

Schubert

Piano Pieces

UT 50001

Franz Schubert

舒伯特

即兴曲 · 音乐瞬间

Badura / Skoda

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition



上海教育出版社

弗朗茨·舒伯特
Franz Schubert

即兴曲·音乐瞬间 Impromptus, Moments musicaux, 三首钢琴曲 / Drei Klavierstücke / Three Piano Pieces

保罗·巴杜拉-斯科达根据作曲家手稿和首版进行编订并编写指法

Nach Autographen und Erstdrucken herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen von Paul Badura-Skoda

Edited from the autographs and the first editions
and provided with fingering by Paul Badura-Skoda

李曦微 译

图书在版编目(CIP)数据

舒伯特即兴曲·音乐瞬间 : 汉、德、英对照 / (奥) 舒伯特
(Schubert, F.) 著; 李曦微译. — 上海: 上海教育出版社, 2016. 4
ISBN 978-7-5444-6861-9

I. ①舒… II. ①舒… ②李… III. ①钢琴曲—即兴曲—奥地利—
近代—选集 IV. ①J657. 415

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第054850号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

封面设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755
编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”

F. Schubert
Impromptus, Moments musicaux
© 1969 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
舒伯特即兴曲·音乐瞬间

舒伯特即兴曲·音乐瞬间

保罗·巴杜拉-斯科达 编订
李曦微 译

出 版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.co)
出 品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic)
发 行 上海世纪出版集团发行中心
经 销 各地新华书店
印 刷 启东市人民印刷有限公司
开 本 960×640 1/8 印张19.5
版 次 2016年3月第1版
印 次 2016年3月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5444-6861-9/J.0462
定 价 60.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者

模棱两可。比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

格言：如果他能知道如今他享有多么崇高的声誉，这也许会鼓舞他取得更高的成就。但是，既然他早已与世长辞，我们应该做的只有细心地收集和记载他留给我们的一切。每一首作品都是他的心灵的验证；很少有人像他一样，毕生的创作都留下了自己鲜明的印记。

舒曼,《文集》,第二卷

前言

本曲集收入了八首《即兴曲》、六首《音乐瞬间》和 1828 年写的三首《钢琴小品》，也就是所有舒伯特晚期写的几组钢琴曲。还有，收藏在维也纳市立图书馆的第一首即兴曲的草稿，自从出现在通格尔版以后已经绝版多时，我们第一次将它再版。这份草稿作为“版本评注”的附录，印在本曲集的最后。对比这首即兴曲的草稿和定稿，对于深入理解舒伯特的创作方法很有意义。

不同寻常的是，作为艺术歌曲的大师，舒伯特在较后期才转向独立钢琴曲的创作，这些曲子中许多都可以称为“无词歌”。正如在最近的舒伯特研究中已经确认的那样，几乎所有较早的钢琴曲都是奏鸣曲乐章，而这些钢琴曲都是从这些奏鸣曲乐章原有的音乐语境中分离出来的。舒曼对《即兴曲》D935 (Op.142) 所表达的意愿和(不正确的)假设，以另外一种方式实现了。“我难以想象，”舒曼写道，“舒伯特真的将这些乐章加上‘即兴曲’的标题。第一首无疑是奏鸣曲的第一乐章，写得如此完美和紧凑，由此可以进一步发展出什么来，这是毋庸置疑的……标题无关紧要；另一方面，在一位作曲家的作品中，奏鸣曲是荣誉的标志，我愿意将另外一首——实际上是 20 首这类作品——归功于他。”巧的是，舒伯特的各组即兴曲中各分曲的排列顺序使它们很接近奏鸣曲。

详尽地审阅所有可以得到的作曲家手稿和初版乐谱后产生的这部乐谱文本，我们相信总体上符合舒伯特的创作意图。在这个方面，特别令人感兴趣的是对《即兴曲》D935 的作曲家手稿所做的多次查阅，这份手稿目前保存在纽约的瓦尔特·亨里克森收藏品中。本曲集在脚注与“版本评注”里第一次注意到，舒伯特有一些明显的笔误。我们同时注重音乐学方面与实用性，指法的编写经过极其细心的考量，装饰音弹法的说明主要是为教师所使用的，增添

