

Beethoven

Variations for Piano, Vol.1

UT 50024

Beethoven

贝多芬

钢琴变奏曲集

第一卷

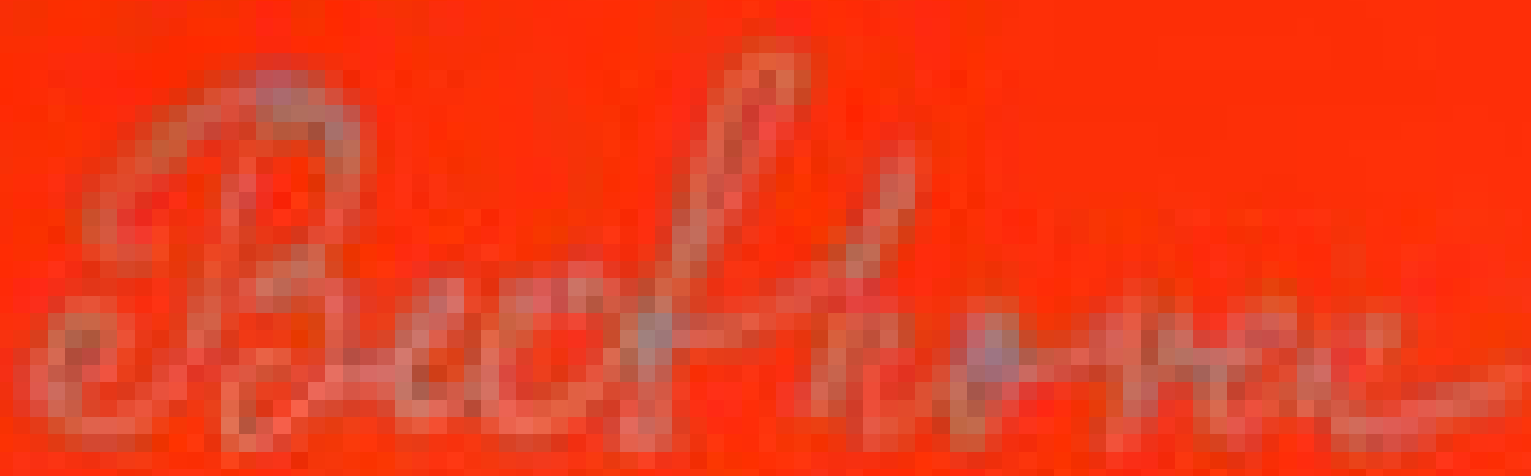
Ratz / Seidlhofer

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社



Introduction to the Second Edition

1999

1999

1999

1999

1999

1999

维也纳原始版

UT 50024

路德维希·范·贝多芬
Ludwig van Beethoven

钢琴变奏曲集
Variationen für Klavier
Variations for Piano

第一卷 / Band 1 / Volume 1

欧文·拉茨根据作曲家手稿，手抄稿和数个原始版本编辑
布鲁诺·塞德尔霍费尔编写指法

Nach Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben von Erwin Ratz
Fingersätze von Bruno Seidlhofer

Edited from the autographs, manuscript copies and original editions by Erwin Ratz
Fingering by Bruno Seidlhofer

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

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”。

赵晓生

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。

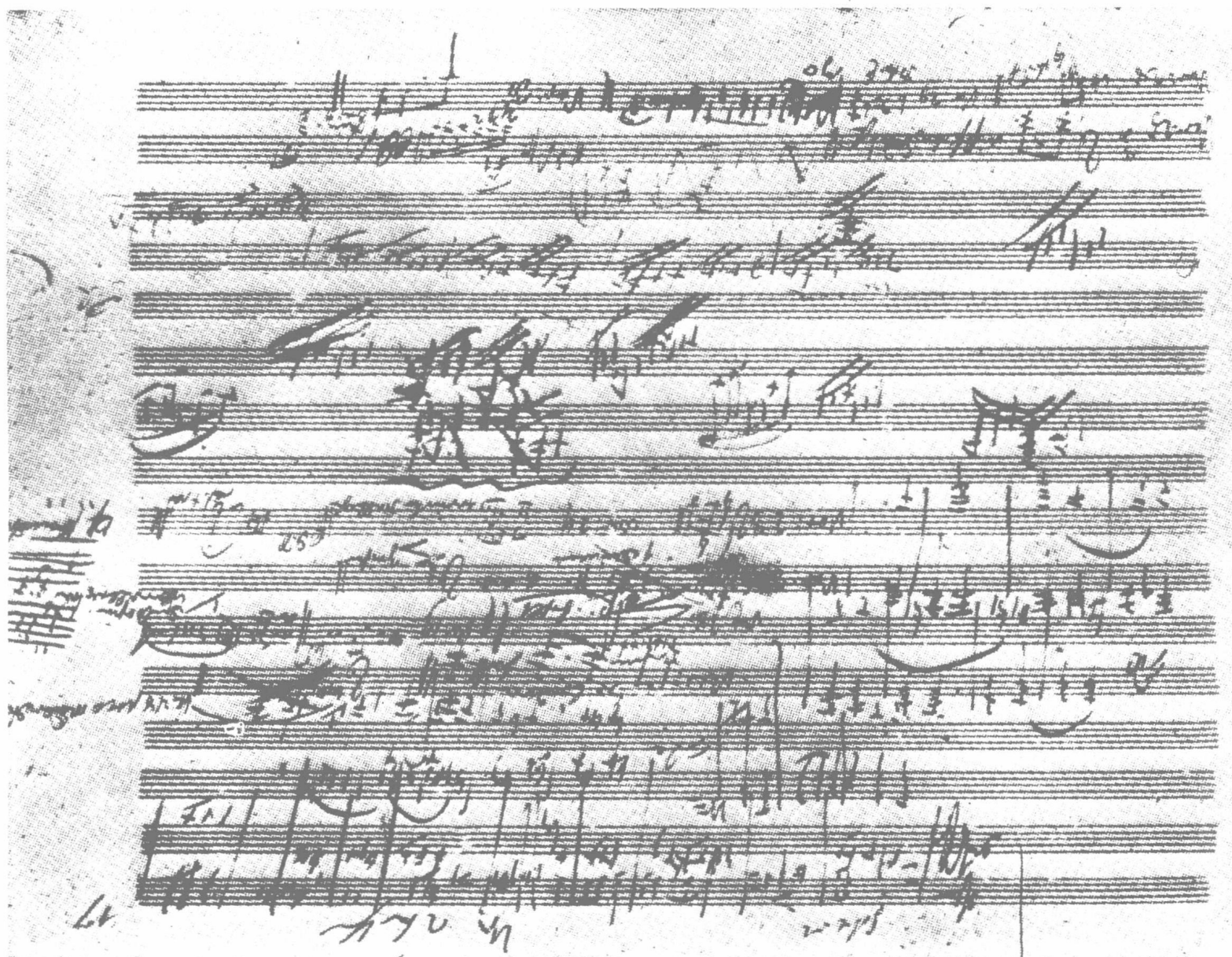
比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

