

Beethoven

Piano Sonatas, Vol. 1

Beethoven

贝多芬

钢琴奏鸣曲集

第一卷

Hauschild

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1卷/ (德) 贝多芬
(Beethoven, L.V.) 作曲. —上海: 上海教育出版社,
2007.8

(维也纳原始版本乐谱)

ISBN 978-7-5444-1291-9

I. 贝... II. 贝... III. 钢琴—奏鸣曲—德国—选集
IV. J657.415

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第083669号

L. van Beethoven

Sonaten für Klavier, Band 1

© 1997 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., Wien

贝多芬《钢琴奏鸣曲集》(第一卷)

责任编辑:王琳

贝多芬《钢琴奏鸣曲集》(第一卷)

上海世纪出版股份有限公司出版发行
上海教育出版社

易文网: www.ewen.cc

(上海永福路123号 邮政编码: 200031)

各地新华书店经销 上海界龙艺术印刷有限公司印刷

开本 960×1280 1/16 印张 16.75

2007年8月第1版 2007年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5444-1291-9/J·0050 定价: 58.00元

序

2005年8月,上海世纪出版股份有限公司上海教育出版社通过德国朔特音乐出版公司,引进出版了二十四册奥地利维也纳原始版本钢琴乐谱,对推动中国音乐界学习、研究原始版本,尤其对钢琴教育的规范化,是一件大好事。钢琴教育——无论是业余的还是专业的进步,首先依赖于采用好的乐谱版本,这是理解、表现音乐作品的原始出发点。一个充满谬误的乐谱版本只能将学生和教师引入歧途;而一个忠实于作曲家原意的原始版本,则是学习和研究音乐作品、接近作曲家心灵的最可靠依据。

朔特 & 环球版的维也纳原始版本乐谱,是集中了欧美音乐学家对大量音乐作品所做的精细入微、追根溯源、认真负责、呕心沥血的研究工作的结晶。采用这一版本,实际上是在使用世界音乐学界的最新研究成果。

在上海教育出版社引进的第一批维也纳原始版本钢琴乐谱中,集中了六位作曲家的经典钢琴音乐作品:J.S.巴赫的《英国组曲》、《法国组曲》、《托卡塔》、《六首帕蒂塔》、《创意曲》、《小前奏曲与赋格》、《意大利协奏曲》,以及被称为“音乐圣经中的《旧约》”的《平均律钢琴曲集》(两卷),海顿的《钢琴奏鸣曲全集》,莫扎特的《钢琴奏鸣曲集》,舒伯特的《即兴曲·音乐瞬间》,门德尔松的《无词歌》及肖邦的《练习曲》(Op.25, Op.10)、《叙事曲》、《谐谑曲》等。以上钢琴乐谱已经是个伟大的音乐宝库!

这次出版的第二批维也纳原始版本钢琴乐谱与第一批有所不同。一方面,包括了更多钢琴艺术史上的经典作品;另一方面,又增添了音乐大师们专为初学者和少年儿童使用的曲集,因而更具实用性。

巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》(BWV903)是巴赫创作的一首悲天悯人、充满激情、震撼心灵、境界深远的巨作,属于巴洛克时期键盘作品的最高典范之一。《法国前奏曲》(BWV831, 831a)别具一格,是巴赫作品中精神自由、挥洒自如的篇章。

贝多芬的钢琴作品是这次出版的重头戏。出版的乐谱中不但包括了三十二首被称为“音乐圣经中的《新约》”的《钢琴奏鸣曲集》(三卷),而且包括《钢琴变奏曲集》(两卷)、《钢琴四手联弹作品全集》(两卷)、《钢琴作品精选》。贝多芬是维也纳古典主义音乐的巨人,他的钢琴音乐不仅在他本人音乐创作中与交响乐、室内乐一样,占有重要的地位,而且至今仍被广泛地演奏。但是,贝多芬的钢琴作品在版本上最为混乱,歧义最多,谬误也最多。在速度、力度、分句、踏板标记等重要细节上,都有大量不符作曲家原意的曲解存在。维也纳原始版本的一大功绩,就是使读者接触到一个真实、准确的“贝多芬”。这次出版的乐谱,基本上涵盖了贝多芬的主要钢琴作品(尚有一些不在其内),对我国钢琴演奏与教学均有重大意义。

这一批乐谱中还包括了莫扎特的《钢琴变奏曲集》(两卷),他的变奏曲和贝多芬的变奏曲都是学琴学生的必弹曲目。

勃拉姆斯的音乐深刻动人,在我国演奏还不够普遍。这批出版的乐谱中,有勃拉姆斯的《两首狂想曲》(Op.79)、《匈牙利舞曲》、《叙事曲》(Op.10)、《幻想曲》(Op.116)。这些作品均属普及一类的曲目。作曲家还有更多的钢琴作品等待着人们去熟知,我们期待着能在第三批引进乐谱中见到它们。

肖邦的钢琴作品在钢琴艺术发展史上独树一帜，没有一个学琴、弹琴、表演钢琴的人会没有弹过他的作品。除了第一批出版的四册钢琴乐谱外，这次又出版了三册肖邦最重要的作品。《二十四首前奏曲》(Op.28)是一部结构紧密、内容丰富、变化多端的杰作。它既可以作为一首巨作整体演奏，又可以将每首乐曲单独演奏。《夜曲》是肖邦最精美的作品。每首夜曲都是扣人心弦的经典之作，同时也是每个钢琴学生或演奏家的必弹曲目。《玛祖卡》是肖邦最具波兰民族精神的作品，在节奏、和声、调式、音响诸方面均体现出作曲家最伟大的创造。这三册肖邦作品原始版本的出版，同样可以纠正某些版本中存在的许多谬误。

德彪西的《前奏曲》是标志着作曲家印象派风格成熟的第一部作品，它以独特的色调开拓了钢琴前所未有的音响世界。

在这批原始版本乐谱中，还包括三部大师们专为少年儿童创作的作品。

柴科夫斯基的《儿童曲集》(Op.39)虽篇幅短小、技术简易，却内容丰富、性格鲜明，可以引起儿童的丰富联想，因而受到学生们的喜爱。如关于“洋娃娃”的系列作品，各种民间风情舞曲，都十分贴近儿童心理，可使儿童在习琴过程中获得更多的音乐享受和习琴乐趣。

布格缪勒也写过大量为儿童所用的音乐，其中《二十五首练习曲》(Op.100)是一本经时间验证的好教材。它技术目的明确，音乐性格突出。每首乐曲都有标题，可以启发学生对音乐的理解和想象。

德彪西的《儿童乐园》(又译为《儿童之角》)在技术上相对难一些，但音乐指向明确，音响新颖，值得大力推广。

维也纳原始版本的钢琴乐谱，采用以作者手写原稿为基础，将其他多渠道、多来源的版本，如作曲家或亲人的手抄本、历史上的第一版等，经过比较，进行差异分析，剔除谬误后，挑选出最可靠的结果进行编辑。这种严肃的编辑态度使维也纳原始版本具有较高的价值和可信度。

上海音乐学院教授



丙戌年小年夜

VORWORT

Beethoven vollendete in den wenigen Jahren von 1795 bis 1800 mit den elf Werken des vorliegenden Bandes ein gutes Drittel aller seiner Klaviersonaten¹. Die beherrschende Stellung, die diese Gattung somit in seinem Frühschaffen einnimmt, erscheint nicht zuletzt dadurch bedingt, daß Beethoven mit dem Klavier von Kindheit an am innigsten vertraut war. So erregte er in der ersten Zeit nach seiner Übersiedlung nach Wien (1792) vor allem als Klaviervirtuose Aufsehen, und er schuf die Sonaten zunächst für sein eigenes Repertoire. Einer der damaligen Wiener Pianisten, der Abbé Joseph Gelinek, berichtete über seine erste Begegnung mit Beethoven: *Nie hab ich so spielen gehört! Er fantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie fantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Compositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effecte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen*².

Da Beethoven das Klavier von vornherein souverän beherrschte, es ihm also keinerlei instrumentalspezifische Hindernisse bei der Verwirklichung seiner Schaffensimpulse in den Weg stellte, konnte er bereits in den ersten Klaviersonaten seinen vollausgebildeten Personalstil zur Geltung bringen³. So vollzog Beethoven als Komponist in jenen Jahren auf diesem Gebiete seine intensivste Auseinandersetzung mit den Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten der Sonatenform als dem beherrschenden Prinzip aller klassischen Instrumentalmusik. In ihr hatte sich der für die gesamte Musikentwicklung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts charakteristische Stilwandel vollzogen: Die Auflösung des barocken Basso continuo und der Einheitlichkeit primär monothematischer, dichtgefügtter Polyphonie – mit dem Exponenten J. S. Bach – hin zu homophon aufgelockerten, metrisch-periodisch gegliederten Satzstrukturen unter Vorherrschaft der jeweilig hervortretenden Oberstimme. Es war dies alles Ausdruck eines tiefgreifenden Bewußtseinswandels: Die alte Polyphonie erstrebte die optimale Gestaltung der melodischen Linie im Verbund gleichberechtigter Stimmen unter dem höheren Gesetz der Ehre Gottes, mittels des durchaus unter kosmischen Aspekten begriffenen, Anfang des 18. Jahrhunderts vollausgebildeten harmonischen Tonsystems⁴. Demgegenüber repräsentiert die mit der Frühklassik hervortretende Oberstimmenmelodik zunehmend die Möglichkeiten einer individuellen Selbstverwirklichung, die übrigen Stimmen werden in „dienender Funktion“ zu bloßer Begleitung zusammengefaßt, u. a. in Form von thematisch profillosem klavieristischen Figurenwerk („Albertibässen“ etc.). Diesem Aufbrechen ursprünglich homogener Satzstrukturen entsprach in der „tonangebenden“ Oberstimme das Aufbrechen der horizontalen Linienführung zu einer Abfolge von untereinander kontrastierenden kleingliedrigen Motiven und Teilabläufen als Ausgangsbasis für die Herausbildung der Mehrthemigkeit. All das ermöglichte musikalische Entsprechungen zur Mannigfaltigkeit emotionalen Erlebens, die zum Ausdruck zu bringen zunehmend als vorrangiges Anliegen der Musik begriffen wurde.

