

Beethoven

贝多芬
钢琴奏鸣曲集

第二卷

Hauschild

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50108

路德维希·范·贝多芬
Ludwig van Beethoven

钢琴奏鸣曲集 Sonaten für Klavier Piano Sonatas Sonates pour piano

第二卷 / Band 2 / Volume 2 / 2^e livre

彼得·豪希德根据原始资料编辑

鲍里斯·布洛赫、帕维尔·基里洛夫、伦纳德·哈肯森、汉斯·卡恩、雅各布·拉泰纳、
冈特·路德维希、种田直辛编写指法

Nach den Quellen herausgegeben von / Edited from the sources by / Edité d'après les sources par
Peter Hauschild

Fingersätze von / Fingering by / Doigté de

Boris Bloch, Pavel Gililov, Leonard Hokanson, Hans Kann, Jacob Lateiner, Günter Ludwig,
Naoyuki Taneda

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

贝多芬钢琴奏鸣曲集.第2卷:汉英对照/(德)贝多芬著;

李曦微译. — 上海:上海教育出版社,2014.4

ISBN 978-7-5444-5420-9

I. ①贝... II. ①贝... ②李... III. ①钢琴—奏鸣曲—德国—近代—选集

IV. ①J657.415

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第086332号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

新浪微博



微信



关注“上海世纪音乐”



贝多芬钢琴奏鸣曲集(第二卷)

彼得·豪希德等编订

李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.cc)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200040 上海市徐汇区钦州南路71号7楼
www.ewen.cc/centmusic/index.aspx)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 960×640 1/8 印张31
版次 2014年5月第1版
印次 2014年5月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5444-5420-9/J.0395
定价 75.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

前言

现今,路德维希·范·贝多芬的钢琴奏鸣曲集第二卷中包含他写于1800年至1805年的作品,代表着作曲家在这个体裁领域的创作中期。贝多芬较早时期的钢琴奏鸣曲在确定他的作曲发展方面有独特的作用,而进入40岁以后的他已经成为各种体裁的世界性大师,尤其是大型管弦乐体裁。

这个阶段,作曲家丰富的创造力和日渐严重的耳聋对其个人造成的威胁形成尖锐对比。耳疾致使他在1802年的“海令斯达特遗书”中写道:“对我而言,结束自己的生命并没有什么大不了的,唯有艺术阻止了我……”¹耳疾导致贝多芬越来越少作为钢琴家出现在公众场合。然而,他作为作曲家获得高度的敬意以及与之相应的丰富收入:“……我的作品带来很多收入,我只能说,我得到的订约远超过可能完成的。我所写的任何东西都有六七个出版商想要,一旦我做出决定,没有人会和我讨价还价,我提出要求,他们付款……”²

Op.26(1800—1801)、Op.27, No.1(1800—1801)和No.2(1801)、Op.28(1801)、Op.31, Nos.1-3(1801—1802)、Op.53(1803—1804)、Op.54(1804)和Op.57(1804—1805),这些作品继续了贝多芬在钢琴奏鸣曲体裁领域的创造过程。这个列表还应该包括两首简易奏鸣曲Op.49,它们出现在更早的草稿中(1795—1798)。

前三首曲子有一个共同的特点:贝多芬放弃了首乐章典型的奏鸣曲式。在 $\flat$ A大调奏鸣曲Op.26中,用“行板与变奏曲”取代了奏鸣曲式,类似莫扎特的A大调奏鸣曲,KV331。不过,到1800年前后,贝多芬也已经写了十几首钢琴变奏曲,并将变奏技术用在自己的奏鸣曲中,尤其是慢乐章。由于Op.26开始于“行板”,所以贝多芬颠倒了两个中间乐章的位置:“谐谑曲”作为第二乐章,而第三乐章则是很快就闻名于世的慢乐章“英雄的葬礼”。在这里首次用到的处理,也成为后来一些作品的特点,例如“钢琴奏鸣曲”Op.106和第九交响曲。在Op.27, No.1、Op.31, No.3、Op.101和Op.110中,“谐谑曲”或者其替代乐曲也提前到了第二乐章。

贝多芬将奏鸣曲Op.27的第一和第二首的性质都定为“类似幻想曲”,这首先被用于第一首, $\flat$ E大调。它是唯一一首以多段落、类似即兴的结构为特色的奏鸣曲,不过其中独立的“紧接着”出现的段落显示出许多动机的内在关联性。与之对比的是三乐章结构的 $\sharp$ C小调奏鸣曲Op.27, No.2,“月光奏鸣曲”,除了首乐章不是快板,而是直接用慢板乐章开始之外,它是符合体裁标准的。第一乐章下行旋律的弱起拍重复音与Op.26“葬礼进行曲”的主题有内在联系;热情的“激动的急板”则为“热情奏鸣曲”做了准备。

在Op.22之后,贝多芬又一次在Op.28中用了四乐章的“大奏鸣曲”结构。它的个性更多的是沉思而非戏剧性,加上持续音的使用以及第一与最后乐章中主题有大自然的情调,使得本曲被称为“田园”,不过这个标题不见得出自贝多芬。

奏鸣曲套曲Op.31被提供给苏黎世的出版商汉斯·格奥尔格·尼格利,作为现代钢琴音乐选集的一部分。它集合了三首风格迥异的作品。G大调奏鸣曲Op.31, No.1采用了一些较早期的风格因素(例如,第二乐章开始处小夜曲式的“优雅的”段落和第三乐章典型的回旋曲主题),它们在终乐章中通过钢琴特有的活泼技巧,揭示出丰富多彩的调性所带来的抒情性,预示着弗朗茨·舒伯特的风格。第二首D小调奏鸣曲的特点是用对比手法造成的热烈、快速的戏剧性,它被称为“暴风雨奏鸣曲”。³其中一些沉思性的、宣叙调式的插段已经暗示出贝多芬晚期作品的特点。 $\flat$ E大调奏鸣曲Op.31, No.3回到四乐章结构,它鲜明的标志是第一乐章不寻常的开始—— S_5^b 和弦以及由此开始的和声调性发展。同一首奏鸣曲的两个中间乐章是“谐谑曲”(尽管是 $\frac{2}{4}$ 拍子)和小步舞曲。终乐章的主题使人联想到“华尔斯坦奏鸣曲”的结束主题。

被划入教学性作品的G小调与G大调的简易奏鸣曲Op.49用三乐章的架构,这也出现在F大调奏鸣曲Op.54中。贝多芬又一次遵循旧的传统:开始乐章独创地在高度对比性的奏鸣曲结构中结合了一

一个小步舞曲式的主题和炫技性的和弦进行,而后一个乐章的两声部设置、其音乐进行和动机模仿都近于托卡塔或者二声部创意曲。

贝多芬的早期钢琴奏鸣曲把古典的三乐章结构扩展成四乐章,增加了一个小步舞曲或者谐谑曲乐章,从而为自己的交响曲创作做了准备。C大调奏鸣曲 Op.53(“华尔斯坦奏鸣曲”)和F小调奏鸣曲 Op.57(“热情”)的情况正相反,他已获得的大型管弦乐体裁的写作技巧影响到钢琴奏鸣曲。这一点可以从音响强化的倾向看出,充分利用双手所有的手指使主要主题的展开更丰富并产生“音乐戏剧”效果的钢琴写法。然而,贝多芬还是保留了这种体裁原有的三乐章传统,同时进一步连接了中间乐章与终乐章。在“华尔斯坦奏鸣曲”中,28小节的F大调“引子”直接出现在“回旋曲”的第543小节;在“热情”中,终乐章是“稍快的行板”变奏曲乐章主题的直接引申。而且两个终乐章的音乐素材都得到很大的扩展。“华尔斯坦奏鸣曲”回旋曲乐章在贝多芬的“合唱幻想曲”或者第九交响曲之前的作品中是第一次用最简朴的手法写成的旋律,最终升华为庆典性的赞美诗。主要主题结合一连串的颤音,达到钢琴技巧的顶峰。“热情”的终乐章是不安宁的“无穷动”,它是多面且结构多样的。查尔达什式的加速尾声掩盖了人们常常提到的这首作品的悲剧性。“华尔斯坦奏鸣曲”和“热情”构成相辅相成的一对作品。它们之间的区别在两个开始乐章的调性处理中已经显示出来:Op.53的第一主题几乎马上就从主调C大调转移,而第二主题则是在“替代属调”——E大调上。相比之下,F小调 Op.57 奏鸣曲的呈示部几乎建立在“中规中矩”的调性进行上。这两部作品使古典钢琴奏鸣曲攀登到几乎是无以伦比的巅峰。同时,“热情”也是贝多芬开始于与之相关的F小调奏鸣曲 Op.2, No.1 的持续创作过程的总结。在 Op.57 之后,贝多芬有四年没有写任何钢琴奏鸣曲。

