

# 1 绪论

## 1.1 研究意义

德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇(Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906-1975)是前苏联最杰出的作曲家、钢琴家之一。他一生涉猎了众多的音乐体裁,包括交响乐、室内乐、协奏曲、奏鸣曲、歌剧、清唱剧、声乐套曲、舞剧音乐及电影音乐等,是一位多产的作曲家。其中,交响曲的创作确立他在乐坛上的地位,使他享有“20世纪交响大师”的美誉。鲍·施瓦尔茨著、景雷译的《肖斯塔科维奇》一文中这样评价肖斯塔科维奇:“人们首先把肖斯塔科维奇当作一位交响乐作曲家。他需要管弦乐的绚丽色彩来激发自己的想象力,他运用乐器不同的音色来取得别致的新旋律(一般地说,这不是他的长处);他灵活地调动管弦乐大军,从而使其曲式感增强。他具备天才交响乐作曲家的伟大襟怀,能把形形色色的音乐构思(单纯管弦乐的、标题的、声乐器乐的)落于一炉。”<sup>1</sup>

肖斯塔科维奇不仅对交响乐创作有着很高的驾驭能力,而且在钢琴音乐的创作上也表现出了极高的天分。他的钢琴作品旋律鲜明流畅,和声色彩丰富、变化多端,织体简洁明了、富有生气。从1917年至1969年,肖斯塔科维奇一共创作了19首钢琴作品,贯穿其创作生涯的早、中、晚期。这些钢琴作品不但继承了古典主义的优秀传统,而且吸收了现代派的某些创作手法,形成了“新古典主义”风格,这也在某种程度上体现其音乐作品的总体特征。

《第一钢琴协奏曲》是肖斯塔科维奇钢琴作品中的代表,该曲创作于1933年3月6日至7月20日之间,全名为“为钢琴、小号和弦乐的协奏曲”,首演于1933年10月15日列宁格勒,由奥地利指挥家施蒂德利指挥、列宁格勒爱乐乐团协奏,肖斯塔科维奇亲自演奏;随后,这部协奏曲分别在莫斯科、哈尔科夫、沃罗涅日、第比利斯等地上演;1935年3月4日,与苏联演员代表团在土耳其进行巡回演出时再次演奏这部作品;在安卡拉、伊兹米尔、伊斯坦布尔等地,没有乐队参加,他单独演奏了这部作品,代替乐队声部演奏的是著名钢琴家和教育

<sup>1</sup> 鲍·施瓦尔茨著,景雷译,《肖斯塔科维奇(下)》[J].天津音乐学院学报,1991年第3期,第48页。

家列夫·奥博林。”这些演出取得了巨大的成功，奠定了此曲在国际上的影响力。

笔者选择肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》为研究对象，主要基于以下几方面的考虑：

(1) 从该作品的历史地位来看，这部作品是肖斯塔科维奇钢琴音乐创作中具有里程碑意义的作品，被誉为“第二次大战前创作的钢琴曲中，最大最杰出的作品”。<sup>3</sup>

(2) 从其体裁上看，这部协奏曲比较特殊，它与传统规模的协奏曲比起来，又属于室内乐性质的现代协奏曲。肖斯塔科维奇在这部协奏曲中，一改传统协奏曲的乐器组合形式，别出心裁的将小号、钢琴和弦乐有机的结合，创造出一种新颖的音响效果。而笔者研究的切入点就在于此，通过诠释这种特殊的组合形式更深层次的揭示肖斯塔科维奇的创作风格。

(3) 尽管这部协奏曲在当今国际舞台上经常被钢琴家所演奏，其社会地位越来越高，但是，在对于其教学价值却没有引起教师和学者们的足够重视，关于它的教学意义方面的研究也相对较少，所以，笔者期望通过对这部作品演奏的全面阐释，能对大家在以后的演奏和教学有所启示，提供一定的参考价值。

## 1.2 研究现状概述

### (1) 关于肖斯塔科维奇生平的研究

从国内已有的音乐文献看，对肖斯塔科维奇的生平的研究，主要集中于音乐词典及传记方面。

#### A. 词典类

主要有：人民音乐出版社出版的《音乐百科词典》；华夏出版社出版的《音乐圣经》（上、下）增订本；人民音乐出版社出版的《牛津简明音乐词典》；上海音乐出版社出版的《外国音乐词典》；中国大百科全书出版社出版的《不列颠百科全书》；The New Grove Dictionary of Music and Musicians等。这些词典类

<sup>2</sup>（俄）J.I. B 丹尼列维奇著，焦东建、董茉莉译，《肖斯塔科维奇——生平与创作》[M]。北京：北京商务印书馆，2010年，第115页。

<sup>3</sup> 杨凌云，《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的创作特征及演奏探索》[D]。武汉：武汉音乐学院硕士论文，2001年，第3页。

工具书主要从肖斯塔科维奇的生活背景、成长经历进行描述。

## B. 传记类

从国内已有的音乐文献资料上看，对肖斯塔科维奇的生平和音乐生活的研究，以传记形式取得了一系列成果，主要是关于肖斯塔科维奇的译著类著作。主要有：（英）艾瑞克·罗斯伯利的《肖斯塔科维奇》（杨敦惠译，江苏人民出版社，1999年版），这本著作则是以历史为切入点，剖析肖斯塔科维奇的性格与心路历程；[德]德特勒夫·戈约夫的《肖斯塔科维奇》（葛斯译，人民音乐出版社，2003年版），这本著作对肖斯塔科维奇的生平、创作、经历等方面做了比较详尽的论述；[俄]格利克曼的《肖斯塔科维奇书信集》（焦东健 董茉莉译，东方出版社，2005年版），则是从肖斯塔科维奇亲自执笔写的信件中了解其人及其创作；所罗门·伏尔科夫·季米特里的《见证》（叶琼芳译，外文出版社，1981年版）是由肖斯塔科维奇亲自口述的一部著作，这本著作对笔者的研究起了重要的作用。它深刻反映了肖斯塔科维奇的生活、情感、逸闻趣事，以及作曲家对主要人物、事件的看法。通过此书，让笔者走进肖斯塔科维奇的内心世界，了解他的作品及作品内涵。以上这些词典、传记为笔者研究肖斯塔科维奇提供了丰富的研究资料。

