

Haydn

The Complete Piano Sonatas, Vol. 3

UT 50258

Joseph Haydn

海顿

钢琴奏鸣曲全集

第三卷

Landon / Leisinger / Levin / Jonas

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50258

约瑟夫·海顿
Joseph Haydn

钢琴奏鸣曲全集
Sämtliche Klaviersonaten
The Complete Piano Sonatas
L'intégrale des Sonates pour piano

第三卷 / Band 3 / Volume 3

克里斯塔·兰登根据原始资料编辑，乌尔里希·莱辛格改写

罗伯特·D.莱文编写演奏评注、华彩乐段和装饰音

奥斯瓦尔德·乔纳斯编写指法

Nach den Quellen herausgegeben von Christa Landon, revidiert von Ulrich Leisinger

Hinweise zur Interpretation, Kadenzen und Auszierungen von Robert D. Levin

Fingersätze von Oswald Jonas

Edited from the sources by Christa Landon, revised by Ulrich Leisinger

Notes on Interpretation, Cadenzas and Embellishments by Robert D. Levin

Fingering by Oswald Jonas

Edité d'après les sources par Christa Landon, révisé par Ulrich Leisinger

Notes sur l'interprétation, cadences et agréments de Robert D. Levin

Doigté de Oswald Jonas

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

海顿钢琴奏鸣曲全集. 第3卷 / (奥) 海顿编著; 李曦微译. —
上海: 上海教育出版社, 2015. 3
ISBN 978-7-5444-5424-7

I. ①海… II. ①海… ②李… III. ①钢琴曲—奏鸣曲—
奥地利—近代—选集 IV. ①J657.415

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015) 第055697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”

Joseph Haydn
Sämtliche Klaviersonaten Band 3
© 2011 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
海顿钢琴奏鸣曲全集 (第三卷)

海顿钢琴奏鸣曲全集 (第三卷)

乌尔里希·莱辛格
罗伯特·D.莱文 编订
奥斯瓦尔德·乔纳斯
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34
版次 2015年3月第1版
印次 2015年3月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5444-5424-7/J.0399
定价 85.00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,对贝多芬的任意篡改是最严重、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。这对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”。



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造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

2012年8月

前言

作为钢琴音乐作曲家的海顿

当1966年克里斯塔·兰登第一次出版她的海顿钢琴奏鸣曲全集时¹，海顿的奏鸣曲作品仍然完全被莫扎特和贝多芬的同类作品的阴影所笼罩。但同时，情况也有所改变。海顿的奏鸣曲已不再仅仅是钢琴教材，而是重新进入了音乐厅——兰登版为这一发展做出了重大贡献。2009年的海顿逝世周年纪念为出版一部细心改编的版本提供了一个适时的机会，因为在过去40年中，发现了一些新的原始资料。而且，对原有资料的辨伪问题也需要重新考虑。还有一个重要原因是，18世纪音乐作品的编辑原则也有一些重要的变化。虽然，20世纪60年代在印刷谱中为当时多数音乐家并不熟悉的细节提供特定的处理方法可能是恰当的，然而，当今的通行做法是加在“演奏评注”里，它为说明历史性演奏实践的基本问题提供范例。从而，音乐家们可以对每一个独立片段的处理方法做出自己的决定。同时，也考虑到可能的“解决方案”常常不止一种，它们都符合当时通行的“良好品味”，而且在海顿生活的年代，装饰音并不是人们必须盲目服从的规则，与此相反，表演者在每一场演出中即兴创作的个性化演绎是倍受鼓励的。

约瑟夫·海顿在作为维也纳圣·斯蒂芬大教堂童声合唱队员时就开始学习键盘乐器演奏。一架陈旧虫蛀的击弦键琴是他在“老迈克尔楼”肮脏的阁楼中最重要的家具之一。他在被教堂辞退以后不得不在那里住了好几年，直到运气变得好一些。海顿终生都在键盘上作曲。他是相当出色的钢琴家，直到18世纪90年代还在钢琴上指挥自己作品的音乐会演出。他1809年的日记中有一篇写道——“今天，4月1日，我以200荷兰盾的价钱卖掉了我那架漂亮的钢琴”，这成为他漫长的音乐家/作曲家生涯最后一幕的一部分。

作品与传播

海顿的键盘作品跨越了40多年的时间。他最早的作品很可能写于1755年左右，或者更早；最后的钢琴三重奏则出版于1797年。他的键盘作品包

括超过60首奏鸣曲和大约10首键盘乐曲，以及40多首有独奏键盘乐器的三重奏与嬉游曲，还有六首拨弦键琴、钢琴和管风琴协奏曲。海顿的钢琴作品具有示范性，揭示出1750年以后维也纳键盘音乐的迅速发展：对于海顿而言，1740年前后，巴洛克组曲（为其师小约翰·格奥尔格·罗伊特和格奥尔格·克里斯托夫·瓦根赛尔所偏爱）向意大利风格奏鸣曲转变的过程早已开始。海顿的早期作品用几种不同的标题，最常见的是“嬉游曲”和“帕蒂塔”。可以确认的是，他使用“奏鸣曲”一词的最早记录是在1771年（用在C小调奏鸣曲，Hob. XVI:20的作曲家手稿片段上）。而“帕蒂塔”一词在1760年后不久就完全不用了，而直到1776年海顿仍然继续使用“嬉游曲”作为标题。尽管被称为“奏鸣曲”的作品并没有什么不同，但海顿有时还是为相同的乐曲用不同的标题。就本版本而言，我们决定将“奏鸣曲”这一术语用于所有多乐章的键盘乐器独奏曲。

海顿的钢琴奏鸣曲通常有三个乐章。有一些最早期的奏鸣曲包括四个篇幅很小的乐章。以后又逐渐出现了一种二乐章的奏鸣曲，它们的地位可以与18世纪70年代和80年代的三乐章类型的奏鸣曲相比。它比莫扎特喜爱的那种固定的“快—慢—快”乐章顺序的奏鸣曲有更多个性化的处理。

尽管作品的数量非常多，其中有许多缺失第一手的原始资料，但就“哪一些键盘奏鸣曲作品肯定是海顿所写的”这个问题，当今的学者却有很多一致的意见。虽然海顿作品的作曲家手稿只有很少的一些保存下来，但是我们有海顿亲笔写的所谓“作品目录草稿”。这份目录记载了1765到1780年间的许多作品，其中有七首佚失。1800年布赖特科普夫与黑特尔出版社在准备所谓的《作品全集》时，曾经寄给海顿一份主题列表，作曲家从中删除了那些冒用他的名字的乐曲。现在我们知道，海顿的鉴定中有些小的错误，然而这些目录的价值是无与伦比的，它们使得确认至少50多首海顿奏鸣曲的真实性成为可能。同时，它们为对海顿的其余奏鸣曲（多数写于早期）进行严谨的风格分析提供了广泛的基础。仅有的存

疑涉及一些非常早的作品,因为这个时期海顿的个人风格很难断定。

1957年安东尼·范·霍博肯准备他的海顿作品目录时,他的系列XVI(钢琴奏鸣曲)依据卡尔·帕斯勒采用的编号,后者出版于1918年的钢琴奏鸣曲评注版设立了新规范。任何不包括在帕斯勒曲目中的作品,在霍博肯的目录中或者用附加编号(从而不会打乱帕斯勒的编号系统),或者被放在该系列乐谱的附录中,并标明该奏鸣曲的调性。本版本每一卷的前言对真实性问题做了详尽的讨论。

