

Haydn

The Complete Piano Sonatas, Vol. 1b

Joseph Haydn

海顿

钢琴奏鸣曲全集

第 1b 册

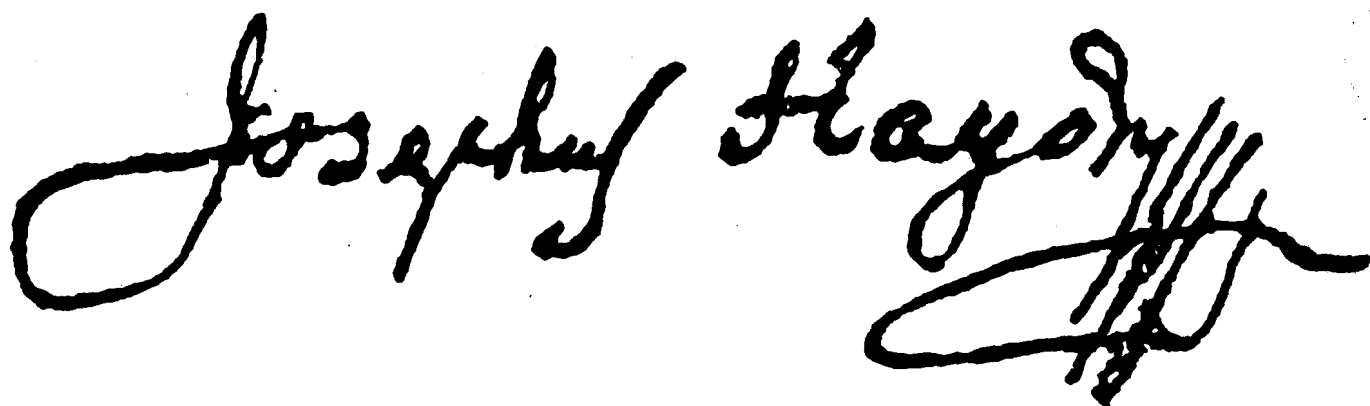
克·兰敦
约纳斯 编注

Urtext

维也纳原始版本出版社 上海教育出版社

Haydn

The Complete Piano Sonatas, Vol. 1

A large, stylized handwritten signature of Joseph Haydn in black ink, featuring a large loop at the beginning and a series of vertical strokes at the end.

海顿

钢琴奏鸣曲全集

第 1b 册

克·兰敦 编注 周薇 译
约纳斯

Urtext

维也纳原始版本出版社 上海教育出版社

责任编辑 李玲玲

Joseph Haydn
The Complete Piano Sonatas
Volume 1b

© ...by WIENER URTEXT EDITION Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien

海顿钢琴奏鸣曲全集
第 1b 册

出版发行:上海教育出版社

编著者:克·兰敦 约纳斯

译者:周 薇

地址:上海永福路 123 号

印刷:上海市中华印刷厂

开本:960×640 1/8 印张:17.5

版次:1997 年 5 月第 1 版、1997 年 5 月第 1 次印刷

书号:ISBN 7-5320-5343-1/G · 5585

定价:31.00 元

前言

“得悉许多音乐知音都渴望拥有一部由我本人创作的钢琴作品全集,本人深表谢忱。承蒙他们对本人的夸奖赞许,我希望在此全集中不要将冒用本人署名的作品收罗在内。”这段话出现在1799年12月20日由戈特弗里德·克里斯托夫·黑泰尔(Gottfried Christoph Härtel)起草并由海顿签字的序的开头。这段序刊登在由布赖特科夫与黑泰尔公司(Breitkopf & Härtel)于1800到1806年之间出版的所谓海顿全集的第1册中。最初收集的海顿钢琴作品的版本共计十二册。其中不仅有钢琴独奏作品,同时亦包括钢琴三重奏曲,单声部和多声部并配有钢琴伴奏的声乐作品,以及钢琴与小提琴的二重奏曲。二重奏曲中的四首实际上是当时从钢琴奏鸣曲中改编的。除了这些作品,《全集》中还收集了三十四首钢琴奏鸣曲。在此后陆续问世的所有的海顿钢琴奏鸣曲全集的版本中均含有这三十四首奏鸣曲。另有五首奏鸣曲后来由胡戈·里曼(Hugo Riemann)在他的由奥格纳(Augener)1895年出版的海顿钢琴作品集中补入。海顿钢琴奏鸣曲全集最终由布赖特科夫与黑泰尔公司出版并且由卡尔·佩斯勒(Karl Päsler)作精彩编订(自1918年,共三册)。其中收集的奏鸣曲不少于五十二首。

对于上述各版本之间在奏鸣曲数量上不一致的原因应当在此说明一下。海顿曾经向他的莱比锡出版商索取过一份题录,他不仅删除了那些假冒的作品,同时也删除了“那些我青少年时代创作的,不值一提的作品”,正如他在序中写道的。换言之,海顿不仅删除了假冒的作品,并且提供出版的仅限于较成熟的作品。虽然我们不难理解作曲家的态度,但是对此却持有不同的看法。一个版本唯有尽可能全面地按编年顺序将作曲家的作品收集齐全,才能为研究作曲家的创作发展过程以及论证他与当时音乐社会的关系提供依据,况且在一位大师的早期创作中往往会有一些特别的动人之处。它们不应当被埋没,而应当在后世的演奏中焕发生命力。

《全集》序中的这段文字不能被看成“大师的最后愿望或者遗嘱”。年迈的海顿当时专心于其他创作,几乎顾不上作修订工作。布赖特科夫与黑泰尔

公司仅仅利用手头的资料来源对奏鸣曲进行了修订并且使其符合18世纪末的审美趣味。编订者可能是奥古斯特·埃伯哈特·缪勒(August Eberhart Müller)。他在1800年成为托马斯乐手约翰·亚当·席勒(Johann Adam Hiller)的助手,并于1804年在莱比锡成为圣·托马斯教堂的乐手。尽管缪勒修订这些奏鸣曲时比较仔细,但他仍毫不犹豫地擅自作了更动和添补。于是这些奏鸣曲便以这“修订”过的形式通过大多数版本流传至今。佩斯勒为准备最初的评论和全集版作了大量的工作。因为他想尽量提供一个以现存的手稿、当时的手抄本及最初的版本为依据的真实的版本。遗憾的是,佩斯勒的版本早就绝版了。而最近重印的李(Lea)袖珍谱本,不仅删除了佩斯勒为第1册所写的长篇序言及为全部三册所加的注释,且采用的是袖珍版面,很不实用。

然而,并不只是基于上述种种原因,才需要一个新的版本,由于延斯·彼得·拉森(Jens Peter Larsen)对海顿研究的新引导,对资料来源的新的评估标准才得以引入,这就为资料的真实性、编年性及文本的建立提供了根据。尽管在编订奏鸣曲的过程中可能不需要像对交响乐那样作大幅度的改动,但是当时不为人所知的手稿及同时代人的手抄本的发现对于建立一个崭新的受人欢迎的新版本无疑起了重大作用。这些新的资料来源——也是佩斯勒未曾用过的,主要来自奥地利和莫拉维亚的图书馆及档案馆。在佩斯勒所选用的来源中,有一些在德国的阿尔及斯尼兹(Altjeßnitz)和歌达(Gotha)宫廷中的早期奏鸣曲的抄本*在二次大战中被毁。它们似乎是源自布赖特科夫公司在1766和1767年间发表的资料。总的来说,佩斯勒过于强调印刷版和以这些版本为依据的手抄本的重要性。即使手头有了好的来源,他仍然在评论注释中甚至有时在乐谱的注释中过分地强调要根据上述版本来解读。虽然在他的版本中那些经过更动之处是用小字印刷体或其他方式来标明的,但是这样做不仅

