

Vorwort

Sonaten op. 2

Ludwig van Beethovens (1770–1827) Klaviersonaten op. 2 erschienen im März 1796 bei seinem ersten Verleger in Wien, dem erfolgreichen Familienunternehmen Artaria & Comp. Dort hatte Beethoven schon im Juli 1793, wenige Monate nach seiner Übersiedlung in die österreichische Metropole, die Variationen für Violine und Klavier über „Se vuol ballare“ aus Mozarts *Le Nozze di Figaro* WoO 40 als erste Wiener Veröffentlichung unterbringen können. Der Bedeutung des Ereignisses entsprechend trug das Titelblatt der Variationen die erste Werkzählung einer Komposition Beethovens überhaupt: „Oeuvre I“. Diese Zählung sollte jedoch keinen Bestand haben.

Vor 1793 hatte Beethoven nur wenige Stücke veröffentlichen können. Wir wissen lediglich von sieben Drucken unter seinem Namen in Speyer, Mannheim und Mainz, darunter als die bedeutendsten die drei „Kurfürsten“-Sonaten WoO 47 und die 24 „Righini“-Variationen WoO 65. Doch trotz ihres kompositorischen Gewichts erhielten beide keine Opuszahl, und auch den erwähnten Mozart-Variationen WoO 40 von 1793 wurde in späteren Auflagen die Bestimmung als „Oeuvre I“ wieder entzogen. Dies geschah sicher auf Wunsch Beethovens, der Opuszahlen für wirklich bedeutende Schöpfungen reservieren wollte. Er ließ daher zukünftig seine populären Variationszyklen nur mit „N^{ro} 1“ etc. durchzählen, beginnend mit denjenigen aus 1793. Die Opuszahl 1 wurde dann den 1794/95 entstandenen drei Klaviertrios zugewiesen, gefolgt von den seinem kurzzeitigen Lehrer Joseph Haydn gewidmeten drei Klaviersonaten op. 2. Bei Artaria setzte Beethoven die Reihe bis Opus 8 fort, bevor er sich ab 1798 auch an andere Verlage in Wien wandte. Obwohl also die Klaviersonaten op. 2 nicht die ersten Werke dieser Gattung waren, die Beethoven veröffentlichte, stellte diese Dreiergruppe doch die erste unter den Sonaten dar, die Beethoven einer Opuszahl für würdig hielt. In der heute übli-

chen Zählung der Sonaten sind sie daher die Nummern 1 bis 3. Die „Kurfürsten“-Sonaten von 1783, die Cramers *Magazin der Musik* vom 14. Oktober des Jahres als „vortrefliche Composition eines jungen Genies von 11 [sic] Jahren“ beschrieb, gingen in dieser Hinsicht leer aus.

Zahlreiche Dokumente belegen, dass Beethoven sich im Allgemeinen während der Vorbereitung zur Veröffentlichung seiner Werke und sogar auch danach intensiv um seine Kompositionen kümmerte, besonders wenn der Verlag vor Ort war. So wissen wir durch einen Brief an einen Angestellten bei Artaria, dass Beethoven gleich bei der ersten dort in Angriff genommenen Drucklegung der Variationen über „Se vuol ballare“ den Verleger in einige Verlegenheit brachte: „ich muß ihnen aber noch einige Fehler anmerken, die ich sie bitte doch ja gleich corrigiren zu laßen, weil sie wirklich von erheblichkeit sind. [Es folgt eine längere Auflistung von Druckfehlern] ich bitte sie, ja doch damit zu eilen, daß alles dieses sammt dem titelblatte geändert wird. sollten schon einige verkauft seyn, so muß artaria sorgen, daß er die exemplare wider bekommt, und die Fehler Corrigirt“ (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, München 1996, Brief Nr. 10, nach dem 19. Juni 1793). Auch wenn wir für die Drucklegung der Klaviersonaten op. 2 keine ähnlichen brieflichen Zeugnisse haben, so stehen uns doch zahlreiche Abzüge unterschiedlicher Stadien der Druckplatten zur Verfügung, die teilweise intensive Korrekturarbeiten dokumentieren. Darunter finden sich zwei Exemplare, die ohne Zweifel von Beethoven selbst oder unter seiner direkten Einflussnahme korrigiert wurden (siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Dies macht allerdings den großen Mangel kaum wett, kein Autograph für unsere Edition zur Verfügung zu haben. Zeugnisse zu Opus 2 von Beethovens Hand sind lediglich in Form von Skizzen erhalten, die auf eine Ausarbeitung der Sonaten in den Jahren 1794/95 hindeuten, unter Rückgriff auf Ideen, die er ein Jahr zuvor notiert hatte. Auch übernahm er Passagen aus dem fast zehn

Jahre früher entstandenen Klavierquartett C-dur WoO 36 Nr. 3 in den langsamen Satz der Sonate Nr. 1 und den Kopfsatz der Sonate Nr. 3. Das vollständige Autograph der Sonaten ging dann wohl, wie in Beethovens frühen Jahren üblich, als Stichvorlage und Eigentumsnachweis an den Verlag (später bestand man dort auf Abschriften, da die Handschrift des Komponisten die Stecher vor erhebliche Herausforderungen stellte). Seitdem ist das Manuskript nicht mehr nachweisbar und steht damit zur Bestätigung verschiedener problematischer Lesarten der Originalausgabe für die Edition der Sonaten nicht mehr zur Verfügung. Auch die 1798 in Bonn bei Simrock (Plattenummer 75) und in Paris bei Pleyel (Plattenummer 117) erschienenen Nachdrucke können hier nicht weiterhelfen, da sie mit Sicherheit ohne Beethovens Zutun zustande kamen.

Gewidmet ist Beethovens Opus 2 keinem Geringeren als Joseph Haydn (1732–1809), bei dem Beethoven vermutlich ab seiner Ankunft in Wien Ende 1792 bis zu Haydns Abreise nach England im Januar 1794 Kompositionsunterricht nahm. Beethovens Schüler und Freund Ferdinand Ries wusste in seinen und Gerhard Wegelers *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* (Koblenz 1838, S. 86) zu berichten: „Haydn hatte gewünscht, daß Beethoven auf den Titel seiner ersten Werke setzen möchte: ‚Schüler von Haydn.‘ Beethoven wollte dieses nicht, weil er zwar, wie er sagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe.“ Diese sicher übertriebene Äußerung war möglicherweise auch darin begründet, dass Haydn laut Ries' Bericht Beethovens Klaviertrios op. 1 in Teilen kritisiert hatte (vgl. *Biographische Notizen*, S. 84 f.). Doch scheint es 1794/95 nicht zu weiteren Verstimmungen gekommen zu sein, denn Haydn lud Beethoven schließlich ein, am 18. Dezember 1795 und 8. Januar 1796 an einer Akademie mit einem Klavierkonzert (Opus 15 oder 19) teilzunehmen. Auch spielte ihm Beethoven selbst 1795 die neuen Sonaten – nach dessen Rückkehr aus England im August – in einem Privatkonzert bei

Fürst Lichnowsky vor (vgl. *Biographische Notizen*, S. 29). Die Widmung der im März 1796 erschienenen Sonaten darf also durchaus als besonderer Dank an den Lehrer und Förderer Haydn verstanden werden.

Sonate op. 7

Beethovens „Grande Sonate“ op. 7 in Es-dur erschien im Oktober 1797, in der Werkfolge dieser Gattung nach den drei Klaviersonaten op. 2 und vor der nächsten Dreiergruppe der Sonaten op. 10. Zunächst plante Beethoven die 1796/97 entstandene Komposition wohl nicht als Einzelveröffentlichung, sondern zum späteren Opus 10 zugehörig. So finden sich in einer Sammlung loser Skizzenblätter, dem sogenannten Kafka-Konvolut, im Umfeld von Notierungen zu Opus 7 Skizzen zu einem dort nicht verwendeten Trio – Material, das später in Opus 10 Nr. 3 aufging. Die Vermutung liegt nahe, dass die Sonate aufgrund ihrer besonderen zeitlichen Ausdehnung und emotionalen Bandbreite bald aus dem geplanten Verbund gelöst und separat herausgegeben wurde.

Der „Beytitel *appassionata* [...] würde weit eher für die Es Sonate Op. 7 passen, welche er in einer sehr passionierten Stimmung schrieb“, berichtet Carl Czerny in seinen *Notizen über Beethoven* („viel zu großartig“ für diesen Beinamen sei dagegen die unter diesem Populärtitel bekannte Sonate op. 57). Czerny war es angeblich auch, der die „Passion“ in der Musik des 26-jährigen Beethoven mit der 16-jährigen Widmungsträgerin, Anna Luise Barbara (Babette) Gräfin von Keglevicz (1778–1813), in Verbindung brachte (Thayer, *Beethoven*, Bd. 2, S. 135). Ein Brief des Grafen Karl Keglevicz bestätigt dies: „Die Sonate wurde von Beethoven für sie, als sie noch Mädchen und er ihr Lehrer war, componirt“ (zitiert nach *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, hrsg. von Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach, München 2009, Bd. 1, S. 506). Nur spekuliert werden kann darüber, ob Babettes Vater das Werk tatsächlich bei Beethoven für seine Tochter in Auftrag gegeben und sich ein sechsmonatiges Exklusivrecht gesichert hatte

oder ob Beethoven aus sehr persönlichen Motiven eine Widmung an seine Klavierschülerin aussprach.

