

Vorwort

Der Titel von Ludwig van Beethovens (1770–1827) berühmter Klaviersonate cis-moll op. 27 Nr. 2 lautet auf der 1802 bei Cappi in Wien erschienenen Originalausgabe schlicht „SONATA quasi una FANTASIA“. Eine Anspielung auf den heute untrennbar mit dieser Sonate verbundenen Beinamen „Mondscheinsonate“ findet sich dort nicht. Diese Assoziation hat ihren Ursprung vielleicht in Ludwig Rellstabs erster Kunstnovelle *Theodor. Eine musikalische Skizze* aus dem Jahr 1823. Dort heißt es aus dem Munde eines Musikfreundes: „Keiner falschen Quinte wäre ich werth, wenn ich das Adagio aus der Phantasie in Cis-moll vergessen hätte. Der See ruht in dämmerndem Mondenschimmer, dumpf stößt die Welle an das dunkle Ufer, düstre Waldberge steigen auf und schließen die heilige Gegend von der Welt ab, Schwäne ziehn mit flüsternden Rauschen wie Geister durch die Fluth und eine Aeolsharfe tönt Klagen sehnsüchtiger einsamer Liebe geheimnisvoll von jener Ruine herab. – Still, gute Nacht!“ (*Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 32, 1824, S. 274).

Rellstabs Beschreibung – die nicht unmittelbar auf Beethoven zurückgehen kann, da beide erst 1825 in Kontakt traten – fiel in der Rezeption der Sonate auf fruchtbaren Boden. Bald war der Beiname „Mondscheinsonate“ etabliert, so etwa in Anton Schindlers *Beethoven-Biographie* aus dem Jahre 1840. Es fanden sich jedoch auch einige gewichtige Stimmen (etwa Carl Czerny und Franz Liszt), die in der Beschreibung der Stimmung des 1. Satzes die Themen „Trauer“, „Tod“ und „Nacht“ stärker in den Vordergrund stellten. Auch Wilhelm von Lenz schreibt dazu: „Es ist als ob man in Mitten einer einsamen Ebene ein kolossales Grab erblickte, blaß von der Sichel des Mondes erhellt, von dem Genius der Trauer niedergeschlagen befragt. [...] [Es bleibt] die Alles bezwingende Stimme des Todes, welche durch das ganze Adagio, von Anfang bis zu Ende geht“ (*Beethoven. Eine Kunst-*

Studie, Teil 3, Abteilung 2, Teil 2, Periode II, Hamburg 1860, S. 62).

Sind diese Ausführungen nur Nachgedanken auf die Wirkung von Opus 27 Nr. 2, so scheint zumindest Rellstab doch intuitiv auch eine konkretere Inspirationsquelle Beethovens bezeichnet zu haben: den Klang der Äolsharfe. Zu den neueren Forschungsergebnissen hinsichtlich der „Mondscheinsonate“ zählt, dass der Komponist sich im Entstehungsjahr des Werks nachweislich für dieses Instrument interessierte, dem zum Beispiel Johann Friedrich Hugo von Dalberg einen Prosatext mit dem Titel *Die Aeolsharfe. Ein Allegorischer Traum* (Erfurt 1801) gewidmet hatte. Beethoven kopierte sich den Titel der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* besprochenen Schrift zusammen mit dem Hinweis, wo diese Instrumente käuflich zu erwerben waren. (Auf demselben Notizblatt findet sich Beethovens Abschrift eines musikalischen Zitats aus einer Oper Jean-Paul-Gilles Martinis, das in seiner Satzstruktur vielleicht Bezüge zum 1. Satz der „Mondscheinsonate“ ausmachen lässt; vgl. Hans-Werner Kühren, *Ein unbekanntes Notizblatt Beethovens aus der Entstehungszeit der „Mondscheinsonate“ im Familienarchiv Chotek in Benesov, Tschechische Republik*, Prag: Edition Resonus 1996.) Der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* abgedruckte Auszug aus Dalbergs Text kann Beethoven durchaus Anregungen zur cis-moll-Sonate geliefert haben: „Im blauen, immer heitern Luftraum, wohin kein sterbliches Auge dringt, schwebt eine Wolkeninsel, [...] von ätherischen Geistern bewohnt. Kein brennender Sonnenblick durchdringt ihren Dunstkreis; nur der Mond beleuchtet sie mit blassen Silberstrahlen. [...] In süße Träume gewiegt ruhen dort die Seelen der Menschen, die dem Leben zu früh entrückt, deren Wünsche auf Erden nicht erfüllt worden: schuldlose Kinder, unglückliche Geliebte, zu früh getrennte Freunde [...]. Die Göttin der Harmonie erblickte einst diese Insel, der Anblick der Schlummernden rührte sie; sie lösete sie aus ihrer Verbannung und weckte sie aus ihren Träumen; Aeolus entband ihre Schwingen, und seitdem

beleben sie die Saiten der nach jenem genannten Harfe und genießen des Glücks der Mittheilung an gleichgestimmte Seelen“ (April 1801, Sp. 473 f.).

Eine andere gern zitierte Inspirationsquelle scheidet dagegen aus chronologischer Perspektive aus: Edward Dents Vermutung, dass Beethoven in der Szene des Kommendatore aus *Don Giovanni* (1. Akt, Nr. 1, T. 176 ff.) einen musikalischen Ausgangspunkt für den 1. Satz seiner Sonate von 1801 fand, als er eine unvollständige Abschrift davon anfertigte. Diese heute im Bonner Beethoven-Haus aufbewahrte Kopie (Signatur NE 148) entstand ohne Zweifel erst 1803/04, als Beethoven sich mit eigenen Opernplänen trug.

