〔奥〕卡尔·车尔尼/著

〔奥〕保尔·巴杜拉-斯科达/注释

张奕明/译

贝多芬钢琴作品的正确演释

CARL CZERNY

Edited and with a Commentary by

Paul Badura-Skoda

SMPH
上海音乐出版社

目　录

引言 …… 卡尔·车尔尼　1

回忆录(节选) …… 卡尔·车尔尼　1

关于贝多芬的轶事和记录 …… 卡尔·车尔尼　10

贝多芬钢琴独奏作品的合理演释 …… 31

奏鸣曲 …… 35

小奏鸣曲以及小型奏鸣曲 …… 101

幻想曲、回旋曲以及其他 …… 101

变奏曲 …… 104

以他人曲调为主题的变奏曲 …… 106

贝多芬钢琴作品合奏、伴奏以及协奏曲的正确演奏 …… 113

钢琴与小提琴的奏鸣曲(共十首) …… 113

钢琴与大提琴的奏鸣曲(共六首) …… 133

钢琴、小提琴和大提琴三重奏(共七首) …… 141

钢琴和管乐(双簧管、单簧管、圆号、大管)五重奏 …… 159

协奏曲(共七首) …… 161

为钢琴、乐队与合唱团所写的幻想曲 Op. 80 …… 183

声乐作品 …… 189

结语　为了贝多芬作品中的神韵 …… 卡尔·车尔尼　190

注释 …… 保尔·巴杜拉-斯科达　193

引　言

长久以来，我经常被人要求谈谈贝多芬钢琴作品的演奏。我从十岁起(1801年开始)就跟随贝多芬本人学习钢琴演奏。每当贝多芬又有新作品问世，我总会在第一时间学习它们，其中许多曲子更是得到贝多芬的亲自教诲。我很荣幸地能和贝多芬保持着亲密而又有启发性的交往，直到这位大师的最后岁月。

——卡尔·车尔尼

车尔尼，这位世界上最伟大的钢琴教育家，正好是贝多芬的学生——此乃音乐史上的一大幸事。当世俗的趣味改变，贝多芬的音乐不再受到推崇的时候，是车尔尼的努力使得贝多芬的传统不至于夭

亡。他教给他的学生(其中包括年轻的李斯特)贝多芬的作品;他组织贝多芬作品专场音乐会;他还出色地把一些乐队或者室内乐作品改编成独奏或者四手演奏的钢琴版本——有时贝多芬亲自监督这项工作,从而使得这些伟大的音乐广为人知。

除此之外,他还编写了三卷关于他和贝多芬的专著。在当时,这项工作可谓具有无可比拟的价值,并且福泽后代。这三卷专著分别是:

一,贝多芬和他之间的一些趣事,主要是回忆录以及其他一些不同类型的文章;

二,贝多芬所有钢琴奏鸣曲和其他钢琴作品的乐谱,其中标有节拍器数字和指法;

三,也是最重要的,即"钢琴教程,Op. 500"中的第四章"贝多芬所有钢琴独奏作品的合理演释"、"带钢琴伴奏的其他乐器的作品"。

在这三卷专著中,他简略而又切中要害地讨论了大师的全部钢琴作品(包括室内乐作品和钢琴协奏曲)的演奏要点,同时详尽地回顾了贝多芬亲自给他的指示。

然而,这三卷如此重要的专著只有一部分被保留了下来,现代热心于贝多芬音乐的人只能试图通过重印本了解历史的真貌。车尔尼关于贝多芬的回忆录虽然被出版了很多次——比如,1869/1870 年,C. F. Pohl;以及 1939 年,Georg Schünemann,然而这些出版物今天也很难找得到。于是,我们只在本书中加入了一部分回忆录的内容,并且保留了 Schünemann 的评论。车尔尼编订的乐谱(大约 1850 年被 Simrock 出版,德国波恩)当然不可能,也没有必要在这里展示出来,这个版本已经被后来的版本超越了——尤其是出类拔萃的 Heinrich Schenker 版(Universal Edition,维也纳)以及 Henle 版。在车尔尼的版本中,在今天看来有价值的仅仅是节拍器的速度提示。有意思的是,在 Simrock 版与"钢琴教程,Op. 500"中,车尔尼给同样的乐章标的速度往往会不同。这其实很好理解:我们想到,"钢琴教程,Op. 500"比 Simrock 版乐谱早出现很多年,而哪怕是再客观的音乐家,其对速度的感觉也会有轻微的变动。很明显,车尔尼并没有照抄以前自己写

的速度标记，而是凭感觉重新标记了一次。在附录中，我们标出了Simrock版的速度标记并加以评论，我们认为读者一定会欢迎我们这么做。关于Simrock版，这里还要提到一个很有意思的细节：根据车尔尼的指法我们发现，所有的颤音都是从主音开始的。我们在这里无意讨论这样的做法是贝多芬的传统还是车尔尼自己的决定，然而至少在本书第175页《G大调协奏曲》的指法中，车尔尼写了一个从辅助音开始的颤音。

诚然，如果读者期望从车尔尼的评论中发掘出什么不为人知的宝藏，那么他们要失望了。正如车尔尼本人所承认，他并没有跟贝多芬学习过大师所有的作品，故而有时他的评论往往趋于贫乏空洞，甚至未必精确——特别是对于贝多芬晚期作品而言。在回忆录中，他清楚地承认自己并不完全理解这些作品。然而，他的同代人，比如韦伯(Carl Maria von Weber)或者施波尔(Ludwig Spohr)恐怕比他更不如。另一方面，车尔尼的评论的确对贝多芬早期和中期的作品作出了很大的贡献，特别是在早期作品中，这些评论往往解答了很多悬而未决的问题。比如，在Op. 27/2《升C小调奏鸣曲》第一乐章第32—35小节处，车尔尼要求"明显的"渐强，然而谱上并没有渐强记号，从而我们认为他一定是听到过贝多芬本人这么演奏。

然而，贝多芬本人的好评和他与车尔尼的友谊最强有力地证明了后者所言的分量。在车尔尼只有14岁的时候，贝多芬写下了如下推荐信：

> 我们，这些在下面签名的人，无法否认年轻的车尔尼在钢琴上显示了大大超越他14岁年龄的才能和成就。有鉴于此，更有鉴于他令人羡慕的音乐记忆能力，他值得获得所有可能的帮助和资助。他的父母会把这些帮助合理地用到对这位希望之星的培养上。维也纳，12月7日，1805年，路德维希·范·贝多芬。"①

贝多芬对车尔尼的信任同样体现在他让后者担任《第五钢琴协奏

① 原注：此信引用自C. F. Pohl, "Jahresberichte des Wiener Konservatoriums", 1869—1870。

曲》在维也纳首演的钢琴独奏这件事情上。另一桩鲜有人知的事情是，当那首协奏曲的第二、三乐章将在1818年被再次演出的时候，贝多芬又一次想到了车尔尼：

亲爱的车尔尼：

务必帮忙演奏一下《降E大调协奏曲》的柔板和回旋曲乐章，后天在Redoutensaal。你的出场将使整场演出熠熠生辉。那些合唱曲还没有排练好，所以至多只能演奏一首赞美诗。我希望你不要拒绝我的请求。

你永远的朋友

贝多芬

然而车尔尼不得不拒绝贝多芬的请求，因为他有太多的学生要教。贝多芬得知这一情形后，写了下面一封感人的信：

亲爱的、尊敬的车尔尼：

我这才发现你目前的情形完全出乎我的预料。请信任我，告诉我如何才有可能改善你的状态（我这么说完全没有任何粗暴地凌驾于你之上的意思）。一旦我能够歇口气，我就立刻要和你谈谈。请相信，我非常看重你，并愿意随时给你帮助。

带着真诚的尊敬

你的朋友

贝多芬

一个特别的信号显示了贝多芬对车尔尼的信任，即他让车尔尼教他的侄子卡尔钢琴。下面这封信披露了贝多芬对于钢琴教学的有意思的观点：

亲爱的车尔尼：

虽然情况有可能比我们想象的更糟糕，但我请求你尽量耐心

地对待卡尔，否则他会进步得更慢。他现在压力非常大，因为他上课的时间安排得很糟糕（不必让他知道这些），但现在也不宜立刻变更。因此，请你尽可能温和地对他，然而同时又要有原则。只有在如此真正向上的氛围之中，他才有可能得到更大的进步。关于他的钢琴课再说几句：一旦他学会了正确的指法，并且能够跟上一个合适的速度，音符也或多或少能够弹对，那么此时就应该让他注意音乐的演释了。这时候，不要因为小问题而打断他的演奏，而只是在他弹完后才向他指出问题。在我少得可怜的教学中，我总是这么做的，因为这样可以培养真正的音乐家。毕竟，培养音乐家是我们主要的目的之一。况且，这样做对于老师和学生两方面来说，都不太累。如下面的段落，有时候我喜欢用遍所有的手指。

谱例 1 　谱例 2

谱例 3 　为了用遍所有的手指，演奏者不得不挪动手腕。当然，如果你用更少的手指去演奏，你更能够获得“珍珠般”，或者“大珠小珠落玉盘”的效果，然而，我们有时更需要“别样”的珠宝。下次再聊这方面的话题。总之，我希望你可以完满地理解，接受我所说的一切。我非常感激你，并且希望有朝一日报答你。

你亲切的朋友

贝多芬

车尔尼告诉 Nottebohm（研究贝多芬的学者），他跟大师本人学习了以下作品：奏鸣曲 Op. 13，Op. 14/1、2，Op. 31/2，Op. 101，以及 Op. 28 的行板乐章；第一、第三、第四、第五钢琴协奏曲；合唱幻想曲 Op. 80；降 B 大调钢琴三重奏 Op. 97，以及“很多其他的作品”。这份清单可能是太谦虚了，因为我们还可以从车尔尼的回忆录中得知，他在贝多芬面前“视奏”过 Op. 53 华尔斯坦奏鸣曲，还为贝多芬演奏过“好几次”Op. 57 奏鸣曲；申

德勒①还告诉我们，车尔尼跟贝多芬学了“好几课”Op. 106 奏鸣曲②。最后，根据车尔尼留下的资料，我们知道他还熟悉以下作品：奏鸣曲 Op. 26，Op. 27/2，Op. 31/3，Op. 81a，迪阿贝里变奏曲 Op. 120（Diabelli）以及克鲁采小提琴奏鸣曲。在贝多芬在世的时候，车尔尼曾把后者改编成独奏和四手演奏的钢琴版本。车尔尼超常的记忆力——对此贝多芬在推荐信中提到过（而车尔尼本人也提到过），以及他那从不轻易犯错的个性，给他的陈述增加了可信度。

一个不该被隐瞒的事实是：另一个很接近贝多芬的人——他的秘书和传记作者申德勒认为，车尔尼的很多话是不可信的。然而我们必须谨慎对待申德勒的话，因为他对于车尔尼的很多非议已经被更多的学者们——比如 Nottebohm——用事实的证据驳斥了。然而，我们有必要筛选出他俩关于音乐演释上的不同观点。比如，比起车尔尼，申德勒主张更多的缓急法③自由处理。④这是可以理解的，因为申德勒和贝多芬接触的时间主要在大师的晚年，而车尔尼则在距此大约二十年前作为学生跟随贝多芬。或许是出于同样的理由，申德勒常常不满意车尔尼的速度标记。然而，当他用“荒谬”一词来指责车尔尼，并且声称宁愿选择 Haslinger 版的速度标记时，他显然是说得有些偏激了。⑤客观地说，无

---

① 译者注：安东·申德勒（Anton Schindler），生于 1794 年，卒于 1864 年，奥地利小提琴家，指挥家，贝多芬之友和传记作者。1814 年与贝多芬相识，1816 年任贝多芬秘书，1822 至 1824 年住在贝多芬处，1826 年 12 月又回去照料贝多芬直至后者去世。著有一部著名的《贝多芬传》（1840 年），但精确性不免令人遗憾。1966 年，唐纳德·麦克阿德尔出版这部传记的英译注释本，取名《我所知道的贝多芬》。

② 原注：Theodor von Frimmel 说：“车尔尼跟随大师学过他所有的钢琴作品，包括巨人般的 Op. 106，车尔尼为不来梅的 Müller 演奏过此曲。”

③ 译者注：缓急法（agogic），此术语由 H·里曼在《音乐力度与缓急》（1884）一书中首次引用，说明一个乐句的演释要有微妙的变化，必须偏离严格的拍子和节奏。德文术语 Agogik 指明智地应用弹性速度等手法获得种种细致的变化。

④ 原注：比较车尔尼为钢琴三重奏 Op. 1 No. 3 第一乐章写的评论。

⑤ 原注：Haslinger 版（约 1830 年）是首个出现的贝多芬作品全集，它为所有的作品都给出了节拍器标记。然而这些速度提示往往和车尔尼的建议有着很大的差异，有时候夸张得离谱。下面的几个例子可以让读者感受到什么是“荒谬”：Op. 10/1，Ⅱ，♪=63，Ⅲ，𝅗𝅥=112；Op. 10/2，Ⅲ，𝅗𝅥=112；Op. 14/2，Ⅱ，𝅗𝅥=66；Op. 26，Ⅱ，𝅗𝅥.=104，Ⅳ，𝅗𝅥=76；Op. 27/1，Ⅱ，𝅗𝅥.=138，Ⅲ，♪=69，Ⅳ，♩=160(!)，Presto 𝅗𝅥=120(!)；Op. 27/2，Ⅰ，♩=60，Ⅱ，𝅗𝅥.=84(!)，Ⅲ，𝅗𝅥=92；Op. 28，Ⅱ，♩=92；Op. 54，Ⅰ，♩=120，Ⅱ，𝅗𝅥=76；Op. 57，Ⅱ，♪=120；Op. 109，Ⅲ：Theme ♩=72，Var. Ⅳ ♩.=66，Var. Ⅴ 𝅗𝅥=69，and so forth.

论如何，车尔尼的许多速度标记应该被有保留地接受。事实上，贝多芬自己对速度的感觉也常常是举棋不定的，比如，他用铅笔在《第九交响曲》手稿的开头写道：(♩？＝)“108 or 120(!)Mälzel”(108 或者 120(!)Mälzel 节拍器)，后来在印刷版出现的时候，这里的速度被改成♩＝88。最后，申德勒认为最重要的是，清晰、精确地陈述乐句的每个细节，看穿事物的本质，而这个态度和车尔尼完全不同。

另一个关于音乐演释的证据出自贝多芬的学生费尔迪南·里斯①，在他与威盖勒(Franz Wegeler)合著的贝多芬传中，我们找到了关于缓急法的重要陈述：“总体上来说，贝多芬演奏自己的作品，其风格是多变的。然而在绝大多数情况下，他严守速度，仅仅在很少的情况下，他才会把速度推上去。有时在渐强的时候，他会拖慢速度，这会产生非常美、非常震撼人心的效果。”

车尔尼的意见是非常重要的，因为它们来自于亲眼所见、亲耳所闻。然而，这些意见并不应该替代音乐家个人的理解。所有伟大音乐都有一个共同的特点，即剥离了一切历史渊源和隐含意义之后，她们仍能深入人心，流传于世。

① 译者注：费尔迪南·里斯(Ferdinand Ries)生于 1784 年，卒于 1838 年，德国钢琴家、作曲家、指挥家，出身于音乐世家。在维也纳师从贝多芬学习，并与威盖勒合著贝多芬传一部(1838 年)。——以上资料摘自《外国音乐辞典》，上海音乐出版社，1988 年第一版。

回 忆 录[①]

（节选）

第一堂课的时候，贝多芬只教了我所有调的音阶。他给我展示了惟一正确的手式以及手指的位置，特别是大拇指的运用——很久以后，我才真正明白这些金玉良言的价值。

——卡尔·车尔尼

我的父亲文泽尔·车尔尼（Wenzel Czerny）出生于1750年的Nimburg，一个波西米亚小镇……1786年，他来到维也纳，由于已经靠钢琴演奏积累了可观的名望，他得以依靠教授钢琴学生维持生计。

① 原注：回忆录的手稿在维也纳，本文为其节选。本文的编撰以及附加的评论（小字体）是 Georg Schünemann 做的。

我，卡尔·车尔尼，他惟一的孩子，出生于 1791 年 2 月 21 日，维也纳(Leopoldstadt)，受洗于圣利奥波德(St. Leopold)教区教堂。甚至还在摇篮里，我的生活中就充满了音乐。我的父亲常常勤奋地练琴(克莱门蒂、莫扎特、科策卢[①]等人的作品)，也时常会有音乐家朋友来访，其中包括 Wanhal，Gelinek，Lipavsky 等知名人士。我应该是一个非常活跃的小孩子，据说还是在三岁的时候，我就能表演一些钢琴小曲。

我父亲有很好的演奏手法，也善于合理地对付钢琴这件乐器——这得益于练习巴赫、克莱门蒂以及其他作曲家的作品。对此我受益匪浅——我的父亲不仅试图把我培养成超凡绝伦的音乐会钢琴家，还刻意训练我的视谱能力，通过每天学习新的作品，我的音乐品味也得以提高。所以十岁时，我已经可以熟练演奏任何莫扎特、克莱门蒂，以及当时其他著名的键盘作曲家们的作品了。我还可以背奏其中的绝大多数作品——这得感谢我与生俱来的音乐记忆力。我父亲从他那可怜的教琴收入中省下每一分钱用来供我学习音乐，从而自小我就不与其他孩子往来，而是在父母的监督下学习。对我来说，勤奋变成了一种习惯，而不仅仅是美德。七岁的时候，我就会自发地把自己的乐思记录下来，这些小孩子的涂鸦之作——可以这么说——生来就是如此的正确，以至于我现在仍认为它们并不需要作很大的修改。

在车尔尼看来，当时最出名的钢琴家是 Wölfl、Gelinek 以及 Lipavsky。

有件事我至今记忆犹新。一次，Gelinek 说他被邀请参加一个私人聚会，在那儿他将与另一位钢琴家“单挑”。“我将用音乐刺穿他!”，Gelinek 显得很有信心。

第二天，我父亲问他战况如何。

“别提了!”他沮丧地说，“我永远不会忘记昨晚，那家伙像是神仙附体。我从来没有听到过这样的音乐——他用我给的主题即兴演奏，

① 译者注：利奥波德·安东·科策卢(Lepold Anton Kozeluh)，生于 1752，卒于 1818 年，捷克作曲家。

精彩得把莫扎特都给比下去了；然后他演奏了他自己的作品，壮观之极，美妙之极。我做梦都没有想到，原来钢琴还可以弹成这样?!”

“长话短说”我父亲问到，“他叫什么名字?”

“这个年轻人粗短、丑陋、黝黑，看上去很倔强。”Gelinek 回答道，“几年前，Lichnowsky 亲王把他从德国带来，让他跟着海顿、阿尔布雷希茨贝格、①萨列里②学习作曲，他的名字叫贝多芬。”

年轻的车尔尼于是问他的父亲，可否能搞到贝多芬的作品以供他学习。贝多芬的朋友 Krumpholz 非常乐意帮助他。

Krumpholz 带我去见贝多芬的时候，我大概十岁。③我多么渴望见到这位大师啊！然而我真的非常紧张！甚至到了今天(1842 年)，那时候的情景仍然历历在目。一个冬日的下午，我父亲、Krumpholz 和我从 Leopoldstadt 我们的住处出发，步行来到了 Tiefer Graben 街。爬了五层或者六层楼梯之后，我们见到了一个看上去很邋遢的仆人，他为我们通报，随后我们进了屋。屋子里很乱，纸和衣服丢得到处都是，四周是空空的墙壁，地上放了几个箱子；我们几乎看不到一个椅子，只有一架 Walter 钢琴(当时最好的钢琴牌子)前放了一只快要散架了的琴凳。屋子里挤了六到八个人，其中有拉尼茨基(Wranitzky)两兄弟，苏斯迈尔(Süssmeye)，舒彭齐格(Schuppanzigh)，以及一个贝多芬的兄弟。

贝多芬穿了一件深灰颜色的、长满乱毛的夹克衫，以及与之匹配的长裤；他的头发又硬又黑，乱蓬蓬地耸立着；胡子看来已经好几天没有刮了，故而他的脸庞显得更加黝黑。这样的打扮让我立刻想到了《鲁宾逊漂流记》中的主人公——我那时正在读那本小说。凭着孩童敏锐的观察力，我还发现他的双耳塞着棉花团——

---

① 译者注：约翰·格奥尔格·阿尔布雷希茨贝格(Johann Georg Albrechtsberger)，生于 1736 年，卒于 1809 年，奥地利管风琴家、作曲家、教师。1794 年到 1795 年，贝多芬从他学习对位两年，但阿尔布雷希茨贝格并不认为贝多芬是前程远大的学生。

② 译者注：安东尼奥·萨列里(Antonio Salieri)，生于 1750 年，卒于 1825 年，意大利作曲家、指挥家、教师。学生中有贝多芬、舒伯特、李斯特。

③ 原注：1799—1800 年，冬天。

这些棉花团看来曾经被泡在某种黄颜色的液体中。

当时，贝多芬还没有受耳病的折磨，所以我立刻就被要求弹些什么。在那样的场合，我非常不愿意弹大师本人的作品，因此我选择了莫扎特的《C大调协奏曲》(KV503)。音乐响起，贝多芬立刻专注起来。他走到我边上，当乐曲的钢琴部分仅仅起着伴奏功能的时候，他用左手弹奏着乐队的旋律。他的手上汗毛很多很长，手指很宽阔——特别是指尖。他给予我的鼓励使我鼓足勇气又演奏起了他的《"悲怆"奏鸣曲》——当时这首奏鸣曲刚刚出版；最后是"阿德拉依德"(Adelaide)，我父亲用他那不坏的男高音演唱。演奏完了之后，贝多芬转向我的父亲，说："这孩子有天才，我愿意接受他，并亲自教他。每周把他送来我这里几次，但是你们要先搞到C. P. E. 巴赫的《键盘乐器的正确演奏法》，①并记得下次上课时带着。"

第一堂课的时候，贝多芬只教了我所有调的音阶。他给我展示了惟一正确的手式以及手指的位置(当时大部分钢琴家对此并不知晓)，特别是大拇指的运用——很久以后，我才真正明白这些金玉良言的价值。

而后我学习了C. P. E. 巴赫的《键盘乐器的正确演奏法》。使我印象特别深刻的是连奏(Legato)的学习——贝多芬自己的演奏是如此无与伦比，他制造出的效果是当时很多其他钢琴家认为不可为之的。要知道在当时，到处可以听到断裂的、针刺般突兀的演奏(莫扎特的时代也是如此)。

(后来贝多芬告诉我，他听莫扎特演奏过好几次，然而莫扎特用的是当时盛行的斯皮耐琴，②因为那时钢琴这件乐器还处于摇篮时期。莫扎特在斯皮耐琴上获得了完善的演奏法，然而此种演奏法却完全不适用于钢琴。后来，我也遇到过几个莫扎特的学生，他们的演奏方式证实了贝多芬的话。)

---

① 译者注：C. P. E. 巴赫(Carl Philip Emanuel Bach)，生于1714年，卒于1788年，德国作曲家、羽管键琴家。J·S·巴赫的次子。他的作品在18世纪中叶具有典型意义，对键盘乐器的表现性能尤其有着深刻的理解。他的论文《键盘乐器的正确演奏法》对当时键盘乐器的演奏风格，特别是装饰音的处理，是具有价值的指南。

② 译者注：斯皮耐琴(Spinet)，17世纪英国的小型单键盘羽管键琴(拨弦)，原称"维吉那琴"。

我的父亲不放心我独自去上课，每次他总是陪我去贝多芬那里。因为这个，他不得不放弃很多自己的私人授课。还有，很多次我们赶到的时候，贝多芬正在作曲，因此钢琴课被取消了。这样，我暂时中断了与贝多芬的学习，并且间隔了很长时间，其间我完全依靠勤奋的自学。

这段时间，车尔尼尝试用抄写乐谱的方法学习他所感兴趣的曲子，有时他还尝试把已经散了架的作品重新拼凑起来。在做这些工作的时候，他得到了政府议员 Hess（莫扎特和克莱门蒂的朋友）的全力帮助。1801—1804 年期间，他参加了由莫扎特的遗孀组织的周六社交性聚会，并在那里结识了年轻的胡梅尔，①后者极其清晰、光洁的演奏给他留下了强烈的印象……车尔尼接着讲述他和贝多芬的下一次相遇……

1804 年，Krumpholz 带我去见了 Lichnowsky 亲王——贝多芬的好友、极热心的音乐赞助者。Lichnowsky 亲王和他的弟弟 Moritz 伯爵都是莫扎特的学生，之后又是贝多芬的学生。他们是极好的音乐鉴赏家，又是和善、仁慈的人。正是这位 Lichnowsky 亲王把贝多芬带来维也纳，并让他跟着海顿、阿尔布雷希茨贝格、萨列里学习作曲——他对待贝多芬如同亲兄弟，并且极力促使所有的贵族都来帮助贝多芬。

我拥有很好的音乐记忆力，这真是一件非常幸运的事情。所以我可以很出色地背奏所有贝多芬的钢琴作品——这记忆力是一种天生的才能。Lichnowsky 亲王听我演奏了一次后，他希望我（几乎）每天早晨都花几个小时在他那里，背谱演奏任何他想听的东西，而每个月他都会送给我礼物——这个经历，对我可怜的父母而言，真是莫大的荣幸。一天早晨，我在他家遇到了贝多芬（他已经有两年的时间没有见到我了。并且，对于我父亲中断我们的钢琴课一事显得很不高兴）。对于我的进步，贝多芬显得很满意。“从一开始我就说，这孩子有天

① 译者注：约翰·尼波默克·胡梅尔（John Nepomuk Hummel），生于 1778 年，卒于 1837 年，奥地利作曲家、钢琴家。他曾师从莫扎特、阿尔布雷希茨贝格以及萨列里，作有大量钢琴作品，对后世影响很大。

才!"贝多芬笑笑,随后说道,"然而,他父亲对他似乎不太严格。""然而贝多芬先生"我父亲温厚地回答,"他毕竟是我们惟一的孩子啊!"

之后,贝多芬对我的视奏能力非常满意,因为我当场弹了他拿给我的《C大调奏鸣曲》Op. 53 的手稿。

自此之后,贝多芬一直对我怀着友善,一直到他生命的最后。

当他的作品出版的时候,我负责校对;当他的歌剧《莱奥诺拉》①于1805年首演时,他请我把其改编成钢琴版本。从事此项工作时,他给了我很多指教,这些指教使我日后受益匪浅。

此时,费尔迪南·里斯也在贝多芬门下求学。他拥有非凡的技巧,把贝多芬的一招一式(比如即兴、任意、瞬间转换的演奏状态)学得很像;然而由于他的演奏很"冷血",因此贝多芬并不完全赞赏他。

在贝多芬的朋友中,舒彭齐格②先生是尤其值得注意的。

他是一个矮小、肥胖、整天乐呵呵的年轻人,贝多芬称他为"法斯塔夫"。③人们看到他的时候,都会不禁猜想:他的身体内被注入了何等幽默、精力十足的精神呢?作为一个室内乐音乐家,他是无与伦比的;作为一个协奏曲演奏者,他是最优秀的;作为一个乐队首席,他是最棒的——总之,他是当时最好的小提琴家之一。

由于这位仁兄不作曲,因此他可以坚定不二地"忠诚"于贝多芬。他几乎所有的艺术工作就是向公众演奏贝多芬的作品,展现这些作品的伟大和美。对于贝多芬来说,这样一位朋友是上天赐予的,因为没有人比他更知道如何理解这些作品。

在 Augarten 音乐厅,每周都有一次音乐会,夏天演奏海顿、莫扎特和贝多芬的交响乐,冬天则演奏同样三位巨匠的室内乐——这真是

---

① 译者注:歌剧《莱奥诺拉》,即贝多芬歌剧《菲岱里奥》原来的名字,首演于1805年。

② 译者注:伊格纳茨·舒彭齐格(Ignaz Schuppanzigh),生于1776年,卒于1830年,奥地利小提琴家,贝多芬的朋友兼老师。他是拉祖莫夫斯基四重奏的创始人兼第一小提琴(这个四重奏团1815至1825年在德、俄、波等国巡回演出,是贝多芬和舒伯特的四重奏的首演者。)——以上资料摘自《外国音乐辞典》,上海音乐出版社,1988年第一版。

③ 译者注:法斯塔夫(Falstaff),喜剧人物,身材臃肿,年老好色,充满着自嘲式的幽默。

维也纳的黄金音乐时代啊！我时常想起贝多芬《英雄》交响乐的首演：这首伟大的交响乐作于 1803 年，首演于 1804 年，然而一开始观众并不完全接受她。人们认为她太长了、太繁杂了、太笨拙了、太吵了，然而事实上，此曲完成了贝多芬风格的转变，即从海顿-莫扎特模式转变成他自己的模式。

之后车尔尼讲述了他和小他几岁的 Eugen Czernin 伯爵的相识。在伯爵家，车尔尼遇到了其他年轻的贵族们比如 Schwarzenberg，Lobkowitz 以及 Stadion。车尔尼有机会陪着 Czernin 伯爵听课，特别是历史课。

尽管我认识了那些贵族们，然而我家庭的经济情况却依然如旧，我父亲的收入（钢琴教师、修琴师傅）是我们全家惟一的生活来源。我父亲认为，所有他能够做的就是把我训练成一个钢琴教师，而我也的确很早就表现出这方面的天赋——十三四岁的时候，我就常常替父亲代课，那些学生对我这个小老师还挺满意。当然，为了展示我的演奏才能，我父母并未放弃带着我到处巡演。然而他们年纪大了，不可能一直陪着我到处转。因此，尽管我在演奏、视奏、即兴演奏等方面表现出了与我年龄不相称的成熟，然而他们最终还是不放心单独放我出去演奏——特别是在当时那样的战争年代。何况，说到底，我的演奏总是缺少辉煌的舞台气质，也没有“跑码头”演奏家必备的江湖骗子般吊人胃口的鬼把戏。要知道，贝多芬的作品并不适合那样的“马戏班子”演出，而钢琴本身在当时也不可能拥有现在那样灿烂的效果。

这儿是车尔尼自传第一部分的结尾。在第二部分“1806 到 1818 年”中，他谈了自十五岁开始的教琴生涯，以及生活条件逐步改善云云。在没有学过任何作曲理论的情况下，他的作品 1 号（Op. 1）问世了（《Krumpholz 主题变奏曲》，小提琴和钢琴）。也就是打那时起，他开始了对阿尔布雷希茨贝格所写的通奏低音教程的彻底学习。

1807 年，我遇到了 Andreas Streicher 先生，他过去是一个钢琴教师，然而现在是一个颇具天才的钢琴制造家。他模仿了英国乐器的优

点，并融入了他自己的想法，他制造出的乐器音色饱满，比以前的乐器具有更坚实的结构。

克莱门蒂先生于 1810 年来到维也纳。在他常去的那家人家，我得以近距离观察他的教课——那家的女儿跟他学琴，因此我熟知了这位著名的大师的教学方式。这对我来说十分幸运，因为后来我借鉴了他的方法来教学，训练出了很多誉满天下的钢琴家。

而我和贝多芬的亲密关系一直没有中断。后来他把他的侄子交给我做钢琴学生(1815 年)，因此我几乎每天早上都能在我家看到他。当他心情不错的时候，我还可以听到他那令人永世不忘的即兴演奏。

至此之后，车尔尼再也没有在自传中提到过贝多芬。之后，他讲述了教学的艰辛，以及 1818 年之后，他花了大量的时间作曲。1819 年，有人给他带来了一个小男孩，这个男孩演奏得“好像大自然本人把他塑造成了一个钢琴家”，这就是时年八岁的李斯特。从贝多芬的谈话本上得知，车尔尼和申德勒试图把这个“神童”引荐给贝多芬。贝多芬虽然十分反感所谓“神童”等事，然而他最终还是见了李斯特一面。根据 Friedrich Kerst 的记载(“Erinnerungen an Beethoven”)，李斯特大约在 1875 年之后对他的学生 Ilka Horowitz-Barnay 说道：“大约在我十一岁时，我尊敬的老师车尔尼带我去见了贝多芬。之前他对贝多芬提到过我，并请他听我演奏。然而贝多芬对神童一事一直很反感，因此每次车尔尼都遭到了断然拒绝。最终，贝多芬架不住车尔尼的软磨硬泡，不耐烦地说了一句：‘好吧，看在上帝的分上，把这个小鬼带来吧！’于是那天早上十点，我们走进了贝多芬居住的两间小屋。我有些放不开，于是车尔尼和蔼地鼓励我。贝多芬那时候正坐在窗下一张又窄又长的桌前工作，他不耐烦地盯着我们看了好一阵，然后敷衍地与车尔尼交谈了几句。在车尔尼示意我坐到钢琴前的时候，他什么都没有说。首先我弹了里斯写的一首小曲。弹完之后，贝多芬问我可否再弹一首巴赫的赋格，于是我选了平均律 C 小调那首。‘你能把这首赋格转一个调弹出来吗?’贝多芬问道。幸运的是我做到了。最后一个和弦结束后，我朝上看，只见大师用犀利的目光上下打量着我，突然，一丝温柔的笑容绽放在他那黝黑的脸上，他凑过来，弯下腰，把手搭在我的头顶上，抚摸了好一阵儿我的头发，‘你这小鬼’他轻声说道，‘真是个淘气包！’。我突然勇气大增，自告奋勇道‘我想

弹您的作品！'。他笑着，点点头。于是我弹了《C大调协奏曲》的第一乐章。弹完之后，贝多芬捏着我的双手，亲了一下我的额头，柔声道'精彩！你是一个幸运的家伙，因为你将使很多人高兴和满足，没有什么事情比这更美好了。'"

关于贝多芬的轶事和记录

应历史学家 Otto Jahn 的要求，车尔尼在写完自传的十年后，写下了这些轶事，写于 1852 年的九月、十一月和十二月。Otto Jahn 把这些没有固定先后次序的“记录”交给了贝多芬的传记作者安东·申德勒，后者在很多地方添加了自己的意见。

钢琴家 Cibbini 女士一次评论贝多芬说：“他是惟一一位没有写下过任何琐碎或者价值不高的作品的作曲家。”“见鬼！”贝多芬回应道，“我真希望收回一些作品，如果我可以的话。”

有一次他说：“人们都在讨论我的《升 C 小调奏鸣曲》(《“月光”奏鸣曲》)，事实上，我还写过一些更好的东西，比如《升 F 小调奏鸣曲》！”

他很善于创造一些双关语。有一次听完韦伯的一个序曲后，他说："哈！ S'ist eben gewebt!"("很好的织布工"，德语中"韦伯"="织布工")。

有一次他偶尔在报纸上翻到关于 Hofrath Mosel 的报道：由于对音乐的杰出贡献，他被授予荣誉。"Mosel 先生被拉下河了，泥浆滚滚的莱茵河！"贝多芬说道，接着大笑起来。

1824 年，有一次我和贝多芬去 Baden 的一个咖啡馆，那里桌上放着几种报纸。我读到了关于 Walter Scott 先生写的拿破仑传的广告。"拿破仑"贝多芬说，"以前我无法忍受他的行径，但是现在我并非完全这样想。"

《D 大调奏鸣曲》"田园"Op. 28 的行板乐章一度是贝多芬的最爱，他那时经常演奏。

他不能忍受他的《管乐七重奏》Op. 20，并为其赢得的普遍声誉而感到烦恼。这首七重奏中变奏曲的主题据说是一首莱茵河地区的民歌。①

我的音乐记忆力使我可以背奏贝多芬的全部钢琴作品，无一例外。1804、1805 年期间，我每周一到两次为 Lichnowsky 亲王演奏，他所作的只是给出他想听的贝多芬作品号而已。有一次贝多芬正好在场，他显得不太高兴："尽管大多数时候，他弹的是对的，但是这样的行为将会让他失去快速抓住音乐本质的能力，也会减弱他的视奏能力，甚至让他忘记正确的重音！"

作为莫扎特以及贝多芬的学生，他(Lichnowsky)弹琴弹得很好；他的兄弟 Moritz 伯爵也是。②Lichnowsky 亲王是一个真正的行家，在音乐上很有才能，他的判断总是准确的。

---

① 原注：歌名"Ach Schiffer, lieber Schiffer, stoβ doch nicht ab, o mache Halt".

② 原注：这一句是后来用红墨水添加的。

在那个时期(1800—1820 年)的女钢琴家中,Baroness Ertmann 演奏的贝多芬音乐最好。她和她的丈夫 Baron Colonel Ertmann 是贝多芬最好的朋友之一。她被猜想可能是贝多芬的学生,因为她的演奏充满力量,而且音乐上都很正确。①其他上流的女钢琴家对贝多芬的作品根本不感兴趣,比如 Baroness Spielmann、Fräulein von Kurzböck、② Frau v. Pereira、Baroness Hügel、Fräulein von Hahn 等等。当时在上流社交圈内最常被演奏的作曲家是杜塞克(Dussek)、克拉莫(Cramer)、普鲁士王子、胡梅尔(Hummel)、克莱门蒂以及施戴贝尔特③等人。

1809 年的一次音乐会同时首演了贝多芬的《第五、第六交响曲》以及《G 大调钢琴协奏曲》。在音乐会之前不久,贝多芬想要再写一首效果极为辉煌的作品作为音乐会的压轴戏。于是他选择了多年前未完成的一首歌曲片断,基于此写出了变奏曲草稿,以及合唱部分等,然后请诗人 Kuffner 快速地填上词(当然是根据贝多芬的要求)——就这样,《合唱幻想曲》Op. 80 出炉了。作品完成后,由于演出临近,故没有时间细细排练了。事后,贝多芬解释了为何演出时他要求所有乐师停止,而后继续演奏的原因:"一些人拍子数错了,在不该进入的时候进入,如果我继续让他们奏下去,最可怕的混乱就会出现,所以我不得不让他们停下。"

克莱门蒂是贝多芬的忠实仰慕者,为了他要出版的贝多芬钢琴奏鸣曲英文版,他以公道的价格买下了所有奏鸣曲的手稿。④

其他地方的人经常认为贝多芬在维也纳并未得到应有的尊重,

---

① 原注:参见塞耶(Thayer)的《贝多芬传》,第二卷,第 413 页等处。

② 原注:此前二人是海顿的学生。

③ 译者注:Daniel Steibelt(丹尼尔·施戴贝尔特),生于 1765 年,卒于 1823 年。德国钢琴家,作曲家。1799 年在一次比赛中与贝多芬争雄。随后几年在伦敦与巴黎两地来回躲债,后去俄国发展。

④ 原注:关于贝多芬与克莱门蒂的合同,参见 Thayer 所著《贝多芬传》第三卷第 28 页等处。克莱门蒂的英文版有些作品的出版早于德文版,即 Op. 73、77、81a、111、119;有些作品与德文版几乎同时,即 Op. 96、97、121a。

怀才不遇。然而事实是，打从他年轻时候开始，他就被贵族们支持、鼓励和尊重。很少有青年作曲家能得到那样的尊宠。稍后，由于他忧郁症般的性格，他疏远了很多人，然而他偏执的性格还是得到人们的纵容——这也是他喜欢维也纳的原因，我不知道其他地方的人们能否容忍他的个性。有时他不得不接受人们过度的追捧，然而那也不是公众的错误。他总是被尊重，被看成是一个独一无二的现象，甚至他的敌人也承认他的伟大——虽然他们可能并不完全理解他。常人如果像他那样，早就臭名昭著了，然而人们并不把他看成常人。

有一次贝多芬在我家看到莫扎特四重奏的乐谱，他翻到其中第五首(KV464，A大调)说："这东西！莫扎特在这里告诉全世界什么是音乐。到时候，我也要写点什么给人们看看。"

贝多芬前后三次使用《英雄》交响曲末乐章的主题。最开始用在芭蕾舞剧《普罗米修斯》中，然后于1802年左右用于变奏曲和赋格Op. 35，一年后他又用到交响曲中(也可能后两者同时创作)。

贝多芬为一位恰好来到维也纳的圆号演奏家(我想应该是Punto)创作了《圆号奏鸣曲》Op. 17，为了演奏方便，贝多芬不得不克制自己不要把旋律写得很难吹。①

贝多芬一度想为《单簧管三重奏》Op. 11再写一个终曲。他当时仅仅是应那位单簧管家的要求——此作品题献给他。选择了终曲变奏曲的主题(1801年左右)。②

《降B大调三重奏》(Op. 97)可能是很长时间内断断续续完成的。早在1807年，他的朋友们就提到过他正在创作一首大型的《降B大调三重奏》；1812年贝多芬在Schuppanzigh的音乐会上首演此曲；直到1818年，这首作品才出版。

另，我所写的所有的事情都是很久以前的回忆，所以事情发生的

① 原注：贝多芬与Punto的音乐会举办于1800年4月18日。

② 原注：写于1798年。变奏曲主题为魏格尔(Weigl)歌剧《水手的爱》中的咏叹调。单簧管家可能是Beer(Thayer的《贝多芬传》，第二卷，第39、40、99页等)。

时间可能记不太精确了。①

我经常与里斯一起演奏双钢琴(曲目包括奏鸣曲 Op. 47,我特意把其改编成双钢琴作品②)。里斯演奏得非常出色、清晰、冷静。

申德勒的注释:关于里斯演奏之索然无味,你只要听听波恩以及科隆的行家评论就知道了,包括其他地方比如柏林的评价。③

贝多芬创作的第三阶段也是他逐渐失聪的时期。这也解释了为什么最后几首钢琴奏鸣曲弹起来别扭,以及为什么最后三首奏鸣曲(Op. 109/110/111)风格如此突兀。《降 A 大调奏鸣曲》和《C 小调奏鸣曲》的第一乐章明显作于(或者至少是草稿完成的时间)比其他乐章早得多的时期。(申德勒的注释:根本不是!)另外,贝多芬的失聪也导致了某些和声的突兀。他曾经向 Bertolini 博士坦白,由于失聪的关系,他在晚期作品中无法保持以前的流动感和整体感了,因为他早就习惯了依靠钢琴来创作。假使他能恢复听觉,那么他一定会大改他的晚期作品。在失聪的情形下,他还能写出那些晚期作品,这真是令人叹为观止,然而作品本身决不能说具有最高的价值。④

贝多芬本人并没有改编过任何一首他的交响曲,由 Haslinger 出版的改变版本是迪阿贝里(Diabelli)的手笔。⑤

---

① 原注:在 Op. 97 的手稿上标有"1811 年 3 月 3 日"以及"完成于 1811 年 3 月 26 日"。此曲首演于 Schuppanzigh 的音乐会,1814 年 4 月 11 日,贝多芬演奏钢琴;由 Steiner 及其公司出版于 1816 年 9 月。

② 原注:车尔尼还将 Op. 47《克鲁采奏鸣曲》的变奏曲乐章改编成一个人演奏的钢琴版,这项工作完成于贝多芬有生之年(大约 1821 年)。有意思的是此版本中的颤音演奏法——除了一处例外,所有的颤音都从辅助音开始,这与之后出现的 Simrock 版的观点相反,也与车尔尼自己写的《钢琴教程》Op. 500 第一卷中颤音的演奏法相反。参见 Franz Kullak 为他自己编定的贝多芬《C 大调钢琴协奏曲》Op. 15 所写的前言。

③ 原注:申德勒言过其实了。里斯是一位很成功的音乐会钢琴家,其声誉在德国内外都很高。

④ 译者注:最后几首奏鸣曲弹起来别扭,固然有失聪的原因,而别忘了另外的原因,即这一时期的贝多芬越来越倾向于不考虑乐器的操作等问题,而只关心音乐本身。另,车尔尼也曾承认,他并不完全理解所有的贝多芬晚期作品。

⑤ 原注:比较 Thayer 的说法,他的《贝多芬传》,第二卷,第 206/405/612 页。

贝多芬把他的七重奏 Op. 20 改编为单簧管、大提琴与钢琴的三重奏，以及把 E 大调钢琴奏鸣曲 Op. 14 No. 1 改编成弦乐四重奏。①

另外，在将小提琴协奏曲改编为钢琴协奏曲的时候，贝多芬重写了独奏部分。②

《C 小调钢琴协奏曲》(第四号)首演于 1803 年，贝多芬本人演奏，我在场。

申德勒的注释：1804 年，见莱比锡 Allgemeine musikalische Zeitung 的评论。③

里斯将第二交响曲改编成钢琴三重奏。贝多芬把其乐谱给我，让我改动几处他不甚满意的地方。

贝多芬本人将芭蕾《普罗米修斯》改成钢琴版。④

1800 年前后，克拉莫(Cramer)来到维也纳。由于他出色的演奏，也由于他的三首献给海顿的奏鸣曲(尤其是第一首$\frac{3}{4}$拍，降 A 大调)，引起了轰动。当时贝多芬(他并不想与克拉莫和睦相处)写下了他的《降 A 大调奏鸣曲》Op. 26，其终曲明显令人联想起克拉莫和克莱门蒂的风格。所谓第 51 号奏鸣曲⑤也出现于同一阶段，其终曲也是类似风格。

---

① 原注：比较 Thayer 的说法，他的《贝多芬传》，第二卷，第 207/99 页等处。

② 原注：关于这次改编，参见 Nottebohm 的"Zweite Beethoveniana"，第 586 页等处。另，Schünemann 在 Staatsbibliothek 找到一份贝多芬亲笔写的完整的华彩乐段手稿，可惜他没有提供更多的信息。可能他指的即是第三乐章的华彩乐段，现今存在于 Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz，柏林。

③ 原注：根据 Thayer 的说法(参见他的《贝多芬传》第二卷，第 370 页)，首演于 1803 年 4 月 5 日。此曲的钢琴部分，首演时(按照手稿)与出版时(1804 年)有所不同，贝多芬改过了。但是手稿在 1945 年之后就下落不明了。

④ 原注：参见 Thayer《贝多芬传》第二卷第 237 页。

⑤ 译者注：即奏鸣曲 Op. 54，作于 1806 年。

葬礼进行曲的创作受启发于 Paer[①] 所写的一首当时非常流行的葬礼进行曲。然后贝多芬把其用到奏鸣曲 Op. 26 中。[②]

不能判断为什么贝多芬称他的《F 小调奏鸣曲》为"第 54 号"奏鸣曲，可能是他真的构思了那么多首奏鸣曲，然而很大一部分被废弃或者用作他途了。[③④]

拉祖莫夫斯基四重奏第二首(Op. 59, No. 2)的柔板乐章，其灵感来源于贝多芬仰望星空，思索宇宙的和谐之时(1807 或者 1808 年)。[⑤]

如果《惠灵顿之捷》[⑥]中加入的噪音装置，将其调节至适当的音量，并演奏得稍微温和一点(逐渐消失)，使得交响乐团可以清晰可闻，那么乐曲的效果会更好。由于失聪的关系，贝多芬不可能在首演时发现这个问题。

《第八交响曲》的首演位于《第七交响曲》之后，然而却并没有得到好评。贝多芬为此极为不满，他说："实际上她要好得多！"

《G 大调小提琴奏鸣曲》Op. 96 是为罗德[⑦]而作的，当时他恰好在维也纳。[⑧]

---

① 译者注：费尔迪南多·帕埃尔(Ferdinando Paer)，生于 1771 年，卒于 1839 年。生长于意大利的作曲家，长期寓居法国，作有歌剧四十余部，其作品在当时备受欢迎。

② 原注：Paer 的歌剧《阿克琉斯》，可能是第二幕中的 C 小调柔板"Sieh, wie vom Tod entstellet"。参见 Nottebohm 的"Zweite Beethoveniana"第 243 页，那儿写明了贝多芬的进行曲早在《阿克琉斯》首演前就开工了。然而里斯说过与车尔尼同样的话，可见或许两曲之间的确有什么内在联系——进行细致比较后，情况的确如此。

③ 原注：Industrie Comptoir 的广告将 Op. 54 称为"第 51 号奏鸣曲"，Op. 57 称为"第 54 号奏鸣曲"。

④ 译者注：关于作品的编号问题，见 Paul Badura-Skoda 关于奏鸣曲 Op. 54 的注释。

⑤ 原注：作于 1806 年。

⑥ 译者注：即"The battle of Vittoria"，又可译为"维托利亚之战"。

⑦ 译者注：雅克·彼埃尔·约瑟夫·罗德(Jacques Pierre Joseph Rode)，生于 1774 年，卒于 1830 年。法国小提琴家、作曲家。早年为优秀的小提琴演奏家，然而在维也纳演奏贝多芬的《G 大调奏鸣曲》Op. 96 时，精力已经衰退。

⑧ 原注：罗德于 1812 年 12 月与钢琴家 Archduke Rudolph 演奏此曲。

Op. 102 两首大提琴奏鸣曲并不是我将它们改变成钢琴版的。

有一次步行去 Mödling 的时候，贝多芬对我说："我正在写一首奏鸣曲，它将是最伟大的。"(Op. 106，1818 年前后)。

另，我很高兴地在伦茨的论文《贝多芬及其三种风格》[①]的很多引用中发现，我的不少观点(精确地来自于我的回忆)与里斯、申德勒等人一致。是的，我的回忆也可能出错，但只是年代的记载稍有时间出入。

1852 年 11 月 22 日

车尔尼

关于 Op. 120《迪阿贝里变奏曲》

1820 年前后，迪阿贝里写了一首圆舞曲。他将其发到奥地利地区所有的作曲家手中，邀请他们每人以此为主题写一首变奏曲。此项活动的成果是一首由 50 人合写的变奏曲，由迪阿贝里以"Vaterländischer Künstlerverein"为标题出版。贝多芬当然也在被邀请的作曲家之列，然而他并不想与其他人合写，因此他答应独立创作一整套变奏曲。这套作品被认为是这位最伟大作曲家的最重要的钢琴作品。贝多芬为此花了一年的时间，而迪阿贝里经常催促他——或者口头提醒，或者写信给他。(申德勒的注释：贝多芬最多花了三个月的时间来创作此曲，于 1823 年的夏天，在 Hetzendorf。因为迪阿贝里在贝多芬八月份离开 Hetzendorf，去巴登之前就收到了作品。)有一次当迪阿贝里又来催促他的时候，他刚写完变奏 21。由此他又陷入闷闷不乐的心情中，并立即写下了以"Keine Ruh' bei Tag und Nacht"为标题，巧妙地将莫扎特旋律"Notte e giorno faticar"与圆舞曲的旋律相结合的变奏22。[②] 变奏 23 的写作也是在此喜剧般的焦虑心情中。完成

① 译者注：威廉·冯·伦茨(Wilhelm von Lenz)，生于 1809 年，卒于 1883 年。德裔俄国音乐史学家。在作于 1852 年的《贝多芬及其三种风格》中，他将贝多芬的发展按费蒂斯首创的"三个时期说"加以分析。这一观点在他去世后得到普遍采纳。

② 原注：见车尔尼《钢琴教程》第四卷，第 75 页。

全作后，他以“鞋匠的补丁变奏曲”作为标题。这首变奏曲极为清楚地显示了贝多芬如何将最普通的动机发展成伟大的作品，这首作品毫无疑问是贝多芬最精心构思的作品之一。而以最普通的动机为起点，这个挑战也吸引着贝多芬。他当时已经失聪了。值得一提的是，从音乐史的角度看，那首 50 人合写的作品也颇有意思，每个人都试图表达自己的个性，很多人也写得不错。

车尔尼

精确地考证失聪何时开始影响贝多芬的创作，此事很重要。

虽然他早在 1800 年就受到耳痛的折磨，然而到 1812 年为止，他都能很好地听清谈话和演奏(1810 年、1812 年我跟贝多芬学了几部作品，那时候他的反应与十年前一样敏捷)。从那时起一直到 1816 年，与他交流变得越来越困难，后来不得不对他说得很大声。然而 1817 年前，他还能听到音乐。再往后他就彻底失聪了，这个状态维持了八到十年，直到他去世。

以下这些作品写于他失聪之后，构成了他第三阶段的风格。

1. Op. 101：A 大调奏鸣曲，钢琴独奏
2. Op. 102：两首奏鸣曲，钢琴与大提琴
3. Op. 105：六首主题(原创)与简易变奏曲，钢琴与长笛
4. Op. 106：降 B 大调大奏鸣曲，钢琴独奏
5. Op. 107：十首主题(原创)与简易变奏曲，钢琴与长笛
6. Op. 112：平静的海和幸福的航行，合唱与乐队
7. Op. 119：小品集，钢琴独奏
8. Op. 120：迪阿贝里主题以及 33 首变奏曲，钢琴独奏
9. Op. 123：庄严大弥撒
10. Op. 126：六首小品，钢琴独奏
11. Op. 127：降 E 大调弦乐四重奏
12. Op. 130：降 B 大调弦乐四重奏
13. Op. 131：升 C 小调弦乐四重奏

14. Op. 132：A 小调弦乐四重奏

15. Op. 133：降 B 大调大赋格，弦乐四重奏

16. Op. 135：F 大调弦乐四重奏

17. Op. 137：D 大调赋格，弦乐五重奏

这 17 首作品构成了贝多芬创作的第三阶段，这个阶段持续了他生命的最后十年。

下面的五首作品也是贝多芬所作，并于他生命的最后十年间出版。但是它们的出现都能追溯到更早的时期，也就是说，它们构成了向第三阶段的转变。

1. Op. 109：E 大调钢琴奏鸣曲，钢琴独奏

2. Op. 110：降 A 大调钢琴奏鸣曲，钢琴独奏

3. Op. 111：C 小调钢琴奏鸣曲，钢琴独奏

这三首奏鸣曲开始创作于更早些时候，这可以由各个乐章之间不同的风格而看出，也可以以她们为五个半八度的钢琴所作为证据（他直到 1806 年左右都为五个半八度的钢琴写作）——之后的钢琴曲都为六个八度的钢琴而作。

申德勒的注释：贝多芬创作 Op. 110/111 的时候，我经常和他在一起，那时大约 1820/1821 年。我之前从未见过 Op. 109，直到他完稿前。

4. Op. 124：C 大调节日序曲（赋格）

5. Op. 125：D 小调第九交响曲，此曲前三个乐章作于他尚能听见的早些时候，带合唱的终曲作于他失聪之后，然而终曲的主题可能写于早些时候。

下面十一首作品中的绝大多数出版于贝多芬生命的最后十年，而作于当贝多芬的听觉轻微（如果不是全部）受损的时候：

1. Op. 113&114：雅典的废墟，1812 年首演

2. Op. 115：C 大调序曲，$\frac{6}{8}$拍，作于 1814 年

3. Op. 116：意大利，三重唱（早些时候创作）

4. Op. 117：斯泰芬王(1812 年左右)

5. Op. 118：挽歌

6. Op. 121：奉献歌

7. Op. 122：同盟歌

8. Op. 128：亲吻，阿丽叶塔

9. Op. 129：随想回旋曲，钢琴独奏(早些时候作品)

10. Op. 136：光荣时刻，康塔塔，1814 年作

11. Op. 91：惠灵顿之捷，1813 年作

除了上述作品外，其他作品(从 Op. 1 到 Op. 100，包括所有没有编号的作品)都写于他听力很好的时候。他第三个阶段的创作开始于他失聪后。

维也纳 1852 年 11 月 29 日

卡尔·车尔尼

申德勒的注释：这是不成立的假设或者无根据的断言。

最近 Hofrat Witteschek(他很了解贝多芬)告诉我，1814 年贝多芬常去 Brentano-Birkenstock 的房子，当时他听力还相当好。那儿有一个八岁大的小女孩，贝多芬没事儿总爱拿她寻开心。有一次，这个调皮的孩子在贝多芬发烧的时候把一整瓶冰水浇到了他脑袋上。从那时起，他的耳病恶化了。

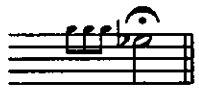
申德勒的注释：这件事发生于 1812 年，Frau von Brentano-Birkenstock 告诉我，那年她和她的小女儿(后来嫁给了 Herr von Bletterstorf，以前巴登的行政长官)最后一次呆在维也纳。看起来这盆冷水似乎并没有直接导致贝多芬耳病的恶化，因为其后几年他还能很好地听到音乐。1814 年他两次公开演出了钢琴三重奏 Op. 97。年幼的 Brentano-B 是贝多芬“小朋友”，他还献给她一两首短小的回旋曲。①

申德勒

① 原注：Thayer 的《贝多芬传》第三卷第 216/325 页提到，这位“小朋友”是 Maximiliane Brentano (Maxe，之后是 Frau von Plittersdorf)。贝多芬于 1812 年题献给她一首小型三重奏，还有奏鸣曲 Op. 109。

申德勒补充道：

车尔尼说《降 B 大调三重奏》首演于 1812 年，然而实际上是 1814 年。我是 1813 年来到维也纳的，在 Prater 的“Römischer Kaiser”，我听了这首三重奏的演出。①

贝多芬很多乐思都来源于偶然的事件或者印象。树林中鸟儿（黄锤头鸰）的叫声**谱例 4**  给他启发，由此产生了《第五交响曲》的主题。任何听过他即兴演奏的人都知道他能把很简单的动机发展开去。

他自己说道，一个春天的早晨他在 Augarten 散步，听着鸟来来回回的鸣叫，于是《第九交响曲》第二乐章谐谑曲的主题产生了：

谱例 5

这就证明了在构思那个乐章的时候，他还可以听见（事实上他在写作《第九交响曲》的前三个乐章时都能听见，只有第四乐章不能。所有人都能觉出它们之间的巨大差异。）。

1803 年夏天，他住在维也纳附近的海利根斯塔特（Heiligen stadt）。②一天他见到一个骑手从他窗下飞驰而过，匀称的节奏和“da da”的马蹄声给了他灵感，于是产生了“暴风雨”钢琴奏鸣曲末乐章的主题。

Op. 70 之二《降 E 大调三重奏》第二乐章小快板，他模仿了他在匈牙利听到的克罗地亚民歌。那首三重奏终曲的中段（C 大调），他也这

① 原注，根据 Thayer 的说法（《贝多芬传》第三卷第 246 页），这首三重奏首演于 1814 年 4 月 11 日。

② 译者注：1802 年，贝多芬在此处写下了著名的海利根斯塔特遗嘱。

么做了。

1808年，一次贝多芬与 Erdödy 伯爵夫人以及其他一些女士在乡下散步，他们听到了一些乡村音乐家的演奏，并嘲笑他们的错音。有一位大提琴手努力地寻找 C 大调和弦，大致拉出了这样的音符：

谱例 6

于是把其用为他当时正在创作的弥撒曲中的信经的主题。

“F 大调《最珍爱的行板》，原来是准备写给弦乐四重奏的”这个说法是不对的。贝多芬一开始就将其写给钢琴，并计划其为《C 大调奏鸣曲》Op. 53 的第二乐章。然而由于此曲篇幅太长，贝多芬最后还是决定单独出版，由于此曲大受欢迎（贝多芬经常在各种场合演奏她），因此取名为《最珍爱的行板》。这件事情我确切地知道，因为贝多芬把校样拿给我校对，并亲手把手稿装入信封（1804 年）。我至今还保留着一本第一版的曲谱。在此之后，她被改编成了弦乐四重奏（改编者可能是里斯）。

