

ALBIRISIM  
PUBLISHING

贝多芬  
钢琴奏鸣曲全集 (35首)

卷 1

BEETHOVEN

The 35 Piano Sonatas

Volume 1

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 小节第一结尾第二中音部第 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(见以下参考书目)。
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 E 大调奏鸣曲/WoO 47 No. 1, E flat major .....	1( 59 )
F 小调奏鸣曲/WoO 47 No. 2, F minor .....	5( 63 )
D 大调奏鸣曲/WoO 47 No. 3, D major .....	8( 66 )
F 小调奏鸣曲/Op. 2 No. 1, F minor .....	12( 70 )
A 大调奏鸣曲/Op. 2 No. 2, A major .....	15( 73 )
C 大调奏鸣曲/Op. 2 No. 3, C major .....	19( 77 )
G 小调简易奏鸣曲/Op. 49 No. 1, G minor .....	23( 81 )
G 大调简易奏鸣曲/Op. 49 No. 2, G major .....	26( 84 )
降 E 大调大奏鸣曲/Op. 7, E flat major .....	28( 86 )
C 小调奏鸣曲/Op. 10 No. 1, C minor .....	32( 90 )
F 大调奏鸣曲/Op. 10 No. 2, F major .....	36( 94 )
D 大调奏鸣曲/Op. 10 No. 3, D major .....	39( 97 )
C 小调奏鸣曲/Op. 13, C minor .....	43(101)
E 大调奏鸣曲/Op. 14 No. 1, E major .....	48(106)
G 大调奏鸣曲/Op. 14 No. 2, G major .....	52(109)

## 降 E 大调奏鸣曲, WoO 47 No. 1

### 创作概况

1783 年贝多芬把他最早创作的三首奏鸣曲编为一套出版,但没有给它们作品号(给作品编号在那个时代并不像以后那样普遍),现在它们的编号是 WoO 47 (WoO 意为没有作品号的作品),在 G. Kinsky 所编主题目录(由 Hans Halm 续成,于 1955 年由慕尼黑出版)中加上的,现已普遍使用。

由于这三首作品是贝多芬本人明确作为奏鸣曲出版,因而它们就应该被收在任何一版钢琴奏鸣曲全集中,不能因为创作时贝多芬年仅 12 岁就把这几首奏鸣曲排除在外,有几个据称“完整的版本”就没收它们,这是不合理的。不论从哪方面来说,它们都是优秀的作品,每一首都采用我们在海顿和莫扎特奏鸣曲中所常见的标准的三个乐章的结构。也不能把它们当作“小奏鸣曲”而不收录,因这不是贝多芬所给的标题,而且其中每一首都比最短的奏鸣曲要长,而第三首比有些奏鸣曲(包括《月光奏鸣曲》在内)还长。更值得注意的是在贝多芬去世后不久,由汉斯林格(T. Haslinger)打算出版的第一部钢琴奏鸣曲全集中就包括这三首,汉斯林格是贝多芬多年的好友,又和贝多芬或多或少详谈出版奏鸣曲全集(和贝多芬的其他作品集)的可能性,他把这三首放进全集的决定很可能反映了作曲家本人的愿望。所以我们将这三首放在全集的最开始,在它们应有的位置上。另将两首较晚的作品:WoO 50 和 WoO 51 排除在外,因为它们非常短而且不完整,不是规范的奏鸣曲,况且贝多芬也从未交付出版。

贝多芬早年生活在波恩,他的父亲是科隆选侯宫廷的职业歌手,贝多芬很快就进入宫廷音乐生活,主要作为键盘乐器演奏者。他最早出版的是 Dressler 主题钢琴变奏曲,于 1782 年问世,贝多芬的老师克里斯蒂安·高特劳·尼夫(Christian Gottlob Neefe)于 1783 年 3 月 2 日在一份印刷品通知上提到这首变奏曲,但没有提到任何奏鸣曲。虽然奏鸣曲 WoO 47 完成的具体日期不详,而且也没有草稿幸存下来,但我们可以推测出在那时它尚未完成。它们很可能是按数字顺序先后创作的,因为这是贝多芬以后的习惯做法,而且在风格上它们也逐渐地趋于成熟。这套作品完成于 1783 年夏并寄给了施佩耶尔(Speyer,德国城市名——译者注)的出版商欣里希·博斯勒(Heinrich Bossler),后者在广告上称之为 1783 年 10 月 14 日的最新作品。随同作品出版的还有一封题赠给科隆选侯宫廷大主教麦克西米利安·弗里德里希(Maximilian Friedrich)的信,其中文字相当夸张做作,一如当时风尚,信中写道:

4 岁那年音乐即成为年幼的我最为神往的事情,我这么早就结识了优雅的缪斯女神,她把我的灵魂调谐至纯洁的和弦,我赢得了她,而且常常觉得她也报我以爱。如今我已 11 岁,从此在我灵感泉涌之时我的缪斯常悄声对我说“试试吧,把你灵魂中的和音写出来,哪怕就这一次!”11 岁——我内心在想——我看上去像个作曲家吗?那些艺术的行家们会说些什么呢?我几乎脸红了,但这是我的缪斯的意愿,我遵命,我创作。

现在我确实敢写了,我可以再次斗胆地把我青春年少的初果果实呈上,搁在无比尊贵的爵爷您宝座下的台阶上吗?我可以希望你慈父般地看它一眼给以鼓励和认可吗?啊!你会的!因为艺术和科学从来都认你为他们的英明的保护者,高尚的提携者,含苞待放的天才在你慈祥的父爱关怀之下茁壮成长。我对您的鼓励深信不疑,冒昧地向您呈上这些少年试作。请接受它,只当是稚气、敬畏而纯真的奉献,请尊贵的爵爷恩宠这些作品,恩宠它们的年轻作者

路德维希·范·贝多芬

从此信可得知贝多芬在少年时期即感到内心难以抗拒的创作冲动(他漫不经心地将自己的年纪少说了 1 岁),而且似乎还小心翼翼,不敢出示这些作品,只有当他认为那些行家里手不会对他不屑一顾时才敢于拿出来。

过了一段时间,虽然具体什么时候不清楚,贝多芬在自己那一份初版用铅笔加上:“这几首奏鸣曲及 Dressler 变奏曲是我最初的作品,但在此之前还有〔我的〕C 小调变奏曲和一些发表在 Bossler 杂志上的歌曲。”这个注解可以与他全部作品的计划形成一种联系,说明他在以后的一生中时常仔细考虑这些作品。他也做过各种修改,主要集中在运音法方面。经过他修订之版是我们现在编辑所依据的主要文本,若与最初的版本有重要区别我们会在注解中说明。

标题上写明这几首奏鸣曲是为“Klavier”(钢琴)而作,但在乐谱第一页的上端写着“Cembalo solo”(大键琴独奏)。klavier 与 cembalo 这两个字在当时使用时较随意,可以是指羽管键琴(harpsichord)也可指钢琴,有时是指楔槌键琴(clavichord)。这几首奏鸣曲使用羽管键琴的可能性不大,因为多处详加标记的力度变化在羽管键琴上很难表现出来,可能钢琴是首选乐器,其次是楔槌键琴。

## 评注

手稿：遗失

第一版：*Drei Sonaten fürs Klavier dem Hochwürdigsten Erzbischofe und Kurfürsten zu Köln Maximilian Friedrich meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertigt von Ludwig van Beethoven alt eilf Jahr. Speier: In Rath Bosslers Verlage* (“为钢琴而作的三首奏鸣曲献给尊贵的大主教、科隆选侯宫廷的麦西米利安·弗里德里希，我仁慈的爵爷，由11岁的路德维希·范·贝多芬所作”)，pp. 1-8。

我们用的样本是有贝多芬亲笔更改的、自己拥有的初版的复本。伦敦，大英图书馆，Add. MS 41631。

### Allegro cantabile(♩=69)

这是抒情而具有活力的乐章。“cantabile”这一术语表明了右手歌唱性的风格，当右手弹奏抒情旋律时左手应保持相应的柔和(如第1-7、第11-14小节)，但它也并非缓慢的抒情诗风格。节拍器速度取自汉斯林格(Haslinger)的版本(约1829年)，很明显是由车尔尼提供的，看来它是恰当的，表明是活泼的速度。另一方面乐章的速度也不应过快，致使第14-15小节的运音法变得模糊不清。在有混响的场所或连动装置较重的乐器上弹奏时，选择较慢的速度可能是必要的。有几处应当加上装饰音，我们猜测初版谱上有可能无意的疏忽漏写，也可能有18世纪时普遍性的即兴装饰，例如37. rh. 6和42. rh. 1的短颤音。

