Beethoven

贝多芬

钢琴变奏曲集

第一卷

Ratz / Seidlhofer

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

贝多芬《钢琴变奏曲集》. 第1卷/ (德) 贝多芬 (Beethoven, L.V.) 作曲. —上海: 上海教育出版社, 2007.8
(维也纳原始版本乐谱)
ISBN 978-7-5444-1294-0

Ⅰ.贝… Ⅱ.贝… Ⅲ.钢琴—奏鸣曲—德国—选集
Ⅳ.J657.415

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第083679号

L. van Beethoven
Variationen für Klavier, Band 1
ⓒ 1960 by Universal Edition A.G.,Wien
assigned 1973 to Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co.,K.G.,Wien
贝多芬《钢琴变奏曲集》(第一卷)

责任编辑:王 琳

贝多芬《钢琴变奏曲集》(第一卷)
上海世纪出版股份有限公司
上海教育出版社出版发行
易文网:www.ewen.cc
(上海永福路123号 邮政编码: 200031)
各地新华书店经销 上海界龙艺术印刷有限公司印刷
开本 960×1280 1/16 印张 10.75
2007年8月第1版 2007年8月第1次印刷
ISBN 978-7-5444-1294-0/J·0053 定价:39.00元

序

2005年8月，上海世纪出版股份有限公司上海教育出版社通过德国朔特音乐出版公司，引进出版了二十四册奥地利维也纳原始版本钢琴乐谱，对推动中国音乐界学习、研究原始版本，尤其对钢琴教育的规范化，是一件大好事。钢琴教育——无论是业余的还是专业的进步，首先依赖于采用好的乐谱版本，这是理解、表现音乐作品的原始出发点。一个充满谬误的乐谱版本只能将学生和教师引入歧途；而一个忠实于作曲家原意的原始版本，则是学习和研究音乐作品、接近作曲家心灵的最可靠依据。

朔特&环球版的维也纳原始版本乐谱，是集中了欧美音乐学家对大量音乐作品所做的精细入微、追根溯源、认真负责、呕心沥血的研究工作的结晶。采用这一版本，实际上是在使用世界音乐学界的最新研究成果。

在上海教育出版社引进的第一批维也纳原始版本钢琴乐谱中，集中了六位作曲家的经典钢琴音乐作品：J.S.巴赫的《英国组曲》、《法国组曲》、《托卡塔》、《六首帕蒂塔》、《创意曲》、《小前奏曲与赋格》、《意大利协奏曲》，以及被称为“音乐圣经中的《旧约》”的《平均律钢琴曲集》（两卷），海顿的《钢琴奏鸣曲全集》，莫扎特的《钢琴奏鸣曲集》，舒伯特的《即兴曲·音乐瞬间》，门德尔松的《无词歌》及肖邦的《练习曲》（Op.25，Op.10）、《叙事曲》、《谐谑曲》等。以上钢琴乐谱已经是个伟大的音乐宝库！

这次出版的第二批维也纳原始版本钢琴乐谱与第一批有所不同。一方面，包括了更多钢琴艺术史上的经典作品；另一方面，又增添了音乐大师们专为初学者和少年儿童使用的曲集，因而更具实用性。

巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》（BWV903）是巴赫创作的一首悲天悯人、充满激情、震撼心灵、境界深远的巨作，属于巴洛克时期键盘作品的最高典范之一。《法国前奏曲》（BWV831，831a）别具一格，是巴赫作品中精神自由、挥洒自如的篇章。

贝多芬的钢琴作品是这次出版的重头戏。出版的乐谱中不但包括了三十二首被称为“音乐圣经中的《新约》”的《钢琴奏鸣曲集》（三卷），而且包括《钢琴变奏曲集》（两卷）、《钢琴四手联弹作品全集》（两卷）、《钢琴作品精选》。贝多芬是维也纳古典主义音乐的巨人，他的钢琴音乐不仅在他本人音乐创作中与交响乐、室内乐一样，占有重要的地位，而且至今仍被广泛地演奏。但是，贝多芬的钢琴作品在版本上最为混乱，歧义最多，谬误也最多。在速度、力度、分句、踏瓣标记等重要细节上，都有大量不符作曲家原意的曲解存在。维也纳原始版本的一大功绩，就是使读者接触到一个真实、准确的“贝多芬”。这次出版的乐谱，基本上涵盖了贝多芬的主要钢琴作品（尚有一些不在其内），对我国钢琴演奏与教学均有重大意义。

这一批乐谱中还包括了莫扎特的《钢琴变奏曲集》（两卷），他的变奏曲和贝多芬的变奏曲都是学琴学生的必弹曲目。

勃拉姆斯的音乐深刻动人，在我国演奏还不够普遍。这批出版的乐谱中，有勃拉姆斯的《两首狂想曲》（Op.79）、《匈牙利舞曲》、《叙事曲》（Op.10）、《幻想曲》（Op.116）。这些作品均属普及一类的曲目。作曲家还有更多的钢琴作品等待着人们去熟知，我们期待着能在第三批引进乐谱中见到它们。

肖邦的钢琴作品在钢琴艺术发展史上独树一帜，没有一个学琴、弹琴、表演钢琴的人会没有弹过他的作品。除了第一批出版的四册钢琴乐谱外，这次又出版了三册肖邦最重要的作品。《二十四首前奏曲》（Op.28）是一部结构紧密、内容丰富、变化多端的杰作。它既可以作为一首巨作整体演奏，又可以将每首乐曲单独演奏。《夜曲》是肖邦最精美的作品。每首夜曲都是扣人心弦的经典之作，同时也是每个钢琴学生或演奏家的必弹曲目。《玛祖卡》是肖邦最具波兰民族精神的作品，在节奏、和声、调式、音响诸方面均体现出作曲家最伟大的创造。这三册肖邦作品原始版本的出版，同样可以纠正某些版本中存在的许多谬误。

德彪西的《前奏曲》是标志着作曲家印象派风格成熟的第一部作品，它以独特的色调开拓了钢琴前所未有的音响世界。

在这批原始版本乐谱中，还包括三部大师们专为少年儿童创作的作品。

柴科夫斯基的《儿童曲集》（Op.39）虽篇幅短小、技术简易，却内容丰富、性格鲜明，可以引起儿童的丰富联想，因而受到学生们的喜爱。如关于“洋娃娃”的系列作品，各种民间风情舞曲，都十分贴近儿童心理，可使儿童在习琴过程中获得更多的音乐享受和习琴乐趣。

布格缪勒也写过大量为儿童所用的音乐，其中《二十五首练习曲》（Op.100）是一本经时间验证的好教材。它技术目的明确，音乐性格突出。每首乐曲都有标题，可以启发学生对音乐的理解和想象。

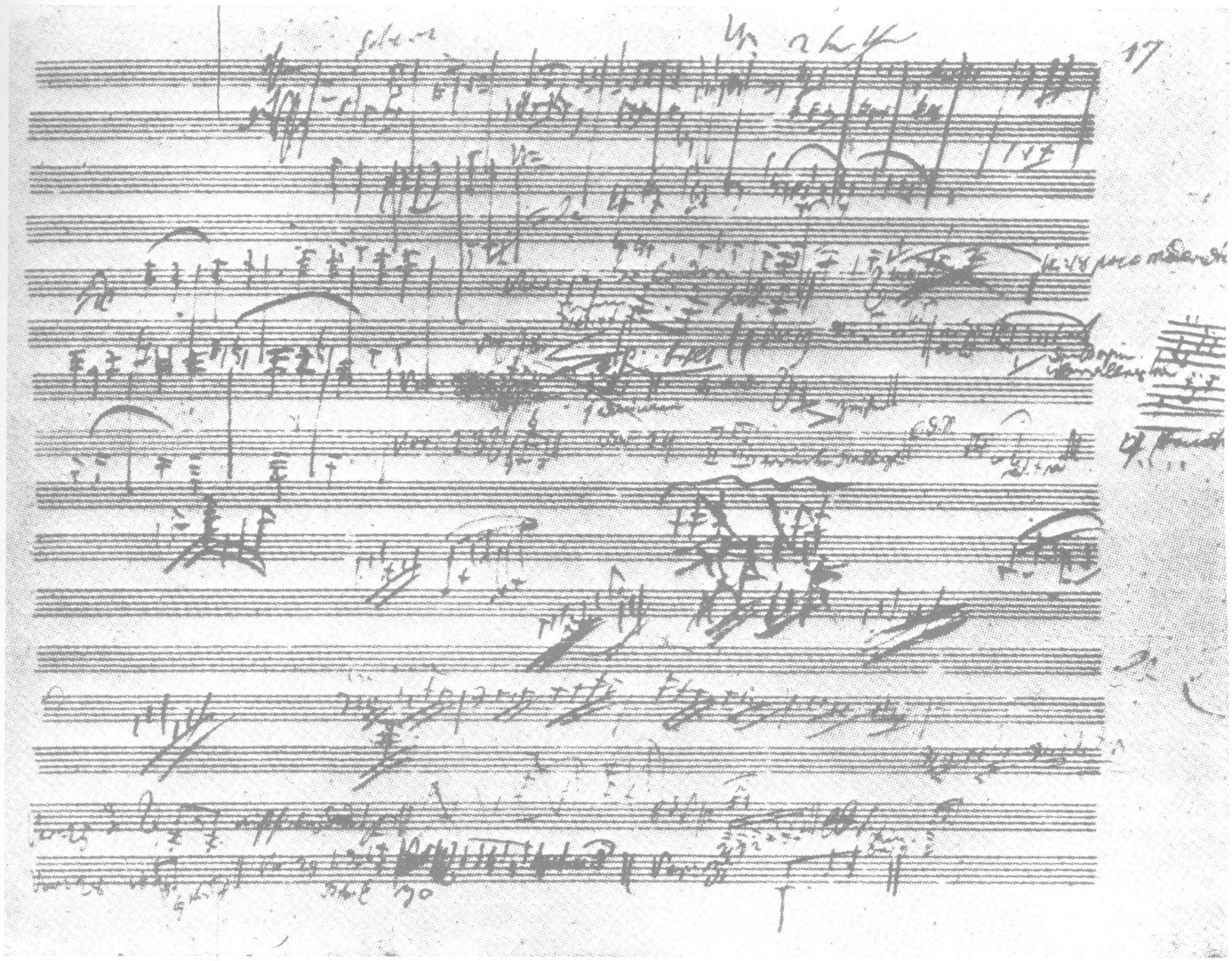
德彪西的《儿童乐园》（又译为《儿童之角》）在技术上相对难一些，但音乐指向明确，音响新颖，值得大力推广。

