf der Tonika endenden Schlussphrase in der Oberstimme – mit Akzenten auf der ersten und letzten Note – und der Tenor- und Bassstimme, die in T 150 f. antwortet, aber auf der Dominante in T 154 endet – ebenfalls mit Akzenten. Es handelt sich daher um einen Wortwechsel zwischen Tonika und Dominante, der mit *sf*-Akzenten unterstrichen wird.

### Sonate op. 10 Nr. 1

#### Quelle

OA Originalausgabe. Wien, Joseph Eder, Plattennummer 23, erschienen September 1798. Titel: *TROIS SONATES | pour le | Clavecin ou Piano Forte | Composées et Dediées | A Madame la Comtesse de Browne | née de Vietinghoff | par | LOUIS VAN BEETHOVEN. | Oeuvre 10. | a Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. | Renard. sc: | [links:] No. 23 [rechts:] 3f. 30.x.* Verwendete Exemplare: Bonn, Beethoven-

Haus, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur HCB C op. 10; San José, Ira Brilliant Beethoven Center, Signatur Op10 No1-3 Eder 23 [1798].

Zu Skizzenmaterial vgl. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 53.

#### Zur Edition

Die einzige Quelle für unsere Edition ist die Originalausgabe (OA). Außer Skizzen sind keine autographen handschriftlichen Quellen erhalten.

Sämtliche folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf Lesarten in OA, sofern nicht anders angegeben.

#### Einzelbemerkungen

##### I Allegro molto e con brio

- 32 u: Überraschenderweise Bogenbeginn für die Basslinie nicht bei *es*<sup>1</sup> in T 32, obwohl das Quintmotiv, das in T 9 f. eingeführt wurde, hier in Augmentation aufgegriffen wird.
- 48–55 u: Zwei Bögen, der 1. in T 48–52, der 2. in T 53–55; angeglichen an T 207–214.
- 61 o: Vorschlag zur Ausführung des ∞



- 64 f., 68 f., 223 f. o: † statt Punkte; angeglichen an T 227 f.
- 98 f. u: Bogenende bei letzter Note T 99; angeglichen an den rechts offenen Bogen in T 94 f.
- 122 f.: < > unter Klav u, aber sehr wahrscheinlich für Klav o gemeint; vgl. T 126–129 und 134 f.
- 146–158 u: Bogenende rechts offen in T 149 vor Zeilenwechsel und beginnt anschließend erst bei 1. Note des neuen Systems; zu einem Bogen angeglichen.
- 161 o: Einige Ausgaben ändern den Akkord *c*<sup>1</sup>/*es*<sup>1</sup>/*c*<sup>2</sup> zu *c*<sup>1</sup>/*es*<sup>1</sup>/*as*<sup>1</sup>; wir sehen dazu keine Veranlassung.
- 178, 180: Vorschlag in T 178 als 32stel-Noten, in T 180 als 16tel-Noten; angeglichen an T 11 und 13.
- 184 f. o: Bogenende bei letzter Note in T 184; angeglichen an T 186 f. und T 17 f., 19 f.

192–195 u: In T 194/195 nur kurzer Bogen für Tenorstimme; angeglichen an T 33–36.

200–206 u: Bogenende bei Akkord in T 205 vor Zeilenwechsel und beginnt danach links offen wieder in T 206; zu einem Bogen zusammengefasst.

## II Adagio molto

6 u: Position des *fp* unter Klav u könnte ein Indiz dafür sein, dass ein durchgehendes Arpeggio in beiden Händen zu spielen ist.

40 o: Obwohl T 87 ein *p* bei Taktbeginn notiert, hält uns die unterschiedliche Länge der 1. Note davon ab, dies in T 40 zu übernehmen.

47 o: Bogenbeginn unklar, könnte auch eine Note später sein.

51 u: Nur ein einziger Haltebogen zu 1. *f/*as in T 52, der zwischen den zwei Notenköpfen endet; wir vermuten, dass beide Noten gehalten werden sollen und ergänzen daher den zusätzlichen Haltebogen trotz der daraus resultierenden unpräzisen rhythmischen Notierung.

72: *pp* aus T 71 hier wiederholt; unnötig, vermutlich ein Stichfehler. Denkbar ist auch, dass Beethoven nach einem Zeilenwechsel im Manuskript in T 72 das *pp* als Warnhinweis wiederholte.

83–86 o: Entgegen den in T 36–39 vorhandenen Legatobögen finden sich hier Triolengruppenbögen, die auch die Pausen einschließen, für die ganze Passage bis zur 5. Note in T 86. Wir vermuten einen Stichfehler und gleichen an die Bogensetzung in T 36–39 an.

## III Finale. Prestissimo

31 o: Bogenbeginn eine Note später; angeglichen an T 88.

55 u: 1. Note irrtümlich  $\downarrow$ ; angeglichen an den Kontext.

60 f o: Bogenende bereits bei 6. Note in T 60; angeglichen an Bogen in T 3 f.

109 u: Einige Ausgaben übernehmen aus OA ein *ges* im es-moll-Akkord. Beethoven bleibt auf den schwachen Zählzeiten jedoch durchweg im vier-

stimmigen Satz; es ist daher nicht überzeugend, dass er hier plötzlich das *ges* ohne weiteren Grund verdoppelt. Wir halten dies für einen Stichfehler.

## Sonate op. 10 Nr. 2

### Quelle

OA Originalausgabe. Wien, Joseph Eder, Plattennummer 23, erschienen September 1798. Titel: *TROIS SONATES | pour le | Clavecin ou Piano Forte | Composées et Dediées | A Madame la Comtesse de Browne | née de Vietinghoff | par | LOUIS VAN BEETHOVEN. | Oeuvre 10. | a Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. | Renard. sc: | [links:] No. 23 [rechts:] 3f. 30.x.* Verwendete Exemplare: Bonn, Beethoven-Haus, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur HCB C op. 10; San José, Ira Brilliant Beethoven Center, Signatur Op10 No1-3 Eder 23 [1798].

Zu Skizzenmaterial vgl. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 53.

### Zur Edition

Die einzige Quelle für unsere Edition ist die Originalausgabe (OA). Außer Skizzen sind keine autographen handschriftlichen Quellen erhalten.

Sämtliche folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf Lesarten in OA, sofern nicht anders angegeben.

### Einzelbemerkungen

#### I Allegro

5 o: Entgegen dem punktierten Rhythmus in T 122 und 137 erscheint die Phrase hier am Beginn des Taktes mit gleichmäßigen 16tel-Noten. Dies korrespondiert mit der Paraphrase der Melodielinie in T 18–22, 23–26 und 27–30, dort mit den gleichmäßigen Noten, die über einen strukturellen Akkord arpeggieren (so auch übernommen in Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Wien 1842). Schaut man jedoch auf den

weiteren Verlauf dieser Phrase in T 10 f., so könnte die punktierte 16tel-Note korrekt sein, da sie die ganze Phrase ausbalanciert.

5–8: In OA findet sich der Höhepunkt der  $\ll \gg$  auf  $g^2$ , was allerdings musikalisch wenig Sinn hat. Wir bezweifeln, dass hier ein Höhepunkt auf einer einzigen Note gemeint ist, und glauben stattdessen, dass der dynamische Verlauf eine durchgängige Welle darstellt, die sich um den Taktstrich formt. Der Auftakt  $a^1$  vor T 1, geht zu  $b^1$  in T 3, nachdem er zunächst  $c^2$  erreicht hatte, und dann zurück zu  $a^1$  in T 5 ( $a^1 - c^2 - b^1 - a^1$ ). Diese Bewegung wird in die hohe Oktave versetzt, wo  $a^2$  aus T 7 über  $c^3$  zu  $b^2$  in T 8 geht, die Bewegung durch eine Imitation auf der nächsten Stufe ( $b^2 - d^3 - c^3 - b^2$ ) steigernd. Anschließend folgt ein Doppelschlag (im Grunde  $a^2 - c^3 - b^2 - a^2$ ), der die Tonika wiederbringt und zwei Takte später eine Kadenz. Diese Bewegung muss die Dynamik steuern. Das  $g^2$  in T 6/7 spielt darin keine Rolle, und es gibt daher keinen Grund, die Note als Höhepunkt hervorzuheben.

9–11 u: Bogen endet einen Akkord früher vor Zeilenwechsel; Ende an T 126–128 angeglichen.

117–130: Spuren von Plattenkorrekturen bei der Generalvorzeichnung und einige nun überflüssige Vorzeichen lassen vermuten, dass diese ganze Passage ursprünglich ebenfalls in d-moll notiert war. Beethoven plante wohl die gesamte Durchführung in dieser Tonart, trotz einiger Modulationen. Erst in T 117 f. wechselt Moll zu Dur, nicht so sehr als ein Wechsel der Generalvorzeichen, sondern vielmehr als ein direkter Widerspruch zu dem vorherrschenden dramatischen Charakter der Durchführung und deren Molltonart. Eine Überleitung zurück zur aufgehellten Stimmung der Reprise und zur Tonart F-dur ist nötig, und D-dur klingt wie eine entfernte Tonart, obwohl sie zu beiden in Beziehung steht. Daher sollte man hier nicht an einen tatsächlichen Tonartwechsel denken. Letzten Endes

handelt es sich um eine ausgedehnt eingesetzte Dominante zum g-moll-Akkord in T 131, der Teil der harmonischen Kadenz ist (VI<sup>b</sup>–II–V–I), die zurück zu F-dur führt. Die dramatische Durchführung verschmilzt – durch eine idealisierte Vorstellung – mit der Reprise, eine erstaunliche und innovative Idee.

- 156–159 o: Zwei Bögen, T 156 bis zum Ende von T 157 und von der 1. Note in T 158 bis zur letzten Note in T 159; wir vermuten, dass beide Bögen als ein einziger Bogen über vier Takte gemeint sind, da das harmonische Umfeld sich nicht ändert.  
173–175 o: Bogen aus T 173 endet nach rechts offen in T 174 vor Zeilenwechsel; in T 175 beginnt jedoch ein neuer Bogen bei 1. Note. Wir gleichen an T 41–43 an und setzen einen Bogen.  
183: *f* bei 1. Note der rechten Hand; vgl. jedoch T 51.

### II Allegretto

- 32 o: Einmalig Portato statt Legato, sehr wahrscheinlich ein Fehler; vgl. das Umfeld.  
49/50: Da die  $\succ$  bis zur letzten Zz in T 50 fortgesetzt ist, darf die Auflösung der Appoggiatur *ab*–*g* nicht zu leise sein. Dies könnte der Grund sein, warum Beethoven keinen Legatobogen zur Altstimme setzt.  
57 f. u: Zwei Bögen, T 57 1.–3. Note und T 58 1.–2. Note (ähnlich in T 65 f.); angeglichen an T 61 f.  
74 o: Bogen beginnt irrtümlich eine Note später; vgl. T 78, 98, 102.  
107: *cresc.* irrtümlich einen Takt später; angeglichen an T 83.

### III Presto

- 45 o: Wir vermuten, dass das *f* nur den Einsatz der Altstimme markiert, in einem grundsätzlich in *p* gehaltenem Umfeld. Gleichzeitig sollte aber die Folge von *sf* von T 51 bis 66 als ein langes *cresc.* aufgefasst werden.  
53 u: In den ältesten Abzügen von OA irrtümlich *ces*<sup>1</sup> statt *c*<sup>1</sup>; Beethoven las die Note vermutlich irrtümlich im Bassschlüssel.  
108 o: Letzte Note irrtümlich *des*<sup>3</sup>.

### Sonate op. 10 Nr. 3

#### Quelle

OA Originalausgabe. Wien, Joseph Eder, Plattennummer 23, erschienen September 1798. Titel: *TROIS SONATES | pour le | Clavecin ou Piano Forte | Composées et Dediées | A Madame la Comtesse de Browne | née de Vietinghoff | par | LOUIS VAN BEETHOVEN. | Oeuvre 10. | a Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. | Renard. sc: | [links:] No. 23 [rechts:] 3f. 30.x.* Verwendete Exemplare: Bonn, Beethoven-Haus, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur HCB C op. 10; San José, Ira Brilliant Beethoven Center, Signatur Op10 No1-3 Eder 23 [1798].

Zu Skizzenmaterial vgl. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 53.

#### Zur Edition

Die einzige Quelle für unsere Edition ist die Originalausgabe (OA). Außer Skizzen sind keine autographen handschriftlichen Quellen erhalten.

Sämtliche folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf Lesarten in OA, sofern nicht anders angegeben.

#### Einzelbemerkungen

##### I Presto

53 o: Skizzen aus dem sogenannten Kafka Skizzenkonvolut, S. 20, illustrieren, dass die Vorschläge ohne Zweifel als Achtelnoten zu spielen sind:



- 66–68 u: Zwei Bögen, *a*<sup>1</sup> in T 66 bis *a*<sup>1</sup> in T 67 und von dort bis *e*<sup>1</sup> in T 68; wir gleichen zu einem Bogen an, vgl. auch T 247–249.  
191 o: Der Bogen für die oberste Stimme endet erst bei *dis*<sup>2</sup>; wir gleichen an die Bögen in den anderen Stimmen an.  
214, 218 u: Akkord in T 214 doppelt gehalten, ein Hals für alle Noten, abwärtsgerichtet, ein weiterer für die oberste Stimme aufwärts; Akkord in T 218 nur mit einem Hals, aufwärts.

Wir gleichen an T 32, 36 der Exposition an.

- 248 o: Bogen beginnt erst bei *e*<sup>3</sup>, sicher aus Platzgründen; wir gleichen an T 249 an.  
251–253 u: Zwei Bögen, *d*<sup>1</sup> bis *d* in T 251 und von dort bis *A* in T 253; wir gleichen zu einem Bogen an, vgl. T 71 f.  
263: *p* über Klav o, aber sicher für beide Hände gemeint.  
274: *fp* zu erster Oktave in rechter Hand; wir gleichen an die Position in T 93 an.  
278: *fp* zu 2. Achtelnote; wir gleichen an die Position in T 97 an.  
318 f. u: Bogen *B*–*es* statt *B*–*f*; wir gleichen an T 316 f. an.  
327 f. o: Bogen für oberste Stimme endet irrtümlich eine Note später.

##### II Largo e mesto

- 7: In OA verwendete der Stecher in allen drei Sonaten op. 10 einen Stempel für *cresc.* und ergänzte die Buchstaben *de* davor mit Hilfe von Buchstabenstempeln. Vielleicht vergaß er hier die Buchstaben *de*, und es sollte womöglich *de**cresc.* notiert sein.  
18, 45 f.: Die Position des *rin**f.* in OA nach Zz 1 bzw. 4 ist zweifelhaft. Wir glauben, dass es als ein mit Druck erzeugter Akzent auf einer gewichtigen, deutlich dissonanten Harmonie zu verstehen ist. Daher notieren wir das *rin**f.* jeweils auf Zz 1 bzw. 4.  
21 u: Der imitierende Charakter der Stimmen legt hier mindestens ein *cresc.* nahe, wenn nicht sogar ein *f.*

##### III Menuetto. Allegro

- 19 f. u: Bogen beginnt eine Note später; wir gleichen an T 17 f., 21 f. und 23 f. an.  
25–28: Zwei Bögen in der Altstimme, 1. Bogen in T 25 und 2. für T 26–28; wir vermuten, dass der Bogen nur aufgrund eines Zeilenwechsels geteilt ist, vgl. die Melodie in T 1–2, und notieren daher einen Bogen.

