Mozart

Piano Sonatas Vol.2

UT 50227

莫扎特

钢琴奏鸣曲集

第二卷

Leisinger / Scholz / Levin

Neuausgabe

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 50227

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特
Wolfgang Amadeus Mozart

钢琴奏鸣曲集
Klaviersonaten
Piano Sonatas / Sonates pour Piano

第二卷 / Band 2 / Volume 2

乌尔里赫·莱辛格根据原始资料编辑
海因茨·肖尔茨编写指法
罗伯特·D.莱文撰写演奏评注

Nach den Quellen herausgegeben von Ulrich Leisinger
Fingersätze von Heinz Scholz / Hinweise zur Interpretation von Robert D. Levin

Edited from the sources by Ulrich Leisinger
Fingering by Heinz Scholz / Notes on interpretation by Robert D. Levin

Edité d'après les sources par Ulrich Leisinger
Doigtés de Heinz Scholz / Notes sur l'interprétation de Robert D. Levin

新版

Neuausgabe / New Edition/Édition nouvelle

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
莫扎特钢琴奏鸣曲集.第二卷/(奥)莫扎特著;李曦微译.
—上海:上海教育出版社,2013.3
ISBN 978-7-5444-4662-4

Ⅰ.①莫… Ⅱ.①莫… ②李… Ⅲ.①钢琴曲—奏鸣曲—奥地利—近代—选集 Ⅳ.① J657.415

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 054959 号

出 品 人 范慧英
责任编辑 黄 瑾
封面设计 蒋娟芳

世纪音乐

编辑部热线 021-62797755
编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

W.A.Mozart, Sonaten für klavier, Band 2
© 2003 by WIENER URTEXT EDITION Ges. m.b.H. & Co. KG, Wien

莫扎特钢琴奏鸣曲集 第二卷

乌尔里赫·莱辛格
海因茨·肖尔茨 编订
罗伯特·D.莱文
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 30
版 次 2013 年 5 月第 1 版
印 次 2013 年 5 月第 1 次印刷
书 号 978-7-5444-4662-4/J.0351
定 价 69.00 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，对贝多芬的任意窜改是最严重、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。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

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

前　言

作品细目与曲集的组织

莫扎特的钢琴奏鸣曲与他的变奏曲、协奏曲和小提琴奏鸣曲一起，构成了他为自己心爱的乐器创作的核心作品，在那个时代他是这种乐器的演奏大师，其精湛的技艺得到高度的赞赏。流行的说法认为莫扎特总共写了18首钢琴奏鸣曲，这实在是误导，正如说贝多芬写了32首，海顿写了52首钢琴奏鸣曲一样。实际情况是，莫扎特的一些早期作品被确认为佚失了，尽管它们在1800年前后还存在；如今，只剩下数份草稿的开始部分还可以证实它们曾经存在。另一些作品的可能性（尤其是1782年作曲家搬迁到维也纳之前那段时间），尽管无踪迹可寻，却不能排除，因为并非所有在莫扎特家庭通信中提到过的钢琴奏鸣曲都与保持下来的作品准确地相符。以下情况带来进一步的问题，许多莫扎特的作品只写了开头而没有完成，由于它们（甚至在当时）有可观的市场价值，在他去世后就被出版了，并做了增添，有些较成功，另一些则不然，不过当然都是用心良苦的。另外，还有些作品的内容无疑是真实的，但是由于原稿遗失，它们的权威性和可信性已无法验证。

事实上，莫扎特奏鸣曲作品的基本部分只有17首；$^{\flat}$B大调K.570奏鸣曲只有原来的钢琴奏鸣曲结构的一些片段流传下来。幸运的是，幸存下来的作曲家手稿片段的意义足以使我们得出结论，这部在莫扎特去世几年后出版的作品的文本——由莫扎特本人或者其他人改编过——作为有小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲，其原来的钢琴部分除了少数细节外没有改动。虽然没有人会质疑这部作品在钢琴独奏曲目中的地位，无论是学术方面还是实践方面，我们还是在本版本的附录中提到有关它的另外一面，目的是重新引起讨论：莫扎特去世后不久，出版了一首F大调奏鸣曲的第一乐章（K.547），他原来的构思是小提琴奏鸣曲，同时出版的还有《轻巧奏鸣曲K.545》的终乐章（转到F大调），两者一起作为一首钢琴独奏奏鸣曲（K. 附录135/K.547a）。有鉴于此，我们可以对该作的结构提出疑问，但不是其内容。另一方面，$^{\flat}$B大调奏鸣曲K.498a没有被收入本版本中；奥古斯特·埃伯哈德·米勒很快就宣称他拥有这部作品的知识版权，将它作为自己的作品26号。这部作品的第一和第三乐章完全是莫扎特式的；由此可以想象米勒曾有机会参考了莫扎特的手稿片段，并据此完成了这首奏鸣曲。那些与钢琴奏鸣曲相关的、部分保存下来的独立乐章（或者是那些由后人增添的）的新评注版构成莫扎特钢琴曲集的一部分。

将这些奏鸣曲分为两卷（由于篇幅的原因有必要）本身也表现出这些作品的历史——尽管归根结底是机遇的结果——因为第一卷包括了保存下来的搬迁到维也纳之前的作品，而第二卷的曲子则创作于其后。两卷中的奏鸣曲按照克歇尔目录（K.）的原有编号排列。后来许多重新编号的尝试最终都证实不可行；而且，人们已经熟悉的编号系统令人满意地反映出作品产生的相对年代。因此，第一卷包括曲集K.279–284，它本来就是作为一组六首作品的套曲（所以K.284的地位是独特的），以及三首奏鸣曲K.309–311，它们可以确定写于作曲家1777–1778年到曼海姆和巴黎的旅行中。第二卷的开头是三首奏鸣曲K.330–332，莫扎特在维也纳期间将它们作为作品第6号出版，然后是$^{\flat}$B大调奏鸣曲K.333，莫扎特把它放在作品第7号中发表（该作品编号还包括上文已提及的奏鸣曲K.284和小提琴奏鸣曲K.454）。C小调奏鸣曲K.457在莫扎特授权下作为作品第11号出版，其中还有幻想曲K.475，后者的写作日期比K.457晚一年，然后是奏鸣曲K.533，作曲家没有注明作品号。另外四首作品都产生于莫扎特在维也纳的最后几年，包括著名的《轻巧奏鸣曲K.545》，它们在莫扎特逝世数年后出版。

关于版本编辑

编辑沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特钢琴奏鸣曲的必要性不言自明，因为这些作品在过去的二百多年中已成为每一位钢琴家演奏曲目中不可或缺的一部分。然而，有充分的理由需要一部全新的版本，而不是简单地重印卡尔·海因茨·富西和海因茨·肖