Eine autographe Niederschrift der Sonate hat sich – wie bei allen Klaviersonaten vor Opus 26 – nicht erhalten, ebensowenig eine von Beethoven überprüfte Abschrift. Somit kann der vorliegenden Edition nur die Originalausgabe als Quelle zugrunde gelegt werden. Aufgrund der engen Beziehungen zum ortsansässigen Originalverleger ist davon auszugehen, dass Beethoven diesen Druck nicht nur autorisierte, sondern die Druckvorbereitung auch Korrektur lesend begleitete.

Anders als bei den beiden Werkgruppen Opus 2 und 10, die zeitnah zum ersten Erscheinen zahlreiche Nach- und Raubdrucke in verschiedenen Verlagen erlebten, war die Reaktion auf Opus 7 zunächst eher verhalten. Erst sechs Jahre nach der Veröffentlichung bei Artaria in Wien erschienen eine Ausgabe in Paris (Verlag Sieber), nochmals zwei Jahre später in Leipzig (Hoffmeister & Kühnel), 1806 dann in Mainz (Zulehner, später Schott). In diesem Jahr – am 14. Juni 1806 – druckte die *Zeitung für die elegante Welt* die vermutlich erste Besprechung der Komposition überhaupt. Der Rezensent schreibt: „Diese Sonate zählt [...] zu den vortrefflichsten des originellen Kompositors. Sie bildet ein großes edles Ganze. Ein heroisches Feuer macht den vorherrschenden Zug ihres Charakters aus [...]. – Diese Komposition ist voll großen Effekts, wenn sie mit geübter Hand eben so hinreißend feurig, als zart und gefällig vorgetragen wird.“

Sonaten op. 10

Nach den drei Klaviersonaten op. 2, die Beethoven 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 [!] 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 veröffentlichen 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 niederschrieb: „Die Menuetten zu den Sonaten inskünftige nicht länger als von höchstens 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-Camus' (1767–1827), 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 vermittelt 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.

Sonate op. 13

Die *Grande Sonate pathétique* op. 13 gehört zu denjenigen Werken Beethovens, über deren Entstehung wir kaum Konkretes wissen. Zwei einzelne Skizzen, die sich unzweifelhaft dem Schluss des letzten Satzes zuordnen lassen, finden sich unter Notierungen zu den Streichtrios op. 9 Nr. 1 und 3 aus der Zeit Mitte 1797 bis Mitte 1798. Keinerlei eindeutige Skizzen zur Sonate finden sich jedoch im ersten Skizzenbuch „Grasnick 1“, das Beethoven im Anschluss zu benutzen begann. Daher geht man heute davon aus, dass die wesentliche Kompositionsarbeit zumindest in einer ersten Phase tatsächlich bis Mitte 1798 abgeschlossen war. Damit würde die Sonate zu einer Zeit entstanden sein, in

der Beethoven neben den Streichtrios auch an den Klaviersonaten op. 10 und op. 14 arbeitete sowie am „Gassenhauer“-Trio op. 11 und den drei Violinsonaten op. 12.

Ob die berühmte „Pathétique“ allerdings von Anfang an als Klaviersonate konzipiert war, wird seit jeher bezweifelt. Die erwähnten Skizzen enthalten nämlich einige weit gespreizt notierte Akkorde, die eher auf ein Streichinstrument als auf ein Klavier hindeuten. Daher könnte es sich um Skizzen zu einem ursprünglich geplanten Schlusssatz für das Streichtrio op. 9 Nr. 3 handeln, das ebenfalls in der Tonart c-moll komponiert ist. Auch stellt sich die Frage, ob Beethoven die Sonate ursprünglich als Einzelveröffentlichung geplant hatte oder ob sie nicht zunächst für eine zu dieser Zeit noch immer übliche Dreier- oder Sechsergruppe vorgesehen war (siehe Sonaten op. 14 unten). Beides lässt sich heute auf Basis der vorhandenen Faktenlage nicht klären. Auch eine bereits nach zwei Takten des 1. Satzes abgebrochene Reinschrift der Sonate, die sich heute im Skizzenbuch „Landsberg 7“ findet (zu den Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition), lässt sich nicht genauer datieren. Es ist unklar, ob sie ebenfalls noch vor Mitte 1798 entstand oder doch vielleicht erst später im Verlauf der Jahre 1798/99.

Gesichert ist allerdings, dass die Sonate im Herbst 1799 im Verlag Hoffmeister in Wien erschien. Laut einer Annonce in der *Wiener Zeitung* vom 18. Dezember hatte sie, zusammen mit den Klaviervariationen über Süßmayrs „Tändeln und Scherzen“ WoO 76, „eben die Presse verlassen“ (S. 4313). Der äußerst produktive Komponist Franz Anton Hoffmeister war seit 1784 auch als Musikverleger in Wien aktiv. Beethoven fühlte sich ihm freundschaftlich verbunden, sprach ihn als „Geliebtester Hr Bruder“ an und sah in ihm wohl mehr den seelenverwandten Künstler als einen Kaufmann (vgl. dazu Brief Nr. 64 in *Beethovens Briefwechsel*). Hoffmeister gehörte zu einer Gruppe von Wiener Verlegern, an die sich der Komponist ab 1798/99 für die Veröffentlichung seiner Werke

wandte und die den Verlag Artaria als bis dahin fast alleinigen Partner Beethovens ablösten. Ab 1800 verbündete sich Hoffmeister mit dem Leipziger Ambrosius Kühnel und gründete dort das Bureau de Musique, Hoffmeister & Kühnel, in dem zwei Jahre später eine der Originalausgabe bis ins Detail nachgeahmte, neu gestochene Ausgabe erschien. Den Wiener Standort seines Verlags betrieb Hoffmeister ebenfalls weiter, gab jedoch möglicherweise aus Kapazitätsgründen die Stichplatten der Originalausgabe an Joseph Eder, der sie schon ab 1800/01 einsetzte und unter eigenem Verlagsnamen eine Titelaufgabe produzierte. So entstanden kurz nach Erscheinen der Originalausgabe in der Rechtsnachfolge zwei unabhängige Publikationslinien der Sonate. Da für beide gilt, dass Beethoven auf Nachdruck bzw. Neuausgabe mit größter Wahrscheinlichkeit keinen Einfluss hatte, ist lediglich die ursprüngliche, 1799 erschienene Originalausgabe Quelle unserer Edition.

Neben der Sonate „Les Adieux“ op. 81a ist die *Sonate pathétique* die einzige, der Beethoven selbst einen charakteristischen Eigennamen verlieh (sämtliche anderen Beinamen wie „Mondschein“, „Sturm“, „Pastorale“ etc. stammen aus der späteren Rezeptionsgeschichte). Er trägt damit dem ausgeprägten leidenschaftlichen Charakter der Außensätze Rechnung, im Besonderen der Grave-Einleitung zum 1. Satz sowie der gewählten Tonart, die in dieser Zeit eng mit dem Begriff des Pathetischen verbunden war. Schon der Rezensent der Originalausgabe erkannte dies: „Nicht mit Unrecht heißt diese wohlgeschriebene Sonate pathetisch, denn sie hat wirklich bestimmt leidenschaftlichen Charakter. Edle Schwermuth kündigt sich in dem effektvollen, wohl und fließend modulirten Grave aus C moll an, das den feurigen Allegrosatz, der viel starke Bewegung des ernsten Gemüths ausdrückt, bisweilen unterbricht“ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 19. Februar 1800, Sp. 373 f.).

Doch auch das Gedankengut des „Pathetisch-Erhabenen“ – Friedrich Schillers Idee des tiefen Leidens, dem

sich der Mensch mit „Gemüthsfreiheit“ oder mit dem Vermögen des Widerstands entgegenstellt und so seine moralische Freiheit behauptet – hatte in dieser Zeit bereits seine Verbreitung gefunden. Der Rezensent der Leipziger Neuausgabe jedenfalls erkannte diese Eigenschaften der menschlichen Natur in der Sonate: „Sie beginnt mit einem Grave von erhabenem Charakter, das sich in ein hinreißend feuriges Allegro di molto verliert. Das Grave kehrt darin nur auf wenig Takte zweimal zurück, aber der heroische Affekt behauptet die Oberhand“ (*Zeitung für die elegante Welt*, 8. Februar 1807, Sp. 997 f.).

