

BEETHOVEN

Sonate in c
für Klavier

Sonata in C minor
for Pianoforte

op. 111

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11813

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Preface	V
Performance Practice	VII
Einleitung	X
Vorwort	XII
Zur Aufführungspraxis	XIV
Sonate in c / Sonata in C minor op. 111	1
Critical Commentary	
Facsimiles	24
Signs and conventions	28
Sources	29
Appendices	39

INTRODUCTION

Beethoven's few surviving sketches for the sonata op.111 date from around December 1821 and the early weeks of the following year, at the time when he was also working on his *Missa solennis*. Preliminary ideas for a sonata in C minor indicate that it was to have had a slow movement in A flat beginning *sul una corda*, and a 'presto' finale based on a theme that was to become the main subject of the Allegro in the op.111 sonata as we know it.¹ That fugal main subject, however, had its origin some twenty years earlier, in an unused sketch found among ideas for the A major violin sonata op.30 no.1, where it appears as an Andante in F sharp minor.²

The three sonatas opp.109–11 were composed in response to a commission from the Berlin publisher Adolph Martin Schlesinger. However, the last two works of the group were first issued by Schlesinger's son Maurice, whose publishing house was based in Paris. As Schlesinger *père* told Beethoven on 2 July 1822, he had decided to have the pieces engraved in the French capital so that they could appear with true brilliance.³ The unusual two-movement form of the op.111 sonata, ending with an Adagio, gave rise to an enquiry from Maurice Schlesinger: "As I had the pleasure a few days ago of receiving your 3rd sonata, which contains so many beautiful ideas that could only have been created by a great master, I am taking the liberty before I have it engraved of respectfully asking you if for this work you have written only 1 Maestoso and 1 Andante [*sic*], or if by any chance the Al[le]gretto has been forgotten by the copyist."⁴

Schlesinger must have communicated his concern to his father, because ten days later Beethoven received the same question from Berlin. At the same time, Adolph Martin Schlesinger asked the composer who the work's dedicatee was to be.⁵ Beethoven seems not to have answered either letter, nor did he respond to Maurice Schlesinger's request for metronome markings for all three sonatas; but on 31 August he told

the Paris-based publisher that op.111 was to be dedicated to Archduke Rudolph.⁶ Some six months later, he had apparently forgotten this, and he instructed Schlesinger to inscribe the work to Antonie Brentano. At the same time he told his former pupil Ferdinand Ries, who was looking after his affairs in London, that Brentano was to receive the dedications of both op.110 and op.111.⁷ In the event, Brentano's name appeared only on the first English edition of op.111, published by Clementi. Perhaps it was in compensation for the fact that her name was not included on either sonata (op.110 was issued without a dedication) that Beethoven inscribed his 'Diabelli' Variations op.120 to Antonie Brentano, who is widely thought to have been his "immortal beloved".

No sonata by Beethoven presents a stronger contrast of opposites than this one: the first movement turbulent, dark and intense; the second a largely serene series of variations in a luminous C major on a theme described as an 'Arietta'. To Wilhelm von Lenz the sonata epitomised the dualism of the world, between resistance and resignation;⁸ while for Hans von Bülow its two movements represented the opposition of Samsara and Nirvana.⁹

Like the 'Pathétique' sonata op.13, in the same key of C minor, op.111 begins with a dramatic introduction. In this instance, however, the opening page is not genuinely slow, and Beethoven is able to create a seamless transition between the *Maestoso* and the *Allegro con brio ed appassionato* by ending the former with a rumbling trill deep in the bass of the piano which continues in notes of half the value during the Allegro's opening bars. This does not necessarily signify that Beethoven intended a precise tempo relationship between the two sections (in practice, the Allegro is likely to move at rather more than twice the speed of the Maestoso), and Bülow is among the many editors of the work who recommend an *accelerando* during the Allegro's first two bars. Others, and notably Donald Francis Tovey, advocate an immediate increase of

1 *Ludwig van Beethoven. A Sketchbook from the Year 1821 (Artaria 197)*, ed. William Drabkin (Bonn, 2010), vol.1 p.76; vol.2 p.90.

2 *Ludwig van Beethoven. Keflersches Skizzenbuch*, ed. Sieghard Brandenburg (Bonn, 1978), vol.1, p.88; vol.2, f.37v.

3 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No.1474.

4 *Briefwechsel*, No.1476.

5 *Briefwechsel*, No.1481.

