

BEETHOVEN

Sonate in F

für Klavier und Horn oder Violoncello

Sonata in F major

for Pianoforte and Horn or Violoncello

op. 17

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10939

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Preface	VI
Einleitung	VIII
Vorwort	XI
Sonate in F / Sonata in F major op. 17	1
Critical Commentary	
Facsimile	25
Signs and conventions	26
Sources	27
Appendices	31

INTRODUCTION

On the evening of 18 April 1800 Beethoven took part in a benefit concert given in Vienna's Kärntnertor Theatre by the horn player, violinist and composer Giovanni Punto. According to the theatre's poster for the occasion, the programme began with a "new grand" symphony by Haydn, and continued with a *scena* by Ferdinando Paer sung by the composer's wife, Francesca Riccardi, a horn concerto by Punto himself, an overture by Méhul, a clarinet concerto by Antonio Cartellieri, a further aria by Paer, and "a brand new sonata composed and played by Herr Ludwig van Beethoven, accompanied on the horn by Herr Punto."

Giovanni Punto was born in 1746, in the German-speaking region of Bohemia later known as the Sudetenland. His real name was Johann Wenzel (or Jan Václav) Stich, and his master, Count Thun, sent him at an early age to study first in Prague, and later in Munich and Dresden, where he learned the relatively new technique of hand-stopping, allowing the production of chromatically altered pitches, from the well-known player and teacher Anton Joseph Hampel. Following his return, Stich found the restricted terms of his employment not to his taste, and together with four fellow members of Thun's private orchestra he managed to flee to Germany in the spring of 1768 – hotly pursued by the Count's henchmen, who had orders either to bring him forcibly back or to knock out his front teeth so that he could not play for anyone else.¹ Fortunately for him, Stich managed to escape both fates, but he thought it wise to change his identity. He was thenceforth known, in an Italianised form of his name, as Giovanni Punto. He died in Prague in 1803.

According to the early 19th-century music historian Franz Joseph Fröhlich, Punto was distinguished by

the most magnificent performance, the gentlest portrayals, the thunder of notes and their sweetest indescribable blending of nuances with the most varied tone production, an agile tongue, nimble in all forms of articulation, single and double notes, and even chords, but most importantly, a silvery brightness in the most charming cantabile sound.²

When Mozart met Punto in Paris in 1778 he declared to his father: "Now I shall write a sinfonie concer-

tante [K.297b] for flute Wendling, oboe Ramm, Punto horn, and Ritter, bassoon. Punto plays *Magnifique*".³ Punto's later appearance in Vienna caused a sensation. Three months after he and Beethoven gave the premiere of the latter's Horn Sonata op.17, the Vienna correspondent of the *Allgemeine musikalische Zeitung* reported:

The famous, and now probably greatest horn player in the world, Herr Punto, ... is at present residing in Vienna. A short while ago he gave a musical concert in which a sonata for fortepiano and horn composed by Beethoven so excelled and pleased that despite the new theatre rule, which forbids any encores and loud applauding in the Hoftheater, the two virtuosi were compelled by very loud clapping to start the piece from the beginning and play it through again.⁴

A more detailed review appeared in the same journal some three months later:

Herr Punto, the well-known great master on the horn, took over the theatre, and rightly astonished everyone with his art. His tone, his rapidity and above all his performance deserve to be admired. One would, however, almost like to hear more natural sounds in his beautiful Adagio. Herr Beethoven had done him the favour of writing a sonata for fortepiano with a horn, which was excellent. It did one good, too, to hear Herr Punto play a fine composition, for his own concertos have no real significance, and are even in places very bizarre.⁵

Punto and Beethoven went on to play the new sonata in Hungary; and on 30 January 1801 they performed it again at a concert given in Vienna's Redoutensaal, organised by the singer Christine Frank-Gerhardi in aid of soldiers wounded in the war against Napoleon.⁶ ("Herr v. Beethoven played on the pianoforte a sonata he had composed which was accompanied on the horn by Herr Punto. Both entirely lived up to the expectations that the public harboured of these masters of their art", commented the *Wiener Zeitung*.⁷) At the same concert, Haydn conducted two of his symphonies.