Heute völlig in Vergessenheit geraten ist dagegen der in Wiener Kreisen im 19. Jahrhundert bekannte Beiname „Laubsonate“, der seinen Ursprung in Beethovens Liebesbeziehung zur Widmungsträgerin, Giulietta Guicciardi, hatte. Laut Wilhelm von Lenz wurde in Wien kolportiert, „Beethoven habe das Adagio in dem Laubgang eines Gartens, vor der schönen Gräfin, improvisiert“ (Lenz, *Beethoven*, S. 79). Auch die immer wieder angeführte Vermutung, diese Sonate sei eine ganz persönliche „Liebesgabe“ Beethovens an die Gräfin, trifft wohl nicht zu – es handelt sich bei dieser Widmung um eine der zweiten Wahl, denn ursprünglich war Giulietta Guicciardi das Rondo op. 51 Nr. 2 zugeordnet gewesen.

Zur Frage der Beinamen und Inspirationsquellen siehe vor allem Friederike Grigat, *„Mondschein-Sonate“ – einem berühmten Titel auf der Spur. Zur Geschichte eines Mythos*, in: Michael Ladenburger/Friederike Grigat, *Beethovens „Mondschein-Sonate“. Original und romantische Verklärung*, Ausstellungskatalog, Bonn 2003, sowie Sarah Clemmens Waltz, *In Defense of Moonlight*, in: *Beethoven Forum* 14/1, Frühjahr 2007, S. 1–43.

Die Sonate op. 27 Nr. 2 bildet mit den Opera 26 und 27 Nr. 1 eine Gruppe von Klavierwerken, die im März 1802 im neu gegründeten Verlag von Johann Cappi erschien. Cappi war zunächst Mitarbeiter der renommierten Kunst-

handlung Artaria & Comp. in Wien gewesen, in der zahlreiche Beethoven-Werke veröffentlicht wurden. Auch wenn es ihm zunächst gelungen war, sich neue Kompositionen Beethovens für seinen eigenen Verlag zu sichern, so fiel er vermutlich wegen der mangelnden Stichqualität seiner Ausgaben schnell bei Beethoven in Ungnade. Der Komponist beschwerte sich hierüber beim Verlag Hoffmeister & Kühnel in Leipzig so vehement, dass man Beethoven dort – nicht ohne kaufmännische Hintergedanken – im Juli des Jahres mit der Neuausgabe seiner Sonate op. 26 erfreute, deren Stich bei Cappi besonders missglückt war.

Die „Mondscheinsonate“ war dagegen von Cappi deutlich sorgfältiger gestochen worden, wie ein Vergleich mit dem erhaltenen Autograph zeigt. Augenscheinlich wurden zahlreiche Plattenkorrekturen durchgeführt, manche sicher auf Veranlassung Beethovens. (Auffällig ist zum Beispiel, dass im 1. Satz bei den ♩ -Gruppen der Melodie die Position der ♩ nach rechts korrigiert wurde, damit sie in der Vertikalen nicht mit der 3. Note der jeweiligen Triole in der Begleitung zusammenfällt.) So liegt uns heute hinsichtlich Tonhöhe und Rhythmus ein fast fehlerfreier Druck vor. Was allerdings Dynamik- und Artikulationszeichen angeht, ist der Notentext des Autographs unverzichtbar, um Beethovens Absicht nachzuvollziehen und klarzustellen. Leider wurde schon bald nach seinem Tod aus dem Autograph das umschließende Doppelblatt entfernt und ging verloren. Auf ihm muss Beethoven neben einem Titel die ersten 13 Takte des 1. Satzes und die letzten drei Takte des 3. Satzes notiert haben.

Auch wenn heute der 1. Satz der „Mondscheinsonate“ allerorten als eigene musikalische Einheit konsumiert wird, so bleibt doch die Tatsache, dass es sich bei der Sonate um „quasi una fantasia“ handelt, bei der die drei Sätze nicht zuletzt mit Attacca-Übergängen zu einem Ganzen verbunden sind. Daher soll zum Schluss auch der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu Wort kommen, der im Jahr des Erscheinens

genau diesen Aspekt in seiner ganzen Tragweite erkannte und würdigte: „Diese Phantasie ist von Anfang bis zu Ende ein gediegenes Ganze [...]. Es ist wohl nicht möglich, dass irgend ein Mensch, dem die Natur nicht die innere Musik versagt hat, nicht sollte durch das erste Adagio (dem der Verf. recht gut beygeschrieben hat: Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino) ergriffen und allmählig immer höher geleitet, und dann durch das Presto agitato so innig bewegt und so hoch gehoben werden, als er durch freye Klaviermusik nur zu heben ist. [...] überall hat auch der Verf., so weit so Etwas mit konventionellen Zeichen ausgesagt werden kann, den Vortrag, und auch die Handhabung des Eigenen und Vorzüglichen des Pianoforte hinzugesetzt – welche letztere B. [Beethoven], nach den Bezeichnungen, und noch sichtbarer, nach der ganzen Anlage und Hinstellung seiner Ideen, verstehet, wie kaum irgend ein anderer Komponist für *dies* Instrument“ (Bd. 15, Ausgabe 12, 20. Juni 1802, Sp. 652).

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe genannten Institutionen sei für die zur Verfügung gestellten Quellenkopien herzlich gedankt.

