

BEETHOVEN

Drei Sonaten

in f, A, C

Three Sonatas

in F minor, A major, C major

op. 2

für Klavier / for Pianoforte

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10859

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Preface	V
Performance Practice	VII
Einleitung	XI
Vorwort	XIII
Zur Aufführungspraxis	XVI
Sonate in f op. 2 Nr. 1 / Sonata in F minor op.2 no.1	2
Sonate in A op. 2 Nr. 2 / Sonata in A major op.2 no.2	20
Sonate in C op. 2 Nr. 3 / Sonata in C major op.2 no.3	45
Critical Commentary	
Facsimiles	71
Signs and conventions	75
Sources	76
Appendices	90

INTRODUCTION

Beethoven's earliest sketches for the first sonata in the op.2 triptych probably date from 1793, during the time when he was taking lessons from Haydn.¹ Further material for the piece was drafted some two years later, while he was working on the C major Sonata op.2 no.3, and the series was advertised by Artaria & Co. in the *Wiener Zeitung* of 9 March 1796. Artaria's previous publication of a work by Beethoven, the three piano trios op.1, had been announced in the same newspaper on 21 and 24 October 1795, in a notice that was largely occupied with three eagerly-awaited string quartets by Haydn (op.71). By the time the op.2 sonatas were ready for publication, Artaria felt justified in giving pride of place in its new advertisement to Beethoven:

Since the previous work of this composer, the three Piano Trios op.1 that are already in the hands of the public, has been received with so much applause, one expects the same from the present work – the more so since besides the value of the composition, one can see from them not only the strength that Herr v. Beethoven possesses as a pianist, but also the sensitivity with which he knows how to handle this instrument.²

It was Beethoven's early biographer Ferdinand Ries who reported that Haydn wanted him to print the words "Pupil of Haydn" on the title-page of all his early compositions.³ According to Ries, Beethoven was reluctant to comply, on the grounds that he had never learned anything from Haydn, and in the event the title-page of Beethoven's sonatas bore a straightforward dedication to his former teacher.

With the single exception of the op.12 violin sonatas, Beethoven's triptychs invariably contain a dramatic work in the minor. More often than not, that work is the centrepiece of the group, or it forms the climactic culmination to the series. In Beethoven's first two sets of piano sonatas, however, the minor-key work appears at the head. In both instances the last sonata is clearly the grandest, and of the three sonatas op.10, the second is in any case too compact and lightweight to carry the banner for the series. The first of the op.2 sonatas is likewise conceived on a smaller scale

than its companions, but its placing is justified by its dramatic intensity.

One of the novel features of the op.1 piano trios had been their four-movement design, and the enlarged form was carried through to the op.2 sonatas. While in the second sonata the additional movement still carries the minuet-like tempo marking of *Allegretto*, the quicker example in the C major last sonata is a genuine scherzo, with a shadowy minor-mode trio in sweeping triplets, and a surprise coda featuring a composed fade-out.

Op.2 no.1 The first sonata of the group has all four of its movements in F minor or major, with even the minuet's trio failing to offer tonal contrast. Such homogeneity on a large scale was something of which Haydn was fond, though it was a scheme largely shunned by Mozart. However, Beethoven's finale borrows a structural procedure that stems directly from Mozart: like that of the finale of the C sharp minor Sonata op.27 no.2 and the outer movements of the D minor op.31 no.2, its exposition is carried forward in a single thrust, with no room for any change in mood, and the traditional choice of the relative major for the second subject is replaced by that of the dominant minor. In op.2 no.1 a relaxed theme in the relative major is found instead at the opening of the development section – a melodic postponement, effectively dissolving the border between the movement's initial two stages, of a kind that had occasionally been used by Mozart (the opening movement of the 'Hunt' Quartet K.458, and the piano trio in the same key of B flat major K.502 offer familiar examples). The new theme occupies the major portion of the development section, and its presence renders the observance of the second-half repeat desirable. The music's urgency is indicated by its *Prestissimo* heading – a tempo marking Beethoven had previously used for the finale of the piano trio op.1 no.3, and was to invoke again for the coda of the 'Waldstein' Sonata op.53, and the middle movement of the Sonata op.109.

