

Mussorgski

Pictures at an Exhibition

UT 50076

M. Mussorgski

穆索尔斯基 图画展览会

纪念维克多·哈特曼

Schandert / Ashkenazy

中外文对照

Wiener Urtext Edition

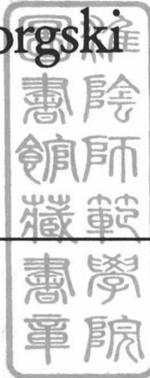
Schott / Universal Edition

上海教育出版社

UT 50076

莫杰斯特·彼得罗维奇·穆索尔斯基

Modest Petrowitsch Mussorgski



图画展览会

纪念维克多·哈特曼

Bilder einer Ausstellung

Erinnerung an Viktor Hartmann

Pictures at an Exhibition

in commemoration of Victor Hartmann

曼弗雷德·亨德特根据作曲家手稿编辑

弗拉基米尔·阿什克纳济撰写演奏建议与指法

Nach dem Autograph herausgegeben von Manfred Schandert

Vorschläge zur Interpretation mit Fingersatzvorschlägen von Vladimir Ashkenazy

Edited from the autograph by Manfred Schandert

Suggestions for performance and fingering by Vladimir Ashkenazy

李曦微 译



淮阴师院图书馆473774

Wiener Urtext Edition

Schott/Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

穆索尔斯基图画展览会 / (俄罗斯)穆索尔斯基著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社,2011.7

ISBN 978-7-5444-3614-4

I. ①穆... II. ①穆... ②李... III. ①钢琴曲—俄罗斯—近代

—选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第138533号



出品人 范慧英

责任编辑 黄瑾

封面设计 郑艺

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

© (year of the original edition)

By WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H.&Co.KG, Wien

穆索尔斯基 图画展览会

曼弗雷德·亨德特

弗拉基米尔·阿什克纳济 编订

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 上海市北印刷(集团)有限公司

开本 960 x 640 1/8 印张 8.5 插页 1

版次 2012年6月第1版

印次 2012年6月第1次印刷

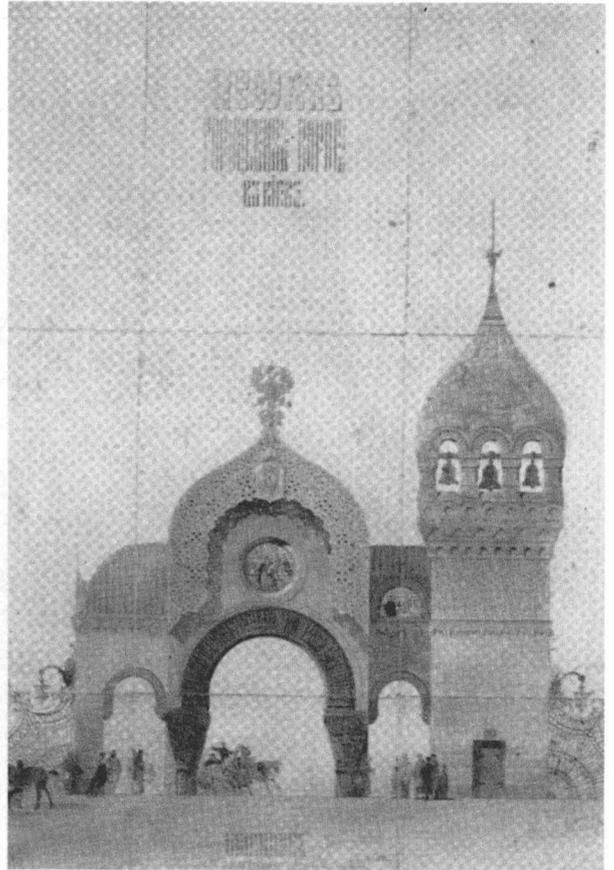
书号 978-7-5444-3614-4/J.0258

定价 28.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

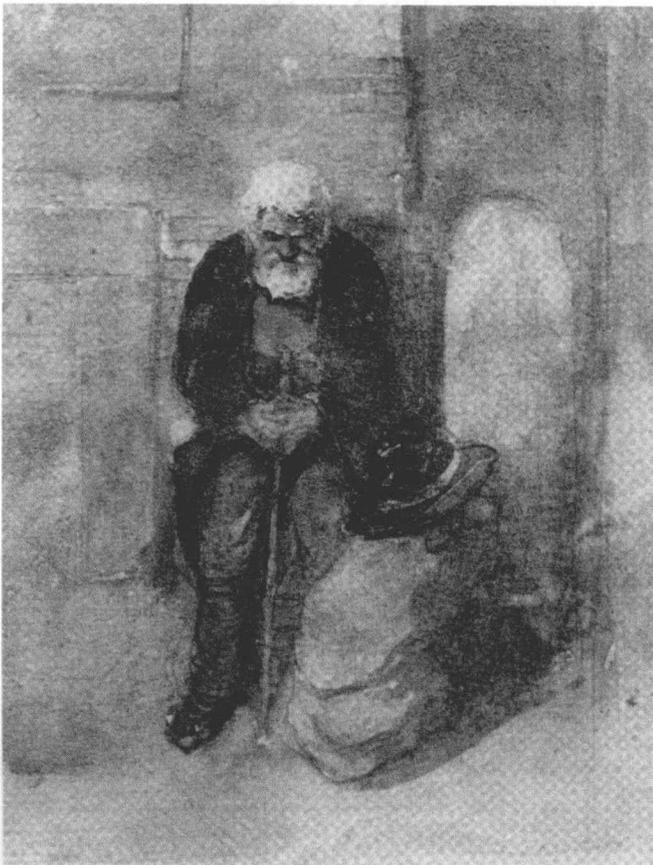


1



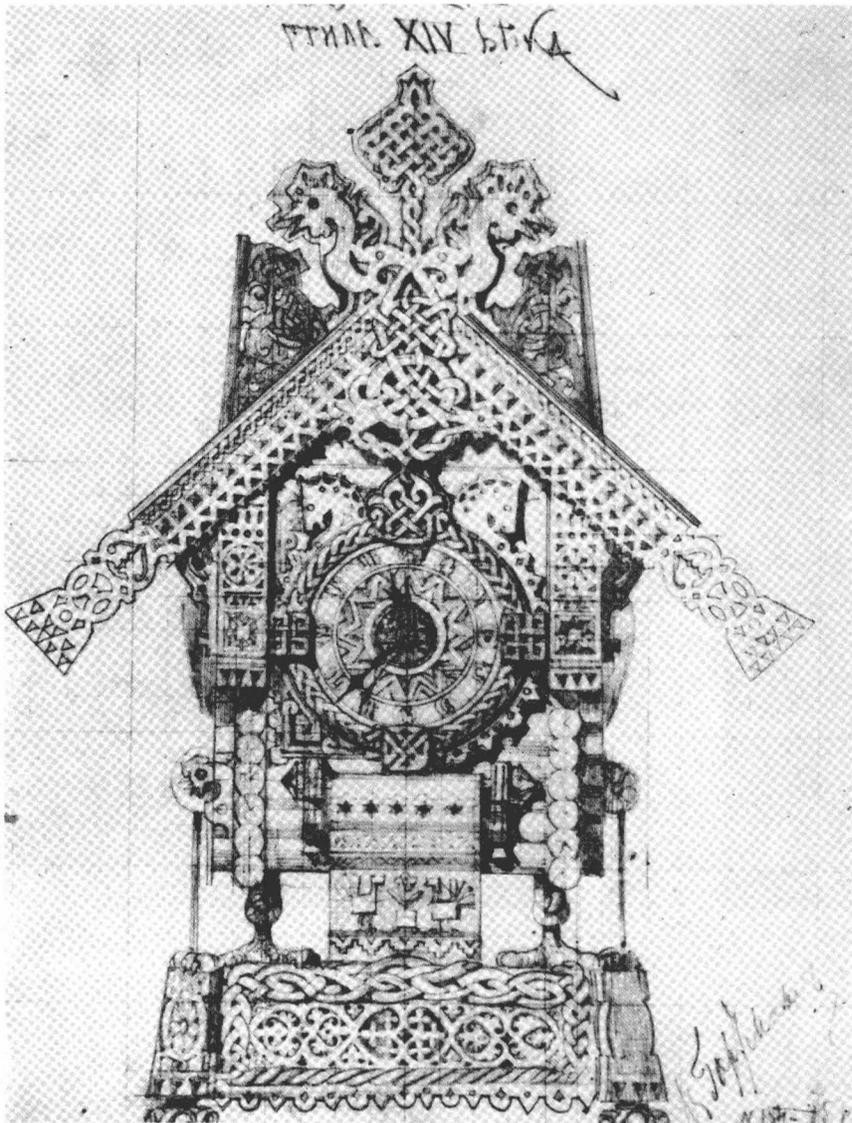
2

3



4





5

- 1 为J.格伯的芭蕾舞剧《毡帽》设计的服装草图。水彩。17.6×25.3cm
 Skizzen für Bühnenkostüme zum Ballett „Trilby“ von J. Gerber. Aquarell. 17,6 × 25,3 cm.
 Sketches of costumes for J. Gerber's ballet "Trilby". Water-colour. 17,6 × 25,3 cm.
- 2 基辅城门的设计图。正面。铅笔，水彩。42.9×60.8cm
 俄罗斯文学研究所（普希金故居），苏联科学院，列宁格勒。
 Entwurf zu einem Stadttor von Kiew. Hauptfassade. Bleistift, Aquarell. 42,9 × 60,8 cm.
 Design for Kiev city gate. Main façade. Pencil, water-colour. 42,9 × 60,8 cm.
 Institut für russische Literatur (Puschkin-Haus) der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, Leningrad.
 Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the USSR Academy of Sciences, Leningrad.
- 3 一个穷犹太人（一个老人）。铅笔，水彩。14×10.5cm。
 Ein armer Jude (Ein Greis). Bleistift, Aquarell. 14 × 10,5 cm.
 A poor Jew (An old man). Pencil, water-colour. 14 × 10,5 cm.
- 4 一个戴皮帽的犹太富人，铅笔，深褐色，漆。25.6×19.9cm。
 国家特列季科夫画廊，莫斯科。
 Ein reicher Jude in der Pelzmütze. Bleistift, Sepia, Lack. 25,6 × 19,9 cm.
 A rich Jew in a fur hat. Pencil, sepia, lacquer. 25,6 × 19,9 cm.
 Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.
 State Tretyakov Gallery, Moscow.
- 5 巫婆的鸡脚上的茅屋。——一个俄罗斯风格的钟。铅笔。23.5×31.8cm。
 Die Hütte der Baba-Yaga auf Hühnerfüßen. – Eine Uhr im russischen Stil. Skizze. Bleistift. 23,5 × 31,8 cm.