奏鸣曲的写作日期与顺序

由于很多作曲家手稿没有保存下来,有关海顿的一些作品的创作日期以及他的作曲风格发展方面有一些不确定性。然而还是可以辨别出海顿键盘作品写法的几个不同的阶段。1765/1768年标记着一个明显的转折点:一方面,伯恩哈德·克里斯托夫和约翰·加特洛伯·伊尔努尔·布赖特科普夫在莱比锡发表的主题目录记载了一组1767年左右广泛传播的早期作品。这些作品出色地继承了由维也纳键盘音乐大师格奥尔格·克里斯托夫·瓦根赛尔(1714—1777)和约瑟夫·安东·斯蒂凡(1726—1797)奠定的传统。另一方面,1765年以后的奏鸣曲则显示出全新的,相当内向的风格。这些作品显示出海顿正在实验新的键盘音乐写作技巧,同时也在尝试弦乐四重奏与交响曲的新写法。1773至1780年间海顿发表了两卷奏鸣曲印刷谱,同时有另一卷乐曲仅以手抄谱流传。1783至1795年间,又有大约10首奏鸣曲出版,有些是单曲,另一些组合成小的曲集,这些曲子与莫扎特18世纪80年代以后写的奏鸣曲一起,可以被视为维也纳古典钢琴风格的巅峰。

将这些奏鸣曲划分为四组的依据是年代顺序与技巧难度,这决定了克里斯塔·兰登版奏鸣曲的分卷。后者原本的意图是分成三卷,然而第一卷的分量太大,所以又在1972年将它分为两卷,第一卷是最早的作品,第二卷则是写于1765至1770年左右的奏鸣曲。修订版保留了将这些奏鸣曲分为四卷的安排,为了能与以前的版本兼容。不过,鉴于最近研究产生的不同结论,我们为一些个例选择了不同的顺序。² 兰登的想法是在各分卷中建立确定的年代顺序,但这已被证明是无法实现的,因为尤其是最早

的奏鸣曲,最短小的不见得就是最早的。而且,有些作品的真实性仍然令人困扰。在一般的使用中,兰登版的1-62编号并没有取代霍博肯的;这个新版本遵循实用的原则,便于找到每一首乐曲:在每一卷里,所有的奏鸣曲用连续编号,与霍博肯的相应。真实性无法完全确定的作品放在每一卷的最后。

编辑原则

正如上文提到的,约瑟夫·海顿的奏鸣曲作曲家手稿只有很少几首保存下来。有些早期奏鸣曲的原始资料状况仍然不令人满意,因为保存下来的手抄谱中有一些在时间和地域上都与原作相距甚远。可以肯定,大约1771年以后创作的那些作品大多数是作曲家授权出版的,但是这些版本并非都靠得住。不过,编辑过程并没有多少问题,因为海顿的奏鸣曲在最初记谱之后就鲜有改动,只有增加一些连断法。目前的版本在为每一首作品选择主要的原始资料时,选择看来最接近海顿创作意图的那份,同时考虑到他通常的记谱习惯,并参照相关的其他原始资料。一般有可能确定另外一两份原始资料,它们可以用来改正主要原始乐谱中明显的错误。主要资料中没有,而出现在参照资料中的力度和连断法标记印刷时加括号。重要的不同处在脚注加以注释。编辑添加的记号用方括号,但尽可能地少用。最常见的这类添加记号是原始资料中显然忽略了的终止颤音。类似的段落通常不做标准化处理,因为当代学术界认为海顿常常有意地将它们写得不同。这种情况在1765年以后创作的作品中尤为常见,一般乐思的第二次出现比第一次有更多的装饰。假如我们机械地将复杂的装饰照搬到乐章的开始,就会在本质上违反18世纪通行的“变化再现”原则,海顿显然采纳了C.P.E. 巴赫的这个观念。

1765年以后海顿的临时号记谱基本上与当今的习惯相符,尽管有些提示性的临时号缺失。在他的早期作品中,小节中同一个变化音重现时常常也加临时号,根据当代的标准,这种记谱太累赘,本版本删除了它们,不加评论。有歧义的情况下,编辑所加的任何临时号都用方括号。两行谱表的分布尽可能与原稿一致。不过有一个限制,直到1776年左右,键盘作品的高音声部大多仍然用高音谱号,并且尽可能避免在两个谱表之间的加线。根据现代观念,显然可以用多达三个加线的记谱,特别是当只有一个音需要被转记

到另一个谱号时。符尾的记谱基本上保留原样,因为它们常常意味着作曲家的连断法意图。前后不一致的记谱,例如不经意地从十六分符尾到六十四分符尾片段的变化被统一,不分别加以评论。装饰音的记谱与相关的主要原始资料一致。直到大约 1762 年——就保存下来的作曲家手稿可以证实的而言——海顿总是将单一的倚音和装饰音记为八分音符,无论相关的基本音是什么时值。手抄谱有一部分采用了这种记谱,不过也有一些抄谱者将倚音/装饰音的时值改变成基本音的一半。海顿 1762 年以后才采用这种记谱法。目前的版本重现了每一首乐曲主要原始资料的记谱:保留海顿的复调性符干记谱,除了八度重复音;和弦的情况是,低声部用分别的符干,以便与海顿的一般记谱习惯相符。依照维也纳原始版的编辑准则,只用于划分三连音而非标记连贯演奏法的连线被删除。这主要适用于最早期的作品。“版本评注”中有原始资料状况的信息、本版本与相关主要原始资料的不同处以及各种原始资料之间的重要差异。[编辑注:古典主义时期的多数作曲家对不完全小节的记谱比较随意。有相当数量的作品原始资料中的不完全小节未在结尾小节处予以考虑。综合各方面因素,本版本未对其进行编辑修改。]

第三卷的奏鸣曲

《钢琴奏鸣曲》第三卷一共包括 17 首奏鸣曲,经海顿授权,于 1774—1780 年间分为三本曲集出版。每一本曲集包括六首奏鸣曲;不过,克里斯塔·兰登已经将 C 小调奏鸣曲 Hob. XVI:20——海顿在他的手稿上标明日期为 1771 年——归入海顿的早期奏鸣曲,在目前的新版本中也一样,这首奏鸣曲已经包括在第二卷中。

风格的精致化

海顿的钢琴作品在 1765 年左右出现了重要的变化,质疑“旧式的”嬉游曲,这种体裁由短小且乐风简朴无华的乐章构成,直到当时都得到维也纳宫廷键盘大师格奥尔格·克里斯托夫·瓦根赛尔和约瑟夫·安东·斯特凡的精心培育。1765 到 1774 年这段时间海顿的钢琴奏鸣曲(参见第二卷)显示出与较早的作品相当不同的钢琴技巧;它们将高音区从

d''' 提高到 f''' ,大大扩展了调性领域,清楚地表明个性化和音乐表现力的探索。自从 1771 年作曲家手稿片段中使用“C 小调奏鸣曲”为标题以后,海顿还用“奏鸣曲”一词取代了旧的名称“帕蒂塔”和“嬉游曲”,不过直到 1780 年它才成为新的标准。因此,1776 年的奏鸣曲 Hob. XVI:27-32 的大量手抄稿中,多数仍然也用“嬉游曲”这个称谓。

