

音乐结构与钢琴演奏

上海人民出版社

序

音乐的形象、意境、思想内涵、感情体验、创作个性、民族风格、时代风格和地方色彩，都是由形式和体裁反映出来的。因此，形式和体裁对于演奏音乐有非常重要的意义。

旋律的抑扬顿挫、节奏的缓急轻重、速度的疾徐疏密、力度的强弱转换、和声的起伏发展、调性的高下转换、调式的移宫换调、^{（曲式的结构布局）}织体的疏密浓淡、音色的婉转悠长，这些是音乐形象的主要手段，各种音乐体裁对表现音乐内容也起着巨大的作用。如巴罗克时期的赋格曲、托卡塔、利切卡^{（原）}和各种古典舞曲，常常表现十七、十八世纪的艺术趣味和生活风貌；浪漫时期的抒情曲（如歌、摇篮曲、夜曲、无词歌、即兴曲、幽怨曲、即兴曲等），有表现诗情画意和生活情趣的独特功能。音乐的民族风格和地方色彩常常通过特殊的节奏、调式和音色表现出来。例如李斯特在《匈牙利狂想曲》中利用包含两个增一度^{（即三度）}的吉普赛音阶和杜西玛琴（Cimbalom）的音色表现匈牙利吉普赛风格；贝多芬、莫扎特、柏辽兹、肖邦、拉威尔等《“维莱罗”》，新利用波莱罗舞曲的节奏表现西班牙风格。

王炎同志在他的~~著作~~论文《音乐的结构与钢琴演奏》

2 音乐结构与钢琴演奏

中，广泛借鉴、灵活运用，说明旋律、和声、节拍、节奏、速度、曲式、织体对演绎钢琴作品所起的巨大作用，并作出总结：演奏者从感觉中产生思维，然后又将思维注入感觉中，这正是演奏艺术的创造性之所在。因此必须反复练习为要，并全为之序。

钱广厚 2005年10月10日

序

周广仁

二十多年前,我在美国听了雷昂·傅莱谢尔(Leon Fleischer)的大师班课,有一句话给我留下了深刻的印象。他说“音乐长成什么样,就弹成什么样。”意思是说,作曲家通过乐谱已经告诉我们的了,就看我们能否看懂作曲家的意图,不需要演奏家自作主张。

又有一次,朱丽亚音乐学院的教授约瑟夫·布罗赫(Joseph Bloch)来讲课,上舒曼的《童年情景》。他的钢琴文献课,不从音乐史的角度,而是通过对作品的结构的分析让学生懂得如何理解和演奏这首曲子。例如,某一和弦为什么应该弹得重一些,这是一个不协和和弦所决定的;乐曲里的渐强渐弱是音乐的结构决定的等等。

专家们的课对我有很大的启发。表演是二度创作,首先应搞懂作曲家的意图,然后才谈得上再创作。作曲家给我们留下的只有乐谱,因此学会认真地读谱、分析作品是先决条件。然而在我们

的实际表演中,音乐表情往往是加上去的,而不是从对作品的分析中产生的。学生学和声、对位、作品分析等课程只是作为一种理论知识,与自己的演奏脱节,其实正是这些知识对他们理解和演奏一首作品有着直接关系。

我认为,我们的钢琴教学应引导学生多动脑子,分析作品的结构,从中找到音乐表现的根据。对表演专业来讲,简单的作品分析是不够的。我们需要研究的是作品的具体结构,包括和声的骨架,旋律的走向,节奏的律动,力度的安排,速度的选择,踏板的运用,弹奏手段,音色的变化以及风格特点等。只有这样才能对作品有深刻的理解。

上海音乐学院钢琴教师王庆先生撰写的新书《音乐结构与钢琴演奏》非常清楚地论述了我以上所提的问题。他的观点新颖、明确,并用许多实例加以说明,对我国的钢琴教学将会起良好的作用。

2005 年 8 月

目 录

序	钱仁康 1
序	周广仁 1
引 言	1
第一章 绪 论	
一 乐谱的暗示	6
二 理性与感性	10
三 演奏中的选择问题	11
四 演奏者的自由空间	12
(一) 对速度的把握	13
(二) 对声音的处理	13
第二章 和声研究对演奏的影响	
一 勾勒出每个和弦的结构和特征	19

2 音乐结构与钢琴演奏

二 清晰地表现出和声进行中的逻辑关系	21
(一) 和弦之间的逻辑关系及其对演奏的影响	22
(二) 和声与分句	30
(三) 和声节奏对演奏的意义	34
(四) 和弦的低音线条	37
(五) 和声进行的终止式	40
三 和声的两个基本功能对演奏的影响	41
四 把握和声的色彩变化	43
附:作品分析	
1. 肖邦《练习曲》Op. 10 No. 1 的和声与分句	53
2. 肖邦《练习曲》Op. 25 No. 12 的和声与分句	69

第三章 旋律与动机研究对演奏的影响

一 旋律	77
(一) 勾勒出旋律形态	77
1. 旋律的溶解	78
2. 旋律的复调性	79
3. 合理的分句	85
4. 把握旋律的整体性	93
(二) 把握旋律形态所暗示的音乐性格	96
1. 旋律音程对其性格的暗示	97
2. 旋律的和声内涵、节奏形态等因素对音乐性格 的暗示	99
(三) 把握旋律的修辞性语气	105
二 动机	120

（一）动机的表现意义	120
（二）在有的作品中,有些动机需要演奏者有意识地加以强调	122

第四章 节奏与速度研究对演奏的影响

一 节奏.....	124
（一）恰当的律动感	125
（二）正确把握节拍与节奏的关系	128
1. 节拍与节奏的基本概念	128
2. 节拍与节奏的错位	132
（三）节奏的分组	143
1. 较低结构层次节奏的分组	145
2. 较高结构层次节奏的分组	149
二 速度.....	158
（一）速度决定于内容	158
（二）细部的速度变化	160
（三）速度变化与节奏形态	163

第五章 织体研究对演奏的影响

一 保持织体清晰.....	169
二 研究织体所蕴涵的意义.....	177
（一）织体暗示速度	178
（二）织体暗示性格	180
（三）织体暗示乐句、段落结构	184
三 织体的乐队想像.....	185

第六章 曲式研究对演奏的影响

一 曲式的结构性·····	190
二 曲式的过程性·····	195
(一) 在音乐的进行过程中,每个段落都有自己的功能 和作用 ·····	195
(二) 音乐曲式中一些主要结构段落的功能与作用 ·····	197
(三) 同样的音乐材料因为所处的音乐语境的不同而 具有不同的结构功能 ·····	213
(四) 演奏中的反复问题 ·····	221
结 语·····	227
参考书目·····	228
后 记·····	231

引 言

伟大的演奏是不可解开的谜,你可以感受到它、被它震慑住、对它终生难忘,但却很难将它说出来。所以我们在这里将要讨论的问题只是试图从音乐结构的角度对演奏可能产生的影响作一些论述,而并非想在本就该沉默的地方发言。这里所说的一切都应该最终化作一种本能、一种无法言说的东西,才能成就真正优秀的演奏。

如果伟大的演奏存在于彼岸的话

本文所论述的问题算是

——“帆”

它们的意义在于帮助感觉的“船”

更快、更直接地驶向彼岸

或许

没有帆,船也能到达那边
只是
那需要更多自然力的帮助
正如天才们更多地凭着天赋在演奏一般

但若是没有船
无论多么结实的帆
.....
彼岸却永远只在彼岸

第 一 章

绪 论

在研究如何演奏一部作品的过程中,演奏者应该把对音乐结构的研究放在重要的位置。从某种意义上讲,结构是一切艺术存在的必要条件。建筑、绘画、诗歌等艺术形式无不依赖于结构而存在,音乐也不例外。作曲家要想使包括自然界的、乐器发出的、人的噪音等一切声音具有意义,那他必须赋予这些声音以一定的结构形式,他的意图才可能被受众所了解。相反,演奏者如果不明白音乐作品是如何被作曲家创造出来的,自然也就无法完整地表达它的内在涵义。所以说,只有恰当地理解了音乐作品的内容才能产生真正的演奏。

但就一般情况而言,我们常说的对音乐结构的分析并不会给演奏者带来很多直接的、具有可操作性的帮助。它们更多的是一种静态的观照,譬如,曲式分析可以告诉我们一个乐句由某些动机组成,一个乐章由某些主题构成等等。这样的分析并不直接告诉演奏者为什么某些和声的、织体的或是旋律的变化需要速度上的伸缩处理;或者,“行板”到底该是怎么样的速度,“行板”是否仅仅

暗示了速度,还是除此之外对音乐的情绪也有暗示作用,演奏者又该如何去实践这些暗示?

相对于演奏家而言,大多数音乐理论家常更关注音乐深层次的联系,而忽略了在音乐经验中同样重要的表层细节,譬如,在某些音乐分析理论中,一个音高只有一个抽象的意义,将它移高或者移低若干个八度,对于分析来说是几乎没有意义的。而对演奏者来,即使是同一个音高,若是出现在不同的音域,则可能对演奏产生非常重要的影响。因此,优秀的演奏者除了要关注音乐的深层结构对演奏的影响外,还要注意一些在分析家看来不重要、常被忽略的表层细节,并根据其等级与重要性来作出相应的、恰当的处理。成熟的演奏家能在他的演奏中把握住细节与整体之间有机的、巧妙的平衡。而不够成熟的演奏者则经常凭着直觉来演奏,他们可能会感到在某部作品的演奏中,需要一定的速度或力度的变化,但却不一定知道为什么需要那样的变化,也不知道渐慢、渐快、渐强、渐弱该是多少,或是什么比例;跳音、保持音、停顿该有多长等等。这些都是看似微小但对演奏可能产生重要影响的问题,而最终解决好这些问题的有效手段之一就是深入地研究音乐的结构。

演奏者需要通过对音乐结构的研究来培养用声音来构建曲式的能力,要培养既紧凑但又不呆板、富有弹性的节奏感,以及把握织体中各声部间的平衡和音乐内在的紧张度等多方面的能力。演奏者确实无权改变作曲家所写清楚的一切,但他需要通过对结构的分析、研究,把这一切都呈现出来,并精心地完成好留给他去做的那一部分。

演奏者通过对音乐结构的研究,最终的目的是要窥探一部作品在“说”什么,它传达了什么样的表情信息,是什么样的性格,并真实、准确地将这些内容用声音诠释给听众。这远远超越了停留在音乐材料表面的分析。因此,本文所做的研究就是要使对音乐结构的分析能为演奏者们揭示音乐中那些较隐秘的内在联系,并

有可能为他们提供相应的特殊手段和方法来呈现出这些联系。换句话说,本文试图探讨如何将呈现在理论分析中对音乐所进行的系统的、理性的研究,及所获得的对其结构(包括和声、旋律、动机、曲式等各要素及其之间的关系)的认识如何在具体的演奏中用声音表达出来。从这个角度来说,一位演奏者对于音乐结构是否有清晰的认识或有意识地去研究是会在演奏中产生不同结果的。虽然这其中的关系之复杂远非这里这些文字能说明,甚至对于演奏的奥秘或许永远就没法完全用文字或是理性的思考来说清。但不可否认,在相当程度上,对音乐结构的透彻分析是一位成熟的演奏家决定他如何演奏的重要基础。

还有一点需要说明,钢琴家在所有演奏家中可能是最容易犯错误的。因为钢琴这件乐器与别的乐器及声乐相比,离人的身体最远,接触也最少,再加上乐器复杂的机械运动,完全没有声乐、管乐甚至弦乐演奏者那样由于呼吸、运气或运弓上所带来的自然的限制,因此,也使得用钢琴演奏出来的音乐最容易缺乏生命。正如申克所说的那样^①,钢琴比别的乐器更容易被音乐家们误解。主要是因为:

第一,钢琴家对作曲法则缺乏认识,使得他们不能表现出作品真正的内容。

第二,钢琴音乐写作的特性,即多声性,使得钢琴家的任务比别的乐器演奏家要艰巨得多。

第三,钢琴家们更难把握音乐的呼吸。

因此,作为一个钢琴演奏者,要解决这些困难,对一部作品只有表面的熟悉是不够的。最根本的一点是要彻底地洞悉所有的作曲法则,这些作曲家用以构建自己作品结构的法则同样有助于演奏者清晰地再创作一部作品。

^① 参见 Schenker Heinrich, *The Art of Performance*, 第7页。

当然,所有演奏者都不能忘记在从分析研究到演奏的过程中一个重要问题:一切好的演奏都来自于“内在”而不是“外在”。我们常常会听到这样的说法——“如何处理一部作品”,实际上,最好的处理也就是不处理,不随意添加、删改、修正作品的内容,它是什么模样就弹成什么模样,让它完全用自己的肺呼吸,用自己的心脏跳动,承载着自己血液的流淌。我们要做的只是让它自己为自己说话,而不要过多地妨碍它。从这个意义上说,对结构的分析研究除了告诉我们在具体的演奏中“要做什么”外,告诉我们“不要做什么”也同样重要。我们可以看看下面的这个例子:

例 1-1 拉赫马尼诺夫《#c 小调前奏曲》,1—13 小节

The musical score for Rachmaninoff's Prelude in C# minor, measures 1-13, is presented in three systems. The first system (measures 1-3) begins with a tempo marking of *Lento* and a dynamic of *ff*. The second system (measures 4-6) features a *ppp* dynamic. The third system (measures 7-13) includes a *mf* dynamic and a *ppp* dynamic. The score is written for piano and includes a key signature of two sharps (F# and C#).



这是这首著名的前奏曲的第一部分。我们将以这一部分的力度层次为讨论的切入点。首先,从句子结构看,谱例中的这个部分由 2 小节的引子及两个等长的、6 小节的乐句构成。但若从力度轮廓来看,整个段落却是一个完整的、不可分割的整体,即从引子的 *ff* 之后的 *ppp*(第 2 小节)逐渐上升到一个高点 *mf*(第 6 小节)之后,又慢慢地衰减,回到 *ppp*(第 12 小节)。在向着第 6 小节的高点推进的过程中,作品的力度层次非常清晰;我们从旋律的高声部来看,第 2 小节是 $\sharp C-E-\sharp D$ (见谱例中的方括号),第 3 小节与第 2 小节完全一样,因此在力度上也应该保持一致(*ppp*)。在这里音乐似乎凝滞住了。从第 4 小节起,高声部开始向上运动: $\sharp C-\sharp G-\sharp F$ (包括内声部线条也向上模进: $C-B-E$),力度上应稍上一层次——*pp*(见谱例)。第 5 小节再向上模进: $E-B-A$,力度也应与之一致,达到 *p* 或 *mp*,并最终推向第 6 小节的 *mf*。在这几个小节中,音乐从力度、音型、音区上都是往上运动的;而从这之后至本段落结束,整个音乐又逐渐往下回落,最终归于寂静。值

得一提的是,第8小节与第12小节都有ppp,这两个地方应该是一样的力度吗?我们可以看到,虽然这两个地方在表情记号上是一致的,但实际演奏效果肯定不一样。因为:首先,从音区上我们可以看到,第12小节比第8小节低了一个八度,第8小节丰满的和弦在第12小节中变成了单音和音程,而且第8小节与第9小节之间,音乐仍在运动,而12—13小节音乐完全凝固了;其次,它们所处的结构位置不同,第12小节是第8小节的ppp向下衰减了一个八度后的目的地,也是这段音乐整个力度轮廓变化的终点。因此,第12小节的ppp应比第8小节的要弱些。

另一个有趣的地方是8—9小节。我们可以用它与3—4小节做个比较:在3—4小节中,音乐是向上推进的,因此中声部是清楚的模进:第3小节后两拍内声部A— $\sharp$ G— $\sharp$ C模进到第4小节C—B—E;而在8—9小节,音乐已经过了高点要向下衰减了,因此,虽然高声部仍重复了3—4小节,但内声部却没有了模进,只是凝滞不动:A— $\sharp$ G— $\sharp$ C。如果演奏者读懂了这段音乐的力度层次,那么任何人为的处理都会显得不自然,譬如,在第4小节的地方仍凝滞不动,或是在第2小节就蠢蠢欲动,或是在第12小节仍饱含力量,或是在第6小节没有充分支撑住那个高点,都会不同程度地损害这段音乐的效果。相反,我们应该少一些盲乱的臆动,从而清晰地呈现出音乐自然的轮廓。

除此之外,我们还不能忘记通过分析所揭示的许多重要的音乐元素并不都能体现在演奏中,譬如,一些结构中暗藏的深层的线条几乎是不能体现在演奏中的,过分地去强调它们有时会适得其反地影响到音乐的流畅性和结构的平衡。

一 乐谱的暗示

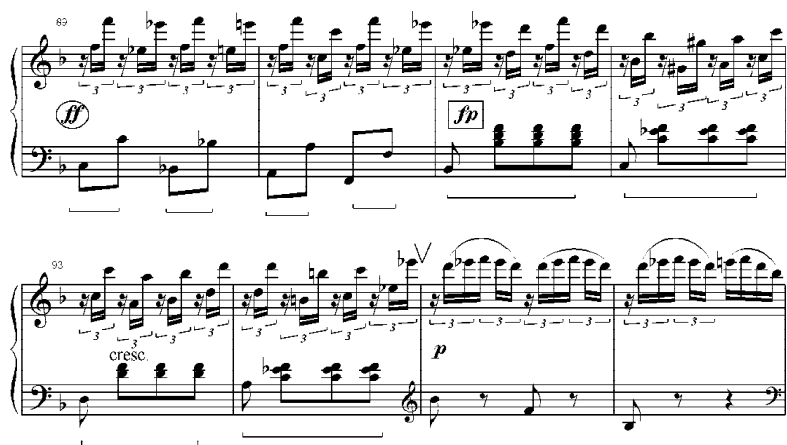
演奏者之所以必须把对音乐作品结构的研究放在重要位置,从一定程度上说,是由音乐作品记谱的特点所决定的。

对于具体的演奏而言,乐谱远不能算精确。即便作曲家已经尽可能详尽地在乐谱上表明他的想法,但无论如何,它也只是作曲家意图大致的反映。乐谱不仅无法完全记录关于音色、节奏、力度和触键等方面所有微妙的细节变化,而且,同一个符号也可能会因为语境的不同而有不同的涵义。因此,只有真正读懂了作品,才能明白谱面符号的意义,而且,在很多情况下,如果演奏者真正读懂了一部作品,会发现许多谱面的符号与音乐的内容是如此的一致,几乎不必要再写出这些符号^①。譬如下面这个贝多芬的例子:

例 1-2 贝多芬《奏鸣曲》Op. 10 No. 2 第一乐章,77—96 小节

The musical score for Example 1-2 consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 77-80) begins with a treble staff containing a series of triplet eighth notes and a bass staff with block chords. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) is present in the first measure. The second system (measures 81-84) continues the triplet patterns in the treble and block chords in the bass. A *cresc.* (crescendo) marking is in the first measure, and an *fp* marking is in the third measure. The third system (measures 85-88) shows further development of the triplet and chordal textures. A *cresc.* marking is in the third measure. The score is written in 2/4 time and includes various accidentals and articulation marks.

^① 这在一定程度上印证了在作曲家和演奏家不分的时代为什么乐谱如此的不精确,而随着作曲家与演奏家的分开,对乐谱的实现和诠释问题日益成为一个摆在音乐家们面前的难题。



这段音乐由 3 个乐句组成:77—82 小节,83—90 小节,91—94 小节,我们可以看到贝多芬所标的“*ff*”的力度记号正是在每个乐句的开头。从和声节奏来看,第一乐句的前 4 小节都是每小节换和弦,后 2 小节则是每拍换和弦,因此音乐显得更加紧凑,力量也逐渐积蓄,所以贝多芬在 81 小节——也即和声节奏从一小节紧缩至一拍的地方——标示了“*cresc.*”(渐强),只是这个渐强似乎意犹未尽、还未达到真正的高潮点就被打断了,这个乐句只有 6 小节,较之常规 8 小节的乐句,贝多芬有意缩短了两小节,其目的正是为了在第二乐句中将音乐进一步展开;第二乐句是高四度对第一乐句不完整的模进,前 4 小节的和声节奏与第一乐句的前 4 小节完全相同,后四小节不但和声节奏和前一乐句一样作了紧缩,而且补足了前一乐句省略掉的两小节,将音乐推上一个更高的层次,谱面的力度记号恰恰也与这样的结构内容相吻合:第 87 小节有 *cresc.* 的标记,与第一乐句的 *cresc.* 位置相同,并且由于这一乐句补足了前面所省略的两小节,使得音乐到达了一个高潮点,这也与第 89 小节的 *ff* 相吻合;在发展到 89—90 小节的高潮点后,第三乐句把

cresc 提前到了乐句的第 3 小节了,似乎是想要把音乐推上更高潮,但贝多芬给了我们一个意外,这一句只有 4 小节,后面的部分被省略了(只是在 $\flat B$ 调上模进了前两个乐句的前 4 小节),并直接进入这个乐章展开部的下一阶段。贝多芬将这里所留下的未充分展开的空间留给了再现前的段落及在 D 大调上的假再现。

从这个例子可以看出,作曲家标注在谱面的表情记号在一定程度上是与音乐的结构内容紧紧相扣的,一位真正读懂了音乐内容的演奏者,即使谱面上没有这些符号,他也可能做出合理的诠释;相反,只是机械地遵照谱面的表情记号,而没有充分理解它们的涵义,那在演奏中就难免出现偏颇和片面。

施纳贝尔(Schnabel)曾说^①,演奏者会面对乐谱中的三种不同因素:首先是一些必须严格对待的因素,譬如音高;其次是一些完全需要自由处理的因素,譬如 cantabile(安静地)的演奏;再次就是介于这两者之间不是完全精确的因素,譬如力度记号、速度标记或是对触键的暗示等。在面对需要更多的灵活和在上述某些方面不精确的作品时,演奏者更不能只拘泥于对乐谱表面符号的理解,而应该从整体结构的层次上来考虑作品,并由此去体会作曲家的意图。在一部作品的演奏中,演奏者常出现的问题很多都是由于不明白作曲家的意图所致。很多演奏者片面地认为谱面的一切都是不可改变的,应该完全照它所指明的方式呈现出来。这只说对了一半,谱面上的一切是不可以轻易改变,那谱面上到底呈现了什么呢?我们如果从结构的角度出发,通过对作品整体结构的分析,真正把握了作曲家的最终目的,我们会意识到写在谱面上的东西更重要的不仅仅是指示我们具体的演奏手段,不仅仅告诉我们该

^① 参见 Goldstein Joanna, *A Beethoven Enigma, Performance Practice and the Piano Sonata, Opus 111*, 第 12 页。

如何去演奏,而是具有更深刻的意义——代表着作曲家想要获得的效果。而如何获得这些效果的手段则常常是留给演奏者去选择和想象的。

譬如,作曲家在一段音乐中标上了“legato”(连奏),演奏者是否仅仅将所有的音演奏得不断就可以了呢?不然,我们应该通过对音乐整体的观察,从作曲家自身的角度来想象一下,在他心中所想要获得的效果,这样,我们才可能真正懂得这个连奏的意义,也才可能更清楚在演奏实践中该如何实现这个连奏。而如果完全照谱面演奏的话,我们可能不会获得理想的演奏和真正的音乐。

二 理性与感性

纯粹依靠自发的冲动很难成就杰出的演奏,甚至都不足以解决演奏者在演奏中常碰到的一些不确定的问题。当然,仅仅凭着对作品结构的分析研究,无论它多么透彻、精辟,同样也难以达到理想的结果。

基本上凭直觉的演奏常常也可能有说服力,譬如,一个较有天资的演奏者在并没有对作品结构进行多少深入分析的前提下,凭着直觉也常常能把握恰当的速度或是力度变化;但我们也应该知道,在对音乐的理解中,演奏者们常常会产生误解,尤其是在面对一些复杂的、富有挑战性的作品时,我们常缺乏足够的分析能力和准确的判断力的支持,来对作品进行深入的分析,并在错综复杂中做出恰当的选择。即使是一些优秀的演奏家也常常会在把握整体结构平衡及对音乐深层次的理解和表现方面有所失误。所以仅凭经验的演奏者对音乐的感受常会显得不恰当,或者是不充分、不完整,如果借助于对音乐结构的理性分析,则会大大弥补这样的不足。结构分析能规范一些完全主观的冲动,解决一些不可避免的难题,并能为演奏或是教学提供具体的、有说服力的诠释手段。

很多演奏者有着相当好的技术,可以使他们发挥作曲家们所有的奇思妙想。但他们中的一部分却由于太注重于技术而忽略了很多音乐结构的细节。无论演奏的音乐性与技术性有着多复杂的关系,有一点却是共识:演奏技术永远都要服从于音乐的需要。音乐的内容是决定演奏者选择指法、连断奏方式、速度、触键等方面最重要的基础。即使有本能性的直觉的存在,而且这样的直觉和本能对演奏也至关重要,但音乐的演奏还是有它自己的法则,即使不同风格的演奏也是建立在这些基本的法则之上,而这些法则是不会与音乐的结构相矛盾的。

当然,从感性的角度出发,我们绝不能低估伟大演奏的楷模作用,有才能的学生会从中学到很多东西,但他们在接受它的优点的同时,或许也接受了它的一些不足。而且仅仅通过对演奏家的观察、聆听是不可能系统而完整地发掘关于演奏的所有细节的。有时候,只有当我们自己亲自仔细地阅读了一部作品之后,才能在聆听不同的大师演奏时发现其中的差异与不同的趣味。

有人曾这样评论一位诗人:“他是把思维浸入感觉中,又从感觉升华出思维,这意味着创造。”对于常被称作“二度创作”的演奏来说,同样如此。演奏者应该把通过理性研究所得出的对作品的认识最终还原为个人对音乐的直觉,最终把理性的分析还原成感性的音乐和声音。并且根据不同的环境、时间、地点,对每一次演奏做出不同的微调。只要是基于令人信服的、合理的基础之上,这样的微调不管是对演奏者或是对听众都是有意义且充满魅力的。

三 演奏中的选择问题

在从理性的结构研究到具体演奏的过程中,我们将不得不面临“选择”的问题。因为,任何艺术品都存在着多种解读的可能性,针对同一段音乐,不同理论定位的理论家看到的東西可能是不一

样的,但他们所看到的東西又真真切切地存在于这一段音乐之中,而且在有的情形下,A理论所看到的東西,恰恰是因为忽略了B理论所注重的東西。或者有时候既可以是A,也可以是B。对演奏者来说,我们必须有所选择。因为我们的每次演奏都只有一次。作品在这一秒中过去之后就不可能再现,一部作品一旦开始演奏,就只有到最后—个音奏毕才可以停顿。而一部作品越复杂,它需要诠释的内部关系就越多,在一次演奏中所能同时顾及的因素也就越少。因此,我们必须在这一次的演奏前决定自己所想要的效果、对这一次演奏来说什么是最重要的,并使之尽可能地清楚表达。没有一种分析理论能描述一部作品的全部面貌,而演奏亦然——我们在凸现、勾勒一部作品某方面面貌的同时,也就可能失去或是忽略了另一方面的特征。

事实上,这对演奏者来说,是一大幸事。因为这样,他们可以在演奏中今天是这样的处理,而在明天的另一个环境中则作出了别的调整。并且所有的处理都源自于作品的结构。挑战在于:在对作品的结构进行分析研究并得出不同结论后,他们如何做出选择,并相应地在自己的“自由空间”里独特地把它们凸现出来。

四 演奏者的自由空间

演奏者在研究了结构、准备开始实际演奏时,他们最终在哪些方面拥有自由呢?也就是说,在哪些范围内,他们能超越仅仅是照字面的演奏,体现出音乐的内在逻辑并恰当地表现一部作品?虽然,演奏中有无穷的变化,但对速度(tempo)的把握和对声音的处理大概是最主要的两个方面。在这些自由空间中,演奏者所体现出的变化反映出他对一部作品的理解,他也正是通过在这两个方面的变化来表达他对某部作品的理解。

（一）对速度的把握

这里讲的速度不仅仅是指能用节拍器衡量的规则的律动,而且还包括在一部作品中对细部的微调(如渐快或渐慢)及对速度与音乐中其他要素之间平衡关系的把握。或许在有关演奏的所有细节中,对速度的选择和把握是最迫切需要结构分析来支持的,因为,速度可以说是演奏者在演奏前要决定的第一件事,同时,速度在表现音乐的形态和刻画音乐的性格方面起着非常深刻的作用。

在处理谱面标出来的或没标出来的速度记号及渐慢、渐快时,演奏者常遇到这样一个问题:到底什么时候或在什么程度上需要对速度进行调整,并保持变化与连续之间的平衡。因此,在选择一部作品的速度时,必须考虑一部作品所有的结构因素。这不仅指的是某个乐章的速度,或一部作品中乐章与乐章之间的速度关系,而且包括受织体和乐句结构影响的连续的速度波动。

总之,把握一部作品基本速度和细节速度变化是演奏者分析作品结构的主要任务之一。

（二）对声音的处理

演奏者的自由空间除了对速度的处理外,另一个方面是对声音的处理。紧张的、松弛的、连的、跳的、轻的、弱的等等无穷变化的声音正体现了钢琴丰富的表现力。对不同声音的选择同速度一样常常也暗示了音乐的表情、性格,及演奏者对音乐结构的理解。

在对声音的处理中,又大致包括这些方面:连断奏(*articulation*)、力度变化、触键及音色变化等。

在演奏中可以有很多不同的连断奏的方法,诸如连奏(*legato*),跳音(*staccato*),保持音(*tenuto*),很跳(*staccatissimo*),等等,在两个相似的连断奏法之间有着很多的微妙变化,而赋予这些变化以合理性的正是音乐的结构(当然还有音乐的风格),它们各自的意义即存在于音乐的不同语境中。

力度的张弛、变化是演奏中要不断关注的问题。对于这个问题,演奏者常感到困惑的是:有的作品本身就没有太多的力度标记,而即使出现在谱面上的力度记号,诸如弱(piano)或强(forte),也并没有什么具体的、可以客观测量的、物理角度上的尺度。因此,通过对音乐结构的研究来帮助把握作品的力度变化就显得格外有必要了(当然,对 forte 和 piano 的理解还会受到时代风格的影响,譬如在巴洛克时期, f 和 p 常会呈阶梯式的进行,但这属于音乐风格问题,在此不做细论)。

正如我们在前文讨论乐谱问题时所说,从某种角度讲,演奏者一旦能把握住音乐的内在逻辑,能认清音乐的结构,那谱面上的力度标记在一定的范围之内都是多余的。另外,能够从结构的层面上来理解力度的变化,会使演奏者不仅能清晰地把握它们通常所表示的轻和响,还有利于洞悉其中的某些更深层次的音乐内涵。这些内涵远远超出了物理上的概念,而常常具有心理上的巨大的弹性和相对性,譬如,“强”(forte)有时可能更多的是一种感情上的共鸣,而“轻”(piano)则更需要一些内在的紧张度。

我们不妨来看贝多芬的这个例子:

例 1-3 贝多芬《奏鸣曲》Op. 110, 第一乐章, 20—21 小节



在这里,演奏者如果仅仅孤立地理解谱面的力度标记“轻”(p),很可能在演奏中出现偏差。毫无疑问,在连接部分的转调之后,这个安静而富于表情的第二主题除了应演奏得亲切动人外,还应该带有一定的张力。如果演奏者只注意到在第二主题进入前的同样也在高音区的强有力的段落,他或许会出于对比的需要,给

予这个轻(p)比平常更加孱弱、清淡的形态,但事实上,恰恰是因为前一个同样在高音区的强有力的段落,使我们应该赋予这个 p 与之相统一的内涵,也即应该注入更多内在的力量和更丰满的声音,从而使这段音乐保持一个统一的感情基调。

此外,格里格的 e 小调奏鸣曲 Op. 7 第一乐章的开始部分是一个更加典型的例子。作曲家在这里标了 p(轻)。那这里的 p 该有怎样的内涵,仅仅是力度上的小声吗?我们先来看看旋律的走向和跨度:在第 1—4 短短 4 个小节里,旋律向下用分解和弦及音阶“走”了 12 度:从 $e^2-\sharp a$,且旋律中的附点节奏有力地烘托出这里的情绪;而后一乐句(5—8 小节)的幅度更大:从上一乐句向下所进行到的位置反向(向上)以音阶及琶音进行到 a^3 ,并伴随着力度的渐强。伴奏也非常有意思:仅仅把四平八稳的阿贝提琶音的中间音挪高一个八度,在 2/4 拍的节拍框架内形成一个十度的伴奏音型,就巧妙地使整个音乐的张力大大增强。在这样一段充满内在张力,甚至愤懑的音乐中,这个 p 不仅暗示了力度上的轻,还充满着一种压抑的、想表达却不能一吐而快的情绪。这种压抑一直持续到第 13 小节才冲破阻力,真正痛快地表达出来。

我们还可以比较一下主部主题在再现部的形态:虽然作曲家仍然在这里标的是 p,但这里的 p 无疑显得要比呈示部中的“温顺”得多,一方面是由于节拍的改变,这里的节拍从 2/4 变为 6/8;另一方面,旋律虽然仍保持着 12 度的跨度,但第 3 个小节折回的音调大大缓冲了连续向下进行所带来的强大“势能”。另外,格里格还在 p 的旁边加上了 dolce 以提醒演奏者这里情绪的变化。

通过主部主题这两次呈示的对比,我们可以清楚地看到,同样的符号在不同的音乐语境中可能具有不同的内涵,而在两个力度符号之间(譬如从 p 到 f 之间)也存在着几乎无限种可能性,记谱法关于力度的记谱有多模糊与无能为力就可见一斑了,如果我们

不深入音乐作品的结构,那只会使演奏变得呆板而缺乏活力。

另外,力度的变化与音乐的其他元素之间还有着复杂多变的关系。总的来说,力度同所有的音乐元素一样是相辅相成的,共同构建音乐的意义。力度支持着其他因素,其他因素也反过来暗示着力度,就如上面我们看见的格里格的例子一样。当然,有时力度与其他因素的变化也并不一致,甚至互相矛盾,这大多暗示出作曲家想获得的特殊效果。当然,对构成结构的、并相互作用的各个音乐元素的分析是决定力度与它们之间关系的必不可少的基础,这对一些谱面缺少细致力度标记的作品显得尤为重要。

除了连断奏和力度变化外,音色的变化也在音乐的演奏中起着重要作用。钢琴的音色可谓无穷变化且妙不可言,但在促使和激发演奏者产生这样的声音或形成某个片段音色概念的因素中,音乐的结构起到了非常重要的作用。

我们的自由空间中的两个方面——对声音的处理和对速度的把握——并不是孤立的:一方面,声音的变化常常会影响速度的选择,不仅仅在整体的层面上,同时也在局部的层面上。譬如我们要想表现一段非常光明辉煌的音乐,那速度就不可能很快,如果演奏得太快,所谓的光明辉煌也就不复存在了;一段用非连音来演奏的音乐,速度也是不会很快的,因为演奏得太快,会使非连音很难操作,而听上去像连奏,从而失去非连奏所特有的表现意义。另一方面,一定的速度变化有时也暗示了某些声音上的变化,譬如一个 *rubato*(伸缩速度),常常伴随着力度和音色上的变化,有时还可能与 *espressivo* 相类似的意义;相反,力度上的增加或减弱同 *espressivo* 联系在一起时,可以替换节奏上 *rubato* 的自由。

在慢速的作品中,不同的触键常常暗示了在速度上轻微的变化,而在快速的、富有律动感的音乐中,过多的速度变化只会损害音乐的整体效果。因此,在快速的音乐片段中,触键及连断奏方面

的变化会相对较少,幅度较小,即使有所变化,也不能破坏整体的节奏和速度的连续性。相反,慢的和中速的作品,由于并没有那么强烈的向前的动力,因而也允许更多速度上和声音上的灵活与变化。正基于此,很多人认为慢的音乐相对快的音乐更难演奏。

总之,合理的速度是演奏者清晰传达声音的需要,而对声音的处理也影响着对速度的选择。

在绪论的最后,还有一点需要说明:本文的目的并不是想过分夸大理性的结构分析对演奏的支持作用,因为不对产生某部作品的美学的、文化的、社会的、历史的背景进行研究而仅仅只对谱面进行分析不足以解决演奏中风格的、历史的问题。对音乐结构的分析不是完成杰出演奏的唯一依据。而以上所提到的各个方面在实践的过程中都不应该被我们孤立起来,实际上,它们总是作为一个整体而出现的。

另外,本文的论述方式是试图以音乐的几种不同元素为视角来研究音乐的结构对实际演奏所起到的作用。这样的方式可能并不是最理想的,因为,构成音乐的诸要素常常是相辅相成、不可分割的,音乐的个性常常是通过节奏、和声、旋律等元素的共同作用来完成的。在这里之所以将它们分开来讨论,仅仅是出于论述的方便。因此也常出现这样的情况:在从一种元素的视角论述问题时常常要参借于其他元素,因为对一部作品的认识本身就是基于多种音乐的元素的共同作用而不仅仅是某一种单一元素的影响。

第 二 章

和声研究对演奏的影响

和声是构成一部作品性格特征的重要因素之一。在某些作品中,和声甚至起着绝对主导的作用,譬如,在一些只有和声的变化而没有较为突出的主题或是节奏特点的作品中,和声的意义显得尤其重要(如巴赫《平均律》上册 C 大调前奏曲,肖邦《练习曲》Op. 10 No. 1)。当然它在音乐结构中的角色及其重要性也是随着时代的发展而变化的,并且,在不同历史背景的作品中,和声与旋律、节奏等其他音乐元素之间的相互关系也不尽相同。

演奏者研究和声的目的在于将对作品和声理性的、书面的分析转化为能听到的音响。

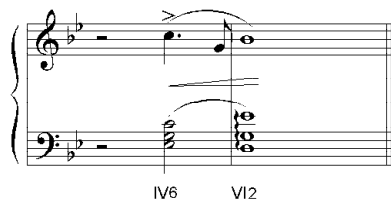
研究和声对于演奏者而言,首要的任务是探究如何把对作品和声理性的、书面的分析转化为能听到的音响。因为仅仅停留在分析层面的和声研究对具体的演奏来说好比是空中楼阁。而这个转化的重要桥梁,首先是要清楚地勾勒出每个和弦的结构及其特征;其次,更重要的,是要呈现出和弦的连接即和声进行中的逻辑

关系和色彩变化。正如我们要朗诵一首诗歌,首先要弄清每个字的读音、咬字,其次是表现单个的字在连接起来后所产生的意义。当然,这两方面并不是孤立的,清晰地表现出和声关系得益于每个和弦清楚的呈示,而和弦之间的逻辑关系与色彩变化又决定了该如何更符合音乐语境地去勾勒单个的和弦。

一 勾勒出每个和弦的结构和特征

在大多数情况下,单个和弦的呈示常常是自明的(self-evident),它能自己为自己说话,不需要演奏者再多加干涉。但也有些特殊的、“出格”的和弦,如果演奏者能意识到它的独特之处并稍加注意的话,或许能产生特别的音响效果,并能更清晰地体现出作曲家的巧妙构思。正如下面这个例子:

例 2-1 肖邦《第一叙事曲》,6—7 小节



上面谱例中第 2 小节的和弦,至少存在两种不同的解释:一种是将它看做 g 小调的 VI_2 (整个引子的和声布局是 g 小调: $^b\text{II}_6 - \text{IV}_6 - \text{VI}_2 - \text{V}_7 - \text{I}$);另一种是将它看作一个用六音代替了五音的 g 小调的 K_4^6 和弦。这样的解释可能更能清晰地体现出和声的前后逻辑关系及肖邦和声运用上的特点。但不管我们给予这个特殊的和弦什么名称,我们似乎都应该对左手的 ^bE 稍加强调,赋予它与独特的结构相称的独特的色彩,并注意处理好它与低声部 D 音所形成的特殊的音响,以此体现出肖邦在这里使用这个和弦的

巧妙构思。

由于和弦可以用多种织体来呈现,所以,线性的、横向的织体常会减弱和弦纵向的特征和音响效果,并因此使和弦之间的连接与进行变得松散而不清晰,尤其是在一些没有突出的旋律特征,而以和声作为主要音高材料的作品中,这样的情况尤其值得注意。对待这种作品,演奏者应尽可能清晰地勾勒出单个和弦的纵向音响,进而体现出和弦之间的逻辑关系。

下面我们再来看一个例子:

例 2-2 肖邦《第三奏鸣曲》第三乐章,1—2 小节



刚面对这个乐章时,我们可能会因右手的飞快运动而无所适从:在音高方面,是什么在起主导作用,我们该用怎样的手法来表现它,并为这样的表现手法寻找到一个合理的理由。显而易见,这样的音型谈不上有明显的旋律特征,更多的是和声在起着重要作用。如果演奏者尝试着用手指踏板(指手指在不影响音乐流动性的前提下在键上停留比谱面要求稍长的时间)非常短暂地对和弦音略作保持,使单个和弦在音响上成型,或许能清楚勾勒出在飞快运动的织体后面起着支撑作用的和声进行。同时,对和声进行的勾勒又会向演奏者揭示出右手一连串“无穷动”中音与音、小节与小节之间的联系——是和声的顺接还是转折、离心的还是向心的,并由此可以很容易地把握力度上的轮廓与变化。这也正体现了勾勒单个和弦与呈示和弦的逻辑关系之间相辅相成的关系。当然这些变化都是在

极小的范围内发生的,需要演奏者有灵巧的手指和敏锐的耳朵。

类似的例子还有贝多芬的《奏鸣曲》Op. 106, 第一乐章, 47—52 小节, 同样可以用手指踏板的方式来勾勒出和声的框架。

即使是在一个较简单的织体中也可能有不同的和声层次。我们来看下面肖邦的《夜曲》Op. 27 No. 2 的引子, 这个典型的肖邦式的伴奏可以有两种演奏的可能, 并且在两种演奏方式中, 会产生出不同的层次感: 一种是将最低音 $\flat D$ 演奏得较别的、比它远得多的高音略为突出, 以形成一个低音的持续音背景, 而其他的音则是轻柔地在这个背景上延续着低音的和弦音。这样的演奏有着充分的声学依据, 低音 $\flat D$ 的泛音中已经包含了其他处于较高音区的和弦音, 因此, 轻轻地演奏这些和弦音不仅可以在这两个层次巧妙地分开, 还能有效地避免伴奏声部的厚重、喧闹。

另一种方式则看中在这个伴奏中的分层: 最低及最高的音及中间音分别形成三个层次:

例 2-3 肖邦《夜曲》Op. 27 No. 2



通过这样的方式,我们可以赋予简单的一个分解和弦以立体的、丰富的音响,从而获得另一种不同的效果。

二 清晰地表现出和声进行中的逻辑关系

虽然我们在演奏中应给予单个和弦以足够的重视,但单个和弦毕竟在很多时候是自明的。而且就像在朗诵中一样,即使把每个字都念对了,最终也未必能产生应有的效果。好的朗诵更重要的是处理好字与字之间的关系及表现出其连接在一起所产生的意

义。单个和弦就像朗诵中的每一个字,而要理解这些字连缀在一起所产生的音乐的意义,则必须要理解它们之间的关系以及它们从哪里来,又要进行到哪里。因此,演奏者应把注意力更多地放在表现和弦进行中逻辑关系和色彩变化上。正如斯戴恩所言:“我们常常把‘和声’与‘和弦’当作同义词,但如果我们不要把‘和声’仅仅理解为单个的和弦,而把它理解为和弦之间的关系、旋律线条的某些形态的话,或许我们更能抓住和声在演奏中所起到的作用。”^①

(一) 和弦之间的逻辑关系及其对演奏的影响

和弦之间的逻辑关系大致表现为:属功能强有力地支持着主功能而下属功能则更容易使调性往外发展。对主功能来说,下属功能代表着一种向外的延伸力量而主和弦又可以被看作是下属和弦的属和弦。当把主音作为中心时,和声向着下属方向的运动具有离心力的作用,而向着属方向的运动则是向心力的。这种音乐内在的倾向性需要演奏者在演奏中细心地把握。

演奏者在共性写作时期的音乐中能找到的最深层次的和声关系就是 I—V—I 的进行。其他的和声进行都是在不同的层面上围绕着这个基本进行来展开的;其他和弦仅仅是在充满张力的 V 到稳定的 I 之间的过渡和弦。在这些结构点之间的渐变过程中,和弦之间的张力是各不相同的,而且某个和弦在一个层面上是和声进行的引力点,而在更高的结构层次上则又可能作为是进行到更大的引力点的过渡和弦。所以,在这个和声的张力与引力的网络中,每个和弦都不应该丢失掉它们各自的“引力”和进行的动力。当然,如果从演奏的角度出发,则问题稍有不同,譬如一个过渡性的和弦如果延续的时间太短,那在到达真正的目的地时就会显得局促而不自然,因此这样的和弦有时会更需要给予适当的

^① Erwin Stein, *Form and Performance*, p. 34.

