

ABRISIM
PUBLISHING

贝多芬
钢琴奏鸣曲全集 (35首)

卷 2

BEETHOVEN

The 35 Piano Sonatas

Volume 2

评注

COMMENTARIES

巴里·库珀 编订

Edited by BARRY COOPER

上海音乐出版社

缩略语解释及参考书目

1. 乐章标题的节拍器速度采用卡尔·车尔尼的版本,分别代表他建议的最快和最慢速度(见序言)。
2. 指定音符用缩写,如 **31. rh. 6**,表示第 31 小节右手谱表(或上方谱表)第 6 个符号(音符或休止符)。另外,在标记 **rh** 或 **lh** 处,可能特别标注各声部,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),因此 **31. a. 6** 表示第 31 小节中音部第 6 个符号。
3. 第一结尾和第二结尾分别用 **31a** 和 **31b** 表示。因此 **31a. a2. 6** 表示第 31 小节第一结尾次中音部第 6 个符号。
4. 音高分组为 **CC-BB**, **C-B**, **c-b**, c^1-b^1 , c^2-b^2 , c^3-b^3 , c^4-b^4 ; c^1 为中央 C。
5. 在演奏方面标记 DFT 的引自唐纳德·托维由英国皇家音乐学院联合委员会出版的旧版《贝多芬奏鸣曲》(London, 1931)的注解,而标记 CCz 的引自 1970 年出版的车尔尼著述(见参考书目)。
6. 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. P. 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 Piano Music*, Bloomington and Indianapolis, 1988.

中文(英文)

降 B 大调大奏鸣曲/Op. 22, B flat major	1 (53)
降 A 大调大奏鸣曲/Op. 26, A flat major	6 (59)
降 E 大调奏鸣曲/Op. 27 No. 1, E flat major	11(64)
升 C 小调奏鸣曲/Op. 27 No. 2, C sharp minor	14(68)
D 大调大奏鸣曲/Op. 28, D major	18(72)
G 大调奏鸣曲/Op. 31 No. 1, G major ...	23(77)
D 小调奏鸣曲/Op. 31 No. 2, D minor ...	28(82)
降 E 大调奏鸣曲/Op. 31 No. 3, E flat major	32(86)
C 大调大奏鸣曲/Op. 53, C major	41(94)
F 大调奏鸣曲/Op. 54, F major	48(101)

降 B 大调大奏鸣曲, Op. 22

创作概况

就像 Op. 7 和 Op. 13, 贝多芬把这首作品也归类为“大奏鸣曲”, 并且认为这是特别杰出的一首奏鸣曲。存留下来的大部分草稿都是在他 1800 年夏的草稿本中被发现的(贝多芬的手稿影印本和抄本, *A Sketchbook from the Summer of 1800*, 理查·克拉姆版, 两册, 波恩, 1996)。贝多芬从 5 月到 8 月(或 9 月)使用这一草稿本, 这首奏鸣曲出现在草稿本的最后部分。最先的乐思是末乐章的主题, 这个主题出现在草稿本前面部分, 原本是作为《降 B 大调弦乐四重奏》(Op. 18 No. 6) 的末乐章主题。贝多芬放弃在这个作品中用这个主题之后, 在纸上草草写下一个更精致的稿本(巴黎, Bibliothèque Nationale, Ms 71; 手稿影印本和抄本都在克拉姆草稿本里)。这是被扩展了的有五十多小节的音乐, 这时候 Op. 22 其他部分几乎还没开始写。奇怪的是这段音乐是 A 大调, 这意味着贝多芬这时还在考虑把这个主题用在 Op. 22 以外的作品里。在这张纸的反面他写了 Op. 22 第一乐章早期的草稿。不久后他就决定把 A 大调转到降 B 大调作为 Op. 22 的末乐章主题, 这意味着末乐章的主题在这首作品的创作早期已存在一个不平常的位置。这个创作轨迹可以在第一乐章第 4-7 小节看出来, 和巴黎手稿很不同, 右手旋律的最后版本与末乐章主题有明显的联系。除了很短的第三乐章外, 其他乐章都已在 1800 年的草稿中。另一个有趣的现象是末乐章第 18-20 小节的主题与 G 大调变奏曲 WoO77 很相像, 这首变奏曲早些时候出现在这草稿本上但一直都未出版。

虽然这首奏鸣曲好像是在下一个草稿本(1801 年秋天开始的 Landsberg 7) 之前就完成了, 贝多芬最初没想卖给出版商。这可能像他惯常的做法, 创作一首奏鸣曲通常是委约的, 给赞助人六个月的独家使用权。最终赞助者成为被题献者, 约翰·乔治·冯·伯朗尔伯爵 Count Johann Georg von Browne(或卡莫斯·伯朗尔 Browne-Camus, 1767-1827), 一个自从 1790 年代中期一直待在维也纳有爱尔兰血统的富有的俄国军官, 他的妻子是贝多芬奏鸣曲 Op. 10 的被题献者, 但这些没有被确认。贝多芬最终还是应莱比锡出版商弗兰茨·安东·霍夫迈斯特(Franz Anton Hofmeister) 之邀, 向他提供了这首奏鸣曲。这位出版商自己就是重要的作曲家和维也纳音乐出版商(1799 年他出版了贝多芬的《悲怆奏鸣曲》)。1800 年霍夫迈斯特搬到了莱比锡跟阿伯罗希斯合作, 但他还是保留了在维也纳的分公司。贝多芬在 1800 年 12 月 15 日的信中提到可以寄去四首作品——《降 B 大调钢琴协奏曲》《七重奏》《第一交响曲》, 和这首“大奏鸣

曲”。在 1801 年 4 月寄给了霍夫迈斯特, 分别标上了 Opp. 19-22, 除了早期钢琴协奏曲外, 贝多芬只要价 10 达卡银元, 其他每首作品都卖了 20 达卡银元(他可以把奏鸣曲卖到和交响乐一样的价钱, 因为他知道通常奏鸣曲比交响乐卖得好)。

在霍夫迈斯特出版业保存下来的信件里可以获得更多关于这四首作品的进展情况(见勃兰登堡版 *Briefwechsel*, 60-84 条目), 特别是霍夫迈斯特和他的维也纳经纪人卡斯巴·杰瑟夫·艾伯尔的通信, 这些信件保存在霍夫迈斯特公司的直接继承者 C. F. 彼得的出版公司的档案里。1801 年新印刷的协奏曲和交响乐寄给了贝多芬, 之前贝多芬并没有见过任何校样, 这个版本充满了印刷错误。几乎全是因为在给霍夫迈斯特刻版的 MSS 里的错误, 而不是印刷上的错误。后来有些印刷版上用手笔改正, 并且在再版时修正了这些错误。幸运的是这首奏鸣曲里没有这样的问题。此版本用的手稿还保存着(就是下面的资料 A), 基本没有什么错误。这首奏鸣曲于 1801 年 12 月 19 日被刻印出来, 1802 年 3 月当第一个印刷本送给贝多芬时, 虽然这次他也没有事先拿到校样, 但他很高兴, 并告诉霍夫迈斯特和艾伯尔不需要再修改了。这个版本很清楚, 任何印刷版本和手稿间出现的不一致都是霍夫迈斯特公司做的调整而不是贝多芬本人的修改。因为没有手稿, 资料 A 起了重要作用, 尽管这个版本达到了高水准的精确度, 也很难有真正原始文本的意义(在其他现代版本里都没有指出这一点)。1802 年 4 月 3 日《维也纳时报》宣布出版这首奏鸣曲, 尽管这首奏鸣曲在此几天前就可以买到。

评注

资料来源如下:

资料 A(抄本): 手稿复制于丢失的亲笔手稿, 贝多芬修改过, 现在 Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Aut. 23. 12 folios. 在首页上有贝多芬的手迹“Grande Sonate Composée [sic] par Louis van Beethoven”, 抄谱员明显是首席抄谱员文索·施尔曼的助手, 身份不明: 有很多施尔曼的特征, 特别是不同寻常的低音谱号的写法, 但又有一些不同, 包括最后的双小节线, 还有用了渐强记号的前五个字母 *cresc.*, 而不使用四个。这个手稿版还用了出版者的标记来表示这是第一版(见下面)。

资料 B(第一版): *Grande Sonate pour le piano forte composée et dédiée à Monsieur le Comte de Browne Brigadier au service de S. M. I. de toute la Russie, par Louis van Beethoven. Oeuvre XVIII. Vienna: chez Hoffmeister & Comp. Leipzig:*

au Bureau de Musique, pp. 3-23. 样本在英国伦敦图书馆, c. 345. k. 标题一字不差地从 1801 年 6 月贝多芬给霍夫迈斯特尔的信中获取。

资料 C(第一版的另一样本,基本上与 B 相同)维也纳, Nationalbibliothek, Hoboken Collection S. H. Beethoven 117(见 Jeffery 1989 手稿影印本),有些符号在手稿影印本里没有,比如在第一乐章第 57 小节右手第一个附点和第三乐章第 30 小节左手第一个断奏记号。

如上所说,资料 B/C 版本是从资料 A 来的,所以现在在本版本也是以资料 A 为基础的。资料 B/C 里一些不同和细小的错误,还有偶然的提醒性的临时升降记号(已采用)在下文就不提了。有一些与本版本不一致,又不具备贝多芬明确旨意的地方在下文里会列出来。更复杂的区别在每一首奏鸣曲的评注中都会提到。从资料 B/C 的更正如下:

第一乐章 资料 A 在第 3 小节右手高音部第 4 音遗漏了断奏记号;在第 49 小节左手第 4 音和第 53 小节右手第 3 音遗漏了还原记号;在第 59 小节右手次高音部第 1 音遗漏了降号;在第 66 小节左手第 1 音的上方音资料 A 是 G 音;在资料 A 里第 67 小节右手高音部第 3 音遗漏了还原记号;在第 91 小节里左手第 1 音遗漏了断奏记号;第 92 小节右手第 4 音遗漏了还原记号;第 94 小节右手第 3 音把降号放在了第 6 音上;第 96 小节右手第 3 音遗漏了还原记号;第 106 小节左手第 6 音遗漏了降号;第 112 小节右手第 1 音遗漏了还原记号;第 138 小节左手第 4-7 音遗漏了连线;第 158 小节左手第 6 音遗漏了还原记号;第 172 小节右手遗漏了 *sf*;第 193 小节左手第 2、4 音都遗漏了断奏记号。

第二乐章 在资料 A 里:第 10 小节右手第 1-3 音有 3 个音的连线却没有断奏记号;第 47 小节左手第 4-9 音遗漏了断连奏记号(*portato*);第 71 小节资料 A 将右手第一个连线从后一个音开始;第 72 小节资料 A 右手把还原记号放在最后一个 *f* 前面,而不是放在前面的 *f¹* 之前。

第三乐章 在资料 A 里:第 37 小节左手第 2 音,第 45 小节左手第 2 音遗漏了还原记号。

第四乐章 在资料 A 里:第 8 小节第二个连线晚了一个音开始;在第 39 小节产生相同的情况;第 74 小节右手第 2 音遗漏了降号;第 77 小节右手第 9 音遗漏了次高音部;第 78 小节右手第 2 音资料 A 里为 *d³*;第 89 小节左手第 2 音,第 94 小节中音部第 3 音都遗漏了降号;第 142 小节中音部第 1-2 音,第 176 小节右手第 1-2 音遗漏了连线。

第一乐章 Allegro con brio(♩ = 76-84)

就像很多第一乐章,车尔尼建议的速度 76-84 有点过快,对多数钢琴家来说最慢在 63(或四分音符等于 126)比较合适。任何情况下速度不能太快否则第 10 小

节的装饰音会不干净。但是这里需要热烈的情绪和精力,断奏要短促并活泼,踏板要干净。虽然没有连线,十六分音符还是需要连奏。就像这整首奏鸣曲一样,这个乐章也是属于贝多芬最为规则的乐章,没有 coda,再现部的写法也很传统。但又不失独创性,主题之间的关系显得很有趣。第二主题(第 22 小节)从第一主题微妙变化而来,保持着音乐性格上的对比。结束主题(第 56-60 小节)从第一主题的弱拍发展而来,最后在第 66 小节又全都恢复了它原有的节奏型。

1-2 乐章开始的两小节非常微妙。开始处的弱起拍上不用断奏记号,是贝多芬典型的断奏主题写法(见 Op. 2 No. 1, I 和 Op. 2 No. 3, IV)。断奏记号会暗示着轻微的重音或者让演奏者多加一些活力,贝多芬则想把断奏记号留在第一个正拍上。所以演奏者需要仔细地阅读谱面。短促的开场动机之后跟着的是一个休止符,感觉好像是欲言又止,欲说还休,待终于说出了口,到了第 2 小节右手第 4 拍已经有点响了(因为这儿有个 *crescendo*),并且更加富有动力(因为是断奏),使它最终适当地形成了传统的“曼哈姆火箭式”的主题。霍夫迈斯特尔忽视了这个细节,他在资料 B/C 的第 1 小节的右手第 4 拍上加上了个断奏记号,又在再现部第三个动机处(第 129 小节右手第 4 音)遗漏了一个断奏记号。然而,现代演奏家应该把乐章开始时和再现部主题的前两个动机以及第三个动机的不同之处表现出来。资料 A 的第 1 小节和第 2 小节右手的两个和弦用的都是一个符干(第 128-9 小节也是相同情况),资料 B/C 以及巴黎手稿上则是用声部记谱法,两个和弦分开用符干,这样更清楚。

5-6. *rh* 因为换行的原因,右手是否是连贯的弧线,在资料 A 上看不清楚,但在再现部是分离的弧线。

13 渐弱记号应该为两个手所设,第 14 和 15 小节应该很轻,*p* 被偶然地忽略了(见第 143 小节),然而第 16 小节的 *sf* 需要充满活力而且以较强的力度来演奏。

29. *a* 资料 B/C 在右手中音部第 1 拍上从前面小节延伸过来的弧线是没有必要的,因为高音声部已有弧线,这条弧线是为次高音和高音部(再现部里,资料 A 的右手中音部在第 159-160 小节之前一小节开始了弧线,资料 B/C 的弧线则早了一个音)。

30-35 etc. *sf* 需要强调,因为弧线跨越小节增加了节奏的趣味,在第 35 小节上的 *sf* 需要更加强调,因为它提前了两拍使节奏回复正常。注意乐句之间的呼吸,会有利于带出下一个 *sf*。

38-43 除了 *sf* 以外,这个乐句应该保持很轻的声音,在第 43 小节做个微小的渐弱,使第 44 小节能有一个充足的渐强。

43. *lh. 5* 原始资料里这个音是为第 44 小节 *g* 作准备,也暗示着一种情绪的变化,就像第 35 小节的 *decres.* 一样,情况完全相同。但另一方面说,资料 A 的抄谱员

把贝多芬的手稿中个别音符抄错(见以上更正列表第 66 小节)的情况还是存在的,而且 *f* 音更合适并与第 35 和 174 小节相同。

53 根据第 184 小节情况类推,在这儿加了渐强记号,在资料 B/C 中也加上了,但是放在第 2 拍上。

54. lh. 5 在资料 A 中弧线在早一些的地方断开了(就像在这个资料中很多其他连线一样),这在再现部里很明确。资料 B/C 中在这两个地方弧线都在一个音前中断。

56-61. lh. 记谱是常用的十六分音符震音的缩写,有时被资料 B/C 复原了。十六分音符震音的节奏必须要演奏得严格,而不是像含糊的、没有拍号的震音。

66. rh. 1 资料 A 有断奏记号,但左手没有,再现部(第 197 小节)两手都没有断奏记号。这可能是抄谱员错误地加上了,延长了前一小节的系列断奏记号。从音乐上看,不加断奏的和弦效果更好,就像在第 67-8 小节的 *ff* 一样。资料 B/C 在第 66 小节左手第 1 个音和第 197 小节左手第 1 个音都加上了断奏记号(但第 197rh. 1 没加)的事实并没有削弱这个结论。

94. lh. 4, 99. lh. 4 在所有的资料中这两小节都出现了一个额外的四分音符 *c*,它来源于前一小节二分音符的同音连线。

101 这个 *p*(在资料 B/C 里把它放在前一拍)有点令人困惑,因为几小节后有个 *decresc.* 之后又出现一个 *p*。托维(Tovey)说,这不像是偶然放上去的,更可能是抄谱员在这段遗漏了什么表情记号。这样 *decresc.* 可能加在第 100 小节处(也许更前)以及 *cresc.* 在第 103 小节处。但在这地方过于严苛地要求 *ff* 一直延续到第 101 小节第 2 拍是不明智的,从第 98-108 小节恰如其分的微小音量变化还是适当的。

125-7 在延长记号前有个习惯性的渐慢,车尔尼建议“渐慢几小节”。好像从第 125 小节开始渐慢才足够放宽。要确定从 *pp* 开始数足 7 拍再加上延长记号。

134-5. rh. 资料 A 里弧线在结尾处短了点,在资料 B/C 里短了一个音,但很清楚这儿应该和第 7-8 小节一样,第 7-8 小节的弧线很清楚。有个相似的缩短弧线的情况在第 136-7 小节发生,而呈示部第 9-10 小节却与其不同。

165. lh. 3-166. lh. 2m 资料 A 里从第 165 小节左手第 3 拍到第 166 小节的左手第 2 拍是一条连线,这在资料 B 里被改为两条分开的弧线,但是第二条弧线却被错误地连到第 166 小节的第 3 拍了。

168. rh. 4 资料 A 低音 *f* 雕版师一直放在下面的五线谱中。从此它就不在 B/C 以及后来的版本中出现。

第二乐章 Adagio con molta espressione(♩ = 100-116)

这是如歌的奏鸣曲式乐章,慢板速度需演奏得非常富有表情,用不同的触键,音色变化丰富,特别是那些不协和的倚音。乐章一开始右手就像女高音或者小提琴,

左手是柔和的律动。车尔尼说这个乐章的特点是“柔软,温和以及平静的”,他建议的速度似乎是正确的。呈示部中有一些旋律上的装饰,再现部里装饰加多,这些装饰音需弹得轻松、从容。为了不使这个乐章听上去太慢,每小节可数 3 拍而不要数 9 拍,左手重复和弦三个为一组,每组有一个轻微的重音,就像贝多芬在第 1 小节标注的运音法(*articulation*),很明显,之后的小节也应与其一样。

1. rh. 右手的装饰音和之后出现同样的装饰音,应该弹在拍子上,而不是在拍子之前,并且像多数理论书所讲的那样,装饰音占本音大约一半的时间。这两个音应该用一个动作来演奏,装饰音稍微多一点,不幸的是很多现代钢琴家都把装饰音弹在拍子之前,结果就像这样子:



虽然这样很好听,但是没有任何证据证明贝多芬希望这样演奏,与其意不符,因此最好避免。

3 这个回音可以比谱子上弹得早一些也慢一点,但它需要直接进入下一个音,不能在本音上停留。把小音符都写出来的第 49 小节应该是和这小节一样的,只是记谱的不同,在资料 B/C 里被排除。但是即使第 49 小节将每个音都写下来,演奏上还是有一定的伸缩性,因为音符的时值没有被严格地加上去。所以两种回音既可以在任何时候开始又可以在第 2 个八分音符之后弹。

6. rh 在资料 A 里,右手弧线从第 3 音开始,但是资料 B/C 在这里看上去是对的。

11-12. lh 在资料 A 里,左手弧线直到第 12 小节,指示低音连奏,但是在资料 B/C 里弧线在第 11 小节断了。有些演奏者可能选择这种弹奏(右手弧线在第 11 小节中断因为与第 12 小节的和弦重复)。

