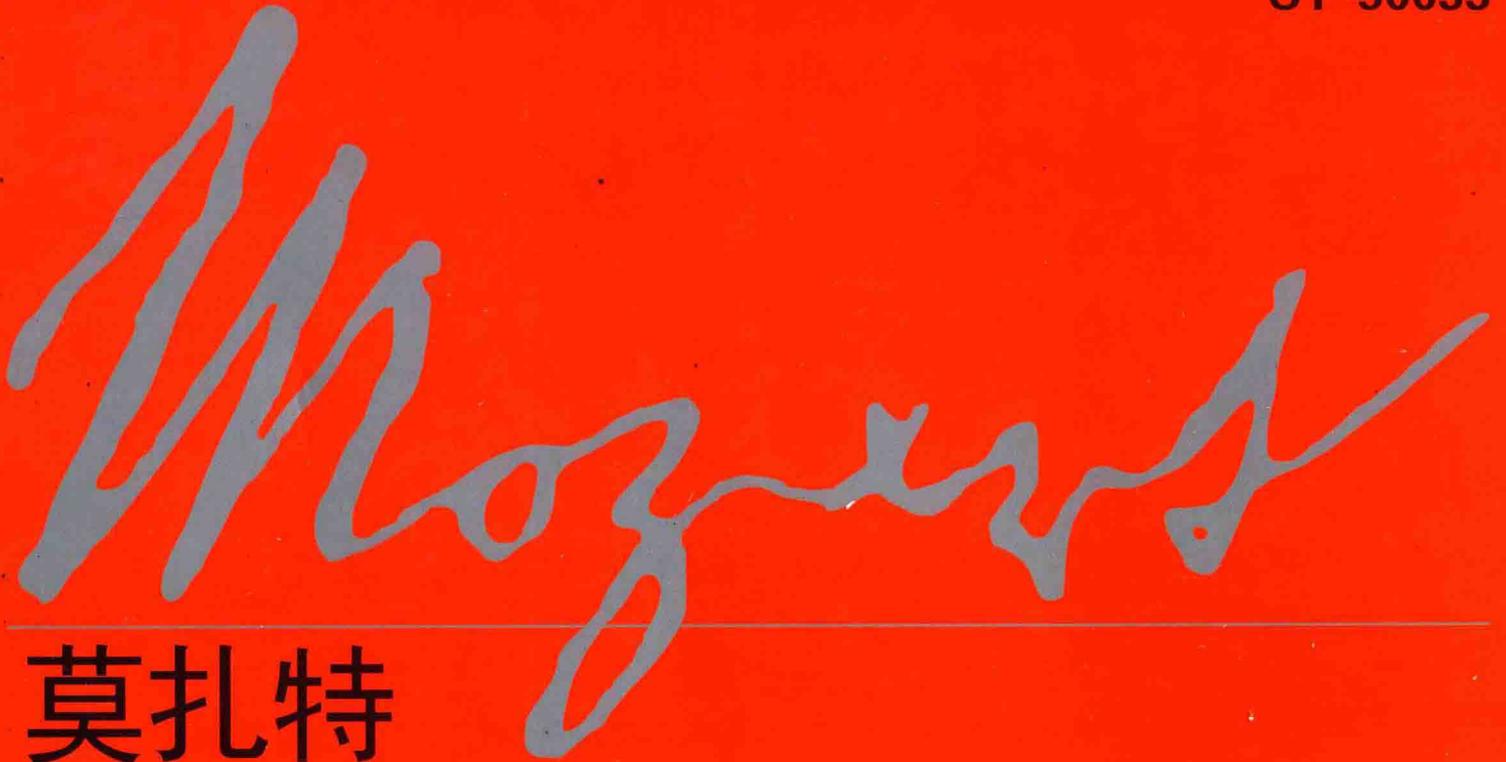


Mozart

Sonatas for Piano and Violin, Vol.2

UT 50033



莫扎特

钢琴与小提琴奏鸣曲

第二卷

Marguerre / Kremer

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 50033

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特

Wolfgang Amadeus Mozart

钢琴与小提琴奏鸣曲

Sonaten für Klavier und Violine

Sonatas for Piano and Violin

第二卷 / Band 2 / Volume 2

卡尔·马格雷根据作曲家手稿和第一版编辑并提供指法

吉东·克雷默编辑小提琴声部

Nach Autographen und Erstaussgaben herausgegeben

und mit Fingersätzen versehen von Karl Marguerre

Einrichtung der Violinstimme von Gidon Kremer

Edited from the autographs and the first editions

and provided with fingering by Karl Marguerre

Violin part edited by Gidon Kremer

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
莫扎特钢琴与小提琴奏鸣曲·第二卷/
(奥)莫扎特著;李曦微译.
—上海:上海教育出版社,2012.9
ISBN 978-7-5444-4412-5

I. ①钢... II. ①莫... ②李... III. ①小提琴—奏鸣曲
—奥地利—选集 IV. ①J657.415

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第203517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 shijiyinyue@163.com

Mozart: Sonaten Vol II
©1982 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co.,K.G., Wien

莫扎特 钢琴与小提琴奏鸣曲(第二卷)

卡尔·马格雷 编订
吉东·克雷默
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29
版次 2012年9月第1版
印次 2012年9月第1次印刷
书号 978-7-5444-4412-5/J.0343
定价 86.00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的自由而在技巧上表现得更加精密。音乐评论家们认为,6 首无伴奏作品相当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的不可多得的瑰宝。

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、演奏评述和版本评注三部分。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

2012年8月

前 言

莫扎特出版了第一组小提琴奏鸣曲的三年后，于1781年又出版了第二组六首小提琴奏鸣曲。早先的那些奏鸣曲各有两个乐章，形成一个系列：1778年中只用了几个月就完成了，它们表现出一种风格的同一性，事实上这些作品一起探索了音乐结构与表现的全部领域（正如海顿的一系列四重奏那样）。同时也就具有了整体性。莫扎特是1781年3月才到维也纳的，所以到了那年夏天还在设法适应新的环境，没有时间去实现他原定的计划：创作第二组奏鸣曲，这一次用了三乐章的结构。在六月份，有一段时间他甚至考虑将三月份以后写的两首奏鸣曲——可能是 $\flat E$ 大调和G大调，加上到维也纳之前写的C大调和 $\flat B$ 大调，合为一册发表。不过，六月里他决定再写两首奏鸣曲，结果是“作品II”也包括传统的六首作品。同时，更有意义的是，这些“新的”奏鸣曲决定了这个系列作品作为一个整体的特性。

莫扎特将这些奏鸣曲的出版准备工作交由他的学生约瑟夫·阿温哈默去做。他当时正忙于写作（七月底得到《后宫诱逃》的委约）。第一版中的错误和前后矛盾处表明，他没有怎么参与编辑工作，这种结果（正如一次教训）是“对他的天才的诅咒”。有可能这些奏鸣曲的顺序也是约瑟夫决定的，把早写的两首奏鸣曲夹在最近写的两首中间， $\flat E$ 大调奏鸣曲因为是最华丽的一首而被放在最后，两首F大调的奏鸣曲被分开了，实际上，它们是作为一组对比性曲子来构思的。在出版史上具有讽刺意味的是布赖特科普夫的《全集》（1800年，后世的实用版本以此为基础）把莫扎特精心安排的第一组六首奏鸣曲的顺序完全搞乱了，但是却照搬了第二组奏鸣曲第一版的排列。尽管如此，我们由此得到的顺序还是不应该加以改动，因为，任何替代的排列法只能是推测的，缺乏坚实的证据：比如按创作年份日期在维也纳写的奏鸣曲都没有日期。