尔茨的版本，它从 1973 年以来已经经受住了时间的考验。一方面，其中有些作品的原始资料状况已经有相当大的改善。直到 1979 年之前人们长时间的推测已经得到证实：第二次世界大战期间从柏林被运走的作曲家手稿——包括至少 8 首钢琴奏鸣曲——并没有在战争中被毁，它们被安全地保存在克拉科夫的雅基隆斯卡图书馆，状态良好。对于这些奏鸣曲的文本而言，已经证明 1990 年重新发现的奏鸣曲 C 小调 K.457 和与它一起的幻想曲 K.475 的原手稿甚至具有更重要的意义，因为这些作曲家手稿已经失踪了近百年——不像我们在上文提到的，最终辗转到克拉科夫的柏林手稿——它们甚至没有任何影印件可供各种版本参考（包括《莫扎特作品新版》）。而且，对著名的原始资料的科学性研究也取得了一些明显的进展。1978 年，沃尔夫冈·普拉斯的古文书学研究使他对 B 大调奏鸣曲 K.333 创作于 1778–1779 年左右的传统观点提出一些疑问，艾伦·泰森对莫扎特所用的不同稿纸的检验使这些疑问得到极好的证明。[1] 莫扎特用的是他很少用的施蒂利亚纸，泰森根据这点证明了这部作品不是写于维也纳，而是可以确定写于莫扎特 1783 年 11 月访问林茨时。这些研究同时也使我们需要把 K.330–332 的 3 首奏鸣曲的作曲家手稿的日期改为莫扎特在维也纳的早期，而非巴黎之旅时期，这使得莫扎特作为钢琴作曲家的发展脉络完全改观。很出人意外的是，莫扎特作品创作年代的重定也影响到音乐文本的成型：这意味着，这些奏鸣曲的写作日期必须改动到与相应的原版出版日期接近得多，后者由于报纸的广告，可以确定可靠的日期。因此，原手稿与原版之间有时有相当大的不同，就不能再被当作仅仅是为了出版而对旧作品做权宜之计的修缮装饰，因而不加理会。正相反，它们证明了莫扎特钢琴作品的演奏实践和教学目的的一个重要方面，这就是，为他自己用的和为公众用的他的作品的版本之间的不同。这方面的观察导致对原版与作曲家手稿之间的差异做根本性的重新评估。C 小调奏鸣曲的原始资料本身就表明，莫扎特并非只是接受和容忍外来的干预，相反，他是按照自己的意图做出改动。很不幸，这些原版的所有细节并没有都得到认真的对待，因此，对于莫扎特在有些地方的真实意图产生了（有时是严重的）不确定性。

总而言之，编辑实践本身在过去几十年中有一些重大的变化。第二次世界大战后确定的音乐家版本的出发点是渴望解决传播过程中产生的问题，以及一劳永逸地重建音乐作品精确的原始版本，然而这恰恰是作品全集的成果，它产生一种理性严肃的释谱，实际上 18 世纪（至少是）的作曲家根本没有这种独一无二、适用于任何时候的版本的想法。反之，他们又回到自己以前的作品，反复地修改——尤其是他们最出色的作品——他们重新出版这些作品，或者是在不同的时间将它们的不同版本传给其他人。如果有的话，也只有在极少的情况下，他们的意图是要严格地去除一部特定作品中任何可能的，或者依据惯例可以假定的前后不一致处。在旧的版本中，规则是完全忽视这些谱面上的不同处，任何被废弃不用的变体都只在版本评论中提及，而新版本不再回避使音乐家自己参与到做出选择的过程中——这正是历史性版本与评注性版本的根本不同。脚注用来指出那些经过追溯研究仍不可能得到确定结论的特殊问题。选择性变体可以在乐谱中用适当的标记注明（比如用括号），或者在脚注中加以讨论，并用小号字体的 ossia（“或者是”）谱表。奏鸣曲 K.332 和 457 的情况是，慢板乐章的手稿和印刷谱之间有很大的不同，在作曲家的授权下，两种版本都印出。其它乐章，例如奏鸣曲 K.333 的第一和第二乐章，由于文本的篇幅，就没有这样选择。

现存的原始资料

第二卷中的奏鸣曲，只有其中 4 首我们有作曲家的手稿（K.330、332、333 和 457/475）。K.332 末乐章的手稿在结束于第 106 小节的那页后中断了；K.330 第 3 乐章的最后 8 小节缺失，同样还有慢乐章的最后几小节，它们有可能被写在单独的稿纸上。另外两首奏鸣曲（K.331 和 K.570），至少有些原手稿的片段被保存下来；此外，我们还有回旋曲 K.494 的作曲家手稿，它在加以扩展后成为奏鸣曲 K.533 的一部分。莫扎特在他的“我的全部作品目录”中记下了 K.457、533、545、570 和 K.576 的开始小节，他从 1784 年 2 月到 1791 年去世时都将这个本子留在身边；其中还有与他的奏鸣曲作品有直接关系的幻想曲 K.475 和回旋曲 K.494.[2]

本卷中前6首奏鸣曲出版于作曲家在世时，由此我们可以假定它们的出版得到了他的授权。对比保存下来的作曲家手稿与这些印刷版本，可以看出后者都有更多的演奏标记（力度标记、连断法标记和装饰音）。正如下文将提到的，这些增添可以追溯到莫扎特自己。不过，本卷中有4首作品所流传下来的是只有在作曲家去世后并未经他授权出版的谱子。它们是主要部分中的最后3首奏鸣曲（K.545、570和576），以及附录中的奏鸣曲K.547a，值得庆幸的是，K.545、570和K.576的出版者尽力按照相关的原草稿、作曲家手稿或者与之密切相关的抄稿，而没有做特别的改动。

莫扎特的奏鸣曲属于1800年左右最成功的钢琴作品。由于缺少版权协议，这导致了大量的复制版。即使不少国家有版权的惯例，但一旦越过边界，就无法执行了。第一版乐谱几乎无一例外都被复制，因此，这类复制谱本身通常并不具有原始资料的价值。不过，偶然的情况下，它们也可能对于更正原版中的印刷错误有帮助（比如漏记的音符或者临时变化音记号）。它们中只有很少数例外，是以现在已不可得的原始资料为基础的。布赖特科普夫1798年开始出版的《作品全集》中有一些钢琴和室内乐作品就属于这种情况，同样还有出版商约翰·安德烈发行的一些谱子，他于1800年设法获得了相当大的一部分莫扎特未出版的作品。然而，如今已佚失的K.545、570和K.576的作曲家手稿显然不在安德烈从莫扎特遗孀那里得到的原手稿中。由于莫扎特在维也纳期间写的钢琴作品很大程度上是为了出版，他不可能有兴趣用手抄稿传播它们；实际上，只有一份C小调奏鸣曲K.457的手抄稿保存下来，它已经被证实早于出版谱而且与之无关。因此，对于钢琴奏鸣曲第二卷的编辑工作而言，只有原手稿、原版和作曲家最后几首作品的第一版（加上那些手稿片段和作曲家亲手写在自己的作品目录中的条目）具有重要意义。

在评估印刷版本方面，格尔特劳特·哈伯坎普特的研究十分重要。她详尽地对比了现存所有出版于1805年前的版本，根据是水印或修正后的印制版，亦或是第一次制版时损坏了的金属版，而将它们依照出版的不同时期归类。[3]