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

由英格曼出版社出版的草稿册中的一页（莱比锡，1913年）

Eine Seite des im Verlag Engelmann (Leipzig, 1913) herausgegebenen Skizzenbuches.
A page from the sketchbook published by Verlag Engelmann (Leipzig, 1913).



前言

当今,在重版过去时代的作品时,读者会普遍地要求我们尽可能提供权威性的文本,并且其中没有任何出自编辑或者出版商增添的内容。这往往很难做到,其原因下文会有解释。在多数情况下,人们只能推测作曲家的本意。在这一点上,即便是原始文本也并非最终的解决方案,因为想要正确诠释一部作品,还须熟悉那个时代的演奏传统。所以,原始文本实际上增加了演奏者的责任。19世纪的出版商试图为演奏者解除这种责任,但他们对演奏传统的了解往往不够充分准确的,并且极端主观武断,因此很可能错误地判断了作曲家的真实意图。原始版可以消除这种弊病,不过必须辅之以让演释者和学生们知道如何读谱的建议。这些建议不应该放在乐谱中,而是在以专门研究为基础的教科书里。在这个问题上,当今的观念与世纪初盛行的不同。

重要的乐谱改动通常以四种原始资料为基础:作曲家手稿,或者有作曲家更正的手抄稿;原版印刷谱,前提是印制的准备过程是在作曲家的指导之下进行的;有作曲家改动的校对页;在可能的情况下,也会使用由作曲家修改过的印刷谱。即使是十分谨慎的作曲家,在校对时也会做一些改善或者变动,但并不将它们记在手稿中。因此,不能一概而论地将印刷谱与手稿之间的不同认定为印刷错误——这样做常常会大错特错。然而,由于印刷谱的校对页极少被保存下来,人们只能用自己的判断力推测这些不同处到底是作曲家本人做的改动,是校对时的粗心大意,还是制版者或出版商的改动(也许经过了作曲家很不情愿的认可)。在最后一种情况下,就需要断定手稿的文本是否比印刷谱更可取。将手稿作为唯一的权威标准所蕴含的风险是怎么强调都不过分的,这样做可能意味着恢复作曲家自己在校对时(但是并非在手稿中)已经更正了的错误。然而,作曲家手稿仍然是最重要的原始资料,因为它们常常显示出一些在首版中消失了的微妙细节。根据法律,手稿的拥有者有义务为他们所在国的国家图书馆提供一份影印件,因为手稿是属于全人类的财产。

该系列版本的设计主要以作曲家手稿为基础,

如果手稿不可得,就用首版,即使这会违反当今的版本设计规则。本书也同样,部分内容的编辑灵活地使用首版乐谱作为原始资料。不过,在多数情况下,作曲家知道如何在手稿中以最佳方式表达自己的音乐内涵,例如符尾的组合安排,句法标记和演奏指示,以及音符在两行谱表中的分布。有些原始版乐谱也刻板地划分两行谱表,上方谱表中的音全部用右手弹,下方的则都用左手。这种做法尽管有助于演奏,却可能模糊音乐的内容,所以不能一概而论地推荐它们。

在什么情况下可以把两个基本上一样,但有不同细节的段落同一化?有时,这些细小的不同是作曲家有意安排的,它们给音乐以生命。这样的情况下,任何“熨平”的做法显然都是误导。另一方面,作曲家可能在写到再现部分时对整个段落进一步加工改善,这时,对之前的段落也加以改动就是正确的。我们只能根据每一个个例的优缺点做出决定。同样的原则也适用于有数次重复音型的段落,以及第一次音型出现处的演奏指示。在这种地方,如果在印刷谱上写出所有的演奏指示,谱面就会太繁杂,只有当省略标记会使演奏者不知所云时,才应该加上。

