

Vorwort

Ludwig van Beethovens (1770–1827) Klaviersonate op. 90 entstand im Sommer 1814 und damit unmittelbar vor dem Beginn des Wiener Kongresses, bei dem nach Napoleons Niederlage zahlreiche europäische Staatsoberhäupter und deren Gefolgschaften die Landesgrenzen und die politischen Verhältnisse neu ordneten. Der Komponist befand sich in dieser Zeit auf dem Höhepunkt seiner Popularität. Bei der von ihm in Wien am 29. November des Jahres „auf hohes Verlangen“ veranstalteten „Großen musikalischen Akademie“ im Großen Redoutensaal war fast der gesamte Kongress einschließlich zahlreicher Monarchen anwesend. Aufgeführt wurden unter anderem das Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg* op. 91 und die effektvolle, mit großem Orchester, Chor und Solisten besetzte Kantate *Der glorreiche Augenblick* op. 136. Schon in der ersten Jahreshälfte 1814 hatte die zum zweiten Mal überarbeitete und nun mit großem Erfolg aufgeführte Befreiungsoper *Fidelio* op. 72 ihren Schöpfer ins Zentrum der heroisch-euphorischen Grundstimmung in Wien nach der Völkerschlacht bei Leipzig im Oktober 1813 gestellt.

Vor diesem politischen Hintergrund und angesichts Beethovens starker Tendenz zu „lärmenden“ Gelegenheitswerken in dieser Zeit überrascht es, dass er im Sommer 1814 mit der kurzen Klaviersonate op. 90 ein so intimes und anspruchsvolles Meisterwerk schuf. Dies ist umso erstaunlicher, als Beethoven sich seit 1813 in einer ernsthaften Schaffenskrise befand, aus der er sich auch im Folgejahr kaum befreien konnte. Erst im Sommer 1815 sollten die Violoncellosonaten op. 102 und erste Arbeiten an der Klaviersonate op. 101 ihm schließlich den Weg aus der Krise weisen und seinen einzigartigen Spätstil einläuten.

Die letzten Klaviersonaten vor Opus 90 – die Sonaten op. 78 und 79 sowie *Les Adieux* op. 81a – waren mehr als vier Jahre früher entstanden. Wir können

heute nur vermuten, was Beethoven 1814 zu dieser Gattung zurückführte. Ein konkreter äußerer Anlass mag in seinen schwierigen finanziellen Verhältnissen zu finden sein: 1813 hatte er seinem Bruder Kaspar Karl und dessen Frau Johanna ein Darlehen von 1.500 Gulden gewährt, das die Schuldner allerdings im Laufe des Jahres nicht beglichen. Dem Komponisten gelang es daraufhin am 10. Dezember 1813, seine Forderungen an den Wiener Verleger Sigmund Anton Steiner zu übertragen, der ihm die Summe in voller Höhe auszahlte. Statt Zinsen verlangte Steiner von Beethoven für seine Gefälligkeit, nach Ablauf von insgesamt 12 Monaten eine „ganz neue noch nirgend im Stich erschienene Claviersonate mit oder ohne Begleitung eines anderen Instrumentes, in Eigentum [...] unentgeltlich zu übergeben“ (laut einem Eintrag ins Grundbuch des Domkapitels St. Stephan vom 21. Oktober 1814, zitiert nach Max Reinitz, *Beethovens Prozesse*, in: *Rheinische Rundschau* CLXII, 1915, S. 254). Johanna und Kaspar Karl zahlten das Geld 1814 nicht an Steiner zurück, woraufhin letzterer als Sicherheit im Sommer des Jahres eine Hypothek auf deren Haus erwarb. In dieselbe Zeit – den 16. August – datierte Beethoven auch sein Autograph der Sonate op. 90. Damit rückt sie in große zeitliche Nähe zu der für Beethoven unerfreulichen Angelegenheit. Für Steiner hatte sich das Entgegenkommen ausbezahlt, denn es öffnete ihm als neuem Beethoven-Verleger die Tür. In den Folgejahren wurde Steiner zum wichtigsten Verlagspartner und „Bankhaus“ des Komponisten.

Wie wir aus einem Brief an Erzherzog Rudolph vom Herbst 1814 wissen, ging das Autograph bald nach seiner Entstehung als Stichvorlage an den Verlag (vgl. *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 3, München 1996, Brief Nr. 746, ohne genaue Datierung). Zuvor war es jedoch für einige Zeit im Besitz Rudolphs, der als glühender Verehrer des Komponisten dessen Werke möglichst vollständig in seiner Bibliothek zusammenführen wollte. Da die Sonate direkt vom Autograph gesto-

chen werden sollte und nicht etwa – wie bereits seit vielen Jahren Usus – von der Abschrift eines Kopisten, erbat Beethoven sein Manuskript zurück, leitete es an Steiner weiter und gab es anschließend wieder an Rudolph. Für die Korrektur der Stichplatten, die erst einige Monate später ab März 1815 anstand, benötigte Beethoven es allerdings erneut, sodass der Erzherzog schließlich beschloss, selbst eine Abschrift des Manuskripts für seine Bibliothek anzufertigen. Die Abschrift gibt nicht den letzten Stand der Komposition wieder, denn Beethoven nahm in den Korrekturgängen, die auch von Steiners Angestelltem Anton Diabelli durchgeführt wurden, noch einige Änderungen am Notentext vor.

