

d music 234

of the mid-eighteenth century had much
held over from the Baroque rather than

nied Sonata

Italian composers such as Ciampi, Paradisi,
as the beginning of a vogue for accompanied
et by Felice de Giardini (1716-1796), the *Sei*
avverso op. 3 in 1751. During the 1760s and
ally the more typical vehicle for Italians in
ives for performance (either with or without the
y can also be attributed to its suitability for
olin or flute part would typically be taken by the
re usually proficient in one or both of two
ction between the two was considered a
ad to offer the possibility of performance without
her, the fundamental rule of amateur chamber
namely, each participant had to have something
his double challenge in the Anglo-Italian collections
made possible by their publication in a new format
of the period composed on the continent, includ
ed in parts.) Thus, in Giardini's accompanied sonatas,
o violin with continuo accompaniment, the solo
simply play the violin part in the right hand and ignore
ices included little flourishes for the violin at phrase
mitted, and the doubling of themes at the octave, third,
iolinist a chance to present them, but also gave the
cribe" the doublings or simply omit them.
pal Italian composers of solo or accompanied sonatas in
Giordani (ca. 1730-1806), resident in London and Dublin
Tenducci (ca. 1735-1790), a singer active in several parts
Mattia Vento (ca. 1735-1776), active in London from 1763;
4), a popular master of opera buffa resident in London from
Sacchini (1730-1786), another popular composer of operas
82. Two other Italians, Ferdinando Pellegrini (ca. 1715-ca.
mpioni (1720-1788) may not have gotten any closer to
did have many of their works published in London during
his group of composers lay in their melodic inventiveness,
tions of string ensemble music. But their works
musical ideas and movements resemble some of

E

ighteenth

Robert L. Marshall

Century

十八世纪键盘音乐

第2版

Keyboard

〔美〕罗伯特·L·马歇尔 / 编

赵仲明 / 译

Music

(second edition)



Routledge

Taylor & Francis Group

人民音乐出版社

外国音乐学术经典译著文库

十八世纪键盘音乐

第2版

[美] 罗伯特·L·马歇尔 / 编

赵仲明 / 译

 人民音乐出版社 · 北京

SHIBA SHIJI JIANPAN YINYUE

图书在版编目(CIP)数据

十八世纪键盘音乐 / 赵仲明译. -- 2版. -- 北京: 人民音乐出版社, 2015.5

ISBN 978-7-103-04983-9

I. ①十… II. ①赵… III. ①键盘乐器—器乐史—18世纪—文集 IV. ①J624.09-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第175119号

责任编辑: 李亚芳

特约编辑: 郭向明

责任校对: 王珍

著作权合同登记

图字: 01-2009-4166号

Eighteenth-Century Keyboard Music (second edition)

Edited by Robert L. Marshall / ISBN: 978-0-415-966429

Copyright ©2003 by Routledge

Authorized translation from English language edition published by Routledge, part of Taylor & Francis Group LLC; All rights reserved; People's Music Publishing House is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher. Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal.

本书原版由 Taylor & Francis 出版集团旗下, Routledge 出版公司出版, 并经其授权翻译出版。版权所有, 侵权必究。本书中文简体翻译版授权由人民音乐出版社独家出版并在中国大陆地区销售, 未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

本书封面贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签, 无标签者不得销售。

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米 16开 2插页 33.75印张

2015年5月北京第1版 2015年5月北京第1次印刷

印数: 1-4,000册 定价: 110.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

前言

18 世纪是一个革新的世纪,同时也是音乐史上赢得盛誉的世纪。滥觞之初,人声占有着主要的音乐地位,作为人类最重要的和最受尊重的音乐表达,几千年后才受到了质疑。随着 1700 年的到来,它的声望远远超过了此前,这主要归功于这个最负盛名的音乐形式时代。就意大利正歌剧中的器乐而言,虽然主要受控于小提琴,并处在并不显要的地位,但大量的器乐曲目却是意大利的室内乐和协奏曲。在三种键盘乐器当中,一方面,植根于教堂的管风琴及其曲目依靠着的传统需要的滋养,在 J. S. 巴赫的音乐中茁壮成长,并到达了艺术的巅峰;另一方面,击弦键盘乐器越来越适合在欧洲人的音乐生活中发挥着作用。假如不是声乐无伴奏演唱,羽管键琴的主要任务毕竟只是伴奏。击弦古钢琴的地位也较为谦卑,很多时候被降为私人的室内音乐,甚至仅仅作为一种练习乐器。

