

SONATE

1

Der Freyin Dorothea Ertmann, geborne Graumann, gewidmet
Komponiert 1816

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung - Allegretto, ma non troppo

Opus 101

5 *poco ritardando* - - - *a tempo*
cresc. - - - *mezzo f*

11 *dim.* *cresc.* *dim.*

17 *cresc.* - - - *p* *cresc.* - - - *p*

23 *cresc.* - - - *f* *p* *espressivo e semplice*

29 *pp*

35

41

46

51

56

61

cresc. *f* *p* *f* *p* *cresc.*

molto espressivo

p *cresc.*

mezzo forte *dimin.*

*) Im Autograph hier Bleistiftübergang \Rightarrow bis Taktende.
 \Rightarrow extending to end of measure added in pencil in the autograph.
 Dans l'autographe, l'addition au crayon \Rightarrow jusqu'à la fin de la mesure.

**) So in Autograph; in Originalausgabe:
 Thus in the autograph; Original Edition has:
 Ainsi dans l'autographe; dans l'édition originale:

67

73

79

85

91

97

cresc.

ff

dim.

cresc.

p

ritar - - - dan - - - do.

*) Position des Zeichens nach Autograph; in Originalausgabe T. 96 zwei Achtel und T. 97 ein Achtel später.
 **) *p* nur im Autograph, nicht in Originalausgabe.

*) The positioning of this sign follows the autograph; in the Original Edition two eighth notes later in M. 96, one eighth note later in M. 97.
 **) *p* only in the autograph, not in the Original Edition.

*) Position du signe dans l'autographe; dans l'édition originale mes. 96 deux croches, et mes. 97 une croche plus tard.
 **) *p* seulement dans l'autographe, pas dans l'édition originale.

Vorwort

Im Sommer 1815, wenige Wochen nach der Veröffentlichung seiner Klaviersonate Op. 90 im Verlag S. A. Steiner in Wien, notierte Ludwig van Beethoven im sogenannten „Scheide“-Skizzenbuch seine ersten Gedanken zu einer weiteren Komposition dieser Gattung. Doch sollte sich das Erscheinen der neuen Sonate – des späteren Opus 101 – bis Februar 1817 hinziehen. Veröffentlicht wurde auch sie bei Steiner, der viel zu früh, schon im April 1816, Werbung für das Werk gemacht hatte (in seinem Verzeichnis Nr. IV, das laut *Wiener Zeitung* am 3. April 1816 erschienen war). Der Verlag war aber in diesem Fall nicht für die Verspätung verantwortlich: Steiner erhielt Beethovens Stichvorlage erst um die Jahreswende zu 1817, und obwohl die Druckfahnen vor der Veröffentlichung auf Beethovens Wunsch mehrere Korrekturgänge durchliefen, erschien das Werk dank Steiners Engagement kaum zwei Monate später. Der Grund für die Verzögerung war hier vielmehr beim Komponisten selbst zu suchen.

Am 9. Juni 1815 endete der Wiener Kongress, jenes politische Ereignis historischen Ausmaßes, das in der Metropole Gesandte aus ganz Europa versammelte und zu den entscheidenden Etappenzielen der Verhandlungen auch die höchsten Machthaber in die Stadt lockte. Beethoven war Mitgestalter des kulturellen Rahmenprogramms und feierte am 29. November 1814 seinen größten öffentlichen Triumph in einem Konzert, das einem Staatsakt glich. „Der sämtliche allerhöchste Hof, die anwesenden Souveraine und fremden Monarchinnen, Prinzen und Prinzessinnen“ saßen im Publikum (*Wiener Zeitung*, 30. November 1814). Zur Aufführung kamen unter anderem die Kantate *Der glorreiche Augenblick* Op. 136 und das Orchesterwerk *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* Op. 91, beides Gelegenheitskompositionen, deren „Ruhm“ das Ende des Wiener Kongresses nicht überdauerte. Man kann heute nur vermuten, dass diese Diskrepanz zwischen öffentli-