6 *Briefwechsel*, No.1491.

7 See Critical Commentary, p.32.

8 Wilhelm von Lenz: *Beethoven. Eine Kunst-Studie* (Hamburg, 1860), vol.5, p.85.

9 *Ludwig van Beethoven, Sonaten und andere Werke für das Piano-forte. Instruktiue Ausgabe Klassischer Klavierwerke, 3. Abteilung* (Stuttgart, 1891), vol.5, p.118.

string quartet op.127. With the return to C major at bar 130 the Arietta theme reaches a form of apotheosis, its melody unadorned, but newly harmonised and supported by an intricate left-hand accompaniment. Although Beethoven does not provide a literal reprise of the theme itself in order to end the piece in circular fashion, as he had done in the variations of op.109, the final bars, with their reminiscence of

the theme's rhythm, round the melody out, and at the same time bring the sonata to a gentle close on a weak beat of the bar which seems to leave the music hanging in suspension, so that the silence following the last chord speaks as eloquently as the music that has preceded it.

Misha Donat

PREFACE




Sources

- A1** Autograph score of the first movement, dated 13 January 1822, in the Beethoven-Haus, Bonn.
- A2** Autograph fair copy of both movements, bearing the same date, in the Staatsbibliothek zu Berlin.
- B** Copyist's score, Stichvorlage for E, in the Beethoven-Haus, Bonn.
- E** First edition (April 1823), published by Maurice Schlesinger, Paris.
- F** English edition (April 1823), published by Clementi & Co, London.
- K** Correction list to E in Beethoven's hand.
- GK** Proof copy of G, with corrections by Beethoven, in the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.
- G** Edition (1823) published by Cappi & Diabelli, Vienna.

For a full account of these sources and the interrelationships between them, 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 $\langle \text{note} \rangle$ instead of Beethoven's usual $\text{note} \rangle$. Abbreviated forms occur seldom in op.111; $\text{♩} \text{♩}$ in I 12–5 LH obviously needs to be written out, as already in B; in I 16–8 LH Beethoven wrote  in A1, but evidently did not intend that this should be printed, for in A2 he changed 16–7 to  (though 18 remains ). In B 17–8 were written out, but the $\times \times \times$ in 16 survived even as far as E. In F and G, however, every note is written out, as is obviously best. Bars 48–9 are a similar case, all written out in full already in B.



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.

Slurs to and from Repeated Notes

These occur fairly frequently in Beethoven, and have been retained as they stand in the sources; in II 23 and 39 it would clearly be detrimental to insist on breaking the slur each time before the repeated note.

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 Vorschläge (e.g. I bars 2 and 4) or Nachschläge after trills (I 35, 77), and here slurs were in practice invariably assumed, as equally in the case of Nachschläge written as real  as in I 1, 3, 5 and 64–5 (but not the  in 66!). Two of Beethoven's slurs do extend as far as the Nachschlag (I 79 in **A1**, 81 in **A2**), but were doubtless intended to be printed to the main note in the conventional way, as consistently in **B** and all authentic published editions.

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 36/9, 44). 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 116 where the additional *sf* below LH removes any lingering doubt. In especially emphatic places such as I 20–1/6–8, 58–9 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 *p* or *cresc.* 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 5.

Accents

In 1822 the modern, sharp accent as we know it today was still 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 ). Gentler stresses were notated as hairpins, rather longer than the modern >, and always beneath the note. Sometimes they are written even longer, resembling diminuendos, as in I 65–6; 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 be-

tween 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 we have adhered strictly to it. Early printed editions, however, are totally inconsistent, and nothing can be deduced from the incidence of either one or the other; for example in **E** all the staccato is given as Punkte, while in **F** the portato appears with Striche.

It is a recurring feature of Beethoven's piano music that he marks staccato only in RH, not in LH. In op.111 this only occurs in I 10, 20–1 in **A2** (he was only saving himself time; LH staccato is all there in **A1**), but the principle recurs with portato in I 30/1, 94–5 (perhaps also slur in I 51), where again he doubtless assumed it in both hands equally, but instead of adding editorial markings in LH we have preferred to present Beethoven's text unaltered.

