

Vorwort

„Das sind die drey Compositionen für das Pianoforte [Opus 26 und die zwei Sonaten op. 27], womit Herr v. B. vor kurzem die auserlesenen Sammlungen gebildeter Musiker und geübter Klavierspieler bereichert hat. Bereichert – denn sie sind wahre Bereicherung, und gehören unter die wenigen Produkte des jetzigen Jahres, die schwerlich jemals veralten werden.“ Mit diesen Worten aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 30. Juni 1802 (Sp. 650–653) begann der Rezensent seine begeisterte Besprechung der drei Sonaten Ludwig van Beethovens (1770–1827), die der Originalverleger Giovanni Cappi am 3. März in der *Wiener Zeitung* als „ganz neu erschienen, und zu haben“ beworben hatte (S. 765 f.).

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

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

Briefwechsel Gesamtausgabe, Brief Nr. 70). Von der Widmungsträgerin der Sonate Nr. 1, Josephine Sophie Fürstin von Liechtenstein, nimmt man ebenfalls an, dass sie seine Klavierschülerin war (vgl. Peter Clive, *Beethoven and his world*, Oxford 2001, S. 208). Im Haus ihres Gatten Johann Joseph wurden Musik und Kunst gepflegt, der Fürst war Sammler und Ausstatter des Palais Liechtenstein in Wien.

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

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

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

München · London, Frühjahr 2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

“These are the three compositions for pianoforte [op. 26 and the two Sonatas op. 27], with which Herr v. B. recently enriched the exquisite collections by sophisticated musicians and accomplished pianists. Enriched – for they are true enrichment and belong among the few products of the current year that will hardly ever become dated.” It was with these words that the critic in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 30 June 1802 (cols. 650–653) opened his enthusiastic review of the three sonatas by Ludwig van Beethoven (1770–1827) which the original publisher Giovanni Cappi had advertised as being “freshly published and available” on 3 March in the *Wiener Zeitung* (pp. 765 f.).

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

Both sonatas in op. 27 bear the title “Sonata quasi una Fantasia.” Today, this title is mainly identified with the “Moonlight Sonata” that has enjoyed greater popularity right from the start. Beethoven grouped both sonatas together to

form one opus, but then decided to publish them separately after all. The reason for this was presumably that he wanted to dedicate the sonatas to two different people. Op. 27 no. 2 was for his twenty-year-old piano pupil Countess Julie Guicciardi, with whom he had probably fallen in love (cf. *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 70). It is also assumed that the dedicatee of the Sonata no. 1, Princess Josephine Sophie von Liechtenstein was his piano pupil (cf. Peter Clive, *Beethoven and his world*, Oxford, 2001, p. 208). Music and art were cultivated at the home of her husband Johann Joseph – the prince was a collector and fitted out the Palais Liechtenstein in Vienna.

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

As neither an autograph copy of the work nor a copy of the Sonata that was corrected by Beethoven are extant, the original edition is the sole source for our edition. Whereas Beethoven had complained about the bad quality of the engraving as far as the Piano Sonata op. 26 was concerned, the same

cannot be said for op. 27 no. 1. The engraving was done very carefully and harbours only a few editorial problems (see the *Comments* at the end of this edition).

We would like to thank the institutions mentioned in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Munich · London, spring 2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

«Ce sont les trois compositions pour le pianoforte [op. 26 et les deux sonates op. 27], grâce auxquelles Monsieur v. B. a récemment enrichi les collections choisies des musiciens avertis et des pianistes expérimentés. Enrichies – car elles constituent un véritable enrichissement et font partie des rares productions de l'année en cours qui ont peu de chances de tomber en désuétude.» Par ces mots s'ouvre la critique enthousiaste parue dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* du 30 juin 1802 (cols. 650–653) relative aux trois sonates de Ludwig van Beethoven (1770–1827). L'éditeur original Giovanni Cappi en avait fait la publicité le 3 mars dans la *Wiener Zeitung*, les annonçant comme de «toutes nouvelles parutions à ne pas rater» (pp. 765 s.).

