



文 ■ 安东·科迪

编译 ■ 李穗荣

校译 ■ 孙鹏杰

安东·科迪 (Anton Kuerti) 先生是一位著名的加拿大钢琴家，是当代德奥作品诠释的权威之一。他已经录制了所有的贝多芬钢琴协奏曲以及奏鸣曲、舒伯特钢琴奏鸣曲、勃拉姆斯钢琴协奏曲等。《波士顿环球报》的乐评曾经写道：“科迪是最优秀的贝多芬演奏家……称得上是加拿大的国宝。”科迪先生本人是一位性格倔强，却又慈祥体贴的老人，他学识渊博、才华横溢，谈吐间直言不讳，总带着一丝耐人寻味的幽默感。作为科迪先生数次大师班的现场翻译，笔者获益良多，甚至有“与科迪相处多日，胜读万卷书”的感慨。科迪先生独特的个性或许跟他的演奏风格是有关联的，正如朱贤杰老师在对他的访谈录中写道：“科迪这种对政治的热衷，对大人物的反抗和对小人物甚至动物的关爱；这种愤世嫉俗，直言不讳的性格与大爱无疆的胸怀，是非常贝多芬式的。难怪他演奏的贝多芬这样出色，他对贝多芬的音乐有种发自内心的认同。”

下面的文章译自科迪先生为他录制的《贝多芬32首钢琴奏鸣曲及迪亚贝里变奏曲》(Beethoven•The Complete Piano Sonatas & Diabelli Variations) CD所写的解说。译者征得作者的同意把原文翻译为中文，科迪先生说很荣幸能与中国的读者分享他的音乐感受，同时我还要感谢朱贤杰老师为本文付梓所做的努力和帮助。

《F大调第一奏鸣曲》(作品2之1)

Sonata No.1 in F minor, Op.2, No.1

I. Allegro

II. Adagio

III. Menuetto: Allegretto

IV. Prestissimo

作为一个作曲家,贝多芬并不算很早熟。直到他26岁,贝多芬才出版他最早的两部作品:《钢琴三重奏》(Op.1)和《钢琴奏鸣曲》(Op.2)。而且此时他仍然继续师从萨利耶里^①直到32岁。(门德尔松26岁就已经完成了《意大利交响曲》,莫扎特26岁就已经创作了很多部歌剧;还有,佩尔戈莱西^②26岁就已经死了……)

贝多芬的一生中对于自己的每一部作品都那么的执著,为了完美的体现音乐费尽心血。有时甚至历经数载去慢慢雕琢每一部作品,使之完善、蜕变。很有可能,他故意拖延了他首部作品的出版问世,他希望全世界听到的首部贝多芬作品是完美的。

而贝多芬做到了,全世界也听到了。这部作品娴熟的写作技巧、新奇的创意和成熟程度都令人吃惊。贝多芬各种独特的风格特点也已显而易见:丰富的感情变化、大胆的强弱对比和调性对比,把乐思的精华集中在最简单的动机里,再把这些基本的动机发展得淋漓尽致并且贯穿全曲;还有他对创造戏剧性变化那种异乎寻常的直觉,是贝多芬音乐里的精髓,同时也是奏鸣曲式的核心特征。

这首奏鸣曲的第一乐章是简练而引人入胜的,甚至可以理解为具有悲剧性而又不会充斥过多自悲自怜的气质。这个乐章是奏鸣曲式有史以来最浓缩、最精简的例子。主部的主题拥有犹如暴风般咆哮向上的上行音型,接下来是可想象中最短的连接段,随后是以下行音型为主的副部主题。这个副部主题一开始就出现一个使人困惑而又饱含感情的不协和音(第20小节的降F)。而这类突如其来、带有临时升降记号的不协和音在贝多芬大师的这首作品里接踵而至:第一次出现是在刚才提过的呈示部副部,音乐形象虽然十分激动,却带着一丝充满活力的暖意;继而在再现部,这个不协和音出现在小调而不是大调,音乐形象就变得十分孤独而无奈。

这首奏鸣曲的柔板(Adagio)乐章充满了受灵感启发般的诚挚亲切感。除了贝多芬那些具有深远智慧的晚期作品,这种亲切感只是偶尔完美地出现过在其另外的作品里。这种具有自信的温暖感主要构建在毗邻调性的对比之上:只