断音点(·)、短直线(˘)和楔形符号(▼)的区别是一个引起诸多讨论的难题。18世纪下半叶,这些符号肯定有不同的含义,然而准确地界定它们的不同处却没有那么容易。卡尔·车尔尼在发表于1840年的《钢琴教程大全》中,明确地区分了“半断奏”(◡)、 “断奏”(· · · ·),以及“重音”或者“短断音”(••••),即使在这三类标记之间,还有进一步的区别。较早的资料曾对断音点和短直线做出区别:通常短直线比断音点更短。不过短直线还有另一种常被人们忽视的意思:它表示乐句的结束,但是并不是记谱惯例(D.G.图尔克,《钢琴教程》,1789年)。有一些作曲家用短直线时并非表示缩短一个音符,而是下一个音之前的“逗号”。然而到了19世纪初期,这两种标记都被无区别地用作断音符号,因此我们时常很难搞清楚作曲家的真正意图。这正是贝多芬手稿的情况,很难判断在什么地方他特别指定要用断音

点。在许多情况下,他都倾向于只用两种标记之一。不过,还是存在两种标记被用于同一作品的情况(参见 M.G. 诺特博姆的经典论文《断音点与短直线》,发表于《贝多芬》,I,第 107 页及其后)。即便只有少数地方人们可以相当肯定点号意指断音,还是应该形成对这些标记不同处的感觉,而不是简单地将它们同一化,这就是本版本用两种标记的原因。编辑意识到,这样做有被认为是主观武断的风险,但是我们认为这比当前通行的不分青红皂白的同一化要强一些。也许一旦我们对现存的原始资料有更多的了解,可能会发现那种为当时使用这些记谱法的音乐家们所熟悉的细腻差别感。

当现存各种版本中只有一种可确定的权威性时,我们就直接使用了,不加评论。如果各版本存在重大不同,我们都会在“版本评注”中提及。在编辑看来,我们的文本是最合理的;而其后列出的变体则给予诠释者自行选择的权利。

除了下文提到的作曲家手稿和首版谱之外,我们还比较了其他最重要的早期发行的版本(彼得斯,西姆罗克,布赖特科波夫,阿塔里亚,哈斯林格,安德烈)。

某一个段落如果第二次出现时缺失了句法等标记,我们一般会补齐,除非有理由认为这种缺失是有用意的。但是,如果明确的演奏指示只标记在头几个小节且显然是持续有效的,那么我们也只标记到原手稿标记的终止处。

或许对于编辑而言,最头痛的问题之一就是:同时代的后期版本中出现的改动到底是贝多芬本人做的,还是相关的出版商所加的(参见上文有关作曲家手稿与首版的不同的评论)。在尝试重建尽可能接近贝多芬原意图的乐谱时(完全重现是不可能的),本版本给予这类问题特别慎重的考虑。

句法标记是一个特别的难题。人们可能有理由说,只覆盖乐句一部分的连线意指全乐句都应该连奏。然而,正如上文已经提到的,有些地方句法标记做了改动,因为在作曲家手稿中,句法标记常常揭示出有关作曲过程的最有价值的信息。在许多情况下,很难判断哪些是粗心的结果,哪些是有意的安排。即便在最早的版本中也有很多失真之处。而且,有些案例,没有相关的作曲家手稿保存下来,在这种情

况下,人们很难有把握地断定是否应该与印刷谱有所不同,这时只能依靠后来的版本。

贝多芬作品中的六连音在强弱拍的关系上既可以是 2×3 也可以是 3×2 ,每一个个例由演奏者做出决定。

我们知道,有一些作品贝多芬没有为首版做更正,而是记录在他的手稿中,那么贝多芬原来写的装饰音就被保持下来,从而使演奏者可以领会到那个时代演奏风格的细微处理。其余地方则用现代的记谱。

我们的版本没有保留贝多芬时代的两种习惯性记谱——一行谱表开始处的调性改变标记,以及记在前一行谱表结束处的拍号改变。

明显的印刷和制版错误已经被更正,不加评论;不太确定的附加内容用小号音符区别,或者加圆括号。“版本评注”中没有提及的内容是编辑添加的。

为了尽可能使谱面保持清晰,我们只在很少数地方标明了指法,以便于初次视谱。每一位钢琴家都应该设计适合自己的指法。

最后,编辑想在此感谢所有为我的工作乐意地提供帮助的人,他们为我提供了许多原始资料,为我影印了由他们保管的作曲家手稿和早期印刷谱。最重要的是奥地利国家图书馆音乐部主任利奥波德·诺瓦克博士;维也纳音乐之友协会图书管理员海德薇·克劳斯博士;波恩贝多芬档案馆馆长约瑟夫·施密特-格尔格博士和他的助理达格玛·魏瑟博士。还有英格丽·参孙博士(法兰克福),弗朗茨·埃伯纳,卡尔·海因茨·福斯尔和布鲁诺·塞德尔霍费尔(维也纳),奥斯瓦尔德·乔纳斯(芝加哥),以及弗里茨·罗斯柴尔德和爱德华·斯泰尔曼博士(纽约),他们在修改乐谱时给予我宝贵的帮助和建议。

