

**Beethovens
Klaviersvariationen op. 34
Beethoven's Variations
for Piano, Opus 34**

mit Beiträgen von
with contributions by

Mark Lindley · Conny Restle · Klaus-Jürgen Sachs

CONTENTS

<i>Preface</i>	10
KLAUS-JÜRGEN SACHS	
I <i>Beethoven's Variations for Piano, Opus 34</i>	20
a) Their place among his works	20
b) On the 'new Manier' in Opus 34	26
c) The overall concept	32
d) On the forms of the individual settings	44
KLAUS-JÜRGEN SACHS	
2 <i>About Key Characteristics</i>	58
a) An outline of the problem	58
b) Interpretation of the evidence for Beethoven's position	66
c) Key characteristics in Beethoven's Opus 34?	74
CONNY RESTLE	
3 <i>Beethoven and the Hammerklavier</i>	80
a) Beethoven's pianofortes	82
b) Beethoven's requirements for his pianofortes	94
c) The two pianofortes by Joseph Brodmann	96
MARK LINDLEY	
4 <i>Nuances of Intonation: Technical and Historical Background</i>	104
MARK LINDLEY	
5 <i>Nuances of Intonation: Musical Effects</i>	134

INHALT

<i>Vorwort</i>	11
KLAUS-JÜRGEN SACHS	
I <i>Beethovens Klaviervariationen op. 34</i>	21
a) Stellung im Œuvre	21
b) Zur „neuen Manier“ in op. 34	27
c) Gesamtkonzept	33
d) Zur Einzelsatzgestalt	45
KLAUS-JÜRGEN SACHS	
2 <i>Zur Tonartencharakteristik</i>	59
a) Problemskizze	59
b) Interpretation der Zeugnisse für Beethovens Position	67
c) Tonartencharakteristik in Beethovens op. 34?	75
CONNY RESTLE	
3 <i>Beethoven und das Hammerklavier</i>	81
a) Beethovens Hammerklaviere	83
b) Beethovens Ansprüche an das Hammerklavier	95
c) Die beiden Hammerflügel von Joseph Brodmann	97
MARK LINDLEY	
4 <i>Feinheiten der Intonation – Technische und historische Grundlagen</i>	105
MARK LINDLEY	
5 <i>Feinheiten der Intonation – Musikalische Wirkung</i>	135

APPENDIX I

MARK LINDLEY

Extracts from Anton Schindler's "Biographie von Ludwig van Beethoven" . . . 180

APPENDIX II

MARK LINDLEY

Advice for Tuning 188

APPENDIX IIIA

KLAUS-JÜRGEN SACHS

Synoptic Reproduction of the Musical Score and Sketches 198

APPENDIX IIIB

KLAUS-JÜRGEN SACHS

*Facsimile of the Pages from the Wielhorsky Sketchbook
with Diplomatic Transcriptions* 226

REFERENCES 246

INDEX OF NAMES 252

CD TRACKS 256

The accompanying CD includes all music examples and the complete recording of the variations by DAVID POLAN, as well as a pdf-file of chapter 5 (MARK LINDLEY: Nuances of Intonation: Musical Effects) in which all the music examples for reading and listening at the computer are embedded (requires Adobe Acrobat Reader, version 6 or higher). Furthermore the transcriptions of the sketches from Appendix IIIa have also been included as a separate file in order to facilitate reading Chapter 1 (KLAUS-JÜRGEN SACHS: Beethoven's Variations for Piano, Opus 34) without continually having to turn back and forth.

