

# BEETHOVEN

Drei Sonaten

in c, F, D  
für Klavier

Three Sonatas

in C minor, F major, D major  
for Pianoforte

op. 10

Urtext

Herausgegeben von / Edited by  
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 10857

The spasmodic subject of the rondo finale, with its fragmentary phrases separated by long pauses, is clearly humorous in intent. So, too, is the music's obstinate failure to cadence into the tonic until an ill-tempered *fortissimo* interjection in the eighth bar forces it to behave more politely. However, when that gruff *fortissimo* intervention returns during the first reprise of the rondo theme (bars 25ff.), it heralds an interrupted cadence which plunges the music dramatically into B flat major, for an episode whose five-beat phrases are disturbingly out of kilter with the obstinately symmetrical and conventionally shaped left-hand part, so that the implied change in harmony between theme and accompaniment does not coincide. As the rondo

progresses, Beethoven fills in the pauses between the phrases of its opening subject – first, by having those phrases played in canonic imitation (bars 56ff.), and then by presenting the initial left- and right-hand parts not simultaneously, but successively (bars 83ff.). Scarcely less witty is the subject of the first episode (bars 17ff.), which consists of little more than a chromatic ascent. In the closing moments the chromatic scale, both ascending and descending, is combined with the rondo theme in a constant stream of semi-quavers which allows the music to disappear in a puff of smoke at the bottom of the keyboard.

Misha Donat

## PREFACE

For op.10 no authentic manuscripts survive, so that we are reliant on a single source for the preparation of this Urtext Edition:

E First Edition (September 1798), published by Eder, Vienna.

### 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 E. However, in a few obvious cases the notation has been modernised: Beethoven's characteristic *cres.* marking has been changed to *cresc.*, and hairpins to the first note of a bar written  instead of his usual . Early Beethoven sources nearly always notate altered turns as ; we have modernised this to . Then the common abbreviations  and  are in principle retained, but in slow music such as op.10 no.1 II 71–2 and op.10 no.3 II 49–50 the abbreviations  and  are clearly best written out in full. See op.10 no.2 III 69–76, however, where preserving this abbreviation has a specific purpose.

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. In general, 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. In op.10, however, E is remarkably assiduous in this respect, and this concession has been employed only once (op.10 no.2 II 49/50). To such an extent is every tie present in E that in op.10 no.3 IV 101–5 the single absent one has been granted editorial notation; and in the same movement, bar 4, the context even demands that the principle be abandoned: here, it seems, no more ties are wanted than are notated.

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.10 no.3 II 66–71), but sometimes we cannot be so sure (op.10 no.2 III 53–66 not necessarily legato despite 43–52). 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 sextuplet, as (in E) in op.10 no.2 I 30, 55. Where it is clear from the context 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 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. op.10 no.1 I 9, op.10 no.3 II 9) or Nachschläge after trills (op.10 no.2 I 58, op.10 no.3 I 52), and here slurs were in practice invariably assumed. However, Beethoven sometimes did write slurs in an attempt to avoid ambiguities (e.g. op.10 no.1 II 17/9, 21), though in doing so here but not there (op.10 no.3 IV 98), he of course created new ones. See also note on op.10 no.1 I 75 in the Critical Commentary below.

#### 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 our only authentic source for op.10 (E) has , therefore (op.10 no.2 I 58 etc.), we have given this as , and E's (op.10 no.3 II 9–16) as similarly.

#### 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. op.10 no.2 III 51–66). But it is sometimes harder to justify where the same dynamic is given to both hands at precisely the same point; 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 (see facsimile on p.54 where *ff* is notated in both hands in bar 21, but not 22), and reduce it to one simple marking between the staves. All such instances are given in Appendix 4.

#### Accents

In 1798 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 , e.g. op.10 no.1 III 14–5). Gentler stresses were notated as hairpins, rather longer than the modern >, and always beneath the note (these do not occur in op.10). Sometimes they are written even longer, resembling diminuendos, as in op.10 no.2 I 38–9, 170–1 (see facsimile on p.53); 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.10 was written, of  $f_3 - f^2$ . 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.10 this concerns no.1 I 128 and no.3 I 15, 22, 271–2); 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 works being retouched in this respect; see his letter of 12 February 1816 to Carl Czerny (Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (1961), No.610).