申德勒的注释：Haslinger 版的贝多芬作品依然是最正确的，然而车尔尼并没有所有这个版本的贝多芬乐谱。

一个新版本的乐谱中，Op. 57《F 小调奏鸣曲》（贝多芬认为这是他最好的作品）被冠以“热情”的别号，然而我认为这个别号并不适合。

“热情”的名号更适合于 Op. 7《降 E 大调奏鸣曲》，因为贝多芬写作此曲的时候正陷入极为热烈的情绪。

有一次我们谈起诗人席勒，贝多芬说：“极难把席勒的诗歌谱成曲。写歌曲的时候，作曲家一定要在诗人之上，可是谁能在席勒之上呢？相对而言，歌德的诗歌就容易对付许多。”

贝多芬习惯在钢琴上作曲，往往在琴上试了一次又一次。所以人

们可以想象耳聋对他的折磨。因此这导致了晚期奏鸣曲中不舒服的手的位置，导致了刺耳的和声，导致了连贝多芬自己都承认的结构的不简明以及对曲式的背离。

贝多芬尝试用音乐去描绘具体的形象或者思想。比如在《雅典的废墟》序曲中，低音部分单独演奏的开头动机描绘了象征昔日辉煌的一截断柱头；然后是流浪者叹息辉煌不再；再往后的音乐象征土耳其统治者的行径，其间夹杂着一个转到下属调（没有转到属调，以符合古希腊音乐的特点）的纯洁的主题……

根据贝多芬老友（?）[①]Bertolini 博士所说，一位英国海军长官的死讯给了贝多芬最初的乐思以写作《英雄》交响曲。这也证明了为什么此曲的主题和整个第一乐章具有海军的（而不是陆军的）气质。

《英雄》交响曲作于 1803 年，因此传说的他与拿破仑登基（登基于 1804 年，当时交响曲早就演过了）的关系是毫无根据的。主题刚开始时是这样的：

谱例 7

然而，最终定稿时它出现于第一乐章的末尾。

葬礼进行曲的主题，贝多芬一定构思了很久，因为他多次改动主题第 7、8 小节的终止。在贝多芬写作一部大型作品之前，其乐思往往要在作曲家脑海中萦绕多年。他是一个情绪变化激烈的人。所以，贝多芬某时的心理状态可能与拿破仑的事情有关，并影响到他的构思。

在贝多芬创作《科里奥兰》序曲的时候，科里奥兰被沃尔斯奇人[②]扔石块的传说明显给了他最初的印象。这可以见于此曲有个性的结尾。

---

① 原注：申德勒在书页边空白处写着“大问题”。

② 译者注：沃尔斯奇（Volsci）民族，古拉齐奥人，公元前 4 世纪被古罗马人征服。

Op. 59，No. 3 拉祖莫夫斯基四重奏(第三首)浪漫曲的主题到底是贝多芬自己写的还是采自俄罗斯民歌？我只知道，那段时间，他为每一首四重奏"织"入一首俄罗斯民歌旋律。类似的疑问也存在于他《第七交响曲》的行板乐章之中。

谱例 8

1803 年左右，贝多芬告诉他的朋友 Krumpholz："我对我以前的作品都不满意，接下来我要走一条新的路。"不久后 Op. 29[①] 三首钢琴奏鸣曲诞生了。

韦伯完成歌剧《欧丽安特》[②]后，Moritz Lichnowsky 伯爵把总谱带来给贝多芬看(贝多芬当时已失聪了)。贝多芬草草扫了一遍，说："这东西会给韦伯带来很多麻烦。"

贝多芬一次提到里斯时说："他模仿我模仿得过多了。"

关于 Louis Ferdinand 亲王的作品，他说："其中有不少珍宝。"

他并不知道格劳恩[③]的受难康塔塔《耶稣之死》，于是我父亲把乐谱带给他，他立即出色地视奏起来。有一处格劳恩写了两个结尾，让演奏者自己选择，贝多芬说："这个好人一定头疼了，不知道怎么收场。"演奏结束后，贝多芬认为其中两首赋格还不错，其他部分就一般了。"给你们看看另一个家伙"他说，于是他拿出亨德尔的《弥赛亚》，演奏起了其中的精彩段落，并指出了海顿的《创世纪》在某些局部与其相似。此事发生于 1805 年。

---

① 译者注：现在的编号为 Op. 31。

② 《欧丽安特(Euryante)》，三幕歌剧，韦伯作曲，首演于 1823 年，维也纳。此歌剧音乐持续不断，再现了中世纪骑士社会的氛围，可视为瓦格纳的先驱。剧中的一些音乐是韦伯的最精彩之笔。

③ 译者注：卡尔·海因里希·格劳恩(Karl Heinrich Graun)，生于 1704 年，卒于 1759 年。德国歌唱家、作曲家。

1805 年，当法国人第一次占领维也纳的时候，他被几个爱好音乐的官员邀请去演奏。他用总谱演奏了格鲁克的歌剧《伊菲姬尼在陶里德》，[①]法国人演唱了其中的咏叹调以及合唱，唱得不坏。事后我问他要来了总谱，带回家，尽可能根据我的回忆把其改编成钢琴版本。直到今天我还保留着这个改编版。我将乐队作品改编为钢琴独奏的行为由此开始。贝多芬一直挺满意我改编的他的交响乐以及其他作品。

1852 年 11 月 15 日

卡尔·车尔尼

一些作品开始写作于他尚能听到时，结束于他完全失聪后，其中包括 Op. 110&111 两首奏鸣曲。这也解释了为什么这两首作品的第一乐章与其后的部分存在风格上的差异。直到 1816 年，他仍然可以听到他自己的演奏（借助助听器），然而再往后，他就逐渐不得不依靠内心听觉、想象力以及经验来感受音乐了。贝多芬打年轻时起就很为那些最显贵的上流人物看重和欣赏，然而他在他们中间总是显得很随意，而且他总喜欢呆在家里。他的才华得到所有人的公认。

贝多芬在 Grinzing 一个名叫 Heger 的裁缝家住过几年。Heger 已经死了，然而他的孩子们还健在。

每次演奏小夜曲的时候，Macher 和 Nestroy 总是积极参与，演奏完之后，大家都去吃东西，贝多芬那时总是和他们在一起。Trattnerhof 现任房屋检察员的父亲 Holz 和贝多芬很熟悉，他俩几乎每天都在一起，Holz 现在还健在。[②]

申德勒，以前的维也纳约瑟夫市剧院指挥（后在柏林工作），他负责替失聪的贝多芬传达信息，期间经常与贝多芬争吵。他知道贝多芬的很多事情。普鲁士国王给他 8000 塔勒[③]并每年再给他们 1200 塔

① 译者注：此为法国歌剧。

② 原注：Nestroy 是维也纳歌剧院的歌手，1822 年他饰演了贝多芬歌剧《菲岱里奥》中的部长一职。Karl Holz 常常被研究贝多芬的学者提到，比如 Thayer 以及申德勒。

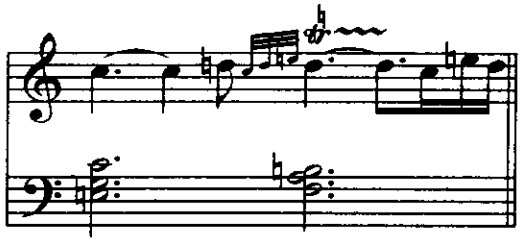
③ 译者注：塔勒（Thaler），马克之前通行于德国的货币，首次出现于 15 世纪末，1871 年德国统一后被马克替代。1 塔勒＝3 马克。

勒。据说申德勒已经离开柏林到了波恩附近，或者莱茵河地区的其他地方。

1811 年左右，人们决定在城市剧院上演席勒的《威廉·退尔》以及歌德的《爱格蒙特》(Egmont)。最后他们选中贝多芬和吉罗维茨[①]来谱写戏剧配乐。贝多芬对《威廉·退尔》非常感兴趣，然而一场密谋之后，他得到了不太适合音乐创作的《爱格蒙特》。然而他却证明了他同样能为那出戏剧作出杰出的音乐——为此他投入他全部的天才。

写作时，尽管贝多芬处处小心，但仍然存在着马虎大意造成的疏忽。比如 Op. 57《F 小调奏鸣曲》第一乐章的第三小节，他忘了给颤音 E 音加上还原记号——由此引起了很多演奏家的误会。贝多芬在第二版中补上了这个还原记号，但是他并没有向我提及此事——尽管我在他面前好几次演奏这首作品，并经常把♮E 加入颤音内。

谱例 9



此外，第一乐章第 205 小节应如下列谱例才是正确的。

谱例 10

如果弹成下列谱例，则是错误的。

① 译者注：阿达尔贝特·吉罗维茨(Adalbert Gyrowetz)，生于 1763 年，卒于 1850 年。波希米亚作曲家。

这儿贝多芬为了省力，在写了 18 个音符(3 组)之后，采用了省略符号“𝄷 𝄷 𝄷”，这就给编辑造成了误解。

《小提琴奏鸣曲》Op. 47 是为美国人 Bridgetower 而写的，最后献给克鲁采(Kreutzer)(其中第一个乐章用四天写完，后两个乐章本来被用在另一首奏鸣曲中，后被加入此奏鸣曲)。结束主题：

谱例 11

被猜想为克鲁采所写，选自克氏的一首出版了的作品。此事有待考证，也许这正是此曲题献给克鲁采的原因(或许李斯特会知道什么)。

申德勒的注释：这首作品实际上为英国海军上校 Bridgetower 所作，此人当时住在维也纳，他能拉一些小提琴，与贝多芬熟识。

《D 大调弦乐四重奏》(Op. 18，No. 3)实际上是他最先写作的弦乐四重奏。Schuppanzigh 建议作曲者将 F 大调那首四重奏作为 Op. 18 的第一首，可能是由于 D 大调四重奏的开头有七度跳进的缘故——这在当时前所未闻。

申德勒的注释：Schuppanzigh 不会提出这样的意见，因为他甚至不能分辨七和弦与三和弦。

贝多芬年轻的时候(1810 年之前)，经常穿精美的衣服，举止颇有绅士派头。然而之后，随着耳聋程度的增加，他变得越来越不修边幅。

贝多芬刚到维也纳的时候，其即兴演奏能力引起了巨大的轰动，甚至引来莫扎特的侧目。贝多芬可以按照如下好几种方式即兴演奏，不管即兴演奏的主题是他原创的还是别人创作的：

1. 奏鸣曲式或者回旋曲式：他会演奏一个常规的呈示部，在关系调上引入副题之类……到了发展部，他则灵感迸发、天马行空，原来的主题一直在那里，然而他极尽各种变化之能事。不久就被快速炫技的

段落取代——不少段落比他的奏鸣曲还要难。

2. 自由变奏：Op. 80 合唱幻想曲以及《第九交响曲》的末乐章给出了这种即兴演奏方式的生动例证。

3. 混合模式：一个个乐思鱼贯而出，大杂烩。Op. 77 幻想曲给出了这种方式的例证。

他的即兴演奏往往只需要一个很不显要的调子，比如《D 大调奏鸣曲》Op. 10，No. 3 终曲的主题。

1808 年或者 1810 年，普莱耶尔[①]由巴黎来到维也纳，带来了他最新创作的弦乐四重奏若干首。演出在 Lobkowitz 亲王处举行，观众层次很高，贝多芬也在。正式演奏完了之后，有人提议贝多芬弹些什么。与往常一样，人们连哄带骗地游说了他很久，最后女士们几乎是把他拖到了钢琴前。他暴怒地盯着一边谱架上打开着的第二小提琴乐谱看了一会儿，而后把其拿过来摔到钢琴的谱台上，开始了即兴演奏。那一晚，他比任何时候都演奏得更精彩、更与众不同。整个演奏过程中，第二小提琴声部那些不重要的音符始终处在中声部，就像一条串连线或者固定旋律，而贝多芬于此之上建立了最勇敢的旋律与和声，营造出辉煌的音乐会风格。普莱耶尔大为惊讶，他亲吻了贝多芬的手。

这类即兴演奏后，贝多芬往往会爆发出一阵响亮的大笑，甚是满足。技巧方面，快速的音阶、双音颤音，跳跃等等，没人比得上他（甚至胡梅尔也不如他）。他演奏的姿势极为冷静、高贵、好看，没有哪怕最轻微的面部扭曲（后来由于听觉渐差，他弹琴时身体开始前倾）。他的手指非常有力，不长，指尖由于弹琴过多而显得扁平。他告诉我，他年轻时练琴时间惊人，常常是午夜过后还在练。

教学时他很强调好的手指位置（他教我 C. P. E. 巴赫的教程）。他

---

① 译者注：伊格纳茨·约瑟夫·普莱耶尔（Ignaz Joseph Pleyel），生于 1757 年，卒于 1831 年。奥地利钢琴制造家、小提琴家、作曲家。1807 年创办的普莱耶尔钢琴厂至今犹在。作为作曲家，其作品深受海顿和莫扎特的赞赏。

本人手指的跨度仅仅只有十度。[①]他演奏时会使用很多踏板，比谱上标示的多得多。他演奏的亨德尔、格鲁克的总谱，以及巴赫的赋格是独一无二的，对于前者，他赋予其丰满的精神内涵，给予其新的含义。此外，他还是他那个时代视奏最好的人（视奏总谱同样好）。粗粗扫过一眼，他就能出色地演奏了，就像事先练习过一样。他对于其他音乐家的评价往往是准确的，然而非常苛刻，毫不客气，直言不讳——特别在他年轻时。他的天才使他站得更高，看得更远。

虽然他的即兴演奏是独一无二的，然而他演奏已出版的作品时，往往会逊色不少，因为他没有时间和耐心去反复练习。他的作品以及他的演奏已经超越了他的时代，当时（1810 年之前）极为弱不禁风、不完善的钢琴往往无法承受他巨人般的演奏。这就是为什么胡梅尔闪亮、华丽的演奏——很合当时的口味——获得了更大的成功，也更易于被公众接受。

然而贝多芬对于柔板的演奏，以及持续状态下的连奏（Legato）是无与伦比的，给人留下极深的印象。据我所知，至今没有人能够超越他。

1818—1820 年间，我每周日在我的临时住所为我的学生组织音乐会，观众都是经过精心选择的。贝多芬经常来（见下文申德勒的注释）。他那时候还即兴演奏，为我们表演了好几次，每个人都如痴如醉（有一次，诗人 Oelenschläger，法国作曲家 Persuis 等人在场）。[②]

1852 年 11 月　维也纳

卡尔·车尔尼

申德勒的注释：贝多芬只去过两次，一次是当 Frau von Ertmann 演奏的时候，另一次是当车尔尼演奏 Op. 106 奏鸣曲的时候——车尔尼以前跟他学习了好几次这首作品。1818 年之后，贝多芬再也不即兴

① 译者注：贝多芬时代琴键的宽度比现在窄。

② 原注：de Persuis，Louis. Luc Loiseau.（1769—1819）. 著名的荷兰诗人 Adam Oehlenschläger 此时正第二次去德国旅行（1817）。

演奏了——除非在自己家里。

在贝多芬的作品中发现的所谓不和谐的和声并不是错误的，它们是具有美感的，也起到了应有的作用，然而它们只能在这些贝多芬指定的位置出现。如果人们妄图由此整理出新的和声规则，则一定是可笑的。顺便说一句，这样的段落在贝多芬的作品中也并不多见，它们的出现也无损于贝多芬的伟大。对于有些段落，我们不妨睁一只眼闭一只眼，比如《英雄》交响曲第一乐章再现前两小节圆号“抢”出的主题。①

另一个例子是 Op. 59，No. 2 弦乐四重奏的谐谑曲乐章中俄罗斯主题的发展。这里是孩子气般的淘气，以及古怪的想法。

另，贝多芬亲自把《E 大调钢琴奏鸣曲》Op. 14，No. 1 改编为弦乐四重奏（移到 F 大调）。这首四重奏被 Industrie Comptoir（之后是 Riedel 和 Haslinger）出版于 1805 年，然而后来好像遗失了。我听过贝多芬本人演奏 Op. 14 两首奏鸣曲，时间大约是 1801 或者 1802 年，距离它们的出版不久。我也跟贝多芬学过这两首奏鸣曲。②

贝多芬没有固定的工作时间，然而他活跃的思维无时无刻不处在工作的状态，从早到晚。他经常午夜起床，用大声的和弦、重击声或者唱歌声来惊吓他的邻居，他的歌声绝对恐怖。

① 译者注：贝多芬的很多作品大大地超越了他的时代，所以即便是车尔尼这样的音乐家（同时又是贝多芬忠实拥护者），也不能完全理解贝多芬全部的音乐。在今天看来，那些所谓奇怪的段落（比如《英雄》交响曲的例子）是那么美。

② 原注：这两首奏鸣曲于 1799 年出版，改编版第一次出版于 1802 年。

贝多芬钢琴独奏作品的合理演释[①]

贝多芬在他作曲生涯的最开端就写了大量钢琴作品，其中包括写于1792年的最早的伟大作品“钢琴三重奏三首”，Op. 1。

这些钢琴作品的质量超过了之前所有的同类作品，直到今天，这些作品依然是无与伦比的。他所有的钢琴作品形成了一个不朽的体系，这个体系独立于他的其他作品——比如乐队作品，声乐作品，为其他乐器所写的作品——之外。

① 原注：本书的作者经常被人问及如何演奏贝多芬钢琴作品的问题，因此他写下了这本书。我们认为他是可以胜任这项工作的，因为他很早就拜师于贝多芬门下学习钢琴演奏，并且怀着极大的热情学习贝多芬所有的钢琴作品——常常是在它们墨迹未干的时候就开始研究了，其中很多作品的学习得到过大师的亲自指点。他和贝多芬的交往和友谊一直保持到了后者生命的最后。

这些作品的精神内涵是高深的，技巧是难以克服的，所以演奏家不得不通过彻底扎实的学习才有可能弹得正确。假设你是一位经验丰富的演奏家，又有一位内行的老师辅导，那么你也许已经可以把一首作品弹得有模有样了，然而很可能你依旧不能完全体会它的精神内涵以及独特的气质——比如那无拘无束的感觉，那深刻的感情，那隐藏着的美感……所有的这些都或多或少形成了各个作品的核心。

仅仅演奏者本人陶醉于其中是全然不够的，他要用手指“制造”出作品，并让听众感觉到。常见的情况是，那些真心喜欢贝多芬的听众觉得这样的演奏没有“出味”，失望和伤心之余，他们把其归咎于时代的改变和品位的堕落，然而实际上，那些演奏者本可以做出更智慧、清楚以及更纯正的演释。

首先我们给出贝多芬所有钢琴作品的清单：

1. 大型独奏奏鸣曲　29 首

2. 钢琴与小提琴的奏鸣曲　10 首

3. 钢琴与大提琴的奏鸣曲　6 首

（其中有一首被改编为钢琴与圆号）

4. 钢琴、小提琴与大提琴三重奏　7 首

（其中有一首被改编为钢琴、单簧管与大提琴的三重奏）

5. 钢琴与四件管乐器的五重奏　1 首

（也可以作为钢琴与三件弦乐器的四重奏）

6. 钢琴协奏曲　7 首

（其中一首是钢琴、小提琴与大提琴的三重协奏曲；还有一首原来为小提琴而作，贝多芬本人把其改编为钢琴协奏曲）

7. 钢琴、乐队与合唱团的幻想曲　1 首

8. 幻想曲，钢琴独奏　1 首

9. 回旋曲，钢琴独奏　4 首

（其中一首有“最珍爱的行板”的标题，另一首是波洛奈兹舞曲）

10. 音乐小品，钢琴独奏　2 套

11. 原创主题变奏曲，钢琴独奏　5 首

12. 他人所写主题的变奏曲，钢琴独奏　13 首

13. 他人所写主题的变奏曲，小提琴或者大提琴独奏，钢琴伴奏 6 首

14. 小型奏鸣曲以及小奏鸣曲，其中一首为两位演奏者而作 7 首①

15. 数量众多的声乐作品，钢琴伴奏（对钢琴家同样重要）

除此之外，贝多芬还写了大量的简易变奏曲、前奏曲、小步舞曲以及其他各种舞曲等等，这些作品价值稍低。所以，不考虑声乐作品、小奏鸣曲以及其他不太重要的作品，贝多芬写了 29 首大型独奏奏鸣曲、24 首钢琴与其他乐器的奏鸣曲、8 首钢琴与乐队的作品以及 31 首其他带钢琴的作品——总共是 92 首作品，这些作品都有必要尽可能认真、彻底地学习。

除了少数的例外情况，贝多芬的钢琴作品是写给成熟的钢琴家的，即那些通过扎实的学习，已经拥有深厚的技术功底以及演奏才能的钢琴家们。对于那些想通过贝多芬作品来训练钢琴演奏手法的人，他们恐怕要失望了。因为他们犯了两个错误：第一，他占用了这些无与伦比的伟大作品，只是为了满足最基本的训练目的；第二，他也不可能达到目的，因为贝多芬（特别在他的晚年）几乎不太考虑手的舒适，相对于常规指法之类的具体操作问题，他更关心音乐本身。

让年轻的学生演奏贝多芬作品的行为是荒唐的，因为他们不仅生理上没有准备好，心智也没有成熟。他们（甚至那些所谓神童）被折磨得痛苦不堪，然而并不能从中受益。有谁希望听到孩子来朗诵莎士比亚呢？我们认为，只有这样的人才适合学习贝多芬：他有才能，并且具有独立的判断力和品位，他达到一定的年龄，心智也已经成熟，他已经拥有了极好的技术能力，那是好老师指导的

① 译者注：正如作者在下文中提到的：贝多芬年轻的时候写了三首小奏鸣曲；1802 年写了两首（Op. 49）；还有一首为两位演奏者写的小奏鸣曲（1800 年之前）；以及 1810 年前后写的 G 大调小型奏鸣曲（Op. 79）——这首作品是上述作品中最重要的。所有的这些作品，对于较低程度的演奏者来说，都是很有用的。见保尔·巴杜拉-斯科达（Paul Badura-Skoda）的注释第 193 页。

结果，也是学习过很多杰作（比如克莱门蒂、莫扎特、杜塞克、克拉莫、胡梅尔、甚至现代的作曲家们的作品）的结果。

贝多芬作品总的性格是热诚的、大气的、精力充沛的、高贵的、饱含感情的，有时也是幽默的、动感的，偶尔甚至是古怪的，然而永远是睿智的，虽然也会阴郁，但绝不会是女性化的、多愁善感的，或者无病呻吟的。

他的任何一首作品都表达着一个特定的、有力的思想或者观念，从而，每个音符，甚至是最小的装饰音，方向性都是很明确的。他的旋律往往充满了思想，而所有的快速段落或者手指跑动都仅仅是表达音乐的手段，而非目的——即使他最辉煌的乐段（常见于他的早期作品）也是如此。技巧永远都不是终极目的，而只是手段。那些只在意手指敏捷与否的演奏家以及听众，显然错过了音乐的智力结构以及审美观，他们理解不了贝多芬。

关于技巧的问题，演奏贝多芬作品的钢琴家当然需要很好的技巧储备，包括演奏大跳、快速跑动以及其他复杂的技巧段落时必须拥有的巨大的精确程度、力量等等。贝多芬的作品是技巧最难的作品之一。

众所周知，每一位大作曲家的作品都具有与众不同的个性，演奏的时候需要体现这种差异。而贝多芬的作品则尤其如此。毫无疑问，演奏贝多芬的作品要与莫扎特、克莱门蒂或者胡梅尔的音乐不一样，但是“不一样”在哪里，真是难以言传。通过长期循序渐进的学习，演奏家们应该在脑海中形成正确的概念，借此准确地抓住贝多芬音乐的特点。贝多芬本人在他的时代就是最伟大的钢琴家，他在很多方面都是无法超越的，比如连奏的演奏、柔板（Adagio）的演奏、赋格的演奏，特别是他的即兴演奏，因此他给钢琴家们制造的“障碍”也是令人瞠目结舌的——就像今天的李斯特、塔尔贝格（Thalberg）一样。但是，贝多芬本人的演奏往往是兴致所至，因此往往会差异非常大。然而，哪怕

我们可以精确地描述贝多芬本人的演奏风格，我们也不应该把其作为我们自己演奏的模板。因为人们口味发生了变化，而且培养钢琴家的目标也发生了变化（相比贝多芬的时代，现在的钢琴家弹得更纯净、清晰）。因此，我们的演奏应该具有新意。

在开始单个讨论贝多芬钢琴作品之前，我们先要说说总的规则。

演奏贝多芬作品的时候（或者其他古典主义时期的作品），我们决不可以改动作品，也不可以添加什么，或者省略什么。

贝多芬的作品是为以前的五个八度音域的钢琴所写的，因此我们决不可以尝试在第六个八度上添些什么。我们没有必要添加多余的装饰音——不管装饰音本身有多美。①

学习贝多芬钢琴作品的时候，我们最好按照作品编号（也就是作品的先后顺序）循序渐进。这么一来，我们就可以追踪大师的发展轨迹，并理清他三个阶段的不同特点。即：1803 年之前，他一定程度上模仿前人（莫扎特、海顿）的足迹；1803 年到 1815 年，他展现了他自己的特点；1815 年之后，他选择了另外一个伟大的方向，这是前人没有走过的路。

奏 鸣 曲

奏鸣曲 No. 1 (Op. 2, No. 1)②

谱例 12

① 见保尔·巴杜拉-斯科达（Paul Badura-Skoda）的注释第 194 页。

② 原注：这三首奏鸣曲在 1796 年由 Artaria 出版。

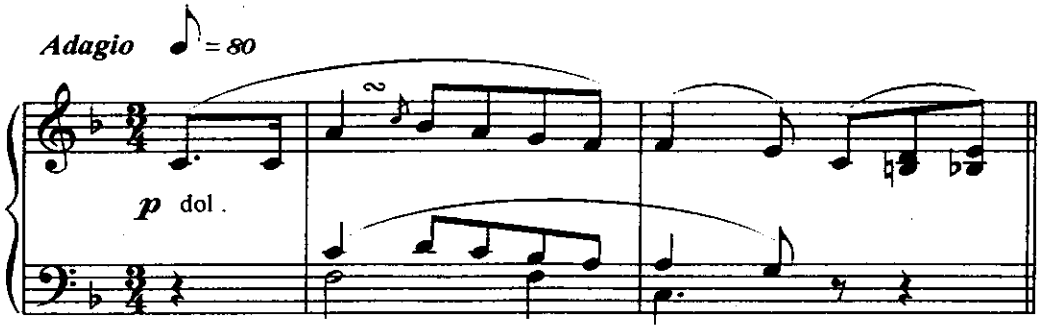
第一乐章的性格是热烈而激情的，精力十足而充满变化的。这里没有破坏整体乐思的炫技段落。节拍是活跃的，但是不要太快。注意$\frac{2}{2}$拍(alla breve)。

我们希望每一个学生都能拥有一架 Mälzl(梅尔采尔)式节拍器，[1]并且会正确使用它。我相信钢琴家们并不会对我们到处标注的速度提示反感，因为这些速度提示来自于对贝多芬本人演奏的观察。

从第四小节开始，音乐开始了轻微的渐慢(ritardando)和渐强(crescendo)，这种气势的增长一直持续到延长记号。呈示部的第 41 到 44 小节也有渐慢(ritardando)，第 46 小节[2]恢复速度，然后在整个展开部都保持这个速度。第 69 到 90 小节，这里的演奏要有持续增长的力量和越来越活跃的气氛，非常连(legato)，低音旋律特别有感情。

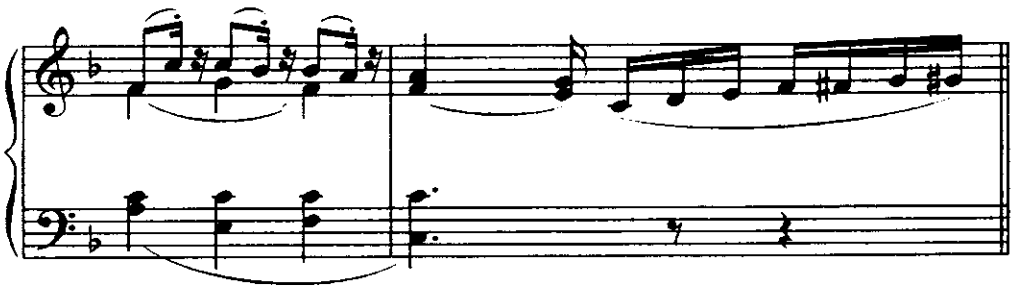
谱例 13

第二乐章



① 译者注：梅尔采尔(Mälzl)于 1816 年取得专利权的节拍器是现在通行的模式，1817 年贝多芬采用它来标明他作品的速度。

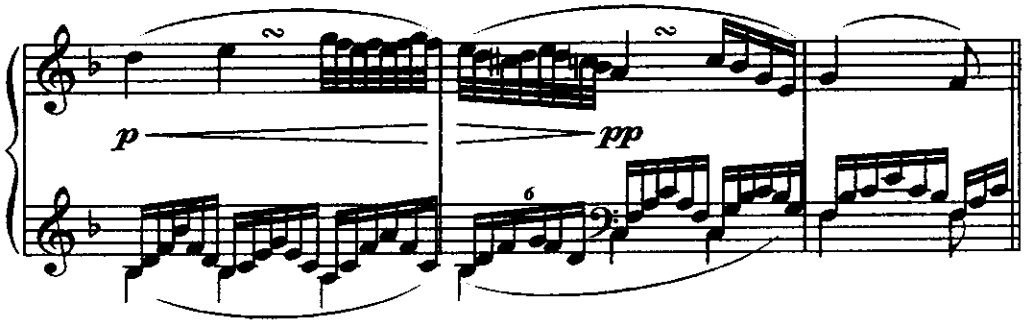
② 译者注：原著为第 45 小节，但保尔·巴杜拉-斯科达(Paul Badura-Skoda)认为应该是第 46 小节，见第 195 页注释。



紧接着是柔软、安静的柔板(Adagio)乐章。这里充满感情,旋律优美,演奏时必须从头至尾"如歌"(cantabile),节奏要缓慢,但是不要拖沓。这里特别需要精致的触键,完美的连奏(legato),严格的节拍。下面的段落:

谱例 14

(第 37 小节)



右手的三十二分音符要弹得非常精致,不要受左手六连音的干扰。

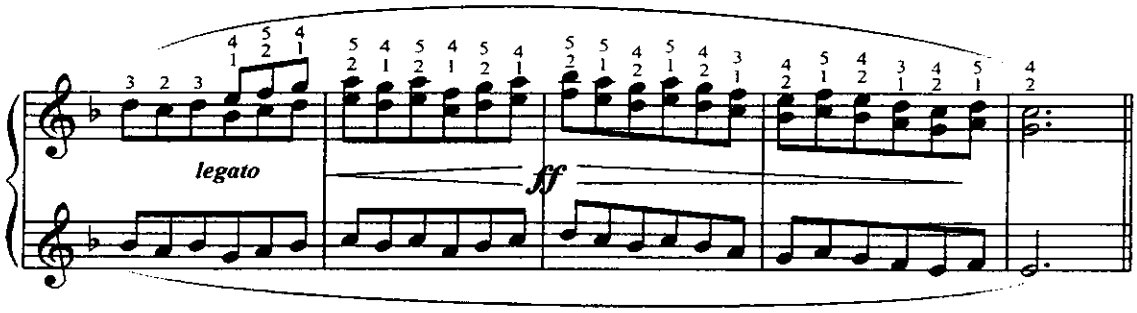
谱例 15

第三乐章
MINUETTO

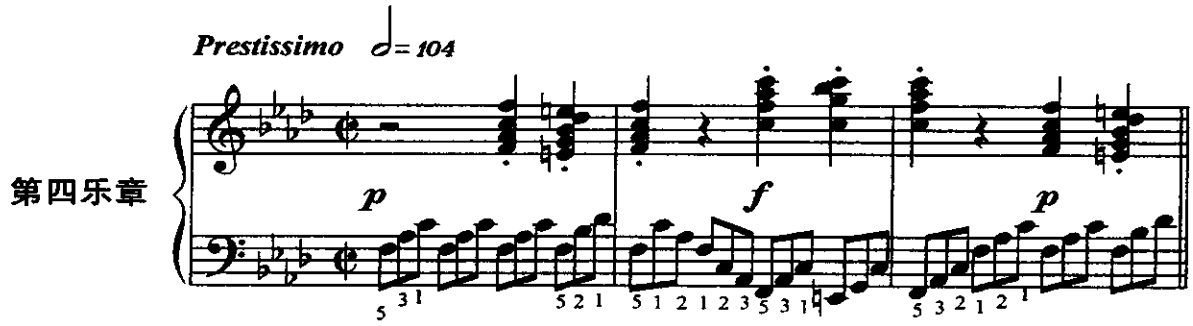
由于乐章的个性幽默而活泼,所以这里的小快板(Allegretto)并不要演奏成常规的偏慢的速度、偏安静的氛围。三声中部:柔软、连奏(Legato)。

三声中部的第二段第 9—13 小节(即整曲第 59—63 小节),必须用下面的指法:

谱例 16



谱例 17



猛烈而激动，偏向戏剧化，像在描述一个重要的事件。乐章的第一部分，从第 22 小节开始，两手都要极其连(legato)。第 35—39 小节，渐强，右手非常歌唱(cantabile)。

展开部开始后的前 50 小节(全曲第 59—108 小节)，带着敏感、悲哀的感情，但是不要拖沓。从全曲第 109 小节开始，回到本来的活跃状态。

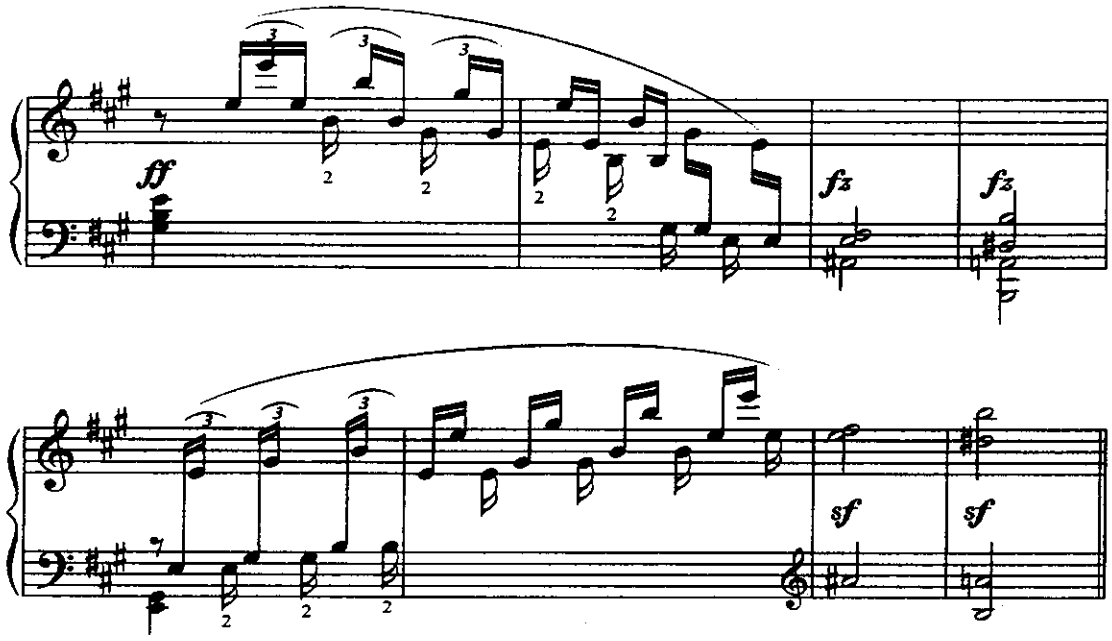
奏鸣曲 No. 2 (Op. 2, No. 2)①

谱例 18

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 195 页。

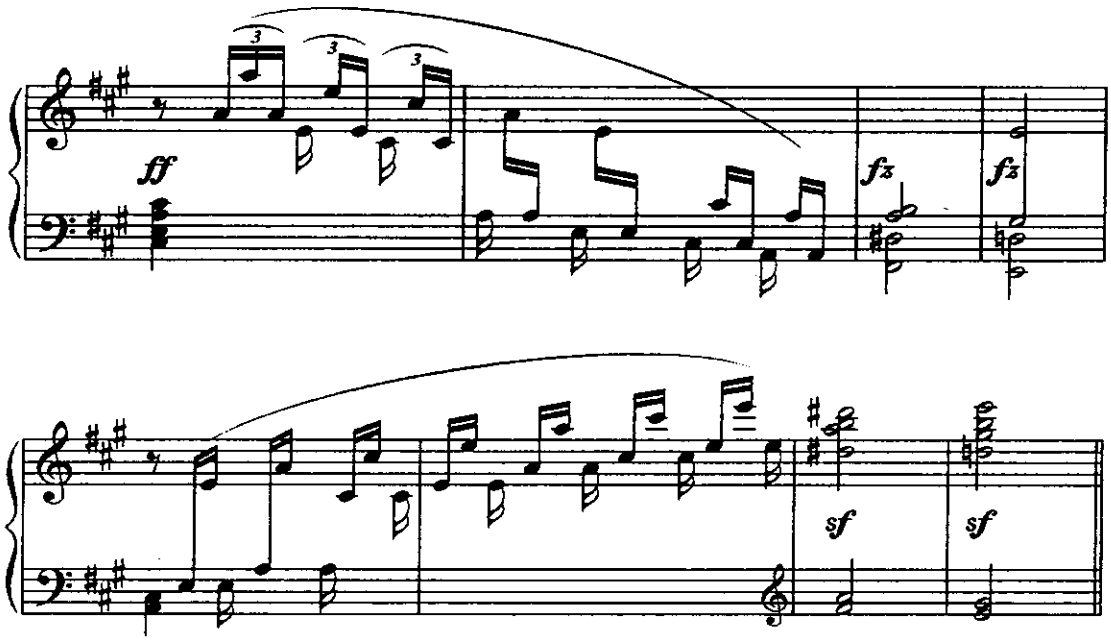
此乐章富于机智而活跃，精力十足而坚定，其中安静的段落充满感情。从第 84 小节开始的八度段落很难，我们建议手小的演奏者用下面的变通方式：

谱例 19



展开部中，这一段也用类似的弹法：

谱例 20



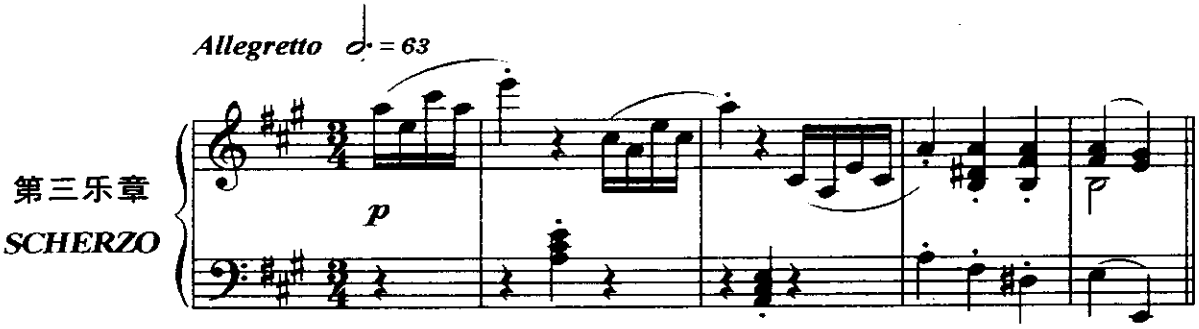
这样两手分摊的弹法并不会对作品产生任何影响，然而方便了许多。展开部第 11 小节（整曲第 133 小节），当左手越过右手时，踏板一直要踩着，直到换和声。之后出现同样的左手越过右手的情况时，也采用同样的做法。第 182 小节必须仔细练好，因为这里的倚音是主题中的音，非常重要。

谱例 21

这个乐章带着宗教的气质。为了体现这一点，使音乐得到升华，我们要依靠严格的和弦连奏（legato），依靠合唱队般和声效果的积聚、膨胀。同时低音声部非常柔软，尽可能断奏（staccato）——整曲节拍严格，只是到最后渐慢（ritardando）。下面这段四个声部都要很清晰，右手的升 G 音稍稍强调。

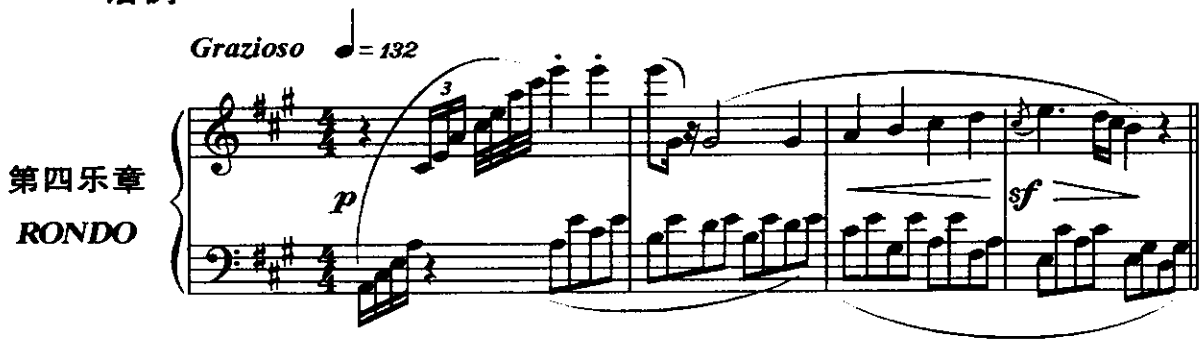
谱例 22

谱例 23



这个乐章是那种必须被演奏得非常活跃(Vivace)——或者实际上可被称为是快板(Allegro)的谐谑曲。三声中部(A 小调)带着感情,但是仍然活跃。

谱例 24



这首回旋曲(Rondo)应该被演奏成中庸的快板,其性格细腻,充满情感、精致、轻巧。左手伴奏(从第 27 小节开始)的低音应该被非常突出,从而构成旋律,与高音声部呼应。

中段主题(A 小调)充满活力,双手都要尽量断奏(staccato),直到"pianissimo"的重新出现,此时非常连奏(legato)。

这里这样演奏:

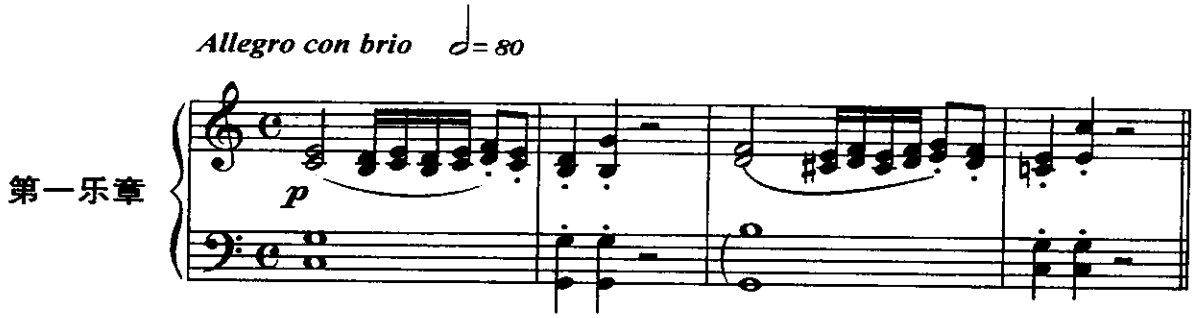
谱例 25

虽然记谱方式容易被理解成两手交叉，但不要这么做。

最后八小节逐渐轻(piano)，同样地，渐慢(ritardando)。

奏鸣曲 No. 3 (Op. 2, No. 3)①

谱例 26



这首生气勃勃的奏鸣曲当时被认为包含最难的技巧，需要最辉煌的演奏。

第一乐章，火热而有激情。从第 27 小节以及第 48 小节开始的旋律性很强的段落，演奏起来要饱含感情。这些段落美感的塑造更多的是靠触键，而不是靠渐慢(rallentando)。

从展开部第 7 小节(整曲第 97 小节)开始的段落，除了整体强劲的声音之外，右手的大拇指必须特别突出有力。

转入降 A 大调的时候(第 218 小节)，要根据和声使用踏板。华彩乐段是急板(Presto)的感觉，包括颤音后的下行半音阶——它引出了主题。

谱例 27

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 195 页。

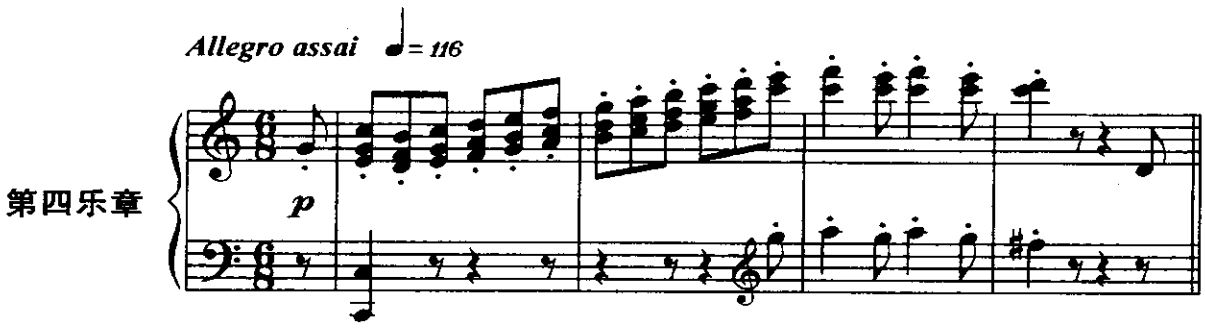
这个柔板(Adagio)乐章中,贝多芬就已经展示了他的浪漫主义倾向——在他以后的作品中,我们看到他将器乐音乐上升到了如此精妙的程度,以至于竟然使人联想到了诗歌与绘画。在那样的作品中,我们不仅仅听到了情感的表达,而且看到了精美的图画,听到了叙事般的述说。然而,作为音乐本身来说,那些作品还是非常优美自然。尽管我们能看到画面、听到故事,但是作品还是符合坚实的曲式结构以及因此而生的各种变化发展。

柔板(Adagio)的开头必须被演奏得很有感情,要严格按照节拍。如果节拍不准,听众则很难理解那些休止究竟要表达什么。之后的 e 小调段落,旋律在左手,必须尽可能连奏(legato)以及带有感情,此时踏板可以和低音同步,但是在两手交叉的时候一定要放干净。右手的伴奏是清晰的连奏(legato),最高音稍稍强调。

谱例 28

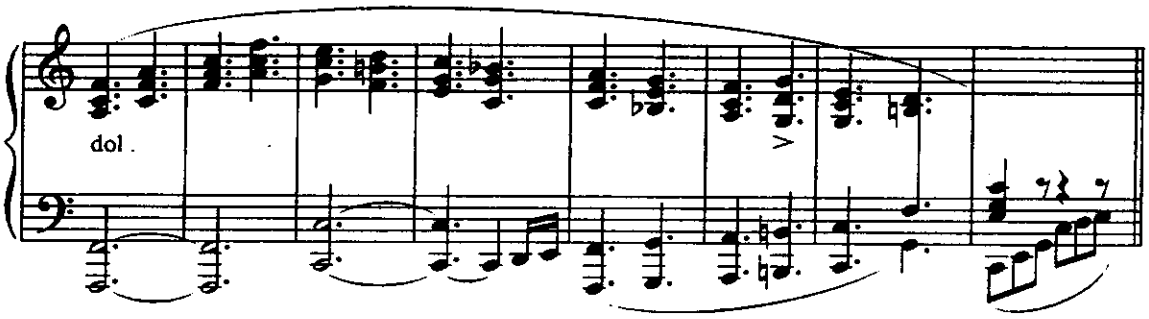
乐章头一句必须渐强(crescendo)直至"forte"。那些断奏(staccato),短而轻巧。三声中部与前后部分是同样的快速度,右手轻巧、自由,但要连奏(legato)。左手要让人感到分量,在琶音上行的时候总是渐强(crescendo);下行的时候渐弱(diminuendo)。

谱例 29



第四乐章非常快，非常活泼。中段主题(F大调)：

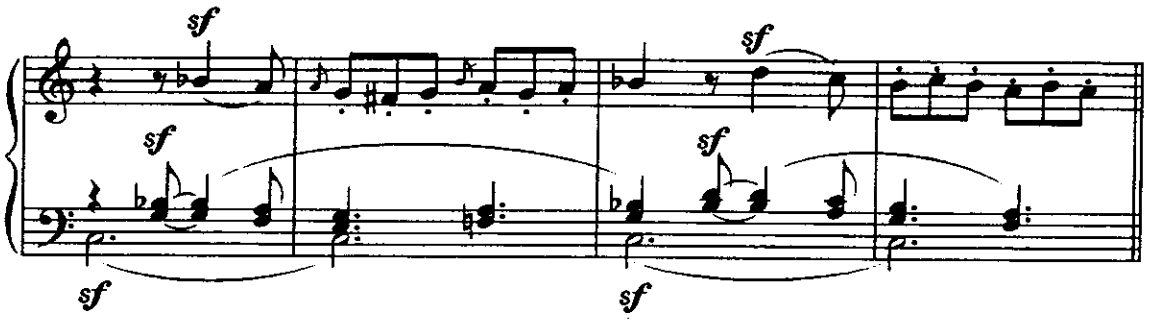
谱例 30



非常连(legatissimo)而如歌(cantabile)，高声部的旋律要露出来。稍后，左手的旋律同样的处理。

(下面的段落标着"*sf*"的音符必须一个接着一个紧跟着出来，敏捷而有力。整个乐章带着无忧无虑的情绪，极端活跃，然而满含感情。)

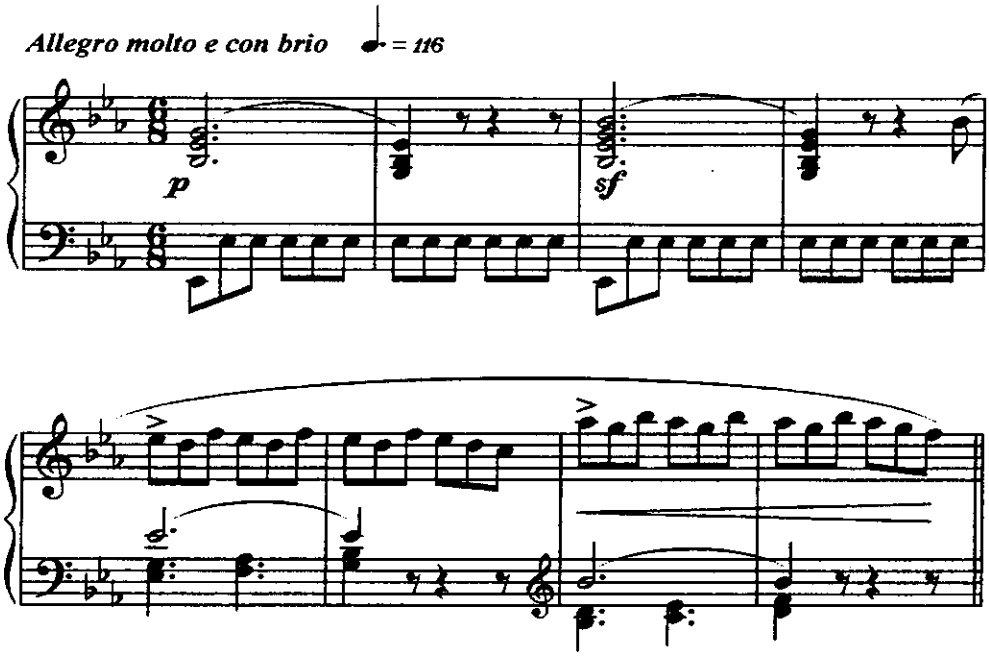
谱例 31



奏鸣曲 No. 4 (Op. 7)①

谱例 32

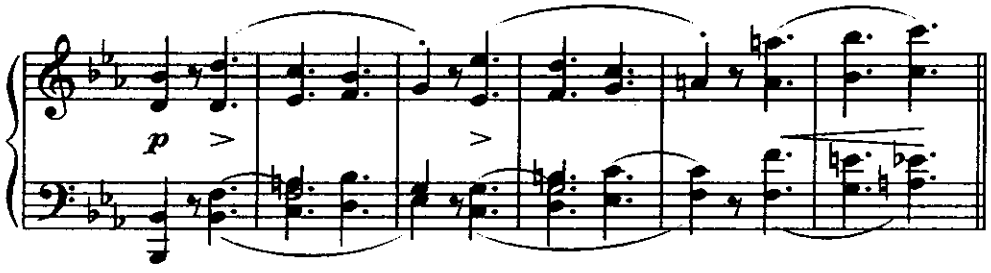
第一乐章



这个奏鸣曲的特点是情感非常强烈，演奏的时候也要如此。第一乐章特别火热、充满激情，甚至可以制造出非常辉煌的效果。开头那些八分音符要演奏得非常连贯(legato)、非常突出——通过非常快的速度以及合适的渐强渐弱。

副题：

谱例 33



饱含感情，但是不要拖沓。之后的十六分音符要演奏得很辉煌流畅。

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 195 页。

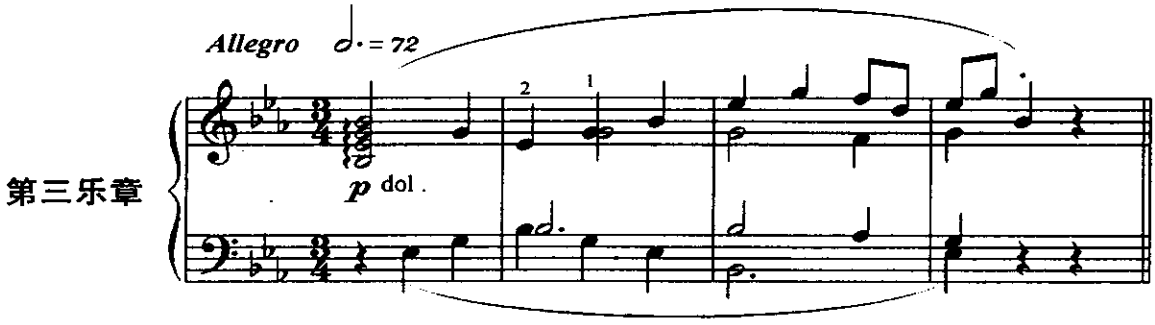
谱例 34

这首广板(Largo)是升华的、深刻的，我们要利用一切手段来获得饱含感情的演奏。主题的演奏必须严格按照节拍，否则它就会显得很无趣——因为听众会搞不明白那些休止到底代表什么。①

中段主题(降 A 大调)是如歌的(cantabile)，右手饱含感情，左手轻巧地断奏(staccato)——但是稍稍突出。

最后四小节严格按照节拍。

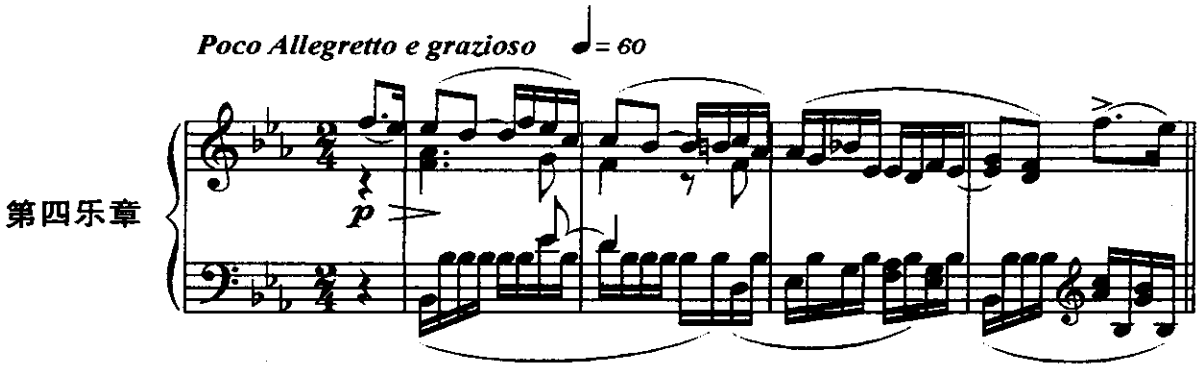
谱例 35



① 我们把演奏分为两种：其一，为自己演奏——当演奏者独自一人并且自娱自乐的时候；其二，为听众——尤其是那些根本不了解作品的听众——演奏。我们认为第二种演奏更重要一些。毫无疑问的是，这两种演奏应该，而且必须，存在很大的区别。

第三乐章是敏感、愉快、活跃的。三声中部和声性连奏(legato)。乐章第三小节第一个音非常大声,同时踩下踏板——踏板持续两小节。后面碰到类似的情形也用同样的处理。

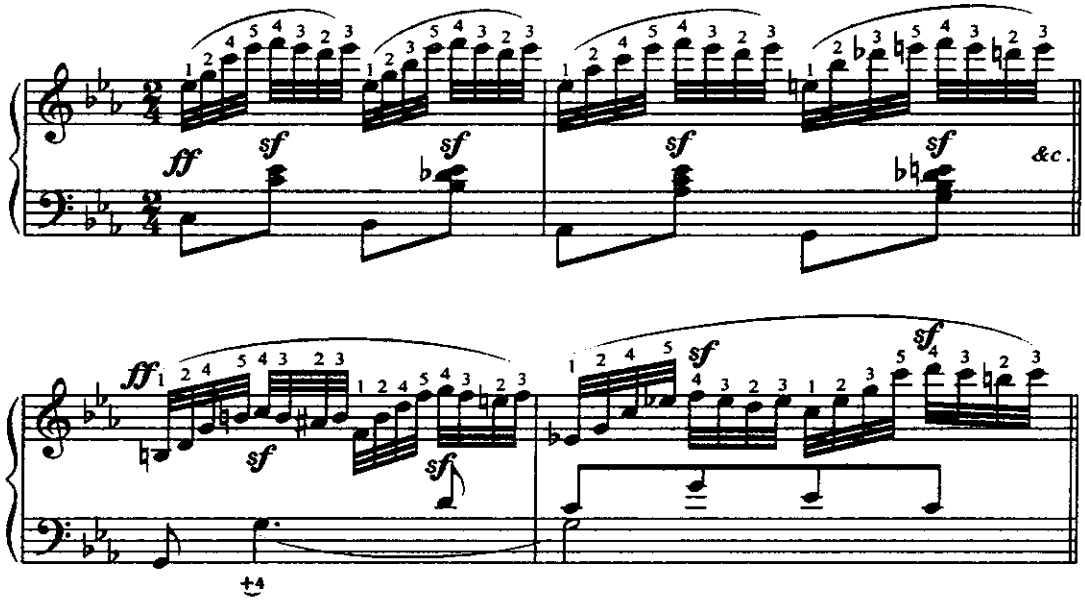
谱例 36



这个吸引人的主题要带着强烈的感情演奏,但是不要渐慢(ritardando),除了停顿前最后一小节。

激烈的中段主题(C小调)包含以下一个右手段落,只能用下面的指法:

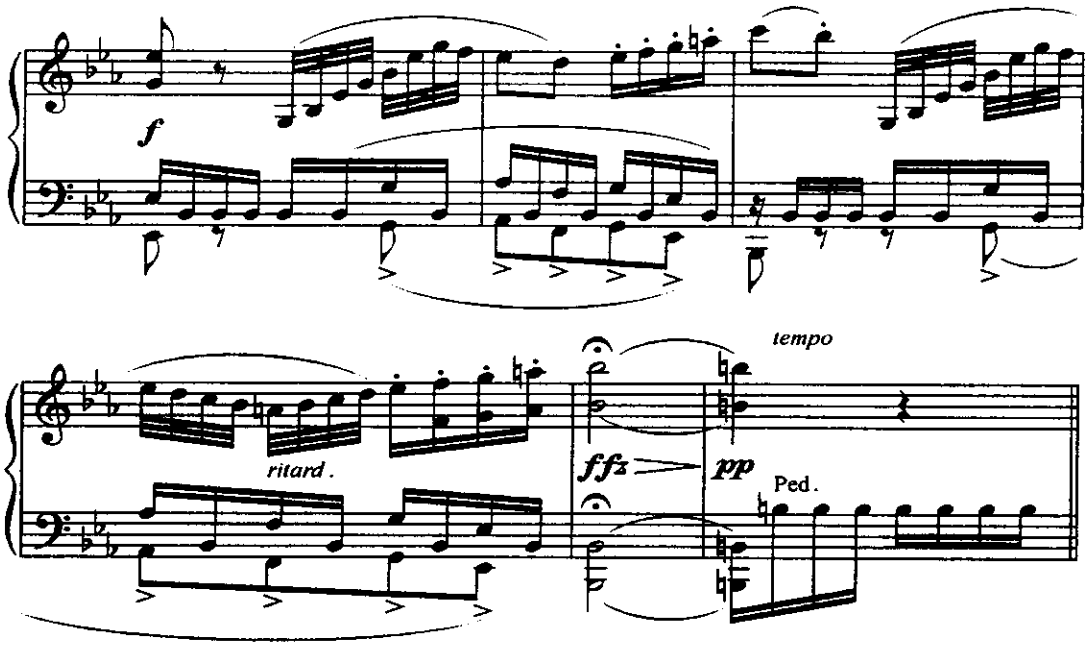
谱例 37



稍稍练习之后我们发现,这样的指法也可以获得连奏(legato)的效果。也只有如此,带着"*sf*"记号的高音才能表达出来。此外,整个

中段主题应该弹得相当活跃，直到主题的回归。

谱例 38

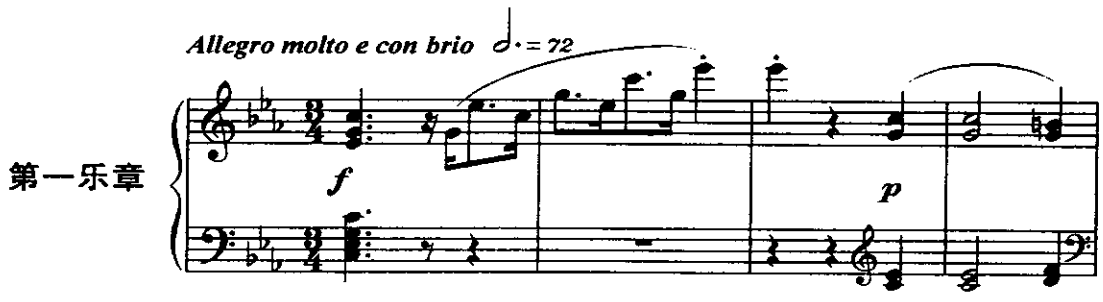


第 153 小节其中低音呼应与高音形成的旋律，所以要演奏得很重，非常连(legatissimo)。在谱例最后一小节的还原 B 处，踏板要准确地踩下去，并持续两小节半。在这个出其不意转调的地方，左踏板(una corda)也建议使用。回旋曲(Rondo)最后非常轻巧，逐渐弱化，消失。最后四小节用踏板。

奏鸣曲 No. 5 (Op. 10, No. 1)①

这三首奏鸣曲由 Eder 出版于 1799 年(现在由 Haslinger 出版)。

谱例 39



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 196 页。

节拍快速、火热。乐曲的感情由一种严肃的精神支配。安静的段落(从第32小节开始)非常连贯(legato),四个声部都要歌唱(cantabile),特别是低声部的对题,要饱含感情。整个乐章的性格是坚定的,男子气的。

谱例 40

第二乐章

演奏时要带着强烈的感情,这种感情的获得只有依靠优美的触键和严格的连奏(legato)。小音符(第17小节等处)非常快速、强健。第28小节①的装饰音非常轻巧、精致,中间不要断开。乐曲最后22小节用左踏板。那些切分音稍稍突出。临近结束时的那些温柔的喃喃自语,两个踏板都要使用。整个乐章带着最深刻最敏感的情感。

① 译者注:原著为第18小节,但保尔·巴杜拉-斯科达认为应该是第28小节。见注释第196页。

谱例 41

整个终曲(Finale)充满了贝多芬式古怪的幽默。这种幽默感在中段主题前的延长记号上(第 17 小节)得到特别体现——然而从整体来说,这个乐章的速度很快。

整曲的性格决不是安详的,而是充满动感的,这种动感一直没有改变或者消退。

惟有很好地克服了技巧上的障碍,我们才有可能获得充满幽默感的演奏。如果技巧上仍然有问题,那么我们至多获得一幅难以理解的讽刺漫画而已。

奏鸣曲 No. 6 (Op. 10, No. 2)①

谱例 42

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 196 页。

乐章的性格是安静而简朴的，从而其演奏也要充满天然的欢乐与活泼。呈示部的结束充满了喧闹与欢乐——全乐章的结束也是如此。

谱例 43

第二乐章

这首谐谑曲(Scherzo)，与第一乐章相反，虽然热闹但是不激动。演奏时要用中等的快速度。中段主题(降 D 大调)更安静，非常柔软。

谱例 44

第三乐章

非常快的速度，制造出辉煌的效果——当主题每次奏响的时候。从头一直到第 14 小节，必须持续渐强(crescendo)；随后的八小节非常大声；再往后的十小节又一次柔软，同时左手的八分音符要非常断奏(staccato)。第一次反复记号后第 67 小节，非常大声。尔后的断奏(staccato)(D 大调)柔软，但是持续渐强(crescendo)一直到变化了的主

题(第 81 小节开始),之后很强(*ff*)的状态持续了 38 小节。①

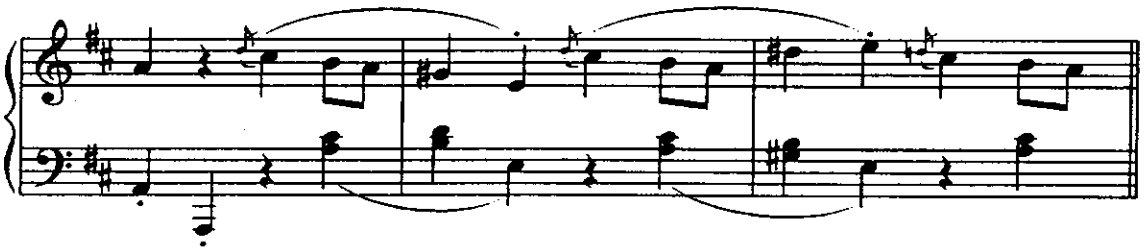
奏鸣曲 No. 7(Op. 10, No. 3)②

谱例 45

这首奏鸣曲式庞大而重要。第一乐章的节奏快,充满火热的情绪。乐章开头的四个音在以后的发展中始终存在,所以它们应该被弹得十分醒目——不管在哪个调上出现。③

还需要指出的是,下面一段:

谱例 46



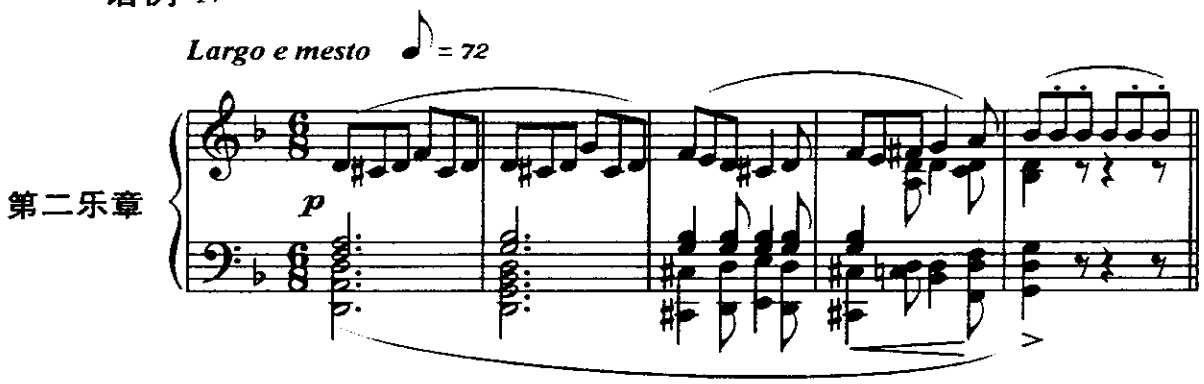
其中的小音符是长倚音,应该这样演奏:**谱例** 46A

①② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 196 页。

③ 译者注:还应该注意这四个音以变化形式出现(比如倒影)的情况。

整个乐章坚定而生气勃勃，演奏时具有辉煌的效果。

谱例 47

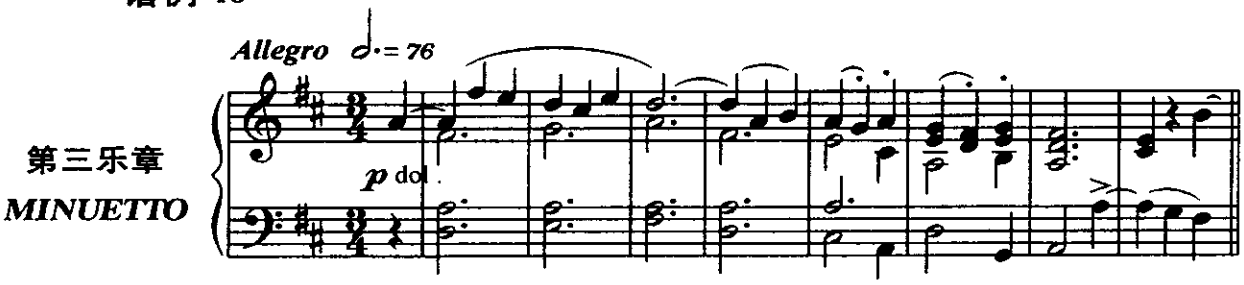


这个柔板（Adagio）[①]乐章是贝多芬最壮丽，也是最沉思而伤感的乐章之一。演奏时要带着最投入的感情。

演奏这类作品时，仅仅专心投入其中是不够的，我们还需要使用与众不同的、更沉重的触键（这与演奏那些活跃的，或者充满细腻感情的作品不同），以产生非常厚实深入的声音——这声音给乐曲植入了严肃深沉的气质。

这个广板（Largo）的效果还必须靠深思熟虑的渐慢（ritardando）和加速（accelerando）来进一步塑造。比如，第 23 小节的后半小节，稍稍快一些；第 27 小节的后半小节和整个第 28 小节也是。类似的感觉存在于第 71—76 小节，这里要逐渐活跃、有精神，直到第 76 小节，此时回复到先前的平静和凝重。

谱例 48



第三乐章活跃，但带有感情。伴奏部分也要刻画出来，因为那也是旋律。三声中部，轻巧、欢快。

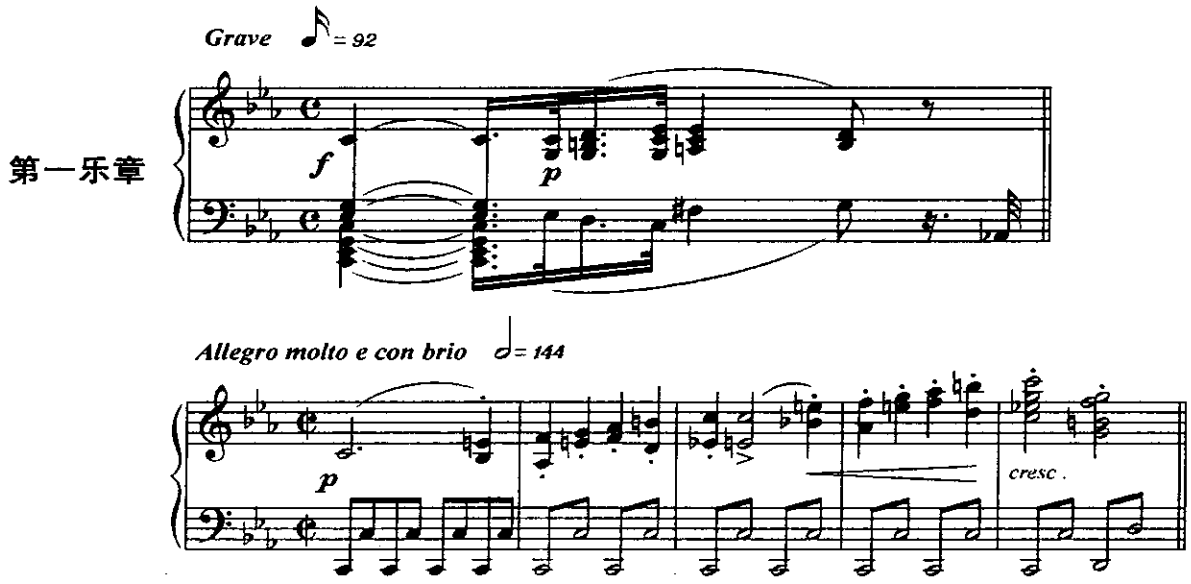
① 译者注：原书如此。

谱例 49

第四乐章与《第五奏鸣曲》的终曲(Finale)相似,充满幽默感,但是更无忧无虑、任性善变一些。最后八小节,低音部分的主题要勾勒出来。

奏鸣曲 No. 8 (Op. 13)　悲怆奏鸣曲(由 Eder 出版于 1799 年)①

谱例 50



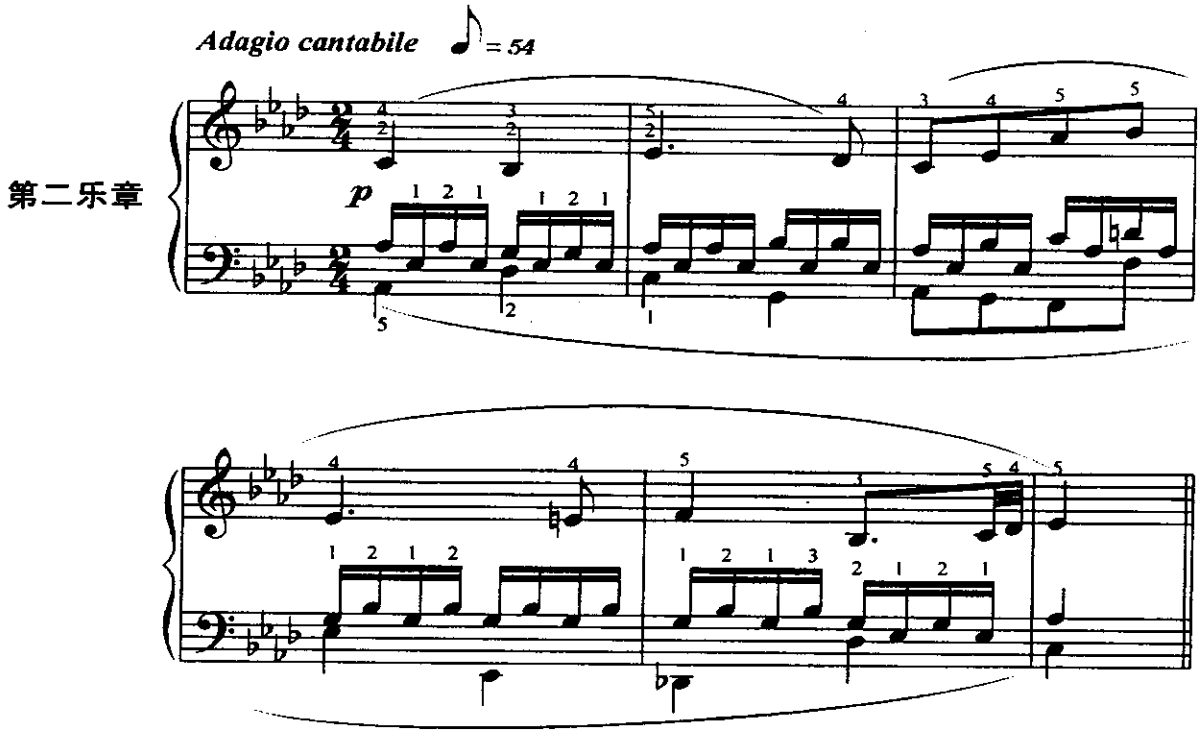
① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 196 页。

引子是如此缓慢而悲痛，以至于我们只能以十六分音符为单位来标节拍器速度。开头的和弦，步履沉重。第 5—8 小节的左手伴奏，非常连贯(legato)。引子末尾的半音阶下行，非常快而轻巧，俯冲而下，直到停顿处。

之后的快板(Allegro)极其激烈而煽动性强。正是由于这种个性，这个奏鸣曲给人以非常辉煌的交响曲般的印象。中段主题(降 E 小调)，非常轻巧的断奏(staccato)，带着感伤的情绪，但是不要渐慢(ritardando)——除非到了八分音符跑动段落前的最后三小节(第 86—88 小节)。从第 89 小节开始的段落，左右手凡是较长时值的音符(二分音符和全音符)都要突出而持久，而后非常断奏(staccato)而且渐强(crescendo)。呈示部最后八小节(第 125—132 小节)，每小节都要用踏板。

展开部中，从第 169 小节开始的段落要极其轻巧，这是清晰的喃喃自语。再现部之前俯冲而下的跑动要非常流畅。

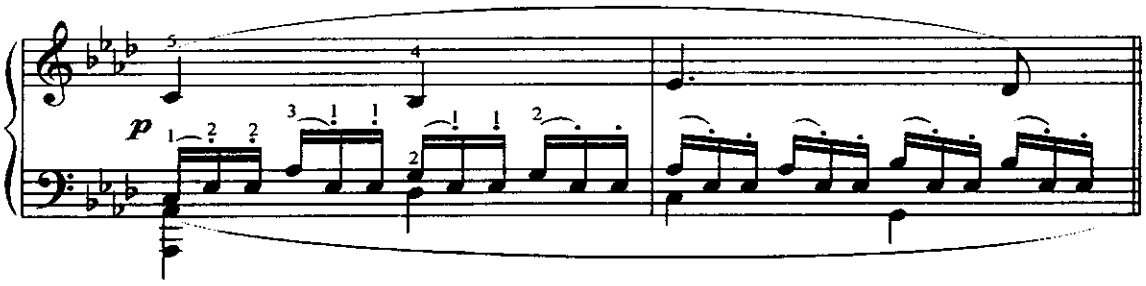
谱例 51



从标的指法我们可以发现，内声部的十六分音符伴奏，毫无例外都应该用右手。整个这一段都要连奏(legato)，旋律清晰地带出来。

从第 9 小节开始的四声部主题重复，非常和声化，非常连(legatissimo)，稍稍大声。第 51 小节主题的回归，其三连音伴奏要非常清晰，这里不要拖沓。

谱例 52



谱例 53

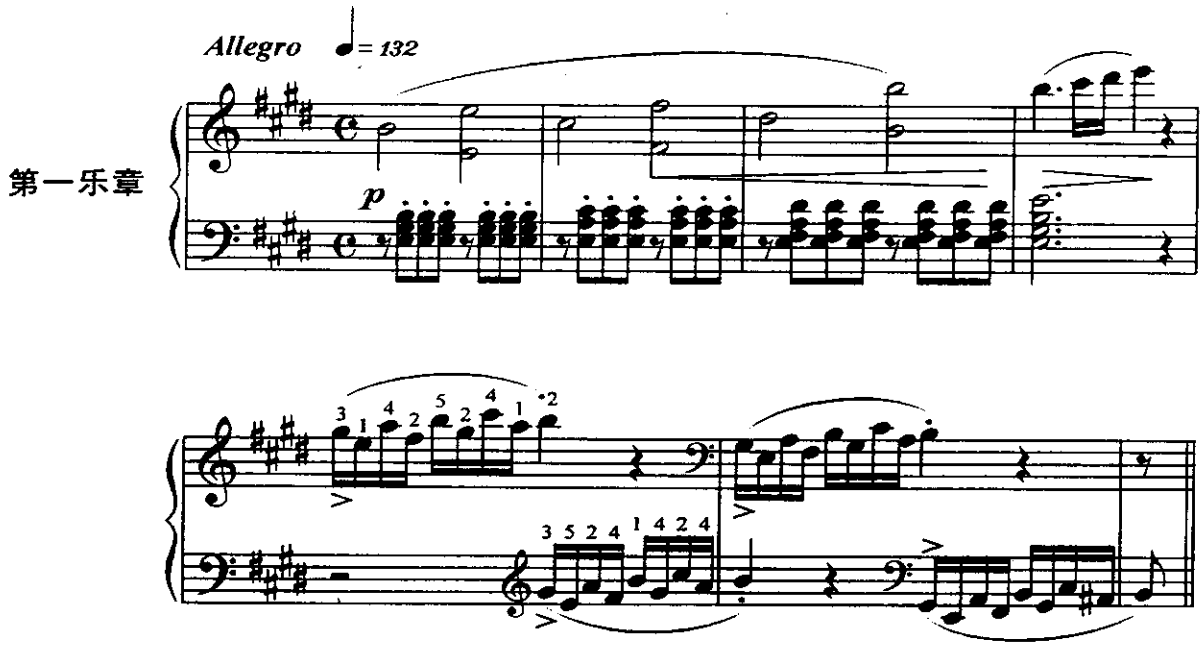
非常生动，带着哀怨的情绪，不要很激烈。中段主题(降 A 大调)柔软，连贯(legato)，明白易懂。整个乐章的结束是火热的。比起前面的奏鸣曲，这首曲子比较容易学，因此总是获得更多的尊重和名声。

奏鸣曲 No. 9 (Op. 14, No. 1)①

由 Mollo 于 1799 年在维也纳出版(现在由 Haslinger 出版)。

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 197 页。

谱例 54



这个乐章的性格安详而高贵。要演奏得活跃，但要舒适一些。中段主题（从第 23 小节开始）带有感情，但是不要拖沓，不然就会显得沉闷。接下来的旋律（从第 49 小节开始）非常敏感，和声性强。这个乐章中，乐思的转变更像是画面的切换，或者诗歌的跳跃式思维，由此形成一幅幅小而丰富的传神画面。

谱例 55

这首谐谑曲(Scherzo)的性格从某种程度上来说是苦中作乐，所以她务必带着严肃而活跃的情感。然而绝不是无忧无虑的幽默或者诙谐。

三声中部(Trio)反之，是柔软而沉稳的，演奏时的情绪也要如此。

谱例 56

非常欢快、活泼，游戏般的灵巧敏捷。中段主题(G 大调)非常辉煌而精力十足，右手高声部的音符要很好地突出。

奏鸣曲 No. 10 (Op. 14, No. 2)①

谱例 57

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 197 页。

这是最可爱而舒适的作品之一。演奏时必须处处洋溢着精致而又细腻的感情——然而仍然是活跃的。特别是呈示部结束前的十六小节，一定是连奏(legato)、如歌(cantabile)的，此时低音和内声部都要带着感情。展开部中热闹的段落，带着火热的情感和精神。再现部和呈示部一样。

谱例 58

由于拍号是$\frac{2}{2}$拍(alla breve)，因此乐曲是稍稍活跃的小快板(Allegretto)。

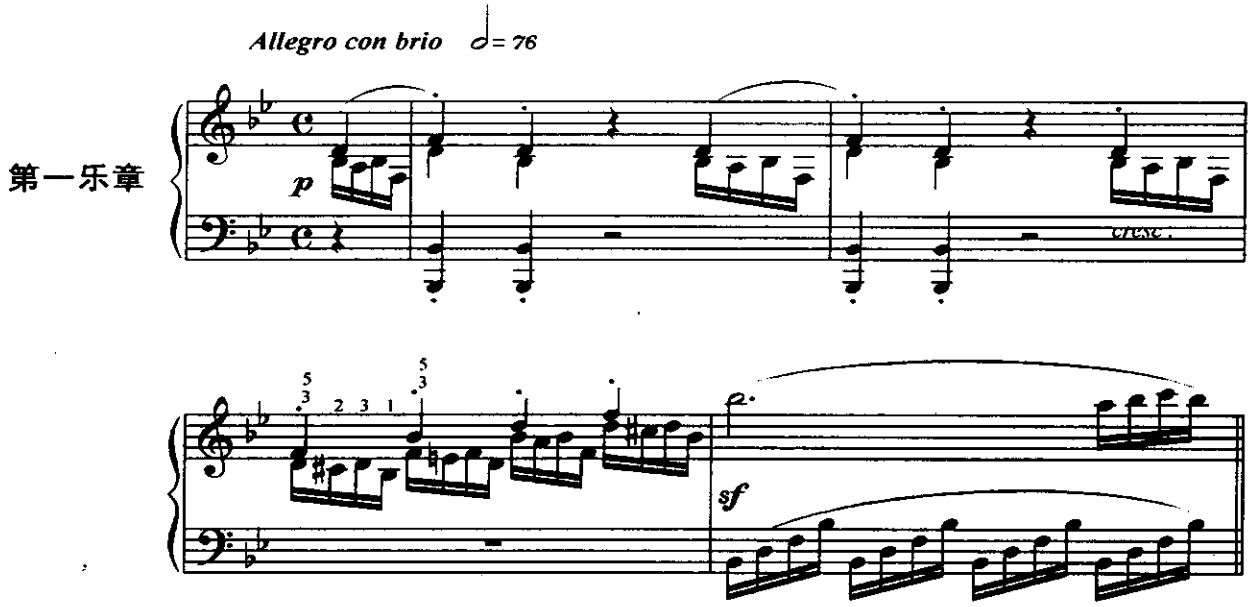
断奏(staccato)部分要非常短；另一方面，带连线的持续长音部分则要带着感情，和断奏部分形成对比，而且这种对比在以后的变奏中也要能够辨认。最后一个变奏稍稍活跃。

非常幽默，充满无忧无虑的欢乐，因此要演奏得活跃而流畅。

谱例 59

奏鸣曲 No. 11 (Op. 22)①

谱例 60



这首乐曲要演奏得充满活力，坚定。乐曲虽然活跃，但实际上并不属于“辉煌”的气质。中段主题（从第 29 小节开始）②感情积聚而增加，非常连贯（legato），但不要被束缚，导致僵化。呈示部的结束充满活力。展开部的气质与前面差不多。但从第 105 小节开始，音乐变得更稳重，低音带着感情同时右手的琶音节拍要准且连奏（legato）。主题再现前的若干小节渐慢（rallentando）。

所有的分解八度都要求十分均匀而连贯（legato），就像这样：

谱例 61 ，

而不是：

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 198 页。

② 译者注：应该是第 30 小节。

谱例 62

旋律非常歌唱性(cantabile),低音连奏(legato),节拍稳固而坚定,因为情感的塑造靠的不是节拍的改变,而是触键的变化。乐曲的第二部分,两条旋律线的交汇补充要清晰地勾勒出来,同时低音非常连贯(legatissimo)。此乐章的性格:柔绵、温和、宁静、稳重。

谱例 63

这不是谐谑曲(Scherzo),而是真正的小步舞曲(Minuet)——尽管相当活跃。[①]乐章开头相当愉快,令人感到慰藉。

第 12 小节后起右手的指法:

① 译者注:相对而言,谐谑曲(Scherzo)的性格更活跃一些;而小步舞曲(Minuet)则更优雅一点。

整个三声中部是精力充沛的，比小步舞曲(Minuet)更活跃。

三声中部的第二部分

谱例 64

这里带“v”的音符要非常强调，后面出现的类似音符也要同样强调。这一段低音要很清晰，但是严格地连奏(legato)。

谱例 65

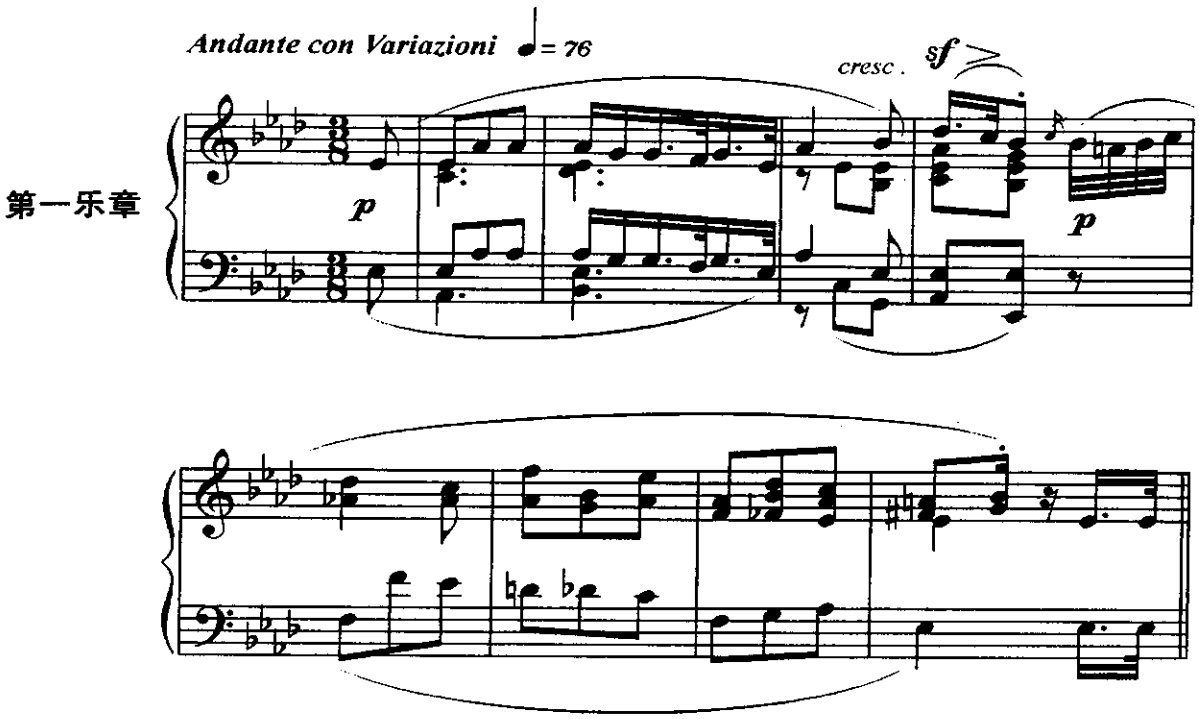
这个乐章的性格与第四奏鸣曲(Op. 7)终曲(Finale)的性格接近，然而更活跃一些。这儿旋律优美，感情更丰富、细腻而敏感。整个主题非常连贯(legato)。第 12、13 小节要强调。从第 32 小节开始的段落辉煌而生动。回旋曲主题之外的段落[①]非常激动而热情。结束段

① 译者注：回旋曲的结构为 ABACAD……，这里指段落 B，D，……

落:左手活跃,最后六小节再一次回复宁静。

奏鸣曲 No. 12 (Op. 26)①

谱例 66



关于这个主题的演奏,我们要应用一切手段做到声音的持续、和声的连奏(legato)以及良好的触键,以展示音乐高贵而宗教般的情感。当然,这里不该出现刻意的拖拉,即滥用渐慢(ritardando)的情况。

第一变奏的速度与主题一致,气质也一样安宁。然而,第二部分时,音乐逐渐积聚能量,变得更加活跃。旋律上升和下落的时候,渐强(crescendo)、渐弱(diminuendo)要与之相适应。

第二变奏稍稍活跃(大约 ♩ =92),双手都要轻巧而断奏(staccato)。注意到旋律存在于低音部分,因此低声部要突兀出来。最后八小节,渐强(crescendo)需要增长至强(forte),然而到了最后四小节,又回复到断奏(staccato),非常柔。

第三变奏与主题的速度一致。右手需要非常持续(tenuto),左手

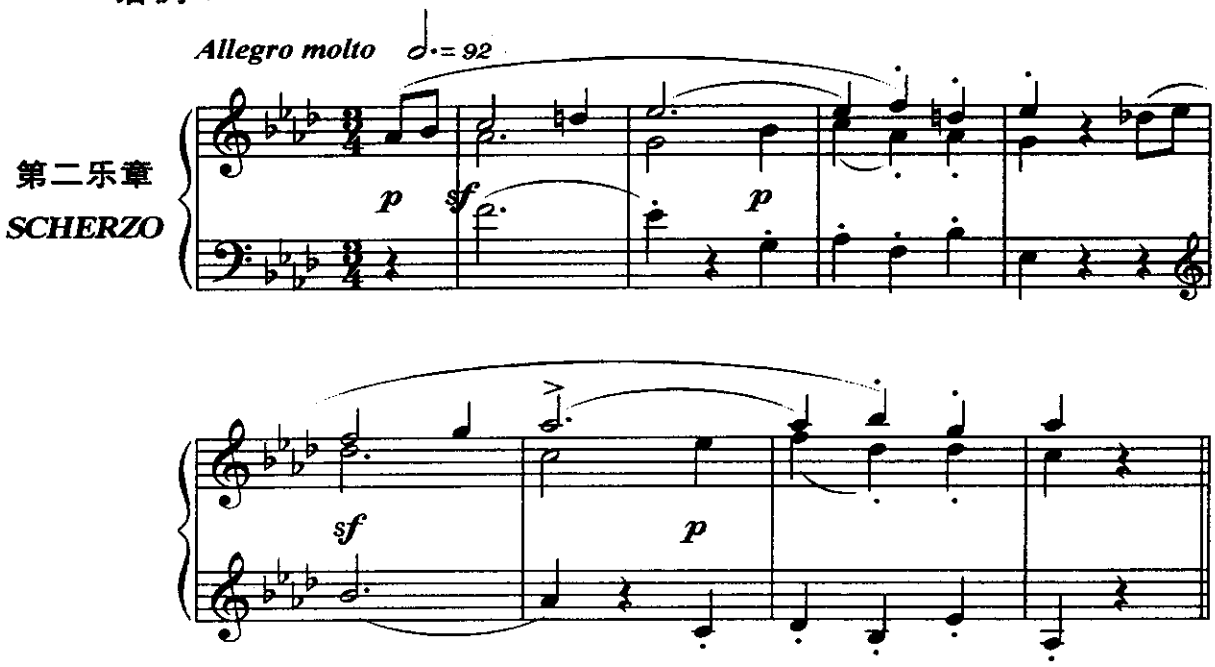
① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 198 页。

断奏(staccato)。渐强(crescendo)和"*sf*"要清晰地表现出来。

第四变奏是活跃的(♩=92,和第二变奏一样),非常细腻,甚至引人发笑。左手尽可能地断奏(staccato)。

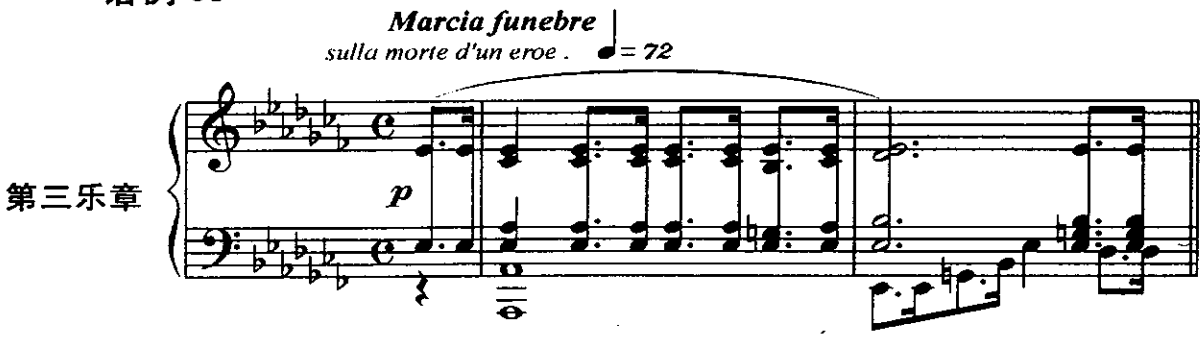
第五变奏,又一次与主题速度一致,非常连贯(legato)。之后旋律由大拇指奏出,如何处置这类问题我们在前面的章节已经讨论过了。最后十五小节不用弱音器(senza sordino)。

谱例 67



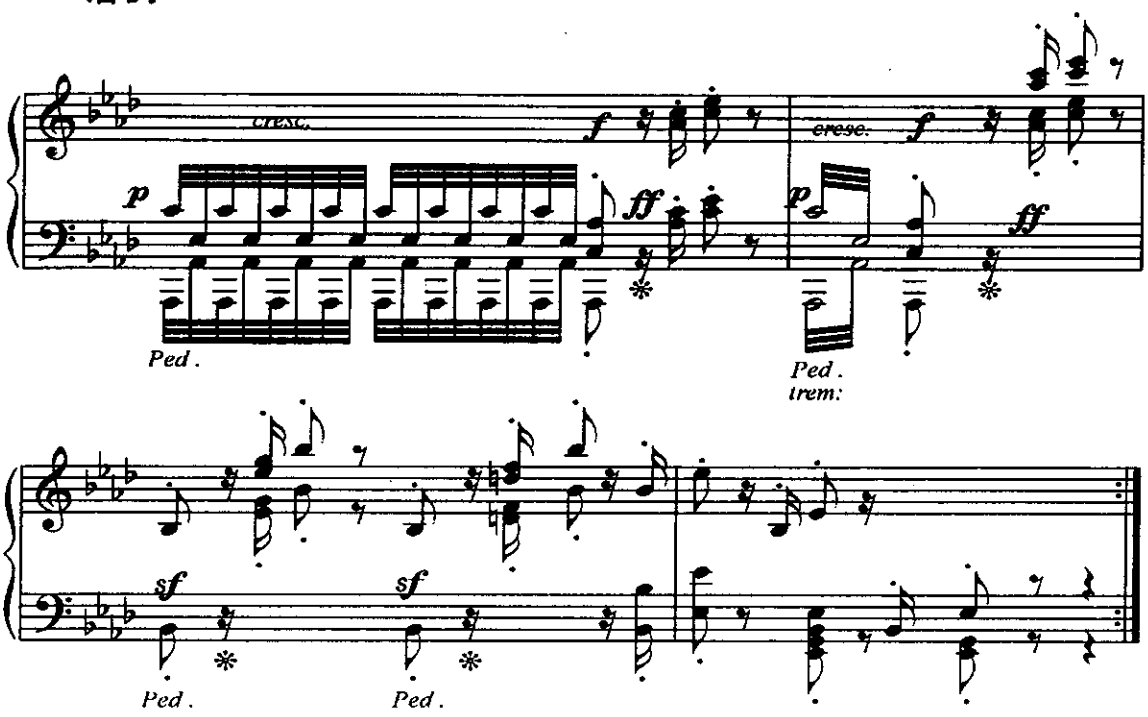
此乐章要演奏得快速、欢快、轻巧地突出。第二部分的低音,清晰而有效果。三声中部(降D大调)非常连贯(legato)且富有和声性。高声部的旋律要带着感情。此段的速度和谐谑曲(scherzo)一致。

谱例 68



此乐章是一首送葬曲，死者是一位英雄，因此，要演奏得郑重其事、庄严伟大。这种情感的表现不仅仅依靠极慢的速度，还依靠和弦的饱满和深沉。任何时候——不管是弱奏还是强奏，和弦都具有这种特点。第 23 小节低声部的颤音要特别有力，尽可能地持久。三声中部(降 A 大调)，照作曲家的指示使用踏板。

谱例 69



第二部分的踏板也与之相同。由此我们可以看到，即使是在贝多芬的时代，踏板的用法以及其产生的效果也是千变万化的。①

谱例 70

① 原注：众所周知，许多作曲家因为方便的缘故，在踏板开始的地方标示“⊕”，而不是“Ped”，而在需要换踏板的地方则标示“*”，这样的做法显然不如上面的谱例来得精确。

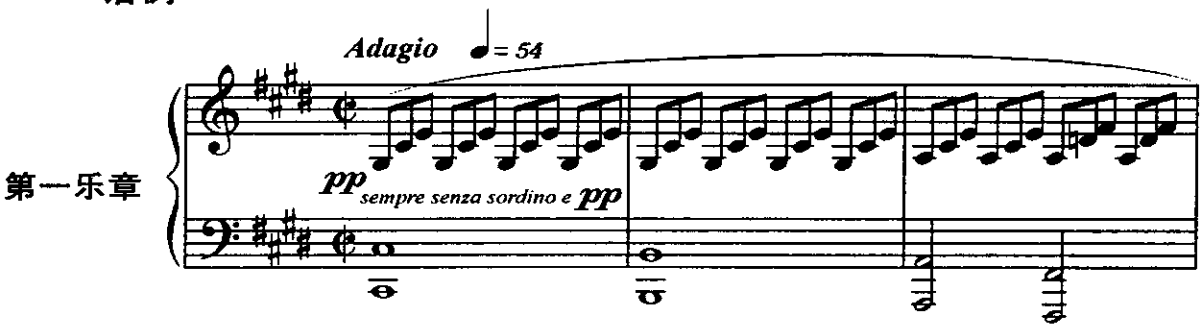
终曲的风格是特别的、无穷动的、运动的，显然是克拉默(Cramer)在维也纳的短暂停留启发了贝多芬对于此曲的创作，克拉默作有很多类似风格的奏鸣曲。[①]演奏时要充满趣味，触键要均匀，上行运动与下行运动的细微区别要精致地表现出来。这里，过于感伤的情绪，抑或华丽的炫技都是与乐曲的性格大相径庭的。

第六小节低音的两个八分音符“**谱例** 71 ”必须强调出来。同样在其他地方——比如第 12、20、28、30、34 和 38 小节，类似的八分音符也要强调出来，不管是完全终止还是未完全终止。贝多芬常常用单个突兀、貌似不太重要的低音来加固低音的厚度，这些看起来没什么特别的音符，事实上是构成全曲最重要的基础，演奏时这些音要凸现出来——实际上贝多芬自己也习惯于这么做。

奏鸣曲 No. 13 (Op. 27, No. 2)[②]

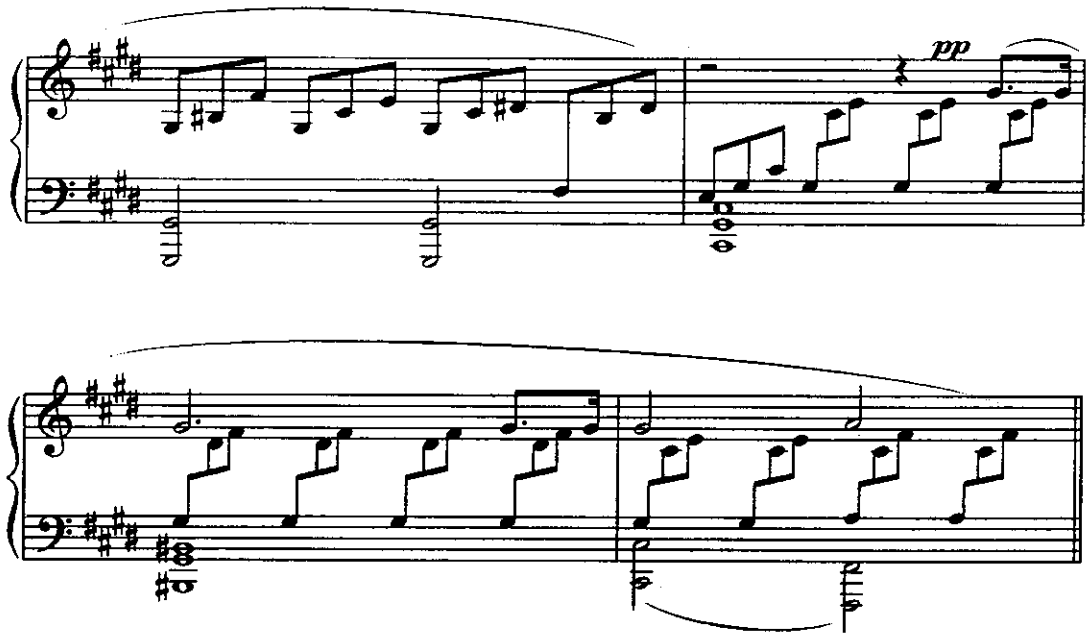
近似幻想曲风格的奏鸣曲

谱例 72



① 原注：当时，克拉默创造了一种伟大的风格，体现在三首献给海顿的奏鸣曲中，其中第一首也是降 A 大调。

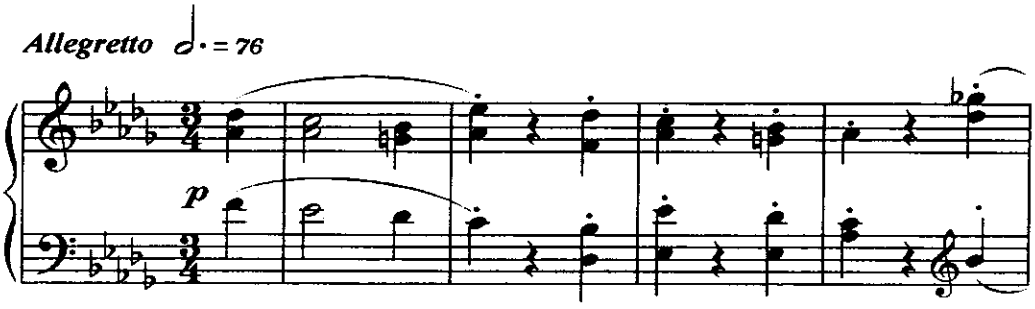
② 译者注：原著为 No. 1，但保尔·巴杜拉-斯科达认为应该是 No. 2，现今很多版本也将 No. 1 改为 No. 2，见注释第 198 页。



要注意这儿是$\frac{2}{2}$拍，因此整曲的性格更近似于温和的行板。每一个低音处都要更换右踏板。自始至终极其连贯(legatissimo)。真正的旋律开始于第五小节的高声部，因此这里需要更加突出。十六分音符必须位于最后一个三连音之后，然而却清晰可辨。整曲的三连音伴奏部分必须异常均匀光洁，严格地连奏(legato)。第 16 小节的还原 C 音[①]要非常富于感情。第 32 到 35 小节要明显渐强(crescendo)、加速(accelerando)，一直持续到“forte”，到了第 36—39 小节，回复至开头。第 36 小节开始处不要换踏板，因为贝多芬没有要求换踏板的指示。这个乐章非常富于诗意，因此非常通俗，妇孺皆知。这是一幅夜的图画，一个哀怨的声音在远处诉说着什么……

谱例 73

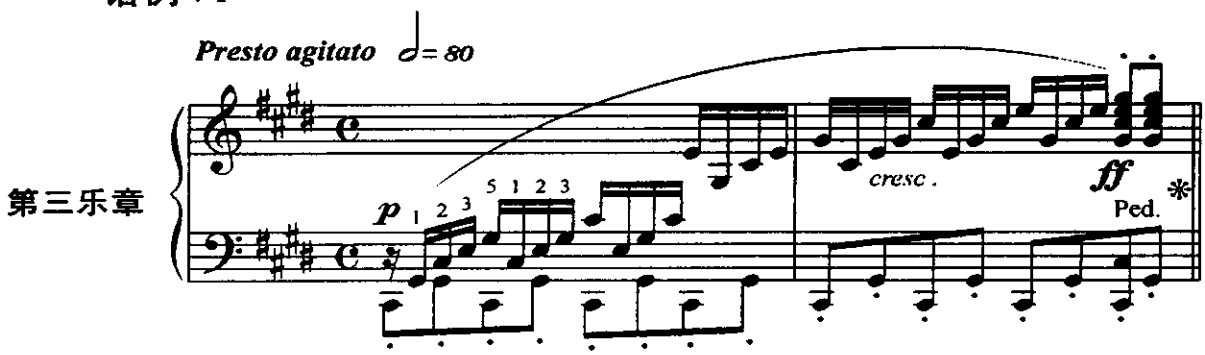
第二乐章



① 译者注：原著为第 15 小节，实为第 16 小节，见 Paul Badura-Skoda 的注释。

毫无疑问，这首谐谑曲是欢快的，但准确地说，是令人愉悦的，而不是欢庆的。由于第一乐章是如此的宁静，因此这里也不该过于幽默，以免显得不合时宜。三声中部的第一个低音和弦 ，演奏时要强烈些，因为降 A 音在整个三声中部的前半部分都应该清晰可辨。

谱例 74



第三乐章感情极其强烈，触键有力、清晰、辉煌。第二小节最后两个强烈的和弦处，踏板要始终保留。低音部分的八分音符需要非常断奏(staccato)。第 13 小节渐慢(ritardando)。自第 21 小节开始的旋律要非常有感情，但不要拖沓，同时低音保持轻巧，但要连奏(legato)。第 50、52 小节需要明显渐慢(ritardando)，并且十分断奏(staccato)。第 55、56 小节，同样需要渐慢(ritardando)，柔绵，每半小节换一次踏板。

乐章的第二部分，情况也与第一部分类似。乐章的结束段落，尽可能响，每个和弦都只用一下踏板。

这首作品是贝多芬最激昂的奏鸣曲之一。对于演奏者来说，不算太难掌握，乐曲的性格也很好抓。任何一个合格的钢琴家都不会误解它。

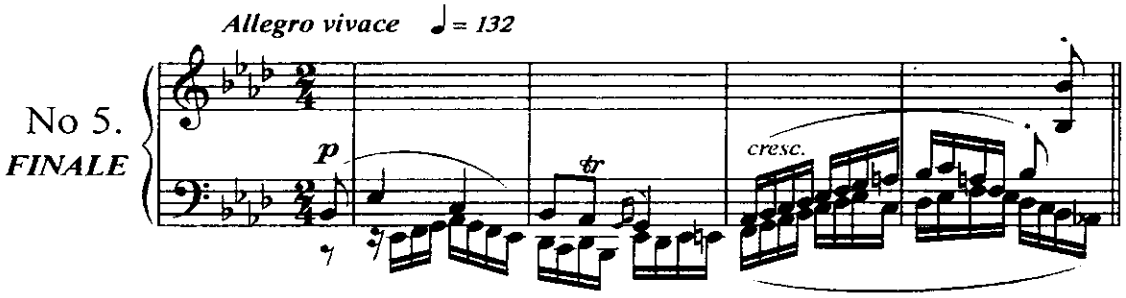
奏鸣曲 No. 14(Op. 27, No. 1)①

近似幻想曲风格的奏鸣曲(和前一首相同)

这首奏鸣曲更像是一首幻想曲,几个乐章连成一体。下面我们依次给出速度。

谱例 75

① 译者注:原著为 No. 2,但保尔·巴杜拉-斯科达认为应该是 No. 1,现今很多版本也将 No. 2 改为 No. 1,见注释第 199 页。



此曲乐思极为丰富，是作者最有意思的奏鸣曲之一，然而绝不是最简单的。

第一乐章是宁静的，带有感情，但不能拖沓。第 9 小节开始的旋律要很持续，同时伴奏和弦维持“*pp*”、断开。

第二乐章，快速，干脆。

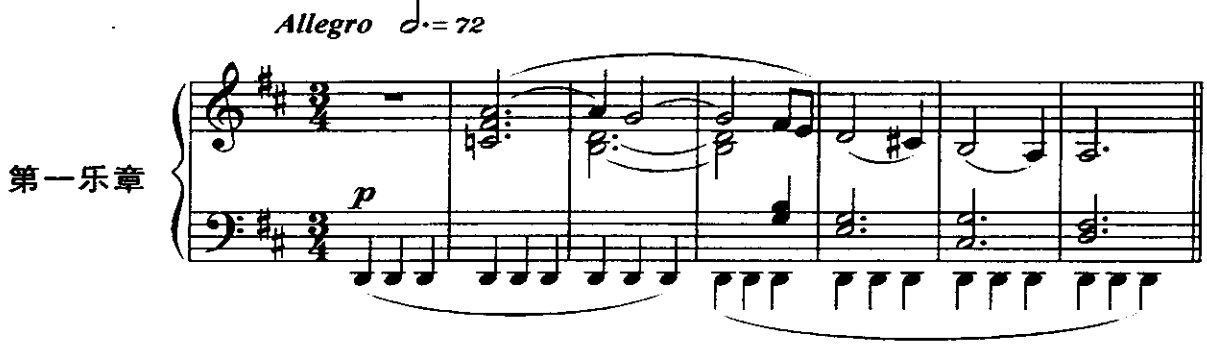
第三乐章是一首性格非常活泼的谐谑曲，演奏时要近乎“激烈”。每小节的三连音要连奏(legato)，因此，小节之间总是显得有些断开。三声中部非常断奏(staccato)，轻巧而戏谑。谐谑曲主题再现时，低音非常断(martellato①)，高音的切分节奏则连奏(legato)，与第一段一样。

第四乐章是安静的、真诚的、敏感的。

第五乐章，即最后一个乐章是活跃的、辉煌的、炫技的。随后的赋格主题非常明显而神气十足。快捷的速度必须自始至终保持。结束段是非常快速的。

奏鸣曲 No. 15 (Op. 28)②

谱例 76

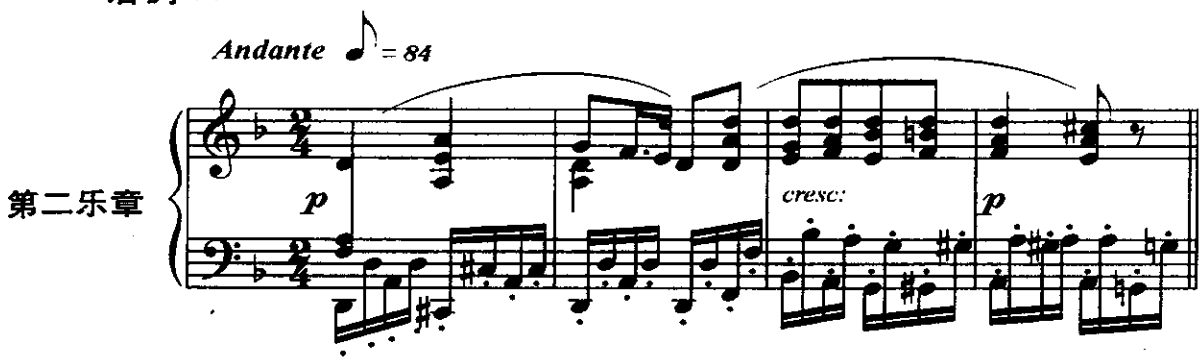


① 译者注：martellato 原义为弦乐的“顿弓”，在钢琴演奏中指有力而分开的触键。

② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 199 页。

整体来说，非常连贯(legato)，甚至低音的重复音也是如此。乐章的速度虽然是活跃的，然而性格仍旧是宁静而真诚的。自第 77 小节开始的和声性段落非常连贯(legato)，此时旋律音的表现要经过深思熟虑，渐强(crescendo)要适宜。

谱例 77



右手非常连贯(legato)、如歌(cantabile)；低音短促、轻巧、断奏(staccato)。

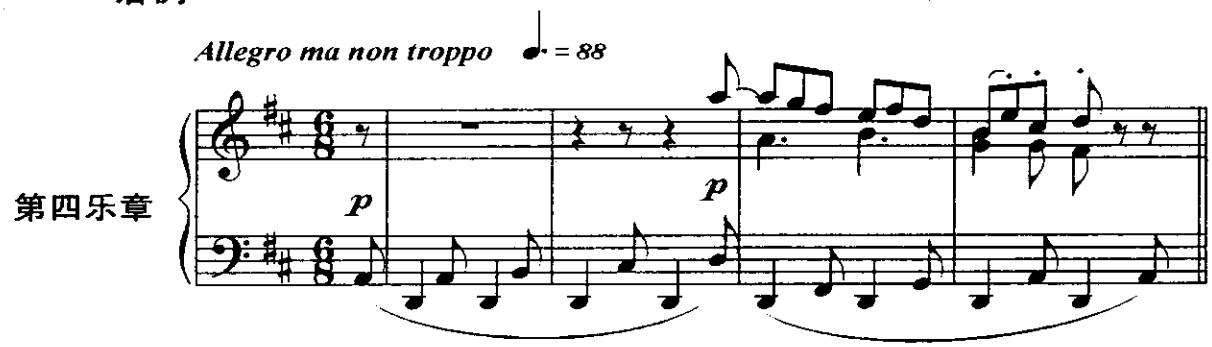
中间 D 大调的主题是细腻而精致的，接近进行曲的感觉——因此节奏要很严格。稍后出现在右手部分——再后，出现于左手的主题变奏需要饱含情感、非常连(legato)，但是不要拖拉。

这首行板贝多芬本人非常喜爱，并且经常演奏。她就像一则简洁而古老的故事。

谱例 78

第三乐章活泼、幽默。第 5 小节等处出现的两个八分音符不能和其后四分音符相连，要演奏得很巧妙。三声中部，低音均匀而连奏(legato)，每个升 F 音都要点出来。

谱例 79



这是一首生动的田园曲(Pastorale),活泼而给人愉悦。低音部分非常连贯,右手轻巧而精致,纵向的声部要很清晰。

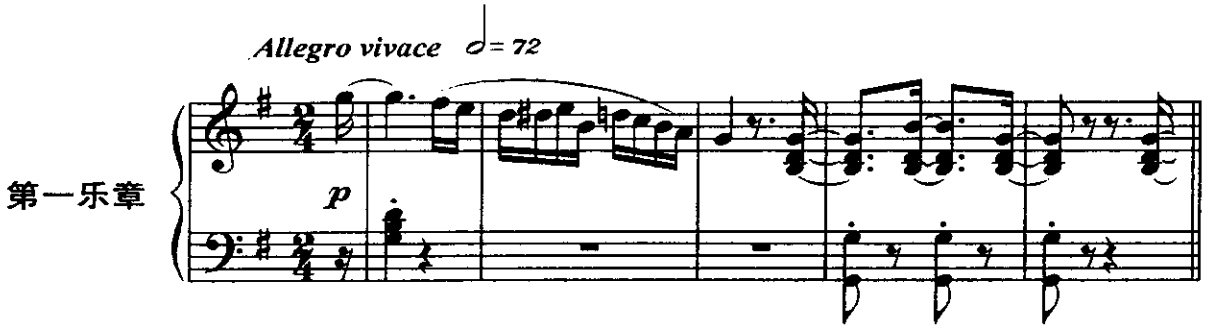
从第 17 小节开始的琶音要演奏得很均匀,很连贯,也就是说,左手的最后两个音要和右手的前两个音很精确地对准。

自第 29 小节开始的赋格段落,由"*pp*"到"*ff*"的过程要做得很清楚。

结束段快速、辉煌、炫技。

奏鸣曲 No. 16 (Op. 31, No. 1)①

谱例 80



左手第一个和弦要紧跟右手的十六分音符起拍,快速而坚决,下文中碰到类似的情况也如是处理。整个乐章,除了几处例外,都要严格遵守活跃的节拍。降 B 大调的副题是柔软的、诙谐的、极具个性的。副题之后的左手旋律要神气活现。呈示部的结束段落,旋律要柔软,

① 译者注:原著为 Op. 29, No. 1,现在的作品编号为 Op. 31, No. 1,见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 200 页。

重音要精确。展开部是活跃而辉煌的。主题再现之前两手交叉的段落，要用踏板以烘托气氛。整个乐章的性格是精神洋溢的、幽默的、活泼的。

谱例 81

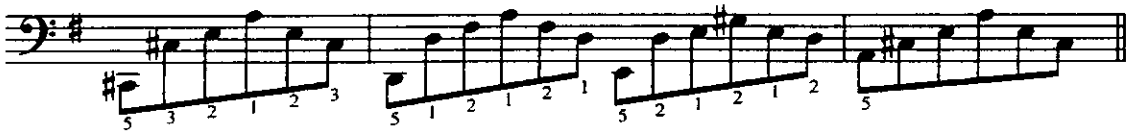
这个乐章不能演奏得很拖沓，因为篇幅本来就很长。由于音乐本身就明显具有高贵优雅的浪漫曲或者夜曲的气质，因此对此我们不必刻意为之。因为高雅而细腻朴素的演奏，加上有时稍稍活跃的随手几笔，自然而然就把一切都勾勒出来了。

