

SONATE

à Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels

Komponiert 1801

Opus 28

Allegro

The musical score is presented in six systems, each containing a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *cresc.*, *p*, and *fp*. Measure numbers 11, 21, 31, 40, and 50 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a final cadence in the last system.

104

Musical score for measures 104-108. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with triplets and slurs. The bass clef contains a simple accompaniment with chords and rests. Dynamics include *f* (forte).

109

Musical score for measures 109-115. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef contains a simple accompaniment with chords and rests. Dynamics include *p* (piano).

116

Musical score for measures 116-122. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef contains a simple accompaniment with chords and rests. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte).

123

Musical score for measures 123-128. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef contains a simple accompaniment with chords and rests. Dynamics include *f* (forte).

129

Musical score for measures 129-134. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef contains a simple accompaniment with chords and rests. Dynamics include *f* (forte) and *decr.* (decrescendo).

135

Musical score for measures 135-140. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef contains a simple accompaniment with chords and rests. Dynamics include *p* (piano).

Vorwort

„Meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als es fast möglich ist, daß ich machen kann. auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will, man accordirt [= verhandelt] nicht mehr mit mir, ich fodere und man zahlt, du siehst, daß es eine hübsche Lage ist“, schreibt Ludwig van Beethoven im Juni 1801 an seinen Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler in Bonn. In diesem langen Brief – einem der ganz wenigen äußerst persönlichen Dokumente dieser Art, die uns erhalten blieben – gibt Beethoven Einblick in eine Lebensphase, die heute gern mit den Schlagworten „Krise“ und „Kreativität“ etikettiert wird. Gesundheitlich seit langem stark angeschlagen und dem fortschreitenden Verlust seines Gehörs ausgesetzt, standen im Zentrum seines kompositorischen Schaffens um das Jahr 1801 die zweite Symphonie, die Musik zu dem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, Tänze für Orchester WoO 14, das Streichquintett op. 29, die Serenade op. 25, nicht weniger als vier Klaviersonaten op. 26 bis 28 und anderes mehr. Die erwähnten Werke erschienen dann tatsächlich, wie Beethoven in seinem Brief andeutete, bei verschiedenen, immerhin fünf Verlegern in Wien und Leipzig. Darunter befindet sich auch das im Mai 1801 neu gegründete Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeller und Holer. Die Kunsthandlung schloss mit bildenden Künstlern und Wissenschaftlern, bald aber auch mit Komponisten Verträge, und die ersten, am 10. Juli 1802 im Intelligenzblatt Nr. 107 der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Jena/Leipzig) beworbenen Ausgaben waren Beethovens Quartett-Arrangement seiner Klaviersonate op. 14 Nr. 1 und die hier vorgelegte Klaviersonate op. 28. Beide Werke wurden im August 1802 in der *Wiener Zeitung* als erschienen angezeigt. Anschließend entwickelte sich das Kunst- und Industrie-Comptoir zu einem der wichtigsten Ver-

lagspartner für Beethoven. Es kamen dort unter anderem die zweite bis vierte Symphonie, das dritte und vierte Klavierkonzert, das Violin- und das Tripelkonzert sowie die „Rasumowsky“-Quartette op. 59 heraus.

Laut einer Vertragsliste vom 23. Oktober 1801 hatte Beethoven dem Comptoir die Sonate op. 28 am 5. Oktober des Jahres überlassen. Entstanden war sie in den vorangehenden Monaten, wie einige Skizzenblätter aus dem heute nur noch in wenigen Teilen rekonstruierbaren „Sauer-Skizzenbuch“ belegen. Beethoven begann recht bald im Anschluss an die Ausarbeitung der Sonate op. 27 Nr. 2, die ebenfalls 1801 entstand, mit der Skizzierung von Op. 28, und dementsprechend trägt das erhaltene Autograph die Datierung 1801.

Warum es zu einer Verzögerung von fast einem Jahr bei der Drucklegung kam, kann nur vermutet werden. Vielleicht tat sich das Comptoir in der Anfangsphase mit dem neuen, sehr speziellen Produkt „Musikdruck“ schwer, möglicherweise hatte Beethoven aber auch – wie gelegentlich angenommen wird – dem Widmungsträger Joseph Freiherr von Sonnenfels (1732–1817) auf die Sonate ein Exklusivrecht von einigen Monaten oder gar einem Jahr eingeräumt. Dann müsste Sonnenfels allerdings das Werk in Auftrag gegeben (und bezahlt) haben. Dies ist jedoch genauso wenig belegbar wie ein unmittelbarer gesellschaftlicher Kontakt zwischen ihm und Beethoven, der allerdings leicht über die Familie Brentano oder Gottfried van Swieten entstanden sein könnte. Vielleicht war Beethoven aber auch von Sonnenfels' aufklärerischem Einsatz beeindruckt und wollte mit seiner Widmung Solidarität bekunden.

