

Vorwort

Sonate op. 26

„Sonate pour M.“ überschrieb Ludwig van Beethoven (1770–1827) in der zweiten Jahreshälfte 1800 im Skizzenbuch „Landsberg 7“ die ersten Gedanken zu einer neuen Komposition, der später äußerst beliebten *Grande Sonate* op. 26, die heute auch als „Sonate mit dem Trauermarsch“ bekannt ist (siehe die Abbildung auf S. 2 in den *Einführenden Bemerkungen* von Murray Perahia). 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“ (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, 7 Bde. hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996–98, 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 die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). 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 Stichvorla-

ge 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 Eroë*: 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. 1

„Das sind die drey Compositionen für das Pianoforte [Opus 26 und die zwei Sonaten op. 27], womit Herr v. B. vor kurzem die auserlesenen Sammlungen gebildeter Musiker und geübter Klavierspieler bereichert hat. Bereichert – denn sie sind wahre Bereicherung, und gehören unter die wenigen Produkte des jetzigen Jahres, die schwerlich jemals veralten werden.“ Mit diesen Worten aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 30. Juni 1802 (Sp. 650–653) begann der Rezensent seine begeisterte Besprechung der drei Sonaten Beethovens, die der Originalverleger Giovanni Cappi am 3. März in der *Wiener Zeitung* als „ganz neu erschienen, und zu haben“ beworben hatte (S. 765 f.).

Überlieferte Skizzen – wenn auch nur wenige – belegen, dass alle drei in zeitlicher Nähe zwischen Sommer 1800 und Herbst 1801 entstanden waren, in einer schöpferisch äußerst fruchtbaren Zeit für Beethoven. In dieser brachte er unter anderem auch die Klaviersonate op. 22, die Violinsonaten op. 23 und 24 sowie die Flötenserenade op. 25 hervor, und gleich anschließend widmete sich Beethoven der nächsten Klaviersonate, der „Pastorale“ op. 28, die er ebenfalls noch 1801 vollendete.

Beide Sonaten aus Opus 27 tragen den Titel „Sonata quasi una Fantasia“, der heute natürlich vor allem mit der von Anfang an mehr Aufsehen erregenden „Mondscheinsonate“ identifiziert wird. Beethoven gruppierte beide Sonaten zu einem Opus zusammen, entschied sich dann aber doch für eine getrennte Veröffentlichung. Die Ursache lag vermutlich darin begründet, dass er die Sonaten zwei unterschiedlichen Personen widmen wollte. Opus 27 Nr. 2 eignete er seiner zwanzigjährigen Klavierschülerin Julie Gräfin Guicciardi zu, in die er sich wohl verliebt hatte (vgl. *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief

Nr. 70). Von der Widmungsträgerin der Sonate Nr. 1, Josephine Sophie Fürstin von Liechtenstein (1776–1848), nimmt man ebenfalls an, dass sie seine Klavierschülerin war (vgl. Peter Clive, *Beethoven and his world*, Oxford 2001, S. 208).

Im Haus ihres Gatten Johann Joseph wurden Musik und Kunst gepflegt, der Fürst war Sammler und Ausstatter des Palais Liechtenstein in Wien.

Der Originalverleger Giovanni Cappi, der zuvor Teilhaber der Firma Artaria & Comp. gewesen war, hatte sich im Mai 1801 von seinem Compagnon getrennt und anschließend entsprechend seinem Geschäftsanteil Druckplatten aus Artarias Bestand übernommen. Dies erklärt, warum seine ersten Veröffentlichungen von Werken Beethovens (Opera 25–27) die hohen Plattennummern 881, 880, 878 und 879 tragen, die noch Artaria zugewiesen hatte. Über die getrennten Widmungen muss erst spät entschieden worden sein, denn die ältesten erhaltenen Abzüge von Opus 27 Nr. 1 sahen vor, dass in beiden Sonaten dasselbe Titelblatt (mit derselben Widmung) Verwendung finden sollte. Die Zählung „1“ oder „2“ wäre dort mit Tusche vorgenommen worden. Auch fehlte auf dem Titelblatt zunächst das Verlagsimpresum, vermutlich weil die genauen Übergangsverhältnisse nicht geklärt waren. Erst später wurden Verlagsname und Adresse ergänzt. Der Notentext der Ausgabe blieb jedoch über alle späteren Auflagen bis nach Beethovens Tod unverändert.

Da sich weder eine autographe Werkniederschrift noch eine von Beethoven überprüfte Abschrift der Sonate erhalten hat, ist die Originalausgabe einzige Quelle der vorliegenden Edition. Während Beethoven sich im Fall der Klaviersonate op. 26 über die schlechte Stichqualität des Drucks beschwert hatte, kann dies für Opus 27 Nr. 1 nicht behauptet werden. Der Stich wurde sehr sorgfältig angefertigt und birgt nur wenige editorische Probleme (siehe *Bemerkungen*).

Sonate op. 27 Nr. 2

Der Titel von Beethovens berühmter Klaviersonate cis-moll op. 27 Nr. 2 lau-

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

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

spirationsquelle 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 Kühnen, *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 chronolo-



gischer 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 Beinamen „Laubsonate“, der seinen Ursprung in Beethovens Liebesbeziehung zur Widmungsträgerin, Giulietta Guicciardi (1784–1856), 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 zgedacht 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 ver-

mutlich 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“ allortens 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 ausgedrückt werden kann, den Vortrag, und auch die Handhabung des Eigenen und Vorzüglichchen des Pianoforte hinzugesetzt – welche letztere B. [Beethoven], nach den Bezeichnungen, und noch sichtbarer, nach der ganzen Anlage und Hinstellung seiner Ideen, versteht, wie kaum irgend ein anderer Komponist für *dies Instrument*“ (Bd. 15, Ausgabe 12, 20. Juni 1802, Sp. 652).

Sonate op. 28

„Meine Kompositionen 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 die 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 Kappler 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 sogar 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“ ist (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 370): In der dramatischer gehaltenen Durchführung des 1. Satzes, in der melancholisch düsteren „Ballade aus vergange-

ner 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).

Sonaten op. 31 Nr. 1, 2 und 3

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 Stichtarbeiten überwachte, dass er mit dem Eintreffen der Sonaten in Zürich „durch den Postwagen vom 17^{ten} 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 deswegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Punkte 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. Die Originalausgabe 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



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 zu setzen 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 (+1871, S. 221). Beethoven habe angeblich auf Schindlers Bitte um eine Erläuterung der Sonate geantwortet: „Lesen Sie nur Shakespeare's *Sturm*.“

Wann genau Beethoven die Arbeit an der dritten versprochenen Sonate für Nägeli abschloss, lässt sich nicht näher feststellen. Es ist zwar wahrscheinlich, dass er noch an der Sonate arbeitete, als er im Oktober 1802 von Heiligenstadt nach Wien zurückkehrte (Ludwig van Beethoven, „Keßlersches“ Skizzenbuch, Übertragung von Sieghard Brandenburg, Bonn 1978, S. 34) – ob jedoch noch im selben Jahr eine Stichvorlage nach Zürich ging, ist nicht weiter belegt. In jedem Fall verzögerte sich das Erscheinen von Opus 31 Nr. 3 bis in den November 1804, wohl nicht zuletzt aufgrund der entstandenen Probleme mit dem Druck der Sonaten G-dur und d-moll. Im Juli 1802 hatte Nägeli noch gehofft, auch eine vierte Sonate zu erhalten, um ein zweites Heft im *Répertoire* mit völlig neuen Kompositionen Beethovens füllen zu können. Dazu kam es jedoch nicht, und aus Verlegenheit blieb ihm nichts anderes übrig, als das Heft Nr. 11, in dem die Es-dur-Sonate dann erschien, mit einem Nachdruck der Sonate op. 13 aufzufüllen.

Wie schon bei den beiden ersten Sonaten ist auch das Autograph zur dritten nicht erhalten. Man kann also nur aus der im Vergleich zum Druck von Nr. 1 und 2 wesentlich geringeren Anzahl von offensichtlichen Fehlern schließen, dass Nägeli sich Beethovens Kritik zu Herzen genommen hatte. Doch auch zu dieser Sonate erschien bei Simrock eine „Edition très correcte“, wenn auch mit großer Verspätung erst 1806/07 (kein Hinweis in der Werkliste vom 23. Februar 1806, jedoch in der Anzeige im *Reichsanzeiger* vom 24. Mai 1807). Ob Simrock den Titelzusatz hier nur unreflektiert übernahm oder ob Beethoven tatsächlich auch bei Opus 31 Nr. 3 Korrekturen am Nägeli-Notentext vornahm, lässt sich nicht end-

gültig entscheiden. Der Simrock-Druck verbessert sehr viele der eindeutigen, für jeden Musiker leicht identifizierbaren Fehler bei Nägeli. Einen schöpferischen Eingriff Beethovens muss man eigentlich nur zum Ende des 1. Satzes in T. 252 annehmen, wo bei Simrock das *p* Nægeli in ein *f* geändert ist. Die Herausgeber haben sich daher für die vorliegende Edition auf den Standpunkt gestellt, dass dem Simrock-Druck wie schon bei Opus 31 Nr. 1 und 2 ein Fehlerverzeichnis, in welcher Form auch immer, vorlag und dass dementsprechend die Textänderungen autorisiert sind.