chem Erfolg und fehlender Nachhaltigkeit der Werke bei Beethoven mitverantwortlich für einen beginnenden Umdenkungsprozess war. Denn gerade diese Zeit gilt heute als der Wendepunkt zu Beethovens Alterswerk, das etwa die fünf „späten“ Sonaten Op. 101, 106 und 109–111 hervorbrachte. Das Erarbeiten dieses Spätstils in den Jahren 1816/1817 ist unter anderem im erwähnten „Scheide“-Skizzenbuch dokumentiert, das heute nur noch in Teilen überliefert ist: Neben Skizzen zu Op. 101 finden sich dort vor allem solche zur eindeutig dem Spätstil zugehörigen Sonate für Violoncello und Klavier Op. 102 Nr. 2 und zum Liederzyklus *An die ferne Geliebte* Op. 98, aber auch umfangreiche Notierungen zum nie vollendeten „sechsten“ Klavierkonzert in D-dur und zum abgebrochenen Projekt eines Klaviertrios in f-moll. Das Skizzenbuch enthält darüber hinaus Aufzeichnungen in d-moll, in denen die erst 1823/1824 ausgearbeitete 9. Symphonie Op. 125 aufscheint. Außerdem beschäftigte sich Beethoven – mehr aus finanziellen Gründen – mit Aussetzungen einiger Schottischer Lieder und schmiedete im Winter 1815/1816 neue Opernpläne, die sich nicht verwirklichten.

Beethoven arbeitete an diesen Kompositionsprojekten nicht kontinuierlich vom Entwurf bis zur Vollendung, sondern legte zum Beispiel die ersten Notate zum ersten und letzten Satz von Op. 101 aus dem Sommer 1815 monatelang zur Seite, um sich anderen Werken zu widmen. Im Mai 1816 wurde die Arbeit an der Sonate erneut abgebrochen, nun zugunsten des f-moll-Trios. Erst im November des Jahres begann er schließlich, das heute erhaltene Autograph niederzuschreiben. Es handelt sich hier bereits um eine Reinschrift des Werkes, der mehrere Vorstufen vorangingen. Die Komposition war allerdings durchaus nicht fertig gestellt, vielmehr ist auch dieses Autograph noch übersät mit Ergänzungen und Korrekturen bis hin zu vereinzelt Streichungen und Neunotierungen ganzer Phrasen oder Takte. Es war vermutlich Beethovens bester Kopist, Wenzel Schlemmer, der nun um die Jahreswende 1816/1817 ei-

ne Stichvorlage nach dem Autograph herstellte, die anschließend an den Verlag ging (siehe hierzu und zu weiteren Details das *Nachwort* von Sieghard Brandenburg in der Faksimile-Ausgabe des Autographs der Sonate Op. 101, erschienen 1998 im Henle Verlag, HN 3211. Vorliegendes *Vorwort* ist diesem *Nachwort* sehr verpflichtet).

In den folgenden Drucklegungsprozess war Beethoven – wie oben schon erwähnt – dann recht intensiv eingebunden. In mehreren Briefen an Tobias Haslinger, der damals bei Steiner beschäftigt war und wohl die Herausgabe der Sonate verlagsintern betreute, bittet Beethoven um Übersendung der nächsten Korrekturfahnen oder sendet seine Durchsichten zurück an den Verlag. Leider lassen sich die undatierten Briefe kaum in eine eindeutige chronologische Reihenfolge bringen. Es muss sich aber um mindestens zwei, wohl eher drei oder vier Korrekturdurchgänge mit Beethovens Beteiligung gehandelt haben. Dies sagt leider wie immer wenig über die Qualität der Lesung durch den Komponisten aus. Tatsache ist aber, dass Beethoven in den Fahnen und wohl auch in der Stichvorlage – diese Dokumente sind nicht erhalten – recht intensiv ändernd in den Notentext eingriff, ohne dies im Detail in das erhaltene Autograph zurück zu übertragen (zu einem besonders prominenten Beispiel siehe Murray Perahias Ausführungen im Anschluss an das Vorwort und den Kommentar zum 3. Satz T. 19 in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes). Auf der Basis dieses Befundes wird die Originalausgabe bei Steiner zur Hauptquelle unserer Edition. Im Einzelfall war zu bewerten, ob vom Autograph abweichende Lesarten auf Unachtsamkeiten des Stechers oder bewusstes Eingreifen Beethovens zurückzuführen sind. Schwierig zu entscheiden war dabei, ob die Bleistifteintragungen im Autograph teilweise erst nach Erscheinen der Originalausgabe vorgenommen oder in einem späteren Korrekturprozess in den Fahnen wieder rückgängig gemacht wurden (vgl. z. B. die Fußnote zum 1. Satz T. 51).