强调。当然在实际演奏中,这样的强调并不一定要用更强的力度,而更多的是补偿给它应有的和声的引力或者张力。通常的方法是通过触键或者细微的速度变化来达到这样的效果。

研究和声张力的一个重要方面是考察和弦的协和度。一个和弦主要的特征在于构成它的音的多少及其音程关系。关于协和还是不协和本身就是个历史问题。不同的时代,不同的音乐语境都会影响到协和与否的问题。如果仅仅从音响的角度来看,音乐发展的历史就是一部人的耳朵对不协和音不断适应的历史,以前的不协和音和不协和和弦在今天或许变得协和了,举个最简单的例子:在巴赫平均律中,很多小调的赋格都以同名大调的主和弦结束,其中原因之一就是在那个时代,小三和弦被人们认为不如大三和弦那么协和,因此不足以完满地结束一部作品。而现在,小三和弦已被看作是非常协和的和弦了。在不同的音乐语境中,不协和和弦之间很鲜明的差异也可能会变得不那么绝对了。譬如,在大量的三和弦中,七和弦固然显得不协和,而在大量的不协和和弦中某个协和和弦反而可能会显得不那么和谐。

和弦各自的协和程度决定着它们之间的张力变化,也暗示出演奏者对它们的处理方法。一般而言,不协和和弦应演奏得大声一点,而协和和弦应演奏得柔和一点;在一个旋律的所有音中,凡是调性之外的音可能需要演奏得突出一点,而凡是调性以内的音则可以演奏得平和一点;和声进行中一个为造成特殊效果而设计的独特的转折也应演奏得稍稍突出一点。

在我们最常见的充满张力的属到稳定的主的进行中,我们常常会碰到这样的进行: $V-I-V-I$ ……在这种情况下,我们需要根据节奏、调性、织体、甚至连断奏方式等因素,来考虑这里的和声逻辑关系是 $V-I$ 、 $V-I$ ……还是 $V, I-V, I-V$ ……或者是 $I-V-I$ ……并且据此判断这些和声的变化对具体的演

奏实践所产生的影响。来看看下面这些例子：

例 2-4a 勋伯格《钢琴曲三首》(1894)之三, 78—91 小节

85—87 小节中的和声进行无疑应该是 $\text{VII}(\text{V})-\text{I}$, $\text{VII}-\text{I}$, $\text{VII}-\text{I}$ 的逻辑关系。正如谱例中表示的那样,作曲家正是通过这一连串的模式将全曲推向最高潮。不过,在这样的段落中,我们却可能有两种不同的处理方式,首先,可以像上例所示的那样强调低

声部横向的半音线条,作一个长大的渐强直接推向高潮;其次,也可以稍强调每一次Ⅶ(V)—Ⅰ细微的“解决”的意味,而三次Ⅴ—Ⅰ的进行作为一个整体呈递进式渐强的趋势,并推向高潮:

例 2-4b 递进式渐强

78

82

86

89

(e): VII I (♯F): VII I

(d): VII I

ff

cresc.

ff

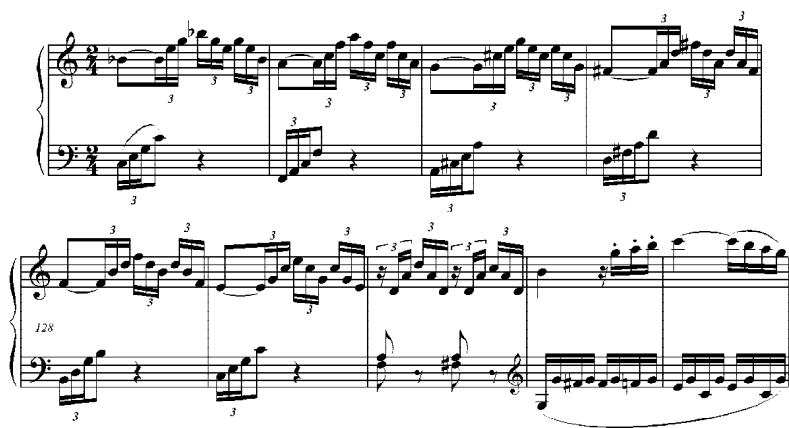
decrescendo

两种演奏方式产生的效果会有所不同,这里没有对与错的问

题,只是演奏者面临的一种选择,如果照第二种方式演奏无疑能更清楚地勾勒和弦之间的逻辑关系。

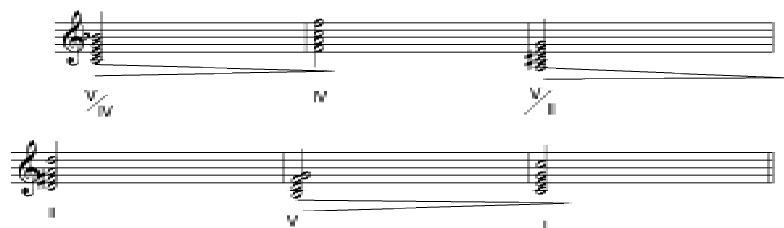
再来看下面这个例子:

例 2-5a 莫扎特《奏鸣曲》K. 330 第三乐章,124—131 小节



我们该如何演奏这一连串的分解和弦呢?是将它们演奏得足够平均就可以了?还是它们之间有着内在的逻辑关系,暗示给我们一些虽然谱面没有标示出、却显得很有必要的力度变化呢?实际上,如果我们把这里的和声简化出来,就很清楚该如何演奏了:

例 2-5b 上例的和声进行



这里就是三次离调的进行,在演奏中,附属和弦当然需要解决到临时的主和弦。

再如:

例 2-6 肖邦《第二叙事曲》,62—70 小节

音乐在第 63 小节到达了两座“高峰”间(第 47 小节及第 69 小节)的最低谷,在向第 69 小节的高点爬升的过程中,演奏者不应该忽略这里和声上三次模进对力度及分句的影响(肖邦通过两个渐强符号和连线清楚地表示了出来)。模进的和声进行则是 $V-I-V$, $V-I-V$ 。

在演奏中还会碰到这样的例子:

例 2-7 肖邦《第三奏鸣曲》第一乐章, 1—8 小节

The musical score for Chopin's No. 3 Sonata, Op. 58, first movement, measures 1-8. The score is in B-flat major, 3/4 time, marked 'Allegro maestoso'. It shows the first two sentences of the piece. The first sentence (measures 1-4) establishes the key of B-flat major. The second sentence (measures 5-8) transitions to the dominant key of F major. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation like 'sf'. The score is written for piano and includes a '高声部' (High Voice) part.

在这两个乐句中,除了开始的一个强(*f*)和两个相同位置的渐强记号外(2—3 小节和 6—7 小节),并没有别的力度记号(至于第 8 小节的“*sf*”的 B 音则与乐句中的其他音不在同一层面上)。但这显然并不表示这些没有力度记号的地方可以随意处理或者用完全一样的力度,尤其是第 2 小节与第 6 小节。

我们先来看这段音乐的和声布局,第一乐句(1—4 小节)确立主调性 b 小调,只是主和弦并没有一开始就出现,而是到第 3 小节才出现,3—4 小节则是对主和弦的进一步肯定和确认。所以,第 3—4 小节的低音应引起演奏者的注意:虽然上方声部和弦仍有变化,但仅仅是在两个主和弦之间的延伸与装饰,并且都建立在主音的持续音之上,这些关系都需要在演奏中交代清楚;而第二乐句(5—8 小节)则是从主调 b 小调通过 $\sharp f$ 调(e 小调的 II 级)向 e 小调过渡,进行到 e 小调的属和弦上;在把握了这两个乐句的和声走向后,我们可以更好地安排第 2 与第 6 小节两个转折点的力度变化了:在第 2 小节中,调性并未最终确定,只是进行到属和弦而已,并且加之高声部

的形态(高声部为 $B-\sharp C-\sharp A$),略有犹豫之意,力度轮廓可如谱例中所示;而在第 6 小节,前面同样是 II^6 ,却直接进行到主和弦(高声部也是连续上行),透出一种肯定而坚决的语气,因此力度可如例所示。

在某些作品中,旋律与和声的张力运动并不一致,而是此起彼伏,相映成趣:

例 2-8 莫扎特《奏鸣曲》K. 570 第一乐章,80—95 小节

Piano

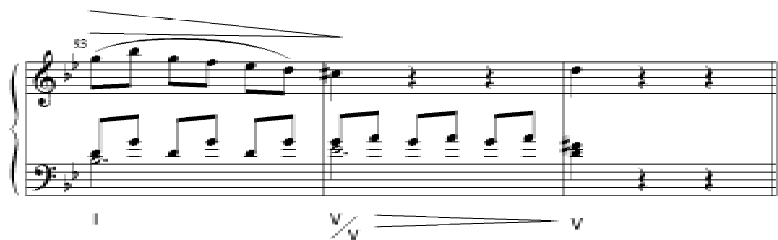
80

83

86

89

(c):



(谱表上方力度记号表示旋律的张力变化,下方的表示和声的张力变化)

当然,我们还应该看到的是,在有的作品中,作曲家通过音乐的某些特征如节奏或织体已经有意识地强调了某段音乐的和声逻辑关系,在这种情况下,演奏者任何附加的强调都是多余的。

(二) 和声与分句

对和弦之间的逻辑关系及其所引起的张力变化的研究,在很大的程度上还直接影响到音乐的分句及随之产生的触键、力度等方面的变化。分句是演奏者最重要的任务之一,正确的分句“不仅指清楚发出完整的乐句,还要清楚发出句中的细节”^①。也就是通过重音和触键及连断奏的变化来赋型于旋律。正如我们在“绪论”中曾提到的那样,钢琴演奏者由于与乐器关系最为疏远,不像声乐、管乐、弦乐演奏者们那样会受到生理的或演奏方式的限制而不得不考虑呼吸、换气、弓法等问题。因此,钢琴家最容易在分句上出现问题,而分句上的不足会破坏音乐的整体结构感,也会使听众对音乐的感受陷于模糊而无所适从的境地。肖邦曾这样教导他的弟子:一个演奏者如果不能在演奏中很好地分句,就像一个人说话而不懂自己说的是什么一样。由此我们可以看到分句对演奏的重要性。

^① 上海音乐学院音乐研究所编译:《外国音乐辞典》,上海音乐出版社 1988 年版,“phrase”辞条。

在有的作品中,分句具有不规则性及多义性(就这一问题,我们还会在“旋律”的章节中具体举例讨论)。作曲家的意图确实存在于曲谱之中,但它常常并不总是一目了然的。申克在他的《自由作曲》中曾说:音乐是唯一一种结尾可以作为开头的艺术。我们常会看到,某个句子的最后一个音很可能同时充当下一个句子的第一个音;或是某个乐句的后半部分可以与后一乐句的前半部分产生联系等等。总之,一个乐句的划分常常可能产生多种不同的意见。所以,从某种意义上讲,关于某些段落的分句(并不是音乐中所有的段落),几乎是没有什么既定方案可以一成不变地运用到演奏中去,而且也不一定只有一种合理的分句方式。因为,在相当多的作品中,我们都可以从不同的角度来诠释每一个乐句,甚至一些更小的结构单元。

在整个五线谱的记谱法中几乎没有专门用来表示分句的符号,即使有谱面上的连线,其意义也不尽统一,有的确实是指示出分句(这样的情况并不多),有的则是暗示了连断奏(连奏)。虽然早在18世纪,弗朗索瓦·库普兰就在他的作品中用一些符号专门来表示分句,并且之后还有人曾作过类似的努力和尝试,但这样的符号并没有得到作曲家及演奏家们的认可。事实上,这并不见得是件坏事,甚至可以说是音乐诠释与演奏的一大幸事,否则音乐的魅力就可能大打折扣了。

下面我们来看看分句困难常包括的几个方面^①:

第一,乐句结尾的终止式被有意识地模糊处理,乐句间的界限常被有意识地隐藏;

第二,乐句的融合,一个乐句结束的同时开始下一乐句(与中国音乐中常见的乐句的咬合类似);

第三,乐句的省略,突然改变的音乐进行隐藏了正常进行的音;

^① 参见 Goldstein Joanna, *A Beethoven Enigma, Performance Practice and the Piano Sonata, Opus 111*。

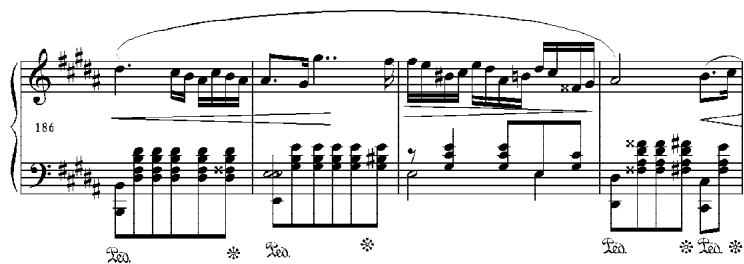
第四,乐句的重叠,常见于赋格中。

托唯曾这样认为^①:造成乐句模糊不明的原因是多方面的:有的是懒散的作者所做的愚蠢的模糊;有的是诡辩家所做的捉弄人的模糊;有的则是许多伟大的杰作中的神来之笔。对这样的作品,试图把对它的理解纳入单一的模式是愚蠢的,因为它所有的意义都是真实的而且互为成立的条件。这样的乐句结构无疑给演奏者提出了难题,同时也正是这样的特点使演奏的再创造成为可能。

但对缺乏经验及修养的演奏者来说,即使他非常理解为什么有的作曲家在作品中没有标明分句,也并不能解决他的实际问题。在这种时候,虽然和声不是决定分句的唯一因素,音乐中的其他方面及其他结构特征也会给我们许多关于分句的帮助(譬如,版本研究,或者分析旋律的音程关系或是进行方向的改变等,都有助于乐句的划分),但演奏者可以通过研究音乐和声的逻辑关系,为最终找到合理的分句提供有力的理性支持。

和弦之间的逻辑关系有时可以清楚地告诉我们音乐的分句有几种可能,而哪一种可能最合理、或者最符合演奏者个人的审美情趣。下面这个例子很有意思:

例 2-9 肖邦《幻想波兰舞曲》Op. 61, 186—197 小节



^① 参见 Goldstein Joanna, *A Beethoven Enigma, Performance Practice and the Piano Sonata, Opus 111*.

谱例中 186—189 小节的乐句并无疑义。问题在 190—194 小节的该怎样分句。

这里有两种分句的可能:第一种,如果演奏者从纵向调性功能的角度出发的话,可以将第 190 小节(带起拍)与第 191 小节演奏成一个乐句,而 192—194 小节是另一乐句,因为这里是两次模进(见谱例);第二种,演奏者也可以根据横向的线性功能^①,以低音近乎于半音阶的进行为依托,将这 5 个小节看作一个乐句。两种分句都各有各的合理性,并且,由于强调的角度不同,最终所获得的演奏效果也将大异其趣:如果强调这里的调性结构,那可能使乐句较短,有一唱三叹的哀婉表情;如果强调这里的线性结构,则可能获得气息宽广的乐句,音乐性格也会显得更豪放些。

另外,由和声的逻辑关系而形成的分句常常还直接影响到指法的使用。如下面这个例子:

^① 关于线性功能(linear function)与调性功能(tonal function)的概念,参阅 Wallace Berry, *Structural Functions in Music*。

例 2-10 巴赫《法国组曲》E 大调《阿勒曼德》,第 20 小节



这里的终止式($\sharp c$ 小调的V—I)决定了左手的 $\sharp C$ 既是前一乐句的结束又是后一乐句的开始。有意思的是,右手声部虽然在同一节拍位置上也是 $\sharp C$,但这个音却仅仅作前一乐句的结束,因此,这里右手的 $\sharp C$ 应该用3指最合理。而左手的指法单从技术的角度看,肯定是5、3指合理一些,但为了与右手声部不一致的分句区分开,用5、5指会效果更鲜明。

当然,我们也不能排除和声的布局并不与旋律的分句一致的情况,在一定程度上,这样的段落常以不协和和弦的解决作为划分乐句结构的标志。

(三) 和声节奏对演奏的意义

和声节奏是影响和声张力的重要因素,并且对音乐的节奏形态及织体形态产生重要影响。通常,徐缓的和声节奏,常会导致较舒展的音乐形态,有时也常暗示出将要趋向于音乐的展开,譬如在李斯特《超级练习曲》No. 10 中的第 100 小节起徐缓的和声节奏为后面高潮的到来起到了很好的铺垫作用;相反,较活跃的和声节奏的变化则可能使音乐的结构显得紧凑,有时则会趋向于音乐的收束。因此,要清晰表现和弦之间的张力及色彩的变化,和声节奏是演奏者必须考虑的一个重要因素,而且和声节奏的变化还可能对选择作品的演奏速度产生一定的影响。例如,在一些巴赫的前奏曲

中,平稳的旋律形态和静止的和声节奏是音乐结构的重要特征(如在《平均律》上册第一首《前奏曲》中一样)。演奏者在演奏这样的音乐时,应该找到一个恰当的速度,使得它既不太快——以达到平稳的旋律与和声节奏变化所暗示的宁静氛围,又不至于太慢——让整个和声框架显得松散,缺乏应有的聚合力和内在的张力。

下面我们试图通过对贝多芬《奏鸣曲》Op. 2 No. 1 第一乐章主部主题的分析来揭示作曲家是如何用和声节奏的变化有效地构建了一个精炼的乐段,充分把握作品的这些特征又能为演奏者提供什么样的暗示和启发。

例 2-11 贝多芬《奏鸣曲》Op. 2 No. 1 第一乐章,1—9 小节



整个主部 8 小节的结构是很清楚的(开放式地终止在主调的属和弦上),前一乐句由两个模进关系的 2 小节乐节组成,即 2+2,而后一乐句是不可分割的 4 小节的乐句。根据动机的形态,在这 4 小节中又可以清楚地看到 1+1+2 的结构轮廓,而这后半句的轮廓恰恰是整个主部主题 2+2+4 的紧缩。从和声节奏上看,是 2 小节+2 小节+1 小节+1 小节+半小节+半小节+1 小节,再看每个和声

节奏开始处右手声部的音,分别是 2 小节的 F, 2 小节的 G, 1 小节的 $\flat A$, 1 小节的 $\flat B$, 延长了的 C, 如果看看下半句的低音声部,我们会发现,这里正好是上述重音一倍的缩减,从而形成一个隐蔽的模仿,这个模仿非常重要,因为它较之上声部的上行线条要紧凑得多,因此对第 7 小节高潮点的形成起到了相当重要的推动作用:

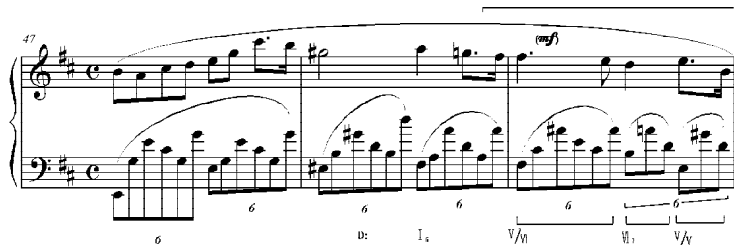


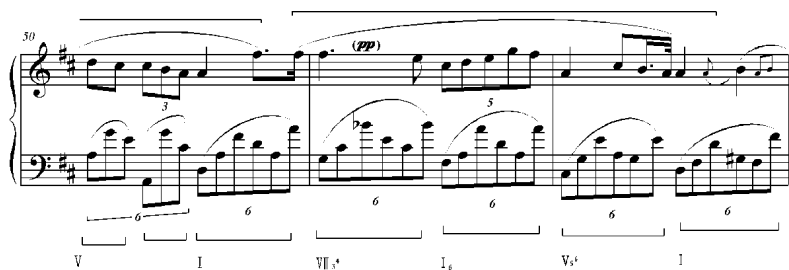
因此,这 8 小节,虽然从表面上看,严格遵循着古典时期 4 小节乐句的规范,但它的内部由于动机与和声的巧妙变化,形成了一个紧凑统一、总体上渐强的趋势。而对演奏者来说,应通过把握这些重要的结构内涵,清楚地勾勒出低音线条的变化,并且恰当而有分寸地表现出低音与高声部的对位关系。

在读懂这个主题内部的这些形态特征后,对贝多芬在这里所标记的力度记号:从 *p* 到 *sf* 再到 *ff* 就不难理解了。即使他没有在这里标注这样的符号,聪明的演奏者也能把握好恰当的力度变化。

在音乐的其他要素如旋律、织体形态等变化幅度不大的状态下,和声及和声节奏的变化常常会对音乐的情绪有明显的暗示作用。譬如:

例 2-12 肖邦《第三奏鸣曲》Op. 58 第一乐章,47—52 小节
(括号中的力度记号只是一种暗示,并非唯一选择)





方括号中的两个乐节在旋律上几乎是一样的,后者只是在前者的框架上适当地装饰加花,织体上也没有变化。前一乐节的和声是一串连续V—V的进行,和声节奏也较紧凑,使音乐具有较强的向前的动力,情绪上也显得比较激动;而后一乐节的和声没有了强有力的V—V进行,且和声节奏也舒缓得多,因此显得更安静,像前一乐节的影子一样。力度上也可以形成对比。

通过这样的分析,我们就能清晰地知道在演奏中该如何合理地安排力度、伸缩速度(rubato)和触键及音色的变化了。

(四) 和弦的低音线条

清晰地勾勒出和弦的低音线条对呈示和弦之间的逻辑关系有着重要意义。对和弦低音线条恰当的演奏是产生好的演奏的重要因素之一。但如果缺乏对和声内涵清楚的认识,演奏者常常会忽略左手的这些对右手声部起着支持作用的成分,而且在有的时候,和弦的低音甚至也常具有某种旋律的性质。在特定的一些音乐中,低音线条的轮廓甚至比建立在它上面的和弦更重要,因为踏板对低音的支持能更好地突出和弦间的张力或色彩变化。当然,对低音线条的重视绝不能影响其他声部的连续性和损害其他音乐元素。在下文的例子中,让我们来看一个有趣的低音线条的陈述。看作品中和声的逻辑关系是如何由低音线条来呈现的。

例 2-13 肖邦《前奏曲》Op. 28 No. 20^①

The musical score for Chopin's Prelude Op. 28 No. 20 is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Largo' and 'ff' in the bass line. The second system (measures 5-8) is marked 'p' in the treble line. The third system (measures 9-12) is marked 'pp' in the treble line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

在这首前奏曲中,肖邦在一开头就通过和声暗示出是两个小节为一个乐节,两个乐节形成一个乐句。作品的前两小节是模进,这也暗示出第3、4小节应该有细微的变化(从肖邦所标的连线中也可以看到这一点,第1、2小节各有一个连线,3—4小节一个连线),但就低音线条来讲,演奏者可以发现有两种不同的陈述方式:

^① 此例的分析参考了 Cone Edward, *Musical Form and Musical Performance*, pp. 34—35。

其一(见下例),第3、4小节的低音可以被看作是前面两小节模进的继续,只是扩展了而已:



其二(见下例),如果看得远一点,我们发现,第3小节的低音主要围绕着F,而第4小节则主要围绕着G,这样一来,在第一小节中的和声序进 I—IV—V—I 可以在整个1—5小节中找到它的扩展形式。



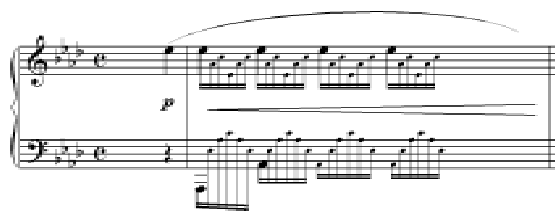
低音线条的清楚呈示对作品和声上的这两种侧重点不同的逻辑关系都显得十分重要,并且在一定程度上会产生不同的结构感:前者更强调乐节之间模进的细小句读;而后者则强调整个第一乐句的整体性。当然,演奏者还必须面对一个科恩在他的著作中所讨论的“选择”的问题,因为我们不可能在同一次演奏中同时陈述这两种可能性,“无论演奏者作出什么样的决定,他在获得某些东西的同时也失掉了另一些东西”^①。另外,从第4小节 fortissimo 到第5小节的主音的 piano,是一个非常美妙而富于诗意的进行,也是用轻的力度来呈现一个重要结构点的典型例子。

给予低音线条以充分而恰当的重视,还能有效地强化和声进行的色彩变化,从而使钢琴在面对丰富的和声色彩变化时获得更

^① Edward Cone, *Musical Form and Musical Performance*, p. 35.

接近于乐队的表现力。因此钢琴演奏者也应该像乐队的指挥一样不仅仅注意音乐在高音区的部分,同时还要顾及低音声部的变化。我们可以来看一个独特的例子。

例 2-14 肖邦《练习曲》, Op. 25 No. 1, 第 1 小节



这个乐谱乍眼去看最显著的特点之一就是肖邦在乐谱上所写出的大的和小的音符,而且大音符不仅在旋律声部,同样也在低声部,但与高声部 4 个 $\flat E$ 都用大音符标出来所不同的是,在低声部的 4 个相同的 $\flat A$ 中,却只有第一个和第二个是用大音符(在乐曲其他地方的低声部还有很多类似的地方),这一个细节清楚地表示出演奏者在弹奏过程中,需要留心低音声部的细微变化。譬如,要清楚地“描绘”出第 5 小节的 IV 级和弦的进入,更好地表现出下属和弦所带来的和声上“离心的”色彩变化,低音线条的勾勒是最有力的手段。而且,这样的处理也与肖邦这里用大音符(第 5 小节左手的 $\flat D$)的记谱是一致的。另外,无论将这首练习曲第一部分的低声部还是高声部的大音符连起来,都是无比美妙的旋律。

(五) 和声进行的终止式

清楚地呈示和声的逻辑关系除了上面讲到的注意和弦间的张力与引力、勾勒低音线条等方面外,还要充分留心对和声终止式的处理。在某些古典主义的音乐中,终止式常常是作为呈示结构的标点。有理论家曾对不同的终止式的演奏提供了这样的建议:对于正格终止的 $V-I$,应始终注意导向最后 I 的进行,而不要过分强调前边的

V;在变格进行中,却应该稍稍强调IV级和弦,并相应地在结束时形成渐弱的效果;而在半终止时,则应稍稍强调附属和弦(如果有附属和弦的话)^①;这些建议对演奏有很高的参考价值,当然,在实际音乐中,尤其是在浪漫主义时期的音乐中,终止式常常被隐藏或是由于另一个段落的侵入而省略了。这种时候如果过分地强调被隐藏的终止式或许会影响音乐的律动感甚至可能会破坏和声本身的逻辑关系。

上述和声终止式的陈述方式在面对不同的和声语境和音乐发展逻辑时只是作为一种参考,在每部作品具体的音乐语境中,演奏者都需要认真研究它的每一个终止式的叙述方式及其在整个结构中的不同意义,这对清晰地表达和声的内在关系有着重要意义。

三 和声的两个基本功能对演奏的影响

和声进行中主要有两大功能:结构性和装饰性。研究和声这两方面的特征也是演奏者把理性的和声分析转变为具体音响的重要手段和参数。

和声进行中和弦的结构性或装饰性在很大程度上是由和弦的延续时间决定的。时值较长的和弦常可能具有结构上的重要性,而较短的和弦则更多地具有经过性或过渡性。有结构意义的和弦在音乐中占据稳定的位置,并提供了音乐向前的方向;而延伸性或装饰性的和弦则是音乐运动的过程,是从一个稳定的结构点向着下一个稳定的结构点的行进。当然,在特定的语境中不同结构意义的和弦会发生相互的转换或渗透,换言之,同一个和弦会在不同的结构层面上可能是延伸性、过程性的和弦,也可以是结构和弦的一部分;并且,结构性的和弦可能会带有相当的装饰性,而某个装饰性的和

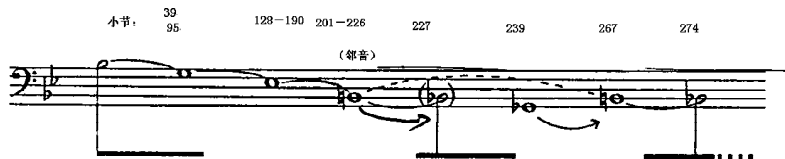
^① 参见 Goldstein Joanna, *A Beethoven Enigma, Performance Practice and the Piano Sonata, Opus 111*。

弦在一定的范围内又具有一定的结构性意义。因此,对和弦的这些意义和功能认识必须把它们放在具体的音乐中去研究才能把握。

对于演奏者来说,研究和声进行的这两个功能的意义在于:我们不能在过渡性的段落中建立起与作曲家意图相悖的稳定的、明晰的和声感,而在对中心材料、结构性段落的呈示中又缺乏足够的音乐张力、表现力和稳定感。当然,在具体的演奏过程中要表现这样意图的手法却是千变万化的。至于如何决定有结构意义的和弦,我们除了可以从和弦的时值着手外,还需要综合音乐的其他的因素,譬如可以通过对作品结尾和开头及对音乐陈述中主要的点上稳定的和弦的研究来找到。

带着上面的理论,让我们来看下面这个贝多芬的例子。在这段音乐中,可能存在着两种可能性可供演奏者选择,我们先看谱例:

例 2-15 贝多芬《奏鸣曲》Op. 106, 第一乐章^①



在贝多芬的奏鸣曲 Op. 106 的第一乐章中,201—226 小节向 b 小调的意外偏离造成了音乐上强烈的效果。谱例从两个角度对这个意外的 b 小调进行了简略的描述:一是作为主音上方小二度(即^bII级,拿波里二级)辅助性调性的线性的扩展。如果演奏者选择这样的解释,则无疑将这个意外的 b 小调的进行看作是一种装饰性的进行;二是作为整个调性进行中连续三度下行的延续,如果演奏者接受这样的解释,则可以将这里的 b 小调的段落

^① 谱例借用自 Berry Wallace, *Musical Structure and Performance*, 第 39 页。

看作是一种结构性的因素。这两方面的特征都是显而易见的,并且丝毫不影响贝多芬出人意料的主题在 b 小调的陈述。

这两种不同的选择无疑会导致两种完全不同的演奏:根据后者,b 小调的出现符合音乐调性发展的逻辑,是前面调性进行顺理成章的发展结果,换句话说,这里的 b 小调具有更多的结构性意义。在演奏中,如果演奏者在调性连续的三度下行的过程中对每一次临时调性的到达都适当和巧妙地加以强调,则整个调性布局中的这一特征就会变得更清晰;而根据前者,b 的调性明显是试探性和辅助性的,带有很强的装饰性。在具体的演奏中,这种附属的、装饰性的特点由于作曲家的力度标记而显然不能被轻描淡写地处理,相反,演奏者需要强调贝多芬在这里的“出格之处”,并充分表现出作曲家通过力度的安排所希望获得的戏剧性的偏离效果。并且由于贝多芬在再现部和尾声中对 $\flat$ 主音进行了长大的扩充(132 个小节),因此,强调这里 b 小调的偏离会使音乐显得更活泼而性格独特。

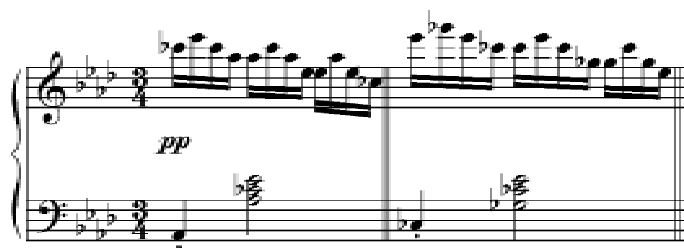
当然,这些问题都必须有一个前提,那就是,我们必须承认,在演奏中,我们可以通过一定的手法来表现一部作品深层次的调性背景。要成功地做到这一点,除了需要杰出的演奏者外,还需要优秀的、颇有音乐素养的听众。

四 把握和声的色彩变化

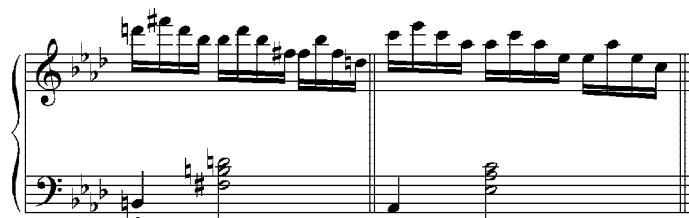
演奏者除了要研究和声的逻辑关系及其带来的张力变化,和声的色彩变化也需要细心揣摩。虽然有的作品中 and 声逻辑关系的变化可能会直接暗示出色彩上的变化,但不可否认,在有的情况下,和声的色彩变化会压倒某些其他因素,而突显为整部作品和声语言的重要特征。和前面所提到的一样,和声的色彩变化也并不太需要演奏者去多加干涉。因此,研究和声色彩的变化,并在演奏中采取适当的、而不是相矛盾的表现手法是演奏者应关注的现实问题。

音乐的色彩一直是作曲家们感兴趣的问题,很多作曲家对音乐的色彩都有自己的理解,譬如,巴赫认为 b 小调是黑色的;贝多芬认为 C 大调是白色的;斯克里亚宾将钢琴的所有音高都一一配上不同的颜色;莱斯皮基通过声音的构造来暗示颜色的存在;德彪西更是用音乐来作画的大师;不过,这些更多的是一种外在的、客观的、表面化的音乐色彩,除此之外,音乐还能表达一种内在的心灵色彩,舒伯特的作品无疑具有这种丰富的色彩性,试看下列:

例 2-16a 舒伯特《即兴曲》Op. 90 No. 4, 第 1、13 小节



例 2-16b 同上, 第 19、31 小节



例 2-16c 同上, 104—110 小节





这部作品和声手法上的一个突出特点是对平行大小调与同名大小调交替的巧妙运用,从而形成丰富的和声色彩的对比。“听到它,好像我们看到的一棵树,它的每片叶子虽然都是绿的,但没有一片是相同的,有一片是淡绿色,有一片是淡黄色,有一片是墨绿色,再一片是嫩绿色。”^①作品的主要调性是 $\flat A$ 大调,但在一开始却是在同名小调—— $\flat a$ 小调上陈述,到第13小节,通过模进入 $\flat C$ 大调,从而形成了 $\flat a$ 小调与平行大调 $\flat C$ 大调的交替,音乐的情绪及色彩也随着调式的改变和音区的升高而变得明亮起来。但在第19小节,音乐又进入 b 小调,即 $\flat C$ 大调的同名小调($\flat c$ 小调),又一次大小调的交替,色彩又转向柔和;直到第31小节,主要调性 $\flat A$ 出现时,音乐才真正确立了大调的性格;而这一次 $\flat A$ 大调的确立,与乐曲开头 $\flat a$ 小调由于结构上的平行关系无疑又形成同名大小调的对比。通过以上分析,我们可以看出,作品主要调性的确立通过了这样的途径:主调的同名小调——平行大调——同名小调——主调,这一连串的交替及带来的和声色彩的变化,演奏者必须通过触键及对速度的微调清楚地表现出来。即使我们崇尚朴实无雕饰,至少我们也应该知道第1小节($\flat a$ 小调)不能比第31小节($\flat A$ 大调)的声音更明亮;而第13小节($\flat C$ 大调)不应该比第19小节(b 小调)色彩更黯淡。

另外,我们可以在进入三声中部前的连接中再次看到作品标

^① 赵晓生:《钢琴演奏之道》修订本,世界图书出版公司1999年版,第182页。

志性的大小调交替的和声手法。第 105 小节 $\flat G$ 的出现并形成了 $\flat D$ 大调的属七和弦,似乎预示了在三声中部里的调性。但当三声中部真正进入时却是在 $\sharp c$ 小调($\flat D$ 大调的同名调),并且第 105 小节右手高声部 $\flat A$ 音,通过同音转换成第 107 小节三声中部里的 $\sharp G$ 。见上例。这些巧妙的构思都需要演奏者细心地加以把握。

再看一例^①:

例 2-17a 舒伯特《流浪者幻想曲》片断 1,乐句在 $\sharp c$ 小调上

Adagio

例 2-17b 同上,乐句在 E 大调上

① 此例受赵晓生先生“音乐形态学”所启发,并参考其相关分析。



例 2-17c 同上,乐句从 $\sharp C$ 大调到 $\sharp C$ 混合利底亚调再回到 $\sharp c$ 小调上

Piano

pp poco rit. *dim.* a tempo all.o.c.

$\sharp C$

$\sharp c$ 混合利底亚

$\sharp c$

例 2-17d 同上,乐句在 E 大调与 e 小调之间交替

The musical score consists of three systems of piano music. The first system begins with a piano (pp) dynamic marking. A box within the first system contains the text "E大调和e小调的混合:". The notation includes treble and bass staves with various chords, arpeggios, and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second and third systems continue the musical development with similar complex textures and fingerings.