与之前的作品相比,第二卷中的奏鸣曲在准备评注版乐谱必须的原始资料方面情况要好一些。贝多芬的 Op.26、Op.27, No.2(开始部分佚失)、Op.28、Op.53 和 Op.57 的亲笔手稿都幸存下来。由于出自作曲家的亲笔,它们成为这些作品的主要原始资料。Op.28、53 和 57 的情况是:出版商的记录表明,贝多芬的手稿被直接用作首版的制版谱。即便是用作曲

家手稿制版的首版,在编辑过程中仍然可能出现疑问。如果它们不能明确地归因成粗心、误读或者制版者的忽略,在这种情况下,则必须认真考虑它们是否是贝多芬后来做的变化,原先的手稿中没有。

例如,贝多芬曾经将“华尔斯坦奏鸣曲”首乐章低音声部第三个音的降号误记在第一个音之前,制版者取消并移动了这个临时号,首版谱仍然可以看出这个变化。⁴在该作品的第二乐章中,他为手稿的速度标记 *Adagio* (柔板)加了修饰语 *molto* (十分)。不过,第三乐章的第314–327小节没有力度标记,这是有疑问的。在手稿中,只有力度标记为 *ff* 的第313小节完整地记谱。此后贝多芬只是写出旋律声部加上演奏指示,并标出伴奏音型应该是 *come sopra* (如前面一样),意思是与第31小节以后相同,后者开始于 *sempre pp* (一直很弱)。显然,制版者将之前完全记谱的段落作为依据,照抄在第314–327小节中,没有考虑贝多芬在交付手稿以后增加的力度标记。无论如何,贝多芬在审阅校样时可能无视如此多的被忽略之处,仍然是令人不解的。因此我们不能完全排除一种可能性,即贝多芬容忍了制版者在第144小节以后沿用类似段落(第31小节以后)的力度标记 *pp*,因为他认为这样的力度处理可能更平顺,尤其是考虑到他曾经简化了原手稿中第314、315、318、339 和 343 小节的力度标记。审定过的 Op.53 的小样应该可以进一步澄清一些问题,然而它没有幸存下来。

Op.57 的情况不同。贝多芬修改过的首版谱保存在维也纳音乐之友协会档案馆(勃拉姆斯故居),包括第二乐章第62小节的印刷版修改。修改的是上方谱表的最后第四个三十二分音符三度音程的下方音 e^2 ,从还原号改为降号。由于贝多芬在非常细心地审稿时并没有将这个与较早的类似段落不同的音改回去,这个对于我们的听觉习惯而言一开始会显得不寻常的音响,可以被认为是可信的(见第201页影印页)。

对奏鸣曲 Op.26 贝多芬也做了进一步的细节改动。不过它们直到原出版商为第二版制新版时才得以考虑。

那些作曲家手稿没有保存下来的奏鸣曲(Op.27, No.1、Op.49 和 Op.54),首版被作为主要原始资料。除此之外,后来印制的乐谱也用作参考,其中包括维

也纳出版商托比亚斯·哈斯林格的版本。哈斯林格版的“简易奏鸣曲”Op.49 提供了超越首版的、实用的改进,包括连断法和力度标记。

由于收到尼格利赠送的、错误百出的奏鸣曲 Op.31, No.1 首版谱,导致贝多芬准备了一份“正确版”,交给他的朋友——波恩的出版商西姆罗克出版,同时还有用同一作品编号的另外两首奏鸣曲。由于 Op.31 的作曲家手稿没有幸存下来,这些印刷谱成为主要的原始资料。还有,尼格利的首版面世后不久,克列门蒂有限公司在伦敦出版了 Op.31, No.3, 由于这个版本读谱的不同,说明存在着另一份不为人知的手稿。与西姆罗克版同时,乔瓦尼·卡皮也在维也纳发行了一个“正确版”,它也被本版本用作参考。

考虑编辑细节时,参考了本卷中所有奏鸣曲的后来版本。本卷中偶然出现的编辑所作的添加,标记在方括号中。出自再版的、来源无法确定的添加被置于圆括号中并在“细节评注”里加以评论。早期版本中似乎可信的添加不在乐谱中标明,而是在“细节评注”中提及。

踏板标记最早出现在奏鸣曲 Op.26、Op.27,

No.1-2、还有 Op.28,在这些作品中贝多芬用最早的记法: *senza sordino* (译者注:意大利文“不用制音器” = zza) 和 *con sordino* (译者注:意大利文“用制音器” = $*$)。在 Op.31, No.2、Op.53 和 Op.57 中,贝多芬用已被普遍接受的缩写标记 zza 和 $*$,这些作品的原始资料里 $*$ 仍然用旧的符号 O 写或者印刷。

彼得·豪希德

(英文版翻译:罗伯特·林戴尔)

1. 贝多芬致其兄弟卡斯帕·卡尔和约翰的信,日期分别为 1802 年 10 月 6 日与 10 日,《贝多芬通信录》,《全集》,慕尼黑 1996,第一卷,第 122 页(No.106)。

2. 贝多芬致弗朗茨·格哈德·维格勒的信,1801 年 6 月 29 日,《贝多芬通信录》,第一卷,第 79 页(No.65)。

3. 与这个标题有关的问题参见尾注 2。

4. 删除第一个音符之前的临时号曾引起音乐学家们的一些争议:例如瓦尔特·吉泽金(《音乐生活》第一卷,1948,第 105 页)和卡尔·阿道夫·马蒂恩森(《音乐生活》第二卷,1949,第 185 页及其后),前者坚持作曲家手稿的读谱,而后者承认首版所作修正的权威性。

VORWORT

Der vorliegende zweite Band enthält die in den Jahren 1800 bis 1805 entstandenen Klaviersonaten Ludwig van Beethovens und repräsentiert damit die mittlere Schaffensperiode des Komponisten in dieser Gattung. War die Klaviersonate zuvor wegweisend für Beethovens kompositorische Entwicklung, so trat er in seinem vierten Lebensjahrzehnt mit ausgereifter Universalität in den verschiedenen Genres, vor allem aber als Meister der orchestralen Großform in Erscheinung.

In krassem Kontrast zur Schaffensfülle dieser Zeit stand die persönliche Bedrohung des Komponisten durch seine schleichend, aber unabwendbar fortschreitende Ertaubung, die ihn im Oktober 1802 zu seinem *Heiligenstädter Testament* veranlaßte: *...es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück*¹. Durch seine Gehörkrankheit trat Beethoven zunehmend seltener als Pianist in der Öffentlichkeit in Erscheinung. Als Komponist jedoch war er mittlerweile zu höchstem Ansehen und angemessenem Wohlstand gelangt: *... 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 nicht mehr mit mir, ich fo[r]dere und man zahlt ...*².