12 双小节线完全从资料 A 来(在草稿里也是这样的),这暗示着演奏者在这里应该比普通的停顿要多一些,并且把下一句看成新的乐句,这里要稍微改变一下音色。

14. 1 虽然在资料 B/C 里同音连线被错误地加上去,在资料 A 里和再现部第 59 小节没有同音连线。所以左手低音和右手中音部应该要弹得像第 12 小节一样。注意,贝多芬对同音连线的记谱是很仔细的,第 30 和 77 小节的不同。

15 在资料 B/C 里, *cresc.* 出现得早一些,就像第 60 小节,但是这两句是不同的,因为第 60 小节的小调马上产生不安因素,需要足够的渐强,而第 15 小节更加安静并与第 13 小节的音乐吻合,直到右手高声部音高的变化。所以在这两个地方,资料 A 中的 *cresc.* 的位置应该是正确的。

20. rh 直到第 2 个八分音符才弹回音。如果贝多

芬想要更传统的效果,他可以很容易地写一个附点八分音符,把回音记号放在附点之上,允许回音开始得早一些,就像下面的谱例那样。但是他没有这样做,显然他想要的是细小的不寻常。



注意这里和第 67 小节右手第 6 个装饰音都是三十二分音符,它表示了大约的时值,所以要像标在五线谱之上的小音符那样弹。

26, 71, 73 在资料 A 里渐弱记号结束得略微早了点,但是在资料 B/C 里渐弱记号一直持续到小节结束处。

29 这里的两个渐弱记号结合重音同时做渐弱。紧接着是明显的渐强,然后又是突然的 *p*。这样详细的表情记号在那个年代是不寻常的,演奏者需要仔细地参照乐谱。

30 要数足休止符时值(可能比你想象的要长一些),然后使发展部平静而神秘地开始,注意贝多芬在第 32-33 小节间加了个 *pp*(在资料 A 中被去掉了),意在抵消任何重音出现在不协和音上的可能。要保持非常轻且带有神秘色彩。

32. rh. 1-2, 33. rh. 1-2 根据资料 A,唯一权威的同音连线是在第 32 小节的 *b*。其他的同音连线是资料 B/C 加上去的,可能甚至连这个 *b*,贝多芬也希望它重弹一次,而不要同音连线,不然的话,这几个音在 3 个八分音符(*pp*)后就几乎听不见了,尤其是在早期钢琴上。

39-42. rh 资料 A 里这个渐弱记号很不准确,资料 B/C 里也一样。这里做了一些调整来与右手高音部吻合。

77. rh. 1-3 用十六分音符装饰音而不用三十二分音符装饰音没有什么重要含义(见第 30 小节),但它的可取之处是有曲终的意义,在缺少一个尾声的情况下,应该把装饰音弹得稍慢一些,注意这个结束比呈示部的更安静。

第三乐章 Minuetto (♩=120-126)

这是一个 18 世纪庄重的小步舞曲,每一拍都代表一个惯常的舞步。乐章开始的 3 个音的动机跟前两个乐章的开场动机有关,但是音乐个性上却完全变了。第二个动机基本上是第二乐章第 1 小节的装饰,装饰音与第二乐章一样,起到倚音装饰的作用,虽然资料 B/C 的雕版师错误地把整个乐章的八分倚音都加上一小撇。双小节线之后突然转调的重复乏味的十六分音符使贝多芬的音乐展示了戏剧性的变化,紧接着出现爆炸性的 *ff*,使雅致的音乐特性产生意外的对比。小调乐段显示了更进一步的音乐对比,乐章开始时的动机织体现在左手逆行,进而为下一乐章回旋曲做了准备,同时又和第一

乐章第 4-5 小节的音乐有关联,在这里小步舞曲成了承上启下的转折点,使整个奏鸣曲连成整体。

21-2. lh. 注意,这里没有连线,暗示这些琶音应弹成断奏。

30.3 重写的拍号(原始资料开始时缺双小节线)似乎可能是暗示这段小调代表了新的乐段,在小步舞曲和小调乐段之间可以有轻微的停顿和改变(车尔尼建议小调乐段可比小步舞曲弹得更活跃)。但从平衡意义上说,还是继续保持同一速度更有效果,这样,回到小步舞曲时就没有间断。如果将整个乐章理解成一首舞曲的话,任何对舞蹈节奏的干扰都不正确。在小调乐段里没有力度记号,意味着应该维持之前的 *p*,但是 *sf* 和断奏记号可以弹得稍微强一些。左手没有连线记号,贝多芬可能希望以这里轻巧的断奏来作为对小步舞曲长线条的对比(虽然车尔尼希望这里是严格的连奏)。

31-6 从资料 A 的 *sf* 的位置来看,只是为右手标明的。但是手稿上第 38、41(可能还有第 42)小节, *sf* 是为两只手的。

40. rh. 5 要非常注意这里的声部写作。这小节不能听上去只是十二个没有区别的十六分音符,而要做到旋律线从右手高音到次高音部。如果用断奏来演奏将会较容易地把高音部的八分音符带出来,当然还需要做出两个不同声部的音色变化。然后这个高音部的音色在第 41 小节第 3 拍再一次进来。

Rondo: Allegretto (♩=68-76)

就像这个奏鸣曲的很多地方一样,莫扎特的精神遍布了奏鸣曲开场主题,这个主题使人联想起莫扎特的 C 大调奏鸣曲末乐章的音域、织体和节奏。对于贝多芬来说,莫扎特只是一个开端,音乐的发展远超过莫扎特所估计的,特别是对音域对比的大胆探索、中心段落的强度、在最后回到主题时(第 165-79 小节)三对二节奏。不过,总的风格应该还是 18 世纪的优雅而不是 19 世纪的热情。车尔尼建议的速度似乎是正确的。

1. lh. 资料 A 在这里和一些相同的地方几乎始终如一地把弧线画到小节的最后一个音,资料 B/C 都只是把弧线画到最后一个低音。不幸的是很多现代的版本都参照了资料 B/C。

2. rh. 1-2, 4. rh. 1-2, 8. rh. 1-2 在这些倚音前都是断开的连线,很明显贝多芬想要强调它们,就像在第二乐章里一样,在不协和音上用力演奏,在声音消失前更轻地弹奏第 2 音(开始时要像第 1 音结束时那么轻地弹奏)。然而,在这样的句型成立后,随后出现的弧线有小小的不同(在第 10 和第 12 小节),它是从前面一拍连过来(除非有一些例外,比如第 113 和 123 小节)。这里暗示演奏者应继续强调倚音,但不与前面乐句分开(由于在第 11-12 这两小节间弧线有所变化,资料 A 在这里实

实际上是模棱两可的,资料 B/C 里有所说明,用一条弧线是为了与第 9-10 小节统一)。

10, 12. rh 除了上面提到的弧线变化外,这里还有一个纯粹是记谱上的变化:第 2 和第 4 小节同音连线的音在这里变成了八分附点音符。这可能是因为在第 2 和第 4 小节处第一眼看上去用同音连线读谱比较容易,而且这样的记谱能更好地显示出这个乐句的起伏。所以这种记谱随后被保留下来。

14. rh. 弧线原本是在第 14 小节右手第 5 个音停止,第 6-8 个音右手没有弧线,在第 15 小节右手第 1 和第 2 个音上有弧线。然后贝多芬在资料 A 中进行了修正,他把弧线划归到了第 14 小节第 5-8 个音,虽然与前面的弧线不是连得太好,但是连贯的意图很清楚,同样的情况在第 63 小节也发生。在资料 B/C 里第 63 小节有连续的弧线,但在第 14 小节第 6 个音错误地加上一条新的弧线。

15. rh. 3-4 在资料 A 里断奏记号很清楚,虽然抄谱员总是用楔形断奏记号。在第 64 小节,复制者遗漏了断奏记号,贝多芬加了淡淡的楔形断奏记号。也许他也想要在第 15 小节第 3 和第 4 音处用楔形断奏记号。引起不统一的原因也许是他想要一种介于断奏点记号和楔形记号之间的弹奏方法。在资料 B/C 里这两个地方都是楔形断奏记号。

17. rh9, 19. rh. 1 在颤音的上方音开始弹是更符合这个历史时期的风格。在第 19 小节开始的地方是 d^2 是没问题的,因为这个音应该和第 18 小节最后一个音分开(这里没有像第 20 小节第 1 音那样有条弧线。)

21. rh. 2 本版本这里对回音的认知是根据贝多芬的实际写法来的。可能想要把这回音在之前第 2 个八分音符开始,而不是同时开始,虽然这样听上去更常规更缺少原味。

27. rh, 31. rh 编者在这儿加上了弧线是为了和第 140 和 144 小节相似情况统一。

29. t. 4-5, 30. t. 4-5 也许是抄谱者的错误,资料 A 这两小节都把弧线拉长到下一小节。在资料 B/C 里第一根弧线和资料 A 一样,但是第二根弧线却被遗漏了。

32-3. b, 34-5. b 在资料 B/C 里这两小节的同音连线都被遗漏了,之后的现代版本也都一样遗漏了。

41. lh, 43lh, 44rh 在资料 A 里这三条弧线都延长了一个音,这可能是抄谱员的错误,因为贝多芬通常避免在重复音上用弧线(第 42 小节的弧线在所有资料里都是正确的,第 44 小节右手的弧线在资料 B/C 里是正确的,但其他两小节在资料 B/C 里却是错的)。由于上下文的关系,第 42 小节的装饰音从本音开始比较合适,第 43 小节的装饰音应与之相同,不需要在结束时加回音。

74. lh. 这小节是贝多芬故意不要断奏记号的(见

第 77、97、100 小节),贝多芬不想让这小节和声上的终止式像它前后小节那样强调和充满活力(这些小节的音乐和主题有关)。在这里是暗示让演奏者和听众把主要的注意力从左手转到右手去。不幸的是霍夫迈斯特尔以为是贝多芬疏忽了,他在资料 B/C 中在这小节和第 97 小节都加了断奏记号。所以在现代版本中这里也有断奏记号(还有一些现代版本在第 77 和第 100 小节处也加上了断奏记号)。

