

## SONATE

à Madame la Baronne de Braun  
Komponiert 1798 /99 · Erschienen 1799

Opus 14 Nr. 1

*Allegro*

*p*

*f*

*cresc.*

*f*

*p*



# SONATE

15

à Madame la Baronne de Braun  
Erschienen 1799

Opus 14 Nr. 2

Allegro

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system begins with the tempo marking 'Allegro' and the instruction 'ligato'. The second system includes the instruction 'cresc.'. The third system includes dynamic markings 'f', 'cresc.', 'p', and 'cresc.'. The fourth system includes the dynamic marking 'p'. The fifth system includes the instruction '6'. The sixth system includes the instruction '4'. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Musical score for piano, measures 28-47. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

Measures 28-31: Treble clef has a series of chords with fingerings 3, 4, 4, 3, 4, 2, 4, 1, 2, 4, 4. Bass clef has a series of chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

Measures 32-35: Treble clef has a series of chords with fingerings 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. Bass clef has a series of chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

Measures 36-39: Treble clef has a series of chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. Bass clef has a series of chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. Dynamics: *cresc.*

Measures 40-43: Treble clef has a series of chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. Bass clef has a series of chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. Dynamics: *p*, *cresc.*

Measures 44-47: Treble clef has a series of chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. Bass clef has a series of chords with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. Dynamics: *f*, *p*, *dolce*.

## Vorwort

Am 21. Dezember 1799 erschien im *Anhang zur Wiener Zeitung* N<sup>ro</sup>. 102 die folgende Verlagsanzeige: „Neue Musikalien, welche in der Kunsthandlung des T. Mollo und Comp. zu haben sind: L. v. Beethoven, 3 [!] Sonaten für das Klavier. Op. 14 [Preis:] 2 fl. 20 kr.“. Hierbei handelt es sich um das einzige gesicherte Datum zur Entstehungsgeschichte der zwei Klaviersonaten Op. 14. Wir wissen also, dass Ende 1799 die Originalausgabe der Werke in Wien erschien – wann allerdings beide Sonaten komponiert wurden, bleibt weitgehend im Dunkeln. Zur ersten Sonate existiert recht umfangreiches Skizzenmaterial aus dem Jahr 1798, zur zweiten dagegen finden sich keinerlei handschriftliche Zeugnisse. Offen muss außerdem bleiben, ob der Verlag Mollo und Comp. nicht vielleicht tatsächlich noch eine dritte Sonate von Beethoven erwartete, wie in der Anzeige angekündigt. Dreier- und Sechsergruppen mit einer Opuszahl von Werken einer Gattung waren zu dieser Zeit eher die Regel. Auch Beethoven hielt sich bis etwa 1806 bei den solistisch und kammermusikalisch besetzten Genres an diese Gepflogenheit, wie die Opera 1, 2, 9, 10, 12, 18, 30, 31, 45 und 59 eindrucksvoll belegen. Hatte Beethoven in einem frühen Entwurfstadium etwa vielleicht die spätere *Grande Sonate pathétique* Op. 13 für diese Werkgruppe geplant und dann aus offensichtlichen stilistischen Gründen davon abgesehen, sie zu integrieren? Im Skizzenmaterial der Jahre 1797/98 finden sich jedenfalls auch einige weitere Ansätze zu später nicht ausgeführten Klaviersonaten.

Von der Klaviersonate Op. 14 Nr. 1 erschien 1802 im Wiener *Kunst- und Industrie-Comptoir* eine Übertragung für Streichquartett, laut Titelblatt des Stimmendrucks „par Louis van Beethoven arrangé par lui même“. Dieser seltene Fall einer „Bearbeitung“ durch Beethoven selbst traf zeitlich wohl nicht von ungefähr mit seinem Bemühen zusammen, den Musikalienmarkt von schlech-