Bien que peu nombreuses, les esquisses conservées attestent que les trois sonates furent composées en un temps relativement court, entre l'été 1800 et l'automne 1801. Ce fut une période créatrice particulièrement fertile pour Beethoven, au cours de laquelle il écrivit notamment aussi la Sonate pour piano op. 22, les Sonates pour violon op. 23 et 24 ainsi que la Sérénade pour flûte op. 25, en-

chaînant aussitôt avec une autre sonate pour piano, la «Sonate pastorale» op. 28, qu'il acheva également avant la fin de l'année 1801.

Les deux sonates op. 27 sont intitulées «Sonata quasi una Fantasia», titre évidemment principalement associé aujourd'hui à la «Sonate au Clair de lune», plus célèbre dès le départ. Beethoven regroupa d'abord les deux sonates en un unique opus, puis décida finalement quand même de les publier séparément. La raison en est probablement qu'il souhaitait dédier les deux sonates à des personnes différentes. L'opus 27 n° 2 revint à son élève pianiste la comtesse Julie Guicciardi, âgée de 20 ans, dont il était manifestement tombé amoureux (cf. *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 70). La dédicataire de la Sonate n° 1, la princesse Josephine Sophie von Liechtenstein, pourrait elle aussi avoir été l'une des élèves pianistes du compositeur (cf. Peter Clive, *Beethoven and his world*, Oxford, 2001, p. 208). En effet, la musique et les arts étaient cultivés dans la maison de son mari, le prince Johann Joseph, qui était collectionneur et avait agencé le palais Liechtenstein à Vienne.

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

nom de l'éditeur et son adresse y furent ajoutés par la suite. Cependant, dans tous les tirages réalisés jusqu'après la mort de Beethoven, le texte musical de l'édition resta identique.

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

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

Munich · Londres, printemps 2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Einführende Bemerkungen

Beim Studium der wenigen erhaltenen Skizzen zur Sonate op. 27 Nr. 1 fällt auf, dass Beethovens kompositorische Herangehensweise stark derjenigen in den Skizzen zur vorangehenden Sonate op. 26 ähnelt. Er betrachtet die ganze Sonate aus der Distanz, mit einem satzübergreifenden Blick, und schreibt zunächst einen ersten Einfall zu jedem Satz nieder – entweder in Worten (Opus 26) oder in kurzen Musikbeispielen (in beiden Sonaten). Diese kurzen Notate geben einen Hinweis auf Stimmung und Charakter, bevor Beethoven auch nur einen einzigen Satz komplett ausgearbeitet hat.

Beiden Sonaten liegt in Satz I ein einziges Thema zugrunde, das sich entweder in Form von Variationen (wie in Opus 26) oder wie hier in einem Wechsel von Variationen und alternierenden Abschnitten präsentiert. In beiden Fällen skizzierte Beethoven zuerst das Thema, anscheinend ohne große vorangegangene Arbeit (siehe Notenbeispiel 1 auf S. IX). Im Skizzenbuch „Landsberg 7“ folgen für diese Sonate auf der nächsten Seite Incipits aller anderen Sätze (siehe Notenbeispiel 2 auf S. IX). Sie zeigen eine enge Verbindung zum Thema, auch wenn sie äußerlich zunächst starke Unterschiede aufweisen. Man kann entweder vermuten, dass Beethoven im Komponieren das Thema zur Leitlinie machte, oder – meiner Meinung nach überzeugender – dass er die ganze Sonate auf eine Art bereits im Kopf hatte, als er das Thema niederschrieb.