The opening Allegro's 'rocketing' main theme glances back to the finale of Mozart's G minor Symphony K.550, and to the opening of his C minor Sonata K.457. Perhaps of greater relevance than those works is the fact that the E flat minor second movement of Beethoven's own Piano Quartet WoO 36 no.1 has a

1 See Douglas Porter Johnson: *Beethoven's Early Sketches in the 'Fischhof Miscellany', Berlin autograph 28*. *Studies in Musicology* 22,1 (Ann Arbor/MI, 1980), vol.1, p.318–9.

2 *Wiener Zeitung* No.20, 9 March 1796, p.646.

3 *Beethoven Remembered. The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries*, trans. Frederick Noonan, Arlington/VA 1987, p.75.

key of C major. The main weight in the sonata's slow movement, however, falls on its episode in the minor. The 'rocking' figuration of this passage later turns out to form the accompaniment to a hauntingly expressive idea with elongated appoggiaturas which has the left hand constantly crossing over the right (bars 19ff.).

Like the first movement, the rondo finale culminates in a cadenza. In a characteristic gesture at this

stage of Beethoven's career, the resolution of its closing trill is thwarted, producing a witticism which has the rondo theme appear as if from afar, and in the 'wrong' key, before the mistake is abruptly corrected in a flurry of activity which brings the curtain down.

Misha Donat

PREFACE

Any urtext edition of op.2 has essentially to base itself on a single source:

E First edition (March 1796), published by Artaria & Co., Vienna. A few proof copies survive, one with corrections by Beethoven himself, but many errors survived and problems remain ultimately insoluble.

For a full account of the different variants of **E**, 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 modernized: Beethoven's characteristic *cresc.* marking has been changed to *cresc.*, and the common abbreviation *♩* is clearly best – especially in a slow movement! (op.2 no.2 II 26–9) – written out in full. Then turns are consistently given in **E** as *∞*, but the composer's own manuscripts show that he always wrote them as *∞*. However, even Beethoven himself nearly always notated altered turns as *♯* or (as in op.2 no.2 I 72) *♯*; we have modernized these to *∞* and *♯*.

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

Ties and Slurs

According to the modern convention slurred chords need only a single slur, but tied chords need as many ties as there are notes in the chord. As one might expect, however, contemporary Beethoven sources are considerably more lax in their application of any such conventions, and where one or more ties are absent in the sources, but are obvious from the context, they are supplied in the present edition according to the modern convention, and editorial notation is deemed unnecessary (e.g. op.2 no.2 I 213–6, no.3 I 203–6).

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. op.2 no.3 II 55–65), but sometimes we cannot be so sure (op.2 no.1 II 44 not necessarily legato despite bar 6). 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 **E**; obvious examples (remarkably similar to one another, indeed!) are op.2 no.1 II 12 or no.2 II 51–2, where clearly it would be detrimental to insist on breaking the slur before the repeated note.

syncrasy occurs often enough (e.g. op.2 no.1 I 150–2, no.3 II 53–4) that instead of adding editorial LH staccato throughout we have preferred to present Beethoven's text unaltered.

Acknowledgements

For these sonatas I owe a special debt of gratitude to Patricia Stroh for kindly sending me beautiful photographs of one of the surviving proof copies of E, and for her patience with my numerous enquiries. Other

proof copies were examined in the Staatsbibliothek zu Berlin and the British Library, London, and I thank the staffs of both who have been consistently willing and helpful. Then I have received advice from many distinguished pianists, especially Paul Badura-Skoda, Oliver Davies, Leslie Howard, Julian Jacobson, John Lill and Mitsuko Uchida, and I thank them warmly for their valuable insights which assisted greatly in the determination of the most faithful, and at the same time plausible, text.

