Vorwort

Sonate op. 13

Die *Grande Sonate pathétique* op. 13 gehört zu denjenigen Werken Ludwig van Beethovens (1770–1827), 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. Ein Indiz könnte eine Anzeige zu den zwei Sonaten op. 14 im *Anhang zur Wiener Zeitung N^ro. 102* vom 21. Dezember 1799 liefern. Dort warb der Originalverleger: „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". War Opus 13 vielleicht ursprünglich als dritte Sonate der Gruppe Opus 14 geplant gewesen? 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 *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1). 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 Titelauflage 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* 2, 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.).

Sonate op. 26

„Sonate pour M." überschrieb Beethoven in der zweiten Jahreshälfte 1800 im Skizzenbuch „Landsberg 7" die ersten Gedanken zu einer neuen Komposition, der später äußerst beliebten *Grande So-*

nate op. 26, die heute auch als „Sonate mit dem Trauermarsch“ bekannt ist (siehe die Abbildung auf S. 22). Wer genau sich hinter der Initiale verbirgt, ein zahlender Auftraggeber, Verlag oder geplanter Widmungsempfänger, entzieht sich unserer Kenntnis. Die recht lange Zeitspanne zwischen der Skizzierungsphase von Mitte 1800 bis Anfang 1801 und dem Erscheinen der Originalausgabe im März 1802 könnte Indiz für ein von Beethoven eingeräumtes, zeitlich begrenztes Exklusivrecht auf Verwertung seines Werks sein. Opus 26 entstand als zweite von erstaunlichen acht Klaviersonaten, die Beethoven zwischen 1800 und 1802 komponierte und verschiedenen Verlegern anbot, da es „mehr Bestellungen [gibt], als es fast möglich ist, dass ich machen kann“ (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 65). Beethovens um die Jahrhundertwende bereits herausragende Stellung in der Musikwelt zeigt sich an der exponierten Platzierung seiner Werke im Katalog des jeweiligen Verlags. Die Klaviersonate op. 22 gehörte zu einer Gruppe von Drucken, mit denen Hoffmeister & Kühnel in Leipzig ihr Bureau de Musique eröffnen wollten (die Plattennummer 88 der Originalausgabe verrät, dass dies aufgrund von Beethovens verspäteter Ablieferung nicht gelang); die Sonaten op. 26 und 27 verkaufte der Komponist an den neu gegründeten Verlag von Johann Cappi, der sie in seiner allerersten Anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 3. März 1802 anpries; Opus 28 erschien im 1801 neu eröffneten Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeller und Holer als erster Musikdruck überhaupt (zusammen mit der Quartettbearbeitung von Opus 14 Nr. 1); und die Klaviersonaten op. 31 schließlich erhielt der Züricher Verleger Nägeli, der mit ihnen eine neue Reihe, das *Répertoire des Clavecinistes*, eröffnete.

Während sich mit dem Kunst- und Industrie-Comptoir eine über die Jahre sehr fruchtbare Zusammenarbeit aufbaute und auch Hoffmeister mit dem späteren Kompagnon Kühnel weitere Beethoven-Werke für seinen Verlag erhielt, kam es im Fall von Nägeli zum Streit, und es blieb bei diesem einen Opus. Auch Johann Cappi fiel in Ungnade, und dies wohl wegen der mangelnden Stichqualität seiner Ausgaben. Denn ein genauer Blick auf die Originalausgabe von Opus 26 zum Beispiel verrät, dass hier ein recht unerfahrener oder sorgloser Stecher am Werk war. Schlechte Seitenaufteilung, häufig unpräzise Positionierung von Zeichen (Vorzeichen vor Noten, Generalvorzeichen, Notenköpfe etc.), Unachtsamkeit bei der Ausführung von Plattenkorrekturen (häufig bleiben alte Bögen zum Teil stehen) und vieles andere summieren sich zu einem handwerklich und ästhetisch sehr unzufriedenstellenden Gesamtbild. Hinzu kommt, dass vermutlich auch nach dem offiziellen Erscheinen umfangreiche Fehlerkorrekturen an den Platten nötig waren. So kann an zwei erhaltenen Exemplaren der Originalausgabe nachgewiesen werden, dass später mehr als 80 Plattenkorrekturen vorgenommen wurden (siehe *Bemerkungen*). Nicht zweifelsfrei feststellbar ist die Beteiligung Beethovens an der Korrektur offensichtlicher Stichfehler, aber auch an der Ergänzung und Änderung einiger Stellen im Notentext. Ein Vergleich mit dem erhaltenen Autograph kann hier nicht weiterhelfen, da es nicht als Stichvorlage diente. Vielmehr wurde wahrscheinlich eine heute verschollene Kopistenabschrift beim Verlag eingereicht. In diesen Abschriften nahm Beethoven häufig noch Änderungen vor, ohne sie systematisch und vollständig auch im Autograph zu verzeichnen. So könnten sämtliche Plattenkorrekturen letztlich auch lediglich den Stand des Notentexts in der Stichvorlage wiederherstellen, ohne dass Beethoven darüber hinaus eingegriffen hätte. Fest steht allerdings, dass er mit dem fertigen Druck nicht zufrieden war. Cappi erhielt keine weiteren Kompositionen, und unmittelbar nach dem Erscheinen beschwerte sich Beethoven bei Hoffmeister & Kühnel über die schlechte Qualität der Ausgaben (vgl. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 79). Daraufhin entschloss man sich in Leipzig, einen Nachstich von Opus 26 zu drucken, mit dem man Beethoven „trösten“ wollte (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 93 vom Juni 1802; ein Exemplar wurde dem Komponisten im Juli überreicht). Diese schöne Neuausgabe wurde nach Cappis Druck gestochen und geht nicht über den Notentext der Wiener Originalausgabe hinaus. Eine Beteiligung Beethovens an ihrer Drucklegung ist daher auszuschließen.

Bald nach Erscheinen der Sonate entwickelte der Trauermarsch ein sehr erfolgreiches Eigenleben. Schon der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 30. Juni 1802 stellte fest: „No. 1 [Opus 26] möchte doch wohl stellenweise allzukünstlich gearbeitet seyn. Das soll aber keinesweges von dem wahrhaft grossen, düstern und prachtvollen *Harmonie*-Stücke gesagt seyn, das der Verfasser, um den Spieler gleich auf den rechten Standpunkt zu heben, überschreibt: Marcia funebre sulla morte d'un Eroe: denn hier gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache“ (Sp. 650–653). In kürzester Zeit, noch im selben Jahr, reagierten drei Verleger auf die Popularität dieses Stücks und brachten Einzeldrucke heraus (Cappi, Hoffmeister & Kühnel und N. Simrock).

Beethoven beschäftigte sich kompositorisch nochmals 1815 mit dem Trauermarsch. Johann Friedrich Leopold Duncker, der Dichter des Dramas *Leonore Prohaska*, zu dem Beethoven Bühnenmusik komponieren sollte, bat den Komponisten um eine Orchestrierung dieses Marschs statt eines neuen, da „er keinen schönern hören könne“ (Fanny Giannattasio del Rio, *Aus Beethovens späteren Lebensjahren: 1. Mittheilungen aus einem Tagebuch*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 49, 1858, S. 77). Und nicht zuletzt erklang der *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* am 29. März 1827 bei Beethovens eigenem Begräbnis.

Sonate op. 27 Nr. 2

Der Titel von Beethovens berühmter Klaviersonate cis-moll op. 27 Nr. 2 lautet auf der 1802 bei Cappi in Wien erschienenen Originalausgabe schlicht „SONATA quasi una FANTASIA“. Eine Anspielung auf den heute untrennbar mit dieser Sonate verbundenen Beinamen „Mondscheinsonate“ findet sich

dort nicht. Diese Assoziation hat ihren Ursprung vielleicht in Ludwig Rellstabs erster Kunstnovelle *Theodor. Eine musikalische Skizze* aus dem Jahr 1823. Dort heißt es aus dem Munde eines Musikfreundes: „Keiner falschen Quinte wäre ich werth, wenn ich das Adagio aus der Phantasie in Cis-moll vergessen hätte. Der See ruht in dämmerndem Mondenschimmer, dumpf stößt die Welle an das dunkle Ufer, düstre Waldberge steigen auf und schließen die heilige Gegend von der Welt ab, Schwäne ziehn mit flüsternden Rauschen wie Geister durch die Fluth und eine Aeolsharfe tönt Klagen sehnsüchtiger einsamer Liebe geheimnisvoll von jener Ruine herab. – Still, gute Nacht!“ (*Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 32, 1824, S. 274).

Rellstabs Beschreibung – die nicht unmittelbar auf Beethoven zurückgehen kann, da beide erst 1825 in Kontakt traten – fiel in der Rezeption der Sonate auf fruchtbaren Boden. Bald war der Beiname „Mondscheinsonate“ etabliert, so etwa in Anton Schindlers Beethoven-Biographie aus dem Jahre 1840. Es fanden sich jedoch auch einige gewichtige Stimmen (etwa Carl Czerny und Franz Liszt), die in der Beschreibung der Stimmung des 1. Satzes die Themen „Trauer“, „Tod“ und „Nacht“ stärker in den Vordergrund stellten. Auch Wilhelm von Lenz schreibt dazu: „Es ist als ob man in Mitten einer einsamen Ebene ein kolossales Grab erblickte, blaß von der Sichel des Mondes erhellt, von dem Genius der Trauer niedergeschlagen befragt. […] [Es bleibt] die Alles bezwingende Stimme des Todes, welche durch das ganze Adagio, von Angang bis zu Ende geht“ (*Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Teil 3, Abteilung 2, Teil 2, Periode II, Hamburg 1860, S. 62).

Sind diese Ausführungen nur Nachgedanken auf die Wirkung von Opus 27 Nr. 2, so scheint zumindest Rellstab doch intuitiv auch eine konkretere Inspirationsquelle Beethovens bezeichnet zu haben: den Klang der Äolsharfe. Zu den neueren Forschungsergebnissen hinsichtlich der „Mondscheinsonate“ zählt, dass der Komponist sich im Entstehungsjahr des Werks nachweislich für dieses Instrument interessierte, dem zum Beispiel Johann Friedrich Hugo von Dalberg einen Prosatext mit dem Titel *Die Aeolsharfe. Ein Allegorischer Traum* (Erfurt 1801) gewidmet hatte. Beethoven kopierte sich den Titel der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* besprochenen Schrift zusammen mit dem Hinweis, wo diese Instrumente käuflich zu erwerben waren. (Auf demselben Notizblatt findet sich Beethovens Abschrift eines musikalischen Zitats aus einer Oper Jean-Paul-Gilles Martinis, das in seiner Satzstruktur vielleicht Bezüge zum 1. Satz der „Mondscheinsonate“ ausmachen lässt; vgl. Hans-Werner Küthen, *Ein unbekanntes Notierungsblatt Beethovens aus der Entstehungszeit der „Mondscheinsonate“ im Familienarchiv Chotek in Benesov, Tschechische Republik*, Prag: Edition Resonus 1996.) Der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* abgedruckte Auszug aus Dalbergs Text kann Beethoven durchaus Anregungen zur cis-moll-Sonate geliefert haben: „Im blauen, immer heitern Luftraum, wohin kein sterbliches Auge dringt, schwebt eine Wolkeninsel, […] von ätherischen Geistern bewohnt. Kein brennender Sonnenblick durchdringt ihren Dunstkreis; nur der Mond beleuchtet sie mit blassen Silberstrahlen. […] In süße Träume gewiegt ruhen dort die Seelen der Menschen, die dem Leben zu früh entrückt, deren Wünsche auf Erden nicht erfüllt worden: schuldlose Kinder, unglückliche Geliebte, zu früh getrennte Freunde […]. Die Göttin der Harmonie erblickte einst diese Insel, der Anblick der Schlummernden rührte sie; sie lösete sie aus ihrer Verbannung und weckte sie aus ihren Träumen; Aeolus entband ihre Schwingen, und seitdem beleben sie die Saiten der nach jenem genannten Harfe und genießen des Glücks der Mittheilung an gleichgestimmte Seelen“ (April 1801, Sp. 473 f.).