ANHANG I

MARK LINDLEY

Auszüge aus Anton Schindlers „Biographie von Ludwig van Beethoven“ . . . 181

ANHANG II

MARK LINDLEY

Anleitung zum Stimmen 189

ANHANG IIIA

KLAUS-JÜRGEN SACHS

Synoptische Wiedergabe von Notentext und Skizzen 199

ANHANG IIIB

KLAUS-JÜRGEN SACHS

*Faksimile der Seiten aus dem Wielhorsky-Skizzenbuch
mit diplomatischer Übertragung* 227

ZITIERTER LITERATUR 246

PERSONENREGISTER 252

CD-TRACKS 257

Die beiliegende CD enthält neben allen Klangbeispielen und der Gesamteinspielung der Variationen mit DAVID POLAN eine pdf-Datei von Kapitel 5 (MARK LINDLEY: Feinheiten der Intonation – Musikalische Wirkung) für die Audio-Lektüre am Bildschirm, in die sämtliche Tonbeispiele eingebettet sind (erfordert Adobe Acrobat Reader, Version 6). Ferner sind auch die Skizzen-Übertragungen von Anhang IIIa in einer separaten Datei beigefügt, um dem Leser von Kapitel 1 (KLAUS-JÜRGEN SACHS: Beethovens Klaviervariationen op. 34) eine Lektüre ohne ständiges Vor- und Zurückblättern zu ermöglichen.

Preface

‘Sound and Idea’—in the foreword to the first volume of this new publication series by the Staatliches Institut für Musikforschung a work was announced that was to deal with the question of whether unequal temperament was still in practice at the beginning of the nineteenth century. Indeed, the present study is very well suited to introduce in an almost exemplary manner the basic concept of the series in its combination of historical and analytical reflection, tuning theory, and applied ideas. The historical background of the basic thesis has been expounded in Volume 6 of *Geschichte der Musiktheorie* by the same author, who is now putting up for discussion his proposal for an unequally tempered style of tuning that would still be suitable for the early works of Beethoven. To make the discussion fully comprehensible is a fundamental concern of this publication. It includes for this very purpose a hybrid CD containing not only audio files of all the music examples mentioned by Mark Lindley and a complete recording of Beethoven’s Opus 34 by David Polan, but also a pdf-data file of the corresponding chapter of the book in which the audio files are incorporated. The reader is thus in a position to evaluate the statements frequently and without bias—that is, undisturbed by the influential moment of a lecture recital—and perhaps even to acquire first the necessary means to perceive the subtle nuances which are the subject of the present study.

The problem to be considered here originates in the historical and practical development of instruments, namely the transition in the tuning of keyboard instruments from the unequally tempered systems to equal temperament tuning in the eighteenth to the early nineteenth century. On the one hand, the study of this change has long focused on written evidence—primarily tuning calculations and instructions for tuning—and, on the other, on a few surviving organs which presumably preserve—approximately—the old tuning. Up to the present neither an exact picture of these developments nor agreement in the evaluation thereof has been reached.

Mark Lindley, who has been involved intensively in these inquiries for two decades, has supplemented his extensive studies on the history of tuning through various practical examples of the specific application of unequal tem-

Vorwort

„Klang und Begriff“ – im Vorwort des Erstlingsbandes dieser neuen Publikationsreihe des Staatlichen Instituts für Musikforschung wurde ein Werk zu der Frage angekündigt, ob noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit ungleichstufigen Temperaturen zu rechnen sei. In der Tat ist die vorliegende Untersuchung bestens geeignet, die Idee der Reihe geradezu exemplarisch vorzustellen, in der Verbindung von historisch-analytischer Reflexion, Stimmungstheorie und praktischer Konzeption. Der historische Hintergrund der Grundthese findet sich in Band 6 der *Geschichte der Musiktheorie* vom selben Autor ausgebreitet, der nun seinen Vorschlag eines noch der Musik des frühen Beethoven angemessenen nicht-gleichstufigen ‚Stimmungs-Stils‘ zur Diskussion stellt. Und diese Diskussion umfassend nachvollziehbar zu machen ist ein wesentliches Anliegen dieser Publikation, der eigens dafür eine Hybrid-CD beigegeben ist, auf der sowohl sämtliche von Mark Lindley angeführten Klangbeispiele und eine Gesamteinspielung von Beethovens op. 34 mit David Polan als Audio-Files enthalten sind wie auch das entsprechende Kapitel des Buches als pdf-Datei, in welche diese Files eingebettet sind. Dadurch wird der Leser in die Lage versetzt, die Aussagen in mehrfacher Wiederholung unvoreingenommen zu prüfen – unbehelligt vom suggestiven Moment einer Vortragsveranstaltung –, ja sich womöglich erst das Sensorium für die Wahrnehmung der feinen Nuancen zu erwerben, um die es hier geht.