原始资料之间的关系

本卷中前五部作品的原始资料的状况特别令人满意，因为我们有原手稿的主要部分，还有印刷谱，每一部也都经过莫扎特授权。正如上文提到的，原版乐谱中有许多演奏建议，它们并不在相关的作曲家手稿中。其中相当大的一部分出现在慢乐章，印刷谱中那些经过充分装饰的反复部分是有记谱的，而它们在原手稿中只用简单的反复记号或Da Capo加以标示。K.330和K.457的原始资料情况尤其好，可以确定地证实其中的改变来自莫扎特自己。在自己的作品传播到广大素不相识的公众之前，莫扎特清楚地意识到有责任为他的音乐的“孩子们”提供准确的演奏指示——正如他在献给海顿的几首弦乐四重奏（作为作品第10号出版）的题词中对该作品的描述那样。诚然，莫扎特并没有对原版谱做认真细心的校对，所以它们并非每个细节都正确和无可争议。不幸的是，我们对莫扎特时代维也纳的音乐制版者的工作方法所知寥寥。我们只知道尽管技术有了这么多的进步，但许多乐谱从准备到进入市场的速度是如今无法达到的。即使是大型作品，也可以在得到制版稿后3个月之内发行，有报道说，一些盗版谱在原版上市后6个星期就出现了。由于这些情况，作者只有很短的时间可以做修改。因为在印制版上改动很费工，而且还要冒损坏与修改处相邻部分的风险，直到贝多芬的时代以前，作曲家们自己只限于消除最严重的错误（在莫扎特的时期，对制版稿再进一步改动应该是鲜有的例外）。略微错位的力度标记，或者是长度与原稿中的不完全相符的连线，都不会被改正，甚至作曲家在校对时发现了这类错误也会置之不顾。当时的一篇报道证实莫扎特甚至没有亲手校对的习惯，而是将这种工作委托给他的更有经验的学生们，例如约瑟法·奥恩哈默（1758–1820），“他在阿塔里亚先生的出版社监督和安排了许多奏鸣曲和各种器乐曲的制版工作”。[4]

关于莫扎特的钢琴奏鸣曲手稿，首先和主要的是作为个人的记录，他写得很快。偶然可以看到修改，但是比其他体裁的作品要少。可能莫扎特只是即兴演奏出这些奏鸣曲，意在由自己使用，只是后来才真正将它们记谱，所以我们不要期待有任何重大变化。尽管写得如此仓促，其中却极少有错音。不过，在转调段落中，并非所有的临时变化音都被标出；莫

扎特的记谱习惯是只在乐章开头写一次基本调号，在以后的谱表中不再标记。因此，应该预想到有时会难以判断临时变化音，例如A大调奏鸣曲K.331小步舞曲乐章的三声中部，即便我们能够查对作曲家手稿，仍然无法完全确定。

总的来说，18世纪的印刷谱不太注重句法标记。所以，纯粹因为谱面的空间不够，原稿中较长的连线常常会被分割开，由于印刷与手抄资料不同，需要避免两条连线的接触或者交叉。制版者显然并不认为忠实地复制手稿是重要的，而演奏者的看法却相反。也许他们轻率地认为即使复制不准确，原来的意图也可以看得出来。应该承认，以C小调奏鸣曲K.457为例，如果不参照作曲家手稿，就根本不可能判断终乐章开始几小节连线的正确安排。或者他们相信，作曲家的句法标记并非作品不可分割的一部分，不过是对演奏者所提的建议，演奏者可以根据自己的判断改变它们。事实上，从一些原始资料中的发现也支持这种看法，例如，K.330和K.333的原始资料，其中莫扎特自己十分有意识地回避了在他最初的手稿中很清楚的句法标记。对于装饰音，制版者同样处理得自由和不在意，他们可能没有令人信服的理由就更换装饰音符号。这也表明莫扎特的同代人——很可能得到作曲家的同意——在处理他的乐谱时可以有一定的自由。重新发现这些，并以富于鉴赏力的方式将它们运用到这些作品的演奏中，应该被视为是当今的演奏和教学的重要目的之一（见“演奏评注”）。

下述莫扎特独特的记谱习惯有时会使抄写者与制版者产生误解：力度标记几乎从来不出现在与它对应的音符下方，而是略微移向左边。连断法的连线总是记在符头一边，所以左右手的连线有时会重叠，其中一条连线有时会被抄写手稿者忽略。通常连断法连线结束于符干朝向改变处；莫扎特有时从连接处重新划一条连线，不过有时他也可能不再划另一条连线，即使音乐本身预期有连续性（例如，K.333第三乐章第198小节）。与此相应，莫扎特也不把连线延续到新的一行谱。制版者常常根据自己的习惯修改别人的记谱风格：当十六分音符单独出现时，莫扎特总是将它们记为八分音符，符干中间再加一条短斜线（根据18世纪某些地区的记谱惯例，这并不具有什么特别的意义，然而，19世纪这种记谱被广泛接受，并且被读为短倚音）。有些抄谱者和制版者忠实于莫扎特的记谱，其他人则把它重记为十六分音符（有两条符尾）。我们采用后一种记谱风格，为了避免将这类音符误读为短倚音。虽然莫扎特会根据音乐上下文的需要调整穿越符干的斜线数量（例如，K.330第一乐章，倚音通常记为符干上有两条斜线），但是制版者多数都把它们简化为十六分音符。类似的还有，莫扎特常常把后倚音记为三十二分音符，然而在印刷谱中为了技术上的方便，它们绝大多数被简化成十六分音符。此处，我们的新版本也依据作曲家手稿中有区别的记谱。

本版本的编辑原则

本版本所依据的相关主要原始资料在“版本评注”的开始处被逐一提及。起点是作曲家手稿，只要是可以得到的，不过，原版中有些地方提供了关于演奏惯例的线索，它们常常会得到兼顾，用括号标记，以示莫扎特修改作品过程的另一个阶段。在这个版本中，我们避免根据类似片段而增加连断标记；少数情况下编辑在乐谱中做了增补，它们用方括号标明。通常只限于增加原版中显然遗漏的临时变音记号。有疑问的地方放在脚注中讨论。

对于18世纪的作曲家和制版者而言，考虑的一个重点是避免两行谱表之间的加线，办法是将音符改写在另一行谱表中，或者改变谱号。然而在19世纪，人们试图尽可能始终一致地将左手声部写在下方谱表中，而右手声部则写在上方谱表中。两个声部在谱表中的分布方面，本版本尽可能忠实于相关的主要原始资料；不过在只涉及两三个音的情况下，总的说不改变谱号。莫扎特经常在两行谱表中都标记力度，然而当时的版本经常避免这样做。本版本采用折中的办法，当力度标记在同一时间点适用于两个声部时，我们不重复标记；而当左右手力度变化不同时，则用双重力度标记。这个原则也适用于所有的 ***sforzati***（突强）标记，从而可以避免对该标记仅用于右手还是双手的误解。海因茨·肖尔茨编的指法经受了实践的检验，所以加以保留，不过有所删减。在“版本评注”部分，我们简略地提到每一首奏鸣曲的起源和历史，及其特殊的原始资料状况，以及这些对本版本编辑工作的影响。

本版本的编辑很高兴能在此感谢这些原始资料

的所有者们，他们善意地允许我在编辑时使用它们。鉴于受到他们精心保存的资料的重要性，我愿意特别提到以下名字：柏林普鲁士文化遗产国家图书馆，音乐部与门德尔松档案室；弗朗茨·李斯特音乐学院图书馆，布达佩斯；雅基隆斯卡，克拉科夫；王侯霍恩洛厄－兰根堡城堡图书馆；莱比锡市图书馆音乐部；大英图书馆，伦敦；赛德图书馆，普林斯顿，新泽西；奥地利国家图书馆，维也纳。我尤其感谢哈佛大学的罗伯特·D. 莱文先生和维也纳的约亨·洛特，他们为我的乐谱编辑工作提供了许多建议和支持，还有我的父亲汉诺·莱辛格，他帮助我查对了指法。