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

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

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

Die Sonate op. 27 Nr. 2 bildet mit den Opera 26 und 27 Nr. 1 eine Gruppe von Klavierwerken, die im März 1802 im neu gegründeten Verlag von Johann Cappi erschien. Cappi war zunächst Mitarbeiter der renommierten Kunsthandlung Artaria & Comp. in Wien gewesen, in der zahlreiche Beethoven-Werke veröffentlicht wurden. Auch wenn es ihm zunächst gelungen war, sich neue Kompositionen Beethovens für seinen eigenen Verlag zu sichern, so fiel er vermutlich wegen der mangelnden Stichqualität seiner Ausgaben schnell bei Beethoven in Ungnade. Der Komponist beschwerte sich hierüber beim Verlag Hoffmeister & Kühnel in Leipzig so vehement, dass man Beethoven dort –

nicht ohne kaufmännische Hintergedanken – im Juli des Jahres mit der Neuausgabe seiner Sonate op. 26 erfreute, deren Stich bei Cappi besonders missglückt war.

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

Auch wenn heute der 1. Satz der „Mondscheinsonate“ allerorten als eigene musikalische Einheit konsumiert wird, so bleibt doch die Tatsache, dass es sich bei der Sonate um „quasi una fantasia“ handelt, bei der die drei Sätze nicht zuletzt mit Attacca-Übergängen zu einem Ganzen verbunden sind. Daher soll zum Schluss auch der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu Wort kommen, der im Jahr des Erscheinens genau diesen Aspekt in seiner ganzen Tragweite erkannte und würdigte: „Diese Phantasie ist von Anfang bis zu Ende Ein gediegenes Ganze […]. Es ist wohl nicht möglich, dass irgend ein Mensch, dem die Natur nicht die innere Musik versagt hat, nicht sollte durch das erste Adagio (dem der Verf. recht gut beygeschrieben hat: Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino) ergriffen und allmählig immer höher geleitet, und dann durch das Presto agitato so innig bewegt und so hoch gehoben werden, als er durch freye Klaviermusik nur zu heben ist. […] überall hat auch der Verf., so weit so Etwas mit konventionellen Zeichen ausgesagt werden kann, den Vortrag, und auch die Handhabung des Eigenen und Vorzüglichen des Pianoforte hinzugesetzt – welche leztere B. [Beethoven], nach den Bezeichnungen, und noch sichtbarer, nach der ganzen Anlage und Hinstellung seiner Ideen, verstehet, wie kaum irgend ein anderer Komponist für *dies* Instrument“ (Bd. 15, Ausgabe 12, 20. Juni 1802, Sp. 652).

Sonate op. 28

„Meine Komposizionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als es fast möglich ist, daß ich machen kann. auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will, man accordirt [= verhandelt] nicht mehr mit mir, ich fodere und man zahlt, du siehst, daß es eine hübsche Lage ist“, schreibt Beethoven im Juni 1801 an seinen Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler in Bonn. In diesem langen Brief – einem der ganz wenigen äußerst persönlichen Dokumente dieser Art, die uns erhalten blieben – gibt Beethoven Einblick in eine Lebensphase, die heute gern mit den Schlagworten „Krise“ und „Kreativität“ etikettiert wird. Gesundheitlich seit langem stark angeschlagen und dem fortschreitenden Verlust seines Gehörs ausgesetzt, standen im Zentrum seines kompositorischen Schaffens um das Jahr 1801 die zweite Symphonie, die Musik zu dem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, Tänze für Orchester WoO 14, das Streichquintett op. 29, die Serenade op. 25, nicht weniger als vier Klaviersonaten op. 26 bis 28 und anderes mehr. Die erwähnten Werke erschienen dann tatsächlich, wie Beethoven in seinem Brief andeutete, bei verschiedenen, immerhin fünf Verlegern in Wien und Leipzig. Darunter befindet sich auch das im Mai 1801 neu gegründete Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeller und Holer. Die Kunsthandlung schloss mit bildenden Künstlern und Wissenschaftlern, bald aber auch mit Komponisten Verträge, und die ersten, am 10. Juli 1802 im Intelligenzblatt Nr. 107 der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Jena/Leipzig) beworbenen Ausgaben waren Beethovens Quartett-Arrangement seiner Klaviersonate op. 14 Nr. 1 und die hier vorgelegte Klaviersonate op. 28. Beide Werke wurden im August 1802 in der *Wiener Zeitung* als erschienen angezeigt. Anschließend entwickelte sich das Kunst- und Industrie-Comptoir zu einem der wichtigsten Verlagspartner für Beethoven. Es kamen dort unter anderem die 2. bis 4. Symphonie, das 3. und 4. Klavierkonzert, das Violin- und das Tripelkonzert sowie die „Rasumowsky“-Quartette op. 59 heraus.

Laut einer Vertragsliste vom 23. Oktober 1801 hatte Beethoven dem Comptoir die Sonate op. 28 am 5. Oktober des Jahres überlassen. Entstanden war sie in den vorangehenden Monaten, wie einige Skizzenblätter aus dem heute nur noch in wenigen Teilen rekonstruierbaren „Sauer-Skizzenbuch“ belegen. Beethoven begann recht bald im Anschluss an die Ausarbeitung der Sonate op. 27 Nr. 2, die ebenfalls 1801 entstand, mit der Skizzierung von Opus 28, und dementsprechend trägt das erhaltene Autograph die Datierung „1801“.

Warum es zu einer Verzögerung von fast einem Jahr bei der Drucklegung kam, kann nur vermutet werden. Vielleicht tat sich das Comptoir in der Anfangsphase mit dem neuen, sehr speziellen Produkt „Musikdruck“ schwer, möglicherweise hatte Beethoven aber auch – wie gelegentlich angenommen wird – dem Widmungsträger Joseph Freiherr von Sonnenfels (1732–1817) auf die Sonate ein Exklusivrecht von einigen Monaten oder gar einem Jahr eingeräumt. Dann müsste Sonnenfels allerdings das Werk in Auftrag gegeben (und bezahlt) haben. Dies ist jedoch genauso wenig belegbar wie ein unmittelbarer gesellschaftlicher Kontakt zwischen ihm und Beethoven, der allerdings leicht über die Familie Brentano oder Gottfried van Swieten entstanden sein könnte. Vielleicht war Beethoven aber auch von Sonnenfels' aufklärerischem Einsatz beeindruckt und wollte mit seiner Widmung Solidarität bekunden.

Das Kunst- und Industrie-Comptoir veröffentlichte Opus 28 als *Grande Sonate* und folgte damit dem Titel im Autograph (*Gran Sonata*). Schon 1805, also drei Jahre später, erschien in London ein Nachdruck bei Broderip & Wilkinson, auf dessen Titelblatt das Werk mit „Sonate Pastorale“ bezeichnet wird, ein Beiname, der sich in Deutschland erst ab den 1830er Jahren durchsetzte. Auch wenn Beethoven wohl selbst nichts unternommen hatte, die Komposition unter diesem populären Namen bekannt zu machen, so spricht die Musik selbst doch eine recht eindeutige Sprache. Unmittelbar vor der Sonate entstand in den Anfangsmonaten des Jahres 1801 bereits ein Orchestersatz mit dem Titel „Pastorale“ in der Musik zum Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, dessen Topos Beethoven vielleicht bewusst in Opus 28 aufgreifen wollte. Der 4. Satz der Sonate – weniger offensichtlich auch der Kopfsatz – greift die etablierten naturmalerischen Elemente der ursprünglichen Hirten- und Weihnachtsmusik auf: der tänzerische Dreiertakt; die einfache (im nicht-temperierten Umfeld „rein“ klingende) Tonart; die nur um Tonika, Dominante und Subdominante kreisende Harmonie; die an Dudelsack und Sackpfeife erinnernden Pedaltöne und im Bass gehaltenen Quinten. Schon Carl Czerny weist in seinem 1842 bei Diabelli erschienenen Buch *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen* (Reprint Wien 1963) besonders auf den 4. Satz als „muntres *Pastorale*, scherzhaft und gemüthlich“ hin (S. 53). Doch deuten alle Sätze und die Sonate als Ganzes bereits auf die sechs Jahre später komponierte *Pastoral-Symphonie* op. 68, deren Musik laut Beethovens eigenen Worten „Mehr Ausdruck der Emfindung als Mahlerey“ (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 370) ist: In der dramatischer gehaltenen Durchführung des 1. Satzes, in der melancholisch düstereren „Ballade aus vergangener Zeit“ (Czerny 1842) des 2. Satzes und einigen Abschnitten des 4. Satzes bildet sich der stärker von Gegensätzen – Sturm und Idylle – geprägte, gewandelte Charakter der Pastoralmusik seit Beethovens Opus 68 in Andeutungen heraus.

Abschließend sei noch auf Friedrich Starkes *Wiener Pianoforte-Schule* hingewiesen, die 1819–21 in drei Abteilungen erschien und deren zweite, „Bestehend aus 36 Compositionen“, auch den Nachdruck des gekürzten 2. und vollständigen 4. Satzes der Sonate op. 28 enthält, von Beethoven selbst an einigen wenigen Stellen mit Fingersätzen versehen, die in unserer Edition kursiv dargestellt werden. Interessanterweise findet sich für T. 83–88 des 2. Satzes dort auch ein Hinweis auf „die Verschiebung der Claviatur“ (vgl. Starkes Vorwort zur zweiten Abteilung), also auf die Benutzung des heutigen linken Pedals. Ob dies eine autorisierte Anweisung ist, muss offen bleiben. Beethovens Stellung in der Musikwelt hatte sich in den fast zwanzig Jahren seit Erscheinen von Opus 28 zementiert, und Friedrich Starke, der den Ausschnitten aus der Sonate einen biographischen Abriss und eine Laudatio zur Seite stellt, fasst zusammen: „Ein Stern erster Größe am musikalischen Himmel! […] Die Größe seines Styls u. die Tiefe seines Satzes voll glühenden Gefühls u: ideenreicher lebendiger Phantasie erfordern eine gleichmäßig hohe Auffassung und tiefe Nachempfindung, um die Kunstwerke dieses Meisters in der vollen Bedeutung ihres Geistes durch das Spiel gleichsam wieder erschaffend u: lebendig darzustellen“ (Zweite Abteilung, S. 63).