In der erwähnten Korrespondenz mit Tobias Haslinger werden über den Pro-

zess der Drucklegung hinaus zwei interessante Themenbereiche diskutiert. Beethoven bittet im Januar 1817: „im letzten Stück wünsche ich, daß bey der Stelle wo das Contra E eintritt bey den 4 accorden die Buchstaben hinzugesetzt werden [3. Satz, T. 223 ff.]“ (*Briefwechsel Gesamtausgabe* Nr. 1067). Damit reagiert er ohne Zweifel auf eine sich in diesen Jahren verstärkende Tendenz der Klavierbauer, den Tonumfang der Instrumente von F_1 auf C_1 um eine Quart nach unten zu erweitern. Wir wissen zwar nicht, ob Beethoven selbst ein solches Instrument besaß. Nachweislich bauten jedoch die Firmen Streicher 1807 (Beethoven war mit Nannette Streicher recht eng befreundet) und Brodmann 1810 in Wien erste Klaviere mit der zusätzlichen Quart (siehe Michael Litcham, *The Stringing, Scaling and Pitch of Hammerflügel built in the Southern German and Viennese Traditions 1780–1820*, München–Salzburg 2000, Bd. 2, S. 3 und 7). Beethoven setzt den Dominantton E_1 in der A-dur-Sonate nicht *en passant* ein, sondern bringt ihn erstmals am musikalischen Höhepunkt des gesamten Werks, dem Orgelpunkt-Ende der Durchführungsfuge, unmittelbar vor Beginn der Reprise. Auch wenn Tobias Haslinger aus Platzgründen schließlich nur den ersten Akkord im Bass entsprechend bezeichnen ließ, so könnte diese „Markierung“ musikalisch nicht besser gewählt sein. (Dass Beethoven die Niederschrift der Note mit ihren vier Hilfslinien im Autograph zunächst nebenbei übte, sei hier nur der Vollständigkeit halber als kleines Kuriosum erwähnt.)

Intensivere Diskussionen gab es aber auch um die Wortwahl auf dem Titelblatt des Druckes. Steiner wollte mit Beethovens Sonate eine neue Publikationsreihe seines Verlags eröffnen, das *Musée Musical des Clavicinistes* (sic!), in das „musikalische Produkte von anerkanntem Werthe, Compositionen, die sich durch ästhetisch reinen, mit Kunst, Anmuth und Klarheit ausgeführten Tonsatz vorzüglich auszeichnen“, aufgenommen würden (so formuliert in einer den Notenseiten der Originalausgabe vorgeschalteten Anzeige). Beethoven be-

stand nun darauf, den Wortlaut der Titelblätter (eines für die Reihe, eines für die Sonate) in der weiterhin üblichen höfischen Sprache Französisch, daneben aber auch in Deutsch zu bringen. Dabei bereitete ihm die Übersetzung des dem Italienischen entstammenden *Piano-Forte* besondere Probleme. „Hämmer-Klavier ist sicher Deutsch ohnehin ist die Erfindung auch deutsch, gebt Ehre dem Ehre gebührt“, schreibt er im Januar 1817 an Tobias Haslinger. Doch blieben ihm Zweifel, ob nicht besser „Tasten Flügel“, „Hammer-Klavier“ oder „Hammer-Flügel“ zu wählen sei. Unter Hinzuziehung eines Sprachspezialisten wurde schließlich am 23. Januar 1817 beschlossen, in Zukunft „Hammer-Klavier“ zu verwenden (*Briefwechsel Gesamtausgabe* Nr. 1071). Diese Bezeichnung ist uns allerdings bekanntermaßen heute nur noch für die Folge-sonate Op. 106 geläufig.