1 乐章开始的弱起拍没有力度标记，但很明显第1-3小节贝多芬要求的效果是：一个弱奏的强拍之后是在弱拍上的强奏(这种效果在他以后的作品中时常出现，通常会用 $f$ 表示，但在1783年这一记号似乎还未被启用)。因此弱起拍必须比第1小节的重拍更强一些。这里的力度标记如许多地方一样主要针对右手，与此同时左手需要更均匀并相对安静的力度。第1小节中的断奏记号是为随后类似小节所提供的标准样，因为在贝多芬那个时代通常认为不需要在乐谱中每小节重复标志。

5. rh 我们不十分清楚在这三首最早的奏鸣曲中大量的波音是弹奏3个音(如贝多芬以后的作品)还是4个音(如谱所示，根据早期的理论家的建议)，一些变化手法是可以采用的。随后的装饰音(5. rh. 5-10)应当如谱上编者所注释弹奏长倚音。把每个装饰音弹得稍短而比主音略加重，在当时这是相当时尚的。必须把每个主音与随后的音分开。一定要避免弹奏成一条6个十六分音符没有区别的长弧线。

8. lh 谱上左手的运音法为编者所加，原始资料中有一条弧线错放在左手4-5音下方。

10. lh. 1 原始资料中的装饰音是B，这可能是正确的，但一些其他的装饰音是印刷错误，d似乎更有可能。

这里左右手的装饰音都应当印成三十二分音符。

12. rh. 1, 13. rh. 1 原始资料中分别显示装饰音是八分音符与 $g^2$ ，这两处最好按照5. rh. 5那样弹奏。

13-14. lh 根据第11-12小节运音法(articulation)的模式推测这里继续用同样方式(再现部也同样)。

15. rh. 13-16, 19. rh. 5-8, 24. rh. 1-4 原始资料中是3个音的弧线与随后的单个断奏音，可能贝多芬有意识地避免单调而把3处的运音法作些变化，但更有可能雕版师误读了他的手稿。

21. lh 原始资料最初在lh. 2-3和lh. 6-15上有弧线，但是为了与前面小节一致，贝多芬亲手改动了运音法，甚至在弧线的尾处还加上断奏记号，表明他所要精确效果，这个效果也应提供给前一小节，虽然并没有标记。

25 原始资料中 $f$ 在第3拍上。

30. lh. 3 原始资料中加了一个错误的楔形断奏记号。

30. rh. 4-5 在相同的两小节之后再要持续29小节的 $pp$ 似乎不可能，更有可能应该使这两个音与进入第1小节的弱起拍一致，因此它们比第31小节的 $p$ 响一点。

34. rh. 原始资料中印错两个装饰音，第1个 $f^2$ (但有还原号)，第2个 $g^2$ 。

35. rh. 1-2 原始资料中弧线在rh. 2-3上，就像是同音连线。

41. rh. 5-8 可能贝多芬的意图要两对小弧线(见第45、46小节)。

43. rh. 5-8 原始资料中在rh. 5-7上有单个弧线。

44. rh. 3 原始资料中是八分音符。

46. rh. 2-4 原始资料是圆点断奏记号(见第41、45小节)。

47. rh. 6 原始资料中有增加的 $p$ ，可能是个错误。

48-52. rh 在初版上这几小节有一些不一致的弧线组合，我们保留下来，因为可能是作者有意的变化，但有些不一致也有可能只是雕版师的错误(如乐章中其他一些地方)。因此演奏者在决定采用最有说服力的弧线组合之前应尝试各种可能。第51-52小节的弧线组合似乎最具特性，但第48-50小节的组合也可能是好的想法。

48. lh. 原始资料中有两个完全相同的带有琶音记号的二分音符和弦以同音连线连起来。但用单个的全音符和弦，就像随后的小节那样可能是合理的。

54. lh. 1 原始资料中有 $g$ 音；但贝多芬对这个音标注了“X”，类似的印刷错误还有其他几处(例如55. lh. 1遗漏的装饰音)。从音乐上看似乎 $e^b$ 更有可能。

58. rh. 6 可能意图是要一个上波音(如第5小节)，但从它上行的前后音调来看可能一个(颠倒的)下波音更通常(如谱所示)。

60-5. rh 在1780年代对运音法的模式所给的标记

通常比实际需要少得多,可以重复或继续使用前面有过的模式,除非有另外的标记。因此在呈示部的相应部分(第15-20小节)和第59小节的弧线与断奏同此处应该是一样的。演奏者应习惯于在没有任何标志之处用恰当的模式来弹奏。

**64. rh. 9** 原始资料中是  $d^2$ 。

**66. lh** 原始资料中这里最初没有运音法的标记,但贝多芬亲笔加上,如同第21小节。

**75** 原始资料中放置的中声部是为了与前面的小节区别。可能贝多芬在这里有意用右手,但我们建议如同前面那样用左手的拇指。原始资料中在最后的和弦后面为双手增加了一个四分休止符。

### Andante(♩=108)

这个乐章不仅在织体方面也在旋律素材上重新提取了第一乐章的材料。比较下列小节:Andante行板的第1-2和23-24小节与Allegro快板的第3-4和20-21小节,这些例子提示我们其中应当有类似的表情,尽管它们的速度不同。像前面的快板乐章一样,这是优美如歌的行板,右手歌唱,左手安静。车尔尼标注的节拍器速度如果要体现装饰音的所有细节似乎有点快,例如第15和23小节的波音,八分音符以92的速度弹奏较为合适。

与第一乐章相比这个乐章有更多遗漏的力度标记、弧线和同音保持线,也有一些记号被错放了位置。曾有不少编辑做过修订,但并不确定,演奏者可以忽略它们。另外,还有一些大的力度对比(如第26-8、32-6小节)和一些弧线(特别是在终止式如第12、18、30小节等等)可能是被加上去的。

**1** 原始资料中 $p$ 在弱起小节的末尾,但看来很清楚该记号是提供给最初的开始处(与第一乐章不同,在那里它明确地是针对完整的第1小节)。lh. 1-4的断奏记号显然应该持续到乐段的休止。设想一个琉特琴或曼陀林琴在为一个小夜曲歌手伴奏,保持伴奏的轻柔 and 精致,特别是那些伴奏与旋律重叠在一起的地方(如第2小节)。

**2. rh. 1** 这里和类似之处编者所建议的长倚音可能是有意的,看来它特别合适,因为它展示出第一乐章主要主题的进一步回应(在第一乐章,倚音被完整地写出来可能是为了避免非正常的和弦的装饰音)。另一方面,向上的装饰音(如第5或25小节)更有可能弹得非常短,虽然它们记谱的方式相同。这些地方允许有自由变化,但演奏者应以多种方式去处理每一个倚音。

**12, 42** 这两小节后面的 $f$ 可能也提供给非强调音。

**13. rh** 原始资料中弧线在右手第4-5个音和第6-7个音上。

**15. rh. 4** 这是第一次在几个三十二分音符上出现

波音,用3个音来弹奏可能更合适,但演奏者如有足够的灵活性弹4个音的装饰可能更好。

**25. rh. 7, 27. rh. 7** 原始资料中这两个装饰音是 $b^{\sharp}$ 。

**26-8** 这里演奏者可加一些力度对比,它们可依照第57-9小节相应乐段的模式。

**30. rh. 3-6** 第31小节的 $f$ 可能也意图针对非强调音。

**31. rh. 3-10** 这种确实少见的运音模式可能在原始资料中印错,两个音的弧线和两个音的断奏的交替进行(如第16和34小节)是更加典型的。

**33. lh. 5** 原始资料中,断奏在33. lh. 6上。

**36. lh** 原始资料中此处可能遗漏一些运音法标记(因为贝多芬在这里写有“X”记号),因此演奏者应当增加一些合适的弧线与断奏的方式,例如以第13、15或第22小节的模式,也可在多种尝试以后再决定使用哪一种最好。这小节的末尾若有一个微弱的渐慢也是合适的,它为再现部做准备。

