



贝多芬 钢琴奏鸣曲全集 (35首)

卷 1

BEETHOVEN

The 35 Piano Sonatas

Volume 1



附解说CD一张

Beethoven

巴里·库珀 编订

Edited by BARRY COOPER

AIBRISIM
PUBLISHING

英国皇家音乐学院联合委员会提供版权

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

贝多芬 钢琴奏鸣曲全集 (35首)

卷 1

BEETHOVEN

The 35 Piano Sonatas

Volume 1

上海市教委重点学科(第五期)项目, 项目编号: J50801

巴里·库珀 编订

Edited by BARRY COOPER

图书在版编目 (C I P) 数据

贝多芬钢琴奏鸣曲全集 (35 首) 卷 1 / 巴里·库珀编订. —上海: 上海音乐出版社, 2010. 1

英国皇家音乐学院联合委员会提供版权

ISBN 978-7-80751-550-0

I. 贝… II. 巴… 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 (2009) 第 171910 号

First published in 2007 by The Associated Board of the Royal
Schools of Music (Publishing) Limited

This edition © 2010 The Associated Board of the Royal Schools of
Music (Publishing) Limited

Chinese Edition Copyright © 2010 by Shanghai Music Publishing
House

ALL RIGHTS RESERVED

书名: 贝多芬钢琴奏鸣曲全集 (35 首) 卷 1

编订: 巴里·库珀

出品人: 费维耀

项目负责: 李章

责任编辑: 于爽

音像编辑: 李林

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版 (集团) 有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

印刷: 上海书刊印刷有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 49.5 谱、文 396 面

2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-4,000 册

ISBN 978-7-80751-550-0/J·500

定价: 140.00 元 (附 CD 一张)

读者服务热线: (021) 64315066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

中文版序言

贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲被称为钢琴曲目中的“新约全书”(巴赫的两册十二平均律四十八首前奏曲和赋格曲称为“旧约全书”),为每个钢琴学生所必弹,也是所有伟大钢琴家必备的保留曲目。在其出版历史中有几个权威版本在不同历史时期起了很大作用,特别值得一提的有19世纪末的汉斯·冯·比洛(Hans von Bülow)版和20世纪上半叶的阿图尔·施纳贝尔(Artur Schnabel)版。比洛和施纳贝尔都被认为是当时的贝多芬权威,但是他们的版本都加入了太多个人的理解和诠释,尤其是比洛的版本,音符时值、运音法(articulation)和句法都被毫无根据地作了许多改动,而且和贝多芬的原文不加区别,分不清哪些是贝多芬的哪些是汉斯·冯·比洛的。

20世纪下半叶音乐表演艺术的主流思潮是要求探寻作曲家的原意,因此出现了所谓 URTEXT(德文,UR的意思是原始的)即原始版,或曰净版,意思是追求作曲家原始意图或不加注释的版本。Henle 就是最早出版 URTEXT 的出版社。从此以后,欧洲各大音乐出版社也竞相出版标榜 URTEXT 的版本,而有些其实是旧的、非 URTEXT 的版本,只是打着 URTEXT 的旗号,鱼目混珠而已。

这个由巴里·库珀(Barry Cooper)编订的英国皇家联合出版社出版的贝多芬奏鸣曲集是这一系列 URTEXT 版中最新的一个版本,它和所有其他的贝多芬钢琴奏鸣曲集的不同之处在于:

一、一般贝多芬钢琴奏鸣曲集只包括有作品编号的三十二首奏鸣曲,而这是第一次将贝多芬1783年12岁时创作的无作品编号的三首奏鸣曲一并收入,成为三十五首。

二、以前所有贝多芬钢琴奏鸣曲集的排列都是以作品编号先后为序,因此每首奏鸣曲都有一个固定的顺序号,如 Op. 2, No. 1 F小调是第一首;Op. 49, No. 1 G小调是第十九首。但是这个英国皇家版却是基本依作品创作年代的先后为序,因此把 Op. 49, No. 1 和 No. 2(创作于1796-7年)放在 Op. 2, No. 3(创作于1795年)之后,Op. 7(创作于1796-7年)之前,再加上最前面的三首无编号奏鸣曲,就打乱了原来我们所熟悉的次序号(如 Op. 2, No. 1 不再是第一首)。请注意在这个版本里,每首奏鸣曲只有作品编号而没有次序号。

三、这个版本并不以 URTEXT 为标榜(请注意封面并没有 URTEXT 字样)。因为库珀认为无论是手稿(autograph)、誊清稿(fair copy)、校样(proof copy)、清样(first impression)或初版(original edition)都有错误,没有一种可以百分之百作为依据。因此他要经过筛选编辑,才能找出最符合贝多芬原意的文本。他认为 URTEXT 这个

词会引起误会。

四、在这个版本中,每一首奏鸣曲都有一篇文字概述这首作品的历史背景和创作过程,可以帮助我们加深对作品的理解。

其实没有一种 URTEXT 版本是根据单一资料而成的。一个好的 URTEXT 版本至少要有三个组成部分:

- (一) 一篇序言,详述编辑原则;
- (二) 由编辑者选定的乐谱文本;
- (三) 详细的评注(commentaries)具体说明——
 1. 根据哪些原始资料(source);
 2. 这些原始资料的异同;
 3. 选用这一乐谱文本的理由。

由于所根据的原始资料的多寡、异同和选择理由的不同,因此没有两个 URTEXT 版本是完全一样的,而且可以肯定地预言,以后还会有更新、更完善、更优秀的 URTEXT 版本出现。

千万不要把某一种 URTEXT 版本看成是唯一的、绝对的、永远不变的。要知道凡是有生命的东西都是在不断发展的,如果我们把某一种 URTEXT 版本看成是唯一的、绝对的、永恒的,那就把 URTEXT 推上了绝路。一个极有启发性的例子是:最近加拿大著名的巴赫专家 Angela Hewitt 来香港演出时,我问她用的是哪个版本,她回答说:“我综合了几个 URTEXT 版本,整理出自己的版本。”这个故事给我们的启发是:如果你完整地应用一个 URTEXT,仔细阅读序言和深入地研究评注,而不是仅仅按谱弹奏音符,这样你不仅可以更深入地了解作品和理解作曲家的意图,并且由此可以得出你自己的 URTEXT 版本。这一过程不是随心所欲的,也不是盲目的,而是有根据的,经过研究和理解得出来的结论。就如古人所说:“尽信书,不如无书。”