奏鸣曲作品II中唯一有日期的是那首C大调：“曼海姆，1778年3月11日”。莫扎特在曼海姆的最

后一个月住在塞拉里乌斯家，此曲是送给他们的礼物。 $\flat B$ 大调奏鸣曲的创作背景与日期不明，只有一点可以肯定，它写于莫扎特离开曼海姆以后、到达维也纳之前——这可以从他与姐姐玛丽安娜的通信中得到证实，他在信中几次提到“两首她所熟悉的奏鸣曲”。第三首作品，也就是这些新奏鸣曲的第一首——很可能是 $\flat E$ 大调：曲首的“我的奏鸣曲I”只可能是一个标题的开头。作品的性质表明莫扎特考虑的是将它公开场合进行表演，很可能是为1781年4月8日在大主教“学院”的演出写的，乐谱的内容也支持此曲写于其余三首奏鸣曲之前的观点。根据莫扎特的通信我们知道，这一组奏鸣曲之一写于六月，另外两首显然写于同一时间，即七月。不过，将它们写作日期顺序定为K373a、374e、374d则仍然只是推测。¹

1781年11月，维也纳的阿塔利亚出版社印制了这些奏鸣曲，它们出版后不久，《克拉默音乐杂志》就在1783年4月4日号发表了评论（第一卷，第485页）：“这些奏鸣曲是无以伦比的。处处表现出由作曲家伟大的音乐才能所产生的独创乐思与个性特征。极其光彩夺目又非常适合所用的乐器。小提琴作为伴奏的部分如此巧妙地与键盘乐器声部水乳交融，所以两种乐器始终都引人注目；结果就是，这些奏鸣曲要求小提琴和键盘演奏者具有同样的高水平。鉴赏家与爱好者们需要自己演奏一遍，才会发现如果没有用夸张的语言赞扬它们，则会问心有愧”。

更近的莫扎特传记都认为奏鸣曲作品II的意义更大，尤其是写于维也纳的四首。但是，当这些传记作者们对这些作品做细节讨论时，他们倾向的作品顺序大约如下：K374e、373a、374f、374d。阿伯特²的书中在这方面是比较含蓄的，他细心地保持折中的判断，爱因斯坦³的观点就比较明确，而英国作家们则持完全确定的说法，（与德国同行们相比，布罗姆⁴，格多斯通⁵是十分主观的），他们对K374d的评价很低。然而，任何人只要将这首奏鸣曲与K374e一起研究，

并且在这首孪生曲子之后演奏它,就会发现它是结构设计的杰作、精心创造的作品,既令人兴奋又深刻严肃。而且(根据我们对莫扎特的了解)是他偏爱的曲子,他应该会想用这首乐曲作为自己新作品集的“名片”。其余三首维也纳奏鸣曲都有一个小调的中间乐章,需要这种更鲜明的对比。在维也纳生活的第一年,莫扎特在精美但也是“平常的”C大调与 \flat B大调奏鸣曲之外又写了四首,即使是他自己后来的作品也无法超越这几首作品。

卡尔·马格雷

1.《莫扎特年鉴》,1968/70,第327-332页,圣·弗瓦(W.A.莫扎特,第三卷),他认为F大调奏鸣曲K374d表现出

的兴高采烈(?)反映出作曲家摆脱了大主教的束缚后的欢快心情(那段不得安宁的生活使莫扎特的情绪糟透了?),他的排列顺序是K374f,374d,373d,373a,374e。《莫扎特作品新版》令人遗憾地用了爱因斯坦的顺序,他的草率结论之一是将K373a作为第一首,无视那个明白无误的标题“我的第I”,写在K374f的开始处。

2. 赫尔曼·阿伯特,《W.A.莫扎特》,第七次印刷,第一部分,莱比锡:布赖特科普夫与哈特,1955年。

3. 阿尔弗雷德·爱因斯坦,《莫扎特,他的个性和作品》,纽约,1945年。

4. 埃里克·布罗姆,《莫扎特》,伦敦,1935年。

5. C.M.格多斯通,《莫扎特和他的钢琴协奏曲》,巴黎,1939年。英文译本:《莫扎特和他的钢琴协奏曲》,伦敦,1948年。尽管该书主要涉及协奏曲,它仍然是分析莫扎特音乐的专著中最具洞察力之一的著作。

演奏评述

关于莫扎特的记谱
连线、断音点和弓法

连线有三种意义：连奏连线要求将或长或短的一段音乐中所有的音演奏成一个单位；句法连线用来标明数小节的乐句；连断法连线则划定短小的音组。莫扎特只用第一和第三种意义的连线。他的较长的连线也是连奏的意思，所以连线的结束处（通常为一整小节）并不意味着要断奏（如 K305¹ 的副主题）；他的小连线指连断法，每个音组的最后一个音要短一些。莫扎特不使用 19 世纪那种句法标记——他那个时代的音乐家自己会辨别乐句的起伏，用不着标明。没有标记的键盘乐器音乐进行应该流畅，兼具颗粒性和清晰度，这与贝多芬时代的音乐不同。小提琴声部的连线只指一段连续的音乐进行要求连奏。在那些显然适用的地方，编辑加了连线（例如 K376¹¹，第 43 小节及其后）；无标记的地方建议演奏者自己加上连线（例如 K378¹，第 37 小节及其后）。

点号指断奏。点之上有连线则指表情滑音。较长段落的断奏，莫扎特只在开始的几个音符上加一点号；本版本中其余的音加上小号字体的点号。

弓法标记首先是为了表示紧张度。当它与连线并用时，意思就是强调（例如 K301¹¹，第 6 小节，这里的 *fp* 对比要极强烈）；如果没有连线，就要求音与音之间分开，不过并不是很短的断音，这个标记用来加强音的紧张度。弱拍上有点号的音要演奏得灵巧而有颗粒性，而加了运弓标记的则应该拉得有紧张度并渐强——这一点常常可以从莫扎特手抄稿的记谱习惯上得到证明，即，逐渐放宽运弓。

很遗憾，由于莫扎特作曲的速度如此之快，有时他写的弓法标记与点号无法分辨。在这种情况下，任何印刷版都只好借助于“主观解释”了。假如没有作曲家手稿幸存，那么就不可能有唯一正确的判断。莫扎特作品的制版者们不会为这些细微的差别而费心。

f 和 *p*¹

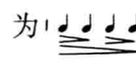
莫扎特使用的力度标记几乎无例外地仅限于三

种：*f*、*p*（他记为 *for, pia*）以及在例外的情况下用 *pp*。*mf* 非常少见，*ff* 实际上从未出现在小提琴奏鸣曲中。还应该加上重音标记：*sf* [译者注：突强]（从来不用 *fz* [译者注：特强]）指较强的重音，*fp* 指较弱的重音。

f 和 *p* 的作用如下：1. 在为拨弦键琴构思的音乐段落中（快板段落），它们是音栓选配标记；2. 在为钢琴而写的慢速音乐段落中，它们是表情符号；3. 用来表示：*f* = 演奏得清晰一些，*p* = 演奏得流动一些。

pp，尤其是用在最后几小节，表明应该改变音栓（或者用钢琴的第二踏板，或者用不同的弓位）。

当 *f* 和 *p* 被用为音栓选配标记时，由演奏者决定具体选择什么样细微差别的音色；另一方面，当它们作为表情符号时，*f* 和 *p* 恐怕很容易被演奏者理解成过分的对比，然而莫扎特对它们的使用并不是一成不变的：K376¹¹ 的“为钢琴写的乐章”就是个很好的例子，在开始处他并没有说明力度应该是 *f* 还是 *p*。

“拨弦键琴的音乐段落”中 *f* 和 *p* 的过渡总的来说应该是“紧接”的。在 *f* 和 *p* 用作表情符号的段落中，当 *p* 之后出现 *f* 时，同样适用“紧接”的变化，除非音乐的进行明显地要求“渐强”。另一方面，突然变为 *p* 则很少见：“渐弱”标记缺失（莫扎特从来不用“渐弱”）的原因可能是由于 18 世纪下半叶通行的一种惯例——强拍之后本来就应该“渐弱”。丹尼尔·加特罗伯·托尔克的《钢琴演奏法》（1789 年）一书中有以下说明：，也可以写为 。当然，这个力度布局规则不仅适用于一个小节内，也同样适用于两个以上小节的节奏组合。