**37-8. rh** 这里两个十六分音符装饰音在原始资料中都是八分音符。我们再次建议向上的装饰音(第37小节)弹得非常短,而向下的(第38小节)可弹成一个满的十六分音符的长度。

**39. rh. 2-3** 原始资料中,同音连线被作为断奏记号错误地印在右手第3个音上。贝多芬在附近又放了一个“X”记号,显然暗示这是个错误。

**43. rh** 原始资料中在右手第8-9音上有增加的弧线。

**45. rh** 原始资料中弧线在右手第7-9音上,不在第8-9个音上。

**51. rh. 6** 原始资料中,把rh. 6-7上的断奏错误地印成额外的弧线。

**53-4** 原始资料中, $f$ 是贝多芬亲笔标上,就如第54小节的运音法。可能意图是在颤音的末尾加一个回音。我们的版本对54. rh. 1-8没有标出运音法(原文可能有误,1-8小节谱上标有运音法,原文所指可能是该小节的9-16音——译者注),53. lh. 9-16应该与54. rh. 9-16完全相同。注意呈示部那不舒服的7小节(第18-25小节)乐句,被贝多芬很灵敏平稳地用这两小节使乐句扩充至8小节(第48-56小节)。在这部分的呈示部与再现部之间有一些不显著的区别,虽然可能只是无意的,但在平行的乐段中偶尔使用小调来变化是贝多芬在早期经常使用的手法。如果把这两个乐段完全弹得一致,无论是在记谱或演奏风格上都是错误的。

**56. rh. 1-2** 原始资料中加了错误的同音连线。

**61** 像第一乐章一样,原始资料中在结尾加了多余的休止符号。

### Rondo vivace(♩. = 104)

在这一乐章如果以达到极快的速度为目标是不合适的,正确的应该像快板乐章那样保证清楚的运音法,尤其像第 11 小节,一种音型成功地以两种不同方式标志。注意速度的指示是“vivace”,即:活跃的,而不是“prestissimo”(很快的急板)或“presto”(急板)。车尔尼的节拍器速度在一些乐器上对某些演奏家来说或许太快,慢一些约 80 左右、能使音乐显得活跃的速度是可取的。因此重要的是左手不再持续地使用连奏,标准的触键应当是分开,这是奏鸣曲创作的时代所要求的。

原始资料中一些乐段含有贝多芬手写的指法,在我们这版中以大字体显示。难以确定这些指法绝对出自贝多芬本人的手笔,但似乎有很大的可能性,因为字体与大家熟悉的贝多芬字体尤其早期的笔迹是一致的。一些演奏者为了加强正规的音乐感觉无疑希望使用这一指法,它也有助于弹奏正确的运音法。一旦发现有其他更好的指法,当然不需强制性地使用这一种。

9 在此可略微减轻音量,当第 17 小节又回到  $f$  时几乎应有  $sf$  的效果。

27. rh. 5-8 原始资料中弧线在 rh. 5-6 上,断奏在 rh. 7-8 上。

34-5 原始资料中是圆点断奏记号,而不是楔形断奏,这可能是合理的,总之这些音的弹奏感觉比其他断奏音更长、更缓和,就如这些点所暗示的。

36 颤音结尾的回音可以弹得相当慢,好像坠入到延长记号之中那样。在 18 世纪时期,有时会加一个短小的、即兴式的华彩乐段,如这里和第 71 小节。但是,当今没有必要去尝试这样的华彩,除非有经验的演奏者感到有非常合适的灵感。

40. lh. 2-3 这里与右手的  $e-g$  形成尖锐的音响可能是个错误,但它在第 103 小节又重复出现一次,因此原始资料中印刷错误的的天性不大。更有可能是贝多芬

喜爱大胆的对位手法的一个早期例子。(一些以后的版本对此有“纠正”,但第 103 小节的左手仍然原样,这无疑是错误的。)

41. rh. 4-6 原始资料中在这 3 个音的上方有弧线而没有断奏。

46-7 原始资料中,这两小节的力度标记往右偏移一个音,原因可能是由于第 1 拍上缺乏空间,虽然它可能是正确的。(第 48 小节在初版中雕版师在谱表上方放置了一个  $p$  来解决这个问题。)

49-50. rh 原始资料中似乎错误地把弧线和断奏记号列在一行上,它显示 49. rh. 7-12 和 50. rh. 1-6 是前 3 个音有弧线后面 3 个音断奏。假如像谱上那样往右移一个音,并带有编辑所加的两个断奏点,这样的标记就要合理得多。

68-9 原始资料中四个中声部的音带有下加线,而不是上加线;68. s. 3, 68. t. 1 和 68. t. 3 这几个音的后面都有多余的点。

71 原始资料中遗漏了所有的点和后面的小节线。

78. rh. 2 省略的  $e^2$  可能是故意的(参见第 43 小节),因为平行乐段中几乎都有些区别。

104-9 回旋曲主题的答句第一次出现  $ff$  而不是  $f$ , 它提示这一乐章接近尾声,力度的区别应当清楚地反映出来。另一个谱面上的特点是这个答句首次向上进行到一个 C 音(106. rh. 2),而不是向下到 G 音,从而使这个乐句与前面的乐句微妙地连在一起。因此这个  $e^3$  是个特别重要的音,由于这两个乐句的微妙结合它又提供了乐章接近尾声的迹象。但是真实的尾声确实是突然的,在第 108 和 109 小节有一点渐慢和加强是有益的,此处回旋曲主题最初的结尾(第 8 小节)最后一次重现,它创造出一个格外有结束感的结尾。

(姚世真译)



## F小调奏鸣曲, WoO 47 No. 2

### 创作概况

此曲是贝多芬在1783年出版的一组三首奏鸣曲中的第二首,献给他的资助人——麦克西米利安·弗里德里希——科隆选侯宫廷的大主教。对这一组奏鸣曲的创作背景介绍见本版前文的第一首,在此没有多少需要补充。值得注意的是这首F小调奏鸣曲是三首中最有特性和最具前瞻性的作品,某些特点常出现在贝多芬的后期作品中,它所含强烈的热情和力量预示了后来的《爱格蒙特序曲》和《热情奏鸣曲》(Op. 57),它们同是F小调。最引人注目的结构特点是慢速的前奏出乎意外地在第一乐章的第47小节,即再现部之前再次出现。在那个时代的奏鸣曲中使用一个慢速的前奏极其不同寻常,交响乐中这一手法较为常见,但如此以下属调出现并进入再现部至今无先例。在第一乐章的后面重返缓慢的前奏是贝多芬以后多次使用的手法,特别是《悲怆奏鸣曲》(Op. 13)和一些晚期的四重奏。奏鸣曲作为一个整体展示出贝多芬正在发展他那具有高度创造力和独特的风格。

### 评注

手稿, 遗失

第一版: *Drei Sonaten fürs Klavier... von Ludwig van Beethoven alt eilf Jahr*, pp. 9-15.

