

C

Concerto
Joseph Kerman

Conversations

协奏曲对话

〔美〕约瑟夫·克尔曼/著

马英珺/译

外国音乐学术经典译著文库

协奏曲对话

〔美〕约瑟夫·克尔曼/著

马英珺/译



人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

协奏曲对话 / (美) 克尔曼著 ; 马英珺译 . — 北京 : 人民音乐出版社, 2007. 5
(外国音乐学术经典译著文库)
ISBN 978-7-103-03156-8

I. 协… II. ①克… ②马… III. 协奏曲-基本知识 IV. J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 029519 号

选题策划: 苏兰生
责任编辑: 张志羽
责任校对: 沙 莎

著作权合同登记
图字: 01-2001-5260 号

Concerto Conversations
Harvard University Press 独家授权

人民音乐出版社出版发行
(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 特 16 开 9 印张
2007 年 5 月北京第 1 版 2007 年 5 月北京第 1 次印刷
印数: 1-4,060 册 (附 CD 1 张) 定价: 33.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

选题策划/苏兰生
责任编辑/张志羽
装帧设计/陈晓燕

目 录

1. 准备开始	(1)
2. 特殊性和反向性	(16)
3. 互惠、角色和关系	(35)
4. 炫技性	(56)
5. 交融:协奏曲的织体	(76)
6. 结尾的意义	(92)
 中断的对话(后记)	(114)
版权说明	(116)
CD 上的作品	(118)
附:谱例	(119)

1. 准备开始

“协奏曲对话”，属于那些“反复去理解”(double entendre)的标题之一。之所以选择这一书名，首先是因为笔者最欣赏的诸多协奏曲都以音乐对话为前提，或者更准确地说，是因为笔者喜欢的协奏曲都是由音乐对话而产生。另外还有一个原因，那就是要抑制由查理斯·埃里奥特·诺顿教席中的权威人士所逐步提高的期望值。尽管很多重大事件都是在这把交椅的庇护下而宣布的，但是笔者恐怕，任何一个可能正在寻找教职以求系统地将协奏曲理论化，或者去阐明协奏曲历史，抑或发展一种新的协奏曲美学的人，将会感到失望。笔者的爱好和能力并不以那种方式存在。本文的这些讲座更像是对话，笔者希望和大家共同分享一些关于协奏曲、观念和含义、热情和顿悟等看法。

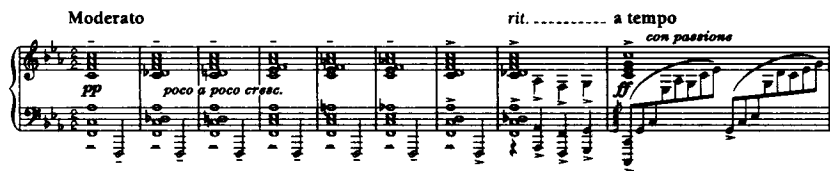
就标题“准备开始”来说，它来自笔者跟一位作曲家朋友的对话。作曲家们必须博得感激、尊重和一些理解。在《透过窥镜》(*Through the looking Glass*)一书中，退德尔第(Tweedledee)偷偷地告诉艾利斯：“每当你听见‘红头发国王’打呼噜时，那就是我正梦到你，而且，如果我快醒来时，你便‘像蜡烛一样熄灭了’。”在某些作曲家的梦中，艾利斯就是一位音乐学家。因此，当笔者询问那位朋友能否就他最近创作的一首协奏曲谈谈体验时，绝非仅仅是在闲扯，笔者在留意他说的每一个

字。只见朋友皱起眉头坦言道：“最主要的问题就是如何开始。”由此可见，如果这对于作曲家来说是首要问题的话，它同样应该是我们对话中的第一个主题。

那么，究竟是谁引出一首协奏曲？答案应该是作曲家——或者，如果说这一答案过于敷衍的话，那就是运作商或赞助人。然而，当一首协奏曲真正在音乐会上被演奏和聆听时，又是谁最先开始的呢？

