

BEETHOVEN

Grande Sonate
in B / in B-flat major
für Klavier / for Pianoforte

op. 22

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11803

INTRODUCTION

Beethoven offered his Sonata op.22 to the publisher Franz Anton Hoffmeister on 15 December 1800, together with his Septet op.20, the First Symphony and the Piano Concerto op.19.¹ He repeated his proposal exactly a month later, remarking of the solo piano work, “Diese Sonate hat sich gewaschen”² – meaning that it was really quite something. All these works were issued in 1801–2 by the Bureau de Musique which Hoffmeister had recently founded in Leipzig together with the organist Ambrosius Kühnel (the Bureau’s Vienna office traded under the name of Hoffmeister & Comp.). The op.22 sonata was advertised in March 1802,³ and it appeared with a title page describing it as a “Grande Sonate”. The work bore a dedication to Count Johann Georg von Browne-Camus. Some two years earlier Beethoven had inscribed his three string trios op.9 to the Count, whose name also appeared in connection with the Variations for piano and cello WoO 46 on “Bei Männern, welche Liebe fühlen” from Mozart’s *Die Zauberflöte*, and the Six Songs to sacred poems by Christian Fürchtegott Gellert op.48.

Beethoven’s sketches for the op.22 sonata date from the summer of 1800. A preliminary version of the theme of the rondo finale appears among discarded ideas for the last movement of the B flat String Quartet op.18 no.6.⁴ However, the existence of further sketches for the rondo’s theme in the key of A major seems to indicate that it may have arisen out of Beethoven’s work on the violin sonata op.23, which was drafted around the same time.⁵ An additional preliminary version of the theme in B flat bearing the heading of “Rondo aus B” hints at the possibility that the composer may have planned to use it for an independent piano piece.⁶ The cross-fertilisation of ideas between one piece and the next is additionally complicated by the fact that Beethoven was also drafting his Six Variations on an Original Theme WoO 77, whose theme bears a distinct similarity to the first episode in the op.22 sonata’s finale (bars 18ff.).

In certain respects the first movement of op.22 looks forward to Beethoven’s only other sonata in the key of B flat, the ‘Hammerklavier’ op.106. The earlier work’s opening bars are like a toy version of the ‘Hammerklavier’ sonata’s imperious initial fanfare, the chains of descending thirds of bars 30–43 prefigure the late sonata’s large-scale harmonic use of the same interval, and the powerful use of broken octaves in the exposition’s latter stages anticipates the similar ‘orchestral’ writing of op.106.

Certainly, the opening Allegro of the op.22 sonata is a dazzling virtuoso piece, yet it is one that can seem curiously impersonal, even four-square. The manner in which each idea comes to a full stop before the next begins, the sequential writing in bars 81–104 of the development section, the fact that the recapitulation mirrors the pattern of the exposition so closely, the absence of any coda – all these features are uncharacteristic of Beethoven at this stage of his career. To Charles Rosen, “Opus 22 demonstrates Beethoven’s control of all the conventions of Viennese style. The works that follow are more openly radical. This sonata is his farewell to the eighteenth century.”⁷ Donald Francis Tovey went so far as to describe the sonata as a whole as the most conventional among all Beethoven’s works of the kind, and the first stage of its opening movement as “a *locus classicus* for masterful perfunctoriness”.⁸ All the same, it was this sonata that prompted the *Zeitung für die elegante Welt* to comment some five years after the sonata appeared in print that “Beethoven’s inexhaustible genius lends each of his works such an individual character that it is not easy to compare one with another. The attractively contrasted and unified movements of this sonata, too, combine brilliance and power, the solemn and the moving, serenity and pleasing moments as well as shattering grandeur or loftiness, in a highly original manner.”⁹

The sonata’s first movement is dominated by the inverted mordent figure in semiquavers presented in its opening bars. Even the minor-tinged motif in the exposition’s closing stage, unfolding over an octaves tremolo in the bass (bars 56–62) can be heard as a half-speed variant of the same motif. It is this, plus

1 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No.49.

2 *Briefwechsel*, No.54.

3 *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 10 March 1802, Intelligenzblatt 35.

4 See *Ludwig van Beethoven: A Sketchbook from the Summer of 1800*, ed. Richard Kramer (Bonn, 1996), vol.1, fol.9v & vol.2, p.46.

5 See *ibid.* vol.1, fol.34v & Appendix; Paris, Bibliothèque nationale de France, Beethoven MS 71 fol.1r; vol.2, pp.87–8.

