

NACHWORT

Die Sonate op. 101, A-Dur, ist die erste aus der Gruppe der „letzten fünf“ Klaviersonaten, mit der Beethoven sein Sonatenwerk abgeschlossen hat. Sie ist in den Jahren 1815 und 1816 in einem ungewöhnlich langen Zeitraum von fast 18 Monaten entstanden. Keine Klaviersonate, mit Ausnahme allenfalls der *Hammerklaviersonate* op. 106, hat so viel Zeit zu ihrer Fertigstellung benötigt. Beethoven hat an op. 101 allerdings nicht kontinuierlich, sondern mit großen Unterbrechungen gearbeitet. Zeitweilig dürfte das im Sommer 1815 begonnene Werk ähnlich anderen Kompositionsprojekten dieser Zeit Gefahr gelaufen sein, unvollendet liegen zu bleiben. Sicherlich sind mißliche äußere Lebensumstände nicht ohne Einfluß auf Beethovens kompositorische Tätigkeit gewesen, doch ist der langwierige Entstehungsgang eher als ein Reflex seiner Suche nach einer neuen Orientierung in seinem Schaffen zu verstehen. Die Sonate op. 101 bezeichnet zusammen mit den beiden zeitlich eng benachbarten Cellosonaten op. 102, mit denen sie strukturell viele Gemeinsamkeiten aufweist, den Wendepunkt zu Beethovens Altersstil.

Die frühesten Skizzen, die zu op. 101 überliefert sind, datieren vom Sommer 1815, eben aus jener Zeit, in der die „freie“ Sonate op. 102 Nr. 1 (C-Dur) wohl gerade abgeschlossen und die Sonate op. 102 Nr. 2 (D-Dur) noch in Arbeit war. Sie befinden sich auf zwei einzelnen Blättern und einem kleinen Blattfragment, die ursprünglich Teil des *Scheide-Skizzenbuches* gewesen sind.¹ Die auf op. 101 zu beziehenden Notierungen gelten dem ersten und dem letzten Satz der Sonate. Offenbar waren die beiden Pole, zwischen denen sich das musikalische

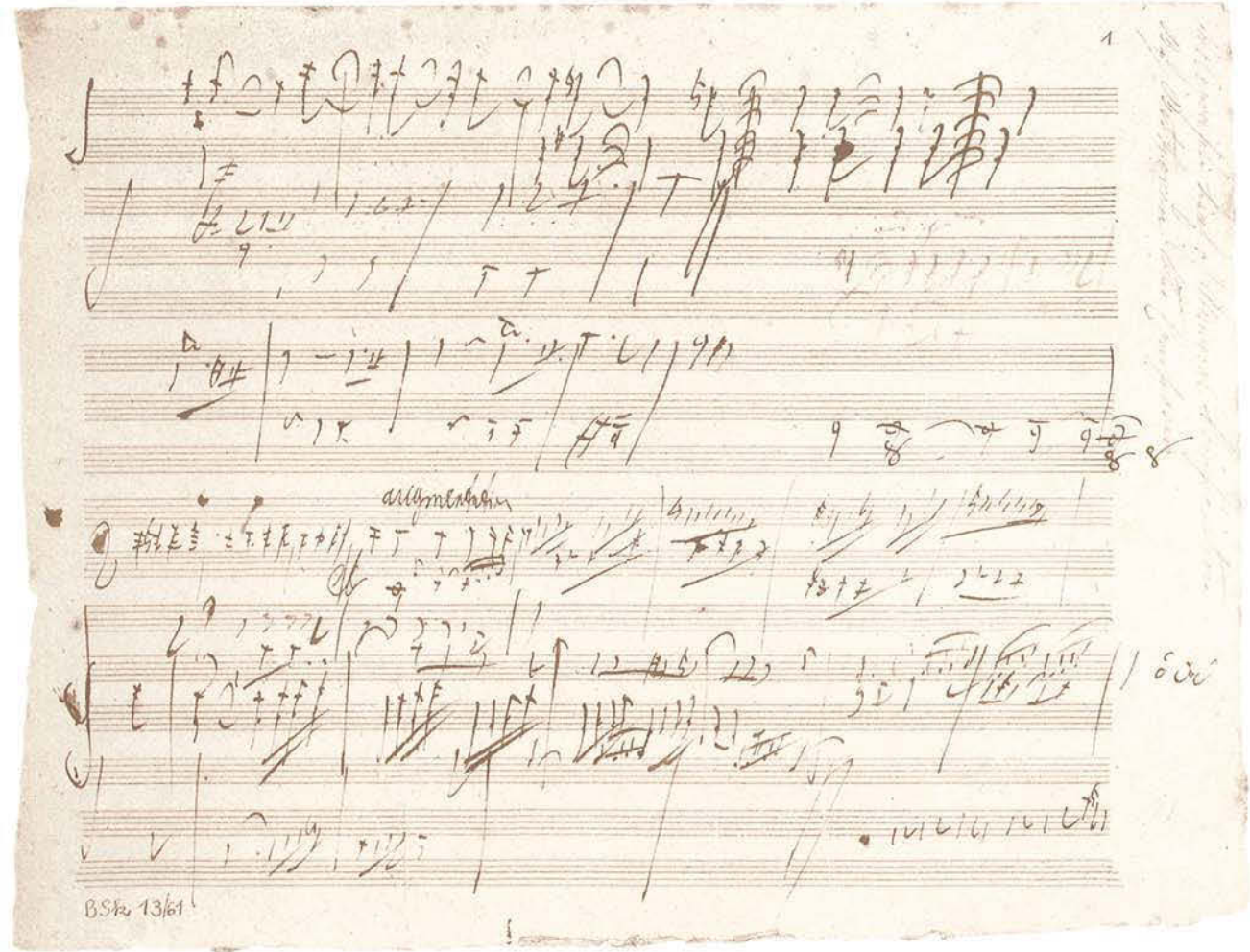


Abb. 1: Skizzen zu op. 101, 1. und 3. Satz; Beethoven-Haus Bonn, Slg. H.C. Bodmer BSk 13 fol. 1r

Geschehen abspielt, schon früh gefunden. Von Anfang an ist zu erkennen, daß Beethoven dem weit ausgreifenden, fließenden Gesang des Kopfsatzes ein kontrapunktisches Finale mit kleingliedriger, scharf konturierter Motivik gegenüberstellen wollte. Das alte Modell Präludium-Fuge, antithetisch geschärft, mag der Ausgangspunkt der Komposition gewesen sein.

Als Beethoven sich mit dem Finale der Sonate zu beschäftigen begann, war der erste Satz schon der Vollendung nahe. Auf der Rückseite desselben Blattes, auf dem die ersten Skizzen zum Finale überliefert sind, findet man die Reprise des ersten Satzes von Takt 55 bis 94 bereits in Particellform ausgeschrieben. Die Schlußakte (Takt 95–102) waren auf der gegenüberliegenden Seite eines Blattes notiert,

