

探索田园中的愉悦之音

——对贝多芬《田园交响曲》第一乐章手稿修订的分析与阐释

文◎刘小龙

2000年,波恩贝多芬博物馆出版了它的“镇馆之宝”——贝多芬F大调《田园交响曲》(Op.68)手稿(BH 64)的图片摹本,并由齐格哈德·勃兰登堡(Sieghard Brandenburg)撰写手稿评论和注释。^①这一文献的公开出版,为人们研究贝多芬的《田园交响曲》带来便利条件和广阔空间。时至今日,根据这份手稿以及不同历史版本所做的净版曲谱修订工作分别由乔纳森·戴尔·玛(Jonathan Del Mar)和詹森·杜夫纳(Jens Dufner)先后完成(1998和2013年),成为近二十年来西方学术界在此曲曲谱研究上取得的重要成果。^②尽管如此,由于上述研究的目标旨在编订更为精确的乐谱文本,人们对于这份手稿的细部研究还远未完善。虽然齐格哈德·勃兰登堡对手稿中贝多芬亲笔所做的修订有所归纳,但是针对这些修订的具体分析和阐释却并未展开。有鉴于此,笔者在列维斯·洛克伍德(Lewis Lockwood)的指导和协助下针对这份手稿进行研究,尝试对《田园交响曲》第一乐章的修订情况深入探索。通过这项研究,笔者力图解答如下问题:第一,贝多芬对此作第一乐章手稿做了哪些修订?第二,这些修订是否具有共性特征并依此加以归类?第三,这些修订的原因为何,它们是

否反映出作曲家针对该章的创作倾向和目标?第四,我们能否通过作曲家的手稿修订对乐章的音乐形态和艺术表现的内在勾连加以阐释?在针对这些问题展开循序渐进的讨论之前,笔者首先对《田园交响曲》第一乐章的现存草稿和手稿做简要介绍,以便进一步明确这份手稿及其修订的地位和价值。

一、贝多芬《田园交响曲》 第一乐章的草稿和手稿

现存草稿证据表明,贝多芬构思《田园交响曲》的起始时间可以追溯到1803年。早在作曲家集中创作《英雄交响曲》的时期,同《田园交响曲》相关的少量音乐片段已经出现在著名的“‘英雄’草稿本”(Eroica

① Ludwig Van Beethoven Sechste Symphonie F-Dur Opus 68 *Sinfonia pastorale*, Faksimile nach dem Autograph BH 64 im Beethoven-Haus Bonn mit einem Kommentar von Sieghard Brandenburg (Verlag Beethoven-Haus Bonn, 2000)。

② 分别参见 Jonathan Del Mar, *Critical Commentary to his edition of the Pastoral Symphony* (Kassel: German, B., renreiter, BA 9006 (1998)), 以及 Jens Dufner, *Beethoven Werke, Abteilung I, Band 3, Symphonien III Fifth and Sixth Symphonies, with extensive critical commentary on the sources*, 2013。

Sketchbook) 中。尽管如此, 作曲家对第一乐章的创作思考相对较晚。乐章开头四小节的主题片段首次呈现于 1807 年夏天使用的草稿本“兰斯伯格 12”(Landsberg 12, pp.47—48) 上, 而“田园交响曲”(Sinfonia Pastorella) 的标题亦在该页予以点明。在此之后, 贝多芬暂时搁置这部交响曲, 转而创作《第五交响曲》《第一“莱奥诺拉”序曲》《A 大调大提琴奏鸣曲》(Op.69) 和部分歌曲。直到 1808 年 3 月, 贝多芬重拾《田园交响曲》的创作工作, 并于同年 9 月初步完成。在此阶段, 贝多芬使用的“田园交响曲草稿本”(Pastoral Symphony Sketchbook) 包含着该曲五个乐章的起草记录。截至目前, 这份草稿文献中的 59 页保存在英国大不列颠博物馆, 目录编号为“补充手稿 31766”(Add. Ms. 31766)。另外 28 页则被归入草稿本“兰斯伯格 10”(Landsberg 10) 中, 保存于德国柏林国家档案馆。^③此外, 还有少数散页分别保存于波恩贝多芬博物馆、维也纳国家档案馆, 以及个人收藏者手中。1961 年, 达格玛·魏丝 (Dagmar Weise) 对“田园交响曲草稿本”的伦敦部分进行誊写, 并由波恩贝多芬博物馆出版。^④1967 年, 列维斯·洛克伍德对达格玛·魏丝的誊写版本做出评价, 并借此强调草稿识读 (decipherment) 与阐释 (interpretation) 结合研究的重要性。^⑤1974 年, 阿兰·泰松 (Alan Tyson) 撰写论文《重建田园交响曲草稿本》, 对这份草稿文献的原始页码和起草顺序加以判定和还原, 归纳出草稿本页面内容同《田园交响曲》各乐章间的基本对应关系。^⑥泰松将这一研究的初步成果同菲利普·格塞特 (Phillip Gossett) 分享, 而后者则在同年发表论文《贝多芬的第六交响曲: 第一乐章的草稿》。该文对包含第一乐章创作内容的草稿进行详细梳理, 并对作曲家起草过

程中的部分难点做了解读。该文成为直接针对贝多芬《田园交响曲》草稿内容的首篇研究文章。^⑦1985 年, 道格拉斯·强森 (Douglas Johnson)、阿兰·泰松和罗伯特·温特 (Robert Winter) 编订出版了《贝多芬草稿本》, 专门对“田园交响曲草稿本”做了介绍和页码编订。^⑧90 年代后, 尼古拉斯·马斯顿 (Nicholas Marston) 着手誊写和出版完整的“田园交响曲草稿本”。此项工作至今尚未完成。

③ 20 世纪 60 年代以前, 学术界对收藏于不同地方的贝多芬《田园交响曲》草稿的具体情况并不了解。1878 年, 贝多芬草稿研究的早期代表古斯塔夫·诺特伯姆 (Gustav Nottebohm) 撰文指出, “田园交响曲草稿本”中大约三分之一的部分已然不存, 并将这种剪除视为蓄意破坏。约瑟夫·布劳恩斯坦 (Josef Braunstein) 是首位指出“兰斯伯格 10”中的 28 页草稿归属于“田园交响曲草稿本”的研究者, 而这一判断被达格玛·魏丝 (Dagmar Weise) 予以确定。

④ Dagmar Weise, *Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Pastoral-symphonie Op. 68 und zu den Trios Op. 70, 1 und 2*, Beethovenhaus Bonn, 1961.

⑤ Lewis Lockwood, *Ludwig van Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Pastoral-symphonie Op. 68 und zu den Trios Op. 70, 1 und 2* by Dagmar Weise: Ludwig van Beethoven Review, *The Musical Quarterly*, Vol. 53, No. 1 (Jan., 1967), pp.128-136.

⑥ Alan Tyson, A Reconstruction of the Pastoral Symphony Sketchbook (British Museum Add. MS. 31766), 参见 Alan Tyson 主编的 *Beethoven Studies I*, W.W. Norton & Company, Inc. 1974, pp.67-96.

⑦ Philip Gossett, Beethoven's Sixth Symphony: Sketches for the First Movement, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 27, No.2 (Summer, 1974), pp.248-284. Gossett 在文中对《田园交响曲》第一乐章草稿的每页内容做一列表, 参见该文图表 2, 第 251—252 页。

⑧ Douglas Johnson, Alan Tyson and Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks*, Clarendon Press, Oxford, 1985, pp.166-173.

