

BEETHOVEN

Grande Sonate pathétique

in c / in C minor

für Klavier / for Pianoforte

op. 13

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA10851

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Preface	V
Notes on Performance Practice	VII
Einleitung	XI
Vorwort	XIV
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	XV

Grande Sonate pathétique in c / in C minor op. 13.....	2
--	---

Critical Commentary

Facsimiles	22
Signs and conventions	24
Sources	24
Appendices	28

INTRODUCTION

GENESIS

Beethoven's *Grande Sonate pathétique* was issued by several publishers in quick succession in late 1799 and early 1800.¹ In Vienna, it was published by Joseph Eder, who had already brought out the first edition of the preceding set of three sonatas in 1798 (op. 10), but who now had to yield pride of place to Franz Anton Hoffmeister (December 1799). The work then appeared from Simrock in Bonn (1800) and from Erard in Paris (1801). It is especially interesting to note that the Viennese publishers Eder and Hoffmeister evidently used identical plates.² Eder's plate number 128 was apparently added later, as had happened with Beethoven's Piano Variations on a Trio from Franz Xaver Süssmayr's *Soliman II* (WoO 76, plate no. 127), which likewise underwent parallel publication by these two Viennese firms. Hoffmeister merely added a handwritten title page, which, apart from the title, otherwise remained identical.

The title page of Hoffmeister's edition, in the form of a circular emblem, features a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. This emblem is a reference to the number 92, which Beethoven considered this sonata to be, which misled the original publisher. According to the review of the sonata (and the *Wiener Zeitung* of 1800), the review of this print in the *Wiener Zeitung* (February 1800), provide all the evidence that it was Hoffmeister who brought out the first edition (see Preface and Sources).

The circumstances surrounding the sonata's genesis are almost completely obscure. The earliest sketches, probably dating from 1796, involve material for the slow introduction. More extensive sketches, initially involving designs for the rondo-finale, are genetically related to Beethoven's drafts for the String Trio in C minor, op. 9, no. 3, which originated in winter 1797–98.⁴

It is highly likely that Beethoven then continued to work on the sonata, but it remained a "work in progress" until after the end of 1798. By then it had probably been performed for select audiences, e. g. at the home of the dedicatee, Prince Carl Alois von Lichnowsky (1761–1814), though unfortunately no evidence of a performance or a discussion of the work has survived. An alternative draft of the two opening bars, written on paper that Beethoven did not use until 1799,⁵ suggests that he continued to polish details until the work appeared in print at the end of the year.

AESTHETIC

The famous *Pathétique* is Beethoven's second piano sonata in C minor (the three-work set of sonatas, published only one year earlier in 1798 as op. 10, had already opened with a piece in this key), but it announces a new aesthetic alignment and a new approach to the genre. It is the second *Grande Sonate* to which he gave a separate opus number, its predecessor being the E-flat major sonata, op. 7 (published by Artaria in 1797). The latter piece actually followed more closely the modern four-movement sonata model. Yet op. 10, with the relatively straightforward "classical" layout of its movements, would seem to draw on the tradition of Haydn's and Mozart's three-movement sonatas, were it not for the covertly orchestral texture and seemingly improvised operatic aura and elevated rhetoric of its *Grave* introduction. The characterizing subtitle "pathétique" thus points to a key factor in the sonata's uniqueness: its pianistic discourse on musical affects, instrumentally compressed. By programmatically registering this strong emphasis on expression of feeling, the sonata attains an element of theatricality, the consequences of which are immediately apparent in its formal structures and in the highly "narrative" overall dramaturgy of its three movements. Consistent with these features is a reception history which, by equating the work's intrinsic persona with its author, has not baulked at biographical interpretations in order to construe the novelty of its compositional fabric as an expression of Beethoven's personal feelings.

1 See Alan Tyson: "Beethoven's 'Pathétique' Sonata and Its Publisher," *Musical Times* 104 (1963), pp. 333f.

2 They were used once again in 1817 when Eder's son-in-law, Jeremias Bermann, published a *Titelaufgabe*; see Sources.

3 See Georg Kinsky and Hans Halm: *Das Werk Beethovens: Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* (Munich-Duisburg, 1955).

4 Fischhof Miscellany, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, aut. 28.

5 See Barry Cooper: *Beethoven* (Oxford, 2000), pp. 82f., and *idem*, ed.: *Beethoven: The 35 Piano Sonatas 1* (London, 2007), "Commentaries," p. 49.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

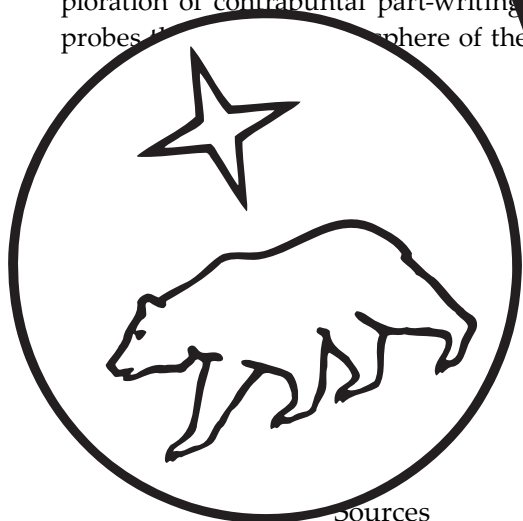
reveals covert ties to music theater – to the *preghiera*, which Beethoven knew from Vienna’s opera scene of the 1790s.

The ostensible breach of norms in this “grand sonata” of only three movements ultimately rears its head as a problem of the finale. To offset the absence of a scherzo, its characteristics enter the concluding *Rondo*, which is also meant to resolve the expected sonata-form principles in a virtuosic grand finale. At first, the refrain theme draws overtly on the beginning of the secondary theme from the first movement (as well as its *alla breve* time signature) and continues with snippets and phrases from the *Adagio cantabile* (such as the gruppetto figures of the preceding conclusion or the alternation of legato and staccato). The episodes contain *concertante* passage-work in the style of a discursive *concertare*, a confrontation with material already stated. The first *couplet* parodies the gestures of the *Grave* introduction (*sforzati* in mm. 33f. and the chord progressions in mm. 45–50, a secondary theme in E-flat major). The second *couplet* opens like a final exploration of contrapuntal part-writing and implicitly probes the atmosphere of the middle move-

ment (descending fifths). This atmosphere is then counterposed with scalar runs leading to brisk patterns of arpeggiation. In the third *couplet*, a reprise of the “secondary theme” (mm. 154ff.) is dreamily spun out into a sequence, and the coda again approaches the mood of the *Grave* introduction, interrupting the rondo theme in the manner of recitative only to end with a single brusque run (as in the opening movement). These features turn the finale into a *concertante* cabaletta that rises playfully above the emotions and musical role models of the two preceding movements to become a sort of meta-disquisition upon them. This also accounts for the readily discernible “*per aspera ad astra*” effect at the end, casting a optimistic light even on the defiant minor mode final cadence. The sophisticated dramatic structure in the score of the *Pathétique* and its displays of Beethoven’s most striking qualities: his ability to stage a piano performance as the intellectually and emotionally reflective musical discourse (“Klangrede”) of an artistic persona.

Hartmut Hein

(translated by J. Bradford Robinson)



Sources

For op. 13 no authentic manuscripts survive, so that we are reliant to all intents and purposes on a single source for the preparation of this Urtext Edition:

E First Edition (1799), published by Hoffmeister, Vienna.

Specific Editorial Problems

Wherever possible, the original notation (including note-groupings) has been retained precisely as it appears in E. However, in a few obvious cases Beethoven’s notation has been modernized: his characteristic *cres.* marking has been changed to *cresc.*, and hairpins to the first note of a bar written $\lessgtr$ instead of Beethoven’s usual $\lessgtr$. Then the common abbreviation ♪ is retained, but in slow music

such as I 5–7, II 18–21 the abbreviation ♩ is clearly best written out in full.

Editorial insertions and emendations are distinguished by the use of either square brackets or (in the case of slurs) 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. As one might expect, however, contemporary Beethoven sources are considerably more lax in their application of any such conventions, and where one or more ties are absent in the sources, but are obvious from the context, they are supplied in the present edition according to the modern convention, and editorial brackets are deemed un-

PREFACE

necessary (e.g. III 21 only upper tie in E; I 2 RH n.1–2 only tie b_1 – b_1 in E, bar 3 top and bottom, but all three in 134–5).

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. III 62–8, 111–2), yet any attempt to define the extent of the *simile* would inevitably be doomed (III 8, no way of guessing how much further slurs could be assumed to continue; and 11 not necessarily legato despite 15). It must therefore be clearly declared that in the present edition, as in the sources, the absence of 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 triplet or quintuplet etc., as (in E) in I 10, III 2 (n.1–19). Where it is clear from the context (e.g. III 20, no slurs in n.1–6, and none in 118) that these are 'group slurs' and not real legato slurs, they are omitted, and discussed in the Critical Commentary in any cases.

A specific problem in that wide slurs extending far before the first note. Usually the meaning is clear (e.g. I 7 LH), but clearly ambiguous in any such discussions. We have called these 'wide slurs'.

From Repeated Notes
It seems inconceivable for Beethoven, as they stand in E. Clearly it was damaging to have to break the barwise slurs in III 27, 136 (despite 29, 138!); and the same can easily be argued in less obvious cases such as II 11, 61.

Appoggiaturas

Beethoven wrote single-note appoggiaturas as ♩ , ♪ , ♩ or ♩ . Modern editions have frequently notated them as ♩ , but this nowadays signifies a very short acciaccatura before the note (an early example of this notation is Mendelssohn's *Italian Symphony* of 1833). Beethoven never wrote ♩ , though it was regularly used in his day as an identical, alternative notation for ♩ ;

indeed, Mozart often wrote single ♩ (normal main notes, not merely grace notes) as ♩ . Where our only authentic source for op.13 (E) has ♩ , therefore (I 53–70), we have given this as ♩ .

Punkte and Striche

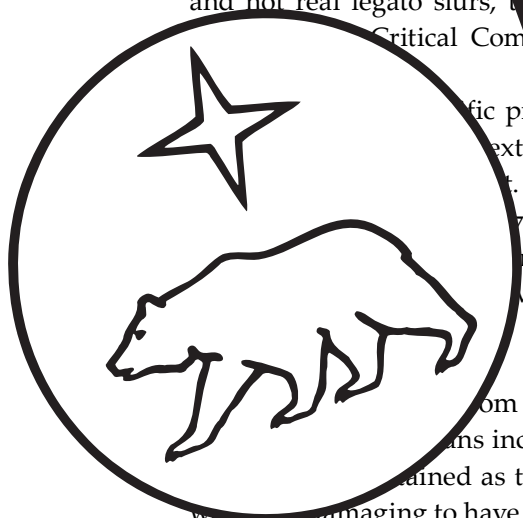
Beethoven was said (cf. Nottebohm, *Beethoveniana* (1872), pp. 107–25) to be punctilious about the difference between Punkte and Striche (dots and dashes), and Nottebohm cites two essential pieces of evidence for this: firstly (on pp. 107–9) Beethoven's copious corrections to the first performance parts of the Allegretto of Symphony No. 7, op. 9, viii ♩ ♩ ♩ (etc.), secondly a letter of 1 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: as such signs should always be given as Striche unless they are beneath slurs, in which case this is Punkte 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 I 55–68 are Punkte in E, but 71–2 Striche; 93–8 Striche, but the identical 257–62 Punkte; III 3 Punkte, but 64 Striche. Consequently we have followed Beethoven's own rule consistently, rather than the specific (but arbitrary) markings in E.

Acknowledgements

I am grateful to the staff at the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, who kindly supplied copies of three different printings of E. I have received advice from many distinguished pianists, especially Paul Badura-Skoda, Oliver Davies, Leslie Howard, Julian Jacobson, Robert Levin, John Lill and Mitsuko Uchida, 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.

