

Beethoven

Piano Sonatas, Vol.3

Beethoven

贝多芬

钢琴奏鸣曲集

第三卷

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 50109

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

第三卷 Band 3 / Volume 3 / 3^e livre

彼得·豪希德根据原始资料编辑

帕维尔·基里洛夫、亚历山大·耶拿、汉斯·卡恩、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

Pavel Gililov, Alexander Jenner, Hans Kann, 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3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 978-7-5444-5421-6

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086292号



出品人 范慧英

责任编辑 朱艳林 李世钦

封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyinyue@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(第三卷)

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27

版次 2014年5月第1版

印次 2014年5月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5444-5421-6/J.0396

定价 65.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。



译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

前 言

目前这本路德维希·范·贝多芬的钢琴奏鸣曲第三卷包括 Op.78、79 和 81a, 写于 1809—1810 年, 还有 Op.90(1814 年)和五首晚期钢琴奏鸣曲 Op.101(1814—1815)、Op.106(1817—1819)、Op.109(1820)、Op.110(1821)和 Op.111(1821—1822)。

在奏鸣曲 Op.57 与 Op.78 的四年间隔和 Op.81a 之后的三年中断这些时间里, 贝多芬将他的创作中心集中在“宏伟”和“公众性”的体裁——交响曲、协奏曲和歌剧。1804—1809 年之间, 创作了第四至第六交响曲、第四和第五钢琴协奏曲、小提琴协奏曲和歌剧《莱奥诺拉》的前两版。在 Op.81a 和 Op.90 之间的“钢琴奏鸣曲中断”期间, 贝多芬创作了第七和第八交响曲(1811—1812), 以及《莱奥诺拉》的第三版, 标题改为《菲岱里奥》。不过, 在第八交响曲和 1822 年才出现的最后一部交响曲之间, 也有很长的间隔。

1815 年见证了拿破仑时代以及伴随它的解放战争的终结, 也见证了贝多芬为维也纳国会举行的音乐会取得最大的成功。还有, 王政复辟时期开始的理想破灭导致的一些危机, 加上个人的健康问题, 使他与世隔绝。作曲家的耳疾意味着他从 1814 年以后再也无法作为钢琴家出现在公众场合, 关于 Op.106 他坦承:“这首奏鸣曲是在压力下写成的, 因为为面包和黄油创作是难堪的, 这就是我所经历的。”¹ 在这段艰难的时期, 贝多芬的赞助人, 朋友和学生鲁道夫大公是他忠实的陪伴者, 作曲家将一些晚期作品题献给他: 包括奏鸣曲 Op.81a “告别”(为鲁道夫 1809 年因为战争而离别)、奏鸣曲 Op.106(原题词为“为鲁道夫的健康长寿”)、奏鸣曲 Op.111 和《庄严弥撒》Op.123。

贝多芬在 Op.78 中回到钢琴奏鸣曲的室内乐本源(参见第一卷前言), 再一次采用两乐章结构, 这也被用于后来的 Op.90 和 Op.111。然而奏鸣曲 Op.79、81a 和 109 又回到“标准的”三乐章设置, 而 Op.101、106 和 110 则显现出四乐章的“宏伟”结构, 贝多芬用这种结构开始他的钢琴奏鸣曲创作, 并且似乎预见到了后来的交响曲。可以看出这些后期的四乐章

奏鸣曲与他当时的交响曲写作计划的联系。贝多芬第九交响曲最初的草稿写于 1818—1819 年, 当时他还在忙于奏鸣曲 Op.106, 不过第九交响曲的主要工作直到 1822 年才开始, 当时《庄严弥撒》已经定稿(1819—1821)。与早期作品不同, 后期的四乐章奏鸣曲以及后来的第九交响曲颠倒了中间乐章的顺序(慢板乐章和谐谑曲, 或者其替代乐章), 正如已经出现在奏鸣曲 Op.26 中的安排(参见第二卷前言)。

结构的浓缩和扩展是贝多芬奏鸣曲的两大特色, 在早期作品中已经显现, 后来的奏鸣曲中, 它们被发展到极限。结构的浓缩可以在奏鸣曲 Op.78、79、90、101、109 和 110 的首乐章中看到, 其中独立的乐章段落组织得十分紧凑。在 Op.90、101、109 和 110 中, 这种浓缩达到如此地步, 呈示部的再现被省略了, Op.101 甚至完全没有再现部, 而 Op.109 第一乐章的奏鸣曲式只是依稀可辨。伴随着篇幅的简约, 作曲结构的极度浓缩, 包括从第一乐章开始就显现的动机发展和无休止的音乐材料的变形。而且, 简短的乐章开始段落经常出现, 在 Op.110 中表现得最明显, 其中整部作品最重要的结构成分都得到“细胞”式的陈述。同样显眼的还有 Op.81a 更扩展的引子, 其中结合了“细胞”式的写法与格言式的“告别”动机的首次展开。动机的浓缩不仅是乐章结构紧凑的一个特色, 而且使贝多芬得以在建立宏大结构的同时保持基本音乐素材的高效性。奏鸣曲 Op.101 是一个出色的范例, 其中从第一乐章到终乐章始终保持极其严谨, 篇幅超过了以前所有的乐章, 同时结构又相对紧凑。

交响性的宏伟结构是 Op.111 的特点, 更突出的是 Op.106 “钢琴大奏鸣曲”。贝多芬高难度的钢琴技艺在晚期奏鸣曲里达到顶峰, 这里, 他奋斗探求取得的管弦乐维度的丰富音色结合了极其复杂的结构布局 and 独立乐章篇幅的巨大扩展。神秘的“稍慢的柔板”的长度甚至超过了第九交响曲的“柔板”乐章。Op.106 开始的写法类似 Op.81a, 是一个有文字内涵的前导主题(为鲁道夫的健康长寿), 不过这里是用非常强、分布宽广的和弦, 类似管弦乐的齐奏。形成对

比的是 Op.111 的“庄严的”开始,它发展成完整的慢速引子(正如第一、二、四和七交响曲一样)。这里,贝多芬回到有着尖锐的附点节奏的法国序曲传统,早期曾出现在 C 小调奏鸣曲 Op.13 的“庄重的”引子。

在动机发展中越来越多地融合进复调写法,最终导致将完整的赋格段包括在奏鸣曲中。Op.101 终乐章的结构是常规的奏鸣曲式,然而展开部却是长达 100 小节的赋格。Op.106 的终乐章“坚定的快板”开始于一个“广板—快板”引子,其中有一首三声部赋格,这个乐章有着宽广的主题和令人震惊的对位技巧,其篇幅更是超过了以往的任何标准,长达 385 小节。D 大调对题(“始终温柔,歌唱性”)的音高与《庄严弥撒》中的“降福经”的女高音声部一样,歌词是“以主的名义”。对题使人预感到应该会有一些双重赋格,然而它无法抗拒那个全能的主要主题,因而始终是孤立的,直到最后,复调让位并汇合成“特强”的齐奏终止和弦。这里,用音乐写成的悲剧产生自复调与主调的对立冲突。复调不再以自身为目的,正如在巴赫音乐中那样,而是一再倾向于融入主调音乐。Op.111 的开始乐章显示出这种倾向,它有一个“库克罗普斯”(译者注:希腊神话中的独眼巨人)似的齐奏主要动机。尽管它具有赋格主题的形式,但是在奏鸣曲式的进行中,却回避发展为真正的赋格段。与 Op.101 和 Op.106 形成对比的是 Op.110^bA 大调奏鸣曲中多段体的终乐章,它有明显的声乐特征。²然而即使它用该奏鸣曲开始处的动机浓缩而成的主题,上升到最终的“神圣性”高度时,也只能用主调音乐陈述。