Acknowledgements

The staffs of the Beethoven-Haus, Bonn and the Staatsbibliothek zu Berlin have been consistently willing and helpful, and I thank them for their kindness and patience. I am grateful, too, to the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna who kindly provided copies of **E**, **GK** and **G**, and to the British Library, London for theirs of **F**. Then I have received advice from many distinguished pianists, especially Paul Badura-Skoda, Oliver Davies, Leslie Howard, Julian Jacobson, Robert Levin and John Lill, and I thank them warmly for their valuable insights which assisted greatly in the determination of the most faithful, and at the same time plausible, text.

Jonathan Del Mar

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",¹ 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

Beethovens wenige erhaltene Skizzen zur Sonate op. 111 datieren von etwa Dezember 1821 und aus den ersten Wochen des folgenden Jahres, als er auch an der *Missa solemnis* arbeitete. Erste Gedanken zu einer Sonate in c-Moll deuten darauf hin, dass sie einen langsamen, *sul una corda* beginnenden Satz in As-Dur haben sollte und ein „presto“-Finale über ein Thema, aus dem das uns bekannte Hauptthema des Allegros der Sonate op. 111 hervorging.¹ Der Ursprung dieses fugenhaften Themas findet sich in einer etwa zwanzig Jahre älteren ungenutzten Skizze unter den Entwürfen für die Violinsonate in A-Dur op. 30 Nr. 1, dort als Andante in fis-Moll.²

Die drei Sonaten op. 109, 110 und 111 entstanden im Auftrag des Berliner Verlegers Adolph Martin Schlesinger. Die letzten beiden Sonaten wurden jedoch zuerst bei Schlesingers Sohn Maurice gedruckt, dessen Verlag in Paris ansässig war. Wie A. M. Schlesinger Beethoven am 2. Juli 1822 mitteilte, sollten sie in Paris gestochen werden, um „recht *brillant*“ zu erscheinen.³ Die ungewöhnliche, mit einem Adagio endende zweisätzigige Form der Sonate op. 111 veranlasste Maurice Schlesinger zu der Nachfrage: „Da ich das Vergnügen gehabt vor einigen Tagen Ihre 3.¹ Sonate zu erhalten, die so viele Schönheiten enthält, daß der grosse Meister nur im Stande war sie zu schaffen, nehme ich mir die Freiheit, ehe ich solche stechen lasse, bey Ihnen gehorsamst anzufragen, ob Sie für dies Werk nur 1 *Maestoso*, und 1 *Andante* [sic], geschrieben oder ob vielleicht das *All[.]egro* zufällig beym Notenschreiber vergessen worden.“⁴

Offenbar hatte er seine Bedenken auch seinem Vater mitgeteilt, denn zehn Tage später erhielt Beethoven einen ähnlich lautenden Brief aus Berlin, verbunden mit der Frage, wer der Widmungsträger des Werkes sei.⁵ Wie es scheint, hat Beethoven weder die Briefe noch Maurice Schlesingers Bitte um Metronomangaben für die drei Sonaten beantwortet. Am 31. August teilte er jedoch dem Pariser Verleger mit, dass op. 111

Erzherzog Rudolph gewidmet werden solle.⁶ Etwa sechs Monate später hatte er dies wohl vergessen, denn er instruierte nun Schlesinger, das Werk Antonie Brentano zuzueignen. Gleichzeitig schrieb er seinem ehemaligen Schüler Ferdinand Ries, der in London seine Angelegenheiten vertrat, dass sie Widmungsträgerin sowohl von op. 110 als auch von op. 111 sein solle.⁷ Schließlich aber erschien ihr Name nur auf der von Clementi veröffentlichten englischen Erstausgabe von op. 111. Vielleicht zum Ausgleich dafür, dass Antonie Brentanos Name, die allgemein als seine „unsterbliche Geliebte“ gilt, auf keiner der beiden Sonaten zu lesen war (op. 110 erschien ohne Widmung), eignete Beethoven ihr die „Diabelli“-Variationen op. 120 zu.