需简单地换一个音把调性转到F大调,就能把第一乐章f小调调性的那种闷闷不乐、有不祥之兆般的感觉抹掉。这里并没有部分晚期作品那种为表达更多情感而激昂亢进的强烈意识,也没有部分作品里慢乐章的那样带有修辞色彩的手法。这种作曲手法兼具强烈的戏剧性感情迸发和雄辩家演说时的沉默,偶尔甚至挑战了乐段欲言之意的可信程度。

这个小步舞曲(Menuetto)乐章的写作特征是以缩影的形式模仿这首奏鸣曲中大调与小调调性对比。由于曲式结构上的轻微限制,这个小步舞曲乐章犹如是在爱意满溢的慢乐章与热情激动的终乐章之间一个清新宜人的休息。这个例子说明个别乐章的效果和影响力取决于它在整个奏鸣曲套曲里的位置。如果把这类乐章变成独立的作品,它就会稍显逊色了。

如果把这首暴风般的终乐章的主题挑出来去独立理解,这个主题既原始又粗糙的特征几乎到了惨不忍睹的地步。可是当这个主题被各种音乐元素覆盖着,它的朴素气质就蜕变成目标明确、勇往直前的决心。此外,务必留意这个主题里两个有着精神分裂特质的极端的组成部分:一个具有爆发力、震慑力的部分;接下来的另一个是稍显随意、冷漠的部分,似乎是在掩饰与在此之前那猛烈的情感迸发的关联。其实贝多芬这种主题发展的作曲手法在他的不少作品中都有迹可循:把看似毫无关系、毫无共通点的主题材料焊接在一起,但听起来却莫名的自然,且彼此息息相关。

展开部中的新主题是目前为止这部奏鸣曲的首尾乐章里最抒情的乐思,它华丽、毫无保留的情感表达让人联想到意大利歌剧,这可能是其师萨利耶里对贝多芬影响力的痕迹。当再现部逐渐临近,这个乐章潜在的焦虑情绪又再次出现。贝多芬以绝对完美娴熟的手法逐渐把第一主题的片段混合在这段轻快的抒情短歌(cantilena)之中,直到第一主题终于再次完全控制大局,驱使这首作品在雷鸣声中奔驰到曲终。

《A大调第二奏鸣曲》(作品2之2)

Sonata No. 2 in A Major, Op. 2, No. 2

I. Allegro vivace

II. Largo appassionato

III. Scherzo: Allegretto

IV. Rondo: Grazioso

我认为这是作品号二的三部奏鸣曲中最优秀的作品,尽管它并没有像其余两部那样常被演奏。这首奏鸣曲的一

开头就展示了贝多芬主题材料那种朴素简练的特征，听起来几乎像是在钢琴上随意地试琴，也让人联想起约翰·鲁赛尔爵士所记载的，有一次贝多芬中计，而在一群客人面前开始即兴演奏的故事。

这个故事主要讲述在某种场合下，主人突然开始胡乱试奏贝多芬的一些作品，他弹的错音一个接一个，直到贝多芬终于忍无可忍。他愤怒地冲上前弹出正确的和弦。不可思议的事情在这一刻降临，就在贝多芬的手指触摸到琴键之时，他突然完全迷失、陶醉在另一个世界，开始忘我地即兴演奏，令在场所有人都如痴如醉。

第一乐章的主部包含了三种截然不同的材料，接下来是一段唐突的转调，把作品引导到与众不同的小调副部。忽然，这首本来仅仅是风趣幽默的乐章，增添了一股肃穆的感觉。可是它却显然认为留在小调里很难受，好像一匹桀骜不驯的野马，误闯进一片片禁地（异调）里绕圈（在不断上行的低音线条），直到到达了属于它的归宿地（E大调），直到第84小节才开始庆祝而耀武扬威地嘶声高呼。

展开部的结构略显学生气。首先是第122小节开始大幅地发展主部的第一种素材，接下来在第161小节开始以类似的手法展开主部的第二种素材。幸好，这种方案并没有作进一步的使用，而接下来的一段极度迷人的主部主题变化段，就为这个稚气的构思做出了补偿：本来含糊而琐碎的乐思，变得戏剧性般的热诚和坦率，犹如戏剧里的演员突然放下他的面具，流露出真情实感。