Das Problem, von dem die Rede ist, resultiert aus einer instrumentengeschichtlichen und instrumentalpraktischen Entwicklung, nämlich aus dem Wandel in der Stimmpraxis an Tasteninstrumenten, der sich als Übergang von den ungleichschwebenden Stimmungen zur gleichstufigen Temperatur im 18. bis frühen 19. Jahrhundert umreißen läßt. Die Erforschung dieses Wandels richtet sich seit langem einerseits auf schriftliche Zeugnisse, vor allem Stimmungsberechnungen und Anweisungen zum Stimmen, andererseits auf wenige erhaltene Orgeln, bei denen eine annähernde Bewahrung ihrer alten Stimmungen vermutet werden kann. Bislang ließen sich jedoch weder ein genaues Bild dieser Entwicklungen noch ein Konsens in ihrer Bewertung erzielen. Mark Lindley, seit zwei Jahrzehnten an diesen Forschungen intensiv beteiligt, ergänzte seine umfassenden temperaturgeschichtlichen Studien durch

perament not solely on the instruments, but also on the musical repertoire composed for them.

Here we would like to refer the reader to an additional source. During the final revisions of this volume for publication, our attention was drawn to a recent discovery in Beethoven research that is significant in the context of Mark Lindley's basic hypothesis. In his article, "Ein verlorener Registerklang. Beethovens Imitation der Aeolsharfe" (*Musik & Ästhetik* 9 [2005], pp. 83–92), Hans-Werner Küthen considers a Beethoven sketchleaf he discovered which contains excerpts from the *Allgemeine musikalische Zeitung* from February to September 1801. Among these excerpts, there is an entry by Beethoven which refers to an announcement for, as well as a review of, a *Tuning Book, or Even More Precisely: Instructions how Every Music Lover Can Repair and Thus Also Tune His Keyboard Instrument, Incidentally, Whether It Has Strings or Pipework*. The book was written by Joseph Büttner and Ernst Nachersberg and published in Breslau in 1801(!).

This written entry attests first of all to Beethoven's active interest in the question of piano tuning. Beyond this, Büttner's work offers concrete evidence that equal temperament tuning can by no means be taken for granted as a universal practice around 1800. Although the basic premise for proper tuning as stated in Büttner's book is that it should allow one "to play equally 'pure' in all twelve hard and soft keys", Büttner subsequently claims: "The only true tuning can be given to an instrument, if one bases it upon unequal temperament." To be sure, equal temperament was employed nonetheless. It was, however, somewhat modified to compromise for certain disadvantages in comparison with the older unequally tempered system: "The new style of tuning weakens all fifths equally, that is, each one only by a twelfth of a comma (120th of a whole tone); of course all major thirds are tuned larger than pure and, necessarily, offend the ear. That is why the new system does not really meet with the approval of many [listeners]; they find it too harsh and less harmonious than the old [one]." The reviewer for the *AmZ* promptly criticizes the tuning book for not advocating resolutely enough the one and only appropriate equal temperament tuning. Whether it was this particular alleged deficit of the piano tuning book that attracted Beethoven's attention, or even provoked his opposition, must, of course, remain speculation. Such criticisms did not, however, diminish his interest in the subject.