维也纳原始版本的钢琴乐谱，采用以作者手写原稿为基础，将其他多渠道、多来源的版本，如作曲家或亲人的手抄本、历史上的第一版等，经过比较，进行差异分析，剔除谬误后，挑选出最可靠的结果进行编辑。这种严肃的编辑态度使维也纳原始版本具有较高的价值和可信度。

上海音乐学院教授

赵晓生

丙戌年小年夜



Eine Seite des im Verlag Engelmann (Leipzig, 1913) herausgegebenen Skizzenbuches.

A page from the sketchbook published by Verlag Engelmann (Leipzig, 1913).

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

VORWORT

Das Bestreben, für die Wiedergabe der Werke möglichst authentische Texte zu besitzen, die von allen Zutaten von Herausgebern und Verlegern frei sind, hat sich heute ziemlich allgemein durchgesetzt. Angesichts der noch zu erwähnenden Schwierigkeiten einer Rekonstruktion authentischer Texte darf nicht übersehen werden, daß es sich in den meisten Fällen nur um Versuche handeln kann, dem Willen der Meister nahezukommen. Andererseits muß auch darauf hingewiesen werden, daß mit der Vorlage des „Urtextes" noch nicht alles getan ist. Erst die genaue Kenntnis der Aufführungspraxis der betreffenden Zeit vermag zu einer sinngemäßen Wiedergabe zu führen. Die Verantwortung, die dem Interpreten auferlegt ist, ist damit bedeutend gewachsen. Aus dem Bestreben, dem Spieler dies abzunehmen, entsprangen die Ausgaben des 19. Jahrhunderts; da diese Ausgaben aber häufig auf einer ungenügenden Kenntnis der Aufführungspraxis und auch auf einer zu sehr in den Vordergrund tretenden subjektiven Auffassung beruhten, war es oft kaum mehr möglich, den ursprünglichen Willen der Komponisten zu erraten. Diesem Übelstand versuchen die Urtextausgaben abzuhelfen. Sie bedürfen jedoch einer Ergänzung durch Werke, in denen der Interpret und auch der Schüler darüber unterrichtet wird, wie dieser Text nun zu lesen ist. Die Lehre von der Interpretation gehört jedoch nicht in den Text der Meisterwerke, der unberührt zu bleiben hat; sie gehört in spezielle Untersuchungen und Lehrbücher, die sich damit befassen. Dies ist der Unterschied unserer heutigen Einstellung gegenüber der zu Beginn unseres Jahrhunderts.

Bevor wir auf die in diesem Bande zusammengefaßten Werke im einzelnen eingehen, seien kurz die allgemeinen editorischen Grundsätze angegeben. Die kritische Texterstellung muß sich normalerweise auf vier Dinge stützen: das Manuskript bzw. vom Autor korrigierte Abschriften, die Originalausgabe, sofern sie vom Autor korrigiert wurde, die vom Autor durchgesehenen Korrekturbögen sowie eventuell erhaltene vom Komponisten erst nach der Drucklegung vorgenommene Korrekturen. Selbst bei sehr gewissenhaften Autoren kommt es vor, daß sie beim Lesen der Korrektur Änderungen oder Verbesserungen gegenüber dem Manuskript vornehmen, die sie nur in die Korrekturbögen eintragen und nicht in das Manuskript, so daß aus dem Umstand, daß der Druck vom Manuskript abweicht, nicht ohne weiteres geschlossen werden kann, daß ein Fehler des Druckes vorliegt. Dies würde in vielen Fällen zu schweren Irrtümern führen. Da jedoch in den seltensten Fällen die Bürstenabzüge erhalten sind, bleibt uns nur die Möglichkeit, bei allen fraglichen Stellen mit möglichster Sorgfalt abzuwägen, ob die Version des Druckes gegenüber dem Manuskript eine Verbesserung bedeutet, die vom Autor herrühren kann, oder ob wir ein Versehen bei der Korrektur annehmen müssen beziehungsweise eigenmächtige Änderungen des Stechers oder Herausgebers, die vom Komponisten – wenn auch in vielen Fällen widerstrebend – hingenommen wurden (in solchen Fällen wird zu prüfen sein, ob die Schreibweise des Manuskripts nicht dem durch die Originalausgabe überlieferten Notenbild vorzuziehen sei). Anderseits kann nicht eindringlich genug davor gewarnt werden, den Text des Manuskripts als das allein Ausschlaggebende zu betrachten. Viele Fehler, die die Autoren ausgemerzt glaubten, indem sie die Korrekturen der Originalausgabe lasen – allerdings ohne gleichzeitig das Manuskript zu verbessern –, würden so wieder in die Werke gelangen. Trotzdem bleibt das Manuskript die wichtigste Grundlage. Es enthüllt uns oft Feinheiten, die schon im Erstdruck verlorengegangen sind. Es muß daher immer wieder die Forderung aufgestellt werden, daß von allen Handschriften unserer großen Meister Photokopien in mehreren Exemplaren angefertigt und in den wichtigsten Bibliotheken aller Länder aufbewahrt werden sollten. Möge endlich die Zeit kommen, wo auf Grund internationaler Vereinbarungen der Besitz von Meisterhandschriften an die Bedingung geknüpft ist, dem Staate eine Photokopie derselben zur Verfügung zu stellen. Denn die Handschriften sind das Eigentum der ganzen Menschheit. Sie dürfen ihrem Inhalt nach – und dazu gehört auch das Notenbild – der Menschheit nicht entzogen werden.

Bei der Gestaltung des Notenbildes wurde in erster Linie die Handschrift zugrunde gelegt und, wo keine vorhanden war, die Originalausgabe, auch dort, wo sie den heute üblichen Stichregeln nicht entspricht. Aber auch in diesem Punkte wäre es nicht richtig, starr daran festzuhalten. Dort, wo sich bei gewissenhafter Prüfung eine bessere Lösung ergeben sollte, wird man sie in Erwägung ziehen können. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle dient die von den Meistern gewählte Schreibweise am besten der Verdeutlichung des musikalischen Inhaltes: sowohl in der Balkenziehung, in der Bogenführung und in der Setzung der Vortragsbezeichnungen wie auch in der Verteilung auf die beiden Systeme. Es ist daher der Brauch, der sich sogar in manchen Urtextausgaben findet, abzulehnen, alles, was die rechte Hand spielen soll, ins obere, und was die linke Hand ausführen soll, ins untere System zu setzen. Die Rücksicht auf die

praktische Ausführung hat gegenüber der möglichst anschaulichen Wiedergabe des musikalischen Inhaltes unbedingt zurückzutreten.

