

贝多芬
钢琴奏鸣曲全集 (35首)

卷 3

BEETHOVEN

The 35 Piano Sonatas

Volume 3

评注

COMMENTARIES

翻译 秦展闻

巴里·库珀 编订

Edited by BARRY COOPER

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, c¹-b¹, c²-b², c³-b³, c⁴-b⁴; c¹ 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)

| | |
|---|----------|
| F 小调奏鸣曲/Op. 57, F minor | 1 (71) |
| 升 F 大调奏鸣曲/Op. 78, F sharp major | 7 (77) |
| G 大调奏鸣曲/Op. 79, G major | 11 (81) |
| 降 E 大调奏鸣曲/Op. 81a, E flat major | 15 (85) |
| E 小调奏鸣曲/Op. 90, E minor | 20 (90) |
| A 大调奏鸣曲/Op. 101, A major | 25 (95) |
| 降 B 大调大奏鸣曲/Op. 106, B flat major | 33 (102) |
| E 大调奏鸣曲/Op. 109, E major | 45 (114) |
| 降 A 大调奏鸣曲/Op. 110, A flat major | 52 (122) |
| C 小调奏鸣曲/Op. 111, C minor | 61 (131) |

F小调奏鸣曲, Op. 57 (热情)

创作概况

据车尔尼说,这首奏鸣曲自1838年得到“热情”这一名称起,就一直被认为是贝多芬《楔槌键琴奏鸣曲》(“Hammerklavier”Op. 106)之前最出色的作品。车尔尼认为“热情”二字过于夸张(Czerny 1970, p. 10),但与“月光”这样的名字相比还是充分体现了整首作品的性格。这首奏鸣曲是三首系列作品中的最后一首,与另外两首(Op. 53和Op. 54)对比强烈。它的首次提及可追溯到1804年8月26日的一封信。信中贝多芬向布赖特科普夫与黑特尔出版社(Breitkopf & Härtel)提议出版三首钢琴奏鸣曲(Op. 53、Op. 54及另外一首),并补充说:“若您希望其中一首有伴奏,我也同意改编。”(Brandenburg cd., *Briefwechsel*, No. 188)由于无法想象贝多芬一旦开始创作《热情奏鸣曲》后还会考虑添加小提琴伴奏声部,因此当时他其实只是有创作一首奏鸣曲这样的想法而已。在回复中,出版商对他的提议表示欢迎,但对于添加伴奏未作任何评议。所以大约9月初在收到回信后,贝多芬就开始为钢琴独奏创作奏鸣曲。

这首奏鸣曲的绝大部分草稿已遗失,不过仍有部分(主要是第一乐章)幸存于柏林的门德尔松第十五草稿本(sketchbook Mendelssohn 15)第182-203页。玛莎·弗洛里希(Martha Frohlich)1991年在牛津出版的《贝多芬热情奏鸣曲》(*Beethoven's 'Appassionata' Sonata*)一书中抄写了这些幸存稿并加以探讨。根据草稿本中的位置,这首奏鸣曲可能于1805年早些时候创作。然而这一时间点存在误导性,因为贝多芬创作歌剧《莱奥诺拉》(*Leonore*)时在草稿本中留有大量空白,这些空白处后来才无序地写满了他的作品,如本首奏鸣曲。贝多芬大约于1804年底完成这部作品,因为他在1805年1月16日给布赖特科普夫与黑特尔出版社的信中提到,如果有优秀的抄谱员,乐谱的誊清稿可能已同时寄到出版社了。关于创作日期的另一条线索来自费迪南德·里斯(Ferdinand Ries)。据他说,末乐章的主题是贝多芬在同他一起去杜柏林(Döbling, 维也纳19区)附近散步时想到的,当时贝多芬就住在那里。贝多芬习惯夏天住在维也纳郊区,而9月或10月回到市中心。1804年8月至10月他的住所即在杜柏林,不过似乎他之后多年都未回过那儿,因此他应是1804年9月或10月开始创作末乐章的。由于幸存的草稿中末乐章主题的痕迹不多,所以这首作品的大部分很可能在9月份散步时构思末乐章之前完成。然而关于这首奏鸣曲创作时间的考据并非完

全无可击,也可能有其他解释。

也许更有趣的是里斯对于贝多芬构思末乐章主题的描述。散步时贝多芬不断地哼着难懂的旋律片段。回到杜柏林后,“他跑向钢琴,帽子都没脱。我在角落坐下,他很快就完全把我忘了。接着他至少一小时都沉浸在这首奏鸣曲末乐章暴风雨般的优美旋律中。最后他起身,看到我还在显得非常惊讶,说:‘今天我无法给你上课,我还须创作。’”(Thayer's *Life of Beethoven*, cd. Elliot Forbes, Princeton, 1967, p. 356)贝多芬创作这一乐章的强烈激情反映在乐曲紧张的情绪和性格中,演奏者应努力像贝多芬那样,用键盘表现暴风雨呼啸般的景象。

由于1805年上半年贝多芬曾与布赖特科普夫与黑特尔出版社有过争执(在《华尔斯坦奏鸣曲》Op. 53的评注中已作解释),所以该出版社从未收到《热情奏鸣曲》的乐谱。而贝多芬直至1806年都在对这首曲子作细微的修改,因为目前该曲的手稿按纸质判断可能源自那一年(见Frohlich, *Beethoven's 'Appassionata' Sonata*, p. 129)。不过之前可能还有一份草稿(现已遗失),因为幸存的乐谱可能于那年夏天当他延长在西里西亚(Silesia)的游览时完成,其中包含了少量出人意料的实质性改动。1806年10月回维也纳的途中,贝多芬遭遇的强暴雨致使乐谱轻微受损,所以当他拿乐谱给他的好朋友钢琴家玛丽·碧格(Marie Bigot)看时,谱子还是湿的(根据玛丽的丈夫多年后的记述)。“她一眼就被惊人的开头所吸引,于是便坐到钢琴前开始弹奏。贝多芬并未料到这点,且他惊奇地发现尽管谱中有大量他擦除和改动的痕迹,但碧格夫人弹起来却毫不犹豫。这可是他交给出版商印刷的原始手稿。”(Thayer's *Life of Beethoven*, p. 407)这首作品的出版商可能是已出版这一组另外两首奏鸣曲的维也纳美术工业社(Bureau des arts et d'industrie)。那年冬天他们如期印刷了《热情奏鸣曲》并于1807年2月21日正式宣布出版。他们以《第五十四首奏鸣曲》为标题,其中的“五十四”仅表示他们出版的该作曲家奏鸣曲的总数,这在Op. 54的评注中已作解释(Op. 54按《第五十一首奏鸣曲》出版)。同时,手稿应玛丽·碧格的请求赠予了她,并在她全家迁往巴黎时一同带走。这份手稿至今仍在巴黎,1806年10月那场暴风雨所造成的水污痕迹依然清晰。

贝多芬创作《热情奏鸣曲》时,他与他的朋友兼钢琴学生约瑟芬·戴姆·布龙斯维克伯爵夫人(Countess Josephine Deym, née Brunsvik)坠入爱河(约瑟芬的丈夫戴姆伯爵已于1804年1月去世)。一些情书现仍残存,

但他们的关系并不完全融洽,不久之后两人便重新疏远起来。不过若想当然地认为这在“热情”的音乐中有所反映是完全错误的,因为《热情奏鸣曲》的绝大部分明显都在他们相爱之前完成构思。另外,这部作品最终并未献给约瑟芬,而献给了她的哥哥,贝多芬的好友弗朗茨·冯·布龙斯维克伯爵(Count Franz von Brunsvik)。

这部作品可能与贝多芬同期创作的歌剧《莱奥诺拉》(之后称作《菲岱里奥》*Fidelio*)中地牢场景的联系更为紧密。(这一场景的创作于几月前就已开始,但直到贝多芬开始创作这首奏鸣曲时仍未完成。)场景中牢内的弗洛雷斯坦(Florcstan)随着同样是F小调的音乐哀叹他的命运,高喊着:“上帝啊!这里是多么黑暗!”“在这生命的春日,幸福却离我远去。”这样的情感表达对奏鸣曲的某些部分来说尤为贴切,如低音区的开头动机能使人联想到进入地牢或堕入地狱,而副部主题和弗洛雷斯坦的咏叹调同为降A大调,能唤起类似的高尚情操。可能贝多芬在思考地牢场景的唱段时,认为其音乐特点的器乐化探索可作为一首奏鸣曲卓越的起始音乐表达。然而,尽管两者有明显相似之处,它们之间也有着显著不同:奏鸣曲的音乐多半速度快、充满活力,取代了节奏缓慢、充满愤怒而非懊悔情绪的地牢场景音乐。

评注

资料来源如下:

资料 A(抄本): Autograph score, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms Beethoven 20. 22 folios. 贝多芬以“Sonata—”为标题。

资料 B(第一版,校样): *LIVme sonate composée pour piano forte et dédiée à Monsieur le Comte François de Brunswick par Louis van Beethoven. A Vienne au Bureau des arts et d'industrie*, pp. 2-25. Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, Brahms Nachlass VII. 45363. 其中有贝多芬的亲笔修改。

资料 C(第一版,校正后印刷): Vienna, Nationalbibliothek, Hoboken Collection, S. H. Beethoven 259(见 facsimile in Jeffery 1989)。