* 歌达抄本最近又出现。

使谱面看上去散乱,而且还存在着弹奏者会不自觉地受小字体影响的危害性。特别要指出的是,如果在海顿研究中无法得到手稿资料的话,一般情况下都应当采用更接近海顿的时代和社会的非印刷版的抄本。印刷版往往是在未经作曲家同意的情况下发表的,不仅其依据的资料来源不可靠,甚至还有多处是由出版商擅自更动过的。

真实性和编年性

佩斯勒在他的版本中除收集了五十二首奏鸣曲之外,还收录了另外八首被认为是遗失的奏鸣曲。它们的主题都由海顿本人收集在他自己的作品题录里,即所谓草稿目录中(由延斯·彼得·拉森出版的真迹版)。佩斯勒将这八首奏鸣曲包括在他的前言中,但却未将它们安排在五十二首的编年表中。布赖特科夫与黑泰尔公司关于海顿版本的年代编排工作后由安东尼·凡·霍伯肯(Anthony van Hoboken)在他的海顿年表(梅因茨,1957)中完成,所以霍伯肯编号(为使用方便起见,在我们目前这个版本中也已加上)在任何情况下都与佩斯勒的编号一致。

佩斯勒编订的六十首奏鸣曲(五十二首加上被遗失的八首)中有三首是不应当包括在内的:Hob. XVI/No. 15,很可能是C大调嬉游曲(Hob. I/No. 11)的钢琴改编曲;Hob. XVI/No. 16,其真实性令人怀疑;Hob. XVI/No. 17,很有可能是史旺能贝格(J. G. Schwanenberg)创作的。

其余的作品,除了佩斯勒列出的八首被“遗失的”奏鸣曲外,下列各首均从现存的手稿、草稿目录的条目或者目前最具真实性的印刷版本中得来,毋庸置疑,可视为真正的海顿奏鸣曲:No. 9(Hob. XVI/No. 4),No. 13(6*),No. 14(3),No. 16(14),No. 20(18),No. 29(45),No. 30(19),No. 31(46),No. 33(20),Nos. 36—41(21—26),Nos. 42—47(27—32),Nos. 48—52(35—39),Nos. 42—47(27—32),Nos. 48—52(35—39),Nos. 54—56(40—42),Nos. 58—59(48—49),No. 62(52),以及Nos. 60—61(50—51)。此外,海顿在他的第四册伦敦笔记中所收录的作品目录参考虽未明确指出,但很有可能指的是最后三部作品^{*}。尽管对于早期作品,不仅其来源不甚可靠,而且因为我们对那个时代的音乐了解较少,在判断风格的纯正性上不免有所欠缺,但根据来源及风格背景来看,下列奏鸣曲亦可视为真正的:No. 1(Hob. XVI/No. 8),No. 2(7),No. 3(9),No. 6(10),No. 8(5),No. 10(1),

No. 11(2),No. 12(12),No. 15(13),No. 32(44),No. 34(33),No. 35(43),No. 53(34),Nos. 19和57(见Hob. XVI/No. 47)。

除了佩斯勒出版的奏鸣曲(其中我们已排除了上文提到过的那三首),我们目前这套分为三册的全集版本包括以下作品:

a)海顿手稿中的一首奏鸣曲的片断。此手稿是1961年从斯塔加罗斯(J. A. Stargardt)的玛尔本(Marburg)公司的私人收藏拍卖中得来的。这个片断即以前被认为遗失的八首钢琴奏鸣曲中的一首,曾一度属于维也纳的收藏家威廉·库克斯(Wilhelm Kux)。它就是收在我们目录中的第28首D大调奏鸣曲。霍伯肯却误将其编排在《与钢琴合奏的多声部嬉游曲》(XV/No. 5)中。这部作品幸运的复活似乎表明有朝一日那些“被遗失”的奏鸣曲还会重见天日。于是我们将这八首奏鸣曲全部收集在新的题录里(它们的编号是按草稿目录的顺序排列的。由于海顿把这几首奏鸣曲和其他一些作品一古脑儿地放在他1767—1768年的目录里,又由于其他一些作品是写在这之前或者这同时的,所以八首奏鸣曲之间的编号就没有必要按日期先后来排列了)。

b)一首由延斯·彼得·拉森发现的于1788年由阿塔里亚(Artaria)出版的三个乐章的第57首F大调奏鸣曲(Hob. XVI/No. 47),在我们的目录上却作为第19首E大调奏鸣曲出现。这个谱本是在维也纳音乐之友协会的档案室里找到的。这是一个手抄本,同时还抄有海顿的另外几首钢琴作品。这个谱本也含有三个乐章,但却不包括印刷版本中那个奇怪的第一乐章(这个乐章在风格上显然与作品的其他乐章很不相称)。E大调的谱本从“Larghetto”开始(这里标注着“Adagio”并且在e小调上),以“Allegro”继续(这里是E大调)。末乐章是当时尚不为人所知的“Tempo di Menuet”(E大调)。看来我们遇到的是一首作于18世纪60年代但后来又由海顿为阿塔里亚修改过或者由阿塔里亚本人修改过的奏鸣曲。甚至在两个移调乐章之间,织体上有较大差异。印刷的版本无疑是一首混合作品,利用一首F大调的钢琴曲作为开始乐章。

c)由乔治·费德尔(Georg Feder)第一次提到的两首E大调奏鸣曲(Nos. 17—18),是海顿早期奏鸣曲手抄本的一部分。它们在莫拉维亚的拉伊拉

• 译注:括号内罗马数字省略,以下类推,参照第一个数字。

•• 译注:第60—62首。

德的前本尼第斯汀寺院(Benedictine Monastery of Rajhrad)留有复本*。

d)最后,在钢琴奏鸣曲集中似乎应补收两首作品:即标有《嬉游曲》(我们的第4首 Hob. XVI/G 1)和《变奏曲》(第7首)作为D 1收集在钢琴乐曲集(Hob. XVI)内的。这首变奏曲由于是三个乐章构成的,看起来比之钢琴乐曲更接近钢琴奏鸣曲。在我们这个版本中,作为第5首奏鸣曲(Hob. XVI/No. 11)的第一乐章也作为第4首奏鸣曲(Hob. XVI/G 1)的末乐章出现,后一种情况似乎更合适。因此我们应当认为第5首奏鸣曲(佩斯勒也收罗在内)仅仅是由三个毫不相干的乐章拼凑而成。

顺便提一下,海顿的早期钢琴(键盘)作品不可能全部流传下来,海顿主要是为他的学生而不是为公众制作的。至于那些幸存至今的作品只能算是意外的收获。

海顿的钢琴奏鸣曲,特别是早期奏鸣曲的编年顺序只能靠推测,不能够肯定下来。不仅对编年性,甚至对作品真实性起着重要作用的诸因素也有待于考证。我们对那个时代的维也纳抄谱家和“抄本店”了解得太少,对于任何一个抄谱家工作的确切年代,也缺乏详尽的资料。例如,海顿钢琴奏鸣曲现存的手抄本中没有一首能够算作“真正的”,因为唯有海顿亲自审阅过的才能算是真正的。我们也没有一份前古典时期及古典时期键盘音乐的目录,如杨·拉吕(Jan LaRue)曾经为18世纪交响乐编过的目录。这样一份目录对于了解古典时期奏鸣曲的起始和发展有着极大的重要性。如果仅仅知道年轻的海顿首先受到当时维也纳音乐社会的影响,例如受到瓦根沙尔(Wagenseil)的影响,继而又转向深深影响他音乐思想的巴赫(C. P. E. Bach),是远远不够的。当时的实际情况更为复杂。我们在眼下这一研究领域内,才刚接触到一些表面的皮毛。