München · London, Herbst 2012
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

The title of Ludwig van Beethoven's (1770–1827) famous Piano Sonata in $\text{c}\sharp$ minor, op. 27 no. 2 appears on the original edition published in 1802 by Cappi in Vienna simply as “SONATA quasi una FANTASIA”. Nowhere is there any allusion to the popular title “Moonlight Sonata” that nowadays is inextricably linked to it. This association may have its origin in Ludwig Rellstab's first

“Kunstnovelle” (novella on an artistic theme), *Theodor. Eine musikalische Skizze* of 1823. In it a music lover states: “I would not be worth a false fifth if I were to forget the Adagio from the Fantasia in $\text{c}\sharp$ minor. The lake rests quiet under the light of the moon at twilight; the wave thuds against the dark bank; gloomy wooded mountains rise up and divide this sacred region from the world; swans move through the water with whispering rustle, like spirits, and an Aeolian harp makes its complaints of longing, lonely love mysteriously from the ruin. Silence; good night!” (*Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* no. 32, 1824, p. 274).

Rellstab's description – which cannot be connected directly with Beethoven, since the two men did not meet until 1825 – fell on fertile ground when it came to the Sonata's reception. The epithet “Moonlight Sonata” soon became established, for example in Anton Schindler's Beethoven biography of 1840. However, there were some other powerful voices, such as those of Carl Czerny and Franz Liszt, who in describing the mood of the 1st movement more strongly emphasized the themes of “grief”, “death”, and “night”. Another example is Wilhelm von Lenz, who wrote that “it is as if we catch sight of a colossal grave in the middle of a lonely plain, palely lit by the sickle moon, dejected by the spirit of mourning. [...] [There remains] the conquering voice of death, which permeates the whole Adagio from beginning to end” (*Beethoven. Eine Kunst-Studie*, part 3, section 2, part 2, period 2, Hamburg 1860, p. 62).

Even if these are only afterthoughts about the effect of op. 27 no. 2, at least Rellstab seems intuitively to have described a more concrete source of Beethoven's inspiration: the sound of the Aeolian harp. Recent research regarding the “Moonlight Sonata” reveals that during the year of the work's composition Beethoven had a proven interest in this instrument, to which Johann Friedrich Hugo von Dalberg – as one example – had dedicated a prose text, published in Erfurt in 1801, under the title *Die Aeolsharfe. Ein Allegorischer Traum*.

Beethoven copied down the title of the essay as reviewed in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, together with the information regarding where this instrument could be purchased. (On the same sheet is Beethoven's copy of a musical citation from one of Jean-Paul-Gilles Martini's operas that, in its compositional structure, may reveal connections with the 1st movement of the "Moonlight Sonata"; cf. Hans-Werner Kütten, *Ein unbekanntes Notierungsblatt Beethovens aus der Entstehungszeit der "Mondscheinsonate" im Familienarchiv Chotek in Benesov, Tschechische Republik*, Prague: Edition Resonus, 1996.) The extract from Dahlberg's text reprinted in the *Allgemeine musikalische Zeitung* may certainly have supplied the stimulus for Beethoven's Sonata in c♯ minor: "In the blue, ever-cheerful air which no mortal eye can penetrate, floats an island of clouds, [...] inhabited by ethereal spirits. No burning ray of sunshine pierces its hazy circle; only the moon's pale silvery rays illuminate it. [...] Rocked there in sweet dreams are the souls of men who were torn away from life too soon, their earthly desires unfulfilled: innocent children, star-crossed lovers, friends separated before their time [...]. The goddess of harmony once spied this island, and was stirred by the sight of its sleepers; she freed them from their banishment and roused them from their dreams; Aeolus released their wings, and ever since they have animated the strings of the harp that bears his name, and find pleasure in the joy of communicating with like-minded spirit." (April 1801, cols. 473 f.).

Another proposed and much-cited source of inspiration can be excluded by reason of chronology: this is Edward Dent's suggestion that Beethoven found a musical point of departure for the 1st movement of his 1801 Sonata in the Commendatore scene from *Don Giovanni* (act 1, no. 1, mm. 176 ff.), as he made an incomplete copy of it. This copy, which is today in the Beethoven-Haus in Bonn (shelfmark NE 148), without any doubt does not date from before 1803/04, when Beethoven was busy with his own plans for an opera.

Something that has today been entirely forgotten is the epithet "Laubsonate" (Arbor Sonata) that was used in Viennese circles in the 19th century. This had its origin in Beethoven's romantic attachment to its dedicatee, Giulietta Guicciardi. According to Wilhelm von Lenz, it was put about in Vienna that "Beethoven improvised the Adagio before the beautiful countess in the leafy walkway of a garden" (Lenz, *Beethoven*, p. 79). The oft-quoted suggestion that this Sonata was a very personal "love token" from Beethoven to the countess is also probably incorrect – this dedication was a second choice, as Giulietta Guicciardi was originally intended as the dedicatee of the Rondo op. 51 no. 2.

On the question of the epithet and the sources of inspiration, see especially Friederike Grigat, "Mondschein-Sonate" – einem berühmten Titel auf der Spur. Zur Geschichte eines Mythos, in: Michael Ladenburger/Friederike Grigat, *Beethovens "Mondschein-Sonate". Original und romantische Verklärung*, Ausstellungskatalog, Bonn, 2003, and Sarah Clemmens Waltz, *In Defense of Moonlight*, in: *Beethoven Forum* 14/1, spring 2007, pp. 1–43.