Jonathan Del Mar

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 sometimes 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

EINLEITUNG

Beethovens früheste Entwürfe für die erste der drei Sonaten op. 2 stammen wohl aus dem Jahr 1793, als er bei Haydn Unterricht hatte.¹ Weiteres Material für das Werk skizzierte er etwa zwei Jahre später, während er an der Sonate C-Dur op. 2 Nr. 3 arbeitete. Am 9. März 1796 schließlich kündigte Artaria und Comp. die Sammlung in der *Wiener Zeitung* an. Die vorangegangene Veröffentlichung eines Werks des Komponisten durch Artaria, die drei Klaviertrios op. 1, war am 21. und 24. Oktober 1795 in derselben Zeitung in einer Anzeige beworben worden, die sich vor allem den drei lang erwarteten Streichquartetten Haydns (op. 71) widmete. Als die Sonaten op. 2 druckreif waren, hielt Artaria es für gerechtfertigt, Beethoven den Vorrang in der neuen Verlagsanzeige einzuräumen:

Da das vorige Werk dieses Hrn. Verfassers, die bereits in Händen des Publikums befindlichen 3 Clavier-Trios Opera 1. desselben, mit so vielem Beyfall aufgenommen worden sind, so verspricht man sich das nämliche von dem gegenwärtigen Werke um so mehr, da es außer dem Werth der Composition noch auch das an sich hat, daß man aus demselben nicht nur die Stärke, die Hr. v. Beethoven als Clavierspieler besitzt, sondern auch die Delikatesse, mit welcher er dieses Instrument zu behandeln weiß, ersehen kann.²

Die Behauptung, Haydn habe von Beethoven erwartet, dass er sich auf dem Titelblatt all seiner frühen Kompositionen als „Schüler von Haydn“ bezeichne, geht auf dessen frühen Biografen Ferdinand Ries zurück.³ Diesem zufolge sträubte sich Beethoven dagegen mit der Begründung, dass er nie etwas von Haydn gelernt habe. Letztendlich trug das Titelblatt von Beethovens neuen Sonaten eine einfache Widmung an seinen ehemaligen Lehrer.

Mit Ausnahme der Violinsonaten op. 12 findet sich in Beethovens Triptychons stets ein dramatisches Werk in Moll. Zumeist bildet dieses das Kernstück der Gruppe oder es schließt sie als wirkungsvoller Höhepunkt der Reihe ab. Doch in den ersten beiden Sonaten-Sammlungen erscheint das Werk in Moll jeweils am Anfang. In beiden Fällen ist die abschließende

Sonate zweifellos die prachtvollste, und von den drei Sonaten op. 10 ist die zweite eindeutig zu gedrängt und leichtgewichtig, um als Flaggschiff der Reihe zu fungieren. Die erste der Sonaten op. 2 ist gleichfalls kleinformatiger angelegt als ihre Gefährten, doch ist ihre Platzierung durch ihre dramatische Intensität angemessen.

Ein neues Merkmal der Klaviertrios op. 1 war ihre Viersätzigkeit, und die erweiterte Form wurde für die Sonaten op. 2 beibehalten. Während in der zweiten Sonate der zusätzliche Satz noch die für das Menuett typische Tempobezeichnung *Allegretto* trägt, handelt es sich bei dem entsprechenden schnelleren Satz der letzten Sonate in C-Dur um ein echtes Scherzo mit einem schattenhaften Moll-Trio in jagenden Triolen und einer überraschenden Coda, einem auskomponierten Verklingen.

Op. 2 Nr. 1 In der ersten Sonate der Gruppe sind alle vier Sätze in f-Moll bzw. F-Dur komponiert, und selbst das Trio des Menuetts bietet hier keinen tonalen Kontrast. Für ein solch hohes Maß an Homogenität zeigte Haydn eine Vorliebe, während Mozart ein derartiges Schema weitgehend vermied. Im Finale wendet Beethoven allerdings ein strukturelles Verfahren an, das direkt auf Mozart zurückgeht: Wie im Finale der cis-Moll-Sonate op. 27 Nr. 2 und in den Ecksätzen der Sonate d-Moll op. 31 Nr. 2 bewegt sich die Exposition in einem einzigen Schwung vorwärts und lässt keinen Raum für Stimmungswechsel. Außerdem erscheint das zweite Thema nicht wie traditionell üblich in der parallelen Dur-Tonart, sondern in der Moll-Dominante. In op. 2 Nr. 1 findet sich ein sangliches Thema in der parallelen Dur-Tonart stattdessen zu Beginn der Durchführung – eine melodische Verzögerung, die wirkungsvoll die Grenze zwischen den ersten beiden Abschnitten des Satzes verwischt, und in einer Art, wie man sie bei Mozart gelegentlich antrifft (bekannte Beispiele bieten der erste Satz des „Jagd“-Quartetts KV 458 und das ebenfalls in B-Dur stehende Klaviertrio KV 502). Das neue Thema nimmt den größten Teil der Durchführung in Anspruch. Seine Präsenz ist es, die die Beachtung der Wiederholung des zweitens Teils wünschenswert macht. Der drängende Charakter der Musik wird durch die Vorschrift *Prestissimo* angegeben – eine Tempobezeichnung, die Beethoven zuvor für das Finale des Klaviertrios op. 1