广板（Largo）乐章体现了浓厚的管弦乐队的写作概念。主题旋律本身是十分平淡的，但赞美诗般的磅礴句式使它显得别扭。它的气氛主要由织体来营造，特别是模仿拨奏（pizzicato）的低音。当这乐章过了大概三分之二，我们看到了一个带有亲切温柔性格的新素材，但这个新的旋律并没有转调，而是留在了主调。因此，这里感觉更像一段尾声（Coda），这也为贝多芬日后作品里出现篇幅巨大且具有举足轻重作用的尾声埋下了伏笔。

随着曲式构造里每个重要环节的纷纷完成，作者有了一个自由的空间去强调或者继续研磨已经出现过的乐思，通常这里是最能制造出震撼效果的点睛之处。在这个尾声中，主部主题冲动激烈地在第58小节进入小调，冲上了一个颤动人心的高潮。这样一个本来只是具有平凡美的乐章，也从而变得与众不同。

在一个极为开朗有趣的谐谑曲（Scherzo）乐章之后，

接下来的回旋曲（Rondo）终乐章的感情术语仅仅是“优美的、雅致的”（Grazioso）而已。很有可能，这部奏鸣曲一直被不公平地忽略就是因为终乐章完全缺乏炫技色彩。这个乐章并没有特技般的技巧展览，而仅有的是无限的迷人魅力和温柔的亲切感……加上它柔弱的结尾，这完全是“很差的票房号召力”。但是，这的确是一个不同凡响的乐章，也是作曲家本人的最爱之一。主题的动机包括了第2小节一个引人注目的下滑大跨度音程，听起来仿佛是作曲家本人以音乐来演绎一个最温柔、最彻底的爱抚。唉，可怜相貌不讨好又脾气古怪的贝多芬，他这柔情的一面只能抒发在音乐中，很少有机会能对异性表达。如果这是贝多芬的不幸，或许就是我们的运气吧。

第一个插部充满了对浪漫真爱的憧憬，接下来的插部却是活跃而紧张的，这种写作风格经常出现在贝多芬的回旋曲式作品中。那些由贝多芬煞费苦心而锤炼成的半音阶看似跟乐章其余部分没有什么直接关联。因此我们也感受到这个材料并不是要制造什么重大的感情冲突，的确它只是过眼云烟，转瞬即逝。

在最后一次的回旋曲主题呈示中，一个奇妙的时刻来临了：虽然一连串突然转调显得铤而走险，但当第140小节转至声音特性亲密密切的F大调时，这个“爱抚”的主题动机变得犹如因害羞而“泛出红晕”。接下来又是两个出乎意料的剧情突变：一段简短的“爱抚”动机展开段落（几乎很难想象这个动机还有展开的空间）和对中间插部色彩缤纷的半音段落一个短暂的回忆时刻。这些手法都令这个原本不拘小节的乐章在结构上显得更紧凑。回旋曲主旋律在最后一次出场时添加了丰富的装饰音，但感觉却是如此的安详，为这一部精美绝伦的作品缓缓的拉下了帷幕。

《C大调第三奏鸣曲》（作品2之3）

Sonata No.3 in C Major, Op.2, No.3

I. Allegro con brio

II. Adagio

III. Scherzo: Allegro

IV. Allegro assai

每一个伟大的预言家都必定曾经遭受魔鬼的迷惑，而在作品二之三里我们看到了“为炫技而炫技”的魔鬼的魔性。也正是这个魔鬼腐蚀了韦伯、李斯特等人的作品，也误导许多作曲家走上一条不归路，在得到世俗光辉的刹那喝彩声后却逐渐湮没。韦伯和李斯特的许多炫技作品因为具

有其他伟大的优点而得以幸存，并不是因为无谓的炫技写作这个愚蠢的祸根。

可能就是因为它拥有闪耀辉煌的钢琴演奏效果，作品二之三成为了贝多芬前六首奏鸣曲中最得宠的一首。第一乐章——尽管这个乐章存在缺点，但许多贝多芬的同代作曲家还是会为自己能创造出这种水平的作品而感到相当自豪，除了舒伯特以外。这个乐章虽然缺乏对抒情素材的强调，却具有一种洒脱的风范，这与舒伯特的写作风格是完全相反的。