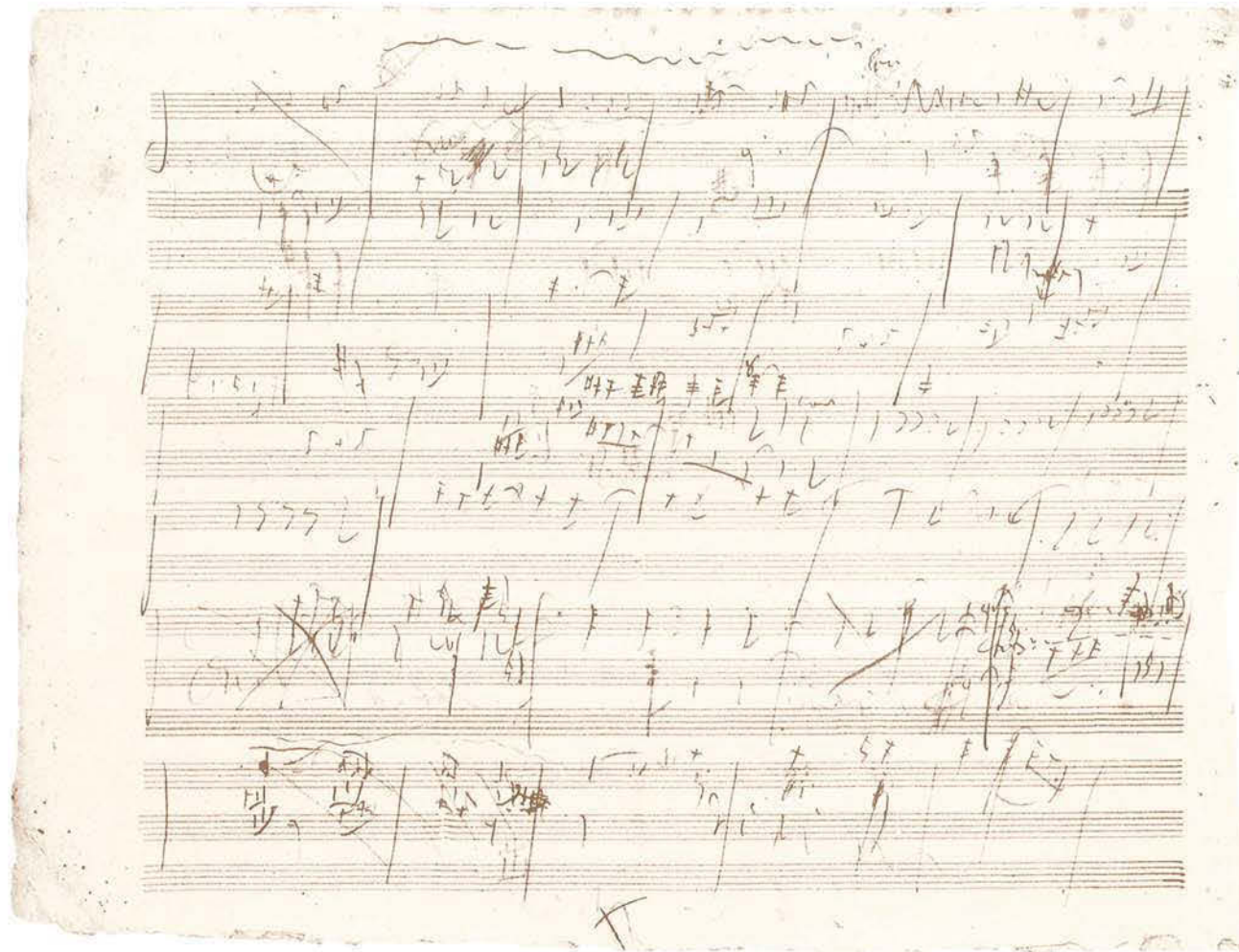


Abb. 2: Op. 101, Entwurf zum 1. Satz; Beethoven-Haus Bonn, Slg. H. C. Bodmer BSk 13 fol. 1v

das heute nur noch als Fragment erhalten ist. Von hier aus war der Schritt zur Reinschrift, dem „Autograph“ im engeren Sinne, nicht mehr weit.

Wie sich zeigt, hat Beethoven aber noch eine Stufe dazwischen geschaltet. In dem *Album d'Autographes de Musique* des französischen Autographensammlers Dantan hat sich ein 12-zeiliges Notenblatt erhalten, auf welchem Beethoven nochmals die

gesamte Reprise des ersten Satzes (Takt 53–102) als eine Art „Konzept“ ausgeschrieben hat.²

Dieses Blatt, das der Beethoven-Forschung bisher unbekannt blieb, ist nicht etwa als eine verworfene Fassung aus dem Autograph zu verstehen, wie aus mehreren Merkmalen ersichtlich ist. Das Autograph verwendet ein abweichendes 16-zeiliges Papier und eine andere Seiteneinteilung. Auch in

der Art der Beschriftung erweist sich das Albumblatt als eine Vorstufe vor dem Autograph. In einigen Takten sind die Stimmen unvollständig ausnotiert (Takt 65, 67, 72–78, 81–82), Korrekturen und Ergänzungen in einer skizzenhaft unpräzisen und schwer lesbaren Schrift eingetragen. Auch Artikulation und Dynamik werden nur vorsichtig und lückenhaft angedeutet. Dieses Manuskript ist ein unfertiges, privates Arbeitspapier, noch nicht geeignet, um einem Kopisten oder gar Stecher zur Vielfältigung vorgelegt zu werden. Es spricht manches dafür, daß es die zweite Hälfte eines Doppelblattes darstellt. Ein heute verschollenes Blatt mit dem Anfang des Satzes (Takt 1–52) dürfte vorangegangen sein. Wann Beethoven dieses „Konzept“ ausschrieb, ist ungeklärt. Möglicherweise geschah dies direkt im Anschluß an die Skizzen im *Scheide-Skizzenbuch*, also noch im Sommer 1815. Danach wurde die Arbeit an der Sonate für mehrere Monate unterbrochen.

Im Herbst 1815 hat sich Beethoven einer Anzahl von Projekten zugewandt, die entweder gar nicht oder erst viel später realisiert wurden. Es keimten die ersten Ideen zur neunten Symphonie auf, die bekanntlich erst 1823/24 ausgearbeitet wurden. Im Oktober 1815 vollendete Beethoven den letzten Satz der Cellosonate op. 102 Nr. 2, die er laut seiner eigenen Datierung im Autograph zwar „anfangs August 1815“ wohl noch vor der Klaviersonate op. 101 begonnen, dann aber eine Zeitlang zurückgestellt hatte. In derselben Zeit widmete er sich den „Brotarbeiten“ für den Edinburgher Verleger George Thomson, der Aussetzung einiger schottischer Lieder.³ Im Winter 1815/16 befaßte er sich wieder einmal mit Opernplänen. Es waren ihm mehrere Libretti über antike Stoffe angetragen worden, die kurzfristig seine Aufmerksamkeit fesselten.

Von Jahresanfang bis April 1816 folgten das Lied „Sehnsucht“ WoO 146 und der Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98. Erst danach ist Beethoven zu op. 101 zurückgekehrt.

Auf den Seiten 74–85 des *Scheide*-Skizzenbuches entwarf er den zweiten Satz *Alla Marcia*. Den zum Finale einleitenden langsamen Satz (in den Skizzen noch als *poco Allegretto* bezeichnet) und das Finale selbst hat er in diesem Abschnitt des Skizzenbuches nur mit wenigen Notizen berührt. Es läßt sich aus diesen Skizzen schwer beurteilen, wie weit Beethoven im Mai 1816 mit der Komposition des Marsches gelangt ist. Ein Particell-Entwurf für den ganzen Satz oder auch nur Abschnitte daraus wie im Falle des ersten Satzes ist dort nicht überliefert. Es könnte ihn aber in Arbeitspapieren außerhalb des Buches gegeben haben. Die Skizzen im *Scheide*-Skizzenbuch beziehen sich meist nur auf einige wenige Takte des Satzes, doch kommen sie, wie zum Beispiel im Trio, der endgültigen Fassung manchmal recht nahe.

Die Arbeit an der Sonate wurde, in welchem Stadium auch immer, noch im Mai 1816 zugunsten eines Klaviertrios in f-moll abgebrochen. Fast der ganze Rest des *Scheide*-Skizzenbuches (Seite 91 bis 107) ist mit Entwürfen zu diesem Werk angefüllt. Doch auch dieses Trio vermochte Beethoven nur für kurze Zeit zu fesseln. Es wurde ebenso wie die Sonate für längere Zeit zu den Akten gelegt.⁴ Die nächste Komposition, mit der sich Beethoven ausweislich des *Scheide*-Skizzenbuches beschäftigte, war der *Marsch zur großen Wachtparade* (D-Dur) WoO 24, ein Auftragswerk. (Das Autograph hat Beethoven mit dem 3. Juni 1816 datiert.)

Der Anstoß, die Klaviersonate endlich fertigzustellen, kam vermutlich von außen. Im Sommer 1816 fragte der Leipziger Verleger Gottfried Christoph



Abb. 3: Op. 101, 1. Satz, Konzeptschrift; Bibliothèque Nationale Paris, Vm.⁷ 537 fol. 49r

Härtel nach neuen Werken für seinen Verlag an. Beethoven machte am 19. Juli 1816 „eine neue KlavierSoloSonate“ [op. 101] und vier weitere, vorwiegend ältere Werke zum Angebot,⁵ die er allerdings nur zusammen, und zwar zum Preis von 130 Dukaten in Gold, abgeben wollte. Das Geschäft kam nicht zustande. Wenige Monate später, im August oder September 1816 – das Datum ist nicht

völlig gesichert –, war Beethoven sehr wohl geneigt, die Sonate einzeln zu verkaufen. Dem Wiener Verleger Sigmund Anton Steiner schrieb er: „was eine neue *solo Sonate* für *piano* Betrifft, so haben sich mir 60 wohlgeharnischte Männer [Dukaten in Gold] zu *presentiren*, u. dieselbe kann sogleich erscheinen, ich habe auch *Variationen* in Wien, welche auf einen besondern Festtag paßten, u. eben sogleich auch da



Abb. 4: Op. 101, 1. Satz, Konzeptschrift; Bibliothèque Nationale Paris, Vm.⁷ 573 fol. 49v

seyn könnte bey Erscheinung nur 40 wohl geharnischer Männer.“⁶

Steiner hat anscheinend sofort zugegriffen. Ein Kaufkontrakt hat sich nicht erhalten, er beließ Beethoven aber wohl das Recht, die Sonate auch nach England und Übersee zu verkaufen. Ein entsprechendes Angebot an den Londoner Verleger Robert Birchall vom 1. Oktober 1816 blieb aller-

dings erfolglos.⁷ Doch es sind nicht etwa die Verhandlungen um die englischen Verlagsrechte, welche das unverzügliche Erscheinen der Wiener Erstausgabe verhindert haben. Die Sonate mußte erst einmal fertiggestellt werden. Im September 1816 fehlte zumindest noch das Finale. Das Autograph ist mit „1816 im Monath November“ datiert. Gemeint ist damit vermutlich der Beginn der Nieder-

schrift, doch diese dürfte sich bis in den Dezember hingezogen haben.