Im Juni 1804, also einige Monate vor Erscheinen des Schweizer Drucks von Opus 31 Nr. 3, verkaufte Nägeli die Veröffentlichungsrechte der Sonate für England an Muzio Clementis Londoner Verlag. Dazu schreibt Clementi am 10. Juni aus Leipzig an seinen Geschäftspartner Collard (im Original Englisch): „Ich denke, Sie können es riskieren, Nægeli in Zürich umgehend per Post seine [Dusseks] drei Sonaten zuzuschicken, wenn sie im ‚grand style‘ sind, so wie ich es letzters erwähnte. Dafür soll er Ihnen Beethovens Grand Sonate in Es und eine Sonate von Woelfl in c-moll schicken“ (zitiert nach Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963, S. 43). Nægeli ließ also von dem ihm vorliegenden Manuskript eine Abschrift anfertigen und nach London schicken. Vergleicht man den Notentext des bei Clementi schon im September 1804 erschienenen Drucks mit demjenigen Nægelis, so lassen sich erstaunliche Unterschiede feststellen, besonders in der Setzung von Dynamik- und Artikulationszeichen. Clementis Ausgabe bietet insgesamt deutlich mehr Zeichen beider Kategorien, gleichzeitig aber auch zahlreiche offensichtliche und teilweise gravierende Fehler (besonders deutlich das *as* in T. 307 des 4. Satzes). Da auszuschließen ist, dass Beethoven bei der Vorbereitung der englischen Veröffentlichung in irgendeiner Form beteiligt war, lässt der vorliegende Befund nur einen Schluss zu: Der Notentext der Sonate wurde in London aus musikpraktischer Perspektive durch vermeintlich notwendige, aber völlig unautorisierte

Ergänzungen „verbessert“, man arbeitete aber entweder auf der Basis einer miserablen Abschrift des Nægeli-Manuskripts und/oder korrigierte den schlechten Notentext in England nur sehr unzulänglich. Dies alles veranlasste die Herausgeber, den Clementi-Druck für die vorliegende Edition nicht als authentische Quelle zu benutzen. Dennoch liegt an einigen Stellen der Verdacht nahe, dass nur Clementi den korrekten Text überliefert und Nægeli vielleicht sein Manuskript im Druck falsch wiedergibt. Die entsprechenden Lesarten Clementis werden an diesen Stellen in Fußnoten erwähnt.

Keine Berücksichtigung findet im Fall von Opus 31 Nr. 3 im Gegensatz zu den beiden anderen Sonaten op. 31 Nr. 1 und 2 der außerdem von Cappi in Wien 1804/05 herausgegebene Nachdruck der Es-dur-Sonate. Während man bei den ersten beiden Sonaten davon ausgehen kann, dass auch dem Cappi-Druck ein Korrekturverzeichnis zum Nægeli-Druck vorlag und die Ausgabe somit an vielen Stellen den autorisierten Text liefert, ist dies bei Opus 31 Nr. 3 auszuschließen, da sich dazu keinerlei Indizien im Notentext finden.

Zwei leichte Sonaten op. 49

Beethovens *Deux Sonates faciles* op. 49 – so der Titel der Originalausgabe – erschienen im Januar 1805 im Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir. Wir wissen heute, dass sie deutlich früher entstanden sind und dass die relativ hohe Opuszahl sie falsch als Nr. 19 und 20 in die kanonisierte Zählung der 32 Sonaten einordnet. Chronologisch stehen ihnen in etwa die Nummern 4 und 5 zu. Handschriftliche Notierungen Beethovens deuten darauf hin, dass die Sonate Nr. 2 vermutlich 1796 und die Sonate Nr. 1 1797/98 niedergeschrieben wurde. Beide komponierte Beethoven also in zeitlicher Nähe zu den drei Sonaten op. 2 (1794/95), der *Grande Sonate* op. 7 (1796/97) und den drei Sonaten op. 10 (1795–98). Sie stammen weder aus dem zeitlichen Umfeld der „Kreutzer“- und „Waldstein“-Sonaten (1802–04), wie die Opuszahl vermuten lässt, noch gehören sie in Beethovens Bonner

Jugendjahre, wie es ihre Schlichtheit und ihre geringen technischen Anforderungen nahelegen könnten.

Warum Beethoven diese leichten zweisätzigen Sonaten komponierte und sie über Jahre hinweg nicht in Druck gab, ist nicht belegt und lässt Raum für viele Spekulationen. Sicher lag es nicht an der Qualität der kleinen Meisterwerke: Beethoven war wohl insbesondere vom Thema des Tempo di Menuetto aus Sonate Nr. 2 so angetan, dass er die Musik in sein 1799 entstandenes Septett op. 20 übernahm. Die ausgeliehene Melodie war wie das ganze Septett so populär, dass sie in unzähligen Arrangements weiterverarbeitet wurde, nicht zuletzt erneut von Beethoven selbst, als er das Septett 1802 zu einem Klaviertrio mit Klarinette arrangierte. Sie ging bald unter dem Titel *Die Losgekaufte* („Ach Schiffer, lieber Schiffer“) ins Volksliedgut über. Dies verleitete Carl Czerny zu der irri- gen Annahme, es handle sich von jeher um ein rheinisches Volkslied, das Beethoven aufgegriffen habe.

Wahrscheinlich ist, dass Beethoven diese leichten Sonaten als Geschenke an Schüler oder Freunde weitergab, sie demnach zunächst gar nicht für eine Veröffentlichung vorgesehen waren. In diesem Zusammenhang ist vielleicht eine durch die Nachfahren von Carl Amenda übermittelte Begebenheit von Belang, die mit den Sonaten op. 49 in Verbindung gebracht wird (vgl. *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Nr. 51, Anmerkung 3); Beethovens Freund war zur Zeit der Entstehung der 1. Sonate in Wien. In dem von unbekannter Hand verfassten Bericht heißt es, Beethoven habe der Schwester des mit Amenda befreundeten Gottfried Heinrich Mylich, die „recht hübsch Klavier spiele [...] eine Sonate im Manuscript, mit der Aufschrift: ‚Der Schwester meines guten Freundes Mylich‘“ übergeben. „Das Manuscript war zusammengerollt und mit einem seidenen Bändchen umwunden“ (zitiert nach *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, hrsg. von Klaus Martin Kopitz/Rainer Cadenbach, München 2009, S. 10).

Es ist zu vermuten, dass beide Sonaten, wäre es nur nach Beethovens Willen gegangen, nie oder vielleicht erst wesent-

lich später veröffentlicht worden wären. Wir verdanken es wohl eher dem eifrigen Geschäftssinn seines Bruders Kaspar Karl, der zwischen 1802 und etwa 1806 auf der Suche nach Einkommensquellen Beethovens Manuskripte durchforschte und auf beide Sonaten stieß. Ab November 1802 bot er „2 kleine leichte Sonaten wo jede nur 2 Stücke hat“ verschiedenen Verlegern an, zunächst André in Offenbach, dann 1803 Breitkopf & Härtel in Leipzig und vermutlich 1804 dem Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir, das den Zuschlag erhielt.

Bedauerlicherweise sind keine vollständigen eigenhändigen Niederschriften der Sonaten erhalten; unsere Edition stützt sich daher lediglich auf die Originalausgabe von 1805. Mit Blick auf den dort veröffentlichten Notentext wird allerdings schnell klar, dass die 2. Sonate hinsichtlich der Dynamik nicht ausgearbeitet war. Denn außer zwei *pp*-Anweisungen in der Rückleitung zum Thema des Menuetts (T. 46 und 86) finden sich in der gesamten Komposition keine weiteren Angaben. Man kann also vermuten, dass Beethoven der Veröffentlichung dieser Kompositionen, die über seinen Bruder betrieben wurde, keine große Beachtung schenkte.

Dem Erfolg der beiden Sonaten stand dies jedoch in keiner Weise im Weg, sie wurden in den folgenden Jahrzehnten in zahlreichen Ausgaben in ganz Europa nachgedruckt und ihre besondere Ausgewogenheit zwischen Spielbarkeit und Anspruch wurde schnell erkannt. So schrieb etwa ein Rezensent der *Zeitung für die elegante Welt* am 30. Oktober 1824 (24. Jahrgang, Sp. 1718; die Rezension bezieht sich auf die 1822/23 bei Steiner & Comp. in Wien erschienene Titelaufgabe der Originalausgabe): „Leicht und doch interessant zu schreiben, ist wenigen Tonsetzern gegeben, aber dem gegenwärtigen, dessen Originalität nur zu oft Schwierigkeiten mit sich führt, in diesen durchaus gefälligen und angenehmen Sonatinen über Erwartung gelungen. [...] Diese Sätze haben einen heitern Charakter, fallen gut in die Finger, und gewähren doch Gelegenheit genug, feinen und gewandten Vortrag zu zeigen.“