众多研究者对“田园交响曲草稿本”同波恩贝多芬博物馆所藏手稿之间的关系进行思考。由于草稿本中的音乐记录多以单行乐谱和零散片段呈现,而手稿则是配器完善、有限更动的成稿,人们因此认为,贝多芬从作品起草到书写总谱,经历了相当大的跨越发展,其间或许有其他草稿予以衔接过渡。现存草稿和手稿仿佛展现出作曲家创作过程的始末两端,而手稿同最后成曲的关系显然更为切近且容易追溯。齐格哈德·勃兰登堡在针对手稿的评价中指出,贝多芬书写手稿经历了三个阶段:第一阶段只书写一个乐谱骨干,其中仅仅包括少数重要的声部。各个乐章的基本结构在此阶段基本拟定。第二阶段是将其他声部予以填充,同时对部分结构略加调整。第三阶段则是对已经写就的手稿加以修订。修订部分可以通过不同颜色的墨水和下笔的力度予以区分。^⑨1808年8月,贝多芬委托他的抄谱员约瑟夫·科伦珀(Joseph Klumppar)先后抄写了两个副本,并且编订了一份分谱。贝多芬在手稿原件上写下的部分文字注释正是给予抄谱员的指示。第一份副本(勃兰登堡将其编号为“B”)于1808年9月14日卖给出版商戈特弗里德·克里斯多夫·黑特尔(Gottfried Christoph Hartel),用于后续出版。第二份副本(勃兰登堡的编号为“D”)于1808年9月之后抄写,大概是为1808年12月22日的作品首演而准备。至于现存的部分分谱抄件(编号为“C”)则同样用于作品首演。^⑩根据手稿副本B上呈现的不同笔迹,贝多芬显然对这份抄本做了细致审读和修订。为了确保个人手稿的完整性,作曲家又将所有副本上的修订誊写到原始手稿上。自1910年埃里克·普利格(Erich Prieger)出资将贝多芬的《田园交响曲》手稿原件购回德国

后,这份手稿遂成为贝多芬博物馆最为珍贵的藏品。其中,第一乐章的曲谱正好占据手稿开头的44页(从1^r—44^v)。2000年,这份手稿图片摹本的公开出版更加凸显出它的卓越价值。第一,这是一份由贝多芬亲笔书写的手稿,记录着乐曲总谱生成的完整过程。第二,这份手稿是关于此作后期阶段创作的真实记录,对于作品早期草稿和出版乐谱版本研究具有核心参照意义。第三,作品手稿中的原始记录和修订反映出贝多芬针对作品形式与内容的深刻思考。它们成为后人追溯作曲家创作思路的宝贵线索,进而为阐释其表现目标和革新要求奠定基础。笔者对第一乐章手稿的研究工作,正是以贝多芬亲笔修订的识读和归纳为起点。

二、贝多芬对第一乐章手稿的修订

初次阅读贝多芬《田园交响曲》的手稿,人们会惊奇地注意到,呈现于面前的手写乐谱绝非即将付梓的成谱,而是一份充满了各种修订印记的手写文献。虽然勃兰登堡在对这份手稿的评论中提及贝多芬的书写步骤,但是,倘若对手稿中各处修订的先后顺序加以确定,依旧是一个极端复杂的难题。尽管如此,我们却能通过基本的观察发现,绝大多数修订显然处于作品创作的末期,甚至是在已成定稿的情形下对乐曲进行的再度调整。它们所反映的,乃是作曲家在最后成曲阶段对作品音响与结

^⑨ 同注①, pp.40—41.

^⑩ 出处同上,对三个副本的详细描述参见第47—51页。目前,两个手稿副本和分谱抄件(B、D和C)分别保存于波恩贝多芬博物馆(NE 146)、卢布尔雅那国家与大学图书馆(排架编号: MZ 1765/1955),以及维也纳音乐之友协会(排架编号: XIII 6153)。

构的具体考量和精细打磨,对于作品的风格定型具有关键作用。

贝多芬《田园交响曲》第一乐章手稿采用标准规格的波西米亚乐谱纸,高23.5厘米,宽30.5厘米。谱纸每页为双面,单面包含12行谱表。作曲家根据配器的实际需求,基本采用每面的十行谱表,自上而下的器乐声部分别为:小提琴I、小提琴II、中提琴、长笛、双簧管、单簧管、巴松管、圆号、大提琴和低音提琴。余下两行谱表一般为空白,部分页面则因上方修订空间局促而转至下方书写,一般标有“Vi=de”。另外,贝多芬还会在部分页面底端的空白处谱表处书写“提示谱”(cue-staff)。这是一种非常微小的记谱,用以对上方声部的和声、配器和织体等做出提示。一般情况下,这些微小的提示谱和上方记谱吻合,有时

则会出现微小差异或错开小节。^①贝多芬对于乐谱的修订方式以划线涂改为主。在针对小节内音乐片段的修订,多半以交叉斜线覆盖原有记谱,并在旁边空白谱表书写新谱。这种划线方式使得我们可以看清勾划内容,便于将原谱同修订后的结果加以比较,从而了解作曲家在各个细部的修订情形。在针对较大段落或整个小节的删减上,贝多芬则用两条或数条交叉线予以勾销,甚至在重新增补新谱时插入新的乐谱页。总之,贝多芬采取的手段使后人容易看到手稿修订的具体过程和前后差异。这就为我们展开此项研究提供了充分依据与可能。为了将贝多芬在《田园交响曲》第一乐章手稿中的修订情况具体予以呈现,笔者将所有谱面修订内容列成表格,并对修订内容进行描述和归类:

《田园交响曲》(Op.86)第一乐章手稿修订列表

手稿页码	页面小节	成谱小节	描述	类型
fol. 1 ^r	3	3	圆号声部存在墨迹,疑似音符,后来未采用。	3
fol. 1 ^v	1-2	7-8	大提琴声部 f-d-e-c 被删除。	3
fol. 3 ^r	4-5	27-28	乐器调整:从第一小提琴转至双簧管,后来又回到单簧管。	4
fol. 3 ^v	4	33	圆号声部更换节奏。	2
fol. 4 ^r	6	41	低音提琴颤音 F 改为二分音符。	2
fol. 4 ^v	6	48	单簧管声部更换乐音。	2
fol. 5 ^r	3-4	51-52	圆号声部更换乐音。	2
fol. 5 ^v	1	54	小提琴 I 最初写有一个长音。贝多芬或许希望由其他乐器演奏其后的独奏旋律,最终还是交予小提琴。	4
fol. 6 ^r	2	61	小提琴 I e ² -f ² -a ² 转换为 升 f ² -g ² -a ² 。	2
fol. 6 ^v	5	71	小提琴 I 从演奏主旋律更改为伴奏。	4
fol. 8 ^r	1	83	乐器调整:由单簧管替换双簧管。	4
	2	84	低音提琴的 C 音被删除。	1
	6	88	圆号声部的八度双音被删除(同 84 小节情形相似)。	1

^① 贝多芬的许多手稿上都存在类似“提示谱”。它们反映出作曲家在书写总谱时的一些创作习惯和前期规划。列维斯·洛克伍德将其称为“cue-staff”,具体参见 Lewis Lockwood, *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1992, pp.13-15.