##### IV Rondo. Allegro

- 8 o: Dies ist die einzige Stelle im Satz, an welcher der Vorschlag mit einer gestrichenen Note dargestellt wird, möglicherweise ein Stecherfehler.

33–35: Die Dynamikangaben in diesen Takten scheinen unvollständig. Wir empfehlen ein *fp* auf dem 1. Akkord in T 33 und ein *f* ab T 35.

### Sonate op. 13

#### Quellen

- A<sub>FR</sub> Autographes Fragment. Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. autogr. Beethoven Landsberg 7, Bl. 25r. Kein Titel. Beethoven notierte nur T 1 und 2 von Satz I. Es handelt sich um den abgebrochenen Beginn einer beabsichtigten Reinschrift der Sonate.
- OA Originalausgabe. Wien, Hoffmeister, ohne Verlags- und Plattennummer, erschienen im Herbst 1799, annonciert am 18. Dezember als „Die Presse verlassen“ (*Wiener Zeitung*). Titel: *Grande Sonate pathétique | Pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composée et dédiée | À Son Altesse Monseigneur le Prince | CHARLES DE LICHTENOWSKY | par | Louis Van Beethoven | Oeuvre 13. | À Vienne chez Hoffmeister*. Verwendete Exemplare: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Hoboken, Signatur S.H. Beethoven 56; München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 4 Mus.pr. 9056.

Zu vorhandenen Skizzen vgl. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 67 f.

#### Zur Edition

Hauptquelle unserer Edition ist die Originalausgabe (OA). Das autographe Fragment (A<sub>FR</sub>) wurde hinzugezogen, liefert aber keine weiteren Erkenntnisse hinsichtlich des edierten Texts.

Sämtliche folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf die Hauptquelle OA, sofern nicht anders angegeben.

#### Einzelbemerkungen

### I Grave – Allegro di molto e con brio

5 o: Bogen  $g^1/g^2-f^1/f^2$  beginnt irrtümlich eine Oktave früher.

9 o: 2. Oktave  $f^2/f^3$  statt  $f^1$ ; dies würde die folgende Gruppe zu einer Sextole machen. Wir vermuten hier einen Stichfehler und ändern zu  $f^1$ . – 1. Legatobogen endet irrtümlich eine Note früher. – Portato nur bei 1. und 2.  $h^2$  und den folgenden zwei  $f^2$ . Die gesamte Gruppe ist aber sicher so gemeint wie in unserer Edition wiedergegeben.

11: Obwohl es als gerechtfertigt angenommen werden könnte, dass die Einleitung ebenfalls wiederholt wird, weil an entscheidenden Momenten im Satz dieses Material genutzt wird – am Beginn der Durchführung und in der Coda –, ist die Quelle hier eindeutig. Beethoven entschied sich vermutlich aus übergreifenden Gründen der Balance gegen die Wiederholung der Einleitung.

27 f. o: *rf* statt *sf*, höchstwahrscheinlich Stichfehler. Beethoven bevorzugt die Abkürzung *rinf.* statt *rf* und bezieht sie normalerweise auf längere Phrasen statt nur auf eine Note.

36 o: Irrtümlich  $es^2/c^3$  statt  $fis^2/c^3$ ; siehe etwa T 40 f. und 44 f.

99 o: Staccato bei  $c^3$ . Vermutlich nur eine Unachtsamkeit des Stechers, der das Staccato aus den vorangehenden Takten fortsetzt; siehe alle anderen Stellen.

159: Es ist möglich, dass hier ein *decresc.* fehlt, da sonst das *cresc.* aus T 149 weiter gelten würde und T 163 als *subito p* zu lesen wäre.

223 f., 231 f., 239 f.:  $\text{♩}$  statt  $\text{♪}$ ; siehe jedoch T 53 f., 61 f., 69 f.

237 o: Staccato bei 1. Note höchstwahrscheinlich ein Fehler; siehe alle anderen Stellen.

297 f. u: Bogen beginnt erst einen Akkord später; siehe jedoch Klav o.

### II Adagio cantabile

12 f. o: In T 12 oberer Bogen von 1. bis 2. Note, in T 13 nach Zeilenwechsel Bogen nach links offen; wir gleichen an T 4 f. an.

62 f. o: Oberer Bogen endet irrtümlich eine Note früher.

72 o:  $\text{♩}$  statt  $\text{♪}$ ; siehe jedoch T 70 f.

### III Rondo. Allegro

13, 15, 20, 85 f., 150 o: Bögen enden irrtümlich eine Note früher.

43: *p* nach der Note am Taktwechsel; sicher gemeint wie wiedergegeben.

159, 163 o: Bogen in T 163 über dem System muss zur Altstimme gehören. In T 159 ein ähnlicher Bogen, aber zusätzlich auch ein Bogen zur Altstimme. Dieser Bogen wurde in T 159 vermutlich als Korrektur ergänzt, der Stecher vergaß jedoch, den Bogen über dem System anschließend zu tilgen.

172 f. o: Bogen in T 172 rechts offen vor Seitenwechsel, in T 173 dann von 1. Note; wir gleichen an T 2 f. an.

200 o: Letzte Gruppe irrtümlich als  $\text{♩}$  statt  $\text{♪}$  notiert.

203 f., 205 f. o: Bogen in beiden Fällen rechts offen. Wir vermuten, er ist bis zur 1. Note des nächsten Takts intendiert.

### Sonaten op. 14

#### Quellen

- OA Originalausgabe. Wien, T. Mollo & Comp., Plattennummer 125, erschienen Ende 1799. Titel: *DEUX SONATES | pour le Piano-Forte | Composées et Dediées | à Madame La Barone de Braun | par | LOUIS VAN BEETHOVEN | Oeuvre 14 | [links:] 125. [rechts:] f 2., 20 x' | à Vienne Chez T. Mollo & Comp.* Verwendetes Exemplar (mit unkorrigiertem Titel ohne Widmung und mit Opuszahl 13): Ann Arbor, University of Michigan, Music Library, Signatur M 23.B42 S6 no. 9. Es handelt sich hierbei wohl um das älteste bekannte Exemplar dieses Drucks. Bei mehreren Exemplaren späterer Auflagen konnten nach Prüfung keine Abweichungen im Notentext festgestellt werden.

OA<sub>Q</sub> Beethovens Übertragung der Sonate op. 14 Nr. 1 für Streichquartett, Stimmendruck. Wien, Kunst- und Industrie-Comptoir, Verlags- und Plattennummer 17, erschienen im August 1802. Titel: *Quatuor | pour | deux Violons Alto et Violoncelle, | d'après une Sonate | composée et dédiée | à Madame la Baroie de Braun | par | Louis*

van Beethoven | *arrangé par lui même.* | [links:] 17. [rechts:] [1] f. [15] x<sup>r</sup>. | *A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie.* Verwendetes Exemplar: Bonn, Beethoven-Haus, Signatur C 14 / 27.

#### Zur Edition

Die Originalausgabe (OA) ist Hauptquelle unserer Edition. Wo Beethovens eigene Übertragung für Streichquartett (OA<sub>Q</sub>) interpretatorisch interessante Lesarten bringt, werden diese im Folgenden und in Fußnoten im Notentext mitgeteilt.

Sämtliche folgenden *Einzelbemerkungen* beziehen sich auf die Hauptquelle OA, sofern nicht anders angegeben.

#### Einzelbemerkungen

### Sonate op. 14 Nr. 1

#### I Allegro

- 2 o: Bogenende nach Quelle.  
 4 o: Bogenende nicht eindeutig, zwischen 3. und 4. Note; in T 94 dagegen eindeutig. Die Quart ist das Hauptmotiv der Sonate.  
 7 o: Zusätzlicher Bogen *gis*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup>. Dieser Bogen blieb wohl irrtümlich bei Plattenkorrektur stehen. Es handelt sich sicher um eine ursprüngliche Fehlzuzuordnung des Haltebogens bei *h*.  
 7 f.: In OA<sub>Q</sub> *fp* zu beiden   
 17, 19 o: In OA<sub>Q</sub> bei *d*<sup>2</sup> und vergleichbaren Stellen *f*.  
 21 o: 1. Staccatozeichen in Achtelbalken des darüberliegenden Systems gerutscht, daher kaum entzifferbar. u: *fis* in 2. Akkord mit nach oben gehalten. Wohl ein Stichfehler.  
 25 f. o: In Quelle hier und an folgenden Stellen in Unterstimme kein Haltebogen.  
 29 f.:  $\succ$  endet bereits bei Taktbeginn T 30; wir gleichen an T 25 f. an.  
 37 f.:  $\succ$  endet bereits bei Taktbeginn T 38; wir gleichen an T 33 f. an.  
 39 f. u: Fragwürdiger Bogen in Oberstimme *h*–*cis*<sup>1</sup> über Taktstrich zu T 40.  
 40 f. o: In OA<sub>Q</sub> beginnt der 2. Bogen meist auf Zz 4, in OA jedoch einheitlich auf Zz 3.  
 46–50 u: Sowohl in den Skizzen als auch in OA<sub>Q</sub> Rhythmus  statt

, also eine Verkürzung des rhythmischen Motivs aus T 4.

- 53: In OA<sub>Q</sub> hier *sfp* statt *sf*, dadurch erhält das nächste *ff* Subito-Charakter.  
 57–60 u: Bogen endet vor Zeilenwechsel nach *E* in T 59.  
 61a o: Bogen endet bei *e*<sup>1</sup>/*e*<sup>2</sup>; wir gleichen an T 1 an.  
 63 f. o: Staccatopunkte bei oberen Oktavnnoten, Striche bei unteren. Beethoven hatte also wohl hier die Oktaven als separate Stimmen notiert, die der Stecher aus Platzmangel an einen Hals zusammenzog.  
 65 ff.: In OA<sub>Q</sub> in T 65, 67, 69, 75 und 77 *fp*.  
 83 f. o: Bogen über 2. Note T 84 hinaus bis Taktende gezogen.  
 85 f. u: Über Taktstrich zu T 86 ein weiterer kurzer Bogen, der wohl bei Plattenkorrekturen versehentlich stehen blieb.  
 89 f.: In OA<sub>Q</sub> hier *cresc.*  
 99, 101 u: Bogen beginnt wohl irrtümlich bereits auf Zz 1; vgl. T 9, 11.  
 105 o: 2. Bogen beginnt wohl versehentlich bereits eine Note früher.  
 120 f.:  $\succ$  endet bereits bei Taktbeginn T 121; wir gleichen an T 116 f. an.  
 126 f. u: Bogen beginnt wohl irrtümlich eine Note später.  
 129: *p* ein  später.  
 134 f. o: Bögen *h*<sup>2</sup>–*e*<sup>3</sup> wohl versehentlich nur bis *dis*<sup>3</sup>.  
 137 o: Bindebogen beginnt schon bei *e*<sup>2</sup>; in OA<sub>Q</sub> wie wiedergegeben.  
 157 f. o: Bogen endet vor Zeilenwechsel rechts offen in T 157, in T 158 nicht wieder aufgenommen; wir gleichen an T 155 f. und andere an.

#### II Allegretto

- 4 u: Bogen beginnt eine Note später; wir gleichen an Klav o an.

6 o: Die Artikulation in OA<sub>Q</sub> ist deutlich weniger *legato*; in T 6  statt , in T 1 f. 

- 31:  $\succ$  in dieser Position möglicherweise eine Reaktion auf ein empfundenes *decresc.* im Bass T 30 f. (Auflösung der übermäßigen Sext).  
 54 o: Bogen beginnt irrtümlich bereits bei 1. Note.  
 98 f. u: Wohl irrtümlich vom Stecher Bögen zu T 99.  
 106 o: Bogen endet wohl versehentlich eine Note früher.  
 109–112: In OA<sub>Q</sub> T 109 *cresc.*, T 111 *sf* und anschließend  $\succ$  bis Ende T 112.

#### III Rondo. Allegro comodo

Das in Satz I vorherrschende Quartmotiv war auch die Inspirationsquelle für Satz III. Hier dient das Spiegelbild, die Quint, als Kontrapunkt. Die Tempangabe in OA<sub>Q</sub> ist nur *Allegro* – die ursprüngliche Idee war *Presto* (siehe *Einführende Bemerkungen* von Murray Perahia auf S. 184 f.).

- 1 ff.: Siehe Notenbeispiel 1 unten und Bemerkung zu T 9 o. Die Phrasierung in OA<sub>Q</sub> ist möglicherweise auch wegen des Rhythmus der Violine 2 anders.  
 7 u: Bogen endet sicher irrtümlich deutlich vor ; ein weiteres Beispiel für die Gewohnheit des Stechers, Bögen zu kurz zu stechen.  
 9 o: Bogen nur hier einmalig bis zur 1. Note des Folgetakts gezogen. In OA<sub>Q</sub> ist die Artikulation immer wie in T 9.  
 12: *p* erst nach Zz 1; Stichfehler.  
 23, 27 o: In OA<sub>Q</sub> hier Bindebogen *gis*<sup>1</sup>–*cis*<sup>2</sup> statt Haltebogen. In der Sonate wird das *legato* wohl am besten durch den Haltebogen erreicht.

Allegro



Notenbeispiel 1: Opus 14 Nr. 1, Satz III, T 1 ff.

43 ff.: *sf* auf Zz 1 nach Quelle, vielleicht um das *sf* im Tenor zu kompensieren. Da Beethoven ursprünglich eine Modulation nach gis-moll plante (siehe *Einführende Bemerkungen* auf S. 184 f.), kann diese Modulation nach G-dur vielleicht als natürliche Entwicklung aus dieser Idee gesehen werden.

82 u: Hinsichtlich der Dynamik überzeugt das Vorziehen der  $\circ$  H zu T 81 nicht; der Beginn von T 82 stellt den dynamischen Höhepunkt der Phrase dar.

82 f.: In OA<sub>0</sub> T 82 *f* und kein *decresc.*, T 83 *sf* bei  $\downarrow$

95 u: Irrtümlich Bogen von  $\downarrow A_1$  zu  $\downarrow A_1$  auf Zz 1 statt Bogen zu  $\downarrow A$  auf Zz 2.

97 o: Beide Bögen jeweils eher ab 1.  $\downarrow$  statt  $\downarrow$ ; wir gleichen an T 20 an.

112: *ff* steht irrtümlich eine  $\downarrow$  früher.

## Sonate op. 14 Nr. 2

### I Allegro

Auftakt zu 1 o: Bogen beginnt irrtümlich bei  $d^2$ .

14: Nach Zeilenwechsel erneuert *p*.

15 o: Wohl irrtümlich Staccato zu 1.  $\downarrow$  und Bogenbeginn erst bei  $\downarrow$

88 o:



Das  $b$  vor  $d^2$  wurde oft als Fehlzuordnung eines  $b$  vor  $h^1$  interpretiert; Beethoven wiederholte jedoch häufig Vorzeichen nicht, war einmal die Tonart etabliert.

90 o: Vor 2. Note  $\natural$ , vor 5. Note  $b$ ;  $\natural$  wohl ein Stichfehler, sollte ebenfalls  $b$  sein. Doppelsetzung von  $b$  im Takt kommt hier häufig vor (T 93 ff.).