我们用的样本在后两个乐章中有贝多芬亲笔所加的指法,是他所拥有的第一版复本。伦敦,大英图书馆, Add. MS 41631。

原始资料的印刷并不准确,一些编辑的猜测是有必要的,尤其关于弧线和断奏的标记,这些记号贝多芬没有亲笔更正。

### Larghetto maestoso (♩=72)-Allegro assai (♩=80)

这个乐章具有深刻严肃的悲剧性,它充满感情并有突出的力度变化和引人注意的音域对比。在许多方面它都是贝多芬著名的《悲怆奏鸣曲》(Op. 13)第一乐章的先现,尤其在缓慢的前奏中强力度的单个和弦与弱力度的应答动机之间相互交替,之后出现一个右手八度上行的主题,正如同《悲怆奏鸣曲》。这个段落及它在第47-56小节下属调上的再现都要求以庄严、沉重并且壮丽的风格演奏。乐曲的速度不应当过慢,不是Largo(广板),其拍号为每小节2拍而非4拍。随后的快板需要更多的激动和热情,富有动感和力量,它与深沉的慢乐段形成鲜明对比。总之,这个乐章应该以绝对的坚定和强大的力量去弹奏。

2. lh. 1-4 原始资料中这4个音上有一根弧线,其他的一些弧线或楔形断奏记号可能错放,例如:弧线在25. rh. 2-4,不在1-2;弧线在31. lh. 1-3,不在2-4;34. lh. 2-4有断奏和两个音的弧线;48. rh. 3-4上有同音连线,非断奏记号;48. t. 7-8有断奏无弧线;弧线在52. rh. 6-8,不在5-6;60. lh. 5-6有弧线无断奏;78. lh. 5-8有两个音的同音连线和两个音的弧线。

5-7 对于*p*的放置处有疑问,原始资料中它们是在此处,一些不规则的模式却有其音乐上的理由,但有可能每小节右手最后的3个八分音符应当全部以*p*弹奏,如第6小节所标示的那样。

7. lh. 5, 13 在一些近代版本中这两个音是*e<sup>b</sup>*,但我们并无好的理由来改变原始资料中的音符。

9. lh 原始资料中,一根空的加线在lh. 1下方而不在音符上方,并且左手第2音*E*有向上的符干而无还原号,这是印刷错误。因此*E*音不该在此出现;但是一个低的*E*音在贝多芬的其他作品中往往创造出洪亮的声音,并且有助于利用不平常的音域及和弦的空间来突出音响效果。

11 根据其他错放的弧线来看(见上述),有可能此处右手的运音法应当与第12小节一样。此外,原始资料中把左手第5-8个音错印为*D*,而不是*F*。

15 回音记号有可能是另一个波音(见第14和62小节)。

16. rh. 2 原始资料中把右手的波音放在左手第1个音上,但谱面拥挤的情况下也可理解为波音非常靠近rh. 2,而且这里还有一个手写的小“X”记号,因此可以解释为此处有错。由于第17小节的波音直接放在右手第2个音上,可能意图是第16小节要有相同的效果。不过十六分音符确实相当快,如果速度不给以略微松弛的话甚至弹3个音都很难(速度尽可能慢得越少越好)。由于这小节后面的降*D*音是还原的,因而波音中的那个音虽没有标出记号,也应同样弹成还原*D*。

18-19. rh 没有为颤音标注回音,贝多芬可能无此意图。有些演奏者可能会安排8个音的颤音,但是6个音、甚至4个音会更标准。在下一个音之前可以有小的间隙,因为这里没有弧线。

20. rh. 2 原始资料中和弦后面有多余的圆点。

23. lh. 1 原始资料中是*b*音。

31-4 在这首或之前那首奏鸣曲中有几处以左手带出主部主题的材料,此处即是其中之一,应当使它适当地突出。它是《月光奏鸣曲》中一个非常相似的乐段的先兆(Op. 27 No. 2, 第三乐章 85-6)。

36 我们强烈建议反复(回到快板的开始);但要仔

细计算休止符的时值。类似这样长度的休止在贝多芬的早期作品中常见,但以后他越来越倾向加入各种连接的音群来填补连接处。

**37-40** 第37小节的运音法应当像第10小节,第38-40小节音量需要略微减弱,为了使随后的 $f$ 有强烈的冲击力。

**43. rh. 2** 原始资料中有外加的八分休止符。

**47** 原始资料中,此乐段上标有“*Andante maestoso*”(庄严的行板),可能是贝多芬在最后一分钟改变了他对速度的想法,因此把开始的速度改为“*Larghetto maestoso*”(庄严的小广板)而没想起修改第47小节。实际上他考虑使用“*Andante maestoso*”这一事实在于提醒我们此处和开始的乐段不要过于慢。

**51-7** 贝多芬重复 $f$ 标记表明第51-3小节的左手他要一种特别沉重的和弦音响,而右手不需要如此特地强调,大约 $f$ 的力度似乎更合适。相等的力度应当持续到第54-6小节直至第57小节 $f$ 再次出现之前。

**63. rh. 2** 原始资料中右手第1音上有波音(见第16-17小节)。

**81. lh. 1** 原始资料中很清楚是还原号,尽管一些当代的编辑不认可。贝多芬时常有这样的前后衔接,譬如这里他就忘记给D音标还原号(参见Op. 2 No. 1, 第一乐章第62小节)。

**82. s. 2** 注意贝多芬在这里如何使用向上的符干来标志新因素的开始,应在演奏中体现出这一点细微的差别(虽然第35小节与这里记谱不同,但弹奏应相似)。

#### Andante(♩ = 104)

这是相当深刻而富有表情的慢乐章,相同的调性也是贝多芬其他几首作品的先兆。不应当把它弹得过慢。通常车尔尼推荐的速度是偏快的。按此速度第20小节的装饰音、第57小节的六十四分音符可能过于密集,虽然在这里略微慢一点是允许的,但速度改变得多或多少都不应该被察觉,还要与整体的表情一致。第13小节的渐强在早期作品中罕见且不寻常,演奏时应相当突出,并在第16小节营造高潮。也有相当多的可能性去营造更微妙的音色变化。力度标记像所有的早期作品一样只能显示主要的改变,因而演奏者可用更多的表情来充实。

运音法除倚音以外基本应该分开弹奏,倚音(如8. rh. 1-2)则有弧线更好。一种持续的连奏是不合适的,如第7-12小节左手会显得相当不合适。如第一乐章一样,在原始资料中一些弧线或断奏位置被错放,例如:弧线在5. rh. 2-4,不在3-4; 6. lh. 1-2两个圆点断奏(可能雕版师对草稿误读);弧线在20. rh. 10-11,不在9-10上(这小节中其他一些标记似乎也有疑点,右手第11-12音可能应当是断奏);弧线在50. rh. 5-7,不在6-7上;弧线在59.

rh. 4-6,不在5-6上。

**9. rh. 3** 此处和许多其他地方的颤音,贝多芬可能打算要有一个回音作为结束,虽然没有任何标记。

**17. rh. 1-2** 原始资料中有几个向上的符干被倒置,此处就是其中之一。因此弧线最初是针对中声部,但很明显它提供给两个声部。

**19-21. lh** 原始资料中,每个八分音符用高低音交替的谱号,并把每个符干上的符尾分开。为了便于读谱我们把它们成对用符杠连接放在低音谱号上,因为分开的符尾在运音法上没有任何意义。

**20. rh. 3 etc.** 这里建议使用3个音的波音,因为一些演奏者发现在如此短的音上没有足够的时间弹4个音。但从贝多芬在56. rh. 13的指法来看,是暗示从上方音开始,因此应该弹4个音的波音。

**23** 原始资料中第二个 $p$ 放在右手第6音上。

**27-30. lh** 注意观察圆点断奏与其他各处楔形断奏记号的区分。

**32** 原始资料中把 $p$ 放在右手第5音上。

**33. rh. 3-4, 75. rh. 3-4** 并不肯定右手中声部应当有同音连线。假如仅作为弧线解释,那么中声部第2个音应该比第1个音轻得多。

**36. a** 原始资料中,误把加线放在所有4个降B音的下方,而不在符头的上面。

**40** 把一个相当长的慢乐章的前后两半分开重复演奏,这种模式在1770年代和1780年代早期是相当普遍的。不能因为慢乐章会变得相当长而简单地删减重复(从后来更多熟悉的曲目中会发现乐章间的长度时常有不同)。假如第一部分重复演奏的话,在回到乐章开始前需要加上一个四分休止符。在贝多芬时代时常忽略如此精确的记谱。

**40** 原始资料中把 $p$ 记号放在41. rh. 1上。

**44. rh. 3-4, 46. rh. 3-4** 原始资料中是圆点断奏记号,这是可信的,但比较第40-41小节,那里是楔形断奏记号。

**45. s. 4, 46. s. 1, 48. s. 2** 原始资料中有一根多余的加线使此音成为 $a^{\flat}$ 。

**52** 整个第二乐章中仅这小节有 $f$ 的和弦,它是乐章的戏剧性高潮,因为 $fff$ 在当时实际上是不使用的,所以和弦应给以极大地强调,有短暂停顿也是合理的。

**54. rh. 7-8, 55. rh. 12—56. rh. 2** 我们删除了一种较早的指法,现在本版中是替代的,例如56. rh. 13:4指可以与3指交替使用,看来贝多芬暗示用4指弹从上方音开始的波音。

**62. rh. 11-12, 15-16** 波音和断奏混合同时弹,看来是可疑的,可能混合了两个不同的版本。因此演奏者可以选择弹波音,或者选择弹断奏。

**65-7** 原始资料中一些力度记号安放得并不正确,

我们用合理的音乐感把这些记号重新放置。

**74-6. rh** 原始资料中,符干时常标注不正规,这是其中之一,但这里的符干原方向被保留下来,目的是为弧线或同音连线看上去与原版中一样,是在中声部上,但显然也提供给高声部。75. rh. 3-4 的弧线可把它读作中声部的同音连线。(参见第 33 小节)