至 18 世纪末,难以置信但却十分流行的喜歌剧开始上升到了艺术的至高地位。假如不是社会的原因,它完全能与正歌剧平分秋色。此时的器乐发展也已与声乐相当,充满活力的曲目来源于千姿百态的音乐表现,尽管 1700 年时,重要的音乐组织形式还未真正有效地存在,但到了 1800 年,却变得十分普遍:奏鸣曲或快板奏鸣曲,以及其他形式。在这一发展中最大的受益者之一则首推有小槌击弦的键盘乐器,尽管 1700 年之时,这种乐器还不存在。直至 18 世纪末,这种新型的乐器才获得了“Pianoforte”或“Fortepiano”这个著名的名称并越来越

越普遍,羽管键琴和击弦古钢琴逐渐被人们遗忘。从艺术上说,管风琴也开始变得无足轻重。

鉴于如此巨大的变革,我们按照本书的结构,开始于1700年左右,结束于1800年左右是否合理?这样的内容与史实是否一致?

毕竟,关于18世纪人们最熟知的所谓“史实真相”,几乎已经被分成了两种截然不同,甚至相互对立的样式,然而某些时候(大约1720年?或者1730年?或者1750年?)明摆着的根本性变化与来自根深蒂固的和长期存在的巴洛克风格却完全不同。21世纪并不需要我们人为地、武断地进行所谓“史学”分割,如:始于一种风格(巴洛克)结束后和止于另一种风格(古典主义)结束之前。事实上,我们有充分的理由把1700至1800年的一百年视为一个充满意义和能力的历史单元,因而我们深信,本书确立的概念是经得起验证的。

显然,问题的症结在于某些技术性特质的辩论。作为继承,1700年,一代走向成熟的作曲家首次建立起了调性功能体系。可以这么说,作为一种母语,他们是首次融合了上一代意大利协奏曲作曲家作品的作曲家,尽管从19世纪开始,调性功能体系被逐渐地消融。贝多芬晚期几乎所有的“不言而喻”的调性组织原则与连贯性衬底的调性体系遭受到了挑战,但在1700年之后的两百年中,调性功能体系毕竟仍然是西方文明中最重要和最普遍存在的音乐语法系统。

作为研究目的,我们必须认识到,调性功能体系使器乐创作首次获得了一个重要的领域。它曾清楚地对17世纪最后20年的大量音乐发明与创作进行过有效的制约,然而之后,作为西方音乐史上的第一次,调性功能的确立激活了器乐创作的自主建设,并形成大规模的器乐作品。其结果是快速的革新和两种音乐形式的完美诞生:协奏曲与其后的奏鸣曲。当小提琴和其他旋律乐器首次成为现代协奏曲中的重要角色时,现代奏鸣曲也首次在键盘乐器上培育出了大批的果实。尽管新世纪以前的几十年中,奏鸣曲式在较早的交响曲雏形与弦乐四重奏的结构中已经存在。

17 世纪 90 年代末,独奏协奏曲已开始成了大协奏曲体裁的首选。与此同时,从三声中部到独奏奏鸣曲的变化便是一个明显的历史性转变[以 1700 年科雷利(Corelli)的奏鸣曲 Op. 5 出版为标志]。此外,乐器独奏家的个人魅力对音乐的形式亦产生了意义深远的影响,促成了一个崭新的和潜在的戏剧性独奏,独奏与乐队全奏规则对于音乐主题的不同表达。