的圆括号出自编订者。

这里可以提及诠释舒伯特作品的一些特殊问题：

力度

舒伯特的作品中，*fp* —— 标记常常应该解释为 *f* — *p* (例如《F 小调即兴曲》D935/1 的开始)。渐弱楔形符号的结束处往往有新的 *P* 或者是 *dim.* (渐弱)，这本来是没有意义的，例如《“流浪者”幻想曲》D760 第一乐章的第 34–35、40–41 小节便是如此。

节奏

舒伯特的  不仅用于习惯用法，也可以意指  = 。(我从未见到舒伯特用  的记谱。)在《冬之旅》的《冻僵》中，舒伯特甚至用了这种组合记谱：



在本卷中，《 $\flat$ E 小调钢琴小品》D946/1 的第二插部和《 $\flat$ B 大调即兴曲》D935 (Op.142) No.3 的第三变奏，记谱显然意指三连音。直到 1860 年左右，所有的维也纳出版商都在版面的视觉印象上考虑到这一点。安东·迪亚贝利甚至在他的《即兴曲》初版 (1838 年) 中这样记谱：



(此处的二连音记谱可能是有意的,参见同一变奏的第19小节,否则,那里舒伯特肯定会记谱为



然而,有一些情况不适用三连音重组,例如《C小调即兴曲》D899(Op.90), No.1,其中引子的进行曲式附点节奏无疑应该始终保持。有一个存疑的例子,《 $\flat$ E小调钢琴小品》D946/1,在此作品中两种节奏处理都可。¹

乐器音域

众所周知,舒伯特时代的钢琴音域是从F₁到f⁴。编辑有时会毫不犹豫地用更低的八度(低至C₁),例如《 $\flat$ E大调即兴曲》D899/2的结束处,《 $\flat$ G大调即兴曲》D899/3的第31-32和48-50小节,或者是《 $\flat$ A大调即兴曲》D935/2第68小节第一个音加上低八度音。但是超过最高音域的建议则需要极其慎重,因为很容易产生令人不快的尖锐音响。恐怕只有一例应该这样做:《F小调即兴曲》D935/4的第41、82、376、417小节,在这些地方,近于呼啸声的经过句看来是有意写得短一点点。我将g⁴弹成最高音,类似第43小节。

装饰音

a) 倚音:舒伯特在他的歌曲中常常为声乐部分写长倚音,而钢琴部分则总是将同样的倚音写成大音符。这意味着舒伯特的钢琴曲中的倚音(还有他为其其他乐器写的作品)原则上应该演奏为短倚音。一个可能的例外是《F小调即兴曲》D935/4的第3小节,此处的倚音与其他片段的类似(第47、338等小节),可以弹得长而且加重音(编订者将它弹成短倚音)。

b) 回音总是开始于基本音的上方邻音,并且弹得像《 $\flat$ A大调即兴曲》D935/2第27小节中写出来的回音那样。

c) 颤音:颤音应该开始于基本音还是邻音,这个问题应该视具体情况而定。《 $\flat$ B大调奏鸣曲》D960第一乐章的第19小节,以及《F小调幻想曲》D940“广板”中写出来的颤音音型似乎表明,这些后期作品中的颤音从基本音开始。至于上波音(逆波音),《A小调奏鸣曲》Op.42, D845中舒伯特时而将音符写出来,时而用缩写,他的记谱表明从基本音

开始。

速度,缓急法,重音

一般来说,舒伯特作品的速度应该始终严格地保持统一²,然而偶然的的速度变化不仅是允许的,而且常常甚至是必须的(参见《纺车旁的格丽卿》和其他许多歌曲中可信的、细微的速度变化)。例如,《 $\flat$ A大调即兴曲》D935/2中,演奏者可以在第65-68小节大胆地加速,然后在75-78小节放慢。还有,《 $\flat$ E大调即兴曲》D899/2第50-51小节可以“渐慢”,《 $\flat$ A大调即兴曲》的三声中部第137-138小节之后,建议从第139小节开始稍微“放慢一点”,然后从第147小节开始“渐快至原速”。《C大调钢琴小品》D946/3让人想起斯拉夫民间舞曲,其中中段应该比前后部分略慢一些(就是说,三声中部的♩比快板的♩更平静一些),三声中部之前“渐慢”,其后则“渐快”。

