

## Vorwort

Die Entstehung der unter dem Namen „Les Adieux“ berühmt gewordenen Klaviersonate Es-dur op. 81a von Ludwig van Beethoven (1770–1827) steht in engem Zusammenhang mit den historischen Ereignissen der Zeit. Nach Österreichs Kriegsniederlage gegen Frankreich im Jahr 1805 war das Land von einer geradezu euphorischen patriotischen Bewegung ergriffen worden, die Anfang 1809 in lautstarken Forderungen des Staates und der Bevölkerung nach einem neuen Waffengang gegen Napoleon gipfelte. Der Wunsch nach Wiedergutmachung und nach Vernichtung der französischen Übermacht in Europa mündete in der „Proklamation des Kaiser Franz des I. an die Völker Österreichs“ vom 8. April, die den Beginn des Fünften Koalitionskriegs zwischen den Verbündeten Österreich und Großbritannien und dem französischen Gegner Napoleon verkündete.

Beethovens Skizzenbuch „Landsberg 5“ aus dieser Zeit belegt, dass die Kriegsbegeisterung der Wiener Bevölkerung auch ihn ergriffen hatte. Während und nach der intensiven Arbeit am letzten Satz des 5. Klavierkonzerts finden sich vereinzelt Skizzen zum Wehrmannslied *Österreich über Alles* Unv 18 (Skizzenbuch, S. 19; vgl. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von Kurt Dorfmueller/Norbert Gertsch/Julia Ronge, München 2014, Bd. 2, S. 602 f.), außerdem der Vermerk „Zur Erwekung der Vertheidigung des vaterlandes“ unter einer kurzen Notierung zu einem möglichen Streichquartett (Skizzenbuch, S. 36) und Skizzen zu einer Schlachtenmusik mit Stichworten wie „auf die schlacht Jubelgesang“ oder „Angriff-Sieg“ (Skizzenbuch, S. 41).

Diese Begeisterung währte jedoch nicht lange. Nur kurze Zeit nach der Kriegserklärung wandte sich trotz erster militärischer Erfolge das Blatt. Napoleon war nach Bayern geeilt, am 17. April 1809 traf er in Donauwörth ein, besiegte die Koalition in mehreren Schlachten bei Regensburg und stand Ende April

an der österreichischen Grenze. Nach einem weiteren Sieg am 3. Mai war der Weg zur Besetzung Wiens frei – er marschierte dort am 13. des Monats ein.

Beethoven ahnte – vermutlich wie viele andere – bereits Wochen früher, dass auch dieser Krieg für Österreich verloren war. In einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 20. April etwa findet sich eine entsprechende Andeutung: „Der unfnahende fatale Zeitpunkt läßt mich ihnen nur geschwind einige Zeilen schreiben“ (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 2, München 1996, Nr. 380). Auch am Wiener Hof hatte man sich bereits im April auf eine Besetzung eingerichtet, die Flucht der kaiserlichen Familie wurde vorbereitet. Sie verließ schließlich am 4. Mai die Stadt in Richtung Ungarn. Am Tag darauf floh auch Beethovens Förderer und Schüler Erzherzog Rudolph, um einige Tage später in Ofen (heute ein Teil von Budapest) einzutreffen (vgl. L. Poundie Burstein, *„Lebe wohl tönt überall“ and a „Reunion after So Much Sorrow“: Beethoven’s Op. 81a and the Journeys of 1809*, in: *The Musical Quarterly* 93, 2010, S. 377, 406).

Rudolph, dem Beethoven 1808 als erste Komposition das 4. Klavierkonzert gewidmet hatte, stattete den Komponisten seit März 1809 zusammen mit den Fürsten Lobkowitz und Kinsky mit einem ansehnlichen jährlichen Einkommen aus, unter anderem wohl unter der Auflage, dass Beethoven ihn unterrichtete. Aus Dankbarkeit für diese finanzielle Unterstützung, aber ebenso aus persönlicher Zuneigung und gelegentlich aus opportunistisch-strategischen Überlegungen heraus widmete Beethoven Erzherzog Rudolph in den Folgejahren zahlreiche weitere Werke.

Auch der wohl noch vor dem 20. April im Skizzenbuch „Landsberg 5“ (S. 42–45) entworfene Satz I der Sonate op. 81a sollte laut einer Notiz ebendort Rudolph gewidmet werden: „das Lebe wohl \_\_\_\_\_, gewidmet und aus dem Herzen geschrieben [?] S. K. H. [Seiner Kaiserlichen Hoheit]“. Den Platzhalter füllte Beethoven später mit dem Datum „am 4ten May“ aus (er wusste

vermutlich nicht, dass Rudolph nicht mit dem Rest der Herrscherfamilie abgereist war), außerdem strich er „das Lebe wohl“ und notierte stattdessen „Der Abschied“. Letzteres geschah vermutlich zu einem deutlich späteren Zeitpunkt, denn auch das Titelblatt des ausgearbeiteten Autographs zu Satz I lautet noch „Das Lebe Wohl Wien am 4ten May 1809 bei der Abreise S Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolph“.

Wann genau Satz I der Sonate fertiggestellt war, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Wie oben dargelegt, begann die Arbeit an den Skizzen vor dem 20. April 1809. Möglicherweise schritt die Arbeit am Autograph so zügig voran, dass Rudolph noch vor seiner Abreise Anfang Mai das Manuskript in Empfang nehmen konnte. Es ist aber genauso gut denkbar, dass diese Übergabe, zusammen mit derjenigen einer überprüften Abschrift der Sätze II und III, erst nach dem 30. Januar 1810 erfolgte, dem Tag, an dem Rudolph aus dem Exil nach Wien zurückkehrte. Das autographe Titelblatt der Abschrift nennt den Anlass der Entstehung: „Vien 1810 am 30ten Jenner Geschrieben bey der Ankunft Seiner kaiserl. Hoheit Des Verehrten Erzherzogs Rudolf von Ludwig van Beethoven.“ Die beiden Sätze sind mit „Abwesenheit“ und „Das Wiedersehn“ überschrieben. Wegen dieser außermusikalischen Bezüge sprach Beethoven in den kurz darauf aufgenommenen Verhandlungen mit den Originalverlegern auch von seiner „charakteristischen Sonate“.

Trotz all dieser direkten und eindeutigen Bezüge in den Quellen zu Erzherzog Rudolphs Flucht aus Wien wird gelegentlich die Frage aufgeworfen, ob denn seine bevorstehende Abreise tatsächlich auch den schöpferischen Impuls für die Komposition der Sonate gegeben hatte. Grund zu vorsichtigem Zweifel geben die frühen Skizzen. Könnte Beethoven die Sonate zunächst in einen wesentlich größeren Zusammenhang haben stellen wollen, denjenigen der Kriegswirren des Fünften Koalitionskriegs und der damit verbundenen Gefühlswelt der Bevölkerung und ihrer Armee? Denn

Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen sind im Krieg natürlich alltägliche Ereignisse und Gegebenheiten. (So argumentiert etwa L. Poundie Burstein, siehe oben.)

