

# BEETHOVEN

Sonate in e  
für Klavier

Sonata in E minor  
for Pianoforte

op. 90

Urtext

Herausgegeben von / Edited by  
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 11809

# INHALT / CONTENTS

Introduction .....	III
Preface .....	V
Performance Practice .....	VII
Einleitung .....	X
Vorwort .....	XII
Zur Aufführungspraxis .....	XIV
Sonate in e / Sonata in E minor op. 90 .....	1
Critical Commentary	
Facsimiles .....	18
Signs and conventions .....	20
Sources .....	20
Appendices .....	26

# INTRODUCTION

When the Viennese firm of S.A. Steiner & Co. announced the publication of Beethoven's Sonata op.90 in June 1815 (this was the first in a long series of the composer's works that were to be issued under Steiner's imprint), it did so with a newspaper advertisement claiming that "The appearance of this sonata will surely be most welcome to all connoisseurs and music lovers, since nothing for pianoforte by L. van Beethoven has appeared for several years. This new work needs no eulogy, since it in no way lacks the originality, agreeableness and artistry with which the most esteemed composer of our time is inexhaustibly accustomed to adorning his works."<sup>1</sup> Beethoven's previous sonata – the so-called 'Les Adieux' op.81a – had in fact been composed some six years earlier, at a time when Napoleon's troops were occupying Vienna. Beethoven's nationalistic feelings prompted him in the last two movements of the op.81a sonata to give tempo indications in German alongside the customary Italian; and when it came to op.90 he dispensed with Italian movement headings altogether. However, although Steiner's edition as well as a reprint issued some four months later in Bonn by Nikolaus Simrock bore essentially the same German title page, Breitkopf & Härtel's reprint advertised in October 1815 had a new frontispiece in French.

The op.90 Sonata was dedicated to Count Moritz Lichnowsky, to whom Beethoven had earlier inscribed his 'Eroica' Variations op.35. The sonata was not a commissioned work, as can be seen from a letter Beethoven addressed to Lichnowsky on 21 September 1814, in response to a now lost communication from the Count, informing him that "a sonata of mine will soon appear which I have dedicated to you: I wanted to surprise you, as this dedication had been intended for you for a long time, but your letter of yesterday prompts me to reveal to you that no new occasion was needed for me openly to express my feelings for your friendship and goodwill."<sup>2</sup>

According to Anton Felix Schindler, the sonata portrayed the love story of Lichnowsky and his second wife. A footnote in the third edition of Schindler's *Biographie von Ludwig van Beethoven* explains: "The sensitive mind of Count Lichnowsky, to whom this sonata

is dedicated, led him on closer acquaintance with the work to suspect there were particular intentions in it. Upon his enquiries in this respect the composer answered that he had wanted to set the story of his love to music, and if he wished to have any headings he should write over the first movement 'Struggle Between the Head and the Heart', and over the second, 'Conversation with the Beloved'. Following the death of his first wife Count Lichnowsky had fallen in love with a highly esteemed opera singer, but his male heirs protested against a marital relationship. Only after a struggle which lasted for several years was he able to overcome all obstacles in 1816."<sup>3</sup>

As so often, however, Schindler was clearly adapting the facts to fit his narrative: at the time Lichnowsky began his affair with the soprano Josepha Stummer his wife was still alive. She died in 1817, some three years after the Count's illegitimate daughter was born.<sup>4</sup> Schindler's anecdote may have arisen out of the extreme contrast between the sonata's two movements – the first of them melodically fragmented and harmonically restless throughout, and the second, in the major, pure song from beginning to end. The rondo exerted a palpable influence on Schubert, who took it as a model not only for the second movement of his E minor Sonata D.566 of 1817, but also for the piano duet Rondo in A major D.951 which he wrote in the last year of his life. In the latter piece Schubert even preserved the manner in which Beethoven's melody is transferred on its final appearance to the tenor register, so that it may sing with greater warmth.

The opening movement of the op.90 sonata owes its intensity not only to its extreme concentration, but also to its retention of the minor throughout, with the exposition's second stage unfolding in the dominant minor, rather than the more traditional relative major. Beethoven had used a similar scheme in the finale of the sonata op.27 no.2, and the outer movements of the D minor sonata op.31 no.2. Despite the brevity of op.90's first movement Beethoven does not ask for the exposition to be repeated. In this, he may have been prompted by the fact that the first half of the recapitulation mirrors that of the exposition so closely – indeed, so faithfully does the reprise of the main

1 *Wiener Zeitung*, No.157, 6 June 1815, p.619, col.2.

