

Vorwort

Ludwig van Beethovens (1770–1827) heute unter dem Namen „Waldstein-Sonate“ bekannte *Grande Sonate* C-dur op. 53 ist einem seiner wichtigsten Förderer, Ferdinand Ernst Graf von Waldstein (1762–1823), gewidmet. Der musikalisch begabte Adelige war 1788 nach Bonn gekommen und hatte in den Folgejahren zum acht Jahre jüngeren Beethoven eine engere Freundschaft aufgebaut, die Anfang der 1790er Jahre in mindestens zwei künstlerischen Gemeinschaftsprojekten Früchte trug: Im März 1791 führte der Graf in Bonn ein Ritterballett auf, zu dem Beethoven die Musik komponierte (wobei unklar bleibt, ob Waldstein vielleicht Melodien und Motive beisteuerte). Ebenfalls in dieser Zeit entstanden dort Beethovens acht Variationen für Klavier zu vier Händen auf ein Thema von Waldstein WoO 67, die allerdings erst 1794 erschienen, als Beethoven bereits nach Wien übersiedelt war. Tatkräftiger Unterstützer dieses für die künstlerische Entwicklung wichtigen Ortswechsels war ebenfalls Waldstein, der vermutlich vom Bonner Kurfürsten ausdrücklich beauftragt worden war, dem Pianisten und Komponisten in Wien den Weg zu ebnen. Dies fiel Waldstein nicht schwer, da er ausgezeichnete Verbindungen in die höchsten Wiener Adelskreise hatte, in denen sich Beethoven dann bald wie selbstverständlich bewegte. Berühmt geworden ist Waldsteins Eintrag in Beethovens Stammbuch vom 29. Oktober 1792: „Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart’s Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bey dem unerschöpflichem Hayden fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozart’s Geist aus Haydens Händen. Bonn d 29.^t Oct. 792. Ihr warer [sic] Freund Waldstein.“

Elf erfolgreiche Wiener Jahre später skizzierte Beethoven von etwa November 1803 bis ca. Januar 1804 die Sonate op. 53 im Skizzenbuch „Landsberg 6“, unmittelbar im Anschluss an die Komposition der 3. Symphonie und vor seiner ersten intensiveren Beschäftigung mit der Oper *Leonore*. Die Sonate entstand zunächst mit dem später separat veröffentlichten *Andante favori* WoO 57 als langsamem Satz. Ferdinand Ries berichtet dazu: „Ein Freund Beethoven’s äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Ueberlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F dur, 3/8 Tact, allein heraus und componirte die interessante Introduction zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu“ (*Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler [...] und Ferdinand Ries*, Koblenz 1838, S. 101). Tatsächlich steht im Autograph der Sonate die *Introduzione* zum Rondo auf nachträglich zum Manuskript hinzugefügtem Papier.

Beethoven hatte die Sonate im August 1804 zusammen mit anderen Werken zunächst Breitkopf & Härtel in Leipzig angeboten. Als es jedoch über Monate nicht zu einer vertraglichen Einigung mit dem Verlag kam, überreichte er das Autograph dem Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir als Stichvorlage für die anschließend im Mai 1805 erschiene Originalausgabe. Letztere zeigt sich – wenn auch zu vermuten ist, dass Beethoven Vorabzüge zur Korrekturlesung erhielt – in zahlreichen Details als unzuverlässig, sodass wir neben ihr auch das Autograph als Hauptquelle unserer Edition herangezogen haben (zu Details siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe).

Die in vielerlei Hinsicht bahnbrechende „Waldstein-Sonate“ stellte die Pianisten auch technisch vor neue Herausforderungen, etwa im Rondo bei der Ausführung eines Trillers und einer Melodielinie gleichzeitig in einer Hand. Beethoven war sich der besonderen Schwierigkeit dieser Passagen bewusst und notierte im Autograph zwei Verein-

fachungsmöglichkeiten, die allerdings in der Originalausgabe nicht wiedergegeben wurden: „Nb: für diejenigen denen der Triller, da wo das Thema mit demselben verbunden, zu schwer vorkömmt, können sich denselben auf folgende Art erleichtern:



oder nach Maaßgabe ihrer Kräfte auch verdoppeln



Von diesen 6ser Werden auf jedes Viertel im Baß zwei angeschlagen, überhaupt kömmt es nicht drauf an, ob dieser Triller auch etwas von Seiner gewöhnlichen geschwindigkeit verliert.“

Die Ausnahmestellung der Sonate op. 53 innerhalb der bis 1805 von Beethoven veröffentlichten Werke wurde von den Zeitgenossen schnell erkannt, wenn auch nicht in allen Aspekten verstanden. So schrieb ein Rezensent in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 22. Januar 1806 (Sp. 261), „dass der erste und letzte Satz unter die ausgeführtesten, brillantesten und originelsten Stücke gehören, die man diesem Meister verdankt, dass sie aber auch voller wunderlicher Grillen und sehr schwer auszuführen sind“.