贝多芬晚期对历史感的强调也可以从 Op.110 赋格段之前的“不过分的柔板”中看出来。这里,在 Op.31, No.2 的“哀怨宣叙调”之后,第一次又用了“宣叙调”,它在赋格段中间重现,其主题令人回想起巴赫《约翰受难曲》中的咏叹调“它已经完成”,估计来源于更古老的“悲歌”类型。其多段式特征和乐章之间的“紧接”过渡,则让人回忆起幻想奏鸣曲,例如 Op.27, No.1。Op.110 和之前的奏鸣曲 Op.109 第一乐章尤其代表着贝多芬晚期作品技巧的高超和创造力的天马行空。

在 Op.79 中最后一次用传统的“最后的舞曲”回旋曲结束一首奏鸣曲,和在 Op.90 中创造了一种结合慢板乐章与典型的终曲回旋曲的独特结构之后,贝

多芬在 Op.109 和 Op.111 的变奏曲乐章中达到了慢乐章与终曲的完美结合。在这两部作品中,都有一个始终坚持的、单纯的主题,成为沉思冥想的象征,是一种对奏鸣曲可能表达的所有戏剧的深思熟虑的回答。在 Op.109 中,这是通过“性格变奏”技法的演奏法和速度标记的变化达到的。Op.111 中关联性的最后主题以一个多变音型的呈示开始, $\frac{9}{16}$ 拍子,通过逐渐密集的“最小化”节奏时值,升华为华丽的颤音。这里只有两小节的间歇,导向最高音区的陈述和最低音区的音符,没有连接性的中间声部,将音域的分解扩展到极限。

本卷中所有贝多芬的手稿都幸存下来,只有 Op.106 和 Op.81a 的第二和第三乐章例外。然而它们在很多情况下并不代表着这些作品的最终版本,因为贝多芬在印制过程中继续修改一些细节。所以目前的新版本必须参考所有的手抄稿和早期版本。实际上,除了 Op.90 和 Op.101 以外,它们由维也纳的斯坦纳公司出版,其余的奏鸣曲都曾经提供给不同的出版商,这造成了另外一些问题。他需要为同一首作品准备几份手稿,而这些乐谱并不完全一致。发行 Op.78、79 和 81a 首版的不仅有莱比锡的布赖特科普夫与黑特尔公司,而且还有伦敦的克列门蒂和维也纳的阿塔里亚公司。奏鸣曲 Op.106 由斯坦纳公司于 1819 年 9 月在维也纳出版,接着 12 月又在伦敦出版。期间,四个乐章被分为两册,可能是商业的考虑:第一至第三乐章为第一册,完整的赋格与引子为第二册,同时,两个中间乐章的顺序被改变为第二乐章慢板,第三乐章谐谑曲。

柏林出版商阿道夫·马丁·施莱辛格和他在巴黎的儿子莫里茨购买了最后三首奏鸣曲。由于对他们的版本不满意,贝多芬准备了修订版——不过只有 Op.110 和 111——由维也纳的卡皮与迪亚贝利公司和约翰·卡皮出版,又一次,同时也由伦敦的克列门蒂公司出版。除了一些修改以外,这些版本中还包括了作曲家手稿里以前被忽略了一些细节。同时,其中也有一些读谱无法确定是出自贝多芬自己亦或是他人的插手。维也纳和伦敦首版的制版谱没有保存下来,因此不能确证这类不同处的可信性。本版本总的说收入了无法确定的各种变体,作为脚注或者印在“选择性”谱表中。

各种原始资料出现的不同,最惊人的很可能是

Op.110 的第 103 小节。此处,在所有现存的手稿中,开始于前一小节的三度进行在这个小节的前半部分由上方声部和中间声部继续。与此形成对比,所有印刷谱的中间声部却突然变成强的附点四分音符,这在听觉上加强了低音声部同时出现的八度,类似第 102 小节,然而代价是削弱了主题开始进入的“加速”效果。可以排除这只是制版者的错误的可能性。假如这个改变来自贝多芬,那么他肯定是在已经佚失的制版谱中添加的,或者是加在同样没有留存下来的更正列表里。即便这些不同处出自外人之手,令人疑惑的是,为什么贝多芬在准备“修订版”稿时没有注意到它们(维也纳和伦敦的首版),尽管这种可能性并不能完全排除。由于不可能确证一些改变的权威性,本版本复制了不同的版本。那些对直到 19 世纪晚期的版本都有影响的早期印刷谱中的各种变体都被置于“选择性”谱中。

与上述情况不同的是,Op.111 至少有巴黎首版的制版谱幸存。这份原始资料是抄谱者的手稿,其中有一些贝多芬写的、更精确的记谱。例如,作者原手稿中第二乐章第 134 小节中不清晰的临时号得以澄清。与此相反,低音谱表的倒数第二个音应该是 f 而不是 #f。在手稿里贝多芬用还原号表明 F-f 与 #F-#f 之间的交替,但是小节开始处只用在最后第三个音(#F),之后的小字组八度 #f 没有用。即使按照贝多芬使用临时号的习惯,小字组八度的音高是 #f 还是 f,也是不清楚的。直到制版谱的修改中在 #f 前增加了第二个还原符号,一切疑团才消失了。所以,本版本将许多版本中的 #f 改为 f。

奏鸣曲 Op.90 和 Op.109 也有一些地方与传统的乐谱不同。Op.90 的改动来自对原始资料的新研究,特别是作曲家手稿。³ 尽管这份抄稿被直接用作首版的制版谱,然而,已知的四次校对都未能完全消除其中的错误,或者传达出贝多芬后来的改动。在这种情况下,作曲家的原手稿在决定关键问题时就成为不可或缺的辅助。

例如,在 Op.90 的开始乐章中,贝多芬简略地提示再现应该与乐章开始一样。他满足于只记了上方声部的梗概,在其下方写了“如前一样”。这导致制版者将第一小节以后的整个段落原样照刻。在这个过程中他忽略了贝多芬为第 104 小节低音谱表写的变型。这个疏忽看来在核对时也没有引起注意,因

为人们再现段落总是不太留心的。作曲家的原手稿使恢复贝多芬意图的改动成为可能。第 127 小节,首版上方谱表的第六个音符是 b^1 ,而作曲家手稿中的却是 e^2 。由于贝多芬已经修改了同一小节的第二个音,似乎可以推测,他可能也对第六个音做了同样需要的修改。但是,这里的情况并非如此,也不是可以辨别的与首版不同的印刷版的修正,所以,作曲家手稿的读谱必须被认定为正确。其他地方,作曲家手稿的乐谱与首版的读谱一致,而与后来的版本的排版和简化有所不同。作曲家手稿和首版第一乐章第 196 小节开始处右手声部都只有一个 b^2 。直到 1826 年的哈斯林格版才增加了八度重复音 b^3 ,与下一个八度和弦类似。根据同时在作曲家手稿与首版中发现的,这一处添加音不能被认为是可靠的。贝多芬后来用一个八分休止符取代了第 61 小节开始的 b^1 音。这个变化后来被包括在首版中。唯有鲁道夫大公的抄稿——抄于制版与修改谱之间——仍然有原来的读谱 b^1 。然而贝多芬在手稿里所做的引人注目的改进,和甚至更清晰可辨的首版印刷版上的修正,都无可争辩地表明八分休止符是作曲家的最终决定。

Op.109 的第二乐章,贝多芬后来删除了原手稿中第 68 小节第三个音到第 69 小节最后一个音的四个八度标记,也就是去掉了最低的八度重复音。与此相应,经贝多芬校对过的抄稿和早期印刷版都正确地删掉了八度重复音。然而许多现代版本又加上了低八度重复音,与之前的小节一致,依据是贝多芬的钢琴的音域。但是他已经在 Op.101 中用了低音 E,而且十分强调,可以认为,这里低音的变薄并非受键盘音域的限制,而是出于音乐的考虑,实际上这也得到同时出现的“渐弱”的证实。因此,本版本不加低八度重复音。

伦敦首版的“钢琴奏鸣曲”中超过 c^4 的段落做了改动,因为受英国钢琴的高音音域限制。尽管这种由于音域的局限而不得不做的改动在现代钢琴上不再需要,然而,它们对于历史性演奏是有意义的,因此被包括在本版本的乐谱中。

