

Corelli

Violin Sonatas Op.5, Vol.1

UT 50235

Corelli

科雷利

小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5

第一卷

Moosbauer / Goebel / Jira

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 50235

阿尔坎杰洛·科雷利
Arcangelo Corelli

小提琴与通奏低音奏鸣曲 **Op.5**
Sonaten für Violine und Basso continuo op. 5
Sonatas for Violin and Basso continuo Op. 5
Sonates pour Violon et Basse continue op. 5

第一卷 / Band 1 / Volume 1

伯恩哈德·穆斯鲍尔根据原始资料编辑

莱恩哈德·格贝尔撰写演奏评注 / 马丁·吉拉编写数字低音释谱

Nach den Quellen herausgegeben von Bernhard Moosbauer

Hinweise zur Interpretation von Reinhard Goebel / Generalbassaussetzung von Martin Jira

Edited from the sources by Bernhard Moosbauer

Notes on interpretation by Reinhard Goebel / Realisation of the figured bass by Martin Jira

Edité d'après les sources par Bernhard Moosbauer

Notes sur l'interprétation de Reinhard Goebel / Réalisation de basse continue de Martin Jira

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

科雷利小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5. 第一卷 /

(意)科雷利著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社,2012.9

ISBN 978-7-5444-4409-5

I. ①小... II. ①科... ②李... III. ①小提琴—奏鸣曲
—意大利—选集 IV. ①J657.215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 203523 号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

Corelli: 12 Sonaten op.5 Vol I

©2003 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co.,K.G., Wien

科雷利 小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5 (第一卷)

伯恩哈德·穆斯鲍尔

莱恩哈德·格贝尔 编订

马丁·吉拉

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.cc)
出 品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200040 上海市延安中路 955 弄 14 号
www.ewen.cc/centmusic/index.aspx)
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 23
版 次 2012 年 9 月第 1 版
印 次 2012 年 9 月第 1 次印刷
书 号 978-7-5444-4409-5/J.0340
定 价 65.00 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分公司为我国小提琴界隆重引进了维也纳原始出版社出版的科雷利、巴赫、莫扎特等作曲家的小提琴与钢琴奏鸣曲,这是一件值得庆贺的大事。

该社所出版的 URTEXT,即“原始版本”,又称“净版本”。它最接近作曲家的原始意图,是由众多知名音乐学家依据作曲家手稿及第一次出版的版本,在细查熟考一切文本来源的基础之上,经过详细而殷实的考证后,最终所确定的版本。“维也纳原始版本”已成为音乐界公认的最具权威性的版本,是所有音乐学家演奏、研究相关音乐作品的首选版本。

科雷利是十七到十八世纪巴洛克时期意大利著名小提琴家、作曲家。他创作了 48 首三重奏鸣曲、12 首小提琴和通奏低音奏鸣曲以及 12 首大协奏曲,被同时代人一致公认为无与伦比的小提琴大师。通过这些作品,我们可以了解当时小提琴及其作品的发展状况。科雷利注明这些乐曲是为小提琴和倍低音维奥尔琴演奏用的,低音部分也可以用拨弦键琴演奏,这显示了十七世纪最后三十年发展起来的二重奏鸣曲形式的兴起,这种体裁要求乐器间的平衡,表现出丰富和细致的音乐语言。

乐谱中小提琴有两行谱,下面一行是原创乐谱,上面一行则是装饰音版本。低音乐谱也有两种,一种是拨弦键琴用的两行乐谱(现今钢琴用谱),另一种是大提琴用的低音谱,谱上所标的数字则是当时常用的用以标示和声的记号。在科雷利的奏鸣曲中,最著名的是作品 5 号中第 12 首的末乐章——福利亚变奏曲,至今仍为小提琴演奏曲目中的保留乐曲。此番引进该作,将对我们学习巴洛克时代的音乐极有帮助。

巴赫的小提琴与拨弦键琴奏鸣曲(BWV1014—1019)在音乐会上不如六首无伴奏演奏的频率高,原因是它对幻想的表达不如无伴奏表达得自由,而在技巧上表现得更加精密。音乐评论家们认为,6 首无伴奏作品相对于技巧而言更偏重于对幻想的表达,并通过技巧来表达知性。而对于 6 首有伴奏的奏鸣曲来说,著名的巴赫评论家史怀哲认为,悲痛、神秘感是它们的主要内涵,“悲痛支配了这些作品,巴赫可能是在失去前妻的影响之下创作的这些作品。”“这些作品如同贝多芬的奏鸣曲,也是表现感情和内在体验的。但呈现出来的却是力量代替了热情。”

莫扎特的小提琴与钢琴奏鸣曲显然不像他的三首小提琴协奏曲(G 大调第三协奏曲、D 大调第四协奏曲和 A 大调第五协奏曲)那样为大家熟悉。才华横溢的他在 19 岁时,写下了这些充满朝气的协奏曲。两年后,莫扎特为小提琴与钢琴写下了共六首的一组奏鸣曲(KV301—306),过了三年他又写下了另一组(KV376、KV296、KV377、KV378、KV379、KV380)。包括未完成的作品,他总共为小提琴和钢琴所创作的奏鸣曲就有四十一首。莫扎特在后期所写的四首奏鸣曲(KV454、KV481、KV526、KV547)更是精彩之作,它们玲珑剔透、优美典雅,实为小提琴经典宝库中不可多得的瑰宝。

有意思的是,当时莫扎特把他的小提琴奏鸣曲称为“有小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲”,这说明了,在这些作品中钢琴起着更重要的作用。学习奏鸣曲有什么意义呢?在西方古典音乐中,协奏曲具有炫技色彩,而奏鸣曲则是属于室内乐的范畴,讲究的是乐器之间的相互配合、衬托模仿、对话式的语句,深切的感情表达体现了欧洲的文化品味,是我们提高音乐修养不可缺少的养料。

该系列引进版还包括勃拉姆斯、舒伯特等作曲家的作品集。所有曲集的前言中,都附有对当时演奏法的说明,并对每首作品作出较为详细的介绍,这些对我们小提琴的师生来说都是非常宝贵的资料。

丁芷诺
2012 年 8 月

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。这门音乐学分支学科可以译为“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意义的。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

2012年8月

前言

当科雷利出版他的这部小提琴奏鸣曲集时——这是他的第五部印刷的作品集——他已经是欧洲的名人。他早先出版的四首三重奏奏鸣曲对这部作品有相当大的影响。他的这些作品受到了前所未有的欢迎。这些奏鸣曲主要在西欧重版,出版了多次。¹科雷利的作品之所以如此受欢迎,部分归功于作曲风格的严谨精致。这表现在清晰、自我克制和规范性,这意味着它们同时也成为器乐作品的范例。²幸亏它们的技术难度中等,业余爱好者——所谓的“半吊子”(dilettanti)——也能够对付。

科雷利以对工作一丝不苟、近于挑剔著称。这使得他常常反复修改自己的作品,长达数年之久,直到把它们精炼到值得出版为止。³从奏鸣曲集 Op.6 上我们看到,这个过程甚至长达数十年。⁴

显然,科雷利自己出版了 Op.5(罗马,1700年)的第一版,没有用出版商。在封面上出现的只有制版者加斯帕罗·彼得拉·桑塔的名字,他在当时的意大利出版界名不见经传,还有两位罗马书商的名字,菲利波·法里内利和伊诺森佐·马西米尼,他们获得许可(可能是从科雷利那里)卖这本谱子。还有,在科雷利的遗物中发现了印刷版,标记着“Op.4的印制版”(几乎可以肯定是错误)。然而,考虑到 Op.4 和之前的作品都是用活字印刷的,没有使用在当时的意大利是新的铜版印刷技术,那么这些印刷版就只可能是 Op.5 的。⁵[译者注:在欧洲,铜版印刷出现较晚,其成本远高于活字印刷,但是可以印制精美的手写体,后者则较灵活,但是字体是固定不变的]他之所以决定自己出版的另一个原因可能是其 Op.3 和 Op.4 的出版商出了差错,Op.4 被误印为题献给伊诺森佐·潘姆菲里奇,他是科雷利以前的赞助人贝内德托·潘姆菲里奇的侄儿,实际上应该是献给枢机主教皮埃特罗·奥托博尼。⁶另外,多亏科雷利的社会地位和经济状况使他可以承受自己出版作品的风险,尤其是他因此有了销售权的保障,而且可以期待的成功也足以抵消任何经济风险。

