

# BEMERKUNGEN

V1, V2 = Violine 1, 2; Va = Viola; Vc = Violoncello; P.-Nr. = Platten-Nummer; T = Takt(e)

## Quellenübersicht und Abkürzungen

- A** Autographe Partitur (in Einzelsätze zerteilt und unvollständig überliefert):  
I. Satz (*Allegretto*): Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur: BMh. 7/47.  
II. Satz (*Vivace*): verschollen.  
III. Satz (*Assai lento, cantante e tranquillo*): Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, Signatur: Aut. 1085/2c.  
IV. Satz (*Grave, ma non troppo tratto – Allegro*): Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. autogr. Beethoven 19b.
- B** Autographe Abschrift der Stimmen als Stichvorlage für den Verlag Schlesinger in Paris: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur: BMh. 6/46.
- C** Pariser Originalausgabe der Stimmen, Maurice Schlesinger, P.-Nr. M. S. 580 (August 1827).
- D** Berliner Originalausgabe der Stimmen, Adolph Martin Schlesinger, P.-Nr. 1444 (August 1827).
- E<sub>1</sub>** Berliner Originalausgabe der Partitur, Adolph Martin Schlesinger, P.-Nr. 1448 (Herbst 1827).
- E<sub>2</sub>** 2. Ausgabe der Partitur, Adolph Martin Schlesinger, P.-Nr. S. 1448 (1833/34). Exemplar mit handschriftlichen Herausgebereintragungen (auch von Ergebnissen der Kollation mit B) für AGA: Beethoven-Haus Bonn, Signatur: C 135/6.
- AGA** Alte Gesamtausgabe: Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständig kritisch durchgesehene Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel (1864–67).
- NGA** Neue Gesamtausgabe: Beethoven. Werke, hrsg. vom Beethoven-Archiv Bonn, G. Henle Verlag München.

Der hier vorgelegte Notentext beruht auf zwei Hauptquellen, nämlich Beethovens eigenhändiger Partitur (A) sowie seiner ebenfalls eigenhändigen Stimmenabschrift (B), die als Stichvorlage für den in Paris erschienenen Erstdruck der Stimmen (C) diente. Diese an sich günstige Quellenbasis wird dadurch kompliziert, dass Beethoven nach Absendung der Stimmen-Kopien (B) in seinem Partiturautograph (A) weitere Änderungen und Korrekturen anbrachte und sogar mit der kompositorischen Arbeit fortfuhr. In einigen Fällen können diese Modifikationen des Textes in A durch Beischriften, Korrekturvermerke und aufgrund von Korrespondenznotizen am Seitenrand zweifelsfrei als spätere Eingriffe in den Text der Komposition identifiziert werden. Eine Mitteilung dieser Änderungen oder Korrekturen an den Verlag Schlesinger in Paris oder Berlin erfolgte jedoch nicht mehr. Hinzu kommt, dass die eigenhändig vom Komponisten kopierte Stichvorlage (B) viele Ungenauigkeiten und auch Fehler aufweist, jedoch nicht minder zahlreiche offensichtlich beabsichtigte Abweichungen von der Partiturvorlage (A), wie z.B. Präzisierungen, Änderungen, Vereinheitlichungen, sowie nicht wenige alternative Versionen im Bereich von Dynamik und Artikulation. – Aus diesen Gründen berücksichtigt der hier vorgelegte Text beide autographe Hauptquellen als grundsätzlich gleichberechtigt, wobei der späteren Stimmenkopie (B) sowie den zweifelsfrei als noch später zu erkennenden nachträglichen Berichtigungen und Eintragungen in die beim Komponisten verbliebene Arbeitspartitur (A) eine gewisse Priorität zukommt.

Die Beschaffenheit und die editorische Bewertung der autographen Quellen sowie auch der Erstdrucke wird im Kritischen Bericht des Bandes VI/5 (Streichquartette III) der Neuen Gesamtausgabe der Werke Beethovens (NGA) genau beschrieben und im Einzelnen begründet. Hier sei nur darauf hingewiesen, dass sich der Pariser Stimmen-Erstdruck (C) sehr genau an die Stichvorlage (B) hielt und sogar deren Unstimmigkeiten weitgehend übernahm, während der Berliner Stimmen-Erstdruck (D) und nach ihm alle weiteren Drucke diese weitgehend beseitigten und insofern revidierte und in zahlreichen Fällen vereinheitlichende Editionen darstellen, die vor allem an den Bedürfnissen der zeitgenössischen Aufführungspraxis orientiert waren. Da der hier vorgelegte Text den Editionsgrundsätzen der NGA verpflichtet ist, stellt er den originalen Notentext nur insoweit richtig, als offensichtliche Fehler oder Versäumnisse beseitigt werden. Verzichtet wird jedoch auf jede weitergehende „Einrichtung“, vor allem soweit es die nach den autographen Quellen klar und deutlich stehengebliebenen Inkonsistenzen in Artikulation und Phrasierung, mitunter auch der uneinheitlichen Behandlung sich musikalisch entsprechender Partien (sogenannter „Parallelstellen“) betrifft. So wird Beethovens letztes Streichquartett hier zum ersten Mal als gedruckter Notentext vorgelegt, der der Tatsache Rechnung trägt, dass der Autor selbst nicht mehr dazu kam, dieses sein letztes abgeschlossenes Werk bis ins Einzelne zu vollenden.