确切地说,乐器独奏家的地位受到提升时,其中几位杰出者让人们们对键盘乐器性质与地位重新评价。毕竟,键盘乐器与它的演奏者具有明显的独特性与自主性,但是世俗的键盘乐器曲目若是为了扩大键盘乐器自身的表现和风格范围(以及增加键盘乐器对听众的吸引力),那么它们就会明显地超出传统托卡塔、变奏曲、风格性舞曲,以及对位要求的制约,而且乐器自身也会被改造得能让演奏更加快速、灵敏,并使演奏者具有完美的触键感。进入 18 世纪的门槛时,巴托洛米奥·克里斯托福里(Bartolomeo Cristofori)“可以演奏强弱的羽管键琴”(arpicembalo chef a il piano e il forte)正式诞生。

世纪更迭是一个历史的转折。当我们再次使用“奏鸣曲”这一术语时,它或许还有,但也可能完全没有了最初的象征意义,犹如约翰·库瑙(Johann Kuhnau)1700 年发表的作品《圣经史》(*Biblishe Historien*)那样。库瑙作品的实际意义并不仅仅是将意大利教堂的奏鸣曲变为羽管键琴独奏,在很大程度上,他结合了大量的法国标题音乐理念,尽管这些标题音乐通常是德国的和路德会教友的一些宗教主题。17 世纪 90 年代,法国作曲家弗朗索瓦·库普兰(Francois Couperin)开始接受了意大利的这种奏鸣曲,他创作了三重奏并以“多国风”(Les Nations)这样的标题正式发表。由此可见,无论是器乐时代的到来,还是当时人们对音乐风格的探索兴趣或开发利用,正如库普兰将他的另一个作品集称之为《统合的雅兴》(*Les goûts-réunis*)一样,真正的器乐时代始于 1700 年。

民族主义风格的现象与存在促成了一种强迫接受挑战的态势,并

构成了18世纪音乐的特色标志之一。整个世纪,音乐风格的改变,首次被人为地定义与解说所占有。随后便是尝试与它们的结合、协调、融合,以至于最后作为思想意识与美学更为可取的感知和转变:一种普遍的音乐风格。附带一提,这一过程的持续时间大约与实际历法世纪的时间相同。

不相关联但却是强有力的民族主义风格的音乐于18世纪初得到了确认和完善。^① 第一阶段,理论家与评论家对音乐在民族主义风格音乐的术语中进行过讨论。同代人也都察觉到了,当时的音乐霸权均由意大利与法国分享。至于其他国家,他们的使命,直言不讳地以德国的情况为例,便是明确地按意、法等主要国家的音乐风格与自己的传统和解、融合。这次影响最早结出的果实便是《混合风格》(*Vermischer Geschmack*),它甚至被昆茨(Quantz)等人渲染为明显体现在J. S. 巴赫音乐中的“民族风格融合”[借用曼弗雷德·布科夫策尔(Manfred Bukofzer)的描述]。^②

第二阶段,由于欧洲国家的进一步联合与音乐风格的合成,随即普遍进入了音乐风格的时期,作为一种音乐的普遍语言。植根于正式协约与程序的这一普遍音乐语言的最终形式,主要是意大利式的奏鸣曲,首次在意大利得到了发展,但其中的民间音乐色彩与风格却来自许多国家和民族的音乐文化传统,最终的和声与对位则是对德国技法的继承。当然,这只是对维也纳古典音乐大师的一种描述。确切地说,“英雄时代”的发展主要归功于巴赫、格鲁克、莫扎特、海顿、贝多芬等大师,但格鲁克却在器乐和键盘音乐方面作出了令人铭记的重要发展,尤其是他有意识地认识到了自己肩负着的历史与文化的使命。海顿曾经这样说过:“我的语言是对整个世界的理解。”^③

本书是一本绝好的“英雄史”。经过了两次的历史性思考,书中各章节对整个18世纪键盘音乐与演出实践的发展做了较为全面的描述。作为论述的着眼点,书中专门针对约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach)、多梅尼科·斯卡拉蒂(Domenico Scarlatti)、卡

尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫(Carl Philipp Emanuel Bach)、约瑟夫·海顿(Joseph Haydn)、沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart)与路德维希·冯·贝多芬(Ludwig van Beethoven)的键盘音乐,此外还涉及了法国和意大利早期的一些古典音乐大师:库普兰(Couperin)、让-菲利普·拉莫(Jean-Philippe Rameau)、约翰·克里斯蒂安·巴赫(Johann Christian Bach)。这种论述无论是在历史分析方面,还是对价值判断方面都是平等的。这样论述的目的不仅是理解这些大师们的成就,而且是将他们置于历史的语境中,评价和研究他们对键盘音乐和键盘风格发展的贡献。