**85** 如果反复的话和弦应该缩短成四分音符的时值。

**Presto** (♩ = 92)

这是快速、简练而激动的乐章。按车尔尼的速度包括反复在内仅三分钟。看来他的速度又偏快,除非乐器具有非常轻的连动装置并在一个极其干燥、传音的场所。二分音符大约 76 的速度更明智,但此乐章必须像急板,而且以冲动的情绪一气呵成,直趋结束。就像前一首奏鸣曲的第一乐章,贝多芬从第一主题衍生出第二主题(第 33-44 小节),因而可在再现部省略第一主题,创造一个特别简明而高度集中的乐章的第二部分。也要注意除三个短小片段标注 *p* 以外,乐章的大部分都以 *f* 标记。似乎暗示一种暴怒激动的情感使人联想到现代歌剧中的愤怒咏叹调。在演奏中尝试表达这样的情感是合适的。

像前两个乐章一样,原始资料中,在弧线和断奏方面有一些值得怀疑的错误,例如:6. lh. 3-4, 9. lh. 3-4 是断奏,不是弧线;弧线在 45. rh. 6-8,不在 5-6 上;弧线在 49. rh. 6-8,不在 5-6 上;57. rh. 5-6 和 79. lh. 3-4 是断奏,不是弧线;112. rh. 2 是断奏,在 112. rh. 1-2 上不是弧线。在本版中这些地方已作了订正,但还有些不确定之处我们保留了原来的标记,例如 71-72. rh. 和 89-90. rh. 4 个音的弧线。

**1-8** 原始资料中加上了完全手写的指法(推测是贝多芬笔迹),其中包括一些已经更改的指法。右手第 1 个音上标志为 4 指,表示用 454 的指法弹 3 个音的波音,虽然 343 的指法对一些演奏者可能更合适。

**3. rh. 3, lh. 3, 11. rh. 3, lh. 3** 贝多芬的意图可能是  $D^{\flat}$  (参见第 19 小节)。

**17-28** 这里双手快速强奏的危险在于左手的 Al-berti(阿尔贝蒂低音,一种左手的固定音型作为伴奏,18-19 世纪初的作曲家爱用之手法——译者注)低音织体会掩盖右手的主要主题。仔细倾听双手的平衡,保持左手相应的柔和,要创造一种担忧、激动的情感,而不是隆隆的雷声。

**19. rh. 3** 原始资料中可能把降号错印为还原号(参见第 3 小节),这样的话 27. rh. 3 应当也是还原。另一方面 3. rh. 3 和 11. rh. 3 两个音都应当是降号,如此前后不一致的记谱可能是有意的。无论哪种解释,贝多芬除了大量的手写指法以外,从不亲笔添加任何遗漏的升降号。

**32. rh. 2** 这个音标志了开始一个新的更加柔和的段落,32. lh. 1 需要缩短大约一个八分音符,使这里有一个明确的暂停。虽然原始资料中直到第 33 小节才出现 *p* 记号,它的效果至少在第 32 小节的后半就应当能感觉到。

**47-8. lh, 55-6. lh** 同音连线可能遗漏(见第 99-100 小节)。

**75-6** 运音法明显地应当与第 1-2 小节相同或类似。

**83. lh. 5** 原始资料中的还原号是清楚的,虽然第一版的另一复本把它改为降号,但并不得到认可。

**122. rh. 4** 原始资料中把还原号错放在  $g^1$  前,而不是在  $e^1$  前。

**125-6. lh** 原始资料中左手没有高的  $F$  音,可能是印刷错误(参见第 73-74 小节),但是两个八度的间隔是这一乐章特别有力和最具效果的结束方式。有趣的是贝多芬以完全相同的方式用在《热情奏鸣曲》的开始,并且又是  $F$  小调。

(姚世真译)

## D 大调奏鸣曲, WoO 47 No. 3

## 创作概况

此曲是贝多芬在 1783 年出版的一组三首奏鸣曲中的第三首,题献给麦克西米兰·弗里德里希——科隆选侯宫廷大主教。对这一组奏鸣曲的创作背景介绍,见本版前文的第一首,在此没有多少需要补充。这首 D 大调奏鸣曲是三首中最长的、也是最高深复杂的(虽然不是最前瞻的),可能它创作在另两首之后不久。注意其末乐章的尾声写得比第一首自信得多。

第一乐章表明贝多芬又在以奏鸣曲式做实验,首先只有第一主题再现,短小而与前不同(第 72 小节),然后让第二主题出人意料地提前回来,而且在 G 大调上(第 77 小节)。第一乐章也展示了一些炫技的音型,特别是把 Alberti 类的音型(通常称阿尔贝蒂低音,是 18 世纪末至 19 世纪初作曲家常用的一种固定低音音型的手法——译者注)伸展到一个八度以上(如:第 31-34 小节),这一手法贝多芬在一些晚期作品,如 E 小调奏鸣曲 Op. 90 中又再次使用。第二乐章也提出了令人望而生畏的技巧要求,在一个接一个的变奏中把四分音符的时值分化为 4 个音、6 个音和 8 个音,而不能有明显的速度放慢。嬉戏的末乐章像第一乐章那样转调进入 G 大调后在再现部的过程中背离了奏鸣曲式,期待中第二组材料的重复(第 22-57 小节)没有出现,最后回来的倒是主要主题(第 128 小节),就好像这乐章是回旋曲式。这首奏鸣曲总的说来远不是对已有范本的乏味的模仿,而是在若干层面上展现出贝多芬了不起的创举。

## 评注

手稿:遗失

第一版: *Drei Sonaten fürs Klavier... von Ludwig van Beethoven alt eilf Jahr*, pp. 15-26.

我们使用的样本是贝多芬自己拥有的三首奏鸣曲第一版复本。伦敦,大英图书馆,Add. MS 41631。虽然原始资料中有贝多芬对前两首奏鸣曲亲笔所作的注释和修正,但是第三首他没作更正。原始资料在印刷方面并不准确,一些编辑的猜测是有必要的,尤其应关注弧线 with 断奏记号(见以下细节)。

## Allegro(♩=152)

这是明亮闪烁并有许多 *f-p* 力度对比的乐章,这些力度标记可能主要用于右手,而左手则担任比较收敛

的、伴奏型的角色,其力度对比不那么强烈。车尔尼的节拍器速度似乎相当快,一个四分音符用 132 的速度已足够,尤其在共鸣声大的场所或在连动装置较重的乐器上弹奏,更快的速度有可能丢失运音法的不少细微之处。最重要的是保持断奏与弧线的差别而且能被听得出。然而这个乐章应当听起来很快很活跃,奏出贝多芬所特有的强劲和节奏的动力。

原始资料中一些运音法的标记可能有错,例如以下几处: 3. rh. 1-2 的同音连线(可能是加给右手 2-4 音的弧线); 18. rh. 5-6 是同音连线,不是断奏;弧线在 23. rh. 1-3,不在 1-2; 25. lh. 有二分音符休止符,而不是全音符休止; 32. rh. 7-8 是弧线,不是断奏; 32. rh. 14 是断奏;弧线在 72. rh. 4-7,不在 4-5。其他一些有疑问的断奏或者同音连线会在随后讨论。但是在原始资料中一些圆点断奏具有相应的统一性,因此除 18. lh. 和 77. rh. 以外它们被保留下来,而这两处看来应该用楔形记号,因为它们还出现在几个相似的乐段。不一致的例子有第 12 和 13 小节的断奏,它们被保留是因为它可能反映了贝多芬的犹豫不决,况且对于圆点断奏还是楔形断奏贝多芬究竟更喜欢哪一种我们并不清楚。