乌尔里赫·莱辛格

（英文翻译：吉玛·费尔斯特）

1. 沃尔夫冈·普拉斯，《莫扎特手稿研究 II。笔迹的年表 1770–1780 年》，发表在《莫扎特年鉴》，1976–1977 年，第 131–173 页。尤其是第 171 页；阿兰·泰森，《莫扎特的 $^{\flat}$B 大调钢琴奏鸣曲 K.333/315c 的日期：‘林茨奏鸣曲’？》，发表在《音乐版本编辑－诠释，冈特·亨勒纪念杂志》，马丁·本特编辑，慕尼黑 1980 年，第 447–454 页。

2. 莫扎特自己写的作品目录首次出版于 1805 年，现在还有两种影印版。

3. 格特劳特·哈伯坎普，《沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特作品的首版》，卷 II，图钦 1986 年。

4. 《音乐杂志》II，汉堡 1787 年，第 1274 页以后，转引自哈伯坎普，《第一版》，第 16 页。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

演奏评注*

莫扎特熟悉拨弦键琴、击弦键琴、管风琴和钢琴，并为它们写作。虽然他的早期作品习惯用于拨弦键琴，但是有一点看来没有什么疑问，从奏鸣曲K.279–284以后，莫扎特的键盘作品主要是为钢琴写的。鉴于键盘作品在莫扎特的全部创作中具有中心的重要意义，与此相应，在当代标准的钢琴上演奏他的作品的人应该随时意识到，他所熟悉的那种乐器的演奏法不同于今天的音乐会台式钢琴。

莫扎特的键盘乐器

18世纪后期的钢琴键盘和总体结构与拨弦键琴关系密切，不过也有些重要区别。与拨弦键琴不同，这种钢琴用双弦（就是说每个音两条弦）；逐渐又在高音区引进了三重弦，以加强力度。拨弦键琴精确和清脆的发音来自它的活动机制，它由拨子拨动琴弦，对击键的速度非常敏感。维也纳钢琴的琴键较小，有一片皮革包裹，其槌柄由后往前运动，在靠近弦枕处击弦。它的设计轻巧简单，以及由于琴槌的反向位置提高了速度，结果是击弦机的运动速度很快，敏感、准确，以琴键落下所遇阻力为基础做对比，它比现代音乐会台式钢琴大约轻50%。较快的琴槌速度使拨弦键琴能保持清脆的发音，而击弦点如此靠近琴弦的末端则使声音更集中。全木框架使琴弦的张力较小，所以声音消失得较快。还有，较长且缠绕层较薄的低音弦音质比较轻灵，所以低音区的和弦比近代乐器上的要透明得多，后者的低音和弦即使不用踏板也很容易听起来浑浊不清（比照奏鸣曲K.331第一乐章，第116小节和K.457第一乐章，第184小节以后）。所有以上因素产生一种较轻淡的音色，它既可以是雅致的，也可以是尖锐的。当今常规的演奏倾向于减弱左手声部，突出右手声部，这对于莫扎特所用的钢琴而言完全不必要，实际上还会破坏他那种精心设计的平衡织体。在所有这些方面，用近代钢琴演奏的人都必须做一些调节，如果有弹奏质量好的早期钢琴（原件或者复制品）的经历，就会容易得多。

踏板

莫扎特从来没有明确地要求用踏板，尽管这种装置当时已经有了（由手或者膝盖操纵）；有些左手声部的双符干片段［译者注：一个音符同时用上行和下行符干］看来需要用踏板（例如，奏鸣曲K.311第二乐章第86–89小节）[1]。还有，织体中和声节奏缓慢，有很少倚音或者其他级进的旋律进行处也很适宜用延音踏板（参见奏鸣曲K.332第三乐章，第98、102、106和第110小节）。莫扎特所用的钢琴音质较轻灵、清晰，所以踏板可以比现代钢琴的演奏惯例少用。

力度

正如当时的许多作曲家一样，除非有特别的标示，莫扎特也假定一个乐章总是开始于***forte***，莫扎特的力度标记应该准确地用于什么地方，以及如何演奏都可能成为棘手的问题。虽然尖锐的力度对比是莫扎特风格不可分割的一部分，但是，有时他的音乐内涵和性质暗示着在对比的力度层次之间可以有过渡，尽管并没有渐强或者渐弱标记。在这种情况下力度标记处可以被视为新力度达到的时间点，而不是突然的转换（例如，奏鸣曲K.283第三乐章，第65–70小节）。莫扎特往往将***fp***、***sf***和***dolce***（柔和的）[2]作为力度标记，其力度直到之后出现的***p***处才结束。

连断法

清晰的连断法是莫扎特风格的主要特征之一，表现在他的连线、断音点和其他连断法标记的细节上。18世纪时，非连奏是常规，而连奏则有表情效果，尤其是键盘音乐；19世纪的情况则正好相反。因此，没有连断法标记的音符之间通常应该弹得断开，间隔的长短取决于表现内涵。

至今仍然有争议的是，莫扎特的断音标记[3]是否有两种：点号和短直线，以及它们的含义。（值得注意的是，早期版本常常只用两种断音标记之一。）他父亲的小提琴论著中只提到短直线。[4]尽管任何审视莫扎特手稿的人都会看到有些断音标记显然是短直线，另一些则看起来像点号，但是将这些令人头疼的模棱两可的符号都归为某一类的尝试注定会失败。最可能的是，除了连线下方的点号以外，莫扎特手稿中的断音符号都是短直线，即使有时因为写得仓促，而使它们看起来像是点号。所以我们目前的版本中，除了重复音以外，所有的断音一律记为短直

线而不是点号。

现在的音乐教学认为，点号应该演奏为短促而轻巧的断音——然而这只是短直线的含义之一。后者还可能表示更重的发音，类似后来的重音符号（>），莫扎特的手稿中没有这种符号。应该注意到，短直线也被用于长时值的音符，以及连线中的开始音与结束音（参见奏鸣曲 K.533 第一乐章），这些对演奏的要求可以证实是强调，与点号的意义相左。归根结底，对于演奏者最重要的是，理解短直线的演奏法可能产生的各种音乐陈述类型。

根据利奥波德·莫扎特和他的同代人有关小提琴的论述，[5] 连线不仅指明用连奏，而且还应该被理解为渐弱，连线中最后一个音一般应该弱一些。当键盘音乐中出现加连线的阿尔贝蒂低音［译者注：按低、中、高的顺序奏出的分解三和弦］或者类似的音型时，最低音意味着应该延续（手指踏板），直到该音组结束处。（例如奏鸣曲 K.330 第一乐章，第 48 小节以后；第三乐章，第 61 小节以后。）有关资料证明，一个谱表中记谱为两个以上声部的键盘乐曲段落应该弹成连奏，除非另有标示。莫扎特和他的大多数同代人一样，看来都用简略的记谱法写加延音连接线和连线的和弦，不管有多少个声部，通常只用一两条连线。在和弦加连线的情况下，如果外声部有连线，内声部无疑也应该延续；所以我们的版本中这类内声部都加了连线，无需说明。

伸缩速度与速度的灵活性

18 世纪的音乐著述无一例外地强调速度的稳定。然而，文献和莫扎特的通信中都提供了证据，即，为了加强音乐语言的表现力，适度使用速度变化是合理的。这方面有多种可能，比如强调重要的休止符，以产生乐句中或两个乐句之间的戏剧性间歇，优雅地使用时值重音（略微延长旋律中的较长音符），还有伸缩速度，在经常被人引用的那封莫扎特给他父亲的信中有这样的描述：