The assertion by Beethoven's pupil and early biographer Ferdinand Ries that the composer did not be-

1 See R. Morley-Pegge, *The French Horn* (London and New York, 1960), p.152.

2 *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, ed. G. Hasel and W. Müller (Leipzig, 1834), section 2, vol.10, p.7.

3 *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Wilhelm A. Bauer & Otto Erich Deutsch (Kassel, 1962), No.440.

4 *Allgemeine musikalische Zeitung* No.40, 2 July 1800, col.704.

5 *Ibid* No.3, 15 October 1800, col. 48.

6 See *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No.56.










7 *Wiener Zeitung*, No.11, 7 Feb. 1801, p.398.

PREFACE

No authentic manuscripts survive for op.17, so that we are reliant on a single source for the preparation of this Urtext Edition:

P First Edition, published in separate parts by T. Mollo & Comp, Vienna in 1801.

Specific Editorial Problems

Wherever possible, the original notation, clefs, spelling of dynamic and tempo markings, note-groupings, and layout have been retained precisely as they appear in **P**. However, in a few obvious cases the notation has been modernised: Beethoven's characteristic *cres.* marking has been changed to *cresc.*, and dots across the barline  etc. (I 46–54, 149–57) replaced by ties. In **P** altered turns are notated (as Beethoven himself nearly always did) as ; where it is the lower note that is altered, we have modernised this to . Where both are altered (I 143), **P** has both accidentals above the turn; we have again modernised this similarly. Only two abbreviated forms occur in op.17:  in I 94–5/8–9, and  in III 146, in these contexts it has seemed preferable to print out every note. One important problem of Beethoven's notation is his clefs in Vc, for apart from , Beethoven often used (the now universally-hated)  sounding an octave lower than written. This has the twin disadvantages of ambiguity and a propensity towards many leger lines, and we have instead adopted the convention that where Beethoven uses  we have retained it, but where he writes  we have preferred the tenor clef.

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











Ties

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 more lax in their application of such conventions, and in the single instance in op.17 where a tie is absent in **P** (I 115) but is obvious from the context, it has been supplied in the present edition according to the modern convention, and editorial notation is deemed unnecessary.

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 95, or I 9) or *Nachschläge* after trills (III 146), and here slurs were in practice invariably assumed. However, Beethoven sometimes did write slurs in an attempt to avoid ambiguities, though in doing so here but not there, he of course created new ones. In op.17 this only concerns I 19 Vc; we cannot know whether or not this slur was written by the composer, but it has been retained as it stands in **P**.

Appoggiaturas

Beethoven wrote single-note appoggiaturas as , , or . Modern editions have frequently notated them as , but this nowadays signifies a very short acciaccatura before the note (an early example of this notation is Mendelssohn's *Italian* Symphony of 1833). Beethoven never wrote , though it was regularly used in his day as an identical, alternative notation for ; indeed, Mozart often wrote single  (normal main notes, not merely grace notes) as . Where **P** has , therefore (I 69, 95/7/9, III 79, 101/8), we have given this as .

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. I 51–4). 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 12 where the additional *p* below LH removes any lingering doubt. In especially emphatic places such as III 128 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 4.

Printed editions of Beethoven's music often place *cresc.* carelessly, between beats or even between notes.

EINLEITUNG

Am Abend des 18. April 1800 beteiligte sich Beethoven an einem Konzert im Wiener Kärntnertortheater zum Vorteil des Hornisten, Violinisten und Komponisten Giovanni Punto. Dem vom Theater zu diesem Anlass veröffentlichten Konzertzettel zufolge begann das Programm mit einer „neuen großen“ Symphonie von Haydn, wurde fortgesetzt mit einer *scena* von Ferdinando Paër, gesungen von Francesca Riccardi, der Gattin des Komponisten, einem Hornkonzert von Punto selbst, einer Ouverture von Méhul, einem Klarinettenkonzert von Antonio Cartellieri, einer weiteren Arie von Paër und schließlich einer „Sonat [sic] ganz neu komponirt und gespielt vom Herrn Ludwig van Beethoven, begleitet mit Waldhorn von Herrn Punto.“