由此也可以得出一个结论:URTEXT 正是让我们百花齐放、百家争鸣的一个根据,可以给我们更多的想象空间,让我们的演奏更生动,更有个性;从而也驳斥了所谓“URTEXT 会使演奏变得千人一面”的错误观点。所以会出现上述消极现象,正是盲从地、片面地、被动地理解和应用 URTEXT 的一种结果。问题出在我们的态度,而不是 URTEXT 本身。

虽然库珀不赞成用 URTEXT 这个词,但是约定俗成,只要我们对 URTEXT 有一个正确的、全面的理解,为了方便起见,我在这里还是用了 URTEXT 这个词,希望得到读者的理解。

最后,我要介绍一下本书编者巴里·库珀。他是英国的贝多芬专家,曼彻斯特大学的高级讲师。他曾根据贝多芬的笔记本重新构筑了《第十交响曲》的第一乐章。

这套贝多芬三十五首奏鸣曲是最新、也是目前最好的版本。它 2007 年 12 月在英国出版后我们马上决定引进，是我们用最新最好的版本实现《钢琴大师系列》建设的一个重要组成部分，我们希望钢琴老师和学生通过对这一系列原始版本的引进和应用，逐渐学会通过原始版本

来探索作曲家的意图和发展自己的音乐想象力，让我们的教学和演奏水平得到进一步的发展和提高。

李名强

2009 年 1 月 12 日于香港



贝多芬

CONTENTS / 目 录

Volume / 卷1

中文版序言 李名强
 序言 巴里·库珀
 附加指法说明 大卫·沃德
 评注 见附册

Introduction Barry Cooper
 Note on Editorial Fingering David Ward
 Commentaries see accompanying volume

WoO 47 No. 1, E flat major / 降 E 大调

Allegro cantabile

18

WoO 47 No. 2, F minor / F 小调

Larghetto maestoso

30

WoO 47 No. 3, D major / D 大调

Allegro

41

Op. 2 No. 1, F minor / F 小调

Allegro

58

Op. 2 No. 2, A major / A 大调

Allegro vivace

76

Op. 2 No. 3, C major / C 大调

Allegro con brio

99

Op. 49 No. 1, G minor / G 小调

Andante

125

Op. 14 No. 2, G major / G 大调

Allegro

255

Op. 49 No. 2, G major / G 大调

Allegro ma non troppo

134

Op. 7, E flat major / 降 E 大调

Allegro molto e con brio

143

Op. 10 No. 1, C minor / C 小调

Allegro molto e con brio

170

Op. 10 No. 2, F major / F 大调

Allegro

186

Op. 10 No. 3, D major / D 大调

Presto

200

Op. 13 (*Pathétique*), C minor / C 小调 (悲怆)

Grave

222

Op. 14 No. 1, E major / E 大调

Allegro

242

Volume/ 卷2

中文版序言 李名强
 序言 巴里·库珀
 附加指法说明 大卫·沃德
 评注 见附册

Introduction Barry Cooper
 Note on Editorial Fingering David Ward
 Commentaries *see accompanying volume*

Op. 22, B flat major/降B大调

Allegro con brio

17

Op. 26, A flat major/降A大调

Andante con Variazioni

40

Op. 27 No. 1 (*quasi una fantasia*), E flat major/降E大调

Andante

59

Op. 27 No. 2 (*quasi una fantasia*, 'Moonlight'/'Mondschein'),
 C sharp minor/升C小调(月光)

Adagio sostenuto

76

sempre pp e senza sordino

Op. 28 ('Pastorale'), D major/D大调(田园)

Allegro

91

Op. 31 No. 1, G major/G大调

Allegro vivace

114

Op. 31 No. 2, D minor/D小调

Largo

Allegro

142

Op. 31 No. 3, E flat major/降E大调

Allegro

166

(Op. 49: Volume 1/ 卷1)

Op. 53 ('Waldstein'), C major/C大调(华尔斯坦)

Allegro con brio

190

Op. 54, F major/F大调

In Tempo d'un Menuetto

222

Volume/ 卷3

中文版序言 李名强
 序言 巴里·库珀
 附加指法说明 大卫·沃德
 评注 见附册

Introduction Barry Cooper
 Note on Editorial Fingering David Ward
 Commentaries see accompanying volume

Op. 57 ('Appassionata'), F minor/F小调(热情)

Allegro assai

18

Op. 101, A major/A大调

Allegretto ma non troppo

105

Op. 78, F sharp major/升F大调

Adagio cantabile

48

Op. 106 ('Hammerklavier'), B flat major/降B大调(楔槌键琴)

Allegro

123

Op. 79, G major/G大调

Presto alla tedesca

59

Op. 109, E major/E大调

Vivace ma non troppo

171

Op. 81a (*Das Lebewohl*, 'Les adieux'), E flat major/降E大调(告别)

Adagio
 Le - be wohl

69

Op. 110, A flat major/降A大调

Moderato cantabile molto espressivo

190

Op. 90, E minor/E小调

Mit Lebhaftigkeit

89

Op. 111, C minor/C小调

Maestoso

208

序 言

一、编辑原则及资料来源

贝多芬一生中出版了三十五首钢琴奏鸣曲。这些作品,从1783年12岁时出版的三首至1822年华丽的C小调奏鸣曲(Op. 111),贯穿了他整个音乐生涯,至今仍是无与伦比的杰作,是钢琴家的必演曲目。贝多芬的钢琴奏鸣曲有许多版本,在一些老版本中由于不够重视准确表达作曲家的创作意图,编辑通常按照其当时的品位和表演风格来修改印本(尽管很少改变音符本身)。然而,现在我们普遍认为贝多芬的钢琴奏鸣曲最好尽可能遵照作曲家当时的创作意图,而不是以混合了之后各种表演风格的扭曲形式来演奏(前几个世纪的其他音乐体裁同样如此)。原因之一在于这是贝多芬创作的奏鸣曲,而不是经他人(编辑、排版者、演奏家)修改后的贝多芬奏鸣曲。即使稍稍违背创作意图对作品整体影响不大且其中也不乏可取之处,但这些改编在一定程度上也是不可靠的。由于作品的原创性遭破坏,这些已不再是贝多芬的作品。再者,几乎没有一处修改是对贝多芬创作思维的改进,都是在糟蹋原作。