根据一些歌曲原有的节拍器标记判断,舒伯特偏好流畅的速度,即使是慢乐章也绝不能拖沓。具体到《即兴曲》D899(Op.90)而言,假设演奏者能根据经验作出结论,便可以作出以下有所保留的速度安排:

I	♩	= 88 - 92, 从第41小节开始 = c. 104
II	♩	= c. 200
III	♩	= c. 76 - 84
IV	♩	= c. 152

音乐陈述与句法结构

正确的音乐陈述法的重要性必须特别加以强调,因为当今它经常被忽视。抑扬顿挫必须如诗朗诵一样处理。例如,《音乐瞬间》第四首的三声中部,最后一个八分音符应该总是减弱,没有重音,而第一个十六分音符则必须稍微加强,这样就不会显得像是弱起拍。《C大调钢琴小品》D946/3的三声中部是一个有意思的范例,非常规的句法结构,这个特点需要刻意地加以强调。

我很高兴能够在此感谢我敬重的同事阿尔弗雷德·布伦德尔和约尔格·德莫斯,他们给予我宝贵的建议。还有卡尔·海因茨·富塞尔和赫尔曼·诺德伯格,我们在版本和修订方面具有建设性的合作。我还要感谢纽约的瓦尔特·欣里希森,他使我能够审阅《即兴曲》D935(Op.142)的作曲家手稿,它目

前收藏在纽约的皮尔庞特－摩根图书馆(通过与克里斯塔·兰登的通信得知),还有奥地利国家图书馆音乐部和维也纳市立图书馆,它们为我提供了宝贵的原始资料。

保罗·巴杜拉－斯科达

1. 可参见编辑写给《音乐时代》的信,伦敦,1963年12月号,第873页。

2. 可参见1828年5月13日舒伯特写给出版商罗布斯的信:“……有一点要注意,在转换节拍时要保持速度的统一。”(《 $\flat$ E大调钢琴三重奏》作品100,末乐章)

Motto: Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchsten begeistern müssen. Nun er schon lange ruht, wollen wir sorgsam sammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlassen; es ist Nichts darunter, was nicht von seinem Geist zeugte, nur wenigen Werken ist das Siegel ihres Verfassers so klar aufgedrückt, als den seinigen.

Schumann, Gesammelte Schriften, Band II

VORWORT

Der vorliegende Band enthält die 8 Impromptus, die 6 Moments musicaux und die 3 Klavierstücke vom Jahr 1828, also alle jene Klavierstücke aus späterer Zeit, die von Schubert zyklisch zusammengefaßt wurden. Außerdem wird zum ersten Mal seit der längst vergriffenen Tonger-Ausgabe die Skizze zum ersten Impromptu wiedergegeben, die sich in der Wiener Stadtbibliothek befindet; sie ist am Schluß des Bandes als Anhang der Kritischen Anmerkungen abgedruckt. Durch den Vergleich von Skizze und Endfassung ergeben sich überaus interessante Einblicke in Schuberts Arbeitsweise.

Es ist merkwürdig, daß Schubert, der Meister des Liedes, sich relativ spät den einzelnen Klavierstücken, von denen manche „Lieder ohne Worte“ genannt werden könnten, zuwandte. Fast alle anderen Klavierstücke aus früherer Zeit sind nämlich, wie die Schubert-Forschung in jüngster Zeit festgestellt hat, Sonatensätze, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen wurden. So ist Schumanns Wunsch und (nicht zutreffende) Vermutung, die er über die Impromptus D 935 (Op. 142) aussprach, in anderer Weise in Erfüllung gegangen: „Doch glaub ich kaum, daß Schubert diese Sätze wirklich ‚Impromptu’s‘ überschrieben; der erste ist so offenbar der erste Satz einer Sonate, so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann; ... es kommt zwar wenig auf Titel und Überschriften an; andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Komponisten, daß ich Schubert gern zu seinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig.“ In ihrer zyklischen Aufeinanderfolge kommen übrigens auch die beiden Impromptus-Sammlungen Schuberts einer Sonate recht nahe.