In den Bereich des Kuriosen ist schließlich auch Beethovens unerfüllter Wunsch zu verbannen, auf dem Titelblatt der Komposition den Beinamen „die Schwer zu Exequierende Sonate in A“ zu drucken, „denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß etc“ (*Briefwechsel Gesamtausgabe* Nr. 1061). Hier reagierte Beethoven humorvoll – aber nicht ohne Hintersinn – auf einen Bericht der *Wiener Allgemeinen Musikzeitung* vom 9. Januar 1817, die seine Symphonie Op. 92 respektvoll als „schwer zu exequierende Sinfonie aus A dur“ bezeichnet hatte. Der Widmungsträgerin Dorothea Ertmann (1781–1849), einer hervorragenden, zu Beethovens Musikerfreunden zählenden Wiener Pianistin, wird die Sonate jedoch wohl kaum Schwierigkeiten bereitet haben.

Die Herausgeber danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien. Julia Ronge und Kurt Dorfmueller gilt besonderer Dank für Detailauskünfte.

München und London, Frühjahr 2007
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

A few weeks after his Piano Sonata op. 90 had been issued by the Viennese publisher S. A. Steiner in summer 1815, Ludwig van Beethoven wrote down his first ideas for another such composition in the so-called “Scheide Sketchbook”. Yet the new sonata – later opus 101 – did not actually appear until February 1817. This work was also published by Steiner, who had already begun to advertise it, much too early, in April 1816 (in his *Verzeichnis Nr. II*, which according to the *Wiener Zeitung* appeared on 3 April 1816). In this case, however, the publisher was not at fault: Steiner did not receive the engraver’s model until the turn of the year 1816/1817, and in accordance with Beethoven’s wishes there were several proofreading phases before the work was printed. Nevertheless it was published only two months later thanks to Steiner’s commitment. On this occasion it was the composer who was responsible for the delay.

The Congress of Vienna ended on 9 June 1815. It was a political event of such historic significance that envoys from all over Europe convened in the metropolis, and even the most distinguished rulers flocked to the city when important milestones were reached. Beethoven helped shape the cultural programme of events surrounding the Congress, and on 29 November 1814 he celebrated his greatest public triumph in a concert that resembled a state occasion. The audience included “all of the noblest members of the court, the attendant sovereigns and foreign monarchs, princes and princesses” (*Wiener Zeitung*, 30 November 1814). Amongst the works performed were the cantata *Der glorreiche Augenblick* op. 136 and the orchestral work *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91, both of which were occasional compositions whose popularity did not outlast the end of the Congress. Today we can only conjecture whether the discrepancy between the works’ public success and

their short-lived nature was partly responsible for the beginning of a change in Beethoven's creative thinking. For it is precisely this time that is now considered to mark the turning point to Beethoven's "late" works, which include the last five sonatas opp. 101, 106 and 109–111. The genesis of this late style in the years 1816/1817 is documented, among other places, in the "Scheide Sketchbook", which has only survived in parts. Aside from sketches to op. 101 there are many for the Sonata for Violoncello and Piano op. 102 no. 2, which clearly belongs to Beethoven's late style, and for the song cycle *An die ferne Geliebte* op. 98. The sketchbook also contains extensive entries for an unfinished "sixth" piano concerto in D major, and for a projected piano trio in F minor which was likewise never completed. In addition there are some ideas in D minor, which are later to be found in the Ninth Symphony op. 125 from 1823/1824. Beethoven also arranged several Scottish songs – mainly due to financial reasons – and in winter 1815/1816 was busy with new opera schemes which never came to fruition.

