

# BEETHOVEN

Grande Sonate  
in As / A-flat major  
für Klavier / for Pianoforte

op. 26

Urtext

Herausgegeben von / Edited by  
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 11804

# INHALT / CONTENTS

Introduction .....	III
Preface .....	V
Performance Practice .....	VII
Einleitung .....	X
Vorwort .....	XII
Zur Aufführungspraxis .....	XIV
Grande Sonate in As / in A-flat major op. 26 .....	2
Critical Commentary	
Facsimiles .....	20
Signs and conventions .....	22
Sources .....	22
Appendices .....	28

# INTRODUCTION

Beethoven's sketches for the sonata op.26 date from 1800–01, and drafts for its funeral march third movement are interwoven with preliminary ideas for the opening theme of the 'Spring' Sonata for piano and violin op.24. A version of the piano sonata's opening variation theme, with its first half already well formed, is accompanied by the remarks, "Sonate pour M. ---", and "variée tutt a fatto poi Menuetto o qualche altro pezzo caratteristica come p.E. una Marcia in as moll e poi questo" ("fully varied, then a minuet or other characteristic piece, like for example, a march in A flat minor, and then this").<sup>1</sup> The 'questo' is an idea in constant semiquaver motion, much less close, however, to the final form of the concluding rondo than a sketch which appears a number of pages earlier<sup>2</sup> – suggesting that Beethoven must have subsequently jotted down ideas for the sonata at random wherever he found space for them in the notebook.

The 'M.' for whom Beethoven composed the sonata has not been identified, but Lewis Lockwood has proposed Tranquillo Mollo, who published the 'Spring' Sonata and its A minor companion op.23 in October 1801.<sup>3</sup> However, the op.26 sonata was issued not by Mollo, but by another ex-partner in the firm of Artaria, Giovanni Cappi, who advertised it, together with the two sonatas op.27, in March 1802.<sup>4</sup> It bore a dedication to one of the composer's most generous early patrons, Prince Karl von Lichnowsky, at whose house the op.1 piano trios had first been heard. In addition to the trios and the op.26 sonata, Beethoven inscribed the *Pathétique* Sonata op.13 and the Second Symphony to Lichnowsky.

Beethoven's sonatas opp.26 & 27 find him determined to discover new approaches to the design of the piano sonata, and all three works seek alternatives to the traditional *Allegro* opening movement. The op.26 sonata is alone among Beethoven's large-scale works in beginning with a set of variations. Its model may have been Mozart's 'Alla Turca' sonata K.331, which similarly opens with a slow variation movement. Like Mozart, Beethoven avoids the use of sonata form

throughout the work, though his scheme is the more remarkable in that his sonata contains four movements, rather than three.<sup>5</sup> The impression of a succession of character pieces is strengthened by the inclusion of a funeral march 'on the death of a hero'.

The sonata's variation theme shares its atmosphere of warmth and intimacy with one or two of Beethoven's other pieces in the key of A flat. Its closest relative is the *Allegretto* third movement of the piano trio op.70 no.2, which begins with the same melodic interval of a rising fourth; but there is also the opening *Moderato cantabile* of Beethoven's only remaining sonata in A flat major, op.110, where the ascending fourth is again prominent. The variation theme of the op.26 sonata clearly left a mark on Schubert's well-known *Impromptu* in the same key, D.935 No.2, whose opening bars have a similar melodic shape. The last of Beethoven's variations finds the fourth and fifth fingers of the right hand playing a written-out trill, while the thumb and first finger give out the theme – a technique that looks forward to the variation finales of the late sonatas opp.109 & 111. The coda (bars 205ff.) introduces an expressive new melody allowing the piece to die away in an air of nostalgia, aided by the resonance of the sustaining pedal in the final bars. (With the exception of the scherzo, each of the sonata's movements ends *pianissimo* and with the music bathed in pedal.)

