

王 杭,蒋存梅

WANG Hang, JIANG Cun—mei

莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K330)乐谱版本的比较

内容提要: 在音乐表演中,对乐谱版本的选择和研究日渐发挥重要的作用。本文确定莫扎特K330 钢琴奏鸣曲为个案,以莫扎特当时记谱法的规定为参照,通过对八个乐谱版本的比较,试图为表演者合理选择莫扎特乐谱版本提供一定的参考。

关 键 词: 记谱法 连接线 力度 装饰音

Abstract: The choice and research on the music edition becomes more and more important in music performance. Based on eight different editions of Mozart's Piano Sonata K330, consulting the composer's notation rules, the author is trying to present a reference for the players when make choice among the various editions of Mozart.

Key Word: notation; slur; dynamic; ornament

20世纪以来,随着新客观主义和原样主义音乐美学观念的兴起,音乐艺术的诸多方面发生变化。在音乐表演领域,表现为严格按照乐谱表演,忠实地表达作曲家的创作意图。然而,由于时代的不同,早期按照约定俗成规定下来的简略记谱已无法给后来的表演者提供具体的演奏指南,因此,许多编订者在原有乐谱的基础上,增加了一些标记。在这些标记各异的版本中,有的体现出编订者的看法,有的是根据当时著名的表演者的解释而编订的。那么,究竟哪一个版本才真正体现出作曲家的创作意图?换句话说,哪一个版本最接近作曲家的原稿?在这种情况下,一些标记着原典版(Urtext Edition)的乐谱纷纷出现。^①然而,遗憾的是,在这些原典版中,乐谱的某些标记竟然完全相反。这样,究竟应该相信哪一种说法似乎又成为表演者的一大难题。由此,对乐谱版本的研究和选择被提到重要的地位。

事实上,随着时代的久远,老一代作曲家已不在人世,对以往时代的某一音乐作品的最初版本或手稿的查找已受到客观条件的许多局限;即使查找到手稿,有的作曲家关于某一音乐作品的手稿在当时就有多种,究竟哪一种才是作曲家心中最满意的呢?基于此,笔者认为,要真正在这些版本中做出绝对真理似的是非判断似乎较为困难。而目前所能做的只是依据现有的研究成果对这些乐谱版本进行相对的比较分析,以便表演者选择出合理的乐谱版本。

在北京中央音乐学院图书馆,笔者共查找到莫扎特第十首钢琴奏鸣曲(K330)的八种版本:维也纳原典版(Wiener Urtext)、布达佩斯原典版(Urtext)、亨勒版(Henle)、普莱斯版(Presser)、彼特斯版(Peters)、前苏联的戈尔登威泽尔版、夏玛版(Schirmer)、布赖特科普夫和黑特尔版(Breitkopf & Hartel)。^②本文将确定莫扎特K330 钢琴奏鸣曲为个案,以莫扎特当时记谱法的规定为参照,通过对以上

收稿日期:2001-12-03 中图分类号:J617.16

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2002)02-0018-06

作者简介:王杭(1960-),男,福建人,福建师范大学音乐系讲师(福州,350007)

蒋存梅(1968-),女,福建人,福建师范大学音乐系助教(福州,350007)

八个乐谱版本的比较,试图为表演者合理选择莫扎特乐谱版本提供一定的参考。

(一)概述

众所周知,作为音乐作品的“示意图”似的书面符号体系,乐谱不可能完全标记音响形态的音乐作品的所有细节,因此,在下文中,本文只能通过乐谱所能标记的音乐作品的音高节奏、速度术语、踏瓣、力度、连接线、装饰音等方面进行比较。

八个版本标记的速度术语(*Allegro moderato*)完全相同。在音高、节奏方面的区别在于:彼特斯版和夏玛版在最后一个小节的左手和弦音符数量与其他六个版本存在不同(谱例1);夏玛版第103小节中第一个音C为附点节奏,而其他的版本为切分节奏(谱例2)。此外,尽管莫扎特时代的钢琴装有膝部踏瓣装置,但当时的乐谱并没有踏瓣标记。在这八个版本中,只有戈尔登威泽尔版与其他七个版本不同,标注了详细的踏瓣记号。

值得一提的是,无论从学术态度,还是从表演者的角度考虑,任何乐谱版本都应对编订者添加的记号赋予特殊的标记。在以上八个乐谱版本中,夏玛版仅仅在乐谱的页首做一简单说明,在乐谱中并没有特殊的、具体的标记,而其他的七个版本或用括号、或以字母的字号变化都对编订者添加的内容做了特别的标记或说明。