(续表)

fol.8 ^v	3	91	小提琴 II 与中提琴的乐音调整。	2
	4	92	圆号声部乐音调整。	2
fol.9 ^r	1	95	圆号声部乐音调整。	2
fol.9 ^v	4	104	中提琴声部乐音从 e 改为 f。	1
fol.10 ^r	1	107	小提琴 I、小提琴 II 和中提琴乐音调整。	2
	4	110	为巴松管 B ₁ 音添加还原记号。	1
fol.10 ^v	1	112	双簧管声部乐音调整。	2
	2	113	中提琴声部更正。	1
	3	114	长笛声部乐音调整。	2
fol.11 ^v	1	119	低音提琴声部更正。	1
fol.12b ^r	1	125	单簧管声部乐音调整。	2
	3-6		删除原有四个小节, 以便增添新的小节。	1
fol.12a ^r	1-8	127-134	缝上一页纸, 添加四个小节。	5
fol.12b ^v	5-6	139-140	作曲家在 小提琴 I 和单簧管之间选择, 最后将旋律交予小提琴 I。与此同时, 大提琴声部的乐音被删除。	4
fol.13 ^r	1-2	141-142		3
fol.13 ^v	1-4	147-150	乐器调整: 由单簧管替换双簧管。	4
	5-6	151-152	双簧管声部的伴奏音型被删除。	3
fol.14 ^r	1-4	153-156		
fol.14 ^v	1	159	巴松管声部乐音更正。	1
fol.15 ^r	4	168	双簧管声部乐音更正。	1
fol.15 ^v	1-6	171-176	小提琴 I 演奏的 a ² 从震音改为二分音符拉奏, 进而将原有旋律整体向后推迟四个小节, 形成 171—174 小节的扩充。	5
fol.16 ^r	1-6	177-182		
fol.16 ^v	1	183	大提琴声部的旋律被删除。小提琴 II 处加入渐弱记号。	3
	7-8		两个小节被删除。	1
fol.17 ^r	1-2	189-190	乐谱底部有两个叉线, 而两个小节最终未予删除。	5
	1-6	189-194	对于发展部第二部分开端的配器和声部衔接的调整。	4
fol.17 ^v	1-3	195-197		
fol.19 ^v	3	221	将小提琴 I 的 d ³ 删除, 改为 b ² 。	1
fol.20 ^r	5	229	大提琴声部的片段被删除	3
fol. 20 ^v	5-6	235-236	乐谱底部有两个叉线, 而两个小节最终未予删除。	5
fol.21 ^r	1-2	237-238	低音提琴的乐音片段被删除。	3
	3	239	中提琴乐音调整。	2
	5-6	241-242	长笛、双簧管旋律调换	4
			小提琴 II 二分音符长音改为带一拍休止的八分音符	2

(续表)

fol.21 ^v	1-4	243-246	主要旋律由长笛代替双簧管演奏。	4
	5-6	247-248	小提琴声部音乐织体改变。	2
			巴松管声部的伴奏被删除。	3
fol.22 ^r	1-6	249-254	主要旋律由中提琴、大提琴代替小提琴 II 演奏；小提琴 II 声部则被彻底删除，直到 254 小节（fol.22 ^r 末尾）。	4
fol.22 ^v	1-4	255-258	主要旋律由小提琴 I 代替小提琴 II 演奏；小提琴 I 的伴奏织体被删除。	4
			258 小节单簧管声部的短小乐句被删除。	3
	5-6	259-260	巴松管在低音区演奏旋律。	4
			260 小节双簧管声部的短小乐句被删除。	3
fol.23 ^r	1-2	261-262	大提琴声部的旋律被删除。	3
	3-6	263-266	长笛和双簧管之间的乐器调整。	4
fol.23 ^v	1-2	267-268	小提琴 II、中提琴、单簧管、圆号和大提琴因旋律改变而做调整。	2
	1-4	267-270	圆号声部的节奏调整，从四分音符附点节奏到二分音符长音。	2
fol. 24 ^r	3-6	275-279	小提琴 I 的震音演奏被删除；中提琴的长音被删除。	3
fol.24 ^v	6	284	小提琴 I 声部的颤音末尾加入一个附点音型。	2
fol.25 ^r	5-6	289-290	小提琴 I 声部乐音调整。	2
fol.25 ^v	3-6	293-296	小提琴 I 声部伴奏织体调整。	2
fol.26 ^r	1-3	297-299	小提琴 I 声部伴奏织体调整。	2
			圆号声部长音被删除。	3
fol.26 ^v	6	309	大提琴声部乐音调整。	2
fol.29 ^r	5-6	338-339	小提琴 II、单簧管和巴松管声部乐音调整。	2
fol.29 ^v	5-6	344-345	中提琴声部两音被删除。	3
fol.31 ^r	1-4	358-361	小提琴 II、中提琴声部乐音调整。	2
	5-6	362-363	主旋律由双簧管代替长笛演奏。	4
fol.32 ^v	1		重复书写的 374 小节被删除。	1
	2-4	375-377	巴松管声部换为长音。	3
fol.33 ^r	1-5	382-386	黑管声部旋律延后一小节。	1
	5-6	386-387	小提琴 I、中提琴、巴松管、圆号和大提琴声部乐音调整	2
fol.33 ^v	1-2	388-389		
	3	390	长笛和圆号声部乐音调整。	2
fol.34 ^r	1-6	394-399	单簧管声部二分音符带休止的乐段换为持续的长音。	2
fol.34 ^v	1-2	340-341		
fol.35 ^r			插入一页，增加四个小节（参照 fol.12a ^r ）	5
fol.36 ^r	1-4		删除原有四个小节，以便增添新的小节（参照 fol.12b ^r ）	

(续表)

fol.36 ^v	3-6	418-421	小提琴 I、小提琴 II、中提琴和大提琴声部的二分音符被删除。	3
fol.37 ^r	5-6	426-427	小提琴 I、小提琴 II 和中提琴的震音被删除。	3
fol.37 ^v	1-6	428-433	大提琴声部的旋律被删除。	3
fol.38 ^r	1-6	434-439		
fol.39 ^r	3-6	448-451	长笛与圆号声部乐音调整。	2
fol.40 ^r	1-2	458-459	两个小节最初被删除, 后来又被保留。	5
fol.41 ^r	1-2	468-469	双簧管与巴松管声部的乐句被删除。	3
	3	470	小提琴 I 声部乐音调整。	2
fol.41 ^v	1-2		删除两小节。	1
	3-6	474-477	单簧管声部乐音调整。	2
fol.42 ^r	1	478		
fol.42 ^v	1-6	484-488		
fol.43 ^r	1	489		
fol.43 ^r	5-6	494-495	中提琴声部乐句被删除。	3
fol.43 ^v	1-2	496-497	圆号和大提琴声部乐句被删除。	3
	6-7	501-502	双簧管声部乐句被删除。	3
fol.44 ^r	5	507	圆号声部乐音调整。	2

笔者在对《田园交响曲》第一乐章手稿的修订情况进行调查时发现, 贝多芬所做的修订在手稿上呈现均匀分布的特征, 且基本属于局部调整。尽管如此, 这些修订却并不只是针对成谱的微小更动, 其修订亦非随机, 而是遵循着某些明确的修订目标。为了试图了解这些修订的内在价值和意义, 笔者尝试对上述列表中显示的修订内容加以归纳, 划分为五种类型。类型一: 纠正错误; 类型二: 对于乐音、乐节和和声织体的局部调整; 类型三: 缩减配器, 减低音响力度与厚度; 类型四: 为了取得更为合适的声响和音色而做的配器调整; 类型五: 乐段扩充。在以上表格的右侧, 笔者将这五种类型按照阿拉伯数字予以代表, 指明表格中各个修订所属的基本类型。

