

The Pianist's Craft

Mastering the Works of Great Composers



中国著名钢琴教育家、演奏家以及音乐学院钢琴系主任

李民、盛原、张维、苏斌、许兵、李壮壮 联袂推荐

黑白键的对话

钢琴家心中的伟大作曲家

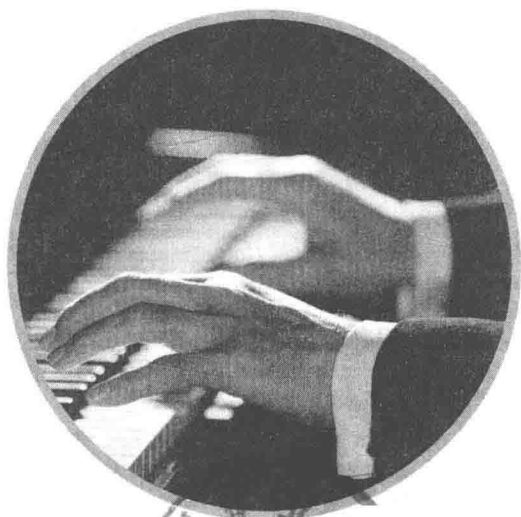
[美]理查德·保罗·安德森◎编辑

段冉 韩冰◎译

南海出版公司

Pianist's Craft

Mastering the Works of Great Composers



黑白键的对话

钢琴家 · 作曲家

[美] 理

编辑

段冉 韩冰◎译

南海出版公司

2016·海口

图书在版编目 (CIP) 数据

黑白键的对话：钢琴家心中的伟大作曲家 / (美)
理查德·保罗·安德森编辑；段冉，韩冰译．—海口：南海
出版公司，2016.9
ISBN 978-7-5442-8477-6

I. ①黑… II. ①理…②段…③韩… III. ①钢琴课教学—
文集 IV. ① J624.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 201040 号

著作权合同登记号 图字：30-2016-103

The Pianist's Craft: Mastering the Works of Great Composers

Copyright © 2012 by Richard Paul Anderson

All rights reserved.

Simplified Chinese edition copyright arranged with Rowman & Littlefield Publishing
Group through the Chinese Connection Agency, a division of The Yao Enterprises, LLC.

Published by Nanhai Publishing Company.

HEIBAIJIAN DE DUIHUA

黑白键的对话

-
- 编 辑 [美] 理查德·保罗·安德森
译 者 段冉 韩冰
责任编辑 张建军
封面设计 动力图文
出版发行 南海出版公司 电话 (0898) 66568511
公司地址 海南省海口市海秀中路 51 号星华大厦五楼 邮编 570206
电子信箱 nhpublishing@163.com
经 销 新华书店
印 刷 北京市通州京华印刷制版厂
开 本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16
印 张 18.5
字 数 300 千字
版 次 2016 年 10 月第 1 版 2016 年 10 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5442-8477-6
定 价 39.80 元
-

南海版图书 版权所有 盗版必究

献给苏珊

鸣谢

在这里我要感谢书中每位作者的辛勤劳动以及他们通过各个章节表现出的专业精神。还要感谢查克里·凡·霍腾和约瑟夫·索娃精细的谱例排版，布兰妮·克拉克的版权协调和谱例校对，查尔斯·斯特拉特福德和露丝·艾尔德雷奇的排版与编辑，以及道格·布什对英奇·罗萨巴赫章节的德文翻译工作。

前言

Preface

“直截了当地说，问题不在钢琴上，而在于演奏者”^①。

“非常好，我亲爱的……不过你总是用你自己的方式演奏巴赫，而我希望你可以用巴赫的方式演奏他的音乐”^②。

钢琴家是个极富挑战的职业，在我将近 40 年的教学生涯中，每一年都会对数目惊人且风格迥异的钢琴文献及演奏产生更深一步的理解。不论你是经验丰富的职业钢琴演奏家，还是初识各位作曲家风格的音乐学生，对于每首作品练习中肢体协调、内心感受、听力训练以及情感表现的思考无疑是一个令人振奋的过程。

即使这一过程中困难重重，钢琴家们却依然热爱这项挑战：我们利用书籍著作、专业期刊、音乐研讨会、录音资料、现场音乐会等一切资源进行学习研究；我们将自己“浸泡”在丰富的键盘音乐作品之中；我们研究作曲家的生平，去发现有可能影响其音乐创作的因素；我们探索各个时期音乐风格的变化，然后通过技术、风格及演奏难点的一一突破将其准确的情感精神注入音乐表达中。我希望这所有的努力可以最终转化成一场所作曲家的创作理念准确传递给听众的过程。而这样的演出效果通常会比我们的预期成功许多。