1 乐曲开始的弱起拍没有力度标记,有些编者在第 1 小节加上的“*pia*”(即弱奏——译者注)也提供给弱起拍。但是从相同的材料(例如第 4-5 小节)和原始资料中的整体布局可以清楚地知道贝多芬意图要相同的音型都是 *f* (在当时习惯于以强奏作为开始,除非有另外的指示)。在整个乐章中开始的音型出现了 8 次,资料中显示有 4 次是 2 个音的弧线后跟 2 个音的断奏(第 4、49、53、74 小节);有 3 次是一根单个的弧线在 4 个音之上(第 37、72、99 小节);在此处原始资料中给的是两组 2 个音的弧线。由于在全部三首奏鸣曲的原始资料中关于运音法的标记时常不够精确,看来有可能除两个小调(第 37 和 99 小节)以外,贝多芬要每一次都是相同的模式,因此编者在统一了运音法的标志。根据以上的想法,我们认为那些信任最初雕版师的精确性的演奏家们需要重新安排原始资料中所显示的运音法。

3. rh. 2, 7. rh. 1 在 18 世纪后期上波音的弹法似乎逐渐以 3 个音来代替 4 个音,但是在这几首贝多芬极为早期的奏鸣曲中,从记谱音的上方音开始的 4 个音的装饰似乎更合适,如谱上所建议的。

但 3 个音的弹法也是可以的。也有可能这两处与其他指出的几处都是错印的回音记号,当然我们没有确切

的根据来证明这一点。

**3. lh. 2** 原始资料中上方音是四分音符,这肯定是个错误,但正确的解释很难确定,一个附点二分音符可能是正确的。另一个不明显但有相当可能性的是下方音应当在第1拍上弹奏(如第7小节)并作为一个附点音符来保持它。

**8-11. rh** 原始资料中这里又有一些运音法的标记不统一,但这里的变化似乎有一定道理,因此它们被保留下来不作更改。

**9. rh. 1** 由于整个乐段已是 $f$ 的力度,在这个音上给它略微地加重就像 $sf$ 那样似乎是合适的。

**11** 原始资料中显示 $p$ 在右手最后的四分音符上。

**15** 在双手同音的乐段如这一小节,显然左手运音法的模式应跟随右手,作曲家们时常为省事而不去标注它们。现代的演奏家们应使自己习惯去辨别这种遗漏的记谱,采用一种合乎常理的态度来理解作曲家的清楚的意图。

**17-18** 一般情况下装饰音应该在拍子上开始。第18小节应特别重视,左手第1音要与右手第1音同时奏出。

**22. rh. 7** 虽然此处并无回音标记,但演奏者可以在颤音前加一个回音。

**27. rh. 7, 28. rh. 3** 在这两个B音上编者所加的升号并不肯定正确,虽然28. rh. 15的升号在原始资料中就有。

**28. lh. 1** 原始资料中有二分音符(但在它之后没有二分休止符)。

**35. rh. 11** 原始资料中遗漏了装饰音的加线。

**35. b. 1-8** 一些编者把这几个低音改为更加符合惯例的D,但原始资料上清楚显示是F,并且这小节以两个F音把它们分作两组,因此这就增加了并非由于最初雕版师的一时疏忽而造成错误的可能性。

**37. rh. 2-5** 很有可能贝多芬在此处(和第99小节)是有意改变乐曲开始的运音法,因为这里它出现在小节的第2拍,而且随后是一个断奏音,为了与前后有区别,此处可能一根单独的弧线更为合适。原始资料中有4个音的弧线,因此我们把它保留下来。

**43** 延长号暗示了在这里即兴创作华彩乐段的可能性。有良好的18世纪即兴创作风格能力的当代演奏家可以加一个短的华彩(最多不超过一小节的长度),但原谱所记的也可完全接受。

**44. rh. 7** 原始资料中一个向上的符干是针对高声部的,这显然是个错误,但有可能是楔形的断奏记号被错认为符干,如是这种情况,右手的7-8音可能是断奏,

像3-4、11-12和15-16那样。

**45. rh** 编者的运音法是根据再现部的相应小节(第107小节)。

**50, 51, 54** 原始资料中三个力度标记都出现在小节的开始。

**55. rh. 1** 原始资料中装饰音在中音部下面,但它可能应该提供给高音部并且像第7小节的装饰音那样弹奏。

**61. b. 1** 原始资料中遗漏了一个加线。

**87. lh. 4-7** 可能这些音应该是断奏,如同第31、33和89小节。第88和89小节左手的运音法也是个疑问。

**99** 原始资料中 $p$ 放在小节的开始。

**111** 原始资料中在双手的结束有多余的四分休止符。

### Menuetto sostenuto ( $\text{♩} = 108$ )

这首较慢的小步舞曲能使人回想到18世纪舞会中的典雅与优美,在开始演奏前尝试去想象如此的场景。这个乐章要找到一个满意的速度比第一乐章更难。车尔尼建议的108对于主题及第一、二变奏是好的,但对于接下来的两个变奏以这个速度是不可能表达出弧线和断奏音型的细节的。以四分音符超过80和72的速度来弹奏的话难免会使声音含混不清。但假如用72的速度弹奏乐章的开始,听起来不仅太慢而且沉重。看来只能在变奏三和变奏四再重新定速,而在变奏五和六之前再适当恢复。但是要尽量让这种速度的变化不被察觉。在变奏二和三的结尾有微小的渐慢会有助于为随后的速度改变做准备。另一个问题是在各个变奏之间是否要有停顿,假如停顿过长整个乐章听上去将成为若干片断,因此,标志一个变奏结束的任何节奏调整都应有所限制。记住 *menuetto* 基本上是一种舞蹈,它的特点通常是持续性的舞步在段落之间延续。为了有助于强调音乐中的舞蹈性节奏律动,左手应用一种分开的触键。

通常对于这样一个既长又有重复的乐章,演奏者往往想省略部分甚至所有的重复。这种诱惑应当被抵挡,重复是这类乐章整体的一部分,这样的整体感延续到贝多芬最后的奏鸣曲(Op. 111)的末乐章。一旦省略反复就意味着无礼的缺乏耐心,想让音乐尽快地结束,从而不能尽情享受音乐的自然长度。此外,打断变奏六结尾被阻碍的终止会失去它的效果,假如我们没有听清楚前一次完美的终止。因此重复弹奏是重要的,它需要与前几个变奏的重复取得一致从而得到平衡。

**7, 15 etc.** 虽然这里没有在颤音的结尾写上回音,

但演奏者可以加上。

9  $f$  的标记是完全不必要的,但在第8小节的结尾(也在全曲凡有弱终止的相应小节)稍弱一点是需要的,因此在第9小节重新出现 $f$ 是合适的。原始资料中9. lh. 1是F音。

17 从这里至乐章结束没有力度标记,因此演奏者必须自己创造一些。最简单的办法是在每一个变奏中保留第1-6小节的力度,但演奏者应当尝试其他的可能性,只是不要偏离18世纪的演奏风格使音乐变得粗野或不合时代。没有生硬和简单的规则,但是当时的音乐通常以阶梯式的力度表达,而长时间的渐强或渐弱是少见的。

21. rh. 1 这个复合装饰音是不同寻常的,贝多芬可能意图要一个下波音而不是上波音,但可以像谱上所建议的从下方音开始弹。

42. rh. 1-2 似乎右手中音部的同音连线原意为高音部的弧线,但是中音部也有可能是同音连线,这比重复弹奏更好。

43-5. rh 在这类音乐进行中贝多芬通常用十六分音符的装饰音而不是八分音符装饰音,因此这3处被推荐的弹法是印刷错误(60. lh. 1类同)。但是演奏者可以按自己的愿望弹成均等的八分音符,如谱上所示。有些编者第43小节的这个音加上重升号,但似乎不可能而且原始资料上也没有。

52. lh. 6 原始资料上的重升号被遗漏,但谱上在左手第12音上的还原号可能意味着 $\sharp$ ,从而取消前面提出的重升号。注意左手第12-13音中运音法模式的区别,它可能是有意的,并非印刷错误。

