

# BEETHOVEN

Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehn

Sonate in Es  
für Klavier

Sonata in E-flat major  
for Pianoforte

op. 81a

Urtext

Herausgegeben von / Edited by  
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 11808

# INHALT / CONTENTS

Introduction .....	III
Preface .....	V
Performance Practice .....	VII
Einleitung .....	X
Vorwort .....	XII
Zur Aufführungspraxis .....	XIV
Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehn	
Sonate in Es / Sonata in E-flat major op. 81a .....	2
Critical Commentary	
Facsimiles .....	19
Signs and conventions .....	21
Sources .....	21
Appendices .....	26

# INTRODUCTION

On 10 April 1809, in the face of appalling weather conditions, the ill-organised Austrian army launched an offensive against France's ally Bavaria. Exactly a week later, Napoleon himself arrived on the scene, with the clear objective of advancing towards Vienna. The imminent threat of an invasion of the city was all too clear, and already on 20 April Beethoven began a letter to the Leipzig publishers Breitkopf & Härtel with a reference to "the fatal moment that approaches us".<sup>1</sup> Many among the Viennese aristocracy began to make plans to leave the city, and on 4 May the Empress, Maria Ludovica, departed for Hungary with her retinue. Among the members of the Imperial family accompanying her was Beethoven's most generous patron, Archduke Rudolph, the emperor's youngest brother. According to Beethoven's pupil and biographer Ferdinand Ries, when the bombardment of Vienna began on the night of 11 May the composer took refuge in the cellar of his brother Kaspar Karl's house, with his head covered by pillows in order to protect his fragile hearing from the sound of cannon-fire.<sup>2</sup> Vienna's surrender came in the early hours of 13 May.

Archduke Rudolph's departure from the city was commemorated by Beethoven in a piece which bore the inscription, 'The Farewell, Vienna on 4 May 1809 upon the departure of His Imperial Highness the esteemed Archduke Rudolph'. The Imperial entourage was absent for some eight months, and the copyist's manuscript of the second and third movements of what eventually became a three-movement sonata was presented to Archduke Rudolph, bearing the inscription in Beethoven's hand: 'Vienna on 30<sup>th</sup> January 1810, written on the arrival of His Imperial Highness the esteemed Archduke Rudolph'.

On 4 February 1810 Beethoven offered Breitkopf & Härtel "3 sonatas for piano solo – NB, of which the third consists of three pieces, Parting, Absence, the Reunion, which would have to be published individually."<sup>3</sup> As he made clear in a letter to Breitkopf some six months later, Beethoven's intention had been to indicate that the first two in his group of three sonatas (opp.78 & 79), could be issued together, but that

the third, op.81a, had to be published separately. However, Breitkopf mistakenly took Beethoven's instruction to refer to the individual movements of the last sonata, and in February 1811 they announced its forthcoming appearance, listing it in two volumes, of which 'L'Absence et le Retour' formed the second.<sup>4</sup> In the event, Breitkopf's publication was delayed until July. Although all three movements were bound together, traces of their separation survive in the pagination and in the use of two distinct plate numbers.

By the time Breitkopf & Härtel's edition was issued, the sonata had already been published in London by Clementi. Clementi's edition, which appeared in January 1811, described the work as a 'Sonate caractéristique', and listed its movements as 'Les Adieux, L'Absence, et Le Revoir'. Although French was the language widely in use at the time for title-pages, in the case of this work the 'Les Adieux' heading went much against Beethoven's wishes. On 20 May 1811 he instructed Breitkopf to use both French and German titles, but not French alone.<sup>5</sup> Breitkopf took this to mean that the composer wanted individual French and German editions, which they duly produced, but on 9 October Beethoven complained: "I have just received 'Das Lebe wohl' etc., but I see that you have produced other copies with a French title. Why so? 'Lebe wohl' is something quite different from *les adieux*. The former is said from the heart to one person alone, the latter to whole gatherings, whole towns."<sup>6</sup> Beethoven did not, however, voice concerns about Breitkopf's more serious mistranslation of 'Das Wiedersehen' as 'Le Retour'. Clementi's 'Le Revoir' is much closer to the mark.

