

全国音乐院系教学总谱系列

Edition Eulenburg

No.8012

原版引进

GERSHWIN

格什温

蓝色狂想曲

钢琴与乐队

总谱



Eulenburg

湖南文艺出版社

全 国 音 乐 院 系 教 学 总 谱 系 列

GEORGE GERSHWIN

格什温
蓝色狂想曲

钢琴与乐队

总 谱



奥伊伦堡音乐出版公司
湖南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

格什温《蓝色狂想曲》: 钢琴与乐队 / (美) 格什温著.

——长沙: 湖南文艺出版社, 2003.4 (全国音乐院系教学总谱系列)

ISBN7-5404-3005-2

I. 格... II. 格... III. 钢琴—器乐曲—美国 IV. J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第013856号

Original edition

© Schott Music International, Mainz, Germany

朔特音乐国际出版(有限)公司, 德国, 美茵茨

Chinese language edition:

© 2003 湖南文艺出版社

版权所有 翻印必究

著作权合同图字: 18-2003-002

格什温

蓝色狂想曲

钢琴与乐队

责任编辑: 孙 佳

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路67号 邮编: 410006)

湖南省新华书店经销 湖南东方速印科技股份有限公司印刷

*

2003年4月第1版第1次印刷

开本: 850 × 1168 1/32 印张: 2.25

印数: 1-4,000

ISBN7-5404-3005-2

J·708 定价: 8.00元

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换

格什温 蓝色狂想曲 钢琴与乐队

1923年即将过去，乔治·格什温对接下来几周内将要发生的事一无所知，而这几周不仅在他的创作生涯中至关重要，还将迎来美国音乐发展史上的一个新时代。不到两个月后，纽约的阿奥利安音乐厅在1924年2月12日为他的《蓝色狂想曲》举行了首演。在这之后，他立刻被公认为美国最伟大的作曲家，而他的这首《蓝色狂想曲》被称赞为开创了音乐中美国概念之先河。这个所谓的美国概念便是将现代美国音乐最典型的表现形式——爵士乐——与欧洲的音乐传统平等地结合在一起。

美国音乐的这一大发展可以被无可非议地形容为“轰动性的”，并且是纽约艺术世界气氛的完美表现，而促成这一发展的是指挥家保罗·怀特曼（1890—1967）。怀特曼的最终目标是创造“交响爵士乐”，并为此与格什温交谈了好几次，试图说服他创作一首这样的作品。但是格什温感到自己还没有准备好

创作一首这样的大型作品，所以他一再婉言拒绝，说他“更喜欢创作歌曲！”^①怀特曼决定采用一些计策。于是，他于1924年初在《纽约先驱者论坛报》上宣布，2月12日将有一场音乐会，曲目单中包括格什温创作的一首交响乐作品——这样便给格什温造成了一种既成事实。这一计策成功了，格什温只好作出让步，同意在2月份音乐会前完成这样一首作品，尽管他当时正忙着在波士顿排演他的新音乐剧《可爱的小鬼》，并计划1月21日在那里首演。

我们必须指出，这首交响乐作品并非完全出自格什温一个人之手（尽管他后来创作的《F大调钢琴协奏曲》和《一个美国人在巴黎》确实由他本人完成）。他交给怀特曼的只是一个双钢琴版，然后将配器（不管是首演中的钢琴与爵士乐队版，还是本书中的钢琴与交响乐队版）留给了费尔迪·格罗菲（1892—1972）。格罗菲不仅以其出色的改编才能著称，而且本人也是位杰出的作曲家。格什温这样做的原因可能是时间太紧，也可能是因为他认为自己缺乏配器方面的经验。作曲家和配器家在轻音乐世界中各司其职是司空见惯的事，而格什温当时主要涉及的恰恰是轻音乐。

《蓝色狂想曲》的首演被视作一个重要的文化事件是有多方面原因的，一是音乐本身的质量（这首作品是音乐会上演奏的11首乐曲中的倒数第2曲，因而无疑是这场音乐会的高潮），二是其他外在因素。保罗·怀特曼将这场音乐会的时间特意安排在了亚伯拉罕·林肯的诞辰纪念日，而当年林肯总统就

① 摘自大卫·埃温：《乔治·格什温的故事》，纽约，1943，第87页——原注

是将废除奴隶制当作了自己的主要政治目标。这个日期不仅为怀特曼的交响爵士乐音乐会创造了特殊的气氛，而且为人们普遍持有《蓝色狂想曲》为“爵士乐的解放宣言”这一观点铺平了道路。但是怀特曼还不满足于这些。音乐会开始前几天，他在皇宫饭店的日场演出中将这首作品的性质告诉了报界；结果首演时的观众中包括了许多著名的音乐界人士，有作曲家拉赫玛尼诺夫和斯特拉文斯基、指挥家斯托科夫斯基、门盖尔贝格和达姆罗施、小提琴家海菲茨和克莱斯勒，而这些人出席一定是怀特曼宣传攻势的结果。