Beethoven did not continuously work on these compositional projects from their genesis to their completion. In the case of op. 101, he put aside his initial notations for the first and last movements dating from the summer of 1815 for months on end, in order to devote time to other compositions. In May 1816 he once again broke off work on the sonata, this time turning his attention to the trio in F minor. It was only in November of that year that he finally began to write down the surviving autograph. It is already a fair copy of the work, which was preceded by several preliminary drafts. The composition was, however, certainly not in its final form; the autograph score is still strewn with additions and corrections, including several crossings out with whole phrases or bars rewritten. It was probably Beethoven's best copyist, Wenzel Schlemmer, who made an engraver's model of the autograph at the turn of 1816/1817. This was then sent to the publisher (for more information and

further details please refer to Sieghard Brandenburg's *Commentary* to the facsimile edition of the autograph of the Sonata op. 101 published by Henle in 1998, HN 3211. This *Preface* owes a great deal to that *Commentary*).

As mentioned earlier, Beethoven was very closely involved in the ensuing printing process. He asks for the next proofs to be sent or returns his revisions to the publisher in several letters to Tobias Haslinger, who was employed by Steiner at the time and seems to have been put in charge of publication of the sonata. Unfortunately it is virtually impossible to put the undated letters in chronological order. Yet there must have been at least two, but more probably three or four correction stages in which Beethoven was involved. As always, this unfortunately does not give us any insight into the quality of the composer's proofreading. However, it is certain that Beethoven made quite a few changes to the musical text both in the proofs and probably also in the engraver's model – these documents are no longer extant – without transferring these changes in detail to the surviving autograph. (For a particularly notable example see Murray Perahia's comments following the preface, and the note to M. 19 of the 3rd movement in the *Commentary* at the end of this volume.) It is on account of these findings that Steiner's first edition is treated as the primary source for our edition. In individual cases it has been necessary to decide whether readings which differ from those in the autograph are due to an engraver's mistake or to a conscious alteration on the part of the composer. It is particularly difficult to determine whether some of the pencil entries in the autograph score were made only after the original edition had been published, or whether they were rescinded in a later correction phase in the proofs (cf. for example the footnote to M. 51 in the first movement).

Two further topics of interest are discussed in the above-mentioned correspondence with Tobias Haslinger. In January 1817 Beethoven writes "in the last movement, where the low E appears in the 4 chords, I should like these let-

ters to be added" [3rd movement, M. 223 ff.] (letter no. 1067 in *Briefwechsel Gesamtausgabe*). Without a doubt, this was a reaction to the increasing tendency of piano-makers at the time to expand the lower range of their instruments by a fourth, from F_1 to C_1 . Although we do not know whether Beethoven owned such an instrument, we know that in Vienna both Streicher in 1807 (Beethoven was a close friend of Nannette Streicher) and Brodmann in 1810 began making pianos with the additional fourth (see Michael Latcham, *The Stringing, Scaling and Pitch of Hammerflügel built in the Southern German and Viennese Traditions 1780–1820*, Munich–Salzburg 2000, vol. 2, pp. 3 and 7). Beethoven does not use the dominant E_1 in the A major sonata on a whim. He introduces it for the first time at the musical climax of the work, as a pedal point at the end of the fugal development just before the onset of the recapitulation. Even if in the end Tobias Haslinger only thus marked the first chord in the bass due to lack of space, from a musical standpoint this "marking" could not have been chosen more appropriately. (The fact that Beethoven first of all practised writing this note with its four ledger lines in empty staves in the autograph is an interesting aside.) There were even more lengthy discussions regarding the wording on the title page of the edition. Steiner wanted Beethoven's sonata to introduce a new series of publications, the *Musée Musical des Clavicinistes* (sic!), in which only "musical products with a recognizable worth, compositions which distinguish themselves through their aesthetically pure and artistically impeccable workmanship executed with artistry, clarity and grace" were to be included (according to an advertisement which preceded the first page of music in the original edition). Beethoven now insisted that the wording on the title pages (one for the series, one for the sonata) in French, the language which was still common at court, also be included in German. However, the translation of the Italian term *Piano-Forte* posed certain problems. "Hämmer-Klawier is certain-

ly German, and in any case the invention itself is German. Honour to whom honour is due”, he wrote to Tobias Haslinger in January 1817. Yet he remained uncertain whether to choose “Tasten Flügel”, “Hammer-Klavier” or “Hammer-Flügel”. After consulting a language specialist, on 23 January 1817 he finally decided to use the term “Hammer-Klavier” in future (letter no. 1071 in *Briefwechsel Gesamtausgabe*). However, today we only associate this term with the piano sonata that followed, op. 106.

