

第一章 前言

一、研究背景和意义

（一）研究背景

笔者原先打算以普罗科菲耶夫（Prokofiev, 1891-1953）的钢琴协奏曲、尤其是他的《第三钢琴协奏曲》为研究对象来作论文的。在查阅文献及相关资料的过程中，普罗科菲耶夫的为左手而创作的钢琴协奏曲，即《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》（*Piano Concerto No.4 in B Flat Major Op.53*）引起我的极大兴趣。

在进一步查阅相关书籍及文献时，我发现这部左手钢琴协奏曲并非传统意义上的双手钢琴协奏曲，是作曲家普罗科菲耶夫专门为在第一次世界大战中失去右手的钢琴家保罗·维特根斯坦（Paul Wittgenstein, 1887-1961）而创作的，饶有兴趣的是围绕着这部作品的有关背景也令人瞩目。

随着阅读和研究的深入，有关维特根斯坦的身世和背景渐入我的视线，原来不仅是普罗科菲耶夫《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》，另外还有四部左手钢琴协奏曲都与之有关。它们是由莫里斯·拉威尔（Maurice Ravel, 1875-1937）、本杰明·布里顿（Benjamin Britten, 1913-1976）、理查·斯特劳斯（Richard Strauss, 1864-1949）以及弗朗兹·施密特（Franz Schmidt, 1874-1939）等为维特根斯坦创作的左手钢琴协奏曲。

由此我萌发了以左手钢琴协奏曲为主题的论文写作，全身心地投入到对保罗·维特根斯坦及为其创作的左手钢琴协奏曲的研究中去。

（二）研究意义

自古以来，作曲家创作的左手钢琴作品颇多，其中为人熟知的有四十多首，如卡尔·车尔尼（Carl Czerny, 1791-1857）的《左手练习曲 Op.399》和《24 首左手练习曲 Op.718》、夏尔·卡米尔·圣-桑（Charles Camille Saint, 1835-1921）的《六首左

手练习曲》、查尔斯·沃伦汀·阿尔坎（Charles Valentin Alkan, 1813-1888）《练习曲 Op.76 No.1》及戈杜夫斯基改编的左手的《肖邦练习曲》等，还有一部值得一提的是约翰奈斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms, 1833 - 1897）专为克拉拉·舒曼（Clara Schumann, 1819—1896）根据巴赫《d 小调第二号无伴奏小提琴组曲》而改编的《为左手而作的恰空舞曲》。

然而，这些左手钢琴作品基本上都是用作练习的曲目，而不是专为音乐会写作的钢琴曲目。虽然作为本文研究分析所提及的五部左手钢琴协奏曲都是为保罗·维特根斯坦而作，却是严格意义上的音乐会作品。它们不仅有着完整的协奏曲结构，而且具备了艰深的演奏技巧，一经搬上舞台，即为观众所喜欢，也为历代的演奏家们所青睐，成为脍炙人口的经典曲目。

尽管如此，左手钢琴协奏曲在中国乐坛上展现的机会却少之又少，而且都是由外来人士来担当演绎，本土钢琴家似乎从来没有涉足这一领域。因而，广大听众和乐迷对它们很陌生，有的甚至从未听说过。相对于对用双手演奏的钢琴协奏曲而言，左手钢琴协奏曲也很少得到人们的关注和研究。在这种情况下，将这些经典详尽地介绍给国人则是音乐工作者的责无旁贷的义务。本文所作的研究若能成为这条道上一块铺路石，那也够欣慰的了。本文的研究就是引玉的砖。

二、研究现状

在国内外的音乐研究领域，左手钢琴协奏曲并非热门话题，相关研究不多，论文很是少见。或许最多的是有关拉威尔《D 大调左手钢琴协奏曲》的文章，对普罗科菲耶夫《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》的研究主要是以曲式分析为主的，对另外三部左手钢琴协奏曲——本杰明·布里顿《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》、理查·施特劳斯《家庭交响曲的附加篇》和《泛雅典娜节》以及弗朗兹·施密特《钢琴（左手）与乐队的〈贝多芬主题协奏变奏曲〉》的研究更是少之又少。即便如此，相关研究涉及面窄，深度也不够。

三、文献综述

目前，国内能找到的关于左手钢琴协奏曲的论文仅有陈情撰写的硕士论文——《关于拉威尔的两部钢琴协奏曲——<G 大调钢琴协奏曲>与<D 大调左手钢琴协奏曲>的比较研究》（天津音乐学院，2006 年），内容以对《D 大调左手钢琴协奏曲》的曲式分析为主。

除此之外，有些零星的文章散见于期刊，它们分别是杨永贤《拉威尔创作生命中的最后辉煌——<D 大调左手钢琴协奏曲>分析》（《交响——西安音乐学院学报》，2003 年第 1 期），孙国忠《左手钢琴协奏曲》（《音乐爱好者》，1982 年第 1 期），刁蓓华编译《钢琴曲百花园中一枝奇葩——拉威尔左手协奏曲》（《钢琴艺术》，2001 年第 3 期）。

上述的《拉威尔创作生命中的最后辉煌——<D 大调左手钢琴协奏曲>分析》一文对这首钢琴协奏曲作了简单的曲式分析，并结合拉威尔的生平、经历以及情绪等分析其创作特点。《左手钢琴协奏曲》主要是针对拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》所作的阐述。与前者不同的是，文章对钢琴家保罗·维特根斯坦的身世做了简单的介绍，对他是如何在一战中失去的右手以及恳请拉威尔为其创作一首左手钢琴协奏曲都有所提及。《钢琴曲百花园中一枝奇葩——拉威尔左手协奏曲》则是对这部作品的曲式进行的介绍和研究。

国外在这方面的研究也不多。在西文数据库 EBSCOhost 与 JSTOR 中可找到两篇相关文章，分别是：2003 年，Fox, Gerald S. 在第 66 卷第 6 期的 *American record Guide* 中，发表了 *STRAUSS: Alpine Symphony with RAVEL: Piano Concerto Left Hand (Music)*，其内容主要研究拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》。另外一篇文章是 2004 年，Mulbury, David 在第 67 卷第 3 期的 *American record Guide* 中，发表的 *Piano Concerto 4/Symphonic Variations/Left-Hand Concerto (Music)*。

事实上，无论在国内还是在国外的著述和杂志上，仅有的一些研究中对拉威尔《D 大调左手钢琴协奏曲》的研究占了大多数，与此相对，保罗·维特根斯坦本人以及由他委约的另外四部左手钢琴协奏曲——普罗科菲耶夫《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》、布里顿《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》、理查·斯特劳斯《家庭交响曲的附加篇》和《泛雅典娜节》以及弗朗兹·施密特《钢琴（左手）

与乐队的〈贝多芬主题协奏变奏曲〉的相关研究很少。

不仅如此，对于上述五部作品作全面、系统和深入的研究，包括委约者与作曲家的关系、乃至作品中作曲家特意安排的在演奏技法上、及与一般由双手演奏的钢琴协奏曲之间的对比等方面尚有待人们的涉足和开发。

四、研究方法

（一）文献研究

本论文在作相关研究时曾参阅了一些音乐辞典，如 *The new grove dictionary of music and musicians*，又如林逸聪编写《音乐圣经（上、下卷）》（华夏出版社，2006年）、上海音乐学院编写《外国音乐辞典》（上海音乐出版社，1988年），《牛津简明音乐词典》（人民音乐出版社，1991年）、《中国大百科全书（音乐 舞蹈）》（中国大百科全书出版社，1989年）等。此外，还参阅了一些期刊杂志上的相关文章。

（二）文本分析

1、乐谱资料

在分析研究阶段，能够找到的乐谱有拉威尔《D 大调左手钢琴协奏曲》（双钢琴缩编谱）、普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》（双钢琴缩编谱）、布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》（双钢琴缩编谱）。其他两部协奏曲的乐谱一时无从查找。

基于这个原因，本论文主要针对上述三部作品作分析研究，况且这三部作品也是所有左手钢琴协奏曲中上演最为频繁的作品。以这三部作品为代表来对所有五部左手钢琴协奏曲作一探究，也够得上恰如其分了。

2、录像、录音资料

索尼（Sony）公司出版的 CD（编号 SK47188），收录了拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》、普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》、本杰明·布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》（波士顿交响乐团演奏，弗莱塞（Fleisher）担任独奏钢琴，小泽征尔指挥）¹。（资料见诸林逸聪编写《音乐圣经（上卷）》[M]. 华夏出版社，2006 年，第 303 页.）

保罗·罗斯利担任独奏钢琴，卡洛·马里亚（Carlo Maria Giulini, 1914-2005）指挥演奏的拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》以及弗拉基米尔·克莱涅夫（Vladimir Krainev, 1944-2011）演奏的普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》（资料来源于网络）。

3、分析法

依据已收集到的上述乐谱，通过读谱、试奏、聆听等方式熟悉相关音响，然后是查找、阅读、分析有关文献资料，再是将乐谱、音响和文字资料结合起来作全面而系统的研究，最后化作文字显现在纸质媒体上。

4、比较研究法

将拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》、普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》、本杰明·布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》这三部作品的曲式结构，配器及乐队编制进行比较研究并得出结论。其中所要比较的不同的曲式结构包括乐曲曲式、乐章结构、调性布局及旋律特点等。另外将三首左手钢琴协奏曲特有的演奏特点同传统的双手钢琴协奏曲对比。特有演奏特点是从指法（大拇指的运用、异音同指、手指滑键等）、琶音、刮奏、颤音及踏板等方面进行列举和分析并总结。

¹ 林逸聪. 音乐圣经（上卷）[M]. 华夏出版社，2006 年，第 303 页.