谱例1、第150小节

彼特斯版和夏玛版为



其他的版本为



谱例2、第103小节

夏玛版为



其他的版本为



(二)连接线

据记载,莫扎特当时的连接线并不代表乐句的划分,因此,在这首乐曲中,连接线意味着圆滑奏或触键法。^③当时,圆滑奏除了具有连奏的意义外,莫扎特还用它表示小提琴的弓法;所谓触键法,人们也称为连断法,即连奏(*Legato*)、断奏(*Staccato*)和非连奏(*Non Legato*)。连接线的不同标记在钢琴表演中具有极为鲜明的不同意义,它们影响着音乐的感性呈现样式。

在这八个版本中,由于连接线标记的不同而导致演奏法的差异主要表现在:第一,在维也纳原典版、彼特斯版、布赖特科普夫和黑特版、夏玛版、戈尔登威泽尔版中,第1小节的左手标有连接线;普莱斯版标记的连接线属于编者添加;亨勒版、布达佩斯原典版仅在再现部出现连接线。从演奏上说,如果左手没有标记连接线,则在大多数的情况下,应弹成非连奏。据笔者听过的这首乐曲录音中,大多数钢琴家都将左手弹成连奏,只有殷承宗和古尔德(1972年录音)将左手弹成非连奏。第二,在第29、116小节的连接线标记上八个版本存在较大不同。维也纳原典版、亨勒版、普莱斯版三个版本的标记一致;彼特斯版则与布赖特科普夫和黑特版以及戈尔登威泽尔版的标记相同;而夏玛版的标记自成一体(谱例3)。其中,戈尔登威泽尔版、布达佩斯原典版与夏玛版一样,将这一连线连到下一个小节。第三,与其他七个版本相比,夏玛版出现较多跨小节的连接线,事实上,跨小节的连音线直到浪漫时期才出现;^④不仅如此,夏玛版在第13、15小节的左手断奏的音符上加上连接线,而其他的七个版本仅标记

断奏(谱例4)。从演奏法来讲,断奏加连接线,就应该演奏为非连奏;在第27、29小节右手旋律中,夏玛版的标记与第13、15小节相同,而其他的七个版本既没有标记断奏,也没有连接线(见谱例3)。第四,维也纳原典版和布达佩斯原典版中标有楔点(▼),而在其他版本中相对应的音符则以跳音(•)标记,如第1、16、17、26、28小节等等(谱例5)。在莫扎特时代,这些楔点不仅具有跳音的含义,而且还隐含着强调的意义。^⑤

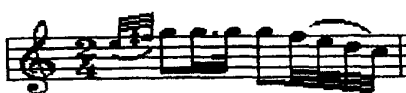
总的看来,除了夏玛版与其他七个版本在连接线方面的差异较大外,其他七个版本都有一定程度的相似性;如果不考虑编者添加的标记,那么布赖特科普夫和黑特尔夫版与戈尔登威泽尔版的连接线标记较为接近;而维也纳原典版、布达佩斯原典版、普莱斯版、亨勒版四个版本在连接线方面的标记也大致相同。

谱例3,第29、116小节

彼特斯版等为



维也纳原典版等为



夏玛版为



谱例4,第13、15小节

夏玛版为



其他的版本为



谱例5,第17小节

维也纳原典版和布达佩斯原典版为



其他的版本为



(三)力度

尽管古典时期的乐谱标记比巴洛克时期详尽许多,但相对于现代乐谱标记来说,莫扎特的力度标记仍然较少。在莫扎特的音乐作品中,f与p是两个基本的力度记号。据记载,按照当时的美学观点,轻和重犹如光和影一样,二者相互依存。而这种轻重对比纷呈的手法,在莫扎特的音乐中是很典型的。比如,在乐谱中,可见到f和p呈对照性的标记,在这种情形下,不一定是强弱对比,有的时候包

含着不一样的感觉和气氛。如果在乐句内使用 *f*, 这种情况基本上表示一种渐强的效果。相反, *p* 则表示渐弱。在上文的八个版本中, 维也纳原典版、普莱斯版、布达佩斯原典版和亨勒版的力度标记与此较为吻合。同时, 莫扎特善于运用渐强与渐弱来表示色彩、明暗度。渐强预示着明亮, 一种紧张度, 内在张力的推动。渐弱则表示暗淡, 一种松弛, 缓和, 释放。^⑥ 尽管如此, 莫扎特在他的作品中较少标记渐强和渐弱记号, 而在上文提到的夏玛版和布赖特科普夫和黑特版中却大量标记这些记号, 显然, 它们是编者添加的。此外, 在没有标记力度记号的地方, 是否不具有力度的变化呢? 莫扎特经常告诫学生: “未注明的部分并不意味完全毫无表情地弹奏, 必须随着音乐进行产生的波形振动, 自然地出现强弱感觉。”^⑦ 可见, 音乐的内在进行是决定力度变化的主要因素。在这八个版本中, 许多相同的力度标记与音乐本身的运动态势都是一致的。