Sonate op. 31 Nr. 2

Der Zürcher Verleger und Komponist Hans Georg Nägeli brachte zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwei ehrgeizige Publikationsprojekte für Klavierkompositionen auf den Weg. Neben einer Reihe mit dem Titel *Musikalische Kunstwerke im strengen Style*, die 1801 mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier Band 1* eröffnet wurde, begann 1803 – gewissermaßen als innovatives Gegenstück – die Veröffentlichung eines *Répertoire des Clavecinistes*. In einer Ankündigung Nägelis vom Mai 1803 in der *Zeitung für die elegante Welt* heißt es dazu: „Es ist bekannt, daß sich eine neue, höchst merkwürdige und folgenreiche Epoche dieses Kunstfaches von *Clementi* an datirt. Meine nächste Absicht ist daher diese, aus den Werken des genannten Componisten und derjenigen, die sich sowohl in ästhetischer als in kunsthistorischer Hinsicht an ihn anschließen, eines *Cramer*, *Dussek*, *Steibelt*, *Beethoven* etc. etc. das Vorzüglichste auszuheben, wodurch die Clavier-Setzkunst und Clavier-Spielkunst wesentlich erweitert wird.“ Werke, die in das *Répertoire* aufgenommen würden, hatten folgenden Kriterien zu genügen: „Es ist mir zunächst um Clavier-Solos in großem Styl, von großem Umfang, *in mannigfaltigen Abweichungen von der gewöhnlichen Sonaten-Form* zu thun. Ausführlichkeit, Reichhaltigkeit, Vollstimmigkeit soll die Produkte auszeichnen. Contrapunktische Sätze müssen mit künstlichen Clavierspieler-Touren verwebt seyn. Wer in den Künsten des Contrapunkts keine Gewandheit besitzt, und nicht zugleich Clavier-Virtuose ist, wird hier kaum etwas namhaftes leisten können“ (*Intelligenzblatt* vom 23. Juli 1803, datiert „im May 1803“).

Schon im Frühjahr 1802 (vermutlich im Mai) hatte Nägeli Beethoven um einen Beitrag zum *Répertoire* gebeten. Als Beleg für die Seriosität seiner Vorhaben lag dem heute leider verschollenen Schreiben der erwähnte erste Band der *Musikalischen Kunstwerke im strengen Style* bei. Dass Beethoven das *Répertoire* – so wie Bach die *Kunstwerke* – eröffnen sollte, war wohl für den Komponisten Anreiz genug, Nägeli drei Sonaten zuzusagen. Am 18. Juli 1802 schrieb der Verleger an seinen Kollegen Johann Jakob Horner, der in Paris die Sticharbeiten überwachte, dass er mit dem Eintreffen der Sonaten in Zürich „durch den Postwagen vom 17ten August“ rechne (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 99). Beethoven sandte allerdings zunächst nur zwei der drei versprochenen Sonaten von Heiligenstadt aus, wo er sich in diesem Sommer bis Mitte Oktober aufhielt.

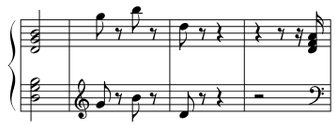
Ferdinand Ries weiß dazu zu berichten: „Die drei Solo-Sonaten (Opus 31) hatte Beethoven an Nägeli in Zürich versagt [= zugesagt], während sein Bruder Carl (Caspar), der sich, leider! immer um seine Geschäfte bekümmerte, diese Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters des-

wegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Puncte waren, weggeschickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange kam es zwischen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken“ (Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 87 f.).

Leider wissen wir nicht, ob Beethoven sein Autograph oder eine (vielleicht von ihm selbst angefertigte) Abschrift der Sonaten sandte, da heute bis auf wenige Skizzen keinerlei handschriftliches Quellenmaterial zu Opus 31 Nr. 1 und 2 nachgewiesen werden kann. Der Erstdruck ging ohne vorherige Korrektur der Druckfahnen durch Beethoven direkt in den Verkauf. Nägeli hatte den Stich wohl in höchster Eile anfertigen lassen, denn es lagen, wie die Plattennummer „5“ des Drucks verrät, bereits weitere vier gestochene Hefte des *Répertoire* (mit Werken anderer Komponisten) in seinem Lager, ohne bislang veröffentlicht worden zu sein. Der Verleger hatte vermutlich bei seinem Plan – und vielleicht seinem Versprechen dem Komponisten gegenüber – bleiben wollen, die Reihe mit Beethoven zu eröffnen. Dass es tatsächlich dabei blieb, belegen eine frühe Rezension (*Zeitung für die elegante Welt* vom 28. Juni 1803, Sp. 611) und die handschriftlich nachgetragene Nummerierung „1“ auf dem Titelblatt (siehe *Bemerkungen*). Im Mai 1803 waren alle fünf Drucke dann bei den Musikalienhändlern vorrätig (vgl. z. B. Joseph Eders Anzeige vom 31. Mai in der *Wiener Zeitung*).

Über Beethovens Reaktion bei Erhalt der ersten Exemplare berichtet wiederum Ferdinand Ries: „Als die Correctur [korrekt: die Belegexemplare] ankam, fand sich Beethoven beim Schreiben. ‚Spielen Sie die Sonaten einmal durch‘, sagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte sitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegro’s, in der Sonate in G dur [= Opus 31 Nr. 1], hatte aber Nägeli sogar vier Takte hinein componirt, nämlich nach dem vierten Tacte des letzten

Halts:



Als ich diese spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbei gerannt und stieß mich halb vom Clavier, schreiend: ‚Wo steht das, zum Teufel?‘ – Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichnis aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen und zusetzen sollte: Edition très correcte“ (Wegeler/Ries, S. 88 f.).

So verständlich Beethovens Verärgerung über die vielen Fehler in Nägelis Ausgabe ist, so muss doch auch gefragt werden, ob nicht womöglich eine schwer zu entziffernde Vorlage hier neben der großen Eile manches zusätzliche Problem für den Stecher verursachte. Ein „schöpferischer“ Eingriff durch Nägeli muss nicht zwingend angenommen werden. Genauso denkbar wäre es, dass die vier Takte zunächst in der Vorlage standen und nur ungenügend getilgt waren. Zwei weitere Stellen mit zu wenigen bzw. zu vielen Takten bei Nägeli (Opus 31 Nr. 1, Schluss des dritten Satzes, und Opus 31 Nr. 2, 1. Satz T. 167–170) deuten darauf hin, dass auch dort Streichungen und nachträgliche Ergänzungen im Manuskript bei den Stechern in Paris Verwirrung verursacht haben dürften.

Um nun doch noch zu einer „korrekten“ Ausgabe der Sonaten zu kommen, beschloss Beethoven, unterstützt von Ferdinand Ries, verschiedene Maßnahmen. Zunächst fragte Ries am 25. Mai 1803 bei Nikolaus Simrock in Bonn an, ob dieser die Sonaten nachdrucken wolle, und bot ihm „ein Verzeichniß von einigen 80 fehler[n]“ an (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 139). Gleichzeitig erhielt wohl auch Nägeli Nachricht von den Fehlern, denn in einigen Exemplaren sind die eingefügten vier Takte in Opus 31 Nr. 1 mit Tusche wohl noch im Verlag gestrichen worden, und Beethoven schrieb Nägeli als Antwort „einen fürchterlichen Brief deswegen“ (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 145). Geplant war auch, die Fehlerliste in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu veröffentlichen. Dazu kam es allerdings nicht.

Auf der Basis des Nägeli-Drucks und des am 29. Juni 1803 gesandten, heute verschollenen Fehlerverzeichnisses veröffentlichte Simrock seine, die Originalausgabe Nägelis korrigierende Ausgabe im Herbst (bereits im Oktober war sie in Wien lieferbar). Am 22. Oktober und 11. Dezember schickte Ries nochmals Hinweise auf entdeckte Fehler im Simrock-Druck an den Bonner Verleger (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Briefe Nr. 165, 173).

Während also Beethovens Autorisierung und Unterstützung des Bonner Drucks gut belegt ist, wissen wir nichts über den Einfluss des Komponisten auf den weiteren, ebenfalls noch 1803 erschienenen Druck der Sonaten op. 31 Nr. 1 und 2 beim Wiener Verleger Cappi. Die Ausgabe ist eindeutig nach derjenigen Nägelis gestochen. Dennoch finden sich viele im Bonner Druck korrigierte Lesarten auch bei Cappi. Ob Cappi eine Kopie des von Ries angefertigten Fehlerverzeichnisses vorlag oder ob er seine Ausgabe vor dem Druck gegen die Simrock-Ausgabe Korrektur lesen ließ, lässt sich nicht nachweisen. In Opus 31 Nr. 2 findet sich zumindest eine Stelle, die nur bei Cappi korrekt abgedruckt ist (1. Satz, T. 167–170). Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass beim Wiener Verleger eine – möglicherweise sogar umfangreichere – Fehlerliste zur Verfügung stand. Da diese Ausgabe jedoch ansonsten sehr viele Stichfehler aufweist, die auf eine wenig sorgsame oder eilige Herstellung schließen lassen, kann der Cappi-Druck für unsere Edition nur in gravierenden Zweifelsfällen zu Rate gezogen werden (siehe *Bemerkungen*).

Der heute für Opus 31 Nr. 2 wie selbstverständlich gebrauchte Titel „Sturm-Sonate“ steht nicht auf den Titelblättern der Ausgaben von 1803. Ein Hinweis findet sich lediglich in Anton Schindlers Beethoven-Biographie (4. Auflage 1871, S. 221). Beethoven habe angeblich auf

Schindlers Bitte um eine Erläuterung der Sonate geantwortet: „Lesen Sie nur Shakespeare's *Sturm*."

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

München · London, 2003–2018
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

Sonata op. 13

As with several other works by Ludwig van Beethoven (1770–1827), 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 "Gassenhauer"-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. One indication might be an advertisement for the two Sonatas op. 14 in the *Anhang zur Wiener Zeitung N^ro. 102* of 21 December 1799. In it the original publisher stated: "New pieces of music that are available from the music dealer T. Mollo and Comp.: L. v. Beethoven, 3 [sic] Sonatas for piano. Op. 14". Was op. 13 perhaps initially intended as the third sonata in the opus-14 group? 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 Gesamtausgabe*, vol. 1). 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 Bureau 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* 2, 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.).