在这“第二乐章”^①的几个片断中,舒伯特通过不同的调式、不同的调性和不同的音高位置使同一个乐句在色彩上得到一种“黑暗”与“光明”的对比,我们可以感受到一种心灵的色调,但却很难描绘那是什么颜色,或许正如许多舒伯特研究者所谓的“蓝色的花朵”(blue flower)一样,只存在于心灵与幻想中。而且这种“蓝色的花朵”在舒伯特的音乐中俯拾皆是,把握不好这一特点,将很难弹好他的音乐。

下面这个例子同样是通过调性、调式的变化来形成和声色彩

^① 《流浪者幻想曲》是一部单主题的套曲,本书出于表述的方便将这里称为“第二乐章”。

上的变化:

例 2-18 桑桐《随想曲》中段,1—5 小节

上句(A):



d 羽:

在这个优美的中段里,我们可以发现这个上句(见上例)4 次基本相同的陈述之后,却有 3 次接着不同调性、调式的下句(即 AB、AC、AD),从而使这单一的旋律获得了丰富的色彩和表现力。

第一个下句(B):



bB 宫:

第二个下句(C):



F 宫:

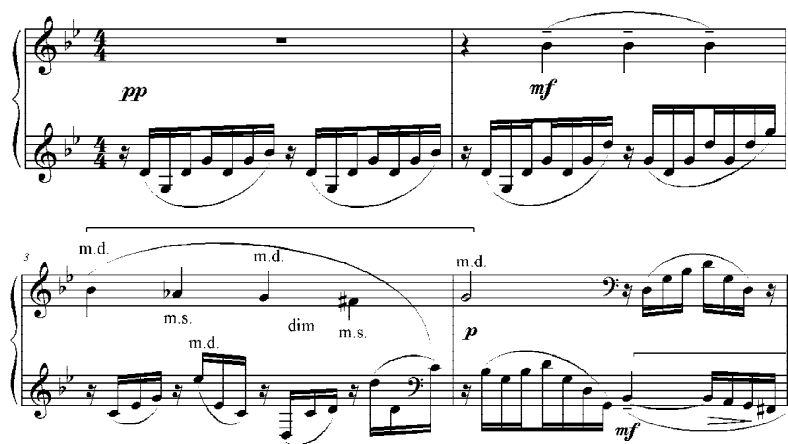
第三个下句(D):



演奏者应尝试用不同的触键和音色来表现出这里丰富的变化。

除了调性调式所形成的和声色彩变化之外,在同一个调内的每个和弦都有自己的色彩,并且不同和弦之间的色彩对比既有绝对性,也有相对性。绝对性是指每个和弦在色彩上都有自己相对稳定的特点,或明亮或柔和;相对性则体现在和弦的色彩会因为音乐语境的不同而显示出不同的变化。来看下面的例子:

例 2-19 拉赫马尼诺夫《练习曲》Op. 33 No. 5, 1—11 小节



The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 5-6) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 7-8) includes *mf* and *dim* markings. The third system (measures 9-10) shows *mf*, *p*, and *m.d.* markings. The fourth system (measures 11) continues with *mf* dynamics. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

这首练习曲很容易演奏得散漫、缺乏聚合力。但事实上,这部作品写得很简洁,音乐素材也很精炼(核心动机是一个四音音列)。甚至句子结构也遵循着传统的4小节、8小节的格式,只是作曲家对节奏的巧妙安排有效地避免了规则乐句呆板的感觉。

第一乐句8小节(2—9小节),由两个4小节的乐节组成。从和声上看,1—9小节整个乐句都弥漫着g小调主和弦黯淡、忧伤的色彩,虽然也有Ⅳ—Ⅴ(第3小节)、 $\flat$ Ⅱ—Ⅴ(第8小节)的进行,但时值都很短,更像是在稳定的I级和弦之间的装饰;而且从音区来

看,主音 G 一直支撑在整个织体的最底部,加上弱起的节奏、下行的音型,充分营造出一种忧郁、慵懒的情绪。而正是有这持续了 8 个小节的 I 级和弦的铺垫,使得 VI_7 在第 9 小节的第 3 拍出现时显得格外独特,这个大七和弦像透过阴影的一束亮光,与前面黯淡的 I 级形成鲜明的对比。因此,即使仅从和声色彩的角度来看,我们也能获得很多关于演奏的有益的暗示,譬如,1—9 小节的引子与第一乐句,需要演奏得尽量紧凑,气息蔓延不断,在 5—6 小节乐节的关节处虽可作稍微的呼吸,但绝不可破句,而在第 9 小节 I— VI_7 之间的呼吸则可以稍长一些,这首先有利于清晰地呈现段落结构,同时也使 VI_7 的出现有充分的准备,更能突出在色彩上与主和弦的对比。也符合 9—10 小节作为乐句补充的结构功能。同时,演奏者还需要给予第 9 小节左手的主音 E 以更丰满的声音,因为低声部从一直稳定的主音 G 运动到下中音 E ,有力地加强了 VI_7 与 I 色彩上的对比。

和声色彩的变化还常常来自于同功能和弦之间的替换。作曲家为了获得更丰富的色彩变化,常根据音乐的具体语境在同功能甚至不同功能的和弦之间自由互换,通过不同和弦间所具有的不同色彩以形成对比。譬如,可以用同根音的小和弦代替大和弦以获得和弦色彩的明暗对比,用导七和弦来代替属和弦,用拿波里六和弦来代替下属和弦等等。巴洛克时期的很多作品,都是用相同的旋律素材配以不同的和声而成的,譬如巴赫的某些众赞歌。如果演奏者不通晓音乐中这类和弦变奏的手法及其在结构中的意义,是难以获得好的演奏的。

在实际音乐中,和声语言的变化无穷无尽,但清晰地勾勒出单个和弦并把握和声进行的内在逻辑关系,及其所带来的张力、引力及色彩等方面的变化则是演奏者在研究和声时首先要关注的问题。

在这个章节的最后,我们将以和声与分句为切入点,通过对两首完整作品的分析来结束这部分的讨论。

附：作品分析

1. 肖邦《练习曲》Op. 10 No. 1 的和声与分句

肖邦的这首练习曲从技术上讲，完全可以归入钢琴音乐文献中最难的一类。但需要说明的是，演奏技术上的艰深并不一定是使这首作品经典化的主要原因，因为对于一个根本不谙钢琴演奏的爱乐者而言，他同样会被这首练习曲惊世骇俗的气势所震撼；同时，对一位作曲家而言，肖邦对这首作品的和声及分句等方面的巧妙构思不失为杰出范例。

不过，真正对于演奏者——这一群要用仅有的 10 根手指来把这首作品的音都弹出来的人来说，情况常常并非如此。从技术角度来看，这首作品的绝大多数音只能使用右手的 5 根手指，再细琢磨，肖邦为这首作品的演奏可能只打算使用至多 9 根手指，因为左手声部完全允许至少有一根手指一直处于休息状态。

需要演奏好这首作品仅仅解决了艰深的技术问题还远远不够，并且恰恰正是因为技术上的巨大困难阻碍了很多演奏者的眼睛，使得他们没有用更多的心思去考虑除了把它弹清楚之外还需要处理很多更重要的事情，而分句，可以说就是被忽略的最重要的一个方面。

众所周知，肖邦尊崇巴赫。可以说肖邦写这首练习曲就是在向巴赫致敬。这不仅仅是因为肖邦创作了 24 首练习曲，同时，与巴赫的《平均律》上册的第一首前奏曲相比，这两首作品都有一个重要的共同点，即和声在音乐的结构中起着相当重要的作用。在一部基本由和声来控制的作品中，对演奏者来讲，最重要的就是研究每个和弦所产生的张力，及和声进行中的前后逻辑关系及其所产生的力度变化。因此，要把握这部作品正确的分句，首先要从它的和声入手。

从结构上看，我们可以比较清晰地看到这首练习曲由三个部

分组成:

第一部分:1—16 小节,由两个平行的乐段组成,在 C 大调上。

第二部分:17—48 小节,是乐曲的展开部分。

第三部分:49—80 小节,再现第一部分。69—80 小节是尾声。

如果只停留在这样的对一部作品曲式结构的描述上,其实对演奏者几乎没有任何帮助。演奏者只有真正进入音乐本体,才能读懂音乐,才能为自己的演奏找到实实在在的启发和帮助。让我们来看看在这首乐曲中,我们是如何从对和声的研究中,得到如何演奏的启发的。

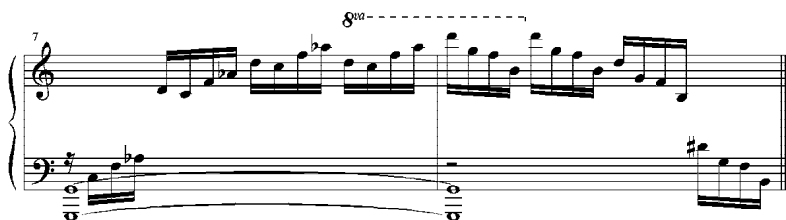
第一部分

首先,我们来看第一部分,这是一个平行乐段,由两个 8 小节的乐段组成。和声的进行分别是:

第一乐段: $I^2 - IV^1 - VII/V^1 - V^1 - V/V^1 - II$ (降 5 音) $^1 - V^1$ (和弦级数右上角的小阿拉伯数字代表和弦持续的小节数,即和声节奏,下同。)

例 2-20 肖邦《练习曲》Op. 10 No. 1, 1—8 小节

The musical score for Chopin's Op. 10 No. 1, measures 1-8, is presented in a grand staff format. The right hand (treble clef) features a continuous eighth-note melody, while the left hand (bass clef) provides a supporting bass line. The score is marked with a forte (f) dynamic and a piano (Piano) instruction. Above the staff, there are annotations for harmonic progression: '8va' with a dashed line above measures 1-4, and '(8va)' with a dashed line below measures 5-8. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



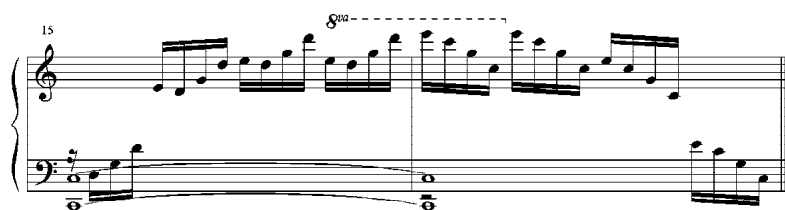
需要解释一下：I—IV—Ⅶ/V—V—V/V—Ⅱ—V 中的Ⅶ/V 这个和弦也可看作是一个经过性的和弦，即从前一小节的Ⅳ行进到下一小节的Ⅴ，这样的解释或许对演奏者更有意义。Ⅱ—V 中的Ⅱ级降低了5音，这个和弦的使用方式体现了这部作品和声运用上的一个特点^①。

第二乐段：I²—Ⅵ₆¹—Ⅶ/V¹—V²—I²：

例 2-21 同上，9—16 小节

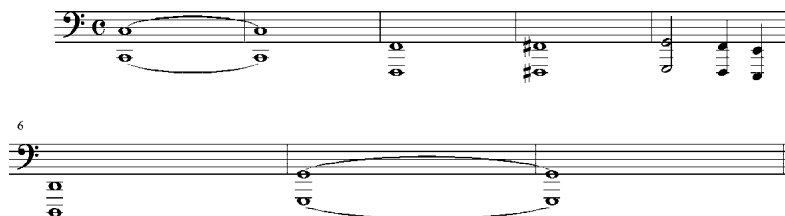


^① 即在下方低音的持续中前一小节与后一小节构成类似倚音似的进行，同时也就构成了某种复合功能的特征，譬如这里的第7小节，左手声部的G，明显地暗示了Ⅴ，而右手声部则是和声大调的Ⅲ₇，类似的地方还有13—14小节、15—16小节、27—28小节等。

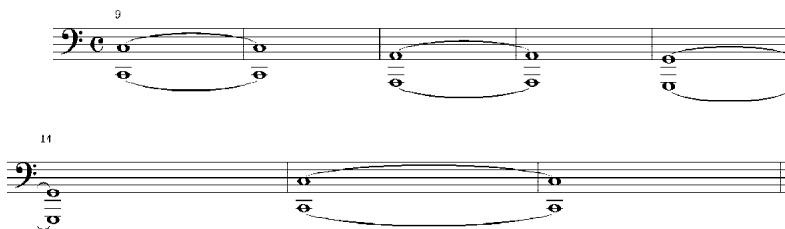


这两个平行乐段的低音线条值得演奏者注意：

例 2-22a 第一乐段(1—8 小节)低音进行



例 2-22b 第二乐段(9—16 小节)低音进行

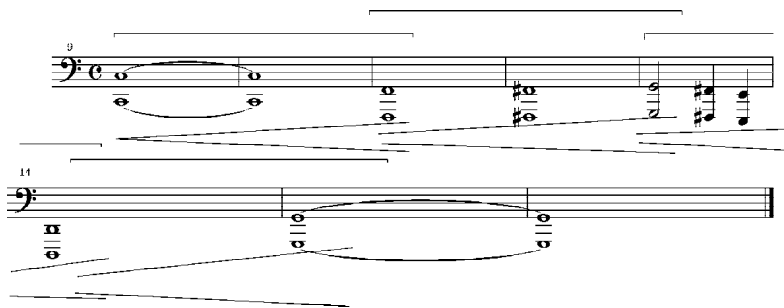


从和声低音线条的轮廓来看,同样是进行到 G,第一乐段是 C—F— $\sharp$ F—G,而第二乐段是 C—A—G,都是主—下—属的进行,第 3 小节使用的是 IV 和弦的原位,而第 11 小节虽然仍是 IV 级和弦,但由于用了转位,低音成了 A,因而更多地带有 VI 的色彩。正是这不同的低音进行暗示了这两个平行乐段不同的演奏方式:第一乐段从 I—IV(低音 C—F),是一种强有力的离心力的进行,

通过这一进行(及其后出现的V),C大调的调性得以确定;而在第二乐段中,由于第11小节和声用了转位而更多带有VI的色彩。整个和声的张力可以这样去理解:在第一乐段中,和声从主功能被强有力的下属功能拉开(离心力),再逐渐回归属功能(向心力),在第二乐段中,和声的张力则显得平和得多,相对于第一乐段,第二乐段的I—IV₆(VI)—V更多的是一种“顺接、平滑”的进行。因此,第3小节低音的F无疑比第二乐段相应位置,即第11小节的A需要更多的强调,但又不能过分突出它,因为这个F,除了是一种对主功能的一个离心力,同时还是通过 $\sharp F$ 的半音进行向属(第5小节)行进的一个起点,过分地强调这个音,会使得第4、5小节的低音演奏起来十分尴尬。因此,从和声的张力及逻辑关系来考虑,两个乐段的力度发展轮廓大致如下:

第一乐段:

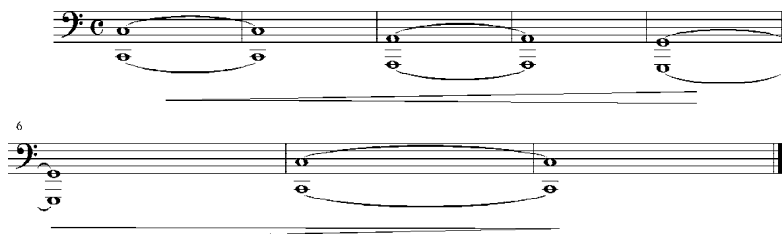
例 2-23a 1—8 小节的力度轮廓



方括号表示出和声上环环相扣的关系,即第3小节的F、第5小节的G、第6小节的D,它们既是作为临时的目的地,同时又是下一个起点。因此,这一乐段的力度变化也应该是前后关联,紧紧相扣的。

第二乐段:

例 2-23b 9—16 小节的力度轮廓



较之第一乐段,第二乐段的和声简单得多,因此力度变化的幅度并不大,仅仅有温和的起伏。

另外,从两个乐段和声节奏的角度来看,也暗示出这两段音乐在情绪和力度上的对比:第一乐段更加充满动力,第二乐段相对较平静,同时为中段转入 a 小调在情绪上作一定的铺垫(见例 2-23a、例 2-23b)。

肖邦在这里对平行乐段的处理是很经典的,这不仅仅因为这里有一个平行乐段的外壳,更重要的是,肖邦运用和声的表现力,清晰地呈现出了平行乐段内在的音乐张力和结构逻辑。同时也顺理成章地为演奏提供了清楚而且较为具体的提示。

从曲式学的观点来看,平行乐段中前一乐段结束的位置,常常是音乐张力的一个高点,因此,和声上较多地停顿在属功能的和弦上,从而使和声顺利回归主和弦并再次向前发展。肖邦在这里,为了使第 8 小节属和弦的出现显得更加必然、更加富有张力,从第 3 小节开始,也就是在第 1、2 小节对主和弦进行了“确认”之后,就层层推进(如例 2-23a 中的方括号所示),最终到达这个目的地。有意思的是,正如前文曾提到,虽然在这个过程中也有一些临时的目的地,但当最终的目的地到达时,肖邦还是用和声的节奏清晰地凸显出它的重要性(前面临时的目的地都不超过一小节,这里的属

和弦延续了两小节)。

第二个乐段则显得平静很多,并最终回归主和弦。没有离调,没有强有力的功能进行,第一乐段中有力的离心力效果也因为使用了和弦的转位而显得温顺了许多。

在对平行乐段的处理中,我们还能从肖邦本人及其他作曲家的作品中找到不少类似的例子^①,当一个演奏者能够真正地理解了某种音乐结构,能够完全把握住它所蕴含的音乐生命的鲜活脉搏,而不是仅仅把它当作写在纸上干枯的概念和图表时,才会对演奏产生实质的影响。

第二部分

中段转入主调 C 大调的平行小调 a 小调,从而形成调式色彩上的对比。整个中段气息连绵不绝,音乐的发展环环相扣,体现出作曲家精巧的构思和过人的天赋。中段的句子大致可以这样划分:17—24 小节,25—28 小节,29—36 小节,37—48 小节。

下面我们来逐句分析中段。

第一乐句:17—24 小节。这是一个 8 小节的乐句,从句子的长度来看与传统的乐句结构并没有什么不同,但演奏者或许会觉得弹奏这个 8 小节的乐句,与弹奏传统的、在海顿、莫扎特的音乐中较常见的 8 小节乐句相比,更加难以把握其中的呼吸。仔细分析,我们会发现,在这 8 小节中,最值得注意的一点就是和声上的不完全的模式:

^① 譬如肖邦《圆舞曲》Op. 64 No. 2 的 1—32 小节及斯克里亚宾《练习曲》Op. 8 No. 8 的 1—16 小节,等等,都是很精彩的平行乐段的例子。仔细研究这些段落的结构,能为演奏提供很多细致且富有想象力的诠释方式。本书将在后面讨论曲式结构的部分再做详细论述。

例 2-24a 肖邦《练习曲》Op. 10 No. 1, 17—24 小节

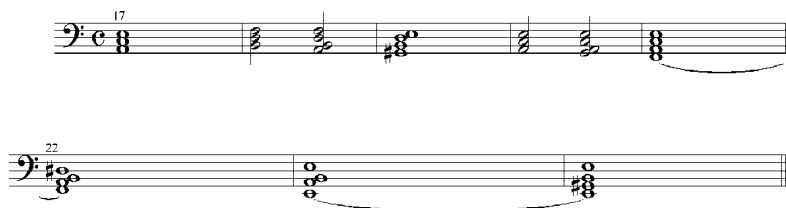
Piano

其和声进行为①：

① 对这里的和声进行还有一种理解,即肖邦把这次模进中的一些和弦省略掉了,我们可以把肖邦省略的部分都写出来和实际作品中的部分比较一下。两次模进是指 a 小调: I — II — II₂ — V (见例 2-24a), 进行到 G 调的 I — II — II₂ — V; 其中虚线框中的和弦被省略了:

(转下页)

例 2-24b 同上, 17—24 小节的和声进行



因此,这 8 小节完全是不可分割,一气呵成的。在演奏中自然就应该保持气息的连贯。

第二乐句:25—28 小节。这一句是连续的 $V_7 - V_7$ 的进行,并在 C 大调的 V 上稍稍停顿:

例 2-25 同上, 25—28 小节和声进行, 两次连续 $V_7 - V_7$ 

第三乐句:29—36 小节(和弦进行见例 2-26a)。从低音看,我们可以把这一乐句看作三个不可分割的乐节:29—31 小节、32—33 小节(bE 调: $IV^{b3} - V$)和 34—35 小节(A 大调: $V^{b5} - I$)。30—

(接上页)如果通观全曲:我们会发现这里和声上的省略似乎是肖邦有意埋下的伏笔、一个谜面(即 21—24 小节的进行)。而在再现部中来破解开:从上面的谱例可以看到,21—24 小节与 61—65 小节同样是进行到 a 调的 V,在第 21 小节省略的模进中 G 调的 V_5^6 ,最终出现在第 63 小节,而且,同样是通过一个增六和弦进行到 a 小调的 V,在第 22 小节被省略的 bII 级的 V 也出现在第 64 小节的前半小节中:



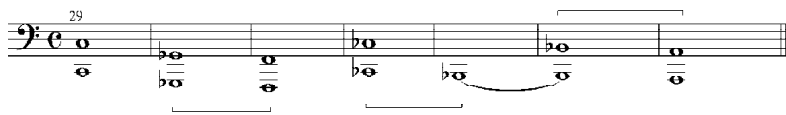
当然,这样的解释并不一定会获得普遍的赞同,但也可为读者提供一种理解的可能性。

31 小节($\flat B$ 调: $IV^{\flat 3}—V$)和声进行的两次模进(及低声部的倚音进行),使音乐的力量得到进一步积聚而到达了全曲的第二个 f (第一个 f 出现在作品一开始的第 1 小节,整首作品最强的力度记号是一个 f ,而且仅仅出现了三次,肖邦在使用力度记号上的精准和经济应该引起演奏者们充分的注意)。

例 2-26a 同上,29—36(35 与 36 小节为同一和弦)小节的和弦进行



例 2-26b 同上,29—36 小节的低音进行



第四乐句:37—48 小节。这里是典型的连续七和弦的模进,并将音乐推向再现。

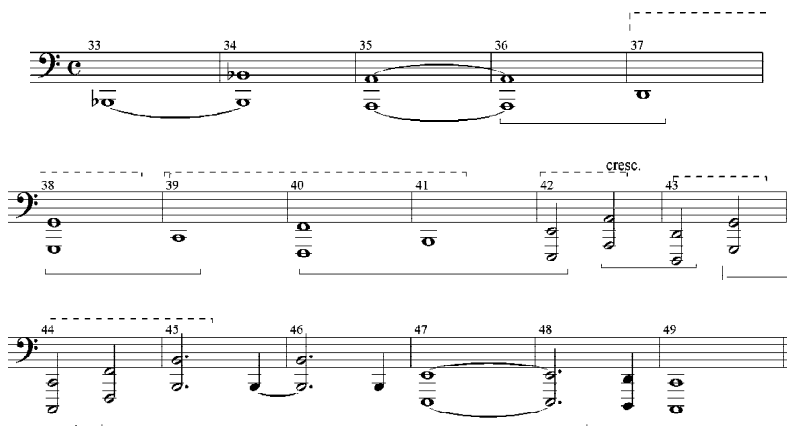
这一乐句还存在另一种分句的可能,但存在争议,在此,不妨列出,以备参考。

第四乐句:36—42 小节(前两拍)(见例 2-27b)。42 小节(后两拍)—48 小节为第五乐句。这种意见认为,如果如上一种看法,将第四句从第 37 小节开始划分的话,我们似乎可以看到 37—42 小节的进行类似于 25—28 小节的连续的 $V_7—V_7(I)$ 的进行(见谱例 2-27a 中虚线的框),但这样恰恰是违背了这一段音乐和声进行的逻辑关系。

持此种观点者认为把这段音乐的低音线条单独勾出来,并与

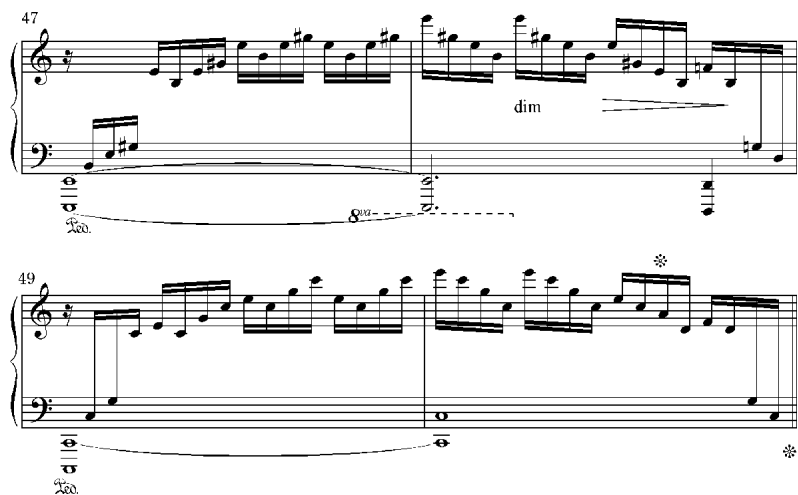
第五乐句(42[后两拍]—48小节)联系在一起研究,更能把问题看清楚:

例 2-27a 同上,33—49 小节低音进行



例 2-27b 同上,33—50 小节

This page of piano sheet music contains measures 37 through 45. The notation is written for both the right and left hands on a grand staff. Measure numbers are placed at the beginning of each system: 37, 39, 41, 43, and 45. The music features intricate fingerings, often indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. Dynamic markings such as f , ff , and fz are used throughout. Some measures include a dim (diminuendo) marking. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign in measure 45.



事实上,虽然第 36 小节的 A 被连线连住了,但第四乐句无疑是从这里开始的,正确的和弦的前后逻辑关系及其所暗示的分句应该如例 2-27a 中实线所示。因为:

首先,我们从低音线条的形态可以看到,第五乐句,即从第 42 小节左手声部的 A 开始到第 48 小节再现前的 E,正好是从第 36 小节到第 42 小节低音 E 在节奏上的紧缩和扩展(从全音符紧缩成二分音符),通过对节奏的紧缩,使音乐在节拍器速度不变的状态下加快了音乐内部的速度,推动音乐朝着全曲的高潮点发展,在第 45 小节出现了第三个、也是最后一个 f。

另外,与第四乐句相比,虽然第五乐句的节奏紧缩了,但由于肖邦延展了 B 音(见例 2-27c 方框所示,这个延长有效地积聚了音乐的动力,有力地将音乐推向第 49 小节的再现,肖邦把全曲稀有的 f 标在这里也清楚地表明了这一点)及之后的 E 音,使得两句虽然内部节奏比例不同,但它们的节拍含量却是相同的,同为 6 小节+半小节,这充分体现了肖邦出众的、本能的结构平衡感(见例 2-27c)。

例 2-27c 第四乐句与第五乐句的节奏关系与节拍含量的对比

36—42 小节前两拍低音进行(6.5 小节):

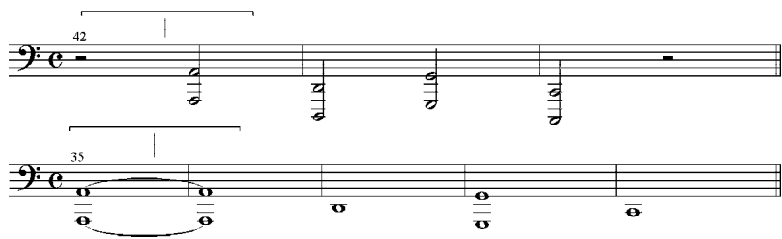


42 小节后两拍—48 小节低音进行(6.5 小节):



其次,从节拍形态上看,第 42 小节左手的 A 所处的节拍位置正与第 36 小节的 A 所处的节拍位置吻合,只是前者紧缩了一倍而已。

例 2-27d 第五乐句与第四乐句起始的节拍位置比较



再次,这一段落织体上的特征也暗示了这样的关系。我们可以看到这里所有临时的 V_7 作为不协和和弦,低音都是八度音程(第 36、38、40 小节),右手声部都在高音区;而所有临时的解决,低音则都是单音(第 37、39、41 小节),同时右手声部都处在低音区(见例 2-27b)。

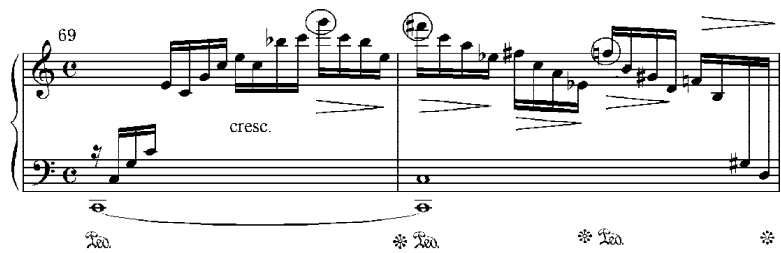
最后,谱面的表情记号也清楚地暗示了这样的分句。正如前文中所提到的那样,肖邦的表情记号非常精炼且恰到好处,常常与音乐的结构内容相互印证、互为补充。我们可以看到第 42 小节的 *cresc.* 的记号是写在 A 音上的(见例 2-27a、b),就清楚地表明了新的一句从这里开始,向高潮点冲刺的起点从 A 开始,而不是前一种分句方式所暗示的前一个音——E。

不可否认,第四乐句从第 37 小节开始有它的合理性,那就是:从和声上讲,这里是典型的七和弦模进,而第 36 小节则是一个三和弦,明显是前一个和弦的自然延续,将它分开也似乎显得不合逻辑,它应该属于前一乐句,而不属于后面的七和弦模进的乐句^①。

第三部分

再现段与第一部分基本相同。

例 2-28 肖邦《练习曲》Op. 10 No. 1, 69—79 小节



^① 就笔者手中已有的演奏录音而言,虽然各个演奏家用声音来表述的对这里的分句的见解不能像文字那样清晰无异,但也能感受到有几种不同的倾向:一种是较明确地从第 37 小节的分句,譬如拿索斯(Naxos)公司旗下钢琴家比瑞特(Biret)的版本;一种是较为清楚地在第 36 小节分句的,譬如波里尼(Pollini)、佩拉西亚(Perahia),最极端的是马加洛夫(Magaloff),在他的录音中,他似乎担心听众会听不清这里的分句,居然把第 36 小节左手声部肖邦用连线从第 35 小节连过来的 A 再弹了一下!!(这里不存在乐谱版本差异的问题)而有的演奏则比较模糊,这样听也可、那样听也成立,譬如,布朗宁(Browning)科尔托(Cortot)的版本。

The musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'dim.' and 'f'. The score is divided into measures 71 through 79. There are three first ending brackets (measures 71-72, 73-74, 75-76) and one final ending bracket (measures 77-79). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'dim.' and 'f'.

69—79 小节的尾声值得注意,从和声上看起主导作用的是由低声部所支持的主和弦和属和弦,右手声部只是一个减七和弦连续的半音下行而已。因此,从 69—79 小节是不可分割的一句,虽然其中有力度上的起伏。另外,每两拍的第一个音所形成的远距

离的半音阶下行应该在演奏中通过触键的变化给予适当的强调,以赋予它们作为一个乐句的连贯性。

2. 肖邦《练习曲》Op. 25 No. 12 的和声与分句

这首练习曲与第一首练习曲有一个最大的共同点,就是和声在整个音乐的发展过程中被作为一种主导性参数,影响着其他诸如分句、力度变化、曲式结构等方面的变化。因此,要想演奏好这首练习曲,就必须透彻地研究它的和声。

下面,我们将以从整体到局部,再由局部上升到整体的思路对这首练习曲做一个简要的分析。

首先,这首练习曲虽然篇幅不短,但其曲式结构仅仅是简单的三段式结构:

乐段: A(1—22) B(23—47) A¹ coda(71—83)

小节: 8+6+8 8+12+4 8+12+4 13

c ^bA V/c c

我们先来看第一个乐段:

例 2-29 肖邦《练习曲》Op. 25 No. 12, 1—14 小节(后略)

Allegro molto con fuoco $\text{♩} = 50$ Opus 25 Nr.12

I II

3

IV * I * II *

6

xoa *xoa *xoa *xoa *xoa *xoa *

IV, I *

9

xoa *xoa *xoa *

12

xoa *xoa *xoa *

这个乐段是一个平行乐段,由两个乐句(8+6)和一个扩充的乐句(15—20 小节)组成(见上例)。第一个乐句虽然从表面上看是遵循传统的 8 小节的模式,但其内部的结构却稍有“出格”的地方,先来看看这 8 小节的和声进行(两拍为基本的和声节奏律动):

例 2-30 上例的和声进行

The musical score for Example 2-30 is written for Piano in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains five measures of music, with chords labeled I, II, IV, I, and II below the staves. The second system begins at measure 6 and contains two measures with chords IV7 and I. The first measure of the first system is marked with a forte (f) dynamic. The score uses various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings to indicate the harmonic progression and performance style.

在这个乐段中,没有出现属功能的和弦,都是变格进行,因此,下属功能的和弦所具有的强烈的离心色彩赋予了这段音乐特殊的效果。而且,从和声进行的关系来看,这个乐句实质上就是两次 I—II—IV—I 的进行,只是肖邦省略了一个小节而已,即,第 4 小节的 I 成为前后两个乐节共用的和弦:

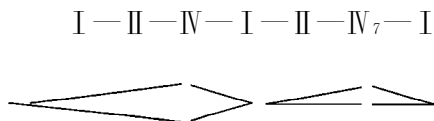
$$I - II - IV - I(I) - II - IV_7 - I$$

毫无疑问,这样的处理使得音乐显得更加紧凑而且充满动力。7—8 两个小节对主和弦的延展则释放了由前面的省略而积蓄的动能,使音乐获得整体上的平衡。

显然,演奏者不能用一种力度去演奏每个和弦,而应该根据和

声的进行从整体上把握每个和弦,上例中标出的力度变化是一种合理的选择。

从力度上看,这个乐句无疑是以Ⅳ为一个小高点形成一个橄榄型的力度起伏(见上例)。那第二次Ⅰ—Ⅱ—Ⅳ—Ⅰ也是同样的力度变化吗?其实肖邦已经用每小节的最高音清楚地告诉我们答案了: $\flat E-D-F-\flat E-D-\flat E-(C)$ 。同样是Ⅳ级,第3小节是原位,最高音到F,第6小节则是 IV_7 ,最高音是 $\flat E$,因此,这两次Ⅰ—Ⅱ—Ⅳ—Ⅰ应该这样安排力度的起伏:第3小节Ⅳ的原位和弦有强烈的向外扩展的离心力效果,并且由于高音处在这个乐段的最高音——F,应该是这个乐段力度的顶点;第6小节同样是Ⅳ和弦,但由于高音在 $\flat E$,而且由于左手的还原B(c小调的导音),使得这个和弦多少带有些属和弦的意味,从而带有回归主和弦的向心力的效果,简言之,第3小节的Ⅳ是离心的、向外的;而第6小节的Ⅳ则是回归的,向心的,因此,第一个Ⅳ应该比第二个Ⅳ更加富有张力。合理的力度布局可以是这样:



平行乐段的后一个乐段(9—14小节)的前一乐节和第一乐段基本相同,只是第二乐节通过同名大小的交替进入C大调,并由 $\flat II-V$ 进入扩充部分(15—22小节)。

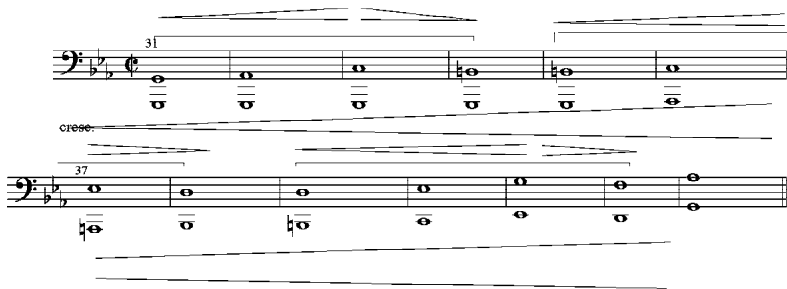
从第23小节起音乐进入展开性的中段,中段的发展分两个层次:

从23—30小节是展开的第一层次,这个部分的音乐素材直接从A段中的扩充部分借来,只是在 $\flat A$ 调上把基本相同的“话”重

新再说一次而已,强调的是调性色彩的对比^①;

第二个层次 31—46 小节,这是一个长大的属准备段,其长度超过前面真正的展开部分 1 倍(8 小节:16 小节)^②。在这个部分中,音乐在属和声的背景下(从第 31 小节的属和弦到第 43 小节的属和弦)由三次不完全的模进组成,三次模进层层推进,最终将音乐推向全曲的最高潮(第 43 小节)。低声部从第 35 小节起半音上行,有力地将音乐推向第 43 小节的属九和弦:

例 2-31 中段的力度轮廓



① 这种用相同的素材来联结两个段落的结构布局方式肖邦在《练习曲》Op. 25 No. 2 中也曾用过。在 Op. 25 No. 2 中构成 A 段的两个乐段由一个 4 小节的连接联结起来,即 16—19 小节。但当 A 段的第二乐段结束时,中段恰恰是通过模进这个本来该导向结束的连接而开始的(见 35—38 小节及 39—42 小节)。实际上,肖邦通过这样的结构布局达到了一种各段落间的融合:我们很难明确地指出中段是从哪个小节开始的,如果认为中段从第 39 小节开始的话,那 39—42 小节很清楚是对 35—38 小节的模进,将它们分割开缺乏合理性;如果认为中段从第 35 小节起,我们看到 35—38 小节与在 A 段第一次陈述时的 16—19 小节一样都是不能分割开的小连接。这样,两个段落的界限就被熔化了。曲式结构上这样的熔化正与这首练习曲连绵不绝的气息相吻合。

② 肖邦在这里对结构的处理有一种双重功能的意味:从 32—43 小节就是在 c 小调属和弦基础上的一个延伸,因此,判断再现准备段从这里开始应该有充分的理由;但从另一个角度看,这一部分又具有相当的展开性,音乐在这里得到了充分的展开,并推向再现前的高点(第 43 小节)。从这个层面看,这个部分仍可算在展开性的中段内,而把 43—46 小节看作再现的属准备。但肖邦的想法或许正存在于这两者之间,即,这个部分既具有再现准备的结构功能,又对音乐进行了充分展开,以弥补前面展开部分的不足。

经过这样的分析,演奏者应该很清楚如何通过力度的安排来呈现作品的结构了。首先,三次模进中每一次都是作为一个小的单元应该有一个轻微的橄榄型的渐强和减弱;其次,三次模进作为一个整体,是作为一个属和弦的延展,又必须层层递进,以第 31 小节为起点(这里的力度不宜太响)将音乐推向高潮及再现。

再现段的第一个乐段与前面完全一样的。而从第二乐段到尾声,即从 55—71 小节也是肖邦构思精巧的段落。

这一段落我们无论从横向的线性功能还是从纵向的调性功能来看,都有力地将音乐推向又一个高潮和最后的尾声。我们来看这里的和声:

例 2-32 55—69 小节缩略和声进行

55

C: i

f: vii7

vii7/V

V

低音声部连续半音 进行至c小调属音

65 i

IV

v9

从上例中,我们可以看到,在音乐的发展过程中,和声的线性功能与调性功能完全是一致的。从线性功能看,音乐从第 57 小节开始半音上行一直到达第 67 小节 C 调属音并最终解决到 C 大调的主和弦(第 71 小节);从调性功能看,从 55—71 小节,正是 C 调的 I—IV—V—I 的进行。横向的线性功能与纵向的调性功能对演奏的暗示对表演者来说是一次挑战:首先,横向的半音上行需要

有意识地勾勒出来,并伴随着音乐紧张度的增强;其次,调性结构发展中临时的调性中心也应该得到恰当的强调,尤其是第 65 小节的Ⅳ(f 小调)。因为从调性结构来看,从第 57 小节开始的和声进行一直是围绕着 f 小调,但 f 小调的主和弦却迟迟未出现,直到第 65 小节(谱表上方是 f 小调的和声进行,下方是 c 小调的和声进行),并且和声节奏在这里紧缩了一倍,以进一步加强音乐的推动力。

如果我们仔细研究这首练习曲的低音,会发现肖邦把很多的秘密都藏在低音里:

整首练习曲的低音基本上只有两种运动方式,一种是持续音,另一种是半音进行。

在每个稳定结构段落的主体部分低音都是持续音,通过这样的持续音,肖邦清晰地勾勒出每个段落的调性中心,也使得音乐的结构感非常清晰,我们仅仅从低音就能清楚地感受到音乐的结构层次。譬如第一段 1—22 小节,低音是 C 的持续;中段(23—30 小节)低音是^bA 的持续;再现段重新回到 C 的持续音。有意思的是这个低音的持续与上声部独立的发展在一定程度上构成了某种和声上的复合结构^①。

低音的另一种运动方式就是半音进行,我们从例 2-32 可以看到,低音的半音进行通常是在结构中不稳定的段落,或者是从某个起点发展到高潮的段落,这样的特征正符合这些段落的结构功能。

低音的运动对演奏者清楚地呈现这首练习曲的结构布局有着非常重要的作用:首先,演奏者必须恰当地处理好稳定的段落(低音持续音)与充满动力的段落(低音半音进行)之间的对比、衔接及相互间的逻辑关系;其次,在稳定的段落中,低音的持续无疑需要更加丰满的声音,以此勾画出结构中的复合功能,并且在不同调性

① 这很容易让我们想起后来德彪西的《帆》,只是德彪西比肖邦走得更远而已。

中心的过渡中要充分表现出调性色彩上的对比,譬如第 22 小节的 C 调与第 23 小节 $\text{A}^\flat$ 调的对比;而在充满动力的展开性段落中,则需要把握好和弦之间的逻辑关系及整体的结构感。

此外,在这首练习曲中,肖邦仍然对使用力度记号非常节制,但却独具匠心,很有章法,所有的力度记号都与音乐的结构紧密相扣,相互印证。我们就以强(f)和渐强(cresc)为例来作分析:

整部作品用了两次强(f),一次特强(ff),一次极强(fff)。通过上文的分析,我们可以清楚地看到,这些符号都用在结构上重要的点:第一个强(f)在作品的开始处,第二个强(f)在中段开始的地方(第 23 小节);渐强出现了两次,第一次从 31—42 小节,与前文所分析的属准备段的三次不完整的模进相吻合,而唯一的特强(ff)出现在这个渐强的“目的地”(43 小节);第二次渐强出现在 57—70 小节,也与该段落的线性功能与调性功能的发展相吻合;唯一的极强出现在乐曲的最后(第 82 小节),也是音乐动力最后的释放。我们可以像前面提到的那样(只通过低音就能清晰地感受音乐的结构层次)只需看看肖邦的力度记号也能基本读出整首作品的结构布局。所有的符号都是完全从音乐的结构中生长出来的,完全与音乐融为一体,多一个则过了,少一点却不足。当然,这对演奏者的帮助就更毋庸赘言了。

另外,肖邦对音区的安排也很巧妙。全曲的大部分段落都是横跨 3 个八度,但在 15—20 小节却横跨 4 个八度,作为第一乐段的扩充部分,这个扩大的音区是对第一乐段动力的释放,并与之在音区上、调性上(前者 c 小调,后者 C 大调)形成对比并保持结构的平衡(如果从头到尾都在 3 个八度中进行,音乐会显得乏味而呆滞)。中段开始在 $\text{A}^\flat$ 大调上重复这段音乐正是让音乐充分地舒展开,以等待在后面段落中更大力量的积蓄和爆发。最后一次横跨 4 个八度是在全曲的结尾,在这里所有的力量都得到淋漓尽致的释放。

第 三 章

旋律与动机研究对演奏的影响

一 旋律

研究作品旋律的形态及其暗示的音乐性格、修辞性语气是演奏好旋律的重要保证。

旋律的演奏最需要敏感的音乐天赋。就像天才的作曲家可以把一个琶音或是分解和弦都写得非常高雅优美一样,天才的钢琴家可以美轮美奂地“歌唱”出一个简单的乐句,哪怕是一个音阶。要想用文字来描绘旋律的演奏很容易落得个“话说莫言”的恶名。但毕竟好的演奏总会展现出一些共性,哪怕这个共性比较抽象。这里想要讨论的问题仍旧紧扣音乐的结构,试图去发掘一些能带给我们启发的东西。

(一) 勾勒出旋律形态

旋律的形态在大多数情况下是比较清晰的,譬如,旋律的上行、下行、级进、跳进等等,这些旋律的形态具有自明性,也就是说,无论你是否有意地分析旋律的形态,只要将音弹出来,旋律的轮

廓就自然清楚了,而不需要再特别去表现什么。

旋律的形态常常会暗示出旋律内在的语气、情绪及音乐的紧张度。对于听众来说,旋律的进行方向可能是音乐元素中最易于感受的部分之一。它对于形成音乐的动力和方向感至关重要。一般来说,演奏者应该给予上行的旋律线条一种上扬的语气,并给这个段落不断增强的张力和突出的位置,而向下进行的旋律则常采用相反的处理方式。旋律的最高点和最低点,作为旋律音域的两个极点,一般来说需要演奏者格外小心地处理。这样的例子在实际的音乐作品中随处可见,这里就不再举例了。

而在有的时候,作曲家在旋律方面的特殊构思并非一目了然,演奏者需要细细体会,才能更清晰地勾勒出旋律的形态,譬如下面的这些情况:

1. 旋律的溶解

旋律常会被溶解在音乐的表层中,这是一种常见的变奏手法。我们不妨把这种特殊的旋律处理手法叫作溶解性变奏。它把旋律的音“溶解稀释”到一片音符中。在面对这样的音乐片段时,演奏者一定要清楚在纷乱复杂的音符表层中,哪些音具有骨架性、旋律性的意义,并给予它们一定的重视和强调(但并不是一定需要将它演奏得特别突出),因为作曲家只是想“稀释”旋律而非想隐匿它。

例 3-1a 贝多芬《奏鸣曲》Op. 111 末乐章,第 4 变奏^①

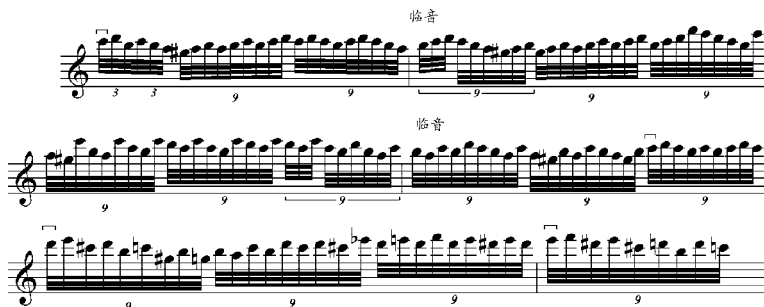


^① 3-1a、b 借用自 Goldstein Joanna, *A Beethoven Enigma, Performance Practice and the Piano Sonata, Opus 111*。



这个变奏绝不是一段琐碎的、唠叨不停的三十二分音符。在这样的表象之中,贝多芬将主题溶解了进去,演奏者除了要注意将这里的三十二分音符演奏得清楚而平均之外,还应该给予隐藏在其中的主题以非常轻微的强调(*tenuto*)。虽然主题的音有时跨小节,或在节拍中处于不同的位置(有的在强拍有的则在弱拍)或是隔得很远。尤其在主题的第二部分中:

例 3-1b 同上



在演奏这些被溶解了的旋律时,有时比适当地突出旋律音更重要的是把握住整个旋律的气息、语气和力度轮廓,并将旋律原型的这些特征渗透到被溶解后的形态中。

2. 旋律的复调性

某些旋律的复调性也并不是一目了然地呈现给演奏者的。复调性并不只是出现在多声音乐中。在单声部的旋律里也有复调性存在。但我们有时常常只注重旋律的表层而忽略了它这方面的特点,这对于演奏来说无疑会产生不同的效果。

有时作曲家为了加强旋律的表现力,会使看上去仅仅是一

个单声部的旋律在两个或更多的层次上进行,以产生多层次的音响效果,从而使旋律具有了某种复调性,并且在一定程度上赋予了钢琴以类似于乐队的音响特性,正如申克所说的那样:钢琴家们至今仍未认识到一个能使钢琴变得更加具有乐队表现力的手段,那就是,即使在没有作曲家暗示的情况下也适当按住某些音,使之成为保持音而类于乐队中用不同的乐器形成的层次感^①。毋庸置疑,演奏者必须对这样的旋律形态有清楚的认识并在演奏中细致地表现出各个层次适当的独立性和张力。譬如:

例 3-2 亨德尔《组曲》No. 7《阿勒曼德》



在上例 b 中演奏者就可以通过用手指按住某些琴键以获得一种似乎由不同乐器演奏的效果,一个是主要声部,另一个则是助奏声部。

在巴赫的音乐中这样的例子从最简单的到较复杂的作品中都随处可见。譬如:

^① Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, p. 22.

