

Mozart

Piano Sonatas Vol.1

UT 50226

Mozart

莫扎特
钢琴奏鸣曲集

第一卷

Leisinger / Scholz / Levin

Neuausgabe

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Bärenreiter / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50226

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

第一卷 / Band 1 / Volume 1

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. 第一卷/(奥)莫扎特(Mozart, W. A.)著;

李曦微译. —上海: 上海教育出版社, 2013. 3

ISBN 978-7-5444-4669-3

I. ①莫… II. ①莫…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(2013)第 054943 号



出品人 范慧英

责任编辑 黄瑾

封面设计 蒋娟芳

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”

W. A. Mozart, Sonaten für klavier, Band 1

© 2004 by WIENER URTEXT EDITION Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien

莫扎特钢琴奏鸣曲集 第一卷

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 27
- 版 次 2013 年 5 月第 1 版
- 印 次 2013 年 6 月第 2 次印刷
- 书 号 ISBN 978-7-5444-4669-3/J·0358
- 定 价 63.00 元
-

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)



W.A.莫扎特,《A小调奏鸣曲KV310》,手稿,第1面
W.A. Mozart, Sonate in a-Moll KV 310, Autograph, S. 1
W.A. Mozart, Sonata in A minor K. 310, autograph, p. 1
W.A. Mozart, Sonate en la mineur KV 310, autographe, p. 1
(纽约,皮尔庞特·摩根图书馆,罗伯特·欧文雷曼的收藏品,寄存)
(New York, The Pierpont Morgan Library, Collection Robert Owen Lehman, Deposit)

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。

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

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。

事实上,至少有4首莫扎特的早期钢琴奏鸣曲佚失了:1800年3月,音乐出版商布赖特科普夫与哈特爾从莫扎特的姐姐玛丽亚·安娜(“娜内尔”)那里收到3首奏鸣曲,即G大调、 $\flat$ B大调和C大调(附录199–201 / K.33d–f),她称它们为其弟弟“最早的作品”,因此希望它们能受到特别的尊重并保留下来。显然出版商还从特奥多尔·冯·杜尔尼茨男爵那里得到了另一首F大调奏鸣曲(见附录202/K.33g)。然而布赖特科普夫与哈特爾没有将这些作品包括在所谓的《作品全集》中,总的说,这部作品集收入的莫扎特年轻时的作品很少。利奥波德·莫扎特的“所有这个12岁男孩从7岁开始写的可以记录为原创作品的目录”没有记载这4首奏鸣曲,这提示出它们应该是写于1768年以后。很不幸,这些原始资料在19世纪中遗失了。布赖特科普夫的莫扎特作品手稿目录的乐曲开始小节列表提供了证据——不仅是奏鸣曲K.279–284——维也纳宫廷钢琴师约瑟夫·安东·斯特凡的影响,他出版的奏鸣曲作品1到3号在1760年代十分流行,尤其是在萨尔茨堡。在1771年左右出现的所谓《严肃音乐, K42》的作曲家手稿集中记录了一个C大调奏鸣曲的乐章(K.deest),25小节以后就中断了,它可能与同一背景有关。奏鸣曲K.279–284在1770年代的家庭通信中(1778年2月4日和9月11日莫扎特致其父亲的信)数次被称为“困难的”奏鸣曲,这个事实可能提示出,它们本来是作为另一组完整的“容易的”奏鸣曲集的互补部分而创作的,不过后者没有一首幸存。

即便如此,是否已包括了莫扎特早年创作的所有钢琴奏鸣曲,仍然难以下结论:“娜内尔的笔记本”

终究只有一部分保留下来,其中包括一些有小提琴伴奏声部的奏鸣曲乐章的钢琴独奏版,作为作品1与2,印刷日期为第一次巴黎之旅的1763–1764年间。所以小提琴声部是后来为了出版才加上的。差不多所有早期作品——作品1–4(K.6–7,8–9,10–15和26–31)都可以不要伴奏声部演奏,因为伴奏只是偶然写为“必备声部”。所谓的“伦敦草稿本”中也有一些可以作为钢琴奏鸣曲的乐章。它甚至还包括了几组快–慢–快布局的乐曲,开始乐章与终乐章用同一个调性,例如G小调(K.15p–r)和F大调(15t–v)的几个乐章。不过,将这些作品与它们的产生背景分开是不合理的(特别是其中有一些曲子的构思看来更像是交响乐而不是钢琴曲),因此,在本版本中,“笔记本”中的那些早期作品将放在W.A.莫扎特钢琴曲集第一卷里。