2 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No.740.

3 Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Erster Theil (Münster, 1860), pp.241–2.

4 See Peter Clive: *Beethoven and his World* (Oxford, 2001) pp.207–8.







# PREFACE

## Sources

- A** Autograph score dated 16 August 1814, housed in the Beethoven-Haus, Bonn.
- B** Manuscript copy of **A** written by Archduke Rudolph, housed in the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.
- E** First edition (June 1815), published by S.A. Steiner und Comp., Vienna; reprinted a few weeks later with corrections.
- K** Copy of **E**, with a few markings in Beethoven's hand, housed in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna.

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.*, and hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's usual . Abbreviated forms such as ,  and  occur fairly frequently in **A** (e.g. I 45–54, 84–102), much less so in **E**, and the same is true of  in II (41–4 etc.); all are printed out in full in the present edition.

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

## Slurs

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. II 64 RH), but sometimes we cannot tell exactly how far slurs should extend, as in I 181 (where the last note may require different treatment from that in 38) or II 181 LHa (where slurs obviously continue until 184, but then become 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.

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 quintuplet or sextuplet, as in I 30/4, 173/7. Here it is absolutely clear that these are 'group slurs' and not real legato slurs, both because the sextuplet in 30, 174 consistently has no slur, and because Beethoven writes the slurs small, only enclosing the figure 5 or 6; and they are therefore omitted.

## Slurs to and from Repeated Notes

These occur fairly frequently in Beethoven, and have been retained as they stand in the sources; clearly it would be damaging to have to break the long slurs in II 217–20; and the same can easily be argued in less obvious cases such as I 13 and II 269.

## 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 120–9). But it is sometimes harder to justify where the same dynamic is given to both hands at precisely the same point. In especially emphatic places such as I 132 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. There are not many of these in op.90, but they are listed in Appendix 3.

## 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.90 was written, of  $f_3 - f^3$ . 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.90 this concerns I 214); yet a sideways glance at his orchestral music tells us immediately that it would be un-

## 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 some-

times 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 he took delivery of the latest Graf – a much heavier, louder and larger instrument which at last satisfied him with its full range of 6½ octaves,  $c_3$ – $f^3$ .

In the end, it is difficult not to feel that Beethoven was writing not for a specific type of piano, but for an idealised instrument of limitless possibilities. Besides sonorities that are plainly conceived in orchestral terms, the sonatas contain effects that cannot be reproduced on any keyboard instrument – in particular, the crescendo on a single sustained note, as in op.7 II 39, op.14 no.1 II 62 and op.81a I 252–3.

### *Pedalling*

According to Czerny, Beethoven "made frequent use of the pedals, much more frequent than is indicated in his works",<sup>1</sup> and we may assume that where he did provide indications, the use of the pedals was not either self-evident, or simply a matter of taste. His earliest indications for the sustaining pedal occur in six works published in 1801–2: the C major Concerto op.15, the Quintet op.16, and the sonatas opp.26–28. The use and release of the pedal was indicated by the words *senza sordino* and *con sordino* respectively. Though this was cumbersome, Beethoven was able to be quite specific about the use – and non-use – of the pedal in such moments as the start of the finale in op.27 no.2. Later, starting with Sonata op.31 no.2 and the 'Waldstein' sonata op.53, he devised the simpler pedal notation which is in all essentials still in use today.

Beethoven evidently relished the sound of overlapping harmonies, and brought their effect into play on several occasions. In the 'Waldstein' Sonata's rondo theme the pianist is instructed to keep the sustaining pedal depressed not only through changes of harmony from tonic to dominant, but also through alternations of mode, from major to minor. Similar deliberate blurring is found at the start of Concerto No.3 II and in

1 Carl Czerny: "Anekdoten und Notizen über Beethoven". *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, ed. Paul Badura-Skoda (Vienna, 1963), p.22.

