

KOMMENTAR

„... Ich will Ihnen auch gerne neue Sonaten überlassen;“ – Ludwig van Beethoven an den Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger, Brief vom 30. April 1820 (*Brandenburg*; Brief Nr. 1388). Das Angebot betrifft die künftigen Sonaten op. 109, op. 110 und op. 111.

Die beträchtliche Zeitspanne, die zwischen der Übergabe der Sonate op. 109 und der Ankunft der nächsten Sonaten liegt, stellt die Geduld der Verleger Schlesinger, Vater und Sohn, auf eine harte Probe. Erst im Dezember 1821 wird die Sonate op. 110 As-Dur zu Papier gebracht.¹ Es folgen Änderungen im zweiten und dritten Satz, eine Zweitschrift des dritten Satzes mit alternativer Fassung der Fuge, und die Abschrift der Sonate durch den Kopisten.

Aus dem Manuskript die Abschrift zu erstellen, bedarf der Anleitung durch den Komponisten. Im Dickicht von Streichungen, *Vi=de*-Verweisen, Anhängen, Entwürfen zum Mittelteil des zweiten Satzes und Varianten der Fuge in Blei und wieder in Tinte findet sich der Kopist ohne Hilfe nicht zurecht. Sobald die Entscheidung für die endgültige Fassung der Fuge getroffen ist, wird sie Schritt für Schritt aus dem Manuskript übertragen. Von der ersten Abschrift fertigt ein zweiter Kopist die Vorlage für Schlesinger an. Sie wird im Frühjahr 1822 nach Berlin gesandt. Die erste Abschrift ist erhalten.²

Am 23. August 1822 zeigt die *Wiener Zeitung* die Sonate op. 110 unter der Rubrik „Ausländische Musikalien“ an. Sie wird von Schlesingers Sohn Maurice in Paris verlegt.

SONATE / pour le Piano Forté / COMPOSÉE / Par / LOUIS DE BEETHOVEN / Propriété des Editeurs / Œuvre 110. Prix: fl 2,,C,,M,, / Paris / Chez Maurice SLESINGER, Editeur / Quai Malaquai, N° 13. Berlin / Chez A.M.Slesinger Editeur, Libraire, / et M^d de Musique. / Vienne / Chez S.A.Steiner et Cie – Artaria et C^{ie} / Mechetti, Cappi et Diabelli. / Londres / Chez Boosy et C. Chappel et C. / et Muzio Clémenti et C. Keine Widmung. Keine Verlags- und Platten-Nummer. Keine Preisangabe. Stempel rechts unten: Maurice Schlesinger.

Zur gleichen Zeit schlägt Beethoven dem in London tätigen Freund und Kollegen Ferdinand Ries neue Ausgaben von op. 110 und op. 111 für England vor:

„(Wien) am 6ten Jul. 1822. Ich habe 2 neue Klawier Solo Sonaten geschrieben, welche eben nicht gar schwer sind, ich wäre zufrieden, wenn sie mir die nemliche Summe von 26 Pf.[und] Sterling dafür verschafften (der Betrag für die englischen Ausgaben von op. 104 und op. 106), indem ich selbe in deutschland auch anbringen kann, ohne daß sowohl der englische als der Deutsche Verleger beeinträchtigt werde, ...“ (Brief Nr. 1479).

¹ Das Manuskript trägt den eigenhändigen Titel „Sonate von L. van Beethoven. am 25ten Decemb. 1821“.

² In den Manuskripten und in der ersten Abschrift hatte Beethoven einige italienische Anweisungen und Überschriften mit deutschen Begriffen ergänzt: [sanft], [zurückhaltend], [Klagender Gesang], [Ermattet klagend]. Die französische Erstausgabe konnte damit nichts anfangen – falls der deutsche Text je in der Druckvorlage stand. Denn er erscheint auch nicht in den sehr frühen „inländischen“ Wiener Neuausgaben von 1822, und auch nicht in Schlesingers 2. Titelaufgabe, welche zu guter Letzt in Berlin herausgegeben wird.

COMMENTARY

On April 30, 1820, Ludwig van Beethoven wrote to the publisher Adolph Martin Schlesinger in Berlin:

“... I will gladly entrust you with new sonatas – “ (*Anderson*, letter no. 1021). His offer pertained to the future Piano Sonatas op. 109, op. 110 and op. 111.

The considerable time which separated the delivery of the Sonata op. 109 and the arrival of the next Sonatas took its toll on the patience of the Schlesingers, father and son. The Sonata op. 110 in A_b was written down as late as in December 1821.¹ There were to follow alterations in the second and third movement, a second manuscript of the third movement with a different version of the Fugue, and the copy of the Sonata by the copyist.

To prepare a copy from the manuscript, the copyist had to be guided by the composer. Without help, he never would have found his way through the jungle of deletions, *Vi=de* references, appendices, drafts for the middle part of the second movement and variants of the Fugue in pencil and again in ink. Once the composer made the decision on the Fugue's final version, it was transferred from the manuscript, step by step. From this first copy a second copyist wrote the copy for Schlesinger, which was sent to Berlin in the spring of 1822. The first copy is preserved.²

On 23 August in 1822, the *Wiener Zeitung* announced op. 110 under the caption “Foreign Music Scores”, because the Sonata was published in Paris by the son of Adolph Schlesinger, Maurice.

SONATE / pour le Piano Forté / COMPOSÉE / Par / LOUIS DE BEETHOVEN / Propriété des Editeurs / Œuvre 110. Prix: fl 2,,C,,M,, / Paris / Chez Maurice SLESINGER, Editeur / Quai Malaquai, N° 13. Berlin / Chez A.M.Slesinger Editeur, Libraire, / et M^d de Musique. / Vienne / Chez S.A.Steiner et Cie – Artaria et C^{ie} / Mechetti, Cappi et Diabelli. Londres / Chez Boosy et C. Chappel et C. / et Muzio Clémenti et C. No dedication. No publisher's- and plate-numbers. No price. Stamp in lower right corner: Maurice Schlesinger.