104: Die steigende Spannung hin zur übermäßigen Sext *es-cis* in T 106 und dann weiter bis zum  $8^{va}$  in T 107 rechtfertigt ein Ergänzen des *cresc.*

109 u: Ein weiterer, wohl bei Plattenkorrekturen irrtümlich stehengebliebener Bogen etwa  $c^1$  bis Taktende.

113 u: Bogenteilung bei 2. *cis*<sup>1</sup>.

114: *decresc.* aus Platzgründen über Klav o statt zwischen den Systemen.

135 o: Staccato bei allen 16tel-Noten wie T 139, jedoch kein Bogen. Vgl. aber T 10.

176 f. u: Kein Haltebogen, Bindebogen in T 177 beginnt schon ab 1. Note.

### II Andante

Auftakt zu 9: 2. *p* erst bei 1. Note T 9.

21–24 u: Bögen wie Quelle, vielleicht ein Hinweis darauf, dass Beethoven die ersten 4 Takte des Themas als Vordersatz ansah.

32 u: *f* und *fis* doppelt gehalst.

37 u: Irrtümlich nur ein Bogen 1.–4. Note der Unterstimme.

### III Scherzo. Allegro assai

5, 17, 47 f. o: Bogen endet irrtümlich eine Note früher.

43 o: Bogen irrtümlich von 1.–3. Note.

49 f.: Bögen enden bereits bei letzter Note T 49; wir gleichen an T 7 f. an.

89–91 u: Bogen beginnt jeweils eine Note später; nur ein Stecherversehen, vgl. T 97–99 o.

252 u: Bogen nach Quelle.

## Sonate op. 22

### Quellen

AB Überprüfte Abschrift, Stichvorlage. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus.ms.autogr. Beethoven 23. Titel von der Hand Beethovens: *Grande Sonate | Composée [sic] | par | Louis van Beethoven.*

OA Originalausgabe. Wien, Hoffmeister & Comp./Leipzig, Bureau de Musique, Plattennummer 88, erschienen März 1802. Titel: *GRANDE SONATE | pour le | Piano Forte | composée et dédiée | à Monsieur le Comte de Browne | Brigadier au Service de S. M. J. de toute la Russie, | par | LOUIS VAN BEETHOVEN. | Oeuvre XXII. | à Vienne chez Hoffmeister & Comp. | à Leipsic au Bureau de Musique. | Pr. Rthlr. 1.* Verwendetes Exemplar: Wien, Österreichische National-

bibliothek, Sammlung Hoboken, Signatur S. H. Beethoven 117.

### Zur Edition

Da wir nicht sicher sein können, ob Beethoven jemals Probeabzüge der Originalausgabe (OA) erhielt, ist die Stichvorlage (AB) Hauptquelle unserer Edition. Beethoven hat die Qualität der Originalausgabe im Allgemeinen für gut befunden (siehe *Vorwort*). Wir beschreiben in den *Einzelbemerkungen* unten die wesentlichen unterschiedlichen Lesarten der Quellen.

### Einzelbemerkungen

#### I Allegro con brio

8 u: In OA kein Staccato zu beiden  $\downarrow$ , 1. Bogen endet bei *G* statt bei *F*; wir folgen AB.

13 o: In OA  $\succ$  irrtümlich über *sf* platziert, als  $>$ ; wir folgen AB.

28–30 o: In AB beginnt Bogen für 2. Altstimme erst auf Zz 3 T 29, in OA auf Zz 1 T 29; wir passen den Bogenbeginn an die Reprise in OA T 159–161 an, da er das Muster  $\downarrow \downarrow$  begründet, das ab T 30 weiterverfolgt wird.

35 u: In OA fehlt 1. Bogen; wir folgen AB.

35 f. u: Ende des 2. Bogens nach AB, in OA aus Platzgründen deutlich kürzer.

43 u: Letzter Akkord in AB, OA irrtümlich *d/g* statt *d/f*; vgl. T 35.

57 u: In OA fehlt 2. Bogen; wir folgen AB.

60: Position des *decresc.* nach AB, OA; vgl. jedoch T 78 und 190, wo es einen Takt früher beginnt.

66 u: In AB 1. Akkord irrtümlich *F<sub>1</sub>/G* und ohne Staccato; wir folgen OA.

81 f., 85 f. u: In OA Staccato bei  $\downarrow$ ; wir folgen AB.

90 u: In OA letzter Akkord irrtümlich mit  $b$  vor  $c^1$ ; nicht in AB.

94, 99 u: In AB, OA überflüssige  $\downarrow c$  auf letzter Zz, mit Haltebogen von vorangehender  $\downarrow$

101: Betrachtet man die Durchführung als Ganzes, so lassen sich Argumente für das *p* liefern, das in AB, OA zu finden ist. Die Durchführung beginnt in F-dur, sie erreicht in drei absteigenden Quinten ihre Dominante C-dur: D-dur – zunächst in T 75, aber dann dramatischer in T 81, G-dur in T 85

und C-dur in T 89. Dieses C-dur ist zum einen der Beginn einer schrittweisen Abwärtsbewegung C–B (T 92)–As (T 93)–G (T 95)–F (T 99)–Es (T 103), zum anderen der Zielpunkt dieser Bewegung zu C-dur (T 109), die dann endlich zur Dominante F<sup>7</sup> zurückkehrt (T 113–127). Im Verlauf der Durchführung weisen Beethovens nur spärlich gesetzte Dynamikangaben auf die wesentlichen strukturellen Aspekte hin, übergehen aber einige Feinheiten, die nach einer Erklärung verlangen (Notenbeispiel 2, siehe unten). Nach dem leisen Anfang in F-dur (der Dominante des Stückes) erklingt plötzlich das Thema der Codetta im *ff* (T 71) und bereitet uns auf die zuvor genannten drei absteigenden Quinten im *ff* vor. Die rechte Hand antwortet jeweils auf das Codetta-Thema der linken mit Passagenwerk, das aus dem Satzbeginn entwickelt ist. Dieses erfordert zwingend Differenzierung, die nicht angegeben ist – wohl ein *meno forte* für dieses Passagenwerk. Außerdem erzeugt eine Reihe von 7–6-Fortschreitungen über G (T 95–97), F (T 99–101) und Es (T 103 f.) natürliche Diminuendos, um die Vorhalte darzustellen – Beethoven setzt ein *p* zum *des*<sup>2</sup>, um dies zu kennzeichnen. Was er jedoch nicht anzeigt, sind die erforderlichen kleinen Crescendos zu den chromatischen Bassnoten, die zur Vorbereitung der Vorhalte nötig sind: *Ges* (T 98) und *Fes* (T 102). Der Es<sup>7</sup>-Akkord in T 103 sollte wohl ein *espr.* erhalten, da er viel länger wirkt – mit einem von Beethoven angegebenen Diminuendo in T 104. Der Akkord wird außerdem nicht zu einem Sextakkord aufgelöst wie im Fall der anderen

Vorhalte. Stattdessen wird aus ihm auf wundersame Weise ein Nonenvorhalt über C-dur (*es* wird zu *e*), der sich zur Oktave auflöst (*des*–*c* T 109–113). Diese ganze magische Stelle bis T 127 steht im *p* und *pp*, mit einem Crescendo und Decrescendo nachdem das *pp* erreicht wurde.

- 105 f. o: In AB ein Bogen, der Zz 3 T 105 beginnt und bis zur letzten Note T 106 gezogen ist; in OA wie in unserer Edition.
- 107–123 o: Das Muster der Bogensetzung, das in T 105 f. beginnt, sollte sich in der ganzen Passage fortsetzen. Beethoven notiert häufig solche Muster, ohne sie bis zum Ende weiterzuführen, die aber dennoch fortgesetzt werden sollen.
- 109: Beide Bögen nur in AB nach Seitenwechsel, um die Fortsetzung des Musters anzuzeigen; fehlen in OA.
- 130 o: In OA fehlen 3. und 4. Staccato vermutlich aus Platzmangel; wir folgen AB.
- 133 f. o: In OA Bogenende vor letzter Note; wir folgen AB.
- 135 u: In OA fehlt 1. Staccato; wir folgen AB.
- 137: In AB, OA Staccatozeichen auf Zz 1. Diese sollten als Akzent interpretiert werden, der der Phrase mehr Emphase als in der Exposition gibt.
- 139 f. u: In OA fehlt Staccato in Tenorstimme; wir folgen AB.
- 159–161 o: Zum Bogenbeginn in der 2. Altstimme vgl. Bemerkung zu T 28–30.
- 165 f. u: In AB ein Bogen von Zz 3 T 165 zu Zz 2 T 166, in OA Bogen von Zz 3 zu Zz 4 T 165 und Zz 1–3 T 166; wir gleichen die Bögen an diejenigen der rechten Hand an.
- 166 f. o: In OA beginnt 2. Bogen T 166 zwischen Zz 2 und 3; wir folgen AB.

168 o: In OA fehlt Note *f* in letztem Akkord; wir folgen AB.

## II Adagio con molta espressione

- 6 o: In AB Bogenbeginn eine Note später; wir folgen OA, vgl. auch T 52.
- 10 o: In AB Bogen 1.–3. Note, kein Staccato; wir folgen OA.
- 15: In OA beginnt *cresc.* drei Zz früher; wir folgen AB. In T 60 ist die Situation dagegen anders, da hier Moll eingeführt wird.
- 19 u: In OA endet 1. Bogen in Tenorstimme irrtümlich eine Note früher; wir folgen AB.
- 21 o: In OA endet 1. Bogen in der obersten Stimme eine Note später, der 2. Bogen in der Tenorstimme beginnt eine Note später; wir folgen AB.
- 22 u: In OA nur ein nach oben gerichteter Hals bei 1. Note; wir folgen AB.
- 27 u: In OA zusätzliches *p* für linke Hand, nicht in AB.
- 28 o: Die ungewöhnliche Verteilung des Akkords auf Zz 1 folgt AB.
- 31 o: Bogenbeginn nach OA, in AB bei Vorschlagsnote.
- 32 f.: Beide *pp* zu einem späteren Zeitpunkt in AB ergänzt, nicht in OA.
- 35–38 o: Beginn der Bögen nach OA, in AB ab 1. 
- 49 o: Doppelschlagnotation nach OA, in AB 
- 56 u: In AB zusätzliche *f* auf Zz 8, sicher ein Versehen; vgl. T 10 und OA.
- 59: In OA Haltebögen für *b* und *es* ergänzt, nicht in AB; vgl. auch T 14.
- 68 o: In OA beginnt 1. Bogen in Tenorstimme erst bei *g*<sup>1</sup>/*b*<sup>1</sup>; wir folgen AB.
- 71 o: In AB beginnt 1. Bogen irrtümlich eine Note später; wir folgen OA. 2. Bogen fehlt in OA; wir folgen AB.

## III Minuetto – Minore

- 12: In AB *cresc.* aus Platzgründen unmittelbar nach *p*, in OA zu 2.  in T 13; wir passen an die Position in T 8 an.
- 16 o: In AB Auftakt zu T 17 Bogenende irrtümlich bei 1. Note T 17; vgl. Auftakt zu T 1 und OA.
- 24: 1. *p* nur in AB, 2. *p* nur in OA.
- 44 f.: Die allgemeine Stimmung und Form des Minore basiert unserer



Notenbeispiel 2

Meinung nach auf T 8–12 des Minuetto: Zunächst die Tonart, dann der Aufstieg von  $d^1$  zu  $d^2$  in T 8–10, sich widerspiegelnd in T 30–37, und schließlich der wichtige Abstieg in T 10–12, den T 45 f. aufgreifen. Aber dort, wo wir das  $c$  auf der Dominante auf Zz 1 T 45 erwartet hätten, erklingt nur ein  $f\sharp$ , da Beethoven die Note vollständig vermeidet, als ob er sagen möchte „der Rest ist ja bekannt“. Dieser Humor findet sich auch im Minuetto in T 8–16, wo der Sturm in einer beruhigenden Modulation zurück zur Haupttonart endet (T 14–16) und womit Beethoven wohl andeuten will, dass dies alles ein „Sturm im Wasserglas“ war.

#### IV Rondo. Allegretto

1, 3, 9, 11, 50, 52, 58, 60, 120, 122, 173, 175 u: In AB enden die Bögen in der Begleitung des Rondothemas bei jedem Auftreten außer T 9 und 177 bei der letzten  $\text{♩}$ , vielleicht um jeweils T 1 mit T 2, 3 mit 4 usw. zu verbinden; in OA enden sie bei der letzten  $\text{♩}$ ; wir folgen AB und passen T 9, 177 an die anderen Stellen an.  
12–15 o: In OA Bogenende bei 2.  $es^2$  in T 14, und ein neuer Bogen beginnt bei 1. Oktave  $d^1/d^2$ ; ein ergänzter Bogen in AB beginnt jedoch eindeutig bei  $b^1/es^2$  mit der Absicht, den originalen Bogen aus T 12 zur 2. Oktave  $g^1/g^2$  in T 15 zu verlängern; wir folgen

dieser Absicht und verbinden zu einem Bogen. Vgl. auch T 61–64 in OA.  
29 f. u: In AB in der Tenorstimme Bogen von  $d$  zu  $f$  über den Taktstrich zu T 30, aber dort ein zusätzlicher Bogen 1.–2. Note; wir folgen OA.  
30 o: In OA zusätzlicher Bogen in der Altstimme 1.–2. Note; wir folgen AB.  
32 f., 34 f. u: In AB  $F$  in T 32 f. und  $f$  in T 34 f. gehalten; nicht in OA und nicht in beiden Quellen in der Reprise T 145–148. Wir folgen OA.  
40–44: Bogenenden nach AB, OA, nur in T 42 eine Note früher (und in OA in T 44).  
74, 97 u: In AB kein Staccato; wir folgen OA.  
75 o: In AB nur hier einmalig Staccato für 1.–3. und 6./7. Oktaven; wir folgen OA.  
84 o: In OA kein  $sf$  bei  $des^2$ ; wir folgen AB.  
89 f. u: In AB, OA fehlt  $b$  bei  $as$ , ohne Zweifel ein Fehler. – In OA Staccato statt jeweils Bögen auf Zz 2; wir folgen AB, vgl. auch die rechte Hand in T 91 f.  
102: In OA ein zusätzliches, überflüssiges  $f$  am Taktbeginn; wir folgen AB.  
103 f., 105 f. u: In OA beginnt über Taktwechsel gezogener Bogen eine Note früher; wir folgen AB.  
115–118 u: In OA fehlt Bogen für unterste Stimme; wir folgen AB, aber verbinden die beiden bei 2.  $a$  in

T 117 getrennten Bögen zu einem durchgezogenen. Die Trennung in AB wurde sicher durch einen Schlüsselwechsel verursacht.