Sonata op. 26

"Sonate pour M." was what Ludwig van Beethoven wrote above his first ideas for a new composition in the sketchbook "Landsberg 7" in the second half of 1800. They were later to become part of the extremely popular *Grande Sonate* op. 26 that today is also known as "Sonata with the Funeral March" (see reproduction on p. 22). We do not know exactly who is behind this initial, whether it is the person who commissioned the work, a publisher or the planned dedicatee. The quite long period between the sketch phase from mid 1800 until the beginning of 1801 and the publication of the original edition in March 1802 might indicate that Beethoven had granted the exclusive exploitation rights to his own work for a fixed period. Between 1800 and 1802 Beethoven wrote an astonishing eight sonatas – opus 26 was the second – and offered them to different publishers, writing that there were "almost more offers, than I can fulfil" (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 65). Beethoven's already exceptional place in the music world around the turn of the century can be seen by the prominent placing of his works in each of the publishers' catalogues. The Piano Sonata op. 22 belongs to a group of compositions with which Hoffmeister & Kühnel wanted to open their Bureau de Musique in Leipzig (the plate number 88 of the original edition reveals that this did not occur due to Beethoven's belated delivery); the composer sold the Sonatas op. 26 and 27 to Johann Cappi's newly established publishing house. The latter commended them in his very first advertisement in the *Wiener Zeitung* on 3 March 1802. Op. 28 was published in 1801 by the newly opened Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeller und Holer – their very first musical publication (together with the quartet arrangement of op. 14 no. 1). And the Zurich publisher Nägeli finally obtained the Piano Sonatas op. 31, using them to launch a new series, the *Répertoire des Clavecinistes*.

Whilst a very fruitful cooperation developed with the Kunst- und Industrie-Comptoir over the years, and Hoffmeister, together with his later business partner Kühnel, also received further Beethoven works for his publishing house, in Nägeli's case it ended in an argument and so he only had this one opus. Johann Cappi also fell from favour, probably because of the poor engraving quality in his editions. A closer look at the original edition of op. 26, for example, reveals that a rather inexperienced or careless engraver did the job. Bad page layout, often imprecise positioning of markings (accidentals in front of notes, key signature, note heads etc.), negligence in executing plate corrections (old slurs are often partially left) amongst other things, all add up to produce a very unsatisfactory overall picture, both as far as the craftsmanship and the aesthetics are concerned. Furthermore, extensive corrections were also necessary to the plates, probably even after its official publication. Thus two surviving copies of the original edition reveal that more than 80 plate corrections were later undertaken (see the *Comments*). It cannot be ascertained, beyond a doubt, whether Beethoven had a hand in the correction of obvious engraving errors and in additions and changes made at various places in the musical text. In this case, a comparison with the surviving autograph does not help as it was not used as the engraver's copy. On the contrary, a copyist's manuscript that no longer survives was in all probability given to the publishing house. Beethoven often made changes to these copies without also entering them systematically and fully in the autograph. Thus, all of the plate corrections might ultimately only record the state of the musical text in the engraver's copy without Beethoven ever having made any more changes. However, it is certain that he was not satisfied with the finished print. Cappi was not given any further compositions and directly after its publication, Beethoven complained to Hoffmeister & Kühnel about the quality of the editions (cf. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 79). After this, a decision was made in Leipzig to produce a new edition of opus 26, to "console" Beethoven (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 93 from June 1802; a copy was presented to the composer in July). This attractive new edition was engraved after Cappi's printed work and does not go beyond the musical text of the Viennese original edition. Thus Beethoven's involvement in its printing can be ruled out.

Soon after publication of the Sonata, the Funeral March developed a very successful independent existence. Even the critic of the *Allgemeine musikalische Zeitung* determined on 30 June 1802: "No. 1 [opus 26] might be said to be rather artificial in places. This is not, however, in any way the case with the truly great, dark and majestic *Harmony* piece, which in order to give the player the right impression from the very start, the composer has entitled Marcia funebre sulla morte d'un Eroe: for here everything difficult and artistic is part of the expression and therefore at the core" (cols. 650–653). That same year, in next to no time, three publishers reacted to the popularity of this piece and published single editions (Cappi, Hoffmeister & Kühnel and N. Simrock).

In 1815 Beethoven once again turned to the Funeral March. Johann Friedrich Leopold Duncker, the author of the drama *Leonore Prohaska* for which Beethoven was meant to compose incidental music, asked the composer to orchestrate the march instead of writing a new one, as "he could not listen to a more beautiful one" (Fanny Giannattasio del Rio, *Aus Beethovens späteren Lebensjahren: 1. Mittheilungen aus einem Tagebuch*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 49, 1858, p. 77). And, not least of all, the *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* was played on 29 March 1827, at Beethoven's own funeral.

Sonata op. 27 no. 2

The title of Beethoven's famous Piano Sonata in c♯ minor, op. 27 no. 2 appears on the original edition published in 1802 by Cappi in Vienna simply as "SONATA quasi una FANTASIA". Nowhere is there any allusion to the popular title "Moonlight Sonata" that nowadays is inextricably linked to it. This association may have its origin in Ludwig Rellstab's first "Kunstnovelle" (novella on an artistic theme), *Theodor. Eine musikalische Skizze* of 1823. In it a music lover states: "I would not be worth a false fifth if I were to forget the Adagio from the Fantasia in c♯ minor. The lake rests quiet under the light of the moon at twilight; the wave thuds against the dark bank; gloomy wooded mountains rise up and divide this sacred region from the world; swans move through the water with whispering rustle, like spirits, and an Aeolian harp makes its complaints of longing, lonely love mysteriously from the ruin. Silence; good night!" (*Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* no. 32, 1824, p. 274).

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

Even if these are only afterthoughts about the effect of op. 27 no. 2, at least Rellstab seems intuitively to have described a more concrete source of Beethoven's inspiration: the sound of the Aeolian harp. Recent research regarding the "Moonlight Sonata" reveals that during the year of the work's composition Beethoven had a proven interest in this instrument, to which Johann Friedrich Hugo von Dalberg – as one example – had dedicated a prose text, published in Erfurt in 1801, under the title *Die Aeolsharfe. Ein Allegorischer Traum.* Beethoven copied down the title of the essay as reviewed in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, together with the information regarding where this instrument could be purchased. (On the same sheet is Beethoven's copy of a musical citation from one of Jean-Paul-Gilles Martini's operas that, in its compositional structure, may reveal connections with the 1st movement of the "Moonlight Sonata"; cf. Hans-Werner Küthen, *Ein unbekanntes Notierungsblatt Beethovens aus der Entstehungszeit der "Mondscheinsonate" im Familienarchiv Chotek in Benesov, Tschechische Republik*, Prague: Edition Resonus, 1996.) The extract from Dahlberg's text reprinted in the *Allgemeine musikalische Zeitung* may certainly have supplied the stimulus for Beethoven's Sonata in c♯ minor: "In the blue, ever-cheerful air which no mortal eye can penetrate, floats an island of clouds, [...] inhabited by ethereal spirits. No burning ray of sunshine pierces its hazy circle; only the moon's pale silvery rays illuminate it. […] Rocked there in sweet dreams are the souls of men who were torn away from life too soon, their earthly desires unfulfilled: innocent children, star-crossed lovers, friends separated before their time […]. The goddess of harmony once spied this island, and was stirred by the sight of its sleepers; she freed them from their banishment and roused them from their dreams; Aeolus released their wings, and ever since they have animated the strings of the harp that bears his name, and find pleasure in the joy of communicating with like-minded spirits" (April 1801, cols. 473 f.).

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

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

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

The Sonata op. 27 no. 2 together with op. 26 and 27 no. 1 forms a group which was published in March 1802 by the recently-founded house of Johann Cappi. Cappi had originally been an employee in the renowned business of Artaria & Comp. in Vienna, which published many of Beethoven's works. Although Cappi initially succeeded in obtaining new compositions by Beethoven for his publishing company, it was probably the poor quality of the engraving in his editions that quickly led to him falling out of favour with Beethoven. The composer

complained so vehemently about this to the firm of Hoffmeister & Kühnel in Leipzig that in July that year they delighted him with a new edition of the Sonata op. 26 – not without some commercial motive – which Cappi had engraved particularly badly.

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

Even if today the 1st movement of the "Moonlight Sonata" is everywhere consumed as a self-contained musical unit, the fact remains that we are dealing here with a complete Sonata "quasi una fantasia" whose three movements are bound together into a whole, not least through the *attacca* transitions from one to the other. Therefore the *Allgemeine musikalische Zeitung*'s reviewer should have the final word, since he recognized and acknowledged the consequences of this particular aspect in the year of the Sonata's publication: "This Fantasia forms a progressive unity from beginning to end [...]. It is probably impossible for any man in whom Nature has not quashed the inner musical feeling not to be captured by the first Adagio (to which the composer has properly added: Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino) and gradually to be led ever higher, then moved so deeply by the Presto agitato as to be lifted up to heights that can only be reached through free keyboard music. [...] and overall the composer has, insofar as such a thing can be expressed by conventional signs, brought together the performance aspect with the handling of the essence and advantages of the piano – which last B. [Beethoven], by his markings, and still more visibly through the whole construction and presentation of his ideas, understands as scarcely any other composer for *this* instrument does" (vol. 15, edition 12, 20 June 1802, col. 652).

Sonata op. 28

In June 1801 Beethoven wrote to his childhood friend Franz Gerhard Wegeler in Bonn: "My compositions are earning me a lot of money, and I may say that I almost have more commissions than I can possibly satisfy. Furthermore, if I want to concern myself with such matters, I can find 6, 7, or even more publishers for each work. They don't negotiate with me any more: they pay what I ask. You can see that this is a fine situation." In this long letter – one of the very few intensely personal documents of this type that have come down to us – Beethoven provides a glimpse into a phase of his life that today is typically labelled with the words "crisis" and "creativity". At the centre of Beethoven's compositional output around 1801 were the Second Symphony, the ballet music to *Die Geschöpfe des Prometheus*, the Dances for Orchestra WoO14, the String Quintet op. 29, the Serenade op. 25, no fewer than four Piano Sonatas (op. 26–28), and other works, despite the fact that he had for some time been afflicted by poor health, and was experiencing progressive loss of hearing. As he indicates in his letter, the works mentioned above were indeed issued, in Vienna and Leipzig, by several publishing houses – five, in fact. Among them was the new Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeller und Holer, founded in May 1801. This print shop made agreements with painters and scientists, and soon with composers as well: its first music editions, launched via the *Intelligenzblatt* no. 107 of the *Allgemeine Literatur-Zeitung* (Jena/Leipzig) on 10 July 1802, were Beethoven's quartet arrangement of his Piano Sonata op. 14 no. 1, and the Piano Sonata op. 28 presented here. Both works were announced in the *Wiener Zeitung* of August 1802 as already published. The Kunst- und Industrie Comptoir subsequently became one of Beethoven's most important publishing partners, issuing, *inter alia*, the Symphonies nos. 2–4, the 3rd and 4th Piano Concertos, the Violin Concerto, and the Triple Concerto, as well as the "Razumovsky" Quartets op. 59.