> “……人人都对我总是能保持准确的速度感到惊奇。他们无法理解的是，在柔板的伸缩速度片段中，左手应该仍然保持准确的速度。但是这些人认为左手部分总是应该跟右手部分一致。”[6]

独特的记谱习惯及如何演奏

莫扎特记谱的有些独特处值得逐一加以讨论，因为它们可能包含演奏的指示。在他的许多钢琴作品中，用多重符干表明复调织体。为了表明句法结构的分割和重音，莫扎特常常给某些音符以独立的符尾，与同组同时值的其他音符分开。

莫扎特的有些连线和延音连线的记谱习惯可能会令人困惑。（1）莫扎特比较经常从起始音的左边而不是右边开始写连线。（2）由符尾连接成组的八分音符或者时值更短的音符的经过段中，莫扎特总是在符干朝向需要相反处中断连线；绝大多数情况下，在一页的结束处他也会终止连线。很可能这些地方他的意图都是持续的连奏。（3）莫扎特并不总是在倚音、装饰音与基本音之间加连线。尽管利奥波德·莫扎特认为它们都应该演奏为有连线的，哪怕并没有标记出，然而莫扎特用这种连线时却可能指比没有连线更歌唱性的演奏。

反复

当今的音乐家所受到的教育使他们认为反复只是非强制性的建议。然而有充分的证据证明，作曲家们要求演奏者遵循他们标记的每一个反复，包括在三声中部后小步舞曲的两个部分都要重复。遵守反复既是风格的一部分，也是一个挑战，因为单纯的原样重复所有细节的演奏会使听众厌倦。这种风格的作品结构给演奏者提供了机会，应该最广泛地运用各种可以改变音乐性格的手段、力度、触键 / 音色、装饰音，等等。

装饰音

在莫扎特的很多作品中，以前出现过的音乐再现时并不记谱（例如，在再现部中引用的呈示部开始部分，或者回旋曲乐章中主部主题的再现），代之以在手稿中一个小空白处写上 *da capo X Täckt*［译者注：再现弹奏小节 xx 到 xx］。慢乐章或者回旋曲主部主题的再现是加装饰音的范例，当这些独奏作品将要出版，或者由学生演奏时，莫扎特为它们提供装饰音，C 小调奏鸣曲 K.457 的作曲家手稿证实了这点，其中有两组写在附加页上的第二乐章主部主题再现用的装饰，它们幸存下来，这些装饰没有出现在全部作品的手稿中。

在任何正确地演奏莫扎特的节奏模式和记谱符号方面其父利奥波德·莫扎特的小提琴论著是特别可靠的资料。

莫扎特的琶音记谱法有数种。在早期作品中,他用短倚音斜线穿过和弦音来表示(正规的版本则用标准的琶音符号);在较后期的作品中,他经常用二分音符标记外声部或者高音声部,内声部或者较低的声部则用四分音符。最后,还有一些地方尽管没有明确标记,却可以考虑弹成琶音。文献中有这种琶音的记载,在主要是线条性的织体中,它可以减轻个别和弦的沉重感。(参见奏鸣曲 K.333 第一乐章,第 23 小节,第二主题的开始,这里莫扎特明确地将较低的声部记为四分音符而非附点四分音符。)这些琶音的弹法也反映出早期钢琴的演奏风格特征。

颤音通常开始于基本音的上方邻音。始于基本音的颤音主要用于可以使旋律线条更自然处,例如,当颤音之前是上行或者下行的快速音阶经过句,这时如果从基本音的上方音开始弹,会产生跳进,或者重复音;或者是一连串级进的颤音处。莫扎特并不总是写出颤音的拍后音[译者注:颤音的最后下行二度再回到基本音,类似回音],不过,传统认为应该这样弹。然而,有些情况下应该省略拍后音,特别是短时值的颤音,不过这种情况是例外而非常规。

莫扎特用同样的符号记装饰音和倚音(见"前言"),将十六分音符装饰音记为♪而不是♪。利奥波德·莫扎特认为,倚音用小音符是为了表明它是不协和音,装饰性的,防止没有受到过良好教育的演奏者在其上方再加一个倚音。拍前音(装饰音)和正拍音(倚音)的演奏法在莫扎特的音乐中都有惯例。前者最常用于八度装饰和某些多音的装饰音组。真正的倚音是强调的不协和音,必须落在正拍上。

大多数这个时期的装饰音的演奏法存在相当大的自由空间,演奏者有必要参考 18 世纪和 20 世纪有关各种可能的选择的详细论述。

古典时期音乐的演奏惯例还有一个同样重要的方面,就是在乐谱中增加装饰。18 世纪时,职业音乐家通常每次表演都会即兴地重新装饰。这方面,业余爱好者则需要指导和帮助;因此,莫扎特钢琴奏鸣曲的首版中有比他的手稿更多的力度标记和装饰音。

有关著述清楚地表明,加装饰音的目的在于强化音乐片段的表现力,而不是允许独奏者自我炫耀。如此,理想的情况是,真正使用的装饰音会自然地展现出每一次表演时准确的戏剧性与激情的状态,无法设计出一种装饰音方案可以适用于每次特定的演出和任何数量的不同演奏者。不过,那种对每次即兴装饰的陈述都有不同的怀疑,倒是导致了人们迫切地尝试各种可能的变化并将它们逐一记录下来,着眼于将这些变体结合成丰富多样的可选模式。要达到这种自由表达的目标,还有漫长的路要走。

罗伯特·D.莱文

* 本文中有些片段摘引自《莫扎特,钢琴与管弦乐队协奏曲("青年"),$^{\flat}$E 大调 KV271》的序言,克里夫·艾森与罗伯特·D.莱文编辑,布赖特科普夫与哈特尔出版,威斯巴登。摘引经出版商授权。另外,文中还有些材料来自罗伯特·D.莱文的"莫扎特音乐的演奏惯例",发表于西蒙·基夫编辑的《剑桥莫扎特指南》,版权所有者剑桥大学出版社,2003 年。他们善意地允许我引用。

1. 更综合性的论述参见大卫·罗兰的《钢琴踏板史》,剑桥 1993 年。

2. 将 ***dolce***(柔和,甜美)作为既是力度也是性格标记方面,参见罗伯特·D.莱文的《魔鬼的详解:莫扎特钢琴协奏曲被忽视的方面》,发表在《莫扎特的钢琴协奏曲:文本、背景、诠释》,尼尔·查斯洛编辑,安阿伯,密歇根 1996 年,第 32–35 页。

3. 最近有关这个争议问题双方观点的介绍,包括大量文献中的记述,参见弗雷德里克·纽曼的《莫扎特记谱中的点号与短直线》,发表在《早期音乐》第 21 期,1993 年,第 429–435 页,克莱夫·布朗的《18 世纪晚期和 19 世纪音乐中的点号与短直线》,《早期音乐》第 21 期,1993 年,第 593–610 页。

