

Vorwort

Nach den drei Klaviersonaten op. 2, die Ludwig van Beethoven (1770–1827) in den Jahren 1794/95 – zwei Jahre nach seiner Übersiedelung nach Wien – komponiert hatte, plante er vermutlich ohne Verzögerung eine weitere Dreiergruppe von Sonaten. Gleich Ende 1795 entstanden der 1. und 2. Satz des späteren Opus 10 Nr. 1 zusammen mit einem verworfenen Satz, der als Menuett oder Scherzo dienen sollte (hierzu siehe unten), doch dann wurde die Arbeit wegen der einzigen größeren Konzertreise unterbrochen, die Beethoven in seinem Leben unternahm. Sie führte ihn zwischen Februar und Juli 1796 nach Prag, Dresden und Leipzig. Zur Jahresmitte nach Wien zurückgekehrt, nahm er die Komposition von Klaviersonaten wieder auf – wie Skizzen zur Sonate op. 7 belegen, die ab diesem Zeitpunkt bis Anfang 1797 nachgewiesen sind. Allerdings entschloss sich Beethoven offensichtlich aufgrund des rahmensprengenden Umfangs dieses Werks, es separat mit eigener Opuszahl erscheinen zu lassen. Opus 7 schied damit als Kandidat für die geplante neue Dreiergruppe aus. Ab Ende 1796 bis Anfang 1798 schloss Beethoven daher die 1795 begonnene Sonate in c-moll ab und komponierte zusätzlich diejenigen in F-dur und D-dur. Die so entstandene Gruppe erschien im September desselben Jahres beim Kunsthändler und Musikverleger Joseph Eder in Wien – zu einer Zeit, als Beethoven in großem Schaffensdrang bereits an weiteren Sonaten, den späteren Opera 13 und 14, arbeitete.

Joseph Eder, der seit etwa 1794 in Wien als Musikverleger in Erscheinung trat, war sich der Ehre vermutlich sehr wohl bewusst, ein Originalwerk von Beethoven veröffentlichen zu dürfen. Denn bis 1797 erschienen dessen Kompositionen in Wien fast ausschließlich bei Artaria & Comp. (einige wenige Drucke veröffentlichte Traeg), und erst in den Folgejahren gesellten sich andere Verleger wie etwa Hoffmeister, Mollo

und Cappi hinzu. Schon im Juni 1798, also vier Monate vor dem offiziellen Erscheinen der Sonaten op. 10, setzte Eder einen Subskriptionsaufruf in die *Wiener Zeitung*, in dem er ankündigte, dass „binnen 8 Wochen [sic] 3 sehr schöne Klaviersonaten, ohne Begleitung, komponirt von Hrn. Ludwig v. Beethoven, herauskommen“ (20. Juni 1798, S. 1847). Er ging in seiner Werbeanzeige davon aus, dass „der Name des Hrn. Verfassers dem Publikum für die Güte seiner Arbeit hinlänglich bürgt“, denn längst war Beethoven in Wien in aller Munde. Die Sonaten op. 10 sollten allerdings die einzigen Werke sein, die Eder von Beethoven in einer Originalausgabe veröffentlichten durfte. Dies lag sicher nicht an der Qualität seiner Arbeit, denn die Ausgabe ist sorgfältig, wenn auch nicht fehlerfrei gedruckt. Sie wird der hier vorgelegten Edition als einzige Quelle zugrunde gelegt, da über vereinzelte Skizzen hinaus keine Autographe überliefert sind.

Während das Autograph der drei Sonaten dem Verlag vermutlich als Eigentumsnachweis übergeben worden war und in der Nachfolge verloren ging, hat sich das Manuskript des oben erwähnten Menuetts oder Scherzos erhalten, das Beethoven aus der c-moll-Sonate ausschied. Es wurde postum 1888 in der Alten Beethoven-Gesamtausgabe veröffentlicht und wird heute als Bagatelle für Klavier im aktuellen Werkverzeichnis unter der Nummer WoO 52 geführt. Beethoven plante noch 1822 selbst eine Drucklegung des Stücks als Bagatelle und revidierte es in diesem Zusammenhang. Doch auch dann kam es nicht zu einer Veröffentlichung. Ein ähnliches Schicksal widerfuhr dem heute als Allegretto WoO 53 bekannten Stück in c-moll, das vielleicht als Ersatz für WoO 52 Ende 1796 bis Anfang 1797 entstand. Es wurde ebenfalls nicht in die Sonate aufgenommen, diente aber wohl als Materialquelle sowohl für den 2. Satz der F-dur-Sonate als auch für den 2. Satz der Klaviersonate op. 14 Nr. 1. Ein Indiz dafür, warum in der c-moll-Sonate ein Menuett/Scherzo entfiel, liefern zwei Notizen, die Beethoven auf Skizzenblättern aus dieser Zeit nie-

derschrieb: „Die Menuetten zu den Sonaten inskünftige nicht länger als von höch[stens] 16 bis 24 T[akte]“ und „Zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten. Zu der aus dem C moll bleibt das presto aus“ (Kafka-Skizzenkonvolut Bl. 82 recto und 102 recto). Beide ausgeschiedenen Stücke gehen weit über diesen Umfang hinaus. So blieb die c-moll-Sonate als erste mit Opuszahl dreisätzig ohne Menuett oder Scherzo, die F-dur-Sonate dagegen dreisätzig ohne langsamen Satz. Erst die wesentlich ausgedehnter entworfene D-dur-Sonate knüpft wieder an die Viersätzigkeit der Sonaten op. 2 und op. 7 an.