这一学习过程应是谦卑的。不论经验多少，我们对乐曲风格的把握是在不断进步的。该过程不仅可以提高对已知曲目的诠释，更可以对将要学习的曲目产生里程碑似的影响。

我很幸运地拥有一批非常了不起且极富才能的音乐家朋友，我们经常在一起讨论并分享只有钢琴家才会碰到的困难。其中的一次讨论促使我产生了编辑并出

① 威利·阿帕尔《键盘音乐大师》（伦敦：牛津大学出版社，1970），第 5 页。

② 无意中从旺达·兰多夫斯卡处听到，并引用自哈罗德·C. 勋伯格，《伟大的钢琴家》（纽约：西蒙舒斯特出版社，1987），第 422 页。

版一本由这些（美国）国内及国际知名的钢琴教授撰写，阐述他们对这些难点的理解及处理方法的论文集。每个章节作者都针对自己所擅长的作曲家为读者提出练习、演奏的建议。希望这本论文集能够成为帮助钢琴学生、教师及演奏者的宝贵学习资源。

有了这个最初想法后，我便开始联系身边有影响力的钢琴家并邀请他们为本书撰稿。不得不提的是在约稿之初，我与其中大部分的钢琴家只有点头之交。而现在这本书的编辑出版过程大大加深了我们之间的友谊。他们对我的邀请都有着积极回复，陆续给我发来各个章节的草稿。我发现他们的主题各不相同，涉及了钢琴演奏各个方面的观点，例如：

- ◆ 如何处理海顿音乐作品中的装饰音以及表情记号？
- ◆ 拉威尔的埃拉德（Erard）钢琴与现代钢琴有何区别？埃拉德钢琴的发音特征怎样影响了拉威尔的作曲风格？这些因素将如何影响演奏者在现代钢琴上诠释拉威尔的作品？
- ◆ 演奏者要怎样完成肖邦作品中的歌唱性连音和华丽的音色？
- ◆ “Rubato”（自由节奏处理）在勃拉姆斯的钢琴作品中扮演了怎样的角色？他的节拍错位技法如何影响了作品的内在张力？大拇指在勃拉姆斯歌唱性线条中起到了怎样的作用？
- ◆ 如何“破译”李斯特令人眼花缭乱的音乐色彩及夸张的肢体动作并将其运用在键盘演奏中？
- ◆ 斯科里亚宾作品中“火”与“光”有着怎样神秘的联系？
- ◆ “歌唱性”在普罗科菲耶夫钢琴作品中的角色，尤其是在“打击乐器”片段中的作用。
- ◆ 如何完成克拉姆乐谱的阅读及演奏，并使其作品听起来不那么“吓人”？

这本书并不奢求权威性，也没有严格的文章格式限制。相比苛刻的“八股文”格式限制，我认为赋予作者最大的表达空间会增加本书的趣味性及多变性。希望本书可以启发并鼓舞读者了解更多作曲家的生平及作品风格，提高自己的学习练习热情。

目录

Contents

第一章	斯卡拉蒂作品的演奏	/ 1
	希拉里·戴姆斯基	
第二章	困难与机遇：如何在现代钢琴上演奏 J.S. 巴赫的键盘音乐作品	/ 15
	英奇·罗萨	
第三章	钢琴家的古典奏鸣曲之旅：第一站——海顿	/ 30
	加里·阿玛诺	
第四章	在现代钢琴上演奏莫扎特	/ 42
	诺曼·克里格	
第五章	贝多芬奏鸣曲所涉及的曲式题材	/ 49
	蒂莫西·埃伦	
第六章	弗朗茨·舒伯特：钢琴家眼中的艺术歌曲之王	/ 68
	苏珊·杜梅尔	
第七章	舒曼与蝴蝶：《特兰西瓦尼亚》的重现	/ 87
	路易斯·纳赫尔	
第八章	肖邦钢琴作品中音色、技术与乐句的教学	/ 97
	克里斯蒂·皮里·斯克豪森	
第九章	弗朗茨·李斯特钢琴作品中的色彩与手型	/ 107
	蒂莫西·谢弗	

