

谢德林及其《24首钢琴前奏曲与赋格》(一)

沈乃凡

当代俄罗斯著名作曲家 R·谢德林(R. Shchedrin 1932. 12. —)出生于莫斯科的一个音乐世家,曾任苏联作曲家协会理事会书记、俄罗斯联邦作曲家协会理事会主席,曾获“荣誉勋章”(1976)、“劳动红旗勋章”(1971),1981年被授予苏联人民演员称号,1984年又荣获列宁奖金。他还是国际音乐理事会名誉会员(1985)。德国艺术科学院通讯院士(1976年联邦德国巴伐利亚、1983民主德国)和美国李斯特学会名誉会员(1978)。

R·谢德林是俄罗斯现代乐派作曲家。他的创作以俄罗斯民族、民间音乐传统为基础,广泛吸收各种音乐风格和十二音音乐、机遇音乐、具体音乐等现代作曲手法,以其完美的戏剧性和深刻的心理描写而著称。作曲家的创作情感是多方面的,其中有紧张的戏剧性和英雄性;愉快的抒情性和辛辣的讽刺性,集中地反映了当今俄罗斯现实生活的时代脉搏。

R·谢德林同时也是天才的钢琴家。钢琴音乐是他特别感兴趣的领域。他是自己众多钢琴作品的第一个优秀解释者和演奏者。1954年在莫斯科音乐学院他以演奏自己的毕业作品“第一钢琴协奏曲”而开始闻名的。他的钢琴协奏曲具有强大的动力、坚不可摧的意志并带有他所特有的机警、勇敢和幻想。他的各种不同体裁的钢琴作品写于1954年至1961年间,具有鲜明的民族特点和图画

性,与民间文学创作有紧密的联系,如:《音诗》(Poem)、《三套车》(Troika)、三首芭蕾舞《神马》(The Hump-backed Horse)选曲:“伊凡和哥哥们”(Elder Brothers and Ivan)、“少女的环舞”(Girls' Roundelay)、“我弹三角琴”(I Play the Balalaika)。在他的《小谐谑曲》(Scherzino)和《小幽默曲》(Humoresque)中充满着讥讽的音乐形象。在他的钢琴曲集第二册 [Works for piano 2] State Publishers MUSIC. Moscow 1980 的后半部有两首复调乐曲:《二声部创意曲》(Two-part Invention)、《固定低音》(Basso Ostinato),带有一种积极向上和不可遏制的动力。作曲家1963年—1970年写的《24首前奏曲与赋格》(24 Preludes and Fugues. 1970)在他的钢琴作品中占有相当重要的地位。

复调构思不是偶然地出现在谢德林的作品中,他在很多的作品中采用了复调曲式和手法。在他的芭蕾舞、歌剧、交响乐和协奏曲中就能看见古典及民间支声变奏的复调手法。作曲家经常使用各种不同的复调体裁。

在他的作品中创意曲的体裁和复调变奏并不少见(钢琴奏鸣曲的第二乐章,第一钢琴协奏曲的慢乐章,钢琴乐曲“固定低音”)。作曲家对复调的喜爱是和他偏爱16世纪的复调作曲家特别是巴哈的创作分不开的。曾经有人风趣地问他:“假如您去一个无人岛,您只能带一本乐谱,那您带什么呢?”R·谢德林

回答：“巴赫的《赋格的艺术》……”。

一、这 24 首前奏曲与赋格在复调技巧方面取得了很大的成就。它在很大程度上显露出 R·谢德林的基本创作特征——对新颖、朝气蓬勃和奇特的追求。作曲家靠非同寻常的合音和各种不同表现手段，调式、调性的频繁转换，使和声语言复杂化，用新的手法来丰富复调，非常自由地运用复杂的对位法，而不是那种受到很多法则限制的古典对位法。作曲家不回避尖锐的声音，有时他把一个和弦直接地叠置在另一个和弦上，以取得特定的不协和的音响，来增强音乐的表现力及表现现实生活中复杂而尖锐的矛盾。

R·谢德林并不是单纯地象亨德米特和肖斯塔柯维奇那样，在所有的调性上写出前奏曲与赋格，而是赋与了古老的巴哈式的体裁以新的生命力。这套前奏曲与赋格是按五度循环来设置每个大调及其平行小调的。与古典传统的排列顺序有着本质的区别：前半册包含了所有的升号调，（调号由少到多）；后半册包含了所有的降号调，（调号由多到少）。在此对“调性”的理解与传统也有些区别，很多首赋格的音阶是以各种不同的半音级为基础的（一直到 12 个半音）。