上文中已提到,资料 A 的手稿据说是印刷商的拷贝,而第一版的校样(资料 B)罕见地现仍幸存,其中有贝多芬的修正。不过资料 A 与资料 B 仍有不同,其原因不明。其中遗漏的记号和改动的弧线很可能是印刷商的疏忽,不过有一些修改,如 II. 97. rh(第二乐章第 97 小节右手)的琶音也许是单独经过认可的,所以一般难以确定文本的正确性。有些地方(如 I. 32. rh. 1)在资料 A 中较模糊,但在资料 B 中正确。在资料 A 中还有片段的遗漏(I. 249-51 和 II. 1-8),对于这些则用之后的版本代替(并不完全正确)。资料 C 中添加了资料 B 中贝多芬的标记以及另外一些修改,如 I. 4-6 的弧线。所有资料来源在第一乐章都使用了老式记谱传统,即二分休止

符表示休止半小节,因此它以不带附点的形式出现(第一乐章为 8/12 拍),全音符(及一些二分音符和四分音符)也缺少附点。这些附点在本版本中都由编辑添加。本版本主要以资料 A 为基础。资料 B 和 C 中的变动包括未列在下方的小错误、偶尔额外添加的提示性临时记号(大多数在本版本中被采纳),以及一些对资料 A 中明显错误的修正(其中主要是插入了近 60 个遗漏的临时变音记号,如 I. 10. lh. 1, I. 22. rh. 2 和 5)。本版本中不加评论地采纳了这些临时记号(不包括那些在所有资料来源中都未出现的、通常用小号字体以示由编辑添加的临时记号),有疑问的除外。更复杂的变动将在每一乐章的评注中讨论。采纳自资料 B 和 C 的其他修改如下:

第一乐章 第 9、10 小节左手:资料 A 遗漏谱号变化;第 29 小节左手第 10 个符号:资料 A 遗漏较低的音;第 60 小节左手第 1 音:资料 A 和资料 B 遗漏附点,且同音连线后没有 d^2 ;第 73 小节左手:资料 A 遗漏谱号变化;第 99 小节右手第 1-2 音:资料 A 遗漏弧线;第 105 小节左手:资料 A 中弧线从左手第 4 音开始;第 107 小节次中音部第 1-2 音,第 109 小节左手:资料 A 遗漏弧线;第 123 高音部第 4 音:资料 A 中为 c^3 ;第 158 小节左手:遗漏谱号变化;第 162 小节高音部第 5-8 音,第 167 右手第 1-2 音,第 174 小节左手:资料 A 遗漏弧线;第 232 小节:资料 A 遗漏踏板结束记号;第 239 小节:资料 A 遗漏两个 p ;第 241 小节左手:资料 A 遗漏弧线。

第二乐章 第 16 小节左手:资料 A 遗漏弧线;第 25 小节第一结尾左手第 3 个符号:资料 A 遗漏同音连线;第 29 小节左手:资料 A 遗漏谱号变化;第 40 小节第二结尾左手第 2-7 音,第 92 小节左手:资料 A 遗漏弧线;第 97 小节左手:资料 A 遗漏高音谱号。

第三乐章 第 134-5 小节左手,第 315 小节第一结尾左手第 3-6 音:资料 A 遗漏弧线;第 329 小节:资料 A 中第 329 与第 330 小节之间多了两小节,但删除的部分属误删(第 329 小节及第一个多余小节被删除),从而造成乐谱解读错误。

第一乐章 很快的快板(Allegro assai)(♩. = 108-120)

这是具有戏剧性且强劲有力的精彩乐章,其痛苦的悲剧性基调在开头下行至(当时)键盘最低音时就已确定。在早期草稿中,悲剧性气氛更为浓郁,因为第 34 至第 51 小节辉煌的大调性副部主题(第 35 小节)直到乐章后期才插入。实际上副部主题与主部主题紧密联系,两者的旋律线在乐章末尾处切实合并。除了琶音音型的部分,第一乐章主要以 C 音和 D^b 音之间的相互转换为基础,所以演奏者需要特别注意其出现的各个不同情境。速度方面没有疑问,已广泛接受车尔尼的推荐速度。他还建议在“所有协和且充满活力的片段”(如第 14、17 小节)使用踏板以切实增强表现力。

3 车尔尼说(Czerny 1970, p. 14):“尽管贝多芬非常用心地创作,由于心不在焉而产生的疏忽仍时有出现,例如这一乐章的第3小节……这里他忘了在颤音上加还原记号,使得许多演奏者弹奏颤音时都弹 E^b—D,而不是 E—D。不过,他在主部主题再现时添加了还原记号(第144小节只加在最后的回音上),从而表示他希望在其他地方也是如此。这首奏鸣曲我弹了几次给他听,他对 E^b从未说过什么。”车尔尼的说法非常可信,已被普遍采纳,因为在这种情况下贝多芬若希望用降号,他通常都会添加提示性临时记号。最初的倚音应弹在拍子上,直接与颤音连起来弹奏。

11. rh. 4 颤音前倚音的缺失(此处及之后其他一些片段)可能表示贝多芬想要的是上方助音起始(而不太可能是本音起始),从而使前后产生变化,不过其遗漏可能是一时疏忽(如遗漏的之前两个音的弧线)。总之,当右手有中音部时删去了倚音(如第21小节,尽管可用左手替换右手),而右手没有中音部时遗漏了倚音(如第11、第158及第160小节)。正如托维(Tovey)所指出的,资料A中第11小节中有擦除的痕迹,不过这一痕迹相对倚音的位置来说离前一音更近,因此它可能与倚音并不相关。

12-13 资料A中贝多芬标记的 *poco ritardando*(稍稍渐慢)在第13小节第1个节拍重音处结束,表示第2个节拍重音和第3个节拍重音不再继续渐慢。但他之后把 *a tempo*(恢复原速)从第3个节拍重音移到了第4个节拍重音上。与渐慢密切相关的是左手断奏记号的消失,这可能是由于速度减缓而有意为之。断奏记号在资料A中大多以点记号出现,也按点记号印刷,其中的含义在于断奏应弹得相对轻些。

33-4 注意此处的右手是带附点的四分音符,因此要确保这些和弦的时值比之前的稍长。左手添加延音重音,即左手稍延迟开始弹奏重复的八分音符,这样有助于增强表现力。第35小节中的 *dolce*(甜美温柔的)也意味着稍稍延长时值,而这些非常低的音应弹得尽可能轻柔,从而使光辉的如歌般旋律能在轻柔的背景衬托下破空唱响。旋律的每个音都应和相邻的音保持精准对比,总是稍响或略轻,且应借助踏板弹得非常连。资料A中这一旋律在各处出现时的弧线标记并不一致,不过这些差异只是随意性的细小变化,在资料B和C中有时被略微修改,但无法看出其中有任何明显意图。

41 *p*表示音量在之前渐强至接近*f*后突然变轻。

44. rh 此处及相应的第183小节的颤音未标记最后的回音,托维认为回音的缺失能更好地为接下来的属音作准备。第44至第46小节中每次颤音连接都应不带任何停顿。部分演奏者用右手弹奏第45小节以加强连贯性。

47-50 这一经过句“须严格按照节拍平均地弹奏”

(CCz)。

51 又是一次音量的突然变化,但注意切勿改变速度。

61-3 编辑添加的*p*源自相应的第200小节。*sfp*位于谱表之间(第200及202小节同此处一样),托维认为这意味着该记号应用于两只手。实际上贝多芬在第202小节中的两手上分别标记了*sf*,然而并无充足理由说明这一小节应与其他小节有所不同,因此贝多芬的这一变动大多是为了使记谱更加清晰,而不是为了转变表达方式。

66-7 戏剧性地转至E大调时须小心处理。草稿中,贝多芬罕见地在这一片段标记了*ppp*。顺便提一句,E大调正是贝多芬歌剧中鼓舞人心的女主角莱奥诺拉(Leonore)的咏叹调的调性。(见之前“创作概况”最后一段。)

81-90 每个五连音的第1个音都应强调突出(即它应为每组的最强音),但要避免重音过重。

112 根据资料A中 *cresc.*前的古怪线条判断,渐强可能应早一拍开始。

134 这里再次突然出现*p*。在和弦前稍作停顿可增强力度变化效果,因为这一效果通常难以达到,特别是在充满回响的情况下。但若确实使用了停顿则应让人无法察觉,即停顿的时间一定不能同十六分音符的时值一样长。

147. lh 资料A中添加了全音符G作为之前次中音线条的延续,但它未在资料B和C及之后的多数版本中出现,且从和声上看这也不太可能。

150. lh. 7 这一和弦在所有版本的出处中都如此显示。若贝多芬想要这一音响,那么他记谱时和弦中间音符的符尾应朝上,因为它须用右手弹。所以他可能由于疏忽把中间的B记成了G,或最低音加线过多,应是B(从和声角度看,两个G比两个B^b更典型)。不过现在谱中所记的音也是合理的。

171. rh. 4 资料B和C中四分音符和弦及八分休止符,与之前的和弦及呈示部(第12小节)呼应,但接下来的一小节与呈示部有所不同(和弦不同且*pp*出现得更早)。贝多芬显然希望用一稍长的和弦即刻准备进入副部主题。