Mindestens vier solcher Korrekturgänge sind in der Korrespondenz Beethovens mit Steiner und Erzherzog Rudolph dokumentiert. Zunächst las Beethoven selbst im März/April einen Abzug Korrektur (vgl. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Nr. 795), anschließend prüfte Diabelli die Druckfahnen und schickte seine Korrekturvorschläge an Beethoven zur Gegenkontrolle (vgl. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Nr. 808 vom 29. Mai 1815). Der Komponist wird daraufhin eine weitere Lesung gegen das Manuskript vorgenommen haben. Einer letzten Prüfung unterzog Beethoven den bereits erschienenen Druck (vgl. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Nr. 814). Tatsächlich ist die Originalausgabe in zwei unterschiedlichen Textstadien überliefert. Spätere Abzüge zeigen an etwa einem Dutzend Stellen Eingriffe in den Notentext, die im Vergleich mit dem Autograph eindeutig als die Korrektur von Stichfehlern zu identifizieren sind.

Beethoven widmete die Sonate seinem Freund und Gönner Moritz Graf von Lichnowsky (1771–1837). „ich sehe daß sie mich immer mit Gefälligkeiten überhäufen“, schrieb der Komponist am 21. September 1814, „[daher] sage ich ihnen, daß bald eine Sonate von mir erscheinen wird, die ich ihnen gewidmet, ich wollte sie überraschen, denn längst war diese Dedikation ihnen bestimmt“ (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Nr. 740). Lichnowsky hatte sich zu ver-

schiedenen Gelegenheiten als einflussreicher, freundschaftlicher Förderer Beethovens gezeigt, und schon 1803 hatte ihm der Komponist die „Eroica-Variationen“ op. 35 gewidmet.

Ins Jahr 1823 fällt ein zunächst für authentisch angesehenes Eintrag Anton Schindlers in einem der Konversationshefte Beethovens, der als Hinweis auf den Kompositionsanlass der Sonate verstanden werden kann: „Lichnowsky spielte die Sonate Op. 90 mit seiner Heirathsgeschichte. – Seine Frau hörte zu, u half mit commentiren“ (*Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler/Grita Herre et al., Bd. 3, Leipzig 1983, S. 65). Über diese vermeintliche „poetische Idee“ – mehr ein außermusikalisches Programm –, die sich laut Schindler in der Musik des Werks wiederpiegelte, äußerte sich der frühe Beethoven-Biograph 1842 ausführlicher: „Anekdote, Beethoven's 90stes Werk, die Sonate in E-moll betreffend. [...] Graf Moriz von Lichnowsky verliebte sich, nach dem Tode seiner ersten Gemahlin, in eine Opernsängerin [Josepha Stummer], [...] so wurden von der Familie des Grafen Lichnowsky der beabsichtigten ehelichen Verbindung mit jener Sängerin Hindernisse in den Weg gestellt, die ihn in unangenehme Lagen versetzt, und zu mancherlei Kämpfen zwischen Kopf und Herz Veranlassung gegeben haben sollen, die unserm Grossmeister [Beethoven] nicht fremd geblieben. Nach vieljährigem treuen Ausharren und Abwarten der Umstände gelangte endlich Graf Lichnowsky an das Ziel seiner Wünsche [...]. Als Graf Lichnowsky jene Sonate mit der Dedication an ihn zu Handen bekam, wollte es ihm bald bedünken, als habe sein Freund Beethoven in den beiden Sätzen, aus denen sie besteht, eine bestimmte Idee aussprechen wollen. Er säumte nicht, Beethoven darüber zu befragen. [...] Er [Beethoven] äusserte sich sofort unter schallendem Gelächter zu dem Grafen: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen, und bemerkte anbei, wenn er eine Ueberschrift wolle, so möge er über den ersten Satz schreiben: ‚Kampf zwischen Kopf und Herz‘, und über den zweiten:

‚Conversation mit der Geliebten.‘ [...] Zeigt dieses Factum doch abermals, dass Beethoven seinen Werken eine poetische Idee zum Grunde legte“ (*Beethoven in Paris. Nebst anderen den unsterblichen Tondichter betreffenden Mittheilungen und einem Facsimile von Beethoven's Handschrift. Ein Nachtrag zur Biographie Beethoven's von A. [Anton] Schindler* [...], Münster 1842, S. 154–156).

