

Sonate

à Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky
Komponiert 1800/1801

Opus 26

Andante con Variazioni

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo and mood are indicated as 'Andante con Variazioni'. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), and *decresc.* (decrescendo). It also features articulation like slurs and accents, and detailed fingerings for both hands. The piece is identified as 'Opus 26' and 'Komponiert 1800/1801'.

Var. II

p

60

71

74

77

80

83

Detailed description: This page of a musical score, labeled '4' at the top left, contains six systems of music for 'Var. II'. The music is in 4/8 time and features a piano (*p*) dynamic. The notation is for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. The systems are numbered 60, 71, 74, 77, 80, and 83. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-5). The first system (measures 60-62) begins with a piano dynamic marking. The second system (measures 71-73) includes a '12' fingering in the bass staff. The third system (measures 74-76) features a '5' fingering in the bass staff. The fourth system (measures 77-79) includes a '12' fingering in the bass staff. The fifth system (measures 80-82) includes a '2' fingering in the bass staff. The sixth system (measures 83-85) includes a '4' fingering in the bass staff.

Vorwort

Sonate pour M. überschrieb Ludwig van Beethoven in der zweiten Jahreshälfte 1800 im sogenannten Skizzenbuch Landsberg 7 die ersten Gedanken zu einer neuen Komposition, der später äußerst beliebten *Grande Sonate* op. 26, die heute auch als „Sonate mit dem Trauermarsch“ bekannt ist (siehe die Abbildung auf S. VI). Wer genau sich hinter der Initiale verbirgt, ein zahlender Auftraggeber, Verlag oder geplanter Widmungsempfänger, entzieht sich unserer Kenntnis. Die recht lange Zeitspanne zwischen der Skizzierungsphase von Mitte 1800 bis Anfang 1801 und dem Erscheinen der Originalausgabe im März 1802 könnte Indiz für ein von Beethoven eingeräumtes, zeitlich begrenztes Exklusivrecht auf Verwertung seines Werkes sein. Opus 26 entstand als zweite von erstaunlichen acht Klaviersonaten, die Beethoven zwischen 1800 und 1802 komponierte und verschiedenen Verlegern anbot, da es „mehr Bestellungen [gibt], als es fast möglich ist, dass ich machen kann“ (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 65). Beethovens um die Jahrhundertwende bereits herausragende Stellung in der Musikwelt zeigt sich an der exponierten Platzierung seiner Werke im Katalog des jeweiligen Verlags. Die Klaviersonate op. 22 gehörte zu einer Gruppe von Drucken, mit denen Hoffmeister & Kühnel in Leipzig ihr Bureau de Musique eröffnen wollten (die Plattennummer 88 der Originalausgabe verrät, dass dies aufgrund Beethovens verspäteter Ablieferung nicht gelang); die Sonaten op. 26 und 27 verkaufte der Komponist an den neu gegründeten Verlag von Johann Cappi, der sie in seiner allerersten Anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 3. März 1802 anpries; Op. 28 erschien beim 1801 neu eröffneten Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeller und Holer als erster Musikdruck überhaupt (zusammen mit der Quartettbearbeitung von Op. 14 Nr. 1); und die Klaviersonaten op. 31 schließlich er-

hielt der Züricher Verleger Nägeli, der mit ihnen eine neue Reihe, das *Répertoire des Clavecinistes*, eröffnete.

Während sich mit dem Kunst- und Industrie-Comptoir eine über die Jahre sehr fruchtbare Zusammenarbeit aufbaute und auch Hoffmeister mit dem späteren Kompagnon Kühnel weitere Beethoven-Werke für seinen Verlag erhielt, kam es im Fall von Nägeli zum Streit, und es blieb bei diesem einen Opus. Auch Johann Cappi fiel in Ungnade, und dies wohl wegen der mangelnden Stichqualität seiner Ausgaben. Denn ein genauer Blick auf die Originalausgabe von Opus 26 zum Beispiel verrät, dass hier ein recht unerfahrener oder sorgloser Stecher am Werk war. Schlechte Seitenaufteilung, häufig unpräzise Positionierung von Zeichen (Vorzeichen vor Noten, Generalvorzeichen, Notenköpfe etc.), Unachtsamkeit bei der Ausführung von Plattenkorrekturen (häufig bleiben alte Bögen zum Teil stehen) und vieles andere summieren sich zu einem handwerklich und ästhetisch sehr unzufriedenstellenden Gesamtbild. Hinzu kommt, dass vermutlich auch nach dem offiziellen Erscheinen umfangreiche Fehlerkorrekturen an den Platten nötig waren. So kann an zwei erhaltenen Exemplaren der Originalausgabe nachgewiesen werden, dass später mehr als 80 Plattenkorrekturen vorgenommen wurden (siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe). Nicht zweifelsfrei feststellbar ist die Beteiligung Beethovens an der Korrektur offensichtlicher Stichfehler, aber auch an der Ergänzung und Änderung einiger Stellen im Notentext. Ein Vergleich mit dem erhaltenen Autograph kann hier nicht weiterhelfen, da es nicht als Stichvorlage diente. Vielmehr wurde wahrscheinlich eine heute verschollene Kopistenabschrift beim Verlag eingereicht. In diesen Abschriften nahm Beethoven häufig noch Änderungen vor, ohne sie systematisch und vollständig auch im Autograph zu verzeichnen. So könnten sämtliche Plattenkorrekturen letztlich auch lediglich den Stand des Notentextes in der Stichvorlage wiederherstellen, ohne dass Beethoven darüber hinaus eingegriffen hätte. Fest steht al-