在几乎每一个小节都可能产生的大量问题的情况下,我们在“版本评注”中选择了一些片段,因为读者们可能想知道我们为什么选择这样的方案,以及基于哪些原始资料。

欧文·拉茨

VORWORT

Das Bestreben, für die Wiedergabe der Werke möglichst authentische Texte zu besitzen, die von allen Zutaten von Herausgebern und Verlegern frei sind, hat sich heute ziemlich allgemein durchgesetzt. Angesichts der noch zu erwähnenden Schwierigkeiten einer Rekonstruktion authentischer Texte darf nicht übersehen werden, daß es sich in den meisten Fällen nur um Versuche handeln kann, dem Willen der Meister nahezukommen. Andererseits muß auch darauf hingewiesen werden, daß mit der Vorlage des „Urtextes“ noch nicht alles getan ist. Erst die genaue Kenntnis der Aufführungspraxis der betreffenden Zeit vermag zu einer sinngemäßen Wiedergabe zu führen. Die Verantwortung, die dem Interpreten auferlegt ist, ist damit bedeutend gewachsen. Aus dem Bestreben, dem Spieler dies abzunehmen, entsprangen die Ausgaben des 19. Jahrhunderts; da diese Ausgaben aber häufig auf einer ungenügenden Kenntnis der Aufführungspraxis und auch auf einer zu sehr in den Vordergrund tretenden subjektiven Auffassung beruhten, war es oft kaum mehr möglich, den ursprünglichen Willen der Komponisten zu erraten. Diesem Übelstand versuchen die Urtextausgaben abzuhelpen. Sie bedürfen jedoch einer Ergänzung durch Werke, in denen der Interpret und auch der Schüler darüber unterrichtet wird, wie dieser Text nun zu lesen ist. Die Lehre von der Interpretation gehört jedoch nicht in den Text der Meisterwerke, der unberührt zu bleiben hat; sie gehört in spezielle Untersuchungen und Lehrbücher, die sich damit befassen. Dies ist der Unterschied unserer heutigen Einstellung gegenüber der zu Beginn unseres Jahrhunderts.

Bevor wir auf die in diesem Bande zusammengefaßten Werke im einzelnen eingehen, seien kurz die allgemeinen editorischen Grundsätze angegeben. Die kritische Texterstellung muß sich normalerweise auf vier Dinge stützen: das Manuskript bzw. vom Autor korrigierte Abschriften, die Originalausgabe, sofern sie vom Autor korrigiert wurde, die vom Autor durchgesehenen Korrekturbögen sowie eventuell erhaltene vom Komponisten erst nach der Drucklegung vorgenommene Korrekturen. Selbst bei sehr gewissenhaften Autoren kommt es vor, daß sie beim Lesen der Korrektur Änderungen oder Verbesserungen gegenüber dem Manuskript vornehmen, die sie nur in die Korrekturbögen eintragen und nicht in das Manuskript, so daß aus dem Umstand, daß der Druck vom Manuskript abweicht, nicht ohne weiteres geschlossen werden kann, daß ein Fehler des Druckes vorliegt. Dies würde in vielen Fällen zu schweren Irrtümern führen. Da jedoch in den seltensten Fällen die Birstenabzüge erhalten sind, bleibt uns nur die Mög-

lichkeit, bei allen fraglichen Stellen mit möglicher Sorgfalt abzuwägen, ob die Version des Druckes gegenüber dem Manuskript eine Verbesserung bedeutet, die vom Autor herrühren kann, oder ob wir ein Versehen bei der Korrektur annehmen müssen beziehungsweise eigenmächtige Änderungen des Stechers oder Herausgebers, die vom Komponisten – wenn auch in vielen Fällen widerstrebend – hingenommen wurden (in solchen Fällen wird zu prüfen sein, ob die Schreibweise des Manuskripts nicht dem durch die Originalausgabe überlieferten Notenbild vorzuziehen sei). Andererseits kann nicht eindringlich genug davor gewarnt werden, den Text des Manuskripts als das allein Ausschlaggebende zu betrachten. Viele Fehler, die die Autoren ausgemerzt glaubten, indem sie die Korrekturen der Originalausgabe lasen – allerdings ohne gleichzeitig das Manuskript zu verbessern –, würden so wieder in die Werke gelangen. Trotzdem bleibt das Manuskript die wichtigste Grundlage. Es enthüllt uns oft Feinheiten, die schon im Erstdruck verlorengegangen sind. Es muß daher immer wieder die Forderung aufgestellt werden, daß von allen Handschriften unserer großen Meister Photokopien in mehreren Exemplaren angefertigt und in den wichtigsten Bibliotheken aller Länder aufbewahrt werden sollten. Möge endlich die Zeit kommen, wo auf Grund internationaler Vereinbarungen der Besitz von Meisterhandschriften an die Bedingung geknüpft ist, dem Staate eine Photokopie derselben zur Verfügung zu stellen. Denn die Handschriften sind das Eigentum der ganzen Menschheit. Sie dürfen ihrem Inhalt nach – und dazu gehört auch das Notenbild – der Menschheit nicht entzogen werden.

