

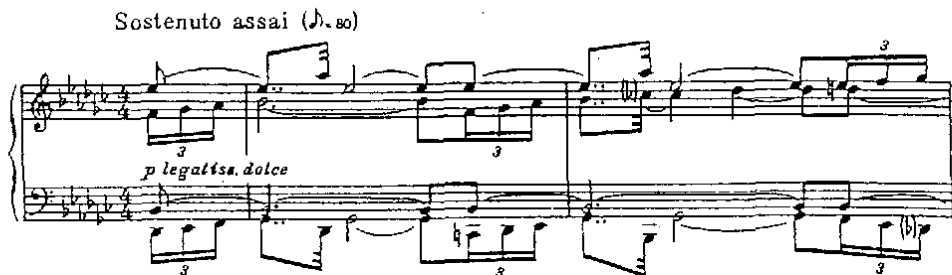
谢德林及其《24首钢琴前奏曲与赋格》(三)

沈乃凡

(接上期)

以下十二首为降号调,写与1964年—1970年:

前奏曲 No.13:降G大调。是一幅描绘俄罗斯秋天的风景画,充满着一种单调的、忧伤的情调,这是由于两个外声部相距甚远以及缓慢的节奏造成了这种效果,这使人联想到前苏联作曲家普罗科菲耶夫的清唱剧《亚历山大·聂夫斯基》的有关段落:



所有十六分音符的三连音都是弱起小节,而所有的复附点音符又都处于小节的第一拍,这种进行贯穿了全曲,只在第六小节延长了尾音。紧接着又再现了第一个动机,最后结束在弱拍上的带有主音上增八度的主三和旋。整个前奏曲的四个声部要弹得非常柔和、安静,但在此要特别注意女中音声部,要保持好这个从头至尾就是一个音—降B,它使整个乐曲的音响连贯起来。另外还要弹好第六、七小节的支声声部。

赋格 No.13:降G大调。三声部赋格,从音乐性质来看,它是一首5/8拍的谐谑曲,全曲的乐句(包括主题)都以不方正的五小节出现(2+3),全曲都是一个固定的节奏、用一种语气、没有长音符(每个音的实质几乎都是八分音符)、不休止地重复一个动机:



它的主题是从属音开始的,第二次、第三次分别是从中音、主音开始的,显示了它的调式、

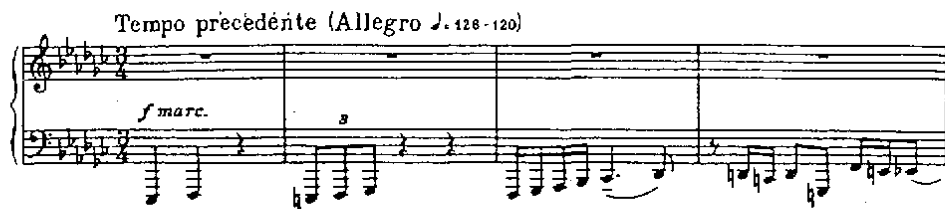
调性。它的间插句两次出现(16—20小节;41—45小节),R·谢德林为了使音乐具有可听性,给听众留下记忆,与没有休止音乐律动产生平衡,使其各自模进了四次,这在20世纪的作曲家来说是不多见的。它的主题开始是同音反复,然后是非常有特点的三度、四度、五度、六度、七度音程扩展。全曲纵向看,不断地出现大九度、小九度、增九度及大二度、小度、增二度不谐和合音。横向看,没有任何连线、几乎完全像弦乐器拨弦奏法、不用任何踏板、力度多半处于P的范畴、答题断断续续的音符处于节奏切分状态,造成了一种谐谑的效果。它不禁使人想起柴可夫斯基第四交响乐的第三乐章。

前奏曲 No14:降e小调。是一首没有任何节拍标记、非常戏剧性的幻想曲式的散板前奏曲:



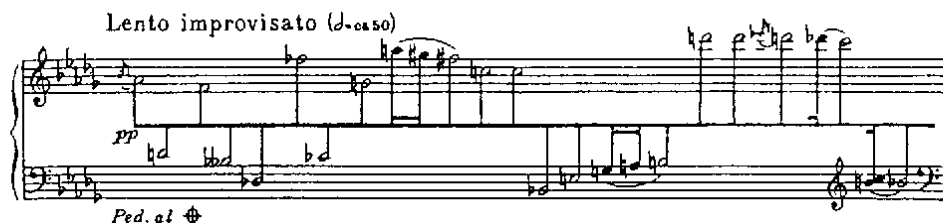
它像一首宣叙调,共分两大部分(4小节+3小节)。前四小节,其声音形象听起来接近里姆斯基-阔萨科夫的歌剧《金鸡》和巴赫的管风琴作品中的音响。声音以ff力度前次从高处急速而降,最后落在还原的e上,并依次迭置四个半音。这第二、四小节的两个长音是没有和声意义的音块,只是与前面十六分音符走句起色彩、语气上的对比作用,此时好像一切都停止了似的。第二部分从低音区像说白那样,轻声、愈说愈快,到最后力度从pp长到ff,中间夹带着大、小九度和大、小二度的音程跳进及合音。最后结束在辟卡迪三度上。由于是说白,为了使声音清楚,作曲家特别标记了不用踏板。虽然它与赋格连续演奏,但要特别注意最后小节线上的无限延长记号。这些华彩式的走句看起来很复杂,而弹起来却很顺手。

赋格 No14:降e小调。是一首三声部、动力性很强3/4拍的自由赋格。



全曲共分两大部分,开始的速度同前奏曲一样,其主题的节奏按小节被依次细分,主题有时以倒影的形式出现,呈示部的主题三次出现是按五度排列的(降E、降B、F)。特别要注意:在49小节的中声部出现了假再现,并由此铺垫到全曲的高潮,一个被加强为五个声部的主题,并发展到12个带sff的和弦,其中夹杂着大量的大、小九度,其中有四个声部在分别做半音级进,造成极强烈的音响。紧接着的第二部分进入了与前奏曲有内在联系的快速的十六分音符,而且立刻轻下来,低声部是节奏整齐的旋律,力度的不断增长引出了三层主题的密接和应。而最后九小节又与前奏曲前四小节相呼应:连续十六分音符在被加强和声背景急速下行,在强烈的各种九度和弦中结束在附加了辟卡迪三度(还原G)e小三和弦上,其调式音响使人联想到20世纪美国作曲家的《蓝色狂想曲》。

前奏曲 №15:降D大调。即兴曲性质的慢板,是一首色彩丰富的华彩乐段,因为作曲家在每段的音乐性质上都做了别具匠心的安排,所以他的各首前奏曲和赋格是可以连续演奏的。



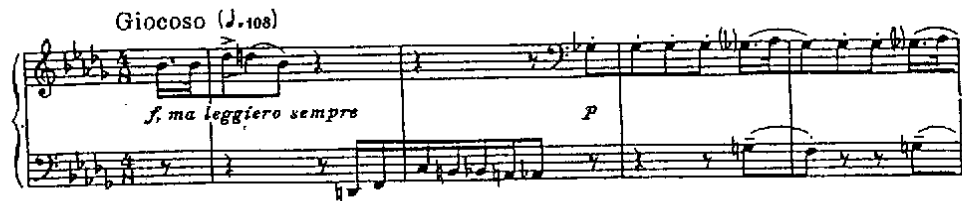
该曲开始的第一小节借助踏板把各个音区很多的二分音符的声音轻轻叠置在一起,发出一种奇特的乐队共鸣,好像朦朦胧胧的海底世界。接下来,是在由大、小二度组成的合音背景下的快速走句,不用踏板把赋格直接引出来。这首前奏曲很短,R·谢德林总是注意音乐的可听性和为听众着想,所以从来不把复杂的音乐写得很长。

赋格 №15:降D大调。一首富余歌唱性、浪漫曲式的自由四声部的赋格。它的语气可与萧斯塔科维奇第九交响乐第一乐章的主题归为一类:



它有两个主题,第一主题是由各种不同的音级与降D构成的,而第一主题的第二句又是改变了第一句的节拍位置的重复。第二主题从第三小节开始。第一、二主题与巴赫式的赋格不同,几乎同时出现。它们的答题都是其倒影。它的呈示部(包括第一主题的结束)、发展部、再现部的结尾都有一至二小节的四个声部整齐的众赞歌(第11、22、44—45、57小节)这在赋格中是少见的。全曲大量地使用了倒影逆行重复的方法,如12—16小节的男高音声部就是第一主题的倒影逆行重复;33—37小节是第一主题的逆行重复……。再现部第一主题及其倒影叠置在一起。在16、43小节出现了两次一拍的前十六点音符,加强了音乐的律动,特别是在尾声连续出现了同样的音型,暗示这种音型出现的非偶然性,加深了听众的印象。