Das Thema selbst ist eine achttaktige Einheit, die aus zwei viertaktigen Phrasen aufgebaut ist und die beide wiederholt werden. Sie beginnt in einer ruhigen, kontemplativen Stimmung, zwei Viertelnoten *portato* b^1 , die zu einer Halbnote g^1 führen (Motiv 1, eine fallende Terz). Hier wird ein Rhythmus eingeführt, der den ganzen Satz durchdringt. In den ersten vier Takten schwebt das b^1 über allen Stimmen, Noten entfernen sich von ihm und kehren wieder zurück. (Der Bass bewegt sich ebenfalls in Wellen

von 16tel-Noten vom tiefen B aus auf und ab.) Die Mittelstimme in den Akkorden formt in T. 3 f. eine dritte Fortschreitung $g^1-f^1-es^1$ (Motiv 2), die in einer Kadenz endet. Die zweite Phrase beginnt in T. 5–7 mit einem Arpeggio in der Oberstimme von as^1 bis as^2 *cre-scendo* (Motiv 3). Es hebt das Thema in ein höheres Register, wo Motiv 2 erneut erklingt und in T. 8 über ausdrucksstärkeren Harmonien singt.

Als Ganzes gesehen beschreibt das Thema die Entwicklung von einem durchaus ruhigen Beginn über Takte des Sehns bis hin zur Erfüllung in seinem letzten Takt. Dies spiegelt in gewisser Weise auch den Verlauf der ganzen Sonate wieder – nachdem Satz I die Hauptideen eingeführt hat, intensiviert das Scherzo diese, indem es eine Stimmung von Dunkelheit und Aufbegehren erzeugt, und das Finale wird diese Ideen in Sonatenform nutzen, um eine dramatische Aussage zu schaffen. Wie in Opus 26 wird der letzte Satz den I. Satz als gewichtigsten ersetzen – er wird der Gipfelpunkt des gesamten Stücks.

Betrachten wir kurz die zweite alternierende Episode in Satz I, bevor wir ihn verlassen, das Allegro in C-dur. Dieser lebendige, dynamische Abschnitt steht in völligem Kontrast zum Thema, mit dem er zunächst scheinbar nichts gemein hat. Wenn auch in einer anderen Tonart, so steuern aber doch die Noten des Motivs 2 ($g-f-e/es$) diesen Abschnitt. Dies geschieht sowohl in der größeren Phrase, artikuliert durch hervortretende Noten über einfachen Harmonien (d. h. g^2 T. 38, verbindend zu f^2 T. 47 f., dann zu e^2 T. 49 und schließlich zu es^2 T. 57), als auch in Diminution durch die kleineren Notenwerte, die das Passagenwerk formen (siehe den Auftakt zu T. 37! oder den Auftakt zu T. 41 und seine Fortsetzung). Beethoven wird dieselbe motivische Basis für Satz II in c-moll nutzen, in dem er jedoch die Stimmung und den Charakter ändert.

Die vorläufige Skizze, die er vor dem Auskomponieren der Sonate niederschrieb, kann uns durch die verschiedenen Sätze leiten, während wir kurz die Aufmerksamkeit auf einige Punkte richten. Satz II etwa, gespenstisch und

mysteriös, war ursprünglich als Presto im 6/8-Takt angelegt. Auch wenn die Richtung der gebrochenen Akkorde in der Skizze noch nicht vollständig ausgearbeitet ist, so werden sie doch im vollendeten Stück geleitet durch Motiv 2 (*g-f-es*). Dabei suggerieren sie antiphonal unterschiedliche Instrumente, die im Dialog miteinander stehen. Der aus drei Noten bestehende Auftakt in der Skizze zeigt das korrekte Skandieren der Phrase (der Akzent liegt auf dem zweiten Takt in der gedruckten Fassung), und die ganze Phrase kann am besten in Metatakten gezählt werden (d. h. nach dem ersten Takt, der als Auftakt gezählt wird, bilden die nächsten 16 Takte eine Achttakt-Phrase).