Mit Op. 26 (1800/1801), Op. 27 Nr. 1 (1800/1801) und Nr. 2 (1801), Op. 28 (1801), Op. 31 Nr. 1–3 (1801/1802), Op. 53 (1803/1804), Op. 54 (1804) und Op. 57 (1804/1805) führte Beethoven sein Schaffen in der Gattung Klaviersonate kontinuierlich weiter. Hinzu kamen die beiden auf frühere Entwürfe (1795–1798) zurückgehenden *Leichten Sonaten* Op. 49.

Die ersten drei Werke haben ein gemeinsames Kennzeichen: Beethoven verzichtete hier auf den gattungstypischen Eröffnungssatz in Sonatenhauptsatzform. In der As-Dur-Sonate Op. 26 ist dieser durch ein *Andante con Variazioni* ersetzt, was an Mozarts A-Dur-Sonate KV 331 erinnert. Indessen aber hatte Beethoven selbst bereits bis 1800 ein gutes Dutzend Variationswerke für Klavier geschrieben und Variationstechniken auch in seinen Sonaten, vor allem in langsamen Sätzen, erprobt. Die Eröffnung des Op. 26 mit einem *Andante* veranlaßte Beethoven zu einer Umstellung der beiden Mittelsätze, das *Scherzo* an zweiter und der langsame Satz, die frühzeitig berühmte *Marcia funebre sulla morte d'un Helden*, an dritter Stelle. Dieses hier erstmals begegnende Verfahren kennzeichnet später Werke wie die *Hammerklaviersonate* Op. 106 und die Neunte Sinfonie. Aber auch in Op. 27 Nr. 1, Op. 31 Nr. 3, Op. 101 und Op. 110 ist das *Scherzo* bzw. dessen Stellvertreter an die zweite Stelle vorgerückt.

Die Sonaten Op. 27 Nr. 1 und 2 charakterisierte Beethoven jeweils mit *quasi una fantasia*, was vor allem für die erste, die Es-Dur-Sonate, zutrifft. Nur sie weist jene mehrgliedrige, quasi improvisatorische Anlage auf, wobei die einzelnen, attacca ineinander übergehenden Abschnitte mannigfache motivische Verknüpfungen erkennen lassen. Demgegenüber ist die dreisätzige Abfolge der cis-Moll-Sonate Op. 27 Nr. 2, der *Mondscheinsonate*, durchaus gattungsgemäß, nur daß sie, ohne ein eröffnendes *Allegro*, sogleich mit dem langsamen Satz beginnt. Die auftaktigen Tonrepetitionen des Diskants des ersten Satzes erinnern an das Thema des Trauermarsches aus Op. 26, das *Presto agitato* weist auf die *Appassionata* voraus.

Mit Op. 28 schrieb Beethoven nach Op. 22 wiederum eine viersätzliche *Grande Sonate*. Ihr mehr beschaulicher als dramatischer Charakter, sowie die Verwendung von Borduntechniken und Naturtonmotiven im ersten und letzten Satz veranlaßten die Bezeichnung des Werkes als *Pastorale*, ein Beiname, der allerdings nicht auf Beethoven zurückgehen dürfte.

Der Sonatenzyklus Op. 31 wurde von Beethoven dem Züricher Verleger Hans Georg Nägeli für eine Sammelpublikation aktueller Klaviermusik zur Verfügung gestellt. Er vereint drei Werke von unterschiedlichem Charakter. Die G-Dur-Sonate Op. 31 Nr. 1 knüpft – so im serenadenhaften *grazioso*-Beginn des zweiten und im typischen Rondotheema des dritten Satzes – an ältere Stilelemente an, die in pianistischer Spielfreude zu opulenter, im Finale auf Franz Schubert vorausweisender Klangpoesie entfaltet werden. Leidenschaftliche, zügig entwickelte Dramatik prägt demgegenüber die zweite Sonate in d-Moll, die sog. *Sturm-Sonate*³. Mit ihren kontemplativen Rezitativepisoden nimmt sie eine Besonderheit von Beethovens Spätschaffen vorweg. Die wieder viersätzliche Es-Dur-Sonate Op. 31 Nr. 3 ist maßgeblich geprägt durch den irregulären Beginn ihres ersten Satzes mit dem Subdominantquintsextakkord und dadurch initiierte harmonisch-klangliche Konsequenzen. Als Mittelsätze folgen – in ein und derselben Sonate – ein *Scherzo* (allerdings im 2/4-Takt) und ein Menuett. Das Thema des Schlußsatzes weist auf das Finaleschema der *Waldstein-Sonate* voraus.

Die Zweisätzlichkeit der zu den Standardwerken der Unterrichtsmusik zählenden *Leichten Sonaten* Op. 49 in g-Moll und G-Dur findet sich auch in der F-Dur-Sonate Op. 54. Mit ihr knüpft Beethoven ein weiteres Mal an ältere Modelle an: Der Kopfsatz verbindet in origineller Weise ein menuettartiges Thema mit virtuosen Oktavgängen in kontrastbetonter Sonatenstruktur, während der zweistimmig angelegte Schlußsatz mit seiner Motorik und seinen Imitationen an Toccaten oder Inventionen erinnert.

In seinen frühen Klaviersonaten hatte Beethoven die klassische Dreisätzlichkeit durch Einbeziehung von Menuett bzw. *Scherzo* zur Viersätzlichkeit erweitert und damit seinen Weg zum sinfonischen Schaffen vorbereitet. In den Sonaten C-Dur Op. 53 (*Waldstein-Sonate*) und f-Moll Op. 57 (*Appassionata*) wirkt nun die gewonnene Meisterschaft in der orchestralen Großform ihrerseits auf die Klaviersonate zurück. Dies zeigt sich in einer gesteigerten Tendenz zu klangintensivem vollgriffigem Klaviersatz, zu großzügig ausgespielten Hauptthemen und zusammenfassend disponierter „musikalischer Dramaturgie“. Jedoch beläßt es Beethoven in beiden Werken bei der ursprünglich gattungstypischen Dreisätzlichkeit und verbindet darüber hinaus die Mittel- und Schlußsätze: In der *Waldstein-Sonate* mündet die nur 28-taktige F-Dur-*Introduzione* direkt in das 543 Takte umfassende Rondo, in der *Appassionata* wächst das Finale motivisch sukzessive aus dem Variationensatz des *Andante con moto* heraus. Auch die musikalischen Mittel der beiden Schlußsätze sind erheblich gesteigert. Im Rondo der *Waldstein-Sonate* wird eine mit einfachsten Mitteln geformte Melodie erstmals vor der *Chorphantasie* und der Neunten Sinfonie zu einem festlichen Hymnus überhöht. Die pianistischen Ansprüche gipfeln in den mit dem Hauptthema kombinierten Trillerketten. Das Finale der *Appassionata*, ein rastloses Perpetuum mobile, erweist sich als durchaus vielschichtig differen-

ziertes Gebilde, dessen czardasartige Stretta die viel beschworene Tragik des Werkes hinter sich läßt. *Waldstein-Sonate* und *Appassionata* bilden ein komplexes Werkpaar. Ihre vielfältigen Unterschiede äußern sich bereits in der tonalen Disposition der Kopfsätze: In Op. 53 verläßt das erste Thema sogleich modulierend die Haupttonart C-Dur, worauf dann das zweite in der entfernteren „Ersatzdominante“ E-Dur erklingt. Demgegenüber etabliert die Exposition der f-Moll-Sonate Op. 57 eine nahezu „reguläre“ Tonartenfolge. Mit beiden Werken gelangt die klassische Klaviersonate zu einem kaum noch überbotenen Höhepunkt. Zugleich krönte Beethoven mit der *Appassionata* einen ununterbrochenen Schaffensprozeß, der von der wesensverwandten f-Moll-Sonate Op. 2 Nr. 1 seinen Ausgang genommen hatte. Nach Op. 57 schrieb Beethoven vier Jahre lang keine Klaviersonate mehr.