总之, 尽管它们力度标记详略程度不同, 但仍可以得出两个结论: 第一, 维也纳原典版的标记较少, 如果我们不考虑普莱斯版、布达佩斯原典版和亨勒版中编者添加的记号, 那么, 它们与维也纳原典版的力度标记完全相同; 彼特斯版与维也纳原典版在力度标记上有少许的不同, 如在第 79、86、123 等小节中, 彼特斯版标记力度记号(谱例 6), 而维也纳原典版却没有标记。第二, 相对来说, 布赖特科普夫和黑特版、戈尔德威泽尔版和夏玛版的力度标记比较详细, 编者添加的内容也较多。其中, 布赖特科普夫和黑特版和戈尔德威泽尔版的力度标记基本一致; 而夏玛版的独特之处在于: 乐谱上不仅标有许多 “>” 表示重音, 还出现许多 “*pp*”、“*fz*”(谱例 7), 而这些记号在莫扎特时代还不常用。^⑧ 尽管如此, 后三个版本仍存在一些共同点, 如, 第 1 小节以 *mf* 开始, 最后一个小节从 *f* 到 *p* 结束等。

谱例 6、彼特斯版的第 79 小节




谱例 7、夏玛版的第 148 小节



(四)装饰音

莫扎特所处的 18 世纪正是时代风格转换的时期, 当时, 对于装饰音的弹法有许多不同的看法, 同时, 理论与表演实践又存在差异。因此, 对于后代的表演者来说, 莫扎特音乐作品的装饰音弹法一直是一个有争议的问题。

这八个版本所标记的装饰音主要有: 颤音和倚音。按照当时的惯例, 一般情况下, 莫扎特的颤音从上方音开始, 但在实际演奏中, 还有许多例外。这些例外主要表现为五种演奏法: 从上方音开始的长颤音、从旋律音开始的长颤音、从旋律音开始的短倚音、短的上方倚音、从上方音开始的回音。同时, 不论莫扎特标示与否, 在长时值的颤音后都带有回音, 这是当时众所皆知的演奏规则。^⑨ 此外, 在莫扎特时代, 长倚音一般取旋律音的一半时值, 或等于倚音的实际时值。同时, 莫扎特还喜欢用短倚音的写法代表倚音, 这种短倚音并不表示时值较短, 它的意义与长倚音相同。因此, 当时的人们都知道,  等倚音的意义是相同的。^⑩

纵观以上八个乐谱版本, 在倚音的标记上, 维也纳原典版、布达佩斯原典版、戈尔德威泽尔版、亨

勒版、普莱斯版、布赖特科普夫和黑特爾版的倚音标记大致相同,多标记为长倚音;而夏玛版则与彼特斯版的标记大致相同,多标记为短倚音(谱例8)。在颤音的标记上,戈尔登威泽尔版、布赖特科普夫和黑特爾版、夏玛版三个版本具体标记了颤音的弹奏法,其中,在夏玛版中,颤音后不仅带有回音,而且有的颤音前还加上上方二度的倚音(谱例9)。布赖特科普夫和黑特爾版虽然在颤音后面都带有回音,但这些颤音都是从本位音开始;而在戈尔登威泽尔版中每个颤音都从本位音开始,但与前二者不同的是,这些颤音不带回音(谱例10)。除此之外,其他的五个版本在颤音的标记大致相似。可见,根据以上的规则,除夏玛版外,维也纳原典版、布达佩斯原典版、亨勒版、普莱斯版、彼特斯版、布赖特科普夫和黑特爾版、戈尔登威泽尔版七个版本在装饰音的记谱和含义方面基本相同。

谱例8、第66、67小节

维也纳原典版等为



夏玛版为



谱例9、夏玛版的第26小节



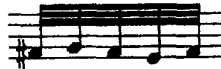
谱例10、第47小节



戈尔登威泽尔版的颤音演奏提示为



布赖特科普夫和黑特爾版的颤音演奏提示为



由上可见,在这八个版本中,在音高节奏方面的标记基本相同,而在连接线、力度、装饰音等方面的标记却出现较大的差异。其中,维也纳原典版、布达佩斯原典版、亨勒版、普莱斯版和彼特斯版在这些方面的标记较为一致,正如(奥)保尔·巴杜拉-斯科达在《莫扎特钢琴音乐的解译》中指出,除了以上所讲的亨勒版较为接近原典版外(由于目前以原典版名义出版的乐谱版本较多,笔者难以确定斯科