Semantics – not to mention unwanted political associations – apart, there was a purely musical reason why the sonata's French title was inappropriate: the horn-call with which it begins was designed to fit the three syllables of 'Lebewohl', and Beethoven wrote them into the opening bars of his autograph. All the same, in his sketches for the opening movement he deleted 'Lebewohl' and substituted 'Der Abschied', followed by the inscription, 'on 4 May, dedicated and

1 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No.380.

2 See Franz Wegeler & Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz, 1838), p.121.

3 *Briefwechsel*, No.423.

4 *Allgemeine musikalische Zeitung* vol.13, No.7, 13 February 1811, *Intelligenz-Blatt* No.II, p.1 col.2.

5 See *Briefwechsel*, No.499.

6 *Briefwechsel*, No.523.











# PREFACE

## Sources

- A** Autograph score of the first movement, dated 1809, housed in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna
- B** Manuscript score of the second and third movements, dated 1810 and with a few corrections in Beethoven's hand, housed in the Beethoven-Haus, Bonn
- C** First edition (January 1811), published by Clementi & Co., London
- E** First German edition (July 1811), published by Breitkopf & Härtel, Leipzig
- K** Copy of **E**, with a few corrections in Beethoven's hand, housed in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, 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.*, dots across the barline  | .  .  | .  . etc. (I 63–5) replaced by ties, and hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's usual  . Abbreviated forms such as  (I 36) or  (I 50) have been printed out in full as Beethoven would have expected, though the latter partly survive in **E**; similarly in III  and , though still to some extent found in **E**, are always given in full (as in **C**).

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 (I 64, III 102), but we cannot guess exactly the extent of the following slur; while sometimes we cannot be so sure (I 36/8 not necessarily legato despite 43–4). Sometimes


Beethoven notates slurs only in RH, leaving middle parts (I 20, 53) or even LH (I 12–5) to the good sense of the interpreter. 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.

On the other hand, there is one category of 'slurs' that can be deceptive: when a slur is notated round a group of notes merely in order to indicate a triplet or quintuplet etc., as in I 249/51. Where it is clear from the context (there, no other slurs in 245–51, even round the triplet) that these are 'group slurs' and not real legato slurs, they are omitted, and discussed in the Critical Commentary in any cases of possible doubt.

## Slurs to and from Repeated Notes

These occur fairly frequently in Beethoven, and have been retained as they stand in the sources; obviously it would be damaging to have to break the barwise slurs in III 18, and the same is clearly true of the long slur in III 88–91 (across repeated notes in 89/90).

## Accents

In 1809 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 II 5–6; these are to be read as long accents (or 'Schubert hairpins'), not as diminuendos affecting the general dynamic.

## Range of Beethoven's Pianoforte

In the present edition we have retained strictly the integrity of Beethoven's piano, with its range, at the time op.81a was written, of  $f_3 - f^3$ . Many modern editions of Beethoven's piano music have guessed (sometimes in brackets) at higher or lower notes which Beethoven might have written had they been available to him at the time the piece was composed (in op.81a this concerns II 28, and arguably III 76); yet a sideways glance at his orchestral music tells us immediately that it would be unthinkable to summon the identical criterion in order to rewrite all his woodwind and brass parts similarly. We even possess precise evidence that Beethoven later objected to his earlier

## PERFORMANCE PRACTICE

The rules and conventions of notation provide only a framework for a performance faithful to the composer's intentions. Every composer develops his own personal language, which has to be learnt by the performer. Each period of musical history also has its own norms which at the time were universally understood (hence not notated) but which now have to be reconstructed, resulting in keen controversy – distinguished artists often having diametrically opposed, yet equally entrenched, opinions as to what the composer must have intended. Musicologists sometimes claim to have answers to the questions we would most like to have resolved, triumphantly citing one treatise or other, but often some evidence (usually internal, in the music itself) crops up which then throws the alleged rule into doubt. In such cases we can only draw attention to the various issues, so that the interpreter at least gives them some consideration before making his own artistic decisions.