At the same time Beethoven asked his friend and colleague Ferdinand Ries in London to arrange new editions of op. 110 and op. 111 for the English market:

“the 6 Jul. 1822... I have composed two new sonatas for pianoforte solo which are really not very difficult. I should be pleased if you could obtain the same sum of 26 pounds (the amount received for the English editions of op. 104 and op. 106) for these, as I can dispose of them in Germany as well without affecting either the English or the German publisher...” (*Anderson*; letter no. 1084).

¹ The manuscript bears the autograph title “Sonate von L. van Beethoven. am 25ten Decemb. 1821“.

² In the manuscripts and in the first copy Beethoven added wordings in German to some of the Italian terms: [sanft], [zurückhaltend], [Klagender Gesang], [Ermattet klagend]. In case, these German words were again copied down in the second copy for Berlin – they were of no use in the French first edition. Moreover, these words were not printed in the very early, not “foreign” editions of op. 110, Vienna 1822, nor in Schlesinger's 2. Title Edition, which appeared in Berlin, finally.

Im folgenden Jahr veröffentlicht der Verlag des Komponisten und Pianisten Muzio Clementi die englische Erstausgabe von op. 110, eingetragen am 2. Juli 1823 (op. 111 am 25. April 1823) in Stationers Hall, dem Büro für Verlagsrechte (Tyson):

Sonata, / FOR THE / Piano Forte, / COMPOSED / By / L. V. Beethoven. / Ent[ered] Sta[tioners] Hall. Op. 110. Price 4^s. / London. Published by Clementi & C^o 26, Cheapside. / NB. This Sonata is Copyright. / Hewitt. sculp.

Man liest oft, dass die Arbeit an der *Missa solemnis* op. 123 die Komposition von op. 110 aufhält. Das mag in dem Sinne zutreffen, dass Beethovens Hinwendung an die geistige Atmosphäre der Lateinischen Messe in die Entstehung von op. 110 einwirkt. Dem müssen sich Idee und Prinzip der Klaviersonate widersetzen. Daraus sich ergebende Konflikte sind durchaus kreativ und führen zu neuen Formen, benötigen aber Zeit.

Die Sonate beginnt mit einem Motto. Aufsteigende Quarten bereiten das Thema der Fuge und das Finale vor. Triller und Fermate deuten, quasi als Recitativ, das *Adagio ma non troppo* im 3. Satz an. Die 32tel-Passagen sind sehr ruhig zu spielen, damit die unterschiedlich gesetzten Betonungsstriche zur Geltung kommen. Unaufhaltsam streben Rechte und Linke Hand auseinander, um die Eckpunkte der Klaviatur zu erreichen. Die Notierung der Oberstimme mit nach oben gerichteten Notenhälsen und der Baßstimme mit nach unten weisenden Notenhälsen ist optisch zu auffallend, um darüber hinwegzusehen. Schafft Beethoven einen weiten Innenraum für den Anruf, der sich jetzt entfaltet (Takt 28)?

24



Opus 110. 1. Satz *Moderato*. Manuskript. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Wenn Beethoven das Zeichen 8^{va} verwendet, treibt ihn die Eile. Der Kopist ist gehalten, hohe und tiefe Noten auszuschreiben. Ungenaue Hilfslinien am Schluss seiner Kopie lassen die Müdigkeit spüren, die ihn überfällt.

Eine der Sonatenform gemäße Durchführung findet als Dialog des Quartan-Motivs mit der Begleitformel des Hauptthemas statt. Diese Begleitung wird abgelöst durch Girlanden und die eigenwilligen 32tel-Figuren. Abgesetzte oder angebundene Sechzehntel, — — -Gabeln, 2 Betonungsstriche für die

The following year the company of the composer and pianist Muzio Clementi published the English first edition of op. 110, registered in Stationers Hall, the Bureau for Copyright, on July 2, 1823 (op. 111 on April 25, 1823; Tyson):

Sonata, / FOR THE / Piano Forte, / COMPOSED / By / L. V. Beethoven. / Ent[ered] Sta[tioners] Hall. Op. 110. Price 4^s. / London. Published by Clementi & C^o 26, Cheapside. / NB. This Sonata is Copyright. / Hewitt. sculp.

Often, one reads that the work on the *Missa solemnis* op. 123 hindered work on composing op. 110. This would make sense, insofar as Beethoven's preoccupation with the religious ambience of the Latin Mass may have influenced the development of op. 110. Against such conflicts, the Sonata, as an idea had to resist. The resolution of such conflicts were by all means creative, leading to a new form, one that would need to settle over time.

The Sonata begins with a motto. The ascending fourths prepare the theme of the Fugue and the Finale. The trill and fermata allude, recitative-like, to the *Adagio ma non troppo* in the third movement. The thirty-second notes passages are to be played very calmly, so as to enhance the meticulously appointed emphasis marks. Incessantly the Right and Left hands extend in opposite directions to reach the extremes of the keyboard. The notations in the soprano with stems pointing upwards and in the bass with stems pointing downward present too much of an optical challenge, to pass unnoticed. Did Beethoven create an ample enough space for the invocation, which now unfolds (measure 28)?

When Beethoven wrote an occasional 8^{va} , he was in a hurry. Not so his copyist. He was obliged to elaborate on ledger lines. Their incorrectness at the end of his copy bear witness to his fatigue.

A sonata-like development begins from measure 40 on. It is the dialogue of the fourth-motif and the main theme's accompaniment, which will soon be replaced by garlands and again by the capricious thirty-second notes passages. Such nuances like separated or tied-on sixteenth-notes, — — -

32tel: solche Nuancen fordern die Aufmerksamkeit der Interpreten. Im Abgesang Takt 111ff. zeigt die wechselnde Richtung der Notenhäule Elemente an, die nach üblichen Notensatzregeln homogen erscheinen würden.