然而这并不意味着每首奏鸣曲只有一种正确的演奏方法。音乐作品需要不同的演绎,因此钢琴家应在表演中投入自己的感情,表现个性。贝多芬也不认为构成同一作品完美演出的音乐语汇一成不变。不过重要的是,即便允许适当的灵活处理,也不能作出直接违背他创作意图和期望的表演。

本版本的编辑原则就是从原点出发。其目标首先是通过相关资料来源的再次评估,尽可能精准地呈现贝多芬本人的乐谱创作思维。其次是充分解读乐谱,因为记谱法自1800年至今悄然经历了重大演变,当年无法在乐谱上显示的演奏设定如今都须一一标记。本书囊括了贝多芬全部三十五首钢琴奏鸣曲(许多版本无故省略了前三首),为了便于了解其风格发展按照创作年代排序。(两首例外:虽然Op. 49 No. 1的创作时间明显晚于Op. 49 No. 2,且很可能也晚于Op. 7,但No. 1和2仍按数字编号排列在一起;Op. 78排在Op. 79之前,不过可能Op. 78的创作时间略晚于Op. 79。)

在使用现代版本演奏多年前的音乐作品时,演奏者需要注意音符背后所隐含的历史背景。贝多芬奏鸣曲的每个音符首先在他脑海中孕育,在钢琴上作过各种尝试后再作记录。他会打大量草稿,定稿后则对其中细节作各种修改,然后才最终定稿。接着一般由专业抄谱员制作一份誊清稿再交由贝多芬检查、注释,这时他可能会继续修改。之后誊清稿(或手稿本身)被寄给印刷商,由其雕刻印版并打出校样。清样在第一次印刷(大约

100份)之前通常被寄给贝多芬再次校对。若发现仍有错误,则在第二或第三次印刷时另外修正。由此可见这些版本中无一不是绝对可靠的。签名手稿中可能包含记谱错误,例如贝多芬偶尔会遗忘添加重要的临时记号,且其中并不包括他在最后一刻插入抄本中的修改。但是抄本中除了这些修改以及之前可能遗漏的临时变音记号外,也可能包含贝多芬忽略的抄谱错误。同样,印刷完成后的印本,特别是贝多芬没有机会检查的样本中,也会出现类似的错误。所以一些号称是“净版”(按字面理解即“原始版”)的现代版本纯属误导,因为不存在完全没有错误的原始文本。

对于部分奏鸣曲而言,资料来源问题由于一稍晚版本的出现而更加复杂。该版本是贝多芬同另外的出版商合作,由其独立刻版并印刷发行的版本,其中会出现一些不同之处。另外,大部分奏鸣曲或遗失了签名手稿或遗失了誊清稿,而保存的那一份就成为许多曲目、特别是早期作品的原始版本,但其中可能包含了许多错误。由于这种种问题,对于“净版”的定义各现代编辑意见不一。一些抄本或样本可能是第一次印刷时幸存下来的,然而另一些初看同前者似乎相同的版本可能是经过细微修改后再次印刷的版本。其他的可能是由不同的出版商使用同一套印版印刷后再次发行的版本。无论出版商相同与否(通常不同),只有使用了新印版的版本才能被认作是再版。

绝大部分其他的早期版本(其数量众多)只是已有版本的简单拷贝,其中一如既往地出现了新的错误,且修正的部分一般都明显错误。通常可以认定这些版本的出版商未同贝多芬就出版问题直接沟通,因而这些乐谱不具权威性,在此就不将其作为资料来源,除非有明确证据表明贝多芬同这些版本直接相关。不过就涉及他本人的版本而言,现代编辑最好应查阅每个已知的样本,以免遗漏重要且可靠的不同版本。这样的做法对于本版本并不适用,对最终定稿也几乎没有任何影响,不过编者仔细查阅了至少两份样本:由布莱恩·杰弗里(Brian Jeffery)再次出品的摹真版(见《参考书目》)及至少另一版本,而不是仅仅参考杰弗里的摹真版。(顺便提一句,杰弗里的摹真版再版时出于清洁版面的需要而随意去除了小黑点。遗憾的是,一些类似的断奏记号等标记也在这一过程中消失不见,从而导致其与原始版本有些许偏差。)

由于贝多芬会在最后时刻修改乐谱,所以一般将他乐谱的最终版本(德语即*Fassung letzter Hand*)作为权威版本。然而有时还是无法确认他最后时刻的改动是由疏忽造成的笔误,抑或是还是深思熟虑后所作的改进。因此每个现代版本在这类情况下都必然带有一些猜测

性。本版本的解读相信是他最终的意思表示(就确定的部分而言),至于疑问之处则在评注中加以注解。尽管无法在每处详细说明编辑作此选择的理由,但决定时都仔细考虑了风格及文本因素,且努力协调了各种可能性。需要强调的是疑问大多存在于小细节方面,例如弧线的长度,有无弧线或渐强记号等,实音方面甚少涉及。

二、演奏惯例

了解各资料来源并从中选取精准的乐谱是演奏贝多芬奏鸣曲不可缺少的第一步,然而即便在钢琴上准确再现乐谱的每处细节也无法保证能完美表演作品。弹奏时需遵循贝多芬时代那些未作书面记录的演奏惯例。其中有些与今天仍然相似,而另一些需重新学习。后者是近年来研究的重大课题,关于这方面的著述数量庞大。其中特别值得一提的是威廉·纽曼(William S. Newman)以及桑德拉·罗森布鲁姆(Sandra P. Rosenblum)的专著(见《参考书目》),读者可参照书中这方面的详细论述。然而仍有一些演奏方面的问题存在争议,而且很可能永远都没有一个确定的解答。因此本版本为每首奏鸣曲细节模糊之处作了详尽评注,在疑难段落提供弹奏指导。不过这类指导不可避免地含有主观因素,所以演奏者若有充分理由可对编者的意见不予理会。