57. rh. 1 原始资料中有四分音符。

60. rh. 5 原始资料中有 $e^2$ 音。

77. rh. 1-16 原始资料中 rh. 9 与 rh. 1-8 有符杠形成一个九连音,但是增加的 $a^2$ 是加在右手第10-16音的后面。根据第65、69和78等小节来看这个区别可能是故意的,但也可能是印刷错误。

81-96 此变奏曲的大多数地方都没有连奏标记,因而分开的触键是合适的。第93-95小节右手和这里的运音法应当与变奏曲的其余部分一致。但也要小心不能使音之间过于分开,两手之间上下高低动作是最不符合要求的,四分音符应当弹成近似附点八分音符,随后是十六分休止符。要仔细倾听确保双手重叠所构成的和弦:以单音弹奏,当放开此音时另一只手的单音仍保持着,以此形成双手重叠的和弦。可能需要慢练直至能流畅自然地弹奏。

98. rh. 1-2 原始资料中显示弧线作为两个E音的

同音连线,但是弧线也是有可能的,所以可重复弹 $e^2$ 。第102和110小节类似。

103. rh. 7 原始资料中一些装饰音被错放了八度音区位置,因此这个音很可能像第111小节一样是 $e^2$ 。这两处的装饰音虽然记谱不同,但要用相同的节奏来弹。

112b 在27次主音上的完全终止之后,这个被阻碍的终止有着戏剧性的效果,意味着以合适的节奏伸缩和力度控制使演奏更完美。演奏者可充分表现。

114. rh. 4 有些编者在这里用 $f^2$ 来替代,因为 $e^2$ 似乎与低音有冲突。但是 $e^2$ 可以看作是下一个和弦的先现音,而 $f^2$ 则可能意味着一个错误的六四和弦。

116. rh. 2-4, 117. rh. 2-4 原始资料中这两小节在右手第3-4音上有一条弧线,这似乎是不可能的。

119 原始资料中在结尾有一个错误的反复记号。

### Scherzando [ : ] Allegro ma non troppo (♩=80)

这个乐章虽然标题用连续的大写字母印刷,但它应当被看作两部分: Scherzando 代表性格, Allegro ma non troppo 表示速度。车尔尼建议的节拍器速度看来确实快,为了清楚地奏出谱上所标注的十六分音符运音法,略微慢些的速度是必要的。保持双手的轻巧与分开(除有弧线的地方以外)将会增加谐谑的情绪。断奏音通常应当尽可能地短。应注意到第22-5小节的四分音符和第26-7小节的八分音符之间的区别,但也并非必须保持音符的充分时值。全曲充满着嬉闹顽皮的幽默情趣。

1 原始资料中把 $p$ 放在弱起拍后的第1小节。但这里的原意肯定与第一乐章的效果有区别。类似的 $f$ 出现在第9、78和137小节而不是在第8、77和136小节的合理位置。

7 演奏中应把圆点断奏与前面几小节的楔形断奏有所区分,它值得重视因为在再现部和尾声中(第76和135小节)没有断奏标记。因此,这3小节可能应该用分开的半断奏来弹。

17-21 如果可能的话,十六分音符应当略微分开弹奏。第20-21小节双手应当平稳地交接,而不要显出应答轮唱效果。

22. rh. 7-8 原始资料中有弧线,没有断奏。

29. rh. 3 原始资料中是 $g^1$ 。

36-7 这两小节弧线音型的意图表示在运音法上没有区别,用持续的连奏而在每组4个音的第1音上略微给以加重。

78-9 对于双手的弧线有一点怀疑,但是由于在原始资料中它们的出现是可信的,所以在保留下来。

89-90, 93-4. rh 原始资料中这4小节颤音的记谱

只有一个 $\text{tr}$ 记号,没有波形曲线。同音连线说明颤音是应当持续的,而且在第90小节不带结尾地进入第91小节的 $d^2$ 。

**93. lh. 3—94. lh. 1** 原始资料中加了一个多余的弧线。

**100. lh. 2-3** 圆点断奏可能意味着分开的半断奏。注意在相应之处 102. lh 和 104. rh 没有断奏标记。

**104. rh. 2** 原始资料中把还原号错放在 $a^2$ 上。

**109. rh. 4** 这个断奏与同音连线的合并可能是一个印刷错误。但是贝多芬在晚期作品中偶尔也会这样使用(如《田园交响曲》第三乐章第99小节),显然这是指明在一个尖锐的似敲击般的断奏音之后是同音连线。

**128** 右手有两个延长号但左手只有一个,它表示:保持住右手的和弦直到左手弹完第2个音,然后再放掉右手,此时持续左手的延长号。像第一乐章第43小节

一样这里允许有一个短的华彩。但演奏者心中必须清楚什么样的华彩是合适的。原始资料中 $\text{p}$ 放在第129小节处。

**136. rh. 1** 原始资料中的装饰音是 $f'$ ,没有升号。

**148. rh. 1-4** 原始资料中有两个音的弧线(同音连线)和两个楔形断奏音。

**156. 1-4** 这里可能应该是一个单音断奏和3个音的弧线,因为原始资料中显示是给左手也给第157小节。但是也有充分的理由去相信它是两个音的断奏,因为要与第154小节取得一致,而与第157小节区别则是暗示即将出现的结尾。

**156. lh. 5-8** 原始资料中有4个音的弧线,没有断奏。

(姚世真 译)

## F小调奏鸣曲, Op. 2 No. 1

### 创作概况

我们确定贝多芬是在1793年开始起草这首奏鸣曲,当时他正随约瑟夫·海顿学习对位法,但直到1795年作品才完成。本作品现存的两个主要草稿是作品第一乐章中的呈示部,它们大约先后相隔两年出现,我们是根据贝多芬的手迹和纸张类型做出这一判断。第二乐章借用了最早在1785年创作但未出版的一首钢琴四重奏(WoO 36 No. 3)中慢乐章的一个16小节的主题,但该主题在奏鸣曲中有重大的改变(见下文)。

1795年后期贝多芬完成这首奏鸣曲并与其他两首编成一套三首。当时他还在其保护人利希诺夫斯基亲王(Prince Lichnowsky)(见 Franz Wegcler 的报告)的住宅演奏了全部这三首作品,出席者中有贝多芬的朋友和以前的老师海顿,奏鸣曲在出版时即题献给海顿。大约于1796年3月9日,整套奏鸣曲作为Op. 2由Artaria公司在维也纳出版,在维也纳 *Zeitung* 报上有预告。在一两个月之后贝多芬要离开维也纳前往布拉格访问,因此他必须在离开前为这部作品的出版做好准备。

### 评注

手稿: 遗失

第一版: *Trois sonates pour le clavecin ou piano-forte composées et dédiées à Mr. Joseph Haydn maitre de chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy... par Louis van Beethoven Oeuvre II. A Vienne chez Artaria et comp., pp. 2-15.*

Op. 2第一版的制造地至少在七个不同的地区,(见帕特里西娅·斯特罗:《从贝多芬 Op. 2 看一个版本的演变》[Patricia Stroh, 'Evolution of an Edition: The Case of Beethoven's Opus 2'], *Notes*, 57/2(2000), 在第289-329页有7处地区和不同样本的全部细节)。最早的、大家所知的样本现在在美国加州的 San Jose, 已经表明有一些校正,不久之后的另一个(下面的资料 A)特别重要,因为它包含有贝多芬的亲笔修订(虽然这些修正只在第二首和第三首奏鸣曲中)。出版的第一个印刷本是资料 B。后来的印刷本资料 C 显示又有进一步的改变,但仍然有一些小错误没有被更正。我们的版本是依据以下三个原始资料:

A(抄本): 贝多芬自己的准备出版的复本(校样),现存放在柏林国立图书馆, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung(N. Mus. ms. 304)。

B: 一个后来的印刷本(1796), 在扉页上有“dediées”(题赠)字样的拼写得到纠正, 并且资料 A 中的许多贝多芬手迹修订被加入到这个印刷版中。它的复本过去存放在维也纳国家图书馆的 Hoboken 藏书馆, S. H. Beetho-

ven 16 (见1989年在 Jeffery 的摹真本, 其中省略了两个断奏, 并从原始复本中增加了两处删除部分)。

C: 大约1806年的一个印刷本(这个印刷本的样本最早在约1806年或更晚才出版: 见斯特罗:《版本的演变》)。扉页上这样描述海顿:“音乐博学家”(docteur en musique)而不是“宫廷室内乐手”(maitre de chapelle)。它的复本存放在大英图书馆, 书架号 f. 10. j。