### （2）关于肖斯塔科维奇音乐作品的研究

在国内期刊上，直接涉及肖斯塔科维奇音乐作品的论文主要有：钱仁平的《世纪作证——肖斯塔科维奇和他的交响曲创作》（载于《人民音乐》2000年第4期），王晶的《肖斯塔科维奇〈第二钢琴协奏曲〉的和声分析》（载于《山东艺术学院学报》2007年第1期），石乐的《肖斯塔科维奇〈第一大提琴协奏曲〉作品的特点》（载于《南京艺术学院学报》2005年第3期），刘奕的《肖斯塔科维奇〈24首前奏曲与赋格〉的演奏技法分析》（载于《中央音乐学院学报》2002年第4期），钱仁平、李雪梅的《肖斯塔科维奇钢琴述要》（载于《钢琴艺术》1996年第4期），孙红杰的《掩盖不住的“诀别”意象——肖斯塔科维奇第八弦乐四重奏的体裁意味解读》（载于《人民音乐》2010年第5期），吴晓云的《肖斯塔科维奇〈第八交响曲〉第三乐章的乐队写作与技法分析》（载于《沈阳音乐学院学报》2009年第3期），李向京的《论肖斯塔科维奇〈24首前奏曲与赋格〉和声游移的表现特征》（载于《沈阳音乐学院学报》2008年第3期），毛宇宽的《肖斯塔科维奇的创作脉络》（载

于《人民音乐》2006年第5期)，黄金波的《肖斯塔科维奇和他的〈E小调钢琴三重奏作品67〉》（载于《钢琴艺术》2002年第10期），李继武的《肖斯塔科维奇的〈第八弦乐四重奏〉及其演奏》（载于《天津音乐学院学报》2000年第2期），李近朱的《世纪的墓碑——肖斯塔科维奇的肖像》（上、中、下）（载于《音乐爱好者》1998年第2期）。以上研究成果对肖斯塔科维奇的创作思想及某一作品的创作技法进行了论述，对笔者有重要的参考价值。

### （3）关于肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》的专题研究

对肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》作专题研究有杨凌云 2001 年至 2003 年发表的一系列论文。2001 年她在武汉音乐学院发表了硕士学位论文《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的创作特征及演奏探索》，之后她从中抽取部分内容发表在各大期刊上：《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的体裁与结构特征》（载于《艺术探索》2001 年第 6 期），该文主要从乐队编制和曲式结构上进行论述。《不同演奏版本中弹性节奏的比较——以肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的五种演奏版本为例》（载于《西安音乐学院学报》2002 年第 3 期），该文章从音响的角度出发，分析世界上知名 5 位钢琴家的演奏的速度特点，并对 5 个版本进行评价，揭示出不同演奏家的风格特色和审美阐释趋向：《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的旋律写法》（载于《星海音乐学院学报》2003 年第 1 期），主要从旋律的外形和调式上进行论述。

除杨凌云以外，关于肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》作专题研究的还有：庄严、王怡辰的《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的一些思考》（载于《音乐研究》2009 年第 12 期），本文通过对四个乐章的简单分析，详细地把握该作品的“多样性特征”——既体现古典室内乐之灵透，又有着现代交响乐之丰茂的经典作品；卜大炜的《灵感与朝气——〈肖斯塔科维奇的 c 小调第一钢琴协奏曲〉》（载于《音乐爱好者》2006 年第 5 期），本文主要对这首作品的结构和版本进行了分析与比较；郭晶晶的《试论肖斯塔科维奇第一钢琴协奏曲的创作特征》（载于《音乐天地》2010 年第 3 期），主要从结构的创新特征和风格的创新特征两方面进行论述。

从上述材料中我们充分了解到肖斯塔科维奇的生平、创作背景、创作历程、

整体创作风格等方面的内容, 这为肖斯塔科维奇作品的研究提供了重要的参考资料。此外, 杨凌云等人对《第一钢琴协奏曲》所作的专题研究, 填补了国内对肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》研究的空白, 为笔者的写作奠定了理论基础。笔者认为, 虽然前人的研究取得了一定的成果, 但是, 关于演奏方面的研究却相对较少也不够深入, 还有一些方面有待于进一步探讨。所以, 笔者在借鉴前人研究成果的基础上, 对该作品演奏方面进行更深入的研究, 特别将钢琴、小号、弦乐三者之间的配合作为一个新的研究视角, 以期能让演奏者们对肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》有一个更加全面、深刻地了解。

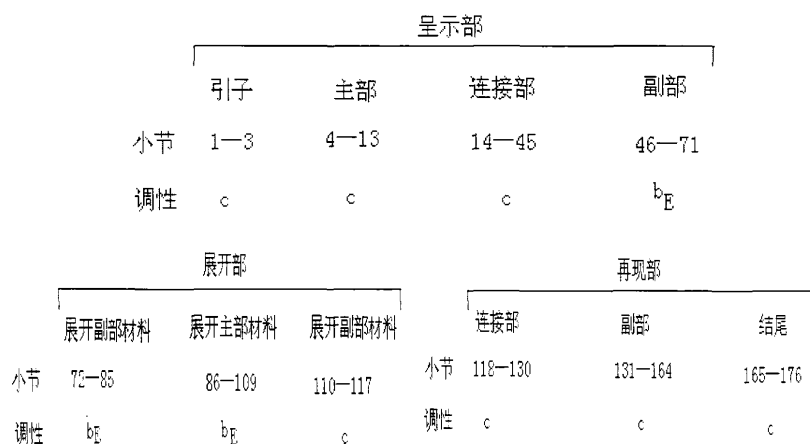
## 2 肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》的音乐概述

肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》创作于1933年3月6日至7月20日之间，全名为“为钢琴、小号和弦乐的协奏曲”。全曲共有四个乐章，整体音乐情绪积极向上、乐观明朗。在创作上摒弃让人眼花缭乱的键盘技巧，追求简洁的织体，又将轻歌剧、爵士乐及舞曲的体裁形式融入其中，使该作品既有古典主义音乐气息，又有现代音乐风格特征。钢琴、小号与弦乐三者之间的相互竞奏，使该曲具有丰富的音响效果。