这是目前较为流行的一种研究方法,尽管它对从“英雄”角度书写历史中的音乐类型和音乐场所有所贬低,还引起了擅长雄辩的已故音乐学家卡尔·达尔豪斯(Carl Dahlhaus)的质疑,^④原因在于18世纪主要的音乐类型和音乐场所是“歌剧,并且实际上主要是正歌剧”,比如,J. S. 巴赫作为一个与历史无关的“局外人”,“一个有意退出,但同时又从中汲取了很多音乐类型组合与效果的深奥的作曲家”,被达尔豪斯不再考虑。即便如此,作为局外人和深奥的作曲家巴赫却能够从他的历史高度观测世纪演变,亦即通往普遍风格道路上的混合风格(Vermischter Geschmack),亦即“德国音乐家预想的表演才能……所有的音乐,无论来自意大利、法国,或是来自英国、波兰”。作为相关的章节,本书将讨论巴赫“汲取很多音乐组合与效果”的这一论点。

最后,关于“英雄”的论述认为:18世纪的象征意义并不只是众多音乐天才的涌现,重要的是在于18世纪创造了音乐天才的理念。确切地说,是作为人的个性,而不是作为礼物或人才的拥有。显然,这是出自狄德罗(Diderot)的启示,他的小说《拉莫的侄子》(*Le Neveu de Rameau*)中将让-菲利普·拉莫(Jean-Philippe Rameau)作为“天才”的象征,甚至采取了必要的语言调整,代之以天才(avoir de génie)与新的天才(être un génie)并用。^⑤

关于音乐类型和音乐场所,同时代的理论家和评论家强调,音乐

的发展不仅仅是在歌剧院,而是在三个领域:教堂、室内与剧场。每个地方都有着属于它们自身的约定规则、风格与形式。尽管作为意大利歌剧的激情,全场并没有明显的器乐的重要性和吸引力,毕竟,腓特烈大帝(Frederick the Great)不仅参与了哈瑟(Hasse)的歌剧创作,而且C. P. E. 巴赫也为他的室内乐写过键盘作品和器乐作品。多梅尼科·斯卡拉蒂也为他的雇主创作和演奏过键盘奏鸣曲。确定歌剧各场中器乐的重要性和判断18世纪中产阶级在器乐发展中所起的作用是困难的。此时期的商业音乐会才刚刚开始,音乐出版是一种中产阶级强调的商业活动,其在18世纪中发展的重要性,不仅只是对某些特定作品的流通与个人声誉的创造发挥了作用,更重要的是,在这些新作品的传播过程中,音乐鉴赏家和普通爱好者(Kenner und Liebhaber)都受到了愉悦和启迪。

我们必须回到18世纪音乐的根本问题,这些问题也就是我们一开始就提出的“史实”问题,亦即两个被人为分为对立的时期。它构成了一个“吊诡”(paradox)的悖论:“莫扎特何以如此迅速地成为继巴赫之后的一位大师?”或是按照本书的研究主旨提出:莫扎特的钢琴奏鸣曲何以迅速地成为巴赫赋格曲之后的键盘代表?传统的解释只围绕中世纪强调设想风格改变这一问题:巴赫和亨德尔去世,巴洛克时代也随即结束,之后很快便进入了简约的前古典风格时期,但其后仅仅30年的演变,莫扎特和海顿作品中成熟的杰作于18世纪80年代宣告了“真正的古典”和“维也纳古典”风格的到来。

这样的解释实际上是矛盾的。关键在于,它不是一个真正的年代,而且也完全没有地理、民族文化与民族传统方面的考虑。事实上,历史的进程,并不是直接地或全部地“从巴赫到莫扎特”。显然,这样的解释都过于简单化、主观化。