6 See *ibid.* vol.1, fol.19r & vol.2, p.62.

7 Charles Rosen: *Beethoven’s Piano Sonatas* (New Haven and London, 2002), p.149.

8 Donald Francis Tovey: *Beethoven* (London, 1944), p.106.

9 *Zeitung für die elegante Welt* No.125, 6 August 1807, col.997.

the following scale in double octaves, both ascending and descending, that Beethoven uses as the basis of the development section. The scale, at first consistently given out in a forceful *fortissimo*, is subdued to *piano* from bar 105 onwards, and finally to a mysterious *pianissimo* deep in the bass of the keyboard. This is not, however, one of those characteristic closures to the development section in which Beethoven creates a moment of hushed stillness in order to unleash a sudden explosion at the onset of the recapitulation. Instead, the development's final bars are surprisingly undramatic, forming a smooth transition to the recapitulation.

No less regular in design than the opening Allegro is the slow movement – another sonata form which does without a coda of any kind. The piece is an operatic aria in $\frac{3}{8}$ time, rather weightier in tone than the metrically similar Adagio Beethoven wrote some two years later for the first of his three sonatas op.31. Its recapitulation is intricately ornamented, and it offers a further striking, if short-lived, surprise in the shape of an excursion into the minor at the approach to the second subject (bars 59ff.). Moreover, rather than allow the music to come to a full stop as he had done in the twelfth bar, before the prolongation of the first group, Beethoven now creates a seamless join between the two stages, bypassing the original eleventh and twelfth bars altogether. As in the Largo of the D major Sonata op.10 no.3, the development section begins following a moment of silence, and with an unprepared shift of key (bar 31). Here, the song-like main subject undergoes a transformation in mood, now weighed down with dissonances of a more pungent nature than

the previous long appoggiaturas on the first beat of each successive bar. From bar 34 onwards, Beethoven weaves the entire musical argument out of the melodic figures forming the last beat of the main theme's first and fourth bars, until the recapitulation sets in.

Again in common with the last of the op.10 sonatas, the third movement is not a scherzo, but a graceful minuet. Its trio, in the minor, casts darker shadows, but they are not of a serious kind. The melodic shape of its continual left-hand semiquaver motion is an inversion of the semiquaver figure that forms an integral part of the minuet's theme.

The finale is one of those elegant rondos of a kind Beethoven had already cultivated in his sonatas op.2 no.2 and op.7. The chromatic shape of the rondo theme is incorporated into the accompaniment during its fifth and sixth bars, and the whole opening paragraph is rounded off in logical fashion with a sweeping chromatic ascending scale (bars 16–17). Through all the intricate elaborations of the theme that occur at each reprise (the second of them, following the agitated episode in the minor of bars 67–103, has the theme transferred to the left hand, playing in the tenor register – much as was to happen nearly fifteen years later in the closing stages of the rondo from Beethoven's sonata op.90), that scale remains invariable. The approach to the first reprise of the theme (bars 40ff.), with its progressively accelerating scale fragments, is strikingly reminiscent of the procedure in the first of the Bagatelles op.33 which Beethoven composed shortly afterwards.

Misha Donat

PREFACE

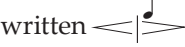
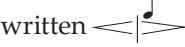





Sources

B Copyist's score, Stichvorlage for E, with corrections in Beethoven's handwriting, housed in the Staatsbibliothek zu Berlin. This is the first surviving manuscript for any of the Beethoven sonatas.

E First edition (March 1802), published by Hoffmeister & Co., Vienna / Bureau de Musique, Leipzig.

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.*, hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's usual , and altered turns, which Beethoven himself nearly always notated as , are modernised to . Abbreviated forms such as  or  occur quite frequently in **B** but never in **E**, hence are printed out in full; but the characteristic  in I 56–61, 75 etc., also 22–5, is retained as in both sources.

Editorial insertions and emendations are distinguished by the use of either square brackets or (in the case of slurs and ties) 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. Contemporary Beethoven sources are more lax in their application of this convention, and where one or more ties are absent in the sources but are obvious from the context, they may be supplied according to the modern convention, and editorial notation deemed unnecessary. In op.22 this principle really only applies to one tie in III 35/6 (but see also note on II 32); it can hardly be cited in the cases of III 5/6, 44/5, IV 138/9.

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. I 46–7), yet we cannot guess how far into 47 any slur should be drawn; similarly, IV 27 obviously starts legato (cf. 140), but the last note must be judged uncertain. 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 the sources; obvious examples are II 16 and IV 15/7 etc., where clearly it would be detrimental to insist on breaking the slur before the repeated note.




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. III 31–44, IV 80). 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 II 11, 34 where the additional *sf* below LH removes any lingering doubt. But where merely a general dynamic such as *p* 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 3.

