

QIYUE BANZOU DE YISHU

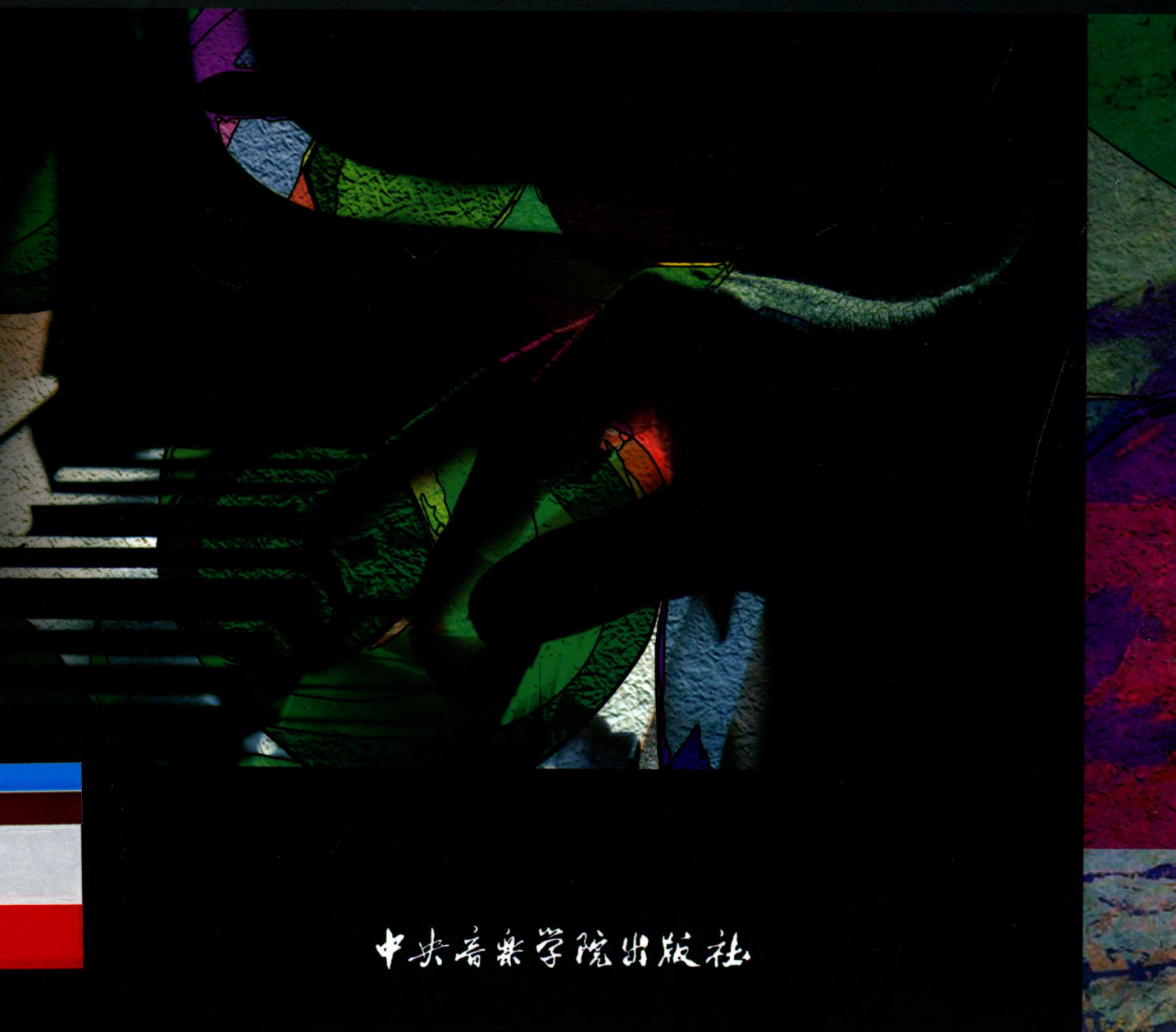
Hezuo Gangqin Shiyong Zhinan

器乐伴奏的艺术

合作钢琴实用指南

〔美〕李惠淑（Heasook Rhee） / 著

陈 震 / 译



中央音乐学院出版社

QIYUE BANCZOU DE YISHU

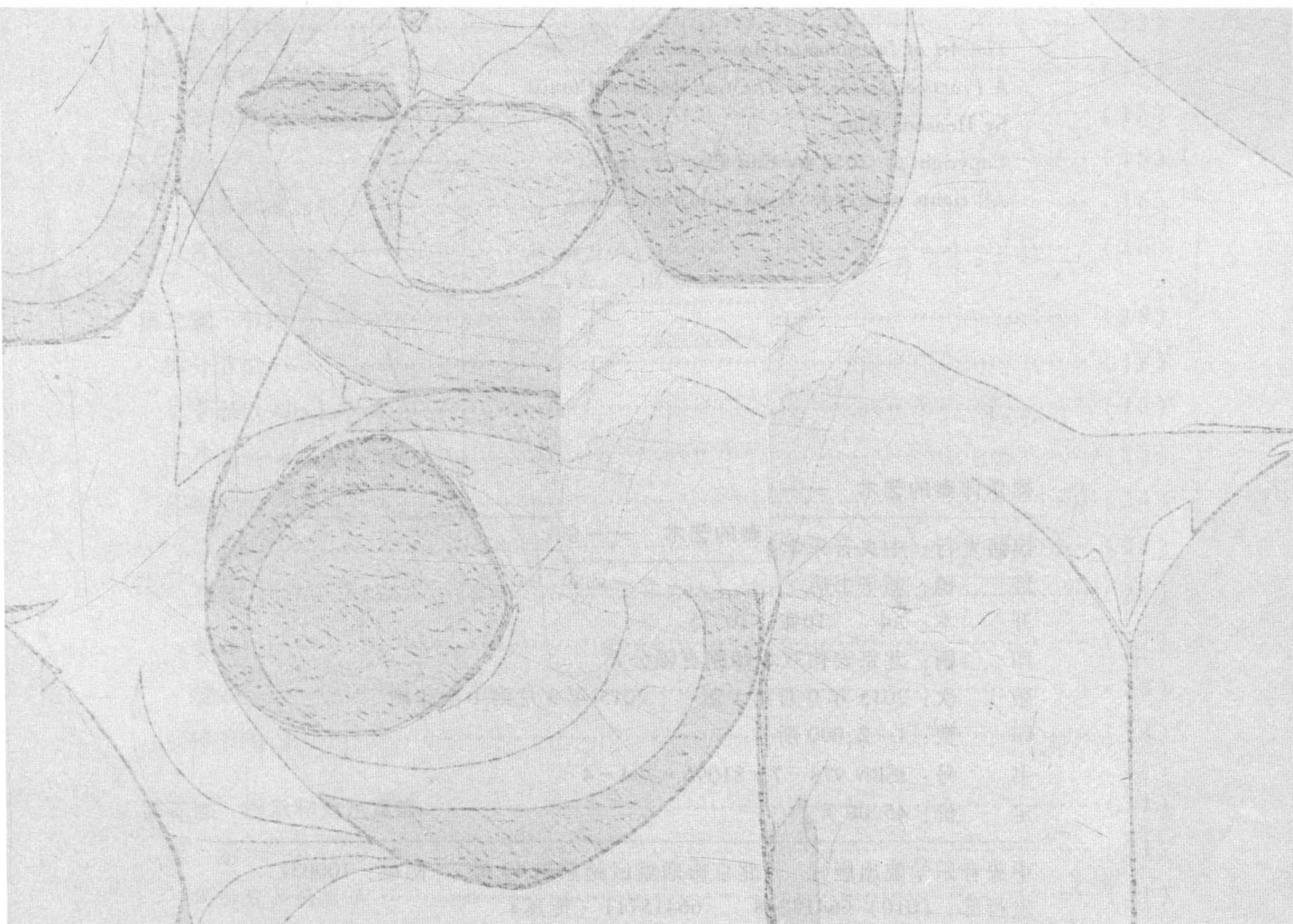
Hezuo Gangqin Shiyong Zhinan

器乐伴奏的艺术

合作钢琴实用指南

〔美〕李惠淑（Heasook Rhee）/ 著

陈 震 / 译



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

器乐伴奏的艺术:合作钢琴实用指南/(美)李惠淑著;陈震译. —北京:中央音乐学院出版社,2015.9

ISBN 978-7-81096-704-4

I. ①器… II. ①李… ②陈… III. ①钢琴演奏 IV. ①J624.16

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第168735号

The Art of Instrumental Accompanying

A Practical Guide For The Collaborative Pianist

by Heasook Rhee

Copyright © 2012 by Carl Fischer, LLC.

All rights reserved. Used with permission.