### *Instruments and range*

To a certain extent, to perform a keyboard work by Beethoven on a modern piano is to play a transcription of music conceived for a very different type of instrument. It was one whose touch was lighter, whose attack was cleaner, and whose sustaining power was considerably weaker, especially in the upper register. The hammers were covered in leather rather than the felt of modern instruments, and the frame was wooden, not metal. In addition, the dip of the keys was shallower, making such effects as the glissandi in octaves in the coda of the 'Waldstein' Sonata, so problematic to the performer on a modern piano, perfectly feasible.

During Beethoven's lifetime the piano underwent continual development, but he was never entirely happy with the instruments he experienced. One area of particular frustration with his earlier pianos was their restricted 5-octave range, from  $f_3$  to  $f^2$ , that had been in use ever since the days of Haydn and Mozart. While Mozart's keyboard music seldom imparts the impression that the range is a compositional hindrance, that is by no means the case with Beethoven, who is constantly straining against the limitations, particularly at the upper end. It is important for the player on a modern instrument to realise that in Beethoven's earlier piano works, the top note  $f^2$  (which nowadays seems quite ordinary) was some-

times a gesture of defiance, as for example in op.2 no.1 IV 17–20, op.7 IV 68–70/8–9, and (especially) Concerto No.1 op.15 I 172.

In 1803 Beethoven was presented with a 5½-octave Érard which extended to  $c^3$ , and from then (op.53) on, the range of notes gradually increased, until in 1825 he took delivery of the latest Graf – a much heavier, louder and larger instrument which at last satisfied him with its full range of 6½ octaves,  $c_3$ – $f^3$ .

In the end, it is difficult not to feel that Beethoven was writing not for a specific type of piano, but for an idealised instrument of limitless possibilities. Besides sonorities that are plainly conceived in orchestral terms, the sonatas contain effects that cannot be reproduced on any keyboard instrument – in particular, the crescendo on a single sustained note, as in op.7 II 39, op.14 no.1 II 62 and op.81a I 252–3.

### *Pedalling*

According to Czerny, Beethoven "made frequent use of the pedals, much more frequent than is indicated in his works",<sup>1</sup> and we may assume that where he did provide indications, the use of the pedals was not either self-evident, or simply a matter of taste. His earliest indications for the sustaining pedal occur in six works published in 1801–2: the C major Concerto op.15, the Quintet op.16, and the sonatas opp.26–28. The use and release of the pedal was indicated by the words *senza sordino* and *con sordino* respectively. Though this was cumbersome, Beethoven was able to be quite specific about the use – and non-use – of the pedal in such moments as the start of the finale in op.27 no.2. Later, starting with Sonata op.31 no.2 and the 'Waldstein' sonata op.53, he devised the simpler pedal notation which is in all essentials still in use today.

Beethoven evidently relished the sound of overlapping harmonies, and brought their effect into play on several occasions. In the 'Waldstein' Sonata's rondo theme the pianist is instructed to keep the sustaining pedal depressed not only through changes of harmony from tonic to dominant, but also through alternations of mode, from major to minor. Similar deliberate blurring is found at the start of Concerto No.3 II and in

1 Carl Czerny: "Anekdoten und Notizen über Beethoven". *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, ed. Paul Badura-Skoda (Vienna, 1963), p.22.