科雷利肯定意识到了这部曲集的重大意义,有一个情况可以证明这点。该曲集题献给选侯夫人索

菲·夏洛特·冯·布兰登堡-普鲁士,日期是1700年1月1日。⁷这个日期可以说代表着这部作品在小提琴音乐史上具有一种中心的、决定性的地位。它有两个方面的意图。首先,这个日期的选择象征着“小提琴世纪”的总结与巅峰,小提琴在这个时期上升为一种主要的乐器。另一方面,这个日期也标志着新时代的开始,前瞻性和曲集的风格结构是使它成为后世小提琴音乐发展基石的先决条件。同时,Op.5 还成为整个器乐创作的典范。

可能令人迷惑的是,一位被同代人一致公认为无以伦比的小提琴大师的作曲家,⁸为什么会创作一部与当代另一些作品相比貌不惊人的作品。这个情况引起了一些贬义的评论,涉及科雷利作为小提琴家的能力,以及他的作曲才能。⁹由于 Op.5 引起的争议导致在很长时间里他被认为是个平庸的音乐家。但仅仅一个事实就足以证明这类观点的荒谬:瑞典女王克里斯蒂娜任命他为即将退休的小提琴大师卡洛·安布罗吉奥·洛纳蒂¹⁰的继任人,这是一个对艺术水平要求极高的职位,倘若科雷利不出色,就根本不可能被雇用。

应该承认,记录那个时代小提琴演奏技巧的发展状况,实际上是总结过去数十年中小提琴技术的成就,而这并不是科雷利所关心的。选择二重奏鸣曲这种体裁也不适合此目的。他的小提琴奏鸣曲主要是为了教学,这表现在许多方面。

首先引起我们注意的是小提琴技巧的难度十分有限。所以高把位演奏的地位是次要的。不过这点由于曲集要求到第四把位为止有扎实的基本功而得到弥补。这种技术要求在演奏多声部音乐时也是必备的(见奏鸣曲Ⅱ,第二乐章)。还有,某些特殊的音型需要手能够灵敏自如地伸张(见奏鸣曲Ⅲ,第四和第五乐章)。

科雷利特别强调连断法和换弦。典型的例子有些在吉格舞曲和类似吉格的乐章中,另一些则在曲集第一部分的无穷动乐章中。当科雷利专注在某一点时,他实际上揭示出了小提琴技巧的微观世界。因此,音乐家们在这里面对的是17、18世纪之交小

提琴演奏必备基础的概览。这一点在本曲集最后的“福利亚舞曲”中表现得尤其清楚。科雷利特别赞赏这首曲子。如果杰米尼亚尼在他的文章《论音乐艺术的高尚品位》中提供的证明可信的话,那么科雷利的努力没有白费。¹¹ 另外,他决定限制小提琴技巧的难度,附带的效果是扩大了这些作品的欣赏者和实践者的圈子。

通过将二重奏鸣曲作为媒介,科雷利可以实现另一个对他而言很重要的教学目的。他想设立一套标准,不仅是小提琴的技巧方面,也是作曲方面的,包括对位法、和声进行和整体结构,以及各乐章之间主题的与基于动机的联系。这些奏鸣曲的另一个吸引人之处是科雷利在他自己设定的范围内为我们展现出异常丰富和精致的音乐细节。而且,选择二重奏鸣曲体裁强化了平衡的印象,因为在相当大的程度上,这种体裁要求基本技巧、音乐表现和作曲技法都有同等的地位。

乐谱分为两部分,规范了两种不同的奏鸣曲类型。第一部分的曲子很大程度上遵循“教堂奏鸣曲”的创作原则;第二部分的曲子则与“室内奏鸣曲”创作原则相符。当然,科雷利回避了明确使用这些术语。第一部分的首页只提到“奏鸣曲”,而第二部分只简单地列出其中包括的乐曲类型:前奏曲、阿勒芒德、库朗特、吉格、萨拉班德、加沃特与福利亚。

正如在他的三重奏鸣曲中出现的那样,科雷利并不以任何严格的或者系统的方式区分“教堂奏鸣曲”和“室内奏鸣曲”的范畴。它们微妙地互相交织。因此,奏鸣曲 I、III 和 VI 的终乐章有一些吉格的特征;G 小调奏鸣曲(第一部分的第五首)的终乐章甚至标明了“吉格”。第二部分,那些没有舞曲标题的乐章是自成一体的,比如奏鸣曲 IX 的第三乐章。奏鸣曲 XI 甚至表现出相当明显的“教堂奏鸣曲”的特征。然而它的结构并不像第一部分的乐曲。这首曲子用比较简单的结构,高潮无疑是终曲福利亚。此曲是以萨拉班德舞曲风格的低音为基础的 20 个变奏,它再次以浓缩的方式显示出所有我们已经提到过的,包含在这部曲集中的小提琴技巧与音乐表现的要求。

这些作品的二重奏鸣曲特性也反映在科雷利在首页上明确写下的说明中:“Sonate a Violino solo e Violone ò Cimbalo”(奏鸣曲,独奏小提琴与倍低音维奥尔琴,或者拨弦键琴),附加词“solo”只可能指这

些作品是为一把小提琴写的。科雷利基本上倾向于用小提琴和倍低音维奥尔琴演奏(维奥尔琴家族里那种 8 英尺大的低音成员;就是大的大提琴),表现在明确无误的用词“e Violone”(和倍低音维奥尔琴)上。作为可能的选择,他退一步注明“ò Cimbalo”(或者拨弦键琴)。因此,这部曲集显示出对 17 世纪最后 30 年发展起来的无伴奏二重奏鸣曲的偏好。因此,肯定必须认真对待关于演奏手段的说明:“Violino solo e Violone ò Cimbalo”也就是独奏小提琴与倍低音维奥尔琴,或者拨弦键琴(这个说明的含义以及它是否带有强制性曾引起过大量的争议)。否则,这些曲子的二重奏鸣曲特性就可能被曲解。

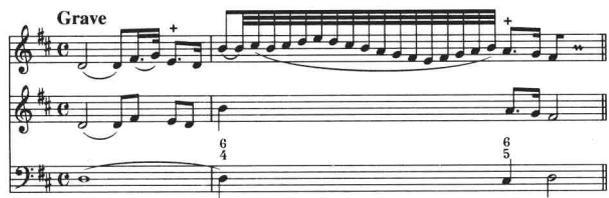
科雷利是为弦乐器构思低音声部的,这一点可以从一些特殊的音型得到明确的验证,例如出现在奏鸣曲 XI 第二乐章或者终曲福利亚中的那些音型。那种认为低音声部的和弦进行是用弦乐器演奏的假定是不太成立的。确实,在其他二重奏风格的奏鸣曲集中,常常不用数字;不过在 17 世纪的作品中,低音不标数字也并非罕见。将拨弦键琴作为选择性低音乐器可以解释为何科雷利的小提琴奏鸣曲标记了数字。

为了就 18 世纪初音乐作品中的装饰音提供具有充分依据的观点,在我们这个新版中,并列了两种来源的不同的装饰版本。它们与大多数其他版本的不同之处在于尽可能最大限度地忠实于作曲家的原意。而且,与绝大多数其他装饰音版本相比,我们的装饰音版本的作者们的原则是完全以作曲家的草稿为依据。