在决定编辑细节时,本卷中奏鸣曲的所有手稿与早期版本都被用作参考。乐谱中偶尔出现的,编辑的增添,用方括号标明。非主要原始资料中不能确定的添加则置于圆括号中,并在“细节评注”里讨

论。手抄稿和早期印刷谱中似乎可信的添加不在乐谱中标明,而是在“版本评注”中提及。

有关奏鸣曲第三卷中的作品的进一步讨论,以及对原始资料的“版本评注”和“细节评注”都包括在分别的《评论》集中。

彼得·豪希德

(英文版翻译:布莱恩·朗)

1. 贝多芬致他在伦敦的学生费迪南德·里斯的信,1819年3月19日,发表在《路德维希·范·贝多芬通信录第1版》,卷四(1817—1822),齐格哈德·勃兰登堡编辑,慕尼黑1996,

No.1295,第262页。

2. 这段赋格耗费了贝多芬大量的精力。有关这个问题以及连续出现在作曲家手稿中的三个变体,还有其他原始资料的问题,参见:汉斯-维尔纳·库森,“围绕管风琴问题的一些疑问。贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.110 中的赋格段的文本与历史沿革”,发表在《为赫尔曼·J.阿伯斯80岁生日而编的贝多芬研究论文集》,马丁·施特赫林编辑,第49至68页。

3. 迈克尔·拉登伯格,“贝多芬E小调钢琴奏鸣曲 Op.90 的手稿”,发表在:《路德维希·范·贝多芬,E小调钢琴奏鸣曲 Op.90 作曲家手稿,影印版》(国立文化基金会,遗产63),迈克尔·拉登伯格编辑,柏林1993,第35至46页。

VORWORT

Der vorliegende dritte Band der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens enthält die 1809/10 entstandenen Opera 78, 79 und 81a, das Einzelwerk Opus 90 (1814) sowie die fünf späten Klaviersonaten Opus 101 (1814/15), Opus 106 (1817–1819), Opus 109 (1820), Opus 110 (1821) und Opus 111 (1821/22).

In der vierjährigen Pause zwischen Op. 57 und Op. 78 sowie der dreijährigen nach Op. 81a verlagerte Beethoven seine Schaffensintensität vorrangig auf die „großen“ und „öffentlichen“ Gattungen Sinfonie, Konzert und Oper. 1804–1809 entstanden die Sinfonien Nr. 4–6, die Klavierkonzerte Nr. 4 und 5, das Violinkonzert und die beiden ersten Fassungen der Oper *Leonore*. In die zweite „Klaviersonatenpause“ zwischen Op. 81a und Op. 90 fallen die Siebte und Achte Sinfonie (1811/12) und die nun *Fidelio* genannte dritte Fassung der *Leonore*. Aber auch auf dem Gebiet der Sinfonie ergab sich nach der Achten bis 1822 eine längere Unterbrechung.

Hatte Beethoven 1815 in seinen Konzerten anlässlich des Wiener Kongresses, am Ende der Napoleonischen Ära und der Befreiungskriege, noch höchste Triumphe gefeiert, so folgten für ihn mit dem Beginn der desillusionierenden Restaurationszeit auch persönlich Jahre der Krise und der Zurückgezogenheit. Aufgrund seines Gehörleidens trat er bereits 1814 zum letzten Mal öffentlich als Pianist auf. Und zu Op. 106 bekannte er: *die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben, denn es ist hart, beynahe um des Brodes-willen zu schreiben, u. so weit hab ich es nur gebracht*¹. In dieser schweren Zeit war Erzherzog Rudolph, Beethovens Gönner, Freund und Schüler, ein treuer Wegbegleiter. Ihm widmete der Komponist mehrere seiner späten Werke: die *Lebe wohl*-Sonate Op. 81a (anlässlich Rudolphs kriegsbedingter Abreise 1809), die Sonate Op. 106, deren Kopfmotiv ursprünglich mit *Vivat Rudolphus* textiert war, die Sonate Op. 111 und die *Missa solennis* Op. 123.

Mit Op. 78 knüpft Beethoven zunächst nochmals an die kammermusikalischen Ursprünge der Klaviersonate an (vgl. hierzu auch das Vorwort zu Band 1) und kehrt zugleich, wie später noch in Op. 90 und Op. 111, zur Zweisätzigkeit zurück. In den Sonaten Op. 79, 81a und 109 findet sich wieder die „standardisierte“ Dreisätzigkeit, während die Opera 101, 106 und 110 die viersätzigste Großform ausprägen, mit der Beethoven sein Klaviersonaten-Œuvre – quasi im Vorgriff auf die Sinfonie – begonnen hatte. Diese Rückkehr zur Viersätzigkeit dürfte mit neuen sinfonischen Plänen einhergegangen sein. Noch während der Arbeit an Op. 106 skizzierte er 1818/19 erste Entwürfe zur Neunten Sinfonie – die Hauptarbeit an dieser begann freilich erst 1822 nach Fertigstellung der *Missa solennis* (1819–1821). Abweichend von den Frühwerken werden allerdings in den späten viersätzigsten Sonaten – und dann auch in der Neunten Sinfonie – die Mittelsätze (langsamer Satz und Scherzo bzw. dessen Stellvertreter) in ihrer Reihenfolge vertauscht, wie dies bereits in der Sonate Op. 26 der Fall war (vgl. hierzu auch das Vorwort zu Band 2).

Zwei Tendenzen in Beethovens Sonatenschaffen, die sich bereits im Frühwerk abzeichneten, werden nun in den späten Sonaten ins Extrem getrieben: einerseits die Konzentration, andererseits die Expansion der Form.

Formkonzentration zeigen die Kopfsätze der Sonaten Op. 78, 79, 90, 101, 109 und 110. Zum einen sind hier die einzelnen Satzabschnitte äußerst knapp disponiert,

es entfällt zudem in den letzteren vier Werken die Wiederholung der Exposition, in Op. 101 sogar die Reprise – im ersten Satz von Op. 109 schließlich ist die Sonatenhauptsatzform nur mehr rudimentär erkennbar. Gepaart mit dieser Reduktion der Dimensionen ist zum anderen eine extreme Verdichtung der Satzstruktur. Bereits vom Beginn des Kopfsatzes an zeigen diese Werke motivische Arbeit und unablässige Verwandlungen des musikalischen Materials. Darüber hinaus finden sich – am ausgeprägtesten in Op. 110 – kurze Satzeröffnungen, in denen keimzellenartig die wesentlichen Gestaltungselemente des gesamten Werkes angelegt sind. Das gleiche gilt auch für die längere Introduction zu Op. 81a, die dies mit einer ersten Entfaltung des mottoartig textierten *Lebe wohl*-Motivs verbindet. Doch kennzeichnet motivische Verdichtung nicht nur die knapp disponierten Sätze, Beethoven nutzt sie vielmehr auch zum Aufbau größerer Strukturen bei gleichzeitiger Ökonomie in Bezug auf das motivische Material. Die Sonate Op. 101 bietet ein geradezu demonstratives Beispiel für eine Entwicklung von äußerster Straffung im ersten Satz bis hin zu einem Finale, das bei vergleichbar intensiver Konzentration des Satzgefüges an Ausdehnung alle vorangegangenen Sätze übertrifft.

Sinfonische Formexpansion findet sich schließlich in Op. 111, vor allem aber in der *Grossen Sonate für das Hammer-Klavier* Op. 106. Die pianistisch höchst anspruchsvolle Klavierkunst der letzten Sonaten Beethovens erreicht hier in gewaltig dimensionierten, äußerst komplexen Sätzen von orchestraler Klangfülle ihren Gipfel. An Länge übertrifft das abgründige *Adagio sostenuto* sogar den langsamen Satz der Neunten Sinfonie. Op. 106 beginnt, darin ganz ähnlich Op. 81a, mit einem kurzen, ursprünglich ebenfalls textierten Motto (*Vivat Rudolphus*), dessen vollgriffige Fortissimo-Akkorde an ein Orchestertutti erinnern. Hingegen ist in Op. 111 das eröffnende *Maestoso* (wie in den Sinfonien Nr. 1, 2, 4 und 7) zur ausführlichen langsamen Einleitung ausgearbeitet. Mit den scharf punktierten Rhythmen greift Beethoven hier, wie schon in der *Grave*-Introduction der frühen c-Moll-Sonate Op. 13, auf die Tradition der Französischen Overtüre zurück.

