



SCHUMANN

舒曼 钢琴作品全集

第四卷

Complete Piano Works

Volume IV

URTEXT

(原始版)

(研习版) STUDIEN-EDITION



G. HENLE VERLAG

德国G. 亨乐出版社提供版权



上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

4J0875

Robert Schumann

罗伯特·舒曼

钢琴作品全集第四卷

Complete Piano Works Volume IV

URTEXT

(原始版)

编辑：恩斯特·赫特里希

Ernst Herttrich

指法编注：瓦尔瑟·兰珀

Walther Lampe

汉斯-马丁·特奥波德

Hans-Martin Theopold (Op.17, 20, 22)

上海市第四期教育高地建设项目 (编号: 21023D1)

翻译：段劲楠

何南南

江晨

(按姓氏拼音排序)



G. HENLE VERLAG

德国G. 亨乐出版社提供版权



上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目(CIP)数据

舒曼钢琴作品全集(研习版)第四卷 / 恩斯特·赫特里希编辑; 瓦尔瑟·兰珀、汉斯-马丁·特奥波德指法编注; 段劲楠、何南南、江晨翻译 - 上海: 上海音乐出版社, 2016.1

ISBN 978-7-5523-0967-6

I. 舒… II. ①恩… ②瓦… ③汉… ④段… ⑤何… ⑥江… III. 钢琴曲 - 德国 - 近代 - 选集 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 321971 号

© Authorized by G. Henle Verlag, München

Chinese Translation Copyright © 2016 by Shanghai Music Publishing House

ALL RIGHTS RESERVED

书 名: 舒曼钢琴作品全集(研习版)第四卷
编 辑: 恩斯特·赫特里希
指法编注: 瓦尔瑟·兰珀 汉斯-马丁·特奥波德
翻 译: 段劲楠 何南南 江 晨

出 品 人: 费维耀
责任编辑: 王 琳
封面设计: 陆震伟
印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co
www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 700×1000 1/16 印张: 22.25 谱、文: 356 面

2016 年 1 月第 1 版 2016 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1 - 1,200 册

ISBN 978-7-5523-0967-6/J · 0875

定价: 63.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

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

郑重声明: 版权所有 翻印必究

前言

我们以六卷本的形式呈现了罗伯特·舒曼(Robert Schumann, 1810~1856)的所有钢琴独奏作品,这是自1879~1893年克拉拉·舒曼(Clara Schumann)编辑的完整版问世以来的首部评注版全集。包括38个作品,按作品编号升序排列(两首无编号的作品排在第六卷的最后)。尽管这种排列方法未严格遵循创作时间顺序,打破了按体裁和系列所进行的分类,但这样的编排至少便于人们快速检索。

第四卷收录了Op. 17~23。这些作品创作于1838年初至1839年3月,其中的《G小调钢琴奏鸣曲》Op. 22除外,它不在这期间创作,创作年代更早,即1833至1835年间。实际上,这部作品应当与《升F小调奏鸣曲》Op. 11属同时期作品,但之后在1836至1837年间重新修订过,并于1838年末创作了新的尾声。本卷七部作品出版于1838年5月至1840年6月之间。

幻想曲 Op. 17

舒曼的大型作品《C大调幻想曲》(Fantasie) Op. 17最初是为了在“贝多

芬崇拜者的号召下”而进行一项筹款倡议而创作的,该倡议由“波恩贝多芬纪念碑协会”于1835年12月17日为纪念贝多芬诞辰65周年而面向公众发出。这项倡议在德国多家报纸上进行了刊登,并且于1836年4月8日刊登在《新音乐杂志》(*Neue Zeitschrift Für Musik*)上,当时舒曼依旧担当着该杂志的编辑一职。舒曼在倡议部分后附加了一篇由四部分构成的评述性文本,其分别署名为弗洛雷斯坦(Florestan)、约拿单(Jonathan)、优西比乌斯(Eusebius)和拉罗(Raro),该文本后来被舒曼收录在自己的《评论文集》(*Gesammelte Schriften*)之中。舒曼想捐献自己新作品的收益所得,用于修建波恩的贝多芬纪念碑,并于1836年9月9日在一篇名为“为贝多芬进行构思”的日记中记述了自己的想法。之后,这首《贝多芬奏鸣曲》——即《幻想曲》Op. 17的原名——“除一些小的细节部分之外,于12月初基本完成”(他的日记条目记载为“1836年12月底”)。12月19日,舒曼致信莱比锡出版商弗里德里希·基斯特纳(Friedrich Kistner)称:“弗洛雷斯坦与优西比乌斯非常愿意为贝多芬纪念碑的建造助一臂之力,为此我将创作以下标题的作品:废墟,战利品,棕榈。大型钢琴奏鸣曲。为贝多芬纪念