Durch sorgfältige Durchsicht aller verfügbaren Autographe und Originalausgaben dürfte es gelungen sein, einen Text herzustellen, der Schuberts Intentionen weitgehend entspricht. Besonders interessant war vor allem die wiederholte persönliche Einsicht in das Autograph der Impromptus D 935, das sich heute in der Sammlung W. Hinrichsen, New York, befindet. Erstmals wird auch auf einige offensichtliche Schreibfehler Schuberts in Fußnoten und in den Kritischen Anmerkungen hingewiesen. Neben dem wissenschaftlichen steht auch der praktische Zweck im Vordergrund. Den Fingersätzen

wurde größte Sorgfalt gewidmet. Anleitungen zur Ausführung der Verzierungen sind vor allem für den Unterricht bestimmt. Die rund eingeklammerten Zusätze stammen vom Herausgeber.

Einige spezielle Probleme der Schubert-Interpretation mögen hier noch kurz erwähnt werden:

Dynamik: Die Bezeichnung *fp* — ist bei Schubert oft *f* — *p* zu interpretieren (z. B. Anfang des f-Moll Impromptus D 935/1). Oft steht nämlich am Ende der dim.-Gabel ein neues *p* oder ein dim.-Zeichen, das sonst sinnlos wäre, z. B. in der Wanderer-Fantasie D 760, 1. Satz, T. 34—35, 40—41.

Rhythmus: Schubert benutzte die Notierung  nicht nur im üblichen Sinne, sondern oft auch in der Bedeutung . (Die Notierung  selbst ist mir bei Schubert noch nicht untergekommen.) Im Lied „Erstarrung“ aus der Winterreise notierte Schubert sogar folgende Kombination:



Triolenbedeutung gilt in diesem Band eindeutig für die 2. Episode des Klavierstückes es-Moll D 946/1 und für die 3. Variation des Impromptus B-Dur D 935 (Op. 142) No. 3. Bis etwa 1860 haben auch alle Wiener Verleger dies in der graphischen Darstellung berücksichtigt. A. Diabelli ging in seiner Originalausgabe der Impromptus (1838) sogar noch einen Schritt weiter und druckte:



(Die Duolen dürften aber beabsichtigt sein, vgl. T. 19 derselben Variation, wo Schubert sonst sicher  notiert hätte.)

Triolenangleichung gilt hingegen nicht im c-Moll Impromptu D 899 (Op. 90) No. 1, wo der marschartig punktierte Rhythmus der Einleitung zweifellos durchwegs beizubehalten ist. Ein Zweifelsfall ist im es-Moll Klavierstück D 946 No. 1 gegeben. Hier sind beide Ausführungen möglich.)*

Tonumfang: Bekanntlich reichte Schuberts Klavier von F bis f^4 . Der Herausgeber trägt keine Bedenken, gelegentlich die tiefere Oktave (bis C) mitzuspielen, z. B. am Schluß des Es-Dur Impromptus D 899/2 oder im Ges-Dur Impromptu D 899/3 T. 31/32, T. 48—50, im As-Dur Impromptu D 935/2, T. 68, 1. Note 8va. Die Überschreitung des Tonumfanges nach oben hingegen ist nur mit größter Zurückhaltung zu empfehlen, da sie leicht eine unerwünscht schrille Klangfarbe erzeugt. Nur in einem einzigen Falle scheint sie hier geboten, nämlich im f-Moll Impromptu D 935/4 T. 41, 82, 376, 417, wo der pfeifende Klang geradezu beabsichtigt ist. Hier spiele ich den Spitzenton g^4 analog zu T. 43.

Ornamentik: a) Vorschläge.