The Sonata op. 27 no. 2 together with op. 26 and 27 no. 1 forms a group which was published in March 1802 by the recently-founded house of Johann Cappi. Cappi had originally been an employee in the renowned business of Artaria & Comp. in Vienna, which published many of Beethoven's works. Although Cappi initially succeeded in obtaining new compositions by Beethoven for his publishing company, it was probably the poor quality of the engraving in his editions that quickly led to him falling out of favour with Beethoven. The composer complained so vehemently about this to the firm of Hoffmeister & Kühnel in Leipzig that in July that year they delighted him with a new edition of the Sonata op. 26 – not without some commercial motive – which Cappi had engraved particularly badly.

However, as a comparison with the surviving autograph shows, the "Moonlight Sonata" was much more carefully engraved by Cappi. Numerous plate cor-

rections were evidently carried out, many of them assuredly demanded by Beethoven. (Striking, for example, is that in the 1st movement in the ♩-groups of the melody, the position of the ♩ has been corrected by being pushed to the right so that it does not fall into vertical alignment with the 3rd note of its respective triplet in the accompaniment.) Thus we have an almost error-free print in terms of pitch and rhythm. Yet as far as dynamic and articulation markings are concerned, we must turn to the musical text of the autograph to be able to comprehend and explain Beethoven's intentions. Unfortunately, shortly after his death the double leaf wrapper surrounding the autograph was removed and lost. He must have notated upon it, along with a title, the first 13 measures of the 1st movement and the final three measures of the 3rd movement.

Even if today the 1st movement of the "Moonlight Sonata" is everywhere consumed as a self-contained musical unit, the fact remains that we are dealing here with a complete Sonata "quasi una fantasia" whose three movements are bound together into a whole, not least through the *attacca* transitions from one to the other. Therefore the *Allgemeine musikalische Zeitung's* reviewer should have the final word, since he recognized and acknowledged the consequences of this particular aspect in the year of the Sonata's publication: "This Fantasia forms a progressive unity from beginning to end [...]. It is probably impossible for any man in whom Nature has not quashed the inner musical feeling not to be captured by the first Adagio (to which the composer has properly added: Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino) and gradually to be led ever higher, then moved so deeply by the Presto agitato as to be lifted up to heights that can only be reached through free keyboard music. [...] and overall the composer has, insofar as such a thing can be expressed by conventional signs, brought together the performance aspect with the handling of the essence and advantages of the piano – which last B. [Beethoven], by his markings, and still more visibly

through the whole construction and presentation of his ideas, understands as scarcely any other composer for *this instrument does*” (vol. 15, edition 12, 20 June 1802, col. 652).

We sincerely thank those institutions listed in the *Comments* at the end of the present edition for making copies of the sources available.

Munich · London, autumn 2012
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

La célèbre Sonate pour piano de Ludwig van Beethoven (1770–1827) en ut \sharp mineur op. 27 n° 2 est simplement intitulée «SONATA quasi una FANTASIA» dans l'édition originale parue en 1802 chez Cappi à Vienne. On n'y trouve allusion au titre populaire «Sonate au Clair de lune», aujourd'hui indissociablement lié à cette Sonate. Cette association tire peut-être son origine de la première «Kunstnovelle» de Ludwig Rellstab *Theodor. Eine musikalische Skizze* de l'année 1823. On y lit, dans la bouche d'un mélomane: «Je ne serais digne d'aucune fausse quinte si j'avais oublié l'Adagio de la Fantaisie en ut \sharp mineur. Le lac se repose sous les reflets crépusculaires de la lune, la vague s'écrase sourdement sur le sombre rivage, d'austères montagnes boisées s'élèvent et isolent du monde la sainte contrée; les cygnes glissent, comme des esprits, avec un doux bruissement à travers les flots et une harpe d'Éole fait entendre, du haut d'une ruine, les plaintes douloureuses d'un amour solitaire. Silence, bonne nuit!» (*Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* n° 32, 1824, p. 274).

La description de Rellstab – qui ne saurait remonter directement à Beethoven, car les deux hommes ne firent connaissance qu'en 1825 – tomba sur un

terreau fertile dans la réception de la Sonate. Le surnom de «Sonate au Clair de lune» s'imposa bientôt, ainsi, par exemple, dans la biographie de Beethoven publiée par Anton Schindler en 1840. Mais il y eut également quelques voix puissantes – comme celles de Carl Czerny et Franz Liszt – pour mettre plus fortement en avance dans la description de l'atmosphère du 1^{er} mouvement les thèmes de «deuil», de «mort» et de «nuit». Wilhelm von Lenz écrit, par exemple, à ce sujet: «C'est comme si, au milieu d'une morne plaine, on apercevait une colossale tombe, éclairée par un pâle faisceau de lune, abattu et tourmenté par le génie du deuil. [...] [Il reste] la voix de la mort qui régit tout, qui parcourt l'Adagio tout entier, du début à la fin» (*Beethoven. Eine Kunst-Studie*, 3^e partie, 2^e section, 2^e partie, 2^e période, Hambourg, 1860, p. 62).