Dennoch blieb dies im 18. Jahrhundert noch starken Bindungen unterworfen. Im Zeitalter der vernunftorientierten Epoche der Aufklärung suchte man die Unwägbarkeiten menschlicher Gefühle und Leidenschaften in einem „Vokabular“ begrifflich fixierbarer Affekte als rationaler Beziehungen zwischen den Tönen

und der Seele⁵ gedanklich zu beherrschen und damit zu objektivieren. Als vorbildlich hierfür betrachtete man die Rhetorik, die Kunst sprachlichen Vortrags mit ihrem seit der Antike überlieferten Regelwerk für klare Gliederung und Artikulation⁶. Musikalisch entsprach dem ein vielfältiges Formelgut an Figuren und Wendungen, die fester Bestandteil des kompositorischen Handwerks waren.

Das von diesem Stilwandel unberührt gebliebene und danach noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unangefochten gültige harmonische Tonsystem gewährleistete bei alledem stets die „Harmonisierung“ jeglicher affektiver Zutaten – selbst bedrohlich-destruktiver Gefühlsregungen, wie sie etwa ein Opernlibretto vorgab. Die Vollkommenheit, noch im Barock Synonym für das zu verehrende Göttliche, wurde im „galanten Zeitalter“, am Beginn einer Epoche zunehmender Säkularisierung, als sinnlich faßbare Schönheit begriffen, die der Musik – ungeachtet des wachsenden Dranges zum Expressiven – vorerst weiterhin ihre qualitative Eigengesetzlichkeit sicherte⁷.

Betrachten wir die Klaviersonaten eines Scarlatti, Haydn oder Mozart, so können wir in ihnen wie auch anderen Instrumentalwerken eine ausgeprägte Diskantfreudigkeit erkennen, unmittelbare Erscheinungsform oberstimmenbetonter Homophonie, die auch dort weiterwirkt, wo der wechselweise Anteil der Unterstimmen am thematischen Geschehen im Sinne der klassischen „durchbrochenen“ Arbeit stärker hervortritt. So dominiert in diesen Werken ein für jene optimistisch gestimmte Epoche symptomatischer Klangcharakter der Helligkeit, Klarheit und „apollinischen“ Heiterkeit. Der Tonraum des Klaviers wird vor allem in der oberen Mittellage genutzt, häufig steigen die Begleitfiguren der linken Hand in den Violinschlüsselbereich der eingestrichenen Oktave empor, während das Gegenteil, die expressive Verlagerung des führenden Parts der rechten Hand in die „Unterwelt“ des Baßsystems, weithin gemieden wird.

Diese relative „Schwerelosigkeit“ der Sonaten des späteren 18. Jahrhunderts ergibt sich auch aus der in ihnen vorherrschenden dreisätzigen, oder auch nur – nach italienischer Tradition – zweisätzigen Anlage. Zum „Hauptsatz“ wurde der ausführlich gestaltete erste Satz in der gängigen Abfolge von mehrthemiger Exposition, Durchführung und Reprise. Ihm folgte ein liedhafter, empfindsamer langsamer Satz und ein abschließendes leichtflüssiges Rondo mit „Kehraus-Charakter“. Dem allen entsprach die Satzstruktur mit ihrer Tendenz zu „schlanker“ Zwei- und Dreistimmigkeit, die nur gelegentlich akkordisch oder durch Baßoktaven erweitert wurde⁸.

Als der 25jährige Beethoven 1795 mit seinen drei Klaviersonaten Op. 2 in Erscheinung trat, setzte er von vornherein neue Maßstäbe. Nur die f-Moll-Sonate Op. 2 Nr. 1 erinnert in der Faktur ihrer ersten drei Sätze noch am ehesten an die großen Vorgänger Haydn und Mozart, mit ihr erweist Beethoven diesen sozusagen seine Reverenz, bevor er im vollgriffigen, leidenschaftlichen *Prestissimo*-Finale die Welt des 18. Jahrhunderts geradezu eruptiv in Frage stellt. In der zweiten und dritten Sonate zieht er bereits von Anfang an alle Register seiner ureigensten Klavierkunst. So demonstriert er in der A-Dur-Sonate im fluktuierenden Wechselspiel von hohen und tiefen Lagen, in z. T. komplexer Weitgriffigkeit des Klaviersatzes, daß er das „ganze Tonreich“ mit

all seinen Höhen und Tiefen zu durchdringen trachtet. In den Ecksätzen der C-Dur-Sonate wird dieser alles erfassende Herrschaftsanspruch durch konzertartig virtuose Pianistik bekräftigt.

Beethovens Klavierstil ist dementsprechend durch eine kraftvoll-intensive Klangentfaltung gekennzeichnet: häufige Erweiterung der Stimmenzahl bis zur Vier- und Fünfstimmigkeit, Benutzung weiter Akkordlagen sowie nachdrückliche Einbeziehung der Baßregion in die stimmig-motivische Verarbeitung. All das gibt seinen Sonatensätzen mitunter ein geradezu orchestrales Gepräge und läßt den Schluß zu, daß die Orchestermusik seiner Vorgänger, insbesondere Mozarts und Haydns späte Sinfonik, aber bis zu einem gewissen Grade auch die pathetische Repräsentationskunst französischer Revolutionsmusik, ungleich stärker auf seinen Stil eingewirkt haben als die überlieferten Klaviersonaten.

Es wirkt geradezu wie eine „Vorankündigung“ seines mit Beginn des neuen Jahrhunderts zutage tretenden eigenen sinfonischen Schaffens, daß Beethovens erste vier Sonaten, bis Op. 7, durchgängig in der gewichtigen Viersätzigkeit der klassischen Sinfonie angelegt sind. Der dritte Satz vollzieht bereits hier (wie in den etwa gleichzeitigen Klaviertrios Op. 1) die Metamorphose vom gemessenen, noch tanzbaren Menuett (Op. 2 Nr. 1) zum impulsiven Scherzo-Charakterstück (Op. 2 Nr. 3). Mit der *Grave*-Einleitung der *Sonate pathétique* Op. 13 in c-Moll folgt Beethoven der Tradition der französischen Ouvertüre und davon beeinflussten sinfonischen Vorbildern (Mozarts Es-Dur-Sinfonie KV 543), um das Prinzip später in seinen Sinfonien Nr. 1, 2, 4 und 7 weiterzuführen⁹. In Beethovens Klaviersonaten tritt es in vergleichbarer Weise dann nur noch einmal, im *Mae-stoso* der letzten Sonate, c-Moll Op. 111, in Erscheinung.

Erst mit den Sonaten Op. 10 Nr. 1 und 2, Op. 13 und Op. 14 Nr. 1 und 2 wandte er sich wieder der Dreisätzigkeit zu, ohne dabei, in Op. 10 Nr. 3 und Op. 22, die Viersätzigkeit zu vernachlässigen.

Zugleich sind die Sonaten Op. 2 Nr. 2 und 3 sowie die Es-Dur-Sonate Op. 7 dadurch gekennzeichnet, daß der junge Beethoven seine musikalische Erfindungskraft hier zunächst zu überquellender thematischer Vielgestaltigkeit ausbreitete. Läßt der Eingangssatz der ersten Sonate in knapper Formulierung die „regulären“ gegensätzlichen zwei Hauptthemen erkennen, so wachsen diese danach zu Themengruppen an, zu Ketten von immer neuen originellen Einfällen. Dies hatte insgesamt zur Folge, daß die Sonaten Op. 2 Nr. 3 und Op. 7 an Länge alle bisherigen Dimensionen sprengten.

Ungeachtet aller jugendlichen Expansivität dieser Frühwerke zeigt sich bereits in ihnen Beethovens unablässiges Streben, auch eine scheinbar ausufernde Vielfalt immer wieder durch übergeordnete Gestaltungsweisen zu binden. Dies vollzieht sich in seiner Musik mittels einer allgegenwärtigen Kunst motivischer Verknüpfung und Verarbeitung, wobei auch gegensätzliche Themen voneinander abgeleitet werden können. So wird seine Satzgestaltung bei letztlich homophonem Grundcharakter zu einem alle Stimmen und Klangregister thematisch einbeziehenden Organismus.