Am 4. Februar 1810 wandte Beethoven sich an Breitkopf & Härtel in Leipzig und bot dort eine ganze Reihe von Werken an, unter anderem: „3 Klavier-SoloSonaten [op. 78, 79, 81a] – Nb. wovon die 3te aus 3 stücken, Abschied, Abwesenheit, das widersehn besteht, welche man allein für sich heraus geben müste“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 423). Der Verlag missverstand diese Anweisung und plante zunächst eine separate Veröffentlichung der Sätze I und II/III; Daher finden sich in der Originalausgabe zwei verschiedene Plattennummern). Nach zähen Honorarverhandlungen nahm Breitkopf & Härtel schließlich im Juni die Werke an. Zwischenzeitlich hatte Beethoven auch mit Muzio Clementi, der sich in Wien aufhielt, die Veröffentlichung der Sonate in London vertraglich verabredet. Clementi nahm vermutlich ein Manuskript der Sonate mit, als er im April/Mai zurück in die englische Metropole reiste. Mit beiden Verlagen vereinbarte Beethoven einen gleichzeitigen Erscheinungstermin im Februar 1811. Während der Londoner Verlag sich an diese Absprache hielt und das Erscheinen am 28. Januar 1811 in Stationers' Hall registrierte, gestaltete sich die Vorbereitung des Drucks in Leipzig deutlich schwieriger.

Zwar kündigte Beethoven am 2. Juli 1810 an, „Der dritte [Transport der Stichvorlagen] besteht aus der charakteristischen Sonate der Abschied, Abwesenheit, das Wiedersehn“, doch noch im November des Jahres beschwerte sich Breitkopf & Härtel, dieses und andere Werke nicht erhalten zu haben; einen Abzug zur Korrektur erhielt Beethoven spätestens im April des Folgejahres, im Mai erbat er sich die Manuskripte aus der Bibliothek des Erzherzogs zur Überprüfung des Notenstichs zurück (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 451, 477, 494, 498).

Mit der Rücksendung seiner Korrektur gab Beethoven weitere Anweisungen: „ihre Sonate ist auch auf dem Wege

[...], machen sie den Titel, wie ich ihn aufgeschrieben, Französisch und Deutsch, ja nicht Französisch allein – und so die übrigen überschrieben“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 499 vom 20. Mai 1811). Der Verlag missverstand Beethovens Wunsch hinsichtlich des Titels, denn statt eines einzigen in zwei Sprachen fertigte er zwei separate Titelseiten an und versah einen Teil der Ausgaben mit dem französischen, einen anderen mit dem deutschen Titel. Die Satzüberschriften wurden aber tatsächlich in beiden Sprachen beigefügt. Als Beethoven im September/Oktober Exemplare der allerdings bereits im Juli erschienenen Leipziger Ausgabe erhielt, beschwerte er sich dementsprechend beim Verlag: „eben erhalte ich das Lebe wohl etc ich sehe daß sie doch auch andre E. [Exemplare] Mit französischem Titel, warum denn, lebe wohl ist was ganz anders als les adieux das erstere sagt man nur einem Herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung ganzen städten“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 523). Auch war er irritiert über die Widmung an Erzherzog Rudolph: „dem Erzherzog war auch das Lebewohl nicht gewidmet, warum nicht die Jahrzahl tag und datum wie ich's geschrieben abgedruckt.“ Dies ist angesichts seines eigenen Schreibens vom 12. April des Jahres („Das Lebewohl das widersehn kann keinem als dem Erzherzoge Rudolf gewidmet werden“, *Beethoven Briefwechsel* Nr. 492) überraschend. Möglicherweise irritierte ihn jedoch nur, dass Breitkopf den im Autograph notierten vollständigen Titel nicht übernommen hatte, der lautete „Das Lebe Wohl Wien am 4ten May 1809 bei der Abreise S [Seiner] Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolph“, also explizit nicht von einer Widmung sprach. Dies alles hielt Beethoven dennoch nicht davon ab, dem Erzherzog am 16. Oktober ein Sonderexemplar, gedruckt auf besonders schönem Papier, zu überreichen mit den Worten: „Nehmen Die mir erlaubte Dedication gnädig auf“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 527).

Die ungewöhnliche Opuszahl 81a etablierte Breitkopf & Härtel wohl erstmals im eigenen Verlagskatalog von 1851. Alle zeitgenössischen Drucke weisen das

Werk als Opus 81 aus. Der Zusatz „a“ wurde jedoch nötig, da der Bonner Verlag Simrock 1810 die Originalausgabe des Sextetts für zwei Hörner, zwei Violinen, Viola und Bass ebenfalls mit der Werkzahl 81 hatte erscheinen lassen. Heute kennen wir letztere Komposition daher als Opus 81b.

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

München · London, Frühjahr 2019  
Norbert Gertsch · Murray Perahia

## Preface

The genesis of the Piano Sonata in Eb major op. 81a by Ludwig van Beethoven (1770–1827), which has become famous under the name “Les Adieux”, is closely connected to the historical events of the time. Following Austria's defeat in the war against France in 1805, the country was gripped by nothing less than a euphoric wave of patriotic fervor that culminated early in 1809 in loud demands by both the state and the populace to take up arms against Napoleon once again. The desire for redress and for the destruction of French supremacy in Europe resulted in Emperor Franz I's “Proclamation to the peoples of Austria” of 8 April, heralding the beginning of the War of the Fifth Coalition that pitted the Austrian Empire and Great Britain as allies against their French adversary, Napoleon.

Beethoven's “Landsberg 5” sketchbook from this time bears witness to the fact that even he was caught up in the Viennese public's enthusiasm for war. During and after intensive work on the last movement of the 5<sup>th</sup> Piano Concerto come occasional sketches for the Wehrmannslied *Österreich über Alles* Unv 18 (sketchbook, p. 19; cf. *Ludwig van Beet-*

*hoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, ed. by Kurt Dorfmueller/Norbert Gertsch/Julia Ronge, Munich, 2014, vol. 2, pp. 602 f.), as well as the remark “To inspire the defence of the fatherland” underneath a short sketch for a possible string quartet (sketchbook, p. 36) and sketches for some Schlachtenmusik (battle music), with prompts such as “song of rejoicing following the battle”, or “attack-victory” (sketchbook, p. 41).

This enthusiasm did not, however, last long. Despite initial military successes, the tide began to turn only a short while after war had been declared. Napoleon rushed to Bavaria, reaching Donauwörth on 17 April 1809; he defeated the Coalition in several battles near Regensburg and at the end of April reached the Austrian border. Following a further victory on 3 May the way was clear for the occupation of Vienna; Napoleon marched into the city ten days later.

Probably like many others, Beethoven had anticipated weeks earlier that Austria was going to lose this war too. Thus in a letter to Breitkopf & Härtel of 20 April, for instance, he makes the telling remark: “The approaching fatal moment permits me only to write you a few lines in haste” (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, vol. 2, Munich, 1996, no. 380). As early as April the Viennese court had also readied itself for occupation, and arrangements were made for the escape of the emperor’s family. They finally left the city on 4 May, heading towards Hungary. The next day Beethoven’s patron and student the Archduke Rudolph also fled, reaching Ofen (today part of Budapest) a few days later (cf. L. Poundie Burstein, “*Lebe wohl tönt überall*” and a “*Reunion after So Much Sorrow*”: *Beethoven’s Op. 81a and the Journeys of 1809*, in: *The Musical Quarterly* 93, 2010, pp. 377, 406).

Rudolph, to whom Beethoven had for the first time dedicated a composition (the Piano Concerto no. 4) in 1808, had, together with the Princes Lobkowitz and Kinsky, provided the composer with a handsome yearly stipend since March 1809, probably also on condition that

the composer gave him lessons. Grateful for this financial support, but also because of his personal regard for the aristocrat, and at times with opportunistic and strategic considerations in mind, Beethoven would dedicate many other works to Archduke Rudolph over the following years.