5、基本框架

本文的第一章是绪论，对研究背景、意义的概述，对研究状况进行介绍，简述国内外的相关文献，研究方法等基本框架的说明等。第二章，通过介绍保罗·维特根斯坦的相关经历及音乐成就，让读者了解这五位作曲家为其创作的原因。第三章，研究拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》，对约稿情况、创作背景、乐曲分析、初演情况、乐谱手稿、首次发行的出版社及历史上具有代表性的唱片及编号等进行研究和具体阐述，从而方便读者进行查阅。第四章，研究普罗科菲耶夫的《降B大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》。第五章，本杰明·布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》。第六章，对很少见诸于舞台的另外两首左手钢琴协奏曲——理查·施特劳斯《家庭交响曲的附加篇》和《泛雅典娜节》以及弗朗兹·施密特《钢琴（左手）与乐队的〈贝多芬主题协奏变奏曲〉》邀约情况进行简述并研究。第七章，分为两部分，第一部分对三部作品在曲式结构（包括曲式类型、乐章结构、调性布局、旋律特点）、乐队编制等方面进行比较分析；第二部分，这三首作品同传统的双手钢琴协奏曲在演奏特点方面结合具体谱例进行对比分析。第八章，总结出左手钢琴协奏曲对世界音乐的艺术价值。结语是对本论文研究的总结概括。

第二章 左手钢琴协奏曲的委约者——保罗·维特根斯坦

本论文所要研究的五部左手钢琴协奏曲都是专为同一个人创作的，就是说拉威尔、普罗科菲耶夫、布里顿、理查·斯特劳斯及弗朗兹·施密特都是受了维特根斯坦的委约而为其创作的。因而，维特根斯坦就成了本论文写作中一个无法绕开的人物。

一、第一次世界大战之前的维特根斯坦

美籍奥地利钢琴家保罗·维特根斯坦²于1887年5月出生于维也纳。其父卡尔·维特根斯坦（Karl Wittgenstein, 1847—1913）是奥地利的“钢铁大王”，富可敌国，母亲是当时一位令人尊敬的艺术评论家，他的弟弟就是二十世纪最有影响力的哲学家之一——路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein, 1889-1951）。

维特根斯坦家族与音乐艺术有着不解之缘。德国作曲家、小提琴家约瑟夫·乔西姆·拉夫（Joseph Joachim Raff, 1822-1882）是由卡尔的父亲抚养，并被推荐给了德国作曲家雅科布·路德维希·费利克斯·门德尔松·巴托尔迪（Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847）。在卡尔的影响下，拉夫成了奥地利对艺术最大的资助者，赞助了当时很多的艺术家。除此之外，二十世纪最著名的指挥家之一——布鲁诺·瓦尔特（Bruno Walter, 1876—1962）以及二十世纪著名的现代音乐作曲家之一，“表现主义”乐派的代表人物——阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874-1951）、西班牙大提琴家帕布罗·卡萨尔斯（Pablo Casals, 1976-1973）等均得到过维特根斯坦基金会的资助。作曲家约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms, 1833—1897）、古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler, 1860—1911）和理查·斯特劳斯等当时的音乐名家则是他家的常客。

维特根斯坦从小就在这种充满了人文和艺术的气息的环境中成长。维特根斯坦十岁时就已经表现出在钢琴演奏上的天赋，并开始师从马尔文·布里（Malvine Bree）。他与其哥哥姐姐一样，与弟弟路德维希一起在家随家庭教师学习，以后去“维也纳新城”（Wiener Neustadt）读高中。父亲希望他能够成为一名银行家，以后默许了他继

² Stanley Sadie. The Grove Dictionary of Music and Musicians[M]. Macmillan Publish Limited, 1980, Page 389

续学习钢琴的愿望。

1910年，打下扎实功底的维特根斯坦开始跟随李斯特的师弟、波兰音乐巨匠提奥多·莱谢蒂茨基（Theodor Leschetizky, 1830-1915）学习钢琴演奏，随他家的常客、二十世纪浪漫派主要代表人物之一——约瑟夫·拉布（Josef Labor, 1842-1924）学习音乐理论。拉布曾受到维特根斯坦母亲的资助。

两位老师对维特根斯坦的音乐发展起了及其重要的作用。莱谢蒂茨基曾经指导过之后著名的美籍奥地利钢琴家、作曲家兼音乐教育家阿图尔·施纳贝尔（Artur Schnabel, 1882-1951）和之后的波兰著名钢琴家、作曲家、政治家伊格纳西·帕德雷夫斯基（Ignacy Jan Paderewski, 1860-1941）。在莱谢蒂茨基的悉心指导下，他获得了巨大的进步。

至于拉布，维特根斯坦的父亲曾赞誉其毫不逊色于勃拉姆斯、舒伯特以及贝多芬等知名钢琴家。拉布曾经创作过一首很难的左手六重奏，维特根斯坦对那首曲子相当的喜爱。

1913年，维特根斯坦首次登台，举办钢琴演奏会并获得一致好评。此后的一年里，维特根斯坦又多次举办音乐会和钢琴独奏音乐会，其中包括1914年3月在家乡维也纳举办的独奏音乐会。

二、第一次世界大战之后的维特根斯坦

（一）维特根斯坦的音乐之路

第一次世界大战爆发后，维特根斯坦参加了奥地利军队，经过一段时间军事训练成为一名预备役中尉。1914年8月自卫战争爆发后，维特根斯坦被分配到陆军的第六骑兵旅。在波兰的Zamosc执行一次侦查活动，他的右臂不幸中弹，子弹从其右侧肩膀下部的骨头穿过。

在被俘之后，他在战俘营中接受了右臂手术，之后连续转院，但最终还是没能保住自己的右臂。在Siberia的Omsk医院，他接受了右臂截肢手术。之后，维特根斯坦被关押在Czarist战俘营，这个战俘营之后因为维特根斯坦而闻名于世。在战俘营

中，一架老式钢琴成为维特根斯坦后半生的寄托和伴侣。

维特根斯坦需要恢复钢琴家的生涯，但是他并没有意识到面前道路的艰辛与坎坷。他只能用左手去完成那些连双手健全的钢琴家都感到艰难的乐曲。从此他作为一个钢琴家，走上了一条不同寻常的道路。

（二）关于左手钢琴作品的稿约

第一次世界大战以后，维特根斯坦返回祖国。早在 Omsk 监狱时，他在给老师拉布的信中告知了手臂受伤的情况，委托其创作左手钢琴作品。拉布专门为其创作了一首钢琴四重奏、一首小提琴奏鸣曲、以及一首音乐会练习曲，其中的钢琴部分全部是左手弹奏的。之后，维特根斯坦开始练习拉布的作品。拉布十分了解自己的这位爱徒，他不仅注重维特根斯坦的左手技巧训练，还在潜移默化中培养着他的性情。

在充满着艰辛、困苦和枯燥的练习中，维特根斯坦逐渐认识到专门为左手而写的钢琴曲的价值。它不仅有助于正常人进行左手训练，也为失去右臂的人士提供了演奏钢琴的曲目。以后，频繁的音乐会出场让维特根斯坦逐渐闻名遐迩起来。于是，就有了维特根斯坦向莫里斯·拉威尔、理查·施特劳斯、普罗科菲耶夫、保罗·欣德米特（Paul Hindemith, 1895–1963）、本杰明·布里顿、施密特等当时作曲名家广泛约稿之举。

第三章 拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》

一、 维特根斯坦向拉威尔的约稿

众所周知，拉威尔为维特根斯坦创作的《D大调左手钢琴协奏曲》是目前世界乐坛上演奏次数最多的左手钢琴协奏曲。1929年，维特根斯坦将当时有名的钢琴家和作曲家召集在一起，对左手钢琴协奏曲作研讨。拉威尔对此表示十分的赞同和欣赏。

接到维特根斯坦约稿请求后，拉威尔欣然接受。这位功底深厚的大师，最擅长运用技术，拉威尔坚信：要想获得任何美学上的成绩，就必须克服困难，创造出前所未有的奇迹。他认为右臂的丧失不应成为钢琴演奏的阻碍，单用左手应该与运用双手一样，都能奏出美妙的音乐。他希望采用崭新的表现手法，而不是依赖新奇的花招来取悦听众，否则作品的生命力是短暂的。

拉威尔成功了。1930年8月维特根斯坦第一次在拉威尔的家中听到这部作品，初听之下他被震慑了，他尽情地陶醉于其中。唯一让维特根斯坦稍稍不满的，是其他乐器的演奏有时会将钢琴的声音压下去了，因此他要求拉威尔对作品略作修改，以突出钢琴演奏的核心地位。但拉威尔拒绝了，他认为这样做会破坏作品的完整性和艺术性。经过几个月的争论和探讨，维特根斯坦最终接受了拉威尔的意见，保持了作品的原貌³。最终这部作品成了维特根斯坦的保留曲目和代表作。1934年在美国举行的音乐会上，维特根斯坦演奏的这部作品取得了巨大成功。

二、 创作背景与过程

1930年以后，拉威尔只完成三部作品，两部钢琴协奏曲、即1931年的《左手钢琴协奏曲》和同年的《G大调钢琴协奏曲》，还有一部是声乐作品《堂吉珂德致意中人》（*Don Quichotte a Dulcinee*）(1932)。除此之外，他曾计划以作家约瑟夫·德尔泰伊（Joseph Delteil, 1894- 1978）的小说为基础的歌剧创作，并写了一些草稿。1933年以后，拉威尔由于神经系统的疾病，这个计划没有实现⁴。

³[法] 弗拉基米尔·扬科列维奇. 拉威尔画传[M]. 中国人民大学出版社, 2009年.

⁴最新名曲解说全集（第九卷 协奏曲二）[M]. [日本]音乐之友社, 昭和56年（1981年）8月1日重版, 第276页.

这两部钢琴协奏曲中的一部就是上述的为左手而作的《D 大调钢琴协奏曲》，这或许是拉威尔的创作中最富有戏剧性的作品。据当时的《每日电讯报》（*Daily Telegraph*）的记载，拉威尔曾说过，在这部作品融合了丰富的抒情、爵士的影响、谐谑的风格和充满活力的进行曲节奏等诸多因素，并以此构成了这部作品的性格。

1929 年，拉威尔在创作这部左手钢琴协奏曲的时候，已经着手《G 大调钢琴协奏曲》的创作。可以说这两部作品是同时进行的。实际上不久拉威尔就全身心地投入到左手钢琴协奏曲的创作当中去了。

从受委托到完成，拉威尔只用了 9 个月左右的时间，而且它的完成早于《G 大调钢琴协奏曲》。作品完成后，拉威尔在自己家中不是用左手、而是用双手弹给维特根斯坦听。在维特根斯坦回忆这一情景时，他不认为拉威尔是一个卓越的钢琴家，而且当时他并不为这首作品所征服。

维特根斯坦用了好长时间才慢慢进入这部艰深的作品。而且他说最初的练习无法引起他的感动而令人遗憾。对此，拉威尔好像很失望。经过不知多少个月的练习后，维特根斯坦终于被折服了。此时他才真正理解这部作品的多么伟大。

据说，拉威尔为了这部作品的创作，曾仔细研究了圣·桑为左手写的《六首左手练习曲 Op.135》。这六首左手练习曲分别为《G 大调前奏曲》（*Prelude*）、《G 大调赋格》（*Alla fuga*）、《E 大调无穷动》（*Moto perpetuo*）、《g 小调布列舞曲》（*Bourree*）、《降 D 大调悲歌》（*Elegie*）和《G 大调基格舞曲》（*Gigue*）。

拉威尔为维特根斯坦创作的《D 大调左手钢琴协奏曲》可以称之为世界上最有名的左手钢琴协奏曲。在这一部作品的创作中，重要的不是纤细轻松的织体效果，而是要分割出模仿两手弹奏的声部来。虽然仅为一个手的演奏而写，但是为了要写出双手协奏作品的效果，并且还要写得完整、别致、乃至最后的成功，处于晚年的拉威尔的确费了不少的功夫和心血。在作品中，钢琴部分声部清晰、层次分明，左手发挥了双手的作用。由此看来，作曲家对作品的设计和创作实属不易，堪称经典。