178. rh. 1 这一音在资料A中有一个下方八度音,不过这一记谱显得比较犹豫,可能并不是贝多芬的原意(同第39小节比较):下方八度音会同左手混淆。因此资料B和C中省略了这一音。

183. rh 贝多芬可能漏写了下方助音F#(同第44小节比较),不过在平行乐段间他似乎喜欢作些细小的改动。

199. b. 2 所有版本出处中都是不加附点的十六分音符。

204-7. rh 资料A中贝多芬采用了缩略记谱,他并

未完全写出第 204 和第 206 小节的最后一拍以及第 205 和第 207 小节的所有节拍。这困扰了早期的一些编辑(包括车尔尼在内——见 Czerny 1970, p. 14),他们认为第 204 小节的后半部分应重复前半部分,在第 205 小节再重复,以此类推。贝多芬打草稿时可能就像这样比较随意,但他的最终手稿通常标得非常精确,比如在此处。这里音型轮廓的变化随着与左手的紧密结合而非常具有乐感。还要注意第 209 小节最后一拍和弦的细微变化。

214-17 资料 A 中 *sf* 出现在谱表之间(如谱所示),但可能仅应用于右手。

219-23 注意严格按照踏板标记放松踏板,乐句末尾没有踏板。接下来的 3 小节(第 224-6 小节)也可以不使用踏板。

227-34 此处有许多指法可供选择,最好尝试适合自己的。休止符表示贝多芬希望这一片断几乎都用右手弹奏。

235-8 同样,此处须严格遵守踏板和力度记号。*p* 突然出现,但渐弱及渐慢都应逐渐完成,从而平稳过渡到慢板和 *pp*。第 238 小节中,在第 3 个节拍重音的 *p* 处前应渐强后再回到 *p*。*Più allegro*(更快)的速度应相当快,大约在 $\text{♩} = 150$ 左右。车尔尼在此并没有明确推荐速度,但他建议这一段落要尽可能辉煌,保持迅猛的速度直至结尾。

242-56 注意不要响得过早。目标是在第 256 小节达到 *ff*,因此力度在第 249 小节不能超过 *mf*。

251, 254-5 三连音记号对于 12/8 拍的乐章而言并不合适,但贝多芬添加该记号是为了帮助弹奏者找准交错的节奏律动。其隐义在于应在每个节拍重音上加弱重音。(第 251 小节在资料 A 中遗漏,且三连音记号在资料 B 和 C 中只出现在右手上。)

257 资料 B 和 C 中右手第 1 音标记了 *ff*,这可能是后期的修改,但更可能是一处错误。踏板应保持到最后(贝多芬通常不在末尾添加踏板终止记号),因此最后的和弦应沉浸在几乎覆盖整个键盘的 F 小调和弦的回响中。在倒数第 2 小节可经仔细斟酌后添加渐慢效果。

第二乐章 活跃的行板(Andante con moto)($\text{♩} = 108-120$)

在这一主题变奏乐章中增加了许多短时值音符,从而将其作为恬静旋律线条的装饰。然而并无任何明显迹象表明基本的节奏律动应随着时值的连续变化而变化,因此要尽量保持节奏不变,出现十六分音符和三十二分音符时不要急也不要迟。不过可添加自由速度以增强表现力。重要的是开头不要太慢(牢记 *con moto* 这一指示),律动按车尔尼的建议应类似于第一乐章的主体部分,即使两者在性格上完全相反:第二乐章温和、宁

静、从容但又高昂(CCz)。通常连奏比断奏更适合这一乐章,尽管大部分并未具体标记。另外,车尔尼特别强调了弹奏原始主题时要非常连。

1-8 由于旋律是恬静的,需尽力表现和声的基本变化。特别是第 6 小节中出人意料的增六和弦,它是整个主题中唯一的非自然音阶和声。

17 一系列谱号、调号及拍号的重新出现意味着短暂停顿后这一乐章第二乐段新的开始。此处车尔尼建议右手一放开和弦左手便立即按下,且左手应弹得非常连。如此一来不协和效果会更为突出,因此演奏者应注意听其音响。

25. lh. 2, 27. lh. 2 可使用踏板保持四分音符时值的完整,不过应在弹左手第 3 音时立即放松,使得右手和弦不会延长至占用之后休止符的时值。

33 贝多芬再次重新添加了谱号、调号及拍号,这意味着第 32 小节末乐段终止线之后需短暂停顿。车尔尼建议此处用 *pp* 力度以及 *una corda*(用弱音踏板),但这与贝多芬的标记不符。

36. lh 同时出现两条弧线的组合非常少见。短弧线表示这一小节从第一音到最后一音在音量上需稍稍渐弱,而长弧线则表示持续连奏。同样,37. lh. 1 作为弧线的起始加了弱重音,同时也与之前的音符连奏。(在资料 B 和 C 中,37. lh. 1 并未如此标记,雕版师把相邻的弧线合并成一条从 33. lh. 1 至 39. lh. 2 的弧线。)

46 *rinf* 记号很可能应用于右手第 2 至第 4 音(但同第 14 小节一样不应用于左手)。注意右手的弧线从休止符(rh. 1)开始,这意味着右手第 2 音不应随着弧线的起始添加初始重音。

48b 两段变奏间没有任何停顿,且下一变奏甚至在这一小节结束前就已突然出现(提前隐约暗示整个第二乐章及末乐章奔跑的旋律)。因而贝多芬并未在此添加双小节线或重复之前各变奏段的拍号,而是提前引入了下一变奏的材料动机。第三变奏的篇幅加倍,重复的部分随着两手间的音型变化不断改变。

53, 57, 61, 65 贝多芬显然忘了添加相应的 *p* 使其同第 50 等小节的 *f* 形成对比。对于贝多芬是否希望音量在第 52 等小节逐渐减弱或在第 53 等小节突然减轻,目前仍不清楚,所以每个演奏者需决定表现小节间音乐对比的最佳方式。另一疑惑在于第 55 小节的 *f* 放在第 54 小节末似乎更合适,不过贝多芬就是如谱所示清楚地标记在第 55 小节。

62. rh. 13 下方音在资料 A 中标记了还原记号,但在资料 B 中是降号,显然其印版上修改了还原记号。贝多芬明显赞同这一改动,因为在修正资料 B 时他未作变化,于是资料 C 同样显示是降号。对此最可能的解释是贝多芬后来在脑海中进行过修改。他在 8 小节前(第 54 小节)刚使用了一减七和弦来替换第 6 小节主题中的增

六和弦,所以若此处就回到原来的和声会显得较为生硬。然而若继续使用减七和弦效果同样如此,因此这里需要一个意外的新和弦,于是法国增六和弦如谱所示应运而生。资料 B 在该和弦上标记了“NB(注意)”,这显然是勃拉姆斯所写(曾一度拿到资料 B)。此处可以不弹 E^{\sharp} 而弹 E^{\natural} (如许多现代版本所示),因为贝多芬原本标的就是还原记号。但这似乎并不是他的最终决定。

72 dolce(甜美温柔地)(在资料 A 中由于缺少空间而与右手第 5 音对齐)表示音量再次从 ff 迅速减至 mf 或更轻。这是为第 77 小节的渐强作准备。

97 贝多芬写作时打算在左手使用分解和弦,而右手按整和弦弹奏,于是他添加了“arpeggio”和“secco”来强调其区别,并如谱所示省略了右手的琶音记号。然而在资料 B 和 C 中,“secco”一词被省略且单独添加了右手琶音记号(如资料 B 和 C 中,第 96 小节双手分别标有琶音记号)。这可能反映了贝多芬之后脑海中所进行的修改,不过也很可能是错误印刷导致的,所以本版本采用资料 A 中的形式。如果决定右手弹琶音,那么由于第 96 小节中琶音较慢,所以第 97 小节最好弹得非常快。所有版本出处中都没有踏板结束记号,因此踏板可能应保持至 Allegro 乐章第 5 小节。另外,此处需完全连贯,这可通过“attacca(紧接)”一词以及贝多芬在下一乐章前仅使用一根普通的小节线得到启发。

第三乐章 不过分的快板(Allegro ma non troppo)(♩ = 132-144)—急板(Presto)(♩ = 92-96)

速度标记的侧重点在于 *ma non troppo*(但不过分),因为一般很容易开头过快从而奏出“充满无意义的声响和狂怒(引自莎士比亚)”的乐章。车尔尼建议的平均节拍器速度 138 似乎比较正确,为急板前速度须逐渐加快预留了充分空间。在高尚的行板之后,这一乐章的性格和调性回到了第一乐章,而其末尾的洪亮音响甚至也在本乐章第 28 小节与主部主题相似的旋律末尾再次出现(车尔尼称其为“真正的旋律”以强调它与第一乐章末尾的联系)。不过末乐章所表达的感情远比第一乐章强烈,它以令人极度痛苦的减七和弦开场,几乎完全不采用大调,除了再现部(第 260-7 小节)以及急板第二部分(第 316-21 小节)中临时转到大调。