123 u: In OA in tiefster Stimme zusätzlicher Bogen 1.–2. Note; wir folgen AB.  
125 u: Ein Zeilenwechsel am Ende von T 125 in AB verursacht in OA eine Teilung des langen Bogens; wir vermuten, dass in AB ein Bogen T 123–126 gemeint ist wie in T 12–15.  
142 f. o: In OA fehlt Haltebogen für Sopranstimme bei  $b^1$ ; wir folgen AB.  
143 f. o: In OA zusätzlicher Bogen  $a-b$  für Altstimme über Taktstrich; wir folgen AB.  
168–172 o: In OA Bogen bis letzte Note T 171 und neuer Bogenbeginn in T 172; wir folgen AB.  
176 o: In OA 3. Note in Altstimme irrtümlich  $\text{♩}$ ; wir folgen AB.  
191: In AB *cresc.* erst bei Beginn T 192; wir folgen OA. In T 185 steht dieses kleine Motto in  $p$ , in T 189 mit einem 1. *cresc.*, in T 191 mit einem 2. *cresc.*, und in T 193 dann im  $ff$ . Die Lesart in AB bringt dies durch die falsche Platzierung des 2. *cresc.* und durch eine nun falsche Betonung auf der Tonika in T 192 durcheinander, wodurch der Aufbau hin zu T 194 geschwächt wird.  
198: In AB kein  $ff$ ; wir folgen OA.

München · London, 2006–2022  
Norbert Gertsch · Murray Perahia

## Comments

*pf u* = piano upper staff; *pf l* = piano lower staff; *uv* = upper voice; *lv* = lower voice; *M* = measure(s)

### General editorial principals

We have generally refrained from standardizing dynamics and articulation in parallel passages. We only standardize where a difference in notation is obviously solely due to carelessness. Accidentals missing in the sources, that should obviously be present, have been supplied without comment. Cautionary accidentals have been judiciously and silently added. Conversely, superfluous cautionary signs in the source have been removed, without separate comment. Beethoven frequently forgot to place a necessary accidental on a repeated note after a bar line. We add these without comment where they are clearly required. Triplet figures, when needed, are added to the first two groups without comment, while figures notated in further groups have been removed. Missing rests have not been separately noted. Changes in clef obviously occasioned in the sources due to considerations of space have not been adopted. Concerning the staccato signs, we uniformly use the teardrop sign *†*. However, whenever the change between dot and dash in the sources led us to believe that there was a certain system or general intention, we have also reproduced this differentiation in our edition. In respect of turns, we take account of the fact that accidentals relating to the upper neighbour-note are nowadays printed above the turn, and those for the lower neighbour-note below it. In printed editions arpeggios are indicated by a diagonal line through the chord. We change this to modern notation. Parentheses indicate signs missing from the sources but deemed necessary by the editors.

Regarding extant sketches cf. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, ed. by Kurt Dorfmueller/Norbert Gertsch/Julia Ronge, Munich, 2014.

## Sonata op. 2 no. 1

### Sources

OE Original edition. Vienna, Artaria et Comp., plate number 614, published March 1796. Title: *TROIS – SONATES | Pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composées et Dediées | A M<sup>r</sup> Joseph Haydn | Maitre de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy &. &. | par | LOUIS van BEETHOVEN | Oeuvre II. | A Vienne chez Artaria et Comp. | [left:] 614. [right:] f 3.* – Thanks to a detailed comparison of numerous extant copies of this edition and its proofs Patricia Stroh was able to record eight stages that can be arranged in four groups:

1. First state of uncorrected plates (no exemplar has survived).
2. Proof copies before publication, can be identified by means of a mistake on the title page – *Dedies* instead of *Dediées* as corrected later (see e.g. OE<sub>Mal</sub> and OE<sub>B</sub> below).
3. Published original edition.
4. Re-issues under a new title (*Titelauflagen*) from ca. 1801.

For our edition the copy of the published original edition (group 3) was consulted, which Patricia Stroh designates B<sup>1</sup>: Vienna, Österreichische Staatsbibliothek, Sammlung Hoboken, shelfmark S. H. Beethoven 16. B<sup>9</sup> (group 3) served as a comparative copy: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, shelfmark HCB C op. 2. Patricia Stroh's work has been published in three parts: *Evolution of an Edition. The Case of Beethoven's Opus 2. Part 1. Punches, Proofs, and Printings. The Seven States of Artaria's First Edition*, in: *Notes* 57/2 (December 2000), pp. 289–329; *Part 2. Partners and Pirates, Correction and Corruption: The Reprint Publishers and their Editions from 1798 to 1826*, in: *Notes* 60/1 (September 2003), pp. 46–129; *Part 3: A Missing Link in the Case of*

*Beethoven's Opus 2*, in: *Notes* 68/3 (March 2012), pp. 489–525 (in addition *Erratum*, in: *Notes* 70/2, December 2013, p. 344).

OE<sub>Mal</sub> Proof copy of the original edition, copy A<sup>0</sup> according to Patricia Stroh's designation (see OE). Title as OE, however, erroneously *Dedies* instead of *Dediées*. Private collection of Matthew Malerich (available in digitised form on the website of the Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies in San José). This proof copy contains almost 100 handwritten corrections and additions in red crayon or ink. Whereas the entries in red crayon originate from an unidentified proof reader, at least one passage in ink – the fingering numbers added in the Trio M 59–62 – seems to have been notated by Beethoven himself (cf. Stroh, *Part 3*, pp. 503–506). For the Sonata op. 2 no. 1 only two additional entries are relevant for the purpose of clarifying readings: movement II, M 27 u, and movement IV, M 1–5 u (see *Individual comments*).

OE<sub>B</sub> Proof copy of the original edition, copy A<sup>3</sup> according to Patricia Stroh's designation (see OE). Title as OE, however, erroneously *Dedies* instead of *Dediées*, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelfmark N. Mus. ms. 304. This proof copy, reflecting a later stage than OE<sub>Mal</sub>, was corrected by Beethoven himself. It contains 29 entries in his hand, although there is not a single one for the Sonata op. 2 no. 1. This copy merely served to verify one reading for our edition, concerning movement II, M 52 l.

Regarding extant sketches cf. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, p. 13.

### About this edition

The primary source for our edition is the original edition (OE) that was pub-

lished by Artaria in March 1796. The proof copy (OE<sub>Mal</sub>) and the handwritten entries in red crayon and ink were consulted for the purpose of clarifying a few questionable passages (see *Individual comments*), the other proof copy (OE<sub>B</sub>) was only consulted for purposes of comparison.

The following *Individual comments* refer to readings in OE whenever not otherwise specified.

### Individual comments

#### I Allegro

Upbeat to 1, 48: In both cases the upbeat is without staccato.

5 u: The slur ends one note earlier, but cf. M 4, 6.

5 f.: *sf* erroneously on the grace note. 7, 107 u: Arpeggio is given in the old

notational form as ; the

Moscow sketch leaf contains a notation showing Beethoven's original intention concerning how this chord

should be broken .

17 f. u: Slur ends erroneously at the 1<sup>st</sup> octave in M 18.

18: *f* is erroneously notated already at the end of M 17.

33 ff.: A sketch in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (shelfmark A 31) shows that this is an undivided four-measure phrase, which implies that the dynamic contrast should not be too strong and thus disrupt the four measure conception.

35, 139: *p* erroneously given a note later.

43, 45, 142, 144: *sf* in M 43, 144 and without *sf* in M 45, 142 according to OE.

57 f. u, 65 f. u, 69 f. l, 71 f. l: 2<sup>nd</sup> slur begins erroneously one note earlier and furthermore erroneously ends a note earlier in M 69 f.

62 u: Other editions suggest 5<sup>th</sup> ♮ is *d*<sup>2</sup> instead of *db*<sup>2</sup>. The harmonic shape

of this measure is .

bringing in a *dh* as an appoggiatura to the *c* seems wrong.

69 f. l: Regarding the slur, cf. comment on M 57 f. u etc.

95 u: Slur is only for triplet, in error; cf. the following measures.

106 u: Slur ends erroneously a note earlier.

107 u: Cf. comment on M 7, 107 u.

139: Cf. comment on M 35, 139.

#### II Adagio

All of the turn signs except for M 38 are erroneously ∞ instead of ∞.

12 l: Slur ends erroneously a note earlier.

21 u: In OE 1<sup>st</sup> note is *d*<sup>3</sup>; an existing 3<sup>rd</sup> ledger line, partly behind the note head, is visible; this points to an engraver's error.

26 l: 1<sup>st</sup> chord is erroneously ♯ instead of ♮; ♯ is present.

27 u: In OE the slur only begins from *af*<sup>1</sup>. Red crayon correction in OE<sub>Mal</sub> as in our edition; cf. also M 52.

31 u: The beginning of the slur is not clear, it might also be intended a note later. Slur erroneously ends two notes earlier. – *pp* probably only on 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> ♮ due to considerations of space.

36 l: 1<sup>st</sup> slur probably erroneously from 2<sup>nd</sup> note.

47 u: 2<sup>nd</sup> slur ends a note earlier by error.

52 l: OE<sub>Mal</sub>, OE<sub>B</sub> have



The ♮ in the bass is a ♮ too late, OE corrects this, surely in error, to



#### III Menuetto. Allegretto

24–28 l: Slur ends a note earlier, but cf. upper staff.

59–62 u: Fingering was added in OE<sub>Mal</sub>. When the engraver undertook this he erroneously shortened the original slur in M 59 over the whole measure to a slur over the last three ♮

#### IV Prestissimo

1–5 u: In OE<sub>Mal</sub> dashes were added above the chords in *forte* in red crayon, but not, however, to the chords in *piano*; reproduced thus in OE. We adopt this differentiation for the theme and give dots and teardrop signs, otherwise we reproduce each staccato as a teardrop according to our editorial principles.

13–21: Most ♯ in front of *d* are missing, we add these without comment.

30 u: The 8<sup>th</sup> note is erroneously *g*<sup>1</sup>.

66–119: All turn signs are erroneously given as ∞ instead of ∞; cf. movement II.

99 f. u: The slur ends a note earlier due to lack of space.

#### Sonata op. 2 no. 2

##### Sources

OE Original edition. Vienna, Artaria et Comp., plate number 614, published March 1796. Title: *TROIS – SONATES | Pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composées et Dediées | A M<sup>r</sup> Joseph Haydn | Maitre de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy &.&. | par | LOUIS van BEETHOVEN | Oeuvre II. | A Vienne chez Artaria et Comp. | [left:] 614. [right:] f 3. – Thanks to a detailed comparison of numerous extant copies of this edition and its proofs Patricia Stroh was able to record eight stages that can be arranged in four groups:*

1. First state of uncorrected plates (no exemplar has survived).
2. Proof copies before publication, can be identified by means of a mistake on the title page – *Dedies* instead of *Dediées* as corrected later (see e.g. OE<sub>Mal</sub> and OE<sub>B</sub> below).
3. Published original edition.
4. Re-issues under a new title (*Titelauflagen*) from ca. 1801. For our edition the copy of the published original edition (group 3) was consulted, which Patricia Stroh designates B<sup>1</sup>: Vienna, Österreichische Staats-

bibliothek, Sammlung Hoboken, shelfmark S. H. Beethoven 16. B<sup>9</sup> (group 3) served as a comparative copy: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, shelfmark HCB C op. 2. Patricia Stroh's work has been published in three parts: *Evolution of an Edition. The Case of Beethoven's Opus 2. Part 1. Punches, Proofs, and Printings. The Seven States of Artaria's First Edition*, in: *Notes* 57/2 (December 2000), pp. 289–329; *Part 2. Partners and Pirates, Correction and Corruption: The Reprint Publishers and their Editions from 1798 to 1826*, in: *Notes* 60/1 (September 2003), pp. 46–129; *Part 3: A Missing Link in the Case of Beethoven's Opus 2*, in: *Notes* 68/3 (March 2012), pp. 489–525 (in addition *Erratum*, in: *Notes* 70/2, December 2013, p. 344).

OE<sub>Mal</sub> Proof copy of the original edition, copy A<sup>0</sup> according to Patricia Stroh's designation (see OE). Title as OE, however, erroneously *Dedies* instead of *Dedießes*. Private collection of Matthew Male-rich (available in digitised form on the website of the Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies in San José). This proof copy contains almost 100 handwritten corrections and additions in red crayon or ink. Whereas the entries in red crayon originate from an unidentified proof reader, at least one passage in ink – the fingering numbers added in op. 1 no. 1, Trio M 59–62 – seems to have been notated by Beethoven himself (cf. Stroh, *Part 3*, pp. 503–506).

OE<sub>B</sub> Proof copy of the original edition, copy A<sup>3</sup> according to Patricia Stroh's designation (see OE). Title as OE, however, erroneously *Dedies* instead of *Dedießes*, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelfmark N. Mus. ms. 304. This

proof copy, reflecting a later stage than OE<sub>Mal</sub>, was corrected by Beethoven himself. It contains 29 entries in his hand.

Regarding extant sketches cf. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, p. 13.

#### About this edition

The primary source for our edition is the original edition (OE) that was published by Artaria in March 1796. The proof copy (OE<sub>Mal</sub>) and the handwritten entries in red crayon and ink were consulted for the purpose of clarifying a few questionable passages (see *Individual comments*), the other proof copy (OE<sub>B</sub>) was only consulted for purposes of comparison.

The following *Individual comments* refer to readings in OE whenever not otherwise specified.

#### Individual comments

##### I Allegro vivace

1 f., 3 f., 21 f., 76–79 etc.: Changes in slurring according to the sources. The slurring starting at M 1 f. is changed dramatically at M 76 f. owing to the disruptive character of the music at that point. From the development section on this phrasing continues and thus the originally gallant character of the motif, when it is first presented, is changed.

40: It is possible that this *ff* is placed a measure too late, cf. all other instances. But there is a case to be made for the *e*<sup>2</sup> to stand out as an upper neighbour of the *d*<sup>#2</sup>, as that is the essence of the next phrase and other phrases to come.

42–46: Slur ends already on *e* in M 45; cf. however M 262–266.

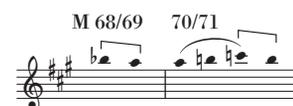
55: *fp* on 2<sup>nd</sup> ♪ instead of 1<sup>st</sup>, most likely only due to space problems.

70–74, 290–294 u: Deciding on the notes of these turns, we have been guided by the following principals. Firstly, we agree with Muzio Clementi in assuming that the suffix of a turn is mostly a semitone (cf. Clementi, *Introduction to the Art of playing on the Pianoforte*, London, 1801, p. 11). Secondly, we believe that when there

is a momentary change of the basic key the composer also introduces a change of accidentals that is implied but not always indicated. Therefore in this movement, we believe that in the sources the accidentals that are put with the turns refer to the 1<sup>st</sup> note of the turn. The wide scope of keys that Beethoven moves through here is very unusual. Essentially there is a drive from e minor in M 58 all the way through to M 77's diminished chord on *f*<sup>#</sup>, which will go to M 84 (E major in 1<sup>st</sup> inversion) and then M 86 (*F*<sup>#7</sup> major in 1<sup>st</sup> inversion), M 87 (B major) to M 88 (E major):



In the melody, the chromatic steps, e. g. *bb*<sup>2</sup>–*a*<sup>2</sup> in M 68 f., are contradicted by diatonic steps in M 70 f., e. g. *a*<sup>2</sup>–*b*<sup>♭2</sup>–*c*<sup>♭2</sup> in the 1<sup>st</sup> turn:



This sets the pattern for the next two instances and also for the whole passage in the recapitulation. This way we only have to correct one instance in the sources that we consider to be an error; the turn in M 72 in OE comes with accidentals *b* and *#*, where *b* most likely should be a *#*.

84–89 u: Alternatively in M 84 f. one could take every 1<sup>st</sup> note of a triplet with the left hand, in M 88 f. every last note.

106 f., 110 f. l: Slur only starts a note later, probably because of lack of space; cf. M 326 f., 330 f.

