



莫札特的 钢琴协奏曲

菲利普·拉德克利夫著

人民音乐出版社

莫扎特的钢琴协奏曲

〔英〕菲利普·拉德克利夫著

裘 耀 章译

唐 其 竟校

人民音乐出版社

一九八五年·北京

Philip Radcliffe
Mozart Piano Concertos

本书根据 University of Washington Press 1978 年版译出

莫扎特的钢琴协奏曲

〔英〕菲利普·拉德克利夫著

裘耀章译

唐其竟校

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

787×1092 毫米 32 开 58 千字 3 印张

1985年4月北京第1版 1985年4月北京第1次印刷

印数: 00,001—10,035册

书号: 8026·4351 定价: 0.46 元

目 次

萨尔兹堡.....	2
青年时代的作品(K37、K39—41、K175)	6
1776年的几首协奏曲(K238、K242、K246)	9
“叶耐梅”协奏曲(K271, 1777年)	13
两架钢琴协奏曲(K365)	17
维也纳(1782—1784年)	21
1782年的三首协奏曲(K413—415)	22
1784年的六首协奏曲	35
维也纳(1785—1791年)	61
1785年的三首协奏曲(K466、K467、K482)	61
1786年的三首协奏曲(K488、K491、K503)	72
“加冕”协奏曲(1788年)	85
$\flat$ B大调协奏曲(K595)	89
钢琴协奏曲索引	94

萨 尔 兹 堡

在我们所熟悉的全部音乐体裁中，古典协奏曲与歌剧的关系最为接近。到了十八世纪，巴洛克时期纯粹的复调织体显得逐渐过时，而从十七世纪起一直作为歌剧基础的那种在背景支衬下突出一条单旋律线的观念从此渗入于器乐作品之中。我们可以在曼海姆乐派作曲家的交响曲中看到上面所说的现象。但在协奏曲中则可以看得更为明显，因为在协奏曲的演奏中，独奏者可以说是经常在掌声中下场的。另外，正如唐纳德·托维^①数年前所指出的那样，那由乐队的全奏为引子的古典协奏曲的第一乐章，同歌剧的咏叹调之间具有许多共同之处。因而，象莫扎特这样对歌剧和器乐作品有同等爱好的少数大作曲家之一，之所以特别喜爱协奏曲这一体裁，也就不足为奇了。

他继承了巴赫和那时的其他作曲家所具有的那种优雅的音乐风范。另一方面，在他本人的个性中又含有感情激越的特色。正是这两种因素的结合使他的音乐异常动人。他能准确无误地意识到音响的美，但人们却不应认为他是在自觉地

^① 唐纳德·托维 (Donald Tovey, 1875—1940)，英国音乐学者、钢琴家兼作曲家。——译者注，下同。

关心如何扩展那个时代的音乐语言。但就在当时那种音乐语言的范围之内，他总是善于活用各种可能的对比手法，而这一点也显然充分体现在他所写的歌剧里的人物的精心塑造之中。而在他的许多协奏曲中，也能让人们感觉到这一点。他既写独奏乐曲又写管弦乐曲，仅就这一点而言，就说明他不是一般的多产的旋律创作家。然而，在莫扎特生活的那个年代里，一般作曲家们丝毫也不去经心地回避各种陈词滥调，这一点在我们把莫扎特作为一位善写旋律的作曲家来进行研究时，是必须铭记在心的。一个主题最终的性格，很可能并不怎么取决于起始的乐思，而却是取决于它的展示或继续。例如，《唐·璜》中雷波来洛 (Leporello) 的“群芳谱”咏叹调第二部分开始的四小节，与《D大调弦乐四重奏》(K575)、《钢琴管乐五重奏》(K452)、《C大调奏鸣曲》(K545) 三者的慢乐章开始的四小节，在旋律轮廓上，实际上是相同的，但这四个整段各有它们自己的性格，而继续进行下去的旋律线却是迥然不同的。

如果只是因为比莫扎特次要的同时代的作曲家们创作了卷帙浩繁的音乐，从而想去区分有哪些莫扎特的主题主要是建立在时下俗套之上的，又有哪些主题纯系其个人特色的，那么，这种区分的工作纵然引人入胜，实际上却并不确凿。我们一般地可以这么说，在一些带有礼仪酬应性的音乐段落中，莫扎特大多依照套式，而在表达抒情的基调时，他就显示出更多的个性来了。但是，要想一语道破其个性，却并非易事，况且各种反应也可能因人而异。半音化往往起了重要