如果我们考虑到交响音乐对音响的具体要求——这在 19 世纪古典交响乐概念中是绝对的必要条件，并且考虑到音响在格什温的创作过程中似乎没有起到任何作用，那么我们认为将《蓝色狂想曲》说成是“交响音乐”可能还需要进一步的推敲。而且从我们已知的情况来看，这首作品与“爵士乐”的关系更是完全值得商榷。只有当黑人音乐摆脱其社会孤立性时，人们才会意识到什么是真正的爵士乐，才会意识到它的音乐形式与怀特曼所理解的爵士乐有多大的区别。怀特曼只是把爵士乐视作一种与当时仍然受压迫的黑人的音乐有某种亲缘关系的音乐形式，尤其是在节奏与和声方面；怀特曼心目中的爵士乐为了提高黑人音乐的娱乐价值，会削弱或去掉黑人音乐特有的粗犷和深深的忧郁。《蓝色狂想曲》便是这种爵士乐的一个典范，而且还经过轻音乐的过滤，只是这一次的规模更大、决心也更大。我们有可靠的证据证明，格什温作为钢琴家在当时早已被爵士乐音乐家视作爵士乐的代表人物之一。但是，当格什温作为一位作曲家真正想把他的音乐与原创爵士乐结合在一起时，

特别是他的歌剧《波吉与贝丝》，他仍然需要花大力气去加深对这种音乐的了解。

这首作品标题中的“蓝色”并不是指蓝调这种音乐形式，也不是指蓝调音乐中特有的蓝调音——尽管这种联系是显而易见的，而且在《蓝色狂想曲》中也能见到。相反，这里的“蓝色”反映了蓝色对格什温的弟弟伊拉所造成的影响，因为他在观看美国印象派画家詹姆士·惠斯勒^①的画展时看到了《蓝与绿的夜曲》和《蓝与灰的和谐》这样的标题。这首作品最后的标题就是模仿这些画作而定的，而原先可能更加合适的标题《美国狂想曲》后来被放弃了。

但是，这两个标题都含有“狂想曲”的概念，这便将我们的注意力吸引到了狂想曲这一术语通常所包含的一个特点上，即其音乐表达上的自由性。但是，“自由性”这一术语含有正反两方面的意思。其反面意思是它代表着与当时流行的曲式结构（也就是说传统曲式）的对立；其正面意思是它代表着具体而实际的音乐内涵（也就是说，它是一种松散的曲式结构，而这种松散的结构在极端的情况中可能会变得完全缺乏连贯性。）事实上，《蓝色狂想曲》常常被批评为“极其松散的曲式结构”。^②但问题是，这种结论是否纯粹根据这首作品与传统曲式的关系作出的。我们无法否认，这首作品没有遵循传统曲式结

^① 詹姆士·惠斯勒（1834—1903），美国画家，长期侨居英国，主张“为艺术而艺术”，以夜景画、肖像画和版画闻名，代表作品有油画《白衣少女》、《艺术家的母亲》等。——译者注

^② 沃尔夫兰·施温格：《格什温传》，美因兹—慕尼黑，1983，第76页——译者注

构——我们在狂想曲中甚至都可以不需要传统曲式结构。评论家们没有能分析这首作品非常个性化的曲式概念，而且到目前为止还没有明确证明这首作品究竟是太松散，还是完全缺乏任何统一的曲式结构。但是，我们目前必须将这些问题放到一边，先来谈谈这首作品的音乐结构。

《蓝色狂想曲》是以一些主题动机构成的，因此，这首作品不是以某个预先就有的大概方案来构思的。真正决定其创作过程的是这些音乐细节本身，以及这些细节互相之间所安排的关系。此外，我们注意到，这些动机性的乐思作为自成一体的音型在发展或表达方式上有许多不同之处。

开头两个乐思虽然分别占了四个小节，却均为没有完全发展的音型。第一乐思带扩展上升音阶，出现在 1—5 小节中；第二乐思出现在 11—14 小节中。第三乐思只由两个小节（19/20 小节）构成，其内容——一个只有半小节的动机——规模更小。但是，我们在这里已经能注意到，可以用动机开始与结束之间的问答关系来构成主题乐思。第三乐思在 15—19 小节中与第一乐思的一个反复连在一起，构成一种复杂的结构单位。在 48—51 小节中，第四乐思为这一单位提供了一个扩展。这一扩展表面上与第三乐思连在了一起（第三乐思现在含有两个平行的一小节乐句），不仅构成了后句的一部分，而且还具有将乐曲带回到开始（也就是第一）乐思上的功能。