Sonaten op. 14

Am 21. Dezember 1799 erschien im *Anhang zur Wiener Zeitung* Nr. 102 die folgende Verlagsanzeige: „Neue Musikalien, welche in der Kunsthandlung des T. Mollo und Comp. zu haben sind: L. v. Beethoven, 3 [sic] Sonaten für das Klavier. Op. 14 [Preis:] 2 fl. 20 kr.“ Hierbei handelt es sich um das einzige gesicherte Datum zur Entstehungsgeschichte der zwei Klaviersonaten op. 14. Wir wissen also, dass Ende 1799 die Originalausgabe der Werke in Wien erschien – wann allerdings beide Sonaten komponiert wurden, bleibt weitgehend im Dunkeln. Zur Sonate Nr. 1 existiert recht umfangreiches Skizzenmaterial aus dem Jahr 1798, zur Nr. 2 dagegen finden sich keinerlei handschriftliche Zeugnisse. Offen muss außerdem bleiben, ob der Verlag Mollo und Comp. nicht vielleicht tatsächlich noch eine dritte Sonate von Beethoven erwartete, wie in der Anzeige angekündigt. Dreier- und Sechsergruppen mit einer Opuszahl von Werken einer Gattung waren zu dieser Zeit eher die Regel. Auch Beethoven hielt sich bis etwa 1806 bei den solistisch und kammermusikalisch besetzten Genres an diese Gepflogenheit, wie die Opera 1, 2, 9, 10, 12, 18, 30, 31, 45 und 59 eindrucksvoll belegen. Hatte Beethoven in einem frühen Entwurfstadium etwa vielleicht die spätere *Grande Sonate Pathétique* op. 13 für diese Werkgruppe geplant und dann aus offensichtlichen stilistischen Gründen davon abgesehen, sie zu integrieren? Im Skiz-

zenmaterial der Jahre 1797/98 finden sich jedenfalls auch einige weitere Ansätze zu später nicht ausgeführten Klaviersonaten.

Von der Klaviersonate op. 14 Nr. 1 erschien 1802 im Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir eine Übertragung für Streichquartett, laut Titelblatt des Stimmdrucks „par Louis van Beethoven arrangé par lui même“. Dieser seltene Fall einer „Bearbeitung“ durch Beethoven selbst traf zeitlich wohl nicht von ungefähr mit seinem Bemühen zusammen, den Musikalienmarkt von schlechten, unautorisierten Arrangements zu „befreien“. So ließ er am 30. Oktober 1802 folgende „Nachricht“ in der *Wiener Zeitung* abdrucken: „Ich glaube es dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, öffentlich anzuzeigen, daß die beyden Quintetten aus C dur und Es dur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Simphonie [op. 21] von mir) bey Hr. Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem bekannten Septett von mir op. 20) bey Hr. Hofmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Original Quintetten, sondern nur Uebersetzungen sind, welche die Hr. Verleger veranstaltet haben. – Das Uebersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserm fruchtbaren Zeitalter – der Uebersetzungen) ein Autor nur umsonst sträuben würde, aber man kann wenigstens mit Recht fordern, daß die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde. – Dies, um dergleichen Fällen in Zukunft vorzubeugen.“ Beethoven wollte also bei seiner eigenen Übertragung der Sonate Opus 14 Nr. 1 mit gutem Beispiel vorgehen. So schreibt er einige Monate früher, in einem Brief vom 13. Juli 1802 an Breitkopf & Härtel: „die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behauptete fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch – und ohne mich an beide große Männer

anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und ungeändert werden müssen, so muß man – noch hinzuthun, und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß – ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G. [Geigen] I. [Instrumente] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein anderer nach“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 97). Nicht nur wegen dieses Anspruchs des Komponisten, der sich tatsächlich in der Streichquartettfassung zu Opus 14 Nr. 1 verwirklicht findet, wurde letztere in der vorliegenden Edition vergleichend einbezogen. Die Übertragung bietet durch die wesentlich detailliertere Bezeichnung der Stimmen mit Dynamik und Artikulation die Chance, Rückschlüsse auf die in der Klaviersonaten-Gattung übliche sparsame, oft eben leider auch lückenhafte Bezeichnung zu ziehen. Häufig geht die Übertragung ganz eigene musikalische Wege, die eine Berücksichtigung in der vorliegenden Edition verbieten – manchmal jedoch gibt die Lesart in der Übertragung gute Hinweise auf die Interpretation der Klaviersonate, die wir dem Musiker nicht vorenthalten wollen.

Sonate op. 22

Die ersten Ideen zur Klaviersonate op. 22 schrieb Beethoven in einem Skizzenbuch vom Sommer 1800 nieder. Sie stellen das Rondothema des letzten Satzes zunächst in den Zusammenhang mit Skizzen zum letzten Satz des Streichquartetts op. 18 Nr. 6 und außerdem – auf Papier gebracht in A-dur – in die Konzeptionsphase zur Violinsonate a-moll op. 23. Tatsächlich hatte Beethoven wohl erneut zunächst die Komposition einer „klassischen“ Gruppe von drei Sonaten ins Auge gefasst, wobei sich erst im Laufe der Skizzierung verschiedener Ideen und Verläufe die Instrumentierung herauschälte. Opus 22 arbeitete er als Klaviersonate aus, die beiden Sonaten op. 23

und 24 – zu letzterer finden sich ebenfalls erste Ideen in diesem Skizzenbuch – sind bekanntermaßen Violinsonaten.

Wie schon im Fall der 1799 erschienenen *Grande Sonate pathétique* op. 13 verkaufte Beethoven das neue Klavierwerk an seinen „geliebtesten Bruder“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 5), den Komponisten und Verleger Franz Anton Hoffmeister. Ein erstes Angebot verfasste Beethoven am 15. Dezember 1800 und wiederholte es am 15. Januar 1801 mit dem Hinweis: „diese Sonate hat sich gewaschen“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 49, 55). Nach der wenige Tage später erfolgten Zusage übersandte Beethoven im April und Juni die Opuszahl und den auf dem Titel abdruckenden Text (vgl. *Beethoven Briefwechsel* Nr. 60, 64), auch die Stichvorlage – eine überprüfte Kopistenabschrift – war wohl in den ersten Monaten des Jahres überreicht worden. Sowohl Verleger als auch Komponist zeigten sich mit dem Ergebnis zufrieden, das im März 1802 das Licht der Welt erblickte. „Meine Sonate ist schön gestochen“, schrieb Beethoven am 8. April nach Erhalt der Druckexemplare (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 84).

Gewidmet ist die Sonate op. 22 Johann Georg Reichsgraf von Browne-Camus (1767–1827), einem der wichtigsten Gönner Beethovens, der sich um 1794/95 in Wien niedergelassen hatte. Der Komponist eignete sowohl dem Reichsgrafen als auch dessen Gattin mehrere Werke zu und erhielt als Dank laut Ferdinand Ries unter anderem ein Reitpferd geschenkt (für die Widmung der Variationen WoO 71 an Anna Margarete Gräfin von Browne-Camus; vgl. *Biographische Notizen*, S. 120 f.). Ein spezieller Text auf das erste dem Grafen gewidmete Werk, die Streichtrios op. 9, zeugt von der besonderen Beziehung zwischen Komponist und Widmungsempfänger: „Monsieur, tief durchdrungen von Ihrer so liebenswürdigen wie großzügigen Freigebigkeit, erfreut sich der Autor dies der Welt mitteilen zu können, indem er Ihnen dieses Werk widmet. Wenn die Kunstproduktionen, die Sie als Kenner unter Ihrer Obhut ehren, weniger von der Eingebung des Genies abhängen, als von der Bereitschaft das Beste von sich

zu geben, hätte der Autor die so sehr ersehnte Genugtuung, dem vornehmsten Mäzen seiner Muse das Beste seiner Werke anzubieten“ (Im Original Französisch; Originalausgabe der Streichtrios, Wien, Jean Traeg, 1798, Beethoven-Haus Bonn, Signatur C 9 / 12).

Eine erste Rezension der Originalausgabe von Opus 22 erkannte ganz offensichtlich die Bedeutung des Werkes nicht und handelte es als „brav gearbeitete Sonate [...] aber nur für geübtere Spieler“ ab (*Zeitung für die elegante Welt*, 29. Juli 1802, Sp. 724). Ganz anders jedoch die sieben Jahre später anlässlich einer erschienenen Titelaufgabe verfasste Besprechung in derselben Zeitung, in der es heißt: „Beethovens unerschöpfliches Genie gibt jedem seiner Werke einen so ganz eigenen Charakter, daß nicht leicht eins mit dem andern verglichen werden kann. Auch diese Sonate vereinigt auf eine sehr originelle Weise Glänzendes und Kraftvolles, Feierliches und Rührendes, Heiteres, Gefälliges und Erschütternd-Großes oder Erhabenes, in ihren schön kontrastirten und verbundenen Sätzen. [...] Sie gehört zu den schwereren Sonaten Beethovens“ (*Zeitung für die elegante Welt*, 6. August 1807, Sp. 997). Tatsächlich, sie hat sich „gewaschen“!

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

München · London, 2006–2021
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

Sonatas op. 2

Ludwig van Beethoven's (1770–1827) Piano Sonatas op. 2 were issued in March 1796 by his first Viennese publisher, the successful family-run company Artaria & Comp. It was this same publishing house that had agreed to release Beethoven's Variations for Violin and Piano on "Se vuol ballare" from Mozart's *Le Nozze di Figaro* WoO 40, as early as July 1793, just a few months after Beethoven had moved to the Austrian cultural centre. These Variations were the composer's first Viennese publication and the title leaf attested to the significance of this event as it bore the very first work number for one of his compositions: "Oeuvre I". This number was, however, not to last.