Bei der Gestaltung des Notenbildes wurde in erster Linie die Handschrift zugrunde gelegt und, wo keine vorhanden war, die Originalausgabe, auch dort, wo sie den heute üblichen Stichregeln nicht entspricht. Aber auch in diesem Punkte wäre es nicht richtig, starr daran festzuhalten. Dort, wo sich bei gewissenhafter Prüfung eine bessere Lösung ergeben sollte, wird man sie in Erwägung ziehen können. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle dient die von den Meistern gewählte Schreibweise am besten der Verdeutlichung des musikalischen Inhaltes: sowohl in der Balkenziehung, in der Bogenführung und in der Setzung der Vortragsbezeichnungen wie auch in der Verteilung auf die beiden Systeme. Es ist daher der Brauch, der sich sogar in manchen Urtextausgaben findet, abzulehnen, alles, was die rechte Hand spielen soll, ins obere, und was die linke Hand ausführen soll, ins untere System zu setzen. Die Rücksicht auf die

praktische Ausführung hat gegenüber der möglichst anschaulichen Wiedergabe des musikalischen Inhaltes unbedingt zurückzutreten.

Zu den Problemen der Textrevision, die hier nur in Kürze angedeutet werden können, gehört unter anderem die Frage, inwieweit man Parallelstellen einander angleichen soll. Dafür läßt sich keine bindende Regel aufstellen. In manchen Fällen ist es durchaus denkbar, daß der Komponist durch solche Abweichungen der Darstellung eine größere Lebendigkeit verleihen will; dann wird die Angleichung zu vermeiden sein, weil eine solche Vereinheitlichung zu einer unerwünschten Erstarrung führen würde. Es kann aber auch sein, daß eine spätere Stelle eine Verbesserung gegenüber einer früheren bedeutet und in einem solchen Fall die Angleichung gerechtfertigt scheint. Solche Dinge müssen für jeden Fall gesondert entschieden werden. Ähnlich verhält es sich auch mit Bezeichnungen bei oft sich wiederholenden Figuren oder Phrasen, wo im Manuskript nur beim erstenmal die Vortragsbezeichnungen angegeben sind und es dem Spieler obliegt, in allen entsprechenden Fällen die gleiche Ausführungsart anzuwenden; auch da würde es oft das Notenbild zu sehr belasten, wenn man diese Bezeichnungen zu allen gleichen Stellen hinzufügen würde. Im allgemeinen wird sich dies nur dort empfehlen, wo Zweifel entstehen könnten.

Ein oft erörtertes Problem ist die Unterscheidung von Punkten (·), Strichen (') und Keilen (◊). Es besteht kein Zweifel, daß man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen diesen Zeichen einen Unterschied gemacht hat, wenngleich die Auslegung der Bedeutung dieser Zeichen schwankend ist. Noch Carl Czerny unterscheidet im dritten Teil seiner „Vollständigen Pianoforteschool“ Op. 500 (erschienen ca. 1840) ausdrücklich zwischen dem Halbstaccato (· · · · ·), dem Staccato (· · · · ·) und dem Marcato oder Staccatissimo (◊ ◊ ◊ ◊), wobei er innerhalb dieser drei Gruppen noch differenziert. In früheren Quellen wird zwischen Punkten und Strichen unterschieden, wobei meist der Strich die Dauer des Anschlags mehr verkürzt als der Punkt. Der Strich hat jedoch neben seiner Bedeutung als Staccato-Zeichen noch eine andere Bedeutung, die häufig übersehen wird, nämlich die Aufgabe, das Ende einer Phrase anzuzeigen, wo sich dies nicht von selbst versteht (D. G. Türk, „Klavierschule“, 1789). Da bewirkt nach einigen Autoren der Strich keine Verkürzung der Note, sondern eine Art kurzer Atempause, welche die Note mit dem Strich von der ihr folgenden trennt. – Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde jedoch häufig wahllos Punkt und Strich als Zeichen für das Staccato angewendet, so daß es heute oft schwer ist, die eigentliche Absicht der Meister zu erkennen. Auch aus Beethovens Handschriften ist es meist schwer zu erkennen, wo von ihm ausdrücklich Punkte gefordert werden. Er hat es jedenfalls geduldet, daß entwe-

der nur Striche oder nur Punkte verwendet wurden. Es gibt jedoch eine ganze Anzahl von Werken, in denen Punkte und Striche verwendet werden, wie M. G. Nottebohm in seinem Aufsatz „Punkte und Striche“ („Beethoveniana“ I, 107ff.) nachweist. Selbst wenn wir nur wenige Stellen finden, wo der Punkt als Staccato-Zeichen als berechtigt anzunehmen ist, so sollten wir doch, anstatt einfach zu nivellieren, versuchen, mit der Zeit wieder ein feineres Unterscheidungsvermögen für die verschiedene Bedeutung der Zeichen zu bekommen. Es wurden daher in der vorliegenden Ausgabe beide Zeichen angewendet. Wir sind uns der Gefahr von subjektiven Entscheidungen dabei voll bewußt, halten dies jedoch immer noch für richtiger als die vollkommene Nivellierung, die heute gebräuchlich ist. Vielleicht wird bei genauer Kenntnis der zeitgenössischen Quellen auch unser Gefühl für die differenzierte Bedeutung der Zeichen, die dem damaligen Musiker geläufig war, sich wieder entwickeln.