二、R·谢德林的前奏曲与赋格不能被看做是对复杂的复调手法“形式”上的追求。音乐是依靠人的想象力来影响我们的感觉和理智的。我们不仅只从技术观点，而更要从美学的角度来看待这个套曲。鲜明的主题结构，强烈的音乐表现，丰富的艺术形象，深刻的内容……，正如识作曲家的人说的那样，R·谢德林从不把自己当作“未来的作曲家”，R·谢德林从他生活氛中围汲取一切有益的东西，经过自己的咀嚼，创作出更为优秀的作品，他想尽方法使听众乐于和易于接受，这一切都赋予他的《24 首前奏曲与赋格》以很高的艺术价值。

1、这套前奏曲和赋格是一条表现了各种不同、具有鲜明艺术形象对比的乐曲“画廊”，

当揭示艺术形象的内容时，这套乐曲给演奏者的想象力以广阔的空间，这里仿佛可听到忧伤的俄罗斯浪漫曲（升 f 小调前奏曲）、情感强烈的宣叙调（降 e 小调前奏曲）、古老的意大利西西里舞曲和现代的爵士圆舞曲（G 大调前奏曲与赋格）、俄罗斯特有的姑娘哭泣的哀歌（b 小调赋格）、可看到金黄色的秋天（降 G 大调前奏曲）、朦胧的海底（降 D 大调前奏曲）、菜园中的鸡群（降 b 小调前奏曲）及感觉到作曲家特有的幽默感（降 G 大调赋格）等等。作曲家使这套前奏曲和赋格的主题形象异常丰富多彩，从而显示出了极大的才华。当然，正如俄罗斯钢琴家费恩堡说的那样：“我们永远应该记住，在任何情况下只能有一种解释：“形象——仅是插图和说明，它永远能变换到另一种视觉的、诗意的情节中去”。

但是在谈到乐曲内容的艺术形象时，就不能不谈到主题结构——艺术形象的载体，作曲家首先做出了改革的尝试：非同寻常的主题结构及其别具一格的音响。

2、前奏曲的陈述在很大程度上是简练、紧凑的。它们造成了有趣、有内容、真实和各种各样的情绪。这里有嘲弄——诙谐的 C 大调前奏曲；有舞蹈体裁的 G 大调前奏曲；有现代和声、合唱式独特的 b 小调前奏曲。我们还能看见巴哈式、动力性很强的 A 大调前奏曲，以不间断的十六分音符来表现内涵丰富，形式多种多样和微妙的情绪变化。

有时谢德林偶尔会把自由的主调音乐曲式——前奏曲和严格复调曲式——赋格对置在一起。就是在这样的前奏曲中，复调的发展手法也起着非常重要的作用（常用的是模仿方法，如 F 大调前奏曲）。当然，有些前奏曲就是用复调体裁写的，例如：a 小调前奏曲——创意曲，e 小调前奏曲——卡农，升 c 小调前奏曲——固定低音。

前奏曲的简洁，与赋格在音调和形象的相似说明前奏曲为激情的赋格起着序曲的作

用。重要的是在很多的前奏曲中出现了赋格主题的先兆(如 a 小调、降 e 小调前奏曲与赋格)。作曲家用这种方式,遵循着古典音乐的传统,还前奏曲以原始的序曲功能。在这一点上,前苏联作曲家肖斯塔科维奇的《24 首前奏曲与赋格》中的许多前奏曲则是大大发展和独立的。

3、在这套前奏曲和赋格中有几首热闹、活跃、诙谐的赋格。从主题的节奏和语气来看,第一首赋格就是其中之一。独特的、讥讽和带有装饰音的 D 大调赋格;G 大调赋格是一首典型爵士舞蹈体裁的圆舞曲,尖刻的主题定下了整个作品的基调。在赋格中还可以看见其他的类型:如 a 小调和 b 小调赋格具有极其典雅、规范、平稳声部进行、敦实的合唱织体、极强的歌唱性和表现力的主题;有充满戏剧性的 E 大调赋格和“点描派”式的升 f 小调赋格。