的作用：在上面提到的那四个段落中，《C大调钢琴奏鸣曲》中的那个段落，由于第三小节的半音化，他那显著的个人特色便油然而生。另外，也很难找到一个比《A大调钢琴奏鸣曲》(K488)第一乐章精致的第二主题更加传神的莫扎特式主题。意大利歌剧中那种优雅的花腔音调浸透在他的全部音乐之中。但有时，如当他为《后宫诱逃》和《魔笛》中的那些喜剧角色作曲时，他就运用平淡、粗气一些的音乐语汇。而有时，在他的器乐作品中又运用“乔装改扮”的手法，既自娱又娱人，如在《G大调小提琴协奏曲》(K216)的末乐章里，他先把自己打扮成朝廷命官，随后又把自己改扮成农民；在《A大调小提琴协奏曲》(K219)的末乐章里，他又穿上了土耳其式的装束，这种装束也将在他的《A大调钢琴奏鸣曲》的末乐章中出现。

在钢琴协奏曲中虽然没有包含这些非正统的东西，但在情绪和内容上却是千姿百态的。莫扎特除了有丰富的创造力以外，还是一位非常善于“吸引听众的人”（就这个词的最佳意义来说）。他能凭感觉把握住最有效果的一瞬间把他的乐思一一引入。他处理曲式的手法虽然不如海顿那样大胆，但也并非硬套传统的曲式。尽管他在发展主题方面的能力高超，但显然也有这样的一些时候，他宁愿去写一支新的旋律，却不愿去发展现成的主题；即使是一般认为一位很有修养的作曲家会去加以“发展”的那种主题，他也会毫不犹豫地弃置不顾，而径去另写一支新的旋律。他作为一位戏剧家是会意识到：出人意表的旋律能够获得特殊的效果，如果用在特定的

时刻而又用得并不过分时，就更是如此。在钢琴协奏曲那些篇幅较大的乐章里，由于材料异常丰富，从而给了莫扎特许多特殊的机会，使他可以颠来倒去地多次引用这些材料。尤其在他那余韵无尽和新意无穷的一些末乐章中，这种手法常把音乐引向欢乐的顶点，使人振奋至极，并感人至深。

莫扎特自幼就是一位钢琴家，因而他的钢琴作品是相当多样化的。除了《c小调幻想曲》(K475)、《幻想曲与赋格》(K394)，以及两首忧郁而热情的奏鸣曲，即《a小调奏鸣曲》(K310)和《c小调奏鸣曲》(K457)这些作品以外，其他的绝大部分独奏作品都是感情亲切，织体简练的。只有最后所写的几首奏鸣曲含有复调的写法，有时也含有令人震惊的粗涩音响。然而在协奏曲中的变化则是远为宏富的。这一点自在意料之中，因为协奏曲的设计规模更为宽广。在莫扎特的协奏曲中，既没有类似贝多芬《bE大调钢琴协奏曲》开端的那种缤纷的采饰，也没有柴科夫斯基《bb小调钢琴协奏曲》开端的那种澎湃的气势。但是，他那键盘乐式的织体，有时显得格外地丰满而洪亮。它和那尚未成人的可爱神童的莫扎特，亦即维多利亚时代的莫扎特的概念，是相去甚远的。在写作键盘乐作品时，他比海顿更爱用持续的、如歌的音调，他直截了当地用这种音调使抒情的段落单纯中显得动人又由于管弦乐背景的特殊作用而使这种段落更加鲜明突出。

莫扎特还在很小的时候，就对乐器的音色——不论是管弦乐的，还是室内乐的音色都了如指掌。至于钢琴和乐队之间所产生的音色对比就更越来越引起了他的兴趣。早期的小

提琴协奏曲和长笛协奏曲已非常迷人,后期的单簧管协奏曲,则充满了那种温馨沉思的美感。他最后几年所写的交响曲和钢琴奏鸣曲从各方面看,都具有很高的质量。我们可以明显地看出:正是在钢琴协奏曲中,他才有可能把上述两种体裁中那些最使他感兴趣的特点结合在一起,从而使其音乐的素质达到了一个如此高的总水平,以至于钢琴协奏曲成为莫扎特器乐作品中特别感人心脾、特别招人喜爱的一部分。