Hierbei erwiesen sich für Beethoven auch die konventionellen Kompositionsmittel, das handwerklich disponible Figuren- und Formelvokabular des 18. Jahrhunderts – das seine wohl höchste Sublimation in der Musik Mozarts gefunden hatte – als nur noch bedingt tragfähig. Er sah sich veranlaßt, selbst die einfachsten Bausteine der Musik nicht mehr nur spielerisch „mit leichter Hand“ als bloße „Materialgegebenheiten“ zu servieren, sondern sie in ihren elementaren Qualitäten von Grund auf neu zu erfassen, um aus ihnen immer

wieder neue, unverwechselbar individualisierte Gestalten herauszubilden¹⁰.

Schon die Abfolge einfachster Kadenzklänge verdichtet sich in den Themen seiner langsamen Sonatensätze, erstmals in Op. 2 Nr. 2, zum tiefgreifenden Hörerlebnis. Wir werden hierbei an Czernys Hinweis auf Beethovens tonintensives Klavierspiel erinnert: *Beethovens Vortrag des Adagio und des Legato im gebundenen Styl übte auf jeden Zuhörer einen beinahe zauberhaften Eindruck aus und ist, so viel ich weiß, noch von Niemandem übertroffen worden*¹¹.

Töne, Akkorde, Motive und Themen erscheinen bei Beethoven als Charaktere, die in ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit wie in einem Drama selbständig agieren, Widersacher auf den Plan rufen, Neues zeugen und Verwandlungen erfahren.

Vergleichbar jeglichem an Zeitabläufe gebundenen menschlichen Leben und Erleben vollzieht sich Beethovens Musik in Entwicklungen. So folgt z. B. in den ersten Sätzen der Dur-Sonaten Op. 2 Nr. 2 und 3, Op. 7, Op. 10 Nr. 2, Op. 14 Nr. 1 und 2 sowie Op. 22 der Haupttonart der ersten Themengruppe nicht sofort die definitive Fixierung der Dominanttonart. Vielmehr erklingen zunächst Motivfolgen mit Übergangscharakter, so daß danach die thematische Bekräftigung der Dominantebene zum Ziel eines Prozesses aufgewertet wird, der letztlich schon vom Satzbeginn ausgelöst erscheint. Hierdurch gewinnt der bei Beethoven immer abgewandelte Formteil der Reprise den Charakter einer übergreifenden Zusammenfassung: Das kulminative Dominantthema erhält nun wie zuvor das wegbereitende „Hauptthema“ das volle Gewicht der Haupttonart.

Zugleich suchte Beethoven auch die Abfolge der einzelnen Sätze von bloßer Reihung zum organischen Zyklus weiterzubilden. Gleichsam als eine Vorahnung von Späterem (bis hin zur Neunten Sinfonie) wird schon in der ersten Sonate, Op. 2 Nr. 1, das Finale zur gewichtigen Antwort auf den Eingangssatz, diesen nun auch an Länge überbietend (196 gegenüber 152 Takten). Dennoch ist solche Dimensionierung nicht das entscheidende Kriterium für die zyklische Werkgestaltung, die sich vor allem aus der kompositorischen Erschließung der aufgewerteten Details ergibt: Die Themen der einzelnen Sätze werden dabei zu Wegstationen im sich ständig wandelnden Fluß einer Gesamtentwicklung.

Der leidenschaftliche Ernst, mit dem Beethoven seine künstlerische Sendung verfolgte, erinnert an sein bekanntes Kant-Zitat: *Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns*¹². Das Zeitalter, in dem Mensch und Kunst noch im Kosmos einer in sich sinn erfüllten Schöpfung geborgen schienen, war einer Bewußtseinslage gewichen, in der der Mensch sich als mündiger Verantwortungsträger immer mehr auf sich selbst gestellt sah. Vor diesem Hintergrund suchte Beethoven – das Wirken Haydns und Mozarts weiterführend – die mit dem frühklassischen Stilwandel aufgebrochenen Widersprüche und Unausgewogenheiten zu einem neuen Ganzen umzuformen, neuen Sinn aufzubauen, wo die Unvereinbarkeit von optimistischer Rationalität und irrationaler Gefühlsgewalt – zutage getreten in den blutigen Exzessen der französischen Revolution – die Ideale des zu Ende gehenden Jahrhunderts in Frage gestellt hatte. Beethoven verstand seine Kunst nun nicht mehr als ein objektivierend nachahmendes „Sprachmedium“: Die Abgründe und Höhepunkte erlebten Menschseins wurden von ihm direkt als Wesensmerkmale der Musik selbst empfunden und gestaltet. Mit der hierbei wachgerufenen emotionalen Gewalt ließ er die Sphäre der Musikkultur des 18. Jahrhunderts weit hinter sich. Komponieren wurde für

Beethoven zu bewußtem moralischen Handeln, indem er das ererbte Reich der Töne, das beziehungsweise unerschöpfliche Wertesystem der harmonischen Tonalität, in allen Dimensionen erfaßte und im Sinne einer wahrhaften „Musica humana“ neu zu erschließen vermochte.

Die Neuausgabe der Klaviersonaten Beethovens in der Wiener Urtext Edition berücksichtigt alle erhaltenen Quellen, die noch zu Lebzeiten des Komponisten entstanden sind. Im Falle der elf Sonaten des ersten Bandes sind dies nur Erstausgaben und Frühdrucke. Autographe sind von diesen Sonaten nicht erhalten. Lediglich zu Op. 22 existiert noch eine Stichvorlage von Kopistenhand, die Korrekturen Beethovens enthält.

Für die Sonaten des vorliegenden Bandes dienten die Erstausgaben als Hauptquelle, bei Op. 22 die Stichvorlage. In Zweifelsfällen und zur Vervollständigung in den Erstausgaben nur angedeuteter Artikulations- und Vortragsbezeichnungen wurden die Frühdrucke (Titelaufgaben, Zweitausgaben und frühe Nachdrucke) herangezogen. Die wichtigsten unter ihnen sind die Ausgaben des Bonner Verlegers und Beethoven-Freundes Nicolaus Simrock (Nachdrucke zu Opp. 2, 10, 13 und 14), des Bureau de Musique von Hoffmeister und Kühnel in Leipzig (Nachdrucke zu Opp. 2, 7, 13 und 14) und des Verlages Breitkopf & Härtel, ebenfalls in Leipzig (Nachdrucke zu Opp. 10 und 13). Spezielles Interesse galt ferner den Nachdrucken des Wiener Verlegers Tobias Haslinger, die, obgleich erst nach Beethovens Tod erschienen, Grundlage einer mit Einwilligung des Komponisten geplanten Gesamtausgabe werden sollten.

Abweichungen der vorliegenden Neuausgabe vom Text der Hauptquellen sind in den Einzelanmerkungen erwähnt. Plausible Ergänzungen aus den Frühdrucken sind im Notentext nicht gekennzeichnet, aber in den Einzelanmerkungen angegeben. Ungewisse Zusätze aus den Nachdrucken stehen im Notentext in runden, Hinzufügungen des Herausgebers in eckigen Klammern. In runden Klammern stehende Ergänzungen sind zusätzlich in den Einzelanmerkungen kommentiert.

Peter Hauschild

¹ Hier wären noch die leichten Sonaten Op. 49 Nr. 1 und 2 hinzuzurechnen, die bereits 1798 und 1796 fertiggestellt, aber erst 1805 publiziert wurden.

² Bericht von Carl Czerny in seinen handschriftlichen *Erinnerungen aus meinem Leben*, erstmals veröffentlicht von Georg Schünemann in seinem Aufsatz *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch*, Jg. 9, 1939/40, S. 49.

³ Im Unterschied zu den Klaviersonaten benötigte Beethoven für die zweite „Säule“ seines Instrumentalschaffens, die Sinfonik, eine längere Anlaufzeit. Erst mit der Dritten Sinfonie, der *Eroica* von 1803/04, vermochte er die in der Ersten und Zweiten noch hörbaren großen Vorbilder Haydn und Mozart hinter sich zu lassen.

⁴ Das *Soli Deo Gloria*, das J. S. Bach unter seine Werke zu setzen pflegte, findet mannigfache Entsprechungen in Schriften damaliger Philosophen und Musiktheoretiker. So sah Leibniz die Musik als *imitation de cette harmonie universelle que Dieu a mise dans le monde* (zitiert nach Rudolf Haase, Artikel *Leibniz* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], Band 8, Kassel 1960, Sp. 501). Für Andreas Werckmeister, einem der Wegbereiter der zukunftsweisenden gleichschwebenden Temperatur war die Musik *Geschöpf und Gabe Gottes* sowie eine *mathematische Wissenschaft*, deren Ordnungsgefüge Voraussetzung für Kraft und Wirkung der Musik ist, *die Bewegungen des Gemüthes zu erregen, zu bes-*

sern, zu ändern und zu stillen (Zitate nach Rolf Dammann, Artikel *Werckmeister* in: *MGG* Band 14, 1968, Sp. 477/478).
⁵ Arnold Schering, *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung*, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VIII/1907, S. 263.