The significance of Büttner's writing with regard to the basic hypothesis of the present volume is obvious: there is little question that it implies the existence of ideas about a subtly unequal temperament at the beginning of the nineteenth century. Yet even the question as to whether this would support specific details of Mark Lindley's 'style of tuning', such as he sees in Büttner's instructions for the rate of beating for certain thirds, must be discussed at a later point.

vierlei praktische Versuche der konkreten Anwendung ungleichschwebender Stimmungen nicht allein auf die Instrumente, sondern auch auf ihre musikalischen Repertoires.

An dieser Stelle ist ein weiterführender Hinweis zu geben. Während der Schlußredaktion des Bandes wurden wir auf einen Fund der Beethoven-Forschung aufmerksam, der im Kontext von Mark Lindleys Grundthese von einiger Bedeutung ist. Hans-Werner Kühn wertet in seinem Artikel „Ein verlorener Registerklang. Beethovens Imitation der Aeolsharfe“ (Musik & Ästhetik 9 [2005], S. 83–92) ein von ihm entdecktes Notierungsblatt Beethovens aus, das mehrere Exzerpte aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von Februar bis September 1801 enthält. Darunter findet sich eine Notiz Beethovens, die sich auf Anzeige und Rezension eines *Stimmbuch, oder vielmehr: Anweisung, wie jeder Liebhaber sein Clavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten- oder ein Pfeifenwerk, selbst repariren und also auch stimmen könne* bezieht, verfaßt von Joseph Büttner und Ernst Nachersberg, 1801(!) in Breslau erschienen.

Mit dieser Notiz wird vorderhand Beethovens aktives Interesse an der Frage der Klavierstimmung greifbar. Darüber hinaus bietet die Schrift Büttners aber auch einen manifesten Beleg dafür, daß die gleichstufige Temperatur um 1800 noch keineswegs rundum selbstverständlich war. Denn obgleich als Prämisse angeführt wird, daß die richtige Stimmung ermöglichen müsse, „aus allen zwölf harten und weichen Tonarten gleich rein [... zu] spielen“, wird anschließend postuliert: „Diese allein richtige Stimmung kann man einem Instrumente aber nur dann geben, wenn man die ungleichschwebende Temperatur zum Grunde legt.“ Natürlich ist das gleichstufige System dennoch präsent; aber es wird immerhin auch mit seinen Nachteilen gegenüber einem älteren ungleichstufigen System relativiert: „Das neue Temperatursystem schwächt die Quinten alle gleichmäßig und zwar jede nur um ein Zwölftelkomma (den 120sten Theil eines ganzen Tones); es sind aber freylich alle großen Terzen übertrieben, und beleidigen nothwendig das Ohr. Darum gefällt auch das neue System vielen nicht so ganz; sie finden es zu hart und minder harmonisch, als das alte.“ Der Rezensent der *AmZ* moniert an dem neuen Stimmbuch dann auch prompt, daß darin nicht entschieden genug auf die einzig und allein taugliche gleichstufige Temperatur gedrängt werde. Ob es nun gerade dieses vermeintliche Defizit des Clavier-Stimmbuchs war, das Beethovens Aufmerksamkeit erregte, womöglich gar seinen Widerspruch herausforderte, muß natürlich Spekulation bleiben; gemindert wurde sein Interesse durch solche Kritik jedenfalls nicht.

Die Brisanz von Büttners Schrift hinsichtlich der Grundthese des Buches liegt auf der Hand: Es ist kaum zu bezweifeln, daß sie Vorstellungen einer subtil ungleichstufigen Temperatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts impliziert. Und selbst die Frage einer Bestätigung spezifischer Einzelheiten seines ‚style of tuning‘, wie sie Mark Lindley in den Angaben Büttners zum Schwebungsgrad bestimmter Terzintervalle erblickt, wird an anderer Stelle zu erörtern sein.

Accurate demonstrations which can lead to serious consideration of the subject require not only comparative recordings which, thanks to the quality made possible by modern technology, can reproduce even subtle nuances, but obviously a series of appropriately illustrated music examples as well. It was the selection of these examples that led to the original idea for this monograph.