实际上,在历史的两个高峰时期表现出这些作曲大师们的每一个作品都有着清晰明确的印记:就巴赫来说,主要是德国中部和北部新教传统的;就莫扎特来说,则是天主教——真正的世俗——根源在意

大利南部传统的。^⑥当然,假如没有意大利(甚至法国),就不可能有巴赫,假如没有巴赫就不可能有莫扎特。

最后一个问题,假定我们认为18世纪音乐始于1700年左右,那么,何时是它的结束呢?这是一个十分不易回答的问题。似是而非的建议是1798年,亦即海顿创作的《创世纪》(*Creation*)问世,或者是1803年《英雄》(*Eroica*)的诞生。诚然,两者都是具有里程碑意义的作品,它们不仅确认了新的和声、调性时代的到来,而且也是一种新的音乐美学——一种音乐家的新的精神气质,但为键盘乐器创作的乐曲也明显地成为18世纪末重要的历史性角色。在本书结束时,我们可以在贝多芬1800年至1801年时创作的钢琴奏鸣曲中看到一些新的“种子”,其中包括一些被分解了的“种子”:特别是钢琴奏鸣曲Op. 27和Op. 31,被称为“月光”(Moonlight)和“暴风雨”(Tempest)的两首奏鸣曲。对于这些我们熟悉的作品“别称”,虽然真实性值得怀疑,但已经出现的曙光至少是一种预言。

罗伯特·L. 马歇尔

注 释

① 弗朗索瓦·拉格内(Francois Ragueneau):《意大利音乐与法国音乐的并行》(*Parallèle des Italiens des Français*), 1702年;维埃维耶(Le Cerf de La Vieville):《意大利音乐与法国音乐的比较研究》(*Comparison de la musique italienne et de la musique française*), 1705年;奥利弗·斯特伦克(Oliver Strunk):《音乐史料选读》(*Source Readings in Music History*), 纽约,1950年;列奥·特里特勒(Leo Treitler)主编的该书修订版,670至682页,纽约,1998年。

② 曼弗雷德·布科夫策尔(Manfred Bukofzer):《巴洛克音乐》(*Music in the Baroque Era*), 纽约,1947年。

③ 弗里德里希·布卢姆(Friedrich Blume):《古典主义音乐与浪漫主义音乐》(*Classic and Romantic Music*), 28页,纽约,1970年。

④ 参见卡尔·达尔豪斯:《18世纪音乐》(*Die Musik des 18. Jahrhunderts*),载《新音乐学手册》(*Das neue Handbuch der Musikwissenschaft*),第五卷,拉伯出版社,1985。其中的《导

言》一章,由欧内斯特·哈里斯(Ernest Harriss)翻译,见《高校音乐研讨会》(*College Music Symposium*),第26卷,1至6页,1986。以下的章节均引自哈里斯的翻译。

⑤ 赫尔伯特·迪克曼:《狄德罗的天才观》,引自爱德华·E. 莱温斯基(Edward E. Lewinsky)《音乐天才:观念的演化与起源》,载《音乐季刊》(*Musical Quarterly*),第50期,335页,1964。

⑥ 汉斯·亨利希·艾格布雷希特(Hans Heinrich Eggebrecht):《关于巴赫的历史地位》(*Über Bachs geschichtlichen Ort*),沃尔特·勃兰登堡出版,再版;《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》(*Johann Sebastian Bach*);《方法研究》(*Wege der Forschung*),第170卷,247至289页,达姆施塔特,1970。

致 谢

《音乐体裁系列研究汇编》一书得益于“什默丛书”(Schirmer Books)前主编马里本斯·安德森·佩恩(Maribeth Anderson Payne)的大力支持与帮助。他认为出版该著无论是对于研究 18 世纪音乐的学者、表演艺术家,还是对于音乐鉴赏家与普通的音乐爱好者都具有同样的价值。本书编写时正值莫扎特逝世 200 周年的纪念活动,耗费了我们大量的时间和精力,并致使本书的编辑工作有所延误。在此,请允许我们对佩恩和“什默丛书”,以及耐心帮助本书出版所有贡献者表示特别的感谢。