Zu den Problemen der Textrevision, die hier nur in Kürze angedeutet werden können, gehört unter anderem die Frage, inwieweit man Parallelstellen einander angleichen soll. Dafür läßt sich keine bindende Regel aufstellen. In manchen Fällen ist es durchaus denkbar, daß der Komponist durch solche Abweichungen der Darstellung eine größere Lebendigkeit verleihen will; dann wird die Angleichung zu vermeiden sein, weil eine solche Vereinheitlichung zu einer unerwünschten Erstarrung führen würde. Es kann aber auch sein, daß eine spätere Stelle eine Verbesserung gegenüber einer früheren bedeutet und in einem solchen Fall die Angleichung gerechtfertigt scheint. Solche Dinge müssen für jeden Fall gesondert entschieden werden. Ähnlich verhält es sich auch mit Bezeichnungen bei oft sich wiederholenden Figuren oder Phrasen, wo im Manuskript nur beim erstenmal die Vortragsbezeichnungen angegeben sind und es dem Spieler obliegt, in allen entsprechenden Fällen die gleiche Ausführungsart anzuwenden; auch da würde es oft das Notenbild zu sehr belasten, wenn man diese Bezeichnungen zu allen gleichen Stellen hinzufügen würde. Im allgemeinen wird sich dies nur dort empfehlen, wo Zweifel entstehen könnten.

Ein oft erörtertes Problem ist die Unterscheidung von Punkten (·), Strichen (𝅥) und Keilen (𝅥·). Es besteht kein Zweifel, daß man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen diesen Zeichen einen Unterschied gemacht hat, wenngleich die Auslegung der Bedeutung dieser Zeichen schwankend ist. Noch Carl Czerny unterscheidet im dritten Teil seiner *„Vollständigen Pianoforteschule"* Op. 500 (erschienen ca. 1840) ausdrücklich zwischen dem Halbstaccato (·····), dem Staccato (· · · ·) und dem Marcato oder Staccatissimo (𝅥· 𝅥· 𝅥· 𝅥·), wobei er innerhalb dieser drei Gruppen noch differenziert. In früheren Quellen wird zwischen Punkten und Strichen unterschieden, wobei meist der Strich die Dauer des Anschlags mehr verkürzt als der Punkt. Der Strich hat jedoch neben seiner Bedeutung als Staccato-Zeichen noch eine andere Bedeutung, die häufig übersehen wird, nämlich die Aufgabe, das Ende einer Phrase anzuzeigen, wo sich dies nicht von selbst versteht (D. G. Türk, *„Klavierschule"*, 1789). Da bewirkt nach einigen Autoren der Strich keine Verkürzung der Note, sondern eine Art kurzer Atempause, welche die Note mit dem Strich von der ihr folgenden trennt. – Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde jedoch häufig wahllos Punkt und Strich als Zeichen für das Staccato angewendet, so daß es heute oft schwer ist, die eigentliche Absicht der Meister zu erkennen. Auch aus Beethovens Handschriften ist es meist schwer zu erkennen, wo von ihm ausdrücklich Punkte gefordert werden. Er hat es jedenfalls geduldet, daß entweder nur Striche oder nur Punkte verwendet wurden. Es gibt jedoch eine ganze Anzahl von Werken, in denen Punkte und Striche verwendet werden, wie M. G. Nottebohm in seinem Aufsatz „Punkte und Striche" (*„Beethoveniana"* I, 107ff.) nachweist. Selbst wenn wir nur wenige Stellen finden, wo der Punkt als Staccato-Zeichen als berechtigt anzunehmen ist, so sollten wir doch, anstatt einfach zu nivellieren, versuchen, mit der Zeit wieder ein feineres Unterscheidungsvermögen für die verschiedene Bedeutung der Zeichen zu bekommen. Es wurden daher in der vorliegenden Ausgabe beide Zeichen angewendet. Wir sind uns der Gefahr von subjektiven Entscheidungen dabei voll bewußt, halten dies jedoch immer noch für richtiger als die vollkommene Nivellierung, die heute gebräuchlich ist. Vielleicht wird bei genauer Kenntnis der zeitgenössischen Quellen auch unser Gefühl für die differenzierte Bedeutung der Zeichen, die dem damaligen Musiker geläufig war, sich wieder entwikkeln.

Wo bei mehreren Versionen innerhalb der Vorlagen eine als authentisch angenommen werden konnte, wurde dies ohne besonderen Hinweis getan. Wo größere Widersprüche vorhanden waren, wird dies im folgenden angeführt werden. Die im Text angegebene Fassung scheint dem Herausgeber als die wahrscheinlichste; die in den Kritischen Anmerkungen angeführten Varianten sollen aber dem Spieler die Möglichkeit geben, auch eine andere Entscheidung zu treffen.

Neben den unten angeführten Manuskripten und Originalausgaben wurden auch noch die wichtigsten zu Beethovens Zeit erschienenen Frühdrucke zum Vergleich herangezogen (Peters, Simrock, Breitkopf, Artaria, Haslinger, André etc.).

Wo bei Parallelstellen Bögen u. dgl. in der Vorlage fehlen, wurden sie in der Regel sinngemäß ergänzt, sofern keine bestimmte Absicht bei der Weglassung zu vermuten war; wo nur in den ersten Takten bestimmte Vortragsbezeichnungen angegeben sind, wurden dieselben nur so weit angeführt, wie sie in der Vorlage vorhanden sind, sofern sich die weitere Anwendung von selbst versteht.

Eine der schwierigsten Fragen, vor die sich jeder Herausgeber gestellt sieht, ist die Frage, ob Änderungen in späteren zeitgenössischen Ausgaben auf Korrekturen Beethovens zurückzuführen sind oder bereits eigenmächtige Zusätze der damaligen Herausgeber darstellen; das gleiche gilt schon für Abweichungen der Erstausgaben gegenüber dem Manuskript, wo oft sehr schwer zu unterscheiden ist, ob es sich um Änderungen Beethovens oder um Eigenmächtigkeiten des Stechers handelt, die Beethoven tolerierte oder auch übersah. Gerade diesen Problemen wurde in unserer Ausgabe besondere Sorgfalt gewidmet, wenngleich eine absolute Gewißheit, was nun den Intentionen Beethovens am nächsten kommt, kaum endgültig gewon-

nen werden kann; aber es wurde zumindest versucht, einen Text zu rekonstruieren, der diesem unerreichbaren Ziel möglichst nahekommt.

Eine besondere Schwierigkeit bildet die Frage der Bögen. Wenn auch oft anzunehmen ist, daß ein Bogen, der zum Beispiel nur einen Teil eines Laufes umfaßt, für den ganzen Lauf das legato anzeigt, so wurde doch von einer stillschweigenden Änderung der Bögen Abstand genommen. Es gibt zahlreiche Fälle, wo gerade die Bogenführung im Manuskript wichtige kompositionelle Aufschlüsse vermittelt, und es ist oft schwer zu entscheiden, wo Flüchtigkeit oder Absicht vorliegt. In den gedruckten Vorlagen ist vieles bereits entstellt; trotzdem wird man sich in jenen Fällen, wo kein Manuskript vorhanden und nicht mit Sicherheit etwas anderes anzunehmen ist, an die gedruckten Vorlagen halten müssen.

Die Sextole (6) bedeutet bei Beethoven sowohl 3 x 2 wie 2 x 3; trotzdem wurde immer die originale Bezeichnung belassen und die fallweise Entscheidung dem Spieler anheimgestellt.

Die Vorschläge wurden in jenen Fällen, in denen nachweislich die Erstausgaben nicht von Beethoven korrigiert wurden, jedoch die Manuskripte vorhanden sind, in Beethovens Schreibweise notiert, um auch hier die frühere differenziertere Schreibweise, die noch nicht so erstarrt war wie die heutige Notation, dem Spieler nahezubringen. In den übrigen Fällen wurde die heutige Schreibweise beibehalten.

Der Vorzeichenwechsel wurde früher am Beginn der Zeile angezeigt; davon wurde Abstand genommen. Ebenso wurde von der bisher üblichen Ankündigung des Taktwechsels am Ende der vorhergehenden Zeile abgesehen.

Offenkundige Schreib- oder Stichfehler wurden stillschweigend korrigiert. Nur bei zweifelhaften Fällen wurden Zusätze durch kleineren Stich gekennzeichnet oder in runde Klammern gesetzt. Jene Zusätze, deren Herkunft nicht in den Kritischen Anmerkungen erwähnt ist, stammen vom Herausgeber.

Da erfahrungsgemäß die Wahl der **Fingersätze** äußerst subjektiv ist und fast jeder Pianist seine eigenen Fingersätze bevorzugt, wurden in der vorliegenden Ausgabe Fingersätze nur sehr sparsam angegeben, um das Notenbild möglichst wenig zu belasten, und nur dort gesetzt, wo sie beim ersten Lesen eine gewisse Erleichterung zu bieten vermögen.