1 “开头敏锐尖利”(CCz)。这一情绪应从前一乐章最后的阻碍终止开始。

13 资料 A 中 f 位于第 14 小节的开头,不过资料 B 和 C 中位置的变动(如谱所示)非常明智,可能是经贝多芬认可的。

20-5. rh 十六分音符的移动很难做到既流畅又轻巧,拍子上的音应比其他音稍强,且初学者应多尝试不同指法并加以选择。

64-5 资料 A 中渐强记号的顶峰出现在第 65 小节,

不过参考之后几小节,这似乎并不是贝多芬的创作意图。

99. lh. 4, 103. lh. 4 此处贝多芬可能想加还原记号(同第 105、107 小节以及再现部对比),不过他把资料 A 中 109. lh. 6 和 111. lh. 4 的还原记号在资料 B 和 C 中清楚地标记为降号,因此他可能有意在不同处添加不同记号以利用和声及旋律小调的差异。

104. rh. 1, 106. rh. 1, 108. rh. 1, 110. rh. 1 资料 A 中每个和弦都有楔形断奏记号,相应的 296. rh. 1 和 298. rh. 1 同样如此。资料 B 和 C 中这些记号一致省略。这不太可能是雕版错误,因此或许是经贝多芬认可的。资料 A 中每一和弦还有 sf 记号(已删除)。

118 资料 A 中贝多芬明确指示“第二部分弹两遍”,迫使演奏者反复该段落(假设他们按照乐谱演奏)。这是他作品中唯一一次重复奏鸣曲式的第二部分(展开部加上再现部)而不是第一部分,而其他一些作品中他也考虑过这么做,但最终还是放弃了这样的想法。

142-57 前 4 小节基本上应按 p 弹奏,之后 4 小节按 f 弹,这一模式在第 150(第 2 和弦)至第 157 小节重复。 sfp 之后到另外的标记出现之前总是较为轻柔。在第 145、153 和 157 小节的右手贝多芬区分标记了急促的断奏楔形记号和轻巧的断奏点记号(尽管这 3 小节的标记并不一致),然而资料 B 和 C 中这些记号都以楔形记号显示。这 3 小节的中间小节(146-52, 154-6)的断奏记号在资料 A 中遗漏,直到印刷阶段才按照相似的第 142-4 小节添加楔形记号。

168-75 此处音量应减弱,之后再渐强至第 176 小节的 ff 。这可从音乐本身以及前几个断奏点记号中得到提示,然而贝多芬遗漏了音量标记。资料 B 和 C 中,断奏点记号一直持续到第 17 小节为止,但资料 A 在第 170-3 小节清晰标记了楔形记号,并在第 174-5 小节省略了断奏记号。断奏记号可能应逐渐变短变尖,而不是在第 170 小节突然改变。贝多芬的手稿或许有此暗示,但没有任何标准的印刷谱可将其显示出来。

179 etc. 确保踏板在拍子上精确放开(如谱所示),特别是第 204 小节。

211. lh. 1-2 资料 A 中的同音连线在资料 B 和 C 中遗漏,这可能由疏忽造成。

237. rh. 5 贝多芬很可能想把这一四分音符符干在后一小节(238. rh. 5)添加,从而对应之前的乐句和呈示部(第 46 小节)。不过他在 240. rh. 5、241. rh. 1 和 5 也添加了四分音符符干来与呈示部对应,但之后又删除了。

304b 这里到急板应按标记所示逐渐加快速度,从而在新速度到来时并不感到突兀。同样,力度上也应逐渐加大直至 ff (*più forte* 在资料 B 和 C 以及一些现代版本中被省略,但显然应当标记)。进入急板时若一直注

意重复的八分音符将会有所帮助,能够使得连接流畅且二分音符时值适中,不长也不短。车尔尼的节拍器速度(见这一乐章开头)仍然非常有说服力,不过弹奏急板时最好稍慢些(并非渐慢),否则之后遇到十六音符时会显得跌跌撞撞。

310-4, 318. rh 资料 A 中贝多芬对断奏楔形记号和点记号的区分在这里非常清晰,他的手稿一般也都是如此。这能切实加强乐感,因为一旦基本的触键法成形,也就不需要特别突出强调断奏记号。资料 B 和 C 中所有断奏记号都印成点记号并延续至第 319-24 小节,而资料 A 中这里并无断奏记号。当然,每个和弦在这些记号的基础上应有多短需由演奏者自己决定,且其效果应有良好的音乐说服力,而不仅仅是准确再现这些记号的表面意义。

325b-47. lh 此处贝多芬的记谱方式从理论上讲并不正确,因为若 325b. lh. 2-3 与 lh. 5 同音连接,则其符干应向下且长度适当。接下来的几小节中同样如此。但资料 B 和 C 中保留了他的记谱法,而且这样也不易产生误解。另外,繁琐细节的省略也传达了这一段落狂猛冲动的的情绪。

339. lh. 5 这里的最高音在所有资料来源中明显都

是 b^1 ,可是几乎每个现代版本中都将其无故改为 c^2 。 b^1 和声效果突出:8 小节前贝多芬在左手和弦中使用了 B 和 C,但并未使用 E,因为它会过分强调突出导音。此处由于音区高了一个八度,需稍稍突出导音效果,所以贝多芬在这里使用了 E。而这就需要删除 B 或 C 中的一个,好在他通过在第 339 小节省略 C 并在第 340 小节省略 B 的处理方法满足了各自需要。这里的两个段落是和弦平衡的典范,也显示出贝多芬在这类问题上的高度敏感。因此,和声上的考虑进一步证实了资料来源中 b^1 的正确性。

352 “若你想当然地强力使得非重音属和弦同主和弦一样突出,那么最后几行的猛烈程度应加剧,而非减弱。”(DFT)可通过该小节稍稍渐慢以及右手成对弧线的使用(按照托维的建议)来帮助达到这一效果。资料 A 中左手第 1 音和第 3 音高三度,不过这肯定是由疏忽所致(贝多芬又陷入了常犯错误的泥潭,他遗漏了一条加线),因为这一片段在一早期被取消的版本以及资料 B 和 C 中,音高的标记都如谱所示。

361 结尾处应“用尽一切方法引发出钢琴所有力量”(CCz)。无须渐慢,不过用踏板伴随最后的和弦直至休止符时,可按喜好选择保持的长度。

升 F 大调奏鸣曲, Op. 78

创作概况

这首奏鸣曲及其同时期的 Op. 79 源自 1807 年穆奥齐·克莱门蒂(Muzio Clementi)对维也纳的访问。当时他商定购买贝多芬六首大作品,并由他在伦敦的公司出版发行。合约同时规定,贝多芬应“在他方便的任何时间创作有伴奏或无伴奏的钢琴作品,共三首奏鸣曲或两首奏鸣曲和一首幻想曲”。报酬为 60 英镑,且贝多芬有权向欧洲大陆的出版商出售这些作品以获得附加版税(贝多芬经常采用这种双重出版制)。之后贝多芬一度忙于其他作品的创作,因此并未开始写作这些钢琴作品。1808 年末克莱门蒂再次来到维也纳(直至 1810 年 4 月才离开)并同时提醒贝多芬遵守约定。终于,贝多芬于 1809 年下半年按时完成了两首奏鸣曲和一首幻想曲。克莱门蒂鼓励贝多芬创作相对短小且容易的奏鸣曲以适应伦敦市场,因为那里对篇幅长且难度高的作品需求量非常小。贝多芬在手稿中给这首奏鸣曲标注的时间为“1809”年,根据他的朋友鲁道夫大公手中的一份目录显示,该作品和另一首幻想曲于当年 10 月同时完成。手稿中这首奏鸣曲标注的“No. 2”表示贝多芬先创作 Op. 79,然而没有任何 Op. 78 的草稿现仍幸存(Op. 79 也几乎没有),因此无法绝对确定作品的创作顺序。关于创作时间将在 Op. 79 的评注中进一步讨论。

这两首奏鸣曲与其他许多作品一起在 1810 年 2 月 4 日交付于莱比锡布赖特科普夫与黑特尔出版社,不过贝多芬在授权信中提出,他希望将这些作品同时出售给一家英国出版社,因此由于版权的问题布赖特科普夫与黑特尔出版社直到 9 月 1 日才能出版发行(9 月 1 日是克莱门蒂预定的出版日期,若德国版先出现,那么他将失去版权保护)。莱比锡的出版社接受了这样的要求,最终于 1810 年 7 月 2 日收到这两首奏鸣曲和其他一些作品。同时,克莱门蒂带了一份拷贝回到伦敦,于那年夏天在伦敦出版业工会(Stationers' Hall)登记出版了 Opp. 78 和 79,并在确认后于 8 月 31 日正式出版发行(见 Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, London, 1963, p. 62)。这两首奏鸣曲的莱比锡版本直到 11 月才面世。布赖特科普夫与黑特尔出版社以贝多芬提供的不完整信息为基础,为当时购买的这两首和其他一些作品进行了编号(Opp. 73-82),因此他们选择这首奏鸣曲作为 Op. 78 并无法证明其创作时间先于 Op. 79,且贝多芬在 8 月 21 日的一封信中称,同年创作的作品其先后顺序并不重要。

与克莱门蒂不同的是,布赖特科普夫与黑特尔出版社分别出版了这两首奏鸣曲,并将 Op. 78 题献给特蕾

泽·冯·布龙斯维克伯爵夫人(Countess Therese von Brunsvik)。她和她的妹妹约瑟芬都是贝多芬以前的钢琴学生(贝多芬曾与约瑟芬坠入爱河),且她们的哥哥弗朗茨得到了贝多芬应克莱门蒂要求创作的那首幻想曲的题献。