Dem 2. Satz liegt ein Ecossaisen-Modell zugrunde (*Komma*). Da ist ein Schieben, ein Drängen, atemlose Erwartung der halsbrecherischen *ff*-Sprünge (*scherzando* zu spielen). Der Musikschriftsteller Adolph Bernhard Marx erlebt ein „seltsam wildes *Allegro molto*, in das sich unerwartet die Melodie eines wüsten allgemein bekannten Volksliedes einwebt“ (Auszug aus der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1824; vollständiger Text/Kunze). In seiner Beethoven-Biographie (1859) zitiert er Melodie und Textbeginn des Trinkliedes:



Ich bin liederlich, ...

I am slovenly, ...

Die Meinungen zu dieser Auslegung sind kontrovers (Drabkin 2007).

The opinions of this interpretation are controversial (Drabkin 2007).

Im Spiegelbild sind die Figuren ab Takt 41

The figures from measure 41 on are somehow mirrored



mit der aufsteigende Linie im 1. Satz Takt 36ff. verwandt:

against the ascending line in the first movement (measure 36):



Am Schluss synkopische Schläge (*Komma*) und Achtel, die zum Stillstand führen.

At the end, syncopated beats (*Komma*) lead into eighth-notes, which slow to a standstill.

3. Satz *Adagio ma non troppo*. Der fortgesetzte Anschlag von *a* wird von manchen Lehrern mit der „Bebung“ des Clavichords in Zusammenhang gebracht. Tatsächlich handelt es sich um den *Lektions-Ton* im kirchlichen Ritus (Seeger, *Messe*), den Beethoven in seine Welt der Andacht aufnimmt. Der freie Rhythmus wird durch den nicht-metrischen Charakter der zu rezitierenden Worte bestimmt. Beethoven setzt auf Deklamation ohne unterlegten Text, um eine Oktave erhöht. Sein Fingersatz 4 3 läßt die Taste am Tastaturboden repetieren und erreicht damit einen subtilen Pedal-Effekt, weil Hammer und Dämpfer nicht gänzlich zurückfallen.

The repeated note *a* in the third movement *Adagio ma non troppo* is interpreted by some teachers as the “trembling” (“Bebung”) of the tangent of the clavichord. Actually, it is the reference to the Reciting Tone in the ecclesiastical ritual (Scholes, *Plainsong*), taken by Beethoven into his world of devotion. The free rhythm arises from the non metrical character of the words to be recited. Beethoven’s declamation, heightened up to the next octave, does without words. His fingering 4 3 keeps the repetition of the key close to the key bed, effecting a subtle pedal, because the hammer and its damper do not fall entirely back.

Ein Taktstrich innerhalb des *Lektions-Tones* wird im Manuskript getilgt. Welchen Zweck hätte hier ein berechneter Takt? Das Deklamieren klingt in den Tönen *es*, den Terzen und *as*-Moll Akkorden nach, Vorboten der leicht erratischen Begleitung im *Arioso dolente* (Anschlag wie zuvor). Nach der Fermate in Takt 25 drucken die Ausgaben ein Schluss-Zeichen.³ Die Fuge beginnt als unabhängiger Satz, Fundament für das *Tempo primo* des Finales.

One bar-line within the Reciting Tone was erased in the manuscript. To what purpose would a calculated measure be of use, here? The declamation is reflected, than, by the following *E♭*’s in both hands, the thirds, the *A♭* Minor chords, in order to prepare the slightly erratic accompaniment in the *Arioso* (the touch is the same as above). After the fermata in measure 25, all the editions print ending bar-lines.³ The Fugue begins as an independent movement, fundamental to the *Tempo primo* of the Finale.

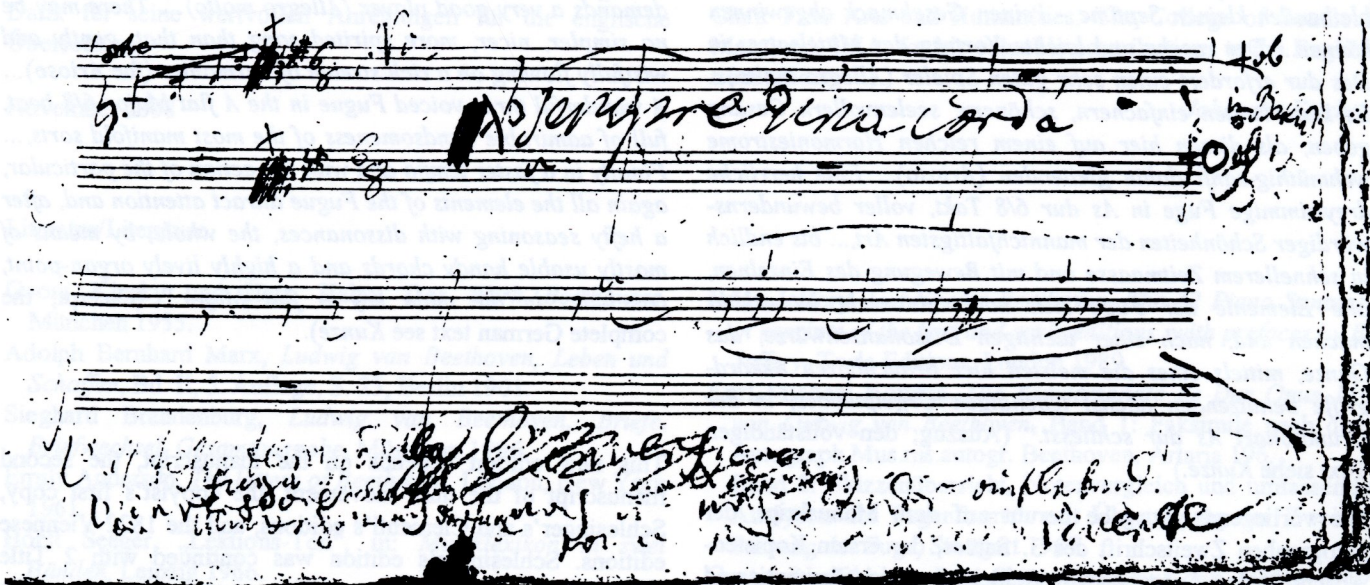
³ In den Manuskripten geht das *Arioso* ohne Zäsur in die Fuge über. In der ersten Kopisten-Abschrift ist der Anfang der Fuge auf einer neuen Zeile geschrieben, nach einem Doppelstrich. Die Zeile ist eingerückt.