Die verstärkte Integration polyphoner Techniken in die motivische Arbeit führt in letzter Konsequenz zur Einbeziehung der Fuge in die Sonate: In Op. 101 enthält der in regulärer Sonatenform angelegte Schlusssatz eine 100-taktige Fuge als Durchführungsteil. In Op. 106 besteht das durch eine *Largo-Allegro*-Introduction eingeleitete *Allegro risoluto*-Finale aus einer dreistimmigen Fuge, die mit ihrem expansiven Thema, einer erstaunlichen Fülle kontrapunktischer „Kunststücke“ und einem Umfang von 385 Takten alle vorgegebenen Maßstäbe sprengt. Ein in D-Dur eingeführtes Gegen Thema (*sempre dolce, cantabile*), dessen Tonfolge der Sopranstimme im *Benedictus* der *Missa solennis* zu den Worten *in nomine Domini* gleicht, lässt die Steigerung zur Doppelfuge erwarten; es vermag sich aber neben dem übermächtigen Hauptthema nicht zu halten, sodass dieses gleichsam auf sich selbst zurückgeworfen bleibt, allmählich zu Unisoni und Fortissimo-Akkorden reduziert wird und die Polyphonie schließlich aufgibt. Man mag hierin eine – aus dem Gegensatz von Polyphonie und Homophonie resultierende – „einkomponierte Tragik“ erkennen: Eine Polyphonie, welche nicht mehr – wie noch bei Bach – sich selbst genügt, kann nur noch in Homophonie einmünden. Ähnliches demonstriert auch

der Kopfsatz von Op. 111 mit seinem „zyklopischen“ Unisono-Hauptmotiv, welches zwar den Habitus eines Fugenthemas besitzt, ohne dass es ihm aber im Bann der Sonatenform gelänge, tatsächlich eine Fuge herauszubilden. Im Gegensatz zu Op. 101 und Op. 106 zeigt die Fuge des mehrgliedrigen Finales der As-Dur-Sonate Op. 110 ein ausgesprochen vokales Gepräge²; auch ihr Thema aber, gebildet aus dem motivischen Konzentrat des Sonatenbeginns, kann am Ende nur als Diskant in homophonem Satz seine „Apotheose“ finden.

Das geschärfte historische Bewusstsein des späten Beethoven zeigt sich in Op. 110 ferner in dem der Fuge vorangehenden *Adagio ma non troppo*: Erstmals seit Op. 31 Nr. 2 begegnet hier wieder ein *Recitativo*. Der inmitten der Fuge wiederholte *Klagende Gesang* (*Arioso dolente*), dessen Thema an die Arie *Es ist vollbracht* aus Bachs Johannes-Passion erinnert, geht wohl auf noch ältere Lamento-Modelle zurück. Vielgliedrigkeit und *attacca*-Übergänge zwischen den einzelnen Sätzen gemahnen an Fantasiesonaten wie Op. 27 Nr. 1, sind in Op. 110 und zuvor schon im ersten Satz der Sonate Op. 109 jedoch besonderes Zeugnis für die souveräne Meisterschaft und schöpferische Freiheit in Beethovens Spätwerk.

Nachdem Beethoven in Op. 79 eine Sonate letztmalig mit einem traditionellen Kehraus-Rondo beschloss und in Op. 90 in einzigartiger Weise einen langsamen Satz mit der finaltypischen Rondoform verband, erreicht er nun in den Variationensätzen von Op. 109 und Op. 111 eine vollendete Synthese von langsamem Satz und Finale. In beiden Werken wird ein eindringliches, schlichtes Melodiethema zum in sich ruhenden Sinnträger, zur verinnerlichten Antwort auf alle Dramatik diskursiver Sonatenkunst. In Op. 109 geschieht dies mittels der Technik der „Charaktervariation“ bei wechselnden Vortrags- und Tempobezeichnungen. Das Finaleschema von Op. 111 – es ist mit dem der vorgenannten Sonate verwandt – eröffnet eine differenzierte figurative „Erschließung“ seines 9/16-Tripeltaktes mittels progressiv gestaffelter „Minimalisierung“ der rhythmischen Werte bis hin zu sublimierenden Trillerfolgen: Nur einmal hält dieser Prozess an einer Stelle inne, wo höchste Diskant- und tiefste Basstöne ohne verbindende Mittelstimme bis zu den Grenzen des Tonumfangs auseinanderdriften.

Mit Ausnahme von Op. 106 sowie des zweiten und dritten Satzes von Op. 81a sind zu allen Sonaten des vorliegenden Bandes die Autographe Beethovens erhalten. Doch dokumentieren diese, da Beethoven noch während der Drucklegung am Detail weiterzuarbeiten pflegte, nicht immer den endgültigen Zustand der Werke. Aus diesem Grund wurden für die vorliegende Neuausgabe auch alle Abschriften und Frühdrucke mit herangezogen. Ein weiteres Problem besteht darin, dass Beethoven seine Sonaten – mit Ausnahme der bei Steiner & Comp. in Wien erschienenen Opera 90 und 101 – verschiedenen Verlagen anbot und dadurch zuweilen mehrere Ausgaben ein und desselben Werkes vorzubereiten hatte, hierbei jedoch in keinem Fall völlig übereinstimmende Notentexte erreichte. So erschienen zu Op. 78, 79 und 81a neben den Erstdrucken von Breitkopf & Härtel in Leipzig auch Erstausgaben bei Clementi in London und bei Artaria in Wien. Die im September 1819 von Steiner in Wien publizierte Sonate Op. 106 wurde nur wenig später, im Dezember, auch in London gedruckt; dabei wurden nicht nur die vier Sätze – wohl aus kommerziellen Gründen – auf zwei Hefte verteilt (die Sätze 1–3 bildeten das erste, die Fuge samt Introduction das zweite Heft), sondern auch die beiden Mittelsätze umgestellt,

sodass nun der langsame Satz an zweiter, das Scherzo an dritter Position stand.

Die drei letzten Sonaten wurden zunächst vom Verlagshaus Adolph Martin Schlesinger in Berlin und dessen Sohn Moritz in Paris zur Veröffentlichung erworben. Unzufrieden mit deren Drucken, veranlasste Beethoven verbesserte Ausgaben bei Cappi & Diabelli bzw. bei Johann Cappi in Wien sowie wiederum – allerdings nur von Op. 110 und Op. 111 – bei Clementi & Co. in London. In diese Ausgaben gingen nun einerseits neben Korrekturen auch Details aus den Autographen ein, die zuvor übersehen worden waren, andererseits aber enthalten sie auch Lesarten, bei denen es unklar bleibt, ob sie auf Beethoven selbst zurückgehen oder Eingriffe Dritter darstellen. Da die von Beethoven für die Wiener und Londoner Erstausgaben angefertigten Stichvorlagen nicht mehr erhalten sind, lässt sich die Authentizität derartiger Abweichungen heute nicht mehr feststellen. In solchen unentscheidbaren Fällen wurden – hier wie bei den übrigen Sonaten – in der vorliegenden Ausgabe beide Versionen angegeben, die Variante entweder als Fußnote oder in einem *ossia*-System.