对给予为本书出版而复制所需材料、插图,甚至给予相关版权的下列机构与图书馆也一并表示感谢。它们是:德国国立音乐研究所(柏林)、德国国家图书馆(柏林)普鲁士音乐文化遗产部、奇维科文献博物馆音乐部(博洛尼亚)、美茵河畔法兰克福大学图书馆、英国皇家音乐学院(伦敦)、帕拉西奥东方文献馆(马德里)、阿尔皮亚卡(葡萄牙)、美国耶鲁大学音乐图书馆(新哈芬)、美国大都会博物馆(纽约)、美国加利福尼亚州亨廷顿图书馆(圣马力诺)、美国伊利诺伊大学厄本那一香槟分校(加利福尼亚)、美国国会图书馆(华盛顿特区)、美国谢里登特·格尔曼(波士顿)、拉斐尔·普亚纳(巴黎)、奥地利多普林格出版社(维也纳)、奥地利原作版音乐出版社(维也纳)、G. 亨乐出版社(慕尼黑)。

第2版说明

本书第2版对第1版做了一些必要的修订,更正某些明显的印刷错误,还澄清了一些含糊之处,但第1版的基本内容,特别是关于18世纪键盘音乐的学术文献,仍然保留不变。

本书编辑谨对希尔默出版社出版的《罗特里奇音乐体裁研究系列丛书》的总编辑 R. 拉里·托德表示诚挚的感谢。同时对罗特里奇出版社音乐与舞蹈部门的执行编辑理查德·卡林为本书再版所付出的努力和推动也一并表示感谢。

本书的贡献者

伊娃·巴杜拉-斯柯达(Eva Badura-Skoda),美国威斯康星音乐学院教授,加拿大、美国、欧洲的一些大学客座教授。此外,她还是音乐学研究领域中版本学专家,海顿、莫扎特与舒伯特作品的研究专家。最近,她写了三部关于钢琴历史的纪录片脚本并且亲自监督制片。巴杜拉-斯柯达教授曾被奥地利授予艺术与科学勋章(Ehrenfreuz fur Kunst und Wissenschaft)。

威廉·德拉布坎(William Drabkin),美国南安普敦大学音乐学院的审读员。曾出版关于古典主义室内乐,贝多芬,意大利歌剧音乐及申克音乐分析研究等著作。他曾著有《贝多芬庄严弥撒曲》(*Beethoven's Missa Solemnis*)和《海顿早期弦乐四重奏》。此外,他还是亨利希·申克的三卷本《音乐杰作》(*Das Meisterwerk in der Musik*)和即将出版的两卷本《乐音意向》(*Der Tonwille*)英文译著的总编辑。

丹尼尔·E. 弗雷曼(Daniel E. Freeman),研究18世纪波希米亚音乐文化的权威,不仅有《布拉格弗兰茨·安东·冯·斯珀克伯爵歌剧院》(*The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*)专著,还有多篇对古典主义早期键盘协奏曲、巴洛克歌剧研究的论文,对若斯坎、维瓦尔第、J. S. 巴赫、莫扎特等作曲家研究的论文。他已经完成了捷克作曲家约瑟夫·梅斯利夫里奇的传记专著,还准备好对另一本专著《莫扎特在布拉格》的研究。

弗雷德里克·哈蒙德(Frederick Hammond),是伊尔玛·布兰迪斯巴德学院专门研究浪漫曲的教授,也是一位杰出的羽管键琴演奏家。曾著有多篇论文,已出版的和即将出版的《吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪》(*Girolamo Frescobaldi*)与《罗马音乐与巴洛克景观:巴伯雷尼主教赞助下的俄班八世》(*Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*)两部专著。

马克·克罗尔(Mark Kroll),美国波士顿大学的名誉教授,是一位技艺精湛的羽管键琴演奏家、击弦古钢琴演奏家,还是对巴洛克与18世纪早期音乐表演实践有独到研究的学者。他的著作包括学术版《J. N. 胡梅尔(J. N. Hummel)曲集》、《贝多芬钢琴作品演奏研究》,以及即将出版与他人合编的《贝多芬小提琴奏鸣曲》。最近,他又开始着手编写第一本胡梅尔英文文献。