Sandwiched as it is between two slow movements, Beethoven's scherzo is appropriately enough the fastest piece of its kind he had written for piano up to this time: an *Allegro molto* whose sense of urgency is increased by its unstable off-tonic beginning which has each four-bar phrase setting off on an accented supertonic triad. The initial fleeting tinge of F minor is prolonged in the scherzo's second half, with its sustained moment of stasis on the dominant seventh – and later dominant minor ninth – of that key (bars 24–44) resolving onto the start of the reprise. The smooth D flat major trio is joined to the *da capo* by means of a link anticipating the scherzo's opening bars. Here, however, the scherzo's accents are shifted to the second beat of the bar, and its sequence of harmonic events

1 *Ein Notierungsbuch von Beethoven*, ed. Karl Lothar Mikulicz (Leipzig, 1927), pp.52–3.

2 *Ibid.*, p.50.

3 Lewis Lockwood: *Reshaping the Genre: Beethoven's Piano Sonatas from Op.22 to Op.28 (1799–1801)*. Israel Studies in Musicology vol. VI (Jerusalem, 1996), p.2.

4 See *Wiener Zeitung*, No.18, 3 March 1802, pp.765–6.

5 Beethoven's comment found among his sketches, to the effect that the variations were to be followed either by a march in the minor or by a minuet, seems to indicate that he was initially planning a work in three movements.








# PREFACE

## Sources

- A** Autograph score, housed in the Jagiellonian Library, Kraków; this is the first sonata for which Beethoven's autograph survives.
- E** First edition (March 1802), published by G. Cappi, Vienna.

For a full account of these sources, see Critical Commentary.

## Specific Editorial Problems

Wherever possible, Beethoven's own notation, clefs, spelling of dynamic and tempo markings, note-groupings, and layout have been retained. However, in a few obvious cases the notation has been modernised: Beethoven's characteristic *cres.* marking has been changed to *cresc.*, hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's usual , and his early notation *senza sordino ... con sordino* for the use of the sustaining pedal is given its modern form . Abbreviated forms occur occasionally in **A**; Beethoven writes  in I 205–16, but **E** prints every note, as is clearly best. However, the commonly-used  (IV 11) is retained in **E**, and in a fast tempo is both meaningful and feasible. But where Beethoven instead wrote  (IV 81–2/4–6), we have printed the figure out in full even if **E** resolved it as .

Editorial insertions and emendations are distinguished by the use of either square brackets or (in the case of slurs) by broken type.

## Slurs

In Beethoven's piano music the absence of any slurs is quite common; and it would be neither possible nor desirable to continue every slurred pattern editorially. Often it is obvious that the legato style continues (e.g. I 173 LH), but sometimes we cannot be so sure (I 185, hence 182), so that there is no way of guessing how much further slurs could be assumed to continue into 174/81; and IV 3 is by no means necessarily legato despite the opening phrase. It must therefore be clearly declared that the absence of printed slurs by no means always indicates that a detached style was intended or expected.

## Slurs to and from Repeated Notes

These occur fairly frequently in Beethoven, and have been retained as they stand in the sources; in op.26 they occur in II 73/4 RH and 79–84 LH, where clearly it would be detrimental to insist on breaking the slur each time before the repeated note.



## Slurs to and from Grace Notes

Beethoven generally did not write slurs round grace notes, or between grace notes and main notes. The two contexts in which grace notes would most commonly be encountered are simple *Vorschläge* (e.g. I 4) or *Nachschläge* after trills (I 25), and here slurs were in practice invariably assumed.