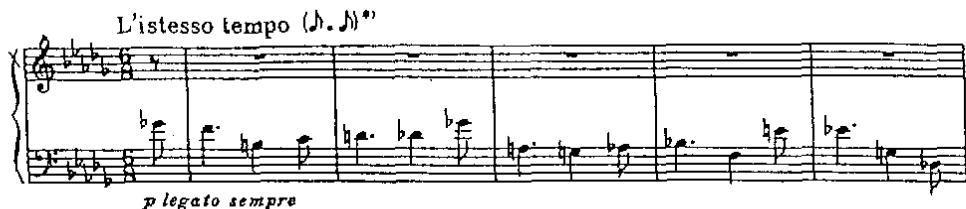
前奏曲 №16:降b小调。该曲轻松愉快、诙谐,f但不失轻巧。主题开始的动机好像是公鸡打鸣,然后又听见母鸡的唠叨声,一副菜园中鸡群的图景活生生地呈现在我们面前:



本曲所采用的调式是R·谢德林本人所特有的,乍看起来很复杂,但弹起来却非常顺手,

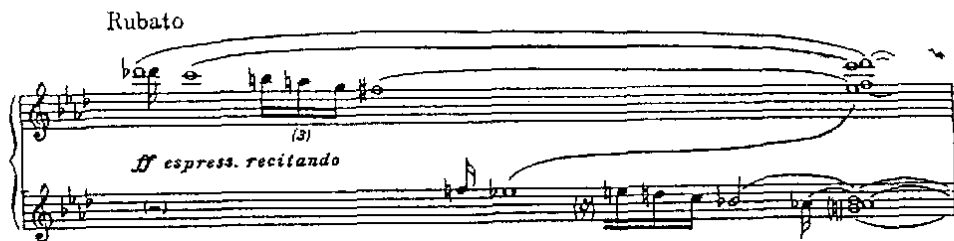
最后三小节表现得最为充分。

赋格 №16: 降 b 小调。二声部赋格。主题较长, 在加上对题共 17 小节。



它的呈示部、发展部、再现部的结尾都有一个卡农的间插句, 使听众的听觉得以休息, 增加了可听性。对题与前奏曲的主题有内在的联系, 其动机在不同的音区轮流出现, 是隐藏的二声部。主题的音区很宽, 占了两个八度, 其主题是歌唱性的, 其结构是模进下行(2+2+4), 其节奏简单, 但调式音阶复杂, 在第四小节才出现了主音(降 b), 而三音又不确定, 先后出现了小三度和大三度音(辟卡迪三音)。虽然是二声部赋格, 但在再现部却逐渐出现了第三个声部, 最后结束在没有三音、五音的主七和弦上。

前奏曲 №17: 降 A 大调。非常自由、宣叙调性质的前奏曲, 一开始短动机逐渐以不同的节奏、一层层地下行叠置成为音块, 它的音程很宽, 从小字三组的降 D 到小字一组的降 G:



接下来随着中间声部的不断加强, 以连续的十六分音符像说白那样, 增强力度后又迅速衰减下来, 最后一次的音块是前面的倒影, 由上行构成。最后以不断加快的节奏结束在六级长音上, 平行 f 小调的降低 5 音的属七和弦上。

赋格 №17: 降 A 大调。是一首自由赋格。主题以一种哭泣、抽涕节奏及音调体现出了俄罗斯抒情浪漫曲风格:



它所有的装饰音都可以不用连线, 有趣的是第四小节带有装饰音的三个音与柴可夫斯基的钢琴曲《船歌》(六月) 的一个支声声部完全一样, 但音乐形象则完全不同。在此小节线由于哭泣的节奏虽然似乎失去了意义, 但演奏时一定要抓住每小节的强拍音, 也就是音乐的支点音。

对题被拉长了一小节,节奏也发生了变化,答题由跳动的十六分音符组表现出一种讥讽的语气。在发展部的结尾,激发了全部的情感,是一个非常歌唱的片段,全曲的高潮。全曲在两个外声部半音阶反向进行、抽涕的节奏中结束。

前奏曲 №18: f 小调。两声部以四小节为单位的方整性的乐曲,主音 f 在主题的最后才出现:



第 13—15 小节、37—39 小节以四个十六分音符为一组的半音下行模进由于 3/8 拍的切割而显得丰富多彩,这是古老音乐的一种发展方法。该曲从风格讲,近似巴赫的“库朗特舞曲”。