海顿从18世纪50年代的简单的帕蒂塔到伦敦时期的成熟作品的发展只能依靠我们已掌握的有日期的资料来追踪。他的创作发展道路经过狂飚时期而到达产生1773年献给埃斯特哈齐公爵的那些作品的阶段(尽管这些奏鸣曲并不一定是以前奏鸣曲风格基础上的直线发展),接下来的作品是“安诺(Anno)1776”的奏鸣曲;1780年出版的阿塔利亚奏鸣曲;波斯勒(Bossler)奏鸣曲(1784);为布赖特科夫作的两个乐章的奏鸣曲(1789);以及写于1789—1790年,献给玛丽安娜·冯·甘辛根(Marianne von Genzinger)的带有莫扎特式精致笔触的^bE大调奏鸣曲。接下来,我们来谈谈海顿的最后三首奏鸣曲,其中的第一首接近贝多芬的风格,而

D大调的第一乐章几乎有了舒伯特的旋律线。这三首奏鸣曲的编年日期无法确切地肯定。我们假定这三首都是海顿第二次留居伦敦期间写下的(第60首奏鸣曲的第二乐章的初版是由阿塔里亚于1794年在维也纳印刷的),也已知道第62首的手稿日期是1794年。

布赖特科夫与黑泰尔公司版本与我们在编年表上的主要差别在于以下各首:第29首(Hob. XVI/No. 45)是与第31首和第32首(46, 44)一起在1788年发表的,而其日期标注为1766年的手稿却是在布赖特科夫与黑泰尔公司的编年表确立以后才为世人所知。第31首(46)和第32首(44)从风格上看应当被编排在更早的年代里,并且第31首(46)在1767—1768年左右被收入草稿目录中,更接近第29首(45)和第30首(19, 手稿日期1767年)。不仅如此,编者还认为第34首和第35首(33和43)的创作年代有可能在18世纪70年代早期,而第53首(34)看来则是在1780年以后创作的。即使是早期奏鸣曲,我们的编排也与布赖特科夫与黑泰尔公司的不尽相同。要建立一个确切的编年表是非常困难的,因为在海顿努力开拓新的更富有个性的音乐形式的同时,他显然还在继续创作那些供业余爱好者欣赏的柔媚风格的音乐。

在我们这个版本中,每首奏鸣曲都标有已知的或估计的创作日期,由于人们仍在不断发掘来源,在新的资料文献发现后,那些目前尚未有确切日期的作品的编年顺序,完全可能需要重新调整。那七首仍被遗失的奏鸣曲肯定有助于填补那段发展过程和编年记中所漏缺的空白。它们之中至少有一首可以衔接1766年的第29首奏鸣曲(Hob. XVI/No. 45)和其以前的奏鸣曲的发展关系。其余各首也可能继续朝着狂飚时期那些突然间情感奔放的作品发展,直至第33首c小调奏鸣曲(Hob. XVI/No. 20)到达顶峰。

就我们所掌握的可靠的资料来源来看,“奏鸣曲”这一词是在这一c小调奏鸣曲(1771)中第一次出现,而其他较早时期的作品都被题为“嬉游曲”(如在草稿目录中)或者“帕蒂塔”(如在第13首, Hob. XVI/No. 6的手稿中)。同时代的手抄本对于1771年以后创作的奏鸣曲仍冠以“嬉游曲”的标题。既然无法对这些作品的体裁进行严格的分类,我们便将所有这些作品都题为“奏鸣曲”。

* 初版也是由G·汉勒出版社的乔治·费德尔编辑的。

乐器的选择及演奏过程

我们并不总是能够确定一首奏鸣曲是为拨弦古钢琴还是为击弦古钢琴或者为槌击钢琴而写。在有现存手稿的那些作品中,第20首奏鸣曲(Hob. XVI/No. 18 写于1766年?)的手迹片断含有一个力度记号,然而大量不同的力度记号却是在写于1771年的第33首(Hob. XVI/No. 20)中才首次出现的。在这首奏鸣曲中可找到 *forte*, *piano*, *sforzato* 和 *f-p* 效果。一个 *crescendo* 的记号——可能是适用于槌击钢琴的,也在这首c小调奏鸣曲1780年的阿塔里亚版本中首次出现。但出现这记号的乐句并不包含在手稿片断中,故这 *crescendo* 可能是以后加上去的。手稿片断要求用“Clavi Cembalo”,即拨弦古钢琴,而拨弦古钢琴的乐器表现性能与大量的力度记号是相矛盾的,因此“Clavi Cembalo”只能看作是键盘乐器的总称。在写于1773年的第36—41首奏鸣曲中只有两种力度记号,其中之一仅仅是回声效果。手稿与真正的初版继续标明用拨弦古钢琴,直到第44首奏鸣曲(写于1774—1776年间),我们才重新发现了力度记号。某些可靠的抄本甚至标上 *crescendo*,但是没有一处可以从手稿片断中得到证实。1780年的阿塔里亚版本却印有包括 *crescendo* 在内的大量力度记号,而这些作品——第48—52(和第33)首奏鸣曲在我们的版本中,则按照真正的初版扉页上所题的那样:“既可为拨弦古钢琴也可为钢琴”,顺便一提的是,这样的说明可以在非常晚期的奏鸣曲中找到,显然当初是为了便于销售乐谱。一个 *perdendosi* 出现在可能写于18世纪80年代早期的第53首奏鸣曲中。

至于使用何种乐器的问题对于编者来说主要是出于对历史的兴趣。这个问题的重要性往往被过分夸大了。一首伟大作品的真正的音乐内涵是独立于乐器之外的条件的,这些条件本身也会随着审美趣味及音响环境而改变。凡是对于未标明为槌击钢琴而作而又不知采用何种乐器弹奏的作品,编者建议在槌击钢琴或者击弦古钢琴(当然也可以是现代大钢琴)上弹而不要在拨弦古钢琴上弹,应当指出谱上保留的力度记号是从古老的键盘乐器音响构思而来,不要过分拘泥于字面上的理解。18世纪的记谱法留给演奏者幻想与想象的广阔空间,在不少情况下,力度变化可理解为逐渐的而不是突然的。直到非常晚期的作品,作曲家才比较详细而确切地标明演奏的方式。甚至在变换速度时,也不需要以突然的方式进行。例如在第43首奏鸣曲的第一乐

章中,“Adagio”可以很好地通过一个 *ritardando* 逐步引入,但 *tempo primo*(回到原速)则必须立刻做到。在1780年由阿塔里亚出版并旨在扩大销售的第52首奏鸣中,我们已经看到标上了这种性质的 *ritardando*。更应当提醒注意的是,海顿标注的连断奏法的零星记号会激起演奏者的想象。如何弹奏没有标上连断奏法的乐句,来揭示真正的音乐内涵,我们可以通过对第60首奏鸣曲的第二乐章(见第三册及其附录)的初稿及终稿进行比较,看出海顿是如何在记谱上愈趋精确的。

海顿频繁使用的 *sforzato* 记号,往往被错印为 *f* 甚至于 *ff*, *sforzato* 有着各种含义,其中包括强调某一乐段的结构意义,对这个记号的演奏处理更有多重可能性,其中既包括弹出尖锐的节奏重音(特别是在快板乐章中),也包括一种极高表现力的、“欲言又止”的或甚至于轻柔的触键。这个记号不仅在慢板乐章中,有时甚至在快板乐章中也常常暗指 *rubato* 的应用。

倚音和装饰音

在这个版本之外,我们还出版了与此版本相配套的《编者报告》,其中涉及到棘手的装饰音及小音符的问题。即使是已有现存手稿的那些作品也出现问题。不过如果资料来源仅仅是手抄本或者印刷版本的话,遇到的困难更是层出不穷。C. P. E. 巴赫的名著《试论正确的钢琴弹奏艺术》对我们的帮助也是有限的,因为海顿以他自己的方式将他的北德师长(指C. P. E. 巴赫)的观点与以莱奥波德·莫扎特的小提琴学派为代表的南德观点与奥地利的传统相融合后又进一步地发展。关于小音符的运用,理论家们一般仅认可那些带重音的,其延留特点即使在快速中也不会消除的音符。海因里希·申克尔(Heinrich Schenker)在宇宙出版社出版的《对装饰音的贡献》一书中谈到短倚音:“除非直到长倚音出现,否则短倚音的上限是无法确定的。所以短倚音要到长倚音开始后才结束。”正是根据这个观点,我们才对小音符的演奏方式作了建议。