根据统计, 第一种类型的修订在第一

乐章手稿中共有 14 处。它们是作曲家对手稿中出现的错误或原初设计所做的更正, 也是手稿修订中最基础的一层。其中, 针对具体错误的修订一类是针对错音, 例如, fol.10^r 第四小节为巴松管 B₁ 增添还原记号; fol.19^v 第三小节将小提琴声部误写的 d³ 改为 b²。另一类错误修订则是对多余小节的删减, 例如, fol.32^v 和 fol.41^v 中的重复小节被删除。这类多余的小节或许来自贝多芬在初拟总谱时事先勾勒的轮廓, 后来又因实际记谱的误差导致多余。对于原初设计所做的更正, 是指作曲家由于细部调整而勾掉原有的书写。这些需要改动的原初记谱正是由于同新的情形产生不协和而成为“错误”。例如, fol.8^r 第二和第六小节中低音提琴和圆号声部的乐音原本提早一小节出现, 后来却因作曲家用乐音时值的扩充而将原有位置

的乐音勾掉。再如 fol.14^v 和 fol.15^r 中巴松管声部和双簧管声部出现的涂改,皆因作曲家对乐音的调整而删除原始的痕迹。fol.16^v 中第 7—8 小节被删除,只因作曲家将整个小提琴旋律向后迁移而导致,却并非笔误或估算错误。

第二种类型的修订是对手稿不同部分乐音、乐节和织体的局部调整。与第一种类型的错误纠正不同,此种类型的修订是作曲家为了选择和取得更为适当的音响效果做出的,而并非更正错误。这一类型的修订在第一乐章手稿中共有 31 处,基本分为乐音、乐节修订和声部织体三个类别。其中,针对乐音的修订首先是基于旋律与和声进行的合理性而做的调整。例如, fol.6^r 第二小节,作曲家将第一小提琴声部最初写就的 $e^2-f^2-a^2$ 改为 $f^2-g^2-a^2$,从而为紧接出现的旋律做出有效过渡。在 fol.41^r 第三小节里,第一小提琴声部的首音从最初的 c^3 改为降 b^2 ,尽管打破了横向旋律的半音上行,却为属七和弦的七音找到了位置。乐节修订的一个突出例子出现在 fol.23^v 第一至第二小节。最初,贝多芬采用乐章第 10—11 小节的旋律素材,后来却换为第 8—9 小节的扩展性旋律片段,以此同其后的片段组成完整旋律。通过这个细节变化,作曲家推迟了针对第 10—11 小节旋律素材的重复性模进,从而减低再现部之前属准备的推进性。和声织体修订是第二类型修订中比重最大的一类,普遍分布于乐章的各个部分。最为显著的例子出现在 fol.21^v—22^r。贝多芬在此对第一小提琴声部的音乐织体进行了全面修改,使其从单一的上下斗折的十六分音符琶音,变为锯齿形的音程跳动。由于改动篇幅较大,作曲家遂将修订后的声部写在总谱下方,并特别以 Vi=de 加以说明。此外,针对和声织体的乐音调

整更多出现在更为短小的局部之中。例如, fol.5^r 第 3—4 小节,圆号声部的双音进行被适当调整,使其更具支撑性; fol.8^v 第三小节的第二小提琴与中提琴声部将乐音加以调整,从而获得更为丰满的和声效果。尽管这些针对局部乐器和声部的微小调整在听觉上不会产生显著差异,却也反映出作曲家精益求精、追求完美的创作态度。

第三种类型的修订反映出一种明确的配器意图,共有 22 处。贝多芬在针对第一乐章手稿的修订中刻意削减乐章各个部分的音响力度与厚度。其中,对于大提琴声部的删除和调整最为引人注目,具体出现在 fol.1^v、fol.12b^v—13^r、fol.16^v、fol.20^r、fol.23^r、fol.37^v—38^r,以及 fol.43^v。在 fol.12b^v—13^r 里,乐章发展部的开端由小提琴演奏主题,大提琴原有的属持续音 c 被删除。在 fol.16^v 第一小节和 fol.20^r 第五小节,同第二小提琴相配合的大提琴片段也被删除。贯穿 fol.37^v—38^r 的大提琴声部则以同低音提琴并进的旋律取代了更为密集的三连音型,从而在音响上突出木管而减少音量。除大提琴外,为了削减配器而被调整的乐器还包括圆号 (fol.1^r、fol.26^r)、单簧管 (fol.22^v)、双簧管 (fol.13^v、fol.22^v)、大管 (fol.21^v、fol.32^r) 和中提琴 (fol.29^v)。总体而言,作曲家对乐章音量和配器厚度的削减主要集中于乐段的连接部,以及主要主题较为突出的位置上。在这其中,乐章尾声部分的调整 (fol.43^r—43^v) 显得极为典型。当第一小提琴最后一次奏出第一主题时,贝多芬起初在低音提琴演奏的主持续音基础上加入中提琴演奏的二分音符和大提琴片段。其后,长笛高八度的重复吹奏亦由双簧管相陪伴。最终,作曲家将这些伴随声部尽皆删除,只保留单纯的旋律独奏。另外,在 fol.41^r 的第一至二小节处,作曲家以同样的思路勾销了双

簧管和巴松管的伴随性片段,使乐节更加符合“*pp*”的标记要求。

第四种类型的修订亦同配器相关,主要集中于对适当乐器和声部的选择上,全章共有14处。其中,同双簧管相关的声部调换包括6处,分别出现在fol.3^r、fol.8^r、fol.13^v、fol.21^v、fol.23^r和fol.31^r。贝多芬对双簧管在全章给予关注,悉心把握此乐器呈现的时机。例如fol.3^r第4—5小节,作曲家最初将第一主题的旋律引奏给予第一小提琴,随后划掉改为双簧管。然而,为了将其后双簧管吹奏的主题音色真正加以突出,贝多芬又将主题前的引奏给予单簧管,进而抹掉了双簧管声部的笔迹。在fol.8^r第一小节,作曲家将仅只书写了一个小节的双簧管副部旋律抹掉,由单簧管取代,直到第六小节才以二分音符的长音伴奏进入。与之相应,在再现部的对应部分(fol.31^r第五小节),作曲家则把该旋律从长笛声部转至双簧管声部。另外,贝多芬对小提琴声部的旋律调整包括5处,分别出现在fol.5^v、fol.6^v、fol.12b^v—13^r、fol.17^r—17^v、fol.21^v—22^r和fol.22^v。作为乐章第一主题进入时的主奏乐器,作曲家对小提琴声部的旋律处理同样精于思考。在fol.5^v第一小节中,贝多芬起初在第一小提琴声部写下一个长音a¹,^⑫似乎暗示出其后连接性旋律可能由其他乐器衔接。然而,作曲家很快改变想法,由第一小提琴主奏整个连接部旋律。在fol.12b^v—13^r中,贝多芬对乐章展开部开头的主题旋律究竟由第一小提琴还是单簧管演奏犹豫不决。作曲家最初划掉小提琴声部的旋律,将其转交单簧管,后来却又将旋律重新赋予第一小提琴,而把主旋律抄写在手稿的最下方一行。在fol.17^r第六小节,贝多芬最初用中提琴演奏的新旋律片段同第一小提琴做八度呼应式陪衬,

后来却将该旋律给予第二小提琴,并在高出两个八度的音区演奏,以此突出这个新颖的旋律片段。在fol.21^v—22^r中,作曲家对于弦乐声部的调配篇幅更大,从而对乐章发展部第三部分的音响布局产生音响。