Si ces explications ne sont que des méditations sur les effets de l'op. 27 n° 2, il semble cependant que Rellstab ait intuitivement pointé une source d'inspiration plus concrète de Beethoven, à savoir le son de la harpe d'Éole. Selon l'état le plus récent des recherches concernant la «Sonate au Clair de lune», il semble que le compositeur se soit intéressé, l'année même de la composition de l'œuvre, à cet instrument auquel par exemple Johann Friedrich Hugo von Dalberg avait consacré un texte en prose intitulé *Die Aeolsharfe. Ein Allegorischer Traum* (Erfurt, 1801). Beethoven nota le titre de cet écrit qui avait fait l'objet d'une recension dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, ainsi que l'endroit où l'on pouvait se procurer cet instrument. (La même page de notes comporte une copie de Beethoven d'une citation musicale d'un opéra de Jean-Paul-Gilles Martini, laquelle, dans sa structure, semble peut-être pouvoir être rapprochée du 1^{er} mouvement de la «Sonate au clair de lune», cf. Hans-Werner Küthen, *Ein unbekanntes Notierungsblatt Beethovens aus der Entstehungszeit der «Mondscheinsonate» im Familienarchiv Chotek in Benesov, Tschechische Republik*, Prague: Edition Resonus, 1996.) L'extrait du texte de Dalberg reproduit dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*

pourrait parfaitement avoir stimulé Beethoven pour sa Sonate en ut \sharp mineur: «Dans l'espace aérien bleu et toujours serein, qu'aucun œil mortel n'atteint, flotte une île de nuages [...] peuplée par des esprits éthérés. Nul ardent rayon de soleil ne perce son halo de brumes; seule la lune l'éclaire avec ses pâles rayons d'argent. [...] Bercées par de doux rêves, c'est là que reposent les âmes des hommes, qui arrachés trop tôt à la vie, et dont les souhaits sur terre n'ont pas encore été satisfaits: d'innocents enfants, de malheureux amants, des amis séparés trop tôt [...]. La déesse de l'harmonie aperçut autrefois cette île, et la vue des dormantes l'émut; elle les libéra de leur exil et les arracha à leurs rêves; Éole délia leurs ailes et depuis lors elles animent les cordes de la harpe qui porte son nom et jouissent du bonheur de s'adresser à des âmes qui partagent leurs sentiments» (avril 1801, cols. 473 s.).



Une autre source d'inspiration, volontiers citée, doit être écartée d'un point de vue chronologique, à savoir la supposition d'Edward Dent que Beethoven aurait trouvé dans la scène du Commandeur du *Don Juan* (acte 1, n° 1, mes. 176 ss.), dont il fit alors une copie demeurée inachevée, un point de départ musical pour le 1^{er} mouvement de sa Sonate de 1801. Or de toute évidence, cette copie, aujourd'hui conservée au Beethoven-Haus à Bonn (cote NE 148), n'a vu le jour qu'en 1803/04, lorsque Beethoven était en train de nourrir divers projets d'opéras.

En revanche, le surnom de «Laubensonate» (Sonate des tonnelles) qui avait circulé dans des milieux viennois au XIX^e siècle est aujourd'hui totalement oublié. Il tire son origine de la relation amoureuse entre Beethoven et la dédicataire, Giulietta Guicciardi. Selon Wilhelm von Lenz, on disait à Vienne que «Beethoven avait improvisé l'Adagio sous les tonnelles d'un jardin en présence de la belle comtesse» (Lenz, *Beethoven*, p. 79). De même, la supposition, souvent redite, que cette Sonate serait une «offrande amoureuse» tout à fait personnelle de Beethoven à la comtesse, est sans doute dénuée de tout

fondement – il s’agit en vérité d’une dédicace de second choix, car à l’origine c’est le Rondo op. 51 n° 2 qui devait être dédié à Giulietta Guicciardi.

Sur la question des surnoms et des sources d’inspiration voir Friederike Grigat, «*Mondschein-Sonate*» – *einem berühmten Titel auf der Spur. Zur Geschichte eines Mythos*, dans: Michael Ladenburger/Friederike Grigat, *Beethovens «Mondschein-Sonate». Original und romantische Verklärung*, Ausstellungskatalog, Bonn, 2003, et Sarah Clemmens Waltz, *In Defense of Moonlight*, dans: *Beethoven Forum* 14/1, printemps 2007, pp. 1–43.

La Sonate op. 27 n° 2 appartient à un groupe de trois œuvres (op. 26 et 27, n°s 1 et 2) publiées en mars 1802 par la toute jeune maison d’édition Johann Cappi. Ce dernier avait tout d’abord travaillé auprès du réputé marchand d’art Artaria & Comp. à Vienne, où de nombreuses œuvres de Beethoven avaient paru. Même, si dans un premier temps, Cappi était parvenu à se procurer de nouvelles compositions de Beethoven pour sa maison d’édition, il tomba bientôt en disgrâce auprès du compositeur en raison des insuffisances de qualité de la gravure de ses éditions. Le compositeur se plaignit si véhémentement à ce sujet auprès de la maison d’édition Hoffmeister & Kühnel à Leipzig, que celle-ci – et non sans arrière-pensées commerciales – eut le plaisir de produire une nouvelle édition de la Sonate op. 26 dont la gravure chez Cappi avait été particulièrement médiocre.

Ainsi que le montre une comparaison avec l’autographe conservé de la «Sonate au Clair de lune», cette dernière avait été, en revanche, gravée nettement plus soigneusement chez Cappi. Les planches avaient apparemment subi de multiples corrections, dont certaines sûrement à la demande de Beethoven. (On remarquera par exemple que dans le 1^{er} mouvement à l’endroit des groupes de  de la mélodie, la position des  a été rectifiée et celles-ci légèrement décalées vers le droite, de sorte qu’elles ne tombent pas à la verticale de la 3^e note du triolet du accompagnement.) Nous possédons ainsi une gravure presque dé-

pourvue de fautes du point de vue des hauteurs et du rythme. En revanche, pour comprendre et clarifier des intentions de Beethoven concernant les indications d’intensité et de phrasé, on ne peut se passer du texte musical de l’autographe. Malheureusement déjà peu de temps après la mort de Beethoven, on avait détaché la double feuille qui recouvrait l’autographe et celle-ci fut perdue. Il avait dû noter sur cette double feuille, outre un titre, les 13 premières mesures du 1^{er} mouvement et les trois dernières du 3^e mouvement.