《D 大调左手协奏曲》以其宏大庄严的气势、充满悲剧力量的号召、强烈的戏剧性赋予了作品深刻的内涵。它仅靠左手在钢琴宽广的音域里，奏出雄壮的和弦和饱满的经过句。

自《D 大调左手钢琴协奏曲》创作至今已经有五十余年的历史了。作为迄今为止

世界上见诸于乐坛而被上演次数最多的左手钢琴协奏曲，它在同类型的作品中独具熬头，有着无可比拟的创作魅力和艺术价值。无论是从音乐作品本身所运用的和声、结构、调式调性、节奏织体，还是将新古典主义与爵士风格的融合等方面都闪耀着特有的光彩。

由于这部作品的独特的魅力和艺术价值、以及演奏所需要的精湛技艺，因此多年来它始终深深地吸引了无数优秀的钢琴家。

三、乐曲分析

《D大调左手钢琴协奏曲》是一部不间断的单乐章协奏曲，它由三个部分组成，第一部分（序奏）为第1至35小节，第二部分包括（呈示部）第36至122小节以及（插部）第123至459小节，第三部分（再现部）为第460至530小节。

整部作品在两个慢板之间有一个快板部分。第一部分音乐速度缓慢，气氛较低沉，钢琴奏出雷鸣般的华彩乐段。第二部分音乐速度较快，气氛活跃，是一段开始部分主题的爵士乐方式的表达。第三部分为高潮乐段，由钢琴的刮奏引入主题音调的再现，然后钢琴在华彩乐段之后，以快板主题的强调而告终。

整部作品各个部分形成对比和交替，又体现了名家炫技的要求。这样的钢琴写法可追溯到李斯特在钢琴演奏上所特有的辉煌的炫技表现，与拉威尔的其他作品相比较，这种他笔下的艰深技巧可与他的《夜之幽灵》（*Gaspard de laNuit*）(1908)相媲美。

在第一个慢板部分中，首先是引入部分（谱例1），这里有贯穿全曲的重要因素，是由A谱例1（*lento*）和B（尤其是最为基本元素的X）（谱例2）通过低音大管（A）和圆号（B）来展现。A的要素特点由带附点的节奏来体现，B则以蓝调的音符和切分的节奏来展现爵士音乐的影响。它的导入部分全都是在基音（Pedal tone）E音上发出的，E音是主调的两次属音，与钢琴演奏同时出现的是E向属音A的解决。钢琴的华彩乐段强调的是主调D大调的属性，在导入部分的最后B与A的节奏（R）相重叠。

谱例 1



谱例 2



钢琴的华彩乐段主要主题 A，结束部分的终止是全体演奏的 A，而且在展开中逐渐推向 *ff*，然后引出以伴奏音型所预示的钢琴第二主题（谱例 3），紧接着进入行板的 A。

谱例 3



中间部是快板（谱例 4），是 6/8 拍的节奏，在节奏构成上把每个小节分成两个部分，由铜管乐器和打击乐器构成了阶梯型的进行曲风格的节奏（每一拍用三分的），这一小节是阶梯下降的形式，是由谱例 2 中 X 派生出来的。不久就出现了 2/4 拍的插段（谱例 5），它的样式也可以看做是 X 的变形。

谱例 4

Allegro (♩ = 138)

The score consists of four staves. The first staff is for Trumpet (Trp.) with dynamics *ff* and *f*. The second staff is for Piano (Pf.) with dynamics *mp* and *f*. The third staff is for Piano (Pf.) with dynamics *f* and *spiccato*. The fourth staff is for Piano (Pf.) with dynamics *f* and *mp*. The tempo is marked **Allegro** with a quarter note equal to 138 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff is marked 'a' and the second 'b'. The fourth staff has a measure marked 'x'.

华丽的 A 作为萨拉班德舞曲的话，音响则由短笛和竖琴在低音区奏出，由此带有一种谐谑的意味。谐谑风格的跳跃使紧接着由大管奏出的 B 所体现的倦怠显得更为突出，钢琴的高音部分奏出爵士的风格，与中提琴和大提琴的泛音紧密结合在一起，长号和双簧管以及种种的眼花缭乱的交替中，倦怠的意味逐渐得变得情绪高涨起来，以后是（谱例 5）X（即 B）的变形。最后，在快速的进行中结束了中间部的音乐。

谱例 5

The score is for Piccolo (Picc.) and Harp (Hrp.) in 2/4 time. It starts with a dynamic of *p*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody is marked with a 'p' and a 'p'.

接下来是第一部的再现——令人目眩的悲剧性的回归，在没有导入部的情况下由管弦乐来展现主题 A，然后是由钢琴奏出长长的华彩（按照顺序先是 B——第二主题——A），在结束部分再现了短促的快板爵士，全曲以强奏的方式在 D 大调的主和弦上结束。

四、 相关资料

（一） 关于初演

初演的举行是在1931年1月27日的维也纳，由维特根斯坦担任钢琴独奏，维也纳交响乐团协奏，罗伯特·黑格尔（Robert Heger, 1886-1978）执棒。

也有文章中提到，担任初演指挥的是拉威尔本人；也有的文章没提及当时的指挥是谁。关于初演的时间，另一种说法是1933年。在陈倩《对拉威尔两部钢琴协奏曲之研究》（天津音乐学院硕士论文，2006年）一文中，作者把1933年在巴黎的演出误认为作品的初演，其实不然。事实上，1933年只是在法国巴黎首演的时间，即1933年1月17日⁵。在那次演出上拉威尔亲自指挥，维特根斯坦独奏，巴黎交响乐团担任协奏。

（二） 关于乐谱

有关这部作品的乐谱手稿的基本情况首先是 Robert Owen Lehman Foundation (53.pp)的那一份，带有署名和日期（1930年），但在乐谱上没有华彩乐段。

还有一份手稿由钢琴家雅克·费夫里耶（Jaques Fevrier, 1901—1979）收藏，也附署名和日期（1930年），在这份乐谱上也没有华彩乐段。

还有一份手稿只有钢琴谱（管弦乐部分也写成了钢琴谱），由 Madame Alexandre Taverne (21pp.)所收藏，也带有署名和日期（1930年）。

这个作品的总谱（1931年）和钢琴谱（1937年）都由 Durand & Cie 出版。出版的乐谱上有题献给保罗·维特根斯坦的标记⁶。

⁵ 刘玉梅、张小庆. 二十世纪重要作曲家作品首演年表[J]. 中央音乐学院学报, 1991年, 第4期: 第89至95页.

⁶ 最新名曲解说全集（第九卷 协奏曲二）[M]. [日本]音乐之友社, 昭和56年（1981年）8月1日重版, 第276页.

（三）关于乐队编制

这部作品的创作采用了大型管弦乐队的编制。有独奏钢琴、三支长笛（其中一支短笛与长笛替换）、两支双簧管、一支英国管、一支降 E 调单簧管、两支单簧管（A 调和降 B 调替换）、低音单簧管（A 调和降 B 调替换）、两支大管、一支低音大管、四支圆号、三支长号、一支大号、定音鼓、三角铁、小鼓、钹、大鼓、梆子（wood block）、铙、竖琴、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。

整部作品的演奏时间约 18 分钟。

（四）录音版本

有关这部协奏曲的版本有多种，它们是 1. 弗朗索瓦钢琴独奏，克路易坦指挥巴黎音乐学院乐团版，EMI，CD 编号 CDC5 56239-2；2. 齐默尔曼钢琴独奏，布列兹指挥伦敦交响乐团版，DG，CD 编号 449 213-2；3. 弗克（Fowke）钢琴独奏，鲍多指挥伦敦爱乐乐团版，CEP，CD 编号 CD-CEP 4667；4. 贝洛夫钢琴独奏，阿巴多指挥伦敦交响乐团版，DG，CD 编号 423 665-2，《企鹅》评介三星⁷。

⁷ 林逸聪. 音乐圣经（上卷）[M]. 华夏出版社，2006 年，第 303 页.

第四章 普罗科菲耶夫的《降B大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op. 53）》

《降B大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》是普罗科菲耶夫为维特根斯坦创作的，完成于1931年⁸。与拉威尔和布里顿所创作的左手钢琴协奏曲的遭遇不同，维特根斯坦并没有演奏这部作品。

一、 维特根斯坦向普罗科菲耶夫的约稿

1931年维特根斯坦收到了普罗科菲耶夫为之精心创作的《降B大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》，他说了：谢谢你的创作，我不了解任何一个音符，也不打算弹奏它⁹。于是这部作品被尘封了多年，直到普罗科菲耶夫去世以后、即作品问世二十五年后¹⁰的1956年，由另一位也在第二次世界大战中失去右手的德国钢琴家齐格弗里德·拉普（Siegfried Rapp, 1917- ）首次推上乐坛。

普罗科菲耶夫的传记作者们对维特根斯坦的描述充满着贬义，其中一位说维特根斯坦是个自大且极度膨胀的人，他不满意作曲家的创作，要求苛刻，甚至干涉作曲家的创作，其钢琴技艺也只不过是世人的吹捧而已¹⁰。不过这些作者们也不得不承认，其实生活中的普罗科菲耶夫与维特根斯坦是好友。针对上述说法和涉及维特根斯坦的负面言论，将在以后的文字中一一阐述。

二、 创作背景与过程

俄国十月革命的第二年1918年，离别故国的普罗科菲耶夫到了美国，1923年起定居巴黎。《第四钢琴协奏曲》即作于1931年的夏秋之际。也就是在这个时期，他

⁸ Oscar Thompson. The International Cyclopedia of music and musicians [M]. Dodd, Mead & Company, New York, 1975, Page 233

⁹ 最新名曲解说全集（第九卷 协奏曲二）[M]. [日本]音乐之友社，昭和56年（1981年）8月1日重版。

¹⁰ [德] 托马斯·希帕尔戈斯著，葛斯译。罗沃尔特音乐家传记丛书——普罗科菲耶夫[M]. 人民音乐出版社，2009年。

心中已酝酿归国的蓝图。这部协奏曲与他的《第五钢琴协奏曲 Op.55》（1932）一起成为告别流亡时代的作品，从中可以感觉到巴黎充满阳光的街景和时尚的气氛。

比起用双手演奏的作品来，作曲家并不认为这一作品会让人产生更为丰富的感觉，只是最大限度地依靠左手让独奏钢琴奏出可能的表现和充实的音响，独奏钢琴的背景则是室内乐般的明朗平静而简洁的管弦乐。这一作品不像《第三钢琴协奏曲 Op.16》（1923）具有的那种大师般的气息，也无镶嵌着华丽旋律的《第三钢琴协奏曲》等作品中所见的那种华美和宏大，更没有《罗密欧与朱丽叶 Op.64》（1935-1936）和《灰姑娘 Op.87》（1940-1944）的音乐里所洋溢着的清纯色彩，而在整体上它充满了抒情和潇洒的感觉。作曲家曾经有把这部作品改写成由双手演奏的念头，但最终没有实现。

《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》是 1931 年 7 月普罗科菲耶夫在大西洋岸边的小镇上创作的，与它一起完成的还有他的六个小品集 Op.52 和交响组曲 Op.49 等。