75. rh. 2, 4, 6, 12, 14 资料 A 中加了楔形断奏记号应该是抄谱者的错误。

89. lh. 4-5, 90. lh. 4-5 资料 B/C 中这两条弧线改成了四个楔形断奏记号。

103. lh. 注意在左手第 3 音新句子前要有个轻微的呼吸,然而弧线提前一个音开始,破坏了这个效果。同样的情况在第 105 小节也发生。

117. lh. 资料 A 里左手中音部的弧线到第 116 小节的第 8 音处,但是在资料 B/C 里,被延长到了第 117 小节的结束,看上去这个合理的改正。就在这里,左手低音弧线在资料 B/C 里没有,资料 A 在左手低音第 4 音结束,贝多芬从这个音到第 118 小节低音部第 1 音加了弧线,暗示这里需要连贯的演奏。

138-9. lh. e^1 应该是同音连线,而不是重复音,但原始资料中建议这里用还原记号。

143. s. 4-5 只有在资料 B/C 里出现弧线,可能不应该有(见第 137-9. lh)。资料 B/C 在第 143 小节右手中音部第 5 音到第 144 小节右手中音部第 1 音还有更可疑的弧线。

145-6. b, 147-8. b 可能应该有同音连线,就像在第 32-5 小节一样。但是资料里并没有。

166. rh. 4, 168. rh. 4 资料 B/C 里这两条弧线在右手第 3 音开始,可能在资料 A 里也一样(这里有点模棱两可),但是贝多芬在其他地方没有这样的意图。

176. a. 3 资料 A 里这是一个符干向下的八分音符,在现代版本中也是如此。但是在资料 A 中却有些模棱两可。

178. s. 4-6 资料 A 有一些轻微的损坏,丢失了这 3 个音。这 3 个音从资 B/C 来。

182 第 1 个和弦结束了结构上的回旋曲,接下来的是 coda,所以这个和弦需要很强的重量,小心低音不要离键太快。

186-9 前面的 p 和随后的 $cresc.$ 暗示着第 186-9 小节除了 sf 都应该弹得轻。

192 资料 B/C 里 $cresc.$ 放在前一小节,意在和第 189 小节统一。这里的 $cresc.$ 似乎应该代表 $più cresc.$ 继续发展前面小节直到 ff 的力度。

降 A 大调大奏鸣曲, Op. 26

创作概况

这首作品的原始材料可在贝多芬的 Landsberg 手稿本 7 里找到,保存在柏林(见草稿本的复制品 Karl Lothar Mikulicz 版本, in *Ein Notierungsbuch von Beethoven*, 莱比锡, 1927; Hildesheim 再版, 1972)。草稿本上这首奏鸣曲写于 1800 年 1 月,这段时间贝多芬创作了《第二交响曲》的第一乐章和整部芭蕾舞剧《普罗米修斯的生民》,这部舞剧在 1801 年 3 月 28 日首演。这首奏鸣曲分散在草稿本的各处,可能是在完成《普罗米修斯的生民》后写在空白的地方。有些地方明显缺少连贯性,例如,在第 180 页上的谐谑曲应该早于在第 158 页的,因为第 180 页的音乐更原始;同样的理由,在第 159 页上方的音乐也早于第 21 页和第 54 页的。所以,很难理出这首奏鸣曲的创作过程,可能当时草草写在松垮的页面上使大量手稿遗失。

最早创作思想的概要似乎可在草稿本的第 56 页上,标题为“为 M. 一而作的奏鸣曲”和略微缩短的第一乐章主题。“M”可能是这部奏鸣曲的资助者,但也可能是“Monsieur”的缩写。这个主题草稿的后面有这样一段评语:“变化很多,接着是小步舞曲或其他性格的乐曲,比如降 A 小调进行曲,接着是这个,”这里的“这个”代表了 2/4 拍降 A 大调跑动的十六分音符主题,与本乐章是不同的。在反面页面上出现降 A 小调“Marcia”,主题已很像第三乐章最后的定稿。在这个时候,贝多芬似乎只考虑三个乐章,并没有谐谑曲,但这个带有 Trio 三声中部的乐章在第 158 页上有详细的手稿。第三乐章草稿的主要部分在第 135-6 页上,校订版在第 134 和 137 页上,下一首奏鸣曲 Op. 27 No. 1 的早期创作思路是在这首之后马上产生的。这个并置可能使贝多芬又想把三首奏鸣曲作为一组来写,但最后还是以 Op. 26 和 Op. 27 No. 1 和 No. 2 出版。尽管这样,这三首奏鸣曲是在 1801 年中期短时间里一口气写成的。贝多芬还是按照习惯,先让赞助者独用这三首奏鸣曲,所以这三首奏鸣曲直到 1802 年 3 月才出版。

在这之后不久,著名的维也纳音乐出版社阿塔里亚和他的合作者吉奥瓦尼·卡皮分裂,建立了他自己的公司,重新又用了旧公司的印版。独立后最新出版的就是贝多芬奏鸣曲 Opp. 26 和 27, Op. 26 是献给卡尔·利希诺夫斯基亲王(1761—1814),是贝多芬到维也纳后主要资助人之一。这首奏鸣曲很快就出名了,尤其是第三乐章《葬礼进行曲》,1815 年贝多芬把它改变成乐队曲作为佛莱特维奇·顿斯卡的戏剧里昂诺·普罗赫斯卡的背景音乐。此版本在 1827 年贝多芬自己的葬礼上演奏过。

评注

资料来源如下:

资料 A(抄本):签名手稿,以前在柏林,现在克拉科夫加吉罗斯卡(Jagiellońska 文库, Kraków, MS Grasnick 12. 17 页(见 1895 年波恩手稿摹真版)。贝多芬手写标题“gran Sonata da L v. Beethoven opera 26”(这个数字从 25 改过来的)

资料 B(第一版): *Grande sonate pour le clavecin ou forte-piano composée et dédiée à son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky par Louis van Beethoven Oeuvre 26. à Vienne chez Jean Cappi... , pp. 2-19*. 样本在大英图书馆, Hirsch IV. 263.

资料 C(第一版的另一样本):维也纳, Nationalbibliothek, Hoboken Collection, S. H. Beethoven 125 (见 1989 年杰弗里摹真本)虽然有一些没有出现在手稿摹真本上,实际上与资料 B 相同。

这是贝多芬奏鸣曲最早存留下来的手稿乐谱,在资料 A 中有三个特点特别值得注意的(前言中有所论述)。第一,大大增加的用在 *sf* 或 *f* 之后的渐弱记号(例 I. 4、117)或用在 *sf* 本身以示稍轻一点的重音记号(例 I. 20)。第二是他清楚的断奏标记(在资料 B/C 里也是如此)——主要是重复音(例 I. 9)。第三是他在钢琴奏鸣曲中第一次用踏板记号(I. 216-9),用术语标出“*senza sordino*”(在这里用现代踏板记号替代)。这个第一版直接或间接地以第一资料 A 作为基础,几乎没有包含贝多芬最后的修改。资料 B/C 里的一些不重要的错误不记入在下列清单中,偶然有一些额外的临时升降号(有部分在这里用上了)以及一些细小的纠正,都记入在下列清单中。更复杂的不一致情况在评注中有所解释。从资料 B/C 采纳的修正如下:

第一乐章 第 15 小节:资料 A 在右手第 3 音下有 *p*; 第 74-6 小节左手,第 83 小节左手,第 91 小节左手第 5-6 音:资料 A 遗漏了所有的断奏记号;第 110 小节左手中声部第 2 音,第 112 小节右手第 2 个音:资料 A 遗漏了还原记号;第 169 小节中音部第 1-3 音:资料 A 加了一条多余的弧线;第 184 小节左手第 1 音,第 188 小节右手第 5 音:资料 A 遗漏了还原记号;第 192 小节第 2 音:资料 A 遗漏了所有的弧线。

第二乐章 第 9 小节:资料 A 遗漏了低音谱号;第 11 小节:资料 A 遗漏了断奏记号;第 18 小节左手第 1-2 音:资料 A 遗漏了断奏记号;第 19 小节中音部第 1 音,第 25 小节中音部第 1 音,第 28 小节中音部第 2 音,第 32 小节中音部第 1 音,第 35-6 小节左手,第 38-40 小节

中音部第1音:资料A遗漏了临时升降记号;第56小节右手第3-4音:资料A遗漏了弧线;第88小节左手低音部:资料A遗漏了还原记号;第94-5小节左手次中声部:资料A里弧线早了一个音停止。

第三乐章 第8小节左手第1-3音;资料A遗漏了断奏记号;第13小节右手第5、7音,第22小节左手第2、4音;资料A遗漏了十六分音符的符尾;第34小节:资料A遗漏了右手最后4个音的断奏记号和左手第2个断奏记号;第35-6小节:资料A两只手都遗漏了 ff ;第38小节第一节尾、第38小节第二节尾:资料A在左手第3、5音遗漏了断奏记号;第40小节资料A在右手第1音最低的音上加了多余的点;第52小节次中音声部第1音(低音),第56小节左手低音第2音,第59小节右手第6音,第71小节中音部第4音,第72小节次中音部第1音:资料A遗漏了临时升降记号;第57小节左手第8音,第64小节左手第5音,第68小节左手第1音:资料A遗漏了断奏记号。

第四乐章 第32小节左手第2音:资料A遗漏了断奏记号;第35小节右手高声部第2音,第38小节次中音部第1音,第55小节右手第3音,第100小节右手第8音:资料A遗漏了还原记号;第148小节左手第1音,第150小节左手第1音,第152小节左手第1音:资料A遗漏了断奏记号;第150小节右手第1-2音,第152小节第1-2音:资料A里符杠连在一起了。