Gewidmet sind die Klaviersonaten op. 10 Anna Margarete Gräfin von Browne-Camus (1769–1803), der Gattin Johann Georg Reichsgraf von Browne-Camus⁷, einem der ersten Förderer Beethovens in Wien. Der Komponist widmete dem Ehepaar eine ganze Reihe von Kompositionen, angefangen 1797 mit den Klaviervariationen WoO 71 (Gräfin) und 1798 mit den Streichtrios op. 9 (Graf).

Erst mehr als ein Jahr nach Veröffentlichung der Originalausgabe erschien am 9. Oktober 1799 eine Rezension der Sonaten in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Sp. 25–27). Sie ist insofern bemerkenswert, als sich der anonyme Autor nicht entscheiden kann, ob er die Kompositionen nun loben oder kritisieren soll: „Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. v. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. [...] Seine Fülle von Ideen [...] veranlasst ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen und sie mitunter vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppieren, daß dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird [...]. Diese zehnte Sammlung scheint denn also dem Rec., wie gesagt, vielen Lobes werth. [...] Nur muß Hr. v. B. sich etwas vor der bisweilen zu freyen Schreibart [...] in Acht nehmen.“ Der schnellen Verbreitung und universellen Bewunderung für diese Meisterwerke tat dies bekanntermaßen keinen Abbruch.

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

München · London, Herbst 2020
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

After the three Piano Sonatas op. 2, which Ludwig van Beethoven (1770–1827) had composed in 1794/95 – two years after moving to Vienna – he was probably planning a further group of three sonatas without delay. He composed the 1st and 2nd movements of his future op. 10 no. 1 at the very end of 1795, along with a rejected movement that was to serve as a minuet or scherzo (for further information on this, see below). Work was then interrupted, however, by the only major concert tour that Beethoven undertook in his career, and which took him to Prague, Dresden and Leipzig between February and July 1796. On his return to Vienna in mid-year he resumed composing piano sonatas, as is shown by the sketches for the Sonata op. 7 that exist between this date and the beginning of 1797. However, Beethoven evidently decided to issue this work separately and with its own opus number because of its mould-breaking dimensions, and op. 7 was thus ruled out as a candidate for the planned new group of three works. Between the end of 1796 and the beginning of 1798 Beethoven therefore completed the Sonata in c minor begun in 1795 as well as composing the works in F major and D major. The resulting group was published by art dealer and music publisher Joseph Eder in Vienna

in September that year, at a time when Beethoven was already working with great creative impetus on further sonatas, his future op. 13 and 14.

Joseph Eder, who was active in Vienna as a music publisher from about 1794, was probably very well aware of the honour of publishing an original work by Beethoven. For until 1797, Beethoven's compositions in Vienna appeared almost exclusively from Artaria & Comp. (a few works were published by Traeg), joined only later by other publishers such as Hoffmeister, Mollo and Cappi. As early as June 1798, thus four months before official publication of the Sonatas op. 10, Eder placed a call for subscriptions in the *Wiener Zeitung*, in which he announced that “within 8 weeks [sic], 3 very beautiful piano sonatas, without accompaniment, composed by Herr Ludwig v. Beethoven, will be published” (20 June 1798, p. 1847). In his advertisement he assumed that “the name of the author is a sufficient guarantee to the public of the quality of his work”, for Beethoven had long been a name on everyone's lips in Vienna. However, the Sonatas op. 10 were to be the only works by Beethoven that Eder would publish in an original edition. This was certainly not because of the quality of his work, for the edition was carefully printed, although not free of errors. It has been used as the sole source for our edition, as, apart from isolated sketches, no autographs survive.

Whilst the autograph of the three Sonatas had presumably been handed over to the publisher as evidence of ownership, and was subsequently lost, the manuscript of the minuet or scherzo mentioned above, which Beethoven left out of the c minor Sonata, survived. It was published posthumously in 1888 in the old Beethoven Complete Edition and is listed as a Bagatelle for piano in the current catalogue of works, under the number WoO 52. Beethoven himself planned to publish the work in 1822 as a Bagatelle and revised it with this in mind, but it did not in fact appear in print. A similar fate met the piece in c minor that is today known as the Allegretto WoO 53, which was perhaps composed as a re-

placement for WoO 52 between the end of 1796 and beginning of 1797. It too was not incorporated into the Sonata, but probably provided material both for the 2nd movement of the F major Sonata and the 2nd movement of the Piano Sonata op. 14 no. 1. Two notes that Beethoven wrote on sketchbook pages at this time might indicate why the c minor Sonata lacks a minuet/scherzo: “The minuets to the sonatas henceforth not longer than 16 to 24 m[easures] at the most”; and “For the new sonatas really short minuets. For the one in c minor the presto is cut” (Kafka sketch-miscellany, leaves 82 recto and 102 recto). Both the omitted pieces are far longer than this. The c minor Sonata thus remains the first one in three movements with an opus number without a minuet or scherzo, while the F major Sonata has three movements but no slow movement. Only the considerably more extended D major Sonata reverts to the four-movement structure of the Sonatas op. 2 and op. 7.

The Piano Sonatas op. 10 were dedicated to Countess Anna Margarete von Browne-Camus (1769–1803), wife of Count Johann Georg von Browne-Camus, one of Beethoven's first patrons in Vienna. The composer dedicated a whole series of works to the couple, beginning in 1797 with the Piano Variations WoO 71 (to the Countess) and in 1798 with the String Trios op. 9 (to the Count).

Not until more than a year after publication of the original edition did a review of the Sonatas appear, in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* on 9 October 1799 (cols. 25–27). It is remarkable insofar as the anonymous author cannot decide whether he should praise or criticise the compositions: “It cannot be denied that Hr. v. B. is a man of genius, who has originality and most definitely pursues his own path. [...] However, his wealth of ideas [...] too often causes him to pile his thoughts wildly on top of each other and sometimes to group them in a somewhat bizarre manner, thereby often producing a dark artificiality or an artificial obscurity [...]. This tenth opus thus seems to the reviewer, as stated, worthy of much

praise. [...] Only Hr. v. B. must pay attention to the occasionally over-free style of writing.” As is well known, this did not prevent the rapid dissemination and universal admiration of these masterpieces.