Même si aujourd’hui le 1^{er} mouvement de la «Sonate au clair de lune» est consommé un peu partout comme une unité musicale en soi, il n’en demeure pas moins que cette Sonate est «quasi una fantasia» dont les trois mouvements sont soudés par des transitions *attacca*. On ne peut, sur ce dernier point, s’empêcher de donner la parole à l’auteur de la recension publiée dans l’*Allgemeine musikalische Zeitung*, qui, l’année même de la parution de la Sonate, souligna et vanta très précisément cet aspect de l’œuvre, dans toute sa portée: «Cette fantaisie constitue, du début jusqu’à la fin, une unité massive [...]. Il est sans doute impossible que tout un chacun, que la nature n’a pas privé de musique intérieure, ne soit saisi par l’Adagio initial (auquel l’auteur a très justement ajouté l’indication: Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino) et peu à peu et sans cesse élevé, puis si puissamment excité par le Presto agitato et conduit vers des sommets que seule la musique de piano, dans sa totale gratuité, permet d’atteindre. [...] partout, pour autant que cette sorte de chose puisse être exprimée à l’aide de signes conventionnels, le compositeur a précisé le mode d’exécution, ainsi que le maniement de ce qui fait le propre et l’excellence du piano-forte – toutes choses que B. [Beethoven], à considérer ces indications, et, de manière plus évidente encore, l’entière mise en forme et structuration de ses idées, maîtrise comme peu de compositeurs qui ont écrit pour cet instrument» (*Allgemeine musikalische Zeitung*, vol. 15, 12^e livraison, 20 juin 1802, col. 652).

Nous aimerions remercier ici vivement les institutions citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition d’avoir mis à notre disposition des copies des sources.

Munich · Londres, automne 2012
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Einführende Bemerkungen

Beethovens Interesse an der Äolsharfe im Entstehungsjahr der Sonate op. 27 Nr. 2 (also 1801) ist ebenso wie deren besonderer Einfluss auf das Adagio sostenuto bereits im *Vorwort* erwähnt. Die Äolsharfe wurde bei den frühromantischen Dichtern und Literaten als Symbol immer beliebter, nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Englisch sprechenden Welt (Coleridge, Shelley und Thoreau). In einem Gedicht mit dem Titel *The Eolian Harp* (1795) etwa schreibt Coleridge über ihren Klang: „Die langen unterwürfigen Noten steigen und fallen über köstlichen Wogen, eine sanft gleitende Klanghexerei.“ Für die poetische Einbildungskraft lag der besondere Reiz dieses Instruments darin, dass es Harmonie aus Natur formte. Die Gesetze der Natur nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der Musik zu verstehen, war ein beherrschendes Thema frühromantischen Denkens – die Äolsharfe nahm die von der Natur geordneten Klänge und verwandelte sie in eine Art körperlosen Stimmenchor, der einem anderen, mystischen und magisch-spirituellen Ort entsprang. Coleridge nannte diesen Chor „von Gott inspiriert“.

Beethovens Fantasie über die Idee der Äolsharfe – das ist für mich diese Sonate – stellt nicht mehr und nicht weniger dar: eine Fantasie, nicht eine unmittelbare Realisation oder Repräsentation. Die reale Äolsharfe erzeugt auch

Nebentöne, aber in der Hauptsache den wiederkehrenden Tonika-Akkord als vertikale Einheit. In allen Sätzen der Sonate wird die ursprüngliche Idee belebt durch die „Horizontierung“ der Obertonreihe. Die eröffnende Aussage des 1. Satzes erreicht erst nach 28 Takteten die Dominante. Und obwohl sich der Satz durch viele Neben- und entfernte Tonarten bewegt, wird er durch die Dreiklangsbrechung der Tonika vereinheitlicht:



Die weiteren Sätze folgen einem ähnlichen Aufbau.

Der andere bedeutende Unterschied zwischen Äolsharfe und Beethovens Fantasie ist die Tatsache, dass erstere eine große Terz als Teil der Obertonreihe hat – die kleine Terz kann nicht gehört werden. Aber indem Beethoven eine Fantasie in Moll komponiert, erkundet er nicht die äußere natürliche Welt, sondern die innere, deren Symbol der Mond ist – im Gegensatz zur Sonne der Aufklärung.

Während der 1. Satz an das schwermütige Klagen von, sagen wir, unglücklichen Verliebten erinnert, bringen die anderen Sätze diese Seelen zurück ins Leben. Der tanzartig beschwingte 2. Satz hält ihre anfängliche Verzauberung fest (die unheilvollen *fp*-Hornrufe im Trio warnen uns jedoch vor dem unausweichlichen Schicksal). Die Verzweiflung des letzten Satzes enthüllt ihr tragisches Schicksal: Obwohl er in unbarmherziger Geschwindigkeit galoppiert und hetzt, kann nichts die endgültige Tragödie verhindern.

In den erhaltenen Skizzen zum letzten Satz zeigt sich, dass Beethoven in der Coda Elemente des 1. Satzes einführen wollte – in der ersten Skizze auf S. XI findet man überraschend Triolen – die zweite Skizze (auf S. XI) folgt den Spuren der Arpeggierung (die ich zuvor dargestellt habe). Die endgültige Form verbindet beides, indem sie nicht zum Beginn der Coda, sondern beim Höhepunkt die Triolen zurückbringt und in Takt 183 zum Spitzenton e^3 führt. In Takt 187 kommen wir, wenn der Triller endet, zur Textur des 1. Satzes zurück (vergleiche

dort mit T. 36 f.) und werden an die ewig tragischen Seelen erinnert.