Movement I of the Sonata op. 81a, probably drafted in the sketchbook “Landsberg 5” (pp. 42–45) before 20 April was also to be dedicated to Rudolph, according to a note to be found there: “The Lebe wohl \_\_\_\_\_, dedicated to, and written [?] from the heart, for His Imperial Highness.” Beethoven later inserted the date “on 4 May” into the empty space (presumably unaware that Rudolph had not departed with the rest of the imperial family); in addition, he deleted the “Lebewohl” (Farewell), replacing it with “Abschied” (Parting). The latter was probably done at a much later date, for the title page of the finished autograph for movement I still bears the inscription “The Lebe Wohl, Vienna, 4<sup>th</sup> May 1809 on the departure of His Imperial Highness the revered Archduke Rudolph”.

We cannot say with any certainty when movement I of the Sonata was completed. As laid out above, work on the sketches began before 20 April 1809. It might even be that work on the autograph progressed so fast that Rudolph was able to take possession of the manuscript before leaving at the beginning of May. But it is just as conceivable that it was presented to him, together with a corrected copyist’s manuscript of movements II and III, only after 30 January 1810, the day of his return to Vienna following his exile. The autograph title page of the copy states the impetus for its creation: “Vienna 1810 on 30<sup>th</sup> January written on the arrival of His Imperial Highness the revered Archduke Rudolf by Ludwig van Beethoven.” The two movements are headed “Abwesenheit” (Absence) and “Das Wiedersehn” (The Return). On account of these extramusical references Beethoven also spoke of his “characteristic sonata” when beginning negotiations with the original publishers a short while afterwards.

Despite all of these direct and unambiguous references in the sources to Archduke Rudolph’s flight from Vienna, from time to time the question arises as to whether his imminent departure did in actual fact provide the creative impetus for the Sonata’s composition. The early sketches give rise to a certain scepticism. Might Beethoven have initially intended the Sonata to be placed in a much bigger context, that of the turmoil of the War of the Fifth Coalition and the emotions that this aroused in the population and its army? For during wars, parting, absence and reunion are naturally occurring, everyday events and situations. (L. Poundie Burstein argues this, for instance; see above.)

On 4 February 1810, Beethoven approached Breitkopf & Härtel in Leipzig and offered them a whole series of works, including: “3 Piano solo sonatas [op. 78, 79, 81a] – NB. Of which the third consists of three pieces, Abschied, Abwesenheit, das Wiedersehn, that should be published separately” (*Beethoven Briefwechsel* no. 423). The publishing house misunderstood this instruction and initially planned to issue movement I separately from movements II/III, which explains the presence of two different plate numbers in the German original edition). Following difficult negotiations regarding the composer’s honorarium, Breitkopf & Härtel finally accepted the works in June. In the meantime, Beethoven had also reached a contractual agreement with Muzio Clementi, who was staying in Vienna at the time, to publish the Sonata in London. Clementi presumably took a manuscript of the Sonata with him when he returned to the English capital in April/May. Beethoven agreed to have the Sonata issued simultaneously in February 1811 by both publishers. While the London publishing house kept to this arrangement and registered the work’s publication on 28 January 1811 at Stationers’ Hall, preparations for publication proved to be much more complicated in Leipzig.

Although Beethoven announced on 2 July 1810 that “The third [consignment of the engraver’s copies] comprises the characteristic sonata the Abschied,

Abwesenheit, das Wiedersehn”, even as late as November that year Breitkopf & Härtel were complaining that they had still received neither this work nor other ones; the composer received a copy of the proofs for checking no later than April of the following year, and in May he asked for the manuscripts from the Archduke’s library to be sent back to him so that he could check the engraving (*Beethoven Briefwechsel* nos. 451, 477, 494, 498).

When he sent back his corrections Beethoven included further instructions: “Your sonata is also on its way [...], make the title page as I have written it, in French and in German, not just in French alone – and likewise with the other headings” (*Beethoven Briefwechsel* no. 499 from 20 May 1811). The publishing house misinterpreted Beethoven’s request regarding the title page, for instead of having a single one in two languages they produced two separate pages, giving some of the editions the French title and the others the German version. The movement headings were, however, indeed given in both languages. When in September/October Beethoven received copies of the Leipzig edition, which had in fact already been published in July, he complained about this to the publisher: “I have just received the *Lebe wohl* etc and I can see that you really have other copies with a French title. Why so? ‘*Lebe wohl*’ is something quite different to ‘*les Adieux*’; the first is said from the heart to one other person, the other to a whole assembly, to whole cities” (*Beethoven Briefwechsel* no. 523). He was also vexed about the dedication to Archduke Rudolph: “Also the *Lebewohl* was not dedicated to the Archduke, why were not the year, day and date printed as I wrote them.” This is surprising, given his own letter of 12 April of that year (“The *Lebewohl*, the *Wiedersehen* cannot be dedicated to anyone but the Archduke Rudolph”, *Beethoven Briefwechsel* no. 492). Perhaps he was, however, simply upset by the fact that Breitkopf had not adopted the full title as given in the autograph, which read “The *Lebe Wohl* Vienna on 4 May 1809 on the Departure of His Im-

perial Excellency the revered Archduke Rudolph” and did not explicitly state that it was a dedication. Yet none of this deterred the composer from presenting the Archduke with a special copy, printed on particularly fine paper, on 16 October with the words “Please be so kind as to accept the dedication I have made” (*Beethoven Briefwechsel* no. 527).

The unusual opus number 81a was probably established by Breitkopf & Härtel in its own catalogue of 1851. All of the contemporary prints assign the work the opus number 81. The additional “a” became necessary, however, because in 1810 the Simrock publishing house in Bonn had issued the first edition of the Sextet for two horns, two violins, viola and bass with the same opus number 81. For this reason, the latter composition is today known as opus 81b.

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

Munich · London, spring 2019  
Norbert Gertsch · Murray Perahia

## Préface

La genèse de la Sonate pour piano en *mi*<sup>b</sup> majeur op. 81a de Ludwig van Beethoven (1770–1827), célèbre par la suite sous le nom «*Les Adieux*», est étroitement liée aux événements historiques de l’époque. Après la défaite de l’Autriche contre la France en 1805, le pays fut saisi d’une ferveur patriotique euphorique qui connut son point culminant début 1809 avec l’appel de l’État et du peuple à une nouvelle campagne militaire contre Napoléon. Le désir de réparation et d’abolition de la suprématie française en Europe aboutit à la «*Proclamation de l’Empereur François I<sup>er</sup> aux peuples d’Autriche*» du 8 avril, annon-

çant le début de la 5<sup>e</sup> guerre entre la coalition réunissant l’Autriche et l’Angleterre, et leur adversaire français, Napoléon.

Le carnet d’esquisses «*Landsberg 5*» de Beethoven de cette époque révèle que le compositeur avait cédé lui aussi à l’enthousiasme de la population viennoise pour la guerre. Alors qu’il travaillait intensément au dernier mouvement de son 5<sup>e</sup> Concerto pour piano, mais aussi après, on trouve dans ce carnet des esquisses isolées du chant de guerre *Österreich über Alles* Unv 18 (cahier d’esquisses, p. 19; cf. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, éd. par Kurt Dorfmler/Norbert Gertsch/Julia Ronge, Munich, 2014, vol. 2, pp. 602 s.), ainsi que la mention «*Pour susciter la défense de la patrie*» sous quelques notes pouvant correspondre à un quatuor à cordes (carnet d’esquisses, p. 36) et les ébauches d’une musique de bataille assorties de formules telles que «*Chant jubilatoire sur le champ de bataille*» ou «*Attaque-victoire*» (carnet d’esquisses, p. 41).