Um den praktischen Gebrauch der vorliegenden Edition zu erleichtern, sind im Folgenden eine Reihe von problematischen Stellen aus dem im Ganzen wesentlich umfangreicheren Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichtes angeführt, auf die in besonders gravierenden Fällen im Notentext selbst durch Fußnoten hingewiesen wird. Für eine stets von den Ausführenden selbst zu verantwortende Wiedergabe soll so der Zugang zu der im vorliegenden Fall besonders problematischen Textgrundlage er-

leichtert werden, so dass die Kenntnis und Beurteilung von Interpretationsalternativen – mit all ihren offenen Fragen – jedenfalls auf eine sichere Quellenbasis gegründet werden kann.

## I Allegretto

36 Va: In A Legatobogen auch für die 4. und 5. Note; so auch AGA. C, D (und auch NGA) folgen der Lesart von B;

D und E<sub>1,2</sub> ergänzen sogar Kürzungsstriche für beide Noten.

38 Va: 1. Note in A als e<sup>1</sup> notiert; NGA folgt B mit der Lesart c<sup>1</sup> (in Analogie zu V2 in T 42).

45 Va: In A 8. Note e<sup>1</sup> nachträglich zu g<sup>1</sup> korrigiert, am rechten Seitenrand durch Notation und mit den Korrekturbuchstaben *Fis g* für die 7. und 8. Note gesichert sowie mit dem Korrespondenzvermerk *B\_\_n P\_\_s S\_\_r* (für *Berlin Paris Schlesinger*) versehen. Alle bisher erschienenen Ausgaben haben *Version ante correcturam*.

60/61 Vc: In A, B g<sup>1</sup> (sogar mit genau hier notiertem Tenorschlüssel), nur von C übernommen; D und danach alle Drucke (einschließlich NGA) unterstellen irrtümlich gesetzten C-Schlüssel (anstelle eines eigentlich gemeinten G-Schlüssels) und verbessern zu a<sup>1</sup> als der harmonisch plausibleren Lesart. Die Herausgebernotiz in E<sub>2</sub> lautet hier ganz entsprechend: „in der Or.St. steht hier g, offenbar verschrieben.“

71 V2: A, B mit *b* vor 2. Note as<sup>1</sup>. In C merkwürdigerweise falsche Lesart a<sup>1</sup>, der alle späteren Drucke einschließlich AGA folgen.

76 Vc: Vor der 2. Note in A ein *b* (also As), B hat ein *q* (also A, das als Dur-Terz hier harmonisch sinnvoller ist).

80–86 V1, V2, Va: Die Punktierungen sind durch nachträgliche Änderungen Beethovens uneinheitlich geblieben, wobei es letztlich nicht definitiv entscheidbar

bleibt, ob diese Uneinheitlichkeit nicht doch intendiert war. Offenbar begann Beethoven bei der Abschrift der Stimmen, an einigen Stellen neue Punktierungen einzufügen, an anderen aber nicht. Dass sich dieser Vorgang nach Absendung der Stimmen fortsetzte, lässt sich aus einigen nachträglich in A eingefügten Punktierungen, Zweiunddreißigstelpausen und -balken erkennen. NGA folgt hier den Lesarten von A, B so genau wie möglich, um dem Text an dieser besonders problematischen Stelle nicht eine Präzision zu geben, die er einfach nicht hat. Insbesondere die in A, B ganz klar differente und nicht angeglichenen Punktierung in T 80 und 83 (V1 mit Punktierung, die übrigen Stimmen ohne) wurde so belassen. Der Kritische Bericht der NGA informiert genau über alle Varianten der autographen Quellen A und B, der Erstdrucke C und D sowie der folgenden Partiturdruke E<sub>1</sub> und E<sub>2</sub>. In der Tendenz folgt C, wie in der Einleitung erwähnt, B recht genau, während D weitgehend vereinheitlicht. Hier seien zur Erleichterung einer Orientierung über die komplizierte Lesartensituation nur die Abweichungen zwischen A und B wiedergegeben (NGA folgt hier also im Prinzip B; siehe Notenbeispiel 1, S. 41).