乐器

贝多芬在18世纪80、90年代出版他的早期钢琴奏鸣曲时,当时的钢琴与现在的钢琴迥然不同,为了区分称其为古钢琴。古钢琴音量小,触键轻,声音消失得很快,延音踏板(位置同现在一样)的回响少,音区对比明显,音域只包括五个八度($ff-f^3$)。在实际演奏中,不必为了更好地演绎早期奏鸣曲而真的使用古钢琴。不同钢琴的声音效果截然不同,而贝多芬并不排斥完全不适合他作品的音响(他也未找到令他完全满意的)。不过尽管如此,演奏者应通过听唱片或更有效地聆听现场演出的方式努力接近早期钢琴的音响效果。古钢琴那优美独特的音质在之后乐器制造工艺演变的过程中逐渐消失,但它为深入了解贝多芬赋予其奏鸣曲怎样的音响世界提供了参考,从而使其能够在现代乐器上一定程度地得到再现。

贝多芬时期的乐器制造商一直尝试着增强钢琴的音量。到19世纪20年代,许多钢琴的音域已达六个半八度;而结构上的改动,如更粗的钢丝弦、更结实的框架以及更大的弦槌等,使得钢琴的音响与现今非常接近,但在音色及触键方面仍与现代三角或立式钢琴有着显著差异。它的音高比现今略低,这之间的差别不固定,通常小于一个半音,因此完全可以按照现代的标准音高($a^1 = 440$)使用。古钢琴的调律并非一成不变,不过一般接

近平均律以便远关系调等音转调,也可不采用平均律以增强不同的调性色彩。

踏板

贝多芬很少标记踏板,在他早期奏鸣曲中完全没有踏板记号。然而他的学生卡尔·车尔尼(Carl Czerny)表示,贝多芬使用踏板的次数远多于乐谱上所标记的(Czerny 1970, p. 16)。因此现代演奏者在未标记踏板之处不要拘束,大胆使用延音踏板,特别是在演奏他的晚期奏鸣曲时(贝多芬一生中对踏板的使用随着其延音效果愈加显著而逐渐频繁)。另一方面,也不能过多使用踏板,以免旋律被一阵阵持续回荡的音响所包围。其实完全可以在不使用任何踏板的情况下精彩演绎贝多芬的早期奏鸣曲(至少包括Op. 10及之前的作品)。这样的尝试很有启发性,因为演奏者必须深入思考乐句、断连奏运音法及指法问题。然而若贝多芬标记了踏板,则无论是延音踏板还是弱音踏板,一般都需要制造不同寻常的音效。关于这一点将在相关奏鸣曲的评注部分详细探讨。

速度和节拍器

在节拍器发明之前,由于作曲家无法明确规定作品速度,演奏者可通过 *allegro* 和 *andante* 这样的术语或拍号 C 及 C (后者速度更快) 获得提示,但正如贝多芬在1812年的一封信中所叹息的那样,多数情况下速度还是随机选择的。然而不久之后节拍器的发明使贝多芬成为第一位使用节拍器的重要作曲家。他仅仅为一首奏鸣曲——《楔槌键琴奏鸣曲》(the ‘Hammerklavier’ Op. 106) 加注了节拍器数字,使得整首曲子的速度非常快(唐纳德·托维[Donald Tovey]认为其第一乐章的速度快得“不可能”达到)。贝多芬的四重奏及交响曲作品中标记的速度也偏快。尽管其中一些显得快得离谱,另一些标记偏快的主要原因在于贝多芬去世后的几十年间音乐作品的速度整体放慢。因此无论是快速乐章还是慢速乐章,人们已习惯于欣赏比贝多芬时代稍慢的贝多芬作品。

由于缺少贝多芬本人标注的节拍器速度,因而为了尽可能贴近作曲家的创作意图可以参考他的学生车尔尼的建议。车尔尼在跟随贝多芬学习了多首奏鸣曲之后,根据回忆记录提出了速度方面的建议。其中一些看上去非常之快,由此可见贝多芬标注的数字是正确的。(需要注意的是对于《楔槌键琴奏鸣曲》的第一乐章,车尔尼认为贝多芬标注的速度是可以达到的,这只不过属于难度问题,需要专心练习! 见车尔尼 1970, p. 64/54。)本书评注中借用了车尔尼的节拍器速度,但在许多乐章中他按不同情况给出了不同数字(Rosenblum 1988, pp. 329-30, 355-61),分别代表最快和最慢速度(另外指明的情况除外)。不过重要的是,由于这些仅仅

是粗略的指导性意见,所以可以根据环绕的音响效果、乐器的质量以及弹奏者的能力等因素进行调整。另外,速度标记不必在整个乐章中严格遵守,它只代表了乐章的初始速度。有充分来自车尔尼及其他的证据表明,尽管贝多芬希望演奏者严格按照标注的速度弹奏,在一些细节上还是允许灵活处理的,许多情境下都可以暂时渐慢或加快(少见)。车尔尼建议的渐慢段落包括回归(再现)主题时、延长记号前、新速度开始之前以及弱终止处(见 Barth 1992, 特别是 pp. 74-7, 85-6)。自由速度可运用于整个乐句和乐节、音群,或者单个音及和弦中。当然自由速度必须用来增强表现力,不能任意改变速度。这条规则同样适用于其他贝多芬时期常见的一些未书面记录的技法,包括在歌唱性旋律中右手弹奏略晚于左手,以及在慢速和弦上添加(奏出)琶音效果。

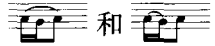
力度

由于与现代钢琴相比,贝多芬时代的钢琴声音较轻,所以其音色变化范围小,力度变化少。在贝多芬钢琴奏鸣曲中仅使用了四个基本力度标记——*pp*, *p*, *f* 和 *ff*, 外加一些合成标记如 *sf*, *fp*, 和 *cresc* 等,因此 *p* 和 *f* 区别不大,直到普遍使用 *mp* 和 *mf* 后,两者间才加大了区别。*f* 记号偶尔会作为稍弱于 *sf* 的力度出现,不过这一用法通常在谱中非常明显。第一首使用 *ppp* 的是 Op. 7, 不过这个记号非常稀少,而 *mf* (见 Op. 101) 和 *mp* (见 Op. 111, 全称为“*mezzo piano*”)则更为罕见。术语 *mezza voce* (用半声的)偶尔出现,可能大致与 *mp* 或 *p* 同义。*sfp* 表示突强后立即变弱,不过若情境上下文已较为柔和,那么其强调的力度可能稍弱于完全的 *sf*。谱中还使用了 *rinforzando* 或 *rinf.* 记号,表示加强。尽管理论家对这个记号的用法意见不一,不过贝多芬可能认为它是 *sf* 的温和形式,通常应用于单音或单和弦上,偶尔也可用于多个音或和弦上。*crescendo* 和 *diminuendo* 经常标记为渐强和渐弱记号(hairpins)成对出现。渐弱记号通常紧跟 *sf* 或其他更响的力度记号。不过当它单独出现在单音或几个音上时,它表示强调(比 *sf* 弱,因为可与 *sf* 同时使用)后渐弱回到先前力度。