In der griechischen Mythologie gilt Aeolus als der Hüter des Windes, und er ist es, der die nach ihm benannte Harfe anstimmt. Genau darauf weist Beethoven meines Erachtens in den Vortragsanweisungen hin: „delicatissimo“ wie der Wind und ohne Dämpfer (d.h. mit Pedal). Beides kann nicht wörtlich genommen werden. Auch wenn Akkorde sich im Erzeugen eines mystischen Klanges vermischen können, sollten sie meiner Meinung nach den harmonischen Sinn nicht verdecken. Wenn zwei Akkorde sich widersprechen (wie zum Beispiel bei dem Aufeinandertreffen von Dur und Moll in T. 9 und 10) dann sollte das deutlich hörbar sein und nicht der Klangfarbe geopfert werden. Ich glaube, Beethoven weist an, dass immer ein Pedalklang zu hören sein sollte.

Schließlich zum Tempo des 1. Satzes: Ich denke, dass die äußeren Stimmen das Tempo bestimmen – die innere Harmonie (die harfenartige Stimme) ist eher ein entferntes Säuseln (was es technisch schwierig macht). Im Autograph wurden die Arpeggien eindeutig als letztes notiert und nicht sehr genau ausgerichtet. Angesichts des langen Atems der ersten Aussage (28 Takte) höre ich jeden Takt als einen Schlag in einem größeren Metrum von zuerst vier Schlägen. Dies wahrt ein Gefühl von *Adagio sostenuto*, unabhängig davon wie schnell die Triolenbegleitung gespielt wird.

Murray Perahia

Introductory remarks

Beethoven's interest in the Aeolian harp at the time he was writing the Sonata op. 27 no. 2 (in 1801) has been documented in the *Preface*, and its influence, particularly in the *Adagio sostenuto*, has been noted. The Aeolian harp was an increasingly popular symbol for the early romantic poets and writers, not only in Germany but also in the English-speaking world (with Coleridge, Shelley and Thoreau). Coleridge, in a 1795 poem titled *The Eolian Harp*, writes of its sounds that “the long sequacious notes / Over delicious surges sink and rise, / Such a soft floating witchery of sound”. The reason for the special hold of this instrument over the poetic imagination was that it made harmony out of nature. Understanding the laws of nature, not only in science but also in music, was a preoccupation of early romantic thought – the Aeolian harp took the sounds as nature ordered them and turned them into a kind of disembodied choir of voices that seemed to come from somewhere else, a place mystical and magical-spiritual. Coleridge called it “god-inspired.”

Beethoven's fantasy on the idea of the Aeolian harp, which I believe this Sonata is, is just that – a fantasy, not a direct realization or representation. The Aeolian harp has subsidiary tones, but its main feature is the recurrence of the tonic chord as a vertical entity. Here, in all movements of the Sonata, what animates the initial idea is the “horizontalization” of the overtone series. The 1st movement's opening statement is 28 measures long before it reaches the dominant, and though it moves through many subsidiary and far-away keys it is unified by the tonic arpeggiation:



The other movements have similar designs.

The other very big difference between the Aeolian harp and Beethoven's fantasy is that the Aeolian harp has a ma-

jour third as part of its overtone series – the minor third cannot be heard. But by setting his fantasy in the minor, Beethoven is exploring not the outer, natural world, but the inner world, with its symbol, the moon – opposing the Enlightenment sun.

If the 1st movement recalls the plaintive lament of, say, star-crossed lovers, then the other movements bring these spirits back to life: the dance-like, lilt-ing 2nd movement captures their initial enchantment (though the ominous *fp* horn calls in the Trio warn us of their unavoidable fate). The desperate last movement unfolds their tragic destinies: though it gallops and races at a remorseless pace nothing can avert the final tragedy.

In the sketches for the last movement, one notices that Beethoven wanted to reintroduce elements of the 1st movement into the Coda – the first sketch (shown on p. XI) suddenly has triplets there. The second sketch (on p. XI) retraces the arpeggiation (which I have presented before), and the final form synthesizes both, bringing the triplets back not at the beginning of the Coda but at the gathering climax leading to the top note e^3 in measure 183. As the trill expires in measure 187 we return to the texture of the 1st movement (compare with mm. 36f. of that movement) and are reminded of the eternal tragic spirits.

In Greek myth, Aeolus was the keeper of the winds, and it is he who directs the play of the harp named after him. That is what I think Beethoven is suggesting in his performance indications: “delicatisimo” as the wind and without dampers (i. e. with pedal). Neither can be taken literally. Though chords can blend into each other to create a mystical sound, I don’t think they should obliterate the harmonic sense. If two chords contradict each other (as for example the clash between major and minor at mm. 9 and 10) this should be clear and not be sacrificed for a tone colour. I think Beethoven’s indication means that there should always be a pedalled sound.

Lastly, regarding the tempo of the 1st movement I think it is the outer voices that determine the tempo – the inner

harmony (the harp-like part) is more a distant rustling (which makes it technically difficult). In the manuscript the arpeggios were clearly written last and not very carefully aligned. Considering the long breath of the 1st statement (28 measures) I hear every measure as a beat in a larger rhythm of – at first – four measures. This preserves a feeling of Adagio sostenuto regardless of how fast the triplet accompaniment is played.

