

Haydn

The Complete Piano Sonatas, Vol. 3

Joseph Haydn

海顿

钢琴奏鸣曲全集

第3册

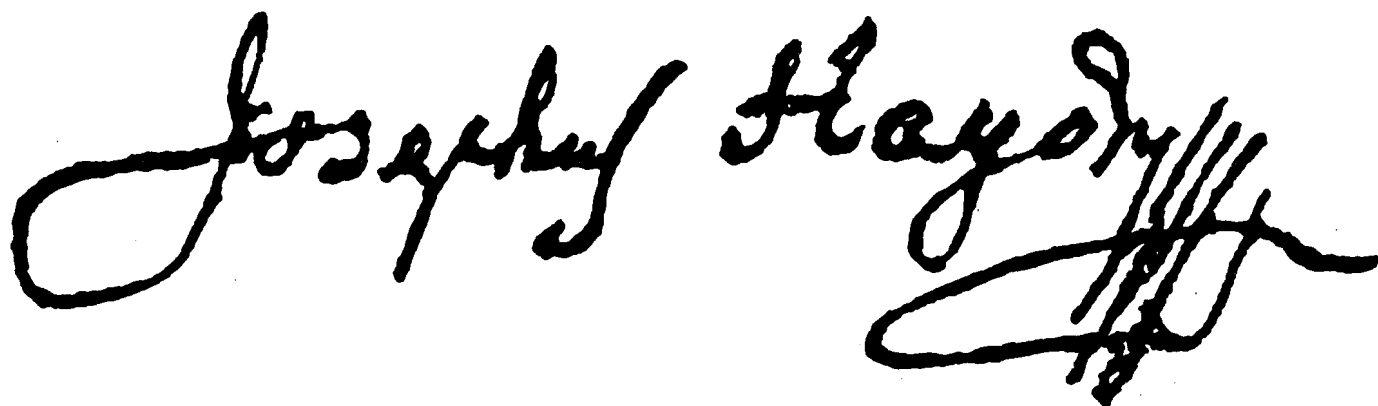
克·兰敦
约纳斯 编注

Urtext

维也纳原始版本出版社 上海教育出版社

Haydn

The Complete Piano Sonatas, Vol. 3

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3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 3

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

海顿钢琴奏鸣曲全集
第3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

版次:1997年5月第1版、1997年5月第1次印刷

书号:ISBN 7-5320-5345-8/G·5587

定价:30.00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·拉森出版的真题版)。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)的马尔本(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》(XVI/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^bE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。这几首奏鸣曲的编年日期无法确切地肯定。我们假定这三首都为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·费德尔编订的。

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

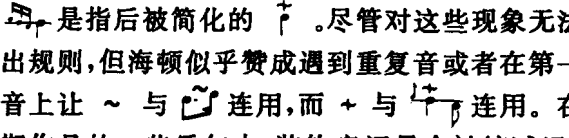
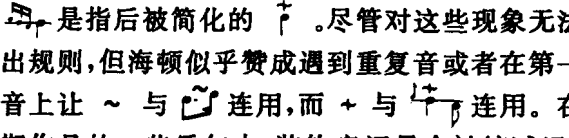
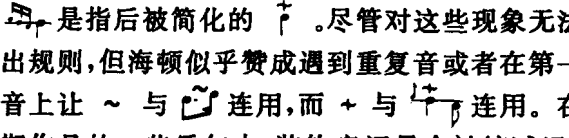
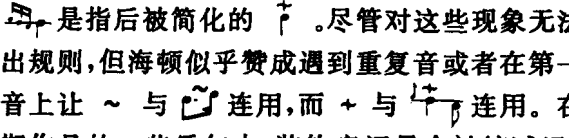
章中,“Adagio”可以很好地通过一个 *ritardando* 逐步引入,但 *tempo primo*(回到原速)则必须立刻做到。在1780年由阿塔里亚出版并旨在扩大销售的第52首奏鸣曲中,我们已经看到标上了这种性质的 *ritardando*。更应当提醒注意的是,海顿标注的连断奏法的零星记号会激起演奏者的想象。如何弹奏没有标上连断奏法的乐句,来揭示真正的音乐内涵,我们可以通过对第60首奏鸣曲的第二乐章(见第三册及其附录)的初稿及终稿进行比较,看出海顿是如何在记谱上愈趋精确的。