弧线和断连奏运音法

当谈到贝多芬的弧线问题时,必须注意 18 世纪的触键一般是不连贯的。例如丹尼尔·戈特罗布·蒂尔克(Daniel Gottlob Türk)在 1789 年写道:若既无断奏记号也无弧线,那么音符按一般的方法弹奏,即手指在音符应有时值结束前从键盘上提起(Klavierschule, p. 356, 编译自 Barth 1992, p. 42)。通过改变提起手指的时机,从接近断奏到几乎完全连奏,运音法都可以非常细致地表达。如果作曲家希望两个相邻的音非常连,他用短弧线来表示他的意图;若他希望整个段落连奏,那么他会使

用长弧线,不过现在长弧线经常被当作是分句记号,这是过时的概念。贝多芬同他之前的作曲家相比多次运用长连奏记号,不过也有多处未使用断连奏运音记号。这时就要像蒂尔克所描述的那样非连音触键,除非有充足的理由证明更换触键法(如之前相邻的一个类似段落使用了弧线)。这一规则并不适用于贝多芬的晚期作品,因为那时连音已逐渐成为惯例。

蒂尔克同时也指出,弹奏弧线中的第 1 个音时应稍稍加些难以察觉的重音(Barth 1992, p. 111)。这一建议经常应用于 2、3 个音上的弧线,不过需注意,它在长弧线中通常也适用。至于弧线中的最后一个音与之后紧跟的音应怎样连接目前还未确定。在 1825 年 8 月与卡尔·霍尔兹(Karl Holz)的谈话中,贝多芬就这一情况作了些许解释: 并不完全相同(Brandenburg ed., 1996-8, No. 2032)。贝多芬这里指的是弦乐,在弦乐中这两者的区别较为明显,因为它对运弓方式有影响。在钢琴音乐中这一区别不明显,但还是应遵照乐谱。这在以下两首奏鸣曲的摘录中对比明显:

Op. 14 No. 2. III



Op. 49 No. 2. II



在第一例中,每 3 个音为一组使用同个手势,弹奏时要连且第 3 音迅速消失。然而在第二例中,断奏的音比第一例中更强调突出,因此弹奏时应在作品速度及钢琴条件允许的情况下与前音稍稍分离。

在短弧线中,即只覆盖了 2 个、3 个或偶尔 4 个音时,每组最后一个音的时值应缩短。因此在下例中每组的第 2 个音应弹得同跳音类似,无论之后紧跟的是否是重复音。也可以把它弹得稍早些:

Op. 31 No. 2. I



然而在长弧线中无需将最后一音同之后的音断开。通常,画很长的弧线不方便,它们可能或失去应有形状,或与谱表上下混淆,所以人们习惯把长弧线分割成短弧线。如同车尔尼说的:当小弧线单独出现在 2 个或 3 个音上时,第 2 或第 3 音应弹顿音[*abgestossen*]……但当弧线覆盖了多个音时,即使弧线断开,也应将其视为一条弧线,因此当中不应有任何明显停顿(编译自 Barth 1992, pp. 104-5)。所以若认为车尔尼的建议是可信的

(尽管是在贝多芬早期奏鸣曲完成许多年后提出的),那么两条或更多覆盖2或3个音的相邻弧线应作为一条连贯的弧线来弹奏。在这种情况下,一些呈示部与再现部之间弧线的不一致只是源自不同的记谱。不过本版本保留了原始的弧线以显示由其导致的不连贯性,并鼓励演奏者判断弧线的一些特殊停顿之处是否有意义。本版本也保留了原始版本中一些不规则的八分音符和十六音符的符尾连接,因为这可为研究贝多芬对特定音群的理解提供参考。

断奏

贝多芬断奏的主要问题来自他对点记号及楔形记号的使用。在1825年的一封信中他指示抄谱员说:“音符上的点记号一定不能用楔形记号代替,反之亦然。”然而,他的手稿经常不甚清晰。他通常使用垂直的楔形记号,但这些记号可能标得同点记号一样短,从而导致平行乐段在记谱上明显不一致。因此一些现代权威专家声称,贝多芬所有断奏记号一般都是楔形记号;弧线下例外,他倾向于使用点记号,两者结合表示轻微的断奏,用术语表示即“断连奏”。不过早在1785年,他就在钢琴四重奏(WoO 36)的手稿中加了大量点记号,使其明显区别于他更常用的楔形记号(在此处略微倾斜)。当时的一些理论家认为楔形记号表示稍短的断奏,贝多芬对此显然作同样理解。由此可见自音乐生涯伊始他就明确区分这两个记号。

这种特殊的记谱法在他晚期的手稿中大体消失,不过一些断奏点记号仍偶尔出现,比如在Op. 26. I中这些点记号较为清楚,在第一版中也按点记号印刷。然而遗憾的是,出版商经常随意处理贝多芬的断奏记号,把一些甚至全部的楔形记号换成点记号,从而使人在缺少幸存手稿作为参照的情况下无法识别出真正的点记号。不过并非所有的出版商都如此漫不经心。在Op. 31 No. 1. II中点记号和楔形记号印得相当清楚,点记号主要出现在重复音以及轻快的音阶音型上,即适合更为精致的起奏之处(类似处理也可见于海顿及莫扎特的作品中;见Rosenblum 1988, p. 186)。尽管这部作品的手稿已遗失,但是当时的雕版师确认这两种不同的断奏记号值得保留。

另一需要注意的方面是贝多芬的创作习惯。在希望演奏者用更大力气弹奏时,他通常自己花更多精力去添加断奏记号。这种习惯很有可能是下意识的,因此他的楔形记号在一些温和的段落写得像点记号一样,而在必须激烈起奏时则标得非常长。这样的细微差别(以及前后不一致之处)无法通过标准的印刷谱显现,但可以切实暗示其中所隐含的创作意图。由此我们保留了手稿上清楚的记号,其中前后不一致之处可能是由于在贝多芬脑海中这个音介于短断奏和长断奏之间,而他在修改