Die wohl spektakulärste Divergenz zwischen den Quellen findet sich in Takt 103 des Finalsatzes von Op. 110. Hier wird in allen erhaltenen Handschriften die im Vortakt begonnene Terzenführung von Ober- und Mittelstimme in der ersten Takthälfte fortgesetzt; in sämtlichen Drucken hingegen springt die Mittelstimme zur punktierten Viertelnote *f* ab, wodurch sich, analog zu Takt 102, eine Quint-Verstärkung der simultanen Bassoktave ergibt – allerdings auf Kosten der Profilierung des enggeführten Themenkopfeinsatzes. Ein bloßes Stecherversehen dürfte hier auszuschließen sein. Wenn die Änderung auf Beethoven zurückgeht, müsste er sie in die verlorengegangene Stichvorlage oder in die ebenfalls verschollenen Korrekturlisten eingetragen haben. Wenn es sich aber um einen Eingriff von fremder Hand handelt, dann scheint es immerhin merkwürdig, dass Beethoven dies selbst bei der Vorbereitung der verbesserten Ausgaben (Wiener und Londoner Erstdruck) nicht bemerkt hätte, was aber auch nicht völlig auszuschließen ist. Da somit kein definitiver Beweis für die Authentizität der Änderung erbracht werden kann, sind in der vorliegenden Ausgabe beide Versionen wiedergegeben, wobei die Variante der Drucke, die noch in Editionen des späteren 19. Jahrhunderts überliefert ist, als *ossia*-System erscheint.

Zur Sonate Op. 111 dagegen ist immerhin die Stichvorlage des Pariser Erstdrucks erhalten. Es handelt sich dabei um eine von Beethoven selbst korrigierte Kopistenabschrift, die in einigen Textfragen genaueren Aufschluss gibt – so z. B. in Takt 134 des zweiten Satzes, wo die unklare Akzidentiensetzung des Autographs präzisiert wird. Demnach ist bei der vorletzten Note des unteren Systems nicht *fis*, sondern *f* zu lesen: Im Autograph hatte Beethoven nur beim drittletzten Ton (*Fis*) die am Taktanfang fixierte Alteration der Töne *F* und *f* zu *Fis* bzw. *fis* per Auflösungszeichen rückgängig gemacht, nicht jedoch beim nachfolgenden *fis* in der kleinen Oktave. Selbst nach Beethovens Akzidentiengebrauch war die Tonhöhe des *fis* bzw. *f* in der kleinen Oktave nicht mehr eindeutig, sodass der Komponist erst durch Zusatz eines zweiten Auflösers vor *fis* in der Korrekturschicht der Stichvorlage alle Zweifel beseitigte. Die vorliegende Neuausgabe ersetzt daher das in zahlreichen Ausgaben übliche *fis* durch *f*.

Auch in den Sonaten Op. 90 und Op. 109 ergaben sich einige Abweichungen vom traditionell eingeführten Notentext. Sie beruhen in Op. 90 auf neuen Untersu-

chungen zu den Quellen, vor allem zum Autograph³. Dieses diente zwar direkt als Stichvorlage für den Erstdruck, doch konnten selbst vier nachweisbare Korrekturdurchgänge nicht alle Fehler beseitigen bzw. alle nachträglichen Änderungen Beethovens berücksichtigen; das Autograph ist somit als Entscheidungshilfe bei kritischen Stellen unverzichtbar.

Im Kopfsatz etwa hatte Beethoven den mit dem Satzanfang identischen Beginn der Reprise in abgekürzter Form notiert: Ihm genügte eine flüchtige Skizzierung der Oberstimme, darunter ein *come sopra*-Vermerk. Dies veranlasste den Stecher, die Passage nach Takt 1ff. zu stechen; er übersah dabei allerdings eine von Beethoven eigens eingetragene Variante im unteren System von Takt 164. Auch bei den Korrekturen dürfte dieses Versehen nicht mehr aufgefallen sein, da man den Wiederholungsstellen offenbar weniger Aufmerksamkeit schenkte. Anhand des Autographs lässt sich nun die von Beethoven beabsichtigte Änderung wieder herstellen. In Takt 127 hat die Erstausgabe als sechste Note im oberen System *b'*, das Autograph hingegen *e''*. Da Beethoven bereits die zweite Note desselben Taktes korrigierte, ist davon auszugehen, dass er dies bei Bedarf auch bei der sechsten Note getan hätte. Nachdem jedoch weder dies der Fall, noch bei der abweichenden Version der Erstausgabe eine Plattenkorrektur erkennbar ist, muss hier die Lesart des Autographs als die richtige gelten.

An anderen Stellen bestätigt der Text des Autographs die Lesart der Erstausgabe gegenüber späteren Angleichungen und Vereinheitlichungen. So steht in Autograph wie Erstausgabe am Anfang von T. 196 des ersten Satzes nur *b''* in der rechten Hand; erst die 1826 erschienene Haslinger-Ausgabe ergänzt hier analog zu den nachfolgenden Oktavgriffen die Oberoktave *b'''* – eine Zutat, die aufgrund der übereinstimmenden Befunde von Autograph und Erstdruck keinesfalls als authentisch gelten kann. In Takt 61 ersetzte Beethoven die Note *b'* zu Taktbeginn nachträglich durch eine Achtelpause. Diese Version wurde danach auch in die Erstausgabe übernommen, während die zwischen dem Notentext und den Korrekturphasen erstellte Abschrift von Erzherzog Rudolph noch die ursprüngliche Lesart mit *b'* bietet. Die auffällige Änderung Beethovens im Autograph sowie die noch deutlich erkennbare Plattenkorrektur in der Erstausgabe erweisen jedoch zweifelsfrei die Achtelpause als endgültige Entscheidung des Komponisten.

Im zweiten Satz der Sonate Op. 109 hatte Beethoven die unteren Oktavtöne von der dritten Zählzeit in Takt 68 bis zur letzten Note in Takt 69 nachträglich getilgt, indem er die vier im Autograph ursprünglich notierten Oktavziffern (8) wieder ausstrich. Diese Oktavverdopplungen fehlten dann folgerichtig sowohl in der von Beethoven überprüften Abschrift als auch in

den Frühdrucken: Einige moderne Ausgaben allerdings ergänzen sie wieder (in Analogie zu den Vortakten) und begründen dies durch die vermeintlichen Tastaturgrenzen der Klaviere Beethovens. Da dieser aber bereits in Op. 101 mit aller Emphase das *Kontra-E* verwendet hat, ist davon auszugehen, dass bei jener Ausdünnung des Basses keine Beschränkungen des Klaviaturumfangs, sondern allein musikalische Gründe ausschlaggebend waren, welche in der Tat durch das gleichzeitige *diminuendo* gerechtfertigt werden. In der vorliegenden Ausgabe wurde deshalb auf eine Ergänzung der Unteroktavtöne verzichtet.

Wegen des geringeren Tonumfangs der englischen Klaviere in der Höhe waren in der Londoner Erstausgabe der *Hammerklavier-Sonate* die das *c'''* überschreitenden Passagen abgeändert worden. Zwar spielen solche Konzessionen an die Klaviaturgrenzen auf dem modernen Klavier keine Rolle mehr, sind aber im Zusammenhang mit der historischen Aufführungspraxis von Interesse; daher wurden sie als Fußnoten in den Notentext dieser Ausgabe mit aufgenommen.

Im Hinblick auf redaktionelle Details wurden sämtliche Handschriften und Frühdrucke der Sonaten dieses Bandes verglichen. Gelegentliche Hinzufügungen des Herausgebers sind im Notentext durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Ungewisse Zusätze aus Nebenquellen stehen in runden Klammern und werden zusätzlich in den Einzelanmerkungen kommentiert. Plausible Ergänzungen aus Abschriften und Frühdrucken sind im Notentext nicht eigens gekennzeichnet, aber in den Einzelanmerkungen erwähnt.

Weitere Erläuterungen zu den Sonaten des dritten Bandes, kritische Anmerkungen zur Quellenlage und Quellenbewertung sowie die Einzelanmerkungen finden sich im gesonderten Kommentarband.