# EINLEITUNG

Das Wiener Verlagshaus S. A. Steiner & Co. kündigte die Veröffentlichung von Beethovens Sonate op. 90 (diese war die erste einer langen Reihe von Werken des Komponisten, die bei Steiner erscheinen sollten) im Juni 1815 in einer Zeitungsanzeige an, in der betont wurde: „Allen Kennern und Freunden der Tonkunst wird die Erscheinung dieser Sonate gewiß sehr willkommen seyn, da nun seit mehreren Jahren von L. v. Beethoven nichts für's Piano-Forte erschienen ist. – Es bedarf dieß neue Werk keiner Lobrede, da es ihm an Originalität, Annehmlichkeit und Kunst, womit der geschätzteste Tonkünstler unserer Zeit seine Werke unerschöpflich zu schmücken gewohnt ist, keineswegs gebricht.“<sup>1</sup> Tatsächlich war Beethovens vorangegangene, „Les Adieux“ genannte Sonate op. 81a etwa sechs Jahre zuvor entstanden, als Napoleons Truppen Wien besetzten. Seine nationalen Gefühle bewogen Beethoven, in den letzten beiden Sätzen der Sonate op. 81a den üblichen italienischen Tempoangaben deutsche zur Seite zu stellen. In der neuen Sonate jedoch verzichtete er ganz auf italienische Satzvorschriften. Und obwohl Steiners Ausgabe wie auch ein etwa vier Monate später in Bonn bei Nikolaus Simrock erschienener Nachdruck im Wesentlichen die gleiche deutsche Titelseite aufwies, erschien der Stich von Breitkopf & Härtel, der im Oktober 1815 angekündigt wurde, mit einem neuen Titelblatt in französischer Sprache.

Beethovens Sonate op. 90 war Moritz Graf von Lichnowsky gewidmet, dem er auch schon die „Eroica“-Variationen op. 35 zugeeignet hatte. Das Werk war keine Auftragskomposition, wie aus einem von Beethoven an Lichnowsky gerichteten Brief vom 21. September 1814 hervorgeht. In seiner Antwort auf ein heute verlorenes Schreiben des Grafen informiert Beethoven diesen darüber, „daß bald eine Sonate von mir erscheinen wird, die ich ihnen gewidmet, ich wollte sie überraschen, denn längst war diese Dedikation ihnen bestimmt, aber ihr gestriger Brief macht mich es ihnen jetzt entdecken, keines neuen Anlasses brauchte es, um ihnen meine Gefühle für ihre Freundschaft und Wohlwollen öffentlich darzulegen.“<sup>2</sup>

Anton Felix Schindler zufolge porträtiert die Sonate die Liebesgeschichte Lichnowskys und seiner zweiten Frau. Eine Fußnote in der dritten Auflage von Schind-

lers *Biographie von Ludwig van Beethoven* führt erläuternd dazu aus: „Der feine Sinn des Grafen Lichnowsky, dem diese Sonate gewidmet ist, ließ ihn bei näherer Bekanntschaft mit dem Werke besondere Intentionen darin vermuthen. Auf seine Anfrage diesfalls erwiderte der Autor, er habe ihm seine Liebesgeschichte in Musik setzen wollen und wünsche er Ueberschriften, so möge er über den ersten Satz schreiben: Kampf zwischen Kopf und Herz, und über den zweiten: Conversation mit der Geliebten. – Graf Lichnowsky hatte sich nach dem Tode seiner ersten Gemahlin in eine sehr geschätzte Opernsängerin verliebt, seine Agnaten protestirten jedoch gegen eine eheliche Verbindung. Erst nach mehrjährigem Kampfe gelang es ihm 1816 alle Hindernisse zu besiegen.“<sup>3</sup>

Wie so oft jedoch passte Schindler ganz offensichtlich die Fakten seiner Erzählung an: Zu der Zeit, als Lichnowsky seine Affäre mit der Sopranistin Josepha Stummer begann, lebte seine Frau noch. Sie starb 1817, etwa drei Jahre nach der Geburt der unehelichen Tochter des Grafen.<sup>4</sup> Schindlers Anekdote mag ihren Ursprung in dem extremen Kontrast zwischen den Sonatensätzen gehabt haben – der erste der beiden erscheint melodisch fragmentiert und harmonisch durchgehend ruhelos, während der zweite, in Dur stehende von Anfang bis Ende als reiner Gesang komponiert ist. Das Rondo übte greifbaren Einfluss auf Schubert aus, dem es nicht nur für den zweiten Satz seiner Sonate in e-Moll D 566 (1817) als Vorbild diente, sondern auch für das Rondo in A-Dur für Klavier zu vier Händen D 951, das er in seinem letzten Lebensjahr komponierte. In diesem übernahm Schubert sogar die Art, in der Beethovens Thema bei seinem letzten Auftreten in die Tenorlage versetzt wird, um dem Gesang der Melodie größere Innigkeit zu verleihen.