海顿在他的钢琴作品中用了下列装饰音记号: *tr*, *~*, *~*, *+*, *+*, 以及 *~* 和 *~*, 还有 *♯*, *♯* 和 *♯*, 有些颤音是要带缀音的,有些不带。带缀音的颤音往往以 *tr* 及其变化的形式出现,而在 *~* 中,缀音则包括在记号之内,究竟颤音是从上方音还是从本音开始,要取决于音乐的进行。在某些情况下,颤音必须从下方音开始,如在 *♯* 或 *~* 等记号中,记号 *~* (波音或者短颤

音)往往与下行二度音,尤其是与倚音联系在一起,但有时也与长颤音通用,海顿在给阿塔里亚的一封信中曾特别将~和+(-+?)作了区分,他把后者称作“半波音”。可是我们从可靠的手稿中看到,在类似的乐句中,海顿常常用+代替~或用~代替+。对于这个有多解意义的装饰音记号(+)的弹奏法,可以在手稿或其他可靠的来源中找到一些乐句来证明海顿要采用的是哪一种弹奏法。例如,是指后被简化的。尽管对这些现象无法列出规则,但海顿似乎赞成遇到重复音或者在第一个音上让~与连用,而+与连用。在晚期作品的一些乐句中,装饰音记号会被缩减运用,+几乎全部被~替代。手稿中的~和+几乎可以通用了。后者似乎往往是前者的简写。实际上海顿的确在惯用的意义上使用波音。正如我们在第47首b小调奏鸣曲的开始处看到,装饰音最初用小音符完整写出,在以后的进行过程中被简化为记号。因此我们对于这个多解性的记号又有了一种解答。

总而言之,+在大多数情况下等同于波音(~),一般都从上方音开始并包含三个音符。另一方面,它亦可作逆波音(✧)解释,在弹奏中通常包含两个音符——本音和下方音。在目前这个版本中,我们尽量对这些记号进行区分,但必须重申,在资料来源中,✧和+是几乎不加区别的,在快速双倚音(*geschnellte Doppelschlag*)中,小音符与装饰音结合在一起弹,有时也以的形式出现。

应当强调的是,演奏者必须从装饰音弹奏的各种可能性中选择最适合该乐句音乐内容的那一种。速度和乐章本身的音乐性格起决定性作用。这里我们应当铭记菲利普·埃马努埃尔·巴赫(Philipp Emanuel Bach)的金玉良言:在规则之外还要靠最好的趣味。

这个版本的编订原则

由于资料来源都有其不同的出处,我们的编订原则应当具有一定的灵活性,可是有一些原则是固定不变的。为了使印刷谱面看上去不散乱,有一些必加的连断奏法的记号没有放在括号内。当然这一类记号仅仅加在已有前例的相同乐句中,并且在极少数情况下为了防止弹奏者“迷途”而由编订者加上原稿中没有的连线等记号。装饰音中不断出现的临时升降记号如果在原稿中没有的话,都与外加的音符及力度记号一样被放在括号内。凡是由于缺乏手稿而不具权威性但却又具有合理性的音符也

被加上。遇到有明显错误的装饰音,我们也加上了合适的记号。除了有前例的相同乐段外,连断奏法在括号内,《编者报告》中包括了所有重要修改的一览表,还有编者的增删以及对资料来源的评估。升降记号按照现代的用法加上,至于在手稿中没有出现的,有疑问的地方则用括号标记。

“长倚音”按照手稿中所记的那样印出。但如时值写得不对,我们则按正确的弹奏时值来写。而所谓的“短倚音”则按照海顿的记谱法以十六分音符的形式出现。遇到原来的记谱法可能误导现代弹奏法的地方,编者都在乐谱上第一次出现的地方作了建议。从倚音到主音之间都加了一条连线,以强调两者之间的不可分割性。

来源中的图形记号,也就是谱表的分布,谱号的变换以及低符杠的位置——除非女高音声部在转调中换到G谱表上无意义时——都尽可能地保留下来。我们保存了海顿记谱法中的一部分*,即对于音乐内容的理解不言而喻的那部分。

海顿用3, 3 (或6)或者用连线来标记的三连音及六连音,在我们的版本中印作了3和6。特别是在慢板乐章中,有时很难区分一条连线是为标明三连音或六连音的还是指连奏弹法,不过在大多数情况下这个记号应当被看作是三连音等。

流传至今的海顿本人标注的指法只有两处(第29首和第56首),由奥斯沃德·约纳斯(Oswald Jonas)所加的指法可能初看上去不太正统,但是弹奏者在运用中会发现这些指法有助于他作出正确的演奏处理。这些指法是为表现连断奏法而设计的。尽管从弹奏的技术角度看似乎难度大一些,但是弹奏后不久便会发现这种指法实际上是简化了弹奏难度并使手位动作更为顺畅。在弹奏者弄不清音乐的断连之分时,指法本身就作出了暗示。

最后,我想引用赫尔曼·阿贝特(Hermann Abert)在1920年评论佩斯勒全集版的第一册时说的一句话作为结束语。遗憾的是这句话居然像是针对今日之现象所说的。阿贝特说:“这些奏鸣曲一直被当成了交响乐,也就是说,人们只对寥寥数首知名的奏鸣曲投入热情,不少人认为海顿是一位过时的键盘作曲家,这是一种成见。现在是从整体上来发掘这些奏鸣曲的时候了。千万别错过机会。”

维也纳,1963年

克利斯塔·兰敦
Christa Landon

* 即代替。

有关第1册的史料记载及评论

这一册中所包括的奏鸣曲体现了海顿风格演变的过程。这是从早期古典主义帕蒂塔——嬉游曲的形式为主的柔媚风格走向钢琴奏鸣曲的过程,这也是仅被贝多芬所沿袭的具有深刻内容的全新的键盘创作的过程。

这一演变过程在一开始时相当缓慢。这一阶段包括三组作品(其中尤其是第一和第三组内部的编号次序由于史料不全而很复杂):早期作品(第1—15首奏鸣曲),过渡期作品(第16—19首及第28首奏鸣曲)和成熟期作品(第20首及第29首以后的奏鸣曲)。

有关海顿早期的创作生平线索很难找到。现存的大多数早期键盘作品都可能写于1761年以前。这一年,他开始为埃斯特哈齐公爵服役。这些作品显然是为教学目的或者受委托而写的,年轻的海顿在1759年谋到莫尔辛大公(Count Morzin)宫廷乐师的职位之前肯定需要靠教琴来维持一部分生计。由于海顿从未受过正规的理论教育,他不得不通过自己的创作实践来获得作曲知识。年轻的海顿在创作发展中进展较慢的另一个原因是,在当时处于过渡时期的维也纳没有出现真正杰出的作曲家。最初,海顿可能因循当地固有的传统风格进行创作。后来,约从18世纪50年代中期起,他逐步地形成了自己的个人风格,或许也就在这个时候他初次接触了菲里普·埃马努埃尔·巴赫的作品。巴赫的影响在海顿过渡期的作品甚至于更早一些时候的作品中可以看到。当然,在那些朝着成熟期迈进的作品中,这种影响就更加明显了。如果要判断哪些是属于向情感表现强烈的新风格转变时期的作品,我们可能还缺少那被“遗失”的七首奏鸣曲中的某几首。或许这也说明了为什么从1766年创作的第29首奏鸣曲开始,成熟风格的出现显得那么突然。综观海顿全部的键盘作品,这种风格的转变早在1765年的G大调随想曲(Hob. XVI/No. 1)中已可看到,而由两只小提琴和倍音提琴(Hob. XV/No. 4, 1764)伴奏的C大调嬉游曲有现存手稿——却依然保留柔媚的风格,因为这是一首娱乐性的合奏作品。这种风格的转变特别表现在带三声中部的小步舞曲中。甚至那些最早的键盘独奏作品也都是极富有创意的。可以这么说,小步舞曲及三声中段之间的对比激发了作曲家的新乐思。第28首d小调奏鸣曲的三声中段是很独特的,并且不失为真正的戏剧小品。