Der Vermerk *B\_\_n P\_\_s S\_\_r* (für *Berlin Paris Schlesinger*) am rechten Rand von A bezieht sich wohl auf hier in B und A nachträglich eingetragene Punktierungen (vgl. den Schluss der Anmerkung zu T 159 ff.).

95 Va: B hat als 4. bis 6. Note *a-h-c<sup>1</sup>*, so auch alle Drucke. NGA zieht mit *c<sup>1</sup>-h-a* Lesart von A vor, da hier Oktavparallelen mit V2 vermieden.

113 Va: In A hier – und nur hier – Ausdrucksbezeichnung *dolce*.

122 Va: 3. Note in A und B ohne Akzidens (also *f*); allerdings erscheint ein *fis* (in Bezug zu V2) triftiger.

134/135 V1: B notiert *p* zweimal: am Ende von T 134 und am Anfang von T 135; in A

nur letzteres. NGA gibt Version von B wieder.

159–162 V1, V2, Va: Auch hier sind die Punktierungen – mit noch deutlicherer Konsequenz in der Intention, wie es scheint – uneinheitlicher geblieben als in T 80–86. Hier nun die Abweichungen in Punktierung und Artikulation zwischen A und B (siehe Notenbeispiel 2, S. 41).

## II Vivace

17: Wiederholungszeichen (||:), in C und allen Drucken hier ergänzt, in keiner der Stimmen von B. Im *Da capo* ist ||: in allen vier Stimmen von B „lagerichtig“ in die *come-sopra*-Partie eingetragen. Da autographe Partitur des II. Satzes verschollen und für die höchst ungewöhnliche Version einer Gesamtwiederholung des A-Teils (einschließlich der auskomponierten Binnenwiederholung im ersten Teil) somit derzeit keine Bestätigung in den originalen Quellen, folgt NGA hier der Version der Erstdrucke und ergänzt das Wiederholungszeichen vor T 17.

25–28 Va: Originale Setzung der Binde- und Haltebögen in B (siehe Notenbeispiel 3, S. 41) bereits in C und allen späteren Drucken den Bindungen der folgenden Takte 29–32 angeglichen; dieser Tradition folgt auch NGA.

98 V1: Dieser Takt in B irrtümlich nicht notiert; schon in den Erstdrucken bereinigter Fehler.

111 V1: Für 1.  $\downarrow h^3$  fehlt in B eine Hilfslinie. Denkbar scheint auch, dass ein  $\sharp$  vergessen wurde und also *gis<sup>3</sup>* gemeint war. Alle Drucke haben *h<sup>3</sup>*.

112–114: AGA ergänzt hier ein *dim.* in allen Stimmen. Ob es dafür möglicherweise einen Anhaltspunkt in A gab, ist derzeit nicht zu entscheiden; NGA verzichtet jedenfalls auf diese Ergänzung.

120 Va: B notiert die 5. Note eindeutig mit  $\sharp$  als *dis<sup>1</sup>*, so auch die ersten Auflagen der

Stimmen (C<sub>1-2</sub> und D<sub>1</sub>). In späteren Auflagen beider Ausgaben (C<sub>3</sub>, D<sub>2-3</sub>) ist das # getilgt; E notiert von Anfang an *d*<sup>1</sup>. Von hier aus gelangte diese Lesart in AGA und neuere Ausgaben.

185/186: *pp* in B versetzt notiert: für V1 und Va in T 185, dagegen für V2 und Vc in T 186. Ob diese für Beethovens Notationsgewohnheiten äußerst ungewöhnliche Versetzung der dynamischen Bezeichnung so auch in A vorgesehen war (etwa zur Vermeidung eines hier unpassenden „Terrasseneffekts“ durch ein gewiss nicht intendiertes plötzliches Zurücktreten aller vier Stimmen), ist derzeit leider nicht zu belegen. NGA folgt hier der vereinheitlichenden Version der Erstdrucke.

189: Von hier ab, wo die ostinate Begleitfigur der Unterstimmen zum ersten Mal auch von V1 übernommen wird, hat Beethoven in V1 und Vc die Bindung der Figur bis zur 5. Note verlängert. NGA gibt die Sachlage der Quelle B in T 189 – 191 textgetreu wieder und überlässt es somit den Ausführenden, ob und wie sie die Artikulation dieser Unisonopartie vereinheitlichen wollen. Die frühen Partiturdrukke haben unterschiedlich generalisiert: E<sub>1</sub> mit Bindung bis zur vierten, E<sub>2</sub> bis zur fünften Note; die Stimmenaussagen C und D binden in V1 ausnahmslos den Zielton an, bleiben in den übrigen Stimmen aber konsequent bei seiner Abtrennung.

