

Vorwort

Nach dem Abschluss der Kompositionsarbeit an den drei Klaviersonaten op. 31 bereitete die Veröffentlichung dieser Werke Ludwig van Beethoven (1770–1827) in der ersten Jahreshälfte 1803 erheblichen Verdross. Der Originalverleger Nägeli in Zürich, der im Mai zwei Sonaten veröffentlicht hatte, fiel wegen unautorisierter Manipulationen am Notentext in Ungnade, und Beethoven beschloss daraufhin, in Bonn und wohl auch in Wien korrekte Nachdrucke dieser zwei Sonaten (und später der dritten) zu lancieren, die bis Ende des Jahres dann auch tatsächlich erschienen. Vieles deutet darauf hin, dass Beethoven im Anschluss erneut ein Opus mit drei Klaviersonaten ins Auge fasste. Ab Dezember 1803 und im Jahresverlauf 1804 komponierte er parallel zur Arbeit an der 1. Fassung seiner Oper *Leonore* die „Waldstein“-Sonate op. 53 und die hier vorgelegte Sonate F-dur op. 54, zu deren zweitem Satz Skizzen aus den Monaten Mai/Juni erhalten sind. Und auch die „Appassionata“ op. 57 begann er vermutlich noch 1804 zu entwerfen – sie sollte jedoch erst 1806 ausgearbeitet werden.

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

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

Diese Kritik wiederholte und verstärkte sich dann jedoch für die F-dur-Sonate, die im April 1806 schließlich im Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir erschienen war (Breitkopf & Härtel hatte Beethovens Honorarforderungen nicht folgen wollen). „Diese Sonate bestehet nur aus einem Tempo di Minuetto und einem eben nicht langen Allegretto, beyde schwer auszuführen, beyde in originellem Geiste und mit unverkennbarer gereifter, harmonischer Kunst geschrieben, [...] aber beyde auch wieder voller wunderlicher Grillen“, wirft der Rezensent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 8. Juli ihr vor, und findet in ihr „ganz wirkungslose Sonderbarkeiten und gesuchte Schwierigkeiten“ (Sp. 639 f.). Er stand mit seiner Kritik nicht allein, auch Carl Czerny etwa hatte wenig Gutes über die Komposition zu sagen, hielt das Finale für lediglich „interessant“ und empfahl es „für jeden guten *Pianisten* als eine treffliche *Etude*“ (Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen* [...] *Supplement (oder 4^{ter} Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500*, Wien 1842, S. 60). Wilhelm von Lenz schließlich begann die sehr kurze Besprechung der Sonate in seinem einflussreichen Buch *Beethoven et ses trois styles* mit der Aussage: „Diese Sonate aus zwei Stücken (Tempo di Minuetto; Allegretto), die zwei Fragmente sind, ist nur bizarr.“ Und er warf Beet-

hoven vor: „Dies fiel aus der Feder des Meisters, als er Gott weiß in welcher Stimmung war! Als er nicht darüber nachdachte, als er in kürzester Zeit einen Verleger zufriedener stellen musste“ (Paris 1855, S. 190).

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

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

München · London, Herbst 2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

After finishing work on the three Piano Sonatas op. 31, publication of these compositions caused Ludwig van Beethoven (1770–1827) a great deal of annoyance in the first half of 1803. The original publisher Nägeli in Zurich had published two of the sonatas in May, yet he fell out of favour because he had made unauthorized changes to the musical text. This led Beethoven to decide to issue correct reprints of these two sonatas (and later the third one) in Bonn

and probably also in Vienna, which then did indeed appear by the end of the year. There are many indications that Beethoven was subsequently contemplating writing another opus with three piano sonatas. From December 1803 onwards and during the course of 1804, while working on the first version of his opera *Leonore*, he composed the “Waldstein” Sonata op. 53 and this Sonata in F major op. 54 for which sketches for the 2nd movement have survived from the months of May/June. And it was presumably still in 1804 that he also began to sketch out the “Appassionata” op. 57 – although this Sonata was only to be written out in full in 1806.

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

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

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

This criticism was repeated and intensified for the Sonata in F major, which had finally been published in April 1806 by the Viennese Kunst- und Industrie-Comptoir (Breitkopf & Härtel had not wanted to meet Beethoven’s honorarium requirements). “This sonata consists only of a Tempo di Minuetto and a not particularly long Allegretto, both of which are difficult to execute, are written in an original manner and with a distinctively mature harmonic art [...], but both are also once again full of strange whims”, the critic lamented in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of 8 July, finding in it “quite ineffective singularities and laboured difficulties” (cols. 639 f.). He was not alone in his criticism; Carl Czerny, for instance, also had very little to say about the composition that was good. He considered the finale to be merely “interesting”, commending it as “a splendid etude for every good pianist” (Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Clavier-compositionen [...] Supplement (oder 4^{te} Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500*, Vienna, 1842, p. 60). Lastly, Wilhelm von Lenz opened his very short review of the Sonata in his influential book *Beethoven et ses trois styles* with the assertion: “This sonata comprising two pieces (Tempo di Minuetto; Allegretto), which are two fragments, is merely bizarre.” And he reproached Beethoven, saying: “This tumbled out of the pen of the master when God only knows what kind of mood he was in! When he was not thinking about it, when he was obliged to please a publisher in the shortest possible time” (Paris, 1855, p. 190).