One last point worth mentioning is Beethoven’s supposed desire to have the subtitle “Sonata of Difficult Execution in A major” printed on the title page of the composition, “because whatever is difficult is also beautiful, good, great, and so forth.” (letter no. 1061 in *Briefwechsel Gesamtausgabe*). In this case, Beethoven is reacting with humour – but not without some grain of truth – to an article in the *Wiener Allgemeine Musikzeitung* from 9 January 1817, in which his Symphony op. 92 had respectfully been referred to as “Symphony of Difficult Execution in A major”. The sonata would certainly have presented few problems to its dedicatee, Dorothea Ertmann (1781–1849), who was an excellent Viennese pianist and one of the composer’s musical friends.

The editors extend their thanks to the libraries mentioned in the *Comments* for kindly providing copies of the sources. We also wish to express our particular gratitude to Julia Ronge and Kurt Dorf-müller for supplying some detailed information.

Munich and London, spring 2007
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

A l’été 1815, quelques semaines après la publication de sa sonate pour piano op. 90 chez l’éditeur S. A. Steiner à Vienne, Ludwig van Beethoven déposait dans son livre d’esquisses dit «Scheide-Skizzenbuch» ses premières idées en vue d’une autre composition relevant de ce même genre. La publication de la nouvelle sonate – le futur Opus 101 – ne devait aboutir cependant qu’en février 1817. Elle parut également chez Steiner, qui en avait annoncé la publication, dès le mois d’avril 1816, bien trop tôt (en l’occurrence dans son Catalogue n° IV, qui selon la *Wiener Zeitung* avait été publié le 3 avril 1816). Mais dans le cas présent, l’éditeur ne portait pas la responsabilité de ce retard: Steiner ne reçut le modèle de gravure qu’au seuil de l’année 1817 et, bien que les épreuves d’imprimerie aient fait l’objet, à la demande de Beethoven, de plusieurs trains de correction, l’œuvre parut à peine deux mois plus tard, grâce à la persévérance de Steiner. Les raisons de ce retard incombaient en effet au compositeur.

Le 9 juin 1815 s’achevait le Congrès de Vienne, un événement politique d’une ampleur historique considérable qui avait réuni dans la métropole viennoise des ambassadeurs venus de toute l’Europe et qui avait attiré lors des sessions décisives de ces négociations les hommes les plus puissants de l’époque. Beethoven avait participé à la conception des manifestations culturelles et connut le 29 novembre 1814 son plus grand triomphe public lors d’un concert qui prit le tour d’une véritable cérémonie officielle. Le public était composé «des personnalités les plus éminentes de la cour, les souverains présents, monarques, princes et princesses étrangers» (*Wiener Zeitung*, 30 novembre 1814). Parmi les œuvres mises au programme figurait la cantate *Der glorreiche Augenblick* (L’Instant glorieux) op. 136 et la page orchestrale *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* (La Victoire de Wellington ou La Bataille de Victoria)

op. 91 – deux compositions de circonstance dont la «gloire» ne devait pas survivre à la fin du Congrès de Vienne. Vu d’aujourd’hui, il semble bien que le gouffre entre le succès public que connaissent ces œuvres et l’impossibilité de se maintenir au répertoire, avait contribué à nourrir chez Beethoven un processus de remise en question. C’est précisément à cette époque que l’on situe aujourd’hui le tournant où s’amorce l’œuvre de vieillesse du compositeur, à savoir les cinq «dernières» sonates, op. 101, 106 et 109–111. L’élaboration de ce dernier style au cours des années 1816/1817 est documentée en autres par le «Scheide-Skizzenbuch», du moins par ce que l’on en conserve: outre les esquisses de l’op. 101, ce livre contient également celles de la Sonate pour violoncelle et piano op. 102 n° 2, et le cycle de lieder *An die ferne Geliebte* op. 98 – qui relèvent l’un et l’autre indiscutablement de cette ultime manière –, mais également un vaste corpus d’annotations en vue d’un «sixième» concerto pour piano en Ré majeur, demeuré inachevé, et du projet abandonné d’un trio avec piano en fa mineur. Ce livre contient en outre des esquisses en ré mineur, parmi lesquelles apparaît la Neuvième symphonie op. 125 qui ne sera mise en forme qu’en 1823/1824. Beethoven avait en outre rédigé à cette époque des accompagnements pour quelques mélodies écossaises – mais pour des raisons financières avant tout – et avait conçu au cours de l’hiver 1815/1816 de nouveaux projets d’opéras qui ne se réalisèrent point.