266b V1: Das höchst ungewöhnliche *f* von B für V1 bei gleichzeitigem *p* der übrigen Stimmen eliminiert schon C; alle späteren Drucke (außer NGA) ändern *f* zu *p*.

266b V2: Nicht C–E<sub>2</sub>, sondern erst AGA verbessert hier von Beethoven in B notiertes *c*<sup>1</sup> zu *a*<sup>1</sup> (also entsprechend T 66b).

### III Assai lento, cantante e tranquillo

Die Satzbezeichnung variiert in den Quellen: B hat Vc *cantabile* (statt *cantante*), C, D

und E<sub>1,2</sub> haben *Lento assai e cantante tranquillo* und AGA hat *Lento assai, cantante e tranquillo*.

11/12 V1: Ursprüngliche Legatobogen-

setzung in A 


über den Zeilenwechsel hinweg nachträglich verändert zu

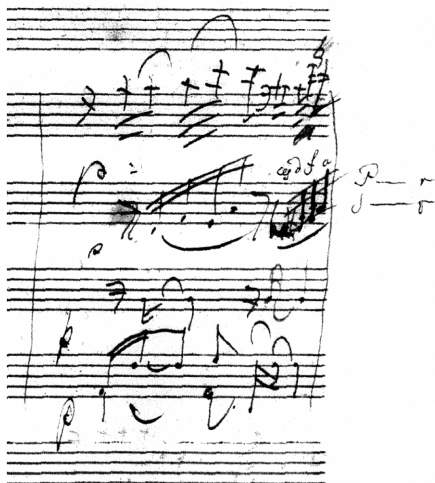
; NGA folgt

(wie alle Drucke) der Version von B:



27 V1: Als 3. Note in B deutlich ein *cis*<sup>2</sup>, in A jedoch ebenso eindeutig ein *d*<sup>2</sup>; eine Lesart, die der Stimmführung der V1 in T 28 entspricht und einen vorgezogenen Harmoniewechsel vermeidet.

50 V2: Die letzten vier  (ursprünglich *des*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup>–*as*<sup>1</sup>–*des*<sup>2</sup>) wurden in A nach Kopie und Absendung von B zu *ces*<sup>1</sup>–*des*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup>–*as*<sup>1</sup> korrigiert, durch die Korrekturbuchstaben „*ces d f a*“ gesichert und mit dem Korrespondenzvermerk *P*\_\_ *r* // *S*\_\_*r* (für *Pariser Schlesinger*) versehen; alle Drucke haben jedoch die ursprüngliche Version von B (*des*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup>–*as*<sup>1</sup>–*des*<sup>2</sup>) ante correcturam:



**IV Der schwer gefaßte Entschluß: Grave, ma non troppo tratto — Allegro**

- 3 Va, Vc: B hat nach dem *cresc.* ein  $\llcorner$ ; in A sind  $\lrcorner$  für Va und Vc Korrekturergebnisse. – Es scheint, als sei sich Beethoven von Anfang an nicht schlüssig gewesen, ob er hier ein verstärkendes *crescendo* oder ein schließendes *diminuendo* setzen sollte. Die Version der Va in B zeigt, dass er – gegen die Version von A –  $\llcorner$  erwog, jedoch hat die Vc-Stimme von B nun wieder  $\lrcorner$ ; Beethoven mag sich also, da er das  $\llcorner$  der Va-Stimme nicht nach A rückübertragen hatte, bei der Abschrift der Vc-Stimme der in der Va bereits vorgenommenen Korrektur nicht mehr bewusst gewesen sein. C übernimmt diese Inkonsistenz von B; in allen folgenden Drucken ist sie emendiert: freilich zugunsten von  $\lrcorner$ , also der Vc-Version, die mit der ursprünglichen von A übereinstimmt. NGA unterstellt eine intendierte Korrektur des ursprünglichen *diminuendo* zu einem *crescendo* und setzt auch im Vc ein  $\llcorner$ .
- 4 V2: 4. Note in A  $des^1$ ;  $\flat$  vor  $d^2$  erst vor 7. Note; in B dagegen schon vor 4. Note  $d^1$ . – E<sub>1</sub>, E<sub>2</sub> sowie die AGA ziehen diese Version von A vor und beseitigen mithin den Querstand zwischen V1 ( $des^2$ ) und V2 ( $d^1$ ). NGA folgt, wie auch C, D der Ver-

sion von B mit ihrer ausdrucksstärkeren Härte.