第五种类型的修订旨在对局部段落加以扩充,从而在一定程度上影响乐章的整体结构和音乐效果。此类修订包括6处,具体出现在fol.12a^r—12b^v、fol.15^v—16^r、fol.17^r、fol.20^v、fol.35^r—36^r和fol.40^r。其中,fol.12a^r—12b^v和fol.35^r—36^r两处的乐段扩充特别引人瞩目,且二者之间高度关联。fol.12a^r—12b^v包含着由贝多芬亲自缝补增添的一页手稿(fol.12a)。附加此页的直接原因来自作曲家对呈示部末尾四个小节(第131—134小节)的扩充。由于手稿文本已经写就,作曲家不得不外加一页对呈示部尾部进行调整。与之相应,作曲家在乐章再现部的相同位置也扩充四个小节(第406—409小节),于是同样插入了一页新稿(fol.35)。fol.15^v—16^r处扩充的乐节较为隐蔽。然而,从第一小提琴声部一直延伸至fol.16^v的大规模旋律延迟进行逆推,作曲家在发展部第一部分的高潮处实际增加了四个小节(第171—174小节),以此扩大并夯实这一高点的音响。贝多芬针对fol.17^r第一至第二小节和fol.20^v第5—6小节的修订存在暗合。它们同属发展部第一和第二部分的末尾。作曲家最初企图删除这些小节,并以十字叉线在各个小节底部进行标示。然而,这四个小节却在最后的定稿中予以保留,从而形成事实上的乐节扩充。相似

⑫ 该音的标记包括一个下方的符杆和落在第二间的疑似符头。笔者认为它是乐音a¹,而非其他标记或墨迹。从墨水的浓淡辨识,这个音符应该同fol.5^r的最末小节承接而来,而后续小提琴声部的墨水颜色则加深许多。

的情形亦发生于 fol.40^r, 其中第一和第二小节(第458—459小节)最初亦被打上叉线后来却予保留, 从而将乐章尾声最后一次高潮的顶点更为突出。这些小节的存在, 对于乐段高潮的营建以及高点之后的延伸具有缓冲作用。对此, 笔者将在下一节具体讨论。

三、对贝多芬手稿修订的阐释

根据上述针对《田园交响曲》第一乐章手稿修订的分析和归纳, 笔者能够基本判断贝多芬在修订该章手稿时所持的原则和策略: 第一, 作曲家在乐章内部错误细节进行纠正和调整; 第二, 调整乐章局部的乐音、乐节与织体, 追求更为适当而准确的音响效果; 第三, 削减特别段落的音响力度和配器厚度; 第四, 在不同段落选择适当的主奏与伴奏乐器, 以期获得最佳的音乐表现效果; 第五, 对乐章局部段落进行扩充, 有效消解和释放此前段落积聚起来的力度和能量。这些基于草稿修订印记得出的原则和策略意欲何为? 它们同《田园交响曲》第一乐章的整体创作有哪些联系, 反映着作曲家怎样的创作倾向和目标? 为了解答这些问题, 笔者尝试对第一乐章的手稿修订进行阐释, 力图从音乐形态和风格表现的内在勾连中获得答案。

在展开具体的手稿修订阐释之前, 笔者有必要首先说明这种阐释工作对于贝多芬音乐创作研究的必要性和有效性, 以及本文的阐释范畴。

首先, 与同时代众多作曲家不同的是, 贝多芬在音乐创作中将大量草稿和手稿有意识地予以保存, 而非随意毁弃。这种行为源于他的创作习惯, 即经常从以往的音乐记录中攫取灵感, 或者在同一个时期对多个作品展开创作。这些创作习惯无形中

要求作曲家提高素材选择和结构组织的效率, 而系统、严谨的草稿与手稿记录对他的日常工作帮助极大。另一方面, 贝多芬对个人在艺术领域的精英身份和成就定位有着清晰的自我意识, 于是将草稿、手稿、日记、书信和对话本等亲笔记录尽力保留, 尽管其一生都处于频繁搬家和旅途之中。

第二, 同作曲家遗留的其他文字记录相比, 他的草稿和手稿无疑成为后人研究其创作过程和风格流变的主要媒介。通过对草稿、手稿记录的识读、编订、分析和阐释, 研究者们有可能切实了解作曲家针对特定作品的起草思路和构建过程, 并且从中体会他的创作态度、立场、诉求和期望, 而这恰恰是传统的音乐分析和传记研究难于达到的。

第三, 草稿和手稿研究并非仅是针对乐谱文献的实证研究, 而不可避免地包含着研究者的主体判断、理解和评价。这就意味着, 手稿文献研究者对于历史文献的解读和阐释存在广阔的独立空间, 进而使这项本已庞大的研究变得更加丰富和多元。此外, 由于贝多芬草稿、手稿研究同音乐家传记和历史文化语境联系紧密, 必然会对以往的贝多芬研究产生补充、修订, 甚至颠覆性影响。自20世纪70年代以来, 以贝多芬创作过程研究为主导的新的研究倾向, 正是将实证性的文献分析同内容解码与阐释相结合, 取得了数量可观的研究成果。

第四, 尽管对于第一乐章手稿中的各处修订的观察和解读, 都可能获得有关作曲家创作思路的部分阐释性结论, 笔者却不愿陷入对所有修订细节的审视和思考上, 特别是那些针对事实错误和局部乐音的修正和调整。在此, 笔者将根据第一乐章手稿修订的实际情形, 以及本文第二节

的修订描述和归纳结果,对第三、第四和第五种类型的修订情况加以阐释。这些类型集中于两个重要的修订范畴,其一是针对乐队的配器及其特定乐器选择,其二则事关乐章的整体结构和音响布局。它们共同对乐章的风格确立与音乐表现产生作用,也是贝多芬对第一乐章展开修订的工作重心。

众所周知,贝多芬的《田园交响曲》和c小调《第五交响曲》在创作时间上比邻而居,互有交集。然而,两者在创作思路 and 音乐风格上却有着显著差异:《第五交响曲》以集约、抽象的动机,雄浑壮丽的音响表现艰苦卓绝的个体命运和奔向光明的奋斗历程;《田园交响曲》则以音画般的创作方式,展现出自然风物与田园生活的美景,以及作曲家怀有的田园理想。1809年3月28日,贝多芬在致出版商布雷特科夫与黑特尔(Breitkopf & Härtel)的信中指出:“这首F大调交响曲的标题是田园交响曲或乡村生活回忆:情感表达多于乐音描绘。”^③ 尽管《田园交响曲》第二、第三和第四乐章的标题和音乐的确有着音画描绘的特征,作曲家对纯粹的“标题性”(characteristic)音乐却存有戒心,并希望在这部作品中实现抽象表达和具象描绘的统一。贝多芬将第一乐章的标题定为“到达田园时的愉悦心情”(Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande),反映出该乐章在创作上的抽象倾向。这个标题的重点落在“愉悦”一词,而全乐章音乐所表达的正是田园给人带来的愉快之情。然而,这种内在的情感究竟如何用音乐表现,成为贝多芬构思和创作整个乐章的思考起点,亦成为手稿后期修订尊奉的目标。