乐章的开头几乎有点敷衍了事，好像例行公事般先向一方点头致意，再向另一方点头致意。主题最显著的特征就是三度颤音，可最后最意味深长的素材反而是在休止前的上行跳跃音程。留意这些“跳跃”动作如何连续三次以舒畅的连奏形式被运用在答句里，这里的跳跃动机仿佛要为之之前对我们施以的唐突碰撞而道歉。

在毫无警告的情况下，贝多芬突然大胆地用钢琴技巧创造出烟火般的演奏效果，与乐章开头的情绪和内容完全无关。在音乐上，贝多芬的举止仿佛是一个在热恋中的年轻人，急不可待地向情人展示他爱的威力。在震撼过后，终于缓过气来，一段流畅抒情的第二主题。可是过了短暂的12小节之后我们又飞奔起来，这次是以音阶的形式来展示。接下来一个新的主题出现了，可是紧随的又是一段极具攻击力的钢琴炫技体操。如今，各位应该可以推测出在结束段颤音动机段落之后，和展开部第一次能让炫技段落发挥的机会中将发生什么事了吧！每次紧随着较轻巧或抒情段落的总是极具震撼力的技巧性段落。

再现部中贝多芬仁慈地删除了第一次呈示部第13至20小节的炫技技巧展示段落，可是为了补偿这个遗漏，他做了更蛮横的举动：正当我们预计这个乐章即将结束的时候，贝多芬突然跳进去了一个毫不相关的降A大调，并且开始了一段华彩，粗陋地连续出现一系列的六个分解减七和弦。如果各位可以经历完这一段后仍然幸免于难，那就应该可以经得起任何困境的考验，包括在曲终时再参加一次“分解八度世界锦标赛”。

也许我如此注解稍显苛刻，缘于在贝多芬所有奏鸣曲里，这是唯一一个乐章为了炫技而注入炫技内容。虽然贝多芬的许多钢琴作品都具有大篇幅显示演奏家技艺的壮丽乐段，而且也理应以大胆、辉煌的形式来演绎，因为这些乐段通常都出现在名副其实、激动人心的瞬间。在这里却仅

仅把炫技段落当果肉一般填补了一些过渡和连接的部分。如果炫耀性的技巧和乐曲本身的实质内容完全分离了，是很值得我们去质疑的。

柔板(Adagio)乐章的高贵、温暖气质弥补了第一乐章所欠缺的特质。结构上这是一个小型简略的奏鸣曲曲式，这种手法在许多慢乐章中也很常见。因为在慢乐章里每一个段落整体结构构成中占用的时间较长，所以慢乐章比快乐章更需要节省结构中的空间。

贝多芬的谐谑曲(Scherzo)乐章是海顿谐谑曲写作风格的自然延伸，正如海顿在他的交响曲里意识到需要一个活泼愉快的乐章去与沉重复杂的第一乐章和慢乐章形成鲜明对比。海顿在小步舞曲(Menuetto)乐章中引入了幽默感、意外的停顿、较快的速度和对短型动机的反复性使用，逐渐让类似乐章脱离了小步舞曲本身初始的情绪。实际上，海顿写作的是谐谑曲，只不过他仍然给它们冠上小步舞曲的名目。就这一个谐谑曲乐章而言，它包含了极具复调特征的写作手法，这也是贝多芬往这方面发展的第一步，最终成就了作品101和《第九交响曲》中高度复调化的谐谑曲乐章。

终乐章是一个活跃、兴奋的回旋曲，当中充满了各式各样的惊喜。最后三个乐章所做的一切努力挽救了这首奏鸣曲，如今那些互相竞逐、令人窒息的和弦和快跑段落最终也让我们感到愉快、高兴了。

(待续)

注释：

① 安东尼奥·萨利耶利 (Antonio Salieri, 1750–1825), 意大利作曲家、指挥家。

② 乔万尼·巴迪斯塔·佩尔戈莱西 (Giovanni Battista Pergolesi, 1710–1736), 意大利作曲家、小提琴家、管风琴家。