三本奏鸣曲集——Hob. XVI:21-26、Hob. XVI:27-32 和 Hob. XVI:35-39,包括 XVI:20——可以被理解是海顿的所谓“狂飙时期”的实验性作品和 18 世纪八九十年代的“古典奏鸣曲”之间的重要连接。海顿成功地保持了钢琴技巧和结构稳定性方面的重大突破,同时摆脱了实验性作品的有些过度的矫饰。这个时期的奏鸣曲由于其清新,并且节奏方面常常是很敏感的触键,加上不太难的技巧要求,已经被证实十分适用于钢琴教学,并且在当今常常出现在音乐厅。

这三本曲集有类似处,它们都开始于一首大调性“轻松的”奏鸣曲。较晚出版的两本曲集分别结束于一首技巧特别难的乐曲——B 小调奏鸣曲 Hob. XVI:32 和 C 小调奏鸣曲 Hob. XVI:20,而第一本曲集的最后一首奏鸣曲是大调的,其终乐章极其短小,但引人注目;Op.9 弦乐四重奏的最后一首(1771)是类似的例子。依据惯例,作品编号中的奏鸣曲用不同调性;就 1774 年出版的奏鸣曲而言,没有一首用小调,而 1776 年的曲集中有一首,1780 年的曲集中甚至有两首用小调性。

Hob. XVI:21-26 这六首奏鸣曲写于 1773 年,第二年出版并题献给海顿的雇主尼古拉斯·艾斯特哈齐亲王。学术性文献认为这个题献意味着海顿终止了 1761 年他被任命为助理音乐总监时生效的雇用协议中的一个条款,根据这个协议,他不能“为其他任何人创作任何作品……或者与他人共有任何他的作品……如果没有事先为他所知并得到(亲王的)恩准”。这里有一点被忽略了,根据当时的习惯做法,任何题献给地位高的人的作品真正要出版,需要得到被题献者的允许,因此难以想象这部作品没有亲王的首肯可能付印。1779 年海顿重新进行雇用协定谈判后,这个条款最终被取消了。

第二本曲集包括奏鸣曲 Hob. XVI:27-32,最初只有手抄稿流传。这可能主要是由当时维也纳音乐

市场的情况决定的。总之,直到1780年,如阿塔里亚和托里切拉这些出版商才开始在维也纳发行数量上值得一提的印刷版乐谱,相较于莱比锡、纽伦堡、柏林和阿姆斯特丹这些音乐中心要晚得多。所以,当时维也纳通常的音乐流传方式仍然是手抄稿;甚至在1800年以后,维也纳的职业音乐抄谱者还继续抄写了大量的海顿奏鸣曲。

六首奏鸣曲 Hob. XVI:27-32 在许多方面与1765年前后的实验性嬉游曲关系密切:A大调奏鸣曲 Hob. XVI:30 用一首转调频繁的宣叙调代替了慢板乐章,它可以被追溯到C.P.E. 巴赫(Wg53/6 的^bA大调“试验曲”);E大调奏鸣曲 Hob. XVI:31 的三声部中间乐章看来几乎不可想象没有以约翰·塞巴斯蒂安·巴赫为模式(《键盘练习》第三部,众赞歌前奏曲“怜悯,慈父上帝”,BWV672,出版于1739年),F大调奏鸣曲 Hob. XVI:29 与G小调奏鸣曲 Hob. XVI:44 的钢琴技巧有些方面十分类似。

六首奏鸣曲 Op.XXX 包括奏鸣曲 Hob. XVI:35-39 和 20,于1780年由阿塔里亚出版。这是由阿塔里亚出版的最早的作品之一,并由此建立了海顿与他的这位主要出版商之间长达十年的合作关系。给那两位弹钢琴的姐妹——冯·奥恩布鲁格·卡塔琳娜(1755—1825)和玛丽安娜(1759—1782)——的题献出自海顿本人,1780年2月25日他写信给他的出版商,提到:“对我而言,冯·奥恩布鲁格女士们的赞许是最重要的,她们的演奏技巧和对音乐艺术的真知灼见堪与最伟大的大师相媲美。”这些奏鸣曲看来是仓促写成的,因为直到校对全稿时海顿才注意到,G大调和[#]C小调奏鸣曲 Hob. XVI:39 和 36 的主题是一样的。所以海顿要求阿塔里亚加上一个“提示”:“在这六首奏鸣曲中,两个乐章中有数小节出现同样的乐思;作者有意这样做,以便显示同一乐思的不同展开方式。”鉴于海顿增加了这个信息,它在原版中用意大利文引用,为了“防止任何自作聪明的批评”。这个重复主题实际上很可能是无意中造成的。

传播

本卷中的奏鸣曲一直通过可靠的资料传播,其真实性没有疑问。奏鸣曲 Hob. XVI:21-26 首版的题献证明它是得到授权出版的;奏鸣曲 Hob. XVI:35-39 和 20 的可信性则来自海顿与出版商的通信。这

些作品记录在所谓的“作品目录草稿”中,其中的钢琴作品条目海顿从1768年后只是不系统地记载,没有主题的开始小节。不过,附录第20页将较早的两本曲集列为“六首出版的奏鸣曲……1774年”和“六首奏鸣曲,1776年”;1780年以后的奏鸣曲没有包括在其中。1776年的“作品目录草稿”还多次记录了一位维也纳职业抄谱者抄写的奏鸣曲 Hob. XVI:27-32,每一首作品有多达四份他的手抄稿保存下来;所以,可以假定这些抄谱是由海顿授权的。文献中提到过抄谱者西蒙·哈什克和劳伦茨·劳什,然而没有任何与这些作品相关的有说服力的证据。

与六首题献给尼古拉斯·艾斯特哈齐的奏鸣曲有关的原始资料的状况是特别令人满意的:奏鸣曲 Hob. XVI:21-23 和 XVI:26 的作曲家手稿——全部,尽管并不完整——保存了下来。对照作曲家手稿和首版表明后者向来是可信的,尽管也许是因为宫廷印刷师约瑟夫·库茨伯克并不太懂音乐,所以十分严谨地用活版印刷术制作来印制这些奏鸣曲。首版中很少见到海顿所做的力度改动,一定程度上,奏鸣曲 Hob. XVI:35-39 和 20 也是如此。海顿显然曾经校对过这些乐谱,但是他有时忽视了制版错误,不改正任何由于粗心而造成的不正确的连断法标记。很不幸,奏鸣曲 Hob. XVI:27-32、35-39 和 20 的作曲家手稿都已佚失,除了C小调奏鸣曲 Hob. XVI:20 和F大调奏鸣曲 Hob. XVI:29 的片段以外。然而,作为不完整的初稿,它们肯定不可能被用做制版稿。

奏鸣曲 Hob. XVI:27-32 的手抄谱曾经广为流传,在很大程度上这些原始资料是一致的。前文提及的1776年的手抄稿被作为主要资料。必须明确地指出,在很长一段时间内,广为流传的这些奏鸣曲是1778年约翰·朱利叶斯·洪梅尔的版本。然而,这个版本中有很多出版者添加的改动,从对某些小节的缺漏所做的有根据的更正,到取消E大调奏鸣曲 Hob. XVI:31 的慢板“巴洛克”乐章。