Das Kunst- und Industrie-Comptoir veröffentlichte Op. 28 als *Grande Sonate* und folgte damit dem Titel im Autograph (*Gran Sonata*). Schon 1805, also drei Jahre später, erschien in London ein Nachdruck bei Broderip & Wilkinson, auf dessen Titelblatt das Werk mit *Sonate Pastorale* bezeichnet wird, ein Beiname, der sich in Deutschland erst ab den 1830er Jahren durchsetzte. Auch wenn Beethoven wohl selbst nichts un-

ternommen hatte, die Komposition unter diesem populären Namen bekannt zu machen, so spricht die Musik selbst doch eine recht eindeutige Sprache. Unmittelbar vor der Sonate entstand in den Anfangsmonaten des Jahres 1801 bereits ein Orchestersatz mit dem Titel *Pastorale* in der Musik zum Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, dessen Topos Beethoven vielleicht bewusst in Op. 28 aufgreifen wollte. Der 4. Satz der Sonate – weniger offensichtlich auch der Kopfsatz – greift die etablierten naturmalerischen Elemente der ursprünglichen Hirten- und Weihnachtsmusik auf: der tänzerische Dreiertakt; die einfache (im nicht-temperierten Umfeld „rein“ klingende) Tonart; die nur um Tonika, Dominante und Subdominante kreisende Harmonie; die an Dudelsack und Sackpfeife erinnernden Pedaltöne und im Bass gehaltenen Quinten. Schon Carl Czerny weist in seinem 1842 bei Diabelli erschienenen Buch *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen* (Reprint Wien 1963) besonders auf den 4. Satz als „muntres *Pastorale*, scherzhaft und gemüthlich“ hin (S. 53). Doch deuten alle Sätze und die Sonate als Ganzes bereits auf die sechs Jahre später komponierte *Sinfonie Pastorale* op. 68, deren Musik laut Beethovens eigenen Worten „Mehr Ausdruck der Emfindung als Mahlerey“ (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 370) ist: In der dramatischer gehaltenen Durchführung des 1. Satzes, in der melancholisch düsteren „Ballade aus vergangener Zeit“ (Czerny 1842) des 2. Satzes und einigen Abschnitten des 4. Satzes bildet sich der stärker von Gegensätzen – Sturm und Idylle – geprägte, gewandelte Charakter der Pastoralmusik seit Beethovens Op. 68 in Andeutungen heraus.

Abschließend sei noch auf Friedrich Starkes *Wiener Pianoforte-Schule* hingewiesen, die 1819–1821 in drei Abteilungen erschien und deren zweite, „Bestehend aus 36 Compositionen“, auch den Nachdruck des gekürzten zweiten und vollständigen vierten Satzes der Sonate op. 28 enthält, von Beethoven selbst an einigen wenigen Stellen mit Fingersätzen versehen, die in unserer

Ausgabe kursiv dargestellt werden. Interessanterweise findet sich für T. 83–88 des zweiten Satzes dort auch ein Hinweis auf „die Verschiebung der Claviatur“ (siehe Starkes Vorwort zur zweiten Abteilung), also auf die Benutzung des heutigen linken Pedals. Ob dies eine autorisierte Anweisung ist, muss offen bleiben. Beethovens Stellung in der Musikwelt hatte sich in den fast zwanzig Jahren seit Erscheinen von Op. 28 zementiert, und Friedrich Starke, der den Ausschnitten aus der Sonate einen biographischen Abriss und eine Laudatio zur Seite stellt, fasst zusammen: „Ein Stern erster Größe am musikalischen Himmel! [...] Die Größe seines Stils u. die Tiefe seines Satzes voll glühenden Gefühls u: ideenreicher lebendiger Phantasie erfordern eine gleichmäßig hohe Auffassung und tiefe Nachempfindung, um die Kunstwerke dieses Meisters in der vollen Bedeutung ihres Geistes durch das Spiel gleichsam wieder erschaffend u: lebendig darzustellen“ (Zweite Abteilung, S. 63).