碑而作。鉴于您可能希望专享对这些作品的保护权利,我恳请您为波恩委员会免费提供 100 份作品复本,以便委员会能够即刻启用。这些作品的所得收益(约 80 塔勒^①)将用于贝多芬纪念碑的修建。”正是出于这点,在第一乐章结尾部分(第 295 及其之后小节)中,有一段旋律同贝多芬著名声乐套曲《致远方爱人》(An die ferne Geliebte)当中最后一首《请您收下这首歌》(Nimm Sie hin denn, diese Lieder)中的旋律有着很大关联。随着时间的流逝,创作《贝多芬奏鸣曲》的想法逐渐隐去,大概是被正在创作的另一个作品所掩盖。在终乐章结尾处,舒曼原来打算再次使用出现在第一乐章末尾的贝多芬主题,但在提交给刻版者的副本中,他却将这一段删掉了,这一做法绝非偶然之举。后来舒曼针对此部分构想了一些其他的创作方案。1838 年 3 月 18 日舒曼在写给克拉拉的信件中提及了这首幻想曲:“第一乐章可能是我创作过的作品中最具激情的[埃娃·魏斯韦勒(Eva Weissweiler)对此的记述为‘最具艺术性的’]——那是为你深深地叹息——相比之下其余乐章则稍逊一筹,但它们也不至于让我为之羞愧。”在这封信件中,

舒曼还称自己已经“于 1836 年 6 月详尽起草”了这首幻想曲。由此我们得出的结论应是,假如舒曼对这一事件在记忆上没有出错的话,那么他一开始创作这部作品时绝不会“在脑海中构思了贝多芬的内容”。当作为德国首座贝多芬像的波恩贝多芬纪念碑于 1845 年 8 月建成并揭幕时,舒曼对其已丝毫不再关注了。印制在初版作品首页上的题词与最初的创作动机没有任何联系。

舒曼与上述提及的基斯特纳在作品出版事宜上谈崩之后,这部作品的出版搁置了一段时期。在舒曼之后几年日记的一些记录中曾数次提及“幻想曲”,但并不明确他是指《幻想曲集》(Fantasiestücke)Op. 12,还是指三乐章的《幻想曲》Op. 17。人们确信无疑的是在这段时期中,《C 大调幻想曲》经历了一系列大量的进一步修改。舒曼还更换了乐章的标题。在 1838 年 4 月 16 日写给克拉拉的信中,舒曼将各乐章称为“遗迹,凯旋门和星座”。整部作品名当时称为《诗集》(Dichtungen)。

第一乐章亲笔手稿(第二及第三乐章无现存手稿)的扉页上依旧可见作品的原名及原作品号(12)。新的作品名和题献李斯特的文字出现在了一份由舒

^① 塔勒(Thaler),德国 15 至 19 世纪的银币,1 塔勒=3 马克。——译者注

曼审阅的刻版者副本中。此版首页最初标注的作品号是 Op. 16, 后来由舒曼更改为 Op. 17。每一乐章独立的标题在印制时同样被舍弃, 最后舒曼于 1838 年 12 月 19 日时将作品名《诗集》改为《幻想曲》。1839 年 1 月 6 日舒曼致信出版商, 写道: “如果可能的话, 您有义务尽快出版题献李斯特的这部幻想曲。” 2 月时, 舒曼审阅了校样, 并“以最快的速度”(据舒曼《书信集》记述) 在 3 月 2 日将乐谱返给出版社。这部作品最终于 1839 年 4 月出版。

在一封日期标记为 1839 年 5 月的信件中, 舒曼向音乐批评家赫尔曼·赫尔什巴赫(Hermann Hirschbach) 这样坦言: “Breitkopf & Härtel 出版社最近出版了我的《C 大调幻想曲》。重新审视自己曾经(在三年前)感到是最优秀的作品——即第一乐章——已不认为是那么优秀了。”舒曼往往会对自己先前创作过的作品在之后不同时期进行差异较大的评论, 这种现象常常出现在他的信件以及日记记录中。无论如何, 《幻想曲》Op. 17 在今天无疑被人们视为是舒曼最为重要的钢琴作品之一。任时光流逝, 它仍以代表着浪漫时期最高水平的音乐创作语言和精雕细琢的结构吸引着源源不断的听众。

阿拉伯风格曲 Op. 18 与花之歌 Op. 19

1838 年 9 月末, 罗伯特·舒曼由莱比锡途经德累斯顿和布拉格前往维也纳, 并于 10 月 3 日抵达目的地。但他的维也纳之行却不尽如人意——《新音乐杂志》期刊出版事宜商议未果, 并且在维也纳几乎无人认可他是一位作曲家。尽管如此, 舒曼在维也纳的逗留却见证了他许多优秀作品的诞生, 它们几乎全部是钢琴作品。尽管它们或许并不被认为是舒曼最优秀的作品, 但是直至今日它们始终是钢琴家们的保留曲目: 《阿拉伯风格曲》(Arabeske) Op. 18, 《花之歌》(Blumenstück) Op. 19, 《幽默曲》(Humoreske) Op. 20, 《新事曲》(Novelletten) Op. 21, 《D 小调钢琴协奏曲》的未完成乐章, 还有逗留后期创作的《夜曲》(Nachtstücke) Op. 23, 以及《维也纳狂欢节》(Faschingsschwank aus Wien) Op. 26。这些作品中还包括一大批后来舒曼在《彩色的叶子》(Bunte Blätter) Op. 99 和《纪念册页》(Albumblätter) Op. 124 中才出版的曲目。1839 年 1 月 26 日舒曼在给克拉拉的信中写道: “整整最后一周我都在创作中度过, 然而我的思绪并没有真正快乐过, 甚至没有一丝美丽的忧伤(……) 此外我已创作完成一套无主题的变奏曲。我希望以‘花