We sincerely thank the institutions named in the *Comments* at the end of this edition for making copies of the sources available.

Munich · London, autumn 2020
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

Ludwig van Beethoven (1770–1827) projetait probablement d’écrire un nouveau groupe de trois sonates dans la foulée de ses trois Sonates pour piano op. 2, qui avaient vu le jour en 1794/95, deux ans après son installation à Vienne. En effet, dès la fin 1795, il compose le 1^{er} et le 2^e mouvement de son futur opus 10 n° 1, ainsi qu’un mouvement plus tard rejeté qui devait servir de menuet ou de scherzo (voir plus bas). Il s’interrompt cependant ensuite pour entreprendre ce qui s’avérera la seule grande tournée de son existence, qui le conduit de février à juillet 1796 à Prague, Dresde et Leipzig. De retour à Vienne au milieu de l’année, il se remet à ses sonates pour piano, comme le montrent les esquisses de la future Sonate op. 7, dont nous avons des traces de ce moment-là jusqu’au début de 1797. C’est manifestement à cause de l’envergure inhabituelle de cette partition qu’il décide de la publier séparément avec un propre numéro d’opus. L’opus 7 est ainsi exclu du groupe de trois sonates en projet, qui se concrétise de la fin 1796 au début 1798: le compositeur achève la

Sonate en ut mineur démarrée en 1795 et en écrit deux autres, en Fa majeur et Ré majeur. Cette triade paraît en septembre 1798 chez le marchand d’art et éditeur de musique Joseph Eder, à Vienne. Beethoven, qui déploie alors une intense énergie créatrice, travaille déjà aux sonates suivantes, les futurs opus 13 et 14.

Joseph Eder, qui exerçait son métier d’éditeur de musique à Vienne depuis 1794 environ, était sans doute parfaitement conscient de l’honneur de pouvoir publier une œuvre originale de Beethoven. Car jusqu’en 1797 les œuvres du compositeur parurent dans la capitale autrichienne presque toutes chez Artaria & Comp. (quelques-unes chez Traeg), c’est seulement dans les années suivantes que d’autres éditeurs furent mis à contribution, notamment Hoffmeister, Mollo et Cappi. Dès juin 1798, quatre mois avant la parution officielle des Sonates op. 10, Eder lança un appel à suscription dans la *Wiener Zeitung*, annonçant que «dans un délai de 8 semaines [sic] paraîtront 3 très belles sonates pour piano, sans accompagnement, composées par M. Ludwig v. Beethoven» (20 juin 1798, p. 1847). Il peut se permettre de souligner que «le nom de l’auteur est pour le public une garantie suffisante de la qualité de son travail» car on ne parle depuis longtemps que de Beethoven à Vienne. Les Sonates op. 10 resteront cependant les seules œuvres du compositeur publiées par Eder dans une édition originale. Cela ne tient sûrement pas à la qualité de son travail, car l’édition est soignée, bien que non dépourvue de fautes. Elle constitue la seule source de la présente édition étant donné qu’aucun autographe ne nous est parvenu, à part quelques esquisses isolées.

C’est probablement comme preuve d’authenticité que Beethoven avait remis à Eder son manuscrit des trois Sonates qui s’est ensuite perdu. Par contre, l’autographe du menuet ou scherzo retiré par le compositeur de la Sonate en ut mineur, que nous avons mentionné plus haut, a été conservé. Il fut publié à titre posthume en 1888 dans l’ancienne Édition Complète des œuvres de Beethoven et figure aujourd’hui dans le cata-

logue des œuvres du compositeur, pourvu du numéro WoO 52 et du qualificatif de Bagatelle pour piano. En 1822, Beethoven avait lui-même encore projeté de le publier sous ce terme et révisé dans ce but, mais les choses en restèrent là. Aujourd’hui connue en tant qu’Allegretto WoO 53, la pièce en ut mineur écrite fin 1796, début 1797 peut-être pour remplacer le WoO 52, eut un destin comparable. Elle ne fut pas non plus intégrée à la Sonate, mais servit probablement de matériau pour le 2^e mouvement de la Sonate en Fa majeur ainsi que pour le 2^e mouvement de la Sonate pour piano op. 14 n° 1. Deux notes que Beethoven a griffonnées à cette époque sur des feuillets d’esquisses nous donnent un indice sur les raisons qui le poussèrent à renoncer à un menuet ou un scherzo dans la Sonate en ut mineur: «Les menuets des sonates à l’avenir pas plus longs que 16 à 24 mesures» et «Pour les nouvelles sonates des menuets très courts. Pour celle en ut mineur, le presto est supprimé» (collection d’esquisses Kafka, feuillets 82 recto et 102 recto). Les deux morceaux rejetés dépassent largement la longueur limite fixée par Beethoven. Ainsi la Sonate en ut mineur devint-elle la première sonate en trois mouvements avec numéro d’opus dépourvue de menuet ou de scherzo. Celle en Fa majeur, par contre, est en trois mouvements mais sans mouvement lent. C’est seulement avec celle en Ré majeur, de bien plus grande envergure, que le compositeur renoua avec le plan en quatre mouvements des Sonates op. 2 et op. 7.

Les Sonates pour piano op. 10 sont dédiées à la comtesse Anna Margarete von Browne-Camus (1769–1803), épouse du comte d’Empire Johann Georg von Browne-Camus, de par son rang l’un des premiers mécènes de Beethoven à Vienne. Le compositeur dédia au couple toute une série d’œuvres, depuis les Variations pour piano WoO 71 en 1797 (comtesse) et les Trios à cordes op. 9 en 1798 (comte).