- 12 V2: Note 1–4 in B eine Oktave höher notiert.
- 36 V2, Va: In A die jeweils 2. Note auf der 4. Zählzeit; NGA folgt B (vgl. T 40).
- 123 f. V1: In B, wohl versehentlich, die dynamische Bezeichnung *cres. p*; hier nach A an die anderen Stimmen angeglichen.
- 142 V2: Statt dem in A klar lesbaren  $\flat as$  (samt  $\flat$ -Vorzeichen) in B ein ebenfalls deutlich lesbares  $\flat g$ . Eine auf dem untersten System von Beethoven eingetragene generalbassartige „Bezifferung“  $\flat 7$  könnte als Hinweis auf eine große Septime zum Basston  $As$  in Vc gedeutet werden (so auch in den früheren Drucken). NGA folgt jedoch der harmonisch plausibleren Lesart von A.
- 236 V2: In A und B eindeutig  $\flat g$  (in harmonischer Anpassung an V1), in allen gedruckten Ausgaben als  $\flat a$  an die Kernmotivik angeglichen. NGA folgt der Lesart von A.
- Va: In B  $\flat f$  (Entsprechung zu T 231?). NGA folgt A mit  $\flat e$  (in klanglicher Anpassung an Vc).

Berlin, Frühjahr 2004  
Rainer Cadenbach

## COMMENTS

*vn 1-2 = violin 1-2; va = viola; vc = violoncello; p.no. = plate number; M = measure(s)*

### Sources and Abbreviations

- A Autograph score (divided into movements and incompletely preserved):  
Movement 1 (*Allegretto*): Beethoven House, Bonn, H. C. Bodmer Collection; shelf mark: BMh 7/47.  
Movement 2 (*Vivace*): lost.  
Movement 3 (*Assai lento, cantante e tranquillo*): Musée Royal de Mariemont, Morlanwelz; shelf mark: Aut. 1085/2c.  
Movement 4 (*Grave, ma non troppo tratto – Allegro*): Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Music Department; shelf mark: Mus. ms. autogr. Beethoven 19b.
- B Autograph copy of parts, for use as an engraver's copy by Schlesinger, Paris: Beethoven House, Bonn, H. C. Bodmer Collection; shelf mark: BMh 6/46.
- C Original Paris edition in parts; Maurice Schlesinger, p.no. M. S. 580 (August 1827).
- D Original Berlin edition in parts; Adolph Martin Schlesinger, p.no. 1444 (August 1827)
- E<sub>1</sub> Original Berlin edition in score; Adolph Martin Schlesinger, p.no. 1448 (autumn 1827).
- E<sub>2</sub> Second edition in score; Adolph Martin Schlesinger, p.no. S 1448 (1833–4). Copy with handwritten annotations from the editor (partly resulting from a collation with B) for use in AGA: Beethoven House, Bonn; shelf mark: Beethoven-Archiv C 135/6.
- AGA Old Gesamtausgabe: Ludwig van Beethoven's Werke: Vollständig kritisch durchgesehene Ausgabe (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1864–7)

NGA New Gesamtausgabe: Beethoven: Werke, ed. by Beethoven Archive; published by G. Henle, Munich.

The musical text presented in this volume is based on two principal sources: Beethoven's autograph score (A) and the autograph set of parts (B), which served as an engraver's copy for the Parisian first edition in parts (C). This scenario, though promising in and of itself, is complicated by the fact that Beethoven not only made further changes and corrections in his autograph score (A) after posting his copy of the parts (B), but even continued the act of composition. In a few instances, annotations, correction signs and correspondence marks in the margin allow us to clearly identify these modifications in A as later interventions in the musical text. However, Beethoven was unable to send these changes or corrections to Schlesinger's offices in Paris or Berlin. Furthermore, the engraver's copy that Beethoven wrote out in his own hand (B) has not only a large number of inaccuracies and even mistakes, but an equally large number of clearly intentional departures from the autograph model (A), including alterations, standardizations, attempts to make the text more precise, and a considerable number of alternative readings with regard to dynamics and articulation. For these reasons, we have treated both of these autograph principal sources as fundamentally equal in importance while granting precedence to the later set of parts (B) and to those corrections and emendations to the autograph score (A) that are unquestionably of a later date.