资料 B 中显示与资料 A 稍有小的改变。资料 C 显示有更进一步的变化, 几乎集中在 Op. 2 No. 1 的第2页(p. 3 48-88 小节), 作了重新雕版, 指出一些错误(下面没有列出)。在以上资料中显示三首奏鸣曲中多数断奏是用圆点, 在本版中已被改成贝多芬通常用的楔形断奏记号。

### Allegro(♩ = 104-108)

车尔尼对这个乐章的描述为“激烈的热情, 充满活力的变化”, 他所推荐的速度听起来是不错的。但也可以略微慢一点, 尤其在连动装置较重的钢琴上表达热情有力的情绪和一小节两拍的节奏感。主题主要建立在琶音上: 第一主题是断奏上行, 第二主题是连奏下行。建议演奏者在它们之间创造大幅度的对比并且像第7小节(右手)和33-40小节(左手)那样将其他的琶音渲染出来。

1 乐曲开始处的弱起拍没有断奏, 这可能是一个疏忽, 还有同样的遗漏在第49小节前的弱起拍。在奏鸣曲的末乐章也能发现弱起拍缺少一个断奏记号。贝多芬可能希望强拍比弱起拍更有力。

1-6 除两个有  $\text{sf}$  的音以外, 在第7小节的  $\text{sf}$  之前音乐一直保持柔和, 在很多老一点的版本中发现 *cresc.* 是不正确的(虽然车尔尼建议从第4小节起有一点渐慢和渐强)。三连音的节奏需要当心因为它们容易开始得过早。

18-20 原始资料中把  $\text{f}$  放在第18小节的开始可能是正确的, 原始资料中还显示右手的弧线标在两组3个音上(18. rh. 2-4, 19. rh. 2-20. rh. 1), 这也可能由于页面空间的约束, 并不是贝多芬有意偏离前面的乐句。

35 原始资料中把  $\text{p}$  放在 rh. 2, 而贝多芬可能打算放在 rh. 3。在 lh. 2 上缺少  $\text{sf}$  (参见第39小节)可能是个疏忽。注意第33-35和37-39左手的非连奏触键。

41-5 “富有表情地”con espressione 这个术语意味着大量力度和节奏上的变化(车尔尼建议在第45小节后半段到 *a tempo* 之前有一个增长的渐慢)。第140-4小节应当是类似的。

62. rh. 7 原始资料中遗漏的还原号是明显的疏忽, 贝多芬时常会遗漏还原号, 尤其是一个调号中最后的临时记号, 例如这里。D $\flat$  和 B $\sharp$  像 A $\flat$  和 F $\sharp$  一样同时出现具



有双调式的效果,超出了贝多芬的风格,甚至比瓦格纳著名的“特里斯坦和弦”更不协调(这里的和弦有那么一点相似)。钢琴家要想坚持按照最初的印刷文本,就要在第64和66小节合乎逻辑地弹奏 $D^{\flat}$ ,这个效果会愈发奇异。

**73**  $sf$ 记号可能错印为 $f$ ,但不管怎样它只提供给一个单音,因为这里音乐基本维持柔和,尤其是右手中音部的八分音符。但从这里至第90小节的力度变化演奏者应当加上。注意右手第74-8小节的加强音(也包括左手的)是出现在间隔的小节:考虑这里的高音部不是单音而是两个音的动机。

**85-7** 从上方音开始的6个音的颤音是基本的,以原速弹奏也完全可能,如果觉得不能胜任的话宁愿省略第4音而不是第1音。

**93-100** 这是第一次出现 $pp$ ,它是“贝多芬早期作品中戏剧性延长手法的完美范例”(DFT),在渐强之前应当保持安静和充满疑惑,直到第97-100小节才开始有一点感觉到渐强。

**107-8** 原始资料中把装饰音放在小节线之前。注意这里没有渐弱。

**115** 原始资料中在高音部第3-5音的下面有一条加上去的弧线而在第6音下方有断奏,可能是一个更早的版本遗留下的。

**140, 142** 装饰音的遗漏可能为区别于呈示部的故意的改变,但更大的可能是由于疏忽。

**152** 清楚地标志了一个反复记号,因而延长号显然仅针对第二次。

#### Adagio (♩ = 80-84)

这个乐章基本上类似咏叹调。旋律线与伴奏的音色要有区别。多次出现的回音使人想起第一乐章中记谱的回音,但是所有的紧张度应当丢弃,应以一种松弛而富有表情的神韵弹奏。在这一乐章中贝多芬还在尝试音域的对比,在乐句之间(如第1-2和13-14小节之间形成的对比),甚至在小节之内的对比(如第17小节)。这种对比在贝多芬时代的乐器上会明显得多,因此在现代乐器上弹奏时应当给以强调。

**1-16** 如上面所提到的,这个主题取自于大约十年前写作的一首四重奏,但有较大改动,原来的开始8小节最早形式如下:

The image shows three staves of musical notation for the beginning of the Adagio movement. The first staff is marked 'sotto voce' and features a melodic line with a fermata over the first measure. The second and third staves show a piano accompaniment with various dynamics including 'p' and 'f'.

极为重要的改变在第6小节,这里改变过的主题毫无间隙地向前和向上延伸,而原先的只是简单地重复开始的乐句。这个修改可以作为一个亮点,意味着可以有少许自由速度及精致的音色等级。

**1**  $p$ 记号显然也包括弱起拍。回音可有多种方式弹奏,这里显示的一种毫无疑问是最有效的(在早些的版本中主题和第44小节的记谱与此不同,但必须按此弹奏)。随后的倚音(后面几处相似)应当弹长倚音,如谱上所示。演奏者应感觉到它与左手 $d^{\flat}$ 的不谐和。

**8. b. 1-2** 贝多芬可能打算要一个同音连线,如果是这个意图的话,他有可能写一个像第16小节那样的附点四分音符。(四重奏版本的第8小节低音在第2拍上跨越了一个八度。)

**17-21** 低音谱表上的音虽然提供了和声但也应把它看作是右手歌唱性旋律的一部分,而不是弱拍上的伴奏。

**21. rh. 1** 这里贝多芬可能意图要 $f^{\flat}$ (构成一个好的旋律感)。在原始资料B中有一根不全的加线穿过它(向左),这意味着有些不确定,而且这个加线在其他的原始资料中没有见到。

**24. rh. 1**  $sf$ 记号应该提供给第一个装饰音(因为它落在拍子上),并非提供给主音( $c^{\flat}$ )。

**26. lh. 1** 原始资料中是四分音符(随后是一个八分休止符)。

**29, 36 etc.** 三连音包含一个休止符,原始资料中显示有许多弧线也涵盖这些休止符,而并非只针对两个音。贝多芬的意图可能所有的(三连音)都要如此,所以它们的记法被统一。对演奏的影响是:如果三连音结束在休止符上(如29. rh. 6),前面一音不应当被缩短,如果三连音的开始是休止符,而随后的音(如29. lh. 4)不应当被加强,就好像弧线是从音符开始。第43-4小节的右手特别要重视。

**37** 原始资料中渐强的顶端是随后的那个音。

**51. rh. 6** 手稿影印本B中有被擦去的加线的痕迹,成为 $g^{\flat}$ 。

**52** 原始资料A是清楚的,但是右手中音部在低音谱号上与次中音部共同的下行的符尾产生了混淆,导致在资料B和C中低音部第2音和次中音部第6音形成一个连接十六分音符的符杠,因此许多版本此处是不正确的。注意两个低音部的音没有同音连线(如它们在一些现代版本中那样)。若是贝多芬要它们具有同音连线,他肯定会写一个附点二分音符来代替。总之,这些音是动机,它使我们想起第1小节和后面一些小节的低音。

**54. rh. 1-6** 这些音可以分开弹奏,为了与随后的音有更好的对比。

**58. rh. 3** 回音可在主音略靠后的位置弹奏,但可能应该直接放在主音上方,表明在 $d^{\flat}$ 上开始的4个音的