Während Schubert in seinen Liedern für die Singstimme oft lange Vorschläge notierte, schrieb er dieselben Vorschläge in der Klavierstimme stets in großen Noten aus. Das bedeutet, daß in der Klavier- (und sonstigen Instrumental-) Musik Schuberts Vorschläge grundsätzlich kurz zu spielen sind. Eine mögliche Ausnahme gibt es im f-Moll Impromptu D 935/4 T. 3, wo der Vorschlag in Analogie zu den Parallelstellen (T. 47, 338 etc.) auch lang und betont gespielt werden kann. (Der Herausgeber spielt ihn kurz.)

b) Doppelschläge beginnen stets mit der oberen Note und sind wie der ausgeschriebene Doppelschlag im As-Dur Impromptu D 935/2 T. 27 auszuführen.

c) Triller: Die Frage, ob der Triller mit der Haupt- oder der Nebennote zu beginnen hat, muß offengelassen werden. Der ausgeschriebene Triller im 1. Satz der B-Dur Sonate D 960 T. 19 sowie die Figuration bei den Trillern im Largo der f-Moll Fantasie D 940 legen zumindest für diese späten Werke Hauptnotenbeginn nahe. Bei den Pralltrillern ist Hauptnotenbeginn durch die Notierung in der a-Moll Sonate Op. 42, D 845 belegt, wo Schubert abwechselnd die ausgeschriebene Notierung und die Abkürzung anwendete.

Tempo, Agogik, Betonung: Schuberts Tempo ist im allgemeinen strikt durchzuhalten**), jedoch sind

gelegentliche Tempomodifikationen nicht nur zulässig, sondern oft sogar notwendig (vgl. die feinen authentischen Tempoänderungen in „Gretchen am Spinnrad“ und vielen anderen Liedern). So wird man etwa im As-Dur Impromptu D 935/2 in T. 65—68 das Tempo ganz zwanglos beschleunigen und T. 75—78 wieder verbreitern. Ebenso wird man im Es-Dur Impromptu D 899/2 T. 50—51 ritardieren oder auch im Trio des As-Dur Impromptus T. 137—138, danach empfiehlt sich ab T. 139 poco meno mosso und ab T. 147 accel. al tempo I. Im Klavierstück C-Dur D 946/3, das deutlich an slawische Volkstänze anklingt, ist der Mittelteil etwas langsamer als die Außenteile zu spielen, also ♩ des Trios etwas ruhiger als ♩ des Allegros, dementsprechend vor dem Trio rit. und nachher accelerando.

Nach den originalen Metronombezeichnungen zu schließen, die sich in mehreren Liedern finden, bevorzugte Schubert flüssige Tempi, die in den langsamen Sätzen keinesfalls schleppend wirken dürfen. Auf die Impromptus D 899 (Op. 90) angewandt, ergäben sich, soweit man überhaupt Rückschlüsse treffen kann, etwa folgende Tempi (cum grano salis):

I	♩	= 88—92, ab T. 41 = ca 104
II	♩	= ca 200
III	♩	= ca 76—84
IV	♩	= ca 152

Deklamation, Periodenbildung

Ausdrücklich hingewiesen muß auf die Wichtigkeit der richtigen musikalischen Deklamation werden, die heute oft im argen liegt. Hebungen und Senkungen sind etwa wie bei einem gesprochenen Gedicht wiederzugeben. So ist z. B. im Trio des Moment musical No. 4 das letzte Achtel stets unbetont abziehen, die 1. Sechzehntelnote aber leicht zu betonen, damit sie nicht wie eine Auftaktnote klingt. Als ein Muster für eine interessante unregelmäßige Periodenbildung, die bewußt herauszuarbeiten ist, kann das Trio des Klavierstückes C-Dur D 946/3 angesehen werden.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinen lieben Kollegen Alfred Brendel und Jörg Demus für wertvolle Ratschläge, Herrn Karl Heinz Füssl und Herrn Hermann Nordberg für konstruktive Mitarbeit bei der Revision zu danken. Herrn Walter Hinrichsen, New York, verdanke ich den Einblick in das Autograph der Impromptus D 935 (Op. 142), das sich heute laut freundlicher Auskunft von Christa Landon im Besitz der Pierpont-Morgan Library, New York City, befindet, der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wiener Stadtbibliothek wertvolles Quellenmaterial.