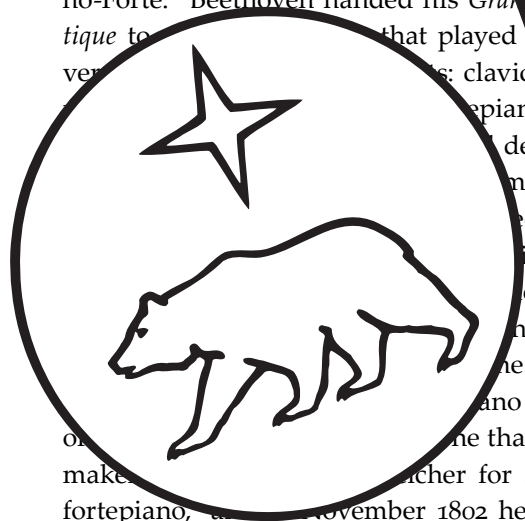
Jonathan Del Mar



NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

Instruments

Beethoven's *Grande Sonate pathétique* has enjoyed an unbroken reception history from the moment of its publication in 1799 to the present day. However, it is no easy matter to approach the manner in which it was originally performed, since the first three decades of the nineteenth century witnessed not only Beethoven's rise to one of the most celebrated pianists of his era, but also, and equally important in our context, the most intensive phase in the historical evolution of the fortepiano. When investigating the historical performance practice of the sonata, even a chronologically narrow sample of sources yields a multitude of findings and leaves ample room for interpretation. The first indication of this can already be found on the title page of the original print, the closest source to Beethoven at our disposal today (source E).¹ Here we read that op. 13 is a work "Pour le Clavier ou Piano-Forte." Beethoven handed his *Grande Sonate pathétique* to the publisher that played "Clavier" on a variety of instruments: clavichords, tangent pianos, and square pianos, among others.² Indeed, the instruments during his time were not standardized in Vienna in the way that we know them in a fortepiano. The factory produced instruments, but his contemporaries used the latest developments. Beethoven's piano manufacturers of the time thanked the piano maker for sending him a fortepiano, and in November 1802 he instructed his friend Nikolaus Zmeskall to purchase a "Klavier" from Anton Walter.³ Carl Czerny claimed later to recall hearing Beethoven play his freshly published Sonata op. 13 at home on a Walter fortepiano during his first visit to Beethoven in 1799, adding that "at that time they were the best."⁴



Any visit to a museum of historical instruments will impressively demonstrate just how greatly the Viennese instruments built in or around 1800 differ from those commonly in use today. A cursory glance will reveal a far less sturdy construction, the absence of a metal frame, and a much smaller compass (F_1 to f^3 , g^3 or c^4). Still more striking is the difference in sound: Viennese fortepianos of this period had hammers covered in leather rather than thick felt, lighter strings, and thinner soundboards, all of which combined to produce a lean and bright sound. The surviving original instruments have strikingly individual qualities, the variety is also reflected in a contemporary description of Walter's instruments: "His fortepianos have a full bell-like tone, a sharp attack, and a strong, full-voiced bass." In contrast, the instruments from the workshop of Andreas and Nanette Streicher did "not have the strength of Walter's, but were matches in evenness of tone, purity, vibrance, grace, and gentleness."⁵ Their fragile and, by today's standards, relatively simple action, with slower repetition and lighter touch-weight (less than half the standard weights for modern grand pianos), gives Viennese fortepianos a light and elegant sense of touch with endless possibilities for nuanced articulation and attack.

Articulation

The full exploitation of this wealth of hues formed the basic foundation of musical performance, as described by several theorists in the latter half of the 18th century. "The objects of the performance," C. P. E. Bach writes in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*,⁶ the very first textbook that Beethoven gave his pupil Carl Czerny in winter 1799–1800,⁷ "are the strength and weakness of the notes, their pressure, snap, pulling, pushing, pulsation, breaking, halting, dragging and proceeding."⁸ By employing the avail-

1 Definitive discussion in Richard Maunder: *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna* (New York, 1998).

2 Ludwig van Beethoven: *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg, vol. 1 (Munich, 1996), p. 33.

3 *Ibid.*, p. 137.

4 Carl Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben* (MS, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna). Quoted from *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, ed. Klaus Martin Kopitz and Rainer Cadenbach, vol. 1 (Munich, 2009), pp. 200–09, quote on p. 203.

5 Johann Ferdinand von Schönfeld: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (Vienna, 1796); facsimile edition with afterword and index by Otto Biba (Munich and Salzburg, 1976), pp. 88ff.

6 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten* (Berlin, 1753); facsimile ed. Wolfgang Horn (Kassel, 1994), p. 117.

7 Czerny: *Erinnerungen* (see note 4), p. 204.

8 In addition to the terminology still in use today (*legato*, *staccato*, etc.), both Bach and Türk employ a great variety of German expressions to refer to specific techniques or playing styles. These expressions were translated as literally as possible to retain their

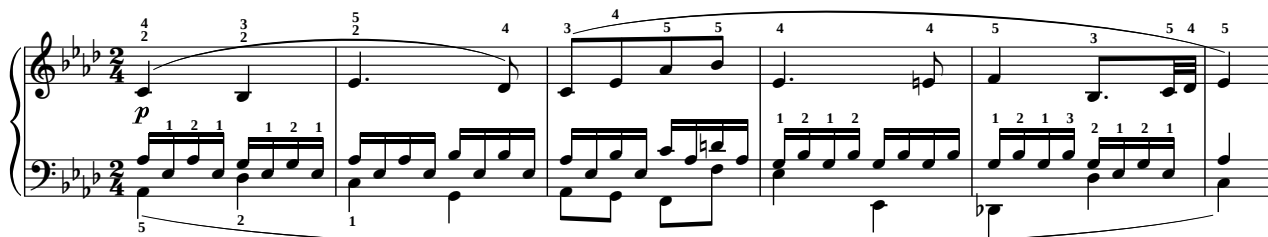
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

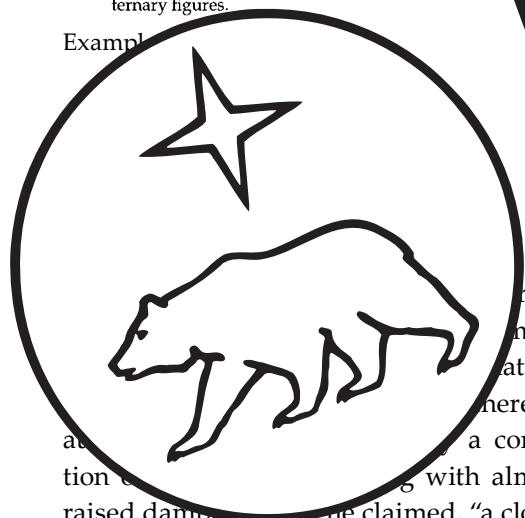


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Example 2



Writing as late as 1821, Czerny, in his *Method for Anna Agnes*, inserts a music example with fingerings (see Example 1).

By creating "an

at the same time a constant application of the pedal, he claimed, "a cloak with which to hide an impure and note-swallowing delivery," whereas "the truly great artist" affects "his listeners with his feeling and power" and does not require the pedals at all.¹⁹ This means in particular that normal legato should be produced with the fingers, not with the pedal. In consequence, unlike modern piano technique, the historical style of piano playing placed great emphasis on silently changing the finger on a single key. Indeed, intelligent fingering is enormously important for achieving a legato effect. This is one reason why Czerny, in his comments on the opening of the second movement, where "everything must be

19 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, vol. 3 (Vienna, 1828), p. 417.

Embellishments

Among the embellishments that Beethoven calls for in the *Grande Sonate pathétique* are appoggiaturas, trills, turns, and slides. Ever since the eighteenth century, theorists have distinguished between long and short appoggiaturas, with the former being of varying duration depending on the main note and the latter being invariably short. They recommend introducing a consistent form of notation while conceding that this is not standard practice. Friedrich Starke, in his *Pianoforte-Schule*, therefore presents eight typical situations in which we can recognize short appoggiaturas (Example 2).²⁰ This is an abbreviated version of a list compiled by D. G. Türk in his piano method of 1789.²¹

20 Friedrich Starke: *Wiener Pianoforte-Schule in II Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode: Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende* (Vienna, 1821), p. 17.

21 Türk: *Klavierschule* (see note 9), pp. 220–28.

Contemporary tutors agree that short appoggiaturas must be played “on the beat,” simultaneously with the other notes in the chord or the accompaniment parts. Nevertheless, the accent lies on the main note. In this light, the appoggiaturas in the *Grande Sonate pathétique* should probably be executed as follows:²²



Execution “on the beat” also applies to the various forms of slide:



Execution of trills, there is no contemporary Viennese tutors. Starbuck's nineteenth-century German theoretical treatise (1828) propounds the rule that trills generally begin on the note and not on the upper auxiliary. A comprehensive study using a large number of sources is equally ambiguous.²⁴

One might conclude that Beethoven left such decisions to the discretion of his performers.

Tempo

Beethoven's opinion of the metronome changed several times in the course of his life. We thus have authorial metronome marks for many of his works, but by no means for all of them.²⁵ Today we have no way of determining the extent to which the tempos recommended in the sonata editions of Carl Czerny (C) and Ignaz Moscheles (M), both of which appeared shortly after Beethoven's death, reflect the composer's ideas in 1799–1800. Moreover, Czerny revised his metronome marks several times in later publications. Still, they may indicate a general direction, which is further refined by a number of other factors, such as spatial acoustics, instrument, and general affect.²⁶

	C 1, 2	C 3, 4	M
I. Grave	♩ = 58	♩ = 96	♩ = 63
All. gro. di molto e con brio	♩ = 52	♩ = 144	♩ = 144
II. Adagio cantabile	♩ = 50	♩ = 54	♩ = 60
III. Ron. Allegro	♩ = 112, 120	♩ = 96, 104	♩ = 104

Mario Aschauer
(translated by J. Bradford Robinson)

22 In this and all the following music examples we have attempted to apply findings from contemporary theoretical writings to specific passages in the *Grande Sonate pathétique*. As they are presented using note-values of maximum simplicity, they should, of course, be viewed as schematic.

23 Hummel: *Anweisung* (see note 19), p. 386.

24 Tilman Skowronek: *Beethoven the Pianist* (New York, 2010), pp. 217–59.

25 Definitive discussion in Claus Raab's entry on “Metronom und Metronomangaben,” *Das Beethoven Lexikon*, ed. Heinz von Loesch and Claus Raab: *Das Beethoven Handbuch*, vol. 8 (Laaber, 2008), and Rudolf Kolisch: *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, Musik-Konzepte nos. 76–77 (Munich, 1992).

26 See Marten Noorduyn: “Re-Examining Czerny's and Moscheles' Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas,” *Nineteenth-Century Music Review* 15 (2018), pp. 209–35. The Arabic numbers refer to the impressions of the editions concerned. The information in Czerny's *Kunst des Vortrags* (see note 14) is identical to C 3.

EINLEITUNG

ENTSTEHUNG

Beethovens *Grande Sonate pathétique* erschien um die Jahreswende 1799/1800 in rascher Folge bei mehreren Verlagen:¹ in Wien bei Joseph Eder, der 1798 bereits das drei Sonaten umfassende Vorgänger-Opus 10 erstveröffentlichte, nun aber einer Publikation bei Franz Anton Hoffmeister (Dezember 1799) den Vortritt lassen musste; dann bei Simrock in Bonn (1800) und Erard in Paris (1801). Besonders interessant ist dabei, dass die Wiener Verleger Eder und Hoffmeister offenbar identische Druckplatten verwendeten;² Eders Plattennummer 128 wurde – wie auch im Falle von Beethovens ebenfalls von beiden Verlegern parallel gedruckten Klaviervariationen über ein Terzett aus Franz Xaver Süssmayrs *Soliman II.* WoO 76 (Plattennummer 127) – anscheinend später hinzugefügt (bei Hoffmeister stand dessen nur die handschriftliche „No: 3“ auf der – bis auf die Plattennummer – sonst einschließlich der Violoncello-Partie – Hoffmeister ließ 1802 die Leipziger Firma, den Verlag (man muss der Identifizierung mit der älteren Beethoven-Platte, Eder sei der Verfasser. Hoffmeisters Klaviervariationen, Dezember 1799 sowie die Rezension in der *Monatsschrift* im Februar 1800 sind nach dem Text weitere schlagende Indizien, dass Hoffmeister die Erstausgabe herausbrachte (vgl. Vorwort und Sources).

Die Umstände der Entstehung sind größtenteils unbekannt. Früheste Skizzen – wahrscheinlich ab 1796 – betreffen Material der langsamen Einleitung. Umfangreichere Skizzen zunächst von Gestalten des finalen Rondos der Sonate sind genetisch mit Beethovens Entwürfen des im Winter 1797/98 komponierten Streichtrios c-Moll op. 9 Nr. 3 verbunden.⁴ Wahrscheinlich ist,

dass Beethoven wohl anschließend an der Sonate weiterarbeitete; sie blieb aber noch über das Jahresende 1798 hinaus offenbar ein „work in progress“, obwohl sie bereits in kleineren Zirkeln aufgeführt worden sein dürfte, etwa im Hause des Widmungsträgers, des Fürsten Carl Alois von Lichnowsky (1761–1814); leider sind keine Zeugnisse einer Aufführung oder Werkdiskussion überliefert. Wie ein alternativer Entwurf zu den beiden Eröffnungstakten auf Papier, das Beethoven erst ab 1799 verwendet „findet“, dürfte sich das Feilen an Details noch bis zur Veröffentlichung Ende des Jahres hinziehen haben.

ÄSTHETIK

In Beethovens berühmter zweiter Klaviersonate in c-Moll – bereits ab 1798, nur ein Jahr zuvor, als op. 10 veröffentlichter Zyklus dreier Sonaten begann mit einem Werk in dieser Tonart – kündigt sich eine ästhetische Neuentstimmung und Öffnung der Gattung an. Sie ist die zweite von Beethoven unter einer Opusnummer allein publizierte *Grande Sonate*, nach der 1797 bei Artaria als op. 7 erlebten Es-Dur-Sonate, die diesem eigentlich vier Sätzen, modernen Typus viel mehr entsprach. Mit ihren relativ klaren, „klassischen“ Satzangehörigen knüpft op. 13 indessen eher an die Tradition der dreisätzigen Sonaten Haydns und Mozarts an – wäre da nicht die einerseits improvisatorisch eine opernhafte Dimension bzw. erhabene Rhetorik aufrufende, andererseits latent „symphonisch“ geprägte *Grave*-Introduction. Der charakterisierende Zusatz „pathétique“ verweist somit auf ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal der Sonate: den pianistischen Diskurs instrumental verdichteter musikalischer Affekte. Mit der programmatischen Einschreibung des solcherart in den Vordergrund gerückten Gefühlsausdrucks wird der Sonate ein theatralisches Moment implantiert, dessen kompositorische Konsequenzen sich unmittelbar in den formalen Strukturen und der durchaus „narrativ“ deutbaren Gesamtdramaturgie ihrer drei Sätze bemerkbar machen – einhergehend mit einer Rezeptionsgeschichte, die in Verwechslung von werkimma-

1 Vgl. Alan Tyson, *Beethoven's „Pathétique“ Sonata and Its Publisher*, in: *Musical Times* 104, 1963, S. 333f.

2 Sie wurden noch 1817 in einer späteren „Titelaufgabe“ von Eders Schwiegersohn Jeremias Bermann weiter genutzt (s. Sources).