例 3-3 巴赫《初级钢琴曲集》进行曲
同开始的这个乐句一样：



最末的一个乐句也可以这样演奏：



让我们再来看看巴托克《在户外》的《狩猎》的再现和结尾部分,这是一个更又意思而精巧的例子：

例 3-4 巴托克《在户外》《狩猎》,133—146 小节



135—152 小节是再现部分,并直接进入结尾。138—139 小节八度的“E— $\flat$ G—F—F—F”到第 146 小节,右手虽然并没有形成明显的两个声部,但形成了具有一定独立性的两个层次却是显而易见的。一个层次用八度演奏,另一个层次用单音在低一个八度的音区演奏,音色和音量上的差异更增加了这两个层次的对比。另外,在这两个层次中,较低的层次在音区上保持不动,而较高的层次则向更高音区发展,形成一动一静的对比,并有力地推动音乐向着乐曲最后的高潮进行。对于演奏者来说,这里的两个结构层次无疑暗示了不同的触键及音色变化,它们应该以不同触键所产生的不同音色来加以区别;另外,音乐在音区上的提升也暗示了力度上的渐强;此外,作曲家对这个结尾(不仅仅是《狩猎》的结尾而且还是整首组曲的结尾)高潮的处理不仅仅是在力度上的加强,还伴随着节奏上的紧缩:比较呈示部和再现部的开始部分,会发现主题的节奏都

保持着基本相同的律动。而从 138 小节起,节奏开始在旋律的两个层次上递减,这样的递减,使人感觉时间似乎被压缩了,在音乐上形成了相当强的张力和紧张度,有力地推动音乐向高潮的进行。

另外这里的反复也颇有趣味。我们看到,在旋律的较高层次上,是 E— $\flat$ G—F 动机的反复,而在较低层次上是 $\flat$ D—B—C 动机的反复,如果我们留意作曲家的重音记号,会发现被打上重音记号的音是在更远的距离上对动机的陈述,上声部是 F—E— $\flat$ G—F,下声部是 C— $\flat$ D—B—C。作曲家这些精巧的构思应该在演奏中得到有意识的、清晰的表达。

即使看上去像是在同一个层次上的音,也可能存在着不同的声音层次。譬如在和声部分所提到的肖邦《第三奏鸣曲》第一乐章的主部中(见例 2-7),这个在高声部的八度的 B 音(e 小调的属音),像一声号角独立于主要声部之外,演奏者应该通过速度和触键上的微调给予它足够的独立性。在此,我们不妨让这个音缺失,或许更能体会它存在的意义:

例 3-5 肖邦《第三奏鸣曲》第一乐章主部(变化)



我们再来看上文曾提到的拉赫马尼诺夫的第 5 首练习曲(见例 2-19)。

这首练习曲最核心的素材是一个四度音列。作曲家将这个音列在不同的层次、用不同的节奏比例、不同的音高位置编织在一

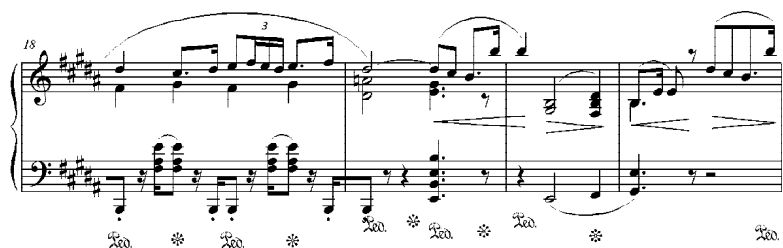
起,错落有致又非常统一。

我们从例 2-19 可以看到,当这个四音下行的音列在第 8 小节第三次出现时,它不应该与 6—7 小节的旋律在同样的声音层次上,虽然 6—7 小节的旋律也是同一音列的逆行。我们可以试着从配器的角度来理解这里的声音层次:第 8 小节与 6—7 小节的旋律应该用不同的乐器演奏,而第 8 小节与第 3 小节则可用相同的配器以保持其内在的联系。同时在第 7 小节进行到第 8 小节时也应具有非常细微的呼吸,而不是完全的连奏。这样的处理可以使得看上去在同一层次上的旋律具有了立体感和层次感,也可以赋予 6—7 小节到第 8 小节的进行以更多诗意的解释^①。当然这在实际演奏中需要演奏者对气息与音色细致入微的把握。

再看下面的例子:

例 3-6 肖邦《第三奏鸣曲》第三乐章,12—21 小节

^① 6—7 小节上行的四音音列由于切分节奏的特点,带有一种恳求的语气,而第 8 小节下行的四音音列再次出现,似乎是在第 3 小节曾经出现过的、感伤的声音打断了前面想说而没能说完的话。



这个优美的乐句由两个小节的乐节加上两个小节低二度的模进构成。由于音区上的差异,我们可以像谱例中的括号及力度记号所表示的那样将右手声部勾勒出两个层次,加上左手的两个层次,看上去简单的织体实际上蕴含着四个层次。同时,当前面的乐句再现时(第 17 小节),13—16 小节右手内声部的两个音($\sharp F$ 、 $\sharp G$)更清晰地出现在第 17 小节的内声部,伴随着主题的再现,蕴涵着一种轻轻的、摇曳的感觉,像一首船歌,美轮美奂!!

3. 合理的分句

旋律的分句是一个复杂的问题。正确地分句,并保持乐句的连贯性及不同的结构等级所产生的句读感是非常重要的。在论述和声的部分中我们已经提到,和声可以被当作一把有效的“尺”,为分句提供合理的理由。但也正如前文所说,和声并不是分句的唯一依据。旋律的重复、变化、对比及其节奏形态都可能对音乐的分句产生影响。而且有的旋律分句本身就有多种合理的可能性。这意味着在演奏中,一条旋律的分句可能不止一种,演奏者必须也只能以一种他认同的方式清楚地呈现出旋律合理的分句。

即使在最简单的乐曲中,也可能碰到分句的问题,我们来看看几乎每个琴童都要弹的这首小曲:

例 3-7 拜厄《钢琴基础教程》——《布谷鸟》

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The melody is divided into three phrases: 'a' (first 4 measures), 'b' (next 4 measures), and 'a' (last 4 measures). The second system continues the melody and bass line. The third system shows the final phrase 'b'' (4 measures) and a final phrase 'a'' (4 measures). A dashed line under the final phrase indicates a common mistake of treating it as a single phrase.

我们先来看看这首曲子的结构^①,弄清了结构,分句的问题就迎刃而解了:

首先,这首小曲体现了三部性的结构原则。如谱例所示,这里的第一乐段由三个 4 小节的乐句——a、b、a 组成:在 a 第一次陈述之后,b 以两个乐节的模进与 a 乐句形成对比,并通过模进最终又回到 a 乐句的第一个动机,很自然地引出 a 乐句的再现,从而体现出一种“总—分—总”的结构模式。而从 b 句回归 a 句的地方常常最容易引起分句错误,尤其是在变化反复的第二个乐段。由于其相似性,常会将 20—22 小节弹成一个乐句(如例中虚线所示)。

① 这首曲子虽小,但它所体现出来的音乐结构的一些基本原则却很重要,在很多复杂得多的作品中,我们仍能清晰地感受到这些结构原则所发挥的重要作用。

其次,变奏的原则,虽然谈不上深度与广度,但这里的两个乐段之间变奏反复的关系是显而易见的;第一乐段主要声部在右手,而第二乐段正好相反;

再次,这首小小的乐曲还体现出织体与结构的互动关系。音乐进入 b 句后,旋律声部的节奏较之 a 句显得更有动力;左手的伴奏声部也从一个二分音符变为两个四分音符;a 句从 D 音下行至 G 音,而 b 句在 G 音后,逐渐上行又回到 D 音,因此,短短 4 小节的 b 句就在织体、旋律进行方向、内部结构诸多方面与前后的 a 句形成对比。

有了这样的认识,在演奏中自然不会错误地将 5—9 小节演奏成一句了。

再来看另一个小例子:

例 3-8 拜厄《钢琴基础教程》第 63 课

The musical score for Example 3-8, Exercise 63 from Beethoven's Piano Basic Course, is presented in three systems. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand (labeled 'a') and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) shows a continuation of the melody in the right hand (labeled 'b') and a more active bass line. The third system (measures 9-12) shows the melody in the right hand (labeled 'a') and a bass line that includes a slur and the word 'legato'.

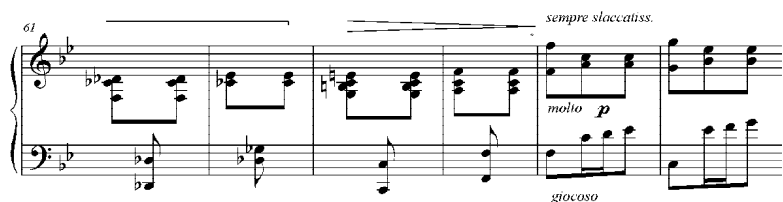
这首乐曲的分句值得注意的是 b 句伴奏声部的持续属音 D, 不应与 a 句再现的第一个音——D, 混同为一, 演奏者可以通过连断奏的方式将它们区分开, 如例所示: 第 12 小节左手声部的前一个 D 是伴奏, 用跳音演奏, 而后一个 D 音则是旋律音, 用连奏。

另外, 一些旋律由于织体的原因, 很容易一叶障目, 使演奏者不能正确地分句, 譬如:

例 3-9 莫什科夫斯基《火花》, 33—66 小节

The musical score for Example 3-9 consists of four systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The systems are marked with measure numbers 33, 40, 47, and 54.

- System 1 (Measures 33-39):** The first measure (33) is marked with a piano (*p*) dynamic. The annotation "变化反复" (Change and Repeat) is placed below the staff.
- System 2 (Measures 40-46):** The annotation "模进" (Sequence) is placed below the staff.
- System 3 (Measures 47-53):** The annotation "变化反复" (Change and Repeat) is placed below the staff.
- System 4 (Measures 54-60):** No specific annotation is present for this system.



这里的乐句结构其实很规整,就是8+8小节的两个乐句(后一乐句略有变化以加强语气,作曲家在乐谱上标示有重音记号,见第42小节),和在上方三度的一次模进而已。但由于旋律都依附在和弦之上,并且有两手的交替演奏,常会使演奏者忙于应付技术,而忽略了这个段落更重要的旋律线条及相应的力度变化(随着旋律的上下行而产生的渐强和渐弱)。

在一些巴洛克时期的作品中,从头至尾都保持同一种律动,并加之记谱方面的特点(没有连线,也不通过其他方式有意暗示出分句),使得演奏者不能一目了然地把握作品的分句。但演奏者如果能从音乐的节奏形态(如节奏的起拍)、和声进行、音区变化等方面去研究作品,就比较容易找到较为合理的分句。譬如下面这个巴赫的前奏曲:

例 3-10 巴赫《平均律》上册《前奏曲》No. 6, 1—12 小节

另一种分句：

模进

模进

模进

(下略)

谱例中的方括号表示次级结构的乐节,逗号表示分句。需要注意的是:首先,逗号所表示的分句在演奏中并不一定需要很明显地断开或者抬手,演奏者只要将音乐内在的呼吸表达清楚即可。

其次,整首前奏曲的节奏形态始终保持抑扬抑格的节奏,而非扬抑抑格。譬如右手开始的地方重音拍仍在 F 音,而非在 A 音上,即使在轻微勾勒出诸如第 6 小节右手的隐伏线条时,也不应破坏节奏的分组(如谱例所示)。

再次,在 A 段中(1—6 小节),右手声部占据主导位置,进入中段后(6—15 小节),重心转向左手。

最后,左手伴奏声部与右手的分句保持着密切的联系,分句的

划分总是伴随着伴奏声部的变化。

与巴赫这个前奏曲相反的是,在某些旋律中,即使有较长的音符时值或者停顿,但并不一定就暗示了分句,演奏者需要通过和对声进行分析并在更高的层面来决定音乐的分句。譬如:

例 3-11 柴可夫斯基《十一月——在马车上》,1—9 小节

此和弦应附属于旋律之下
而不是将旋律切割成若干小片断

第二乐句

p espress

由于旋律规整的节奏及中声部和低声部的和弦,使得演奏者在每个二分音符的地方会不自觉地将乐句切割成若干个小的分句,从而使这个著名的主题听上去呆板而乏味(如谱例中双纵线所示)。我们从和声进行和句子结构上看,这里仍是很规整的4+4小节的分句(只是小节线的位置颇有意思)。因此,演奏者不仅应通过

力度的变化赋予每个乐节一定的独立性,更重要的是还应将这些处于次级结构的乐节贯通成一个完整的乐句(如谱例中箭头所示)。

在下面这个例子中也存在类似的问题:

例 3-12 蒋祖馨《庙会》——《艺人的小调》

同《十一月》一样,这里的乐句也极易被中声部的和弦切割成几个片断。所以,演奏者应非常小心自己的触键与呼吸(谱例中的箭头与力度记号可供参考)。当然,由于这里 4 小节的乐句具有“分—分—合”(1+1+2)的特征,演奏者可以在不影响乐句整体感的基础上,通过速度和力度的细微变化将这样的特征勾勒清楚。

到现在为止,在我们讨论的例子中,除了巴赫的前奏曲中出现两种分句的可能外,其余诸例皆只有一种合理的分句,而下面这个例子却至少有两种分句的可能(可能还有多种),而且两种分句都赋予这部作品不尽相同的表情内涵:

例 3-13 桑桐《内蒙古民歌主题小曲七首》——《哀思》，1—7 小节①



整首小曲由一个乐段的变化反复构成。对于谱例中的这个乐段,至少有两种划分乐句的方式:

其一,从常规的角度来看,根据旋律进行的方向、音区的变化及音符时值等因素,可分为 3+4 小节的两个乐句。

其二,根据音乐情绪内在的表情来分,则可以是 1+2+2+2 小节的乐句。

这两种分句各有特点,所呈现出的旋律特征也不尽相同——第一种强调句子的整体感,这样的分句使音乐显得更流畅而连贯;第二种分句则更易于突出乐曲情绪中哀婉的性格(配合右手哭泣的倚音式的小二度下行)。演奏者在面对这样的段落时,可以根据自己的审美倾向或者不同的演奏环境做出自己的选择。

4. 把握旋律的整体性

清晰地呈现旋律的形态,除了以上讨论的三个方面外,演奏者还应当注重从整体上把握旋律形态。就一般而言,旋律常常是围

① 参见任辽苏:《他山之石,可以攻玉——从桑桐的〈内蒙古民歌主题小曲七首〉看中国钢琴改编曲》,《乐府新声》2002 年第 3 期。

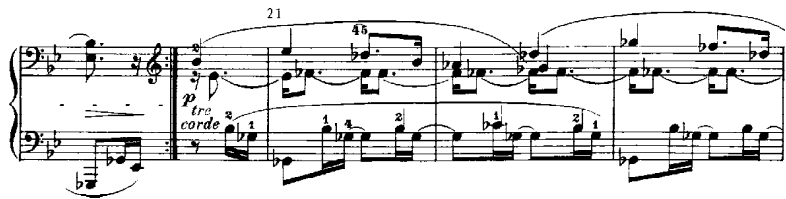
绕着一些骨干音来展开的。演奏者在分析旋律时,应重视对这些骨干音的研究。并且进一步研究围绕着这些骨干音是否还有一些临时的、意义稍次要但也在一定的结构层面上起着骨干作用的音。把握住了这些骨干音及其与非骨干音的关系,就从整体上把握住了旋律的轮廓。

骨干音与非骨干音在旋律的进行中起着不同的作用,骨干音提供旋律进行的主要方向;而非骨干音则主要是对骨干音进行修饰和延续。为了在演奏中对旋律的整体轮廓有更清晰的把握,演奏者有必要通过建立一个旋律简化的轮廓线条来研究它的内部结构及不同层次上的骨干音与非骨干音。一旦演奏者对旋律的轮廓了然于心,他不仅可以在演奏时合理地选择速度、力度和触键,还能合理地处理陈述性或经过性的片段。

另外,从整体上把握旋律的形态,还不能忽略了一点,即“变化易于整合,重复易于离散”——旋律在节奏、音高等因素上的不断变化会使得音乐的结构和情绪变得紧凑,相反,不断的完全重复则容易产生松弛懈怠的效果。当然,演奏者还是应该从具体的音乐语境出发来考虑这个问题,因为,在一些特殊的语境下,反复也并不总是使得结构松散。譬如在作品的开头,一个不断重复的动机可能会形成更大的张力。

下面我们将以勃拉姆斯的《 $\flat B$ 大调间奏曲》为例,来看看从整体上把握旋律形态对演奏的启发和指导意义。

例 3-14 勃拉姆斯《 $\flat B$ 大调间奏曲》Op. 76 No. 4, 21—34 小节





这首间奏曲的 21—31 小节是整个旋律中最有动力性的部分,同时也是整首间奏曲音乐发展的中心与重心,其他所有的部分都是围绕着它而进行的。如果我们把前面 A 段旋律的骨干音勾画出来,整个进行的趋势是向下的,虽然当中有微小的波动。A 段的这种结构表现出一种节制并有所保留的意味,为 B 段的展开作铺垫。而 B 段(见例 3-14)旋律的进行方向正好与 A 段相反,是一个绵延的、扩展的上行进行,一直到 $\flat C$,这是除了结尾的一个 $\flat G$ 以外全曲的最高音。在这个旋律的上行中,一些短暂停顿的点正好形成了一个降三音的下属和弦($\flat E-\flat G-\flat B$),这个和弦独特的色彩弥漫在整个中段中(21—32 小节)。而 $\flat C$ 音可以看作是这个小三和弦上方的辅助音。由于和弦外音的效果和音区的缘故使得这个音同时也成为戏剧性和力度的定位点:在它之前,音乐不断地趋向于这个音,之后又从这里开始衰落。从第 26 小节起,旋律逐渐下降到了 $\flat E$,这个音正预示了再现的开始,低音的和声则进入了属准

备,这正是作品的再现饶有趣味的地方——旋律与和声的不一致再现:第31小节的 $\flat E$ 从旋律上讲已经是再现,但从和声上看则是在第32小节的后半部分才进入 $\flat B$ 调的属和声从而真正再现的。而且这个 $\flat E$ 一直延续到第34小节的前半部分,因此,第31小节的 $\flat E$ 应该被给予更多的重量(不一定是响度)以致使它能延续到第32小节A音的进入。

在整个B段中,旋律的形态与和声节奏保持着一定的一致性——旋律的上下行伴随着和声节奏的加紧和拉宽。这样的一些展开性的段落及一些在结构中已经体现出某些速度变化的段落常使演奏者要注意把握这样的平衡:一方面,应适当地、谨慎地把绝对速度加快一点,以之与结构的形态相一致;另一方面,又要把握住分寸,让音乐自己为自己说话,演奏者只是清楚地呈现它,不要与音乐的进行趋势相矛盾即可。至于具体的尺度,是很难有放之四海而皆准的规则,必须根据不同的语境决定不同的处理方法。

当然,要想获得良好的演奏,清晰地勾勒出旋律的形态还远远不够,更重要的是,我们要通过对旋律形态的分析和认识去领会它所暗示的音乐性格和自身的修辞性语调,这与演奏更加息息相关。

(二) 把握旋律形态所暗示的音乐性格

旋律的形态与音乐性格有着密切的联系,演奏者可以通过对旋律形态的分析而把握音乐的性格和所要传达的情绪,这是获得良好演奏的重要条件之一。旋律的节奏形态、音程关系、和声内涵、进行方向及演奏速度很大程度上暗示了它的性格——是节奏性、舞蹈性的,还是安静的、歌唱的。这些特征在演奏中都应该被有意识地表现出来。譬如,把附点节奏的短音符适当地缩短一点有利于营造一种有力的感觉,巴洛克时期一些作品中的附点就需要这样的演奏(当然这还涉及历史风格的问题)。而这样的处理在较抒情的旋律中则可能会产生不良效果,相比较而言,把这个短音

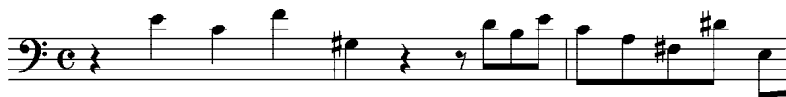
符稍稍延长或许更适合后者的性格。再如,跳音或是断奏较容易凸显出某些段落节奏的活力。演奏者如果试图使一些缺乏紧密联系的片段形成一种旋律的连续性和方向感,把这样的片段用跳音或是非连音来演奏,或许能获得理想的效果。而且,这样的进行常常还伴随着力度上轻微的渐强和渐弱,甚至有速度上微妙的加快和渐慢。但这样的方式却可能不太适合一段需要歌唱性的音乐。因此,演奏者应该根据旋律的结构特征而采用不同的处理方式以加强它的表情内涵。

1. 旋律音程对其性格的暗示

构成旋律的音程常常暗示了旋律的性格。每一个音程都有属于它自己的独特色彩和性格,而它们按照特定的次序连接在一起则在一定程度上形成了旋律的性格,或是歌唱性的、舞蹈性的,或是宗教性的、异域色彩的,等等。而且,还有一点常常被现代的、尤其是非欧洲文化区域的钢琴演奏者所忽略,那就是在西方音乐传统中,有的音程或者旋律结构常常具有特殊的象征意义。我们可以从巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、李斯特、舒曼等西方作曲家中找到很多这样的例子,最常见的如下行小二度象征着痛苦、哭泣。虽然由于文化背景及时代的差异,我们要透彻地理解西方音乐中的这一传统有相当的难度,但把握这些旋律形态及特殊音型的象征意义对演奏者把握音乐的性格无疑具有重要意义。

我们来看下面这个例子:

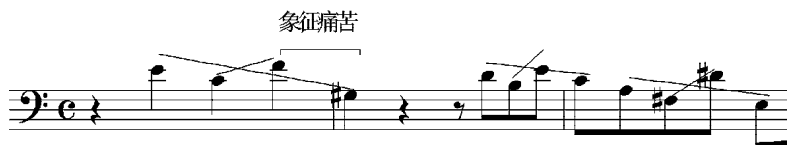
例 3-15a 巴赫《平均律》下册 a 小调赋格



首先,我们仅仅从和声和节奏形态上(没有解决的减七和弦,弱起的节奏及后半句的紧缩),就能体会到这个赋格主题所

具有的不同寻常的性格;其次,这个主题中有两个象征性的涵义——分别象征着“十字架”和“痛苦”:如果我们将主题的前四个音中的第一个和第四个音及第二和第三个音分别连上线,就形成了一个十字架,并且随着节奏的紧缩,后面的音乐中这个“十字架”无处不在:

例 3-15b



此外,下行的减七度音程常常被用来象征痛苦^①。

即使没有特殊的象征性意义,某些作品中的一些特殊的音程也常常对音乐的性格有重要的暗示,譬如:

例 3-16 贝多芬《奏鸣曲》Op. 111, 第一乐章, 48—51 小节



^① 我们还可以在亨德尔《弥赛亚》No. 22 的 1—8 小节及莫扎特的《安魂曲》中的《慈悲经》双重赋格 1—4 小节找到非常类似的地方。参见 *Interpreting Bach at the Keyboard*, 第 32—33 页。

与级进的音程相比,这个横跨数个八度的大跳音程无疑蕴涵了更加激烈和外在的情感(当然是在织体与和声的共同作用下)。而要表现这样的内涵,需要演奏者投入更多的表情将这些离得很远的音很好地连接起来,这对演奏技术来说是个挑战。

另外,这个大跳还暗示它在结构上的重要意义——这是奏鸣曲式呈示部的第一个高潮点。如果演奏者意识到这个段落所具有的结构意义,将会使他在布局前面整个连接段的一连串模进时,有了一个安排力度及张力变化的重心和支点。

2. 旋律的和声内涵、节奏形态等因素对音乐性格的暗示

旋律的和声内涵、节奏形态对音乐性格也有重要的暗示作用。正如在和声部分曾提到的那样,在共性写作时期中,旋律与和声有着非常密切的关系。因此,旋律形态中所暗示的和声进行即使有时可能比较模糊,但也是旋律的一个重要特征。而且,在许多古典时期的作品中,旋律直接就来源于和弦的分解。我们不能说这样的旋律缺乏创造性或是没有性格,相反,恰恰是这样清晰明了的旋律结构流露出音乐清澈明晰的古典主义风格。譬如,莫扎特 K. 545,《C大调奏鸣曲》第一乐章,分解三和弦式主题,无疑暗示出这首小奏鸣曲所蕴藏的机敏、灵巧及天真无邪的内涵(有意思的是,虽然莫扎特很多旋律的骨架都源自分解式的三和弦,但由于他的天赋与创造性,使得这些旋律的性格又不尽相同)。

旋律的节奏形态也常暗示出音乐的性格。只是旋律中的这两个主要成分——音高和节奏并不总是同等重要。例如在一些舞蹈性的作品中,旋律的节奏会占更主导的地位;而在一些安静、歌唱性的作品中,旋律的音高设计会显得和节奏同样重要。对演奏者来说,他应该根据不同的旋律结构来决定在演奏中是该强化节奏的拍点以突出旋律的律动感,还是软化节奏的棱角以表现旋律

的歌唱性。

下面,将通过举例来简略地说明旋律的和声内涵、节奏形态、进行速度和进行方向等方面的形态特征与音乐性格之间的关系,以及对演奏的启发与暗示。

例 3-17 肖邦《夜曲》Op. 37 No. 1, 1—4 小节



作品的第 1 小节和第 2 小节在节奏上有着鲜明的对比,而在旋律上则有密切联系:两者都包含一个下行的四度,第一个较舒展、徐缓,第二个则因节奏上的紧缩而显得稍有动感;第一个是带起拍、跨小节进行,而在第二个下行四度之前还有休止符,似乎是代替了前一个小节中持续的长音。但这并没有打断乐句的进行,而是暗示出音乐惆怅、倦怠的情绪。在第二乐句中,随着音乐进行方向的相反,性格也有所改变,并且,旋律在一个小节之内就向上“走”了一个小六度(从 G 到 $\flat$ E),而在第一乐句中用了两小节才向下“走”完相同的距离(从 D 到 $\flat$ F),这些情绪上的微妙变化无疑将决定演奏者在触键、力度和音色上的变化(左手伴奏的织体也突出了这样的变化,我们将在讨论织体的部分作详细的分析)。

下面的例子不仅可以让我们看到一些肖邦旋律方面的特征,也可以感受一下他少有的幽默。

例 3-18 肖邦《小狗圆舞曲》, Op. 64 No. 1, 49—56 小节

The musical score for Chopin's 'Waltz for Anna' (Op. 64 No. 1), measures 49-56, is presented in a standard musical notation format. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a treble and bass staff. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes first and second endings for measures 50-51. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

这首可爱的小圆舞曲的中段至少有两个旋律方面的特征值得演奏者留心:

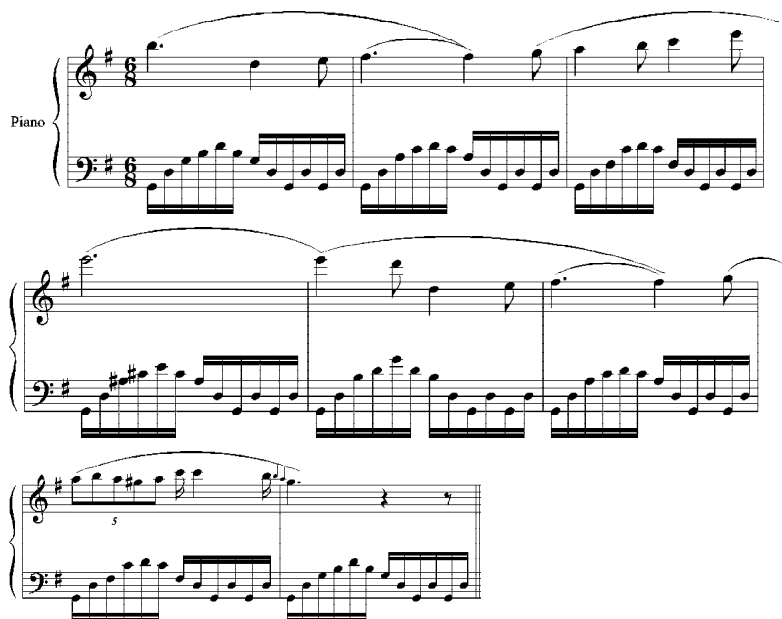
其一,是肖邦处理规整的 4 小节乐句的手法。中段(37—69 小节)的句子结构是非常规整的 4+4 小节的模式,但肖邦有意将第 38 小节和第 42 小节旋律的第一个音提前了一拍,从而使得规整的乐句显得更有情趣。在这里,演奏者应给予右手被提前的一拍及左手在正拍上的低音以充分的关注,以形成节奏上错落的情趣。

其二,这首圆舞曲的第一段通过轮转的音型描绘了小狗追着自己的尾巴玩耍的情景,而进入中段,旋律显得舒展而弛缓,

好像是小东西玩累了,要稍稍休息一会。第45小节的四连音和51—53小节的半音阶下行似乎是小狗转得晕乎乎的,有些摇摇欲坠了!音乐至此,常博得听者会心一笑。在演奏中,演奏者切忌将这个片断的节奏演奏得太过呆板,51—53小节左手的伴奏声部打破前面规则的律动,暗示了这里需要一些伸缩速度(rubato)的处理。

上文提到肖邦处理规整4小节乐句的手法,这里不妨再举两例。演奏者如果明白了作曲家的用意也就不难体会音乐要传达的表情和所要使用的表现手段了:

例 3-19a 肖邦《行板与大波兰舞曲》Op. 22, 5—12 小节



如果我们把这个乐句规整化,可能是这样:

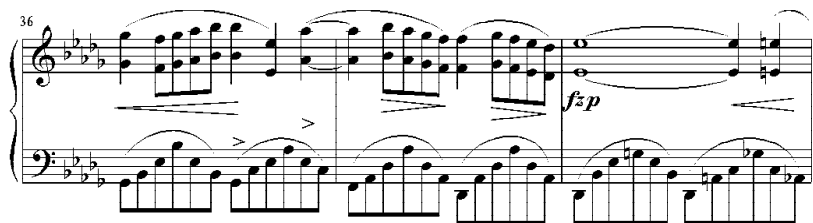
例 3-19b



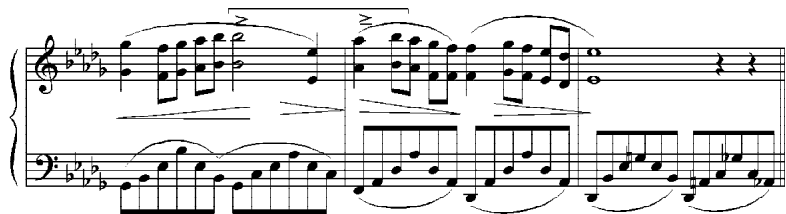
肖邦通过连线与省略,巧妙地将两个规整的 4 小节的乐句联结成一个 8 小节的若即若离的乐句。而这个“融合”的部分,即 4—5 小节,需要演奏者特别的敏感才能演绎出那种微妙的内涵。

下面这个例子与上例有异曲同工之处,我们来比较一下肖邦的原样和可能的形态:

例 3-20a 肖邦《夜曲》Op. 9 No. 1, 36—38 小节



例 3-20b



从例 3-20b 的呆板乏味中,我们不难体会到例 3-20a 的巧妙之处,肖邦通过将第 37 小节的第一个音 $\flat A$ 提前了一拍,来打破规整的乐句结构,形成一种特殊的语气和表情,这些内涵都是在演奏中不能忽略的。

莫扎特也常常在他的音乐中通过旋律形态的微妙变化来暗示音乐性格、情绪上的变化。譬如:

例 3-21 莫扎特《奏鸣曲》K. 330 第一乐章,1—11 小节

Allegro moderato

(mf)

这个主部的乐句结构很巧妙,但如果我们仅仅将它描述为:由三个乐句构成——1—4、5—8、9—12小节,显然不能清楚地揭示出它们之间的内在联系。

事实上,这三个乐句内部及相互之间形成一种“模仿”的关系,即 $a(2)+a^1(2)+b(4)+b^1(4)$ 。在两次模仿—— a^1 与 b^1 中,和声并没有变化,但旋律声部的细微变化却为演奏者提供了很多想象空间。尤其在第二个乐句。譬如,我们可以把5—6小节上扬的用跳音演奏的琶音想象成“提问”,但紧接着得到的却是否定的或者不太确定的回答(7—8小节);接下来是更加富有表情地再次提问(9—10小节),而这次得到了肯定的回答(11—12小节)。从和声结构上看,这里7—8小节与11—12小节都是C大调V—I的进行,但前者旋律停在主和弦的三音位置,显得并不稳定,而后者则回到主音。

(三) 把握旋律的修辞性语气

在不少音乐著作中,作者常会把音乐与语言放在一起讨论。因为音乐和语言有很多相似的地方。譬如,在说话的过程中,我们并不是把所有的音节、所有的字都平均化的,说话者总会强调或略过某些字或音节,这就是所谓的修辞性语气。只有这样,语言才显得自然而容易理解。演奏音乐也是一样,在一个乐句中,音与音之间要有所变化才使得音乐成其为音乐。

钢琴由于构造上的机械特性,使它比别的乐器更加缺乏对修辞性语气的敏感性。很多钢琴演奏者在演奏中,仅仅是按谱面将一个个音弹出来,而缺乏应有的语感,那样的效果就像电脑演奏的音乐一样可怕。因此,对演奏者来说,在音乐中运用类似于语言的修辞性语气是赋予旋律以生命的重要手段。同时也是使音乐“能懂”的一个重要方面。

研究旋律的修辞性语气最重要的一点在于处理好旋律中音与

音之间的“张力与松弛”、“光与影”的关系,就像语言中的抑扬顿挫一样。它主要涉及一些节拍的组织(如弱起)、乐节和乐句结构甚至整个曲式。缺乏对这些结构及其暗示的修辞语气的理解,无论演奏者多么严格地遵照乐谱,其演奏必然是呆滞而缺乏生气的。

合理地表现旋律的修辞性语气,一方面需要演奏者具有敏感的天赋,另一方面也有一些可供参考的基本原则。下面,本文将提出六个原则,并逐一阐述。

第一,乐句或动机的第一个音如果处于较强的节奏位置,常需要强调。譬如下面的乐句:

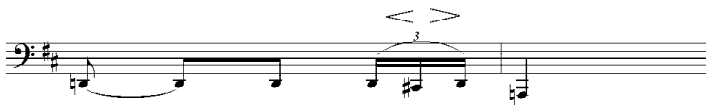
例 3-22 柴可夫斯基《四季》——《七月》,1—7 小节



这个 7 小节的乐句由 3+4 小节的两个乐节构成,其中第 1 小节和第 4 小节的第一拍需要强调,这一拍与后面的音形成一种“张力—松弛”的轮廓,或者说第一拍是一个有力的落拍(downbeat),而后面的音都是这一拍的起拍(upbeat),虽然它们在各自的小节里又有自己的落拍和起拍。

第二,助音常常需要适当的强调。譬如:

例 3-23 贝多芬《奏鸣曲》Op. 106 第三乐章, 第 49 小节



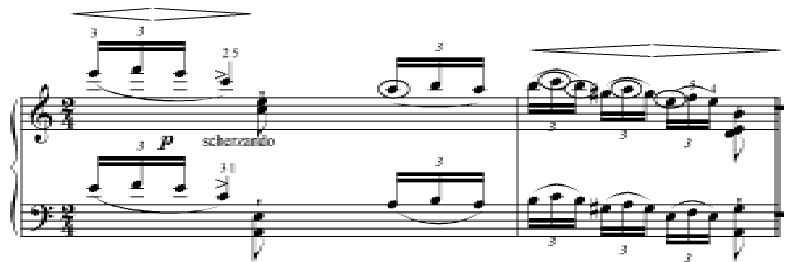
这是最简单的形态。稍复杂一些的例子如：

例 3-24 桑桐《序曲三首》之二, 1—4 小节



如果把这个原则扩大, 我们会发现, 在很多旋律中都有与这个原则类似的地方:

例 3-25a 李斯特《帕格尼尼练习曲》No. 6, 第七变奏, 1—2 小节



这个变奏就是这个原则的扩大化: 首先每个小的助音可以作一个这样的橄榄型的力度变化; 其次, 在更高层次上, 4 组这样的

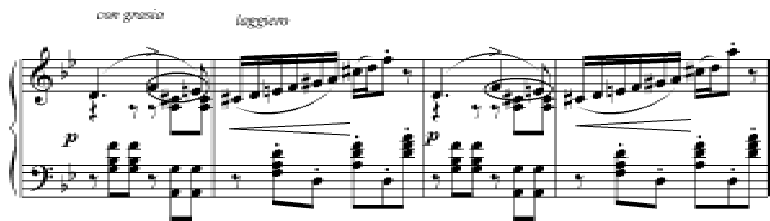
动机加在一起又形成一个更大的橄榄型,而这个更大的橄榄型的原型仍来自于主题的4个音——A—C—B—A—E(见例3-25a中画圈的音与例3-25b):

例 3-25b 李斯特《帕格尼尼练习曲》No. 6, 主题片断



第三,旋律中的倚音常常需要加重语气。譬如:

例 3-26 柴可夫斯基《四季》——《四月》, 25—28 小节



在这首小品中,下行的二度是一个核心动机。几乎所有的旋律都由二度进行(尤其是下行二度)构成,因此,在演奏这首作品时,这个原则显得格外重要。

像上例那样较明显的例子,演奏者一般不会忽略,但下例这样的地方,可能就不一定能注意到:

例 3-27 柴可夫斯基《四季》——《四月》, 33—36 小节

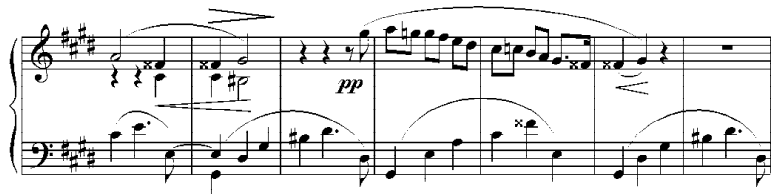




实际上,这里虽然横跨了两个多八度,但仍保持着与二度下行核心动机的联系: $D(-D)-C$, $^bB(-^bB)-A$,因此,也不应忽略了相应的语气。

当然,这个原则有时会因为作曲家的特殊要求而产生变化。譬如下面这个例子:

例 3-28 肖邦《谐谑曲》Op. 54, 460—466 小节



上例 460—461 小节的和声是 $\sharp G$ 大调的 V 解决到 I 的进行,在一般情况下,这样的不协和和弦解决到协和和弦,演奏者会自然地渐弱,在这里也不意外^①。但在其后的补充乐句中,相同的进行(第 465 小节)却由于肖邦的标记而应该演奏成渐强。

除了助音与倚音外,某些经过音、留音及半音进行也常暗示了类似的修辞性语气,在此不再赘述。

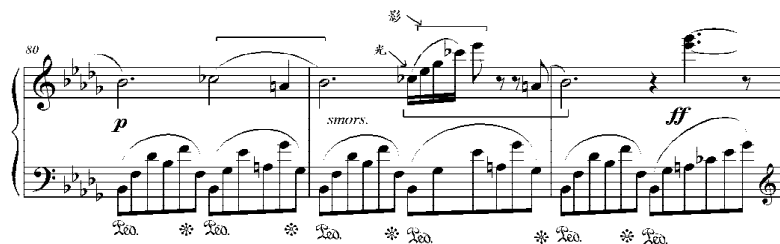
^① 在这里,肖邦分别在乐谱的上方和中间写了两个相反的力度记号:一个渐弱,一个渐强。但并不矛盾,乐谱上方的渐弱指示的是右手声部;而渐强指示的是左手衬托式的音调。

第四,装饰性的音符时常暗示了这样的语气——大的音符像是“光”,而小的音符则是“影”,或者结构性的音是“光”,延伸性的音是“影”。来看下面几个例子:

例 3-29 肖邦《夜曲》Op. 37 No. 1, 第 19 小节



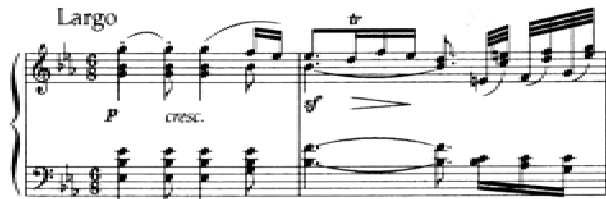
例 3-30 肖邦《夜曲》Op. 9 No. 1, 80—82 小节



在肖邦的很多作品、尤其是夜曲中,我们还可以找到很多这样花边式的装饰音。几乎都可以这样演奏。此外,在一些变奏曲中也存在这样的形态,如:

例 3-31 贝多芬的《英雄变奏曲》^①

主题原型:



^① 此例参考了 Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, p. 51。谱例中的箭头表示了速度可以适度地渐慢或渐快。下同。

变奏:

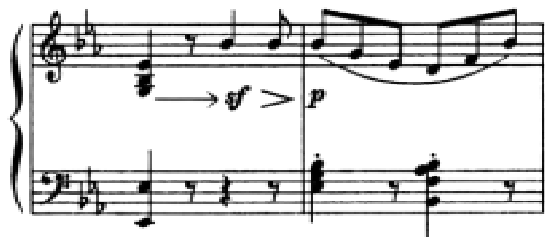


装饰音有时还暗示了某些特殊的语气和细微的停顿。譬如,在某些特定的段落里,演奏者可以通过强调弱拍上的颤音或琶音的第一个音,适当打破严格的节奏律动,这样可以在不改变整体速度的前提下,有足够的时间把这些装饰音演奏得自然、合理而富于表情。

演奏者不仅要把握能听见的音与音之间的修辞性语气,还要留意听不见的音——休止符可能暗示的语气。下面两个原则主要是针对休止符的表现意义。

第五,休止符所处的结构位置与旋律的语气及呼吸常常相互关联、互相影响。譬如:

例 3-32 贝多芬《奏鸣曲》Op. 81a 第三乐章,176—177 小节



谱例中的第一个和弦是前一段音乐的终点,而后面是新主题的呈示。由于贝多芬在主题的第一个音上标了 *sf*,使得它的进入略带些兴冲冲的感觉。因此,将这里的休止符演奏得紧凑一点,无疑会产生更理想的效果。相反,如果把休止符演奏得太满反而会令音乐缺乏动力,显得不够自然。再如:

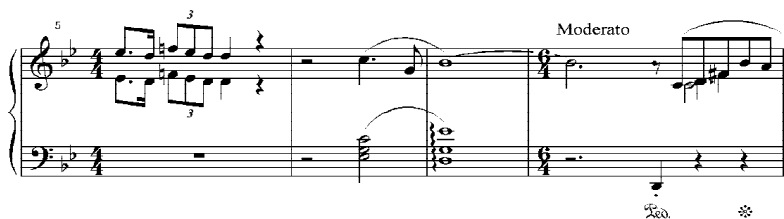
例 3-33 海顿《奏鸣曲》Hob. XVI:49,第一乐章,200—202 小节



海顿的这个例子则相反,由于谱例中第 1 小节的进行是突然终止的,似乎停在了悬崖边,在节奏上及旋律上都显得突兀,而之后的音乐无论从音区、力度还是伴奏形态(前一小节为后半拍的和弦式进行, *f*;后面为分解式和弦, *p*)都与前面形成鲜明对比,因此,这里的休止符不妨稍稍多给它一点时间,使得这里的对比更加突出,衔接更加自然。

另外,处于不同结构等级上的休止符,即使时值相同,在实际演奏中也可能产生不同的语气与呼吸。来看下例:

例 3-34 肖邦《第一叙事曲》,5—23 小节



The musical score is written for piano in G minor (three flats) and 4/4 time. It spans measures 9 to 21. The notation is as follows:

- Measures 9-11:** The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a simple accompaniment of quarter and eighth notes. Below the bass staff, there are markings: "Fto." and asterisks (*) under measures 9, 10, and 11.
- Measures 12-14:** The right hand continues with more complex melodic patterns, including some triplets. The left hand accompaniment remains consistent.
- Measures 15-17:** Similar to the previous system, with melodic development in the right hand and steady accompaniment in the left.
- Measures 18-20:** The right hand introduces some new harmonic textures with chords. The left hand continues its accompaniment.
- Measure 21:** The final measure of this section, showing a concluding melodic phrase in the right hand.

上例 8—23 小节的右手声部共有 6 个八分休止符。在演奏中,这 6 个八分休止符不能演奏成同样的语气,甚至不能演奏得一样长短。我们先来看看这段音乐的乐句结构:8—36 小节是这个

奏鸣曲式的主部,由上、下两个乐句构成,第一乐句 8—16 小节(前三拍),第二乐句较扩展,16 后三拍—36 小节。而前一乐句中又有两个乐节,在这样的结构框架中,6 个八分休止符分别所处的结构位置暗示了三个等级的呼吸:

首先,第 16 小节的八分休止符呼吸的气息最长,因为这里是两个乐句间的呼吸。

其次,第 12 与第 20 小节的八分休止符比第 16 小节的休止符呼吸略短,却又比第 10、18 小节的长,因为这里是乐节间的呼吸。

因此,这里的 6 个八分休止符就应该根据其不同的结构位置决定各自的语气和呼吸。

还值得一提的是第 14 小节,在这里,右手声部的旋律打破了前面形成的弱起的节奏定势,改从正拍进入,从而突出了一种情绪上的急切与愤懑。粗心的演奏者常常不能摆脱前面的节奏定势,将这里的正拍进入演奏得如同前面的弱起节奏,而未能产生应有的效果。

第六,休止符对情绪的暗示。

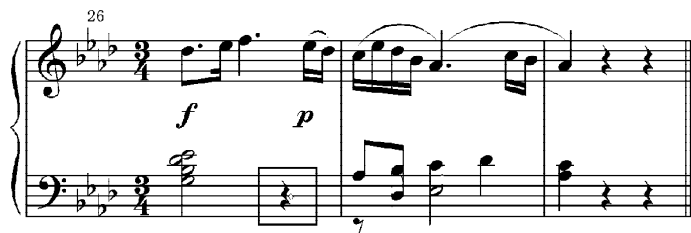
西方音乐传统中有一句谚语:“休止符同样是音乐。”这些没有声音的音符不仅仅意味着停顿、休息,有时还有很深的内涵,我们必须要把休止符认真地弹出来。

上面例 3-34 中第 8 小节左手声部的附点二分休止符就需要演奏者特别细致地把它勾勒出来:在第 7 小节那个特殊的和弦之后^①,左手在进入第 8 小节后应该毫不含糊地离键,留下右手“孤独”的一个声音—— $\flat B$,并引入主部,从而营造出独特的音响效果。

类似的例子还有:

① 本书的和声部分曾讨论过这个和弦。

例 3-35a 莫扎特《奏鸣曲》K. 330, 第二乐章, 26—28 小节



第 26 小节左手的四分休止符也需要清楚地“演奏”出来, 这样, “孤独的”高音 F 在一拍半之后正好减弱并顺接至莫扎特所标示的 P(轻)! 真是一种“欲说还休、欲说还休……”的感伤情怀。如果没有这个休止符, 这个地方就会乏味许多:

例 3-35b



巴赫《平均律》的 48 首赋格中, 有 29 首是从休止符开始。演奏者切不能对这些休止符视而不见。它们常常对节奏的分组和音乐的修辞性语气有着重要的暗示作用。譬如:

例 3-36a 巴赫《平均律》上册第 6 首赋格, 1—4 小节



例 3-36b 同上,第 13 首赋格,1—3 小节

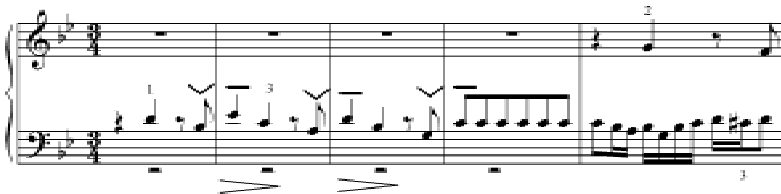


例 3-36c 同上,第 14 首赋格,1—4 小节



上面所举三个主题开始的休止符都有它独特的表现意义,暗示了一种“预备、起始”的语气,好像演讲者在开始前先吸一口气,然后娓娓道来^①。下面这个主题问题要复杂一些:

例 3-37a 巴赫《平均律》下册第 16 首赋格,1—6 小节



这里的休止符除了同上面几例一样,暗示了一种“起始”的语气外,同时还通过对节奏分组的影响暗示了力度上的变化。在这个由休止符开始的主题中,第一个 D 音在起拍上,而落拍在第 2

^① 前文所提到的桑桐的《序曲三首》之二,开始时右手声部的休止符也有类似的表现意义。参见例 3-24。

小节的 E 音上,整个赋格主题仍保持着与小节线相一致的节奏分组(见谱例所示)。根据这样的节奏形态,第 2 小节的 E 到 C 可略有减弱。如果演奏者对第一拍的休止符视而不见,就很容易将这个主题的节奏弹成这样:

例 3-37b



这样的演奏不仅扭曲了前 3 节的节奏形态——使得节奏的落拍与起拍倒置,还会使得第 4 小节连续的 C 音处于一种游离于节拍之外的感觉。

上面讲到的休止符虽说都需要将它们弹出来,但毕竟它们是无声的。而下面这几个例子中的休止符尽管也不需要手去弹出来,但它却有“声音”。

在下面 295—298 小节中,演奏者应该充分暗示出休止符的声音,即,虽然手没有弹,也应该通过心理的暗示,让听众感觉到那个凝重的和弦的存在。通过下面两个例子的对照,我们可以清楚地看到,295—298 的 4 个小节同 133—136 的 4 个小节一样,乃是一个完整的乐句,而不是支离破碎的和弦碎片,只是和弦已被巧妙地隐去了:

例 3-38 贝多芬《悲怆奏鸣曲》第一乐章,295—298 小节



例 3-39 同上,133—136 小节



对休止符类似的处理还出现在德彪西的《前奏曲》——《雾》中,我们来比较 1—2 小节及 20—21 小节:

例 3-40a 德彪西《前奏曲》——《雾》,1—3 小节



例 3-40b 同上, 18—23 小节

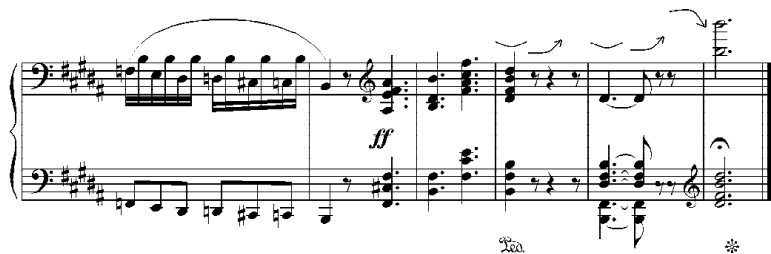
The musical score for Example 3-40b, measures 18-23, is presented in two systems. The first system covers measures 18-20, and the second system covers measures 21-23. The music is in 2/4 time and features a piano (pp) texture. The score includes a 'Mouv' (Mouvement) marking and a 'un peu en dehors' (slightly out of sync) instruction. The score shows a complex interplay of voices with various rests and dynamic markings.

如果没有第 20 小节和第 21 小节中声部的四分休止符的话,中声部就应该是完整的 1—2 小节的再现。因此,在演奏中应充分保持这两个层次各自的独立性,并尽可能地不要将第 20 小节的中间声部演奏得如同一个开头,因为这个声部实际上从休止符已经开始了。在这里,德彪西的手法和贝多芬在《悲怆》第一乐章中的处理方式比较相似,只是德彪西使用的完全是印象主义的拼贴的手法。

以上各例中的休止符都需要演奏者特别认真地将它们演奏出来,即需要声音有所停顿。而同样是对情绪和语气的暗示,有的休

止符则并不一定需要声音有所停顿,那样反而不能充分达到音乐应有的效果。尤其是在一些作品结尾的地方,譬如:

例 3-41 肖邦《第三奏鸣曲》第四乐章,281—286 小节



毫无疑问,这里倒数 3 个小节的休止符更多地是暗示了这段音乐辉煌的效果和激动的情绪,以及一种节奏的张力——音乐最终停顿在最后一个主和弦上,而前两个主和弦不仅停顿不下来,而且从节奏上来说同为最后一个落拍的主和弦的起拍。因此,这里虽然手指应该离键,却仍应用踏板将声音连贯成一气,而不需要认真严格地把声音断开,那样只会适得其反。

这里提出的六个原则在实际演奏中常常会相互影响,互相渗透,演奏者应根据具体的音乐语境,在演奏中作出合理的处理。

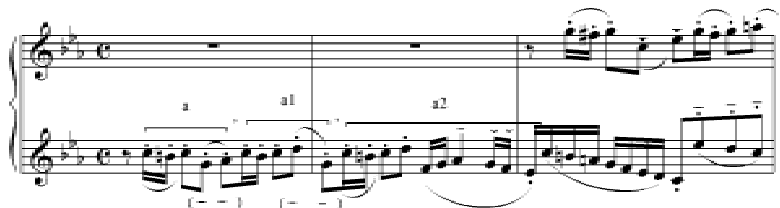
二 动机

(一) 动机的表现意义

动机是通过节奏手段组织起来的音高材料。一般来说,动机是音乐最小的组成部分。是构成一个乐句或一条旋律不可缺少的元素,同时对曲式的构建也有重要意义。动机虽然有它的独特性而易于辨认,但它决不能独立于整部作品之外。研究作品中动机的结构对于演奏者正确掌握某段音乐的形态和性格,

进而找到正确的、合适的演奏方式有重要意义。让我们来看下面巴赫的例子：

例 3-42 巴赫《平均律》c 小调赋格主题



在这首赋格主题中,动机的结构对决定这首赋格主题的连断奏有一定的指导意义。第一个乐节 a 由 C—B—C(波音)和 G— $\flat$ A(倚音)两个动机构成一个折回式的进行。因此,可以用不同的连断奏来演奏这两个动机:如果前者用非连音,那后者就用保持音,或者反过来;接下来是 a 的变形 a^1 。因此,很自然地用与前一乐节类似的连断奏(见上例)。这两个乐节在长度上相等,在演奏中每个乐节间可稍作呼吸。而 a^2 的前一动机不变,后一动机在节奏和旋律形态上发生了更大的变化。因此,前一动机在连断奏上与前面保持一致,而后面则可以用连音演奏。这里动机的发展与变化非常巧妙:体现了一种静态与动态的对比(在三个乐节中,前一个动机、助音式的 C—B—C 一直保持不动,而后一动机每次都发生变化),及动机渐进成长的过程(从较小音程的跳进到更大的跳进再到节奏形态的完全改变)。因此,了解了动机的构成,演奏者决定连断奏方式就有了依据。而合理的连断奏反过来又能更清晰地表现出动机的发展与变化。如果不顾动机及其音乐结构的特征而都用连奏或都用断奏来演奏这个主题,显然是没有趣味且不甚合理的。

(二) 在有的作品中,有些动机需要演奏者有意识地加以强调。有不少关注演奏的理论家^①都曾提出这样一个问题:在演奏一部作品时,它的某些动机是自明的还是需要我们有意识地加以处理、突出?一般而言,对动机过分的突出、强调常会使音乐的流畅性受损,从而显得极不自然。如果某个动机的形态本身就已比较清晰,那它们并不需要演奏者更多的有意识的强调。当然,有些隐藏在繁复织体当中的动机进行,在演奏中也完全可以在不破坏音乐流动性的基础上将它们恰当地勾勒出来,而且,演奏者还可以在这方面有自己的安排和自由发挥的空间:是开门见山般的清晰陈述呢,还是在音乐的进行中使动机逐渐地凸现。

譬如,Wallace Berry 曾举这样一个例子来阐述这个问题^②:在贝多芬的小品 Op. 126 的第 2 首中有一个所谓的轮转动机,即以音阶的第 5 级音(D)为中心—— $\flat E-D-\sharp C-D$ 。这个动机在作品的前面部分是清晰可辨的,这为演奏者在作品的后面部分勾勒出这个动机隐藏的形态提供了合理性。在之后的音乐进行中,即使动机的音不规则地出现在一连串十六分音符的第一个音或其他音上,我们不妨用手指踏板来勾勒出隐藏的动机,并且可以通过对速度微妙的延迟使得动机音不至于淹没在一连串快速的音流之中。

欧洲文化中的理性传统造就了欧洲音乐文化中的某些重要特征,譬如,我们总能在很多作品中找到控制这些作品的深层核心动机或音响事件(event),尽管这些控制着整部作品的音响事件或核心动机并不一定是作曲家有意为之。但这对于演奏者来说,我们能够用声音来构建一部作品这样的深层结构、能够在音乐流动过

① 譬如,Janet Schmalfeldt,Wallace Berry 曾就此问题展开深入的讨论,另外,Edward Cone 与 Heinrich Schenker 也在他们的分析与著作中涉及这个问题。

② 引自 Berry Wallace, *Musical Structure and Performance*, p. 13。

程中勾勒出控制着它们的深层动机或音响事件吗?这可能并没有唯一的答案,而取决于不同的作品、不同的演奏家、不同的艺术价值取向,还取决于不同的分析视角。不同定位的分析理论会对同一部作品的深层结构做出不同的描述,就像“瞎子摸象”一样。常常发生的是:我们在赞成一种结论时并没有理由去反对另一种结论,因为它们或许只是反映了作品不同侧面的特征而已。

因此,即使我们对这个问题做出肯定的回答,那我们也将面临绪论中曾讲过的“选择”的问题。

第四章

节奏与速度研究对演奏的影响

有说服力的演奏需要洞察音乐正确的节奏形态。对音乐节奏内容的充分理解、对一部作品节奏生命的透彻认识,并尽可能清晰地把它呈现出来,是演奏者在演奏中避免杂乱无章的重要手段之一,也是研究节奏对演奏者最大的意义。

一 节奏

节奏是音乐中最重要的因素之一。一个旋律乃至一部作品的性格在很大程度上主要依赖于节奏和速度的形态,一旦节奏或速度发生变化,必然会对最终的音乐效果产生根本性的影响。举个最简单的例子:在演奏中,如果仅仅是碰错一些音,哪怕是很重要的音,对整个演奏的影响都不会比扭曲了作品的节奏或速度的形态巨大。节奏就像人的骨架和房子的屋脊,而音是人的肌肉、房屋的砖,肌肉少一点,砖缺一块,比起骨骼和屋脊出问题要小得多。而两个不同的音乐材料会因相同的节奏形态而显得联系更加密

切;相反,改变同一个音高材料的节奏形态,音乐的整体轮廓会变得迥异。

充分理解作品的节奏形态可以更加透彻地理解音乐。在一部作品中,虽然还有其他一些结构因素——如和声、曲式、织体等也影响着音乐的性格,但节奏却常常是作为一种组织性的因素而存在着。

对于节奏的研究,理论家们可以用节奏的纯粹形式来给它们划定范畴,并且,成体系的、理论上的节奏研究是几乎不考虑实际演奏中的具体情况的。但对演奏者来说,对作品节奏的认识可能要复杂和感性得多。在实际演奏中,演奏者对谱面节奏所做的任何处理——无论是完全严格还是稍微偏离,都将对一部作品的效果产生正面或负面的影响。

对音乐节奏内容的充分理解、对一部作品节奏生命的透彻认识,主要体现在三方面:

- 第一,恰当的律动感;
- 第二,正确把握节拍与节奏的关系;
- 第三,正确把握节奏的分组。

(一) 恰当的律动感

恰当的律动感可以使音乐的动力在整个演奏过程中贯穿始终。这是演奏者的一项具有基础性意义的任务。音乐从开始到结束,无论是均匀地进行还是有伸缩速度的变化、无论是快速的还是慢速的段落、无论是有声音的地方还是有休止符的地方,都不能有任何节奏和律动的“飞地”。这对中国的演奏者可能有更加现实的意义^①。

恰当的律动感并不是靠机械的节拍运动来获得的,它更多的

^① 汉族与某些能歌善舞的民族相比较,缺乏良好的律动感。我国的一些汉族钢琴选手在参加了国外的某些钢琴比赛后,常常受到批评的就是节奏的律动感差,可能与此密切相关。

是依靠音乐内在的本质,靠有机的节奏来完成。在演奏中,节奏应该是一种连续和运动的感觉,而不是一些没有联系的音响碎片的简单连缀。因此,节奏的连续性对形成恰当的律动感十分重要。

演奏者在处理一些规模巨大、音乐素材较复杂的作品时,常常会使节奏缺乏连续性,从而导致律动感的缺失与不足。譬如肖邦的《第三奏鸣曲》第一乐章,在这个乐章中,有很多速度的伸缩及不同节奏的连接与变换,但所有的这些都应该统一于一个连绵不断的律动,而不是被分割成无数的碎片,从而将听众随意地、经常性地抛在节奏之外,让他们对节奏、律动无所适从。

打个比方,良好的律动感就像好的驾驶员在驾驶汽车。在旅行中,驾驶员是不可能以一种速度行驶的。但不管是什么样的路况,好的驾驶员都一定会竭力让乘客不感到突然的加快或是突然的刹车,而是一种平衡、自然的变化。在演奏中所谓恰当的律动感与这样的感觉非常类似,每部作品都不可能用完全一样的速度演奏,但不管有什么样的变化,都应该统一在一定的律动之内,并且在需要有所变化之前,做到有所准备,或者让听众对即将产生的变化和律动的偏离形成一种期待,同时保证节奏形态的清晰,那在演奏中将产生很好的效果。

当然不同的路况对驾驶员的考验是不同的:在崎岖的山路上把车开得平平稳稳肯定比在高速公路上难得多。对演奏者来说,某些贝多芬或是巴赫的作品,由于节奏形态和速度变化比较简单,因此,容易保持连贯的律动感。相比之下,肖邦的《第三奏鸣曲》第一乐章算是一段崎岖的山路:

首先,节奏形态复杂。四分音符内的三连音、八分音符内的三连音、连续的十六分音符、八分音符、长短不一的符点等,以各种形式组合在一起。还有赫米奥拉及四对三的节奏;

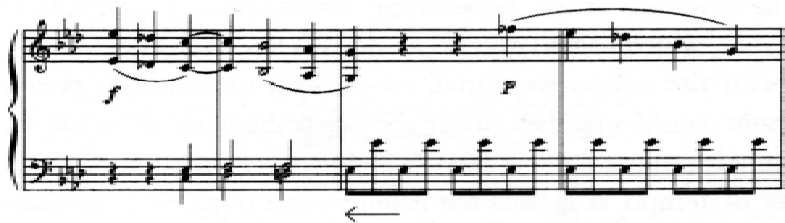
其次,在整个乐章中还需要有大量伸缩速度(rubato)和力度

上的变化。

这些复杂的“路况”使得演奏者很容易将统一的、连绵不断的律动丢失掉。

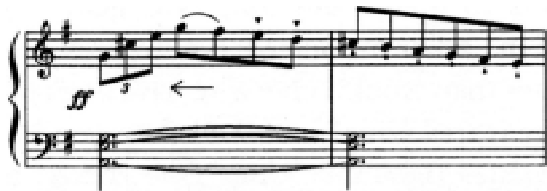
另外,在大多数情况下,每一个新的律动都要尽可能清晰地显示——从八分音符到十六分音符到三十二分音符等等。那怎样来达到这样的目的呢?一个有效手段就是注意处理好两种节奏律动衔接的地方,根据不同的情况,在速度上给予一定的微调,譬如,将新的律动的第一个音演奏得稍慢一点。这样的处理主要是出于对听众的考虑。如果速度保持节拍器般的严格,当新的律动进入时,听众并不能立刻清楚地感受到。而演奏者如果留出适宜的停顿,就能使听众更舒服地感受音乐律动的变化。否则,留给他的可能是更多的匆忙甚至混乱的效果。而不是一种律动感。即使在一段速度较快、情绪较激烈的段落中也应如此。见下面几个例子:

例 4-1 贝多芬《奏鸣曲》Op. 2 No. 1 第一乐章,18—21 小节



贝多芬在从连接部进入副部主题时,伴奏的织体发生了变化,为了更清楚地揭示这里伴奏声部的节奏及律动的变化,第 20 小节的左手声部在进入时应适当地将速度拉一下(如谱例中箭头所示),这样新的律动的进入就会显得更加自然和清晰。并且也与这里的和声进行相吻合——第 19 小节的从属和弦解决到第 20 小节的属和弦($\flat A$ 大调)。再如:

例 4-2 贝多芬《奏鸣曲》Op. 10 No. 3 第三乐章, 67—68 小节



这个地方的节奏比起上一例来更加容易产生律动的混乱,因为以分解和弦向上进行的三连音有相当的节奏惯性,如果不在最高音 G,也就是新的律动开始的音稍稍站一下的话,节奏的律动可能会产生混乱。贝多芬在这里所标的连线很有意思,他通过连断奏的手法,既强调了 G 音在节奏中的重要位置,也可能暗示了在这里需要时间上的微调。

(二) 正确把握节拍与节奏的关系

恰当的律动感强调的是对节奏形态整体的把握,在这个过程中,认识节拍与节奏的关系也是至关重要的。

1. 节拍与节奏的基本概念^①

节拍是对规则的重音之间律动的测定,是“按拍号要求相隔一定时间反复出现重音的模式”^②。因此,为了节拍的存在,必须为一连串音中的一些加上重音,以之将它们区别开来。因此,如果从节拍的角度来讨论律动的话,律动就指的是拍子。有重音的是强拍,没有重音的是弱拍。

一般来说,节拍常常是规则的,但在不破坏节拍组织的情况下也会出现不规则的节拍,只是这种不规则可能是暂时性的,或者,

^① 基本概念及关于节拍与节奏的重要观点参考了 G. W. Cooper and L. B. Meyer: *The Rhythmic Structure of Music*。

^② 上海音乐学院音乐研究所编译:《外国音乐辞典》,“节拍”辞条。

在一个结构水平之上的不规则节拍到了另一个较高或者较低的水平时它又变成了规则的节拍。

正是这个由强拍和弱拍所形成的节拍体系为节奏的产生提供了一个基本的框架。对于演奏者来说,节拍只是一个坐标,其作用是在有限的范围内限定作品的节奏形态,仅仅依靠拍号的帮助,演奏者远远无法正确认识作品的节奏形态。乐谱上的小节线,有时更像是地球仪上的经纬线,只是帮助我们认识地形地貌(音乐的符号),却并不代表具体的地方(音乐本身)。在对一部作品的理解中,它更应该只是被看到,而不应该被听到。当然这还取决于不同的音乐语境及节拍与节奏的关系等。

节奏的形态在很大的程度上是由音乐实际的内容来决定的,而不是那些有着规则重音的、循环往复的节拍。虽然很多的节奏理论在讨论节奏问题时从来都将节拍作为一个重要背景,并将节奏放在更大、更深层次的节拍框架中来讨论,但在表层中,节奏形态更多是由织体、动机的展开或是乐句的和声结构来决定的。对于演奏者来说,需要把握好抽象的节拍与具体的节奏之间的平衡,才能在演奏中创造出令人满意的效果。譬如下面这个有趣的例子:

例 4-3a 汪立三《东山魁夷画意》之《湖》,15—19 小节



如果我们仅仅从小节线的角度来看的话,第 16 小节的左手声部的记谱是有问题的,这里的拍号是 6/4 拍,但这个小节却少了一个八分音符的时值。而且对一般习惯于通过把握左右手声部纵向关系来认识节奏的演奏者来说,这里的两个声部很难“对齐”,尤其是第 16 小节开始的几拍。那这里是作曲家的笔误吗?如果不是的话,又该如何理解这里的节奏、节拍和小节线?又该如何演奏呢?

其实,我们换一个视角,从作曲家的角度来考虑这个问题,设想一下他在这里想要获得什么样的效果,或者用什么样的手法创造出了这样的节奏形态,就不难得出答案了。

作曲家在这里是想要获得上下两个声部的卡农,也即左手声部在一个八分休止符后对右手声部的不完全模仿。这样我们就很容易解释这里的节奏形态,左手声部的第 16 小节实际上比右手声部晚一个八分音符进入(如下例实线所示),至第 17 小节的第二个八分音符再重新回归一致。这种两个声部节拍的错位在西方现代作品中是不难见到的,在这里,作曲家只是没有玩弄那些“现代”的记谱方式而已。

例 4-3b 汪立三《东山魁夷画意》之《湖》,15—19 小节



通过这个例子,我们可以看到,小节线与节拍、节奏的特殊关系。如此,该如何演奏这段音乐就比较清楚了:左右手声部应“各行其事”,清晰的、横向的模仿关系才是更需要演奏者关注的特征,同时也可以赋予左手包含着右手的和弦音($^bE-F-^bA$)相应的旋律性,以便更清楚地勾勒出模仿的关系(见例 4-3b)。

当然,节拍与节奏的关系在不同风格和时代的作曲家手中是不同的。在有的作品中,节拍上的变化与更替并没有改变拍号,而是通过变化节奏的内容而实现的。在这样的地方,如果不顾节奏的自身形态,而片面地强调拍号所表示的节拍的重音,会造成对和声、旋律形态的严重扭曲,使演奏变得滑稽可笑、缺乏生命力。

节奏可以被定义为“使一个或多个非重音拍与一个与之相关的重音拍组织起来的一种组织方式”^①。通过与韵律学相关的传统术语,可以把五种基本的节奏分组加以区别:

- (1) 抑扬格(Iamb)
- (2) 抑抑扬格(Anapest)
- (3) 扬抑格(Trochee)
- (4) 扬抑抑格(Dactyl)
- (5) 抑扬抑格(Amphibrach)

由于节奏的组织同样是结构性的,因此,无论是更加大范围的节奏结构(譬如乐句、乐段,甚至整部作品等等)还是较短小的、在音乐表层的、一目了然的节奏动机都由这些基本的节奏形态展现出来。

节奏在两种不同的意义上独立于节拍。首先,节奏可以不依赖于有规律的节拍而存在^②。也就是说,非重音的音符可以与一些重音的音符组织在一起,而无须在一个等长小节的节拍单位中有规

① 以下相关内容参见 G. W. Cooper and L. B. Meyer: *The Rhythmic Structure of Music*, 第 6 页。

② 譬如在《格里高利圣咏》及《宣叙调》或者是在一些民间音乐中那样。

律地重复出现这些重音。其次,也是对演奏者更为重要的一点就是,上文所列出的任何一种节奏组合都可以以任何一种节拍出现。例如,一个抑扬格的组合可以出现在二拍子或者是三拍子中等等。也就是说,节奏可以在一个给定的节拍组织范围内自由变化。另外,由于小节线是用来划分节拍单位的,它并不能表示节奏的分组,所以,即使节奏重音常常与节拍重音相重叠,也并不代表节奏的分组与小节线有多直接的联系。这是一个常常引起误解的问题。我们在演奏中经常会发现一个小节中的强拍并不一定需要重音,有时候是仅仅需要略微长一点,有时甚至根本不需要强调。因此,对于一个演奏者来说理解某部作品正确的节奏分组显得尤其重要。

如果节拍及其所形成的规律的反复是组织音乐时间的框架的话,那节奏则是其中的灵魂^①。节拍的重音,即规则地对强拍弱拍的循环反复主要是形成节奏的外表框架而并不是重要的节奏感的来源。节拍提供的时间为衡量节奏变化提供了标准与尺度,它把音符安排在绝对相同的延续中,代表着绝对的严格。而节奏中的细节常常有着不同的长度,显得相对比较自由,在一定程度上,这是两个相对立的概念。

2. 节拍与节奏的错位

上文提到,节拍重音与节奏重音常常是一致的。但在演奏中最容易误解或产生疑惑的正是那些节奏分组与节拍的律动错位的作品或片断,我们不妨称其为“不协和节拍(metrical dissonance)”^②。如果我们不能真正理解其中的关系,不明白作曲家的意图,生硬地

① 也有人将节拍与节奏的关系比喻成画框与画,节奏是幅画,而节拍是裱画的框。参见 Konrad Wolff: *Masters of The Keyboard*, 第 7 章。

② 在 Harald Krebs 的著作 *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* 中将不协和节拍大致分为两大类,一种是“不协和的分组”,另一种是“不协和的移位”。

理解其中节奏与节拍的关系,就很容易误读作曲家的意思。我们来看一些例子:

(1) 节奏与节拍之间的“移位”

在有些作品中,节奏的分组与小节线所表示的拍号完全不一致,在固定的节拍中,音乐的节奏通过延展或省略产生与拍号不一致的律动,作曲家没有改变拍号,而将新的节奏律动隐藏在原来的节拍中,在这样的情况下,演奏者必须弄清楚每个小节真正开始的地方。譬如:

例 4-4 莫扎特《奏鸣曲》K. 331 第一乐章变奏Ⅵ, 15—26 小节^①

^① 谱例借用自 Cone Edward, *Musical Form and Musical Performance*, 第 44 页。

莫扎特的这首变奏曲是古典时期严格变奏的经典作品。它的主题及前五个变奏都是以 3 为单位的节拍写成,只是在第六变奏即尾声中变为以 2 为单位的节拍。节拍上的变化带来音乐性格上的不同,4/4 拍在一连串 3 拍子后出现,更体现出它的活力和不同的律动感,也暗示出音乐乐观的性格和在曲式上作为尾声的功能。

在这个尾声部分,作曲家就在固定的节拍里安排了不同的组合(见谱例)。使得 3/2 拍和 4/4 拍相间插出现(这样的处理也暗示了整部作品节拍上 2 与 3 交替的特征),这无疑需要演奏者在演奏中注意安排好相应的力度和呼吸。

勃拉姆斯的作品中也常常出现这样的情况:

例 4-5 勃拉姆斯《叙事曲》Op. 10 No. 1, 1—15 小节

The musical score for Brahms' Narrative Op. 10 No. 1, measures 1-15, is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows a piano introduction with a 3/2 measure followed by 4/4 measures. The second system (measures 5-8) continues the 3/2 and 4/4 pattern, with a 'dimiz.' marking. The third system (measures 9-15) includes a 'sostenuto' marking and a 'Tempo 1' instruction. The score is written for piano and includes a '模进' (modulation) section at the bottom.