⁶ Dies wurde von Theoretikern und Pädagogen bis hin ins beginnende 19. Jahrhundert unterstrichen, so von Georg Friedrich Wolf, *Gründliche Klavier-Schule für Anfänger im Klavierspielen*, Wien 1802, S. 12: *Es gibt nämlich in der Musik, wie in der Rede, einzelne Gedanken, aus welchen Perioden und dann aus diesen wieder ganze Sätze entstehen. Sollen diese ihren Endzweck erreichen, sollen die Zuhörer etwas dabey empfinden, so müssen sie so vorgetragen werden, wie es ihr Inhalt und Charakter erfordert.*

⁷ In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, wie J. J. Rousseau in seinem *Wörterbuch der Musik* den Begriff *Expression* (= Ausdruck) erläutert: *Das körperliche Wohlgefühl, das uns die Harmonie verschafft, steigert auf seine Weise die Freuden des Geistes an der Nachahmung, indem es den durch die Akkordfolge erweckten angenehmen Empfindungen den Ausdruck der Melodie hinzugesellt.* (Übersetzung von Dorothea und Peter Gülke, in: P. Gülke, *Jean Jacques Rousseau, Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1989, S. 260).

⁸ Die Herausbildung dieses Phänomens steht in direktem Zusammenhang mit der schrittweisen Auflockerung des Basso continuo bzw. seiner Reduktion zum bloßen harmonischen Funktionsträger. So zeigen Werke der älteren „Vorklassiker“, insbesondere die schulebildenden dreisätzigen Sonaten C. Ph. E. Bachs, ungeachtet ihrer ausdrucksbetonten Kontraste noch eine gewisse „Schwerblütigkeit“, während sich dann der modernere Stil von Italien her ausbreitete, mit Meistern wie Domenico Scarlatti oder Domenico Alberti. Die gesamte, weitverzweigte Entwicklung läuft parallel mit der allmählichen Ablösung der Cembaloinstrumente durch das Hammerklavier mit seinen unbeschränkten Möglichkeiten dynamischer Differenzierung.

⁹ Bereits in einem Jugendwerk des Zwölfjährigen, dem ersten Satz der kleinen Klaviersonate f-Moll WoO 47 Nr. 2 (aus den drei „Kurfürstensonaten“ von 1782/83), eröffnet ein quasi-Tutti-Akkord eine neuntaktige *Larghetto maestoso*-Einleitung. Mit derartigen Introduktionen beginnen bis 1800 dann auch frühe Kammermusikwerke: das Klaviertrio Op. 1 Nr. 2, die beiden Sonaten für Klavier und Violoncello Op. 5, das Streichtrio Op. 9 Nr. 1, das Quintett Op. 16 und das Septett Op. 20.

¹⁰ Dieser wesentliche Zug der Beethovenschen Kunst wurde im Mai 1811 von Goethe präziser erkannt als von zeitgenössischen Rezensenten, obwohl der 61jährige Dichter, fixiert auf Mozart und die europäische Musikkultur des 18. Jahrhunderts, den neueren Entwicklungen und Zukunftsperspektiven mit besorgter Distanz gegenüberstand. Beim Betrachten des Radierungszyklus *Die Tageszeiten* von Philipp Otto Runge und gleichzeitigem Anhören Beethovenscher Klaviersonaten – vorgespielt von dem zu Besuch in Weimar weilenden Wiener Baron Franz Oliva – äußerte er sich gegenüber dem Kunsthistoriker Sulpice Boisserée: *Freilich, das will alles umfassen und verliert sich darüber immer ins Elementarische, doch mit unendlichen Schönheiten im einzelnen . . . Für uns Alte ist es zum toll werden, wenn wir da so um uns herum die Welt müssen vermodern und in die Elemente zurückkehren sehen, daß, weiß Gott wann, ein Neues daraus entstehe* (Flodoard Freiherr von Biedermann, *Goethes Gespräche*, Leipzig 1909, Nr. 1395).

¹¹ Czerny, *Anekdoten und Notizen über Beethoven*, veröffentlicht von G. Schünemann in seinem unter Anm. 2 genannten Aufsatz, S. 72.

¹² Das Zitat findet sich, nachdrücklich unterstrichen, im Konversationsheft vom Februar 1822: *„das Moralische / Gesetz in uns, / u. der gestirnte / Himel über uns“ Kant!!!* (Faksimile-Wiedergabe im Artikel *Beethoven* von Joseph Schmidt-Görg in: *MGG*, Band 1, 1949–51, Sp. 1544.) Kants Originalformulierung lautet: *der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir* (Kritik der praktischen Vernunft, 2. Teil, Methodenlehre . . . Beschluß, Riga 1788, S. 161).

PREFACE

The eleven works in the present volume, composed by Beethoven in the brief period between 1795 and 1800, make up a good one-third of all of the piano sonatas that he wrote.¹ The pre-eminent position that the piano sonata occupies in Beethoven's early period is clearly due, in considerable part, to the fact that he had been intimately familiar with the piano since childhood. It was primarily as a virtuoso of the piano that he first attracted notice when he moved to Vienna in 1792, and the sonatas were written in the first instance in order to form part of his repertoire. A Viennese pianist of the time, the Abbé Joseph Gelinek, reported after his first encounter with Beethoven: 'Never have I heard such playing. He improvised on a theme of mine in a manner that I have never heard equalled, even by Mozart. He then played compositions of his own, which are wonderful and magnificent in the highest degree; and he achieves feats and effects of a sort that we have never dreamed of.'²

Since Beethoven possessed complete mastery of the keyboard from the outset, the instrument itself set no limits to his creative imagination and he was able to deploy a fully achieved personal style in the very earliest of his piano sonatas.³

Beethoven used the piano sonata to conduct his most searching explorations of the structural and expressive possibilities of sonata form, the paramount formal principle within Classical instrumental music. Sonata form was the product of the stylistic shift that had transformed music in the second half of the eighteenth century: namely, the decline of the Baroque thorough-bass and of the homogeneity of primarily monothematic, densely textured polyphony culminating in the music of J. S. Bach, and the rise in their stead of looser homophonic structures organized according to periodic principles and dominated by a prominent upper part. This shift was the expression of a profound change in philosophical outlook. The goal of polyphony had been the optimal configuration of the melodic line within a system of equal interlocking parts; music's supreme function was the glorification of God, and its vehicle was the system of tonal harmony (fully developed by the start of the eighteenth century), which was seen as an integral constituent of the cosmic order.⁴ By contrast, the emergent early-Classical homophonic style based on a melodic upper part increasingly came to symbolize the principle of individual self-realization, with all parts other than the melody being merged into a 'subservient' role as mere accompaniment (for instance, in the form of non-thematic pianistic figuration typified by the 'Alberti bass'). Concomitantly, with the break-up of homogeneous compositional textures, linear part-writing was replaced, in the 'leading' upper part, by melodic patterns based on a succession of briefer, contrasting motifs and phrases, a trend that paved the way to multi-thematicism. Together, these changes made available a range of musical correlates to the multifarious elements of emotional experience, the expression of which increasingly came to be seen as music's principal purpose.

Strict constraints certainly still remained in force during the eighteenth century. The age of Enlightenment, with its commitment to reason, saw a number of attempts to pin down and objectify the elusive character of human sentiments and passions by means of a 'vocabulary' of precisely definable 'affects' – a mapping

of 'rational relationships between the sound and the soul'.⁵ The paradigm here was rhetoric, the art of eloquence with its apparatus of rules, passed down from antiquity, governing the structuring and articulation of speech.⁶ In musical terms the result was an array of formulae affecting figuration and expression that became a central part of the composer's armoury.

Nevertheless, the system of tonal harmony remained untouched by the shift in style, and indeed maintained its status unchallenged until the end of the nineteenth century. Tonality was still seen as ensuring the 'harmonization' of all forms of affective content, including even dangerous and destructive feelings of the sort invoked in an operatic libretto. Completeness – which during the Baroque era had been synonymous with the divine, with that which was to be venerated – may have been reinterpreted, in the age of growing secularization and the 'gallant' style, as 'beauty' made manifest through the senses, but it continued to be seen as the defining feature of music, despite the impetus towards expression.⁷

The piano sonatas (and other instrumental pieces) of composers such as Scarlatti, Haydn and Mozart are notable for the delight with which the treble part is handled. This is a direct manifestation of the homophonic style and the ascendancy of the upper part (though we can also speak of homophony when lower parts play a role in the thematic process by means of the Classical technique of elaboration). The result is the prevalence of a sound world in these works which was characteristic of this optimistic era: one of brightness, clarity and 'Apollonian' gaiety. The upper-middle range of the keyboard is particularly favoured. Left-hand accompaniment figures frequently ascend to the violin register of the octave above middle C, while the right-hand leading part is only rarely transported, for expressive purposes, down into the 'underworld' of the bass clef.

The comparatively lightness of the sonatas of the later eighteenth century is also a consequence of the prevalent three-movement scheme (or, in the Italian tradition, of the two-movement scheme). An elaborately structured first movement, consisting of the standard sequence of multi-thematic exposition, development and recapitulation, became the 'principal movement'. It was followed by a song-like, sensitive slow movement and a lively closing rondo having the character of the 'last dance' (*Kebraska*). Correspondingly, the compositional texture tended to be 'slimmed down' to two or three parts, strengthened only occasionally by means of chords or bass octaves.⁸

When the 25-year-old Beethoven came to public attention with his Three Piano Sonatas Op. 2, he immediately laid down new rules. Only the F minor Sonata Op. 2, No. 1, is reminiscent, in its first three movements, of the style of Haydn and Mozart: Beethoven, as it were, pays homage to his great predecessors before going on, in the explosive handfuls of notes of the passionate *Prestissimo* finale, to call the world of the eighteenth century into question. In the Second and Third Sonatas the utter originality of his piano writing is fully on display from the very beginning. In the A major Sonata the shifts between high and low register and the use of wide and sometimes complex spans of notes are evidence of his determination to exert control over the whole musical universe. In the outer movements of the

C major Sonata this drive for mastery is matched by pianism of concerto-like virtuosity.