赋格的篇幅一般来说都不大,而 G 大调和升 g 小调赋格则除外,它们展开得很充分,技巧高超精彩,内容丰富深刻。并具有出人意外、色彩鲜明的音响和无法抑制的动力。

三、作曲家以高超的技巧和聪慧,特别保持这部作品的统一性是不容置疑的优点。其方法:形象的近似(C 大调、D 大调、A 大调、升 g 小调前奏曲与赋格);音调(语气)的相似(C 大调、a 小调、A 大调);节奏的相似……。C 大调前奏曲和赋格在性质、进行和音调上是一致的;D 大调赋格的主题有即兴的因素,并有从前奏曲借用来的装饰音。A 大调赋格延续了前奏曲一开始就显示出的那种急速、不间断的走势。升 g 小调赋格同样也具有上述的特点。B 大调前奏曲和赋格从音调、节奏和进行方面构成了统一的整体。其前奏曲和赋格倒不如说更象序曲和尾声。从全局来看,第二十四首 d 小调前奏曲与赋格就是第一首 C 大调前奏曲和赋格的严格倒影重复,达到首尾呼应的效果,从而保持了整部作品的统一性。倒影重复是二十世纪序列音乐创作典

型的发展方法之一,但这在前奏曲与赋格的写作中是非常新颖的,而整个前奏曲和赋格运用倒影重复手法 R. 谢德林是第一个。(注 1)

虽然前奏曲和赋格从性质和情绪来看,是有非常大的区别,但它们的风格是统一的。突出的复调线条,完美无暇、有规律的声部进行与尖锐的和声语言组合在一起,弹性而有力的节奏,强烈的力度和大胆的调性对比,单纯而简洁的曲式,这一切都给人以信心十足,出乎意料和非同寻常的感觉。

四、谢德林为了寻找新的钢琴表现可能性,在前奏曲与赋格中做了很多的实验。使用了不一般的钢琴技巧,例如不用踏板,追求乐队音响……,大大扩展了音色的变化和增加了乐器演奏的可能性。虽然前奏曲与赋格需要相当的演奏水平,但不容置疑的是,应该而且完全有可能把它引进我们的教学大纲中去。学习它们可拓宽学生的视野,从而学习到现代音乐的表现手法,以丰富新的钢琴技术和技巧。

五、在研究前奏曲与赋格时,要特别详细地研究了每个作品的结构,特别是复调、发展手法及赋格的主题变化,这样的分析是必不可少的,它可以帮助演奏者研究复杂的复调结构和找出最重要的乐思,同时在研究其音调及和声的过程中,特别需要挖掘其鲜明的形象和丰富的表情,把作曲家的想要表现的东西完完全全、准确地传达给听众。

下面我们就简单地分析一下各首前奏曲与赋格。

前十二首为升号调,写于 1963 年—1964 年:

前奏曲 №1: C 大调。是一首热情洋溢、幽默、嘲弄、诙谐的前奏曲。风格是古老的,而音乐语言是新的。前奏从小二度开始,弱起小节的、刺耳的九度向下跳进及尖锐的力度变化(从 f 到 p)给听众造成小心等待和聚集力量的印象。高声部是建立在旋律连续不断地

附加二度的音响上。二度合音和九度音程是这首前奏曲的发展内核,二度、九度的大量使用是R·谢德林的重要创作特征之一,是用来强调旋律音的一种手段,例如一开始的小二度本身是用升C来强调D音,前苏联作曲家萧斯塔科维奇的第七交响乐中也使用了这种方法:为了突出带颤音的旋律音G,在其他的乐器声部同时发出G及其上方的小二度音降A。在第一段结束时,两手同时弹了两个九度音程与开始的九度跳进相呼应。全曲最后结束在主七和弦上。

虽然作者一开始就标出:“整个乐曲不用踏板”,在这里要特别指出的是在高、低音谱表上分别都有长达四拍半的长音,它们实际起着延长音响的“踏板”作用,并产生了一种作曲家要追求的特定音响。

前奏曲中段是以刚毅、果断的主题开始的。节奏整齐、鲜明;声部进行明显、突出;十六分音符不间断的进行;用 forte 和 marcato 来演奏,这就是中间段的特征。同时它是以音阶式的模仿和一些二度音为基础的。高、低音声部不在一个调上,开始高音声部在A大调上,而低音声部在f小调上;结束时高音声部在C大调上,而低音声部在降D大调上。这