Den in den *Bemerkungen* genannten Institutionen sei für die zur Verfügung gestellten Quellenkopien herzlich gedankt.

München · London, Herbst 2011
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

The *Grande Sonate* in C major op. 53 by Ludwig van Beethoven (1770–1827), which is known today as the “Waldstein Sonata”, is dedicated to one of his most important patrons, Ferdinand Ernst, Count von Waldstein (1762–1823). The musically-gifted aristocrat had come to Bonn in 1788, and in the years that followed he formed a close friendship with Beethoven, who was eight years his junior. This resulted in at least two fruitful artistic collaborations in the early 1790s. In March 1791 the count presented a “Ritterballett” in Bonn for which Beethoven composed the music (although it remains unclear whether Waldstein supplied melodies and motivic material). Beethoven’s Eight Variations for Piano 4 hands on a theme by Waldstein WoO 67 were also composed there during this same period but were not published until 1794, by which time Beethoven had already moved to Vienna. Waldstein was also very supportive of this change of residence, which was important for Beethoven’s artistic development, and it is possible that the Elector of Bonn expressly entrusted him with the task of smoothing the way in Vienna for the pianist and composer. This was not difficult for Waldstein, who moved in the highest circles of the Viennese nobility, circles in which Beethoven was also soon moving with ease. Waldstein’s entry of 29 October 1792 into Beethoven’s “Stammbuch” (farewell album) has become famous: “Dear Beethoven, You are now travelling to Vienna to realise your long-frustrated wishes. Mozart’s genius is still in mourning, lamenting the death of its pupil. In the inexhaustible Haydn it found refuge, but no employment; through him it seeks to be united with another being. By unrelenting effort may you receive Mozart’s spirit from Haydn’s hands. Bonn 29th Oct. 792. Your true friend, Waldstein.”

After eleven successful years in Vienna, from around November 1803 to cir-

ca January 1804, Beethoven drafted the op. 53 Sonata in the sketchbook “Landsberg 6”, immediately following composition of the 3rd Symphony and before his first more intensive work on the opera *Leonore*. The Sonata originally had the *Andante favori* WoO 57 later published separately, as its slow movement. Ferdinand Ries reports in this connection that “one of Beethoven’s friends voiced the opinion that the Sonata was too long, for which he was much taken to task. But calmer reflection soon convinced my teacher of the validity of the remark. He now published the great *Andante* in F major, 3/8 time, separately, and subsequently composed the interesting introduction to the Rondo that is now to be found there” (*Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler [...] und Ferdinand Ries*, Koblenz, 1838, p. 101). In the autograph of the Sonata, the *Introduzione* to the Rondo movement has indeed been written on paper that was added to the manuscript only later.

Beethoven first offered the Sonata, along with some other works, to Breitkopf & Härtel in Leipzig in August 1804. But as there was still no contractual agreement with the publisher some months later, he presented the autograph to the Viennese Kunst- und Industrie-Comptoir, and this was used as the engraver’s copy for the original edition that finally appeared in May 1805. Even though we may assume that Beethoven received galley proofs for correction, that edition is unreliable in many details, so we have drawn both upon it and the autograph as primary sources for our own edition (for details see the *Comments* at the end of the current edition).

The “Waldstein Sonata”, groundbreaking in many ways, also presented pianists with new technical challenges, such as the simultaneous performance of a trill with a melody line in the same hand in the Rondo. Beethoven was conscious of the particular difficulty of these passages, and in the autograph wrote down two simplification possibilities that were, however, not reproduced in the original edition: “Nb: those for

whom the trill is too difficult where it is connected to the theme may make things easier in the following way:



Or, depending on their abilities, they can also double it



Of these sextuplets, two are played against each quarter note in the bass. In general it does not matter if this trill also loses some of its usual velocity.”

The exceptional place occupied by the Sonata op. 53 in Beethoven’s published works up to 1805 was quickly recognized by his contemporaries, even if it was not understood in every aspect. Thus a reviewer in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 22 January 1806 (col. 261) wrote “that the first and last movements belong among the most accomplished, most brilliant and most original pieces of this master, but are also full of a wondrous whimsicality, and are very difficult to perform”.