Altogether, Beethoven's piano style makes for a powerful and intensive expansion in sonority. The number of parts frequently rises to four or five; he uses extended chord-spacings, and makes a special point of including the bass region in the part-writing and motivic working. As a result his sonata movements sometimes take on an almost orchestral quality. This suggests that the orchestral music of his precursors – particularly the late symphonies of Mozart and Haydn, but also, to some extent, the grandiose ceremonial music of the French Revolution – exerted a much stronger influence on his style than did the piano-sonata tradition.

Indeed, Beethoven's first four sonatas (up to Op. 7) give advance notice of his own symphonic writing (on which he did not actually embark until the turn of the century), in the sense that they all display the weighty four-movement symphony of the Classical period. As in the roughly contemporaneous Piano Trios Op. 1, the third movements mark a progression from the measured, still danceable minuet (Op. 2, No. 1) to the scherzo as impulsive character piece (Op. 2, No. 3). In the solemn *Grave* introduction of the 'Sonate pathétique' in C minor, Op. 13, Beethoven takes up the tradition of French overture and the symphonic models influenced by it (e.g., Mozart's Symphony in E flat K 543); that tradition is later extended in the First, Second, Fourth and Seventh Symphonies.⁹ In Beethoven's piano sonatas, on the other hand, a comparable introduction recurs only once, in the *Maestoso* of the last Sonata in C minor Op. 111.

Beethoven did not adopt the three-movement structure until the Sonatas Op. 10, Nos. 1 and 2, Op. 13 and Op. 14, Nos. 1 and 2. He did not, however, abandon the four-movement form altogether, returning to it in Op. 10, No. 3 and Op. 22.

The Sonatas Op. 2, Nos. 2 and 3 and the Sonata in E flat Op. 7 are also notable for the fact that at this stage the young Beethoven allows his musical imagination free rein in his exuberant use of a multiplicity of themes. Although the opening movement of the Sonata Op. 2, No. 1 can be seen as conforming to the formula of two 'regular' contrasting main themes, in the following works the contrast becomes one between thematic groups, with new ideas constantly succeeding one another. The result is that the Sonatas Op. 2, No. 3 and Op. 7 are unprecedented in their length.

Yet for all their youthful expansiveness, these works also demonstrate Beethoven's perpetual urge to submit ostensibly very diverse ideas to the constraints of the overall composition. In concrete terms this drive takes the form of an all-pervasive method of motivic interlinking and transformation whereby even contrasting themes can be derived from one another. Although fundamentally homophonic in character, his compositions are thus highly intricate organisms in which all parts and registers are enlisted into the thematic process.

The conventional means of composition – the stock vocabulary of phrases and figures of the eighteenth century that had been turned to sublime account in the music of Mozart – were accordingly regarded by Beethoven as having only limited usefulness. Even the simplest components of music could no longer be taken for granted, as ready-made materials to be manipulated with a 'light touch': their elementary properties had to be completely re-thought, so that constantly new and distinctive musical structures could be created from them.¹⁰

In the themes of his slow movements – starting with Op. 2, No. 2 – even the simplest of cadential progressions is transformed into a deeply felt auditory experience. Czerny's remarks on the intensity of tone in Beethoven's playing come to mind here: 'Beethoven's performance of adagio and legato produced an almost magical impression on every listener and has, to my knowledge, never been surpassed'.¹¹

In Beethoven's music, notes, motifs and themes become akin to living individuals: like independent, distinctive characters in a drama, they spur their adversaries into action, generate change and are themselves transformed.

In the same way that human experience, and life itself, are inseparable from the dimension of time, so Beethoven's music exists in the form of developments. In the first movements of the major-key sonatas Op. 2, Nos. 2 and 3, Op. 7, Op. 10, No. 2, Op. 14, Nos. 1 and 2 and Op. 22 the statement of the tonic key by the first thematic group is not followed by an immediate and unequivocal establishment of the dominant. Instead, a number of transitional ideas first appear, with the effect that the thematic confirmation of the dominant level has become the enhanced terminus of a process that appears to have begun, essentially, at the opening of the movement. As a consequence, the recapitulation section always modified by Beethoven becomes an overarching summary. The culminating dominant theme, as the precursory 'principal theme' before, is now given the full weight of the home key.

At the same time Beethoven sought to treat the separate movements of a piece as parts of an organic cycle. His later practice (up until the Ninth Symphony) is, in a sense, prefigured by the very first piano sonata, Op. 2, No. 1, where the finale becomes a substantial counterweight to the opening movement (indeed surpassing it in length, with 196 bars as against 152). It is not simple length, however, that gives a work its cyclical character, but rather, again, the use which is made of the individual details in the compositional process. In Beethoven's music the themes of the single movements function, as it were, as stable points of reference within the constant flux of all the musical events that make up the composition.

The passion and seriousness with which Beethoven pursued his artistic mission call to mind his well-known quotation from Kant: 'The moral law within us and the starry heavens above us'.¹² An epoch in which humanity and the arts had seemed secure in a created universe endowed with its own meaning was being supplanted by an age in which human beings were increasingly coming to see themselves as responsible for their own destiny. Against this background, Beethoven sought, by building on the achievements of Haydn and Mozart, to forge a new kind of unity out of the contradictions and instabilities that had been generated by the stylistic transition to early classicism; he strove to create new meanings at a time when the irreconcilable nature of the clash between rationalist optimism and violent, irrational feeling, made manifest in the bloody excesses of the French Revolution, had called into question the ideals of the century that was drawing to its close. For Beethoven, music could no longer be a 'rhetorical medium' aspiring to objectivity. He recognized the heights and depths of human experience as immediate characteristics of music itself. The resultant emotional power that this conviction gave to his music left the musical aesthetics of the eighteenth century far behind. Beethoven consciously turned composing into a moral activity, bringing to bear all the dimensions of the musical universe he had

inherited – the inexhaustible range of combinations inherent in the value system of tonal harmony – in order to create a new and genuine *musica humana*.

The new Wiener Urtext edition of Beethoven's piano sonatas takes account of all of the surviving sources that originated during the composer's lifetime. In the case of the eleven sonatas in the present volume, these consist solely of first editions and other early printings. Autographs of these sonatas do not exist. Only of Op. 22 there is a non-autograph engraver's copy, containing corrections of Beethoven.

For the sonatas of the present volume, the first editions serve as main sources, for Op. 22 the engraver's copy as a main source. In cases of doubt and in order to complete signs of articulation and performance instructions that had only been indicated briefly in the first editions, the early printings (reissues, second editions and early reprints) were consulted. The most important ones among them are the editions of Nicolaus Simrock, publisher from Bonn and friend of Beethoven (reprints of Op. 2, 10, 13 and 14), of Hoffmeister and Kühnel's Bureau de Musique in Leipzig (reprints of Op. 2, 7, 13 and 14) and of the publishing house Breitkopf & Härtel in Leipzig as well (reprints of Op. 10 and 13). In addition, special interest was taken in the reprints of the Viennese publisher Tobias Haslinger which, though they were published only after Beethoven's death, were to become the basis of a complete edition planned with the composer's approval.

Discrepancies between the present new edition and the text of the main sources are indicated in the Detailed Notes. Plausible additions from the early printings are not marked in the musical text but indicated in the Detailed Notes. Uncertain additions from the reprints are indicated in the musical text in parentheses, additions of the editor in square brackets. Moreover, additions indicated in parentheses are also commented in the Detailed Notes.

Peter Hauschild
(Translation Richard Deveson)

¹ The easy Sonatas Op. 49, Nos. 1 and 2 also belong among the early works: they were finished in 1798 and 1796 respectively, though not published until 1805.

² Recorded by Carl Czerny in his handwritten *Erinnerungen aus meinem Leben*, first published by Georg Schünemann in his essay 'Czernys Erinnerungen an Beethoven', in *Neues Beethoven-Jahrbuch*, Vol. 9, 1939–40, p. 49.

³ In the case of the second 'pillar' of his instrumental music, the symphony, Beethoven took longer to find his own voice. The powerful influences of Haydn and Mozart can still be heard in the First and Second Symphonies; he was not to put the influences behind him until the Third Symphony, the 'Eroica' of 1803/04.

⁴ The inscription 'Soli Deo Gloria', which Bach frequently placed at the end of his scores, is commonly echoed in the writings of philosophers and theorists of music of the time. Leibniz, for example, saw music as an 'imitation of that universal harmony which God has set within the world': cf. Rudolf Haase, 'Leibniz', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (henceforth *MGG*), Vol. 8, Kassel, 1960, col. 501. For Andreas Werckmeister, one of the pioneers of the new system of equal temperament, music was at one and the same time the 'creature and gift of God' and a 'mathematical science', the principles of which explained music's power to

'excite, improve alter and calm the motions of the mind' (quoted in Rolf Dammann, 'Werckmeister', in *MGG*, Vol. 14, 1968, cols. 477–478).