Op. 78 同 Op. 54 一样只有两个乐章,第一乐章中等快速,第二乐章稍快些。这样的二乐章奏鸣曲直到今天依然相当罕见。不过更不寻常的是升 F 调,这首奏鸣曲是贝多芬唯一采用这一调号的作品。他对该调并不熟悉,所以偶尔会在谱上遗漏调中某一升号。然而海顿在个别乐章中使用过这一调性(巴赫也在贝多芬非常熟悉的作品《十二平均律曲集》中使用)。据车尔尼所说,贝多芬对这首奏鸣曲评价非常高,不亚于著名的《月光奏鸣曲》(见 Czerny 1970, p. 7)。

评注

资料来源如下:

资料 A(抄本): Autograph score, Bonn, Beethoven-Archiv, Mh 9. 8 folios. 贝多芬以“Sonata/1809/No. 2”为标题。

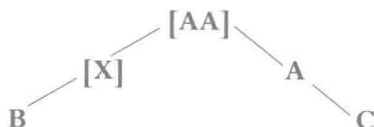
资料 B(第一版): *Two sonatas for the piano forte composed by Lewis van Beethoven. London: Printed by Clementi, Bang-er, Collard, Davis, & Collard. Op. 63... , pp. 14-24. Exemplar in Oxford, Bodleian Library, Mus. Instr. I . 9(8).* 克莱门蒂对作品号的选择表明他对于贝多芬 Op. 61 之后的作品并不熟悉(弦乐四重奏 Op. 74 在他的版本中编号 Op. 62)。

资料 C(第二版): *Sonate pour le piano forte composée et dédiée à Madame la Comtesse Thérèse de Brunswick par L. v. Beethoven. Oeuv. 78... Leipsic: Breitkopf & Härtel, pp. 3-13. Exemplar in London, British Library, f. 10. p.*

资料 D(第二版的另一样本): Vienna, Nationalbibliothek, Hoboken Collection, S. H. Beethoven 333 (见 1989 年杰弗里摹真版)。

资料 C 和资料 D 文本基本相同,因而此处对资料 D 不作分析。资料 A 相比创作手稿更类似于清样,其中几乎不包含任何删除痕迹及改动(与贝多芬这一时期的创作手稿完全不同)。创作手稿原件已遗失。资料 A 是为布赖特科普夫与黑特尔出版社而作,其中有雕版师为其版本所作的记号。然而贝多芬并未获得机会修改校样,因此资料 C 中的改动不具权威性。其中大部分是次要部分的遗漏、对齐上的变化或者明显的修正(例如遗漏的临时记号)。同时,克莱门蒂的版本来自独立于资料 A 的手稿资料 X(已遗失),可能由贝多芬本人拷贝且显示

出一些重要变化。其中一部分确切表明了这是一更早的版本(这些变化显然不是由克莱门蒂在编辑时所改,因为在其仍幸存的 Op. 79 的印刷本中他只作了非常细微的改动)。资料 B 中的其他一些改动是对资料 A 中粗心遗漏的纠正,比如力度记号的空缺;剩余的改动是克莱门蒂编辑时所作的校正(尤其是自始至终用 *fz* 替换 *f*, 在 I. 20-23. lh 用 A^h 替换 G*)。资料 B 中也有一些小错误,可能源自已遗失的创作手稿资料 AA(在校对资料 A 前),或资料 X 中的拷贝错误,或克莱门蒂出版时的雕版错误。下图显示了各资料来源间的关系:



本版本主要以资料 A 为基础,不过仍包含了资料 B 的部分修改内容。其中哪些是正确的变动,哪些属于早期版本,以及哪些是错误的都由编辑决定,然而也会有不确定的情况出现。总之,资料 B 中遗漏、对齐以及类似的改动大多都是错误的,在此一般不对其进行评述,有强烈疑问的除外。若资料 B 中变动较为明显且无法简单地以印刷错误来解释,那么这可能是早期版本的内容,在评注中会对此进行说明。资料 B 中包含的额外素材(如开头的 *p*)大多可能在资料 A 中被无意省略,这种简化在拷贝乐谱时非常普遍(即使由作曲家亲自抄谱也不例外)。本版本采纳了资料 B 中对资料 A 错误之处所作的修改,如下所示,其中也列出了资料 C 中的合理修正。

第一乐章 第 1 小节:*p*来自资料 B;第 3 小节:渐强渐弱记号来自资料 B;第 4 小节:*dolce*(甜美温柔的)一词来自资料 B;第 11 小节次中音部第 3 音:还原记号来自资料 B;第 27 小节右手第 9-16 音:弧线和断奏记号来自资料 B(不过资料 B 中弧线仅包含三个音);第 30 小节左手第 3-8 音,第 41 小节中音部、低音部:弧线来自资料 B;第 41 小节中音部第 3 音:还原记号来自资料 B 和 C;第 43 小节左手第 2 音:*f*来自资料 B;第 45 小节:*p*来自资料 B;第 46 小节低音部第 1 音:重升记号来自资料 B 和 C;第 49 小节右手第 1 音:还原记号来自资料 B(资料 A 中还原记号在右手第 4 音上,而资料 C 和 D 中此处不甚清晰);第 69 小节次中音部第 1 音:还原记号来自资料 B 和 C;第 72 小节右手第 1 音,左手第 1 音:所有临时记号都来自资料 B(资料 C 中也有还原记号);第 73 小节左手第 1 音,右手第 3 音,第 74 小节右手第 3 音,第 76 小节左手第 1 音:还原记号来自资料 B 和 C;第 76 小节右手:弧线来自资料 B;第 82 小节左手第 1 音:重音来自资料 B;第 105 小节第一结尾:两个 *p*都来自资料 B。

第二乐章 第 3 小节左手第 3-4 音:断奏记号来自资料 B 和 C(资料 B 中印成点记号);第 11 小节右手第 1-2 音,第 16 小节右手第 1-2 音,第 24 小节右手第 2-3

音,第 25 小节右手第 2-3、5-6 音:弧线来自资料 B 和 C;第 27 小节右手第 2 音:升号来自资料 B;第 29-30 小节右手、第 31 小节右手和左手:所有升号都来自资料 B 和 C;第 36 小节左手:弧线来自资料 B 和 C;第 38 小节次中音部第 4 音:还原记号来自资料 B;第 56 小节:*p*来自资料 B,左手弧线来自资料 B 和 C;第 63 小节:*p*来自资料 B 和 C;第 79 小节右手第 2、5 音,第 80 小节右手第 2 音,第 81 小节右手及左手的第 2 音,第 84 小节右手第 5 音,第 85 小节右手第 2 音,第 86 小节右手第 2-3 音:还原记号来自资料 B 和 C;第 80 小节右手第 5 音:还原记号来自资料 B;第 81 小节右手第 2-3 音:弧线来自资料 B 和 C;第 91 小节左手第 3-4 音:断奏记号来自资料 B 和 C;第 93 小节左手:弧线来自资料 B(资料 C 中弧线为上方音同音连线);第 94 小节左手第 1 音:还原记号来自资料 B;第 96 小节:还原记号来自资料 B 和 C;第 97 小节左手、第 102 小节右手第 1-2 音:弧线来自资料 B 和 C;第 113 小节左手第 1 音,右手第 2 音:还原记号来自资料 B;第 119 小节左手第 1 音:还原记号来自资料 C;第 119 小节右手第 3 音,第 123 小节左手第 1 音,右手第 3 音,第 126 小节右手第 1 音:还原记号来自资料 B 和 C;第 126 小节右手第 3-4 音:弧线来自资料 B 和 C;第 126 小节右手第 4 音:还原记号来自资料 B;第 133 小节右手第 1 音:下方还原记号来自资料 B 和 C;第 138-9 小节右手:弧线来自资料 B 和 C;第 140 小节右手第 5 音,第 143 小节右手第 2 音:还原记号来自资料 B;第 143 小节右手第 3 音,第 145 小节右手第 3 音:还原记号来自资料 B 和 C;第 143 小节左手第 4-5 音,第 144 小节左手第 4-5 音,第 145-7 小节左手,第 146-7 小节右手:所有弧线都来自资料 B 和 C;第 146 小节左手第 5 音:还原记号来自资料 B 和 C;第 154 小节左手:弧线来自资料 B。

第一乐章 如歌的柔板(Adagio cantabile)(♩ = 72-76) 不过分的快板(Allegro ma non troppo)(♩ = 116-138)

这首奏鸣曲整体风格温暖亲密,同贝多芬前些年创作的英雄式音乐,包括新作品《皇帝协奏曲》,形成强烈对比。车尔尼恰当地用了“安静、自然、温和及天真”等词来描绘第一乐章,并指出,“应以最如歌般的方式呈现第一乐章。”慢速的引子是贝多芬最短的引子之一,然而这短短 3 个半小节就已优美地确立了整首奏鸣曲的性格。它的速度甚至还可比车尔尼的节拍器速度适当慢些,不过不能慢得使声音脱节,而且应如同歌唱般在两次呼吸间轻松完成。主体部分的快板也应安静、从容及如歌般流畅,没有任何炫技的痕迹。资料 B 中没有“ma non troppo”这一词语,因此这显然是之后插入资料 A 的,然后才出现在资料 C 中。贝多芬无疑是想控制速度以免过快,在确定速度时应牢记这一点。车尔尼速度范围中的低速数字似乎更为合适,与