尽管如此,这两种版本在装饰音的数量与组织形式方面还是有所不同。例如,杰米尼亚尼的版本,它极有可能写于他迁居英国之前,就是 1714 年前,代表一种可以用于第二部分的奏鸣曲的装饰法。同时,他的版本也代表着一种相当程度上以严格节奏为基础的装饰。

与此形成对比的是罗杰 1710 年印刷的版本,它属于节奏不太明确的装饰音记谱,演奏时要即兴发挥。它们是当时意大利奏鸣曲装饰音惯例的范例,不允许偏离记谱太远。这些可能是科雷利奏鸣曲中最著名的“装饰音型”,属于少数几种用在曲集第一部分的慢乐章的装饰类型。它们的记谱基本上不管节奏,由此产生了如何演奏的问题。罗马首版的小

提琴声部为这个问题提供了有价值的支持,因为它终究同时设置了旋律框架。科雷利很有可能是完全有意识地使用这个结构单纯的声部,以便吸引更多人的兴趣。首版的小提琴声部是自由装饰音的理想基础,演奏者可以根据自己的小提琴技巧和即兴演奏的想象力发挥。还有数字低音声部,它确定和声,装饰音部分可以回溯到一个节奏单纯的框架。这个程序可以用一个实例——奏鸣曲 I 第一乐章的开始(第 2 小节)¹²加以说明。



与低音声部的一个四分音符相对应的高音声部的音符时值要比固定节奏的四分音符长得多。因此,这是一种大约的写法。固然,不同时值音符的使用对于如何演奏这些装饰音还是有提示作用的。所以,第一个音(b¹)应该保持久一点,因为它是个八分音符。其余的音是三十二分音符,因此要演奏得快。这个装饰音乐句不是开始于正拍,因为第一个音符与后面的三十二分音符乐句连在一起。将装饰音乐句缩减到一个与通奏低音的和声相符的框架中,就可以提取出以下的结构基本音。



D、B 和 G 是协和音,从数字就可以看出。加上另一个基本音 E,它划定了八度界限。从数字中不能得出这个音,但是它属于下属功能的六度音。

将提取出来的协和音程中间填满音符,我们会得到一个二度进行的“花环”。



那些在完整版本中还需要加上的称为“基本的小装饰音”,如下所示:



在完整的记谱中,看起来会是:



“这个有节奏的版本清楚地显示出装饰音乐句

可能比第一眼看上去的要快得多,更炫技性,尽管节拍当然不是严格的,而是自由一些,用‘伸缩节奏’或者甚至可以实际上是在低音的四分音符之上按想象中的律动演奏,但终究可以理解为是低音持续音的延长。就所谓套路子的‘科雷利’装饰音而言,加上一条,两条甚至三条符尾在多数情况下是必须的(正如在罗杰版本中那样),只有在很少的情况下音符的数目在数学上是准确的。”¹³

总而言之,与流行的看法正相反,科雷利的小提琴奏鸣曲 Op.5 在 1700 年前后被认为是现代小提琴音乐艺术的教学指南。它们是考验他的后代小提琴家们的试金石。更进一步地说,它们与三重奏鸣曲 Op.3 一起被证明为是器乐作品的典范。这些小提琴作品的典范性很大程度上建立在作曲技巧与小提琴技术的完美平衡之上。在小提琴教学的历史进程中,这些奏鸣曲从来没有从文献中完全消失,这个事实足以证明这些作品和它们的作曲家的巨大意义和声望。

伯恩哈德·穆斯鲍尔
(捷玛·弗斯特作删节)

1. 参见汉斯-约阿希姆·马克斯在“阿尔坎杰洛·科雷利作品的传播全集目录”(《阿尔坎杰洛·科雷利音乐作品集的历史评论》,附录卷,科恩,1980年)中的“解释评论”。特别是第 34 页: Opus I 到 VI 的早期印刷版本目录。

2. 参见路德维希·菲舍的“科雷利,海顿与古典乐派室内乐”,发表于:《音乐的风格流派及经典作品》,赫尔曼·达努舍尔编辑,拉伯,1988年,第 185-195 页。

3. 参见 1708 年科雷利写给约翰·威廉·冯·普法尔茨-诺伊堡的信,收录在阿尔弗雷德·爱因斯坦的“诺伊堡维特尔斯巴赫宫廷中的意大利音乐家 1614 年-1716 年”一文中,《国际音乐协会文集》9(1908年),第 420 页以后。

4. 欧文·伦茨:《奥地利音乐艺术遗产》,卷 XI / 2, 1904, 第 8 页。

5. 参见汉斯-约阿希姆·马克斯的论文“科雷利”,发表于:《历史与当代的音乐》,[译者注:德国最大型的音乐百科全书]《人物》卷 4, 条目 1582; 还有鲁道夫·A. 拉什的“科雷利的合约:关于大协奏曲的出版史的注解……作品第 6 号”,发表于:《荷兰音乐协会期刊》46(1996年),第 126 页。

6. 参见马克斯的“解释评论”,第 28 页以后。

7. 拉什(“科雷利的合约”,第 95 页)在他关于 Opus 6 的

出版史的文章中质疑,这些小提琴奏鸣曲显然出人意料地题献给一位外国公主,也是闻名的意大利迷苏菲·夏洛特,这件事背后应该有政治因素。因此,选帝侯弗里德里希三世·冯·勃兰登堡很可能有望成为教皇轮值换位的候选人。直接将这部作品题献给他在政治上会是轻率的。还有一些信息有关音乐家兼外交官阿加斯蒂诺·史蒂芬妮的作用,这个信息是阿尔弗雷德·艾伯特在“阿加斯蒂诺·史蒂芬妮致普鲁士王后苏菲·夏洛特的信”中提到的,这封信发表于:《音乐》9(1906/07年),第158-171页。

8. 最著名的例子,我们建议读者看一看被翻译为英文的弗朗索瓦·拉古涅特的“意大利和法国的音乐与歌剧有哪些方面是类似的”(巴黎1702年),英文译文发表于1710年前。其中的评论被奥利弗·斯特伦克引用在“法国与意大利音乐之比较”一文中,发表于《音乐季刊》32(1946年),第419页,注解19。其他留存下来的当时的证明还有安吉洛·伯拉蒂斯和弗朗西斯科·加斯帕里尼的著述。他们分别将科雷利描

绘为“我们时代的新奥菲欧”(安吉洛·伯拉蒂斯,《音乐杂志》,博洛尼亚,1689年,第45页,传真版:博洛尼亚O.J.)和“小提琴大师,我们时代真正的奥菲欧”(弗朗西斯科·加斯帕里尼,“和谐的拨弦键琴实践”,威尼斯,1708年,第69页,传真版:纽约1967年)。

9. 还可以参见大卫·D.博伊登、马克·宾科里和提摩西·麦克维对科雷利的评论。

10. 彼得·奥尔索普在科雷利的传记中就这方面的讨论做了概括,《阿尔坎杰洛·科雷利,“我们时代的新奥菲欧”》,牛津,1999年,第11页及其后。

11. 传真版的序言中有罗伯特·多宁顿的介绍,纽约,1969年,第1页。

12. 以下解释评论与本文密切相关:萨斯基亚·费肯斯杰,“阿尔坎杰洛·科雷利的装饰音,尤其是有关记谱与释谱之间关系的比较分析”,卢卡,1997年,第37-39页。

13. 费肯斯杰,第39页。

演奏评注

阿尔坎杰洛·科雷利的小提琴奏鸣曲 Op.5 自从1700年出版后,在第10次完整重版之前,已经有过9次全部或者部分的重印(第4次的出版商是阿姆斯特丹的埃斯蒂纳·罗杰)。这部作品的大量重版将改变音乐世界。1710年5月22日,这座运河之城的报纸《阿姆斯特丹时报》刊登了一则广告,其中提及(译文):“科雷利的 Op.5 是新近为了出版而创作的,其中有优雅的柔板。它是科雷利对小提琴演奏教学的讲演”。

有关装饰音的问题,经历了几乎一个世纪近乎焦虑的沉默,这部作品宣告了巴洛克后期的到来,这同时也是独奏奏鸣曲的黄金时代。这部被标记为“第三版”的版本包含着一系列问题:

- 装饰音应该演奏得完全符合节奏时值标记吗?
- 除了谱上已有的,是否还有一些心照不宣,没有标记出,然而却是需要的装饰音?
- 那些琶音段落应该如何处理?
- 怎么安排力度、连断法和句法?
- 什么速度是恰当的?