### 2.1 第一乐章

该乐章沿用了古典协奏曲中的奏鸣曲式，速度为有节制的快板（Allegro moderato），4/4拍，调性为c小调。

图 2.1 第一乐章曲式结构图



引子（1—3小节）十分短小。钢琴以两小节快速的音阶跑动开始了序奏，接着装上弱音器的小号和钢琴一起四度上行跳进进入到呈示部。

呈示部主部（4—13小节）主题由钢琴独奏出具有俄罗斯民歌风格特点的旋律，这一主题开始的两个音用三度下行的音调模仿了贝多芬的《热情》奏鸣曲。11小节弦乐用拨奏来衬托这一主题，整个主部主题情绪比较忧郁。“有人将这一

主题称之为俄国人的钟声，是俄国人民的象征。”<sup>4</sup>

连接部（14—45 小节）由两个部分组成。

第一个部分紧接主部主题，由小提琴开始演奏主旋律，这一旋律采用了主部主题的材料，延续了主部主题的情绪。第二部分，引用新的材料，钢琴以十六分音符的快速跑动进入副部。

副部（46—71 小节）为活泼的快板，同时调性由 c 小调转为降 E 大调。副部主题在速度、调性、情绪上都与主部主题有明显的区别，好像是“严肃音乐”和“轻音乐”的一种对比。此时副部主题由两种材料构成，第一种是由三、四度音程的跳进构成的，第二种主要由二度音程级进构成的。副部主题先是出现在钢琴低音区，接着在 56 小节处右手的旋律采用三、四度音程的跳进的材料，通过节奏的紧缩变化模仿了这一主题。59 小节小号用重复与上行级进的手法把旋律承接过来，小号的旋律由二度级进的主题材料发展而成。60 小节钢琴的节奏型以十六分音符为主，再加上弦乐律动性节奏的配合，使这一主题变的更为生动活泼，慷慨激昂。

展开部（72—117 小节）根据所用的主题材料及发展手段、调性安排，可以把展开部分为三个发展阶段。

第一阶段（72—85 小节）调性为降 E 大调。小号率先开始演奏，小号的旋律素材来源于副部主题，这时钢琴以机关枪式的三十二分音符的快速演奏与之配合，随后以小号的持续音做铺垫，钢琴和小号形成了竞奏。82、83 小节钢琴用带有爵士乐色彩的切分节奏进行独奏，给乐曲带来了新意。

第二阶段（86—109 小节）调性也为降 E 大调。弦乐器以主部主题材料的展开来对位，钢琴用十六分音符的快速跑动和八度的演奏方式使音乐气氛变得紧张起来，力度不断的增长，最后以 ff 的力度进入到第三个阶段。

第三阶段（110—117 小节）调性转为 c 小调，经过副部主题材料的展开把音乐推至顶点，钢琴以主部主题片段而进入再现部。

再现部（118—176 小节）由连接部、副部和结尾构成。连接部速度为小快板，小提琴率先开始演奏，它的旋律由主部主题材料发展而成，122 小节钢琴旋

<sup>4</sup> 焦元溥.《游艺黑白—世界钢琴家访谈录（上）》[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店出版，2010 年，第 317 页。

律承接第一小提琴旋律的后半部分，接着第一小提琴以 pp 的力度连接到副部。副部速度变为快板，音乐情绪热情洋溢，钢琴的旋律由副部主题发展而成，之后中提琴奏出略带哀伤的音型进入到了尾声。尾声变化再现了主部主题，在小号的持续音背景下结束了第一乐章。

## 2.2 第二乐章

该乐章曲式结构为三段式，速度为慢板 (Lento)，3/4 拍，调性为 e 小调。

图 2.2 第二乐章曲式结构图

	呈示段 (A)	中间段 (B)	再现段 (A1)	结尾
小节	1—66	67—101	102—134	135—160
调性	e	e	e	e

呈示段 (1—66 小节) 延续第一乐章音乐的气氛，小提琴被装上弱音器后开始演奏悲伤而抒情的主题，这一主题来源于出古老的犹太歌曲。紧接着钢琴以颤音的形式奏出答句式的副主题。从 37 小节起钢琴的速度开始变快，旋律是由主题材料派生出来的。56 小节起小提琴的旋律由单音变为八度来演奏，钢琴和小提琴相互迎合，力度不断的加强，最后以 ff 的力度进入到中段。

中间段 (67—101 小节) 力度和速度的变化都很丰富。首先钢琴以快速的十六分音符的跑动并用 fff 的力度将主题材料加以发展变化，通过钢琴与弦乐器强有力的对答，乐曲从忧伤的情绪变得热情起来。这时 (75 小节) 钢琴用八度的形式演奏，把音乐推向了高潮。速度转为广板，左手以和弦的形式在低音区猛烈的敲击琴弦，接着钢琴的主题旋律由主部主题发展而成。最后，由第一小提琴以柔和的方式奏出小字一组 e 音后，速度回归到呈示段中最开始的慢板速度。

再现段 (102—134 小节) 小号被装上弱音器后吹奏出主要主题旋律。接下来 120—124 小节钢琴和小号进行竞奏，此时的旋律素材来源于副主题，弦乐组轻柔的为之伴奏。这一段钢琴的节奏型也主要以两个八分音符的组合为主，以均匀的速度演奏。

结尾 (135—160 小节) 钢琴出现了三连音的节奏型，在小提琴拨奏的伴随



下，音乐变得有生气。最后钢琴和大提琴的旋律线条向相反的方向发展，在大提琴持续性 e 音的伴奏背景下结束了第二乐章。

### 2.3 第三乐章

该乐章曲式结构为三段式，速度为中板（Moderato），4/4 拍，调性为降 A 大调。这个乐章篇幅很短，也可以把它看成是第四乐章的序奏。

图 2.3 第三乐章曲式结构图

	呈示段 (A)	中间段 (B)	再现段 (A1)
小节	1—12	13—21	22—29
调性	$\flat A$	$\flat A$	$\flat A$

呈示段（1—12 小节）主要以钢琴独奏为主。钢琴在左手大字一组 E 音的低音持续中，右手开始演奏优雅纯净的主题旋律。第 4—7 小节这一旋律的复调色彩逐渐浓厚，左右手的旋律相互对答，使乐曲变得生动而有活力。最后在乐句结尾处钢琴用渐慢并渐强的方式，让旋律音停留在降 B 上，好似一种疑问。