It was only in the 20th century that people began to discover and appreciate the true worth and the masterly qualities of the Sonata op. 54. Thus, Donald Francis Tovey spoke of a profound Sonata, appealing to its critics by saying:

“It resembles all Beethoven’s other works, great and small, late, middle, and early, in this, – that it can be properly understood only on its own terms. [...] If Beethoven writes in a form and style which cannot be found elsewhere, we must [...] find its own rules without worrying because it does not fit ours” (Tovey, *A Companion to Beethoven’s Pianoforte Sonatas*, revised edition, London, 1998, p. 161).

We would like to thank all those institutions mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for kindly placing copies of the sources at our disposal.

Munich · London, autumn 2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

Lorsque Ludwig van Beethoven (1770–1827) eut terminé de composer les trois Sonates pour piano op. 31, leur publication au cours de la première moitié de 1803 ne se déroula pas sans certaines difficultés. L’éditeur initial, Nägeli à Zurich, qui avait publié deux autres de ses sonates en mai, tomba en disgrâce à cause d’interventions non autorisées sur le texte musical. En conséquence, Beethoven décida de lancer des réimpressions correctes de ces deux Sonates (et plus tard de la troisième) à Bonn mais aussi à Vienne. Celles-ci parurent effectivement avant la fin de l’année. De nombreux éléments indiquent que Beethoven envisagea aussitôt la composition d’un nouvel opus de trois Sonates pour piano. À partir de décembre 1803 et au cours de l’année 1804, parallèlement à la première version de son opéra *Leonore* à laquelle il travaillait à ce moment-là, il composa la Sonate «Waldstein» op. 53 et la Sonate en Fa majeur op. 54 présentée ici, dont des esquisses datant des mois de mai et juin ont été conservées. En 1804, il s’attaqua vraisemblablement également à la

Sonate «Appassionata» op. 57 qui ne devait toutefois être achevée qu'en 1806.

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

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

Cette critique fut renouvelée et renforcée envers la Sonate en Fa majeur qui était finalement parue en avril 1806 au Comptoir des Arts et de l'Industrie à Vienne (les éditions Breitkopf & Härtel n'avaient pas accédé aux prétentions financières de Beethoven): «Cette sonate n'est composée que d'un Tempo di Minuetto et d'un Allegretto assez court, tous

deux difficiles à exécuter, tous deux écrits dans un esprit original et avec une maturité et un savoir-faire harmonique incomparables, [...] mais tous deux, là encore, pleins d'idées excentriques», lui reproche le commentateur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 8 juillet, qui y trouve «des étrangetés totalement sans effet et des difficultés recherchées» (cols. 639 s.). Il n'était pas le seul à faire cette critique: Carl Czerny par exemple, n'avait pas grand-chose de positif à dire de cette composition, jugeant le finale seulement «intéressant» et recommandant l'œuvre «à tous les bons pianistes en guise d'excellente étude» (Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen* [...] *Supplement (oder 4^{ter} Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500*, Vienne, 1842, p. 60). Enfin, dans son ouvrage influent *Beethoven et ses trois styles*, Wilhelm von Lenz débute son très bref compte rendu de la Sonate par cette affirmation: «Cette sonate en deux morceaux qui sont deux fragments (Tempo di Minuetto; Allegretto) n'est que bizarre», et il reproche à Beethoven: «Cela est tombé de la grande plume du maître quand il était, Dieu sait, de quelle humeur! Quand il n'y pensait seulement pas, qu'il avait à contenter dans le plus bref délai un éditeur» (Paris, 1855, p. 190).

La véritable valeur de la Sonate op. 54 ne commença à être reconnue et appréciée qu'au 20^e siècle. Ainsi, Donald Francis Tovey parle-t-il d'une Sonate profonde et en appelle à ses critiques: «Elle est de valeur égale à toutes les autres œuvres de Beethoven, petites ou grandes, qu'il s'agisse des dernières, des premières ou des œuvres intermédiaires, en ce qu'elle ne peut être comprise qu'en elle-même. [...] Quand Beethoven écrit dans une forme et un style qui n'apparaissent nulle part ailleurs, alors nous devons [...] en étudier les règles internes et ne pas nous irriter du fait qu'elles ne correspondent à rien de ce que nous connaissons» (Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano-forte Sonatas*, édition révisée, Londres, 1998, p. 161).

Nous 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.