Murray Perahia

Remarques préliminaires

Dans la *Préface* il a déjà été question de l’intérêt de Beethoven pour la harpe d’Éole à l’époque où il composa la Sonate op. 27 n° 2 (donc 1801) et on a déjà souligné son influence tout particulièrement sur l’Adagio sostenuto. La harpe d’Éole était un symbole dont la popularité gagna progressivement les poètes et romanciers du romantisme naissant, non seulement en Allemagne mais également dans le monde anglophone (Coleridge, Shelley et Thoreau). Dans un poème (1795) intitulé *The Eolian Harp*, Coleridge en décrit ainsi le son: «Les longues notes de soutien s’élèvent et retombent sur de délicieux flots, une douce et flottante sorcellerie sonore.» Cet instrument exerça un charme particulier sur l’imagination sonore en ce qu’il façonnait de l’harmonie à partir de la nature. L’idée de pénétrer les lois de la nature non seulement par la science mais également par la musique, était un thème récurrent de la pensée pré-romantique – la harpe d’Éole rendait des sons, tels que la nature les avait ordonnés et on les transformait en une sorte de chœur désincarné, qui venait d’un ailleurs, d’un lieu mystique, magique et spirituel. Coleridge disait que ce chœur était «inspiré par Dieu».

La fantaisie de Beethoven sur l’idée de la harpe d’Éole – et c’est bien, pour moi, de cette Sonate qu’il s’agit – n’est rien d’autre que cela: une fantaisie, et non une réalisation immédiate ou une représentation de cet instrument. Dans la harpe d’Éole réelle il y a aussi des harmoniques, mais l’essentiel c’est le retour de l’accord de tonique comme une unité verticale. Ici, dans tous les mouvements de la Sonate, l’idée originelle est animée par l’«horizontalisation» de la série des harmoniques supérieures. Le passage introductif du 1^{er} mouvement s’étend sur 28 mesures avant d’atteindre la dominante. Et bien que le mouvement parcourt de nombreuses tonalités proches ou plus éloignées, il est unifié par l’arpègement de l’accord parfait de tonique:



Les autres mouvements observent une construction comparable.

Il y a en outre une autre, et grande différence entre la harpe d’Éole et la fantaisie de Beethoven, à savoir que la harpe d’Éole possède une tierce majeure comme partie des harmoniques supérieures – la tierce mineure ne peut s’entendre. Mais dans la mesure où Beethoven compose la fantaisie dans le mode mineur, il n’explore pas le monde extérieur, celui de la nature, mais le monde intérieur – dont le symbole est la lune, à l’opposé du soleil des Lumières.

Tandis que le 1^{er} mouvement fait penser comme à un douloureux lamento d’amants malheureux, les autres mouvements ramènent les âmes à la vie: le 2^e mouvement, aux accents de danse, esquisse l’ensorcellement naissant (les poignants appels du cor *fp* dans le trio nous mettent toutefois en garde contre un destin fatal). Le dernier mouvement dévoile inexorablement leur tragique destin: bien qu’il s’élance dans un galop impitoyable, rien ne peut empêcher la tragédie finale.

Dans les esquisses du dernier mouvement on observe que Beethoven cherchait à réintroduire dans la coda des éléments du 1^{er} mouvement – dans la 1^{re} esquisse (voir p. XI) on trouve de manière

Skizze 1 · sketch 1 · esquisse 1



Cambridge, Fitzwilliam Museum (SV314)

Skizze 2 · sketch 2 · esquisse 2

Tokyo, Musashino Academia Musicae (SV333)

surprenante des triolets – la 2^e esquisse (voir ci-dessus) fixe l'arpègement (ce-lui que j'ai décrit d'abord) et la forme finale synthétise les deux en ce qu'elle fait réapparaître les triolets, non au début de la coda, mais au moment culminant qui conduisent à la note la plus aiguë, le *mi*³ de la mesure 183. À la mesure 187, à l'endroit où s'achève le trille, nous retrouvons la texture du 1^{er} mouvement (cf. mes. 36 s. de ce mouvement) pour nous souvenir des âmes éternellement tragiques.

Dans la mythologie grecque, Éole est le gardien du vent et c'est lui qui dirige le jeu de la harpe qui porte son nom. C'est à cela même, me semble-t-il, que renvoient les indications d'exécution

de Beethoven: «delicatissimo», comme le vent, et sans étouffoirs (c'est-à-dire avec pédale). Ces deux indications ne peuvent pas être prises à la lettre. Bien que les accords puissent se mélanger pour produire un son mystique, ils ne devraient, à mon avis, couvrir le sens harmonique. Lorsque deux accords entrent en conflit (comme p.ex. à l'endroit de la rencontre entre le majeur et le mineur aux mes. 9 et 10), cela devrait être parfaitement audible et ne pas être sacrifié à la couleur du timbre. Je pense que les indications données par Beethoven signifient qu'il faut toujours pouvoir entendre un son pédalisé.

Voyons enfin la question du tempo du 1^{er} mouvement: je crois que les voix ex-

térieures déterminent le tempo – l'harmonie intérieure (la partie ressemblant au jeu de la harpe) est plutôt un lointain bruissement (ce qui est précisément difficile au plan technique). Dans l'autographe, les arpèges ont été, à l'évidence, notés en dernier lieu et ne sont pas alignés avec précision. À considérer le long souffle de la première phrase (28 mesures), j'entends chaque mesure comme une battue au sein d'un mètre plus grand, de quatre temps au début. Cela préserve une impression d'Adagio sostenuto indépendamment de la vitesse à laquelle on exécute l'accompagnement en triolets.

Murray Perahia