Wo bei mehreren Versionen innerhalb der Vorlagen eine als authentisch angenommen werden konnte, wurde dies ohne besonderen Hinweis getan. Wo größere Widersprüche vorhanden waren, wird dies im folgenden angeführt werden. Die im Text angegebene Fassung scheint dem Herausgeber als die wahrscheinlichste; die in den Kritischen Anmerkungen angeführten Varianten sollen aber dem Spieler die Möglichkeit geben, auch eine andere Entscheidung zu treffen.

Neben den unten angeführten Manuskripten und Originalausgaben wurden auch noch die wichtigsten zu Beethovens Zeit erschienenen Frühdrucke zum Vergleich herangezogen (Peters, Simrock, Breitkopf, Artaria, Haslinger, André etc.).

Wo bei Parallelstellen Bögen u. dgl. in der Vorlage fehlen, wurden sie in der Regel sinngemäß ergänzt, sofern keine bestimmte Absicht bei der Weglassung zu vermuten war; wo nur in den ersten Takten bestimmte Vortragsbezeichnungen angegeben sind, wurden dieselben nur so weit angeführt, wie sie in der Vorlage vorhanden sind, sofern sich die weitere Anwendung von selbst versteht.

Eine der schwierigsten Fragen, vor die sich jeder Herausgeber gestellt sieht, ist die Frage, ob Änderungen in späteren zeitgenössischen Ausgaben auf Korrekturen Beethovens zurückzuführen sind oder bereits eigenmächtige Zusätze der damaligen Herausgeber darstellen; das gleiche gilt schon für Abweichungen der Erstausgaben gegenüber dem Manuskript, wo oft sehr schwer zu unterscheiden ist, ob es sich um Änderungen Beethovens oder um Eigenmächtigkeiten des Stechers handelt, die Beethoven tolerierte oder auch übersah. Gerade diesen Problemen wurde in unserer Ausgabe besondere Sorgfalt gewidmet, wenngleich eine absolute Gewißheit, was nun den Intentionen Beethovens am nächsten kommt, kaum endgültig gewon-

nen werden kann; aber es wurde zumindest versucht, einen Text zu rekonstruieren, der diesem unerreichbaren Ziel möglichst nahekommt.

Eine besondere Schwierigkeit bildet die Frage der Bögen. Wenn auch oft anzunehmen ist, daß ein Bogen, der zum Beispiel nur einen Teil eines Laufes umfaßt, für den ganzen Lauf das legato anzeigt, so wurde doch von einer stillschweigenden Änderung der Bögen Abstand genommen. Es gibt zahlreiche Fälle, wo gerade die Bogenführung im Manuskript wichtige kompositionelle Aufschlüsse vermittelt, und es ist oft schwer zu entscheiden, wo Flüchtigkeit oder Absicht vorliegt. In den gedruckten Vorlagen ist vieles bereits entstellt; trotzdem wird man sich in jenen Fällen, wo kein Manuskript vorhanden und nicht mit Sicherheit etwas anderes anzunehmen ist, an die gedruckten Vorlagen halten müssen.

Die Sextole (6) bedeutet bei Beethoven sowohl 3 x 2 wie 2 x 3; trotzdem wurde immer die originale Bezeichnung belassen und die fallweise Entscheidung dem Spieler anheimgestellt.

Die Vorschläge wurden in jenen Fällen, in denen nachweislich die Erstausgaben nicht von Beethoven korrigiert wurden, jedoch die Manuskripte vorhanden sind, in Beethovens Schreibweise notiert, um auch hier die frühere differenziertere Schreibweise, die noch nicht so erstarrt war wie die heutige Notation, dem Spieler nahezubringen. In den übrigen Fällen wurde die heutige Schreibweise beibehalten.

Der Vorzeichenwechsel wurde früher am Beginn der Zeile angezeigt; davon wurde Abstand genommen. Ebenso wurde von der bisher üblichen Ankündigung des Taktwechsels am Ende der vorhergehenden Zeile abgesehen.

Offenkundige Schreib- oder Stichfehler wurden stillschweigend korrigiert. Nur bei zweifelhaften Fällen wurden Zusätze durch kleineren Stich ge-

kennzeichnet oder in runde Klammern gesetzt. Jene Zusätze, deren Herkunft nicht in den Kritischen Anmerkungen erwähnt ist, stammen vom Herausgeber.

Da erfahrungsgemäß die Wahl der **Fingersätze** äußerst subjektiv ist und fast jeder Pianist seine eigenen Fingersätze bevorzugt, wurden in der vorliegenden Ausgabe Fingersätze nur sehr sparsam angegeben, um das Notenbild möglichst wenig zu belasten, und nur dort gesetzt, wo sie beim ersten Lesen eine gewisse Erleichterung zu bieten vermögen.

Schließlich möchte ich auch an dieser Stelle allen Persönlichkeiten danken, die durch ihre bereitwillige Hilfe bei der Inanspruchnahme der zahlreichen Quellen und durch Anfertigung von Photokopien der in ihrem Besitz befindlichen Handschriften und frühen Ausgaben diese Arbeit gefördert haben, vor allem dem Direktor der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Herrn Hofrat Prof. Dr. Leopold Nowak, Frau Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde), dem Direktor des Beethoven-Archivs in Bonn, Herrn Prof. Dr. Joseph Schmidt-Görg, und seiner Assistentin, Frau Dr. Dagmar Weise. Für wertvolle Ratschläge und Hilfe bei der Textrevision bin ich ferner zu Dank verpflichtet Frau Dr. Ingrid Samson (Frankfurt) sowie den Herren Franz Eibner, Karl Heinz Füssl und Bruno Seidlhofer (Wien), Dr. Oswald Jonas (Chicago), Fritz Rothschild und Eduard Steuermann (New York).

