

Bemerkungen · Comments

## Bemerkungen

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

### 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 *Dedées* (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. 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 *Dedées*. 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 Rötelaufzeichnungen 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<sub>B</sub> Probedruck der Originalausgabe, Exemplar A<sup>3</sup> nach Patricia Strohs Qualifizierung (siehe OA). Titel wie OA, jedoch irrtümlich *Dedies* statt *Dedées*. 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. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von Kurt Dorfmueller/Norbert Gertsch/Julia Ronge, Bd. 1, München 2014, 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 Rötel 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).

Im Einzelnen gelten folgende 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 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 eindeutigen Sachverhalt stillschweigend. Offensichtlich aus Platzgründen vorgenommene Schlüsselwechsel werden nicht übernommen. Zur Darstellung des Staccato verwenden wir einheitlich den Tropfen †. 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. In OA sind sämtliche Doppelschläge als ∞ wiedergegeben. Wir modernisieren zu ∞ und berücksichtigen außerdem, dass heutzutage Vorzeichen für die obere Nebennote des Doppelschlags über und für die untere Nebennote unter dem Zeichen notiert werden. In OA werden Arpeggios durch eine diagonale Linie durch den Akkord angezeigt. Wir ändern zu moderner Notation. Nach Meinung der Herausgeber notwendige, in den Quellen nicht vorhandene Zeichen sind in runden Klammern ergänzt.

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 angehängen; 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 *fis*<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: *o* *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 219/229 bis *es* in T 221. Wohl wie in unserer Edition wiedergegeben gemeint.

223, 225, 227 o: In OA<sub>Mal</sub> T 223 *o* statt *♩* auf Zz 1 (wie in vorliegender Ausgabe), mit Rötel zu *♩* geändert gemäß T 225 und 227 (dort *♩*). In späteren Korrekturabzügen ist diese Plattenkorrektur umgesetzt. In OA<sub>B</sub>, die ein späteres Stadium abbildet, sind die Hälse der *♩* 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 *♩*; *o* 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 *♩* *ff/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  $\frac{7}{5}$ -Akkord in der linken Hand mit *o*. Diese Akkorde sind als Halbe Noten notiert, für die Ausschmückungen gilt jedoch ein freier Rhythmus. Daher verstreicht die *o* *d*<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).

München · London, Herbst 2018  
Norbert Gertsch · Murray Perahia

## Comments

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

### 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 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 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. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, ed. by Kurt Dörfmüller/Norbert Gertsch/Julia Ronge, vol. 1, Munich, 2014, 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 detailed editorial principles apply: we have generally refrained from standardising dynamics and articulation in parallel passages. We only standardise where a difference in notation is obviously solely due to carelessness. Accidentals 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. In OE all turns are printed as ∞. We modernize this to ∞, also taking into account the fact that today accidentals are printed above the turn for the 1<sup>st</sup> note of the turn and below for the suffix. In OE 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.

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</sup>/*f*<sup>2</sup> instead of 1<sup>st</sup> *f*<sup>1</sup>/*f*<sup>2</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*/*f*/*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  $\curvearrowright$ . These chords are notated as  $\downarrow$ , a different free rhythm exists for the embellishments. Therefore, the  $\circ d^2$  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:  $g\sharp$   $\downarrow$  instead of  $\downarrow$ , 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).

Munich · London, autumn 2018  
Norbert Gertsch · Murray Perahia