环’来命名这首作品。此作品中的一切元素都以特殊的方式互相交织。我还创作了一首小曲,这是一首短回旋曲(Rondelet)^①。之后我将把手头这些如此之多的小作品精美地编排在一起,命名为‘小花集’——就像人们称呼画作那样。你喜欢这个名字吗?”后来,克拉拉本人感到那首被舒曼称为“花环”的作品可能就是指《阿拉伯风格曲》。然而,这两首作品的形式结构引发人们推测“无主题的变奏曲”这一描述似乎更贴近于作品《花之歌》,而“短回旋曲”则更适用于《阿拉伯风格曲》。

与舒曼在维也纳不断游离于愉快的期待和无奈的沮丧之间的情绪相似,他在维也纳期间创作的作品在特点和表达上也具有异常丰富的变化。他既创作了趣味盎然的《幽默曲》,也写出了阴郁黯然的《夜曲》;既创作了生气勃勃的《维也纳狂欢节》,也谱写出更为婉转抒情的《阿位伯风格曲》和《花之歌》。舒曼自己则于1839年8月11日致信好友——钢琴家亨丽埃特·福格特(Henriette Voigt):“(从维也纳)带来的三首新作正等待着您,其中一首是《幽默曲》,那无疑是一首颇为忧郁的曲目,另两首分别为《花之歌》和《阿位伯风

格曲》,相比之下则不那么重要。曲名表达了曲目所需诠释的一切,乐谱中音符符干和谱线书写纤细不清则完全不是我的过错。”四天之后他写信给自己的故交恩斯特·阿道夫·贝克尔(Ernst Adolph Becker):“Op. 18 和 Op. 19 的音乐较为柔弱,是为女士而创作,对我而言,Op. 20 则更加强健一些。”或许可以并不牵强地假定,舒曼为迎合维也纳高贵的音乐审美品味而量身定制了这两首音乐小品,特别是正如他于1838年末向钢琴家约瑟夫·菲施霍夫(Joseph Fischhof)所述:“(这两部作品)是为了将自己提升为受维也纳全体女性所喜爱的一位作曲家而创作的。”这两首音乐作品代表着最受欢迎且最为高雅的轻音乐,无论是在其优美特质,还是舒曼在对其精致的钢琴织体的技术把握上。

1839年3月15日舒曼致信自己的崇拜者西莫南·德·希勒(Simonin de Sire),我们从信中可以得知《阿拉伯风格曲》于1838年时便已完成了创作。舒曼一如既往地自己私人副本的扉页上标注了作品完成的地点和时间:“1839年于维也纳。”假如舒曼在1839年1月26日写给克拉拉的信中所提到的“花环”或“短回旋曲”实际上是《阿

① 短回旋曲(Rondelet),一种法国诗体。——译者注

拉伯风格曲》的话,那么这首曲目至少在此时已完成了创作。一个月之后,舒曼将自己的手稿寄给了维也纳出版商彼得罗·梅凯蒂(Pietro Mechetti)。

《花之歌》Op. 19 必定同样创作于1838年末。舒曼于1837年7月至1839年10月间为克拉拉编撰了一部《新婚纪念册》(*Brautbuch*)。除大量的语录铭言、印制的鲜花和其他插入物品之外,还印有各种乐谱。其中一份乐谱的最后一篇便是《花之歌》的第一部分,该版本上的日期注释为“1838年于维也纳”,这与出版商所标注的时间具有明显的差异。因此,舒曼完成该作品的确切时间不得而知。

《阿拉伯风格曲》Op. 18 的刻版者副本是于1839年2月26日发送至维也纳出版商彼得罗·梅凯蒂的,而《幽默曲》Op. 20 的发送日期为3月10日。《花之歌》Op. 19 的手稿给出版商的发送时间一定位于这两个日期之间。舒曼于6月18日在莱比锡致信梅凯蒂,要求其“加紧校对”,之后他又于7月13日向梅凯蒂发去了作品 Op. 18 至 Op. 20 的所有权证证书,舒曼期待能在8月8日前收到首份“印好的副本”。后来这份乐谱比预期时间略微提前几天到了。8月5日舒曼在自己书信列表编号为“571e”

的条目中记述道:“贝克尔 德累斯顿 免费 / 将《阿拉伯风格曲》,《花之歌》及《幽默曲》献给他,克莱根(Krägen)和少校夫人。”“少校夫人”必定是指作品 Op. 18 与 Op. 19 的题献者——弗里德里克·冯·泽雷(Friederike von Serre),她同舒曼一直保持着亲密的友情直至舒曼晚年。

《阿拉伯风格曲》的手稿如今已经不复存在。除了上述提及的《新婚纪念册》中的第一部分之外,《花之歌》同样也无手稿存世。因而,初版乐谱是本版唯一相关的底本来源。舒曼的私人副本中在音乐文本上并未含有作曲家本人的注释,其版本中错误连篇,有些地方必须加以编辑整理才可辨认。

