

BEETHOVEN

Sonate in E
für Klavier

Sonata in E major
for Pianoforte

op. 109

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10854

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Preface	VI
Performance Practice	VII
Einleitung	XI
Vorwort	XIV
Zur Aufführungspraxis	XV
Sonate in E / Sonata in E major op. 109	1
Critical Commentary	
Facsimiles	21
Signs and conventions	23
Sources	23
Appendices	31

INTRODUCTION

Beethoven wrote his final three piano sonatas, opp.109–11, in response to a now lost request from the Berlin publisher Adolph Martin Schlesinger. In a letter to Schlesinger of 30 April 1820 Beethoven expressed his willingness to compose new sonatas for him,¹ and a month later he undertook to deliver the first of them very soon. Two further sonatas, he promised, would follow towards the end of July.² But Beethoven was busy with his *Missa solemnis*, and work on the project for Schlesinger was further interrupted by extended periods of illness. In the event, the second sonata was not completed until towards the end of 1821, and op.111 followed some two months later.

Beethoven appears to have intended to inscribe all three sonatas to two members of the same family. Op.109 appeared with a dedication to Maximiliane Brentano. Some nine years earlier, when Maximiliane was aged only ten, Beethoven composed a short Allegretto for piano trio (WoO 39) which bore the inscription: “To my little friend Maxe Brentano, to encourage her in her piano playing.” Beethoven helpfully wrote in the fingerings of the piano part for her. Just a few days after completing the piece Beethoven penned his famous letter to his “immortal beloved”, and current research favours Maximiliane’s mother, Antonie, as the woman in question.

On 1 May 1822 Beethoven told Schlesinger, who was about to issue the op.110 sonata, that he had a dedicatee for the work in mind, and would let him know in his next letter.³ However, despite a reminder from Schlesinger two months later, Beethoven failed to provide instructions for the title page, and the sonata was issued without a dedication. On 31 August 1822 Beethoven wrote to Maurice Schlesinger, who issued the Paris first edition simultaneously with his father’s Berlin publication, reprimanding them both for not having followed his instruction that “the sonata in A flat was to be dedicated to someone among my acquaintances”.⁴ A surviving fragment of a letter to Beethoven’s former pupil Ferdinand Ries in London early in 1823 maintains that the English edition was to be dedicated to Antonie Brentano.⁵ Beethoven seems

to have had Brentano in mind for op.111, too, despite the fact that in the same letter to Maurice Schlesinger he instructed that the C minor sonata was to be inscribed to Archduke Rudolph. Some months later Beethoven had clearly forgotten this, and asked Maurice Schlesinger to dedicate op.111 to Antonie Brentano instead.⁶ However, his request was carried out only in the first London edition, issued by Clementi shortly after the Paris and Vienna publications. Perhaps it was in compensation for the fact that her name did not appear on either the op.110 or op.111 sonatas that Beethoven subsequently dedicated his ‘Diabelli’ Variations op.120 to Antonie Brentano.

Beethoven’s final sonata triptych finds him exploring a radically new approach to the form, with the main weight of the argument firmly placed on the finale. In the first two works of the group the shift in emphasis is ensured by scaling down the dimensions of the first two movements. The design of the op.109 sonata, consisting as it does of two highly condensed movements followed by an extended slow movement, is so unusual that it comes as no great surprise to learn that its opening movement was almost certainly conceived in the first place as an independent piece. Early in February 1820 the journalist and editor Josef Karl Bernard, who was a close friend of Beethoven, noted in one of the conversation books the composer used on account of his deafness: “Starke would like to have a little piece of music for the second part of his *Klavierschule*; he already has contributions from the first composers alongside short biographical notices.”⁷

The horn player and composer Friedrich Starke issued the second part of his *Wiener Pianoforte-Schule* that same year. It included two movements from Beethoven’s ‘Pastoral’ Sonata op.28, with fingerings by the composer. (The third part of Starke’s piano method, published in 1821, contained five new pieces by Beethoven which were subsequently included among his Eleven Bagatelles op.119, as well as extracts from the slow movement of the Piano Sonata op.31 no.2 and an arrangement of the finale of the C minor Piano Concerto.) The evidence for thinking that the first movement of the op.109 Sonata was originally designed as

1 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996) No.1388.

2 *Briefwechsel* No.1393.

3 *Briefwechsel* No.1462.

4 *Briefwechsel* No.1491.

5 *Briefwechsel* No.1592.

6 *Briefwechsel* No.1572.

7 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Karl-Heinz Köhler & Grita Herre (Leipzig, 1972), vol.1, p.245.

PREFACE

Sources

- A** Autograph score, housed in the Library of Congress, Washington D.C.
- B** Copyist's score with corrections by Beethoven, housed in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna.
- E** First edition (September 1821), published by A.M. Schlesinger, Berlin, of which one copy (**K**) survives with corrections in Beethoven's hand.