Die im Herbst 1816 geleistete kompositorische Arbeit wird durch zwei Skizzenbücher repräsentiert, die leider nur sehr fragmentarisch überliefert sind. Das eine ist ein großformatiges Buch zur Verwendung im Haus (wie das erwähnte *Scheide*-Skizzenbuch) mit einem Umfang von nur noch 16 Blättern,⁸ das andere ein sogenanntes Taschenskizzenbuch in kleinem Format zur Verwendung im Freien.⁹ Es ist über mehrere Fundorte verstreut, nachweisbar sind heute noch neun Doppelblätter. In diesem Taschenskizzenbuch berühren sich die Skizzen zum Finale von op. 101 mit Entwürfen zu den Liedern *Ruf vom Berge* WoO 147 und *So oder so* WoO 148. Das Autograph von WoO 147 soll mit dem 13. Dezember 1816, dasjenige von WoO 148 sogar mit 1817 datiert gewesen sein (WoO 148 ist am 15. Februar 1817 erschienen).

Nach der Vollendung des Autographs ist Beethoven im Januar/Februar 1817 zügig zur Publikation der Sonate geschritten. Seinem hohen Mäzen und Kompositionsschüler, dem Erzherzog Rudolph, schrieb er etwa im Dezember 1816: „ich werde [...] diesen Abend um 5 uhr die Ehre haben, Ihnen aufzuwarten, ich werde die neue Sonate jedoch nur für Heute mitbringen, indem sie sogleich gestochen wird, lohnt es wirklich nicht der Mühe, selbe schreiben zu lassen.“¹⁰ Beethoven hat dem Erzherzog seine Werke gewöhnlich vor ihrer Veröffentlichung in Abschriften zugänglich gemacht. So ist das neue Opus vor Erscheinen der Erstausgabe im Februar 1817 wohl nur einem sehr kleinen Kreis von Freunden bekannt geworden. Es dürften kaum Abschriften in größerer Zahl zirkuliert sein, doch wird es zumindest eine, wie die nähere Betrachtung des Autographs zeigt, gegeben haben.

Das Autograph von op. 101 läßt den langwierigen Entstehungsgang der Sonate nicht erkennen, doch trägt es zahlreiche Spuren der Schritte zur Veröffentlichung. Es besteht aus einer böhmischen Papiersorte, die durchgehend verwendet wird. Das Wasserzeichen setzt sich zusammen aus einer Burgunderlilie über Wappen mit Schrägbalken. Unterlegt sind die Buchstaben IAA, wahrscheinlich die Initialen eines Mitgliedes der Familie Appelhäuer. Als Gegenmarke tritt der Ortsname WELHARTIZ (so geschrieben) auf. Welharti(t)z (tschechisch: Velhartice) liegt im Südwesten von Böhmen am Fuße des Böhmerwaldes. Die einzige damals dort tätige Papierfabrik gehörte der Familie Appelhäuer (auch Appeltauer). Das Wasserzeichen weist, wie üblich, zwei Siebformen A und B auf. Form B ist mit kleinen, aber charakteristischen Abweichungen das Spiegelbild von A.

Das Papier ist gleichmäßig mit 16 Notensystemen pro Seite rastriert. Der Abstand von der obersten bis zur untersten Notenlinie beträgt 195 mm. Beethoven hat diese Papiersorte hauptsächlich in den Jahren 1816 und 1817 verwendet. Reste tauchen nur noch gelegentlich in kleinen Mengen in späteren Jahren auf.

Auch die Lagenstruktur des Autographs weist kaum eine Unregelmäßigkeit auf, die auf die unterbrechungsreiche kompositorische Arbeit schließen ließe. Das Manuskript ist folglich eine „Reinschrift“, die Beethoven im November/Dezember 1816 teilweise nach älteren Vorlagen angefertigt hat.

Die Handschrift wurde von fremder Hand mit Bleistift vom zweiten Blatt an beginnend jeweils auf der Vorderseite rechts unten von 1 bis 29 paginiert. Das erste Blatt wurde hier ergänzend mit römischen Ziffern (I/II) bezeichnet. Die 16 Blätter der Handschrift stammen aus fünf Bögen. (Bogen im Sinne

Abb. 5: Sieb A

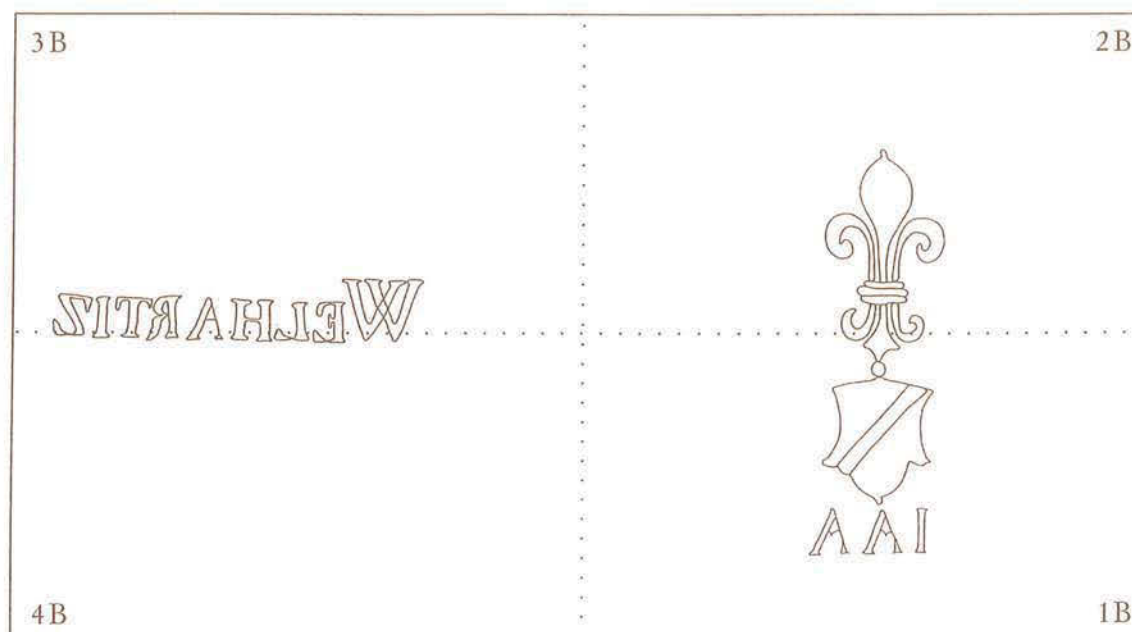
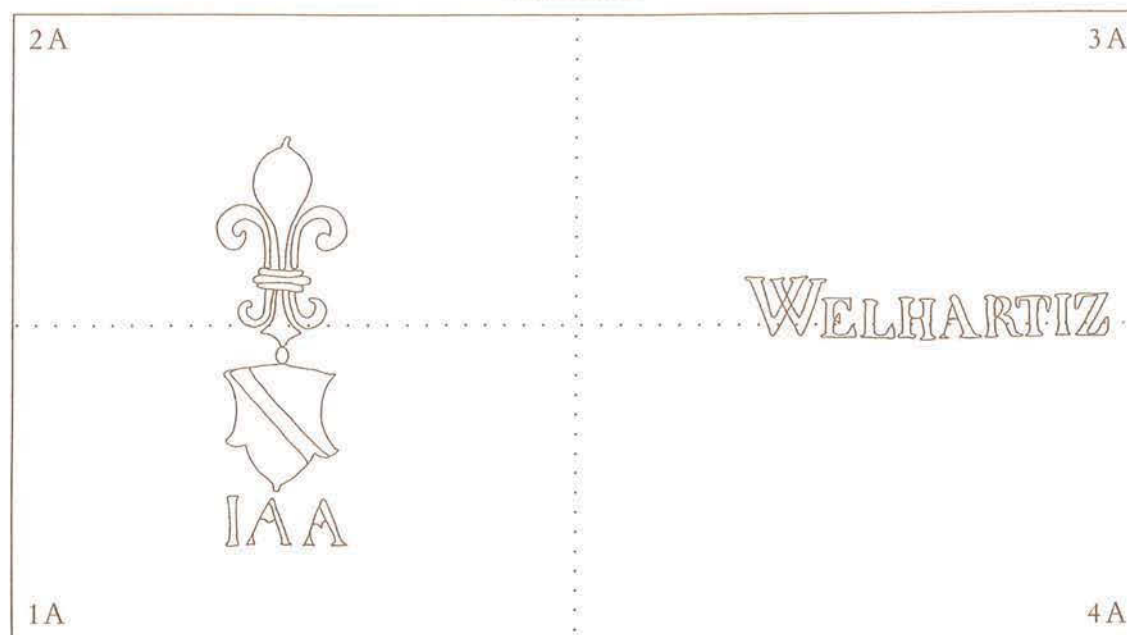


Abb. 6: Sieb B

Seite	I/II	1/2	3/4	5/6	7/8	9/10	11/12	13/14	15/16	17/18	19/20	21/22	23/24	25/26	27/28	29/30
Wasser- Zeichen- Viertel	1B	3A	4A	1A	2A	3A	4A	1A	2A	1B	1B	2B	3B	4B	3B	4B
Bogen	V	I				II				III	IV				V	

der alten Papierfabrikation verstanden; nach Faltung über Kreuz und Beschnitt entstanden aus einem Bogen zwei Doppelblätter oder vier Einzelblätter.) Die Bögen waren anscheinend vor der Beschriftung am oberen Rand noch nicht aufgeschnitten. Wie der zackige, oft weit ins Format hineinreichende Blattrand zeigt, wurde der Falz mit einem stumpfen Gegenstand ziemlich unprofessionell aufgeschlitzt (vgl. Seite 3/4 oder 7/8 und 11/12). Bogen I (Seite 1 bis 8), II (Seite 9–16) und IV (Seite 19–26) sind vollständig, Bogen III (Seite 17/18) ist nur mit einem Viertel (1 Blatt) und Bogen V mit drei Vierteln (1 Einzelblatt und 1 Doppelblatt) vertreten. Als Grundstruktur des Manuskripts ist eine Folge von Lagen zu zwei Doppelblättern (Binionen) aus je einem Bogen zu erkennen. Die Wahl dieser Lagenstruktur und die Art der Beschriftung sind ein weiteres Indiz, daß Beethoven nach Vorlagen arbeitete. Er war sich seiner Sache sicher. Andernfalls hätte er sich mit kleineren Lagen, Doppelblatt- oder gar Einzelblattfolgen, begnügt. Irregularitäten wie bei den Seiten 17/18 sowie 27/28 lassen Textänderungen vermuten.