钢琴演奏、即兴和作品之间的密切关系还导致有些作品只是构思,其后并没有完全写成:1777年10月23日到25日莫扎特在从奥格斯堡写给他的父亲的信中说,他“即席演奏了一首完整而精彩的C大调奏鸣曲,它直接从我的脑中涌现出来,用回旋曲结束……它气势磅礴而响亮”。几个月之后写成的题献给罗斯·卡那比希的C大调奏鸣曲K.309可能就是这件事的成果,它被认为作于曼海姆——但是并不确定。有一些奏鸣曲根据卡尔·费利普·埃马努埃尔·巴赫的模式,反复时有变化,看来根本没有被约翰·加特洛伯·伊曼纽尔·布赖特科普夫所接受,他没有回答莫扎特父亲1775年10月6日的提议。不过,莫扎特在这封信之前的K.284的柔板变奏曲和之后的K.309的慢板乐章等作品中都广泛运用了这种变化反复的规则。

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 6 首作品的套曲(所以 K.284 的地位是独特的),以及 3 首奏鸣曲(K.309-311),可以确定它们写于作曲家 1777/1778 年到曼海姆和巴黎的旅行中。第二卷的开头是 3 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提及的奏鸣曲 K.284 和小提琴奏鸣曲 K.454)。在莫扎特授权下,C 小调奏鸣曲 K.457 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 4 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。一些部分保存下来,与钢琴奏鸣曲有关的独立乐章被编辑成新的评注版(或者说那些现在应该添加的),作为莫扎特钢琴曲集第二卷的一部分。

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。这些手稿几乎包括了第一卷中的所有作品:唯一的例外是 C 大调奏鸣曲 K.309,该曲的作曲家手稿很可能从 1800 年左右就失踪了,还有 A 小调奏鸣曲 K.310,它的原手稿在一些不寻常的经历后,于第二次世界大战后从柏林转移到纽约。从此,对这些已知的原始资料的音乐学研究取得了重大成果。从中发现的许多迹象表明,布赖特科普夫与哈特尔出版于 1800 年的所谓《作品全集》最初几卷之一中的首版奏鸣曲 K.279-

283 的原始资料来自塔第欧斯·冯·杜尔尼茨男爵的收藏,莫扎特的 D 大调奏鸣曲 K.284 被认为是为他写的。制版稿——不一定是第一版本——因此具有值得认真对待的原始资料价值。还有一点目前已经肯定无疑,1778 到 1781 年间由海因那在巴黎发行的奏鸣曲 K.309-311 的第一版得到了莫扎特的授权。然而莫扎特并没有校对它,导致第一版的乐谱很多地方有问题。

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设想。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。如果有过的话,也只有极少的情况下,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.284 终乐章柔板变奏曲的情况是,两种版本本身表明应该将它们并列印出,因为莫扎特后来对原版本做了重要的修改,它可以被视为是莫扎特自己的装饰法建议,它们至少为作曲家手稿中已有的装饰音演奏法提供了一个范本。

现存的原始资料

第一卷的 9 首奏鸣曲中,8 首有莫扎特的手稿保存下来:另一首 C 大调奏鸣曲 K.309,利奥波德·莫扎特拥有的一份抄稿提供了不同但价值几乎同等的版本。奏鸣曲 K.279-284 的作曲家手稿由同一尺寸、