作品的拍号是 4/4 拍,1—8 小节节奏的分组与节拍基本是一致的。从第 8 小节最后一个四分音符起至第 13 小节,音乐实际上是 5/4 拍了。值得注意的是两段音乐(第 1 小节与第 9 小节)都是从前一小节的最后一拍开始,但节奏的分组却不相同:第 1 小节前的一个四分音符与第 1 小节构成的是抑扬格的节奏分组,节奏重音与节拍重音是一致的,都在第 1 小节的第一拍,因为第 1 小节的第一拍有一个装饰音,这对形成节奏的重音有很重要的作用;而第 8 小节最后一拍的四分音符却是 5/4 拍的第一个重音拍,与后面的拍子构成扬抑格的节奏分组。可以从两方面来说明这一点:首先,作曲家用连断奏的符号表示了这样的节奏分组,即,用连线将节奏重新照 5/4 拍分组;其次,9—13 小节的进行中是两次模进(见谱例),从模进中,我们可以看出作曲家在这里更注重活的节奏,而并没有考虑节拍的问题。到第 14 小节,音乐再回到原来的节奏。可以清楚地看到,这里作曲家的意图就是要在这两个段落间形成两种律动的对比。

(2) 节奏分组在两种不同的节拍之间相互交替、融会,从而形成一种特殊的效果

例 4-6a 勋伯格《钢琴小曲三首》第 1 首,1—27 小节



10

14

18

22

26 再现

p

f

f

p

ff

p

pp

这个曲子的拍号是 2/4 拍,但给人听觉上的印象更像 6/8 拍,因为:首先,从记谱的方式来看,清晰地暗示了 6/8 拍的节奏;其次,从节奏的分组来看,第一个八分音符与第二个八分音符由于织

体、和声及旋律上的结构特点,形成了一个明确的抑扬格的节奏:旋律声部的第一个音向上跳进至下一个音,左手第1小节的十六分休止符就是要避免强调第一个八分音符,而在第二个八分音符上右手声部是完整的主和弦,左手声部是持续的主音,这些结构特征无疑加强了第二个八分音符落拍的特点,明确了节奏的分组。后一乐句仍保持了这样的节奏分组和6/8拍的记谱方式;但我们又不能完全确定这一定是写着2/4拍号的6/8拍,因为,在音乐中段的第15、19小节无论是节奏分组还是记谱方式又清晰地表现出2/4拍的特征。

事实上,用2/4拍与6/8拍的交替来产生一种特殊的节奏效果可能是作曲家最终的目的。前文提到,作品一开始就是6/8拍、抑扬格的节奏,这样的分组可以一直持续下去,直到第9小节。但如果照6/8拍的抑扬格来分组的话,这里就少了一个八分音符!并且第10小节紧接的进入打乱了6/8拍的律动和分组,形成一种类似2/4拍(并不是真正的2/4拍)的扬抑格的节奏。所以第10小节就是2/4拍与6/8拍的一个交合点,这里既不是2/4拍也不是6/8拍,也可以说既是2/4拍也是6/8拍(见下例)。

如果是2/4拍或6/8拍分别应该是:

例 4-6b



在2/4拍中,符杆的变化暗示了节奏分组的不同,这样的分组有悖于原谱中符杆所暗示的分组(原谱中是扬抑抑格的节奏,这里则是两个扬抑格的节奏,虽然两个重拍不在同一层次上);而原谱

与这里的 6/8 拍相比,又少了一个四分音符。

在第 10 小节节拍短暂“摇摆”后,又回到 6/8 拍。进入中段后,节拍在 2/4 拍与 6/8 拍之间交替了几次,明确的 2/4 拍在第 15 小节才真正出现,然后再回到 6/8 拍,到第 19 小节 2/4 拍才完全占据了主导地位,直到再现。

因此,我们很难确切地说这首作品到底是 2/4 拍还是 6/8 拍,这正是这首小曲节奏上最大的特点,通过两种节拍所产生的不同的分组之间的交替,表现出独特的魅力。这样的例子我们还可以在莫扎特、贝多芬、舒伯特的作品中找到不少。

当然,在很多时候节奏与节拍并没有错位,虽然小节线在作曲家的眼里并不是那么重要,但如果他没有通过音乐的诸要素,如和声、音高、连断奏、力度、时值、音色等来标示与节拍不一致的节奏分组时,我们也应非常重视小节线对节奏的实际意义,否则也是很容易误读节奏的。譬如:

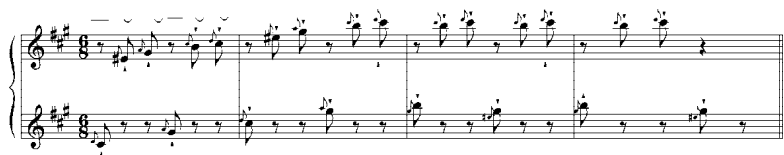
例 4-7a 李斯特《侏儒舞》,1—7 小节



从第 5 小节进入的主题的节奏分组及 36—37 小节的节奏形态来看,1—4 小节的节奏并没有像我们上面几个例子那样和节拍

形成错位,因此仍应按节拍的重音来演奏这段音乐。演奏者应该小心安排自己的力度,不能将这个引子弹成这样:

例 4-7b 错误的节奏分组

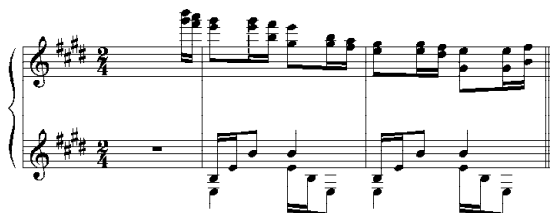


再如:

例 4-8a 李斯特《狩猎》,1—4 小节



例 4-8b 同上,17—18 小节



在这段音乐中,我们至少可以从三个方面来判断节奏与节拍的一致性:

首先,音符的时值决定了八分音符会获得比十六分音符多一些的强调,这与小节线的划分是一致的;

其次,连断奏(articulation)的记号,八分音符上的保持音记号(tenuto, “—”)暗示了这里的强拍位置;

再次,从例 b 有伴奏声部进入的主题中,我们可以看到,左手声部所强调的重拍与小节线也保持了一致。

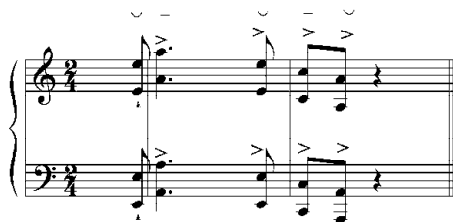
因此,这里并没有发生节拍与节奏的错位,演奏者切忌演奏成这样:

例 4-8c

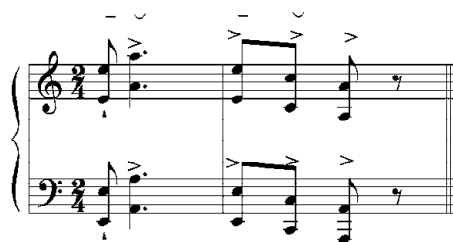


这首练习曲的另一片断,也常常容易引起演奏者的节奏错误:

例 4-9a 李斯特《狩猎》,69—70 小节



例 4-9b 误读的节奏



例 4-9a 中的节奏很容易被弹成例 4-9b 所示的那样。在例 4-9a 中,即使后面 4 个音都标有重音记号,但演奏者却并不能用

一样的力度去弹它们,处于落拍的音无疑与处于起拍的音是有所区别的。

下面的这个例子,是巴托克组曲《在户外》中的《船歌》。在这首作品中节拍与节奏的关系更加复杂:有不同节拍的频繁更替,还有节奏在同一节拍中的处理,还有节拍、节奏与句读的相互影响等等,要演奏好这首作品,对这些问题必须要有清楚的认识。

《船歌》的节奏形态有以下几方面的特征:

首先是节拍的频繁更换;有 9/8、6/8、5/8、4/8、3/8、2/8 及 3/4 拍的交替,由于偶数、奇数节拍所具有的不同的律动,从而形成参差错落的感觉,打破了传统的很规则的节拍律动。演奏者对于每一次节拍的更替应该给予适当的触键及速度上的安排以充分表现出作品这方面的特点。

其次,也是最有意思并且最应引起演奏者认真分析的一点,就是作曲对细部节奏所做的巧妙安排。譬如,再现部分(91—108 小节)的节奏形态就很有意思:

例 4-10 巴托克《在户外》——《船歌》,90—110 小节

The musical score for Example 4-10, Bartók's 'Song of the Boat' from 'Out of Doors', measures 90-110. The score is in two systems. The first system (measures 90-91) shows a change from 9/8 to 3/8 time. The second system (measures 92-93) shows a change from 3/8 to 4/8 time. The notation includes various rhythmic values and rests, with a 'poco marc. il canto' marking above measure 91.

91

poco marc. il canto

97

102

106

dim

再现部由两个乐句组成,第一乐句 91—98 小节,第二乐句 99—108 小节。第一个乐句(8 个小节)的节拍变化依次是:

5/8 5/8 3/4 3/4 5/8 2/8 4/8 3/8

第二个乐句(9 个小节)的节拍依次是:

5/8 5/8 3/4 6/8 5/8 5/8 2/8 4/8 3/8

配合乐谱,我们可以看到一些有意思的东西:

首先,是 3/4 拍与 6/8 拍的交替。3/4 与 6/8 有着特殊的关系,如果用八分音符作为基本节奏单元,它们有相同的节奏单元,但由于节拍所暗示的节奏分组不同,对于 3/4 拍来说,6 个八分音符的分组是 2+2+2,而 6/8 拍的分组则是 3+3(在大多数情况下),这两个节奏的交替自然可以在表面上保持不变而内部产生不同节奏分组。而此例中第一乐句的第 4 小节和第二乐句的第 4 小节就是这样的例子。它们在乐句中处于同样的位置而有着不同的分组;这告诉我们,在第 102 小节中的 $\sharp F$,应该给予稍稍的保持(tenuto);

其次,如果把第二乐句中的第 5 小节拿掉,我们会发现,这两个乐句的左手声部是完全一样的,这个加出来的小节正是作曲家通过节奏的延展而达到收束音乐的目的,并对音乐的动力逐渐衰减的暗示,这同时也暗示了力度上的渐弱,即使在 107—108 小节作曲家仍写了一个渐强的符号。

另外,第 99 小节右手声部的 $\sharp F-D$ 的进行,作为尾声的固定的动机音型出现了三次,后两次分别出现在第 102 小节的后半部分及 107—108 小节。由于低声部的 A 音在每小节第一个音上的不断持续,而这个收束动机并不总出现在同一的位置上,从而形成一种特殊的对位效果,需要演奏者小心处理。

面对这种经过作曲家精心设计的段落,如果演奏者不能弄清音乐的结构,自然没法在自己的演奏中表现出音乐应有的效果来。

(三) 节奏的分组^①

在上文对节奏与节拍的讨论中,我们常常提到“分组”(group-

^① 对节奏分组的阐述,本文参考了 G. W. Cooper and L. B. Meyer: *The Rhythmic Structure of Music*。

ing)这个概念。事实上,节奏的分组可以说是节奏问题中最重要

的核心。

Meyer 和 Cooper 在他们的著作《音乐的节奏结构》(*The Rhythmic Structure of Music*)中这样阐述到:节奏分组是一种心理行为,而不是一种物理行为。对一个节奏分组的感受并没有可以用来测量、可靠而快速的方法。对同样一个节奏分组的感受,受过良好训练的音乐家和普通的人是有所不同的。正因为如此,使得表演成为一种艺术——它可以使一段音乐产生不同的乐句及不同的演绎。在研究乐谱的过程中,我们应该充分地理解某些被有意模糊化的节奏分组,而不是生搬硬套地把它装入一些清晰的模式中。因此,音乐的演绎(包括音乐的分析)是一门需要经验、理解和敏感的艺术。

无论在什么结构层面上分组,都源自声音的相近与相远、靠近与分离。如果声音彼此之间几乎没有什么不同的地方——无论是在音高、音域、乐器和音色持续的时间、强度、织体或是力度方面,那么,就不可能产生节奏和分组,因为我们在感受一个音是重音而其他的音是非重音时将缺乏必要的基础。除非我们完全主观地去考虑分组,否则这些音就仅仅是完全一样的运动。另一方面,如果连续的发音在时间上或在音高上彼此是完全不同的,以致我们不能使它们产生关联的话,那么它们也不会产生节奏和分组。这时的声音将会被感觉为分离的和孤立的声音。

即使在非常简单的作品中也可以体会到节奏分组的重要性。

一般来讲,彼此之间相近的(在时间上、音高上等)或相似的(在音色和音量上等)音响或音响组合会构成一个相似的节奏型。而不同的音响或音响组合则容易分离节奏型。然而,虽然“相似性”很容易产生凝聚力,但重复也常常使得这种组合相分离。只是当一个单音被重复时情况略微不同。尽管这样的重复可能首先会

产生组合的凝聚力,但当它继续下去时,变化是可以预见的。一个节奏分组只有当构成它的音彼此之间有所区别时,才能成其为节奏。正如节奏的定义所表示的那样,节奏总是暗示了某个重音拍以及一个或两个非重音拍二者之间的关系。因此,节奏既不是一系列没有区别的强拍(所谓扬扬格),也不是一系列没有区别的弱拍(所谓抑抑格)。

在前文已经提到,最基本的五种节奏的分组是抑扬格、抑抑扬格、扬抑格、扬抑抑格、抑扬抑格。这五种节奏的分组不仅体现在较短小的、比较明显的节奏动机上,同时也体现在较大范围的节奏结构中(譬如乐句、乐段等等)。

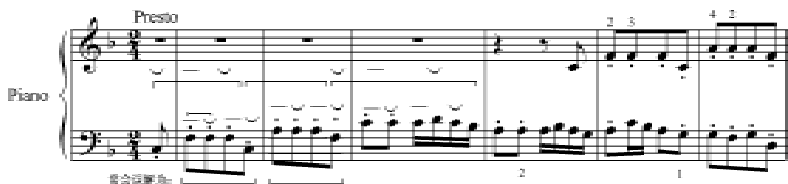
同样,上文在讨论节奏与节拍时曾提到,节奏的分组是独立于节拍之外的,同样的时值组合可以有不同的分组,这受到很多因素的影响,譬如音符时值、旋律、拍子位置、配器、伴奏、和声、连断奏、装饰音甚至休止符等等,而且这些因素在决定分组的过程中作用并不相同,在某一段音乐中,并不是所有的音乐要素都支持同一种分组,因此对于演奏者来说,研究节奏分组的意义就在于通过记录在乐谱上的各方面的信息,去确定最符合作曲家意图或者最合理的分组,并清楚地把它表现出来。

下面,我们试图从较低的结构层次和较高的结构层次两方面来就节奏的分组举例说明。

1. 较低结构层次的节奏分组

较低的结构层次指的是小的节奏动机,音乐中较短的片断。上文所提到的勋伯格《钢琴小曲三首》之第一首、勃拉姆斯《叙事曲》Op. 10 No. 1 都可以说明在较低的结构层次上,演奏者如何通过对音乐诸要素的分析,确定正确的节奏分组。错误的节奏分组会完全破坏作品的节奏形态。在这里我们再举一些例子:

例 4-11a 贝多芬《奏鸣曲》Op. 10 No. 2, 1—6 小节



这里确定节奏分组的主要因素主要是音程和时值的变化。第一个音 C 向上跳进到 F, 使 F 获得了一定的强调。F 重复了三次后, 再一次向上跳进, 因此作品的前三小节是抑扬抑格的节奏。但是, 由于第 2、3 小节 4 个八分音符的符杆连在一起的原因, 演奏者常常会不小心把第 1、2 小节演奏成扬抑格的节奏。

从第 3 小节起, 有十六分音符进入, 将一个小节中的后两个八分音符联系在一起, 并且由于连断奏的影响(八分音符都是跳音, 十六分音符是连音), 因此, 节奏的分组变成了扬抑格。虽然 3—4 小节我们也可以这样分组以形成一个抑扬格:

例 4-11b 同上, 3-4 小节



但在乐章的其他地方, 这个片断的和声进行(V—I)及力度记号(sf)向我们暗示了这里的节奏分组应该是扬抑格:

例 4-11c



下面这个片断在演奏中更容易出现节奏分组的错误:

例 4-12a 肖邦《第三奏鸣曲》第一乐章, 31—34 小节



33—34 小节应该是扬抑格, 还是抑扬抑格的切分式的节奏呢? 这里的织体有三个层次, 它们的节奏分组都是一致的吗?

先看两个外声部, 高声部有重音记号, 低声部在相同的节拍位置是八度(副部 D 大调的属持续音), 加上第 33 小节第一个八分音符上的 sf, 似乎这里的节奏更像是扬抑格, 或者说, 这里出现了前面所讨论的节拍与节奏错位的情况:

例 4-12b 误解的节奏分组



但我们不能忽略这样几个方面的因素:

首先,33—34 小节高声部的节奏只是 31—32 小节高声部节奏的延续,在 31—32 小节中,虽然第 31 小节的第五个八分音符用连线与前一个节奏分组连在一起(还有后面的第 33 小节的第一个八分音符),但由于和声连续的离调进行及低音有力的支持作用,这里的高声部仍应该保持抑扬抑格的节奏分组;

其次,33—34 小节的中声部虽然空缺了第一个八分音符,但从后面的重复和向下的模进中,可以清楚地看到这里仍然保持着扬抑格的节奏,也就是说,节拍的重音与节奏的重音并没有错位;

再次,这个段落是这个奏鸣曲式呈示部的主部向副部的过渡段,从结构功能来说^①,这个段落缺乏稳定性,情绪上更多动荡不安。相对于扬抑格而言,抑扬抑格的分组更能表现出这样的情绪。

因此,33—34 小节高声部与低声部的节奏应该是抑扬抑格,中声部保持扬抑格。在演奏中,赋予中声部较多的独立性而不是完全依附于两个外声部就显得特别重要,如果有这个独立进行的扬抑格的中声部作为参照,两个外声部的抑扬抑格才会显得更清晰,音乐上急切、不安的情绪也更鲜明,低音声部的属持续音从 33—34 小节的节拍位置(在小节的第二个八分音符上)回到第 35 小节的节拍位置(在小节的第一个八分音符上)时才不会显得无所适从。

通过对这两个例子的分析,我们可以看到在演奏中关于节奏分组的问题几乎无处不在,如果没有仔细深入地去研究分析,很容易在某些复杂的段落产生节奏误读。

^① 所谓结构功能,就是某段音乐在音乐进行的整体过程中所充当的角色。详见“曲式研究对演奏的影响”一章。

2. 较高结构层次的节奏分组

较高层次节奏分组主要是指在乐句、乐段甚至整部作品的层面上,节奏的一种结构力。譬如,在一个上下句的常规乐段中,前一个乐句常常就可以被看作是后一个乐句的起拍。如果把这个概念扩展到更高层次的结构上,我们甚至可以把曲式中一个部分看作是接下来的那部分的起拍,或者相反(这取决于音乐具体的结构特征)。因此,从这个意义上讲,一个完整而统一的作品展现出的的是一个巨大的节奏的律动网络。在这个网络的不同层次上,节奏都作为一种结构性的因素而组织着音乐的其他元素。这意味着,如果演奏者能够从结构的角度去思考节奏的形态和涵义,必然会对演奏产生积极的影响。

科恩认为^①,一个单一乐句开始的地方可以被看作是一部作品的缩影。古典时期的乐句常可以被分析为强小节和弱小节的交替,在一个小节中仍可以继续划分这样的强拍和弱拍。从这个意义上说,较高层次节奏结构与一般的节拍结构有一定的对应关系。但需要注意的是,在分析较高结构层次节奏分组时,注重平行、平衡的节拍原则还应充分地结合更加有机的节奏原则,后者支持着乐句旋律及和声的形态,并使它们形成一个有机的结构整体。

科恩还认为,较高层次节奏分组体现出一种抽象的音乐动力,整个过程类似于一个抛物线形成的过程:抛、延续、落地。这里包括:最开始抛掷的能量、它最终到达的目的地以及它运动所延续的时间和距离。同样,典型的音乐乐句也是由一个最初的起拍(/),一个运动的过程∪,和它所到达的点(\)而组成。这也可以说是从节奏的角度对乐句结构起、承、转、合的理解。音乐的段落可以用—∪来分别表示强的或弱的点,但这些点较之开始及结束的点来说都在结

① 以下部分内容参考了科恩著作:*Musical Form and Musical Performance*。

构上显得次要得多。在音乐的过程中大致有三种类型的“强”点：开始的、结束的和中间的。开始的落拍的重音常常暗示了某种渐弱；结束的落拍则暗示了一个渐强的终点。中间的强点则根据上下文而变化。如果终止作为某个进行的终点似乎比开始的落拍还要强，那这个乐句从某种意义上说变成了之后接着一个落拍的、扩展的起拍的形态，开始的落拍也因此变为一个“起拍的落拍”了。

再分析得更细一点，在乐句的开头，还可能会有一个类似预备的、或者诗歌中非重读的音节，我们不妨用(∧)来表示，而乐句的末尾还有一个阴性的收束，我们可以用(∨)来表示，这样，一个典型的乐句在较高层次上的节奏形态及所暗示的音乐动力即可表现为以下形式(∧)/∪\ (∨)。如果再进一步思考的话，我们可以把某些阴性的收束看作是为下一次循环开始的准备。当然，由于作品的多样性，不是每一个乐句都能完全这样考虑。在具体的音乐中，节奏及音乐动力的变化远远要比上述的情况复杂。不过，科恩为我们所分析的下面这个莫扎特的例子可以提供在一个较高层次上把握节奏分组的精彩例子。

例 4-13 莫扎特《奏鸣曲》K. 330, 第一乐章^①



^① 此谱例及相关分析参考了科恩: *Musical Form and Musical Performance*, 第28—29页。

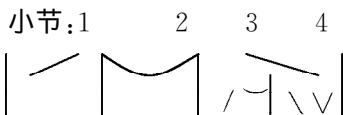


这首变奏曲主题的第一个乐段由两个 4 小节的乐句组成。第一个乐句由两个模进的小节和一个两小节的单元构成：

1 1 2

a a b

而 b 显然又能再继续被用同样的方式分成两个半小节和一个小节。整个这个关系可以体现在下面的图表中,也即这个乐句的结尾部分本身就又是一个节奏单元,而它的结尾则是这个乐句的最后一个小节。



乐句的旋律及和声形态更加强了上面的这个节奏模式。乐段的下半句稍有不同,它的第 3 小节揭示了一个在上半乐句中被隐藏起来的线条:从 A 到 $\sharp C$,实际上是作为对前面三度音程的第三次模进(与此同时,另外一次更隐蔽的模进在高声部也变得清晰起来)。由于节奏的变化,低音声部从主音逐步下行到属音的线条也变得更清晰可辨,因为 E 现在占据了最后一小节的强拍位置。这样,我们可以大致得到如下的图式:



最后的结尾,即使它是阴性,仍该比半终止得到更多的重量。因此,这整个乐段也可以被理解为一个起拍跟随着一个落拍: ~—。

这样看来,在强小节与力度重音之间并没有必然的联系,虽然有时重音常意味着强小节。当然,作曲家把音乐中节奏形态写得越明了,演奏者对它的干预就应该越少。

再来看肖邦的 A 大调前奏曲,这也是一个短小而精彩的例子(虽然从某种意义上来说,这首前奏曲不应该被看作是一部完整的作品,而是把 24 首前奏曲看作一个整体,这首只是其中一部分。那样的话,对它的演奏就应该把它放到这样的大背景中去考虑。有了这样的提醒,我们再继续这里的研究)。

例 4-14a 肖邦《前奏曲》Op. 28 No. 7^①



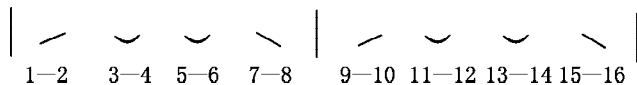
① 针对这个作品的相关分析及部分谱例参考了科恩: *Musical Form and Musical Performance*, 第 39、41 页。



在这个短小的、由 16 个小节构成的作品中,每两个 3/4 拍的小节被紧紧地“绑”在一起而显得更像是 6/4 拍(各自带有一个弱起拍)。自始至终统一的动机的进行更加强了节拍上的这一特点,如果我们给予第 2 小节稍稍强调的话,那对于整个 1、2 小节来说我们听到的更多的像一个切分,而不是小节之间的转换。这样的一种统一的节奏很可能会使我们在演奏中也自始至终继续着这样的连续,从而达到一种统一的模式。但这样的处理即使是在有统一的动机进行的基础之上,无疑也是显得太机械了。结果只会因为毫无生气的重复而不能有效地支持音乐其他元素所形成的变化,因为与节拍一致的节奏在这里没有对音乐的进行提供更多的动力和表现力。这就是为什么节拍必须服从于更加有机的节奏的原则。

和对前一首前奏曲的分析一样,我们应该先对它的音乐的其他元素进行分析并试图揭示它们所暗示的节奏形态。如果我们把 11—12 小节的渐强看作是整首前奏曲发展的高点,并且把它作为一个中心点和坐标,使得音乐的进行逐步趋向于它,然后再从这一高点逐步衰退。这样的意见应该不太会有异议,因为 11—12 小节的进行可以至少从五个方面来说是整个音乐的高点:调性的距离作为 B 大调(主调的 II 级)的属和弦,离主调最远;音区上,是全曲最高的音;织体的密度最丰满;力度上达到全曲的最高点;音响效果最不协和。演奏者可以通过非常微妙的速度调整(如适当的加紧或是放慢和触键的调整如轻微的保持)来表现出

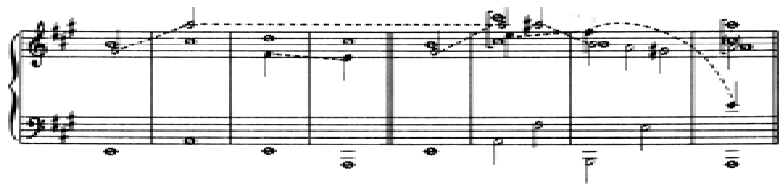
应有的效果。但如果更进一步对音乐深层结构进行分析,演奏者应该明白,更加精致的演奏却不应过分地强调这个高点。因为,如果把 11—12 小节作为一个节奏上的落拍的话,我们会破坏全曲和声上 $V-I-V-I$, $V-V/\text{II}-\text{II}-V-I$ 的进行。作曲家的暗示告诉我们,1—2 小节和 9—10 小节的平行关系把整个作品分为两个相似乐句。我们给每一个乐句一个开始和收束的落拍,同样可以把它们作为上下句的关系,低音的线条也说明了这个特征。



(每次弱起被省略)

但这两个乐句太相似,都是从属到主的进行,并且由于第一个乐句也结束在全终止的主和弦而不是通常的半终止的属和弦上,这无疑更加强了前一个乐句的独立性,如果我们如上图所示的节奏形态来演奏它的话,会使得我们难以整合这两个乐句以成为一部有机统一的作品。那作为一个整体来看,它的旋律的及和声的特点还会给我们什么启示呢?下例是这首曲子的旋律及和声的框架(以 4/6 拍为单位的)。

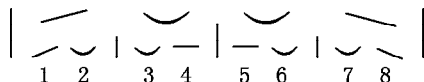
例 4-14b 声部进行框架



进一步简化成为:



从上图我们可以清楚地看到,整个乐曲的框架音就是第二乐句框架音的扩大。如果演奏者试图在演奏中揭示这样的关系的话,那他应该适当强调那些最能体现这个框架的音符,也即第1、4、5、8小节的框架音。在每个小的乐句中,我们应该保持它本身的/ 〰 \,但如果我们想把这个扩大的框架表现得更加清楚,并将整首作品作为一个完整的整体来演奏的话,就应该稍稍控制第一乐句的结尾和第二乐句的开头,使前者不要有太强的收束感,而让后者与之保持更密切的联系,整部作品可以得到这样的节奏形态:



值得再次强调的是,强小节的位置并不是一定意味着力度上的重音或者加强。在这里,基于线性的及和声的考虑,对强小节的处理或许采用精细的速度调整比简单的力度上的重音更有韵味。

另外,在下面对曲式的讨论中,我们还可以看到贝多芬的《奏鸣曲》Op. 111 的第一乐章长大的引子正是作为主部的一个起拍(详见例 6-2)。

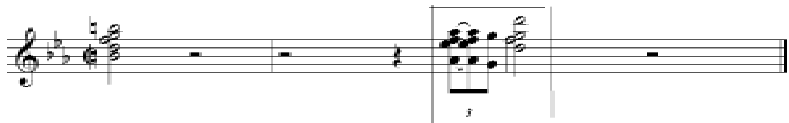
在节奏讨论的最后,一个实际的问题值得一提,即演奏的技术对节奏形态的影响。每位演奏者在实际的演奏中都会碰到各种各样的技术问题,这些技术问题常会一叶障目,使演奏者无暇顾及音乐正确的节奏形态从而无意间导致了不合理的演绎。譬如,肖邦的《革命练习曲》,开始的节奏是这样:

例 4-15a 肖邦《革命练习曲》Op. 10 No. 12, 1—3 小节右手声部



对于这首练习曲来说,这个附点节奏非常重要,右手的旋律声部几乎都由这个附点组成,全曲激愤的情绪也体现在这个节奏上。但由于是八度与和弦之间的大跳(这里是五度,在 4—5 小节是九度,使得演奏者常常不经意地把它演奏成这样:

例 4-15b 误读的节奏



更严重的甚至将 $\flat A$ 和 G 演奏成平均的八分音符,而且几乎通篇的这个节奏都被如此地误读!这样一来,这部作品的性格就被极大地扭曲了。

演奏者由于技术问题所引起的误读还有很多,下面李斯特的这个片断中的附点节奏也容易犯类似的错误:

例 4-16 李斯特《b 小调奏鸣曲》,8—10 小节



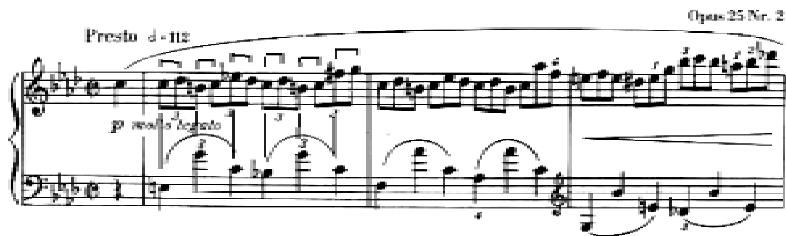
另一首肖邦练习曲的节奏也是很容易被误读的:

例 4-17a 肖邦《练习曲》Op. 25 No. 2, 1—3 小节



这首作品最大的特点之一就在于节奏,左右手分别是不同时值的三连音:右手是四分音符内的三连音,左手是二分音符内的三连音。这样的节奏分组使得两个声部节奏重音并不在相同的位置上。但由于演奏上左右手配合的困难,我们常常把这个节奏“修正”成这样:

例 4-17b 误解的节奏



这样演奏当然容易了很多,但却把这首练习曲节奏的特征完全抹杀了,把两个声部之间较为独立的、横向叠加的律动简化为一个声部对另一个声部的纵向的依赖^①。说到这里,我们不难

^① 一些 20 世纪作曲家处理节奏的观念已经在肖邦的这首练习曲中依稀可辨,譬如在李盖蒂的练习曲《华沙之秋》中,在一个固定的分解八度或同音反复的背景中,重叠了最多四层不同时值组合的线性声部。在肖邦的练习曲中,也是不同时值的重叠组合,只是仅仅两个声部,而且这两个声部的节奏保持了倍数的关系而已。但不难看出此二者的想法是比较相似的。

回想起前言中的话:对音乐结构的认识,对演奏者来说,最重要的作用就在于让音乐保持自己本来的面貌,音乐怎么“说”,我们就怎么弹,不要随意地修正、歪曲。

节奏是音乐中根本性的因素,演奏者在研究一部作品时,清楚地呈现作品的节奏生命是他最重要的任务之一。所以,他必须很好地处理好节奏律动、节拍与节奏及节奏分组等方面的问题,并把握好演奏技术与节奏的关系。

二 速度

速度生于音乐,而速度标记却几乎与音乐内容无关。只有音乐内容自身才能揭示出它所要获得的速度和效果。

速度是音乐进行的频率,它提供给音乐以呈示其内容的框架。不仅节奏的比例,甚至包括其他一些构成音乐的成分都必须在速度中找到自己恰当的“度”。速度是各个因素的联合,如果其中的一个因素没有合理安排,那速度就会出错;因此演奏者需要处理好速度与节奏、旋律、和声、织体和力度等之间的关系。这些因素的共同作用形成音乐的结构,而这个结构正体现了作曲家的思想。

(一) 速度决定于内容

在音乐的演奏中,没有抽象的速度,只有音乐内容自身才能揭示出它所要获得的印象和效果。“一方面,速度标记是一个起点;而另一方面它又是一个终点。速度生于音乐,而速度标记不是”^①。一部作品的基本速度是由音乐的结构、内容所决定的。如何决定作品演奏中的基本速度,节拍器是有一定帮助的,但演奏者也不要过分依赖节拍器,而更应该从音乐的结构入手,来寻找合理的速度,就像节拍器尚未发明前,巴洛克时期的演奏家(同时也是

^① Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, p. 53.

作曲家们所做的那样。而节拍器的数字仅作为一种参考而已。譬如节拍器上的刻度“Allegro=132”，如果演奏者只要看到谱子上有 Allegro，通通将节拍器拨到 132 来演奏的话，那就大错特错了。这个标记仅仅是用于测量它们在时间上的绝对长度。真正在音乐中，是没有任何一个抽象的、绝对的 Allegro，而且可以说，所有被作曲家标有 Allegro 的音乐都不可能是同样的速度，这是由它们不同的结构内容所决定的。四分音符和八分音符仅仅只意味着它们表面抽象的时值，每一个音的长短都是由它在音乐上下文中所处的位置来决定的。因此，节拍器的数字标记只是为演奏者提供一个大致的、基本的速度。演奏者应更加关注速度与结构的关系，而不是仅仅孤立地遵照速度标记。有时活泼不仅仅是靠速度来完成的，相反，如果一段活泼的小快板被演奏成快板甚至急板，不但音乐的性格全无，而且还会显得乏味无比。总而言之，慢速有利于清楚明晰，快速更容易具有聚合力，但演奏再快的段落也不应该产生局促的感觉；演奏的速度再慢也不能失去音乐的张力和流动性。

一般来说，如果结构比较复杂：织体厚重、和声节奏不规则、节奏形态复杂，那这样的片段的速度的速度不应该太快，反之亦然。

另外，速度还与音乐题材有关，譬如，一首基格舞曲，速度自然比较快；萨拉班德自然是慢速的，阿勒曼德速度则是中庸的。当然，这些乐曲的结构同样也会显示出与速度相一致的特点。换句话说，即使演奏者不知道这是一首《基格舞曲》还是一首《萨拉班德舞曲》，但通过分析作品的结构特征也能大致找到恰当的速度（譬如从作品的节拍或具有特性的节奏型可以判断作品的风格及速度）。在传统奏鸣曲的各个乐章中也有较典型的例子：诙谐曲乐章，通常结构较明晰而速度也较快。而慢板乐章则不同，旋律丰富并富于变化。

速度的选择还应考虑听众的因素。任何的音乐都不能进行得太快以致听众无法听清,同时也不能太慢以致不能吸引住听众的注意力。这两个倾向都使得音乐的结构模糊:如果太快,音符都挤攒在一起,如果太慢它们又失去聚合力。当然演奏者也不能因为需要更大的聚合力而将行板演奏得太快,或者为了清楚明晰而将快板演奏得太慢。

(二) 细部的速度变化

音乐的时间远比时钟测量的时间有着更多更丰富的变化。织体密度、节奏形态、和声变化等等都可能会影响到音乐速度的变化。在根据音乐的结构决定了一部作品的基本速度之后,细微的速度变化仍是不可或缺的。来看几个例子:

例 4-18 格里格《钢琴奏鸣曲》Op. 7 第一乐章结尾:

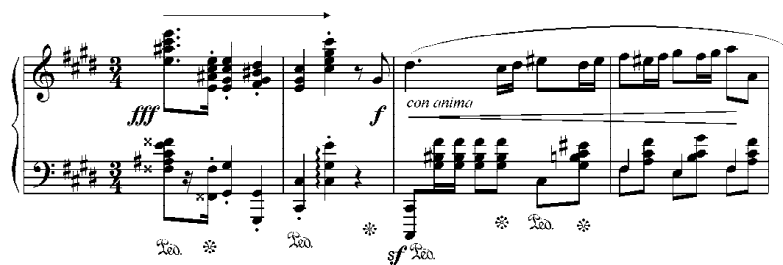
The musical score for the end of the first movement of Grieg's Piano Sonata Op. 7, No. 1, is shown in two systems. The first system features a rapid sixteenth-note passage in the right hand, marked 'cresc' and 'ff'. The second system shows a series of chords, marked 'sff'. Below the score, two arrows indicate the intended tempo change: a long arrow pointing right (accelerando) and a shorter arrow pointing left (ritardando).

在这里,如果我们完全严格地照节奏演奏的话,反而会产生我们并不希望获得的渐慢的效果。在一连串急速的十六分音符后,这几个由休止符隔开的音很容易使音乐产生慢下来的感觉。为了避免这种倾向,演奏者可以稍稍紧缩休止符直到最后一个和弦,再

站住,会获得更好的收束的效果(如谱例中箭头所示)。

再看看肖邦的例子:

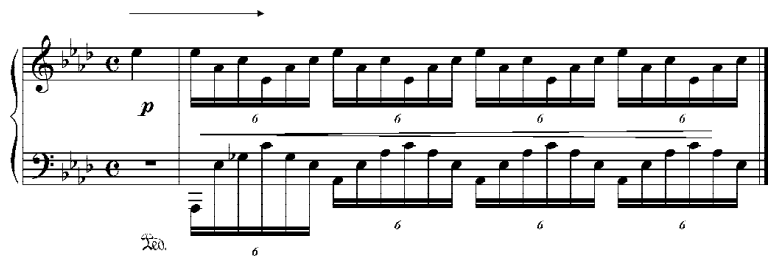
例 4-19 肖邦《波兰舞曲》Op. 26 No. 1, 3—6 小节



如果演奏者同样严格地依照节拍暗示的既定速度的话, 那个终止式所获得的收束感将没有对它稍做加快来得强烈, 而且, 终止式中的四分音符也会因此显得空洞而缺乏力量。相反, 主题开始前的八分休止符却应该适当给予延长, 以平衡前面终止式渐快所造成的张力, 并且形成一种类似于说话中吸气的语感, 使新主题的呈示更加轮廓分明, 也使从 5—6 小节开始的新的律动变得更清楚、自然。

另外, 在弱拍上重复的音常常需要稍稍加快进行到下一个正拍上。见下面的例子:

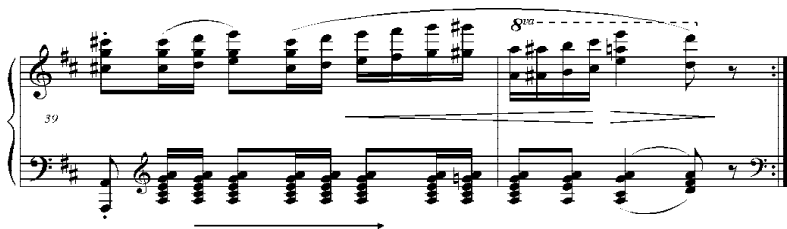
例 4-20 肖邦《练习曲》Op. 25 No. 1, 1—2 小节



有意思的是,肖邦在他的很多练习曲中都用了类似的弱起节奏,包括 Op. 10 No. 6、7, Op. 25 No. 2、3、5 等,演奏者不妨细细体会其中不同的情趣。

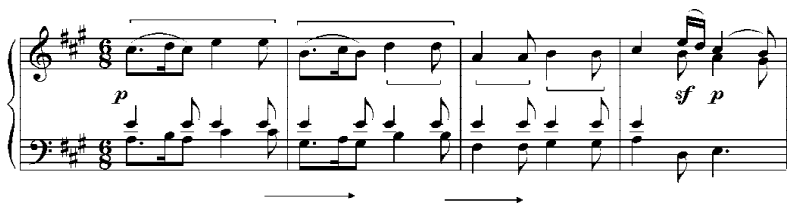
有时候重复的节奏模式也需要往前走动的感觉,否则会使音乐显得呆滞,譬如:

例 4-21 肖邦《军队波兰舞曲》,39—40 小节



类似的例子还有:

例 4-22 莫扎特《奏鸣曲》K. 331 第一乐章,1—4 小节



在例 4-22 中,当一个 $sf(p)$ 出现在弱拍上时,常常可能是作曲家所做的暗示:他希望在这里有一种强烈的感情上的特殊需要,或者一种急促的动力,因此会产生一种向前的趋势。

一般来说,这样的在弱拍上的强音常可以稍早于正常的拍点出现,如果演奏得如节拍器一般的准确的话,可能反而没有了应有的表情和张力。

例 4-23 贝多芬《变奏曲》Op. 34 第一变奏, 10—11 小节



这里的每个“特强”(sf)都似乎是在为下一个 sf 作准备的,以期形成一种急切的情绪,趋向于最后的最高音 E。因此为了获得这样的表情效果,紧凑地演奏其中几个 sf 是很有必要的。

上面几个在速度上需要微调的例子作曲家虽然没有明确的标注(即使作曲家标得再细致,也会存在很大的自由空间),但对于这些细节的处理,他们却通过结构的方式给了演奏者一定的暗示,当然本文中所提出的建议和处理方式也并不一定是唯一合理的选择。在绝大多数情况下,要做出选择都需要演奏者对音乐的结构和脉络有清楚地把握,并掌握好适当的尺度,如果在局部的结构层次上过分地强调一些复杂的节奏形态,将可能破坏音乐更长的气息与旋律线条。

(三) 速度变化与节奏形态

速度的变化不能扭曲节奏形态、改变原来的节奏分组。无论是渐快还是渐慢,音符之间时值的比例都不应被改变,简言之,长音符仍然是长的,短音符仍旧是短的,演奏者不能因为速度的变化而改变了节奏内部的比例和组织关系。这样的速度变化只会扼杀音乐的节奏生命。见下例:

例 4-24a 柴可夫斯基《四季》——《十月》, 32—33 小节



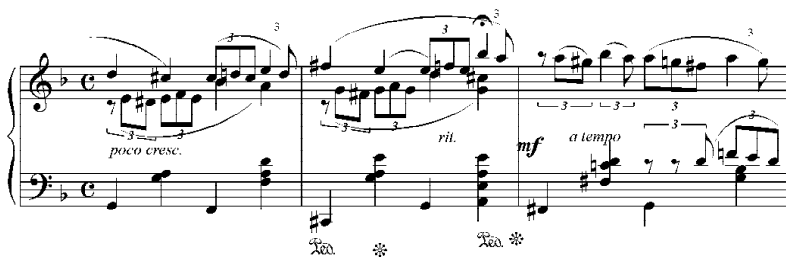
例 4-24b 误读的节奏：



这里即使在渐慢,但仍应保持三连音的节奏关系。而粗心的演奏者极易将这里连续下行的、处在节奏弱拍位置上的音演奏得像在正拍上一样,这样的演奏很难获得正确的节奏中所蕴含的哀婉的情绪,至于第 33 小节的最后一个 E,如果演奏如例 4-24b 中那样,则会破坏节奏的比例关系,丧失了节奏正确的律动,容易使听众无所适从。

在同一首作品中还有一个地方值得注意：

例 4-25 柴可夫斯基《四季》——《十月》,20—22 小节

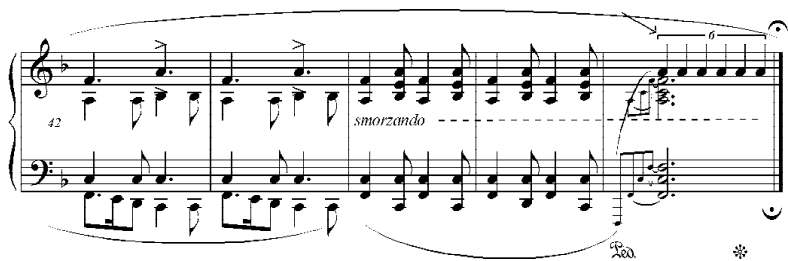


在上例第 2 个小节中,任意延长音只是在 B 音上,而其后的 A 是没有任意延长的。因此,即使这里有渐慢,演奏者也不应该将此处 A 音拖得太长,而应保持它与前一个音恰当的比例(带任意延长的四分音符与一个八分音符),并在第 22 小节回原速时,注意勾勒出紧随其后的右手的八分休止符,营造出一种哀婉

的语气。

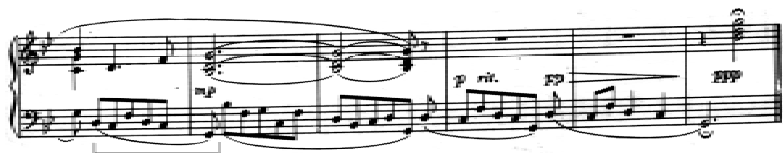
类似的例子还有肖邦《第二叙事曲》的第46小节,这里虽然速度渐慢了,但节奏仍应该很清楚地是六连音,而不是散板!