根据本文第二节的分析、归纳,贝多芬在第一乐章配器方面的修订主要集中于

两个方向,即对于乐队音量与厚度的削减,以及对特定乐器的选择和调整,分别由类型三和类型四所代表。作曲家选择了古典主义传统的交响乐队配器模式,具体包括长笛、双簧管、单簧管、巴松管、F调圆号,以及完整的弦乐组。从整个乐章的创作标准来看,作曲家采用较为柔和的力度作为整个乐章的力度基础,并且避免任何陡然出现的戏剧性力度变化。在整个乐章中,音色统一的弦乐器成为全章的音响主导,而木管与圆号的吹奏则在音色装饰和意象描绘上作用突出。作曲家不希望有任何尖锐而刺激的音响打破自内而外的愉悦之情,并在祥和、安逸的氛围内展开探索。乐章开头的修订似乎说明,作曲家对于力度和乐器的选择同样在探索。在fol.1^v的第1—2小节,贝多芬曾尝试将带附点的四音乐节同时交给中提琴和大提琴,但很快将大提琴声部的四个音(f—d—e—c)抹去,如今只在纸张上留下了包括连线在内的浅淡痕迹。如此一来,乐章开头主要旋律就按照小提琴I、小提琴II、中提琴和大提琴依次呈现,并在中提琴和大提琴之间进一步拉宽距离。在乐章第二主题的首次呈现处,作曲家计划在第71小节安排第一小提琴演奏一个新的旋律片段,此后迅速转换为形似水波的八分音符伴奏。绵长、稳健的重复性进行成为乐章发展的主导模式,任何突然的变化都被加以限制。在发展部的开端(fol.12b^v—13^r),贝多芬在第151—156小节对究竟用小提琴还是单簧管演奏主题旋律思考再三,同时将大提琴和低音提琴演奏的长音一笔

^③ 参见 *Beethoven Briefe* (G. Henle Verlag, München, 1996) 信件编号 No.370。原文为“Der Titel der Sinfonie in F ist Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben, Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey”。

勾销。由于圆号和大管同样演奏支撑性的长音,作曲家的修订显然为了削减展开部开端配器的厚度和响度。在发展部即将导向再现的第三部分(fol.21^v—22^v,第247—258小节),作曲家做了最大规模的削减。从fol.21^v的第五小节开始,第二小提琴演奏的旋律和大管的长音伴奏被一并删除,分别到第254和258小节方告结束。随即,当第一小提琴自255小节演奏主要旋律时,中提琴声部又被削减了四个小节(第255—258小节)。作曲家力图在乐章最具动力的发展部依旧保持明晰、淡雅的配器特色和自下而上的声部布局,尽管其中交织着全曲唯一的小调片段(第257小节出现的g小和弦),以及整个乐章采用的四处*sfp*力度标记。在乐章的尾声开端(fol.36^r—36^v),贝多芬自第418小节有意删除了第一小提琴、第二小提琴和中提琴的长音伴奏,令单簧管吹奏的主题片段显得异常突出,仅由第一小提琴以*pp*力度用主题开头三音与之映衬。这样的处理为第422—425小节弦乐的总结性齐奏做了铺垫,在前后对比中宣告了乐章尾声的来临。对于乐章末尾器乐声部的削减(fol.43^r—43^v),笔者在第二节已有分析。在第494—502小节里,作曲家先后删除了中提琴、圆号、大提琴和双簧管的乐句陪衬,仅将主要旋律以独奏形式加以展示,瞬间带来无限回味与冥思。根据这些修订线索,笔者发现,贝多芬针对第一乐章配器的削减集中在各个部分的开端和结合点上。他力图以轻柔温婉的方式呈示主题、衔接乐段,并以渐进性的声部进入与力度变化取代陡然的戏剧冲突与尖锐矛盾。作曲家如园丁般对植株加以修剪,将本已温润、中和的音响修葺得更加细腻、自然。^⑭

贝多芬对于乐器的选择和调整,在第一乐章的手稿修订中并不频繁。然而,根

据本文第二节对手稿修订第四类型的归纳总结,笔者发现,作曲家基本集中在对小提琴和双簧管这两样乐器的选择和调整上。全章第一次乐器调整出现在fol.3^r的第4—5小节。为了将完整的主题呈示真正交予双簧管,作曲家避免由双簧管直接引入,转而在第一小提琴和单簧管之间进行选择。最终,贝多芬采用单簧管吹奏清凉而短小的过渡乐节,实现了由小提琴主导的“停滞”段落同双簧管主题的有效连接。值得注意的是,第一主题的旋律片段是在乐章开头就由第一小提琴委婉奏出的(第1—4小节)。在此后的数个小节中,逐渐扩展的旋律依旧由小提琴主导,并在第13—26小节中形成以第二小节动机与属和弦为基础的“停滞”段落。^⑮经过相对漫长的期待,贝多芬将完整的第一主题由双簧管独奏呈现,充分显示出作曲家对这件乐器的重视。这一选择让人迅速联想起《第五交响曲》第一乐章再现部中出现的仅有一个小节的柔板“咏叹调”(第268小节),而独奏乐器正是双簧管。作曲家或许看中这件乐器在音区和音色上的独特价值,并且将其作为田园意

⑭ 20世纪初,奥地利作曲家阿诺德·勋伯格曾经针对《第六交响曲》的第一乐章写道:“当我最近聆听广播时,我感到非常吃惊,因为我发现——后来通过乐谱得以确证——贝多芬在此曲的前三个乐章几乎没有用小调和弦,仅仅在必须遵循和声法则的时候,他才偶尔用之。即便如此,当旋律在无和声陪衬的情形下也可被理解时,乐章的许多部分则纯粹采用没有伴奏的独奏形式。”参见L. Stein编辑的Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg (London, 1975), p.130。笔者认为,勋伯格感到吃惊并不令人意外。他看到了音乐的表象,却并未说出其中的原因。

⑮ 此处的“停滞”段落是基于该段的音乐动机与和声的单一重复而给予的称谓。而事实上,这正是贝多芬意欲在这个乐章探索的一种全新的发展手段。

象的标志物。1802年10月6日,贝多芬在著名的“海利根施塔特遗嘱”(Heiligenstadter Testament)中写道:“尽管有时我受到想与人交际的冲动的驱使,禁不住去找人做伴。但是,当别人站在我的身旁,听到了远方的笛声,而我一无所闻;别人听到了牧人的歌唱,而我还是一无所闻,这对我是何等地耻辱!这类事件已使我濒于绝望,差一点我就用自杀收场。”^{①⑥}此处的笛声对于深陷耳聋危机的作曲家显得至关重要,而他用双簧管演奏《田园交响曲》第一乐章的核心主题,仿佛是对六年前悲惨经历的音乐回应。尽管作曲家在整个人生中期阶段并非全聋,可这支独特的双簧管旋律却似发自个人心中的笛声。根据双簧管乐器的发展历程,笔者注意到这种源于中东地区的双簧乐器在15—18世纪欧洲民间应用的多样性和普遍性。特别是其“近亲”肖姆管(Shawm)同羊皮风笛的二重奏更为引人注目。^{①⑦}许多早期研究者提到《田园交响曲》第一乐章开端的纯五度长音伴奏具有风笛特征。倘若此处对于民间音乐的效仿当真成立,那么作曲家用双簧管作为第一主题的主奏乐器则更是情理之中了。笔者发现,贝多芬对主题呈示后的一系列双簧管声部加以调整和修改,使它仅仅为吹奏开头的主题而存在。这种刻意的规避在手稿修订中显得格外突出,即使在乐章的再现部和尾声中也不例外。^{①⑧}与之相反,贝多芬对于小提琴声部却给予了充分强调。这不仅从手稿的5处后期修订看出,而且可以从乐章各个连接部分由小提琴主奏的事实予以证明。贝多芬利用小提琴富于抒情的甜美音色表达内心的喜悦,营造出温馨、祥和的音响氛围。另一方面,小提琴同双簧管亦在音区和音色上存在传统的趋同性,这就使得两种乐器对于第一主题的互换分