质料也很类似的纸张抄写汇编；只有第一首奏鸣曲的第一乐章据说抄写在小得多的纸上。这份手稿在1841年(安德烈版)与1879年(柏林皇家图书馆购买弗里德里希·奥古斯特·格拉斯尼克收藏品)之间遗失了。作曲家手稿没有标明日期——唯一确定的信息是莫扎特写于1784年6月12日的一封信，其中提到奏鸣曲K.284“是我为慕尼黑的杜尔尼茨写的”。传统将按年代顺序排列的克歇尔目录中作品编号279-284的时间定为1777年秋天，这无疑太晚了，阿尔弗雷德·爱因斯坦做了纠正(在西奥多·德·维基瓦和乔治·德·圣-富瓦的研究基础上)，在1936年对莫扎特作品的重新编号中将这曲子作为K.189d-h和205b，创作日期分别为1774年夏天和1775年2-3月间。爱因斯坦正确地观察到，在这组作品中，K.284的情况是独特的，它的第一乐章是莫扎特重新修改这首曲子时才完成的，由此得出结论，该曲完成于慕尼黑，据认为莫扎特将手稿带到那里。另一方面，沃尔夫冈·普拉斯¹早在1974年就提出，根据他新近对莫扎特笔迹的研究，这些奏鸣曲都写于慕尼黑，因此不可能早于1775年初。这个假设得到艾伦·泰森对后来在克拉科夫重新发现的这些奏鸣曲的作曲家手稿的研究结果的支持²，其所用稿纸类型莫扎特只用于几部作品，包括歌剧《假扮园丁的姑娘》K.196的第2和第3幕，它于1775年1月13日在慕尼黑首演，莫扎特离开萨尔茨堡时尚未完成。就风格而言，第2到第5首奏鸣曲形成一个统一体：如果现已佚失的第1页的规格明显不同的说法是正确的，那么，这里首先就应该考虑弦乐四重奏K.168-173，交响曲K.199-202和弥撒曲K.262所用的稿纸。然而，这种观察是否足以至少是本奏鸣曲的第一乐章提供早一些的创作日期，是有疑问的，这是这组作品中唯一表现出约瑟夫·安东·斯特凡的影响的曲子，因为莫扎特使用这种稿纸的时间很长，从1773年开始，至少到1776年。

莫扎特总是特别看重自己的6首奏鸣曲的最后一首K.284，这首作品在完成近十年后，1784年夏天出版，同时出版的还有两首新作，《B大调钢琴奏鸣曲K.333》和《小提琴奏鸣曲K.454》。为了这个目的，莫扎特对自己手稿中的连断法和力度标记做了重要的修改完善，并且为结束乐章的柔板变奏(变奏

11)写了新版本。然而，不同之处并没有大到需要将1775年和1784年的两个完整奏鸣曲版本都印出来。只要把第三乐章变奏1和11的两种变体都印出就够了：莫扎特增加的其他东西，有些——比如“回旋波罗乃兹舞曲”中快速的力度变化——看来有全局性的影响，这很容易用印刷手段做到一目了然。另一方面，其他5首奏鸣曲直到莫扎特去世后好些年才出版，在此之前，1778年9月海娜曾经考虑过出版它们(所以其中肯定也包括K.284)，但是最终没有实现。

本卷中另外3首奏鸣曲分别写于他旅行到曼海姆和巴黎期间，用了几种不同规格的纸张。奏鸣曲K.309显然是在曼海姆为罗丝·卡那比希写的。这点得到以下情况的支持：他的父亲知道各乐章的准确顺序(快板、行板和回旋曲)，并于12月8日赞扬了其中一个乐章精致的音乐(“行板确实要求高度的专注和准确性”)，三天后他的父亲收到了“回旋曲”，变得有些不满意：“这首奏鸣曲是否有点奇怪？其中有些过分矫揉造作的曼海姆风味，尽管只是一点点，不足以损坏你的优美风格。”最后，该曲的作曲家手稿佚失了，这也在一定程度上支持了我们的认定。家庭通信表明，原手稿是分几部分附在信中寄出的，因此肯定折叠过。不过，K.311的作曲家手稿并没有折叠，否则它会是仅有的另一部需要在这里讨论的作品。

很清楚A小调奏鸣曲K.310是在巴黎写的。头两个乐章所用的那种纸张也被用于《巴黎交响曲K.297》，另一种(法国的)纸张被选用来抄写终乐章，这种纸没有被用于其他作品。手稿中特别标明了第一乐章的反复和回旋曲乐章的叠句主题中需要按原样重复的小节，不是用通常的tackt(小节)，而是用法文mesures(小节)。所以，这首曲子应该是写于他在巴黎逗留期间的最后，而不是开始。如果将莫扎特这部作品中异常痛苦的感情与1778年7月3日他父亲的去世相联系，肯定不是过度夸张。

K.311没有准确的日期标记。莫扎特在巴黎之旅时带了很多用来记谱的那种纸张。1777年11月5日和12月3日他写给在奥格斯堡的堂妹玛丽亚·安娜·特克拉的两封信可能表明这首奏鸣曲是在曼海姆时为慕尼黑的约瑟法·弗莱辛格和其妹妹