落在小节中的“弱拍”（或者两小节为单位的“弱小节”）上的重音不仅应该表现为力度的加强，还要略微延长这个或者几个音（时值重音）。这个原则在莫扎特的音乐语言里有特殊的意义，它来源于对声乐至关重要的表现手段。贝多芬（当然对于莫扎特也是如此）还使用另一种演奏指示：，它使托尔克的 \rightarrow 号失效，意指第二个音应该与第一个音一样强。这意味着，常用的“强”音概念完全不能用来解释莫扎特的 *sf*。当 *fp* 标记连续出现时，时值重音会与同等的力

度重音重合：“类似减慢”，例如 K302¹ 的再现部之前。

加速的进行

对于演奏者而言，*sf* 和 *fp* 标记具有进一步的重要意义：“加速的进行”。² 古典的八小节主题并不是由八个独立小节构成的，而是一个整体构思，其中较小的单位接在较大的单位之后——就是说，例如两小节的短句后面应该是一小节的单位，可以用图表说明：8=2+2+1+1……小节，这里的“……”代表可能更小的单位（例如第一卷 K306 的回旋曲的第一主题）。事实上加速的进行原则适用于任何较长的乐句：参见 7 小节的第一主题（K302¹）或者 10 小节的第一主题（K303¹），15 小节的第二主题（= 4+4+2+……）（K301¹），还有过渡段（例如 K301¹，第 33–43 小节）³。

速度

莫扎特的速度标记也用来指明乐曲的特性。*Adagio*（柔板）和 *Larghetto*（小广板），*Andante*（行板）和 *Allegretto*（小快板），*Molto Allegro*（很快的）和 *Presto*（急板），孤立地看，这些成对的标记速度是一样的，但是它们的情感基调的内涵却大相径庭。*Adagio*（柔板）♩（速度近于 *Andante*，即行板）表明对该乐曲基本拍的处理应该以四分音符而不是八分音符为单位（K481^{II}）；*Allegretto*（小快板）♩=*Allegro*（快板）（K376^{III}，K454^{III}）。莫扎特的中间乐章与首尾乐章之间的对比，包括速度和性格，并不像贝多芬的那样鲜明。

倚音和颤音

有个规则，♯ = 短（先现的）倚音，♯, ♯ 或者 ♯ = 长倚音（因此基本音的时值会缩短），这个规则对莫扎特的记谱并不适用。他倾向于总是写成一个十六分音符 ♯（♯ = ♯，直到 ♯ = ♯，等等）。所以，原始版将 ♯ 印为 ♯。很不幸，因为他的原意常常是指 ♯（也就是短倚音）。尽管莫扎特也用时值 ♯, ♯, ♯，他并不认为这是很严格的。K301¹ 的第 1 小节，由于 ♯ ♯ 意味着倚音（也就是 ♯ ♯），所以他写成 ♯ ♯，编辑的读谱是 ♯ ♯，不是 ♯ ♯。然而这样一来，重音会完全落在延留音上，这就意味着 ♯ ♯ 并不等同于它的“扩展的”记谱形式 ♯ ♯。

作为一个规则，颤音应该开始于基本音的上方邻音：*tr* 是一系列的延留音。不过这个规则有许多例外。⁴

附点音符

音符后面加点表示延长时值，但是并不一定延长该音符的一半。当 ♯ 出现在三连音段落时，第一个音占 $\frac{2}{3}$ （而不是 $\frac{1}{3}$ ）的时值；换句话说，那个十六分音符成为三连音组的第三个音。正确的记谱法是 ♯ ♯ ♯，但是古典主义时期不用它。所以，K296^{II} 或者 K378^{II} 中的 ♯ ♯ 应该读为 ♯ ♯。当然，在个别情况下不同的时值分布也可能产生令人满意的效果。

终止音符

终止音符常常被写得比实际演奏的时值长一些——有时纯粹是因为写得太快（写 ♯ 比写 ♯，省时间），不过通常这样记谱还是有道理的。终止音必须“稳固”。例如，K302¹ 的第 40 小节，如果记谱是 ♯ ♯ ♯，就意味着轻的断音，而这完全不是作曲家的原意。当然，左手的 ♯ ♯ 经过句开始时，右手的第二个音应该停止；但是要停得“稍晚”一点。在同一乐章中，第 99 小节：如果想听得见小提琴力度 *p* 的经过句，拨弦键琴的 *f* 和弦就必须早一点出现。这里也一样，和弦应该比八分音符长很多。与此相对应，其后的音乐要“迟一点”进入：就是弱拍上的时值重音。这里讨论的问题在各首奏鸣曲的演奏评述中都有具体的表述。⁵

主导声部与伴奏

莫扎特的作品中主导声部与伴奏的角色变换频繁。视谱演奏的人往往无法从乐谱上分辨出谁是伴奏，尤其是小提琴声部。所以本版本增加了 *acc.* 用以明示出伴奏声部（并在需要的地方用符号 ♯ 表示伴奏到这里为止）。

细节注释

奏鸣曲 I F 大调，K374d (376)

第一乐章：快板，♩ = 132

如果认可我们在“版本评注”中提及的有关第一版中的 *f* 和 *p* 的观点，那么就记住，这里的 *f*

和 *p* 不是“音栓选配标记”（例如第 63、67、72 小节），而是表情标记，音质的细微变化应该是自然流露的。第 11、13（小提琴）和第 48 等小节：不是 。第 17 小节：所有的版本都加了全小节连线，与小提琴声部的第 16 小节一致。两个半小节连线突出了四分音符重音并且有助于两个声部的协调。

终止音：第 23、25、27、30（以及类似乐句）和第 55 小节。

第二乐章：行板，，♩=48

作曲家手稿中没有 *f* 和 *p* 标记，这个事实不应该导致力度毫无变化的演奏。莫扎特对力度的细微变化极其敏感，例如，第 16–18 小节的断音点：在作曲家的手稿中它们持续地变大 [译者注：点拉长成小直杠]，非常可能是提示了“渐强”，然后可以在第 19 小节突然转为 *p*。第一版中由于断音标记写法变化而同样适用这种力度处理的地方，还有第 84 和 88 小节的 *cresc.*（渐强），第 85 和 89 小节中间突然转到 *p*。建议：第 31 小节渐强，第 34 小节渐弱，等等。从第 1 小节开始小提琴声部的连线可以加到第 9 小节以后的钢琴右手声部的类似进行上，第 35–37 小节钢琴左手部分的连线可以加到第 43–45 小节的类似进行上。

终止音：第 4、8、12、16 小节。第 22 和 34 小节中的 ♯ 甚至可以演奏成 。

第三乐章：古回旋曲，优雅的小快板，♩，♩=66

第一乐章的速度 = 奏鸣曲的对称结构。*f* 和 *p* 是音栓选配标记。第 56 小节和第 135 小节开始，正确的力度是 *mf*。结束时：*p* ➡。

终止音：第 52、131、195 小节。

奏鸣曲 II C 大调, K296

第一乐章：活泼的快板，♩，♩=132

作曲家手稿中，从第 44 小节以后才出现 *f* 和 *p* 标记。不过乐章的开始部分还是需要有力度变化的，第 3–4 小节连续的乐句应该用 *mf* 而不是 *p*，同样还有第 22–29 小节，第 30 小节开始是 *f*。中段开始，第 69 小节以后，*mf*（Oe C：“柔美的”）[译者注：Oe C 即《作品全集》，莱比锡：布赖特科普夫与哈特尔，