C’est seulement le 9 octobre 1799, plus d’un an après la publication de l’édition originale des Sonates, que parut un compte rendu dans l’*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig

(cols. 25–27). Ce compte rendu a ceci de remarquable que son auteur anonyme n'a pas l'air de savoir s'il doit louer ou critiquer les œuvres considérées: «Il est indéniable que M. v. B. est un homme de génie qui ne manque pas d'originalité et suit sa propre voie. [...] Sa profusion d'idées [...] le conduit cependant encore trop souvent à accumuler sauvagement des pensées les unes sur les autres et parfois à les grouper quelque peu bizarrement si bien qu'il en ressort assez souvent une obscure facticité ou une factice obscurité [...]. Ce dixième recueil nous semble donc digne de nombreuses louanges. [...] Simplement, M. v. B. doit quelque peu faire attention à sa manière parfois trop libre de composer.» Ce jugement n'a toutefois pas empêché une diffusion rapide de ces chefs-d'œuvre qui n'ont pas tardé à susciter une admiration universelle.

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

Munich · Londres, automne 2020
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Einführende Bemerkungen

Beethovens Sonate op. 10 Nr. 3 ist eine der beeindruckendsten Sonaten aus seiner frühen Schaffenszeit. Ihre große Bandbreite an Stimmungen, ihr hoher Grad an motivischer Einheit innerhalb der Sätze, deren subtile Verbindung und die gesamte Wirkung machen das Werk zu einem immer wieder faszinierenden Studienobjekt.

1. Satz (*Presto*)

Der eröffnende Abschnitt des 1. Satzes (T. 1–22) strahlt große Energie und

Tatkraft aus. Seine ersten vier Noten d^1-cis^1-h-a (Motiv 1) bestimmen in der Exposition und der Reprise einen großen Teil des motivischen Materials. Auf diese Noten antwortet unmittelbar ein genauso wichtiger Aufstieg vom cis^1 auf Zählzeit 4 in T. 1 bis zum betonten Gipfel a^3 (mit *sf* bezeichnet) in T. 4 (Motiv 2) – dieses Motiv wird sogar noch weiter steigen (in T. 16/17–22) und als das Hauptmotiv der Durchführung dienen. Den ganzen Satz hindurch finden sich raffinierte Auslegungen von Motiv 1, und es wäre eine mühsame Aufgabe, sie alle hier aufzulisten. Ich möchte aber einige wenige nennen, die vielleicht unerkannt bleiben würden – sie treten gewöhnlich als Paar auf:

1) T. 23–25 und 27–29: $d^1-cis^1-h^1-a^1$ und $d^1-cis^1-h^1-a^1$.

2) T. 41–45: In Augmentation $d^3-cis^3-h^2-a^2$ und T. 47, 51–53, wo ein mitgedachtes, nicht notiertes d^3 (T. 47) mit $cis^3-h^1-a^1$ (T. 51–53) verbunden ist.

3) T. 53 ff.: 2. Thema, mit Motiv 1 in Diminution.
Und schließlich:

4) T. 67–70: Der Alt übernimmt die Funktion des Cantus firmus in einem dreistimmigen kontrapunktischen Abschnitt.

Die Durchführung beginnt in T. 125 auf V^7 von d-moll, und ihre erste große Überraschung ist der abrupte Wechsel zu B-dur in T. 133 (VI von d-moll). In Terzen abwärts modulierend durch g-moll (T. 149) und Es-dur (T. 157) kehrt sie zu B-dur zurück (T. 165), nicht als Tonart, sondern als der Bass einer übermäßigen Sexte, um von dort die Dominante A-dur in T. 175 zu erreichen. (Alle wesentlichen Modulationen sind mit *ff* bezeichnet.) Die Coda ruft einen Teil dieses harmonischen Plans wieder in Erinnerung: Nachdem sie nach g-moll moduliert hat (in T. 310), will auch sie nach Es-dur weiterschreiten über V^7 von B-dur. Da der Akkord jedoch in seiner Beharrlichkeit und der Nähe zur Haupttonart gefangen ist, wird aus ihm eine übermäßige Sexte (T. 320), und er strebt zur Dominante

in T. 322 und der Tonika in T. 327. Anders als in der Durchführung verbleibt alles bis T. 323 im *pp*. Beide Abschnitte, Durchführung und Coda, werden harmonische Modelle für die entsprechenden Teile des letzten Satzes.

2. Satz (*Largo e mesto*)

In einigen Deutungen (darunter diejenige Edwin Fischers) heißt es, dieser Satz sei unter dem Eindruck der Beschreibung von Clärchens Tod in Goethes *Egmont* entstanden. Als Beethoven später die Schauspielmusik für Wiener Aufführungen des *Egmont* komponierte, schrieb er ein Stück mit dem Titel *Clärchens Tod bezeichnend*, das die Stimmung, die Tonart und manche motivische Ähnlichkeit mit diesem langsamen Satz teilt.

Die Angabe *mesto* – schwermütig – korrespondiert mit der *Egmont*-Atmosphäre. Metaphorisch gesprochen könnte das eröffnende Thema Clärchens Entscheidung verkörpern, sich das Leben zu nehmen.