Das Trio in Satz II ist in der Skizze im 3/4-Takt notiert. Beethoven hatte sich also wohl noch nicht für das endgültige Metrum des Satzes entschieden. Auf dem Arpeggio-Motiv des Themas basierend (Motiv 3), unterscheidet sich die Skizze vom auskomponierten Satz dadurch, dass die oberen Noten aus den tieferen herauswachsen und dadurch eine ständige Ausweitung der einen Stimme angedeutet wird und nicht so sehr eine abgetrennte Oberstimme. Hier entsteht ein Gefühl des Ringens, und das war vielleicht der Grund, warum Beethoven sich für die Bezeichnung im 3/4-Takt entschied. Dies würde auch das Presto-Tempo zu Beginn zurückgehalten haben.

Nicht vorhanden in der Skizze und vielleicht zum Zeitpunkt ihrer Niederschrift noch nicht mitgedacht, ist die langsame Einleitung zum letzten Satz. Es ist durchaus denkbar, dass das Allegro vivace zunächst direkt auf das Ende des Allegro molto e vivace folgen sollte – das tiefe Register an dieser Stelle würde die Sätze perfekt verbinden! Harmonisch würde der Übergang jedoch ohne eine vorangehende Dominante rau klingen, besonders durch den lauten C-dur-Akkord (Picardische Terz), mit dem der Satz endet. Um zur ursprünglichen Tonart Es-dur zurückzukehren, bedurfte es einer Art Übergang.

Wäre es nur eine Frage von harmonischer Geschmeidigkeit gewesen, hätte Beethoven die Sache in wenigen Takten erledigen können: Auf As-dur folgt B-dur,

zu Es-dur führend (IV–V–I). Da Beethoven jedoch den größten und komplexesten Satz der Sonate, Allegro vivace, einleiten musste, benötigte er einen in Weite und Ausmaß dem Satz gleichgestellten Vorbau, um den Hörer auf die neue Stufe der Intensität vorzubereiten. Was er schließlich in A–B–A-Form komponierte, zeigt selbst fast die Ausmaße eines eigenen Satzes und ist in einem sehr persönlichen Charakter geformt, fast bekennnishaft. Diese Einleitung steht außerhalb der emotionalen Spannbreite der bis dahin in dieser Sonate präsentierten musikalischen Sprache. Schließlich bringen die letzten drei Takte die nötige Modulation, bevor sich das Adagio in den letzten Satz auflöst.

Das Finale beginnt in einem sehr tiefen Register. Man hört Motiv 1 (T. 28) mit der vorangehenden Nebennote *c* in T. 27. Dieses *c–b* wird selbst zu einem Motiv, das die Exposition dominiert (*f–es* tut dasselbe in der Reprise). Ab T. 51 mit einem *sf* im Übergang *c¹–b* wiederkehrend, bringt dieses Motiv die antiphonale Idee von Satz II zurück und führt sie zum zweiten Thema in T. 62 ff., das in jedem Takt ganz vom *c–b*-Motiv geprägt ist! Nach vielen Umwegen endet dies schließlich in T. 82 in einem B-dur Arpeggio, das mit Motiv 3 des Themas in Verbindung stehen könnte. Abgesehen von diesem möglichen Zusammenhang ist grundsätzlich klar, dass das Arpeggio so, wie es im Thema erscheint, in diesem Satz eine dominante Rolle spielt (siehe T. 35–50, sowohl aufwärts geführt als auch diatonisch gefüllt abwärts verlaufend. Auch in T. 29 f. und 33 f. erscheint es diatonisch gefüllt und in Diminution).

Eine Fugato-Durchführung folgt und nach der Reprise erscheint plötzlich in der Haupttonart Es-dur die langsame Einleitung wieder mit der ihr eigenen, persönlichen Stimme. Sie führt über in ein triumphierendes Presto: Motiv 1 mit seiner fallenden Terz, das die Sonate eröffnete, kehrt auf vielen Tonhöhen zurück und trägt uns zu den letzten acht Takten, die laut das Motiv 2 *g–f–es* verkünden.