种调性扩展是二十世纪现代音乐重要特征之一。再现部分又出现了两手同时弹的两个九度音程,与呈示部相呼应。再现部分与呈示部分的区别就在于给整个乐曲结构以巨大的表现力的低音声部平稳的进行。所以作者在此标出:legato e poch. espress. 在不大的小结尾的低音声部有一个九度的跳进。这里存在着前奏曲的基本特征:音阶式的动机,二度及九度音程的合音及跳进。

前奏曲的另一个特点是力度的对比。f 和 P 几乎都并置在一起,其间没有发展过程,这是二十世纪现代音乐普遍使用的方法之一。同时,作曲家在每一段都给表演者标出了表情符号和指示。在这首前奏曲虽然不大,但我们看到了作曲家独特的风格和典型的特征。

赋格 №1: C 大调,三个声部。它延续了前奏曲的幽默、嘲弄、诙谐的情趣,其音乐给人一种内在的动力和小心期待的感觉。其主题是全曲统一的要素。但是在前奏曲和赋格之间还存在着更深刻的内在的联系—二度和九度的音程。但是在赋格中它是连续不断的音程进行:

1 Allegretto (♩ = 116)

P legato, ma ben molto articolato

f

p senza Ped. sempre

2 L'istesso tempo

赋格的主体虽然是方整性的,从始至终都是以四小节为单位,但与古典乐派、周期出现的主题结构不同,它是以一小节为语气单位、以自由模进的形式出现的,是由两个不同性质的要素构成的。模进是非严格的,因为模进不但分别是从小二度或从大二度开始,而且还有调式的变化。每次模进在保存了尾部的十六分音符的前提下,对其又进行了一些变化。主题结构虽然被连线分成两部分,而它们每个音符的时值又相差八倍,所以弹奏时音色的统一就成了要特别注意的问题。

这样自由地运用主题材料在整个套曲中是非常典型的,在主题的呈示中,它第二次展现后,从原先的变奏中退出来(第8小节)。在这里主题从二度上行改为五度下行,这种变化就使主题可以在它的中段有所发展。

赋格的结构是鲜明和简洁的。它由呈示、



中间部分的规模与呈示部分一样,主题出现三次:在低声部,从升D开始;在中声部,从F开始;在高声部,从升G开始。对题以模仿的形式发展了主题的第二因素。在结尾处出现了来自呈示部“对题”的三个音的动机,好象是再现部分的先兆。被压缩的动机增

中段和再现三个部分组成。它们相互之间是成比例的(12+12+6小节)。在呈示部分中主题出现了三次,它们之间像整个赋格一样没有间插句。

手法的异常简洁显示于“对题”材料的选择上,其中一些是从主题借用来的。第一个对题与主题形成对比,由三个音组成的简短的动机循环不断,从而突出了主题。第二个对题保持了那个节奏型,采用了各种不同调性的分解三和弦,表演者这里一定要注意这种调式扩张的和声的转换。要抓住对题低音声部的线条。在两个声部之间造成一种互相呼应的效果。但是低音非常自由地模仿中声部,产生了三个音的动机第三种变化,在这里可以清楚地听到来自主题的九度音调:(见第9、10小节)

强了乐曲内在的动力和音响的紧张度。

由于主题变成密集的三声部,并由密接和应开始,再现部分被压缩为六小节。两个沉重而又响亮的和弦(导十一和弦和主九和弦都分别包括两个九度音程)结束了这首赋格:



为此,演奏者要特别注意二度和九度的

音程,它们是前奏曲与赋格音乐发展的核心,

从横向看是连续不断的进行,从纵向看是和声的变换,它们贯穿了整首前奏曲与赋格,并赋予它很大的统一性。

在弹奏赋格时,主题要用连奏弹(Legato),而对题要弹的尖刻(Staccato和Marcato)。这样就使主题进入时更鲜明突出。

具有坚定不移的声音的主题(赋格)给演奏者带来了一定的困难,特别是在中段。需要注意的是,出于对华彩的偏爱和声部的交叉对位,可使主题的演奏逐渐减弱。作曲家自己在每次主题的进入都作了标记。这种方法在赋格又被作曲家使用(见17、21、29小节)。以后作曲家常用这种方法。前苏联著名钢琴家费恩堡写到:“手的交叉不仅使织体的色彩丰富,因为音乐的陈述经常很自然地变化到高音区或者低音区;当左、右手的旋律和和声功能转换时,这种变化从心理上与演奏的音响就有了关系。”