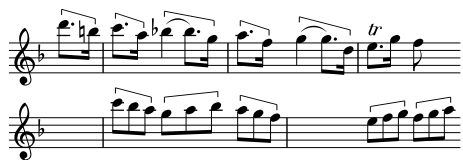
Munich · Londres, automne 2019
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Einführende Bemerkungen

Diese ungewöhnliche und sehr erfindungsreiche zweisätzigige Sonate beginnt mit einem Satz, der mit „In Tempo d'un Menuetto“ überschrieben ist. Das Menuett im eigentlichen Sinne ist ohne die von Beethoven hinzugesetzten, ausgeschriebenen Wiederholungen zwölf Takte lang. Es besteht aus zwei Teilen, von denen der zweite doppelt so lang ist wie der erste. Beide spielen mit den Registern, die drei Oktaven hinauf reichen. Die zweite Phrase (zuerst T. 9–16, dann 17–24) wird allerdings immer persönlicher und chromatischer, zunächst mit tiefen Appoggiaturen im Nebennoten-Motiv *d–c*, dann mit einer absteigenden viertaktigen Phrase, die wärmer und leidenschaftlicher ist als alles vorher gehörte. Hier sollte man sich Carl Czernys Worte über ein anderes Menuett (das Menuetto aus Beethovens Sonate op. 31 Nr. 3) ins Gedächtnis rufen: „Dieses Menuet ist ganz mit der galanten Delikatesse und ruhigen Anmuth vorzutragen, welche diese edle Tanzweise charakterisiert“ (Czerny, *Die Kunst des Vortrags*, S. 57).

Es ist jedoch der unerwartete Schwung des kontrastierenden Abschnitts, des Trios, der die wahre Komödie dieses Stücks zuerst hervorbringt. Allein das Gegenüberstellen dieses lauten und harschen kanonischen Zwischenspiels und des zarten Menuetts würde ausreichen, um ein komisches Moment zu erzeugen. Das Besondere hier ist jedoch, dass das

Trio die letzten vier Takte des Menuetts nachahmt und sich darüber lustig zu machen scheint.



Während das Menuett sich vom hohen *d* in Terzen abwärts bewegt (*d-h, c-a, b-g, etc.*), beschreibt das Trio eine Zickzackbewegung in Terzen vom hohen *c* abwärts (*c-b-a, g-a-b, a-g-f etc.*), so als ob es die vorangegangene Phrase auslacht.

Eine weitere komödiantische Wirkung wird dadurch erzeugt, dass das Trio in seinem ersten Auftreten einfach immer weiter läuft und zu verschiedenen Tonarten moduliert, ohne dabei das Material zu verändern. Es kadenziiert in diesen Tonarten, wird aber immer schwächer – die Phrasen verkürzen sich ständig, bevor sie auf der Dominante der Grundtonart zur Ruhe kommen. Das Menuett kehrt in der früheren Ruhe zurück, unbeeinflusst von all dem Getöse – mit dem einzigen Unterschied, dass in der Wiederholung das Auszieren mit Beharrlichkeit, aber auch mit Anmut zunimmt, besonders bei der Nebennote *d* (beginnend in T. 86, dann T. 88, dann T. 90).

Der Trio-Abschnitt erklingt erneut, aber stark verkürzt, als wäre er von dem fortwährenden Schönklang des Menuetts geläutert. Wenn das Menuett zum dritten Mal erklingt, noch stärker verziert und auf der Nebennote *d* beharrend, führt es in eine dreitaktige Passage (T. 129–131), die an die Zickzack-Melodie des Trios erinnert; sie scheut jedoch die vorangegangene Härte und strebt leidenschaftlich einem Höhepunkt entgegen – der Spott ist erloschen. Es folgt ein kleiner kadenzartiger Abschnitt mit Trillern, die alles beruhigen, und schließlich die geradezu überirdische Coda. Aus dem Menuett entwickelte, nun jedoch intensivere Passagen, werden von einem dumpfen Murmeln der Triolen im Bass begleitet; sie stellen die einzig verbliebenen Reste des Trios dar. Verminderte Harmonien über einem Orgelpunkt in der Tonika (ebenfalls in Triolen) – der letzte tiefe

Atemzug des Trios – verschmelzen zu Achtelnoten, auf die eine finale Kadenz folgt.

Ein Postskriptum: Auch wenn es keinerlei Hinweis darauf gibt, dass Beethoven ein außermusikalisches Programm im Kopf hatte, muss ich doch an Mozarts Opera buffa *Così fan tutte* denken, in der Don Alfonso die Liebesbekenntnisse der Protagonisten zur Partnertreue mit den Worten herausfordert: „Wer seine Hoffnung auf das Herz einer Frau baut ... hofft, den wilden Wind in einem Netz zu fangen.“ Hier in Beethovens Sonate gewinnen jedoch die warmen, liebevollen Phrasen und nicht die scharfen, zynischen Argumente, und alles endet in einem leuchtenden Glühen.

Die steigende Quinte im Bass von *F* zu *C*, die die ersten zwei Takte des Menuetts belebt hat, ist im Allegretto nun in die oberste Stimme gewandert. Sie klingt wie eine leichte Brise, die den Verlauf des ganzen 2. Satzes prägt. Welchen Vergleich auch immer man zum Beschreiben der endlosen 16tel-Bewegungen hier verwendet (sie wurde auch als Strömung eines Bachs bezeichnet) – der Punkt ist, dass es sich um eine Naturkraft handelt, die alles bewirkt, vom Sanften bis zum Stürmischen.