Prior to 1793 Beethoven had only been able to publish a few pieces. We know of seven printed editions published under his name in Speyer, Mannheim and Mainz, including the most important of all, the three "Kurfürsten" ("Electoral") Sonatas WoO 47 and the 24 "Righini" Variations WoO 65. Yet despite their importance as compositions neither work was given an opus number, and even in later impressions of the aforementioned Mozart Variations WoO 40, the designation "Oeuvre I" was removed. This was undoubtedly undertaken at Beethoven's request, as he wanted to reserve opus numbers for truly significant compositions. For this reason he had his popular cycles of variations only numbered with "N^{ro} 1" etc. from this time on, including the ones from 1793. The designation opus 1 was then allocated to the three Piano Trios that were composed in 1794/95, followed by the three Piano Sonatas op. 2 that were dedicated to Joseph Haydn, who had been his teacher for a short period. Beethoven continued to assign opus numbers, up to and including opus 8, to works published by Artaria, before also turning to other Viennese publishing houses from 1798 onwards. Thus, although the Piano Sonatas op. 2

were not the first works for this genre that the composer published, this group of three was the first of the sonatas that Beethoven deemed worthy of having an opus number. Accordingly, the Sonatas are numbered 1 to 3. The "Kurfürsten" Sonatas of 1783, described as being "excellent compositions of a young prodigy of 11 [sic] years", in Cramer's *Magazin der Musik* of 14 October of that year, were left out in this respect.

Numerous documents testify to the fact that Beethoven was, generally-speaking, closely involved in the preparations for publication of his works and even continued to concern himself with them afterwards, particularly if the publishing house was based locally. Thus we know from a letter to one of Artaria's employees that Beethoven had placed the publishing house in a somewhat difficult position even when embarking on their first publication, namely the Variations on "Se vuol ballare": "I have to point out a few errors that I would ask you to have corrected immediately, as they are really significant. [There follows a long list of printing errors] I would ask you to do so speedily, so that all of these and the title page are changed. Should several [copies] already have been sold, then Artaria must ensure that these copies are returned and the mistakes corrected" (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, vol. 1, Munich, 1996, letter no. 10, after 19 June 1793). Although there are no similar references in letters regarding the publication of the Piano Sonatas op. 2, there are however numerous copies of the printed edition representing different stages of the printing plates that provide evidence of the in part extensive correction process. Among these are two copies that without a doubt were either corrected by the composer himself or with his direct involvement (see the *Comments* at the end of the present edition).

However, this is scant compensation for the fact that there is no autograph available for consultation. Evidence of opus 2 in Beethoven's own hand only survives in the form of sketches. These point to his having worked on the Sonata

in the years 1794/95, although he drew on ideas that he had noted down the previous year. In addition, he borrowed passages from the Piano Quartet in C major WoO 36 no. 3, written almost ten years earlier, in the slow movement of the Sonata no. 1 and in the head movement of the Sonata no. 3. The complete autograph of the Sonatas was then probably handed over to the publishing house, as was customary with Beethoven's early works, to be used as an engraver's copy and then as evidence of ownership (publishers later insisted on receiving copies because the composer's handwriting presented considerable challenges to the engravers). Ever since, the manuscript has not been able to be traced and thus cannot be consulted in order to resolve a variety of problematic readings in the original edition of the Sonatas. The reprints published in 1798 in Bonn by Simrock (plate number 75) and in Paris by Pleyel (plate number 117) cannot shed any light here either, as they were in all probability produced without any involvement on the part of the composer.

Beethoven's opus 2 is dedicated to none other than Joseph Haydn (1732–1809), with whom Beethoven studied composition presumably from the time he arrived in Vienna at the end of 1792 to Haydn's departure for England in January 1794. Beethoven's pupil and friend Ferdinand Ries recorded the following in the *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz, 1838, p. 86), which he published together with Gerhard Wegeler: "Haydn desired that Beethoven should write on the title pages of his first works: 'Schüler von Haydn' [pupil of Haydn's]. Beethoven did not want to do so because, although as he said he had had some lessons from Haydn, he had never learned anything from him." This undoubtedly exaggerated claim might possibly have had its origins in the fact that, according to Ries's account, Haydn had criticised Beethoven's Piano Trios op. 1 in parts (cf. *Biographische Notizen*, pp. 84 f.). Yet in 1794/95 there seem to have been no further upsets because in the end Haydn invited Beethoven to take part

in an academy on 18 December 1795 and 8 January 1796 with a piano concerto (op. 15 or 19). Beethoven himself also played the new Sonatas to Haydn in 1795 – following the latter’s return from England in August – in a private concert hosted by Prince Lichnowsky (cf. *Biographische Notizen*, p. 29). The dedication of the Sonatas that were published in March 1796 can thus be seen as a sign of particular gratitude towards his teacher and patron Haydn.

Sonata op. 7

Beethoven’s “Grande Sonate” op. 7 in E♭ major was published in October 1797. In the work-list of Beethoven’s piano sonatas, it comes after the three sonatas op. 2 and before the next group of three sonatas op. 10. When Beethoven wrote the work in 1796/97, he probably did not conceive it as a solitary piece, but as part of the later opus 10. Thus in a collection of loose sketch leaves, the “Kafka” miscellany, we find next to annotations concerning op. 7 sketches for a trio that was not used in this work, but was later incorporated into op. 10 no. 3 instead. One is tempted to conjecture that the Sonata was soon withdrawn from the planned grouping and published separately owing to its much greater length and emotional scope.

The “popular title *appassionata* [...] would much better suit the E♭ Sonata op. 7, which he wrote in a very impassioned mood”, reported Carl Czerny in his *Notizen über Beethoven* (in turn, Czerny felt that the Sonata op. 57, commonly known as the “Appassionata”, was “much too grand” for this sobriquet). It was allegedly Czerny, again, who established a connection between the “passion” in the music of the 26-year-old Beethoven and the 16-year-old dedicatee, Countess Anna Luise Barbara (Babette) von Keglevicz (1778–1813; vgl. Thayer, *Beethoven*, vol. 2, p. 135). This is confirmed in a letter from Count Karl von Keglevicz: “The sonata was written by Beethoven for her when she was still a young girl and he was her teacher” (quoted from *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, ed. by Klaus M. Kopitz and Rainer Cadenbach,

Munich, 2009, vol. 1, p. 506). One can only speculate whether Babette’s father commissioned the work from Beethoven for his daughter and secured the exclusive rights for six months, or whether Beethoven decided to dedicate the piece to his piano pupil for very personal reasons.

Just as with all the piano sonatas before opus 26, no autograph manuscript of opus 7 has survived, and no copy revised by Beethoven either. Therefore only the original edition can be taken as the primary source for our present edition. Considering the close relations between the composer and the original Viennese publisher, one can assume that Beethoven not only authorised this print, but also lent his aid to the printing preparations by correcting the proofs.

In contrast with the two work groups op. 2 and 10, which underwent many reprints and pirate printings in various publishing houses not long after their first publication, the reaction to op. 7 was initially rather reserved. It was not until six years after Artaria issued the first print in Vienna that another edition was published in Paris (Sieber). Two years later a third was released in Leipzig (Hoffmeister & Kühnel) and then, in 1806, another, this time in Mainz (Zulehner, later Schott). On 14 June of that year, a review – presumably the very first of this work – appeared in the *Zeitung für die elegante Welt*. The critic writes: “The reviewer numbers this sonata among the most excellent of this original composer. It forms a great and noble whole. Its main characteristic is the heroic fire that infuses it [...]. – This work abounds in grand effects when it is performed by a proficient pianist with rousing passion coupled with delicacy and grace.”

Sonatas op. 10

After the three Piano Sonatas op. 2, which Beethoven 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 [!], 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 replacement 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 (1767–1827), 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.

Sonata op. 13

As with several other works by Beethoven, we know next to nothing about the genesis of his *Grande Sonate pathétique* op. 13. Two individual sketches, which can be assigned without a doubt to the close of the last movement, are found among jottings for the String Trios op. 9 nos. 1 and 3 made between mid 1797 and mid 1798. The first sketchbook “Grasnick 1”, which Beethoven subsequently began using, does not contain any sketches that can be clearly traced to the Sonata. For this reason, it is assumed today that the main work on the composition, or at least the first substantial phase, was in fact completed by mid 1798. Thus, the Sonata would have been written during the time when Beethoven was not only working on the String Trios but also on the Piano Sonatas op. 10 and op. 14 as well as on the “Cassenhauer”-Trio op. 11 and the three Violin Sonatas op. 12.