器乐伴奏的艺术 ——合作钢琴实用指南

[美] 李惠淑著
陈 震译

出版发行:中央音乐学院出版社

经 销:新华书店

开 本:A4 印张:10.75

印 刷:北京宏伟双华印刷有限公司

版 次:2015年9月第1版 2015年9月第1次印刷

印 数:1—2,000册

书 号:ISBN 978-7-81096-704-4

定 价:45.00元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街43号 邮编:100031

发行部:(010) 66418248 66415711 (传真)

译者按

室内乐在古典音乐中一直占据着非常重要的地位，几乎世界上所有的音乐大师都创作或者演奏过室内乐的作品。室内乐的核心是演奏者之间的合作，通过合作来倾听和呼应对方，使不同的乐器完美地融合并发出更加美妙的音响。观众可以听到不同乐器、不同声音的交流对比，更为细密的织体、更加生动的戏剧化冲突以及高潮齐奏时的震撼。室内乐在中国的发展方兴未艾，我们对室内乐的相关知识还比较匮乏。译者希望通过翻译李惠淑（Heasook Rhee）博士的这本《器乐伴奏的艺术》能在一定程度上弥补国内室内乐及合作钢琴学科教材的不足，让更多的中国音乐学子了解如何正确认识并更好地演奏室内乐作品。

很多音乐类教材重理论、讲学术，看完只能说丰富了自己的音乐知识，却很难找到教我们具体怎么弹琴，怎么处理音乐，怎样与其他演奏家合作的实用信息。在这本《器乐伴奏的艺术》中我们找不到枯燥的理论、老生常谈的音乐史学或大家传记，而是直击演奏中的实际问题并一一解决。它更像我们在和自己老师一对一地上课，有效而且针对性强。所以在阅读本书时读者不妨坐在钢琴旁，按照书上丰富的谱例和生动的讲解自己弹弹看，前后对比，就会立刻发现不同，获得提高。本书融合了李惠淑博士几十年在世界各地与数以百计的演奏家合作所积累的演奏经验和在世界众多著名音乐学院多年的教学经验，得到了美国茱莉亚音乐学院小提琴教授、国际著名小提琴家郑京和（Kyung Wha Chung），美国茱莉亚音乐学院钢琴教授、国际著名钢琴家罗伯特·麦克唐纳（Robert McDonald），德国汉诺威音乐学院大提琴演奏教授、国际著名大提琴演奏家蒂尔曼·维克（Tilman Wick），英国北皇家音乐学院大提琴教授、柴科夫斯基国际大提琴比赛金奖获得者卡琳·乔治安（Karine Georgian）等大师的认可和推荐，这也是本书自2012年问世以来连印三版，并被美国茱莉亚音乐学院、曼哈顿音乐学院选为室内乐以及合作钢琴专业教材的原因。

本书译者在美国曼哈顿音乐学院跟随李博士学习室内乐和合作钢琴演奏多年，深得其教学精髓，在本书的翻译过程中，与作者本人保持密切沟通，字斟句酌，既确保翻译能忠实再现原作者的本意，又使文字符合中国音乐学习者的阅读习惯。希望本书可以解决一些长期困扰中国室内乐和合作钢琴学习者在演奏、教学中的实际问题。

作者简介

李惠淑 (Heasook Rhee, 美籍韩裔) 博士, 从 1998 年开始在美国曼哈顿音乐学院室内乐和伴奏系教学至今。此前, 她曾任教于德克萨斯大学奥斯汀分校、德国国立代特莫尔德音乐学院 (Detmold Musikhochschule)、韩国首尔大学和延世大学, 并在美国、韩国、日本、中国等国的一流音乐学府开设大师课。她培养的学生多次在二重奏及室内乐国际比赛中折桂, 并成为活跃于美国、中国和韩国的合作钢琴表演艺术家和音乐教师。她以优异成绩毕业于韩国首尔大学, 在美国茱莉亚音乐学院, 师从罗西娜·列文涅 (Rosina Lhevinne)、雅各布·雷特那 (Jacob Lateiner)、霍华德·阿贝尔 (Howard Aibel) 学习钢琴独奏, 后跟随萨缪尔·桑德斯 (Samuel Sanders) 和马格·加瑞特 (Margo Garrett) 学习伴奏。毕业后, 赴密西根大学安娜堡分校跟随尤金·巴萨特 (Eugene Bossart) 继续研习伴奏, 并获博士学位。

作为一名合作钢琴艺术家, 李惠淑博士与许多当代杰出艺术家合作过, 他们包括: 小提琴演奏家伊夫利·吉特里斯 (Ivry Gitlis)、伊利亚·葛鲁柏特 (Ilya Grubert)、皮特·扎兹夫斯基 (Peter Zazofsky), 大提琴演奏家马齐奥·卡内罗 (Marcio Carneiro)、查尔斯·柯蒂斯 (Charles Curtis)、卡琳·乔治安 (Karine Georgian)、萨缪尔·梅耶斯 (Samuel Mayes)、纳撒尼尔·罗森 (Nathaniel Rosen)、王健 (JianWang)、蒂尔曼·维克 (Tilmann Wick), 男高音歌唱家尼科莱·盖达 (Nikolai Gedda)、低男中音歌唱家西蒙·艾斯特斯 (Simon Estes)、女高音歌唱家申英玉 (Youngok Shin), 长笛演奏家朱利亚斯·贝克 (Julius Baker)、萨克斯管演奏家哈维·皮特尔 (Harvey Pittel)。