Sonate op. 53

Beethovens heute unter dem Namen „Waldstein-Sonate“ bekannte *Grande Sonate* C-dur op. 53 ist einem seiner wichtigsten Förderer, Ferdinand Ernst Graf von Waldstein (1762–1823), gewidmet. Der musikalisch begabte Adelige war 1788 nach Bonn gekommen und hatte in den Folgejahren zum acht Jahre jüngeren Beethoven eine engere Freundschaft aufgebaut, die Anfang der 1790er Jahre in mindestens zwei künstlerischen Gemeinschaftsprojekten Früchte trug: Im März 1791 führte der Graf in Bonn ein Ritterballett auf, zu dem Beethoven die Musik komponierte (wobei unklar bleibt, ob Waldstein vielleicht Melodien und Motive beisteuerte). Ebenfalls in dieser Zeit entstanden dort Beethovens acht Variationen für Klavier zu vier Händen auf ein Thema von Waldstein WoO 67, die allerdings erst 1794 erschienen, als Beethoven bereits nach Wien übersiedelt war. Tatkräftiger Unterstützer dieses für die künstlerische Entwicklung wichtigen Ortswechsels war ebenfalls Waldstein, der vermutlich vom Bonner Kurfürsten ausdrücklich beauftragt worden war, dem Pianisten und Komponisten in Wien den Weg zu ebnen. Dies fiel Waldstein nicht schwer, da er ausgezeichnete Verbindungen in die höchsten Wiener Adelskreise hatte, in denen sich Beethoven dann bald wie selbstverständlich bewegte. Berühmt geworden ist Waldsteins Eintrag in Beethovens Stammbuch vom 29. Oktober 1792: „Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bey dem unerschöpflichem Hayden fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozart's Geist aus Haydens Händen. Bonn d 29. Oct. 792. Ihr warmer [sic] Freund Waldstein.“

Elf erfolgreiche Wiener Jahre später skizzierte Beethoven von etwa November 1803 bis ca. Januar 1804 die Sonate op. 53 im Skizzenbuch „Landsberg 6“, unmittelbar im Anschluss an die Komposition der 3. Symphonie und vor sei-

ner ersten intensiveren Beschäftigung mit der Oper *Leonore*. Die Sonate entstand zunächst mit dem später separat veröffentlichten *Andante favori* WoO 57 als langsamem Satz. Ferdinand Ries berichtet dazu: „Ein Freund Beethoven's äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Ueberlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F dur, 3/8 Tact, allein heraus und componirte die interessante Introduction zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu“ (Wegeler/Ries, S. 101). Tatsächlich steht im Autograph der Sonate die *Introduzione* zum Rondo auf nachträglich zum Manuskript hinzugefügtem Papier.

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

Die in vielerlei Hinsicht bahnbrechende „Waldstein-Sonate“ stellte die Pianisten auch technisch vor neue Herausforderungen, etwa im Rondo bei der Ausführung eines Trillers und einer Melodielinie gleichzeitig in einer Hand. Beethoven war sich der besonderen Schwierigkeit dieser Passagen bewusst und notierte im Autograph zwei Vereinfachungsmöglichkeiten, die allerdings in der Originalausgabe nicht wiedergegeben wurden: „Nb: für diejenigen denen der Triller, da wo das Thema mit demselben verbunden, zu schwer vorkommt, können sich denselben auf folgende Art erleichtern:



oder nach Maaßgabe ihrer Kräfte auch verdoppeln



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

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

Sonate op. 54

Nach dem Abschluss der Kompositionsarbeit an den drei Klaviersonaten op. 31 bereitete die Veröffentlichung dieser Werke Beethoven in der ersten Jahreshälfte 1803 erheblichen Verdross. Der Originalverleger Nägeli in Zürich, der im Mai zwei Sonaten veröffentlicht hatte, fiel wegen unautorisierter Manipulationen am Notentext in Ungnade, und Beethoven beschloss daraufhin, in Bonn und wohl auch in Wien korrekte Nachdrucke dieser zwei Sonaten (und später der dritten) zu lancieren, die bis Ende des Jahres dann auch tatsächlich erschienen. Vieles deutet darauf hin, dass Beethoven im Anschluss erneut ein Opus mit drei Klaviersonaten ins Auge fasste. Ab Dezember 1803 und im Jahresverlauf 1804 komponierte er parallel zur Arbeit an der 1. Fassung seiner Oper *Leonore* die „Waldstein“-Sonate op. 53 und die hier vorgelegte Sonate F-dur op. 54, zu deren zweitem Satz Skizzen aus den Monaten Mai/Juni erhalten sind. Und auch die „Appassionata“ op. 57 begann er vermutlich noch 1804 zu entwerfen – sie sollte jedoch erst 1806 ausgearbeitet werden.

Am 26. August 1804 bot Beethoven dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig „drey neue Solo Sonaten“ an (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 188), doch schon der Zusatz „sollten sie darunter eine mit Begleitung wünschen, so würde ich mich auch darauf einlassen“ lässt viele Möglichkeiten offen, von einer Dreiergruppe als Opus auch wieder zurücktreten zu können. Man verabschiedete sich dann wohl recht schnell davon, denn Kaspar Karl van Beethoven teilte Breitkopf & Härtel im Rahmen der Honorarverhandlungen am 10. Oktober des Jahres zu den angebotenen Sonaten mit, dass „aber vermög ihrer einrichtung jede allein Erscheinen muß“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 194). Und mit der Drucklegung der kolossalen „Waldstein“-Sonate, die in jeder Hinsicht alle Grenzen durchbrach, nahm Beethoven tatsächlich für die Gattung der Klaviersonate von weiteren Gruppierungen Abstand und ließ alle später komponierten Sonaten nur noch einzeln erscheinen.

Dennoch wirkte in der Rezeption der Werke das Wissen um die zeitliche Nähe der Entstehung der Sonaten op. 53, 54 und 57 nach. Immer wieder wurde und wird darauf verwiesen, dass die „nur“ zweisätzige Sonate in F-dur op. 54 von den Nachbarkompositionen überschattet wird, sei es wegen ihres geringeren Umfangs oder der schweren Verständlichkeit, die zu ihrer schwachen Verbreitung beitrug. Dabei hatte ein unbekannter Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 22. Januar 1806 schon zu den Ecksätzen der „Waldstein“-Sonate trotz allen Lobes geklagt, dass sie „voller wunderlicher Grillen und sehr schwer auszuführen sind“ (Sp. 261).

Diese Kritik wiederholte und verstärkte sich dann jedoch für die F-dur-Sonate, die im April 1806 schließlich im Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir erschienen war (Breitkopf & Härtel hatte Beethovens Honorarforderungen nicht folgen wollen). „Diese Sonate besteht nur aus einem Tempo di Minuetto und einem eben nicht langen Allegretto, beyde schwer auszuführen, beyde in originellem Geiste und mit unverkennbarer gereifter, harmonischer Kunst geschrieben, [...] aber beyde auch wieder voller

wunderlicher Grillen“, wirft der Rezensent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 8. Juli ihr vor, und findet in ihr „ganz wirkungslose Sonderbarkeiten und gesuchte Schwierigkeiten“ (Sp. 639 f.). Er stand mit seiner Kritik nicht allein, auch Carl Czerny etwa hatte wenig Gutes über die Komposition zu sagen, hielt das Finale für lediglich „interessant“ und empfahl es „für jeden guten *Pianisten* als eine treffliche *Etude*“ (Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen* [...] *Supplement (oder 4ter Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500*, Wien 1842, S. 60). Wilhelm von Lenz schließlich begann die sehr kurze Besprechung der Sonate in seinem einflussreichen Buch *Beethoven et ses trois styles* mit der Aussage: „Diese Sonate aus zwei Stücken (Tempo di Minuetto; Allegretto), die zwei Fragmente sind, ist nur bizarr.“ Und er warf Beethoven vor: „Dies fiel aus der Feder des Meisters, als er Gott weiß in welcher Stimmung war! Als er nicht darüber nachdachte, als er in kürzester Zeit einen Verleger zufrieden stellen musste“ (Paris 1855, S. 190).

Erst im 20. Jahrhundert begann man, den wahren Wert und die Meisterschaft der Sonate op. 54 zu erkennen und zu schätzen. So spricht Donald Francis Tovey von einer tiefgründigen Sonate und beschwört deren Kritiker: „Sie gleicht allen anderen Werken Beethovens, groß oder klein, den späten, mittleren oder frühen, darin: Dass sie nur aus sich selbst heraus verstanden werden kann. [...] Wenn Beethoven in einer Form und einem Stil schreibt, die sonst wo nicht gefunden werden können, dann müssen wir [...] deren eigene Regeln herausarbeiten und nicht irritiert darüber sein, dass sie den uns bekannten nicht entsprechen“ (Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, revidierte Ausgabe, London 1998, S. 161).

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

München · London, 2003–2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

Sonata op. 26

“Sonate pour M.” was what Ludwig van Beethoven (1770–1827) 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. 2 in the *Introductory remarks* by Murray Perahia). 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 – op. 26 was the second – and offered them to different publishers, writing that there were “almost more offers, than I can fulfil” (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, 7 vols., ed. by Sieghard Brandenburg, Munich, 1996–98, 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* at the end of the present edition). 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 op. 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 [op. 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. 1

“These are the three compositions for pianoforte [op. 26 and the two Sonatas

op. 27], with which Herr v. B. recently enriched the exquisite collections by sophisticated musicians and accomplished pianists. Enriched – for they are true enrichment and belong among the few products of the current year that will hardly ever become dated.” It was with these words that the critic in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 30 June 1802 (cols. 650–653) opened his enthusiastic review of the three sonatas by Beethoven which the original publisher Giovanni Cappi had advertised as being “freshly published and available” on 3 March in the *Wiener Zeitung* (pp. 765 f.).