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

Munich · London, autumn 2011
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

La *Grande Sonate* en Ut majeur op. 53 de Ludwig van Beethoven (1770–1827) doit son surnom de «Waldstein» à son dédicataire, le comte Ferdinand Ernst von Waldstein (1762–1823), qui était l'un des principaux mécènes du compositeur. Cet aristocrate, doué pour la musique, était venu à Bonn en 1788 et avait noué au cours des années suivantes une solide amitié avec Beethoven, de huit ans son cadet. Au début des années 1790, cette amitié porta ses fruits sous la forme d'au moins deux projets communs: en mars 1791, le comte organisa un ballet de chevaliers à Bonn pour lequel Beethoven composa la musique (il n'est pas impossible que Waldstein ait fourni des mélodies et des motifs de son cru). À la même époque, Beethoven écrivit ses huit Variations pour piano à quatre mains sur un thème de Waldstein WoO 67 qui ne parurent cependant qu'en 1794, alors qu'il était déjà à Vienne. Waldstein fut également un soutien déterminant pour lui lorsque – étape importante sur le plan artistique – il quitta Bonn pour la capitale autrichienne. Le comte avait sans doute été chargé par le prince électeur de Bonn d'introduire Beethoven dans les cercles viennois, ce qui ne lui fut pas difficile parce qu'il entretenait d'excellentes relations avec la haute aristocratie des lieux, au sein de laquelle le compositeur se trouva bientôt comme un poisson dans l'eau. La mention que Waldstein inscrivit le 29 octobre 1792 dans le livret de famille de Beethoven est devenue célèbre: «Cher Beethoven! Vous allez à Vienne pour réaliser un souhait formé depuis si longtemps. Le génie de Mozart est encore en deuil et pleure la mort de son disciple. Il a trouvé refuge chez l'in-fatigable Haydn, mais pas d'occupation; à travers lui, il souhaite à nouveau être uni à quelqu'un. Par une application incessante, recevez des mains de Haydn l'esprit de Mozart. Bonn, le 29 oct. 792. Votre véritable ami Waldstein.»

Onze riches années viennoises plus tard, de novembre 1803 à janvier 1804 environ, Beethoven esquissait la Sonate op. 53 dans le cahier d'esquisses «Landsberg 6», juste après la composition de la 3^e Symphonie et avant de se plonger dans son opéra *Leonore*. Dans sa première mouture, la Sonate avait pour mouvement lent l'*Andante favori* WoO 57 qui allait par la suite être publié séparément, comme l'explique Ferdinand Ries, élève du compositeur: «Un ami de Beethoven lui dit un jour que la sonate était trop longue, ce qui le mit en fureur. C'est seulement en réfléchissant calmement que mon professeur fut bientôt persuadé de la justesse de la remarque. Il publia séparément le grand Andante en Fa majeur à 3/8 et composa ensuite l'intéressante introduction au Rondo qui se trouve maintenant dans la sonate» (*Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler [...] und Ferdinand Ries*, Coblenz, 1838, p. 101). Et en effet, l'*Introduzione* au Rondo est notée sur un papier rajouté a posteriori dans le manuscrit autographe de la Sonate.

Beethoven avait d'abord proposé la Sonate, avec d'autres œuvres, à Breitkopf & Härtel (Leipzig), en août 1804. Mais n'ayant pas réussi à s'entendre avec l'éditeur après des mois de discussions, il remit son autographe au Bureau des Arts et d'Industrie de Vienne qui servit de copie à graver pour l'édition originale parue en mai 1805. Nous avons constaté que celle-ci n'est pas fiable en de nombreux détails – même si l'on suppose que Beethoven dut en corriger les épreuves –, c'est pourquoi nous avons également utilisé l'autographe comme source principale pour notre édition (pour plus de détails, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

La Sonate «Waldstein», une œuvre pionnière à bien des égards, représentait pour les pianistes de l'époque un nouveau défi sur le plan technique, par exemple dans le passage du Rondo où une seule main doit exécuter un trille et une ligne mélodique en même temps. Beethoven était conscient de la difficulté de ce passage et indiqua dans son auto-

graphe deux manières de le simplifier – qui ne furent cependant pas reprises dans l'édition originale: «N. B.: Ceux qui trouvent le trille trop difficile à l'endroit où il s'ajoute au thème pourront le simplifier ainsi:



Ou, s'ils en sont capables, l'exécuter deux fois plus vite:



Sur chaque noire de la basse tombent deux de ces sextolets, mais de façon générale ce n'est pas grave si ce trille perd un peu de sa vitesse habituelle.»