达所说的“原典版”就是本文的维也纳或布达佩斯“原典版”——笔者加注),彼特斯版和普莱斯版也是很好的版本。^⑩笔者认为,根据当时的记谱规则以及八个版本在某些记谱上相似性的比例,相对来说,维也纳原典版较具有说服力。尽管如此,从某种意义上说,布赖特科普夫和黑特尔版、戈尔登威泽尔版和夏玛版也反映了具有浪漫色彩的莫扎特音乐的解释观。

①有人也将 Urtext edition 翻译为“净版”,本文采用“原典版”的译法;Urtext edition 中的“Ur”来自于德语前缀,指的是最初的意思。因此,就原典版来说,它可以是作曲家的手稿,或是初版。

②维也纳原典版是中国青年出版社根据卡尔·海因茨·福索和海因茨·斯各茨编订的维也纳原典版于 1999 年印刷出版的;布达佩斯原典版由伊斯特凡·马里亚西编订,布达佩斯音乐出版社出版;布莱特科普夫和黑特尔版由罗伯特编订;夏玛版由理查·爱普森编订;普莱斯版由南伦·布鲁德编订;亨勒版由艾斯特·赫德里齐编订。遗憾的是,在这些版本中,仅戈尔登威泽尔版注明版本的出版时间(1959 年),其他版本都没有对乐谱的出版时间加以说明。由于资料的局限,本文无法对八个版本的编订者以及出版时间做进一步的研究。

③参见 EVA AND PAUL BADURA-SKODA《Interpreting Mozart on the Keyboard》,translated by Leo Black, BARRIE AND ROCKLIFF, LONDON,1962,pp. 54—56;林金满《莫差尔特钢琴奏鸣曲教学研究》,全音乐谱出版社,1987 年版,pp. 363—364。

④参见林金满《莫差尔特钢琴奏鸣曲教学研究》,全音乐谱出版社,1987 年版,p. 371、354、365、365。

⑤参见 EVA AND PAUL BADURA-SKODA《Interpreting Mozart on the Keyboard》, translated by Leo Black, BARRIE AND ROCKLIFF, LONDON,1962,p. 64。

⑥参见 EVA AND PAUL BADURA-SKODA《Interpreting Mozart on the Keyboard》, translated by Leo Black, BARRIE AND ROCKLIFF, LONDON,1962,pp. 22—23。

⑦林金满《莫差尔特钢琴奏鸣曲教学研究》,全音乐谱出版社,1987 年版,p. 350。

⑧参见 EVA AND PAUL BADURA-SKODA《Interpreting Mozart on the Keyboard》, translated by Leo Black, BARRIE AND ROCKLIFF, LONDON,1962,p. 20、22。

⑨参见 R·LARRY TODD and PETER WILLIAMS edited《Perspectives on Mozart Performance》, Cambridge University Press, Cambridge,1991,p. 1。

⑩参见林金满《莫差尔特钢琴奏鸣曲教学研究》,全音乐谱出版社,1987 年版,p. 368。

⑪ EVA AND PAUL BADURA-SKODA《Interpreting Mozart on the Keyboard》, translated by Leo Black, BARRIE AND ROCKLIFF, LONDON,1962,pp. 129—130。

天津音乐学院邀请德国汉诺威 音乐戏剧学院教师曹晓青先生来校讲学

王域平

WANG Yu—ping

2002 年 3 月 20 至 30 日,天津音乐学院邀请德国汉诺威音乐戏剧学院教师曹晓青先生来校进行了为期十天的讲学交流活动。

曹晓青先生 1988 年毕业于天津音乐学院手风琴专业并留校任教。1992 年作为文化部派往欧洲的第一位手风琴专业留学生赴德国汉诺威音乐戏剧学院深造,师从著名手风琴家爱丝贝特·莫泽尔教授。在取得音乐表演专业的“独奏大

师”(相当于国内的博士学位)文凭后,留在汉诺威音乐戏剧学院任教。在留学期间,他于 1997 年的 6 月和 10 月分别摘取了德国巴登·巴登手风琴大奖赛和在意大利卡斯特菲达尔多国际手风琴比赛中独奏家组的第一名,为祖国争得了巨大的荣誉。欧洲舆论界称赞他以“独特的艺术魅力结束了多年来欧洲选手垄断这些比赛的局面。”

近年来,曹晓青先生几乎每年(下转第 69 页)