然而，在 1953 年去世之前普罗科菲耶夫始终没有听到维特根斯坦亲自演奏的这部作品，而且也没有看过自己这部作品的初演。这一切无论是对于普罗科菲耶夫来说、还是对于后人乃至对于左手钢琴协奏曲的创作史、表演史来说，都是一个无法弥补的遗憾。

三、 乐曲分析

《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》是西方音乐史上最重要的左手钢琴协奏曲之一，延续了普罗科菲耶夫的一贯创作风格，旋律明朗、抒情，结构明晰、洗炼，音乐富于激情而大胆。

全曲由四个乐章构成，快速而情绪活跃的第一乐章、慢速的第二乐章、中快的第三乐章和更快的第四乐章。其中，第三乐章所占比重相对较大，有着唯一的华彩性独奏部分，因而具有着重要的地位。第四乐章篇幅小、演奏时间短，具有协奏曲尾声的倾向，是第一乐章主要主题的重现，因此整部作品具有类似“快—慢—快”三个乐章协奏曲的结构特征。

与古典时期乐曲调性布局呈四、五度关系及浪漫时期调性布局呈三度关系的不同，《降B大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》的调性布局以二度关系为主，由主调的降B大调发展为第二乐章的降A大调和第三乐章的C大调，这种手法颇有现代感。

普罗科菲耶夫在解释这部作品时说，第一乐章是以手指技巧为基础而写成的一个快速、自由的三部曲式的乐章，2/4拍的，极其活泼，呈现出托卡塔的风格。在降B大调的大鼓和弦乐的强奏背景下，独奏钢琴一开始就奏出主要的主题（谱例6）。在持续的十六分音符轻快的音阶式进行中，以单簧管、大管和圆号奏出半音阶式下降和弦为背景，独奏钢琴奏响了富有节奏性的轻快旋律（谱例7）。其中，单簧管奏出的恬静旋律（谱例8）和第一小提琴奏出的诙谐音型（谱例9）逐渐地展现，然后是第一小提琴在其他弦乐器的伴奏下唱出的新乐思（谱例10）。这一乐思由独奏钢琴先以跳音的方式奏出，再以细腻的方式来展现。双簧管在单簧管和圆号的支持下柔美地奏出谱例7的旋律，随后进入该乐章的第二部分。

谱例 6



谱例 7



谱例 8



谱例 9



谱例 10



普罗科菲耶夫喜欢的钢琴的带金属般的尖锐音响以降 A 音为中心机械地反复(谱例 11)，支撑这一音响的是大管、长号、大提琴和低音提琴奏出的半音阶式的厚重旋律(谱例 12)。当这一乐思以强奏的方式结束时，独奏钢琴在以动机式展开的弦乐伴奏下强有力地奏着模仿式的半音阶进行(谱例 12)，随后是钢琴在低音区坚韧地奏出的八度旋律，接着在谱例 13 的旋律中加进了节奏变化。

而后是第一部分的再现。独奏钢琴首先奏出快速的乐句，接着长笛和独奏钢琴再现谱例 10 的音乐，随后移到主要的主题(谱例 6)上奏出强烈的音响，最后由铜管乐器和独奏钢琴以小三度的和弦的强奏结束。

谱例 11



谱例 12



谱例 13



普罗科菲耶夫曾说过，6/8 拍的第二乐章是一首既安静又严肃的行板，充满了抒情的意味。小提琴首先奏出安静平稳的旋律，再由单簧管继续，随后独奏钢琴从高音区开始以八度的方式静谧地奏出三连音的乐句，接着就响起这个乐章明朗的主要主题（谱例 15）。在弦乐器的短暂应答之后，主题由中提琴和低音提琴奏出，其间独奏钢琴在广阔的音域中奏出分解的和弦，并庄严地演奏以开头的导入旋律（谱例 14）为基础而成的和弦。在独奏钢琴奏出的华丽琶音的伴随下，主要主题（谱例 16）由全体管弦乐队强有力地奏出，情绪推向顶点。主要主题逐渐展开最后达到高潮，独奏钢琴则轻轻地奏着由谱例 15 的音型构成的和弦，开头的旋律（谱例 14）由双簧管，第一小提琴和钢琴展示，以弱奏逐渐地消失。

谱例 14



谱例 15



谱例 16



第三乐章为稍快的中板，3/4 拍。整个乐章采用了奏鸣曲风格的形式。首先是铜管乐器、中提琴、大提琴和低音提琴的强奏，第一主题（谱例 17）由小号奏出，弦

乐器以强奏来与之对应。随后，独奏钢琴从低音区上行做音阶式的进行，展现第一主题 B（谱例 18），又在八度上反复之后进入稍快的中板。

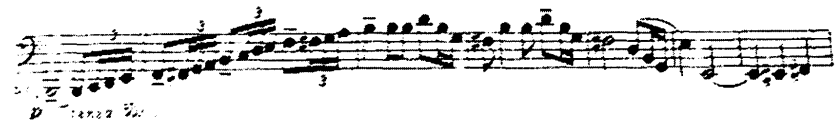
在弦乐器演奏的三拍子的细碎节奏中，独奏钢琴奏出充满动感的第二主题（谱例 19），随后是长笛和小号奏出的第一主题 A（谱例 17）。其间，独奏钢琴奏出八度的三连音符。结束第一主题之后，3/4 与 2/4 拍子巧妙结合的琶音风格的明快音型在钢琴家的指尖流出。在第一主题 A（谱例 17）展现之后，独奏钢琴与木管等乐器一起展开了第一主题 B（谱例 18）。

在采用比以前稍慢的速度轻轻地演奏经过句之后，独奏钢琴开始了新的乐思（谱例 22）。于是，各乐器如同前面一样相继展开，从谱例 20 所见到的那种带有附点的节奏仍由独奏钢琴来强调。紧接着，大管再现第一主题（谱例 17），继而以独奏钢琴为中心，第一主题 B（谱例 18）和第二主题（谱例 19）由各乐器逐一再现。在谱例 20 的乐句以后，乐队全体以三拍子的节奏奏出强有力的音响而结束这一乐章。

谱例 17



谱例 18



谱例 19



谱例 20



谱例 21



谱例 22



活跃的第四乐章，2/4 拍的，是以第一乐章的主要主题（谱例 6）为主而奏响的短小乐章。

谱例 6



四、相关资料

（一）关于初演

维特根斯坦曾不满拉威尔为他写的那部作品而要求其修改，与此相似，普罗科菲耶夫的这部作品也不合维特根斯坦的意。据说维特根斯坦因看不懂这部作品的任何一

个音符而拒绝演奏。维特根斯坦理应熟悉普罗科菲耶夫作品的风格，他没有演奏这部作品的原因是据说他认为其缺乏高难度的演奏技巧，然而普罗科菲耶夫对此没有表示任何的不快，而把原谱的复本原样的收了起来。

这部钢琴协奏曲在作曲家逝世后的第三年，即作品完成的25年之后，也就是1956年的9月6日，由在第二次世界大战中失去右手的钢琴家齐格弗里德·拉普与柏林广播交响乐团合作，初演于西柏林的。拉普在丧失右手以后并没有丧失希望，他延续了他原先作为钢琴家的演奏活动。他在寻找演奏曲目时，偶尔见到了普罗科菲耶夫的作品目录而了解到这部作品。然后他专程前往莫斯科拜访作曲家的遗孀，并将这部未曾露面的作品首次展示在世人面前。

（二） 关于乐谱

这部作品的总谱由维特根斯坦保存，据说作曲家曾给弗朗西斯·普朗克（Francis Foulenc, 1899-1963）看过，除此之外没有其他人见到过这份乐谱了。然而，保存普罗科菲耶夫手上的仅是份副本，如今它由莫斯科文学艺术中央档案馆所收藏。1966年这部作品由莫斯科苏联国立音乐出版社出版¹¹。

（三） 关于乐队编制

这部作品的演奏采用一个中型乐队即可。乐队编制不大且简单，由独奏钢琴、两支长笛、两支双簧管、两支降B调单簧管、两支大管、降B调小号、两支F调圆号、长号、大鼓、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴等组成。

这部作品的演奏时间约为23分钟。

（四） 录音版本

这部协奏曲的版本有 1. 贝尔曼钢琴独奏，贾维指挥的苏格兰国家交响乐团版，

¹¹ 最新名曲解说全集（第十卷 协奏曲三）[M]. [日本]音乐之友社，昭和56年（1981年）8月1日重版。

Chandos, CD 编号 CHAN8791; 2.布隆夫曼钢琴独奏,梅塔指挥的以色列爱乐乐团版, Sony, CD 编号 SK58966; 3.菲舍尔钢琴独奏,小泽征尔指挥的波士顿交响乐团版, Sony, CD 编号 SK47188。这张唱片上另有拉威尔的《左手钢琴协奏曲》; 4.贝洛夫钢琴独奏,马舒尔指挥的莱比锡格万特豪斯乐团版,EMI, CD 编号 CMS7 62542-2(2张); 5.塞尔金的1958年演奏版,奥曼迪指挥费城管弦乐团, Sony, CD 编号 MPK46452, 《企鹅》评介三星¹²。

¹² 林逸聪. 音乐圣经(上卷)[M]. 华夏出版社, 2006年, 第303页.

第五章 布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op. 21）》

一、 维特根斯坦向布里顿的约稿

本杰明·布里顿专为维特根斯坦创作的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》，是1940年在美国完成的。但维特根斯坦对作品不满并要求修改，而布里顿对于维特根斯坦将其作品的主题进行大幅度的修改感到十分不满和苦恼。以至于本杰明的朋友、著名的英国作家金斯利·艾米斯（Kingsley Amis, 1922-1995）后来将此形容为本杰明与音乐界法西斯的斗争¹³。与普罗科菲耶夫和欣德米特专为维特根斯坦所作作品的遭遇不同，该曲于1942年6月16日由维特根斯坦与奥曼迪指挥的费城交响乐团合作初演，并取得成功。

二、 乐曲结构

这部变奏曲是以铜管的低音开始的为主题为基础的十个变奏和终曲，所有的主题都是一个紧接一个、带有标题的性格变奏。

第一变奏（Recitative）是由钢琴即兴演奏的狂想曲式的宣叙调。

第二变奏（Romance）是夜曲风格的罗曼史。管弦乐作为钢琴演奏的主旋律的伴奏。

第三变奏（March）是节奏富有活力的进行曲。

第四变奏（Arabesque）是一首阿拉伯风格曲。管弦乐队在钢琴漫不经心奏出的乐句之间随声附和。

第五变奏（Chant）是通过由圆号导入而展开的一首舒缓的充满幻想的歌曲。

第六变奏（Nocturne）是一首夜曲。在由木管和小提琴主奏的抒情主题上，钢琴像竖琴一样的作琶音式的伴奏。

第七变奏（Badinerie）是一首嬉游曲，但是钢琴在高音区充满了诙谐的气氛。

第八变奏（Burlesque）是一首滑稽曲。描模了丑角的滑稽的步履。

¹³ 最新名曲解说全集（第九卷 协奏曲二）[M]. [日本]音乐之友社，昭和56年（1981年）8月1日重版。

第九变奏（Toccata）是一首托卡塔。速度飞快，令人眼花缭乱。

作为歌唱性柔板的第十变奏（Adagio），主旋律由管弦乐队来演奏。

终曲是一首塔兰泰拉（Tarantella），通过激情而快速的塔兰泰拉舞曲最后将整部作品推向高潮。

三、相关资料

（一）初演情况

如上所述，布里顿《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》是在1942年6月16日，由维特根斯坦与尤金·奥曼迪指挥的费城交响乐团合作初演¹⁴。

（二）录音版本

这部协奏曲的版本有 1.卡琴（Katchen）独奏，布里顿指挥的伦敦交响乐团版，Decca，CD 编号 421855-2，《企鹅》评介三星保留一星；2.弗莱塞（Fleisher）独奏，小泽征尔指挥的波士顿交响乐团版，Sony，CD 编号 SK47188，另有普罗科菲耶夫《第四钢琴协奏曲》、拉威尔《左手钢琴协奏曲》，《企鹅》评介三星；3.多诺霍（Donohoe）独奏，拉特尔指挥的伯明翰交响乐团版，EMI，CDS7 54270-2，《企鹅》评介三星¹⁵。

¹⁴ 刘玉梅、张小庆. 二十世纪重要作曲家作品首演年表[J]. 中央音乐学院学报, 1991年, 第4期: 第89至95页.