The selection of Beethoven's Opus 34 as the chief example for such a demonstration was perhaps not stringent, but suggested itself for several reasons. The variations are suitable in range, catchiness and musical diversity for a comparative tuning project of this nature. Planned as a cycle of keys, they were also continuously drawn upon as an example in the inevitable question regarding key characteristics. Moreover, they represent a work that is significant in Beethoven's *œuvre* inasmuch as it was put forth by the composer himself as a "new manner" of composing and its genesis is well-documented by the extant sketches.

The music-historical interest due to the variations on account of such special features and the aesthetic importance befitting them—even if they are not among the most well-known compositions by Beethoven—have nonetheless prompted and justified making this composition the main thematic focus of this book (although as the example in the problem discussion it is initially of secondary importance), particularly since the discussion of the research as such will by no means be treated here in its entire conceivable range. The important musical work thus determines the nature of the presentation which does, however, attempt in the problem discussion to illustrate an extremely remarkable aspect of the work's interpretation.

For this reason the first chapters of the book deal with the position of the Op. 34 variations in Beethoven's *œuvre*, the circumstances surrounding their genesis, as well as the special features which will be revealed through analysis and their treatment in previous Beethoven studies. The subsequent chapters introduce the historical situation with regards to tuning in the eighteenth and nineteenth centuries and establish a basic understanding of the specific tuning employed in the comparative demonstrations. Numerous individual examples are then discussed. Through favorable circumstances to be mentioned later, it was possible to make the recordings on valuable historical instruments. These instruments will be presented in a separate chapter.

The inclusion of the entire piano score (from the edition of Beethoven's works, Section VII, volume 5, Munich-Duisburg, 1961) and of the extant sketches in transcription (and to a large extent in facsimile), as well as shorter

Präzise Demonstrationen, die zu ernsthafter Beschäftigung mit der Sache führen können, setzen vergleichende Tonaufnahmen voraus, die dank der durch moderne Technik möglichen Qualität auch feine Nuancen wiederzugeben vermögen, erfordern aber selbstverständlich auch eine Serie von entsprechend erläuterten Klangbeispielen. Mit ihrer Wahl aber entstand die eigentliche Idee zu dieser Schrift.

Beethovens op. 34 als Exemplum einer solchen Veranschaulichung zu wählen, war gewiß nicht zwingend, bot sich aber aus mancherlei Gründen an. Die Variationen eignen sich nach Umfang, Eingängigkeit und musikalischer Vielfalt zu einem derartigen Vorhaben des Stimmungsvergleichs, sie wurden als intendierter Tonartenzyklus auch wiederholt für die zwangsläufig hineinspielende Frage nach der Tonartencharakteristik in Anspruch genommen, repräsentieren ferner ein Werk, das im Œuvre Beethovens insofern bedeutsam ist, als es vom Komponisten selbst für eine „neue Manier“ seines Schaffens geltend gemacht wurde, und sind im Entstehungsprozeß – durch erhaltene Skizzen – ausgiebig dokumentiert.

Das musikhistorische Interesse, das den Variationen aufgrund solcher Besonderheiten gebührt, und der ästhetische Rang, der ihnen zukommt, selbst wenn sie nicht zu den bekanntesten Kompositionen Beethovens zählen, haben nun allerdings dazu bewogen und rechtfertigen es, dieses Werk – als Exemplum der Problem Diskussion das zunächst „Sekundäre“ – zum primären thematischen Blickpunkt dieser Schrift zu machen, zumal die Forschungs Diskussion als solche und in ihrer ganzen denkbaren Breite hier keinesfalls abgehandelt werden soll. Das bedeutende musikalische Werk bestimmt somit die Darstellung, die allerdings in jener Problem Diskussion einen überaus bedenkenswerten Aspekt seiner Wiedergabe zu veranschaulichen sucht.