18世纪60年代后半叶最重要的奏鸣曲——堪称海顿全部钢琴奏鸣曲中最伟大的一首是第31首。由于手稿失传,因此其创作日期不能够肯定。此外根据手稿来看,第30首的创作日期比第29首晚,而在情感深度上不如相邻的几首。接在18世纪60年代末的奏鸣曲以后的是又一首杰出的作品——第33首c小调奏鸣曲。第34首和35首奏鸣曲的创作日期只能靠猜测(我们把它们放在18世纪70年代早期)。它们体现了作曲家风格中较轻快的一面,犹如在1773年创作的献给埃斯特哈齐公爵的第36—41首奏鸣曲中所见到的那样。

1766年以前的奏鸣曲

除了第13首奏鸣曲最初的三个乐章有未注明日期的手稿外,目前早期作品都没有现存的手稿。这第13首的真正日期或许能提供在早期作品中进行风格比较的可能性。乔治·费德尔对海顿早期手稿的创作日期有一种可信的推测方法,即从他标有日期的手稿的记谱习惯来推测到其他手稿(特别是倚音的记谱法,从八分音符改写成主音的一半时值,另外小步舞曲从“Minuet”换成“Menuet”)。根据他的方法看来,第13首奏鸣曲的创作日期不可能迟于1760年。对于只有手抄本的作品,上述方法的运用当然只能视情况而定,首先要看资料的来源是否可靠。

第28首奏鸣曲的手稿片断是从第一乐章的再现部开始的。于是,海顿从1760年以后通常在每首作品的开头注明的日期也就看不到了。

使用海顿名字的独奏键盘乐曲的最早的(发行)是在布赖特科夫1763年的目录广告中刊登的第8首奏鸣曲,从布赖特科夫的手抄本中可以得到的其他作品为第1、第2、第3及第13首奏鸣曲和刊登在布赖特科夫1766年目录中的变奏曲Hob. XVI/No. 7以及布赖特科夫1767年目录中的第5、第6、第12、第15、第16首奏鸣曲,这些日期只能被看作是上限日期。不仅如此,上述每五首为一套的两套系列的发行日期与各首之间在创作日期上的先后次序并无关联。关于海顿和布赖特科夫之间的往来,不论是直接的还是间接的,都无从知晓。这些作品的编汇肯定是出于偶然,因而在编年顺序上重新安排也是合理的。

编者认为,对18世纪60年代中期以前还不太确定的作品加上一个假设的创作日期似乎意义不大,因为有关这些作品的线索几乎不存在。我们这个版本中所作的编年顺序只能算是一种尝试。有可

能早期奏鸣曲中的一小部分属于早期埃斯特哈齐时代。我们的乐谱中出现的“1766年之前”的日期是指有了第29首奏鸣曲(根据手稿的创作年代为1766年,已显示出鲜明的个性风格)后,才第一次能够在海顿的键盘奏鸣曲中进行风格比较(1763年由布赖特科夫刊登的第8首奏鸣曲是一个例外。它或许根本不是海顿的作品——见下文)。

在为本版本撰写总前言时(1963年付印),编者仅知道当时作为私家收藏的尚未出版的第28首奏鸣曲手稿片断的一部分。这个手稿片断只有在被普鲁士文化集团的基金会购买以后,才能得到彻底的研究。发现这首作品时,编入我们编年表的位置太靠后了,现在排列在第19首后面的被遗失的第21—27首那一组的后面。

在总前言中已经提到过第4首和第5首奏鸣曲。第5首奏鸣曲的小步舞曲以修改过的形式出现,其三声中部是在巴吕通(Baryton)三重奏Hob. XI/No. 26中的那首。除了这值得怀疑的三声中部以外,这首显然是混编而成的奏鸣曲的其他乐章看来倒是真实的。同时作为第5首奏鸣曲的开始乐章和第4首奏鸣曲末乐章的“Presto”好像是杂曲手抄本中的一个单乐章。第4首奏鸣曲在乐章的排列次序上更令人信服。现有的资料中有两个是不包含末乐章的,不过其中之一,在三声中部后面被剪去了一页乐谱。在其中的一个来源中的确含有末乐章,女高音声部的谱号由高音谱号取代。这一事实表明这个手抄本的日期较后。另一个来源有弦乐伴奏部分(很难相信是海顿写的),这与其他早期作品一样是当时的演奏习俗。顺便提一句,几乎所有的海顿晚期奏鸣曲都以改编形式出版,特别是附了小提琴伴奏。18世纪的创作仍然是顺应音乐爱好者的需要和即兴演奏的习俗。这可以从擅长经营的出版商印刷的大量改编曲中得到证明。另一方面,一些早期带伴奏的嬉游曲也被改编成不带伴奏的,因为拨弦古钢琴部分的独立性也允许演奏时不带伴奏。

布赖特科夫1763年发表的第8首奏鸣曲的真实性最值得怀疑。由一系列不相干的乐句和不成熟的转调而显示出的稚嫩的写作方式即便在可比较的情况下,也不能证明是出自海顿之手。尽管这首奏鸣曲属于海顿1803年汇编的全集作品题录(见总前言)中所认可的作品,但是要当时已年迈的海顿回忆起每一首早期创作的作品似乎是不可能的。值得一提的是,这首作品(附小提琴伴奏)在1790年左右以泊莱耶(Pleyel)的名字由库珀(J. Cooper)在伦敦出版。它与第6,第12,第15及第16首,也就是布赖特科夫1767年发表的那些作品一起出

现。不过,也由库珀出版,但署名海顿的第5首奏鸣曲也被布赖特科夫发行的第8首奏鸣曲所取代。这首奏鸣曲的小步舞曲和三声中部被包括在杂曲手抄本中。这一乐章似乎是三个乐章中最真实的海顿作品。

三个乐章都有手稿(见上文)的第13首奏鸣曲的末乐章仅以手抄本的形式被保存下来。Adagio的最后三小节在手稿中是写在新的一页的开头,另一种情况,这一页只含有“末乐章”的字样和谱号、调号。看来海顿是在一页新的谱纸上重新开始“末乐章”的。如果沿着1767年以后的版本查下来,改编成钢琴三重奏(见Hob. XV/No. 37)的稿本并不含有末乐章。这一改编曲的作者是一位音乐行家,但极可能与海顿无关。在手稿中,作品的题注是“为拨弦古钢琴独奏用的帕蒂塔”,并且作为独奏作品编入海顿作品的综览目录。