Paul Badura-Skoda

*) Vgl. auch den Leserbrief des Herausgebers an die Musical Times, London, abgedruckt im Dezemberheft 1963, S. 873, dieser Zeitschrift.

**) Vgl. Brief an den Verleger Probst vom 13. Mai 1828: „... und sehen Sie besonders im letzten Stück bey Veränderung des Taktes auf fortwährend gleichmäßiges Tempo“. (Klaviertrio Es-Dur, Op. 100, letzter Satz.)

Motto: If only he could have known the renown that now is his, he would have been inspired to the highest achievements. But since he is long since at rest, let us carefully collect and register what he has left to us. There is nothing among it that does not testify to his spirit; it is a rare life-work that bears so clearly the stamp of its creator as does his.

Schumann, Collected Writings, Vol. II

PREFACE

The present volume contains the 8 Impromptus, the 6 Moments musicaux and the 3 Klavierstücke of 1828, *i.e.*, all the late sets of piano pieces by Schubert. Further, the sketch of the first Impromptu, located in the Vienna Stadtbibliothek, is reproduced for the first time since it appeared in the Tonger Edition, which long has been out of print. The sketch is printed at the end of this volume as an appendix of the *Kritische Anmerkungen*. A comparison of the sketch and the final version of the Impromptu affords interesting insights into Schubert's method of working.

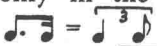
It is curious that Schubert, the master of the *Lied*, should have turned only relatively late to the individual piano piece, many of which could be called "Songs Without Words". Almost all the earlier piano pieces, as the most recent Schubert research has established, are sonata movements which were divorced from their original context. Schumann's wish and (incorrect) supposition expressed in connection with the Impromptus D 935 (Op. 142), has been fulfilled in another way. "But I hardly believe", wrote Schumann, "that Schubert really entitled these movements 'Impromptus'; the first is so obviously the first movement of a sonata, so perfectly executed and concise, that no doubt whatever can arise; . . . titles and headings are of little importance; on the other hand, a sonata is such a mark of honour in a composer's work that I would like to credit him one more, in fact with twenty more such works." As it happens, the order of pieces in both of Schubert's sets of Impromptus brings them quite close to being a sonata.

Painstaking examination of all available autographs and first editions has produced a musical text which we believe agrees by and large with Schubert's intentions. Of particular interest in this regard were the many inspections of the autograph of the Impromptus D 935, which is at present in the collection of Walter Hinrichsen, New York. In the present volume attention is drawn for the first time, in footnotes and in the *Kritische Anmerkungen*, to several obvious slips of the pen on Schubert's part. Musicological aspects have been coupled with practical considerations. The question of fingerings has been approached with the greatest con-

scientiousness. The directions for playing ornaments are intended primarily for use by teachers. Additions in round brackets are by the editor.

Several special problems of Schubert interpretation may be touched on here:

Dynamics: In Schubert, the marking *fp* — is often to be interpreted *f* — *p* (*e.g.*, the beginning of the Impromptu in F minor D 935/1). At the end of the *dim.* wedge there is often a new *p* or a *dim.* marking which would otherwise be devoid of meaning, *e.g.*, in the "Wanderer Fantasia" D 760, 1st movement, m. 34—35, 40—41.

Rhythm: Schubert used the notation  not only in the customary sense, but also to mean . (I have not yet encountered the notation  anywhere in Schubert.) In the song "Erstarrung" from "Die Winterreise" Schubert even wrote this combination:



In this volume, triplets are clearly intended in the second episode of the Klavierstück in E flat minor D 946/1 and in the third variation of the Impromptu in B flat major D 935 (Op. 142), No. 3. Until about 1860 all Viennese publishers took this into account in the graphical layout of their editions. Anton Diabelli even went one step further in his first edition of the Impromptus (1838), and printed:



(The duplets were probably intentional, *cf.* m. 19 of the same variation, where Schubert certainly would have written  otherwise.)