Schließlich möchte ich auch an dieser Stelle allen Persönlichkeiten danken, die durch ihre bereitwillige Hilfe bei der Inanspruchnahme der zahlreichen Quellen und durch Anfertigung von Photokopien der in ihrem Besitz befindlichen Handschriften und frühen Ausgaben diese Arbeit gefördert haben, vor allem dem Direktor der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Herrn Hofrat Prof. Dr. Leopold Nowak, Frau Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde), dem Direktor des Beethoven-Archivs in Bonn, Herrn Prof. Dr. Joseph Schmidt-Görg, und seiner Assistentin, Frau Dr. Dagmar Weise. Für wertvolle Ratschläge und Hilfe bei der Textrevision bin ich ferner zu Dank verpflichtet Frau Dr. Ingrid Samson (Frankfurt) sowie den Herren Franz Eibner, Karl Heinz Füssl und Bruno Seidlhofer (Wien), Dr. Oswald Jonas (Chicago), Fritz Rothschild und Eduard Steuermann (New York).

In den Kritischen Anmerkungen sind aus der Fülle der fast in jedem Takt auftauchenden Fragen jene Fälle herausgegriffen, in denen dem Benützer dieser Ausgabe eine Information über die Gründe, warum eine bestimmte Lösung gewählt wurde, sowie die Angabe der benützten Quellen wünschenswert scheinen mag.

Erwin Ratz

PREFACE

Nowadays, there is a general desire, when reprinting old works, to provide as authentic a text as possible, free from any additions on the part of editor or publisher. This is usually difficult, for reasons that will be outlined below, and in most cases one can only attempt to find out what the composer really wanted. Moreover, the "Urtext" (original text) is not a final solution, since for correct interpretation one must also be conversant with the performing conventions of the period – thus an Urtext in fact increases the responsibility of the performer. Nineteenth-century editions tried to relieve the player of this responsibility, but were often based on insufficient knowledge of performing conventions, and on an excessively subjective approach, so that it was rarely possible to ascertain the composer's true intentions. Urtext editions were the answer to this evil, but they have to be supplemented by advice to interpreters and pupils as to how the Urtext is to be "read". Such advice should not be incorporated in the text, but should be left to textbooks based on specialist investigation; present-day views on this point differ from those prevalent at the beginning of the century.

Critical text-revision normally relies on four sources: the manuscript, or copies of it corrected by the composer; original printed editions, if the preparation of these was supervised by the composer; proof-sheets with the composer's corrections; and, where possible, printed copies subsequently corrected by the composer. Even very conscientious composers sometimes make improvements and alterations at the proof stage, without entering these in the MS; discrepancies between printed edition and MS can not, therefore, automatically be taken to mean printing errors – this could often lead to serious mistakes. But, since proof-sheets of the printed edition have only very rarely been preserved, one has to use one's judgment in deciding whether differences are the result of alterations made by the composer himself, of faulty proofreading or of alterations by engraver or publisher, accepted, if very reluctantly, by the composer. In the latter case, one has to see whether the MS version is not preferable to that of the printed text; but one can not overemphasize the dangers inherent in regarding the MS as the sole criterion of authenticity – to do so could mean re-introducing mistakes that the composer himself removed in the proofs (but not in the MS). Nevertheless, MSS are the most important source; they often reveal subtleties that were lost even in the first edition. Owners of MSS should be obliged by law to provide their national library with a photocopy, for manuscripts are the property of all mankind.

The layout of this edition has been based, in the main, on the MS, or, when this was not available, on the first edition, even when this meant breaking present-day rules of layout. Here, again, one should not be too rigid, but in most cases the composer knew the best way to make clear his musical content in such matters as the disposition of cross-beams, phrasing marks and performing indications, and also the division of the music between the two staves. Even some Urtext editions divide rigidly, writing on the upper stave the notes the right hand plays, and on the lower those of the left hand, but this practice, while facilitating performance, can obscure the musical content, and cannot be automatically recommended.

To what extent should one bring into line with each other passages which are basically similar but differ in detail? Sometimes these slight differences are deliberate and give life to the music – here any attempt at "ironing-out" would obviously be misguided. On the other hand, the composer may have improved the whole passage when he reached the repetition, and it would then be correct to alter the earlier one, too. One can only decide each case on its merits. This is also true of passages where a figure is repeated several times, and a performing indication is given only the first time. Here it could make the printed page too complicated if one wrote out all the indications, and this is only to be recommended where their omission could leave the performer in doubt.

The distinction between the markings dot (·), stroke (𝅥), and wedge (▾) is a problem that has been much discussed. In the second half of the 18th century each of these markings certainly had a different meaning, difficult though it may be to make out exactly what the difference was. Even Carl Czerny's *"Vollständige Pianofortеschule"*, which appeared ca. 1840, makes an explicit distinction between "half-staccato" ( ), "staccato" (· · · ·), and "marcato" or "staccatissimo" (▾ ▾ ▾ ▾), and even within these three categories there are further differentiations. Earlier sources distinguish between dot and stroke; usually the stroke shortens a note more than the dot. However, the stroke often has another meaning, which tends to be overlooked – it indicates the end of a phrase, where this is not self-evident (D. G. Türk, *"Klavierschule"*, 1789). Some composers use the stroke not to shorten a note, but to indicate a kind of "comma" before the next note. However, in the early 19th century, the two markings were

used indiscriminately as staccato-signs, so that it is often difficult for us to make out exactly what the composer wanted. This is true of Beethoven's MSS, which make it hard to tell when he specifically wanted a dot – at all events, he was content to see one or the other sign used exclusively throughout various works. There are, however, a number of works in which both signs are used (see M. G. Nottebohm's classic essay "Punkte und Striche" in *"Beethoveniana"*, I, 107 et seq.). Even if there are only a few places where one may fairly regard the dot as a staccato-sign, one ought still to try to foster a feeling for these distinctions, not to iron them out. This is why the present edition uses both signs. The editor realises that this is done at the risk of making subjective decisions, but holds this to be a lesser evil than the general levelling-down that is customary nowadays. Perhaps when we know the contemporary sources better, we shall also find we have developed a feeling for the various subtleties with whose notation a musician, of the period would have been familiar.

When one of the available versions could obviously be taken as authentic, this has been done without comment. Where there were major differences, they are mentioned in the Critical Notes. Our text seems to the editor to be the most plausible; the variants listed in the following pages will, however, give interpreters the chance to decide for themselves.

Apart from the MSS and first editions mentioned below, comparison has also been made with the most important of the other early printed editions (Peters, Simrock, Breitkopf, Artaria, Haslinger, André).

Where phrasing-marks, etc., were missing when a passage appeared for the second time, these have usually been added, unless there was reason to believe that their omission was intentional; but when definite performing indications were given only in the first few bars, they have been included only as far as the point where they ceased in the original, if their continuation is obvious.

One of the most difficult problems for any editor is whether alterations in later contemporary editions are to be ascribed to corrections on Beethoven's part or to additions by the publishers concerned (cf. the remarks above, on the differences between the MSS and the first editions). Problems of this kind have been considered with particular care in the present edition, in an attempt to reconstruct a text that comes as near as possible to Beethoven's intentions (complete certainty is impossible).

Phrasing-marks are a specially difficult problem. One might be justified in assuming that a slur over part of a phrase is meant as a legato-indication for the entire phrase, but wherever phrase-marks have been altered, this has been mentioned, since in the MSS it is often the phrasing-marks that give the most valuable information about the process of composition; often it is hard to decide what is the result of carelessness and what is intentional. Even in the earliest printed editions there are many distortions; however, there are cases where there is no MS, and where one does not feel sufficiently sure of oneself to deviate from the printed edition; in these cases, the latter must be relied upon.

Sextuplets in Beethoven can mean either 2 x 3 or 3 x 2; the decision rests with the performer in each case.

In works where Beethoven is known not to have corrected the first edition, but where the MSS are available, grace-notes have been notated as Beethoven wrote them, so that performers may acquaint themselves with the subtler differentiations customary at the time. In the remaining cases, present-day notation has been used.

Two conventions of Beethoven's time have not been retained in our edition – the indication of a key-change at the beginning of the line, and indication of a change of time-signature at the end of the preceding line.

Obvious printing and engraving errors have been corrected without comment; only where there was some doubt have additions been indicated by smaller print or round brackets. Additions which are not mentioned in the Critical Notes are by the editor.

In order to keep the printed page as simple as possible, fingering has only been indicated very sparingly, where it would simplify a first reading. Every pianist will have his own fingering.

Finally, the editor would like to thank all those who assisted his work by their ready help in making the many sources available, and in preparing photocopies of MSS and early printed editions in their keeping: above all, the Director of the Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Dr. Leopold Nowak; Dr. Hedwig Kraus, Librarian of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, the Director of the Beethoven-Archiv in Bonn, Dr. Joseph Schmidt-Görg, and his assistant, Dr. Dagmar Weise. Valuable help and advice in revising the text was given by Dr. Ingrid Samson (Frankfurt), Franz Eibner, Karl Heinz Füssl and Bruno Seidlhofer (Vienna), Dr. Oswald Jonas (Chicago), Fritz Rothschild and Eduard Steuermann (New York).