According to a contract list of 23 October 1801, Beethoven had signed the Sonata op. 28 over to the Comptoir on 5 October of that year. It had been composed during the preceding months, as is evident from several leaves in the "Sauer" sketchbook, of which only parts can be reconstructed today. Beethoven began sketching op. 28 very soon after completing the Piano Sonata op. 27 no. 2 (also composed in 1801); its surviving autograph thus also carries the date "1801".

Why there was a delay of almost a year before it came to be printed can only be guessed at. Perhaps the Comptoir was having start-up difficulties with the new, highly-specialized business of music printing, or perhaps Beethoven – as is occasionally assumed – had granted the work's dedicatee, Baron Joseph von Sonnenfels (1732–1817), exclusive rights to the Sonata for a few months or even a full year. But in such a case Sonnenfels would surely have commissioned the work (and paid for it). There is, however, as little proof of this as of any direct social contact between him and Beethoven, though admittedly this could easily have been brought about through the Brentano family or Gottfried van Swieten. Perhaps Beethoven was also influenced by Sonnenfels' commitment to Enlightenment ideas, and wanted to show his support by dedicating the work to him.

The Kunst- und Industrie-Comptoir published op. 28 under the title *Grande*

Sonate, thus following the title (*Gran Sonata*) on the autograph. As early as 1805 – so just three years later – a reprint edition was published in London by Broderip & Wilkinson. Its title page designates the work "Sonate Pastorale", a popular title not widely accepted in Germany until the 1830s. Even if Beethoven himself had probably done nothing to make the work known under this popular name, the music itself speaks clearly enough. During the early months of 1801, immediately before the Sonata, he had composed an orchestral movement entitled "Pastorale" within the ballet music to *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, and may consciously have drawn upon the character of this movement in op. 28. The 4th movement of the Sonata – and, less obviously, its 1st movement – draw on established, nature-painting elements of primitive pastoral and Christmas-tide music in their dance-like triple meter, simple (in the untempered context of "pure-sounding") key, harmonies that revolve solely around tonic, dominant, and subdominant, pedal notes reminiscent of bagpipes, and drone-like intervals of a fifth in the bass. In his book *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen*, published by Diabelli in 1842 (reprinted Vienna, 1963), Carl Czerny was already pointing to the 4th movement in particular as a "cheerful *Pastorale*, playful and good-humoured" (p. 53). Indeed, all the movements, and the Sonata as a whole, already look forward to the *Pastoral-Symphonie* op. 68 of six years later, the music of which, in Beethoven's own words, is "more an expression of feeling than a pictorial representation" (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 370). The dramatic working-out of the 1st movement, the melancholy and sombre 2nd movement (1842 called by Czerny a "Ballade of a bygone age"), and some parts of the 4th movement suggest the transformed and more starkly-contrasted character – between storm and idyll – of pastoral music from Beethoven's op. 68 onwards.

Finally should be noted Friedrich Starke's *Wiener Pianoforte-Schule*, published in three volumes in 1819–21. Its second volume, "containing 36 compositions", includes an abridged reprint of the 2nd movement and the entire 4th movement of the Sonata op. 28, supplied in a few places with fingerings by Beethoven himself: these appear in italics in our edition. An interesting reference, in mm. 83–88 of the 2nd movement, is to "shifting the keyboard over" (cf. Starke's preface to the second volume): this is an instruction to use what is today the left-hand pedal. Whether this instruction was authorized by Beethoven remains an open question. Beethoven's place in the musical world had become strongly established in the almost twenty-year period since the composition of op. 28, and Friedrich Starke brings together the Sonata extracts with a biographical sketch and panegyric: "A star of the first rank in the musical firmament! […] The grandeur of his style and the profundity of his composition, full of passionate feeling, rich in ideas and lively fantasy, demand a correspondingly exalted conception and depth of sympathy if the full meaning and spirit of the artworks of this master are to be given creative and spirited representation" (second volume, p. 63).

Sonata op. 31 no. 2

At the outset of the 19th century Hans Georg Nägeli, a publisher and composer living in Zurich, started two ambitious publishing projects devoted to piano music. The first, a series entitled *Musikalische Kunstwerke im strengen Style*, was launched in 1801 with Book 1 of Bach's *Well-Tempered Clavier*. The second, *Répertoire des Clavecinistes*, began in 1803 as a sort of innovative counterpart to the first. Nägeli explained its purpose in an announcement in the *Zeitung für die elegante Welt* (May 1803): "Clementi, as is well known, marks the advent of a new, highly remarkable, and portentous epoch in this branch of art. My next plan is therefore to select the most distinguished examples from the works of that composer, and of those who follow him both aesthetically and art-historically (*Cramer*, *Dussek*, *Steibelt*, *Beethoven* etc. etc.), and thereby greatly to expand the art of composition for and performance on the piano." To be included in his series, Nägeli continued, the works had to meet certain criteria: "My primary concern has to do with piano solos in the grand style, of large dimensions, and *with many and varied departures from standard sonata form*. These works must be distinguished by their depth of workmanship, richness of ideas, and fullness of texture. Contrapuntal pieces must be interspersed with flights of pianistic artistry. Those who are not well versed in the art of counterpoint and do not command a virtuoso technique will hardly be in a position to accomplish anything of note here" (*Intelligenzblatt* of 23 July 1803, dated "May 1803").

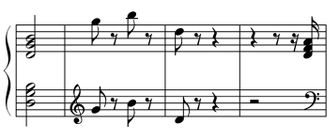
Nägeli, in a letter unfortunately untraceable today, asked Beethoven to contribute to the *Répertoire* as early as spring 1802 (probably in May). To prove the seriousness of his intentions he enclosed a copy of the above-mentioned first volume of his *Musikalische Kunstwerke im strengen Style*. Just as Bach had opened the *Kunstwerke* series, Beethoven was now meant to open the *Répertoire* – incentive enough for the composer to promise Nägeli three sonatas. On 18 July 1802 the publisher wrote to his colleague Johann Jakob Horner, who would be supervising the engraving in Paris, that he expected the sonatas to arrive in Zurich "by the post-coach of 17th August" (letter no. 99 in *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*). However, Beethoven at first only posted two of the three promised sonatas, mailing them from Heiligenstadt, where he was spending the summer months until mid-October.

Ferdinand Ries left behind an eyewitness account: "Beethoven had promised the three solo sonatas (opus 31) to Nägeli in Zurich, whereas his brother Carl (Caspar), who – alas! – was still managing his business affairs, wanted to sell them to a publisher in Leipzig. The two brothers often exchanged words on this issue because Beethoven, having given his promise, wanted to keep it. When the time came to post the Sonatas, Beethoven was staying in Heiligenstadt. During a walk, a new quarrel

arose between the brothers that eventually led to an exchange of blows. The next day he gave me the sonatas to dispatch to Zurich on the spot" (Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838, pp. 87 f.).

Unfortunately, since no written materials for op. 31 nos. 1 and 2 are known to exist today, apart from a few sketches, we do not know whether Beethoven sent Nägeli his autograph manuscript or a handwritten copy (perhaps in his own hand). The first issue went directly on sale before Beethoven had been given a chance to read the proofs. Nägeli apparently had the engraving done in great haste, for, as we can see from the edition's plate number ("5"), he already had four engraved volumes of the *Répertoire* (with works by other composers) lying about in stock and waiting to be issued. Presumably he wanted to adhere to his plan (and perhaps to his promise to the composer) of opening the series with Beethoven. This, indeed, is exactly what happened, as we know from an early review in the *Zeitung für die elegante Welt* (28 June 1803, col. 611) and from the handwritten "1" added to the title page (see the *Comments*). By May 1803 all five prints were available from music dealers, as is shown by Joseph Eder's advertisement in the *Wiener Zeitung* of 31 May.

Once again, Ferdinand Ries left behind an account of Beethoven's reaction upon receiving the first printed copies: "When the proof sheets [recte: author's copies] came I found Beethoven writing. 'Play the sonatas through', he said to me, remaining seated at his writing desk. There was an unusually large number of errors in them, which in fact already made Beethoven very impatient. But at the end of the first Allegro in the Sonata in G major [op. 31 no. 1], Nägeli had introduced four measures, namely, after the fourth measure of the last

pause: 

When I played this Beethoven jumped up in a rage, came running to me and half pushed me away from the pianoforte, shouting: 'Where the devil do you find that?' One can scarcely imagine his amazement and rage when he saw the printed notes. I received the commission to make a list of all the errors and at once to send the sonatas to Simrock in Bonn, who was to make a reprint and call it *Edition très correcte*" (Wegeler/Ries, pp. 88 f.).

Beethoven's annoyance at the many errors in Nägeli's print may be understandable, but the question must also be raised whether the engraver, in addition to deadline pressure, also had to cope with the difficulty of deciphering the production master. There is no reason to assume that Nägeli "creatively intervened" in the musical text. It is equally conceivable that the four measures originally appeared in the engraver's copy and were inadequately crossed out. Two other passages in the Nägeli print have either too many or too few measures, namely the end of the 3rd movement in op. 31 no. 1, and mm. 167–170 in the 1st movement of op. 31 no. 2. This suggests that here, too, the manuscript contained deletions and later additions that confused the Parisian engraver.

Beethoven, with Ries's support, now took various steps to arrive at a "correct" edition of the Sonatas. First Ries, in a letter of 25 May 1803, asked Nikolaus Simrock in Bonn whether he would be willing to reissue the Sonatas, and offered to send him a "list of some eighty mistakes" (letter no. 139 in *Briefwechsel Gesamtausgabe*). Nägeli, too, was probably informed of the errors at this time, for the four superfluous measures in op. 31 no. 1 have been crossed out in india ink in some copies, probably at the publisher's premises, and Beethoven sent Nägeli "a terrible letter on this matter" in response (letter no. 145 in *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*). There was also a plan to publish the list of errata in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung*, but this came to nothing.

Simrock, drawing on the Nägeli print and the now lost list of errata sent to him on 29 June 1803, published his edition in the autumn as a correction to Nägeli's. (The edition was already available in Vienna by October.) On 22 October and 11 December Ries drew the Bonn publisher's attention to further errors in his new print (letters nos. 165 and 173 in *Briefwechsel Gesamtausgabe*).

If we are thus well informed of Beethoven's involvement in and support of the Bonn print, we know nothing about his influence on another print of op. 31 nos. 1 and 2 that likewise appeared in 1803, this time from the Vienna publisher Cappi. This edition, though obviously engraved from Nägeli's, also contains a large number of readings corrected in Simrock. There is no way of knowing whether Cappi was given a copy of Ries's list of errata or whether he had his edition checked against the Simrock print. Whatever the case, op. 31 no. 2 contains at least one passage that only Cappi has correctly reproduced (movement 1, mm. 167–170). This may be an indication that the Viennese publisher had access to his own list of errata, perhaps an even longer one than Simrock's. However, the Cappi print otherwise reveals a very large number of engraving errors, suggesting that it was either carelessly or hastily prepared, and our editon can only draw on it in cases of severe doubt (see the *Comments*).