ten, unautorisierten Arrangements zu „befreien“. So ließ er am 30. Oktober 1802 folgende „Nachricht“ in der *Wiener Zeitung* abdrucken: „Ich glaube es dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, öffentlich anzuzeigen, daß die beyden Quintetten aus C dur und Es dur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Simphonie [Op. 21] von mir) bey Hrn. Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem bekannten Septett von mir op. 20) bey Hrn. Hofmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Original Quintetten, sondern nur Uebersetzungen sind, welche die Hrn. Verleger veranstaltet haben. – Das Uebersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserm fruchtbaren Zeitalter – der Uebersetzungen) ein Autor nur umsonst sträuben würde, aber man kann wenigstens mit Recht fordern, daß die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde. – Dies, um dergleichen Fällen in Zukunft vorzubeugen.“ Beethoven wollte also bei seiner eigenen Übertragung von Op. 14 Nr. 1 mit gutem Beispiel vorangehen. So schreibt er einige Monate früher, in einem Brief vom 13. Juli 1802 an Breitkopf & Härtel: „die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch – und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man – noch hinzuthun, und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß – ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G.[eigen] I.[nstrumente] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein andrer

nach.“ (*Beethoven Briefwechsel* Nr. 97) Nicht nur wegen dieses Anspruchs des Komponisten, der sich tatsächlich in der Streichquartettfassung zu Op. 14 Nr. 1 verwirklicht findet, wurde letztere in der vorliegenden Edition vergleichend einbezogen. Die Übertragung bietet durch die wesentlich detailliertere Bezeichnung der Stimmen mit Dynamik und Artikulation die Chance, Rückschlüsse auf die in der Klaviersonaten-Gattung übliche sparsame, oft eben leider auch lückenhafte Bezeichnung zu ziehen. Häufig geht die Übertragung ganz eigene musikalische Wege, die eine Berücksichtigung in vorliegender Edition verbieten – manchmal jedoch gibt die Lesart in der Übertragung gute Hinweise auf die Interpretation der Klaviersonate, die wir dem Musiker nicht vorenthalten wollen.

Die Herausgeber danken den in den Bemerkungen genannten Bibliotheken für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien.

München und London, Herbst 2006  
Norbert Gertsch · Murray Perahia

## Preface

The following publisher's announcement appeared in the *Anhang zur Wiener Zeitung* N<sup>ro</sup>. 102 of 21 December 1799: “New musical works available from the art dealer T. Mollo and Comp.: L. v. Beethoven, 3 [!] Sonatas for the Pianoforte. Op. 14 [price:] 2 fl. 20 kr.” This is the only authenticated date pertaining to the genesis of the two Piano Sonatas op. 14. It shows that the original edition of the works was issued in Vienna in late 1799, but offers no clues as to when the two sonatas were written.

While there exists a considerable amount of sketch material for the first sonata dating from 1798, there are no autograph documents whatsoever for the second. Moreover, it is also possible that Mollo and Comp. was awaiting the delivery of a third sonata by Beethoven, as is stated in the advertisement. Groups of three or six pieces of the same genre published under one opus number were practically the norm at that time. Beethoven also observed this custom up to about 1806 with his works for solo instruments and chamber ensemble, as is confirmed by the Opp. 1, 2, 9, 10, 12, 18, 30, 31, 45 and 59. Could it be that Beethoven, in an early stage of his work, was originally planning to incorporate what later became the *Grande Sonate pathétique* op. 13 into this work group, but later decided against it for obvious stylistic reasons? At all events, in the sketch material from the years 1797/98 we find several further traces of piano sonatas that were later not executed.