4. 利奥波德·莫扎特,《试论小提琴艺术的本质》,奥格斯堡 1756 年;I,3,第 20 段,第 45 页。

5. 利奥波德·莫扎特,同上,第 135 页。

6. 莫扎特致他父亲的信,1777 年 10 月 23 至 25 日(此处的是 24 日),《按日期排列的莫扎特与家庭成员的通信》,艾米莉·安德森翻译,编辑并写导言、注解和索引。其中有康斯坦察·莫扎特写给约翰·安东·安德烈的信的摘录,C.B.奥德曼翻译并编辑,伦敦 1938 年,卷 2,信件编号 228b,第 497 页。

VORWORT

Werkbestand und Bandeinteilung

Die Klaviersonaten bilden neben den Variationen, den Konzerten und den Violinsonaten den Kern von Mozarts Schaffen für sein Lieblingsinstrument, das er auch als ausführender Musiker mit einer in seiner Zeit bewunderten Perfektion beherrschte. Die landläufige Vorstellung, Mozart habe 18 Klaviersonaten geschrieben, ist freilich ebenso falsch, wie die Zahl 32 für Beethovens oder die Zahl 52 für Haydns Klaviersonaten. Tatsächlich sind einige von Mozarts Jugendwerken nachweislich verloren gegangen, obgleich sie um 1800 noch vorhanden waren; heute zeugen nur mehr aufgezeichnete Incipits von ihrer einstmaligen Existenz. Dass weitere Werke, vor allem aus der Zeit vor der Übersiedlung nach Wien im Jahre 1782, spurlos verschollen sind, kann nicht ausgeschlossen werden; denn die Erwähnungen von Klaviersonaten innerhalb der Mozartschen Familienkorrespondenz können nicht durchweg zweifelsfrei den erhaltenen Kompositionen zugeordnet werden. Weitere Probleme ergeben sich daraus, dass zahlreiche Werke von Mozart begonnen, aber nicht zu Ende geführt wurden und wegen ihres schon damals beträchtlichen Marktwertes nach seinem Tod mit mehr oder minder gelungenen, jedenfalls aber wohlgemeinten Ergänzungen im Druck erschienen. Zudem liegen einzelne in ihrer Substanz unbezweifelbar echte Werke in Fassungen vor, deren Autorisation und Verlässlichkeit wegen des Verlusts der Originalquellen nicht mehr geprüft werden kann.

Tatsächlich bilden nur 17 Sonaten den Grundkorpus von Mozarts Sonatenschaffen, die B-Dur-Sonate KV 570 ist in ihrer Originalgestalt als Klaviersonate nur fragmentarisch überliefert. Glücklicherweise ist das zufällig erhaltene Bruchstück des Autographs aussagekräftig genug, um zu dem Schluss zu kommen, dass das Werk in der erst wenige Jahre nach Mozarts Tod publizierten Gestalt – sei es noch von Mozart selbst, sei es von fremder Hand – zu einer Sonate für Klavier mit begleitender Violine bearbeitet wurde, ohne dabei den originalen Klaviersatz mehr als in Details anzutasten. Während die Zugehörigkeit dieses Werkes zum Repertoire für Klavier solo weder in der Wissenschaft noch in der Praxis umstritten ist, soll der umgekehrte Fall im Anhang dieser Ausgabe erneut zur Diskussion gestellt werden: Der erste Satz einer von Mozart als Violinsonate (KV 547) konzipierten Sonate in F-Dur wurde mit dem nach F-Dur versetzten Finale der *Sonata facile* KV 545 bald nach dem Tod des Komponisten als Soloklaviersonate (KV Anh. 135/KV 547a) gedruckt. Zweifel können somit nur gegenüber der Gestalt, nicht aber gegenüber der Substanz des Werkes angemeldet werden. Nicht aufgenommen wurde hingegen die Sonate in B-Dur KV 498a, für die August Eberhard Müller frühzeitig geistiges Eigentumsrecht als sein Opus 26 reklamierte; der erste und dritte Satz des Werkes sind durchaus mozartisch, denkbar also, dass Müller auf Mozartsche Fragmente zurückgreifen konnte und sie zu einer Sonate ergänzte. Eine kritische Neuausgabe der fragmentarisch oder mit zeitgenössischer Ergänzung überlieferten Einzelsätze aus dem Kontext der Klaviersonaten ist einem Band mit Klavierstücken Mozarts vorbehalten.

Die aus Umfangsgründen erforderliche Teilung des Sonatenschaffens in zwei Teilbände repräsentiert – aufgrund letztlich zufälliger Umstände – die Werkgeschichte insofern, als Band 1 die erhaltenen Kompositionen aus der Zeit vor, Band 2 diejenigen aus der Zeit nach der Übersiedlung nach Wien enthält. Innerhalb der beiden Bände sind die Sonaten nach den ursprünglichen Nummern des Köchel-Verzeichnisses angeordnet. Die zu verschiedenen Zeiten vorgenommenen Neunummerierungen haben sich in der Praxis nicht bewährt; die vertrauten Nummern spiegeln zudem die relative Chronologie der Werke hinreichend wider. Band 1 enthält damit die als Zyklus von sechs Werken intendierte Sammlung KV 279–284 (wobei KV 284 eine gewisse Sonderrolle spielt) sowie die drei Sonaten KV 309–311, die der 1777/78 unternommenen Reise nach Mannheim und Paris zugeordnet werden können und sich nach 1781 durch den Druck verbreiteten. Band 2 wird durch die von Mozart in seiner Wiener Zeit als Opus 6 publizierten drei Sonaten KV 330–332 eröffnet, gefolgt von der B-Dur-Sonate KV 333, die Mozart im Rahmen seines Opus 7 (das außerdem die bereits genannte Sonate KV 284 und die Violinsonate KV 454 enthält) veröffentlicht hat. Mit Mozarts Autorisation sind dann die c-Moll-Sonate KV 457 zusammen mit der ein Jahr später komponierten Fantasie KV 475 als op. 11 und die Sonate KV 533 ohne Opuszahl erschienen. Vier weitere Werke, die sämtlich den letzten Wiener Jahren entstammen, darunter die bekannte *Sonata facile* KV 545, erschienen in den ersten Jahren nach Mozarts Tod. Da die Autographe seither verloren sind, gibt es hier spezifische Probleme bei der Erstellung des Notentextes.

Zur Edition

Eine Ausgabe der Klaviersonaten von Wolfgang Amadeus Mozart bedarf keiner Rechtfertigung, denn die Werke gehören seit gut 200 Jahren zum Repertoire eines jeden Klavierspielers. Warum es aber eine vollständige Neuausgabe sein musste, anstatt die seit 1973 bewährte Ausgabe von Karl Heinz Füssl und Heinz Scholz erneut aufzulegen – dafür gibt es gute Gründe. Zum einen hat sich für einige Werke die Quellenlage erheblich verbessert. Erst 1979 wurde die lange gehegte Vermutung bestätigt, dass die aus Berlin im Zweiten Weltkrieg verlagerten Autographe – hierunter nicht weniger als 8 Klaviersonaten – nicht durch Kriegseinwirkung vernichtet wurden, sondern in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau sicher verwahrt sind. Für den Notentext der Klaviersonaten erwies sich die Wiederentdeckung der Originalhandschrift der c-Moll-Sonate KV 457 nebst der zugehörigen Fantasie KV 475 im Jahre 1990 als noch wesentlicher, denn das Autograph war für fast 100 Jahre nicht zugänglich, und es gab von ihm – anders als von den genannten nach Krakau gelangten Berliner Handschriften – nicht einmal fotografische Reproduktionen, die für Editionen (einschließlich der *Neuen Mozart-Ausgabe*) hätten herangezogen werden können. Des Weiteren hat die wissenschaftliche Erforschung der bekannten Quellen deutliche Fortschritte

