

BEETHOVEN

Grande Sonate
in Es / in E-flat major
für Klavier / for Pianoforte

op. 7

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11802

rapid skips for the right hand over a span of nearly two octaves. On top of these, Beethoven introduces a shadowy, albeit brief, new idea in the minor in the bars immediately preceding the recapitulation, and the scale of the piece is further enlarged by a substantial coda (bars 313ff.).

As he was to do shortly afterwards in his E flat Violin Sonata op.12 no.3, Beethoven writes the slow movement in a serene C major, and the markings of the two pieces are similar: *Largo con gran espressione* in op.7, *Adagio con molta espressione* in the violin sonata. It is a piece in which the silences punctuating the main theme speak as eloquently as the sighing phrases that surround them. The third phrase alights unexpectedly on the dominant of the dominant, and the octave F# in the bass leaves a mark on the concluding bars of the coda, where the pauses between the theme's phrases are filled in by a slowly descending bass line in octaves which culminates explosively on the same F#.

The richly scored middle section (bars 25ff.) features one of Beethoven's favoured textural contrasts, with a theme played *sempre tenuto* above a staccato accompaniment in imitation of pizzicato strings. There is further writing of an orchestral nature in the bars leading to the reprise, where the crescendo on a sustained double octave at bar 39 is an effect that is left to be imagined by the pianist, who can, however, convey something of Beethoven's seemingly unrealisable demand by the manner in which he attacks the following note. (A similar 'impossible' crescendo is found in bar 62 of the finale.) At the start of the coda of this strikingly beautiful piece, the theme of the middle section is transferred to the tenor register, where it is

played as though by divided cellos beneath a gently rocking accompaniment (bars 74ff.).

Following the third movement, with its agitated 'Minore', Beethoven writes a graceful rondo of the type he had already provided for the middle work of op.2. As in that piece, the central episode unfolds in the minor throughout, but the turbulence of the C minor passage in op.7 is extreme. Here, full-blooded leaping chords with offbeat accents are combined with swirling 32nd-notes, and the music's agitation is such as to call for a resolution of its tension at a later stage. Beethoven duly provides one in what is one of the most original and haunting endings to any of his early works, with the tumultuous figuration of the episode transformed into a gently rippling accompaniment, and its forceful chords replaced by single notes with graceful appoggiaturas, allowing the sonata to close in valedictory mood. The masterstroke of this ending is preceded by another magical inspiration, taking its point of departure from the manner in which the central episode's new key was approached. The B natural of bar 63 had earlier acted as a leading note to the key of C minor, but now the same note is prolonged, until its *pianissimo* repetition allows it to function as the dominant of the much more distant E major; and it is in this radiant key that Beethoven interpolates an appearance of the rondo theme. It is perhaps the most striking instance of his youthful fondness for invoking a remote key at a late stage – not in the form of a witticism, as, for instance, in the closing moments of the C major sonata from op.2, but as a means of enhancing the music's expressive character.

Misha Donat

PREFACE

For op.7 no authentic manuscripts survive, so that we are reliant on a single source for the preparation of this Urtext Edition:

E First Edition (October 1797), published by Artaria & Co., 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 nota-

zweite Paar emphatischer als das erste ist.⁵ Der ausgedehnte Umfang des Kopfsatzes gründet weitgehend auf dem reich ausgestalteten zweiten Teil der Exposition. Dem Choralthema und der erwähnten Passage aus „schaukelnden“ Sechzehnteln geht hier ein „hüpfendes“ Motiv voraus (T. 41ff.), das in der rechten Hand schnelle und riskante Sprünge über eine Spanne von fast zwei Oktaven enthält. Zudem führt Beethoven in den Takten kurz vor der Reprise noch einen schattenhaften, wenn auch kurzen neuen Gedanken in Moll ein und dehnt den Umfang des Stückes durch eine substantielle Coda (T. 313ff.) noch weiter aus.

