

Beethoven

Piano Sonatas, Vol.1

Beethoven

贝多芬

钢琴奏鸣曲集

第一卷

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 50107

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

第一卷 / Band 1 / Volume 1 / 1^{er} livre

彼得·豪希德根据原始资料编辑

亚历山大·耶拿、汉斯·卡恩、格哈德·奥匹茨、古恩特·莱茵霍尔德、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

Alexander Jenner, Hans Kann, Gerhard Oppitz, Günter Reinhold, 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1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 978-7-5444-5419-3

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086291号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

新浪微博



微信



关注“上海世纪音乐”



贝多芬 钢琴奏鸣曲集(第一卷)

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34
版次 2014年5月第1版
印次 2014年5月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5444-5419-3/J.0394
定价 80.00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

这一卷中的十一首作品是贝多芬在 1795 至 1800 年短短的五年时间内创作的,它们占作曲家全部钢琴奏鸣曲的整整三分之一。¹ 在贝多芬的早期创作生涯中,钢琴奏鸣曲的地位十分突出,这显然在相当程度上是由于他从小就对钢琴非常熟悉的缘故。1792 年他移居维也纳时,主要是作为一位钢琴演奏大师而受到关注的,这些奏鸣曲最初是作为他自己演奏曲目的一部分而写的。当时维也纳的一位钢琴家阿贝·约瑟夫·格里内克在第一次与贝多芬相遇后写了如下报道:“我从未听到过这样的演奏。他即兴演奏了我的一个主题,我从未见过堪与之媲美的风度,即使是莫扎特。然后他弹了一首自己的作品,极其精彩壮丽;他的演奏技巧与效果我们做梦也想象不到。”²

因为贝多芬从一开始就掌握了完善的键盘演奏技巧,这种乐器对于他的创造性想象力是毫无限制的,所以他可以在自己最早的钢琴奏鸣曲中就展现出充分个性化的风格。³

贝多芬在奏鸣曲体裁可能发展的结构和表现力上的大部分研究探索都是用钢琴奏鸣曲进行的,这是古典主义器乐音乐无可改变的正统做法。奏鸣曲式是 18 世纪下半叶音乐风格转变的产物。在 J.S. 巴赫的音乐中达到顶峰的,以通奏低音、基本是单一主题的同质性以及密集的复调织体为特征的巴洛克音乐日渐式微,取代这些风格特征而兴起的是主调音乐,其结构依据周期性规则进行组合,有主导性的上方声部。这个转变体现出深刻的哲学观的演变。复调的目的曾经是为了在一个平等而相互关联的声部体系内,对旋律线做出最佳的结构配置;音乐至高无上的功能就是赞美上帝,其媒介是调性和声体系(18 世纪初已充分发展),它被视为是宇宙秩序中一个不可分割的组成部分。⁴ 与之相反,新兴的早期古典主义主调音乐风格以上方的旋律声部为基础,这日益成为个人自我价值实现原则的象征,旋律以外的所有其他声部都变为“从属性的”,纯粹的伴奏(例如,以“阿尔贝蒂低音”为代表的非主题性钢琴音型)。随着同质性作曲结构的解体,“主导的”上方声部原

来的线条性分声部写作被建立在连续的、较短小的、对比性的动机和乐句之上的旋律模式所取代,这种潮流为“多主题主义”开拓了道路。这些变化使得在复杂多样的情感体验与音乐之间建立广泛的关联性成为可能,这种表现日益被认为是音乐的首要目的。

当然,严格的规范在 18 世纪仍然是通行的。崇尚理性的启蒙时代见证了一些尝试:用可以准确定义“情绪反应”类型的“音乐语汇”来确定和具体化难以捉摸的各种人类情绪和激情的特征,如同一幅“音响与灵魂之间的理性关系”的图表。⁵ 其范例是修辞学——从古代流传下来的、有一整套规则的雄辩术——它支配语言的结构与连断法。⁶ 就音乐而言,产生的是一系列影响到音型和表现力的组织模式,它成为作曲家创作手段的核心。