The Piano Sonata op. 14 no. 1 was published in a version for string quartet by the *Kunst- und Industrie-Comptoir* in Vienna in 1802. According to the title page of the printed parts, the transcription was “par Louis van Beethoven arrangé par lui même.” [by Ludwig van Beethoven, arranged by himself] That this rare example of an “arrangement” made by Beethoven should be published at this moment may be evidence of his efforts to “cleanse” the musical market of bad and unauthorized arrangements at that time. He had the following “communiqué” published by the *Wiener Zeitung* on 30 October 1802: “I believe that I am obligated toward my public and myself to publicly declare that the two quintets in C major and E♭ major, one of which (adapted from a symphony [op. 21] of mine) has been published by Herr Mollo in Vienna and the other (adapted from my well-known Septet op. 20) by Herr Hofmeister in Leipzig, are not original quintets but solely transcriptions which the gentlemen publishers have prepared. – The making of transcriptions is on the whole something against which a composer can only struggle in vain nowadays (in our prolif-

ic age of transcriptions); but he can rightfully demand that the publishers mention this fact on the title page, so as not to detract from the honour of the composer or deceive the public. – May this statement prevent such cases in the future.”

Beethoven thus wanted to set a good example with his own transcription of op. 14 no. 1. A few months earlier, in a letter dated 13 July 1802, he had written to Breitkopf & Härtel: “The unnatural mania which possesses people to transfer even pianoforte compositions to stringed instruments, which are so utterly different from one another, should really be curbed. It is my firm belief that only Mozart was able to translate his own works from the pianoforte to other instruments, together with Haydn. And without wishing to add myself to this illustrious company, I believe that this is also true of my piano sonatas. The need to omit or alter entire passages presents an additional difficulty and a great stumbling block that can only be overcome by the composer himself or by someone with equal skill and inventiveness. I have adapted only one of my sonatas for a quartet of stringed instruments as I was persistently requested to do so, and I am convinced that I would be at a loss to find anyone who could pull this off as well.” (*Beethoven Briefwechsel* No. 97) The composer’s own appraisal of this issue, which is clearly realized in the string quartet version of op. 14 no. 1, is certainly one of the reasons why we have consulted this arrangement in preparing the present edition. Through its considerably more precise markings of dynamics and articulation in the parts, the transcription offers us a chance to draw conclusions about these indications, which are generally sparing in the piano sonata genre, and unfortunately often sketchy as well. Since the transcription often musically departs from the original, it was clearly impossible to take it into account here; but sometimes the reading in the transcription supplies revealing insights into the interpretation of the piano sonata which we do not wish to keep from the performer.

The editors wish to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly putting copies of the sources at their disposal.

Munich and London, autumn 2006  
Norbert Gertsch · Murray Perahia

## Préface

Le 21 décembre 1799 parut l’annonce suivante dans le *Anhang zur Wiener Zeitung* N<sup>o</sup>. 102 : «Nouvelles musiques que l’on peut se procurer au Magasin d’Art de T. Mollo et Comp.: L. v. Beethoven, 3 [!] Sonates pour Piano. Op. 14 [Prix :] 2 fl. 20 kr.». Il s’agit ici de la seule datation sûre relative à la genèse des deux Sonates pour piano Op. 14. Nous savons donc que l’édition originale des œuvres parut à Vienne fin 1799 – mais bien des incertitudes demeurent quant à la date à laquelle ces deux sonates furent composées. Il existe de nombreuses esquisses concernant la première sonate, datant de 1798, par contre nous n’avons aucun témoignage écrit au sujet de la seconde. Il n’est pas non plus exclu que l’éditeur Mollo et Comp. ait attendu la livraison d’une troisième sonate de Beethoven, comme le prouve cette annonce. A cette époque, la règle était généralement de publier des groupes de trois ou six pièces du même genre, sous un même numéro d’opus. Jusqu’aux environs de 1806, Beethoven observa cet usage dans ses œuvres solistes ou de musique de chambre, comme le prouvent ses Op. 1, 2, 9, 10, 12, 18, 30, 31, 45 et 59. Beethoven aurait-il envisagé, dans un premier temps, d’intégrer à ce groupe d’œuvres la *Grande Sonate*

*pathétique* op. 13, avant de la retirer pour des raisons stylistiques évidentes? Parmi les esquisses des années 1797/98, on trouve en tout cas d'autres essais relatifs à des sonates pour piano qui ne furent jamais repris.