第一乐章 *Andante con Variazioni* (♩=76-80)

这是贝多芬第一次在钢琴奏鸣曲中的第一乐章不用奏鸣曲式。这是一个带小尾声(第205-19小节)的主题和五个变奏。很明显,它的先例是莫扎特的《A大调奏鸣曲》K331,但贝多芬的主题更温暖和丰满,中间也没有慢板变奏。的确,所有的变奏都没有速度变化,以八分音符为单位拍的节奏(84-88)对所有变奏都合适。任何速度的改变都应控制在最低限度并且无痕,但有的演奏者可能把某些变奏(第二和第四)比开始的主题弹得快一些(或慢一些)。车尔尼建议第二和第四变奏速度控制在92-100,其他变奏与开始主题的速度基本相同(他建议的是76-80)。

速度的变化使变奏曲的连续性产生了问题:为了保持音乐节奏上的凝聚力,在变奏曲之间不要有间断,或者每一段变奏曲结尾处都像歌曲一样有个小小的间隙?这是没有确定答案的。不过,在第二和第四变奏开始重新出现的拍号似乎暗示着新的开始,所以事先可有一个小小的间隙。奇怪的是,资料A在变奏三和变奏五开始处没有写拍号,这可能是疏忽,但值得注意的是资料A里在第二和第四变奏结尾处的双小节线通常是贝多芬用来表示非结束的段落结尾,而主题和其他变奏的结尾处与终曲都为同样的记号。所以他的意思可能倾向于

在第二和第四变奏后有少许间隙或者没间隙(车尔尼建议这两段弹得快一点)。本版本中也出现这两种不同的双小节线结尾。如果你很想在变奏曲之间停顿一下,一定要短,前后相衔,以防整个乐章被分散成六个不相关的小品。

主题 车尔尼强调用持续和谐的连奏来表达这个高贵性格主题的重要性。泛泛地连奏一定不能达到贝多芬在这里所要求的细腻的运音法(*articulation*),正是这些运音法记号使主题比枯燥无味的连奏更具性格,踏板的运用也应考虑到运音法的运用。资料A第1小节的断奏应该是点记号而不是楔形记号(像第9小节)

23, 25. rh 第23小节的装饰音中没有写下来的回音,应该不要弹回音,不需要和第25小节一样。在变奏一里有两小节(第57和59小节)也不相同。值得注意的是,在资料B/C里,第25小节也没有回音。这可能是贝多芬最后的决定,也去掉这里的回音。演奏者可以做个调整,两小节都弹回音,或者都不弹,或者只是第25小节不弹。

变奏一, 38, 40, 46等: sf 可能只是为旋律的,而不是为整个和弦(第38和46小节不在最高音上),因为在第51小节处旋律转到左手去了。但在第57—9小节的 sf 似乎是整个和弦的。资料B/C第54小节的 sf 被错误地放在左手第9音上,一些现代版本也是这样。

45. lh 注意保持左手中声部一个完整的四分音符。前两个 e^b 可用右手弹(低音谱号的4个十六分音符划分为两个一组,而高音谱号的4个十六分音符是连在一起,这样的划分本身暗示着低音谱号的前两个十六分音符用右手弹)。资料B/C在低音十六分音符上加了断奏记号,是没有必要的。

55. lh 原始资料中弧线是这样的形状,是防止在第55小节的低音部和第56小节的次中音部同音上形成弧线。

63. b. 1 资料B/C里(包括一些现代版本)多了一个 E^b 八分音符。资料A在这儿明显是抄错的。

66. t 注意新的复调声部,这在第48小节里没有,贝多芬在这里加了额外的弧线,把这部分带出来。

变奏二:这里两手轻轻地、平均地弹断奏。右手符尾组合的变化(资料B/C里都纠正过来)给演奏者一定的暗示,大多是贝多芬下意识这样写,所以偶尔会有不一致现象。很明显有设定的组合:每4小节一句的前一个弱拍总是两个和弦一组,这意味着要在这两个和弦之前的无论两个或4个和弦有轻微的间隙。中间段落和弦都成为两个一组,与开始时6个连在一起不同了,音乐充满激情,结尾也是一样。在每一组的第1个和弦上可给一个轻微的重音,可以使平淡重复的节奏显出个性和乐句方向。但是要小心保持安静的特性,不要把重音弹过分。

69. lh. 5-6 在资料 A 里看上去这里更像断奏点记号,所以应该演奏得不太短。这小节可能是贝多芬尚未决定到底用点记号还是用楔形记号以至于造成概念的模糊。

88 *cresc.* 基本与主题和变奏一相符,但这之后没有更多的表情记号。可能是贝多芬在这之后忘了写相关的 *p*,但似乎更可能是贝多芬从这些和弦构想的 *cresc.* 到达第 93 小节后要保持很强的音量,直到这个变奏结束。

92. lh. 5-7 资料 A 里的弧线原本在这里只是覆盖左手第 6-7 个音,但后来被往前延长了一个音。在资料 B/C 里也是同样延长至前一个音。

变奏三:资料 A 里在开始处去掉 *espressivo*. 取消这个词的意图看来是为了在这里避免浪漫主义的缠绵感。像变奏二一样,这段基本上也常常有两手交叉的技术,右手应该“用 *tenuto* 触键”。(CCz)

106-7. lh 在资料 B/C 里断奏记号一直维持到下两个小节。

110. rh. 1-2, t. 1-2 只有资料 B/C 里有弧线,可能是贝多芬后来加上去的。

116. lh. 1 贝多芬这里想用 *sf*, 这个记号在资料 A 里被删去了,在资料 B/C 里遗漏了。

118. lh. 1-2, 136. lh. 1-2 虽然在资料 B/C 里加上了楔形断奏记号,资料 A 省去楔形断奏记号却可能是有意的的误读。

119, 121. rh. 1 在一些版本中这里有个 *sf*, 不具权威性,是读错了资料 A。

124. rh. 4 在资料 A 中明显是把楔形断奏记号取消了。贝多芬不想重复前面的设计。

128-9. rh 资料 A 中这里是换页,在次高音和高音都没有同音连线,在早期被取消的版本另一页上的高音也没有同音连线。在第 129 小节右手第 1 个音有 *p* (早期和后来的版本都有),如果有同音连线, *p* 应该放在右手第 2 音上。这样,尽管和第 102-3 小节很相像,贝多芬在这里想要右手弹重复音,不要同音连线。

133. lh. 1 省去 *sf* 又可能是有意的(见第 116 小节)。

变奏四: 137-41. rh 在资料 B/C 里所有的断奏记号都省去了。这可能是贝多芬最后的想法,但更可能是出版者的错误。

163. lh. 1 资料 B/C 里加上了楔形断奏记号,可能是错的。

变奏五: 173. lh 从这里向前,在资料 A 中贝多芬省去了一些弧线,主要因为一些重复音和大跳音程不适合用弧线(资料 B/C 里有一些额外的弧线,比如第 173、178 小节)。很清楚,第 173 小节戏剧性的变化用弧线不合适。

182. rh, 185. rh 小心保持中声部有弧线的八分音符旋律。资料 B/C 和一些现代版本里省去了八分音符

符干,但在资料 A 里是很清楚的。

187. rh, 189. rh 在资料 A 里没有断奏记号,可能是贝多芬最后的决定。重音记号处需用强力弹奏但避免敲打。

205 车尔尼建议从这里到乐章结束一直用踏板。但这个建议看上去不太有意义,因为会失去跳音。还是把踏板保留到贝多芬指明的地方再用(第 216 小节)。

209-11. lh 资料 A 中省去了断奏记号,贝多芬可能想要比第 205-8 小节更柔和地触键,为了给第 212-15 小节做好准备。更可能是贝多芬在出版前最后的决定,也不排除是出版者自己的发挥。

216 在第 218 小节前的 *cresc.* 应该要做出来,但要小心,第 218 小节的低音要有足够的力度,使它不被前面的 C 音所覆盖。

第二乐章 Scherzo: Allegro molto (♩. = 88-104)

这个乐章包含了有趣的强拍和弱拍结合的节奏型,使音乐听上去不仅仅是单一的音型。总的来说,它是幽默轻松,具有鲜明对比的音乐。加强强弱对比,把断奏弹得短促可使这段音乐更加风趣,这比达到车尔尼建议的速度要有趣得多。第 45-66 小节的跑动句要弹得清楚,甚至在这里可采用比开始稍慢一点的速度。在三声中部,音符时值似乎给人需要慢一点的印象,但是应该保持速度。乐段最后没有双小节线意味着在进入 Scherzo 时不要放慢。

2 确保右手中音部安静,这样可以使高音部凸显出来。

17, 21. rh 弧线原先是在开始的两个音下面的,后来贝多芬在资料 A 里把它延长到下一小节的第 1 个音。类似的改变在资料 B/C 中都可以看见,这个改变是相当晚的。从贝多芬这个费心的改变可以看出这里运音法的重要性,它与第 1-5 小节只有两个音的弧线不同(虽然第二条在资料 B/C 里被印成三个音的弧线)。

45-52 这里没有任何新的力度记号,应该抵制企图放弃 *pp* 的不成熟的意图,最多只是在接近这段的结尾处才做一点渐强。 *cresc.* 到 *ff* 也只能在第 64 小节才开始做。

46. rh. 4, 54. lh. 4 资料 A 里遗漏了很多临时升降记号,但在资料 B/C 里是正确的(上面所提到的另一些资料有一些纠正)。如果贝多芬想在这个周围都是还原 D 的地方要降号的话(乐理上是可行的),他应该会很小心地写上这些临时升降记号的。

49. lh 这里弧线的长度在资料 A 和 B/C 里都模棱两可。之前的这个音乐动机上的弧线不太一致,也许贝多芬没有确定究竟两个音还是三个音用一条弧线。同样的情况发生在最后的断奏,出现在资料 B/C 上。