Beethoven ne travailla pas de manière continue à ces projets de composition, de leur esquisse jusqu’à leur achèvement: ainsi, par exemple, il écarta durant plusieurs mois les premières notations pour le premier et le dernier mouvement de l’op. 101 de l’été 1815, pour se consacrer à d’autres œuvres. En mai 1816 il interrompit à nouveau ce travail pour se consacrer au Trio en fa mineur. Ce n’est qu’en novembre de cette année qu’il commença à rédiger l’autographe aujourd’hui conservé. Il s’agit déjà, en l’occurrence, d’une copie au propre de l’œuvre, elle-même précédée de plu-

sieurs étapes. La composition n'était cependant pas encore à l'état d'achèvement, car cet autographe est encore parsemé d'additions et de corrections, voire suppression ou réécriture de mesures ou de groupes de mesures. C'est sans doute Wenzel Schlemmer, le meilleur des copistes de Beethoven, qui réalisa fin 1816/début 1817 un modèle de gravure d'après l'autographe qui fut ensuite adressé à la maison d'édition (voir sur ce point et pour d'autres détails la Postface [*Nachwort*] de Sieghard Brandenburg à l'édition fac-similé de l'autographe de la Sonate op. 101, éditée en 1998 chez Henle Verlag, HN 3211. La présente *Préface* a largement puisé dans cette *Postface*).

Beethoven a été fortement impliqué dans les étapes ultérieures du processus d'impression. Dans plusieurs lettres à Tobias Haslinger, qui était alors employé chez Steiner et qui avait sans doute supervisé, au sein de l'entreprise, l'édition de l'œuvre, Beethoven demande à relire les prochaines épreuves ou retourne ses corrections à l'éditeur. Il est malheureusement impossible de restituer très précisément la chronologie de ces lettres non datées. Mais Beethoven contribua au moins à deux, sinon à trois, voire quatre trains de correction. Tout cela, comme d'habitude, ne nous renseigne guère cependant sur la qualité des corrections effectuées par le compositeur. Mais, de fait, le compositeur est intervenu massivement, à la fois sur les épreuves, mais aussi sur le modèle de gravure (ces documents ne sont pas conservés), pour modifier le texte musical, mais sans toutefois reporter cela sur l'autographe qui nous est parvenu (pour un exemple particulièrement représentatif, voir les explications de Murray Pezrahia à la suite de la *Préface* et le commentaire concernant la M. 19 du troisième mouvement dans les *Bemerkungen/Comments* à la fin de ce volume). Sur la base de ces évidences, l'édition originale de Steiner a servi de source principale pour la présente édition. Dans le détail il convenait d'évaluer si les variantes par rapport à l'autographe étaient dues à l'inattention du graveur ou à une intervention délibérée de Beethoven. Ce fai-

sant, il est difficile de décider si certaines des annotations au crayon qui figurent sur l'autographe ont été ajoutées après la parution de l'édition originale ou si ces éventuelles corrections ont été annulées sur épreuve lors d'une étape de correction ultérieure (voir p. ex. la note en bas de page relative au 1^{er} mouvement, M. 51).