Beethoven begann das Autograph mit der Niederschrift des ersten Satzes auf Seite 1. Das vorangehende Titelblatt, Seite I/II, hat er wohl erst ganz am Schluß beschriftet. Die Sätze sind nicht getrennt, sondern hintereinander weg mehr oder weniger in

einem Zuge ausgeschrieben. Der zweite Satz beginnt direkt unter dem Schluß des ersten auf Seite 6. Die Einleitung zum Finale, *Adagio ma non troppo*, setzt zwar neu oben auf Seite 13, aber doch innerhalb einer Lage ein. Der Übergang zum *Allegro* (Takt 28/29) erfolgt ohne Doppelstrich (Seite 15). Die Unregelmäßigkeiten der Lagenstruktur begegnen erst in dem als letzten Stück komponierten *Allegro*. Das Einzelblatt mit den Seiten 17/18 enthält die zweite Hälfte der Exposition und die ersten 10 Takte der Durchführung (Takt 75–123) in einer ziemlich weiten Notierung ohne größere Korrekturen. Lediglich die letzten Takte unten auf Seite 18 wirken gedrängt, als habe Beethoven auf einen bereits geschriebenen Text auf der folgenden Seite Rücksicht nehmen müssen. Er hat die Notenlinien mit Hand nach rechts verlängert, um die Takte 122/123 unterbringen zu können.

Es erhebt sich die Frage, ob das Blatt einen Ersatz für eine verworfene frühere Fassung der Takte 75 bis 123 darstellt, also neu ausgeschrieben wurde, oder ob es das übriggebliebene erste Blatt einer Lage von ursprünglich zwei Doppelblättern ist, deren größerer Teil (drei Blätter) aus dem Autograph entfernt wurde.

17/18	1B
[A]	2B
[B]	3B
[C]	4B

In diesem Fall wären die Blätter ab Seite 19 als neu ausgeschrieben anzusehen. Die zweite Lösungsmöglichkeit ist die wahrscheinlichere. Es gibt im Übergang von Seite 16 zu 17 keinen Wechsel im Schriftduktus, wohl aber im Übergang von Seite 18 zu Seite 19. Der Anfang des *Fugato* (a-moll) ist deutlich zierlicher geschrieben. Wäre das Blatt 17/18 ein Ersatz, so müßte die folgende Lage eine Lücke für das ersetzte ursprüngliche Blatt aufweisen, was offenbar nicht zutrifft. Das *Fugato* dagegen ist jener Teil der Durchführung, mit dem Beethoven im Herbst 1816 am längsten beschäftigt war.

Die andere Irregularität in der Lagenstruktur bei den Seiten 27/28 geht vermutlich nicht auf eine Textänderung zurück. Die Blätter mit den Seitenzahlen 27/28, 29/30 und I/II stammen aus einem Bogen (V), der ursprünglich wohl folgendermaßen angeordnet war:

27/28	3B
29/30	4B
I/II	1B
[D]	2B

Beethoven mag ' das leere Blatt [D] abgetrennt haben, um das Doppelblatt 29/30–I/II als Umschlag und als Titelblatt verwenden zu können. Als letztes schrieb er jedenfalls den Titel des Werkes aus:

„Neue Sonate
Für Piano
von L. v. Beethoven
1816
im Monath
November“

Trotz aller Vorstudien in Skizzenbüchern und Konzeptschriften enthält das Autograph zahlreiche Korrekturen und spätere Ergänzungen, die den

Eindruck einer „Reinschrift“ verdecken. Ein Teil dieser Eintragungen wurde wahrscheinlich schon während der Niederschrift oder kurz danach, vielleicht im Gefolge einer Aufführung, vorgenommen. Ein anderer Teil steht offenbar im Zusammenhang mit einer Kopiaturn und mit der Drucklegung des Werkes. Als Schreibmittel verwendete Beethoven Bleistift, Tinte (in leicht verschiedenen Farben) und Rötel. Bleistift-Korrekturen und -Ergänzungen hat er häufig mit Tinte überschrieben. Gelegentlich wurden Änderungen im Notentext vorab auf freien Systemen mit Bleistift skizziert, bevor sie an Ort und Stelle mit Tinte ausgeführt wurden (vgl. z. B. Seite 16, System 16 oder Seite 21, Systeme 15/16). Verworfen Fassungen wurden entweder ausgewischt, durchgestrichen und überschrieben oder auch mit einem Messer sorgfältig ausrasiert. Korrektur-Kreuze mit Bleistift oder Tinte an den Rändern (Seite 3, 9, 13, 17, 20, 21, 24) belegen, daß Beethoven mit zwei (oder mehr) Quellen arbeitete, die er im Text angleichen wollte. Die in der einen Quelle vorgenommenen Korrekturen und Ergänzungen mußten in die andere übertragen werden.

Beethovens Bemühungen, die Texte übereinstimmend zu halten, waren nicht immer von Erfolg gekrönt. Er besaß nicht die Methodik und die Geduld eines Philologen. Es sind gerade einige charakteristische Abweichungen der Erstausgabe vom Autograph, die darauf schließen lassen, daß nicht das Autograph, sondern eine von Beethoven überprüfte Kopistenabschrift als Stichvorlage diente. Diese Abweichungen können nicht mit der Nachlässigkeit oder der Aufmerksamkeit des Stechers erklärt werden, sie gehen vielmehr auf Textänderungen und Ergänzungen durch den Autor und einige typische Schreibversehen des Kopisten zurück, die der Stecher nicht aus dem Kontext erraten und be-

richtigen konnte. Als Beispiel seien die Tempobezeichnungen und die Fingersätze im Finale (T. 248 bis 250) genannt. Der erste Satz ist im Autograph nur mit *Allegretto ma non troppo* bezeichnet. In der Erstausgabe steht zusätzlich „Etwas lebhaft mit der innigsten Empfindung“. Die Tempobezeichnung des zweiten Satzes lautet im Autograph (Seite 6) „Ziemlich Lebhaft. Marschmäßig“. Das Wort „Ziemlich“ ist offenbar später ergänzt worden. Die Erstausgabe bringt: „Lebhaft Marsch mässig“ und *Vivace alla Marcia*. Im dritten Satz weist das Autograph nur italienische Bezeichnungen auf: *Adagio ma non troppo con affetto* (Takt 1), *tempo del primo pezzo* (Takt 21) und *Allegro* (Takt 29). In der Erstausgabe finden sich zusätzlich die deutschen Angaben „Langsam und sehnsuchtsvoll“ (Takt 1), „Zeitmass des ersten Stücks“ (Takt 21) und „Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit“ (Takt 29). Über die deutschen Bezeichnungen hat sich Beethoven, wie man auch aus anderem Zusammenhang weiß, viele Gedanken gemacht. Er wählte sie mit Bedacht aus, um das Maß der Bewegung genauer bestimmen und den Charakter des Stücks treffender beschreiben zu können. Nicht immer fand er sofort die richtige Lösung. Auf Seite II des Autographs notierte er am oberen Rand mit Bleistift „mit Feuer u. Entschlossenheit“. Der schwer lesbare Entwurf bezieht sich offenbar auf den Allegro-Teil des Finales (Takt 29 ff.).

Auch im Notentext weist die Erstausgabe viele Abweichungen vom Autograph auf, die auf Eingriffe des Autors in einer als Stichvorlage dienenden Kopistenabschrift zurückzuführen sind. Sie lassen sich nicht allein als Korrekturen und Ergänzungen in den Platten der Erstausgabe erklären. Als ein weiteres, wenn auch schwaches Indiz für die Verwendung einer überprüften Abschrift als Stichvorlage

ist das Fehlen von Stechervermerken (etwa zur Seiteneinteilung des Druckes) im Autograph anzusehen. Schreiber dieser Vorlage könnte Beethovens langjähriger Kopist Wenzel Schlemmer gewesen sein. Auf Seite 9 des Autographs, 14. System, hat er einen Baßschlüssel ergänzt, den Beethoven versehentlich nicht notierte (2. Satz, Takt 52 linke Hand). Leider ist diese Abschrift nicht überliefert. Sie würde ein wichtiges Bindeglied zwischen Autograph und Erstdruck darstellen und wäre für die Ermittlung des Textes der Sonate, wie er von Beethoven intendiert wurde, eine wertvolle Hilfe. Denn weder das Autograph noch die Erstausgabe können beanspruchen, in allen Belangen die definitive Fassung zu bieten. Die Lesarten dieser beiden Quellen müssen sorgfältig verglichen und evaluiert werden.