幽默曲 Op.20

“Humoreske”(文学上指“幽默小说”)这一术语最初是对一种文学体裁的称谓,该体裁在彼德麦(Biedermeier)时期的流行杂志中尤其受欢迎,尽管它后来并未发展出任何独到之处。在罗伯特·舒曼首次采用该术语进行音乐创作并继而引领音乐界悠久的“幽默曲”创作传统之前,这一概念已经被人们当作是一种文学比喻而应用到了音乐批评之中。因而,舒曼《新音乐杂志》的编辑同事奥斯瓦尔德·洛伦茨(Oswald Lorenz)曾

于1838年12月25日撰写过一篇评论,在文中便运用了这一文学体裁,将克拉拉·维克(Clara Wieck)的《谐谑曲》Op.10称为是一首“幽默曲”。大约在同一时期,《汉堡新报》(*Hamburger Neue Zeitung*)上的一篇无署名文章报道了舒曼在维也纳的逗留,并称舒曼迄今已出版的钢琴曲均为“优秀的幽默作品”。

舒曼于1838年春开始在莱比锡着手《幽默曲》Op.20的创作。然而当时他并未决定该作品的曲名。在为克拉拉·维克编撰的《新婚纪念册》中,舒曼记载了一段23小节的柔板草稿,日期标记为“1838年4月”。这一草稿后来成为了《幽默曲》的引子(底本A1,见本书“评注”部分)。1838年9月舒曼旅访维也纳,在那里他重拾自己的柔板草稿,但并未对其做本质上的发展。在一本册子里的一页上,记载有额外的全部14小节(小节1至37),日期标记为“维也纳,1839年2月2日”,题为“一首短回旋曲的前奏”(底本A2),并且题献给钢琴家卡尔·格奥尔格·里克(Karl Georg Lickl)。这份手稿于1839年初开始创作,整部作品之后逐渐成型,而如今这份手稿仅剩零碎片段传世(底本A3),现存为第693至799小节。刻版所用的手稿同样也已遗失,因而我们无法确定舒曼给作品添加曲名的准确时

间。或许是上述引用的两篇杂志文章启发他使用这一曲名的。

这部作品于1839年3月完成于维也纳。在3月11日写给克拉拉·维克的信中,舒曼明确地称其为《幽默曲》。此前一天,舒曼刚刚将刻版用的副本交付给维也纳出版商彼得罗·梅凯蒂。6月18日,在舒曼返回莱比锡后,他恳请梅凯蒂以最快速度给自己发来校样。1839年7月13日梅凯蒂依舒曼之愿发去校样,并同样恳请舒曼尽快寄回,以便初版乐谱能够在8月8日准备就绪。初版《幽默曲》的确发行于1839年8月,题献给作曲家-钢琴家尤丽叶·冯·韦伯瑙,原姓:巴罗尼-卡瓦卡布(*Julie von Webenau, née Baroni-Cavalcabò*),她是莫扎特最小儿子的学生。舒曼最初于1835年在莱比锡与这位年轻女士相识,并且在维也纳逗留期间与其重聚。

作品名所表述的音乐情趣并非意在唤起任何外在的欢乐,而是包含着一种审美观。尤为能够体现这一语境的例子是舒曼对比利时音乐爱好者、业余作曲家西莫南·德·希勒的评论:“法国人不理解‘幽默’一词。可悲的是这个词在德国人思想精神之中最深层次的两种特质与概念在法语中没有正确而合适的词汇与之对应,一个是‘惬意(醉心)’,另一个是‘幽默’——后者是

‘惬意’和‘滑稽’的巧妙结合。这反映了两个民族的基本特征。你知道我们国家伟大的作家让·保尔(Jean Paul)吗?我从他那里学到的对位法知识甚至要多于我从自己音乐教师那里所学到的。”舒曼对“幽默”如此简明的解释暗示着他曾阅读过让·保尔的《美学导论》(*Vorschule der Ästhetik*, 1804),而浪漫主义幽默正是该著作的一个核心主题。与今天的用法相对照,让·保尔使用“惬意”这一术语来表达情感上一种极致的深度和一种能够被人们感知的高度敏感性,它如同地震仪一般可以捕捉到人们生活中所有细微的迹象。相应的,“滑稽”则是一种犀利敏锐的思维能力,它可以以一种意外而微妙的方式将涉猎广泛的各种对立之物结合在一起。这种思想所产生的结果使得一种新式的审美视角脱颖而出。舒曼用优西比乌斯与弗洛雷斯坦的结合以及双重性格来比喻幽默家们所具备的两方面特点:敏感而情感丰富的优西比乌斯代表着舒曼的情感深度(感性层面),机敏、批判甚至有时进行犀利讽刺的弗洛雷斯坦则代表着舒曼双重性格中机智的一面(智慧层面)。

在创作《幽默曲》之前,舒曼曾发表文章参与了关于音乐中喜剧与幽默的激烈讨论(文章题名“论《塞西莉亚》”^①第60期中C.斯坦^②的‘音乐中的喜剧’一文”,发表于舒曼主编的《新音乐杂志》,1834年4月10日,第一卷之三,第10及其之后页)。1839年8月7日舒曼在写给恩斯特·阿道夫·贝克尔的信中称《幽默曲》是他迄今为止所创作过的作品中“非但不欢乐,并且或许是最为忧郁的一部了”。他的这一种说法并不令人感到惊奇。在1839年3月11日写给克拉拉·维克的信中,舒曼这样讲述自己在创作这首作品时的心理状态:“整整一星期我都坐在钢琴前,作曲、写作、放声大笑和失声痛哭全部一同袭来。你可以发觉,即将制版印刷的大幽默曲 Op. 20 完好地展现了我的这种状态。你瞧如今我的事情进展得多么快啊。构思,写作,付印。”