Beethoven bezeichnet den Satz mit „Allegretto“ (in einer Skizze schreibt er „Moderato“) und in den Noten ergänzt er „dolce“ zu den beiden ersten Einsätzen. Dies legt eine sanfte, aber zielstrebige Energie nahe, die aus der Stimmung des 1. Satzes entspringt – und keinerlei Ähnlichkeit mit einer virtuoson Etüde oder Toccata aufweist.

Der eröffnende Abschnitt (T. 1–20) besteht aus drei Hauptideen. Die erste bewegt sich aufwärts und endet mit einem synkopierten Akzent (T. 1–8). Die zweite, antwortende Phrase verläuft abwärts (T. 9–13), mit dem Drang zur Dominante. Sie führt zu einer dritten Idee (T. 13–20), einer Ausschmückung, die unter Verwendung chromatischer Appogiaturen die Kadenz auf der Dominante bestätigt und die sich selbst wiederum auflöst in Skalen in beide Richtungen. Ich werde mich im Folgenden auf die dritte Idee als Kadenzidee oder Kadenz-ausschmückung beziehen. Hingewiesen sei noch darauf, dass diese Idee dem

1. Takt der ersten Idee ähnelt. Die ersten beiden Ideen gehen ineinander über, ohne irgendeine Phrasenartikulation, die sie trennen könnte. Die Kadenz-ausschmückung ist ein natürliches Ergebnis des vorangegangenen Materials, die eine Art Höhepunkt des Ganzen darstellt.

Der Durchführungsabschnitt durchbricht mit großer Phantasie und Kühnheit die Ordnung und Stabilität der Tonart, so wie sie in der Exposition vermittelt wurden. Auch wenn zunächst die Reihenfolge der Ideen die gleiche bleibt, verwandeln das beständige Modulieren und Ausdehnen die Einfachheit der ersten 20 Takte in etwas weitaus Dramatischeres und bringen den Hörer ständig vom Kurs ab.

Während in der Exposition sowohl die eröffnende Idee als auch deren Antwort in der Tonika stehen, findet sich hier nun die Eröffnung in der Dominante von *d*-moll und die Antwort in *d*-moll selbst (in T. 29). Ein weiterer deutlicher Unterschied ist die Wiederholung der Antwort in vier weiteren Takten (T. 33–36), die ein Muster anstößt, das sich fortsetzen wird, wann immer die Phrase erklingt (vgl. T. 123 und 127, außerdem die weiter unten diskutierten T. 61 und 96).

Die am stärksten zersetzende Veränderung findet sich jedoch in T. 37–45. Wir erwarten hier etwas Stabilität durch die Kadenz-ausschmückung, werden aber stattdessen mit acht lauten Takten konfrontiert, die durch dissonante Passagen jeden Eindruck einer festen Tonart erschüttern. Der Bass steigt mit *sf* auf jeder Note schrittweise chromatisch von *A* (schon in T. 36) zu *D*⁷ (T. 44) abwärts. Die rechte Hand begleitet mit Fragmenten der Kadenzidee (vgl. T. 13 f.).

Die *D*⁷-Harmonik führt zu einem weiteren Ablauf der Hauptideen. Das Eröffnungsmaterial erklingt zunächst über einem tiefen *G*₁ im Bass (T. 45–52), dann einem tiefen *C* (T. 53–60), und erreicht *f*-moll in T. 61 für die Antwortphrase (die ganze Passage von T. 45–60 kann man also als eine Kadenz II–V–I in *f*-moll auffassen).

Beethoven lässt die Wiederholung der Antwortphrase (T. 61–64) aus und bereitet in T. 64 einen Schritt zu *Des*-dur

vor, vereitelt ihn jedoch umgehend in T. 65 mit einer Variation der zersetzenden Passage, die zuerst in T. 37 erklang. Diese Passage (T. 65–79) zeigt noch stärkere dramatische Spannung als vorher, jetzt unterstrichen durch *ff* und *p* in abwechselnden Takten, gefolgt von treibenden *sf* auf schwachem Schlag (T. 65–75). Die übergreifende Gestalt spiegelt allerdings den Abstieg von A zu D des früheren Abschnitts mit seinem eigenen, deutlich erweiterten Abstieg von As (schon in T. 64) zu Des (T. 79). Zunächst bewegt sich der Bass in chromatischen Schritten abwärts ab T. 65: *As–G–Ges–F–Fes–Es* (T. 71), dann zurück zu *As* (T. 72) mit weiteren dissonanten Akkorden, die in einem übermäßigen Sextakkord auf *Heses* im *Fortissimo* gipfeln (T. 74) und sich anschließend zu *As* in einem *subito piano* auflösen (T. 75). (Beethoven notiert *A* im Bass, die Funktion ist jedoch diejenige eines *Heses*.) Damit ist in T. 75–78 ein Zustand aufgelöster Belebtheit erreicht, in dem die linke Hand die Fortführung *Heses–A* in jedem Takt wiederholt und die rechte Hand das kadenzierende Motiv zurückbringt, das unsicher darüber schwebt und sich nach Des-dur sehnt. Nachdem letzteres endlich in T. 79 erreicht wurde, blüht in T. 80 ein echtes *espressivo* auf, und wir haben das harmonische Ziel der gesamten Passage erreicht, die in T. 65 begann.