The Critical Notes select, from the wealth of problems arising in practically every bar, those passages where the reader might wish to know why a particular solution was chosen, and which sources were used.

Erwin Ratz

KRITISCHE ANMERKUNGEN

Sechs leichte Variationen über ein Schweizer Lied, WoO 64

Vorlagen: Manuskript (Ms); Original-Ausgabe (OA), (Simrock, Pl. Nr. 78, ersch. ca. 1798); Peters (P), (V. Nr. 366); Cappi (C), (V. Nr. 1025).

Thema		Weder in Ms noch OA eine dynamische Bezeichnung.
Var. II		Balkenziehung so in Ms und OA.
Var. III	T. 6–10	Bogen l.H. in Ms, jedoch nicht in P und C.
		Die Bezeichnungen „Minore" und „Maggiore" nicht in Ms, jedoch in P und C.
Var. IV		Auf dem 4. Viertel der Takte 3, 6 und 8 in Ms kein stacc., jedoch in P und C.
Var. V	T. 7–11	Bögen nach dem Ms, abweichend von OA und sonstigen Frühdrucken.
Var. VI	T. 4	l.H. kein stacc. in Ms, aber in allen Frühdrucken.
	8	4. Viertel l.H.: stacc in Ms, jedoch nicht in OA.

Vierundzwanzig Variationen über die Ariette „Venni amore" von V. Righini, WoO 65

Vorlagen: Manuskript verschollen; ebenso die OA der 1791 erschienenen ersten Fassung. OA der zweiten Fassung (Jean Traeg, V. Nr. 164, ersch. 1802); Giov. Cappi (C) (V. Nr. 1026, ersch. 1804).

Beide Vorlagen sind sehr mangelhaft. Die Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel (GA), zu der es bekanntlich keinen Revisionsbericht gibt, hat vieles stillschweigend geändert, ohne daß hiefür irgendwelche Unterlagen zu finden gewesen wären. Es blieb daher keine andere Wahl, als sich möglichst getreu an die Vorlagen zu halten. Die Ausgabe von Cappi enthält Korrekturen gegenüber der OA, von denen angenommen werden kann, daß sie von Beethoven stammen; aber sie ist so unordentlich ausgeführt, daß in manchen Fällen der ebenfalls äußerst flüchtig hergestellten OA der Vorzug gegeben werden mußte. Selbst der Vergleich mit den Ausgaben von Simrock (S), (V. Nr. 547) und André (A), (V. Nr. 6595) konnte in vielen Fällen keine Klarheit bringen. Es wäre eine unnötige Belastung dieser Anmerkungen, jeden einzelnen fraglichen Fall anzuführen, da es sich nur um verhältnismäßig geringfügige Details, wie Anfang und Ende von Bögen, staccati, gelegentlich auch dynamische Bezeichnungen und nur selten um Abweichungen in den Noten selbst handelt. So gehen z.B. in der *Var. XV* bei Traeg die Bögen in den Takten 5, 6, 7, 13, 14, 21, 22 alle nur bis zum 4. Achtel, bei Cappi durchwegs über den Taktstrich bis zum 1. Achtel des folgenden Taktes. Die Bögen in den Takten 15 und 23 beginnen bei Traeg mit dem 1. Sechzehntel, bei Cappi mit dem 2. Sechzehntel. In den Takten 14 und 22 beginnen die Bögen bei Cappi inkonsequenterweise auf dem 1. Sechzehntel, während der Bogen in Takt 22 diesmal bei Traeg auf dem 2. Sechzehntel beginnt. Die im Text gebrachte Version scheint dem Herausgeber als die wahrscheinlichste; die Kritischen Anmerkungen sollen jedoch dem Musiker die Möglichkeit geben, eventuell auch eine andere Entscheidung zu treffen.

Var. I	T. 2/3	Bogen d–d (l.H.) in der OA, nicht in C.
	3/4	Bogen h^1–h^1 (r.H.) in der OA, nicht in C.
	6/7	Bogen a^1–a^1 (r.H.) in C, nicht in OA.
	9	4. Achtel r.H. so in OA; bei C in der Mittelstimme zwei Viertelnoten (cis^1–g^1).
	9–15	Bindebögen A–A (l.H.) in der OA, nicht in C.
Var. II	T. 8	In der OA *p*, nicht in den anderen Ausgaben.
	14	cresc. bei C, nicht in OA.
	16	2. Achtel l.H. d in OA, fis in C.
Var. III	T. 9	Dynamische Bezeichnung so in C; in der OA *f* <.
	10	*p* in C und S, nicht in OA.
	13	Dynamische Bezeichnung. so in C und S, in der OA *f* >.
Var. IV	T. 7	4. Achtel l.H. d in S; C und OA haben H.
Var. V	T. 5	Bogen und stacc. (l.H.) in C, nicht in OA; spätere Ausgaben gleichen auch die Takte 6 und 7 dem Takt 5 an.
	9	Bögen l.H. in C, nicht in OA.
Var. VI	T. 1	*p* in C, nicht in OA.

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

	9–24	Punkte und Bögen in OA und C mangelhaft; spätere Ausgaben gleichen alles dem Takt 9 an. Wir folgen dennoch der OA.
	23/24	l.H. so in C; in der OA Bindebogen vom 2. Viertel Takt 23 (A) zum 1. Achtel Takt 24.
Var. VII		Die Abweichungen innerhalb der Vorlagen sind so zahlreich, daß sie hier nicht im einzelnen angeführt werden können.
	T. 14	1. Viertel l.H. so in OA und anderen Ausgaben; C hat cis statt e.
Var. VIII	T. 1	*p* nur in S; im übrigen gilt hier das gleiche wie bei der vorigen Variation.
	2	Bindebogen d^1–d^1 in C, nicht in OA.
Var. IX		Bögen weder in OA noch in C konsequent und überzeugend.
	T. 15	g^2 in C, nicht in OA.
Var. X	T. 6	Bindebogen A–A (l.H.) in OA, nicht in C.
	9/10, 11/12	Bögen im Baß in der OA nur bis zum 1. Achtel.
Var. XII	T. 2/3	In OA Bindebogen d–d, jedoch nicht in C.
	6–8	Bögen l.H. nur in C, nicht in OA.
	7	Bogen r.H. so in OA, in C bis zum 1. Viertel Takt 8.
	9, 11, 17, 19	4. Sechzehntel r.H. in OA und in S e^2, in C g^2.
	14	4. Achtel l.H. d und Bogen zum nächsten Takt in C, nicht in OA.
	23	1. Achtel l.H.: d^1 mit Bogen zum 4. Achtel des vorhergehenden Taktes in C, nicht in OA.
Var. XIII	T. 16	l.H. so in C; die OA hat . Die Triole dürfte hier wohl auf einen Irrtum des Stechers zurückzuführen sein. (In C ist wieder die r.H. ungenau notiert ; das erste Achtel muß wohl ein Sechzehntel sein.)
Var. XIV	T. 5	Sowohl in OA wie bei C steht auf dem 3. Achtel l.H. völlig grundlos ein ♯ vor cis^1; es ist anzunehmen, daß dies ein Stichfehler ist und daß ♯ vor a gehört und somit die tiefste Note des Akkordes ais heißen soll statt a.
	11	Dynamische Bezeichnung so in C; in der OA kein cresc. und *sf* auf dem 4. Achtel.
	20	1. Viertel l.H. so in C; in OA ist fis als Viertel notiert.
	23	Bogen r.H. bei C; e^2–g^2 (r.H.) in C als punktiertes Achtel notiert, in OA als punktiertes Viertel. Letztes Sechzehntel r.H. in der OA a^2 (statt cis^3).
Var. XV	T. 5	Bögen hier und in den folgenden Takten so in der OA; in C gehen die Bögen in der ganzen Variation bis zum 1. Achtel des folgenden Taktes.
	13ff.	Bögen so in der OA und mit geringen, aber auch nicht konsequent durchgeführten Abweichungen in C. (Es ist wohl anzunehmen, daß auch die unbezeichneten Stellen legato gedacht sind, doch soll das originale Notenbild möglichst gewahrt werden.)
	14	Bogen beginnt in OA und C auf dem 1. Sechzehntel.
	21	Bogen so in C, in OA bis cis.
	22	Bogen beginnt in OA auf dem 2. Sechzehntel, in C auf dem 1. Sechzehntel.
Var. XVII	T. 3, 5	Bogen d–d in C, nicht in OA.
Var. XXI		Bindebogen vom Auftakt zum ersten Takt in C, jedoch nicht in OA.
Var. XXII	T. 2	3. und 4. Sechzehntel l.H. in C und S: fis–d, in OA: d–H.
Var. XXIII	T. 1	So in OA; C hat auf dem 2. Viertel nur die Oktave fis–fis^1, die GA hat (ohne Angabe der Gründe) auf dem 1. und 2. Viertel a–fis^1.
	5	Letztes Sechzehntel r.H.: g^1 in OA und in C.
	8	Der Bindebogen A–A und a^1–a^1 in OA, jedoch nicht in C; der anschließende Bindebogen vom 4. Achtel zum folgenden Zweiunddreißigstel (r.H.) fehlt in beiden Ausgaben, ist jedoch sicher zu ergänzen.
	13	2. und 3. Achtel r.H. nach C; in OA heißt die Oberstimme fis^2–d^2–a^1. Der Bindebogen A–A vom 4. zum 5. Sechzehntel l.H. in C, jedoch nicht in OA.
	29	6. Sechzehntel r.H.: OA und S haben c^3, C jedoch cis^3.
Var. XXIV	T. 6	3. Achtel l.H.: Fis in C und S; A in OA.
	47	1. Achtel l.H.: *sf* in C, jedoch nicht in OA.
	55	Keine Bögen in OA, jedoch in C.
	64/65	Kein Bindebogen As–As in C, jedoch in OA.
	70/71	Kein Bindebogen As–As in OA, jedoch in C.