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 . Certain abbreviated forms occur in the sources in III, but are unacceptable in a modern score in this context: ,  and  (bars 41-4, 58-60, 155-6 in all sources), while Beethoven's use in bars 105^{II}-113^I of  to mean  is of course quite impossible, nowadays (and indeed also in Beethoven's day, given the appropriate time signature) having another significance entirely.

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 Grace Notes

Beethoven generally did not write slurs round grace notes, or between grace notes and main notes. The two contexts in which grace notes would most commonly be encountered are simple Vorschläge (e.g. III 17/9) or Nachschläge after trills (III 187), and here slurs were in practice invariably assumed, as equally in the case of Nachschläge written as real  such as III 41-4. However, in III 5 Beethoven's slur includes the grace notes, but in 14 (as usual) it does not; to avoid ambiguity we have notated bar 5 according to the usual convention.

Accents

In 1820 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 (for example, on the first of each group of a succession of , as in III 169-71). Gentler stresses were notated as hairpins, rather longer than the modern $>$, and always beneath the note, as in III 17/9, 107. Sometimes they are written even longer, resembling diminuendos, as in I 61; these are to be read as long accents (or 'Schubert hairpins') which, depending on context, signify differing degrees of both accent and diminuendo together. Hence those in III 21, 33^I present special problems of interpretation; see note on these bars in the Critical Commentary below.

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 normally without problem or necessity for any exceptions, and we have adhered strictly to it; in op.109, however, there is (as again in op.110) one special case, see note on III 32 in the Critical Commentary.

Early printed editions are often inconsistent; E of op.109 is almost always correct, but in III 113^{II}-115, despite Beethoven's clear Strich in A, the staccato is given in E as Punkte.

It is a recurring feature of Beethoven's piano music that he marks staccato only in RH, not in LH. Doubtless he assumed it in both hands equally; but the idiosyncrasy occurs often enough (though in op.109, only in II 166-7) that instead of adding editorial LH stac-

EINLEITUNG

Beethoven schrieb seine letzten drei Sonaten op. 109, 110 und 111 als Antwort auf eine heute verschollene Anfrage des Berliner Verlegers Adolph Martin Schlesinger. In einem Brief an Schlesinger vom 30. April 1820 drückte Beethoven seine Bereitschaft aus, neue Sonaten für ihn zu komponieren,¹ und einen Monat später verpflichtete er sich, das erste der Werke schon sehr bald abzuliefern. Zwei weitere Sonaten, so versprach Beethoven, würden gegen Ende Juli folgen.² Aber der Komponist war mit der *Missa solemnis* beschäftigt, und außerdem wurden die Arbeiten an dem Vorhaben für Schlesinger von lang anhaltenden Erkrankungen unterbrochen. Die zweite Sonate sollte er schließlich erst gegen Ende des Jahres 1821 vollenden und op. 111 folgte etwa zwei Monate später.

Beethovens Absicht scheint es gewesen zu sein, alle drei Sonaten zwei Mitgliedern derselben Familie zuzueignen. Op. 109 wurde mit einer Widmung an Maximiliane Brentano veröffentlicht. Etwa neun Jahre zuvor hatte Beethoven für die erst zehnjährige Maximiliane ein kurzes Allegretto für Klaviertrio (WoO 39) komponiert, das die Aufschrift „Für meine kleine Freundin Maxe Brentano zu ihrer Aufmunterung im Klavierspielen“ trug. Als Hilfe notierte Beethoven für sie Fingersätze in den Klavierpart. Nur wenige Tage nach Fertigstellung des Stückes verfasste Beethoven seinen berühmten Brief an die „Unsterbliche Geliebte“, die von der aktuellen Musikforschung in Maximilianes Mutter Antonie gesehen wird.

Am 1. Mai 1822, als Schlesinger den Druck der Sonate op. 110 vorbereitete, teilte ihm der Komponist mit, dass er an einen Widmungsträger für das Werk denke und diesen „beym nächsten zusenden“ nennen werde.³ Jedoch versäumte es Beethoven, trotz einer Erinnerung Schlesingers zwei Monate später, dem Verleger Anweisungen für die Titelseite zu geben, so dass die Sonate ohne Widmung erschien. Am 31. August 1822 schickte Beethoven einen Brief an Maurice Schlesinger, der die Pariser Erstausgabe parallel zum Berliner Druck seines Vaters herausgab. Darin wies er beide zurecht, da sie seine Anweisung, dass „die Sonate in As jemand. von meinen verbindungen sollte zuge-

eignet werden“, nicht befolgt hätten.⁴ Aus einem erhaltenen Brieffragment an Beethovens früheren Schüler Ferdinand Ries in London vom Anfang des Jahres 1823 geht hervor, dass die englische Ausgabe Antonie Brentano zugeeignet werden sollte.⁵ Auch für op. 111 scheint Beethoven an sie gedacht zu haben – ungeachtet der Tatsache, dass er in demselben Brief an Maurice Schlesinger die Anweisung gegeben hatte, die c-Moll-Sonate Erzherzog Rudolph zu widmen. Einige Monate später hatte Beethoven dies offenkundig vergessen und bat den Verleger stattdessen, op. 111 Antonie Brentano zuzueignen.⁶ Seiner Bitte wurde jedoch nur in der Londoner Erstausgabe entsprochen, die bei Clementi kurz nach dem Pariser und Wiener Druck erschien. Vielleicht zum Ausgleich dafür, dass ihr Name weder auf der Sonate op. 110 noch auf op. 111 zu lesen war, widmete Beethoven Antonie Brentano danach seine „Diabelli-Variationen“ op. 120.