The physical characteristics and editorial value of the autograph sources and first editions are described and justified in detail in

the critical report to Section VI, Volume 5 (String Quartets III) of the New Beethoven Gesamtausgabe (NGA). It suffices here to point out that the Parisian first edition in parts (C) adhered very closely to the engraver's copy (B), even incorporating most of its inconsistencies, whereas the Berlin first edition in parts (D) and all subsequent prints based on that edition remove most of the inconsistencies, thereby revising and in many instances standardizing the text, particularly to serve the needs of contemporary performers. As our text is obligated to follow the editorial guidelines of NGA, we have rectified the original text only by correcting obvious errors or oversights. Other than that, we refrain from any other form of intervention, not even with regard to the inconsistencies in articulation and phrasing that were clearly left standing in the autograph sources, nor the inconsistent treatment of so-called "parallel passages." Beethoven's last string quartet – indeed, his last completed work altogether – is thus presented for the first time in a printed musical text that does justice to the fact that the composer himself was unable to put the work into a definitive form.

To facilitate its use by performers, a number of highly problematical passages from the much longer list of alternative readings in the critical report are itemized below and, in especially serious cases, referred to in footnotes to the musical text itself. This simplifies access to the quartet's especially convoluted textual basis for the benefit of performers, who are ultimately responsible for deciding how the text should be rendered and can thus ground their knowledge and assessment of the alternatives – together with all the unanswered questions they entail – on a solid basis in the sources.

## I Allegretto

36 va: A also slurs notes 4–5, as does AGA, while C, D (and NGA) follow reading in B.

D and E even add staccato wedges on both notes.

38 va: 1<sup>st</sup> note in A notated as  $e^1$ ; NGA follows B with the reading  $c^1$  (analogous to vn 2 in M 42).

45 va: Note 8  $e^1$  later corrected to  $g^1$  in A. Confirmed in right margin in staff notation and the letters *Fis g* ( $F\sharp-g$ ) for notes 7–8 along with correspondence mark  $B\_n P\_s S\_r$  (for "Berlin Paris Schlesinger"). All editions published to date give reading prior to correction.

60/61 vc: A and B give  $g^1$ , even precisely notating a tenor clef here. Only C adopts this reading; D and thereafter all printed editions (including NGA) assume that that C clef was a mistake for an intended treble clef and change the note to  $a^1$ , producing a far superior reading in point of harmony and sonority. Accordingly, the editorial note in E<sub>2</sub> reads as follows: "the original parts have  $g$  here, obviously a slip of the pen."

71 vn 2: A and B place  $b$  on note 2 to produce  $ab^1$ . Oddly, the incorrect reading  $a^1$  comes from C and is adopted by all later prints, including AGA.

76 vc:  $b$  before 2<sup>nd</sup> note in A (thus  $Ab$ ), B has  $\flat$  (thus  $A$ ; the major third makes better harmonic sense here).

80–86 vn 1–2, va: Beethoven's subsequent alterations left the dotting inconsistent, although there is ultimately no way to decide definitively whether or not this inconsistency was intentional. While writing out the parts, Beethoven apparently began to insert new dots in some passages but not in others. This process continued after the parts had been posted, as can be seen from several dots, 32nd-note rests and 32nd-note beams later added to A. NGA follows the readings in A and B as far as possible so as not to give the text of this particularly thorny passage a false semblance of precision. In particular, we have retained the dotting in M 80 and 83, which is clearly conflicting and inconsistent in A and B (vn 1 is dotted while the


other parts are not). The critical report for NGA provides detailed information on all variants in the autograph sources A and B, the first prints C and D, and the subsequent printed scores E<sub>1</sub> and E<sub>2</sub>. C, as mentioned in the introduction, tends to follow B quite closely, while D largely standardizes the text. To help the reader through the complicated maze of alternative readings, we only reproduce the discrepancies occurring between A and B, i. e. NGA basically follows B (see example 1, p. 41).

The mark *B\_\_n P\_\_s S\_\_r* (“Berlin Paris Schlesinger”) in the right-hand margin of A probably refers to the dots later added in B and A (see end of comment on M 159 ff.).

95 va: B gives notes 4–6 as *a–b–c<sup>1</sup>*, as do all prints. NGA prefers reading in A (*c<sup>1</sup>–a–b*), as it avoids parallel octaves with vn 2.

113 va: A gives expression mark *dolce* here but nowhere else.

122 va: 3<sup>rd</sup> note in A and B without accidental (thus *f*); however, an *f*<sup>#</sup> seems more convincing (with regard to vn 2).

134/135 vn 1: B gives *p* twice, at end of M 134 and at beginning of M 135. Only the latter appears in A. NGA reproduces version from B since it advances end of *dimin.* in vn 1 by a .