56. rh. 1 资料 A 遗漏了断奏记号,与第 48 小节左

手第1音相像,也许贝多芬并不想遗漏。

三声中部 尽管指法有点不适,但低音必须连奏。这样左手的动向就不只是右手的反射。最好不要依赖踏板来做连奏,它会使右手的二分音符变成附点二分音符。在三声中部的后半部分,贝多芬在次中音部(第76-84、第85-90小节)增加了弧线,低音部弧线在第85小节断开,在第86小节恢复;但看上去他在这里的意图是要给左手一个长的弧线。

84. a. 1 在资料 B/C 里这儿是附点二分音符——可能是贝多芬最后一分钟的修改,但更可能是出版者的错误。

第三乐章 Marcia funebre sulla morte d'un Eroe (♩ = 66-72)

代替速度标记,贝多芬这里用了加长的命名“Funeral March on the Death of a Hero”(“为一位英雄的葬礼”)来明确地把一首奏鸣曲与非音乐因素相关联,这在贝多芬作品中是极少数标题乐曲之一(《月光奏鸣曲》不具权威性)。因为它是一首葬礼进行曲,节奏需要非常清楚并且很慢。在这里车尔尼的建议是完全可被接受的,它是特殊场合宏大的、庄重的进行曲,小心不要让速度逐渐快起来。要特别注意附点节奏不能陷入三连音节奏。第一段的踏板不要那么明显,这样可使第31小节更有意义和更惊人。在第31-8小节要注意放踏板记号,这样可使断奏更具对比性。

2. rh. etc 贝多芬有意把右手低音的断奏点省去,不然会影响左手的上行节奏型。

23. lh. 1 左手的颤音是和弦低音,它比上面的音都重要,所以要从本音开始弹。它可以在结束时值前一点点的地方停止,或者直奔下两个十六分音符。

31-6 资料 A 里 *cresc.* 不是那么一致的,但是它们暗示 *cresc.* 应该在每一小节开始时就做。放踏板的记号是与第一个 *ff* 和弦一起放,所以保持踏板包括十六分音符休止符,但又不要再多了。

33, 37 在资料 A 里四个 *sf* 和弦两个都是断奏,在资料 B/C 里所有八个断奏记号都遗漏了。但因为所有其他的断奏记号在这两小节都是正确的,可能是贝多芬在最后阶段决定去掉这些断奏。故演奏者应充分保持这四个和弦的时值。

36 这里的颤音和资料 A 不同:右手 12 个音,左手 10 个音。这可能是错误,也许是贝多芬想要放弃的(在资料 B/C 里就像通常的那样,两个手都只有 8 个音),快一点击弦会使颤音更有效果,但在 1801 年时是很少见的。

38-68 很奇怪的是贝多芬在这里没有像前面乐章那样用 *da capo* 来反复,而是完全地重抄一遍。原因是:虽然音符与第 1-30 小节完全一样,但是他写了一些不同

的表情记号:第 44 小节的 *p* 这次在第 4 音上代替了第 1 音,第 47 小节 *cresc.* 出现晚了一拍,为了带到 *sf* 去(虽然在资料 A 里不太清楚)而不是 *f*;第 59 小节开始是 *p* 而不是 *fp*;第 63 小节 *cresc.* 比第 28 小节开始得早得多。这种细小的变化在古典时期贝多芬作品的呈示部和再现部中时常出现,也许他想用细小变化来创造一个自由自在的再现部。本版本中的另外两个与第 1-30 小节的显著不同点可能会被疏忽:第 56 小节低音部第 5 音是四分音符代替了附点节奏;第 60 小节低音第 1 个音少了断奏记号。在贝多芬这首乐队改编谱(前面提到过)却很少有不同的变化,它与钢琴谱不同,乐队谱用 *da capo* 而不重抄一遍相同的乐段。

52. lh. 1-5 资料 B/C 里是断奏,可能是编者为了与第 64 小节一致做了错误的改动。

70. t. 4 资料 A 里有第二个附点,资料 B/C 里也保留了两个附点,跟着的是三十二分音符,第 70 小节右手第 5 音也是三十二分音符(虽然在前面的和弦没有第二个附点),这可能是贝多芬想把这个节奏型搞成双附点,但更可能第 70 小节次中音部第 4 音多的一个附点是笔误。

第四乐章 Allegro (♩ = 120-152)

车尔尼说:“这个乐章始终跑动的风格就像 J. B. 克拉姆,他 1799 年在维也纳逗留期间激发了贝多芬写这个曲子。”是否真的是克拉姆激发了贝多芬写这首奏鸣曲似乎还无法考证,尽管这个乐章具有贝多芬的特点,但是它的确具有克拉姆的风格。注意这只是 Allegro,不是 molto Allegro, presto 或是 prestissimo。所以车尔尼标的最快的速度似乎不合适。但是贝多芬的 Allegro 是非常快的,因此比 ♩ = 120 更慢是不明智的。在这样的速度中是很难区分有弧线和没弧线的乐句;贝多芬的弧线划分很有计划,所有弧线的乐句要弹得流畅。车尔尼正确地警觉到这里不必要太辉煌,基本上很长一段篇幅标的是 *p*。

6. lh. 1-2 车尔尼指出,每次出现这两个音的音型都要强调,他又说:“在贝多芬作品中我们发现他经常用简单的或是不重要的音符作为他的作品结构的基础,演奏时要像他自己做的那样,将这些音符带出来,使作品有个整体感。”trochaic 节奏(强—弱)在中间段变成了抑扬节奏(第 83-4 小节),同时要注意连接部分。

19-20. lh 贝多芬似乎没有确定究竟在小节线内是否要延长弧线。他在第 5-6、71-2 和 105-6 小节这样做了,但是在第 19-20、57-8 或 119-20 小节却没有。这样的不一致被保留在本版本中,这种随意的不一致在他的奏鸣曲中很普遍。同样的情况发生在第 109-111 小节右手(见第 9-10、61-2 小节)。

28. lh. 3 这句还是 *f*,贝多芬在资料 A 中去掉了 *p*。

42 资料 A 中 *sf* 写在左右手五线的中间,应该是用于两个手的(虽然在资料 B/C 中 *sf* 只是靠近右手)。在第 44 和 46 小节贝多芬更明确地为两个手都写上了 *sf*。

46. rh. 2, 152. rh. 2 资料 A 这两个地方贝多芬都加添了 *sf* 和 *ff*, 有互相取代之意,在资料 B/C 里只有一个 *sf*, 最好在第 42-6、第 148-52 小节处加大紧张度,因为这里的 *sf* 也是 *ff*。

64. rh. 1 资料 B/C 里有断奏记号(但第 12 小节没有)。

140. rh, 142. rh, 144. lh 资料 B/C 里遗漏了断奏记号,可能是疏忽。

145. lh. 4, 146. lh. 4 资料 B/C 里有断奏记号。

156-7. b, 158-9. b, 162-3. b, 164-5. b 低音同音连线在资料 A 里被省去了。所以贝多芬似乎想要第 157、159、163 和 165 小节低音重复,但这更可能是疏忽。

(杨韵琳 译)

降 E 大调奏鸣曲, Op. 27 No. 1

创作概况

18 世纪晚期的幻想曲,通常是几个带有情绪鲜明对比的乐段组成的单乐章。它没有固定的曲式,但是在一个或多个乐段中的音乐素材会在之后的音乐中再现。莫扎特、海顿、C. P. E. 巴赫和其他作曲家都有这样的作品。贝多芬在 1809 年写过一个简单的幻想曲 Op. 77, 以及一首声乐曲,一首钢琴与乐队。1793 年间他也试图写一首名为《D 大调幻想式的奏鸣曲》,在 Kafka 草稿本有大量这首曲子的内容,但即使他完成了,这首曲子也丢失了。Op. 27 No. 1 明显是个具有混合特性的作品,它以原本的结构合并了奏鸣曲(像四个乐章的奏鸣曲那样有四个部分)和幻想曲的特点(乐段的连接和音乐情绪转换后的主题再现)。它的确比它的同伴(Op. 27 No. 2《月光奏鸣曲》)更像幻想曲,贝多芬也称这首为幻想曲式的奏鸣曲。

这首奏鸣曲创作于 1801 年,可能在 5 月和 6 月间。像他之前的奏鸣曲一样,这首也在他的手稿本里 Landsberg 7(复制品 Karl Lothar Mikulicz in Ein Notierungsbuch von Beethoven, 莱比锡, 1927 年; Hildesheim 1972 年再版)。这首曲子在这两个手稿中都是奇怪地断断续续不连贯的。这首奏鸣曲的大部分手稿后来贝多芬一定重新写过,但被遗失了。有一些主题源自芭蕾舞剧《Die Geschöpfe des Prometheus》,这部芭蕾舞剧是在这两首奏鸣曲之后不久写的,而且也写在这个草稿本里,与奏鸣曲有相像之处。这首奏鸣曲 Allegro molto 的中间段和小品 Op. 33 No. 7 密切相关,就像这首作品的先声。在这首作品完成之后六个月,由卡皮(Giovanni Cappi 在 1802 年 3 月出版。这是献给 Josephine von Liechtenstein 公主的(née 伯爵夫人 Fürstenberg, 1776-1848),在 1792 年她嫁给了 Johann von Liechtenstein 王子。不确定她和贝多芬的关系。

评注

手稿:丢失

第一版: Sonata quasi una fantasia per il clavicembalo o pianoforte composta, e dedicata a sua Altezza la Signora Principessa Giovanni Liechtenstein nata Langravio Fürstenberg da Luigi van Beethoven. Opera 27. No. 1, pp. 1-13.