Le *Bureau d'Art et d'Industrie* de Vienne publia en 1802 un arrangement pour quatuor à cordes de la Sonate pour piano op. 14 n° 1, dont la page de titre des parties séparées révèle qu'il a été fait «par Louis van Beethoven arrangé par lui-même». Ce n'est pas un hasard si ce cas assez rare d'un «arrangement» par Beethoven lui-même tombe dans une période où il s'efforçait de «libérer» le marché musical de mauvais arrangements non autorisés. Il fit ainsi publier en date du 30 octobre 1802 la «nouvelle» suivante dans le *Wiener Zeitung*: «Je crois être redevable au public et à moi-même d'annoncer publiquement que les deux Quintettes en Ut majeur et en Mi majeur, dont l'un (tiré d'une symphonie [Op. 21] de ma plume) paru à Vienne chez M. Mollo, et l'autre (tiré du Septuor bien connu, Op. 20, de ma plume), paru à Leipzig chez M. Hofmeister, ne sont pas des quintettes originaux, mais des transcriptions faites à la demande de MM. les Editeurs. – Les arrangements sont quelque chose contre laquelle un auteur ne peut s'élever que vaine-

ment de nos jours (à notre affreuse époque de la mode des transcriptions), mais on peut au moins exiger de bon droit que les éditeurs l'indiquent sur la page de titre, afin que l'honneur de l'auteur soit préservé, et que le public ne soit pas induit en erreur. – Ceci, pour éviter à l'avenir de tels faux-pas.» Dans son propre arrangement de l'Op. 14 n° 1, Beethoven voulait donc donner le bon exemple. Il écrit de même dans une lettre du 13 juillet 1802 à Breitkopf & Härtel: «La fureur peu naturelle que l'on a de vouloir transplanter même des pièces pour piano sur des instruments à cordes, instruments tellement opposés les uns aux autres, devrait cesser. Je soutiens fermement que seul Mozart pouvait transcrire lui-même ses œuvres de piano pour d'autres instruments, de même que Haydn – et sans vouloir me situer dans la lignée de ces deux grands hommes, je soutiens qu'il en va de même de mes sonates pour piano, mais comme non seulement des passages entiers doivent être supprimés ou modifiés, il faut de plus faire des ajouts, et c'est là que se trouve l'objet du scandale. Pour le surmonter, il faut soit être soi-même le maître ou tout au moins avoir la même habileté et inspiration que lui. – J'ai transformé une seule sonate de ma plume en quatuor pour i.[nstruments] à

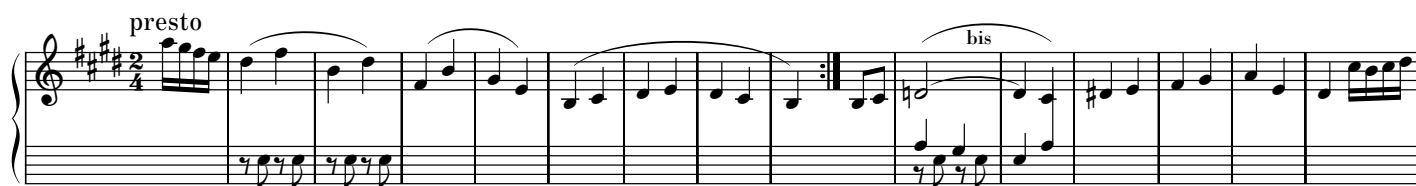
c.[ordes], cédant à l'insistance, et je sais avec certitude que personne d'autre ne pourra facilement m'imiter.» (*Beethoven Briefwechsel* n° 97) Cette revendication du compositeur, qui est naturellement réalisée dans la version pour quatuor à cordes de l'Op. 14 n° 1, n'est pas la seule raison pour laquelle cette version a été incluse dans la présente édition, à titre comparatif. La transcription, grâce aux détails fournis dans les parties séparées, concernant la dynamique et l'articulation, permet – par comparaison – d'éclaircir les problèmes dus au manque d'indications dans la sonate pour piano originale. La transcription suit toutefois très souvent un chemin propre, qui ne permet pas d'adaptation dans la présente édition – mais il arrive que la lecture de la transcription fournisse des renseignements importants pour l'interprétation de la sonate pour piano, que nous ne voulons pas cacher aux musiciens.