对这部大型作品 963 小节形式结构的解读,存在着截然相反的说法[关于该作品在形式上的其他问题、浪漫主义概念下对“幽默”的诠释及其《幽默曲》在音乐语义中的概念转变方式,参见伯恩哈德·R.阿佩尔(Bernhard R.Appel)所

① 19 世纪时期杂志,原文名 *Der Cäcilie*。详见 Enrique Alberto Arias, *Comedy in music; a historical bibliographical resource guide*, Greenwood Publishing Group, 2001。——译者注

② 全名为古斯塔夫·凯福尔斯坦(Gustav Keferstein),出处同上。——译者注

著“从特定音乐形式视角出发审视 19 世纪上半叶音乐中的幽默元素——以罗伯特·舒曼钢琴作品《幽默曲》Op.20 为例”，博士论文，萨尔布吕肯，1981，第 294 及其之后页]。^①很多不同的诠释都在尝试解读蕴藏在作品中模糊的概念。每当有人试图以规范的学术理论对其结构进行描述时，总会让人找不到思路。

长久以来，由于这部作品的复杂性及其需要高度的诠释能力来进行演奏，使很多钢琴家都对它望而却步。即便是克拉拉·舒曼也极少在公开场合演奏《幽默曲》，或许她是质疑这部作品对公众的号召力。在埃及举办于 1894 年 5 月的一场私人音乐会时，她对孙子费迪南德·舒曼(Ferdinand Schumann)解释道：“说到‘幽默’，人们需要构想出忧伤、夸张而又梦幻的意象。那一段 d 小调的卡农(第 358 及其之后小节)便极具幽默感。”在当代，我们常将音乐性的幽默视为舒曼音乐作品的固有本质，而 Op. 20 则占据着至关重要的位置，它是对舒曼早期全部钢琴作品在创作和审美上的一个总结。

应当如何对书写在独立一行乐谱(第 251 至 274 小节)上的“内心之声”

(*inner Stimme*) 这一注释进行解读，舒曼本人并未提供任何信息。在一封写于 1883 年 5 月 14 日的未出版的信件中，克拉拉向格奥尔格·亨舍尔(Georg Henschel)解释称，她感到“内心之声”意在“为钢琴家在右手演奏的旋律部分提供一种支持，即应以并能使听众感受旋律的方式演奏。然而，“‘内心之声’是不应被弹奏出来的。我相信，作曲家希望听众对这段旋律有若隐若现之感，它既不该完全被埋没，也不该被生硬地加重强调。但是，我的丈夫有可能在这里仅仅是提示演奏者应该关注内心听觉或建议他们将旋律哼唱出来，如同在演奏时内心充满音乐一样。”此外，“内心之声”并非仅仅隐藏于对上方乐谱交错的切分节奏进行“不严格的高八度”演奏，还隐藏于对下方乐谱中声部进行的“不严格的同度”演奏。在第 447 至 482 小节间，“内心之声”的和声进行同样是安静的、具有神秘音响色彩的和弦系列形态重现。它的旋律线使人回想起克拉拉·维克的《浪漫曲》Op. 11 No. 2 [由汉斯-乔基姆·科勒(Hans-Joachim Köhler)指出，见莱比锡的 Peters 出版公司于 1981 年出版的《幽默曲》]，并且时

^① 文章原名: Rober Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems, Diss. Saarbrücken, 1981, pp.294ff.

不时还会出现在克拉拉和罗伯特·舒曼所编撰的大量音乐作品集中。这点可以从一封日期为“1839年7月12日”由舒曼写给克拉拉·维克的信件中得到确认：“棒极了——你何时创作了这首g小调的作品(Op.11 No.2)?三月时我曾有过与你极为相似的想法,你将会在《幽默曲》中听到。我们如此默契真是不可思议。”

这段文字的大部分来自我的朋友伯恩哈德·R.阿佩尔的著述,上述提及的他针对舒曼《幽默曲》Op.20所撰写的博士论文是本作品研究的一座里程碑。

新事曲 Op.21

《新事曲》一名很可能意指短篇小说故事。如同其他标题一样,舒曼是首位用此名称来命名音乐作品的作曲家,之后其他作曲家纷纷效仿。这一曲名最早见于舒曼日记中关于私人作品的注释之中,最早出现的时间为1838年1月20日:“开始着手创作《新事曲》,直到周三。”2月6日,他在一封写给克拉拉·维克的信中探讨了这首新作:“在过去的三个星期里,我又一次为你创作了数量惊人的作品——恶作剧、艾格蒙特的故事、有父亲们在场的家庭场景、一场婚礼。简言之,都是一些使人着迷的事情。”换句话说,整部套曲从一开始