1802 年]，第 79 小节开始 *f*。第 4、8、29、95 和第 99 小节应该演奏得渐强。

终止音：第 2、6，（小提琴和低音声部在  乐句出现之前要完全停止），51、59、61、90、92、93、97、101、133、144、146 小节。

第二乐章：稍慢的行板，，♩=56

三连音不要匆忙，但是应该流畅，。第 3 小节应该用渐强达到 *f*；第 4 小节渐弱，但是第 6 小节的 *f* 是突然的，第 7 小节渐弱；第 15 小节渐弱，从而使乐句有完整感。第 26 小节渐强，第 28 小节渐弱，第 21、38、41、61 和 68 小节渐弱。结束处的 *mp* 是指换音栓：钢琴的第二踏板。由于主题多次反复，为了有变化，有些地方可以演奏成一个附点八分音符加一个十六分音符。第一版的第 68 小节记谱为  而不是 （参见乐谱的脚注），但是第 68 和 69 小节也可以处理成小提琴声部的二连音对钢琴的三连音。延长音之前要有过渡，一般说可以增加少量的装饰音，比如第 16 小节钢琴的右手可以弹成  代替 。

第三乐章：古回旋曲，快板，♩，♩=84

乐章开始处的 *p* 和 *f* 标记只指“独奏 / 齐奏”的对比。第 17 小节开始的过渡段当然不能用 *f*，第二主题的力度范围在 *mf* 和 *mp* 之间，直到接近结束处（第 53 小节）力度才应该增强到 *f*。第 70–85 小节 A 小调的应答段力度 *p*，接着的 F 大调段落（第 92 小节）不要用强力度，第 153 小节开始的尾声力度 *f*，并且随着每次应答增强。第 4 小节钢琴右手部分的延留音要略长，可以处理成“伦巴第节奏” 。第 13、14 小节钢琴右手部分的倚音要短。第 5–6 小节小提琴声部只有在乐段反复时才加颤音。第 160 小节以后的结束句完全不要渐慢。

终止音：第 16、24、32、40、69、73、107、115、123、135、152、156 小节。

奏鸣曲 III F 大调, K374e (377)

第一乐章：快板，♩，♩=69

作曲家手稿中没有 *f* 和 *p* 标记，所以没有音栓选对比。一直到 Oe C 中才在第 47 和 121 小节出现“渐

强”。力度变化可以理所当然地使用,例如第 17-22 小节是连续三次应答,那两个中间小节[译者注:第 19-20 小节]就可以渐弱。第 18 小节以后的跳进进行在节奏上应该与三连音一致。本版本的编辑认为第 1、3、5、6 等小节中的八分音符也应该处理成与三连音一致: $\downarrow \downarrow \downarrow = \downarrow \downarrow \downarrow$ 。很重要,两个部分都需要反复。第二部分反复时,可以根据原版的提示,从第 97 小节跳到 115 小节(参见“版本评注”)。

第二乐章: 行板, $\frac{2}{4}$, $\downarrow = 54$

只有第一和第六变奏有力度标记。第四变奏前紧张度的逐渐积累需要用正确的力度——我们根据 Oe C 增加了力度标记,用方括号。主题的力度应该是 *mf*。第四变奏的 *f* 可以是非常强有力的。第二变奏: Oe C 中第 52 小节是 *f*; 类似的段落第三变奏中用附点八分音符之间的低音八度大大加强了。

终止音: 第 24、32、64(莫扎特的小提琴声部记谱为八分音符)、72、80、104、112 小节。第三变奏中钢琴左手部分的八分音符实际上是略微加长的三十二分音符。

第三乐章: 小步舞曲速度, $\frac{3}{4}$, $\downarrow = 108$

主要主题不要匆忙,但是要流畅: 两小节分句的渐弱 $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ 需要很清楚,第二个两小节分句是对前一个的确认。第二段(第 48-76 小节)要保持流动,不要渐弱。从第 85 小节开始可以用 *mf*。

终止音: 第 54、62、68、156、157、161、162 小节。

奏鸣曲 IV $\flat B$ 大调, K317d (378)

第一乐章: 稍慢的快板, *c*, $\downarrow = 120$

开头六小节低音的 *f* 可以理解为表情标记,使这首奏鸣曲的开始有一种紧迫不安的因素; 第 14-16 小节低音八度的 *p* 使音乐回归平静。第 53 小节的 *pp* 是换音栓标记(钢琴用第二踏板),第 57 小节回到 *p*。第 8 小节的后半部分自然地渐弱; 第 22 小节渐强,但是第 16 小节要突然强。第 113 小节的 *Calando* = *diminuendo* (渐弱)。第 190 小节以后,尽管钢琴声部有 *f* 标记,但是不要压住小提琴。

终止音: 第 23-26(小提琴),28(钢琴),130-131(小提琴),133 小节(钢琴)。

第二乐章: 稍慢的小行板,如歌的, *c*, $\downarrow = 52$

Andantino: 小行板,这个乐章不要演奏得太多愁善感; *sostenuto*: 不要太快; *cantabile, alla breve*: 也不要太慢,气息要保持; 结果是,这个乐章应该演奏得足够流畅,第 3 小节的三连音 $\downarrow \downarrow \downarrow$ 才会自然。*f* 和 *p* 是表情标记,几乎在所有的地方都应该用 \leftarrow 或者 \rightarrow 引进。突然的力度变化只用在第 26、40 和第 52 小节以后的尾声。最后的 *pp* 指换音栓: 钢琴的第二踏板,一个阴影。第 5 小节: 回音后的八分音符落在第六个三连音八分音符上。第 1、5 等小节: $\downarrow \downarrow$ 可以分别与第五和第六个三连音八分音符对应,或者加快一倍,都落在第六个三连音八分音符上(可以有变化)。第 2 小节: $\downarrow \downarrow$ 应该处理成先现音,以避免平行八度。第 6、7 小节: 倚音可以是短的,也可以处理成 $\downarrow \downarrow$ 或者 $\downarrow \downarrow$ (供选择)。第 10 小节: 第一版中的颤音只应该用在乐段反复时。

终止音: $\downarrow \downarrow$, 第 10、12、24、56 小节。

第三乐章: 古回旋曲,快板, $\frac{3}{8}$, $\downarrow = 66$

除了开始处以外,莫扎特都细心地写了音栓选配标记 *f* 和 *p*。第 1-8 小节应该用 *mf*。第 9-16 小节 *f*, 第 17 小节以后回到 *mf*。第 151-188 小节快板段落 *c*: 建议速度 $\downarrow = 120$ 。第 1 小节: 回音前不要有先现音。

终止音:(尤其是许多 $\downarrow \downarrow$): 第 8、16、24、36、44、52、53、72、80、88、89、135、182、196、204、212 小节。

奏鸣曲 V G 大调, K373a (379)

第一乐章: 柔板, $\frac{3}{4}$, $\downarrow = 66$

尽管没有力度标记,这个乐章却需要演奏得十分富于表情。例如, Oe C 中增加了以下力度变化: 第 2 小节结束处 *p* (??), 第 5、6 小节: *fp*, 第 7 小节: 渐强, 小节结束处突然 *p*, 第 10 小节中间: *p*, 第 20 小节: *f*。作曲家手稿中第 34-37 小节的标记表明应有变化: 第 48 小节的 *p* 是音栓选配标记。第一个琶音由左右手连续弹出,后面两个则应该两手同时开始,接着的倚音处理为先现音,同样的还有第 7 小节,这样可以避免第三个音太尖锐(参见“版本评注”)。第 8 小节的弱拍应该强一些,至少是在段落反复时(正如第一版的标示)。反复开始于 *mf*, 小提琴声部应该是主导。第 31-33 小节: 结束句,第一部分反复前用

p,反复后,下一个段落之前 *mf*。第 48 小节:第一版在小提琴声部弱拍的 b^1 之前加上倚音 c^2 加强力度,这是一个好的不同读谱;同样,钢琴的右手部分也可以在 g^1 之前加上倚音 a^1 。