Beethovens abschließendes Sonaten-Tryptichon zeigt ihn beim Ausloten eines radikal neuen Zugangs an die Form, wobei er das Hauptgewicht des Gefüges unwiderruflich auf das Finale legte. In den ersten beiden Werken der Gruppe wird die Verlagerung der Emphase durch eine Umfangsreduzierung der ersten beiden Sätze erreicht. Die Anlage der Sonate op. 109, die aus zwei höchst verdichteten Sätzen besteht, auf die ein weit gesponnener langsamer Satz folgt, ist so ungewöhnlich, dass es nicht weiter überrascht zu erfahren, dass der Kopfsatz ursprünglich fast sicher als eigenständiges Stück konzipiert wurde. Anfang Februar 1820 notierte der Journalist und Schriftsteller Josef Karl Bernard, ein enger Freund Beethovens, in eines der Konversationshefte, die der Komponist seiner Taubheit wegen benutzte: „Starke wünscht ein kleines Musik-Stück von Ihnen zu haben für seinen zweyten Theil der Klavierschule, wozu er schon Beyträge von den ersten Tonsetzern hat, nebst kurzen biographischen Notizen.“⁷

Der Hornist und Komponist Friedrich Starke gab den zweiten Teil seiner *Wiener Pianoforte-Schule* in ebendiesem Jahr heraus. Darin fanden sich zwei Sätze aus Beethovens „Pastorale“ genannter Sonate op. 28 mit

1 Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 1388.

2 *Briefwechsel*, Nr. 1393.

3 *Briefwechsel*, Nr. 1462.

4 *Briefwechsel*, Nr. 1491.

5 *Briefwechsel*, Nr. 1592.

6 *Briefwechsel*, Nr. 1572.

7 Ludwig van Beethovens *Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Bd. 1, Leipzig 1972, S. 245.

VORWORT

Quellen

- A** Autograph, aufbewahrt in der Library of Congress, Washington D.C.
- B** Kopistenabschrift mit Korrekturen von Beethoven, aufbewahrt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
- E** Erstausgabe (September 1821), veröffentlicht von A. M. Schlesinger, Berlin; es hat sich ein Exemplar (**K**) mit Korrekturen von Beethovens Hand erhalten.

Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen vermittelt 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 wurde die Schreibweise jedoch heutigen Gewohnheiten angepasst: Die für Beethoven charakteristische Angabe *cres.* wurde in *cresc.* geändert und Crescendo- (bzw. Diminuendo-)Gabeln zur ersten Note eines Taktes werden mit  statt mit dem bei Beethoven üblichen  dargestellt. In den Quellen begegnen zu III einige Abkürzungen, die in einem modernen Notentext in diesem Kontext unannehmbar sind: ,  und  (T. 41–44, 58–60, 155–156 in allen Quellen). Beethovens Gebrauch von  in der Bedeutung von  in Takt 105^{II}–113^I ist freilich ganz ausgeschlossen, da diese Notation heute (und auch schon zu Beethovens Zeit, die richtige Taktvorzeichnung vorausgesetzt) eine gänzlich andere Bedeutung hat.

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 Ziernoten

Beethoven setzte im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen Zier- und Hauptnoten. Ziernoten begegnen überwiegend als einfache Vorschläge (z. B. III 17, 19) oder Nachschläge zu Trillern (III 187). An diesen Stellen wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt, ebenso dort, wo Nachschlä-

ge wie in III 41–44 als normale  ausnotiert sind. In III 5 schließt Beethovens Legatobogen jedoch die Ziernoten ein, in 14 (wie gewöhnlich) dagegen nicht. Um Unklarheiten zu vermeiden, haben wir Takt 5 der üblichen Konvention entsprechend notiert.

Akzente

1820 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; wie in III 169–171). Weniger starke Betonungen wurden als Gabeln wiedergegeben, die etwas länger waren als das moderne Zeichen > und stets unter der Note standen wie in III 17, 19, 107. Gelegentlich sind diese sogar noch etwas länger geschrieben und erinnern an Diminuendo-Gabeln wie in I 61; diese sind als lange Akzente (oder „Schubert-Gabeln“) zu verstehen, die je nach Kontext in unterschiedlichem Maß Akzent und Diminuendo zugleich bedeuten. Jene in III 21, 33^I bieten somit besondere Interpretationsprobleme; vgl. die Anmerkung zu diesen Takten unten im Critical Commentary.

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 normalerweise weder Probleme noch macht es Ausnahmen notwendig; entsprechend haben wir uns strikt daran gehalten. Op. 109 bietet (sowie nochmals