 Baba-Yaga's hut on hen's legs. – A clock in Russian style. Pencil. 23,5 × 31,8 cm.
- 6 列宁格勒萨尔特科夫-谢德林公共图书馆手稿部。
 Abteilung für Manuskripte der Staatlichen Öffentlichen Saltykow-Schedrin-Bibliothek, Leningrad.
 Manuscript Department of the Saltykov-Shchedrin Public Library in Leningrad.

序

上海教育出版社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”。

赵晓生
乙酉清明於
上海音乐学院附中

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。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意义的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。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。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。上海教育出版社音乐出版中心引进这个杰出的版本,为中国的钢琴教师、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

2010年3月30日

前 言

莫杰斯特·穆索尔斯基在很短的时间内,即1874年6月2日到22日,完成了钢琴套曲《图画展览会》。在艺术批评家弗拉基米尔·斯塔索夫的鼓动下,作曲家的朋友,出人意料地去世了的维克多·哈特曼(1834—1873)的展览会得以举办,展出的作品有他的油画、水彩画和设计图,等等。穆索尔斯基决定用一系列钢琴曲来表示对哈特曼的敬意,即用音乐表现了这位美术家的作品。这部套曲最初的标题是《哈特曼》。

很可能是通过斯塔索夫,穆索尔斯基在1870年初次结识了哈特曼,后者当时正在圣彼得堡艺术学院上学,实际上是一位建筑家。穆索尔斯基为他的钢琴套曲所选择的,主要是哈特曼在国外旅行中创作的水彩和其他绘画——哈特曼去过意大利、法国等地。今天,关于穆索尔斯基究竟从哪些画作中得到了灵感,只能部分地确定,因为并非所有的油画和其他绘画作品都得以保存下来。

哈特曼最著名的作品反映出他作为俄罗斯本土建筑风格奠基人的专业精神。他的设计结合了民间艺术传统、木刻和各民族的装饰性工艺的因素。不过,他的有些设计,例如基辅的大门,从来没有被付诸实施。

1874年6月,穆索尔斯基给斯塔索夫写的信中说¹:“我亲爱的大元帅,我的头脑里充满了哈特曼,就像以前写鲍里斯时那样,空气中到处是音响和乐思,我在吸取,同时也被化入,我勉强来得及在纸上写下它们……我的形象可以在那些间奏中见到。到目前为止我工作得不错……”

标题是奇特的:‘漫步(俄罗斯风格)’;No.1. ‘侏儒’,间奏(间奏没有标题);No.2. ‘古堡’——间奏(同样没有标题);No.3. ‘图伊勒里宫花园’(儿童游戏中的争吵);(紧接着)No.4. 桑多米尔斯基[译者注:波兰的一个小镇]的牛(牛车)(牛车,无意用作标题,这是保密的)。这部作品怎么样……”

穆索尔斯基在他为斯塔索夫²编写的作品目录

中(……“回忆穆索尔斯基”,1978年8月26日,彼得堡)将这部套曲列为作品11。尽管穆索尔斯基想要马上出版《图画展览会》(参见“版本评注”),这部套曲直到1886年才出版,也就是作曲家去世五年之后,出版商是圣彼得堡的W.贝塞尔。第二版有斯塔索夫的序言,由同一个出版商出版。两个版本的编辑都是尼古拉·安德列维奇·里姆斯基-科萨科夫,他有着最良好的意愿,觉得有责任修正穆索尔斯基的一些更大胆的写法,结果是作品没有按原样印刷。