91 Bogen so in C.
140 Bögen l.H. so in OA; in C keine Bögen von Takt 140 zu 141, dagegen Bögen von Takt 139 zu 140.

Sechs Variationen über das Duett „Nel cor più non mi sento" aus der Oper „La Molinara" von Giovanni Paisiello, WoO 70

Vorlagen: OA (Giov. Traëg, Pl. Nr. 4, ersch. 1796); Simrock (Nr. 33); Diabelli (Nr. 302).

Var. II Die Legato-Bögen stehen in OA nur in den Takten 1 und 5.
Var. IV T. 10 Bogen f^2–es^2 (r.H.) fehlt in OA.

Zwölf Variationen über den russischen Tanz aus dem Ballett „Das Waldmädchen" von Paul Wranitzky, WoO 71

Vorlagen: OA (Artaria et Comp., V. Nr. 696, ersch. 1797); Simrock (Nr. 55) u. a.

Thema T. 13 Der Bogen geht in OA nur bis zum 4. Achtel und der folgende Bogen beginnt mit dem 1. Viertel des Taktes 14; siehe jedoch Takt 12.
Var. III T. 15–17 cresc. wurde entsprechend Takt 6–8 ergänzt.
Var. V T. 8 5. Sechzehntel in OA a, Takt 17 jedoch h.
Var. VI T. 18 Baß in GA ♪ ♩. (statt ♩ ♩).

Sechs leichte Variationen über ein eigenes Thema, WoO 77

Vorlagen: OA (Jean Traeg, V. Nr. 112, ersch. 1800); Cappi und Diabelli (Nr. 304); Peters (Nr. 409) u. a.

Var. VI T. 8b In sämtlichen Vorlagen enthält dieser Takt nur ein Viertel, wodurch die Taktstriche bis zur Coda gegenüber dem Thema um einen halben Takt vorverlegt erscheinen. Die GA stellt ohne Begründung die Übereinstimmung mit dem Thema her und fügt vor der Coda einen halben Takt ein. Da für diese Änderung keine Unterlagen vorhanden sind, und auch nicht angenommen werden kann, daß es sich um einen Fehler der OA und sämtlicher Nachdrucke handelt, mußte die Fassung der OA trotz der auffallenden, aber offenbar von Beethoven beabsichtigten Verschiebung zugrundegelegt werden.
10 4. Sechzehntel l.H.: der Bindebogen d–d in OA, jedoch nicht bei Cappi.

Sechs Variationen, Opus 34

Vorlagen: Manuskript; OA (Breitkopf u. Härtel, V. Nr. 137, ersch. 1803); Breitkopf u. Härtel (Br. II), (2. Aufl., V. Nr. 4978, ersch. 1830); Simrock (S), (V. Nr. 648, ersch. 1809); Cappi (V. Nr. 1030, ersch. 1803); Diabelli (D), (V. Nr. 623).

Beethoven schreibt über die Variationen Opus 34 und 35 am 18. Oktober 1802 an Breitkopf: *„Ich habe zwei Werke Variationen gemacht ... Beide sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet, jedes auf eine andere verschiedene Art ... Jedes Thema ist darin für sich auf eine selbst vom anderen verschiedene Art behandelt. Ich hör' es sonst nur von andern sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß. Aber diesmal muß ich Sie selbst versichern, daß die Manier in beiden Werken ganz neu von mir ist."* In einem Brief vom 18. Dezember 1802 ersucht er Breitkopf, einen kleinen Vorbericht in die beiden Werke aufzunehmen. Dieser Bericht, den Breitkopf leider nicht abdruckte, hatte folgenden Wortlaut: *„Da diese Variationen sich merklich von meinen früheren unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer (nämlich z.B. Nr. 1, 2, 3 usw.) anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner größeren musikalischen Werke aufgenommen, da auch die Themas von mir selbst sind."* Aus dem weiteren Briefwechsel geht hervor, daß Beethoven trotz wiederholter Forderung von beiden Werken keine Korrekturabzüge erhalten hat. In einem Briefe Beethovens an Breitkopf vom September 1803 heißt es von den Variationen Opus 34, daß sie *„doch nicht so ganz korrekt"* waren, und in einem Brief von Ries an Simrock werden neun Stichfehler in Opus 35 mitgeteilt. Simrock veranstaltete jedoch keinen Nachdruck von Opus 35. Aus den angeführten Gründen mußte dem Text in erster Linie

das Manuskript zugrunde gelegt werden. Bei Abweichungen von den übrigen Vorlagen mußte entschieden werden, ob es sich um selbstverständliche Ergänzungen oder um eventuelle Korrekturen Beethovens bei späteren Auflagen handelt. In manchen Fällen wurde – obwohl die Ergänzungen wahrscheinlich die Zustimmung Beethovens gefunden hätten – die Version des Manuskriptes sicherheitshalber beibehalten. Die wichtigsten Varianten sind im folgenden angeführt. Der Verteilung auf die beiden Systeme wurde die Schreibweise Beethovens zugrunde gelegt.

Thema	T. 2	Das Arpeggio-Zeichen geht im Ms über beide Systeme, in den Drucken erscheint es geteilt (ebenso Takt 6, 16 und 20). Der stacc.-Strich über dem 3. Achtel r.H. im Ms und in S; jedoch kein Strich in der l.H. (wie in *Var. VI*, T. 41).
	3	Der Bogen in der r.H. so im Ms; in S beginnt er erst auf dem 5. Sechzehntel. Die Bögen im unteren System sind nicht im Ms, jedoch in S und Br. II.
	4	Der Bogen a^1–g^1 (r.H.) nicht im Ms, jedoch in S und Br. II. In S ist überdies ein Bogen c^1–c^1, jedoch weder im Ms noch in Br. II.
	6	Die dynamischen Bezeichnungen *f* und *p* nur im Ms, jedoch in keinem der Drucke.
	8	Im Ms kein stacc. in der l.H., jedoch in Takt 22.
	11	Bögen so im Ms; in S und Br. II ein Bogen über die vier Achtel der l.H., in Br. II überdies ein Bogen über dem 4. Achtel der r.H.
	13	Die Stellung des Doppelschlags zeigt in den verschiedenen Vorlagen starke Abweichungen. Obwohl der Doppelschlag im Ms zwischen den Noten g^1 und e^2 steht (so bringt ihn auch die GA), folgen wir den Ausgaben von S und D, da hier eine Korrektur Beethovens anzunehmen ist.
	17	Bögen l.H. nicht im Ms, jedoch in S und Br. II.
	18	Bögen a^1–g^1 (r.H.) und f–e (l.H.) nicht im Ms, jedoch in S und Br. II.
	20	*f* und *p* im Ms, nicht in den Drucken.
Var. I	T. 7	Das 6. Sechzehntel r.H. ist sowohl hier wie in Takt 21 als Vierundsechzigstel-Triole und 4 Hundertachtundzwanzigstel (wobei Beethoven jedoch einen Balken vergaß) notiert. Alle Drucke bringen hier eine Septole (da offenbar Beethoven selbst im Takt 6 eine Septole anwendet). Wenn auch Beethoven die Septole vielleicht nachträglich akzeptiert hat, so glauben wir doch, der Schreibweise des Ms folgen zu sollen, da Beethoven, wie gesagt, keine Korrekturbögen dieser Werke zu Gesicht bekam und die Septole daher jedenfalls eine Eigenmächtigkeit des Stechers darstellt.
	11	4. Sechzehntel l.H.: Im Ms fehlt das h, alle Drucke bringen es jedoch. Da es sich wahrscheinlich um einen Schreibfehler Beethovens handelt, so folgen wir hier der Lesart der OA.
	15	Der Nachschlag beim ersten Triller im Ms, nicht in den Drucken.
Var. II	T. 2	In Ms und OA keine Bögen, jedoch in S.
	20	Das 4.–6. Achtel l.H. E–des im Ms als punktiertes Viertel notiert, in allen Drucken jedoch als Achtel.
Var. III		Im Ms ¢; die Drucke haben 𝔠.
	T. 19	Die Mittelstimmen sind im Ms als Viertel notiert; in S ist alles als Achtel notiert, in Br. II die drei g^1 der r.H. als Viertel, d^1–e^1–d^1 jedoch als Achtel.
Var. IV	T. 1	stacc. und Bögen im Ms nur in der r.H., ebenso in Takt 5 und 15.
	2	Im Ms steht nur der Bogen d^2–es^2 (r.H.), die übrigen Bögen jedoch in S und Br. II.
	4	Bogen 1. Viertel r.H. nicht im Ms, jedoch in S und Br. II.
	6	In S Bogen d^1–es^1 (l.H.) und stacc. Punkt auf es^1; jedoch nicht in Ms und Br. II.
	8	Bogen es^1–es^1 (l.H.) weder in Ms noch Br. II, jedoch in S.
	9	Bogen l.H. in S nur bis zum 6. Achtel, in Ms und Br. II jedoch bis zum 1. Achtel des Taktes 10.
	16	6. Achtel und
	17	1. Viertel: Bögen nicht im Ms, jedoch in S und Br. II.
Var. V	T. 13	Im Ms steht ein Bogen, der von d über den Taktstrich führt, so wie in Takt 12 von d^1 aus; es dürfte sich um einen Schreibfehler Beethovens handeln. Die OA führt den Bogen vom D zum G, was keinesfalls gemeint ist. In S ist der Bogen nicht vorhanden.
	14	4. Achtel: *p* und dim.-Gabel weder in Ms noch Br. II, jedoch in S.
	18	Viertelnote G in Ms nicht vorhanden, jedoch in allen Drucken (angeglichen an T. 4).