Cet enthousiasme fut toutefois de courte durée. Malgré les premiers succès militaires, le vent se mit à tourner très peu de temps après la déclaration de guerre. Sans tarder, Napoléon avait mis le cap sur la Bavière, le 17 avril 1809 il entra dans Donauworth puis remporta plusieurs batailles contre la coalition près de Ratisbonne. Fin avril 1809 il se trouvait à la frontière autrichienne. Après une nouvelle victoire le 3 mai, plus rien ne s’opposait à l’occupation de Vienne – où il entra le 13 du mois.

Comme bien d’autres sans doute, Beethoven avait pressenti quelques semaines auparavant déjà que cette guerre était elle aussi perdue pour l’Autriche. Une lettre adressée à Breitkopf & Härtel le 20 avril va en ce sens: «*Le moment fatal qui se rapproche pour nous ne me laisse que peu de temps pour vous écrire rapidement ces quelques lignes*» (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, éd. par Sieghard Brandenburg, vol. 2, Munich, 1996, n° 380). À la cour viennoise, les dispositions en vue d’une occupation étaient déjà prises depuis le mois d’avril et l’on préparait la fuite



de la famille impériale. Cette dernière quitta finalement la ville le 4 mai pour se rendre en Hongrie. Le lendemain, le mécène et élève de Beethoven, l'archiduc Rudolph, s'enfuit à son tour et parvint quelques jours plus tard à Ofen (aujourd'hui Budapest) (cf. L. Poundie Burstein, "Lebe wohl tönt überall" and a "Reunion after So Much Sorrow": Beethoven's Op. 81a and the Journeys of 1809, dans: *The Musical Quarterly* 93, 2010, pp. 377, 406).

En 1808, le 4<sup>e</sup> Concerto pour piano avait été la première œuvre dédiée par Beethoven à Rudolph qui, avec les princes Lobkowitz et Kinsky, versait au compositeur un revenu annuel confortable depuis mars 1809, probablement en échange de leçons particulières, entre autres services. Pour le remercier de ce soutien financier, mais aussi par affection personnelle et peut-être également parfois par opportunisme, Beethoven dédia à l'archiduc Rudolph de nombreuses autres œuvres dans les années qui suivirent.

Vraisemblablement ébauché avant le 20 avril dans le carnet d'esquisses «Landsberg 5» (pp. 42–45), le mouvement I de la Sonate op. 81a devait également être dédié à Rudolph comme l'indique une note figurant dans le carnet: «das Lebe wohl \_\_\_\_\_, dédié et écrit [?] du fond du cœur pour Son Altesse Impériale.» Par la suite, Beethoven ajouta la date du 4 mai dans l'espace réservé (il ne savait probablement pas que Rudolph n'était pas parti avec le reste de la famille régnante). Il raya également «das Lebewohl» (L'Adieu) pour le remplacer par «Der Abschied» (Les Adieux). Cette modification intervint sans doute à moment nettement plus tardif, car la page de titre du manuscrit révisé du mouvement I mentionne encore «Das Lebe Wohl, Vienne, le 4 mai 1809, pour le départ de Son Altesse Impériale le vénérable Archiduc Rudolph».

La date à laquelle le mouvement I de la Sonate fut achevé n'a pu être déterminée avec exactitude. Comme indiqué précédemment, les premières esquisses datent d'avant le 20 avril 1809. Peut-être le manuscrit autographe était-il

suffisamment avancé pour que Rudolph puisse le recevoir avant son départ début mai. Cependant, il est également fort plausible qu'il lui fut remis après le 30 janvier 1810, date du retour d'exil de Rudolph à Vienne, en même temps qu'une copie corrigée des mouvements II et III. La page de titre autographe de cette copie désigne l'occasion de leur composition: «Vienne 1810, écrit le 30 janvier pour l'arrivée de Son Altesse Impériale le vénérable archiduc Rudolph, par Ludwig van Beethoven.» Ces deux mouvements s'intitulent respectivement «L'Absence» et «Le Retour», références extramusicales qui incitèrent Beethoven à qualifier son œuvre de «sonate caractéristique» au cours des négociations entamées peu après avec les éditeurs originaux.

Malgré toutes ces références directes et explicites à la fuite de Vienne de l'archiduc Rudolph dans les sources, la question ressurgit de temps à autre de savoir si ce départ imminent a réellement inspiré la composition de la Sonate. Les premières esquisses sont à l'origine de ce doute prudemment exprimé. Se pourrait-il que Beethoven ait d'abord souhaité situer sa Sonate dans un contexte beaucoup plus large, celui du chaos provoqué par la 5<sup>e</sup> guerre de coalition et des émotions agitant la population et leur armée? En effet, les adieux, l'absence et le retour sont des événements survenant quotidiennement en temps de guerre, (ainsi que le soutient notamment L. Poundie Burstein, voir ci-dessus).

Le 4 février 1810, Beethoven s'adressa à la maison d'édition Breitkopf & Härtel à Leipzig, lui proposant toute une série d'œuvres parmi lesquelles: «3 sonates pour piano seul [op. 78, 79, 81a] – N.B. dont la 3<sup>e</sup> est composée de trois morceaux, Les Adieux, L'Absence et Le Retour, qu'il faudrait publier indépendamment» (*Beethoven Briefwechsel* n° 423). La maison d'édition se méprit quant à cette indication, projetant d'abord une édition séparée du mouvement I et des mouvements II et III. C'est pourquoi l'édition originale comporte deux numéros de cotation différents). Après d'âpres négociations quant aux honoraires, la maison Breitkopf & Härtel accepta finalement en juin d'éditer les œuvres. Entre

temps, Beethoven avait également conclu avec Muzio Clementi qui séjournait à Vienne à ce moment-là, pour faire éditer l'œuvre à Londres. Clementi emporta probablement un manuscrit de la Sonate lors de son voyage de retour vers la métropole anglaise en avril/mai. Beethoven et les deux éditeurs avaient fixé une date de publication commune pour février 1811. L'éditeur anglais se tint à cet accord et enregistra la publication le 28 janvier 1811 au Stationers' Hall, mais la préparation de l'édition fut nettement plus compliquée à Leipzig.

Le 2 juillet 1810, Beethoven annonçait «le troisième [transport des copies à graver] [qui] se compose de la sonate caractéristique l'Abschied, Abwesenheit, le Wiedersehen». Pourtant, en novembre de la même année, Breitkopf & Härtel se plaignit de ne pas avoir reçu cette pièce, parmi d'autres. Beethoven en obtint une épreuve pour relecture au plus tard en avril de l'année suivante et emprunta en mai les manuscrits appartenant à la bibliothèque de l'archiduc pour effectuer la correction (*Beethoven Briefwechsel* n°s 451, 477, 494, 498).