Daher behandeln die ersten Kapitel der Schrift die Stellung der Variationen op. 34 in Beethovens Œuvre, die Bedingungen ihrer Entstehung, die analytisch zu erschließenden Besonderheiten und deren Niederschlag in der bisherigen Beethoven-Forschung. Die anschließenden Kapitel führen in die temperaturgeschichtliche Situation im 18. bis 19. Jahrhundert ein, eröffnen ein Verständnis derjenigen Stimmung, die zu den vergleichenden Demonstrationen benutzt wird, und erörtern dann zahlreiche Einzelbeispiele. Durch günstige Umstände, die unten zu erwähnen sind, konnten die Einspielungen an kostbaren historischen Instrumenten erfolgen, die in einem eigenen Kapitel vorgestellt werden.

Die Beigaben des vollständigen Notentextes (nach der Ausgabe Beethoven Werke, Abteilung VII, Band 5, München-Duisburg 1961), der erhaltenen Skizzen in Übertragung und großen Teils in facsimile sowie kürzere Anhänge stel-

appendices, provides the reader with the essential materials referred to frequently throughout the book.

The publication developed from a collaboration which was initiated by Ms. Isabel Kraft, M.A., the publisher of Mark Lindley's book *Ars ludendi* (also published in two languages; Neuhof 1993). Ms. Kraft, who attended a Beethoven lecture by Klaus-Jürgen Sachs at the University of Erlangen-Nuremberg, introduced the authors to one another with the idea of a cooperation in both the field of historical yet empirical and practical tuning research, as well as in studies dedicated to the analysis of a single work. Although the authors concentrated on their own areas, the collaborative work led of course to discussion and the exchange of ideas, not least because each author translated texts of their colleague.

The first presentation in connection with the project took place as early as September 29, 1994. This was a "Colloquium and Mini-Recital" at the Department of Musicology (Prof. Dr. John Daverio) at the Boston University with David Polan on two fortepianos. Decisive for the further development of this cooperation (which was interrupted by David Lindley's two extended stays in India in 1995–1996) was the keen interest and readiness shown by the Staatliches Institut für Musikforschung in Berlin (Dr. Thomas Ertelt) to support the project with all the facilities of this house. For a matinée on June 30, 1996, two fortepianos from the collection at the Musikinstrumenten-Museum were placed at the project's disposal and a commentary on them was provided (Prof. Dr. Conny Restle). Shortly thereafter, the recordings, which are the basis for the audio supplement of the present publication, were carried out (Grad. Ing. Hans-Reinhard Wirth). In preparation for this main event, other public presentations in the form of lecture recitals or concerts with discussions took place: at the Schola Cantorum in Basel (Director, Dr. Peter Reide-meister), in the Department of Musicology at the University of Bonn (Managing Director, Prof. Dr. Wolfram Steinbeck) and, finally, in the Musikinstrumenten-Museum of the Institut für Musikforschung itself.

In an advisory, assisting or intermediary capacity, the project was also supported by Ms. Gunhild Leis (Erlangen), Dr. Dieter Krickeberg (Nuremberg), Dr. Sieghard Brandenburg and Dr. Armin Raab (Beethoven-Archiv Bonn), and Martin Köhl, M.A. (Bamberg).

We would also like to extend our thanks at this point to all mentioned persons and institutions.

Thanks are due to the Glinka State Central Museum of Musical Culture, Moscow, for the straightforward permission to print the facsimile pages from

len dem Leser alle wesentlichen Materialien bereit, auf die in den Kapiteln vielfach verwiesen wird.

Die Schrift ging hervor aus einer Zusammenarbeit, die dadurch zustande kam, daß Frau Isabel Kraft M.A., Verlegerin von Mark Lindleys (ebenfalls zweisprachigem) Buch *Ars ludendi* (Neuhof 1993) und Hörerin einer Beethoven-Vorlesung von Klaus-Jürgen Sachs an der Universität Erlangen-Nürnberg, die beiden Autoren im Blick auf eine derartige Kooperation auf den Feldern von historischer, aber zugleich empirisch-praktischer Stimmungsforschung und werkmonographisch-analytischem Studium miteinander in Verbindung brachte. Schwerpunktmäßig bearbeiteten die Autoren jeweils ihre ‚eigenen‘ Gebiete, doch führte die Zusammenarbeit selbstverständlich zu vielfältigem Austausch und gegenseitiger Anregung, nicht zuletzt dadurch, daß jeder Autor Texte des Kollegen übersetzte.