In den Kritischen Anmerkungen sind aus der Fülle der fast in jedem Takt auftauchenden Fragen jene Fälle herausgegriffen, in denen dem Benutzer dieser Ausgabe eine Information über die Gründe, warum eine bestimmte Lösung gewählt wurde, sowie die Angabe der benützten Quellen wünschenswert scheinen mag.

Erwin Ratz

PREFACE

Nowadays, there is a general desire, when reprinting old works, to provide as authentic a text as possible, free from any additions on the part of editor or publisher. This is usually difficult, for reasons that will be outlined below, and in most cases one can only attempt to find out what the composer really wanted. Moreover, the "Urtext" (original text) is not a final solution, since for correct interpretation one must also be conversant with the performing conventions of the period – thus an Urtext in fact increases the responsibility of the performer. Nineteenth-century editions tried to relieve the player of this responsibility, but were often based on insufficient knowledge of performing conventions, and on an excessively subjective approach, so that it was rarely possible to ascertain the composer's true intentions. Urtext editions were the answer to this evil, but they have to be supplemented by advice to interpreters and pupils as to how the Urtext is to be "read". Such advice should not be incorporated in the text, but should be left to textbooks based on specialist investigation; present-day views on this point differ from those prevalent at the beginning of the century.

Critical text-revision normally relies on four sources: the manuscript, or copies of it corrected by the composer; original printed editions, if the preparation of these was supervised by the composer; proof-sheets with the composer's corrections; and, where possible, printed copies subsequently corrected by the composer. Even very conscientious composers sometimes make improvements and alterations at the proof stage, without entering these in the MS; discrepancies between printed edition and MS can not, therefore, automatically be taken to mean printing errors – this could often lead to serious mistakes. But, since proof-sheets of the printed edition have only very rarely been preserved, one has to use one's judgment in deciding whether differences are the result of alterations made by the composer himself, of faulty proofreading or of alterations by engraver or publisher, accepted, if very reluctantly, by the composer. In the latter case, one has to see whether the MS version is not preferable to that of the printed text; but one can not overemphasize the dangers inherent in regarding the MS as the sole criterion of authenticity – to do so could mean re-introducing mistakes that the composer himself removed in the proofs (but not in the MS). Nevertheless, MSS are the most important source; they often reveal subtleties that were lost even in the first edition. Owners of MSS should be obliged by law to provide their national library with a photo-

copy, for manuscripts are the property of all mankind.

The layout of this edition has been based, in the main, on the MS, or, when this was not available, on the first edition, even when this meant breaking present-day rules of layout. Here, again, one should not be too rigid, but in most cases the composer knew the best way to make clear his musical content in such matters as the disposition of cross-beams, phrasing marks and performing indications, and also the division of the music between the two staves. Even some Urtext editions divide rigidly, writing on the upper stave the notes the right hand plays, and on the lower those of the left hand, but this practice, while facilitating performance, can obscure the musical content, and cannot be automatically recommended.

To what extent should one bring into line with each other passages which are basically similar but differ in detail? Sometimes these slight differences are deliberate and give life to the music – here any attempt at "ironing-out" would obviously be misguided. On the other hand, the composer may have improved the whole passage when he reached the repetition, and it would then be correct to alter the earlier one, too. One can only decide each case on its merits. This is also true of passages where a figure is repeated several times, and a performing indication is given only the first time. Here it could make the printed page too complicated if one wrote out all the indications, and this is only to be recommended where their omission could leave the performer in doubt.

The distinction between the markings dot (·), stroke ('), and wedge (▼) is a problem that has been much discussed. In the second half of the 18th century each of these markings certainly had a different meaning, difficult though it may be to make out exactly what the difference was. Even Carl Czerny's *"Vollständige Pianoforteschool"*, which appeared ca. 1840, makes an explicit distinction between "half-staccato" (· · · ·), "staccato" (· · · ·), and "marcato" or "staccatissimo" (▼ · · ·), and even within these three categories there are further differentiations. Earlier sources distinguish between dot and stroke; usually the stroke shortens a note more than the dot. However, the stroke often has another meaning, which tends to be overlooked – it indicates the end of a phrase, where this is not self-evident (D. G. Türk, *"Klavierschule"*, 1789). Some composers use the stroke not to shorten a note, but to indicate a kind of "comma" before the next note. However, in the early 19th century, the two markings were

used indiscriminately as staccato-signs, so that it is often difficult for us to make out exactly what the composer wanted. This is true of Beethoven's MSS, which make it hard to tell when he specifically wanted a dot – at all events, he was content to see one or the other sign used exclusively throughout various works. There are, however, a number of works in which both signs are used (see M. G. Nottebohm's classic essay "Punkte und Striche" in *Beethoveniana*, I, 107 et seq.). Even if there are only a few places where one may fairly regard the dot as a staccato-sign, one ought still to try to foster a feeling for these distinctions, not to iron them out. This is why the present edition uses both signs. The editor realises that this is done at the risk of making subjective decisions, but holds this to be a lesser evil than the general levelling-down that is customary nowadays. Perhaps when we know the contemporary sources better, we shall also find we have developed a feeling for the various subtleties with whose notation a musician, of the period would have been familiar.