李惠淑博士演奏的足迹遍布世界各大音乐厅, 曾在美国的纽约、洛杉矶、波士顿、华盛顿特区、安娜堡、休斯顿、奥斯汀等城市巡回演出, 并在卡内基音乐厅的斯特恩音乐大厅 (Stern Auditorium)、威尔独奏音乐厅 (Weill Recital Hall) 以及林肯中心的爱丽丝·杜丽音乐厅 (Alice Tully Hall) 演奏。在德国, 她登上了柏林音乐厅 (Schauspielhaus)、慕尼黑王宫音乐厅 (Residenz)、法兰克福老歌剧院 (Alte Oper)、波恩贝多芬故居音乐厅 (Beethovenhaus) 的舞台, 并在巴登、布莱梅、多特蒙德、汉诺威和雷根斯堡等城市演出。此外, 她还在英国伦敦圣约翰史密斯广场 (St. John's Smith Square) 音乐厅、瑞士苏黎世音乐厅 (Tonhalle)、

都柏林爱尔兰现代艺术博物馆、澳大利亚墨尔本梅尔巴音乐厅（Melba Hall）以及布鲁塞尔、加拿大、墨西哥、突尼斯、阿尔及利亚、摩洛哥和韩国等地进行过表演。

1984 年和 1990 年，李惠淑博士担任美国大提琴协会亚利桑那州坦佩会议钢琴伴奏。从 1984 年到 1993 年，连续 6 年担任在加利福尼亚州举行的皮亚蒂戈夫斯基研讨会（Piatigorsky Seminars）的钢琴伴奏。德国 MDG 唱片公司为其灌录发行唱片，德国 NDR、SDR 广播电台、BR 广播电台、SR 广播电台、SWF 广播电台以及苏黎世 DRS 广播电台也收录她演奏的作品，她还在美国波士顿 WGBH、纽约 WNYC、华盛顿特区 WGTS 等公共电台的广播节目中进行演奏。

李惠淑博士担任众多国际音乐节的特邀艺术家，其中包括：柏林联欢周（Berliner Festwochen）、德国威尔堡国际音乐节（Weilburg Schloss International Festival）、西班牙音乐双周节（Quincena Musical）、墨西哥库埃纳瓦卡音乐节（Festival Musical, Cuernavaca）、韩国大山音乐节（Great Mountain Music Festival）。在德国巴伐利亚音乐学院（Bayerische Musikakademie）夏令营、法国库尔舍维勒国际音乐夏令营（Courchevel International Summer Course）、奥地利法伊斯特里茨夏令营（Feistritz Summer）、美国华盛顿州冰溪室内乐节（Ice Creek Chamber Music Academy）、科罗拉多州卡斯特曼弦乐四重奏夏令营（Castleman Quartet Program）都能找到李惠淑博士执教的身影。

前言

我对跟已故钢琴家尤金·巴萨特（Eugene Bossart, 1917 - 2011）上的第一节合作钢琴课至今还记忆犹新，他对演奏的一些基本问题的点拨让我拨云见雾。他提到合作钢琴演奏者常常需要在突出左手部分的同时，右手部分的演奏既要积极灵活，又要把音量压低。他向我示范演奏中简单的伴奏音型如何跨越小节线，长踩延音踏板能如何帮助钢琴与小提琴的声响融合在一起。

从那第一节课开始，我便踏上了一段精彩的旅程。其间，我参加了很多具有启发性的大师课，进行不计其数的排练，与同事们探讨不休，作为一名专业合作钢琴家在世界各地演出，作为一名教师与天资过人的学生们互通有无，所有这些经历使我对室内乐的天地有了深入的了解。本书中给出的意见是我体会不同演奏的心得，这些演奏包括学生的、同事的，还有我自己的。经过细致的推敲和思考，我对合作钢琴的通病和错误概念的根本所在有了一定的认识。这些年来，越来越坚信有必要把我对这些基本实践问题的见解拿出来与大家分享。

本书适用于各个水平的钢琴演奏者：它可以作为初学器乐伴奏的钢琴演奏者的入门导读，可以作为合作钢琴专业学生的教程，也可以作为老师们的教学参考。翻译此书的目的是向合作钢琴演奏学习者们介绍一些实用的技巧和概念，帮助他们提高技术，并使他们对重奏配合的有关问题有一个系统的认识。在清楚理解这些基本问题之后，重奏演奏者才能在音乐中加入更多的创造性元素。书中提到的很多问题其实是紧密相连的，例如：速度和节拍在本书中分属两章，但在演奏中两者无法分开对待，因为一首作品的节拍直接左右演奏的速度；踏板的使用、乐器间的音量平衡和演奏的连断法也分属不同的章节，但是踏板的使用会影响乐器间的音量平衡和配合，演奏的连断法也会使乐段的平衡出现变化；旋律的方向和“速度自由”（*rubato*）也是紧密关联的两个议题，但本书却在不同的章节中对它们加以分析。