# EINLEITUNG

Am 10. April 1809 begann die schlecht organisierte österreichische Armee unter verheerenden Witterungsbedingungen ihre Offensive gegen Bayern, den Alliierten Frankreichs. Genau eine Woche später traf Napoleon selbst auf dem Schauplatz ein, mit dem klaren Ziel, auf Wien vorzurücken. Die unmittelbare Bedrohung durch eine Invasion der Stadt war allzu deutlich, und bereits am 20. April leitete Beethoven einen Brief an die Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel mit dem Hinweis „Der unß nahende fatale Zeitpunkt“ ein.<sup>1</sup> Viele Mitglieder des Wiener Adels trafen Vorbereitungen, um die Stadt zu verlassen. Am 4. Mai reiste die Kaiserin Maria Ludovica mit ihrem Gefolge nach Ungarn ab. Unter den Angehörigen der kaiserlichen Familie, die sie begleiteten, befand sich auch Erzherzog Rudolph, Beethovens großzügigster Gönner und jüngster Bruder des Kaisers. Beethovens Schüler und Biograf Ferdinand Ries zufolge suchte der Komponist, als die Bombardierung Wiens in der Nacht vom 11. Mai einsetzte, Zuflucht im Keller des Hauses seines Bruders Kaspar Karl und bedeckte seinen Kopf mit Kissen, um sein empfindliches Gehör vor dem Donner des Kanonenfeuers zu schützen.<sup>2</sup> Die Kapitulation Wiens erfolgte in den frühen Morgenstunden des 13. Mai.

Der Abreise Erzherzogs Rudolph aus der Stadt gedachte Beethoven mit einem Stück, das die Inschrift „Das Lebe wohl / Vien am 4ten Mai 1809 / bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit / des Verehrten Erzherzogs / Rudolf“ trug. Die kaiserliche Entourage war etwa acht Monate abwesend, und die Kopistenabschrift des zweiten und dritten Satzes des Werks, aus dem schließlich eine dreisätzigige Sonate hervorging, wurde Erzherzog Rudolph mit der eigenhändigen Inschrift Beethovens „Vien 1810 am 30ten Jenner / Geschrieben bey der Ankunft / Seiner Kaiserl. Hoheit / Des Verehrten Erzherzogs Rudolf“ überreicht.

Am 4. Februar 1810 bot Beethoven Breitkopf & Härtel „3 Klavier Solo Sonaten – Nb. wovon die 3te aus 3 stücken, Abschied, Abwesenheit, das widersehn besteht, welche man allein heraus geben müste“<sup>3</sup> an. Wie er in einem etwa sechs Monate später an den Verlag ge-

sandten Brief deutlich machte, hatte er damit zu verstehen geben wollen, dass die ersten beiden der aus drei Sonaten bestehenden Gruppe (op. 78 und 79) zusammen veröffentlicht werden könnten, die dritte aber (op. 81a) einzeln erscheinen sollte. Breitkopf bezog Beethovens Anweisung jedoch irrtümlich auf die einzelnen Sätze der letzteren Sonate, und im Februar 1811 kündigte der Verlag ihr bevorstehendes Erscheinen in zwei Heften an, von denen *L’Absence et le Retour* das zweite bildete.<sup>4</sup> Tatsächlich verzögerte sich die Publikation Breitkopfs dann noch bis Juli. Obwohl alle drei Sätze zusammengebunden waren, finden sich Spuren ihrer Trennung in der Paginierung und in der Verwendung von zwei verschiedenen Plattenummern.

Zu dem Zeitpunkt, als die Ausgabe von Breitkopf & Härtel erschien, war die Sonate bereits in London von Clementi veröffentlicht worden. Diese im Januar 1811 publizierte Edition bezeichnete das Werk als „Sonate caractéristique“ und gab die Sätze mit „Les Adieux, L’Absence, et Le Revoir“ an. Obwohl Französisch zu jener Zeit eine weithin gebräuchliche Sprache für Titelseiten war, stand im Falle dieser Komposition die Überschrift „Les Adieux“ Beethovens Wünschen sehr entgegen. Am 20. Mai 1811 instruierte dieser Breitkopf, sowohl französische als auch deutsche Titel zu verwenden, nicht allein französische.<sup>5</sup> Breitkopf verstand dies so, dass der Komponist separate französische und deutsche Ausgaben wollte, wie sie der Verlag dann auch entsprechend herstellte. Am 9. Oktober aber beschwerte sich Beethoven: „eben erhalte ich das Lebe wohl etc ich sehe daß sie doch auch andre E.[xemplare] Mit französischem Titel, warum denn, lebe wohl ist was ganz anders als les adieux das erstere sagt man nur einem Herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung ganzen städten.“<sup>6</sup> Jedoch beklagte er sich nicht über Breitkopfs ernsteren Übersetzungsfehler von *Das Wiedersehn* mit „Le Retour“. Clementis „Le Revoir“ kommt der deutschen Bedeutung indessen viel näher.