之后活泼的快板相比应明显较慢。第一乐章较为短小,但贝多芬音乐中必不可少的两次重复使得它听起来并不过于简单。托维补充说道:“匀称的架构是这一乐章的主要形式,通过重复可以体会到音乐交流中的微妙感。”

8. rh. 4-10. lh. 6 这一轻巧的(*leggiermente*)段落最好稍稍使用非连音触键,而不是平稳沉重的连奏。

16. lh. 4 没有任何理由将这一和弦同许多现代版本一样上移三度,所有资料来源中这里都是一致的。尽管在再现部中左手确实跳跃了一个八度(第75小节),但这是由呈示部特意派生的变化,并由 sf 加以强调。

17. rh. 2 这稀有的两重装饰音记号,同 Op. 54 中的一样,显然源自 C. P. E. Bach《键盘乐器演奏真谛随笔》(*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instrument*)一书(1753年第一版,1787年修订版)。该专著中对此的解释同本版本推荐的一样,然而贝多芬想要的可能与此稍有差别。

19. lh. 2 资料 B 中在和弦上添加了 a^\sharp 音,这可能是错误的,不能作为版本选择的参照依据(这一音与作品格调并不相称,且第78小节中也没有相应的音)。

20-7 重音只标在左手,右手保持轻柔直至第24小节的渐强。此处左手标记 *tenute* (*tenuto*——保持和弦的复数,因此适用于3个和弦全部)的和弦应保持得尽可能长,也可稍加些突慢(*ritenuto*)的感觉,不过最好不要使用踏板以免模糊右手的断奏。资料 A 中单词分开写的方式(此处及第83小节)表示该单词只与这3个和弦相关,与之后的和弦没有联系。资料 B 中第24-7小节右手(以及第83-6小节右手)的各弧线只包含每组前3个八分音符,这可能是早期的版本,因为资料 A 中始终非常清晰。第25-6小节中贝多芬 G^\sharp 和 F^* 的奇特组合出现在所有资料来源中(对比第84-5小节)。第27小节左手的颤音本音起始或上方助音起始皆可,结尾最好不弹回音。

41. rh. 1 弹奏者处理颤音时可能会比谱中建议的多弹几个音。颤音回音仅出现在资料 B 中,不过肯定应添加。

43. rh 整小节十六分音符保持 p 力度。

55 开头的 ff 终于在再现部前出现,因此在这之前需在音量上有所保留。资料 B 中此处的力度标记略有不同:第51小节没有渐强记号的延伸;第53小节第2拍标记了 f ;第55小节标记了 fz 而不是 ff , rh. s. 1-s. 2 有弧线。不过此处资料 A 的版本似乎更合适。其中第56小节的 *dimin.* 一词分布整个小节,以表示应在该小节末或第57小节初力度减至 p 。渐轻的同时还应稍加突慢效果作为展开部的结束,从而自第57小节第1个和弦开始恢复主体速度。

58. lh. 7-60. b. 3 资料 B 中此处添加了弧线(呼应右手),不过这对于重复的低音来说意义不大,可能由编辑添加。同时,次中音部应与之前的小节一样保持连奏。

83. rh. 3 资料 B 中有 e^2 音,可能是印刷错误(对比第24小节),不过也可能属于早期版本。

85 注意此处相比呈示部在表达上需更有力;出现了少见的 ff 以及左手沉重的和弦,之后才于下一小节回到 f (此记号也可能表示弱重音或在第1音上加力)。

92. lh. 3-4 贝多芬可能想给这些和弦的最高音添加同音连线,如资料 B 和 C 中所示。

第二乐章 活泼的快板 (*Allegro vivace*) ($\text{♩} = 132-144$)

这一乐章的结构较模糊。托维认为它属于“特殊的回旋曲式”(A *Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, London, 1931, p. 180), 这比他“没有展开部的奏鸣曲式”的说法更好。它与一般奏鸣一回旋曲式的不同在于其中心插部(第57小节起)取代非常简短的第一插部(第22小节起)回到了主音(第116小节起),而且主要主题的第三次陈述(第89小节)是在下属音上。建议弹奏者通过速度上的细微变化来呈现其结构界限,不要自始至终保持速度不变。不过这一乐章应快速、充满活力、“幽默、欢快及诙谐”(CCz),且车尔尼的速度建议(至少低速数字)相当合适。

1 “切实按照贝多芬的弧线弹奏以区分第1小节和第2小节。”(DFT)第3小节同样如此。

12. rh 此处及第43小节的断奏记号仅在资料 B 中出现,不过它们基本是正确的。贝多芬可能认为并不需要添加这些记号,因为弧线本身就暗示第2个音应稍短,断奏记号只不过强调了这一信息。如此就可解释为何在资料 A 中他在之后的小节都省略了该记号。然而如今,这些记号可用来提醒弹奏者,一连串平均的十六分音符并不是贝多芬想要的效果,必须能够听到每组间的停顿(若速度为急板而不是活跃的快板,或者使用踏板时,则无法停顿充分)。其实,最典型的处理法是稍早弹每组的第2个音,从而为之后的停顿预留时间“弹得同倚音差不多快”(CCz)。可尝试着按十六分音符三连音慢速练习该段落,之后再加快速度,这样可更接近预想效果:



即使第22小节起音型改变,仍应清晰地听见每组十六分音符。

20-22. lh 资料 B 中弧线延续至 22. lh. 1,但在资料 A 中它清楚地终止于第19小节末(在谱表中央),看来贝多芬完全忘了在这之后的两小节添加新的弧线。

22-31 可能正是类似这样的段落使车尔尼认为“这一末乐章相当难,因为有时候弹起来非常不方便”。可将右手置于左手上方更靠近琴键内侧以避免两手相碰。

此处没有任何渐弱,每次力度变化都很突然。

47. rh. 1-4 资料 A 中(资料 C 拷贝)这些音如下例所示:



然而很可能贝多芬在匆忙赶写资料 A 时(之前列举的多处遗漏可证明),想对应第 16 小节,但却混淆了第 43 小节的右手。且由于该段落落在资料 A 中重启一页,所以他并没有注意到此处与前一小节(第 46 小节)发生脱节。这一假设可通过资料 B 中这一段落在第 16 小节对应的事实得到证明,因此本版本采用了这一处理方式。何况并无正当理由重复十之八九是错误的版本,所以至多只能将其作为参考。

51 此处应避免做出任何音量减轻的变化。实际上在资料 B 中这里新添加了 *f*, 且这样的音色应保持至第 55 小节。

74 同样,这里的声需保持响亮,直至第 79 小节出现 *p* 后突然变弱。资料 B 在第 75 小节(以及相应的第 134 小节)额外添加了 *f* 以强调这一点,不过在写资料 A 时,贝多芬似乎认为没有必要添加这些记号故而将其省略。

79-80. lh 资料 B 中这两小节与第 81 小节一模一样,显然是属于早期的版本。不过贝多芬在写资料 A 时,他决定在可被称作“高点音”之处,即上行音列后下行音列前,变化音型构成。

102 此处所有版本出处中都没有 *f* (对比第 14 小节),这可能是疏忽,也可能意味着贝多芬这次希望渐强的时间更长。

143. lh. 1-2 资料 B 中为 *e*^{1st} 和 *f*¹。这一版本完全合理,很可能同第 79-80 小节一样是贝多芬写资料 A 时修改的。

150 资料 B 中是 *fz* 而不是 *f*, 这也可能是早期版本的痕迹。

151-3, 155-7, 159-61 注意此处的断连奏运音法同之前的平行乐段有所不同,这次演释时应更安静,稍沉重。

162. rh. 4 *g* 音出现在所有资料来源中。虽然许多现代版本将其省略,但它显然符合贝多芬的意图。

162-72 符尾连接形式的改变可能并无意义,不过为了避免有不同看法此处仍然维持原样。这里无疑表达了音符在约 15 小节内逐渐聚集的感觉。与此同时,左手的弧线尽管很典型地一出现重复音就终止(第 167-8 小节右手的弧线同样如此),但它可能是贝多芬所有奏鸣曲中最长的弧线之一。每条弧线内音乐都应保持流畅。

174-7 在第 174 小节的延音和弦前可适当稍稍放慢。第 175 小节一定不要使用踏板,从而使第 176 小节的和弦即使弹得较轻也能在回响上有所变化。第 177 小节实际上不拘节拍,但贝多芬显然不希望弹奏非常快的琶音,不然他会使用时值更短的音符。渐强需逐步渐进,且琶音应明显让人联想到竖琴的声音。最后的休止不要过长,因为贝多芬写的只是八分休止符。不完全陈述比戏剧性夸张在此处更为合适。

178 资料 B 是 *cresc.* (右手第 3 个音处)而不是 *f*。若这属于早期版本,那么可能对为何在第 180 小节中添加多余的 *f* 作出解释。然而不管怎样,在第 180 小节稍稍强调开头的音也完全合适,因此这里的 *f* 也可能表示这个意思。