Die Sonaten des zweiten Bandes bieten für die quellenkritische Edition eine günstigere Basis als die früheren Werke. So sind uns zu Op. 26, Op. 27 Nr. 2 (mit fehlendem Anfang), Op. 28, Op. 53 und Op. 57 Beethovens Autographe erhalten. Unmittelbar aus der Hand des Komponisten hervorgegangen, stellen sie die Hauptquellen dieser Werke dar. Bei Op. 28, 53 und 57 zeigen verlagsseitige Eintragungen, daß die Autographe direkt als Vorlagen für den Notenstein der Erstausgabe benutzt worden sind. Editorische Entscheidungsfragen stellen sich jedoch dort, wo die Erstausgabe vom Autograph abweicht und es sich dabei nicht um offensichtliche Versehen, Leseirrtümer oder Auslassungen des Stechers (Kopierschwund) handelt. In derartigen Fällen muß mit nachträglichen Änderungen Beethovens gerechnet werden, die in die Manuskripte nicht mehr eingegangen sind.

So hat Beethoven z. B. in T. 105 des ersten Satzes der *Waldstein-Sonate* ein im Autograph versehentlich vor der ersten statt vor der dritten Baßnote notiertes $\flat$ vom Stecher tilgen bzw. versetzen lassen, was noch im Druck der Erstausgabe erkennbar ist¹. Im zweiten Satz hat er die im Autograph verzeichnete Tempoangabe *Adagio* in der Erstausgabe durch Hinzufügung des *molto* präzisiert. Fraglich sind hingegen die Auslassungen in der Dynamik der Takte 314–327 des dritten Satzes. Im Autograph ist hier nur der mit dem *ff* versehene T. 313 voll ausnotiert, danach beschränkte sich Beethoven bis T. 342 auf die Fixierung der Melodiestimme mitsamt den Vortragsbezeichnungen und vermerkte zu den Begleitfiguren nur *come sopra* als Rückverweis auf die von den Noten her identischen, aber eingangs mit *sempre pp* bezeichneten Takte 31ff. Diese in den Stichplatten bereits ausgeführte Partie nahm der Stecher nachweislich auch als Vorlage für den gesamten Text der Takte 314–327 und achtete dabei nicht auf die abweichende Binnendynamik, die Beethoven in T. 314–327 seines Autographs hinzugefügt hatte. Dennoch bleibt es merkwürdig, daß Beethoven diese gehäuften Auslassungen bei seiner Korrekturdurchsicht nicht bemerkt haben sollte. Es ist daher nicht völlig auszuschließen, daß er sie als dynamische „Glättung“ analog zur gleichbleibenden Dynamik der *Pianissimo*-Durchgänge (T. 31ff. und T. 144ff.) tolerierte, zumal er bereits in T. 314, 315, 318, 339 und 343 des Autographs die Dynamik durch Streichungen vereinfacht hatte. Korrekturabzüge, die näheren Aufschluß geben könnten, sind zu Op. 53 allerdings nicht erhalten.

Anders verhält es sich bei Op. 57. Das im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Brahms-Nachlaß) verwahrte Erstausgabenexemplar mit Korrektur-

tureinzeichnungen Beethovens enthält in Takt 62 des zweiten Satzes eine Plattenkorrektur. Sie betrifft die untere Note im Terzgriff des viertletzten Zweiunddreißigstels im oberen System, welche durch Veränderung des voranstehenden $\sharp$ zum $\flat$ zu *es* alteriert ist. Da Beethoven bei seiner in diesem Abschnitt sehr genauen Durchsicht die von den Parallelstellen abweichende, für unsere Hörgewohnheiten zunächst ungewöhnliche Veränderung nicht rückgängig gemacht hat, kann sie als authentisch gelten (s. Facsimilia S. 201).

Auch zur Sonate Op. 26 hat Beethoven nachträglich noch kleine Änderungen geltend gemacht. Diese wurden allerdings erst in der neu gestochenen zweiten Ausgabe des Originalverlags berücksichtigt.

Bei den ohne Autograph überlieferten Sonaten Op. 27 Nr. 1, Op. 49 und Op. 54 dient die Erstausgabe als Hauptquelle. Zuzüglich wurden die Nachdrucke herangezogen, auch diejenigen des Wiener Verlegers Tobias Haslinger. Haslingers Ausgabe der *Leichten Sonaten* Op. 49 bietet gegenüber der Erstausgabe praktikable Bereicherungen der Artikulation und Dynamik.

Nach Erhalt der Belegexemplare von Nägelis sehr fehlerhafter Erstausgabe der Sonate Op. 31 Nr. 1 veranlaßte Beethoven für alle drei Sonaten des Opus eine *Edition très Correcte* durch den mit ihm befreundeten Bonner Verleger Simrock. Da Autographe zu Op. 31 nicht erhalten sind, wurden diese Nachdrucke zu Hauptquellen. Zu Op. 31 Nr. 3 ist überdies eine kurz nach Nägelis Erstausgabe erschienene Londoner Erstausgabe von Clementi & Co. erschienen, deren abweichende Lesarten auf ein unbekannt gebliebenes Manuskript schließen lassen. Parallel zu den Simrock-Ausgaben brachte auch Giovanni Cappi in Wien korrigierte Nachdrucke heraus, die in der vorliegenden Neuausgabe gleichfalls berücksichtigt wurden.

Im Hinblick auf redaktionelle Details wurden die Nachdrucke bei allen Sonaten des vorliegenden Bandes verglichen. Gelegentliche Hinzufügungen des Herausgebers werden in der vorliegenden Neuausgabe durch eckige Klammern gekennzeichnet. In Nachdrucken überlieferte Zusätze ungewisser Herkunft stehen im Notentext in runden Klammern und werden darüber hinaus in den Einzelanmerkungen kommentiert. Plausible Ergänzungen aus den Frühdrucken sind im Notentext nicht eigens gekennzeichnet, aber in den Einzelanmerkungen erwähnt.

In den Sonaten Op. 26, Op. 27 Nr. 1 und 2 sowie Op. 28 finden sich erstmals Pedalangaben, die in Beethovens originaler Schreibweise *senza sordino* (= sa) und *con sordino* (= *) wiedergegeben werden. In Op. 31 Nr. 2, Op. 53 und Op. 57 benutzte Beethoven dann die geläufigen Abkürzungen sa und * , wobei das * in den Quellen jedoch noch in der älteren Form als O geschrieben bzw. gedruckt ist.

Peter Hauschild

¹ Brief Beethovens an seine Brüder Kaspar Karl und Johann vom 6. und 10. Oktober, 1802, in: *Beethoven, Briefwechsel*, Gesamtausgabe, München 1996, Bd. 1, S. 122 (Nr. 106).

² Brief Beethovens an Franz Gerhard Wegeler vom 29. Juni 1801, *Beethoven, Briefwechsel*, Bd. 1, S. 79 (Nr. 65).

³ Nähere Erläuterungen zur Problematik dieses Beinamens im Kommentarband 2.

⁴ Die Tilgung des Vorzeichens vor der ersten Note hat in der Fachwelt zu Kontroversen geführt, so u. a. zwischen Walter Giesecking (*Musikleben*, 1. Jg. 1948, S. 105), der die Lesart des Autographs verteidigte, und Carl Adolph Martienssen (*Musikleben*, 2. Jg. 1949, S. 185ff.), der im Erstdruck die autorisierte Korrektur erkannte.