Var. VI	T. 17	Im Ms ein Bogen über den letzten vier Sechzehnteln (r.H.); S und Br. II gleichen an die vorhergehenden Bögen über je zwei Sechzehntel an.
	24	Im Ms keine Bögen; in S und Br. II jedoch Bögen über je drei Achtel (wie Takt 28).
	41	3. Achtel l.H.: stacc. im Ms (im Gegensatz zum Takt 2 des Themas).
	42	5.–8. Sechzehntel l.H.: Kein Bogen im Ms, jedoch in S und Br. II.
	62/63	In S dim. auf dem 4. Achtel, jedoch weder im Ms noch in Br. II.

Fünfzehn Variationen mit einer Fuge, Opus 35

Vorlagen: Manuskript; OA (Breitkopf u. Härtel, V. Nr. 167, ersch. 1803); 2. Auflage (V. Nr. 4979, ersch. 1830); Cappi (C), (V. Nr. 1061, ersch. 1803).

Da Beethoven, wie aus der bei Opus 34 mitgeteilten Korrespondenz hervorgeht, auch bei diesem Werk keine Korrekturabzüge erhalten hatte, wurde bei Differenzen zwischen Ms und OA die Version des Ms zugrunde gelegt.

Introd.	T. 5–8	stacc. r.H. in OA, jedoch nicht im Ms.
	8, 16a	l.H. stacc. im Ms, jedoch nicht in OA.
	16b	Weder im Ms noch in OA stacc.
A due	T. 6	4. Achtel Takt 6 bis 1. Viertel Takt 8 l.H.: Bogen in OA, jedoch nicht im Ms.
	15	Bogen r.H. beginnt im Ms auf dem 1. Achtel, in OA jedoch auf dem 2. Achtel.
A tre	T. 5/6	In OA reichen die Bögen in der l.H. nur bis zum 4. Achtel, im Ms jedoch bis zum 1. Achtel des folgenden Taktes.
	10	Über den drei Achteln b^1 stacc. in OA, jedoch nicht im Ms.
	11	Der Bogen in der l.H. nicht im Ms, jedoch in OA.
Var. I	T. 1–4	Keine stacc.-Punkte auf dem 1. Achtel l.H. im Ms, jedoch in OA.
	2	4. Achtel l.H.: d^1 weder im Ms noch in OA, jedoch in C.
	14/15	stacc. l.H. nicht im Ms, jedoch in OA.
Var. III	T. 2	1. Viertel l.H.: B im Ms als Viertel notiert, in OA als Achtel.
	4	1. Viertel l.H.: Es im Ms als Viertel notiert, in OA als Achtel.
Var. IV	T. 5	3. Achtel r.H.: as^2 nicht im Ms, jedoch in OA und C.
	16	cresc. im Ms, nicht in OA.
Var. V	T. 13	cresc. im Ms, nicht in OA.
	15/16	Im Ms kein Bogen d^1–d^1, jedoch in OA.
	16	1. Viertel r.H.: stacc. im Ms, nicht in OA.
Var. VI	T. 15	In OA ein Bogen vom 1. Viertel (es^2) bis zum 1. Viertel des Taktes 16, jedoch nicht im Ms.
Var. VIII		Das Pedal erstreckt sich in Ms und OA von Takt 1–4.
	T. 12	Kein Bogen as^1–as^1 im Ms, jedoch in OA.
	15	3. Achtel r.H.: ~ in Ms und OA, jedoch nicht in C und späteren Ausgaben.
Var. IX	T. 16a–16b	Weder Ms noch OA haben hier die vermutlich beabsichtigten stacc. -Zeichen.
Var. X	T. 1	*p* (l.H.) nicht im Ms, jedoch in OA und C.
	16a	4. Achtel l.H.: Ms und OA haben Achtelpause.
Var. XI		Die Bögen über den Triolen gehen im Ms nur in den Takten 4, 8b und 10 bis zum 1. Achtel des folgenden Taktes, sonst sind sie deutlich nur über der Triole angebracht (in der OA durchwegs nur über der Triole).
	T. 12	In Ms und OA keine Bögen.
	14	Ms und OA haben *f*, C *fz*.
Var. XIII	T. 1–8	Nur im ersten Takt hat sowohl im Ms wie in OA das erste Achtel l.H. stacc., jedoch nicht in den folgenden Takten.
	11	6. Achtel l.H. so im Ms; in OA nur as. (Siehe Beethovens Fehlerverzeichnis in *„Simrock-Jahrb."* II, S. 29.)
Var. XV	T. 8	1. Achtel l.H.: In Ms und OA irrtümlich G. (Siehe jedoch Fehlerverzeichnis.)
	9	Vorschlag zum 3. Achtel kein Bogen im Ms (ebenso Takt 11).
	15/16	Bögen so im Ms.
	17	1. Achtel l.H.: Im Ms ist das B als Achtelnote notiert; erst in den folgenden Takten (19, 25, 27) hat Beethoven die genauere Notation vorgenommen, die sinngemäß

auch für Takt 17 gilt.

19 1. Achtel l.H.: So im Ms. (In OA ist B als Sechzehntel notiert.)

25 Siehe Takt 19.

26 Das 1.–4. Vierundsechzigstel des 5. Achtels l.H. heißt sowohl im Ms wie in OA irrtümlich G–A–B–A (statt B–B–A–B); siehe jedoch Fehlerverzeichnis.

27 Siehe Takt 19.

34 6. Achtel: Die gegenüber Takt 32 abweichenden Bögen so im Ms.

Finale T. 22 7. Sechzehntel l.H.: Sowohl im Ms wie in OA fehlt das ♭ vor As; es wurde entsprechend Takt 26 ergänzt.

33 Schreibweise von Beethoven ausdrücklich gefordert. Er zeigt damit an, daß die nach unten gestrichenen Noten von der l.H. gespielt werden sollen.

34 ♮ vor a fehlt in Ms und OA.

51–57 Notierung sowie stacc. genau nach dem Ms.

54 4. Achtel, und Takt 57, l.H.: stacc. -Punkte in OA und C, jedoch nicht im Ms.

55 4. Achtel r.H.: Im Ms kein Legato-Bogen, jedoch in OA.

131 l.H. in Ms und OA C–Es–F–As, in der Fehlerliste jedoch verbessert in As–C–F–As.

163 l.H. im Ms weder Punkte noch Bögen, in OA angeglichen an Takt 145.

167 Bogen über alle drei Sechzehntel der letzten Triole (r.H.) im Ms; in OA angeglichen an die übrigen Triolen.

169 Kein Bogen über den Sechzehnteln der r.H. auf dem 2. Viertel; in OA angeglichen an das 1. Viertel.

Zweiunddreißig Variationen über ein eigenes Thema, WoO 80

Vorlagen: OA (Kunst- und Industrie-Comptoir, V. Nr. 345, ersch. 1807); Simrock (V. Nr. 58) u. a.