就被人们假定为在叙述事情,或是在叙述“小故事”(Novelle)。然而这也是文学意蕴在舒曼早期钢琴作品中扮演着重要角色的另一例证。在同一封信中,舒曼暗示了作品标题与英国女高音歌唱家克拉拉·诺韦洛(Clara Novello)名字之间的相似之处。诺韦洛曾于1837至1838年冬季访问莱比锡。他在信中补充说道自己“之所以称整部作品为《新事曲》,是因为你的名字是克拉拉,而用‘维克’来命名作品则听起来不够顺耳。”这段文字使人们猜测正是诺韦洛的名字最初使得舒曼造出了“新事曲”这一曲名。然而更有可能的是,这一双关语是舒曼后来在回顾“小故事”一词与“诺韦洛”这一名字之间的相似性时才意识到的。

《新事曲》的文学性根源在这部作品的两首曲目最初命名为“第二首”和“第三首”时同样明显。在“第二首”的一份早期副本中,两个部分原先所加标题分别为“撒拉逊人”和“朱莱卡”。而在“第三首”间奏曲的一份副本中,乐谱之前列出了莎士比亚《麦克白》(Macbeth)的开篇语。舒曼后来这样解释道:“作曲家并非希望将乐曲视为附加题词的背景,恰恰相反,作曲家直至后来才发觉这些文字描述接近自己音乐作品所要表达的意思。”然而,在舒曼

晚期创作中,他的钢琴音乐刻意远离他早期钢琴作品中的大部分文学意蕴,其原因或许并非出于他内心的创作理念,而是唯恐自己的作品被误解为是标题音乐。

根据舒曼日记的记述,他于1月初至4月中旬按照颇为规范顺序完成了《新事曲》中八首曲目的创作,其中仅第五首及第八首是最后创作的。4月22日,舒曼将“第二首”的副本寄给了弗朗茨·李斯特(Franz Liszt),8月14日他最终在日记中写道,他已经“将整套《新事曲》编订好了顺序”,8月30日他又将此事记述了一遍。在创作《新事曲》的同时,舒曼还忙于完成他的《童年情景》。当他于1838年3月21日将《童年情景》寄给Breitkopf & Härtel出版社时,他甚至这样写道:“承蒙您厚爱,我将附于信中的作品《童年情景》(Kinderszenen,原引文如此)委托于您。这些曲目最初准备作为《新事曲》的附加曲目,但我感到它们如能独立成册则更佳。”这两套作品之间如此这般的关联可能会使现今对舒曼颇有研究的人们感到惊奇。除了两套作品间的各种差异之外,我们不可否认它们相似的起源使得作品在优雅和无忧无虑的情绪特点上存在着独特的相似性。在1839年6月30日写给海因里希·赫尔什巴

赫(Heinrich Hirschbach)的信中,舒曼称《新事曲》“总体而言带有欢快且漫不经心的意味,仅有几处的音乐情绪十分低落”。另一方面,他在1839年9月5日给自己从前的教师海因里希·多恩(Heinrich Dorn)的信中,声称“一些因克拉拉而起的斗争情绪也包含在作品中,当然您肯定也能听出来她实际上是我的协奏曲、奏鸣曲、《大卫同盟舞曲》(Davidbündlertänze)和《新事曲》唯一的创作源泉”。舒曼于1839年6月30日写给克拉拉的信中记述了同样意思的文字:“昨天我还收到了我的《新事曲》,这套作品如今丰满了,共有四册,我亲爱的克拉拉。我想你一定会在这套作品中找到自己的身影(……)我的新娘,《新事曲》中你无时无刻不在,魅力四射!没错,你想想看!我坚信:只有亲眼凝望过你双眸的人,只有亲手抚摸过你双唇的人才能创作出《新事曲》这样的作品。简而言之,或许人们可以创作出更为优秀的作品,但是绝不可能创作出相似的作品。”无论情况如何,我们至少可以从这八首作品中找到一处舒曼对克拉拉的记忆,第198小节处注释有“来自远方的声音”,由此开始的旋律选自克拉拉的《夜曲》Op.6 No.2。

上述提及的《新事曲》第三首中间奏曲的印刷本于1838年5月22日作为

《音乐集：昔日及新近作品》（*Sammlung von Musik – Stücken alter und neuer Zeit*）的第二卷之第六首出版，该作品集是《新音乐杂志》的增补本。简言之，舒曼在8月才为《新事曲》第三首完成了最后一笔，而这一间奏曲的印刷版在整整三个月前便已出版了。即便如此，在间奏曲印刷版的首页上，舒曼加注了一段文字说明该间奏曲“选自不久将由 Breitkopf & Härtel 出版的《新事曲》”，这表明当时出版商已经同意将该作品编入其出版目录之中。除此之外，我们无法进一步确定舒曼何时将全部八首《新事曲》的刻版者副本交付 Breitkopf & Härtel 出版社。根据刻版者副本中的标题所示，这套作品起初题献给肖邦，原作品号标注为 Op. 16。1838 年 12 月 19 日，舒曼告知出版商，希望将“三册（原引文如此）的《新事曲》题献给阿道夫·亨泽尔特，并且作品号应为 Op. 19。在一封日期为 1839 年 3 月 21 日的信中，舒曼再次变更了作品号，还写道：“因为与此同时，这里（维也纳）的梅凯蒂先生已经出版了一些作品。”