笔者第一次听协奏曲是在 13 岁时；还记得我们的座位在阿尔伯特大厅的顶层楼座。从高处俯视，只见两个男人走上舞台，其中一个人的形象至今仍浮现在我眼前：他身材高大魁梧，迈着极为特殊的步伐。另一个人个子矮小，留着一撮小胡子，手拿指挥棒。忽听掌声雷鸣般响起，然后戛然而止。第一个人在钢琴前坐下，另一个则站在管弦乐队前。到底谁要最先表演呢？

如果说笔者还记得自己当时曾问过上面那个问题，您也许不会相信：您确实不能够相信，或许，您是对的。不过，笔者确实记得，甚至永远难忘接下来发生的事情：



除此之外，本书其余的谱例都放在最后——有的谱例显示的是原样的音乐（比如上例），有的则只提供某些较长乐段的提示小节或轮廓。有关音乐符号的更多谱例主要是为第六讲准备的。当然，就讲座本身来说通常使用的是录音——一旦有可能就使用录像，这里所提供的录像是由安德列·加伏里洛夫（Andrei Gavrilov）带领纽约爱乐乐团演奏的，钢琴独奏弗拉季米尔·阿什肯纳齐（Vladimir Ashkenazy），摄制于莫斯科。

为了使您赞同笔者的观点，这里原本应该播放由拉赫玛尼诺夫本



图1. 拉赫玛尼诺夫,《第二钢琴协奏曲》:安德列·加伏里洛夫、弗拉季米尔·阿什肯纳齐和皇家爱乐乐团

人演奏的录音,但是,笔者通常还是愿意使用录像,这样能使协奏曲被观看、见证和聆听的事实变得非常清楚。协奏曲不仅给演奏带来不一样的音乐动力,它们还常常表现出人的行为。男人、女人和群体生来就要联合、合作、对抗的。因此,使协奏曲中独奏和管弦乐队人性化的共同趋势就是作为健谈者、辩论者、对抗者或者奥菲欧和复仇女神。

实际上,一个孩子所听到、看到和反应到的东西,对准备开始来说具有深刻而复杂的含义,对协奏曲也是不同寻常的。独奏乐器演奏的引子,引出乐队要演奏的东西。笔者仍然能够感觉到,亨利·伍德指挥的拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》的引子部分是如此感人——更确切地说,是如此震撼——以至于几乎没有给观众以时间来考虑“到底要引出什么?”这样一个最直接的问题。其实答案已经有了:乐队马上

奏出一段悠长的旋律,笔者认为这一成熟的有机体可能感到十分自信,因为旋律和引子之间实在是天衣无缝。从本质上说,一个个体要比一个群体更富有魅力和吸引力,而且,假如给它自由的话,独奏乐器会像剧场中的小演员一样,把观众的注意力从乐队那儿吸引过来。拉赫玛尼诺夫则依靠乐队旋律(通常在下方连续搅动,偶尔在上方展示)中的钢琴轮廓避免了这种情况的发生:无休止的钢琴独奏背景伴随着主旋律中忧郁的乐队音响和几近阴沉的情感。拉赫玛尼诺夫在《第三钢琴协奏曲》开始的地方也做出同样的处理。

在这种情况下,虎头蛇尾的问题是一种现实存在的危险,卡米勒·圣-桑斯(Camille Saint-saens)的《g小调第二钢琴协奏曲》肯定是有独奏引子中最长的一个,该作品就展示出虎头蛇尾的危险。这里一开始便是以巴赫风格(或者是巴赫-布索尼的风格,或者是巴赫-斯洛蒂的风格)演奏的不着边际的即兴独奏托卡塔;同时,那一私下里问的问题“到底要引出什么”变得越来越响亮,后来在大声疾呼,到最后有可能将钢琴完全吞没。接下来,爆发出来的乐队音响简直震耳欲聋,然而,它确实具有不可或缺的力量、尊严和荣耀吗?或许它在该作品的剩余部分——接下来更让人吃惊的一首钢琴夜曲中才有意义,但真正的问题是它是否充分证明长引子是没有危险的(见例2)。