Sie war die Geliebte Egmonts, eines niederländischen Edelmanns, der gegen die autoritäre Politik des herrschenden spanischen Königs und dessen ernannten Vertreters, des grausamen Herzogs von Alba, aufbegehrte. Clärchen versuchte vergeblich, Egmont vor der sicheren Hinrichtung zu retten, und lebte in größter Verzweiflung bei dem Gedanken an seinen bevorstehenden Tod, aber auch an den damit verbundenen Sieg über die Ideale (Frieden und Freiheit), für die er stand. In der letzten Nacht im Gefängnis, vor seiner Hinrichtung, träumte Egmont, dass Clärchen vor ihm in Gestalt der Freiheit erschien, ihm Mut zusprach und ihn zu einem großen Sieg für zukünftige Generationen führte. E. T. A. Hoffmann schreibt: „Sie [ist] ihm selbst das höhere Wesen, [...] sie geht ihm voran, und in himmlischer Verklärung, als die Freyheit selbst, sichert sie ihm den herrlichen Lohn eines Märtyrertums zu.“

Beethovens Verdienst ist es, Goethes Ideen in Musik übersetzt zu haben, indem er dieses Thema oder vielmehr seine Erweiterung und Transformation in der Coda (T. 65–76) schuf.

Das erste Auftreten des Themas (T. 1–9) wirkt wie ein schonungsloses Bekenntnis: Die Melodie bewegt sich im Umfang einer Sopranstimme (von etwa d^1 bis f^2); die Harmonik verbleibt in etwa in der Grundfortschreibung I–IV–V–I, mit einigen Durchgangsakkorden dazwischen; und der Höhepunkt (Mitte T. 7) steht auf einer Dissonanz – ein verzweifelter verminderter Septakkord auf Gis (mit f^2 als höchster Note), der sich eilig zur Dominante und dann zur Tonika auflöst und in die Registerlage des Anfangs zurückkehrt.

Man vergleiche dies mit dem Höhepunkt des Satzes, dem 1. Teil der Coda (T. 65–76), wo die Musik – als eine Variation – das Thema in Umrissen nachzeichnet, es aber massiv erweitert, sowohl hinsichtlich der Harmonik, der Extreme des Klangregisters als auch der Intensität des emotionalen Effekts. Der wesentliche Verlauf ist nun I–II^{6/5}–V–I, aber Beethoven reichert diese Grundstruktur zunächst durch eine Vergrößerung des Melodieumfangs an: Der dunkle Bass beginnt das Thema mit einem tiefen D und schreitet dann noch tiefer (!) zu B_1 (T. 66), dann Ges_1 (T. 67), ein chromatisch alterierter $b\Pi^6$ – der bisher dunkelste Moment –, um anschließend durch ständig sich beschleunigende chromatische Schritte aufwärts zu steigen zu einem konsonanten Höhepunkt, $V^{6/4}$ in T. 72, mit f^3 als Spitzenton und der Dynamik *fp*. Dieser wörtlich zu nehmende Höhe-Punkt (nicht nur für diese Variation, sondern für das ganze Stück) vermittelt der Passage ein Gefühl von Transzendenz, welches sich nun über fünf Takte (und drei Oktaven) hinunter ausbreitet zum authentischen Schluss in T. 76.

Menuetto (*Allegro*)

Das Menuett steht in einer völlig anderen Welt, in der Dunkelheit zu Sonnenschein und Verzweiflung zu Hoffnung gewandelt ist. Es bringt uns nicht nur die Durtonart zurück, es antwortet auch auf die düsteren thematischen Noten am Ende des vorhergehenden Satzes: $f\sharp^1-e^1-d^1$ (T. 82–84) mit den eine Oktave höher gelegenen und helleren Noten $f\sharp^2-e^2-d^2$ (T. 1–4). In diesem

Satz tritt Kontrapunktik offener zutage: Zunächst in der Anwendung von vierstimmiger Harmonik (T. 1–16 und später 33–43) und dann in einer Art Kanon zwischen den vier Stimmen (T. 17–25).

Das melodische Muster in der Coda (T. 45–47) $a^1-h^1-a^1$ gefolgt von $a^1-b^1-a^1$ (T. 49–51) und schließlich $a^1-h^1-a^1$ (T. 51–53) wurzelt im Triller, der die Rückkehr des A-Teils ankündigt (T. 25–28). Der ausdrucksstarke Wechsel zu $a^1-b^1-a^1$ in T. 49–51 mag die kulminierende übermäßige Sext auf b in T. 38 mit dem Schlussteil des Satzes verflechten.

Trio

In Stimmung und Charakter steht das G-dur-Trio in starkem Gegensatz zum Menuett: Statt *piano* und *dolce* zeigt es sich *forte* und ausgelassen. Strukturell handelt es sich um zwei Achttaktphrasen, die mit kleinen Änderungen in der Artikulation wiederholt werden. Seltsamerweise findet sich kein zweiter Trio-Teil, vielleicht um die Zweideutigkeit der Tonart des Rondos vorzubereiten.

Rondo (*Allegro*)

Der Refrain des Rondos stellt weniger eine Melodie dar als vielmehr eine Frage: $f\sharp^1-g^1-h^1$ (harmonisiert von D-dur hin zu G-dur), gefolgt von zwei Taktschlägen Stille. Wir fragen uns: In welcher Tonart sind wir? D-dur oder G-dur? Er klingt nun hier ein weiteres Trio zum Menuett? Eine Wiederholung folgt in T. 2, und in T. 3 eilt die Musik eine Oktave aufwärts, von a^1 zu a^2 , zu einem Halbschluss in T. 4 führend – das Hauptmotiv wird angeglichen zu $gis^1-h^1-a^1$. Zurückblickend stellen wir nun fest, dass wir uns die ganze Zeit in D-dur aufgehalten und nun die Dominante A-dur erreicht haben. Nach einer winzigen Durchführung in T. 5 scheinen wir bereit, zur Tonika zurück zu kadenzieren. Ah! Oder doch nicht: Zuerst folgt ein Trugschluss in T. 7, dann, in T. 8, werden die eröffnenden Noten harmonisch umgedeutet, sodass sie zwingend zu einem Ganzschluss in T. 9 führen.