³ In the manuscripts, the *Arioso* blends without a caesura into the Fugue. In the first copy the beginning of the Fugue is written on a new staff, after double bar-lines. The staff is indented.

Im zweiten *Arioso* begegnen uns über der Kantilene in den Takten 125 und 126 nochmals Artikulation und Fingersatz 4 3 des Lektions-Tones. Stimmt der Vorsänger symbolisch in den profanen Gesang ein? Die Manuskript-Überschrift des zweiten *Ariosos*: „*perdendo le forze, dolente*“ gelangt nicht in die Ausgaben.

Die Rückführung zum Fugen-Tempo, im Manuskript zuerst als „*stre[tto]*“ für den Anfang von Takt 136 vorgesehen, wird in der endgültigen Fassung auf die Umkehrung der Fuge übertragen. „*L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*“ meint die allmähliche Wiederherstellung des *Allegro ma non troppo*.

136



Opus 110, 3. Satz, Manuskript. „*stre[tto]*“ (Beschleunigung) im Konzept der Urfassung.

Hat die Umkehrung schließlich das Grundtempo erreicht, wiederholt sich der Eingriff: *meno Allegro – poi a poi più moto*. Alles verläuft nach dem Plan, barockes Gefüge als Inspiration, jedoch nicht als prägende Gewissheit auszudrücken. Darum tritt die Gestalt der *Sonate* hervor, mehr und mehr, und führt zum stürmischen Finale.

*

Öffentliche Aufführungen von op. 110 finden zu Beethovens Zeit nicht statt. Überliefert ist jedoch, dass Carl Czerny im Februar 1824 die letzten Sonaten Beethovens im ausgewählten Kreis vorträgt:

„SCHINDLER: Czerny spielte uns heute die B, As- u C mol Sonate u auf Verlangen die Variat.[ionen] wieder... Czerny verdient wirklich alle Achtung...“ (Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Band 5, Heft 55, 6v, 8r; Köhler). Der Komponist ist nicht unter den Zuhörern. Wie aber nimmt er die Meinung der Fachwelt auf? Eher humorvoll. Er bittet den Wiener Verleger Tobias Haslinger um die jüngste Ausgabe der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

„Sehr Bester! Seyd von der gütte schickt mir also das rochlitzische geschriebene über das B—sche geschriebene, wir senden euch solchs alsogleich zurück mit der Fliegenden Fahrenden reitenden oder gehenden Post. – der Eurigste B—n.“ (Brief Nr. 1804 vom Anfang April 1824). Johann Friedrich Rochlitz beschreibt das Eigentümliche der As-Dur Sonate:

In the second *Arioso* we find the articulation and the fingering 4 3 of the Reciting Tone attributed to the cantilena in measures 125 and 126. Does the Precentor participate with the profane singing, symbolically? The manuscript heading of the second *Arioso*: “*perdendo le forze, dolente*” is withheld from the editions.

The return to the Fugue’s tempo, at first intended for the first half of measure 136 as a “*stre[tto]*”, was forced by a last decision upon the Inversion of the Fugue. “*L’istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*” means a gradual restoration of the *Allegro ma non troppo*.

As soon as the Inversion reaches the original tempo, the same intrusion is repeated: *meno Allegro – poi a poi più moto*. Everything adheres to the plan, to express baroque structures as an inspiration, but never as a suggestive certainty. Therefore, the stature of the *Sonata* comes to light, more and more, leading to the stormy Finale.

*

Public performances of op. 110, during Beethoven’s lifetime, did not take place. But it was reported that Carl Czerny played Beethoven’s last Sonatas in February 1824 for an exclusive gathering:

“SCHINDLER: Today Czerny played for us again the B $\flat$, A $\flat$ and C Minor sonata[s] and on demand the variations... Czerny really deserves high esteem...” (Beethoven’s Conversation Books, vol. 5, booklet 55, 6v, 8r; Köhler). The composer was not present. On the other hand, how did he react to the opinion of critics? Rather humorously. He asked the Viennese publisher Tobias Haslinger to send to him the newest issue of the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung*: “Very best one! Be so kind as to send the rochlitz-ish writing on the B—ish writing, we will send same immediately back to you with the Flying Driving riding or walking Mail. – The very Yours one B—n.” (Not in Anderson; Brandenburg, letter no. 1804 from the beginning of April 1824). Johann Friedrich Rochlitz described the peculiarities of the A $\flat$ Major Sonata:

„... ein in jeder Hinsicht ganz vortreffliches, durchaus höchst melodisches Werk... Nur das Wenige, das bey jedemmaligen Vortrage dieses Werkes unsern hohen Genuss an demselben störend berührte, soll hier nicht verschwiegen werden; wir meynen: den ungraziösen, fast möchten wir sagen, eckigen Rückgang S. 6. Syst. 2. Takt 2. von E dur durch den kleinen Septimen-Akkord auf Es nach As dur (Rochlitz' Zählung bezieht sich auf die Wiener Ausgabe Cappi et Diabelli vom Herbst 1822; gemeint ist Takt 77 im 1. Satz); so wie wir auch dem zweymal vierstimmig in Sechzehntelteilen vorkommenden Akkordwechsel zwischen einer Dur-Tonart und dem kleinen Septimen-Akkord auf deren Sekunde (Takt 23; Takt 83) – wahrscheinlich wegen der dadurch unaufgelöst stehbleibenden kleinen Septime – keinen Geschmack abgewinnen können... Der rasche und leichte Vortrag des Mittelsatzes in Des dur erfordert einen sehr guten Spieler (*Allegro molto*)... Es kann keinen einfachern, schönern, seelenvollern Gesang geben, als diesen hier auf einem reichen Harmoniestrome wehmüthig-sanft dahin gleitenden (*Arioso*)... Eine herrliche dreystimmige Fuge in As dur 6/8 Takt, voller bewundernswürdiger Schönheiten der mannichfaltigsten Art,... bis endlich in schnellerem Zeitmaasse und mit Bewegung des Einzelnen, alle Elemente der Fuge sich nochmals recht bemerkbar machen und, nach einer tüchtigen Dissonanzenwürze, das Ganze, mittels eines die meisten hier brauchbaren Akkordgriffe benutzenden höchst lebendigen Orgelpunktes, in der Grundtonart As dur schliesst.“ (Auszug; den vollständigen Text siehe Kunze.)

Die vorliegende Ausgabe beruht auf dem Manuskript, der autographen Zweitschrift des 3. Satzes, der ersten Kopisten-Abschrift, den Ausgaben von Schlesinger und Clementi, und den Wiener Ausgaben von 1822. Schlesingers Ausgabe wurde mit 2 Titelaufgaben weitergeführt, die einige Korrekturen aufweisen. Die Abschriften für die Verlage sind verschollen. Die Erstausgaben und Wiener Ausgaben bringen authentische Änderungen, sind aber in Details nicht zuverlässig. Es scheint, dass Beethoven bis zuletzt an der Balance zwischen *Arioso*, Fuge und *Tempo primo* arbeitet und sich weniger um Staccato-Zeichen, Legato- oder Haltebögen in den Kopien sorgt; dafür zwei Beispiele. Für die Vorlage Schlesinger versetzt der zweite Kopist im 1. Satz Takt 8 den Legato-Bogen für die Rechte Hand nach Takt 9. – Er liest in der Reinschrift in Takt 33 einen kleinen Tintenfleck über dem 16tel-Akkord $\sharp A-es-f$, der von der Vorderseite Takt 21 durchgedrungen war, als 4. Akkord-Ton *a* und versieht ihn mit $\sharp$; folglich druckt Schlesinger den Akkord $\sharp A-es-f-\sharp a$. Weitere Beispiele bringt der Revisionsbericht.

Die in dieser Ausgabe verwendeten Zeichen für das Staccato korrespondieren mit Beethovens Manuskripten: • = leichtes Staccato; † = etwas aggressives Staccato (*cresc. → f*); | = Betonungs-Strich; mit Nachdruck, wenn auch abgesetzt zu spielen (*Fischer*).

Die Ergänzungen des Herausgebers stehen in runden Klammern. Beethovens Klammern werden mit eckigen Klammern [] wiedergegeben.

Fingersätze sind häufig dem individuellen Musikverständnis unterworfen. Deshalb sind die Fingersätze des Herausgebers als Anregung zu verstehen. Die Fingersätze Beethovens sind kursiv gedruckt.

“... In every aspect a very excellent, highly melodic work throughout... Only a few sections, which did spoil our high pleasure during the repeated performances of the work should not remain unmentioned-; we mean: the ungracious, nearly angular retreat on page 6, system 2, measure 2, from E Major through the seventh-chord in E flat to A flat Major (Rochlitz used the Viennese edition Cappi et Diabelli from the autumn of 1822; he meant measure 77 in the 1. movement) as well as we can not find to our liking the four-voiced chords in sixteenth-notes, which change between a major key and the diminished seventh-chord of it's second (measures 23 and 82) – probably because they remain unsolved... The swift and brisk performance of the mid-movement in D flat Major demands a very good player (*Allegro molto*)... There may be no simpler, nicer, more spirited song than that, gently and wistfully flowing on a rich stream of harmonies (the *Arioso*)... A wonderful three-voiced Fugue in the A flat Major 6/8 beat, full of admirable handsomeness of the most manifold sorts,... Finally in a faster tempo and with the action of the particular, again all the elements of the Fugue attract attention and, after a hefty seasoning with dissonances, the whole, by means of mostly usable handy chords and a highly lively organ-point, concludes in the main key A flat Major.” (excerpt; the complete German text see Kunze).

This new edition depends on the manuscript, the second manuscript of the third movement, the copyist's first copy, Schlesinger's and Clementi's editions, and the 1822 Viennese editions. Schlesinger's edition was continued with 2 Title Editions (Titelaufgaben), presenting some corrections. The copies for the publishers are lost.

The First editions and the Viennese editions offer authentic alterations in the musical texts, but are unreliable in details. It seems, that Beethoven was more concerned with the balance between the *Arioso*, Fugue and the *Tempo primo* than with staccato marks, slurs or ties in the copies. This will be explained by two examples. The second copyist for the Schlesinger edition transferred in the first movement in measure 8 the slur for the Right Hand to measure 9. – He read a little ink-spot, which had penetrated in the first copy from measure 21 into the other side measure 33, as a fourth note *a* above the sixteenth-note chord $\sharp A-be-f$. So he wrote a chord $\sharp A-be-f-\sharp a$, which is printed in Schlesinger. More of this in the Revision Report (Revisionsbericht).

The signs for the Staccato used in this edition relate to Beethoven's different signs in his manuscripts: • is a light Staccato; † is a somewhat aggressive Staccato (*cresc. → f*); | = with emphasis, even if detached (*Fischer*).

The editor's supplements are in round parentheses; parentheses in Beethoven's manuscripts are reproduced as brackets [].

The fingering often depends on the individual musical comprehension. Therefore the editor's fingering is to be understood as a stimulant for one's own experience.