最后，我想借用柴科夫斯基给梅克夫人（Nadezhda von Meck）书信里的一句话：“对我的耳朵来说，钢琴与小提琴或者大提琴独奏混在一起在音响效果上是完全不和谐的，这几种乐器的音响相互排斥。我负责任地告诉你，任何包含钢琴或大提琴的三重奏或者奏鸣曲在我听来都是一种折磨。在重奏中这些乐器丧失了各自的特色。小提琴和大提琴抒情而温暖的音色本可以由乐器之王来伴奏，但这

个王者总蹙脚地不断与对手飙歌。”^① 但奇怪的是，一年之后柴科夫斯基却创作了他自己的钢琴三重奏！

从某种程度上说，柴科夫斯基的话确有一定道理，钢琴的声音很难与弦乐器优美而延绵的声音相媲美。有一次，我在音乐会上聆听勃拉姆斯弦乐六重奏时心生感慨，要让钢琴的声音与这些弦乐器的声音融合起来是一件多么困难的事啊。我不禁想，钢琴演奏者的角色到底是用钢琴独有的声音去支撑弦乐器的声音，还是尽力去模仿弦乐器无法比拟的音响。也许对艺术谦卑地追求就始于对这类没有答案的问题的思索。在合作钢琴者探索器乐合作艺术的路上，这样的矛盾问题是不可避免的。

^① Peter Ilyich Tchaikovsky. *Life & Letters of Peter Ilyich Tchaikovsky*. (Haskell House Pub Ltd, 1970). Letter 1617 to Nadezhda von Meck, 24 October/5 November – 27 October/8 November 1880.

目 录

译者按	(1)
作者简介	(1)
前 言	(1)
第一章 速度	(1)
作曲家设定的速度	(3)
无意识的速度起伏变化	(11)
技术困难	(12)
连续的乐句终止	(13)
乐句终止	(13)
休止	(15)
发声机械原理	(16)
紧张	(16)
第二章 节拍	(18)
拆分节拍	(18)
$\frac{2}{2}$ 拍 (Alla breve)	(18)
$\frac{2}{4}$ 拍	(22)
压缩节拍	(24)
$\frac{4}{4}$ 拍	(24)
$\frac{6}{8}$ 拍	(25)
$\frac{9}{8}$ 拍	(27)
$\frac{12}{8}$ 拍	(28)
变换节拍	(28)
第三章 提示和角色互换	(31)
提 示	(31)
同时发声的提示	(31)
速度的提示	(32)
音乐特征的提示	(33)

角色互换	(34)
炫技/返场曲目	(34)
二重奏和室内乐作品	(34)
第四章 重奏配合	(39)
错误的视觉提示	(39)
小节线	(39)
强拍休止	(43)
间隔休止符的乐句	(48)
分解和弦	(50)
轻重缓急变化	(53)
长短音符相连	(56)
自由速度	(57)
旋律的方向	(59)
“来自”	(60)
“去向”	(63)
第五章 乐器间的音量平衡	(69)
力度记号	(70)
作曲家设定的力度记号	(70)
矛盾的力度记号	(74)
长渐强和长渐弱	(76)
反复渐强	(82)
音 区	(83)
声部主次的处理	(87)
左手部分的重要性	(88)
钢琴与其他乐器部分的旋律音一致	(94)
声部主次处理的例子	(96)
触 键	(100)
聆 听	(106)
适应独奏者	(106)
演奏厅的音响效果	(107)
录音棚的音响效果	(107)
第六章 踏板	(109)
踏板的机械原理	(109)
延音踏板 (右) 的机械原理	(109)
弱音踏板 (左) 的机械原理	(110)
保持音踏板 (中) 的机械原理	(110)

延音踏板	(110)
长踏板记号	(111)
延音踏板在断奏中的用途	(117)
踏板在休止中的用途	(119)
在休止中精确踏板切换, 把握正确的音乐特性	(119)
弱音踏板	(121)
丰富音响色彩	(121)
降低音量	(122)
与延音踏板搭配使用	(123)
保持音踏板	(128)
彩排时踏板的常见问题	(128)
第七章 连断法	(129)
连音线	(129)
长连线	(129)
二音连线	(133)
同一乐段不同的连音线标记	(136)
无连线音符	(138)
断 奏	(141)
连线断奏	(144)
第八章 如何学习合作钢琴	(148)
实用建议	(149)
准备是否充分	(149)
对版本的知识	(150)
亲和力	(151)
音乐的灵活性	(151)
参考文献	(153)
中文版索引	(155)