Das Autograph wird durch die von Beethoven autorisierte Erstausgabe in seinem Rang als Quelle nicht vollständig überholt. Es erweist sich in vielen Fällen als genauer und sprechender. Es kann fragliche Lesarten in der Erstausgabe bestätigen oder widerlegen. Dies zeigte sich besonders deutlich, als zu Anfang dieses Jahrhunderts das lange verschollen geglaubte Autograph für die Textkritik wieder zu Verfügung stand. Die Handschrift befand sich wahrscheinlich in Beethovens musikalischem Nachlaß und wurde am 5. November 1827 versteigert. Da das Nachlaßverzeichnis sehr ungenau ist, läßt sich nicht feststellen, wer damals der Käufer war. Für die alte Beethoven-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel in Leipzig stand die Handschrift nicht zur Verfügung. Wie alle anderen Ausgaben mußte sie sich ausschließlich auf die Erstausgabe von S.A. Steiner und Comp. stützen. 1885 wurde bekannt, daß sich das Autograph im Besitz von Victor Graf Wimpffen auf Schloß Kainberg in Tirol befand. Es wechselte in der Folge mehrfach die Besitzer: Carl

Meinert (Dessau, Frankfurt a.M.), Siegfried Ochs (Berlin), Louis Koch (Frankfurt a. M.). 1970 wurde das Autograph von Günter Henle aus dem Besitz der Erben Louis Kochs (Wildegg, Schweiz) angekauft. Durch das hochherzige Vermächtnis seiner Gattin, Frau Anne Liese Henle, gelangte es schließlich im März 1998 in die Sammlungen des Beethoven-Hauses in Bonn. War die Handschrift bisher nur in Fotokopien zugänglich, kann sie nunmehr auch im Original (NE 219) studiert werden.

Zu den Quellen der Sonate sind auch die Briefe zu zählen, die Beethoven aus Anlaß der Drucklegung in der Zeit von Januar bis Februar 1817 an seinen Verleger richtete. Es geht aus ihnen hervor, daß er mehrfach Korrektur gelesen hat. Konkrete Einzelheiten werden allerdings nur in wenigen Fällen mitgeteilt. Aufschlußreicher dürften die mit den Briefen versendeten Korrekturabzüge gewesen sein, doch sind diese nicht überliefert. Immerhin läßt sich erkennen, daß Beethoven ein besonderes Augenmerk auf die Titelgestaltung der Ausgabe richtete. Die Sonate op. 101 war dazu bestimmt, eine anspruchsvolle Reihe von Klavierkompositionen, ein *Museum für Klaviermusik*, zu eröffnen. Nur Werke der berühmtesten Meister, ausgezeichnet „durch ästhetisch reinen, mit Kunst, Anmuth und Klarheit ausgeführten Tonsatz“, sollten hier Aufnahme finden.¹¹ Die Reihe gedieh bis 1824 immerhin auf acht Hefte.¹²

Auf wen die Idee zu dem *musikalischen Museum* zurückgeht und welchen Anteil Beethoven am Programm hatte, läßt sich nicht ermitteln. Als Vorbild könnte Hans Georg Nägels *Répertoire des clavecinistes* (ab 1802) gedient haben. Offenbar legte Beethoven großen Wert auf die Verwendung deutscher Begriffe, wie schon bei den Satzüberschriften zu erkennen war. Die fremdsprachigen Termini

ließen sich freilich nicht immer ohne Gewaltigkeiten germanisieren. Als die Instrumentenbezeichnung Pianoforte ersetzt werden sollte, zog Beethoven einen „Sprachverständigen“, den Philologen Wilhelm Hebenstreit, hinzu. Zur Diskussion wurden Ausdrücke wie „Tasten-Flügel, Feder-Flügel-Klavier, Hämmer-Flügel“ und „Hämmerklavier“ gestellt. Beethoven war der Ansicht: „Hämmerklavier ist sicher Deutsch ohnehin ist die Erfindung auch deutsch, gebt Ehre dem Ehre gebührt“.¹³ Am 23. Januar 1817 entschied sich Beethoven „einmal für allemal“ für „Hammerklavier“.¹⁴ Diese Bezeichnung hat er indessen nur noch ein zweites Mal verwendet, nämlich für die 1819 bei Artaria & Comp. erschienene Klaviersonate op. 106, mit der sich der Begriff „Hammerklaviersonate“ heute als einzigem Werk verbindet.

Beethovens Eifer für die deutsche Sache ging so weit, daß er für manche Wörter sogar eine bestimmte Schrift und eine bestimmte Anordnung verlangte. Anfang Februar 1817 schrieb er an Haslinger: „Sonate muß mit deutschen Buchstaben [gemeint ist wohl Fraktur] ausgedrückt werden – *Musèe Musical* erst Deutsch gegeben z.B. Musikalisches *Museum* u. drunter *Musèe musical*. oder allein deutsch Sonate des *Museum* für *Klavier-Musick*“.¹⁵

Der Verlag hat Beethovens Wünsche nur teilweise erfüllt. Er mochte andere Vorstellungen haben oder konnte vielleicht aus technischen Gründen Beethovens Anweisungen nicht folgen. Zu einem verhältnismäßig späten Zeitpunkt verlangte Beethoven für die Akkorde der linken Hand in Takt 223–227 im Finale von op. 101 den Zusatz von Tonbuchstaben: „im letzten Stück wünsche ich, daß bey der Stelle wo das *Contra E* eintritt bey den 4 *accorden* die Buchstaben hinzugesetzt werden, nemlich [...] außerdem sind die bey einigen Orten noch hin-

zugefügten worte zu beachten u. in Ausführung zu Bringen“.¹⁶ Was Beethoven meinte, hat er nicht nur in dem Brief, sondern auch im Autograph beinahe überdeutlich markiert (Seite 23, unterer Rand): „*Nb*: die Buchstaben auch im Stechen drunter gesetzt“. Auf der betreffenden Platte des Erstdrucks war aber nicht genug Platz, um diese vielen Buchstaben unterzubringen. Sie hätte völlig ersetzt werden müssen. Man begnügte sich schließlich mit dem Zusatz „*Contra E*“ beim ersten Auftreten dieser Note in Takt 223. Es war der tiefste Ton, der damals spielbar war, allerdings nur auf den neueren Instrumenten. Beethoven hat ihn erstmals in dieser Sonate eingesetzt, und zwar sehr wirkungsvoll als Orgelpunkt am Ende des Fugato vor Einsatz der Reprise. Wie das Autograph erweist, hatte er selbst Schwierigkeiten mit der Notierung dieses Tones und dieser Akkorde. An mehreren Stellen hat er sie mit Bleistift, Rötel und Tinte ausprobiert (s. Seite I, 7, 23, 29).

Leichter zu erfüllen waren wohl Beethovens Wünsche bezüglich der Dedikation. „Der Zufall macht“, schreibt er im Januar 1817, „daß ich auf folgende Dedication gerathen ‚Sonate [...] Der Frau Baronin Dorothea Ertman gebohrne Graumann gewidmet [...]‘“.¹⁷ Falls das Titelblatt schon fertig sei, wolle er die Kosten für ein neues tragen. Man könne auch das alte Titelblatt für eine weitere, noch zu komponierende Sonate aufheben. Wie der Titel ursprünglich lauten sollte, ob er möglicherweise eine Widmung an eine andere Person enthielt, läßt sich mangels Quellen nicht feststellen. Gegen Ende Februar 1817 lag der Erstdruck mit der Widmung an die Baronin Ertmann vor. Am 23. Februar übersandte Beethoven seiner „lieben werthen Dorothea Cäcilia“ mit überschwenglichen Worten ein Exemplar: „empfangen sie nun, was ihnen öfters zuge-dacht war, u. was ihnen ein Beweis meiner Anhäng-



Abb. 7: Op. 101, Titelblatt der Erstausgabe; Beethoven-Haus Bonn, Slg. H.C. Bodmer

lichkeit an ihr KunstTalen[t] wie an ihre Person abgeben möge“.¹⁸ Ob man daraus schließen kann, daß die Sonate besonders im Hinblick auf die Baronin komponiert worden sei, darf man bezweifeln. Auf die Dedikation ist Beethoven, wie er selbst sagt, eher zufällig gekommen, und die entschuldigenden Sätze zu Eingang des Widmungsbriefes lassen erkennen, daß es zuvor eine lange Zeit der Entfremdung gege-

ben haben muß. Gewiß rechnete Beethoven bei diesem anspruchsvollen Werk mit einem tüchtigen Pianisten. „Schwer zu *Exequirende Sonate* in A“ hatte er Steiner im Scherz als Titel vorgeschlagen.¹⁹ Zwar könne der Verleger meinen, „schwer sey ein Relativer Begriff, [denn] was dem einem schwer[,] sey dem andern leicht, mithin sey gar nichts gesagt“, doch müsse er anders betrachtet zugeben, „daß mit

dem alles gesagt ist, denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß etc, jeder Mensch sieht also ein, daß dieses das fetteste Lob ist, was man geben kann, denn das schwere macht schwizen.“

¹ Zur Rekonstruktion und zur Datierung des *Scheide*-Skizzenbuches siehe Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*, hrsg. v. Douglas Johnson, Berkeley–Oxford 1985 (im folgenden mit JTW abgekürzt), S. 241–246. Der Verfasser dieses Kapitels ist Alan Tyson. Das erwähnte Blattfragment hat Tyson nicht aufgeführt, es dürfte mit dem von ihm so bezeichneten Blatt N identisch sein.

² Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Rés. Vm. 7537, fol. 49.

³ Die Skizzen zum dritten Satz der Sonate op. 102 Nr. 2 im *Scheide*-Skizzenbuch befinden sich zwischen Entwürfen zu den Liedern *Robin Adair* (WoO 157 Nr. 7) und *O thou art the lad of my heart, Willy* (nicht identisch mit op. 108 Nr. 11). Die Autographen der beiden Lieder hat Beethoven mit „1815 den 23ten Weinmonath“ (= Oktober) datiert.

⁴ Weitere Skizzen sind außerhalb des *Scheide*-Skizzenbuches überliefert. Die Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, besitzt eine unvollständige Partitur des ersten Satzes (*mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 29*).

⁵ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. v. Sieghard Brandenburg, München 1996/97 (im folgenden mit BG abgekürzt), Nr. 950.

⁶ BG Nr. 964.

⁷ Vgl. BG Nr. 982 und Nr. 996.

⁸ Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, *mus. ms. autogr. Beethoven 11*, 1. Heft; zur Rekonstruktion s. JTW S. 247–252.

⁹ Vgl. JTW S. 344–346.

¹⁰ BG Nr. 1006.

¹¹ So in der *Musikalischen Anzeige*, die der Erstausgabe vorangestellt ist.

¹² Vgl. *Periodica Musicalia (1789–1830)*, bearb. v. Imogen Fellinger, Regensburg 1986, S. 503.

¹³ BG Nr. 1065.

¹⁴ BG Nr. 1071.

¹⁵ BG Nr. 1077.

¹⁶ BG Nr. 1067.

¹⁷ BG Nr. 1065.

¹⁸ BG Nr. 1093.

¹⁹ BG Nr. 1061, geschrieben am 9. Januar 1817 oder kurz danach.

COMMENTARY

The Sonata in A major, op. 101, is the first of the “final five” piano sonatas with which Beethoven brought his work in this genre to a close. It originated in 1815 and 1816 over an unusually long period lasting almost eighteen months. None of his piano sonatas, apart perhaps from the *Hammerklavier* Sonata op. 106, cost him so much time to complete. However, Beethoven’s work on op. 101 from summer 1815 was not continuous, but suffered lengthy interruptions. At times the piece probably ran the risk of remaining unfinished, like several other compositional projects of this same period. Doubtless the unfortunate outward circumstances of Beethoven’s life were not without effect on his compositional activities. All the same, the long and convoluted gestation of this sonata more closely reflects Beethoven’s quest for new bearings in his music. Along with its contemporaneous neighbors, the two Cello Sonatas op. 102, with which it has many structural features in common, the op. 101 sonata marks a turning point toward the style of Beethoven’s final years.

The earliest surviving sketches for op. 101 date from the summer of 1815, at a time when the “free” C-major Cello Sonata op. 102 no. 1 had probably just been finished and the D-major Sonata op. 102 no. 2 was still underway. These sketches are located on two separate leaves and a small fragmentary leaf, all three of which originally formed part of the *Scheide* Sketchbook.¹ The entries related to op. 101 apply to the sonata’s first and last movements. Apparently Beethoven quickly found the twin poles between which the musical events of his sonata would unfold. From the very outset we no-

tice that he wished to contrast the broadly-arched and flowing cantabile of the opening movement with a contrapuntal finale made up of fine-hewn and sharply delineated motifs. The starting point of the composition may well have been the venerable model of the prelude and fugue, now heightened to the point of antithesis.

Fig. 1: Sketches for op. 101, movements 1 and 3; see page III.

When Beethoven began work on the sonata’s finale the opening movement was well-nigh complete. On the obverse of the same leaf that contains the initial sketches for the finale we already find the recapitulation of bars 55 to 94 of the first movement, written out in short score. The final measures (bars 95–102) were put down on the adjacent side of a leaf that survives today only in fragmentary form. From this point it was but a small step to the final fair copy, i.e. to the autograph manuscript or “holograph” in the strict sense of the term.

Fig. 2: Draft of movement 1 of op. 101; see page IV.

It turns out, however, that Beethoven interposed another stage between the two. The *Album d’Autographes de Musique* owned by the French autograph collector Dantan preserves a 12-stave leaf of manuscript paper on which Beethoven again wrote out the entire recapitulation of the first movement (bars 53 to 102) as a sort of “rough draft.”²

Figs. 3 and 4: Rough draft of movement 1, op. 101; see pages V and VI.

Several characteristics of this leaf, which Beethoven scholars have previously overlooked, suggest that it should not be viewed as a rejected version from the autograph. First, the autograph makes use of contrasting 16-stave manuscript paper and a dif-

ferent subdivision of the page. Moreover, the headings in the album leaf reveal it to be a preliminary stage *en route* to the autograph. The voices are incompletely written out in several bars (mm. 65, 67, 72–8, 81–2), and corrections and additions have been entered in a hasty and barely legible hand indicative of sketchwork. Similarly, the articulation and dynamic markings are cautious and incomplete. This manuscript is thus an unfinished private working copy unsuitable for presentation to a copyist, much less an engraver, for purposes of reproduction. There is much evidence to suggest that it represents the second half of a bifolium and was probably preceded by a now lost leaf containing the opening of the movement (mm. 1–52). It is still uncertain when Beethoven wrote his “rough draft.” Possibly he did so immediately after entering his sketches in the *Scheide* Sketchbook, that is, in the summer of 1815, after which his work on the sonata was interrupted for several months.

In the autumn of 1815 Beethoven turned his attention to a number of projects that reached completion years later, if at all. This was the period that witnessed his earliest ideas for the Ninth Symphony, which, as we all know, was not worked out until 1823–4. In October of 1815 Beethoven put the final touches on the last movement of the Cello Sonata op. 102, no. 2; according to his own date in the autograph manuscript, the work was begun in “early August 1815” – and hence prior to op. 101 – only to be temporarily set aside. At the same time he devoted his time to “hack work” by arranging several Scottish airs for the Edinburgh publisher George Thomson.³ The winter of 1815–16 again saw him occupied with operatic schemes. He had been sent several librettos on subjects from Antiquity that engrossed his attention for a while. From the begin-

ning of the year to April 1816 he was occupied with the lied *Sehnsucht* (WoO 146) and the song cycle *An die ferne Geliebte*, op. 98. Only then did Beethoven return to op. 101.

The second movement, *Alla Marcia*, was drafted on pages 74 to 85 of the *Scheide* Sketchbook. The slow movement leading into the finale (still referred to as *poco Allegretto* in the sketches) and the finale itself are only touched upon with a few jottings in this section of the sketchbook. The sketches provide scant evidence as to how far Beethoven had proceeded with the march by May 1816; there is no continuity draft for the entire movement, nor even sections of it as we find for the first movement. However, a continuity draft may have existed in working copies outside the book itself. The sketches in the *Scheide* Sketchbook, though generally related to just a few measures of the movement, sometimes come quite close to the definitive version, particularly in the case of the Trio.

Whatever its state of completion, Beethoven stopped working on the sonata in May 1816 in favor of a Piano Trio in F minor, the drafts of which fill practically the entire remainder of the *Scheide* Sketchbook (pages 91 to 107). But this work, too, failed to hold Beethoven's attention more than briefly, and like the sonata it was put aside indefinitely.⁴ The next composition with which Beethoven is known to have busied himself in the *Scheide* Sketchbook was a commissioned piece in D major entitled *Marsch zur grossen Wachtparade* (WoO 24), whose autograph is dated 3 June 1816 in Beethoven's hand.

The impetus to complete the piano sonata at long last probably came from the outside. In the summer of 1816 the Leipzig publisher Gottfried Christoph Härtel inquired about new works for his catalogue.

On 19 July 1816 Beethoven offered him "a new sonata for pianoforte solo" (op. 101) and four other works largely of an earlier date,⁵ albeit with the proviso that they be bought as a unit at a price of 130 gold ducats. The deal failed to materialize, and a few months later, in August or September of 1816 (the exact date has not been established), Beethoven was very much inclined to sell the sonata separately. Writing to the Viennese publisher Sigmund Anton Steiner he remarked: "As regards a new sonata for pianoforte solo, all that need happen is for sixty well-armed men [i.e. gold ducats] to present themselves and it can be produced forthwith. I also have some variations in Vienna that would be suitable for a special festive occasion and could also materialize on the spot the moment only forty well-armed men make an appearance."⁶

Steiner evidently jumped at the chance. Although no contract of sale has survived, Beethoven seems to have retained the right to sell the sonata in England and overseas. An offer along these lines, made on 1 October 1816 to the London publisher Robert Birchall, met with no success.⁷ Yet it was not the negotiations over the English publishing rights that prevented the Viennese first edition from appearing immediately: the sonata first had to be completed. At the very least the final movement was still lacking in September 1816. The autograph is dated "1816 in the month of November." This date presumably refers to the beginning of the first full copy, which probably lingered on into the month of December.