Beethoven saisit l'occasion du renvoi de ses corrections pour ajouter quelques indications: «votre sonate est aussi en chemin [...], présentez le titre comme je vous l'ai indiqué, en français et en allemand, surtout pas en français seul – tout comme les autres titres» (*Beethoven Briefwechsel* n° 499 du 20 mai 1811). La maison d'édition se méprit sur le souhait de Beethoven concernant le titre, car au lieu d'un titre en deux langues, elle prépara deux pages de titre séparées, dotant une partie des éditions du titre en français et l'autre du titre en allemand. Mais à l'intérieur, les titres des mouvements furent effectivement imprimés dans les deux langues. En septembre ou en octobre, lorsque Beethoven reçut des exemplaires de l'édition de Leipzig – pourtant parue depuis le mois de juillet –, il s'en plaignit auprès de la maison d'édition: «Je viens de recevoir le Lebe wohl etc. Je vois que vous avez quand même d'autres exemplaires avec un titre en français. Pourquoi donc, le Lebe wohl est tout autre chose que Les Adieux, le premier ne se dit de tout

cœur qu'à une seule personne, l'autre à une grande assemblée, à des villes entières» (*Beethoven Briefwechsel* n° 523). Il était également mécontent de la dédicace à l'archiduc Rudolph: «Le Lebewohl n'était pas dédié à l'archiduc, et pourquoi ne pas avoir imprimé l'année et la date comme je l'avais écrit?», ce qui est surprenant si l'on se réfère à une autre de ses lettres datée du 12 avril de la même année («Le Lebewohl, le Wiedersehen, ne peuvent être dédiés à personne d'autre qu'à l'archiduc Rudolph»; *Beethoven Briefwechsel* n° 492). Peut-être son irritation était-elle due uniquement au fait que Breitkopf n'avait pas repris le titre dans sa totalité, tel qu'il apparaît sur le manuscrit autographe: «Le Lebe wohl, Vienne le 4 mai 1809, pour le départ de S. Altesse Impériale, le vénérable archiduc Rudolph», sans évoquer explicitement une dédicace. Tout cela n'empêcha cependant pas Beethoven d'en offrir à l'archiduc un exemplaire spécial imprimé sur du papier de très grande qualité en date du 16 octobre, accompagné de ces mots: «Veuillez accepter avec indulgence cette dédicace autorisée» (*Beethoven Briefwechsel* n° 527).

Le numéro d'opus inhabituel 81a fut établi par Breitkopf & Härtel pour la première fois dans son catalogue de 1851. Toutes les éditions contemporaines attribuent à cette œuvre le numéro d'opus 81. L'ajout du «a» fut cependant nécessaire, car les éditions Simrock avaient également utilisé le numéro 81 pour désigner l'édition originale du Sextuor pour deux cors, deux violons, alto et basse publié par leurs soins à Bonn en 1810. C'est pourquoi aujourd'hui, ce dernier porte le numéro d'opus 81b.

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

Munich · Londres, printemps 2019  
Norbert Gertsch · Murray Perahia

## Einführende Bemerkungen

Die programmatischen Titel, die Beethoven dieser Sonate und ihren drei Sätzen gab, erinnern an seinen Hinweis zur *Pastoral-Symphonie*: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey.“ In dieser Sonate erleben wir meines Erachtens die sich ständig wandelnden Gemütszustände Beethovens, als 1809/10 der Erzherzog Rudolph – sein Förderer, Schüler und Freund – gezwungen war, Wien aufgrund der Napoleonischen Besetzung zu verlassen.

Satz I, „Das Lebewohl“, beginnt mit einer Adagio-Einleitung, die schonungslos das Hornsignal der kaiserlichen Kutsche erklingen lässt: *g-f-es*. Beethoven schreibt „Le-be-wohl“ über den drei Notennoten und ergänzt im Bass auf der letzten Note eine Oktave *c* statt der erwarteten Auflösung nach Es-dur. Die Tonart *c*-moll wird umgehend bestätigt durch die absteigende Basslinie zu deren Dominante in T. 2–4 und durch die Wiederholung des letzten Takts in einem höheren Register in T. 5. Die geplante Abreise des Erzherzogs ist für Beethoven ein dunkles, traumatisches Ereignis – eines, das ihn in tiefe Traurigkeit stürzt. Hier, in der Durchführung und in einem Großteil des langsamen Satzes wirft der Konflikt zwischen *c*-moll (VI. Stufe) und Es-dur einen dunklen und verstörenden Schatten auf das Geschehen. Nur im letzten Satz verflüchtigt er sich und weicht der Lebensfreude und dem Licht.

Das die Sonate eröffnende Motiv wird in T. 7 wiederholt. Der Bass überrascht jedoch erneut, jetzt mit einem *Ces*-dur-Akkord in T. 8, der zuerst eine Atmosphäre von Benommenheit erzeugt, die dann aber der aufkommenden Unruhe weicht. Hier hören wir eine weitere absteigende Linie im Bass, dieses Mal eine Oktave hinunter: *ces* in T. 8 geht den ganzen Weg zu *ces* in T. 15, in schneidenden Dissonanzen und Tonartwechseln (und trotz eines Registerwechsels). Das *ces* verwandelt sich in T. 15 f. wieder in *c* und ein weiterer Abstieg beginnt, in Terzen, von *c* zu *b* (V. Stufe, T. 20). Diese Linie wechselt vom Adagio

ins Allegro und bereitet Es-dur vor, die Haupttonart und den eigentlichen Beginn der Exposition. Die drei absteigenden Linien werden zu einem Motto für den Satz, denn sie finden sich an Höhepunkten wieder: zweimal in der Durchführung und ein weiteres Mal am Ende der Coda. Sie haben ein programmatisches Verhältnis zueinander, entweder um ein anfängliches Gefühl und eine Folge von Tonarten zu verstärken oder um eine Passage mit einer später stabilen Harmonie zu kontrastieren.

Dennoch stellt das Motto *g-f-es* das wesentliche motivische Material des Satzes bereit. Es wird auf vielerlei Art und Weise entwickelt – durch Diminution, Umkehr, chromatische Anreicherung, als Kontrapunkt mit sich selbst etc. Die zahlreichen und teils komplexen Beispiele können hier nicht alle diskutiert werden. Eine der geistreichsten Erzähltechniken, die Beethoven anwendet, zeigt sich aber vielleicht, wenn er die letzte Note des Motivs weglässt (sie erklingt nicht): etwa in der Durchführung T. 73 ff., wo Trauer das Motiv und die Harmonik einzufrieren scheint und das Ganze in drei weiteren Viertakt-Schritten wiederholt wird; oder in der Coda T. 201 ff., wo die linke Hand noch nicht völlig bereit ist, das Motiv zu vervollständigen, so wie es die rechte Hand kurz zuvor in T. 197–199 getan hat.

Es gibt jedoch ein weiteres Element – zusätzlich zum Motiv *g-f-es* und den absteigenden Linien im Bass –, das nicht nur die Einleitung prägt, sondern auch einen Großteil des ganzen Satzes: die Nebennote *as* in der Oberstimme. Diese Note, auf der in T. 15 f. beharrt wird, will zu *g* (der Hauptnote des Motivs) in der Tonika zurückkehren, und tut dies hier über die Dominante auf Zählzeit 3 in T. 20. Dadurch wird die Einleitung mit der ersten vorhandenen Tonika des Satzes in T. 21 des Allegros verbunden.