例 4-26 肖邦《第二叙事曲》,42—46 小节



在相当多段落的结尾,演奏者常需要渐慢来收束整段音乐。但必须小心的是,有时作曲家已经把渐慢用不同的时值写出来了,在这种时候,即使谱面也有渐慢(rit)的标记,在实际演奏中也切忌再过分地渐慢,那样只会产生拖沓的效果而破坏音乐的内在平衡。让我们看下面的几个例子:

例 4-27 桑桐《内蒙古民歌主题小曲七首》——《思乡》,22—27 小节



在这个小曲中,用括号标出来的这个动机非常重要,作曲家把它用在每一个段落结束的结构点上:第4小节引子的结尾;第11小节第一乐段的结尾;第22小节第二乐段的结尾;对乐思及结构的统一都起到至关重要的作用。并且仍然用这个材料结束全曲

(见上例),只是第二次的时值扩大了一倍。因此,即使作曲家在谱面上标出了 *rit*(渐慢)。演奏者仍应该对渐慢十分谨慎,因为渐慢的效果由于时值的加宽已经存在于音乐当中,若再有过多速度上的渐慢则会产生累赘拖沓之感。

而在有的作品中,虽然没有写出渐慢的标记,但作曲家通过音乐结构的变化也揭示出速度变化是必不可少的。我们先来看两个例子,下面这两首优美的音乐诗歌,在对收束段落处理手法上有着一致之处,都是通过“递减反复”的手法:

例 4-28 柴可夫斯基《四季》——《一月》,15—23 小节

$(a+a+a+b)+(a+b)+b$

The musical score for measures 15-23 of Tchaikovsky's 'January' from 'The Seasons' is presented in piano notation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes detailed fingerings for both hands, dynamic markings such as *poco cresc.*, *mf*, *dim*, and *p*, and articulation marks. Below the first system, a bracketed analysis identifies the phrase structure as $(a+a+a+b)+(a+b)+b$, illustrating the 'decreasing repetition' technique.

例 4-29 柴可夫斯基《四季》——《三月》，21—33 小节

(a+b)+(a+b)+b→b¹+b¹+b²(b¹ 的后半)

21

25

28

31

a

b

b¹

b¹

b²

poco ritenuto

dim

a tempo

p

在这两个例子中,由于结构自身的递减,即使没有出现渐慢的标记,也应该适当地通过力度和速度上的微调清晰地勾勒出音乐结构上的变化,以体现音乐发展的逻辑。

第 五 章

织体研究对演奏的影响

无论在主调音乐还是在复调音乐中,演奏者都应该做到织体清晰,并清楚地传达出织体所暗示的表情内涵。

在一般的理论著作中,理论家们将音乐的织体分为三类:一类是单声性的,第二类是复调性的,第三类是主调性的(或者称和声性的)。由于钢琴自身的特点决定了在钢琴音乐文献中第一类织体的作品比较少见;复调性的织体由几个相对独立、并具有同等重要性的声部构成,这样的织体特征决定了我们在演奏中必须照顾到每个声部的进行和各自的语气、性格;在主调性的织体中,常常是一个或几个较次要的声部伴随着主要的声部。这样的织体特征无疑需要演奏者分清主次,并把握好平衡。

在实际的音乐中,这三种织体并不总是清楚明了的。单声的织体中常常可能暗示一些类似于复调音乐的声部进行(我们在讨论旋律的章节中曾碰到过类似的问题);在复调性的织体中由于低

音声部的支持及其所起到的重要作用,使得它又具备了某些主调性(和声性)织体的特征;相反,和声性织体中伴奏声部的某些横向进行又很可能使音乐具备某些复调音乐的特点。

织体除了决定于声部的数量,还受到其他一些因素的影响,这些因素对演奏者把握音乐的织体并最终较好地诠释音乐能产生重要影响。这些因素包括:^①

第一,织体的空间,即每个声部间距离的疏与密。

第二,音区,指织体中各个声部所在的位置,是在高音区、低音区还是在中音区。

第三,节奏,指声部间是否同步进行,或有着不同的时值律动。

第四,音色,各声部间的音色是融合还是对比。

一部作品的这些因素及特征综合在一起能创造出织体上无穷的变化,演奏者只有清楚地把握好织体这些方面的特征及它们之间的关系,才能更深入地理解音乐。

一 保持织体清晰

织体与旋律一样是音乐中最容易被感受到的音乐元素。织体变化所引起的张力和聚合力的运动对演奏有着重要意义。即使有的音乐段落的织体常常是明晰的,不需要特殊的处理,只要清楚地呈现出来即可,但在有的时候,还是有不少织体中隐藏着一些具有内在联系的因素,需要演奏者特别注意。这样一些因素并不是只要严格照着字面“朗读”就能揭示出来的,它们需要在演奏中以适当的表现手段有意识地呈现出来。

因此,不管在主调音乐还是在复调音乐中,演奏者都应该做到

^① 参见 Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, 第三章 Texture and Timbre。

织体清晰,不仅应该对主要的声部有充分的认识,对次要声部的性格和功能也应该很清楚。

复杂的织体常常会使演奏者无从下手。遇到这样的情况,我们通常可以从两个方面入手:

在纵向上,织体的高声部和低声部无疑是很重要的,因为它们处在最高和最低的位置,勾勒出了整个织体的轮廓,也最容易被耳朵捕捉到。当然,这对钢琴演奏者来说,几乎是与人的生理特征相违背的——常常是最重要的两个外声部却由最软弱的小指来承担。不过,织体中的主要声部并不总是在高声部。譬如在一个赋格中,连续进入的主题应该同其他声部区分开来,应该清楚地呈示每个声部的分句。在主调音乐中也是一样,过分地强调主要声部而牺牲了次要声部同样是不可取的,伴奏声部、次要声部也必须清晰地呈示出来。

在横向上,演奏者应该弄清哪些音只是装饰性的,是对那些重要的音的延长;哪些音是真正建构起音乐骨干的音。不管是对主调或是复调音乐,演奏者都应力图给予每个声部各自的性格与相对的独立性。正如我们在演奏下面一段音乐时一样:

例 5-1 肖邦《圆舞曲》Op. 64 No. 2, 65—96 小节

76

81 (P)

(下句)

86

poco rit.

91

演奏这段音乐就应该将织体中的三个层次清楚的勾勒出来(见谱例)。

另外,这段音乐由于节奏上的特点常常会被演奏得很凌乱(肖邦有意在这里的旋律线条中避开典型的圆舞曲式“强—弱—弱”律动中强拍上的重音,以形成与前后段落的对比及情绪上的

抒情性),因此,演奏这段音乐除了要有清晰的层次感之外,还应始终保持音乐向前的动力。

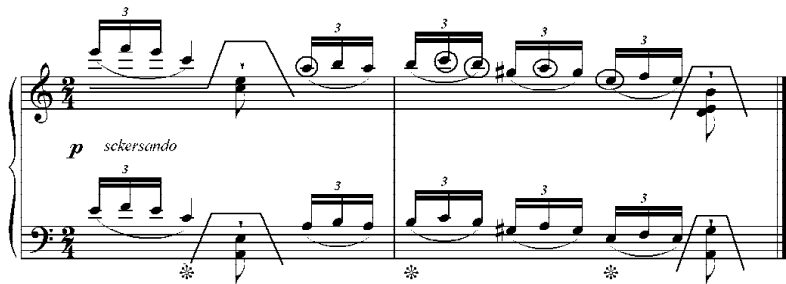
再看几个例子:

例 5-2 肖邦《练习曲》Op. 10 No. 5, 23—33 小节左手声部



这里左手所暗示的两个层次在演奏中不能混沌不清,而且两个层次虽然同时在渐强,但却应该在幅度上有所区别(见谱例)。类似的例子还有:

例 5-3 李斯特《帕格尼尼练习曲》第 6 首、第七变奏



例 5-4 李斯特《西班牙狂想曲》, 85—93 小节

p

simile e sempre espressivo

poco a poco più agitato

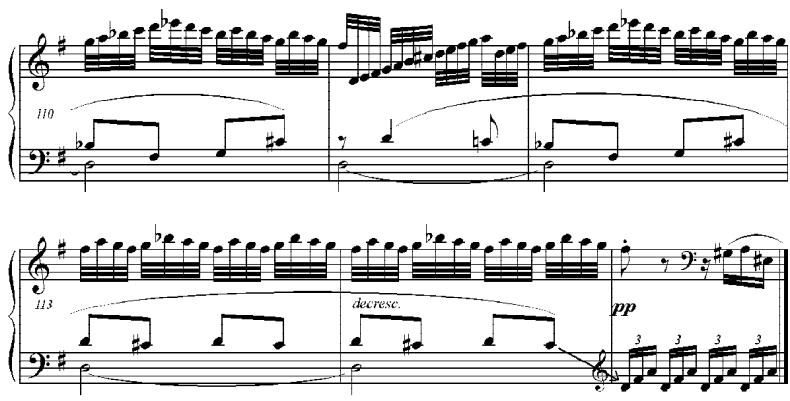
后略

在音乐作品中,这样的情况很多,我们在演奏的过程中,一不小心就常常把两个层次混杂在一起,从而破坏了音乐的立体感。

下面的这个例子就容易出现这样的问题:

例 5-5 贝多芬《奏鸣曲》Op. 14 No. 2 第一乐章, 107—115 小节

107



这个连接段的左手明显是两个层次：一个是属音(D音)的持续，另一个则是由八分音符构成的内声部。这两个声部都有着自己的独立性与各自的语气：107—108小节属音的持续声部由于“sf”的原因，形成了节奏上的切分；而八分音符的内声部的也因为 $\sharp C$ 的解决被其后的休止符所阻隔、延迟而表现出一种急切的语气。在演奏中，应赋予这两个声部独立的表情与织体的立体感，而不是一个平面的线条。

另外，在第115小节左手第一个D应稍稍有点保持(tenuto)，因为可以把它看作是前面声部进行的结束音。

做到织体的清晰还有一点值得演奏者注意：在演奏中，即使在次要声部出现比较重要的材料时，也应保持它与主要声部的比例及作为次要声部的特性和作用，而不能片面地强调它，破坏了音乐的平衡，使层次不清。换言之，音乐中等级是很“森严”的，伴奏声部即使出现某些具有主题性的材料，但它还是伴奏声部，不能超越主要声部。就像在下例中一样：

例 5-6 莫扎特《奏鸣曲》K. 330 第一乐章, 13—14 小节



我们可以适当地强调左手声部的 E—D—C—B, 但却不应该将它们“镶嵌”在右手三十二分休止符的位置上。这样不但有损音乐的层次感, 还破坏了右手声部由于休止符和连线而形成的独特的语气。

下面这首著名的肖邦《圆舞曲》也常被人误解:

例 5-7a 肖邦《圆舞曲》e 小调, 遗作



我们常常会不小心弹成这样:

例 5-7b



在不同的语境或织体中, 同样的音响事件还可能会具有不同

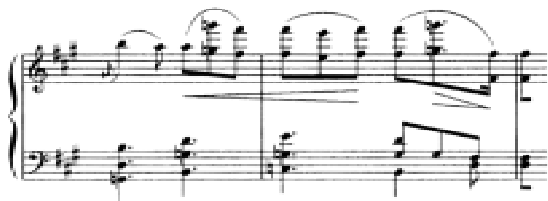
的意义。譬如八度,在大多数情况下,常常是需要强调它的高声部的,譬如:

例 5-8 贝多芬《奏鸣曲》Op. 14 No. 1, 65—67 小节



这样的例子可谓不胜枚举,但演奏者也应该注意一些意外情况,或许存在着多种诠释的可能,譬如下面这个例子:

例 5-9 贝多芬《奏鸣曲》Op. 106 第三乐章, 22—23 小节



在例 5-9 中,就存在着两种可能并且能获得不同的效果:如果照常规,强调八度的高声部, $a^2—g^3$ 的七度进行无疑会形成一定的突兀的感觉;而换一个角度,我们会注意到,右手旋律的线条是在中间音区自然进行的,上方的八度音可以被看作是在高音区的陪衬,音乐的重心仍在它的下方,而在演奏中更加强调八度中的大指声部,那 $a^2—g^2$ 的进行会显得自然顺畅些。

有时,即使在伴奏声部中,也可能隐藏着两三个声部,前面讨论过的例 5-2 就属于这样的情况,再如:

例 5-10 莫什科夫斯基《练习曲》Op. 72 No. 6, 9—12 小节

The image shows a musical score for two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a 'crescendo' marking below it. The lower staff has a bass clef and contains a series of eighth-note chords, with a 'crescendo' marking below it. The second system also consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a 'crescendo' marking below it. The lower staff has a bass clef and contains a series of eighth-note chords, with a 'crescendo' marking below it. The score is written for piano with treble and bass staves.

这里的伴奏声部就可以演奏成两个层次,而且,这两个层次不仅应在力度上有所区别,还应该注意左手较高的声部所应有的旋律的语气(如例 5-10 所示)。

总之,演奏者需要从音乐结构的角度来考虑织体的清晰与平衡。而在具体的操作中,有时可以通过对次要声部的控制而不是对主要声部的加强来达到目的。

二 研究织体所蕴涵的意义

在演奏中,做到织体清晰还只是一个基本要求。因为在很多情况下,音乐的织体还有很丰富的表现意义:有的暗示了音乐的速度及其变化,有的暗示了音乐性格的变化,有的表示新的结构段落的开始。有的作品中构成织体的层次不仅仅是简单的主与次的关系,还具有更多的意义;凡此种种,都需要演奏者从音

乐的结构入手,从整体上去把握织体的意义及由此而产生的恰当的表现手法。下面,我们仍然试图通过举例来就上文提到的几个方面做简略的阐述。

(一) 织体暗示速度

一部作品的速度最终是由音乐的内容来决定的,所以也可以说,音乐结构的内容、织体的特点常常是节拍器速度的补充和注释。

巴赫的《平均律》为我们提供了很多这样典型的例子。巴赫的作品中是没有速度标记的,但织体的特点常常会为我们选择合理的速度提供很多暗示。一般而言,织体较复杂的作品(声部较多、节奏复杂等)常常需要更多的时间来把所有的细节表达清楚,因而,速度较徐缓;相反,如果织体比较简单,速度常常较快。譬如,

例 5-11 巴赫《平均律》下册《前奏曲》第 14 首



仅仅在第 1 小节中,就出现了五种不同的节奏时值,整首前奏曲共有十种不同的节奏时值^①,因此,这样的织体结构决定了这首前奏曲的速度是不会太快的。

而相反,在《平均律》下册第 15 首的前奏曲中,节奏形态则简单明了得多:

^① 十种时值包括:二分音符、用连线延长的二分音符、四分音符、附点四分音符、八分音符、附点八分音符、十六分音符、三连音的十六分音符、附点十六分音符、三十二分音符。

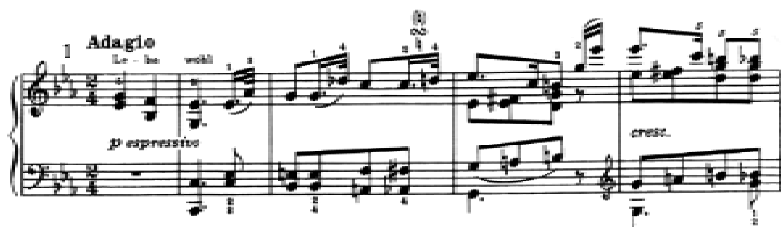
例 5-12 巴赫《平均律》下册《前奏曲》第 15 首



因此这首前奏曲的速度是不能太慢的。

再如下面这两个片段：

例 5-13a 贝多芬《奏鸣曲》Op. 81a, 第一乐章, 1—5 小节



例 5-13b 同上, 17—21 小节



例 5-13a 复杂的节奏和织体在演奏中无疑需要更多的时间才能把所有的细节表达清楚。而例 5-13b 则正好相反, 节奏形态和织体的简单明了暗示出其速度是不可能太慢的。如果将例 5-13a 演奏得太快, 不仅有损音乐的情绪和性格, 也很难将音乐中所有的细微变化表现出来; 如果将例 5-13b 演奏得太慢, 那会造成拖沓而缺乏聚合力的不良效果。因此, 即使贝多芬没有在乐谱上

标 Adagio 和 Allegro, 我们也应该从织体结构的特点中把握住基本的速度。

再来看一个例子:

例 5-14 勃拉姆斯《间奏曲》Op. 117 No. 1, 1—4 小节:



这个美妙的开头需要一种很难把握的平衡。它的织体及和声几乎没有变化,只是主和弦作了转位,及在第 3 小节的稍稍加厚。这暗示了一个平静的、安详的速度,这就使得我们不会用很快而不自然的速度去演奏这个段落;但正由于和声、节奏及整个织体缺乏变化,演奏者又不得不考虑整个音乐的运动,并且由于 6/8 拍的节拍也赋予整个音乐以一种内在的律动,因此整段音乐也不能没有向前的驱动力。勃拉姆斯在谱面标注的“适当的行板”,可能正是希望表达这样的意图:安静而不失动力与活泼。

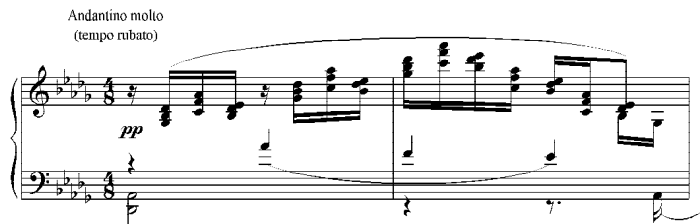
(二) 织体暗示性格

在旋律部分曾提到的肖邦的《夜曲》Op. 37 No. 1(见例 3-17), 上下两句在节奏上形成对比而在旋律上却相互联系。它的织体变化更加清晰地暗示出音乐情绪的变化:伴奏声部对统一两个动机起到了重要作用。伴奏声部的一个重要特征是不不断反复的 $\flat E-D$ ——一个叹息式的动机,它同旋律中连续下行的倚音进行有着内在的联系。这些倚音的进行加强了音乐慵懒的性格。但在第二句进入时,织体为之一变:除了旋律进行方向改变了之外(向

上进行了),伴奏织体的空间也较之前一个乐句增大许多。这自然暗示出两个乐句在语气及情绪上的不同。这对于演奏者安排自己的力度、速度有重要意义。

音乐中的织体有时能清楚地分辨出主次。但在有的音乐中,织体各个声部的关系则复杂得多。它们有的是平行、并置的,有的甚至是相互抵触的。先来看德彪西的《水中倒影》:

例 5-15 德彪西《水中倒影》,1—2 小节



我们通常都把这段音乐看作三个层次:低声部的二分音符,中间的四分音符和高声部的十六分音符,如果我们将中间的一个层次 $\flat A - F - \flat E$ 作为主要声部而稍微突出一些——正像我们常听见的那样,自然不错。但如果将三个层次看作一个整体,并不刻意追求所谓的主要声部,将中间层次的三个音轻轻地安放在低音声部的共鸣背景及十六分音符的“水光”之中(这些十六分音符的“上”与“下”是织体中间四分音符的回声、倒影),或许会更有趣味得多。如果演奏者决定选择这样的方式演奏,那就需要充分把握好高、中、低三个层次的平衡,而不是简单地突出某个声部。它们是以一种横向的、均衡而独立的方式构成,并不像某些作品中那样形成结构十分紧密的织体。

在巴托克的《匈牙利农民歌曲》中,伴奏声部(和声)与主要声部(旋律)是各行其道的。通常的规则认为,和声大多是由旋律暗示出来的,但不是每个旋律都是源自清晰可辨的和声。有的旋律确实由于它的结构的清晰决定了和声的清晰,但有的旋律则

允许多种多样的和声配置。在巴托克的例子中,和声和旋律就是各行其道,互相抵触(从中可以看到民间音乐的深刻影响),但这段音乐的魅力恰恰就源自这两种抵触的因素所构成的织体形态,它大大增强了整个音乐的效果、丰富了和声色彩。不管是在旋律还是在节奏方面,这个歌曲和它的伴奏声部都更像两个声部,因而也更像某种二重奏,因此这段音乐的演奏也该获得这样的二重奏的效果。

例 5-16 巴托克《匈牙利农民歌曲》,1—11 小节

Ritardato ♩ = 70

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 70. The melody in the right hand is characterized by wide intervals and a folk-like quality. The accompaniment in the left hand provides a steady, pulsating background. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings like 'f' (forte).

在有的作品中,和声、节奏等因素都保持基本不变,仅仅因为织体的变化而赋予音乐不同的性格对比。譬如,下面的例子:

例 5-17 肖邦《第一叙事曲》,34—43 小节

连接段的第一部分(36—44 小节)由 4 小节+5 小节的两个乐句组成。虽然这两个乐句的材料是一样的,但由于织体的变化,使得两句的性格迥然不同:前一乐句低声部是单音,加上右手的音型(用连线将下一拍的音连在一起)和表情记号“轻”(p),表现出一种犹豫不定的情绪;而第二句,低声部变成了八度,上一句的四分音符被一个休止符代替,并且第一个音变为二分音符并加以重音,因此这一句的性格也为之一变,从犹豫变得坚定。

（三）织体暗示乐句、段落结构

传统调性音乐中织体的变化无论巨细,都不同程度地与乐句或者曲式结构的变化保持着内在的联系。织体上的变化常暗示了一个新的乐句或一个新的段落的开始,甚至在一个乐句内部,一个重要的和声进行或旋律音会因为织体的变化而得到充分的强调,这些都要求演奏者有清醒的认识和把握。我们几乎可以在共性写作的每一部作品中找到这样的例子,包括一些很简单的小曲,譬如曾在旋律的分句部分讨论过的《布谷鸟》。这里再用一个简单的例子来加以说明。

例 5-18 拜厄《钢琴基础教程》第 63 首的伴奏声部^①



这个小曲的伴奏写得很精致。在第一个乐段中,让伴奏与主

^① 拜厄这本教材的第 63、64 首或许不是最好的手指练习,但却都是让学生了解音乐自身表述方式的极好范例,譬如这里所讨论的关于织体与曲式结构的内在联系等等。

奏声部形成卡农进行,错落有致,此起彼伏,体现出复调性织体的特征;进入第二段(从第10小节起),随着旋律的变化——从弱起节奏变为规整的正拍起的节奏,织体也随之变为主调性的,当第一句音乐再现时,音乐又再次回到复调性的织体。

三 织体的乐队想像

织体的乐队想像对演奏者来说是非常重要的。它可以使钢琴获得与乐队一样的层次感和音色变化。

我们在演奏大部分贝多芬奏鸣曲时都可以有乐队的想像,下面的这首比较典型:

例 5-19 贝多芬《奏鸣曲》Op. 10 No. 1 第一乐章,1—57 小节

The musical score for Example 5-19 is presented in four systems. The first system (measures 1-8) is marked 'Tutti' and includes a 'Solo' section. The second system (measures 9-17) is marked 'Solo' and includes a 'Tutti' section. The third system (measures 18-26) is marked 'Tutti'. The fourth system (measures 27-34) is marked 'Tutti' and includes a 'Solo' section. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, ff), articulation (accents), and phrasing slurs. Annotations in Chinese provide performance guidance: '三次进行乐' (Three times the march) under measures 1-8, '逐渐渐增加' (Gradually increasing) under measures 9-17, '管乐器的特殊音' (Special sound of wind instruments) under measures 27-30, and '三组不同的木管组乐器: 第二组:' (Three different woodwind groups: the second group) under measures 31-34.



在上例中,值得注意的是 9—16 小节,这里的三次进行织体不断加厚——从第 9 小节带两个装饰音的单音旋律、到第 11 小节带三个装饰音的三度的旋律、再到第 13 小节带三个装饰音的八度旋律,加上乐句结构 2+2+4 的特征,暗示了“乐队声部”不断的进入——从独奏乐器到一组乐器再到乐队的全奏,最终汇成一股较强的音流,这样的手法贝多芬除了在自己的交响乐中常常使用外,在其他的奏鸣曲中也有类似的地方,譬如在下例的这一首奏鸣曲中:

例 5-20 贝多芬《奏鸣曲》Op. 2 No. 1 第一乐章,15—20 小节



这里的手法与上一例非常相似,也是通过织体的加厚来推动音乐层层递进,暗示了乐队中乐器逐渐的进入。

柴可夫斯基《四季》中的 12 首作品几乎都可以改编成弦乐重奏,其中最典型的是《一月》、《三月》、《五月》、《十月》等。

例 5-21 柴可夫斯基《四季》——《三月》，1—5 小节

小提琴

3

Piano

中提琴

大提琴

例 5-22 柴可夫斯基《四季》——《十月》，1—4 小节

第一小提琴

第二小提琴

中提琴

大提琴

可以说,如果没有弦乐重奏的想像与层次感,几乎无法演奏好这些作品。通过乐队或重奏的想像,演奏者能在钢琴单一的音色中表现出不同的色彩变化,从而赋予钢琴演奏更多的魅力。

在这一章的最后,有必要再重申:对织体的研究有助于演奏者充分认识一些音乐潜在的因素,但却不能因此而矫枉过正,为了强调某些次要的、较隐秘的因素而使音乐凝滞不前,或失去应有的平衡。细节较复杂的织体固然需要清楚地陈述,但却不要过分地夸大一些本来是自明的、完全清晰的呈示,从而模糊了主次的等级。

第 六 章

曲式研究对演奏的影响

从曲式结构入手,是认识一部作品最重要的手段之一。曲式(form),就是音乐的结构形式。结构形式可以说是一切艺术的基本特征之一。在不同的艺术中,虽然使用的材料不同,但艺术家们对素材的塑造总要遵循一定的规则——每一个艺术家都试图把自己的想像浓缩在一定的、可以理解的形式中。这是所有艺术交流的前提和条件,因为当我们在欣赏或研习一件艺术品时,它的结构形式会直接影响我们的感受。任何一部成功的艺术作品都有自己独特的形式,音乐也不例外。甚至有人说“有一部作品就有一种曲式”,从某种意义上说,曲式远不仅仅是一部作品的框架,它甚至就是音乐本身。艺术创造的行为就在于赋型于材料,“是一种富有义涵的形式新创”(韩少功语)。就共性写作时期而言,作曲家运用旋律、和声、节奏等进行创作,无论是最简单的曲调还是最复杂的交响曲,都是由音构成的,而这些音只有在按照某种形式或秩序来安排,并形成诸如重复、并置、变化、再现、对比等模

式之后才能被人们所理解。所以我们可以看到,一些作品的体裁有时就暗示了作品的曲式结构,如奏鸣曲、回旋曲等。

但对演奏者来说,音乐毕竟需要演奏出来,需要用具体的、可感受的声音来实现音乐家们的意图。因此,演奏者的首要任务,就是把音凝合在一起,使得它们产生意义,产生聚合力。每一个音在音乐的上下文中都该有它自己的位置和意义,有它自己恰当的长度和轻响,每个音的延续、紧缩都应该是自然而然、富有逻辑性的。

而每个音各自的意义正是来自于由这些音的运动及相互作用所形成的曲式。虽然对结构的认识本身并不是演奏者的最终目的,但如果在演奏中不把曲式的因素考虑进去的话,演奏者将面临很大的困难。因此,当演奏者在面对复杂的音乐曲式时,必须通过对构成音乐的所有的参数和细节进行分类,并对他所演奏的音乐有一个非常清晰的结构的概念——一个声音的、各部分有机结合的概念,而不是写在纸上的抽象的图式与数字。好的演奏者能用他内在的听觉清晰而生动地听到音乐的所有细节:乐句的呼吸、声部的交织、和声色彩的变化、段落的衔接等。要做到这些,完全依靠演奏者对音乐情感内容的认识是远远不够的,依靠纯粹情感的方法往往容易扭曲音乐结构的比例。但仅仅是抽象的、只停留在纸上的分析也绝对不能完成伟大的演奏,有时这种仅仅停留在纸上的曲式分析对演奏甚至是有害的。试想我们如果只是从图表的角度知道作品是三段式或奏鸣曲式对我们实际的演奏又有什么积极的意义呢?除非一位演奏者能真正透彻地读懂整部作品的结构,并研究如何将 he 看到的一切用具体的、声音的方式表达出来,对曲式结构的研究才会更有意义。

因此,对于演奏者而言,研究曲式的意义就在于理解一部作品曲式的结构性与过程性。二者相辅相成,结构性影响着过程性,过程性则体现出结构性。

一 曲式的结构性

所谓结构性,是指每一个曲式结构都有自己内在而独特的结构逻辑,都有使这个曲式结构成其为自身的内核,并且通过音乐的调性、和声、节奏、织体、结构长度比例等要素的共同作用而将它体现出来。这是一种曲式结构与另一种曲式结构的根本区别。没有这个内在的结构逻辑,这个曲式结构就不复存在,或者是变成别的曲式结构。我们常说“一部作品就是一个曲式”,作曲家在创作某部作品时不一定刻意地用某种教科书上的什么曲式来构思,但他不能不考虑结构的内在逻辑,如果是一部较成功的作品,它即使不符合任何既有的曲式结构的模式,但它必定有它自己的、合理的结构逻辑。对某些曲式学中存有争议的作品而言,焦点也只是在“什么样的结构逻辑”,而不是“有没有结构逻辑”的层面上。

譬如,体现奏鸣曲式原则的一个重要的结构逻辑就在于两个不同音响事件的对立和统一。建立在一个单一素材上的作品永远不会是奏鸣曲式(虽然海顿和莫扎特的奏鸣曲中曾有单一主题的例子,但由于调性的原因,对比仍然存在),在几个素材中没有调性回归的作品也不可能是奏鸣曲式(这正是为什么在奏鸣曲式的再现部中主部可以省略,而副部却极少省略的原因)。

我们上文曾提到,演奏者对曲式结构的研究如果只停留在图式的层面上,是没有多大意义的。可能有很多作品的结构图式都是ABACA,但实际上它们的相似性可能非常小,尤其对演奏者而言。即使就一部作品的分析而言,ABACA的结构图式也说明不了什么,因为它既可能是回旋曲式,或复三部曲式,也可能是两种曲式的结合等等。只有通过对音乐各要素深入细致的分析,把握体现它们中的结构逻辑,才能真正理解这部作品,也才能正确地演奏它。

贝多芬《悲怆》奏鸣曲的第二乐章就是一个这样的例子,它的曲式结构图式大致如下:

A B A C A¹

调性: $\flat A$ f $\flat A$ $\flat a$ $\flat A$

我们把这个乐章当作一个复三部或当作一个回旋曲式来演奏是会产生不同的效果和难度的。而且两种说法都不缺乏支持的理由。

作为回旋曲式,我们至少可以从表面上看出这里的主部出现了三次,中间插入对比性的插部,体现出回旋曲式的特征:主部主题始终占主导地位,强调主部与插部的对比,以及最终对主部的肯定。

此外,这个乐章也较清晰地体现了复三部的结构逻辑。

首先,B与A的对比明显没有C与A的对比大,这样,使C具有更多的独立性。如果将这个乐章看作回旋曲式,那这五个部分相互间应该比较独立,但正是由于C段强烈的对比,使它与前面的A分离开,使ABA在结构上更具亲和性。

其次,再现的A¹与C节奏上的延续关系,使A¹的再现成为展开性C段发展的必然结果,这符合再现三部曲式曲式的结构逻辑,即通过中段的对比及矛盾冲突,在更高的层次上再现呈示部分的素材(虽然回旋曲式的主部也可能以变奏的形式出现,但这里主部再现的形态与中段C的发展有一种必然的联系,是C的发展将主部的再现推向更高的层次)。

因此,贝多芬这个美妙的乐章虽然在很多著作中都被称为回旋曲式^①,但它也在一定程度上具有很强的三部曲式的特征。而且,复三部的结论对演奏者来说是更容易理解和演绎的,他可以很容易

^① 譬如吴祖强:《曲式与作品分析》;Eric Blom, Beethoven's Pianoforte Sonatas discussed.

地勾勒出 ABA/C/A 三个部分的段落感。如果照回旋曲式来演奏这个乐章,他不得不将每个段落都演奏得更加独立,让每个部分的联结处都有清晰的段落感,并且 A¹ 的动力再现会让他难以把握。

从上面的讨论中,我们可以看到把握住一部作品发展的内在逻辑对演奏起着很重要的作用。这种作用甚至也体现在一些较小的曲式结构中。譬如,平行乐段。

平行乐段的内在逻辑体现在构成平行乐段的两个乐段终止式的呼应关系,及内容情绪上的连贯性,即:“在内容情绪的贯连中,第一乐段结束在不稳定的各种半终止上,第二乐段用完满的主调终止呼应之。”^①如果两个乐段都以完全相同的终止式结束,那就不能称为平行乐段,而成为别的曲式结构(杨儒怀的《音乐的分析与创作》中称之为双乐段)。

如果有很多的音乐我们都能称之为平行乐段的话,去研究不同的作曲家在不同的平行乐段中如何演绎这样的结构逻辑会对演奏者有很大的启发。

在对和声的讨论中,我们曾分析过肖邦第一首练习曲中的平行乐段。下面,我们再看一个例子:

例 6-1 斯克里亚宾《练习曲》Op. 8 No. 8, 1—20 小节

Lento (Tempo rubato) 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4 13/4 14/4 15/4 16/4 17/4 18/4 19/4 20/4

暗示了第5、11小节的调性,并为第二乐段埋下伏笔

mf或 mp

bA p IV V (bB) IV

① 杨儒怀:《音乐的分析与创作》上册,人民音乐出版社1995年版,第202页。

4

V

(bc) III

bII

对第二小节的呼应

8

(f)

p

!!

(mp 或 f)

be:

12

ba:

III

bII

16

Poco più vivo MM.

3

(p)

sf

rubato

3

sf

3

ba:

这个平行乐段由两个 8 小节的乐段组成。从上面的谱例中，我们可以看到整个音乐发展的轮廓与细节变化：

第一乐句(1—4 小节)的和声进行是Ⅳ—Ⅴ在主调 $\flat A$ 大调上的陈述及在 $\flat B$ 调上的一次模进。第二乐句是在 $\flat e$ ($\flat E$)调Ⅲ—

$\flat\text{II} - \text{V} - \text{V}(\text{I})$ 的进行。在这一乐段中,音区不断上升,有力地
将音乐推向第8小节半终止的高点;后一乐段的前两小节(即9—
10小节)与前一乐段是完全一致的,只是接着进行到了 $\flat\text{e}$ 小调,后
4小节是在 $\flat\text{a}(\flat\text{A})$ 调上的 $\text{III} - \flat\text{II} - \text{V} - \text{I}$,从而回归了主调。

在整个音乐进行的过程中,有几个细节值得我们注意:

其一,与13—16小节的和声进行相对应,5—8小节应该是在 $\flat\text{e}$ 小调上 $\text{III} - \flat\text{II} - \text{V} - \text{I}$,但音乐最终停在主调的属七和弦上,而不是属和弦(即 $\flat\text{E}$ 调原位主和弦),因此,第8小节左手声部的 $\flat\text{D}$ 就显得意味深长,同时也暗示了踏板的使用,这里需要把低音的 $\flat\text{E}$ 和这个 $\flat\text{D}$ 用一个踏板联在一起,使 $\flat\text{D}$ 与 $\flat\text{E}$ “碰撞”而产生丰满的、属七和弦的音响效果,并以此与第16小节“回归”的主和弦形成对比。

其二,谱例中第2小节画圈的和弦为后来的音乐埋下了伏笔:首先,暗示了半终止前的调性($\flat\text{e}$ 小调);其次,当音乐进行到第10小节时,很自然地顺着这个和弦进行到了 $\flat\text{e}$ 小调,与相对应的第2小节向上模进、向外展开的运动对比,更多了一种回归的感觉,所以,这个和弦像一个歧路口,一条路朝着上升,一条路通向回落。因此,演奏者也应该把这个“路口”清楚地表现出来。

其三,这段音乐的核心动机是上行的四度音阶,在前一乐段中,这个主导动机不断地向上扬升,最后到达第8小节半终止的顶点;在后一乐段中,却是向下的模进,后半句上扬的动力也减退了许多。

其四,整个平行乐段只有开始的地方有一个力度记号(p ,除了这个符号,其他的力度标记都是笔者的见解),这并不表示在演奏这段音乐时,不需要有力度的变化,相反,音乐的结构内容告诉我们,这段音乐中蕴含了丰富而微妙的变化(详见例6-1)。

从上面的分析可以看到,作曲家用音乐的各个要素淋漓尽致地演绎了平行乐段的内在结构逻辑,即在内容情绪的贯连中,不稳

定的、充满动力的半终止与稳定的全终止的前后相互呼应。通过这样的分析,演奏者该如何安排自己的力度、速度变化就变得清晰而具体了。

通过上面的论述,我们看到,每一部作品的曲式都有它自己内在的结构逻辑,演奏者不仅要把握每部作品独特的结构逻辑,而且还要深入地研究作曲家是如何通过音乐的各个要素来演绎这个结构逻辑的。这样的研究会为演奏提供较为合理而具体的指导。

当然,音乐作品在时间中运动,并不是凝固的,对每一个结构逻辑的演绎都是在进行的过程中完成的,因此,关注曲式的过程性也至关重要。

二 曲式的过程性

曲式的过程性就是音乐各要素在进行过程中对结构逻辑的演绎。在这个过程中,音乐的每个段落都有自己所处的位置和相应扮演的角色。因此,研究曲式的过程性,也就是把握构成音乐的各个部分在进行过程中的功能和作用。

(一) 在音乐的进行过程中,每个段落都有自己的功能和作用

所谓音乐结构中的“功能”,是指某段音乐在进行中所处的位置和扮演的角色。每部作品都是按照一定的结构逻辑来组织它的各个部分,分析研究某段音乐在曲式进行过程中的位置、作用和功能,是决定演奏这段音乐的基本方法和细节处理的基础。某一个片段在音乐的发展过程中是作为引子呢,还是尾声,是动荡不定的过渡段呢,还是较平稳的插入部分,是材料的呈示呢,还是展开性的高潮,等等。只有对一段音乐在曲式过程中的位置及其功能与作用有清楚的认识,演奏者才能以正确的比例给予各个组成部分适当的处理,同时才能使演奏者从更高的层次上认识一部作品,即把一部作品看作是一个有机的整体:音乐中的某一个部分可以被

看作是前一个部分逻辑地发展的结果,也可能是对后一部分、或是音乐的进行趋势的预示,并以此达到最终从整体上完整地呈现音乐内容的目的。因此,音乐中一个段落的功能是需要把它放在具体的语境中去考察的,需要考虑它与前后段落之间的关系。这样一种功能的概念几乎可以运用到所有的音乐结构中,尤其对传统的调性写作时期的作品。

曲式的过程性常常可以被看作是向着某个结构稳定点的倾斜或是朝着一个远离结构稳定点的进行,也即音乐进行中的向心力和离心力。在一个有趋向性进行的过程中,暂时联系或是分割开来的段落的共同作用可能为演奏提供很多暗示,并且,使得它们具有不同的功能和重要性。这样的进行过程在较简单的作品中可以体现出—个较简单的、起统治作用的进行方向,而在一部复杂的、扩展的作品中则呈现出相当的复杂性与层次性。

那我们该如何去把握每段音乐的功能和作用呢?最重要的一点是理解曲式(form)与结构(structure)之间的关系。音乐的曲式强调的是存在于构成音乐各部分之间的次序与逻辑,而音乐的结构则更多的是指各个音乐材料之间的关系。虽然音乐的曲式可以有无穷尽的可能性,但构成曲式的某些原则及一些结构上的特征却是内在的、固有的。因此把握这些原则和特征对演奏者从整体上安排作品布局有至关重要的作用。

曲式的各个部分由于它的内部结构的特征而具有不同的功能,某个特殊的曲式段落很可能包含着某种特殊的、占主导地位的结构。就一般情况而言,音乐的主要部分通常调性稳定、织体清晰,动机常以较完整的形态出现,整个结构也有紧密的组织,在它的旋律、节奏、和声等方面都会显示出许多类似的特征;引子、前奏,通常有相对简单的织体,和声的进行也不稳定;过渡、连接部分,常常也体现出不稳定的特性,有时还带有一定的展开,并常带

有较强的目的性,因为,这样的段落常在一些稳定的段落之间起着桥梁作用,或是从这个调性领域导向另一个调性领域,或是从这个织体过渡到另一个织体;而在尾声中,整个音乐的材料逐渐导入一种收束、解决的状态。对待这种段落,演奏者不应过多赋予它们独立意义。而如果是插入的部分,由于自身结构的紧凑,则应更加强调它作为一个较独立的整体与前后段落的对比。

当然,这些过程并不是完全分离、彼此独立的,一个较特殊的部分很可能在一个基本的趋势中体现出多种的功能,这些都取决于它在更大的曲式背景下处于什么样的位置。如果演奏者能通过对音乐结构的分析清楚地把握每一个部分的功能,那对他采取什么样的表现手段、创造出什么样的声音效果具有重要的指导意义。

(二) 音乐曲式中一些主要结构段落的功能与作用

在下面的论述中,我们并不准备具体论述曲式结构中每一个部分的功能与作用。首先,一些主要的结构段落,如呈示部分,由于自身结构的规整,在演奏中常常是自明的,或是易于把握的,因此可以不做深入讨论;其次,在这里举音乐中的一些较特殊的结构段落为例,也仅仅是想从实践的角度出发来阐述上文所论述的关于曲式中的功能、作用的问题及其对演奏的指导意义,而并不想、也不可能穷尽所有的内容和可能。

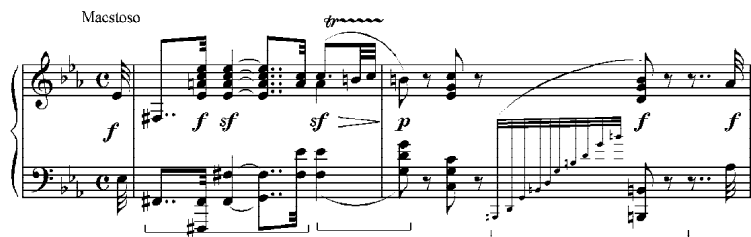
先让我们来看引子。《辞海》上对引子的一种解释是:引起正文的话或启发别人发言的话。音乐中的引子也起到同样的作用。如果将音乐中的“正文”看作是一个节奏上的落拍或正拍的话,引子就可以说是在这个正拍前的上拍或起拍,只是根据不同的音乐内容和目的作了不同程度的扩展。引子从总体上暗示出一部作品的基调、情绪及展开的可能性,在很多作品中,引子还可能包含了所有将要使用的音乐素材。就引子自身的结构特征而言,它常常