当乐队来演奏一首协奏曲的引子,并且引出独奏时,虎头蛇尾可能就不成问题了。为了引人注目,独奏乐器作了各种强有力的宣传。柴科夫斯基^①的小提琴协奏曲以两段非常安静的乐队旋律作为开始,无论是结构、和声、节奏,还是所有其余部分都比较枯燥乏味。正在这时,一段擂鼓声“改变”了音乐:就在短短几秒钟内,它骤然上升到一种令人窒息的最强音上,随后又如期而至地迅速平静下来。假设独奏已经

① 在这里,笔者遵循理查德·塔鲁斯金(Richard Taruskin)的音译——Chaikovsky(柴科夫斯基),常见的“Tchaikovsky”的拼法给俄罗斯作曲家增添了多余的,可能是德国人强加的混乱,这些俄罗斯作曲家跟契诃夫(Chekhov)、切尔诺贝利(Chernobyl)、乔姆斯基(Chomsky)的译音情形相似。在德国学院派创作中,大家都喜欢用Cajkovskij。

增强了效果,那么它现在可以像一个穿着华丽的、以脚尖旋转舞蹈的、唱着不顾他人感受的小型华彩乐段的花腔女一号入场了,它也许本来要演唱咏叹调的(见例3)。当小提琴旋律在拨奏弦乐的伴奏下,像一个大吉他一样突然出现时,我们立刻感觉到,沉浸在《拉美莫尔的露契亚》和《路易丝·米勒》的世界里简直舒服极了。

正如笔者在前文中曾指出的那样:使用引子实在是作为一种发动技术的特例。更普遍的方法就是直接将独奏与旋律介绍引进。勋伯格的《钢琴协奏曲》就是这样一个完美的例子,另外还有贝多芬的《G大调第四钢琴协奏曲》;肖斯塔科维奇的两首《大提琴协奏曲》都是以这种方式开始的。

实际上,更常用的——更传统的方法,是管弦乐队在隐退为伴奏者之前,通过一种特别小心的咳嗽声来承认独奏的地位,比如:门德尔松的《小提琴协奏曲》(见例4)、巴托克的《第三钢琴协奏曲》,以及拉赫玛尼诺夫的《第三钢琴协奏曲》;或者是用一声咳嗽和一声叹息,比如本杰明·布里顿从1939年开始创作的《小提琴协奏曲》(作品第15号),确切地说,是使用了三声咳嗽和三声叹息。

当然,为了营造一种效果,独奏预先演奏一段旋律来拉开一首协奏曲的序幕,不失为一种方法,但显然不是唯一的方法。独奏只要制定一种特殊的结构,就可以更充分地介绍自己。拉威尔《G大调钢琴协奏曲》开始的旋律是在短笛上演奏的,然而,隐约闪现的独奏几乎无法找到一种更有效地进入方法(见例5)。可以说,流传至今的柴科夫斯基的所有《钢琴协奏曲》几乎都是这样开始的(见例6)。4小节过后闯入的钢琴和弦,可能会(或者不会)制定出通常被认为是一种织体的东西,但它们的确带来一种奇迹般的音响。当那些势不可挡的响亮和弦压住了(如果没有吞没)弦乐优美的旋律时,您一定领悟到了该作品的精髓。在一声钟鸣声中,柴科夫斯基赋予钢琴一种无与伦比的优势,这一优势在整部相对具有争议的作品中将永远存在。

下面笔者花一点时间就这一熟悉的开头做几个短小的立论,尽管

笔者并不确定它们是否都有助于发展我们关于“准备开始”的对话,但这一开头可能具有启发性的意义。

1. 柴科夫斯基把“D三和弦建立在李斯特《A大调第二钢琴协奏曲》中段标有“坚定的快板”这样一个重要而强有力的段落中。该和弦以每小节两次的速度更加响亮地疾扫而过。依照诸位的观点,李斯特在欣喜若狂时正是柴科夫斯基显示出雄伟庄严气魄的时刻,柴科夫斯基使用加厚的和弦以使它们发出更好的声音,并且更有效地利用了该乐器的音域。