中间段（13—21 小节）速度比呈示段慢一些，弦乐的连接使音乐变得更为凝重。

再现段（22—29 小节）用与呈示部一样速度演奏，钢琴的旋律由主题发展而来，以十六分音符为主的节奏再加上弦乐的对位配合使音乐从凝重变得积极而肯定。最后，钢琴以三十二分音符的快速跑动连接到第四乐章。

### 2.4 第四乐章

该乐章的曲式结构为回旋曲式，速度为辉煌的快板（Allegro brio），2/4 拍，调性为 c 小调。这一乐章小号与钢琴几乎处于同等重要的地位。

图 2.4 第四乐章曲式结构图

	主部 (A)	插部 (B)	主部 (A1)	插部 (C)	主部 (A2)	华彩	结尾
小节	1—89	90—197	198—237	238—280	281—342	343—412	413—495
调性	c	D	c	c	c	c	c

主部 A (1—89 小节) 调性为 c 小调。钢琴用 ff 的力度强奏出 8 个小节主题的导入性乐句。这一乐句采用了五度、六度跳进的形式,体现了音乐的活跃情绪。第 9 小节小提琴开始了演奏主题,这一主题开头采用加洛普舞曲的节奏与钢琴进行对答,这种舞曲的节奏强劲使音乐富于动感。59—67 小节开始小号与钢琴竞奏。之后,钢琴以双手十六分音符的跑动进行连接,使音乐变得紧张起来。最后在钢琴、小号、弦乐三者响亮的齐奏声中,音乐进入到了第一插部。

插部 B (90—197 小节) 调性变为 D 大调。首先钢琴独奏,这时的速度比主部稍慢点,主题旋律是由导入主题的节奏发展而成,用八度音程跳进的形式进行演奏,来体现突飞猛进、急转之下情绪变化。经过 20 个小节的独奏后,小号进入,小号的旋律由插部主题发展而成。之后,力度逐渐增强,小号和钢琴的旋律相互模仿。147 小节—182 小节出现了三者的齐奏,旋律以小号为主、钢琴和弦乐为辅。最后,在铿锵有力的节奏声中结束了第一插部的演奏。

主部 A1 (198—237 小节) 调性为 c 小调,主题旋律先由钢琴奏出,旋律素材来源于主部主题,210 小节小提琴将旋律承接过来,这时旋律出现了上行六度跳进的形式,使音乐显得十分的幽默。最后在渐慢、渐弱的音乐声中,进入到第二插部。

插部 C (238—280 小节) 调性为 c 小调,这一段的旋律主要由小号奏出,小号用十六分音符、切分音及长串的音阶式跑动,使其具有华丽的炫技性,给小号在音乐表现力方面提供自由发挥的空间。弦乐组用柱式和弦与之配合,最后以小号重复音的形式连接到了主部 2。

主部 A2 (281—342 小节) 调性为 c 小调,速度变为辉煌的快板,这一段的旋律主要由弦乐组来担任。小提琴先演奏出主题旋律,从 312 小节开始,小提琴和大提琴、低音提琴的旋律相互模仿,擦出耀眼的火花。在节奏上主要以两个八分音符及十六分音符为主,使音乐具有强劲的动力。最后以 fff 的力度,和声停留在减七和弦上,等待新的素材的出现。

华彩 (343—412 小节) 调性为 c 小调。钢琴以主题节奏的各种变形进行炫技性演奏,演奏速度极快,让人眼花缭乱。小号则以急促的吐音与钢琴、弦乐进

行齐奏，其音乐旋律具有强大的震撼力。

结尾（413—495）是光明与胜利的象征，速度变为急板。钢琴与弦乐则用和弦的演奏形成狂潮，小号用不断重复节奏音型与之呼应，最后钢琴用明亮的大三和弦辉煌的结束全曲。

### 3 肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》的演奏诠释

在音乐创作时，当那些生动的乐思被作曲家用乐谱的形式记录下来后，剩下的只是一些乐谱符号，而音乐作品的灵魂则依赖于二度创作者的创作性工作。钢琴演奏是以音乐作品为基础的创造性行为，能生动的再现作品音乐形象。为了能达到这种要求，就需要我们在演奏作品之前应该先全面了解作品的创作背景，细致的分析作品的音乐语言，理解并掌握作品的创作风格、创作特征，才能尽可能真实的再现作品，完成作品的完美演绎。通过上一章对音乐的总体概述，本章笔者主要对钢琴演奏以及其中涉及钢琴与小号、弦乐三者的配合问题进行诠释，从而把握演奏风格，体会作曲家的思想内涵。

#### 3.1 钢琴的演奏诠释

##### 3.1.1 触键的把握

“音乐是声音的艺术，要把钢琴这种没有文字的声音艺术语言化，就必然涉及到触键。触键是表现钢琴音乐的重要课题之一。”<sup>5</sup>对于演奏者来说，要弹出优美的旋律首先面临的问题就是如何触键，而音色又与触键有关。所以，要想获得良好的音色，就必须讲求触键方法。

在西方钢琴艺术的历史发展中，不同时期的作品对触键的要求不同。巴洛克和古典主义时期的音乐，在音色和音量上的变化较小，对触键方法的要求也就少些。到了20世纪，由于音乐在作曲技法和演奏方法、表现手段上发生新的变化，所以触键和音色上也十分多样。肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》在触键上既有古典性特点，又融合了现代性的特点。说它具有古典性特点主要是因为这部作品运用了传统的复调音乐的创作手法及小分句、大量十六分音符的手指跑动的创作技法。说它融合了现代性特点，是因为他受斯特拉文斯基、巴托克和普罗科菲耶夫“敲击风格”<sup>6</sup>的影响，在触键时又有一定的敲击性因素在里面。值得强调的是这种“敲击”，不等于平常意义上的猛烈“敲打”或是“砸”，而是需要手指、