第十章	从实践及历史角度诠释勃拉姆斯钢琴作品	/ 118
	史蒂芬·托马斯	
第十一章	拉威尔的倒影：拉威尔钢琴独奏作品演奏指南	/ 133
	格温德林·莫克	
第十二章	德彪西钢琴作品印象：触键与踏板的运用	/ 147
	尼尔·吕特曼	
第十三章	练习和演奏拉赫玛尼诺夫的几点建议	/ 157
	艾琳·皮里·福克斯	
第十四章	从第十奏鸣曲出发：探寻斯科里亚宾晚期作品的本质	/ 168
	斯科特·霍顿	
第十五章	谢尔盖·普罗科菲耶夫：一个被误解的男人	/ 188
	芭芭拉·尼斯曼	
第十六章	德米特里·肖斯塔科维奇的钢琴音乐： 有创造力的天才 VS 对艺术表现力的镇压	/ 200
	简·马拉斯	
第十七章	贝拉·巴托克钢琴音乐的演奏与教学	/ 218
	史蒂文·赫伯特·史密斯	
第十八章	乔治·格什温：美国音乐之源	/ 242
	皮特·扎特拉斯	
第十九章	探究乐器内部的音响与戏剧张力：乔治·克拉姆的钢琴音乐	/ 262
	杰弗里·雅各	
	本书参考文献	/ 284
	译者后记	/ 286

第一章

斯卡拉蒂作品的演奏

希拉里·戴姆斯基

“在所有 18 世纪作曲家中，斯卡拉蒂无疑是最难以捉摸的一位”^①。

肯尼斯·吉尔伯特的这段描述充分表明了围绕在多梅尼科·斯卡拉蒂身上那些令人称奇却充满不确定因素的矛盾。虽然斯卡拉蒂的音乐总是出现在当代钢琴演奏者的曲目之中，但关于他生平信息的缺失却使其作品的演奏风格众说纷纭。作为一位旅居西班牙的意大利作曲家，斯卡拉蒂的音乐风格无疑是多样化的，但“多样化”这一抽象的形容词却无法直接提高音乐学者及演奏者对斯卡拉蒂键盘奏鸣曲的理解力。

单是斯卡拉蒂偏爱的键盘乐器形式便已争议不断。大卫·苏泽兰表示斯卡拉蒂是“第一位拥护钢琴（piano）的伟大作曲家”。但另一位音乐学者拉尔夫·柯克帕特里克却发现了一些“证明斯卡拉蒂偏好早期钢琴（pianoforte）的证据”^②。两种说法虽然截然相反，却都声称拥有证据间接证明各自的观点。由于没有现存直接证据，苏泽兰从地域学角度对比了早期钢琴流行地区、使用者的详细记录，针对早期钢琴作品的题献情况进行了详细分析研究^③。但由于记录的严重匮乏，对于斯卡拉蒂的作品来说，手稿验证、专业检测等权威手法都无法使用。斯

① 肯尼斯·吉尔伯特，引自于简·克拉克，“‘他自己最糟糕的敌人’：斯卡拉蒂：一些没解答的问题”，《早期音乐》13，第四期（1985）：第 542 页。

② 拉尔夫·柯克帕特里克，《多梅尼科·斯卡拉蒂》（普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1963），第 183 页。

③ 大卫·苏泽兰，“多梅尼科·斯卡拉蒂与佛罗伦萨钢琴”《早期音乐》23，第二期（1995），第 243-256 页。

卡拉蒂的“生活痕迹就这样‘幸运地’消失了”^④。

斯卡拉蒂生平信息的缺失增加了其作品在演奏练习中的难度。简·克拉克评论道，“由于对作品结构、创作背景、受西班牙音乐影响的程度及各种风格出处等众多信息的模糊不清，演奏斯卡拉蒂的作品就像奔赴充满埋伏的战场”^⑤。正因如此，音乐学者们为斯卡拉蒂的作品“贡献”出了四个不同的作品目录，各版本中的顺序安排更是杂乱无章，句法标注也截然不同。其作品的惊人数量更加剧了这一工程的复杂程度：仅记录在册的键盘奏鸣曲就有 555 首^⑥。演奏者在没有明确演奏指导的情况下，很容易在这庞大的作品系统中迷失方向。

555 首奏鸣曲中只有极少数由斯卡拉蒂本人编纂成册。这些作品号为 K.1-30 的奏鸣曲在 1739 年出版成一套《羽管键琴练习曲》，并成为斯卡拉蒂奏鸣曲中最权威的原始研究资料。遗憾的是，这些奏鸣曲在音乐性及教学中的重要价值总被编辑版本上的争议性所掩盖。当演奏者进入更高阶段的学术作品分析时，才会发现所谓权威的处理方式是不存在的。