Beethoven's compositional achievements of autumn 1816 are represented in two sketchbooks which, unfortunately, have come down to us in woefully fragmentary form. The first was a book in large format intended for use at home (like the aforementioned *Scheide* Sketchbook) of which

merely sixteen leaves have survived.⁸ The second was a so-called pocket sketchbook in a small format for use out of doors.⁹ It was later dispersed over several locations, nine bifolia being traceable today. In the pocket sketchbook the sketches for the finale of op. 101 rub shoulders with drafts of the lieder *Ruf vom Berge* (WoO 147) and *So oder so* (WoO 148). The autograph of WoO 147 is said to have been dated 13 December 1816, that of WoO 148 even being as late as 1817 (it appeared in print on 15 February 1817).

Once the autograph was complete, Beethoven took purposeful steps in January and February 1817 to have the sonata published. In December 1816, for example, he told his high-born patron and composition pupil Archduke Rudolph, "I shall have the honor of paying my respects to you at five o'clock this evening. I shall bring the new sonata with me, but only for the day. Seeing as it is about to be engraved, it is really not worth the effort to have it copied."¹⁰ Beethoven generally made his works available to the Archduke in manuscript copies prior to their publication. The new work was therefore known only to a very small circle of friends before the first edition appeared in February 1817. It is highly unlikely that manuscript copies of the work circulated in large numbers. However, a close inspection of the autograph reveals that at least one such copy must have existed.

The autograph of op. 101, although it betrays nothing of the sonata's convoluted genesis, bears numerous traces of the steps leading to its publication. It consists of paper of Bohemian manufacture, employed consistently throughout. The watermark is composed of a coat-of-arms with a charge of bend dexter surmounted by a fleur-de-lis. Beneath this escutcheon are the letters "IAA," these probably

being the initials of a member of the Appelthäuer family. As a countercharge we find the geographical name WELHARTIZ (*sic*), referring to the town of Welharti(t)z (Czech “Velhartice”) at the edge of the Bohemian Woods in southwestern Bohemia. The only papermill in operation there at that time belonged to the Appelthäuer (or Appeltauer) family. As was customary, the watermark appears in two mold wire forms A and B, of which B is the mirror-reflection of A with minor but characteristic deviations.

Figs. 5 and 6: Watermarks; see page VII.

The paper is evenly ruled with sixteen staves per page. The distance between the uppermost and lowermost lines is 195 mm. Beethoven used this paper type primarily in the years 1816 and 1817. Only occasionally do remnants of it crop up in small amounts during his later years.

Nor does the subdivision of the manuscript into gatherings reveal substantial irregularities suggestive of the many interruptions in the compositional process. The manuscript is thus a “fair copy” which Beethoven prepared in November and December of 1816, partly on the basis of earlier material.

From the second leaf, the manuscript has been paginated in pencil from 1 to 29 by an unknown scribe, always in the lower right-hand corner of the

recto. For guidance purposes I have additionally identified the first page with roman numerals I and II. The sixteen leaves in the manuscript are taken from five “sheets” in the sense used in the early manufacture of paper, in which a single sheet yielded two bifolia, or four separate leaves after being folded crosswise and trimmed. Apparently the sheets had not been cut before writing was placed on the upper margin. The jagged edge of the paper, often extending far into the writing area, reveals that the fold was slit rather unprofessionally with a blunt object (see pp. 3/4, 7/8, and 11/12). Sheets I (pp. 1–8), II (pp. 9–16), and IV (pp. 19–26) are complete, while sheet III (pp. 17/18) is represented only by a single quarto (one leaf) and sheet V by three quartos (one separate leaf and one bifolium). In its basic structure the manuscript is a series of gatherings consisting of two double-leaves (*binonia*), each made from a single sheet. The choice of this structure and the manner of the writing are further indications that Beethoven worked from pre-existing material. If he were not so sure of himself he would have chosen to use smaller gatherings, bifolia, or even series of separate leaves. Irregularities of the sort that occur on pages 17/18 and 27/28 imply that alterations were made to the text.

Beethoven started the autograph by writing out the first movement, beginning on page 1. The pre-

ceding title page, pages I/II, was probably not written until the very end. Rather than being kept separate, the movements were copied out one after another more or less in a single sitting. The second movement begins immediately after the end of the first on page 6. The introduction to the finale movement, *Adagio ma non troppo*, commences anew at the top of page 13, but still within a single gathering. The transition to the *Allegro* in bars 28/29 takes place without a double bar line (page 15). There are no irregularities in the structure of the gatherings until the *Allegro*, the last number to be composed. The single leaf with pages 17/18 contains the second half of the exposition and the first ten bars of the development (mm. 75–123) in a relatively broad notation without major corrections. Only the final bars at the bottom of page 18 seem cramped, as if Beethoven had to take into account a pre-existing text on the next page. He extended the staff lines to the right by hand in order to accommodate bars 122/123.

The question arises whether this leaf supersedes an earlier rejected version of bars 75–123, and was thus newly written out, or whether it is the residual first leaf of a gathering originally consisting of two bifolia, of which the larger part (three leaves) was removed from the autograph:

	17/18	1B
	[A]	2B
	[B]	3B
	[C]	4B

In this case we would have to regard the leaves from page 19 as newly written. This second possibility is the more probable of the two. There is no change in the general appearance of the handwriting in the transition from pages 16 to 17, but an obvious change from pages 18 to 19. The opening of the A-

Page	I/II	1/2	3/4	5/6	7/8	9/10	11/12	13/14	15/16	17/18	19/20	21/22	23/24	25/26	27/28	29/30
Watermark-quarto	1B	3A	4A	1A	2A	3A	4A	1A	2A	1B	1B	2B	3B	4B	3B	4B
Sheet	V	I				II				III	IV					V

minor *Fugato* is clearly written in a more delicate hand. If pages 17/18 replaced an earlier leaf, the gathering that follows would have to reveal a gap for the original leaf, which is obviously not the case. The *Fugato*, on the other hand, is that part of the development section on which Beethoven spent the greatest amount of time in the autumn of 1816.

The other irregularity in the gathering structure, in connection with pages 27/28, is probably unrelated to any changes in the text. The leaves containing pages 27/28, 29/30, and I/II stem from a single sheet (V) whose original order was probably as follows:

—	27/28	3B
—	29/30	4B
—	I/II	1B
—	[D]	2B

Beethoven may have cut off the empty leaf (D) in order to use the bifolium 29/30–I/II as a dust jacket and title page. Whatever the case, the final thing he did was to write down the work's title:

“Neue Sonate
Für Piano
von L. v. Beethoven
1816
im Monath
November”

(“New Sonata for Piano by L[udwig] v[an] Beethoven [*sic*], 1816 in the month of November”)

Despite Beethoven's many preliminary studies in his sketchbooks and outlines, the autograph contains a large number of corrections and subsequent additions that belie its character as a “fair copy.” Some of these emendations were probably made during the course of writing or shortly thereafter;

perhaps as the result of a performance. Others evidently arose in connection with the preparation of a manuscript copy or with the work's appearance in print. As writing implements Beethoven employed pencil, ink (in slightly contrasting colors), and red crayon. Many of his pencilled corrections and additions were later overwritten in ink. Occasionally he sketched his changes in pencil on blank staves before entering them in ink at their proper location (see e.g. page 16, staff 16, and page 21, staves 15/16). Rejected versions were either blotted out, crossed out, written over, or carefully erased with a knife. Inked or pencilled crosses in the margins (pages 3, 9, 13, 17, 20, 21, and 24) prove that Beethoven worked from two (or more) sources whose texts he wished to standardize. Corrections and additions made in one source had to be transferred to the other.

Beethoven's efforts to keep the texts identical were not always crowned with success. He had neither the working methods nor the patience of a textual critic. Indeed, several characteristic departures from the autograph in the first edition allow us to conclude that Beethoven prepared the engraver's copy, not from his autograph, but from a copyist's manuscript which he himself had proofread. The discrepancies cannot be accounted for on the basis of the negligence or attentiveness of the engraver. Rather, they derive from authorial changes and additions to the text, and from several typical slips on the part of the copyist which the engraver was unable to detect in context and correct as necessary. Examples include the tempo marks and the fingering in the finale (bars 248–50). While the autograph only refers to the first movement as *Allegretto ma non troppo*, the first edition adds *Etwas lebhaft mit der innigsten Empfindung* (“somewhat lively with great intimacy of feeling”). The tempo mark for the

second movement is stated on page 6 of the autograph as *Ziemlich Lebhaft. Marschmäßig* (“quite lively in the style of a march”), with the word *ziemlich* (quite) evidently being added at a later date. The first edition merely has *Lebhaft Marsch mässig* (“lively march style”) and *Vivace alla Marcia*. For the third movement the titles in the autograph are given entirely in Italian – *Adagio ma non troppo con affetto* (bar 1), *tempo del primo pezzo* (bar 21), and *Allegro* (bar 29) – whereas the first edition adds German equivalents: *Langsam und sehnsuchtsvoll* (“slow and full of yearning,” bar 1), *Zeitmass des ersten Stückes* (“tempo of the first piece,” bar 21), and *Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit* (“quick, but resolutely and not too fast,” bar 29). As we know from a different context, Beethoven gave much thought to his German headings, deliberately choosing them to specify the type of tempo more precisely and to define the character of the piece with greater accuracy. He did not always find the right solution immediately. On page II of the autograph he pencilled into the upper margin *mit Feuer und Entschlossenheit* (“with ardor and resolution”). The barely legible draft apparently relates to the *Allegro* section of the final movement (bars 29 ff.).