3 Vgl. Georg Kinsky und Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis*, München-Duisburg 1955.

4 Im Skizzenbuch Fischhof, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, aut. 28.

5 Vgl. Barry Cooper, *Beethoven*, Oxford 2000, S. 82f., und ders. (Hrsg.), *Beethoven: The 35 Piano Sonatas*, Bd. 1, London 2007, *Commentaries*, S. 49.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

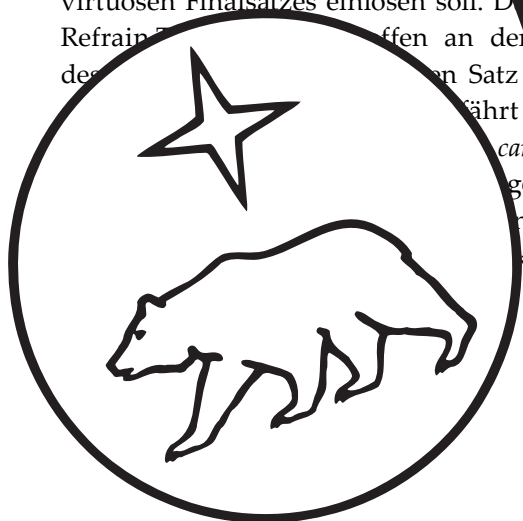
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

plementäre Sphäre des „Friedlichen“:⁹ ein *Cantabile* in dreiteiliger Lied- bzw. Arienform mit veränderter Reprise (A–B–A'). Der zunächst schlichten, in vier Phrasen gegliederten Liedmelodie (aa aa^{8va} ab aa) schließt sich ein as-Moll-Mittelteil an, der pianissimo vor allem ein beschleunigtes triolisches Metrum exponiert, kurz dynamisch explodiert (Sforzati T. 42, *fp* T. 44) und dann durchgehend als vorantreibende, kämpferische Kraft erhalten bleibt. Das zugrunde liegende Modell der zunehmenden Emphasisierung eines religiös anmutenden Gesanges offenbart abermals einen latenten Bezug auf das Musiktheater: auf den Typus der *preghiera* (Gebetszene), welche Beethoven aus der Wiener Opernszene der 1790er-Jahre zweifellos bekannt war.

Der vordergründige Normbruch in dieser nur dreisätzigen „Grande Sonate“ zeigt sich schließlich als ein Finalproblem: Das Fehlen eines Scherzo-Satzes wird dadurch kompensiert, dass dessen Charakteristika in das abschließende *Rondo* einfließen, das zugleich die zu erwartenden Sonatensatzprinzipien eines großen, virtuoson Finalsatzes einlösen soll. Dabei knüpft das Refrain-*Andante* an den Themenkopf des ersten Satzes an (wie schon in der *Grande Sonate*), führt fort mit *Andante cantabile* wie den eigenen Schlüssen in den Episoden und im Stile eines

diskursiven „Concertare“, einer Auseinandersetzung mit bereits exponiertem Material: Im ersten Couplet werden Gesten der *Grave*-Introduction parodiert (Sforzati T. 33f. sowie die Akkordfolgen T. 45–50 als Seitensatzgebilde in Es-Dur), das zweite beginnt wie eine experimentelle Erkundung kontrapunktischer Stimmführung – und implizit nochmals in der kantablen Liedsphäre des Mittelsatzes (fallende Quinten), die mit Skalenläufen konfrontiert und dann in arpeggierte Bewegungsmuster überführt wird. Durch eine kontemplativ zur Sequenz ausgespinnene Reprise des „Seitensatzes“ (ab T. 154) im dritten Couplet und eine Coda, die sich dem Affekt der *Grave*-Eröffnung wieder annähert und das *Rondo*-Thema rezektivisch anhält, um dann (wie im Kopfsatz) mit einem einzigen energischen Lauf zu enden, erscheint dieser Finalsatz als konvertierte *Saballetta*, die sich zugleich als Meta-Diskurs der beiden vorherigen Sätze über deren Affekte und musikalische Rollenbilderspielen zu erheben vermag. Darin rückt auch ein am Ende durchaus wahrnehmbarer „*Per aspera ad astra*“-Effekt – eine optimistisch wirkende Beleuchtung sogar des drohenden Schusses in Moll. Die in der Partitur der *Paganini* angelegte Klangdramaturgie führt die *Grande Sonate* in eine schon bezeichnete Inszenierung des Klavier-Vortrags als intellektuell wie emotional reflektierende Klangrede eines Subjekts, in der sich die Augen.

Hartmut Hein



9 Vgl. Voss (s. Anm. 7), S. 90f.

VORWORT

Quellen

Zur Klaviersonate op. 13 sind keine authentischen Handschriften überliefert. Der vorliegenden Urtext-Edition liegt daher eine einzige Quelle zugrunde:

E Originalausgabe (1799), erschienen bei Hoffmeister, Wien.

Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, wird die ursprüngliche Notationsweise (auch der Notengruppierungen) aus E exakt übernommen. In Einzelfällen erwies es sich jedoch als notwendig, die Schreibung heutigen Gewohnheiten anzupassen. Das für Beethoven charakteristische *cresc.* wird als *cresc.* wiedergegeben. Crescendo- und decrescendo-Gabeln zur ersten Note eines Takts erscheinen als $\lessgtr$ statt der bei Beethoven üblichen Schreibweise $\lessgtr$. Die etablierte Abkürzungsweise ♪ für einen Bogen erschien jedoch angeraten, bei Beethoven (z. B. 3. Satz, T. 57, 4. Satz, T. 11) vollständig aufzulösen. Die von Beethoven übernommenen Erklärungen werden durch eckige Klammern (Bogen- und Haltebögen) durchgezogen. Legatobögen

Die Notationsregeln wird bei Akkordelegatobogen gesetzt, dagegen so wie die Akkorde Töne aufweisen. Beethoven jedoch in den zeitgenössischen Beethoven-Quellen, wie nicht anders zu erwarten, nur inkonsequent befolgt. Wenn also in einer Quelle ein oder mehrere musikalisch notwendige Haltebögen fehlen, so wurden sie in der vorliegenden Edition den modernen Regeln entsprechend ergänzt. In diesen Fällen wurde auf eine Kennzeichnung als Herausgeberzutat verzichtet (z. B. in E: im 3. Satz, T. 21: nur oberer Bogen vorhanden; im 1. Satz, T. 2, rechte Hand, 1.–2. Note: nur ein Bogen zwischen h_1 - h_1 , in T. 3 nur oberer und unterer Bogen notiert, dagegen in T. 134–135 alle drei Bögen vorhanden).

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

intendierte Fortsetzung des Legatospiels ohnehin offensichtlich (z. B. im 3. Satz, T. 62–68 und 111–112). Freilich wäre jeder Versuch, die Geltung eines *simile* exakt festzulegen, zum Scheitern verurteilt (im 3. Satz, T. 8, gibt es nicht die geringste Möglichkeit zu erraten, wie viele weitere Bögen gesetzt werden sollen, und in T. 11 ist, trotz T. 15, nicht unbedingt legato zu spielen). Es sei deshalb mit Nachdruck betont, dass in der vorliegenden Edition, wie auch in den Quellen selbst, das Fehlen von Bögen nicht in jedem Falle bedeutet, dass Non-Legato-Spiel gemeint ist oder erwartet wird.

Eine Art von Bögen kann dagegen in die Irre führen, nämlich dort, wo ein Bogen eine Notengruppe umfasst, um eine Triole oder Quintole etc. zu bezeichnen (z. B. im 1. Satz, T. 19 oder im 3. Satz, T. 200, 7.–19. Note). Wenn aus dem Kontext deutlich wird, dass es sich um „gruppierte“ Bögen und nicht um Legatobögen handelt, wurde auf ihre Setzung verzichtet. Alle Unklarheiten werden im Critical Commentary diskutiert.

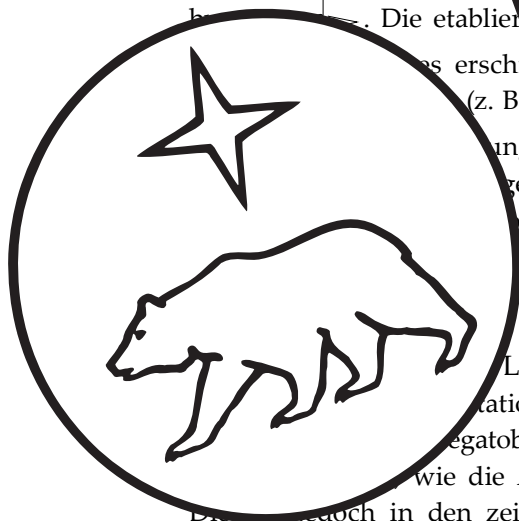
Sehr häufig begegnet in E das problematische Phänomen eines überreißenden Bogens, der deutlich vor der ersten Note ansetzt und weit hinter der letzten endet. Zumeist ist die Bedeutung klar (wie im 2. Satz, T. 11, rechte Hand, und T. 56/57, linke Hand), doch kommen selbstverständlich Zweifelsfälle vor (1. Satz, T. 4 und 84), die innerhalb der Diskussion im Critical Commentary als „umbrella slurs“ („Regenschirm-Bögen“) bezeichnet werden.

Bögen bei Tonwiederholungen

Da für Beethoven keineswegs undenkbar, wurden sie so übernommen, wie sie in E stehen. Eine Unterbrechung der jeweils den ganzen Takt umfassenden Bögen im 3. Satz, T. 27 und 136 (trotz T. 29 und 138) wäre unsinnig; dasselbe gilt auch für weniger offensichtliche Stellen wie etwa im 2. Satz, T. 11 und 61.

Appoggiaturen

Beethoven schrieb Einzelnoten-Vorschläge als ♪ , ♪ , ♪ oder ♪ . Moderne Ausgaben geben sie oftmals als ♪ wieder, doch wird damit heutzutage ein sehr kurzer Vorschlag vor der Note bezeichnet (ein frühes Beispiel dieser Notierungsweise ist Mendelssohns *Italienische Sinfonie* von 1833). Beethoven schrieb niemals ♪ , wenngleich diese Schreibweise zu seiner Zeit regelmäßig gleichbedeutend für ♪ verwendet wurde; auch



Mozart notierte oftmals (bei normalen Hauptnoten, nicht nur bei Ziernoten) ♪ als ♪. Wo in der einzigen authentischen Quelle für op. 13 (E) ♪ steht (1. Satz, T. 53–70), wird dies demzufolge als ♪ wiedergegeben.

Punkte und Striche

Beethoven, so unterstellte Gustav Nottebohm (*Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 107–125), habe zwischen Staccato-Punkten und -Strichen peinlich genau unterschieden. Er stützte seine Behauptungen auf zwei wichtige Beweisstücke, einmal (S. 107–109) auf Beethovens zahlreiche Korrekturen im Erstaufführungsmaterial zum Allegretto der Symphonie Nr. 7 op. 92

♪ ♪ ♪ ♪ ♪, zum anderen auf einen Brief Beethovens vom 15. August 1825 an Karl Holz (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 2032), mit dem eindeutigen Auskunft, ♪ ♪ ♪ und ♪ ♪ ♪ seien nicht dasselbe. In der Tat sind Beethovens Anweisungen hinsichtlich der Unterscheidung dieser beiden Zeichen absolut eindeutig: Seine Staccati sollen nie als Striche wiedergegeben werden, sondern nur unter Bögen in der Handschrift selbstverständlich.

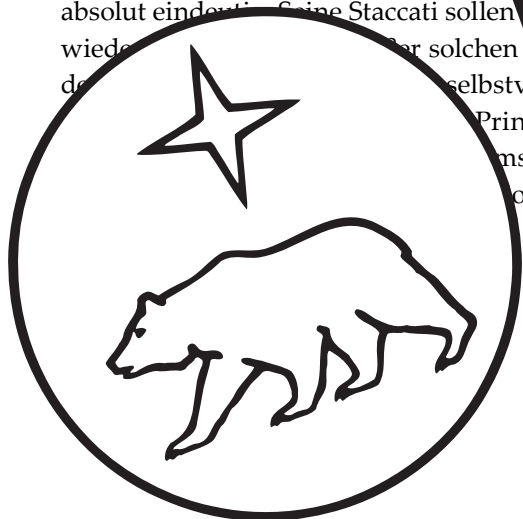
Prinzip ist absolut einsetzbar und von durchgängig

Frühe Druckausgaben zeigen sich diesbezüglich jedoch absolut uneinheitlich, und aus dem Vorkommen des einen oder des anderen Zeichens kann keinerlei Erkenntnis abgeleitet werden. E hat beispielsweise Punkte im 1. Satz, T. 55–68, dagegen Striche in T. 71–72; in T. 93–98 erscheinen Striche, an der Parallelstelle T. 257–262 aber Punkte; im 3. Satz, T. 3, sind es Punkte, in T. 64 jedoch wieder Striche. Wir befolgen somit Beethovens Prinzip durchgehend, anstatt die differenzierenden, doch letztlich willkürlich gesetzten Zeichen aus E zu übernehmen.