Giovanni Punto wurde 1746 im deutschsprachigen Teil Böhmens, später als Sudetenland bezeichnet, geboren. Sein eigentlicher Name war Johann Wenzel (bzw. Jan Václav) Stich, und sein Grundherr, ein Graf Thun, schickte ihn bereits früh zum Unterricht zunächst nach Prag, später nach München und Dresden, wo er die relativ neue Stopftechnik, die das Hervorbringen chromatischer Töne ermöglichte, von dem bekannten Spieler und Lehrer Anton Joseph Hampel erlernte. Nach seiner Rückkehr fand Stich Arbeitsbedingungen vor, die nicht mehr seinen Erwartungen entsprachen, und gemeinsam mit vier Kollegen aus der Privatkapelle Thuns gelang es ihm, im Frühjahr 1768 nach Deutschland zu fliehen – hitzig verfolgt von den Schergen des Grafen, die die Order hatten, ihn mit Gewalt zurückzubringen oder ihm die Vorderzähne auszuschlagen, damit er für niemanden mehr spielen könnte.¹ Glücklicherweise gelang es ihm, beiden Schicksalen zu entkommen; er hielt es indessen für geraten, vorsorglich seine Identität zu ändern. Seitdem erlangte er unter der italianisierten Form seines Namens Bekanntheit. Er starb 1803 in Prag.

Der im 19. Jahrhundert lebende Musikhistoriker Franz Joseph Fröhlich charakterisierte Puntos Spiel wie folgt:

Der großartigste Vortrag, wie die mildeste Darstellung, der Donner der Töne und ihr süßestes, unbeschreibliches Verschmelzen, alle Nuancen in den mannigfaltigsten Tonbildungen, eine geflügelte Zunge, gewandt in allen

1 Vgl. R. Morley-Pegge, *The French Horn*, London und New York 1960, S. 152.

Formen der Articulation, einfache, Doppeltöne, ja ganze Accorde, vorzüglich aber eine Silberhelle des reizendsten, gesangreichen Tones, wie man sie bei keinem andern Künstler bisher hörte, zeichneten ihn aus.²

Nachdem Mozart Punto 1778 in Paris getroffen hatte, schrieb er dem Vater: „Nun werde ich eine sinfonie concertante [KV 297b] machen, für flauto wending, oboe Ramm, Punto waldhorn, und Ritter Fagott. Punto bläst Magnifique.“³ Puntos späteres Auftreten in Wien wurde zur Sensation. Drei Monate nach der Erstaufführung der Hornsonate op. 17 durch ihn und Beethoven berichtete der Wiener Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

Der berühmte, und jetzt wahrscheinlich grösseste Waldhornist in der Welt, Herr Punto, ... hält sich jezt in Wien auf. Er gab vor kurzem eine musikal. Akademie, in welcher vor allem eine Sonate für Fortepiano und Waldhorn, komponirt von Beethoven, und gespielt von diesem und Punto, so auszeichnete und so gefiel, dass, trotz der neuen Theaterordnung, welche das *Da Capo* und laute Applaudiren im Hoftheater untersagt, die Virtuosen dennoch durch sehr lauten Beyfall bewogen wurden, sie, als sie am Ende war, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuspielen.⁴

Eine detailliertere Besprechung findet sich etwa drei Monate später in derselben Zeitung:

Herr Punto, der bekannte grosse Meister auf dem Horn, bekam das Theater und setzte mit Recht alles in Erstaunen durch seine Kunst. Sein Ton, seine Geschwindigkeit, und noch mehr sein Vortrag verdienen Bewunderung. Fast möchte man jedoch wünschen in seinem schönen Adagio mehr natürliche Töne zu hören. Herr Beethoven hatte die Gefälligkeit, ihm eine Sonate für's Fortepiano mit einem Horn zu schreiben, die vortrefflich war. Es that einem wohl, auch eine gute Komposition von Herrn Punto blasen zu hören, denn seine eigne Konzerte sind nicht eben bedeutend und hie und da sehr bizarr.⁵