乌尔里希·莱辛格

(由布鲁塞尔的阿佩基翻译公司

与罗伯特·D. 莱文翻译成英文)

1. 1973年以后的维也纳原始版编号:UT50026-50029 和 50080。

2. 这适用于例如奏鸣曲 Hob. XVI:20 和 Hob. XVI:43。

演奏评注

海顿的发展,从他所接受的早期教育的后巴洛克音乐语言直到成为日后闻名的“维也纳古典乐派”的顶峰,这使他在18世纪最后十年位居欧洲的作曲家之首。他的键盘作品最初反映出早期的拨弦键琴和击弦键琴的学习;随着钢琴逐渐取代拨弦键琴,成为音乐会与私人音乐活动的主要键盘乐器,海顿很容易就将自己的音乐修辞改变得适合于新的乐器。他已经意在为钢琴写键盘作品的最明显的证据是力度标记的出现,特别是重音(*sforzati*),渐强(*crescendi*)和渐弱(*diminuendi*),包括发夹符号,尽管应该谨慎,因为击弦键琴也可以产生这些力度层次,当然是比较细微的幅度内。强弱之间更频繁的交替可以用双键盘拨弦键琴做到,特别是在乐句之间。第一首有证据可能支持作曲家意图的乐器是钢琴的作品是C小调奏鸣曲Hob. XVI:20,尽管作曲家手稿片段指明“拨弦键琴”(Clavi Cembalo),作曲家们当时经常用“拨弦键琴”泛指键盘乐器。鉴于写键盘奏鸣曲的目的是为了满足学生们与业余音乐家的广大市场,这些人中有很多继续弹奏拨弦键琴而不花钱买钢琴,因此作曲家们有创造适合于两种乐器演奏的作品的动因。不过,海顿和莫扎特从18世纪70年代起都明显地被钢琴所吸引,18世纪80年代以后海顿的奏鸣曲显然适用于钢琴。由于键盘作品在海顿全部创作中所占的篇幅分量,用标准乐器演奏他的作品的人有必要主动地了解海顿所熟悉的乐器的特征与机制与现代音乐会台式钢琴的不同。

海顿的键盘乐器

18世纪后期的钢琴,其键盘与总体构造都与拨弦键琴有密切的联系,除了某些重要的例外。不同于拨弦键琴,这种钢琴用双排弦(就是每个音有两条琴弦);逐渐,高音区引进了三排弦,以便加强力度。拨弦键琴发音的准确和清脆来源于其动作机制,它拨动琴弦并且对击键速度极为敏感。击弦键琴的情况是:琴键末端右角安装了一个金属楔槌,当击键时它碰到琴弦并且保持与琴弦的接触,直到放开琴键,所以它是唯一可以产生颤音的。维也纳钢琴琴槌小并用皮革包裹,它的连动杆由后向前伸展,在靠近弦

枕处击弦。这种设计轻巧简单,加上琴槌的反向定位增加的速度,结果是其动作快捷、敏感、准确,其机械基础是琴键的“下一上”运动,阻力比当今的音乐会钢琴轻巧百分之五十。较快的槌击速度保留了拨弦键琴清脆的发音,而击弦点——如此接近发声弦的末端——使音响更集中。全木框架的琴弦张力更小,导致声音衰减更快。还有,更长、缠绕层更薄的低音弦的音响比较轻,所以低音区的和弦比后期的乐器要通透得多,后者的这类和弦即使不用踏板也容易听起来浑浊不清。¹所有这些因素产生了一种比较轻灵的音色,它既可以是精致的,也可以是尖锐的。由于早期钢琴的弦列是平行的,不像美国钢琴制造商于19世纪中叶发展出的逐渐被全行业所采用的那种交叉弦列,前者可以使双手弹出同样的力度。现代通常的演奏习惯是减弱左手并突出右手,这对于海顿用于作曲和弹奏的那类钢琴则是完全不必要的,而且实际上会破坏他精心设置的织体的平衡。在所有这些方面,弹奏现代钢琴的人必须做出调整,如果他们有弹奏质量好的早期钢琴(原物或者复制品)的经验,就比较容易。

调律

键盘乐器按平均律调律已经远远超过150年。在海顿那个时代,键盘乐器用几种折中的律制调音,其中较常用的调性相对比较纯,少用的调性则明显不纯,这使得每个调性的和弦音响特征各不相同。莫扎特在选择调性方面相当保守,海顿则不一样,他用的调性范围很广,包括那些升降号很多的调。当使用非平均律时,它们会产生明显刺耳的音响,海顿以另一种方式利用这种调律的特性——例如在远关系调上呈示主要主题,使音乐听起来很特殊。大多数钢琴家在演奏早期乐器时恢复使用这些调律法。它们允许相当程度的变化和创造,人们常常用发明这些调律法的音乐家的名字称呼它们,例如魏尔克梅斯特、基恩伯格和瓦洛蒂。

踏板

海顿仅有的一次明确地要求用踏板,是在C大

调奏鸣曲 Hob. XVI:50 中,尽管当时的钢琴已经有抬起制音器的装置(维也纳钢琴通常用膝盖杠杆操作。海顿逗留在伦敦时见到的英国钢琴有真正的踏板)。²此外,和声节奏缓慢的音乐织体,如果其中很少有倚音或者其他级进性旋律进行,就很适合用延音踏板(参见 $\flat$ E 大调奏鸣曲 Hob. XVI:49,第二乐章第 57 小节以后)。总的来说,这种踏板用法只出现在晚期。事实上,海顿所用的钢琴声音比较轻巧清晰,所以踏板可以比现代钢琴惯用的少得多。他的无与伦比的风趣,很大程度上得益于生动与明快(参见下文“连断法”)。

直到 1840 年,维也纳和南德意志制造的钢琴都有“弱音音栓”(弱音器),它在琴槌与琴弦之间插入一层毛毡,产生非常微妙的音响。最初用琴盖上的一个把手操作,后来改用膝杠杆,然后发展为附加的脚踏板。海顿在 18 世纪 90 年代见到的英国钢琴的活动弱音踏板于 19 世纪初被维也纳钢琴制造商采用,与“弱音音栓”并存,后来后者不再被使用。认为年轻钢琴家在不知所措的情况下依赖弱音踏板弹奏“中强”(mf)以下的力度,并没有历史依据。

力度

毫无疑问,海顿的早期键盘作品是为拨弦键琴创设的。所以,直到 18 世纪 70 年代后期的奏鸣曲大多没有力度标记并不令人感到意外。出现力度标记的一些奏鸣曲,例如 F 大调的 Hob. XVI:29 和 $\sharp$ C 小调的 Hob. XVI:36,表明海顿转向以钢琴作为他的理想乐器,尽管如上文已提及的,击弦键琴也可以适用这些力度变化(不过只能是在听众非常有限的场合演奏)。另一方面,D 大调奏鸣曲 Hob. XVI:37 的前两个乐章没有力度标记,终乐章中的 *f* 和 *p* 的交替出现本身就适合双键盘拨弦键琴(两个键盘的音栓组合形成对比)的传统演奏法。

尽管有以上这些观点,海顿很少用力度标记还可能有一个实用的意图——为了适用于任何可以得到的键盘乐器。同时我们应该记住,莫扎特后期键盘奏鸣曲的中间乐章完全没有力度标记,这肯定反映出作曲家宁可相信演奏者对速度与戏剧性流动的理解,也不要单调乏味地指定!应该鼓励当今用音乐会钢琴演奏海顿奏鸣曲的人运用力度对比,如果它们源自音乐织体、节奏和个性的内在对比。