## Dynamics

It is an occasional feature of Beethoven's notation that he treats the two hands as separate entities, giving a dynamic marking to one or other, or both. Where Beethoven appears to intend a dynamic to apply to just one hand, we have reproduced this precisely, as is of course crucial in respect of *sf* markings (e.g. III 23). But it is sometimes harder to justify where the same dynamic is given to both hands at precisely the same point. It may assist clarity, for example in I 38 where the additional *sf* below LH removes any lingering doubt. In especially emphatic places such as IV 44 one would not wish in any way to detract from the sheer degree of drama in Beethoven's dynamics. But where merely a general dynamic such as *pp* happens to be placed in both staves, we can honestly judge that this adds nothing even psychological to the music, and reduce it to one simple marking between the staves. All such instances are given in Appendix 3.

## Accents

In 1801 the modern, sharp accent as we know it today was in its infancy. The sharp, quick accent would more commonly appear as a staccato *Strich* (as, for example, on the first of each group of a succession of ). Gentler stresses were notated as hairpins, rather longer than the modern , and always beneath the note, as in I 20. Sometimes they are written even longer, resembling diminuendos; these are the classic 'Schubert hairpin', but do not occur in op.26. However, in I 35–65 Beethoven notates them unusually short, almost (indeed!) resembling accents.

# EINLEITUNG

Beethovens Skizzen zur Sonate op. 26 datieren von 1800/01, und Entwürfe für den an dritter Stelle stehenden Trauermarsch finden sich zwischen ersten Gedanken für den Kopfsatz der „Frühlingssonate“ für Klavier und Violine op. 24. Eine in der ersten Hälfte bereits ganz ausgeformte Fassung des Variationenthemas für den ersten Satz der Klaviersonate ist mit der Bemerkung versehen: „Sonate pour M. ---“, „variée tutt a fatto poi Menuetto o qualche altro pezzo caratteristica come p.E. una Marcia in as moll e poi questo“ („durchgehend variiert, dann ein Menuett oder ein anderes charakteristisches Stück wie z.B. ein Marsch in as-Moll, und dann dieses“).<sup>1</sup> Das „questo“ bezieht sich auf einen als kontinuierliche Sechzehntelbewegung notierten Gedanken, der jedoch der endgültigen Gestalt des abschließenden Rondos weit weniger ähnelt als eine Skizze, die einige Seiten zuvor notiert ist.<sup>2</sup> Dies lässt vermuten, dass Beethoven Ideen für die Sonate danach wahllos zu Papier gebracht haben muss, wo immer er in dem Notenbuch Platz dafür fand.

Der Adressat „M.“, für den Beethoven die Sonate komponierte, ist bislang nicht identifiziert worden. Lewis Lockwood aber schlägt Tranquillo Mollo vor, der im Oktober 1801 die „Frühlingssonate“ und ihr Schwesterwerk in a-Moll op. 23 herausbrachte.<sup>3</sup> Allerdings erschien die Sonate op. 26 nicht bei Mollo, sondern bei Giovanni Cappi, einem anderen ehemaligen Partner des Verlags Artaria. Cappi kündigte das Werk, zusammen mit den beiden Sonaten op. 27, im März 1802 an.<sup>4</sup> Gewidmet war es Karl Fürst von Lichnowsky, einem der großzügigsten frühen Gönner des Komponisten, in dessen Haus die Klaviertrios op. 1 zur Uraufführung kamen. Neben letzteren und der Sonate op. 26 eignete Beethoven Lichnowsky auch die *Grande Sonate pathétique* op. 13 sowie die Zweite Symphonie zu.

Die Sonaten op. 26 und 27 zeigen Beethoven entschlossen, neue Wege der Annäherung an die Sonatenform zu erkunden, und alle drei Werke suchen nach Alternativen zur traditionellen Sonatenhauptsatzform des ersten Satzes. Die Sonate op. 26 ist das einzige von

Beethovens großformatigen Werken, das mit einer Variationenreihe beginnt. Als Vorbild mag Mozarts Sonate „Alla Turca“ KV 331 gedient haben, die gleichfalls mit einem langsamen Variationensatz anhebt. Wie Mozart vermeidet Beethoven im ganzen Werk die Verwendung der Sonatenhauptsatzform, jedoch ist sein Vorgehen insofern bemerkenswerter, als dass seine Sonate vier statt drei Sätze enthält.<sup>5</sup> Der Eindruck einer Abfolge von Charakterstücken verstärkt sich noch durch die Aufnahme eines Trauermarsches „auf den Tod eines Helden“.