Peter Hauschild

- ¹ Brief Beethovens an seinen Schüler Ferdinand Ries in London vom 19. März 1819, in: Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 4 (1817–1822), hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 1295, S. 262.
- ² Die Komposition dieser Fuge hat Beethoven viel Mühe bereitet. Hierzu sowie zu der Abfolge von drei Fassungen in den Autographen und der Quellenlage insgesamt: Hans-Werner Küthen, *Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum. Text- und Quellengeschichtliches zur Fuge in Beethovens Klaviersonate op. 110*, in: *Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien dargebracht zu seinem 80. Geburtstag*, hg. von Martin Staehelin, S. 49–68.
- ³ Michael Ladenburger, *Das Autograph von Beethovens Klaviersonate e-Moll op. 90*, in: *Ludwig van Beethoven. Klaviersonate e-Moll op. 90. Autograph*, Faksimile-Ausgabe (Kulturstiftung der Länder, Patrimonia 63), hg. von Michael Ladenburger, Berlin 1993, S. 35–46.

PREFACE

The present third volume of Ludwig van Beethoven's piano sonatas contains the opus numbers 78, 79 and 81a written in 1809/10, the separate Opus 90 (1814) and the five late piano sonatas Opus 101 (1814/15), Opus 106 (1817–1819), Opus 109 (1820), Opus 110 (1821) and Opus 111 (1821/22).

In the four-year break between sonatas Op. 57 and Op. 78 and the three-year interruption after Op. 81a, Beethoven shifted his creative focus to concentrate primarily on the 'grand' and 'public' genres of the symphony, concerto and opera. The years 1804–1809 saw the creation of the symphonies Nos. 4–6, the piano concertos No. 4 and No. 5, the Violin Concerto and the two first versions of the opera *Leonore*. During the second 'piano-sonata break' between Op. 81a and Op. 90 Beethoven composed the symphonies No. 7 and No. 8 (1811/12) and the third version of *Leonore*, now titled *Fidelio*. But there was also an extended interruption in symphonic output beginning with the completion of the Symphony No. 8 and lasting until 1822.

The year 1815 had brought the end of the Napoleonic era with its attendant wars of liberation and Beethoven's greatest triumphs in the concerts given on the occasion of the Vienna Congress. Likewise, the beginning of restoration-period disillusionment ushered in years of crisis and seclusion brought on by personal and health problems. The composer's hearing disorder meant that he never appeared in public as a pianist after 1814 and in connection with Op. 106 he confesses: 'the sonata was written in stressful circumstances as it is difficult having to compose for your bread and butter, and that is but how far I have come'.¹ In this difficult period Archduke Rudolph, Beethoven's patron, friend and student, was a faithful companion and the composer dedicated a number of his later works to him: the Sonata Op. 81a *Les Adieux* (on the occasion of Rudolph's wartime departure in 1809), the Sonata Op. 106 with its original header text *Vivat Rudolphus*, the Sonata Op. 111 and the *Missa solemnis* Op. 123.

In Op. 78 Beethoven returned to the chamber music origins of the piano sonata (see the Preface to Volume 1) while once again adopting a two-movement form as he was also to do later in Op. 90 and Op. 111. The sonatas Op. 79, 81a and 109 return, however, to the 'standardised' three-movement design while Op. 101, 106 and 110 reveal the four-movement macro forms with which Beethoven had begun his piano sonata oeuvre as if in anticipation of the symphony. These late four-movement sonatas may also be seen in connection with his current symphonic plans. Beethoven's first sketches for his Symphony No. 9 date from 1818/19 while he was still working on the Sonata Op. 106 though the main work on the Symphony did not begin until 1822, after completion of the *Missa solemnis* (1819–1821). In a departure from the early works, the later four-movement sonatas – and subsequently the Symphony No. 9 – reverse the order of the central movements (slow movement and scherzo, or its substitutes) as had already been the case in the Sonata Op. 26 (see the Preface to Volume 2).

Formal concentration and expansion are two characteristics of Beethoven's sonatas that, while already apparent in the early works, are taken to extremes in the late sonatas. Formal concentration is seen in the opening movements of the sonatas Op. 78, 79, 90, 101, 109 and Op. 110 where the individual movement sections are

tightly structured. In Op. 90, 101, 109 and 110 this concentration reaches the point where the repeat of the exposition is omitted as is even its reprise in Op. 101 and in the first movement of Op. 109 sonata form remains only faintly recognizable. This reduction in dimensions is at the same time coupled with an extreme compression of compositional structure along with motivic development and unrelenting transformation of the musical material as early as at the opening of the first movement. In addition, short movement openings in which the most important structural elements of the complete work are stated in a cell-like manner become common – most clearly in Op. 110. The same is true of the more extended introduction of Op. 81a which combines this cellular writing with the first unfolding of the motto-like text motive *Lebe wohl*. Motivic compression is, however, not only a feature of the tightly designed movements but also served Beethoven in the construction of expansive structures while maintaining an economy of musical substance. The Sonata Op. 101 represents a fine example of the most extreme strictness maintained from the first movement through to the finale while exceeding the dimensions of all previous movements with a comparable intensity of concentration in compositional structure.

Symphonic formal expansion features in Op. 111, but above all, in the *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier* Op. 106. The pianistically demanding artistry of Beethoven's late sonatas culminates here in his striving to achieve timbral wealth of orchestral dimensions combined with the greatest complexity in the setting and a growth in the individual movements to enormous dimensions. The mysterious *Adagio sostenuto* even exceeds the length of the *Adagio* in the Symphony No. 9. Op. 106 begins in a manner comparable to that of Op. 81a with a short textual motto (*Vivat Rudolphus*) but now in broadly spaced *fortissimo* chords reminiscent of an orchestral *tutti*. In contrast, the *Maestoso* opening of Op. 111 is developed to a full slow introduction (as in the symphonies Nos. 1, 2, 4 and 7). Here Beethoven returns to the French overture tradition with its sharply dotted rhythms previously seen in the *Grave* introduction of the early C minor Sonata Op. 13.

The ever greater integration of polyphonic writing in the motivic development finally leads to the inclusion of the fugue into the sonata. The regular sonata form of the last movement in Op. 101 has a 100-bar-long fugue as its development section. The *Allegro risoluto* Finale of Op. 106 with its *Largo-Allegro* introduction consists of a three-voice fugue that exceeds all prior yardsticks with its expansive theme, astonishing wealth of contrapuntal artistry and 385-bar length. The pitches of the D major counter theme (*sempre dolce, cantabile*) are the same as those of the soprano in the *Benedictus* of the *Missa solemnis* on the words *in nomine Domini*. The counter theme arouses expectations of a double fugue but is not able to hold its own against the all-powerful main subject which remains alone until the renunciation of polyphony in its concluding reduction to unisons and chords in *fortissimo*. The tragedy written into the music here results from the contrast of polyphony and homophony. Polyphony is no longer an aim in itself as it is with Bach but rather repeatedly attempts to flow into homophony. The opening movement of Op. 111 also demonstrates this with its 'Cyclopean' unison principal motive. Though it has the garb of a fugue subject

it refuses to build a fugue as the sonata form progresses. In contrast to Op. 101 and Op. 106, the fugue of the multi-sectional Finale in the A-flat major Sonata Op. 110 reveals a distinct vocal nature.² But even its subject, formed from the motivic concentrate of the sonata's beginning, can only reach its final 'apotheosis' as a descant in homophonic style.

The heightened historical awareness of late Beethoven can also be seen in the *Adagio ma non troppo* preceding the fugue in Op. 110 when a *Recitativo* appears again for the first time since Op. 31 No. 2. The *Klagender Gesang* (*Arioso dolente*) which is repeated in the middle of the fugue and the theme of which recalls the aria *Es ist vollbracht* from Bach's *Johannes-Passion*, presumably stems from even older *lamento* models. The multi-sectional nature and *attacca* transitions between the individual movements recall fantasy sonatas such as Op. 27 No. 1. In Op. 110 – and previously in the first movement of the Sonata Op. 109 – however they represent special testimony to the sovereign mastery and creative freedom in Beethoven's late works.