象前奏曲一样,赋格一般是不需要踏板的。但是为了帮助每个旋律线条流畅地进行和使声音更具有鲜明的乐队色彩,有时是要谨慎地使用右踏板。例如在最后一小节为了延长和弦音可使用一个切分踏板。

前奏曲 No.2: a 小调。短促、不断重复、匀速运动的十六分音符动机是它的基础。前奏曲被写成快速的、机械性的运动,仿佛是一首巴赫式的托卡塔。平稳的节奏律动符合它轻巧、急速的特点。作曲家标出的“Pianissimo”也给我们造成了这个印象。这首前奏曲与前面的前奏曲与赋格形成对比。这里没有剧烈的力度变化过程,虽然这种运动经常被休止符打断,前奏曲需要用另一种方式来理解,其高、低音声部经常不在同一调性上,甚至在15至16小节的一个走句都依次在升c小调和C大调两个调上;有时四个十六分音符为一组的音型被3/8节拍所切割,形成节奏切分。可以说整个前奏曲象一阵狂风,突然地产生,又骤然地消失了。

当然,其速度尽管是急速运动的Vivace,前奏曲仍具有清楚的节奏,因为低音声部从一开始就是带跳音(Staccato)的八分音符平稳进行。

前奏曲的音调一分解的小三和弦与减三和弦的对比带来了非常有个性化的特点,而左手的七度跳进则是有特点的音响。前奏曲有很多典型的古典复调特点。它是古老的二部曲式,在全曲的四分之三处有平行的临时转调,并发展到了高潮,在这之后又回到了主调。主导动机模进式的发展;隐藏的二声部;独特的前奏曲复调式的主题;丰富的织体,这些都是钢琴家所必须注意到的。

演奏这首前奏曲的困难在于主题是没有对题的模仿结构。除此以外,主题还被休止符打断,因此很难把每个声部线条连贯地引到结束。所以听到每个休止符是非常必要的。这种形式的复调不是过去音乐所特有的。在肖斯塔科维奇的作品中可以看见它,例如在他的第二钢琴奏鸣曲(b小调)的第三乐章中有一段落被写成没有对位声部的卡农,但是也可以看到它们之间在音调上的联系。也就是说,赋格开始的音调来源于前奏曲一开始隐藏着的第二声部,但接下来赋格的主题就向另一个方向发展下去了。

还要提醒给读者的是前奏曲不要弹成连奏(Legato),众所周知,在快速演奏复调时,要想声音鲜明和清晰,就特别要借助与断奏(Non legata)的方法。在这里作家特别标注了“不用踏板”,也是为了这个目的。因为这里的旋律常以和声音的形式出现。使用右踏板会使旋律模糊成和声背景。

赋格 No.2: a 小调、三声部。它与前奏曲在性质和情绪上、音响材料和速度上形成对比。但是也可以看到它们之间在音调上的联系。也就是说,赋格开始的音调来源于前奏曲一开始隐藏着的第二声部,但接下来赋格的主题就向另一个方向发展下去了:

5 Vivace (♩ = 88-92)

pp leggieriss. sempre senza Ped.

6 Moderato (♩ = 100)

p legato sempre

平稳、歌唱的主题中充满了半音进行，这增强了它的表现力。并且也没有破坏它的调性基础。而在小节的强拍上是自然音，这就形成了主题结构的骨架，这些半音进行具有辅助的意义。它强调和增强了向基本调式音级的倾向。在赋格的主体中，作曲家运用了序列音乐的结构方法。主题是由不重复的十二音列组成（开始的E除外）。但又区别于系列音

乐的主题，这是因为它来源于俄罗斯民间的哭丧，这些被专门请来哭丧妇先把嗓门吊起来，从高音哭诉下行，涉及到所有的十二个半音。

有趣的是这十二个半音以另一种次序，第一次出现是其在前奏曲中：（见前奏曲第41—44小节）

7 [Vivace]

staccatiss.