2. 如果没有斯坦威父子公司在18世纪50年代的技术,钢琴可能不会发出如此浑厚的音响,尽管这是其中很重要的一个原因,但还有多半功劳要归功于作曲家的和声手法,这一手法既简单又有效。柴科夫斯基在一个小调式中充满压抑地开始了全曲,在钢琴进入之后又迅速转到一个崭新而明亮的大调上,顿有拨云见日的感觉。

3. 这种复合体的范例是李斯特的另一首《降E大调第一钢琴协奏曲》,这里的独奏又一次在弦乐马上转入一个新调的进发之后进入。李斯特的钢琴并没有接受这个新调;它反而又回到原来的调性中——一种完全不同于柴科夫斯基的创作手法。这里的独奏不是趋同而是对抗,而且,当转调发生时,也是转到一个彼此达成共识的新调之中(录音第8首,0:23)。

4. 那些绝妙的钢琴和弦是后来的一个修订版本。柴科夫斯基原来把它们都写成滚音或者琶音(丹弗的版本中很容易看出这些琶音——但该版本却意外地没有说明它们代表了一个废弃的早期版本)。谢天谢地,求他赶紧改过来吧。

5. 回到曾把圣-桑斯和拉赫玛尼诺夫联系在一起的虎头蛇尾的问题上:按照笔者的理解,尤其是修改过后的版本代表了一种放松。当钢琴重新演奏该旋律,并且将和弦变成弦乐拨奏时,显然,拨奏出的和弦失去了钢琴和弦所表现出来的辉煌;而钢琴中断断续续的短倚音节奏或多或少都得承认:一旦要表现热情洋溢的旋律时,厚重的钢琴和

弦根本比不上一个弦乐队。为避免徒劳无功,钢琴没有完成旋律,反而卷入到一段更急速的华彩乐段中。

为了轻松地完成这一华彩乐段,钢琴家们通常都借助于大量夸张的表现,结果丢掉了端庄的举止,这是令人遗憾的,而且恐怕是无法挽回的。托维在猛烈地抨击“钢琴协奏曲中的一种普遍倾向——以模仿管弦乐队,却显示不出任何个性的丰满和声去使用乐器”^①时,可能早已考虑到这一方面。

所有具有这一特征的音乐都来自 19 世纪,包括 20 世纪早期。这一时期(协奏曲最至高无上的时期)中的作曲家们发明了各种准备开始的其他办法,这一点众所周知。比如圣-桑斯,他可能尝尽了各种方法创作出 10 首协奏曲和几首类似协奏曲的短小作品,其中没有几首是用相同的方式引出独奏乐器。圣-桑斯最出众的作品之一《a 小调大提琴协奏曲》也是最正统的一部作品;该作品在一段短小的管弦乐前奏(不像一声咳嗽,更像一声发令枪)之后,便以门德尔松的一首狂想曲的独奏旋律开始了全曲。(如果人们不是在亵渎它的话,那么可以说:接下来的齐奏处理,掩盖了门德尔松作品中的一个缺陷。)笔者曾经说过,在圣-桑斯的 5 首钢琴协奏曲中,第二首在乐队主题进入以前有一个很长的独奏引子;而第三首则是在独奏进入前有一个很长的管弦乐队的引子,并在引子上面铺垫了一段神秘的钢琴琶音结构。第一首钢琴协奏曲一开始便在钢琴和圆号之间进行了一段很长的猎歌风格的对话,目的就是制造勃拉姆斯式的阿谀奉承,而且不仅仅是勃拉姆斯式的。

圣-桑斯的《c 小调第四钢琴协奏曲》,以充分发展的管弦乐旋律开始,该作品并不像柴科夫斯基的小提琴协奏曲和他本人以前的钢琴协奏曲那样以管弦乐队作为引子,而是以管弦乐队对功能性音乐材