特别注意第 16 到 21 小节，不要拖。同样，自第 36 小节开始的段落也不要拖沓。乐章主题再现的时候，左手的断奏（staccato）要十分精致，就像吉他的伴奏一样。

谱例 82

因为这个小快板乐章是$\frac{2}{2}$拍的，因此演奏起来要相对快一些（Allegro molto）。优美、感性、极端旋律化的主题要演奏得尽可能歌唱，同时四个声部的复调结构支撑着音乐的骨架，因此这儿触键要坚实。第9小节开始的乐句，开头要特别强调，然而在低音八度下滑之处，要尽可能亲切而柔软，节拍要准。之后音乐变得熙熙攘攘，令人目不暇接，精彩异常。下面的段落用这样的指法：

谱例 83



最低音总是要强调出来。

乐章中段的赋格段落始终要坚实有力，下面的伴奏要烘托出热闹非凡的气氛：

谱例 84

乐章的结束幽默而古怪。为了达到一气呵成的效果，这里需要如火如荼的，方向性很明确的演奏。宣叙调般的段落不可以拖沓。

奏鸣曲 No. 17 (Op. 31, No. 2)①

谱例 85

第一个琶音形式的和弦，缓慢，字字珠玑，仔细倾听每一个音，特别是最高音。第 2 小节的延长是需要等待的。此时踏板要保持，一直持续到快板的开端。快板是活跃的，但要郑重其事。第 21 小节，踏板一直保持到“piano”的出现，这一段（直到第 41 小节）都作如是处理。从第 41 小节开始，轻快起来，但是情绪是哀怨的。从第 55 小节开始的和弦，斩钉截铁般，具有英雄气概。自第 69 小节开始的低音为主的段落，连奏（legato），一开始弱（piano），而后剧烈渐强（crescendo）直到强（forte）（第 75 小节）。第 83—86 小节，逐渐消失。展开部开始的琶音，和开头一样，缓慢。之后的快板相当激烈，每个“forte”处都要踩踏板。主题出现之时（第 143 小节），踏板长时间保持（整个宣叙调乐句），这里听上去要像是远处传来依稀可闻的哭诉声。乐章其余部分和上文雷同，就不赘述了。最后十小节要用踏板，营造出远处雷声滚滚的气氛，渐行渐远（rallentando）。

这首奏鸣曲是无与伦比的。连绵不断的乐思，与之相应的巧妙结

---

① 译者注：原著为 Op. 29, No. 2，现在的作品编号为 Op. 31, No. 2，见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 200 页。

构，戏剧性的效果，所有的这些，加上精心营造的浪漫的大自然风景图，赋予音乐极为伟大的感染力。

谱例 86

第二乐章

这首柔板具有纯净的升华般的气质，演奏起来要按照严格的节拍，不能拖拉。

下面的音型：

谱例 87

要演奏得很弱（pianissimo），极端弱巧而迅捷，异常清晰，与此同时右手的三声部旋律要极富感情。这里要严格遵守渐强（crescendo）的记号。从第 31 小节开始的中段旋律，安静、纯净，不要拖。自第 51 小节开始的左手跑动段落，弱巧而柔和，要突出连奏（legato）的旋律。第 55 小节，渐强（crescendo）直至强（forte），加速（accelerando），而后的第 58 小节，弱（piano），放慢（rallentando）。

为了演奏好这极其深刻而富有感情的音乐，我们要多了解一些贝

多芬其他的作品，以期更好地把握风格。此外，踏板的应用要合理，简而言之，就是在合适的时刻，维持和声效果。

谱例 88

左手尽可能连奏(legato)，右手弱巧地断开。每小节中的六连音尽管分由两手演奏，但听来应该天衣无缝，好像奔跑中的骏马。[①]这种动感在乐章中自始至终存在，为了达到生动的效果，我们应该严格遵守作曲家的力度记号：弱(piano)，强(forte)，渐强(crescendo)，渐弱(diminuendo)，以及踏板记号。

谱例 89

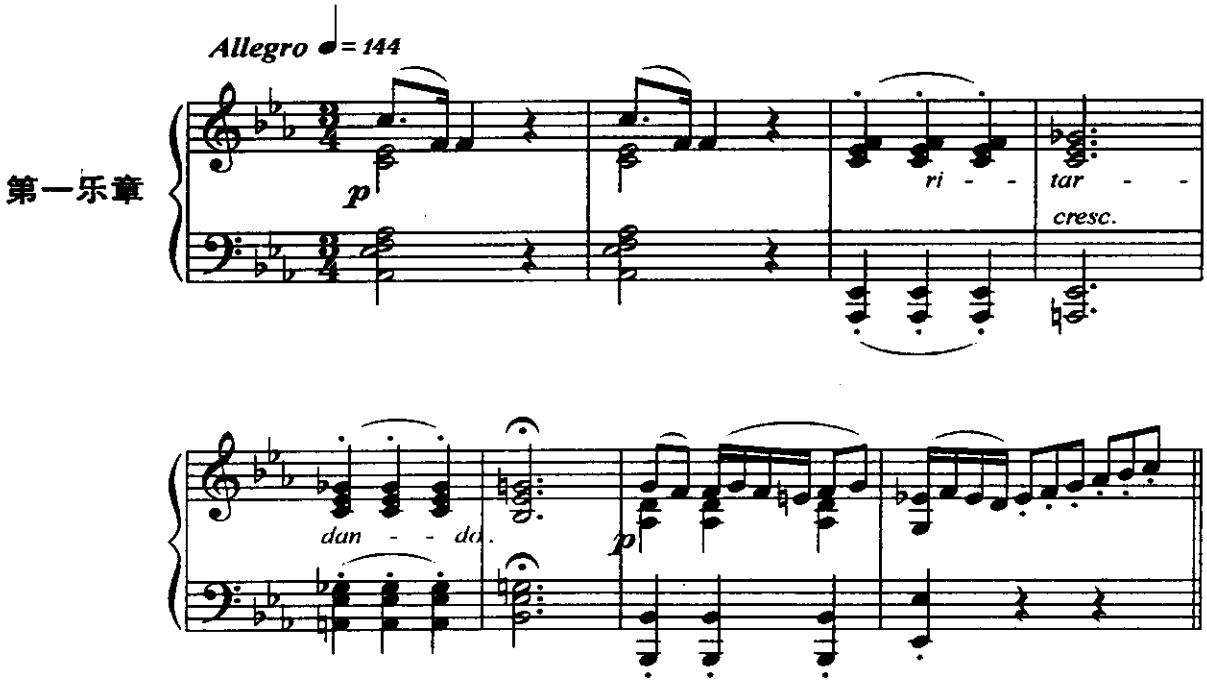
① 原注：1803 年，当贝多芬写作此曲的时候，正好看到有骑手从他窗下策马而过，于是他突发灵感，写成了这样的旋律。类似事情的发生不是一次两次，因为对于贝多芬来说，任何声响，抑或动作，都充满了音乐感和节奏感。

装饰音要先于低音出现。

不间断的激情和动感赋予了这个乐章一气呵成的情绪，由此给整个奏鸣曲添了一个异常精彩的结尾。但是，钢琴家在这里需要很多的练习，特别是展开部，理想的演奏应该是极其轻巧、巧妙而肯定的。

奏鸣曲 No. 18 (Op. 31, No. 3)①

谱例 90



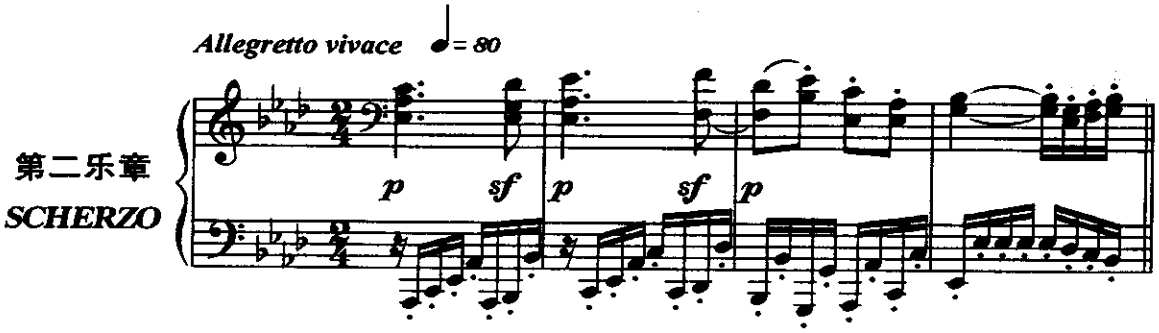
这首奏鸣曲的抒情性多于描绘性。她具有安详的气质，这一点与前一首浪漫的奏鸣曲截然不同。第一乐章开始处的开放性主题就像一个疑惑(这个疑惑在第 7 小节得到了解答)，因此我们要赋予其雾里看花般的气质。这里的节拍不是死板的，感情是含蓄的。到了第 16 小节之后，才出现了坚定的风格，节拍才得以固定(节拍器才可以用上)。就整体而言，这个乐章是活跃的，辉煌的。

① 译者注：原著为 Op. 29, No. 3，现在的作品编号为 Op. 31, No. 3，见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 200 页。

下面的段落(副题),**谱例** 91

左手的重音(如谱例所示)必须很明显,然而不要太突兀。接下去的快速跑动,轻巧而快速,严格按照节拍。①

谱例 92



这个乐章的独特魅力存在于低音持续的跳音之中。关于这里的演奏,左手的断奏短促有力,触键精致,声音均匀;右手有时演奏优美的旋律,有时也演奏断奏。节拍必须始终很严格地保持。在第 43 小节(以及类似之处),右手的三十二分音符需要很精确、精致而清晰,手掌微微收紧。就整体而言,高贵是第一位的,幽默不能盖过高贵。乐章的结尾很弱(pianissimo),但绝不渐慢(ritardando)。

谱例 93

① 译者注:事实上不可能按节拍演奏,见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 201 页。

第三乐章的小步舞曲具有两种气质，即高贵和精致。就像真正可以用来跳舞的小步舞曲一样，节拍是稳定而宁静的。

谱例 94

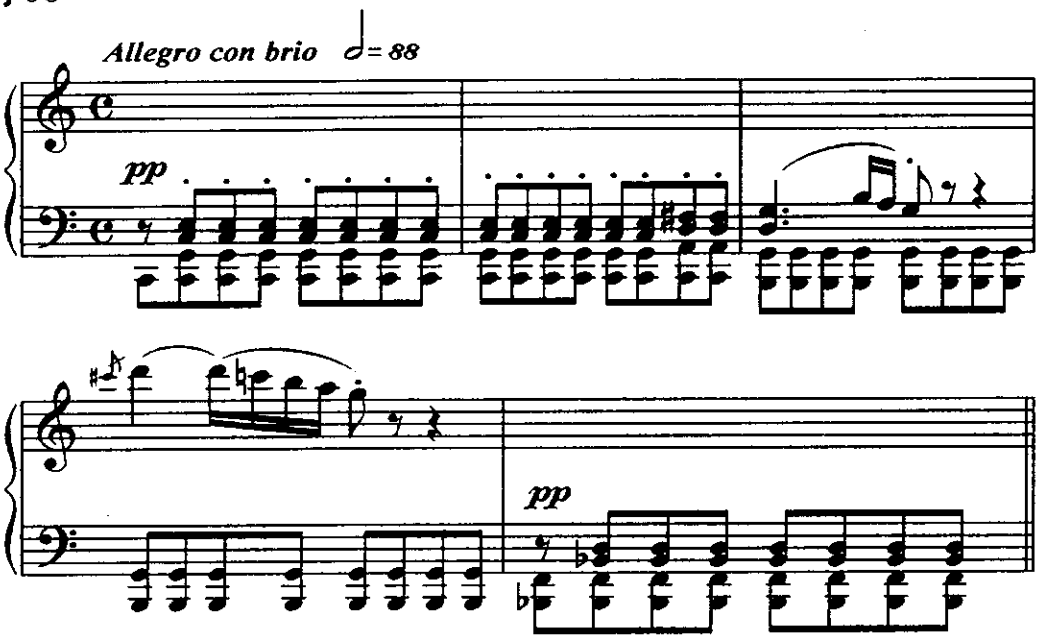
第四乐章

终曲要演奏得尽可能活跃、轻巧、有力和辉煌，这里的气氛接近猎歌。虽然按照指定的速度演奏会非常困难，但是，无论如何，将具有极好的效果。

奏鸣曲 No. 19 (Op. 53)①

谱例 95

第一乐章



作为一首大型的、辉煌的奏鸣曲，这里的整体氛围是火热而兴奋的，需要闪亮而突出的演奏。

---

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 201 页。

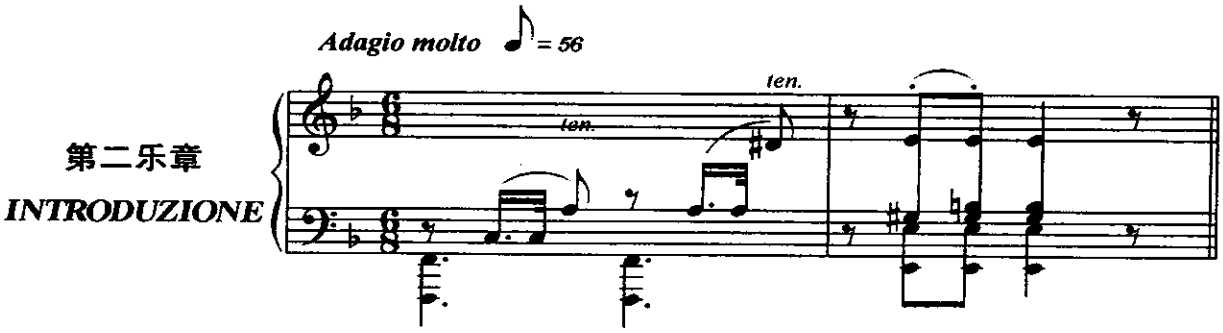
开头是轻巧的断奏(staccato),而后渐强(crescendo),直至强(forte)。第 12 小节渐慢(ritardando)。休止过后,轻巧的主题(不要连奏)再一次开始变化。第 23 小节起,连奏(legato)并且充满激情。转入 E 大调的过程,断奏(staccato)而渐慢(ritardando)。E 大调的副题是圣咏般的,需要安静的连奏(legato),不要拖慢,其后的变奏也是类似的处理。之后的段落是和声性的,色彩斑斓,这里要用踏板。呈示部的收尾轻巧而柔软。

展开部中的三连音段落要充满活力,轻巧而连贯(legato)。之后一个很长的渐强(crescendo)把能量分散,而后又聚集,上涨,直到"*ff*",终于引领出主题。乐章的尾声具有极大的热情,下面的段落要用如下指法:

谱例 96

左手小指演奏的装饰音要非常迅捷,通过一定的练习,这并不难做到。第 282、283 小节,休止后的跑动尽可能快速。最后八小节更快些(più mosso)。

谱例 97



这仅仅是终曲的引子,风格是安详的、真挚的、有感情的,不要

拖沓。

谱例 98

这首田园风格的回旋曲，踏板已经被从头至尾标好了。开头的“pianissimo”持续多久，左踏板就要用多久。乐章的开头是宁静的，然后“*ff*”段落，以及三连音段落出现的时候，活跃的气氛高涨，而后，随着开头主题的重现，又归于平静。中段的C小调主题非常强有力、活跃而辉煌。之后柔弱的段落又一次出现开头的氛围，这里对踏板记号的遵守要非常精确。

谱例 99

最急板(Prestissimo)的尾声要尽可能快速，在和声允许的情况下用踏板。

谱例 100

上面是八度刮奏，其演奏法我们已经在钢琴教程第三卷中描述过了，在前面关于李斯特作品的演奏的章节中，我们也说过这个问题。[①]对于手小者来说，这样的演奏变得不可能完成，所以我们建议如下演奏：

谱例 101

要知道在极其快速的情况下，这样的演奏并不显得单薄。

之后的颤音段落必须尽可能弱(piano)，高音主题要很清晰，根据和声换踏板。乐章以喧闹、嘈杂的方式收尾，这里的速度要持续加快。

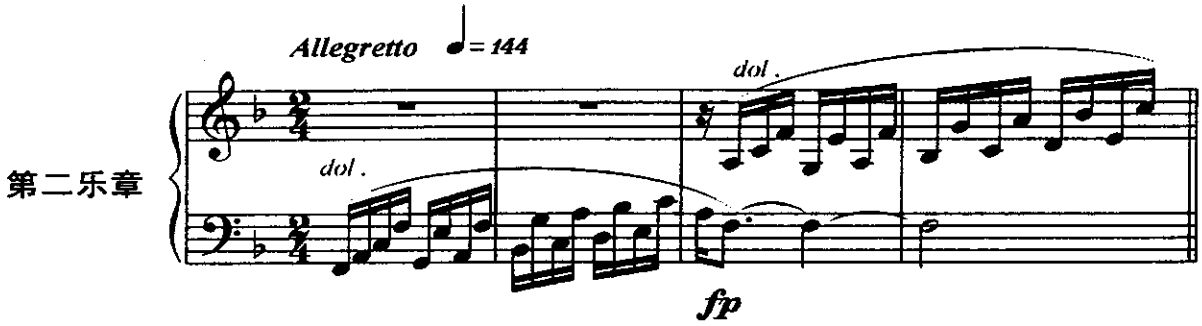
① 译者注：具体奏法见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 202 页。

奏鸣曲 No. 20 (Op. 54, No. 51)①

谱例 102

这个乐章的曲式和平常的奏鸣曲式完全不同，她的结构可以追溯到更远的过去。尽管如此，这样的构建仍旧是原创的、崭新的。这里的个性，一定程度上是郑重其事的，因此演奏起来要坚固厚实、不容置疑、活力十足。

谱例 103



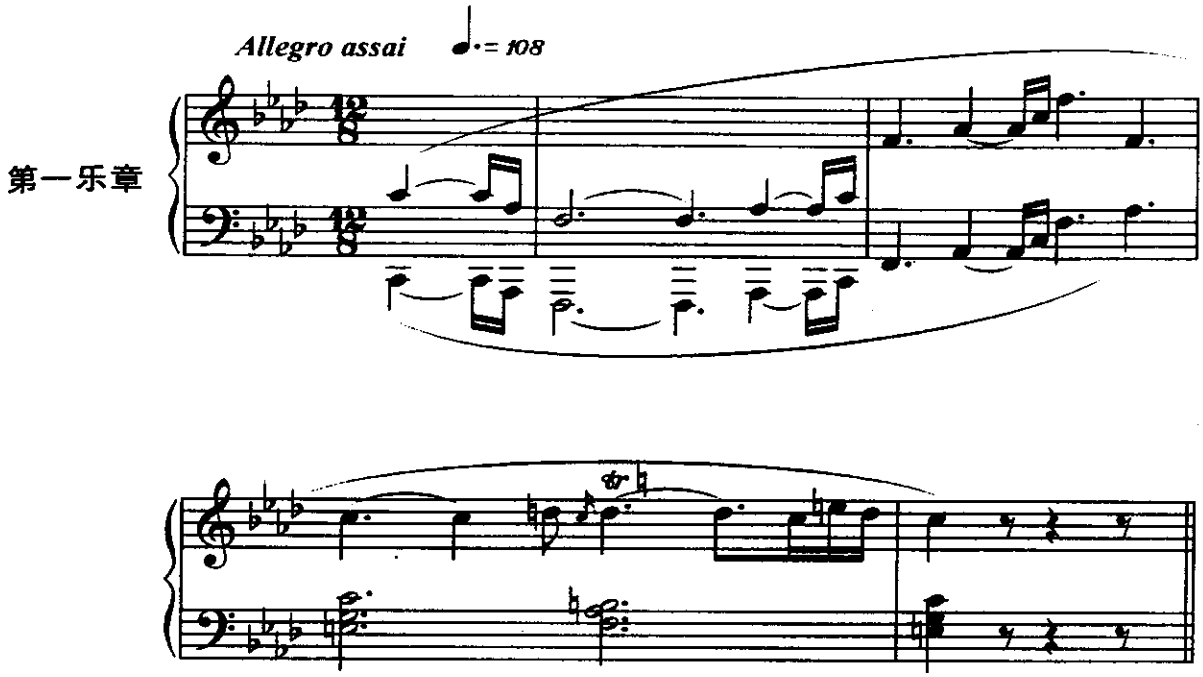
这首有意思的终曲从头至尾跑个不停，非常辉煌。均匀而迅捷的演奏，正是此处的难点。这个乐章的特立独行之处还在于激动人心的转调，以及持续增长的气势。撇开上述特点不谈，它又是一首很棒的练习曲——对于任何好的钢琴演奏家来说。

---

① 原注：关于“第 51 号”的由来，我们在此解释一下。贝多芬的计算方法包括了他到那时为止写过的所有奏鸣曲，包括三重奏、四重奏……顺便说一下，贝多芬作品的编号极其混乱，造成的直接后果就是很多有趣的作品被彻底地埋没了。我们希望能建立一个完善目录，以方便后人的学习。要知道很多作品直到诞生后好几年仍然没有编号。见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 202 页。

奏鸣曲 No. 21 (Op. 57, No. 54)①

谱例 104



直到 Op. 106 出现之前，贝多芬一直认为这是他最伟大的奏鸣曲。迄今为止人们普遍认为，这首作品代表了对一个有力而庞大的乐思进行发展的极致。

如果说钢琴家在演奏之前的奏鸣曲时要耗费一定量的生理和心理的精力，那么在这首作品中，他需要双倍的身心消耗——这样才足以展现这高贵、伟大、美妙的音乐。在这里，他不仅需要最佳的技巧储备，还要能够挥洒自如地控制感性的刻画。

在这里，除了极少的几处之外，对节拍的严格遵守是最起码的要求。在那些和声性的、激昂的段落，比如第 14、17、20 小节等处，不要忽视踏板的作用，以达到最大效果。

经过长时间的铺垫之后，降 A 大调的副题终于在第 35 小节出现了。这里的右手八度旋律要尽可能地连奏(legato)、如歌(cantabile)，就好像是由两只手奏出的。即：

---

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 202 页。

谱例 105

同时低音伴奏尽可能亲切(dolce),极其连贯(legatissimo)。之后的右手下行跑动(自第 47 小节开始)显得精灵古怪,演奏时要求非常均匀,节拍严格。其后"激烈"的段落要尽可能地充满动感、精力十足、清晰。乐章的发展部用不着多说什么。值得注意的是主题再现时(第 135 小节),低音的"C"重复音应该用同一个手指——最好是大拇指——来演奏,因为轮指会减少音乐的性格。再现部的其余部分和呈示部差不多。乐章的尾声部分要尽可能辉煌,由"piu Allegro"开始,一直冲到最后。最后的放慢不要泄气,即不要放得太多。

谱例 106

主题非常弱(piano)而连奏(legato),拍子要准,小时值音符要精巧地突兀出来。

第一变奏:节奏韵律和主题差不多,同样稳重的步伐,但是音色变化稍稍丰富一些。这儿左右手衔接要很完美,即右手声音刚好消失的时候左手出声,左手连奏(legato)要异常沉着。这里要严格遵守渐强(crescendo)渐弱(diminuendo)记号。

第二变奏:很弱(*pp*),用左踏板,极其连贯(legato)、如歌(cantabi-

le)、感情丰富。

第三变奏:不要用踏板,①活跃的,情绪持续高涨,最后回落又到了主题。

这个乐章的性格是浩大而升华的,它和终曲连在一起。

谱例 107

第三乐章

终曲的开头锋利而极具穿透力。主题在第 20 小节进入,然而真正的旋律直到第 28 小节两手交叉处才出现。值得注意的是,旋律的开头音(C,降 A)和弦正好是第一乐章的结束音。

关于这个乐章的艺术形象,可能贝多芬(他非常喜欢描绘大自然)想到了暴风雨之夜大海的汹涌波涛,依稀可闻远处遇险者的呼号……这样的想象常常能够给予演奏者更感性的认识。可以肯定的是,在创作他某些最好的作品的时候,贝多芬常常被类似的所见所闻,或者想象所启发。如果我们能够熟悉这些激发贝多芬创作的实景或者想象,那就等于获得了开启理解之门的钥匙。②

终曲不能演奏得过快、过猛,要注意轻巧而均匀的发音和若有若

---

① 译者注:见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 202 页。

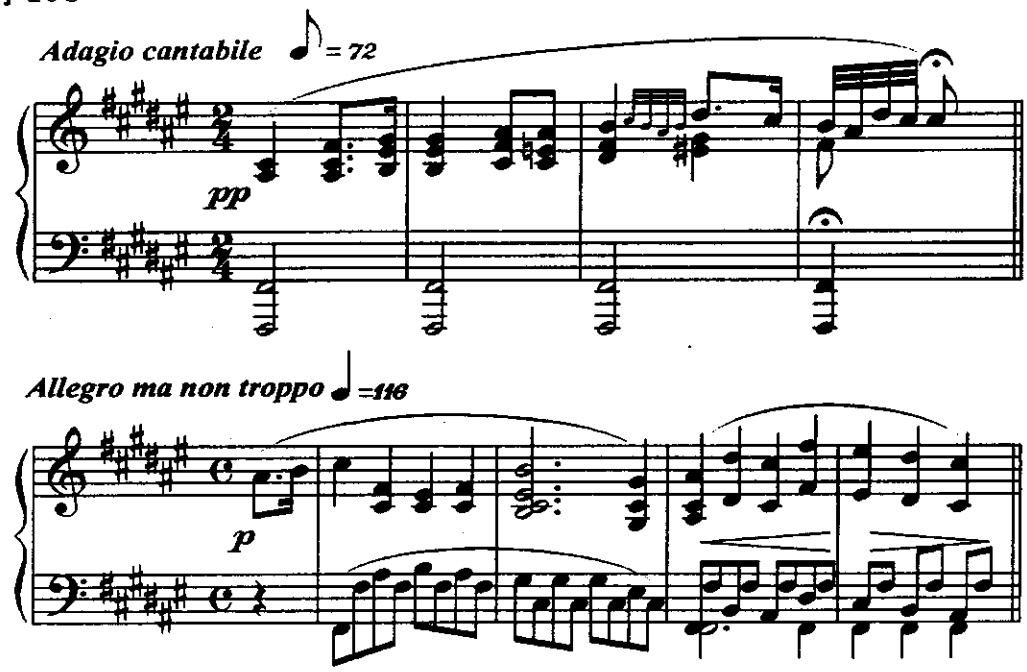
② 原注:贝多芬本人对这个话题不太愿意多谈,除了偶尔兴致高的时候。比如他曾经提到过,弦乐四重奏 Op. 59, No. 2 柔板乐章的乐思来源于某晚他仰望星空时对于大自然和谐的思考;而《第七交响曲》的灵感则来源于发生于 1813 和 1814 年的事件。当然,他非常清楚,类似的故事有时候只能束缚——而不是激发听众的想象。

无的连奏(legato)。第二次演奏展开部(反复)时,能量开始积聚,持续上涨直到尾声。演奏最后的急板时,要尽一切可能挖掘钢琴这件乐器的潜能,以展现乐曲的最高潮,从而气概万千地结束整曲。

奏鸣曲 No. 22 (Op. 78)

谱例 108

第一乐章

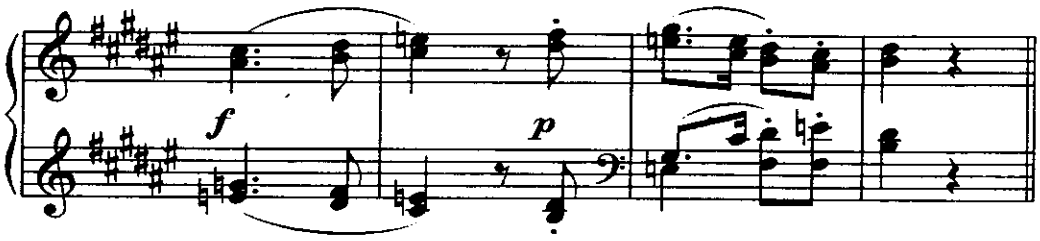


这首奏鸣曲的创作时间与前一首相比,间隔了好多年。因此无论是形式上还是内涵上,都有了很多改变。

第一乐章平静、淳朴、细腻、天真,演奏的时候要非常如歌(cantabile)。感情不能太外在,更不能辉煌,这儿的魅力在于美妙的音色以及匀称的触键。由三连音构成的副题(第 28 小节)要特别轻巧而精致。

谱例 109

第二乐章



这首终曲相当难，因为有的地方手不顺，因此这里尤其需要合理、规整的演奏手法。音乐的性格是幽默的、快乐的、滑稽的。两个音一组的十六分音符要弹得很快，甚至接近装饰音的感觉。

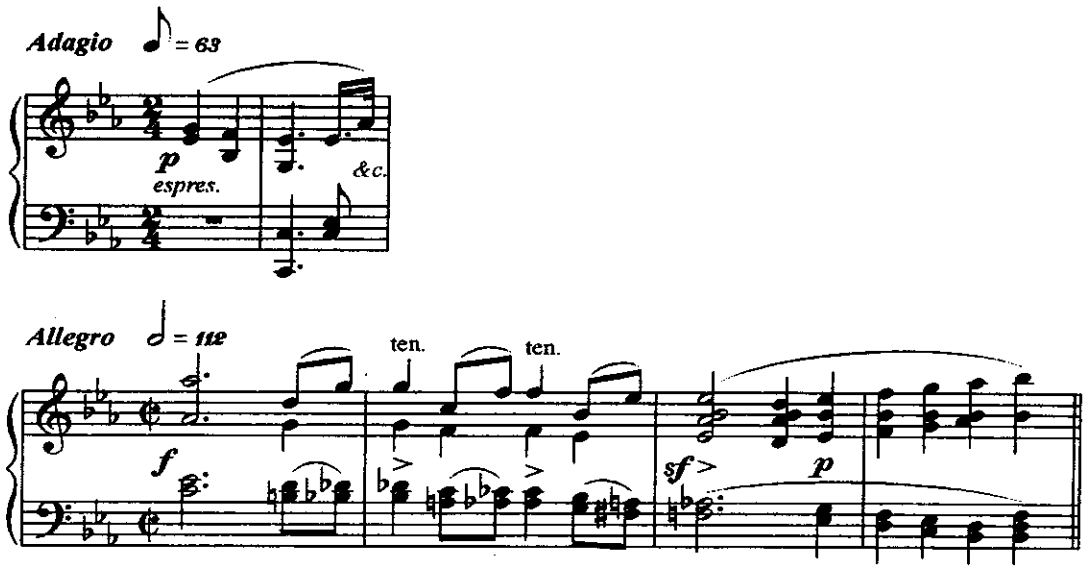
谱例 110

由于乐曲节奏很快，因此效果应该很出色。如果演奏得精确而精彩，整曲将会焕发出新颖而有个性的色彩。

奏鸣曲 No. 23 (Op. 81)①

谱例 111

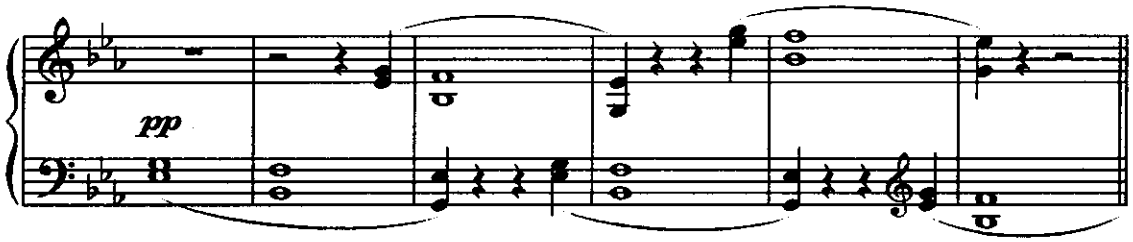
第一乐章
(*Les Adieux*)



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 203 页。

引子感情十分深沉、连贯(legato),而且如歌(cantabile)。最后三小节渐慢(ritardando)。引子最开头三个和弦的高音是整个乐章构成的最基本的要素,因此每次它出现的时候都要特别强调。快板乐章非常活跃,最困难的片断存在于第 16、17 小节,这里需要轻巧、快速、果断的手法。下面的片断尽可能轻柔,用左踏板,但是不要拖。

谱例 112



这个乐章的标题——Les Adieux(告别)——确定了音乐的亲昵氛围,我们必须以精致灵动的方式去表达这种别离的心态。

谱例 113

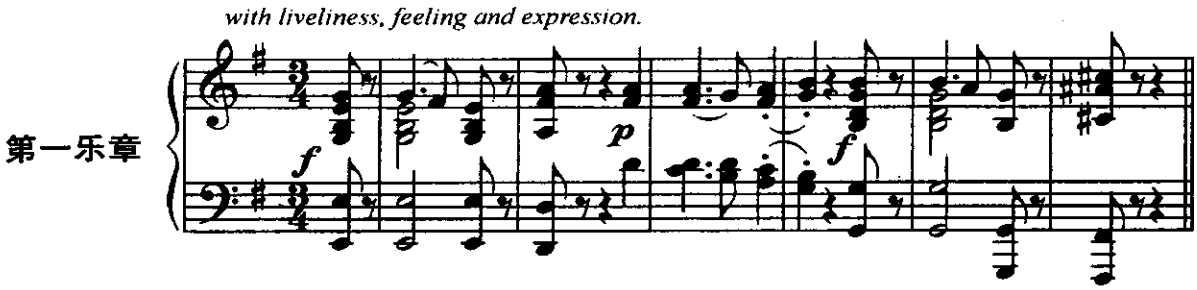
行板乐章满含感情,带着最深切的忧伤。装饰音非常柔软,敏感而细腻。终曲极为活跃、辉煌,表达了无限的狂喜。从这个意义上说,这个乐章并不好弹,几乎就要达到炫技的状态了。

多说一句,如果对此曲的诠释足够引人入胜,那么即使听众并不知道

各乐章的标题，他们仍旧可以，而且应该沉浸到纯音乐带来的快乐中去。①

奏鸣曲 No. 24 (Op. 90)②

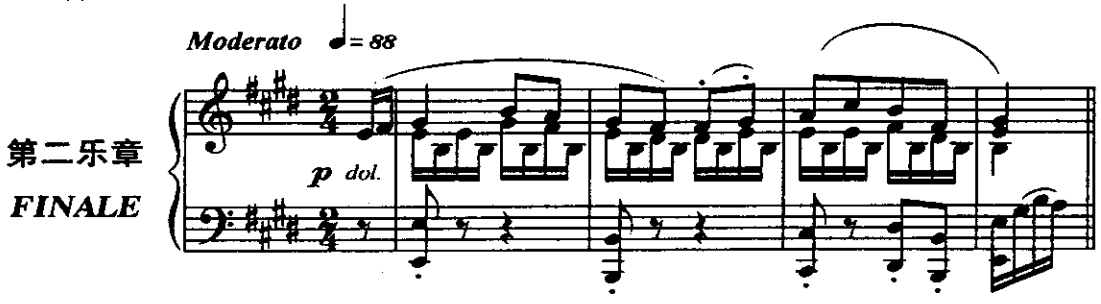
谱例 114



这首优美的、不寻常的奏鸣曲应该具有很好的效果，为了获得这效果，我们需要快速的、无拘无束的韵律；我们需要辉煌却又轻巧的演奏风格；我们需要正确理解和严格遵守所有的表情记号；我们需要弹出如歌般(cantabile)优美的旋律；我们还需要着重勾勒主题或者主题片断，抑或主题中的动机。下面的段落要严格按照节拍，轻柔而又独特。

谱例 115

谱例 116



① 原注：这里我们提到了纯音乐的概念，所谓纯音乐是相对于描绘性的音乐(一般带有标题或者其他文字说明)而言的。

② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 204 页。

这里富有极端甜美的感情，因此我们需要精致的触键；如歌(cantabile)的情绪；我们还需要轻巧地演奏快速音符。这里，主题出现得比较频繁，因此演奏者要力争弹得有区别，他们应该弹出不同的音色或者色彩层次——然而无论如何，精致都是不变的要求。这个乐章的节奏不能太拖沓，在某些激情的段落，应该要演奏得更活跃一些。由第48小节开始，中声部出现了怪异的慢速颤音，我们要确保其音量不能超过高音声部和低音声部。

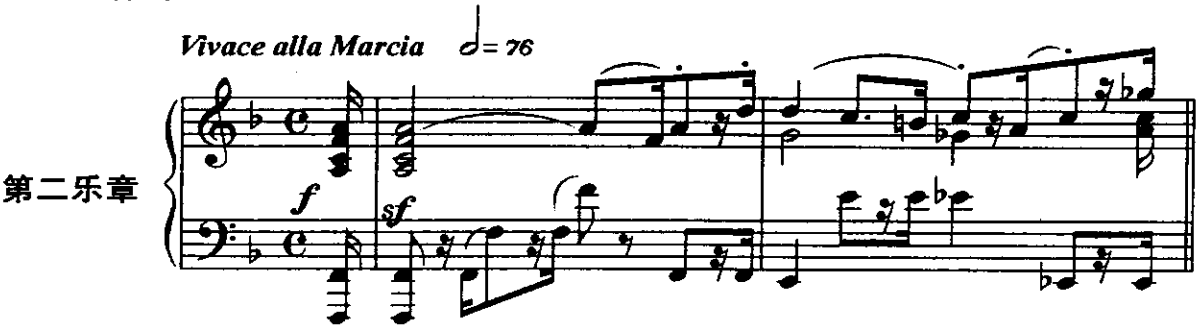
尾声显得很独特而巧妙，最后八小节要按照节拍，这里音乐几乎要消失殆尽了，很弱(pianissimo)，意外，就这样结束了。

奏鸣曲 No. 25 (Op. 101)①

谱例 117

这个作品除去了一切外在的、多余的装饰，属于内心的表现。我们要用非常柔软、持续而清晰的交代，丰富的音色变化，以及宁静的氛围去揭示其精神内核。节奏不能拖沓，也不能忽快忽慢，以免造成曲解。

谱例 118

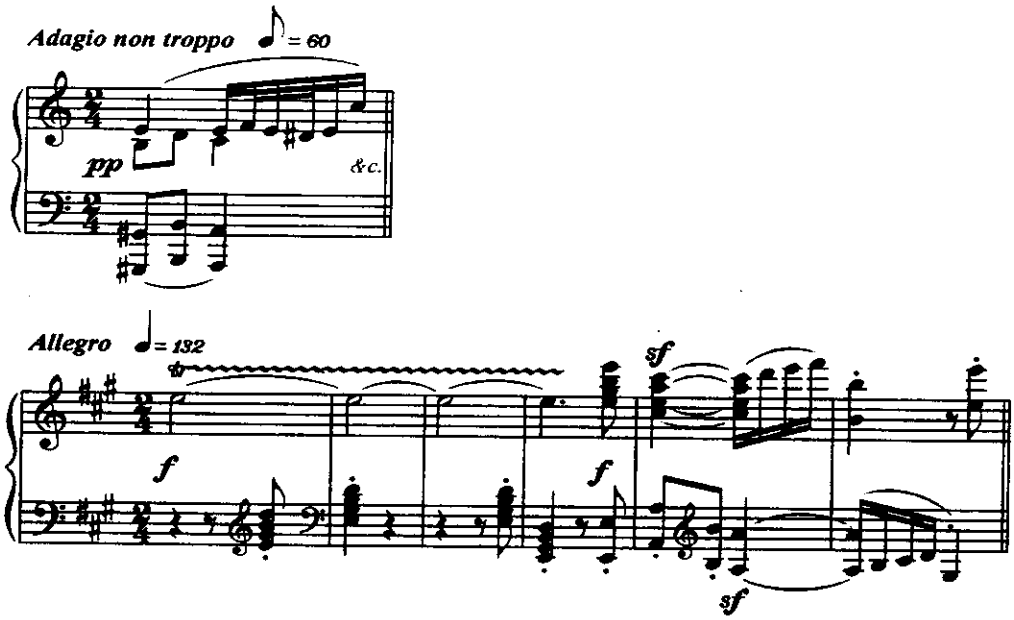


① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第204页。

非常活跃、激烈而精力充沛。而三声中部则极端柔软而宁静。

谱例 119

第三乐章



柔板乐章非常连(legato),感情强烈。两个踏板都要频繁使用。快板乐章快速而坚决。展开部主题采用了赋格的形式,我们以后要讨论赋格的演奏,[①]然而这里我们应该按照赋格的常用处理方法来演奏,因为大多数的赋格都有很多共性。

奏鸣曲 No. 26 (Op. 106)[②]

谱例 120

第一乐章

在贝多芬写作此首他最伟大的奏鸣曲的期间,他很少考虑乐

①② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 205 页。

器对他的限制。换言之，在他写作钢琴作品的时候，他很少考虑钢琴的特点。——在他脑海里考虑最多的，是如何把他心中的计划付诸实施，他几乎只关心音乐本身。于是，他晚期的钢琴作品就显得如此难弹，以至于演奏者们必须使用不寻常的指法和不寻常的触键方式；而且，尽管演奏手法上的困难重重，音乐的表达还要一如既往地简明、自然、顺畅、无拘无束。故而，演奏这些晚期作品的钢琴家们必须已经非常熟悉大师以前的作品，因为前面的作品是花，晚期作品是果。

那么这位演奏家——在已经彻底熟悉了贝多芬以前的发展历程之后——就不太会对这部巨作产生歧义甚至曲解了，因为作曲家本人已经写了详实可靠的表情记号，这些路标已经足够给他指路了。

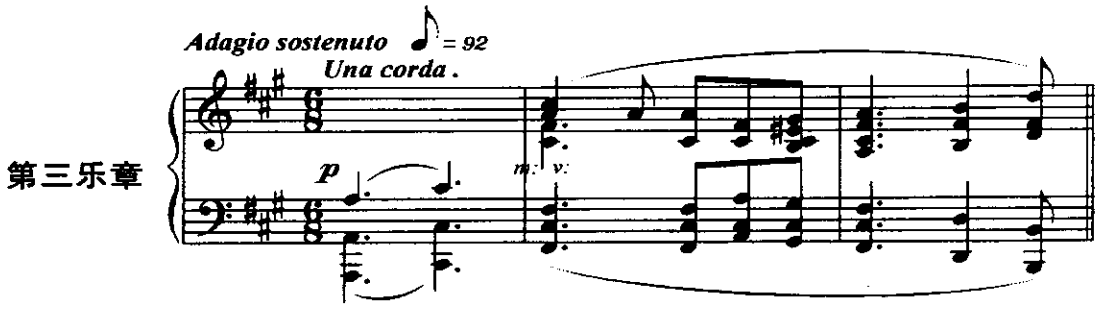
而问题主要存在于：不可思议的狂暴的快速度——作曲家本人标明的；旋律性段落的演奏——声部交织繁复，往往每个声部都要求严格的连奏(legato)；清晰的交代——有那么多华彩经过句、大跳等困难片断；最后还有整体的控制和稳定。可以这么说，这些困难中的任何一个都要求周到的练习。为了理解这个交响曲般宏大壮观的乐章，我们需要在会弹的基础上经常演奏并且思考。

谱例 121

演奏手法极其敏捷，情绪幽默。三声中部和声性强，连奏(lega-

to)，注意踏板使用。

谱例 122



沉思，带着最忧郁的情感，极其连贯(legato)、如歌(cantabile)；然而节拍精确，除非作曲家特别标明的节奏变化之处。

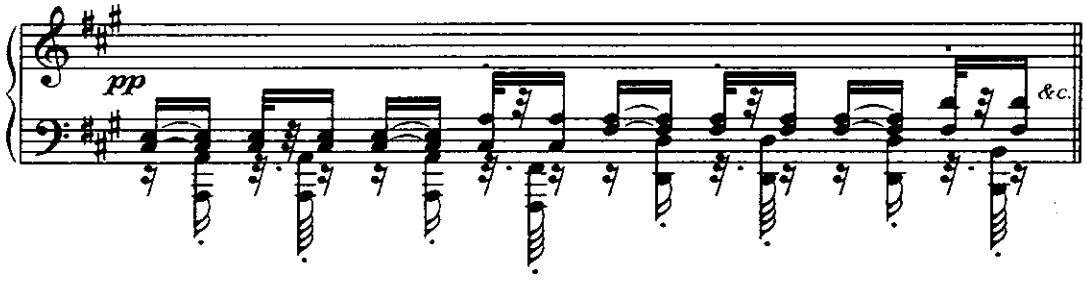
这个柔板长得不同寻常，因此演奏者要利用一切艺术手段，防止听众疲乏。然而，始终如一的是高度的悲剧性以及浓浓的忧郁感。当然，稍稍激昂的段落时而出现，一定程度上冲淡了凝重的氛围，它们传达的情感表明：这位上了年纪的音乐巨匠，在遭受如此巨大的灵魂与肉体双重压力的同时，偶尔还能想想快乐的感觉。

谱例 123

这个幻想曲般的引子，其乐句片断的分崩离合已经达到了专横跋扈的程度，然而，我们仍然要严格遵守拍子。在初学阶段，我认为最有效的方法是数拍子——大声数或者默数，还有，我们要用很小的单位来算拍子，比如十六分音符一数。

下面这个地方，我们很容易会犯错误：

谱例 124



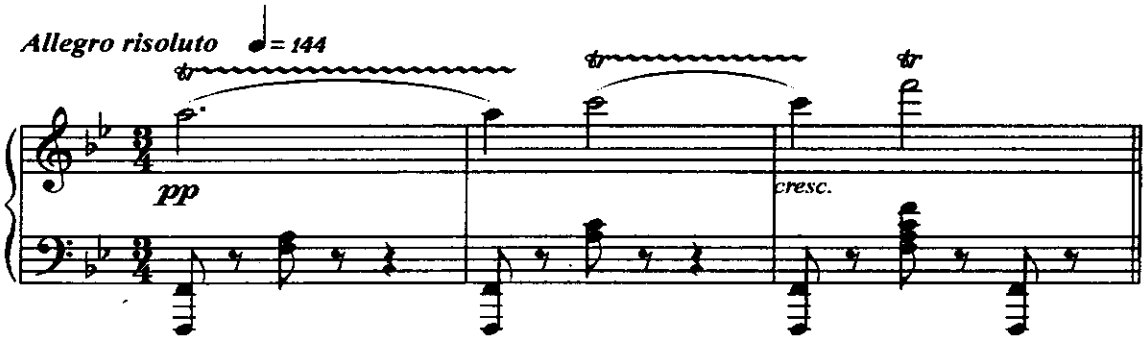
为了让耳朵习惯正确的节奏，我们先要用右手演奏如下节奏：

谱例 125

由此我们熟悉了左手八度的出现时刻。之后，不管是渐强（crescendo）直到“*ff*”还是加速（accelerando）直到最急板（Prestissimo），节奏比例始终不能改变。

引子之后紧跟的是终曲——一首宏大的、自由的三声部赋格，如下：

谱例 126



这里的赋格当然具有所有赋格的共性，然而我不得不说的是，这首终曲是钢琴作品领域内迄今为止最难的一首赋格。为了练好它，我们有必要放慢速度耐心地磨，有的地方需要一行一行练、一页一页练。

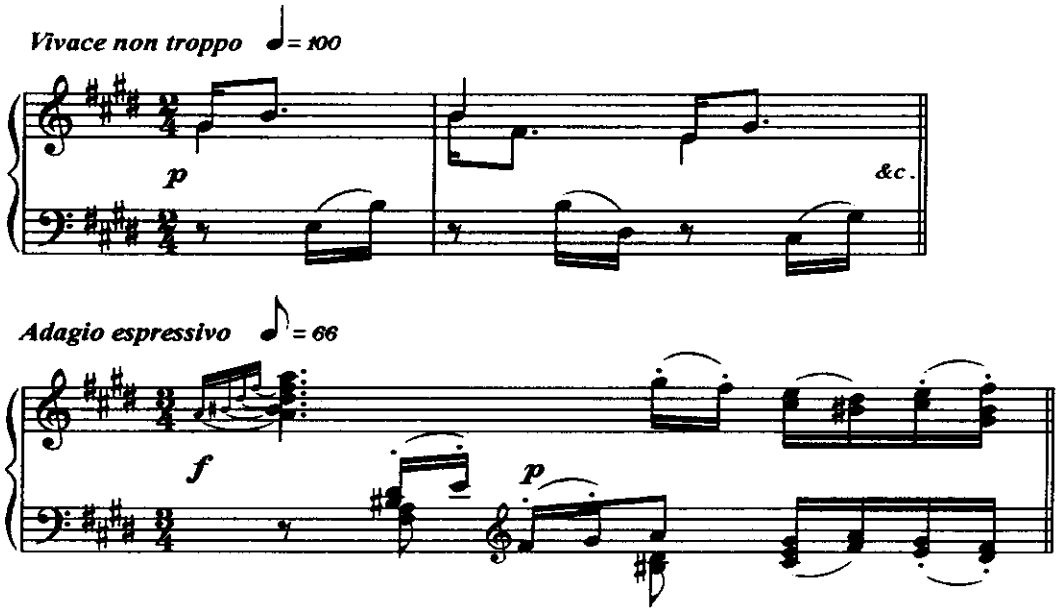
演奏者们终究会发现，他们的演奏具有了不同寻常的活力以及无比充沛的精力——如果他遵守了所有的表情记号，掌握了那些最难最

炫技的乐段，并且做到了心、眼、手的协调如一。值得一提的是，如果他早已通过学习巴赫、亨德尔等人的作品熟悉了赋格的特点，那么很多问题必定会迎刃而解。

奏鸣曲 No. 27 (Op. 109)①

谱例 127

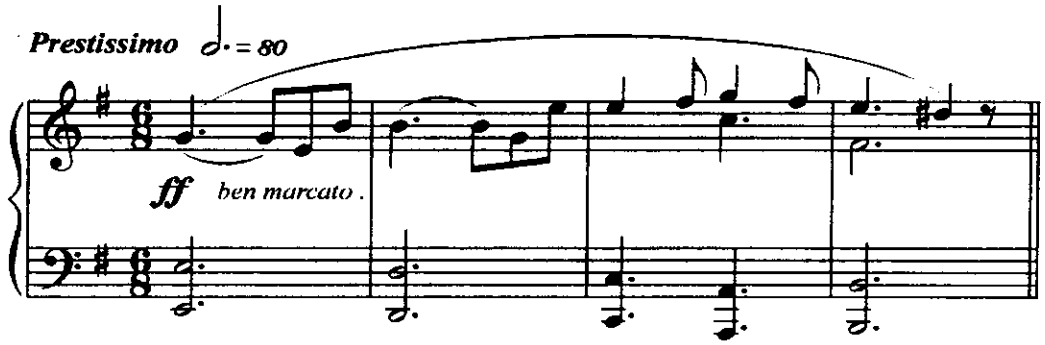
第一乐章



这个有意思的乐章更像是一首幻想曲。“Vivace(活跃地)”与“Adagio(柔板)”交替出现。音乐高贵、安静、如梦如幻。柔板中的快速跑动要轻巧，就像在梦中一样；至于“Vivace(活跃地)”段落，我们的演奏必须很连(legato)以及如歌(cantabile)，这样效果才会正确。

谱例 128

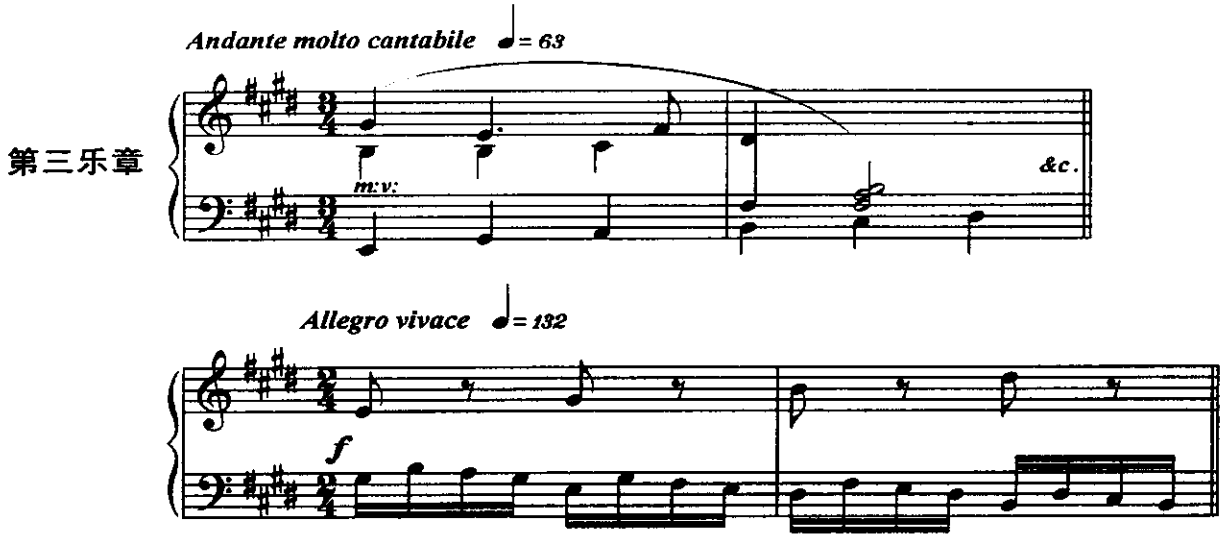
第二乐章



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 206 页。

极快，情感极其热烈，但是带着一丝忧郁的色彩。

谱例 129



主题和第一变奏带着感情，非常连(legato)；第二变奏活跃而柔软；第三变奏快速而辉煌；第四变奏安静而连奏(legato)；第五变奏庄重，显著，四个声部清晰；第六变奏宁静，但是辉煌。

整个乐章的风格是亨德尔或者巴赫式的。

奏鸣曲 No. 28 (Op. 110)①

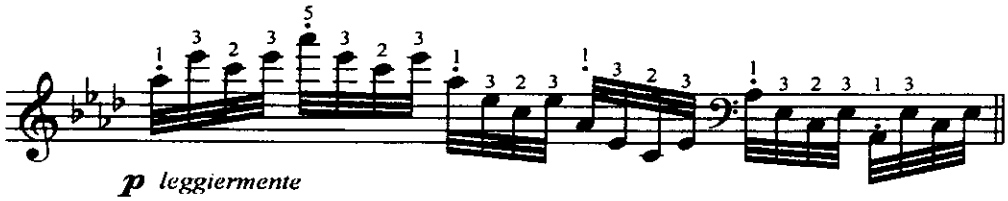
谱例 130

非常可爱的作品，充满了感情。那些安静的段落要演奏得极其如歌(cantabile)，感情丰富。华彩乐段要很轻巧，但决不要求灿烂的效

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 207 页。

果。第 12 小节的指法如下：

谱例 131



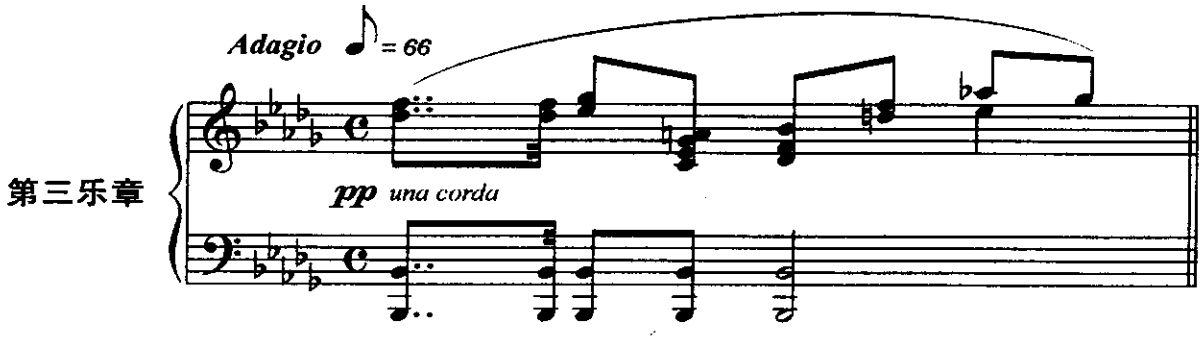
其中大拇指的触键短促有力，但是不能破坏整体的均衡感。

乐章的第二部分，低音部分的十六分音符跑动要求非常连(legato)以及带感情，同时右手的旋律如歌般(cantabile)汩汩而出。

谱例 132

非常快，充满活力和幽默感，但是郑重其事。降 D 大调的三声中部柔弱而顺畅，踏板要踩满，根据和声换。

谱例 133



极度悲哀。其中的咏叹调就像戏剧化的演讲，音乐的导向性要很明确。

谱例 134

又是一个赋格，感情逐步酝酿、积累，终于冲到辉煌的顶点。

奏鸣曲 No. 29 (Op. 111)①

谱例 135

贝多芬最后一首奏鸣曲的第一乐章，可以算是他最伟大的作品了。演奏的时候要用全部的精力、技巧，以及情感。除了困难的技巧之外，这里还要求悲剧般的性格刻画。

谱例 136

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 208 页。

优美、感人而又简朴的主题如歌(cantabile),非常连(legatissimo)。之后的诸段变奏愈加使人温暖。最后一段极其困难,它要求演奏者全力以赴,坚持不懈地练习。

这就是贝多芬所有的大型钢琴独奏奏鸣曲了。单单是这些作品就足以使作曲家的名字永垂不朽。在这里,我们试图提供尽可能准确的速度提示,以及其他建议,以帮助所有演奏者们更好地掌握、练习和演奏这些作品。

贝多芬在维也纳——他的居住地——写下了几乎所有的作品。因此这儿,理所当然地,应该保留着正确地理解和演奏这些作品的传统——而事实正是如此。不幸的是,在其他地方,这些作品被误解甚至曲解的情形却屡见不鲜,并且让我们更为担心的是,将来的情况可能会更糟糕。

在讨论钢琴与其他乐器的作品之前,我们有必要讲讲其他分量较轻的钢琴独奏作品——其中不乏杰作。

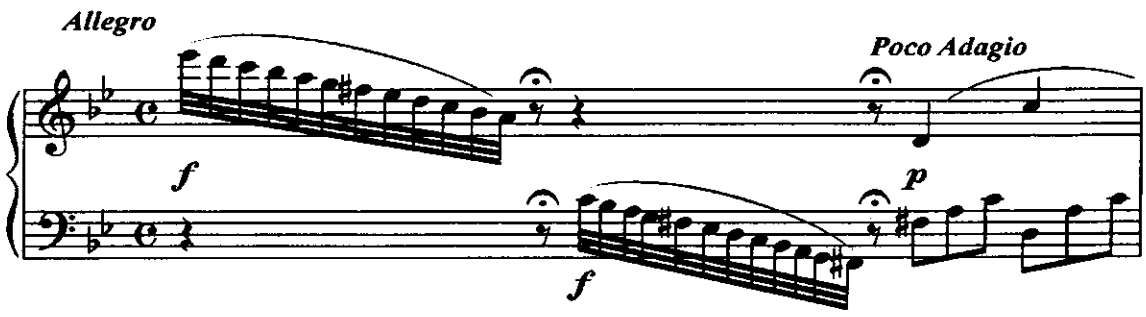
小奏鸣曲以及小型奏鸣曲

贝多芬年轻的时候写了三首小奏鸣曲;1802 年写了两首(Op. 49);还有一首为两位演奏者写的小奏鸣曲(1800 年之前);以及 1810 年前后写的 G 大调小型奏鸣曲(Op. 79)——这首作品是上述作品中最重要的。所有的这些作品,对于较低程度的演奏者来说,都是很有用的。