<sup>5</sup> 转引自李嘉禄著，《钢琴表演艺术》[M]，北京：人民音乐出版社，2008年，第8页。

<sup>6</sup> 敲击风格又称“打击乐思维”或“巴托克顿弓风格”，是由钢琴家凭其强健的体魄，发达的肌肉和钢铁般的手指，在键盘上以强力度的运用和“出格儿”的不协和和弦的尖锐的连续强奏为“底色”，使钢琴发出通常只有打击乐才能发出的音响。

手腕或是手臂在韧性的基础上更坚强，追求一种坚挺、金属般的声音效果。所以，我们在演奏时既要像传统的演奏法一样弹出清晰而通透的声音，也要将现代“敲击性”音色融合在里面，这就对我们的手指提出了很高的要求。下面笔者对肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》中涉及的触键方法做以下介绍。

### 3.1.1.1 与基本弹奏法相关的触键

#### (1) 连奏

连奏（Legato）的一般含义是连贯的、不间断地奏出旋律的每个音。它的主要特征是：“音与音更替的不间断性，是钢琴弹奏中一种最基本的弹奏方法。”<sup>7</sup>传统的连奏弹法，要求触键速度慢，手腕、手臂非常放松，用手腕的重量转移弹出歌唱、悠长、圆润的声音效果。而在肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》中，连奏所产生的音色“要柔中有钢，内有‘刚骨’支撑，以显示其挺拔与铿锵”。<sup>8</sup>所以，我们在演奏时需要手指尖要十分的坚挺，触键速度也要稍快一点，手指不要粘在钢琴上，并带有一定的敲击性。连奏时也需要利用手腕的重量转移弹奏出流畅、优美的旋律，但手腕要更坚强些，没有传统演奏时那么的放松、柔软，在音色上则追求更穿透的声音效果。

例如：第一乐章主题第5—14小节，这一旋律具有俄罗斯音乐风格特征，旋律从低音区C开始，音乐低沉而流动。在弹奏时也要像传统的演奏一样发出连贯歌唱的声音效果，但在音色上又没有传统演奏时那么的柔美，就像前面所讲的要在柔美的基础上，需手指十分坚挺，并稍带一点“敲击性”。由于采用波浪型旋律，所以要用手腕的重量转移发出连贯而结实的声音。左手从第6小节到第10小节是个非常长的乐句，需注意音乐气息的连贯，这一乐句的半终止音结束在11小节第一拍的左手大指上，因此左手在弹奏第一个和弦时大指所用的力度要大一些，触键比其他手指要更坚硬一些。（见谱例3.1）

谱例 3.1 第一乐章主题（5—14 小节）

<sup>7</sup> 樊禾心.《钢琴教学论》[M].上海:上海音乐出版社,2007年,第93页.

<sup>8</sup> 赵晓生.《钢琴演奏之道》[M].上海:上海音乐出版社,2008年,第346页.

第三乐章主题第 1—4 小节，具有优雅纯净的音乐情绪。旋律悠长，在演奏时气息要非常的流动，一气呵成。左手的第一个长音要把力量放到底，但不能压钢琴，而是让琴弦得到充分震动，弹完之后要立即放松。双手在演奏时需要手指更坚挺、更硬一些，用指尖最小的面积弹奏，同时手指尖稍稍要带有“敲击性”，弹出的音色稍亮一些。第 3—4 小节乐句结尾时，用渐弱的方式把力度稍稍控制下来。（见谱例 3.2）

谱例 3.2 第三乐章主题（1—4 小节）

第二乐章第 40—46 小节的旋律具有忧伤的音乐情绪。弹奏时用手指的指腹触键，触键速度稍快一点，手指与琴键也要保持一定的高度，这样发出的声音连贯又有穿透力。第 42、44 小节左手突出每一拍的第一个音，43 小节音程大跳时要借助手腕横向转动来完成演奏。右手在演奏时将重量放在乐句的起始音上，手腕稍高些，再通过手腕的力量转移使旋律连贯。注意在每个分句的结尾处力度都弱一些，并用手腕将音带起。（见谱例 3.3）

谱例 3.3 第二乐章（40—46 小节）



## (2)非连奏

非连奏 (Non Legato) 的主要特点是：“弹奏时音与音之间并不连接，手指在触键后保留所需时值的一半以上后可以离开琴键，与下一个音之间留出相当的空隙。”<sup>16</sup>传统非连奏的弹法要求手臂、手腕自然放松，将力量传送到指尖。在触键上需手指十分的坚挺，要有一定的硬度，触键速度也要快，并与琴键保持一定的距离。同时，手指一、二、三关节牢牢立在琴键上，二、三、四指的第一关节不要折指，追求颗粒性的音质及轻巧、灵活、结实明亮的音响效果。肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》中，非连奏的弹法建立在传统演奏法基础上，还需要手腕、手臂更坚强些，手指的敲击性更多一些，追求更颗粒，更响亮的声音效果。

如第四乐章第 65—69 小节，旋律采用双手齐奏的形式，其情绪比较欢快。弹奏时手臂力量自然下落，触键速度快、短、集中。由于开始的力度较弱，所以手指与琴键距离近一些，随着力度的逐渐增强，手指触键高度也增大，但是要注意力度增强表现的要自然，有一种倾斜流出的感觉。（见谱例 3.4）

谱例 3.4 第四乐章（65—69 小节）



## (3)断奏

断奏 (Staccato) 的弹奏效果与非连奏有相似之处，他的特点是：“音的规定时值不保持到底，音与音之间是间断地、单个地奏出。”<sup>17</sup>传统的断奏在触键速

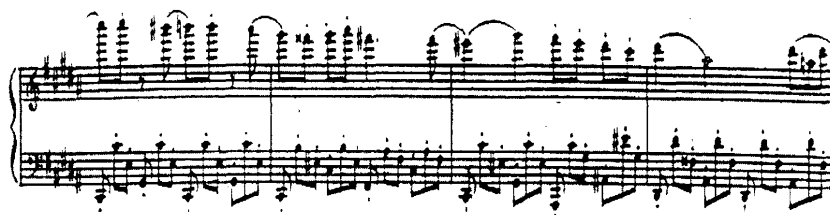
<sup>16</sup> 樊禾心，《钢琴教学论》[M]，上海：上海音乐出版社，2007年，第90页。