第一章 速度

在演奏任何作品时，找到合适的速度至关重要。因为，速度会影响音乐的特征、作品的架构、重奏的配合以及声音的质量等各个方面。但是，作曲家的标记并不总是有用的。有些作曲家会给作品做出明确的节拍器速度记号，另外还有一些作曲家则会使用如衷心的、贴心的（innig）这样较为含糊的表情术语。在这种情况下，演奏者则必须综合考量各种因素，以确定合理的速度。

不同形式的表演有各自的发声原理和局限性，速度过慢会从基本层面影响表演。钢琴、管乐器、弦乐和声乐的发声原理完全不同。由于生理局限，管乐和声乐表演者必须在气息结束前完成一个长乐句，速度太慢则无法完成一个长乐句的表演。弦乐演奏者则必须考虑弓法，如果速度过慢，乐句尚未完成，演奏者就不得不换弓，这种情形下，很可能会出现乐句破碎、表演者肺部和执弓臂疲劳等问题，而这种疲劳会进而影响搭档表演的声音质量。因此，钢琴演奏者必须对其他乐器演奏者所面临速度难点有敏感的认知。

以下的两个谱例是弦乐和声乐表演者遇到速度难点的典型情况：

谱例 1-1 勃拉姆斯《F 大调大提琴奏鸣曲》Op. 99 第二乐章第 5-12 小节



如果速度太慢，上例的第 8-9 小节的升 C 音上，大提琴演奏者的弓就会不够用。

谱例 1-2 勃拉姆斯《五月之夜》第 39-44 小节

39

Und die ein - - sa - me Trä - - -

p cresc. legato

42

- - - ne bebt mir hei - - - ßer,

mf

上例中，第 39-43 小节的乐句应一口气唱完。如果速度太慢，歌唱者就不得不换气。

必须注意的是，慢速度对于钢琴演奏者来说也会非常困难，尤其是当弦乐演奏者希望以醇厚的音质拉奏柔美如歌的（*cantabile*）或具有表现力的（*espressivo*）旋律线时。例如，贝多芬《C 大调大提琴奏鸣曲》Op. 102, No. 1 的起始乐句。

谱例 1-3 贝多芬《C 大调大提琴奏鸣曲》Op. 102, No. 1 第一乐章第 1-5 小节

Andante
teneramente

p dolce cantabile

p dolce

该作品的起始乐句虽然在一个连线下，但为保持低速，大提琴演奏者通常需要换三次弓来完成这一乐句。毕竟，这一乐段的音乐表情记号是温柔的（*teneramente*）。但是如果速度过慢，钢琴的演奏就

无法与大提琴的连奏（*legato*）相称。尽管如此，很多大提琴演奏者仍偏好以很慢的速度拉奏这一部分。不论钢琴的声音有多美妙，加多少踏板，钢琴演奏者技术如何卓越，由于发声的机械原理不同，钢琴无法跟提琴一样的去保持音符时值。在这种情况下，钢琴演奏者要学会随着乐句的发展，调整节奏缓急，以此维持作品的基本速度框架。当然，最理想的情况还是选择一个与乐器发声原理相符的速度来演奏。

音乐气质、想象力和直觉相投的音乐家可能无需多言便能商定演奏的速度。但他们之间也时常意见不同，因此表演者应有清晰合理的方法去阐述自己对作品速度的认定。接下来，我将从以下两方面讨论速度：

- 1. 作曲家设定的速度。
- 2. 无意识的速度起伏变化。

作曲家设定的速度

很多作曲家并不使用节拍器，因为这会使演奏者对作品速度的认定发生歧义。例如，曾与我合作的一位大提琴演奏家坚持认为贝多芬《A 大调大提琴奏鸣曲》Op. 69 第三乐章活泼的快板（*Allegro vivace*）应以♩=84 的速度演奏。他的理由是第三乐章是一个 2/2 拍的（*alla breve*）乐章。^①（值得一提的是，多年的经验告诉我大多数大提琴演奏者对第三乐章的速度认定都快于钢琴演奏者。请参考谱例 1-4。）然而，我依然强烈认为该作品第一乐章雄壮感人，第三乐章不应匆忙收场，而应表现出庄重的胜利感。

谱例 1-4 贝多芬《A 大调大提琴奏鸣曲》Op. 69 第三乐章第 19-23 小节

The musical score for Example 1-4 shows measures 19-23 of the third movement of Beethoven's A major Cello Sonata, Op. 69. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score is in 2/2 time. The treble staff contains a melodic line with a crescendo marking. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a piano (pp) marking and a crescendo marking.