写的。这首奏鸣曲在技巧要求方面有着引人注目的差异性,一方面是辉煌的开始乐章和终乐章,另一方面是简单的行板,这令人怀疑该乐章是否就是“回旋曲”K.284f,后者被认为已经佚失,是1777年11月末莫扎特为选帝侯卡尔·特奥多尔9岁的女儿卡罗琳·露易丝写的。显然,莫扎特逗留在巴黎的最后几周里将3首奏鸣曲K.309-311送交付印;我们按照原版中各奏鸣曲的顺序排列,至于每一首曲子的确切创作日期则是另一个问题。

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——即使不少国家有版权的惯例,一旦越过边界,就无法执行了——这导致大量的复制版。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,它们对于更正原版中的印刷错误也可能有帮助(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,很明显佚失的K.309的作曲家手稿并不在莫扎特遗孀给他的原始手稿中。

综上所述,对于第一卷的编辑而言,具有最重要意义的是原始手稿(K.309的情况则是家庭收藏中的一份抄稿)和K.284与K.309-311的首版,加上安德烈版的K.279-284,它可能被证实是以当时还是完整的作曲家手稿为基础的。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

本卷中的每首奏鸣曲至少有两种现存的、互相之间没有直接关系的原始资料。在作曲家手稿和每部首版之间肯定应该有一个以上的中介性的稿子。冯·杜尔尼茨男爵拥有的K.279-284抄稿上文已提及。除此之外,看来娜内尔和利奥波德在萨尔茨堡

曾经有一份手抄稿,因为1784年4月2日利奥波德在一封信中将这些奏鸣曲呈献给多瑙埃兴根朝廷,信中说:“我还有另外6首不为人知的钢琴奏鸣曲,它们是为我们自己写的。”K.310和311的作曲家手稿中有一些抄写者的标记与原版的分页符不一致。因此,这类情况也表明肯定有第二份中介性的抄稿。奏鸣曲K.309是写给罗丝·卡那比希的,她一定有一份抄稿。K.284的首版可以肯定不是直接用作作曲家手稿制版的。所以印制谱与作曲家手稿之间的不同可能源自莫扎特在制版稿中所做的变动。就早期的奏鸣曲而言,作曲家的原手稿仍然是最重要的原始资料,这与维也纳时期的奏鸣曲情况不同,莫扎特了解后者的出版过程。

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。由此可能会产生一些有关变化音符号的问题,例如K.281第二乐章的第99和第101小节,或者K.284的最后一个变奏。

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。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.284的原始资料,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(例如,K.280 第三乐章第 13 小节以后),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。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.282 第一乐章第 13 小节,倚音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。目前这个版本依据作曲家手稿中有区别的记谱。

很不幸,看来莫扎特去世以后首次出版的奏鸣曲 K.279-283 只在乐谱文本方面忠实于制版稿:首版中的连断法和力度标记比作曲家手稿要详尽得多。与那些较后期的奏鸣曲的首版的情况相反,首版 K.279-283 中增添的标记不大可能都来自莫扎特。K.279 第一乐章中大量的句法标记更符合 1800 年而不是 1775 年的演奏习惯。因此,用首版对作曲家手稿的音乐文本做补充和修正时必须谨慎小心。此外,首版去除了确实出现在作曲家手稿中的一些粗略和奇特的记谱。这里也可以相信,出版商的校对员们做了件很有意义的事——修正了当时还不到 19 岁的作曲家的一些可能的错误和确实难以理解之处。由于

《作品全集》的权威性,这些首版都被 19 世纪出版的大多数乐谱所沿用,当代的许多版本也将它们作为最重要的文本印出,同时不加任何评论。在目前的版本中,那些明显是对作曲家手稿的改善处(尤其是临时变化音和连断法标记方面)被置于乐谱中,加括号。其他可靠性还不确定的变化则只作为脚注,或者放在“版本评注”中。

奏鸣曲 K.309-311 首版的权威性显然高得多。莫扎特在数封信中提及,他将这些奏鸣曲交给海娜付印,在他母亲去世后的那段时间里,他与她的关系显然很友好。不幸的是,原版中有一些非常奇怪的错误——甚至表现在乐章的标题和莫扎特偶然为左手所用的 C 谱号乐谱所做的八度移位方面时。这表明莫扎特肯定没有校对这本谱子;他甚至可能没有收到出版商的赠谱。不过,该版本的力度和连断法标记更详尽,就这点而言,不可能是制版者或者出版商自作主张的修改。所以,不能简单地忽视原版与作曲家手稿的不同。而且,原版的发行量很小,目前有记录的该版本乐谱只有一本。与此有关的是,值得注意作品编号 3 和 4,海娜出版这些作品时用了它们,后来莫扎特在维也纳重新用了这些编号,同时,西伯尔版的小提琴奏鸣曲 K.301-306 所用作品 1 编号则保持不变。总而言之,这些作品是在约翰·迈克尔·格茨的再版之后才得到更广泛的流传,他的版本几乎在所有的方面都以海娜版为依据。