幻想曲、回旋曲以及其他

1. 幻想曲 Op. 77

谱例 137



这首火花四溅的幻想曲如实地反映了作曲家即兴演奏时的情形，即：他并不局限于按部就班地发展既定主题，而是挥洒自如，不断地创造新的主题。作品中安静的段落要弹得很有感情，活跃的地方则快速而辉煌。结束段落要有幽默感，着重强调。

2. 最珍爱的行板 Woo57①

谱例 138

这是他最可爱最辉煌的作品之一。那些八度的段落(第二部分中)，要演奏得很活跃并且辉煌。其余部分感情精致细腻，小步舞曲似的。

3. 回旋曲②

谱例 139

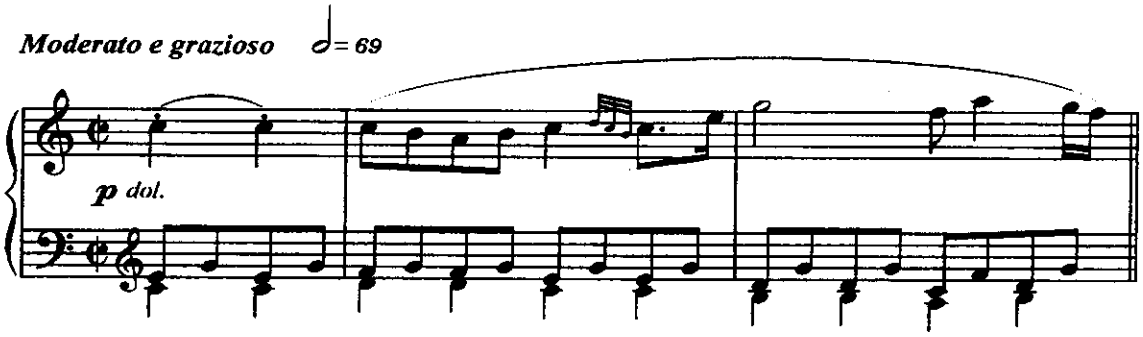
① 原著为 Op. 35，现在的作品的编号是 Woo57，见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 211 页。

② 今天的 Op. 51/2，见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 211 页。

这首优美的回旋曲带有作曲家常见的那种极度精致的感觉。同样活泼的中段主题(E大调,$\frac{6}{8}$拍)要求稍快的速度。

4. 回旋曲①

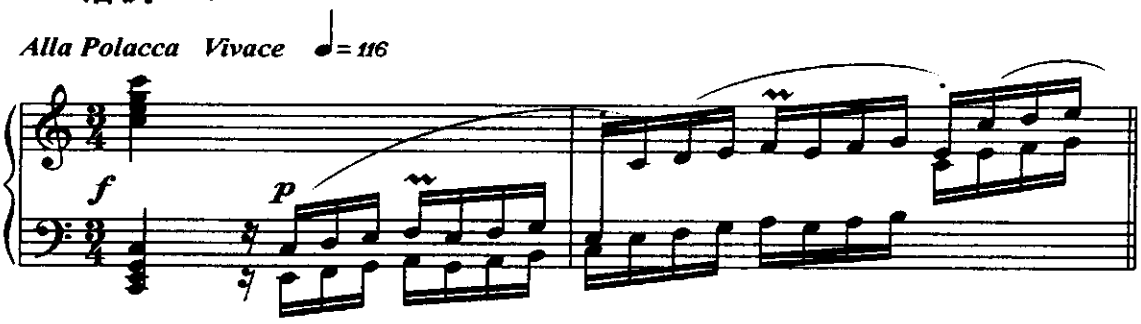
谱例 140



相当短,性格以及各方面的要求同上述两首类似,然而更活泼一些。

5. 波洛奈兹舞曲②

谱例 141



活跃的、辉煌的、精致的。

6. 钢琴小品曲集 Op. 33③

七首小巧、精神、愉悦的小品,有些片断非常辉煌。非常值得一弹。

---

① 今天的 Op. 51/1,见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 211 页。
②③ 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 211 页。

7. 钢琴小品曲集 Op. 126①

更短，更简单，但是有趣的程度不减。

8. 三首为两位演奏者而写的大进行曲 Op. 45

大气，特别优美。

变 奏 曲

变奏曲中的很大一部分是根据现有的其他人写的曲调而作的。这些曲调往往在当时很流行。然而我们首先讨论根据原创主题而作的变奏曲。

第一首 Op. 34②

谱例 142

这首特别的变奏曲，其中每一段变奏都用不同的调、不同的速度，以及完全不同的性格写成。上面的版本中每一段的速度都被明确标示了。整曲要求柔顺的、净化的、感性的演奏风格。如果演奏者速度正确，那么他一定可以抓住每段的性格，因为这些性格是显而易见的。

第二首 Op. 35③

这首大型变奏曲的主题取自他的芭蕾舞“普罗米修斯”。音乐首先从低音开始，经过三次变化，音区逐渐上升，然后才是真正的主题。

---

①② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 211 页。

③ 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 212 页。

之后的十五段是非常困难但又非常辉煌的变奏，演奏时各方面都要交待得很清楚，各种效果都要显现。紧跟其后的赋格终曲要求钢琴家具有完美的技巧和控制。整曲的速度一开始是中庸的，然后或多或少根据不同变奏曲（以及终曲）的性格作出改变。

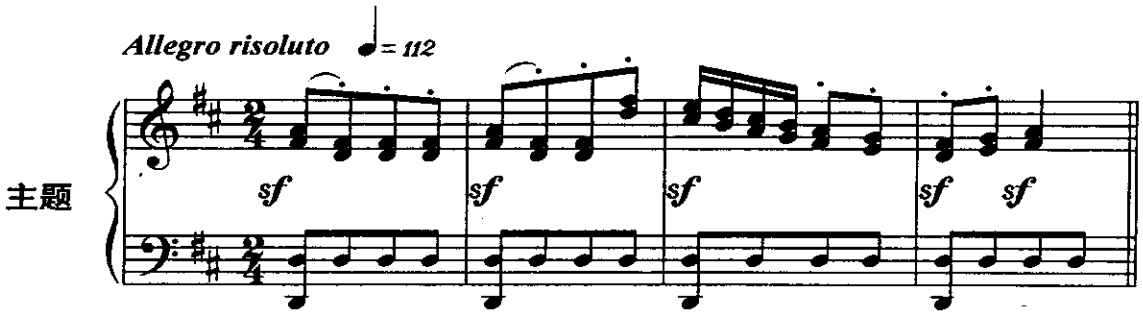
第三首：32 首变奏曲　Op. 36[①]

谱例 143

这是他最富精力、最具生命力的作品之一，任何好的钢琴家都会从中受益匪浅并心存感激。音乐是连续进行的，任何两首变奏曲之间并不停顿，故而构成了一整幅有个性的音乐图画。总体来说，音乐是严肃而辉煌的。第 31、32 变奏，渐强（crescendo）直到顶点（*ff*），这儿演奏者必须严格遵守表情记号，并且调动一切手段——特别是踏板来展现效果。由于主题很短小，因此此曲很适合公众演出。

第四首　Op. 76

谱例 144



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 212 页。

第五首

谱例 145

此曲很好演奏，是轻松愉快的音乐。

以他人曲调为主题的变奏曲

这类变奏曲数量庞大，我们只能提及其中最重要的作品。

第一首：24 首变奏曲。[①] 根据李基尼（Righini）的旋律“Vieni amore”而作。

谱例 146

年轻的贝多芬（1792 年）初到维也纳时，就带着这套变奏曲，而这也足以证明他作为一位伟大的作曲家的地位了。通过他对主题的处理，更通过之后新旋律的涌现以及出色的效果，我们可以看到作曲家那与生俱来的蓬勃的创造力。直到今天，如果不通过刻苦练习的话，也很少有钢琴家能够完整地演奏此曲。

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 212 页。

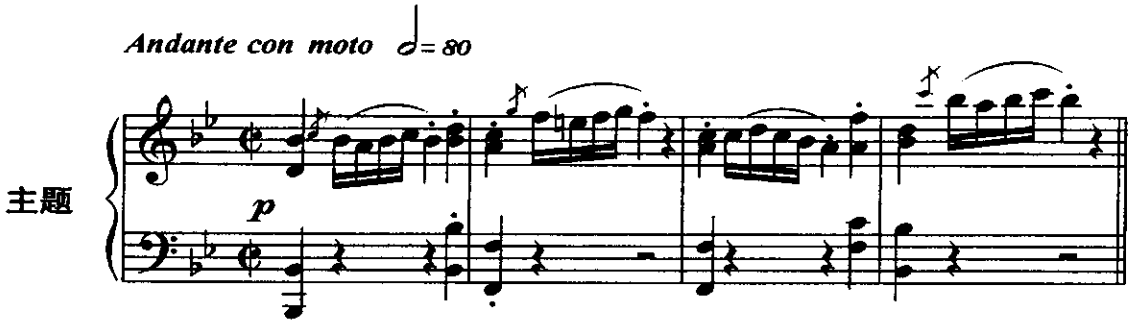
第二首:12 首变奏曲。① 根据芭蕾音乐“Das Waldmädchen”中的旋律而作。

谱例 147

这套变奏曲具有上面一套所有的优点,然而发展得更完美,特别是有趣的$\frac{6}{8}$拍终曲。

第三首:10 首变奏曲。② 根据萨列里歌剧《法斯塔夫》中的旋律而作。

谱例 148

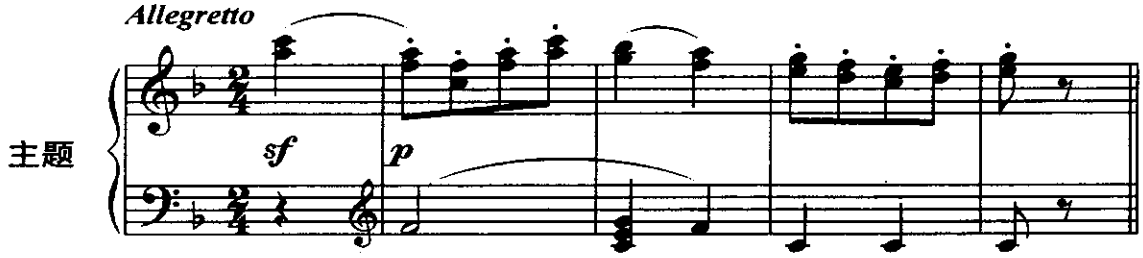


如火的热情和活力。终曲幽默而独特,其他地方的独创性也不亚于终曲。

第四首:7 首变奏曲。③ 根据温特尔歌剧“Opferfest”中的旋律而作。

①②③ 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 212 页。

谱例 149



主题有很多不同的动机构成。每段变奏都富有生命力，并具有不同的性格；整曲的整体感也很强，这一切都令人叹服。

第五首：6 首变奏曲。① 根据苏斯迈尔歌剧“Soliman”中的旋律而作。

谱例 150

主题是活泼而简洁的；变奏是一本正经的。这正是此曲的魅力所在。②

第六首：变奏曲。③ 根据歌剧“磨坊女”中的咏叹调“Quant'e più' bella”④而作。

---

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 212 页。

② 原注：这首作品对于本书作者具有特殊的意义，因为这是他跟随贝多芬学的第一首作品（C. P. E. 巴赫的教程之后），学完此曲后的下一首作品是《“悲怆”奏鸣曲》（1801 年）。

③ 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 212 页。

④ 译者注：歌剧《磨坊女》的作曲者为意大利作曲家帕伊谢洛（Giovanni Paisiello）（1740—1816）。

谱例 151

此曲十分精练而简洁，典型的贝多芬风格。

第七首：12 首变奏曲。[①]根据韦格尔芭蕾音乐“Le nozze disturbate”中的旋律而作。

谱例 152

和上一首一样，但是更辉煌一些。

第八首：八首变奏曲。[②]根据格雷特里歌剧《狮心王理查》中的旋律而作。

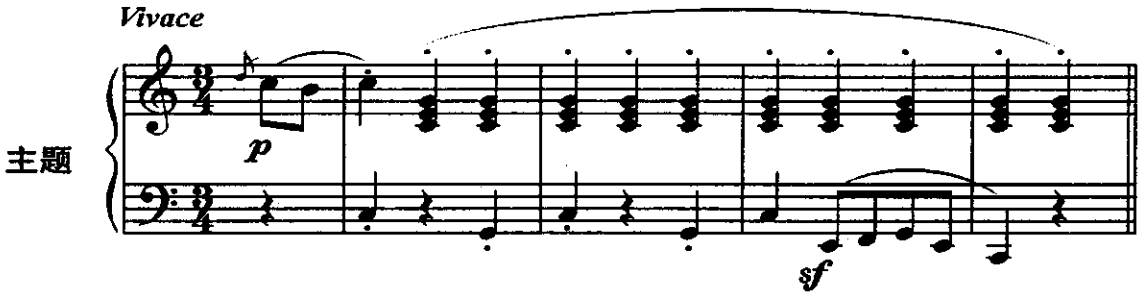
谱例 153

①② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 212 页。

莫扎特也根据这个主题写过变奏曲，因此把贝多芬和莫扎特的作品作一番比较是一件有意思的事情。年轻的贝多芬在写此曲的时候应该也知道莫扎特的同名作品。

第九首：33 首变奏曲。[①]根据迪阿贝里的圆舞曲而作，Op. 120。

谱例 154



这是贝多芬长长的钢琴变奏曲名单中的最后一首，也是大型钢琴作品的最后一首，是名副其实的巅峰之作。

这首作品的产生是因为一项光荣的任务：出版商迪阿贝里把自己的一首圆舞曲作为主题提供给五十位当时的作曲家（包括半吊子作曲家），让他们每人写一首变奏曲，最后由他凑到一起出版。然而贝多芬自己写成了一套变奏曲。那些熟悉贝多芬风格的人应该不会对此曲感到惊讶，因为他们了解贝多芬的即兴才能，他们知道：哪怕仅仅只有几个简单的音符，贝多芬也能把其发展成一首巨作。

这首作品相当难弹，难度与奏鸣曲 Op. 106 差不多。

第 1 变奏　非常有精神，丰满；

第 2 变奏　轻巧的断奏（staccato），活跃；

第 3 变奏　如歌（cantabile），安静；

第 4 变奏　每个声部出现的时候要特别清晰；

第 5 变奏　非常快、坚决；

第 6 变奏　大气而辉煌；

第 7 变奏　有力而活跃；

---

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 213 页。

第 8 变奏　柔弱、安静、连奏(legato)但是轻巧；
第 9 变奏　强烈的突现，冷幽默；
第 10 变奏　非常轻巧而流畅，急板(Presto)；
第 11 变奏　安静而意味深长；
第 12 变奏　戏谑，但是连奏(legato)；
第 13 变奏　快速，但是节拍稳；
第 14 变奏　沉重而缓慢；
第 15 变奏　非常快，戏谑；
第 16 变奏以及第 17 变奏　辉煌炫技；
第 18 变奏　安静的连奏(legato)；
第 19 变奏　极其活泼，效果突现；
第 20 变奏　缓慢，谜一般的，非常弱(piano)，连奏(legato)；
第 21 变奏　快速，幽默；
第 22 变奏　快速，有力，活跃而幽默。①
第 23 变奏　充满活力，辉煌；
第 24 变奏　缓慢，非常连贯(legato)；
第 25 变奏　活泼而戏谑；
第 26 变奏　轻巧而柔弱；
第 27 变奏　活泼而辉煌；
第 28 变奏　幽默、活泼、精力十足；
第 29 变奏　缓慢而忧郁；
第 30 变奏　与前一变奏类似；
第 31 变奏　非常慢，装饰音要精致而有感情；
第 32 变奏　(赋格)，非常快，效果突现；
第 33 变奏　古代的小步舞曲的节拍，感情温柔。

贝多芬写作这篇不朽的变奏曲时，极尽嬉笑怒骂之能事，其中充满了幻想般的怪诞念头，这些即兴闪现的天才般的念头成了后世的楷模。

---

① 原注：这个变奏是对 Leporello 的“Keine Rüh bei Tag und Nacht”的滑稽的模仿。贝多芬某天早上写下它的时候正处于一种古怪的闷闷不乐的心绪，因为出版商急着要他完成这套变奏曲。

在贝多芬的各个时期，他还写了大量根据知名旋律而作的小变奏曲。

1. 根据旋律“God save the Queen” C大调，1804；

2. 根据旋律“Rule Britannia” D大调，1804；

3. 根据旋律“Nel cor più non mi sento” G大调，1798；

4. 根据旋律“Es war einmal ein alter Mann” A大调；

5. 六首变奏曲，根据一首瑞士旋律，F大调；

6. 变奏曲，为两位演奏者而作，根据华尔斯坦伯爵的旋律而作，C大调；

7. 变奏曲，为两位演奏者而作，根据一条流行的旋律，D大调，1805。

此外，贝多芬还作有几集小步舞曲、德国舞曲等等，写于1796年，为了维也纳的各种舞会而写。他还写了一些前奏曲以及其他不太重要的小作品。

我们补充一些贝多芬为其他乐器和钢琴所写的变奏曲：①

1. 12首变奏曲，钢琴和小提琴，根据莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》中的旋律，1793；

2. 变奏曲，钢琴和大提琴，根据“Ein Mädchen oder Weibchen”；

3. 变奏曲，钢琴和大提琴，根据“Bei Männern, welche Liebe fühlen”；

4. 精彩的变奏曲，钢琴和大提琴，根据亨德尔清唱剧《犹大·马加比》中的旋律而作（1800年之前）；

5. 变奏曲，钢琴和大提琴，降E大调，根据不知名的旋律而作；

6. 柔板，变奏曲和回旋曲，钢琴、小提琴和大提琴，根据旋律“Schneider wetz, wetz”, Op. 121。这是一首有意思的作品；

7. 大量根据知名旋律而作的变奏曲，为钢琴与长笛而作，风格简单，适合于程度较深的学生（现今编号为Op. 105与Op. 107）。

---

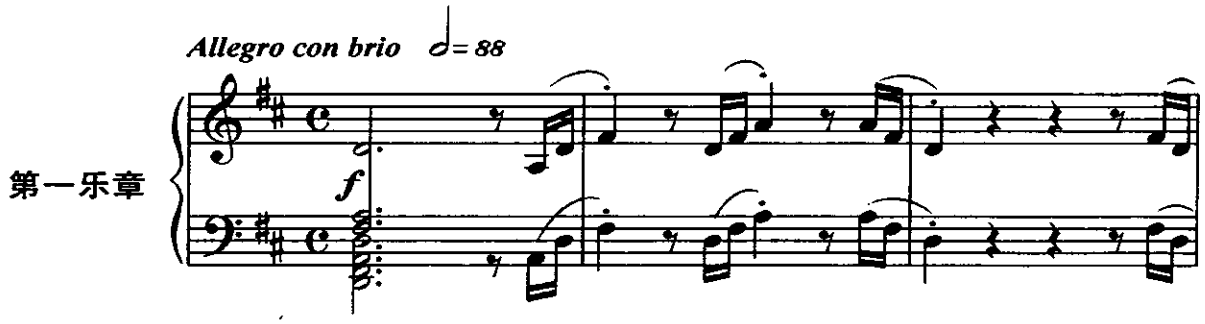
① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第211页。

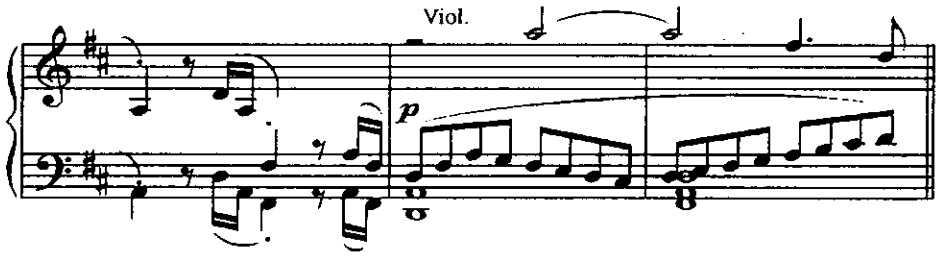
贝多芬钢琴作品合奏、伴奏以及协奏曲的正确演奏

钢琴与小提琴的奏鸣曲(共十首)

作品 No. 1(Op. 12, No. 1)

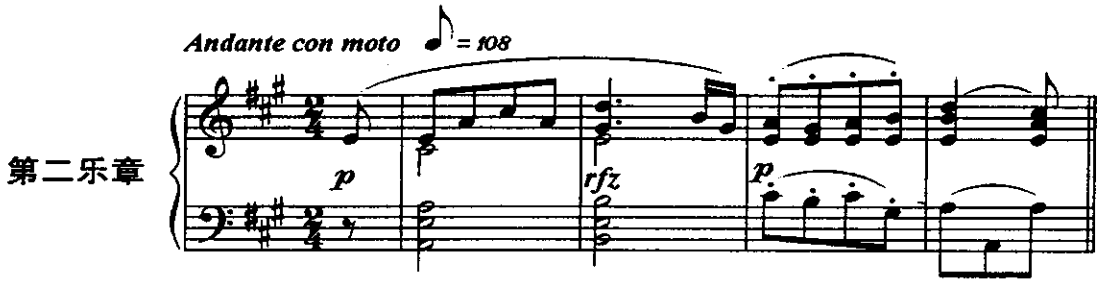
谱例 155





汩汩流出的音乐始终是精神的，坚定的。第二部分开始后，钢琴部分出现的连续八分音符应该是连贯的(legato)，在攀升过程中应该要渐强(crescendo)。其后的段落，钢琴部分由开头主题的动机构成，要演奏得轻巧、短促。乐曲中，钢琴部分双手的三连音段落要很柔和、连奏(legato)，同时又要清晰、明确。整个乐章是活泼的，愉悦的，清新的。

谱例 156



主题是适中的慢速，要很好地表现优美的旋律。

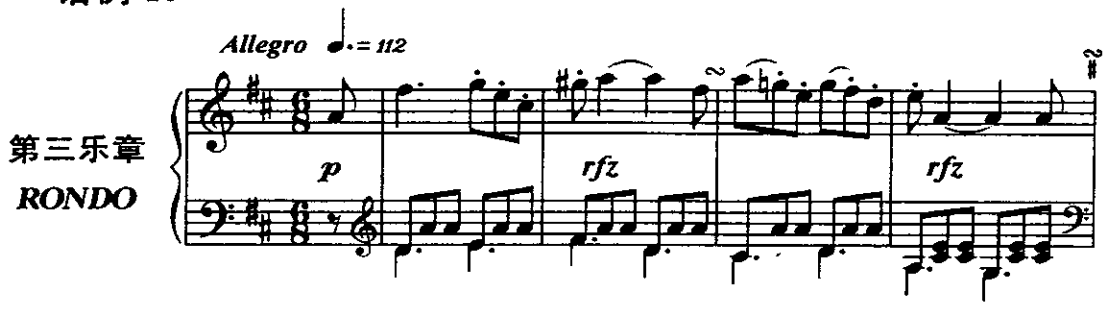
第一变奏是富有感情的，但速度不要更慢。

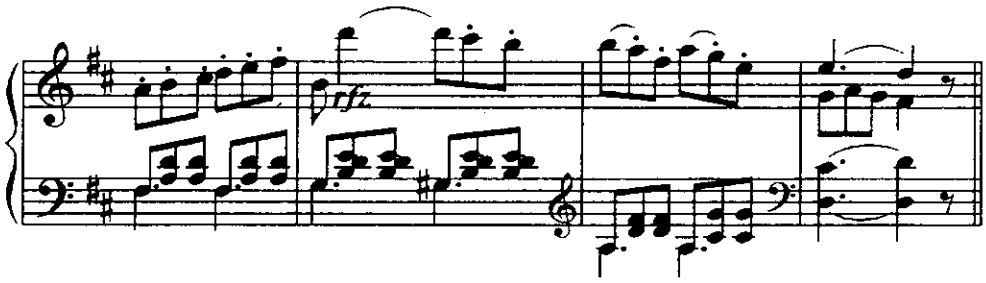
第二变奏是轻巧的、轻的(piano)；低音要恰到好处地断开；钢琴家的演奏要紧紧跟随小提琴部分辉煌的旋律线。

第三变奏，每次“*ff*”的出现都要用踏板：此时，气氛是令人眼花缭乱的、厚重的。

第四变奏是柔和的、安静的，低音部分是重要的。

谱例 157

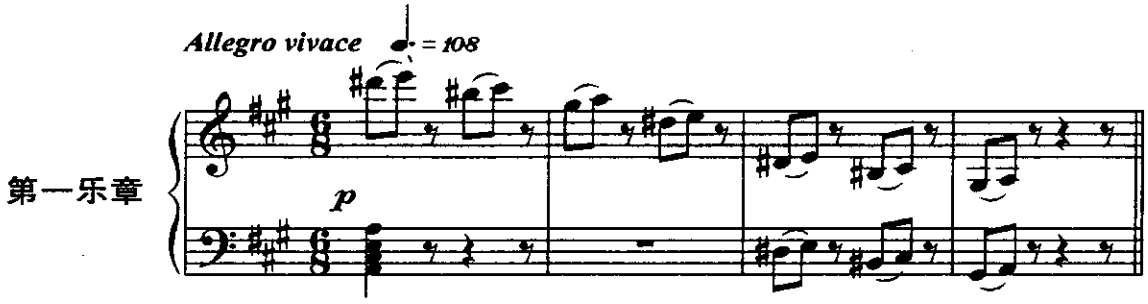




在这个快乐的主题中，最大的特点是每两小节出现一次的“*rfz*”，它必须被特别突出，以给人惊喜。正是这个充满动感的“*rfz*”，赋予整个回旋曲——其演奏必须是活跃的，辉煌的——以坚定的个性。然而中段的主题（F 大调）却是柔软的，如歌的（cantabile），平稳的。

作品 No. 2（Op. 12，No. 2）①

谱例 158



整个乐章是快速的、活泼的、轻巧的。然而，呈示部的结束乐句则是严肃的、持重的，但是还是要按节拍演奏它。

谱例 159

相当哀怨（不要拖沓），但是带着伟大的情感。

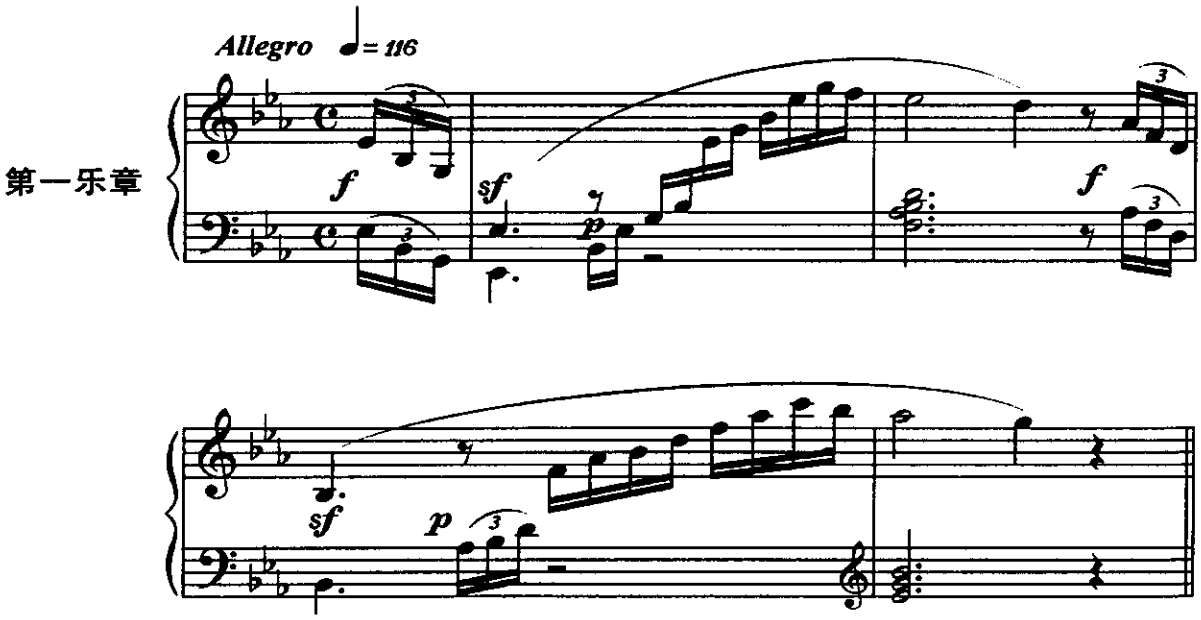
① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 213 页。

谱例 160

活跃的节奏；但是更有着令人赏心悦目的厚重，以及绅士般的幽默。

作品 No，3(Op. 12，No. 3)①

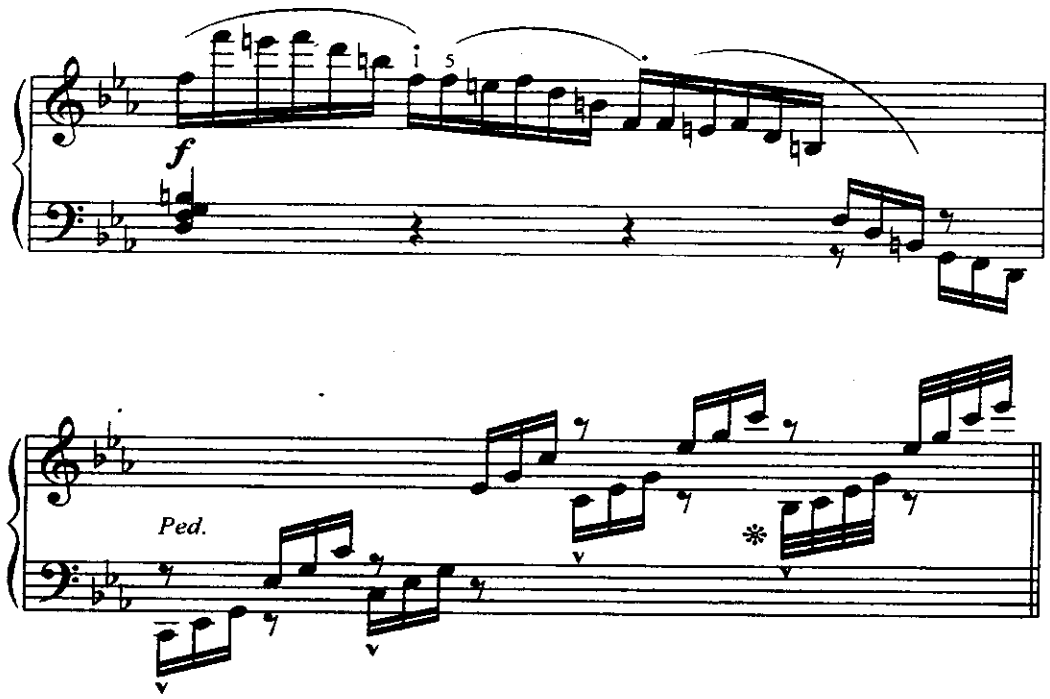
谱例 161



人们认为，这首奏鸣曲比起之前的两首来说更威严一些，其风格也更高贵、辉煌、难以把握。考虑到很多地方的音符持续时间短，速度快(当然，这些快速音符的演奏应该是流畅的、炫技的)，我们认为乐曲的速度应该是中庸的快板(Allegro)。例如：

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 213 页。

谱例 162



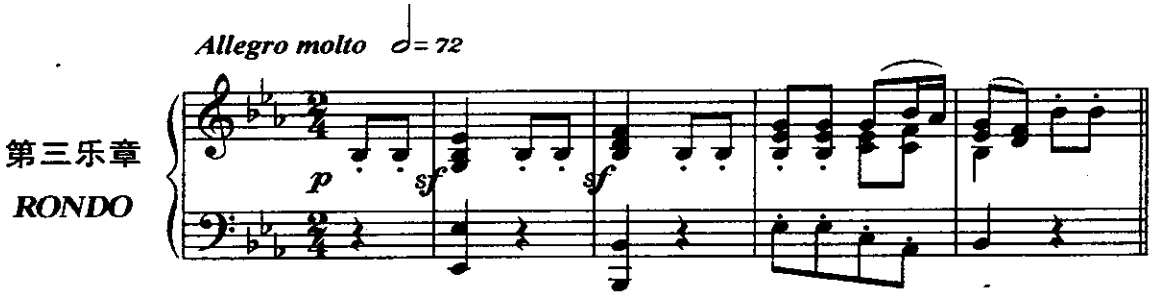
如上所示，第 2 小节低音的重音应该被特别强调，由此低音拥有了更大的重要性。中段的主题(第 37 小节起)是敏感的，带感情的；第 50 小节到 57 小节是活泼的，要强烈的断奏(staccato)；之后的六小节则是稳重、有趣的，每个声部(共三个声部)都有明确的表情。呈示部的结论是快速的，有精力的，这儿要用踏板。

展开部中，主题再现前的八小节应该是稳重的，极其连的(legatissimo)，极其柔软的。此时，感情要正确，踏板的运用要合适。再现部的要求与呈示部一致。

谱例 163

旋律线条演奏得尽可能伟大——这必须依靠讲究的触键与音色。左手八分音符和弦的长度必须和谱上的时值完全一样。第 9 小节开始，低音的伴奏极其轻巧，短促。第 23 小节到 38 小节，非常连(legatissimo)；并且钢琴部分要和小提琴部分呼应，交融。(其中，第 37、38 小节用踏板)之后主题的演奏，必须在小节中每个四分音符的位置上加踏板。乐曲的结束，渐慢(ritardando)。

谱例 164



非常活泼；带着火一样的精力和热情；坚定、辉煌地演奏。

作品 No. 4(Op. 23)①

谱例 165

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 213 页。

非常快的速度，不要拖沓。虽然这个乐章的性格是严肃持重的，但是演奏时，轻巧的成分要多于激昂，因为真正的乐趣在于：音乐的快速流动。

谱例 166

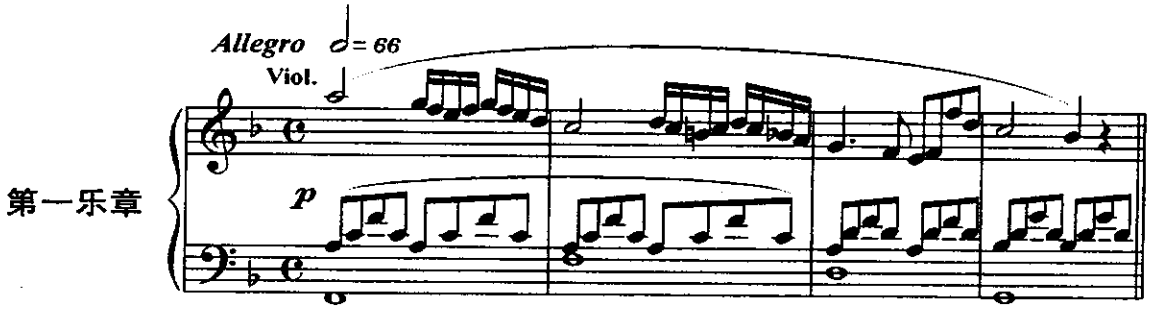
这是一个安详、可爱的乐章，其演奏也应该是有趣、精致的，同时节奏是活跃的。赋格段落应该被很好地凸现出来。第一部分的最后十二小节是柔软的，但不要拖沓。

谱例 167

与第一乐章同样的轻巧、快速，但是更激烈一些。

作品 No. 5(Op. 24)①

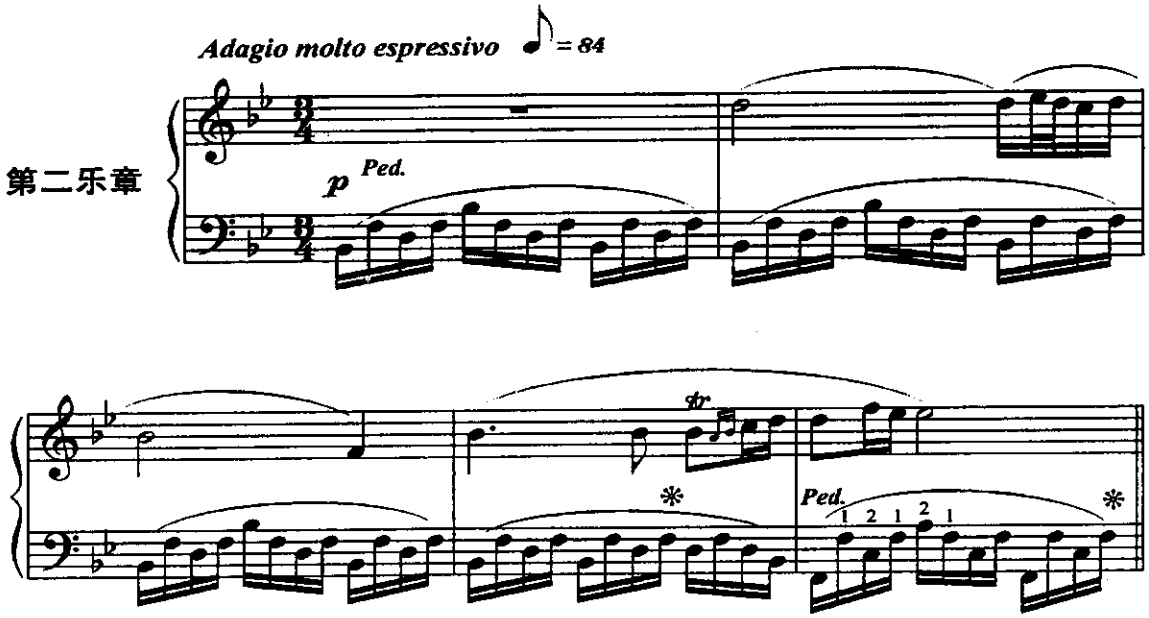
谱例 168



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 213 页。

作为贝多芬最优美，旋律性最强的奏鸣曲，她需要极其纯净的演奏——从各个方面来说。这个乐章是安静的快板（Allegro），然而，某些地方（比如第 26、27 小节），也会有片刻的激情。同样地，第 38、39 小节也需要更活跃一些，运用踏板。呈示部的结束是热情的——和所有其他辉煌的时刻一样。

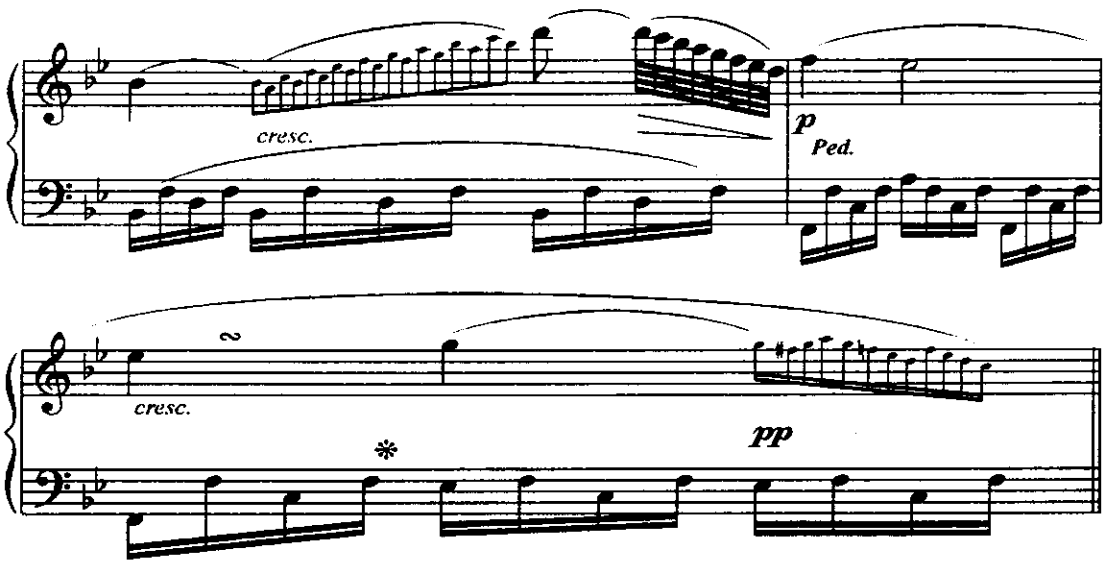
谱例 169



只要如上的伴奏形式出现——不管出现在左手还是双手，演奏者必须在每个和声变化处换踏板。

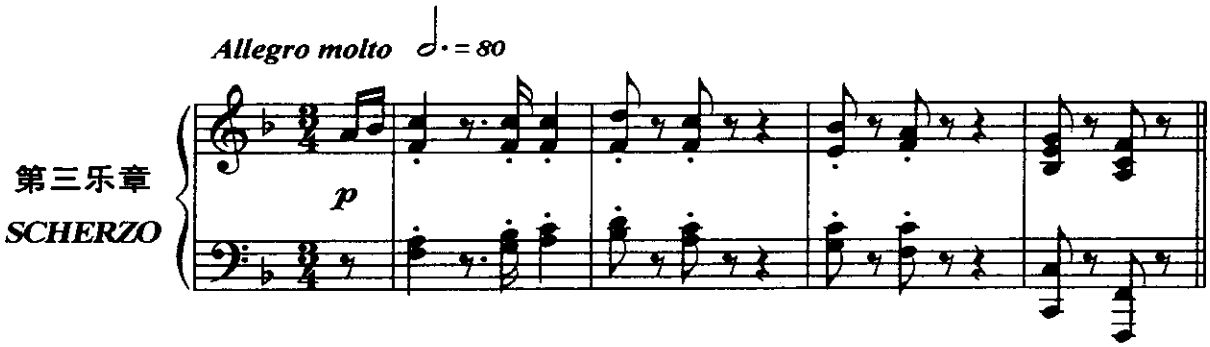
下面的段落（第 30 小节起）必须被演奏得极其精致。这里，装饰音是轻巧的，均匀的，符合节拍的。

谱例 170



这个柔板(Adagio)充满着圣洁的宁静,这种感觉的表达必须依靠最精致的触键以及和声效果。

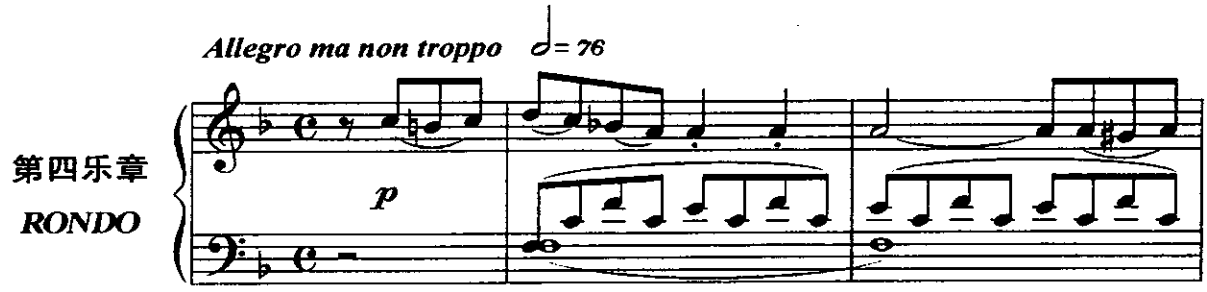
谱例 171

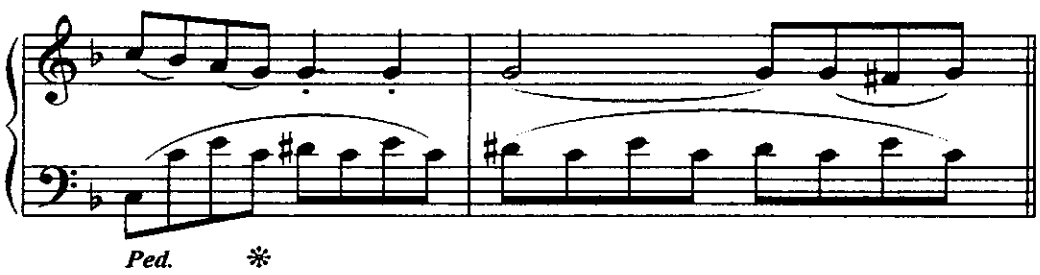


最欢快的、幽默的情感。三声中部(Trio)中,渐强(crescendo)必须准确地表达出来,从而营造出气势;用踏板来增强"forte"的感觉。

所有的一切都是活泼的。

谱例 172





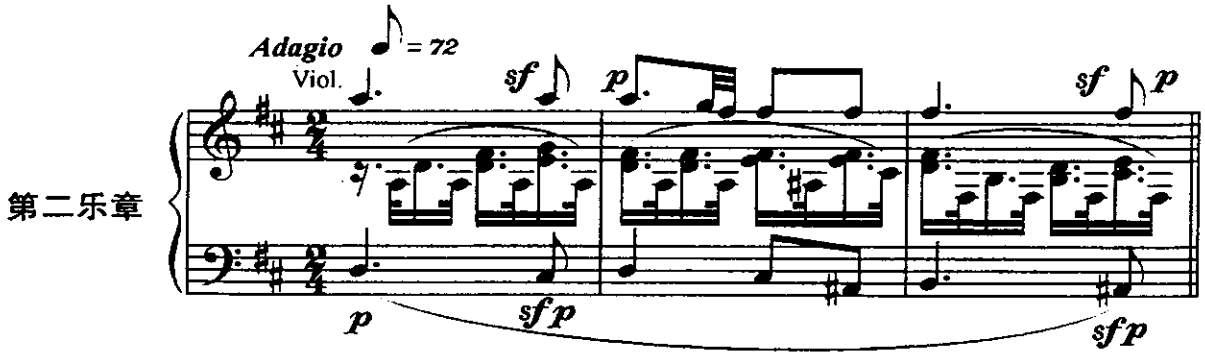
这里，旋律性的感觉很像第一乐章。中部 D 小调的主题是活泼的，引人注目的；其他类似的段落，同样要求火热的、辉煌的效果。

作品 No. 6(Op. 30, No. 1)

谱例 173

平静，温和而又沉着的性格。从容不迫的侃侃而谈多于感情的外露。由三连音构成的段落(从第 40 小节起)要被演奏成轻巧的断奏(staccato)，节拍要准。

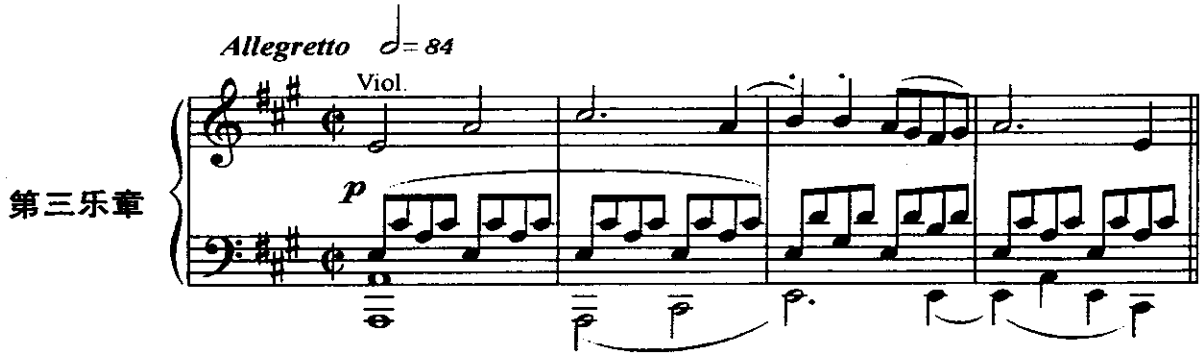
谱例 174



钢琴部分的三十二分音符要演奏得机敏而精确。第 50 小节的装

饰音，轻巧、精致、节拍要准，稍稍消逝(smorzando)。这个乐章，音乐是非常歌唱(cantabile)的，富有感情的，其性格是温和的，精致的，叙事曲般的。

谱例 175



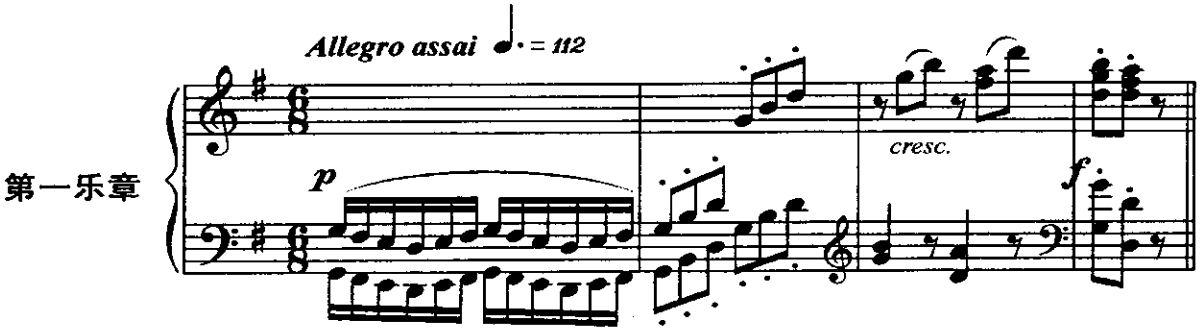
$\frac{2}{2}$拍(alla breve)，某种程度上说，这个乐章更像是快板(Allegro)，但不要赶，也不要加速。

第一变奏，辉煌而引人注目；第二变奏，柔顺的连奏(legato)；第三变奏，有精力的，低音部分是炫技的——但不要连奏；第四变奏是坚定的；第五变奏，平稳，匀称，缓慢而老态龙钟。

终曲(Finale)稍稍活跃(♩. =88)，满怀喜悦。

作品 No. 8(Op. 30, No. 3)①

谱例 176



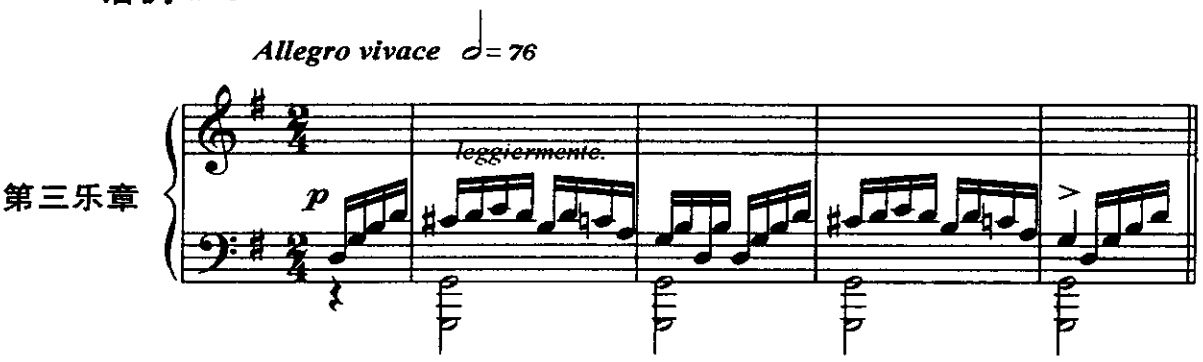
① 按照现在的作品编号，Op. 30, No. 2 应该是下一首，即本书中的 Op. 30, No. 3；而 Op. 30, No. 3 才是这首作品。见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 212 页。

这是贝多芬最活泼、快乐、容光焕发的奏鸣曲之一。演奏时，要富有热情和幽默。特别要指出的是，呈示部的最后十二小节，以及展开部的开始十小节，要演奏得既有冲力又兴奋。

谱例 177

整个乐章充满纯朴高贵而又细腻的情感，但是不要拖沓。低音部分出现的强度记号*sf*（从第 51 小节起）要演奏得非常突兀，这样同小节的第二个四分音符——在整体宁静（piano）的氛围中——才能被分离得很彻底。

谱例 178



右手极其轻巧，不要连奏，同时左手轻轻弹出八度（piano），像在轻轻敲打一口钟。

这个终曲比第一乐章更活跃、幽默，以及容光焕发。

特别要指出的是，那些大声的段落，必须被演奏得欢快、幽默。在这里踏板可以起到推波助澜的作用。

作品 No. 7(Op. 30, No. 2)①

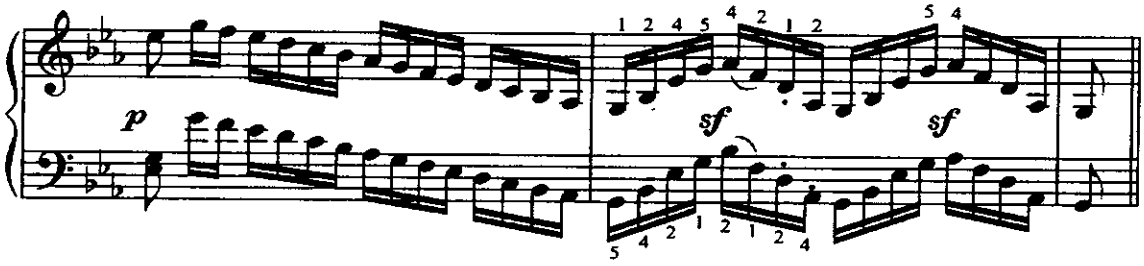
谱例 179

第一乐章

这首作品同样被认为是贝多芬最伟大的作品之一。在演奏者的脑海中,她应该是严肃、稳重的。平静但是意味深长的开头从容不迫地积聚力量,在第 23 小节达到一个顶点。然后进行曲般的第二主题在降 E 大调上出现了。她一开始是很轻的(pianissimo)——八分音符必须尽可能地断奏(staccato)——然后,随着低音的进入以及旋律的上升,渐强(crescendo)。

其后的段落,用下面的指法:

谱例 180



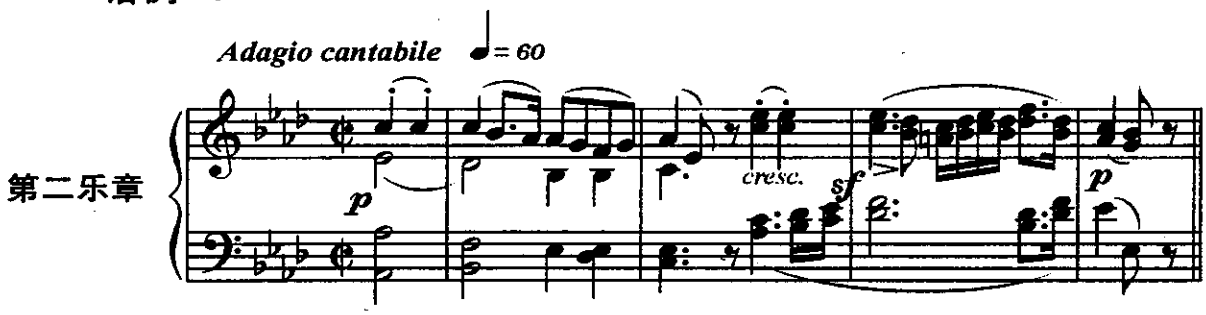
乐章的最后(最后十九小节),八度必须极其连(legato),并且渐强

① 按照现在的作品编号,Op. 30, No. 3 应该是上一首,即本书中的 Op. 30, No. 2;而 Op. 30, No. 2 才是这首作品。见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 213 页。

(crescendo)。整个这一部分的气势必须越涨越高,终于到了顶点。最后十小节的演奏要用尽全力并且使用踏板,以获得一个猛烈的结束。

整个乐章的性格是军人般的。不能演奏得过快,因为音乐的气质是高贵的,英雄性的。这样脉络分明、熠熠生辉的作品非常有利于展示演奏者的风采。

谱例 181



因为作品是$\frac{2}{2}$拍(alla breve),所以更像是温和的行板(Andante)。这段音乐是非常富于感情的,其高贵而优美的旋律必然会感染每一个好的演奏者。

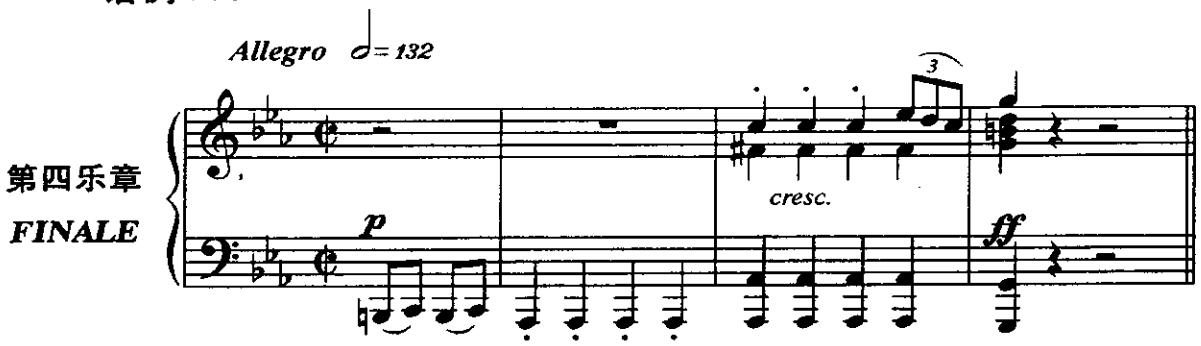
那些十六分音符(从第 33 小节开始)一定是精致的,清晰地断开的,这里每一个渐强都要小心翼翼地推出来。主题的进入(第 49 小节起)要加倍地小心——非常连(legato),稍稍渐慢(ritardando)。第 60 小节首次出现的快速跑动音符——尽管开头是连的(legato),轻的(pianissimo)——要演奏得极其轻巧,极其清晰,但是不要拖拉,同时小提琴正奏着主题。

整个乐章的结束是柔软的,极其轻快活泼的(leggierissimamente)。

谱例 182

活泼的，非常幽默的，欢乐的，诙谐的。在三声中部(Trio)中，右手连奏(legato)，低音部分——和小提琴声部正奏着卡农(canon)——要得到强调。

谱例 183



乐曲的节拍是快速的$\frac{2}{2}$拍(alla breve)。这里，乐曲的性格是幽默的，但这种幽默表现为野性、狂暴和激动。音乐家必须栩栩如生地刻画这种感觉——通过坚决的，精力旺盛的演奏。中段的主题(第 40 小节开始)，是极其轻巧的，演奏时双手都要断奏(staccato)。最后的终曲要演奏得尽可能激烈。

作品 No. 9(Op. 47)

谱例 184

这首奏鸣曲规模大，名声也大，其富丽堂皇的程度是前无古人的。它的风格，从某种程度上说，类似协奏曲，具有很好的效果。但对于演奏者来说，极端辉煌的效果和相当大的困难是共存的。①

从谱面上看，钢琴部分似乎并不难，技巧大多很顺手。但是真正的困难在于：音乐的强度，长时间激情的保持，宽广而又兴奋的个性。作为钢琴家来说，要想真正演奏好这个乐章，非得要很过硬的技术水准。