乐谱时没有核对相应段落的缘故。至于手稿中模糊的记号,本版本按照贝多芬的偏好一般采用楔形记号,不过若点记号更能反映其创作意图,则在此处仍然使用点记号(比如一些有轻快音阶的段落)。如果缺少参照的手稿,断奏记号以他常用的楔形记号为准,断连奏部分或按音型判断点记号更为合适的部分除外。不过不管怎样,这些记号仅仅是粗略的弹奏指示,最后是由演奏者在了解其背景意义后决定每个断奏记号时值的长短。有时点记号和楔形记号可以分别用手指断奏和手腕(或手臂)断奏完美处理。

装饰音

贝多芬作品中最常见的装饰音是颤音,但其演奏方法是有争议的。18世纪的理论家认为颤音的起始音应比记谱音高一音,但到了1830年他们建议就从记谱音起始。由此可见贝多芬处于上方助音起始向本音起始过渡的时期。现已知他实际上只对《华尔斯坦奏鸣曲》(Waldstein Sonata, 1803-1804)末乐章中的一处颤音写了演奏提示:他先采用了本音起始,不过之后又改成了上方助音起始!所以在演奏贝多芬早期奏鸣曲中的颤音时,现代演奏者应从上方助音开始,而晚期奏鸣曲中两者皆可。但若开头标记了倚音,则必须采用上方助音起始。另一方面,若颤音的前一音比颤音起始音高一音且两者由弧线相连,则通常采用本音起始,这在克莱门蒂(Clementi)1801年的著作中有清楚的论述(见《参考书目》)。

在颤音的结束上同样问题重重。一些理论家认为无论有无标记,颤音都应以回音(也称缀音、终止音或后倚音)结束,不过贝多芬显然并不那么认为,至少在他晚期是这样。在寄往伦敦的《楔槌键琴奏鸣曲》校正清单中,贝多芬表示一些颤音最后的回音被错误地省略了。由于贝多芬在清单中只列出重要错误,所以显然他认为有无标记回音非常重要,这也就意味着在他未标记回音之处不应以回音结束。不过在他早期作品中也有一些他希望(或允许)以回音结束但漏标的颤音。

在贝多芬时代,单倚音通常在拍点上而不是在拍点前弹奏,2个或3个音的装饰音组及琶音同样如此。单倚音的时值可以忽略不计,也可以同长倚音一样是之后本音时值的一半。这两种类型记谱时都用一小音符表示,因此演奏者需决定哪种方式更适于演绎作品。不过某些作曲家,包括贝多芬在内,为精确每个装饰音的时值提供了相关线索。关于贝多芬装饰音的时值仍处于争论中,不过它们明显有着特殊含义(见Cooper, 2003)。现有资料表明,若倚音的时值不到本音(不包括任何点记号和同音连线)的一半,弹奏时倚音应保持其时值或更短(比如几乎没有音值),本音保持余下时值,这一般出现在上行音型中;若倚音的时值大于或等于本音的一半,则倚音保持一半时值,本音保持另一半,现在的理论家通常建议这么做。这些长

倚音一般出现在下行音型上,富有表现力。本版本中对单倚音的演奏建议都以这些原则为基础。

用带斜杠的八分音符表示短倚音的惯例未经变化,沿传至今。一些抄谱员和雕版师用这一记号表示十六分音符(同样,带斜杠的十六分音符或双斜杠的八分音符可用来表示三十二分音符)。贝多芬本人从未使用过这类记法,不过抄谱员和雕版师在复制装饰音时通常用含义相同的带斜杠的八分音符来代替的他的一些十六分音符。本版本将主要资料来源中的这一记号改回了贝多芬自己的记谱方式,即小的十六分音符,因为如今这一记号的含义与带斜杠的八分音符略有不同,若不纠正容易产生误解。

上波音在谱中偶尔出现,一般弹奏3个音,从记谱音开始。前两个音弹得越快越好,因此其节奏效果同双倚音一样。然而由于实际上上波音通常出现在快速音型中,所以其效果必然类同于三连音。不过在贝多芬最早的三首奏鸣曲(1783)中,波音记号通常表示从上方助音起始的四音装饰音,这是先前波音表示无回音颤音的产物。

贝多芬的回音标记更不一致,有时标在音符正上方,有时标得稍稍偏右。若回音在音符正上方,则应弹奏从记谱音上方音起始的四音回音;若标得稍稍偏右,则要先弹本音,之后再紧接四音回音,不过其确切节奏是灵活的,可部分参考乐谱上下的韵律和表达以及演奏者个人喜好。无论前后的速度是快是慢,回音一般要求快速演奏。

一些稀有的装饰音记号在作品中也会遇到。在本书中,编辑对于这些装饰音的演奏建议附加在谱表上方合适之处。普通装饰音记号及其推荐的弹法总结如下:



所有的装饰音都要弹得连,谱表上方的演奏建议特地添加了弧线以示提醒。需要强调的是,弹奏装饰音时演奏者应享受其装饰性,不要因其难度而却步,且一定程度上的灵活处理也可使其显得别致优雅。

反复

理想的演奏中所有反复记号都需遵守。认为反复记号可有可无且经常省略的想法是错误的(尽管一些演奏家在乐谱的处理上非常自由)。贝多芬在经过长时间的反复思考后才添加反复记号,偶尔甚至在最后一刻将之取消,由此可见他显然并不是简单地出于习惯或惯例而添加这些记号。即使是三声中部之后小步舞曲再现部中的反复记号按现代惯例通常被省略,该记号也仍然应遵守,除非乐谱上另有标记。不过若迫不得已,反复记号可在无甚大影响的前提下省略。