享变得顺畅自如。仅仅在乐章开头,贝多芬将田园之声的理想象征给予双簧管,而第一主题的最初呈示和渐次铺陈则由小提琴完成。更为重要的是,贝多芬赋予第一小提琴格外明确的独奏功能,由此实现乐章各个部分明澈、轻盈的音乐过渡。这种处理从器乐音响上改变着作曲家所擅长的音乐推进模式,转而将不同段落间的衔接过渡变得异常轻松、便捷。

本文第二节归纳的修订类型五指向贝多芬对部分乐段在成型之后所做的扩充性调整。这些调整虽然没有对整个乐章的结构产生决定性影响,但是它们却折射出作曲家在乐章布局和细部营造上展开的思考和探索。《田园交响曲》第一乐章手稿中的乐段扩充,最为突出的例子无疑是呈示部尾部的附加页(fol.12a)。这页手稿的加入充分说明,此处修订应该是在整个乐章基本完成时发生的。贝多芬将这页手稿以细棉麻线缝在fol.12b自左至右的第二小节之后。为此,作曲家将插入页折叠两次,以便纳入原有的手稿页面之内。若将fol.12a翻至左侧,fol.12b上由作曲家划掉的四个

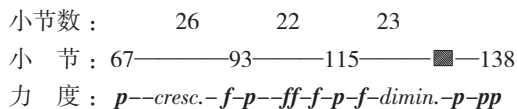
^{①⑥} 参见“海利根施塔特遗嘱”,此段原文为“ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte horte und ich nichts horte, oder jemand den Hirten Singen horte, und ich auch nichts horte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben.”

^{①⑦} 参见 Stanly Sadie ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Volume 3 (Macmillan Press Limited, 1984), pp.364—370、792—780.

^{①⑧} 作曲家在第一乐章对第一主题的再现,完全删除了双簧管主奏的段落,而是在第一小提琴和其他弦乐器奏完后直接过渡到乐队全奏,参见第一乐章第280—312小节。在尾声中,作曲家主要利用小提琴和长笛演奏第一主题,而将双簧管声部彻底消弭在伴奏声部中。

小节随之显露。它们同此页左侧的两个小节直接相连,记录着弦乐自第一小提琴向大提琴渐次沉降的音乐片段。将此划掉的四个小节同插入页上记录的八小节乐段两相比较,笔者发现,贝多芬在此并不仅是对原有四个小节的单纯接续,而是将弦乐自高音向低音沉降的过程加以延展,添加了以 *pp* 力度标记、由中提琴和大提琴主奏的重复性动机片段(第131—134小节)。这个乐段同 fol.12b^v 相连接,在此后的四个小节抵达呈示部的终止线。贝多芬为何要插入这样四个小节呢?笔者认为,解答这个问题无疑要对它前后的上下文展开调查,才能获知作曲家做此修订的内在原因。仅从 fol.12a 和 12b^r 的比较来看,作曲家似乎后来不满足于仅用四个小节完成音高和力度沉降的过程,遂将其扩充一倍。然而,这种源于直觉的思考必须纳入更大规模的结构中予以审视。既然这个附加页处于乐章呈示部的尾部,且在音乐上有着明确的沉降与平复的特征,那么,笔者就需要逆向追溯这一沉降的起点,以便明确附加的四个小节在整个结构框架中的位置。值得注意的是,贝多芬在第一乐章创作中的一个突出特点就是对音乐力度的渐进性布局,即以大幅度的渐强和渐弱来扩充基本结构。这种方式从乐章开头的四小节主题呈示中就能稍有感受,而在后续的乐段里则由“渐强”(cresc.)和“渐弱”(dimin.)的明确指示而大行其道。贝多芬补充插入的四个小节正好处于呈示部尾声的“渐弱”趋势中。那么,逆向追溯先前的高点和跨度更远的“渐强”趋势,就可能对理解这一补充的用意有所帮助。笔者通过分析发现,从乐章第二主题段开始直至呈示部结束,整个部分恰好被纳入一个宏大的“渐强——渐弱”的发展趋势中。笔者随即列出相应图表如下所示:

第二主题段至呈示部尾声“渐强—渐弱”布局图



根据图表显示,从第二主题段开端(第67小节)开始,作曲家以一个大幅度的渐强跨越整个段落将音乐引入结束部。结束部的前半部分(第93—115小节)尽管存在强弱交替,却基本保持在强力度中,并在第100至103小节达到力度顶点 *ff*。随后,音乐从第115小节起转入“渐弱”阶段,直到第138小节呈示部终止。倘若从三个阶段的小节占比衡量,最后的“渐弱”阶段比“渐强”阶段略短。倘若作曲家未曾插入补充的四个小节,则“渐弱”阶段势必成为整个进程中时长最短的部分,继而无法取得同“渐强”阶段的有效平衡。正因如此,作曲家根据其结构直觉和理性判断,将四个小节加入呈示部末尾(参见图表竖线之间的阴影部分),从而达到各部分的均衡比例。由于乐章再现部要对附加的乐节加以再现,作曲家随即将另一页稿纸(fol.35)插入原有手稿之中。该页只用一面,且其后的 fol.36^r 又有相应的段落删除,足以证明 fol.35 必为伴随呈示部的调整而附加上去的新稿。这一附加情形说明,贝多芬对于乐章中力度的起伏和变化极为关注,将其视为结构作品的必要因素。

除却最为引人瞩目的附加页问题,贝多芬在针对发展部的修订中也有一处增补。这就是笔者第二节已经提及的 fol.15^v 第1—4小节(成谱中的第171—174小节)。这四个小节处于发展部第一部分的高潮点上,有着相对较强的隐蔽性。笔者根据 fol.15^v—17^r 中第一小提琴的声部修订做出判断,认为作曲家对于弦乐声部直接以震音的形式

直抵高点并不满意,于是迅速改第一小提琴声部的 a^2 震音为长音,从而在 ff 的高点到来前做好铺垫。这一补充依旧是四个小节,仍然可以从音乐进行的力度布局方面对其加以解释。尽管如此,这个补充所带来的后续段落的连锁反应却给作曲家带来一定难题。首先,已经在第一小提琴声部写就的基本旋律此时因前方的四小节扩充而不得不加以删改和补充。其次,旋律的

例 1



图片来源:“田园交响曲草稿本”(Add. Ms. 31766) fol.6r 第 12 行原稿和译谱

然而,当发展部第一部分的高潮点被扩充后,作曲家希望将第二部分开头的主题呈现更加紧密,于是,就将第一主题末

整体延迟影响到发展部第二部分开端的音乐设计。按照贝多芬在 fol.16^v 的末尾所做删改来看,作曲家原本希望按照 1808 年“田园交响曲草稿本”中记录的方式书写发展部第二部分的开端,即把主题旋律同新加入的乐节

其最初形式如草稿本 (Add. Ms. 31766) fol.6^r 第 12 行所示:

例 2



此种变化为发展部第二部分的开端带来一些活力,却也为乐器与音区的选择带来一定难度。贝多芬最终打破原有的草稿设计,只将主题末尾的两个小节同新的乐节稍加重复就迅速步入发展部第二部分的“渐强”趋势中。笔者在此发现,贝多芬有意插入一个四小节乐节,其目的依然是基于长度比例和音响平衡的考虑,从而使发展部的每一次力度起伏变得更加充分而完满。