182-3 结尾很难成功处理,因为容易听上去感觉非常突然,而任何渐慢效果又会产生猛烈刹车的印象。应多加尝试从而找出对于自己和该作品都合适的处理方法。注意最后的和弦只是八分音符的,并未添加断奏记号。

G 大调奏鸣曲, Op. 79

创作概况

这首奏鸣曲的来源已在本版本其姐妹篇 Op. 78 的介绍中作了描述。这两首曲子几乎在同一时间创作,有部分证据表明 Op. 79 的创作时间更早。首先,Op. 78 的手稿以“No. 2”作为标题,而 Op. 79 则在谱中标记为“奏鸣曲 1 号”。其次,在《兰茨贝格第五草稿本》的最后有部分 Op. 79 的初稿(见 Ludwig van Beethoven, *Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1809* (Landsberg 5), ed. Clemens Bruncnis, Bonn, 1992-3),而没有 Op. 78 的痕迹。由此可见贝多芬先创作 Op. 79,并在兰茨贝格第五草稿本写完后再将它和 Op. 78 的详细草稿记录在现已遗失的散页中。第三,克莱门蒂出版时把这两首奏鸣曲排在一起,但将 Op. 79 排在了前面。尽管如此,这两首曲子的创作顺序并不确定。早期草稿中 Op. 79 的主题在 C 大调上(伴有一降 E 大调慢乐章),不过贝多芬不久就改为 G 大调。

贝多芬将这两首奏鸣曲的稿件于 1810 年 4 月左右交给了克莱门蒂,其伦敦版本在该年 8 月底上市。其间,贝多芬于 6 月将另一份拷贝寄往莱比锡布赖特科普夫与黑特爾出版社,并在 8 月 21 日给该公司的信中要求其以原先的作品号为主要参考,给刚卖的所有作品分配编号。同时,他强调将升 F 大调奏鸣曲献给特蕾泽·冯·布龙斯维克伯爵夫人(Countess Therese von Brunswick),但未提到 Op. 79 的题献(可能他认为以这样的小品作题献并不值得称赞)。信中他还提到说“可将这两首奏鸣曲分开出版,若要一起出版则可将 G 大调的那首称为‘简易奏鸣曲’(Sonate facile[‘easy sonata’])或‘小奏鸣曲’(Sonatine),即使分开出版也可这样做”(Brandenburg ed., *Briefwechsel*, No. 465)。

戈特弗里德·哈特爾(Gottfried Härtel)在 9 月 24 日的回信(Brandenburg ed., *Briefwechsel*, No. 469)中对新近的所有贝多芬作品(包括现在的 Op. 79)的编号作了建议,并提醒 Op. 79 这首奏鸣曲并未作任何题献。贝多芬显然对此毫无异议,因为他在 10 月 15 日的长篇回复中并未提到这些。不久,该奏鸣曲出现在布赖特科普夫与黑特爾出版社 11 月问世的版本中。出版社切实遵从了贝多芬的要求,不但将 Op. 78 和 Op. 79 分开出版,并将 Op. 79 称为“小奏鸣曲”。不过现存的手稿中 Op. 79 的标题只是“奏鸣曲”,且克莱门蒂使用了该名称,因此本版本更倾向于使用这一术语。然而,贝多芬提议另一称谓的原因显而易见:这首奏鸣曲比他其他作品短得多,与之前两首“简易奏鸣曲”的长度相差无几。其实在最早的已知草稿中 Op. 79 的确被标为“简易奏鸣曲”,这

表明贝多芬在创作伊始就考虑在这首曲子中采用与正统奏鸣曲略有不同的体裁样式。然而,简单并不意味着劣等,这是一首精心创作的新颖作品,与其他任何一首奏鸣曲都很不相同。

评注

资料来源如下:

资料 A(抄本): Autograph score, Bonn, Beethoven-Archiv, BMh 1/41. 10 folios. 贝多芬以“Sonata”为标题。克莱门蒂添加“—autograph-di Beethoven”。贝多芬原始标题的其余部分被删除。

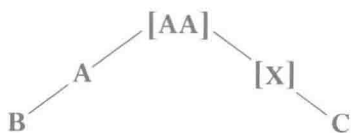
资料 B(第一版): *Two sonatas for the piano forte, composed by Lewis van Beethoven*. London: Printed by Clementi, Banger, Collard, Davis, & Collard... Op. 63... pp. 2-13. Exemplar in Oxford, Bodleian Library, Mus. Instr. I. 9(8). 克莱门蒂使用的作品号可能是基于猜测,也许碰巧是贝多芬未使用过的数字。

资料 C(第二版): *Sonatine pour le pianoforte par L. v. Beethoven*. Oeuv. 79... Leipzig: Breitkopf & Härtel, pp. 3-17. Exemplar in London, British Library, Hirsch IV. 326. 该版本中有贝多芬一位年轻朋友的题词:“马克西米利安娜·布伦塔诺(Maximiliane Brentano): 亲收自贝多芬(Eigenhändig von Beethoven erhalten)。”马克西米利安(1802-61)是弗朗茨和安东妮·布伦塔诺的女儿。布伦塔诺家大约自 1810 年起成为贝多芬的亲密朋友。

资料 D(第二版的另一样本): Vienna, Nationalbibliothek, Hoboken Collection, S. H. Beethoven 335 (见 1989 年杰弗里摹真版)。

资料 C 和资料 D 除了一些不可靠的手抄补充(如指法和遗漏的降号)外基本相同,因而此处对资料 D 不作分析。资料 A 相比创作手稿更类似于清样,其中几乎不包含任何删除痕迹及改动(与贝多芬这一时期的创作手稿完全不同)。创作手稿原件已遗失。资料 A 是为克莱门蒂所作,也是其版本的付印拷贝。然而贝多芬未获机会修改清样,因此资料 B 中的少量修改并无权威性(尽管其中一些是有效修正)。最明显的改动是将 *ff* 一致替换为 *sf*。与此同时,布赖特科普夫与黑特爾出版社的版本是基于源自创作手稿(资料 AA)的手稿抄本(资料 X),因此资料 C 中的部分改动是切实可靠的。某些改动(如 I. 201. lh 和 II. 6. lh 的八度代换)表明资料 C 的版本较晚(是贝多芬寄给克莱门蒂资料 A 后对 AA 或 X 的修改本,克莱门蒂收到的 Op. 78 同样也是早期版本)。资料 C 中也出现了资料 A 和 B 中所没有的错误,可能在修改资料 A 之前就已在 AA 中出现,也可能是资料 X 的

拷贝错误,或者是莱比锡印刷商的雕版错误(贝多芬仍然没有收到这一版本的清样,他在1811年1月16日的一封信中提到,布赖特科普夫与黑特尔出版社最近出版的他的作品中有错误)。下图显示了各资料来源间的关系:



本版本主要以资料 A 为基础。资料 C 中的大部分改动是错误的,不过采纳了其中修订的部分,并在之后的评注中指出。也吸收了资料 A 中其他一些不准确的改动,如下所示,其中还包括引自资料 B 的修正。

第一乐章 第 21 小节右手第 3 音:升号来自资料 B 和 C;第 34-5 小节右手:弧线来自资料 C;第 41 小节右手第 2 音:升号来自资料 B 和 C;第 42 小节:*sf* 来自资料 B 和 C;第 78, 80 小节左手:断奏记号来自资料 C;第 82 小节左手第 3 音:还原记号来自资料 B;第 87-9 小节左手:*sf* 来自资料 C;第 110 小节:*p* 来自资料 C;第 146 小节左手:弧线在资料 A 中移后了两个音起始,而在资料 B 中移后了一个音;第 154 小节:*p* 来自资料 C;第 166 小节:*p* 来自资料 C;第 168 小节右手:断奏记号来自资料 C(资料 A 中第 169 小节右手的断奏记号也不清晰);第 172-173 小节第一结尾右手:断奏记号来自资料 B。

第二乐章 第 18 小节右手:第二条弧线来自资料 C。

第三乐章 第 9, 13 小节:*f*, *p* 来自资料 C;第 13-14 小节左手:弧线来自资料 C;第 41 小节右手第 1-3 音:弧线来自资料 B;第 48 小节右手:弧线来自资料 C;第 50 小节:*f* 来自资料 C;第 52 小节右手:所有断奏记号都来自资料 C;第 86 小节右手:弧线来自资料 B;第 96, 100 小节:*f* 来自资料 C;第 98 小节右手第 4-5 音:断奏记号来自资料 C;第 102 小节:*p* 来自资料 C。

第一乐章 德国风格的急板 (*Presto alla tedesca*) ($\text{♩} = 84-88$)

泰德斯卡 (*tedesca*) 是活泼的三拍子德国舞曲,此处为意大利语,法语称作“阿勒曼德 *allemande*”(尽管它与巴洛克时期的慢速阿勒曼德迥然不同),德语名称为“*Deutsche*”。贝多芬曾于 1790 年代创作三组泰德斯卡舞曲 (*WoO8*, *WoO13* 和 *WoO42*),该体裁也见于他 1825 年所创作的晚期弦乐四重奏 *Op. 130*。由此,本乐章应作为节奏强烈的快三舞曲演奏,也可按一拍子演奏。车尔尼建议的节拍器速度同其他众多作品中的一样,可视为最快速度。 $\text{♩} = 72$ 的速度最为合适,特别是在回响环绕或演奏者的流畅技法有限的情况下。更快