不过,风格的转变并没有触动到调性和声体系,实际上这个体系的地位直到 19 世纪末之前都没有受到挑战。调性仍然被认为是维持所有类型的表情内涵“和谐”的保障,甚至包括歌剧脚本中激起的那些危险和破坏性的感情。完整性——在巴洛克时代曾经是“神圣”的同义语,理应受到崇敬——在日益世俗化和“华丽的”风格时期可能需要重新界定,即作为通过感觉显现的“美”,然而它依旧被视为是音乐的决定性特征,尽管带有表现的冲动。⁷

斯卡拉蒂、海顿和莫扎特等作曲家的钢琴奏鸣曲(以及其他器乐曲)高音声部十分显著地被处理得很欢快。这是主调音乐与上方声部支配地位的直接体现(不过,我们也可以将用古典陈述技法写的主题性低音声部进行称为主调音乐)。其结果是,这些作品的音响世界充满了这个乐观时代的特征:一种光彩、清晰和“阿波罗式”的欢乐。键盘上的中高音域尤其受到偏爱。左手的伴奏音型常常提高到中央 C 上方八度的小提琴音区,同时,右手的主导声部只是很偶然地为了表情目的而下移到低音谱表的“地下世界”。

18 世纪后期奏鸣曲相对轻快的特征也是当时流行三乐章格局(或者是意大利传统的二乐章模式)的结果。一个结构充分展开的首乐章,其中包括依次

出现,多样化的主题的呈示部、展开部和再现部,它成为“主要乐章”。接着是一个歌曲式的、多情的慢乐章和一个活泼的、具有“最后的舞曲”(告别舞会)性质的回旋曲终乐章。与此相应,作曲所用的织体也倾向于“精简”到两个或三个声部,只是有时用和弦或者低音的八度重复加以强化。⁸

当25岁的贝多芬以其Op.2三首钢琴奏鸣曲引起公众注意时,他当即设定了新的规则。只有Op.2第一首F小调奏鸣曲的前三个乐章类似海顿和莫扎特的风格。贝多芬用这种方式向他伟大的先行者们致以敬意,然后就往前走了,激情的“极快板”终曲中爆发式的密集音符向18世纪的世界发起挑战。第二和第三首奏鸣曲从一开始就展现出他极其个性化的钢琴写作风格。在A大调奏鸣曲中,高低音区之间的转换以及音符的宽广——有时是复杂的分布——证实了他想在音响上控制整个世界的决心。在C大调奏鸣曲的首尾乐章中那种协奏曲式的钢琴风格充分体现出他在技巧方面的奋斗目标。

总而言之,贝多芬的钢琴风格是冲着音量的强而有力的扩张而去的。声部数量常常增加到四至五个;他使用音区宽广的和弦布局,特别注重将低音区包含在分声部写作和动机构成中。结果是,他的奏鸣曲乐章有时具有近乎管弦乐的性质。这意味着,他的先驱们的管弦乐作品——尤其是莫扎特和海顿的晚期交响曲,在一定程度上还有法国大革命时期宏伟的仪式音乐——对他的风格的影响远远大于钢琴奏鸣曲传统。

事实上,由于贝多芬最初的四首奏鸣曲(到Op.7)都显示出古典时期四乐章交响曲的体量,这一点就预示了他自己的交响曲写作(这种体裁他在世纪之交才真正开始尝试)。与它们大约同时的钢琴三重奏Op.1的第三乐章标志着从有节制的、仍然是舞蹈性的小步舞曲(Op.2, No.1)向以动力性强为特征的谐谑曲(Op.2, No.3)的过渡。贝多芬在“C小调悲怆奏鸣曲”Op.13严肃的“庄板”引子中继承了法国序曲传统及受其影响的交响曲典范(例如莫扎特的^bE大调交响曲K.543)。这个传统后来又扩展到第一、二、四和七交响曲。⁹另一方面,在贝多芬的钢琴奏鸣曲中,类似的引子仅在最后的C小调奏鸣曲Op.111的“庄严的”乐章中出现过。