海顿喜欢用的强音符号是 *ff*,它通常只影响到一个音。当需要强调一系列音时,他的记谱是 *forz* (参见 $\flat$ E 大调奏鸣曲 Hob. XVI:49 的第二乐章第 15 小节)。最后,古典时期的一般规则是:乐章开始的力度是“强”,除非特别指定。当然这个规则是适用于没有力度标记的作品;在较早的奏鸣曲中,力度选择取决于音乐的内涵。

连断法

审视海顿用连线和断音点以及其他连断法标记的细节,我们知道确认海顿风格的核心是连断法。18 世纪非连奏是规则,连奏只用于表情效果,尤其是键盘音乐写法。19 世纪正相反。因此,不加连断音标记的音符一般应该弹成断音,时值多长则取决于表情内涵。其结果是技巧性段落应该更光彩夺目。

莫扎特如何标记断奏,他的顿音和点号的用法一直有争议;海顿的情况则不严重,他一般都用顿音符号,除非是“连断音”。除了“连断音”以外,我们的版本都只用顿音符号。海顿的顿音符号既可能表明跳音点式的轻巧连断,也可能类似重音符号(>)(海顿在 18 世纪 90 年代才开始使用这个符号)。演奏者应该根据特定段的特性决定如何安排连断法。

根据利奥波德·莫扎特有关小提琴的著述³和其他同代人的著述,连线不仅表示连奏,还应该理解为渐弱,最后一个音一般应该较弱。抒情性段落中,习惯性演奏是阿尔贝蒂低音或者相关音型的低音始终保持(手指踏板,参见例如 D 大调奏鸣曲 Hob. XVI:14,第一乐章的开始),海顿“作品目录草稿”中的记谱如下,与原始资料的不同:



莫扎特用连线提示这种处理;海顿的作品中没有。

有关联性证据表明,键盘作品中有两个以上独立声部,记谱在同一谱表中的段落应该用连奏,除非另有标明。正如大多数同代人一样,海顿看来习惯于用速记法记谱有同音连线和连线的和弦,一般无论有多少个声部也最多用一两个连线。和弦之间有连线的情况下,如果外声部这样记谱,则内声部无疑也应该是持续的。所以本版本内声部也加连线,不

作评论。类似的情况是：当右手声部的段落是平行多声部进行时（例如三度或者八度），统一记谱为单连线，它应该被理解为适用于所有声部。这代表了原始资料中的绝大多数处理法，尽管也有例外。

伸缩速度与速度的灵活性

18 世纪的文献一律强调速度稳定的重要性。然而有些当时的文献表明为了强调音乐的陈述，慎重的速度变化是合理的。这种音乐流动的灵活性得到写于 1770 年左右的奏鸣曲中出现的临时“柔板，缓慢”（*Adagio*）和延长号的证实。可供演奏者的选择有：强调乐句中或者是两个乐句之间重要的休止，从而产生戏剧性的句逗感、品味高的时值重音用法（强化旋律中的较长音符，造成略微延长）以及伸缩速度（其中主导声部节奏灵活而伴奏部分保持原速）。海顿的宣叙性风格得益于恰如其分的灵活性，这突出了他的音乐修辞。

记谱法与演奏法的特征

海顿记谱的一些独特之处值得特别关注，因为它们可能有演奏法的含义。在他的许多钢琴作品中，多重符干被用来表明复调结构，特别是左手部分的二声部伴奏。海顿的八度双音用分别的符干，不过总是朝同一方向。但是，本版本中的八度双音为了更清晰，用单符干。他的符干写法是常常为同类音符组合中的某些音单独用符干，以便表明乐句结构与重音。海顿很少在倚音和装饰音与基本音之间加连线。尽管其他版本的编辑们一般会加上连线，但本版本以原始资料为依据。速度比较快的三连音段落，海顿遵循 18 至 19 世纪的习惯，用附点节奏记谱，在演奏时通常与三连音对齐（ =  和  = ，八分音符的分布同样适用于时值减半的段落，也就是十六分音符的六连音）。

小步舞曲或者终乐章最后段落反复时，最后一个小节通常右手声部结束在第一拍上，而左手声部的音型则延伸到小节的最后一拍。这种情况下惯例是在段落反复时缩减左手声部，与右手同时结束，为了产生恰当的终止感（例如 E 小调奏鸣曲 Hob. XVI:47 的终止）。这种情况还可以在单音低音的下方加八度重复音，尤其是如果之前的小节有不正一个声部。

反复

现代音乐家所受到的训练使他们将反复视为非强制性的建议。然而有力的证据表明直到 19 世纪，作曲家都要求演奏者遵从他们写的每一处反复，包括小步舞曲三声中段之后两个部分分别的反复。遵守作为风格组成部分的反复规则是很大的挑战，因为一成不变的重复演奏会使听众厌倦。这种体裁设计给予演奏者机会，运用最广泛的可能手段加以变化，例如不同的个性、力度、触键 / 音色、装饰音，等等。

装饰音及其记谱

海顿漫长的创作生涯不仅表现在他的风格演变上，也表现在选择装饰音和标记它们的符号方面。他在早期奏鸣曲中喜欢用的装饰音为倚音（大多是级进的，不过有时也用跳进）以及双音装饰音（一般是两次级进），1771 年以后，出现三音装饰音（），颤音和“上波音”（， 和 ），琶音，以及各种下波音与回音，用以下符号标记 ，， 和 。

倚音（弹在正拍上）和装饰音（弹在正拍前）都是海顿的惯用音乐语汇。由于他用同样的小号音符标记它们，演奏者有权决定特定段落如何演奏更符合海顿的习惯。⁴ 真正的倚音的表情特性是作为正拍上加强的不协和音。在三拍子乐章中，段落最后一个乐节的倚音——导音到主音（记谱为 ， 或者 ）的传统弹法为“长—短”（）。装饰音最经常用于八度跳进、比较活泼的片段以及某些复合装饰。

颤音通常开始于上方邻音。当颤音由上方邻音导入，它与颤音之间又有连线时，处理为前一个音与颤音的第一个音之间有同音连线：



开始于基本音的颤音主要用在可以使旋律线条更自然的地方，例如颤音之前是快速上行或下行的音阶性片段，又如若从上方邻音开始颤音会造成间隔或者重复音的情况；或者用于一连串级进的颤音。海顿很少写出颤音后缀，这是已成传统的看法。后缀偶而也被写出来，不用小号音符（），或者用巴洛克记谱法，在颤音终止处加小尾巴（）。虽然颤音后缀有时也可以省略，特别是较快速度的短时值音符，但这是例外而非常