第五乐思从一开始就被构思成了一个主题音型，只在 91—106 小节中出现一次。它采用了传统 A—A—B—A 再现小节方案。99—106 小节中的“abgesang”分别与 91—94 小节和 95—98 小节中的两个“Stollen”相呼应，并且在 103—106 小

节结束处回到“Stollen”上。^①

与第一乐思被第三和第三乐思扩展成主题素材一样，第二乐思在乐曲后来的发展部中也变成了一种稳定且更大的结构单位。经过107—109小节和111—114小节的准备，它变成了从115小节开始的一个主题音型的主要部分，其再现结构与第五乐思完全相同：“Stollen”=115—118小节中的第二乐思；“Stollen”的反复为119—122小节；从第六乐思发展而来的“abgesang”在123—126小节中；最后又是127—130小节中的第二乐思。这样处理各种动机的独到之处是：第一个“Stollen”结尾处出现的第一乐思三连音动机的再现（118小节，伴奏部分），以及130—136小节中充当过渡的从“Stollen”中第二个2小节乐句发展而来的模进。

与第五乐思一样，第七乐思（138—153小节）和第八乐思（303—324小节）也是作为稳定的主题素材被引入的，尽管这些乐思没有按上面的曲式结构发展。第七乐思由一个16小节乐句构成，而且开始和结束均为4小节平行小乐句。最后，在第八乐思中，主题素材越来越集中。首先，开始处的8小节乐句（303—310小节）被削减成6小节（311—316小节），接着，通过模进与变奏，它的开头两小节被用作了两个4小节乐句（317—320小节，321—324小节）的动机性素材。

① 该前言作者在此所谈的是一种主要与德国工匠赛歌会分节歌曲相关的曲式，其结构为AAB，其中A被称作“Stollen”，B被称作“abgesang”。“Stollen”的意思为这种曲式的“歌曲的最后部分”，“abgesang”的意思为这种曲式的“歌曲第一反复乐段”。——译者注

如果我们再看构成整首作品的各个部分或乐段的结构，我们就会发现 303—382 小节引人注目。我们在这里可以看到第八乐思的展开。这些小节代表着整首作品的慢乐段，速度、主题素材、调性（E 大调）和概念的统一都与周围的乐段截然不同。我们在这一乐段中看到，它一方面与前面复杂的织体构成了对比，另一方面又构成了作品发展过程中的一个短暂休止，在风格和曲式上与跟在后面的乐段——速度越来越快的高潮性尾声——形成了强烈的对比。

《蓝色狂想曲》不仅背离了传统曲式，而且其非常个性化的曲式概念将在后来创作的《一个美国人在巴黎》中达到新的高度。

克里斯蒂安·马丁·施密特
(路旦俊 译)

蓝色狂想曲

G. 格什温

1898-1937

Molto moderato (♩ 80)

Flute 1 2

Oboe 1 2

Clarinet (B $\flat$) 1 2

Bass Clarinet

Alto (B $\flat$)

Saxophone Tenor (B $\flat$)

Alto (E $\flat$)

Bassoon 1 2

Horn (F) 1 2 3

Trumpet (B $\flat$) 1 2 3

Trombone 1 2 3

Tuba

Timpani

Drums

Banjo

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double bass

Solo

con licenza

El - ah

pizz.

mf

mf

NB. Optional Cuts: A to B, C to D, E to F, G to H

NB. Striche möglich zwischen A und B, C und D, E und F, G und H

Scored by Ferde Grofé
© 1924 Warner Bros. Music Corp.

© renewed 1942

reprinted by permission of
Chappell Music Ltd. and Warner Bros. Music GmbH
Ernst Eulenburg & Co. GmbH

No. 8012

EE 68C7

5

Fl. 1

Fl. 2

Oboe

Cl. (B $\flat$)

B. Cl. (B $\flat$)

Alt. Sax. in E $\flat$

Ten. Sax. in B $\flat$

Alt. Sax. in E $\flat$

Bsn. 1

Bsn. 2

Hrn. (F) 1

Hrn. (F) 2

Trp. (B $\flat$) 1

Trp. (B $\flat$) 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tb.

Timp.

Dr.

Bassoon

Piano

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Db.

muted

arco

[illegible]

FF 6807

26 *pochissimo rall.*

Piano

30 *ten.* *ten.* *ten.* *f marcato*

Piano

34

Piano

37 *poco rall.*

Piano

40 **S** *Pio mosso* *poco rit.*

Cl. (A)

2 *poco rit.*

Cl. (B)

Banjo

Piano

VI II

Va.

Vc.