Les contemporains de Beethoven reconnurent vite la place d'exception de la Sonate op. 53 au sein des œuvres qu'il avait publiées jusqu'en 1805, même s'ils n'en comprirent pas tous les aspects. On lit ainsi dans un compte rendu de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 22 janvier 1806 (col. 261), «que les premier et dernier mouvements font partie des morceaux les plus développés, les plus brillants et les plus originaux que l'on doit à ce maître, mais qu'ils regorgent d'idées bizarres et sont très difficiles à jouer».

Nous aimerions remercier ici vivement les institutions citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir mis à notre disposition des copies des sources.

Munich · Londres, automne 2011
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Einführende Bemerkungen · Introductory remarks · Remarques préliminaires

Diese Sonate – eine epische, fast kosmische Vision – komponierte Beethoven in gigantischen Ausmaßen. Sie weist eine Vielfalt von Kontrasten auf, gleichzeitig stellt sie sich als eine Einheit, ein in sich geschlossenes Ganzes dar. Selbst die pianistischen Dimensionen sind gewaltiger als jemals zuvor, sie passen eher zu einem großen Konzert als zu einer intimen Sonate (es gibt kadenzartige Codas im 1. und letzten Satz, und Beethoven verwarf einen langsamen Satz mit deutlich vokaler, persönlicher Wärme zugunsten einer schrofferen und trostlosen Einleitung). Schon in der Eröffnung (T. 1–13), die aus dem Inneren der Erde zu kommen scheint, finden wir eine pulsierende Energie, die fast den ganzen Satz bestimmt. Die Hauptelemente werden sowohl ausgearbeitet als auch kontrastierend gegenübergestellt, um eine gewaltige Struktur zu schaffen.

Vier Punkte springen ins Auge: (1) die chromatisch gefärbten, aufwärtsgerichteten Terzen, mit einer latenten Energie vorantreibend und ständig modulierend (siehe Notenbeispiel 1); (2) die großen Sprünge, die jede Terz unterstreichen (siehe Notenbeispiel 2); (3) die Umkehrung dieser beiden Einheiten und (4) der stufenweise chromatische Bass, der diesen vielen Phrasen eine einheitliche Richtung gibt (siehe Notenbeispiel 3).

Die Adagio-molto-Einleitung (die im übertragenen Sinne dunkle Nacht vor dem Morgengrauen) verwendet diesen Bass zweimal, zuerst in den eröffnenden Takten und später in T. 17 ff., wo er eine lange Modulation eröffnet.

Zurück zum 1. Satz, zu Punkt (1). Die Terzen sind als charakteristisches Motiv im gesamten Satz präsent. Sie bereiten in Diminution dominantisch das zweite Thema (T. 31 ff.) vor und liegen dem kontrastierenden, himmlischen zweiten Thema selbst (siehe Notenbeispiel 4), einem neuen Thema in T. 50 ff. (siehe Notenbeispiel 5) und seiner Umkehrung in T. 76 (siehe Notenbeispiel 6) zugrunde.

Zu Punkt (2). Die Oktavsprünge entwickeln sich im 1. Satz überraschend (etwa T. 142 ff. und Kadenz T. 261, in beiden Richtungen – aufwärts und abwärts). Aber noch faszinierender sind die Transformationen im letzten Satz. Schon das Thema, ganz anders im Charakter als die umtriebige Energie des 1. Satzes, verdankt seinen Ursprung den-

noch den ersten Takten (siehe Notenbeispiel 7).

Und die Kadenz mit dem berühmten Glissando ist in jeder Hinsicht – musikalisch und sogar technisch – eine transzendente Variation der Sprungidee. Vom Beginn des 1. Satzes also bis zu seinem Höhepunkt im letzten folgt die Sonate ihrem unausweichlichen Schicksal vom Dunkel zum Licht.

*

This Sonata by Beethoven – an epic, almost cosmic vision – is written in a huge scale with a multiplicity of contrasts and at the same time an underlying unity that goes through the entire work. Even its pianistic contours are on a larger scale than ever before, more like a big concerto than an intimate sonata (there are cadenza-like codas in the 1st and last movements and Beethoven rejected a slow movement that had a more vocal, personal warmth in favour of a far more stark and desolate introduction). From its opening statement (mm. 1–13), which seems to come from the earth's core, we see a pulsating energy that determines much of the movement. Its main elements will be both elaborated and opposed to create a vast structure.