Having for the last time completed a sonata with a traditional 'last-dance' rondo in Op. 79 and, in Op. 90, created a unique combination of a slow movement and a typical finale rondo form, Beethoven reached a perfect synthesis of a slow movement and a finale in the variation movements of Op. 109 and Op. 111. In both works an insistent, simple melodic theme becomes a contemplative symbol, a meditative answer to all the drama of the discursive sonata. In Op. 109 this is achieved with the changing performance and tempo indications of 'character variation' technique. The related final theme of Op. 111 opens a varied figurative exploration of its 9/16 triple time by means of a progressively dovetailed 'minimisation' of rhythmic values through to sublimated garlands of trills. There is only a two-bar break here at which point the highest descant and deepest bass notes, lacking a linking middle voice, drift apart to the boundaries of the tonal range.

Beethoven's autograph manuscripts for all the sonatas of the present edition are extant with the exception of Op. 106 and the second and third movements of Op. 81a. These do not, however, document in many cases the final version of the works as Beethoven continued to work on details during the printing process. Thus, all copies and early editions had to be consulted for the present new edition. The fact, that Beethoven offered the sonatas, with the exception of Op. 90 and Op. 101 which appeared in an edition of Steiner & Comp. in Vienna, to other publishers, set another problem. He had to prepare several editions of one and the same work but didn't achieve total agreement in their musical text. Opus numbers 78, 79 and 81a appeared not only in a first edition from Breitkopf & Härtel in Leipzig but also in first editions from Clementi in London and Artaria in Vienna. Sonata Op. 106 was published by Steiner in Vienna in September 1819 and in London in the following December. In the process the four movements were divided into two volumes presumably for commercial reasons: movements 1–3 in the first and the fugue complete with introduction in the second volume. In the process the two middle movements changed position with the slow movement in second and the Scherzo in third position.

The last three sonatas were purchased for publication by the publishing house Adolph Martin Schlesinger in Berlin and his son Moritz in Paris. Unsatisfied with their editions, Beethoven had improved editions – but only of Op. 110 and Op. 111 – published by Cappi &

Diabelli and by Johann Cappi in Vienna and once again by Clementi & Co. in London. In addition to corrections, these editions included details from the autographs that had previously been overlooked. At the same time they contain readings about which it remains unclear whether they stem from Beethoven himself or intervention from foreign hands. The engraver's copies for the Vienna and London first editions are no longer extant and the authenticity of such deviations can no longer be established. The present edition generally includes both versions in such cases which cannot be decided with the variants either as a footnote or in an *ossia* system.

Probably the most spectacular divergence between the sources is found in bar 103 of the final movement of Op. 110. At this point in all the extant manuscripts the progression of thirds begun in the preceding bar is carried on by the upper and middle voices in the first half of the bar. In contrast, the middle voice in all printed editions jumps to the dotted crotchet *f* which leads to an aural strengthening of the simultaneous bass octave analogue bar 102 at the cost, however, of the profile of the *stretto* entry of the theme's head. A mere engraver's error can be ruled out here. If the change stems from Beethoven he must have added it to the lost engraver's copy or to the list of corrections which has also been lost. Even if it is a matter of intervention by a foreign hand, it seems then curious that Beethoven did not notice it himself during the preparation of the improved editions (Vienna and London first editions) though this cannot be entirely ruled out. As it is not possible to prove the authenticity of the change, the present edition reproduces both versions. The version of the printed editions, that continues into later nineteenth century editions, appears as an *ossia* system.

By contrast, in the case of Op. 111, at least the engraver's copy of the Paris first edition has survived. This source is a copyist's manuscript corrected by Beethoven that gives more precise information in several textual questions, e.g. in bar 134 of the second movement where the unclear accidentals of the autograph are clarified. Accordingly, the penultimate note of the lower system should be read as *f* and not as *f sharp*. In the autograph Beethoven used a natural sign to reverse the alteration of the notes *F* and *f* to *F sharp* and *f sharp* affixed at the beginning of the bar only on the third-last note (*F sharp*), not, however, on the following *f sharp* in the small octave. Even according to Beethoven's use of accidentals the pitch of the *f sharp* or *f* in the small octave was no longer clear. Not until the addition of a second natural sign before the *f sharp* in the corrections of the engraver's copy were all doubts resolved. The present new edition thus replaces the *f sharp* of numerous editions with *f*.

The sonatas Op. 90 and Op. 109 also reveal a number of departures from the traditional musical text. In Op. 90 they derive from new investigations of the sources, above all of the autograph.³ Though this served directly as the engraver's copy for the first edition not even four known proofreadings were able to eliminate all errors or transmit Beethoven's late changes. In such cases the autograph becomes an indispensable aid in the decision making at critical points.

In the opening movement of Op. 90, for example, Beethoven made an abbreviated outline of the reprise which is identical with the opening of the movement. He was satisfied with a brief sketch of the upper voice with a *come sopra* marking below. This led the engraver to engrave the whole passage according to bar 1ff. In the process, however, he overlooked a variant entered in the

lower system of bar 164 by Beethoven. This oversight would seem to have gone unnoticed during the corrections as less attention was apparently devoted to the repeated sections. The autograph makes it possible to reconstruct Beethoven's intended change. In bar 127 the first edition has a *b'* as the sixth note in the upper system while the autograph has an *e''*. As Beethoven had already corrected the second note of the same bar it can be assumed that he would have done the same, as necessary, with the sixth note. But as this is neither the case here nor is a correction to the plates noticeable in the divergent version of the first edition the reading of the autograph must be considered correct. At other points the text of the autograph confirms the reading of the first edition against later alignments and simplifications. Both the autograph and the first edition have only a *b''* in the right hand at the beginning of bar 196 of the first movement. Not until the 1826 Haslinger edition was the upper octave *b'''* added here analogue to the following octave chords. This addition can not be considered authentic based on the concurring findings of the autograph and first edition. In bar 61 Beethoven later replaced the note *b'* at the beginning of the bar with a quaver rest. This version was subsequently included in the first edition. Only Archduke Rudolph's copy made between the engraving and the correction phase still contains the original reading with the *b'*. Beethoven's noticeable improvement in the autograph and the even more clearly recognizable correction to the plates in the first edition, however, make an unequivocal case for the quaver rest as the composer's final decision.

In the second movement of Op. 109 Beethoven had subsequently cut the lower octave notes from the third beat of bar 68 through to the last note in bar 69 by erasing the four octave (*8*) markings originally found in the autograph. Correspondingly, both the copy checked by Beethoven and the early printed editions correctly omit the octave doublings. Many modern editions have, however, supplemented the octaves in line with the preceding bars with reference to the compass of Beethoven's pianos. But Beethoven had already made use of the *contra-E* in Op. 101 with great emphasis and it can be assumed that the thinning out of the bass here was not the result of limitations to the keyboard's range but

rather of musical considerations which, in fact, is also justified by the simultaneous *diminuendo*. The present edition thus refrains from adding the notes of the lower octave.

The limited upper range of English pianos was the reason for the changes to passages that exceeded *c'''* in the London first edition of the *Hammerklavier Sonata*. While such concessions to the compass of the piano no longer play a role on the modern piano they are interesting in terms of historical performance practice and have been included in the text of the present edition.

All manuscripts and early printed editions of the sonatas in this volume were consulted in respect of editorial details. Occasional editorial additions to the musical text are indicated by square brackets. Uncertain additions from subsidiary sources appear in round brackets and are also commented upon in the Detailed Notes. Plausible additions from copies and early prints are not expressly marked in the musical text but are mentioned in the Critical Commentary.

Further discussion of the sonatas in Volume Three along with critical notes on the sources and the Detailed Notes are to be found in the separate Commentary.

Peter Hauschild
(Translation Brian Long)

¹ Letter from Beethoven to his student Ferdinand Ries in London of 19 March 1819, in: Ludwig van Beethoven *Briefwechsel*. *Gesamtausgabe*, Vol. 4 (1817–1822), ed. by Sieghard Brandenburg, Munich 1996, No. 1295, p. 262.