Les éditeurs remercient les bibliothèques citées dans les remarques (*Bemerkungen/Comments*) pour avoir mis à leur disposition les copies des sources indispensables à la préparation de la présente édition.

Munich et Londres, automne 2006  
Norbert Gertsch · Murray Perahia



„Kafka Skizzenbuch“ (British Library), fol. 121r



in gis moll E dur adagio  $\frac{6}{8}$  tel takt.

Nachdem Beethoven bereits verschiedene Entwürfe zur Exposition des 1. Satzes von Op. 14 Nr. 1 niedergeschrieben hatte und bevor er zwei weitere vollständige Versionen begann, notierte er überraschend zunächst seine Vorstellungen zu den anderen Sätzen: ein langsamer Satz Adagio, 6/8 in E-dur, und ein Presto-Finale (mit einer Modulation zu gis-moll), dessen erste Takte oben abgebildet sind.

Welchen Einfluss diese allgemeinen Ideen hatten, wird nicht unmittelbar klar. Ein Abschnitt in der darauf folgenden Skizze, der sich direkt auf die Passage im Anschluss an die Reprise des 1. Satzes bezieht (T. 103–112), fällt jedoch auf (siehe Notenbeispiel S. VII). Darin notiert Beethoven das Hauptmotiv im hohen Extrem der Tastatur, den Bass in Tonleitern im tiefen, in C-dur (!), eine übermäßige Sext erreichend und dann zu H-dur auflösend.

Hier zeigt sich eine bisher in den Skizzen nicht erreichte emotionale Dimension. Sie steht im Kontrast zu den vorangehenden ruhigen, zurückhaltenden und durchdachten Ausarbeitungen und deutet einen mehr leidenschaftlichen und beunruhigenden Sog an. Ich vermute, dass Beethoven diese Stelle zum Anlass nahm, die Idee zum langsamen Satz von 6/8-Adagio in E-dur zu 3/4-Allegretto in e-moll (zwei Takte jetzt einen Takt ersetzend) umzuarbeiten. Den oben beschriebenen harmonischen Plan nutzte er als Richtschnur für den ganzen Satz. Besonders auffällig ist die beide Sätze verbindende Übereinstimmung der Eröffnungstakte (e–dis–e) in den Allegretto-Skizzen (und der endgültigen Version).

After completing various drafts of the exposition for the 1<sup>st</sup> movement of op. 14 no. 1 and before starting two more complete versions, Beethoven suddenly put down both in notes and words, briefly, how he envisaged the other movements: an Adagio slow movement, 6/8 in E major, and a Presto finale (with a modulation to g $\sharp$  minor) whose opening measures we see above.

It is not immediately apparent how these general ideas affected him, but one passage in the ensuing sketch stands out that is for the section directly following the recapitulation in the 1<sup>st</sup> movement (meas. 103–112). In this passage (see music example page VII), the main motive is at the high extreme of the keyboard with the bass at the other extreme, in scales, all in C major (!) harmony reaching an augmented 6<sup>th</sup> and then resolving to B major.

This sounded an emotional note, not yet heard in any of the previous sketches, providing a contrast to the calm, restrained and thoughtful working out used up until now and suggesting a more passionate and disturbing undertone. I think it is with this in mind that Beethoven changed the idea of the slow movement from a 6/8 Adagio in E major into a 3/4 Allegretto in E minor (two bars equalling the former single bar) using the harmonic plan described above as a motivating guide throughout the movement. What is especially striking is that the opening bars of the Allegretto sketches (and the final version) use the same notes (e–d $\sharp$ –e) as the closing bars of preceding 1<sup>st</sup> movement sketches, thus

Après avoir noté diverses esquisses pour l'exposition du 1<sup>er</sup> mouvement de son op. 14 n° 1 et avant d'en commencer deux autres versions complètes, il consigna tout d'abord, ses idées concernant les autres mouvements, en musique et en paroles: un mouvement lent Adagio, 6/8, en Mi majeur, et un final Presto (avec une modulation en sol $\sharp$  mineur), dont les premières mesures sont reproduites ci-dessus.