Re-grouping as triplets does not apply, however, in the Impromptu in C minor D 899 (Op. 90), No. 1, in which the march-like dotted rhythm of the introduction is doubtlessly meant to be retained throughout. There is a doubtful instance in the Klavierstück in E flat minor D 946/1, where both rhythmic executions are possible.*)

Compass of the instrument: As is generally known, Schubert's Piano had a compass extending from FF to f⁴. The editor has no qualms about using the lower octave occasionally (down to CC), e.g., at the end of the Impromptu in E flat major D 899/2, in the Impromptu in G flat major D 899/3, m. 31/32 and 48—50, or in the Impromptu in A flat major D 935/2, m. 68, first note 8va. Exceeding the upper limit of the compass, however, can be recommended only with the greatest reservation, for it easily can produce an unwanted shrill tone. It would seem to be required in one instance only: in the Impromptu in F minor D 935/4, m. 41, 82, 376, 417, where the piping sound is little short of intentional. I play g⁴ as the top note, analogous to m. 43.

Embellishments:

a) Appoggiaturas: In his songs, Schubert often writes long appoggiaturas in the vocal part, but he always writes out the same appoggiaturas in large notes in the piano part. This means that appoggiaturas in Schubert's piano music (and his music for other instruments) are to be played short as a matter of principle. There is a possible exception in the Impromptu in F minor D 935/4, m. 3, where the appoggiatura, analogously to the parallel passages (m. 47, 338 etc.), can also be played long and accentuated. (The editor plays it short.)

b) Turns always begin with the upper note and are to be played like the written-out turn in the Impromptu in A flat major D 935/2, m. 27.

c) Trills: The question as to whether the trill begins with the principal note or with the neighbouring note must be left open. The written-out trill in the first movement of the Sonata in B flat major D 960, m. 19, and the figuration at the trills in the Largo of the Fantasy in F minor D 940, would seem to suggest that trills in these late works begin with the principal note. For Pralltriller (inverted mordents), the notation in the Sonata in A minor Op. 42, D 845, where Schubert alternately writes them out and abbreviates them, demonstrates that they were started with the main note.

Tempo, agogics, stress: In general, Schubert's

tempo is to be strictly retained throughout**), but occasional modifications of tempo are not only permissible but often even necessary (cf. the authentic minute changes of tempo in "Gretchen am Spinnrad" and many other songs). In the Impromptu in A flat major D 935/2, for example, the player will increase the tempo quite unconstrainedly in m. 65—68 and broaden it again in m. 75—78. Likewise, one makes a *ritard.* in m. 50—51 of the Impromptu in E flat major D 899/2 and in the Trio of the Impromptu in A flat major, m. 137—138, after which *poco meno mosso* is recommended beginning at m. 139 and *accel.* *al Tempo I* beginning at m. 147. In the Klavierstück in C major D 946/3, which is reminiscent of Slavic folk dances, the middle section should be somewhat slower than the outer sections (i.e., the ♩ of the Trio is somewhat calmer than the ♩ of the Allegro), with *rit.* before the Trio and *accel.* after it.

To judge from the original metronome markings in several of the songs, Schubert preferred flowing tempos, which on no account must be allowed to drag in slow movements. Applied to the Impromptus D 899 (Op. 90), the following tempos — to be taken *cum grano salis* — would result, assuming that one may make *a posteriori* conclusions:

I	♩	= 88—92, from m. 41 onwards = c. 104
II	♩	= c. 200
III	♩	= c. 76—84
IV	♩	= c. 152

Declamation, period structure

The importance of correct musical declamation must be strongly emphasized, for today it is often noticeable by its absence. Arsis and thesis must be brought out in much the same way as in a spoken poem. In the Trio of Moment musical No. 4, for example, the last quaver must always be dropped without accentuation, but the first semiquaver must be accented lightly, so that it does not sound like an upbeat. The Trio of the Klavierstück in C major D 946/3 is a model of interesting, irregular period structure; this must consciously be brought into relief.