Surviving sketches – even if there are only a few – attest to the fact that all three were composed in close proximity between summer 1800 and autumn 1801, during a time of extreme creativity for Beethoven. In this period his compositions included the Piano Sonata op. 22, the Violin Sonatas op. 23 and 24 as well as the Flute Serenade op. 25 and immediately afterwards he began work on his next piano sonata and the “Pastoral Sonata” op. 28, which he also completed in 1801.

Both Sonatas in op. 27 bear the title “Sonata quasi una Fantasia”. Today, this title is mainly identified with the “Moonlight Sonata” that has enjoyed greater popularity right from the start. Beethoven grouped both Sonatas together to form one opus, but then decided to publish them separately after all. The reason for this was presumably that he wanted to dedicate the Sonatas to two different people. Op. 27 no. 2 was for his twenty-year-old piano pupil Countess Julie Guicciardi, with whom he had probably fallen in love (cf. *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 70). It is also assumed that the dedicatee of the Sonata no. 1, Princess Josephine Sophie von Liechtenstein (1776–1848) was his piano pupil (cf. Peter Clive, *Beethoven and his world*, Oxford, 2001, p. 208). Music and art were cultivated at the home of her husband Johann Joseph – the prince was a collector and fitted out the Palais Liechtenstein in Vienna.

The original publisher Giovanni Cappi, who had previously been an associate of the company Artaria & Comp.,

had parted company with his business partner in May 1801 and subsequently taken over printing plates from Artaria’s inventory according to his shares in the business. This explains why his first publications of works by Beethoven (op. 25–27) bear the high plate numbers 881, 880, 878, and 879, as they had been assigned by Artaria. The decision regarding the separate dedications must have happened at a late stage because the oldest surviving proofs for op. 27 no. 1 allowed for the use of the same title page for the two Sonatas (with the same dedication). The numbering “1” or “2” would have been undertaken using ink. The imprint of the publisher was also initially missing from the title page, presumably because the exact conditions of the transition had not yet been resolved. The name of the publisher and the address were only added later. The musical text for the edition remained unchanged for all later issues till after Beethoven’s death.

As neither an autograph copy of the work nor a copy of the Sonata that was corrected by Beethoven are extant, the original edition is the sole source for our edition. Whereas Beethoven had complained about the bad quality of the engraving as far as the Piano Sonata op. 26 was concerned, the same cannot be said for op. 27 no. 1. The engraving was done very carefully and harbours only a few editorial problems (see the *Comments*).

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” (Lenz, *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 Kūthen, *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 (1784–1856). According to Wilhelm von Lenz, it was put about in Vienna that "Beethoven improvised the Adagio before the beautiful countess in the leafy walkway of a garden" (Lenz, *Beethoven*, p. 79). The oft-quoted suggestion that this Sonata was a very personal "love token" from Beethoven to the countess is also probably incorrect – this dedication was a second choice, as Giulietta Guicciardi was originally intended as the dedicatee of the Rondo op. 51 no. 2.

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

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

However, as a comparison with the surviving autograph shows, the "Moonlight Sonata" was much more carefully engraved by Cappi. Numerous plate 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 2nd 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).

Sonatas op. 31 nos. 1, 2 and 3

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” (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 99). 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 original edition 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 *Réper-*

toire (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



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 orig-

inally 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 edition 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 in Anton Schindler's biography of Beethoven (†1871, p. 221). Schindler evidently asked Beethoven for an explanation of the Sonata, at which point Beethoven allegedly replied: "Just read Shakespeare's *Tempest*."

Exactly when Beethoven finished his work on the third Sonata he promised to Nägeli can no longer be determined. He was probably still working on it when he returned to Vienna from Heiligenstadt in October 1802 (Ludwig van Beethoven, "Keßlersches" Skizzenbuch, transcribed by Sieghard Brandenburg, Bonn, 1978, p. 34), but there is no evidence to indicate that he posted an engraver's copy to Zurich that same year. In any event, the publication of op. 31 no. 3 was delayed until November 1804, probably not least because of the problems connected with the printing of the G-major and d-minor Sonatas. In July 1802 Nägeli had still hoped to receive a fourth sonata in order to fill a second volume of the *Répertoire* with wholly new compositions by Beethoven. This was not to be, however, and all he could do as a makeshift was to fill volume 11, containing the E \flat major Sonata, with a reprint of the Sonata op. 13.

As with the first two Sonatas, the autograph for Sonata no. 3 is no longer extant today. We can only conclude, on the basis of the considerably smaller number of obvious errors compared to the edition of nos. 1 and 2, that Nägeli had taken Beethoven's criticism to heart. Nevertheless, this Sonata too was issued

by Simrock in an "Edition très correcte", albeit not until 1806/07 (there is no mention of it in the work-list of 23 February 1806, but it does appear in an advertisement published in the *Reichsanzeiger* on 24 May 1807). Whether Simrock included his addendum to the title without further thought, or whether Beethoven actually made corrections to the Nägeli text of op. 31, no. 3, can no longer be established with any degree of certainty. The Simrock print corrects very many of the obvious errors in Nägeli – errors that can easily be spotted by any musician – but the only place where we can detect a creative intervention on the part of the composer occurs at the end of the 1st movement, where Simrock has changed Nägeli's *p* in m. 252 to a *f*. The editors of the present edition have therefore taken the stance that the Simrock print, as with op. 31 nos. 1 and 2 was prepared from a list of errata in one form or another, and that consequently the changes to the text bear Beethoven's authorial sanction.

In June 1804, a few months before the Swiss edition of the E \flat major Sonata appeared in print, Nägeli sold the English publication rights for the Sonata to Muzio Clementi's publishing house in London. As Clementi wrote from Leipzig to his business associate Collard on 10 June: "I think that you may venture to send immediately by the post his [Dussek's] three sonatas, if they be in the grand style, to Nägeli, at Zurich, as I mentioned in my last, for which he is to send you Beethoven's grand Sonata in E \flat and a sonata by Woelfl in c minor" (as cited in Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, London, 1963, p. 43). In other words, Nägeli had a copy made of the manuscript at his disposal and dispatched it to London. If we compare the text of the Clementi print, which already appeared in September 1804, with that in Nägeli, we discover a number of astonishing discrepancies, especially in the placement of dynamic and articulation marks. All in all, Clementi's edition has many more signs of both types while also containing a large number of obvious and sometimes serious errors (most glaringly the

ab in m. 307 of the last movement). As we may safely dismiss the possibility that Beethoven was involved in any way in preparing the English edition, these findings permit only one conclusion: the musical text of the Sonata was “improved” in London from the performer’s perspective by allegedly necessary but completely unauthorized accretions. Either the print was prepared from a poor copy of the Nägeli manuscript, or the sub-standard English engraving was very sloppily proofread – or perhaps both. Given this situation, the editors have decided for the most part not to use the Clementi print as an authoritative source, but feel that in some passages at least Clementi hands down the correct text and Nägeli may have incorrectly reproduced the manuscript in his possession. Accordingly, the relevant alternative readings from Clementi for these passages are mentioned in footnotes.

In the case of op. 31 no. 3 unlike its predecessors nos. 1 and 2, we have completely ignored the reprint issued by Cappi in Vienna in 1804/05. While we can assume that Cappi too had an errata list for Nägeli’s edition of the first two Sonatas, and thus hands down the authorized text in many passages, this possibility must be discounted for op. 31 no. 3 as there is no evidence whatever for it in the musical text.

Two easy Sonatas op. 49

The *Deux Sonates faciles* op. 49 – the title is thus in the original edition – by Beethoven were published in January 1805 by the Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir. Today we know that they were composed much earlier, and their relatively high opus number means that they have been erroneously classified as nos. 19 and 20 within the accepted numeric sequence of 32 sonatas – from a chronological point of view they should be approximately nos. 4 and 5. Beethoven’s handwritten notes indicate that the 2nd Sonata was probably written in 1796, and the 1st Sonata in 1797/98. Thus he composed both of them in close proximity to the three Sonatas op. 2 (1794/95), the *Grande Sonate* op. 7 (1796/97) and the three Sonatas op. 10

(1795–98). Contrary to what their opus number leads us to believe, then, they were neither written around the time of the “Kreutzer” and “Waldstein” Sonatas (1802–04) nor do they stem from Beethoven’s early years in Bonn, which their simplicity and modest technical demands might otherwise suggest.

There is no documentary evidence as to why Beethoven composed these easy, two-movement Sonatas and did not have them published for many years, which leaves a great deal of room for speculation. It was certainly not due to the quality of the little masterpieces: Beethoven was arguably so much pleased with the theme of the Tempo di Menuetto in the 2nd Sonata that he included it in his Septet op. 20 of 1799. The borrowed melody was so popular, as was the whole Septet, that it was exploited in numerous arrangements; not least by Beethoven himself, who in 1802 recast the Septet as a Piano Trio with clarinet. The melody was soon absorbed into folk-song culture under the title *Die Losgekaupte* (“Ach Schiffer, lieber Schiffer”), which led Carl Czerny to the erroneous assumption that Beethoven had made use of an ancient Rhineland folk melody.

In all probability, Beethoven gave these easy Sonatas to pupils or friends as gifts, and thus they were not initially intended for publication at all. In this context, a story linked to the Sonatas op. 49 and handed down by Carl Amenda’s descendants might be relevant (cf. *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, no. 51, note 3); this friend of Beethoven’s was in Vienna when the 1st Sonata was composed. The report, written in an unknown hand, states that Beethoven gave – Gottfried Heinrich Mylich and Amenda were also friends – Mylich’s sister, a young woman who “played the piano very prettily [...] a sonata in manuscript, with the inscription: ‘to the sister of my good friend Mylich.’ The manuscript was rolled up and tied with a little silk ribbon” (as cited in *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, ed. by Klaus Martin Kopitz/Rainer Cadenbach, Munich, 2009, p. 10).