159–162 vn 1–2, va: Here, too, the dottings have been made less consistent than in M 80–86, seemingly with even clearer evidence of authorial intention. The discrepancies in dotting and articulation between A and B are shown below (see example 2, p. 41).


## II Vivace

17: Repeat sign  $\parallel$ : added here in C and all prints, but lacking in parts for B. In the *Da capo* the  $\parallel$ : is added to the *come sopra* part in all four parts of B, as befits the register. Since movement 2 of A has disappeared and there is thus no confirmation in the sources for the highly unusual

reading of a complete repeat of the A section (including the written out interior repeats in section 1), NGA follows the version found in the original prints and adds a repeat sign at the beginning of M 17.

25–28 va: Original placement of slurs and ties in B see example 3, p. 41. C and all subsequent prints already standardize the ties to agree with M 29–32. NGA has chosen to follow this tradition.

98 vn 1: B neglects to write out this bar – a mistake already corrected in the early prints.

111 vn 1: The first  lacks an auxiliary line in B. It is conceivable that a  $\sharp$  was omitted, i. e. *g<sup>#3</sup>* was intended. All prints give *b<sup>3</sup>*.

112–114: AGA adds a *dim.* here in all parts. There is presently no way of knowing whether this decision had a basis in A. Whatever the case, NGA refrains from adopting it.

120 va: B clearly notates the 5<sup>th</sup> note with a  $\sharp$  sign as *d<sup>#1</sup>*, thus also in the first issues of the parts (C<sub>1–2</sub> and D<sub>1</sub>). In later issues of both editions (C<sub>3</sub>, D<sub>2–3</sub>) the  $\sharp$  sign has been deleted; E has *d<sup>1</sup>* right from the beginning. It was from here that this reading found its way into AGA and more recent editions.

185/186: The *pp* signs are staggered in B, appearing in M 185 for vn 1 and va and in M 186 for vn 2 and vc. Whether these staggered dynamics, which are very unusual in the context of Beethoven’s usual notational habits, also occur in A (perhaps to avoid the “terrace dynamics” caused by a sudden hush – surely not intended – in all four voices) cannot be established. NGA follows the standardized reading from the early prints.

189: From here onwards, where the ostinato accompanying figure in the lower parts is also adopted by vn I for the first time, Beethoven lengthened the slur over the figure to the 5<sup>th</sup> note in vn 1 and vc. NGA faithfully reproduces this in line with source B in M 189 – 191, thus leaving it up



to the performers to decide whether and how to standardize the articulation of this passage played in unison. The early prints of the score have standardised this in different ways: E<sub>1</sub> with a slur to the fourth note, E<sub>2</sub> with one to the fifth note; the copies of the parts C and D include the destination note in vn 1 without exception but are consistent in the other parts, leaving it separate.

- 266b vn 1: B gives *f* for vn 1 while notating *p* in the other voices – a highly unusual reading that was already eliminated in C. All later prints (except NGA) change *f* to *p*.  
 266b vn 2: Not until AGA, rather than C–E<sub>2</sub>, was the *c*<sup>1</sup> that Beethoven wrote in B altered to *a*<sup>1</sup>, thereby making the passage correspond to M 66b.

### III Assai lento, cantante e tranquillo

The sources differ over the title of this movement: B gives *cantabile* in *vc* (instead of *cantante*), C, D, and E<sub>1,2</sub> read *Lento assai e cantante tranquillo*, while AGA has *Lento assai, cantante e tranquillo*.

11/12 vn 1: Original slurring in A:



Later changed over line break to



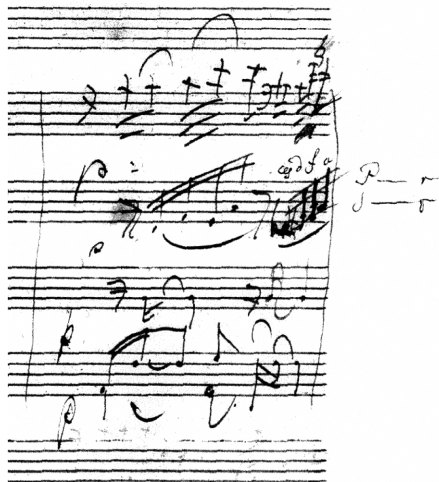
NGA (and all prints) follow version



27 vn 1: 3<sup>rd</sup> note in B clearly *c*<sup>#2</sup>, but in A it is just as clearly a *d*<sup>2</sup>; the latter reading corresponds to the vn 1 voice leading in M 28 and avoids a premature change of harmony.