1 Vgl. Douglas Porter Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the „Fischhof Miscellany“*, Berlin autograph 28. Studies in Musicology 22,1, Ann Arbor/MI 1980, Bd. 1, S. 318–319.

2 *Wiener Zeitung* Nr. 20, 9. März 1796, S. 646.

3 Franz Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, S. 86.

dem früheren Werk entnommen. Beethovens Skizzen zeigen, dass er versuchte, aus dem Klavierquartettsatz noch weiteres Material zu verwenden, darunter Elemente des Eröffnungsthemas für sein Sonatenhauptthema. Jedoch war er mit dem Ergebnis offenbar nicht zufrieden und beschränkte sich letztlich darauf, die Triller des Quartett-Themas in rasche Terzen für die rechte Hand im ersten und dritten Takt der Sonate zu verwandeln.

Der langsame Satz steht, wie auch im zweiten der Klaviertrios op. 1, in einer Medianttonart. Die jeweilige Verwendung des verhältnismäßig entfernten E-Dur lässt eine Atmosphäre erhöhter Expressivität entstehen, ein Effekt, den Haydn sich etwa zur gleichen Zeit zunutze machte. Das Thema des Adagios ist mit dem Hauptthema des ersten Satzes entfernt verwandt, und die Beziehung zwischen beiden wird gegen Ende des Stücks verdeutlicht, wo das dramatische Erscheinen

des Themas im *fortissimo* (T. 53–54) die Tonart C-Dur des ersten Satzes wieder aufleben lässt. Der Schwerpunkt des langsamen Satzes der Sonate liegt jedoch auf der Episode in Moll. Die wiegende Figur dieser Passage bildet in der Folge die Begleitung zu einem eindringlich expressiven Gedanken mit langen Vorschlägen, wobei die linke Hand fortwährend über die rechte greift (T. 19ff.).

Wie der erste Satz kulminiert auch das Rondo-Finale in einer Kadenz. In einer für diese Phase von Beethovens Laufbahn typischen Geste wird die Auflösung des abschließenden Trillers aufgehalten, ein musikalischer Spaß, der das Rondo-Thema wie aus der Ferne und in der „falschen“ Tonart anklingen lässt, bevor der Fehler durch eine wirbelnde Geschäftigkeit abrupt korrigiert wird, die den Satz zum Abschluss bringt.

Misha Donat

(Übersetzung: Matthias Müller)

VORWORT

Jegliche Urtext-Ausgabe von op. 2 hat sich grundsätzlich auf eine einzige Quelle zu stützen:

E Originalausgabe (März 1796), veröffentlicht von Artaria & Co., Wien. Es haben sich einige Korrektorexemplare erhalten, darunter eines mit Einträgen von Beethovens Hand; allerdings blieben viele Fehler stehen und einige Probleme sind letztlich unlösbar.

Einen ausführlichen Bericht über die verschiedenen Varianten von **E** vermittelt der Critical Commentary.

Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, sind die Eigenheiten von Beethovens Notation, seine Schlüssel, die Schreibweise von Dynamik und Tempobezeichnungen, die Notengruppierungen 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 und die gebräuchliche Abkürzung ♩ ist selbstverständlich am besten auszuschreiben – vor allem in einem langsamen Satz! (op. 2 Nr. 2 II 26–29). Die Doppelschläge sind in **E** durchgehend als \sim wiedergegeben, während die Autographe des Komponisten zeigen, dass er sie stets als \sim notierte. Beethoven notierte alterierte Doppelschläge jedoch nahezu immer mit ♩^\sharp oder (wie in op. 2 Nr. 2 I 72) mit $\text{♩}^{\sharp\sharp}$; hier wurde die moderne Schreibung ♩^\sharp und $\text{♩}^{\sharp\sharp}$ gewählt.