Yet it has always been open to doubt as to whether the “Pathétique” was conceived as a piano sonata from the outset. This is because the aforementioned sketches contain several widely spaced chords, which would tend to suggest they were written for a stringed rather than a keyboard instrument. Hence these sketches might actually be for what was originally supposed to be the closing movement of the String Trio op. 9 no. 3, which is in the same key as the Sonata. The question also arises as to whether Beethoven had initially planned the Sonata as a separate publication or whether he envisaged it as being part of a group of three or six sonatas, as was usual at the time (see Sonatas op. 14 below). Neither theory can be proven based on the facts available today. Furthermore, a clean copy of the Sonata already broken off after two measures that is in the sketchbook “Landsberg 7” (see the *Comments* at the end of the present edition for information on the sources) cannot be dated precisely. It is unclear whether it was also made before mid 1798 or perhaps even later during the course of 1798/99.

It is, however, certain that the Sonata was issued in autumn 1799 by the publishing house Hoffmeister in Vienna. According to an advertisement in the *Wiener Zeitung* of 18 December, it had “just left the press” (p. 4313) together with the Piano Variations on Süßmayr’s “Tändeln und Scherzen” WoO 76. The extremely prolific composer Franz Anton Hoffmeister had also been in the music publishing business in Vienna since 1784. Beethoven was on very cordial terms with him, addressed him as “Dearest Brother” and probably saw him more in terms of a likeminded artist than as a business man (cf. letter no. 64 in *Beethoven Briefwechsel*). Hoffmeister was one of a group of Viennese publishers to whom the composer turned regarding publication of his works from 1798/99 onwards, and it was this group that superseded the publishing house Artaria, which had more or less been Beethoven’s sole partner up to then. From 1800 Hoffmeister joined forces with Ambrosius Kühnel in Leipzig, founding the Bu-

reau de Musique, Hoffmeister & Kühnel there. Two years later this publishing house issued a newly-engraved edition that resembled the original edition down to the last detail. Hoffmeister also continued to run his publishing business in Vienna but passed on the engraving plates for the original edition to Joseph Eder, possibly due to a lack of capacity. The latter had begun using them from 1800/01 and produced a reissue with a new title page under his own publishing imprint. Thus, shortly after the original edition had been published, the legal succession produced two independent lines of publication for the Sonata. In all probability, Beethoven did not exert any influence over the reprint nor over the new edition, thus the sole source for our edition is the original edition that was issued in 1799.

Alongside the Sonata “Les Adieux” op. 81a, the *Sonate pathétique* is the only one that Beethoven himself gave a distinctive name (all of the other sobriquets such as “Moonlight”, “Tempest”, “Pastoral” etc. were coined at a later date). The name takes into account the pronounced passionate character of the outer movements, in particular the Grave introduction to the 1st movement as well as the key selected which was closely associated with the idea of pathos at that time. The reviewer of the original edition already recognised this: “It is not without justification that this well-written sonata is called ‘pathétique’ for it certainly has a pronounced passionate character. Noble melancholy announces itself in the Grave in c minor, that is full of effect and modulates well and fluently, and at times the Grave interrupts the fiery allegro movement that expresses the serious emotion with great movement” (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 19 February 1800, col. 373 f.).

Nevertheless, the philosophy of the “pathetic-sublime” – Friedrich Schiller’s idea of deep suffering which a person with “mental freedom” or the capacity of resisting opposes, thus asserting his moral freedom – had already gained currency at this time. The reviewer of the new Leipzig edition perceived these features of human nature in the Sonata:

“It begins with a Grave of sublime character which loses itself in a captivating fiery Allegro di molto. The Grave returns within it with a few measures twice but the heroic emotion retains the upper hand” (*Zeitung für die elegante Welt*, 8 February 1807, cols. 997 f.).

Sonatas op. 14

The following publisher’s announcement appeared in the *Anhang zur Wiener Zeitung N^{ro}. 102* of 21 December 1799: “New musical works available from the art dealer T. Mollo and Comp.: L. v. Beethoven, 3 [sic] Sonatas for the Pianoforte. Op. 14 [price:] 2 fl. 20 kr.” This is the only authenticated date pertaining to the genesis of the two Piano Sonatas op. 14. It shows that the original edition of the works was issued in Vienna in late 1799, but offers no clues as to when the two Sonatas were written. While there exists a considerable amount of sketch material for the Sonata no. 1 dating from 1798, there are no autograph documents whatsoever for no. 2. Moreover, it is also possible that Mollo and Comp. was awaiting the delivery of a third sonata by Beethoven, as is stated in the advertisement. Groups of three or six pieces of the same genre published under one opus number were practically the norm at that time. Beethoven also observed this custom up to about 1806 with his works for solo instruments and chamber ensemble, as is confirmed by op. 1, 2, 9, 10, 12, 18, 30, 31, 45, and 59. Could it be that Beethoven, in an early stage of his work, was originally planning to incorporate what later became the *Grande Sonate Pathétique* op. 13 into this work group, but later decided against it for obvious stylistic reasons? At all events, in the sketch material from the years 1797/98 we find several further traces of piano sonatas that were later not executed.

The Piano Sonata op. 14 no. 1 was published in a version for string quartet by the Kunst- und Industrie-Comptoir in Vienna in 1802. According to the title page of the printed parts, the transcription was “by Ludwig van Beethoven, arranged by himself”. That this rare example of an “arrangement” made by

Beethoven should be published at this moment may be evidence of his efforts to “cleanse” the musical market of bad and unauthorized arrangements at that time. He had the following “communiqué” published by the *Wiener Zeitung* on 30 October 1802: “I believe that I am obligated toward my public and myself to publicly declare that the two quintets in C major and E \flat major, one of which (adapted from a symphony [op. 21] of mine) has been published by Herr Mollo in Vienna and the other (adapted from my well-known Septet op. 20) by Herr Hofmeister in Leipzig, are not original quintets but solely transcriptions which the gentlemen publishers have prepared. – The making of transcriptions is on the whole something against which a composer can only struggle in vain nowadays (in our prolific age of transcriptions); but he can rightfully demand that the publishers mention this fact on the title page, so as not to detract from the honour of the composer or deceive the public. – May this statement prevent such cases in the future.”

Beethoven thus wanted to set a good example with his own transcription of op. 14 no. 1. A few months earlier, in a letter dated 13 July 1802, he had written to Breitkopf & Härtel: “The unnatural mania which possesses people to transfer even pianoforte compositions to stringed instruments, which are so utterly different from one another, should really be curbed. It is my firm belief that only Mozart was able to translate his own works from the pianoforte to other instruments, together with Haydn. And without wishing to add myself to this illustrious company, I believe that this is also true of my piano sonatas. The need to omit or alter entire passages presents an additional difficulty and a great stumbling block that can only be overcome by the composer himself or by someone with equal skill and inventiveness. I have adapted only one of my sonatas for a quartet of stringed instruments as I was persistently requested to do so, and I am convinced that I would be at a loss to find anyone who could pull this off as well” (*Beethoven Brief-*

wechsel no. 97). The composer's own appraisal of this issue, which is clearly realized in the string quartet version of op. 14 no. 1, is certainly one of the reasons why we have consulted this arrangement in preparing the present edition. Through its considerably more precise markings of dynamics and articulation in the parts, the transcription offers us a chance to draw conclusions about these indications, which are generally sparing in the piano sonata genre, and unfortunately often sketchy as well. Since the transcription often musically departs from the original, it was clearly impossible to take it into account here; but sometimes the reading in the transcription supplies revealing insights into the interpretation of the piano sonata which we do not wish to keep from the performer.

Sonata op. 22

Beethoven wrote down the first ideas for the Piano Sonata op. 22 in a sketchbook from the summer of 1800. They initially connect the rondo theme of the last movement with sketches for the last movement of the String Quartet op. 18 no. 6 and, additionally – put down on paper in A major – in the conception phase of the Violin Sonata in a minor op. 23. In fact, Beethoven had probably at first once again envisaged the composition of a “classical” group of three sonatas, whereby the instrumentation only crystallised during the course of the sketching of different ideas and progressions. He elaborated op. 22 as a piano sonata, the two Sonatas op. 23 and 24 – first ideas for the latter are likewise found in this sketchbook – are of course violin sonatas.

As was the case with the *Grande Sonate pathétique* op. 13, which was

published in 1799, Beethoven sold the new piano work to his “most beloved brother” (*Beethoven Briefwechsel* no. 5), the composer and publisher Franz Anton Hoffmeister. Beethoven penned a first offer on 15 December 1800 and reiterated it on 15 January 1801 with the comment “this sonata is quite something” (*Beethoven Briefwechsel* nos. 49, 55). After the positive answer, which came a few days later, Beethoven sent the opus number and the text to be printed on the title page in April and June (cf. *Beethoven Briefwechsel* nos. 60, 64). The engraver's copy – a corrected copyist's manuscript – was also probably handed over in the first months of the year. Both the publisher and the composer expressed their satisfaction with the result, which saw the light of day in March 1802. Beethoven wrote, “My Sonata is beautifully engraved,” on 8 April after receiving the printed copies (*Beethoven Briefwechsel* no. 84).