114<sup>a</sup>–117<sup>a</sup>: The prima parte indication erroneously only starts at M 115<sup>a</sup>.

117<sup>b</sup> f.: We believe the two-measure rest to be a mistake (it should only be one measure), as it breaks the four-measure rhythmic structure that dominates this movement. It might be a simple engraver's error, misplacing the *seconda volta* "2". However, a case might be made for it if one looks to the end of the movement. There Beethoven puts a fermata. Repeating the 2<sup>nd</sup> part of

the movement as it is printed in OE presents a harmonic jolt: a sudden jump to C major without preparation that is not typical of Beethoven. Could it be that Beethoven had not completely thought through where to start the beginning of the repeat? Harmonically it might make more sense to place the beginning four measures earlier at M 119<sup>b</sup> so there is a harmonic transition through e minor. If that were the case the two-measure rest in M 117<sup>b</sup> f. first time around would correspond to the fermata at the end.

128 u: On beat 2  $a/b^1$  instead of  $b/b^1$ , certainly an engraver's error.

148 u: Measure starts with rests  $\mathfrak{z}$   $\gamma$  for the upper voice; however, cf. surrounding measures.

170 l: *fp* erroneously already at beginning of M 170.

173 f. u: Two slurs  $c^2$  to 1<sup>st</sup>  $g^2$  and  $c^3$  to  $bb^2$ ; amended to match M 167 f. End of slur also amended to match pf l.

181–198: We have added slurs that are not in OE to the small notes for ease of reading.

186 l: Three 16<sup>th</sup> notes instead of eighth notes by mistake.

198: In OE *p* could also be read as belonging to beginning of M 200. – Both staccato signs for  $d^1-e^1$  missing in OE, however present in OE<sub>Mal</sub> before a plate correction concerning the wrong position of the two eighth notes.

200 u:  $\mathfrak{z}$  instead of  $\gamma$  in upper voice; certainly an engraver's error.

220–223 u: This unusual articulation is even more obscure in OE, as the source prints strokes instead of dots below the slur, a combination that is inconsistent with Beethoven's believed intentions regarding this type of articulation. The slur could be intended to only mark the extent of the *calando*.

283–285 l: Bass clef at beginning of staff by mistake.

291 l:  $a^\sharp$  instead of  $a$  on beat 2, most likely an error; cf. surrounding measures.

## II Largo appassionato

6, 37 u:  $b-c^\sharp^1-d^1-e^1-a^1(!)-g^\sharp^1(!)$  beamed together upwards,  $f^\sharp^1-c^\sharp^1$

beamed downwards; surely an engraver's error.

18:  $\succ$  above the staves instead of between them; we follow M 49.

24 f. l: 2<sup>nd</sup> slur ends a note earlier in M 24, in M 25 it starts a note later; surely intended as given in our edition, cf. also the right hand in M 20 f.

31 l: OE has staccato on the two 16<sup>th</sup> notes. It was, however, crossed out in OE<sub>Mal</sub>, but the engraver missed this when correcting the plates.

35 l: Tie only in OE<sub>Mal</sub>; it was erroneously erased when another correction in this measure was carried out and afterwards not added again; therefore missing in OE. – Slur ends a note earlier by mistake.

38 l: *e* stemmed together with the *g* as  $\mathfrak{J}$ ; cf., however, M 7.

43:  $\leftarrow$  above pf u, but probably only because of lack of space.

u: 2<sup>nd</sup> *a* in the alto voice only in OE<sub>Mal</sub> and OE<sub>B</sub>; OE has *b*, most likely in error, cf. M 12.

l: 2<sup>nd</sup> slur from  $\mathfrak{J}$  to its dot (placed on beat 3), not taken over in our edition.

48 u:  $e^1$  in the 1<sup>st</sup> chord is stemmed separately; we follow the notation in M 17.

51 u: Slur for soprano voice ends one note earlier; cf., however, the surrounding measures.

55 l: Beat 3 of the measure is not slurred to prepare the staccato in the next measure, as part of a general growth of tension that explodes to a subito *ff* in M 58.

64 u: *sf* could also be read as referring to  $\mathfrak{J} a^1$ ; cf. the following measures, however.

67 u: Slur ends a chord earlier, probably in error.

76 l: Slur starts a note earlier, despite note repetition; surely a mistake.

## III Scherzo. Allegretto

22 u: OE has  $a^\sharp^1$  and  $f^\sharp^1$  instead of the obviously correct  $a^\sharp^1$  and  $f^\sharp^1$ . Below the  $\sharp$  in front of  $a^1$  an older  $\sharp$  is still visible, so presumably the engraver corrected the wrong accidental; instead of changing  $f^\sharp^1$  to  $f^\sharp^1$ , he changed  $a^\sharp^1$  to  $a^\sharp^1$ .

34 l: Stemming follows M 2; in M 34 *A* and possibly also  $c^\sharp$  stemmed separately.

35 u: Chord on beat 3 with  $d^\sharp^1$  instead of  $f^\sharp^1$ , obviously an error.

Upbeat to 45: The *fp* in M 61 seems to confirm the assumption of a *p* here.

57–60 u: Modern editions often extend the slur to the 3<sup>rd</sup> note of M 60. However, there is a case to be made for it ending in M 59. This trio divides into 2–2–4 measures three times. If one then counts a four-measure phrase starting at M 49, you see the rhythm disrupted on the 4<sup>th</sup> measure (M 52). Similarly, if you count a four-measure phrase starting at M 57, you would see it disrupted at its 4<sup>th</sup> measure (M 60). Also note, that the  $\leftarrow$  stops in M 59.

66 u: 1<sup>st</sup> chord has  $\sharp$  for  $f^2$  instead of  $g^2$ , definitely an error.

67 l: 5<sup>th</sup> note erroneously *c* instead of *e*.

## IV Rondo. Grazioso

47, 106 u: Slur ends a note earlier; we follow M 7.

51 u: There is no *sf* for the alto voice in M 11. Beethoven might have added it here to bring out the counterpoint.

58 u: Staccato instead of slur on beat 4, certainly a mistake.

77, 90 u: No staccato on the 1<sup>st</sup> note of the triplet on beat 2 in both measures. Also the stemming in M 90 ( $a^1$  stemmed together with  $c^2$ ) suggests the fingering adopted in the score.

80: *pp* on 2<sup>nd</sup> note of right hand; however there is a plate correction that shows that the left hand had a full chord on beat 1 like M 67, which was eliminated with only *c* to remain. Therefore it is likely that the *pp* was only put to the right because of lack of space on beat 1 and is actually intended to be on it.

82 u: Slur erroneously ends a note earlier.

100: The key signature was originally missing and later added at the beginning of the staff in M 99. The accidentals in M 99 and the lack thereof in M 100, however, seem to indicate an original key signature change in M 100.

- 107 u: 2<sup>nd</sup> slur starts a note too early by mistake; cf. the upbeat intentions in the following measures.
- 110 u: Slur by mistake ends a note earlier.
- 131: Looking at M 34 one could be inclined to think that the A# at the beginning of M 131 is an engraver's error and that it should be an A♯, especially as the necessary A♯ is missing on beat 3. However, harmonically there seems to be no reason to assume a ♯ at the beginning of the measure that the engraver might have misread as a #. This A# is a distinct differentiation, introduced by Beethoven, developing the chromaticism of the passage before it cadences in the tonic.
- 142 l: It has been suggested that the g in the tenor voice might be an engraver's error and should be an e like in M 144. But the latter instance is different with more tension, as it leads to an enharmonic change. M 141/142 is more innocent, the lowest voice stationary on a C, the two inner voices wandering in the chord, the lower of the two e-f-g-e in M 140–142.
- 148 l: In OE<sub>Mal</sub> an existing staccato for the two quarter notes was deleted.
- 167 u: Staccato instead of slur on beat 4, surely a mistake.
- 181 u: Slur could also be read as starting on 1<sup>st</sup> note in measure.

### Sonata op. 2 no. 3

#### Sources

OE Original edition. Vienna, Artaria et Comp., plate number 614, published March 1796. Title: *TROIS – SONATES | Pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composées et Dediées | A M<sup>r</sup> Joseph Haydn | Maitre de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy &c. | par | LOUIS van BEETHOVEN | Oeuvre II. | A Vienne chez Artaria et Comp. | [left:] 614. [right:] f 3.* – Thanks to a detailed comparison of numerous extant copies of this edition and its proofs Patricia Stroh was able to record eight stages that can be arranged in four groups:

1. First state of uncorrected plates (no exemplar has survived).
2. Proof copies before publication, can be identified by means of a mistake on the title page – *Dedies* instead of *Dediées* as corrected later (see e.g. OE<sub>Mal</sub> and OE<sub>B</sub> below).
3. Published original edition.
4. Re-issues under a new title (*Titelauflagen*) from ca. 1801. For our edition the copy of the published original edition (group 3) was consulted, which Patricia Stroh designates B<sup>1</sup>: Vienna, Österreichische Staatsbibliothek, Sammlung Hoboken, shelfmark S. H. Beethoven 16. B<sup>9</sup> (group 3) served as a comparative copy: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, shelfmark HCB C op. 2. Patricia Stroh's work has been published in three parts: *Evolution of an Edition. The Case of Beethoven's Opus 2. Part 1. Punches, Proofs, and Printings. The Seven States of Artaria's First Edition*, in: *Notes* 57/2 (December 2000), pp. 289–329; *Part 2. Partners and Pirates, Correction and Corruption: The Reprint Publishers and their Editions from 1798 to 1826*, in: *Notes* 60/1 (September 2003), pp. 46–129; *Part 3: A Missing Link in the Case of Beethoven's Opus 2*, in: *Notes* 68/3 (March 2012), pp. 489–525 (in addition *Erratum*, in: *Notes* 70/2, December 2013, p. 344).

OE<sub>Mal</sub> Proof copy of the original edition, copy A<sup>0</sup> according to Patricia Stroh's designation (see OE). Title as OE, however, erroneously *Dedies* instead of *Dediées*. Private collection of Matthew Male-rich (available in digitised form on the website of the Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies in San José). This proof copy contains almost 100 handwritten corrections and additions in red crayon or ink. Whereas the entries in red crayon originate from an

unidentified proof reader, at least one passage in ink – the fingering numbers added in op. 1 no. 1, Trio M 59–62 – seems to have been notated by Beethoven himself (cf. Stroh, *Part 3*, pp. 503–506).

OE<sub>B</sub> Proof copy of the original edition, copy A<sup>3</sup> according to Patricia Stroh's designation (see OE). Title as OE, however, erroneously *Dedies* instead of *Dediées*, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelfmark N. Mus. ms. 304. This proof copy, reflecting a later stage than OE<sub>Mal</sub>, was corrected by Beethoven himself. It contains 29 entries in his hand.

Regarding extant sketches cf. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, p. 13.

#### About this edition

The primary source for our edition is the original edition (OE) that was published by Artaria in March 1796. The proof copies (OE<sub>Mal</sub> and OE<sub>B</sub>) and the handwritten entries in red crayon and ink were consulted for the purpose of clarifying a few questionable passages (see *Individual comments*). As Beethoven took over several passages of movement I of his Piano Quartet WoO 36 no. 3 in movement I of the Sonata, the model offers some interesting insights into the latter (cf. the comments on movement I, M 22–25 and M 37 f. u).

The following *Individual comments* refer to readings in OE whenever not otherwise specified.

#### Individual comments

##### I Allegro con brio

- 5–8 l: Note that in the recapitulation M 143–146 the quarter notes of the bass voice are slurred.
- 9: Stemming of last chord made to conform to M 10; in OE all three notes with their own stem.
- 22–25: In the respective section in its model (movement I of Piano Quartet WoO 36 no. 3) the 2<sup>nd</sup> half of M 22, 24 are *p*, and the scale in M 25 staccato throughout.

37 f. u: Many editions decide not to include the two slurs, which are in OE in these measures but not in the parallel passages M 31 f., 165 f., 171 f., as they believe them to be engraver's errors. There is a case to be made for them, however, when one turns to the respective passage in the Piano Quartet WoO 36 no. 3. Here in the Quartet there is a steady *cresc.* up to a *f* which corresponds to beat 2 of M 38 in the Sonata, though in the Quartet placed on the downbeat:



This *f* pattern is continued and developed in the Sonata in M 40 and 42. – It is also worth mentioning that the syncopations in the strings in the Piano-Quartet version create a dramatic mood in contrast to the proper second subject that occurs in *dolce* in M 47.

45 f.: Suggestion for the execution of the



turns: 51–55 u: Slur separated at bar line M 51/52, most likely in error, cf. M 185–188. The separation might have been caused by a staff or page turn in the manuscript.

58 l: Slur by mistake ends a note earlier.

69–72 u: In OE<sub>Mal</sub> staccato dots in M 69 f. were changed to staccato strokes and strokes added in M 71 f.

105 u: 2<sup>nd</sup> note on beat 4 *a*<sup>1</sup> instead of *f*<sup>#1</sup>, surely by mistake.

127: 1<sup>st</sup> *sf* on beat 1 instead of beat 2 by mistake.

144 l: Slur could also be read as starting at 1<sup>st</sup> note; cf., however, M 143.

148 u: *g*<sup>1/f</sup> instead of 1<sup>st</sup> *f*<sup>1/f</sup> by mistake.

151–154 l: Could the staccato on the quarter notes be an engraver's error? Cf. M 147–150 u. At M 147–150 the two hands are differentiated, one has a linear stepwise motion and the other has leaps. This necessitates a different articulation. In M 151–154, it is therefore conceivable that Beethoven notated the strokes on purpose to bring

out the bass more (the whole section also is in *f* and he added the *sf*).

161 u: Slur only starts on 2<sup>nd</sup> note by mistake; cf. M 27.

161 f. l, 164, 170, 181, 183 u: Slur ends one note (M 181 two notes) earlier by mistake.

179 u: The *a*<sup>#1</sup> introduces a different reading to M 45 but is definitely in the sources.

182 l: *c* instead of *e*, undoubtedly an engraver's error.

218–221 u: Two slurs, one starting at bar line M 218/219 and ending on last note of M 219, the 2<sup>nd</sup> starting at bar line between M 219 and 220 and ending on *cb* in M 221. We believe the intention to be one slur as given in our edition.

223, 225, 227 u: In OE<sub>Mal</sub> M 223 *c* instead of *d* on beat 1 (as in our edition), red crayon changes this to *d* to conform with M 225 and 227, where *d* is given. Later proof copies show this change in the engraving. In OE<sub>B</sub> however, which represents a later stage, the stems of the *d* are crossed out in all three measures and a note – not by Beethoven – is added *ganze Note* (whole note) in M 223. This correction however was not executed, thus OE still shows *d*; we believe *c* to be correct as this way the built-up chord sounds all the way to the end of the measure.

l: Ties from 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> note in upper voice, surely a mistake.

225 u: After several corrections mistakenly *d*<sup>1</sup>/*g* instead of *db*/*e*.

228–231 u: Slurs end a note earlier by mistake.

232: Two chords frame this cadenza, the  $\frac{6}{4}$  chord at the beginning and the  $\frac{7}{5}$  chord in the left hand with *c*. These chords are notated as *d*, a different free rhythm exists for the embellishments. Therefore, the *c*<sup>d</sup> is in a faster tempo in the duration of the embellishment figures.