One can surmise that, had it been up to Beethoven, the two Sonatas would

have been published only much later, or not at all. We instead probably owe their publication to the keen business sense of his brother Kaspar Karl, who while sifting through Beethoven’s manuscripts between 1802 and around 1806 on the lookout for possible sources of income came across the two Sonatas. Starting in November 1802 he offered “2 small, easy sonatas, each of which has only two movements” to different publishers, first of all to André in Offenbach, then in 1803 to Breitkopf & Härtel in Leipzig and, probably in 1804, to the Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir, which was awarded the contract.

Regrettably, no complete manuscripts of the Sonatas in the composer’s hand have survived; thus our edition is based solely on the original edition of 1805. With regard to the musical text of that edition, it soon becomes clear that the dynamic markings in the 2nd Sonata were not fully elaborated, for with the exception of two *pp* markings in the return to the theme of the minuet (in mm. 46 and 86) there are no other instructions in the whole composition. We can thus assume that Beethoven did not pay much attention to the works’ publication, which was being managed by his brother.

However, this in no way proved a stumbling block to the success of the two Sonatas – they were reprinted in numerous editions throughout Europe in the following decades and their particular balance between playability and sophistication was soon recognised. Thus a reviewer for the *Zeitung für die elegante Welt* wrote on 30 October 1824 (vol. 24, col. 1718; the review refers to the reissue of the original edition with a new title page, published by Steiner & Comp. in Vienna in 1822/23): “Few composers have the ability to write easy yet interesting music, but this present one, whose originality only too often gives rise to difficulties, has surpassed expectations with these thoroughly appealing and pleasing Sonatinas. [...] These movements possess a lively character, lie well in the hand, and yet allow ample opportunity for the demonstration of refined and deft execution.”

Sonata op. 53

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

After eleven successful years in Vienna, from around November 1803 to circa January 1804, Beethoven drafted the op. 53 Sonata in the sketchbook “Landsberg 6”, immediately following composition of the 3rd Symphony and before his first more intensive work on the opera

Leonore. The Sonata originally had the *Andante favori* WoO 57 later published separately, as its slow movement. Ferdinand Ries reports in this connection that “one of Beethoven’s friends voiced the opinion that the Sonata was too long, for which he was much taken to task. But calmer reflection soon convinced my teacher of the validity of the remark. He now published the great *Andante* in F major, 3/8 time, separately, and subsequently composed the interesting introduction to the Rondo that is now to be found there” (Wegeler/Ries, p. 101). In the autograph of the Sonata, the *Introduzione* to the Rondo movement has indeed been written on paper that was added to the manuscript only later.

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

The “Waldstein Sonata”, groundbreaking in many ways, also presented pianists with new technical challenges, such as the simultaneous performance of a trill with a melody line in the same hand in the Rondo. Beethoven was conscious of the particular difficulty of these passages, and in the autograph wrote down two simplification possibilities that were, however, not reproduced in the original edition: “Nb: those for whom the trill is too difficult where it is connected to the theme may make things easier in the following way:



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



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

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

Sonata op. 54

After finishing work on the three Piano Sonatas op. 31, publication of these compositions caused Beethoven a great deal of annoyance in the first half of 1803. The original publisher Nägeli in Zurich had published two of the sonatas in May, yet he fell out of favour because he had made unauthorized changes to the musical text. This led Beethoven to decide to issue correct reprints of these two sonatas (and later the third one) in Bonn and probably also in Vienna, which then did indeed appear by the end of the year. There are many indications that Beethoven was subsequently contemplating writing another opus with three piano sonatas. From December 1803 onwards and during the course of 1804, while working on the first version of his opera *Leonore*, he composed the “Waldstein” Sonata op. 53 and this Sonata in F major op. 54 for which sketches for the 2nd movement have survived from the months of May/June. And it was presumably still in 1804 that he also began to sketch out the “Appassionata” op. 57 – although this Sonata was only to be written out in full in 1806.

On 26 August 1804, Beethoven offered the Leipzig publishing house Breitkopf & Härtel “three new solo sonatas” (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 188), but already the addition “should you wish to have one with accompaniment, I would be prepared to consider this” provided him with ways to withdraw from the concept of a group of three sonatas as one opus. A decision in favour of this course of action was probably soon reached, as Kaspar Karl van Beethoven informed Breitkopf & Härtel during honorarium negotiations for the tendered Sonatas on 10 October of that year that “each one on account of the way they are designed has to appear individually” (*Beethoven Briefwechsel* no. 194). And with the printing of the weighty “Waldstein” Sonata, which pushed back boundaries in every respect, Beethoven did indeed turn his back on further groupings for the genre of the piano sonata. The sonatas that he subsequently composed were only published individually.

Nevertheless, the knowledge that the Sonatas op. 53, 54 and 57 had been composed in close temporal proximity affected the works’ reception. It has been and still is frequently pointed out that the Sonata in F major op. 54, which comprises “only” two movements, is overshadowed by its neighbouring compositions. This might be because of its more compact size or because it is more difficult to comprehend, which has con-

tributed to its poor dissemination. And yet on 22 January 1806, despite praising the “Waldstein” Sonata, an unknown critic for the *Allgemeine musikalische Zeitung* had already complained that the outer movements were “full of strange whims and very difficult to execute” (col. 261).

This criticism was repeated and intensified for the Sonata in F major, which had finally been published in April 1806 by the Viennese Kunst- und Industrie-Comptoir (Breitkopf & Härtel had not wanted to meet Beethoven’s honorarium requirements). “This sonata consists only of a Tempo di Minuetto and a not particularly long Allegretto, both of which are difficult to execute, are written in an original manner and with a distinctively mature harmonic art [...], but both are also once again full of strange whims”, the critic lamented in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of 8 July, finding in it “quite ineffective singularities and laboured difficulties” (cols. 639 f.). He was not alone in his criticism; Carl Czerny, for instance, also had very little to say about the composition that was good. He considered the finale to be merely “interesting”, commending it as “a splendid etude for every good pianist” (Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen [...] Supplement (oder 4^{ter} Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500*, Vienna, 1842, p. 60). Lastly, Wilhelm von Lenz opened his

very short review of the Sonata in his influential book *Beethoven et ses trois styles* with the assertion: “This sonata comprising two pieces (Tempo di Minuetto; Allegretto), which are two fragments, is merely bizarre.” And he reproached Beethoven, saying: “This tumbled out of the pen of the master when God only knows what kind of mood he was in! When he was not thinking about it, when he was obliged to please a publisher in the shortest possible time” (Paris, 1855, p. 190).

It was only in the 20th century that people began to discover and appreciate the true worth and the masterly qualities of the Sonata op. 54. Thus, Donald Francis Tovey spoke of a profound Sonata, appealing to its critics by saying: “It resembles all Beethoven’s other works, great and small, late, middle, and early, in this, – that it can be properly understood only on its own terms. [...] If Beethoven writes in a form and style which cannot be found elsewhere, we must [...] find its own rules without worrying because it does not fit ours” (Tovey, *A Companion to Beethoven’s Pianoforte Sonatas*, revised edition, London, 1998, p. 161).

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

Munich · London, 2003–2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

Sonate op. 26

Dans la deuxième moitié de l'année 1800, dans le livre d'esquisses «Landsberg 7», Ludwig van Beethoven (1770–1827) 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. 2 dans les *Remarques préliminaires* de Murray Perahia). 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» (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, 7 vols., éd. par Sieghard Brandenburg, Munich, 1996–98, lettre n° 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'opus 14 n° 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 planches (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 planches d'impression. Deux exemplaires conservés de l'édition originale révèlent ainsi que plus de 80 corrections de planches ont été effectuées plus tard (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). 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 planches 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 n° 79). Là-dessus, voulant «consoler» Beethoven, on décide à Leipzig de sortir une réimpression de l'opus 26 (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 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 n° 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 n° 1

«Ce sont les trois compositions pour le pianoforte [op. 26 et les deux Sonates op. 27], grâce auxquelles Monsieur v. B. a récemment enrichi les collections choisies des musiciens avertis et des pianistes expérimentés. Enrichies – car elles constituent un véritable enrichissement et font partie des rares productions de l'année en cours qui ont peu de chances de tomber en désuétude.» Par ces mots s'ouvre la critique enthousiaste parue dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* du 30 juin 1802 (cols. 650–653) relative aux trois sonates de Beethoven. L'éditeur original Giovanni Cappi en avait fait la publicité le 3 mars dans la *Wiener Zeitung*, les annonçant comme de «toutes nouvelles parutions à ne pas rater» (pp. 765 s.).

Bien que peu nombreuses, les esquisses conservées attestent que les trois Sonates furent composées en un temps relativement court, entre l'été 1800 et l'automne 1801. Ce fut une période créatrice particulièrement fertile pour Beethoven, au cours de laquelle il écrivit notamment aussi la Sonate pour piano op. 22, les Sonates pour violon op. 23 et 24 ainsi que la Sérénade pour flûte op. 25, enchaînant aussitôt avec une autre sonate pour piano, la «Sonate pastorale» op. 28, qu'il acheva également avant la fin de l'année 1801.