<sup>17</sup> 樊禾心，《钢琴教学论》[M]，上海：上海音乐出版社，2007年，第95页。

度上比连奏和非连奏都要快。弹奏方法包括手指断奏、手腕断奏、小臂断奏和大臂断奏。一般情况下，手指断奏需要用手指的三关节向下触键，可以产生轻盈剔透、明亮穿透的声音效果；手腕断奏要以手腕为轴心，向下击键，可以产生轻快、富于弹性的声音效果；小臂断奏则需要手臂放松，以肘关节为轴心带动小臂，以指尖为触键点，向下快速的击键，并借助键盘的反弹力迅速弹起。这种演奏方式可以产生铿锵有力、简洁明快的音响效果；大臂断奏则是以肩部为轴心，带动整个手臂向下击键，可产生辉煌的音响效果。<sup>11</sup>在肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》中，断奏弹奏方式也是建立在传统的演奏法基础上，需要手指、手腕、手臂的紧张度更强（但绝不是僵硬），触键速度更快，追求更强烈、更尖锐、更刺激的音响效果。

例如：第一乐章再现部第 133—136 小节，旋律非常的轻快，应采用手指断奏的弹奏方法，手指各关节保持一定的稳定性和紧张度，触键速度和离键速度要特别快，在弹奏时要注意手指往下的动作，并借助键盘的反作用力自然的向上弹起，而不是用力向上拔。左手出现了音程大跳，大指和小指要伸张开，手腕稍高一些，弹出轻盈而又有弹性的声音效果。（见谱例 3.5）

谱例 3.5 第一乐章再现部（133—136 小节）



第四乐章第 1—8 小节旋律采用音程的大跳形式来表现出欢快的音乐情绪。这一旋律力度较强，第 2、4、6、8 小节的第二拍都加了重音，弹奏时可用小臂进行断奏，小臂要保持一定的紧张度，把力量放在重音上，手指和手掌要有强大的支撑能力。同时，在音符跳进时借助键盘弹性演奏，触键速度快，营造一种明快、活跃的气氛。（见谱例 3.6）

谱例 3.6 第四乐章（1—8 小节）

<sup>11</sup> 樊禾心，《钢琴教学论》[M]，上海：上海音乐出版社，2007 年，第 95 页。





### 3.1.1.2 与演奏技巧相关的触键

肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》主要运用了手指跑动、八度、和弦、及刮奏的演奏技巧，其中手指跑动技巧在这部作品中应用最多，下面笔者将对这些演奏技巧进行分析。

#### (1) 手指跑动

这部作品中手指跑动技巧主要以十六分音符的跑动为主。十六分音符的演奏与前面讲的非连奏的演奏法一样，需要手指快速触键，发出干净利落，清晰明亮的音响效果。

例如：第一乐章第 22—25 小节是以双手齐奏为主的手指跑动，弹奏时需要手指坚挺，快速触键，手腕放松。可将四分音符的长音作为一个起始点，左右手音符在跑动时重量都是往下一个长音上倾向，同时注意音乐气息的一气呵成，不要因为同音连线而使节奏变得不准确，不紧凑。练习时可采用以下练习方法①、加重音练习：将第一拍和第三拍中的第一个音加重音。②、变节奏练习：可以把每小节变成符点音符、三连音等节奏进行练习。（见谱例 3.7）

谱例 3.7 第一乐章（22—25 小节）



第一乐章第 60—62 小节，右手十六分音符的弹奏需手指尽量贴键，并用手腕转动来配合其演奏。左右手出现了三对四的节奏，增加了演奏的难度，左手的

三连音不要弹的太短或是太赶拍子，右手则以均匀的速度进行演奏。（见谱例 3.8）

谱例 3.8 第一乐章（60—62 小节）

第四乐章第 136—139 小节由两手交替演奏的十六分音符，弹奏时要注意双手的跑动在衔接时要连贯自如，双手在交替时左手在上，右手在下，要提前做好准备。触键速度快，弹奏出均匀、清晰的音响效果。（见谱例 3.9）

谱例 3.9 第四乐章（136—139 小节）

## （2）八度

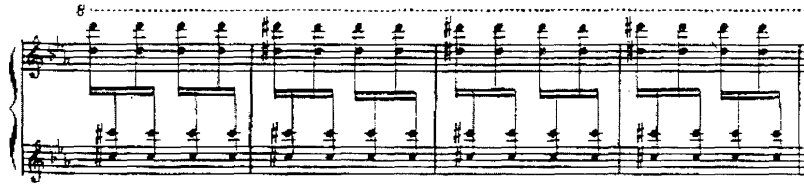
八度是钢琴演奏技术中最困难的技术之一。它的弹奏技术要点主要是：“手臂的放松与手掌和指关节的紧张度的高度结合，由于八度所需要的手指跨度较大，使得手掌和指关节在弹奏过程中只有始终处于一定的紧张度，才能保证八度弹奏的准确度和力度，而在保持相当紧张度的同时，它又要求手腕和手臂处于一个非常放松的状态，弹奏时必须将这两种矛盾的状态统一起来。”<sup>12</sup>肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》中根据乐曲不同的音乐材料及音乐表情，八度在演奏方法上也有差异。

例如：第四乐章第 85—88 小节的旋律采用了托卡塔式的织体音型，音乐充满了活力，表现出欢快的音乐情绪。音色上追求干涩、尖锐的敲击效果。演奏时

<sup>12</sup> 樊禾心，《钢琴教学论》[M]. 上海：上海音乐出版社，2007 年，第 112 页。

手臂要有一定的松紧调节，手腕要放松，将力量传到指尖，大指和小指触键点要小，充分发挥手腕和手指的主动性，下键时手腕要有上下“拍”的动作，手指尖要有“抓”的感觉，使声音更有穿透力，更有活力。还要注意不能因为托卡塔式的织体音型而使节奏变散，要保持四个音一组的节奏原则。（见谱例 3.10）