⁵ Arnold Schering, 'Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung', in *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Vol. VIII, 1907, p. 263.

⁶ The analogy with rhetoric was emphasized by theorists and pedagogues until the early nineteenth century. For example, Georg Friedrich Wolf wrote in his *Gründliche Klavier-Schule für Anfänger im Klavierspielen* (Vienna, 1802), p. 12: 'In music, as in speech, there are individual ideas, from which clauses [*Perioden*] are formed; the latter, in turn, combine to make whole sentences [*Sätze*]. If these are to achieve their ultimate purpose – if they are to cause the hearer to feel something – they must be performed in the manner which their content and character require.'

⁷ It is instructive in this context to note what J. J. Rousseau says with regard to the term 'Expression' in his *Dictionnaire de la musique*, Geneva 1767: 'The feeling of physical satisfaction that harmony produces within us adds to the pleasure that the mind receives from imitation, by conjoining, to the expression of the melody, the agreeable sensations aroused by the succession of chords.'

⁸ These changes went hand in hand with the gradual abandonment of the thorough-bass, or at least its decline into a device merely to indicate harmonies. Works by the older 'pre-Classical' composers, notably the influential three-movement sonatas of C. P. E. Bach, retain a certain stolidity despite their use of expressive contrast; the more modern style began to spread from Italy, with the works of composers such as Domenico Scarlatti and Domenico Alberti. The entire, highly ramified process took place in parallel with the gradual shift from the harpsichord to the piano-forte, which offered an enormous range of dynamic variation.

⁹ In a work that Beethoven wrote when he was twelve, the short keyboard Sonata in F minor WoO 47, No. 2 (one of the three 'Kurfürstensonaten' of 1782–3), the first movement opens with a nine-bar *Larghetto maestoso* introduction prefaced by a quasi-tutti chord. Early chamber works composed before 1800 begin with similar introductions; cf. the Piano Trio Op. 1, No. 2, the Two Sonatas for Cello and Piano Op. 5, the String Trio Op. 9, No. 1, the Quintet Op. 16 and the Septet Op. 20.

¹⁰ This central feature of Beethoven's art was pointed out by Goethe in May 1811. The 61-year-old writer was more discerning than contemporary critics in this respect, even though he himself remained attached to Mozart and the musical culture of the eighteenth century and viewed more recent developments and prospects with distaste and concern. While examining the sequence of etchings *The Seasons* by Philipp Otto Runge and, at the same time, listening to piano sonatas of Beethoven's (played by the Viennese Baron Franz Oliva, then staying in Weimar), Goethe said to the art historian Sulpice Boisserée: 'Really, it tries to be all-encompassing, and in so doing keeps descending into the elementary, although there are countless individual moments of beauty [...]. It is enough to drive us old men mad, to have to watch the world mouldering all around us and reverting to the elements in order that something new – heaven knows when – can emerge.' Cf. Flodoard Freiherr (Baron) von Biedermann, *Goethes Gespräche* (Leipzig, 1909), No. 1395.

¹¹ Czerny, *Anekdoten und Notizen über Beethoven*, published by G. Schünemann in the essay cited in note 2 above, p. 72.

¹² The quotation occurs, heavily underlined, in the conversation book of February 1822: "das Moralische / Gesetz in uns. / u. der gestirnte / Himmel über uns" Kant!!! (facsimile reproduction in Joseph Schmidt-Görg, 'Beethoven', in *MGG*, Vol. 1, 1949–51, col. 1544). Kant's original wording is: 'der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir' (*Kritik der praktischen Vernunft*, part 2, Riga, 1788, p. 161).

PRÉFACE

Avec les onze œuvres du présent volume, Beethoven acheva, dans les quelques années de 1795 à 1800, un bon tiers de l'ensemble de ses sonates pour piano¹. La position prédominante ainsi occupée par ce genre dans ses œuvres de jeunesse semble relever pour une part non négligeable du fait que le piano était l'instrument le plus familier pour Beethoven, dès son enfance. Ainsi, c'est surtout en sa qualité de pianiste virtuose que Beethoven fit sensation au début de ses années à Vienne, où il s'établit en 1792, et il écrivit les sonates, dans un premier temps, pour son propre répertoire. L'un des pianistes viennois de l'époque, l'Abbé Joseph Gelinek, rapporta ainsi sa première rencontre avec Beethoven: *Jamais je n'ai entendu quelqu'un jouer ainsi! Il improvisa une fantaisie sur un thème donné par moi. Je n'ai jamais entendu même Mozart improviser comme cela. Puis il joua de ses propres compositions, qui étaient merveilleuses et grandioses au plus haut point, et il articule au piano des difficultés et des effets dont nous n'aurions osé rêver*².

Beethoven, maîtrisant le piano avec souveraineté dès le départ, et ne rencontrant donc aucuns obstacles spécifiques de l'instrument lors de la réalisation de ses impulsions créatrices, put mettre en valeur dès ses premières sonates pour piano son style personnel, entièrement épanoui³. Ainsi, le compositeur Beethoven procéda alors dans ce domaine à son analyse la plus intense de la sonate en tant que forme, à titre de principe de toute musique instrumentale classique. C'est en elle que s'était produit le changement de style caractéristique de l'ensemble de l'évolution musicale de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle: la décomposition du Basso continuo baroque et du déroulement unitaire de la polyphonie monothématique primaire et dense – avec sa figure de proue, J. S. Bach – vers des mouvements d'une structure allégée homophoniquement, divisés en périodes métriques, sous la suprématie de la voix supérieure se dégageant respectivement. Tout ceci était l'expression d'un changement de conscience profond: la vieille polyphonie tendait à la réalisation d'une ligne mélodique optimale en relation avec des voix placées au même plan, sous l'égide de la loi supérieure de la Gloire de Dieu, à l'aide du système tonal harmonieux, arrivé à son plein développement au début du XVIII^{ème} siècle, conçu sous un aspect tout à fait cosmique⁴. Par contre, la mélodie de la voix supérieure, qui avance de plus en plus au premier plan au début de la période classique, représente la possibilité d'un épanouissement personnel de l'individu, les autres voix sont regroupées dans une «fonction domestique» pour le simple accompagnement, entre autres sous forme de figures pianistiques thématiquement sans profil («basses Alberti», etc. ...). A cet éclatement de structures de mouvement homogènes à l'origine répondit, dans la voix supérieure «qui donnait le ton», l'éclatement de la conduite horizontale de la ligne en une suite de motifs et de déroulements partiels brefs et contrastant entre eux, à la base de la formation de la pluralité thématique. Tout ceci permettait des correspondances musicales contribuant à une variété infinie de l'émotion vécue, dont l'expression devint de plus en plus l'objectif primordial de la musique.

Ceci, cependant, resta soumis à des contraintes encore fortes au XVIII^{ème} siècle. A cette époque du Siècle des Lumières, orientée vers le rationalisme, l'on s'efforçait de maîtriser et d'objectiver ainsi la pensée l'impondérabilité des sentiments et des passions humains dans le corset d'un «vocabulaire» émotionnel

conceptuellement fixé, *relation rationnelle entre les sons et l'âme*⁵. La rhétorique, l'art du discours, avec ses règles de division et d'articulation claires transmises depuis l'Antiquité, était en ceci considérée comme un modèle⁶. Sur le plan musical, ceci correspondait à une série de formules de figures et de tournures qui étaient partie intégrante du métier de la composition.

Le système tonal harmonique, qui n'avait pas été touché par ce changement de style et qui devait rester incontesté encore jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, assurait cependant «l'harmonisation» de tout ingrédient émotionnel – et même des mouvements de l'âme représentant une menace destructive, comme ceux, par exemple, que l'on retrouve dans un livret d'opéra. La perfection, synonyme, au baroque encore, du divin qu'il convient de vénérer, fut comprise, dans «l'ère galante», au début d'une époque de sécularisation croissante, comme une beauté pouvant être appréhendée par les sens, qui assurait à la musique – nonobstant la tendance croissante à l'expressif – la continuité de ses propres lois qualitatives⁷.

Si nous considérons les sonates pour piano d'un compositeur comme Scarlatti, Haydn ou Mozart, nous y reconnaissons, tout comme dans d'autres œuvres instrumentales, un plaisir évident au soprano, forme immédiate de l'homophonie mettant l'accent sur la voix supérieure, qui continue d'exercer son influence là où la participation alternative des voix inférieures au déroulement événementiel thématique au sens du travail «classique» ressort de manière plus marquée. Ainsi, il domine dans ces œuvres un caractère sonore clair, net et d'une gaieté «apollinienne» symptomatique de cette époque-là d'esprit fondamentalement optimiste. C'est principalement la partie centrale supérieure de l'espace sonore du piano qui est exploitée, les figures d'accompagnement à la main gauche montent souvent jusque dans le domaine de la clé de sol de la troisième octave, tandis que le contraire, la translation expressive de la partie dominante de la main droite dans le «monde souterrain» du système de la basse, est évitée pour une grande part.