终止音:第 4(钢琴左手声部)、45 小节。

第二乐章:快板, $\frac{3}{4}$, $\text{♩}=144$

这个乐章的性质是有活力的快板。甚至比那些著名的 G 小调乐章(钢琴四重奏,五重奏、交响曲)更有活力和紧迫感:开始的六小节单位(2+2+2 小节),后来还有奇数小节的单位——除了那些非常紧张的延长音符号以外,都不要有呼吸停顿。第 1 以及其他小节中上方声部的波音不要由先现音引入;速度要很快。*f-p* 的对比要鲜明。即,第 92 和第 94 小节的延长音之后都应该先回原速,然后渐慢。第 139 小节以后,这个段落首次陈述时力度 *mf*;不要渐慢。

终止音:第 12(钢琴左手声部)、24、26、64 和 66(小提琴)、80 和 92(钢琴左手声部)、96、98、100 小节。

第三乐章:歌唱的小行板, $\frac{3}{4}$, $\text{♩}=104$

这个乐章尽管很少有力度标记,却应该演奏得富于表情。在主题和变奏 I、IV、V、VI(主题再现)的陈述中,钢琴是主导声部,在变奏 II、III 和尾声的最后——第 124 小节以后,小提琴是主导声部。变奏 I:第 17-24 小节 *p*,两小节片段第 25/26 和 27/28 小节,每次都先 *f* 后 *p*;之后,持续的 *mf*。变奏 II:*mf*;第 41、43 小节 *f*;第 42、44 小节可以像第 10 和 12 小节一样用 *p*,也可以选择持续的 *f*;第 45-48 小节 *mf*。变奏 III:始终是 *f*,伤感的。钢琴左手部分的八分音符不要缩短,尤其是比较平静的第 61/62 小节。第 54 小节小提琴声部:两个低音音符弹成断音,但是作为对比,第 61/62 小节的低音音符可以不用断音,尽管在第一版中是这样记谱的。变奏 IV:*f*; ♩ ♩ ♩ ;第 67 小节 ♩ (小提琴)附点音组的短音符应该更尖锐,作为六连音处理。甚至第 77/78 小节的二连音组也可以做相同的处理。第 73/74、75/76 小节以及结束之前都要渐弱。变奏 V: $\text{♩}=72$; *mf* 到 *p*;十分有表情。这个变奏的反复肯定不应该拘泥于原来的乐谱,可以用以下两种方法之一加以扩展:第一次陈述时加以简化(例如第 84 小节,用自然音阶代替半音

阶进行,第 94 小节的后半部分改为三连音,第 92 小节按照第 90 小节改动,省略回音);或者,在反复时增加更多的装饰音,例如第 81 小节:

第 83 小节: , 第 86 小节: , 第 87 小节:最后一个音符加颤音,等等。[变奏 VI]:

$\text{♩}=126$ 。这个小快板高昂的个性再次使得反复时稍作变动成为必要:第 106、108 小节:增加自然音阶音,更多的颤音,等等。尾声:四小节 *f*,四小节 *mf*,然后 *f*,不要渐弱。第 128 小节:突然变为 *p* 或者 *pp*：“现在结束了”。

奏鸣曲 VI b^1E 大调, K374f (380)

第一乐章:快板, *c*, $\text{♩}=120$

显然,这个乐章开始于 *f*。第二主题(第 27 小节以后)要演奏得弱一些。第 46 小节的 *p* 到第 54 小节的 *f* 终止。第 67 小节以后的许多 *f* 和 *p* 标记意指细微差别,这在第 97 小节则只是暗示性的: *pp* 指变换音栓选配(钢琴的第二踏板)。第 143 小节以后的力度应该是 *p*,与其类似段落(第 46 小节以后)一样。从第 150 小节开始:正如第一版中那样的小提琴声部的连奏以及突然的力度变化 *f*。第 154 小节的 *p* 只出现在作曲家手稿的小提琴声部,这个情况有两种可能的解释:其一是,从这里直到结束前都是 *f*,小提琴声部的上行八分音符只有音色方面的对比;其二是, *p* 也适用于钢琴声部,第 157 小节渐强, *f* 直到结束。第二种读谱肯定更恰当。正像所有的 b^1E 大调乐章一样,基本情调是悲怆的。所以,应答句要有紧张性,即,第一主题,小提琴声部第 8、10 和第 11 小节的 *mf*、*mf*、*f*;第二主题:第 29 小节比第 27 小节强,等等。第 17 小节音量减弱,第 21 小节渐强。钢琴声部左手第 118/119 小节:尽管开始的八度进行与第 21 小节以后的平行段落一样,并不能自然而然地产生强调的效果,但是这个音型必须弹奏的棱角鲜明。

终止音:第 27、46、124、143 小节。

第二乐章:稍快的行板, $\frac{3}{4}$, $\text{♩}=48$

莫扎特就像他通常做的那样,不写渐弱标记,但是连续的突然 *p* 会使整个乐章感觉很仓促,所以我们建议第 4、9、14、22、53、57、65 和第 73 小节渐弱;不

过第 26 和第 77 小节不要这样。第 31 小节之前渐强,但是第 80 小节前不这样。第 31 小节的 *f* 更多地指强调,而不是力度很强。第一版的第 29 小节加了 *f*; Oe C 中还在第 30 小节加了 *p*。虽然低音声部的八度(以及第 80 小节的类似片段)支持这些增添的力度标记,但是本版本的编辑发现它们会使音乐变得粗糙。主要音型  的第一个音要有充分的紧张性。这个音型的两个变体  或者  听起来有些匆忙(稍快的!),前一种由于重复了三音而会在第 20、24、75 小节产生平行八度。有两个地方应该利用现代钢琴低音音域更广的优点:第 43 小节,下行五度可以符合逻辑地落在属音上;第 66 小节,根据第 15 小节的类似片段,低音需要有下方的八度重复音。

终止音:第 46、47(小提琴)、48、49、65 小节。

第三乐章:古回旋曲,快板, , ♩ = 88

作曲家手稿中从第 40 小节开始有 *f* 和 *p* 标记(第 72/73 小节的力度变化!)。第一版在开始处加的 *p* 显然是对的。从第 17 小节(包括上拍)开始我们建议:*mf*(二小节),*f*(二小节),*mf*(四小节),*p*(四小节),同样的力度布局用于第 29 小节以后。第 9 和第 13 小节中左手的 $\flat E$ 应该增加下方八度音;同样的还有第 97、161、165 小节。第 8 小节可以处理成三比二节奏 。第 76 和 80 小节:延留音可以是  或者  或者 ——不过,无论用哪一种也不要每次都一样。第 151、176 小节:柔板的 *p* 别过分,像是回声;由于第 24、36 小节的延长音符号不需要过渡,看来第

152、177 小节也不用。最后一个和弦不要演奏成琶音。

终止音:第 108(小提琴)、116、124(钢琴)小节。

关于小提琴声部的编辑

编辑所加的连断音连线用虚线。有些地方加了供选择的标记,印在谱表下方,它们很容易辨认。

选择性的弓法不一定在平行小节中都标明,不过演奏者可以自行决定是否采用。同样还有偶然出现的平行小节的连断法不一致——有些是莫扎特标的(参见例如第 6 页的小提琴声部,第 10 和第 14 小节,以及第 7 页的第 74 和第 78 小节),还有一些是小提琴声部编辑标的(参见例如第 6 页第 24 小节和第 9 页第 173 小节,还有第 11 页第 60 小节和第 13 页第 145 小节)——如果演奏者想要,也可以把它们改为一致。

保持音符号与  或者  结合使用总是插入性的。

1. 《新音乐杂志》1967 年,卷四。
2. “加速进行的规则”(洛温斯基)。与此有关的还可以参见埃尔温·拉茨的《音乐理论形式导论》,第二版:环球版,维也纳,1968 年。
3. 见“关于八小节主题”《音乐实践》1963 年 II,第 25-33 页。
4. 伊娃和保罗·巴杜拉-斯科达《诠释莫扎特》,维也纳,1957 年,第 120 页及其后。
5. 原始版只能让演奏者自己添加“或者”的标记。