#### Punkte and Striche

Beethoven was said (cf. Nottebohm, *Beethoveniana* (1872), pp.107–25) to be punctilious about the difference between Punkte and Striche (dots and dashes), and Nottebohm cites two essential pieces of evidence for this: firstly (on pp.107–9) Beethoven's copious corrections to the first performance parts of the Allegretto of Symphony No.7, op.92, viz: | (etc.), secondly a letter of 15 August 1825 to Karl Holz (Anderson, op.cit., No.1421) in which Beethoven gives the firm instruction that " and are not identical". But the whole point about both these is that Beethoven's requests are absolutely consistent: his staccato signs

Takt 14–15 muss ohne das implizierte tiefe E auskommen. Noch einschneidender aber ist, dass den aufsteigenden Oktaven der folgenden Passage auf ihrem Höhepunkt das oberste Fis fehlt. Andererseits wirkt sich der beschränkte Umfang der Tastatur, zumindest teilweise, zum Vorteil der Musik aus. Dies geschieht in einem Abschnitt gegen Ende der Exposition, wo der in Takt 97 beginnende fortlaufende Aufstieg nicht zu seinem logischen Abschluss fortgeführt werden kann und die Figur der oberen Lage in den letzten beiden Takten auf derselben Tonhöhe verharren muss. Bei der Rückkehr desselben Materials in der Reprise steht es eine Quinte tiefer, so dass der Aufstieg nun ungehindert durch die Begrenzungen der Tastatur erfolgen kann und der Moment die frühere Passage wirkungsvoll krönt.

Das sprunghafte Thema des abschließenden Rondos mit seinen durch lange Pausen getrennten fragmentarischen Phrasen ist eindeutig humorvollen Charakters. Desgleichen die hartnäckige Weigerung der Musik, zur Tonika zu kadenzieren, bis ein mürrischer *fortissimo*-Einwurf in Takt 8 sie „zur Vernunft“ bringt. Doch bei seiner Rückkehr während der ersten Wiederaufnahme des Rondo-Themas (Takt 25ff.) kündigt die-

ser barsche *fortissimo*-Einwurf einen Trugschluss an, der die Musik dramatisch nach B-Dur wechseln lässt. Es schließt sich eine Episode an, deren fünfzeitige Phrasen auf beunruhigende Weise gegenüber der obstinat symmetrischen und konventionell geformten Stimme der linken Hand aus dem Gleichgewicht geraten, so dass sich der implizierte Harmoniewchsel zwischen Thema und Begleitung nicht deckt. Im weiteren Verlauf des Rondos füllt Beethoven die Pausen zwischen den Phrasen seines Eröffnungsthemas auf – zunächst durch kanonisches Imitieren dieser Phrasen (Takt 56ff.) und dann, indem er die ursprünglichen Stimmen der linken und rechten Hand nicht gleichzeitig, sondern nacheinander erklingen lässt (Takt 83ff.). Kaum weniger witzig ist das Thema der ersten Episode (Takt 17ff.), das im Wesentlichen nur aus einem chromatischen Aufstieg besteht. Gegen Ende verbindet sich die chromatische Skala, sowohl auf- als auch absteigend, in ununterbrochen fließenden Sechzehnteln mit dem Rondo-Thema, was die Musik in den tiefen Regionen der Tastatur im Nichts aufgehen lässt.

Misha Donat  
(Übersetzung: Matthias Müller)

## VORWORT

Von op. 10 haben sich keine authentischen Handschriften erhalten, sodass wir bei der Vorbereitung dieser Urtext-Ausgabe faktisch von einer einzigen Quelle abhängig sind:

E Originalausgabe (September 1798), veröffentlicht bei Eder, Wien.