Punto und Beethoven spielten die Sonate anschließend in Ungarn, und am 30. Januar 1801 führten sie sie ein weiteres Mal in einem Konzert im Wiener Redoutensaal auf, das von der Sängerin Christine Frank-Gerhardi zugunsten der im Krieg gegen Napoleon ver-

2 *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von G. Hassel und W. Müller, Leipzig 1834, Teil 2, Bd. 10, S. 7.

3 *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1962, Nr. 440.

4 *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 40, 2. Juli 1800, Sp. 704.

5 Ebd., Nr. 3, 15. Oktober 1800, Sp. 48.

Starke hatte, um auch seine Hochachtung gegen Beethoven zu bezeugen, sein Horn mitnehmen lassen und machte ihm den Antrag, die F-Sonate mit Horn (Op. 17) mit ihm zu spielen. Beethoven sagte mit Vergnügung zu, es fand sich aber bei der Stimmung, daß das Fortepiano gerade um einen halben Ton zu tief stand, Starke sagte, er wollte sein Horn um einen halben Ton tiefer stimmen, Beethoven erwiderte mit dem Bemerkten, daß der Effect leide, lieber wolle er um einen halben Ton höher transponieren (also anstatt F- Fis-dur spielen). Es wurde ange-

fangen und Beethoven spielte es bewunderungswürdig schön; die Passagen rollten so deutlich und schön, daß man gar nicht glauben konnte, er transponire. Beethoven ertheilte auch Starke das Lob, daß er die Sonate nie mit der Schattirung gehört habe, vorzüglich zog er das pp. vor. Das Ganze war ein göttliches Frühstück.¹⁴

Misha Donat

(Übersetzung: Axel Beer)

¹⁴ Ludwig Nohl, *Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Stuttgart 1877, S. 144–145.




VORWORT







Quellen

Für op.17 sind keine authentischen Handschriften erhalten, sodass wir bei der Erarbeitung dieser Urtextausgabe auf eine einzige Quelle angewiesen sind:

P Erstausgabe, veröffentlicht in Einzelstimmen von T. Mollo & Comp., Wien 1801.

Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, werden Eigenheiten von Beethovens Notation, seine Schlüssel, die Schreibweise von Dynamik und Tempobezeichnungen, die Notengruppierungen sowie die äußere Anlage so beibehalten, wie sie in **P** erscheinen. In einigen offensichtlichen Fällen wurde modernisiert: Das für Beethoven charakteristische *cresc.* wird als *cresc.* wiedergegeben und Punktierungen über einen Taktstrich hinweg |  etc. (I 46–54, 149–57) sind durch Haltebögen ersetzt. In **P** sind alterierte Doppelschläge (wie Beethoven selbst es nahezu immer tat) als  dargestellt; ist die tiefere Note alteriert, haben wir zu 

modernisiert. Sind beide Nebennoten alteriert (I 143), so gibt **P** beide Vorzeichen oberhalb des Doppelschlagzeichens; wir haben entsprechend modernisiert. In op. 17 begegnen nur zwei Abkürzungsformen:  in I 94–95/8–9 und  in III 146; im jeweiligen Kontext erschien es vorteilhafter, die Noten auszuschreiben. Ein wesentliches Notationsproblem stellt Beethovens Schlüsselung der Violoncello-Stimme dar, denn er verwendet außer  oftmals (den heute allgemein unbeliebten) , wobei die Noten eine Oktave tiefer klingen als notiert. Dies hat den doppelten Nachteil der Mehrdeutigkeit und der Tendenz zur Häufung von Hilfslinien. Wir haben uns stattdessen für folgende Vorgehensweise entschieden: Dort, wo Beethoven  verwendet, haben wir ihn beibehalten, wo er dagegen  notiert, geben wir dem Tenorschlüssel den Vorzug.