London, Frühjahr 2019
Murray Perahia

Introductory remarks

In studying the few sketches that remain for the Sonata op. 27 no. 1, we see that Beethoven's approach to its composition was much the same as we saw in the sketches of the previous Sonata op. 26. That is, he took a long range, multi-movement view of the entire Sonata, and either in words (op. 26) or short musical examples (in both) he wrote down an impression of each movement, giving a sense of mood and character before working on the details of any one movement through.

In both sonatas, movement I was structured around a theme, whether it was in variation-form as in op. 26, or here, in which episodes alternate with variations. In both cases the theme was the very first thing he sketched, seemingly without much preliminary work (see music example 1 on p. IX). In the sketchbook "Landsberg 7" for this Sonata, the incipits of all of the other movements follow on the next page, and they show a close connection to the theme despite strong differences in outward appearance (see music example 2 on p. IX). One either conjectures that he followed the theme in writing the piece, or more persuasively I think, that in some way he had the whole piece in mind when he wrote the theme.

The theme itself is an eight-measure sentence made up of two four-measure phrases, both repeated. It starts in a quiet, contemplative manner, two quarter notes *portato* on *bb¹* lead to a half note *g¹* (motif 1, a falling third) establishing a rhythm that will permeate the whole movement. In the first four measures, the *bb¹* hovers above all other voices, with notes going away from it and then to it. (The bass too goes back and forth from its low *Bb* in waves of legato 16th notes.) The middle voice in chords forms a third progression *g¹–f¹–eb¹* (motif 2) in mm. 3 f., ending in a cadence. The second phrase begins with an arpeggio in the upper voice from *ab¹* to *ab²* *crescendo* (motif 3) in mm. 5–7 which will bring the

theme to a higher register, and motif 2 is heard again, singing out over more expressive harmonies in m. 8.

Seen as a whole, the theme describes a progression from a somewhat latent beginning, through measures of yearning, to a fulfilment in its last measure. In a way, this is similar to the trajectory of the entire piece – after this movement I introduces the main ideas, the Scherzo will intensify these ideas by introducing emotions of darkness and struggle, and the Finale will use these ideas in sonata form to create a dramatic statement. As in op. 26, the last movement will replace movement I as the weightiest, and it becomes the culmination of the entire piece.

Before we leave movement I, let us look briefly at the second alternating episode: Allegro in C major. A completely contrasting section, lively and dynamic, it would appear to have nothing in common with the theme. But, in a different key, the notes of motif 2 ($g-f-e/eb$) guide the section, both in the larger phrase, articulated by defined notes over basic harmonies (i.e. g^2 m. 38 connecting to f^2 mm. 47–48, to e^2 m. 49 and eventually eb^2 m. 57), and also in the diminution – the smaller notes that form the passage work (see the upbeat to m. 37! or the upbeat to m. 41 and its continuation). Beethoven will use this same motivic basis for movement II in c minor, but will change the mood and character.

The preliminary sketch he made before he actually wrote the rest of the piece, can guide us through the different movements as we briefly discuss some points. Movement II, ghost-like and mysterious, was originally conceived as a Presto in 6/8. Though the direction of the broken chords was not fully worked out in the sketch, they are guided by motif 2 ($g-f-eb$) in the finished score, and are treated antiphonally to suggest different instruments in dialogue with each other.

The three-note upbeat in the sketch reveals the true scansion of the phrase (i.e. an accent on the second measure of the printed score), and the whole phrase is best counted in hyper-measures (that is, after the first measure in

the score, counted as an upbeat, the next 16 measures should be counted as an eight-measure phrase).

The Trio was written in 3/4 in the sketch showing that Beethoven hadn't yet decided on the meter of the movement. Based on the arpeggio motif of the theme (motif 3), the sketch differs from the score in that the upper notes grow out of the lower ones suggesting a constant expansion of one voice and not so much a separate upper voice. A sense of struggle is felt here, and perhaps that decided Beethoven on the 3/4 designation. It would have also restrained the tempo of the Presto at the beginning.