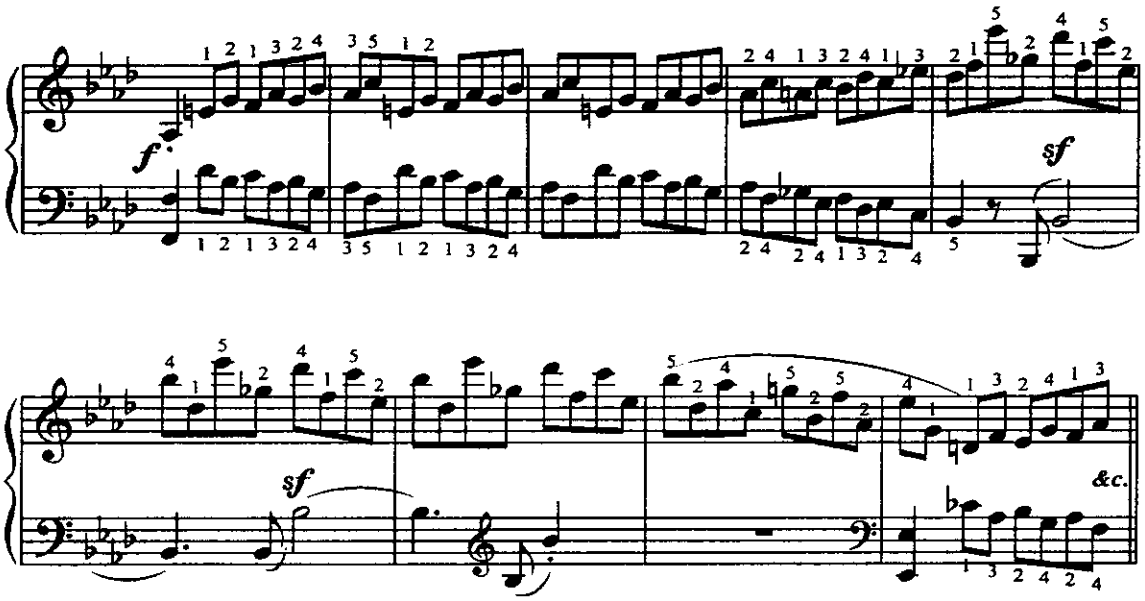
引子(Adagio)要演奏得庄严而有感情。急板(Presto)主题的出现要很引人注目。这个主题经历了两次停顿之后，方才步入正轨。第二次停顿前后要极其快而且响，用踏板。之后，激烈的运动开始了，一开始是轻而清晰的，然后持续增强，直到安静而旋律化的第二主题的出现。第二主题的节拍要很准，持续进行，直到停顿前八小节才渐慢(ritardando)。然后刚才的激烈运动继续开始。特别要提一下，下面的段落，要演奏得极富热情：

① 原注：1804 年，北美洲的小提琴家 Bridgetower 在维也纳。他的演奏以外露、华丽、夸张著称，贝多芬的这首奏鸣曲就是写给他的。因此长时间以来，作品被称为“protschtauerische(Bridgetower)奏鸣曲”——尽管在印刷版中，她被献给了克鲁采(Kreutzer)。——在此之前的三首小提琴奏鸣曲(Op. 30)都是献给俄罗斯的皇帝亚历山大的。

谱例 185

展开部中，下面的段落要重点练习，要演奏得很响，同时要保证快速，清晰，辉煌。乐章走向结束的过程中，气势要逐渐增大。

谱例 186



谱例 187

第二乐章

要用尽一切手段以获得富于感情的(但不能拖沓)，高度旋律化的演奏，因为乐章优美的主题就是这样的气质。主题后半部分的那些装

饰音，其连接要很光滑，严丝合缝。为了演奏得更清晰，我们建议用三四指，也就是说，每组颤音的最后两个音用拇指和食指。

第一变奏：更活泼；显眼。两手的三连音要用断奏(staccato)。

第二变奏：两手要分开而不能连起来。轻巧，轻(piano)，配合小提琴的变化。

第三变奏：极其连贯(legato)，严肃的感情，但是稍稍活跃，不能死板，否则就会显得拖沓。

第四变奏：节拍和主题一样敏感，精致装饰音要轻巧，“圆滑”。

整个乐章中，踏板的运用是很关键的，要很谨慎。

谱例 188

此乐章非常快速。辉煌程度以及火爆程度和第一乐章不相上下，但是更活泼。所有的八分音符必须断奏(staccato)，因为连奏是不足以表现乐曲性格的。中段旋律是愉悦的，幽默的。我们给出下面的表情记号：

谱例 189

接下来的段落是$\frac{2}{4}$拍的，它的拍子必须和其余段落一样，即：在这

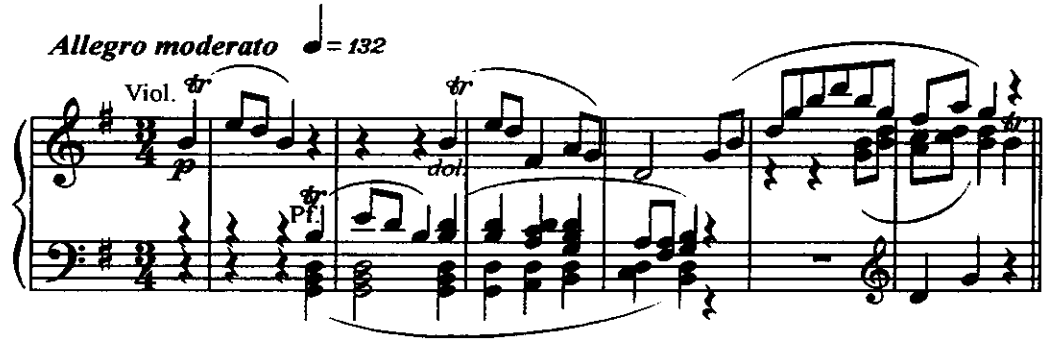
里，四分音符的长度与乐章其余部分附点四分音符的长度是一样的（$\frac{6}{8}$的♩.＝$\frac{2}{4}$的♩）。

最后部分短小的柔板（Adagio）重复了两次，这儿要极富感情，决不能拖沓。最后的结尾，喧闹，极急板（prestissimo）。

作品 No. 10（Op. 96）①

谱例 190

第一乐章

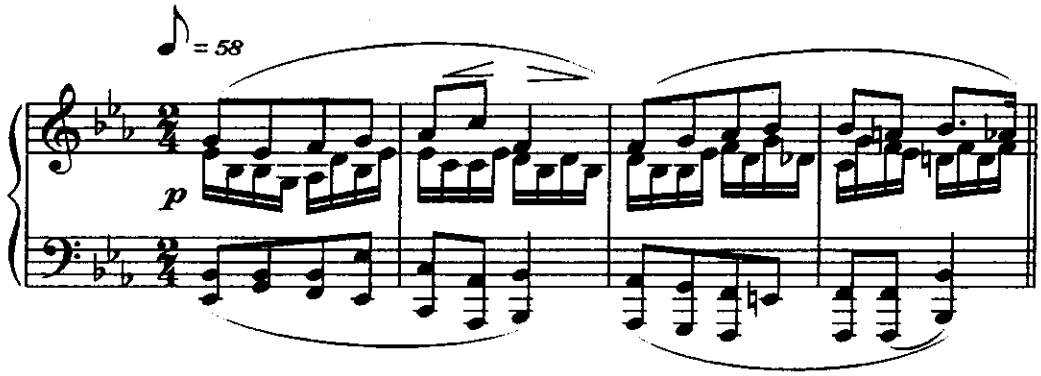


这个乐章的个性是安静的、高贵的、旋律性强的，但也是幽默含蓄的；她要求敏感，有感情的演奏。乐曲的速度是温和的，几乎是小步舞曲感觉（Tempo di Menuetto）。她的风格既不是辉煌的，更不是炫技的。②

中段的旋律是优雅的，精致的。三度的段落，清晰、连奏（legato）。

谱例 191

第二乐章



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 213 页。

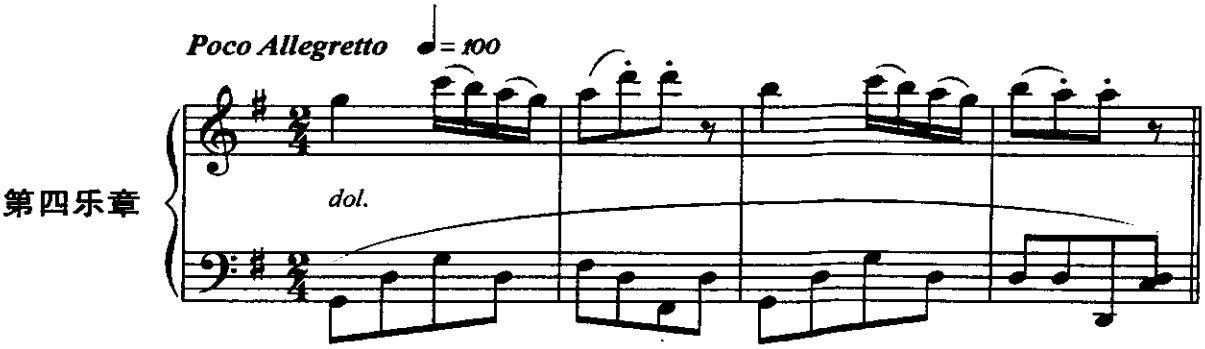
② 原注：这首奏鸣曲为出名的小提琴家 Rode 所写（大约 1812），并题献给 Archduke Rudolph。由于贝多芬的许多作品都是写完后搁置了很久才出版的，所以作品的编号并不完全符合创作时间。

宁静，严肃的性格。严格遵守谱上的表情记号，因为它们正反映了乐曲的这一性格。这个乐章之后，谐谑曲不中断地跟进。

谱例 192

乐曲的性格依旧是严肃的，但更活跃、幽默、稍稍外向。诙谐的效果特别在第三拍的"*sfp*"上。三声中部的性格是柔软的，连贯的(legato)，但是更迅捷一些。

谱例 193



中庸速度的主题，其演奏是极为精致和有趣味的。后面的那些变奏逐渐活跃，引人注目。柔板(Adagio)段落速度很慢，有幻想曲(Fantasia)般的感觉。紧跟其后的变奏以及其后的结束段落，是活跃的，有力的。

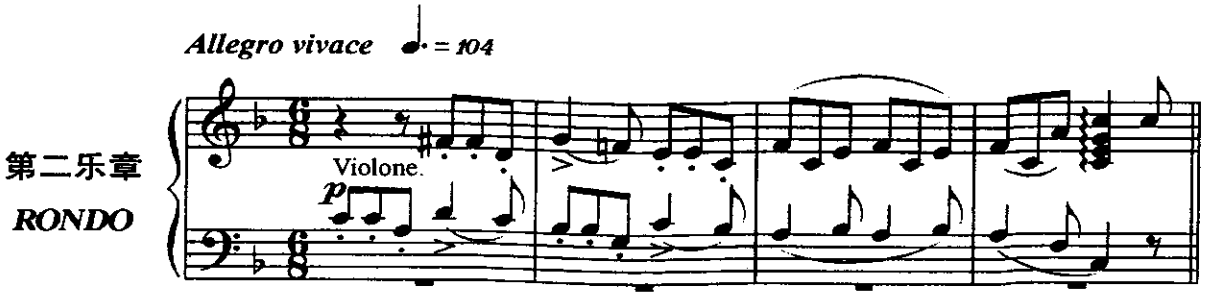
钢琴与大提琴的奏鸣曲(共六首)①

作品 No. 1(Op. 5, No. 1)②

谱例 194

这里,柔板(Adagio)带着严肃的感情,节拍要准,不要拖沓;快板(Allegro)则非常活跃、辉煌——快板的这种风格在贝多芬早期的作品中占有统治地位。考虑到作品很长,我们建议采用稍快的速度——这样一来,演奏者必须总是用他们活跃、辉煌的演奏来保持观众对音乐的兴趣。

谱例 195



① 原注:显然,我们在本书中仅仅讨论贝多芬的原创作品。事实上,他所写的所有四重奏、交响曲等等作品都经常被改编成奏鸣曲、二重奏、三重奏……显然,如果人们学习了他的原创作品,那么面对(这首作品的)改编版本时,就不会感到困难。

② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 214 页。

与第一乐章类似，这里同样也应该是火热的、活跃的、辉煌的演奏。

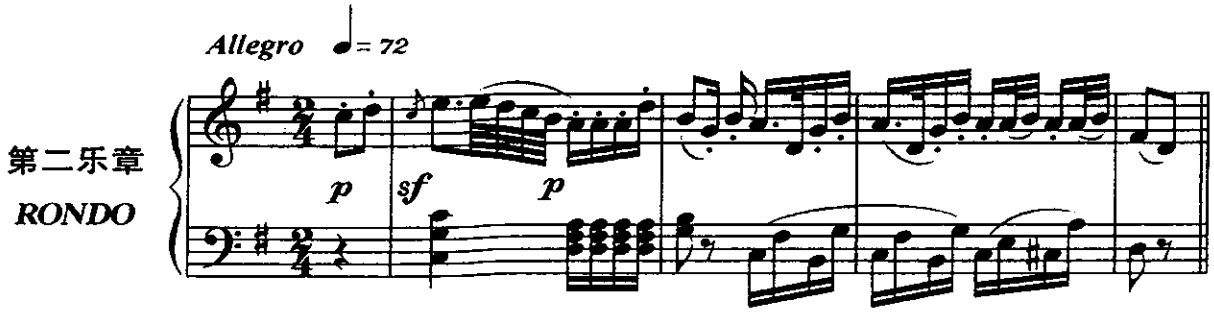
作品 No. 2(Op. 5，No. 2)

谱例 196

柔板(Adagio)是阴暗的，悲剧性格的。全曲中，要特别重点强调那些对开头的附点动机进行展开发展的段落。

急板(Presto)是非常激烈的、辉煌的、炫技的、精力十足的。演奏所有的“大声”段落时，要合适地运用踏板。

谱例 197



乐章的性格：无忧无虑，活泼，神气十足——特别是临近结束时。

作品 No. 3(Op. 17)

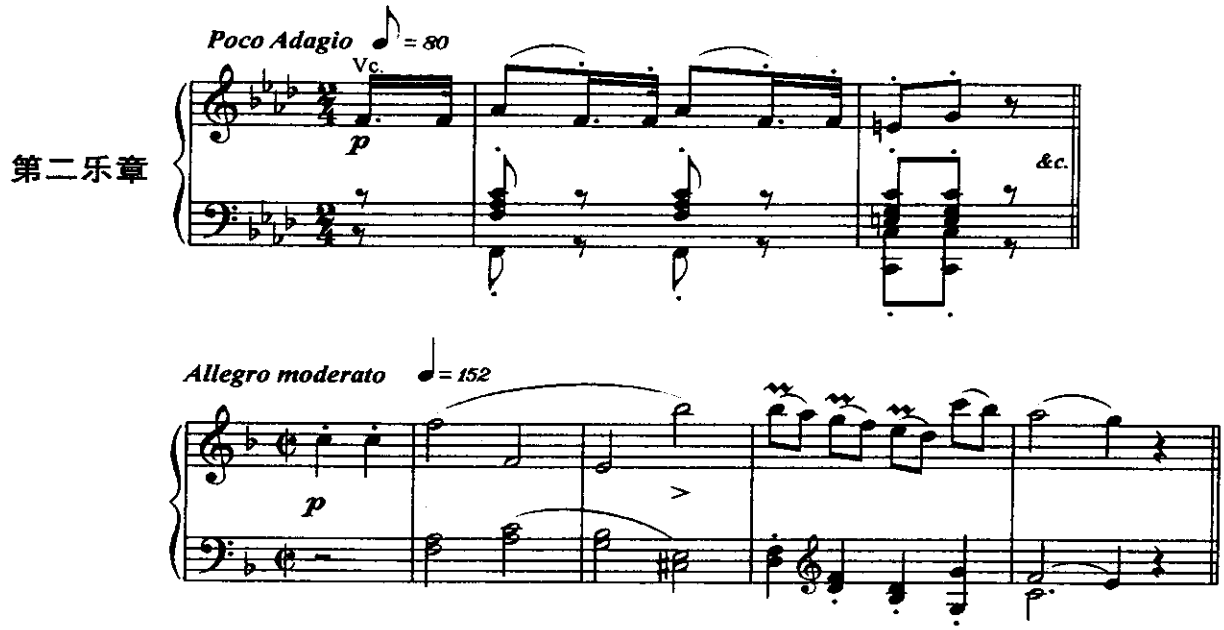
谱例 198

这首奏鸣曲原来是为钢琴与圆号写的，但是贝多芬自己把她改编成了钢琴与大提琴。

以优雅和辉煌为出发点，这首作品和前两首钢琴与大提琴奏鸣曲一样，要求清晰而有活力的演奏，但是从节拍上来说，却显得更沉稳一些。

展开部的第一段要演奏得非常有气势，每串十六分音符的头一个音都要用大拇指特别强调出来。

谱例 199



第二乐章柔板(Adagio)要求中等偏慢的速度，这是一个沉着的，庄严行进的乐章。快板(Allegro)则要求活跃($\frac{2}{2}$拍)、快乐、辉煌的演奏。

作品 No. 4(Op. 69)①

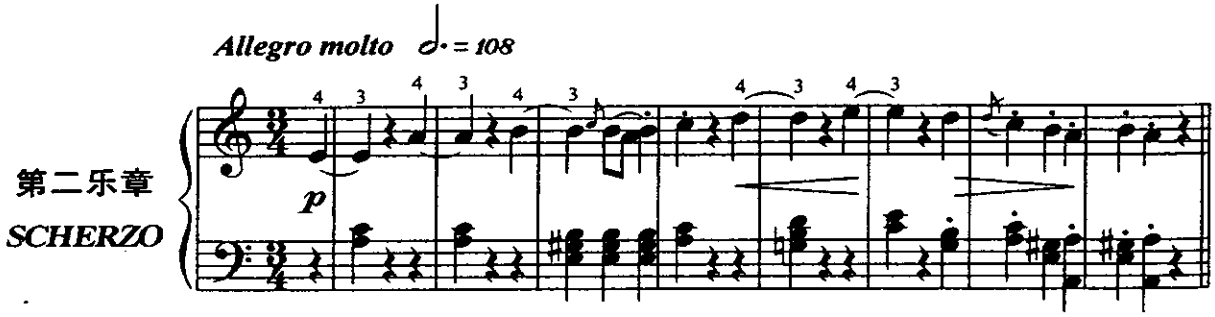
谱例 200

这里虽然是$\frac{2}{2}$拍(alla breve),但是节奏还是要更沉稳一些——这种情况我们可以在贝多芬第二个时期的作品中普遍见到。这首作品的美感并不是靠不必要的快速跑动来营造的,而应该体现为声音之美,表演之美。

这首特别美的奏鸣曲,还以其富有感情的旋律著称,尽管有些段落——特别是发展部中的一些,需要演奏得富于生命力和活力。

从第 55 小节开始大提琴奏出主题,钢琴部分必须演奏得极其精致,节拍要很严格。

谱例 201



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 214 页。

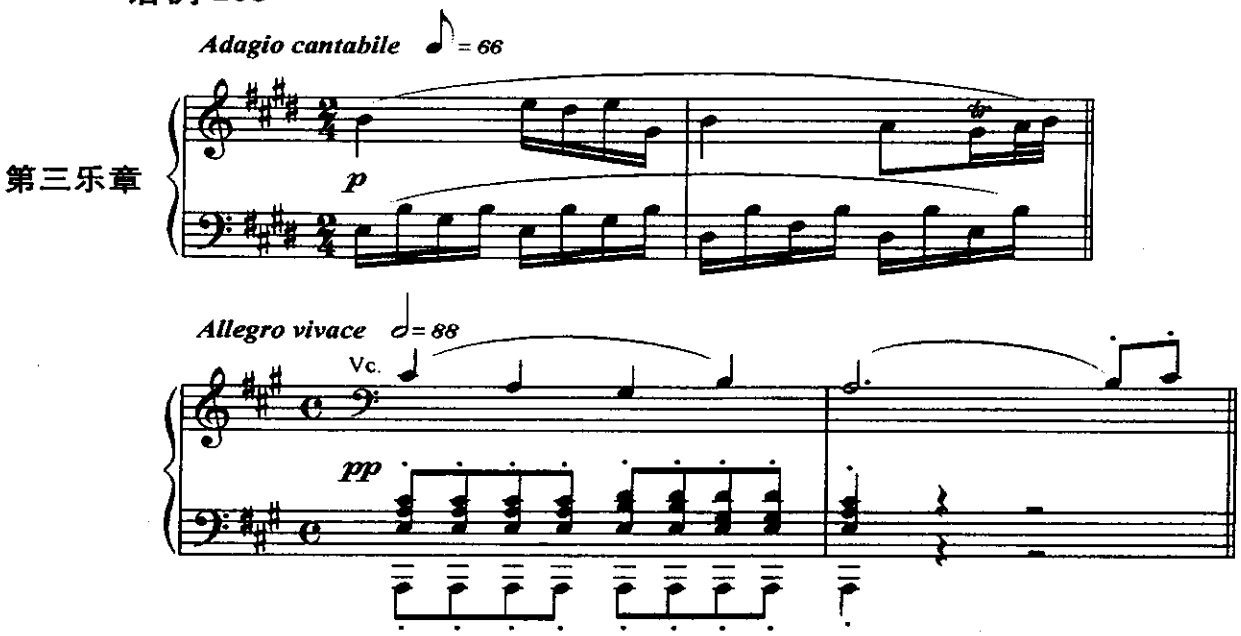
注意谱例上同音间的连线，以及指法——这意味着一些非常有意思的事情。即：第二个音（谱例上标着“3”指法的那个音）并不是完全无声的，其效果大致如下：

谱例 202

即，第一个音（4 指）非常保持（tenuto），第二个音（3 指）轻巧地分离开（跳起），感觉上若有若无。弹的时候四指必须很快地让到一边以给三指腾出位置。

这首有趣、个性十足的谐谑曲（Scherzo）的节奏很快。其中八度的段落，以及八分音符的段落是非常容光焕发的，演奏的时候有炫技的成分。三声中部（Trio）同样是充满活力的，有趣的。

谱例 203



这首柔板（Adagio）旋律性很强，充满感情。

快板乐章（Allegro）速度非常快，比第一乐章效果更辉煌。终曲（Finale）开头处的八分音符是特别轻巧、断开（staccato）的。这里需要特别提醒一下：在贝多芬的作品中，很多看似不重要的伴奏部分，比如，很多看上去只是起着“填充”作用的伴奏部分——往往有着重要

的、完全新鲜的含义，我们列举以下几种可能性：

1. 它们取自旋律部分；

2. 它们预示着其后乐曲的发展或展开；

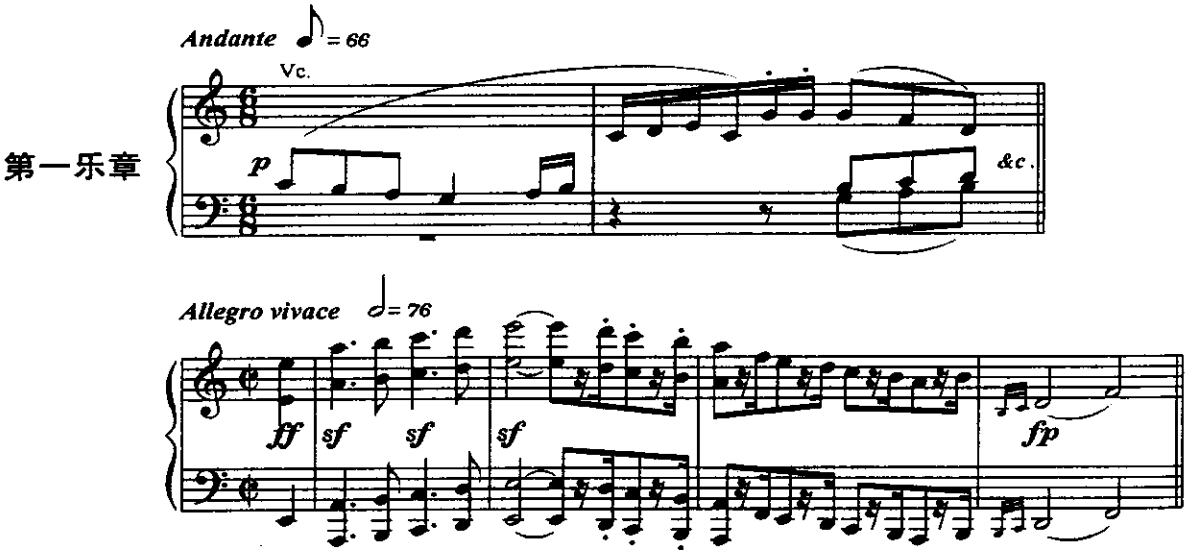
3. 从前二项必然产生的表现法。比如，这里的低音，之后衍化出若干种有个性的变化效果，同时其他声部在发展主题。

谱例 204

终曲(Finale)中的很多段落是活跃、辉煌的，尤其是结束段——它有着持续增长的效果，直到最后八小节前的渐弱(diminuendo)。

作品 No. 5(Op. 102, No. 1)①

谱例 205



这首奏鸣曲以及下一首，属于贝多芬晚期的作品。这个时期，贝多芬不再用常规的手段(比如清晰可辨的曲式段落等)，以及钢琴的效果来表达乐思；他的表现手法愈加简洁、朴素，从而营造出一种朴素(simple)的伟大。所以演奏者必须试图赋予每一个乐思、每一个音以正确的含义。

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 214 页。

行板(Andante)从头至尾都很连贯(legato),很歌唱(cantabile),带着细腻的感情和忧伤。

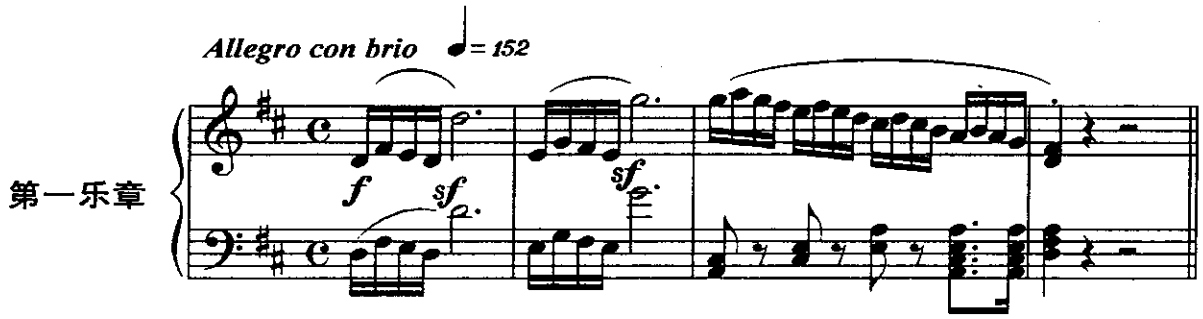
接下来的快板(Allegro)速度快,坚定而充满力量,感情是严肃的,要演奏出戏剧性的效果。

谱例 206

下一乐章开头的柔板(Adagio)很慢,充满感情,其节拍要很有条理;接下来的行板(Andante)有些像第一乐章的引子;终曲(Finale)是活跃的,但是不能太快——它是火热的,有活力的,充满欢乐和趣味。

作品 No. 6(Op. 102, No. 2)①

谱例 207



① 见保尔·巴杜拉·斯科达的注释第 214 页。

活跃的，庄严的，有力的，坚定的。节拍决不要波动，但是柔软的中段主题是安静的，满含感情的。

谱例 208

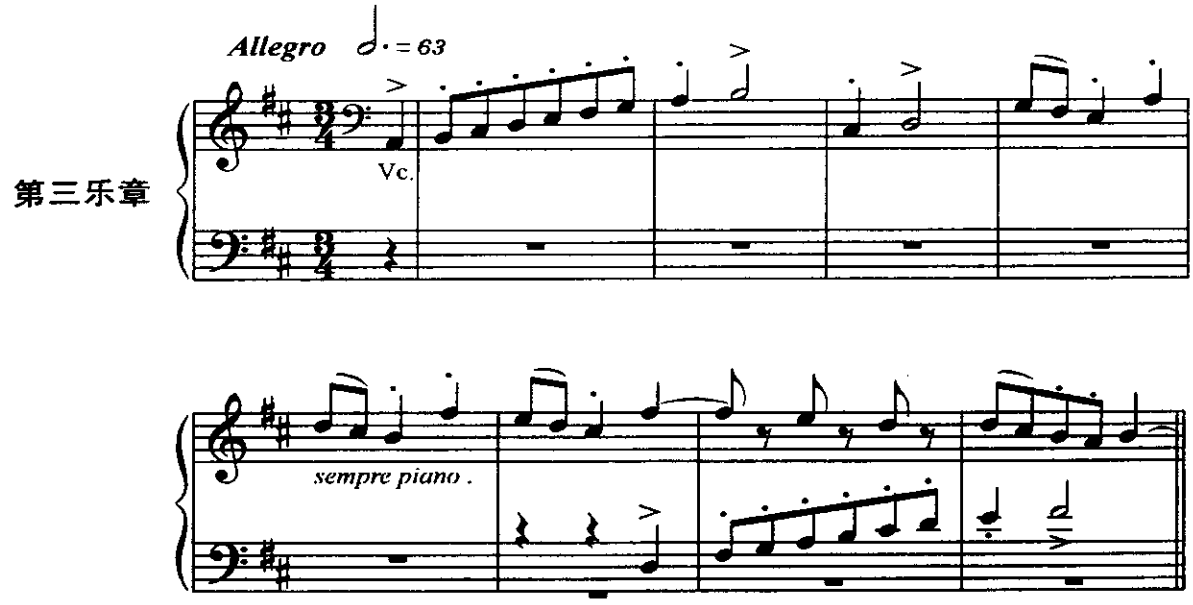
非常慢而连(legato)，其感情是深沉而悲哀的。中段的主题(D大调)非常歌唱(cantabile)，柔软，满含感情。主体再现的时候，伴奏要严格地这么弹：

谱例 209

这里必须是轻巧的，而且要严格按照节拍，因为此时大提琴正奏着主题。左手必须要断奏(staccato)。

这首大柔板(Adagio)和后面的赋格终曲(Finale)是连在一起的。

谱例 210



这个乐章演奏起来很困难，它需要使听众觉得清晰、易于理解。因此，连续的断奏（staccato）是必要的——除了谱上所示不需要断奏之处外。而且，两个演奏者必须达成共识。演奏时节奏不可以过于仓促慌张，要严格遵守表情记号如“piano”、“crescendo”等。

钢琴、小提琴和大提琴三重奏（共七首）

三重奏 No. 1 (Op. 1, No. 1)①

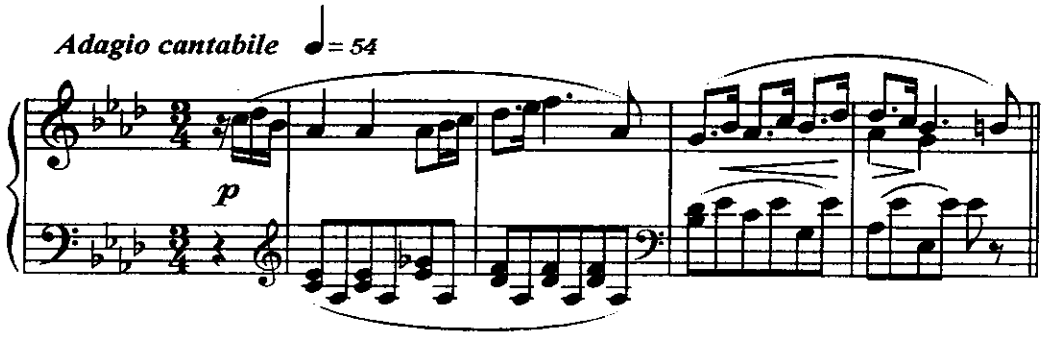
谱例 211

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 214 页。

活跃而轻巧，节奏很快，辉煌，自由自在，旋律丰富。那些柔弱的段落要充满感情，但不能因为感伤而拖沓，因为整个乐章的风格是坚定而充满活力的。对于今天的演奏家来说，这个乐章从技巧上说不太难，也具有相当出色的效果。

谱例 212

第二乐章

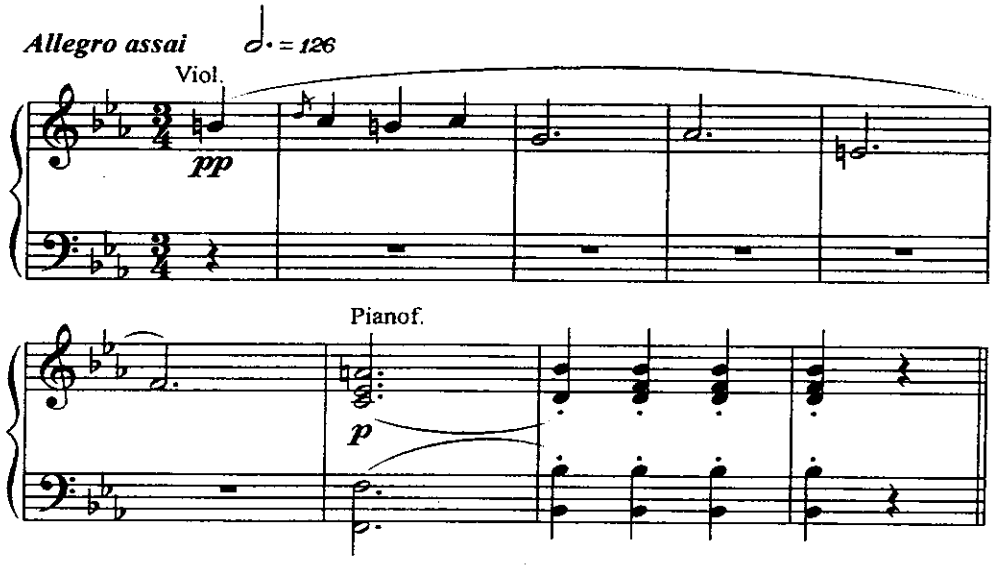


不要拖沓，从头至尾充满柔弱、精制、细腻的感情。从第 70 小节开始用踏板，并保持六个小节。在其他几处和声性强的段落，也提倡多用踏板。

谱例 213

第三乐章

SCHERZO



极其轻快，精力十足。三声中部很弱（pianissimo），连奏（legato），和声性强，两个踏板都要使用。这是有史以来在第三乐章首次出现快速的诙谐曲（Scherzo）乐章，是贝多芬创造了这种方式。以前，作品的第三乐章往往是慢速的小步舞曲。

谱例 214

第四乐章极其活跃、幽默而戏谑，具有辉煌的效果。展开部下面的段落：

谱例 215

必须非常连贯（legatissimo）且和声性强，然而节拍不能改变。这里，带感情的波浪式的上下起伏必须被严格地表现出来。

三重奏 No. 2（Op. 1，No. 2）①

谱例 216

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 214 页。

柔板是严肃的，充满感情的。快板是活跃的，主题轻巧而精致，摇篮曲般的舒适。那些较快的段落要有出色的效果。下面的段落右手指法如下：

谱例 217

第二乐章

第三小节的装饰音这样演奏：**谱例** 218

如画般的旋律，散发着与之匹配的高贵而高尚的情感。不要拖沓。

谱例 219

第三乐章
SCHERZO

安静，不要过分快，庄重多于诙谐。三声中部要突出其和声性。

谱例 220

这个急板乐章要求非常快的速度。活跃、轻巧而辉煌。无穷动般的，一直旋转直到结束。清晰而流畅。

三重奏 No. 3 (Op. 1, No. 3)①

谱例 221

相比之前的两首作品，这首三重奏要庄严得多，气质也更高贵，因此价值更高。贝多芬只用了如此短的时间就摆脱了前人的束缚，从而发展起自己的风格——然而他却始终坚守传统的曲式。②

我们要补充几句：对于旋律性的乐段，存在这样一种演奏法，它可以使音乐变得极其宁静，然而听众却感觉不到速度的变化，只觉得音乐从容不迫地以稳定的速度流淌着——但是如果用节拍器来核实，你会发现

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 214 页。

② 原注：现在的许多作曲家轻视传统的曲式，于是他们的作品可谓没有套路。反之，贝多芬从来不忽视曲式，并且他大大地扩大了其范围。

速度其实是变化着的。须知，唯有当作曲家注明的时候——比如出现piu lento、ritardando，或者其他指示，速度才可以有明显的改变。

乐章（那些力度强的段落）要演奏得如火般热情。注意踏板在和声性段落的运用。

谱例 222

主题如歌般（cantabile）。第一变奏满含感情，装饰音演奏方式如下：

谱例 223

第二变奏安静；

第三变奏相当活跃，断开的音符以及每个*sf*都要严格遵守；

第四变奏非常悲哀，因此速度放慢；

第五变奏整体都非常弱（pianissimo），带着最短而精致的断奏（staccato）；

尾声的速度和主题一致，然而一定程度渐弱渐慢（calando）。

谱例 224

轻松的幽默，然而不要任性。三声中部欢乐而活跃。乐章第二部分八度滑奏的弹法我们在前面已经提过了(独奏奏鸣曲 Op. 53)。手小的演奏者只弹高音，但要非常大声。

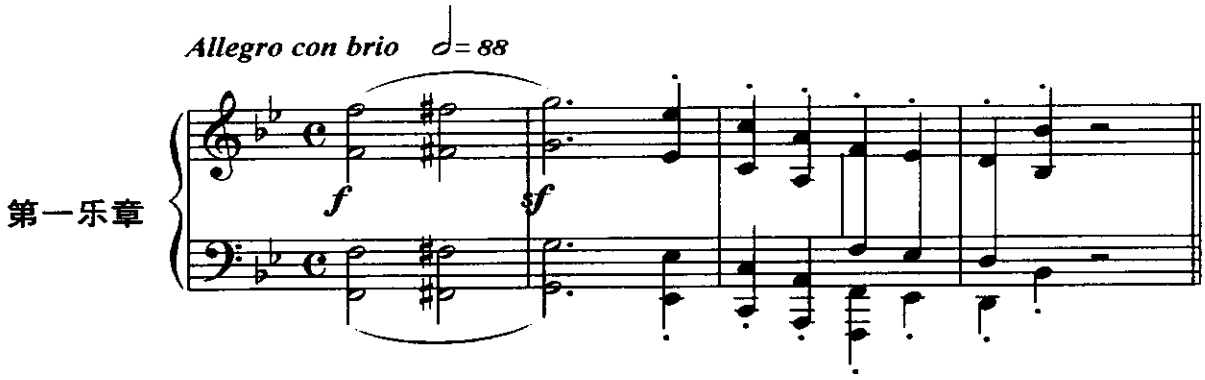
谱例 225

这里同样充斥着喧闹和热情，这样的氛围在前人的器乐作品中从未出现过——这正是贝多芬大大超越前人的地方，据观察这三首三重奏的创作时间比莫扎特之死仅仅晚了三年。

这个终曲并非一定要演奏得尽可能快、辉煌、强烈而炫技。反之，那些柔弱的段落倒是需要尽可能带着强烈的感情，连奏(legato)并且如歌(cantabile)。特别是从第 69 小节开始的副题，其上升的旋律需要渐次饱满的音色，紧接着的伴奏要很柔弱而轻巧。整个展开部也是如上所言。乐章的结束部分渐渐安静而平和，最终像梦一样溶解，最轻柔的 pianissimo，然而只有一丁点儿渐慢(ritardando)，不要拖。

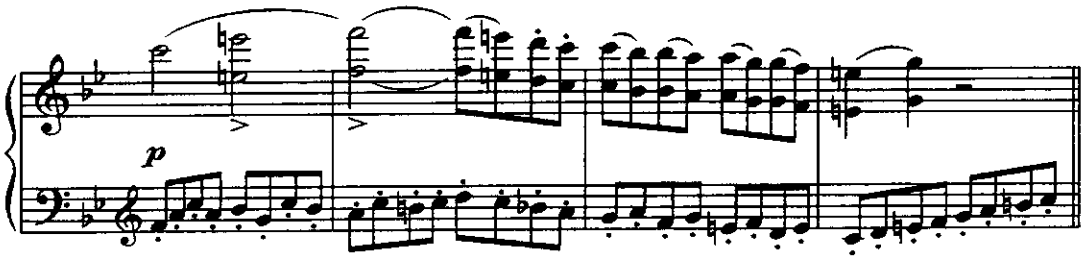
三重奏 No. 4 (Op. 11)①

谱例 226



这首三重奏本来是为钢琴、单簧管和大提琴所写的，后来贝多芬本人把单簧管部分改为小提琴。从音乐上来说，第一乐章精神、辉煌，要求活泼有劲的演奏。下面的段落：

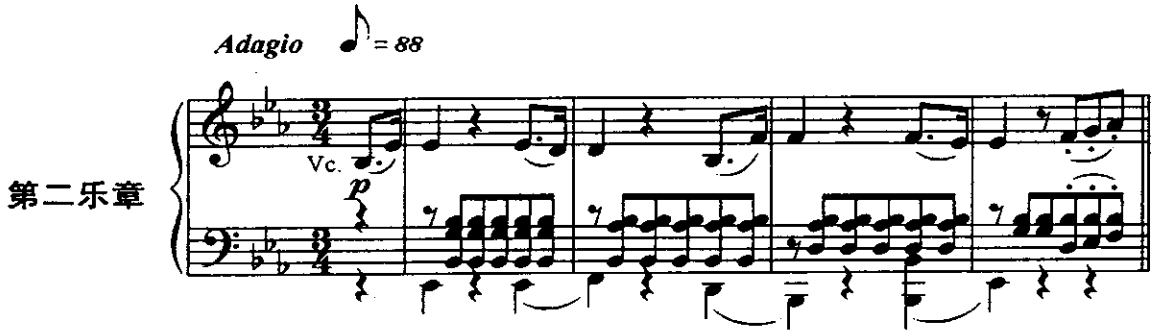
谱例 227



右手要强调，而左手则刚好相反——非常弱(piano)，轻巧地断奏(staccato)。

乐章的第二部分，右手的分解和弦处，低音要非常明显地凸现出来。

谱例 228



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 215 页。

这首好听的柔板能极好地展现踏板的效果，在这些地方应该用踏板：第 9、10、11、12、14、22、24、28、30、31、32、38、39、40、41、42、43、44、47、54、57、58、59、60、62、63 小节。不消说，踏板跟着和声用，有时踩满一小节，有时则只有半小节。

谱例① 229

这个变奏曲，三件乐器要很好地协作。贝多芬表现出游刃有余的统治力——那足以拆解任何主题的统治力。

第一变奏是活跃的；

第二变奏钢琴部分休息；

第三变奏与第一变奏相同；

第四变奏是宁静而带有感情的；

第五变奏是辉煌的；

第六变奏是柔弱的、轻巧的、戏谑的；

第七变奏是有力的、突出的；

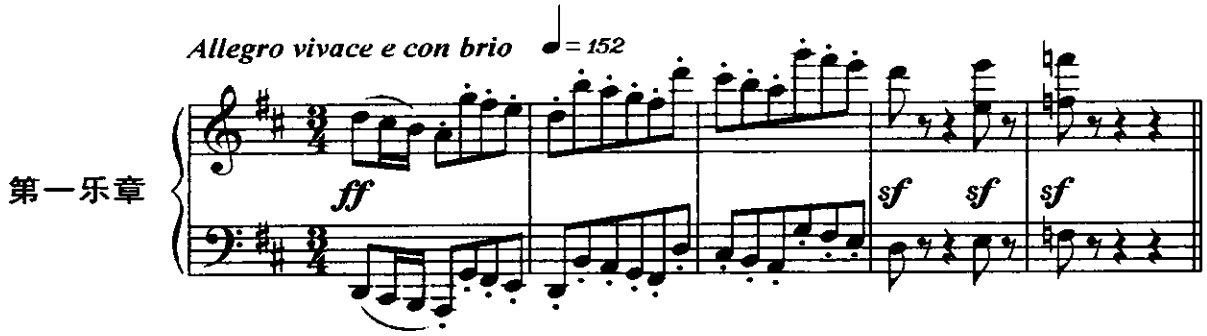
第八变奏是轻巧而快速的，低音明显断开；

终曲（第九变奏）活跃而辉煌。

① 原注：贝多芬听从了单簧管家——他为其写了这首三重奏——的意见，用了当时非常流行的 Weigl 的主题写作了这首终曲。事后他不止一次地想到要重写一个末乐章，从而让这首变奏曲独立存在。

三重奏 No. 5(Op. 70, No. 1)①

谱例 230



风格、精神、乐思、发展手法等诸方面的差异存在于作曲家第二阶段与第一阶段的作品之间。比较一下这首三重奏和之前的三重奏(约作于十年之前),我们就能无比清晰地发现这巨大的差异。

具有独创性的乐思向演奏者展现了一个新的世界。这儿,演奏者的想法应该是全新的、前所未有的。他必须高屋建瓴,把握全局,将一个独立的乐章想象成一幅个性鲜明的风景画。画中,仅有一个巨大的思想统治全局,它不会转移,也不会改变,没有所谓的插段、对比段或者华彩乐段。

第一乐章是活跃而坚定的。开头力拔千钧,要非常断奏(staccato)。从第六小节开始,弱(piano);从第 13 小节开始,带着感情,但是严格按照节拍;从第 21 小节开始,强(forte),而后,"*ff*",这儿每小节都用踏板;从第 35 小节开始,和弦非常连奏(legato),非常有力;从第 44 小节开始,柔弱并带着感情,在八分音符处,气氛渐起;从第 62 小节开始,更柔弱,更轻巧,直到呈示部的最后七小节的消逝,这儿,极其轻巧,"*pp*", "leggierissimo",然而速度始终不变。

乐章第二部分,旋律由四分音符构成。从第二部分的第 19 小节到第 34 小节,气氛先是上涨的"crescendo",而后下落"diminuendo";第 35 小节开始,喧闹而激动;高潮是第 55 小节到第 70 小节,其中的大跳尤其过瘾。下面的段落:

---

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 215 页。

谱例 231

右手部分极其轻巧精致(但是不要断奏),独立于低音而存在;左手连奏(legato),柔软。稍后的渐强(crescendo)要很好地凸现出来。乐章的其余部分同呈示部。

这个乐章的结构非常坚实,因此演奏者不可以有任何的拖沓或者无病呻吟,从而破坏结构。音乐应该像流水一样顺畅前行。

谱例 232

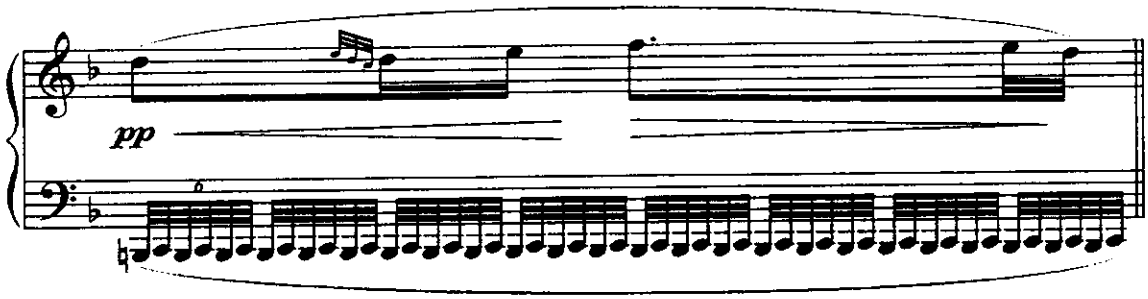
第二乐章

这首缓慢的广板的性格是可怕的,令人毛骨悚然的,就像地狱中的鬼魂。基于此,我们不由得联想到哈姆雷特中鬼魂的首次出现。

最初的十三小节非常连奏(legato),满含感情,速度严格。第 14、15 小节,踏板。之后的乐段轻巧,连奏(legato)。之后的震音用踏板,猛烈地渐强(crescendo),直到第 26 小节。第 26 小节之后,轻巧,但是猛烈地渐强(crescendo)。第 31 小节开始,低音温柔地喃喃自语,然而

右手满含感情。装饰音这样演奏：

谱例 233



第 35、36、37 小节更柔弱，并且渐慢(ritardando)，其中第 37 小节用踏板。第 38、39、40 小节，速度不变，非常连奏(legato)。第 41 到 44 小节，踏板，尽可能响。其余部分类似。

谱例 234

非常快，轻巧，辉煌，快乐而幽默。这个乐章要特别注意下面的段落：

谱例 235

这里要演奏得十分轻巧而均匀，听上去就像自由的即兴演奏——然而事实上节拍却要很严格，其他乐器的伴奏要进入得恰到好处。

三重奏 No. 6 (Op. 70, No. 2)①

谱例 236

第一乐章

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 215 页。

引子为有节制地慢速，颤音精巧地凸现，第 14 小节，三连音演奏如下：

谱例 237

即，三个音中的第二个音也是断开的，只有第一个音是连的。

快板的开头（不要太赶）一定要连奏（legato）。呈示部的结尾非常有力而辉煌。

展开部的结尾（tempoI 之前）热情持续上涨，直到渐弱（diminuendo）的出现。乐章最终的结尾，非常软，渐慢（rallentando），用踏板。

谱例 238

细腻、任性的幽默，以及火热的精神的奇异结合。

第 38 小节，变化的主题非常精致，速度严格。之后的乐段，大声，辉煌，明显。C 小调最后一次出现的时候，音乐带着最高的热情，特别是低音部分。节拍是稍稍活跃的小快板（不要拖沓）。

谱例 239

深沉的感情，但是不要拖。三声中部的第二部分，转向 E 大调的轻柔的和弦必须演奏得很满，很具有和声效果，用踏板。

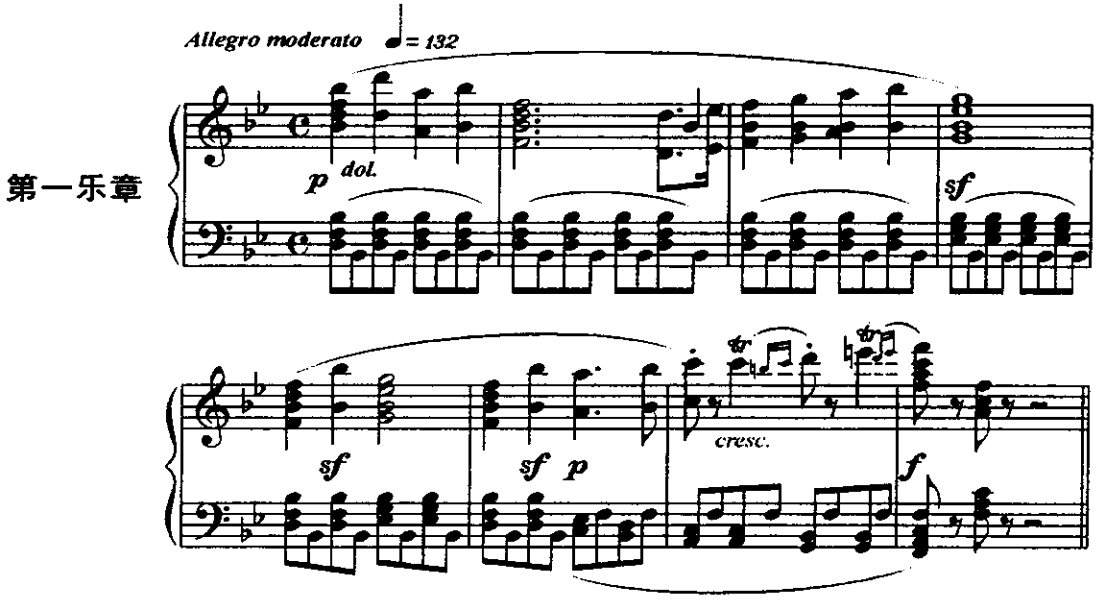
谱例 240

轻快，有力，辉煌，不要过快。第二部分开始处的一大段要演奏得非常清晰，精力十足，这儿需要加强练习。接下来的“pianissimo”处，触键要轻巧、流畅、灵秀，这里一定不要严格地连奏(legato)。整个乐章速度稳定，任何地方都不要拖沓。

整首三重奏和前一首一样伟大、重要，但是性格却非常不同，不那么一本正经。

三重奏 No. 7(Op. 97)①

谱例 241

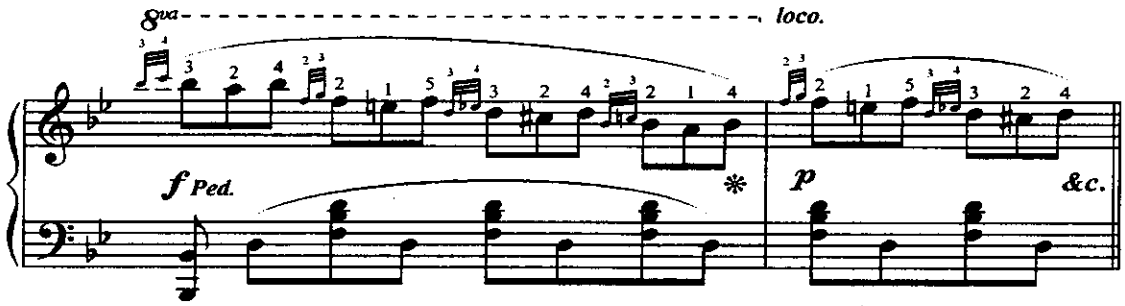


① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 215 页。

这个深入人心又极其重要的主题要演奏得很软而连(legato),抑扬顿挫。

第 33 小节,鉴于必须连奏(legato),故装饰音的指法如下:

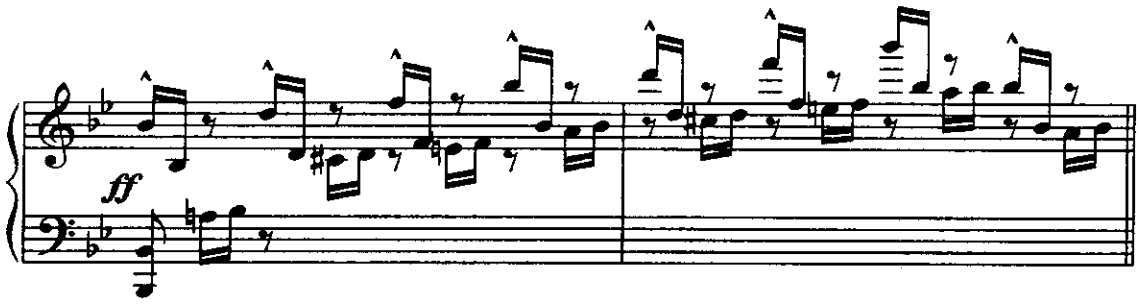
谱例 242



每次"*f*"出现的时候,踏板都要持续整小节。第 47、48 小节,明显放慢(rallentando)。之后,G 大调的副题柔软而戏谑。

乐章展开部的第 9、10 小节,手小的演奏者可以这样弹。但是要连奏,不要让人觉得是两只手在轮换着弹。

谱例 243



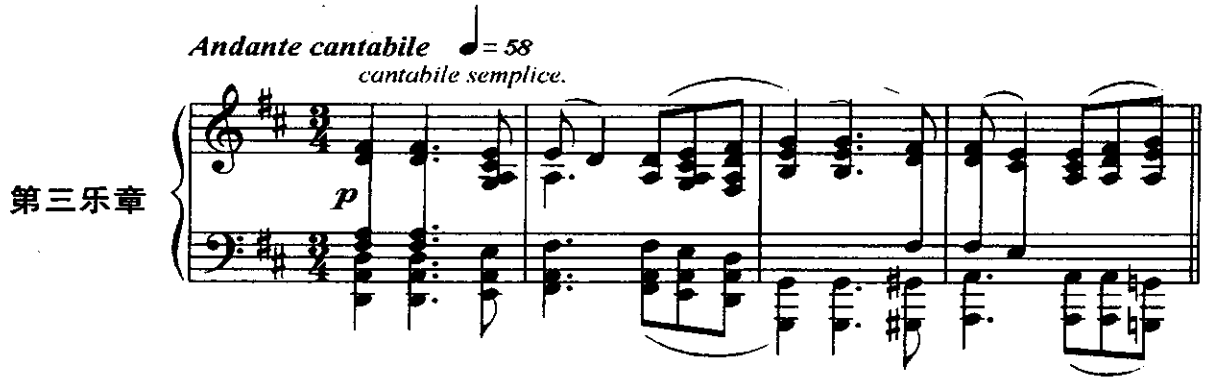
从展开部第 20 小节开始,对主题的前两小节进行发展,这儿要很好地强调出来。从展开部第 38 小节开始,大提琴对主题的第 3、4、5 小节进行发展。从展开部第 48 小节开始,钢琴对主题的第 5 以及第 7 小节进行发展,同时伴奏部分用卡农的形式拨弦演奏主题的第 3 小节,之后重复,渐弱。整个这一段要演奏得极弱(piano);双手的颤音清晰而均匀;八分音符的三度进行要非常断(staccato);稍后渐强(crescendo),极富精力地上涨至"*ff*",而后稍稍渐慢(ritardando),缓和地进入到主题再现。

乐章的结束很有力,很"满",用足踏板。

谱例 244

在这首谐谑曲(Scherzo)中表达出的淋漓尽致的幽默,可能是贝多芬作品中绝无仅有的。这里要演奏得极为活跃,演奏者有权利作出任何任性之举,但要符合美的前提。

谱例 245



神圣、宗教般的主题要求演奏者投入感情,这种气氛的获得要靠最严格的连奏(legato),最好的触键,以及合适的和声起伏。

第一变奏的效果完全依靠踏板的审慎使用,因为最低声部既有着和

声的功能，又有着独立的横向运动，其决定着音乐的基本走向。此外，始终要非常连(legatissimo)，左踏板要一直用到渐强(crescendo)的出现。

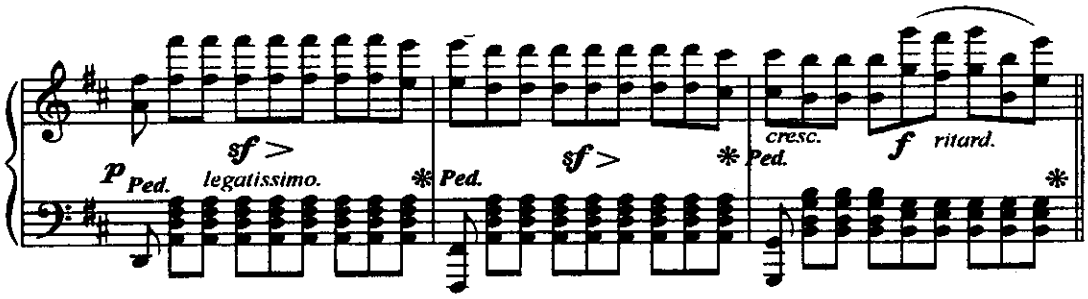
第二变奏更活跃，非常轻巧，柔软，断奏(staccato)。

第三变奏同样活跃，非常清晰，一定程度上慢慢积聚力量，上涨。

第四变奏一定程度上更慢一些(♩=52)，右手非常连(legato)，充满感情，左手柔软，每个和弦都用踏板，和弦之间换踏板。

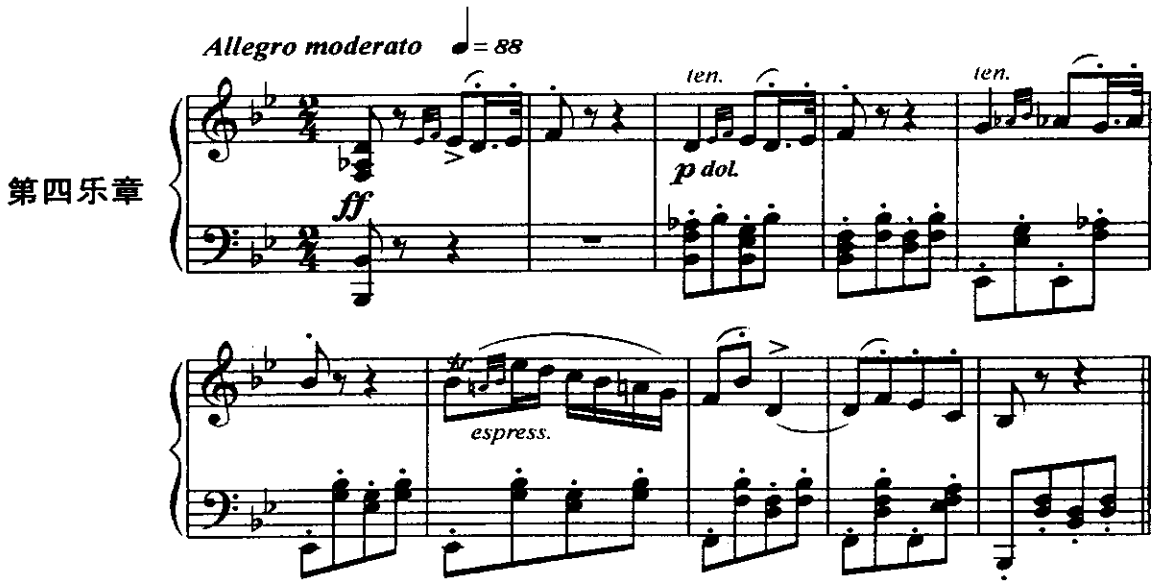
乐章的结束充满感情，下面这一段极具效果：

谱例 246



这儿，用踏板制造丰满的和声效果。最后八小节更柔弱，更慢。最后一小节出人意料地转入降 E 大调，柔软，用踏板。终曲立即进入。

谱例 247



最初两小节短促有力，如同一个突如其来的问题。之后可爱的旋律充满着细腻、亲切、倾诉般的感情，与其说是歌唱，不如说是讲话。

这个主题有着独特的魅力：伴奏部分（左手）一直持续而不间断地保持了三十二小节，始终如一的断奏（staccato），始终如一的轻巧，始终如一的严格节拍，就像钟摆似的；而右手的旋律则极富感情，触键多变，连奏（legato）。