赋格 №18: f 小调。主题从非常有表现力的小九度开始,接着是减八度的上下跳进,七度、九度音程在近现代音乐(特别是声乐)中是表现高潮的一种手段,在这里主题一开始就连续不断出现,不但增强了表现力,还体现了典型的俄罗斯“茨冈浪漫曲”的风格。作曲家在主题中的十六分音符特别标明 *detache*(分弓),要一字一弓地把每一个音弹得清清楚楚:



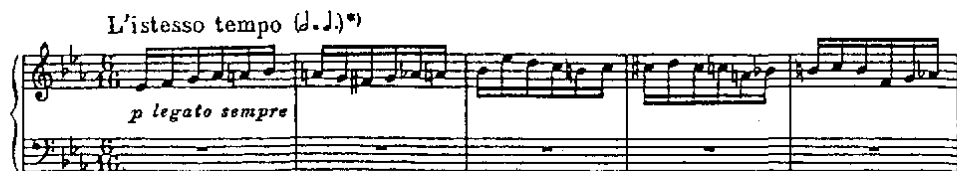
前奏曲 №19: 降 E 大调。是一首变幻无常、诙谐的乐曲。不用踏板。主题是弱起小节,开始是减五度音程跳进到主音:



全曲用了五次连线与长时间的跳音形成对比,增加了可听性。中间部分 3/8 与 2/4 的对比增强了乐曲的突发性,其后和声的不断发展和三次由弱到强的力度发展把音乐推向高潮。最后音乐结束在属音降 B 上,并且与赋格连续演奏,从而加强了与赋格的统一性。

赋格 №19: 降 E 大调。它的节拍是少见的 6/16,它与 3/8 不同之处就在于要强调每一个十六分音符。由于其速度很快,几乎就像一首快速练习曲。其对题来源于前奏曲的 17—20 小

节。到后来发展到音列下行,又使我们联想起俄罗斯的“哭调”来。



前奏曲 No20:c 小调。是一首没有节拍标记、自由、对比鲜明、即兴、华彩乐段式的前奏曲。小节线失去了本身的意义,只是音乐结构的一种划分:



音乐的开始像是一问一答,开始的叠句(refrain)具有一种特殊的表现力。第一、三小节的后两拍完全一样,只是第三小节的第一个合音提高了大二度,低声部增加了一个九度合音。中段音乐结构不断的被细分,速度愈来愈快(从八分音符到三十二八分音符),声部从两个声部增加到七个声部,从而把音乐推向高潮。最后音乐再现了开始的乐句,并结束在属和声上,是个开放乐段。在此要注意作曲家在 高潮后的踏板标记,是造成一个浑厚的音响使七个声部、大和弦的高潮逐渐宣泄和消失在非常轻(PP)的音响之中。高潮处连续的大和弦由于在附点处换手指,因此弹奏时非常顺手。由于该曲是自由节奏,因此符尾的组合就具有句法上的意义。

赋格 No20:c 小调。双主题四声部赋格。第一主题几乎全是由四分音符构成,主题下面的音程装饰是 R·谢德林钢琴创作的特点(在 e 小调赋格的 主题上方也附加类似的装饰),这种宽音程加强了主题的表现力,由于不协和音程的不断解决也增强了主题的歌唱性和表现力。这种方法也可在萧邦的 f 小调夜曲中看到(15 小节),萧邦只用了一个音,而 R·谢德林却发展到依次使用了八个长音符,从而大大扩展了旋律的表现力。第二主题(16—18 小节)的倒影重复使我们联想起伊·斯特拉文斯基的芭蕾舞《春之祭》的主题。再现部将第一主题与第二主题重叠在一起。Coda 四次出现了第二主题的动机,每个音都附加了九度音程,从而加强了旋律声部,这是 20 世纪中期出现的一种重要的创作方法,也是 R·谢德林的重要创作特征之一。Coda 的中间声部有第一主题的因素,是典型巴赫的管风琴式的结尾。最后结束在 C 大调上。全曲的节奏是不断被细分的:四分音符、八分音符、十六分音符,从而增强了音乐的律动。



前奏曲 №21: 降B大调。是没有小节线的非常自由的华彩乐段, 发音要非常清楚, 特别要强调做为开始的前四个音:



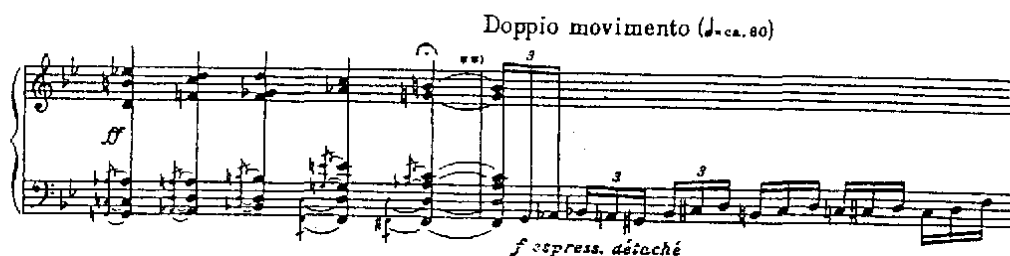
该乐段反复时可以按着演奏者的意图改变其速度和音乐的色彩。

赋格 №21: 降B大调。主题共三小节:



在呈示部、发展部、再现部的结尾作为一个“叠歌”粘贴进来一个被拉宽的巴赫的主题, 选自平均律第二册第21首降B大调赋格。作曲家的芭蕾舞剧《安娜·卡列宁娜》中安娜对儿子的深爱也是用柴可夫斯基弦乐四重奏的一个主题直接粘贴过来的。这种粘贴的方法在当时是非常时髦的, 该赋格结束在非常协和的主三和弦上。

前奏曲 №22: g小调。是一首只用左手演奏、织体像小提琴的乐曲, 具有一种感情强烈的宣叙调性质, 有很强的即兴性。开始是巴赫主题式的引子, 其和弦具有紧张度和表现力, 九度、七度、大小二度到处可见(由此也可直接与赋格相接):



接下来的呈示部是由低到高大段的三连音与前面的和弦形成织体上的对比,每个十六分音符都要像弦乐拉分弓那样,把每个音都弹得清清楚楚,起先每组十六分音符的第一个音有半音的级进上行,逐渐出现了第二声部,到了发展部速度、力度都不断地增加,音乐的色彩也可按演奏者的意图进行设计,高潮出现在三个声部的低音曲。再现部提高了九度,结束在一个复功能的和声上,在降B的大三和弦上重叠了它的属七和弦和具有G大三和弦色彩的大三度(G、B)及其导七和弦。

赋格 №22: g 小调。只用左手演奏的四声部赋格,主题动机是弱起小节的,其动机的数目是在自由变化的:



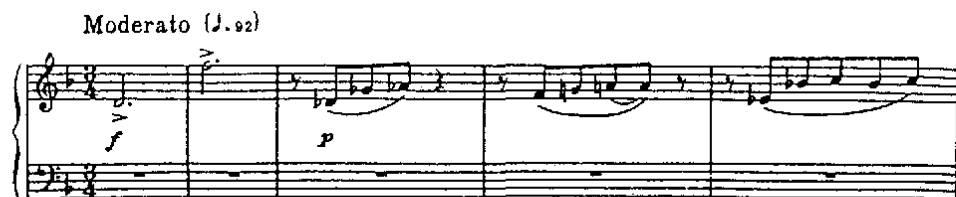
高潮在发展部的结尾处,几乎所有的旋律音都附加了个七度音,造成一种悲剧性的音响,这也 R·谢德林的重要创作特点之一,他在奏鸣曲的一、二乐章中,就没有使用八度,完全是用九度、七度来加强旋律音的。再现部的主题使用卡农方法音乐结束在倒数第二小节的 g 音上,由于这个 g 音是由半音断断续续导入在次强拍位置,不是完全终止,因而在最后一小节第一拍的后半拍用 g 小调的特征和弦—属七和弦(D7)中最有代表性的增四度音程(C、升F)来结束全曲,从而巩固了 g 小调,这也是非常有特点的。

前奏曲 №23: F 大调。其风格像一首俄罗斯浪漫曲。充满愉快,无忧无虑的情感:



作曲家像柴可夫斯基(如浪漫曲“我祝福你们,森林啊!”)、拉赫玛尼诺夫(如浪漫曲“丁香花”),特别是 20 世纪中叶的萧斯塔科维奇、巴尔托克那样,不断地变换调式,增强了音乐的内在张力。结束在几乎是全音音阶引进的主和声的四六和弦上,是个开放的段落。

赋格 №23;F 大调。是一首自由赋格。主题先打开音区,然后再不断地进行添充,音符的数目不断地增加,调式也不断地转换:



呈示部主题出现三次,其开始的音程跳进愈来愈大:十度、十三度、十七度。主题的结尾(降 A)与答题的开始(A)以及答题的结尾(降 E)与主题第二次出现的开始(E)都是小二度的关系。呈示部和发展部的结尾都有一个被细分了节奏、同音程反复的叠歌,在复调音乐中加入主调音乐是 R·谢德林的创作特点之一,这样既可愉悦听众的听觉,又使下次主题的出现鲜明突出。再现部有主题的密接和应,并被拉宽,其对题也使用了另外的节奏。结束在一个几乎是全音音阶上。

前奏曲 №24; d 小调。是一首非常有趣的前奏曲,它是第一首 C 大调前奏曲完全严格的倒影重复。起到了这套前奏曲与赋格首尾呼应的作用:



赋格 №24; d 小调。它与其前奏曲一样,是第一首赋格严格的倒影重复,只不过结束和弦为了整体效果做了些变化,结束在古典式的、附加四度音的 D 大三和弦上。



六、第一个演奏这套前奏曲与赋格的是谢德林本人,这套乐曲从谱面看很复杂,但弹起来却很顺手,各首前奏曲与赋格之间存在着内在的联系,可连续演奏。他演奏的 (下转第 52 页)

提高声乐、歌剧专业的演唱水平,以及对于发展我国的新歌剧事业,都起到了启迪和借鉴的作用。张权作为主要角色,在该剧中有着出色的表演,应该说她和她的同行们对于我国引进西方歌剧艺术作做了重要贡献。在这个时期,张权还演唱了《人们叫我咪咪》、《晴朗的一天》、《月亮颂》等西方著名歌剧的重要选段。

张权对西方歌剧艺术是深有研究的,有着很高的造诣。她在50年代初留学美国时期的硕士论文,内容就是对于法国歌剧奠基人吕利的研究,获得了硕士证书同音乐会独唱家和歌剧演员的证书。可是她并不满足于已获得的学术成就,她的远大理想是要创造中国的歌剧艺术学派。因此张权归国后努力实践中国歌剧表演艺术,而且后来虽然身处逆境,还关心着整个中国歌剧事业的发展,为此在60年代大胆地向领导提出创办哈尔滨歌剧院的建议,歌剧院由此建立。

在1961至1965年的四年里,张权为哈尔滨歌剧院培养了歌剧专业人才。她自己参加了许多新歌剧的排练,有《洪湖赤卫队》、

《刘胡兰》、《红霞》等等,最后她还在歌剧《兰花花》里扮演了主角。当时张权已经44岁了,要扮演一个16岁的陕北农村姑娘,而且在唱法方面又要进行中西结合的新探索,追求浓郁的陕北风格、民族的音质音色和韵味,力求符合中国观众的审美情趣,其难度之大可想而知。这次大胆而可贵的艺术实践获得了普遍的赞誉,在各地连演一百多场。

晚年的张权,在北京任中国音乐学院的副院长。作为声乐歌剧系的终身教授,她不顾病体,为培养声乐和歌剧的人才竭尽全力,做出最后的奉献。

我相信,张权的动人的歌声会永远飞翔在人间,她的高尚思想和敬业精神,以及学术上的精辟论述,将永远闪耀着光芒,鼓舞着引导着年轻的一代继承和发扬。

(作者单位:中央音乐学院)

注①根据1999年11月纪念张权诞辰80周年学术研讨会上的发言写成。

(上接第49页)

十二首前奏曲与赋格还灌制了唱片。现在它们在一些音乐会上的演奏获得非常大的成功。作曲家从不认为自己为“未来”创作,这在他的作品中也贯彻始终,处处替听众着想,因此他的作品具有很强的可听性,他不是简单地继承和发展了巴赫和萧斯塔科维奇的复调音乐传统,他不具有高超的专业技巧,而且在遵循传统的前提下,一手伸向现代,一手伸向民间,因而不论在艺术形象及和声、调式扩展、节拍、曲式、复调诸方面都具有自己独特、新颖的特点。因此这套作为学习现代钢琴音乐的教材,不论对于钢琴主科学生还是副科学生都是易于接受和有益的。

参 考:

孙学武:《谢德林和他的第二钢琴协奏曲》

罗秉康:《谢德林和他的芭蕾舞剧:“安娜·卡列宁娜”、“小驼马”、“海鸥”》(翻译)

符·纳坦松:《钢琴教学问题》

(全文完)

(作者单位:天津音乐学院)