Accents

In 1800 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 (often, on the first of each group of a succession of ; in op.22, see IV 75). Gentler stresses were notated as hairpins, rather longer than the modern \gt , and always beneath the note. Sometimes they are written even longer, resembling diminuendos, as in II 29, 76; these are to be read as long accents (or 'Schubert hairpins'), not as diminuendos affecting the general dynamic.

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 (Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (1961), 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 should always be given as Striche, unless they are beneath slurs, in which case this is portato and they should of course be Punkte. This principle is entirely without problem or necessity for any exceptions, and indeed the notation in both sources for op.22 is exemplary throughout.

EINLEITUNG

Beethoven bot seine Sonate op. 22 am 15. Dezember 1800 zusammen mit dem Septett op. 20, der Ersten Symphonie und dem Klavierkonzert op. 19 dem Verleger Franz Anton Hoffmeister an.¹ Er wiederholte sein Angebot exakt einen Monat später und bemerkte zu dem Werk für Klavier solo: „Diese Sonate hat sich gewaschen.“² All diese Kompositionen wurden in den Jahren 1801–1802 vom Bureau de Musique veröffentlicht, das Hoffmeister zusammen mit dem Organisten Ambrosius Kühnel kürzlich in Leipzig gegründet hatte (und dessen Wiener Filiale unter dem Namen Hoffmeister & Comp. firmierte). Im März 1802 wurde die neue Sonate angekündigt;³ sie erschien mit einer Titelseite, die sie als „Grande Sonate“ vorstellte. Das Werk war mit einer Widmung an Johann Georg Reichsgraf von Browne-Camus versehen. Etwa zwei Jahre zuvor hatte Beethoven ihm seine drei Streichtrios op. 9 zugeeignet. Der Name des Reichsgrafen ist zudem verbunden mit den Variationen für Klavier und Cello WoO 46 über das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus Mozarts *Die Zauberflöte* und den *Sechs Liedern* auf geistliche Gedichte von Christian Fürchtegott Gellert op. 48.

Beethovens Skizzen zu op. 22 datieren aus dem Sommer des Jahres 1800. Eine vorläufige Fassung des Rondo-Themas aus dem Finalsatz findet sich zwischen verworfenen Gedanken für den letzten Satz des B-Dur-Streichquartetts op. 18 Nr. 6.⁴ Die Existenz weiterer, in A-Dur notierter Skizzen für das Rondo-Thema scheint jedoch darauf hinzuweisen, dass es aus Beethovens Beschäftigung mit der Violinsonate op. 23 hervorgegangen sein könnte, die etwa zur gleichen Zeit entworfen wurde.⁵ Eine weitere Vorfassung des B-Dur-Themas, die mit „Rondo aus B“ überschrieben ist, deutet die Möglichkeit an, dass der Komponist das Thema für ein unabhängiges Klavierstück geplant haben könnte.⁶ Die gegenseitige gedankliche Befruchtung des einen und des folgenden Stückes wird zusätzlich durch den Umstand kompliziert, dass Beet-

hoven daneben auch an seinen *Sechs Variationen über ein eigenes Thema* WoO 77 arbeitete, deren Thema eine deutliche Ähnlichkeit mit der ersten Episode im Finale der Sonate op. 22 hat (T. 18ff.).

In bestimmter Hinsicht weist der erste Satz des Werkes auf Beethovens einzige andere Sonate in B-Dur – die „Hammerklavier“-Sonate op. 106 – hin. So nehmen sich die Anfangstakte des früheren Werkes wie eine Version im Kleinformat der herrischen einleitenden Fanfare aus, während die Ketten der absteigenden Terzen in den Takten 30–43 die harmonisch weitausgreifende Verwendung desselben Intervalls der späten Sonate ankündigen, und nicht zuletzt antizipiert der kraftvolle Einsatz gebrochener Oktaven gegen Ende der Exposition die ähnlich „orchestrale“ Schreibweise der Sonate op. 106.

Sicherlich ist das eröffnende Allegro der Sonate op. 22 ein glänzendes Virtuosenstück, aber es ist auch eines, das seltsam unpersönlich erscheinen mag, formal sogar etwas „viereckig“. Die Art und Weise, mit der jeder Gedanke vollständig endet, bevor der nächste beginnt, die sequenzierende Schreibweise der Takte 81–104 in der Durchführung, die Tatsache, dass die Reprise das Muster der Exposition so genau spiegelt, das Fehlen jedweder Coda – all diese Merkmale sind untypisch für Beethovens damalige Schaffensphase. Wie Charles Rosen schreibt, „demonstriert Opus 22 Beethovens Beherrschung aller Konventionen des Wiener Stils. Die nachfolgenden Werke sind deutlich offener radikal. Diese Sonate ist sein Abschied an das 18. Jahrhundert.“⁷ Donald Francis Tovey ging indes so weit, die Sonate insgesamt als eine der konventionellsten von allen Werken Beethovens dieser Gattung zu bezeichnen und den ersten Abschnitt des Kopfsatzes als „einen Locus classicus für meisterhafte Unverbindlichkeit“.⁸ Dessen ungeachtet war es diese Sonate, die die *Zeitung für die elegante Welt* etwa fünf Jahre nach Veröffentlichung des Werks zu dem folgenden Kommentar veranlasste: „Beethovens unerschöpfliches Genie gibt jedem seiner Werke einen so ganz eigenen Charakter, daß nicht leicht eins mit dem andern verglichen werden kann. Auch diese Sonate vereinigt auf eine sehr originelle Weise Glänzendes und Kraftvolles, Feierliches und Rührendes, Heiteres, Ge-