当发觉对某一作品速度认定不合理时，不妨做做调研。著名小提琴演奏及教育家马克斯·罗斯塔（Max Rostal）在其著作中通过速度记号和详细的讨论，对所有贝多芬小提琴奏鸣曲的速度都给予了实用性的建议。^②鲁道夫·克利希（Rudolf Kolisch）参考贝多芬《B 大调钢琴奏鸣曲》中的原版速度记号以及贝多芬其他交响和室内乐作品，对贝多芬作品的速度类型进行了分类。^③他研究了贝多芬作品中所有的速度记号，以此来确定每个速度记号的合理范围。以下是贝多芬钢琴奏鸣曲中有活泼的快板（*Allegro vivace*）速度记号的三个谱例：

① 请参考 Bärenreiter 版本或者 Henle 版本第八章对拍子记号的讨论。
② Max Rostal. Beethoven; *The Sonatas for Piano and Violin*. (London: Toccata Press, 1985), pp. 31 – 32.
③ “Tempo and Character in Beethoven’s Music,” in *The Musical Quarterly*, 1943 XXIX (3): 169 – 187 and 291 – 312.

谱例 1-5 贝多芬《A 大调钢琴奏鸣曲》Op. 2, No. 2 第一乐章第 1-8 小节

Allegro vivace



谱例 1-6 贝多芬《G 大调钢琴奏鸣曲》Op. 31, No. 1 第一乐章第 1-7 小节

Allegro vivace



谱例 1-7 贝多芬《E 大调钢琴奏鸣曲》Op. 109 第一乐章 Var. III 第 1-11 小节

VAR. III

Allegro vivace



虽然上述三个活泼的快板 (*Allegro vivace*) 乐章都来自不同的时期, 但他们的速度相似。研究一位作曲家有相同速度记号的不同作品能帮助我们揣摩合理的速度。我个人认为, 依照贝多芬钢琴奏鸣作品中的活泼的快板 (*Allegro vivace*) 乐章来看, 《A 大调大提琴奏鸣曲》Op. 69 第三乐章的合理速度是 $\text{♩} = 152$ 。如果调研得出的结果相互矛盾, 也不必惊讶。克利希并不同意我选择的速度。在他的文章中, 他推荐用 $\text{♩} = 66$ 的速度演奏第三乐章。然而, 克利希对贝多芬作品速度的分类也遭到传奇钢琴家及音乐编辑阿图尔·施纳贝尔 (Artur Schnabel) 的强烈反对。^① 施纳贝尔编辑的贝多芬钢琴奏鸣曲谱要求演奏者在乐章内经常变化速度。^② 然而, 你会有趣地发现斯维亚托斯拉夫·里赫特 (Sviatoslav Richter) 在接受布鲁诺·蒙桑容 (Bruno Monsaiegeon) 采访时说: “绝不要迷信速度记号。不信, 你听听施纳贝尔演奏的贝多芬《 bB 大调钢琴奏鸣曲》, 完全无法接受, 难以入耳。”^③

与我合作的一位著名小提琴家以特殊的方式认定普罗科菲耶夫的《 f 小调小提琴奏鸣曲》第二乐章的速度。他说: “通常情况下, 作曲家创作时脑子里听到的音乐比实际上的速度偏快, 所以我们没必要按速度指示把第二章弹得那么快。”

他要我忽略谱子上 $\text{♩} = 96$ 的速度记号。我找不到任何证据能证明普罗科菲耶夫使用的速度记号比

① Konrad Wolff. *The Teaching of Artur Schnabel*. (Praeger Publishers, 1972, pp. 17)

② Ludwig van Beethoven. *32 Sonatas for the Piano*, ed. By Artur Schnabel. (New York: Simon and Schuster, Inc., 1935)

③ Bruno Monsaiegeon. *Sviatoslav Richter Notebooks and Conversations*. (Princeton University Press 2001), p. 208

他实际想要的速度快。但由于这位小提琴家固执己见，我也就顺着他的意思演奏了。一名专业的钢琴合作者要对搭档的想法持灵活态度。尽管如此，我对这一乐章的表演非常不满意。由于速度过慢，音乐丧失了自然的流畅感。^①

有时候调研会发现意想不到的结果。比如说，你会发现某些作曲家使用的速度记号是无章可循的。这听上去有些怪异，但却时有发生。例如，皮亚蒂戈尔斯基（Piatigorsky）版的肖斯塔科维奇大提琴奏鸣曲谱在第一、二、四乐章的速度记号与思考斯基（Urtext Sikorski）版有较大的出入。^②就我个人而言，我认为皮亚蒂戈尔斯基版的速度记号更为实际一些：