² The composition of this fugue cost Beethoven great effort. On this point and on the succession of the three versions in the autographs and the sources in general: Hans-Werner Küthen, 'Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum. Text- und Quellengeschichtliches zur Fuge in Beethovens Klaviersonate op. 110', in: *Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien dargebracht zu seinem 80. Geburtstag*, ed. by Martin Staehelin, pp. 49–68.

³ Michael Ladenburger, 'Das Autograph von Beethovens Klaviersonate e-Moll op. 90', in: *Ludwig van Beethoven, Klaviersonate e-Moll op. 90. Autograph*, Facsimile edition (Kulturstiftung der Länder, Patrimonia 63), ed. by Michael Ladenburger, Berlin 1993, pp. 35–46.

PRÉFACE

Ce troisième volume des sonates pour piano de Ludwig van Beethoven contient les œuvres des opus 78, 79 et 81a composées en 1809–10, l'unique œuvre de l'opus 90 (1814) ainsi que les cinq dernières sonates opus 101 (1814–15), 106 (1817–1819), 109 (1820), 110 (1821) et 111 (1821–22).

Au cours de la pause de quatre ans qui sépare l'op. 57 de l'op. 78, ainsi que de celle de trois ans qui succède à l'op. 81a, Beethoven infléchit son effort créateur en mettant l'accent sur les «grands» genres de «caractère public» reconnus à la symphonie, au concerto et à l'opéra. Les symphonies n° 4, 5 et 6, les concertos pour piano n° 4 et 5, le concerto pour violon et les deux premières versions de l'opéra *Leonore* furent composés entre 1804 et 1809. Les *Septième* et *Huitième Symphonies* (1811–12) et la troisième version de *Leonore* portant désormais le titre de *Fidelio* s'inscrivent au cours de la deuxième «pause en sonate pour piano» qui sépare l'op. 81a et l'op. 90. Mais on constate également une plus longue interruption dans le domaine symphonique après la *Huitième*, jusqu'en 1822.

Si Beethoven, dans ses concerts de 1815 donnés à l'occasion du Congrès de Vienne, avait encore pu jouir du plus grand triomphe au terme de l'ère napoléonienne et des guerres de libération, les désillusions qui accompagnèrent le début de la période de la Restauration furent synonymes, sur le plan personnel et physiologique, d'années de crise et de solitude. En raison de ses troubles auditifs, il se produisit en 1814 pour la dernière fois en public en tant que pianiste. Et il reconnaissait à propos de l'op. 106: *la Sonate a été écrite dans une situation de pénible nécessité, car il est difficile d'écrire quasiment pour gagner son pain, et j'en suis seulement arrivé à cette extrémité.*¹ Durant cette période délicate, l'archiduc Rodolphe fut un fidèle compagnon, à la fois mécène, ami et élève de Beethoven. Le compositeur lui dédia plusieurs de ses dernières œuvres: la Sonate op. 81a *Les Adieux* (à l'occasion du départ de Rodolphe lié à la guerre en 1809), la Sonate op. 106 pourvue du motif de tête portant à l'origine le texte *Vivat Rudolphus*, la Sonate op. 111 et la *Missa solennis* op. 123.

Avec l'op. 78, Beethoven renoue surtout une nouvelle fois avec les origines chambristes de la sonate pour piano (cf. le préface du Volume 1) et revient en même temps, comme plus tard à nouveau dans l'op. 90 et l'op. 111, à la forme en deux mouvements. La forme «standardisée» en trois mouvements se retrouve dans les sonates op. 79, 81a et 109, alors que les op. 101, 106 et 110 cultivent la grande forme en quatre mouvements, par laquelle Beethoven avait quasiment inauguré son corpus des sonates pour piano en tant qu'anticipation de la symphonie. Elle devait désormais être également mise en regard avec ses nouveaux projets symphoniques. Tout en travaillant à l'op. 106, il esquissa en 1818–19 les premières esquisses de la *Neuvième Symphonie*, bien que le travail conséquent sur cette œuvre ait seulement commencé en 1822, après que la *Missa solennis* eut été terminée (1819–1821). S'écartant du schéma des premières œuvres, les mouvements médians (mouvement lent, scherzo et son équivalent) des sonates en quatre mouvements – c'est également le cas de la *Neuvième Symphonie* – changent de place, comme c'était déjà le cas dans la Sonate op. 26 (cf. à ce sujet le préface du Volume II).

Deux tendances de la création beethovénienne pour la sonate qui s'étaient déjà inscrites dans l'œuvre de

jeunesse sont portées à l'extrême dans les dernières sonates: la concentration et l'expansion formelle.

Les mouvements initiaux des Sonates op. 78, 79, 90, 101, 109 et 110 dénotent une concentration formelle. D'une part les sections des mouvements en particulier sont réparties de manière concise; en outre, la contre-exposition est manquante dans les op. 90, 101, 109 et 110, et même la réexposition dans l'op. 101. Dans le premier mouvement de l'op. 109, la forme sonate n'est plus reconnaissable que sous une forme rudimentaire. D'autre part, une compression extrême de la structure formelle va de pair avec cette réduction des dimensions. Dès le début du mouvement initial, ces œuvres mettent en relief un travail motivique et des transformations continues du matériau musical. En outre, on trouve des débuts de mouvements courts – c'est le cas le plus marquant dans l'op. 110 – dans lesquels les éléments constitutifs essentiels de l'œuvre entière sont présentés sous la forme d'une cellule mère. On rencontre la même chose dans l'introduction plus longue de l'op. 81a qui lie ceci à un traitement du motif de *Lebe wohl* rehaussé d'un épigraphe. Mais la compression des motifs ne caractérise pas seulement la concision des mouvements; Beethoven l'utilise bien plus pour l'édification de structures élargies, alors que s'observe parallèlement une économie touchant la substance musicale. La Sonate op. 101 offre un exemple franchement démonstratif de développement d'une extrême concentration du premier mouvement jusqu'au finale; ce dernier surpasse en étendue tous les mouvements précédents en faisant preuve d'une concentration structurelle intensive comparable.

On trouvera alors l'expansion formelle de nature symphonique dans l'op. 111, mais avant tout dans la *Grande Sonate pour Hammerclavier* op. 106. L'art du clavier hautement ambitieux sur le plan pianistique des dernières sonates de Beethoven culmine ici dans l'aspiration vers la plénitude sonore orchestrale, combinée avec la plus extrême complexité structurelle et un accroissement de chaque mouvement vers des proportions colossales. Ainsi, l'insondable *Adagio sostenuto* surpasse même en longueur l'*Adagio* de la *Neuvième Symphonie*. Comparable à l'op. 81a, l'op. 106 commence par un court épigraphe, à l'origine également sous forme de texte (*Vivat Rudolphus*), mais ici avec des accords *fortissimo* pleinement plaqués à la manière d'un tutti orchestral. Par contre, dans l'op. 111, le *Maestoso* initial (comme dans les symphonies n° 1, 2, 4 et 7) est élaboré en une ample introduction lente. En usant d'une rythmique fortement pointée, Beethoven remonte à la tradition de l'ouverture à la française, comme il l'avait déjà fait dans l'introduction *Grave* de la sonate de jeunesse en do mineur op. 13.

L'intégration accrue de l'écriture polyphonique dans le travail motivique eut pour conséquence ultime l'intégration de la fugue dans la sonate: dans l'op. 101, le mouvement final agencé comme une forme sonate régulière comporte une longue fugue de 100 mesures en tant que section de développement; il atteint son objectif dans la réexposition. Dans l'op. 106, le finale (*Allegro risoluto*) introduit par un *Largo-Allegro*, consiste en une fugue à trois voix qui brise toutes les normes établies par son thème en expansion, par une opulence étonnante dans l'ingéniosité contrapuntique et par son volume de 385 mesures. Le second thème (*sempre dolce e cantabile*), introduit en ré majeur, ressemble dans son profil sonore à la partie de soprano du *Benedictus* de la *Missa solennis*