VORWORT

1781, drei Jahre nach den ersten, ließ Mozart die zweiten sechs Violinsonaten erscheinen. Die ersten sechs jeweils zweisätzigen Sonaten bilden eine Serie; entstanden 1778 innerhalb weniger Monate, gehören sie stilistisch zusammen, und das Durchschreiten aller Möglichkeiten der Form und des Ausdrucks ergibt (wie bei Haydns Quartett-Serien) – über das Einzelwerk hinaus – die größere Einheit dieser Werke. Im Sommer 1781 aber hatte Mozart, der im März desselben Jahres nach Wien gekommen war, zwischen all dem, was die neue Umgebung von ihm forderte, nicht die Zeit, den Plan auszuführen, der ihm zuerst vorgeschwebt hatte: eine zweite, diesmal aus dreisätzigen Werken bestehende Serie zu schreiben. Im Juni dachte er sogar vorübergehend daran, aus den zwei inzwischen vollendeten Sonaten – vermutlich denen in Es-Dur und G-Dur – und den beiden schon vor seiner Übersiedlung nach Wien entstandenen in C-Dur und B-Dur ein verkaufsgerechtes Heft zusammenzustellen. Im Juli aber entschloß er sich, noch zwei weitere Sonaten zu komponieren, so daß auch „Opus II“ die traditionelle Sechszahl erreichte und – wichtiger noch – die „neuen“ Sonaten jetzt das Gesicht des gesamten Zyklus bestimmten.

Die Herausgabe übertrug er seiner Schülerin Josepha Auernhammer; überhäuft mit Arbeit (Ende Juli erhielt er den Auftrag zur „Entführung“), nahm er, wie die Fehler und Ungereimtheiten der Erstausgabe zeigen, kaum an dieser Tätigkeit teil, die wie das Stundengeben „wider sein Genie“ war. Möglicherweise bestimmte Josepha auch die Anordnung der Werke, schob die beiden älteren Sonaten zwischen die neuen, stellte die in Es-Dur als die prunkvollste an den Schluß und riß die beiden F-Dur-Sonaten, die als Gegensatzpaar zusammengehören, auseinander. Es ist eine Ironie der Editions-geschichte, daß die Breitkopfschen „Oeuvres complètes“ von 1800 (auf die sich später die Gebrauchsausgaben stützten) Mozarts sinnvolle Anordnung der ersten sechs Sonaten durcheinanderwarfen, jedoch bei den zweiten sechs getreulich der Erstausgabe folgten. In-dessen sollte man die dort überlieferte Reihenfolge nicht antasten, da eine alternative Ordnung – etwa nach der Entstehungszeit – nur vermutungsweise möglich, aber nicht zu belegen ist: keine der in Wien entstandenen Sonaten trägt ein Datum.

Als einzige der sechs Sonaten Op. II ist die in C-Dur datiert: „li 11 di Marzo 1778 à Mannheim“, ein Geschenk für das Haus Serrarius, in dem Mozart in den letzten Mannheimer Monaten gewohnt hatte. Von der B-Dur-Sonate sind Entstehungs-Anlaß und -Datum nicht bekannt – außer, daß sie nach Mozarts Abreise aus Mannheim und vor seiner Ankunft in Wien komponiert worden sein muß, denn in der Korrespondenz mit seiner Schwester Marianne ist mehrfach die Rede von den „zwei ihr bekannten Sonaten“. Als dritte, d. h. als erste neue, ist vermutlich die in Es-Dur entstanden: Die Überschrift „Sonata I^{ma}“ kann kaum einen anderen Sinn haben als den programmatischen eines Beginns; ihr Konzertcharakter macht es wahrscheinlich, daß sie für die vom Erzbischof auf den 8. April 1781 anberaumte Akademie geschrieben worden ist, und auch kompositorische Gründe sprechen für die Entstehung vor den drei anderen. Von diesen wurde eine, wie aus der Korrespondenz hervorgeht, im Juni geschrieben, die beiden

anderen – offenbar gleichzeitig – im Juli. Aber natürlich ist es Vermutung, wenn wir annehmen, daß die Reihenfolge der Entstehung KV 373a, 374e, 374d ist¹.

Im November 1781 brachte der Wiener Verleger Artaria die Sonaten heraus, und schon kurz nach ihrem Erscheinen rezensiert sie *Cramers Magazin der Musik* in der Nummer vom 4. April 1783 (1. Jg., S. 485). „Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art. Reich an neuen Gedanken und Spuren des großen musicalischen Genies des Verfassers. Sehr brillant, und dem Instrumente angemessen. Dabey ist das Accompagnement der Violine mit der Clavierpartie so künstlich verbunden, daß beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten werden; so daß diese Sonaten einen eben so fertigen Violin- als Clavier-Spieler erfordern. Allein es ist nicht möglich, eine vollständige Beschreibung dieses originellen Werks zu geben. Die Liebhaber und Kenner müssen sie selbst erst durchspielen, und alsdann werden sie erfahren, daß wir nichts übertrieben haben.“

Schlägt man neuere Biographien auf, findet man überall die Bedeutung des Opus II, und insbesondere der vier Wiener Sonaten hervorgehoben. Aber wenn die Autoren auf Einzelheiten eingehen, schält sich dabei so etwas wie eine Rangfolge KV 374e, 373a, 374f, 374d heraus: Mehr zwischen den Zeilen bei dem um Abwägen bemühten Abert², bei Einstein³ schon deutlicher, in englischen Werken (Blom⁴, Girdlestone⁵, die sich von ihren deutschen Kollegen durch erfrischende Subjektivität abheben) so weitgehend, daß KV 374d geradezu unterbewertet wird. Wenn man aber diese Sonate zusammen mit KV 374e betrachtet und sie nach dem Schwesterwerk spielt, wird man erfahren, daß sie heiter und gleichzeitig tief Ernst ist, ein Meisterwerk der Form, d. h. das Ergebnis besonders intensiver Arbeit und – kennen wir Mozart recht – sein Lieblingswerk, dem er gerne die Rolle der „Visitenkarte“ für das neue Opus anvertraute. Die anderen drei Wiener Sonaten, alle mit einem Moll-Satz als Zentrum, bedürfen dieser lichten Ergänzung. Mozart hat den schönen – aber sozusagen „normalen“ – Sonaten in C-Dur und B-Dur im ersten Wiener Jahr vier Werke an die Seite gestellt, die er selbst in seinem späteren Schaffen nicht mehr übertreffen sollte.

Karl Marguerre

¹ Mozart-Jahrbuch 1968/70, S. 327–332. St. Foix (W. A. Mozart, Bd. 3), der in der Heiterkeit (?) der F-Dur-Sonate KV 374d die Freude über die Befreiung vom Joch des Erzbischofs erkennen will (inmitten der Aufregung dieser für Mozart fürchterlichen Tage?), plädiert für die Reihenfolge KV 374f, 374d, 373a, 374e. Die neue Mozart-Ausgabe folgt bedauerlicherweise Einstein, der aufgrund eines seiner Eil-Schlüsse KV 373a an den Anfang stellt und die eindeutige „I^{ma}“ über KV 374f beiseite schiebt.

² Hermann Abert, W. A. Mozart, 7. Aufl. Teil 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955.

³ Alfred Einstein, Mozart, His Character, His Work, New York 1945. Deutsch: Stockholm 1947 (Neuausgabe Frankfurt/Main 1968).

⁴ Eric Blom, Mozart, London 1935. Ins Deutsche übertragen: München: Bong 1954.

⁵ C. M. Girdlestone, Mozart et ses concertos pour piano. Paris 1939. Ins Englische übertragen: Mozart and his Piano Concertos. London 1948. Obwohl in erster Linie von den Konzerten handelnd, gehört das Buch zu den eindringlichsten Auseinandersetzungen mit Mozarts Werk.

HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Zu Mozarts Schreibweise

Bogen, Punkt, Strich

Der Bogen kann dreierlei Bedeutung haben: der Legatobogen fordert gebundenes Spiel über eine längere Strecke; der Phrasierungsbogen faßt mehrtaktige Phrasen zusammen, der Artikulationsbogen kleine Notengruppen. Mozart kennt nur die erste und die dritte Bedeutung. Seine großen Bögen fordern legato, die Enden der – meist taktweise gesetzten – Bögen erwarten kein Absetzen (KV 305¹, Seitenthema); die kleinen Bögen artikulieren: die jeweils letzte Note wird verkürzt. Den Phrasierungsbogen des 19. Jahrhunderts braucht er nicht, da seine Spieler auch ohne Anweisung Phrasengrenzen erkannten. Unbezeichnete Klavierläufe werden – anders als zur Beethovenzeit – sciolto gespielt = locker, durchsichtig. Nur dort ist an legato zu denken, wo in der Violine für denselben Lauf ausdrücklich legato verlangt wird. In Zweifelsfällen empfiehlt der Herausgeber dem Spieler, die Bögen nachzutragen (z. B. KV 376^{II}, T. 43ff., oder KV 378^I, T. 37ff.).

Der Punkt ist das Staccato-Zeichen. Punkte unter einem Bogen fordern Portamento. Die Punkte für längere Staccatopartien deutet Mozart nur über den ersten Noten an; unsere Ausgabe ergänzt die fehlenden in Kleinstich.

Der Strich ist vor allem ein Intensitätszeichen. Er kann, in Verbindung mit dem Bogen, einfach Betonung fordern (z. B. KV 301^{II}, T. 6, wo ein *fp* zuviel wäre); ohne Bogen verlangt er Isolierung der Note. Aber nicht im Sinne von Staccatissimo, sondern von Intensität; ein Auftakt unter Punkten ist locker, luftig, unter Strichen ist er dicht, crescendierend, was die schreibende Hand Mozarts nicht selten durch größer werdende Striche plastisch ausdrückt.

Leider fällt die Unterscheidung zwischen Strich und Punkt gelegentlich eiligem Schreiben zum Opfer; dann kommt die Realisation im Druck ohne „Deutung“ nicht aus. Existiert das Autograph nicht mehr, so ist eine gesicherte Entscheidung nicht möglich: Mozarts Stecher nahmen auf solche Subtilitäten keine Rücksicht.

f und *p*¹

Drei Lautstärkezeichen benutzt Mozart fast ausschließlich: *f*, *p* (er schreibt *for*, *pia*) und – ausnahmsweise – *pp*. *mf* kommt selten, *ff* so gut wie nie in den Violinsonaten vor. Hinzu treten die Akzentzeichen *sf* (nie *fz*) für die starke, *fp* für die schwache Hervorhebung.

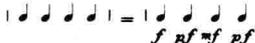
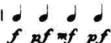
f, *p* dienen 1. als Registerzeichen in den vom Cembalo her konzipierten Sätzen (Allegro-Sätzen), 2. als Ausdruckszeichen in den mit Blick auf das Pianoforte entstandenen langsamen Sätzen, 3. als Anweisung: *f* = breiter, *p* = fließender werden.

pp, vor allem an den Schlüssen, fordert Registerwechsel (2. Pedal, andere Bogen-Kontaktstelle).

In den „Registersätzen“ sind die Nuancierungen dem Spieler überlassen; umgekehrt werden dem Spieler durch die *f*, *p* in den „Nuancensätzen“ leicht zu starke Gegensätze suggeriert, weshalb Mozarts Schreibgewohnheit schwankt: in einem Nuancensatz *par excellence* wie KV 376^{II} trägt er überhaupt kein *f*, *p* ein.

In den Registersätzen sind *f*, *p* im allgemeinen „subito“ gegeneinander abzusetzen; ebenso in den Nuancensätzen das *f* nach *p*, es sei denn, *crescendo* ist ausdrücklich ge-

fordert. Dagegen ist *subito p* selten, denn das Fehlen der *decrec.*-Vorschrift (*dim.* benutzt Mozart nicht) rührt daher, daß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das *decrec.* vom metrisch „guten“ Takt weg selbstverständlich war: Daniel Gottlob Türk erläutert in seiner 1789 erschienenen Klavierschule z. B.

 =  (*pf* = *poco forte*); anders ge-

schrieben = . Diese Regel gilt natürlich nicht nur innerhalb eines Taktes, sondern auch innerhalb von Zwei- und Mehrtaktgruppen.

Akzente auf dem metrisch „schlechten“ Taktteil (oder auf dem „schlechten“ Takt im Taktpaar) fordern Hervorhebung nicht durch Betonung, sondern durch Verzögerung (agogische Akzente). Diese Regel ist für Mozarts von der Singbarkeit her bestimmte Sprache besonders wichtig. Für Beethoven (und natürlich gelegentlich auch für Mozart) gilt noch eine andere Deutung:

 fordert, Türks \supset aufhebend, daß die zweite Note ebenso stark betont sein soll wie die erste; d. h. die so beliebten „Stöße“ sind eine für Mozart ganz und gar unzulässige Interpretation des Zeichens *sf*. Folgen einander mehrere *fp*, so entsteht aus „Verzögerung“ oder „ebenso stark“ dasselbe: ein „quasi ritardando“, wie z. B. vor der Reprise in KV 302^I.

„Verdichtung“

Mit *sf*, *fp* hängt eine andere für die Interpretation besonders wichtige Erscheinung zusammen, die „Verdichtung“²: das klassische achttaktige Thema besteht nicht aus acht Einzeltakten, sondern ist in aller Regel so organisiert, daß auf größere Einheiten kleinere folgen, z. B. in der Weise, daß zweitaktige Phrasen von eintaktigen abgelöst werden – schematisch: 8 = 2 + 2 + 1 + 1 + . . . Takte, wobei „ . . .“ für noch kleinere Einheiten stehen kann (in Bd. I z. B. das Hauptthema des Rondos KV 306). Das Verdichtungsprinzip gilt für so gut wie alle größeren Phrasen: vgl. die Hauptthemen von 7 Takten (KV 302^I) oder 10 Takten (KV 303^I), das Seitenthema mit 15 (= 4 + 4 + 2 + . . .) Takten (KV 301^I) oder Übergangspartien (z. B. KV 301^I, T. 33–43)³.

Tempo

Mozarts Tempoangaben kennzeichnen auch den Charakter des Stückes. Adagio und Larghetto, Andante und Allegretto, Molto allegro und Presto, obwohl gleich schnell, deuten ganz verschiedene Stimmungen an. Adagio ♩ (Tempo nahe Andante) zeigt an, daß man Viertel, nicht Achtel empfinden soll (KV 481^{II}); Allegretto ♩ = Allegro (KV 376^{III}, 454^{III}). – Bei Mozart sind Mittel- und Außensätze weder im Tempo noch im Charakter so stark gegensätzlich wie bei Beethoven.

² „Principle of accelerated motion“ (Lowinsky). Siehe dazu auch Erwin Ratz, „Einführung in die musikalische Formenlehre“, 2. Auflage: Universal Edition, Wien 1968.

³ Über das „achttaktige Thema“ siehe Musica 1963^{II}, Practica S. 25–33.

¹ Siehe Neue Zeitschrift für Musik 1967, Heft 4.