• 演奏这些作品需要什么样的乐器设定?

科雷利的D大调奏鸣曲I的开始,应该是一个有力的强弓,还是一个力度增强的过程,从 *piano* 到第2小节结束处的 *forte*,这个问题没有答案。同样很难确定的还有速度:节拍器标记 $\text{♩}=40$ 还是 $\text{♩}=50$? 这取决于小提琴家的独特风格,自然还有个人品位。假如演奏者能获得尽可能多的有关这些奏鸣曲广泛背景的知识的话,后者肯定是有可塑性的。然而,即使对表演实践与音乐语言表达有透彻的研究,也无法得到完全确定的回答。对于有待回答的问题,我们可以得出成百上千的答案,但是关于这首奏鸣曲应该开始于 *forte* 还是 *piano* 这个问题,却会缠绕着我们的整个艺术生涯。

乐器配置

如今演奏早期音乐,既流行而又几乎是必不可少的做法,就是要探询相关的方方面面,尤其是任何能造成动人效果的通奏低音部分的乐器配备:当时的大量记载、图像资料和实证经验都支持这个看法。

1750年前后,低音声部用双乐器配置——拨弦键琴和大提琴无疑是惯例。不过这种乐器组的配置是否存在于整个通奏低音时期则是有疑问的。根据最近的研究结果,意大利六百年的“室内乐”文献的演奏设想是不用作为呼应的和弦性乐器的;另一方面,“教堂奏鸣曲”则总是用管风琴或者拨弦键琴伴奏。不过,关于在多大程度上我们可以把18世纪的低音乐器用法看做理所当然的(指双乐器配置,在17世纪德国出版的作品中仍然有附加说明“与倍低音维奥尔琴一起”),这个问题在对以分谱形式流传下来的奏鸣曲谱做深入细致的研究后将会有答案。

科雷利出版于Op.5之前的三重奏鸣曲仍然对“室内乐”与“教堂”风格作品的乐器配置有清楚的区分:室内奏鸣曲Op.2和Op.4用“倍低音维奥尔琴或者拨弦键琴”,教堂奏鸣曲Op.1和Op.3则用“倍低音维奥尔琴或者大双颈琉特琴与管风琴低音声部”。Op.5中所有12首曲子当低音声部或者伴奏用键盘乐器时,都有数字低音标记。如果只用倍低音维奥尔琴演奏,那就可以尽管忘掉数字,只演奏两个声部。原有的标记“倍低音维奥尔琴或者拨弦键琴”的含义是不言自明的。

当然,我们说“Violone”时,不大可能指那种16英尺的倍低音提琴,而是指调音为C的大提琴,在意大利称为“violoncino, viola da braccio, violongello”和很多别的名字,它们的词源意义现在已经很难理解。它有两种大小:小一些的用来独奏,大一些的用来作为深沉的低音乐器。意大利拨弦键琴几乎无例外,都类似打击乐器,音响很快就消失,装备有一个键盘和两个8英尺音栓。音栓位于琴锤杆轨道的延长部分,琴身的右边板外侧,恐怕不能一边演奏一边操作它们。

小提琴技巧

现代小提琴家演奏早期小提琴作品时,在如何使音调恰如其分上,面临相当大的问题。值得提倡的是,在教学大纲中,越早开始换把位与揉弦结合的练习越好,以后会遇到这些技能(因为完全是内在的,又很难纠正)方面的问题:空弦几乎不使用,大于四度音程的音型主要用换把位在同一条弦上演奏,没有揉弦的空弦音响几乎完全不能被容忍,哪怕只是一个十六分音符。

事实上这种技巧已经考虑到以前琴弦变化的背景:开始用的是纯羊肠弦,然后是铜弦,后来用缠绕的铝弦,接着有一段时间用纯钢弦,现在用塑料内芯的弦,它实际上几乎不会走调,但是对弓和手指的细微变化也几乎没有反应。不管1920年左右钢丝e²弦多么受欢迎,但是从一开始就很清楚,它不能作为没有按指的空弦使用。

17世纪的小提琴音乐——以及科雷利的小提琴奏鸣曲Op.5归根结底属于——总的说是第一把位音乐。如果音区高一些,那只会是在e²弦上。这种规则可以在当时那种变格定弦法奏鸣曲[译者注:非常规的五度关系定弦]的类似指法记谱中清楚地看到,第4指不用于三条较低的弦。如果一个音与其相邻的空弦音高一样,演奏家甚至会避免用第3指。总的来说,换弦优先于换把位。所有空弦上的颤音都用第1指。

17世纪的音乐只是表面上看起来“容易”。实际上对手指与弓法的配合有很高的要求。另一个复杂的因素是力度结构,它以节拍与和声进行为基础划分等级:出现于小节中弱的部分的空弦,运弓要小心;相应地,缺少共振的目的音则应该在“恰好”之处奏出。

连断法

连断法,是一个常常与句法混淆的术语,它指一个音如何开始和结束。可以用保持音开始一个“t”音[译者注:t = tenuto = 保持音符号],结束于“m”(顿弓);或者也可以在断音的前后都加上持续音符号。可以用“d”(断音点)开始一个音,当然也可能用喧闹的“z”[译者注:德文 zupfend, 震音]。无论如何,连断法本身并非目的而是手段,有助于将乐句塑造得井然有序又生气盎然。就小提琴术语而言,它属于运弓技巧的范畴。

它时常会帮助我们创造出富于想象力的音乐世界。双向次序的原则“短——长”和“长——短”,或者“在弱拍上/强拍上”是最小的动机单位,它们的节奏和含义只有用特定的连断法才能呈现得清晰和可以理解。三个音节的音型(阿姆斯特丹、鹿特丹、拿波里)需要用三个或长或短的、特定的音才能表达。为多成分音型选择连断法的关键在于和声,以及以动机为基础的和特定音型的上下文关系。两种参数

不一定需要是互补的或者协调一致的。连断法的选择在相当大程度上受音符和音型在小节中的位置影响,后者决定连断法起落。

弓法

运弓应该尽可能与主要强拍一致。例如,在二拍子中,第一拍用下弓,第二拍上弓;三拍子的第一拍下弓,第二至三拍上弓。 $\frac{6}{8}$ 拍子(根据现有的理论,它是复拍号)建议用以下基本弓法:下弓——上弓——下弓——上弓——下弓——上弓。弓法的调整是必不可少的,不过需要考虑是否每个小节内都要用交替的上下弓,是否有时为了加强音乐的凝聚力,可能“打破常规”地用不同的上下弓安排会更得当。进一步还应该思考,弓法的调整是经过性的,还是上升到形成连断法连线,从而成为个人演奏风格的组成部分的。我们肯定要尽力劝阻演奏者,避免17世纪有时用的一些调节弓法。一方面,它们破坏了扬抑抑格韵律,另一方面,它们与时值结构不符:



另一种小提琴演奏者的坏习惯是,总想用下弓拉两个音中较长的一个。最令人吃惊的例子是莫扎特G大调小提琴协奏曲KV216独奏声部进入时这样拉



而不是原版的



不过你也可以听到有人把科雷利的福利亚 Op.5 No.12 拉成这样



。这是错的,原因有几个。萨拉班德舞曲每小节有两个重音的观点被认为是可疑的,而且第二拍的和声完全不变。还有,此处的弓法组织得很笨拙,因为最后一个八分音符不得不用与前一个附点四分音符完全一样的弓段。

“延留音与不协和”[译者注:16-17世纪的一种作曲风格,以半音化、非常规终止和大胆的不协和和声为特征]风格段落的处理是一个极其棘手的问题。杰米尼亚尼在他的著作《小提琴演奏艺术》(1751年)中用了一整页的篇幅(范例XXIII)讨论了各类双音的演奏法,然而他连提都没有提到“延留音与不协和”的问题。不过,在音乐实践中有一个醒目的例子:J.S.巴赫的G大调小提琴奏鸣曲BWV1021,第四乐章的第3小节。这里引入不协和音的连线中断了,然后再接着拉。当然,我们不主张这样演奏科雷利的作品,而是应该缩短小节开始的音,然后用切分音节奏引入不协和音。

装饰音

毫无疑问,在巴洛克时期,甚至直到古典时期,在他人的作品中加入自己创造的成分被视为“天经地义”。远在1750年之前,理论家们已经对所谓“即兴加花”写了连篇累牍的训示,同时告诫勿要滥用它们,一些负面的评论证实存在着“显然是毫无意义的音符的任意堆砌”(格奥尔格·穆法特,《大协奏曲》1701年的前言),这种做法损毁了许多作品。

对“基本装饰音”与“自由变化”做出基本的区分是值得的。后者在1710年罗杰版的科雷利小提琴奏鸣曲中被归为“装饰音”的一种,其他的部分是“基本装饰音”(颤音,波音,倚音和任何单装饰音)。因此所有属于音乐表演中加入的装饰都很少标明,如果出现,多数是在音乐文论中,而目的是为了教学。弗朗索瓦·库普兰在1725年出版的《皇家音乐会曲》中示范性地说明了“基本装饰音”的范围与应用。相反,罗杰版的科雷利Op.5中出现的“基本装饰音”多为偶然和例外的。这个版本主要是显示科雷利如何演奏自己的作品(“如同他在演奏”)而不是教别人应该如何演奏它们。假如装饰音是这些作品的组成部分,那么Op.5的奏鸣曲就必须包含所有准确的装饰音,才是完整的作品,而科雷利自己就不应该在第一版中无视它们。只有在这个背景下才能理解,为何科雷利的学生韦拉奇尼和杰米尼亚尼,当然还有他们后来的学生杜博尔格都可以公开发表他们自己新的小提琴分谱。他们的努力表达不是对大师作品的不敬,正相反,揭示出这些作品的一种观念,即理解演奏者的价值、精神信仰和技巧,简而言之,他的知与行,并且平等地对待他们。

如果说罗杰的Op.5版本(顺便提一句,它只包括第一部分的六首奏鸣曲)成为第一部出版的奉献给“柔板的演奏艺术”的作品,那么,韦拉奇尼、杰米尼亚尼和杜博尔格的改变版(上文提及)则证实了,不仅第一部分的慢乐章,而且第二部分的舞曲乐章都应该加以装饰。还有,典型的意大利音型,比如在两条或者三条弦上的分解和弦被有创造性的演奏者用于较快的乐章中,在德累斯顿的小提琴家约翰·格奥尔格·皮森德尔那些有时艰涩难解的文章中完全成为一种模式,这些文章保存在萨克森兰德-大学图书馆的维瓦尔第手稿中。因此,当演绎科雷利奏鸣曲中的琶音段落时,应该抛掉用跨拍子连线的、

含糊不清的“现代”琶音拉法,它唯一追求的是音调。与之相反,我们建议回到杰米尼亚尼在他的小提琴论著中“范例XXI”提到的那种“分解和弦”。当记谱为和弦的段落被演奏为琶音时(见奏鸣曲I,第二乐章第31小节及其后),只有两个必须遵守的规则:最重要的是要演奏得尽可能的色彩丰富和展示多面性(根据演奏者的能力决定),并且可以用逐渐增加紧张度的原则;其二是严禁用跨拍子的连线。

即使我们有理由怀疑罗杰版中的“装饰音”是否应该按记谱演奏,那句格言“更好是好的敌人”在这里也适用。因为这些花饰的记谱基本上是用三十二分音符(例外:奏鸣曲III、V和VI的第二首柔板),它们大多包含了超过实际时间限制的时值。因此这些音符必须以某种方式加以“压缩”。在J.S.巴赫的小提琴独奏奏鸣曲I和II(BWV1001和1003)的首乐章(分别为柔板和庄板)中,我们看到,用这种持续一致的运行可以产生多少不同和精致的音乐。平稳的快速音型是唯一的例外(BWV1001第一乐章第6小节,或者BWV1003第一乐章第17小节)。其他地方则常常出现装饰音型的减速或加速,有时音符密集到令人窒息。这种“幻灯片似的短句”对于小提琴家和演出活动都是个技术挑战。杰米尼亚尼小提琴论著中的范例(见第XXXVII页及其后)可以进一步说明他在前文中已经描述过的。

范例XVIII和XIX中包含由单颤音和复颤音所

形成的极为丰富的色调,它们使人严肃地怀疑那种认为巴洛克音乐中的颤音总是开始于上方邻音的教条。“范例XXI”提供了最重要的一些琶音释谱的概观:应该注意到,主音直到变奏18之前都是“落在拍上”,而且没有“跨拍子”连线。

在慢乐章中,装饰音几乎总是加连线的,应该演奏得像“经过句”,严格地符合节拍。科雷利小提琴奏鸣曲第一版有两份分谱(小提琴和数字低音),这就使独奏者很清楚,他可以在什么样的和声和节奏范围内发挥。装饰音基本上是一种炫技性的附加成分。它们不应该被用来把早期巴洛克奏鸣曲“随便摆弄,成为洛可可风格”,或者是改变作品的“情感”类型,它由调性和拍号规定。对它们的正确理解——当时和现代都一样——是真正精通的专家的标志。

我们很难确定,科雷利Op.5中的“装饰音”是开创了一种新风格,还是第一次试图用详尽的教导把普遍存在的装饰音错误用法引导回正轨。总之,18世纪的作曲家和器乐演奏家们不断地回到“井然有序”的原则,他们创作的奏鸣曲装饰性部分展示出当代迅速变化的风格,以及这些奏鸣曲作者的艺术倾向和才能。

莱茵哈德·格贝尔

(基玛·弗斯特翻译为英语并作删节)

通奏低音的演奏惯例

“伴奏者需要在演奏中为每一首曲子提供正确的和声、合理的音量以及恰当的音符分布。他应该尽量准确地遵循作曲家的意图,为此,需要始终注意协奏声部。当没有中声部可以填满和声时,比如独奏和三重奏,伴奏的键盘乐器声部本身就必须根据乐曲的性质和其他演奏者的表演构建好能够体现作曲家和演奏家的意图。”¹

卡尔·菲利普·伊曼纽尔·巴赫对通奏低音演奏者的要求对现代释谱的一个难题有启示作用,声部的数量和音高不能是单纯对独奏声部的自发反

应,我们需要的是和弦性的伴奏,以正规的三到四个声部的织体为基础,并且用记谱固定下来。安东尼奥·托内利(1686-1765)对科雷利的“福利亚”开始部分的释谱提供了一个范例,表明主观臆断为可信的解决方案可能会是什么样的(见下文)。不过,学院派的记谱可以为技艺不精的通奏低音演奏者提供一个可靠的指南,同时,也给了经验丰富的伴奏者的自由发挥一个正确的基础²,“最好用四声部伴奏开始,建立一个基础。透彻地学会这种风格的人将会发现,很容易把它运用到其他作品。”³