Dank

Ich danke den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, die mir freundlicherweise Kopien von drei verschiedenen Auflagen der Quelle E zur Verfügung stellten. Zahlreiche beratende Pianisten gaben mir Hinweise und Ratschläge, vor allem Paul Badura-Skoda, Oliver Davies, Leslie Howard, Jana Jacobson, Robert Levin, John Lill und Mitsuo Uchida für die Mitteilung ihrer wertvollen Erkenntnisse, die mir bei der Entscheidung für eine so gleich möglichst zuverlässigen wie plausible Notation großartige Hilfe leisteten. Bin ich ihnen herzlich verbunden.

Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Gudula Schütz)



HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Instrumente

Beethovens *Grande Sonate pathétique* erfreut sich seit ihrem Erscheinen 1799 einer bis heute ununterbrochenen Rezeptionsgeschichte. Eine Annäherung an die historischen Aufführungsumstände gestaltet sich jedoch schwierig, denn just in die ersten drei Dezennien des 19. Jahrhunderts fallen sowohl Beethovens Aufstieg zu einem der gefeiertsten Pianisten seiner Zeit als auch – in diesem Zusammenhang mindestens ebenso schwerwiegend – die intensivste Entwicklungsphase,

die das Fortepiano in seiner Geschichte nehmen sollte. Selbst zeitlich eng gefasste und punktuelle Blicke auf den historischen Aufführungskontext der Sonate ergeben vielfältige Ergebnisse. Das erste Indiz dafür findet sich schon auf dem Titelblatt des Erstdrucks, der Beethoven am nächsten stehenden Quelle, die heute verfügbar ist (Quelle E). Demnach handelt es sich bei op. 13 um ein Werk „Pour le Clavecin ou Piano-Forte“. Beethoven übergab seine *Grande Sonate pathétique* einer musikalischen Gesellschaft, die auf den verschiedens-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Einerseits werde die jeweils anzuwendende Artikulationsart durch Zeichen (Punkte, Striche, Bögen) in den Noten angegeben; andererseits erfordere der Charakter des jeweiligen Tonstücks bzw. der jeweiligen Passage, das Tempo, die Taktart und die verwendeten Notenwerte eine angemessene Differenzierung der jeweils vorgeschriebenen – oder auch nicht vorgeschriebenen – Artikulationsart. Mit C. P. E. Bachs Worten: „alle Arten des Anschlags sind zur rechten Zeit gut.“¹²

Eine Beethoven nahestehende Quelle zur Bestimmung des Charakters in seinen Klavierwerken hat sich uns in Czernys *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein*¹³ erhalten. Freilich handelt es sich dabei um eine Interpretation Czernys, zu Papier gebracht 15 Jahre nach Beethovens Tod. Doch konnte Czerny bislang keine so entstellende Absicht nachgewiesen werden, dass seine Erinnerungen an Beethoven, sein Klavierspiel und sein Unterricht für eine heutige Interpretation, die sich an historischen Quellen orientiert, nicht von unüberbarem Wert wären.¹⁴ Czernys Ausführungen entsprechen so weit dem Konzept des musikalischen Vortrags, wie es Theoretiker des späten 18. Jahrhunderts im Blick auf das Klavierspiel des ersten Satzes

des ersten Satzes wurde sämtlich die Bezeichnung erhalten, der schnell und leicht, der mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengelingel“ erzeugten. „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, „der wahrhaft große Künstler“ wirke „durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ und bedürfe eigentlich gar keiner Pedale.¹⁸ Das bedeutet vor allem, dass das normale Legato mit den Fingern erzeugt werden sollte und nicht durch den Gebrauch des Pedals. Anders als in der modernen Klaviertechnik kommt daher in der historischen Aufführungspraxis beispielsweise dem stummen Fingerwechsel auf

ritardiert“, ausgenommen T. 86–88. In T. 89–92 sollen die halben Noten „wohl markiert und gehalten“ sein, ab T. 93 sei alles „sehr staccato und crescendo“ vorzutragen, die Passage T. 167ff. „äusserst leicht und deutlich murmelnd“. Am Beginn des zweiten Satzes solle „alles legato, und die Melodie deutlich hervortretend“, in T. 9–16 „sehr harmonios, legatissimo und ein wenig kräftiger“ und in T. 51ff. sollten „die Triolen sehr sprechend [...] nicht schleppend oder gedehnt“ gespielt werden. Das Rondo sei „sehr lebhaft und mit klagendem Ausdruck, aber nicht stürmisch“, T. 79ff. „sanft, legato und sprechend. Schluss feurig“¹⁵ zu nehmen.

Pedal

Eng verschränkt mit Anschlag und Artikulation ist die Frage nach dem Gebrauch der Pedale. Die meisten Wiener Flügelorgeln im 18. und 19. Jahrhundert verfügten standardmäßig über eine Einrichtung zur Aufhebung der Dämpfung, die mittels eines unter dem Klavier angebrachten Kniehebels zu bedienen war. Anders als in der heutigen Klaviertechnik wurde die Dämpfungsaufhebung eher selten und als eine Art Spezialeffekt eingesetzt, etwa um bei lauten Stellen den Klang zusätzlich anzureichen.¹⁶ Entsprechend empfiehlt auch Czerny für T. 25–13 des ersten Satzes: „jedes Faktum Pedal.“¹⁷ Gleichzeitig waren die meisten zeitgenössischen Lehrbücher von einem Übermaß an Pedal. So berichtet Hummel noch 1828, dass beim Spielen „in neuen Zeiten Manie versucht“ hätten, „das natürliche innerer Gefühl durch ein scheinbares zu ersetzen“ und „ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengelingel“ erzeugten. „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, „der wahrhaft große Künstler“ wirke „durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ und bedürfe eigentlich gar keiner Pedale.¹⁸ Das bedeutet vor allem, dass das normale Legato mit den Fingern erzeugt werden sollte und nicht durch den Gebrauch des Pedals. Anders als in der modernen Klaviertechnik kommt daher in der historischen Aufführungspraxis beispielsweise dem stummen Fingerwechsel auf

12 Bach, *Versuch* (s. Anm. 6), S. 118.

13 Es handelt sich um das 2. Kapitel in Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4ter Theil) zur grossen Pianoforte-Schule*, Wien 1842, Faksimile-Reproduktion in: Paul Badura-Skoda (Hrsg.), *Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“ sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der „Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500“*, Wien 1963.

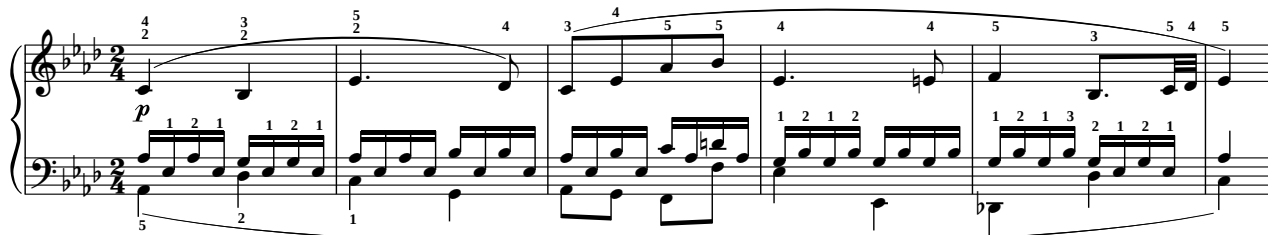
14 Zum aktuellen Forschungsstand bezüglich Czernys Rolle in der frühen Beethoven-Interpretation vgl. Ingrid Fuchs, *Beethoven's Ambassador Porthumous*, in: David Gramit (Hrsg.), *Beyond the Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny*, Rochester/N.Y. 2008, S. 82–107; James Parakilas, *Playing Beethoven His Way. Czerny and the Canonization of Performance Practice*, in: dass., S. 107–124; George Barth, *Carl Czerny and Musical Authority. Locating the „Primary Vessel“ of the Musical Tradition*, in: dass., S. 125–138; ders., *The Pianist as Orator. Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Ithaca/N.Y. und London 1992.

15 Czerny, *Die Kunst des Vortrags* (s. Anm. 13), S. 45.

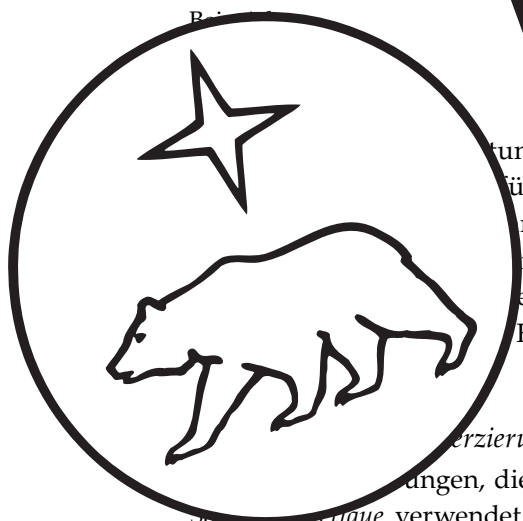
16 Einen Überblick zur internationalen Quellenlage bieten Sandra Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principles and Application*, Bloomington und Indianapolis 1988, S. 102–143, und David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge u. a. 1993.

17 Czerny, *Die Kunst des Vortrags* (s. Anm. 13), S. 45.

18 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Bd. 3, Wien 1828, S. 417.



Beispiel 1



ung zu wie überhaupt ein für die legato-Wirkung von rin liegt auch der Grund, inmerkungen zum Beginn es legato gespielt werden Fingersätze zurückgl.

erzierungen ungen, die Beethoven in der *Grande Sonate pathétique* verwendet, begegnen uns Vorschläge, Triller, Doppelschläge und Schleifer. Seit dem 18. Jahrhundert unterscheiden die Theoretiker lange und kurze Vorschläge, wobei erstere abhängig von der Hauptnote mit verschiedenen Notenwerten, letztere unveränderlich kurz auszuführen sind. Die Theoretiker empfehlen den Komponisten zwar eine eindeutige Notation, räumen aber auch ein, dass dies nicht gängige Praxis sei. Friedrich Starke gibt daher in seiner *Pianoforte-Schule* eine Tabelle mit acht typischen Situationen, in denen Vorschlagsnoten kurz auszuführen seien (Beispiel 2).¹⁹ Es handelt sich dabei um

19 Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule in 11 Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode. Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende*, Wien 1821, S. 17.

die gekürzte Fassung einer Linie, die Türk schon 1789 zusammengefasst hatte.²⁰

Nur Ausführung kurzer Vorschläge sind sich die zeitgenössischen Lehrwerke darin einig, dass sie „auf dem Schlag“ und gleichzeitig mit den anderen Tönen des Akkords bzw. der Begleitstimmen angeschlagen werden. Der Akzent liege aber trotzdem auf der Hauptnote. Insofern wären die Vorschläge in der *Grande Sonate pathétique* wohl folgendermaßen auszuführen:²¹



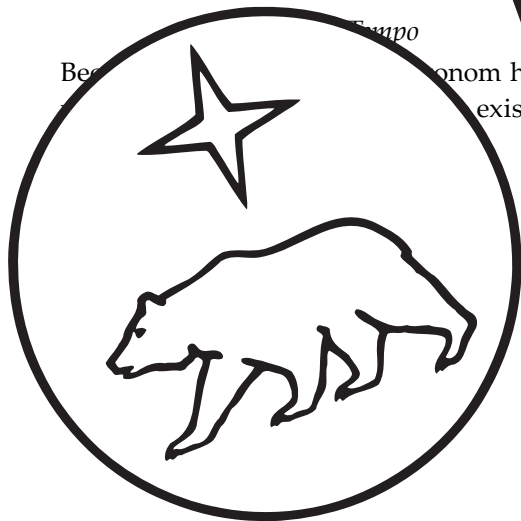
20 Türk, *Klavierschule* (s. Anm. 8), S. 220–228.

21 In diesem und allen folgenden Notenbeispielen wurde der Versuch unternommen, typische Befunde aus zeitgenössischen Theoretika auf konkrete Situationen der *Grande Sonate pathétique* anzuwenden. Die Darstellung geschieht in möglichst einfachen Notenwerten und ist freilich als schematisch zu verstehen.

Die Ausführung „auf Schlag“ gilt auch für die verschiedenen Arten des Schleifers:



Bezüglich der Ausführung der Triller lässt sich in den zeitgenössischen Wiener Lehrwerken keine Einheitlichkeit ablesen: Während Starke 1821, wie der Großteil der deutschen Theoretiker des 18. Jahrhunderts, den „gemeinen“ Triller mit der oberen Nebennote beginnen lässt, proklamiert Hummel 1828 die Regel, „dass jeder Triller im Allgemeinen von der Note selbst, über der er steht, und nicht vom obern Hülfsston [...] anfangen soll.“²² Eine umfassende Studie anhand zahlreicher Beethoven-Quellen bringt ebenso wenig Eindeutigkeit.²³ Man könnte meinen, Beethoven habe die Entscheidung dem Geschmack der ausführenden anheimgestellt.



jedoch bei Weitem nicht für alle seine Werke authentische Metronomangaben.²⁴ Inwiefern die Tempo-Empfehlungen in den Sonaten-Ausgaben von Carl Czerny (C) und Ignaz Moscheles (M), die aus den ersten Jahren nach Beethovens Tod stammen, die Vorstellungen des Komponisten von 1799/1800 widerspiegeln, ist heute nicht mehr nachvollziehbar – außerdem revidierte Czerny seine Angaben mehrmals in späteren Publikationen. Sie mögen aber in eine Richtung weisen, die ohnehin von einer Vielzahl weiterer Faktoren (Raum, Instrument, Grundaffekt usw.) weiter nuanciert wird.²⁵

C 1, 2

C 3, 4

I. Grave

♩ = 58

♩ = 60

I. Allegro con moto e brio

♩ = 52

♩ = 144

♩ = 144

II. Adagio cantabile

♩ = 54, 60

♩ = 54, 60

♩ = 60

III. Rondine

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

IV. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

V. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

VI. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

VII. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

VIII. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

IX. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

X. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

XI. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

XII. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

XIII. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

XIV. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

XV. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

XVI. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

XVII. Allegro

♩ = 112, 100

♩ = 106, 104

♩ = 104

²² Hummel, *Anweisung* (s. Anm. 18), S. 386.