Abgesehen von semantischen Nuancen – ganz zu schweigen von unerwünschten politischen Assoziationen –, gibt es einen rein musikalischen Grund, weshalb der französische Titel der Sonate ungeeignet war:

1 Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 380.

2 Siehe Franz Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, S. 121.

3 *Briefwechsel*, Nr. 423.

4 *Allgemeine musikalische Zeitung* Bd. 13, Nr. 7, 13. Februar 1811, Intelligenz-Blatt Nr. II, S. 1, Sp. 2.

5 Siehe *Briefwechsel*, Nr. 499.

6 *Briefwechsel*, Nr. 523.

zwischen den Sätzen *Abwesenheit* und *Wiedersehn* dient. Das Hauptthema des letzteren erscheint in dreifacher Wiederholung, bei der es schrittweise und in einem zunehmend anschwellenden Crescendo vom Diskant in den Bass absteigt. Das zweite Thema (T. 53ff.) tritt, wie das des Kopfsatzes, über einer trillergleichen Figur der inneren Stimme auf. Ungeachtet des schwindelerregenden Tempos, mit dem sich die Musik entfaltet (*Vivacissimamente* lautet Beethovens ungewöhnliche An-

weisung), findet sich am Ende des Stückes noch Raum für die Verwandlung des Hauptthemas in eine weitere nostalgische Beschwörung des Posthorns, bevor dies durch eine beschleunigte Fassung der melodischen Konturen des Themas beiseite gewischt wird, das in gebrochenen Oktaven über die Tastatur jagt.

Misha Donat

(Übersetzung: Britta Schilling-Wang)

## VORWORT








### Quellen

- A Autograph des ersten Satzes, datiert 1809, aufbewahrt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
- B Abschrift des zweiten und dritten Satzes, datiert 1810 und mit einigen Korrekturen von Beethovens Hand, aufbewahrt im Beethoven-Haus Bonn
- C Originalausgabe (Januar 1811), erschienen bei Clementi & Co., London
- E Deutsche Erstausgabe (Juli 1811), erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig
- K Exemplar von E mit einigen wenigen Korrekturen von Beethovens Hand, aufbewahrt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen enthält der Critical Commentary.

### Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, wurden die Eigenheiten von Beethovens Notation, seine Schlüssel, die Schreibweise von Dynamik und Tempobezeichnungen, die Notengrup-

pierungen und die äußere Anlage beibehalten. In einigen offenkundigen Fällen erwies es sich jedoch als notwendig, die Schreibweise heutigen Gewohnheiten anzupassen: Die für Beethoven charakteristische Angabe *cres.* wurde in *cresc.* geändert, Punkte nach dem Taktstrich  etc. (I 63–65) wurden durch Haltebögen ersetzt und Crescendo- (bzw. Diminuendo-)Gabeln zur ersten Note eines Taktes mit  statt mit dem bei Beethoven üblichen  dargestellt. Die bei Beethoven häufig begegnenden Abkürzungen wie  (I 36) oder  (I 50) wurden, wie wohl von Beethoven erwartet, ausgeschrieben, obschon sich die letzte Abkürzung zum Teil in E erhalten hat. Gleichmaßen wurden in III  und  stets (wie in C) ausgeschrieben, obwohl sie in gewissem Maß noch in E erscheinen.