Die Ausgabe von Haslinger enthält viele Zusätze gegenüber der OA; sie erschien jedoch erst nach 1830 und läßt deutlich die Hand eines fremden Herausgebers (Czerny?) erkennen. Diese Zusätze sind daher hier unberücksichtigt geblieben.

Var. X T. 2 1. Achtel r.H: so in OA.

Var. XX T. 8 Bei 2. Triole l.H. kein ♭ vor b in OA, jedoch bei Haslinger. (In *Var. XXI*, Takt 7, steht jedoch das ♭ in 4. Triole r.H.)

Var. XXXII T. 48 Letztes Achtel l.H. so in OA.

Sechs Variationen, Opus 76

Vorlagen: OA (Breitkopf u. Härtel, V. Nr. 1565, ersch. 1810; 2. Aufl., ersch. 1816, V. Nr. 2434; 3. Aufl., ersch. 1830, V. Nr. 4983); Artaria (V. Nr. 2127, ersch. 1810) u. a.

Var. VI T. 72 3. Achtel l.H. in OA $a–d^1–fis^1$, in einem korrigierten Exemplar im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) jedoch a $fis^1–a^1$.

Dreiunddreißig Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli, Opus 120

Vorlagen: Manuskript; eine von Beethoven teilweise durchgesehene Abschrift; OA (Cappi u. Diabelli, V. Nr. 1830, ersch. 1823); ferner das im Verlag Engelmann (Leipzig, 1913) als Faksimiledruck herausgegebene Skizzenbuch mit Korrekturnotizen Beethovens (ESB).

Dieses zu den bedeutendsten Kompositionen Beethovens zählende Werk entstand in den Jahren 1819–1823 gleichzeitig mit der Arbeit an der *Missa solemnis* und der *IX. Symphonie.* Den Anlaß hiezu bot eine Einladung, die Diabelli an eine große Anzahl von Komponisten ergehen ließ, zu einem geplanten Sammelwerk je eine Variation über einen Walzer von ihm beizusteuern. Im Laufe der Jahre schrieb Beethoven jedoch allein 33 Variationen, die im Jahre 1823 erschienen. Im folgenden Jahre kam bei Diabelli u. Co. eine zweite Auflage heraus unter dem Titel „*Vaterländischer Künstlerverein, 1. Abteilung*". Die 2. Abteilung brachte dann, wie geplant, je eine Variation von 50 Komponisten, darunter Franz Schuberts und des damals dreizehnjährigen Franz Liszt. Diese bemerkenswerte Sammlung würde es verdienen, neu aufgelegt zu werden, da sie so ziemlich alle im damaligen Wiener Musikleben eine Rolle spielenden

Komponisten umfaßt und ein einzigartiges Bild jener Zeit zu vermitteln vermag.

Die als Stichvorlage für die OA dienende Abschrift ist leider nicht erhalten geblieben. Bei Abweichungen der OA gegenüber dem Ms war daher sorgfältig zu überlegen, ob es sich um nachträgliche Korrekturen Beethovens handeln könnte oder ob es sich um stillschweigend tolerierte Eigenmächtigkeiten des Abschreibers oder Stechers oder um Übersehen Beethovens bei der Korrektur handelt. Da Beethoven damals über ein Augenleiden klagte, ist es wohl denkbar, daß er nicht alles selbst überprüfte, sondern auch durch andere Personen die Durchsicht der Korrekturbögen vornehmen ließ, was auch durch einen Brief an Diabelli belegt ist. Bei einer Reihe von Stellen mußte eine notgedrungen subjektive Entscheidung getroffen werden, auf die im einzelnen hingewiesen ist. Die von Beethoven korrigierte Abschrift (die jedoch nicht als Stichvorlage für die OA diente) trägt eine Widmung an die Frau seines Freundes Ries und sollte als Stichvorlage für eine in London geplante Ausgabe dienen, die jedoch nicht zustandekam, da inzwischen die Wiener Ausgabe erschienen war. Diese Abschrift enthält viele Schreibfehler und Ungenauigkeiten, die Beethoven bei der Durchsicht übersehen hat; sie ist daher mit großer Vorsicht zu verwenden, jedoch im Vergleich mit anderen Vorlagen manchmal aufschlußreich. Sie wird im folgenden nur fallweise erwähnt, um die Kritischen Anmerkungen nicht zu umfangreich werden zu lassen.

Thema — Beim Thema bestehen innerhalb der vier Vorlagen (Ms, ESB, Abschr. und OA) zahlreiche kleine Verschiedenheiten, die festzuhalten sind. Die Reinschrift des Themas im ESB ist mit Tinte geschrieben und sehr deutlich lesbar, das Ms hingegen sehr verblichen und fast unlesbar (im Gegensatz zu den Variationen), so daß vieles nur erraten werden kann. Unsere Ausgabe folgt hier meist der OA, obwohl es fraglich ist, ob alle Abweichungen von Beethoven herrühren.

	T. 1	1. Viertel r.H.: Ms und OA stacc., ESB und Abschr. nicht.
	1/2	l.H.: stacc. in OA, nicht in ESB, in der Abschr. nur in Takt 1, im Ms nicht feststellbar.
	3	2. u. 3. Viertel l.H.: Bogen in OA und Abschr., nicht in ESB und Ms.
	4	1. u. 2. Viertel r.H.: stacc. in Ms und OA, nicht in ESB und Abschr.
	5	1. Viertel r.H.: stacc. nur im Ms, nicht in ESB, Abschr. und OA.
	5/6	l.H.: stacc in OA und Abschr., nicht in Ms und ESB.
	7	2. Viertel l.H.: Ms und Abschr. *sf*, OA *f*, ESB keine dyn. Bez. 2. u. 3. Viertel l.H.: Bogen in OA und Abschr., nicht in Ms und ESB.
	8	1. u. 2. Viertel r.H.: stacc. in OA und Abschr., Ms undeutlich, ESB keine Punkte. 1. Viertel l.H.: stacc. in OA, jedoch nicht in Ms, ESB und Abschr.
	9–12	stacc. und Bögen nach der OA; Ms und Abschr. haben stacc. auf dem 2. Viertel nur in der l.H., ESB hat kein stacc.; Bögen in der l.H. in OA und Abschr. in allen Takten, in ESB nur in Takt 8/9 und 11/12, im Ms nur in Takt 8/9.
	14	1. u. 2. Viertel l.H.: Bogen in Ms, Abschr. und OA, nicht in ESB.
	15	1. u. 2. Viertel r.H.: Bögen nur in OA, nicht in Ms, Abschr. und ESB.
	17	1. Viertel l.H.: Kein stacc. in OA und ESB, hingegen in Ms und Abschr. 3. Viertel l.H.: stacc. fehlt in OA. 3. Viertel l.H. bis Takt 19, 1. Viertel l.H.: Bogen in ESB, sonst nirgends.
	19	2. u. 3. Viertel l.H.: Bogen in Ms, OA und Abschr., jedoch nicht in ESB.
	20	*f* in Ms, OA und Abschr., nicht in ESB.
	21	1. Viertel l.H.: In allen Vorlagen kein stacc. 3. Viertel l.H. und Takt 22 l.H.: stacc. in OA, Abschr. und ESB, nicht im Ms.
	23	2. Viertel l.H.: *sf* in ESB und Abschr., jedoch nicht in Ms und OA.
	28	3. Viertel l.H. u. Takt 29 l.H.: stacc. in OA und Abschr., jedoch nicht in Ms und ESB.
	31	3. Viertel: stacc. in Ms und OA, jedoch nicht in ESB und Abschr.
	32	1. Viertel l.H.: stacc. in OA, jedoch nicht in Ms, ESB und Abschr.
Var. I	T. 32a	*f* in OA, nicht in Ms und Abschr.
Var. II	T. 9	Balkenziehung hier und in den folgenden Takten nach dem Ms.
	16	In dieser Variation (ebenso in *Var. XI*) wird der erste Teil nicht wiederholt.
	20	Das ♭ auf dem 5. Achtel l.H. ist weder im Ms noch in OA enthalten; das Fehlerverzeichnis in ESB (Seite 16, links unten) führt jedoch diese Stelle an, und es ist anzunehmen, daß die Durchführung dieser Korrektur übersehen wurde.
	27	So in Ms und OA; in der Abschr. lautet das 3. Viertel r.H.: , l.H.: .
Var. III	T. 3/4	l.H.: Bögen in OA, nicht in Ms und Abschr.
	14/15	Bindebogen d^2–d^2 in OA; Ms undeutlich, in Abschr. nicht vorhanden.

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com