1 Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 49.

2 *Briefwechsel*, Nr. 54.

3 *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 10. März 1802, Intelligenzblatt 35.

4 Siehe Ludwig van Beethoven: *A Sketchbook from the Summer of 1800*, hrsg. von Richard Kramer, Bonn 1996, Bd. 1, fol. 9v und Bd. 2, S. 46.

5 Siehe ebd., Bd. 1, fol. 34v und Anhang; Paris, Bibliothèque nationale de France, Beethoven MS 71 fol. 1r; Bd. 2, S. 87–88.

6 Siehe ebd., Bd. 1, fol. 19r und Bd. 2, S. 62.

7 Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas*, New Haven und London 2002, S. 149.

8 Donald Francis Tovey, *Beethoven*, London 1944, S. 106.








VORWORT

Quellen

- B** Abschrift, Stichvorlage für **E** mit Korrekturen von Beethovens Hand, aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin. Es handelt sich hierbei um das erste für eine von Beethovens Sonaten erhaltene Manuskript überhaupt.
- E** Erstausgabe (März 1802), erschienen bei Hoffmeister & Co., Wien / Bureau de Musique, Leipzig.

Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen enthält 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 Crescendo- (bzw. Diminuendo-)Gabeln zur ersten Note eines Taktes mit  statt mit dem bei Beethoven üblichen  dargestellt. Alterierte Doppelschläge, die Beethoven fast immer als  notierte, werden, wie heute üblich, als  dargestellt. Abkürzungen wie  oder  erscheinen in **B** recht häufig, in **E** jedoch nie, und werden deshalb ausgeschrieben; das charakteristische  in I 56–61, 75 etc. sowie 22–25 wird jedoch gemäß den beiden Quellen beibehalten.

Die durch den Herausgeber vorgenommenen Ergänzungen sind durch eckige Klammern oder (bei Legato- und Haltebögen) gestrichelte Linien 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. In den zeitgenössischen Beethoven-Quellen wird diese Konvention jedoch nur inkonsequent befolgt. Wo also in den Quellen ein oder mehrere Haltebögen fehlen, der Kontext aber klar ist, werden diese in der vorliegenden Edition den modernen Regeln entsprechend ergänzt; eine Kennzeichnung als Herausgeberzutat wird als unnötig erachtet. In op. 22 betrifft dieses

Prinzip tatsächlich nur einen Haltebogen in III 35/36 (vgl. aber auch die Anmerkung zu II 32); bei III 5/6, 44/45, IV 138/139 kann es schwerlich zur Anwendung kommen.

In 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 Fortsetzung des Legatospiels offensichtlich (z. B. I 46–47), doch ist nicht sicher, bis wohin genau der Bogen in 47 zu ziehen ist. Desgleichen beginnt auch IV 27 eindeutig legato (vgl. 140), doch in Bezug auf die letzte Note besteht Unklarheit. Mit Nachdruck sei deshalb 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 ziemlich häufig und wurden so übernommen, wie sie in den Quellen stehen. Eindeutige Beispiele sind II 16 und IV 15/17 etc., wo es von Nachteil wäre, vor der Tonwiederholung auf einer Unterbrechung des Legatobogens zu bestehen.

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 die Dynamik allem Anschein nach nur auf eine Hand angewendet wissen wollte, haben wir das genau so wiedergegeben, zumal es im Hinblick auf *sf* (z. B. III 31–44, IV 80) 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 II 11, 34, wo das zusätzliche *sf* unter der linken Hand alle vielleicht noch bestehenden Zweifel beseitigt. Wo jedoch nur eine Grunddynamik 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 3 aufgelistet.

INHALT / CONTENTS

Introduction	II
Preface	III
Performance Practice	V
Einleitung	VIII
Vorwort	X
Zur Aufführungspraxis	XI
Grande Sonate in B / in B-flat major op. 22	1
Critical Commentary	
Facsimiles	26
Signs and conventions	28
Sources	28
Appendices	32