Les deux Sonates op. 27 sont intitulées «Sonata quasi una Fantasia», titre évidemment principalement associé aujourd'hui à la «Sonate au Clair de lune», plus célèbre dès le départ. Beethoven regroupa d'abord les deux Sonates en un unique opus, puis décida finalement quand même de les publier séparément. La raison en est probablement qu'il souhaitait dédier les deux Sonates à des personnes différentes. L'opus 27 n° 2 revint à son élève pianiste la comtesse Julie Guicciardi, âgée de 20 ans, dont il était manifestement tombé amoureux (cf. *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 70). La dédicataire de la Sonate n° 1, la princesse Josephine

Sophie von Liechtenstein (1776–1848), pourrait elle aussi avoir été l'une des élèves pianistes du compositeur (cf. Peter Clive, *Beethoven and his world*, Oxford, 2001, p. 208). En effet, la musique et les arts étaient cultivés dans la maison de son mari, le prince Johann Joseph, qui était collectionneur et avait agencé le palais Liechtenstein à Vienne.

Auparavant membre de la maison d'édition Artaria & Comp., l'éditeur original, Giovanni Cappi, s'était séparé en mai 1801 de son associé, emportant avec lui un nombre de planches de gravure du fonds Artaria à hauteur de ses parts dans la société. Ceci explique pourquoi ses premières publications d'œuvres de Beethoven (opus 25–27) comportent des cotages élevés 881, 880, 878 et 879 encore attribués par Artaria. La décision quant aux dédicaces séparées dut intervenir relativement tardivement, car les tirages conservés les plus anciens de l'opus 27 n° 1 prévoyaient l'utilisation de la même page de titre pour les deux sonates (avec la même dédicace). La numérotation «1» ou «2» y aurait ensuite été apposée à l'encre de Chine. Les informations relatives à l'éditeur manquaient également au départ sur la page de titre, sans doute parce que les conditions exactes de la transmission n'étaient pas réglées. Le nom de l'éditeur et son adresse y furent ajoutés par la suite. Cependant, dans tous les tirages réalisés jusqu'après la mort de Beethoven, le texte musical de l'édition resta identique.

Aucun manuscrit autographe complet de la Sonate ni aucune copie corrigée par Beethoven n'étant parvenus à la postérité, l'édition originale constitue l'unique source sur laquelle se fonde la présente édition. Alors que Beethoven s'était plaint de la mauvaise qualité de gravure de la Sonate pour piano op. 26, il ne semble pas l'avoir fait concernant l'opus 27 n° 1. La gravure fut effectuée avec beaucoup de soin et ne renferme que de rares problèmes éditoriaux (voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Sonate op. 27 n° 2

La célèbre Sonate pour piano de Beethoven en ut \sharp mineur op. 27 n° 2 est sim-

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

La description de Rellstab – qui ne saurait remonter directement à Beethoven, car les deux hommes ne firent connaissance qu'en 1825 – tomba sur un terrain 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 avant dans la description de l'atmosphère du 1^{er} mouvement les thèmes de «deuil», de «mort» et de «nuit». Wilhelm von Lenz écrit, par exemple, à ce sujet: «C'est comme si, au milieu d'une morne plaine, on apercevait une colossale tombe, éclairée par un pâle faisceau de lune, abattu et tourmenté par le génie du deuil. [...] [Il reste] la voix de la mort qui régit tout, qui parcourt l'Adagio tout entier, du début à la fin» (Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, 3^e partie, 2^e section, 2^e partie, 2^e période, Hambourg, 1860, p. 62).

Si ces explications ne sont que des méditations sur les effets de l'opus 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 1^{er} mouvement de la «Sonate au clair de lune», cf. Hans-Werner Küthen, *Ein unbekanntes Notierungsblatt Beethovens aus der Entstehungszeit der «Mondscheinsonate» im Familienarchiv Chotek in Benesov, Tschechische Republik*, Prague: Edition Resonus, 1996.) L'extrait du texte de Dalberg reproduit dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* pourrait parfaitement avoir stimulé Beethoven pour sa Sonate en ut \sharp mineur: «Dans l'espace aérien bleu et toujours serein, qu'aucun œil mortel n'atteint, flotte une île de nuages [...] peuplée par des esprits éthérés. Nul ardent rayon de soleil ne perce son halo de brumes; seule la lune l'éclaire avec ses pâles rayons d'argent. [...] Bercées par de doux rêves, c'est là que reposent les âmes des hommes, qui arrachés trop tôt à la vie, et dont les souhaits sur terre n'ont pas encore été satisfaits: d'innocents enfants, de malheureux amants, des amis séparés trop tôt [...]. La déesse de l'harmonie aperçut autrefois cette île, et la vue des dormantes l'émut; elle les libéra de leur exil et les arracha à leurs rêves; Éole délia leurs ailes et depuis lors elles animent les cordes de la harpe qui porte son nom et jouissent du bonheur de s'adresser à des âmes qui partagent leurs sentiments» (avril 1801, cols. 473 s.).

Une autre source d'inspiration, volontiers citée, doit être écartée d'un



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

En revanche, le surnom de «Laubensonate» (Sonate des tonnelles) qui avait circulé dans des milieux viennois au XIX^e siècle est aujourd'hui totalement oublié. Il tire son origine de la relation amoureuse entre Beethoven et la dédicataire, Giulietta Guicciardi (1784–1856). Selon Wilhelm von Lenz, on disait à Vienne que «Beethoven avait improvisé l'Adagio sous les tonnelles d'un jardin en présence de la belle comtesse» (Lenz, *Beethoven*, p. 79). De même, la supposition, souvent redite, que cette Sonate serait une «offrande amoureuse» tout à fait personnelle de Beethoven à la comtesse, est sans doute dénuée de tout fondement – il s'agit en vérité d'une dédicace de second choix, car à l'origine c'est le Rondo op. 51 n^o 2 qui devait être dédié à Giulietta Guicciardi.

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

La Sonate op. 27 n^o 2 appartient à un groupe de trois œuvres (op. 26 et 27, n^{os} 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 procu-

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

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

Même si aujourd'hui le 1^{er} mouvement de la «Sonate au clair de lune» est consommé un peu partout comme une unité musicale en soi, il n'en demeure pas moins que cette Sonate est «quasi una fantasia» dont les trois mouvements sont soudés par des transitions *attacca*. On ne peut, sur ce dernier point, s'empêcher de donner la parole à l'auteur de la recension publiée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, qui, l'année mê-

me 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, 12^e 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 2^e 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* n° 107 de l'*Allgemeine Literatur-Zeitung* (Iéna/Leipzig) sont l'arrangement pour quatuor de Beethoven de sa Sonate pour piano op. 14 n° 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 2^e et 4^e Symphonies, les Concertos pour piano et orchestre n°s 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 n° 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 Son-

nenfels (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 4^e mouvement de la Sonate – et, moins manifestement, le 1^{er} 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 4^e mouvement, «pastorale allègre, plaisante et agréable» (p. 53).

Mais tous les mouvements et la Sonate prise dans son ensemble annoncent la *Symphonie 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 n° 370): dans le développement de caractère dramatique du 1^{er} mouvement, dans la «ballade du temps passé» (Czer-ny 1842), triste et mélancolique, du 2^e mouvement et dans quelques passages du 4^e 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 2^e mouvement abrégé et du 4^e mouvement complet de la Sonate op. 28, pourvus de quelques doigtés de Beethoven, reproduits en italique dans la présente édition. On trouve pour mes. 83–88 du 2^e mouvement une indication intéressante relative au «déplacement du clavier» (cf. préface de Starke du 2^e 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. 2^e partie, p. 63).

Sonates op. 31 n^{os} 1, 2 et 3

L’éditeur et compositeur zurichois Hans Georg Nägeli a mené à bien au début

du XIX^e 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 n° 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*, Coblenz, 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 n° 1 et 2, à l’exception de quelques rares esquisses. L’édition originale 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 (voir les *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 n° 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 n° 1, fin du 3^e mouvement, et opus 31 n° 2, 1^{er} 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 n° 139). Parallèlement, Nägeli fut également informé des erreurs, car dans certains exemplaires, les quatre mesures ajoutées dans l'opus 31 n° 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 n° 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 n°s 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 n° 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 n° 2, il existe un pas-

sage qui n'est correct que chez Cappi (1^{er} 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 n° 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 ([†]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».

Il n'est plus possible de déterminer avec précision quand Beethoven a achevé exactement la troisième Sonate promise à Nägeli. Il est certes vraisemblable qu'il ait encore travaillé sur la Sonate lorsqu'il quitta Heiligenstadt en octobre 1802 pour rentrer à Vienne (Ludwig van Beethoven, «Keßlersches» Skizzenbuch, transcription de Sieghard Brandenburg, Bonn, 1978, p. 34), mais il n'existe pas de preuve indiquant qu'une copie à graver ait été envoyée l'année même à Zurich. En tout cas, la parution de l'opus 31 n° 3 traîne en longueur, jusqu'en novembre 1804, en raison principalement, semble-t-il, des problèmes liés à l'édition des Sonates en Sol majeur et ré mineur. En juillet 1802, Nägeli avait encore espéré recevoir aussi une quatrième sonate de façon à pouvoir sortir, avec de toutes nouvelles compositions de Beethoven, un deuxième cahier du *Répertoire*. Mais cela n'aboutit pas et faute d'autre chose, il ne lui reste pour toute solution que d'inclure au volume n° 11, dans lequel paraîtra finalement la Sonate en Mi♭ majeur, une réimpression de la Sonate op. 13.