Left out of the sketch, probably not thought of at all at this stage, was the slow introduction to the last movement. It is very possible that the Allegro vivace was conceived at first to follow on from the end of the Allegro molto e vivace – the low register at that point would make for a perfect connection! Harmonically though, without a dominant to precede it, the transition would sound harsh, even more so with a loud C-major chord (Picardy third) ending the movement. It therefore needed some sort of transition to get back to the original key of Eb major.

If it was just a matter of harmonic smoothness, Beethoven could have done it in very few measures: on Ab , then on Bb settling into Eb (IV–V–I). However, as Beethoven had to introduce the biggest and most complex movement of the Sonata, Allegro vivace, he needed a preface that could match it in breadth and scope, so as to prepare the listener for a new intensity. What he wrote, in A–B–A form, almost the size of a separate movement itself, was very personal, almost confessional, and outside of the emotional range of the musical style up to that point. The last 3 measures effect the actual modulation, and the Adagio resolves into the last movement.

The Finale starts in a very low register, motif 1 is heard (m. 28) with the neighbour note c preceding it in m. 27. This $c-bb$ will become a motif in itself that dominates the exposition ($f-eb$ will do the same in the recapitulation). Reappearing with a sf in the transition c^1

to bb (starting at m. 51) it will bring back the antiphonal idea of movement II and lead it to the second subject in mm. 62 ff. – whose whole point is the $c-to-bb$ motif in every measure! This will finally resolve, after many deviations, to a Bb major arpeggio in m. 82. This arpeggio might be related to motif 3 of the theme, but whatever the connection here, the arpeggio as it appears in the theme plays a prominent role in this movement (see mm. 35–50, both going up and filled in going down). It also appears in mm. 29 f. and 33 f. filled in, and in diminution.

A fugal development follows and after the recapitulation, the slow movement suddenly returns in the home key of Eb bringing back its personal voice. It leads into a jubilant Presto: motif 1, the falling third that began the Sonata returns on many pitches, leading to the last eight measures where motif 2 $g-f-eb$ is loudly proclaimed.

London, spring 2019
Murray Perahia

Remarques préliminaires

L'étude des rares esquisses conservées de la Sonate op. 27 n° 1 révèle que la manière dont Beethoven aborda le processus de composition y est très proche de celle relevée dans les esquisses de la Sonate op. 26 qui la précède. Considérant la Sonate à distance d'un regard embrassant tous les mouvements, il ébaucha d'abord pour chacun d'entre eux une première idée – soit sous la forme de mots (op. 26), soit sous la forme de brefs extraits musicaux (dans les deux sonates). Ces courtes notes en ébauchent l'atmosphère et le caractère, avant même d'avoir véritablement élaboré un seul mouvement entier.

Dans chacune des deux sonates, le mouvement I repose sur un thème

unique et se présente soit sous la forme de variations (comme dans l'opus 26), soit comme ici, dans une succession de variations et de passages alternants. Dans les deux cas, Beethoven esquisse d'abord le thème, apparemment sans grand travail préparatoire (voir l'exemple musical 1 p. IX). Dans le carnet d'esquisses «Landsberg 7», pour cette Sonate suivent sur la page suivante des incipits de tous les autres mouvements (voir l'exemple musical 2 p. IX). Même s'ils présentent des différences importantes au premier abord, ces derniers dénotent un lien étroit avec le thème. On peut supposer que Beethoven a utilisé le thème comme ligne directrice en composant, ou alors – et cela me semble plus convaincant – qu'il avait en quelque sorte la Sonate déjà entièrement en tête lorsqu'il écrivit le thème.