Den langsamen Satz komponierte Beethoven, wie er es kurz danach in der Violinsonate Es-Dur op. 12 Nr. 3 machte, in einem heiteren C-Dur, und auch die Tempovorschriften der beiden Sätze sind ähnlich: *Largo con gran espressione* in op. 7, *Adagio con molta espressione* in der Violinsonate. Es ist ein Stück, in dem die Pausen, die das Hauptthema interpunktieren, genauso beredt sind wie die seufzenden Phrasen, die sie umgeben. Die dritte kurze Phrase des Themas endet unerwartet auf der Doppeldominante, und die Oktave auf Fis im Bass hinterlässt Spuren in den Schlusstakten der Coda. Dort werden die Pausen zwischen den Phrasen des Themas durch eine langsam absteigende Basslinie in Oktaven gefüllt, die auf ebendiesem Fis sich entladend kulminiert.

Der klangvoll gesetzte mittlere Teil (T. 25ff.) weist mit dem *sempre tenuto* gespielten Thema über einer Staccato-Begleitung, die ein Streicherpizzicato imitiert, einen jener von Beethoven so bevorzugten Kontraste der musikalischen Textur auf. Auch in den zur Reprise überleitenden Takten findet sich Schreibweise orchestralen Charakters: Das Crescendo auf der ausgehaltenen Doppeloktave in Takt 39 ist ein Effekt, der vom Pianisten imaginiert werden muss. Dieser kann jedoch etwas von Beethovens scheinbar unausführbarer Anweisung durch die Art übermitteln, wie er die folgende Note anschlägt. (Ein ähnlich „unmögliches“ Crescendo findet sich in T. 62 des Finales.) Zu Beginn

der Coda dieses bemerkenswert schönen Stückes wird das Thema des Mittelteils in die Tenorlage versetzt, wo es gleichsam wie von geteilten Violoncelli unter einer sachte wiegenden Begleitung erklingt (T. 74ff.).

Auf den dritten Satz mit seinem aufgeregten *Minore* lässt Beethoven ein anmutiges Rondo des Typus folgen, den er bereits für die mittlere der Sonaten op. 2 verwendet hatte. Wie im Rondo aus op. 2 Nr. 2 entfaltet sich die zentrale Episode durchgehend in Moll, aber die Turbulenz der c-Moll-Passage des Rondos aus op. 7 ist außerordentlich. Hier werden vollgriffige, auf schwachen Taktteilen mit Akzenten versehene Akkordsprünge mit wirbelnden 32stel-Noten kombiniert, und die Musik ist so aufgewühlt, dass sie eine Auflösung der Spannung zu einem späteren Zeitpunkt erfordert. Und tatsächlich sorgt Beethoven hierfür durch ein Ende, das zu den originellsten und eindringlichsten seiner frühen Werke gehört: Die ungestüme Figur der Episode wird zu einer sich sanft kräuselnden Begleitung verwandelt, und anstelle ihrer kraftvollen Akkorde treten einzelne Noten mit anmutigen Vorschlägen, wodurch die Sonate in einer Abschied nehmenden Stimmung ausklingt. Dem Kabinettstück dieses Endes geht eine weitere magische Inspiration voraus, die mit der besonderen Vorbereitung der neuen Tonart der zentralen Episode ihren Anfang nimmt. Das H in Takt 63 hatte zuvor als Leitton zur Tonart c-Moll gedient, jetzt aber wird dieselbe Note länger ausgehalten, bis ihre Wiederholung im Pianissimo sie als Dominante der weit entfernten Tonart E-Dur umdeutet. Und in dieser strahlenden Tonart interpoliert Beethoven das Rondo-Thema. Es ist vielleicht das eindrucksvollste Beispiel seiner jugendlichen Vorliebe, zu einem späten Zeitpunkt in eine entfernte Tonart zu wechseln – nicht als geistreiche Witzelei, wie beispielsweise am Schluss der C-Dur-Sonate aus op. 2, sondern als Mittel zur Steigerung des Ausdrucks.

Misha Donat

(Übersetzung: Britta Schilling-Wang)









5 Beethoven sollte im ersten Satz der „Waldstein-Sonate“ op. 53 nochmals auf die Idee zurückgreifen, ein erstes Thema aus toccatenhaft repetierten Noten einem zweiten choralartigen Thema gegenüberzustellen.