Das Variationenthema der Sonate teilt seine warme und innige Atmosphäre mit ein oder zwei anderen Stücken Beethovens in der Tonart As-Dur. Am engsten verwandt ist das im Klaviertrio op. 70 Nr. 2 als dritter Satz folgende Allegretto, das mit demselben melodischen Intervall beginnt, einem aufwärtsgerichteten Quartsprung. Aber auch im *Moderato cantabile*, dem Kopfsatz von op. 110, Beethovens einziger anderer Sonate in As-Dur, sticht wieder die aufsteigende Quart hervor. Das Variationenthema der Sonate op. 26 wirkte deutlich in Schuberts bekanntem Impromptu D 935 Nr. 2 in derselben Tonart nach, dessen erste Takte eine ähnliche melodische Gestalt haben. In der letzten von Beethovens Variationen spielen der vierte und fünfte Finger der rechten Hand einen ausnotierten Triller, während dem Daumen und dem zweiten Finger das Thema zugewiesen ist – eine Technik, die auf die Variationen-Finales der späten Sonaten op. 109 und 111 vorausweist. Die Coda (T. 205ff.) führt eine ausdrucksstarke neue Melodie ein, die den Satz, unterstützt durch die Resonanz des aufgehobenen Dämpferpedals in den letzten Takten, in nostalgischer Stimmung verklingen lässt. (Mit Ausnahme des Scherzos enden alle Sätze der Sonate im Pianissimo und getränkt im Pedal.)

Eingeschlossen zwischen zwei langsamen Sätzen, darf Beethovens Scherzo mit Fug und Recht als das schnellste Stück dieser Art gelten, das er bis dahin für Klavier komponiert hat: ein *Allegro molto*, dessen drängender Charakter durch den instabilen, abseits der Tonika erfolgenden Beginn aus viertaktigen Phrasen, die alle jeweils auf einem akzentuierten Dreiklang in der

1 Ein Notierungsbuch von Beethoven, hrsg. von Karl Lothar Mikulicz, Leipzig 1927, S. 52–53.

2 Ebd., S. 50.

3 Lewis Lockwood, *Reshaping the Genre: Beethoven's Piano Sonatas from Op.22 to Op.28 (1799–1801)*. Israel Studies in Musicology Jg. 6, Jerusalem 1996, S. 2.

4 Siehe *Wiener Zeitung*, Nr. 18, 3. März 1802, S. 765–766.

5 Beethovens zwischen seinen Skizzen enthaltener Kommentar, nach dem auf die Variationen entweder ein Marsch in Moll oder ein Menuett folgen sollte, scheint darauf hinzudeuten, dass er ursprünglich ein dreisätziges Werk geplant hatte.







# VORWORT

## Quellen

- A** Autograph, aufbewahrt in der Biblioteka Jagiellońska, Krakau; dies ist die erste Sonate, zu der sich Beethovens Autograph erhalten hat.
- E** Erstausgabe (März 1802), erschienen bei G. Cappi, Wien.

Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen enthält der Critical Commentary.

## Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, wurden die Eigenheiten von Beethovens Notation, Schlüssel, die Schreibweise von Dynamik und Tempobezeichnungen, die Notengruppierungen und die äußere Anlage beibehalten. In einigen wenigen offenkundigen Fällen erwies es sich jedoch als notwendig, die Schreibweise heutigen Gewohnheiten anzupassen: Die für Beethoven charakteristische Angabe *cres.* wurde in *cresc.* geändert, Crescendo- (bzw. Diminuendo-)Gabeln zur ersten Note eines Taktes sind mit  statt mit dem bei Beethoven üblichen  dargestellt und seine anfangs verwendete Notierungsweise *senza sordino ... con sordino* für den Gebrauch des Dämpferpedals wird in der modernen Form *ff. ... \* w* wiedergegeben. Gelegentlich begegnen Abkürzungen in **A**; Beethoven schreibt  in I 205–216, doch **E** druckt jede einzelne Note, was zweifellos am besten ist. Die häufig genutzte Kurzschreibweise  (IV 11) ist in **E** jedoch beibehalten, was in schnellem Tempo sowohl aussagekräftig als auch plausibel ist. Wo Beethoven aber stattdessen  schrieb (IV 81–82/84–86), haben wir die Figur ganz ausgeschrieben, auch wenn **E** sie als  abkürzt.

Die durch den Herausgeber vorgenommenen Ergänzungen und Eingriffe sind entweder durch eckige Klammern kenntlich gemacht oder (bei Legatobögen) gestrichelt wiedergegeben.

## Legatobögen

In den Quellen zu Beethovens Klaviermusik ist das Fehlen von Legatobögen nicht ungewöhnlich, es wäre allerdings weder möglich noch wünschenswert, an allen entsprechenden Stellen Ergänzungen vorzunehmen. Häufig ist die Fortsetzung des Legatospiels offensichtlich (z. B. I 173 LH), manchmal kann man sich jedoch nicht sicher sein (I 185, daher auch 182), so

dass nicht abzuschätzen ist, wie viele weitere Bögen bis 174/181 unterstellt werden dürfen; darüber hinaus ist IV 3, trotz der Anfangsphase, keinesfalls zwangsläufig legato zu artikulieren. Es sei deshalb mit Nachdruck betont, dass das Fehlen gedruckter Bögen nicht in jedem Falle bedeutet, dass Non-legato-Spiel gemeint ist oder erwartet wird.

## Bögen bei Tonwiederholungen

Diese begegnen bei Beethoven recht häufig und wurden so übernommen, wie sie in den Quellen stehen. In op. 26 treten sie II 73/74 RH und 79–84 LH auf, wo es wesentlich von Nachteil wäre, vor jeder Tonwiederholung auf einer Unterbrechung des Legatobogens zu bestehen.

## Bögen bei Ziernoten

Beethoven setzte im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen Zier- und Hauptnoten. Ziernoten begegnen überwiegend als einfache Vorschläge (z. B. I 4) oder Nachschläge zu Trillern (I 25), und an diesen Stellen wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt.

## Dynamik

Es gehört zu den gelegentlich begegnenden Eigentümlichkeiten von Beethovens Notation, dass er beide Hände als getrennte Einheiten behandelt und dynamische Angaben der einen oder der anderen Hand oder beiden gemeinsam zuordnet. Wo Beethoven offensichtlich die Dynamik nur auf eine Hand angewendet wissen wollte, haben wir das genau so wiedergegeben, zumal es im Hinblick auf *sf* (z. B. III 23) natürlich entscheidend ist. Diese Vorgehensweise zu rechtfertigen fällt freilich dort, wo die gleichen dynamischen Angaben zu beiden Händen an exakt derselben Stelle notiert sind, manchmal nicht leicht. Doch kann sie aber zur Erhellung beitragen: zum Beispiel in I 38, wo das zusätzliche *sf* unter der linken Hand alle vielleicht noch bestehenden Zweifel beseitigt. An besonders emphatischen Stellen wie IV 44 ist es keinesfalls wünschenswert, das hohe Maß an Dramatik abzuschwächen, das Beethovens dynamische Vorschriften auszeichnet. Wo jedoch nur eine Grunddynamik wie zum Beispiel *pp* erscheint, diese aber in beiden Systemen, können wir mit gutem Gewissen davon ausgehen, dass dadurch der Musik nicht das mindeste psychologi-