Keine der Sonaten Beethovens weist größere Kontrastierungen auf als op. 111: der erste Satz stürmisch, dunkel und eindringlich; der zweite eine weitgehend heitere Variationenreihe in leuchtendem C-Dur über ein als „Arietta“ bezeichnetes Thema. Die Sonate verkörperte für Wilhelm von Lenz den Dualismus der Welt, von „Widerstand“ und „Ergebung“,⁸ während Hans von Bülow in den beiden Sätzen die Gegenüberstellung von Samsara und Nirvana sah.⁹

Wie die gleichfalls in c-Moll komponierte *Grande Sonate pathétique* op. 13 beginnt auch op. 111 mit einer dramatischen Einleitung. Hier aber sind die eröffnenden Takte nicht wirklich langsam, und Beethoven gelingt es, zwischen *Maestoso* und folgendem *Allegro con brio ed appassionato* einen nahtlosen Übergang zu schaffen, indem er die Einleitung mit einem grummelnden Basstriller beendet, der in halbierten Notenwerten am Beginn des Allegros fortgesetzt wird. Dies bedeutet nicht unbedingt, dass Beethoven ein ausgewogenes Tempoverhältnis zwischen den beiden Abschnitten herzustellen beabsichtigte: Tatsächlich dürfte sich das Tempo des Allegros gegenüber dem des *Maestoso* eher mehr als verdoppeln, und Hans von Bülow gehörte zu den zahlreichen Herausgebern der Sonate, der ein *Accelerando* in den ersten beiden Takten des Allegros empfiehlt. Andere, darunter vor allem Donald Francis

1 Ludwig van Beethoven. *A Sketchbook from the Year 1821* (Artaria 197), hrsg. von William Drabkin, Bonn 2010, Bd. 1, S. 76; Bd. 2, S. 90.

2 Ludwig van Beethoven. *Keßlersches Skizzenbuch*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bonn 1978, Bd. 1, S. 88; Bd. 2, fol. 37v.

3 Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 1474.

4 *Briefwechsel*, Nr. 1476.

5 *Briefwechsel*, Nr. 1481.

6 *Briefwechsel*, Nr. 1491.

7 Siehe *Critical Commentary*, S. 32.

8 Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Hamburg 1860, Bd. 5, S. 85.

9 Ludwig van Beethoven, *Sonaten und andere Werke für das Piano-forte. Instruktiue Ausgabe Klassischer Klavierwerke, 3. Abteilung*, Stuttgart 1891, Bd. 5, S. 118.

Schließlich löst sich die Musik in einem lang anhaltenden Triller auf, wodurch der Eindruck von Stille inmitten schnellster Bewegung entsteht. Beethovens Modulation nach Es-Dur eröffnet einen neuen Horizont, wie es ähnlich durch das Auftreten einer neuen Tonart zu einem sehr späten Zeitpunkt im Variationsatz des Streichquartetts op. 127 geschehen sollte. Mit der Rückkehr nach C-Dur (T. 130) erreicht das Arietta-Thema eine Art Apotheose, in der es sich schlicht, aber neu harmonisiert und gestützt von einer komplexen Begleitung zeigt. Zwar schreibt Beethoven keine

wörtliche Reprise des Themas, um den Satz in sich zurücklaufend zu beenden, wie er es in den Variationen der Sonate op. 109 getan hatte, aber die letzten Takte mit ihrer rhythmischen Reminiszenz an die „Arietta“ runden ihre Melodie ab und bringen die Sonate auf dem schwachen Taktteil zu einem sanften Abschluss, wodurch die Musik in der Schweben zu verharren scheint und die ihr folgende Stille so beredt wirkt, wie die vorausgehende Musik.

Misha Donat

(Übersetzung: Britta Schilling-Wang)



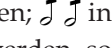

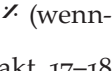
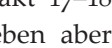
VORWORT

Quellen

- A1** Autograph des ersten Satzes, datiert 13. Januar 1822, aufbewahrt im Beethoven-Haus Bonn.
- A2** Autographe Reinschrift beider Sätze mit demselben Datum, aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin.
- B** Kopistenabschrift, Stichvorlage für E, aufbewahrt im Beethoven-Haus, Bonn.
- E** Erstausgabe (April 1823), veröffentlicht von Maurice Schlesinger, Paris.
- F** Englische Erstausgabe (April 1823), veröffentlicht von Clementi & Co, London.
- K** Korrekturliste zu E von Beethovens Hand.
- GK** Probeabzug von G mit Korrekturen von Beethoven, aufbewahrt in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.
- G** Ausgabe (1823), veröffentlicht von Cappi & Diabelli, Wien.

Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen und ihre Abhängigkeiten untereinander vermittelt der Critical Commentary.