① 唐纳德·弗兰西斯·托维:《音乐分析杂文》第三卷:协奏曲(牛津大学出版社,1937 年出版),第 209 页。

料的呈示作为开头。“功能性”在这里是一个关键词。在柴科夫斯基的作品中,引子的动机在为独奏做好准备工作后就隐退了。而圣-桑斯的管弦乐队旋律在每一部作品的两个复合乐章中——第一乐章产生正式的变奏,第二乐章作为一个三声中部,都起到非常重要的作用。

实际上,管弦乐队对功能性音乐材料的呈示在 19 世纪以及 20 世纪早期协奏曲的开始中并不是那么普遍,尽管每一位音乐爱好者都会这样思考自己所喜欢的作品,比如:爱德华·麦克道尔(Edward Macdowell)的《钢琴协奏曲》,其次是李斯特的《钢琴协奏曲》,接下来是普罗科菲耶夫的《钢琴协奏曲》。笔者不想将上面所提到的这一类别中的后两首协奏曲作为管弦乐队对功能性材料的呈示。首先,在李斯特的《第一钢琴协奏曲》中,呈示部在乐队和独奏最深层的意义中得到共享;这是一种对话式的开头,笔者将在后面的章节中回顾一下这种类型。提起柴科夫斯基,他总是跟钢琴的音响有密切关系,而不是弦乐的旋律。开头的主题刚刚被听到两次半便永远地消失了。

然而,人们还是会想起勃拉姆斯的《小提琴协奏曲》和《第一钢琴协奏曲》。当然,勃拉姆斯也确实值得一提;而且,他一直在复兴 18 世纪协奏曲中的反复句,因此,他的协奏曲总是以管弦乐队极其重要的说明性陈述作为开始。在勃拉姆斯所有具有古典风格的作品中,这一首可能是最极端、最顽固的;而且,正如我们所看到的那样:开头的反复并不是勃拉姆斯要回归早期协奏曲所做的唯一奇特的事情。我们有必要回顾一下早期协奏曲中的开头的乐队反复句、勃拉姆斯在最普遍意义上所模仿的作品,尤其是那些协奏曲中的独奏进入。

用这种方式历史性地回归到反复句,恐怕会使音乐家们原本认为理所当然的东西变得陌生起来。从一种天真的立场冷静地思考一下:如果暂且可以假定有这样一种事情,那么反复句的传统看起来就更奇怪了,而它后来的表现甚至有悖直觉。我们没有理由把最好的东

西——独奏乐器,留在后台待命,却任由管弦乐队在台前肆意炫耀。

尽管如此,18世纪的协奏曲依然比后来的协奏曲显得更稳定,而且没有什么质疑。一谈到19世纪的协奏曲,各种问题和选择就出现了:不确定性、谨慎而轻率、激动而易受伤害等特性如果没有完全消失的话,那么也都已经倒退了。维瓦尔迪在一大张空白谱纸上开始创作时从不会皱眉,因为他的谱表是用一种有5支笔尖的特殊钢笔来做成的——这套设备是在威尼斯收容所学音乐的一个女孩发明的。维瓦尔迪可以在5天之内完成一部歌剧。他还吹嘘说:我能想出来的音乐比写下来的多多了。相比之下,莫扎特的创作无疑需要更长的时间、更多的思考。然而,从协奏曲的创作来说,莫扎特更接近于维瓦尔迪而不是圣-桑斯,其中一个原因就是:莫扎特和维瓦尔迪准备开始的前提都是使用反复句。18世纪早期和晚期作品中所发生的这种风格和情绪的变化,始终都紧贴其功能,而这些正是使巴洛克音乐和古典音乐区分开来的标志。