贝多芬直到奏鸣曲Op.10, Nos.1-2、Op.13、

Op.14, Nos.1-2才采用三乐章结构。不过他并没有完全放弃四乐章形式,Op.10, No.3和Op.22又回到这种结构。

此外,奏鸣曲Op.2, Nos.2-3和^bE大调的奏鸣曲Op.7还有更值得注意的方面。在这一阶段,年轻的贝多芬让自己的音乐想象力自由地驰骋于丰富的多主题领域。虽然奏鸣曲Op.2, No.1的开始乐章看起来还符合有两个“常规”的主要对比主题的模式,在以后的作品中,对比变为在主题群之间进行,新的乐思一个接着一个持续地出现。其结果是奏鸣曲Op.2, No.3和Op.7达到了前所未有的长度。

尽管这些作品有各种年轻气盛者的夸张,它们也表现出贝多芬的持之以恒的强烈愿望,其作曲意图是要使表面上十分不同的乐思都服从于一个整体。具体而言,这种意愿的表现形式是一种无处不在的动机间的内在联系与转化,从而即使是对比性的主题也可以是相互派生的。虽然基本上是主调音乐性质的,他的作品却因此成为高度复杂的有机体,其中所有的声部和音区都参与到同一个主题陈述之中。

对贝多芬而言,传统作曲手段——在莫扎特的音乐中得到崇高诠释的18世纪通行的乐句与音型语汇——用处是有限的。即便是最简单的音乐成分也不再能够被认作是理所当然的,现成的材料只需要稍作加工,它们的基本属性就必须完全重新考虑,从而可以不断地用它们创造出新的、独特的音乐结构。¹⁰

从始于Op.2, No.2开始,他的慢乐章中的主题,就连最简单的终止进行也变成令人感受深刻的听觉体验。此处让我回忆起车尔尼有关贝多芬演奏的声音紧张度的评论:“贝多芬弹的柔板和连奏使每一个听众产生一种近乎魔法的印象,就我所知,从来没有人能超越。”¹¹

在贝多芬的音乐里,音符、动机和主题变得好似有生命一样:就像戏剧中独立的、个性鲜明的人物,他们挑起对手的反应,引起变化的同时自己也在变化。

正如人类经验和生命本身与时间这个维度密不可分一样,贝多芬的音乐也存在于发展中。在一些大调奏鸣曲的第一乐章,例如Op.2, Nos.2-3、Op.7、Op.10, No.2、Op.14, Nos.1-2以及Op.22中,在主调上陈述的第一主题群之后,并不马上接着明确地建

立属调性,取而代之的是:首先是一系列过渡性乐思,它们起到在属调性层次上确认主题的作用,并且实际上从乐章一开始就形成一个逐渐强化的终止式过程。结果是,在贝多芬手中,那些总是加以变化的再现部成为全乐章的总结。达到高潮的属调性主题,正如在它之前的“主要主题”一样,在这里充分展现了主调性。

同时,贝多芬探索将一首乐曲中独立的乐章处理成有机套曲的一部分。他后期的作曲实践(直到第九交响曲)在某种意义上已经在第一首钢琴奏鸣曲 Op.2, No.1 中有预示。这里,终乐章在分量上足以与首乐章匹敌(实际上在长度上已经超过了,196 小节对 152 小节)。然而赋予一部作品套曲性质的并非只是单纯的长度,更重要的仍然是用作曲过程中的独立细节来形成。在贝多芬的音乐中,个别乐章主题的功能是作为构成全作品的不断流动的所有音乐“事件”的稳定参照点。