Le thème lui-même est une unité de huit mesures constituée de deux phrases de quatre mesures, toutes deux répétées. Elle commence dans une atmosphère calme et contemplative, deux sib^1 noires *portato* menant à un sol^1 blanche (motif 1, tierce descendante). Ici s'établit un rythme qui se maintient tout au long de ce mouvement. Dans les quatre premières mesures, le sib^1 plane au-dessus de toutes les voix tandis que les notes s'en éloignent et y reviennent. (La basse évolue également en vagues de doubles croches autour du Sib grave). Mes. 3 s., la voix médiane des accords forme une troisième progression $sol^1-fa^1-mib^1$ (motif 2), qui s'achève sur une cadence. Mes. 5–7, la deuxième phrase commence par un arpège *crescendo* à la voix supérieure, de lab^1 à lab^2 (motif 3). Il entraîne le thème dans un registre plus aigu où le motif 2 résonne à nouveau, se déployant mes. 8 au-dessus d'harmonies encore plus expressives.

Considéré dans son ensemble, le thème commence dans la sérénité puis se développe jusqu'à son accomplissement final en passant par quelques moments d'aspiration. Dans une certaine mesure, cette évolution reflète aussi le déroulement de toute la Sonate – après l'introduction des idées principales dans le mouvement I, le Scherzo les intensifie dans une atmosphère sombre et pénible,

tandis que le Finale les réutilise en apportant une conclusion dramatique de forme sonate. Comme dans l'opus 26, le dernier mouvement occupe la place la plus importante, se substituant ainsi au premier mouvement – il devient le point culminant de l'œuvre.

Avant de quitter le mouvement I, observons brièvement le deuxième épisode alternant; Allegro en Ut majeur. Ce passage vivant et dynamique contraste fortement par rapport au thème avec lequel il semble tout d'abord n'avoir rien de commun. Pourtant, même si la tonalité est différente, les notes du motif 2 ($sol-fa-mi/mib$) sont celles qui dirigent ce passage, tant dans la phrase principale, articulées par des notes définies sur des harmonies simples (c'est-à-dire sol^2 mes. 38, en lien avec fa^2 mes. 47 s., puis mi^2 mes. 49 et enfin mib^2 mes. 57), qu'en diminution sur des valeurs de notes plus petites formant un passage virtuose (voir levée mes. 37! ou levée mes. 41 et ce qui suit). Beethoven s'appuie sur la même base thématique pour le mouvement II en ut mineur, mais en modifie l'atmosphère et le caractère.

L'esquisse préliminaire rédigée par Beethoven avant de composer la Sonate à proprement parler peut nous guider à travers les différents mouvements et nous permettre de nous attarder sur quelques points particuliers. Par exemple le mouvement II, fantomatique et mystérieux, était initialement un Presto en 6/8. Même si l'orientation des accords brisés n'est pas encore totalement développée dans l'esquisse, dans la version finale de la pièce, ils sont guidés par le motif 2 ($sol-fa-mib$) et font l'objet d'un traitement antiphonique suggérant un dialogue entre différents instruments. Dans l'esquisse, la levée de trois notes indique la scansion correcte de la phrase (dans la version imprimée, l'accent repose sur la deuxième mesure). Toute la phrase sera d'ailleurs avantageusement comptée en «méta-mesures», c'est-à-dire qu'après la première mesure comptée comme une levée, les 16 mesures suivantes constituent une phrase de 8 mesures.

Dans l'esquisse, le Trio du mouvement II est à 3/4. Beethoven n'en n'avait donc pas encore choisi la mesure défini-

tive à ce moment-là. Fondée sur le motif arpégé du thème (motif 3), l'esquisse se différencie de la version finale par le fait que les notes supérieures semblent surgir des plus graves, suggérant ainsi davantage l'extension permanente de l'une des voix que l'existence d'une voix supérieure distincte. Il en ressort le sentiment d'une lutte, c'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle Beethoven choisit finalement la mesure à 3/4. Le tempo du Presto s'en serait également trouvé retenu au début.