之后的发展非常活跃、辉煌、幽默，带着明显的断奏（staccato），严格遵照踏板指示。

急板（A大调，$\frac{6}{8}$拍）非常快速辉煌（♩. =96），结束段力量增长，效果出色。整曲结束于令人眩晕的辉煌效果之中。

我们必须承认这最后一首三重奏是作曲家同类作品中最伟大的一首，只有很高水准的钢琴家——他必须举重若轻地克服了所有重大的难点，并且准确理解了这幅丰富的音乐图画——才能正确地完成它。①

钢琴和管乐（双簧管、单簧管、圆号、大管）五重奏

（后被贝多芬本人改编成钢琴与弦乐四重奏）

Op. 16（由 Mollo 出版于 1801 年，现由 Haslinger 出版）②

谱例 248

第一乐章

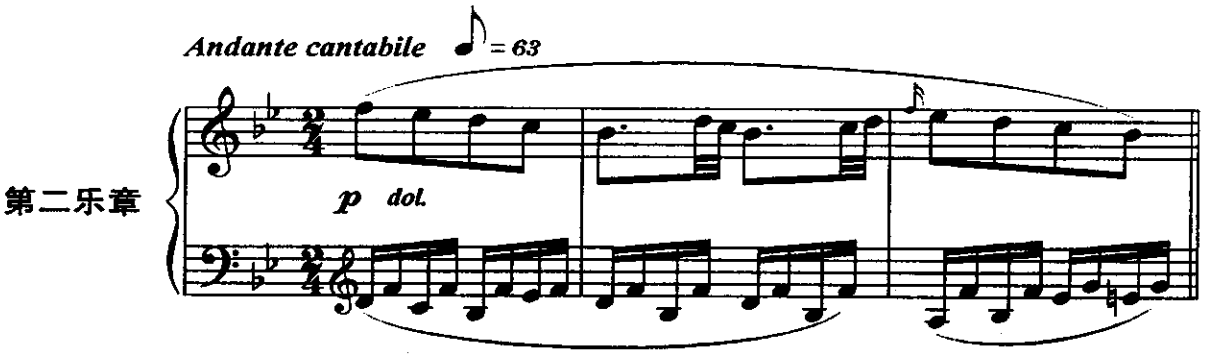
① 除了上述七首三重奏，贝多芬还于大约 1803 年将他的七重奏 Op. 20 改编成了钢琴、单簧管（或者小提琴）与大提琴的三重奏。这首作品由 Industrie Comptoir（现在由 Haslinger）出版，新的三重奏形式也具有很好的效果。

② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 216 页。

引子非常慢，节拍要稳。开头的附点钢琴与其他乐器要在一起。

快板（Allegro）带着柔软、愉悦、敏感的感情。从快板第 88 小节开始的辉煌段落要非常突出、活跃；右手的大跨度跳跃要坚实而敏捷。其他的段落也是辉煌的，但是不要过分灿烂炫目。

谱例 249



这里，为了在旋律的美感方面与其他乐器竞争，钢琴家必须调动一切手段，获得精致而如歌（cantabile）的触键以及感情。他必须赋予旋律中贝多芬特有的个性和表达方式——依靠收放自如的控制以及适可而止的渐弱（diminuendo）（特别是第 7 小节等处）。

以下几小节（第 38—40 小节）：

谱例 250

必须这样演奏：第一小节，渐强（crescendo），加速（accelerando）；第二小节，渐弱（diminuendo），一定程度渐慢（rallent）；第三小节，非常轻（piano），渐慢（ritardando）。这里，和贝多芬其他作品一样，在和声性的地方用踏板——特别是在持续时间相对长的低音出现的时候。

谱例 251

快乐、辉煌，但是不要赶，也不要过分激动。

这首作品以优美的旋律和出色的效果为人所牢记，其魅力不会随着时间而消退。

协奏曲（共七首）

作品 No. 1（Op. 15）

谱例 252

比起 1801 年，贝多芬在维也纳的 karntnerthor 剧院演奏他的《第一钢琴协奏曲》时，今天弹协奏曲的难度应该是大大降低了，因为时至今日，钢琴这件乐器愈发完美了——音色更饱满，力度更强，与乐队的抗衡能力也大大增加。现在，我们可以在钢琴上轻易地做出当时根本

不可能想到的效果；从另一方面来说，乐队也能做出比当时更精确的各种表情要求，从而给我们钢琴家更多的支持。

这首协奏曲的第一乐章是快速和火热的。对于那些技巧上本身并不太困难段落，我们应该依靠辉煌的演奏风格，使其获得足够闪亮的效果——要知道，即使是在那些可被称之为“技巧简单”的段落中，这种效果的获得也是不难的。对于那些旋律性很强的段落，我们应该尽力融入表情（事实上，我们有足够的机会那样做），但是一定不要拖沓，因为整曲的性格是坚定而活跃的。主题再现之前（展开部最后）又一次出现了八度滑奏——就像“黎明”奏鸣曲 Op. 53 一样，这时，手小的钢琴家应该只弹单音，但是要弹得更快，由此可以多往低音弹一个八度。

在那些快速段落中，钢琴家不能忘记，这时候很可能乐队也在演奏——或者伴奏，或者演奏旋律。因此在演出的时候，我们决不能像弹独奏作品那样我行我素。而在排练的时候，所有这类配合问题都要一一得到仔细的落实。在一段总结性的乐队合奏（tutti）之后，像所有老式协奏曲一样，独奏家要即兴表演华彩乐段。对于那些不能完美即兴演奏的钢琴家来说，事先的准备是必要的。华彩乐段中出现的旋律必须是这首协奏曲本身的旋律，其展开的风格必须和全曲其他部分统一。①

谱例 253

第二乐章

这首广板（Largo）是$\frac{2}{2}$拍（Alla breve）的，因此演奏的时候应该类似安静的柔板（Andante）。

① 原注：关于这个话题，参见“即兴演奏的课程”（School of extemporaneous performance）Op. 200（由 Mess rs Cocks 公司出版），其中给出了这个协奏曲华彩乐段的一个范例。此外，此曲另外有一个华彩乐段版本，由 Haslinger 出版。

高贵的旋律必须柔软地奏出，带着最“如歌”(cantabile)的表情。凭借着纯净的音色和高雅的气质，朴素的琴声笼罩在乐队的伴奏声之上。下面的主题变化形式：

谱例 254

必须严格照谱子演奏。高声部的旋律是非常连的(legato)，凌驾于其他声部之上；中声部的三连音是轻巧的，均匀的，断开的；低声部的音符要能够明显被听到。演奏时，我们必须时刻意识到：最纯洁的和声，最优美的旋律，营造出圣洁的宁静，表达出最高贵的情感，使灵魂得到了升华。

谱例 255

在这个主题中，两个十六分音符的演奏效果类似断开，而其中第

二个音符决不能和之后的八分音符连起来。

因此，这里的演奏更类似于**谱例** 256 ，比起谱上的**谱例** 257 而言，左手的弹法是一样的。

这首终曲(Finale)极端快乐、活泼、灵动。为了达到这样的效果，我们需要快速地演奏。中段的主题(A 小调，在第二部分)是非常跳跃(staccato)、非常幽默的——它应该活力十足地突出于全曲。

结束段落的演奏应该带着极大的热忱。紧跟着的“piano”，逐渐渐慢(rallentando)；再往后是一段小的华彩乐段，极其精美；再往后，过了一个长的停顿之后，乐队精力十足地结束了乐曲。

作品 No. 2(Op. 19)①

谱例 258

和前一首钢琴协奏曲的第一乐章一样，这里有着同样的快乐和活泼——然而更慢一些。

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 217 页。

下面的段落：

谱例 259

低音应该被赋予特别力量，而加以强调。稍后，右手同样这么处理。华彩乐段，同样地，即兴演奏。①

谱例 260

第二乐章

这个柔板（Adagio）可以比作一出带歌唱的戏，这里有最直达心灵的情感，独奏钢琴和乐队的应答要非常的自然。

下面的段落：

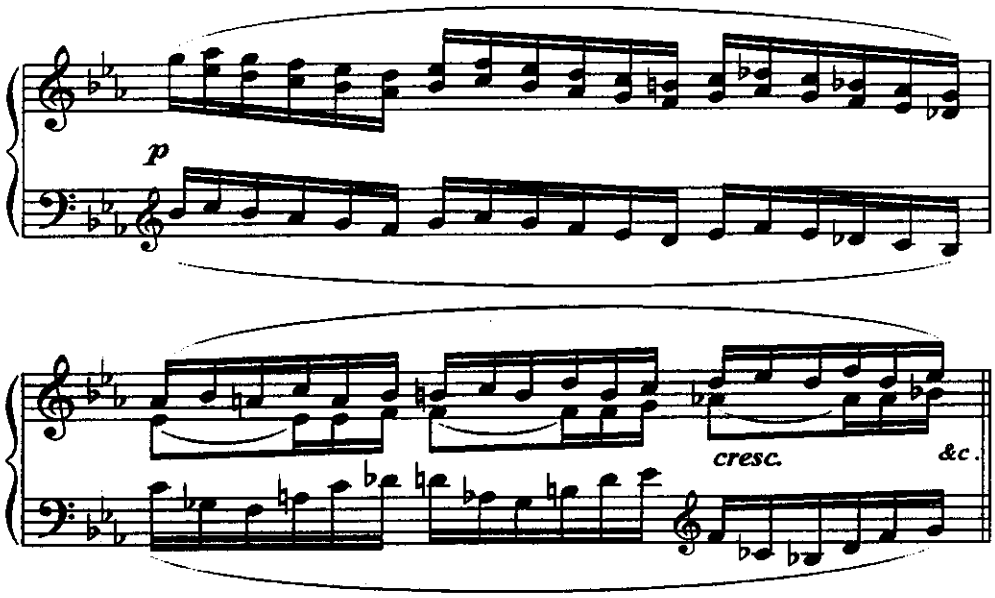
谱例 261

① 译者注：见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 216 页。

必须演奏得既轻巧又幽默。三连音要清晰地奏出，但不要断奏（staccato）。

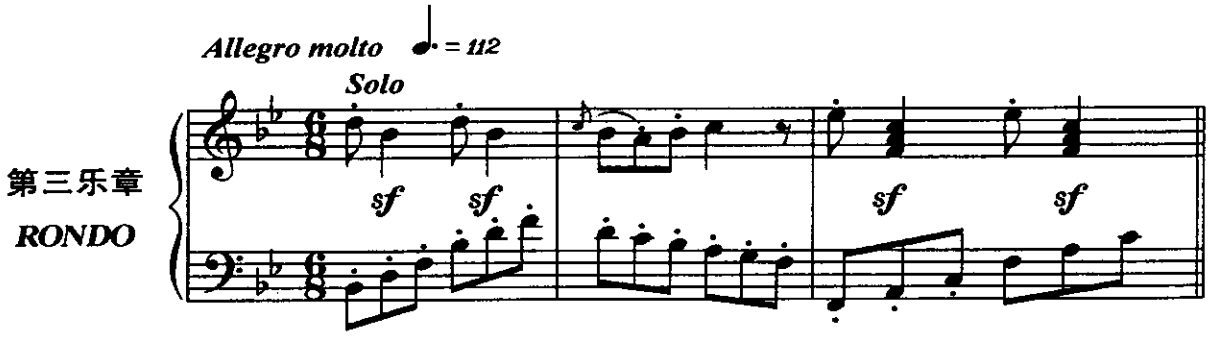
下一段：

谱例 262



要求非常连（legatissimo），三个声部要清晰可辨，最后渐强（crescendo）。

谱例 263



非常欢快、轻巧、神气。最后的双音颤音要用这样的指法：

谱例 264

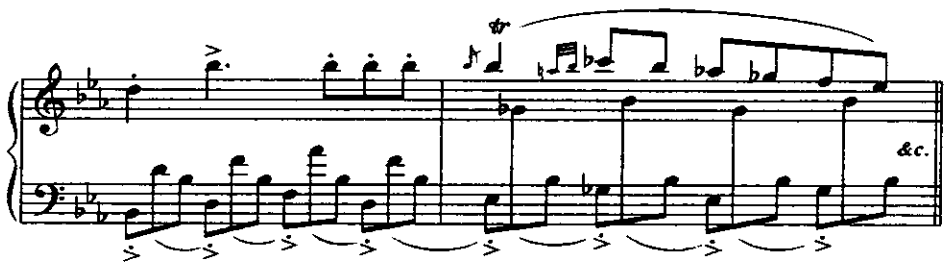
作品 No. 3(Op. 37)①

谱例 265

第一乐章

和前两首钢琴协奏曲比起来，这首作品要宏大得多，热烈得多。乐队齐奏(tutti)最后的延长音之后，钢琴独奏坚定而精力十足地开始了，一开始不要太快。之后“piano”段落中的和弦要演奏成分解琶音的形式，满含感情，有一定程度的渐慢(rallentando)。接下来的左手三连音部分，节拍要稳，右手带着感情。下面的段落：

谱例 266



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 217 页。

右手要满含感情；左手则要轻巧，每个三连音的低音都要很明显并且断奏（staccato）——然而却不能破坏三连音快速连续的感觉，也不能影响旋律的演奏。

下面的段落，用这样的指法和表情记号：

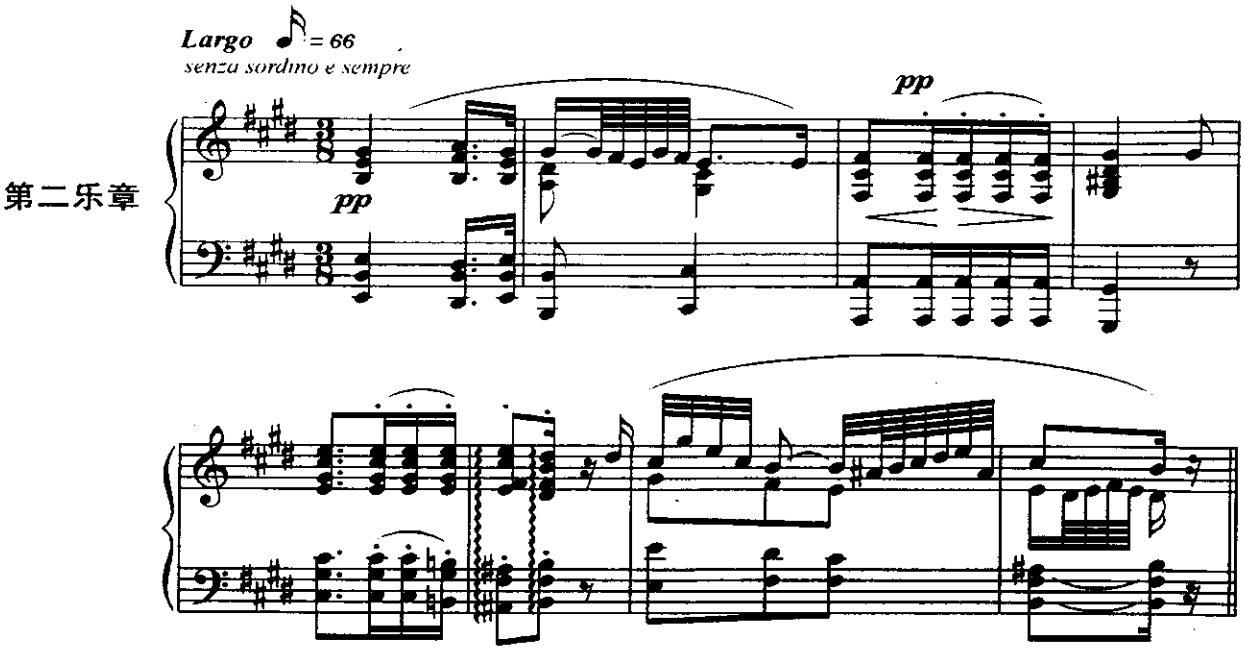
谱例 267

这里，左手的低音总是要很明显。乐章的副题（降 E 大调），是宁静的、直达灵魂的，然而偏后的几小节，左手的低音很有力。整个段落务必清晰，节拍准。

展开部要求很准确地和乐队配合。其中双手三连音段落（降 D 大调），非常柔和，连贯（legato）。再现部主题的进入前的段落（从编号“K”开始），其感情是火热的，激烈的，上行的小节要用踏板。

华彩乐段之后，在定音鼓的伴随下，独奏再一次以“pianissimo”的强度进入。这里每小节都要用踏板。整个乐章的结束是喧闹的，有力的。

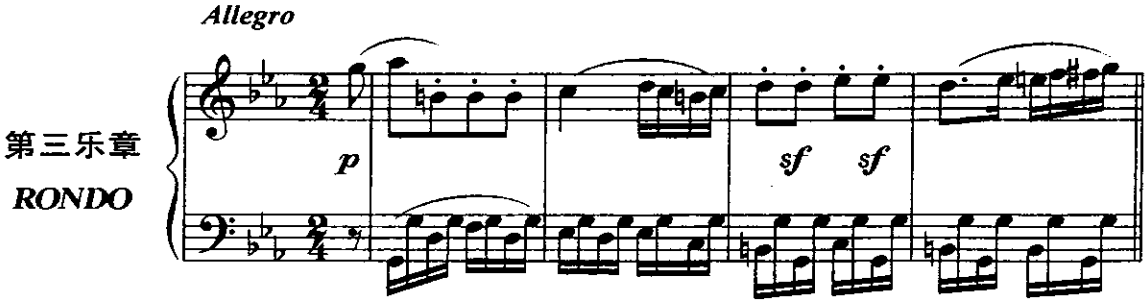
谱例 268



贝多芬于 1803 年公演这首协奏曲，他给第二乐章的主题只标了一个长踏板记号（持续了将近四小节）。这样的做法，在当时的钢琴上（声音比现在弱）是很有效果的——特别是再加入弱音踏板之后；但是现在，由于钢琴获得了浑厚得多的声音，我们还是建议在每个和声改变的地方换踏板——但是切记换踏板时不能有声音的中断或者裂缝，因为整个主题给人的感觉是神圣的、遥远的、天堂般的和谐。同样的问题存在于稍后的 G 大调琶音段落，这里两个踏板都要用。

不用说都知道，演奏此乐章时，要带着近乎热烈的情感（但还是要很遵守节拍）。那些快速的装饰性乐段，特别是最后的终止，需要十分带感情的、精致的演奏。我们相信，这样的演奏感觉是必须的，因为乐章的调性（E 大调）与第一乐章的关系很远。

谱例 269



终曲的主题——尽管有些哀怨，但更天真、纯朴。演奏主题时不要拖沓——除了最后三小节之外（第 23—25 小节），演奏时应该渐慢（ritardando）并且不失幽默感。紧跟其后的华彩乐句是急速的（presto），辉煌的。华彩乐句过后的几小节，辉煌的，节拍要准。中段的主题（降 A 大调，第 182 小节）是柔软的，和声性的，其旋律略带温柔敏感的气质，演奏的时候不能拖沓。急板（Presto，$\frac{6}{8}$拍，♩. =112）非常活跃，辉煌，猛冲而下。

作品 No. 4（Op. 56）①

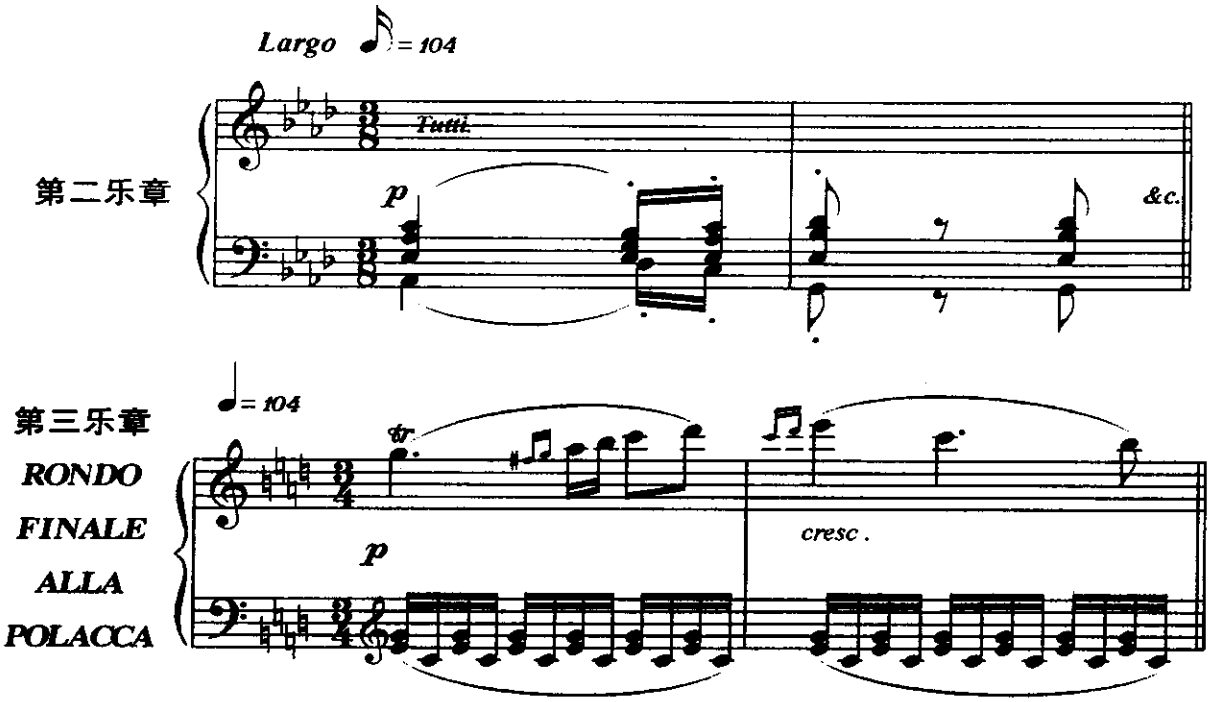
谱例 270

第一乐章

在和乐队排练之前，三个独奏演奏家应该先合练一番。钢琴家必须以清晰、辉煌、带感情的演奏来刻画属于他的旋律，与此同时，当然还要很好地顾及其他两位同伴与乐队。乐章的风格是宏伟的，节奏是沉着的。

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 218 页。

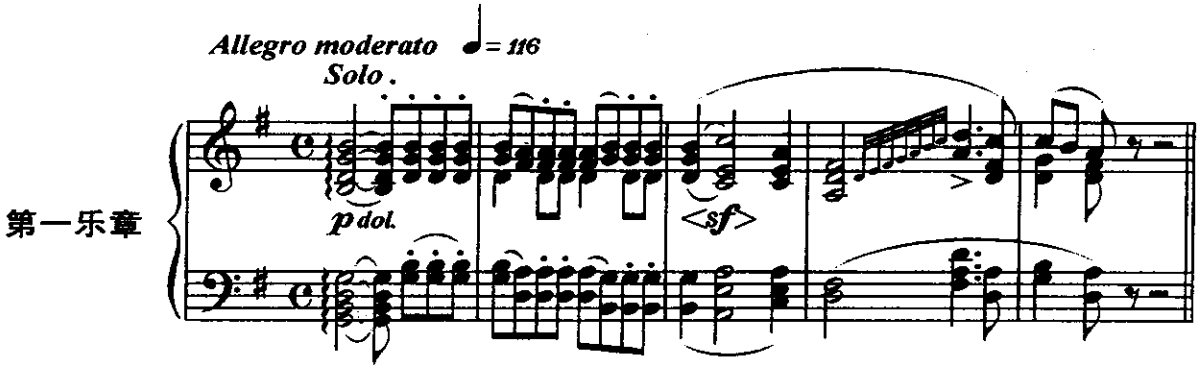
谱例 271



广板(Largo)乐章,柔软、轻巧、和声性。终曲(Finale)无忧无虑、欢快、辉煌,是活泼的波兰舞曲(Polonaise)节奏。

作品 No. 5(Op. 58)①

谱例 272



随着钢琴独奏的奏响,协奏曲开始了,六小节后乐队全奏(tutti)跟了进来。首乐章是极富美感而又新颖的,其气质是安静、简洁、愉悦

① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 218 页。

的，这几乎就是田园风格。然而对于演奏者来说，存在着相当大的困难，演奏者必须认识到：几乎每个段落，钢琴和乐队都是密密麻麻地缠绕交融的，因此，严格的节拍是必须的。依靠轻巧、清晰、精确的演奏——这就需要面对大量不同的困难，乐曲的情感内涵被揭示了出来。下面的中段主题：

谱例 273

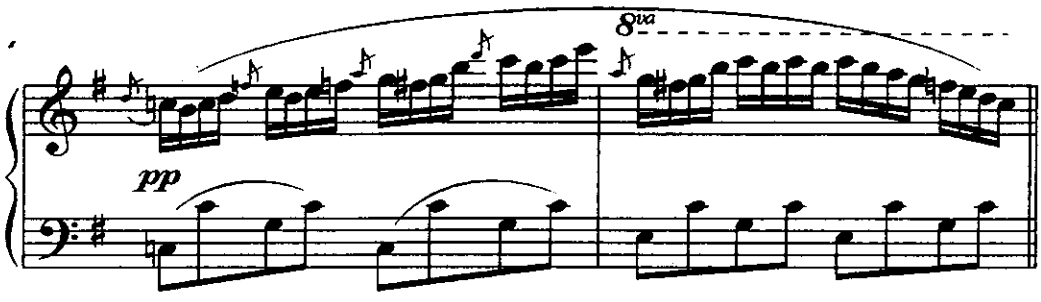
必须被演奏得非常柔软、轻巧，要注意谱例前两小节每拍最后一个十六分音符要轻快地断开，几乎像这样演奏：

谱例 274

紧跟其后的颤音，用踏板。

这一段非常柔软，连奏(legato)。

谱例 275



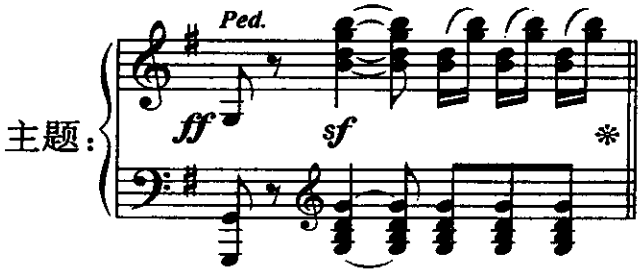
往后的三连音段落越来越辉煌，低音要明显。展开部的开头一段：

谱例 276

极其连奏(legato)、柔软、平均,指法如上。

接下来的段落非常有力、辉煌,低音要特别突出,踏板始终使用。

谱例 277

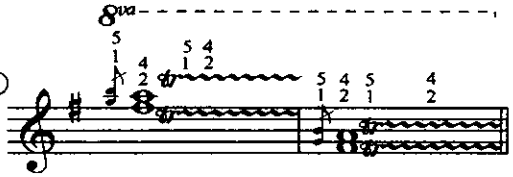


最初两小节,最精力旺盛的演奏。

之后很轻(pianissimo)、轻巧、幽默。

谱例 278

之后的颤音,指法如下:**谱例** 279①



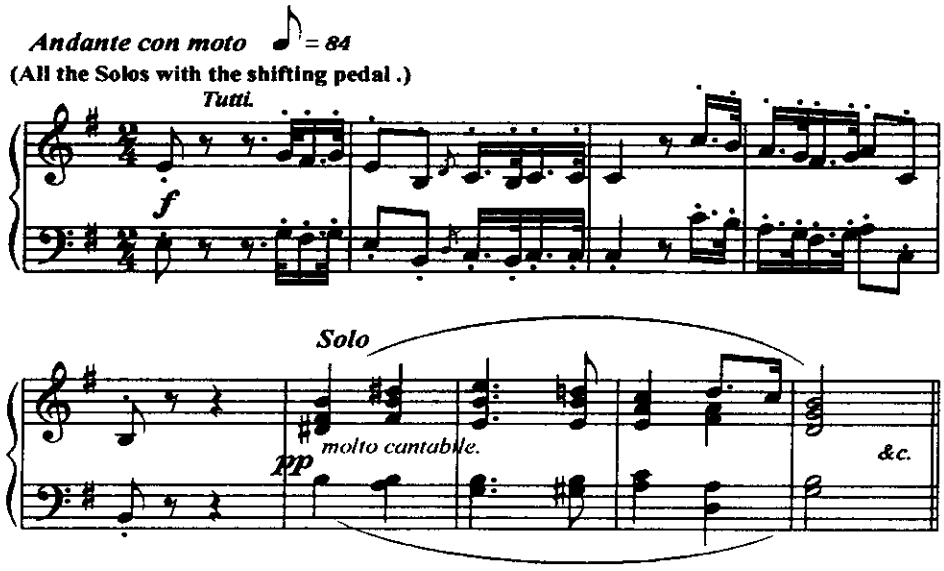
① 译者注:见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 218 页。

华彩乐段中，乐曲中一个个美妙的主题要以最有意思的方式混合在一起。华彩乐段之后紧跟着的独奏乐段需要最精致的演释，最后八小节渐强(crescendo)，用踏板，直到最后有力的结束。

如果钢琴家想把这首协奏曲很好地展示给公众，他需要和乐队仔细地排练很多次。演出时，在炫耀技巧之上，他还要更多地展示此曲精致、轻巧、流畅的一面。

谱例 280

第二乐章



这个乐章和整首协奏曲一样，属于贝多芬最好的、最富诗意的作品之一，于此我们不禁联想到古代的悲剧场景。钢琴家必须充分认识到他的独奏是多么悲怆，其感情是多么强烈；与之形成对应的是有力而严峻，逐渐后撤的乐队段落。为了达到旋律以及和声"如歌"(cantabile)的表情要求，演奏者要调动所有可能的手段。乐曲发展到颤音段落的时候，情感到达了最高点，然后逐渐消退，走远，回归于最低声的悲恸。虽然钢琴家——比之乐队——应该更多地抑制一下节奏和速度，但是整曲的速度不应该过于慢。最后，过了一个简短的停顿，终曲(Finale)立刻开始了，这样的处理能制造出很好的效果。

谱例 281

第三乐章
RONDO

我们注意到，第三乐章谜一样的开头是前一段乐思的延续，它给前面如画的场景添上了最后一笔。类似的手法很普遍地存在于贝多芬的很多其他作品中。

终曲(Finale)的钢琴独奏段落常常被乐队打断，因此乐队和钢琴家都需要精确、小心地演奏。只有这样，才能产生熟练完美的合作效果，从而产生整体效果，使听众易于理解。

因此，尤其对于钢琴家来说，他们需要非常精准的节拍，以及精确的进来出去。此外，乐章的性格一定是非常活跃、幽默而坚定的。要经常使用踏板，以完善效果。

下面的段落需要很好地突出：

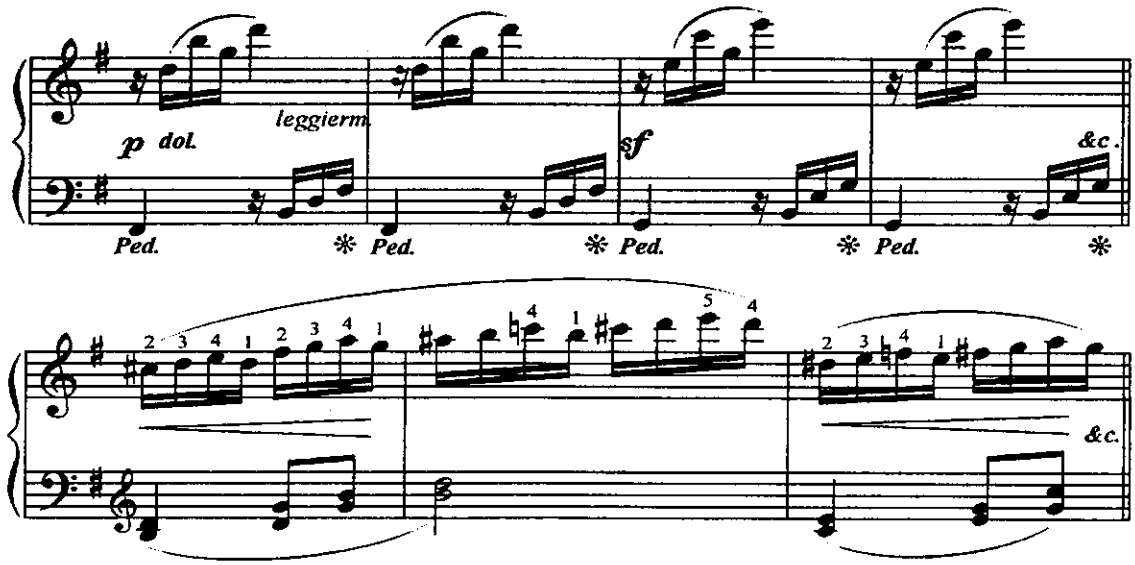
谱例 282

这个增补的指法是最合适的。

谱例 283

华彩乐段不能太长，它必须要和之后的段落很好地连接。后面的段落：

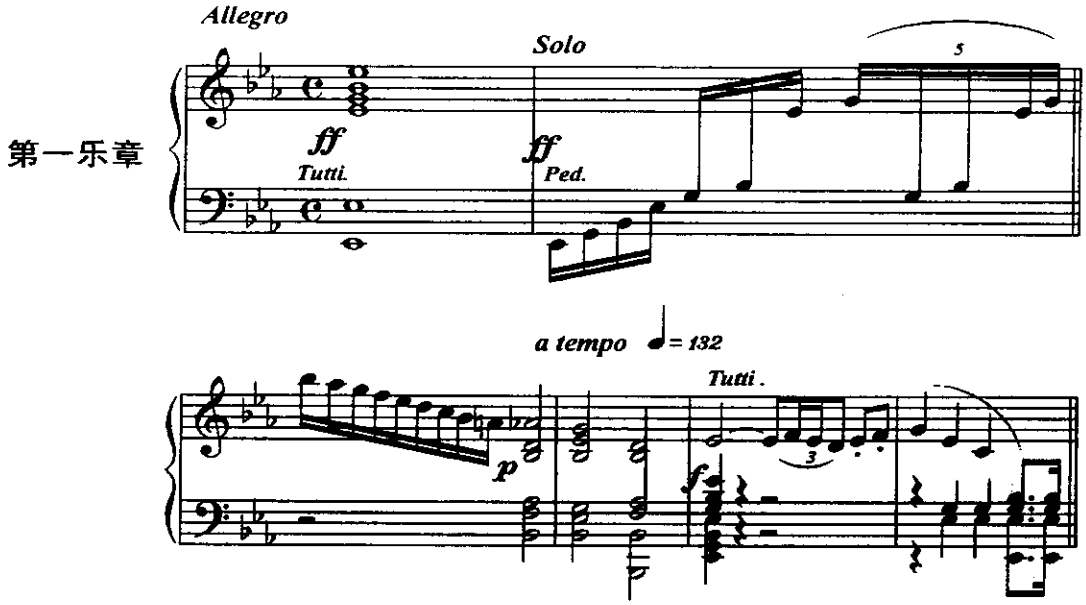
谱例 284



是轻巧而幽默的。凭借清晰而辉煌的触键，它和乐队一起要制造出和谐的效果。急板(Presto)非常快(♩=100)，最后结束的几小节，加速(accellerando)。

作品 No. 6(Op. 73)①

谱例 285

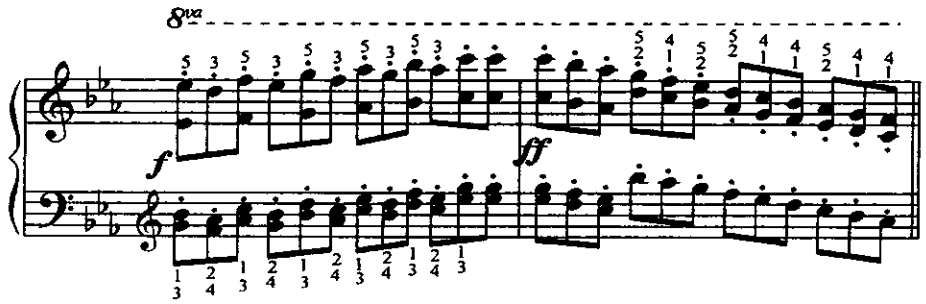


在这首大协奏曲的开头，钢琴奏出三个非常有力而辉煌的华彩乐句，每一句之前都有一个乐队给出的和弦，这三句的亮相是非常高贵的。第三句华彩乐句更安静一些——和前两句相比，它的演奏需要充满感情，连奏(legato)而且放慢(ritardando)。华彩乐句最后三个和弦奏响之时(a tempo)，乐队开始计算速度，之后庄严但是并不快的全奏(tutti)开始了。全奏之后的独奏以“piano”开始，清晰，韵律稳定。

主题是非常连贯(legato)而且饱含感情的。

下面的段落要有力而且突出。

谱例 286



① 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 219 页。

接下来的段落辉煌、炫技，但是要和乐队很好地合在一起。

这一段：

谱例 287

非常柔软，右手连奏(legato)。[①]标着“>”记号的升 F 音更突出一些。之后降 C 大调段落是非常幽默别致的，踏板记号要严格按照谱上所示。右手要活泼有趣，带着感情。

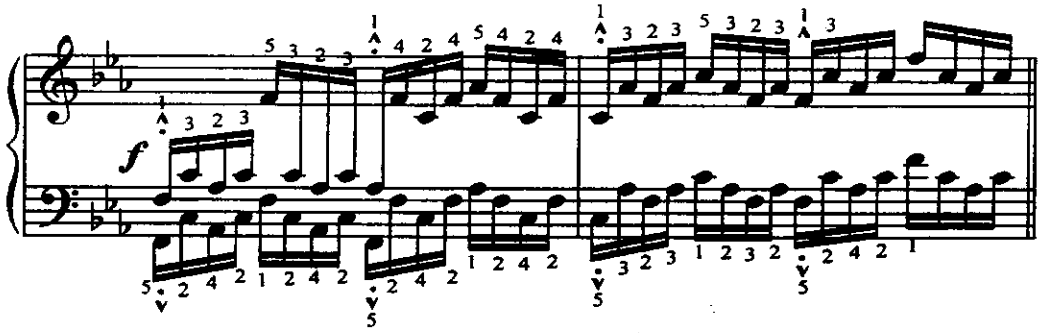
这一段：**谱例** 288

① 译者注：见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 218 页。

标着“^ ^”的两个右手八分音符要演奏得很平均、断开，以很好地和左手的三连音区别开来，即：右手的第二个八分音符要恰好位于左手三连音第二、第三个音之间。左手的要求：极大声，非常强调（marcatissimo）（martellato）。

展开部这一段：

谱例 289



加“^”的音必须很有力地突出，两手都是如此。

之后的几个强力和弦必须和强大的乐队抗衡；紧随其后的八度段落则逐渐下落到“pianissimo”以及“rallentando”（渐慢）。

长的停顿之后，独奏立刻进入（没有华彩乐段）。那个柔软的段落①——特别是圆号进来的时候，必须要演奏得很和声性。②

全乐章的结论是猛烈的、精力十足的、炫技的。但是这一段：

谱例 290

两手都很轻（piano），极其轻巧、清晰，但是一点都不要连（legato）。

① 译者注：谱上编号为“N”的段落。

② 原注：关于词语“和声性”，我们的意思是在持续转换的和声中，踏板的精确使用。

谱例 291

贝多芬写这个柔板(Adagio)乐章的时候,虔诚朝圣者的歌曲出现在他的脑海中,所以钢琴家演奏时要完美地表达宗教般的神圣感情以及献身精神——这种感情和精神是由这样的音乐自然激发出来的。$\frac{2}{2}$拍(alla breve)的柔板(Adagio)不能太拖,始终要用踏板,以保持和声效果。在上面谱例所示很轻(*pp*)的地方,用左踏板。

下面的段落:

谱例 292

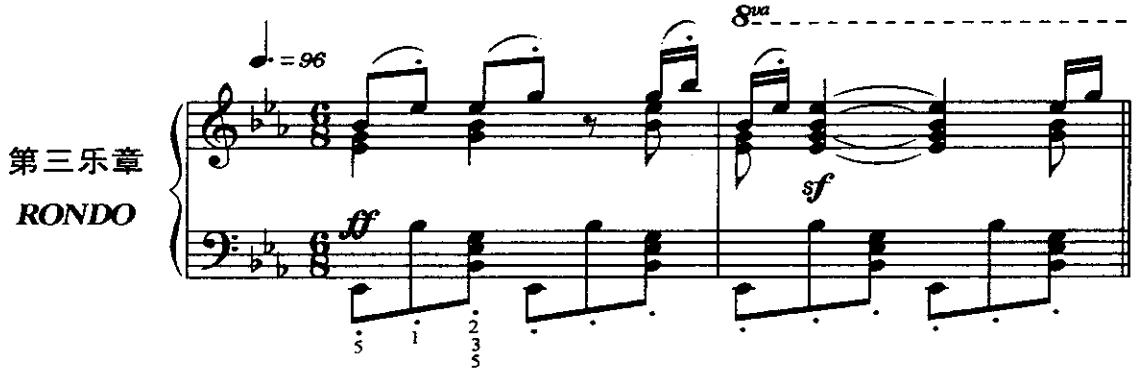
要仔细联系,两手要独立,不能互为干扰。

接下来的主题变化形式：

谱例 293

非常柔软，但是每一个高音稍稍突出，如谱例所示，直到整个音乐逐渐黯淡、消失(pianissimo)。最后两小节的独奏(降 E 大调)，一定是很轻的(*pp*)，拍子要准。最后一个降 B 音之后，多少停顿了一下，接着终曲(Finale)就以迅捷有力的方式开始了。

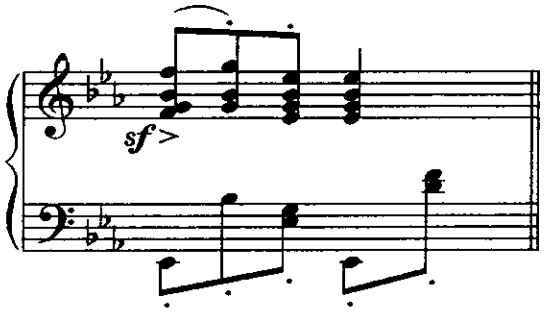
谱例 294



第 9、第 10 小节带有感情，稍稍放慢(ritardando)。第 11 小节，又回到有力的演奏，节拍准。

第 12 小节，下面的动机必须特别带感情：

谱例 295



留意旋律部分：**谱例** 296

因为这几个音后来得到发展。

下一段独奏(从编号“A”开始)，稍稍柔软，非常带感情，中间放慢(ritardando)，而后加速(accelerando)。

乐曲的第二部分(从编号“C”开始)，主题的展开非常精致，经常使用踏板。这一部分的结束句——E 大调音阶的跑动，非常有力，辉煌。之后的 E 小调段落，辉煌炫技。

乐章最后，钢琴与定音鼓合作的那段，需要仔细练习。依靠踏板的效果，低音的降 E 音听上去像固定低音。最后的结束句是有力的跑动，乐队的进入必须恰好与钢琴部分的最后一个音合拍(最高的降 E 音)。整个终曲(Finale)很活跃，辉煌，带着火热的情感。

注意：对于贝多芬晚期的协奏曲来说，建议指挥们用钢琴谱来指挥，因为用第一小提琴的谱子来指挥是不足以驾驭乐队的。①

作品 No. 7(Op. 61)②

谱例 297

第一乐章

这首协奏曲本来是写给小提琴的，贝多芬把她改编成钢琴协奏曲。我们认为，钢琴家必须试图尽力模仿小提琴的效果——利用优美而有力的声音，完美的乐句，辉煌而生动地演奏。

---

① 译者注：见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 220 页。
② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 220 页。

谱例 298

演奏时饱含感情，极其精致。

谱例 299

非常活跃，快活，辉煌。①

为钢琴、乐队与合唱团所写的幻想曲 Op. 80②

第一部分：

谱例 300③

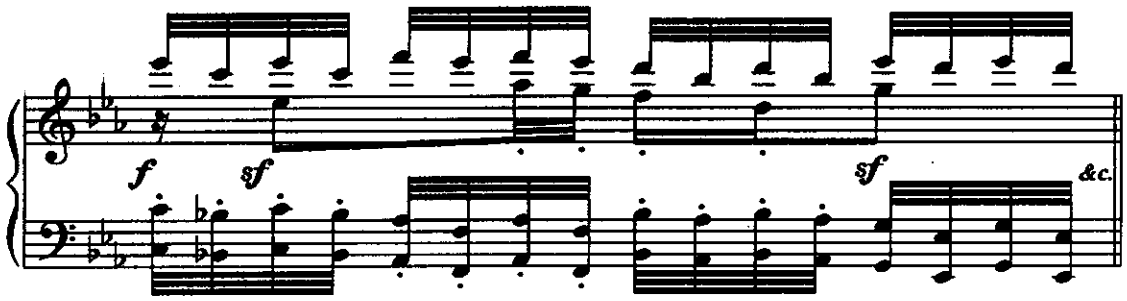
① 原注：1808 年，贝多芬用极短的时间写完了这首可能是他最伟大、最优美的协奏曲，写给小提琴家 Franz Clement。后者在乐曲写完后两天就首演了她，获得了辉煌的效果。

② 见保尔·巴杜拉-斯科达的注释第 221 页。

③ 原注：最后半拍上的几个音符被所有其他版本错误地省略了。

这个引子(Introduction)庞大、困难。演奏起来要满含感情,带着持续增长的激情。特别是下面的段落:

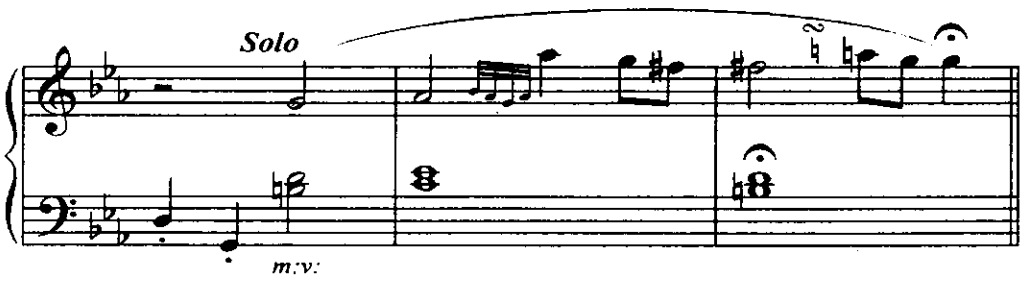
谱例 301



主题要用大拇指特别强调,同时高声部和低声部的三十二分音符敏捷、有力、断开。延长记号出现前的一小节渐慢(ritardando),但是很强(fortissimo)。

第二部分:

谱例 302

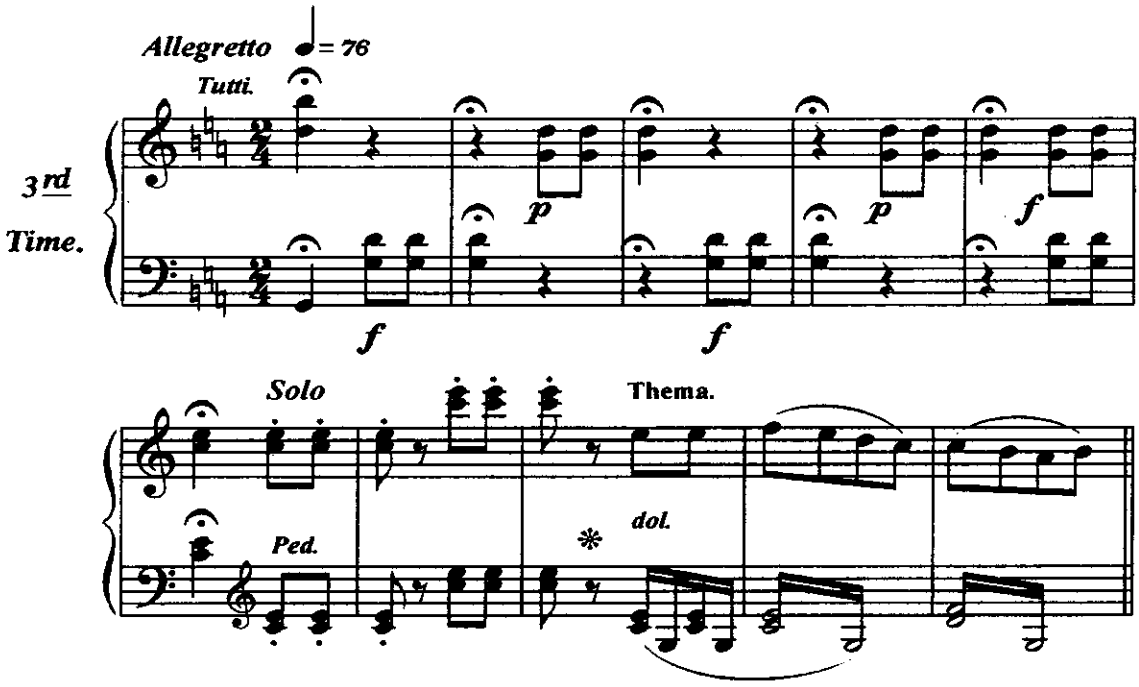


因为在之前的引子(Introduction)时，乐队不用考虑节拍，所以这里钢琴家必须要给指挥一个暗示，让他知道什么时候开始。

两次延长记号之前的独奏片断，演奏起来要满含感情，类似宣叙调的风格。

第三部分：

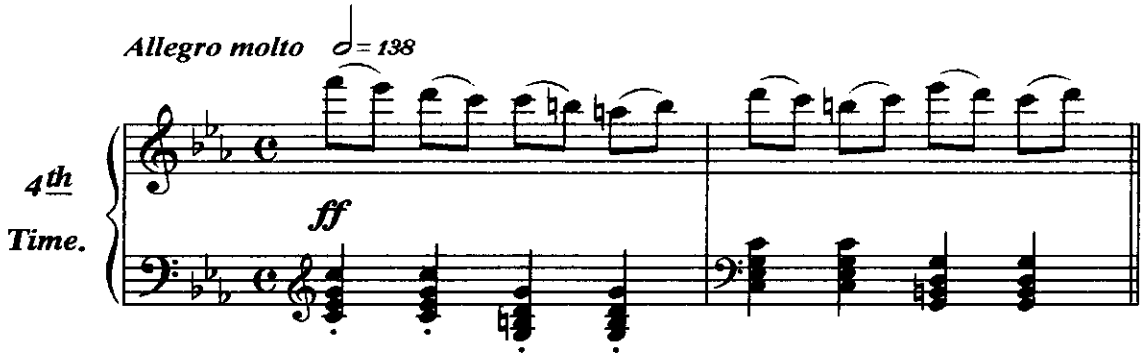
谱例 303



独奏开始时要保持稳定的节拍，主题要演奏得相当简洁，带着最歌唱(cantabile)的表情和自然的感觉。停顿(延长记号)之前的一小节：非常渐慢(ritardando)。华彩：轻巧、快速、柔软。之后的和弦伴奏：轻(piano)、断开。再往后的段落：辉煌。最后一个华彩：冲入下一部分。

第四部分：

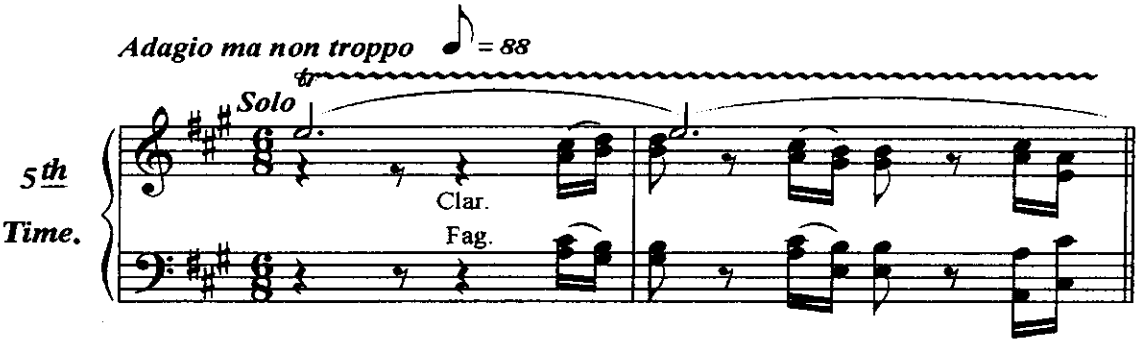
谱例 304



整个这部分非常有力、火热，要与乐队很好地合在一起。之后的旋律和伴奏：柔软；但是稍后渐强（crescendo）已达到辉煌炫技的状态。类似华彩的颤音要延长，与下一部分连接。

第五部分：

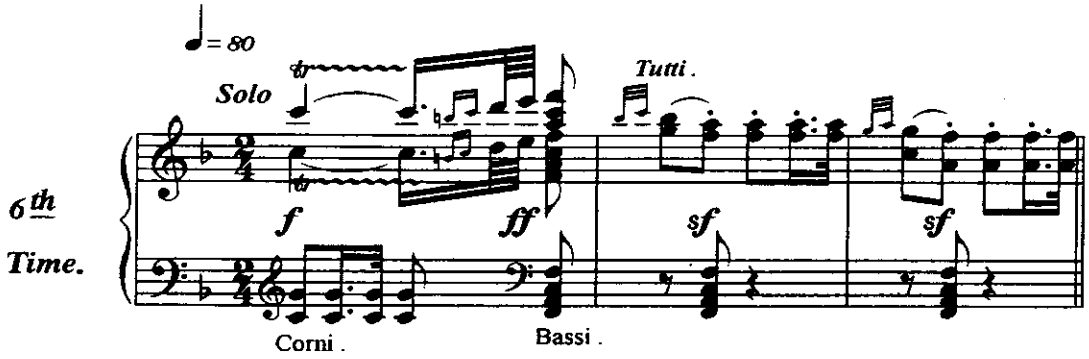
谱例 305



这个变奏是非常精致的，装饰音极其轻巧——但是一切都严格按照节拍。这部分最后的颤音也是如此精致、轻巧、按节拍，而后转移到下一部分。

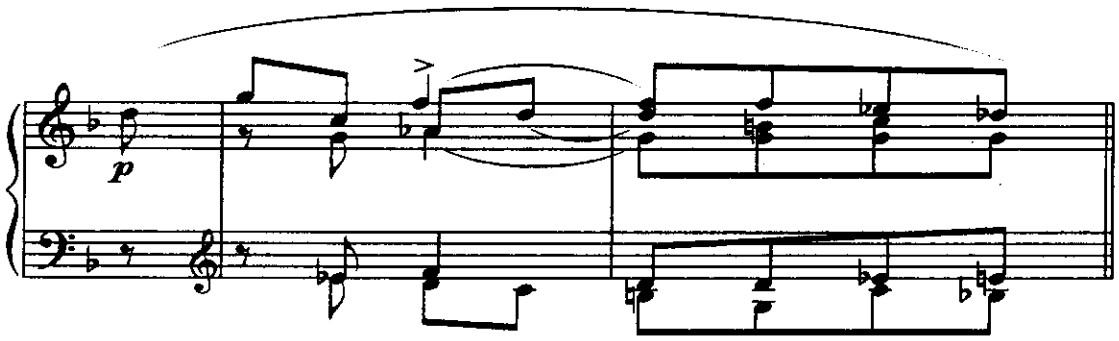
第六部分：

谱例 306



对于这个引子般的段落，我们必须十分小心：独奏的最后一个和弦（上面谱例的第一小节）与乐队的和弦要同时奏响。整个主题非常有力，有着军人般的风格，但是不要横冲直撞。下面的连奏（legato）段落：

谱例 307



非常安静，用左踏板，音符的连接尽可能圆滑、如歌（cantabile），但是节拍要准。接下来的延长记号处，非常大声、辉煌。快板（Allegro）的速度与第二部分一样。

第七部分：

谱例 308

这儿，随着指挥的一个示意，合唱队开始数拍子，然后在第 12 小节进入——之前他们一直闲着。我们建议钢琴家在这十二小节内给出明确的拍子——即每小节头一个音大声一些。因为在这里，精确的合作效果是很难做到的，一点点小的失误（比如，钢琴部分的渐慢）就会引起最大的混乱。从此以后，必须时刻保持节拍的准确。钢琴部分的断奏（staccato）伴奏必须非常活泼有趣，但是要柔软。

第八部分：

谱例 309

从这里直到结束，都是喧闹而有力的。

我们认为，作为钢琴家来说，仅仅准备好钢琴部分是不够的，几乎必须要备有总谱，因为乐曲节拍的频繁变化使得演出非常危险。但是，从另一方面来说，如果演奏得很成功，这首幻想曲必将获得独特的效果。

声 乐 作 品

贝多芬写了大量的声乐作品（主要用德语歌词，也有一些意大利语的），其精确数量实在难以统计，我们只能寄希望于将来更完整的作品目录的问世了。

其中最重要的作品：Adelaide（阿德拉依德）（大约 1799 年出版）；Liderkreis to a distant mistress（致远方的爱人）（大约 1814 年，他最好的作品之一）；The Quail's call（大约 1804 年）；The blessing of friendship（1800）；一首意大利三重唱（大约 1814 年）；几册歌集，一部分由 Haslinger 出版，一部分由 Breitkopf&Härtel 出版，写于 1805 到 1810 年间；除此之外，还有大量零碎的歌曲。我们毫不惊讶于贝多芬头脑中永不枯竭的旋律宝库，甚至他最短小的歌曲也能证明这些作品的独创性和美感。

即使是最善于控制键盘的钢琴家也不能对这些歌曲的伴奏部分草率视之。为了得体地演奏这些常常是很难弹的钢琴部分，钢琴家们需要彻底地练习——就像对待任何独奏作品一样。为了演奏得容光焕发、玲珑剔透，他们必定需要全面地理解贝多芬的音乐。虽然歌唱家决定着音乐的速度，然而钢琴演奏者也要考虑这个问题，歌词的内容以及作品的性格决定着速度。