¹⁵ 林逸聪. 音乐圣经（上卷）[M]. 华夏出版社, 2006年, 第303页.

第六章 斯特劳斯与施密特的左手钢琴协奏曲

除了上述三部左手钢琴协奏曲之外,还有两部为维特根斯坦而创作的左手钢琴协奏曲分别是理查·斯特劳斯的《家庭交响曲的附加篇》和《泛雅典娜节》以及弗朗兹·施密特的《钢琴(左手)与乐队的〈贝多芬主题协奏变奏曲〉》,但这两部作品很少见诸舞台。对此,本论文仅作简单的阐述。

一、理查·斯特劳斯的《家庭交响曲的附加篇》和《泛雅典娜节》

维特根斯坦曾委托与他同在一个区居住的作曲家理查·施特劳斯创作左手钢琴曲,然而理查·施特劳斯在创作了代表作《滑稽曲(Burlesque)》(1885-1886年,1890年重新修订)之后的四十年间再也没有任何钢琴作品问世。因此,一开始理查·施特劳斯并没有足够的灵感和合适的题材去写一部令维特根斯坦满意的作品。

几年后,理查·施特劳斯的儿子弗朗兹在埃及度蜜月时意外的感染了斑疹伤寒症。看着儿子受病痛折磨,理查·施特劳斯痛不欲生。儿子的病逐渐好转之后,斯特劳斯创作了两部感恩的作品——1925年的《家庭交响曲的附加篇》(*Parergon zur Symphonia Domestica*)和1927年的《泛雅典娜节》(*Panathenäenzug*)。这两部作品所反映的经历种种苦难后重获新生的喜悦与激动,极大地触动了维特根斯坦的内心。1925年,维特根斯坦初演《家庭交响曲的附加篇》(*Parergon zur Symphonia Domestica*)获得了巨大成功。

二、施密特的《钢琴(左手)与乐队的〈贝多芬主题协奏变奏曲〉》

在五位作曲家中,最早为维特根斯坦创作左手钢琴协奏曲的是弗朗兹·施密特。维特根斯坦非常偏爱“主题和变奏”(theme-and-variation)形式的作品。1923年弗朗兹·施密特为维特根斯坦创作了协奏变奏曲(*Concerto Variations*)《钢琴(左手)与乐队的〈贝多芬主题协奏变奏曲〉》。维特根斯坦因演奏这种具有创新精神的作品而获得极大的赞赏。维也纳保留了很多1920到1930年间维特根斯坦因举办欧洲演奏会而

收到的贺电和褒扬的信件。在美国林肯中心的表演艺术博物馆里也能找到记录维特根斯坦在美国举行演奏会而盛况空前的资料。

三、约稿情况

英国钢琴家、作曲家、指挥家弗朗西斯·唐纳德·托维（Donald Francis Tovey，1875-1940）认为左手钢琴协奏曲的创作具有极高的艺术价值，作曲家在仅用左手的限制性条件下面临的是一个很大的挑战，同时对钢琴音乐的创作和发展也是一个很大的促进。对此，拉威尔、普罗科菲耶夫、布里顿、理查·斯特劳斯以及弗朗兹·施密特均对此表示赞同。这五位作曲家都是二十世纪乐坛上有数的代表人物。

令人惋惜的是，随着时间的流逝，为维特根斯坦而创作的作品如同他传奇人生一样逐渐被世人所遗忘。然而在传记作家的笔下，维特根斯坦并未被世人遗忘。例如，维特根斯坦因拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》过于艰难，而对作品抱有诸多怨言。1931年初演时，他更擅自更改简化了其中的数个乐段，虽然初演很受欢迎，但令拉威尔相当不悦。又如，维特根斯坦对普罗科菲耶夫的左手钢琴协奏曲和保罗·欣德米特的室内乐都表示不满且拒绝接受，更不用说演奏了。维特根斯坦对布里顿的作品的创作和音乐也大加干涉，并进行较大的修改。就这样，传记作家们用他们的笔触记录了维特根斯坦的复杂要求和些许不满，当然这些记录往往都是充满着贬义。

也许我们可以这样理解，维特根斯坦是一位酷爱钢琴又命运多舛的演奏家。失去左手，对他的打击和精神摧残绝非一般正常人所能理解和真切体会的。难得的是他并没有自暴自弃，没有放弃自己的事业和理想。也许是因身体残障的制约，维特根斯坦，可能认为自己更了解左手弹奏的技巧及其劣势，因而对委托创作的作品难免会有比较苛刻的要求。《*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*》中有关拉威尔的条目中提到¹⁶，在创作《D大调左手钢琴协奏曲》时，拉威尔并没有考虑到维特根斯坦因其身体残障而提出的在作品技巧和情感表达方面的特殊要求。

应该说，维特根斯坦期望他与所委托的作曲家之间建立一种事实上的共同创作的关系。因此他要求委托的作品应该表现创作者和演奏者之间的默契，而不像之前的作

¹⁶ Stanley Sadie. *The Grove Dictionary of Music and Musicians*[M]. Macmillan Publish Limited,1980,Page479.

品仅仅是创作者的技术表现和情感表达。一般来说，演奏者本应尊重作曲家的原始意图和创作结果，然而作曲家也应给予这位受身体残障而制约的钢琴家的难处和痛苦以更多的理解和宽容。

第七章 左手钢琴协奏曲的比较研究

一、 三部左手钢琴协奏曲的对比

关于拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》、普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op. 53）》及布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op. 21）》，笔者从曲式结构、创作手法和风格特点等方面做了以下对比。

（一）曲式结构

1、曲式不同

拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op. 53）》都是协奏曲常用的奏鸣曲式，但是布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op. 21）》是变奏曲式。

2、乐章结构不同

上述三部作品的结构各不相同。拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》为单乐章作品，采用了回旋性奏鸣曲式，但还是能看出其三个部分的基本框架，而且由慢渐快，逐一将乐曲推向高潮。其间作曲家还安排了两段冗长的华彩和几次经过句的花奏，即便如此，经过作曲家的生花妙笔，给人一种自由而又严谨的统一感。

相对于只有单乐章的《D 大调左手钢琴协奏曲》，普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op. 53）》由四个乐章组成，与一般的三乐章协奏曲的结构方式不同，却如同于传统的四乐章交响曲的结构。同时在乐章之间的速度安排上，《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op. 53）》又呈现出“快—慢—中板—更快”的关系。

虽然这部协奏曲的整体规模与一般的协奏曲相比差距无几，但相对于它自身的其他乐章来说，第三乐章十分庞大，而第四乐章又过于短小（演奏时长大约为 1 分 40 秒）。事实上，在这部协奏曲中第三乐章起到了终曲乐章的作用，而篇幅短小的第四

乐章在一定程度上具有了尾声（Coda）的意味。虽然是一个独立的乐章，却是第一乐章主要主题的重现，它因首尾呼应而突出主题，又让乐思贯穿全曲而更显完整性。

与上述两部协奏曲区别较大的是布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op. 21）》，而且也不采用通常的协奏曲结构的写法。这部由十一首小曲组的成作品中有十首小曲是变奏曲，另外的第十一首则是全曲的终曲。

3、调性布局不同

在调性布局方面，普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》同拉威尔《D 大调左手钢琴协奏曲》传统的调性安排相比有所不同。

《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》除了第一和第四首尾两个乐章都在降 B 大调的主调性上之外，中间的第二乐章在主调（降 B 大调）的下方大二度（降 A 大调）上，然而第三两个乐章则在主调（降 B 大调）的上方大二度（C 大调）上。这种乐章与乐章之前以二度关系为主的调性布局虽然是普罗科菲耶夫协奏曲的典型调性创作风格，具有现代感，但是却有别于古典时期四度、五度的关系及浪漫主义时期三度关系的调性布局。

（二）创作手法

配器、乐队编制

拉威尔《D 大调左手钢琴协奏曲》属于大型的管弦乐队。

如上文提到，具体乐队编制由独奏钢琴，还有三支长笛（其中一支短笛与长笛替换）、两支双簧管、一支英国管、一支降 E 调单簧管、两支单簧管（A 调和降 B 调替换）、低音单簧管（A 调和降 B 调替换）、两支大管、一支低音大管、四支圆号、三支长号、一支大号、定音鼓、三角铁、小鼓、钹、大鼓、梆子（wood block）、锣、竖琴、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴组成。

较《D 大调左手钢琴协奏曲》不同的是，《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》属于一般性的中型乐队，乐队编制不大且简单。

具体乐队编制由独奏钢琴、两支长笛、两支双簧管、两支降B调单簧管、两支大管、降B调小号、两支F调圆号、长号、大鼓、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴等组成。

二、左手钢琴协奏曲的演奏特点

相对于双手钢琴协奏曲而言，作曲家在创作左手钢琴协奏曲时均安排了左手特有的演奏特点，拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》、普罗科菲耶夫的《降B大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》及布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》都有体现。

（一）指法

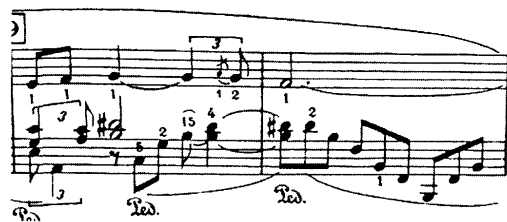
琴

1、大拇指

相对于双手的钢琴作品而言，在演奏方面，作曲家在指法的设计上，左手的大拇指作为十分重要的角色而被广泛应用¹⁷。左手的大拇指处于五个手指中的高音区，在用左手一只手表现两个甚至多声部的旋律时，大拇指可以轻松地把多声部中的上声部旋律勾画的清晰、干净而且突出。在这三首左手钢琴协奏曲中，拉威尔、普罗科菲耶夫及布里顿等作曲家都把大拇指放置于旋律声部的抢拍位置。在演奏方式上，打破了有些固定的模式，用单手来演奏两个甚至多声部作品，大拇指大多用来控制旋律声部并有时还兼顾演奏伴奏织体部分。关于大拇指对于左手钢琴作品中的重要作用在三首左手钢琴协奏曲中均有体现，下面仅以拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》为例，如谱例23（选自拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》第87小节）。

¹⁷ [美] 罗萨琳·图雷克著，盛原、盛方译. 巴赫演奏指南——对历史、结构及演奏的根本研究[M]. 人民音乐出版社，2004年，第4页.