The Sonata op. 22 is dedicated to Johann Georg Reichsgraf von Browne-Camus (1767–1827), one of Beethoven's most important patrons, who had settled in Vienna around 1794/95. The composer dedicated a number of works both to the count as well as to his wife and, according to Ferdinand Ries, received as thanks the gift of a riding horse, among other things (for the dedication of the Variations WoO 71 to Anna Margarete Gräfin von Browne-Camus; cf. *Biographische Notizen*, pp. 120 f.) A particular text on the first work dedicated to the count, the String Trios op. 9, bears witness to the special relationship between the composer and the dedicatee: “Monsieur, the author, deeply imbued with your munificence, as delicate as it is liberal, is delighted to be able to communicate this to the world

by dedicating this work to you. If the productions of art which you honour with your protection as a connoisseur depended less on the inspiration of genius than on the willingness to give the best of himself, the author would have the much-desired satisfaction of offering the best of his works to the foremost patron of his muse” (French in the original; original edition of the String Trios, Vienna, Jean Traeg, 1798, Beethoven-Haus Bonn, shelfmark C 9 / 12).

A first review of the original edition of op. 22 quite obviously did not recognise the importance of the work and called it as a “well-crafted sonata [...] but only for more proficient players” (*Zeitung für die elegante Welt*, 29 July 1802, col. 724). Entirely different, however, was the critique written seven years later for the same newspaper on the occasion of the appearance of a re-issue with a new title page, which states: “Beethoven's inexhaustible genius gives each of his works a so unique character that one cannot easily be compared with the other. This Sonata, too, unites in a very original manner the brilliant and powerful, the solemn and touching, cheerful, pleasing and shockingly great or sublime in its beautifully contrasting and interrelated movements. [...] It numbers among Beethoven's more difficult sonatas” (*Zeitung für die elegante Welt*, 6 August 1807, col. 997). Indeed, it was “quite something”!

We would like to thank the institutions mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for providing copies of the sources.

München · London, 2006–2021
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

Sonates op. 2

Les Sonates pour piano op. 2 de Ludwig van Beethoven (1770–1827) parurent en mars 1796 chez le premier éditeur du compositeur à Vienne, Artaria & Comp., une entreprise familiale qui s'était développée avec succès. En juillet 1793, quelques mois avant de venir s'installer dans la capitale autrichienne, Beethoven avait déjà fait publier chez Artaria ses Variations pour violon et piano WoO 40 sur l'air «Se vuol ballare» des *Nozze di Figaro* de Mozart. C'était sa première publication à Vienne et la page de titre reflétait l'importance de l'événement: «Œuvre I». Cette mention ne se maintint cependant pas par la suite.

Avant 1793, Beethoven n'avait pas pu publier grand-chose. Nous n'avons connaissance que de sept partitions parues sous son nom à Spire, Mannheim et Mayence, les plus importantes d'entre elles étant les trois Sonates «au Prince électeur» WoO 47 et les 24 Variations sur un air de Righini WoO 65. Malgré leur envergure, ni ces Sonates ni ces Variations ne se virent attribuer de numéro d'opus; de même, les Variations WoO 40 de 1793 d'après Mozart déjà mentionnées perdirent leur désignation d'«Œuvre I» lorsqu'elles furent rééditées. La raison de ceci est certainement que le compositeur souhaitait réserver des numéros d'opus aux œuvres qu'il considérait vraiment importantes. Il décida ainsi dans un deuxième temps d'attribuer un simple numéro à ses cycles de variations à succès en commençant par «N^o 1» pour les WoO 40 de 1793, et le numéro d'opus 1 fut conféré aux Trios de 1794/95. Suivirent les trois Sonates pour piano op. 2 dédiées à Joseph Haydn, éphémère professeur de Beethoven. Ce dernier continua à publier chez Artaria jusqu'à son opus 8 avant de se tourner également vers d'autres éditeurs viennois à partir de 1798. Si les trois Sonates pour piano op. 2 n'étaient donc pas les premières du genre qu'il publiait, elles étaient les premières dignes de recevoir

un numéro d'opus à ses yeux. C'est pourquoi on les connaît aujourd'hui comme les trois premières des Sonates tandis que les Sonates «au Prince électeur» de 1783, pourtant qualifiées de «composition exquise d'un jeune génie de onze [sic] ans» dans le *Magazin der Musik* de Cramer daté du 14 octobre de cette année-là, ne figurent pas dans ce corpus.

De nombreux documents montrent que Beethoven suivait ses œuvres de près pendant la préparation de leur publication, et même après, notamment lorsque la maison d'édition était dans la même ville. Une lettre à un employé d'Artaria nous apprend par exemple que le compositeur prit l'éditeur en défaut dès la première œuvre qu'il fit paraître dans cette maison d'édition, les Variations sur «Se vuol ballare»: «Je dois cependant vous signaler encore quelques fautes que je vous prie de faire corriger immédiatement parce qu'elles sont vraiment de taille [suit une liste assez longue de fautes d'impression]. Je vous prie de vous hâter de changer tout ceci, y compris la page de titre. Si quelques exemplaires étaient déjà vendus, Artaria devra veiller à les récupérer et à corriger les fautes» (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, éd. par Sieghard Brandenburg, vol. 1, Munich, 1996, lettre n° 10, après le 19 juin 1793). Même si nous n'avons pas de témoignages épistolaires comparables pour la publication des Sonates op. 2, de nombreux tirages réalisés à divers stades de la préparation des planches montrent que des corrections parfois importantes ont été faites au cours du processus. Parmi ces tirages figurent deux exemplaires qui ont été sans aucun doute corrigés directement par Beethoven ou sous son influence directe (voir à ce sujet les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition).

Cela ne remplace toutefois pas l'autographe dont nous avons dû nous passer pour la préparation de cette édition. N'ont été conservés de la main de Beethoven que des esquisses qui permettent de dater de 1794/95 l'élaboration des trois Sonates op. 2, le compositeur étant parti d'idées notées l'année précédente.

Il a également repris des passages du Quatuor avec piano en Ut majeur WoO 36 n° 3, écrit presque dix ans auparavant, dans le mouvement lent de l'opus 2 n° 1 et dans le premier mouvement de l'opus 2 n° 3. L'autographe complet des Sonates a été ensuite envoyé à l'éditeur, comme le compositeur avait l'habitude de le faire au début de sa carrière: c'est le document qui fut utilisé pour la gravure et qui constituait en même temps un titre de propriété (plus tard l'éditeur réclama systématiquement des copies parce que l'écriture manuscrite de Beethoven posait d'énormes problèmes de déchiffrement au graveur). Depuis lors, on a perdu toute trace du manuscrit qui aurait permis de tirer au clair certaines variantes problématiques de l'édition originale. Quant aux rééditions parues en 1798 à Bonn chez Simrock (cotage 75) et à Paris chez Pleyel (cotage 117), elles ne sont d'aucun secours puisqu'elles ont certainement vu le jour sans avoir été soumises à l'examen du compositeur.

Les Sonates op. 2 sont dédiées à nul autre que Joseph Haydn (1732–1809) avec lequel Beethoven avait pris des leçons de composition probablement dès son arrivée à Vienne, fin 1792, jusqu'au départ de Haydn pour l'Angleterre, en janvier 1794. On lit à ce propos dans les *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* de Ferdinand Ries, élève et ami de Beethoven, et Gerhard Wegeler (Coblence, 1838, p. 86): «Haydn avait souhaité que Beethoven mît sur la page de titre de ses premières œuvres: “Élève de Haydn.” Beethoven ne le voulait pas, arguant qu'il avait certes pris quelques leçons avec Haydn mais jamais appris quelque chose de lui.» Cette observation certainement exagérée s'explique sans doute par le fait que, selon Ries, Haydn avait formulé certaines critiques sur les Trios op. 1 de Beethoven (cf. *Biographische Notizen*, pp. 84 s.). Mais cela ne semble pas avoir affecté plus avant le rapport entre les deux compositeurs en 1794/95 puisque Haydn invita finalement Beethoven à venir jouer un concerto pour piano les 18 décembre 1795 et 8 janvier 1796 au cours d'une académie (op. 15 ou 19). En août 1795,

après que Haydn fut revenu d'Angleterre, Beethoven lui joua également en personne ses nouvelles Sonates au cours d'un concert privé chez le prince Lichnowsky (cf. *Biographische Notizen*, p. 29). La dédicace de l'opus 2, paru en mars 1796, peut donc être considérée comme un remerciement tout particulier de Beethoven à celui qui lui avait dispensé son enseignement et soutenu.

Sonate op. 7

La «Grande Sonate» op. 7 en *Mib* majeur de Beethoven parut en octobre 1797 et se place, parmi les sonates pour piano du compositeur, après les trois sonates op. 2 et avant le groupe de trois sonates suivant op. 10. Composée en 1796/97, elle ne fut pas conçue au départ comme une œuvre isolée, mais devait faire partie de l'opus 10. On trouve en effet dans une liasse d'esquisses notées sur des feuilles volantes, surnommée le recueil «Kafka», au milieu d'éléments relatifs à l'opus 7, des esquisses d'un trio non utilisé dans cette Sonate, dont Beethoven allait faire usage dans l'opus 10 n° 3. Il semble très probable que le compositeur renonça vite à inclure la Sonate dans l'opus 10 à cause de ses proportions imposantes et de sa large palette expressive, et qu'il la publia séparément.