Die durch den Herausgeber vorgenommenen Ergänzungen und Emendationen werden durch eckige Klammern oder (bei Legato- bzw. Haltebögen und Gabeln) durch Strichelung gekennzeichnet.

Halte- und Legatobögen

Nach den modernen Notationsregeln wird bei Akkorden immer nur ein Legatobogen gesetzt, dagegen so viele Haltebögen, wie die Akkorde Töne aufweisen. Dies ist jedoch in den zeitgenössischen Beethoven-Quellen, wie nicht anders zu erwarten, nur inkonsequent befolgt. Wenn also in einer Quelle ein oder mehrere musikalisch notwendige Haltebögen fehlen, so wurden sie in der vorliegenden Edition den modernen Regeln entsprechend ergänzt, wobei auf gestrichelte Notation verzichtet wurde (z. B. op. 2 Nr. 2 I 213–216, Nr. 3 I 203–206).

In den Quellen zu Beethovens Klaviermusik ist das Fehlen von Bögen nicht ungewöhnlich, es wäre allerdings weder möglich noch wünschenswert, an allen entsprechenden Stellen Ergänzungen vorzunehmen. Häufig ist die intendierte Fortsetzung des Legatospiels offensichtlich (z. B. op. 2 Nr. 3 II 55–65), manchmal allerdings kann man sich nicht so sicher sein (op. 2 Nr. 1 II 44 muss nicht unbedingt legato sein trotz Takt 6). 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

Bögen dieser Art begegnen bei Beethoven recht häufig und wurden so beibehalten, wie sie in E erscheinen; offenkundige Beispiele (in der Tat einander sehr ähnlich!) finden sich in op. 2 Nr. 1 II 12 oder Nr. 2 II 51–52, wo es natürlich unsinnig wäre, auf einer Unterbrechung des Bogens vor der Tonwiederholung 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. op. 2 Nr. 1 I 5) oder Nachschläge zu Trillern (op. 2 Nr. 3 IV 264). An diesen Stellen wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt, ebenso dort, wo Nachschläge als normale  ausnotiert sind wie in op. 2 Nr. 2 IV 183.

Appoggiaturen

Beethoven schrieb Einzelnoten-Vorschläge als , ,  oder . Moderne Ausgaben geben sie oftmals als  wieder, doch wird damit heutzutage ein sehr kurzer Vorschlag vor der Note bezeichnet (ein frühes Beispiel dieser Notierungsweise enthält Mendelssohns Italienische Sinfonie von 1833). Beethoven schrieb niemals , wenngleich diese Notationsform zu seiner Zeit regel-

mäßig gleichbedeutend und alternativ für  verwendet wurde; auch Mozart notierte oftmals (bei normalen Hauptnoten, nicht nur bei Ziernoten) einzelne  als . Wo in der einzigen authentischen Quelle für op. 2 (E)  steht (op. 2 Nr. 1 I 5 und passim), wird dies demzufolge als  wiedergegeben. Der lange Vorschlag  (op. 2 Nr. 1 III 13) wird jedoch genau so beibehalten, wie er in E erscheint.

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. op. 2 Nr. 2 IV 28, 30, 32) natürlich entscheidend ist. Diese Vorgehensweise zu rechtfertigen fällt freilich dort, wo die gleichen dynamischen Angaben zu beiden Händen an exakt derselben Stelle notiert sind, nicht leicht. Doch kann sie aber zur Erhellung beitragen: zum Beispiel in op. 2 Nr. 1 II 28, 30 oder IV 120–124, wo das zusätzliche *sf* unter der LH alle vielleicht noch bestehenden Zweifel beseitigt. Wo jedoch ein gewöhnliches Zeichen wie *p* in beiden Systemen erscheint, können wir mit gutem Gewissen davon ausgehen, dass dadurch der Musik nicht das mindeste psychologische Moment hinzugefügt werden sollte; wir können es also auf eine einzelne Angabe zwischen den Systemen reduzieren. Alle Fälle dieser Art sind im Appendix 4 aufgelistet.