lerdings, dass er mit dem fertigen Druck nicht zufrieden war. Cappi erhielt keine weiteren Kompositionen, und unmittelbar nach dem Erscheinen beschwerte sich Beethoven bei Hoffmeister & Kühnel über die schlechte Qualität der Ausgaben (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 79). Daraufhin entschloss man sich in Leipzig, einen Nachstich von Opus 26 zu drucken, mit dem man Beethoven „trösten“ wollte (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 93 vom Juni 1802; ein Exemplar wurde dem Komponisten im Juli überreicht). Diese schöne Neuausgabe wurde nach Cappis Druck gestochen und geht nicht über den Notentext der Wiener Originalausgabe hinaus. Eine Beteiligung Beethovens an ihrer Drucklegung ist daher auszuschließen.

Bald nach Erscheinen der Sonate entwickelte der Trauermarsch ein sehr erfolgreiches Eigenleben. Schon der Rezensent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 30. Juni 1802 stellte fest: „No. 1 [Opus 26] möchte doch wohl stellenweise allzukünstlich gearbeitet seyn. Das soll aber keinesweges von dem wahrhaft grossen, düstern und prachtvollen *Harmonie*-Stücke gesagt seyn, das der Verfasser, um den Spieler gleich auf den rechten Standpunkt zu heben, überschreibt: *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*: denn hier gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache.“ (Sp. 650–653.) In kürzester Zeit, noch im selben Jahr, reagierten drei Verleger auf die Popularität dieses Stückes und brachten Einzeldrucke heraus (Cappi, Hoffmeister & Kühnel und N. Simrock).

Beethoven beschäftigte sich kompositorisch nochmals 1815 mit dem Trauermarsch. Johann Friedrich Leopold Duncker, der Dichter des Dramas *Leonore Prohaska*, zu dem Beethoven Bühnenmusik komponieren sollte, bat den Komponisten um eine Orchestrierung dieses Marsches statt eines neuen, da „er keinen schöneren hören könne“ (Fanny Giannattasio del Rio, *Aus Beethovens späteren Lebensjahren: 1. Mitteilungen aus einem Tagebuch*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 49, 1858, S. 77). Und nicht zuletzt erklang der *Mar-*

cia funebre sulla morte d'un Eroe am 28. März 1827 bei Beethovens eigenem Begräbnis.

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

München · London, Herbst 2009
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Preface

Sonate pour M. was what Ludwig van Beethoven wrote above his first ideas for a new composition in the so-called sketchbook Landsberg 7 in the second half of 1800. They were later to become part of the extremely popular *Grande Sonate* op. 26 that today is also known as “Sonata with the Funeral March” (see reproduction on p. VI). We do not know exactly who is behind this initial, whether it is the person who commissioned the work, a publisher or the planned dedicatee. The quite long period between the sketch phase from mid 1800 until the beginning of 1801 and the publication of the original edition in March 1802 might indicate that Beethoven had granted the exclusive exploitation rights to his own work for a fixed period. Between 1800 and 1802 Beethoven wrote an astonishing eight sonatas – opus 26 was the second – and offered them to different publishers, writing that there were “almost more offers, than I can fulfil” (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 65). Beethoven’s already exceptional place in the music world around the turn of the century can be seen by the prominent placing of his works in each of the publishers’ catalogues. The Piano Sonata

op. 22 belongs to a group of compositions with which Hoffmeister & Kühnel wanted to open their Bureau de Musique in Leipzig (the plate number 88 of the original edition reveals that this did not occur due to Beethoven’s belated delivery); the composer sold the Sonatas op. 26 and 27 to Johann Cappi’s newly established publishing house. The latter commended them in his very first advertisement in the *Wiener Zeitung* on 3 March 1802. Op. 28 was published in 1801 by the newly opened Kunst- und Industrie-Comptoir Kappeller und Holzer – their very first musical publication (together with the quartet arrangement of op. 14 no. 1). And the Zurich publisher Nägeli finally obtained the Piano Sonatas op. 31, using them to launch a new series, the *Répertoire des Clavecinistes*.