PREFACE

The present second volume of Ludwig van Beethoven's piano sonatas contains works he wrote in the years between 1800 and 1805 and represents the composer's middle period in this genre. While the earlier piano sonatas had particularly defined Beethoven's compositional development, as he entered his forties he appeared as the universal master of various forms, in particular large orchestral form.

The creative wealth of this period stands in sharp contrast to the threat posed to the composer personally by the progress of his deafness which occasioned him to write in the 'Heiligenstadt Testament' in 1802: 'it would not have taken much for me to put an end to my life myself – only the art held me back...'.¹ As a result of his hearing disorder, Beethoven's public appearances as a pianist became increasingly rare. As a composer, however, he had become highly respected and had reached a position of corresponding wealth: '... my compositions take in a lot and I can say that I have more orders than is almost possible for me to fill. I also have six or seven publishers for everything I write, if I set my mind to it, one no longer negotiates with me, I demand and they pay...'.²

The works Op. 26 (1800/1801), Op. 27, No. 1 (1800/1801) and No. 2 (1801), Op. 28 (1801), Op. 31, Nos. 1–3 (1801–1802), Op. 53 (1803/1804), Op. 54 (1804) and Op. 57 (1804/1805) continued Beethoven's creativity in the genre of the piano sonata. This list should also include the two Easy Sonatas Op. 49 which go back to earlier sketches (1795–1798).

The first three works have a common feature: Beethoven forgoes the typical sonata form for the opening movement. In the Sonata Op. 26 in A flat major, the sonata form is replaced by an *Andante con Variazioni* reminiscent of Mozart's Sonata in A major, KV 331. Beethoven had himself, however, also composed a good dozen variations for piano by 1800 and had used variation techniques in his sonatas, especially for the slow movements. Opening Op. 26 with an *Andante* led Beethoven to reverse the positions of the two middle movements: the Scherzo in second and the slow movement – the soon famous *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* – in third place. This practice, seen here for the first time, also characterises later works such as the 'Hammerklavier Sonata' Op. 106 and the Ninth Symphony. The Scherzo, or its substitute, also advances to second place in Op. 27, No. 1, Op. 31, No. 3; Op. 101 and Op. 110.

Beethoven characterised each of the Sonatas Op. 27, Nos. 1 and 2 as *quasi una fantasia*, which, above all applies to the first in E flat major. It is the only one which features such a multi-sectional, quasi improvisational structure, though the individual *attacca* merging sections reveal numerous motivic relationships. In contrast, the three-movement construction of the C sharp minor sonata, Op. 27, No. 2, the 'Moonlight Sonata' is genre-conform except that it does not open with an *Allegro* but rather begins immediately with the slow movement. The upbeat repeated notes of the first movement's descant melody are internally related to the theme of the Funeral March in Op. 26; the passionate *Presto agitato* prepares the way for the 'Appassionata'.

With Op. 28 Beethoven wrote, once again, after Op. 22, a four-movement *Grande Sonate*. Its more contemplative than dramatic character, as well as the use of drone techniques and themes with a natural character in

the first and last movements occasioned the name 'Pastorale', a title that may, however, not be traceable back to Beethoven.

The Sonata Cycle Op. 31 was made available to the Zurich publisher Hans Georg Nägeli for a collection of modern piano music. It unites three works with differing character. The Sonata in G major, Op. 31, No. 1 picks up from older stylistic elements (such as the serenade-like *grazioso* opening of the second movement and the typical Rondo theme of the third) which unfold in pianistic playfulness to an opulent tonal lyricism anticipating, in the Finale, Franz Schubert. A passionate, fast-moving dramatic marks, by way of contrast, the Second sonata in D minor the so-called 'Storm Sonata'.³ Its contemplative recitative episodes already hint at a feature of Beethoven's late works. The Sonata in E flat major, Op. 31, No. 3 returns to the four-movement form and is decisively marked by the unusual beginning of the first movement on a subdominant 5–6 chord and the harmonic-tonal consequences thus initiated. The middle movements that follow – in one and the same sonata – are a Scherzo (albeit in 2/4 time) and a Minuet. The theme of the final movement points to the final theme of the 'Waldstein Sonata'.

The two-movement shape of the – counted as standard educational music – Easy Sonatas, Op. 49 in G minor and G major is also found in the Sonata in F major, Op. 54. Once again, Beethoven follows older traditions: the opening movement combines in an original manner, a minuet-like theme with virtuoso chords in a highly – contrasted sonata structure while the two-voice setting of the last movement with its motion and its motivic imitation is reminiscent of Toccatas or Inventions.

In his early piano sonatas Beethoven had expanded the classical three-movement form to four movements through the addition of a Minuet or a Scherzo and thus prepared his way to symphonic composition. In the Sonatas in C major, Op. 53 ('Waldstein Sonata'), and in F minor, Op. 57 ('Appassionata'), his acquired mastery of large orchestral forms, in turn, affects the piano sonata. This can be seen in the heightened tendency toward sonorous, full-handed piano writing, to generously developed main themes and „musical dramaturgy“. Nevertheless, Beethoven maintains the traditional three-movement tradition of the original genre while going further by connecting the middle and final movements: in the 'Waldstein Sonata' the 28-bar *Introduzione* in F major merges directly into the Rondo of 543 bars; in the 'Appassionata' the Finale develops successively from the themes of the variation movement *Andante con moto*. The musical materials of the two finales also considerably expanded. In the Rondo of the 'Waldstein Sonata', a melody formed of the most simple means is, for the first time in Beethoven's work and before either the *Chorphantasie* ('Choral Fantasia') or the Ninth Symphony, elevated to a celebratory hymn. The pianistic demands peak in chains of trills combined with the main theme. The final movement of the 'Appassionata', a restless *perpetuum mobile* proves to be a multi-faceted and differentiated construction whose csardas-like stretta belies the work's often-quoted tragic character. The 'Waldstein Sonata' and the 'Appassionata' form a complementary pair. The differences between them appear already in the handling of tonality seen in the two opening movements: in Op. 53, the first theme almost immediately modulates away from the main key of C major and the

second theme sounds in the „substitute dominant“ of E major. In contrast, the Exposition of the Sonata in F minor, Op. 57, establishes an almost „normal“ progression of keys. With both these works, the classical piano sonata climbs to an almost unequalled pinnacle. At the same time the ‘Appassionata’ crowned Beethoven’s continuous creative process which had begun with the related F minor Sonata, Op. 2, No. 1. After Op. 57 Beethoven did not write any piano sonatas for four years.

The sonatas of the second volume present a more favourable basis for the preparation of a critical edition based on the sources than the earlier works. Beethoven’s autograph manuscripts for Op. 26, Op. 27, No. 2 (missing the beginning), Op. 28, Op. 53 and Op. 57 are extant. Coming directly from the composer’s hand, they represent the main sources for these works. In the case of Op. 28, 53 and 57 entries by the publisher indicate that Beethoven’s manuscripts were used directly as engraver’s copies for the first editions. Editorial questions do, however arise at points where the first edition deviates from the manuscript and it is not a matter of obvious oversights, misreadings or engraver’s or omissions. In such cases subsequent changes by Beethoven, which were not included in the manuscript, must be reckoned with.