²³ Tilman Skowronek, *Beethoven the Pianist*, New York u. a. 2010, S. 217–259.

²⁴ Grundlegend hierzu: Claus Raab, Art. *Metronom und Metronomangaben*, in: *Das Beethoven Lexikon*, hrsg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008 (= *Das Beethoven Handbuch*, Bd. 8); Rudolf Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, München 1992 (= *Musik-Konzepte* 76/77).

²⁵ Siehe Marten Noorduyn, *Re-Examining Czerny's and Moscheles' Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas*, in: *Nineteenth-Century Music Review* 15, 2018, S. 209–235; die arabischen Ziffern beziehen sich auf die jeweiligen Auflagen der Ausgaben. Die Angaben in Czernys *Die Kunst des Vortrags* (s. Anm. 13) sind identisch mit C 3.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

11 **Allegro di molto e con brio**

11 *p* *cresc.*

18

18 *p* *cresc.*

25

25 *p* *cresc.*

31

31 *p* *cresc.*

37

37 *sf* *sf*

44

44 *sf* *sf* *sf* *sf* *p*

*) Bar 36:  in E; see/vgl. Critical Commentary
Takt 36: 

51

Musical score for measures 51-57. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. Dynamic markings include *sf* (sforzando) at measures 53 and 55.

58

Musical score for measures 58-64. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) at measures 60 and 62.

65

Musical score for measures 65-78. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. Dynamic markings include *sf* (sforzando) at measures 67 and 69.

79

Musical score for measures 79-86. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. Dynamic markings include *rinf.* (rinfacciato) at measure 79 and *decresc.* (decrescendo) at measure 85.

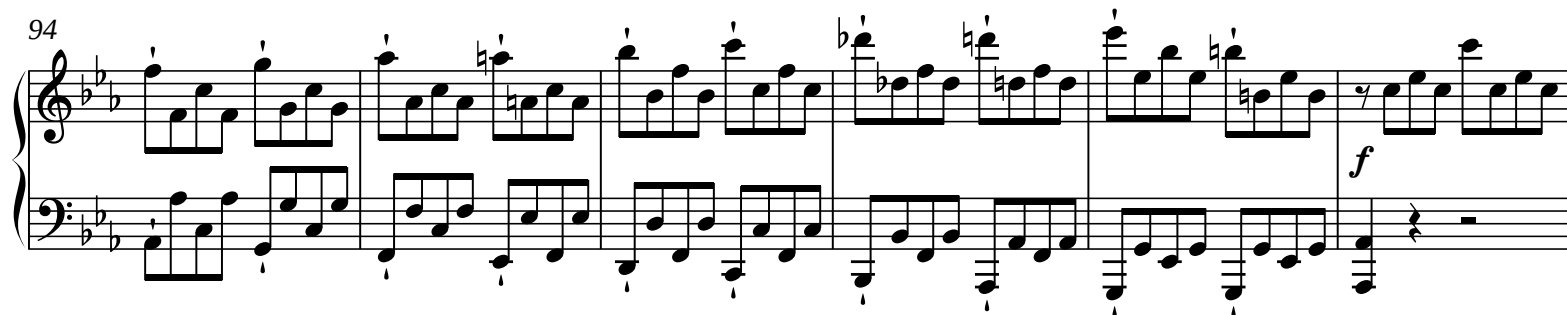
87

Musical score for measures 87-94. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at measure 87, *p* (piano) at measure 88, and *cresc.* (crescendo) at measure 93.

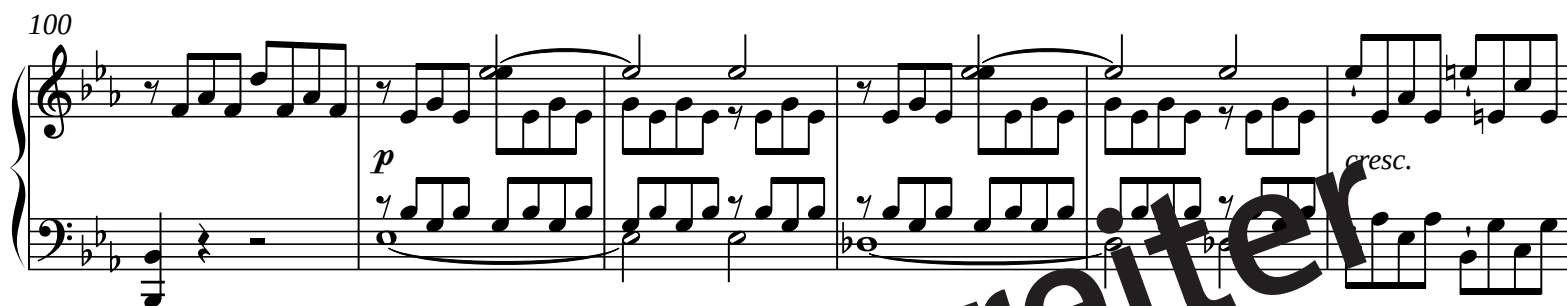


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

94



100



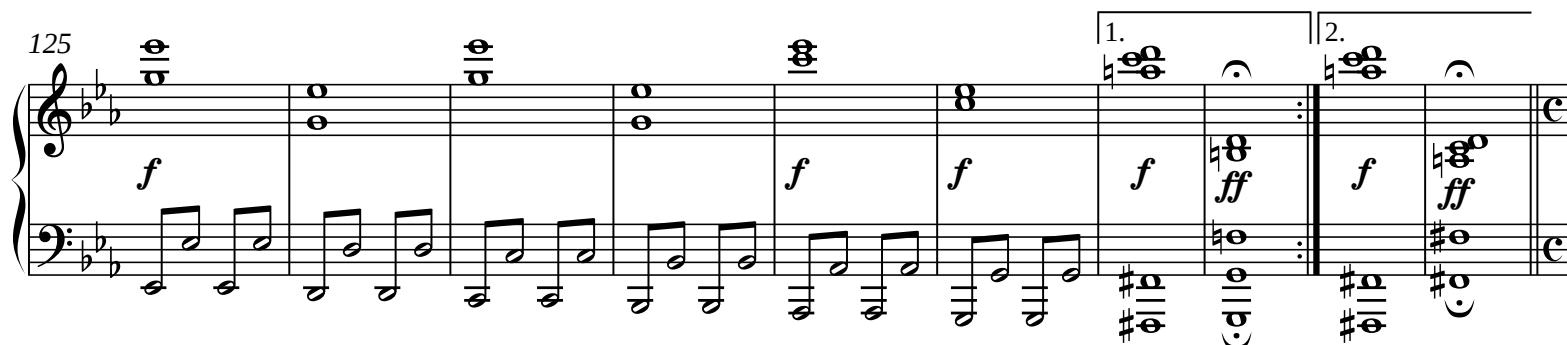
106



118



125



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

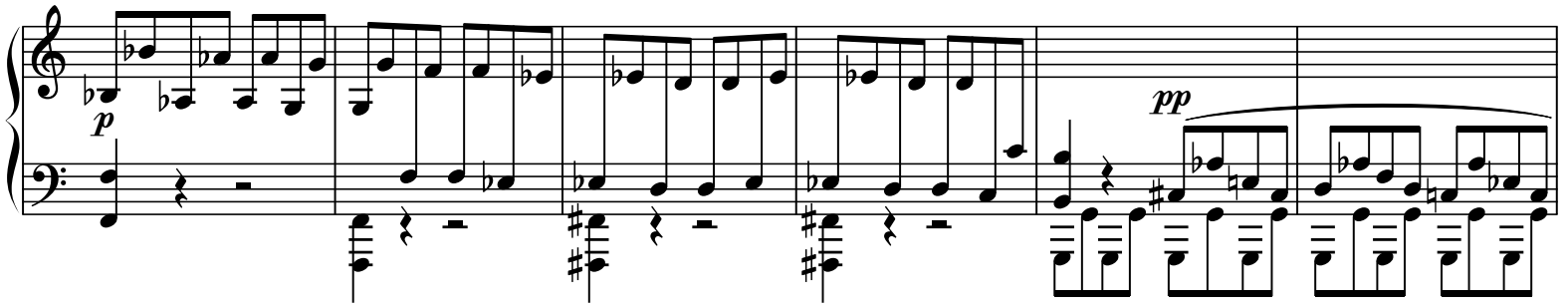
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

163



169



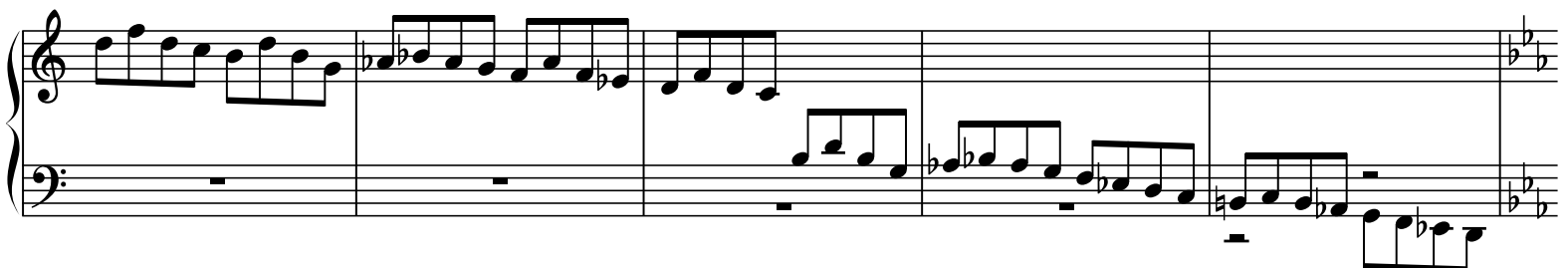
175



185



190



195

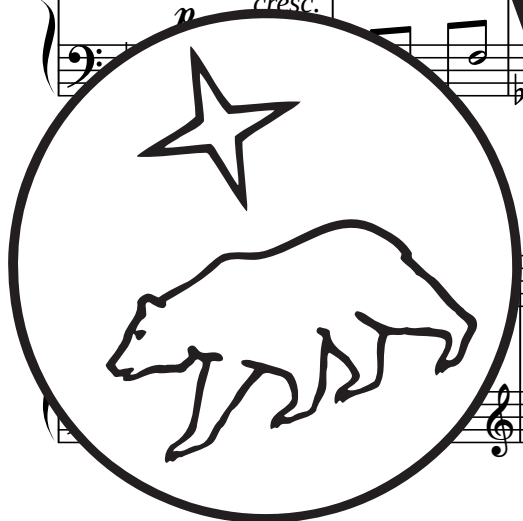
Musical score for measures 195-202. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The right hand features a complex, arpeggiated texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*sf*), with a crescendo (*cresc.*) starting in measure 200. A circled chord in the right hand of measure 202 contains a sharp sign (#).

203

Musical score for measures 203-210. The right hand continues the arpeggiated texture. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*sf*), with a crescendo (*cresc.*) starting in measure 206.

211

Musical score for measures 211-218. The right hand features a more active melody with some slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*sf*), with a crescendo (*cresc.*) starting in measure 214.



227

Musical score for measures 227-234. The right hand has a more melodic line with some slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include fortissimo (*sf*).

235

Musical score for measures 235-242. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include fortissimo (*sf*).

243

decresc.

251

pp *p*

257

cresc.



267

cresc.