When one of the available versions could obviously be taken as authentic, this has been done without comment. Where there were major differences, they are mentioned in the Critical Notes. Our text seems to the editor to be the most plausible; the variants listed in the following pages will, however, give interpreters the chance to decide for themselves.

Apart from the MSS and first editions mentioned below, comparison has also been made with the most important of the other early printed editions (Peters, Simrock, Breitkopf, Artaria, Haslinger, André).

Where phrasing-marks, etc., were missing when a passage appeared for the second time, these have usually been added, unless there was reason to believe that their omission was intentional; but when definite performing indications were given only in the first few bars, they have been included only as far as the point where they ceased in the original, if their continuation is obvious.

One of the most difficult problems for any editor is whether alterations in later contemporary editions are to be ascribed to corrections on Beethoven's part or to additions by the publishers concerned (cf. the remarks above, on the differences between the MSS and the first editions). Problems of this kind have been considered with particular care in the present edition, in an attempt to reconstruct a text that comes as near as possible to Beethoven's intentions (complete certainty is impossible).

Phrasing-marks are a specially difficult problem. One might be justified in assuming that a slur over

part of a phrase is meant as a legato-indication for the entire phrase, but wherever phrase-marks have been altered, this has been mentioned, since in the MSS it is often the phrasing-marks that give the most valuable information about the process of composition; often it is hard to decide what is the result of carelessness and what is intentional. Even in the earliest printed editions there are many distortions; however, there are cases where there is no MS, and where one does not feel sufficiently sure of oneself to deviate from the printed edition; in these cases, the latter must be relied upon.

Sextuplets in Beethoven can mean either 2 x 3 or 3 x 2; the decision rests with the performer in each case.

In works where Beethoven is known not to have corrected the first edition, but where the MSS are available, grace-notes have been notated as Beethoven wrote them, so that performers may acquaint themselves with the subtler differentiations customary at the time. In the remaining cases, present-day notation has been used.

Two conventions of Beethoven's time have not been retained in our edition – the indication of a key-change at the beginning of the line, and indication of a change of time-signature at the end of the preceding line.

Obvious printing and engraving errors have been corrected without comment; only where there was some doubt have additions been indicated by smaller print or round brackets. Additions which are not mentioned in the Critical Notes are by the editor.

In order to keep the printed page as simple as possible, fingering has only been indicated very sparingly, where it would simplify a first reading. Every pianist will have his own fingering.

Finally, the editor would like to thank all those who assisted his work by their ready help in making the many sources available, and in preparing photocopies of MSS and early printed editions in their keeping: above all, the Director of the Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Dr. Leopold Nowak; Dr. Hedwig Kraus, Librarian of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, the Director of the Beethoven-Archiv in Bonn, Dr. Joseph Schmidt-Görg, and his assistant, Dr. Dagmar Weise. Valuable help and advice in revising the text was given by Dr. Ingrid Samson (Frankfurt), Franz Eibner, Karl Heinz Füssl and Bruno Seidlhofer (Vienna), Dr. Oswald Jonas (Chicago), Fritz Rothschild and Eduard Steuermann (New York).

The Critical Notes select, from the wealth of problems arising in practically every bar, those passages where the reader might wish to know why a particular solution was chosen, and which sources were used.

Erwin Ratz

目 录

前 言	VIII
Vorwort	X
Preface	XIII

6首简易变奏曲 WoO 64	1
6 leichte Variationen WoO 64	
6 Easy Variations WoO 64	

Andante con moto



24首变奏曲 WoO 65	4
24 Variationen WoO 65	
24 Variations WoO 65	

Allegretto



6首变奏曲 WoO 70	21
6 Variationen WoO 70	
6 Variations WoO 70	



12首变奏曲 WoO 71	27
12 Variationen WoO 71	
12 Variations WoO 71	

Allegretto



6首简易变奏曲 WoO 77	39
6 leichte Variationen WoO 77	
6 Easy Variations WoO 77	

Andante, quasi Allegretto



版本评注	138
Kritische Anmerkungen	
Critical Notes	149

6首变奏曲 Opus 34	44
6 Variationen Opus 34	
6 Variations Opus 34	

Adagio



15首变奏曲 Opus 35	56
15 Variationen Opus 35	
15 Variations Opus 35	

Allegretto vivace



32首变奏曲 WoO 80	77
32 Variationen WoO 80	
32 Variations WoO 80	

Allegretto



6首变奏曲 Opus 76	92
6 Variationen Opus 76	
6 Variations Opus 76	

Allegro risoluto



33首变奏曲 Opus 120	98
33 Veränderungen Opus 120	
33 Variations Opus 120	

Vivace



6首简易变奏曲 / SECHS LEICHTE VARIATIONEN

根据瑞士歌曲创作 / über ein Schweizer Lied

WoO 64

Um 1790

Andante con moto

Thema



Var. I



Var. II



Minore

Var. III

sempre piano e legato

Maggiore

Var. IV

f