这部套曲中的有些部分由M.杜什马洛夫配器,1922年,莫里斯·拉威尔受谢尔盖·库谢维茨基的委约,将它改编为管弦乐曲。美国指挥家利奥波德·斯托科夫斯基用它写了一部著名的管弦乐曲。

直到1931年,《图画展览会》的原版才出版。在穆索尔斯基作品全集中作为第8卷,另两个独立的版本由出版商马斯基斯-莫斯科和维也纳的环球版发行。编辑保罗·拉姆根据作曲家手稿,提供了一部从音乐学角度看是正确的版本,它后来在苏联和其他国家都被重版。

斯塔索夫在这部套曲上述版本中的第一种里将其标题性内容概括为:

引子的标题为漫步。

No.1 侏儒

一个罗圈腿的小侏儒笨拙地摇摆。

No.2 古堡

一座中世纪城堡,一位游吟诗人在它前面歌唱。

No.3 图伊勒里宫花园(儿童游戏中的争吵)

图伊勒里花园的路上有很多儿童和他们的女家庭教师。

No.4 牛

一辆轮子巨大的、用牛拉的波兰农村大车。

No.5 未出壳小鸡的芭蕾舞

哈特曼为芭蕾舞《毡帽》中一个如画的场景演出

而作的插图。

No.6 两个波兰犹太人,一个富一个穷

No.7 利莫日市场

法国女人们在市场上愤怒地争吵。

No.8 墓窟

画中哈特曼本人在灯笼的光线中看着巴黎的墓窟。

No.9 鸡脚上的茅屋

哈特曼的这幅画描绘了一座巫婆的、钟形鸡脚上的茅屋。穆索尔斯基增加了一个骑着研钵飞驰的巫婆。

No.10 基辅大门

这是哈特曼为基辅城门画的设计图,宏伟的古

老俄罗斯风格,穹顶是斯拉夫头盔的造型。

本版本以作曲家手稿的影印件为基础(参见“版本评注”),感谢汉堡的约尔根·卡恰尔,他提供了影印件。

曼弗雷德·亨德特

1. 穆索尔斯基致 W. W. 斯塔索夫的信,日期为 1874 年 6 月 12 或 19 日;亚历山德拉·安娜托里耶夫娜·奥尔洛娃,《M. P. 穆索尔斯基的作品与生平》,“他的生活与作品年表”,莫斯科 1963 年(俄文),第 393 页(曼弗雷德·亨德特译)。

2. 发表在:迈克尔·德米特里·高瓦格列西,《莫杰斯特·穆索尔斯基,生平与创作》,伦敦 1956 年,第 10 页及其后。

演奏建议

理解这部作品至关重要的一点可能是,尽管它的最初构思是作为标题性套曲,然而其音乐内涵不仅远远超越了描绘性,而且实际上使我们得以洞察穆索尔斯基阴暗、忧郁的精神世界——换句话说,是俄罗斯精神本身。确实,包括《图画展览会》在内的他的音乐中,一切都是在叙述中用人类的眼光加以审视。假如可能的演奏者牢记这点,并且意识到这部作品中包含着多少善与恶、悲剧与琐事、童话与无情的现实,那么他就走在体现作曲家意图的正道上了。反之,如果他将此作处理成纯粹娱乐性的,那么他的辛勤劳动(这是难度很高的乐曲!)就会付之东流并注定会失败。

在这个引言之后,我要把其他方面留给演奏者们各自的想象力,我自己只限于提出一些实用的评论,希望对某些人有帮助,而对另一些人则有些意义。

漫 步

第3、4小节的上方声部要真正做到清晰和独立于其余声部,旋律线条应该精心设计好。考虑到音乐材料相对比较单调,更应该注意力度变化:第9小节可以用 *mf*, 然后第11—12小节渐强,第13小节 *forte*; 接着第14—15—16小节可以渐弱,第17小节开始渐强,积累力度,第21小节结束处达到 *forte*, 之后第23小节第4拍达到 *ff*。

侏 儒

基本动机的个性表现在连断法。所以,速度取决于低音声部能够“说”得多快。记住,这首曲子里更多的是恐惧而不是攻击性;这可以帮助创造出正确的气氛。休止符和延长号自然是很重要的;静止应该是紧张又恐怖的。我通常将重复的第19—28小节弹得弱一些并且改变音色,不过也可以做另外的处理。我倾向第38—44小节弹成 *p* 或者 *mp*, 如此可与后来的 *ff* 对比更强烈。以下是第87小节和最后一句的一些指法建议:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is for measures 87-90, marked 'Sempre vivo'. It features a treble clef with a key signature of one flat. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'ff'. Fingerings are indicated by numbers 1, 4, and 1, 4. The second system is for measures 91-94, marked 'velocissimo' and 'con tutta forza'. It features a treble clef with a key signature of one flat. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 1, 3, 4, 1, 2, 1, 4, 3, 1, 3, 2, 5, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 4, 3, and (4).