Eine erste Präsentation des Projektes fand am 29. September 1994 als „Colloquium and Mini-Recital“ im Department of Musicology (Prof. Dr. John Daverio) der Boston University bereits mit David Polan an zwei Hammerflügeln statt. Entscheidend für den weiteren Fortgang dieser Zusammenarbeit, die durch zwei längere Indien-Aufenthalte Mark Lindleys in den Jahren 1995 bis 1996 unterbrochen werden mußte, war das große Interesse und die Bereitschaft des Staatlichen Instituts für Musikforschung in Berlin (Dr. Thomas Ertelt), das Projekt mit allen Möglichkeiten dieses Hauses zu unterstützen. Für eine Matinee am 30. Juni 1996 wurden zwei Hammerflügel aus dem Bestand des Musikinstrumenten-Museums zur Verfügung gestellt und erläutert (Prof. Dr. Conny Restle) sowie in den Tagen darauf die Tonaufnahmen durchgeführt, die die Grundlage für den Audio-Teil der vorliegenden Publikation bilden (Dipl.-Ing. Hans-Reinhard Wirth). Im Vorfeld dieser grundlegenden Veranstaltung konnten weitere öffentliche Darbietungen in Form von Vortrags- oder Gesprächskonzerten erfolgen: in der Schola Cantorum zu Basel (Leitung Dr. Peter Reidemeister) sowie im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn (geschäftsführender Direktor Prof. Dr. Wolfram Steinbeck).

Beratend, helfend oder vermittelnd unterstützten das Projekt ferner Frau Gunhild Leis (Erlangen) sowie die Herren Dr. Dieter Krickeberg (Nürnberg), Dr. Sieghard Brandenburg und Dr. Armin Raab (Beethoven-Archiv Bonn), Martin Köhl M.A. (Bamberg).

Allen genannten Personen und Institutionen sei auch an dieser Stelle ausdrücklich Dank gesagt.

Dank gebührt dem Staatlichen Zentralmuseum für Musikkultur M. J. Glinka, Moskau, für die unkomplizierte Genehmigung des Abdrucks der Fak-

the Wielhorsky Sketchbook and for providing copies. Similarly, we would like to thank the Henle-Verlag in Munich for their permission to reproduce the piano score from the complete edition of Beethoven's works.

The English translation of chapters two and three was prepared by Lynn Matheson (Berlin), who we would also like to thank for the careful and knowledgeable review of the other English texts in the book.

We would like to thank the music publisher, Schott, for its commitment in publishing in optimal form this volume with its special additions.

Berlin, Summer 2006

Thomas Ertelt

Conny Restle

Erlangen, Summer 2006

Klaus-Jürgen Sachs

simile-Seiten aus dem Wielhorsky-Skizzenbuch und die Bereitsstellung der Druckvorlagen, ebenso dem Henle-Verlag, München, für die Erlaubnis zum Abdruck des Notentextes der Beethoven-Gesamtausgabe.

Die englische Übersetzung des zweiten und dritten Kapitels besorgte Lynn Matheson, Berlin, der auch die einfühlsame und sachkundige Durchsicht aller anderen englischen Texte des Buches zu danken ist.

Dem Musikverlag Schott danken wir für sein Engagement, den Band mit den ungewöhnlichen Beigaben in optimaler Gestalt herauszubringen.

Berlin, im Sommer 2006

Thomas Ertelt

Conny Restle

Erlangen, im Sommer 2006

Klaus-Jürgen Sachs