Auch wenn diese zwei „poetischen Ideen“ heute noch als Inspirationsquellen für die Interpretation der Sonate herangezogen werden, so ist die Anekdote doch mit einiger Sicherheit eine Erfindung Anton Schindlers. Die „Heirathsgeschichte“ – die Vermählung des Grafen mit der Sängerin – fand 1820 statt, Jahre nach Erscheinen der Sonate. Und der Eintrag Schindlers in das Konversationsbuch aus dem Jahr 1823 ist nachweislich eine Fälschung, dieses Gespräch mit Beethoven hat niemals stattgefunden. Es ist zu vermuten, dass Schindler mit dieser konstruierten Geschichte lediglich die in seiner Beethoven-Biographie geäußerte Behauptung, den Werken Beethovens unterlägen häufig „poetische Ideen“, untermauern wollte. Diese Anekdote ist zugegebenermaßen nicht völlig undenkbar. Im Juni 1814, also um die Zeit, als Beethoven mit der Arbeit an Opus 90 begann, wurde als uneheliches Kind des Grafen und der Sängerin deren Tochter Josepha Maria geboren. Die Liaison könnte Beethoven also schon zu diesem Zeitpunkt bekannt gewesen sein (vgl. die zusammenfassende Betrachtung bei Peter Clive, *Beethoven and his world. A Biographical Dictionary*, Oxford 2001, S. 207 f.).

Die Herausgeber danken den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition genannten Bibliotheken für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien.

München · London, Herbst 2017
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

Ludwig van Beethoven's (1770–1827) Piano Sonata op. 90 was composed during the summer of 1814 immediately before the beginning of the Congress of Vienna, at which numerous European heads of state and their subordinates redrew national borders and political relationships following Napoleon's defeat. Beethoven was at the zenith of his popularity at this time. Almost the entire Congress, including many monarchs, was in attendance at his “large musical academy”, given “by high demand” on 29 November of that year in Vienna's Großer Redoutensaal. The performance included the battle music *Wellingtons Sieg* op. 91 and the dramatic cantata *Der glorreiche Augenblick* op. 136 with large orchestra, chorus and soloists. His rescue opera *Fidelio* op. 72, revised for the second time, had been performed to great acclaim in the first half of 1814, placing its composer at the centre of the prevailing heroic-euphoric mood in Vienna following the Battle of the Nations near Leipzig in October 1813.

Against this political backdrop, and in view of Beethoven's strong propensity for “tumultuous” occasional works during this period, it is surprising that he created such an intimate and sophisticated masterpiece as the short Piano Sonata op. 90 during the summer of 1814. It is all the more astonishing given that since 1813 Beethoven had been experiencing a creative crisis from which he was also hardly able to extricate himself in the following year. Not until during the summer of 1815 were the Violoncello Sonatas op. 102 and initial work on Piano Sonata op. 101 to finally show him the way out of the crisis and herald the start of his inimitable late style.

The piano sonatas previous to opus 90 – the Sonatas op. 78 and 79, as well as *Les Adieux* op. 81a – had been written over four years earlier. Today we can only surmise what led Beethoven back to this genre in 1814. A specific external cause may have been his difficult finan-

cial circumstances: in 1813 he had loaned his brother Kaspar Karl and sister-in-law, Johanna 1,500 gulden, which they had not repaid during the year. On 10 December 1813 the composer succeeded in transferring his claim onto the Viennese publisher Sigmund Anton Steiner, who paid out the full amount to him. In return, and in lieu of interest, Steiner demanded from Beethoven, in twelve months, an “entirely new, never before published piano sonata with or without accompaniment of another instrument, to be delivered into his possession at no cost” (according to an entry from 21 October 1814 in the title register of the St. Stephen’s cathedral chapter, as cited in Max Reinitz, *Beethovens Prozesse*, in: *Rheinische Rundschau* CLXII, 1915, p. 254). Johanna und Kaspar Karl did not settle the debt with Steiner in 1814, whereupon the latter obtained a lien on their house as surety that summer. Beethoven dated the autograph of the Sonata op. 90 during that same time, on 16 August, which puts it in temporal proximity to the affair that was so unpleasant for him. The act of kindness paid off for Steiner, for it opened the door to him as Beethoven’s new publisher. In the years that followed, he became the composer’s most important publisher and “banking house”.

As we know from a letter of autumn 1814 to Archduke Rudolph, the autograph went to the publisher for use as the engraver’s copy soon after being written (cf. *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, vol. 3, Munich, 1996, letter no. 746, without an exact date). Previously, however, it was for a while in the possession of Rudolph, who as an ardent admirer wanted to assemble as comprehensive a collection of Beethoven’s works as possible in his library. Because the Sonata was to be engraved from the autograph and not – as had been standard practice for many years – from a copyist’s manuscript, Beethoven requested the return of his manuscript, sent it on to Steiner, and subsequently returned it to Rudolph. For the correction of the engraving plates, which took place only several months later starting

in March 1815, Beethoven needed the autograph once again, so the Archduke eventually decided to make a copy of the manuscript for his library himself. This copy does not represent the final state of the composition, for Beethoven made several more changes to the musical text during proofreading, which also involved Steiner’s employee Anton Diabelli.