272

f

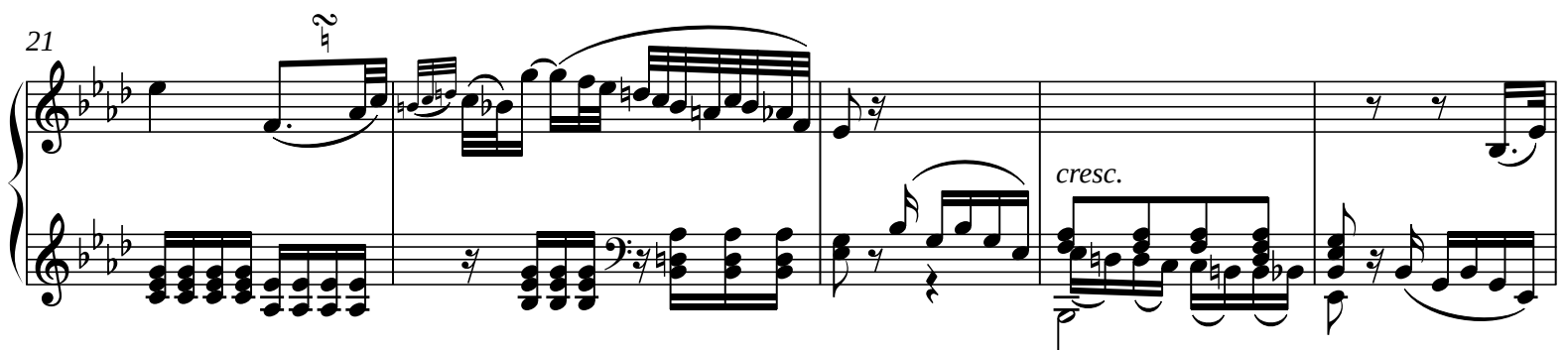
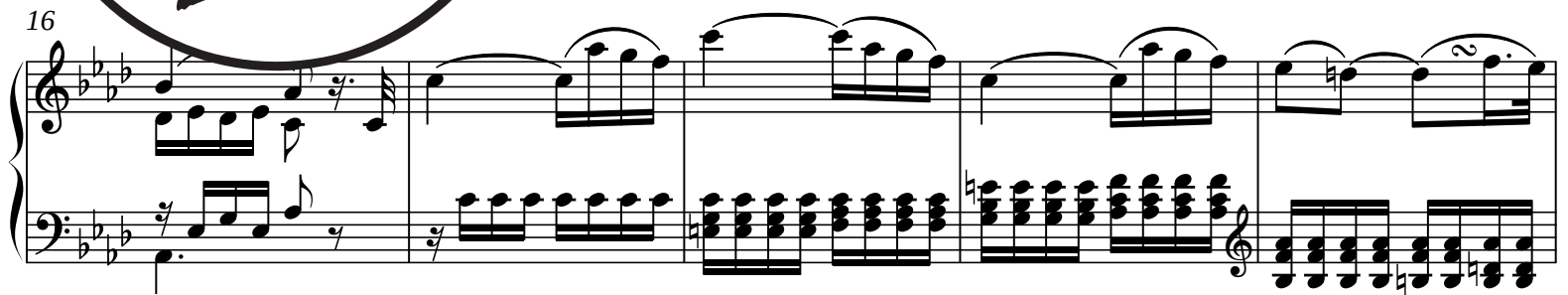
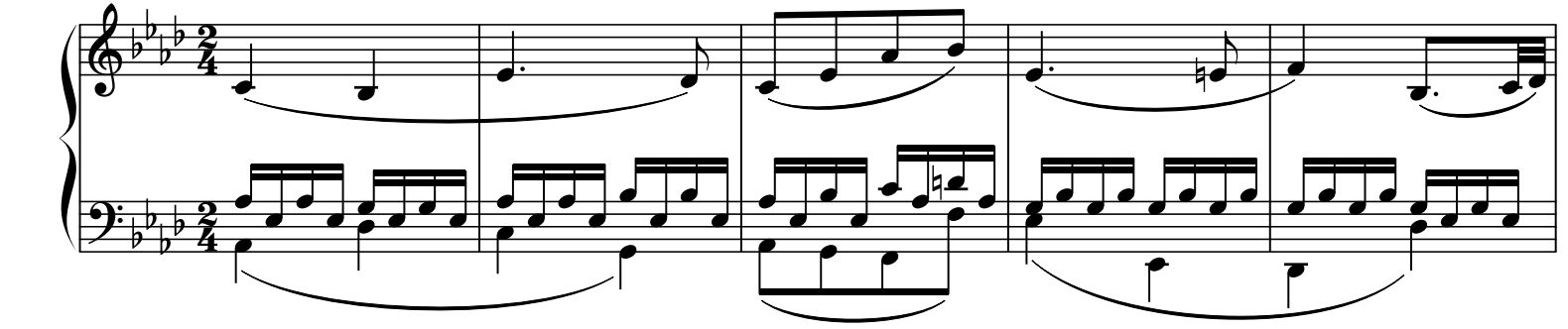
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Adagio cantabile

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

26

Measures 26-30 of the musical score. Measure 26 features a piano introduction with a *cresc.* marking. Measures 27-30 show a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with dynamics *p* and *pp* indicated.

31

Measures 31-35 of the musical score. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

36



Measures 36-40 of the musical score. Measures 36-38 show a complex rhythmic pattern in the right hand with triplets. Measures 39-40 show a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

41

Measures 41-42 of the musical score. Measure 41 features a piano introduction with a *cresc.* marking. Measure 42 shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with dynamics *sf* and *sf* indicated.

43

Measures 43-45 of the musical score. Measure 43 features a piano introduction with a *[sf]* marking. Measures 44-45 show a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with dynamics *fp*, *decresc.*, and *pp* indicated.

46

3

49

cresc.

52

56

60

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

15

tr.

f

sfp

21

fp

dolce

27

cresc.

sf

sf

36

40

p

44

Musical score for measures 44-50. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand features chords and single notes, with a crescendo leading to a fortissimo (sf) dynamic at measure 49. The left hand plays chords and single notes.

51

Musical score for measures 51-54. The melody in the right hand is a continuous eighth-note line. The left hand features triplet eighth notes. Dynamics include piano (p) at measure 51 and fortissimo (sf) at measure 54.

55

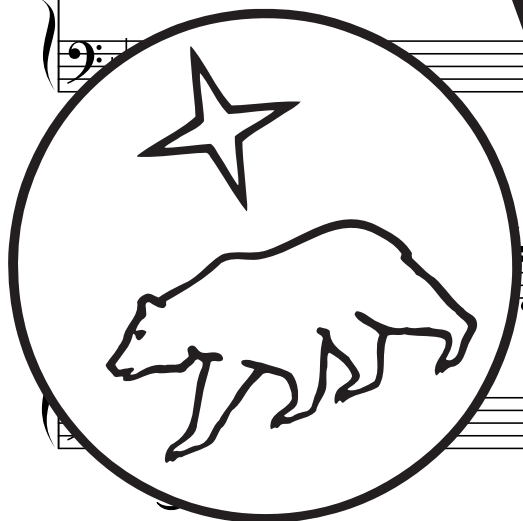
Musical score for measures 55-63. The melody in the right hand continues with eighth notes. The left hand has a complex accompaniment with triplets and chords. Dynamics include crescendo (cresc.), fortissimo (ff), and piano (p).

64

Musical score for measures 64-67. The melody in the right hand features eighth notes and chords. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

68

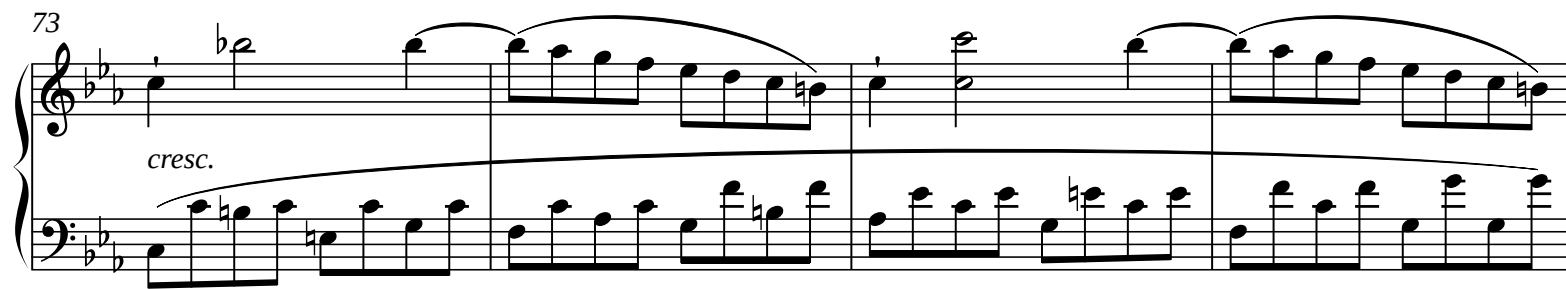
Musical score for measures 68-74. The melody in the right hand includes slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

73

cresc.



77

tr

f

p



84

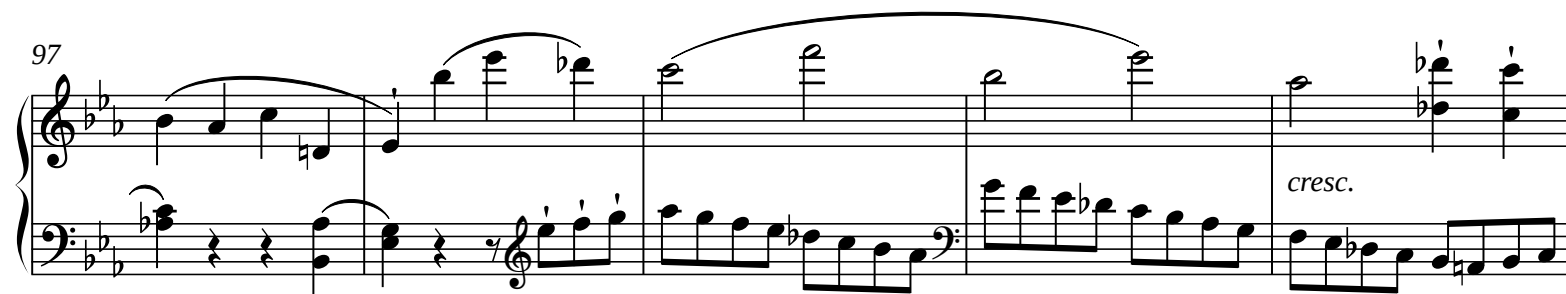


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



97

cresc.



102

f

sf



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

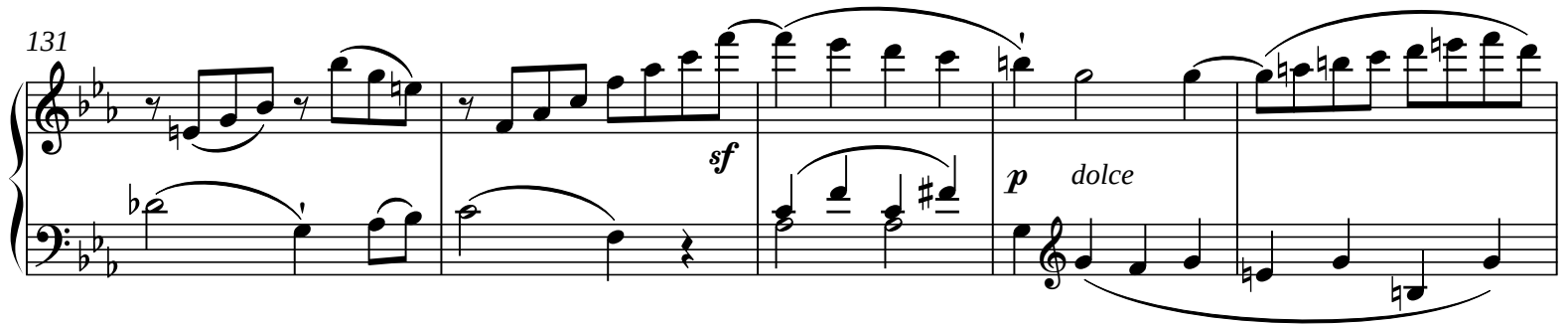
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

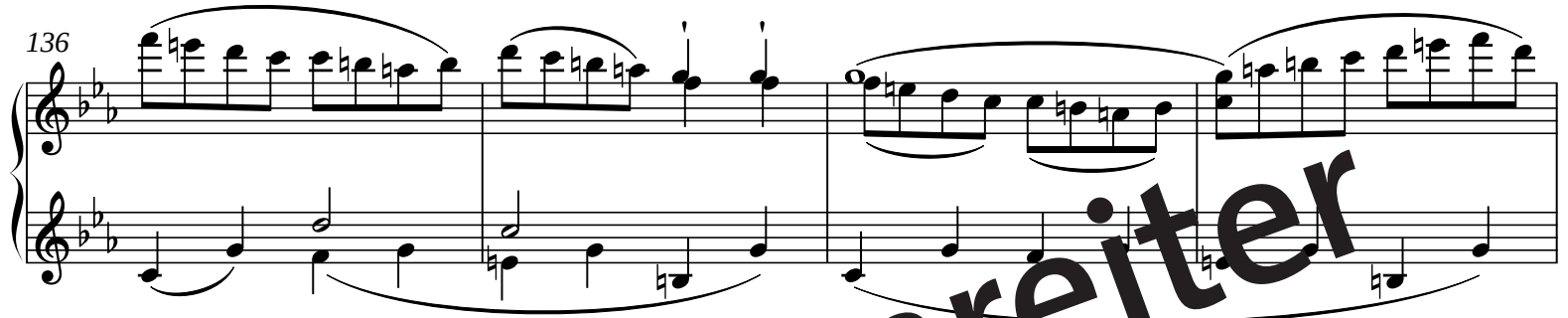
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