237 u: OE has a slur 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> note but we believe this to be an engraver's error and that the slur actually belongs to the 2<sup>nd</sup> half of the measure (where it is missing), matching the articulation of the left hand.

249: *ff* clearly after beat 1, most likely meant for beat 3. M 245 starts a motif with the main notes *a–g–c* and with a deceptive cadence on the last note. This motif is moved to beats 3–4 in M 249–251, with an important exception of *b* instead of *c* in M 251. This makes the following *ff* possible and forces the left hand in M 249–251 to be subservient to the right hand.

## II Adagio

8 l: *g*<sup>#</sup> instead of *a*, definitively a mistake; cf. M 50.

10, 52: The end of the slur could be attributed to either the 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup> note. We believe it to end on the 4<sup>th</sup> note. Cf. the antecedent phrase from the upbeat to M 8, where the upbeat is also separated.

68 u: Slur ends a note earlier by mistake.

77: *p* two 16<sup>th</sup> notes earlier, probably by mistake.

## III Scherzo

38: The *pp* implies a *calando* here.

## IV Allegro assai

Tempo: It has been convincingly argued that Beethoven uses the term “*assai*” not in the sense of “extremely” but in the sense of “fairly” or “enough” (fast enough). In several cases, he provided a German translation for “*assai*” using “*ziemlich*” as an equivalent (for a detailed discussion cf. Stewart Deas, *Beethoven's “Allegro assai”*, in: *Music and Letters*, vol. 31/4, October 1950, pp. 333–336).

11 ff., 199 ff. u: Note groups lacking a slur are of course also to be played legato, as indicated in the measures before. C. P. E. Bach reminds us of this: “From time to time it happens that for reasons of convenience in pieces where a lot of staccato and legato notes appear after another only the beginning of those is being marked. It is understood that these markings are to be applied continuously until they are cancelled” (Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1. Teil, S. 126, *Drittes*

*Hauptstück: Vom Vortrage, § 18*, Berlin, 1753).

- 11, 13, 15/16 u: Although the slurs in the measures are placed below the staff and closer to the alto and tenor voices in OE, we believe them to belong to the soprano voice, continuing the marking in the measures before. They might have been placed low in OE because of space issues in the manuscript.
- 25 u: In OE<sub>Mal</sub> staccato strokes were added on top of engraved dots. However, the engraver mistakenly read this as a crossing out of the dots, so they are missing in OE.
- 101: This *pp* can be a *subito pp* or it can be preceded by a diminuendo starting at M 99. This *pp* might be another example where *calando* is also intended (cf. movement III).
- 143–146 u: We have amended the slurs to match M 127–130; OE erroneously has no slur in M 143, a slur M 144–145 and a slur M 146.
- 151–154 l: We have amended the slurs to match the pattern of the preceding measures; OE erroneously has a slur M 151, a slur M 152–153 and a slur M 154 (open to the left after page turn).

### Sonata op. 7

#### Source

OE Original edition. Vienna, Artaria et Comp., plate number 713, published in October 1797. Title: *GRANDE SONATE | pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composée et dédiée | a Mademoiselle La Comtesse | BABBETTE DE KEGLEVICS | par | Louis van Beethoven | Oeuvre 7. | A Vienne chez Artaria et Comp. | [left:] 713 [right:] f 1.30*. Copy consulted: Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Hoboken 39.

#### About this edition

The original edition is the sole source for our edition.

The following *Individual comments* refer to readings in OE whenever not otherwise specified.

#### Individual comments

##### I Allegro molto e con brio

- 5–8, 193–196 u: None of the slurs are closed to the right (see especially M 196), the reason being that they lead to the upper voice in the lower staff.
- 22–24 l: Slur erroneously ends one note too soon.
- 30: No dynamics, but probably some difference from previous *ff* is expected.
- 43 f. u: Only one slur per measure, probably an oversight due to change of staff; we standardise to conform with M 41 f.
- 72 l: Many editions here have *e*<sup>1</sup> instead of *eb*<sup>1</sup> for 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> notes, copying M 64. However, M 72 u rather prepares for the diatonic voice in M 74 l.
- 145 f. u: Here the engraver was confronted with problems of space. He began above the *eb*<sup>3</sup> and drew a short slur up to the next note. Then he began a new slur to *ab*<sup>1</sup> M 146.
- 151 f. u/l: The slurs end one note too soon, probably by error.
- 157–165 u: On the staccato see Murray Perahia's introduction.
- 214 u: Looking ahead towards M 216 and 218, the 4<sup>th</sup> note surely must be a *gb*<sup>1</sup>.
- 249–251 l: Slur only begins at *g* instead of *f*; see M 69 f.
- 261–263 u: Slur begins only after bar line at M 262; but see M 81–83.
- 265 f., 269–271: Highest point of the hairpins unclear. We standardise to conform with M 85 ff.
- 290 u: Erroneously *♯* at 2<sup>nd</sup> group as well.

##### II Largo, con gran espressione

- 8 l: The staccato at *c* is perhaps an engraver's error, but might also be an augmentation dot for *C*, which, in the engraving, is never placed directly at the head of the note, but at the correct metrical place and in vertical position. But see M 58, where both the augmentation dot and the staccato dot are found. One should note, however, that in both cases there is no staccato dot for the right hand, and that this sign is otherwise also not

found at the eighth-note phrasings.

We feel that the staccato sign here is only a warning not to play the last chord longer at the end of the phrase, but to continue the rhythmic pattern of the first measures.

- 12, 60, 62: Beginning of slur unclear, rather one note later; we standardise to conform with M 10.
- 14, 64 u: The *fp* and *sfp* are unequivocally assigned to the upper staff. The left hand can either accommodate the *p* or remain *f*.
- 69 u: *a*<sup>1</sup> erroneously  instead of .
- 73 u: This is the only instance where we find the sign  $\sim$  instead of the usual symbol for the turn  $\infty$ . Perhaps a slower turn is intended?
- 82 u: In M 81 a motivic legato deconstruction starts in the bass by a shortening of the slur, which is picked up in the soprano in the next measure and is continued by octaves without slur on the 2<sup>nd</sup> beat, and then by short single staccato octaves (despite the slur, which does not necessarily mean portato). This might be a late change by Beethoven as the slur in M 82 originally ended at the octave *c*<sup>2</sup>/*c*<sup>3</sup> and was changed while the plates were being corrected.
- 84: On beat 1, additional  $\sharp$  between the staves. See M 17; would have to be  $\gamma$  in M 84, however.
- u: Slur probably erroneously *g*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup> instead of *g*<sup>2</sup>–*d*<sup>2</sup>.

##### III Allegro

- 1, 9, 43, 51 u: Rhythm follows that of OE. A possible explanation of the sole augmentation dot, which is consistent throughout the movement, is that it might indicate a “horn part” as a middle voice; see M 5–9.
- 11 f. u: No slur before change of staff in OE, subsequently open at the left to *eb*<sup>2</sup>.
- 27 f., 29 f. l: Slurs only to *bb* in M 28 and *db*<sup>1</sup> in M 30.
- 95 b: Beat 1 and 2 not notated in the source, but necessary for continuation.
- 133 l: Erroneously  $\sharp$  before *Bb*. On a certain level, this would be an intriguing idea if it were spelt different-

ly as a *cb* (and if there were a corresponding accidental on the 3<sup>rd</sup> note), as it would delay the dominant until the *ff* measures.

139–146 u: Slurs:



Certainly an engraver's error.

#### IV Rondo. Poco Allegretto e grazioso

8 f. l: Slur probably erroneously to 1<sup>st</sup> note of M 10.

69 l: At last chord *b* erroneously before *bb* instead of *d*<sup>1</sup>.

100 u: Articulation probably erroneously



117 l: Chords on 1<sup>st</sup> beat erroneously with *ab* instead of *bb*.

137 l: 1<sup>st</sup> chord erroneously *♯* instead of *♭*

150 l: At first it seems surprising that there is a *sf* on the 1<sup>st</sup> beat, on the closing of the phrase *g*<sup>2</sup>–*ab*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup>–*eb*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup>–*eb*<sup>2</sup>. It does not appear in any other instance. The *sfs* in the measure are however all in *piano* (see the *fp* marking in M 149). They signify a dialogue between that closing phrase in the top voice ending on the tonic – with accents on its first and last notes – and the tenor and bass voices, which answer in M 150 f. but end on the dominant in M 154 – also with accents. Thus, it is the argument between tonic and dominant which is punctuated by the *sf* accents.

#### Sonata op. 10 no. 1

##### Source

OE Original edition. Vienna, Joseph Eder, plate number 23, published in September 1798. Title: *TROIS SONATES | pour le | Clavecin ou Piano Forte | Composées et Dediées | A Madame la Comtesse de Browne | née de Vietinghoff | par | LOUIS VAN BEETHOVEN. | Oeuvre 10. | a Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. | Renard. sc. | [left:] No. 23 [right:] 3f. 30.x. Copies*

consulted: Bonn, Beethoven-Haus, Sammlung H. C. Bodmer, shelfmark HCB C op. 10; San José, Ira Brilliant Beethoven Center, shelfmark Op10 No1-3 Eder 23 [1798].

Regarding extant sketches cf. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, p. 53.

##### About this edition

The only source for our edition is the original edition (OE). Apart from sketches no other authentic music manuscripts for this Sonata survive.

The following *Individual comments* refer to readings in OE whenever not otherwise specified.

##### Individual comments

#### I Allegro molto e con brio

32 l: It is a surprise that the slur for the bass line does not start on *eb*<sup>1</sup> in M 32, as the motif of a fifth, introduced in M 9 f., is taken up in augmented form here.

48–55 l: Two slurs, 1<sup>st</sup> M 48–52, 2<sup>nd</sup> M 53–55; we change to match M 207–214.

61 u: Suggestion for the execution of the ∞



64 f., 68 f., 223 f. u: We change all *♯* to dots, following M 227 f.

98 f. l: Slur ends at last note in M 99; we change to match the slur open to the right in M 94 f.

122 f.: < > below *pf* l, but most likely meant for *pf* u; cf. M 126–129 and 134 f.

146–158 l: Slur ends open to the right in M 149 before line change and is only picked up again at 1<sup>st</sup> note in the next staff; we change to one slur.

161 u: Some editions change the chord to *c*<sup>1</sup>/*eb*<sup>1</sup>/*ab*<sup>1</sup> instead of *c*<sup>1</sup>/*eb*<sup>1</sup>/*c*<sup>2</sup>; we see no corroboration for this.

178, 180: Appoggiatura in M 178 32<sup>nd</sup> notes, in M 180 16<sup>th</sup> notes; we change to match M 11 and 13.

184 f. u: Slur ends at last note in M 184; we change to match M 186 f. and M 17 f., 19 f.

192–195 l: Only short slur for tenor voice in M 194/195; we change to match M 33–36.

200–206 l: Slur ends at chord in M 205 before line change and is picked up again open to the left in M 206; we change to one slur.

#### II Adagio molto

6 l: The *fp* below *pf* l might suggest one continuous arpeggio in both hands.

40 u: While M 37 has *p* at the beginning of the measure, the different length of the 1<sup>st</sup> note prevents us from taking it over in M 40.

47 u: Unclear where slur starts, could also be one note later.

51 l: Only one tie to 1<sup>st</sup> *f/ab* in M 52, ending between the two note heads; we believe both notes are intended to be tied and add the additional tie, recognizing that rhythmically this notation is not precise.

72: *pp* of M 71 repeated here; not necessary, probably an engraver's error. There might also have been a line change after M 71 in the manuscript and Beethoven added a cautionary *pp* in the new line.

83–86 u: Contrary to the existing slurs in M 36–39, the whole passage here has triplet grouping slurs (including the rests) all the way through to the 5<sup>th</sup> note in M 86, but no slurs matching those in M 36–39. We believe this to be an engraver's error and change the slurring to match M 36–39.

#### III Finale. Prestissimo

31 u: Slur begins one note later; we change to match M 88.

55 l: 1<sup>st</sup> note erroneously *♯*; we change to match the surroundings.

60 f u: End of slur already at 6<sup>th</sup> note in M 60; we change to match the slur in M 3 f.

109 l: Some editions take over a *gb* to the *eb* minor chord from OE. Beethoven mainly stays with four-part writing on weak beats throughout; so suddenly doubling the *gb* for no apparent reason seems unconvincing. We believe this to be an engraver's error.

**Sonata op. 10 no. 2***Source*

OE Original edition. Vienna, Joseph Eder, plate number 23, published in September 1798. Title: *TROIS SONATES | pour le | Clavecin ou Piano Forte | Composées et Dediées | A Madame la Comtesse de Browne | née de Vietinghoff | par | LOUIS VAN BEETHOVEN. | Oeuvre 10. | a Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. | Renard. sc: | [left:] No. 23 [right:] 3f. 30.x.* Copies consulted: Bonn, Beethoven-Haus, Sammlung H. C. Bodmer, shelfmark HCB C op. 10; San José, Ira Brilliant Beethoven Center, shelfmark Op10 No1-3 Eder 23 [1798].

Regarding extant sketches cf. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, p. 53.

*About this edition*

The only source for our edition is the original edition (OE). Apart from sketches no other authentic music manuscripts for this Sonata survive.

The following *Individual comments* refer to readings in OE whenever not otherwise specified.

*Individual comments***I Allegro**

5 u: Contrary to the dotted rhythm in M 122 and 137, the phrase is presented here with even 16<sup>th</sup> notes at the beginning of the measure. This corresponds to the paraphrase of this melodic line in M 18–22, 23–26, and 27–30, that is, with even notes arpeggiating a structural chord (as endorsed in Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenischen Klavierwerke*, Vienna, 1842). However, if we look at the continuation of the phrase in M 10 f., the dotted 16<sup>th</sup> note at the beginning might be right in balancing the whole phrase.

5–8: In OE the climax of the  $\langle \rangle$  is on  $g^2$ , but this makes little sense musically. We believe there not to be a climax at any one note, but, rather, that the dynamics form a general

wave that crests around the bar line.

The upbeat  $a^1$  before M 1, after reaching  $c^2$  in that measure, goes to the  $bb^1$  of M 3 and back to  $a^1$  in M 5 ( $a^1-c^2-bb^1-a^1$ ). This motion is transferred to the top octave, and thus the  $a^2$  of M 7 goes through  $c^3$  to  $bb^2$  in M 8, where the motion is enhanced by an imitation a step higher ( $bb^2-d^3-c^3-bb^2$ ) and then a turn (basically  $a^2-c^3-bb^2-a^2$ ) brings back tonic harmony and, two measures later, a cadence. This motion must govern the dynamics. The  $g^2$  of M 6/7 has no part in this and no reason to be highlighted as a climax.

9–11 l: Slur ends a chord earlier before line change; end changed to match M 126–128.

117–130: Traces of plate corrections for the general key signature and several now superfluous accidentals indicate that this whole passage originally was also notated in the key of d minor. Beethoven probably envisaged the whole development section in that key, despite some modulations. Only in M 117 f. does the minor mode change to major, not so much as a key change but as a direct contradiction to the prevailing dramatic nature of the development and its minor key. A transition back to the lighter mood of the recapitulation and to the key of F major is needed, and D major sounds as a distant key; yet it is related to both, and thus is not to be thought of as an actual key change. In the end it turns out to be an extended applied dominant to the g minor chord of M 131, which is part of the harmonic cadence (VI<sup>#</sup>–II–V–I) that leads back to F major. The dramatic development, through an idealised vision, melds into the recapitulation – an amazing and innovative idea.