There are four salient points: (1) the chromatically inflected upward thirds, propulsive, with a latent energy and constantly modulating (see music example 1); (2) the huge leaps that punctuate each third (see music example 2); (3) the reversal of these two points and (4) the stepwise chromatic bass that gives a unified direction to these many phrases (see music example 3).

The Adagio molto-introduction (the metaphorical dark night before the dawn) uses this bass twice, first in its opening measures and later at mm. 17 ff. where it initiates a long modulation.

Getting back to the 1st movement: point (1) – the thirds are a motivic feature throughout the movement – in diminution at the dominant preparation of the second theme (mm. 31 ff.), underlying the contrasting and celestial second theme itself (see music example 4), a theme at mm. 50 ff. (see music example 5) and its reversal at m. 76 (see music example 6).

Point (2) – the octave leaps have startling developments in the 1st movement (i. e. mm. 142 ff. and cadenza

m. 261, in both directions – up and down). But even more startling are the transformations in the last movement. The very theme, quite opposed to the bustling energy of the 1st movement, nevertheless owes its origin to the first few measures (see music example 7).

And the cadenza with the famous glissando is a transcendental variation in everyway – musically and even technically – of the leap idea. Thus from the Sonata's beginnings to its climax in the last movement it follows its inevitable fate from darkness to light.

*

Cette Sonate de Beethoven, au souffle épique, presque cosmique, et aux proportions énormes, présente de multiples contrastes tout en étant traversée d'un bout à l'autre par un fil conducteur qui lui donne une unité sous-jacente. Par son écriture pianistique aussi, elle a une plus grande envergure que les sonates antérieures, relevant plus du grand concerto que de la sonate intime (le 1^{er} mouvement et le finale renferment des codas qui ont l'allure de cadences, et Beethoven a après coup remplacé le mouvement lent plein de vocalité et d'une grande chaleur de caractère par une introduction morne et désolée). Dès les mesures introductives (mes. 1–13), qui semblent provenir des entrailles de la terre, on est confronté à une énergie trépidante qui anime une grande partie du mouvement. Les éléments principaux, développés et opposés, vont donner naissance à une vaste structure.

On relève quatre éléments fondamentaux: (1) les tierces montantes avec une inflexion chromatique, animées d'une énergie propulsive et constamment modulantes (voir exemple musical 1); (2) les énormes sauts d'octave entre chaque mouvement ascendant de tierce (voir exemple musical 2); (3) l'inversion des sauts et du mouvement de tierce et (4) la descente chromatique de la basse qui donne une direction à ces phrases (voir exemple musical 3).

L'introduction Adagio molto (métaphoriquement la nuit noire précédant l'aube) utilise cette basse descendante deux fois, tout d'abord dans les premières mesures puis mes. 17 ss. où elle initie une longue modulation.

Mais revenons au 1^{er} mouvement: (1) la tierce est un élément générateur que l'on retrouve dans tout le mouve-

ment: en diminution, lors de la préparation, sur la dominante, du deuxième thème (mes. 31 ss.); de façon sous-jacente dans le deuxième thème lui-même, contrastant, d'une beauté céleste (voir exemple musical 4); dans le nouveau thème qui démarre mes. 50 ss. (voir exemple musical 5) et dans son mouvement inversé, mes. 76 (voir exemple musical 6).

(2) Les sauts d'octave se développent de façon saisissante dans le 1^{er} mouve-

ment (p. ex. mes. 142 ss. et à la cadence mes. 261, dans les deux directions – ascendante et descendante). Ce qui est encore plus fascinant, ce sont les transformations dans le dernier mouvement. Le thème en lui-même, bien que bien différent dans son caractère par rapport à l'agitation du 1^{er} mouvement, doit cependant son origine aux premières mesures (voir exemple musical 7).

Et dans la cadence, le fameux glissando est une variation transcendante à tout point de vue – musicalement et techniquement – de l'idée du saut. Ainsi la sonate suit-elle son destin inéluctable, du sombre à la lumière, du début du 1^{er} mouvement jusqu'au finale, véritable sommet de l'œuvre.

Murray Perahia

Notenbeispiel 1 · Music example 1 · Exemple musical 1



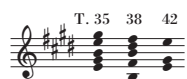
Notenbeispiel 2 · Music example 2 · Exemple musical 2



Notenbeispiel 3 · Music example 3 · Exemple musical 3



Notenbeispiel 4 · Music example 4 · Exemple musical 4



Notenbeispiel 5 · Music example 5 · Exemple musical 5



Notenbeispiel 6 · Music example 6 · Exemple musical 6



Notenbeispiel 7 · Music example 7 · Exemple musical 7