下一个漫步应该是沉思和透明的,导向后面乐曲的情境:

古 堡

美妙而忧郁的旋律居主导地位,这点没有争议——一位游吟诗人的单相思?——不过也别忽视伴奏部分,左手那个重复出现的 $\sharp g$; 这里隐藏着全曲持续性的秘密,并且最终听众的注意力也很大程度上依赖它。在第23、24、25、26小节,我用左手弹谱中右手声部的最低音,以便右手弹奏旋律时可以尽量自如。

图伊勒里宫花园

由于著名的拉威尔的管弦乐改编版,这首曲子常常被演奏得相当慢,只是因为他独特的配器使得快一些的速度效果不大好。其结果常常是睡意蒙眬的优雅,然而实际上需要的却是戏谑和激动。儿童们争吵也罢,奔

跑也好,都是真的。找到一种速度,使你可以清晰地弹出所有的十六分音符[译者注:原文这里是笔误,全曲无一处有“16个音符”!应是十六分音符],不过这些段落要充满活力,描绘的是奔跑的孩子们而不是拘谨呆板的周日学校郊游。篇幅很小的中段(从第14小节开始)弹成“稍慢”会好一些,不过从第22小节开始要逐渐回到原速。我有时在第10小节渐强,然后第11小节突然弱(这很有趣)。

指法建议:

Allegretto non troppo, capriccioso

The image shows a piano score with six systems of music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. The tempo/mood is **Allegretto non troppo, capriccioso**. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

3 5 3 (4) 3 2 3 (4) 2 4 3 5 3 (4) 3

5 4 3 2 1 8 2 3 (4) 3 5 3 5 3

5 4 3 1

2 1 3 2 1 4 2 1 3 2 1 2

3 5 4 3 4 3 4 1 2 5 4 3 2 3 4 3 4 3 4 5

4 3 5 4 3 1 3 2 1 2

2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

1 2 1 4

1 2 m.d.

2 1 3 2 1 4

牛

注意,一开始要 *ff*,与拉威尔总谱中完全的误解(*pp*,大号独奏)相反。第21小节试试“稍弱”,第25—30小节“更强”,然后渐弱,再渐强,回到开始的曲调。

漫 步

应该是真正非常悲哀的。

未出壳小鸡的芭蕾舞

第5—8小节可以有一点渐强,而后在第9小节回到 *pp*。我听到过这样的演奏,第17—21小节有一点渐快——可以这样处理,但不是必须的。注意三声中部的 *ppp*——闪烁的颤音和间隔很远的左手声部。

我建议的指法如下:

Scherzino
Vivo, leggiero

The image shows a musical score for a piece titled 'Scherzino' with the tempo marking 'Vivo, leggiero'. It consists of four systems of music. The first system is the beginning of the Scherzino, marked 'una corda' and 'pp'. It includes fingerings for the right hand (e.g., 2, 1, 4, 3) and the left hand (e.g., 4, 3, 2, 1). The second system continues the Scherzino with similar fingerings. The third system shows a dynamic change from 'mf' to 'cresc.' to 'f'. The fourth system is the beginning of the Trio section, marked 'ppp', with fingerings for the right hand (e.g., 23, 53, 24, 24) and the left hand (e.g., 1, 1, 1, 1).

如果你对如何能把第3和第4小节的颤音弹得连贯有疑问,这里有个主意:

The image shows a musical notation for a tremolo technique. It features a treble clef and a series of notes with a wavy line above them, indicating a tremolo. The notes are marked with a dynamic of 's' and a 'tr' symbol. The notation is shown over a few measures.

对我而言这么弹常常很有效果。不过,如果你能将~~这些~~颤音弹成无小节划分、无重音,而且真正是天衣无缝的,那就太棒了。

两个波兰犹太人,一个富一个穷

我认为一开始的节奏应该很有伸缩性,但是又不要过分到使音乐扭曲变形。要有一种矫揉造作、虚张声势的感觉。第4小节的第三拍我弹成 *sf* (傲慢无礼的 Fa),不过这只是个人的见解,假如别的演奏者不同意,我就不会建议这样弹。描绘那个战战兢兢的穷人的段落(小行板)应该弹成一个长线条——(拍与拍之间无

中断)——过渡到“行板”,然后到“庄板”,尽力将这些速度处理成一个不可分割的整体。无论如何,我认为这里都不应该有任何突兀的速度变化。最后四个音我弹得非常慢,像一声感叹。