Beethoven had, for example, an erroneously placed $\flat$ in front of the first instead of the third bass note of the opening movement of the ‘Waldstein Sonata’ eliminated and replaced by the engraver as can still be recognized in the first edition of the work.⁴ In the second movement of the work, he refined the manuscript tempo indication *Adagio* by the addition of the word *molto*. In bars 314–327 of the third movement, however, the omission of the dynamics is doubtful. Only the $\#$ -marked bar 313 is fully notated in the manuscript. Thereafter, Beethoven only writes the melodic voice along with the performance indications and marks the accompanying figures as *come sopra* in reference to the analogue bars 31sq. which open with *sempre pp.* The engraver is proven to have used this previously completed section as the source for the entire text in bars 314–327 without observing the internal dynamics which Beethoven had added to his manuscript. Nevertheless, it still seems surprising that Beethoven should not have noticed these many omissions when looking through the proofs. We cannot therefore completely exclude the possibility that he tolerated them as a kind of dynamic smoothing out analogue the unchanging dynamics of the pianissimo-section (bars 31sq. and 144sq.), especially as he had simplified the dynamics of the original manuscript with cuts in bars 314, 315, 318, 339 and 343. Corrected galley-proofs of Op. 53 which could bring further clarity have, however, not survived.

The situation regarding Op. 57 is different. Beethoven’s corrected copy of the first edition preserved in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna (Brahms Estate) contains a plate correction in bar 62 of the second movement. This correction concerns the lower note in the third on the fourth-last 32nd note in the upper system which becomes an *e*“ flat through the

change from a natural sign to a flat. As Beethoven did not redress this change with its divergence from parallel passages and initially, for our listening habits, unusual nature, during his – at this point – very exact perusal it can be considered authentic (see facsimilia p. 201).

Once again in the Sonata Op. 26, Beethoven made further small changes. These were, however, not taken into consideration until the original publisher’s newly-engraved second edition.

In the case of the sonatas for which no manuscript has survived (Op. 27, No. 1, Op. 49 and Op. 54) the first edition serves as the principal source. In addition later printings were also considered, including those of the Viennese publisher Tobias Haslinger. Haslinger’s edition of the ‘Easy Sonatas’, Op. 49 offers practical enrichment concerning the articulation and dynamics that goes beyond the first edition.

After receiving his complimentary copy of Nägeli’s extremely flawed first edition of the Sonata, Op. 31, No. 1, Beethoven occasioned the preparation of an *Edition tres Correcte* to be printed by his friend the Bonn publisher Simrock together with the other two sonatas of that opus. Since autographs of Op. 31 have not survived, these reprints have become primary sources. Moreover, an edition of Op. 31, No. 3 published in London by Clementi & Co. Shortly after Nägeli’s first edition seems, by virtue of its different readings, to indicate the existence of another unknown manuscript version. Parallel to the Simrock edition, Giovanni Cappi also published corrected editions in Vienna which were also consulted for the present edition.

Later editions of all of the sonatas in the present volume were consulted concerning editorial details. Occasional editorial additions to the present edition are indicated in square brackets. Additions of uncertain origin stemming from reprints are indicated in parentheses and are commented upon in the Detailed Notes. Plausible additions from the early editions are not expressly marked in the musical text but are indicated in the Detailed Notes.

Pedal indications first appear in the sonatas Op. 26, Op. 27, No. 1 and 2, as well as in Op. 28, where they use Beethoven’s original expressions: *senza sordino* (= ss) and *con sordino* (= $\ast$). In Op. 31, No. 2, Op. 53 and Op. 57, Beethoven used the accepted abbreviations ss and $\ast$, whereby the $\ast$ in the sources is still written or printed in its older form as O.

Peter Hauschild
(Translation Robert Lindell)

¹ Letter from Beethoven to his brothers Kaspar Karl and Johann of 6 and 10 October, 1802, *Beethoven, Briefwechsel*, Gesamtausgabe, Munich 1996, vol. 1, p. 122 (No. 106).

² Letter from Beethoven to Franz Gerhard Wegeler of June 29, 1801, *Beethoven, Briefwechsel*, vol. 1, p. 79 (No. 65).

³ Concerning the problems involved in this name, see *Commentary* 2.

⁴ Eradicating the accidental in front of the first note has caused some controversy among musicologists: for example between Walter Gieseking (*Musikleben*, 1 vol. 1948, p. 105), who defended the reading of the autograph and Carl Adolph Martienssen (*Musikleben*, 2. vol. 1949, p. 185sq.), who recognised the authority of the correction in the first edition.

PRÉFACE

Ce second volume regroupe les sonates pour piano composées par Ludwig van Beethoven entre 1800 et 1805 et représente ainsi la période créatrice intermédiaire du compositeur au sein de ce genre. Si, dans le passé, la sonate pour piano avait tracé de manière déterminante l'évolution compositionnelle beethovénienne, la quarantaine sanctionna une maturité universelle qui se manifesta dans différents genres, mais surtout, par la maîtrise de la grande forme orchestrale.

En contraste saisissant avec cette profusion créatrice se profila la menace pesant sur le compositeur sous la forme d'une surdité progressive qui provoqua le «Testament d'Heiligenstadt», en octobre 1802. La maladie auditive contraignit Beethoven à réduire de plus en plus ses apparitions publiques en tant que pianiste. Mais comme compositeur, il avait acquis entre-temps la notoriété la plus prestigieuse pour connaître une prospérité conséquente.

Avec op. 26 (1800–1801), op. 27 n° 1 (1800–1801) et no 2 (1801), op. 28 (1801), op. 31 n° 1–3 (1801–1802), op. 53 (1803–1804), op. 54 (1804) et op. 57 (1804–1805), Beethoven prolongea de manière continue son activité créatrice dans le genre de la sonate pour piano, en plus des deux *Sonates faciles* op. 49 qui s'appuient sur des esquisses antérieures (1795–1798).

Les trois premières œuvres possèdent une caractéristique commune: Beethoven renonce ici au mouvement introductif de forme sonate propre au genre. Dans la Sonate op. 26, celui-ci est remplacé par un *Andante con Variazioni*. Ceci rappelle ainsi la Sonate en la majeur K 331 de Mozart. Cependant, Beethoven lui-même avait déjà écrit en 1800 une bonne douzaine de pièces à variations pour piano, ainsi qu'utilisé dans ses sonates des techniques de variation. En ouvrant l'op. 26 par un *Andante*, Beethoven provoque la permutation des deux mouvements médians: le *Scherzo* en seconde position et le mouvement lent, la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*, devenue rapidement célèbre, en troisième position. Ce procédé rencontré ici pour la première fois caractérise par la suite des œuvres telles que la Sonate op. 106 et la Neuvième Symphonie.

Beethoven a caractérisé les deux sonates op. 27 n° 1 et 2 par *quasi una fantasia*, ce qui s'applique avant tout à la première. Seule celle-ci présente cette construction en plusieurs parties et de nature quasi improvisée; là, les sections séparées s'enchaînant sur le mode *attacca* font apparaître de multiples relations motiviques. Par contre, la succession des trois mouvements de la Sonate op. 27 n° 2 (Sonate «Clair de lune») se révèle totalement conforme au genre, si ce n'est qu'en lieu et place d'un *Allegro* inaugural, elle débute immédiatement par un mouvement lent. Les répétitions de notes du début à la voix supérieure du premier mouvement rappellent le thème de la marche funèbre de l'op. 26, le *Presto agitato* préfigurant l'*Appassionata*.

En s'acquittant de l'op. 28, Beethoven écrit de nouveau après l'op. 22 une *Grande Sonate* en quatre mouvements. Son caractère plus contemplatif que dramatique donnent lieu à la caractérisation de l'œuvre comme *Pastorale*, un sous-titre qui semble bien ne pas avoir été introduit par l'auteur.