与第19首奏鸣曲有关并牵涉到阿塔里亚出版的F大调稿本(见第三册,第57首奏鸣曲和总前言)的问题,只要找到真实的来源就可迎刃而解,末乐章只存在于现存的两个来源中的一个。“Tempo di Menuet”的真实性是毋庸置疑的,这一乐章的确是末乐章。一首“Tempo di Menuet”在海顿的作品中往往是一个结尾乐章。Adagio的某些乐段的织体不像是为键盘乐器写的。人们几乎可以认为这是一首改编乐曲而不是为键盘乐器写的原作。含有末乐章的来源是一个手抄本,其中还包含海顿其他的一些键盘作品(主要从18世纪60年代以后),其中有第14、第16和第30首奏鸣曲。必须要指出的是,变奏曲Hob. XVI/Nos. 2—3,这两首作品在这手抄本中移过调的。这一事实对于解决第19首及相应的第57首的原始调性问题是很重要的。在任何情况下,这一来源都有好几个错处。而不含有末乐章的第二个来源,也决不可说没有错处。作者是维也纳的职业抄谱家。我们首先是从他的键盘作品手抄本中认识他的手笔的。他的手抄本一部分是从印刷版本中抄来的,可能主要是在18世纪80年代以后。海顿有一些键盘作品是以他的笔迹留存的,其中有本册中的第20首和第29—32首奏鸣曲。除了他第19首奏鸣曲的手抄本以外,克里姆西耶(Kremsier)档案馆还拥有他的不是从印刷版本抄来的第57首奏鸣曲第一乐章的散页抄本。这个乐章的题页上注有抄谱家所加的“第一曲”,相应的题注还可在这位抄谱家的第19首奏鸣曲的抄本上找到;在第一乐章加上了“f小调的第二曲”;在第二乐章加上了“F大调的第三曲”。这些译注显然是指印刷的稿本(见第57首奏鸣曲)。余下的问题是究

竟这些译注是直接针对印刷版本,还是有可能针对在印刷版本之前的F大调稿本,或者与刻印版之间有关联。

有一个资料来源只包含四首作品(第7、第9、第17和第18首奏鸣曲)。其中的两首,第17和第18首,最近由乔治·费德尔找到并出版。在这同一来源中的作品中,有一首(第9首奏鸣曲)已由海顿的作品综览得到确认,可以证明手抄本本身不可能早于1772年。这一情况说明了海顿早期键盘作品在流传中的偶然性。由此联想到,较此更晚的作品第28首奏鸣曲至今没有一部手抄本出现过,实在是令人奇怪的(遗憾的是手稿没能完整地保存下来——见上文)。

各个来源的谱本价值当然是不相同的,但概括地说,就创作日期而言,这些来源大多为相当后期的抄本。布赖特科夫18世纪60年代以后发行的奏鸣曲也是按系列流传下来。直到最近,才有另一套奏鸣曲第5、第6、第12、第15和第16首(布赖特科夫1767目录)在伦敦拍卖。那些与布赖特科夫抄本无关的来源对“布赖特科夫”奏鸣曲的文本具有极其重要的意义。它们是奥地利或者莫拉维亚的原始稿本。

有两个包含一系列海顿键盘作品的手抄本。其中之一是已提到过的与第19首奏鸣曲有关的手抄本,保存在维也纳“音乐之友协会”的档案馆内。另一个手抄本是在莫拉维亚的前本尼第斯汀寺院内,包含第11、第15、第16首奏鸣曲,加上前面提到的由乔治·费德尔找到的第17和第18首奏鸣曲。其他抄本,不为海顿钢琴奏鸣曲首次全集评论版的编订者卡尔·佩斯勒所知,现保存在奥地利国家图书馆,也保存在克里姆西耶档案馆,那里通常拥有大量的键盘乐谱。在这些教会所属的档案馆里都存有许多出自维也纳职业抄谱家之手的抄本,表明了它们与维也纳的密切关系。南奥地利因素在海顿作品中甚多,但在南奥地利的寺院档案馆中,却只找到寥寥几首海顿键盘奏鸣曲。

如果对第13首奏鸣曲的最初三个乐章的手稿与从布赖特科夫系列得来的同首作品的手抄本进行比较,可以有趣地发现后者来源的价值:这些抄本的乐谱谱面比人们预期的要完整得多,但值得注意的是,在手稿中出现的大量装饰音和连线在此都不见了,这一些作品中,早期较典型的八度低音进行被曲解了,因为抄谱家用了缩写记谱法(如 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{f}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{r}}$, $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{j}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}$)。于是,八度往往是不连贯的或者移到错误的音区中。鉴于资料来源的不确定性,看来有必要从音乐的角度出发,综合不同的来源制订早期作品的

乐谱。为了避免读谱中主观选择的危险倾向,同时也为了让弹奏者能够了解从其他来源中得到文本,我们破例在注脚中加上了未纳入乐谱正文的重要解读,甚至那些编者觉得可疑的解读。在许多情况下对解读中的优先性是无法简单地作出判断的。凡是注脚中未注明来源名称的或是各个来源之间有进一步分歧的地方,均在本版本的《编者报告》中加以讨论。

按照早期作品中的习俗,倚音写成八分音符的统一记谱法,在主音也是八分音符或者少于八分音符时值时不成立,因为如今的记谱法用 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{f}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{r}}$ 而不是 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{f}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{r}}$,或者 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{f}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{r}}$ 而不是 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{f}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{r}}$,令弹奏者困惑。

在第17和第18奏鸣曲的编订中遇到了特别的困难,因为它们仅以莱以根(Raigern)的手抄本形式保存下来。这手抄本中的五首奏鸣曲的乐谱似乎出自于可靠的资料来源,但是莱以根抄本的一个直接的来源却可能是错误的。此外,整个手抄本草率的行笔表明,一部分错误不是来自于有谬误的来源,而因归咎于当时的抄谱家:音符的符头画在不准确的位置上;和弦被缩写成音符;不完全相同的乐句的重复放在 $\parallel$ 反复记号内;连线画得不正确;装饰音不仅用“标准”记号表示,而且往往放在错误的地方,有时既不是倚音又不是三连音,小连线几乎全部被略去,甚至音符也漏失等等。特别要指出的是节拍错误是由于符干画得不正确而造成的。因此在我们的乐谱中,编者在谱表上方的括号内放进了修正过的节奏。第18首奏鸣曲的第三章有可能缺少了(在这个手抄本中,第15奏鸣曲的三声中段被删略了,而第11首的第二乐章和第三乐章次序也颠倒了)。非常遗憾,很可能创作于尚不为人知晓的海顿键盘作品的过渡期的第17和第18首奏鸣曲,仅以这样一种残缺的形式被保存下来。

1766年以后的奏鸣曲

第20首及第29—32首奏鸣曲都有可能创作于18世纪60年代后期并最迟在1788年与Hob. XVI/No. 17一起发表。这六首作品分成三首为一组的两套出版,都是在维也纳由阿塔里亚和康普(Artaria & Comp)作为作品53号和54号出版的。大约在同一时候又由伦敦的朗曼和勃罗德里普(Longman & Broderip)作为作品53号出版。在这些版本中,作品按照下列顺序排列:Hob. XVI/No. 17,然后是我们的编号中的第30、第20、第32、第

29、第31首。Hob. XM/No. 17可能是由约翰·戈特弗里德·史旺能贝格(Johann Gottfried Schwanenberg 或 Schwanenberger? 1737年或1740—1804年)出版的,也可能出于风格判断的原因而从真正的海顿作品目录中被删除。在这五首真正的作品中,两首是以手稿形式完整地保存下来(第29首,1766年;第30首,1767年)。第20首奏鸣曲(在我们的编年表中可能排列得太前)只保存了从第二乐章第40小节起的手稿片断。手抄本中除了有这三首作品外还有另外两首奏鸣曲,第31和第32首。这些抄本属于海顿钢琴奏鸣曲的资料来源中最重要的新发现。

卡尔·佩斯勒认为这些奏鸣曲的版本依然以手稿形式保存,特别是第30首,一直无法在各手稿版本之间统一。这里留下的问题是对于在出版前20来年创作的作品所作的修正是否可以追溯到海顿本人身上,尽管出于音乐方面的理由这一点是不成立的。现存的手抄本(佩斯勒不知道)只要有手稿存在,总是根据手稿而不是根据版本来抄的。它有助于澄清这个问题但却无法全部加以解决。