At least four such rounds of proof correction are documented in Beethoven’s correspondence with Steiner and Archduke Rudolph. Initially, Beethoven himself read the galley proofs in March/April (cf. *Beethoven Briefwechsel*, no. 795); then Diabelli checked the printed proofs and sent his suggestions for corrections to Beethoven to cross-check (cf. *Beethoven Briefwechsel*, no. 808 of 29 May 1815), whereupon the composer presumably checked it again against the manuscript. Beethoven then submitted the already released print to a final check (cf. *Beethoven Briefwechsel*, no. 814). In fact, the original edition is preserved in two different textual versions. Later impressions display interventions in the musical text in about a dozen places, which a comparison with the autograph clearly reveal as corrections of engraving errors.

Beethoven dedicated the Sonata to his friend and patron Count Moritz von Lichnowsky (1771–1837). “I see that you continue to lavish favours upon me”, wrote the composer on 21 September 1814, “[therefore] I tell you that a Sonata by me is to be published soon, which I have dedicated to you; I wanted to surprise you, for this dedication was long intended for you” (*Beethoven Briefwechsel*, no. 740). Lichnowsky had on various occasions shown himself to be Beethoven’s influential and amicable patron, and the composer had previously, in 1803, dedicated the “Eroica Variations” op. 35 to him.

From 1823 is an entry by Anton Schindler, initially considered to be authentic, in one of Beethoven’s conversation books. It can be understood as information concerning the occasion of the Sonata’s composition: “Lichnowsky played the Sonata op. 90 containing the

story of his marriage. – His wife listened and helped to explain it” (*Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. by Karl-Heinz Köhler/Grita Herre et al., vol. 3, Leipzig, 1983, p. 65). In 1842 the early Beethoven biographer commented in more detail regarding this supposedly “poetic idea” – more of an extra-musical programme – that according to Schindler is reflected in the music: “Anecdote, concerning Beethoven’s 90th work, the Sonata in e minor. [...] Count Moritz von Lichnowsky fell in love, after the death of his first wife, with an opera singer [Josepha Stummer], [...] but the family of Count Lichnowsky put obstacles in the way of the intended marriage to the singer, which put him into awkward situations and were to cause him many conflicts between his mind and his heart, which did not remain unknown to our great master [Beethoven]. After many years of faithful perseverance and waiting for the right circumstances, Count Lichnowsky finally achieved his desired goal [...]. When Count Lichnowsky received the Sonata with the dedication to him, it soon seemed to him that his friend Beethoven wanted to express a certain idea in the two movements of which it is comprised. He did not hesitate to ask Beethoven about it. [...] Bursting out in laughter, he [Beethoven] immediately told the Count: he had wanted to set down his love story with his wife in music, and remarked that if he desired a title, he should write over the first movement: ‘Struggle between mind and heart’, and above the second: ‘Conversation with the beloved’. [...] This fact again shows that Beethoven based his works on a poetic idea” (*Beethoven in Paris. Nebst anderen den unsterblichen Tondichter betreffenden Mittheilungen und einem Facsimile von Beethoven’s Handschrift. Ein Nachtrag zur Biographie Beethoven’s von A.* [Anton] Schindler [...], Münster, 1842, pp. 154–156).

Although these two “poetic ideas” are even today invoked as sources of inspiration for interpreting the Sonata, the anecdote is very likely a fabrication by Anton Schindler. The “marriage tale”, of the count’s wedding to the singer, took

place in 1820, years after the Sonata's publication. And Schindler's entry in the 1823 conversation book is today known to be a falsification: the conversation with Beethoven never took place. One must assume that with this story Schindler merely wanted to buttress his assertion that "poetic ideas" often underlie Beethoven's works. However, it has to be admitted that the anecdote is not entirely inconceivable. In June 1814, that is to say around the time that Beethoven began work on op. 90, Josepha Maria, illegitimate daughter of the count and the singer, was born. Thus Beethoven could already have known about the liaison at this time (cf. the summary in Peter Clive, *Beethoven and his World. A Biographical Dictionary*, Oxford, 2001, pp. 207 f.)

The editors thank those libraries mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for kindly placing copies of the sources at their disposal.