Similarly, the first edition reveals many departures from the autograph with regard to the musical text. These departures can be accounted for as authorial interventions in a copyist's manuscript intended to serve as a production master for the engraving. They cannot entirely be explained as corrections and additions entered in the plates of the first edition. Additional, if somewhat weak, evidence that a vetted copyist's manuscript served for the engraving is the absence of engraver's marks in the autograph, e.g. to indicate page breaks in the

print. The scribe of the engraver's copy may have been Beethoven's longstanding copyist Wenzel Schlemmer. On the fourteenth staff on page 9 of the autograph he added a bass clef which Beethoven had inadvertently omitted (movement 2, bar 52, left hand). Unfortunately, this copy has not survived. It would have formed an important link between the autograph and the first edition and served as a useful guide in determining the text of the sonata as intended by the composer. Neither the autograph nor the first edition can claim to be definitive in all respects, and alternative readings from these two sources must be painstakingly compared and evaluated.

In its status as a source, the autograph MS is not entirely superseded by the original print, even if the latter bore Beethoven's sanction. On the contrary, it proves in many cases to be more accurate and revealing. It can be called upon to verify or refute questionable readings in the print. This became especially apparent at the beginning of our century when the autograph, long thought to be lost, resurfaced for use by textual critics. The manuscript probably formed part of Beethoven's posthumous estate and was sold at auction on 5 November 1827. As the catalogue of that auction is very imprecise, there is no way of determining who purchased it. It was not available for consultation by the editors of the old Beethoven *Gesamtausgabe* published by Breitkopf & Härtel in Leipzig, which, like all other editions, was forced to draw on the original print issued by S. A. Steiner & Comp. In 1885 it became known that the autograph was in the possession of Victor, Count Wimpffen, in Kainberg Castle in the Tyrol. Thereafter it changed owners several times, passing to Carl Meinert (Dessau and Frankfurt am Main), Siegfried Ochs (Berlin), and Louis Koch (Frankfurt am Main). In 1970 Günter Henle ac-

quired it from Louis Koch's heirs in Wildegg, Switzerland. Finally, thanks to the generous bequest of his wife, Anne Liese Henle, it entered the holdings of the Beethoven House in Bonn in March of 1998. Previously accessible only in photocopies, Beethoven's autograph (NE 219) can now be studied in the original.

Other sources of relevance to the sonata are the letters Beethoven sent to his publisher while seeing the work into print in January and February of 1817. From these letters we know that he read several sets of proofs, although only rarely are we given any concrete details. The proofsheets accompanying these letters would doubtless have been more revealing, but they have not survived. Still, it is evident that Beethoven devoted special attention to the form of the work's title. The op. 101 sonata was intended to serve as the opening volume of an imposing series entitled *Museum für Klaviermusik* ("Museum of Piano Music"). Only works by the most celebrated masters, distinguished by "artistically impeccable workmanship executed with artistry, clarity, and grace," were to be included.¹¹ All the same, the series reached an impressive total of eight volumes by 1824.¹²

It is no longer possible to determine who lit on the idea of producing a "musical museum," or what role Beethoven may have played in its conception. It may have been patterned after Hans Georg Nägeli's *Répertoire des clavecinistes* (from 1802). As we saw above from his choice of movement titles, Beethoven obviously put great store in German terminology. Admittedly, he was not always able to "germanize" foreign terms without doing violence to the original. When it came time to replace the name of the pianoforte Beethoven consulted a "linguistic specialist," the philologist Wilhelm Hebenstreit.

Such expressions as *Tasten-Flügel*, *Feder-Flügel-Klavier*, *Hämmer-Flügel*, and *Hämmerklavier* were proposed. Beethoven opined: "*Hämmerklavier* is certainly German, and in any case the invention itself was German. Honor to whom honor is due."¹³ On 23 January 1817 Beethoven decided "once and for all" in favor of *Hammerklavier*.¹⁴ As it happened, he used the term only on one further occasion, namely for his Piano Sonata op. 106, published by Artaria & Comp. in 1819. Today this work alone is known by the nickname of "*Hammerklavier* Sonata."

Beethoven's zeal for the German cause was so great that he even asked for many words to be printed in a particular typefont and sequence. Writing to Haslinger in the early part of February 1817, he remarked: "*Sonate* must be printed in German letters [i.e. probably the Gothic font known as *Fraktur*]. *Musée musical* should be given first in German, for example as *Musikalisches Museum*, and underneath this *Musée musical*. Alternatively, the whole thing can be printed in German alone as *Sonate des Museums für Klaviermusik*."¹⁵

Fig. 7: Title page of first edition of op. 101; see page XI.

The publisher only went part way to meet Beethoven's requests. Perhaps he had ideas of his own, or perhaps he was unable to follow Beethoven's instructions for technical reasons. At a relatively late stage in the production process Beethoven called for letter notation to be added to the left-hand chords in bars 223 to 227 of the finale of op. 101: "In the last movement, where the low E appears in the four chords, I should like these letters to be added. . . Furthermore, the words I have added in certain places must be noted and inserted."¹⁶ Beethoven's wishes are not only stated in his letter but almost

overly stressed in the autograph (page 23, lower margin): “NB: the letters must also be entered below in the engraving.” In the first edition, however, there was not enough space to accommodate these many letters on the copper plate, which would have necessitated its replacement. Ultimately a compromise was reached, and the term *Contra E* (low E) was added to the first occurrence of this pitch in bar 223. This was the lowest note playable on the piano at that time, albeit only on the latest instruments. Beethoven used the pitch for the first time in this sonata, where it makes an effective appearance as a pedal point at the end of the fugato, just before the onset of the recapitulation. The autograph reveals that Beethoven himself had some difficulty notating this pitch and these chords. In several spots he tried out various solutions in pencil, crayon, and ink (see pages I, 7, 23, and 29).

It was no doubt easier to comply with Beethoven’s requests regarding the dedication: “Quite by chance,” he wrote in January 1817, “I have lit upon the following dedication: ‘Sonata . . . dedicated to the Baroness Dorothea Ertmann, née Graumann’.”¹⁷ If the title page had already been engraved, Beethoven continued, he would even be willing to bear the expenses of a new one, saving the old one for a sonata still to be composed. In the absence of sources we have no way of knowing how the title was originally meant to read, nor whether it contained a dedication to a different person. Toward the end of February 1817 the first edition, with its dedication, was in the hands of Baroness Ertmann. On 23 February Beethoven sent a copy of the piece

to his “dear and beloved Dorothea Cäcilia” with the following high-flown words: “Please accept now something that was often intended for you and that may serve as proof of my devotion both to your artistic talent and to your person.”¹⁸ Yet this should not mislead us into concluding that Beethoven wrote the piece specifically for the Baroness all along: as he himself admits, he lit on the dedication almost accidentally, and the words of apology that open his dedicatory letter suggest that it must have been preceded by a long period of estrangement. To be sure, Beethoven reckoned with a capable pianist to play this challenging work. He jokingly suggested to Steiner that it be given the title *Schwer zu Exequirende Sonate in A* (“Sonata of Difficult Execution in A major”).¹⁹ No doubt, he continued, the publisher may “think that ‘difficult’ is a relative term, for what seems difficult to one person will seem easy to another, and thus the term says nothing at all.” But viewed in a different light, it must be conceded that “the term says everything, for whatever is difficult is also beautiful, good, great, and so forth. Hence anyone can see that it is the most lavish praise that can possibly be bestowed, for what is difficult makes one sweat.”

¹ The reconstruction and dating of the *Scheide* Sketchbook are discussed on pp. 241–6 of Douglas Johnson, Alan Tyson, and Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, ed. by Douglas Johnson (Berkeley and Oxford, 1985), hereinafter referred to as JTW. The author of this chapter was Alan Tyson. The fragmentary leaf, though not mentioned by Tyson, is probably identical to what he refers to as “leaf N”.

² Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Rés. Vm.⁷ 537, fol. 49.

³ The sketches for the third movement of op. 102, no. 2, in the *Scheide* Sketchbook are located between drafts of the lieder *Robin Adair* (WoO 157, no. 7) and *O thou art the lad of my heart, Willy* (not identical to op. 108, no. 11). The autographs of both lieder are dated “1815 on the 23rd of October” in Beethoven’s hand.

⁴ Further sketches have been handed down outside the *Scheide* Sketchbook. The Music Room of the Berlin Staatsbibliothek owns an incomplete score of the first movement (*mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 29*).

⁵ Translated from no. 950 of *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel, Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg (Munich, 1996–7), hereinafter abbreviated as BG.

⁶ Translated from BG no. 964.

⁷ See BG nos. 982 and 996.

⁸ Music Room, Berlin Staatsbibliothek, *mus. ms. autogr. Beethoven 11*, volume 1; see JTW pp. 247–52 concerning its reconstruction.

⁹ See JTW pp. 344–6.

¹⁰ BG no. 1006.

¹¹ Quoted from the *Musikalische Anzeige*, or musical advertisement, prefaced to the first edition.

¹² See *Periodica Musicalia (1789–1830)*, ed. by Imogen Fellinger (Regensburg, 1986), p. 503.

¹³ BG no. 1065.

¹⁴ BG no. 1071.

¹⁵ BG no. 1077.

¹⁶ BG no. 1067.

¹⁷ BG no. 1065.

¹⁸ BG no. 1093.

¹⁹ BG no. 1061, written on 9 January 1817 or shortly thereafter.