Sowohl die überraschende Modulation nach B-dur in T. 33 als auch die Wendung

zu g-moll (der Mollsubdominante) in der Coda T. 101–106 sind inspiriert vom 1. Satz und halten so das ganze Stück zusammen. In diesem Satz vereinen sich die Drehungen und Wendungen eines C. Ph. E. Bach mit dem Humor Joseph Haydns.

Murray Perahia

Introductory remarks

Beethoven's Sonata op. 10 no. 3 is one of the most powerful sonatas of his early period. Its huge range of moods, its high degree of motivic unity within movements, its subtle connections between movements, the totality of its effect make it an endlessly fascinating source of study.

1st movement (*Presto*)

The opening paragraph of the 1st movement (mm. 1–22) is characterized by great energy and spirit. Its first four notes $d^1-c\sharp^1-b-a$ (motif 1) determine much of the motivic material for the exposition and the recapitulation. These notes are answered immediately by an equally important ascent from the $c\sharp^1$ on beat 4 of m. 1 all the way to the accented top a^3 (marked *sf*) of m. 4 (motif 2) – this motif will go even higher (in mm. 16/17–22) and it will serve as the main motif of the development section. Throughout the movement there will be ingenious statements of motif 1, and pointing all of them out would be an onerous task, but I want to mention just a few that might go missed – they usually come in pairs:

1) mm. 23–25 and 27–29: $d^1-c\sharp^1-b^1-a\sharp^1$ and $d^1-c\sharp^1-b^1-a^1$.

2) mm. 41–45: in augmentation $d^3-c\sharp^3-b^2-a^2$ and mm. 47, 51–53, where an implied, unwritten d^3 (m. 47) is linked to $c\sharp^3-b^1-a^1$ (mm. 51–53).

3) mm. 53 ff.: the 2nd theme, which has motif 1 in diminution.

Lastly:

4) mm. 67–70: the alto voice acts as the cantus firmus of a three-part contrapuntal episode.

The development section starts at m. 125 on V^7 of d minor, and its first big surprise is the lurch to Bb major in m. 133 (VI of d minor). Modulating down thirds through g minor (m. 149) and Eb major (m. 157), it returns to Bb major (m. 165) not as a key, but as the bass of an augmented sixth in order to reach the dominant A major in m. 175. (All of the main modulations are marked *ff*). The Coda recalls some part of this harmonic plan: after it goes to g minor (in m. 310) it too wants to go to Eb major through a V^7 on Bb major, but caught up in its enthusiasm and its proximity to the main key, the chord becomes an augmented sixth (m. 320) and drives to the dominant in m. 322 and the tonic in m. 327. Here, unlike the development, all until m. 323 is in *pp*. Both sections, development and coda, will become models harmonically for their respective sections in the last movement.

2nd movement (*Largo e mesto*)

Some commentators (among them Edwin Fischer) have suggested that this movement was written under the impact of reading the description of Clärchen's death in Goethe's *Egmont*. When Beethoven later came to write incidental music for Viennese performances of *Egmont*, he wrote a piece called *Clärchens Tod bezeichnend* that shared the mood, the key, and some motivic similarities with this slow movement.

The *mesto* indication here – mournful – confirms the atmosphere. Metaphorically, one might say that the opening theme expresses Clärchen's decision to take her own life.

She was the lover of Egmont, a Dutch nobleman who opposed the repressive policies of the ruling Spanish King and his designated representative, the cruel Duke of Alba. She tried unsuccessfully to save Egmont from certain execution and felt in total despair at the thought

not only of his imminent death, but also, of the defeat of ideals (freedom and liberty) that he represented. On his last night in prison before his execution, Egmont dreamt that Clärchen appeared to him in the guise of Freedom, giving him courage, and leading him on to a great victory for future generations. As E. T. A. Hoffmann wrote: "She is the nobler being that precedes him and, as a heavenly transfiguration of freedom itself, promises the glorious reward of his martyrdom."

Beethoven, in setting this theme, and, more specifically, its expansion and transformation in the coda (mm. 65–76), can be said to translate Goethe's ideas in musical terms.

The first statement of the theme (mm. 1–9) is like a stark confession: its melodic range is the compass of the soprano voice (from around d^1 to f^2); its harmony stays around the basic I–IV–V–I progression, with some passing chords in between; and its climax (in the middle of m. 7) is on a dissonance – a desperate, diminished seventh on $G\sharp$, (f^2 on top), that hurriedly resolves to the dominant and tonic, and returns to the register of the beginning.

Contrast this with the culmination of the movement, the 1st part of the coda (mm. 65–76), where, as a variation, the music traces the main contours of the theme, yet greatly expands them, both in its harmonic breadth, extremes of register, and its intense emotional impact. The main progression is now I–II^{6/5}–V–I, but Beethoven enriches this basic structure with first enlarging the melodic range: the deep bass starts the theme on a low D and goes even lower (!) to Bb_1 (m. 66), then Gb_1 (m. 67), on a chromatically altered bII^6 – its darkest point yet – in order to climb through increasingly accelerating chromatic steps to the climax on a consonant harmony, the $V^{6/4}$ in m. 72, the top voice: f^3 , the dynamic: *fp*. This literal high-point (not only for this variation but for the piece itself) gives this passage the feeling of transcendence, which can now unfurl over five measures (and three octaves) down to a perfect cadence in m. 76.

Menuetto (*Allegro*)

The Menuetto is in a completely different world, turning the darkness into sunlight, and despair into hope. Not only does it bring back the major, but it answers the dark thematic notes at the end of the previous movement: $f\sharp^1-e^1-d^1$ (mm. 82–84) with notes an octave higher and brighter $f\sharp^2-e^2-d^2$ (mm. 1–4). This movement is also more obviously contrapuntal: first, in its use of four-part harmony (mm. 1–16 and later 33–43) and then in a kind of canonic interplay of the four voices (mm. 17–25).