规情况。

海顿在他漫长的创作生涯里始终用横穿符干的斜线标记琶音,巴洛克时期这个符号代表短倚音;本版本用标准化的、人们熟悉的波状线记谱。海顿偶尔也用小号音符写琶音(参见G大调奏鸣曲 Hob. XVI:6,第一乐章第6、25和32小节)。在较后期的奏鸣曲中,海顿似乎常在他想设琶音的地方标明,不过当时的传统即使在没有明确记谱处也可以选择用琶音,特别是本版本前三卷中的奏鸣曲。文章中提及的琶音用法有助于避免原来只有一两个声部的左手或者右手部分出现个别和弦时不必要的沉重感[右手声部,参见 $\flat$ A大调奏鸣曲 Hob. XVI:43,第三乐章终止小节;F大调奏鸣曲 Hob. XVI:29,第一乐章终止小节;以及G大调奏鸣曲 Hob. XVI:39,第一乐章最后两个小节。左手声部,参见C小调奏鸣曲 Hob. XVI:20,第一乐章第26、28和89-90小节;D大调奏鸣曲 Hob. XVI:33,第一乐章第25-26和141-142小节;F大调奏鸣曲 Hob. XVI:23,第三乐章第28-30和123-125小节。出现于两手声部的,参见C大调奏鸣曲 Hob. XVI:21,第二乐章第1、40小节;E大调奏鸣曲 Hob. XVI:22,第一乐章第1、5小节等等(第3小节出现了琶音标记);F大调奏鸣曲 Hob. XVI:29,第一乐章第1、32小节以后以及60小节;D大调奏鸣曲 Hob. XVI:37,整个第二乐章,以及第三乐章最后两个小节;还有G大调奏鸣曲 Hob. XVI:40,第一乐章第34小节]。这类琶音用法尤其有助于避免交叉弦列钢琴上较粗的低音弦产生的混浊音响。[参见B小调奏鸣曲 Hob. XVI:32,第一乐章第13-15、28小节(此处右手声部也可以弹成琶音)以及类似片段55-57和70小节; $\flat$ E大调奏鸣曲 Hob. XVI:38,第一乐章第25-26、73-74小节,不过可能不用在第19、66小节(由于右手的音型),还有第27-28、75-76小节(由于是顿音)]。这种琶音弹法也表现出早期钢琴演奏风格的特色。

海顿作品中明显不同的各类波音和回音符号既可能源自抄谱者的个人喜好,也可能是他的意图。保存下来的海顿手抄的奏鸣曲相对较少,这阻碍了明确结论的获得。视觉印象是:下波音(~)应该弹成基本音一下方邻音—基本音。实际上常常无法分辨所谓的“海顿装饰音”(+)是上波音还是下波音——尤其是对于那些在这方面对海顿的记谱习惯并不十

分熟悉的抄谱者而言。“海顿装饰音”引起过许多推测。一个可能的解释是,它所包含的音等同于回音(∞)(=回音:上方邻音—基本音一下方邻音—基本音)。由于它通常出现在单一音符上,而回音不同,也可以出现在两个音之间;也许“海顿装饰音”指快速弹奏,基本音较长() ,而不是四个时值相同的音符。弗朗西斯科·吉米尼亚尼在他的《小提琴演奏艺术》(1751)中提出了另一种可能性,文中的+代表颤音加后缀。此处,也正如其他所有的演奏实践问题一样,认真的演绎者应该根据每一段音乐的特性做出决定。组合符号 ∞ ,似乎海顿是从C.P.E. 巴赫那里继承了这个符号,它表示五音回音(基本音—上方邻音—基本音一下方邻音—基本音;参见C小调奏鸣曲 Hob. XVI:20,第一乐章第8、9、12小节和类似片段)。从18世纪70年代开始,+比较少见, ∞ 更多地用在两个音之间而不是单音上方。

在18世纪80年代以后的奏鸣曲中,音型在很大程度上替代了较早的回音符号。这个音型的节奏处理看来是灵活的。例如,C大调奏鸣曲 Hob. XVI:48的开始几个小节,这个音型首次出现时似乎基本拍是十六分音符,结果是四个六十四分音符;第3小节,写出细节的同一装饰音则表明应该出现于拍前,这可能也是第5小节的意图。类似的是 $\flat$ E大调奏鸣曲 Hob. XVI:49第二乐章,同时存在装饰音可能应该弹成拍前(第1-2小节)和拍上(第17、21小节)的情况。这个时期的绝大多数装饰音在实际演奏中都有很大的宽容度,演奏者需要参考对于各种选择有详细解释的18世纪和20世纪的文献。

在古典时期音乐的演奏习惯中,同样重要的是在已有乐谱上增加装饰。在18世纪,职业音乐家的每一次表演通常都是新的即兴。莫扎特很多情况下不写出先前出现过的音乐的再现(例如再现部引用呈示部的开始,或者回旋曲乐章中主部主题的再现),代之以在手稿中留下一个小的空白,加上“从头反复”标记(*da Capo*)。海顿则不同,他写出所有这类段落。慢板乐章或者回旋曲主要主题的再现是“最常见的”附加装饰段。在这方面,业余演奏者需要指导和帮助。因为,先前出现过的音乐材料重现时,海顿常常会写出变体。但毫无疑问,技巧纯熟的演奏者可以自行增加装饰。

文献清楚地表明装饰的目的是强化段落的表现

力,独奏者不得以此来自我炫耀。因此,实际上弹奏的音符在理想的情况下应该是每一次表演时特定的戏剧性和激情状态的准确自然地流露,这不可能用给每次演出和不同的演奏者规定同一个演奏法来表现。尽管如此,那些对每一次即兴弹奏出的音乐陈述都不同有疑虑的人,还是应该尝试各种可能性并将它们按上下排列记谱,意在将它们组合成多种可供选择的样式。通向自由表达的路是漫长的,本版本尽量避免就这类装饰做出建议,不过还是提供了延长符号处加装饰的可能的解决方案(尤其是出现在属音上的)和华彩片段(由主四六和弦上的暂停引发的)。

罗伯特·D. 莱文

1. 下文“装饰音及其记谱”中有实例,并且探讨了这类和弦琶音化的选择性。

2. 参见大卫·罗兰,《钢琴踏板法历史》,剑桥,1993年。

3. 利奥波德·莫扎特,《试论小提琴艺术的本质》,奥格斯堡,1756年,再版:卡塞尔等地,1995年,VII,1,§20,第135页。

4. 利奥波德·莫扎特注意到,用小号音符记倚音是为了表明它是不协和音,处于装饰性的地位,避免没有受过良好教育的音乐家在它上方再加倚音(参见《试论小提琴艺术的本质》,IX,§3,第195页)。

Joseph Haydn als Klavierkomponist

Als Christa Landon 1966 ihre Ausgabe sämtlicher Klaviersonaten von Joseph Haydn erstmals im Druck vorlegte¹, stand das Sonatenschaffen Joseph Haydns noch ganz im Schatten der Werke Mozarts und Beethovens. Inzwischen hat sich das Bild geändert: Haydns Sonaten haben längst die Nische des Klavierunterrichts verlassen und wieder Eingang in den Konzertsaal gefunden; hieran hat Landons Ausgabe maßgeblich Anteil gehabt. Das Haydn-Jubiläum 2009 bildete willkommenen Anlass zu einer gründlichen Revision der Edition, denn in mehr als vierzig Jahren sind neue Quellen zu Tage getreten und Echtheitsfragen neu bewertet worden. Nicht zuletzt haben sich die Editionsprinzipien für Musik des 18. Jahrhunderts deutlich gewandelt. War es in den 1960er Jahren noch als Gewinn erschienen, interpretatorische Lösungen für Sachverhalte, die außerhalb von Spezialistenkreisen nicht bekannt waren, minuziös auf der Notenseite anzugeben, hat sich heute die Ansicht durchgesetzt, dass mit Hinweisen zur Interpretation grundlegende Fragen zur Aufführungspraxis exemplarisch behandelt werden und dem Spieler damit die Anwendung auf den konkreten Fall selbst überlassen werden kann. Hiermit wird zugleich der Einsicht Rechnung getragen, dass es in vielen Fällen nicht nur eine, sondern sogar mehrere „Lösungen“ gibt, die jeweils den Vorstellungen des „guten Geschmacks“ entsprechen, und dass die Ornamentik zur Haydn-Zeit nicht den Status von Gesetzen hatte, sondern vielmehr zur improvisatorischen Mitgestaltung des Notentextes bei der jeweiligen Aufführung einlud.