On ne sait pas exactement quelle fut l'influence exercée par ces idées générales. Mais on remarque une section dans l'esquisse suivante, qui se rapporte directement au passage faisant suite à la reprise du 1<sup>er</sup> mouvement (mes. 103–112). Beethoven y note le motif principal dans la partie la plus aiguë du clavier, la basse dans les degrés les plus graves, en gammes d'Ut majeur (!), allant jusqu'à la sixte augmentée, et revenant ensuite en Si majeur (voir page VII).

On découvre ici une dimension émotionnelle inconnue jusqu'alors dans les esquisses. Elle contraste fortement avec les élaborations antérieures, tranquilles, retenues et réfléchies, et laisse percevoir une aspiration plus passionnée, inquiétante. Je pense que c'est pour cette raison que Beethoven, changea d'idée en ce qui concerne le mouvement lent et le transforma d'Adagio 6/8 en Mi majeur en Allegretto 3/4 en mi mineur (deux mesures remplaçant une mesure de la première version). Il reprit le plan harmonique décrit plus haut comme ligne directrice pour tout le mouvement. On remarque plus particulièrement la simi-



tigen Version) mit den Schlusstakten der vorangehenden Skizzen zum 1. Satz. Nach den Entwürfen zum Allegretto widmete sich Beethoven dann der Durchführung des 1. Satzes, denselben Plan variierend und ausweitend.

Beethovens erste Ideen lassen nur selten die Magie erahnen, die er in ihnen fand, aber sie stellen den Kernpunkt seiner Gedanken dar und können ihre Entwicklung erklären helfen. Zum Beispiel bei der oben abgebildeten Skizze zum Presto-Finale: Hier nutzt er in T. 5–8 das Hauptmotiv (h–e) des 1. Satzes und schlägt so den Bogen über die gesamte Sonate. Wenn Beethoven erst seine weitreichenden Ideen verarbeitet hat, beeinflussen sie alle Details, und in einer wunderbaren Balance wirken die Details wiederum auf die größeren Formen ein.

relating both movements directly: After sketching the Allegretto, he went back to working out the development of the 1<sup>st</sup> movement, varying and expanding this same plan.

Beethoven's first ideas rarely foretold the magic he would find within them, but they reveal the kernel of his thought and can be a guide to its evolution. Appropos the Presto finale sketched above, we see him, in meas. 5–8, using the main motive (b–e) of the 1<sup>st</sup> movement, thus thinking to unify the entire sonata. One feels that once Beethoven has processed his far-reaching ideas, they affect all the details and by some wonderful balance the details also affect the longer plans.

litude entre les premières mesures des deux mouvements (mi-ré#-mi) dans les esquisses de l'Allegretto (et la version définitive) et les mesures finales de l'esquisse précédente du 1<sup>er</sup> mouvement, variant et développant le même plan.

Les premières idées de Beethoven laissent difficilement pressentir la magie qu'il y décèle, mais elles représentent le noyau central de ses pensées et permettent de mieux expliquer leur évolution. Par exemple dans l'esquisse du final Presto représentée ci-dessus: il utilise dans les mes. 5–8 le motif principal (si-mi) du 1<sup>er</sup> mouvement et établit ainsi une grande corrélation au sein de la sonate dans son entier. Lorsque Beethoven utilise ses vastes idées, elles exercent leur influence sur tous les détails, et les détails font à leur tour jouer un équilibre merveilleux sur les grandes lignes de l'œuvre.

Murray Perahia



„Kafka Skizzenbuch“ (British Library), fol. 121v