Munich · London, autumn 2017
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

La Sonate pour piano op. 90 de Ludwig van Beethoven (1770–1827) vit le jour au cours de l'été 1814, c'est-à-dire juste avant le début du Congrès de Vienne où se réunirent de nombreux chefs d'états européens accompagnés de leurs aréopages après la défaite de Napoléon afin de redéfinir les frontières et les relations politiques entre les états. Le compositeur était alors au sommet de sa popularité. Lors de la «Grande Académie Musicale» organisée par ses soins «à la demande d'instances supérieures» dans la Grande Salle de la Redoute à Vienne le 29 novembre de cette même année, la quasi-totalité du congrès était présente,

y compris un grand nombre de monarques. À cette occasion furent notamment interprétées la fresque musicale de *Wellingtons Sieg* op. 91 ainsi que l'impressionnante cantate pour grand orchestre, chœur et solistes *Der glorreiche Augenblick* op. 136. Dès la première moitié de l'année 1814, *Fidelio*, son opéra sauvetage op. 72 déjà remanié deux fois et donné depuis avec un grand succès, avait placé son créateur dans l'atmosphère héroïque et euphorique régnant à Vienne après la bataille des Nations à Leipzig en octobre 1813.

Dans ce contexte politique et compte tenu de la nette propension de Beethoven à écrire des œuvres de circonstances plutôt «bruyantes» à cette époque, il est surprenant qu'il ait créé au cours de l'été 1814 un chef-d'œuvre aussi intime et exigeant que la brève Sonate pour piano op. 90. D'autant plus qu'il faisait face depuis 1813 à une sérieuse crise de créativité dont il eut du mal à se libérer, même au cours de l'année suivante. Il fallut attendre l'été 1815 pour que les Sonates pour violoncelle op. 102 et son travail préparatoire sur la Sonate pour piano op. 101 lui permettent finalement de surmonter cette crise et d'inaugurer son style tardif caractéristique.

Au moment de la composition de l'opus 90, les dernières sonates pour piano de Beethoven – les Sonates op. 78 et 79 ainsi que la Sonate *Les Adieux* op. 81 – dataient de plus de quatre ans. Aujourd'hui, nous en sommes réduits aux suppositions quant à ce qui a motivé son choix de se tourner à nouveau vers ce genre. Il est possible que des conditions financières difficiles aient pu jouer un rôle d'incitation extérieure. En effet, en 1813, Beethoven avait prêté à son frère Kaspar Karl et sa femme Johanna 1.500 Gulden qu'ils ne lui avaient pas rendu au cours de l'année. Le 10 décembre 1813, le compositeur avait ensuite convaincu l'éditeur viennois Sigmund Anton Steiner de reprendre la dette à son compte, et ce dernier lui avait réglé la somme dans sa totalité. En échange de ce service, au lieu de lui réclamer des intérêts, ce dernier lui demanda de lui «fournir gratuitement [à l'issue d'un délai de 12 mois en tout] la pleine posses-

sion [...] d'une sonate pour piano toute nouvelle, jamais encore gravée, avec ou sans accompagnement d'un autre instrument» (selon une inscription dans le registre du chapitre foncier de la cathédrale Saint-Étienne du 21 octobre 1814, cité d'après Max Reinitz, *Beethovens Prozesse*, dans: *Rheinische Rundschau* CLXII, 1915, p. 254). Johanna et Kaspar Karl n'ayant pas remboursé Steiner en 1814, ce dernier émit pendant l'été une hypothèque sur leur maison par mesure de sécurité. Le manuscrit de la Sonate op. 90 de Beethoven porte la date du 16 août, ce qui lui confère une grande proximité temporelle avec cette situation peu réjouissante pour le compositeur. Pour Steiner, le service rendu en valait la peine puisqu'elle lui ouvrait la voie pour devenir le nouvel éditeur de Beethoven. Au cours des années suivantes, Steiner devint le principal partenaire du compositeur dans ce domaine, ainsi que son «banquier».

Comme nous l'indique une lettre à l'archiduc Rudolph de l'automne 1814, le manuscrit autographe fut rapidement transmis à l'éditeur pour gravure (cf. *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, éd. par Sieghard Brandenburg, vol. 3, Munich, 1996, lettre n° 746, sans datation exacte). Rudolph l'avait pourtant eu en sa possession auparavant pour un temps, car, en grand admirateur du compositeur, il ambitionnait de réunir ses œuvres de la manière la plus exhaustive possible dans sa bibliothèque. La Sonate devant être gravée directement à partir du manuscrit autographe et non – comme c'était l'usage depuis de nombreuses années – à partir d'une copie de copiste, Beethoven réclama son manuscrit en retour et le transmit à Steiner avant de le rendre à Rudolph. Cependant, Beethoven eut à nouveau besoin du manuscrit quelques mois plus tard, à partir de mars 1815, pour effectuer les corrections des planches, si bien que l'archiduc décida finalement d'en faire réaliser lui-même une copie pour sa bibliothèque. Cette copie ne reflète pas l'état de dernière main de l'œuvre, car Beethoven apporta ensuite diverses modifications au cours de différentes relectures menées en parallèle

avec Anton Diabelli, alors employé de Steiner.