青年时代的作品

(K37、K39—41、K175)

早在1765年,莫扎特就显示了他对钢琴协奏曲的爱好,把约翰·克利西安·巴赫^①的三首键盘乐奏鸣曲改编成了协奏曲。两年以后,又出现了四首协奏曲,即K37、K39、K40和K41。许多年来,人们一直认为这四首协奏曲是莫扎特的原作。但是后来,魏兹瓦^②和圣-福克斯^③却发现这些协奏曲原来是劳派特霍瑞厄肖伯特^④、艾卡德和C. P. E.巴赫他们的奏鸣曲乐章的改编曲。以后才恍然大悟:那些协奏曲中虽

① 约翰·克利斯蒂·巴赫(Johann Christian Bach, 1735—1782),德国作曲家。他是J. S.巴赫第十一个儿子。

② 魏兹瓦(Wyzewa, 1862—1917),波兰作家兼音乐评论家。

③ 圣-福克斯(Saint-Foix, 1874—),法国音乐学家。

④ 肖伯特(Schobert, 约1720—1767年),西里西亚古钢琴演奏家兼作曲家。

也有某些中听的音乐，但并不难看出它们所缺少的正是作者自己的个性特色。K37 的行板乐章是唯一没有取材于他人的乐章。埃里克·布洛姆^①指出，这个行板乐章可能是莫扎特的亲笔，音乐临近结束处进入同主音的小调式，给人的印象确实是深刻的，这也许是一个根据。虽然这段音乐长度只有几小节，但从前后对比中却产生了一种鲜明的效果，而圆号声部的长音则是管弦乐中的快意之笔，它并为后来的音乐埋下了伏线。

一般说来，上述这些作品的配器是简单而持重的，但是，我们知道，直到1773年莫扎特写出他那有新意的第一首协奏曲——《D大调钢琴协奏曲》(K175)以前，他已经写了好几首交响曲了。虽然这些交响曲之间的特性区别并不很大，却都是令人愉快而流畅的。《D大调钢琴协奏曲》写于1773年末，曾经是莫扎特本人在一段时间里所特别喜爱的作品。乐队部分包括两支双簧管、两支圆号、两支小号、鼓和弦乐器。第一乐章的活跃气氛，使人联想到喜歌剧的序曲。有几个活泼而明快的主题；只在短小的展开部中才稍微带点抒情性；展开部的开端在主调中闪现了一下第一主题，这是一种非同寻常的手法。

第二和第三乐章的曲式与第一乐章的相同。前面是常见的乐队全奏，两个主题在主调中亮相，然后就是完整的奏鸣曲式。而在慢乐章的展开部中，有一个在属持续音上的沉思

^① 埃里克·布洛姆 (Eric Blom, 1888—1959)，英国音乐评论家兼编者。

段落,它和以后写作的杰出的《C大调协奏曲》(K503)的行板乐章里的相应之处所用的处理手法非常相似。其他的一些吸引人的特色是:开始的三小节乐句是很有个性的,特别是最初的六个音符,几乎象是他的“指纹”一样地个性化;

例 1



还有一些欢快的半音化笔调和一个轻盈的乐句用以结束开头的全奏以及整个乐章。这种沉思的气质预示了他此后创作的许多慢乐章。

在末乐章里，莫扎特碰到了一个显然使他大感兴趣的技术问题，即把含有复调成分的引子安放到基本上是奏鸣曲式的形式中去。在《G大调四重奏》(K387)的末乐章和《魔笛》的序曲中，他都碰到了这个问题，但他采用了很不相同的解决办法。前者是用一种精巧轻快的笔法去强调织体的对比，而后者则是他把那些复调成分融合到一个丰满而严实的结构之中。当然，这首早期协奏曲的末乐章，比较地说，是显得天真稚朴了一些，但是他的对比手法的运用却是很有效果的：主部大胆地用卡农式的开头，而副部则用轻快短小的音调。在兴高彩烈的时刻把独奏部分引入。莫扎特必然意识到了：主要主题中那些长时值的音是不宜由键盘乐器来演奏的，为此，他先让乐队奏出主题的轮廓，然后再让钢琴演奏一支活泼奔腾的对位旋律。在华彩乐段之前不久，有一个由乐队奏