谱例 23



在上述谱例中，我们可以看到在拉威尔的指法安排下，大拇指既要演奏并保持高声部升 F 的旋律线，又要弹奏下方伴奏声部的两个 B 音，大拇指要在白键与黑键自由转换，并兼顾两个声部的演奏任务，可见它的重要程度以及对演奏者演奏技术的要求，能做到这些除了上述之外，踏板的作用也很重要，笔者在下文中会做具体阐述。

另外，在面对一些跨度较大的音或和弦的时候，由于演奏者手的跨度及伸张能力有限等条件的制约，拇指可以在上声部同时演奏两个相邻的键盘，黑键或白键，如谱例 24（选自拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》第 35 小节）

谱例 24



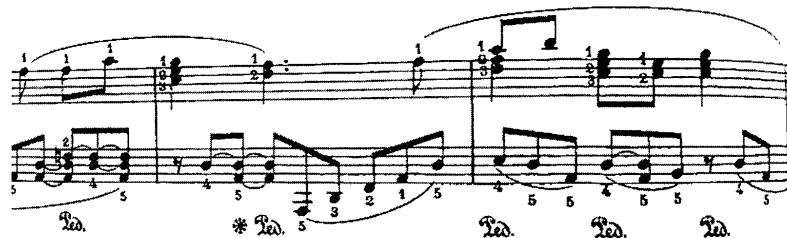
在第 35 小节的第一个八分音符的和弦中，拉威尔就用安排演奏者用大拇指来同时弹奏 A 和 G 两个相邻的白键。还是在这一小节，第三个八分音符的 32 分之音符的装饰音和弦也是用大拇指来同时弹奏两个白键的音，分别是 E 和 D。

2、异音同指

所谓“异音同指”，就是演奏者用同一手指连续地弹奏不同音高组成的旋律。在上述三首左手钢琴协奏曲中，会经常碰到异音同指的情况，一般双手钢琴曲都不太会这样设计。笔者认为，这样会割裂音与音之间的连贯性，对于表现乐句的线条、流畅及歌唱性并没有积极的作用。但是，毕竟只用左手一只手来演奏，由于手指伸展具体

上的局限性，某种情况下作曲家不得不设计异音同指的这种较特殊的指法，如谱例 25（选自拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》第 88 至 90 小节）

谱例 25



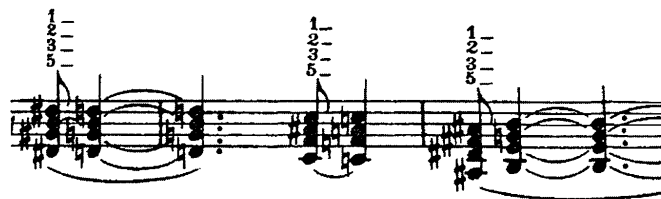
从第 88 至 90 小节这短短的两个小节中，我们不难看出作曲家把旋律声部都交给了左手的大拇指，用大拇指勾画出了#F-#F-A-#G-#F，#F-A-B-#G-E-#G 的旋律线条，同时旋律还用连线进行连接，因此就像上文所说，不论在乐句的连贯及歌唱性的演奏方面还是变换的音色、对音的控制以及音乐表情的表现上，对演奏表演者都提出了较高的要求。

3、手指滑键

“手指滑键”是指，当所弹的几个音呈现半音或者全音上行或下行的趋势时，为了把两个音连接起来，就运用这种特殊的“滑键”演奏方式。根据上述三首左手钢琴协奏曲而言，这里所说的手指主要是指左手的大拇指，当然如果需要的话每一个手指都可以滑键演奏，因为上文提到，大拇指既要负责旋律的进行，大部分时候又要表现出音乐的连贯、圆滑及流畅性，不能割裂音与音之间的关系，所以这种作曲家对指法的安排虽然看起来笨拙，但是在左手的钢琴作品中对于演奏者来说是相当方便和奏效的。罗萨琳·图雷克曾经在《巴赫的演奏指法——对历史、结构及演奏的根本研究》一书中说：“如果连续使用大拇指不可避免的话，要尽量平稳的从一个音滑到另一个音，除非句法上要求有一个明确的切断。”¹⁸如谱例 26（选自拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》第 147 至 148 小节）

¹⁸ [美] 罗萨琳·图雷克著，盛原、盛方译. 巴赫演奏指南——对历史、结构及演奏的根本研究[M]. 人民音乐出版社，2004 年，第 4 页.

谱例 26



在上述谱例上的三个小节，在这种情况下，除了控制声部的大拇指以外，食指、中指和小指都可以自由地运用滑键来演奏。#D-还原 D、#C-还原 C、#A-B 就用了大拇指的滑键演奏，#A-还原 A、#F-G 则运用食指来滑奏，#D-还原 D、#C-还原 C、#A-B 运用了小指的滑键。

（二）琶音

音乐辞典中这样解释琶音：“一个和弦作‘延伸演奏’，即和弦各音从低到高，有时从高到低依次奏出，像竖琴一样”；“和弦的各音并非同时的，按顺序快速奏出——‘分解’或‘铺开’，像在竖琴上一样。”¹⁹笔者认为，琶音是作曲家或者演奏家用来克服只用一只手弹奏使得在声部上与音箱上的局限性的一种重要手段。模仿弦乐器音色的琶音可以在左手钢琴作品的音响效果上起到填充和丰富的作用。拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》并没有运用到琶音，但是琶音的运用在普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》与布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》体现较为突出，如谱例 27（选自普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》第二乐章的第 61 小节）

¹⁹ 迈克尔·肯尼迪. 牛津简明音乐词典[M]. 上海音乐出版社, 2002 年.

谱例 27



第二乐章的第 61 小节的琶音跨度很大，是从#C-降 E-#F 的快速地自下而上的进行，给人一种模仿弦乐器音色效果的感觉。

布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》对于琶音的运用更为明显，如谱例 28（选自布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》第八变奏的第 2 至 10 小节）

谱例 28

Var. VIII — Burlesque
Molto moderato $\text{♩} = 100$

Musical score for Example 28, showing a piano part with staccato chords. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (D# and F#). The tempo is 'Molto moderato' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The music is marked 'staccato' and 'ff'. The score shows three measures of music. The first measure starts with a half note G4 (G) in the treble clef, followed by a half note F#4 (F#) in the bass clef. The second measure starts with a half note E4 (E) in the treble clef, followed by a half note D#4 (D#) in the bass clef. The third measure starts with a half note C#4 (C#) in the treble clef, followed by a half note B3 (B) in the bass clef. The interval between G4 and E4 is a major third, and between F#4 and D#4 is a major third, but the overall effect is a rapid ascent from a lower register to a higher one.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is for piano accompaniment, marked *sempre molto f*, and the lower staff is for saxophone, marked *Sax. molto f ed espressivo*. The second system also consists of two staves: the upper staff is for piano accompaniment, marked *poco accel.*, and the lower staff is for piano accompaniment, marked *cresc.*

在第八变奏滑稽曲的开头的将近十个小节中，布里顿共设计了九次自上而下的琶音的出现。笔者认为，作曲家安排多次琶音的铺垫仿佛引出了这首变奏中迈着滑稽步履的丑角的出现，使得作品更富有表现性和艺术性。

又如第十变奏，谱例 29（选自布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》第十变奏的第 45 至 48 小节）

谱例 29

The image shows a musical score for Example 29, consisting of four systems of staves. The first system shows a piano part with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piano part, marked with *p legato*. The third system is marked with a box containing the number 35 and *molto p*, and includes a saxophone part with a saxophone clef. The fourth system continues the piano and saxophone parts, with a *pp* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

在第十变奏的第 45 至 48 小节这短短的四小节中，布里顿就安排了 12 次琶音的出现，使得仅用左手演奏的协奏曲听觉上更加丰富。因此，作曲家对琶音的安排给人一种模仿弦乐器音色效果的感觉，丰富的变化使得仅用一只手演奏的左手钢琴作曲更加富有艺术性。

（三）刮奏

“键盘刮奏”，即滑奏，是钢琴等键盘乐器的一种非常规的演奏技法²⁰，在乐谱中一般以 *glissando* 或 *gliss* 来表示。在《牛津简明音乐词典》中解释为“*glissando*（不

²⁰ [德] 卡尔·莱默尔、瓦尔特·吉泽金著. 现代钢琴演奏技巧[M]. 上海音乐出版社, 2004 年, 第 95 页.

正规的意大利语，源自法语 *glisser*——滑动)滑奏²¹。(在钢琴、竖琴、木琴、颤音琴等乐器上)用一个手在一系列相邻的音上向下或者向上的刮动。”²²在左手钢琴作品中，作曲家对于刮奏的设计还是比较突出的，拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》共有六处安排了刮奏，普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴(左手)协奏曲(Op.53)》有一处，布里顿的《钢琴(左手)与乐队嬉游曲(Op.21)》有三处。笔者认为，应该指出的是，普罗科菲耶夫本身就是使用刮奏最多的作曲家，他对于 5 部钢琴协奏曲均安排了刮奏，而《降 B 大调第四钢琴(左手)协奏曲(Op.53)》同他的另外四首钢琴协奏曲相比，出现刮奏最少的一部，只有一处。下面笔者分别列出这三部左手钢琴协奏曲中的各一处刮奏。

谱例 30 (选自拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》第 166 小节)



本小节是从 B-A 的白键 16 个音的上行刮奏。

谱例 31 (选自普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴(左手)协奏曲(Op.53)》第三乐章的结尾处)

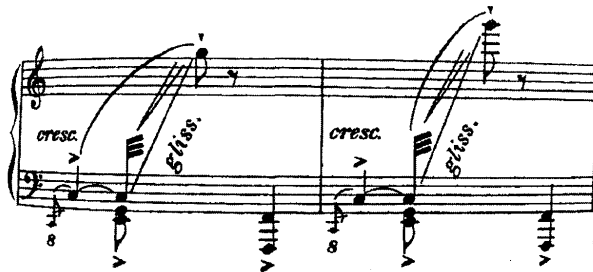


结尾处的刮奏是从 C-C 的白键两个八度共 14 个音的装饰性下行刮奏。

²¹ 迈克尔·肯尼迪. 牛津简明音乐词典[M]. 上海音乐出版社, 2002 年, 第 263 页.

²² 迈克尔·肯尼迪. 牛津简明音乐词典[M]. 上海音乐出版社, 2002 年, 第 263 页.