Joseph Haydn hat das Klavierspielen bereits als Chorknabe am Wiener Stephansdom erlernt. Ein altes *von Würmern zerfressenes* Clavichord gehörte zu den wichtigsten Einrichtungsgegenständen seiner armseligen Dachkammer im Alten Michaelerhaus, in der er sich nach der Entlassung aus dem *Kapellhause* mehrere Jahre durchschlagen musste, ehe sich sein Schicksal zum Besseren wandte. Haydn komponierte zeitlebens am Klavier. Er war ein durchaus tüchtiger Pianist, der noch in den 1790er Jahren Aufführungen seiner Werke vom Flügel aus leitete. Der Eintrag in seinem Schreibkalender aus dem Jahre 1809 *Heute den 1ten April verkaufte ich mein schönes Forte-piano um 200 Gulden* setzte einen Schlussstrich unter seine lange Laufbahn als Musiker und Komponist.

Werkbestand und Überlieferung

Haydns Klavierkompositionen erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren. Die frühesten Werke dürften um oder vor 1755 entstanden sein, die letzten Klaviertrios erschienen 1797 im Druck. Haydns Klavierschaffen umfasst außer gut 60 Klaviersonaten und etwa 10 Klavierstücken mehr als 40 Klaviertrios und Divertimenti mit solistischem Klavier, dazu ein halbes Dutzend Klavier- und Orgelkonzerte. An Joseph Haydns Klavierwerken ließe sich die rasante Entwicklung der Wiener Klaviermusik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts exemplarisch vorführen: Für Haydn war der Wandel von der barocken Klaviersuite, wie sie seine Lehrer Johann Georg Reutter d.J. und Georg Christoph Wagenseil um 1740 noch pflegten, hin zur Sonate italienischer Prägung bereits vollzogen. In den frühen Werken treten verschiedene Bezeichnungen, vorwiegend *Divertimento* und *Partita* nebeneinander auf; die Bezeichnung Sonate ist erstmals 1771 (autographes Fragment zur Sonate in c-Moll Hob. XVI:20) verbürgt. Während der Terminus *Partita* bald nach 1760 vollständig aufgegeben wird, bleibt der Titel *Divertimento* noch bis etwa 1776 erhalten. Auch wenn sich kein Unterschied mehr zu den als Sonate bezeichneten Werken ergibt, verwendet Haydn beide Benennungen nebeneinander – mitunter für ein und dasselbe Stück. Im Rahmen dieser Edition wird die Bezeichnung Sonate generalisierend für alle mehrsätzigen Soloklavierwerke verwendet.

Haydns Klaviersonaten sind überwiegend dreisätzig. Einige der frühesten Sonaten weisen vier, sehr bescheiden dimensionierte Sätze auf. Allmählich bildet sich auch ein zweisätziger Sonatentypus heraus, der in den 1770er- und 1780er-Jahren durchaus gleichberechtigt neben dem dreisätzigen Typus steht und eine individuellere Gestaltung der Sonaten als die Satzfolge schnell-langsam-schnell gestattet, wie sie etwa bei Mozart bevorzugt anzutreffen ist.

Trotz der großen Zahl an Kompositionen und einer nicht durchweg günstigen Quellenlage besteht heute in der Forschung weitgehend Einigkeit über das Haydn zu Recht zugeschriebene Repertoire an Klaviersonaten. Zwar sind nur wenige Werke in Haydns Eigenschrift erhalten; im sogenannten *Entwurfkatalog* sind aber viele Werke aus der Zeit zwischen etwa 1765 und 1780 verzeichnet, darunter auch sieben heute verschollene Kompositionen. Im Zuge der Vorbereitungen für die sogenannten *Oeuvres complètes* im Verlag Breitkopf & Härtel erhielt Haydn um 1800 Themenlisten zugesandt, aus denen er ihm zu Unrecht zugeschriebene Werke ausschied. Heute wissen wir, dass Haydn bei der Echtheitsbestätigung kleinere Fehler unterlaufen sind. Dennoch ist es ein unschätzbarer Vorteil, dass anhand der genannten Verzeichnisse Haydns Autorschaft für mehr als 50 Sonaten gesichert werden kann. Hierdurch ist zugleich eine breite Basis für die stilkritische Einordnung der übrigen, überwiegend frühen Sonaten gegeben. Eine Grauzone bilden nur einige sehr frühe Werke, da sich an ihnen Haydns Personalstil nicht sicher festmachen lässt.

In seinem Werkverzeichnis folgte Anthony van Hoboken 1957 in der Werkgruppe XVI (Klaviersonaten) der Zählung von Carl Päsler, der 1918 eine Maßstab setzende kritische Ausgabe der Klaviersonaten vorgelegt hatte. Bei Päsler nicht enthaltene Werke sind im Hoboken-Verzeichnis teilweise mit Zwischennummern eingefügt, teilweise mit Angabe der Tonart als Anhang an das Ende der Gruppe gestellt. Die Echtheitsfragen werden im Einzelnen in den Vorworten zu den jeweiligen Bänden dieser Ausgabe diskutiert.

Datierung und Anordnung der Sonaten

Aus dem Fehlen der Originalhandschriften ergeben sich Unsicherheiten in der Datierung und bei der Beschreibung der kompositorischen Entwicklung. Dennoch zeichnen sich mehrere Phasen in Haydns Klavierkomposition deutlich ab: Eine tiefe Zäsur bilden die Jahre 1765–1768. Auf der einen Seite ist durch die thematischen Kataloge von Bernhard Christoph und Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig ein Bestand an frühen Klavierwerken Haydns dokumentiert, die bis 1767 überregionale Verbreitung erlangt hatten. Sie setzen die Tradition der Wiener Klaviermeister Johann Georg Wagenseil (1714–1777) und Joseph Anton Steffan (1726–1797) würdig fort.

Auf der anderen Seite weisen die datierten Sonaten nach 1765 einen völlig neuen, eher introvertierten Stil auf; diese Werke zeigen, dass Haydn auf dem Gebiet der Klaviermusik zeitgleich mit Streichquartett und Sinfonie neue Wege ausgelotet hat. In den Jahren 1773 bis 1780 wendet sich Haydn mit zwei gedruckten Sonaten-Serien und einer nur handschriftlich vertriebenen Sammlung an die Öffentlichkeit. In den Jahren 1783 bis 1795 sind schließlich noch etwa 10 Sonaten entstanden, die einzeln oder in kleinen Gruppen im Druck erschienen sind und zusammen mit Mozarts Sonaten der 1780er Jahre als Muster des Wiener klassischen Klavierstils gelten können.