Die Intensität des ersten Satzes von Beethovens Sonate op. 90 gründet nicht nur auf seiner extremen Konzentration, sondern auch auf der durchgehenden Beibehaltung der Molltonalität, wobei sich der zweite Teil der Exposition auf der Molldominante entfaltet und nicht in der traditionelleren parallelen Durtonart. Im Finale der Sonate op. 27 Nr. 2 sowie in den Ecksätzen der d-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2 hatte er ein

1 *Wiener Zeitung*, Nr. 157, 6. Juni 1815, S. 619, Sp. 2.

2 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 740.

3 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Erster Theil, Münster 1860, S. 241–242.

4 Siehe Peter Clive, *Beethoven and his World*, Oxford 2001, S. 207 bis 208.







# VORWORT

## Quellen

- A** Autographe Partitur, datiert 16. August 1814, aufbewahrt im Beethoven-Haus Bonn.
- B** Abschrift von **A** in der Hand Erzherzog Rudolphs, aufbewahrt in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.
- E** Erstausgabe (Juni 1815), veröffentlicht von S.A. Steiner und Comp., Wien; nach wenigen Wochen mit Korrekturen nachgedruckt.
- K** Exemplar von **E** mit einigen Eintragungen von Beethovens Hand, aufbewahrt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen enthält der Critical Commentary.

## Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, wurden 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. Abkürzungen wie ,  und  begegnen in **A** ziemlich häufig (z. B. I 45–54, 84–102), jedoch deutlich weniger in **E**, und dasselbe gilt für  in II (41–44 etc.); in der vorliegenden Ausgabe werden diese stets ausgeschrieben.

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

## Legatobögen

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 Fortsetzung des Legatospiels offensichtlich (z. B. II 64 RH), doch manchmal ist es fraglich, wie weit sich die Bögen erstrecken sollten; so etwa in I 181 (wo die letzte Note eine andere Behandlung als in

38 erfordern könnte) oder in II 181 LH (wo die Bögen offenkundig bis 184 fortdauern, danach aber wird es unklar). 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.

Daneben gibt es eine Kategorie von „Bögen“, die irreführend sein kann: wenn ein Bogen lediglich zu einer Notengruppe gesetzt ist, um eine Quintole oder Sextole anzuzeigen wie in I 30/34, 173/177. Hier handelt es sich eindeutig um „Gruppierungsbögen“ und keine echten Legatobögen, zum einen, weil die Sextole in 30 und 174 durchgehend keinen Bogen hat, und zum anderen, weil Beethoven kleine, nur die Ziffer 5 bzw. 6 umfassende Bögen notiert. Aus diesem Grunde wurden sie weggelassen.

## Bögen bei Tonwiederholungen

Diese begegnen bei Beethoven ziemlich häufig und wurden so übernommen, wie sie in den Quellen stehen. Selbstverständlich wäre es schlecht, den langen Bogen in II 217–220 unterbrechen zu müssen, und dasselbe kann zweifellos auch für weniger offenkundige Fälle wie I 13 und II 269 angenommen werden.

## 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* natürlich entscheidend ist (z. B. I 120–129). Diese Vorgehensweise zu rechtfertigen fällt freilich dort, wo die gleichen dynamischen Angaben zu beiden Händen an exakt derselben Stelle notiert sind, manchmal nicht leicht. An besonders emphatischen Stellen wie I 132 ist es keinesfalls wünschenswert, das hohe Maß an Dramatik abzuschwächen, das Beethovens dynamische Vorschriften auszeichnet. Wo jedoch nur eine Grunddynamik wie zum Beispiel *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. Fälle

# 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 ( $f_3$ – $f^2$ ),<sup>1</sup> 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.“<sup>2</sup> 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. 20.