De même que dans le cas des deux premières Sonates, l'autographe de la Sonate n° 3 a disparu. Seul le nombre

nettement plus réduit de fautes évidentes par rapport à l'édition des n^{os} 1 et 2 nous permet donc de penser que Nägeli avait pris à cœur les critiques de Beethoven. Pourtant, une «Edition très correcte» paraît quand même chez Simrock, bien qu'avec un grand retard puisqu'elle n'est publiée qu'en 1806/07 (aucun avis dans la liste des œuvres du 23 février 1806 et annonce dans le *Reichsanzeiger* du 24 mai 1807). On ne peut savoir de façon définitive dans quelle mesure Simrock a tout simplement repris telle quelle, sans autre forme de procès, la mention supplémentaire de la page de titre ou bien si Beethoven a effectivement apporté aussi pour l'opus 31 n^o 3 des corrections au texte de Nägeli. L'édition Simrock en tout cas corrige un grand nombre des fautes, manifestes et facilement repérables pour tout musicien, de Nägeli. On peut, à la fin du 1^{er} mouvement, mes. 252, présumer l'intervention créative de Beethoven, le *p* de l'édition Nägeli étant modifié en un *f* chez Simrock. Les éditeurs sont partis du principe, pour la réalisation de la présente édition, que Simrock, comme c'était déjà le cas avec l'opus 31 n^{os} 1 et 2, disposait d'un catalogue des fautes, peu importe sous quelle forme, et que les corrections apportées au texte musical sont par conséquent autorisées.

En juin 1804, quelques mois donc avant la parution de l'édition suisse de l'opus 31 n^o 3, Nägeli avait vendu les droits de publication de la Sonate, pour l'Angleterre, aux Éditions Muzio Clementi, de Londres. Le 10 juin, de Leipzig, Clementi écrit à ce propos à Collard, son partenaire (en anglais dans l'original): «Je pense que vous pouvez vous risquer à envoyer immédiatement ses trois sonates [de Dussek], si celles-ci sont en "grand style", par la poste à Nägeli à Zurich, comme je l'ai mentionné dernièrement. En revanche, il devra vous envoyer la grande Sonate en *Mib* de Beethoven et une sonate en *ut* mineur de Woelfl» (cité d'après Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, Londres, 1963, p. 43). Il apparaît donc que Nägeli a fait faire une copie du manuscrit puis l'a envoyée à Londres. Si l'on compare le texte de l'édition parue

chez Clementi dès septembre 1804 et celui de Nägeli, on constate des divergences notables, en particulier concernant les indications dynamiques et les signes d'articulation. L'édition Clementi présente en tout sensiblement plus de signes des deux catégories, mais en même temps aussi, de nombreuses fautes manifestes, en partie graves (cf. précisément le *lab* dans mes. 307 du 4^e mouvement). Comme il est hors de doute que Beethoven n'a pas été, sous quelque forme que ce soit, impliqué dans la préparation de l'édition anglaise, les divergences mises en évidence n'autorisent qu'une seule conclusion: dans une perspective pratique, le texte de la Sonate a été «amélioré» à Londres sous forme d'ajouts soi-disant nécessaires mais nullement autorisés, lesdites «améliorations» reposant sur une très mauvaise copie du manuscrit de Nägeli et/ou la correction de la mauvaise gravure ayant été effectuée en Angleterre de façon très rudimentaire. Vu cet état de choses, les éditeurs ont été amenés à ne pas considérer le texte de Clementi comme source authentique pour la présente édition. Mais on ne peut néanmoins exclure, pour quelques passages, que le texte autorisé nous soit quand même parvenu à travers Clementi et que Nägeli aurait pu éventuellement restituer incorrectement son manuscrit dans l'édition. Les variantes correspondantes de Clementi sont signalées ici sous forme de notes en bas de page.

Le retraitage de la Sonate en *Mib* majeur publié par Cappi, à Vienne, en 1804/05, n'est pas pris en compte dans le cas de l'opus 31 n^o 3, contrairement aux deux autres Sonates op. 31 n^{os} 1 et 2. Alors qu'on peut en effet, en ce qui concerne les deux premières Sonates, partir du fait que Cappi disposait aussi pour son édition d'un relevé des fautes relatif à l'édition Nägeli et que le texte édité fournit par conséquent en maints endroits le texte autorisé, ceci peut être exclu dans le cas de l'opus 31 n^o 3 puisque le texte ne comporte à cet égard aucun indice.

Deux Sonates faciles op. 49

Les *Deux Sonates faciles* op. 49 – selon le titre de l'édition originale – de Beet-

hoven ont été publiées en 1805 au Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir. Nous savons aujourd'hui qu'elles ont été composées à une date sensiblement antérieure et que le numéro d'opus relativement élevé, qui les classe en tant que n^{os} 19 et 20 parmi les 32 Sonates, est erroné. Chronologiquement parlant, elles correspondent environ aux n^{os} 4 et 5. Les notations manuscrites de Beethoven font apparaître que la 2^e Sonate a été vraisemblablement écrite en 1796, et la 1^{re}, en 1797/98. L'une et l'autre ont été composées par Beethoven dans la proximité chronologique des trois Sonates op. 2 (1794/95), de la *Grande Sonate* op. 7 (1796/97), et des trois Sonates op. 10 (1795–98). Elles ne relèvent pas du contexte temporel des Sonates «Kreutzer» et «Waldstein» (1802–04), comme le numéro d'opus peut le laisser croire, mais n'appartiennent pas non plus aux années de jeunesse de Beethoven à Bonn, comme leur simplicité et leur manque d'exigences techniques pourraient le faire penser.

La raison pour laquelle Beethoven a composé ces deux Sonates faciles en deux mouvements, sans pour autant les donner à imprimer pendant plusieurs années, ne nous est pas connue, et ouvre le champ à nombre de spéculations. Il est certain que la qualité de ces petits chefs-d'œuvre n'est pas en cause: Beethoven était, en particulier, si conquis par le thème du Tempo di Minuetto de la Sonate n^o 2 qu'il en reprit la musique dans son Septuor op. 20 composé en 1799. Cette mélodie d'emprunt, de même que tout le Septuor, était si populaire qu'elle fit l'objet d'innombrables arrangements, y compris, notamment, de la part de Beethoven lui-même, qui en réalisa, en 1802, encore un arrangement pour trio de piano avec clarinette. Elle ne tarda pas à passer dans le domaine de la chanson populaire, sous le titre de *Die Losgekaufte* («Ach Schiffer, lieber Schiffer»), ce qui induisit en erreur Carl Czerny pour qui il se serait agi depuis toujours d'une chanson populaire rhénane dont se serait emparé Beethoven.

Il est vraisemblable que Beethoven ait fait cadeau de ces Sonates faciles à des élèves ou à des amis, sans avoir, dans

un premier temps, prévu de les faire publier. À cet égard, il n'est peut-être pas sans intérêt de rapporter un fait transmis par les descendants de Carl Amenda et présenté comme ayant une relation avec les Sonates op. 49 (cf. *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, vol. 1, n° 51, note 3); cet ami de Beethoven se trouvait à Vienne au moment de l'élaboration de la 1^{re} Sonate. Dans une anecdote rapportée par une main anonyme, Beethoven aurait remis à la sœur d'un ami d'Amenda, Gottfried Heinrich Mylich, laquelle «jouait fort joliment du piano [...], une sonate sous forme de manuscrit, avec pour dédicace "À la sœur de mon bon ami Mylich"». Ce manuscrit était enroulé et tenu ensemble par un petit ruban de soie» (cité d'après *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, éd. par Klaus Martin Kopitz/Rainer Cadenbach, Munich, 2009, p. 10).

On peut supposer que, si cela n'avait tenu qu'à la seule volonté de Beethoven, ces deux Sonates n'auraient jamais été éditées, ou bien l'auraient été sensiblement plus tard. Nous le devons plutôt au sens effréné des affaires de son frère Kaspar Karl, qui, entre 1802 et 1806 approximativement, à la recherche de sources de revenus, fouillait dans les manuscrits de Beethoven où il tomba sur ces deux Sonates. C'est à partir de novembre 1802 qu'il proposa «2 petites sonates faciles, dont chacune n'est composée que de deux mouvements» à différents éditeurs, d'abord à André à Offenbach, puis en 1803 à Breitkopf & Härtel à Leipzig, enfin sans doute en 1804 au Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir, qui en obtint l'attribution.

Il est regrettable de ne disposer d'aucun manuscrit original complet des Sonates; c'est donc pourquoi notre édition repose uniquement sur l'édition originale de 1805. Au regard de la partition ainsi publiée, on s'aperçoit rapidement, du reste, que la 2^e Sonate n'a pas fait l'objet d'un travail sur les nuances. Car, à l'exception de deux indications *pp* lors de la reprise du thème du Menuet (mes. 46 et 86), on ne trouve aucune autre indication de dynamique

dans la composition tout entière. Il est permis de supposer que Beethoven n'a apporté aucune considération particulière à la publication de ces compositions, dont l'affaire était gérée par son frère.