Le «titre *appassionata* [...] conviendrait bien mieux à la Sonate en *Mib* op. 7, qu'il écrivit avec une grande passion», affirme Carl Czerny dans ses *Notizen über Beethoven* («bien trop grandiose» pour être surnommée ainsi serait en revanche la Sonate op. 57 connue sous ce titre célèbre). C'est d'ailleurs Czerny qui aurait établi le lien entre la «passion» contenue dans la musique du jeune Beethoven de 26 ans et la dédicataire, âgée de 16 ans, Anna Luise Barbara (Babette), comtesse de Keglevicz (1778–1813; cf. Thayer, *Beethoven*, vol. 2, p. 135). Une lettre du comte Karl Keglevicz confirme ce lien: «Beethoven écrivit la Sonate pour elle, alors qu'elle était encore jeune fille et qu'il était son professeur» (cité d'après *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, éd. par Klaus Martin Kopitz et Rainer Cadembach, Munich, 2009, vol. 1, p. 506). On ne saura cependant jamais si le père de

Babette avait commandé l'œuvre au compositeur pour sa fille et s'était ainsi assuré des droits exclusifs pour six mois ou si Beethoven dédia l'œuvre à son élève pour des motifs hautement personnels.

L'autographe de la Sonate n'a pas été conservé – comme c'est le cas pour toutes les sonates pour piano de Beethoven avant l'opus 26 – et nous n'avons pas plus de copie corrigée par le compositeur, ce qui veut dire que seule l'édition originale peut servir de source à la présente édition. Comme Beethoven avait des liens étroits avec l'éditeur viennois, on peut partir du principe qu'il a non seulement autorisé l'impression, mais également corrigé les épreuves.

À la différence de l'opus 2 et de l'opus 10, qui firent très vite l'objet de nombreuses rééditions et d'éditions pirates chez divers éditeurs, l'opus 7 fut d'abord accueilli plutôt tièdement. L'œuvre dut attendre six ans, après sa parution chez Artaria, à Vienne, avant d'être publiée à Paris (chez Sieber), puis deux ans encore avant sa parution à Leipzig (chez Hoffmeister & Kühnel), et en 1806 seulement elle parut à Mayence (chez Zulehner, plus tard Schott). Cette année-là, le 14 juin, on pouvait lire dans la *Zeitung für die elegante Welt* ce qui était probablement le premier compte rendu de l'ouvrage: «Voilà une sonate qui [...] compte parmi les plus exquis de ce compositeur original. Elle forme un tout plein de noblesse, et elle est animée d'un feu héroïque, son principal trait de caractère [...]. – Elle fait le plus grand effet quand elle est interprétée d'une main virtuose avec autant d'ardeur merveilleuse que de tendresse et de charme.»

Sonates op. 10

Beethoven 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 [!] 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 catalogue 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 (1767–1827), 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.

Sonate op. 13

La *Grande Sonate pathétique* op. 13 compte parmi les œuvres de Beethoven, dont l'histoire de la genèse est quasiment dépourvue d'éléments concrets. Deux esquisses isolées indubitablement associées à la fin du dernier mouvement figurent parmi d'autres éléments relatifs aux Trios à cordes op. 9 n° 1 et 3 composés entre le milieu de l'année 1797 et celui de l'année 1798. Pour autant, le premier carnet d'esquisses «Grasnick 1» utilisé par Beethoven à partir de ce moment-là ne contient aucune esquisse précise de la Sonate. C'est pourquoi il est aujourd'hui admis que la plus grande partie du travail de composition, du moins sa première phase, fut effective-

ment achevée au milieu de l'année 1798. Ainsi la Sonate aurait-elle été composée au cours d'une période où Beethoven, outre les Trios à cordes, travaillait également aux Sonates pour piano op. 10 et 14, ainsi qu'au Trio «Gassenhauer» op. 11 et aux trois Sonates pour violon op. 12.

Le doute persiste depuis toujours quant au fait que la célèbre «Pathétique» ait été pensée dès le départ sous la forme d'une sonate pour piano. Les esquisses mentionnées contiennent en effet quelques accords très étendus qui indiqueraient un instrument à corde plutôt que le piano. Ces esquisses pourraient ainsi avoir été destinées à une première version du mouvement final du Trio op. 9 n° 3, également en ut mineur. La question se pose aussi de savoir si Beethoven destinait cette Sonate à être publiée indépendamment ou s'il avait prévu de l'intégrer à un groupe de trois ou de six œuvres conformément aux usages alors toujours en vigueur à cette époque (voir Sonates op. 14 ci-dessous). Malheureusement, il est impossible de le déterminer aujourd'hui au regard des informations disponibles. Une copie au propre du 1^{er} mouvement s'interrompant déjà après deux mesures et figurant aujourd'hui dans le cahier d'esquisses «Landsberg 7» (à propos des sources voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition) ne peut être datée précisément elle non plus. Il n'a pu être établi si elle datait également de la période précédant le milieu de l'année 1798 ou si elle fut réalisée un peu plus tard, au cours des années 1798/99.

Pour autant, il est avéré que la Sonate parut à l'automne 1799 aux éditions Hoffmeister à Vienne. Selon une annonce dans la *Wiener Zeitung* du 18 décembre, elle «venait de sortir de presse» à cette date, en même temps que les Variations pour piano WoO 76 (p. 4313). Compositeur particulièrement productif, Franz Anton Hoffmeister s'était installé comme éditeur à Vienne depuis 1784. Beethoven le considérait comme un ami, s'adressait à lui en l'appelant «Mon très cher et digne frère» et voyait manifestement davantage en lui l'artiste aux affinités communes que le commer-

çant (cf. la lettre n° 64 dans *Beethoven Briefwechsel*). Hoffmeister faisait partie d'un groupe d'éditeurs viennois vers lequel se tourna le compositeur à partir de 1798/99 pour la publication de ses œuvres, en remplacement des éditions Artaria qui avaient été jusque-là le partenaire quasi exclusif de Beethoven en ce domaine. À partir de 1800, Hoffmeister s'associa à la maison Ambrosius Kühnel de Leipzig avec qui il fonda le Bureau de Musique, Hoffmeister & Kühnel, et où parut deux ans plus tard une édition nouvellement gravée de la Sonate, copiée d'après l'édition originale jusque dans les moindres détails. Hoffmeister n'abandonna pas sa maison d'édition viennoise, mais sans doute pour des raisons de capacité, remit les plaques de l'édition originale à Joseph Eder qui les utilisa dès 1800/01 pour en publier un nouveau tirage en son propre nom. Ainsi parurent peu après l'édition originale deux lignes de publications indépendantes de la Sonate, situées dans sa continuité. Beethoven n'ayant très vraisemblablement collaboré ni à la réimpression ni au nouveau tirage, notre édition repose exclusivement sur l'édition originale parue en 1799.

Hormis la Sonate «Les Adieux» op. 81a, la *Sonate pathétique* est la seule sonate à laquelle Beethoven donna lui-même un titre caractéristique (les autres surnoms tels que «Clair de lune», «Tempête», «La Pastorale» etc. sont ultérieurs et issus de l'histoire de la réception de ces œuvres), permettant ainsi au caractère passionné des mouvements extrêmes, en particulier l'introduction Grave du 1^{er} mouvement, ainsi qu'à la tonalité choisie qui était alors étroitement liée à la notion de pathétique, de trouver toute leur signification. Un critique de l'édition originale le relevait déjà: «Cette sonate bien écrite ne se nomme pas pathétique sans raison, car elle est véritablement de caractère passionné. Une noble mélancolie imprègne le Grave impressionnant en ut mineur qui module avec aisance et fluidité et vient parfois interrompre l'Allegro enflammé où s'expriment avec force les nombreuses émotions de cette nature sérieuse» (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 19 février 1800, cols. 373 s.).

À cette époque, les idées relatives au sublime pathétique – image que se faisait Friedrich Schiller de la souffrance profonde de l'homme à laquelle il s'oppose grâce à sa liberté de pensée et sa capacité de résistance, affirmant ainsi sa liberté morale – avaient déjà largement trouvé écho. Quoi qu'il en soit, le critique de la nouvelle édition de Leipzig reconnut ces caractéristiques de la nature humaine dans la Sonate: «Elle commence par un Grave d'un caractère sublime qui se perd en un merveilleux et fougueux Allegro di molto. Le Grave y réapparaît à deux reprises pour quelques mesures seulement, mais le caractère héroïque reste dominant» (*Zeitung für die elegante Welt*, 8 février 1807, cols. 997 s.).