Spezielle Editionsprobleme



Wo immer möglich, wurden die Eigenheiten von Beethovens Notation, seine Schlüssel, die Schreibweise von Dynamik und Tempoangaben, die Notengruppierungen und die äußere Anlage beibehalten. In einigen offenkundigen Fällen wurde die Schreibweise jedoch heutigen Gewohnheiten angepasst: Die für Beethoven charakteristische Angabe *cres.* wurde in *cresc.* geändert und Gabeln zur ersten Note eines Taktes mit  statt mit dem bei Beethoven üblichen  dargestellt. Abkürzungen begegnen in op. 111 selten;  in I 12–15 LH muss natürlich ausgeschrieben werden, so wie auch schon in B; I 16–18 LH notierte Beethoven in A1 als , beabsichtigte dies aber offenbar nicht so drucken zu lassen, denn in A2 änderte er Takt 16–17 in  (wenngleich Takt 18  blieb). In B wurde Takt 17–18 ausgeschrieben; die x x x in Takt 16 blieben aber noch bis E erhalten. In F und G ist dagegen jede Note ausgeschrieben, wie es offenkundig am besten ist. Bei Takt 48–49 liegt ein ähnlicher Fall vor; schon in B ist hier alles notiert.

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

Bögen bei Tonwiederholungen

Diese begegnen bei Beethoven regelmäßig und wurden so übernommen, wie sie in den Quellen stehen. In II 23 und 39 wäre es von Nachteil, vor jeder Tonwiederholung auf einer Unterbrechung des Legatobogens zu bestehen.

Bögen bei Ziernoten


Beethoven setzte im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen Zier- und Hauptnoten. Ziernoten begegnen überwiegend als Vorschläge (z. B. I Takt 2 und 4) oder Nachschläge zu Trillern (I Takt 35, 77). An diesen Stellen wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt, ebenso dort, wo Nachschläge als normale  wie in I Takt 1, 3, 5 und 64–65 (nicht aber die  in Takt 66!) notiert sind. Zwei von Beethovens Bögen erstrecken sich bis zum Nachschlag (I Takt 79 in A1, 81 in A2), sollten aber zweifellos wie üblich bis zur Hauptnote gedruckt werden, wie durchgehend in B und allen authentischen Druckausgaben.

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 36/9, 44) 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 116, wo das zusätzliche *sf* unter der LH alle vielleicht noch bestehenden Zweifel beseitigt. An besonders emphatischen Stellen wie I 20–21/6–8, 58–59 ist es keinesfalls wünschenswert, den hohen dramatischen Gehalt abzuschwächen, der Beethovens dynamische Vorschriften auszeichnet. Wo jedoch nur eine Grunddynamik wie *p* oder *cresc.* 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 Systeme

men reduzieren. Alle Fälle dieser Art sind im Appendix 5 aufgelistet.

Akzente

1822 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). Weniger starke Betonungen wurden als Gabeln wiedergegeben, die etwas länger waren als das moderne Zeichen > und stets unter der Note standen. Gelegentlich sind diese sogar noch etwas länger geschrieben und erinnern an Diminuendo-Gabeln wie in I 65–66; diese sind als lange Akzente (oder „Schubert-Gabeln“) zu verstehen, nicht als Diminuendo-Gabeln mit Auswirkung auf die Grunddynamik.

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, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 2032) mit der eindeutigen Aussage,   und  seien nicht dasselbe. Indessen sind Beethovens Anweisungen hinsichtlich der Unterscheidung dieser beiden Zeichen absolut eindeutig: Seine Staccato-Zeichen sollen stets als Striche wiedergegeben werden, außer solchen unter Bögen in der Bedeutung von Portato, die selbstverständlich als Punkte zu notieren sind. Dieses Prinzip bereitet weder Probleme noch macht es Ausnahmen notwendig; entsprechend haben wir uns strikt daran gehalten. Frühe Druckausgaben zeigen sich diesbezüglich jedoch absolut uneinheitlich, und aus dem Vorkommen des einen oder des anderen Zeichens kann keine Erkenntnis abgeleitet werden. In E ist zum Beispiel das Staccato stets mit Punkten angegeben, wohingegen in F das Portato durch Striche angezeigt wird.

Es gehört zu den wiederkehrenden Eigenarten von Beethovens Klaviermusik, dass er Staccato-Zeichen nur zur rechten, nicht aber auch zur linken Hand notierte. In op.111 begegnet dies nur in I 10, 20–21 in A2 (damit wollte er nur Zeit sparen; in A1 ist das Staccato zur LH überall vorhanden), aber das Prinzip

wiederholt sich beim Portato in I 30/1, 94–95 (vielleicht auch beim Bogen in I 51), wo er sie zweifellos für beide Hände in gleicher Weise voraussetzte. Statt die Zeichen in der linken Hand von Herausgeberseite zu ergänzen, haben wir lieber Beethovens Notentext diesbezüglich unverändert wiedergeben.