Cette «légèreté» relative des sonates de la fin du XVIII^{ème} siècle résulte également de la structure principalement à trois mouvements, ou – conformément à la tradition italienne – à deux mouvements seulement. Le premier mouvement, exhaustif dans sa composition, devint «mouvement principal» dans la suite habituelle de l'exposition des différents thèmes, du développement et de la reprise. Lui succédait un mouvement lent et sentimental en lied, et, enfin, un rondo coulant et léger au caractère de «dernier tour de danse». Y correspondait la structure du mouvement, avec sa tendance «mince» à deux et trois voix, élargie parfois seulement par des accords ou des octaves de basse⁸.

Lorsque Beethoven, âgé alors de 25 ans, présenta en 1795 ses trois sonates pour piano op. 2, il posa dès le départ de nouveaux jalons. Seule la sonate en fa mineur op. 2 n° 1 rappelle encore le plus, par la facture de ses trois premiers mouvements, les grands prédécesseurs Haydn et Mozart, auxquels Beethoven rend pour ainsi dire hommage avec cette sonate, avant de remettre en question, de manière quasi éruptive, dans le final plein et passionné *Prestissimo*, le monde du XVIII^{ème} siècle. Dans la deuxième et la troisième sonate, il met en œuvre dès le début toutes les ressources de son art, bien propre, du piano. Ainsi, par l'alternance fluctuante des niveaux hauts et bas, par la largeur pour une part com-

plexe du phrasé du piano, il démontre dans la sonate en la majeur qu'il aspire à pénétrer «l'ensemble de l'univers tonal», avec toutes ses régions. Les mouvements angulaires de la sonate en ut majeur confirment par la virtuosité pianistique de concert cette volonté de domination embrassant tout.

Le style pianistique de Beethoven est, en conséquence, caractérisé par un déploiement sonore d'une puissance intense: élargissement fréquent du nombre de voix à quatre ou même cinq, utilisation d'accords larges et inclusion insistante de la région des basses dans des procédés de traitement des motifs et des parties. Tout ceci confère aux mouvements de ses sonates une empreinte quasi orchestrale et amène à conclure que la musique pour orchestre de ses prédécesseurs, en particulier les dernières symphonies de Mozart et Haydn, mais aussi, jusqu'à un certain point, l'art pathétique de la représentation de la musique révolutionnaire française, a eu une influence bien plus décisive sur son style que les sonates pour piano du répertoire.

On pourrait voir une «annonciation» de son œuvre symphonique, qui verra le jour au début du siècle suivant, dans le fait que les quatre premières sonates de Beethoven, jusqu'à l'opus 7, sont toutes structurées dans la forme symphonique lourde classique à quatre mouvements. Le troisième mouvement se transforme dès lors (tous comme dans les trios pour piano op. 1 composés à peu près à la même époque) du menuet pondéré, encore dansant (op. 2 n° 1), en un morceau de caractère Scherzo impulsif (op. 2 n° 3). Dans l'introduction *Grave* de la *Sonate pathétique* op. 13 en ut mineur, Beethoven poursuit la tradition de l'ouverture française et des modèles symphoniques influencés par celle-ci (la symphonie en mi bémol majeur KV 543 de Mozart), pour élaborer plus avant ce principe plus tard, dans ses symphonies n° 1, 2, 4 et 7°. Dans les sonates pour piano de Beethoven, elle ne réapparaît sous cette forme qu'une seule fois, dans le *Maestoso* de la dernière sonate en ut mineur op. 111.

Ce n'est qu'avec les sonates op. 10 n° 1 et 2, op. 13 et op. 14 n° 1 et 2 qu'il se tourne à nouveau vers la structure à trois mouvements, sans toutefois négliger la structure à quatre mouvements dans les op. 10 n° 3 et op. 22.

En outre, les sonates op. 2 n° 2 et 3 ainsi que la sonate en mi bémol majeur op. 7 sont caractérisées par le fait que le jeune Beethoven a déployé ici tout d'abord son imagination musicale en une thématique polymorphe exubérante. Si le mouvement d'entrée de la sonate op. 2 n° 1 faisait transparaître, dans sa concision, les deux thèmes principaux opposés «normaux», ceux-ci s'épanouissent ensuite en des groupes thématiques, en des chaînes d'idées originales sans cesse nouvelles. Dans l'ensemble, ceci eut pour conséquence que les sonates op. 2 n° 3 et op. 7 dépassaient de loin, par leur longueur, les dimensions habituelles.

Nonobstant tout caractère expansif juvénile de ses premières œuvres, elles témoignent déjà de l'aspiration perpétuelle de Beethoven à lier toujours une variété semblant débordante par une mise en forme supérieure. Ceci s'effectue dans sa musique par un art omniprésent de la liaison et du métamorphose des motifs, en faisant se dériver même les thèmes contrastants l'un de l'autre. Ainsi, la structuration de ses mouvements, malgré le caractère fondamental homophone, se transforme en un organisme englobant thématiquement toutes les voix et tous les registres sonores.

Ce faisant, les moyens conventionnels de la composition, le vocabulaire des figures et des formules du métier disponible au XVIII^{ème} siècle – qui avait trouvé en Mozart sa sublimation extrême –, se révélèrent comme n'étant utilisables que dans certaines limites. Il se vit

contraint de ne plus servir les éléments constitutifs de la musique, seulement par jeu, «tout bonnement», comme de simples données matérielles, mais de les saisir sous un aspect entièrement nouveau dans leurs qualités de base, pour former à partir d'eux des structures individualisées toujours nouvelles et sans pareil¹⁰.

La suite des sons cadencés les plus simples se condense dans les thèmes des mouvements lents de ses sonates – pour la première fois dans l'opus 2 n° 2 – en un événement auditif profond; ce qui nous rappelle la phrase de Czerny à propos du jeu pianistique tonal intense de Beethoven: *la présentation de Beethoven de l'adagio et du legato dans le style lié exerçait sur tout auditeur une impression presque magique, et elle reste, pour autant que je sache, inégalée*¹¹.

Les tons, les accords, les motifs et les thèmes apparaissent, chez Beethoven, comme des personnages agissant de manière autonome en fonction de leur nature, comme dans un drame, faisant apparaître des adversaires, créant des choses nouvelles et faisant l'expérience de métamorphoses.

Comparable à toute vie et à tout vivre humains, liés à des déroulements temporels, la musique de Beethoven se réalise au sein de développements. Dans les premiers mouvements des sonates en majeur op. 2 n° 2 et 3, op. 7, op. 10 n° 2, op. 14 n° 1 et 2, ainsi que op. 22, la fixation définitive de la tonalité dominante ne succède pas immédiatement à la tonalité principale du premier groupe thématique. Bien plus, des motifs transitoires se font tout d'abord entendre, de sorte que dans la suite la confirmation thématique du plan de la dominante est revalorisée à devenir le but d'un processus, déclenché, en fait, dès le début du mouvement. Par conséquence, la partie formelle de la reprise, toujours modifiée chez Beethoven, devient une récapitulation générale. Le thème dominant culminant, comme le «thème principal» pré-curseur, est maintenant donné du bon poids de la tonalité principale.

Simultanément, Beethoven cherchait aussi à passer de la simple mise en bout à bout à l'étape supérieure du cycle organique. A cet égard, pour ainsi dire comme un pressentiment des œuvres créées plus tard (jusqu'à la Symphonie n° 9), le final de la première sonate (op. 2 n° 1) se transforme en une réponse de poids par rapport au mouvement d'entrée, le surpassant également par sa longueur (196 mesures contre 152). Cependant, ces dimensions ne constituent pas le critère décisif de la constitution cyclique de l'œuvre, qui, elle, se dégage de l'ouverture compositionnelle des détails mis en relief: les thèmes des divers mouvements se transforment alors en stations dans le flux sans cesse en mouvement d'un développement général.

Le sérieux passionné avec lequel Beethoven poursuivait sa mission artistique rappelle sa citation de Kant: *La morale loi en nous et le firmament au-dessus de nous*¹². L'ère à laquelle l'homme et l'art semblaient encore protégés dans le cosmos d'une création remplie d'un propre sens avait fait place à une conscience dans laquelle l'homme se voyait de plus en plus livré à lui-même, responsable et majeur.

La composition, pour Beethoven, devint une action morale consciente au cours de laquelle il saisissait dans toutes ses dimensions l'empire hérité des sons, le système des valeurs relationnel inépuisable de la tonalité harmonique, pour réussir à l'ouvrir à la nouveauté au sens d'une vraie «Musica humana».

Cette nouvelle édition des sonates pour piano de Beethoven dans la Wiener Urtext Edition tient compte de l'ensemble des sources conservées ayant vu le jour de

son vivant. En ce qui concerne les onze sonates du présent Volume I, il ne s'agit là que des premières éditions et des réimpressions. Il n'existe pas d'autographes de ces sonates. C'est seulement pour l'opus 22 qu'un modèle de gravure de la plume d'un copiste existe qui contient des corrections de Beethoven.