Sonates op. 14

Le 21 décembre 1799 parut l'annonce suivante dans le *Anhang zur Wiener Zeitung* N^o. 102: «Nouvelles musiques que l'on peut se procurer au Magasin d'Art de T. Mollo et Comp.: L. v. Beethoven, 3 [sic] Sonates pour Piano. Op. 14 [Prix :] 2 fl. 20 kr.» Il s'agit ici de la seule datation sûre relative à la genèse des deux Sonates pour piano op. 14. Nous savons donc que l'édition originale des œuvres parut à Vienne fin 1799 – mais bien des incertitudes demeurent quant à la date à laquelle ces deux sonates furent composées. Il existe de nombreuses esquisses concernant la Sonate n° 1, datant de 1798, par contre nous n'avons aucun témoignage écrit au sujet de la n° 2. Il n'est pas non plus exclu que l'éditeur Mollo et Comp. ait attendu la livraison d'une troisième sonate de Beethoven, comme le prouve cette annonce. A cette époque, la règle était généralement de publier des groupes de trois ou six pièces du même genre, sous un même numéro d'opus. Jusqu'aux environs de 1806, Beethoven observa cet usage dans ses œuvres solistes ou de musique de chambre, comme le prouvent ses op. 1, 2, 9, 10, 12, 18, 30, 31, 45 et 59. Beethoven aurait-il envisagé, dans un premier temps, d'intégrer à ce groupe d'œuvres la *Grande Sonate Pathétique* op. 13, avant de la retirer pour des raisons stylistiques évidentes? Parmi les

esquisses des années 1797/98, on trouve en tout cas d'autres essais relatifs à des sonates pour piano qui ne furent jamais repris.

Le Bureau d'Art et d'Industrie de Vienne publia en 1802 un arrangement pour quatuor à cordes de la Sonate pour piano op. 14 n° 1, dont la page de titre des parties séparées révèle qu'il a été fait «par Louis van Beethoven arrangé par lui-même». Ce n'est pas un hasard si ce cas assez rare d'un «arrangement» par Beethoven lui-même tombe dans une période où il s'efforçait de «libérer» le marché musical de mauvais arrangements non autorisés. Il fit ainsi publier en date du 30 octobre 1802 la «nouvelle» suivante dans le *Wiener Zeitung*: «Je crois être redevable au public et à moi-même d'annoncer publiquement que les deux Quintettes en Ut majeur et en Mi♭ majeur, dont l'un (tiré d'une symphonie [op. 21] de ma plume) parut à Vienne chez M. Mollo, et l'autre (tiré du Septuor bien connu, op. 20, de ma plume), parut à Leipzig chez M. Hoffmeister, ne sont pas des quintettes originaux, mais des transcriptions faites à la demande de MM. les Editeurs. – Les arrangements sont quelque chose contre laquelle un auteur ne peut s'élever que vainement de nos jours (à notre affreuse époque de la mode des transcriptions), mais on peut au moins exiger de bon droit que les éditeurs l'indiquent sur la page de titre, afin que l'honneur de l'auteur soit préservé, et que le public ne soit pas induit en erreur. – Ceci, pour éviter à l'avenir de tels faux-pas.» Dans son propre arrangement de l'op. 14 no 1, Beethoven voulait donc donner le bon exemple. Il écrit de même dans une lettre du 13 juillet 1802 à Breitkopf & Härtel: «La fureur peu naturelle que l'on a de vouloir transplanter même des pièces pour piano sur des instruments à cordes, instruments tellement opposés les uns aux autres, devrait cesser. Je soutiens fermement que seul Mozart pouvait transcrire lui-même ses œuvres de piano pour d'autres instruments, de même que Haydn – et sans vouloir me situer dans la lignée de ces deux grands hommes, je soutiens qu'il en

va de même de mes sonates pour piano, mais comme non seulement des passages entiers doivent être supprimés ou modifiés, il faut de plus faire des ajouts, et c'est là que se trouve l'objet du scandale. Pour le surmonter, il faut soit être soi-même le maître ou tout au moins avoir la même habileté et inspiration que lui. – J'ai transformé une seule sonate de ma plume en quatuor pour instruments à cordes, cédant à l'insistance, et je sais avec certitude que personne d'autre ne pourra facilement m'imiter» (*Beethoven Briefwechsel* n° 97). Cette revendication du compositeur, qui est naturellement réalisée dans la version pour quatuor à cordes de l'op. 14 no 1, n'est pas la seule raison pour laquelle cette version a été incluse dans la présente édition, à titre comparatif. La transcription, grâce aux détails fournis dans les parties séparées, concernant la dynamique et l'articulation, permet – par comparaison – d'éclaircir les problèmes dus au manque d'indications dans la sonate pour piano originale. La transcription suit toutefois très souvent un chemin propre, qui ne permet pas d'adaptation dans la présente édition – mais il arrive que la lecture de la transcription fournisse des renseignements importants pour l'interprétation de la sonate pour piano, que nous ne voulons pas cacher aux musiciens.

Sonate op. 22

Beethoven a consigné ses premières idées pour la Sonate pour piano op. 22 dans un cahier d'esquisses à l'été 1800. Elles tracent ainsi un lien entre le thème du rondo final et les ébauches du dernier mouvement du Quatuor à cordes op. 18 n° 6, tout comme avec la Sonate pour violon en la mineur op. 23, alors en cours d'élaboration, et primitivement notée sur le papier en La majeur. Beethoven avait probablement envisagé à nouveau la réalisation d'un ensemble «classique» de trois sonates; le choix des instruments ne s'est fixé qu'au fil de l'inspiration et des réflexions. Il a de la sorte conçu l'opus 22 comme une sonate pour piano, tandis que les deux Sonates op. 23 et 24 – les intentions liminaires pour cette dernière figurent dans le même carnet

d'esquisses – sont passées à la postérité en tant que sonates pour violon.

Comme pour la *Grande Sonate pathétique* op. 13 publiée en 1799, Beethoven vendit la nouvelle œuvre pour piano à son «frère bien-aimé», le compositeur et éditeur Franz Anton Hoffmeister (*Beethoven Briefwechsel* n° 5). Beethoven fit une première offre le 15 décembre 1800, et la réitéra le 15 janvier 1801 avec la mention: «cette sonate n'est pas piquée des vers» (*Beethoven Briefwechsel* n° 49, 55). Une fois l'accord confirmé quelques jours plus tard, Beethoven envoya respectivement en avril et en juin le numéro d'opus et le texte tel qu'il devait être imprimé sur le titre (cf. *Beethoven Briefwechsel* n° 60, 64); l'exemplaire destiné au graveur – une copie manuscrite corrigée – a lui aussi été vraisemblablement transmis au cours des premiers mois de l'année. Tant l'éditeur que le compositeur se montrèrent satisfaits du résultat, dévoilé en mars 1802. Le 8 avril 1802, Beethoven écrivit après avoir reçu les exemplaires imprimés: «Ma sonate est magnifiquement gravée» (*Beethoven Briefwechsel* n° 84).

La Sonate op. 22 est dédiée à l'un des principaux mécènes de Beethoven, le Johann Georg Reichsgraf von Browne-Camus (1767–1827), qui s'était établi à Vienne vers 1794/95. Le compositeur offrit au comte impérial et à son épouse plusieurs œuvres, et reçut entre autres récompenses, selon Ferdinand Ries, un cheval de course (pour la dédicace des Variations WoO 71 à Anna Margarete Gräfin von Browne-Camus; cf. *Biographische Notizen*, pp. 120 s.). Un hommage particulier, qui figure sur la première œuvre dédiée au comte, le Trio à cordes op. 9, témoigne de la relation privilégiée qui unissait le compositeur et le récipiendaire: «Monsieur, L'auteur, vivement pénétré de Votre munificence aussi délicate que libérale, se réjouit, de pouvoir le dire au monde, en Vous dédiant cette œuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection en Connoisseur [sic], dépendaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux; l'auteur aurait la satisfaction tant désirée, de présenter au premier Mécène [sic]

de sa Muse, la meilleure de ses œuvres» (en français dans le texte de l'édition originale du Trio à cordes, Vienne, Jean Traeg, 1798, Beethoven-Haus Bonn, cote C 9 / 12).

Une première recension de l'édition originale de l'opus 22 ne mesura visiblement pas la portée de l'œuvre et la traita avec condescendance de «sonate joliment troussée [...] mais réservée aux seuls exécutants avertis» (*Zeitung für die elegante Welt*, 29 juillet 1802, col. 724). Sept ans plus tard, à l'occasion d'une réimpression avec un nouveau tirage, le ton du commentaire, dans le même journal, est très différent: «le génie inépuisable de Beethoven confère à chacune de ses œuvres un caractère si personnel, que les comparaisons en deviennent malaisées. Cette sonate, elle aussi, mêle d'une manière très originale le brio et l'énergie, le solennel et le poignant, le primesautier, le plaisant, la grandeur bouleversante ou la majesté, en ses mouvements habilement contrastés et enchaînés [...]. Elle appartient aux sonates les plus difficiles de Beethoven» (*Zeitung für die elegante Welt*, 6 août 1807, col. 997). Assurément, elle n'est pas «piquée des vers»!

Nous remercions chaleureusement toutes les institutions mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* figurant à la fin de la présente édition pour la mise à disposition des copies des sources.

Munich · Londres, 2006–2021
Norbert Gertsch · Murray Perahia