Today op. 31 no. 2 is routinely referred to by its nickname, the "Tempest Sonata". This term, however, does not appear on the title pages of any of the 1803 editions. The only reference to it is found on page 221 of Anton Schindler's biography of Beethoven (4th edition, 1871). Schindler evidently asked Beethoven for an explanation of the Sonata, at which point Beethoven allegedly replied: "Just read Shakespeare's *Tempest*."

The editors wish to thank the institutions mentioned in the *Comments* for kindly placing copies of the sources at their disposal.

Munich · London, 2003–2018
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

Sonate op. 13

La *Grande Sonate pathétique* op. 13 compte parmi les œuvres de Ludwig van Beethoven (1770–1827), 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 nº 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 effectivement 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 nº 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. Une annonce parue dans le supplément de la *Wiener Zeitung Nro. 102* du 21 décembre 1799 et portant sur les deux Sonates op. 14 pourrait constituer un indice. L'éditeur d'origine y vante «de nouvelles partitions disponibles à la librairie d'art T. Mollo et Comp.: L. v. Beethoven, 3 [sic] sonates pour piano op. 14». L'opus 13 était-il initialement censé constituer la troisième sonate de l'opus 14? Malheureusement, il est impossible de le déterminer aujourd'hui au regard des informations disponibles. Une copie au propre du 1er 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 commerçant (cf. la lettre nº 64 dans *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, vol. 1). 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 1er 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* 2, 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.).

Sonate op. 26

Dans la deuxième moitié de l'année 1800, dans le livre d'esquisses «Lands-

berg 7», Ludwig van Beethoven intitule «Sonate pour M.» ses premières idées relatives à une nouvelle composition, la *Grande Sonate* op. 26, plus tard des plus appréciées, connue aussi aujourd'hui sous le nom de «Sonate avec marche funèbre» (voir reproduction p. 22). On ignore ce qui se cache exactement derrière l'initiale: l'auteur de la commande, la maison d'édition ou le dédicataire envisagé? L'intervalle de temps prolongé séparant la phase de réalisation des esquisses, de mi-1800 à début 1801, et la parution de l'édition originale en mars 1802 pourrait être l'indice d'un droit d'exclusivité temporaire alloué par Beethoven sur l'exploitation de son œuvre. L'opus 26 est la deuxième d'une série étonnante de huit sonates pour piano composées par Beethoven entre 1800 et 1802 et qu'il propose à divers éditeurs, car écrit-il, «il y a plus de commandes pour qu'il soit presque possible que je les fasse» (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre nº 65). La position déjà prépondérante du compositeur dans le monde de la musique au tournant du siècle apparaît dans la place prééminente réservée à ses œuvres dans les catalogues des différentes maisons d'édition. Ainsi la Sonate op. 22 fait partie d'un groupe d'éditions avec lesquelles Hoffmeister & Kühnel veulent ouvrir à Leipzig leur Bureau de Musique (le cotage 88 révèle que cela n'a pas été possible en raison de la livraison tardive de Beethoven); celui-ci vend les Sonates op. 26 et 27 à la nouvelle maison d'édition de Johann Cappi, qui les recommande dans sa toute première annonce publiée dans la *Wiener Zeitung* du 3 mars 1802; l'opus 28 est publié comme toute première édition musicale (en même temps que l'arrangement pour quatuor de l'op. 14 nº 1) au Bureau des arts et d'industrie Kappeller et Holer, fondé en 1801; et les Sonates op. 31 enfin sont acquises par Nägeli, l'éditeur à Zurich, qui inaugure ainsi une nouvelle série sous le nom de *Répertoire des Clavecinistes*.

Tandis que se développe avec le Kunst- und Industrie-Comptoir, au cours des années, une coopération très fructueuse et qu'Hoffmeister, avec Kühnel, son futur associé, reçoit pour sa maison d'édition d'autres œuvres de Beethoven, un différend surgit avec Nägeli et la collaboration prend fin sur ce seul opus. Johann Cappi lui aussi tombe en disgrâce, probablement à cause de la mauvaise qualité de gravure de ses éditions. Un examen attentif de l'édition originale de l'opus 26 révèle en effet qu'elle a été réalisée par un graveur inexpérimenté ou négligent. Mauvaise division des pages, positionnement souvent imprécis des signes (altérations devant les notes, armature à la clé, corps de notes, etc.), négligence dans l'exécution de la correction des plaques (anciennes liaisons qui subsistent partiellement) et bien d'autres choses encore donnent au total une édition insatisfaisante tant sur le plan artisanal que du point de vue esthétique. De plus, il est probable que même après la publication officielle, il a encore fallu effectuer des corrections importantes des plaques d'impression. Deux exemplaires conservés de l'édition originale révèlent ainsi que plus de 80 corrections de plaques ont été effectuées plus tard (voir les *Bemerkungen* ou *Comments*). Il n'est guère possible de savoir avec certitude si Beethoven a participé à la correction des fautes de gravure évidentes mais aussi au complément et au changement de quelques passages du texte musical. Une comparaison avec l'autographe conservé n'est ici d'aucun secours, puisqu'il n'a pas servi de copie à graver. Il est plus probable que la maison d'édition a reçu une copie de copiste aujourd'hui disparue. Il n'était pas rare que Beethoven apporte des corrections à de telles copies sans les reporter systématiquement et exhaustivement sur l'autographe. Il se pourrait ainsi que toutes les corrections de plaques reproduisent en fin de compte l'état du texte de la copie à graver, en l'absence de toute autre intervention de Beethoven. Ce qui ne fait aucun doute, c'est que le compositeur n'était pas satisfait du résultat final. Cappi ne reçoit pas d'autre composition et immédiatement après la parution, Beethoven déplore auprès de Hoffmeister & Kühnel la mauvaise qualité des éditions (cf. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre nº 79). Là-dessus, voulant «consoler» Beethoven, on décide à Leipzig de sortir une réimpression de l'opus 26 (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre nº 93 datée de juin 1802; un exemplaire a été remis au compositeur en juillet). Cette belle nouvelle édition, gravée d'après celle de Cappi, ne va pas au-delà du texte de l'édition originale viennoise. De ce fait, toute participation de Beethoven à cette mise sous presse est exclue.

Juste après la parution de la Sonate, la Marche funèbre développe une vie propre grandement couronnée de succès. Le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 30 juin 1802 constate déjà à cet égard: «Il se peut bien que le nº 1 [opus 26] soit par endroits élaboré trop artificiellement. Mais cela ne s'applique en aucun cas au vraiment grand, lugubre et superbe morceau d'harmonie que l'auteur, pour hausser d'emblée l'interprète au juste niveau, intitule: Marcia funebre sulla morte d'un Eroe: car là se concentre pour l'expression et par suite pour l'essentiel tout ce qui s'avère difficile et plein d'art» (cols. 650–653). Dans un laps de temps très court, l'année même, trois éditeurs réagissent à la popularité de ce morceau et publient des éditions séparées (Cappi, Hoffmeister & Kühnel et N. Simrock).

En 1815, Beethoven travaille à nouveau sur le plan compositionnel de la Marche funèbre. Johann Friedrich Leopold Duncker, l'auteur du drame *Leonore Prohaska* dont Beethoven devait composer la musique de scène, demande au compositeur, au lieu d'une nouvelle composition, une orchestration de cette marche, car il «ne peut en entendre de plus belle» (Fanny Giannattasio del Rio, *Aus Beethovens späteren Lebensjahren: 1. Mittheilungen aus einem Tagebuch*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 49, 1858, p. 77). Et qui plus est, la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* retentit le 29 mars 1827 lors du propre enterrement de Beethoven.

Sonate op. 27 nº 2

La célèbre Sonate pour piano de Beethoven en ut♯ mineur op. 27 nº 2 est simplement intitulée «SONATA quasi una FANTASIA» dans l'édition originale pa-

rue en 1802 chez Cappi à Vienne. On n'y trouve allusion au titre populaire «Sonate au Clair de lune», aujourd'hui indissociablement lié à cette Sonate. Cette association tire peut-être son origine de la première «Kunstnovelle» de Ludwig Rellstab *Theodor. Eine musikalische Skizze* de l'année 1823. On y lit, dans la bouche d'un mélomane: «Je ne serais digne d'aucune fausse quinte si j'avais oublié l'Adagio de la Fantaisie en ut♯ mineur. Le lac se repose sous les reflets crépusculaires de la lune, la vague s'écrase sourdement sur le sombre rivage, d'austères montagnes boisées s'élèvent et isolent du monde la sainte contrée; les cygnes glissent, comme des esprits, avec un doux bruissement à travers les flots et une harpe d'Éole fait entendre, du haut d'une ruine, les plaintes douloureuses d'un amour solitaire. Silence, bonne nuit!» (*Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* nº 32, 1824, p. 274).

La description de Rellstab – qui ne saurait remonter directement à Beethoven, car les deux hommes ne firent connaissance qu'en 1825 – tomba sur un terreau fertile dans la réception de la Sonate. Le surnom de «Sonate au Clair de lune» s'imposa bientôt, ainsi, par exemple, dans la biographie de Beethoven publiée par Anton Schindler en 1840. Mais il y eut également quelques voix puissantes – comme celles de Carl Czerny et Franz Liszt – pour mettre plus fortement en avance dans la description de l'atmosphère du 1er mouvement les thèmes de «deuil», de «mort» et de «nuit». Wilhelm von Lenz écrit, par exemple, à ce sujet: «C'est comme si, au milieu d'une morne plaine, on apercevait une colossale tombe, éclairée par un pâle faisceau de lune, abattu et tourmenté par le génie du deuil. [...] [Il reste] la voix de la mort qui régit tout, qui parcourt l'Adagio tout entier, du début à la fin» (*Beethoven. Eine Kunst-Studie*, 3e partie, 2e section, 2e partie, 2e période, Hambourg, 1860, p. 62).

Si ces explications ne sont que des méditations sur les effets de l'op. 27 no 2, il semble cependant que Rellstab ait intuitivement pointé une source d'inspiration plus concrète de Beethoven, à savoir le son de la harpe d'Éole. Selon l'état le plus récent des recherches concernant la «Sonate au Clair de lune», il semble que le compositeur se soit intéressé, l'année même de la composition de l'œuvre, à cet instrument auquel par exemple Johann Friedrich Hugo von Dalberg avait consacré un texte en prose intitulé *Die Aeolsharfe. Ein Allegorischer Traum* (Erfurt, 1801). Beethoven nota le titre de cet écrit qui avait fait l'objet d'une recension dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, ainsi que l'endroit où l'on pouvait se procurer cet instrument. (La même page de notes comporte une copie de Beethoven d'une citation musicale d'un opéra de Jean-Paul-Gilles Martini, laquelle, dans sa structure, semble peut-être pouvoir être rapprochée du 1er mouvement de la «Sonate au clair de lune», cf. Hans-Werner Küthen, *Ein unbekanntes Notierungsblatt Beethovens aus der Entstehungszeit der «Mondscheinsonate» im Familienarchiv Chotek in Benesov, Tschechische Republik*, Prague: Edition Resonus, 1996.) L'extrait du texte de Dalberg reproduit dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* pourrait parfaitement avoir stimulé Beethoven pour sa Sonate en ut♯ mineur: «Dans l'espace aérien bleu et toujours serein, qu'aucun œil mortel n'atteint, flotte une île de nuages [...] peuplée par des esprits éthérés. Nul ardent rayon de soleil ne perce son halo de brumes; seule la lune l'éclaire avec ses pâles rayons d'argent. [...] Bercées par de doux rêves, c'est là que reposent les âmes des hommes, qui arrachés trop tôt à la vie, et dont les souhaits sur terre n'ont pas encore été satisfaits: d'innocents enfants, de malheureux amants, des amis séparés trop tôt [...]. La déesse de l'harmonie aperçut autrefois cette île, et la vue des dormantes l'émut; elle les libéra de leur exil et les arracha à leurs rêves; Éole délia leurs ailes et depuis lors elles animent les cordes de la harpe qui porte son nom et jouissent du bonheur de s'adresser à des âmes qui partagent leurs sentiments» (avril 1801, cols. 473 s.).

