

## Bemerkungen

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

### 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. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von Kurt Dorfmueller/Norbert Gertsch/Julia Ronge, Bd. 1, München 2014, S. 53.

### Zur Edition

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

Es gelten die folgenden allgemeinen editorischen Richtlinien: 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 Tonwie-

derholungen nach Taktstrich notwendige Vorzeichen erneut zu setzen. Offensichtlich aus Platzgründen vorgenommene Schlüsselwechsel werden nicht übernommen. Zur Darstellung des Staccato verwenden wir einheitlich den Tropfen  $\uparrow$ . 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. Nach Meinung der Herausgeber notwendige, in den Quellen nicht vorhandene Zeichen sind in runden Klammern ergänzt.

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 ( $b^2-d^3-c^3-b^2$ ) steigend.

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 ausgedehnte eingesetzte Dominante zum g-moll-Akkord in T 131, der Teil der harmonischen Kadenz ist (VI $\sharp$ –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.

133–138 u: Zwei Bögen, T 133–135 und 136–138; wir gleichen an T 1–6 und 125–131 an und setzen einen Bogen.

## 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>.

München · London, Herbst 2020

Norbert Gertsch · Murray Perahia

## Comments

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

### 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 Broune | 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. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, ed. by Kurt Dorfmueller/Norbert Gertsch/Julia Ronge, vol. 1, Munich, 2014, 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 detailed editorial principles apply: 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. 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. Parentheses indicate signs missing from the sources but deemed necessary by the editors.

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*<sup>2</sup>, 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*<sup>1</sup> before M 1, after reaching *c*<sup>2</sup> in that measure, goes to the *bb*<sup>1</sup> of M 3 and back to *a*<sup>1</sup> in M 5 (*a*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup>–*bb*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup>). This motion is transferred to the top octave, and thus the *a*<sup>2</sup> of M 7 goes through *c*<sup>3</sup> to *bb*<sup>2</sup> in M 8, where the motion is enhanced by an imitation a step higher (*bb*<sup>2</sup>–*a*<sup>3</sup>–*c*<sup>3</sup>–*bb*<sup>2</sup>) and then a turn (basically *a*<sup>2</sup>–*c*<sup>3</sup>–*bb*<sup>2</sup>–*a*<sup>2</sup>) brings back tonic harmony and, two measures later, a cadence. This motion must govern the dynamics. The *g*<sup>2</sup> 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#–

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 l: 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  $\gg$  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.

133–138 l: Two slurs, M 133–135 and 136–38; we change to a single slur to match M 1–6 and 125–131.

## 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*<sup>1</sup> instead of *c*<sup>1</sup>; Beethoven must have misread the note as being notated in the bass clef.

108 u: Last note erroneously *db*<sup>3</sup>.

Munich · London, autumn 2020  
Norbert Gertsch · Murray Perahia