Vorschlag und Triller

Die Regel $\text{♩} = \text{kurzer (antizipierter) Vorschlag}$, $\text{♩} = \text{langer (die Hauptnote verkürzender) Vorschlag (Vorhalt)}$ gilt für Mozart nicht. Mozart schreibt das einzelne 16tel generell $\text{♩} = \text{♩}$, $\text{♩} = \text{♩}$ usw.), weshalb die Urtextausgaben ♩ mit ♩ wiedergeben. Leider, denn oft ist ♩ (d. h. kurzer Vorschlag) gemeint. Obwohl Mozart die Klangdauernotation $\text{♩}, \text{♩}, \text{♩}$ kennt, ist sie für ihn nicht bindend. In KV 301¹, T. 1, schreibt er, da $\text{♩}, \text{♩}, \text{♩}$ „Appogiatura“, d. h. $\text{♩}, \text{♩}$ bedeuten würde, $\text{♩}, \text{♩}$, was der Herausgeber $\text{♩}, \text{♩}$, nicht $\text{♩}, \text{♩}$ liest. Allerdings: die Betonung fällt ganz auf den Vorhalt, d. h. $\text{♩}, \text{♩}$ ist nicht gleichbedeutend mit der „ausgeschriebenen“ Form $\text{♩}, \text{♩}$.

Der Triller beginnt prinzipiell mit der oberen Nebennote: $\text{tr} =$ ist eine Kette von Vorhalten. Aber die Ausnahmen von dieser Regel sind zahlreich⁴.

Verlängerungspunkt

Ein Punkt hinter einer Note bedeutet Verlängerung, aber keineswegs immer „um die Hälfte“. Wenn ♩ in einem Triolensatz steht, erhält die erste Note $\frac{2}{3}$ (nicht $\frac{3}{4}$) des Gesamtwertes, d. h. die Sechzehntelnote fällt mit der dritten Triolennote zusammen. Die „korrekte“ Schreibweise ♩ kommt in der Klassik nicht vor; daher ist in KV 296¹¹, 378¹¹ als ♩ zu lesen. Natürlich kann es im Einzelfall reizvoll sein, anders zu verfahren.

Abschlußnoten

Abschlußnoten werden gern länger geschrieben, als sie in Wirklichkeit klingen sollen – gelegentlich aus Flüchtigkeit (♩ schreibt sich schneller als ♩), meist aber mit gutem Sinn. Abschlußnoten müssen „stehen“. Würde man in KV 302¹, T. 40 ♩ schreiben, so würde das ein luftiges Abheben suggerieren, was nicht gemeint ist. Wohl muß die zweite Note rechts weg sein, wenn links der Übergang ♩ einsetzt, aber der muß dann ein wenig „zu spät“ kommen. Oder ebendort T. 99: der f -Akkord muß weg sein, wenn man das p der Violine hören soll. Auch hier der Akkord etwas länger als ein Achtel, die Fortsetzung entsprechend „zu spät“: agogische Betonung des Auftakts. Die Hinweise zu den einzelnen Sonaten enthalten jeweils eine Liste solcher Stellen⁵.

Vor- und Zurücktreten

Führung und Begleitung wechseln bei Mozart ständig. Oft aber kann es der Blattspieler den Noten, vor allem der Violinstimme, nicht entnehmen, wer begleitet. Unsere Ausgabe gibt daher eine Hilfe: *acc.* fordert „begleiten“ (durch einen Haken — , wenn nötig, aufgehoben).

Einzelhinweise

Sonate I, F-Dur, KV 374d (376)

1. Satz: Allegro, C, $\text{♩} = 132$

Wenn man die in den Kritischen Anmerkungen erwähnten f - und p -Zeichen der EA übernimmt, bleibe man sich bewußt, daß es sich – im Gegensatz zu den „Register-Anweisungen“ in T. 63, 67, 72 – um Nuancen handelt, die von selbst kommen müssen. T. 11, 13 (VI.), 48 etc.:

$\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, nicht ♩ . T. 17: Alle Ausgaben ergänzen einen Ganztaktbogen in Analogie zum Bogen in der Violinstimme T. 16. Zwei Halbtaktbögen machen die Verdichtung auf die schweren Viertel hin deutlich und erleichtern das Zusammenspiel:

Abschlußnoten: T. 23, 25, 27, 30 (und Parallelstellen), 55.

2. Satz: Andante, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 48$

Daß das Autograph keine f - p -Zeichen enthält, sollte nicht zu einer dynamisch eintönigen Wiedergabe verleiten. Wie intensiv Mozart die dynamischen Nuancen empfand, zeigen z. B. die Staccato-Zeichen in T. 16–18: Die ständig größer werdenden Striche im Autograph deuten wohl auf ein *crescendo*, dem in T. 19 ein p -subito folgen könnte. Ähnlich die in der EA eingetragenen *cresc.* T. 84 und 88 sowie p Mitte T. 85 und 89. Vorschlag: T. 31 *cresc.*, T. 34 *dim.* etc. Man kann sich die Bögen der Violinstimme von T. 1ff. nach Kl., r. H., T. 9ff. und von Kl., l. H., T. 35–37 nach T. 43–45 etc. übertragen.

Abschlußnoten: T. 4, 8, 12, 16. T. 22 und 34 kann man ♩ sogar mit $\text{♩} \text{♩}$ wiedergeben.

3. Satz: Rondeau, Allegretto grazioso, C, $\text{♩} = 66$

Das Tempo des ersten Satzes = Symmetrie der Sonate. f und p sind Registergegensätze. Ab T. 56 und 135 wird man wohl *mf* spielen. Schluß: $p \Rightarrow$.

Abschlußnoten: T. 52, 131, 195.

Sonate II, C-Dur, KV 296

1. Satz: Allegro vivace, C, $\text{♩} = 132$

Autographe f - und p -Zeichen erst ab T. 44. Trotzdem sollte man den Anfang des Satzes nuancieren, *mf* – nicht p im „Nachsatz“ T. 3–4, ebenso T. 22–29, f ab T. 30. Beginn des Mittelteils, T. 69ff. *mf* (Oe C: *dolce*), f ab T. 79. T. 4, 8, 29, 95, 99 sollte man \leftarrow spielen.

Abschlußnoten: T. 2, 6 (die Töne von Violine und Baß müssen weg sein, wenn der Nachsatz $\text{♩} \text{♩}$ beginnt), 51, 59, 61, 90, 92, 93, 97, 101, 133, 144, 146.

2. Satz: Andante sostenuto, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 56$

Die Triolen ruhig spielen, gleichwohl fließend, $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$. T. 3 sollte mit *cresc.* erreicht werden; T. 4 \Rightarrow , T. 6 dagegen f -subito und *diminuendo* in T. 7; T. 15 *dim.*, damit die Phrase zusammenbleibt. T. 26 \leftarrow , T. 28 \Rightarrow , T. 21, 38, 41, 61, 68 \Rightarrow . Das *pp* am Schluß fordert Registerwechsel: 2. Pedal. Da das Thema sehr oft wiederkehrt, kann man zur Abwechslung punktierte Achtel und Sechzehntel spielen, also die Sechzehntel nachschlagen lassen. In T. 68 heißt es in EA ♩ statt ♩ (siehe auch die Fußnote im Notentext), jedoch können in T. 68, 69 in der Violine auch Duolen gegen die Triolen im Klavier gespielt werden. Die Fermaten erwarten Eingänge, auch sonst können kleine Verzierungen angebracht werden, z. B. T. 16, Kl., r. H. $\text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩}$.

3. Satz: Rondeau, Allegro, C, $\text{♩} = 84$

p und f sind nur für den „Solo-Tutti“-Gegensatz des Anfangs angegeben. Natürlich gilt das f nicht für die Überleitung ab T. 17, der Seitensatz variiert zwischen *mf* und *mp* und sollte erst gegen Schluß (T. 53) zum f gesteigert werden. Das a-Moll-Couplet T. 70–85 p , die Fortsetzung in F-Dur (T. 92) nicht f , Coda ab T. 153 f , die Beantwortungen jeweils steigend. T. 4, Kl., r. H.: Die Vorhalte lang, vielleicht lombardisch ♩ , T. 13, 14: Kl., r. H. Vorschläge kurz. Die Triller in der Violine T. 5, 6 erst bei der

⁴ Eva und Paul Badura-Skoda, Mozart-Interpretation, Wien 1957, S. 120ff.

⁵ Sie durch ein Zeichen ' oder ' deutlich zu machen, muß die Urtextausgabe dem Spieler überlassen.