erzielt. Hatte Wolfgang Plath 1978 aufgrund schriftkundlicher Untersuchungen Bedenken an der herkömmlichen Datierung der B-Dur-Sonate KV 333 auf die Zeit um 1778/79 angemeldet, so wurden diese durch Alan Tysons Untersuchungen zu den von Mozart verwendeten Notenpapieren glänzend bestätigt.[1] Anhand des für Mozart untypischen steirischen Papiers konnte die Entstehung der Handschrift dieses Werkes außerhalb Wiens bewiesen und verlässlich mit der Reise nach Linz im November 1783 in Verbindung gebracht werden. Da man gleichzeitig auch die Autographe der drei Sonaten KV 330–332 in die ersten Jahre von Mozarts Wiener Zeit datieren musste und nicht mehr länger der Pariser Reise zuordnen konnte, ergibt sich ein ganz anderes Bild von Mozarts Entwicklung als Klavierkomponist. Überraschenderweise haben diese Neudatierungen von Mozarts Schaffen auch Konsequenzen für die Gestaltung des Notentextes: Die Entstehungszeit der Sonaten rückt damit sehr viel näher an das Erscheinungsdatum der zugehörigen Originalausgaben, die aufgrund von Zeitungsannoncen zuverlässig datiert werden können. Die zum Teil gravierenden Unterschiede zwischen Originalhandschrift und Originaldruck können damit nicht mehr als notdürftige Retusche an älteren Werken, denen nur für die Drucklegung ein prächtigeres Gewand verliehen werden sollte, abgetan werden. Vielmehr belegen sie einen wichtigen aufführungspraktischen und pädagogischen Aspekt in Mozarts Klavierschaffen, nämlich die Unterscheidung zwischen seinem eigenen und einem öffentlichen Gebrauch seiner Werke. Durch diese Beobachtung erfahren die vom Autograph abweichenden Lesarten der Originaldrucke eine grundlegende Neubewertung. Gerade die Quellen zur c-Moll-Sonate belegen, dass es sich nicht um fremde Eingriffe handelt, die Mozart billigend in Kauf genommen hat, sondern grundsätzlich um die Wiedergabe seine eigenen Intentionen. Leider sind die Originalausgaben nicht in jedem Detail sorgfältig ausgeführt, so dass im Einzelnen (mitunter sogar schwerwiegende) Unklarheiten über das von Mozart Gemeinte bestehen.

Schließlich hat auch die Editionspraxis selbst in den vergangenen Jahrzehnten einen grundlegenden Wandel erfahren. Waren die nach dem Zweiten Weltkrieg begründeten Musikerausgaben mit der enthusiastischen Hoffnung gestartet, die Probleme der Werküberlieferung zu lösen und den von da an verbindlichen Urtext der Kompositionen zu rekonstruieren, haben gerade die Fortschritte der Gesamtausgaben zu der ernüchternden Erkenntnis geführt, dass zumindest die Komponisten des 18. Jahrhunderts an einen für alle Zeit gültigen Notentext nicht gedacht haben. Vielmehr haben sie sich mit ihren eigenen Kompositionen – und das gilt gerade für ihre besten Werke – immer wieder neu auseinandergesetzt und sie zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich wieder- bzw. an andere weitergegeben. Selten, wenn überhaupt einmal, waren sie darum bemüht, mit Akribie etwaige oder vermeintliche Inkonsistenzen innerhalb eines Werkes auszumerzen. Wurden in älteren Ausgaben diese Divergenzen optisch in der Regel beseitigt und die Diskussion über die unterdrückten Lesarten in die Kritischen Berichte verlagert, scheuen neuere Ausgaben nicht mehr davor zurück, den Musiker selbst am Entscheidungsprozess – und nichts anderes bedeutet historisch-kritisches Edieren – wieder zu beteiligen. Durch Fußnoten soll auf besondere Probleme, die im Nachhinein eben nicht mehr verbindlich gelöst werden können, hingewiesen werden. Alternative Lesarten können durch geeignete Kennzeichnung (etwa die Verwendung runder Klammern) im Notentext kenntlich gemacht oder in Fußnoten und Ossia-Systemen zur Diskussion gestellt werden. Im Falle der Sonaten KV 332 und 457 wurden die langsamen Sätze, bei denen grundlegende Differenzen zwischen der handschriftlichen und der Druck-Überlieferung bestehen, in beiden durch den Komponisten autorisierten Textformen abgedruckt. Bei anderen Sätzen, etwa dem ersten und zweiten Satz der Sonate von KV 333, musste aus Gründen des Gesamtumfangs von dieser Möglichkeit leider abgesehen werden.

Quellenlage

Von den Sonaten des zweiten Bandes sind lediglich von vier Sonaten (KV 330, 332, 333 und 457/475) die Autographe überliefert. Bei KV 332 bricht der letzte Satz am Ende eines Blattes mit Takt 106 ab, bei KV 330 fehlen die letzten acht Takte des dritten und die Schlusstakte des langsamen Satzes, die möglicherweise auf Einlageblättern notiert waren. Von zwei weiteren Sonaten (KV 331 und KV 570) sind wenigstens Bruchstücke der Originalhandschriften erhalten geblieben; zusätzlich überliefert ist das Autograph zum Rondo KV 494, das in erweiterter Form in die Klaviersonate KV 533 eingegangen ist. Die Anfangstakte von KV 457, 533, 545, 570 und 576 hat Mozart im *Verzeichnüß aller meiner Werke*, das er von Februar 1784 bis zu seinem Tod 1791 führte, festgehalten; des Weiteren sind dort die Fantasie KV 475 und das Rondo KV 494, die mit dem Sonatenschaffen unmittelbar in Verbindung stehen, eingetragen.[2]

Zu den ersten sechs Sonaten dieses Bandes sind noch zu Lebzeiten des Komponisten Druckausgaben erschienen, von denen wir annehmen dürfen, dass sie mit seiner Autorisation herausgekommen sind. Ein Vergleich der erhaltenen Autographe mit den Ausgaben zeigt, dass die Drucke regelmäßig reicher an aufführungspraktischen Zeichen (Dynamik, Artikulationsangaben und Verzierungen) sind. Diese dürften, wie im Weiteren zu zeigen ist, auf Mozart selbst zurückzuführen sein. Immerhin vier Werke dieses Bandes, die drei letzten Sonaten des Hauptteils (KV 545, 570 und 576) sowie die im Anhang abgedruckte Sonate KV 547a sind jedoch nur in nicht-autorisierten Ausgaben, die nach dem Tode des Komponisten erschienen sind, überliefert. Erfreulicherweise waren die Verleger von KV 545, 570 und 576 erkennbar bestrebt, ihren jeweiligen Vorlagen, entweder dem Autograph oder einer hiermit naheverwandten Abschrift, ohne größere Eingriffe zu folgen.