Beethoven mit à la disposition de l'éditeur zurichois Hans Georg Nägeli le cycle de sonates op. 31 en vue d'un recueil de musique de piano moderne. Il unit trois œuvres de caractère différent. La Sonate en sol majeur op. 31 n° 1 convoque des éléments stylistiques

plus anciens – ainsi dans le début *Grazioso* au caractère de sérénade du deuxième mouvement et dans le thème typique de rondo du troisième mouvement – qui sont déployés en une poésie sonore opulente, annonçant dans le finale Franz Schubert. En opposition, un dramatisme passionné, développé avec force élan, imprègne la deuxième sonate en ré mineur, qui a reçu le sous-titre «La Tempête»¹. Avec ses épisodes de récitatifs contemplatifs, elle anticipe une particularité de l'œuvre tardive de Beethoven. La Sonate en mi bémol majeur op. 31 n° 3, qui adopte à nouveau une coupe en quatre mouvements, est fortement empreinte du début irrégulier de son premier mouvement qui use de l'accord de sixte et quinte de sous-dominante et des conséquences qui s'en dégagent sur le plan harmonique et sonore. Dans cette même sonate se succèdent comme mouvements centraux un scherzo (il est vrai à 2/4) et un menuet.

La découpe en deux mouvements des deux *Sonates faciles* op. 49, qui comptent parmi les œuvres standard de la musique pédagogique, a également cours dans la Sonate op. 54. Dans cette dernière, Beethoven fait une nouvelle fois référence à des modèles plus anciens: le premier mouvement lie de manière originale un thème de menuet à des progressions virtuoses d'octaves au sein d'une structure de forme sonate soulignant les contrastes, tandis que le dernier mouvement, conçu à deux voix, rappelle par son énergie motrice et ses imitations le style des toccatas ou des inventions.

Dans ses premières sonates pour piano Beethoven avait amplifié la structure classique en trois mouvements par l'incorporation du menuet et du scherzo vers une structure à quatre mouvements, et ouvert ainsi la voie à son œuvre symphonique. Dans les sonates op. 53 (*Sonate Waldstein*) et op. 57 (*Appassionata*), la maîtrise acquise au sein de la grande forme orchestrale se répercute maintenant sur la sonate pour piano. Ceci se manifeste par une tendance accrue envers la totale emprise physique et sonore du matériau pianistique, par des thèmes principaux et exposés avec largesse, et par une «dramaturgie musicale» organisée comme synthèse. Cependant, Beethoven s'en tient dans les deux œuvres au schéma originel en trois mouvements spécifique au genre et relie en outre les mouvements central et terminal: dans la *Sonate Waldstein*, l'*Introduzione* en fa majeur qui ne compte que 28 mesures débouche directement sur le Rondo qui, lui, comporte 543 mesures; dans l'*Appassionata*, le finale se développe successivement sur le plan motivique à partir du mouvement de variations de l'*Andante con moto*. Les moyens musicaux des deux mouvements conclusifs sont aussi considérablement intensifiés. Dans le Rondo de la *Sonate Waldstein*, une mélodie modelée avec les moyens les plus simples est pour la première fois rehaussée en hymne festif avant même la «Fantaisie chorale» et la Neuvième Symphonie. Les exigences pianistiques culminent dans les chaînes de trilles combinées avec le thème principal. Le finale de l'*Appassionata*, un *Perpetuum mobile* infatigable, se révèle être un modèle multiple totalement différencié, dont la strette au caractère de czardas laisse derrière elle le tragique bien contristé de l'œuvre. La *Sonate Waldstein* et l'*Appassionata* forment un couple d'œuvres complémentaire. Leurs différences multiples s'expriment déjà dans l'agencement tonal: dans l'op. 53, le premier thème abandonne immédiatement en modulant la tonalité principale de do majeur, sur quoi le second thème retentit dans la «dominante de rechange» éloignée

que constitue mi majeur. Par contre, l'exposition de la sonate en fa mineur op. 57 établit une succession de tonalités quasi «régulière». Avec ces deux œuvres, la sonate classique pour piano atteint un sommet rarement dépassé jusqu'alors. En même temps, Beethoven couronne avec l'*Appassionata* un processus créateur ininterrompu qui avait débuté par une pièce proche dans l'esprit, la Sonate en fa mineur op. 2 n° 1. Après l'op. 57, Beethoven n'écrivit plus aucune sonate pour piano durant quatre ans.

Les sonates du second volume offrent une base plus favorable à l'édition critique des sources que les œuvres plus anciennes. Nous possédons ainsi les autographes de Beethoven de l'op. 26, de l'op. 27 n° 2 (le début étant manquant), de l'op. 28, de l'op. 53 et de l'op. 57. Directement issus de la main du compositeur, ils représentent les sources principales de ces œuvres. Pour les op. 28, 53 et 57, des mentions par l'éditeur montrent que les autographes ont été utilisés directement comme modèles de gravure de la première édition. Cependant, des questions concernant des décisions éditoriales se posent là où la première édition diverge de l'autographe et lorsqu'il ne s'agit pas d'erreurs manifestes, de fautes de lecture ou d'omissions de la part du graveur (réduction de copie). Dans de tels cas, on doit prendre en compte les modifications opérées après coup par Beethoven qui ne sont souvent plus arrivées dans les manuscrits.

Ainsi, Beethoven a par exemple rayé et fait changer de place par le graveur à la mes. 105 du premier mouvement de la *Sonate Waldstein* un bémol noté par erreur dans l'autographe avant la première note de la basse et non avant la troisième, ce qui est encore reconnaissable dans l'impression de la première édition¹. Dans le second mouvement, il a précisé l'indication de tempo mentionnée *Adagio* dans l'autographe en ajoutant le terme *molto* dans la première édition. Par contre, dans le troisième mouvement, aux mes. 314–327, l'omission des indications de dynamique est douteuse. Dans l'autographe est reprise seulement ici complètement la mes. 313 pourvue d'un *ff*; ensuite, Beethoven s'est limité jusqu'à la mes. 342 à la fixation de la voix mélodique avec les indications d'exécution et a seulement mentionné à l'attention des figures d'accompagnement *come sopra* comme un renvoi aux mes. 31 sq., dont les notes sont identiques mais qui portent au début l'indication *sempre pp*. Cette partie déjà réalisée dans les plaques de gravure fut également prise comme preuve par le graveur comme modèle du texte complet des mes. 314 à 327; à cette occasion, il ne prit pas en compte la dynamique intérieure que Beethoven avait placée dans son manuscrit autographe aux mes. 314–327. On peut néanmoins trouver singulier que Beethoven n'ait pas semblé remarquer ces omissions répétées lors de l'examen des épreuves. C'est pourquoi on ne peut exclure qu'il ait pu les tolérer comme «retouche» dynamique, de manière analogue à la dynamique invariable pianissimo des mes. 31 sq. et mes. 144 sq., d'autant plus qu'il avait déjà simplifié la dynamique par des suppressions aux mes. 314, 315, 318, 319 et 343 de l'autographe. Malheureusement, pour l'op. 53, aucune des épreuves vérifiées par Beethoven n'a subsisté.

En cas de l'op. 57 la situation est différente. L'exemplaire comportant les reports de Beethoven et qui se trouve conservé aux archives de la *Gesellschaft der Musikfreunde* («Société des Amis de la Musique», succession de Brahms) en Vienne contient une correction de

plaque à la mes. 62. Elle concerne la note inférieure dans l'attaque de tierce de la quatrième double croche avant la fin à la portée supérieure qui est altérée en *mi bémol* par la modification du bémol précédent en bémol. Elle peut être considérée comme authentique du fait que Beethoven, lors de l'examen très précis de ce passage, n'a pas annulé la modification qui diverge des passages parallèles, et qui sonne d'abord de manière inhabituelle par rapport à nos habitudes (voir p. 201).

Dans la Sonate op. 26 Beethoven a également fait valoir d'autres petites modifications ajoutées après coup. Celles-ci ne furent, il est vrai, prises en considération que dans la seconde édition nouvellement gravée de l'édition originale.