三、编辑方法

每首奏鸣曲用作本版本抄本的资料来源通常是手稿或第一版,而所有衍生版本将在当页或每首曲子的评注中加以说明。不过如前所述,经常出现无一版本能始终准确表达贝多芬创作意图的情况,比如手稿抄本或第一次印刷版本中可能包含原稿中所没有的修正及改动,不过同时其中可能也包含了拷贝错误。所以如果另外有比抄本更好的版本,则采用该版本作为主要参考文本。本版本的目的是尽可能重现最接近贝多芬最终创作意图的乐谱,即便需要查阅不同资料来源且偶尔仍有模棱两可的疑点出现。在平行乐段中(如呈示部与再现部),各种细微差异时有出现,例如弧线、音的时值或偶尔不重要的一个实音前后不一致等等。贝多芬似乎并不在意这些细枝末节,因此我们也不应受其困扰,可以将其作为细小的不规则变化处理。若参考的两个版本之一明显错误,则与另一版本保持一致并标注改动之处。不过这究竟是细微变化还是实际错误由编者鉴别,而通常其区分并不明确。

本版本与抄本不符之处有以下几点:

1. 标题标准化,原有标题在评注中进行说明。一些演奏指示也标准化,如 *cres* 改成 *cresc.*, *dol* 改成 *dolce*, *ligato* 改成 *legato*,修正了印刷颠倒或特定临时记号标在上方而不是下方的回音。添加了小节数。

2. 多余的临时记号一般保留,同音连线或几乎立刻重复的情况除外。这些记号可用来提醒演奏者。也添加了间接资料来源中的提示性临时记号。任何额外但不多余的临时记号都用小号字体显示。

3. 对于一些装饰音的演奏建议记于谱表上方(见之前装饰音部分的详细解释)。旧琶音记号现代化。

4. 在不影响作品演释的前提下在记谱上稍稍改动,例如为了谱面清楚整洁而修改的谱号、符干方向(在其

无意义的情况下)以及谱表上的音符分布。不过总体而言仍沿用了抄本的记谱法,因为即使记谱有些不合常规,但它能帮助理解音符的角色及其功能。这一原则在是否添加双纵线的问题上同样适用,而双纵线在演变的过程中依然争论不断。

5. 保留了抄本中八分音符及十六分音符的原始连接(少数明显误导的连接除外),但未对其他版本中的不同连接加以说明。原始连接虽然有时毫无意义,但有时也可为断连奏运音法及分句提供参考。

6. 贝多芬自己的指法用当时普遍的大号字体显示。大卫·沃德(David Ward)对其进行了补充(用中号字体显示),并偶尔对左右手的选择提出建议,用「(右手)及「(左手)表示。不过演奏者应为属于自己的双手选择最适合的指法,况且编辑推荐的指法为了不使页面显得凌乱而少之又少。最后五首奏鸣曲没有添加一处指法,因为任何有能力弹奏这些曲目的表演者都能够自行设计合适的指法,而这时编辑的提示就显得多余且碍事。

7. 由编者添加的同音连线及弧线中,确实是由于疏忽而遗漏的用—表示,而已有连线的延伸则用虚线表示。若弧线仅部分短缺(比如音符还短),则直接将其延长。同样,过长的弧线也被缩短。

8. 编者其他的加注,无论是乐谱修正还是演奏的补充建议,都用小号字体或方括号显示,且篇幅控制在最小(主要限制平行乐段:澄清不确定之处并改正明显错误标记的加注在平行部分不再作重复)。

9. 对于断奏点记号和楔形记号的区分只在标记明显或手稿清晰的情况下保留。其他的点记号或介于两者之间的记号全部用楔形记号代替。弧线下方的点记号除外,此处保留点记号,印刷版本中出现的任何楔形记号都用点记号代替。

10. 早期版本中许多未对准的力度记号依常理进行了调整。若未对准处较重要或无法确定,编者在修改时会注明。若有贝多芬的手稿可参照,则严格按照手稿对齐力度记号。

11. 所有其他抄本的衍生版本都列在评注中。引用了其中正确的解读并作了注解。也提到了其他间接来源的主要版本,而次要版本,包括有明显误解及遗漏的,若非较重要一般不列入其中。

每首奏鸣曲的乐谱评注除了讨论资料来源中文本和记谱方面的问题外,也包含了演奏方面的建议(分别用DFT和CCz标记的)。其中部分源自唐纳德·托维(DFT)由英国皇家音乐学院联合委员会1931年在伦敦出版的旧版《贝多芬奏鸣曲》的注解;另一些引自车尔尼(CCz)1970年出版的著述(见《参考书目》),书中还有车尔尼对每个乐章的速度建议。然而托维先生的评注并不全都恰当,因为近年来的研究成果逐渐弱化了她的观点,且他提出的演奏惯例属于20世纪30年代,而不是贝

多芬时期。不过许多其他研究怎样演奏贝多芬奏鸣曲这一课题的理论家的建议同样不甚恰当。推荐演奏者参考以下著述(未列入《参考书目》的条目中),如埃德温·费舍尔(Edwin Fischer)、查尔斯·罗森(Charles Rosen)、理查德·陶布(Richard Taub)的著作,懂德语的可阅读约阿西姆·凯泽(Joachim Kaiser)以及约尔根·乌德(Jürgen Uhd)的著作,这些书中有许多实用的建议。

评注中描述音符时用缩写,如**31. rh. 6**表示第31小节右手第6个符号(音符或休止符)。各声部也特别说明,即**s**(高音部 soprano)、**a**(中音部 alto)、**t**(次中音部 tenor)、**b**(低音部 bass)、**s2**(次高音部 2nd soprano)。音高分组:CC-BB, C-B, c-b, c¹-b¹, c²-b², c³-b³, c⁴-b⁴; c¹为中央C。

编者附加部分小结:

小节数

加杠的同音连线和弧线

弧线的虚线延长部分

小音符(倚音除外)、临时记号以及其他记号

[]内所有内容

所有指法,大号字体的除外

「和」,表示使用哪个手

装饰音记号推荐演奏法的补充谱例

四、参考书目

Barth, George, *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Ithaca and London, 1992.

Brandenburg, Sieghard, ed., *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe*, 7 vols., Munich, 1996-8.

Clementi, Muzio, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, London, 1801 (reprinted New York, 1974).

Cooper, Barry, 'Beethoven's Appoggiaturas: Long or Short?', *Early Music*, xxxi(2003), 165-78.

Czerny, Carl, *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*, ed. Paul Badura-Skoda, Vienna, 1970. *

Jeffery, Brian, ed., *Ludwig van Beethoven: The 32 Piano Sonatas in reprints of the first and early editions*, London, 1989.