利莫日市场

这首曲子的钢琴技巧很难。千万别把它弹成练习曲。如果因为有大量的重复音,你就把它当做托卡塔弹,那将是个致命的错误。左手声部要配合作为主导的右手声部,假如听到太多左手的音,那就不对了!左手部分应该提供一个持续、活跃的节奏支持,但只能是在背景方面。此曲中的渐强必须非常有力, *sf* 要弹得十分尖锐,富于刺激性。这里需要的是自然的活力。在第5小节,用右手弹谱上左手声部的长音符会让你感觉舒服一点。第8小节我这样弹:



平行的片段也用同样的弹法,即第18、19、21、33、34、35小节。以下是一些有关指法的看法:

墓窟

开始的两个小节要处理得像呼唤与回应。同样还有第4—5,6—7,23—24小节,最强烈的是第23—24小节。在第19—21小节,可想象远处有小号声。在第13—14小节,为了得到最丰满的音响,我实际上把踏板从第12小节保持到第13小节,只是为了和声干净,略微颤动一下脚。在第13—14小节,我用了一个踏板。震音开始前(下一曲的开头),可想象它已经在响着,然后手跟上想象中的震音——这样你可能可以将此曲的开头弹得有如突然从天而降。震音必须绝对没有间断。为左手的和弦与低音八度找到不同的音色。

巫婆

骑着扫帚的巫婆是可怕的。听起来要邪恶、魔鬼般的和强有力的。节奏要把握得很好,是恶狠狠的,但不是规律性的拍子和呆板的。中段的震音有美妙的童话色彩,不要弹得漫不经心。

基辅大门

我建议开始处的力度不要过分——(把最饱满的音响留给结束部分)——应该更像是皇家庆典游行的华

丽伴奏。此曲的力度就应该这样布局,逐渐导向最终的爆发。钟声的节奏要准确(钟声不是以节奏很有伸缩性而著称的)。第 89—96 小节,尤其是第 97—106 小节右手部分的重音要很强,伴随着左手隆隆的钟声,其效果可以是充满魔力的、压倒性的。整个下行音阶应该几乎就用一个长踏板——脚要轻轻地颤动,这样可以听清楚单独的音符,同时保持一片声浪——我把它处理成紧张度的累积,为后面的曲调做准备。注意,下一段音乐的速度是“稍慢”[译者注:这里的 *dynamics*=紧张度=速度,不是力度]。这有助于逐渐推动到最后的几小节。最后这几小节再次用跨小节踏板,脚轻轻地颤动。第 50—51 小节写得很别扭——我建议弹成:



弗拉基米尔·阿什克纳济

VORWORT

Innerhalb kurzer Zeit, zwischen dem 2. und 22. Juni 1874, schrieb Modest Petrowitsch Mussorgski den Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* (*Kartinki s wystawki*). Dem plötzlich verstorbenen Freund Viktor Alexandrowitsch Hartmann (1834–1873) war auf Betreiben des Kunstkritikers Wladimir Wassiljewitsch Stassow eine Ausstellung mit künstlerischen Arbeiten (Zeichnungen, Aquarelle, Entwürfe u. ä.) gewidmet worden, und Mussorgski faßte den Entschluß, das Andenken Hartmanns durch eine Sammlung von Klavierstücken, die einige seiner Werke musikalisch darstellen sollten, zu ehren. Ursprünglich hieß dieser Zyklus *Hartmann*.

Mussorgski lernte Hartmann, der an der Petersburger Akademie der Künste studiert hatte, wahrscheinlich um 1870 bei Stassow kennen. Für seinen Zyklus wählte Mussorgski überwiegend Zeichnungen und Aquarelle aus, die Hartmann von seinen Auslandsreisen, u. a. nach Italien und Frankreich, mitgebracht hatte. Es läßt sich aber heute nur noch teilweise feststellen, welche Vorlagen Mussorgski inspiriert haben, da nicht alle Bilder und Zeichnungen erhalten sind.

In den bekannten Arbeiten Hartmanns, der eigentlich Architekt war, spiegeln sich seine beruflichen Ambitionen, einen eigenständigen national-russischen Baustil zu schaffen. Er bezog deshalb Elemente der Volkskunst, der Holzschnitzerei und der nationalen Ornamentik in seine Entwürfe ein. Der Bau etwa des Großen Tors von Kiew ist jedoch nie realisiert worden.

Der Komponist berichtete im Juni 1874 an Stassow¹: *Mein teurer généralissime, Hartmann sprudelt hervor, wie „Boris“ hervorgesprudelt war, Klänge und Gedanken hängen in der Luft, ich schlinge und werde verschlungen, kaum vermag ich, auf dem Papier zu kratzen . . . Meine Physiognomie ist in den Zwischenspielen sichtbar. Bis jetzt halte ich mich für erfolgreich . . .*

Die Benennungen sind kurios: „Promenade (in modo russo)“; Nr. 1. „Gnomus“, Intermezzo (das Intermezzo trägt keine Überschrift); Nr. 2. „Il vecchio castello“ – Intermezzo (ebenfalls ohne Überschrift); Nr. 3. „Tuileries“ (Dispute d'enfants après jeux); (gleich hinterher) Nr. 4. Sandomirzsko bydlo (Le télègue) (Le télègue versteht sich nicht als Überschrift, aber das unter uns). Wie gut arbeitet es sich . . .