主题的特点就规定了整个赋格激情的内涵。紧密排列的三声部织体，平稳、整齐、简洁的声部进行造成一种合唱的音响。

赋格的力度变化与前奏曲不同，非常突出。可以把其发展变化划为几个阶段，它是逐渐地推向位于第三部分的尾部的整个赋格的高潮点。与第一个赋格相比在结构方面强调

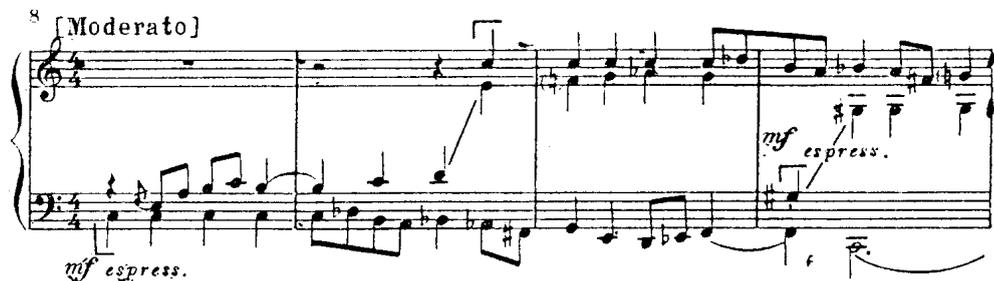
了结构上的清晰性。它由四个不同部分组成（13+14+15+13小节）和一个不大的结尾（8小节）。第二、第三部分起到了发展部的作用。有意思的是在每部分之后都有那么一个

众赞歌式的间奏(11—13小节)。它具有双重意义,一方面是结构的尾部,它增加了每一部分的完整性,并且与下一部分分割开。另一方面,不断反复的间奏使其具有副歌的性质,并把整个作品连成一个整体。可以把这样的赋格结构称之为合唱结构。

赋格呈示部的主题先后出现在高声部、低声部和中声部三个地方,它们之间没有间插句。两个对题从材料来看是独立的。但平稳的进入行使它们贴进主题。第一个对题保持到主题的第三次进入,在不一般的纵向对

位中,形成新的连接。

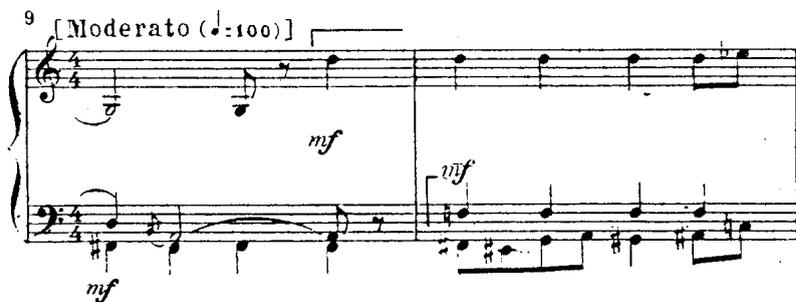
副歌,结束了呈示部,应该演奏成 *pianissimo* (非常轻) 和 *legatissimo* (非常连)。再此我建议为了改变音色而使用左踏板。第一部分结束在属和弦上,而在中间部分,作曲家却遵循古典音乐的传统,从平行调性开始。他使用了各种不同的方法来发展和变化主题。第三部分的第一段采取了主题直接进入法。这是一个发展复调的好方法。在第一个密接和应中配置了下一个音乐形象:(见 14—17 小节)



接下来高声部主题进入时,往左错位一小节,也就是变成弱起小节。

在第二个密接和应中(20小节),声部进入是按以下次序出现的:低声部、高声部、然后是中声部。主题是从 d 音开始,而在中声

部和低声部主题的倒影碰在一起,出现了升 f 和还原 f 的合音。在此演奏家要特别注意主题先后紧接着进入的:



发展的第一阶段需要很大的音乐表现力和声音的紧张度。而高潮仅在中间部分第二段的结尾处。它不是一下到来的,在它之前,能量长时间的积蓄,力度不断地增强,主题从

低音区挪到高音区,从而达到高潮的。这种上行的模进也造成了声音巨大的紧张度。在这一部分我们还能看见非常少见的主题变形方法:(见 29—32 小节)



即反方向的演奏这几小节与主题在音调上没有太大的区别。这正可以援引与其相象的古典音乐中最著名的例子——贝多芬 op106 奏鸣曲终曲的主题变形。

从 28 小节一定要把在低音的主题倒影与它的逆行变化区分开来。从 29 小节开始在高声部又出现了前面提到的逆行变型。这些主题的进入演奏者是要特别注意和强调的。

接下来的主题倒影是从升 E 开始的, 此处标着 *mf* 力度符号。这个主题是用右手与左手交插在低音区演奏的。这部分结束时, 主题和它的逆行倒影也同时进入。音响在这里达到了最强的力度。高潮由于音区的变化而得到加强。在高音区的紧张、尖利的主题音响意外地被低音区圣咏式的副歌所取代。在这种情况下, 还是要弹成 *forte portamento*, *marcato*。