八首曲目原先并未排序，并且刻版者副本中曲目顺序也几经调整。最初，这些曲目出现的顺序依次为五、六、七、三、二、一、四，第八首原是插在第六首之后。在紧临出版前夕的校样审读过

程中，这些作品最终被划分为四册，每一册仅有两首曲目。仅从这一点来看便足以证明，这些作品并非依照严格的套曲形式来规划。结果是，直到现在，《新事曲》中的许多曲目都经常在音乐会上独立演奏。对于这套作品，舒曼自己记录下来的想法多少有些自相矛盾。一方面，他在 1839 年 4 月 3 日写给自己在维也纳的故交约瑟夫·菲施霍夫的信中，将《新事曲》称为“篇幅颇长且相互联系的冒险故事”，在上述多次提及的写给赫尔什巴赫的信中，他亦称这些曲目“紧密相关”。另一方面，他向弗朗茨·李斯特转寄了一份《新事曲》第二首的单独副本，并鼓励克拉拉·维克将此曲从庞大的整套作品中抽出来在公开场合演奏，并称她“一定能够通过此曲赢得最强烈的反响，该曲拥有独立的开篇与结尾，能够被听众所理解和引起共鸣，而且它的三声中部的曲调非常优美”。与之相反，他对克拉拉明确表示希望单独演奏的第六首却做出了不同的看法：“只有在整套作品中这首曲目才有效果，那首 E 大调的曲目（第七首）进行得太快了。”即便如此，在第七首的问题上舒曼也打算妥协：“就算做个实验吧，我恳请你来演奏这首 E 大调，紧随其后再演奏那首 D 大调（第二首），让我们来看看哪首赢得的反响更为强烈。”

G 小调钢琴奏鸣曲 Op.22

据《G 小调钢琴奏鸣曲》的作品号来看,这是舒曼所创作的最后一部该体裁的作品。然而,它实际上几乎与作品 Op. 11 创作时期相同,并早于作品 Op. 14。这首曲目的作品号之所以编排靠后,是由于其出版时间较晚,而迟迟不出版的原因则同该作品复杂的起源紧密相关。这部作品从一开始便未能连贯地进行创作,相反,人们常常认为作品的各个乐章彼此间或多或少表现出独立性,且认为各乐章分别创作于不同的时期。

作品第二乐章是一首歌曲的钢琴改编曲,直至舒曼离世后才出版,曲名为《在秋季》(Im Herbst, 舒曼作品表, Anh. M2 No. 8)。这部改编作品创作于 1830 年 6 月。舒曼还采用了歌曲《在安娜旁》(An Anna, Anh. M2, No. 7) 进行钢琴曲的创作,很可能创作时期与前者相同。之后他将这段乐曲作为《升 F 小调奏鸣曲》Op. 11 的慢板乐章进行了出版。实际上舒曼很可能在同一时期创作了这两首钢琴改编曲,但最初他丝毫没有打算以后将它们用作奏鸣曲的慢板乐章。这些作品的创作意图至今不为人知。能够确定歌曲《在秋季》改编于 1830 年 6 月的唯一证据呈现在《G 小调奏鸣曲》亲笔手稿 A2 的结尾处(见评注)。

据此资料显示,在作品 Op. 22 中仅

有第一乐章与谐谑曲乐章创作于同一时期,即 1833 年 6 月,并且舒曼直至 1835 年 10 月才开始着手最后一个乐章的创作。此乐章单独的手稿上标注有“完成于 1835 年 10 月 27 日”。这是一份创作手稿,其中包含大量的修改。此外,该手稿中还不时出现插入乐谱的注释,所插入的乐谱中一定包含各部分的新创作版本,但遗憾的是并未留存于世。舒曼在完成最后一个乐章的创作后,应当是立刻着手其他乐章的修改,这导致了大量的变更和修改,特别是在第一乐章之中。

1836 年圣诞节时,舒曼向亨丽埃特·福格特提供了一份手稿,后来舒曼将此作品题献给她。然而,在 1837 年 1 月初,舒曼要求福格特返还手稿,因为他认为此奏鸣曲“应当更加动人”。的确,在后续的几周中,舒曼开始非常勤奋地重新修改这部作品,并在自己 3 月份的日记中写道:“整理好《G 小调奏鸣曲》,为无法完成的结尾空出最后两页乐谱。”正如琳达·科雷尔·勒斯纳(Linda Correll Roesner)在其“舒曼对《G 小调钢琴奏鸣曲》Op.22 第一乐章的修改”中解释的那样,“最后两页乐谱”最有可能是指第一乐章的结尾。舒曼对它的创作煞费苦心,并且将其从底本 A2 中删去——而并非像第四乐章结尾那样不曾进行过任何修改。我们能够从