Der Herausgeber dankt der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, für den gewährten Einblick in das Manuskript und die Skizzen von op. 110 und für die Reproduktionen daraus; und besonders Clemens Brenneis, Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Staatsbibliothek zu Berlin, für seine nachhaltige Hilfe. Er dankt dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien für die Kopie der Abschrift von op. 110, und dem Beethoven-Archiv Bonn für die Kopie der Zweitschrift des 3. Satzes, sowie den im Revisionsbericht genannten Archiven und Sammlungen für die Kopien der Erstausgaben und Wiener Ausgaben. Der Herausgeber schuldet John W. Maerhofer, Professor, Chair Fine Arts and Humanities, College of Southern Maryland, USA, großen Dank für seine wertvollen Anregungen für die englische Übersetzung.

November 2008

The editor would like to thank the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, for the admission to the manuscript and to the Sketches of op. 110 and for the reproductions therefrom, and especially Clemens Brenneis, Research Librarian at the Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin for his friendly help. He thanks the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien for the provision of copies from the first copy of op. 110, and the Beethoven-Archiv Bonn for copies from the autograph manuscript of the third movement. Additional thanks are extended to the archives and collections as named in the Revision Report for providing copies from the first editions and the early Viennese editions. The editor is very indebted to John W. Maerhofer, Professor, Chair Fine Arts and Humanities, The College of Southern Maryland, USA, for his valuable contributions to the English translation.

Johannes Fischer

Literatur/Literature

- Georg Kinsky und Hans Halm, *Das Werk Beethovens*, München 1955.
- Adolph Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen*, Bd. II, 5. Auflage, S. 23, Berlin 1901.
- Sieghard Brandenburg, *Ludwig van Beethoven, Briefe. Briefwechsel, Gesamtausgabe*, München 1996.
- Emily Anderson, *The letters of Beethoven*, London, New York 1961.
- Horst Seeger, „Lektions-Ton“, in: *Musiklexikon in zwei Bänden*, Leipzig 1966.
- Percy A. Scholes, „Plainsong“, in: *The Oxford Companion to Music*, Tenth Edition, Revised and Reset by John Owen Ward. London, New York, Toronto 1970.
- Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963.
- Hans-Günter Klein, *Ludwig van Beethoven. Autographe und Abschriften*. Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv, Berlin 1975.
- Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, *Beethovens Musik-Autographe in Berlin*, in: Kurt Dorfmueller (Herausgeber), *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie, Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, München 1978.
- Liesbeth Weinhold, *Die Erst- und Frühdrucke von Beethovens Werken in den Musiksammlungen der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlins. Verzeichnis und Kommentar*, in: K. Dorfmueller, Beiträge ...
- Stefan Kunze, *Ludwig van Beethoven, Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber 1987.
- Wiener Zeitung* vom 23. August 1822; 23. September 1822; 27. September 1822 (✓Kinsky-Halm). Österreichische Nationalbibliothek Wien, ÖNB/ANNO AustriaN Newspaper Online.
- Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, 1. April 1824, Sp. 213-225 (✓Kunze).
- Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Berlin, Jahrgang 1, (1824) S. 87-90 (✓Kunze).

- Brian Jeffery, *Ludwig van Beethoven, The 32 Piano Sonatas, in reprints of the first and early editions, with prefaces by B. Jeffery*, Tecla Editions, London 1989.
- Karl Michael Komma, *Die Klaviersonate As-Dur Opus 110 von Ludwig van Beethoven*, Band 1: Faksimile nach dem Autograph Mus.ms.autogr. Beethoven, Artaria 196.
- Band 2: Skizzenübersicht, Notenvergleich und umfassende Analysen der Fugenformen mit Übertragung der Zweiten Fassung der Fuge, Stuttgart 1967.
- Gustav Nottebohm, *Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822*, in: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*. S. 460-475, Leipzig 1887.
- Jaques-Gabriel Prod'homme, *Die Klaviersonaten Beethovens, Geschichte und Kritik* (mit Besprechung der Skizzen), Übertragung aus dem Französischen von Wilhelm Kuhlmann. Wiesbaden 1948.
- Hans Schmidt, *Verzeichnis der Skizzen Ludwig van Beethovens*, *Beethoven-Jahrbuch*, Jahrgang 1965/68, Beethovenhaus Bonn, 1969.
- Douglas Johnson, Alan Tyson & Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks, History, Reconstruction, Inventory*. Oxford 1985.
- William Drabkin, *The Songs and the Sketches for the Allegro molto from Beethoven's Op. 110*, in: *Beethoven-Forum*, Vol. 14, No. 1, pp. 44-72, University of Illinois, 2007.

*

- Heinrich Schenker, *Beethoven; Die letzten Sonaten; Sonate As Dur op. 110. Kritische Einführung und Erläuterung*, herausgegeben von Oswald Jonas. Neuausgabe, Wien 1972.
- Hans Höpfel, *Ludwig van Beethoven, Sonate As-Dur Opus 110*, Einzelausgabe mit Revisionsbericht und Zweiter Fassung der Fuge im Anhang. Mainz 1983.
- Johannes Fischer, *Das Staccato in Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, in: *Musikalische Aufführungspraxis und Edition*, Schriftenreihe der Hochschule für Musik München (Band 6), herausgegeben von Günther Weiß. Regensburg 1990.

REVISIONSBERICHT

Abkürzungen:

EA Erstaussgabe
TA Titelaufgabe
Ms Manuskript, Autograph
Ka Kopisten-Abschrift
Zs Zweitschrift des 3. Satzes
Schl EA Schlesinger
Cl EA Clementi
NA Neue Ausgaben Wien 1822
O.S. Oberes Notensystem. U. S. Unteres Notensystem
R.H. Rechte Hand (*mano destra, m.d.*)
L.H. Linke Hand (*mano sinistra, m.s.*)

Skizzen: Siehe Literatur/Literature.