除了上述三处最为突出的乐段增补外,作曲家还保留了乐章发展部和尾声中本已决定删除的三个成对乐节 (fol.17^r 第 1—2

尾两个小节同新的乐节纵向合并,从而形成更为紧凑的二声部主从关系。如下所示:

小节、fol.20^v 第 5—6 小节,和 fol.40^r 第 1—2 小节,成谱中分别为第 188—190、235—236 和 458—459 小节)。由于前两处乐节分别存在于发展部第一部分和第二部分的末尾,笔者按照上述附加页的思路对其加以考量,发现它们依旧是为前段营造的高潮而做的更为充分的缓冲,同时也为后段中第一主题的引入做好铺垫。存在于尾声中的第三处乐节,则对全章具有总结意义的乐段高潮加以支撑和巩固 (如同 fol.15^v 中的情形),为尾声开辟更为宏阔的音响空间。至此,笔者基本理解了作曲家在手稿中增

补乐段或乐节的目的和成因。这些调整看似局部,却在很大程度上影响着乐段起落的幅度和充分性,透露出作曲家针对音乐发展所采取的新的思维与手段。更为有趣的是,这些增补部分都是由相对稳定的动机重复构成的,并同乐章相对和缓的发展律动相符合,精确地嵌入到不同规模的力度起伏之中。如此看来,贝多芬在《田园交响曲》第一乐章中所遵循的音乐发展原则的确同其创作中期的许多作品存在差异,用起伏代替矛盾、用重复取代发展、用积累性的渐变消解因二元冲突引起的激变。凡此种种,恰是对传统奏鸣曲式思维结构的深层改造,尽管整个乐章依旧保持在奏鸣曲式的宏观结构之中。然而,只要我们对乐章主题之间的内在联系稍加梳理,就会发现乐章所含不同音乐素材之间的同源性,^①而这又同我们从作曲家手稿修订中发现和体会的东西合为一处。无论是手稿还是最后的成曲,贝多芬为后人透露出相同的信息——面对田园,我的思想已然不同。

四、结论与展望

贝多芬对《田园交响曲》第一乐章手稿的修订并非零散的修补和调整,也不是出于音乐表演的实际需求,而是遵循着相对统一的创作目标和表达意向。通过对手稿中各处修订的识读和分析,笔者认为,作曲家对于这个乐章的后期思考主要集中于三个方面,分别是:(1)局部乐音与乐节的纠正与调整;(2)配器厚度与音量的削减以及特定乐器的选择;(3)乐段结构补充与力度张弛幅度的平衡。笔者在针对第二和第三方面(也就是第三、第四和第五种修订类型)的阐释中发现,它们从不同角度指向了和美、纯粹的田园意境,以及由此引起的愉悦之情。作曲家从个人的

情感表达出发,对音乐的外在形式进行局部调理和补充,使其更加符合内心的体验与希望。贝多芬对乐队配器的力度与厚度加以削减,将乐章的基础音量控制在 p 的力度层次,特别突出各个衔接、过渡部分在器乐音响上的简洁与清明。作曲家对于特定乐器的选择和强调,不但反映出他对器乐音色的特殊爱好和精细考量,而且包含着他对田园色彩与韵味的独立追求。第一乐章手稿里后期增补的乐节是贝多芬对局部结构的一种微调。尽管如此,这种微调却透露出整个乐章所遵循的音乐发展规律,以及作曲家做出的新的结构探索。^②以单纯代替多元,以同一取代矛盾,将重复化为发展,凭愉悦超越痛苦,是贝多芬在创作《田园交响曲》第一乐章时心怀的方向,而他对该章手稿所做的修订依旧以此为准绳。

1802年10月10日,贝多芬在他的“海利根施塔特遗嘱”的附录末尾写道:“啊,神明——请给予我哪怕只有一天纯粹的欢乐——真正的欢乐已经太久未入我心——啊,何时——啊,什么时候啊,神圣——我是否还能在自然和人类的庙宇中获得它——永不?不——啊,这实在是太苦了。”^③自1799年耳聋症状日益加重后,贝多芬更加

^① 许多研究文献谈及贝多芬《田园交响曲》第一乐章在主题设计上存在的同源特性。部分学者如 Antony Hopkins、David Wyn Jones 等人认为,这个乐章的素材根源正是来自最初的第一主题。

^② 对于作曲家在此乐章中对奏鸣曲式结构的革新和突破,笔者将另著一文专门讨论。在此,笔者仅以乐章手稿中的补充情形作为线索,略有涉及。

^③ 参见“海利根施塔特遗嘱”,此段原文为“o Vorsehung-laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen-so lange schon ist der wahren Freude inniger widerhall mir fremd-o wann-o Wann o Gottheit-kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn widerföhlen-Nie? -nein-o es ware zu hart”。

频繁地前往维也纳近郊的乡村居住，以避免社交尴尬，缓解精神负担。另一方面，他对田园的持久热爱更推动了他在乡村生活中寻找“纯粹的欢乐”，并将这种情感付诸笔端。F大调《田园交响曲》第一乐章“到达田园的愉悦心情”是否符合他所找寻的“纯粹的欢乐”呢？笔者认为答案是肯定的，因为我们能够从聆听中收获作曲对田园所怀有的持久而永恒的爱意。他在内心世界勇敢探索着田园中的愉悦之音，并被这种无以言表的音声想象所感动。从对第一乐章手稿修订的分析、归纳和阐释中，笔者追溯着曾经发生在贝多芬身上的真实过往，体会他在创作中面对的挑战和选择，以及融入单纯自然的忘我情怀。尽管如此，这部作品同样融入了作曲家缜密而深入的理性思考，从主题的塑造、结构的布局、再到书写和修订手稿时的精确与执着。通过对配器修订和乐段增补这两个具体方面的阐释，笔者发现了更多有关此曲风格界定的必要线索，同时对第一乐章的音乐结构与发展方式产生更为切近的新的思考。它

让我们触摸到作曲家怀有的深刻的创新意图，以及将个人风格不断改观的雄心抱负。如何表现一个和谐的自然，如何传递一种纯粹的欢乐，正是作曲家面对手稿反复推敲、精雕细琢的目标。笔者深知这项针对《田园交响曲》手稿与草稿的独立研究刚刚揭开“冰山一角”，而有关贝多芬田园情致的综合研究更是一片充满光明的浩瀚汪洋。尽管如此，笔者却因案头的手稿踏上了贝多芬探索自然的足迹，你可以从中听到作曲家喜悦的呼喊，“没有人能够像我这样热爱乡间。在那里，丛林、树木和岩石会发出人希望听到的声响。”^②

作者单位：北京大学艺术学院

^② 摘自贝多芬1810年5月致Therese Malfatti的信件，E. Anderson (trans and ed), *The Letters of Beethoven* (London, 1961), vol I, p.234。原文为“kein Mensch kann das Land so lieben wie ich—geben doch Walder Baume Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht”另见 *Beethoven Briefe* (G. Henle Verlag, München, 1996) 信件编号 No.442。

《世界经典小提琴曲选》《中国经典小提琴曲选》

盛中华编订

一套通往中外经典小提琴音乐作品的桥梁之书。

编者作为著名女小提琴演奏家、教育家，她进一步丰富和细化了所选乐曲的指法与弓法；提取分谱单独成册，以方便小提琴爱好者练习、独奏以及与钢琴合奏；编者录制了示范演奏光盘，随书赠送。

出版时间：2015年9月

定价：《世界经典小提琴曲选》55元 《中国经典小提琴曲选》42元