Die Einteilung der Sonaten in vier Gruppen, die sich in ihrer Entstehungszeit und in ihrem Anspruch voneinander unterscheiden, hat bereits die Anlage der Ausgabe von Christa Landon bestimmt. Diese war ursprünglich auf drei Bände aufgeteilt; seit 1972 wurde der unhandliche erste Band jedoch in zwei Teilbände gesplittet, von denen der erste die frühesten Werke, der zweite die Sonaten aus der Zeit um 1765/70 umfasst. An der Verteilung der Sonaten auf die vier Teilbände wurde bei der Revision schon aus Gründen der Kompatibilität mit der Vorgänger-Ausgabe festgehalten, auch wenn sich in Einzelfällen auf Grund des geänderten Forschungsstandes eine andere Zuordnung vornehmen ließe². Landons Vorstellung, innerhalb der Bände eine sichere chronologische Abfolge herstellen zu können, hat sich als trügerisch erwiesen. Gerade für die frühen Sonaten gilt, dass die kürzesten Stücke keineswegs auch die frühesten sind. Zudem sind einige wenige Werke mit Echtheitszweifeln behaftet. Die Nummerierung von 1 bis 62 der Landon-Ausgabe hat sich in der Praxis gegenüber der Zählung nach Hoboken nicht durchgesetzt; für die Neuausgabe wurde deshalb ein pragmatisches Prinzip angewendet, das ein Aufsuchen der gewünschten Werke erleichtert: Innerhalb der Bände werden die Sonaten durchnummeriert und nach Abfolge der Hoboken-Nummern angeordnet. Werke, deren Echtheit nicht gesichert ist, werden an das Ende des jeweiligen Bandes gestellt.

Editionsprinzipien

Wie bereits erwähnt, sind nur zu wenigen Sonaten Joseph Haydns die Autographe erhalten. Die Quellenlage für einen Teil der frühen Sonaten ist unbefriedigend, da die erhaltenen Abschriften den Originalen zeitlich und räumlich nicht immer nahe stehen. Die Kompositionen ab etwa 1771 sind zwar überwiegend in autorisierten Ausgaben erschienen, diese sind aber nicht immer zuverlässig. Insgesamt ergeben sich aber nur wenige editionstechnische Probleme, da Haydn selbst an den Sonaten nach ihrer ersten Niederschrift nur ausnahmsweise Änderungen vorgenommen hat, welche über die Ergänzung der Artikulation hinausgehen. Für die Edition wurde grundsätzlich diejenige Quelle als Hauptquelle ausgewählt, die unter Berücksichtigung der Notationsgewohnheiten und der Parallelüberlieferung Joseph Haydns Intentionen mutmaßlich am nächsten steht. In der Regel konnten eine oder zwei weitere Quellen bestimmt werden, die bei offenkundigen Fehlern als Korrektiv der Hauptquelle herangezogen wurden. Dynamik und Artikulationsangaben, die in den Vergleichsquellen stehen, aber in der jeweiligen Hauptquelle nicht bezeugt sind, werden in runden Klammern mitgeteilt. Auf wichtige Abweichungen wird mittels Fußnoten verwiesen. Ergänzungen des Herausgebers stehen in eckigen Klammern und sind nur sehr sparsam hinzugefügt, am häufigsten Kadenztriller, die in der Vor-

lage offenkundig fehlen. Angleichungen von Parallelstellen wurden so gut wie nicht vorgenommen, da sich inzwischen die Einsicht durchgesetzt hat, dass Haydn in solchen Fällen oftmals bewusst differenziert hat. Besonders häufig ist dies in Kompositionen ab 1765 der Fall; hier wird ein musikalischer Gedanke bei einer späteren Wiederaufnahme meist reicher verziert als bei seinem ersten Auftreten. Es würde dem Prinzip der „veränderten Reprisen“ im Sinne des 18. Jahrhunderts, das Haydn allem Anschein nach von Carl Philipp Emanuel Bach übernommen hat, fundamental widersprechen, wollte man hier die reichere Artikulation mechanisch auf den Satzanfang übertragen.

Die Notation der Akzidentien entspricht bei Haydn erst nach 1765 weitgehend der heutigen Konvention; gelegentlich fehlen aber Warnungsakzidentien. In den frühen Werken sind Akzidentien auch innerhalb eines Taktes meist bei jedem Auftreten eines alterierten Tones vorhanden; aus heutiger Sicht redundante Akzidentien entfallen in der Edition ohne Einzelnachweis. In Zweifelsfällen vom Herausgeber hinzugefügte Akzidentien sind in eckige Klammern gesetzt. Die Verteilung auf die beiden Systeme entspricht – soweit möglich – den Vorlagen. Einschränkung ist festzuhalten, dass der Diskant der meisten Klavierwerke bis etwa 1776 im Sopranschlüssel aufgezeichnet ist, und Hilfslinien zwischen den beiden Systemen nach Möglichkeit vermieden wurden. Aus heutiger Sicht erscheint die Verwendung von bis zu drei Hilfslinien übersichtlicher, insbesondere dort, wo nur einzelne Noten in einen anderen Schlüssel zu setzen wären. Die Balkensetzung wurde im Grundsatz beibehalten, da sie oftmals Rückschlüsse auf eine intendierte Artikulation erlaubt. Inkonsequente Notationsweisen, etwa der unмотivierte Wechsel von Zweier- und Vierer-Balken, wurden aber ohne Einzelnachweis vereinheitlicht. Die Notation von Ornamenten entspricht den jeweiligen Hauptquellen. Bis etwa 1762 notiert Haydn, soweit aus erhaltenen Autographen ersichtlich, einzelstehende Vorschlagsnoten – unabhängig vom Wert der nachfolgenden Hauptnote – stets als kleine Achtelnoten. In den Abschriften wird diese Schreibweise teilweise übernommen, manche Kopisten nehmen aber eine rhythmische Anpassung vor und weisen der Vorschlagsnote den halben Wert der betreffenden Hauptnote zu. Haydn selbst übernimmt diese Praxis erst ab ca. 1762. Die vorliegende Ausgabe folgt der Notationsweise der jeweiligen Hauptquelle. Soweit durch die Quellen belegt, wurden Doppelgriffe zweistimmig (mit je einem Hals pro Stimme) notiert, sofern es sich nicht um Oktaven handelt, bei Akkorden wurde dem überwiegenden Schreibgebrauch Haydns gemäß die untere Stimme jeweils separat bealst. Den Editionsrichtlinien der Wiener Urtext Edition entsprechend, wurden Triolenbögen, die eindeutig nur als Gruppenbögen und nicht als Artikulationsbögen gemeint sind, weggelassen. Dies ist überwiegend in den frühesten Werken der Fall. Bei Akkorden gelegentlich fehlende Haltebögen zu einzelnen Stimmen wurden ohne Einzelnachweis ergänzt, da nach zeitüblicher Praxis eine Differenzierung innerhalb eines Griffs nicht erwartet werden kann. Über die Quellenlage und Abweichungen der Edition von den jeweiligen Hauptquellen sowie über wichtige Differenzen der Quellen untereinander geben die Kritischen Anmerkungen Auskunft.

Die Sonaten des dritten Bandes

Der vorliegende dritte Band der Klaviersonaten enthält insgesamt siebzehn Sonaten, die in drei von Haydn autori-