### 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 so beibehalten, wie sie in E erscheinen. In einigen offenkundigen Fällen

wurde die Schreibweise jedoch heutigen Gewohnheiten angepasst: Die für Beethoven charakteristische Angabe *cres.* wurde in *cresc.* geändert und Crescendo-Gabeln zur ersten Note eines Taktes werden  statt wie bei ihm üblich  notiert. Frühe Beethoven-Quellen geben alterierte Doppelschläge nahezu immer mit  an; hier wurde die moderne Schreibung  gewählt. Gebräuchliche Abbreviaturen wie  und  sind im Prinzip beibehalten; nur in langsamem Sätzen wie op. 10 Nr. 1 II 71–72 und op. 10 Nr. 3 II 49–50 werden die Abbreviaturen  und  natürlich am besten ausnotiert. Man beachte jedoch op. 10 Nr. 2

III 69–76, wo die Beibehaltung der Abkürzung einen speziellen Grund hat.

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 in der Regel nur inkonsistent 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. Bei op. 10 ist E jedoch bemerkenswert gewissenhaft in dieser Hinsicht, sodass dieses Vorgehen nur eine Stelle (op. 10 Nr. 2 II 49/50) betrifft. Die Bögen sind in E mit einem solchen Grad an Vollständigkeit vorhanden, dass in op. 10 Nr. 3 IV 101–105 der einzige an dieser Stelle fehlende Bogen schließlich doch gestrichelt ergänzt wurde. In Takt 4 desselben Satzes verlangt der Kontext sogar das Aussetzen des Prinzips: Hier sind offenbar keine weiteren Bögen gewünscht als die angegebenen.

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. Vielfach ist es offensichtlich, dass Legato fortzusetzen ist (z. B. op. 10 Nr. 3 II 66–71), manche Stellen sind jedoch weniger eindeutig (op. 10 Nr. 2 III 53–66 nicht unbedingt legato trotz 43–52). Mit Nachdruck sei jedenfalls betont, dass das Fehlen gedruckter Bögen nicht in jedem Falle bedeutet, dass Non-legato-Spiel gemeint ist oder erwartet wird.

Daneben gibt es eine Kategorie von „Bögen“, die irreführend sein kann: wenn, wie (in E) in op. 10 Nr. 2 I 30 und 55, ein Bogen lediglich zu einer Notengruppe gesetzt ist, um eine Triole oder Sextole anzudeuten. Wo aus dem Kontext heraus ersichtlich ist, dass es sich um „Gruppierungsbögen“ und keine echten Legatobögen handelt, wurden sie weggelassen; alle Zweifelsfälle werden im Critical Commentary diskutiert.

### 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. 10 Nr. 1 I 9, op. 10 Nr. 3 II 9) oder Nachschläge zu Trillern (op. 10 Nr. 2 I 58, op. 10 Nr. 3 I 52). An diesen Stellen wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vor ausgesetzt. Gelegentlich notierte Beethoven jedoch Bögen, um Mehrdeutigkeiten zu vermeiden (z. B. op. 10 Nr. 1 II 17, 19 und 21); indem er dies aber an einer Stelle tat und an der anderen nicht (op. 10 Nr. 3 IV 98), schuf er freilich neue. Vgl. auch die Anmerkung zu op. 10 Nr. 1 I 75 hinten im Critical Commentary.

### 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 regelmäßig 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. 10 (E)  steht (op. 10 Nr. 2 I 58 und passim), wird dies demzufolge als  wiedergegeben und entsprechend die in E notierten  (op. 10 Nr. 3 II 9–16) als .

### 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. 10 Nr. 2 III 51–66) natürlich entscheidend ist. Diese Vorgehensweise zu rechtfertigen fällt freilich dort, wo die gleichen dynamischen Angaben zu beiden Händen an exakt derselben Stelle notiert sind, schwerer. An jenen Stellen also, wo nur ein gewöhnliches Zeichen 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 (vgl. das Faksimile auf S. 54, wo *ff* in Takt 21 zu beiden Händen notiert ist, in T. 22 jedoch nicht); wir können es also auf eine einzelne Angabe zwischen den Systemen reduzieren. Alle Fälle dieser Art sind im Appendix 4 aufgelistet.