然而我必须承认，这些特殊的不确定性也同时赋予我们展现自身创作独立性的宝贵机会。作为老师，我们要帮助学生把小的音乐“直觉”勾画成风格准确的演奏细节。正如 W. 迪安·萨特克里夫提出的：“奏鸣曲是对‘耳朵’发出的邀请函，它要求听众充分运用自己的想象力，在缺少具体文字提示的情况下感受作品的情感本质。而斯卡拉蒂的奏鸣曲则是这类作品中的典型”^⑦。

虽然缺少对这些奏鸣曲细致而权威的第一手资料，但总的来说，改变作曲家生活的几个重要影响因素却是明确的。这一章将详述斯卡拉蒂的出身背景以及后期旅居西班牙的生活经历与其音乐创作的关联性。了解这些因素在作曲家音乐中起到的作用，可以帮助演奏者提高自身音乐想象力，并在准确风格把握下更好表达斯卡拉蒂的音乐情感。

④ W. 迪安·萨特克里夫，《多梅尼科·斯卡拉蒂键盘奏鸣曲与十八世纪音乐风格》（剑桥：剑桥大学出版社，2003），第 30 页。

⑤ 简·克拉克，《多梅尼科·斯卡拉蒂：音乐的大师》的乐评，马尔科姆·博伊德，《音乐的时代》128，第 1730 期（1987）：第 209 页。

⑥ 拉尔夫·柯克帕特里克编辑的 555 首奏鸣曲包含了几首无编号及重复编号的作品，如 K.204a 和 K.204b。详见萨特克里夫书中第六章。

⑦ W. 迪安·萨特克里夫，《多梅尼科·斯卡拉蒂键盘奏鸣曲与十八世纪音乐风格》（剑桥：剑桥大学出版社，2003），第 81 页。

歌剧世家的出身

斯卡拉蒂一生受其父亲亚历山德罗·斯卡拉蒂的影响颇深。老斯卡拉蒂是那波利歌剧流派的代表人物，他的歌剧及 500 余首室内乐康塔塔在声乐史中的影响力之高是不可估量的。多梅尼科·斯卡拉蒂继承了父亲的衣钵，在 33 岁前创作了许多“到处都可以看到父亲影子”^⑧的歌剧作品。其中只有三部流传至今，这些歌剧展现了作曲家对那波利音乐风格的高超把握，及其将自由性融入传统曲式的创作能力。这些作品中“大胆且多变（速度与力度时常突变……或者把单线条旋律织体拉得很长）的风格是老斯卡拉蒂绝对不可能尝试的”^⑨。多梅尼科·斯卡拉蒂早期歌剧作品中对重复音与对比片段的运用，为其后期键盘奏鸣曲主题的多变性及加长的模进片段的学习提供了不可多得的参考资料。马尔科姆·博伊德坚信，虽然多梅尼科·斯卡拉蒂后来不再创作歌剧作品，并离开了歌剧的故土——意大利，但“如果他留在意大利，则很可能于 1725 年继承其父亲亚历山德罗在那波利宫廷的乐长一职。那么他的名字将会与里欧、梵思、哈斯图一起，成为那波利歌剧乐派黄金时代作曲家的代表人物”^⑩。

“频繁突变的速度与力度”^⑪是斯卡拉蒂器乐奏鸣曲的一大标志，这一风格也曾经在他早期声乐作品中出现过。歌剧《朱斯蒂诺》中，斯卡拉蒂富有创造性地把大胆激进的节拍交替运用到音乐对话中：将两个角色的争吵具象成为二拍子与三拍子的“争斗”——性格对比鲜明的伴奏声部加剧了这一不协和音乐效果。这一手法是对“矛盾冲突”的一个经典的音乐化描述：两个角色同时以“压过对方的声音”表现了超乎寻常的戏剧效果（谱例 1.1）。

⑧ 马尔科姆·博伊德，《多梅尼科·斯卡拉蒂：音乐的大师》（伦敦：魏登菲尔德与尼科尔森出版社，1986），第 35 页。

⑨ 同上，第 80 页。

⑩ 同上，第 32 页。

⑪ 同上，第 80 页。

(Guistino) (Anastasio) (Giust)