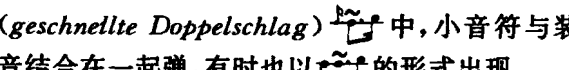
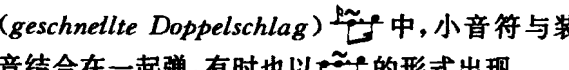
海顿频繁使用的 *sforzato* 记号,往往被错印为 *f* 甚至于 *ff*, *sforzato* 有着各种含义,其中包括强调某一乐段的结构意义,对这个记号的演奏处理更有多种可能性,其中既包括弹出尖锐的节奏重音(特别是在快板乐章中),也包括一种极高表现力的、“欲言又止”的或甚至于轻柔的触键。这个记号不仅在慢板乐章中,有时甚至在快板乐章中也常常暗指 *rubato* 的应用。

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: , , , , , 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  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,我们也放上了合适的记号。除了有前例的相同乐段外,连线均放在括号内,《编者报告》中包括了所有重要修订处的一览表,还有编者的增删以及对资料来源的描述及评估。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。但如果时值写得不对,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。

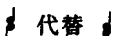
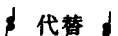
海顿用3, 3 (6, 6)或者用连线来标记的三连音及六连音,在我们的版本中印作了3和6。特别是在慢板乐章中,有时很难区分一条连线是为标明三连音或六连音的还是指连奏弹法,不过在大多数情况下这个记号应当被看作是三连音等。

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

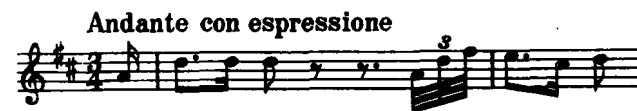
克利斯塔·兰敦
Christa Landon

* 即代替.

译注:有关第3册的史料记载及评论略。

目 录

前言 V

奏鸣曲 No. 53 e 小调 2
Hob. XVI/34奏鸣曲 No. 54 G 大调 14
Hob. XVI/40奏鸣曲 No. 55 B 大调 22
Hob. XVI/41奏鸣曲 No. 56 D 大调 31
Hob. XVI/42奏鸣曲 No. 57 F 大调 39
Hob. XVI/47奏鸣曲 No. 58 C 大调 50
Hob. XVI/48奏鸣曲 No. 59 E 大调 61
Hob. XVI/49奏鸣曲 No. 60 C 大调 79
Hob. XVI/50奏鸣曲 No. 61 D 大调 95
Hob. XVI/51奏鸣曲 No. 62 E 大调 103
Hob. XVI/52

I 120

II 124



第 59 首奏鸣曲手稿的一页。



第 62 首奏鸣曲手稿的一页。



阿塔里亚和库普出版社的第 62 首奏鸣曲的维也纳初版本中的一页。

奏鸣曲 No. 53

Hob. XVI/34

(约 1781~1782 年?)

Presto

6

11

16

20

p

f

(simile)

tr

f

tr

24 *tr*

5 5 4 4 1 3 2 3 2 4 2 3 4 1

27

5 3 5 1 2 4 1 3 2 1 3 1 3

32

4 2 5 5 4 5 4 2 1 1 3 4 1 5 3 4 1

37

1 1 1 1 2 1 2 1 3 4 1 4 3 1 4 3 1 5

42

1 2 1 5 2 5 2 5 5 1 5 1 5 3 1

51

p

55

2 1 5 1 3 2 1 2 1 4 2

[illegible][illegible]

68

This musical score segment contains measures 68 through 71. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody in the upper staff uses fingerings 2, 5, 4, 3, 4, 2, 5, 4, 1, 1, 1, and 1. The accompaniment in the lower staff features a consistent eighth-note pattern with fingerings 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, and concludes with a triplet of eighth notes (1, 2, 3) in the final measure.

72

(smile)

77

(p) (f)

82

86

(tr?) tr

90

95

101

Measures 101-106 of a piano piece. The key signature has one sharp (F#). The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and several triplets. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above many notes.