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











Haltebögen

Den heutigen Konventionen gemäß benötigen Akkorde im Legato nur einen einzigen Bogen, übergebundene Akkorde dagegen so viele Haltebögen, wie der Akkord Töne hat. Wie zu erwarten ist, sind die zeitgenössischen Beethoven-Quellen jedoch lockerer in der Handhabung solcher Konventionen; im einzigen Fall in op. 17, wo ein Bogen in **P** fehlt (I 115), aber seine Notwendigkeit aus dem Kontext heraus ersichtlich ist, wurde er in der vorliegenden Ausgabe den modernen Konvention gemäß ergänzt, wobei eine editorische Kennzeichnung unnötig erschien.

Bögen bei Ziernoten

Beethoven setzte im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen Zier- und Hauptnoten. Ziernoten begegnen überwiegend als Vorschläge (z. B. I 95 oder I 9) oder Nachschläge zu Trillern (III 146). An diesen Stellen wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt. Gelegentlich notierte Beethoven jedoch Bögen, um Mehrdeutigkeiten zu vermeiden; indem er es hier tat, dort aber nicht, verursachte er diese freilich aufs Neue. In op. 17 betrifft dies nur I 19 in der Violoncello-Stimme; ob der Bogen vom Komponisten stammt oder nicht, ist unklar. Er wurde so beibehalten, wie er in **P** erscheint.

Appoggiaturen

Beethoven notierte Einzelnoten-Appoggiaturen 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 Notation ist Mendelssohns *Italienische Sinfonie* von 1833). Beethoven schrieb niemals , wengleich diese Schreibweise zu seiner Zeit regelmäßig als identische bzw. alternative Notation für  verwendet wurde; auch Mozart notierte  oftmals (bei normalen Hauptnoten, nicht nur bei Ziernoten) als . Wo **P**  hat (I 69, 95/97/99, III 79, 101/108), geben wir dies entsprechend mit  wieder.


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 allem Anschein nach die Dynamik nur auf eine Hand angewendet wissen wollte, haben wir das genau so wiedergegeben, zumal es im Hinblick auf *sf* (z. B. I 51–54) 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 I 12, wo das zusätzliche *p* unter der LH alle vielleicht noch bestehenden Zweifel beseitigt. An besonders emphatischen Stellen wie III 128 ist es keinesfalls wünschenswert, den hohen dramatischen Gehalt abzuschwächen, der Beethovens dynamische Vorschriften auszeichnet. Wo jedoch nur eine Grunddynamik wie *pp* 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.

In gedruckten Ausgaben von Beethovens Werken ist *cresc.* oftmals sorglos zwischen Taktteilen oder sogar zwischen Noten platziert. Ein Blick in die Autographe verrät aber, dass Beethoven es fast immer gewissenhaft am Taktanfang oder sachgerecht auf der Takt Hälfte beziehungsweise am Beginn einer Phrase notiert hat. Wo wie in op. 17 unsere einzige authentische Quelle eine Erstausgabe ist und *cresc.* an einer unlogischen und eindeutig willkürlichen Stelle nahe des Taktanfangs erscheint (z. B. III 12, 89), haben wir es, anstatt es genau so zu reproduzieren, Beethovens Praxis gemäß grundsätzlich wieder zur ersten Note verschoben.

Akzente

1801 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 I 26). Weniger starke Betonungen wurden als Gabeln wiedergegeben, die etwas länger waren als das moderne Zeichen > und stets unter der Note standen. In op. 17 erscheinen diese jedoch nicht.

Punkte und Striche

Beethoven, so behauptete Gustav Nottebohm (*Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 107–125), habe zwischen Staccato-Punkten und -Strichen peinlich genau unterschieden. Nottebohm stützte sich hierbei auf zwei wichtige Belege, einmal (S. 107–109) auf Beethovens zahlreiche Korrekturen im Erstaufführungsmaterial zum Allegretto der Symphonie Nr. 7 op. 92, nämlich  |  (etc.), zum anderen auf einen Brief Beethovens vom 15. August 1825 an Karl Holz (*Beethoven*,