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

München · London, Frühjahr 2008
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

In June 1801 Beethoven wrote to his childhood friend Franz Gerhard Wegeler in Bonn: “My compositions are earning me a lot of money, and I may say that I almost have more commissions than I can possibly satisfy. Furthermore, if I want to concern myself with such matters, I can find 6, 7, or even more pub-

lishers for each work. They don’t negotiate with me any more: they pay what I ask. You can see that this is a fine situation.” In this long letter – one of the very few intensely personal documents of this type that have come down to us – Beethoven provides a glimpse into a phase of his life that today is typically labeled with the words “crisis” and “creativity”. At the centre of Beethoven’s compositional output around 1801 were the Second Symphony, the ballet music to *The Creatures of Prometheus*, the Dances for Orchestra WoO14, the String Quintet op. 29, the Serenade op. 25, no fewer than four Piano Sonatas (op. 26–28), and other works, despite the fact that he had for some time been afflicted by poor health, and was experiencing progressive loss of hearing. As he indicates in his letter, the works mentioned above were indeed issued, in Vienna and Leipzig, by several publishing houses – five, in fact. Among them was the new *Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeler und Holer*, founded in May 1801. This print shop made agreements with painters and scientists, and soon with composers as well: its first music editions, launched via the *Intelligenzblatt* no. 107 of the *Allgemeine Literatur-Zeitung* (Jena/Leipzig) on 10 July 1802, were Beethoven’s quartet arrangement of his Piano Sonata op. 14 no. 1, and the Piano Sonata op. 28 presented here. Both works were announced in the *Wiener Zeitung* of August 1802 as already published. The *Kunst- und Industrie Comptoir* subsequently became one of Beethoven’s most important publishing partners, issuing, *inter alia*, the Symphonies nos. 2–4, the third and fourth Piano Concertos, the Violin Concerto, and the Triple Concerto, as well as the “Razumovsky” Quartets op. 59.

According to a contract list of 23 October 1801, Beethoven had signed the Sonata op. 28 over to the *Comptoir* on 5 October of that year. It had been composed during the preceding months, as is evident from several leaves in the “Sauer” sketchbook, of which only parts can be reconstructed today. Beethoven began sketching op. 28 very soon after completing the Piano Sonata op. 27

no. 2 (also composed in 1801); its surviving autograph thus also carries the date 1801.

Why there was a delay of almost a year before it came to be printed can only be guessed at. Perhaps the *Comptoir* was having start-up difficulties with the new, highly-specialized, business of music printing, or perhaps Beethoven – as is occasionally assumed – had granted the work’s dedicatee, Baron Joseph von Sonnenfels (1732–1817), exclusive rights to the sonata for a few months or even a full year. But in such a case Sonnenfels would surely have commissioned the work (and paid for it). There is, however, as little proof of this as of any direct social contact between him and Beethoven, though admittedly this could easily have been brought about through the Brentano family or Gottfried van Swieten. Perhaps Beethoven was also influenced by Sonnenfels’ commitment to Enlightenment ideas, and wanted to show his support by dedicating the work to him.

The *Kunst- und Industrie-Comptoir* published op. 28 under the title *Grande Sonate*, thus following the title (*Gran Sonata*) on the autograph. As early as 1805 – so just three years later – a reprint edition was published in London by Broderip & Wilkinson. Its title page designates the work *Sonate Pastorale*, a popular title not widely accepted in Germany until the 1830s. Even if Beethoven himself had probably done nothing to make the work known under this popular name, the music itself speaks clearly enough. During the early months of 1801, immediately before the sonata, he had composed an orchestral movement entitled *Pastorale* within the ballet music to *The Creatures of Prometheus* op. 43, and may consciously have drawn upon the character of this movement in op. 28. The fourth movement of the Sonata – and, less obviously, its first movement – draw on established, nature-painting elements of primitive pastoral and Christmas-tide music in their dance-like triple meter, simple (in the untempered context of “pure-sounding”) key, harmonies that revolve solely around tonic, dominant, and subdominant,

pedal notes reminiscent of bagpipes, and drone-like intervals of a fifth in the bass. In his book *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen* [*The Art of Performing Old and New Piano Compositions*], published by Diabelli in 1842 (reprinted Vienna, 1963), Carl Czerny was already pointing to the fourth movement in particular as a “cheerful *Pastorale*, playful and good-humoured” (p. 53). Indeed, all the movements, and the Sonata as a whole, already look forward to the Pastoral Symphony op. 68 of six years later, the music of which, in Beethoven’s own words, is “more an expression of feeling than a pictorial representation” (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 370). The dramatic working-out of the first movement, the melancholy and sombre second movement (1842 called by Czerny a “Ballade of a bygone age”), and some parts of the fourth movement suggest the transformed and more starkly-contrasted character – between storm and idyll – of pastoral music from Beethoven’s op. 68 onwards.