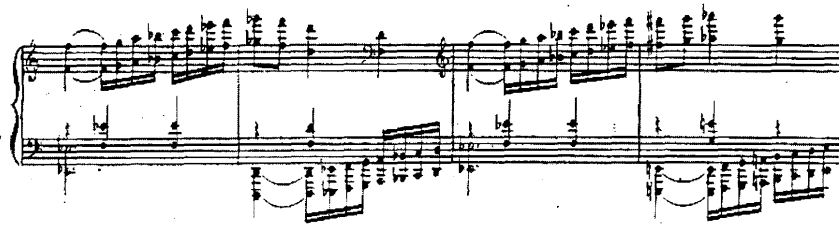
谱例 3.10 第四乐章（85—88 小节）



此外，类似于这样的八度弹法还应用于第一乐章 36—38 小节、80—81 小节、94—95 小节和 106—111 小节。

第二乐章第 75—78 小节是整个协奏曲唯一一处钢琴独奏演奏连续八度的乐句，声音非常厚实。演奏时只用手腕或小臂的快速触键是不能达到所需要的音响效果的，这就需要我们以肩部为发力点，用大臂带动小臂、手腕、手指快速的触键，为了不碰到别的音，二、三、四指要稍稍抬高一点，当第一个音弹过之后，在十六分音符跑动中，借助前一个音的惯性进行演奏，这样才能发出结实、辉煌的音响效果。此外，还要突出双手小指的旋律音，在音阶上行时双手要衔接得紧凑、一气呵成。（见谱例 3.11）

谱例 3.11 第二乐章（75—78 小节）



### (3) 和弦

和弦也是这部作品中重要的演奏技术。一般情况下，弹奏和弦时下键要整齐，所有音必须同时响出，力度要均匀，手臂、手腕放松，手指要特别集中。如果是

带有旋律音的和弦，则要把和弦中的旋律音突出。在这部作品中和弦有两种类型：一种是强音量的和弦，一种是轻快的和弦。

例如：第二乐章第 83—84 小节，作曲家用 *ffff* 的力度来模仿钟声的效果。弹奏这种强音量的和弦时需要用身体及手臂的重量进行演奏，整个大臂、小臂、手指变成一个整体，充分发挥大臂的杠杆原理作用。同时，手指垂直触键，运用整个手臂柔韧的爆发力来弹奏，弹完一个和弦之后，手臂要立刻保持放松的状态，为弹下一和弦做准备。只有这样才能发出气势磅礴、结实不噪、宏大的音响效果。（见谱例 3.12）

谱例 3.12 第二乐章（83—84 小节）



此外，这种演奏方法还应用于第一乐章 39—40 小节、第二乐章 247 小节、65—66 小节。

第四乐章第 461—468 小节为轻快的和弦，它作为旋律声部出现在右手，演奏速度较快，给音乐带来了欢快的情绪。弹奏时注意手指、手腕、小臂要协调畅通，借助小臂的快速挥动和对琴键的反弹来完成弹奏，同时手指要特别的坚硬，注意突出右手小指的旋律音，小指触键快一些，深一些，这样可产生轻快的声音效果，使音乐具有活力。（见谱例 3.13）

谱例 3.13 第四乐章（461—468 小节）



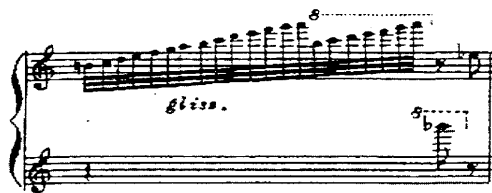
#### （4）刮奏

刮奏是键盘乐器中特殊的演奏技巧，在许多作曲家的创作中都可以找到刮奏的实例。如：斯卡拉蒂《奏鸣曲(K. 487)》、李斯特的《梅菲斯特圆舞曲》、普罗

科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》等都用了刮奏。肖斯塔科维奇也不例外，在这首作品中第四乐章 439、447 小节两次使用了同样的刮奏。

这种刮奏具有尖锐、粗犷的特征，在功能上起到装饰和润色的作用。在演奏时，用右手的 2、3、4 指及手背进行刮奏，刮奏时力度由浅到深，由弱到强。手臂要保持放松，手腕和手指特别坚挺，用大臂带动小臂、手腕、手指向右刮奏。（见谱例 3.14）

谱例 3.14 第四乐章第 439 小节

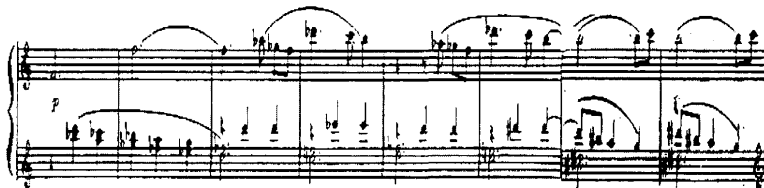


### 3.1.2 复调的演奏

肖斯塔科维奇作为二十世纪复调音乐大师，创作的《24 首前奏曲与赋格》成为二十世纪复调音乐中里程碑式的作品。在该协奏曲中他也运用了复调的创作手法。主要例子可见第二乐章再现段第 128—135 小节、第三乐章呈示段第 5—7 小节和第四乐章第 387—398 小节。

第二乐章再现段第 128—135 小节，右手高音声部为主旋律，其旋律凄美、婉转，要演奏得非常连贯、歌唱，触键音色要柔和些。128—129 小节左手以叹息式音调下行，在这可以做渐弱的处理。130 小节第二声部用大指模仿弦乐的拨奏，声音弱一些并富有弹性，134—135 小节时右手旋律稍静止时，左手应突出第二声部的旋律。（见谱例 3.15）

谱例 3.15 第二乐章（128—135）



第三乐章呈示段第 5—8 小节，这段旋律在对位上模仿了 J. S. 巴赫《g 小调

英国组曲》中的“阿勒曼德舞曲”中的片段。5—6小节左右手的旋律相呼应，右手分别突出大指长音 E、D、E，音色要明亮些。左手注意大的连线要连贯，第6小节突出 G、A、B、A、B、C 几个隐伏音，音量要比右手弱一些，音色也要暗淡一些。7—8小节注意双手在卡农模仿时以右手的声部为主，右手音量大一些。（见谱例 3.16）