Manuskript: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur Mus.ms.autogr. Beethoven Artaria 196.

Eigenhändiges Titelblatt: „Sonate Von L. van Beethoven. am 25ten Decemb. 1821.“ Zahlreiche Korrekturen und Rasuren, am Seitenrand Korrektur-Verweise „Berl[in]“ für den vermeintlichen Verlagsort. Im 3. Satz zwei Fassungen der Fuge; deutsche und italienische Überschriften und Anweisungen zum Vortrag. Faksimile des Manuskripts /Komma.

Zweitschrift des 3. Satzes: Italienische und deutsche Überschriften (in Klammern). Die Fuge entspricht in den T. 85-110 der nicht veröffentlichten Fassung aus dem Ms. Am Seitenrand Korrektur-Verweise „Berl[in]“ für den vermeintlichen Verlagsort (nicht auf den Seiten des unveröffentlichten Teiles der Fuge). Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer, Signatur BMh 2.

Die Übertragung der nicht veröffentlichten Fassung der Fuge /Höpfel; Komma.

Kopisten-Abschrift: Autographie Titelseite: „Sonate für das Hammerklavier von Ludwig van Beethoven.“ Zahlreiche Korrekturen, auch in Beethovens Schrift. Italienische und deutsche Überschriften und Anweisungen zum Vortrag. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Aus dem Nachlaß von Johannes Brahms. Signatur A 23.

Erstaussgabe Frankreich: Juli 1822 (Kinsky-Halm).

SONATE / pour le Piano Forté / COMPOSÉE / Par / LOUIS DE BEETHOVEN / Propriété des Editeurs / Œuvre 110. Prix: fl 2 „C., M., / Paris / Chez Maurice SLESINGER, Editeur / Quai Malaquai, N° 13. Berlin / Chez A.M. Schlesinger Editeur, Libraire, / et M^d de Musique. / Vienne / Chez S.A. Steiner et Cie – Artaria et C^{ie} / Mechetti, Cappi et Diabelli. Londres / Chez Boosy et C. Chappel et C. / et Muzio Clémenti et C. Keine Widmung. Keine Verlags- und Platten-Nummer. Stempel rechts unten: Maurice Schlesinger. Hochformat. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sammlung A. v. Hoboken.

1. Titelaufgabe: Datum unbestimmt (Weinhold). Gleiches Titelblatt, mit Verlags- und Platten-Nummer 1159. Preis: R:1., 4gl: Korrekturen im Notentext. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sammlung A. v. Hoboken; Faksimile /Tecla-Editions.

2. Titelaufgabe: Um 1835 (Kinsky-Halm). Gleiches Titelblatt, mit Variante: Op. 110. Pr. 1½ Thlr. / BERLIN, / chez A^d M^t SCHLESINGER, Editeur, Libraire et M^d de Musique. / Paris, M. Schlesinger. Londres, Boosey & C^{ie} / Einzig rechtmäßige Originalausgabe. Verlags- und Platten-Nummer S.1159. Weitere Korrekturen im Notentext. Bayerische Staatsbibliothek München, Musiksammlung.

Erstaussgabe England: Juli 1823 (Tyson).

Sonata, / FOR THE / Piano Forte, / COMPOSED / By / L. V. Beethoven. / Ent.[ered] Sta.[tioners] Hall. Op. 110. Price 4^s. / London. Published by Clementi & C^o 26, Cheapside. / NB. This Sonata is Copyright. / Hewitt. sculp. Hochformat. Oxford, Bodleian Library.

Ausgabe Wien: Wiener Zeitung v. 23.9. 1822 (Kinsky-Halm).

SONATE / pour le Piano – Forte seul / composée / par / LOUIS VAN BEETHOVEN. / Œuvre 110. / Vienne, / chez Cappi et Diabelli, / Graben N° 1133. Verlags- und Platten-Nummer: 1141. Preis: Pr 1 f 30 X.C.M. / 3 f – W.W. Querformat. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sammlung A. v. Hoboken. Besprechung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 1. April 1824 (Siehe Kommentar und Literatur).

Ausgabe Wien: Wiener Zeitung v. 27.9. 1822 (Kinsky-Halm).

SONATE / für das / Piano – Forte / verfaßt / von / LUDWIG VAN BEETHOVEN. / 110^{tes} Werk. / Wien, bey Johann Cappi, / am Kohlmarkt N° 1152. Verlags- und Platten-Nummer: 2500. Preis: Pr: f 1 – C.M. Querformat. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sammlung A. v. Hoboken.

Moderato / Cantabile molto espressivo

T. 1 *con amabilità*, [sanft] nach Ms und Ka. „sanft“ nicht in den Ausgaben. *Avec Amabilità*. in EA Schl, NA Cappi et Diabelli. In 2. TA Schl *Con amabilità*.

T. 4 O. S. Vorschlag 64tel nach Ms.

T. 9 O. S. kein Legato-Bogen in Ms, Ka.

T. 12 - 17, 56, 105-106 Betonungsstriche nach Ms. Ungenau, d.h. stereotype Wiedergabe in EA und NA.

T. 25 U. S. 2. Viertel *tr* in Ms getilgt. Kein *tr* in Ka, Schl, NA J. Cappi. *tr* in Cl und 2. TA Schl, NA Cappi et Diabelli.

T. 28 O. S. 2. Achtel *g'* Betonungsstrich nach Ka und Schl.

T. 33 U. S. 8. 16tel Akkord *A-es-f* in Ms. In Ka dringt Tinte von der Vorderseite (T. 21, U. S. *f*“) durch das Papier und wird von einem zweiten Kopisten, der die Kopie für die EA Schlesinger schreibt, als 4. Akkordton *a* gelesen und mit *h* versehen. Nicht in Cl. *h a* getilgt in NA J. Cappi.