贝多芬为自己的艺术使命进行探求时表现出来的激情和严肃性使人想起他著名的康德引语:“我们心中的道德法则,我们头上的灿烂星空”。¹² 过去的时代,人性与艺术在被创造出来具有自身意义的世界中,似乎是稳固既定的。而时过境迁,人们日益认为自己有责任决定自己的命运。在这个背景下,贝多芬寻求以海顿和莫扎特的成就为基础,将早期古典主义风格过渡产生的矛盾冲突与不稳定性构成一种新的统一;理性主义者的乐观与狂暴、非理性的感情之间不可调和的冲突表现为法国大革命血腥的过激行为,在那个时期,他努力创造新的意义,对那个世纪的临近终结的理想提出质疑。对贝多芬而言,音乐不能再是寻求客观性的“修辞媒介”。他认为音乐的直接特性就是人类经验的高度和深度。这个信念为他的音乐注入的激情力量,将 18 世纪音乐美学观念远远甩在后面。贝多芬自觉地把作曲转化成道德活动,动用了他继承下来的音乐世界的所有方面——调性和声价值体系内在具有的无穷无尽的组合可能——为了创造一种崭新的、真正的“人类音乐”。

新的维也纳原始版贝多芬钢琴奏鸣曲集采用了所有现存的,出现于作曲家在世时的原始资料。目前这一卷中的十一首奏鸣曲的情况是:所用的原始资料全部是首版和其他早期印刷谱。这些奏鸣曲的作曲家手稿已不存在了,唯一的例外是 Op.22,有一份

非作者亲笔抄写的制版谱,其中有贝多芬做的修改。

本卷中的奏鸣曲以首版作为主要资料,Op.22 则以制版谱为主要资料。在有疑问或者首版中仅仅简单地标记,因而需要补齐连断法和演奏提示的地方,参考了早期印刷谱(再版、修订版和其他早期印刷谱)。其中最重要的是尼古拉劳斯·西姆罗克——他是波恩的出版商,也是贝多芬的朋友(再版了 Op.2、10、13 和 14)——的版本,以及莱比锡的霍夫迈斯特与基内尔音乐出版局(再版了 Op.2、7、13 和 14)和莱比锡的布赖特科普夫与黑特尔的版本(再版了 Op.10 和 13)。此外,我们对维也纳出版商托比亚斯·哈斯令格的再版特别有兴趣,尽管这些谱子是贝多芬去世后才出版的,然而它们却是原计划准备出版并得到作曲家认可的作品全集的基础。

目前这个新版本与主要原始资料乐谱之间的差异在“细节评注”中加以说明。早期印刷谱中貌似可信的添加内容不在乐谱中标记,而是在“细节评注”里提及。其中不太确定的添加内容在乐谱中加圆括号标明,编辑所加的则用方括号。圆括号内的添加内容在“细节评注”中也有评论。

彼得·豪希尔德

(英文版翻译:理查德·戴维森)

1. 简易的奏鸣曲 Op.49, Nos.1-2 也属于早期作品:它们分别完成于 1798 和 1796 年,不过直到 1805 年才出版。

2. 记载在卡尔·车尔尼手写的《我生活中的回忆》,首次出版:格奥尔格·许内曼的论文《车尔尼回忆贝多芬》,《新贝多芬年鉴》,卷九,1939—1940,第 49 页。

3. 贝多芬器乐作品的第二个“支柱”是交响曲,在这方面,他花了更长的时间去发现自己特有的声音。在第一和第二交响曲中仍然可以听到海顿和莫扎特的强烈影响;直到 1803—1804 年的第三交响曲“英雄”,他才摆脱了这些影响。

4. 巴赫常常在他的乐谱最后用“荣耀归于上帝”作为落款,这个做法在当时的哲学家和音乐理论家的著作中得到普遍效仿。例如莱布尼茨就认为音乐“模仿上帝为世界设定的宇宙之和声”:参见鲁道夫·哈泽,“莱布尼茨”,发表在《历史与今天的音乐》(此后缩写为 MGG),卷八,卡塞尔,1960,第 501 栏。对于新平均律系统的先驱之一——安德列亚斯·维克迈斯特而言,音乐既是“上帝的创造和礼物”又是数学,这些原理解释了音乐有“激励、改善、安抚人类心灵”的力量(引