Erst in T. 99 wird das eigentliche Ziel der Durchführung erreicht: der Dominantakkord auf C, der die Reprise ankündigt. In einem genialen Moment stolpert Beethoven in T. 88 in Quinten abwärts, von Des fallend bis zu C in T. 95. Wie als würde sie den Wegweiser nach Hause aufs Spiel setzen, zwingt sich die lang erwartete Wiederholung der zweiten Idee in F-dur in die restlichen drei Takte der Phrase, korrigiert dadurch ihr erstes Auftreten in f-moll (T. 61) und führt zur gerade erwähnten, entscheidend vorbereitenden Dominante. Die Grundbewegung von Des zu C ist eine Idee, die Einfluss auf die Reprise nimmt: Des (T. 129) führt zu C (T. 134). Dort sehen wir eine große Durchführung der Kadenzidee in deren Originaltonart (T. 134–152). Der Bass bewegt sich schrittweise auf den

Höhepunkt im *ff* zu, und zwar den übermäßigen Sextakkord auf Des (T. 150), der sich dann zu einem Orgelpunkt C auflöst (T. 152). Man beachte auch die fortgesetzte Des-C-Bewegung im Tenor, bei der sich das zweite Ende schließlich zur Tonika auflöst.

In der Coda (*Più Allegro*) stehen alle drei Ideen in der Tonika in viel schnellerem Tempo. So endet dieser Satz freudig strahlend.

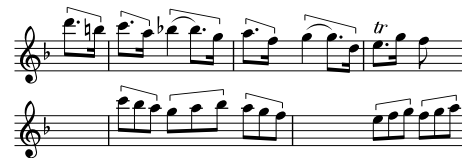
Murray Perahia

Introductory remarks

This unusual and highly inventive two-movement Sonata begins with a movement titled “In Tempo d’un Menuetto”. The Minuet proper is 12 measures long without the written out repeats that Beethoven provides. It is in two parts – the second part twice as long as the first. They both play with registers, spanning three octaves up; but the second phrase (first, mm. 9–16, then mm. 17–24) becomes progressively more personal and chromatic, first with lower appoggiaturas to the neighbour note motive: *d* to *c*, and then with a descending four-measure phrase, that is warmer and more ardent than anything heard before. It is pertinent to remember Carl Czerny’s words about another minuet (Beethoven’s Menuetto in Sonata op. 31 no. 3): “This minuet must be played with that amorous delicacy and gentle grace that characterises this stately dance” (Czerny, *Die Kunst des Vortrags*, p. 57).

However, it is the unexpected brio of the contrasting section, the Trio, that brings on the true comedy of this piece. Simply the juxtaposition of this loud, severe, canonic interlude with the gentle Minuet would be enough for a comedic

moment; but the point here is that the Trio parodies and seems to mock those last four measures of the Minuet.



Where the Minuet goes down in thirds from the top *d*, (*d–b*, *c–a*, *bb–g*, etc.) the Trio zig-zags down in thirds from the top *c* (*c–bb–a*, *g–a–bb*, *a–g–f*, etc.) as if laughing at the previous phrase.

Another comedic point is that the Trio, in its first appearance, just goes on and on, modulating to different keys without varying its material, cadencing in these keys but increasingly losing strength – phrases getting shorter and shorter before settling on the dominant of the main key. The Minuet returns, quietly as before, unaffected by all this bluster – the only difference being the increase of ornamentation in the repeat, particularly around the *d* neighbour note (starting at m. 86, then m. 88, then m. 90); an insistence, yet with grace.

The Trio section returns but heavily truncated, as if chastened by the continued beauty of the Minuet. When the Minuet comes back a 3rd time, still more ornamented and still more insistent on the *d* neighbour note, it leads to a three-measure passage (mm. 129–131) reminiscent of the zig-zag Trio melody but eschewing its previous harshness, this time impassioned and climactic; the mockery erased. This leads to a small cadenza-like section with trills that calm everything down, and then to a transcendent Coda. Phrases derived from the Minuet, but more intense, are accompanied by the only remaining remnant of the Trio, a dull murmur of triplets in the bass. Diminished harmonies over a tonic pedal (also in triplets) – the last gasp of the Trio – melt into eighth notes effecting a final cadence.

A postscript: Though there is absolutely no indication that Beethoven had any programmatic intention in mind, I can’t help but be reminded of Mozart’s opera buffa *Così fan tutte* where the

protagonists' loving affirmation of their partners fidelity is challenged by Don Alfonso who says: "He who builds his hopes on a woman's heart ... hopes to snare the wild wind in a net." Here though, it's the warm and amorous phrases that win out over the sharp, cynical argument, and all ends in a radiant glow.