The melodic pattern in the Coda (mm. 45–47) $a^1-b^1-a^1$ followed by $a^1-bb^1-a^1$ (mm. 49–51) and finally $a^1-b^1-a^1$ (mm. 51–53), has its roots in the trill that announces the return of the A section (mm. 25–28). The expressive change to $a^1-bb^1-a^1$ in mm. 49–51 could possibly be made to integrate the climactic augmented sixth on bb in m. 38 with the closing part of the piece.

Trio

In its mood and character, the G major Trio is very much the opposite of the Menuetto: rather than *piano* and *dolce*, it is *forte* and boisterous. The structure comprises two eight-measure phrases that are, with small changes of articulation, repeated. Strangely, there is no second strain, maybe to set up the ambiguity of key in the Rondo.

Rondo (*Allegro*)

The Rondo's refrain is not so much a tune as a question: $f\sharp^1-g^1-b^1$ (harmonised D major to G major) followed by two beats of silence. We ask: what key are we in? D major or G major? Is this another Trio to the Menuetto? A repeat follows in m. 2, and in m. 3 the music rushes up an octave from a^1 to a^2 , leading to a half cadence in m. 4 – the main motif is adjusted to $g\sharp^1-b^1-a^1$. In retrospect, we realise now that we were in D major all along and we have moved to its dominant, A major. After a tiny development in m. 5, we seem ready to cadence back to the tonic – err, except not: first a deceptive cadence in m. 7, then, in m. 8, the opening notes are re-

harmonised so that they urgently lead to a perfect cadence in m. 9.

Both the surprise modulation to $B\flat$ major in m. 33, and the turn to G minor (the minor subdominant) in the coda mm. 101–106 take their cue from the 1st movement, subtly tying the whole piece together. In this movement, the twists and turns are like C. P. E. Bach, the wit and humour like Joseph Haydn.

Murray Perahia

Remarques préliminaires

La Sonate op. 10 n° 3 de Beethoven est l'une des sonates les plus impressionnantes de sa première période. Sa grande variété d'atmosphères, sa grande unité de motifs à l'intérieur des mouvements, les liens subtils entre ces derniers et l'effet produit par l'ensemble en font toujours une source d'étude fascinante.

1^{er} mouvement (*Presto*)

Le paragraphe d'ouverture du 1^{er} mouvement (mes. 1–22) se caractérise par une grande énergie et par son dynamisme. Ses quatre premières notes $ré^1 - do\sharp^1 - si - la$ (motif 1) déterminent une grande partie du matériau thématique de l'exposition et de la réexposition. À ces notes répond immédiatement un mouvement ascendant tout aussi important, partant du $do\sharp^1$ du 4^e temps de la mes. 1 jusqu'au sommet accentué la^3 (marqué *sf*) de la mes. 4 (motif 2) – ce motif continue encore à monter (mes. 16/17–22) et sert de motif principal au développement. Le motif 1 réapparaîtra de manière ingénieuse tout au long du mouvement, en citer chaque occurrence serait une tâche fastidieuse, mais je voudrais en mentionner quelques-unes qui pourraient passer inaperçues – généralement, elles se manifestent par paires:

1) mes. 23–25 et 27–29: $ré^1 - do\sharp^1 - si^1 - la\sharp^1$ et $ré^1 - do\sharp^1 - si^1 - la^1$.

2) mes. 41–45: en augmentation $ré^3 - do\sharp^3 - si^2 - la^2$ et mes. 47, 51–53, où un $ré^3$ implicite, non écrit (mes. 47), est lié à $do\sharp^3 - si^1 - la^1$ (mes. 51–53).

3) mes. 53 ss.: 2^e thème, avec motif 1 en diminution.

Enfin:

4) mes. 67–70: la voix d'alto joue le rôle de cantus firmus dans un passage contrapuntique à trois voix.

Le développement commence mes. 125 sur V^7 de ré mineur et sa première grande surprise est le changement soudain vers Sib majeur mes. 133 (VI de ré mineur). Modulant par tierces descendantes à travers sol mineur (mes. 149) et Mib majeur (mes. 157), il revient à Sib majeur (mes. 165) non pas en tant que tonalité, mais comme basse d'une sixte augmentée afin d'atteindre La majeur, la dominante, mes. 175. (Toutes les modulations principales sont marquées *ff*.) La coda rappelle une partie de cette structure harmonique: après un passage en sol mineur (mes. 310), elle chemine aussi vers Mib majeur en passant par un V^7 sur Sib majeur, mais dans son enthousiasme et sa proximité avec la tonalité principale, l'accord devient une sixte augmentée (mes. 320) et conduit à la dominante mes. 322 puis à la tonique mes. 327. Ici, contrairement au développement, tout est marqué *pp* jusqu'à la mes. 323. Les deux parties, développement et coda, deviendront des modèles harmoniques pour les parties correspondantes du dernier mouvement.

2^e mouvement (*Largo e mesto*)

Certains commentateurs (dont Edwin Fischer) ont suggéré que ce mouvement fut écrit sous le coup de la description de la mort de Clärchen dans *Egmont* de Goethe. Plus tard, lorsque Beethoven fut amené à composer une musique de scène pour les représentations viennoises d'*Egmont*, il écrivit une pièce intitulée *Clärchens Tod bezeichnend* qui partage avec ce mouvement lent son atmosphère, sa tonalité et certaines similitudes dans les motifs.

L'indication *mesto* – mélancolique – confirme cette atmosphère. Métaphoriquement, on pourrait dire que le thème d'ouverture exprime la décision de Clärchen d'attenter à sa vie.