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: 国家与大学图书馆 – 撒克逊

国家图书馆,德累斯顿;雅基隆斯卡图书馆,克拉科夫;莱比锡市图书馆音乐部;皮埃蒙·摩根图书馆,纽约和巴黎国家图书馆。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·费尔斯特和克里斯·罗森)

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。

2. 阿兰·泰森,“水印目录”,发表在《沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特: 新版全集》(NMA X/33/2),卡塞尔等,1992 年。

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。

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于拨弦键琴,但是奏鸣曲 K.279-284 中有大量的力度标记,这排除了它们是为拨弦键琴创作的可能性。诚然,有些拨弦键琴加了机械音栓和威尼斯强弱音装置,也可以做到渐强和力度对比,但是,莫扎特的标记的性质明显要求用触键达到力度的细微变化。这可以用击弦键琴和钢琴做到。前者是用于私人性质的音乐活动或者为少数听众欣赏的理想乐器。然而莫扎特有关他自己和其他人演奏这些奏鸣曲的描述清楚地表明,它们从一开始就是为钢琴构思的,较后期的奏鸣曲更无可争辩是这样的。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.310 第二乐章,第 32-36 小节)。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。

调律

键盘乐器按平均律调音已有超过 150 年的历史,其中,八度被平分为 12 个等距离的半音,除了八度以外,其他所有的音程都略微有些“不准”。但是这使得所有的调都同样可用。在莫扎特的时代,键盘乐器有几种折中的调律法,其中较常用的调性被调得比较纯正,而不常用的调性则不纯正得多。因此,每个调的和弦都不同,音响各有特性。莫扎特和他的同代人在作品的某些部分中利用了不均匀律的这种特性,例如跨乐章的再现。大多数钢琴家在使用早期乐器时重新用这种调律法。一些影响较大、重要的律制改变和发明常用创立者的名字命名,例如瓦克麦斯特、基恩伯格和瓦洛蒂。

踏板

莫扎特从来没有明确地要求用踏板(抬起制音器),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.283 第三乐章,第 107-110 和 119-121 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(参见 K.310 第一乐章第 58 小节以后²),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)³ 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⁴ 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。⁵ 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.284 第一乐章第 27 小节),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,⁶ 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。K.283 第二乐章左手部分莫扎特的记谱显示出将阿尔贝蒂低音音型中的最低音处理为持续音的传统。第 1 小节和第 2–3 小节的后半部分,莫扎特用复调记谱,因为有两个独立的声部。第 2 小节的第 1–2 拍,第 4 小节第一个八分音符和第 5–6 小节(直到第 6 小节的第 4 拍)的记谱只有一个声部,但是手指踏板的用法为第 2 小节开始的四个八分音符,第 4 小节的第一个八分音符,第 5 小节是一个四分音符接着四个八分音符,第 6 小节六个八分音符,等等。还有, K.311 第 2 乐章第 25–26/61–62 小节左手部分的上方声部根据类似的第 1–2 小节,应该用手指踏板。

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。”⁷

莫扎特偶尔(例如 K.310 第二乐章第 50 小节)用 *calando* (渐弱,逐渐消失)这个术语。有证据表明,对于他而言这个术语并不像后世作曲家所用的那样意味着放慢。⁸

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。(由于印刷版的分页不可能与莫扎特的手稿完全一样,乐谱的使用者只有参考作者手稿的复印件,或者收录在版本评注中的,才能分辨出上述情况。)(3)延音连线与连线结合时,莫扎特将二者分别记谱,而许多印刷谱处理为延音连线包含在长连线之中。(4)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。

根据一种从18世纪一直到20世纪早期都居于主流地位的演奏惯例,附点节奏和其他二分节奏型在中速到快速乐章中应该处理成三连音,例如K.279第二乐章。一般不用附点休止符,因此,弱起拍有时用十六分音符,有时用八分音符。所以第1、3、5等小节前的弱起拍很可能应该演奏为一个三连音的八分音符;莫扎特手稿中这类音型的记谱前后不一致(参见第29–35小节,尤其是第34和第36小节前的弱起拍),应该是表明不同的记谱可以有同样的含义,而不是要求弹得有对比。第15和第55小节左手声部的最后一个八分音符应该与右手声部的最后一个三连音八分音符同时弹奏。