It is my pleasant duty to thank my esteemed colleagues Alfred Brendel and Jörg Demus for valuable advice; Karl Heinz Füssl and Hermann Nordberg for constructive collaboration in matters of edition and revision. I am grateful to Mr. Walter Hinrichsen of New York for the opportunity of examining the autograph of the Impromptus D 935 (Op. 142), which is now in the Pierpont-Morgan Library, New York City (communication from Christa Landon), and to the Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek and the Vienna Stadtbibliothek for providing me with valuable source material.

Paul Badura-Skoda

*) Cf. a letter written by the editor to the *Musical Times*, London, printed on p. 873 in the issue of December 1963.

**) Cf. a letter of May 13, 1828, from Schubert to the publisher Probst: "...and have a care that the tempo remains the same at the change of metre." (Piano Trio in E flat major, Op. 100, last movement.)

目 录

前 言	IX
Vorwort	XII
Preface	XIV

四首即兴曲 / 4 Impromptus D 899, Opus 90

No. 1 c-Moll/C minor 1 Allegro molto moderato 	No. 3 Ges-Dur/G flat major 19 Andante 
No. 2 Es-Dur/E flat major 11 Allegro 	No. 4 As-Dur/A flat major 26 Allegretto 

六首音乐瞬间 / 6 Moments musicaux D 780, Opus 94

No. 1 C-Dur/C major 36 Moderato 	No. 4 cis-Moll/C sharp minor 44 Moderato 
No. 2 As-Dur/A flat major 38 Andantino 	No. 5 f-Moll/F minor 50 Allegro vivace 
No. 3 f-Moll/F minor 42 Allegretto moderato 	No. 6 As-Dur/A flat major 52 Allegretto 

四首即兴曲 / 4 Impromptus D 935, Opus post. 142

No. 1 f-Moll/F minor 54

Allegro moderato



No. 3 B-Dur/B flat major 71

Andante



No. 2 As-Dur/A flat major 67

Allegretto



No. 4 f-Moll/F minor 80

Allegro scherzando



三首钢琴曲 / 3 Klavierstücke / 3 Piano Pieces (即兴曲 / Impromptus) D 946

No. 1 es-Moll/E flat minor 92

Allegro assai



No. 2 Es-Dur/E flat major 101

Allegretto



附录 / Anhang / Appendix 99
插部 2 / 2. Episode



No. 3 C-Dur/C major 109

Allegro



版本评注 116

Kritische Anmerkungen

Critical Notes 123

D = Otto Erich Deutsch: *Schubert, Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order*. J. M. Dent & Sons, London, 1951

附录 / Anhang / Appendix, 即兴曲 / Impromptu D889, No.1 131



四首即兴曲 / VIER IMPROMPTUS

D 899, Opus 90

1827

Allegro molto moderato

1 *ff pp* *stacc.*

7

12

17 *p*

21 *f* *p*

*) 弹法:

Ausführung:
execution:



26

Measures 26-30. Treble staff: 5, 3 5, 4, 5 2 1, 5 1, 4 5, 4, 3, 5 2 1, 4. Bass staff: 1, 2, 5, 2, 1, 1 5. Dynamics: *ff*.

31

Measures 31-35. Treble staff: 5 1, 5, 5, (3 5) 4, 5, 2, 3. Bass staff: 5, 5, 5, 5, 2, 3. Dynamics: *fz*, *fz*.

36

Measures 36-40. Treble staff: 5 1, 5, 2, 2 3 5 1, 4. Bass staff: 4, 4, 3. Dynamics: *p*, *pp*.

41

Measures 41-44. Treble staff: 2, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 3 4. Bass staff: 3, 5 3 2, 4, 5, 3, 4, 5, 5. Dynamics: *p*.

45

Measures 45-47. Treble staff: (3) 4, 5, 2, 4, 5, 4. Bass staff: 5, 2, 3, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*, *mf*.

48

Measures 48-51. Treble staff: 4, 3 4, 3 4, 3, 5. Bass staff: 4, 5 3 2, 5, 5, 2, 4, 5, 4. Dynamics: *decresc.*, *pp*.