131



sf *p dolce*

136



140



cresc. *p*



147



150

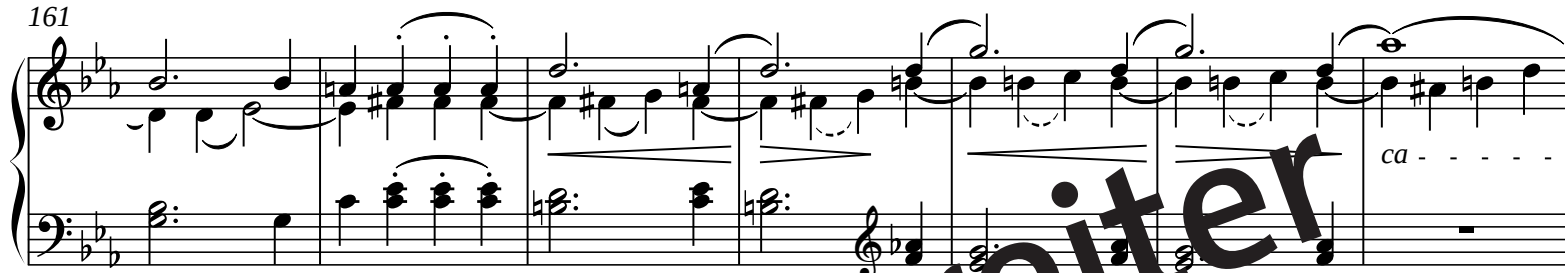


p

154



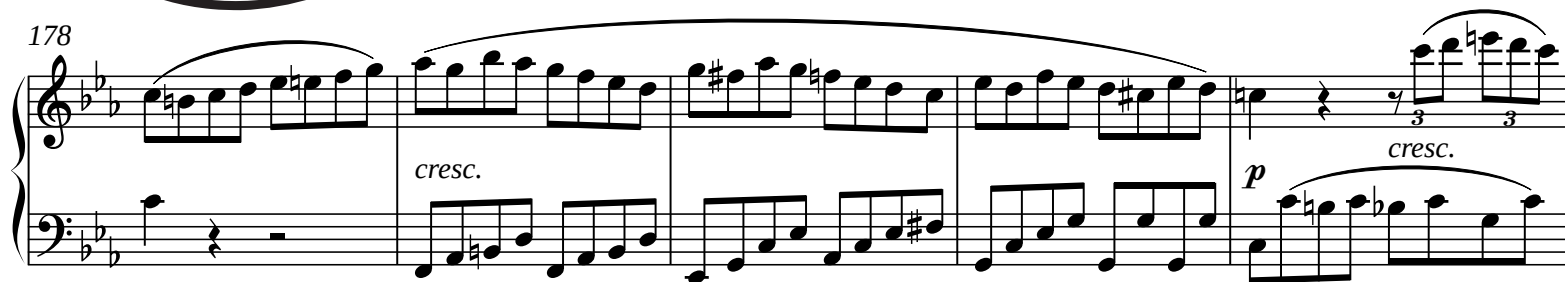
161



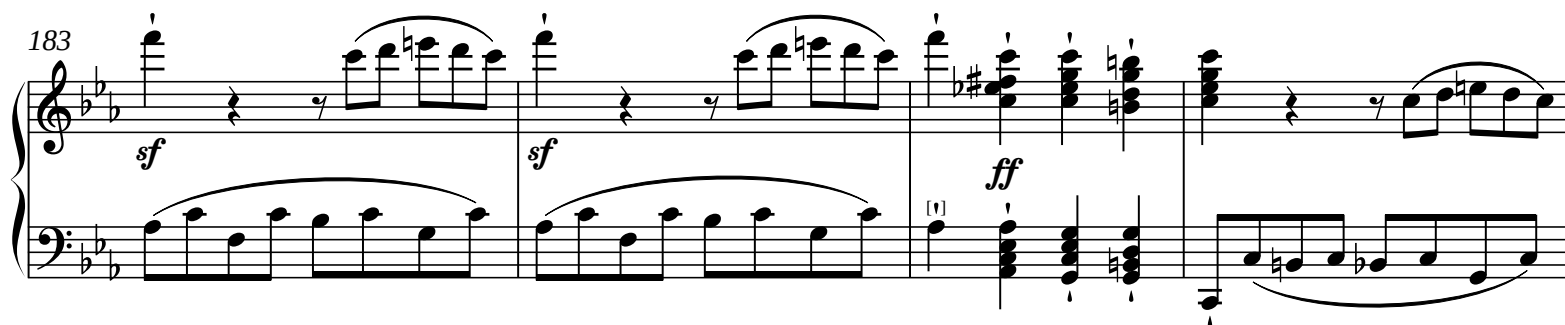
168



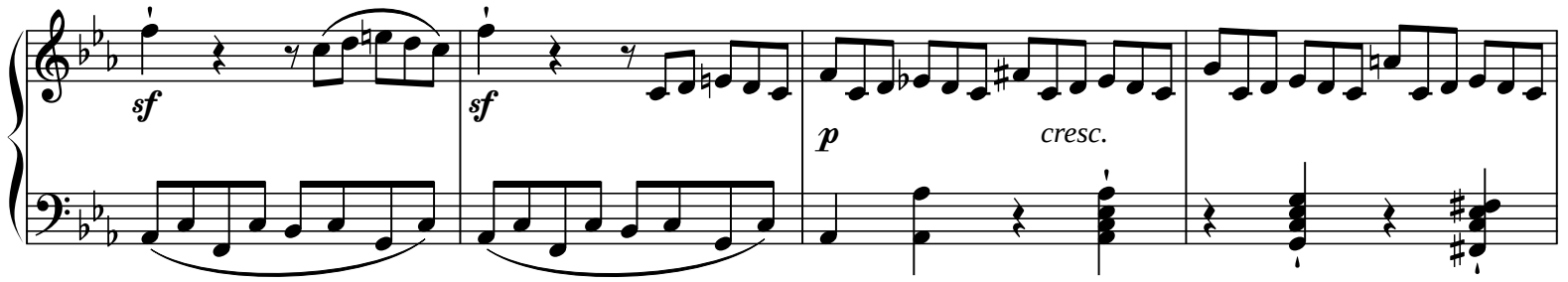
178



183



187



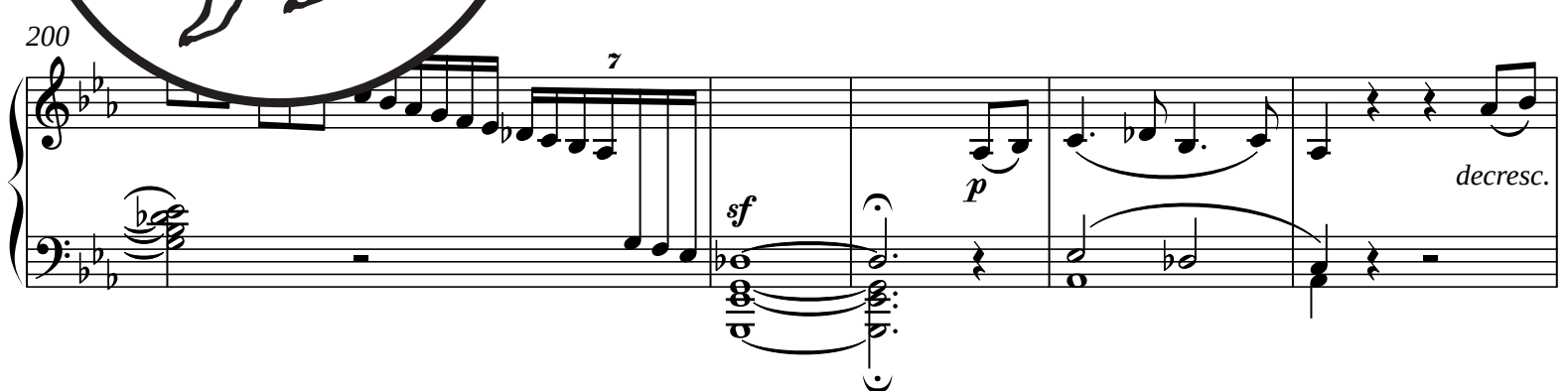
191



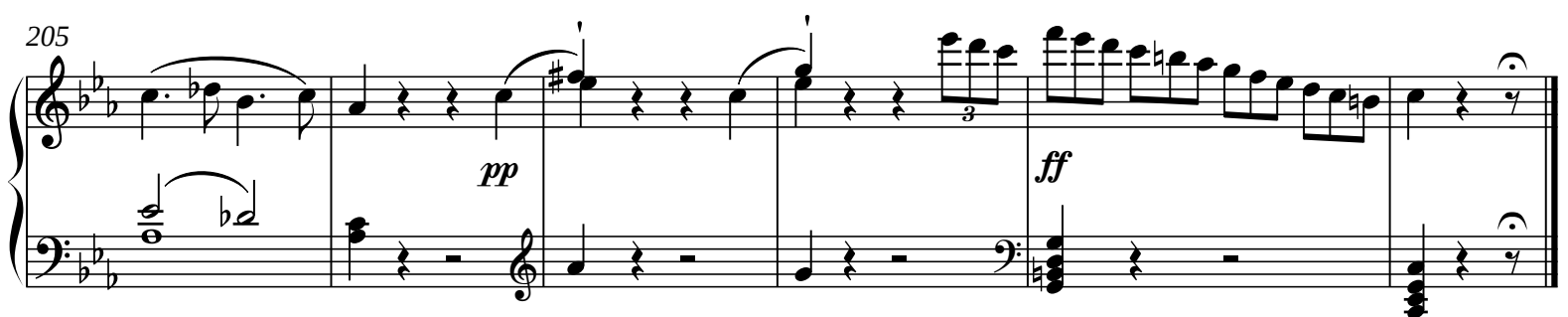
195



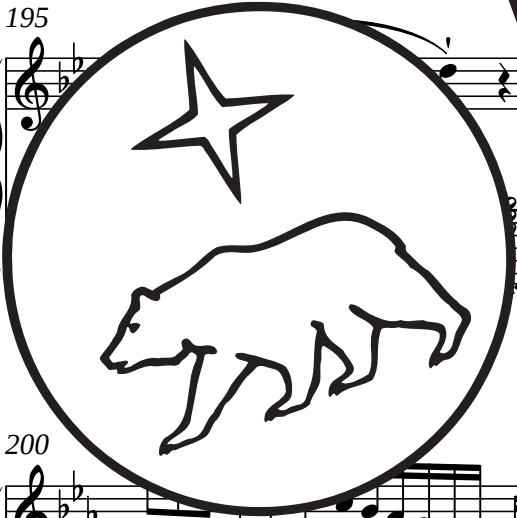
200



205



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



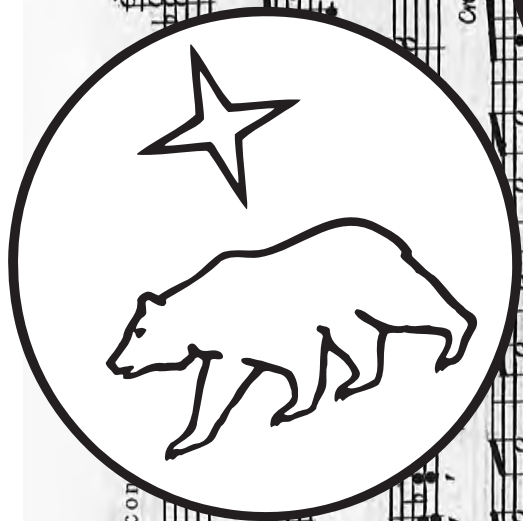
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

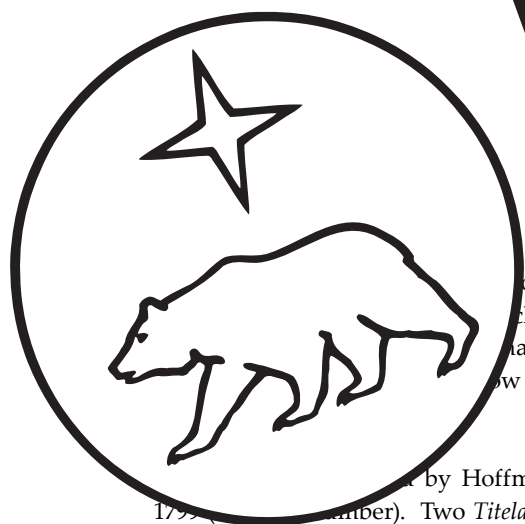


2 Allegro di molto e con
p
Cres:
p
Cres:
sf
p
Cres:
sf
sf
sf
sf

First edition (E), page 2 (I 11–54), showing the specific and unambiguous instruction to *p* from bar 11. (Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, S.H. Beethoven 56)

EXPLANATION OF SOME SIGNS AND CONVENTIONS USED IN THE CRITICAL COMMENTARY

1. The system of pitch notation adopted simply indicates the number of whole octaves higher than middle c (c^0). Ascending in fifths, then, we have g^0 , d^1 , a^1 , e^2 ; descending, f_1 , $b_{1/2}$. Upper case (capital) letters are only used to denote sources.
2. Notes are counted including tied notes (e.g. n.2 may be tied to n.3), but excluding grace notes. In the case of a chord at, say, n.3, the top note is n.3a, then n.3b, and so on. If on the other hand the writing is more contrapuntal, the entire upper line is designated RH_a, the lower RH_b.
3. Where a slur reaches to (or hairpins peak) mid-way between two notes, the $\frac{1}{2}$ symbol may be used, e.g. to (or at) n.6 $\frac{1}{2}$.
4. 81–4 = 81 to (through) 84
81/4 = 81 and 84
Therefore: 95–6 = both 95 and 96
But: 95/6 = one marking (e.g. a slur) that starts in 95 and finishes in 96.



**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

by Hoffmeister, Vienna in December 1795 (number). Two *Titelaufgaben*, published by Joseph Eder (c.1800, Pl. No.128) and J. Bermann (1817, same Pl. No.128), have the identical musical text.

E is the only surviving source for op.13 that is definitely authentic and authoritative. Furthermore, E is impressively accurate, great care having evidently been expended on every note, staccato and slur. Probably there is only one wrong note in the work (I 36); even the number of missing staccati is small. Many later editions appeared during Beethoven's lifetime, and it may seem tempting to conjecture that Beethoven might have been

involved in correcting one or more of these. One in particular – F – especially seductive, being a reprint issued in 1802 (Pl. No.92) by the original publisher Hoffmeister, who would inevitably at one time have been in possession of A. Could he have had another look at A, and made corrections in F which derive from A? This could seem persuasive due not only to I 36 having been corrected, but the grace notes, where given in E as ♪ (which Beethoven never wrote), are changed in F to ♪ , which could at least possibly accord with Beethoven's own notation. But against this must be set F's *fz* (instead of E's *rf*) in I 27–8, even more distant from Beethoven's usual *rinf*, and many other small errors in E which remain uncorrected in F; the notion would be more convincing if F included a correction (or two) that was truly unguessable (see Appendix 1a; II 25 n.1 *p*, perhaps), something not found in any other early editions, which only had E as Vorlage. As it is, the only other correction in F of note is I 277 *p*, which could have been picked up by any attentive pianist-editor.