Au moins quatre de ces relectures sont documentées dans la correspondance entre Beethoven, Steiner et l'archiduc Rudolph. Beethoven procéda d'abord personnellement à la relecture d'un tirage en mars/avril (cf. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, n° 795), suivi de Diabelli qui relut les épreuves et envoya ses propositions de corrections à Beethoven pour vérification (cf. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, n° 808 du 29 mai 1815). Le compositeur aura sans doute effectué ensuite une nouvelle lecture, manuscrit à l'appui. Enfin, Beethoven entreprit une dernière vérification de la partition déjà parue (cf. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, n° 814) si bien que l'édition originale est parvenue à la postérité dans deux versions différentes. En effet, comparés au manuscrit, les tirages ultérieurs présentent environ une douzaine de modifications de la partition indubitablement identifiables comme des corrections d'erreurs de gravure.

Beethoven dédia la Sonate à son ami et bienfaiteur le comte Moritz von Lichnowsky (1771–1837). «Je vois que vous continuez à me couvrir de vos largesses», écrivit le compositeur le 21 septembre 1814, «c'est pourquoi je vous annonce qu'une sonate de ma composition va bientôt paraître et qu'elle vous est dédiée, je voulais vous en faire la surprise, car cette dédicace vous était depuis longtemps destinée» (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, n° 740). Lichnowsky s'était révélé en de nombreuses occasions un protecteur influent et amical de Beethoven et ce dernier lui avait d'ailleurs déjà dédié ses «Variations héroïques» op. 35 dès 1803.

1823 est l'année d'un ajout d'Anton Schindler dans l'un des cahiers de conversation de Beethoven qui fut longtemps considéré comme authentique, et peut être interprété comme un indice relatif aux circonstances de la composition de la Sonate: «Lichnowsky joua la sonate op. 90, celle avec l'histoire de son mariage. – Sa femme l'écoutait et l'aidait en faisant des commentaires» (*Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, éd. par Karl-Heinz Köhler/Grita

Herre et al., vol. 3, Leipzig, 1983, p. 65). En 1842, Schindler, qui fut le premier biographe de Beethoven, s'exprima plus longuement sur cette prétendue «idée poétique» – ou plutôt, ce programme extra-musical, censés selon lui se refléter dans la musique: «Anecdote relative à l'opus 90 de Beethoven, sa sonate en mi mineur. [...] Après le décès de sa première épouse, le comte Moriz von Lichnowsky tomba amoureux d'une chanteuse d'opéra [Josepha Stummer], [...] la famille du comte Lichnowsky fit barrage à ses projets de mariage avec la chanteuse ce qui le mit en posture délicate et occasionna pour lui des conflits entre la tête et le cœur dont notre maestro [Beethoven] eut vent. Après de nombreuses années de fidèle persévérance dans l'attente de circonstances favorables, le comte parvint enfin à réaliser ses souhaits [...]. Lorsque le comte Lichnowsky reçut la sonate dédiée à son nom, il lui sembla bientôt que son ami Beethoven avait voulu y exprimer une idée particulière dans les deux mouvements dont elle est constituée. Il s'empressa de poser la question à Beethoven. [...] Il [Beethoven] éclata aussitôt de rire: il avait voulu mettre en musique son histoire d'amour avec sa femme, soulignant par la même occasion que s'il le souhaitait, il pouvait ajouter des sous-titres: «Lutte entre la tête et le cœur» au-dessus du premier mouvement et «Dialogue avec la bien-aimée» au-dessus du second. Il est donc évident une nouvelle fois que les œuvres de Beethoven reposent sur une idée poétique» (*Beethoven in Paris. Nebst anderen den unsterblichen Tondichter betreffenden Mittheilungen und einem Facsimile von Beethoven's Handschrift. Ein Nachtrag zur Biographie Beethoven's von A. [Anton] Schindler [...], Münster, 1842, pp. 154–156*).

Même si ces deux «idées poétiques» sont encore utilisées aujourd'hui comme sources d'inspiration pour l'interprétation de la Sonate, il est quasiment certain que cette anecdote est une invention d'Anton Schindler. «L'histoire de mariage» – l'union du comte et de la cantatrice – eut lieu en 1820, des années après la parution de la Sonate. Et il a été prouvé que la note de Schindler

dans le cahier de conversation de 1823 est un faux, que cet entretien avec Beethoven n'a jamais eu lieu. Il est probable qu'avec cette histoire construite de toutes pièces, Schindler ait simplement voulu consolider la thèse développée dans sa biographie de Beethoven, selon laquelle les œuvres du compositeur reposent souvent sur «des idées poétiques». Il faut cependant avouer que cette anecdote n'est pas totalement invraisemblable. En juin 1814, c'est-à-dire environ au moment où Beethoven commença à travailler à sa Sonate op. 90, naquit Josepha Maria, enfant illégitime du comte et de la cantatrice. Beethoven pouvait donc avoir eu connaissance de leur liaison à ce moment-là (cf. l'étude globale dans l'ouvrage de Peter Clive, *Beethoven and his world. A Biographical Dictionary*, Oxford, 2001, pp. 207 s).