Finally should be noted Friedrich Starke’s *Wiener Pianoforte-Schule*, published in three volumes in 1819–1821. Its second volume, “containing 36 compositions,” includes an abridged reprint of the second movement and the entire fourth movement of the Sonata op. 28, supplied in a few places with fingerings by Beethoven himself: these appear in italics in our edition. An interesting reference, in M. 83–88 of the second movement, is to “die Verschiebung der Claviatur” [shifting the keyboard over] (see Starke’s preface to the second volume): this is an instruction to use what is today the left-hand pedal. Whether this instruction was authorized by Beethoven remains an open question. Beethoven’s place in the musical world had become strongly established in the almost twenty-year period since the composition of op. 28, and Friedrich Starke brings together the sonata extracts with a biographical sketch and panegyric: “A star of the first rank in the musical firmament! [...] The grandeur of his style and the profundity of his composition, full of passionate feel-

ing, rich in ideas and lively fantasy, demand a correspondingly exalted conception and depth of sympathy if the full meaning and spirit of the artworks of this master are to be given creative and spirited representation” (second volume, p. 63).

The editors thank those libraries mentioned in the *Comments* for kindly making copies of the sources available to them. Special thanks to Kurt Dorf Müller and Julia Ronge for detailed information on compositional and publication history.

Munich · London, spring 2008
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

En juin 1801, Ludwig van Beethoven écrit à son camarade de jeunesse, Franz Gerhard Wegeler: «Mes compositions me rapportent beaucoup, et je puis dire que j’ai plus de commandes qu’il ne m’est presque possible d’y satisfaire. J’ai aussi sur chaque chose 6, 7 éditeurs et même plus si je m’y emploie; on ne négocie plus avec moi, je demande et on paye, comme tu vois, c’est là une bien belle situation». Dans cette longue lettre – l’un des rares documents de ce genre, des plus personnels, qui nous soit parvenu –, Beethoven laisse entrevoir une période de sa vie à laquelle on accole volontiers aujourd’hui les mots «crise» et «créativité». Le compositeur est, depuis longtemps déjà, gravement affecté dans sa santé et souffre qui plus est d’une surdité toujours croissante. Au centre de son activité créatrice se situent, vers 1801, la Deuxième Symphonie, la musique de

ballet *Les Créatures de Prométhée*, les Danses pour orchestre WoO 14, le Quintette à cordes op. 29, la Sérénade op. 25, quatre Sonates pour piano op. 26 à 28 et bien d’autres œuvres encore. Comme le signale Beethoven dans sa lettre, ces compositions furent effectivement publiées par divers éditeurs, cinq au total, à Vienne et à Leipzig. Au nombre de ces maisons d’édition se trouve aussi le *Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeler und Holer*, fondé en 1801. La firme conclut des contrats avec des artistes des arts plastiques et des scientifiques, mais très tôt aussi avec des compositeurs, et les premières éditions présentées le 10 juillet 1802 dans l’*Intelligenzblatt* n° 107 de l’*Allgemeine Literatur-Zeitung* (Iéna/Leipzig) sont l’arrangement pour quatuor de Beethoven de sa Sonate pour piano op. 14 n° 1 ainsi que la Sonate pour piano op. 28 présentée ici. La publication des deux œuvres est annoncée en août 1802 dans le *Wiener Zeitung*. Par la suite, le *Kunst- und Industrie-Comptoir* devient l’un des principaux partenaires d’édition de Beethoven. C’est là entre autres que sont édités les Deuxième et Quatrième Symphonies, les Concertos pour piano et orchestre n°s 3 et 4, le Concerto pour violon et orchestre et le Triple Concerto, ainsi que le Quatuor «Rasumowsky» op. 59.

Selon une liste de contrat d’édition datant du 23 octobre 1801, Beethoven remet la Sonate op. 28 au *Comptoir* le 5 octobre. Celle-ci, comme le prouvent quelques feuilles d’esquisses provenant du livre d’esquisses «Sauer», dont seule une petite partie peut être reconstituée aujourd’hui, a été écrite au cours des mois précédents. Peu de temps après l’achèvement de sa Sonate op. 27 n° 2, également composée en 1801, Beethoven se met aux esquisses de l’op. 28, dont l’autographe porte en conséquence la datation de 1801.