Es ist jedoch das Unvermögen des *as*, in der Durchführung nach *g* in der Tonika zurückzukehren, welches einen ganzen Abschnitt dominierende Stimmung tiefer Enttäuschung und Verzweiflung erzeugt. Die Oberstimme be-

ginnt hier zwei große Abstiege, beide starten auf *as* (zuerst T. 69–86, dann T. 94–108), beide erreichen nicht ihr Ziel und lassen uns unfähig zurück, in der Tonika Lebewohl zu sagen. Es ist zwar richtig, dass das Motiv gegen Ende der Reprise T. 142–150 vollständig und in der Grundtonart zu hören ist. Dennoch kann nicht von Entspannung die Rede sind, denn in der linken Hand wird es von synkopierten chromatischen Terzen begleitet.

Auch wenn die Coda in T. 162 noch stürmisch in *f*-moll beginnt, stellt Beethoven dann plötzlich den Kampf ein. In T. 181–196 unterbricht ein Kanon in der Oktave das Drama. Das vollständige Motiv wird im *p* und nur zweistimmig ruhig, fast leidenschaftslos diskutiert und seine wahre Bedeutung betrachtet. Der Verstand scheint dem Herzen zu vermitteln, dass man mit einem „Lebewohl“ vollständig und aus ganzem Herzen dem anderen das „Wohl-Leben“ wünscht, unabhängig vom Schmerz und der Trostlosigkeit einer Trennung. Wenn Beethoven schon der Realität ins Auge schauen und der Erzherzog abreisen muss, dann ist der aufrichtigste und selbstloseste Weg nach vorn derjenige, alles zu akzeptieren. Beethoven tut mehr als das: In T. 197 singt die rechte Hand das Motto weihervoll, eine Danksagung mit einem wunderbaren neuen Kontrapunkt, der sie ausschmückt. Die linke Hand kann das Motto zunächst nicht vollständig bringen, da sie die rechte Hand mit deren immer höher steigenden Arabesken begleitet, die auf diesem neuen Kontrapunkt fußen. Nachdem dies alles einmal wiederholt wurde – mit nun absteigenden Arabesken – hört man den Kanon in der Oktave erneut in T. 223 ff., jetzt in der Grundtonart. Hier vervollständigt die linke Hand das Motiv und inspiriert die rechte Hand, die 2. Note in einen liebevoll akzentuierten Vorhalt zu ändern. Beide Hände steigen

in die Höhe zu T. 235 und verklingen. Stellt Beethoven hier die Kutsche dar, die in der Entfernung einen Hügel erklimmt und dann in einem Tal dahinter verschwindet, optimistisch gestimmt von vielen guten Wünschen? In den letzten 13 Takten steigt der Bass immer tiefer, vielleicht in Rückbesinnung auf die fallende Basslinie am Beginn des Satzes, jedoch ohne irgendeine früher störende Harmonie. Zwei schroffe Akkorde lösen die Stimmung auf.

Satz II „Die Abwesenheit“ in *c*-moll hat den Zusatz „in gehender Bewegung“. Man kann sich vorstellen, wie Beethoven langsam im Zimmer auf- und abgeht, melancholisch über den schmerzenden Abschied nachdenkend. Beginnend mit dem Auftakt zu T. 13 verbindet sich eine Überleitung in der rechten Hand in 32stel-Noten, *piano*, *legato* und steigend, mit einem zweiten Thema in *Dur* in glückseliger Stille – vielleicht ein Traum oder eine Vision des Erzherzogs. Plötzlich führt das abschließende Motiv in T. 19 brüsk in die quälende Realität zurück, die linke Hand in 32stel-Noten, *forte* und *diminuendo*, staccato, wie eine Antwort auf die vorangehende Überleitung. In den Skizzen (siehe das Notenbeispiel unten) ist die erste Überleitung ab T. 13 mit etwas abrupten Akkorden in der linken Hand begleitet, die gegen den Schlag auf die Zählzeiten 2 und 4 gesetzt sind und durch Rhythmus und Textur eine Verbindung mit der Überleitung in T. 19 herstellen. Dies änderte Beethoven vermutlich, um eine geschmeidigere Brücke zum zweiten Thema zu bilden und um gleichzeitig den Höhepunkt der zweiten Überleitung zu betonen.

Alles Genannte wird mit kleinen Änderungen in *f*-moll bis T. 37 wiederholt, wo der Eindruck entsteht, dass noch ein dritter Zyklus begonnen wird, bis Beethoven das tiefe *h* im Bass in T. 39 isoliert. Und durch einen magischen

enharmonischen Wechsel sind wir in *B*-dur, das sich in T. 11 im letzten Satz nach *Es*-dur auflöst. Der ganze langsame Satz ist also harmonisch Teil einer Hilfskadenz: *c*-moll – *f*-moll – *B*-dur zu *Es*-dur.

Der letzte Satz „Das Wiedersehen“ beschreibt die Jubelstimmung und Freude bei der Rückkehr des Erzherzogs. Beethoven komponierte ihn in zeitlicher Nähe zum 5. Klavierkonzert; er steht in derselben Tonart, und beide Werke sind Rudolph gewidmet. In beiden findet sich viel ähnliches Passagenwerk, und der letzte Satz des Konzerts weist dieselbe Atmosphäre auf. Die einzige Trübung der allgemeinen Ausgelassenheit findet sich in der Durchführung mit ihren überraschenden Tonartwechseln und der ungewöhnlichen Rückkehr zur Tonika, und dann in der nachdenklichen Coda T. 176–190, die jedoch in größter Lebensfreude endet.

London, Frühjahr 2019

Murray Perahia

## Introductory remarks

When pondering the programmatic titles Beethoven gave to this Sonata and its three movements, one is reminded of his remark regarding the *Pastoral Symphony*: “More expression of feeling, than painting.” Here, in this Sonata, we will explore the constantly changing emotions Beethoven portrayed, as I see them, when in 1809/10 the Archduke Rudolph – his patron, student, and friend – was forced to leave Vienna because of the Napoleonic Occupation.

Movement I “Das Lebewohl” (The Farewell) begins with an Adagio introduction that starkly announces the horn call of the royal carriage: *g-f-cb*. Beethoven writes “Le-be-wohl” (fare thee well) over the three notes, and puts a bass octave *c* instead of the expected



resolution to  $E\flat$  major on the motif's last note. The key of  $c$  minor is immediately confirmed by the descent in the bass to its dominant in mm. 2–4, and the repetition of the last measure in a higher register in m. 5. The Archduke's intended departure appears as a dark, traumatic event to Beethoven, one that creates a profound sadness. Throughout the Sonata,  $c$  minor (VI) in opposition to  $E\flat$  major will represent a dark and disturbing shadow, here and in the development and in much of the slow movement. It is only in the last movement that darkness is dispelled and all is liveliness and light.

The motto that began the Sonata is repeated at m. 7, the bass going instead to a  $C\flat$ -major chord in m. 8, another surprise, creating an atmosphere of numbness at first, developing into more anxiety as it goes on. Here, we hear another descent in the bass – this time an octave:  $c\flat$  at m. 8 goes all the way, in poignant dissonances and changes of key, to the  $c\flat$  in m. 15 – despite the register change. The  $c\flat$  changes back to  $c\sharp$  in mm. 15 f. and yet a 3<sup>rd</sup> descent is initiated, in thirds, from  $c\sharp$  to  $b\flat$  V (m. 20), crossing from the Adagio into the Allegro and setting the stage for  $E\flat$  major, the main key, and the real start of the exposition. These three descents become a motive of the movement, for they reoccur at climactic places: twice in the development and once at the end of the Coda. They have a programmatic relation to each other, either to intensify an initial emotion and series of keys, or to contrast an initial passage with a more stable harmony later.