Pie - tà Son io cru - de - le. Oh Dio non più ri -

(Anas) (Guis)

gor. Son io cru - de - le. Oh Dio, oh Dio non più ri - gor

谱例 1.1 歌剧《朱莉蒂诺》第三幕第六场，1-5 小节。

斯卡拉蒂钢琴奏鸣曲中也出现过类似的二拍子三拍子交替片段。与声乐作品中分开出现的手法不同的是，斯卡拉蒂在这里运用了对位法使二拍子与三拍子同时出现。在作品 K521 中（谱例 1.2），全曲的节拍是 3/8 拍，但蕴含在左手部分的隐性节奏却是 3/4 拍。这一信息对于演奏风格的把握起到了决定性作用。

1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3

谱例 1.2 奏鸣曲 K.521，58-66 小节。

从演奏的角度来说，将每小节的第一拍加入节奏重音是（高声部）三拍子旋律的正常处理方式。然而斯卡拉蒂左手部分反复出现的三个四分音符（IV-V-I 终止式 G-A-D）却呈现出了二拍子的效果。这一处理的绝妙之处在于每小节的第三拍听起来像第一拍，而每小节真正的第一拍却听起来像解决后的第三拍。在演奏中，钢琴家需要运用渐弱保持每组左手终止式的特性。只有把双手当作两个截然不同的角色才能展现出斯卡拉蒂在格律与音乐上的鲜明对比。

另一个与歌剧创作的相似之处是对于“模仿引用”风格的运用。斯卡拉蒂

的性格虽然常被音乐学者形容为“最平和的脾气”及“最绅士的举止”^⑫，但他也拥有适度的幽默感，并善于将其运用在音乐创作中。他的喜歌剧间奏曲《蒂瑞迪纳》是一首针对整部歌剧的“模仿”曲。该作品引起了“很大争论，地方行政长官甚至判决禁演该曲”^⑬。这一间奏曲展示了斯卡拉蒂调侃自己歌剧世家出身的非凡自信，勇于与“时下最具颠覆性的剧作家”^⑭共同创作，揭露并抨击了当时音乐家与赞助人之间肤浅的社会关系。主要角色蒂瑞迪纳是一位不太有才华的歌手，她在演出中的作用是通过扮演一个拥有夸张举止的歌剧“大咖”来娱乐观众。谱例 1.3 幽默地“展示”了该角色音域的不足。



tuo no. Do, re, mi, fa, sol, do,

谱例 1.3 歌剧《蒂瑞迪纳》，宣叙调 5-10 小节。

这一如肖斯塔科维奇般勇于挑战权利阶级的胆识也同样出现在了斯卡拉蒂的键盘奏鸣曲中。学者萨特克里夫认为奏鸣曲 K309 中“风格奇特且无序蔓延的大跨度音程”以及“少得可怜的旋律倾向性”^⑮均为作曲家模仿加伦特风格的佐证。斯卡拉蒂生活在加伦特风格的形成时期，而该风格的一大特点便是在非常严谨的对位法上发展出具有表现力的旋律线条。斯卡拉蒂作为一位有造诣的歌者^⑯，一定意识到了作品 K.309 第二主题中不自然音程所造就的幽默感（谱例 1.4）。

⑫ 马尔科姆·博伊德，《多梅尼科·斯卡拉蒂：音乐的大师》（伦敦：魏登菲尔德与尼科尔森出版社，1986），第 19 页。

⑬ 同上，第 73 页。

⑭ 同上，第 73 页。歌剧剧本作者吉罗拉莫·吉利是当时罗马社会最富争议的人物，也是声名狼藉的讽刺作家。

⑮ W. 迪安·萨特克里夫，《多梅尼科·斯卡拉蒂键盘奏鸣曲与十八世纪音乐风格》（剑桥：剑桥大学出版社，2003），第 100 页。

⑯ 同上，第 69 页。斯卡拉蒂在里斯本宫廷中为罗马詹姆斯三世完成了自己的声乐首秀。



谱例 1.4 奏鸣曲 K.309, 10-13 小节。

右手那些夸张的大跳和弦是不可能直接“唱”出来的。事实上，用嘴唱出这个旋律线条本身便会产生明确的幽默感，斯卡拉蒂丰富的演唱经验一定使他有意识地将这幽默感注入到旋律之中。这里的“模仿”使乐句织体与加伦特风格相结合，造就了与该风格完全相反的效果：听众们在这里听到的是毫无章法的语句，而非加伦特风格追求的精炼与繁复相结合的特性。这首奏鸣曲一共使用了六次这一概念，每一次都在不同程度上“矫正”了粗糙的和声音响。其中，第六次“矫正”随着音程的进行扩张成为三全音，从而将音乐推向了最不协和的音响。