On ne peut que se baser sur des conjectures pour tenter d’expliquer le délai de près d’un an qui s’écoule avant la mise sous presse. Peut-être le *Comptoir* a-t-il rencontré quelques difficultés au début avec ce nouveau produit, très spécial, qu’est l’«impression musicale»; ou bien encore, comme on le suppose par-

fois, le compositeur a peut-être consenti au dedicataire, le baron Joseph von Sonnenfels (1732–1817), un droit d'exclusivité de quelques mois ou même d'un an sur la Sonate. Mais en pareil cas, Sonnenfels aurait passé commande de l'œuvre (et l'aurait payée). Or il n'existe aucune preuve en l'occurrence, pas plus d'ailleurs en ce qui concerne un contact mondain direct entre lui et le compositeur, tel qu'il aurait pu fort bien se réaliser par l'entremise de la famille Brentano ou de Gottfried van Swieten. Mais il est possible aussi que Beethoven, impressionné par l'engagement de Sonnenfels au service de l'esprit des lumières, ait voulu par sa dédicace lui témoigner sa solidarité.

Le *Kunst- und Industrie-Comptoir* publie l'opus 28 sous le titre de *Grande Sonate*, se conformant ainsi au titre de l'autographe (*Gran Sonata*). Dès 1805, donc trois ans plus tard, une réimpression paraît à Londres, chez Broderip & Wilkinson: la page de titre désigne l'œuvre par *Sonate Pastorale*, appellation qui ne s'imposera en Allemagne qu'à partir des années 1830. Même si Beethoven n'a probablement rien entrepris par lui-même pour faire connaître sous cette appellation populaire sa composition, la musique même parle une langue suffisamment claire. Juste avant la Sonate, dans les premiers mois de l'année 1801, Beethoven écrit un développement orchestral, qu'il intitule *Pastorale*, pour sa musique de ballet *Les Créatures de Prométhée* op. 43, ayant peut-être l'intention d'en intégrer le «topos», le motif, dans l'op. 28. Le 4^e mouvement de la Sonate – et, moins manifestement,

le 1^{er} mouvement – utilisent les éléments paysagistes traditionnels de la musique de bergers et de la musique de Noël primitives: la mesure à trois temps dansante; la tonalité simple (sonnant «juste» dans un environnement non tempéré); l'harmonie évoluant autour de la tonique, la dominante et la sous-dominante; les pédales et quintes tenues à la basse rappelant la cornemuse et la musette. Dans son livre *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen* paru en 1842 chez Diabelli (réimpr. Vienne, 1963), Carl Czerny attire spécialement l'attention sur le 4^e mouvement, «*pastorale* allègre, plaisante et agréable» (p. 53). Mais tous les mouvements et la Sonate prise dans son ensemble annoncent la *Sinfonie Pastorale* op. 68 composée six ans plus tard, dont la musique, selon les propres mots de Beethoven, est «plus expression du sentiment que peinture» (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 370): dans le développement de caractère dramatique du 1^{er} mouvement, dans la «ballade du temps passé» (Czerny 1842), triste et mélancolique, du 2^e mouvement et dans quelques passages du 4^e mouvement, il se dégage par allusions ce caractère de musique pastorale plus fortement marqué et transformé par les oppositions – tempête et idylle –, tel qu'il s'illustre à partir de l'opus 68 de Beethoven.

Il faut enfin se référer à la *Wiener Pianoforte-Schule* de Friedrich Starke, publiée en trois parties de 1819 à 1821, dont la deuxième, «se composant de 36 compositions», renferme aussi une réimpression partielle du deuxième mouvement abrégé et du quatrième mouve-

ment complet de la Sonate op. 28, pourvus de quelques doigtés de Beethoven, reproduits en italique dans la présente édition. On trouve pour M. 83–88 du deuxième mouvement une indication intéressante relative au «déplacement du clavier» (cf. préface de Starke du 2^e volume), donc à l'emploi de la pédale de gauche du piano actuel. On ne peut savoir s'il s'agit là d'une indication autorisée. Au cours des quelque vingt ans écoulés depuis la parution de l'op. 28, la place de Beethoven dans le monde musical s'est affermie, et Friedrich Starke, qui accompagne les extraits de la Sonate d'une courte biographie et d'un éloge, résume en ces termes: «Une étoile de première grandeur dans le ciel musical! [...] La grandeur de son style et la profondeur de son écriture, remplis d'un sentiment ardent et d'une imagination vivante, riche d'idées, réclament une conception constamment élevée et une compréhension profonde quand il s'agit d'exposer de façon vivante et de recréer pour ainsi dire les œuvres de ce maître» (cf. 2^e volume, p. 63).

Les éditeurs adressent leurs remerciements aux bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour les photocopies des sources aimablement mises à leur disposition. Ils remercient en outre expressément Kurt Dorfmueller et Julia Ronge pour les informations détaillées fournies sur la genèse de l'œuvre et l'histoire de son impression.

Munich · Londres, printemps 2008
Norbert Gertsch · Murray Perahia