Une autre source d'inspiration, volontiers citée, doit être écartée d'un point de vue chronologique, à savoir la supposition d'Edward Dent que Beethoven aurait trouvé dans la scène du Commandeur du *Don Juan* (acte 1, nº 1, mes. 176 ss.), dont il fit alors une copie demeurée inachevée, un point de départ musical pour le 1er mouvement de sa Sonate de 1801. Or de toute évidence, cette copie, aujourd'hui conservée au Beethoven-Haus à Bonn (cote NE 148), n'a vu le jour qu'en 1803/04, lorsque Beethoven était en train de nourrir divers projets d'opéras.

En revanche, le surnom de «Laubensonate» (Sonate des tonnelles) qui avait circulé dans des milieux viennois au XIXe siècle est aujourd'hui totalement oublié. Il tire son origine de la relation amoureuse entre Beethoven et la dédicataire, Giulietta Guicciardi. Selon Wilhelm von Lenz, on disait à Vienne que «Beethoven avait improvisé l'Adagio sous les tonnelles d'un jardin en présence de la belle comtesse» (Lenz, *Beethoven*, p. 79). De même, la supposition, souvent redite, que cette Sonate serait une «offrande amoureuse» tout à fait personnelle de Beethoven à la comtesse, est sans doute dénuée de tout fondement – il s'agit en vérité d'une dédicace de second choix, car à l'origine c'est le Rondo op. 51 nº 2 qui devait être dédié à Giulietta Guicciardi.

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

La Sonate op. 27 nº 2 appartient à un groupe de trois œuvres (op. 26 et 27, nos 1 et 2) publiées en mars 1802 par la toute jeune maison d'édition Johann Cappi. Ce dernier avait tout d'abord travaillé auprès du réputé marchand d'art Artaria & Comp. à Vienne, où de nombreuses œuvres de Beethoven avaient paru. Même, si dans un premier temps, Cappi était parvenu à se procurer de nouvelles compositions de Beethoven pour sa maison d'édition, il tom-

ba bientôt en disgrâce auprès du compositeur en raison des insuffisances de qualité de la gravure de ses éditions. Le compositeur se plaignit si véhémentement à ce sujet auprès de la maison d'édition Hoffmeister & Kühnel à Leipzig, que celle-ci – et non sans arrière-pensées commerciales – eut le plaisir de produire une nouvelle édition de la Sonate op. 26 dont la gravure chez Cappi avait été particulièrement médiocre.

Ainsi que le montre une comparaison avec l'autographe conservé de la «Sonate au Clair de lune», cette dernière avait été, en revanche, gravée nettement plus soigneusement chez Cappi. Les planches avaient apparemment subi de multiples corrections, dont certaines sûrement à la demande de Beethoven. (On remarquera par exemple que dans le 1er mouvement à l'endroit des groupes de ♩.♫ de la mélodie, la position des ♪ a été rectifiée et celles-ci légèrement décalées vers le droite, de sorte qu'elles ne tombent pas à la verticale de la 3e note du triolet du accompagnement.) Nous possédons ainsi une gravure presque dépourvue de fautes du point de vue des hauteurs et du rythme. En revanche, pour comprendre et clarifier des intentions de Beethoven concernant les indications d'intensité et de phrasé, on ne peut se passer du texte musical de l'autographe. Malheureusement déjà peu de temps après la mort de Beethoven, on avait détaché la double feuille qui recouvrait l'autographe et celle-ci fut perdue. Il avait dû noter sur cette double feuille, outre un titre, les 13 premières mesures du 1er mouvement et les trois dernières du 3e mouvement.

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

Sonate op. 28

En juin 1801, Beethoven écrit à son camarade de jeunesse, Franz Gerhard Wegeler: «Mes compositions me rapportent beaucoup, et je puis dire que j'ai plus de commandes qu'il ne m'est presque possible d'y satisfaire. J'ai aussi sur chaque chose 6, 7 éditeurs et même plus si je m'y emploie; on ne négocie plus avec moi, je demande et on paye, comme tu vois, c'est là une bien belle situation». Dans cette longue lettre – l'un des rares documents de ce genre, des plus personnels, qui nous soit parvenu –, Beethoven laisse entrevoir une période de sa vie à laquelle on accole volontiers aujourd'hui les mots «crise» et «créativité». Le compositeur est, depuis longtemps déjà, gravement affecté dans sa santé et souffre qui plus est d'une surdité toujours croissante. Au centre de son activité créatrice se situent, vers 1801, la 2e Symphonie, la musique de ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, les Danses pour orchestre WoO 14, le Quintette à cordes op. 29, la Sérénade op. 25, quatre Sonates pour piano op. 26 à 28 et bien d'autres œuvres encore. Comme le signale Beethoven dans sa lettre, ces compositions furent effectivement publiées par divers éditeurs, cinq au total, à Vienne et à Leipzig. Au nombre de ces maisons d'édition se trouve aussi le Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeller und Holer, fondé en 1801. La firme conclut des contrats avec des artistes des arts plastiques et des scientifiques, mais très tôt aussi avec des compositeurs, et les premières éditions présentées le 10 juillet 1802 dans l'*Intelligenzblatt* nº 107 de l'*Allgemeine Literatur-Zeitung* (Iéna/Leipzig) sont l'arrangement pour quatuor de Beethoven de sa Sonate pour piano op. 14 nº 1 ainsi que la Sonate pour piano op. 28 présentée ici. La publication des deux œuvres est annoncée en août 1802 dans le *Wiener Zeitung*. Par la suite, le Kunst- und Industrie-Comptoir devient l'un des principaux partenaires d'édition de Beethoven. C'est là entre autres que sont édités les 2e et 4e Symphonies, les Concertos pour piano et orchestre nos 3 et 4, le Concerto pour violon et orchestre et le Triple Concerto, ainsi que le Quatuor «Razoumovski» op. 59.

Selon une liste de contrat d'édition datant du 23 octobre 1801, Beethoven remet la Sonate op. 28 au Comptoir le 5 octobre. Celle-ci, comme le prouvent quelques feuilles d'esquisses provenant du livre d'esquisses «Sauer», dont seule une petite partie peut être reconstituée aujourd'hui, a été écrite au cours des mois précédents. Peu de temps après l'achèvement de sa Sonate op. 27 nº 2, également composée en 1801, Beethoven se met aux esquisses de l'op. 28, dont l'autographe porte en conséquence la datation de «1801».

On ne peut que se baser sur des conjectures pour tenter d'expliquer le délai de près d'un an qui s'écoule avant la mise sous presse. Peut-être le Comptoir a-t-il rencontré quelques difficultés au début avec ce nouveau produit, très spécial, qu'est l'«impression musicale»; ou bien encore, comme on le suppose parfois, le compositeur a peut-être consenti au dédicataire, le baron Joseph von Sonnenfels (1732–1817), un droit d'exclusivité de quelques mois ou même

d'un an sur la Sonate. Mais en pareil cas, Sonnenfels aurait passé commande de l'œuvre (et l'aurait payée). Or il n'existe aucune preuve en l'occurrence, pas plus d'ailleurs en ce qui concerne un contact mondain direct entre lui et le compositeur, tel qu'il aurait pu fort bien se réaliser par l'entremise de la famille Brentano ou de Gottfried van Swieten. Mais il est possible aussi que Beethoven, impressionné par l'engagement de Sonnenfels au service de l'esprit des lumières, ait voulu par sa dédicace lui témoigner sa solidarité.

Le Kunst- und Industrie-Comptoir publie l'opus 28 sous le titre de *Grande Sonate*, se conformant ainsi au titre de l'autographe (*Gran Sonata*). Dès 1805, donc trois ans plus tard, une réimpression paraît à Londres, chez Broderip & Wilkinson: la page de titre désigne l'œuvre par «Sonate Pastorale», appellation qui ne s'imposera en Allemagne qu'à partir des années 1830. Même si Beethoven n'a probablement rien entrepris par lui-même pour faire connaître sous cette appellation populaire sa composition, la musique même parle une langue suffisamment claire. Juste avant la Sonate, dans les premiers mois de l'année 1801, Beethoven écrit un développement orchestral, qu'il intitule «Pastorale», pour sa musique de ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, ayant peut-être l'intention d'en intégrer le «topos», le motif, dans l'op. 28. Le 4e mouvement de la Sonate – et, moins manifestement, le 1er mouvement – utilisent les éléments paysagistes traditionnels de la musique de bergers et de la musique de Noël primitives: la mesure à trois temps dansante; la tonalité simple (sonnant «juste» dans un environnement non tempéré); l'harmonie évoluant autour de la tonique, la dominante et la sous-dominante; les pédales et quintes tenues à la basse rappelant la cornemuse et la musette. Dans son livre *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen* paru en 1842 chez Diabelli (réimpression Vienne, 1963), Carl Czerny attire spécialement l'attention sur le 4e mouvement, «*pastorale* allègre, plaisante et agréable» (p. 53). Mais tous les mouvements et la Sonate prise dans son ensemble annoncent la *Sinfonie Pastorale* op. 68 composée six ans plus tard, dont la musique, selon les propres mots de Beethoven, est «plus expression du sentiment que peinture» (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre nº 370): dans le développement de caractère dramatique du 1er mouvement, dans la «ballade du temps passé» (Czerny 1842), triste et mélancolique, du 2e mouvement et dans quelques passages du 4e mouvement, il se dégage par allusions ce caractère de musique pastorale plus fortement marqué et transformé par les oppositions – tempête et idylle –, tel qu'il s'illustre à partir de l'opus 68 de Beethoven.