	思考斯基（Sikorski）版	皮亚蒂戈尔斯基（Piatigorsky）版
第一乐章	♩ = 138	♩ = 116
第二乐章	♩ = 176	♩ = 152
第四乐章	♩ = 176	♩ = 152

俄罗斯钢琴家鲁巴·艾德琳娜·杜宾斯基（Luba Edlina - Dubinsky）是前鲍罗丁三重奏（Borodin Trio）成员和印第安纳大学布鲁明顿校区的教授，与肖斯塔科维奇有私交。在给她的书信中，她对肖斯塔科维奇的速度记号作如下评论：

“我敢确定的告诉你，肖斯塔科维奇完全不遵循速度记号。对他来说，重要的是音乐的特点和风格。‘别管速度记号，只要你的演奏行得通，我根本不在乎’，我记得他不止一次说过类似这样的话。速度是可以变化的，甚至是大幅度变化。事实上，就我多年与肖斯塔科维奇的交往，是否应严格遵循他作品中的速度记号是一个再荒唐不过的问题了。鲍罗丁四重奏与肖斯塔科维奇的私人关系从学生时代便开始，并持续多年。一有新曲子，鲍罗丁四重奏就会给肖斯塔科维奇演奏，征求他的认可和建议。重奏组长罗斯蒂斯拉夫·杜宾斯基（Rostislav Dubinsky）对我说，肖斯塔科维奇对速度记号只字不提。在他的一些代表作上，如大提琴奏鸣曲的结尾以及第一钢琴协奏曲，他对速度记号没有丝毫的坚持。”

当对速度意见不一致时，演奏者们可能会从乐章的音乐特征入手展开分析讨论，因为对速度的不同认定往往与对音乐特征的不同理解相关联。演奏者对乐章音乐特征和速度的认知源于多种因素，包括对作曲家的了解、作品创作的时期以及演奏者的音乐直觉、智慧和想象力等等。所以，演奏者们对同一个乐章音乐特征的看法常常大相径庭。在某些情况下，了解乐章主题的原始出处能帮助演奏者理解其音乐特征，从而达成对速度的共识。例如，贝多芬《A 大调大提琴奏鸣曲》Op. 69 和勃拉姆斯《G 大调小提琴奏鸣曲》Op. 78 都从别的作品中引用了主题。在原作品中聆听被引用的主题对表演者了解一段音乐的特征大有益处。

谱例 1-8 贝多芬《A 大调大提琴奏鸣曲》Op. 69 第一乐章（发展部）第 115 - 121 小节



① 由于巴托克、拉威尔、施特劳斯、马尔蒂努、普罗科菲耶夫等现代作曲家的作品依然有版权保护的问题，所以本书中只用文字讲解，不提供谱例。

② Shostakovich editions by Sikorski and Piatigorsky



这是贝多芬所有大提琴钢琴奏鸣曲作品中最有力、最具戏剧性的发展部。这一段旋律引用自约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（J. S. Bach）《圣约翰受难曲 BWV245》（St. John Passion BWV245）中的咏叹调《一切都完成了》（Es ist vollbracht）。巴赫在这里参用的是《约翰福音》第19章第30段：“耶稣尝了那醋，就说，一切都完成了。便低下头，将灵魂交付给神了。”

谱例 1-9 巴赫《圣约翰受难曲 BWV245》第三十乐章咏叹调第5-8小节

5

Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht, o Trost für

7

die ge - kränk - ten See - len, O Trost, o Trost! es ist voll -

歌词大意：一切都完成了。受难的灵魂得到慰藉。在这哀悼之夜，让我们沉思到最后一刻。

在贝多芬《A大调大提琴奏鸣曲》Op. 69的发展部中，这一主题表现出深刻的情感，发出人类受尽苦难挣扎，乞求上苍的哭诉。请注意，贝多芬罕见的在第一乐章使用了充满感情的（*espressivo*）表情记号。^① 他此举的意图是想强调该乐章的音乐特征不仅是激烈的，也是悲叹的。贝多芬的这首奏鸣曲是为其好友伊格纳兹·凡·格莱申斯坦（Ignaz von Gleichenstein）创作的。^② 据说在给格莱申斯坦的

① 贝多芬在他的所有奏鸣曲的第一乐章中只用过一次 *espressivo*，他通常把它用在慢板乐章。在他的小提琴协奏曲中，他只用了 *espressivo* 来表现一段具有独特乐性的旋律。如果出现在呈式部，便会在再现部再次出现。

② Jens Dufner. *Beethoven Sonatas for Piano and Violoncello*. (Munich: G. Henle Verlag, 2008), p. vii