The rising fifth in the bass from *F* to *C* that animated the first two measures of the Minuet has now, in the Allegretto become the top voice. It is like a light wind that inspires the course of the 2nd movement. Whatever simile one uses in describing the ceaseless run of 16th notes here – it has also been compared to the current of a stream – the point is that it's a natural force that animates all, from the gentle to the tempestuous.

Beethoven marked the movement "Allegretto" (in a sketch, he writes "Moderato") and in the score he marks a "dolce" over the first two entries, suggesting a gentle, but purposeful energy, coming out of the mood of the 1st movement – not at all a virtuoso etude or toccata.

The opening statement (mm. 1–20) consists of three main ideas, the first going up with a syncopated accent at its end (mm. 1–8), an answering phrase going down (mm. 9–13) with a drive towards the dominant, leading to a third idea (mm. 13–20), a flourish confirming the cadence on the dominant using chromatic appoggiaturas, finally dissolving into scales in both directions – I will refer to it as the cadential idea or flourish, and it should be noted that it resembles the opening idea, m. 1. The first two ideas flow out of each other, without any phrase articulation to separate them. The cadential flourish is a natural outcome of the previous material giving a sense of culmination to the whole.

The development section disrupts the exposition's sense of order and stability of key with great imagination and boldness – though the order of ideas initially remains the same, continuous modulation and expansion transform the simplicity of the first 20 measures into something

far more dramatic, constantly drawing the listener off course.

Whereas in the exposition, both the opening phrase and its answer are unified by the tonic, here the opening is on the dominant of d minor, with the answer in d minor itself (at m. 29). Another significant difference is the repeat of the answer for a further four measures (mm. 33–36), initiating a pattern that will continue whenever the phrase is heard (cf. mm. 123 and 127, also mm. 61 and 96, to be discussed later).

But the most disruptive change occurs in mm. 37–45. Where we expect some stability with a cadential flourish, instead we get a loud eight-measure dissonant passage where all sense of key is shattered. The bass makes a stepwise chromatic descent from A (actually in m. 36) to D⁷ (m. 44) with *sf* on every note; the right hand accompanies with snatches of the cadential idea (cf. mm. 13 f.).

The D⁷ leads to another cycle of the main motives, the opening material heard first over a low G₁ in the bass, mm. 45–52, then a low C, mm. 53–60, arriving at f minor for the answering phrase at m. 61 (the whole passage from mm. 45–60 can be heard as a II–V–I cadence in f minor).

Beethoven jumps the repeat of the answering phrase (mm. 61–64), preparing a move to D^b major in m. 64, only to thwart it immediately after in m. 65 with a variation of the disruptive passage first heard at m. 37. This passage (mm. 65–79) is even more dramatic than before, now punctuated by *ff* and *p* in alternating measures, followed by driving weak beat *sf*'s (mm. 65–75). However, the overall shape mirrors the earlier section's descent from A to D with its own greatly expanded descent from A^b (actually in m. 64) to D^b (m. 79). At first, in chromatic steps the bass descends from m. 65: A^b–G–C^b–F–F^b–E^b (m. 71), then back to A^b (m. 72) with continued dissonant chords culminating in an augmented sixth chord on B^{bb} in *fortissimo* (m. 74) resolving to A^b on a *subito piano* (m. 75). (Beethoven spells this with an A^b in the bass, but it functions as B^{bb}.) This reaches a state of

suspended animation in mm. 75–78, where the left hand repeats the B^{bb}–A^b progression in every measure, and the right hand brings back the cadential motif, hovering above uncertainly, yearning for D^b major. Once this is finally reached in m. 79, a true *espressivo* blossoms in m. 80 and we have achieved the harmonic goal of an entire passage that began in m. 65.

It is only at m. 99, that the true destination of the development is reached: the dominant chord on C that will usher in the recapitulation. In a moment of genius, Beethoven in m. 88, tumbles down from D^b in fifths, falling through to C in m. 95. Chancing upon this signpost home, the long awaited repeat of the second theme squeezes itself, in F major, into the remaining three measures of the phrase, thus correcting its first appearance in f minor (m. 61) and leading to the crucial preparatory dominant just mentioned. The basic harmonic movement of D^b to C is an idea that will influence the recapitulation: D^b (m. 129) leads to C (m. 134), where we see a huge development of the cadential idea in its original key (mm. 134–152). The bass moves in descending steps towards its culmination in a *ff* augmented sixth chord based on D^b (m. 150), resolving to a C pedal point (m. 152). Note the continued D^b–C motion in the tenor, with the second ending finally resolving to the tonic.

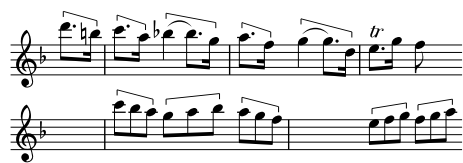
In the Coda (Più Allegro) all the three motives are on tonic harmony in a much faster tempo, ending this extraordinary movement in a joyous and brilliant manner.