Dank

Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Beethoven-Hauses Bonn, und der Staatsbibliothek zu Berlin standen mir tatkräftig zur Seite, und ich danke ihnen für ihre Hilfsbereitschaft und Geduld. Darüber hinaus danke ich der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien,

die mir freundlicherweise Kopien von E, GK und G zur Verfügung stellte, sowie der British Library, London, für Kopien von F. Hinweise erhielt ich außerdem von zahlreichen herausragenden Pianisten, insbesondere Paul Badura-Skoda, Oliver Davies, Leslie Howard, Julian Jacobson, Robert Levin und John Lill; für die Mitteilung ihrer wertvollen Erkenntnisse, die mir bei der Entscheidung für einen zugleich möglichst zuverlässigen wie plausiblen Notentext großartige Hilfe leisteten, bin ich ihnen herzlich verbunden.

Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Gudula Schütz)

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),¹ der seit der Zeit von Haydn und Mozart 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 Spitzton 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.“² 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 Anwei-

sungen *senza sordino* bzw. *con sordino* markiert. Wenngleich diese Notierungsweise mühselig war, gelang es Beethoven doch, den Gebrauch (und Nichtgebrauch) des Pedals recht genau anzugeben, etwa am Beginn des Finales von op. 27 Nr. 2. Später – erstmals in der Sonate op. 31 Nr. 2 und der „Waldstein“-Sonate – entwickelte er die einfachere Pedalnotation, die im Wesentlichen bis heute Verwendung findet.

Beethoven genoss ganz offensichtlich den Klang sich überlagernder Harmonien und brachte den Effekt bei mehreren Gelegenheiten ins Spiel. Im Rondo-Thema der „Waldstein“-Sonate wird der Pianist angewiesen, das Haltepedal nicht nur bei Harmonieänderungen zwischen Tonika und Dominante gedrückt zu halten, sondern auch beim Wechsel des Tongeschlechts von Dur nach Moll. Ein ähnlich bewusstes Verschleiern begegnet im Dritten Klavierkonzert zu Beginn des zweiten Satzes, in der Sonate op. 101 II 30–33 und an vielen weiteren Stellen. Hier und auch in den gleichsam im Pedalklang badenden Rezitativ-Passagen des Kopfsatzes der „Sturm“-Sonate op. 31 Nr. 2 mag der Spieler eines modernen Klaviers mit seinem weniger fokussierten Klang und länger anhaltenden Ton zu dem Schluss kommen, dass ein umsichtig eingesetztes Halb-Pedal jenem Effekt, den Beethoven vor Augen hatte, näher kommt.

Das ‚Piano‘-Pedal an Beethovens Klavieren besaß mehr Abstufungen als moderne Instrumente bieten; somit vermag der zarte Una-corda-Klang, der ihn bei der Komposition seiner späten Sonaten vermehrt anzog, auf den heutigen Klavieren letztlich nicht adäquat wiedergegeben zu werden, da trotz Seitwärtsbewegung der Mechanik die Hämmer noch immer zwei Saiten statt einer anschlagen. Die langsamen Sätze der Sonaten op. 101 und 106 verlangen an einigen Stellen das allmähliche Heben des Una-corda-Pedals, so dass die Hämmer schrittweise mehr Saiten anschlagen. Dieser raffinierte Effekt, der auch im zweiten Satz des Vierten Klavierkonzerts begegnet, bleibt dem Pianisten des 21. Jahrhunderts zwangsläufig versagt.

Tempo

Das schwierige und allbekannte Problem der Beethoven'schen Metronomangaben spielt in den Klavier-sonaten eine nicht gar so ärgerliche Rolle wie sonst. Die einzige Sonate, die er mit Metronomzahlen versah, ist op. 106 – freilich ist das unwahrscheinlich schnelle $\text{♩} = 138$ beim ersten Satz eine der umstrittensten Angaben überhaupt. Konkrete Hinweise auf die Unzuverlässigkeit der Metronomangaben liefern Einspielungen einer Vielzahl späterer Komponisten, deren Tempo oft

1 Zur Angabe der Tonhöhen siehe im Critical Commentary den Abschnitt *Signs and conventions*, S. 28.

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.