为了得到忠实于原风格的通奏低音释谱,重要的是必须考虑到独奏声部的音高。应该承认,事实上对于巴洛克时期惯例的推论是仁者见仁、智者见智,其分歧之大正如声部安排和装饰音数量的各种处理方法一样。

C.Ph.E. 巴赫描述过伴奏随着独奏声部平行下行,同度或者差八度的,认为基本上是“糟糕的”⁴。然而,他认为,假如在其他音高上无法得到令人满意的布局的话,在较快的乐章的开始处还是可以用的。建议演奏者们如果对平行进行厌烦了,不妨干脆放弃下行进行。不过,人们还是可以听出全部声部与小提琴的相关性。C.Ph.E. 巴赫倾向于超越独奏声部,形成三度或者六度平行进行,而不是同度或者八度平行。⁵ 科雷利的奏鸣曲 Op.5 中一些部分的小提琴声部有极端的音区变化。因此,他做了特别的处理,把独奏声部提高了一个八度。科雷利的力度变化由声部的减少、把位变化和音符连接等手段配合而成。⁶ 为了在记谱上表现出紧张度的缓解,连线被减少到最低限度。通奏低音演奏者很需要牢记 C.Ph.E. 巴赫的教导:

“有关断音和连音,应该遵守一个规则,当弹奏没有断音点的低音上方的和弦时,不一定要重新弹每一个音符。就是前一个和弦中的音如果也出现在下一个和弦中,就可以保持。这种演奏法……使伴奏有歌唱性的效果……因为这些原因,本书中的大

部分谱例应该按照这个原则处理,这样学生们可以尽早学会连续性的弹奏,避免那种常见的、难听的、支离破碎的通奏低音弹法。”⁷

马丁·吉拉

(基玛·弗斯特翻译为英语)

1. 卡尔·菲利普·伊曼纽尔·巴赫,《论真正的键盘乐器演奏艺术》,柏林,1762年,“序言”第19页。

2. 室内乐, C.Ph.E. 巴赫要求“三个或者更少的伴奏声部……用于细腻的作品,其格调、演奏风格和情调要求简约的和声。”(同上书,第26页)。

3. 同上书,第34页。

4. C.Ph.E. 巴赫,《论文集》,兹威特·蒂尔,第九和第二十部分,第25页。

5. 同上书,第24页:“……与此相关,任何可能的地方都要用最好的声部安排。当需要在独奏声部上方做上行进行时,高声部必须与中低声部,或者独奏声部,或者低音形成三度或者六度音程的进行。”

6. 这里键盘乐器的音响特征(拨弦键琴、早期钢琴、现代钢琴)——击弦后声音很快就消失,必须加以考虑。如果用管风琴或者固定式小管风琴伴奏,我们常常会建议,省略掉那些与记谱时间不相符的音符,因为否则它们就会拥挤在一起,听起来很突出并且刺耳。

7. 同上书,第14页。



阿尔坎杰洛·科雷利,“福利亚”,第1-9小节通奏低音声部

安东尼奥·托内利释谱。

范例 XVIII, XIX, XXI

VORWORT

Als Corelli mit den Violinsonaten seine fünfte Drucksammlung veröffentlichte, war er bereits eine europäische Berühmtheit. Dazu hatten in erheblichem Maße seine vier vorausgehenden Publikationen mit Triosonaten beigetragen. Sie waren in wohl dosierten Abständen (1681, 1685, 1689, 1694) erschienen und wurden als Marksteine kompositorischen Schaffens angesehen. Die Rezeption der Werke übertraf alles bisher Dagewesene. Die Sonaten wurden vor allem im westlichen Europa nachgedruckt und mehrfach wieder aufgelegt¹. Die Beliebtheit der Werke Corellis war u.a. auf ihren gemäßigt wirkenden Kompositionsstil zurückzuführen, der mit Begriffen wie Klarheit, Beherrschtheit und Mustergültigkeit beschrieben wurde, wodurch gleichsam Modelle instrumentalen Komponierens entstanden². Aufgrund ihrer moderaten technischen Ansprüche konnten sie auch von Liebhabern, den sog. *dilettanti*, bewältigt werden.

Corelli war für seine äußerst skrupulöse, perfektionistische Arbeitsweise bekannt. Sie veranlasste ihn, Kompositionen über mehrere Jahre hinweg immer wieder vorzunehmen und solange daran zu feilen, bis sie ihm der Veröffentlichung wert waren³. Bei den Concerti des Opus 6 scheint sich dieser Prozess über Jahrzehnte hingezogen zu haben, wenn das Zeugnis Georg Muffats in der Vorrede zu seinen *Concerti grossi* von 1701 zutrifft, dass es sich bei den von ihm erwähnten Concerti, die er im Hause Corellis hörte, tatsächlich um erste Ausarbeitungen von später in das Opus 6 aufgenommenen Stücken handelt⁴.

Allem Anschein nach hat Corelli die Erstausgabe des Opus 5 (Rom 1700) auf eigene Rechnung und ohne Einschaltung eines Verlegers publiziert. Auf dem Titelblatt erscheinen nur der Name eines ansonsten im italienischen Verlagswesen der Zeit nicht weiter bekannten Notenstechers Gasparo Pietra Santa sowie zwei römische Buchhändler, Filippo Farinelli und Innocenzo Massimini, die – vermutlich von Corelli – die Lizenz zum Verkauf der Noten erhalten hatten. Zudem fanden sich im Nachlass Corellis Druckplatten, dort mit ziemlicher Sicherheit irrtümlich als *li rami di opera quarta* bezeichnet. Bedenkt man aber, dass das Opus 4, wie auch die vorangegangenen Opera, im Typendruck, also nicht in der für italienische Verhältnisse neuen Technik des Kupferstichs erschienen waren, kann es sich eigentlich nur um die *rami* (Druckplatten) des Opus 5 gehandelt haben⁵. Hinter der Entscheidung zur Publikation in Eigenregie stand wohl auch der Lapsus des Verlegers der Opera 3 und 4, die zweite Auflage des Opus 4 fälschlicherweise Innocenzo Pamphilij, einem Neffen von Corellis vorigem Gönner, Benedetto Pamphilij, dediziert zu haben und nicht wieder dem eigentlichen Widmungsträger Kardinal Pietro Ottoboni⁶. Hinzu kam, dass Corelli es sich von seiner gesellschaftlichen Stellung her und auch finanziell leisten konnte, ein Werk auf eigenes Risiko herauszubringen, zumal er sich dadurch die Verkaufsrechte sicherte und der zu erwartende Erfolg den finanziellen Einsatz mehr als wett machen würde.

Dass sich Corelli der eminenten Bedeutung der Sammlung bewusst gewesen sein muss, zeigt allein schon die Wahl des Datums der Widmung an die Kur-

fürstin Sophie Charlotte von Brandenburg-Preußen, der 1. Januar 1700⁷. Das Datum stand gleichsam für den Anspruch des Werkes auf eine zentrale, maßgebliche Stellung in der Geschichte der Violinmusik. Damit sollte zweierlei ausgesagt werden. Zum einen symbolisierte das gewählte Datum den Abschluss und Höhepunkt des „Jahrhunderts der Violine“, in dem sie zum führenden Melodieinstrument aufstieg. Zum anderen markierte das Datum aber auch den Beginn einer neuen Ära, zukunftsweisend, indem die Sammlung durch ihre Machart die Voraussetzung schuf, Grundlage für die weitere Entwicklung der Violinmusik zu werden. Zugleich setzte das Opus 5 auch Maßstäbe für das instrumentale Komponieren überhaupt.