现在这个版本用了两个资料,尽管它们的谱面相同。

资料 A:(抄本)维也纳, Nationalbibliothek, Hoboken Collection, S. H. Beethoven 130(见 1989 年杰弗里摹真本)。没有出版社名。

资料 B: 伦敦,大英图书馆 c. 345. m

资料 B 比资料 A 晚些,至少是第四乐章(就像前两首),出版社是维也纳 Giovanni Cappi. 出版号是 878(在资料 A 里是遗漏的),表明这首奏鸣曲和 Op. 26(出版号 880)都是在 Op. 27 No. 2(出版号 879)之前创作的。雕版师表明他自己是 Joh(ann) Schäfer, 与 Op. 26 和 27 No. 2 没有表明姓名的雕版师不同,看得出他是一位非常细心,很少有错误的雕版师,在第一版中有一些错可能是遗失的贝多芬手稿的问题。

第一乐章 Andante (♩ = 66-72)-Allegro (♩ = 104-116)

Tempo I

这是一个不同凡响的乐章。它有回旋曲的特征(ABACA),但与一般的回旋曲不同的是它又是变奏曲式。开始 8 小节是 B 段(第 8b-20 小节),不同一般的是,它们很相像,包括重复音(调?)主题,4 小节乐句结构,和声终止式都维持不变,然后 A 乐段再现时(第 20-36 小节)以重复音形式出现。C 乐段(第 36-62 小节)出现了完全不同的调性和速度,但是乐句结构及有些和声进程保留了 A 乐段的特征。最后 A 乐段再现时用了变化的重复音,跟着是短小的 coda。演奏者需要了解基本结构,这样才能适当地处理乐段,而不仅仅是演奏每次都结束在主调上的 4 小节乐句。

这个乐章的 Andante 经常被弹得太慢,车尔尼的速度建议看上去是正确的。记住这是一小节两拍的节奏,开始时的 3 小节,应把各小节中的第 2 拍弹得比第 1 拍轻。

3-4. lh 第 4 小节的十六分音符不需要连奏。第 3 小节的状况不太清楚:资料中没有弧线,任何相关的小节(见第 23、65、69 小节)都没有,除了第 27 小节。可能因为贝多芬觉得在第 1-2 小节已标了运音法,就没必要每小节都标上了。所以上不同的弧线标法都不是贝多芬的意图。

6. lh. 2 *sf* 在资料里是 *rf* 可能是个错误。

7. rh. 3 资料里 *sf* 是在中音部第 4 音。这可能是根据类似地方(见第 31、35、73、77 小节)所做的错误的调整。

9 丰厚的和弦伴奏织体需要弹得轻巧,不能淹没旋律线。继续像第 1-3 小节那样把高声部弹成两个音一组。

10. rh. 5 手小的演奏者需把这个和弦伸张到右手第 7 音,用踏板把它们连起来。手大的演奏者可不一定用贝多芬标出的指法,可选择用 2 指弹 E^b(接着用 1、2 或 4 指弹右手第 7 音),还是要用踏板来做连奏。

17-18 右手的弧线暗示着弱拍的重音,但在第3个颤音上没有弧线,因为紧接着是 sf ,这可能会压倒前面任何一个轻微的重音。左手没有弧线,所以应该轻轻地断奏——可能比第13-4小节乐句中的 portato 更多一些。

36 在第一版中, Allegro 写在 Andante 同一条线上,这暗示不需要大的停顿。更可能的是,贝多芬想让第37小节第1拍与 Andante 速度相同。车尔尼为 Allegro 标的速度很具野心,音乐听上去还是很快,尽管速度标的是80。但是新的速度和调性的展开就像太阳光芒四射(也许很奇怪,这个奏鸣曲没有与“月光奏鸣曲”相对称的名字“阳光奏鸣曲”)。

38-40 这里不只有右手有断奏记号,左手也应该有。 f 可能应该从右手第5音开始,但资料上不是这样。像谱上标出来的那样维持 p 一直到第39小节,做 f 效果会很好。

76 可能因为空间的原因, $cresc.$ 被放在低音五线下面。尽管如此,最好也是主要左手做 $cresc.$, 因为旋律在左手,右手相对保持安静直到第77小节中间部分。

78. b 资料里弧线继续到 78. b. 4, 但是贝多芬通常不会给重复音弧线。

79-85 这里不要用踏板,这样贝多芬在第86小节的踏板效果就会让人耳目一新。

第二乐章 Allegro molto e vivace(♩. =112-138)

这是本奏鸣曲中带三声中部的三步舞曲乐章,应该紧接第一乐章 Andante, 中间没有停顿,最多一到两秒钟是容许的。这个乐章快速并充满精神,当然要在很好的控制范围内。乐章中很多地方都标着 p , 很容易弹得太响和太快。整个乐章双数小节应比单数小节强一些。开始时不要太快,第89-139小节的切分节奏要清晰。以第132-5小节能弹清楚又有效果来决定用多快的速度演奏这个乐章。

1 应该仔细阅读这小节和随后几个小节的弧线。它们暗示了在小节的第1音有轻微的重音,最后一个音短一点和轻一点。踏板少用或者不用,还应该仔细阅读运音法标记。

41. b. 3 这是典型的贝多芬标记,不在弱拍上标断奏记号,为的是让弱拍比下一个强拍上的断奏少一点(虽然在第56小节弱拍上有一个断奏记号)。

50. rh 颤音的上方音 a^{2b} 和低音 A^{\sharp} 是尖锐的冲突,所以最好从本音开始弹颤音,这已经很刺激了。不用弹回音。

72a-73a. lh 资料中去掉同音连线可能是故意的。但是演奏者可以把中声部加上弧线来和右手声部相吻合。

140 停顿的长度必须要仔细地判断,使接下来的 Adagio 不至于太过突然,甚至停顿5到6小节之长都不

会觉得太长。

第三乐章 Adagio con espressione(♩ =66-72)

乐章开始前不要有停顿(或者只是最短的间隙),但是情绪和触键要马上有鲜明的转换。这里需要宏大而宽广的声音,用力弹右手第1个和弦,防止它与随后的音乐割裂。可用 rubato 来演奏,因为要求 con espressione, 在这里也需要暗淡的色彩,右手旋律用歌唱性触键带出。整个效果应该像车尔尼说的那样:“安静,热烈和柔情的。”

2, 4 贝多芬在每小节里写了两次 $cresc.$, 意即左手应该做足渐强。

4. rh 在资料里第二条弧线在和弦之上,就在重复音 E^b 上面。贝多芬一般不这样记谱,把弧线当作同音连线时,他才这样写。据推测最先的手抄者是因为五线之间有限的空间,所以把弧线搬到上面去了(在第285小节显示右手是正确的,但左手的弧线在重复音之上了)。雕版师还把右手高声部第4音到右手高声部第5-7音的八分音符连接起来(在第20小节也这样,但第285小节没连接起来)。

6. s. 5 这里可以处理成4个音的颤音,但是6个音颤音(不加最后的回音)可能更合适,这样不会使声音有不安的争夺感。

12 资料显示弧线一直到小节的最后。

13-16. rh 不应像左手一样断奏,但也不需要做完全的 legato。听左手和弦的进行,和右手相映。

25. rh 因为没有为下方音写颤音的符号,贝多芬只能把每个音写出来。但是这里需要准确的颤音,六十四分音符不是异常地快,如果以八分音符来数拍子,练习时把每组八分音符的第1音加上一个重音,你会获得准确的速度;当你自如地掌握了节奏,便可不再加重音地弹奏。

26. rh 颤音应该和前一小节的音符一样快,但是弹十六分音符跑动句时要控制速度。在原始资料里,全部以大的音符印刷,但贝多芬想要用不规则节拍的华彩性效果,如果在这里把十六分音符弹得中规中矩就会显得太慢而令人厌倦,这里速度快一点是容许的,并须加上节奏上的自由处理。

第四乐章 Allegro vivace(♩ =132-138)

在结尾部分调号的转变意味着贝多芬把第四乐章看作是第三乐章的继续。在 Allegro 快结束时运用的 Tempo I 也传达了这是一个整体的信息,就像 Op. 110 的末乐章。所以在本版本里,小节数从第三乐章继续至第四乐章(用其他评注时请留意)。演奏者在这个地方应该用比前两个乐章结尾处更多的进行感来继续到第四乐章(资料在前两个乐章结尾处都是很粗的双小节线),尽

管音乐情绪有鲜明的对比。这个乐章应该是“非常活跃、明亮、节奏准确的”。车尔尼这样说。车尔尼最早的速度标数是 160, 这个速度太快, 包括他另三个速度 (132-138), 不能作为给演奏者的建议 (虽然它可能适用于最后的 Presto)。即使他建议的最慢的速度对某些演奏者来说还是太快。托维说过: “如果用危险的快速演奏这个乐章将会失去所有的音乐精神, 反而没有紧张感了。”

27-30. lh 前两小节不是连奏, 应该与后两小节不同。第 30 小节的弧线就在谱上标的地方结束, 但是在相似的地方 (第 111 和 196 小节) 弧线结束早一些。这种差异可能出于典型雕版的随意性和最原先的印刷者的粗心大意所致, 不必学究式地照搬。建议想要弹得更规格化的演奏者每次双手练连奏直到第 5 音。

28. rh 如果可能, 弹 6 个音的颤音, 从 B^b 开始 (根据理论家的理论, 既然这个音没有从前一个音用连线连过来, 就应该弹, 并且是断奏)。有一些演奏家可能觉得不应该弹, 强迫要求省去这第 1 音, 或者省去最后两个谱上写着的音, 搞了一个回音来替代颤音。另一个可能性是弹 6 个音: B^b-A^b-B^b-G-A^b。第 32 小节即使两个回音省去了, 颤音也应该与此相同 (还有第 113 和 194 小节)。

34 sf 应用于所有三个声部, 至少是为上面两个声部, 因为在第 200 小节处出现了两个 *sf*。从其他资料来看, 在第 35-48 小节的 *sf* 可以为双手也可只为右手的。当第 209-14 小节声部转变, *sf* 清楚地是为左手时, 第 35-48 小节和相似段落的 *sf* 只为右手, 本版本根据这个放置 *sf*。当织体是和声性时, 比如第 51-61 小节, *sf* 为双手的。