正如首版K.309第二乐章第64小节左手声部的变体记谱所提示的,十六分音符三连音之前的三十二分音符弱起拍也应该弹成同样的十六分音符三连音。第74小节也类似,第三拍前的十六分音符弱起拍很可能也应该处理成与其后右手三连音时值一样。

考虑到K.280第一乐章第57和第59小节左手

声部的三连音,第58–65小节中的附点节奏也可以弹成三连音,不过不是必须的。

莫扎特钢琴作品的特点之一是左手声部在重要的音乐陈述开始处停止,例如终止式前的准备。这样可以使注意力更集中到右手的音乐进行。K.310第一乐章第32小节的左手声部,演奏者要切记,四分音符不要保持得长于记谱时值,那样会损害上述的效果(同时参见K.333第一乐章第6和第8小节)。

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。

K.282第二乐章(小步舞曲I)第32小节的延长记号表明,全乐章结束时(反复以后)低音声部的第二个音应该省略。(小步舞曲II之前,第13–32小节反复时,这个音也可能应该省略,但是由于莫扎特并不要求小步舞曲II的结束处这样处理,所以非常可能省略音只用于最后一次反复。)另一个类似的例子是K.284第三乐章,变奏10的最后小节。

装饰音

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F大调奏鸣曲K.280第一乐章,第56和第144小节;还有D大调奏鸣曲K.311第一乐章,第99小节,第三乐章最后两小节; bB 大调K.333第一乐章,第23小节,此处莫扎特明确地将右手的较低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。

一些谱例:

K.279 第一乐章第 10 和第 12 小节:倚音要落在拍上,略微强调不协和音;第 26-29 小节:装饰音出现在拍前,不加强调。有一些片段两种记谱都可以考虑(第 16 和第 18 小节),还有多音的装饰音组。K.279 第二乐章第 63 小节,右手用倚音记谱,不同于其后的三个小节,看起来可能有些教条,目的是为了使用两手之间协和与不协和的关系更清晰。

K.280 第二乐章第 19、第 20 小节右手声部:旧规则倚音占主要音符时值的 $\frac{2}{3}$ 在这里无疑不适用;对比第 19 和第 53 小节,莫扎特在第 53 小节将装饰音部分记为十六分音符。尽管如此,不等时值的弹法(将倚音弹得略长于记谱的十六分音符)在这里与其他地方都是一种富有表现力的选择。

K.281 第三乐章第 17 小节以及类似的片段:建议使用装饰音弹法(拍前出现)。

K.282 第一乐章第 13 小节右手部分:这些小音符肯定是装饰音,上行音阶线条应明确地保持十六分音符律动。莫扎特在第 15 小节用了不同的记谱,确定了以一拍为单位的演奏法。

K.310 第二乐章第 9 小节右手声部:这里的小音符是倚音而非装饰音,要落在正拍上。第 13 小节

右手声部,倚音与三十二分音符 ♩ 的不同记谱可能更多地与轻巧的协和音解决有关,与 ♩ 以后持续流动的旋律形成对比。

K.311 第一乐章第 4/102 小节右手声部第一拍: ♩ 最好弹成倚音而不是拍前的装饰音。第 16/78 小节右手声部第四拍:建议弹成装饰音。第 19/81 小节右手声部第四拍:很可能意指倚音弹法,尽管也可以考虑弹成装饰音。

K.311 第二乐章第 75-76 小节右手声部:十六分音符 d^2 (75) 和 e^2 (76) 应该弹成倚音。

K.311 第三乐章,右手声部第 1 小节前的弱起拍和第 1-4 小节中的小音符:建议弹成装饰音(还可参见第 28、32、76、78 等小节)。第 5 和第 6 小节的重拍最好弹成倚音。

K.284 第二乐章第 35-36 小节右手声部:十六分音符装饰音是换音[译者注:或通音],与它前面的二分音符而不是其后的音符相关联。它应该出现在第三拍前。

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。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。

古典时期音乐的演奏惯例还有一个同样重要的方面,就是在任何乐谱中增加装饰。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,下文将谈到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。

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 Tücht* [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。一开始就是为业余爱好者写的奏鸣曲中则有这类装饰音的记谱(参见 D 大调奏鸣曲