156–159 u: Two slurs, from M 156 to end of measure in M 157 and from 1<sup>st</sup> note of M 158 to last note of M 159; we believe these two slurs to be intended as one slur over four measures, as the harmonic setting does not change.

173–175 u: Slur starting in M 173 ends open to the right in M 174 before line change; in M 175 however a new slur starts at 1<sup>st</sup> note. We change to match the single slur at M 41–43.

183: *f* at 1<sup>st</sup> note of right hand; cf. however M 51.

**II Allegretto**

32 u: Singular occurrence of portato instead of legato, most likely a mistake; cf. the surroundings.

49/50: As the  $\triangleright$  goes to the last beat of M 50, the resolution of the appoggiatura  $ab-g$  cannot be too soft. This might be the reason why Beethoven does not slur it in the alto voice.

57 f. l: Two slurs, M 57 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> note and M 58 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> note (similar situation in M 65 f.); changed to match M 61 f.

74 u: Slur erroneously starts a note late; cf. M 78, 98 and 102.

107: *cresc.* erroneously a measure later; changed to match M 83.

**III Presto**

45 u: We believe this *f* is only to mark the alto entrance, in a basically *p* dynamic. However, we think that the succession of *sf* from M 51 to 66 should be thought of as a long *cresc.*

53 l: In the oldest print runs of OE, erroneously  $cb^1$  instead of  $c^1$ ; Beethoven must have misread the note as being notated in the bass clef.

108 u: Last note erroneously  $db^3$ .

**Sonata op. 10 no. 3***Source*

OE Original edition. Vienna, Joseph Eder, plate number 23, published in September 1798. Title: *TROIS SONATES | pour le | Clavecin ou Piano Forte | Composées et Dediées | A Madame la Comtesse de Browne | née de Vietinghoff | par | LOUIS VAN BEETHOVEN. | Oeuvre 10. | a Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. | Renard. sc: | [left:] No. 23 [right:] 3f. 30.x.* Copies consulted: Bonn, Beethoven-Haus, Sammlung H. C. Bodmer, shelf-

mark HCB C op. 10; San José, Ira Brilliant Beethoven Center, shelfmark Op10 No1-3 Eder 23 [1798].

Regarding extant sketches cf. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, p. 53.

#### About this edition

The only source for our edition is the original edition (OE). Apart from sketches no other authentic music manuscripts for this Sonata survive.

The following *Individual comments* refer to readings in OE whenever not otherwise specified.

#### Individual comments

##### I Presto

53 u: Sketches in the so-called Kafka miscellany, p. 20, illustrate that without a doubt the grace notes are to be played as eighth notes:



66–68 l: Two slurs,  $a^1$  in M 66 to  $a^1$  in M 67 and from there to  $e^1$  in M 68; we amend to one slur, cf. also M 247–249.

191 u: The slur for the top voice only ends on  $d^{\sharp 2}$ ; we amend to match the slurs in the other voices.

214, 218 l: Chord in M 214 with two stems, one for all notes stemmed downwards and another for the top voice upwards; chord in M 218 only with one stem, pointing upwards. We amend to M 32, 36 of exposition.

248 u: Slur only starts at  $e^3$ , certainly a space issue; we amend to match M 249.

251–253 l: Two slurs,  $d^1$  to  $d$  in M 251 and from there to  $A$  in M 253; we amend to one slur, cf. also M 71 f.

263:  $p$  above  $pf$  u but surely meant for both hands.

274:  $fp$  with 1<sup>st</sup> octave in right hand; we amend to match the position in M 93.

278:  $fp$  on 2<sup>nd</sup> eighth note; we amend to match the position in M 97.

318 f. l: Slur  $Bb-eb$  instead of  $Bb-f$ ; we amend to match M 316 f.

327 f. u: Slur for top voice ends a note later by mistake.

##### II Largo e mesto

7: Throughout OE the engraver used for all three Sonatas in op. 10 one punch for *cresc.* and added the letters *de* in front by using different letter punches. Is it possible that the engraver forgot the letters *de* here and that it should read *decresc.*?

18, 45 f.: The position of the *rinf.* in OE after beats 1 and 4 is questionable. We believe it to be meant like a pressured accent on a strong harmony, of significant dissonance, thus on beats 1 and 4 respectively.

21 l: The imitative character of the voices suggests at least a *cresc.* if not a *f*.

##### III Menuetto. Allegro

19 f. l: Slur starts a note later; we amend to match M 17 f., 21 f. and 23 f.

25–28: In alto voice two slurs, 1<sup>st</sup> in M 25 and a 2<sup>nd</sup> for M 26–28; we believe the slur to be broken only because of the change of system, cf. the melody in M 1–2, and amend to one continuous slur.

##### IV Rondo. Allegro

8 u: This is the only time in the movement that the grace note has a stroke, possibly an engraver's error.

33–35: The indication of dynamics in these measures feels incomplete. We suggest a *fp* on the 1<sup>st</sup> chord in M 33 and a *f* as of M 35.

#### Sonata op. 13

##### Sources

A<sub>Fr</sub> Autograph fragment. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. ms. autogr. Beethoven Landsberg 7, Bl. 25r. No title. Beethoven only wrote M 1 and 2 of movement I. This seems to be an intended but soon abandoned fair copy.

OE Original edition. Vienna, Hoffmeister, without publisher's or plate number, published in autumn 1799, advertised on 18 De-

cember 1799 as having left the printing press (*Wiener Zeitung*). Title: *Grande Sonate pathétique* | *Pour le Clavecin ou Piano-Forte* | *Composée et dédiée* | *À Son Altesse Monseigneur le Prince* | *CHARLES DE LICHTNOWSKY* | *par* | *Louis Van Beethoven* | *Oeuvre 13.* | *À Vienne chez Hoffmeister.* Copies consulted: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Hoboken collection, shelfmark S.H. Beethoven 56; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark 4 Mus.pr. 9056.

Regarding extant sketches cf. *Beethoven Werkverzeichnis*, Bd. 1, pp. 67 f.

#### About this edition

The primary source for our edition is the original edition (OE). The autograph fragment (A<sub>Fr</sub>) was consulted but contains no further findings of any relevance for our edition.

The following *Individual comments* refer to readings in OE unless otherwise specified.

#### Individual comments

##### I Grave – Allegro di molto e con brio

5 u: Slur  $g^1/g^2-f^1/f^2$  starts an octave earlier by mistake.

9 u: 2<sup>nd</sup> octave  $f^2/f^3$  is  instead of , which would make the following group a sextuplet. We believe this to be an engraver's error and amend to . – 1<sup>st</sup> legato slur ends one note early by mistake. – Portato is only given with 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup>  $b^2$  and with following two  $f^2$ . The whole group is, however, undoubtedly intended to be notated as in our edition.

11: While it could be justified that the introduction might also be repeated because at crucial moments in the piece the material from it is being used – at the beginning of the development section and in the coda – the source is unambiguous at this point and probably for reasons of overall balance, Beethoven decided against having the introduction repeated.

27 f. u: *rf* instead of *sf*, most likely an engraver's error. Beethoven prefers

the abbreviation *rinf.* to *rf* and normally uses it with longer phrases instead of just one note.

36 u:  $b^2/c^3$  instead of  $f\sharp^2/c^3$ , most likely a mistake; see for example M 40 f. and 44 f.

99 u: Staccato on  $c^3$ . Probably just an oversight of the engraver, continuing the staccato from the measures before; see all other instances.

159: It is possible that a *decresc.* is missing here as otherwise the *cresc.* from M 149 would continue, with a *subito p* in M 163.

223 f., 231 f., 239 f.:  $\flat$  instead of  $\sharp$ ; see, however, M 53 f., 61 f., 69 f.

237 u: Staccato on 1<sup>st</sup> note most likely an error; see all other instances.

297 f. l: Slur only starts a chord later; see pf u, however.

## II Adagio cantabile

12 f. u: In M 12 there is a slur from 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> note in uv, in M 13 the slur is open to the left after the change of line; we amend to match M 4 f.

62 f. u: Slur for uv ends one note earlier by mistake.

72 u:  $\flat$  instead of  $\sharp$ ; see M 70 f., however.

## III Rondo. Allegro

13, 15, 20, 85 f., 150 u: Slurs end one note earlier by mistake.

43: *p* after note, so at change of measure; certainly intended as given here.

159, 163 u: In M 163 the slur above the staff must belong to the alto voice. In M 159 there is the same kind of slur but also another slur with the alto voice. Most likely, in M 159 the slur with the alto voice was added as a correction but the engraver forgot to delete the one above the staff.

172 f. u: In M 172 the slur is open to the right before the page turn, in M 173 it is from 1<sup>st</sup> note; we amend to match M 2 f.

200 u: Last group erroneously notated as  $\flat$  instead of  $\sharp$

203 f., 205 f. u: In both cases the slur is open to the right and we believe it to be meant as extending to the 1<sup>st</sup> note of the next measure.

## Sonata op. 14

### Sources

OE Original edition. Vienna, T. Mollo & Comp., plate number 125, published late 1799. Title: *DEUX SONATES | pour le Piano-Forte | Composées et Dediées | à Madame La Barone de Braun | par | LOUIS VAN BEETHOVEN | Oeuvre 14 |* [left:] 125. [right:] *f 2., 20 x<sup>r</sup> | à Vienne Chez T. Mollo & Comp.*

Copy consulted (with uncorrected title and lacking dedication, and with opus number 13): Ann Arbor, University of Michigan, Music Library, shelfmark M 23. B42 S6 no. 9. This is probably the earliest known copy of this edition. An examination of several copies of later issues revealed no departures in the musical text.

OE<sub>Q</sub> Beethoven's transcription of Sonata op. 14 no. 1 for string quartet, published in parts. Vienna Kunst- und Industrie-Comptoir, publisher's catalogue and plate number 17, published August 1802. Title: *Quatuor | pour | deux Violons Alto et Violoncelle, | d'après une Sonate | composée et dédiée | à Madame la Baroie de Braun | par | Louis van Beethoven | arrangé par lui même. |* [left:] 17. [right:] [1] f. [15] x<sup>r</sup>. | *A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie.* Copy consulted: Bonn, Beethoven-Haus, shelfmark C 14 / 27.

### About this edition

The primary source for our edition is the original edition (OE). Points of interest to performers in Beethoven's own transcription for string quartet (OE<sub>Q</sub>) are noted below and in footnotes to the musical text.

The following *Individual comments* refer to readings in OE whenever not otherwise specified.

### Individual comments

#### Sonata op. 14 no. 1

##### I Allegro

2 u: Slur ends as in source.

4 u: End of slur ambiguously placed between 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> notes; notated un-

ambiguously in M 94. This fourth is the main motif throughout the piece.

7 u: Additional slur on  $g\sharp^1-e^1$ . This slur was left standing after a correction to the plates, probably by mistake. Surely it was originally a misreading of the tie on *b*.

7 f.: OE<sub>Q</sub> version places *fp* on both  $\circ$ 's.

17, 19 u: In OE<sub>Q</sub> the  $d^2$  and corresponding places are *f*.

21 u: 1<sup>st</sup> staccato mark slipped into eighth-note beam in adjacent staff, hence barely legible.

l:  $f\sharp$  in 2<sup>nd</sup> chord has upward stem, probably an engraver's error.

25 f. u: Source has no tie in lower voice here and in subsequent phrases.

29 f.:  $\succ$  already ends at beginning of M 30; changed to agree with M 25 f.

37 f.:  $\succ$  already ends at beginning of M 38; changed to agree with M 33 f.

39 f. l: Upper voice has questionable slur on  $b-c\sharp^1$  across bar line to M 40.

40 f. u: In OE<sub>Q</sub> the 2<sup>nd</sup> slur mostly begins on beat 4, but OE has the slur consistently starting on beat 3.

46–50 l: The rhythm is  $\text{♪♪♪}$  instead of  $\text{♪♪♪}$  both in the sketches and in OE<sub>Q</sub>; hence an abbreviation of the rhythmic motif from M 4.

53: OE<sub>Q</sub> has *sfp* here instead of *sf*, thereby imparting *subito* character to next *ff*.

57–60 l: Slur ends before line break after *E* in M 59.

61a u: Slur ends at  $e^1/e^2$ ; changed to agree with M 1.

63 f. u: Staccato dots on upper octave notes, strokes on lower ones. Beethoven had most likely notated the octaves as separate voices, which the engraver joined together through one stem for lack of space.

65 ff.: OE<sub>Q</sub> has *fp* on M 65, 67, 69, 75 and 77.

83 f. u: Slur to 2<sup>nd</sup> note of M 84 is extended to the end of that measure.

85 f. l: Another short slur over bar line to M 86; probably left standing inadvertently when plates were corrected.

89 f.: OE<sub>Q</sub> gives *cresc.* here.

99, 101 l: Slur already begins on beat 1, probably by mistake; cf. M 9 and 11.

- 105 u: 2<sup>nd</sup> slur already begins one note earlier, probably by mistake.  
 120 f.:  $\succ$  already ends at beginning of M 121; we change to agree with M 116 f.  
 126 f. l: Slur begins one note later, probably by mistake.  
 129: *p* postponed one  $\downarrow$   
 134 f. u: Slurs on  $b^2-e^3$  end on  $d^{\sharp 3}$ , probably by mistake.  
 137 u: Slur already starts on  $e^2$ ; we follow reading from OE<sub>Q</sub>.  
 157 f. u: Slur left open to the right before line break in M 157, but not continued in M 158; changed to agree with M 155 f. and *passim*.

## II Allegretto

- 4 l: Slur starts one note later; changed to agree with pf u.  
 6 u: The articulations in OE<sub>Q</sub> are much less legato; in M 6  $\downarrow \downarrow \downarrow$  instead of  $\downarrow \downarrow \downarrow$ , in M 1 f.  $\downarrow \downarrow \downarrow$   
 31: Perhaps the  $\succ$  is a response to an imagined *decresc.* in the bass M 30 f. at the resolution of the augmented sixth.  
 54 u: Slur already begins on 1<sup>st</sup> note by mistake.  
 98 f. l: Slurs connecting to M 99, probably by mistake.  
 106 u: Slur ends one note earlier, probably by mistake.  
 109–112: OE<sub>Q</sub> gives *cresc.* in M 109 and *sf* in M 111, followed by  $\succ$  to end of M 112.

## III Rondo. Allegro comodo

The motif of the fourth so prevalent in movement I is the inspiration for the last movement as well. Here it is counterpointed in the bass by its mirror image, the fifth. The tempo marking in OE<sub>Q</sub> is simply *Allegro* – the original idea was *Presto* (see *Introductory remarks* by Murray Perahia on p. 184).

- 1 ff.: See music example 1 below and comment on M 9. The phrasing in OE<sub>Q</sub> is probably also different because of the rhythm in violin 2.  
 7 l: Slur clearly ends before  $\downarrow$ , surely by mistake; another instance of the engraver's propensity to shorten slurs.