Les éditeurs remercient les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition pour l'aimable mise à disposition des copies des sources.

Munich · Londres, automne 2017
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Mit der Entstehung der Klaviersonate op. 90 befinden wir uns in einer Übergangsphase in Beethovens Kompositionsstil. Die „heroische“ Phase der Appassionata- und Waldstein-Sonaten wird von einem knapperen, dichteren Ansatz verdrängt, ohne dass der Blick für den großen Entwurf verloren geht. In diesem speziellen Fall ist die erste Idee 24 Takte lang und besteht aus drei Teilen: T. 1–8, 9–16 und 17–24 (drei Mal acht Takte). Die ersten drei Noten (g–fis–e) spielen in der Ausarbeitung des Themas eine größere Rolle. Sie bieten nicht nur den motivischen Inhalt, sondern bestimmen den größeren Verlauf des Themas, dem sie zugrunde liegen:

T. 1–8
Ein unruhig steigender 1. Teil,
nach h-moll modulierend

T. 9–16
beantwortet von einem beruhigenden 2. Teil,
wechselnd von h-moll zur Dominante von e-moll

T. 17–24
der in einen akzeptierenden 3. Teil mündet.
in e-moll endend

Das zweite Thema besteht aus zwei Teilen (T. 55–67, 67–81; jeweils wiederholt). Es hebt zwei Elemente hervor: die steigende Quinte im Bass, unruhig und nervös, kontrapunktiert von einer fallenden Quinte in der Melodie, trostlos und zurückhaltend.

Interessanterweise, vielleicht mit programmatischer Absicht, ist dies auch das Kadenzthema (in Dur) des 2. Satzes (T. 60–69) – die Quinte wird in der Oberstimme aufgefüllt, so dass beide Stimmen sich in gleichmäßigerem Kontrapunkt zueinander bewegen.

Die Durchführung des 1. Satzes nutzt ausschließlich die verschiedenen Teile des ersten Themas, den 1. Teil in T. 84–108, den 2. Teil in T. 109–130 und den

With the creation of the Sonata op. 90 we are in a transitional phase in Beethoven's compositional style. The heroic era of the Appassionata and Waldstein Sonatas is giving way to a more concise and compact approach, without losing sight of large-scale design. Specifically in this case the first idea is 24 measures long and has three parts: mm. 1–8, 9–16 and 17–24 (three times eight measures). The first three notes (g–fis–e) play a larger role in the composing out of the theme. Not only do they provide the motivic content, but underlying the theme they determine its larger path:

mm. 1–8
An anxiously rising 1st part,
modulating to b minor

mm. 9–16
answered by a calming 2nd part
changing from b minor to the dominant of e minor

mm. 17–24
that resolves into an accepting 3rd part.
ending in e minor

The second theme is in two parts (mm. 55–67, 67–81; each part repeated). It shows two salient elements: the rising fifth in the bass, anxious and nervous, counterpointed by a falling fifth in the melody; desolate and holding back.

Interestingly, perhaps with a programmatic intention, this is also (in major) the cadence theme of the 2nd movement (mm. 60–69) – the fifth in the upper voice filled in as if the two voices are more evenly counterpointed to each other.

The development of the 1st movement exclusively uses the various parts of the first theme: the 1st part in mm. 84–108; the 2nd part in mm. 109–130 and the 3rd part in mm. 130–143. At the 6/4-chord (m. 130) the passage work is eventually

Avec la création de la Sonate op. 90, nous nous situons dans une phase de transition du style d'écriture de Beethoven. L'ère héroïque de l'Appassionata et de la Sonate Waldstein fait place à une approche plus concise et compacte, sans perdre de vue la grande conception. Dans ce cas précis, la première idée est de 24 mesures et comporte trois parties: mes. 1–8, 9–16 et 17–24 (trois fois huit mesures). Les trois premières notes (sol–fa#–mi) jouent un rôle particulièrement important dans la constitution du thème, car non seulement elles fournissent le contenu du motif, mais sous-tendent également le thème dont elles déterminent le déroulement.

mes. 1–8
Une 1^{re} partie ascendante agitée
modulant en si mineur

mes. 9–16
à laquelle répond une 2^e partie apaisante
passant de si mineur à la dominante de mi mineur

mes. 17–24
qui débouche sur une 3^e partie d'acceptation.
s'achevant en mi mineur

Le second thème s'articule en deux parties (mes. 55–67, 67–81, avec répétition de chacune des parties). Il présente deux éléments saillants: la quinte ascendante à la basse, anxieuse et agitée, à laquelle répond une quinte descendante à la mélodie, désolée et retenue.

De manière intéressante et peut-être dans une intention programmatique, ce thème (en majeur) est également celui de la cadence du 2^e mouvement (mes. 60–69) – la quinte de la voix supérieure étant complétée de telle sorte que les deux voix se rapprochent l'une de l'autre dans un contrepoint plus uniforme.