出的段落，它短暂而隐约地闪现了《“朱庇特”交响曲》的末乐章。如把这首协奏曲跟《g 小调交响曲》(K183)相比较，也是挺有趣的。因为这首交响曲也大致是在同一时期写的。在协奏曲中，作曲家发挥了他在运用特殊的手段作首创性的尝试时所需要的无穷力量 and 无比热情。但在第 25 首交响曲(即所谓的“g 小调小型交响曲”)中，织体一般比协奏曲写得简单，而感情的召唤也比协奏曲更加率直。这两首作品清楚地表明了莫扎特那广博的天赋，并预示了他日后发展的道路。

1776 年的几首协奏曲 (K238、K242、K246)

《bB 大调协奏曲》(K238)是 1776 年在萨尔兹堡写的，与前一首协奏曲比较起来在性格上更为内在而抒情。其中没有用小号和鼓，而整首协奏曲的所有三个乐章都以恬静的气氛结束，则是很少见的。这首协奏曲的第一乐章比 K175 的第一乐章的感情要克制一些，大部分音乐都是令人愉悦而心满意足的情绪，只有在展开部中才迸发了一阵惊人的热情。但给人印象最深的特点是出现在副部中的柔和的切分乐句和一个活泼的终止音型，这个终止音型预示了《G 大调弦乐四重奏》(K387)的第一乐章，并且简练地润色了全奏和整个乐章。

例 2



行板乐章是用没有展开部的简约奏鸣曲式写成的。这个乐章引人入胜且不同寻常，加有弱音器的弦乐部分的柔和音色，与长笛(用以代替了双簧管)结合在一起，奇特地对照着那由主要主题的动荡不定的节奏所显示的不安的潜流：

例 3



这里的基调使人联想到了某种类型的夜曲的气氛，这跟后来一些协奏曲的慢乐章里的情况是一样的。跟 K175 的末乐章比较起来，这首协奏曲的末乐章在音调上不那么世俗气，但却更大众化。它是用回旋曲式写的。在钢琴协奏曲中，回旋曲式通常意味着其中有很丰富的旋律。中央插部由于相当紧凑而成为最动人的一部分恬静而不拘形式的结束使人回想起作曲家在前一年所写的两首小提琴协奏曲 (G 大调的和 A 大调的) 的最后几小节。

写于 1776 年的另外两首协奏曲，比较平淡。F 大调的《三架钢琴协奏曲》(K242) 是莫扎特为洛德朗伯爵夫人和她的两个女儿写的。其中第三架钢琴部分，比另外两架钢琴显然易于弹奏。这说明了她的二女儿并非一位很成熟的钢琴

家，因而莫扎特就把原来只用两架钢琴演奏的协奏曲改写成了用三架钢琴来演奏。开始主题的军乐性节奏是在其他许多钢琴协奏曲中经常出现的特征，但是总的说来，第一乐章是冗长而颇为空洞的。怎样使得不仅仅是一个独奏者能发挥技巧问题，莫扎特在写于不久以后的《两架钢琴协奏曲》(K365)中，才得到了比较满意的解决；而在《小提琴和中提琴交响协奏曲》(K364)中，则得到了更为满意的解决，其中两件乐器在音色上的对比更为乐曲增添了趣味。标记了“Tempo di Minuetto”(“小步舞曲速度”)的末乐章，有点小步舞曲的流畅性，可是更为吸引人的，却是主题式的材料。这首乐曲中最为优美的部分是慢乐章，它是莫扎特全部钢琴协奏曲(除 K488 以外)中唯一标有“Adagio”(“柔板”)的乐章。主题极富表情，其中包含了我们曾经述及的、与 K175 的慢乐章有关的那个“指纹”：

例 4



贯穿于整个乐章的半音和倚音，是莫扎特完全成熟时期风格的特征，就连那些装饰性的段落也绝无机械刻板之感。第一主题的再现处设计得尤为精致。

《C大调协奏曲》(K246)虽然没有包含象上述慢乐章那样优美的部分，但是总的说来，却是一首更为令人满意的作品。它的第一乐章与 K238 的第一乐章一样，用了一个不寻