In dem Werkverzeichnis, das Mussorgski für Stassow verfaßte² (. . . zum Andenken an Mussorjanin, 26. August 78, Petersburg), ist der Zyklus als op. 11 bezeichnet. Obwohl die *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski zum sofortigen Druck vorgesehen waren (vgl. Kritische Anmerkungen), wurde der Zyklus erst 1886, fünf Jahre nach dem Tode des Komponisten, im Verlag W. Bessel, Petersburg, veröffentlicht. Auch die 2. Auflage mit einem Vorwort Stassows ist dort erschienen. Herausgeber beider Auflagen war Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korssakow, der in guter Absicht einige musikalische Kühnheiten Mussorgskis korrigieren zu müssen glaubte, so daß das Werk nicht in seiner Originalgestalt gedruckt wurde.

Einige Teile des Zyklus wurden von M. Tuschmalow instrumentiert, das ganze Werk dann später, nämlich 1922, von Maurice Ravel im Auftrag von Sergej Kussewitzki. Eine weitere bekannte Instrumentierung stammt von dem amerikanischen Dirigenten Leopold Stokowski.

In ihrer Originalgestalt erschienen die *Bilder einer Ausstellung* erst 1931 im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke Mussorgskis als Band VIII, Einzelausgabe 2, in den Verlagen Musgis-Moskau und Universal Edition Wien. Der Herausgeber Paul Lamm erstellte eine wissenschaftlich korrekte Ausgabe nach dem Autograph, der weitere Nachdrucke in der Sowjetunion und anderen Ländern folgten.

Das Programm des Zyklus ist in der ersten der oben erwähnten Ausgaben von Stassow folgendermaßen charakterisiert worden:

Die Einleitung trägt die Bezeichnung „Promenade“.

Nr. 1 „Gnomus“ – die Zeichnung stellt einen kleinen Gnom dar, der ungeschickt auf krummen Beinen einhergeht.

Nr. 2 „Il vecchio castello“. Ein mittelalterliches Schloß, vor dem ein Troubadour ein Lied singt.

Nr. 3 „Tuileries. Disput d'enfants après jeux“. Allee im Tuileriengarten mit vielen Kindern und Gouvernanten.

Nr. 4 „Bydło“. Ein polnischer Leiterwagen auf riesigen Rädern, bespannt mit Ochsen.

Nr. 4 „Das Ballett der nicht ausgeschlüpfen Küchlein“. Eine Illustration Hartmanns für die Aufführung einer malerischen Szene im Ballett „Trilbi“.

Nr. 6 „Zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm“.

Nr. 7 „Limoges. Le marché“. Französische Weiber streiten sich erbittert auf dem Markt.

Nr. 8 „Catacombae“. Auf dem Bild ist Hartmann selbst dargestellt, wie er die Pariser Katakomben beim Schein einer Laterne betrachtet.

Nr. 9 „Die Hütte auf Hühnerfüßen“. Die Zeichnung Hartmanns stellt eine Uhr in Form einer Hexenhütte auf Hühnerfüßen dar. Mussorgski fügte den Ritt der Baba-Jaga (Hexe) auf dem Mörser hinzu.

Nr. 10 „Das Bogatyr-Tor in Kiew“. Hartmanns Zeichnung ist der Entwurf für ein Stadttor in Kiew im altrussischen massiven Stil mit einer Kuppel in Form eines slawischen Helmes.

Der vorliegenden Ausgabe liegt ein Faksimiledruck des Autographs (vgl. Kritische Anmerkungen) zugrunde, für dessen Beschaffung Herrn Jürgen Köchel, Hamburg, an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Manfred Schandert

¹ Brief Mussorgskis an W. W. Stassow vom 12. oder 19. Juni 1874, in: Alexandra Anatoljewna Orlova, *Werke und Tage M. P. Mussorgskis, Chronik seines Lebens und Schaffens*, Moskau 1963 (in russischer Sprache), S. 393 (Übersetzung: Manfred Schandert)

² Veröffentlicht in: Michael Dimitri Calvocoressi, *Modest Mussorgsky, His Life and Works*, London 1956, S. 10f.