L'introduction lente du dernier mouvement ne figure pas dans l'esquisse et n'était peut-être pas encore conçue à ce moment-là. Il est tout à fait possible qu'un enchaînement direct entre l'Allegro molto e vivace et l'Allegro vivace ait initialement été prévu – le registre grave à cet endroit permettrait de lier parfaitement ces deux mouvements entre eux! Cependant, sur le plan harmonique, la transition serait un peu rude si elle n'était précédée d'une dominante, en particulier du fait de l'accord de Ut majeur particulièrement marqué sur lequel se termine le mouvement (tierce picarde). Une sorte de transition était donc nécessaire afin de revenir en douceur à la tonalité initiale de Mib majeur.

S'il ne s'était agi que d'une question de confort harmonique, Beethoven aurait pu liquider l'affaire en quelques mesures, partant de Lab majeur suivi de Sib majeur pour mener ensuite à Mib majeur (IV–V–I). Toutefois, comme il devait introduire le mouvement le plus important et le plus complexe de la Sonate, l'Allegro vivace, il lui fallait une sorte de prologue d'ampleur et de portée égales afin de préparer l'auditeur à ce nouveau seuil d'intensité. De forme A–B–A, ce qu'il composa finalement présente quasiment les dimensions d'un mouvement à part entière et est imprégné d'un caractère très personnel, presque une profession de foi. Cette introduction se situe en dehors de l'éventail émotionnel du langage musical présenté jusqu'alors dans la Sonate. Enfin, les trois dernières mesures apportent la modulation nécessaire avant que l'Adagio ne se dissolve dans le dernier mouvement.

Le Finale commence dans un registre très grave. On entend le motif 1 (mes. 28 s.) précédé du *do* voisin mes. 27. Ce *do-sib* devient lui-même un motif qui domine l'exposition (de même le motif *fa-mib* dans la réexposition). À partir de mes. 51, réapparaissant sous la forme *do¹-sib* avec un *sf* dans la transition, ce motif reprend l'idée antiphonique du mouvement II et la mène jusqu'au deuxième thème mes. 62 ss. dont chaque mesure est imprégnée du motif *do-sib*! Après de nombreux détours, cela aboutit fina-

lement mes. 82 sur un arpège de *Sib* majeur qui pourrait être lié au motif 3 du thème. Fondamentalement, sans même parler de ce lien possible, il est clair que, tel qu'il apparaît dans le thème, l'arpège joue un rôle dominant dans ce mouvement (voir mes. 35–50, qu'il soit ascendant ou descende l'échelle diatonique correspondante. Également mes 29 s. et 33 s. où il apparaît sous forme de gamme diatonique et en diminution).

Vient ensuite un développement fugato puis, après la réexposition, l'in-

troduction lente réapparaît subitement dans la tonalité principale de *Mib* majeur, avec sa voix toute personnelle, et nous mène jusqu'à un Presto triomphant. Le motif 1 avec sa tierce descendante qui ouvrait la Sonate revient à de nombreuses hauteurs différentes et nous porte jusqu'aux huit dernières mesures où résonne haut et fort le motif 2, *sol-fa-mib*.

Londres, printemps 2019
Murray Perahia

Notenbeispiel 1 · Music example 1 · Exemple musical 1

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble staff with a series of chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues with similar textures, including a melodic line in the treble staff and a bass staff with a more complex rhythmic pattern, including a quintuplet.

aus/from/de: Skizzenbuch „Landsberg 7“, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, S./p. 137

Notenbeispiel 2 · Music example 2 · Exemple musical 2

The image shows musical notation for a piano section. It starts with a 'Pr.' (Presto) section and transitions into a 'trio' section. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics like 'etc.' and 'tr' (trill), and a change in time signature from 2/4 to 3/4. The piece concludes with a final melodic flourish.

aus/from/de: Skizzenbuch „Landsberg 7“, S./p. 138