Il faut enfin se référer à la *Wiener Pianoforte-Schule* de Friedrich Starke, publiée en trois parties de 1819 à 1821, dont la deuxième, «se composant de 36 compositions», renferme aussi une réimpression partielle du 2e mouvement abrégé et du 4e mouvement complet de la Sonate op. 28, pourvus de quelques doigtés de Beethoven, reproduits en italique dans la présente édition. On trouve pour mm. 83–88 du 2e mouvement une indication intéressante relative au «déplacement du clavier» (cf. préface de Starke du 2e partie), donc à l'emploi de la pédale de gauche du piano actuel. On ne peut savoir s'il s'agit là d'une indication autorisée. Au cours des quelque vingt ans écoulés depuis la parution de l'opus 28, la place de Beethoven dans le monde musical s'est affermie, et Friedrich Starke, qui accompagne les extraits de la Sonate d'une courte biographie et d'un éloge, résume en ces termes: «Une étoile de première grandeur dans le ciel musical! […] La grandeur de son style et la profondeur de son écriture, remplis d'un sentiment ardent et d'une imagination vivante, riche d'idées, réclament une conception constamment élevée et une compréhension profonde quand il s'agit d'exposer de façon vivante et de recréer pour ainsi dire les œuvres de ce maître» (cf. 2e partie, p. 63).

Sonate op. 31 nº 2

L'éditeur et compositeur zurichois Hans Georg Nägeli a mené à bien au début du XIXe siècle deux ambitieux projets de publications de compositions pour piano. Outre une série nommée *Musikalische Kunstwerke im strengen Style*, qui s'ouvrit en 1801 avec le *Clavier bien tempéré* vol. I de Bach, il commença dès 1803 à publier – en quelque sorte comme pendant innovateur – le *Répertoire des Clavecinistes*. Dans l'annonce que Nägeli fit imprimer en mai 1803 dans le Journal *Zeitung für die elegante Welt*, on peut lire: «Je suis conscient qu'une époque nouvelle, tout à fait étonnante et fort prometteuse s'est ouverte avec *Clementi* dans ce domaine artistique. Mon ambition est donc de faire un choix des meilleures œuvres de ce compositeur ainsi que de ceux qui s'y apparentent tant sur un plan esthétique que sur celui des beaux-arts en général, comme *Cramer*, *Dussek*, *Steibelt*, *Beethoven* etc. etc., ce qui permettra d'élargir le répertoire des compositions pour piano et de leur interprétation.» Les compositions inscrites au *Répertoire* devaient répondre aux critères suivants: «J'envisage tout d'abord de publier des œuvres de grand style, de grande envergure, pour piano seul, *s'éloignant de diverses manières de la forme sonate traditionnelle*. Ces produits doivent être remarquables par la qualité de leurs détails, leur richesse, leur caractère polyphonique. La facture contrapuntique doit être intimement alliée à la virtuosité pianistique. Quiconque n'est pas expert dans l'art du contrepoint et n'est pas en même temps un virtuose du piano, pourra difficilement livrer dans ce domaine quelque chose de valable» (*Intelligenzblatt* du 23 juillet 1803, daté «en mai 1803»).

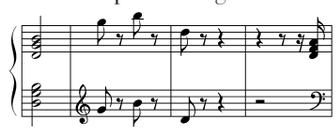
Dès le printemps 1802 (probablement en mai), Nägeli avait demandé à Beethoven d'écrire quelque chose pour le *Répertoire*. Pour prouver le sérieux de son projet, il joignait à la lettre qui ne nous est malheureusement pas parvenue le premier volume des *Musikalische Kunstwerke im strengen Style*. Le fait que Beethoven soit le premier compositeur inscrit au *Répertoire* – tout comme Bach l'avait été pour les *Kunstwerke* – semble avoir suffisamment tenté le compositeur qui promit trois sonates à Nägeli. Le 18 juillet 1802, l'éditeur annonça à son

collègue Johann Jakob Horner, qui supervisait à Paris la gravure des compositions, qu'il s'attendait à recevoir à Zurich les sonates «par la malle de poste du 17 août» (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre nº 99). Toutefois Beethoven, qui passait alors l'été à Heiligenstadt où il séjourna jusqu'à la mi-octobre, ne lui adressa tout d'abord que deux des trois sonates promises.

Ferdinand Ries raconte à ce sujet: «Beethoven avait promis à Nägeli, de Zurich, les trois sonates pour piano seul (opus 31), alors que son frère Carl (Caspar), qui se mêlait toujours de ses affaires, malheureusement!, voulait vendre ces sonates à un éditeur de Leipzig. Il y avait souvent eu à ce sujet des disputes entre les deux frères, car Beethoven voulait tenir la parole qu'il avait donnée. A l'époque où il voulait expédier les sonates, Beethoven logeait à Heiligenstadt. Au cours d'une promenade, les deux frères eurent une nouvelle dispute et en vinrent même aux mains. Le lendemain, il me donna les sonates pour que je les envoie immédiatement à Zurich» (Franz Gerhard Wegeler/ Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblence, 1838, pp. 87 s.).

Nous ne savons malheureusement pas si Beethoven fit envoyer son autographe ou une copie (peut-être de sa main) des sonates, puisque nous ne disposons aujourd'hui d'aucune source manuscrite des Sonates op. 31 nº 1 et 2, à l'exception de quelques rares esquisses. La première édition a été mise en vente sans que Beethoven ait reçu d'épreuves à corriger. Nägeli avait sans doute fait procéder à la gravure en toute hâte, car, comme le prouve le numéro «5» de cotage des planches, quatre cahiers du *Répertoire* avaient déjà été gravés dans sa maison d'édition (avec des œuvres d'autres compositeurs), sans toutefois avoir été distribuées jusqu'alors. L'éditeur voulait sans doute être fidèle à son plan – et peut-être à sa promesse envers Beethoven – de commencer sa collection avec une de ses œuvres. Une critique (*Zeitung für die elegante Welt* du 28 juin 1803, col. 611), tout comme le changement manuscrit de la numérotation «1» sur la page de titre (cf. *Bemerkungen* ou *Comments*) prouvent que ce plan fut bien réalisé. En mai 1803, les cinq cahiers étaient livrés aux marchands de musique (cf. p. ex. l'annonce de Joseph Eder dans le journal *Wiener Zeitung* du 31 mai).

Ferdinand Ries nous apprend aussi quelle fut la réaction de Beethoven en recevant les premiers exemplaires: «Lorsque les corrections [en fait les exemplaires d'auteur] arrivèrent, Beethoven était en train d'écrire. ‹Jouez-moi donc les sonates›, me dit-il en restant assis à son pupitre. Il y avait un nombre incroyable de fautes, ce qui agaça profondément Beethoven. À la fin du premier Allegro de la Sonate en Sol majeur [= opus 31 nº 1], Nägeli avait même ajouté quatre mesures de sa composition, à savoir après la quatrième mesure du dernier point d'orgue:



Lorsque je les jouai, Beethoven se leva d'un bond, furieux, se précipita sur moi et me bouscula à moitié pour m'écarter du clavier, en criant: ‹Où diable cela est-il écrit?› – On a du mal à s'imaginer son étonnement et sa colère, lorsqu'il vit que c'était imprimé ainsi. Il me demanda de faire une liste de toutes les erreurs et d'envoyer immédiatement les sonates à Simrock, à Bonn, pour qu'il en fasse une nouvelle gravure portant la mention: Edition très correcte» (Wegeler/Ries, pp. 88 s.).

Si le mécontentement de Beethoven est bien compréhensible en ce qui concerne le grand nombre d'erreurs de l'édition de Nägeli, il convient toutefois de se demander si le graveur ne s'était pas heurté à un manuscrit difficilement déchiffrable, outre les problèmes complémentaires dus à la grande hâte apportée au travail. Il n'est pas sûr non plus que Nägeli ait voulu y ajouter une de ses propres «créations». Il est tout aussi pensable que les quatre mesures se soient trouvées dans le manuscrit et aient été insuffisamment biffées. Deux autres passages, qui comportent plusieurs mesures en moins ou en plus chez Nägeli (opus 31 nº 1, fin du 3e mouvement, et opus 31 nº 2, 1er mouvement mes. 167–170), semblent indiquer que là aussi, des passages barrés ou ajoutés sur le manuscrit ont pu troubler les graveurs à Paris.

Pour obtenir une édition «correcte» des Sonates, Beethoven, aidé par Ferdinand Ries, prit différentes décisions. Le 25 mai 1803, Ries demanda tout d'abord à Nikolaus Simrock, à Bonn, s'il souhaitait faire une nouvelle édition de ces Sonates, et lui proposa «une liste de quelques 80 fautes» (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre nº 139). Parallèlement, Nägeli fut également informé des erreurs, car dans certains exemplaires, les quatre mesures ajoutées dans l'opus 31 nº 1 sont rayées à l'encre de Chine, et Beethoven écrivit également en réponse à Nägeli «une lettre épouvantable à ce sujet» (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre nº 145). Il avait aussi été prévu de publier une liste des erreurs dans la revue de Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung*, ce qui ne se fit pas.

Simrock publia à l'automne son édition revue et corrigée, sur la base de l'édition originale de Nägeli et de la liste des erreurs qui lui avait été envoyée le 29 juin 1803, mais qui est actuellement disparue (cette édition fut disponible à Vienne dès le mois d'octobre). Le 22 octobre et le 11 décembre, Ries écrivit de nouvelles lettres à l'éditeur de Bonn, concernant des erreurs découvertes dans l'édition Simrock (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettres nºs 165, 173).

Tandis que les étapes de la version de Bonn, autorisée et acceptée par Beethoven, sont bien documentées, nous ne savons rien de l'influence exercée par le compositeur sur d'autres éditions des Sonates op. 31 nº 1 et 2, parues cette même année 1803 chez l'éditeur viennois Cappi. L'édition est incontestablement réalisée à partir de celle de Nägeli, mais on y trouve aussi de nombreuses corrections apportées à l'édition de Bonn. Il est impossible de savoir si Cappi avait en mains une copie de la liste des erreurs établie par Ries ou s'il fit corriger son édition après avoir pris connaissance de l'édition de Simrock. Toujours est-il que dans l'opus 31 nº 2, il existe un pas-

sage qui n'est correct que chez Cappi (1er mouvement, mes. 167–170). Ceci pourrait servir d'indice pour prouver que l'éditeur viennois possédait une liste des erreurs peut-être même encore plus complète. Mais comme cette édition comporte par ailleurs de très nombreuses erreurs de gravure qui font penser à une élaboration peu soignée ou trop hâtive de la gravure, nous ne pouvons avoir recours à l'édition de Cappi que pour résoudre certains problèmes fondamentaux (voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Le titre usuel de nos jours de «La Tempête» que porte l'opus 31 nº 2 ne se trouve sur aucune page de titre des éditions de 1803. On ne trouve une indication à ce sujet que dans la Biographie de Beethoven d'Anton Schindler (4e tirage 1871, p. 221). Alors que Schindler demandait à Beethoven des éclaircissements sur la sonate, celui-ci lui aurait répondu: «Lisez donc *La Tempête* de Shakespeare».

Nous remercions chaleureusement les institutions citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition de copies des sources.

Munich · Londres, 2003–2018
Norbert Gertsch · Murray Perahia