57-61 右手的弧线为两个声部的 (资料里在开始的两个和弦上显示了两条弧线)。左手既有同音连线又有弧线, 这两种连线都是按照它们不同的功能印刷的 (在资料里不是始终统一)。

61. 4 左手在右手之上, 在琴键最里面弹。第 77-8 小节当左手需要在右手下面弹时会有问题, 这可以在 g¹ (或 e¹) 之前弹; 托维建议用右手弹第 77 小节的 g¹ 来减少这里转换的困难。

74. lh. 1 资料里有断奏记号, 证明加上去的连线是错的。

108. lh 因为右手的 G 音, 必须弹短的八分音符, 但是可以按住弹左手第 3 音, 左手就与第 27 小节不同了。贝多芬为避免 F-G 的冲撞, 改成了两个 G 音, 暗示了中声部和低声部的同时进行, 创造了最优美的变化, 在很多现代版本中都没有被印出来。

115 两个 *sf* 在资料里都是 *fz*——这个标号贝多芬从来没有用过。

128-9 两个 *sf* 在资料里偶然被省去了。从另一方面说, 贝多芬也许有意想要显示这句与前面不同来强调

转调, 同时也避免抢先在接下来的 *f* 之前弹得太响。

135. lh. 2 这里需要音色变化来突出贝多芬缜密的声部写作, 左手中高音部替代了男低音部。

136-7. rh 断奏记号可能是有意省去的。

165-93 右手需要比 *p* 弹得更轻, 这样可以让左手的主题在整个很轻的力度下突显出来。第 178 小节处右手在上面不引人注目, 左手 *pp* 需要弹得很轻。第 86 小节 *pp* 要弹得很轻, *cresc.* 一直到第 189 小节第 2 音才开始做。第 193 小节又落到 *p*, 颤音就像通常那样从上方音开始, 可能结尾处可加回音。

206 资料里是 *rf*, 不是 *sf*。

211-12. rh 连奏弧线可能应该继续, 就像之前的小节 (同样的情况在第 215-16 小节)。

217-29 资料显示出与之相似的第 51-63 小节有细小的不同, 可能是贝多芬在写后面部分音乐时没有检查前面所致。还有一些细小的印刷错误。一些记谱上的不一致保留在本版本上, 也许可提供贝多芬在写这些乐句时内在的想法; 但是第 218 小节右手第 4 音和第 220 小节右手第 4 音不具权威性, 有一些很随意的在第 223-9 小节为其他声部的和弦弧线被删除了 (所有这些和弦声部应该用弧线或者同音连线)。

268. rh 这里运音法 (articulation) 从每小节 4 个基本平均的跳音变成每次第 1 个音重音, (*sf* 可能只是为右手的) 后 3 个音比较轻巧, 少一些断奏触键。

287. rh. 4 就像第 6 小节一样, 这里也没有断奏记号, 但是这里的确有像断奏记号似的污点, 可能与相似的第 288 小节右手第 1 音吻合。资料也把 *cresc.* 写在右手五线之上, 把颤音写在第 287 小节右手第 5 音右手次高音部之下。

288. rh. 12-289. rh. 1 这里省去同音连线, 可能是偶然的 (见第 23-4 小节)。

289. rh. 6-21 这个下方音颤音比第 25 小节快一倍, 严格照拍子弹可能太快。如果有为下方音颤音的记谱法, 贝多芬一定会用的。贝多芬只能把颤音每个音都记下来。所以保持节拍 (也许稍撑大一些) 比准确地数有多少音更重要, 也许可以省掉几个。

291 不像第 6 小节, 左手在右手开始华彩段时放掉。所有的音符又是用大音符记谱的。

292 最后的 Presto 应该比 Allegro vivace 更快, 但不要太快而导致第 304 小节的十六分音符会慢下来。

294. rh 资料上弧线一直到第 295 小节右手第 1 音。

306-9. lh 断奏记号明显应该继续。建议从第 300 小节到整个乐段一直继续 *cresc.*, 直到最后的第 310 小节的 *ff*。

升 C 小调奏鸣曲, Op. 27 No. 2

(月光)

创作概况

著名的“月光奏鸣曲”标题,最初来自劳特维·莱尔斯塔(Ludwig Rellstab)的小说 *Theodor*, 小说中的人物曾将这首奏鸣曲的第一乐章描述为“月光照在湖面上的感觉”。在 1850 年代,这个俗称由威尔姆·冯·莱斯(Wilhelm von Lenz)传开,虽然他关于莱尔斯塔来源的叙述并不准确,(见 Michael Ladenburger and Friederike Grigat, *Beethovens "Mondschein-Sonata"*, Bonn, 2003, pp. 22-3)。车尔尼也提到这个乐章是描述“夜景”。但是没有任何特殊的证据表明在贝多芬头脑里这个乐章与夜晚有关系。有意思的是,莱尔斯塔和车尔尼对这个乐章的评论一直到约翰·菲尔德(John Field)的用琶音伴奏优美旋律的夜曲体裁(这个风格之后被肖邦运用)的创作并广泛开发之后才普及开来。贝多芬自己的命名更能揭示他的音乐:“Sonata quasi una fantasia”——幻想奏鸣曲。就像它的同伴 Op. 27 No. 1,更自由结构的独特的奏鸣曲,比起其他规范的奏鸣曲,乐章之间带有强烈的进行感,有种远东结构风格,整首奏鸣曲的重心放在末乐章。

几乎只在索尔(Sauer)草稿本中才有这首奏鸣曲的手稿,依格纳兹·索尔从贝多芬遗产中买了这首作品,并把它又分割。很多页面都遗失了,包括前两个乐章的手稿在内。但已知有五页是有的,包括末乐章。这首奏鸣曲创作于 1801 年,在这个时期他曾写过两封长信告诉朋友关于他逐渐失去听力的感受。但是假设这个曲子是他在这时候表达的个人内心绝望的感受是错误的,这首奏鸣曲没有与标题有关的内容。那一年的 11 月有一个情况肯定使他很高兴,他写道:“一位可爱的女孩爱我,我也爱她。”(Brandenburg ed., *Briefwechsel*, No. 70)这个女孩显然是跟贝多芬学钢琴的吉利伊塔·格西亚蒂 Giulietta Guicciardi(1784-1856)伯爵夫人,这首奏鸣曲就是献给她的。根据格西亚蒂自己的叙述,这首奏鸣曲原本不是特地献给她的。贝多芬原先打算献给她另一首(《G 大调回旋曲》Op. 51 No. 2),但他在紧急情况下需要献给林克诺斯基伯爵夫人就撤走了这首曲子,然后给了格西亚蒂《月光奏鸣曲》。1803 年格西亚蒂跟温佐·加伦伯格伯爵(Count Wenzel Galenberg)结婚移居到意大利去了。

就像前两首奏鸣曲一样,这首奏鸣曲也是由吉奥瓦尼·卡皮(Giovanni Cappi)出版,他声称于 1802 年 3 月出版。这首奏鸣曲很快就出名了,第一乐章成了贝多芬最著名的作品之一。

评注

资料来源如下:

资料 A(抄本)手稿,波恩,Beethoven-Archiv, BH60.16 存留下来的对折页(见手稿摹真版,维也纳,1921 年;新手稿摹真版,波恩,2004 年)。第 1 页和最后一页的手稿遗失了。第 1 页上有标题和第一乐章的第 1-13 小节,还有最后一页的最后 3 小节。

资料 B(第一版): *Sonata quasi una fantasia per il clavicembalo o piano-forte composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Gio. Cappi ...*, pp. 2-15. 样本在维也纳, Nationalbibliothek, Hoboken Collection, S. H. Beethoven 134(见 1989 年杰弗里摹真本)。

资料 C(另一个第一版的样本):伦敦,大英图书馆, c. 345. 1,与资料 B 有细小不同,谱面基本相同。

本版本基本依据资料 A。第一版是从资料 A 和遗失的手稿中得出,贝多芬在这个版本上做过细小的改正。编辑者或雕版师做了其他的修正。一些与资料 B/C 里细小的不同没有在下面列出来,在下面列出来的有一些偶然额外的升降记号(有些已被本版本采用)和一些修正,在这里都包括进去了。更复杂的不一致将在每个乐章的评注中讨论。根据资料 B/C 做的修正有:

第一乐章 第 21 小节次中音部第 3 个音:资料 A 遗漏了还原记号;第 53-4 小节右手:资料 A 的弧线在第 53 小节之后停止(在换行的地方)。

第二乐章 第 19 小节右手高声部第 1 个音:资料 A 遗漏了降号;第 32 小节右手第 1 个音:资料 A 遗漏了断奏记号;第 33 小节左手低音部第 2 个音:资料 A 遗漏了还原记号;第 41-2 小节次中音部,第 49-50 小节次中音部,第 50-1 小节次中音部,第 55-6 小节次中音部,第 57-8 小节次中音部:资料 A 遗漏了同音连线;第 60 小节左手第 2 个音:资料 A 遗漏了休止符号。

第三乐章 第 7、16、18 小节:资料 A 在右手第 13-14 音(第 15 小节左手第 1-8 个音)遗漏了断奏记号;第 18 小节左手第 7 个音:资料 A 遗漏了升号;第 23-4 小节右手第 4-6 音:资料 A 遗漏了断奏记号;第 55 小节左手第 5 个音:资料 A 遗漏了谱号;第 65a 左手第 5-8 个音,65b 左手第 1-8 个音:资料 A 遗漏了断奏记号;第 78 小节右手第 2 个音,第 78 小节左手第 3 个音,第 79 小节左手第 2 个音,第 80 小节右手第 2 个音,第 80 小节左手第 5 个音,第 81 小节左手第 5 个音:资料 A 遗漏了还原记号;第 95 小节右手第 1 个音:资料 A 遗漏了升号;第 97 小节右手第 1-2 音:资料 A 有多余的弧线(另外在所有的资