- T. 47 O. S. Legato-Bogen nach Ka.
 T. 48 U. S. kein Legato-Bogen in Ka.
 T. 53 O. S. Ms: 3. Viertel a' , keine Terz $f' - a'$. Ka: Terz $f' - a'$: Verlängerungspunkt für Halbe Note f' vom Kopisten als Viertelnote f' auf 3. Viertel gelesen. → Terz in Schl, nicht in Cl, da Cl eine eigenständige Vorlage erhielt.
 T. 55 *tr* in Ms und Ka.
 T. 58 U. S. 3. Gruppe 3. 32tel h statt as in Schl und Cl. In 1. TA Schl h in as korrigiert.
 T. 78 [zurückhaltend] nach Ms und Ka. Nicht in Ausgaben.
 T. 102/3 Legato-Bögen nach Ka.
 T. 110 O. S. 3. Gruppe, 3., 7. 32tel, Ms Korrektur c''' in es''' . Ka liest Terz $c''' - e'''$. In Schl Terz, in Cl richtig es''' . Randnotiz in Ms: „Berl[in]. $x e e$ “.

Allegro molto

- Ms: „2tes Stück“.
 T. 18, 20, 26, 28 R. H. Staccato nach Ms.
 T. 40 ♩ nach Ms, Ka. In Schl und Cl ♩ erst in T. 41.
 T. 48 1. Viertel ♩ in Ms, Ka, Schl. 2. Viertel ♩ in Cl.
 T. 56 1. Viertel Staccato nach Ms. 2. Viertel ♩ in Schl, Cl. Kein sf in den Quellen.
 T. 62 O. S. 1. Achtel ♩ vor e'' getilgt in Ms, Ka.
 T. 62, 63 O. S. 1. Achtel Lesart nach Ms, Ka, Schl. In Cl ♩ , b auf 1. Achtel T. 62, 63.
 T. 64 2. Viertel kein sf in den Quellen.
 T. 74, 75 O. S. 1. Viertel Staccato in Schl, Cl, NA Cappi et Diabelli.
 T. 88 O. S. 1. Achtel b' in Schl, in 2. TA nach ges' korrigiert.
 T. 91 *pp* nach Ms, Ka.
 T. 155-158 U. S. Legatobogen nach Schl, Cl, NA Cappi et Diabelli, J. Cappi.

Adagio ma non troppo; Allegro ma non troppo

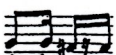
- T. 4 * nach Ka, Schl, Cl. In Zs * auf ces'' . Kein Taktstrich in Ka, EA, NA, da in Ms getilgt.
 T. 5 Vorschlag ♩ nach Ms, Ka, Schl. In Cl ♩ . U. S. Position des H-Dur Akkordes nach Zs, Schl, Cl.
 T. 7 p nach Ms, Zs.
 T. 9 [Klagender Gesang] in Ms, Zs, Ka. Nicht in den Ausgaben.
 T. 12 p nach Ms, Ka.
 T. 15 kein *decresc.* in Schl.
 T. 19 L. H. 4. Gruppe Akkorde $\text{♩} d-f-as-ces'$ in Ms, Zs, Ka. Die Ausgaben drucken ohne as .
 T. 26 Doppelstrich in Ka, nicht in Ms, Zs. Satzschlusszeichen nach Schl, Cl, NA (Revision). Die Fuge beginnt auf einer neuer Zeile.
 T. 62 Mittelstimme Lesart nach korrigiertem Ms, Ka (Rasur), Schl, Cl. Erste Fassung Ms, Zs:



- T. 103 Lesart nach Schl, Cl, NA. Erste Fassung Ms, Zs, Ka:



- T. 116 *perdendo le forze, dolente*; [Ermattet klagend] in Ms, Zs, Ka. Beide Überschriften nicht in den Ausgaben.

- T. 128  in Schl und Cl. In 1. TA Schl korrigiert.

- T. 131 Ab 10. 16tel Metrum in Triolen. Notation nach Ka und Ausgaben. Zuerst keine Triolen in Ms und Zs, deshalb Balkierung durchgehend. Triolen-Zeichen später in Ms nachgetragen. Das Metrum ist nicht mehr vokalbezogen.

- T. 135-136 Legato-Bogen nach Zs und den Ausgaben.

- T. 135 U. S. *p*: (Bleistift) im Ms.

- T. 136 Ms „*stre[tto]*“. Das Grundtempo *Allegro ma non troppo* sollte in der Urfassung bereits in T. 136 erreicht werden. In der Revision wird die Beschleunigung auf die Umkehrung übertragen. „*L'inversione della Fuga, Die Umkehrung der Fuge nach u. nach wieder auflebend*“ in Ms, nicht in den Ausgaben.

- * nach Ms. In NA Cappi et Diabelli * vor d'' .

- T. 146/7 Mittelstimme Haltebogen $d' - d'$ in Zs.

- T. 158 U. S. Haltebogen $a - a$ in Schl, Cl, NA und neuen Ausgaben. Kein Haltebogen in Ms, Zs, Ka (der Balken ist unterbrochen).

- T. 159 O. S. 3. Achtel as' in Schl.

- T. 168 [etwas langsamer] in Ms, Zs, Ka; nicht in den Ausgaben.

- T. 172 [Nach und nach wieder geschwinder] in Ms, Zs, Ka; nicht in den Ausgaben.

- T. 174 Tempo primo nach Ms und Cl.

- T. 176/7 L. H. sf nicht in Schl, Cl, da erst nachträglich in Ms und Ka eingetragen. sf in Zs.

- T. 187 U. S. 2. Gruppe 4. 16tel Lesart Zs:



- T. 190 U. S. 1. Gruppe 2. 16tel Lesart Schl:



- T. 190 U. S. 2. Gruppe 5. 16tel in 2. TA Schl h nach as korrigiert:



- T. 193 U. S. 2. Gruppe 6. 16tel es' nach korrigiertem Ms und Zs. Lesart Ka, Schl, Cl, NA:

