

内容摘要

本文以克拉格及其他的中提琴与钢琴奏鸣曲为研究对象,对作曲家的生平、主要音乐作品,创作风格及这首奏鸣曲的创作背景、曲式结构、调式调性、和声织体、钢琴伴奏等方面进行了细致的分析,主要从个人演奏的角度出发,对全曲的重点、难点以技术和音乐两个方面为切入点进行剖析,并加入美学原则来补充个人的见解,使读者更全面清晰的了解这部作品的艺术价值,深入研究与曲目相关的问题,为准确的演奏作品提供了理论的依据。

关键词

克拉格 奏鸣曲 作品分析 演奏分析 实践

绪论

克拉格作为著名的女性中提琴演奏家、作曲家，在她一生中曾为中提琴做出过很多重要的贡献，这首《中提琴与钢琴奏鸣曲》是克拉格的成名之作，虽然这首作品不被大众所熟知，但是作品本身具有很高的艺术价值，是作者典型创作风格的体现，这部作品展现了作曲家精湛的创作技法和作为女性作曲家独特的创作理念，身为中提琴演奏家，作者更了解这件乐器，懂得根据其特点来进行创作，这在中提琴历史上也是不多见的。这部作品是中提琴音乐作品的重要组成部分，学习、演奏它是非常有必要的，本文将从一个全新的视角对这首奏鸣曲进行全面的剖析，有助于专业及非专业演奏者的艺术实践，并激发更多爱好者对克拉格奏鸣曲的研究兴趣。随着 2000 年克拉格协会的成立，她的音乐才开始广为流传，其被埋没的价值也渐渐被人们发现。

一、关于克拉格

(一) 生平简介

瑞贝卡 克拉格 (Rebecca Clarke) 是英国优秀的女性作曲家及中提琴演奏家, 生于 1886 年 8 月 27 日, 卒于 1979 年 10 月 13 日, 在当时以创作突出中提琴特征的室内乐而著名, 她的创作受到了 20 世纪音乐趋势的强烈影响, 被誉为英国一战与二战期间最重要的作曲家之一。作为一名女性作曲家, 她的作品不是很多, 但其创作风格及作曲技法却是非常独特的, 和许多伟大作曲家一样, 克拉格的作品在年轻时未受到重视, 甚至一度被人们所遗忘, 在 1980 年出版的新格罗夫音乐及音乐家辞典 (New Grove Dictionary of Music and Musicians) 中竟没有一篇关于她的文章, 只是在记录她的丈夫——钢琴家詹姆斯 弗里斯汀 (James Friskin) 的文章中被草草带过, 直到 1976 年克拉格 90 岁生日时, 她的音乐才被人们再度记忆起来, 现在克拉格仍有半数的作品尚未发表, 2000 年克拉格协会的成立, 将会完成她未完成的事业, 录制和发表她的作品等等, 另外该协会还以克拉格的名字设立了奖项来鼓励女性作曲家的创作。

克拉格出生在英国伦敦附近的小镇哈罗 (Harrow), 她的父亲是美国人, 母亲是德国人, 她成长在一个热爱音乐的家庭, 当时正值英国音乐复兴爆发时期, 在父亲的鼓励下, 她 8 岁起便开始学习小提琴, 起初她只是伦敦皇家音乐学会的一名学生, 17 岁那年她进入了皇家音乐学院, 在那里成为著名的音乐教师和作曲家查尔斯 维利尔斯 斯坦福 (Charles Villiers Stanford) 的第一位女性作曲学生, 在斯坦福的大力推荐下, 她将创作重心由小提琴转为中提琴, 随后的几年里, 中提琴才发展为可以独奏的乐器, 渐渐被人们所接受。

^①克拉格曾描述斯坦福是如何向她介绍中提琴的, 他说“作为一名作曲课学生, 只有身处在管弦乐队之中的时候, 才能理解它是如何完美的工作的。”于是她跟随当时有名的提琴家莱昂内尔·特蒂斯 (Lionel Tertis) 学习, 克拉格也发现从小提琴到中提琴的过渡, 其实是一件非常自然的事情。然而两年后, 她的父亲不愿再继续支持她, 于是她没能完成学业又被赶出了家门, 开始了自由

^① Edited by Liane Curtis "Rebecca Clarke reader" Indiana University Press 2004

的提琴演奏生涯，在自谋出路的同时，她也逐步成为一名享誉英美的室内乐演奏家，不久克拉格被选入女王大厅（Queens Hall）管弦乐团，成为第一个女性管弦乐乐师。

1916年克拉格移居美国，此后的一段时间是她短暂作曲事业的高峰期，期间创作了许多优秀的作品。第二次世界大战爆发之时，克拉格正在美国进行访问（1939年），因为无法获得返回的签证，而不得不在美国，曾有一段时间为了生计在康涅狄格州的一户人家做家庭保姆。

1939年到1942年是克拉格体现其出色创作力的最后一个时期，1944年她去了纽约访问，并在那里遇到了当时正在纽约茱莉亚学校任教，并曾是皇家音乐学院的同学詹姆斯·弗里斯汀（James Friskin），两人都年近六十并单身，于是他们很自然地决定结婚一起生活，克拉格也不再考虑重返英国，之后她很少演出和创作，并承受着抑郁症的巨大痛苦，她最大的障碍是不能平衡家庭生活和作曲事业，^②她说“我不能这么做，除非这是每天早晨醒来我想的第一件事和每天睡前我想的最后一件事。”克拉格对家庭生活的责任使她觉得这比作曲更重要，于是她停止了作曲。

克拉格在纽约度过了晚年，1979年离开了人世。

（二）音乐创作

克拉格并不是多产的作家，当时的社会环境下女性作曲家总是不被看好的，出于对音乐和作曲事业的热爱，她用匿名的方式坚持着自己的创作，并在需要时将自己的名字改为安东尼特·伦特（Anthony Trent）。

克拉格早期的作品接近表现主义艺术家的创作风格，从她十八九岁创作的歌曲算起，几乎所有的早期作品都是为声乐和钢琴创作的，自1909年到1918年，她创作了一系列的摇篮曲，例如作品《爱尔兰摇篮曲》（Irish Lullaby）、《摩尔甫神》（Morpheus）等，其中“摩尔甫神”（是希腊神话中的睡梦之神）在卡内基音乐厅公演并获得巨大的成功。器乐创作方面，23岁时她就以一首小提琴奏鸣曲赢得奖学金，之后又为两把小提琴、一架钢琴创作了《奇怪的舞蹈》（Dance bizarre）赢得了第二个奖学金。

第一次世界大战后的几年里，她也完成了不少的作品，1919年创作的《中

^② Edited by Liane Curtis “Rebecca Clark reader” indiana university press 2004

提琴与钢琴奏鸣曲》使克拉格闻名于世，当时这部作品获得了巨大的成功，演出不断。1921年她再次通过《钢琴三重奏》给所有人留下了深刻的印象。1923年，作为唯一一个柯雷芝的女性赞助者，克拉格又创作了一首《大提琴和钢琴狂想曲》，在1923年1月的Music and Letters季刊中，克拉格总结了自己多年的演奏经验，发表了《四重奏表演和中提琴在其中的地位》这篇论述。她创作了很多室内乐作品，以突出中提琴的特点为主要创作手法，并且都是由女性的室内乐演奏者来演奏的。1939年到1942年，受到新古典主义的影响，她的风格已没有那么浓烈，这一时期以器乐作品居多，如在1941年为小提琴、中提琴、钢琴写的三重奏，为单簧管和中提琴写的五重奏等。

二、克拉格《中提琴与钢琴奏鸣曲》的分析

（一）中提琴近现代奏鸣曲

中提琴的学科发展并不全面，直到十九世纪末到二十世纪初，才逐渐成为独立的专业化乐器，此前的作曲家们很少创作以中提琴为主角的器乐作品，随着交响乐及室内乐的蓬勃发展，中提琴才渐渐被人们所重视，在这个领域里，所有的乐器一样的重要，一样富于挑战性，海顿，莫扎特和贝多芬时代的到来彻底解放了中提琴，尽管如此中提琴的独奏作品仍然不多，少数的几部都由同时代演奏中提琴的小提琴家们创作的。中提琴这种乐器本身出现的较早，但是发展却是缓慢的，近现代是中提琴发展的辉煌时代，也是中提琴作品的多产期，许多作曲家被它那独特的音色所吸引，开始充分的挖掘此乐器的潜力，并创作出了大批优秀的作品，其中特别要强调的是奏鸣曲的多产，奏鸣曲是器乐作品的常见形式，通常是钢琴与独奏乐器的合作，奏鸣曲在近现代作品中占有很大的比重。在今天，这一时期的奏鸣曲已广泛的应用于音乐会及平时的练习中，如：肖斯塔科维奇、亨德米特、里格、维厄唐、克拉格等，这些作曲家创作的奏鸣曲都是中提琴艺术史上的佳作，近些年来众多的现代作曲家更是以中提琴独有的乐器特点为创作根基，现代作曲技法为主要手段（如十二音等）来进行创作，越来越多中提琴国际比赛的参赛曲目，明确要求参赛者必须演奏一至两首近现代作品，这样的发展趋势足见近现代时期作品的重要地位。

中提琴近现代奏鸣曲的优秀作品不胜枚举，本文就其中的经典之作——克拉格《中提琴与钢琴奏鸣曲》来展开论述。

（二）创作背景

这首中提琴与钢琴奏鸣曲（1919）是作者在一次旅途中完成的，专为曼城西部伯克郡每年一度的音乐节所谱写，当时著名的赞助人柯雷芝（Coolidge）女士，赞助了这场国际室内乐的比赛，这次比赛以中提琴奏鸣曲为参赛内容，为了证明比赛的公正性，要求所有参赛选手必须以匿名的方式参选。在送选的73部作品中，有两部作品势均力敌，一部是布洛赫（Bloch）的《中提琴组曲》，

另一部就是克拉格的《中提琴与钢琴奏鸣曲》，评委们无法从这两部得分最高的作品中做出取舍，结果布洛赫得到了赞助人柯雷芝的关键性一票而夺冠，尽管与第一名失之交臂，但是克拉格并非一无所获，评委们给予了这部作品很高的评价，^⑥他们评论“第一名如同是出自哲学家的作品，而第二名则出自诗人的”，在当时的社会背景下，所有人都无法相信这样一部作品是出自于一位女性作曲家。正如当时柯雷芝夫人说的“你无法想象，当知道那部作品是一位女性所作时，他们有着怎样的表情！当作者名字还未公布时，大众媒体甚至猜测，这部作品实际上是拉威尔（Ravel）创作的，或是布洛赫以其它的名字投递的第二份作品，可见作为女性作曲家在当时的社会环境下，音乐创作之路是不可能一帆风顺的，那些不公平的待遇时刻都会存在。

在乐谱的开头，作曲家节选了阿尔弗雷德·德·缪塞的诗—《五月之夜》的其中一段，原文为法语：

Poete, prends ton luth; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.

英文翻译为(Poet, take up your lute; the wine of youth
This night is fermenting in the veins of God.)

这句诗的大意为：诗人，拿起你的琴；年少青春的醇酒，在上帝的血管中今夜开始发酵。这首诗代表了法国浪漫主义诗人缪塞抒情诗创作的最高峰，真实的反映了诗人内心深处的复杂感情，作曲家只选取了整首诗的一部分来说明整部作品的创作基调，并体现作者内心的情感，这部作品是克拉格三十三岁时创作的，也就是她创作的顶峰时期，此时的克拉格内心充满了创作的激情和对理想的向往，因此奏鸣曲是充满朝气而又积极向上的。

这部作品是后浪漫主义室内音乐的代表作，它源于勃拉姆斯的风格，富有丰富的情感和饱满的色调，也明显地受到法国印象派的影响，流畅自然的旋律，渲染了一系列的浓重的感情色彩，作为一个女性作曲家，克拉格在当时造成了一些轰动，虽然此后的一段时间人们遗忘了她，但时隔多年再重新审视她的作品，仍然发现她的创作仍然是无可取代的。

^⑥ Edited by Liane Curtis "Rebecca Clark reader" indiana university press 2004

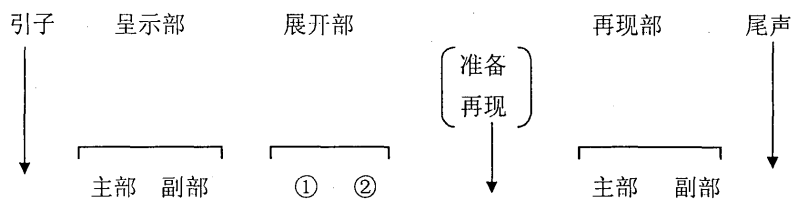
(三) 作品分析

克拉格《中提琴与钢琴奏鸣曲》是一首曲式结构在传统模式和意义上有一定突破并创新的作品，各个乐章的材料运用集中，和声与旋律都具有五声性的创作特点，乐章主题鲜明个性突出且达到了高度的统一。在这部作品中节奏、节拍、速度、音色方面的变化非常丰富，为了达到某种特殊的音色效果，就会对演奏技术方面有所要求，所以无论从哪一方面来讲，这首奏鸣曲都是中提琴演奏曲目中的经典之作。

1、第一乐章

第一乐章是充满激情的，由于是以五声调式为基础，整部作品像是以中国元素创作出来的，一乐章结构为奏鸣曲式，分为呈示部、展开部、再现部、尾声四个部分，与传统奏鸣曲第一乐章的曲式结构相同。另外也有将第一乐章结构分析为复三部曲式的，即分为A（单二）、B（单二）、A'（单二）、尾声四部分，两种分法皆可成理，但本人更倾向于第一种，在此论文的论述中以奏鸣曲式进行分析。

第一乐章图示如下：



小节数量	12	26	12+24	15	8+8	4	25	24+13	15
小节数	1-12	13-38	39-74	75-89	90-105	106-109	110-134	135-170	170-185
材料	x	y+x	y'	x	x+y	x	y+x	y'	y' 变形
调性	e小	e小	G大	调性游移			e小	E大	e小

引子部分

对于整首奏鸣曲来说，第一乐章引子部分的意义可以说是非常重要的，由 1~12 小节构成，

以 1~12 小节为例（谱例 1）：

这一部分贯穿全曲是核心材料，它超越了一般引子的意义，除了在本乐章这一部分贯穿全曲是核心材料，它超越了以往引子部分的特殊意义，除了在本乐章中的多次运用，在后面的第二、第三乐章中也以各种形式多次出现。在传统奏鸣曲中，引子部分是相对独立的，不会频繁的出现在后续的部分，并且与后部分的联系也不会太密切，作用只在于引出主题、陈述乐思或传达意境，克拉格奏鸣曲的引子部分尽管只有短短 12 小节，但是与传统奏鸣曲的引子部分差别很大，以往的奏鸣曲的引子部分内容并不丰富，多是以舒缓的旋律进入呈示部，而该奏鸣曲的引子部分则是以华彩乐段直接进入呈示部的，其中运用中提琴富于明亮色彩的 A 弦来表现出激动人心的核心动机，随后自由的对白更是体现了中提琴作为中音区乐器的独特音色，钢琴在下声部以强有力的和弦来为旋律做有力的支撑，最后将重复的三连音以渐强的形式不断推进，走出主部主题进入呈示部。

这一部分的和声运用了中国特有的五声调式，以 e 小调为主要调性，标示着整部作品都是以五声性为主要基调的，整个乐章乃至整部作品五声性特点都

贯穿于其中。

作者创作了别具一格的引子部分，演奏者都可以从各个方面感受到它与其他奏鸣曲的不同，新颖之处还在于作者将全曲的第一小节设置为重点，以第一小节为例（谱例 2）：

在第一小节里，第一次出现了四五度和声，加上又是全曲的开头所以非常重要，另外它作为引子部分的主要动机，也是全曲的典型素材及灵魂所在。

呈示部

呈示部分为主部、副部两个部分。主部共 26 小节（13~38 小节），13 小节作为整部作品的第二个主要动机 y，

以十三小节为例（谱例 3）：

主要动机 y 在后续乐章中也是经常出现的材料，在呈示部的主部中首先以另一种新的素材 y 出现，进入呈示部的主部后，新的主部素材与引子部分的素材加以结合，随着旋律的强弱走向不断的向前推进，直至音区与力度的最高点。整个主部具有五声调式的特点，延续了引子部分的 e 小调，结尾处中提琴以强有力的和弦结束，钢琴则用巧妙的连接进入副部，在这里第二次出现了四五度和声与全音阶的结合。

副部共 36 小节（39~74 小节），第一小节就开门见山的展示出所用的材料，是主部材料的变形，从开始钢琴弹奏的副部主题再到中提琴的模仿，我们都可以从中找到主部材料的影子。调性方面副部没有再延续主部的 e 小调，而是转换为色彩相对于明亮的关系大小调 G 大调，整个副部的弦律也由主部激动的情绪而归于平静舒缓，在音色上作者多运用了最能体现中提琴音色的 D 弦与 G 弦，由此可以看出克拉格作为一位经验丰富的演奏家，对中提琴这种乐器在声音与性能方面的挖掘亦是非常深入的，整个呈示部主部与副部在各方面都形成了鲜明的对比，比如说速度上由快至慢，表情记号由 *Poco agitato*（稍激动）

转为 Poco meno mosso(稍慢的)等等。

展开部

展开部由两部分构成,总体来说规模并不大,对于引子与主部素材的展开也不明显,就色彩与调性方面来看,与之前形成了很大反差。

第一部分共 15 小节(75~89 小节),这一部分基本上引用的是引子部分材料的变形,内容结构相对紧凑,中提琴的部分由弱到强,旋律步步推进,将展开部的神秘面纱层层掀开。钢琴部分最先出现,以引子部分的素材为主,并对主要旋律进行模仿,为中提琴的主题发挥做了很好的辅助与铺垫,整个展开部的调性处于游离状态,显示出很多不确定的因素,更为这部分增添了神秘与紧张的气氛。

第二部分共 16 小节(90~105 小节),这一段的中心材料主要是引子与主部材料的结合,首先是钢琴进入,再加入中提琴的优雅对话,两种乐器交相呼应,当到达旋律最高点“E”时即进入了再现部的准备阶段,共 4 小节(106~109 小节),以引子部分的材料为主,和声与整个展开部一样处于游移状态。

再现部

再现部分为主部与副部两个部分,主部共 25 小节(110~134 小节),经过展开部的一系列变化后,在各个方面都基本上再现了呈示部的主部。副部共 25 小节(135~170 小节)和呈示部的副部一样都是采用主部材料的变形,只是在声部分配与伴奏织体上做了一些调整,整个副部的调性发生了很大的变化,主音高度比之前呈示部中的副部主题提高了大六度,调性由呈示部中的“G 大调”转变为“E 大调”上的再现,“E 大调”的同主音大小调是“e 小调”,实际上体现的是调性的回归,符合传统奏鸣曲副部的调性回归原则。

尾声

尾声是在一种朦胧的意境下结束的,共 15 小节(171~185 小节),材料采用的是副部材料的变形,调性上与引子部分的“e 小调”相互辉映,弱奏结束。

2、第二乐章

二乐章的创作遵循那个时代英国作曲家非常流行的创作模式,将具有民谣风格的旋律改编为以英式风格为主的曲调,并创作成乐章放置在作者设定的作

品结构当中，这种带有各种情绪的单乐章创作是非常具有时代特点的。

整个二乐章较为活泼，结构紧凑，是一个复三部曲式，分为三个部分，乐章的固定调式不明显，体现了现代作曲家新的创作技法，和对新的音响效果的追求。

第二乐章图示如下：

	A (变化再现单三)			B (单三)			A' (有插段的单三)		
	┌──────────┐			┌──────────┐			┌──────────┐		
	a	b	a'	a	b	a	b	(c)	a'
小节数量	14+12	16	16	10+10	24	8+8+12	20	12	19
小节数	1-26	27-42	43-58	59-78	79-102	103-130	131-150	151-162	163-181
材料	x	y	X	z	x	x+(y)	y	z	x
调性	C	C (调性游移)	bD	调性游移	a 小调	C大—F大— bB —C	C (调性游移)	bD	C

第一部分为变化再现的单三，a 共 16 小节（1~26 小节）首先由钢琴弹出主要动机 x，

以 1~2 小节为例（谱例 4）：

整个 a 部分均是以该动机作为主要材料，中提琴开始以拨弦作为动机材料的辅助，后部分的双泛音也是动机材料的延续，起自于 C 大调，并且围绕着 VI 级音“A”展开，调式调性上具有典型的五声性特点。b 部分共 16 小节（27~42 小节），运用的是主部的材料，以中提琴轻柔的越弦大跳为主，与 a 部分相同的是也加入了泛音的元素，b 句在 C 大调的基础上变化音增多，调性更加游移。再现的 a' 共 15 小节（43~58 小节），采用的是引子部分的素材，作曲家

让中提琴与钢琴一前一后的对话，并利用钢琴的部分进行再现，所以是有别于a部分的再现。整个“A”段结构较为工整，虽然仍是具有五声性旋律特点的，但与之相比调性上走的更远，主要的变化体现在，引子部分的动机材料出现在不同地方时调性的变化。

中段B的结构是一个单二，a部分共20小节（59~78小节），选用的是新的材料z，以59~60小节为例（谱例5）：

中提琴的旋律较为抒情，前后两个乐句除了调性上的变化外，其他均保持一致。钢琴的琶音在下声部平稳的进行着，音程关系呈现增四度叠置，整段颇有中国戏曲紧拉慢唱的特点。b部分共24小节（79~102小节），采用引子部分的素材，重点是在83小节以后，作者大量运用对引子素材紧缩分裂的发展手段，中提琴声部三连音的渐强，将旋律与气氛推向顶峰，钢琴仍延续了上一段的琶音伴奏的特点。调式转为a小调，典型特点仍为五声性旋律特点。

第三部分总再现A'，是一个有插段的单三，其中a部分共28小节（103~130小节），前半部分材料运用引子部分的素材，后半部分是主部素材，中提琴仍然是运用三连音的双泛音，调性重新回归于C大调并且转调模进，经过一系列的变化又回到主调C大调上，b部分共20小节（131~150小节），运用的是主部素材，调性呈游移状态，插段c共12小节（151~162小节），是用中段材料z写成的，是b与a'之间的一个意外的部分，调性为^bD调，展现了中段“z”的动机，由于之前只出现了一次，所以也可视为对中段“z”的再一次再现。插段后正式进入a'，共19小节（163~181小节）与前面一样运用引子部分的素材，调性布局与A段基本相同，最终回到C大调上，结尾部分以中提琴和钢琴短促而有力的8分音符合奏结束。

3、第三乐章

三乐章的结构是一个复杂的类似于复三结构的三段体，运用了双主题材料对置及融合的发展手段，整个乐章没有固定的调性，呈游移状态，变化音丰富。作曲家有意识的建立了一些有规律的音高走向，从而达到新的音响效果，另外

速度的变化在这一段也显得较为频繁。

第三乐章图示如下：

	引子	A			过渡段	B			A' 尾声		
		a	b	a'		a	b	c 准备再现	a		
小节数量	8	14 +9	5+8+4+8+7	10+ 20	4 + 16	6	26+ 16	12	12+6	8 + 13	22
材料	IIIx	IIIx	IIIy+ IIIz+ IIIy+ IIIz+IIIy	IIIx	IIIx Ix	Iy	Ix+IIIx 融合	Ix'	Ix+ I x分裂	Ix 分+ IIIx重叠	Ix 扩大
小节数	1-8	9- 31	32-63	64- 93	94-113	114- 119	120- 160	160- 172	173- 190	191- 221	212- 233
调性	C	C	$\sharp F \rightarrow C$	C(和 声)	调性游移	$\flat E$	C	C	$\flat D$	C	C $\rightarrow E$

引子部分共八小节，起自于 C 大调，由钢琴轻柔自由的弹出主题，作者特别在下面标记着“semplice”意为单纯的、纯朴的，整个“引子”与“A段”主要陈述了第三乐章本身的主题材料，“IIIx、IIIy、IIIz”其中引子部分的（1~8小节）主要是运用“IIIx”作为素材，

以 28~29 小节为例（谱例 6）：

--

引子后接入第一部分 A，分为三部分，a 共 23 小节（由 9~31 小节）材料仍是第三乐章的主题材料“IIIx”，并延续了引子部分的 C 大调，作者将中提琴特有的音色在这部分表现得淋漓尽致，谱面上标记开始的弦律都在 C 弦上演奏，紧接着是 G 弦、A 弦、最后是 D 弦，钢琴的伴奏织体贯穿了之前的三连音的材料并将其发展。b 段共 32 小节（32~63 小节），材料是由“IIIy 与 IIIz”交易发展而成的，调性上由 $\sharp F$ 过渡到 C 大调，a' 共 30 小节（64~93 小节），调性转为 c 和声小调，与 a 段还存在一些不同点，a' 段从一开始就是全乐章的最高点，同样是充满表现力的，先是热情继而归于平静，a 段则都是以抒情的弱奏弦律为主。

本乐章的结构较为复杂,体现在A、B两段中间添加了用来衔接两组材料的一个过渡段,共20小节(94~113小节),此段调性不稳定处于游移状态,前4小节作为本段的第一部分采用的材料是第三乐章主题材料“IIIx”,后16小节已经过渡到了第一乐章的主题材料,这一段是前后两部分转换并融合发展的关键性段落,主要的弦律在钢琴,中提琴则是以连续的震音在弦律下做铺垫,来烘托出一种紧张的气氛,开始的震音标记着 *ponticello tremolo*(靠近琴马的碎弓),演奏至103小节时,速度加快到 $\downarrow = 104$,演奏也恢复正常。

B段为前两个乐章融合发展的大段落,分为四部分,其中a为6小节(114~119小节)采用第一乐章的主部材料,起自于 b^bE 大调,b部分共40小节(120~160小节)采用的是引子材料与第三乐章主题材料“IIIx”相融合,调性为C大调,速度变为 $\downarrow = 92$,旋律由弱到强线条逐渐清晰,c部分12小节(自160~172小节)为 b^bD 大调,是将引子部分的材料加以发展变化而来,整个B部分的末尾18小节都是准备再现(173~190小节),尤其是最后六小节,连续的后16的节奏型,以185小节为例(谱例7):

是将引子部分的材料分裂紧缩发展而来,并且贯穿于再现部,调性为C大调,速度再次回到原速。

再现部共21小节(191~211小节),中提琴声部要保持强有力的演奏,延续了之前准备段中来自于引子部分的动力音型,而钢琴声部的主题则是第三乐章“IIIx”的扩大延伸,致使再现段形成了“双主题叠置”的形式,以191小节为例(谱例8):

所以整个乐章其实就是一种动力再现，此时速度为 $\text{♩} = 92$ ，经过了这一段的狂风暴雨之后，归于中提琴用 G 弦与 C 弦诉说的短暂宁静，整个再现部是 C 大调上非常出彩的段落，是一、三两个乐章的完美再现与结合，使全曲上升至统一的高度，可以看出这一段中提琴与钢琴的完美配合，主要以呼应对打的方式为发展手段。

尾声共 22 小节（212~233 小节），利用中提琴声部的旋律对引子部分的材料进行了扩大，但在 229 小节后又对其进行了缩小，尾声速度由 $\text{♩} = 88$ 自然的过渡到 $\text{♩} = 92$ 最终回到原速，达到了真正的首尾呼应，结尾以一个单音干脆的结束。

三、作品的演奏分析

我们在演奏克拉格奏鸣曲时，感觉它并不像有些奏鸣曲那样主题鲜明，像是肖斯塔科维奇的奏鸣曲主题就是死亡，而克拉格的音乐虽然没有明确的主题，却在很大程度上扩充了演奏的空间，使演奏者可以展开想象力去进行个人的创作。这部奏鸣曲是一项大工程，演奏好它并不是一件容易的事，整个奏鸣曲在音乐与技术上都有较高的难度，这里我们只选取几个重点来进行讨论。

（一）第一乐章

1、引子部分

引子部分是克拉格奏鸣曲最关键也是最出彩的部分，整个引子部分是充满激情的，在这里演奏者要注意情绪的处理与感情的表达，我们已经习惯了一般奏鸣曲的引子部分，尤其是古典时期的作品一般都是用轻柔舒缓的弦律，渐渐的引出呈示部，而克拉格奏鸣曲的引子则是以华彩的形式作为开场，这就需要我们新的角度来思考，另外钢琴伴奏也非常简单新颖，是以一个和弦作为整个独奏段落的衬托，因此引子部分主要的就是中提琴的独奏，要从一开始就能抓住听众，演奏者需要具备较强驾驭音乐的能力，在前面第一乐章的作品分析中我们就说到，第一小节是非常关键的，在这里我们很有必要讨论一下它的演奏，以下有两种弓法可参考：

以第1小节为例（谱例9）：

①②两种弓法，演奏者可以根据个人的喜好来选择，本人偏向于第二种弓法，虽然只是一个简单的附点音符，却是整个引子部分乃至整个第一乐章最常出现的节奏型，在第一小节这个附点音符的节奏型里，作曲家在每个音上面都加了点，目的就是为了强调它，最终的演奏效果应该是短而有力的。实际演奏的问题在于为了保持前面音符的节奏和力度，往往弓速会变得很快，这样就使得后面的十六分音符总是被忽略掉，所以第二拍的重音用上弓不如下弓显得更有力度，第二种弓法将附点音符的连线划开就解决了这些问题，但是要尽量避

避免因再次起弓而造成的节奏上的拖延。

不同演奏者对于引子部分的处理都是不同的,建议在节奏上不要太过自由,包括整个引子部分的三连音一定要准确紧凑,否则整个引子部分就会显得冗长,音乐的流动性也会减弱,这样进入呈示部就会显得不自然。呈示部的主部旋律线条清晰,出现了与引子部分相同的附点音符节奏型的演奏,与前面不同的是它是以弱奏出现的,在这里需要注意的是因为强弱的变化而导致弓弦接触点的变化,这就要求演奏者要很好的掌握右手的运弓,并在演奏前仔细的阅读谱,根据谱面上的信息提前进行规划,才能更好的解决实际演奏时的问题。

2、呈示部副部与再现部副部

呈示部的副部是充满激情的主部过后情绪的再次表露,虽然这一段的弦律看似缓慢抒情,但从平淡的乐句中不难发现作曲家内心波澜起伏的情感表达,如果说主部表达的感情是外在的,那么副部的转变就是作者内心感情世界的延续。

作曲家在弱奏的基础上,有计划的将整个中提琴的旋律进行了合理的安排,使其先后在D弦与G弦上演奏,

以50~66小节为例(谱例10):

这样做是为了保持声音在弱奏时的统一,演奏者要在声音方面提高对自己的要求,才能充分表现出中提琴的音色特点。随着旋律的起伏,要注意发音方法及弓弦接触点的变化,因为是弱所以才更不好演奏,弓子不要太多的靠向指板,要保持声音的弱而不虚,为了达到一定的效果,则要根据音乐的需要来改变弓弦接触点的位置,每个练习者都应该用听力来辨别寻找最佳的发音位置。

再现部的副部与呈示部的副部在结构上大致相同，但是其他方面却是不同的，调性上由原来的 G 大调变为 E 大调，钢琴与中提琴的弦律位置也相互交换，中提琴的弦律一开始就是充满激情的，甚至每一句都在增加强度，为了保持声音的亮度，演奏的音区也由沉稳的 D 弦、G 弦换为了明亮的 E 弦，后半部分主旋律由钢琴演奏，中提琴则以 32 分音符的上下行作为伴奏音型。这一段演奏者在音乐处理上可以更加的大胆、自由。

以 158~159 小节为例（谱例 11）：

每一组的上下行琶音都是中提琴四根弦的交替反复，由于涉及平面多、速度快，演奏者就必须掌握正确的演奏方法，这种四根弦交替演奏的伴奏型琶音，在左手技术方面没有太多的难点，因此可以给予右手更多的配合，在演奏中右手的弓子呈弧线运动，要保持动作的连贯、流畅。右肘关节作为连续换弦演奏的主动点，决定着弓子的运动方向，要均匀、清晰的演奏旋律中的每一个过渡音符，如果奏强，就要用更长的弓段，将接触点靠近琴码，以得到更好的效果，虽然这一段谱面上给出的标示是极弱的，但实际演奏还是要配合钢琴的律动来进行，注意与钢琴在音量上的配合及音色上的融合。再现部的副部虽然不长，但它在结束之前为一乐章制造了一个小的高潮。

3、后半拍的利用

在演奏这部作品时，演奏者在细致的读谱后会发现，第一乐章，尤其是在进入呈示部的副部以后，中提琴在与钢琴交流对话时，弦律总是从后半拍进入的，

以 63~66 小节为例（谱例 12）：

以 94~97 小节为例（谱例 13）：

这是作曲家创作的独到之处，8 分休止符并不代表音乐的停止而是音乐的呼吸，每次后半拍出现以后旋律的表达不同，处理方式也会不同，这并不意味着我们要打节拍器来计算节奏，而是要根据每一段的音乐特点来研究后半拍如何更好的演奏，或短或长都会影响音乐的流动感，这个问题看似很小，但是正确的处理则能够加深情绪的表达，也能为每次音乐的进入营造气氛，这点对于演奏者关于音乐的敏感度和两个乐器合奏者的默契程度也是个考验。

除了后半拍的进入，也有一些以切分音进入的例子：

以 55~58 小节为例（谱例 14）：

其实处理方法大致相同，只是在节奏方面要更加的准确，休止符是音乐的重要组成部分，要去锻炼在音乐中的呼吸，注重休止符在音乐表达中的作用，使前后旋律完整的连接在一起，不要因为休止的存在而影响到音乐的进行，像这些普通的小细节，在一乐章这个庞大的奏鸣曲结构里，它的作用似乎是微不足道的，但实际演奏中却比那些更需要花时间去练习的技术片段更难处理。

音乐的表达是要靠内心去体会的，虽说技术是音乐强大的后盾，但在这些问题上，不是仅凭高超的技术就可以解决的，在演奏中如何去做到这一点，也是我们要思考和解决的重要问题。

4、展开段

展开段的规模相较于传统奏鸣曲，结构较为短小，但是音乐上却有很多别出心裁之处，展开部的前段由中提琴营造出一种紧张神秘的气氛。我们在前面

也介绍过，克拉格在当时就是以创作突出中提琴特征的室内乐而闻名的，她用独特的创作手法突出了中提琴的音色特点，在展开部，她用 G 和 C 两根弦再次展现了中音区的独特魅力，并特别安排钢琴有意无意的在音乐中插入一两句朦胧的对白，听来更像是山谷的回声，后半段由中提琴短小的跳弓将人由甜美的梦境拉回残酷的现实，激动地情绪随着展开段的结束而归于平静，克拉格在展开段所表达的音乐感觉比较真实，情感的抒发也较为自然。

（二）第二乐章

第二乐章篇幅不大，但是短小精致。它打破了传统的奏鸣曲慢乐章的特点，结构上是传统的复三部曲式，但内容上却是非常新颖的，更像是一首欢快活泼的谐谑曲，二乐章里作曲家凭借着丰富的想象力和扎实的创作功底，使其以一种轻松的小品形式呈现在世人面前，也是作为一个女性作曲家对社会现实的挑战与反抗。乐章开头是带有华彩性质的段落，具有近现代派音乐的风格特点，为了追求诸多音乐上的色彩变化，作曲家运用了多种技术表现手段，试图用新的手法挖掘中提琴丰富多彩的表现力。整个乐章也不乏有抒情段落的出现，其中有一些技术上必须要解决的问题，但是对于演奏者自身的表现力和音乐的理解力则有更高的要求，如何更好的把握作者的创作风格，更好的将情感运用于演奏中这才是我们要研究的问题。关于二乐章的速度，在诸多版本里都不尽相同，我们可以依据个人的情况进行选择。

1、拨弦的运用

在很多中提琴奏鸣曲中，作曲家们往往采用拨弦这种技法进行创作，例如亨德米特的《天鹅转子》、肖斯塔科维奇的《中提琴与钢琴奏鸣曲》、甚至古典时期舒伯特的《a 小调奏鸣曲》的开头，都采用了拨弦，虽然形式大体相同，但是在不同作品中表达的意义是不同的，克拉格奏鸣曲的二乐章在开头与结尾处也都有拨弦的出现，这种技法上的首尾呼应也是这部作品的独到之处。

以 1~6 小节为例（谱例 15）：

乐章的开头先由钢琴弹奏出二乐章的主题，中提琴用拨弦为钢琴伴奏，并且每次的拨奏都出现在钢琴的节奏重音上，拨奏和弦时右手要非常的松软，要确保每个和弦能同时发音，并且要求声音清脆而有弹性，练习中可以多听听钢琴声部，再试图从音色上贴近它，从而达到更好的拨弦效果。拨弦的位置也是非常讲究的，例如肖斯塔科维奇《中提琴与钢琴奏鸣曲》第一乐章中的拨弦段落，作者是利用拨弦来诉说一种死亡渐渐临近的情绪，像是脚步声由远及近，由模糊变清晰，慢慢的越来越沉重，这一段拨弦的位置要随着旋律的起伏、感情的深入、强弱的变化而变化。同样是拨弦，每个作曲家都能创作出特别的音色效果，用它来代表一种乐思，或将音乐中的语言传递给听众，尤其是近现代的作品。克拉格二乐章的拨弦也是如此，作者将中提琴的拨弦与钢琴的三连音断奏结合在一起，充满了活跃的气氛，旋律线条极为清晰，因此拨弦要尽可能的清楚，可以在演奏前先熟悉钢琴的弦律，再来规划拨弦的位置研究如何更好的演奏，拨弦段落是由和弦及单音组成的，拨奏单音时位置不要太靠近指板，要融入音乐并且随着音乐来进行准确的拨奏，谱面上的拨弦标记着弱奏，但实际演奏时可以略微的夸张一些。

2、双泛音的演奏

第二乐章里双泛音的出现也是一个突出特点，并且采用的是非常和谐的五度音程的连奏。

以 14~17 小节为例（谱例 16）：

泛音是一种很特别的演奏技巧，技术上是比较难的，需要演奏者下功夫来练习，尤其对左手技术的要求很高，要迅速准确的找准按音的位置，稍有偏差就会对泛音的音色产生不好的影响，再加上是双泛音，练习时更应该先以单泛音分别进行练习，再找准音程之间的关系，要注意左手泛音点，弓与弦的接触点的正确与否，练习的速度可以适当放慢，仔细的倾听每一个音，才能使乐曲按正常速度演奏后达到最佳的听觉效果

二乐章的演奏速度是非常快的，这样就为双泛音的演奏带来了一定程度上的困难，要在演奏中更好的控制它，不仅要注意左手，还要看到右手的问题，在谱面的三连音双泛音上都带有跳音标记，每个音都要求演奏的短促而有力，三连音要分配均匀且清晰，如此一来对跳弓的要求也是不可或缺的，右手对弓子要有一定的控制力，每个音都要保持弹性，找好最适合弓子轻松跳跃的位置，通常在这一段的演奏中右手最容易出现的问题是：①三连音在跳跃过程中上下弓不均匀，下弓容易重，弓与弦的接触点不在同一个水平面上。要解决这个问题可以先在空弦上进行练习，先慢后快，用听觉来检查每个音的长短强弱是否相同，练好以后再用泛音进行练习，掌握好正确的演奏方法有助于跳弓质量的提高。②弓子的控制力不好，跳得很高。这样的跳弓会影响到声音，泛音本身就不易于发音，通常速度越快弓子离弦就越近，跳到弦上的时候尽量多走一些，保持泛音的音色，虽然标记弱奏，但是实际演奏中建议将弓子靠向琴码，以期达到更好的声音效果。③左右手配合的默契程度，换弦换把的滞后也会影响双泛音的演奏。除了以上技术上的难点，在音乐上更要多加注意，克拉格作为女性作曲家对细节上的处理也是很有自己的风格的，哪怕只是数小节的双泛音也会有许多的变化。

3、换弦及越弦跳弓

克拉格二乐章技术难点较多，根据中提琴的乐器特性来说，它的反映并不像小提琴那样灵敏，以下这样的困难片段的确是需要演奏者下一番功夫的。

以 27~34 小节为例（谱例 17）：

整个段落音乐性较强，充满了流动感，要对每一小节中加“·”的音特别

注意，以 27~28 小节为例（谱例 18）：

由于前半拍的音符较多，虽然时值是相同的，但是下弓的演奏很容易忽略后半拍跳奏的“D”，而把重心放在下一拍上弓的的换弦跳弓上，这样听起来就像一个腿脚不灵便的人，走路没有重心总是踩不稳，这一乐句要将后半拍“D”上面的“·”演奏出来，下弓不宜太长，否则上弓的跳越会变得很难进行，上弓的三连音弓子要抓弦且不能离弦过高，每个音都要均匀，要发出像拨弦一样的声音，演奏效果是要求活跃而有力的，特别要注意换弦、越弦跳弓，不要因为右手换弦动作的不正确或是准备的不充分，而造成力度的不统一，影响发音的效果。整个段落层次及强弱上的变化也是非常细致的，虽然谱面上没有标记出来，以 27 小节为例，强弱的变化实际上是随着乐句的起伏而变化的。

（三）第三乐章

第三乐章是非常庞大复杂的，在整个奏鸣曲中分量极重。运用了双乐章主题材料对置与融合的手段，在三乐章本身的素材中加入了一乐章的主题素材，作曲家将两个主题结合在一起，既是在作品的结尾处对开头乐章的回顾，也大大丰富了音乐的内容与艺术的美感，自三乐章起全曲开始变为统一的整体。

三乐章的难点不在于技术，而在于音色的变化，作曲家似乎把三乐章当做一个巨大的调色盘，丰富的音色变化使三乐章变成了一幅色彩斑斓的画卷，或许下一秒映入眼帘的就是你意想不到的色彩，这就是三乐章的独到之处，也是克拉格音乐的特点。

1、速度、拍号、调性的变化

除去一些小的速度变化，在三乐章中光是谱面上标记的速度变化就有 7 处之多，在这里要特别说明的是原谱上其实是没有速度标记的，现在我们谱面上标记的是中央音乐学院何荣教授根据多次的研究演奏制定出来的，为每个演奏者更好的练习提供了正确的引导，作曲家在第三乐章的创作上做出了一些大胆的突破，一般传统奏鸣曲的三乐章都为快板乐章，但是克拉格奏鸣曲恰恰相反，

是柔板 (adagio) 乐章。

三乐章最初速度为 $\text{♩} = 50$ ，但随后速度的变化越来越频繁，自于即将进入中段的 102 小节至结尾处，由快板 (Allegro) $\text{♩} = 104$ ——激动的 (Agitato) $\text{♩} = 92$ ——原速 (a tempo) $\text{♩} = 72$ —— $\text{♩} = 92$ 激动地 (Agitato) —— $\text{♩} = 88$ 快一些 (Piu mosso $\text{♩} = 92$) ——回到原速 (a tempo)。谱面上标记着柔板乐章，但从有速度变化的段落开始，三乐章已经完全摆脱了慢板乐章的影子，这一段速度变化是比较多的，演奏者要多花心思在这个乐章速度的把握上，最好和钢琴一起练习。

拍号的变化也是非常丰富的，从开头的 $3/4$ —— $1/4$ (36 小节) —— $4/4$ (100 小节) —— $2/4$ (113 小节) —— $12/8$ (120 小节) —— $3/2$ (191 小节) —— $4/2$ (209 小节) —— $2/2$ (212 小节)，建议使用节拍器进行慢练，尤其是在不同拍子转换的连接处要多加练习，不要因为拍子的快慢而影响到音乐的进行。

调性的变化是一个乐章音乐色彩变化的关键，克拉格的奏鸣曲在和声上具有明显的五声性特点，这首近现代作品整个乐章没有使用固定的调性，一直处于游移状态，虽然这样增加了音乐的变化，但无形中为实际演奏带来了困难，音准成了重要的问题，这里引用^④《实用小提琴演奏法》中的论述“音准是正确表达音乐内容的先决条件，音不准就会破坏演奏的效果，破坏音乐的感染力”。虽然近现代时期的作曲家创作的多是无调性的音乐作品，在演奏上本身是存在一定的挑战性的，但是在慢练的过程中我们也会收获很多，不仅音准方面会得到很好的提高，还会了解到不同的调性在不同音乐中的运用。

以 34~45 小节为例 (谱例 19)