Nevertheless, it is the motto  $g-f-e\flat$  that provides the main motivic material of the movement, and it is developed in many ways – by diminution, inversion, chromatic inflection, in counterpoint with itself, etc. The examples are too numerous and involved to be discussed here, but perhaps one of the most ingenious techniques Beethoven uses, from the narrative-dramatic perspective, is when the last note of the motif is dropped (not sounded): see the development at mm. 73 ff., where it is as if grief freezes both the motif and the

harmony, this repeated for three more four-measure steps; or in the Coda at mm. 201 ff., where the left hand is not quite ready to complete the motif as the right hand had just done in the previous phrase in mm. 197–199.

There is another element, though – in addition to the  $g-f-e\flat$  motif, and the bass descents – that shapes not only the introduction but much of the movement as a whole, and that is the neighbour note  $ab$  in the upper voice. This note, insisted on in mm. 15 f., wants to return back to  $g$  (the main tone of the motto) on tonic harmony, and it does so here by way of the dominant on beat 3 of m. 20, connecting the introduction to the first substantial tonic harmony of the piece in m. 21 of the Allegro.

However, it is precisely  $ab$ 's inability to return to  $g$  on tonic harmony in the development that creates a mood of deep frustration and despair dominating that section. The upper voice initiates two big descents here, both starting on  $ab$  (first mm. 69–86, and then mm. 94–108), both unsuccessful in reaching their goal, leaving us unable to find the stability to say farewell on the tonic key. While it is true that the motif is heard towards the end of the recapitulation, mm. 142–150, in its entirety and in the home key, it cannot be said to be entirely calm, as it is accompanied by syncopated chromatic thirds in the left hand.

It is only with the Coda, despite it starting stormily at m. 162 in  $f$  minor, that Beethoven suddenly leaves the strife behind. A canon at the octave in mm. 181–196 interrupts the drama. In  $p$ , just two voices, the complete motif is quietly, almost dispassionately, discussed, its true meaning contemplated. It is as if the mind is teaching the heart that saying “Fare thee well” means completely and wholeheartedly wishing the other well – it actually means the same

in both languages: “wohl” means “well” – regardless of the pain and desolation that separation causes. In this case, Beethoven seems to say that if reality is to be faced, and the Archduke must really leave, the most heartfelt and selfless way forward must be to accept it. He does more than that: the right hand in m. 197 sings the motto as a blessing, a benediction with a beautiful new counterpoint to garland it. The left hand, at first, cannot quite complete it, as it is accompanying the right hand in ever-higher arabesques based on this new counterpoint. Once this is all repeated, with the arabesques now descending, the octave canon is heard again in mm. 223 ff., this time in the home tonic. Here the left hand completes the motive, inspiring the right hand to turn the 2<sup>nd</sup> note into a loving accented appoggiatura, both hands climbing to a high point in m. 235, and then dying away. Is it Beethoven depicting the carriage climbing a far-away mountain and then descending into the distant valley buoyed by many good wishes? The last 13 measures see the bass going still lower and lower, perhaps referencing the bass descents that started the movement, without any of their previously disturbing harmonies. Two brusque chords dispel the mood.

Movement II “Abwesenheit” (Absence) in  $c$  minor is marked “in gehender Bewegung” (at a walking pace). One could imagine Beethoven slowly pacing the room, reflecting with melancholy on the pain of separation. Starting at the upbeat to m. 13, a transition for the right hand in 32<sup>nd</sup> notes, *piano*, *legato*, and rising, is linked to the second subject, which is in the major, in a mood of rapturous stillness – perhaps a dream or vision of the Archduke. Suddenly the closing subject in m. 19 is a brusque return to painful reality, the left hand in 32<sup>nd</sup> notes, *forte* and *diminuendo*, stac-





cato, as an answer to the previous transition. In the sketches (see the music example p. XI), this first transition is accompanied by somewhat abrupt off-beat chords in the left hand on the 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> eighth notes, thus connecting it in rhythm and texture to the 2<sup>nd</sup> transition in m. 19. He probably changed this to build a smoother bridge to the second subject, and at the same time to accentuate the climax of the 2<sup>nd</sup> transition.

All of the above, with small changes, is repeated in f minor until m. 37, where it seems it will go on for yet another cycle until Beethoven isolates the low *b* in the bass in m. 39. And through a magical enharmonic change, it goes to *B* major where it will resolve to *E* major in the last movement in m. 11. Thus the entire slow movement is harmonically part of an auxiliary cadence: c minor – f minor – *B* major to *E* major.

The last movement “Das Wiedersehen” (The Return) describes the elation and joy occasioned by reuniting with the Archduke. Beethoven wrote it around the same time as the “Emperor Concerto”; it is in the same key and Rudolph was the dedicatee of both. There is a lot of similar passagework, and the last movement of the Concerto also inhabits the same mood. The only deviation from the underlying exuberance can be found first in the development section here with its startling key changes and unusual return to the tonic, and then in the reflective Coda mm. 176–190, until it ends in the highest of spirits.

London, spring 2019  
Murray Perahia

## Remarques préliminaires

Les titres à programme donnés par Beethoven à cette Sonate et à ses trois mouvements ne sont pas sans évoquer sa remarque relative à la *Symphonie pastorale*: «Davantage une expression des sentiments que de la peinture.» Dans cette Sonate, nous explorerons, telles que je les perçois, les émotions en constante évolution dépeintes par Beethoven, au moment où l'archiduc Rudolph – son mécène, élève et ami – fut contraint de quitter Vienne en 1809/10 en raison de l'occupation napoléonienne.

Le mouvement I, «Das Lebewohl» (Les Adieux), commence par une introduction Adagio énonçant aussitôt de manière frappante l'appel du cor de la voiture royale: *sol-fa-mib*. Beethoven écrit «Le-be-wohl» au-dessus des trois notes et ajoute en dessous de la dernière note du motif un *do* grave à la basse au lieu de la résolution en *Mib* majeur attendue. La tonalité de ut mineur est immédiatement confirmée par descente de la ligne de basse jusqu'à sa dominante mes. 2–4 et par la répétition de la dernière mesure dans un registre plus aigu mes. 5. Pour Beethoven, le départ annoncé de l'archiduc apparaît comme un événement sombre et traumatisant à l'origine d'une profonde tristesse. À cet endroit, dans le développement et dans une grande partie du mouvement lent, le conflit entre ut mineur (VI<sup>e</sup> degré) et *Mib* majeur fait planer une ombre trouble et sombre sur la Sonate. Les ténèbres ne se dissipent que dans le dernier mouvement, faisant place à la lumière et à la joie de vivre.