Es mag verwirrend erscheinen, dass von einem Komponisten, der unter seinen Zeitgenossen einmütig als der unübertroffene Violinvirtuose seiner Ära galt⁸, ein im Vergleich zu anderen Violinwerken der Epoche unspektakuläres Opus vorgelegt wurde. Dieser Umstand hat in der wissenschaftlichen Diskussion zu abwertenden Stellungnahmen in Bezug auf Corellis geigerisches Können, aber auch hinsichtlich seiner kompositorischen Fähigkeiten geführt⁹. Die sich an Opus 5 entzündene Kontroverse hatte zur Folge, dass man ihn über einen längeren Zeitraum als durchschnittlichen Musiker beurteilte. Die Abwegigkeit dieses Gedankens wird aber allein schon dadurch deutlich, dass Corelli dann wohl kaum von einer so anspruchsvollen Kunstkennerin wie der ehemaligen Königin Christina von Schweden als Nachfolger des ausscheidenden Virtuosen Carlo Ambrogio Lonati in ihre Dienste aufgenommen worden wäre¹⁰.

Corelli kam es freilich nicht darauf an, den Stand des virtuosen Violinspiels seiner Zeit zu dokumentieren, gleichsam eine Zusammenfassung der violin-technischen Errungenschaften der vorausgegangenen Jahrzehnte zu bieten. Dafür war auch die Wahl der Gattung Duosonate ungeeignet. Vielmehr verfolgte er mit den Violinsonaten in erster Linie pädagogische Ziele, und dies in mehrfacher Hinsicht.

Zunächst fällt die starke Einschränkung der Anforderungen an die Violintechnik auf. So tritt das Spiel in den hohen Lagen in den Hintergrund. Dafür verlangt die Sammlung eine solide Technik bis zur vierten Lage. Diese Anforderung gilt auch für das mehrstimmige Spiel (siehe Sonata II, 2. Satz). Beweglichkeit ist ferner beim Strecken und Zusammenziehen der Hand aufgrund spezifischer Tonfolgen erforderlich (siehe Sonata III, 4. und 5. Satz).

Einen besonderen Schwerpunkt legt Corelli auf Artikulation und Saitenwechsel. Typische Beispiele sind zum einen die Gigue und gigueähnlichen Sätze, zum anderen die *moto-perpetuo*-Sätze im ersten Teil der Sammlung. In der Konzentration, ja der Fokussierung, auf einen Aspekt entfaltet Corelli gleichsam einen Mikrokosmos der Violintechnik. Der Musiker hat es also mit einem Kompendium der unerlässlichen Grundlagen des Violinspiels an der Wende zum 18. Jahrhundert zu tun. Ganz besonders deutlich wird dies in der *Follia* am Schluss der Sammlung. Corelli scheint das Stück nicht umsonst

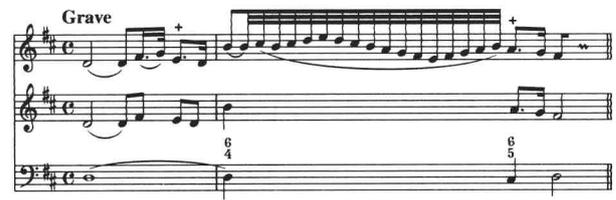
den Vorliebe für unbegleitetes Duo. Deshalb sollte die mehrfach in ihrem Sinn und ihrer Verbindlichkeit in Zweifel gezogene Aufführungsanweisung *Violino solo e Violone ò Cimbalo*, also für Violine solo und Violone oder Cembalo, unbedingt ernst genommen werden. Andernfalls gerät der Charakter der Stücke als Duosonaten in Gefahr, verwischt zu werden.

Einen klaren Beleg für Corellis Konzeption der Bassstimme für ein Streichinstrument bieten typische Figuren, wie sie z.B. im zweiten Satz der Sonate XI oder der abschließenden *Follia* vorkommen. Wenig plausibel ist die Hypothese einer akkordischen Ausführung der Bassstimme durch das Streichinstrument. In anderen Sonatensammlungen mit Duocharakter fehlt zwar häufig die Bezifferung, unbezifferte Bässe sind aber im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. In den Violinsonaten Corellis erklärt sich die Bezifferung durch die Alternative des Cembalos als Bassinstrument.

Als aufschlussreicher Einblick in die Verzierungskunst am Beginn des 18. Jahrhunderts wurden der Neuausgabe ornamentierte Fassungen zweierlei Provenienz beigegeben. Sie zeichnen sich gegenüber den vielen anderen durch größtmögliche Nähe zum Komponisten aus. Ihre Verfasser richteten sich zudem im Gegensatz zu den meisten anderen verzierten Fassungen eng an der Vorlage aus.

Gleichwohl unterscheiden sie sich in ihrer Gewichtung und Erscheinungsform. Das Beispiel Geminianis, aller Wahrscheinlichkeit nach noch vor seiner Übersiedlung nach England, also vor 1714 entstanden, steht dabei für eine Möglichkeit der Verzierungsweise für die Sonaten des zweiten Teils. Zugleich repräsentiert die Version eine rhythmisch weitgehend gebundene Art der Ornamentierung.

Demgegenüber gehören die Verzierungen aus dem Druck Rogers von 1710 zur Spezies der rhythmisch nur vage notierten, im Moment der Aufführung improvisierten Verzierungen. Sie stehen als Beispiel für die gängige Verzierungspraxis italienischer Sonaten, die allzu starkes Abschweifen vom notierten Text vermeidet. Diese wohl bekanntesten Agréments zu den Sonaten Corellis gehören zu den wenigen, die die langsamen Sätze des ersten Teils ornamentieren. Ihre rhythmisch weitgehend undifferenzierte Notation wirft die Frage der Ausführung auf. Dabei leistet die Violinstimme des römischen Erstdruckes wertvolle Hilfestellung, ist sie doch gleichsam das melodische Gerüst. Es erscheint sehr plausibel, dass Corelli mit dieser einfach gestalteten Stimme ganz bewusst eine breite Interessentenschicht ansprechen wollte. Die Violinstimme des Erstdruckes ist eine ideale Basis für das eigene Verzieren, je nach der improvisatorischen Phantasie und den violinistischen Fähigkeiten. Zusammen mit der die Harmonie festlegenden bezifferten Bassstimme lassen sich die Verzierungen auf ein rhythmisch einfaches Notengerüst zurückführen. Dieses Verfahren soll am konkreten Beispiel des Beginns des ersten Satzes der Sonata I (Takt 2) demonstriert werden¹².



Auf einen Viertelschlag im Bass kommen in der Oberstimme zusammen genommen deutlich mehr Notenwerte als metrisch erforderlich. Es handelt sich also um eine annähernde Schreibweise. Freilich gibt die Verwendung unterschiedlicher Notenwerte Hinweise auf die Ausführung der Verzierung. So soll die erste Note (*b'*) länger gehalten werden, da sie als Achtel notiert ist. Die übrigen Töne sind als Zweiunddreißigstel notiert, also schnell zu spielen. Dieses Melisma beginnt nicht auf dem Schlag, denn die erste Note ist zur Zweiunddreißigstel-Passage übergebunden. Durch die Reduktion der Verzierung auf ein mit der Generalbassharmonie abgestimmtes Gerüst lassen sich die konstitutiven Töne sozusagen herausdestillieren.



Als harmonieeigene Töne erscheinen *d*, *b* und *g*, wie auch aus der Bezifferung zu ersehen ist. Hinzu kommt als weiterer wesentlicher Ton das *e* als Begrenzung des Rahmenintervalls der Oktave. Es ist zwar der Bezifferung nicht zu entnehmen, gehört aber als *sixte ajoutée* zum Klangbereich der Subdominante.

Durch Ausfüllen der entstandenen Intervalle erhält man eine „Girlande“ in Sekundschritten.