^④ 刘建军、刘民衡著《实用小提琴演奏法》人民音乐出版社 1999 年 12 月

由于升号较多，演奏容易出现音不准的状况，演奏者可以先慢练 F 大调的音阶，找到音准后再演奏原谱，对于一些音准不易掌握的调都可以采用这种方法。

2、音乐中色彩的变化

克拉格音乐的色彩变化是极其丰富的，在以前的乐章中我们曾经总结过，作曲家懂得运用中提琴乐器的特性能来进行创作，三乐章是以一个 P 的弱奏作为开始的，中提琴充满感情的旋律被作曲家集中在了最能充分表现中提琴音色的 G 和 C 两根弦上，虽然是弱奏，但作曲家要求的是演奏出一种深沉的声音，音色上要接近于大提琴，随着旋律开始变为中强 (mf)，中提琴的音色也由深沉变为明亮，并在 A 弦上演奏，本段结尾处作者则用 D 弦来表现一种意犹未尽的感觉。这只是三乐章的开头的一个小乐段，作曲家就将中提琴的 4 根弦全部用到，让我们听到了每根弦不同的音色特点，及音乐色调由暗到亮的转变。

为了更好的调配音色，作曲家还将一些音有规律的排列，形成特定的音列并组织成弦律，以 48~73 小节为例（谱例 20）：

仔细观察不难看出每一个乐句都有一个以它为中心的音，如G—B—D—A—C等，形成了一个朝上的音高走向，最先出现的主音较低，因此弦律的色彩就较为的暗淡，每往上进行一个音色彩的亮度就增加一些，从而一步步将音乐推至最高点，旋律也由抒情的冷色调转为激情的暖色调。

作者还运用中提琴把位的变化来体现音色的变化，在同一旋律里，用低把位和高把位演奏出来的效果显然是不同的，这就需要演奏者根据作曲家的创作意图及个人的见解，来设计什么位置演奏更能充分显示出音乐的色彩。

3、柔弦的运用

三乐章主要是对演奏者音乐表现力的考验，音乐上要赋予连贯性，在每一个钢琴与中提琴的转换处，连接处都可以轻松自然的渡过，两种乐器的配合要默契，从演奏的角度来说，技术上并不像二乐章那样要求高难度的技巧，三乐章主要是说音乐性，在技术上唯一要说的就是柔弦，因为三乐章是一个慢板乐章，不论作曲家在在这个慢乐章做了多少改变，旋律的抒情性是不会改变的，因此就少不了用柔弦的方式作为辅助。

作曲家为每一段旋律都设定了特殊的音色，因此柔弦方式也应该是不同的，为了准确的表达克拉格作品特殊的音乐要求，我建议要掌握不同的柔弦方法，一般柔弦方式分为三种：第一种臂式，第二种腕式，第三种是臂腕式。三种方式带来的效果也不尽相同，演奏者要根据音乐的需要来采用不同的柔弦方式，如果在很弱的旋律里配上大幅度的臂式柔弦显然是不合适的，会对音乐产生反作用力，因此在练习之前考虑好采取何种方法是非常必要的，我们要依据音乐的变化、强弱、表情及每个人对音乐不同的理解来决定柔弦的出现和柔弦的幅度，因为技术永远是为音乐服务的。

（四）演奏实践

要将克拉格奏鸣曲演奏好，就要求我们结合音乐美学的表演原则来做参考，这样才会摆脱照本宣科、只有技术没有音乐的最低演奏阶段，哪怕是相同的乐曲，每个演奏者带给听众的感觉和音乐表现方式都是不同的，因为个人对作品本身的理解力、创造力、鉴赏力是有差异的，音乐美学研究的是音乐本质的、内在的问题。对音乐美学表演原则的理解直接决定了演奏水平的高低，演奏家不仅要具有高超的演奏技巧，也更要具备相应的文化艺术修养，以及对音

乐的理解、表达能力，他们的成功靠的不仅仅是长时间的刻苦练习，也依靠对音乐美学的学习与研究，两者是息息相关的。

不论演奏任何作品，都可以用音乐美学的标准来衡量它，并用其中的表演原则来进行指导。演奏者们在进行作品演奏的同时要遵循三点美学原则：^①1、真实性与创作性的统一。必须了解作者的相关资料，作品的创作背景，在这样的前提下把握好作品的风格来完成作品的二度创作。在演奏前，我们要做的准备工作有很多，要研究作者与作品的背景及风格，继而再加入个人对作品的理解，如此才能赋予作品动力及生命力。^②2、历史性与时代性统一。历史性是指要努力去理解作曲家所处时代的艺术文化，并将自己置身于当时的文化背景之下，才能更好的理解作者及其作品。时代性是指每一个演奏者都是特定历史时期的产物，是有那个时期相应的审美情趣的。要将两者很好的结合起来，才能创造出符合历史风格的新时代作品。克拉格奏鸣曲属于近现代时期作品，作者的生活年代与我们较为相近，因而相对要好理解一些。^③3、技巧与表现的统一。音乐是靠情感去感染他人的，技巧为音乐服务，但不能成为音乐的主导，只能成为创造音乐的手段，只有将技术与音乐相结合才是演奏追求的最高境界。我们在前面的章节中总结过，演奏克拉格的《中提琴与钢琴奏鸣曲奏鸣曲》是一项浩大的工程，无论在技术还是艺术表现力上都存在很多难点，想要很好的演奏它只有先解决技术上的问题再来谈论音乐的情感与表达，技术上的问题其实是可以练习来解决的，但是音乐是用来表现人的内心世界的，并不仅仅是靠练习就可以解决的。

^① 张前、王次炤著 《音乐美学基础——音乐自学丛书·音乐学卷》人民音乐出版社 2004年9月

^② 同上

^③ 同上

结 语

克拉格奏鸣曲是中提琴史上的一部重要的作品，这部作品体现了作者极强的艺术感染力，每个乐章都展示了作者清晰的思路。作为一名女性作曲家，虽然年轻时的创作道路受到了很多阻碍，甚至不敢用真名去进行创作，内心被压抑的情感却都体现在了她的作品之中，她的作品可以让人感觉到一种挑战力，正因为如此人们才会从她的作品中透视出其真实的内心世界，以及在当时的社会环境下身为女性的种种无奈与悲哀，但同时又因为是女性，她的作品在音色变化、情感处理方面比起其他作曲家会显得更为细腻一些，作为中提琴演奏家，她对这件乐器的优缺点非常了解，能以乐器本身的特质去创作，因而是非常具有说服力的，在中提琴所有的作品中，以演奏家的身份来进行作品创作的情况极为少见，整部作品具有很强的艺术感染力、创作大胆、思想新颖。随着近些年克拉格音乐作品的广为流传，这首奏鸣曲为越来越多的爱乐者所熟知，并以其独特的音乐魅力成为中提琴艺术作品中的不朽之作。