Le motif initial de la Sonate est répété mes. 7. Cependant, la basse se dirige vers un accord de *Ut* majeur mes. 8, nouvelle surprise qui génère d'abord une sorte d'hébétude se muant progressivement en une agitation grandissante. Ici, la basse fait à nouveau entendre une ligne descendante – cette fois sur une octave, du *dob* mes. 8 jusqu'au *dob* mes. 15, avec des dissonances et des modulations poignantes – malgré le

changement de registre. Le *dob* redevient un *dob* mes. 15 s. tandis qu'une troisième descente est initiée, par intervalles de tierces, de *dob* à *sib* (V<sup>e</sup> degré mes. 20). L'Adagio se mue ainsi en un Allegro tout en préparant l'arrivée de la tonalité de *Mib* majeur, qui est aussi la tonalité principale, et le début de l'exposition à proprement parler. Ces trois lignes descendantes deviennent un motif récurrent du mouvement puisqu'elles réapparaissent lors de ses points culminants: deux fois dans le développement et une fois à la fin de la coda. Elles sont liées entre elles sur le plan programmatique, soit pour intensifier une émotion initiale et renforcer une succession de tonalités, soit pour former un contraste par rapport à un passage précédent grâce, par la suite, à une plus grande stabilité harmonique.

Néanmoins, c'est le motif *sol-fa-mib* qui fournit le matériau thématique principal de ce mouvement. Il est développé de nombreuses façons – diminution, inversion, inflexion chromatique, en contrepoint avec lui-même, etc. Le nombre et dans certains cas la complexité des exemples ne permettent pas de les exposer tous ici. Mais l'une des techniques les plus ingénieuses utilisées par Beethoven du point de vue narratif et dramatique est peut-être celle où la dernière note du motif est omise (ne résonne pas): ainsi dans le développement mes. 73 ss., il semble que le deuil fige à la fois le motif et l'harmonie. Ce procédé s'étendant sur des périodes de quatre mesures est réutilisé à trois autres reprises ainsi que dans la coda, mes. 201 ss., où la main gauche n'est pas encore tout à fait prête à exécuter le motif dans sa totalité comme l'a fait la main droite dans la phrase précédente, mes. 197–199.

Toutefois, outre le motif *sol-fa-mib* et les lignes de basse descendantes, un autre élément façonne non seulement l'introduction, mais aussi une grande partie du mouvement dans son ensemble. Il s'agit de la note secondaire *lab* présente à la voix supérieure. Cette note, sur laquelle insistent les mes. 15 s. veut revenir au *sol* (note principale du motif) dans l'harmonie de tonique, et y par-

vient finalement en passant par la dominante sur le 3<sup>e</sup> temps de mes. 20, reliant ainsi l'introduction à la première véritable harmonie de tonique de l'œuvre, mes. 21 de l'Allegro.

Cependant, dans le développement, c'est précisément l'incapacité du *lab* à revenir au *sol* de l'harmonie de tonique qui génère le climat de frustration profonde et de désespoir dominant dans cette partie de l'œuvre. La voix supérieure amorce ici deux grandes descentes commençant toutes deux sur un *lab* (d'abord mes. 69–86, puis mes. 94–108), toutes deux sans atteindre leur objectif, ne nous permettant pas de trouver la stabilité nécessaire pour faire des adieux dans la tonalité principale. Bien que le motif résonne effectivement dans son intégralité et dans la tonalité principale mes. 142–150, vers la fin de la reprise, on ne peut pas dire qu'il soit parfaitement serein, car il est accompagné de tierces chromatiques syncopées à la main gauche.

C'est seulement avec la coda, qui commence pourtant orageusement en fa mineur mes. 162, que Beethoven abandonne soudainement le conflit. mes. 181–196, un canon à l'octave interrompt le drame. Le motif complet est exposé calmement, *p* et à deux voix seulement, presque sans passion, sa véritable signification contemplée. Comme si l'esprit enseignait au cœur que dire «Lebewohl» signifie souhaiter de tout cœur et sans réserve à l'autre d'être heureux, de «vivre bien» – en allemand «leben» signifie vivre et «wohl», bien – indépendamment de la douleur et de la désolation causées par la séparation. Dans ce cas, Beethoven semble dire que s'il faut faire face à la réalité, et le départ de l'archiduc en est une, la façon la plus sincère et désintéressée d'avancer doit être de l'accepter. Il fait plus que cela: mes. 197 la main droite chante le motif comme une bénédiction, un chant de louange embelli d'un nouveau contrepoint magnifique. Au début, la main gauche ne parvient pas à jouer le motif en entier, car elle accompagne la main droite dans des arabesques ascendantes fondées sur ce nouveau contrepoint. Après répétition de l'ensemble – avec

des arabesques maintenant descendantes –, le canon à l'octave se fait à nouveau entendre mes. 223 ss., cette fois dans la tonalité principale. À présent, la main gauche joue le motif en entier, inspirant à la main droite la transformation de la 2<sup>e</sup> note en une appoggiature délicatement accentuée. Les deux mains progressent vers un point culminant mes. 235, puis semblent s'effacer. Beethoven dépeint-il ici le carrosse aurolé de tous les vœux qui l'accompagnent, escaladant une montagne lointaine puis disparaissant aux regards dans la vallée suivante? Les 13 dernières mesures voient la basse s'aventurer de plus en plus dans le grave, peut-être en référence aux lignes descendantes de basse du début du mouvement, mais sans aucune trace des harmonies initiales dérangeantes. Deux accords viennent brusquement dissiper cette atmosphère.

En ut mineur, le mouvement II, «Die Abwesenheit» (L'Absence), est marqué «in gehender Bewegung» (sur un mouvement de marche). On imagine Beethoven arpentant lentement une pièce, réfléchissant avec mélancolie aux affres de la séparation. À partir de la levée de la mes. 13, une transition sur des triples croches ascendantes *piano*, *legato* à la main droite permet de faire la liaison avec le second thème en mode majeur, dans une atmosphère de calme et de sérénité – peut-être un rêve ou une vision de l'archiduc. Soudain, mes. 19, le thème final revient brusquement à la réalité douloureuse, avec à la main gauche des triples croches staccato, *forte* puis *diminuendo*, comme en réponse à la transition précédente. Dans les esquisses (voir l'exemple musical ci-dessous), la première transition est accompagnée d'accords à contretemps quelque peu abrupts à la main gauche, placés sur les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps, la reliant ainsi du point de vue du rythme et de la texture à la deuxième transition mes. 19.



Probablement Beethoven a-t-il modifié ce passage pour ménager une transition plus douce vers le second thème tout en soulignant le point culminant de la deuxième transition.

Tout le passage précédent est répété en fa mineur avec de légères modifications jusqu'à mes. 37 qui semble marquer le début d'un nouveau cycle jusqu'à ce que Beethoven isole le *si* grave à la basse mes. 39. Grâce à la magie de l'enharmonie, nous nous retrouvons alors en *Sib* majeur avec une résolution en *Mib* majeur mes. 11 du dernier mouvement. Sur le plan harmonique, l'ensemble du mouvement lent s'intègre ainsi à une cadence auxiliaire enchaînant ut mineur – fa mineur – *Sib* majeur et *Mib* majeur.

Le dernier mouvement, «Das Wiedersehen» (Le Retour), décrit l'allégresse et la joie suscitées par le retour de l'archiduc. Beethoven le composa quasiment en même temps que le Concerto «L'Empereur» qui est dans la même tonalité et dont Rudolph est également le dédicataire. Les deux œuvres contiennent de nombreux passages similaires et le dernier mouvement du Concerto est habité de la même atmosphère. La seule ombre venant troubler l'exubérance générale survient ici tout d'abord dans le développement, avec ses modulations surprenantes et son retour inhabituel à la tonique, puis mes. 176–190, dans la coda à l'atmosphère plus pensive, avant qu'elle ne s'achève dans la plus grande gaieté.

Londres, printemps 2019  
Murray Perahia