结　语

为了贝多芬作品中的神韵

如果若干个好演员都去演同样的角色(比如哈姆雷特),那么由于每人的理解都是不同的,最后的效果也会大相径庭。比如,有人会侧重表现其忧郁的气质;有人则侧重表现其讽刺的个性;还有人试图演释他装疯的样子等等。如果这些演员对角色的基本理解无误,那么他们的表演一定都能很好地自圆其说。

同样,对于古典时期作品——特别是贝多芬作品的演释,很大程度上需要依靠演奏者的个人气质和个人理解(当然,前提是演奏者必

须具备一定的技巧，因为对于踉踉跄跄的演奏者来说，他们先要解决基本问题，之后才能谈论音乐理解和气质等问题）。故而，第一个演奏者可能主要给人以幽默的印象，第二个则一本正经，第三个带着丰富的感觉，第四个有着出色的效果……但是最天才的演奏家一定是那位能够博采众长的人。

然而，一切效果都必须建立在以下几个必须的条件之上，解决了这三个要求之后，我们才可能着力于贝多芬的精神世界：

第一，正确的速度；

第二，准确遵守所有的表情记号，因为这是贝多芬仔细思考之后得出的结果——特别是在他的晚期作品中；

第三，彻底解决所有的技巧问题，为了全方位地驾驭键盘，演奏者必须早就通过学习其他音乐家的作品达到了一定的境界。

关于第一个问题，我们试图尽可能详细地标明速度，用节拍器指示或者文字说明。须知，正确的速度是第一位重要的，一个错误的速度能够完全毁了一段音乐。

第二和第三个问题要靠演奏家自己的细心和敏感。

要触及贝多芬音乐中更高层次的神韵，演奏者除了天生的才能之外，还需要全面地理解贝多芬所有的作品。他需要一个有经验的领路人，也需要遵从我们在上文中提到的一切——在本书之前的各章各节中，我们细致入微地谈到了很多细节。在这里我们试图为钢琴家们指明方向，帮助他们更好地理解这位大师所有的不朽之作。我们认为，我们的努力是非常值得的，因为甚至很多贝多芬的崇拜者也不了解我们所说内容的一半。

当一个钢琴家以自己的理解练好了一首作品——比如用自己选择的速度并习惯于此，那么他将很难接受其他的速度或者不同的处理，哪怕那些处理更好，更正确。这种情况常常发生，故而演奏者可能不会立刻认同本书中给出的速度或者其他指示。这种争议由于演奏者不同的个人习惯而产生，并且很难平息。比方说，很多技巧不到位的演奏者放任自己用宁静而“冷静”的方式演奏最活跃的乐段，并自诩

为正确的演释方式。

然而归根结底，正确的演释方式只有惟一的一种。我们在这里尽力所作的，无非就是尽可能地回忆贝多芬本人的观点，给出最准确的速度(这是正确演释中最重要的一环)，以及其他各种演奏指示。①

① 假如在莫扎特和贝多芬的有生之年，我们就能想到这样一个最简单的主意——即标明一段音乐的演奏时间(用分钟和秒钟)，那么我们就能够根据作曲家自己的指示来获得一个权威的速度了。我们为什么不从现在开始就采纳这个绝妙的主意呢？我们不能期待每个人都有节拍器，然而一旦演奏者明白一个作品的时间长度——比如，8分半钟，那么当他第二次或者第三次演奏这首作品的时候，他就应该可以确定音乐的快慢了，从而获得准确的速度。类似的情形也适用于乐队作品和乐队指挥。考虑到时间的计量在各地都是相同的，而且应该将来也不会变化，因此这样一个由作曲家本人给出的时间指示在遥远的将来也完全适用。我们在这里草率地提出了这样一个建议，并沾沾自喜地以为它最终将变成现实。另外，虽然音乐的速度并非一成不变，有的时候会有所浮动——特别是在一些伟大的作品中，有时还需要这样的速度偏离或者轻微的不同，然而在现在的很多公众演出中，其浮动往往偏离了正常的轨道。

注　释

关于第一版的出版者和出版日期的问题，我们仅仅在车尔尼搞错的情况下才加以说明。车尔尼的谱例中包含着很多微小的不精确之处，我们在这里仅仅指出那些最重要的问题。

——保尔·巴杜拉-斯科达

为了方便读者比较，我们在这里列出了 Simrock 版贝多芬奏鸣曲中的节拍器数字。①

P. 33，　车尔尼在统计钢琴奏鸣曲时没有包括所谓的“建议奏鸣曲”Op. 49/1，Op. 49/2，以及“小奏鸣曲”Op. 79。

① 原注：见引言。

P. 35， 车尔尼本人在年轻的时候对这条规则的遵守也不甚严格，1845 年 9 月 20 日，他记下了这样的经历："1812 年①，我在 Schuppanzigh 举办的一次音乐会上演奏了钢琴和管乐的五重奏。因为年少无知，我放肆地把一段很难的段落移高了八度演奏。演奏完之后，贝多芬严厉地指责了我，当着 Schuppanzigh、Linke 还有其他演奏员的面。第二天我收到了他的信，信的原文如下：

'亲爱的车尔尼：

今天我不能见你了，但是明天我会和你聊聊。昨天我实在是忍不住了，但我一爆发，就立刻后悔了。然而，你必须要原谅一个希望还其作品本来面目（就像你对我其他作品的精彩演奏一样）的作曲家。无论如何，我会对此作出巨大的补偿，当下次你演奏大提琴奏鸣曲的时候。②我一向坚信你是一个很好的艺术家，并且以后也会这么认为，这一点你完全不需要怀疑。

你的朋友　　贝多芬'

（维也纳，1816 年 2 月 12 日 ?）

撇开其他事情不谈，这封信缓解了我的压力，并且让我相信任何篡改他的作品的行为都是放肆的，我希望这件事情对所有的钢琴家都有警示作用。"

P35，Op. 2/1　Simrock：出版号 No. 75

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♩＝108　Ⅱ. ♪＝84　Ⅲ. ♩. ＝72　Ⅳ. ♩＝108

第一乐章：应该在第 46 小节恢复速度，而不是第 45

① 原注：车尔尼看来把年份搞错了，因为有充分的证据表明，这场由 Schuppanzigh 举办的音乐会举办于 1816 年 2 月 11 日。

② 原注：可能是 Op. 69，见塞耶（Thayer）《贝多芬传》第二卷第 297 页。

小节。

第三乐章小步舞曲(Minuet)中,这里"幽默"一词应该取其以前的含义,或者理解为"有幽默倾向的",而不是现在的"有趣"、"滑稽",甚至是"给人带来好心情"之类的意思。①参考贝多芬自己的节拍器速度指示后我们发现,车尔尼给本曲第二、第四乐章标的速度太慢了,建议:Ⅰ. =𝅗𝅥 108—112 Ⅱ. 𝅘𝅥𝅮=88—96 Ⅲ. 𝅘𝅥=176 Ⅳ. 𝅗𝅥=126—132

P38, Op. 2/2 Simrock:出版号 No. 75

Simrock 版的速度:Ⅰ. 𝅘𝅥=138 Ⅱ. 𝅘𝅥𝅮=88(这个速度比书中的速度好,那个速度显得有些慢)Ⅲ. 𝅗𝅥. =66 Ⅳ. 𝅘𝅥=144

最后一个乐章的拍号$\frac{3}{4}$,是一个印刷错误,这里我们已经改正。关于这一乐章的速度,考虑到第 100—112 小节,以及 Grazioso(优美的)引子,我们认为 𝅘𝅥=116—120 比较合适。

P42, Op. 2/3 Simrock:出版号 No. 75

Simrock 版的速度:Ⅰ. 𝅗𝅥=80 Ⅱ. 𝅘𝅥𝅮=56(?) Ⅲ. 𝅗𝅥. =76 Ⅳ. 𝅘𝅥. =116

最后一个乐章的速度可能有些慢。关于第三乐章谐谑曲(Scherzo)的速度,我们发现贝多芬给弦乐四重奏 Op. 74 的谐谑曲(Scherzo)标的速度是 𝅗𝅥. =100,而这两个谐谑曲节奏上十分类似,所以我们认为车尔尼给第三乐章标的速度太慢了。

P45, Op. 7 出版于 1797 年

Simrock:出版号 No. 4726

---

① 译者注:参见下文中关于 Op. 58 的注释。

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♩. =126　Ⅱ. ♪=84　Ⅲ. 𝅗𝅥. =80　Ⅳ. ♪=132

第四乐章第 36 小节，Simrock 版中，车尔尼在颤音前加了一个倚音(降 A 音)。

P48，Op. 10/1　这三首奏鸣曲(Op. 10)于 1798 年出现。

Simrock：出版号 No. 150

Simrock 版的速度：Ⅰ. 𝅗𝅥. =76　Ⅱ. ♪=72　Ⅲ. 𝅗𝅥 =100

第二乐章可以稍稍演奏得更流动一些。

原版印刷错误：不是第 18 小节，是第 28 小节。

P50，Op. 10/2　Simrock：出版号 No. 150

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♩=108　Ⅱ. 𝅗𝅥. =76　Ⅲ. ♩=160

第一、三乐章可以演奏得更快些；第二乐章，特别是三声中部，要更慢一些。第三乐章，车尔尼建议“很强(*ff*)的状态持续了三十八小节”，但他忘记了第 107 小节的“*p*”。

P52，Op. 10/3　Simrock：出版号 No. 150

Simrock 版的速度：Ⅰ. 𝅗𝅥=132　Ⅱ. ♪=76(可能太快了)　Ⅲ. 𝅗𝅥. =84(可能太快了)　Ⅳ. ♩=152

第一乐章的速度(车尔尼缺失了$\frac{2}{2}$拍号)肯定是太慢了。Haslinger 版——这个版本可能可以体现贝多芬时代的传统——给出的速度更有说服力：Ⅰ. 𝅗𝅥=152　Ⅱ. ♪=66　Ⅲ. 𝅗𝅥. =84(可能稍稍活跃了一点)　Ⅳ. ♩=160

第二乐章第 23、27、28 小节，紧凑的演奏(而不是机械的加速)是符合作曲家意图的。

P54，Op. 13　第一版出现于 1799 年，Hoffmeister，维也纳

Simrock：出版号 No. 111

Simrock 版的速度：Ⅰ. Grave：♪=63，All°Molto：♩=144 Ⅱ. ♪=60 Ⅲ. ♩=104

P57 第二个谱例中应该是$\frac{2}{2}$拍号（Alla breve）；前两个谱例中有非出自贝多芬亲笔的连线值得引起注意。关于 Grave（庄重的）的速度，Simrock 版与本书产生了很大的差异，这应该是偶然失误或者印刷错误。Simrock 的速度可能太快了。我们建议的第一乐章速度：Grave：♪=50 Allegro Molto：♩=152—160 第二乐章，也许第三乐章，我们认为 Simrock 版更流动的速度更合适。关于 Grave 引子的警告：很多钢琴家把三十二分音符（附点十六分音符之后）弹成了六十四分音符，这不是巴洛克音乐！①

P56，Op. 14/1 Simrock：出版号 No. 123

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♩=144 Ⅱ. 𝅗𝅥.=72 Ⅲ. 𝅗𝅥=96

车尔尼给出的偏离原始版本的表情记号——即第一个谱例中的渐强渐弱箭头——是值得注意的。从某种意义上来说，这种处理非常美，而且可以追溯到车尔尼本人跟随贝多芬的学习（见前言）。另一方面，Simrock 版本给第三乐章标的速度太快了一些。

P58，Op. 14/2 Simrock：出版号 No. 123

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♪=160 Ⅱ. ♩=112 Ⅲ. ♩.

① 译者注：我们认为这个观点值得探讨。在下文对 Op. 16 的注释中，Paul Badura-Skoda 认为车尔尼以及 Simrock 版“把（Op. 16）第一乐章引子的起拍写成了三十二分音符（而不是十六分音符），就像实际演奏的效果”这个做法很有意思，这就表明贝多芬仍有可能采用巴洛克时期的记谱习惯——即“（附点小音符）谱上的时值比实际演奏的时值长”，这种现象可以被看作是“习惯的延续”。我们认为，这个问题之所以产生并且引起争议，其根本原因是记谱法本身无法精确地记录节奏的微妙变化。

=88

注意乐曲开头车尔尼所加的“dolce(亲切地)”记号。第二乐章的速度可以更安静一些(♩=108)。

P60, Op. 22　1802 年第一次出版,Hoffmeister 及其公司,维也纳

Simrock:出版号 No. 6227

Simrock 版的速度:Ⅰ.𝅗𝅥=84　Ⅱ.♪=116　Ⅲ.♩=126　Ⅳ.♩=76

Simrock 版本给第二乐章标的速度很合适。

P63, Op. 26　1802 年第一次出版,Jean Cappi 出版社,维也纳

Simrock:出版号 No. 225

Simrock 版的速度:Ⅰ.主题♪=80,变奏一♪=88,变奏二♪=100,变奏三♪=92,变奏四♪=100,变奏五♪=80　Ⅱ.𝅗𝅥.=88　Ⅲ.♩=66　Ⅳ.♩=120(?)

第一乐章第一个谱例中的长连线不正确,而且这儿速度也太慢了。我们认为以 88—92 为基本速度比较合适,而且整个乐章基本维持这个速度——除了偶尔的轻微浮动之外(变奏一♪=92,变奏二♪=100,变奏三♪=92,变奏四♪=100,变奏五♪=96)。

P66, Op. 27/2　(升 C 小调)Op. 27 共两首奏鸣曲,现代版的奏鸣曲集将降 E 大调那首作为第一首,升 C 小调(月光)则作为第二首;而很多老版本的排序则正好与之相反,这儿车尔尼的编号是按照老版本来的,现在已经改为 No. 2,所以我们现在讨论的这首是升 C 小调(月光)奏鸣曲。

Simrock:出版号 No. 227

Simrock 版的速度:Ⅰ.♩=60　Ⅱ.𝅗𝅥.=80　Ⅲ.𝅗𝅥=92

或许 Simrock 版的速度太快了,而车尔尼的速度至少

第二乐章太快了。我们建议：Ⅰ.♩＝约 50—54　Ⅱ.𝅗𝅥.＝63—69　Ⅲ.𝅗𝅥＝80—84

开头几小节谱例中车尔尼标的连线毫无疑问是正确的。还原 C 音出现在第 16 小节，而不是第 15 小节。关于第二乐章三声中部中“降 A 音”的精彩论述表明，车尔尼总是能够精确地洞悉贝多芬的意图——在所有的早期版本中，“*fp*”记号总是错误地出现在最低音“降 D”之处，而原稿则正确地将其标在“降 A 音”处。在第三乐章开头的谱例中，车尔尼标注的连线记号以及渐强（crescendo）记号是令人吃惊的。然而他为第一句最后两个和弦标的踏板记号则又一次证明了他完全和贝多芬站在一起，因为贝多芬本人也在许多类似的乐句末尾下踩住踏板，比如 Op. 53、Op. 57、Op. 58以及 Op. 73 的类似之处。按照申德勒（Schindler）的学生维尔纳（Wüllner）[①]的说法，第 33、37、128、132 小节处“*ff*”和弦都需要稍稍拖久一些。

P69，Op. 27/1　（降 E 大调，原著为 Op. 27/1）

Simrock：出版号 No. 233

Simrock 版的速度：Ⅰ.♩＝69；𝅗𝅥.＝104　Ⅱ.𝅗𝅥＝120　Ⅲ.♪＝72　Ⅳ.♩＝132，急板𝅗𝅥＝96（?）

车尔尼给第一乐章标的速度可能太慢了，建议：♩＝76—80，从第九小节开始，稍稍放缓（♩＝69—72），快板♩.＝116

P70，Op. 28　Simrock：出版号 No. 240

Simrock 版的速度：Ⅰ.𝅗𝅥.＝72　Ⅱ.♪＝88　Ⅲ.𝅗𝅥.＝

① 译者注：弗朗茨·维尔纳（Frans Wüllner），生于 1832 年，卒于 1902 年，德国钢琴家、指挥家、作曲家。师从申德勒等人。他指挥了瓦格纳歌剧《莱茵的黄金》与《女武神》的首演，并于 1883—1884 年担任柏林爱乐乐团的指挥。他的作品包括大量合唱曲、室内乐、钢琴曲和歌曲。

100　Ⅳ. ♩=88

第一乐章的速度可以更安静一些(𝅗𝅥.=约 66),而第三乐章则更活跃一些。第二乐章车尔尼那"娓娓道来"的速度很适合中段(D 大调)以及再现部的三十二分音符变奏。谱例中第一乐章第二和第三小节中"a-a"音的连线十分令人吃惊,这应该是一个失误。

P72, Op. 31/1　(原著为 Op. 29/1,现在的编号为 Op31/1)

Simrock:出版号 No. 345

Simrock 版的速度:Ⅰ. ♩=152　Ⅱ. ♪=126　Ⅲ. 𝅗𝅥=100

车尔尼标的第二乐章的速度相当慢(Simrock 版的速度比较理想),而第三乐章的速度可能是一个印刷错误:应该是𝅗𝅥=96 而不是𝅝=96。最后一个谱例(例 84)中的"*ff*"明显是一个错误。

P75, Op. 31/2　(原著为 Op. 29/2,现在的编号为 Op31/2)

Simrock:出版号 No. 345

Simrock 版的速度:Ⅰ. ♩=50, 𝅗𝅥=108(车尔尼把"C"误写为"𝄵")　Ⅱ. ♪=92　Ⅲ. ♩.=88

第一乐章的快板可以更快一些(𝅗𝅥=116—126)。第 5 小节的"poco rit."记号以及第 6 小节的重升 F 音是令人费解的。第 143—148 小节以及第 153—158 小节处"印象主义"般的踏板效果绝对是贝多芬本人的意图,然而很不幸的是,很多版本都"破坏"了这儿的踏板记号。这儿用"*pp*"来演奏,即使使用现代钢琴来演奏也完全可以理解。第一乐章的结束用半踏板比较好,考虑到贝多芬时代钢琴的余音只有现代乐器的一半。第三乐章的踏板记号也同样有意思。另外这个乐章第 43 小节等处的波音,按照车尔尼的说法,一定是在正拍前演奏的。

P78，Op. 31/3 （原著为 Op. 29/3，现在的编号为 Op31/3）

Simrock：出版号 No. 345

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♩=152 Ⅱ. ♩=88 Ⅲ. ♩=96 Ⅳ. 𝅗𝅥.=96

再一次，车尔尼的速度——尤其是第二乐章，温和得令人吃惊。我们建议第二乐章的速度为：♩=96。第53小节的12连音，这儿甚至是技巧天才也不可能按节拍演奏，车尔尼可能是指第54—56小节处的快速跑动。

Op. 49/1—2 关于 Op. 49 的两首“简易”奏鸣曲，车尔尼在这本教程中并没有单独讨论。在 Simrock 版中，他给出了以下速度：

Op. 49/1，Simrock：出版号 No. 69 Ⅰ. ♪=60（可能太慢了） Ⅱ. ♩.=60（可能太慢了）

Op. 49/2，Simrock：出版号 No. 69 Ⅰ. 𝅗𝅥=104 Ⅱ. ♩=112

我们经常断言车尔尼的速度标得太慢了（和他的声望不符），而现在我们发现贝多芬本人给出了一个有意思的证据来证明这个话题。众所周知，Op. 49/2 第二乐章的主题同样出现在贝多芬七重奏 Op. 20 的小步舞曲中，在那首小步舞曲中贝多芬本人标明的速度是♩=120。

P80，Op. 53 Simrock：出版号 No. 405

Simrock 版的速度：Ⅰ. 𝅗𝅥=88（可能太快了） Ⅱ. ♪=60（可能太快了） Ⅲ. ♩=100，极急板𝅝=84

第一乐章开头的跳音点是车尔尼加的。此处的分歧可能源于贝多芬和车尔尼两人对于声音理念的不同：对于车尔尼来说“钢琴为先”，而跳音则更符合钢琴家的

习惯;对于贝多芬来说,他的记谱很容易让人联想到是就弦乐的音响来写成的。车尔尼给第一乐章标的速度非常快,建议:♩=80—84,副题稍稍缓和:♩=74—76;而第三乐章则标得太慢了,这可能是一个失误(参见Simrock版的速度),我们建议:♩=约 112(上限为120)。第三乐章中八度刮奏问题,车尔尼在"钢琴教程"第四卷第25页关于李斯特"Lucrezia"幻想曲的讨论中给出过双音刮奏的演奏方法:"……关于三度刮奏,两个手指$^{444}_{222}$要抬得很高而且倾斜,以至于只有光滑的指甲表面在键盘上刮上刮下;关于六度(或者八度)下行刮奏,拇指同样保持一个倾斜的角度,然而小指则要用皮肉来刮,因而小指要练得很坚硬;关于六度(或者八度)上行刮奏,则恰好相反,小指(或者四指)要很弯曲,让指甲在键盘上划过,然而大指要用它柔软的皮肉部分触键……这一段不应该慢练……贝多芬和胡梅尔的作品中经常出现这样的八度刮奏。"在老式的维也纳钢琴上演奏八度刮奏要比在现代钢琴上容易得多,因为前者琴键更狭窄,键盘也更浅。

P84, Op. 54　诺特博姆[①]在他编撰的贝多芬作品目录中给出了所谓"第51号奏鸣曲"的解释,即从Op. 1开始计算,贝多芬的第51首用奏鸣曲式写成的作品。

Simrock:出版号 No. 6225

Simrock版的速度:Ⅰ. ♩=120(?)　Ⅱ. ♩=108(?)

我们建议的速度:Ⅰ. ♩=96—100　Ⅱ. ♩=132—138

P85, Op. 57　Simrock:出版号 No. 567

Simrock版的速度:Ⅰ. ♩. =120　Ⅱ. ♪=112(可能太

① 译者注:诺特博姆(Martin Gustav Nottebohm),生于1817年,卒于1882年,德国音乐史学家,曾编辑贝多芬草稿本和贝多芬与舒伯特作品的主题目录。

快了） Ⅲ. ♩=144，急板𝅗𝅥=96

原书中给出的第一乐章的速度太慢了，不管其多么适合一开头“*pp*”的若干小节。如果演奏者弹到乐曲中段那些激烈的高潮段落，那么由于音乐性格以及技巧的需要，他必定会不自觉地把速度上调到♩.=120—132。而另一方面，尽管有着“con moto”（运动着）的指示，车尔尼给第二乐章标的速度还是太快了。关于第二乐章第三变奏“不要用踏板”的指示，车尔尼的意思应该是放掉第二变奏中一直踩着的左踏板。

P88，Op. 78 Simrock：出版号 No. 6229

Simrock 版的速度：Ⅰ. 𝅘𝅥𝅮=76；♩=138 Ⅱ. ♩=132

“Adagio cantabile”（如歌的柔板）可以更安静一些；而另一方面，车尔尼给两个快板乐章标的速度都太慢了，Haslinger 版给出了更合适的速度：♩=132，♩=144。克莱门蒂编订的英文版第一版包含着一些相当有意思的不同之处：乐曲开头之处的力度记号为“*p*”，第三小节有一对“渐强-渐弱”的箭头（<>），快板的开头有“dolce”记号。

Op. 79 Simrock：出版号 No. 6226

Simrock 版的速度：Ⅰ. 𝅗𝅥.=84 Ⅱ. ♩.=56 Ⅲ. 𝅗𝅥=138

我们建议的速度：Ⅰ. 𝅗𝅥.=88 Ⅱ. ♩.=48 Ⅲ. 𝅗𝅥=76

P89，Op. 81a 出版于 1811 年，克莱门蒂的英文版比德文第一版早出现。

Simrock：出版号 No. 6222

Simrock 版的速度：Ⅰ. 𝅘𝅥𝅮=72(?)；𝅗𝅥=126（很好） Ⅱ. 𝅘𝅥𝅮=72(?) Ⅲ. ♩.=108，poco Andante ♩.=69

值得一提的是车尔尼为“告别”主题所加的连线（见第 89 页谱例 111 第一个例子），这与贝多芬的文字说明很匹配，同时也很适合对圆号的模仿。然而另一方面，车尔尼为尾声中“圆号段落”标的力度记号“*pp*”以及“尽

可能轻柔”的建议实际上并不具有可操作性。这可能是由于他对自由声部的写作手法缺乏理解的缘故吧。要知道在当时，这样的乐段是令人惊讶而费解的，甚至到了19世纪末，很多编辑还试图粗野地“改进”这一乐段。事实上，这儿绝妙地表现了告别后渐行渐远的情形。第一乐章引子以及第二乐章的速度可以更放松一些，特别是后者。但是第一乐章主体以及第三乐章的速度却可以更活跃一些。

P91，Op. 90　1815年由Steiner出版。

Simrock：出版号 No. 6223

Simrock版的速度：Ⅰ.𝅗𝅥. =66(原文正是如此!!)　Ⅱ. ♩=96

值得注意的是车尔尼为第二乐章标的提示“moderato”(中庸的)，这很准确地反映了音乐的性格。建议速度：Ⅰ. ♩=168　Ⅱ. ♩=80

P92，Op. 101　1817年第一版，Steiner。

Simrock：出版号 No. 6243

Simrock版的速度：Ⅰ. ♩. =72　Ⅱ. ♩=132　Ⅲ. ♩=60　Ⅳ. ♩=132

第一乐章谱例的第四小节有一个不正确的“e-e”连线，无论是手稿还是第一版都没有这个“非贝多芬”式的连线。

车尔尼关于第一乐章的指示尖刻地讽刺了Dorothea von Ertmann的意见，对后者来说，这个奏鸣曲是“奉献”的，因此她本人的演奏有相当多的速度变化。作为贝多芬的学生，车尔尼在陈述下列观点时(钢琴教程第四卷，第29页)显得理直气壮，他写道：“第二种‘旁门左道’(他把‘踏板的滥用’作为第一种)是：我们已经完全忘记了严格遵守节拍这回事儿，因此自由速度的滥

用(即,武断地放慢或者加快)就如漫画一般夸张。”

车尔尼在钢琴教程第四卷第 120 页等处讨论了赋格的演奏。关于复调的演奏以及关于每个声部的独立轮廓等诸多问题,他提出了有用的忠告。车尔尼特别重视赋格演奏中的指法问题,从这个意义上说,他编定的巴赫《平均律》集在今天仍然值得推荐——尽管此版本有很多其他问题。而另一方面,车尔尼的另一个论点“赋格演奏中不允许有断奏”(此论点很快招来冯·彪罗的攻击)则明显不能适用于贝多芬奏鸣曲 Op. 101 以及 Op. 106 的赋格乐章。

我们建议此曲的速度:I. ♩. =约 66 II. ♩=约 144(三声中部稍稍安静) III. ♩=45—50 IV. ♩=132—138。

P93, Op. 106 出版于 1819 年。英文第一版仅仅比维也纳第一版晚面世几周,所以后者的很多错误都被前者纠正了——然而现代的净版却令人遗憾地不重视英文版。

Simrock:出版号 No. 6554

Simrock 版的速度是贝多芬本人定的。贝多芬并没有为第二乐章的急板乐段定速度,而车尔尼标在这里的速度十分有意思。车尔尼可能是故意省略了贝多芬为第四乐章“广板”引子标的速度,因为𝅗𝅥=76 这样的速度显然是慢得难以忍受了,特别是对于降 B 大调的乐段而言——简直没法弹。另一方面,贝多芬为第一和第三乐章标的速度快得离谱,以至于没法完成正常的发音。我认为演奏者在这里还是理智地把贝多芬标的速度调慢 10%—15%吧。莫舍莱斯①十分巧妙地就第一乐章的速度问题表达了这样的观点,见他的“贝多芬

① 译者注:伊格纳兹·莫舍莱斯(Ignaz Moscheles),生于 1794 年,卒于 1870 年。波希米亚钢琴家、教师、作曲家。他于 19 世纪上半叶活跃于欧洲的舞台;作为一个作曲家,他写了大量作品,并且曾在贝多芬的辅导下把《菲岱里奥》改编成钢琴谱。他的回忆录记述了当年的音乐生活,十分精彩。

的生活”，伦敦，1841，第二卷，第 252 页，注脚：

“在我的版本里，第一乐章的节拍器速度为 138——是贝多芬本人标的。他的意思应该是‘二分音符𝅗𝅥=138’，而我认为亦有可能是‘四分音符♩=138’。然而事实上这两种可能都不现实。‘二分音符𝅗𝅥=138’将音乐变为可怕的极急板，这绝对不是贝多芬的原意——鉴于他最开始还试图在“Allegro”前面添加“Assai”(极)，只不过最后没有这么做；而‘四分音符♩=138’则把音乐完全拖散了。因此，虽然我的版本中保留了贝多芬的速度标记，以示对这位伟大的作曲家的尊重和顺从，然而我还是要奉劝演奏者们，用‘𝅗𝅥=116’这样的速度。”

车尔尼朴实而感人的文字——特别是对第三乐章的观点，证明了他绝不仅仅是一个资质一般的教师。

P97，Op. 109　Simrock：出版号 No. 6547

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♩=112　Ⅱ. ♩. =160

Ⅲ. 主题与变奏一：♩=66

变奏二：♩=84

变奏三：♩=138

变奏四：♩. =56

变奏五：𝅗𝅥=76(太慢了)

第一乐章的“Vivace ma non troppo”(活跃，但不要太活跃)部分可以稍稍更活跃一些——比之车尔尼标的速度，Simrock 版的速度可以参考。车尔尼对于“Adagio espressivo”(带感情的柔板)的建议应该推荐给现今所有那些认为此处可以无限拖沓的钢琴家们看。关于变奏曲的速度，我们在这里提供一个爱德温·菲舍尔[①]演

① 译者注：爱德温·菲舍尔(Edwin Fisher)，生于 1886 年，卒于 1960 年。瑞士钢琴家、作曲家。在 20 世纪影响颇大，善于演奏古典时期的作品。

奏的特别权威的版本的速度：主题：♩＝52—54，变奏一：♩＝56—60，变奏二：♩＝66—69，变奏三：♩＝152—160，变奏四：♩.＝50。

P98，Op. 110　1822 年第一次出版。

Simrock：出版号 No. 6557

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♩＝63　Ⅱ. 𝅗𝅥＝112　Ⅲ. ♪＝69，Arioso ♪.＝60　Ⅳ. ♩.＝92

谱例中车尔尼给第一、第三乐章添加的连线是不正确的，他的速度标记也比其他奏鸣曲的速度标记更值得置疑。我们建议的速度：Ⅰ. ♩＝60—66，Ⅱ. 𝅗𝅥＝约 138，Ⅲ. ♪＝约 46—56（当然，对于这样一个幻想曲风格的乐段，速度可以更自由一些。），Arioso ♪.＝50—52，赋格 ♩.＝约 80—88（稍候适当加速），结尾（"meno Allegro"之后）♩.＝上升到 100。第二乐章三声中部中的很多"*ff*"记号不允许"软"的演奏。总体来说，车尔尼写的关于最后两首奏鸣曲的评论并不够格（申克尔[①]写过一份关于贝多芬奏鸣曲 Op. 101，109，110，111 的详尽而精彩的报告，见他的"Erläuterungsausgaben"，Universal Edition 出版）。第一乐章"cantabile con espressione"（如歌，带感情）处节奏不能摇摆。特别要注意，第 5 小节等处左手的十六分音符要平均，还要注意第 100—104 小节长持续音要稍稍突出（这儿经常被误解）。第三乐章著名的宣叙调般的"Bebung"段落，见车尔尼对于 Op. 69 的相关评论。因此，这里两音一组的同音重复，后音要比前音"虚"很多，在贝多芬的

① 译者注：海因里希·申克尔（Heinrich Schenker），生于 1868 年，卒于 1935 年，奥地利理论家、教师。他以详尽分析 18、19 世纪音乐的曲式、和声与调性著称于世，创立了一种音乐分析方法"申克尔体系"。

指法中，后一个音基本上是被“抚摸”出来的。如果演奏者不按照这个方法去演奏，那么其效果就不像声乐般的渐强，而像是钢琴调音师在工作了。在“klagender Gesang”段落，左手最平均最温和的伴奏（像低音弦乐，不跳）与右手丰满的、高贵的、歌唱般的音色同样重要。除了贝多芬自己表明之处以外，这里不要多踩左踏板。赋格主题的重要特点是突出音与非突出音的关系，贝多芬在之后第 174—177 小节标明了这种关系。第二次“Arioso”之前（第 114 小节），音乐出人意料地转入 G 小调，这里需要突然转入更柔和的音色。当进入“Ermattet klagend”（第 116 小节）之后，我们必须完全了解休止符的象征意义——象征奄奄一息的生物在喘息，并且小心地用踏板。乐曲结束前十三小节，左手不能太嘈杂——特别是在现代的音乐会钢琴上。

P100，Op. 111　根据 Alan Tyson 所说的，第一版面世于 1823 年，而不是 1822 年。

Simrock：出版号 No. 6558

Simrock 版的速度：Ⅰ. ♩=56；♩=126　Ⅱ. ♪. =60

在稍后出现的相当好的手抄本中，第一乐章第 133 小节倒数第二个音两手都是“G”，而不是降 A 音——正如在更早的手稿以及几乎所有的版本中出现的那样。第二乐章第 26 小节，手稿中有“e-e”连线，而不是“b-c”连线。第一乐章第一小节的装饰音，是否应该——如维也纳后来的某些习惯那样——由主音“C”之上的辅助音“D”开始演奏呢？争议的产生可能源于车尔尼本人的误导。在钢琴教程第一卷中，车尔尼大致讨论了装饰音的演奏法——只是大致，而并不涉及具体作曲家，如贝多芬等等。他提出，如果颤音之前的一个音具有和颤音主音相同的音高，那么颤音由辅助音开始。那么这种说法是不是可以照搬到这首奏鸣曲此

处的颤音呢？很不幸的是，Simrock 版并没有在此处给出指法——尽管此版本其他的颤音都鲜有例外地从主音开始演奏。但是我们注意到，车尔尼本人在钢琴教程第二卷的一个颤音练习中给出了一个与之前的说法自相矛盾的谱例，其中颤音由主音开始演奏：

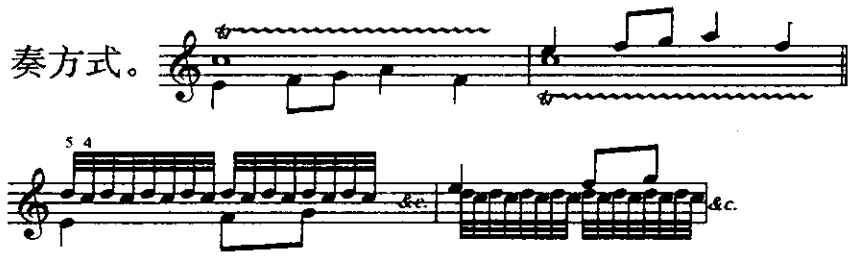
谱例

我们认为，在贝多芬奏鸣曲 Op. 111 第一乐章中，这个颤音应该由主音开始。因为从音乐上来说，在下一拍上出现重复音更符合动机发展的逻辑，更何况，在第16—19 小节，还有“写出来的”颤音为我们作证明。车尔尼的速度标记显然都太快了。特别是第二乐章第三变奏，不能用他的速度演奏。我们建议：Maestoso ♩＝42—46，Allegro con brio ♩＝138—144，Arietta 主题 ♪. ＝48—52，变奏一、二 ♪. ＝52—56，变奏三 ♪. ＝约 48，之后的变奏 ♪. ＝48—54。

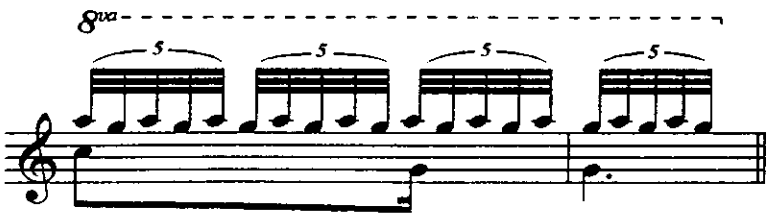
第一乐章惊人的紧张度，以及第二乐章险峻的沟沟壑壑是演奏此曲的基本问题。第一乐章中，演奏者首先应该建立钢铁般坚固的节奏感（第 1、3、5—9 小节中间的长音决不能弹短）。第 2、4 小节的琶音要提前一点，这样“*f*”就能落到第三拍正拍上（参考车尔尼关于奏鸣曲 Op. 31/2 开头琶音的评论）。快板中的“poco ritenente”（稍稍慢一些）经常被夸大；“meno Allegro”（稍慢的快板）也经常被武断地从第 52 小节提前到第 50 小节。

第二乐章的主题要弹得极为朴素，还要有距离感，安宁，也要有必须的流动感。（“Arietta”（小咏叹调）不

等于“Aria”(咏叹调)!)。事实上,提示“dolce”(亲切地)直到第一变奏才开始起作用,其在贝多芬的音乐中表示一种轻微的压抑而又温暖的感觉(参考《第九交响曲》第一乐章第 76、339、469 小节,第三乐章第 18、47、83、99 小节,第四乐章第 140 小节)。整个第二乐章两个很特别的难点就是主题强烈的起拍,以及令人很不习惯的把(哪怕是最微小的)节奏单位“分成三份”的做法。我们必须坚决避免“分成四份”,即谱例的错误弹法,而且起拍的 g 音绝不可以断奏。第 73 小节等处:明亮的音色(和之前相比)使演奏者不可能使用左踏板,因为其会使音色变暗。第 106 小节的大颤音段落可以用左右手分配颤音。之后的乐段(第 118 小节开始)无论外声部怎么感情强烈,内声部的拍子都必须非常平均。第 129—135 小节是一个巨大的上升,高声部要支撑住。关于最后一段颤音的演奏,演奏者可以用车尔尼在钢琴教程 Op. 500 第一卷中提到的演奏方式。



然而,如果每个十六分音符节奏单位演奏六个颤音小音符,则太快了,演奏四个,则太安静了,因此我们建议如下方案:



（尽可能用左手帮忙演奏旋律）（开头可以用六连音）

乐章最后三个和弦精炼地概括了全文，乐章开头的下行四度 c-g 等到了最终的答案。

P102，最珍爱的行板　Woo57，车尔尼给出的“opus”编号与现在的情形不符，那是他当时的编号方式。众所周知，贝多芬曾经打算将这首优美的小品用作奏鸣曲 Op. 53 的第二乐章。建议速度♪=80(—92)

P102，G 大调回旋曲　今天的 Op. 51/2，由 Artaria 出版于 1802 年，当时没有编号。

P103，C 大调回旋曲　今天的 Op. 51/1，由 Artaria 出版于 1797 年，当时没有编号。车尔尼标的速度可能太快了，建议速度♩=108。

P103，波洛奈兹舞曲　这首作品在 1819 年被编为作品 89 号。

P103，钢琴小品曲集 Op. 33　1803 年出版。

车尔尼没有提到钢琴小品曲集 Op. 119。

P104，6 首钢琴小品曲 Op. 126　出版于 1825 年，车尔尼的评论并没有多大价值。

P104，变奏曲 Op. 34　由 Breitkopf&Härtel 出版于 1803 年，建议速

度:主题 ♪ =72。

P104,变奏曲 Op. 35　同样出版于 1803 年。

P105, 32 首变奏曲　C 小调 Woo80。车尔尼给出的作品编号被发现于一些老的版本中,但并不起源于贝多芬本人。主题的速度可能太慢了,建议:约♩=92—100。

P106, Righini 主题变奏曲　1791 年第一版,1802 年由 Traeg 出版第二版。

P107, Wranitzky 的"Das Waldmädchen"主题变奏曲　Woo71, 1797 年出版。

P107,萨列里主题变奏曲　1799 年出版。车尔尼的速度可能太快了。

P107,温特尔主题变奏曲("Kind willst du ruhig schlafen")　由 Mollo 出版于 1799 年。这首可爱的作品今天仍然值得注意。

P108,苏斯迈尔主题变奏曲　由 Eder、Hoffmeister 出版于 1799 年。

P108,帕伊谢洛主题变奏曲　出版于 1795 年。

P109, Haibel 主题变奏曲(不是韦格尔)　出版于 1796 年,贝多芬最弱的作品之一。

P109,格雷特里主题变奏曲　Woo72。车尔尼提到的莫扎特为同一主题所写的变奏曲是一首未经证实作曲者的作品(KV

Anhang 285)，其质量决不如贝多芬的这首变奏曲。

P110，变奏曲，为四手而作，根据一条流行的旋律，由 Kunst-und Industrie-Comptoir 出版。

在贝多芬为其他乐器和钢琴所写的变奏曲中，其中的第五首“变奏曲，钢琴和大提琴，降 E 大调，根据不知名的旋律而作”可能是为钢琴三重奏而作的变奏曲 Op. 44；其中的第六首“柔板，变奏曲和回旋曲，钢琴、小提琴和大提琴，根据旋律‘Schneider wetz，wetz’”是 Op. 121a，此曲由 Steiner und Comp 出版于 1824 年。

P115，Op. 12/2　第二乐章的速度可能稍稍过快了。

P116，Op. 12/3　第一乐章的速度，我们还是建议稍稍活跃一些。第二乐章则一定需要演奏得稍稍更慢，建议速度♪＝69。车尔尼给第三乐章标的速度又太快了。

P118，Op. 23　出版于 1801 年。

P119，Op. 24　出版于 1801 年。第一乐章的速度可能应该更快一些(𝅗𝅥＝约 69)；第二乐章则应该更松弛一些(♪＝ca. 72)；第三乐章最好更活跃一些(𝅗𝅥. ＝100)，相比车尔尼给出的速度。车尔尼遗漏了第三乐章的 $\frac{2}{2}$ 拍(Alle breve)节拍记号。

P123，Op. 30/3　原著为 Op. 30/2，现在这首作品的编号是 Op30/3。车尔尼没有给第二乐章写上节拍器记号。我们认为稳定的小步舞曲速度♩＝约 92 是最合适的。

P125，Op. 30/2　原著为 Op. 30/3，现在这首作品的编号是 Op30/2。我们认为第二乐章开头的速度是：♩＝50，中段，上升到 54。

P131，Op. 96　Steiner 出版于 1816 年。车尔尼遗漏了第二乐章前

的“Adagio espressivo”。

P133，Op. 5/1　注意引子柔板（Adagio）第 2 小节的渐强符号；以及第二乐章第 4 小节的分解和弦。

P136，Op. 69　出版于 1809 年。第二乐章第 2 小节，车尔尼的谱例没有“*sf*”。这里，很多后来的版本都有“*sf*”记号，其实这可能仅仅是贝多芬写的“Dal segno”（从标有记号处开始反复）的误读！此外，注意车尔尼在第二乐章第 5 到第 7 小节处标的渐强渐弱符号。

P138，Op. 102/1　Breitkopf&Härtel 公司出版的贝多芬全集给出的节拍器数字有可能出自贝多芬本人所为：Ⅰ. ♪＝88 ♩＝144　Ⅱ. ♪＝56　Ⅲ. ♪＝120。

P139，Op. 102/2　第一乐章谱例中车尔尼加的连奏记号（legato）值得注意。第三乐章，车尔尼给出的速度过于小心了——尽管这里技巧很难。

P141，Op. 1/1　车尔尼的速度明显没有考虑弦乐演奏者的技巧难点，因此整个都太快了。建议速度：

Ⅰ. ♩＝约 152　Ⅱ. ♩＝约 46　Ⅲ. 𝅗𝅥.＝约 116

Ⅳ. 𝅗𝅥＝约 84

P143，Op. 1/2　第一小节的连线不是贝多芬加的。

P145，Op. 1/3　第一乐章的速度快了一些，建议：♩＝约 168。“序幕”（第 1—10 小节）或许过于冷静了。车尔尼关于不易察觉的速度变化的论述是非常重要的，其可以应用于，比如，奏鸣曲 Op. 53 第一乐章的副题。第二乐章的速度可以稍稍流动，特别是变奏二以及变奏三。这里车尔尼关于装饰音演奏法的观点同样适用于奏鸣曲 Op. 31/2 第二乐章的装饰音（那个装饰音一直富有争议）。车尔尼没有点评第五变奏的“più Andante”，这里应该根据字面意义来理解之，即“流动得更快一些”（♩＝63—66）。车尔尼正确

地指出了这首三重奏的划时代意义，同样重要的是贝多芬到了 1817 年，花了时间，不避困难，把此曲改编成弦乐五重奏(Op. 104)。

P148，Op. 11　出版于 1798 年。第一乐章的速度可能太快了，建议：♩=84，其中 D 大调那段稍稍安静一些。第二乐章第 6、7 小节可以演奏得稍稍自由一些，因为车尔尼自己也在钢琴教程第三卷中(分别在第 31、33 页)提到过“偶尔速度会改变或者浮动”以及“渐慢和加速的应用”。考虑到“小快板”，车尔尼给第三乐章加的速度明显是太快了。建议：♩＝132—138，第二变奏♩=126，第一小调♩=120。

P150，Op. 70/1　出版于 1809 年。Op. 70 问世后不久，诗人-作曲家 E. T. A. 霍夫曼就写了关于这两首作品的热情洋溢的评论，这篇文字直到现在还值得一读，其表明了贝多芬晚期的作品显然没有被他的同代人误解。(E. T. A. Hoffmann, Musical writing I, 原本是 Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, 3 月 3 日，1813, Vol. XV, No. 9, 9 月，第 141—154 页)。

第一乐章的速度应该更放松一些，我们同样也建议第二乐章采用更慢的速度：♪=76—80，从三十二分音符开始速度约 88。

P. 153，Op. 70/2　又一次，车尔尼给出的慢速乐段的速度太活跃了——特别是第一乐章的引子部分。

P. 155，Op. 97　由 Steiner 出版于 1816 年。车尔尼的介绍十分有意思，因为他曾经跟随贝多芬本人学习过此曲。也许正是因为这个原因，他给出的速度指示比其他作品更令人信服。然而，演奏者更可以用更放松的速度来演奏第三乐章(主题♩=约 44—48，变奏一♩=50—52，变奏二♩=60，变奏三♩=54—56，变奏四♪=72—76，

尾声♩＝约 52 从三连音开始)。车尔尼给出的第四乐章的速度对于贝多芬的“中庸的快板”(Allegro moderato)而言有些太慢了。建议:♩＝约 96—104,急板部分♩.＝约 176。关于车尔尼所说的左手的演奏状态,我们要加一句“尽可能轻巧和精致”。

P159, Op. 16　我们知道,贝多芬听车尔尼演奏过这首五重奏。有意思的是,车尔尼把第一乐章引子的起拍写成了三十二分音符(而不是十六分音符),就像实际演奏的效果——早期的 Simrock 版本也是这样记谱的。关于附点小音符的记谱,巴洛克时代的习惯是谱上的时值比实际演奏的时值长,在贝多芬时期出现同样的记谱方式,我们认为是一种习惯的延续。第一小节的连线是车尔尼自己加的。

P161, Op. 15　出版于 1801 年。虽然车尔尼的意见——特别在钢琴协奏曲中,被称为是权威可信的(因为他跟贝多芬学习过这些作品),但他给这首协奏曲标的速度对于现今的演奏者来说,毫无疑问是太快了。我们建议的速度:第一乐章:𝅗𝅥＝约 80;第二乐章:♩＝54 作为基本的速度——乐章的引子可能需要更松弛一些;第三乐章:♩＝约 132—138。对于第一乐章的八度滑奏,最大的困难反而在于,不太容易演奏得如谱上那样慢。埃德温·费舍尔(Edwin Fisher)以及威廉·肯普夫(Wilhelm Kempff)等钢琴家采取的补救法是:忽略贝多芬时代的钢琴比之现在更狭窄的音域,从高八度的位置开始滑奏。因为在这里,贝多芬明显有“爆炸性”效果的想法:出其不意的“*ff*”,以及从键盘的最高音猛冲而下的气势。车尔尼放过了一个印刷上的错误:第二乐章的例 254 中,其第二小节的最后两个八分音符(降 E 音)之上的旋律线,遗漏了一个八分音符的音。

P164，Op. 19　由 Hoffmeister 出版于 1801 年。又一次，我们建议慢乐章采用稍慢的速度：♪＝72—76；而第三乐章我们则建议：♩.＝约 120。在第一乐章最开头即兴似的独奏段落，以及突然转入降 D 大调的地方（第 148—156 小节），演奏者可以稍稍把速度拖住一点。自然，今天的演奏者不会“即兴”演奏华彩乐段，而会演奏贝多芬自己写的宏伟的华彩段落。

第二乐章第 18 小节，左手需要十分精致的演奏，不能打扰右手的旋律。这个乐章中两个广泛传播的错误在这里要提一下：第 76、79 小节的最后一个音，应该是十六分音符，而不是三十二分音符；第 82 小节，这里的倚音只有一个音符——和第 30 小节一样（可以参见贝多芬的清稿——即誊清的手稿，现在在波恩的贝多芬故居）。

P167，Op. 37　出版于 1804 年。注意第一乐章$\frac{4}{4}$拍的拍号，后来版本中的 Alla breve（$\frac{2}{2}$拍）是错误的。车尔尼给头两个乐章标的速度是令人信服的；第三乐章他忘了标速度，我们建议♩＝约 116—120。另外慢乐章中段的速度可以稍稍紧凑一些（♪＝约 72）。人们要好好考证一下贝多芬是不是在第一乐章的开头第二句演奏了分解和弦！我们还需要增补如下警告：第一乐章第 2、第 3 小节，不要把八分音符演奏成十六分音符，很不幸，现在人们常常这么做。本书 169 页例 266，车尔尼添加了一个小的装饰音，这可能是他聆听贝多芬自己演奏此曲的结果。第二乐章第 2 小节装饰音的演奏是有争议的，我们认为最站得住脚的做法参见贝多芬全集（Complete Edition）以及 Eulenburg 乐谱——这里的弹法与奏鸣曲 Op. 27/1 慢乐章中类似的地方①是完全一样的。第三

① 译者注：Op. 27/1，慢乐章，第一小节。

乐章降 A 大调乐段(第 182 小节),贝多芬写的"富有表情地"(espressivo),会导致一个微妙的、稍稍松弛的速度,然而这并不会和车尔尼的"不要拖沓"相对立。关于这个问题,参见车尔尼在 Op. 1/3 中的意见①以及贝多芬自己在奏鸣曲 Op. 109 第二乐章中关于"富有表情地——回到原速度"(espressivo-a tempo)的诠释。第 190 小节,左手尽可能轻巧,安静。

P170, Op. 56　编者看来是要试图为广泛传播的偏见正名:即这首协奏曲是贝多芬比较"弱"的作品之一。

P171, Op. 58　车尔尼给的速度稍稍偏快。这儿他可能联想到了此曲的首演(1808 年 12 月 22 日),众所周知,当时发生了一些不愉快的事故,以至于暴怒的贝多芬在乐队合奏(tutti)后的钢琴首次进入时"砸断了半打钢丝"——如果施波尔(Spohr)的描述可信的话。另一则与贝多芬同时代的观察则同样提到贝多芬在此曲中"极其快的速度",毫无疑问,这并不符合第一乐章"中庸的快板"的特性。我们给出的建议:

Ⅰ. ♩=约 108　Ⅱ. ♪=72—76　Ⅲ. ♩=120—126 车尔尼在第一乐章引子独奏中给出的琶音分解和弦(即全曲的第一个和弦)是很有意思的,因为它既不见于贝多芬亲自审查过的手抄本(Gesellschaft der Musikfreunde, 维也纳),也不见于首次出版的版本。另外,第 174 页的谱例 277 中的低音(即第一个音),也不见于现代的版本,但是上面提到的手抄本中,这个音符却在那里。同样的还发生在另一个类似的地方——第三乐章第 403 小节。另一个广泛散布的印刷错误是第二乐章的第 54 小节,这里中声部第一个音应该是八分音符的 e。车尔尼给第一乐章的颤音注的指法适合老式的维

① 译者注:书中第 145 页小字。

也纳钢琴——它们的琴键非常容易触发；对于现代的钢琴来说，下面的指法更合适：$\begin{smallmatrix}535\\121\end{smallmatrix}$关于车尔尼广泛使用的“幽默”一词（比如第三乐章中）的意思，我们认为和现在不同。对于车尔尼的意思，更精确的表达应该是“古怪的，别致的，意想不到的”。参见本书之前关于 Op. 2/1 的评论。

P177，Op. 73　出版于 1811 年。又一次，第二、三乐章的速度太快了。我们建议：Adagio 乐章：♩=50，Rondo 乐章：♩.=88。第一乐章中车尔尼对“leggiermente”（轻快活泼）①的解释——“非常柔软，右手连奏（legato）”——并不符合贝多芬的原意。事实是，贝多芬在所有标“leggiermente”的地方都没有同时出现连线记号，②这就意味着他需要正常的“non legato”（非连音）触键。况且，车尔尼立刻反驳了自己观点：在第一乐章谱例 290 中——这里同样标有“leggiermente”，③车尔尼给出的建议是“极其轻巧、清晰，但是一点都不要连（legato）”。除了上述问题之外，车尔尼的其他建议——特别针对这首协奏曲所提的，还是非常有参考价值的。

第 17 小节标有“dolce”，这里所有的其他乐器不能盖过单簧管旋律。

因为今天已经找不到任何一个这首协奏曲的原始版本（净版），所以我在这里至少要提一下主要的、广泛流传的印刷错误。在这里我的依据是贝多芬自己的手稿，以及“Titelauflage”第一版——这个版本是根据他本人的指令修改的。第一乐章第 162 小节和 420 小

① 译者注：指车尔尼的书中第一乐章谱例 287 中，第 2 小节，此处许多版本有“leggiermente”的表情记号，但车尔尼的谱例中没有。

② 译者注：车尔尼在第一乐章给出的谱例 287 中，其第 2 小节虽然存在连线，但更多的版本在这里确实没有右手部分的连线。

③ 译者注：但是车尔尼的谱例中并没有标“leggiermente”。

节:“*p*”不是贝多芬写的,它只是一个被误读了的踏板记号。第 444 小节和 448 小节:右手,第一和第三拍上的音要连奏(legato),与第 190 小节一样。第 509 小节:只有右手要断奏(staccato),左手不要。第 518 小节:第二圆号,第二个音是降 B 音(实际发出的音高)。

第二乐章,根据手稿以及第一版,拍号为$\frac{2}{2}$拍(alla breve)。第 28 小节:右手,重音在第四拍上。第 80 小节,弦乐部分,第一个音仍然用弓(col arco),拨奏(pizzicato)从下一小节的起拍开始。

根据修订过的“Titelauflage”版,第三乐章 Rondo 的速度标记为“Allegro ma non troppo”。第 140 小节和 142 小节,踏板一直要踩到小节末尾。第 224 小节,“sempre *f*”。第 226 小节:又一次“*p*”是一个被误解的踏板记号,不是强度记号(贝多芬将踏板记号写在右手和左手的五线谱之间)。第 270 小节:双簧管、大管,六个均匀的八分音符。第 387 小节和 389 小节:踏板持续到小节末尾。第 431 小节的起拍:“*p*”(只有在手稿中有,第一版中没有)。第 451 小节:大管“dolce”。第 484 小节和 486 小节:钢琴部分没有“*p*”(手稿和第一版中都没有)。

车尔尼在“注意”中说道,不可能看着第一小提琴的谱子来指挥这首协奏曲。这就说明,甚至到了 19 世纪中叶总谱仍然是个稀罕事儿。如此看来,车尔尼关于严格保持速度的意见就容易理解了。当然,这些限制今天已经不存在了。

P182, Op. 61 从各方面来说,贝多芬对小提琴奏鸣曲的改编实在太忠于原作了——仅仅在左手加了一些程式化的伴奏,所以今天演出此曲的价值不大。但是,钢琴协奏曲版本中仍然有一些值得注意的亮点,比如一些跑动——

这些跑动本来在小提琴协奏曲中有，但后来被贝多芬自己因为“演奏起来方便”的缘故改了。参见：Alan Tyson，The Text of Beethoven's Op. 61，Music and Letters，London，Apirl，1962。另外，钢琴协奏曲第一乐章那个相当长的、非常钢琴化的华彩乐段也值得注意——其中还包括一段激烈的与定音鼓的二重奏。车尔尼给出的速度指示对于小提琴家来说也是同样有意思的。

P183，Op. 80 由 Breitkopf&Härtel 出版于 1811 年。然而由 Clementi 出版的英语第一版早在 1810 年秋天就出现了，其中包括几个与德语版不同的地方——由于此曲手稿已经遗失，所以这些不同显得尤其重要（我们特别感谢伦敦的 Mr. Alan Tyson，他提供给我们以上信息）。

第 4 小节：除了 Kullak 版之外——其把车尔尼的意见作为脚注标出，没有任何版本——包括 Clementi 版——有最后半拍上的几个音符。

第二部分的速度稍稍过快了（建议：♩＝116），第六部分，第七部分稍稍太慢了（建议：第六段 ♪＝88—92，第七段 ♪＝84—88）。

图字 09-2006-572 号

图书在版编目(CIP)数据

贝多芬钢琴作品的正确演释/(奥)卡尔·车尔尼著;〔奥〕保尔·巴杜拉-斯科达注释 张奕明译. —上海:上海音乐出版社,2007.4

ISBN 978-7-80751-014-7

Ⅰ.贝… Ⅱ.①卡…②保…③张… Ⅲ.贝多芬,L.V.(1770~1827)-钢琴谱-奏法 Ⅳ.J624.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 031996 号

贝多芬钢琴作品的正确演释
〔奥〕卡尔·车尔尼 著
〔奥〕保尔·巴杜拉-斯科达 注释
张奕明 译

责任编辑:杨海虹
封面设计:宫 超

上海音乐出版社出版、发行
地址:上海市绍兴路 74 号 邮编:200020
上海文艺出版总社网址:www.shwenyi.com
上海音乐出版社网址:www.smph.sh.cn
营销部电子信箱:market@smph.sh.cn
编辑部电子信箱:editor@smph.sh.cn
印刷:上海市印刷七厂有限公司印刷
开本:640×978 1/16 印张 14.75 谱、文 228 面
2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷
印数:1-5,000 册
ISBN 978-7-80751-014-7/J·015
定价:25.00 元

告读者:如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
电 话:021-59110737

保尔·巴杜拉-斯科达（Paul Badura-Skoda）：奥地利著名钢琴演奏家。当今最负盛誉的钢琴演奏大师之一。师从埃德温·菲舍尔（Edwin Fischer）。他与布伦德尔（Alfred Brendel）成为菲舍尔在当今最著名的两位弟子。自1949年，指挥大师富特文格勒和卡拉扬邀请保尔·巴杜拉-斯科达参加他们的音乐会起，巴杜拉-斯科达和世界上最主要的交响乐团频繁合作，并经常以常任和客席的身份出席世界各地的音乐节和演出。

张奕明：生于上海，从小学习钢琴，先后师从顾其华、姚世真、苏彬。现在美国Northeastern Illinois University继续深造钢琴演奏，师从Mikhail Yanovitsky。经常在美国芝加哥和中国上海举办独奏、重奏音乐会。翻译出版彼得－卢卡斯·格拉夫（Peter-Lukas Graf）的两本著作《音乐风格演释指南》（Interpretation）、《长笛基础练习》（Check-up）。

责任编辑：杨海虹
封面设计：宫　超