Die durch den Herausgeber vorgenommenen Ergänzungen sind durch eckige Klammern oder (bei Legatobögen) durch gestrichelte Linien gekennzeichnet.

### Legatobögen

In den Quellen zu Beethovens Klaviermusik ist das Fehlen von Bögen nicht ungewöhnlich, es wäre aller-

Es gehört zu den wiederkehrenden Eigenarten von Beethovens Klaviermusik, dass er Staccato nur zur rechten, nicht aber auch zur linken Hand notierte. Zweifellos setzte er sie generell für beide Hände in gleicher Weise voraus; doch begegnet diese Eigentümlichkeit so oft (I 32–33, 126, 254–255), dass wir, statt Staccato-Zeichen in der linken Hand von Herausgeberseite zu ergänzen, lieber Beethovens Notentext diesbezüglich unverändert wiedergeben.

#### Dank

Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und des Beethoven-Hauses Bonn standen mir tatkräftig und hilfsbereit zur Seite, und ich danke ihnen für ihr Entgegen-

kommen und ihre Geduld. Außerdem danke ich der British Library, London, und der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, für die freundliche Bereitstellung der Kopien von C und E. Wichtige Hinweise erhielt ich außerdem von zahlreichen herausragenden Pianisten, insbesondere Paul Badura-Skoda, Oliver Davies, Leslie Howard, Julian Jacobson, John Lill und Mitsuko Uchida; für die Mitteilung ihrer wertvollen Erkenntnisse, die mir bei der Entscheidung für einen zugleich möglichst zuverlässigen wie plausiblen Notentext großartige Hilfe leisteten, bin ich ihnen herzlich verbunden.

Jonathan Del Mar  
(Übersetzung: Gudula Schütz)

## ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Die Regeln und Konventionen im Bereich der Notation bieten für eine Aufführung getreu der Intention des Komponisten lediglich ein Hilfsgerüst. Jeder Komponist entwickelt eine Personalsprache, die der Spieler erlernen muss, und jede musikgeschichtliche Epoche besaß eigene Normen, die allgemein verstanden (und somit nicht notiert) wurden, heute jedoch rekonstruiert werden müssen. Dies kann leidenschaftliche Auseinandersetzungen zur Folge haben: Angesehene Künstler haben oftmals gleichermaßen diametral entgegengesetzte wie absolut unbeugsame Überzeugungen hinsichtlich dessen, was ein Komponist beabsichtigt haben muss. Von musikwissenschaftlicher Seite wird wiederholt reklamiert, Antworten auf die brennendsten Fragen zu haben, indem geradezu triumphierend aus dieser oder jener Abhandlung zitiert wird; doch oft genug liefert die Musik selbst diejenigen Befunde, durch die eine vermeintlich maßgebliche Regel wieder in Zweifel gezogen wird. In solchen Fällen bleibt uns nur, auf die verschiedenen Streitpunkte aufmerksam zu machen, damit der Interpret zumindest

darüber nachdenken kann, bevor er künstlerische Entscheidungen trifft.

#### *Instrumente und Tonumfang*

Eine Klavierkomposition von Beethoven auf einem modernen Pianoforte aufzuführen entspricht in gewisser Weise der Transkription eines Stücks, das ursprünglich für ein gänzlich anderes Instrument konzipiert war. Dieses hatte einen leichteren Anschlag, eine klarere Tonansprache, und sein Klang war deutlich schwächer, insbesondere im hohen Register. Die Hämmer waren mit Leder bezogen und nicht mit Filz wie bei modernen Instrumenten, der Rahmen bestand aus Holz, nicht aus Metall. Darüber hinaus war der Tastentiefgang geringer, wodurch Effekte wie die Oktaven-Glissandi in der Coda der „Waldstein“-Sonate op. 53, die für den Spieler eines modernen Instruments so problematisch sind, durchaus möglich waren.

Zu Beethovens Zeit unterlag das Klavier einem Prozess andauernder Weiterentwicklung, doch war der Komponist niemals vollkommen zufrieden mit den