副歌把我们引到同名大调的三度上去。整个再现部都建筑在不断重复的, 具有踏板特征的升 C 音上。在结尾部出现了与它相混的 A 这个音。

高潮后的转调带来了一种宁静、清彻的感觉。再现部是静悄悄地开始的。中声部的主题好象从远处响起。高声部和低声部随着唱起来并发展开来。稍晚一点与它们相连的中声部主题是从小 C 这个音开始的。

结尾有节奏的荡漾和递减的音响给人一



要非常准确地保持住节奏, 特别是八分附点音符和十六分音符。应该预先提醒的是把八分附点音符延长和把十六分音符缩短是常犯的错误。

有节奏的, 轻轻摆动的西西里舞曲两次被闯入的对比段落所打断, 它们是快、轻巧和

种逐渐平缓的感觉。圣咏副歌象跋一样结束了整个赋格, 在此 a 小调结束在 A 大三和弦上并附加了一个这套前奏曲与赋格典型的九度音。演奏它不要使用左踏板。它前面小节线上的无限延长记号一定要保持住。

与前奏曲不同, 赋格在这里需要用右踏板。为了帮助每个旋律线条流畅地进行和使声音更具有鲜明的乐队色彩, 是要用一下精细的右踏板。虽然作者仅在 42—45 小节一处写了右踏板, 但为了使赋格弹得更连 (*legato*), 我认为整个赋格都可以使用右踏板。

前奏曲 No.3: G 大调。前奏曲具有一种非常典雅、微妙的和声语言, 开始的二度要弹得非常柔和, 发出了一种独特的音色。前奏曲运用了一种罕见的艺术表现力, 演奏时需要努力达到最大限度的 *legato*。因此前奏曲要很好地使用右踏板, 但是不能干扰声部进行, 因为在其鲜明、富有表现力的和声基础中充满了展开的声部进行。它结束时, 和声低音在强拍上是由属音进入的, 主音不仅被延迟, 前一小节的下属音也被延长、渗透进来。

这首前奏曲的体裁特征是复二拍的(六拍)、主题典型的节奏变化、低声部的四度进行及田园风格使人不能不想起古老的意大利西西里舞蹈:

急剧的, 也就是演奏成 *pianissimo* 和 *leggierissimo*。但是两段之间的速度变化不要太大。

前奏曲的结构非常简单。它有两个类似部分。其中每一部分又是由对比的材料构成。结尾不大, 又回到西西里舞曲的节奏, 这里要

力争做到由 forte 到 piano 的激烈色调变化。这里作者没有标记是否使用踏板,但可灵巧地使用一些右踏板。

赋格 №3:G 大调,四声部。它与以前的赋格不同不但在于激情上大的发展、规模宏大、技艺高超和乐队化的音响,而更重要的是它的爵士乐圆舞曲的风格。

作者在这里不打算用特殊的主题对位连接和复杂的主题变形。在赋格这最重要的是与前奏曲在节拍上的冲突:古老的西西里舞蹈和现代爵士乐舞曲的强烈对比。因为前奏

曲是六拍(以八分音符为一拍),当然从大的方面可以看作是两拍,从而转入赋格的主题,然而它的主题却是三拍子的爵士节奏(以四分音符为一拍),由此主题就被晃动起来,带有一种紧张度和不平整性。完全丧失了西西里舞曲行进的平稳性。

主题在每小节三拍中,按两个平均单位时值各划了一个重音记号,这给不熟悉爵士乐的演奏者带来了巨大的困难。在非常快的速度(Allegro assai)时,就更加深了困难的程度:



作曲家总是用两种节拍相对抗,再说有时是连续不断,有时是同时的。在呈示部的头十二小节要强调两拍。从十三到十六小节在

低音的走向上要强调三拍,这时在高声部进入了与低音相矛盾的两拍子的主题:



以上不同节拍的交织在发展部也可以看到(41-56小节)。间插句从十七小节开始的,独立于呈示部和发展部、发展部和结尾之间,然而,在节奏方面其关系却非常简单。首先它是非常鲜明的三拍子(正如结尾部的第二部分),因此这些插部的特点是非常平静的,标出的力度记号是 piano leggiero(而在结尾部甚至标着 pianissimo 和 leggerissimo)。有趣的是间插句与赋格在主题和形象上形成对比。