手稿中辨识出五个不同的修改版本,其中较早的版本可能与后来出版的版本最为接近。

1838年2月4日,舒曼向莱比锡的 Breitkopf & Härtel 出版社提供了一份完成于 1837 年的奏鸣曲手稿。他写道:“我以极大的热忱忙于几部新作品的创作及部分作品的抄谱工作:第二钢琴奏鸣曲、钢琴幻想曲(Op.17)、钢琴新事曲(……)它们是我计划在未来两年中出版的全部作品。如果您愿意的话,我希望能够留在您身边,在您身边任何问题都能轻易解决。而身为一位艺术家的我对于给您带来的如此小的麻烦则无能为力,只有对您保持高度的尊敬。”显然,出版商与舒曼之间很快达成了一致,因为布赖特科普夫(Breitkopf)于2月18日便收到了一份刻版者的副本。

之后的印刷过程却被中止,其原因很可能是克拉拉·维克的一封来信。很显然舒曼曾将布赖特科普夫与自己之间的协议一事告知于克拉拉,而她则于1838年3月3日从维也纳回信称:“我以无尽的欢乐期待着第二首奏鸣曲,它使我回想起许多幸福的时刻,但也让我记忆起痛苦的瞬间。我如同爱恋你一样喜爱着这部作品,你的所有特质都如此鲜明地展现在这部作品之中。此外,这部作品并未过分的晦涩难懂。但有一点:你真

的确定让最后一个乐章保持这样吗?你为何不稍加改动以使其简单一些,因为它的难度的确有些过大了。我能够理解它,如果需要,我也可以演奏,但是你作品的最终对象——人群、公众,甚至是那些内行们——他们却并不理解。我希望你不要因此产生反感,因为你为我创作了这部作品,而你作为我的丈夫,我应当告诉你我的感受。”舒曼并未由于克拉拉的评论而反对她,相反,他听从了她的建议并于3月17/18日给她回信道:“对于奏鸣曲终乐章的问题你说得太对了。我对它非常不满意(除了各种各样热烈的瞬间之外),以至于我彻底将它删掉了。”

后来,舒曼生活中所发生的诸多事情阻碍了他在当时为此作品创作一个新的终乐章。直至1838年末他前往维也纳作了为期一个月的逗留,他才找到继续进行创作的时间和宁静。12月29日,他写信告诉克拉拉:“我将很快把《G小调奏鸣曲》交付印刷,我已完成了终乐章的创作。它非常简单,但却与第一乐章的内在情绪完美契合。我还保留了最初(于1833年)创作的第一乐章,它虽不同于如今你所知的版本,但你一定会喜欢。”在维也纳逗留期间,舒曼不仅创作了一个新的终乐章,还创作了一个崭新的第一乐章,在该乐章中他删去了过去几年中所做的大部分变更。

在维也纳时,舒曼必定还调整了第二乐章,因为第二乐章所使用的稿纸上印有维也纳出版商安东·迪亚贝利(Anton Diabelli)的印纹。舒曼实际上创作了一份崭新的手稿,之后他将刻版者副本交付出版社用于印制。奇怪的是,这份副本后来散落成了几个部分。其中第一乐章与第四乐章成为了私人藏品,并且很遗憾我们无法获得。我们能够获得的只有第二乐章。第三乐章则下落不明。

舒曼可能是在1838年与1839年之交将新的刻版者副本交付于Breitkopf & Härtel公司的,因为我们可以从他《书信集》1839年1月7日条目中看到这样一句话:“为了加快我的作品的印制,我应当尽快给予回复。”此处的“作品”很可能包含了奏鸣曲Op.22。8月29日询问是否“有可能在9月13日(克拉拉的生日)前成功出版我的奏鸣曲”,因为克拉拉“对这首奏鸣曲情有独钟”。这部作品最终在9月出版,对作品所题献的亨丽埃特·福格特来说十分及时,因为她在1839年10月15日与世长辞了。

很显然,初版乐谱仅包含舒曼在维也纳创作的终乐章。直到很多年以后,即1866年,约翰内斯·勃拉姆斯(Johannes Brahms)才通过温特图尔(Winterthur)的里特-比德尔曼(Rieter-

Biedermann)出版了舒曼最初创作的终乐章。尽管如此,勃拉姆斯所拥有的手稿仅仅呈现了还处于构思阶段的原始终乐章。1866年1月12日勃拉姆斯在给里特-比德尔曼的信中说道:“很遗憾,更好的手稿在巴登(Baden,当时克拉拉·舒曼的居住地)。”勃拉姆斯称自己近期将会前去,届时“将可以使用那份迟来的手稿”。然而这一切并未发生。他使用了一份包含旧版本的手稿对作品进行了编辑——或许人们会认为,他并不愿意这样做。真正的终乐章是由G. Henle Verlag出版社于1981年出版的,它是本版本的前身。尽管舒曼曾经将此乐章摒弃,但是这一极具音乐性且钢琴演奏技巧复杂的乐章作为原作构思的一个组成部分,当然值得我们关注,因而我们将这一乐章纳入了现在的版本中。

与其他另两首奏鸣曲——Op. 11、Op. 14,以及《幻想曲》Op.17不同,克拉拉很早便将《G小调钢琴奏鸣曲》收入到自己的演奏曲目当中。她于1840年2月1日在柏林的一场晚会上面对大批听众首演了该作品。这部作品除了在创作上经历了很长的时间之外,实际上可以堪称舒曼各类奏鸣曲中“最为经典”的一部。它不仅如克拉拉在上文所述的那样“如此鲜明”地展现了作曲家