VORWORT

Zu op. 7 haben sich keine authentischen Manuskripte erhalten, sodass wir uns bei der Vorbereitung dieser Urtext-Ausgabe auf eine einzige Quelle zu stützen haben:

E Erstaussgabe (Oktober 1797), erschienen bei Artaria & Co., Wien.

Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, wurden die Notation, Schlüssel, die Schreibweise von Dynamik und Tempobezeichnungen, die Notengruppierungen und die äußere Anlage so beibehalten, wie sie in E erscheinen. In einigen wenigen offenkundigen Fällen erwies es sich jedoch als notwendig, die Schreibweise heutigen Gewohnheiten anzupassen: Die für Beethoven charakteristische Angabe *cres.* wurde in *cresc.* geändert und *Crescendo-* (bzw. *Diminuendo-*)Gabeln zur ersten Note eines Taktes mit  statt mit dem bei Beethoven üblichen  dargestellt. Doppelschläge werden in E durchgehend als  dargestellt; die Handschriften des Komponisten zeigen aber, dass er stets  notierte; allerdings schrieb Beethoven alterierte Doppelschläge fast immer als , wir haben sie zu  modernisiert. Abkürzungen wie  oder  begegnen gelegentlich in I (z. B. 79–80, 314); an diesen Stellen erschien es sinnvoll, sämtliche Noten auszuschreiben.

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

Legatobögen


In Beethovens Klaviermusik ist das Fehlen von Legatobögen nicht ungewöhnlich, es wäre allerdings weder möglich noch wünschenswert, an allen entsprechenden Stellen Ergänzungen vorzunehmen. Häufig ist die Fortsetzung des Legatospiels offensichtlich (z. B. II 85), manchmal kann man sich jedoch nicht sicher sein (IV 47 nicht unbedingt *legato* trotz 46). Es sei deshalb mit Nachdruck betont, dass das Fehlen gedruckter Bögen nicht in jedem Falle bedeutet, dass *Non-legato*-Spiel gemeint ist oder erwartet wird.

Bögen bei Tonwiederholungen
















Diese begegnen bei Beethoven regelmäßig und wurden so übernommen, wie sie in E stehen. Ein anschau-

liches Beispiel ist II 84, wo es wesentlich von Nachteil wäre, in der Altstimme auf einer Unterbrechung des Legatobogens vor der Tonwiederholung zu bestehen; dasselbe lässt sich leicht auch für weniger offenkundige Stellen wie IV 159–160 und sogar I 173/175 feststellen.


Bögen bei Ziernoten

Beethoven setzte im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen Zier- und Hauptnoten. Ziernoten begegnen überwiegend als einfache Vorschläge (z. B. I 66) oder Nachschläge zu Trillern (III 33). An diesen Stellen wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt, ebenso dort, wo Nachschläge als normale  ausnotiert sind wie in IV 36–42.

Appoggiaturen

Beethoven schrieb Einzelnoten-Vorschläge als ,  oder  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 . Gleichermaßen wurden  häufig als  notiert. Wo in unserer einzigen authentischen Quelle für op. 7 (E)  (I 66, III 36/38, 40) oder  (IV 166–181) steht, geben wir dies deshalb als  beziehungsweise  wieder.

Akzente

1797 steckte der heute geläufige scharfe Akzent noch in den Kinderschuhen. Der scharfe kurze Akzent erschien stattdessen häufiger als *Staccato*-Strich (so zum Beispiel jeweils auf der ersten Note einer Reihe aufeinander folgender -Gruppen oder sogar die vorhandenen *Staccato*-Striche in I 102–104). Weniger starke Betonungen wurden als Gabeln wiedergegeben, die etwas länger waren als das moderne Zeichen $>$ und stets unter der Note standen wie in I 166–167 und III 34/36/38. Bei dieser Sonate liegt zudem in gewisser Weise ein Spezialfall vor, denn in E von op. 7 erscheinen all diese Gabeln als Dreiecke (\triangleright), ein Zeichen, das sich häufig in Rossinis Handschriften findet, nie-