- 9 u: Slur extends to 1<sup>st</sup> note of next measure, the only instance in entire movement. OE<sub>Q</sub> always has the articulation in M 9.  
 12: *p* postponed to follow beat 1; engraver's error.  
 23, 27 u: OE<sub>Q</sub> here has a slur  $g^{\sharp 1}-c^{\sharp 2}$  instead of a tie. In the piano version *legato* is probably best achieved through a tie.  
 43 ff.: *sf*'s on beat 1 placed as in source, perhaps to offset off beat *sf* in tenor. As Beethoven's original intention was to modulate to  $g^{\sharp}$  minor (see *Introductory remarks* on p. 184), maybe this modulation to G major was an outgrowth of that idea.  
 82 l: With regard to the dynamics, it does not make any sense to bring forward the whole note *B* to M 81; the beginning of M 82 marks the dynamic climax of the phrase.  
 82 f.: OE<sub>Q</sub> gives *f* in M 82 and no *decresc.*, *sf* on  $\downarrow$  in M 83.  
 95 l: Slur mistakenly tied to itself on beat 1 instead of to  $\downarrow A$  on beat 2.  
 97 u: Both slurs apparently start on 1<sup>st</sup>  $\downarrow$  instead of  $\downarrow$ ; changed here to agree with M 20.  
 112: *ff* placed one  $\downarrow$  earlier by mistake.

## Sonata op. 14 no. 2

### I Allegro

- Upbeat to 1 u: Slur starts on  $d^2$  by mistake.  
 14: *p* repeated after line break.  
 15 u: Staccato on 1<sup>st</sup>  $\downarrow$  and start of slur postponed to  $\downarrow$ , probably by mistake.  
 88 u: The  $b$  in front of  $d^2$  has been interpreted as a misplacement for the  $b$  on the  $b^1$ ; however, Beethoven often did not repeat accidentals once a key was established.



- 90 u:  $\downarrow$  on 2<sup>nd</sup> note,  $b$  on 5<sup>th</sup> note;  $\downarrow$  is probably an engraver's error that should likewise read  $b$ . The duplication of  $b$  in a single measure frequently occurs in the neighbouring measures (M 93 ff.).  
 104: The increasing tension towards the augmented sixth  $eb-c^{\sharp}$  in M 106 and then on to the 8<sup>va</sup> in M 107 justifies the addition of the *cresc.*  
 109 l: Another slur roughly from  $c^1$  to end of measure, probably left standing by mistake when plates were corrected.  
 113 l: Slur divided at 2<sup>nd</sup>  $c^{\sharp 1}$ .  
 114: *decresc.* placed above pf u rather than between staves due to lack of space.  
 135 u: Staccato on all 16<sup>th</sup> notes as in M 139, but without slur. However, cf. M 10.  
 176 f. l: No tie; slur in M 177 already begins on 1<sup>st</sup> note.

### II Andante

- Upbeat to 9: 2<sup>nd</sup> *p* postponed to 1<sup>st</sup> note of M 9.  
 21–24 l: Slurs as in source, perhaps an indication that Beethoven saw the first 4 measures of the theme as the complete antecedent phrase.  
 32 l: *f* and  $f^{\sharp}$  have both upward and downward stems.  
 37 l: Only one slur on 1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> notes by mistake.

### III Scherzo. Allegro assai

- 5, 17, 47 f. u: Slur mistakenly ends one note earlier.  
 43 u: Slur on 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes by mistake.

Allegro

Music example 1: op. 14 no. 1, movement III, M 1 ff.

- 49 f.: Slurs already end on final note of M 49; changed to agree with M 7 f.  
 89–91 l: Each slur begins one note later; an engraver's error; cf. M 97–99 u.  
 252 l: Slur as in source.

## Sonata op. 22

### Sources

- C Corrected copy, engraver's copy. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus.ms.autogr. Beethoven 23. Title in Beethoven's hand: *Grande Sonate | Composée [sic] | par | Louis van Beethoven.*  
 OE Original edition. Vienna, Hoffmeister & Comp./Leipzig, Bureau de Musique, plate number 88, published in March 1802. Title: *GRANDE SONATE | pour le | Piano Forte | composée et dédiée | à Monsieur le Comte de Browne | Brigadier au Service de S. M. J. de toute la Russie, | par | LOUIS VAN BEETHOVEN. | Oeuvre XXII. | à Vienne chez Hoffmeister & Comp. | à Leipsic au Bureau de Musique. | Pr. Rthlr. 1.* Copy consulted: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Hoboken collection, shelfmark S. H. Beethoven 117.

### About this edition

As we cannot be certain that Beethoven ever received proof copies of the original edition (OE), the engraver's copy (C) is our primary source for the edition. Beethoven approved the general appearance of OE (see *Preface*). We have documented the main differences between the sources in the *Individual comments* below.

### Individual comments

#### I Allegro con brio

- 8 l: OE lacks staccato on either ♩, 1<sup>st</sup> slur ends on G instead of F; we follow C.  
 13 u: In OE > mistakenly put above the *sf* as > ; we follow C.  
 28–30 u: In C slur for 2<sup>nd</sup> alto voice only starts at beat 3 in M 29, in OE at beat 1 in M 29; we amend the start of the slur to follow its position in OE

in the recapitulation at M 159–161, as it establishes a pattern of ♩ ♩ ♩ which is taken up as of M 30.

- 35 l: In OE 1<sup>st</sup> slur missing; we follow C.  
 35 f. l: End of 2<sup>nd</sup> slur according to C, in OE much shorter because of lack of space.  
 43 l: Last chord erroneously *d/g* instead of *d/f* in C, OE; cf. M 35.  
 57 l: In OE 2<sup>nd</sup> slur missing; we follow C.  
 60: Position of *decresc.* according to C, OE; cf., however, M 78 and 190, where it starts a measure earlier.  
 66 l: In C 1<sup>st</sup> chord erroneously *F<sub>1</sub>/G* and without staccato; we follow OE.  
 81 f., 85 f. l: OE has staccato on ♩; we follow C.  
 90 l: In OE last chord erroneously has *b* before *c*<sup>1</sup>; not in C.  
 94, 99 l: In C, OE superfluous ♩ *c* on last beat, tied to preceding ♩  
 101: Looking at the development section as a whole, there is a case to be made for the indication of *p*, as found in C, OE. The development starts in F major and reaches its dominant C through three descending fifths: D – first at M 75 but dramatically at M 81, G at M 85 and C at M 89. This C will be both the starting point for a stepwise descent downwards: C – B $\flat$  (M 92) – A $\flat$  (M 93) – G (M 95) – F (M 99) – E $\flat$  (M 103), and the endpoint of that motion to C (M 109) where it finally will return to the dominant F<sup>7</sup> (M 113–127).

In the course of the development, Beethoven's dynamic indications, few as they are, point out the main structural points, but leave out some sub-

tleties that need explanation (see music example 2 below). After the soft beginning in F major (the dominant of the piece) the theme of the Codetta is suddenly heard in *ff* (M 71) preparing us for the three descending fifths in *ff* mentioned earlier. In each case the right hand responds to the left-hand Codetta theme with the passage work derived from the opening and this by necessity needs some differentiation that is not marked – probably *meno forte* for the passage work. Also, a series of 7–6 progressions over G (M 95–97), F (M 99–101) and E $\flat$  (M 103 f.) make for natural diminuendos to express the suspensions – Beethoven puts a *p* at the *db*<sup>2</sup> to mark this, but what he does not indicate is the necessity of little crescendos over the chromatic bass notes in order to prepare these suspensions: G $\flat$  (M 98) and F $\flat$  (M 102). The E $\flat$ <sup>7</sup> in M 103 should probably have a *an espr.* as it is prolonged for much longer and gets a diminuendo by Beethoven in M 104. It also does not resolve to a 6<sup>th</sup> chord like the other suspensions but through a miracle in M 109 becomes a suspended 9<sup>th</sup> over C (*eb* changed to *eb*) resolving to an octave (*db*–*c* M 109–113). This whole magical phrase up to M 127 is marked from *p* to *pp* with a crescendo and decrescendo after the *pp* is reached.

105 f. u: C has one slur, starting at beat 3 of M 105 and continuing through last note of M 106; in OE as in our edition.

107–123 u: The slurring pattern established in M 105 f. should continue

The musical score shows measures 69 to 117. The piano part (left hand) has dynamics *p*, *sf*, *fp*, *ff*, *ff*, *ff*. The right hand part has dynamics *p*, *espr.*, *pp*. The bass line has a descending chromatic line with suspensions and a final octave resolution.

Music example 2

throughout this passage, as Beethoven often sets a pattern that is supposed to be continued without notating it throughout.

- 109: Both slurs only in C, after a page turn to indicate the continuation of the pattern; missing in OE.  
 130 u: In OE 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> staccatos are missing, probably due to lack of space; we follow C.  
 133 f. u: In OE slur ends before last note; we follow C.  
 135 l: In OE 1<sup>st</sup> staccato is missing; we follow C.  
 137: In C, OE the staccato signs are on the beat 1, however, they should be treated as an accent, making this phrase more emphatic than in the exposition.  
 139 f. l: In OE staccato for tenor voice is missing; we follow C.  
 159–161 u: Concerning the start of the slur for the 2<sup>nd</sup> alto voice cf. comment on M 28–30.  
 165 f. l: In C one slur from beat 3 M 165 to beat 2 M 166, in OE slur from beat 3 to beat 4 M 165 and beats 1–3 M 166; we amend the slurs to match the right hand.  
 166 f. u: In OE 2<sup>nd</sup> slur in M 166 starts between beats 2 and 3; we follow C.  
 168 u: In OE note *f* missing in last chord; we follow C.

## II Adagio con molta espressione

- 6 u: In C slur starts a note later; we follow OE, cf. also M 52.  
 10 u: In C 1<sup>st</sup> slur extends from 1<sup>st</sup> to 3<sup>rd</sup> note, no staccato; we follow OE.  
 15: In OE *cresc.* starts three beats earlier; we follow C. The situation in M 60 is different as it introduces the minor mode.  
 19 l: In OE 1<sup>st</sup> slur in tenor voice erroneously ends a note early; we follow C.  
 21 u: In OE 1<sup>st</sup> slur in top voice ends a note later, 2<sup>nd</sup> slur in tenor voice starts a note later; we follow C.  
 22 l: In OE 1<sup>st</sup> note only has upwards stem; we follow C.  
 27 l: OE has additional *p* for left hand, not in C.  
 28 u: The unusual layout of the chord on beat 1 follows C.

- 31 u: Beginning of slur according to OE, in C from grace note.  
 32 f.: Both *pp* added at a later stage in C, not in OE.  
 35–38 u: Beginning of slurs according to OE, in C from 1<sup>st</sup>   
 49 u: Notation of turn according to OE, C has   
 56 l: In C additional *f* on beat 8, surely an oversight; cf. M 10 and OE.  
 59: OE has ties for *bb* and *eb*, not in C; cf. also M 14.  
 68 u: In OE 1<sup>st</sup> slur in tenor voice only starts from *g*<sup>1</sup>/*bb*<sup>1</sup>; we follow C.  
 71 u: In C 1<sup>st</sup> slur erroneously starts a note later; we follow OE. 2<sup>nd</sup> slur missing in OE; we follow C.

## III Minuetto – Minore

- 12: In C *cresc.* is directly after *p* due to lack of space, in OE at 2<sup>nd</sup>  in M 13; we amend to match the position in M 8.  
 16 u: In C upbeat to M 17 the slur erroneously ends at 1<sup>st</sup> note in M 17; cf. upbeat to M 1 and OE.  
 24: 1<sup>st</sup> *p* only in C, 2<sup>nd</sup> *p* only in OE.  
 44 f.: We believe the general mood and shape of the Minore to be based on M 8–12 of the Minuetto: firstly the key, then the ascent from *d*<sup>1</sup> to *d*<sup>2</sup> in M 8–10 paralleled in M 30–37 and lastly the important descent in M 10–12 paralleled in M 45 and 46. But where we could have expected to hear the *c* on the dominant on beat 1 of M 45, we get only an *f*<sup>♯</sup> as Beethoven avoids the note altogether as if to say “of course, you know the rest”. This humour is also present in the Minuetto M 8–16 where the storm is ended in a calming modulation back to the main key (M 14–16) seeming to indicate that this was “a tempest in a tea-cup”.

## IV Rondo. Allegretto

- 1, 3, 9, 11, 50, 52, 58, 60, 120, 122, 173, 175 l: In C the slurs in the Rondo theme accompaniment end at the last  in each case apart from in M 9 and 177, perhaps in an effort to connect M 1 with M 2, 3 with 4 etc.; in OE they end at last ; we follow C

and amend M 9 and 177 to match the other cases.

- 12–15 u: In OE slur ends at 2<sup>nd</sup> *eb*<sup>2</sup> in M 14 and a new slur starts at 1<sup>st</sup> octave *d*<sup>1</sup>/*d*<sup>2</sup>; an added slur in C, however, clearly starts on *bb*<sup>1</sup>/*eb*<sup>2</sup> with the intention of extending the original slur that starts in M 12 up to the 2<sup>nd</sup> octave *g*<sup>1</sup>/*g*<sup>2</sup> in M 15; we follow this intention and amend to one slur. Cf. also M 61–64 in OE.  
 29 f. l: In C tenor voice has slur from *d* to *f* over measure line into M 30, but there, additional slur over 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> note; we follow OE.  
 30 u: OE has additional slur in alto voice from 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> note; we follow C.  
 32 f., 34 f. l: In C *F* in M 32 f. and *f* in M 34 f. are tied; not in OE and neither source has it in recapitulation M 145–148. We follow OE.  
 40–44: In C, OE end of slurs only in M 42 a note earlier (and in M 44 in OE).  
 74, 97 l: C lacks staccato; we follow OE.  
 75 u: In C only here once staccato for 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> and 6<sup>th</sup>/7<sup>th</sup> octaves; we follow OE.  
 84 u: OE lacks *sf* on *db*<sup>2</sup>; we follow C.  
 89 f. l: In C, OE *b* missing for *ab*, clearly an oversight. – OE has staccato instead of slurs for beat 2 respectively; we follow C, cf. also right hand in M 91 f.  
 102: OE has a superfluous additional *f* at beginning of measure; we follow C.  
 103 f., 105 f. l: In OE slur over measure line begins one note earlier; we follow C.  
 115–118 l: In OE slur for lowest voice is missing; we follow C, but amend two slurs, separated at 2<sup>nd</sup> *a* in M 117, to one continuous slur. The separation in C is most likely caused by a change of clef.  
 123 l: OE has an additional slur from 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> note in lowest voice; we follow C.  
 125 l: In C a line break at the end of M 125 causes a split in the long slur in OE; we believe one slur is intended for M 123–126 in C, the same as in M 12–15.

142 f. u: OE lacks tie for soprano voice  $bb^1$ ; we follow C.

143 f. u: OE has additional slur  $a-bb$  in alto voice over measure line; we follow C.

168–172 u: OE has slur to last note in M 171 and new slur begins in M 172; we follow C.

176 u: In OE 3<sup>rd</sup> note in alto voice is erroneously an  by mistake; we follow C.

191: In C *cresc.* only at start of M 192; we follow OE. M 185 has this little motto in *p*, M 189 has its 1<sup>st</sup> *cresc.*, M 191 its 2<sup>nd</sup> *cresc.*, and M 193 the motto in *ff*. The reading in C throws

this off by misplacing the 2<sup>nd</sup> *cresc.* and giving some emphasis on the tonic harmony in M 192, which takes away from the build up towards M 194.

198: C lacks *ff*; we follow OE.

Munich · London, 2006–2022  
Norbert Gertsch · Murray Perahia