平稳的进行,歌唱的 legato 与轻巧的跳音相配合使间插句带有一种诙谐的色调。它

可以被独立地划分出来。这个被修饰得整洁的片段与奏鸣曲快板乐章的副部很相似。在再现部这个间插句转向另一个调(这也是奏鸣曲式的一个特征)。在非常长的赋格全曲,特别是在发展部和结尾部显示了奏鸣曲式的特征。在发展部有三十小节转向了远关系调,它是以发展部的动机(来源于独立的主题因素)为基础的。这是再现部的一个铺垫(57-69小节),整个赋格的高潮就在其中。在冲向高潮时,做了两个动机对比的(一小节的)多次反复。起初是哀怨的第二动机回答着果断、威严的第一动机。然后逐渐地向上移动,不断

地增强和转化成刚毅果断的音响。终于从开始的抑制中挣脱出来,战胜了第一动机的抵抗,第二次达到高潮和马上就象雪崩一样,以力度急剧的衰减,猛烈地下行。Diminuendo便引导到了再现部,而整个再现部都弹成Piano。只是在结尾的第一部分才回到最开始的

主题 forte 音响。

在低音的密接和应之后,只剩下最开始的主题断断续续的音调—不断重复的主音及其五度音。在高声部响着下行音调结束了主题。均匀的中声部又强调了三拍子的节拍:(从倒数第 26 小节开始)



结尾部的下一段(110 小节)就其性质来说与间插句是相呼应的。它带来对比和突出最后的和弦,该和弦带有一种骤然爆炸的能量。在结尾部一定要强调力度强音激烈的变化。当然这需要踏板的帮助。

第三首赋格是非常有特点的。它在低音声部进入的,具有强烈切分节奏和断断续续出现的主题需要弹成低音提琴的 pizzicato (拨弦),这是典型的爵士乐奏法。作曲家指示 senza Ped. sempre (完全不用踏板),这就使

演奏远离纯钢琴的基本特点,从而更接进乐队的演奏特点。

当赋格的主题音调简单时就要特别注意其节奏的复杂性。它经常被休止符打断,从而把主题分裂成单独的碎片溶解在整体的音响之中。由此可见,钢琴家要特别把这首赋格的主题在其他声部的背景上弹得即连贯又突出。

(未完待续)

(作者单位:天津音乐学院)

(上接第 13 页)

[15]林焕平编:《高尔基论文学》(广西人民出版社 1980 年版,第 14 页)

[16]浜田正秀:《文艺学概论》(中国戏剧出版社 1985 年版,第 9 页)

[18]茅盾:《鼓吹集》第 5 页,转引自《文学理论基础》(上海文艺出版社 1981 年版第 103 页)

[19][20][21][22]普列汉诺夫:《论艺术——没有地址的信》(生活·读书·新知三联书店 1974 年版,第 3~4 页)

[23][30][31][32](美)K·T 斯托曼:《情绪心理学》(辽宁人民出版社 1986 年版,第 393~394 页)

[24]列宁:《书评》(《列宁全集》第 20 卷,人民出版社 1958 年版,第 255 页)

[25][28]张德:《心理学》(东北师范大学出版社 1987 年版,第 226 页)

[26]李秀林等主编:《辩证唯物主义和历史唯物主义原理》(中国人民大学出版社 1984 年版,第 75

页)

[27]J·奥尔兹:《脑的愉快中枢》(《生理心理学》科学出版社 1981 年版,第 333 页)

[29]狄德罗:《哲学思想录》(三联书店,转引自张德《心理学》第 228 页)

[33]高尔基:《和青年作家谈话》转引自以群主编《文学的基本原理》(上海文艺出版社 1984 年版,第 42 页)

[34]叶蜚声、徐通锵:《语言学纲要》(北京大学出版社 1984 年版,第 29 页)

[35]汉斯力克:《论音乐的美》(人民音乐出版社 1980 年版第 74 页)

[36][37][38][40][41][42]王次炤:《音乐美学》(高等教育出版社 1994 年版,第 89、94、86 页)

[39]黑格尔:《美学》第三卷(上)(商务印书馆 1979 年版,第 391 页)

(作者单位:广东韶关教育学院)