I

4 Both slurs nearly to n.4 in E (see facsimile on p.22), hence our text; but E's RH slur starts before n.1, and a reading of this as an 'umbrella' slur (see Preface) could rather suggest n.1–3, also therefore a possible reading.

4 RH: slur vague (from n.6½) in E, n.7 in some modern editions, but probably n.6 intended.

5 Dynamics in E generally well to left of the note to which they apply, so *ff* could plausibly be read as applying to RH n.10 (see facsimile on p.22); but musical sense, it seems, inevitably dictates n.9, as in all modern editions.

9 RH: n.2 ♯ (!) in E. The mathematical anomaly could be corrected by making n.3–8 a sextuplet, but much more likely the highest note of the phrase (n.5) should fall on the strong half-beat as in bars 4, 10, hence our n.2 ♯ as in all modern editions.

9 RHa: n.9–12 portato on basis 10; on n.9–10, thus RHb ♯ in E, but doubtless only of first two notes above notes.

9 RH: n.6 stems as our text in E.

10 Specifically sextuplet + separate notes. However, see facsimile of n.30, where notes in bars 4 and 10 (n.5 and 6 respectively) are slurred together, not legato slurs, not legato.

10 This repeated sign, there (apparently of stage) in E. See no justification for it, as has in some circles, probably because this sign was missing in the widely-used Haslinger edition first published c.1829.

19 RH: n.1 *p* on basis 203; nothing (!) in E.

27–8 RH: *sf* on basis 31–2; *rf* in E, a common printer's error for *sf*, as for example in op.22 I 34–5, 142. Beethoven never wrote *rf*; when he wanted *rinforzando* – which applies to whole phrases (cf. 79, and II 70–2), not single notes as here – he always wrote *rinf.*

36 RH: n.4b f# on basis 40/4; e# in E, but can only be a misprint; at this point in Beethoven's oeuvre such an e# would inevitably fall to d.

44–45 n.1 RH: stacc. on basis 40–1.

53–70, 223–40 RH: grace notes in 53–70 all notated ♯ in E, but 223–40 equally consistently ♯; since either could be correct, the notation is preserved (see Preface, however) as in E.

56, 64, 222/34/8/42 RH: n.1 stacc. on basis 52, 60/8, 72, 226/30.

75 RH: some modern editions add n.2 *sf* or *rf* to match 79, and indeed its omission in E was very possibly an error – cf. Quartet op.18 no.1 IV 109 VI 1 similarly – but this is just too conjectural to allow it to be added with confidence. Cf. also op.18 no.6 I 191–3, perhaps. See note on 27–8 above.

79 LH: our text as in E; some modern editions add c¹ to n.1–3 to match 245, but the two passages are not precisely analogous, and conceivably Beethoven intended the difference.

83 LHb: 'umbrella' slur in E, probably intended n.1–2 (not to 85).

93, 105, 257/69 *cresc.* placed vertically in E, obviously intended from n.1 and 105 and almost 257 (n.2), 269 (♯ sooner); 9 on n.4 in E.

99 RH: n.1 stacc. in E (extended in some modern editions to 100/11–2, 263–4, 75–6), but surely error, mechanically continuing from 93/8, so far *p* to right of n.1 in E certainly applies to n.2 (as in all modern editions), not to n.1.

113 116/7, 280/1 RH: 116 slur clearly up to barline, 117 no stacc., but 280 slur to 281 n.1 (no stacc.); both bars are retained, but very possibly the two places should match.

121, 285 *f* well to left of RH n.2 in E (but *f* well to right of n.1), but *f* dynamics thus in E notably 113; cf. n.5 above. Another indication that n.2 was doubtless meant is that 121 LH n.1–4 are notated in full in E (cf. similarly 15, 23), even though this does not survive in 285 (as also not in 199, 207, though again certainly intended).

133 LH: ♯ on basis 134, also bars 1–2; ♯ (!) in E.

135 Dynamics thus in E, but n.6 *p* surprising (senseless); n.2 *cresc.* seems a distinct possibility.

137/71 *cresc.* from just before RH n.3 in E, adjusted to n.2 on basis 35, 143/9, 179.

143 RH: n.1 no stacc. in E (like 139, perhaps).

159 No dynamic in E, but 163 seems not inevitably *subito p*; perhaps *decresc.* is missing.

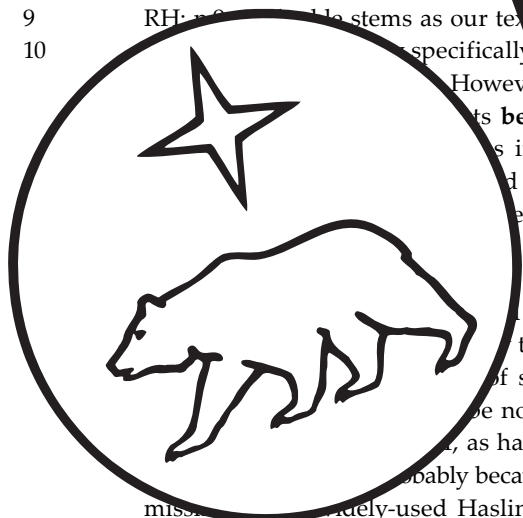
174 RH: Nachschlag on basis 182/4/6.

175 n.3–178 n.6 RH: inevitably a# on basis 167–70, but consistently no ♯ in E, surprising since ♯ is there in all 167–9 (only 170 assumed).

197, 205 RH: n.1 stacc. added in many modern editions to match 13, 21 etc., but since only 197, 205 have n.2 *sf*, other bars not necessarily analogous. Cf. 121, 285, n.1 again no stacc.

197 RH: n.3 stacc. on basis 205, also 13, 21, 123, 287, 301.

199, 207 *cresc.* clearly placed after n.1 in E, but due to LH ♯ the obvious intention (= 15, 23) is occluded, hence all modern editions either wrong (n.1), ambiguous, or inconsistent.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

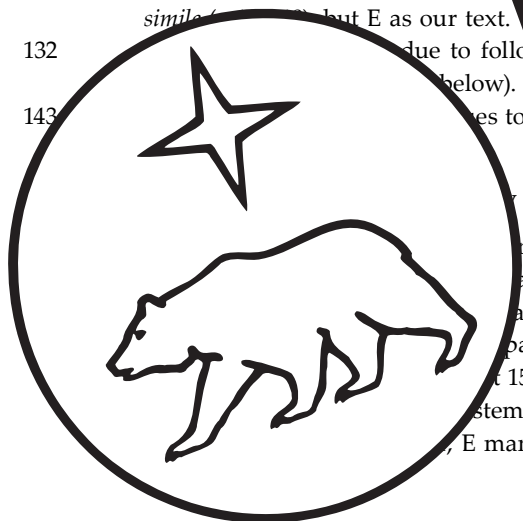


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

III

- 4–7 LH: n.5–8 slur in each bar on basis n.1–4, each bar only this in E, and no slurs at all on the returns (62–9, 121–8/71–8), evidently assumed.
- 8 RH: n.2–3 slur on basis 4, 69, and 9.
- 12 *cresc.* from n.1 on basis 73; n.4 in E, perhaps because no room earlier between staves, though E does also sometimes print *cresc.* on top of the stave.
- 16 n.1 stacc. on basis 77.
- 25, 134 *dolce* clearly at RH n.2 in E.
- 43 RH: n.2 *p* here on basis 153, where E has *p* below both RH n.2 and 154 LH n.1; in 43/4, however, *p* only at barline, below RH, read in some editions as 44 n.1.
- 61 RH: n.2 *p* on basis 0 (i.e. upbeat), 120/71; nothing in E.
- 68 RH: n.1, 4 stacc. on basis 7, 11, 72, 127/77.
- 70–1 RH: n.2 stacc. on basis 9–10.
- 77 RH: n.2–3 slur on basis 16.
- 86 RH: slur to n.4 on basis 94; not even as far as n.2 in E.
- 89 LH: slur from n.1 on basis RHa; here RHb (certainly legato from n.1); hardly better in E.
- 111–2 Articulation may doubtless in practice be assumed similar to E, but E as our text.
- 132 due to following rest, quite (below).
- 143 ties to 15 in E, clearly
- 159 RHa: — from n.1 to mid-bar in E, possibly originally error for RHb slur (as in 163 where precisely this error survives), never deleted when that was added.
- 164–6 RHb: n.2–3 slur on basis 159/61/3.
- 167 RHb: no slur in E; n.2–4 in some modern editions seems unsafe, for Beethoven could have assumed n.1–4.
- 181 RH: slur n.1 to n.2 in E, but n.2/3 could also be argued (though from E obviously not intended); many slurs drawn wrong in E, and this overwhelmingly likely up to barline, not over.
- 182 LH: slur from n.2 on basis 186; vague in E (n.2–7?).
- 185 LH: n.1 stacc. on basis RH and n.2–4.
- 186 RH: n.1 no stacc. in E, and entirely characteristic thus (see 15 above).
- 193 LH: n.1 stacc. on basis 193/5–8.
- 200 RH: n.13–19 *de facto* Ns, though what was in E. Slurs are retained precisely as in E. On the one hand line-change 204/4 could easily imply RH slur over to 204, only missing in 204 on new line; on the other, it would be uncharacteristic for Beethoven to intentionally write the same phrase twice, first slurred over barline, then not (though this could be implied by 204 LH double stems, 206 single), since precise details of slurring were the one aspect of his music about which he cared least. LHb ties (in many modern editions) are consistently absent in E. *ff* here in E (not upbeat).
- 209



should match?

36 RH: n.4b e)

99 RH: n.4 stacc.

II

31 –33 n.1 RH: all the str

43 RH: n.1 sf

ould match

? .1 or .7.

h?

APENDIX 2
ALTERNATIVE READINGS

s where the placing of slur or dynamic could plausibly be read differently, viz:

...s where the placement of a star or dynamic could plausibly be read differently, viz:

- b) Readings in E which have been amended:

I

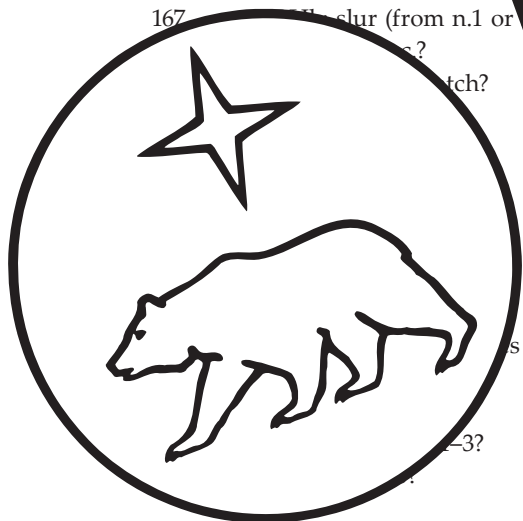
9 RH: n.2 ♪ (!)
9 RHa: portato only n.9–10
10 RH n.17–45: legato slur only from n.30
36 RH: n.4b e♭
99 RH: n.4 stacc.

II

31 -33 n.1 All the sur
43 Part. n.1 the sf

APPENDIX 2

ALTERNATIVE READINGS



s where the placement of a star or dynamic could plausibly be read differently, viz:

III	
78/9	<i>p</i>
153/4	<i>p</i>

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas for Pianoforte

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas for Pianoforte
Edited by Jonathan Del Mar

With an Introduction by M. Donat
and notes on performance practice
by J. Del Mar and M. Donat

Three Sonatas in E-flat major,
F minor, D major WoO 47
("Kurfürsten Sonatas"). BA11801

Three Sonatas in F minor, A major,
C major op. 2. BA10859

Grande Sonate in E-flat major op. 7
BA11802

Three Sonatas in C minor, F major,
D major op. 10. BA10857

Grande Sonate in A-flat major
op. 26. BA11804

Three Sonatas in G major, D minor
("Tempest"), E-flat major op. 31
BA11805

Two Sonatas in G minor, G major
op. 49 ("Sonates faciles"). BA10858

Grande Sonate in C major
op. 53 ("Waldstein"). BA10856

Sonata in F major op. 54
BA11806

Sonata in F minor op. 57
("Appassionata"). BA10852

Sonata in F-sharp major op. 78
BA11807

Sonata in G major op. 79
("Sonate facile"). BA11815



from: Beethoven, Grande Sonate in A-flat major op. 26 · BA11804

Lebewohl, Abwesenheit und
Wiedersehn. Sonata in E-flat major
op. 81a ("Les Adieux"). BA11808

Sonata in E minor op. 90
BA11809

Sonata in A major op. 101
BA11811

Grande Sonate in B-flat major
op. 106 ("Hammerklavier")
BA11810

Sonata in E major op. 109
BA10854

Sonata in A-flat major op. 110
BA11812

Sonata in C minor op. 111
BA11813

The Complete Sonatas
for Pianoforte

Volume I
(12 Sonatas)
BA11841

Volume II
(12 Sonatas)
BA11842

Volume III
(11 Sonatas)
BA11843

Set of all 3 volumes
BA11840



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.