显得较为松散,缺乏稳固的组织 and 完整的形态,有时仅仅是一个动机,多次重复,有时甚至都不加以解决或有始无终;有时是一些连缀在一起的几个缺乏紧密联系的动机,有时引子甚至可以描绘混沌一片的意境,像在海顿的《创世纪》中一样。正是由于引子的结构松散、缺乏稳固的组织、重复而不解决的动机等等结构上的特征,使得它们对之后进入的更加稳定的段落有强烈的趋向性。即使像贝多芬的《悲怆奏鸣曲》第一乐章这样长大的引子也不例外。这个长大的引子中有自己的结构分层,有自己的起拍与落拍,也包含有次级结构,但对于整个作品来说,它仍然只是一个扩展的上拍,是对即将进入的“正文”的准备。因此,演奏者在演奏引子的时候,不能造成一种与它自身结构不符的稳定感。即使引子结构相对规整,也应该把握好其中的平衡。

贝多芬的作品中有引子的并不多,他喜欢采用开门见山式的陈述方式。但也有一些作品有很精彩的引子,如前面提到的《悲怆》第一乐章的引子,及最后一首奏鸣曲的引子。

《奏鸣曲》Op. 111 第一乐章慢的引子从多个层面上为主部的进入创造了某种趋向性和期待。从和声上说,整个引子基本是建立在一个富有推动力的、未加解决的 V 的功能上,而最终随着主部主题的进入而解决到主功能。这样的效果由于开头的朗诵性、宣叙性格的 VII^7 / V 而得到充分的强调:

例 6-2 贝多芬《奏鸣曲》Op. 111 第一乐章,1—16 小节



在这个引子中包含了很多在后面音乐中起到重要作用的因素,譬如,引子中的节奏型(复附点节奏)暗示了副部中的节奏型(附点节奏);在整部作品中重要的上行的三音动机也在引子中得到第一次呈现(1—2 小节高声部的 B、C、D)。这个动机通过3—4 小节的重复,停顿在 G 音上(第 4 小节),虽然从和声上说这里进行到了主和弦,但却是在第一转位,因而并不稳定,而且持续的时

间不长,很快就通过一连串的半音下行再次进行到 V (第 11 小节),而且贝多芬所标注的力度记号 *sf* 也强有力地加强了这里属的功能,并且三音动机以更加清晰的形态完整地 在第 12 小节显示出来(伴随着低声部的反向进行)。之后,主题的出现再次被在 V 上的颤音所延迟,并且也因此使得向主的倾向性变得更强烈并且不可抑制。对于演奏者来说,通过对开头宣叙性音调到附点节奏、切分、V 级上扩展的颤音的把握,从引子一开始就保持这样一种“悬置”感和倾向性是非常重要的。这要求演奏者对速度有恰当而稳定的控制,对力度有富有想象力的使用,清晰呈现主题、节奏、动机。可以说这个引子是整个奏鸣曲最难演奏的部分之一。

像这样有具体框架的引子较为常见,有时它们还很精致,正像在上面贝多芬的例子中一样。但过分的扩展总伴随着过分独立的危险。如柴可夫斯基的《第一钢琴协奏曲》第一乐章的引子,就引子而言,无疑算是一段相当精彩的音乐,但如果从整个乐章的角度出发的话,这个长大的引子就显得与乐章的后面部分不太融合。但这样的例子毕竟是少数,更多的引子,是要引入后面进入的部分并为之做准备的,尽管它可能与后面段落在材料和速度上都很不一致。因此,引子不该被演奏为独立的部分,演奏者应根据它与后面正文的关系,决定它该如何演奏,是酝酿情绪,还是铺垫出戏剧性的张力,并随着音乐主要部分的出现而得到释放。

讨论了作品结构的头,再来看看尾声。尾声作为收束某部作品或某个结构段落的部分,常常呈现出趋向于解决或回归的、收束的、向心力的状态,是音乐动力最后的释放。并且由于它们各自的隶属关系的不同而要求我们在陈述这样的结构时,对速度或是声音进行恰当的、符合尾声功能的安排。下面是几个例子:

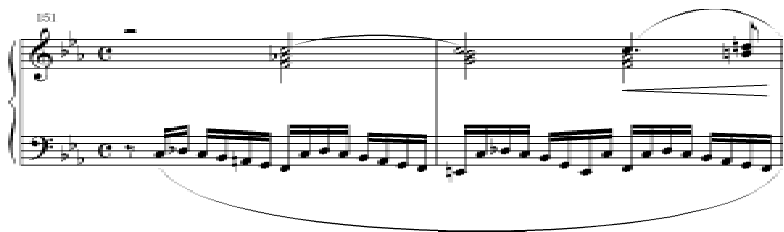
例 6-3 巴赫《平均律》上册 c 小调赋格, 26—31 小节



当赋格主题在第 26 小节的第三拍再次进入时,从第 15 小节的全曲最高点延续下来的音乐的动力进入收束的状态,在第 28 小节,巴赫给了我们一个富于深刻涵义的分休止符(这个休止符甚至让人想起前奏曲中的 Adagio 部分),音乐通过右手减七和弦到主和弦的倚音进行,驻足在 I_6 上,并由此推动音乐收束在最后的主音上。全曲的尾声从第 29 小节的第三拍开始,在主音的低音持续中,音乐的动力逐渐衰退,主题的最后这一次出现与其他任何一次出现皆不同,具有收束的功能及意义,在演奏中常伴随着减弱(或者是增强)和速度的渐慢。

再来看贝多芬的例子:

例 6-4 贝多芬《奏鸣曲》Op. 111 第一乐章, 151—159 小节





这个尾声的变格补充终止,是前一个乐章力量的衰退和对后一个乐章情绪的铺垫。从和声上的来看,三次Ⅳ—I的进行每次都应该根据其所处的不同的位置而给予不同的处理,并最终到达最后一个和弦的宽广的音域。

在有的作品的尾声中常常还套有一个小的尾声。由于它们各自的隶属关系和不同的功能,决定了对它们应该采用不同的处理方法而获得不同的效果。如李斯特的《瓦伦斯坦湖上》:

例 6-5 李斯特《瓦伦斯坦湖上》,73—112 小节

8^{va}-----

poco rall

Tempo 1

73

78

84

90

96

raddolcente

smorzando



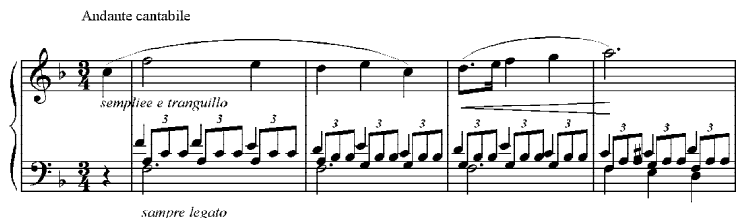
李斯特《旅行年代》中的这首精致可爱的曲子,结构清晰明了,单三部曲式,全曲的结尾开始于再现(63—78小节)结束后的第79小节。第79小节的和声是 $\flat A$ 大调的降三音的Ⅶ/V和弦(增六和弦),虽然由于三音降低半音而与属七和弦同构,但李斯特将其放置在再现部结束的主和弦(第77小节)及接下来的主和弦(第81小节)之间,却产生了奇特的色彩——温暖而柔和,这一色彩变化正符合作品结尾“收束”的功能特点,同时要求演奏者在触键上有特殊的表现,甚至为使用谱子上所没有的弱音踏板(*una corda*)提供了合理的依据;另外,为了充分突出结尾的收束功能,再现部最后的“一点渐慢”(poco rall. 第75小节)及接下来在主音上的停顿,都可以在触键上与紧接着的结尾产生较强对比,以期显示出段落之间的结构点和各自在整部作品中不同的功能。

此外,这首作品的织体有一个特点,即左手声部的低音持续,在结尾中同样也保留了这一特点,但由于各个结构部分功能的不同,使得我们应该用不同的触键来对待这相同的织体:在乐曲的主体部分(即单三部的 ABA)中,左手低声部的主音持续是为了获得声音的共鸣;而在结尾中,除了具有上述功能外,这一持续音还体现了尾声织体中常见的特点——主音持续,因此在主体部分,对这个持续音不必过分强调,而在结尾中则该给予稍稍深的触键。

另外,乐曲进入结尾后还有相当的长度(79—112 小节,共 34 个小节,将近占全曲的 $1/3$),103—112 小节,可以看作是全曲结尾的结尾,在这里,和声进行更加停滞而稳定,因此具有了更强的收束性。在 103—108 小节是在主音持续上的 V 和 I 的交替,108—112 小节则完全停滞在主和弦上了,这无疑暗示了演奏这个部分的速度和力度变化——渐慢及渐弱。而这 10 个小节作为结尾的结尾在力度及音乐的动力上较之第 79 小节又是一次衰退,因此从再现部分到结尾(第 79 小节起)再到结尾的结尾(第 103 小节起)又形成了一个更大的、远距离的渐弱(dim.),这同样符合结尾作为收束的段落,具有释放音乐动力的特点。

下面再看一个关于曲式中扩充(或补充)的例子。结构的扩充,常常是作曲家在表达自己乐思感到辞不尽意时所采用的手法。因此扩充(或补充)在结构中常起到扩展(补足)主要部分乐思的功能并常带有意犹未尽的情趣。

例 6-6 肖邦《夜曲》F 大调 Op. 15 No. 1, 1—24 小节



5 *poco cresc. rile molto*

9 *delicatiss.*

13 *delicatiss.*

17 *dolciss.*

21 *smor son do*

补充

这是这首夜曲的第一部分,从曲式结构上讲,这个段落有两个

特征值得演奏者注意。其一是乐句的扩充;我们可以看到这是一个五句型的乐段加一句补充构成的,大致图式如下:

$$\begin{array}{ccccccccc} a & + & b & + & a^1 & + & c & + & c^1 & + & a^2 \\ 4 & & 4 & & 4 & & 4 & & 4 & & 4 \end{array}$$

F :

要理解这段音乐的妙处,我们不妨从更符合常规四句型的乐段写法来假设一下,乐曲或许应该在 c 句结束时、也就是在第 16 小节就可以结束了(15—16 小节的和声正是 F 大调的 V—I)。但在这里,肖邦并没有这样处理,他让低音声部回到主音(低音声部本身具有一定的独立性),而中间声部和旋律线仍处于一种悬置状态——中间声部在从属变和弦上,旋律则停在 G 上,从而体现出一种意犹未尽的情趣以及继续向前发展的倾向和期待,使得第五乐句——c¹ 的出现显得非常自然而合乎逻辑。毫无疑问,15—16 小节应该是演奏者要着力表现的部分,那种欲罢不能的微妙感觉该如何通过对旋律中 G 音的触键、音色的变化来传达,该如何处理好低声部(已经回到主音)和中声部(停在从属变和弦)、高声部(低声部的 F 与高声部的 G)之间的碰撞与声部的平衡,而在真正乐段结束处(19—20 小节)在音色和情绪上又该有怎样的不同,都需要仔细考虑。

演奏者应该关注的第二点是整个乐段的补充部分,即 a²,从音乐材料上看,它就是 a 的变化反复,而从结构上看,它却与 a 句有着不同的功能和意义,a 句更多的是陈述性的,而 a² 一方面是要补充前一段的乐思(作曲家的表情术语 *dolciss* 做了暗示),一方面要引出中段(第 24 小节的结尾是开放性的)同时还需要“逐渐消失”*smorzando*,因此这一句无论在音色上、力度上还是在

伸缩速度(rubato)的安排上都应体现出它的结构意义功能,譬如对旋律中从 d^3 (整首乐曲的最高音)蔓延而下到 c^2 的片段就需要用心表现。

比起肖邦这首作品中的扩充及补充,下面这个例子中的扩充更准确地可以称之为“填充”,作曲家的构思非常巧妙。先来看谱例:

例 6-7a 柴可夫斯基《四季》——《二月》,1—26 小节

Allegro giusto

f

cresc. poco a poco

ff

p

f

(c):

(d):

(e):

(#f):

(g):



从结构的角度来看,这第 26 小节是一个乐段,只是扩充了其“腹部”而已。和声上看,似乎在 7—8 小节音乐进入 g 小调而结束第一个段落。但我们联系前后文就会发现,这个小Ⅳ级和弦(在第 1 个小节中就有所暗示了)仅仅是离调而已,音乐并没有结束,而是在这第二乐句与第三乐句间插入了一段“填充物”。把这段“填充物”拿掉,这个乐段原本可能如此:

例 6-7b 省略扩充部分



而且这段“填充物”也与前后乐句保持密切的联系,首先,它始于第二乐句结束的 ff,通过一连串上行的模进与紧缩将音乐重新送回 ff(见例 6-7a 中方括号所示);其次,也是更重要的,这段长达 14 个小节的扩充,不管从和声的线性结构还是调性结构来看都正好从 D 大调的小Ⅳ级始,复归于这个和弦:从线性和声看,低声部从 G 音半音阶上行回归 G 音;从调性结构看,从 g 小调始,经 $\flat A$ — $\flat B$ —c—d—e— $\sharp f$ 回到 g 小调。这样的结构布局,能为演奏者提供很多演奏的启发。

另外,一些作品中的“假再现”常常也很有韵味,需要演奏者细

心体会。譬如下面这两个例子：

例 6-8a 韦伯《邀舞》，257—273 小节

lusingando

257

pp *a tempo*

265

ff

Rea

这里主题在 C 大调的出现是一次假再现，仅仅是为以后主题真正回归主调（ D 大调）做铺垫。但由于作曲家在音区、力度及调性选择上的巧妙构思，使得这个假再现具有了一种独特的魅力（作曲家在这里写下了“lusingando”[娇媚地]），它是一个“熟悉的陌生人”——音响素材是熟悉的，调性色彩却是陌生而特别的，我们可以将它与主题真正的再现相比较：

例 6-8b 同上，309—316 小节

309

p *molto dolce*

sf

scherzando

这样的段落,演奏者无疑应给予充分的重视,以呈现出作品结构上的这些巧妙的安排。

另一个假再现的例子稍复杂些:

例 6-9a 贝多芬《奏鸣曲》Op. 10 No. 2 第一乐章,118—140 小节:

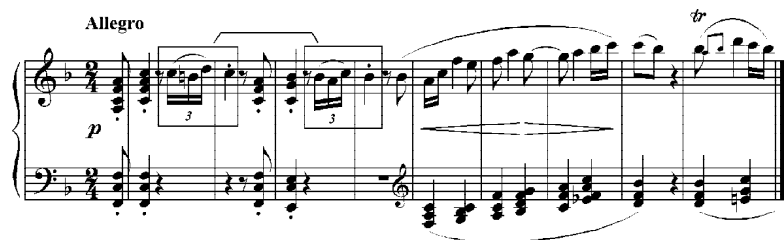


这里 118—136 小节,同样是一个结构上的假再现。在第 137 小节(带起拍)才真正回到主调 F 大调上。这个段落中主题在 D 大调的出现从结构的整体平衡上来看是为了弥补展开部留下的不足,因为这个独特的展开部几乎完全是围绕着呈示部尾声的素材而进行的,这里让主部主题在 D 大调上出现,既有再现的意味,又仍具有一定展开的意义,因此,这段音乐在演奏中应该更多一些不稳定、试探性的色彩,而当 F 大调真正出现时才豁然开朗。贝多芬在这里也通过一些细小而重要的细节暗示了这

样的情绪。

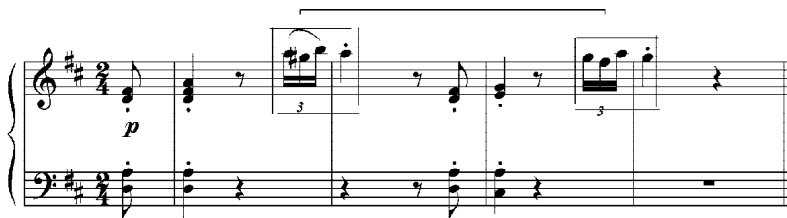
在呈示部的主部中,我们看到,十六分音符三连音的动机是向下模进的:

例 6-9b 同上,1—9 小节



在例 6-9a 中(118—121 小节),如果严格地按照这样的模式应该是这样:

例 6-9c 可能的形态:



而贝多芬却没有这样写(详见例 6-9a 中第 119 与 121 小节)。

一种对未来的疑惑和不确定的感觉,由于这小小的变化而变得更加意味深长。演奏者无疑应通过力度的变与不变及对呈示部及假再现中跳音(staccato)的不同处理来表现出这样的情绪。

从上面的这些例子中,我们可以体会到对于演奏者而言,最有挑战性的任务之一在于能否揭示出作品在结构上的这些特征,这无疑可以发挥演奏者巨大的想像力和艺术创造力,这或许正是表演艺术的魅力所在。

最后,值得特别强调的是,研究每一个段落的功能并不是将音乐切割成若干互不相干的片断,恰恰相反,某个段落的功能正源自音乐作为一个整体的结构性与过程性。离开了这个前提,每个段落的功能就无从谈起。当然,音乐的结构性与过程性也正体现在音乐各个段落的联系之中。二者本身就是相辅相成的。

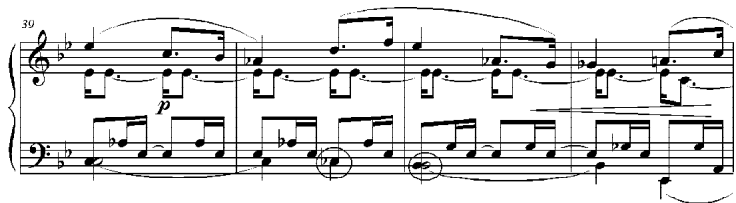
(三) 同样的音乐材料因为所处的音乐语境的不同而具有不同的结构功能

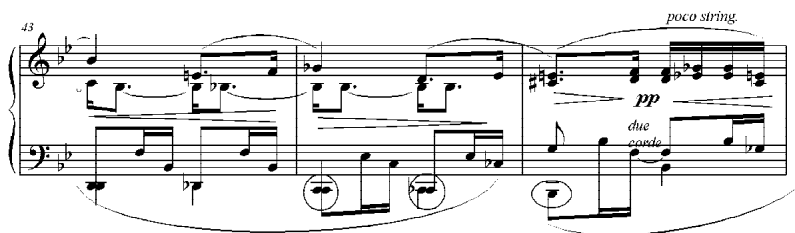
在音乐中这样的情况非常多见,即,同样的一段音乐,由于在结构中处在不同的位置,而具有了不同的结构功能,并因此暗示出不同的演奏方式。来看下面的例子:

例 6-10a 勃拉姆斯《 $\flat$ B 大调间奏曲》Op. 76 No. 4, 8—15 小节



例 6-10b 同上, 39—45 小节

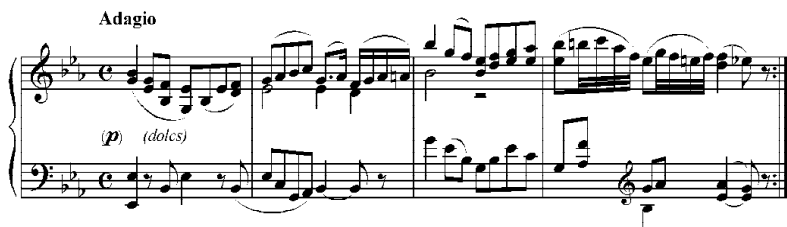




从和声上看,这首间奏曲中的第 8 和第 40 小节是基本一样的,但它们的“目的地”和所处的结构位置却并不相同:第 8 小节要进行到 g 小调(到 g 小调的减七和弦),第 40 小节却导向最终的 $\text{B}^{\flat}$ 大调,并预示了 44—45 小节总结性的下行进行。很明显,这两个地方应该有不同的演绎方法。第 8 小节由于仅仅是一个次级结构的停顿,音乐还需要往前发展,因此,不需要太多的表情和渐慢;而第 40 小节因为逐渐导向全曲的最后结束,因此可以在触键上多一些变化,并且在轻的范围内稍稍强调低声部的进行,为后面低声部下行至主音的进行作一定的铺垫。

在下面这个慢板乐章中也有类似的问题,这个 4 小节的乐句在整个乐章中共出现了 4 次(不包括反复),而且 4 次完全相同:

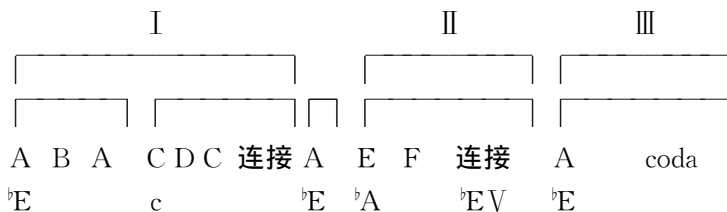
例 6-11a 莫扎特《奏鸣曲》K. 570 第二乐章,1—4 小节



由于每次所处的结构位置和前后语境都不尽相同,在实际的演奏中,演奏者应该赋予这段音乐的每次出现以微妙的差异,尤其该

处理好每次进入这个乐段与从这个乐段进行到下面段落的变化。

我们先来看看这个乐章的曲式结构轮廓：

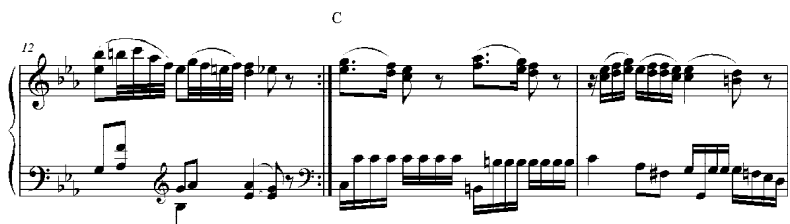


在第一大部分(I)的 ABA 中, A 段第一次陈述结束进入 B 段,由于调性及织体形态都没有变化,对比较小,因此,这里的 A 与 B 的连接显得顺滑而自然,从 B 到 A 的回归也相类似。

而 C 的进入是引入第二个大部分 CDC,无论从调性还是织体形态来说, A 与 C 的对比较之 A 与 B 要强烈得多,因此,这里的 A 往 C 的进行可赋予更多的段落感与收束感,并且可以通过将 C 段演奏得更加流动以加强这样的感觉(C 段左手的同音反复也在一定程度上暗示了速度上的微调):

例 6-11b 同上,5—14 小节





在第 29 小节,音乐经历了第二个大部分的对比重新进入 A 段时,一种回归的感觉应该通过触键或者速度的变化勾勒出来,与第 1 小节应该是不相同的。演奏者完全可以赋予这里的再现有许多诗意的想像。

例 6-11c 同上,26—32 小节

29—32 小节因为需要与第一部分的 A 段形成呼应而与其后的 E 拉开距离(E 段的调性 $\flat A$ 也离主调更远),可以通过诸如较明显的减慢以形成清晰的段落感:

例 6-11d 同上, 29—35 小节

29 A

(rit.)

33 E

b_A :

当第 45 小节 A 段最后一次出现时,倒可以不必如第 29 小节的那一次意味深长:

例 6-11e 同上, 42—49 小节

42 A

V

coda

bE :

46

因为在这最后一次再现之前有长达两个半小节的属准备(虽

然 25—28 小节的连接部分也基本控制在主调的属和弦之下,但那里的属和弦明显要“羞涩”得多,而且最终停留在属和弦的转位上),所以, A 的出现显得更加必然,而且在 A 段之后有长达 8 个小节的尾声,既保持与前面长大的第一部分平衡,也可逐渐收束音乐的动力与情绪,为第三乐章做铺垫,如果再在 46—48 小节给予过多的表情,就使音乐显得拖沓了。

莫扎特善于在他的音乐中运用这样的手法,我们再看一个例子,在这个奏鸣曲的第二乐章中,作曲家通过对一个基本相同的乐句在不同结构背景下的处理,赋予了音乐丰富的哲理。

例 6-12a 莫扎特《奏鸣曲》K. 330 第二乐章,21—28 小节

21

pp

25

cresc. *f* *p*

p

例 6-12b 同上,37—40 小节

21

pp

pp

p

例 6-12c 同上, 61—64 小节



这个乐章的曲式是复三部结构,这个乐句在乐章出现了三次,上例是这个乐句的三次陈述,每次都稍有变化,且结构位置不同。从调性看,第一次是从 F 大调交替到 f 小调(这个乐章在和声上的一个特征就是大小调的交替);第二次是从 f 小调将要转回 F 大调;第三次是再次肯定 F 大调。

从曲式结构上讲,第一次出现是中段的开始;第二次是中段到再现的过渡;而第三次是作为尾声出现的。莫扎特就通过对这样一个乐句的处理,用音乐的语言揭示出深刻的哲理。

我们先来看这个乐句的第一次出现, f 小调,情绪忧伤,似乎是主人公在世间的受难,但看看这里的左手声部,和声仍然是在运动的, I—V—I,把这个乐句放在中段的开头,使我们仍能感觉到主人公内心并不甘心屈服于命运,还试图要表白些什么,还想有所挣脱,之后的整个中段都是主人公悲戚的表达。

乐句的第二次出现,从结构上说是一个过渡,是第二部分结束后,连接再现的过渡。所以,和声上起主导作用的就是一个主和弦。在这里,我们可以通过作曲家的处理感受到:在经历磨难后心灰意冷,绝望了,人生无论多么痛苦,无论怎么挣扎(就像中段表现的那样),最终仍旧不得不归于沉寂,可以说中段是主人公的表白与思考,而这个部分是他得出的结论:从哪里来回到哪里去,从一个点出发(第一句)回到同一个点(第二句)。中间的一

切都是枉然,从乐句的结构来说这样也完全是合理的,正好形成一个上下句的关系:

例 6-12d 省略了中间部分的中段



前 4 个小节的半终止虽然停在主和弦上,但是却停在三音的旋律位置,似乎并不甘心;而后 4 个小节最终结束在主和弦的根音位置上,并笼罩着不祥的色彩,低声部不断重复的 F 既与前一乐句低音的 F—E—F 形成对比,又暗示出无法回避的命运的脚步,而低音 F 与倒数第二小节右手声部 E 的碰撞,更加突出了这段音乐的阴霾气氛。这个 E,像是给整个生命定了性——一切都是痛苦。

第三次陈述在结构上是作为尾声的,调性在 F 大调(前两次的同名大调),似乎是天父在安抚受难的人,似乎是受难的人在幻想天国的美好,是孤寂的主人公为自己找的一个抚慰伤口的幻想。左手虽然仍然是主和弦在起着主导作用,但较之前面两次更加有点

生气了,似乎看到了希望,但这个天父只是虚幻的,这线希望只是火柴光里的想像而已。因此,这里的“生气”并不能演奏得太实在,应富于幻想的色彩,这也正符合这段音乐作为尾声的结构特征。

在研究一部作品的曲式时,判断某一部分在一定的情景、语境中的意义和功能是很必要的,尤其是在一些结构本来就比较模糊、带有多义性的时候(譬如在某些德彪西的作品中)。当然,有时正是那些“出格”的、模糊的段落赋予了作品独特的魅力,也为演奏提供了多种诠释的可能性。只是演奏者不得不面临选择,音乐的深层结构和各种成分之间的多义性及其功能、意义是可以从不同的角度来观察和呈现的。任何经过独立思考的演奏总是在呈现某些特殊的成分或线条时使另一些特征处在次要地位。同一段音乐在不同结论中被看作次要部分(譬如连接、过渡)或是主体部分,在音乐进行中会体现出不同的功能,因此演奏者也应该在表现手法上有所区别。

(四) 演奏中的反复问题

我们可以套用古希腊哲学家赫拉克里特著名的哲学命题“一个人不能两次踏入同一条河流”来描述音乐中的反复——一个人不能两次演奏同一部作品。虽然乐谱都是一样的,但由于每次演奏的外部环境、内心感受却可能不同,因此,每次的演奏或在较大的范围内或是在很多细节方面都存在着千差万别。这也正是为什么音乐会的演出形式并没有如一些音乐家所预言的那样完全被录音所取代的原因之一。

但在实际演奏中,对音乐的反复却是一个非常重要而常常被忽略的问题。从演奏者的角度来看,我们该如何处理反复呢?回答这样的问题,同样需要深入地分析音乐结构来做出判断,演奏者要考虑不同语境中的反复可能具有的不同的意义和作用来决定是否需要反复。

我们在作品中通常看到的反复,常常是为了加深听众对音乐材料的记忆和印象——反复使得听众对音乐的材料多了一次吸收、记忆的机会。反复记号之间的距离如果不长,那留给听众去记忆其中素材的时间就越少,因此要留下印象就比较困难,这种情况下的反复就显得很有必要。譬如,莫扎特的《土耳其进行曲》,作为回旋曲式主部的内容仅仅只有8个小节,为了突出它的重要性,并给听众留下印象,对这8个小节的反复还是很有必要的。在埃尔门莱希著名的《纺织歌》中,第一个反复记号仅包含了4个小节,如果不加以反复,音乐转瞬即逝,不会给听众留下太深的印象(因此,有的谱子并没有用反复记号,而是将8个小节全部写出来)。

当然,有些作品的反复却并不这么简单。在古典奏鸣曲中,作曲家通过对主题的反复让其后的变奏和展开更加有根有据。如果需要展开或者变奏的素材都没有得到清楚地呈现的话,那对它的变奏或展开就会显得不那么自然和缺乏基础。

另外,同一段音乐、同一个乐句由于反复而可能有不同的功能,该如何来处理它们,或是采取什么样的特殊手法,这需要对音乐的结构内容进行分析之后才能做出更加合理的决定。让我们看看勃拉姆斯的圆舞曲:

例 6-13 勃拉姆斯《圆舞曲》Op. 39 No. 2 两个结尾^①



^① 转引自 Cone Edward, *Musical Form and Musical Performance* 第50页。

B.



作品的前 8 个小节完成了属调(B 大调)的陈述。如果我们要返回到开头的主调,我们不应该使这个 B 大调的出现听上去是一次真正的转调,因此,我们应该对这个结尾轻描淡写一带而过,把结束的落拍安排在倒数第二小节上;而第二次,为了形成稳定的 B 大调,我们该把结束的落拍延迟到最后的一小节。这样处理使得第一反复的属和弦很自然地导回到开头的主和弦,而第二次听上去更像真正到达了某个音乐进行的支点(至于对这里渐强的处理也可以根据不同的功能做不同的微调处理以产生相应的效果)。而在乐曲的第二部分结束在主调上时,我们更难把结束在主音上的终止演奏得似乎并没有完全结束。不过,我们同样可以在第一次把它处理为一个阴性的结束,稍稍突出上行的低音声部的线条,并把它们同返回去的部分连接起来,见例 6-13 中 A。

第二次,线条似乎可以在高声部倒数第二小节第二拍所形成的最高点后做轻微地断开,而低声部下行到主音的进行可以形成一个强有力收束的效果。见例 6-13 中 B。

因反复而形成的“回去”的和趋向于“向前”的和声进行之间强烈的对比体现出作曲家在结构设计时的独特考虑。这样的反复在可能的情况下大概是不应被省略的。贝多芬《奏鸣曲》Op. 10 No. 1 首乐章为我们提供了这样一个简单的例子:展开部 C 大调的突然进入所造成的调性色彩上的意外效果(从呈示部尾声的 $\flat E$ 大调到 C 大调),只有在经过一次反复回到呈示部的 c 小调($\flat E$ 大调—c

小调)之后才会显得更加强烈:

例 6-14a 贝多芬《奏鸣曲》Op. 10 No. 1 第一乐章, 呈示部结束与反复的主部的结合部分($\flat E$ 大调与 c 小调的对比)

Piano

101

p

$\flat E$: V_7 |

c : |

例 6-14b 同上, 呈示部与展开部的结合部分($\flat E$ 大调与 C 大调的对比)

Piano

101

p

$\flat E$: V_7 |

C : |

在有的作品中即使是几乎完全一样的反复,演奏者也应根据连接每次反复前后段落的逻辑关系来赋予看似完全一样的反复以不同的面貌。来看看肖邦的《军队波兰舞曲》:这首波兰舞曲的结构图式大致为 AABABA+三声中部+ABA, A 共出现了 6 次。每次在音高上都几乎没有变化。但它们仍有着不同的功能和意义:虽然一开始 A 就反复一次,但第二个 A 与第一个已经完全不同了,第一个 A 是整首乐曲的开始,随后接着一次反复,而第二个 A 是承接第一个 A 而随后接着 B,第三个 A 承接 B 而随后是三声中部的进入,等等。总之,每一次对 A 的陈述都要受它所处的位置、前言、后语的影响。因此,从某种意义上说,每一次主部的出现都是不完全相同的。从演奏者的角度来说,虽然这里的反复在音符上是完全一样的,但每段音乐的功能却不同,所以,主题六次反复的演奏可以说是对演奏者的一种挑战,而不仅仅是絮絮叨叨没完没了的重复。演奏者可以试图把主题的每次出现根据它各自的功能和角色的不同而给予独特的处理,使得有素质的、敏感的听众从中可以判断出这一次主题在整部作品中的位置。

除了具有让听众熟悉音乐材料的作用外,在某些作品中,反复还对音乐结构各部分的比例与平衡起着重要作用。譬如贝多芬《奏鸣曲》Op. 111 的末乐章的主题,必须反复,以保持结构的平衡。

有的反复还担负着陈述音乐新材料的任务。作曲家有时会在奏鸣曲呈示部反复的第一结尾中引入一个新材料并在尾声中再次出现。如果没有在呈示部第一结尾处对这个新材料的呈示,那该材料在尾声中的再现会变得莫名其妙。

当然,从实际的情况来看,反复与否决定于不同的场合、不同的演奏习惯。在有的情况下即使是音乐的需要,但由于篇幅太长,不适合于某些场合,演奏者要在演奏中做完全的反复可能会显得不合时宜。在这种情形下,演奏者就需要根据不同的演出环境、不

同的听众及演出的需要,来决定哪些反复可以操作,哪些则不宜操作,譬如,在一个有时间限制的演奏中演奏某些长大的奏鸣曲,即使在呈示部的第一结尾中有新材料的呈示,那也最好不要反复。

在结束对曲式的讨论前,我们还应该充分重视这样一个问题:演奏者的干预应该是有限度的。一方面,演奏者的干预应该在听众感知能力的范围之内,另一方面是因为音乐自身有自己的比例。在有的作品中,如古典时期作品,严格的、规范的结构本身就能揭示很多东西了,因此并不需要演奏者再画蛇添足;而在另一些作品里,如在浪漫主义时期的作品,结构常常较松散和随意,或者存在着更多诠释的可能性。演奏者就更需要对作品进行细致而深入的研究,在彻底读懂它之后,做出合理的处理,这样就使得演奏出来的作品从曲式结构的角度来看,每一个部分都是作为前一个部分符合一定逻辑发展的结果,并体现出音乐的连续性和整体性。

结 语

生活之树常青,而理论总是灰色的——理论永远要勇敢地面对长青之生活和永恒之艺术的挑战。

钢琴演奏之道深奥且变幻莫测,所有的相关理论都仅仅是瞎子手中大象的耳朵、鼻子,本书也不例外,只是尝试着探讨研究音乐结构对音乐演奏可能发挥的作用。对一位钢琴教师而言,理性地研究作品的结构显得比演奏者研究作品更为重要,一位完全凭感觉演奏的演奏者并不见得不是好的演奏者,而一位完全凭感觉来教学的教师却绝对称不上好老师。

对一位成熟的演奏者来说,他除了需要对一部作品的结构进行深入地分析而获得对它更透彻而细致的认识外,还需要最终将这样的理性认识化作一种本能,融入到他的演奏中。

从感觉中升华出思维,然后将思维渗入感觉中,这或许正是“演奏艺术”的创造性之所在,正是那不可言说的东西。

参 考 书 目

Badura-Skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard*, Translated by Alfred Clayton (Clarendon Press, Oxford, 1995)

Berry Wallace, *Musical Structure and Performance* (New Haven: Yale University Press, 1989)

Berry Wallace, *Structural Functions in Music* (New York: Dover Publications, Inc. 1987)

Blom Eric, *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed* (New York: Da Capo Press, 1968)

Bruhn Siglin, J. S. *Bach's Well-Tempered Clavier, In Depth Analysis and Interpretation Volume III* (Hong Kong: Mainer International Ltd. , 1993)

Cone Edward, *Musical Form and Musical Performance* (New York : W. W. Norton, 1968)

Cooper G. W. and Meyer L. B. , *The Rhythmic Structure of*

Music (The University of Chicago Press, 1963)

Goldstein Joanna, *A Beethoven Enigma, Performance Practice and the Piano Sonata, Opus 111* (Peter Lang Pub Inc, 1988)

Hinson Maurice, *The Pianist's Reference Guide* (Alfred Publishin Co., Inc., Los Angeles, 1987)

Krebs Harald, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (New York: Oxford University Press, 1999)

Lester Joel, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (New York: W. W. Norton, 1989)

Marion Gregory, "A Foreground Mist? Debussy's Brouillards", *Current Musicology* 66 (2001)

Salzer Felix, *Structural Hearing — Tonal Coherence in Music* (New York: Dover, 1962)

Schenker Heinrich, *The Art of Performance*, Edited by Heribert Esser, Translated by Irene Schreier Scott (New York: Oxford University Press, 2000)

Stein Erwin, *Form and Performance* (New York: Lime-light Editions Publications, Inc. 1962)

Taylor Kendall, *Principles of Piano Technique and Interpretation* (Novello, 1996)

Todd R. Larry Edited, *Nineteenth-Century Piano Music* (Schirmer Books, 1990)

The New Grove Dictionary of Music (MacM: Uan Publishing Company, 7th edition, 2000)

Williams Newman, *Beethoven on Beethoven, Playing His Piano Music His Way* (Norton, 1991)

Wolff Konrad, *Masters of The Keyboard* (Indiana University Press, 1990)

戴维·杜巴尔著,顾连理译:《键盘上的反思》,百家出版社 2001 年版

海因里希·申克著,陈世宾译:《自由作曲》,人民音乐出版社 1997 年版

钱仁康、钱亦平:中国艺术教育大系——音乐卷:《音乐作品分析教程》,上海音乐出版社 2001 年版

钱仁康:《肖邦的叙事曲》,人民音乐出版社 1986 年版

桑桐:中国艺术教育大系——音乐卷:《和声学教程》上海音乐出版社 2001 年版

杨民望:《世界名曲欣赏》,上海音乐出版社 1991 年版

杨儒怀:《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社 1995 年版

赵晓生:《钢琴演奏之道》修订本,世界图书出版公司 1999 年版

上海音乐学院音乐研究所编译:《外国音乐辞典》,上海音乐出版社 1988 年版

后 记

在本书出版之际，谨向所有关心、支持和鼓励我的前辈、师长和朋友们表示感谢。

不记得是什么时候在自己的读书笔记中记有施蛰存先生的一段话，他把研究工作分为三个阶段：一是对学问开始有了兴趣，便由浅尝到博览；二是在广泛的阅读和思考中，会自然产生需要解决的问题；三是欲罢不能，索性都弄清楚，于是进行深入的探讨，也就真正开始了研究。这本书从最初的思考到最后定稿交付出版前后历经八年。虽然谈不上是什么正经八百的研究，但却是对自己这些年来学习和教学的一点总结和思考。

这本书的成型大致经历了三个阶段。最初开始思考音乐的结构与演奏的关系是源于一种焦虑，因为我突然意识到虽然自己手指会在琴键上移动，但对音乐的理解却非常肤浅。于是我开始一边请老师补习和声、曲式等课程，一边学着从中寻找一些来自于乐

谱的对演奏的暗示,而不像往常对作品的理解更多的是一种纯粹感性的、直觉式的认识。

后来,读了研究生,很自然就将论文的选题锁定在这个问题上。在做硕士论文的过程中,我翻阅了大量国外的相关著作,并在此基础上形成了自己的基本观点和论文框架。2002年6月,由上海音乐学院钢琴系主任吴迎教授主持,周士瑜教授、赵晓生教授、周薇副教授、巢志珏副教授、姚世真教授及音乐学系的钱亦平教授组成的论文答辩委员会,全票通过了我的论文《音乐分析与钢琴演奏》。

留校任教后,我有了更多的时间和机会来“反刍”自己的硕士论文,我边教学,边练琴,边对论文进行修改和丰富。最后于2004年12月,最终定稿,规模已是当初硕士论文的2倍多。

在这本书出版之际,我首先要感谢我的两位导师:周士瑜教授和钱亦平教授,她们的人格魅力和我在学术上的帮助将影响我一生。

同时还要感谢陈华和陈雪筠老师,是他们把我引上音乐的道路,还有在上海音乐学院曾经师从过的两位老师:林尔耀先生和郑曙星先生,他们为我今后的学习打下了坚实的基础。

另外,我还要特别感谢钱仁康先生和周广仁先生。周先生是在百忙之中抽空为我这样一个小字辈作序,钱仁康老先生更是花了大量时间非常仔细地阅读了我的文章,并为我作了序。这使我既惶恐又荣幸。

书中谱例的制作得到了石磊先生和张作坤先生的鼎力相助。在出版的过程中,上海人民出版社的资深编辑孔令琴女士为这本

书做了大量的工作,对书中的谱例、文字做了精心的校订、编排,在此表示由衷感谢。

最后,我要感谢我的太太对我全身心的支持,在我最辛苦、最困难的时候,她从各方面给了我最大的帮助,这本书的出版也是我对她感激之情的最好表达。

作 者

2005 年 12 月