50 vn 2: The final four  $\text{♩}$  (originally *db*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup>–*ab*<sup>1</sup>–*db*<sup>2</sup>) were changed to *cb*<sup>1</sup>–*db*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup>–*ab*<sup>1</sup> in A after B had been copied and posted. They were then confirmed in letter notation “*ces dfa*” (*cb-d-f-a*) and given the correspondence mark *P*      *r* // *S*      *r*

(“Parisian Schlesinger”). However, the prints uniformly present the original version from B prior to correction (*db*<sup>1</sup>–*f*<sup>1</sup>–*ab*<sup>1</sup>–*db*<sup>2</sup>):



### IV Der schwer gefaßte Entschluß: Grave, ma non troppo tratto — Allegro

3 va: B postpones  $\text{<}$  on *cresc.*; the  $\text{>}$  in A for *va* and *vc* represents the results of correction. – It seems as though Beethoven was uncertain from the very beginning whether to add an intensifying *crescendo* or a concluding *diminuendo* in this passage. The version presented in the *va* of B, unlike that in A, shows that he considered writing  $\text{<}$  although the *vc* of B again gives  $\text{>}$ . In other words, since he did not transfer the  $\text{<}$  in the *va* to A, he may have forgotten the change he made in the *va* when he came to copy out the *vc* part. C adopts this inconsistency from B. In all the following prints it has been emended, but in favour of  $\text{>}$ , the *vc* version, which is identical to the original reading in A. NGA assumes that Beethoven wanted to change the original *diminuendo* to a *crescendo* and adds a  $\text{<}$  also to *vc*.

4 vn 2: A gives note 4 as  $db^1$  and postpones the  $\flat$  on  $d^2$  to note 7. B, on the other hand, already places the  $\flat$  on note 4,  $d^1$ . – E<sub>1</sub>, E<sub>2</sub> and AGA prefer this version to A, thereby removing the cross-relation between vn 1 ( $db^2$ ) and vn 2 ( $d^1$ ). NGA, like C and D, follows the version in B with its expressive astringency.

12 vn 2: Notes 1–4 notated an octave higher in B.

36 vn 2, va: In A each 2<sup>nd</sup> note on the 4<sup>th</sup> beat; NGA follows B (cf. M 40).

123 f. vn 1: B has the dynamic marking *cres. p*, presumably by mistake. We here follow the other parts as in A.

142 vn 2: Instead of the clearly legible  $\flat ab$  in A (including  $\flat$  accidental), B has  $\flat g$ , just

as clearly legible. Beethoven added  $\flat 7$  to the lowest system after the manner of a figured bass, which could refer to a major seventh above the bass note  $A\flat$  in vc (as in early editions). However, NGA follows the reading of A, which is in harmonic terms more plausible.

236 vn 2: In A and B clearly  $\flat g$  (which fits the harmony of VI). In all printed editions, it is given as  $\flat a$  in line with the basic motive. NGA follows the reading of A. va: In B  $\flat f$  (corresponding to M 231?). NGA follows A with  $\flat e$  (which harmonises better with vc).

Berlin, spring 2004  
Rainer Cadenbach

### Notenbeispiel 1 (Example 1)

#### Anmerkungen zur Synopse T 80–86:

- ① V2 (Übrigens auch Vc) ohne Legatobogen.
- ② Am rechten Rand neben V1 Korrespondenzvermerk.
- ③ V1 Korrekturergebnis.
- ④ V2:  $\gamma$  irrtümlich ohne Punktierung.
- ⑤ V1: Zweiunddreißigstelbalken fehlt trotz Punktierung.
- ⑥ V1: Punktierung fehlt trotz Zweiunddreißigstelbalken.

#### Notes on the synoptic presentation of M 80–86:

- ① No slur in vn 2 (or in vc).
- ② Correspondence mark in right margin alongside vn 1.
- ③ Results of correction in vn 1.
- ④ Vn 2 omits dot on  $\gamma$  by mistake.
- ⑤ Vn 1 omits 32nd-note beam despite dot.
- ⑥ Vn 1 omits dot despite 32nd-note beam.

### Notenbeispiel 2 (Example 2)

#### Anmerkungen zur Synopse T 159–163:

- ① V2, Va: Korrekturergebnis (Rasur).
- ② V2: Korrektur ausgestrichen und unten wiederholt.
- ③ V2: Zweiunddreißigstelbalken fehlt trotz Punktierung.
- ④ V1: Legatobogen fehlt.

#### Notes on the synoptic presentation of M 159–163:

- ① Vn 2 and va show signs of correction (erasure).
- ② Vn 2 crosses out correction and repeats it below.
- ③ Vn 2 omits 32nd-note beam despite dot.
- ④ Vn 1 lacks slur.

### Notenbeispiel 3 (Example 3)