Clärchen était la bien-aimée d'Egmont, un noble hollandais opposé à la politique répressive du roi d'Espagne alors au pouvoir et de son représentant désigné, le cruel duc d'Albe. Après avoir tenté en vain de sauver Egmont d'une exécution certaine, elle fut saisie de désespoir à l'idée non seulement de sa mort imminente, mais aussi de la défaite des idéaux qu'il représentait (paix et liberté). En prison, lors de la nuit précédant son exécution, Egmont rêva de Clärchen qui lui apparut sous les traits de la Liberté, l'encourageant et le conduisant à une grande victoire pour les générations futures.

Comme l'écrivit E. T. A. Hoffmann: «Pour lui, elle est l'être le plus noble, elle le précède et, telle la transfiguration céleste de la liberté elle-même, lui promet la récompense glorieuse de son martyr.»

On peut dire que dans ce thème, et plus précisément son développement et sa transformation dans la coda (mes. 65–76), Beethoven a traduit les idées de Goethe en musique.

Le premier énoncé du thème (mes. 1–9) sonne comme une confession brutale: son étendue mélodique correspond à celle de la voix de soprano (de $ré^1$ à fa^2 environ); son harmonie se cantonne autour de la progression de base I–IV–V–I, avec parfois quelques accords de transition; et son point culminant (au milieu de la mes. 7) se situe sur une dissonance – une septième diminuée désespérée sur $Sol\sharp$, (fa^2 en haut), qui se résout précipitamment sur la dominante et la tonique, puis retourne au registre initial.

Ce qui précède est à comparer avec le point culminant du mouvement, la 1^{re} partie de la coda (mes. 65–76), où, comme une variation, la musique retrace les principaux contours du thème tout en les élargissant désormais considérablement, à la fois du point de vue harmonique, de celui de ses notes extrêmes, ainsi que de l'intensité de son

impact émotionnel. La progression principale est maintenant I–II^{6/5}–V–I, mais Beethoven enrichit cette structure de base en élargissant d'abord le registre mélodique: la basse profonde fait débiter le thème sur, un *Ré* grave, et descend encore plus bas (!) jusqu'au *Sib*₁ (mes. 66), puis *Solb*₁ (mes. 67), sur un *bII*⁶ chromatiquement altéré – son point le plus sombre à ce stade –, pour remonter par des étapes chromatiques toujours plus resserrées jusqu'à son point culminant sur une harmonie consonante, le V^{6/4} mes. 72, avec un *fa*³ à la partie supérieure et une nuance *fp*. Ce point littéralement culminant (non seulement pour cette variation, mais de la pièce entière) donne à ce passage une sensation de transcendance qui peut maintenant se déployer sur cinq mesures (et trois octaves) jusqu'à la cadence parfaite mes. 76.

Menuetto (Allegro)

Le Menuetto évolue dans un monde complètement différent, dans lequel l'obscurité se mue en lumière et l'affliction en espoir. Non seulement il ramène le mode majeur, mais il répond aussi aux notes thématiques sombres de la fin du mouvement précédent, *fa*^{♯1}–*mi*¹–*ré*¹ (mes. 82–84) par des notes plus claires placées une octave plus haut *fa*^{♯2}–*mi*²–

*ré*² (mes. 1–4). Ce mouvement est aussi plus ouvertement contrapuntique: tout d'abord par son utilisation d'une harmonie à quatre voix (mes. 1–16 puis 33–43), et ensuite dans une sorte de jeu en canon des quatre voix (mes. 17–25).

Le motif mélodique de la coda (mes. 45–47) *la*¹–*si*¹–*la*¹ suivi de *la*¹–*si*^{♯1}–*la*¹ (mes. 49–51) et enfin *la*¹–*si*¹–*la*¹ (mes. 51–53), trouve ses racines dans le trille qui annonce le retour de la partie A (mes. 25–28). La modification expressive *la*¹–*si*^{♯1}–*la*¹ mes. 49–51 pourrait être destinée à intégrer le point culminant de la sixte augmentée sur *si*[♯] mes. 38 à la partie finale de la pièce.

Trio

L'atmosphère et le caractère du Trio en Sol majeur sont parfaitement à l'opposé de ceux du Menuetto: plutôt que *piano* et *dolce*, il est *forte* et exubérant. La structure comprend deux phrases de huit mesures, répétées avec de petits changements d'articulation. Étrangement, il n'y a pas de deuxième partie du trio, peut-être afin de préparer l'ambiguïté tonale du Rondo.

Rondo (Allegro)

Le refrain du Rondo n'est pas tant une mélodie qu'une question: *fa*^{♯1}–*sol*¹–*si*¹ (harmonisation passant de Ré majeur à

Sol majeur), suivie de deux temps de silence. Nous nous demandons dans quelle tonalité sommes-nous? Ré majeur ou Sol majeur? S'agit-il d'un autre trio du Menuetto? Une répétition suit mes. 2, puis mes. 3, la musique passe précipitamment à l'octave supérieure, de *la*¹ à *la*², et mène à une demi-cadence mes. 4 – le motif principal se réajuste et devient *sol*^{♯1}–*si*¹–*la*¹. Rétrospectivement, nous réalisons maintenant que nous étions en Ré majeur depuis le début et que nous sommes passés à La majeur, tonalité de sa dominante. Après un très bref développement mes. 5, nous semblons prêts à revenir à la tonique en cadencant – euh, mais non: intervient d'abord une cadence rompue mes. 7 puis, mes. 8, une nouvelle harmonisation des notes d'ouverture mène aussitôt à une cadence parfaite mes. 9.

Tant la modulation surprise vers *Sib* majeur de la mes. 33 que le virage en sol mineur (sous-dominante mineure) mes. 101–106 de la coda s'inspirent du 1^{er} mouvement, créant ainsi un lien subtil au sein de l'ensemble de la pièce. Dans ce mouvement, les revirements et rebondissements font penser à C. P. E. Bach, l'esprit et l'humour à Joseph Haydn.

Murray Perahia



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /

This edition is also available in the Henle Library app:

www.henle-library.com