常的标记“Allegro aperto”（“开朗的快板”）。它活泼有力，其中莫扎特在运用曲式上的想象力依稀可辨。莫扎特协奏曲中最迷人的一个方面是引入独奏乐器部分的多样化手法。常见的情况是：假如独奏乐器载主要主题进入，那它通常是出现在比以前更为活泼的伴奏音型之上。这里，主题的最初三个音在开始的全奏的最后一小节作了先现，这一手法给独奏部分的进入大为增色。副部包含了几个主题，其中最抒情而引人入胜的那个主题并未在全奏中出现，而是留到呈示部中才出现的。反之，在全奏末尾附近所出现的一个活泼的乐句却一直没有再现，而是直到华彩段开始之前才重新出现的。这里的慢乐章，象 K175 和 K342 中的慢乐章一样，也是用含有全奏的奏鸣曲式写的，但比起上述两个慢乐章来，却显得简单些和朴实些。这里的末乐章与 K342 的末乐章相似，是一首采用小步舞曲速度的从容的回旋曲；内容虽不甚华丽，但变化多些。然而这两个末乐章都没有给这两个协奏曲作出很完满的结局；但却给人以这样的印象，似乎要把小步舞曲恬静典雅的性质转变成辉煌有力的性质，这样就反而不自然了。几年以后，莫扎特在他写的最柔和内在的《F 大调钢琴协奏曲》（K 413）中终于大为圆满地解决了这个问题。K246 虽然还谈不上是一首杰作，但却是一首饶有趣味的作品：莫扎特在这里显示出他越来越意识到在运用协奏曲这一体裁时所能产生的无穷无尽的变化，且在配器上也有许多特点，例如在独奏部分进入以后不久，第一小提琴所奏出的一些长音 G，其效果之质朴很有莫扎特式的风貌。

“叶耐梅”协奏曲 (K271, 1777 年)

在早期的协奏曲中，再没有比《bE 大调协奏曲》(K271) 那种非凡的独创性和想象力更为吸引人的特点了。这首协奏曲是1777年初为叶耐梅小姐(Mlle Jeunehomme)写的。我们从开始的几小节中立刻就能感到上述的特点：

例 5



在上述的第一乐句以后，钢琴部分进来了，从而顺当地结束了整个乐句。全奏以后，独奏者奏着颤音再度进入，也同样是有独创性的，它的效果好象是一个不抱成见也不善辞令的人想去参加大伙的会话。全奏的大部分都与副部的材料有关，是愉快的抒情风味。开始的主题在展开部中处理得很充分。后来莫扎特在《g 小调弦乐五重奏》的第一乐章里，又顺便再度使用了上述主题，但情绪是很不相同的。在莫扎特的钢琴协奏曲中，第一乐章的展开部有时虽然很紧张，但却常常以新材料作为主要成分。不过在这里，主题象是用贝多芬式的贯穿手法来处理的。就是说，只许在展开部的后段有一次间歇，以便它能更有力地回到再现部去。在这个末段中，钢琴部分初次进入的乐句，经历了几次大胆而激奋的转调；而恰恰在华彩乐段之前，作曲家又再现了这个乐句。莫扎特

很少让独奏者在华彩乐段之后再进行演奏，但在本乐章开头全奏的最后几小节却与钢琴部分的颤音相结合，恰好在最后的那些装饰性段落之前再现，效果令人愉快。这是一种很例外的情况。整个乐章给人的突出感觉是创新精神很强，且在活泼妩媚之中蕴含着强烈的戏剧性，这是在后来的作品中常见的现象，而与随之而来的极度忧郁的情调顺理成章。

不论是海顿还是莫扎特，都很少用小调写慢乐章；但两位作曲家早期作品中用小调写的慢乐章，却要比他们后期作品中的多些。就莫扎特而言，他在钢琴协奏曲中用小调写的慢乐章又要比在其他体裁的器乐作品中的多一些。所有这些慢乐章都是很优秀的。K271的第二乐章标记了“*Andantino*”（“小行板”），在当时，这一标记的意思是比 *Andante*（行板）还要慢些。这一乐章所具有的异常的紧张性是用各种方法来展示的。某些情况下，它很歌剧化；独奏段近于朗诵调，还不时出现一种在当时的歌剧里一般作为程式使用的终止型，但用在这里，却产生了一种奇异的冷酷威慑的效果：

例 6



然而我们也不要忘记，十八世纪后半叶，对位法虽已不象在巴洛克时期那样无所不在，却仍在一定程度上起到重要的作用。当时那些次要的作曲家所从事的赋格曲写作，不管他们写得再好，大抵也只是对于亨德尔作品的模仿而已。但是对于象莫扎特和海顿这样杰出的作曲家来说，他们作品中所用