Murray Perahia

Remarques préliminaires

Originale et particulièrement inventive, cette Sonate en deux mouvements commence par un mouvement intitulé «In Tempo d'un Menuetto». Sans les reprises ajoutées et entièrement notées par Beethoven, le Menuet à proprement parler compte 12 mesures et comporte deux parties – la seconde deux fois plus longue que la première. Toutes deux s'étendent sur trois octaves et jouent sur les différents registres; mais la deuxième phrase (d'abord mes. 9–16, puis mes. 17–24) devient progressivement plus personnelle et chromatique, dans un premier temps avec un motif d'appoggiatures inférieures vers la note voisine, *ré-do*, puis avec une phrase descendante de quatre mesures, plus chaude et plus ardente que tout ce qui précède. Dans ce contexte, il semble pertinent de se souvenir des mots de Carl Czerny au sujet d'un autre Menuet de Beethoven (n° 3 de la Sonate op. 31): «Ce menuet doit être joué avec la galante délicatesse et la douce grâce caractéristiques de cette danse aristocratique» (Czerny, *Die Kunst des Vortrags*, p. 57).

Cependant, c'est le brio inattendu de la partie contrastante, le Trio, qui fait ressortir le véritable caractère truculent de cette pièce. La simple juxtaposition de la rigueur de cet interlude retentissant en forme de canon avec le Menuet tout en douceur suffirait à créer un effet amusant. Mais, rehaussant ce moment humoristique, le Trio parodie les quatre dernières mesures du Menuet, semblant s'en amuser.



Quand le Menuet descend par tierces en partant du *ré* aigu (*ré-si, do-la, sib-sol*, etc.), le Trio descend en effectuant des zig-zags en tierces depuis le *do* (*do-sib-la, sol-la-sib, la-sol-fa*, etc.), comme s'il se moquait de la phrase précédente.

Un autre aspect comique réside en ce que, dans sa première apparition, le Trio

se poursuit imperturbablement en modulant d'une tonalité à une autre sans varier son matériau, effectuant des cadences dans ces tonalités, mais perdant petit à petit de la puissance – les phrases deviennent de plus en plus courtes avant de s'arrêter sur la dominante de la tonalité principale. Le Menuet revient, aussi calme qu'avant, sans avoir été affecté par toute cette agitation – la seule différence étant une ornementation plus prononcée lors de la reprise, en particulier autour de la note voisine *ré* (début mes. 86, puis mes. 88, puis mes. 90), une insistance non dénuée de grâce.

La partie en Trio revient, cette fois largement tronquée, comme assagée par la beauté immuable du Menuet. Le troisième retour du Menuet, toujours plus ornementé et insistant davantage encore sur la note voisine *ré*, mène à un passage de trois mesures (mes. 129–131) évoquant la mélodie en zig-zag du Trio qui évite cette fois sa rigidité précédente et tend passionnément vers son point culminant, sans plus aucune trace d'ironie. Un passage cadentiel aux nombreux trilles apaise l'ensemble et conduit ensuite à une coda quasi-surnaturelle. Les phrases dérivent du Menuet, mais avec davantage d'intensité, et sont accompagnées par une unique réminiscence du Trio, un sourd murmure de triolets à la basse. Les harmonies diminuées au-dessus d'une pédale de tonique (également en triolets) – dernier soupir du Trio – se fondent dans des croches effectuant une cadence finale.

Postscriptum: Bien que rien n'indique que Beethoven ait eu un programme extra-musical en tête, je ne peux m'empêcher de penser à l'opéra bouffe *Così fan tutte* de Mozart. Les «déclarations passionnées» des protagonistes quant à la fidélité qu'ils vouent à leurs partenaires y sont mises à l'épreuve par Don Alfonso pour qui «celui qui fonde ses espoirs sur le cœur d'une femme ferait aussi bien ... d'attraper dans ses filets le vent vagabond». Ici cependant, ce sont les déclarations chaleureuses et amoureuses qui l'emportent face à l'argument cynique et tranchant, en une radieuse luminosité.

La quinte ascendante *Fa* à *Do* de la basse qui animait les deux premières

mesures du Menuet devient maintenant à la voix supérieure de l'Allegretto comme une brise légère soufflant sur le 2^e mouvement. Quelle que soit la comparaison utilisée pour décrire ce flux incessant de doubles croches – également assimilée parfois à un cours d'eau –, il s'agit d'une force naturelle au caractère tantôt doux tantôt impétueux qui donne vie à l'ensemble.

Beethoven intitula ce mouvement «Allegretto» (un brouillon porte la mention «moderato») et indiqua «dolce» au-dessus des deux premières entrées de la partition, suggérant ainsi une énergie douce mais déterminée émanant de l'atmosphère du 1^{er} mouvement – pas du tout dans l'esprit d'une étude virtuose ou d'une toccata.

Le passage d'ouverture (mes. 1–20) consiste en trois idées principales, la première est ascendante et se termine par un accent syncopé (mes. 1–8), suivie d'une réponse descendante (mes. 9–13) tendue vers la dominante menant à une troisième idée ornementée (mes. 13–20) qui confirme la cadence sur la dominante et utilise des appoggiatures chromatiques se dissolvant finalement en gammes partant dans les deux directions – dans ce qui suit, j'y ferai référence comme idée cadentielle ou cadence ornementée. Notons que cette dernière s'apparente à l'idée d'ouverture, mes. 1. Les deux premières idées s'enchaînent sans aucune articulation de phrase pour les séparer, tandis que l'idée cadentielle est une expression naturelle du matériau précédent et donne à l'ensemble l'impression d'une apogée.