对于不以手稿形式保存的第31和第32首以及第20首的某些部分(特别是第一乐章),印刷的版本也是从手抄本中得来的。这样我们的全部五首作品,有两个不尽相同的文本。手抄本保存在各个档案室及图书馆,其中有些是注明日期的(最早的是1781年)。克里姆斯耶档案馆藏有整套,包括Hob. XM/No. 17。所有这六首奏鸣曲都是由上文提及的与第19首奏鸣曲有关的维也纳职业抄谱家抄的:这里又一次看到它的来源似乎与那些印刷的版本有关联。令人奇怪的是,在所有这六首抄本中,海顿的名字都无法辨清。那首非真实的作品Hob. XM/No. 17的手抄本及印刷本之间也存在差异。这一切表明当时另有人在参予修订。这个事实本身就能排除第20首及第29—32首奏鸣曲的真实性。很难相信海顿会将另一位作曲家的作品修改后,用他自己的名字连同自己的作品一起交给出版商。

为什么偏偏就是这五首真正的作品与一首非真实的作品一起发表?其中的原因只能凭猜测。可能有一位维也纳抄谱家,为了使六首一套的奏鸣曲系列完整化,便碰巧或故意地加进了一首并非由海顿创作的奏鸣曲。至于印刷版本从何而来目前尚无法确定。布伦斯维克(Brunswick Court)的宫廷乐长史旺能贝格的这些手抄本是在维也纳发行的,这可以从维也纳抄谱家以及后来出版商约翰·特莱格(Johann Traeg)在1782年12月21日的“维也纳报”的广告中看到。至今还尚未有史料能说明勤

勉的特莱格和印刷版本的来源之间有何关系。

阿塔里亚版本的广告是刊登在1788年5月2日的Frankfurter Staats-Ristretto上的。而阿塔里亚通常刊登其新版本广告的维也纳报却没有刊登。这有可能表明,出版商是以不合法的手段,即在未获得海顿许可的情况下占有了奏鸣曲。朗曼和布罗德利普于4月23日在Stationers Hall注册了第一套系列,又于1788年5月20日注册了第二套系列。英文版中的题头“根据作者的原稿刻印”可能是为了给公众留下一个印象,该出版商拥有独家出版权。这两个版本的优先性并不重要,不过阿塔里亚的版本似乎出现得更早一些。在两个版本之间还存在着谱面上的不同之处,但这不能看作是刻印错误或者是任意更改。在手抄本之间的某些不相同之处并不一定是来源中的错误。我们很难在此进行讨论,只能留给《编者报告》去说明。要指出的是,印刷版本中第30首奏鸣曲第二乐章的速度标记是“Adagio ma non troppo”,而不是“Andante”,这也是与手抄本不相同的。这也许指的是一个真实但间接的来源。与手稿有出入的其他一些解读也可以在手抄本及版本中找到,并且也可归于间接来源这样一种可能性。

第30首奏鸣曲的手稿没有经过修正,是最清晰的稿本。而第29首奏鸣曲的原作虽然在不列颠博物馆已被审阅,但那些连断奏法记号和装饰音记号的阅读仍有一定困难。

第33首是献给冯·奥恩布鲁格尔(von Auenbrugger)姐妹的六首奏鸣曲中的第6首。这六首作品作为作品30号由阿塔里亚和康普于1780年在维也纳出版(见第2册,奏鸣曲第48—52首以及该册的总前言)。海顿1780年1月31日把这首奏鸣曲交给出版商并附上一封信。信中提到六首奏鸣曲中“这是最长也最难的一首”。关于这首作品只保留了注有1771年日期的手稿片段。于是海顿为了使这套奏鸣曲完整化,回头找了一首较早期的作品,因为其他所有被考虑出版的奏鸣曲似乎都已经以手抄本的形式流通于世。这个与阿塔里亚刻印本不同的现在的手稿所含有的开始乐章只有最初草稿中的开头部分。这个手稿由两张分开的复页纸组成,呈示部是完整的,接下来是展开部9小节的草稿,第二页空白,第四页是第一乐章结束部的草稿。在第二张复页纸上,第一页是空白的,其他三页都写满并含有至第130小节的末乐章。

我们不知道海顿是何时完成这首作品的。我们也不知道是否仅仅为了出版这首奏鸣曲,海顿才作了那些修正。这些修正处是通过对手稿片断与阿塔

里亚版本进行比较后发现的。修正只是为了版本更精确和更清晰(例如,在第一乐章开始处的第1—5小节,低音部分的 $\text{♩} \text{♩}$ 改成了 $\text{♩} \text{♩}$),同时也为了增补一些记号,特别对于连断奏法。我们已从阿塔里亚版本中将这增补和修正之处引用到我们的乐谱中。如同在30号作品的其他奏鸣曲中那样,阿塔里亚的来源并没有保存下来。

我们已推测第34和第35首奏鸣曲的创作时期约为18世纪70年代早期。第34首的手抄本以1778年的标注日期保存下来。这个日期涉及到这些几乎相同的来源的复制问题。看来它们是出于同一个抄谱家的工作室,因此这个日期只能看作是一个上限。两首奏鸣曲都是第一次在伦敦出版。可能未经得作曲家的认可,它们是作为贝尔德摩尔和比尔肖(Beardmore & Birchall)合作的系列中的“奏鸣曲I”(第35首)和“奏鸣曲I”(第34首)一起出版的。系列中的第三首作品是第53首奏鸣曲(见第3册的前言)。“奏鸣曲I”(第35首)以合作者双方的名义于1783年7月26日在Stationers Hall出版,而“奏鸣曲I”(第34首)则以罗伯特·比尔肖(Robert Birchall)的名义同年11月27日出版,可能在合作关系破裂以后。勒·杜克(Le Duc)(巴黎)在1785出版的版本除了包括第34首及第35首奏鸣曲外,还有Hob. XVI/No. 15(从嬉游曲Hob. I/No. 11改编的键盘作品,可能不是出自海顿手笔)。

从拨弦古钢琴风格向力度变化大的槌击钢琴风格逐步过渡这一明显的事实可以说明,为什么标有力度记号的作品会与不标有力度记号的作品同时创作。正如在总前言中所提到的,在以后的作品中继续出现的题注“为拨弦古钢琴”,应当理解为键盘乐器的统称。1766年以前的大多数作品似乎具有真正的拨弦古钢琴的特点,而此后的作品则愈来愈超出古钢琴的功能范围。新的键盘乐器——槌击钢琴,只是逐步地为音乐爱好者们接受。甚至连海顿为之写作第59首奏鸣曲的玛丽安娜·冯·甘辛根在1790年也还未拥有槌击钢琴,只有一架拨弦古钢琴。

从第20首奏鸣曲第二乐章中的 *piano* (由手稿验证过)可以推论第一乐章中的力度记号也是真实的。第16—17小节(以及第91—92小节)特别有所不同;*piano* 不能理解为 *subito piano*, 而应从力度变化的意义上理解成 *decrescendo*, 而前面的 *forte* 则作为 *sforzato* 标记下行乐句的第三次和最后一次重现(第13—16小节和第88—91小节)。

关于一个乐章的第二部分的反复如何演奏的

问题无从知晓。问题产生在有一个装饰延长记号或者最后的终止式有延留音的那些乐章。只有在极少的情况下,今天的演奏者才会反复第二部分,特别是在慢板乐章中。如果第二部分反复演奏,装饰音当然必须变化,作为一个规则,第二次的装饰音应当比第一次更自由。在第30和第31首奏鸣曲中,我们所建议的装饰音是为第一次的弹奏,而在反复时,演奏者可以(也必须)扩展它们(由此类推到第13首奏鸣曲的第三乐章)。演奏者应当发挥想像力并且一旦认识到一个装饰延长记号必须要弹成装饰性时,就要按照他自己的趣味去弹。至于最后终止式的延留音(主要出现在三拍子中),其在第三拍上的解决必须保留给反复后的第二次。在第29和31首奏鸣曲的第二乐章,结尾的小节已经写成第二次的弹法。在反复的情况下,第一次应当弹成像第一部分的结尾那样。在第20首奏鸣曲的第二乐章,最后的解决更延迟出现(见第45小节和第109—110小节)。为了在一个小节的强拍上强调结尾效果,低音音型(早期作品特别典型)在最后一次重现时也可以改变成下列形式:

比如:



在这样做时,必须考虑到前面的声部写作方式,音区和高声部等诸因素。在好几首作品中,结尾的音型都改变过(例如,第2首奏鸣曲的第三乐章;第3首奏鸣曲的第一乐章;第6首奏鸣曲的末乐章及第20首奏鸣曲的第一乐章)。

根据第13首奏鸣曲的手稿可以得出这样的结论,即其他早期作品也远比所保存的资料来源更富装饰性(在后期作品中的装饰音,在很大程度上不再缩写,而作为音乐的不可改变的完整形式写出)。因此,编者在括号里放进了必要的装饰音。当然演奏者可以随意丰富装饰音的内容,也可以在反复时变换装饰音的形式。装饰音也取决于所使用的乐器。特别是颤音,由于从主音与上方邻音间的不断交替弹奏中得到的几乎难以察觉的延音效果,加强了拨弦古钢琴的音色效果。在这种乐器上比之在槌击钢琴及击弦古钢琴上需要弹奏的装饰音要多得多。在槌击钢琴上可以在适当的乐句中弹奏短颤音(波音)或者回音而不弹颤音。编者放在括号内的小

连线也可用于槌击钢琴。在这种乐器上由于声音可延续较长,没有必要在原来的音上重新弹一下。在弹拨弦古钢琴时,音乐结构中这种主要出现在低声部,有时也在中音声部或高音声部的延音当然也隐伏地存在着。因为,正如菲利普·埃马努埃尔·巴赫说得那么确切:“归根到底我们必须想象而不是实际听见音乐中发生的那么多东西。”

资料来源

在制订乐谱时我们引用了下列资料来源:第1—19首奏鸣曲:同时代的手抄本;第28首奏鸣曲:手稿片断;第20首及第29—32首奏鸣曲:手稿(如保存的)和同时代的手抄本(此外还有阿塔里亚和康普版本,朗曼和勃罗德里普版本);第33首奏鸣曲:手稿片断及阿塔里亚和康普的初版;第34和35首奏鸣曲:同时代的手抄本,贝尔德摩尔和比尔肖的初版以及罗伯特·比尔肖版本。曾经为阿尔斯尼兹宫廷档案馆和德雷斯頓萨克森州立图书馆拥有的一些流失的手抄本的解读,也可通过布赖特科夫和黑泰尔公司全集版中卡尔·佩斯勒的评注来

确立。

(鸣谢部分,中文版略)

维也纳,1966年

克利斯塔·兰敦
Christa Landon

对第三版的说明

哥本哈根的卡尔斯通·E·哈庭(Carsten E. Hatting)对于先前存在的第18首奏鸣曲以及第17首奏鸣曲的真实性作出了重大贡献。第17首得之于唯一的来源即由在莫拉维亚的拉伊拉德的前本尼第斯汀寺院中抄录的早期海顿奏鸣曲的手抄本。哈庭的发现以及有关的评论还不够完全,一直要到他发表“音乐研究”后才能放到第四版中,但在某些编辑工作上,第18首的乐谱已经在本版本中得到了修订。

维也纳1972年

克利斯塔·兰敦
Christa Landon

目 录

(1a)

前言

奏鸣曲 No. 1 G 大调 2

Hob. XVI/8

Allegro



奏鸣曲 No. 2 C 大调 5

Hob. XVI/7

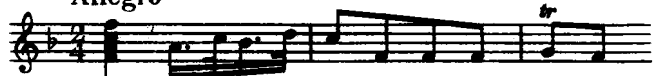
Allegro moderato



奏鸣曲 No. 3 F 大调 8

Hob. XVI/9

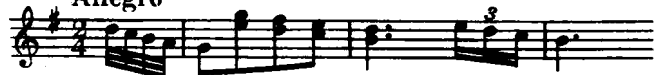
Allegro



奏鸣曲 No. 4 G 大调 11

Hob. XVI/G 1

Allegro



奏鸣曲 No. 5 G 大调 16

Hob. XVI/11

Presto



奏鸣曲 No. 6 C 大调 21

Hob. XVI/10

Moderato



奏鸣曲 No. 7 D 大调 28

Hob. XVII/D 1

Tema con Variazioni



奏鸣曲 No. 8 A 大调 32

Hob. XVI/5

Allegro



奏鸣曲 No. 9 D 大调 40

Hob. XVI/4



奏鸣曲 No. 10 C 大调 44

Hob. XVI/1

Allegro



奏鸣曲 No. 11 B 大调 50

Hob. XVI/2

Moderato



奏鸣曲 No. 12 A 大调 59

Hob. XVI/12

Andante



奏鸣曲 No. 13 G 大调 66

Hob. XVI/6

Allegro



奏鸣曲 No. 14 C 大调 76

Hob. XVI/3

Allegretto



奏鸣曲 No. 15 E 大调 83

Hob. XVI/13

Moderato



奏鸣曲 No. 16 D 大调 90

Hob. XVI/14

Allegro moderato



奏鸣曲 No. 17 B 大调 98

Hob. XVI/Es 2

Moderato



奏鸣曲 No. 18 B 大调 106

Hob. XVI/Es 3



目 录

(1b)

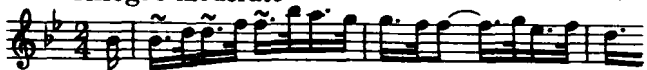
前言 V

奏鸣曲 No. 19 e 小调 114
Vol./Cf. Hob. XVI/47

Adagio

奏鸣曲 No. 20 $\flat$ B 大调 123
Hob. XVI/18

Allegro moderato



奏鸣曲 No. 21-27 132

被遗失的作品的主题

d 小调

Hob. XVI/2 a

Moderato



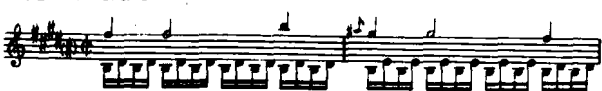
A 大调

Hob. XVI/2 b



B 大调

Hob. XVI/2 c

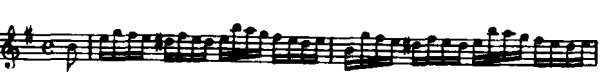
 $\flat$ B 大调

Hob. XVI/2 d



e 小调

Hob. XVI/2 e



C 大调

Hob. XVI/2 g



A 大调

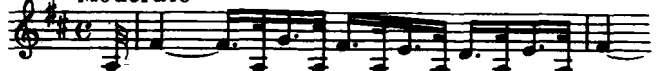
Hob. XVI/2 h

奏鸣曲 No. 28 D 大调 134
Hob. XVI/5a奏鸣曲 No. 29 $\flat$ E 大调 139
Hob. XVI/45

Moderato

奏鸣曲 No. 30 D 大调 153
Hob. XVI/19

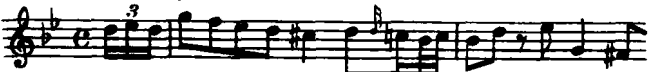
Moderato

奏鸣曲 No. 31 $\flat$ A 大调 167
Hob. XVI/46

Allegro moderato

奏鸣曲 No. 32 g 小调 182
Hob. XVI/44

Moderato

奏鸣曲 No. 33 c 小调 190
Hob. XVI/20

Moderato

奏鸣曲 No. 34 D 大调 204
Hob. XVI/33

Allegro

奏鸣曲 No. 35 $\flat$ A 大调 216
Hob. XVI/43

Moderato



附录 229

ISBN 7-5320-5343-1



9 787532 053438 >

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com