自罗尔夫·达曼,“迈斯特”,发表在 MGG,卷十四,1968,第 477—478 栏)。

5. 阿诺尔德·谢林,《德国启蒙运动的音乐美学》,发表在《国际音乐协会期刊》卷八,1907,第 263 页。

6. 直到 19 世纪早期,理论家和教育家都强调音乐与修辞的类似性。例如格奥尔格·弗里德里希·沃尔夫在他的《钢琴学校初学者的培训大全》(维也纳,1802),第 12 页中说:“在音乐中,正如在语言中,有一些独立的基本意义单位,用它们构成短句,然后又组合为完整的乐句。如果这些组合要达到最终目的——如果想让它们引起听众的感动——就必须用符号音乐内涵与特性的方法演奏。”

7. 关于这个背景,注意一下 J.J. 卢梭就“表情”这个术语在其《音乐辞典》(日内瓦,1767)中所说的是有益的:“和弦连接产生的快感与旋律的表情相结合,和声引起我们的生理愉悦加强了心智,从模仿中得到的乐趣。”

8. 这些变化伴随着通奏低音的逐渐被抛弃,或者至少是地位降低为仅仅是表明和声进行的手段。“古典前期”较早的作曲家们的作品中,值得注意的是 C.P.E. 巴赫影响很大的三乐章奏鸣曲,尽管已经用了富于表现力的对比,但仍然在一定程度上遵循通奏低音规则;更现代的风格从意大利开始扩散,具有代表性的是多梅尼科·斯卡拉蒂和多梅尼科·阿尔贝蒂等作曲家的作品。整个分支繁多的风格转变过程与逐渐从拨弦键琴向钢琴的转换平行进行,后者提供了巨大的力度变化空间。

9. 在贝多芬 12 岁时写的一首曲子,短小的 F 小调键盘奏鸣曲 WoO.47, No.2 (写于 1782 至 1783 年的三首“王子选民”

奏鸣曲之一)中,第一乐章开始是一个类似乐队齐奏的和弦,然后是 9 小节的“庄严的小广板”引子。1800 年以前写的早期室内乐作品也用类似的引子开始:参见钢琴三重奏 Op.1, No.2、两首大提琴与钢琴奏鸣曲 Op.5、弦乐三重奏 Op.9, No.1、五重奏 Op.16 和七重奏 Op.20。

10. 1811 年 5 月,歌德指出了贝多芬的主要艺术特征。这位 61 岁的作家在这方面比当时的批评家们更敏锐,尽管他本人喜爱的仍然是莫扎特和 18 世纪的音乐文化,带着反感与忧虑观察新的音乐发展和前景。歌德一边查看菲利普·奥托·龙格的系列蚀刻版画《四季》,同时听着贝多芬的钢琴奏鸣曲(由维也纳的弗朗茨·奥利瓦男爵演奏,他当时在魏玛),歌德告诉艺术史学家许尔皮斯·布瓦舍利:“确实,它想要包罗万象,虽然其中有无数的独立的美好瞬间……。这足以逼得我们这些老人发狂,不得不看着我们周围的世界变得支离破碎,并且使一切回归本原,为了使什么新奇东西——老天爷才知道是什么——得以产生。”参见弗罗多德·冯·比德尔曼男爵,《歌德对话录》(莱比锡,1909),No.1395。

11. 车尔尼,《关于贝多芬轶事的记录》,出版在尾注 2 中引用的 G. 许内曼的文章中,第 72 页。

12. 这段划了很多线的引言出现在 1822 年 2 月的对话本中:“‘道德/标准的法则/满天星斗/空间的秩序’康德!!!”(复印件见约瑟夫·施密特-高尔格,《贝多芬》,发表在 MGG,卷一,1949—1951,第 1544 栏)。康德的原话是:“我们头上的灿烂星空,我们心中的道德法则”(《实践理性批判》,第二部分,里加,1788,第 161 页)。

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 Violschlüsselbereich 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 Overtüre 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 Werkgestalt, 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 tretend 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. Autographen 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' (*Kebräus*). 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 Boisseree: '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 / Himel 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 par 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-