罗伯特·D. 莱文(Robert D. Levin),美国哈佛大学德怀特·P. 罗宾逊人文学院教授。演出遍及全球,在即兴演奏华彩乐段方面享有盛誉。不仅录制过莫扎特、贝多芬钢琴协奏曲,同时也录制过J. S. 巴赫全部的键盘协奏曲与平均律钢琴曲。作为一位研究莫扎特的学者,莱文完成了《安魂曲》(*Requiem*)的研究与演奏,而对于其他未完成的作品,莱文也进行了广泛的演出和录制。此外,他还是美国文理科学院(American Academy of Arts and Sciences)院士。

劳伦斯·里宾(Laurence Libin),美国大都会艺术博物馆馆长、研究员。《大都会艺术博物馆馆藏美国乐器与键盘乐器》(*American Musical instruments in the Metropolitan Museum of Art and Keyboard Instruments*)一书的作者。曾在哥伦比亚、纽约等大学任教,在欧洲乐器、美洲乐器结构研究方面著述广泛。

罗伯特·L. 马歇尔(Robert L. Marshall),美国圣路易斯大学、弗朗西斯大学、杰弗里·萨贾尔大学、布兰迪斯大学音乐学院名誉教授。著有《J. S. 巴赫的创作过程》(*The Compositional Process of J. S. Bach*)、《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的音乐:来源、风格、内涵》(*The*

Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance), 以及《莫扎特言论:对音乐、音乐家,以及世界的见解》(*Mozart Speaks: Views on Music, Musicians and the World*)。他的出版著作曾获得了美国音乐学协会的奥托·金克尔奖(Otto Kinkeldey Award)、美国作曲家协会的迪姆斯·泰勒奖(ASCAP-Deems Taylor Award)。

大卫·舒伦贝格(David Schulenberg),瓦格纳音乐学院(纽约,斯塔腾岛)教授。著有《巴洛克音乐·J. S. 巴赫的键盘音乐》(*Music of the Baroque · The Keyboard Music of J. S. Bach*)、《C. P. E. 巴赫的器乐创作》(*The Instrumental Music of C. P. E. Bach*)。舒伦贝格教授还是《卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫全集》(*Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*)的特约编辑。此外,他还是日本文化协会访美时的美国巴赫协会推广研究员。作为羽管键琴演奏家,舒伦贝格教授曾录制过《约翰·约阿希姆·匡茨的长笛奏鸣曲》。

伊莱恩·希斯曼(Elaine Sisman),美国哥伦比亚大学音乐学院教授。著有《海顿与古典变奏曲·莫扎特〈朱庇特〉交响曲》(*Haydn and Classical Variation · Mozart: The "Jupiter" Symphony*),并编辑《海顿与他的世界》(*Haydn and His World*)。她专注于18世纪与19世纪的音乐美学,写过1800年前后,贝多芬、海顿交响曲中的“悲怆”、“幻想”美学理念以及莫扎特音乐中庄严性等方面的文章。最近,她已当选为约瑟夫·海顿委员会在德国科隆研究所的委员。

目 录

前 言	1
致 谢	9
第 2 版说明	10
本书的贡献者	11
第一章 键盘乐器	劳伦斯·里宾 1
第二章 演奏实践	伊娃·巴杜拉-斯科达 42
第三章 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫	罗伯特·L. 马歇尔 86
第四章 法国作曲家	马克·克罗尔 155
第五章 多梅尼科·斯卡拉蒂——为罗伯托·帕加诺而作	弗雷德里克·哈蒙德 191
第六章 卡尔·菲利普·埃玛努埃尔·巴赫	大卫·舒伦贝格 238
第七章 约翰·克里斯蒂安·巴赫与古典音乐早期的 意大利作曲家	丹尼尔·E. 弗里曼 288
第八章 海顿的键盘独奏作品	伊莱恩·希斯曼 337
第九章 莫扎特的键盘独奏作品	罗伯特·D. 莱文 384
第十章 莫扎特的键盘协奏曲	罗伯特·D. 莱文 433
第十一章 贝多芬早期的钢琴作品	威廉·德拉布金 486