Mais ceci ne fit en aucune manière obstacle au succès de ces deux Sonates, qui furent réimprimées au cours des décennies suivantes en de nombreux exemplaires et dont le mérite tout particulier en termes de rapport de difficulté technique et d'intérêt artistique fut rapidement reconnu. C'est par exemple ainsi qu'un critique de la *Zeitung für die elegante Welt* daté du 30 octobre 1824 écrivait (24^e année, col. 1718; cette récitation se réfère à l'intitulé de l'édition originale parue en 1822/23 chez Steiner & Comp. à Vienne): «Peu nombreux sont les compositeurs à qui il est donné d'écrire de la musique facile mais intéressante, car aujourd'hui, l'originalité n'amène avec soi trop souvent que des difficultés; or, ces sonnettes sont ici plaisantes et agréables au-delà de toute attente. [...] Ces mouvements sont de caractère enjoué, ils tombent bien sous les doigts, mais conservent encore suffisamment d'occasions de faire valoir leur finesse et leur bonne tournure.»

Sonate op. 53

La *Grande Sonate* en Ut majeur op. 53 de Beethoven doit son surnom de «Waldstein» à son dédicataire, le comte Ferdinand Ernst von Waldstein (1762–1823), qui était l'un des principaux mécènes du compositeur. Cet aristocrate, doué pour la musique, était venu à Bonn en 1788 et avait noué au cours des années suivantes une solide amitié avec Beethoven, de huit ans son cadet. Au début des années 1790, cette amitié porta ses fruits sous la forme d'au moins deux projets communs: en mars 1791, le comte organisa un ballet de chevaliers à Bonn pour lequel Beethoven composa la musique (il n'est pas impossible que Waldstein ait fourni des mélodies et des motifs de son cru). À la même époque, Beethoven écrivit ses huit Variations pour piano à quatre mains sur un thème de Waldstein WoO 67 qui ne parurent cependant qu'en

1794, alors qu'il était déjà à Vienne. Waldstein fut également un soutien déterminant pour lui lorsque – étape importante sur le plan artistique – il quitta Bonn pour la capitale autrichienne. Le comte avait sans doute été chargé par le prince électeur de Bonn d'introduire Beethoven dans les cercles viennois, ce qui ne lui fut pas difficile parce qu'il entretenait d'excellentes relations avec la haute aristocratie des lieux, au sein de laquelle le compositeur se trouva bientôt comme un poisson dans l'eau. La mention que Waldstein inscrivit le 29 octobre 1792 dans le livret de famille de Beethoven est devenue célèbre: «Cher Beethoven! Vous allez à Vienne pour réaliser un souhait formé depuis si longtemps. Le génie de Mozart est encore en deuil et pleure la mort de son disciple. Il a trouvé refuge chez l'infatigable Haydn, mais pas d'occupation; à travers lui, il souhaite à nouveau être uni à quelqu'un. Par une application incessante, recevez des mains de Haydn l'esprit de Mozart. Bonn, le 29 oct. 792. Votre véritable ami Waldstein.»

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

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

La Sonate «Waldstein», une œuvre pionnière à bien des égards, représentait pour les pianistes de l'époque un nouveau défi sur le plan technique, par exemple dans le passage du Rondo où une seule main doit exécuter un trille et une ligne mélodique en même temps. Beethoven était conscient de la difficulté de ce passage et indiqua dans son autographe deux manières de le simplifier – qui ne furent cependant pas reprises dans l'édition originale: «N. B.: Ceux qui trouvent le trille trop difficile à l'endroit où il s'ajoute au thème pourront le simplifier ainsi:



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



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

Les contemporains de Beethoven reconnurent vite la place d'exception de la Sonate op. 53 au sein des œuvres qu'il avait publiées jusqu'en 1805, même s'ils n'en comprirent pas tous les aspects. On lit ainsi dans un compte rendu de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 22 janvier 1806 (col. 261), «que les premier et dernier mouvements font partie des mor-

ceaux les plus développés, les plus brillants et les plus originaux que l'on doit à ce maître, mais qu'ils regorgent d'idées bizarres et sont très difficiles à jouer».

Sonate op. 54

Lorsque Beethoven eut terminé de composer les trois Sonates pour piano op. 31, leur publication au cours de la première moitié de 1803 ne se déroula pas sans certaines difficultés. L'éditeur initial, Nägeli à Zurich, qui avait publié deux autres de ses sonates en mai, tomba en disgrâce à cause d'interventions non autorisées sur le texte musical. En conséquence, Beethoven décida de lancer des réimpressions correctes de ces deux Sonates (et plus tard de la troisième) à Bonn mais aussi à Vienne. Celles-ci parurent effectivement avant la fin de l'année. De nombreux éléments indiquent que Beethoven envisagea aussitôt la composition d'un nouvel opus de trois Sonates pour piano. À partir de décembre 1803 et au cours de l'année 1804, parallèlement à la première version de son opéra *Leonore* à laquelle il travaillait à ce moment-là, il composa la Sonate «Waldstein» op. 53 et la Sonate en Fa majeur op. 54 présentée ici, dont des esquisses datant des mois de mai et juin ont été conservées. En 1804, il s'attaqua vraisemblablement également à la Sonate «Appassionata» op. 57 qui ne devait toutefois être achevée qu'en 1806.

Le 26 août 1804, Beethoven proposa «trois nouvelles sonates en solo» à l'éditeur Breitkopf & Härtel de Leipzig (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 188), ajoutant: «Si parmi elles vous souhaitez une sonate avec accompagnement, je n'exclus pas d'en composer aussi», ouvrant ainsi la voie à de nombreuses possibilités de revenir sur le choix d'un opus de trois œuvres. Mais manifestement, le sujet fut écarté rapidement, car le 10 octobre de la même année, dans le cadre des négociations d'honoraires, Kaspar Karl van Beethoven informa Breitkopf & Härtel que «du fait de leur présentation, chacune [des sonates] doit être publiée séparément» (*Beethoven Briefwechsel* n° 194). Avec la publication de la Sonate «Waldstein», dont l'envergure colossale repous-

sait à tout point de vue les limites du genre, Beethoven se détourna effectivement d'autres regroupements de sonates pour piano. Ses sonates ultérieures ne parurent plus que séparément.

Cependant, la proximité temporelle des Sonates op. 53, 54 et 57 ne cessa d'influer sur leur réception. Il était et il est toujours régulièrement fait référence au fait que, comprenant «seulement» deux mouvements, la Sonate en Fa majeur op. 54 restait dans l'ombre des compositions voisines, ne serait-ce qu'à cause de sa moindre envergure et de sa difficulté de compréhension qui a également contribué à sa faible diffusion. Pourtant, dans le numéro de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 22 janvier 1806, un critique non identifié s'était déjà plaint que, malgré toutes les louanges dont la Sonate «Waldstein» faisait l'objet, ses deux mouvements extrêmes étaient «pleins d'idées excentriques et très difficiles à exécuter» (col. 261).

Cette critique fut renouvelée et renforcée envers la Sonate en Fa majeur qui était finalement parue en avril 1806 au Comptoir des Arts et de l'Industrie à Vienne (les éditions Breitkopf & Härtel n'avaient pas accédé aux prétentions financières de Beethoven): «Cette sonate n'est composée que d'un Tempo di Minuetto et d'un Allegretto assez court, tous deux difficiles à exécuter, tous deux écrits dans un esprit original et avec une maturité et un savoir-faire harmonique incomparables, [...] mais tous deux, là encore, pleins d'idées excentriques», lui reproche le commentateur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 8 juillet, qui y trouve «des étrangetés totalement sans effet et des difficultés recherchées» (cols. 639 s.). Il n'était pas le seul à faire cette critique: Carl Czerny par exemple, n'avait pas grand-chose de positif à dire de cette composition, jugeant le finale seulement «intéressant» et recommandant l'œuvre «à tous les bons pianistes en guise d'excellente étude» (Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen* [...] *Supplement (oder 4^{ter} Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500*, Vienne, 1842, p. 60). Enfin, dans son ouvrage influent *Beethoven et ses trois styles*,

Wilhelm von Lenz débute son très bref compte rendu de la Sonate par cette affirmation: «Cette sonate en deux morceaux qui sont deux fragments (Tempo di Minuetto; Allegretto) n'est que bizarre», et il reproche à Beethoven: «Cela est tombé de la grande plume du maître quand il était, Dieu sait, de quelle humeur! Quand il n'y pensait seulement pas, qu'il avait à contenter dans le plus bref délai un éditeur» (Paris, 1855, p. 190).

La véritable valeur de la Sonate op. 54 ne commença à être reconnue et appré-

ciée qu'au 20^e siècle. Ainsi, Donald Francis Tovey parle-t-il d'une Sonate profonde et en appelle à ses critiques: «Elle est de valeur égale à toutes les autres œuvres de Beethoven, petites ou grandes, qu'il s'agisse des dernières, des premières ou des œuvres intermédiaires, en ce qu'elle ne peut être comprise qu'en elle-même. [...] Quand Beethoven écrit dans une forme et un style qui n'apparaissent nulle part ailleurs, alors nous devons [...] en étudier les règles internes et ne pas nous irriter du fait qu'elles ne correspondent

à rien de ce que nous connaissons» (Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano-forte Sonatas*, édition révisée, Londres, 1998, p. 161).

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

Munich · Londres, 2003–2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Urtextausgabe Broschur / Paperbound Urtext edition: HN 834

Urtextausgabe Leinen / Clothbound Urtext edition: HN 835

Printed in Germany



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

This edition is also available in the Henle Library app:

www.henle-library.com