演奏者可以将“模仿”概念运用在该段落，将乐句“渐慢”到不协和音程上，使基本速度随音程偏离的度数而波动。具体来说，在谱例 1.5 中，最长的“渐慢”应一直持续到第 75 小节，以夸大三全音的效果。这种加深的“不协和音响”向听众传递了斯卡拉蒂的“模仿”理念，也同时创造出了一种对音乐处理的自信把握。如果演奏者意识不到这些“模仿”片段，他/她也许会轻描淡写地通过加速平淡地处理这些音程。而这一处理方式则彻底辜负了斯卡拉蒂的音乐“玩笑”，使音乐变得生硬不自然。



谱例 1.5 奏鸣曲 K.309, 72-76 小节。

斯卡拉蒂在 K.309 中使用的叙事性乐段开头引出了最后一次的“模仿”乐段再现，这一处理手法为枯燥乏味的“模仿”写作方式提供了教科书般的解决方案：将旋律线条平稳地向下解决到相反方向的低音上（谱例 1.6）。



谱例 1.6 奏鸣曲 K.309, 86-89 小节。

斯卡拉蒂理想化的键盘乐器演奏手法也与他的歌剧相关，这也提高了他作品高难度技术片段的学习价值。左手大跳、快速重复音以及双三度/六度音程跑动只是他奏鸣曲众多“有氧运动”的冰山一角。这些高难度技术无疑源自斯卡拉蒂本人娴熟的键盘演奏技巧。有记录甚至显示他在羽管键琴比赛中曾经赢过亨德尔^{①7}。然而斯卡拉蒂最著名的双手交叉演奏技巧却最先出现在其早期歌剧《蒂瑞迪纳》中。该剧多层次的声部互换中，蒂瑞迪纳和卡里西莫交替演唱了短音、模仿各自音乐片段（谱例 1.7）。两个声部以上行三度及四度音程为基调，除了个别低音外，从不同时演唱。这些环环相扣的模进线条保持了两位歌者自身的音色特征及音域范围，为听众提供了清晰的音域大跳效果。

谱例 1.7 歌剧《蒂瑞迪纳》，快板 1-3 小节。

了解斯卡拉蒂声部层次的区分并将其运用到乐句处理中，会对演奏其奏鸣曲中的双手交叉片段起到很大帮助。正如歌剧《蒂瑞迪纳》中的写作手法，斯卡拉

①7 大卫·苏泽兰，“多梅尼科·斯卡拉蒂与佛罗伦萨钢琴”《早期音乐》23，第二期（1995），第244页。

蒂奏鸣曲 K.120 高声部两个音的动机同样富有主题性及独立性，并在低声部大跳后延续了整体音乐走向（谱例 1.8）。通过借鉴斯卡拉蒂的歌剧原型，钢琴演奏者也要用统一的方式处理两个动机间的性格转换。在这首奏鸣曲中，右手跨越左手的演奏方式有助于演奏者统一把控高低音片段的音色、乐句划分以及弹奏速度。



谱例 1.8 奏鸣曲 K.309, 19–21 小节。

除此之外，用单手演奏这类片段还有其他好处：作品 K.120 中右手跨越左手的演奏方式会在所有低音附点四分音符上产生自然重音（谱例 1.8）。同时也确保高音最后两个八分音符轻巧的断奏效果，从而最大化高低音短句间的对比。这可能也是著名钢琴家阿尔弗莱德·布兰德尔提出的“斯卡拉蒂的作品需要非常清晰的音乐轮廓，像地中海一样清晰”^⑱。

斯卡拉蒂的双手交叉技术不只是为了炫耀键盘空间记忆力，还为音乐提供了无穷动式的前行动力，这一技术允许演奏者巧妙地运用跳起与落下的时间差去增强音乐的戏剧化张力。例如在这首奏鸣曲中，第 19 及 20 小节最后一拍的低八度重复音前就可以“抻”慢一点。当然，演奏者还要运用自身良好的节奏感维持大跳片段的基本速度。

前面这些简短的谱例阐述了如何使用声乐的演唱方式提高键盘演奏的理解力与判断力。斯卡拉蒂奏鸣曲如同其歌剧作品一样，包含了丰富的叙事性及修辞性。在练习过程中发现并运用这些手法可以帮助演奏者有效地唤醒作品中歌剧般的戏剧化张力与表现力。

^⑱ 阿尔弗莱德·布兰德尔，《探索音乐：论文、讲座、访谈、听后感》（伦敦：罗宾逊，1990），第 239 页。