Die noch fehlenden Töne sind ausgeschriebene *wesentliche Manieren*, die sich, wie folgt, darstellen lassen:



In der ausgeschriebenen Version sähe dies so aus:



Diese rhythmisierte Fassung macht deutlich, dass eine Verzierung wesentlich schneller und virtuoser sein kann, als sie auf den ersten Blick wirkt, auch wenn sie natürlich nie metrisch genau, sondern freier, mit „tempo rubato“, evtl. auch mit einer gedachten Fermate über dem Viertel im Bass, welches ohnehin die Fortsetzung eines Orgelpunktes ist, gespielt würde. Das Hinzufügen von ein, zwei oder sogar drei „Balken“ ist bei den meisten Verzierungsfloskeln der „Corelli“-Verzierungen [scil. des Roger-Druckes] erforderlich. Nur selten geht die notierte Notenanzahl tatsächlich mathematisch auf.¹³

Zusammenfassend stellen Corellis Violinsonaten op. 5 im Gegensatz zur landläufigen Meinung ein didaktisch angelegtes Kompendium dessen dar, was um 1700 als moderne Violinmusik galt. Sie wurden zum Prüfstein für nachfolgende Violinisten. Zudem gerieten sie neben den Triosonaten op. 3 zum Muster instrumentalen Komponierens. Die Modellhaftigkeit der Violinsonaten fußt zu einem Gutteil auf der voll-

kommenen Ausgewogenheit zwischen dem kompositorischen und dem violintechnischen Aspekt. Dass die Sonaten im Verlauf der Geschichte nie gänzlich aus dem Repertoire des Violinunterrichts verschwunden sind, ist Beweis genug für die große Bedeutung und das Ansehen der Werke und ihres Komponisten.

Bernhard Moosbauer

- ¹ Siehe dazu die Ausführungen von Hans-Joachim Marx in: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné. Supplementband zu: Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, Köln 1980; dort insbesondere S. 34: Tabelle der Frühdrucke von Opus I bis VI.
- ² Siehe hierzu Ludwig Finscher, *Corelli, Haydn und die klassischen Gattungen der Kammermusik*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 185–195.
- ³ Siehe dazu den Brief Corellis an Johann Wilhelm v. Pfalz-Neuburg aus dem Jahr 1708, abgedruckt in: Alfred Einstein, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614–1716*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1908), S. 420f.
- ⁴ Erwin Luntz in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ)*, Bd. XI/2, 1904, S. 8.
- ⁵ Hans-Joachim Marx, Artikel *Corelli*, in: *MGG*, Personenteil, Bd. 4, Sp. 1582 und Rudolf A. Rasch, *Corelli's Contract: Notes on the Publication History of the Concerti grossi... opera sesta*, in: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlands muziekgeschiedenis*, 46 (1996), S. 126.
- ⁶ Marx, *Die Überlieferung*, S. 28f.
- ⁷ Rasch (*Corelli's Contract*, S. 95) vermutet in seinem Artikel zur Druckgeschichte des Opus 6 als Grund für die überraschend erscheinende Widmung der Violinsonaten an eine ausländische Fürstin neben der bekannten Italophilie Sophie Charlottes auch politische Gründe. So sei Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg von päpstlicher Seite wohl als Konversionskandidat betrachtet worden. Eine direkte Widmung des Werkes an ihn wäre politisch unklug gewesen. Zusätzliche Informationen, auch zur Rolle des Musikers und Diplomaten Agostino Steffani teilt

- Alfred Ebert in seinem Artikel *Briefe Agostino Steffanis an die Königin Sophie Charlotte von Preußen*, in: *Die Musik* 9 (1906/07), S. 158–171 mit.
- ⁸ Als berühmtestes Beispiel sei auf die Beschreibung in einer anonym überlieferten, am Ende des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts angefertigten, englischen Übersetzung des Traktates von François Ragueneau, *Parallèle des italiens et des françois en ce qui regarde de la musique et des opéras* (Paris 1702) verwiesen. Publiziert ist die Bemerkung in Oliver Strunk, *A Comparison between the French and Italian Music*, in: *Musical Quarterly* 32 (1946), S. 419, Anm. 15. Andere zeitgenössische Zeugnisse sind in den Schriften Angelo Berardis und Francesco Gasparinis überliefert. Sie titulieren Corelli als *nuovo Orfeo de nostri giorni* (Angelo Berardi, *Miscellanea Musicale*, Bologna 1689, S. 45, Faksimile-Ausgabe: Bologna o. J.), oder als *Virtuosissimo di Violino, vero Orfeo de' nostri tempi* (Francesco Gasparini, *L'Armonico pratico al Cimbalo*, Venedig 1708, S. 69, Faksimile-Ausgabe: New York 1967).
 - ⁹ So u.a. von David D. Boyden, Marc Pincherle und Timothy Mc Veigh.
 - ¹⁰ Einen Abriss der Diskussion bietet Peter Allsop in seiner Corelli-Biographie *Arcangelo Corelli. 'New Orpheus of our Times'*. Oxford 1999, S. 11f.
 - ¹¹ Faksimile-Ausgabe mit einer Einleitung v. Robert Donington, New York 1969, Preface, S. 1.
 - ¹² Die folgenden Ausführungen lehnen sich eng an den Text in: Saskia Fikentscher, *Die Verzierungen zu Arcangelo Corellis Violinsonaten op. 5. Ein analytischer Vergleich unter besonderer Berücksichtigung der Beziehung von Notation und Realisation*, Lucca 1997, S. 37–39 an.
 - ¹³ Fikentscher, S. 39.

HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Arcangelo Corellis Violinsonaten op. 5 hatten seit ihrem Erscheinen im Jahr 1700 bereits neun Nachdrucke bzw. Teilnachdrucke erlebt, als mit dem zehnten, dem vierten aus dem Amsterdamer Verlag Estienne Roger, dann jene „bereicherte“ Wiederauflage erschien, die die musikalische Welt verändern sollte. Der *Amsterdam'sche Courant*, die Zeitung der Grachtenstadt, veröffentlichte am 22. Mai 1710 eine Annonce mit folgendem (übersetztem) Text: „Corellis Opus 5 mit Manieren, wie man das Adagio zu spielen hat, kürzlich von Corelli komponiert um publiziert zu werden. Man betrachte sie als eine Lektion Corellis über das Violinspiel.“

Nach nahezu einem Jahrhundert fast schon beängstigender Stille auf dem Gebiet der Ornamentik – die letzten Diminutionsschulen der Spätrenaissance waren um 1620 erschienen – eröffnet diese Ausgabe die Spätphase des Barock, gleichzeitig das goldene Zeitalter der Solosonate. Diese *Troisième Édition* genannte Ausgabe zieht eine Reihe von Fragestellungen nach sich:

- Sind die Verzierungen in den notierten rhythmischen Werten zu spielen?
- Gibt es darüber hinaus Verzierungen, die gefordert werden ohne bezeichnet zu sein?

- Wie sollen die *Arpeggio*-Passagen aufgelöst werden?
- Wie sollen Dynamik, Artikulation und Phrasierung gestaltet werden?
- Wie ist das Tempo zu nehmen?
- In welcher Besetzung sollen die Werke aufgeführt werden?

Ob Corellis Opus, seine D-Dur-Sonata I, mit einem kraftvollen Marcato-Strich beginnen sollte oder aber mit einem dynamischen Phrasierungsbogen vom Piano bis zum Forte am Ende von Takt 2, ist eine Frage, auf die es keine Antwort gibt. Auch über das Tempo darf größte Unklarheit herrschen: ♩ = MM 40 oder ♩ = MM 50? Es ist eine Frage der geigerischen Handschrift, sicher auch des persönlichen Geschmacks, der allerdings durch größtmögliche Kenntnis des weiten Umfelds dieser Sonaten formbar ist. Aber selbst ein intensives Studium der Aufführungspraxis und Rhetorik wird uns keine definitive Antwort geben. Wir werden viele tausend Antworten auf ungestellte Fragen bekommen, aber, ob die Sonate im Forte oder Piano beginnen soll, wird uns ein künstlerisches Leben lang beschäftigen!