谱例 32 (选自布里顿的《钢琴(左手)与乐队嬉游曲(Op.21)》第一变奏的第 5 至 6 小节)



第 5 小节的刮奏是从 C-G 的白键 19 个音的从下往上的刮奏, 第 6 小节类似于第 5 小节, 但是刮奏的音范围更大, 是从 C-G 的白键 26 个音的自下而上的刮奏。以上所举出的三个作曲家在三个作品中对刮奏的设计, 不难总结出同双手的钢琴作品相比, 左手的钢琴协奏曲对刮奏的运用还是比较多的。尤其是拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》, 虽然只是一部单乐章, 但是就有六处安排了刮奏。而且三部作品的刮奏总得来说都是以白键的刮奏为主, 而且都属于自上而下的进行, 快速的刮奏在左手钢琴作品中以装饰为主, 渲染音乐、感染听众, 甚至有时能起到增强气势的作用。

(四) 颤音

颤音, 属于钢琴的一种装饰奏法, 为了起到烘托音乐背景、延长音乐的鸣响时间等作用。对于仅仅只用一只左手来演奏的钢琴作品来讲, 作品本身具有多声部的特点, 用一只手既要演奏颤音, 并且在此同时还要兼顾到其它声部的进行, 这本身对于演奏者来说在演奏技巧上是很大的考验。在此同时如要做到各声部层次清晰, 干净、走向清楚并具有流畅连贯的音乐性, 则更是难上加难。对于上述三部左手钢琴协奏曲的读谱分析, 能看出左手要同时控制至少两个声部的旋律走向, 因此, 我们能够看到, 在这三部作品中, 颤音每次出现大都伴随着一条主要的旋律线条。下面分别以三部左手钢琴协奏曲中的一处颤音为例举例说明。

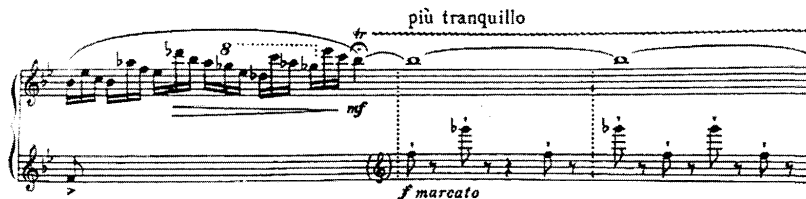
谱例 33 (选自拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》第 238 至 242 小节)

在第 238 至 240 小节中，旋律都为两个声部的进行，颤音出现于上方声部，下方声部均为低八度的八分音符及休止符组成，第 241 至 242 两个小节都为颤音的一个声部的旋律线，因此，在演奏者弹奏时对于声部的难度要求上并不大。

谱例 34 (选自普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴 (左手) 协奏曲 (Op.53)》第 108 至 114 小节)

在第 108 至 114 小节长达 7 个小节中，作曲家安排了 16 个次颤音，对于仅用一只手来演奏的表演者的耐力是较大的考验。

谱例 35 (选自布里顿的《钢琴(左手)与乐队嬉游曲(Op.21)》第九变奏结尾(Cadensa)的第9至13小节)



在第九变奏结尾(Cadensa)的第9至13小节中,左手就要担任两个声部旋律线的演奏,上声部为长颤音,上声部的表情记号为“piu tranquillo”,译为“更安静的”,下方声部的八分音符标有“顿音”记号,要求在演奏时要表现得短促而又轻巧又弹性,下方声部的力度记号为f.因此,本身用一只手完成好两个声部的旋律线条就不简单,现在除了要各声部层次分明、干净清晰、流畅连贯还要富有音乐表情,要把作曲家的要求意思表现好就更加挑战演奏者的手指控制技巧和音乐感觉。

(五) 踏板

本文中的踏板指的是右踏板²³,如上文对于左手大拇指的运用、异音同指、琶音、颤音等所提到的演奏方面,笔者认为,踏板都是必不可少的“幕后帮手”。对于多声部的演奏,左手的大拇指既要保持上方声部的长颤音,同时下方声部的进行中有的音又要用到大拇指来弹奏,这看上去是不可能完成的任务,此时,踏板的运用则是必不可少的元素;又如异音同指中,在拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》第88小节开始的钢琴独奏(Solo)部分,对于上方声部的两小节中的将近11个音都要用大拇指来演奏,想要使旋律更具有流畅连贯及音乐性,除了要求演奏者有较高的手指控制能力外,对于同一个和声,踏板的作用十分重要。因此,笔者认为,相对于双手的钢琴作品,踏板在左手钢琴作品中具有独特的使命,必不可少,其作用更为重要。下面以拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》及布里顿的《钢琴(左手)与乐队嬉游曲(Op.21)》来具体举例说明。

²³[德] 卡尔·莱默尔、瓦尔特·吉泽金著. 现代钢琴演奏技巧[M]. 上海音乐出版社, 2004年, 第89页.

谱例 36 (选自拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》第 33 小节)

The musical score for Example 36 is presented in three systems. The first system is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a 'SOLO' marking and the tempo instruction 'a piacere'. The music consists of wide intervals and complex chords, with a dynamic marking of *ff* and a fermata over the first measure. The second system continues the piece with similar wide intervals and complex chords, marked with *ff* and a fermata. The third system features a '7' marking above the first measure and an 'Accelerando' instruction. The music becomes more rhythmic and complex, with a dynamic marking of *ff* and a fermata.

整个第 33 小节属于钢琴独奏 (Solo) 部分, 开始是由 32 分之音符的和弦构成, 跨度大、速度快, 演奏难度较大, 同时在只用一只手演奏的情况下, 想要表现的流畅、连贯及富有音乐性, 不得不借助踏板帮助。

谱例 37 (选自布里顿的《钢琴 (左手) 与乐队嬉游曲 (Op.21)》第一变奏第 7 至 13 小节)

The musical score for Example 37 is presented in two systems. The first system is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a '4' marking above the first measure and a dynamic marking of *ff*. The music consists of wide intervals and complex chords, with a dynamic marking of *ff* and a fermata. The second system continues the piece with similar wide intervals and complex chords, marked with *ff* and a fermata. The music becomes more rhythmic and complex, with a dynamic marking of *ff* and a fermata. The section is marked 'ad lib.' and ends with a dynamic marking of *p*.

在第一变奏第 7 至 13 小节这 6 个小节中，左手要进行两个声部的旋律走向，同时下方声部的第 12、13 小节都是全音符和弦的保持，要想同时做到是不可能的事，作曲家此时对踏板的设计必不可少。因此，笔者认为，踏板成为了演奏者在表演左手钢琴作品时的不可或缺的“另一只手”。

上述所提到的指法、琶音、刮奏、颤音和踏板等是左手相对于右手钢琴协奏曲来说的属于作曲家在创作时安排的特有的演奏特点，这些特有的特点在某种程度上来说考验了演奏者对音的控制等演奏技巧及音乐表现能力，具有研究和实践价值。

第八章 左手钢琴协奏曲的艺术价值

为保罗·维特根斯坦而创作的拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》、普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》、本杰明·布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》、理查·施特劳斯的《家庭交响曲的附加篇》和《泛雅典娜节》以及弗朗兹·施密特的《钢琴（左手）与乐队的〈贝多芬主题协奏变奏曲〉》等的五首左手钢琴协奏曲，开创了专门为特定演奏人群（即保罗·维特根斯坦）创作协奏曲的先河，是钢琴协奏曲历史长河中的新分子，较之以往的双手协奏曲属于新兴的乐曲形式，这五部左手钢琴协奏曲也成为了钢琴协奏曲大家庭中的一朵奇葩。因此，左手钢琴协奏曲有很大的艺术价值，十分值得我们来研究和学习。

一、左手钢琴协奏曲对音乐发展的影响

五部左手钢琴协奏曲作为钢琴协奏曲大家庭的一分子，相对而言是一种新兴的协奏曲形式，开创了作曲家专门创作一只手的并且独立而完整的音乐作品的先河，弥补了不仅仅是钢琴音乐，甚至是所有音乐形式的一项空白。现在来看这种大胆创新与尝试在总的音乐发展上具有历史性的意义和价值，使得这些作品登上舞台，展现并介绍给全世界的听众，留下了历史的记忆。它们不仅仅只是五部作品而已，它们结合并促进了各种音乐体裁以及形式的发展，结下了丰硕的果实，留下了很多具有永恒的生命力的艺术作品。

二、左手钢琴协奏曲对钢琴音乐发展的影响

左手钢琴协奏曲弥补了钢琴协奏曲类型创作的一大空白，虽然在这五部左手钢琴协奏曲创作之前包括创作后，钢琴音乐的历史上也出现了四十多首左手钢琴作品，如车尔尼的《左手练习曲 Op.399》、《24 首左手练习曲 Op.718》、圣·桑的《六首左手练习曲》、阿尔坎《练习曲 Op.76 No.1》及戈杜夫斯基改编的左手的《肖邦练习曲》

等，但都是针对左手演奏技巧的具体练习性质的曲目，并非为了左手而专门创作的具有完整曲式结构、独立作品风格、缜密创作手法并且拥有科学的乐队编制的大型交响曲目。虽然这五部左手钢琴协奏曲都是为了保罗·维特根斯坦而创作，也大都由他初演，后来也有一些同保罗·维特根斯坦有类似遭遇的钢琴家来演奏，但是一些双手健全的钢琴家也把它们作为常用曲目。拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》两部作品更是成为世界上各类型音乐会以及钢琴家或交响乐团的常用曲目，而其它三部作品，听众则较少能听到现场演出。因此，这五部左手钢琴协奏曲丰富了钢琴演奏史上的曲目类型，在一定程度上也丰富了钢琴家个人及世界各大交响乐团的演奏曲目类型和表演经验。

三、左手钢琴协奏曲对保罗·维特根斯坦的影响

拉威尔、普罗科菲耶夫、布里顿、施特劳斯及施密特专为保罗·维特根斯坦而创作的这五部左手钢琴协奏曲让他真正被世界音乐界所认可和承认，如果没有这五部左手钢琴协奏曲，笔者应该不会想到要去研究保罗·维特根斯坦甚至不会了解到有这样一位虽在一战中失去右臂但依旧活跃于钢琴表演舞台的非凡钢琴家。

应该说使保罗·维特根斯坦名声大噪的是拉威尔为其创作的《D 大调左手钢琴协奏曲》，虽然曾有记载，关于这部作品 1931 年的初演时，保罗·维特根斯坦对作品的擅自改动让作曲家拉威尔很是不满，但是并不影响这部作品带给所有听众的震撼和对其的认可和赞许。

普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》虽然因为种种原因保罗·维特根斯坦并没有演奏，甚至普罗科菲耶夫在去世前没有看到这部作品的初演，但是保罗·维特根斯坦这个名字与这部经典作品的关系是永远分不开的。