Pour les Sonates op. 27 n° 1, op. 49 et op. 54, pour lesquelles il ne subsiste aucun autographe, la première édition sert de source principale. Les réimpressions ont été de plus prises en considération, ainsi que celles de l'éditeur viennois Tobias Haslinger. L'édition d'Haslinger des *Sonates faciles* op. 49 offre par rapport à la première édition des enrichissements appropriés dans le domaine de l'articulation et de la dynamique.

La réception des exemplaires justificatifs de la première édition très incorrecte due à Nägeli de la Sonate op. 31 n° 1 engagea Beethoven à entreprendre pour tous les trois œuvres appartenant à cet opus une *Edition très correcte* par son ami, l'éditeur de Bonn, Simrock. Les autographes de l'op. 31 n'ayant pas été conservés, ces réimpressions ont tenu lieu de sources principales. En outre, une première édition londonienne de Clementi & Co de l'op. 31 no 3 est parue peu après la première édition de Nägeli; ses variantes renvoient à un manuscrit resté inconnu. Parallèlement aux éditions de Simrock parurent également des réimpressions corrigées aux éditions de Giovanni Cappi à Vienne qui aussi ont été pris en compte pour cette nouvelle édition.

Par égard aux détails rédactionnels, les réimpressions de toutes les sonates de ce recueil ont été comparées. Dans cette nouvelle édition, des ajouts occasionnels de l'éditeur sont mentionnés entre crochets. Les ajouts d'origine incertaine transmis par les réimpressions figurent dans le texte musical entre parenthèses et sont par ailleurs commentés dans les Notes détaillées. Des suppléments évidents provenant d'impressions premières ne sont pas expressément caractérisés dans le texte musical mais évoqués dans les Notes détaillées.

Dans les Sonates op. 26, op. 27 n° 1 et 2, ainsi que pour l'op. 28 figurent pour la première fois des indications de pédale qui sont restituées dans l'écriture originale de Beethoven *senza sordino* (= *sa*) et *con sordino* (= *st*). Dans l'op. 31 n° 2, l'op. 53 et l'op. 57, Beethoven utilisa alors les abréviations usuelles *sa* et *st*, cette dernière étant néanmoins dans les sources encore écrite ou imprimée sous sa forme ancienne, *O*.

Peter Hauschild
(Traduction abrégée Pascal Huynh)

¹ Des commentaires plus précis concernant la problématique de ce sous-titre figurent dans le *Volume commentaire 2*.

² La rature de l'altération devant la première note a conduit à des controverses dans les milieux scientifiques, ainsi par exemple entre Walter Gieseking (*Musikleben*, 1, 1948, p. 105) qui défend la version de l'autographe, et Carl Adolph Martienssen (*Musikleben*, 2, 1949, p. 185 sq.), qui reconnaît la correction autorisée dans la première édition.

目 录

前 言	VI
Vorwort	IX
Preface	XI
Préface	XIII
影印页	1, 201
Facsimilia	

Op.26 (指法编写: 种田直辛 /
Fingersatz: Naoyuki Taneda)

Andante con Variazioni



Op.27 No.1 (指法编写: 鲍里斯·布洛赫 /
Fingersatz: Boris Bloch)

Andante



Op.27 No.2 (指法编写: 鲍里斯·布洛赫 /
Fingersatz: Boris Bloch)

Adagio sostenuto



Op.28 (指法编写: 帕维尔·基里洛夫 /
Fingersatz: Pavel Gililov)

Allegro



Op.31 No.1 (指法编写: 冈特·路德维希 /
Fingersatz: Günther Ludwig)

Allegro vivace



Op.31 No.2 (指法编写: 冈特·路德维希 /
Fingersatz: Günther Ludwig)

Largo **Allegro**



Op.31 No.3 (指法编写: 冈特·路德维希 /
Fingersatz: Günther Ludwig)

Allegro



Op.49 No.1 (指法编写: 伦纳德·哈肯森 /
Fingersatz: Leonard Hokanson)

Andante



Op.49 No.2 (指法编写: 伦纳德·哈肯森 /
Fingersatz: Leonard Hokanson)

Allegro, ma non troppo



Op.53 (指法编写: 雅各布·拉泰纳 /
Fingersatz: Jacob Lateiner)

Allegro con brio



Op.54 (指法编写: 帕维尔·基里洛夫 /
Fingersatz: Pavel Gililov)

In Tempo d'un Menuetto



Op.57 (指法编写: 汉斯·卡恩 /
Fingersatz: Hans Kann)

Allegro assai





路德维希·范·贝多芬 / Ludwig van Beethoven

♯C 小调钢琴奏鸣曲, Op.27, No.2, 作曲家手稿, 第 11 页: 第三乐章的开始

(波恩, 贝多芬故居, 善意地授权使用)

Sonate für Klavier in cis-Moll, Op. 27 Nr. 2, Autograph, S. 11: Beginn des 3. Satzes

Piano Sonata in C sharp minor, Op. 27, No. 2, autograph, p. 11: Beginning of the 3rd movement

Sonate pour piano en do dièse mineur, Op. 27 Nr. 2, autograph, p. 11: Début du 3^e mouvement

(Bonn, Beethoven-Haus, mit freundlicher Genehmigung)



路德维希·范·贝多芬 / Ludwig van Beethoven

C 大调钢琴奏鸣曲 Op.53, 作曲家手稿, fol.25r: 第三乐章, 第 305-326 小节, 第 314 小节之后: 贝多芬添加的力度标记。

(波恩, 贝多芬故居, H.C. 伯德芙收藏品, 善意地授权使用)

Sonate für Klavier in C-Dur, Op. 53, Autograph, fol. 25r: 3. Satz, T. 305-326, T. 314ff.: zusätzliche Dynamikangaben Beethovens.

Piano Sonata in C major, Op. 53, autograph, fol. 25r: 3rd movement, bars 305-326, bars 314sq.: additional dynamics by Beethoven.

Sonate pour piano en do majeur, Op. 53, autograph, fol. 25r: 3^e mouvement, mes. 305-326, mes. 314sq.:

des signes de dynamique complémentaires de Beethoven.

(Bonn, Beethoven-Haus, Sammlung H. C. Bodmer, mit freundlicher Genehmigung)

献给卡尔·冯·里希诺夫斯基亲王 / Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet

奏鸣曲 / SONATE

大奏鸣曲 / Grande Sonate

Opus 26

指法编写：种田直辛

Fingersatz: Naoyuki Taneda

Andante con Variazioni

The musical score is written for piano and consists of 31 measures. It is in 3/8 time and features a variety of musical techniques including trills, triplets, and dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Measures 1-5: The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated for both hands.

Measures 6-12: The music continues with a variety of rhythmic patterns. A *cresc.* marking appears in measure 10, leading to a *sf* (sforzando) dynamic in measure 11. The piece ends with a *cresc.* marking in measure 12.

Measures 13-20: The music continues with a variety of rhythmic patterns. A *cresc.* marking appears in measure 13, leading to a *p* dynamic in measure 14. The piece ends with a *sf* (sforzando) dynamic in measure 20.

Measures 21-27: The music continues with a variety of rhythmic patterns. A *cresc.* marking appears in measure 21, leading to a *sf* (sforzando) dynamic in measure 22. The piece ends with a *p* dynamic in measure 27.

Measures 28-31: The music continues with a variety of rhythmic patterns. A *cresc.* marking appears in measure 28, leading to a *sf* (sforzando) dynamic in measure 29. The piece ends with a *p* dynamic in measure 31.

Var. 1

Var. 1

35

p

sf

sf

41

cresc.

p

cresc.

sf

p

47

sf

sf

sf

53

sf

p

cresc.

p

sf

58

sf

sf

cresc.

p

63

sf

sf

sf

Var. 2

Var. 2

69

71

74

77

80

83

p