的速度会否定“简易奏鸣曲”的原意,进而暗示艺术鉴别力的明显缺失。

2 所有资料来源中都没有 *sf*。贝多芬显然希望保留这一效果直至展开部(第 53 小节)和再现部(第 124 小节)情绪层次升级时使用。

5. lh, 23. rh etc. 由于贝多芬习惯简略写法,在资料 A 中的八分音符符尾分别成双连接,这一特点通常在资料 B 和 C 中保留。然而这显然是出于记谱简便的考虑而不是音乐表达。本版本中采用单一符尾连接(两根分开的符尾会产生误导)。

24-30. lh 资料 A 和 B 中,第一条弧线覆盖第 24-7 小节,没有第二条弧线。由于资料 C 的版本(如谱所示)与资料 A 第 146-52 小节以及其本身第 146-9 小节的弧线相符,所以该版本很可能是印刷准确并表现贝多芬最终意图的版本。

45. rh. 2 在如此快的速度下四音颤音足够满足要求。

59-65. lh 虽然这一音型明显来自第 1 小节,但此处不再标记断奏记号。每个低音都有着双重功能——三音音型的一部分以及与二音布谷鸟主题形成应答的声部,须在无重音和踏板的情况下厚实有质感。同时,须夸大 *sf*, 因为无论如何高音本身就会带有重音效果。

66-118 很难把 *p* 乐句演奏得足够轻柔,不过 *dolce* 记号为力度水平的控制提供了些许额外的把握空间。尽管连音踏板在后期音乐作品中非常普遍,但这几乎是贝多芬首次在钢琴奏鸣曲中使用这一效果,其早期奏鸣曲中的踏板记号通常是为了增加回响或延长和声效果(有时是模糊的效果)。须特别注意这些记号的对齐。虽然踏板记号与小节的第 1 拍对齐,但应稍晚踩下踏板以免与前小节的音产生共鸣。踏板结束记号标在第 69、73 等小节的末拍之后(这表明前脚掌应自此向上抬起,从而能在第 70、74 小节的低音出现时尽早再次踩下)。然而第 74-5 等小节中,踏板结束记号在小节线之后,应稍缓踩下踏板。

94-122 资料 A 中贝多芬在第 94 小节将调号变为三个降号重启一页,这显然是为了节省添加众多临时变音记号的时间。这一特点在资料 B 中保留,不过收效甚微,因为该乐段的大部分并不使用降号。所以此处本版本参照资料 C 保留一个升号的调号。

119-22 此处可稍稍渐慢(车尔尼指出,一般说来,采用渐慢效果的最佳位置之一是回到主题前的部分)。第 123 小节再现部的开头应迅速回到初始速度。

128. rh. 2-5 装饰音也可按 4 个等值的十六分音符演奏。

146-53. lh 资料 B 中每条弧线延长了一小节,与该版本的第 24-7 小节一致。资料 C 中省略了第二条弧线。

167. lh. 3 所有资料来源中最高音都是 a^1 。许多

编辑为了与第 45 小节一致而将其替换为 c^2 ，但这种做法似乎并不正确。最好将 a^1 看作是贝多芬的特意改动，或者至少是呈示部和再现部的对比中经常出现的任意小变动。

170a-73a 贝多芬通常不重复展开部和再现部，此第一结尾处在复制第 48-9 小节时形成微妙差别，预示了 170b-71b 的出现。因此，这里的 4 小节倘若不重复就会丧失其在曲式结构中的某种远关系功能。

200. lh. 1 资料 A 和 B 中这一音为高八度音——这可能是早期版本，尽管也可认为资料 C 的文本是错误的。

201 全部三个乐章罕见地都以 p 结尾，这可能是为了强调该作品朴实无华的性格。

第二乐章 行板 (Andante) (♩. = 56)

该乐章是 A 小调单三部曲式，中段为降 E 大调。呈示部具民歌性质，旋律与贝多芬自 1809 年起创作的部分英国民歌作品极为相似。的确，此处很容易认为受到这些民歌作品的影响，然而就日期而言并不相符：贝多芬可能直到 1809 年 11 月才开始民歌创作，而这距离本乐章的完成已有好几个星期。难以找到本乐章的最佳速度，不过仍有线索可寻：开头的民歌特点暗示前两小节应在一次呼吸内歌唱，所以应避免速度过慢；另外，第 19 小节的过渡句应有装饰性音响，而不是狂乱的急奏。车尔尼的速度建议仍然适合作为最快速度，若选用稍慢的速度则需更强的灵活律动感以免单调乏味。在全部三个段落中，右手为主导，应富有表情，而左手则保持平静，特别是弱拍音，感觉应是轻震而不是轻敲。

1. lh 尽管未标记任何踏板记号，不过在本乐章中大量使用踏板的效果也不错。另一方面，使用少量或不使用踏板也可使演绎更为轻巧精致，这时无须在每组三音的前两个八分音符上添加弧线效果。

6. lh. 6 资料 A 和 B 中这一音为高八度音。由于再现部中 (27. lh. 6) 同样如此，所以估计是早期版本。

10 左手处仍然未标记弧线，不过在这里演奏者更偏爱保持连奏，还可添加踏板效果。这种演奏法完全合适且非常时髦。

13-14 资料 C 中的渐弱记号要长得多。这可能是有根据的另一版本，不过更可能是粗心拷贝的结果。

20 在渐弱的同时稍稍渐慢有助于突出该重要终止式。可在第 21 小节恢复初始速度。不过该小节作为主题再现的准备应添加渐慢效果直至小节末尾（或者是之前渐慢的延伸）。

25-8 此处弧线与第 4-7 小节的细微区别是贝多芬作品平行乐段间任意细小变动的典型例子。不必过于担心这些弧线，他还做过更多的改动。对于贝多芬而言，类似情况下的完全一致并不重要。

第三乐章 活泼的快板 (Allegro vivace) (♩ = 138-152)

资料 A 中“vivace”一词似乎是后来插入的，然而资料 C 中“Allegro”一词可能因疏忽而被遗漏（只标记“Vivace”的乐章在贝多芬作品中非常罕见）。在本乐章中呈现生机勃勃、轻快活泼的感觉比快速更为重要，因此同先前的乐章一样，最好采用低于车尔尼节拍器数字的速度演奏，从而保留“简易奏鸣曲”的感觉。在开头部分采用一拍子的节奏并仔细按照各小节右手弧线演奏（使用建议的指法）将有助于产生活泼感。也可强调力度记号的突然转换以加强本乐章的俏皮性格。

7. rh. 4 尽管托维认为三连音版本的装饰音不值一提，但这一版本在此处完全合适。较之更精练的演奏则易于导致节奏不稳的不适感。

11. rh. 1 注意此处的装饰音只有两根符尾，与 II. 11-12 的三根符尾形成对比。这与贝多芬在类似情况下的一般做法完全一致，表明他希望在此处奏出不同的效果，因此长音值取代了短音值。然而，由于第 2 个音是跳音，所以一对稍快的十六分音符之后伴有短暂停顿的演奏法也是恰当的。应注意在拍子上弹奏装饰音（不是经常听到的拍子前）。将其弹得如倚音般比本音更有助于达到这一效果。

29-32 不要过快或突然渐弱，其效果应 4 小节均匀分布（尽管资料 A 中仅在第 29-30 小节标有渐弱记号，资料 B 和 C 中修正了这一明显疏忽）。

33-4 资料 C 中渐强的顶峰位于第 34 小节的开头，这可能是有根据的另一版本而不是拷贝错误。

35-42 注意此处右手弧线与第 1-8 小节的不同。左手可采用轻巧的非连音触键与第 67-71 小节有弧线的版本形成对比。第 42 小节若用半连音触键，其音响会令人印象特别深刻。

76-9. rh 所有版本中此处都没有弧线。贝多芬可能打算延续连奏效果，不过是让演奏者自己选择采用第 5-8 小节的短弧线还是第 74-5 小节的长弧线。78. rh. 4 的装饰音在资料 C 中是十六分音符，不过此处的长倚音对于贝多芬而言意义完全相同。

80-94. rh 资料 C 中每处三连音的弧线（谱中所出现的）都包含之前的休止符，但在资料 A 中弧线如谱所示从音符开始。这些与十六分音符同时弹奏的弱拍三连音对于初学者而言较难。如有需要，可首先将每拍分为 12 拍以确定音符出现的位置，12 拍中左手弹第 1、4、7 和第 10 拍，右手弹第 5 和第 9 拍，由此可见右手应在左手第 2 个十六分音符之后和第 4 个十六分音符之前弹奏。当加快速度时，试着确保右手的音符不和左手的任何十六分音符完全同时弹奏。托维建议在练习该部分时，左手先按和弦弹奏直至右手的三连音能在规定速度下精确时值，然后再将和弦分解为如谱所示的阿尔贝蒂低音音型。

93. lh. 5 资料 A 中为 *d* 音(资料 B 沿用),不过这一音的效果较弱,可能是处错误或是早期版本。而资料 C 中与第 14 和 48 小节一致用 *G* 音(虽然这一改写可能未经认可)。

109. rh 在资料 B 和 C 中,弧线在第 108 小节末结束。此处也是对资料 A 的一种可能的解读,并不完全明确。

116 前半小节是响的,之后突然变弱。