Le développement du 1^{er} mouvement utilise exclusivement les différentes par-

3. Teil in T. 130–143. Beim Quartsextakkord (T. 130) wird die Begleitfigur schließlich auf die drei Keinzellen $g-fis-e$ reduziert. Man könnte vermuten, dass Beethovens Ausdrucksbezeichnung ($g \leftarrow$ zu fis , dem unmittelbar ein \rightarrow folgt) eine dominantische Auflösung andeutet.

Im 2. Satz lässt sich, wie wir es schon für die zwei Themen des 1. Satzes festgestellt haben, eine Ähnlichkeit mit dem ersten Thema ausmachen: Aus $g\sharp-f\sharp-e$ wird beim Auftakt $e-f\sharp-g\sharp$ und der Verlauf des Themas beschreibt die abwärts gerichtete Terz $g\sharp-f\sharp-e$. Allerdings übernimmt das benachbarte „a“ (T. 3) eine wichtige Rolle. Alle Zwischenspiele des Rondos enden notwendigerweise auf einem Dominantseptakkord mit „a“ als höchster Note, das Register dieser Note ändert sich jedoch ständig. So finden wir in T. 69 a^3 , in T. 130 a^2 und T. 229 a^1 . Die letztgenannte Stelle bereitet die Unruhe der schließenden Takte (*accelerando*) vor, in denen die Note a in allen Registern gespielt wird und dadurch ein leichtes Verlangsamten nötig macht für den Trugschluss (T. 289) und für das zögerliche Ende im letzten Takt ($gis-fis-e$). Obwohl das *Accelerando* die Rückkehr des Themas vorbereitet, kehrt das Thema selbst nicht zurück, sondern nur die zentralen Töne gis , fis und e . Im Manuskript steht der letzte Takt dann allein in einer neuen Zeile.

Murray Perahia

reduced to the three generating notes $g-f\sharp-e$. It could be argued that Beethoven's expression marks ($g \leftarrow$ to $f\sharp$ which has an immediate \rightarrow) suggest, however faintly, a dominant resolution.

In the 2nd movement, just as we have established a connection between two themes in the 1st movement, we can follow a similarity with the first theme: At the upbeat $g\sharp-f\sharp-e$ becomes $e-f\sharp-g\sharp$ and the course of the theme outlines the third going down $g\sharp-f\sharp-e$. However, the neighbouring “a” (m. 3) will play an important part: all of the episodes of the rondo by necessity end on a dominant seventh chord with a on top, but the register of that “a” constantly changes. Thus at m. 69 we have a^3 , m. 130 a^2 and m. 229 a^1 . This prepares the last flurry in the closing measures (*accelerando*) where all the a's are played, necessitating a slight slowing down for the deceptive cadence (m. 289) and the reluctant ending in the last measure ($g\sharp-f\sharp-e$). While the *accelerando* is linked to the return of the theme, the theme itself does not return but its main notes $g\sharp$, $f\sharp$ and e are heard. In the manuscript the last measure is on a new line.

Murray Perahia

ties du premier thème: la première partie mes. 84–108, la 2^e partie mes. 109–130, et la 3^e partie mes. 130–143. Sur l'accord de quarte et sixte (mes. 130), le traitement se réduit finalement aux trois notes d'origine $sol-f\sharp-mi$. On pourrait faire valoir que les indications d'expression de Beethoven ($sol \leftarrow$ vers $fa\sharp$ immédiatement suivi d'un \rightarrow) suggèrent, bien que faiblement, une résolution sur la dominante.

À l'instar du lien déjà établi entre deux thèmes de chacun des mouvements, une similitude avec le premier thème peut être retracée dans le 2^e mouvement: Lors de l'anacrouse, $sol\sharp-f\sharp-mi$ se modifie en $mi-f\sharp-sol\sharp$ et le cours du thème décrit la tierce descendante $sol\sharp-f\sharp-mi$. Toutefois, le «la» tout proche (mes. 3) jouera un rôle important: par nécessité, tous les épisodes du rondo se terminent sur un accord de septième de dominante avec un «la» en position supérieure, dont le registre change toutefois constamment. Ainsi, mes. 69 avons-nous la^3 , mes. 130 la^2 et mes. 229 la^1 . Ce dernier nous prépare au tourbillon des mesures finales (*accelerando*) où le la apparaît dans tous les registres et nécessite un léger ralentissement sur la cadence rompue (mes. 289) et à la fin de la dernière mesure, toute en retenue ($sol\sharp-f\sharp-mi$). Bien que l'*accelerando* soit lié au retour du thème, le thème lui-même ne réapparaît pas. On entend cependant ses notes principales $sol\sharp$, $fa\sharp$ et mi . Dans le manuscrit, la dernière mesure figure seule sur une nouvelle ligne.

Murray Perahia