Newman, William S., *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*, New York and London, 1988.

Rosenblum, Sandra P., *Performance Practices in Classic*

* 译书中文版已出:卡尔·车尔尼著,《贝多芬钢琴作品的正确演绎》保尔·巴杜拉-斯科达注释,上海音乐出版社,2007.

Piano Music, Bloomington and Indianapolis, 1988.

更多参考书目详见于每首奏鸣曲评注。

五、谢辞

首先要特别感谢辛勤参与整个合作计划的大卫·沃德(David Ward)。除了为奏鸣曲编写巧妙指法之外,他还在本书成形之初对整个版本及其评注表达看法,提出了许多有价值的改进意见并得到采纳。克里夫·布朗(Clive Brown)也在仔细检查后提出了深入改进的意见。另外我要对英国皇家音乐学院出版社所有成员的诚意、帮助及鼓励表示感谢,特别是社长莱斯利·伊斯特(Leslie East)。众多在这里必须提及的工作人员有大卫·布莱克威尔(David Blackwell)、菲利普·克罗伊登(Philip Croydon)、乔纳森·李(Jonathan Lee)及卡罗林·珀金斯(Caroline Perkins),还有经常为非传统记谱进行繁重雕版工作的安德鲁·琼斯(Andrew Jones)。也要答谢其他提供有效评论、想法或协助的个人,包括克里斯汀·布朗(Christine Brown)、海威尔·戴维斯(Hywel Davics)、威廉·德拉博金(William Drabkin)、理查德·琼斯(Richard Jones)及佟彭(Tong Peng)。非常感谢各大图书馆,不仅提供了资料的影印本或微缩胶卷,有时甚至还允许我直接查阅原始文本。它们是:柏林国家图书馆普鲁士文化遗产音乐部(the Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musik-

abteilung)、波恩贝多芬档案馆(the Beethoven-Archiv, Bonn)、布尔诺市摩拉夫斯克博物馆音乐史研究所(the Oddělení dějin hudby, Moravské zemské muzeum, Brno)、剑桥菲兹威廉博物馆(the Fitzwilliam Museum, Cambridge)、克拉柯夫市亚戈龙斯克图书馆(the Biblioteka Jagiellońska, Kraków)、伦敦大英图书馆(the British Library, London)、牛津博得利图书馆(the Bodleian Library, Oxford)、特里尔市档案馆(the Stadtarchiv, Trier)、维也纳音乐之友社(the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna)、维也纳奥地利国家图书馆(the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna)以及华盛顿美国国会图书馆(the Library of Congress, Washington DC.)。另外,艺术人文学科研究理事会(The Arts and Humanities Research Council)为我提供了充足的研究空间,使我能尽快完成本版本准备阶段的最后研究工作,对此我深表感谢。最后,我的妻子对本书的出版非常关心,给予了我各种帮助,间接促进了本书的完成及出版,我谨在此向她表达最深切的谢意。

巴里·库珀(Barry Cooper)

2007年于曼彻斯特

(秦展闻 译)

附加指法说明

据车尔尼说,他的老师贝多芬曾叮嘱他阅读卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫(C. P. E. Bach)1753年在德国出版的《键盘乐器演奏真谛随笔》(*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*)第一版。这部全面透彻的著作中有不少于三十八页专门讨论指法问题。以下是两个片段:

只有一种键盘指法体系是正确的,少数乐段允许使用不同的指法。同样,几乎每种新的音型都需要有其独特的指法。

指法的正确运用与演奏的整体艺术性密不可分。无论是多么高超的艺术才能和高雅品位都无法弥补糟糕的指法所造成的影响。

三十五年后,丹尼尔·戈特罗布·蒂尔克的《钢琴教程》(*the Klavierschule*)中介绍了一种更为灵活的处理方法:

有些乐段只可能有一种指法,而其他一些则有好几种指法……要找到从头到尾指法完全相同的两位钢琴家非常不容易,尽管他们二位都能以恰当的指法出色地演绎作品。

之后的五十八页作者几乎列举了每种指法及其适合的段落类型。

本版本中教学指法建议非常有帮助,特别是对于缺少经验的演奏者而言。不过以惯用指法替代的师生可尝试这些建议。在给这些作品添加指法时我主要考虑了以下几点:

1. 手位左右移动时的舒适性,以及手的大小和手之间的差异,如多变的手指横向张度。
2. 力度需要,如用更有力的手指弹奏更响、更突出的音。
3. 分句与断连奏运音法,即在持续连奏的情况下怎样按照分句变化指法。
4. 踏板。在早期奏鸣曲中除了明显需要回音及琶音的段落外一般不使用踏板。因此指法应在不依赖踏板的情况下尽可能达到连奏效果。

在完成了第一首奏鸣曲的附加指法后,我在给巴里·库珀的信中写了以下内容:

这对于我来说是一项有吸引力但无法令人满意的工作,因为我的指法必须被改变,它无法使不同的手都感到舒适……所以我留了一些段落未添加指法,特别是和弦及装饰音部分,因为这要取决于手的大小、手型及装饰音技巧的熟练程度。有时我甚至怀疑究竟是否有必要添加指法,而且我觉得我的一些指法可能比较出人意料,这可能是出于个人习惯。还有一个问题就是究竟要添加多少指法?要知道为了清楚显示音型而需要添加许多指法的情况时有发生。另外,如果弹起来更舒服,是否要用左手弹右手的音或者右手弹左手的音,我在这一点上有些犹豫。我知道有些人强烈反对这么做。不过我认为,尽管作曲家有时为了达到想要的特殊效果而让左右手以独特的方法弹奏,钢琴音乐不是为这两只手写的,它是为了十个手指而创作的。因此我赞同必要时两手应替换或交叉演奏。

在编辑过程中,巴里·库珀对于我那不同寻常的指法有些疑问,因此修改或直接删除了其中一部分。所以如果仍出现“惊人的”指法,那肯定就是我的责任了。不过所有段落的指法我都在维也纳古钢琴和现代钢琴上试验过。

再用C. P. E.巴赫的话作总结。他说好指法的目标必须是能让人将其忽略,从而专注于音乐本身:

当演奏技巧经过勤奋练习后达到新的高度时,自然会全身心地关注比指法更为重要的问题。

大卫·沃德(David Ward)

2007年于伦敦

(秦展闻 译)