那种功能永远不会是引子的一种。尽管古典时期的反复句和巴洛克时期小重复的差异都在于其风格和结构,但此二者听起来都不像19世纪那些为了独奏乐器的进入而充满激情的管弦乐队的引子(比如柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》)。虽然反复句无可非议地为独奏腾出了位置,但还是经过了很多重要的说明性工作才得以实现。而且对于它所构成的乐章结构来说,还有更多工作要去做;“ritornello(反复句)”一词,来自意大利文“ritorno(反复)”,它反映出反复句在结构中的基本作用——提供标点和终止。反复句或者部分反复,需要在乐章的不同地方和结尾处再来一遍。维瓦尔迪和莫扎特的作品的确是这样的;贝多芬的某些修正版本以及勃拉姆斯的作品也都存在这种情况。

就准备开始而言,无论是在全曲真正开始之时,还是管弦乐停止、独奏进入的真正重要时刻,维瓦尔迪的作品都不存在可以看得到的问题。他在写反复句和独奏段落时用了——一个非常有效的模式(这些反复

句和独奏段落并不意味着维瓦尔迪严格拘泥于这些模式。如果您也写过 900 个乐章,那么除模式外,您还会创造出大量的优秀作品——而且它们确实会在您的 CD 集中出现)。约翰·约阿希姆·匡茨(Johann Joachim Quantz),在一篇多半是引用的专题论文中,非常详细地描述到(实际上是规定了)一首重要的巴洛克时期协奏曲的反复句。匡茨是诸多北德人(他们当中最出色的是巴赫)其中的一个,他继承了维瓦尔迪的实践传统(同时还继承了维瓦尔迪的创作手法:他一共写了 300 多首长笛协奏曲)。匡茨在文章中写道:“一首协奏曲需要在开头使用一个华丽的反复句,这一反复句应该更注重和声而不是旋律,更庄重而不诙谐,用齐奏来调剂……旋律应该令人愉悦并容易理解……和声不要在八分音符或四分音符的小节上变化,而要在二分音符或全音符的小节上变化。”^①(用现在的话说,就是使用一个缓慢的和声节奏。)之后,独奏随着微弱的伴奏缓缓进入,展示了其能力和炫技的不同侧面。

在古典时期的协奏曲中,独奏并没有在反复句之后带着炫技表演进入。通常来说,它演奏的是反复句开始的第一主题。反复句为独奏做铺垫的其中一种方法就是演奏那个主题;因此当独奏演奏时,人们就更加注意新的音响而不是旋律。我们特别地联系了反复句的开头来聆听和衡量独奏的进入。这可能会被称为“一种交互的进入”,跟维瓦尔迪的“反向进入”截然不同。尽管其中也有一些精彩的特例,比如莫扎特的 30 首奇特的协奏曲以及那首《小提琴和中提琴交响协奏曲》(作品第 365 号),查理斯·罗森曾浅显易懂地分析过该作品……^②不过,交互的独奏进入才是莫扎特音乐中的规则。

笼统地说,反向性和互惠性都可以被看做是协奏曲的原则,笔者将在后面章节中继续谈到该原则。莫扎特在创作那些由他自己在义演

① 《施图恩克有关音乐史的原始读物》,雷奥·特莱特勒根据怀·阿兰布鲁克编辑的《18 世纪晚期》第 5 卷而作的修订版(纽约:诺顿出版社,1997 年出版),第 66 页。

② 查理斯·罗森:《古典的形式:海顿、莫扎特、贝多芬》修订版(纽约:诺顿出版社,1997 年出版),第 214—248 页。

音乐会(或叫做音乐演出)上演奏的大型而感人的作品时,曾经设计出比维瓦尔迪作品长三四倍的反复句,所用的主题更是多种多样。其中最出色的要属他 1791 年创作的第 595 号作品系列中的最后一首——降 B 大调小提琴协奏曲(第 27 首,见例 7)。在这首作品中,反复句的开头是不同寻常的,而独奏的进入则普通之极,笔者甚至怀疑它太普通了。首先,低音弦乐演奏了一小节的引子——在小提琴演奏第一主题前,低音弦乐安静地拨奏出主和弦,就是这一小节的引子,给作品的主题增添了一种不同于当时任何其他协奏曲(尤其不像《g 小调交响曲》,尽管其技术语言相似)的气氛。该作品并没有以一声“咳嗽”或一声“叹息”作为开始,而是以类似音乐的“沙沙”声开始(见例 7a)。莫扎特在音乐声和音响之间进行调节的效果,被后来很多著名的作品所效仿,比如西贝柳斯的《小提琴协奏曲》和普罗科菲耶夫的《第一小提琴协奏曲》(录音第 9 首)。