Pour les sonates de présent volume comme base des travaux éditoriaux, on a utilisé les premières éditions, et pour l'opus 22 c'est le modèle de gravure qui serve de source principale. En cas de doute et pour compléter des signes d'articulation et d'interprétation qui sont indiqués seulement brièvement dans les premières éditions, on a utilisé les impressions suivantes (rééditions, éditions secondaires et premières réimpressions). Les éditions les plus importantes sont celles de Nicolaus Simrock, éditeur à Bonn et ami de Beethoven (réimpressions des op. 2, 10, 13 et 14), celles du Bureau de Musique de Hoffmeister et Kühnel à Leipzig (réimpressions des op. 2, 7, 13 et 14) et de la maison d'édition Breitkopf & Härtel également à Leipzig (réimpressions des op. 10 et 13). De plus, on s'intéressa particulièrement aux réimpressions de l'éditeur viennois Tobias Haslinger qui, bien qu'elles ne fussent publiées qu'après le mort de Beethoven, devaient former la base d'une édition complète projetée avec le consentement du compositeur.

Les différences entre la présente nouvelle édition et le texte des sources principales sont indiquées dans les Notes détaillées. Des compléments plausibles tirés des premières impressions ne sont pas marqués dans le texte musical, mais indiqués dans les Notes détaillées. Des compléments incertains tirés des réimpressions sont mis entre parenthèses dans le texte musical, les compléments de l'éditeur entre crochets. Les compléments mis en parenthèses sont aussi commentés dans les Notes détaillées.

Peter Hauschild

(Traduction Martine Paulauskas)

¹ Il faudrait y ajouter les sonates faciles op. 49 n° 1 et 2, achevées dès 1798 et 1796, mais qui ne furent publiées qu'en 1805.

² Récit de Carl Czerny dans ses *Erinnerungen aus meinem Leben* manuscrits, publiés pour la première fois par Georg Schünemann dans son article *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, dans: *Neues Beethoven-Jahrbuch*, 9^{ème} année, 1939/40, p. 49.

³ Au contraire des sonates pour piano, Beethoven eut besoin, pour le second «pilier» de ses œuvres instrumentales, la symphonie, d'une période d'approche plus longue. Ce n'est qu'avec la Troisième Symphonie, l'*Eroïque* de 1803/04, qu'il réussit à se détacher des modèles de Haydn et Mozart, qui transparaient encore dans la Première et la Deuxième.

⁴ Le *Soli Deo Gloria* que J. S. Bach avait coutume d'écrire audessous de ses œuvres se retrouve à de multiples reprises dans les écrits des philosophes et théoriciens de la musique d'alors. Ainsi, Leibniz considérait la musique comme une imitation de cette harmonie universelle que Dieu a mise dans le monde (citation d'après Rudolf Haase, article *Leibniz*, dans: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG]*, Volume 8, Kassel 1960, col. 501). Pour Andreas Werckmeister, l'un des précurseurs du tempérament planant régulier de l'avenir, la musique était création et don de dieu et une science mathématique dont les structures organisatrices étaient la condition de la force et de l'effet de la musique, devant exciter, rendre meilleurs changer et assouvir les mou-

vements de l'âme (citations d'après Rolf Dammann, article *Werckmeister*, dans *MGG* Volume 14, 1968, Col. 477/478).

⁵ Arnold Schering, *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung* dans: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* VIII, 1907, p. 263.

⁶ Les théoriciens et pédagogues l'ont souligné à de maintes reprises jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, comme le montre Georg Friedrich Wolf, *Gründliche Klavier-Schule für Anfänger im Klavierspielen*, Vienne 1802, p. 12: *Il y a en effet, dans la musique comme dans le discours, des idées isolées dont naissent des périodes, et, à partir de celles-ci, des phrases complètes. Si ces dernières doivent atteindre leur but, si les auditeurs doivent éprouver des sentiments en les écoutant, il faut les présenter comme l'exige leur contenu et leur caractère.*

⁷ Dans ce contexte, l'explication de J. J. Rousseau dans son *Dictionnaire de la musique*, Genève 1767, concernant le concept *Expression* apporte une lumière particulière: *Le plaisir physique qui résulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'Expression de la Mélodie.*

⁸ L'apparition de ce phénomène est en rapport direct avec le relâchement progressif du Basso continuo ou, plus exactement, de sa réduction en un simple support fonctionnel harmonique. Ainsi, les œuvres des «préclassiques» plus anciens, en particulier les sonates à trois mouvements de C. Ph. E. Bach, qui firent école, dévoilent, malgré leurs contrastes mettant en relief l'expression, une certaine lourdeur, tandis que se propageait, à partir de l'Italie, le style plus moderne, avec des maîtres tels que Domenico Scarlatti ou Domenico Alberti. L'ensemble de cette évolution, aux ramifications multiples, s'effectue parallèlement au remplacement progressif des clavecins par le piano-forte, avec ses possibilités illimitées de différenciation dynamique.

⁹ Dans une œuvre de jeunesse du compositeur alors âgé de douze ans, déjà, dans le premier mouvement d'une petite sonate pour piano en fa mineur WoO 47 n° 2 (des trois «Sonates pour le Prince Electeur» de 1782/83), un accord quasi tutti ouvre une introduction de neuf mesures *Larghetto maestoso*. C'est par des introductions de ce type que commencent également jusqu'en 1800 les œuvres de musique de chambre du début: le trio pour piano op. 1 n° 2, les deux sonates pour piano et violoncelle, op. 5, le trio à cordes op. 9 n° 1, le quintette op. 16 et le septuor op. 20.

¹⁰ Goethe – bien que fixé sur Mozart et la culture musicale européenne du XVIII^{ème} siècle – a reconnu en mai 1811, à l'âge de 61 ans, alors qu'il observait avec une distance soucieuse les évolutions les plus récentes et les perspectives d'avenir, plus précisément que n'importe quel critique contemporain ce trait essentiel de l'art de Beethoven. Considérant le cycle de gravures à l'eau-forte de Philipp Otto Runge *Les Saisons* au son des sonates pour piano de Beethoven – jouées par le Baron viennois Franz Oliva en visite à Weimar –, il dit à l'historien de l'art Sulpice Boisserée: *Bien sûr, cela veut tout englober et cela se perd alors dans l'élémentaire, mais avec d'innombrables beautés dans le détail [...]. Pour nous les anciens, c'est à devenir fou de voir le monde pourrir ainsi autour de nous et revenir aux Éléments pour que, Dieu sait quand, il en renaisse quelque chose de nouveau.* (Baron Flodoard von Biedermann, *Goethes Gespräche [Entretiens avec Goethe]*, Leipzig 1909, n° 1395.

¹¹ Czerny, *Anekdoten und Notizen über Beethoven* [*Anecdotes et notes sur Beethoven*], publié par G. Schünemann dans son article mentionné à la note 2, p. 72.

¹² On retrouve cette citation, soulignée avec insistance, dans le cahier de conversation de Février 1822 (reproduction facsimilé dans l'article *Beethoven* de Joseph Schmidt-Görg, dans *MGG*, volume 1, 1949–51, col. 1544). L'expression originale de Kant est: «der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir» (*Kritik der praktischen Vernunft*, part 2, Riga 1788, p. 161).

A handwritten musical score on aged paper, featuring two main sections: 'Allegro' and 'Piano'. The 'Allegro' section is marked with a 'C' time signature and includes a 'Cresc.' (Crescendo) marking. The 'Piano' section is marked with a 'p' dynamic and also includes a 'Cresc.' marking. The notation is dense, with many notes, rests, and slurs. A large, bold 'D' is written across the middle of the page, possibly indicating a double bar line or a section change. The paper shows signs of age, including stains and discoloration.

Sonate in B-Dur, op. 22, Kopistenabschrift, Vorlage für den Notentisch der Erstausgabe von 1802 /

Sonata in B-flat major, op. 22, copy for the engraver of the First Edition of 1802 /

Sonate en mi-bémol majeur, op. 22, modèle de gravure d'un copiste pour la première édition de 1802.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung, Beethoven Aut. 23.

Bl. 1^v: Satz I, erste Notenseite, T. 1–28, mit Korrekturen Beethovens

(z. B. T. 5, oberes System: Auflösungszeichen vor c'').

Nach dem drittletzten Takt hat der Stecher einen Seitenwechsel eingetragen.

fol. 1^v: Movement I, first music page, bars 1–28, containing corrections by Beethoven
(e. g. bar 5, upper system: natural sign before c'').

After the antepenultimate bar the engraver has marked a page turn.

fol. 1^v: mouvement I, première page de musique, mes. 1–28, avec des corrections de Beethoven
(par exemple mes. 5, portée supérieure: bécarré avant ut 4).

Après la mesure antépénultième le graveur a inscrit le changement de page.



Sonate in B-Dur, op. 22, Kopistenabschrift, Vorlage für den Notenstein der Erstausgabe von 1802 /

Sonata in B-flat major, op. 22, copy for the engraver of the First Edition of 1802 /

Sonate en mi-bémol majeur, op. 22, modèle de gravure d'un copiste pour la première édition de 1802.

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung, Beethoven Aut. 23.

Bl. 3^r, Satz I, T. 93–108 mit Korrekturnachträgen Beethovens

(Hinzufügungen von Vorzeichen und Pausen),

verdeutlicht durch Nota-Bene-Vermerke (*NB*).

fol. 3^r, Movement I, bar 93–108, containing corrections by Beethoven

(additions of accidentals and rests) marked by Nota Bene (*NB*).

fol. 3^r, mouvement I, mes. 93–108, avec des corrections de Beethoven

(additions des accidents et des pauses), marquées par Nota Bene (*NB*).