107

Measures 107-110. Measure 107 continues the intricate right-hand melody. Measure 108 has a piano (p.) dynamic marking. Measures 109 and 110 show a more active left hand with eighth-note patterns.

111

Measures 111-114. The right hand continues with rapid sixteenth-note passages. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

115

Measures 115-118. The right hand features a series of descending and ascending sixteenth-note runs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

119

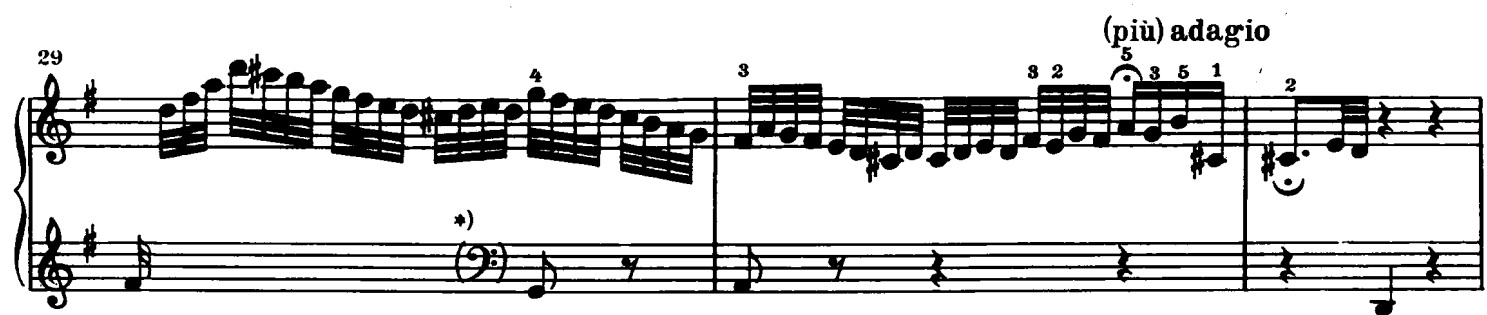
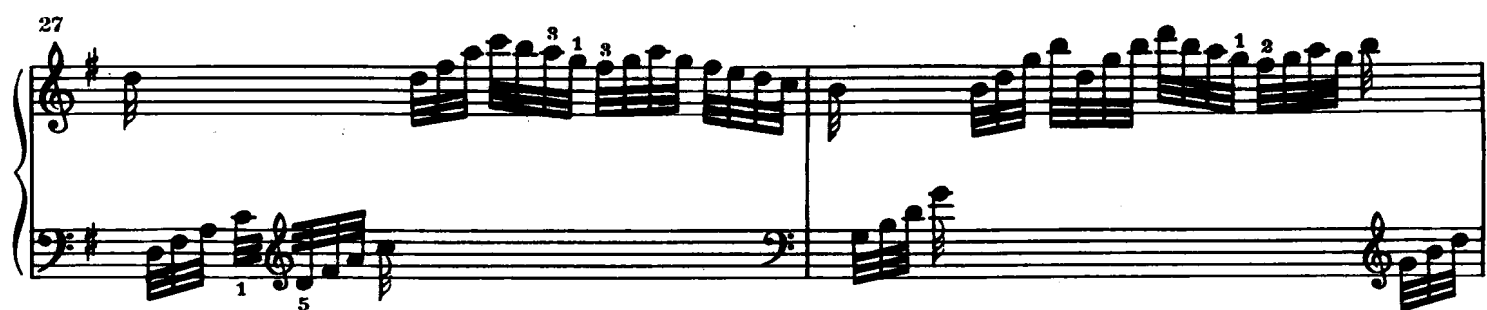
Measures 119-122. The right hand continues with rapid sixteenth-note passages. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

123

Measures 123-126. The right hand features a series of descending and ascending sixteenth-note runs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line in measure 126.

Adagio

Handwritten musical score for a piece titled "Nocturne". The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (p) dynamic marking. The notation includes various fingerings (numbers 1-5), slurs, and a "perdendosi" instruction in measure 10. The piece concludes with a repeat sign in measure 17.



*) 见评论注释。