Whilst a very fruitful cooperation developed with the Kunst- und Industrie-Comptoir over the years, and Hoffmeister, together with his later business partner Kühnel, also received further Beethoven works for his publishing house, in Nägeli’s case it ended in an argument and so he only had this one opus. Johann Cappi also fell from favour, probably because of the poor engraving quality in his editions. A closer look at the original edition of opus 26, for example, reveals that a rather inexperienced or careless engraver did the job. Bad page layout, often imprecise positioning of markings (accidentals in front of notes, key signature, note heads etc.), negligence in executing plate corrections (old slurs are often partially left) amongst other things, all add up to produce a very unsatisfactory overall picture, both as far as the craftsmanship and the aesthetics are concerned. Furthermore, extensive corrections were also necessary to the plates, probably even after its official publication. Thus two surviving copies of the original edition reveal that more than 80 plate corrections were later undertaken (see the *Comments* at the end of this volume). It cannot be ascertained, beyond a doubt, whether Beethoven had a hand in the correction of obvious engraving errors and in additions and changes

made at various places in the musical text. In this case, a comparison with the surviving autograph does not help as it was not used as the engraver’s copy. On the contrary, a copyist’s manuscript that no longer survives was in all probability given to the publishing house. Beethoven often made changes to these copies without also entering them systematically and fully in the autograph. Thus, all of the plate corrections might ultimately only record the state of the musical text in the engraver’s copy without Beethoven ever having made any more changes. However, it is certain that he was not satisfied with the finished print. Cappi was not given any further compositions and directly after its publication, Beethoven complained to Hoffmeister & Kühnel about the quality of the editions (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 79). After this, a decision was made in Leipzig to produce a new edition of opus 26, to “console” Beethoven (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, letter no. 93 from June 1802; a copy was presented to the composer in July). This attractive new edition was engraved after Cappi’s printed work and does not go beyond the musical text of the Viennese original edition. Thus Beethoven’s involvement in its printing can be ruled out.

Soon after publication of the Sonata, the Funeral March developed a very successful independent existence. Even the critic of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* determined on 30 June 1802: “No. 1 [opus 26] might be said to be rather artificial in places. This is not, however, in any way the case with the truly great, dark and majestic *Harmony* piece, which in order to give the player the right impression from the very start, the composer has entitled *Marcia funebre sulla morte d’un Eroe*: for here everything difficult and artistic is part of the expression and therefore at the core.” (Cols. 650–653.) That same year, in next to no time, three publishers reacted to the popularity of this piece and published single editions (Cappi, Hoffmeister & Kühnel and N. Simrock).

In 1815 Beethoven once again turned to the Funeral March. Johann Friedrich

Leopold Duncker, the author of the drama *Leonore Prohaska* for which Beethoven was meant to compose incidental music, asked the composer to orchestrate the march instead of writing a new one, as “he could not listen to a more beautiful one” (Fanny Giannattasio del Rio, *Aus Beethovens späteren Lebens-jahren: 1. Mitteilungen aus einem Tagebuch*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 49, 1858, p. 77). And, not least of all, the *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* was played on 28 March 1827, at Beethoven's own funeral.

We thank those libraries mentioned in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Munich · London, autumn 2009
Norbert Gertsch · Murray Perahia

Préface

Dans la deuxième moitié de l'année 1800, dans le livre d'esquisses «Landsberg 7», Ludwig van Beethoven intitule *Sonate pour M.* ses premières idées relatives à une nouvelle composition, la *Grande Sonate* op. 26, plus tard des plus appréciées, connue aussi aujourd'hui sous le nom de «Sonate avec marche funèbre» (cf. illustration p. VI). On ignore ce qui se cache exactement derrière l'initiale: l'auteur de la commande, la maison d'édition ou le dédicataire envisagé? L'intervalle de temps prolongé séparant la phase de réalisation des esquisses, de mi-1800 à début 1801, et la parution de l'édition originale en mars 1802 pourrait être l'indice d'un droit d'exclusivité temporaire alloué par Beethoven sur l'exploitation de son œuvre. L'opus 26 est la deuxième d'une série étonnante de huit sonates pour piano composées par Beethoven entre 1800 et

1802 et qu'il propose à divers éditeurs, car écrit-il, «il y a plus de commandes pour qu'il soit presque possible que je les fasse.» (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 65.) La position déjà prépondérante du compositeur dans le monde de la musique au tournant du siècle apparaît dans la place prééminente réservée à ses œuvres dans les catalogues des différentes maisons d'édition. Ainsi la Sonate op. 22 fait partie d'un groupe d'éditions avec lesquelles Hoffmeister & Kühnel veulent ouvrir à Leipzig leur Bureau de Musique (le cotage 88 révèle que cela n'a pas été possible en raison de la livraison tardive de Beethoven); celui-ci vend les Sonates op. 26 et 27 à la nouvelle maison d'édition de Johann Cappi, qui les recommande dans sa toute première annonce publiée dans la *Wiener Zeitung* du 3 mars 1802; l'opus 28 est publié comme toute première édition musicale (en même temps que l'arrangement pour quatuor de l'op. 14 n° 1) au Bureau des arts et d'industrie Kappeller et Holer, fondé en 1801; et les Sonates op. 31 enfin sont acquises par Nägeli, l'éditeur à Zurich, qui inaugure ainsi une nouvelle série sous le nom de *Répertoire des Clavecinistes*.