Dans la correspondance avec Tobias Haslinger dont il a été question plus haut, la discussion aborde, au-delà des étapes de la mise sous presse, deux types de problèmes particulièrement intéressants. Beethoven demande au mois de janvier 1817: «dans le dernier morceau, je souhaite qu'à l'endroit où intervient le Mi grave aux quatre accords, l'on ajoute les lettres [3^e mouvement, M. 223 et ss.]» (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, n° 1067). Il y a là, sans aucun doute, une réaction à la tendance dominante que l'on observe au cours de ces années chez les facteurs de piano à étendre l'ambitus des instruments d'une quarte vers le grave, de *Fa*₁ à *Ut*₁. Certes, nous ne savons pas si Beethoven possédait lui-même un tel instrument. Mais il est attesté qu'en 1807 et 1810, les firmes Streicher (Beethoven entretenait d'étroites relations d'amitié avec Nannette Streicher) et Brodmann avaient respectivement construit à Vienne les premiers pianos avec cette quarte supplémentaire au grave (voir Michael Latham, *The Stringing, Scaling and Pitch of Hammerflügel built in the Southern German and Viennese Traditions 1780–1820*, München–Salzburg 2000, vol. 2, p. 3 et 7). Ce n'est d'ailleurs pas à n'importe quel endroit que Beethoven introduit, dans la Sonate en La majeur, le degré de la dominante *Mi*₁, mais précisément, et pour la première fois, au point culminant de l'œuvre, à savoir dans la section finale en forme de point d'orgue sur laquelle s'achève le développement fugué, juste avant le début de la réexposition. Même si, pour des raisons de place, Tobias Haslinger n'a ajouté en définitive cette lettre qu'au premier accord, ce «marquage» musical ne pouvait être mieux choisi. (Signalons ici, à titre de curiosité et pour être exhaustifs, que, dans l'autographe, Beethoven ne s'est

servi tout d'abord qu'accessoirement de la notation avec les quatre lignes supplémentaires.)

Le choix des mots figurant sur la page de titre a également fait l'objet d'âpres discussions. Steiner voulait inaugurer avec cette sonate une nouvelle collection, le *Musée Musical des Clavicinistes* (sic!), qui aurait recueilli «les produits musicaux de valeur reconnue, des compositions qui se distinguent par une écriture musicale esthétiquement pure, réalisée avec art, grâce et clarté» (selon la formulation d'une annonce annexée à la partition de l'édition originale). Beethoven avait alors insisté pour que le libellé des pages de titre (un premier pour la série, et un autre pour la sonate) rédigé en français, la langue toujours en usage à la cour, soit également traduit en allemand. La traduction de l'expression italienne *Piano-Forte* posa des problèmes particuliers. «Hämmer-Klawier est en soi une expression allemande, d'ailleurs son invention est aussi allemande, honorez celui qui mérite les honneurs», écrit-il en janvier 1817 à Tobias Haslinger. Il s'interrogeait cependant, se demandant s'il ne fallait pas retenir plutôt «Tasten Flügel», «Hammer-Klavier» ou «Hammer-Flügel». Après fait consulté un spécialiste des langues, il fut en définitive décidé, le 23 janvier 1817, d'utiliser dorénavant l'expression «Hammer-Klavier» (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, n° 1071). Cette appellation toutefois, pour autant que l'on sache, n'a été réutilisée que pour la sonate suivante, op. 106.

On peut enfin reléguer au cabinet des curiosités le désir inassouvi de Beethoven, de faire imprimer sur la page de titre de la composition la mention «die Schwer zu Exequierende [difficile d'exécution] Sonate in A», «car ce qui est difficile est aussi beau, bon, grand, etc.» (*Briefwechsel Gesamtausgabe* N° 1061). Ce faisant, Beethoven réagissait avec humour – mais non sans arrière-pensée – à une chronique de la *Wiener Allgemeine Musikzeitung* du 9 janvier 1817 qui avait respectueusement caractérisé sa Symphonie op. 92 de «Symphonie en la majeur, difficile à exécuter». Mais la dédicataire de l'œuvre, Dorothea Ert-

VIII

mann (1781–1849), une des excellentes pianistes viennoises, du cercle des amis musiciens de Beethoven, n'aura sans doute guère eu de difficultés à exécuter cette sonate.

Les éditeurs remercient les Bibliothèques citées dans les remarques d'avoir aimablement mis des copies des sources à leur disposition. Nous remercions tout particulièrement Julia Ronge et Kurt

Dorfmüller pour des renseignements portant sur des points de détail.

Munich et Londres, printemps 2007
Norbert Gertsch · Murray Perahia