Mozarts Sonaten gehören um 1800 zu den erfolgreichsten Klavierkompositionen. Fehlende Copyrightvereinbarungen – selbst die in verschiedenen Staaten üblichen Privilegien konnten über die Landesgrenzen hinaus nicht verfolgt werden – führten zu einer Vielzahl an Nachdrucken. Diese gehen fast ausnahmslos auf die Erstausgaben zurück, haben also normalerweise keinen eigenen Quellenwert. Gelegentlich sind sie aber bei der Korrektur von Stichfehlern der Vor-

lage (fehlenden Noten oder Akzidentien) hilfreich. Nur in Ausnahmefällen liegen ihnen heute nicht mehr zugängliche Quellen zugrunde. Dies gilt für einzelne Klavierwerke in Breitkopfs seit 1798 unter dem Titel *Oeuvres Complettes* veröffentlichten Heften mit Klavier- und Kammermusik sowie für manche Ausgaben des Verlags Johann André, der 1800 große Teile des Nachlasses von Mozart an sich bringen konnte. Die heute fehlenden Autographe zu KV 545, 570 und 576 haben aber allem Anschein nach nie zu den ihm von Mozarts Witwe überlassenen Originalhandschriften gehört. Da Mozart die Klavierkompositionen der Wiener Zeit überwiegend selbst für die Publikation vorgesehen hat, konnte er an der Verbreitung handschriftlicher Kopien nicht interessiert sein; tatsächlich ist nur zur c-moll-Sonate KV 457 eine Handschrift erhalten, die nachweislich nicht mit der Druckveröffentlichung in Verbindung steht, sondern dieser vorausgeht. Für die Edition des zweiten Bandes der Klaviersonaten sind daher nur die Originalhandschriften (nebst den Bruchstücken und den Einträgen im eigenhändigen Werkverzeichnis), die Originalausgaben und die Erstausgaben der letzten Werke von Bedeutung. Bei der Bewertung der Druckausgaben waren die Arbeiten von Gertraut Haberkamp von großer Bedeutung, die alle erreichbaren Exemplare der bis 1805 erschienenen Erstausgaben minutiös verglichen und aufgrund der Wasserzeichen und etwaiger Plattenkorrekturen oder des Neustichs beschädigter Platten verschiedenen Druckstadien zugeordnet hat.[3]

Zum Verhältnis der Quellen

Für die ersten fünf Werke des Bandes ist die Quellensituation besonders günstig, da zu ihnen jeweils wesentliche Teile der Originalhandschriften sowie von Mozart autorisierte Druckausgaben überliefert sind. Wie bereits erwähnt, enthalten die Originaldrucke eine Vielzahl an aufführungspraktischen Hinweisen, die in den jeweiligen Autographen nicht stehen. Gehäuft finden sich diese in den langsamen Sätzen, bei denen Wiederholungen im Druck in ausgezierter Fassung ausgeschrieben sind, wo sich die Originalhandschriften mit einem Wiederholungszeichen oder einem Da-Capo-Vermerk begnügen. Die Quellenlage ist für KV 330 und KV 457 besonders gut und belegt zweifelsfrei, dass die Änderungen auf Mozart selbst zurückgehen. Offenbar sah sich Mozart veranlasst, seinen musikalischen *Kindern* (wie er beispielsweise die als Opus X veröffentlichten Streichquartette in seiner Widmung an Haydn bezeichnete) präzise aufführungspraktische Anweisungen mitzugeben, ehe sie durch den Druck einem breiten, doch anonymen Publikum überlassen werden sollten. Allerdings wurden die Originalausgaben von Mozart nicht mit großer Aufmerksamkeit und Sorgfalt durchgesehen, so dass diese nicht in jedem Detail über alle Zweifel erhaben sind. Leider ist uns aus der Mozart-Zeit nur wenig über die Arbeitsweise von Wiener Notenstechereien bekannt. Wir wissen lediglich, dass viele Ausgaben mit heute trotz des technischen Fortschritts nicht mehr zu erreichender Geschwindigkeit auf den Markt geworfen wurden. Selbst umfangreiche Werke konnten binnen drei Monaten nach Erhalt einer Stichvorlage im Druck verbreitet werden, mancher Raubdruck ist gerade einmal sechs Wochen nach Erscheinen der Originalausgaben angezeigt. Unter diesen Umständen blieb nur wenig Zeit für eine Autorenkorrektur. Da die Ausführung von Korrekturen auf den Platten mühevoll war und die Gefahr barg, das unmittelbare Umfeld der beanstandeten Textstelle zu beschädigen, beschränkte man sich bis zur Zeit Beethovens auf die Beseitigung der gröbsten Fehler (nachträgliche Änderungen gegenüber dem Stichmanuskript dürften in der Mozart-Zeit eine seltene Ausnahme gewesen sein). Ein geringfügig versetztes dynamisches Zeichen oder ein Bogen, dessen Länge nicht genau mit dem der Vorlage übereinstimmte, dürfte auch dann unkorrigiert geblieben sein, wenn der Komponist den Irrtum beim Korrekturlesen entdeckte. Ein zeitgenössischer Bericht belegt, dass Mozart die Korrekturen in der Regel nicht einmal selbst vornahm, sondern erfahrenen Schülern, etwa Josepha Auernhammer (1758–1820), anvertraute, *die viele Sonaten und variirte Arietten von Mozart bey die Herren Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen hat*.[4]

Mozarts Autographe sind zunächst private Aufzeichnungen, die rasch niedergeschrieben sind. Korrekturen sind gelegentlich, aber seltener als in anderen Werkgattungen anzutreffen. Möglicherweise hat Mozart die für den Eigengebrauch bestimmten Sonaten improvisierend entworfen und erst nachträglich aufgezeichnet, so dass größere Änderungen gar nicht zu erwarten sind. Trotz der flüchtigen Niederschrift kommen Irrtümer bei den Tonhöhen so gut wie nicht vor. In modulierenden Passagen sind aber nicht immer alle Akzidentien eingetragen, dies wird durch Mozarts Praxis begünstigt, nur am Satzanfang einmal die Grundtonart vorzuzeichnen, die Vorzeichnung aber nicht bei jedem System zu wiederholen. Es steht also zu erwarten, dass beispielsweise die Schwierigkeiten der Akzidentiensetzung im Trio des Menuetts der A-Dur-Sonate KV 331 auch dann nicht verbindlich geklärt werden könnten, wenn uns das Autograph noch vorläge.

Bei den Druckausgaben des 18. Jahrhunderts wurde der Bogensetzung insgesamt nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet. So dürften des Öfteren längere Bögen der Vorlagen nur wegen Platzmangels unterteilt worden sein, da man im Druck, anders als bei den handschriftlichen Quellen, ein Schneiden oder gegenseitiges Berühren zweier Bögen vermeiden wollte. Offenbar maßen die Notenstecher einer getreuen Wiedergabe nur geringe aufführungspraktische Bedeutung bei. Entweder waren sie voreilig der Überzeugung, dass das Gemeinte auch bei ungenauer Wiedergabe noch zu erkennen sei. – Allerdings ist es beispielsweise im Falle der c-Moll-Sonate KV 457 schlechterdings unmöglich, ohne Heranziehung des Autographs die korrekte Bogensetzung in den Anfangstakten des Schlusssatzes abzuleiten. Oder man war der Überzeugung, dass die Bogensetzung des Komponisten nicht integraler Bestandteil der Komposition, sondern nur ein Aufführungsvorschlag war, der vom Interpreten nach eigenem Ermessen abgewandelt werden konnte. In diese Richtung deutet tatsächlich auch der Befund mancher Originalquellen, etwa zu KV 330 und 333, wo Mozart selbst für den Erstdruck an verschiedenen Stellen bewusst von der im Auto-

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com