Le développement bouleverse avec beaucoup d'imagination et d'audace le sentiment d'ordre et de stabilité tonale de l'exposition. Bien que la succession des idées reste initialement la même, modulations et expansions continues transforment la simplicité des 20 premières mesures en quelque chose de bien plus dramatique, déstabilisant continuellement l'auditeur.

Tandis que dans l'exposition, tant la phrase d'ouverture que sa réponse sont unifiées par la tonique, ici l'ouverture se fait sur la dominante de *ré* mineur, avec la réponse effectivement en *ré* mineur

(mes. 29). Une autre différence significative réside en la répétition de la réponse pendant quatre mesures supplémentaires (mes. 33–36), initiant un motif qui sera repris à chaque réapparition de cette phrase (cf. mes. 123 et 127, également mes. 61 et 96, nous y reviendrons plus tard).

Mais le changement le plus important survient aux mes. 37–45. Alors que l'on s'attend à une certaine stabilité avec une cadence ornementée, celle-ci est remplacée par un passage dissonant de huit mesures dont toute sensation de tonalité a disparu. La basse effectue une descente chromatique de La (dès mes. 36) à Ré⁷ (mes. 44) en mouvement conjoint, chaque note étant marquée *sf*; la main droite accompagne l'ensemble en utilisant des bribes de l'idée cadentielle (cf. mes. 13 s.).

Le Ré⁷ mène à un autre cycle des motifs principaux où l'on entend d'abord le matériau d'ouverture au-dessus d'un *Sol*₁ grave à la basse mes. 45–52, puis un *Do* grave mes. 53–60, débouchant sur fa mineur pour la phrase de réponse mes. 61 (tout le passage de mes. 45–60 peut s'entendre comme une cadence II–V–I en fa mineur).

Beethoven omet la répétition de la phrase de réponse (mes. 61–64). Il prépare mes. 64 un mouvement vers Ré^b majeur qu'il contrecarre immédiatement mes. 65 par une variation du passage

déroutant entendu pour la première fois mes. 37. À présent, la tension dramatique de ce passage (mes. 65–79) est accentuée par l'alternance de *ff* et *p* une mesure sur deux, suivis de *sf* à l'effet poignant sur les temps faibles (mes. 65–75). Cependant, l'allure générale de la phrase reflète le mouvement descendant de La à Ré du passage précédent par un nouveau mouvement descendant nettement plus étendu, de Lab (dès mes. 64) à Ré^b (mes. 79). La basse descend d'abord par mouvement conjoint à partir de mes. 65: Lab–Sol–Sol^b–Fa–Fab–Mib (mes. 71), puis revient à Lab (mes. 72) sur des accords dissonants aboutissant à un accord de sixte augmentée *fortissimo* sur Sib^b (mes. 74), qui se résout *piano subito* en Lab (mes. 75). (Beethoven note Lab[‡] à la basse, mais la fonction est celle d'un Sib^b.) Un état d'animation en suspension est ainsi atteint mes. 75–78 où la main gauche répète à chaque mesure la progression Sib^b–Lab tandis que la main droite reprend le motif cadentiel qui plane au-dessus avec incertitude, aspirant à passer en Ré^b majeur. Cette dernière tonalité enfin rejointe mes. 79, un véritable *espressivo* s'épanouit mes. 80, atteignant l'objectif harmonique de tout le passage commencé mes. 65.

La véritable destination du développement n'est atteinte que mes. 99 avec

l'accord de dominante sur Do qui va introduire la réexposition. Mes. 88, dans un moment de génie, Beethoven chute de quinte en quinte en partant de Ré^b jusqu'à Do mes. 95. Semblant se saisir de cet élément familier, la reprise longtemps attendue du second thème se glisse, en Fa majeur, dans les trois mesures restantes de la phrase, corrigeant ainsi sa première apparition en fa mineur (mes. 61), et mène ainsi à la dominante préparatoire décisive mentionnée ci-dessus. Le mouvement harmonique basique de Ré^b à Do est une idée qui va influencer la réexposition: Ré^b (mes. 129) débouche sur Do (mes. 134), où l'on assiste à un grand développement de l'idée cadentielle dans sa tonalité originale (mes. 134–152). La basse descend en mouvement conjoint jusqu'à son apogée sur un accord de sixte augmentée *ff* sur Ré^b (mes. 150), se résolvant sur une pédale de Do (mes. 152). Notez le mouvement continu Ré^b–Do à la voix de ténor, avec la seconde fin s'achevant par une résolution sur la tonique.

Dans la coda (*Più Allegro*), les trois motifs résonnent sur une harmonie de tonique dans un tempo bien plus rapide, clôturant ce mouvement extraordinaire avec gaîté et brio.

Murray Perahia