然而,在第 595 号作品中钢琴主题的进入(可能是互惠性的进入)缺少了一小节的引子,也缺少那种气氛。尽管它确实使用了一些添加的装饰音,但整体效果——笔者敢用“无力”一词来形容吗?或许您更喜欢用“柔和”(weich)一词,莫扎特可能确实如此;在笔者的德语词典中,通常把“weich”翻译成“柔软的、温柔的、嫩的、柔美的、脆弱的”,只有在第二层意思中作为“柔弱的、无力的”。莫扎特在用一种崭新的、细腻的和声,故意使独奏的进入变得更加柔和、柔美。至于变奏就更容易感受到了,起初嘹亮的木管乐器的号角声通过渐弱与安静的弦乐彼此呼应(见例 7b)。

笔者相信,贝多芬很可能称之为“柔弱”(schwach)。

显而易见,贝多芬早年(他 14 岁时就写了一首钢琴协奏曲)对古典协奏曲的形式感到很不习惯,而且,这种不习惯不是没有理由的。关于贝多芬在这一时期所提出的问题和革新的报道,都体现在贝多芬的音乐文献中。就 1991 年的《贝多芬作品目录》来说,它跟 1971 年的版

本大相径庭,罗伯特·辛普森(Robert Simpson)和唐纳德·托维的观点本身就背道而驰,同时,笔者将把自己的观点——已经成为当前音乐学中一个经典神话的观点提供给大家。在诸多问题之中,贝多芬一直抵触这样一种观点,即在独奏进入时要像乐队最初演奏的那样,多少重复一下第一主题。因此,简单的互惠性对于贝多芬来说太平淡、太正统了。

独奏更应该注重效果,尤其是在钢琴协奏曲中,贝多芬自己就是这么做的。在他的第一、第二、第四钢琴协奏曲以及其他不太成熟的作品中,贝多芬都回避了互惠性的独奏进入。在《第五协奏曲》中,情况好像发生了变化,而《第三协奏曲》则有所超越。让我们更细致地聆听一下后面这部作品:贝多芬的《c 小调第三钢琴协奏曲》,作品第 37 号。

《c 小调第三钢琴协奏曲》开始于一个安静的(但已经很紧张)、类似进行曲的主题,这一主题后来被作为反复句的最终节奏标记而暂时征用。此时的主题以卡农的形式呈现出最强音。贝多芬最初深沉的声音(Cupo Voce)也随之变成一声粗野、持续的吼叫[3:05]。(录音第 1 首)

贝多芬已经在他的《C 大调第一钢琴协奏曲》(作品第 15 号)中运用了同样的因素;顺着这条思路回顾一下:莫扎特风靡一时的《C 大调协奏曲》(作品第 467 号中的第 21 首)也具有类似的性质。具有启发意义的是,对于莫扎特来说,反复句结尾的这种强有力的卡农式陈述,仿佛是在告诫独奏家赶紧离开;钢琴在一小段华彩乐段中展示出自己的个性之后,便优雅地退居到一个很长的颤音上,接下来,主题又一次在管弦乐队中安静地再现。在贝多芬《第三协奏曲》的反复句中,主题愤怒般地再现感觉是在向独奏者进行挑战。贝多芬确实做了一件非同寻常的事情:他在乐章的结尾处用延长记号做了一个非常沉重的休止。人们几乎可以看到独奏和乐队彼此面面相觑的窘迫景象。

三个八度上行的音阶,风驰电掣般地以一种管弦乐器无法达到的方式从低到高一扫而过[3:21]。如果这是要把独奏者带入到最有可能发生的情况之中,那么这种做法确实令人鼓舞。这些音阶把人们的注