Tandis que se développe avec le Bureau des arts et d'industrie, au cours des années, une coopération très fructueuse et qu'Hoffmeister, avec Kühnel, son futur associé, reçoit pour sa maison d'édition d'autres œuvres de Beethoven, un différend surgit avec Nägeli et la collaboration prend fin sur ce seul opus. Johann Cappi lui aussi tombe en disgrâce, probablement à cause de la mauvaise qualité de gravure de ses éditions. Un examen attentif de l'édition originale de l'opus 26 révèle en effet qu'elle a été réalisée par un graveur inexpérimenté ou négligent. Mauvaise division des pages, positionnement souvent imprécis des signes (altérations devant les notes, armature à la clé, corps de notes, etc.), négligence dans l'exécution de la correction des plaques (anciennes liaisons qui subsistent partiellement) et bien d'autres choses encore donnent au total une édition insatisfaisante tant sur le plan artisanal que du point de vue es-

thétique. De plus, il est probable que même après la publication officielle, il a encore fallu effectuer des corrections importantes des plaques d'impression. Deux exemplaires conservés de l'édition originale révèlent ainsi que plus de 80 corrections de plaques ont été effectuées plus tard (cf. les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Il n'est guère possible de savoir avec certitude si Beethoven a participé à la correction des fautes de gravure évidentes mais aussi au complément et au changement de quelques passages du texte musical. Une comparaison avec l'autographe conservé n'est ici d'aucun secours, puisqu'il n'a pas servi de copie à graver. Il est plus probable que la maison d'édition a reçu une copie de copiste aujourd'hui disparue. Il n'était pas rare que Beethoven apporte des corrections à de telles copies sans les reporter systématiquement et exhaustivement sur l'autographe. Il se pourrait ainsi que toutes les corrections de plaques reproduisent en fin de compte l'état du texte de la copie à graver, en l'absence de toute autre intervention de Beethoven. Ce qui ne fait aucun doute, c'est que le compositeur n'était pas satisfait du résultat final. Cappi ne reçoit pas d'autre composition et immédiatement après la parution, Beethoven déplore auprès de Hoffmeister & Kühnel la mauvaise qualité des éditions (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 79). Là-dessus, voulant «consoler» Beethoven, on décide à Leipzig de sortir une réimpression de l'opus 26 (*Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 93 datée de juin 1802; un exemplaire a été remis au compositeur en juillet). Cette belle nouvelle édition, gravée d'après celle de Cappi, ne va pas au-delà du texte de l'édition originale viennoise. De ce fait, toute participation de Beethoven à cette mise sous presse est exclue.

Juste après la parution de la Sonate, la Marche funèbre développe une vie propre grandement couronnée de succès. Le critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* du 30 juin 1802 constate déjà à cet égard: «Il se peut bien que le n° 1 [opus 26] soit par endroits élaboré trop artificiellement. Mais cela ne s'ap-

plique en aucun cas au vraiment grand, lugubre et superbe morceau d'harmonie que l'auteur, pour hausser d'emblée l'interprète au juste niveau, intitule: *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*: car là se concentre pour l'expression et par suite pour l'essentiel tout ce qui s'avère difficile et plein d'art.» (Col. 650–653.) Dans un laps de temps très court, l'année même, trois éditeurs réagissent à la popularité de ce morceau et publient des éditions séparées (Cappi, Hoffmeister & Kühnel et N. Simrock).

En 1815, Beethoven travaille à nouveau sur le plan compositionnel de la Marche funèbre. Johann Friedrich Leopold Duncker, l'auteur du drame *Leonore Prohaska* dont Beethoven devait composer la musique de scène, demande au compositeur, au lieu d'une nouvelle composition, une orchestration de cette marche, car il «ne peut en entendre de plus belle» (Fanny Giannattasio del Rio, *Aus Beethovens späteren Lebensjahren: 1. Mitteilungen aus einem Tagebuch*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 49, 1858,

p. 77). Et qui plus est, la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* retentit le 28 mars 1827 lors du propre enterrement de Beethoven.

Les éditeurs responsables adressent leurs remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour les copies des sources aimablement mises à disposition.

Munich · Londres, automne 2009
Norbert Gertsch · Murray Perahia