Akzente

1796 steckte der heute geläufige scharfe Akzent noch in den Kinderschuhen. Der scharfe kurze Akzent erschien stattdessen gewöhnlich als Staccato-Strich (typischerweise jeweils auf der ersten Note einer Reihe aufeinander folgender -Gruppen wie in op. 2 Nr. 3 III 73–98). Weniger starke Betonungen wurden als Gabeln wiedergegeben, die etwas länger waren als das moderne Zeichen > und stets unter der Note standen, wie in op. 2 Nr. 3 I 31–32; der Ausnahmefall in Nr. 1 IV 131–133 ist nur der Tatsache geschuldet, dass die Gabeln offenbar nicht an ihrer üblichen Stelle notiert werden konnten.

Der Tonumfang von Beethovens Klavier
Die vorliegende Ausgabe orientiert sich strikt am Tonumfang von Beethovens Klavier, der zu jener Zeit, als op. 2 geschrieben wurde, von f_3 bis f^2 reichte. Bei

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 Klavieren, die ihm zur Verfügung standen. Auslöser besonderer Frustration im Hinblick auf seine frühen Instrumente war deren beschränkter Umfang von fünf Oktaven (f_3 – f^2),¹ der seit der Zeit von Haydn und Mo-

zart Standard war. Während Mozarts Klaviermusik selten den Eindruck vermittelt, dass der Tonumfang ein kompositorisches Hindernis darstellte, so gilt dies ohne Frage für Beethoven, der sich an diesen Grenzen stets abmühte, vor allem am oberen Ende der Tastatur. Für den Spieler eines modernen Klaviers ist es wichtig sich klarzumachen, dass in Beethovens frühen Klavierwerken der Spitzenton f^2 (der heute vollkommen selbstverständlich erscheint) gelegentlich eine Art Trotzgebärde darstellt, zum Beispiel in den Klavier-sonaten op. 2 Nr. 1 IV 17–20, op. 7 IV 68–70/8–9 und (vor allem) im Klavierkonzert Nr. 1 op. 15 I 172.

1803 erhielt Beethoven einen fünfeinhalb Oktaven umfassenden Flügel von Érard zum Geschenk, der bis zum c^3 reichte; von da an (op. 53) wuchs der Tonumfang ständig, bis Beethoven 1825 das aktuellste Produkt von Graf in Empfang nahm, ein sehr viel schwereres, lauterer und größeres Instrument, das ihn schließlich mit einem Gesamtumfang von sechseinhalb Oktaven (c_3 – f^3) zufrieden zu stellen vermochte.

Letztlich drängt sich das Gefühl auf, dass Beethoven nicht für einen spezifischen Klaviertypus schrieb, sondern für ein Idealinstrument mit grenzenlosen Möglichkeiten: Neben Klängen, die eindeutig orchestral gedacht waren, enthalten die Sonaten Effekte, die auf keinem Tasteninstrument hervorgebracht werden können, namentlich ein Crescendo auf einem ausgehaltenen Ton wie in op. 7 II 39, op. 14 Nr. 1 II 62 und op. 81a I 252–253.

Pedalgebrauch

Czerny zufolge war bei Beethoven der „Gebrauch der Pedale [...] sehr häufig, weit mehr, als man in seinen Werken angezeigt findet.“² Insofern ist davon auszugehen, dass da, wo Beethoven Angaben liefert, die Verwendung der Pedale weder selbstverständlich noch eine bloße Geschmacksfrage war. Die frühesten Belege für Angaben zum Einsatz des Haltepedals begegnen in sechs in den Jahren 1801/02 veröffentlichten Werken: dem C-Dur-Konzert op. 15, dem Quintett op. 16 und den Sonaten op. 26, 27 Nr. 1–2 und 28. Einsatz und Aufheben des Pedals wurden durch die Anweisungen *senza sordino* bzw. *con sordino* markiert. Wenn gleich diese Notierungsweise mühselig war, gelang es Beethoven doch, den Gebrauch (und Nichtgebrauch)

2 Carl Czerny, *Anekdoten und Notizen über Beethoven*, in: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hrsg. von Paul Badura-Skoda, Wien 1963, S. 22.

1 Zur Angabe der Tonhöhen siehe im *Critical Commentary* den Abschnitt *Signs and conventions*, S. 75.