VORSCHLÄGE ZUR INTERPRETATION

Um dieses Werk zu verstehen, ist das Wissen um die Tatsache entscheidend, daß ursprünglich ein programmatischer Zyklus geplant war. Aber die Musik Mussorgskis geht nicht nur weit über bloß beschreibende Qualitäten hinaus, sondern gewährt uns auch tiefen Einblick in den dunkel-brütenden Geist des Komponisten – besser gesagt, in den russischen Geist überhaupt. In der Tat wird alles in seiner Musik – die *Bilder einer Ausstellung* inbegriffen – mit den Augen eines Menschen gesehen, der sich selbst als im Mittelpunkt seiner Schilderung stehend empfindet. Wenn der Spieler dies bedenkt und erkennt, wieviel Gutes und Böses, Tragödie und Trivialität, Märchen und Alltagsrealität dieses Werk enthält, wird er auf dem richtigen Weg sein, die Absichten des Komponisten zu realisieren. Wenn er es aber lediglich als Unterhaltungsstück behandelt, wird seine harte Arbeit (und es ist tatsächlich ein schwieriges Werk!) vergeblich und sein Bemühen zum Scheitern verurteilt sein.

Nach dieser Einleitung überlasse ich alles übrige der Vorstellungskraft des Interpreten und beschränke mich auf die Übermittlung einiger Beobachtungen aus der Praxis, die einigen hoffentlich helfen und andere vielleicht interessieren werden.

In *Promenade* ist es wichtig, daß die Oberstimme in den Takten 3 und 4 sehr bestimmt klingt und die melodische Linie deutlich hervortritt. Aufmerksamkeit hinsichtlich der Dynamik ist besonders anzuraten, um einer gewissen Monotonie zu begegnen: Takt 9 beispielsweise *mf*, die Takte 11–12 *crescendo* und Takt 13 *f*, dann eventuell *diminuendo* in den Takten 14–15–16, *crescendo* beginnend in Takt 17, Höhepunkt im *f* am Ende des Taktes 21 und *ff* in Takt 23, ab 4. Viertel.

Gnomus. Das Wesentliche für die Gestaltung des Hauptmotivs ist seine Artikulation. Deshalb wird das Tempo immer davon abhängen, wie schnell der Spieler die tiefen Register nehmen kann. Um die richtige Atmosphäre zu erzeugen, muß man sich vor Augen halten, daß in diesem Stück mehr Furcht als Aggressivität zum Ausdruck kommt. Pausen und Fermaten sind deshalb von großer Bedeutung – die Stille muß zwingend und schreckerregend sein. Gewöhnlich spiele ich die Wiederholung der Takte 19–28 langsamer und mit unterschiedlicher Färbung, aber es gibt auch andere Lösungen. Ich neige dazu, die Takte 38–44 ziemlich *piano* oder *mezzopiano* zu spielen, damit der Gegensatz zum *ff* größer wird. Fingersatzempfehlungen zu Takt 87 und zur letzten Passage:

The image shows a musical score for the final passage of 'Gnomus'. It consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Sempre vivo' and includes dynamics 'cresc.', 'tr.', 'f', and 'ff'. The second system is marked 'velocissimo' and 'con tutta forza'. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled '4' is at the end of the second system.

Die nachfolgende *Promenade* sollte nachdenklich und durchsichtig gespielt werden, um in die Stimmung des

Il vecchio castello überzuleiten. Zweifellos dominiert die schöne, traurige Melodie – die unerwiderte Liebe eines Troubadours? –, dennoch darf die Begleitung nicht vergessen werden: Im ständig wiederholten *gis* der linken Hand liegt das Geheimnis der Kontinuität dieses Stücks, denn von ihr hängt es letztlich ab, ob man die Aufmerksamkeit des Zuhörers fesseln kann. In den Takten 23–26 übernehme ich die der rechten Hand zuge dachte tiefere Stimme mit der linken, damit die rechte Hand die Melodie so frei wie möglich spielen kann.

Tuileries. Die berühmte Orchesterfassung Ravel's, deren spezielle Instrumentierung ein rascheres Tempo nicht erlaubt, kann dazu verleiten, dieses Stück ziemlich langsam zu spielen. Das Ergebnis ist oftmals eine schläfrige Eleganz, während doch in Wahrheit „Scherzando“ und Turbulenz erforderlich sind. Wenn Kinder rennen oder streiten, dann rennen und streiten sie wirklich. Man sollte ein Tempo finden, das es erlaubt, alle Sechzehntel deutlich zu artikulieren, aber die Passagen dennoch voller Energie erscheinen läßt und das damit eher der Vorstellung herumtobender Kinder gerecht wird, als der eines langweiligen Sonntagsschulausflugs. Der winzige Mittelteil (von Takt 14 an) klingt *meno mosso* besser, aber man sollte nach und nach ab Takt 22 zum Anfangstempo zurückkehren. Manchmal spiele ich *crescendo* in Takt 10 und *subito piano* in Takt 11 – ein witziger Effekt.