因此，包括其它的三部左手钢琴协奏曲在内的这五部作品，只要有人要研究或者演出它们，都不能撇开对保罗·维特根斯坦的了解和研究，保罗·维特根斯坦与这五部专为他而创作的左手钢琴协奏曲密不可分的关系永远存在，让他的名字永远的刻在了音乐长河中，并载入世界音乐史册。另一方面来看，这五部左手钢琴协奏曲还延长了保罗·维特根斯坦的钢琴演奏表演生涯，虽然受伤后只有左手，但是克服种种困难，

是他依旧能活跃在世界音乐的舞台上的前提，这五部左手钢琴协奏曲也为保罗·维特根斯坦的艺术之路重新打开了一扇大门。

四、左手钢琴协奏曲对五位作曲家的影响

这五部左手钢琴协奏曲的作曲家拉威尔、普罗科菲耶夫、布里顿、施特劳斯及施密特虽然是在保罗·维特根斯坦邀约的前提下创作的这种较传统双手钢琴协奏曲来讲新兴的协奏曲，但是相对于同时代的其他作曲家，也拓宽了这五位作曲家创作的曲目类型，对他们来说是很大的挑战，激发他们的创作灵感和热情，创作出能成为世界音乐瑰宝的非传统的协奏曲，对钢琴作品的发展是一个很大的促进。尤其是对于拉威尔和普罗科菲耶夫来讲，他们的左手协奏曲早已成为了世界各大音乐会上无论是健全还是左手钢琴家的常用曲目，这五部左手钢琴协奏曲让这五位作曲家的名字在世界音乐至少是在左手钢琴协奏曲领域难以超越、世代流传。

五、左手钢琴协奏曲对当代钢琴家的影响

左手钢琴协奏曲被带到中国，展现给中国听众面前已是 21 世纪的事情。2002 年 7 月 16 日，由被《纽约时报》²⁴誉为“世界上最伟大的钢琴家之一”的巴西的“左手”钢琴大师——若昂·卡洛斯·马丁斯在北京天桥剧场上演了拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》，这应该是把左手钢琴协奏曲呈现在中国观众面前的所能查到的最早记录。若昂·卡洛斯·马丁斯被评为继格伦·古尔德之后最具个性，最具感染力的巴赫作品演奏家，他是世界上唯一演奏并录制了巴赫全部钢琴作品的钢琴家。但是一场突如其来的意外，让他的右手失去知觉，这与保罗·维特根斯坦有相类似的经历，他同保罗一样克服了种种困难，并将这部著名的左手钢琴协奏曲第一次带到了中国，让中国听众第一次感受到了同以往双手钢琴协奏曲所不同的交响曲类型，这次演出对于中国音乐界有着历史性的意义。

²⁴ 维基百科. 若昂·卡洛斯·马丁斯. [EB/OL]. <http://zh.wikipedia.org/wiki/2053491.htm#6>, 2011 年 8 月 18 日

随后，2004年12月11日，旅居柏林并活跃于欧洲的中国青年钢琴家——谢亚欧曾于“中国交响乐2004——2005年音乐季”上与中国交响乐团合作，演奏拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》。

旅法中国青年钢琴家——宋思衡，2006年11月17日于巴黎最著名的普莱耶尔音乐厅的“玛格丽特·隆—雅克·蒂博国际钢琴小提琴大赛音乐会”上，压轴演出了拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》。宋思衡充满激情的演绎及高超的左手演奏技巧感染着当场音乐会的观众并获得一致好评，这部左手钢琴协奏曲同样是宋思衡被世界音乐界知晓和认可的基础。

除了左手钢琴大师若昂·卡洛斯·马丁斯于2002年第一次把左手钢琴协奏曲带到中国以外，让更过中国观众进一步认识和了解左手钢琴协奏曲，对中国音乐界也有重要意义的一次演出，是2006年4月8日在星海音乐厅的“左手传奇”音乐会上，由世界乐坛上著名的两个以左手演奏的钢琴家之一的加里·格拉夫曼（Garry Graffman, 1928—）与广州交响乐团合作，演奏了普罗科菲耶夫的《降B大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》。这次演出引起了中国听众很大的反响并受到中国乐迷的青睐。2010年6月5日，年过八旬的加里·格拉夫曼再次来到中国演奏左手钢琴协奏曲，同样是在星海音乐厅与由青年指挥家林大叶指挥的广州交响乐团合作，但是较2006年的“左手传奇”音乐会不同的是，这次演奏了拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》。2011年4月10日，加里·格拉夫曼在上海的“左手为王”音乐会上，与上海交响乐团合作演奏了拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》。

值得一提的是，加里·格拉夫曼是中国青年钢琴家——朗朗及王羽佳等人在柯蒂斯音乐学院的老师，他还是20世纪著名的钢琴大师——霍洛维兹教授了7年之久的弟子。1979年，加里·格拉夫曼的一次意外，使得他右手受伤，中断了演奏生涯，而这样的人生经历与本论文所研究的保罗·维特根斯坦很相似。受伤之后的加里·格拉夫曼除了在中国演奏拉威尔和普罗科菲耶夫的两首左手钢琴协奏曲外，同世界各地很多的著名的交响乐团还合作过其它三部左手钢琴协奏曲之一的理查·施特劳斯的《家庭交响曲的附加篇》和《泛雅典娜节》以及布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》等还有四部专为他而创作的左手钢琴协奏曲。

因此，这五部左手钢琴协奏曲，不仅丰富了如上文所述的双手健全的钢琴家的表演曲目、扩充了他们表演的曲目类型，成为他们被世界音乐界熟悉和认可的基础，而且能够延长跟保罗·维特根斯坦有类似经历的著名钢琴家，如若昂·卡洛斯·马丁斯、加里·格拉夫曼等的钢琴演奏表演生涯，这五部左手钢琴协奏曲也为他们的艺术之路重新打开了一扇大门。

六、左手钢琴协奏曲对当代左手钢琴作品的影响

上文所提的左手钢琴大师——加里·格拉夫曼不仅在右手受伤而且在专门为他而创作的左手钢琴协奏曲方面也与保罗·维特根斯坦很相似，这已经充分说明，不仅保罗·维特根斯坦、这五部左手钢琴协奏曲的作曲家——拉威尔、普罗科菲耶夫、布里顿、施特劳斯及施密特加之这五部左手钢琴协奏曲都深深的影响着当代的钢琴家、作曲家甚至音乐的发展。

为左手钢琴大师——加里·格拉夫曼而专门创作的当代左手钢琴协奏曲有：达隆·哈根的《临终七言》、理查德·达尼泊尔的《“星座”变奏曲》、路易斯·普拉多的《左手钢琴协奏曲》及斯坦尼斯拉夫·斯克洛瓦萨夫斯基的《钢琴协奏曲》等。

我们不难总结出，如果没有之前的五位作曲家创作这五部左手钢琴协奏曲，开创了专门为某种特殊人群创作钢琴协奏曲的先河的话，当代的这些作曲家大概也不会如此顺理成章的创作这一类型的作品。因此，作为世界音乐瑰宝的这五部作品对于当代音乐创作类型的启发、影响及发展具有历史性的意义。

综上所述，这五部左手钢琴协奏曲是钢琴协奏曲历史上的一朵奇葩，无论对保罗·维特根斯坦、五位作曲家、其它左手钢琴作品，当代钢琴家乃至世界音乐的发展都有着十分重要的历史意义和研究价值，值得我们再进一步的研究下去。

结 语

二十世纪之前，关于左手的钢琴作品有四十多首，包括车尔尼的《左手练习曲 Op.399》、《24 首左手练习曲 Op.718》、圣·桑的《六首左手练习曲》、阿尔坎《练习曲 Op.76 No.1》及戈杜夫斯基改编的左手的《肖邦练习曲》等，还有一部值得一提的是勃拉姆斯专为克拉拉·舒曼根据巴赫《d 小调第二号无伴奏小提琴组曲》而改编的《为左手而作的恰空舞曲》。但是上述的这些左手钢琴作品基本都为练习性质的曲目，不属于具有完整曲式结构、独立作品风格、缜密创作手法并且拥有科学的乐队编制的大型交响曲目，且这些作品不是专门为保罗·维特根斯坦而创作。因此本论文上述作品不作过多的涉及，而仅以五部专门为保罗而创造的作品作为研究对象。

本文中，分别对保罗·维特根斯坦本人、这五部左手钢琴协奏曲的创作背景（保罗·维特根斯坦向五位作曲家约稿的情况、创作经历）、具体对三部左手钢琴协奏曲——拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》、普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》及布里顿的《钢琴（左手）与乐队嬉游曲（Op.21）》的乐曲分析（初演情况、乐队编制、现有的录音版本）、三部之间在曲式结构、调性布局、乐队编制等方面的对比、左手钢琴协奏曲同双手钢琴协奏曲在作曲家所安排的特有的演奏特点方面对比以及五部左手钢琴协奏曲的艺术价值等方面进行研究。

对创作的背景的研究，得出了保罗·维特根斯坦在这五部左手钢琴协奏曲创作的过程中，基本都与五位作曲家产生过摩擦矛盾，甚至擅自改动或决绝演出，虽然会带来作曲家的不满，但是这并不影响这些作品为观众所认可和赞许。对乐章结构的研究得出，虽然拉威尔的《D 大调左手钢琴协奏曲》是单乐章，普罗科菲耶夫的《降 B 大调第四钢琴（左手）协奏曲（Op.53）》为四个乐章，表面上看他们在曲式结构上差别比较大，经过研究得出，这两部作品都可以分为三部分组成，在曲式结构上实际是相似的。通过左手钢琴协奏曲与传统意义上的双手钢琴协奏曲比较，总结出有很多演奏特点及技巧都是作曲家为左手钢琴协奏曲这一新兴协奏曲所特别安排和设计的，比如对大拇指的运用则较多，并且大拇指在弹奏多声部部分的时候担任着演奏作品高声部的重要任务；异音同指的演奏也极大的考验了表演者对音符的控制能力及音乐表现能力；琶音的多次运用也能使左手钢琴协奏曲的旋律不那么单一，并且模拟弦乐的

音响效果；刮奏也是左手钢琴协奏曲的多次运用的演奏形式，拉威尔的《D大调左手钢琴协奏曲》甚至出现了多达六次的刮奏；踏板（这里指右踏板）在左手钢琴协奏曲中的运用较之双手钢琴协奏曲来讲有着特殊的意义，踏板相当于另一只手，把类似于大拇指既要完成上声部的颤音又要在弹奏下声部音符等的不可能完成的任务成为了可能，是左手钢琴协奏曲的“幕后帮手”。对于左手钢琴协奏曲的艺术价值得出这五部左手钢琴协奏曲不仅对保罗·维特根斯坦、五位作曲家甚至对当代钢琴家、当代同题材的左手钢琴协奏曲及钢琴音乐的发展有着历史性的意义和价值。

本论文旨在引起读者对钢琴协奏曲大家庭的一朵奇葩——左手钢琴协奏曲以及对保罗·维特根斯坦的了解关注、希望能给更多的音乐专业的同学在进一步研究为保罗·维特根斯坦而创作的这五部左手钢琴协奏曲的时候一些启发和帮助。