谱例 3.16 第三乐章（5—8 小节）



第四乐章第 387—398 小节是一段三声部的织体，主旋律出现在高音声部，中声部用六度、五度、四度、三度的音程跳进做陪衬，低音声部的织体为半音阶和分解和弦。高音声部的旋律由小指弹出，小指的使用频率很高，这时要注意小指保持坚硬且触键短促，弹奏出的旋律要具有弹性并富于动感，体现出勇往直前的音乐情绪。中间声部的音要弱一些，触键浅一些，保持中音声部的轻盈。低音声部的音乐很活跃，旋律上行推动音乐向前发展，弹奏时左手的音色要均匀，音乐渐强时音量要小于右手。（见谱例 3.17）。

谱例 3.17 第四乐章（387—398 小节）

### 3.1.3 踏板的运用

踏板是演奏中最难把握和最有个性的一个方面。踏板在使用上有很大的灵活性，给演奏者提供很大的发挥空间，不同的演奏者对同一首作品的踏板的使用是不会完全相同的。所以在演奏时对踏板的选择方式很重要，它直接影响演奏的音响效果。踏板的运用也有其自身内在的规律，只有在先了解了踏板的基本规律和用途的基础上，才能做到正确、灵活的运用踏板，给音乐增添更多的色彩。

肖斯塔科维奇这首协奏曲，在乐谱上没有任何踏板记号，但不代表不使用踏板，而是给演奏者创造了自由发挥的空间。由于这部作品风格轻快明朗，所以我们对踏板的使用要十分的谨慎，根据乐曲的风格特征，结合演奏体会，笔者认为在该作品中踏板主要有以下使用方法。

#### (1) 切分踏板

切分踏板又称连音踏板，在使用时需在手指触键后踏板迅速抬起。这种使用方法在演奏中可以使声音效果既饱满又不浑浊。需要注意的是放踏板时一定要放彻底，以免将前一个和声音效带入下一个和声。

例如：第一乐章第 60—62 小节中两拍使用了同一个和声，踏板也必须在两拍之后更换一次，弹奏时手指要保持旋律音的连贯性，踏板在每个和声转换时都要连贯且清晰，这样才能产生柔美、清晰，动听的音响效果。（见谱例 3.8）

第二乐章第 30—33 小节，短的连线之间的连贯需要使用踏板。即：每一个连线都应换一次踏板，注意每个连线之间踏板更换的速度要快，避免发出浑浊的音响。（见谱例 3.18）

谱例 3.18 第二乐章（30—33 小节）



此外，切分踏板的使用法还应用于第一乐章第 150—153 小节、第二乐章第 20—122 小节、128—136 和第三乐章第 22—23 小节。

### (2) 节奏踏板

这种踏板在和声产生新的变化之前要快速放掉踏板，在新的和声变换时迅速踩下踏板，这样既能突出和声色彩，又能使每一次和声的变换听起来干净、清晰。

例如：第一乐章第 114 小节每一拍都出现了重音，打破了 4/4 拍节奏的强弱规律，需在每一个重音处加入短促踏板，这样既增强了力度，又使声音不浑浊。

(见谱例 3.19)

谱例 3.19 第一乐章 114 小节



第四乐章第 461—468 小节由于演奏速度很快，踏板踩下去时间上要短些，这样既能增强右手和弦的音量也能突出左手的伴奏音型，使和弦干净活跃、和声清晰突出。(见谱例 3.13)

### (3) 抖动踏板

抖动踏板在使用时需要用脚尖小动作的踩换踏板，抖动时踏板要踩的浅一些，抖动的频率要快，右脚紧贴踏板，同时要注意脚腕和小腿要放松。

例如：第二乐章第 75—78 小节，音乐追求辉煌的声音效果，如果不用踏板会使音乐显的有点干涩，用一个长踏板则会含糊不清，所以我们在这里使用抖动踏板，可以使声音既饱满又清晰。(见谱例 3.11)



第二乐章第 68—70 小节，十六分音符快速弹奏的乐句在演奏时也可以使用抖动踏板，通过快速、频繁的切换踏板可以使音色既有光泽又不至于使声音浑浊。（见谱例 3.20）

谱例 3.20 第二乐章（68—70 小节）



#### （4）特殊的踏板

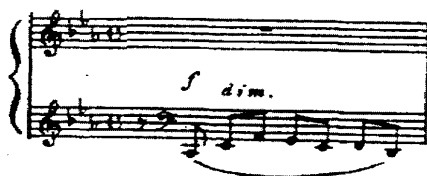
##### A. 提前踏板

提前踏板的用法主要是指单个音符或是和弦在静止之后弹奏时，希望有最大限度的丰满声音。在开始弹奏之前把踏板提前踩下去，会产生丰满的声音效果：

12

例如：第一乐章开始的音响采用 *f* 的力度，这证明作曲家在这里想要一个丰满的声音，为了达到这一效果，我们在八分音符的空拍处就把踏板踩下去，这样因制音器已经抬起，弹奏时就会产生的更多的泛音，达到丰满的声音效果。（见谱例 3.21）

谱例 3.21 第一乐章第 4 小节



第二乐章第 83—84 小节的和弦出现在此乐章的高潮处，用 *ffff* 的力度使音乐具有强大的震撼力，演奏时我们先把踏板提前踩下，使音响变得辉煌、丰满。（见谱例 3.12）

<sup>12</sup> [美] 姜·约瑟夫·班诺维茨著，朱雅芬译，《钢琴踏板法指导》[M]. 上海：上海音乐出版社，1999 年，第 60 页。

## B. 渐弱踏板

渐弱踏板法适合在柔和且音乐逐渐消失的乐句中使用。要想用踏板得到渐弱的效果，就有需要我们在踏板部分更换的次数及深浅度上要有讲究。

第二乐章结尾的九个小节旋律结束在安静的气氛中，所以在演奏过程中踏板要部分更换，最后4小节踏板更换次数可以多一些，更换时一次比一次踩的浅，这样可以使音乐越来越弱，让音乐更具有想象力。结尾的长音踏板先慢慢的抬起后，手指再离开琴键。（见谱例 3.22）

谱例 3.22 第二乐章（153-161 小节）



### (5) 弱音踏板

“弱音踏板（左踏板）可以帮助控制力度和音色变化，造成前后之间音色浓淡的对比。”<sup>14</sup>弱音踏板在使用上很简单，只在需要音色变暗淡或沉闷的个别音符、乐句、乐段中使用。演奏时脚不应离弱音踏板太远，以免在演奏过程中产生大的移动左脚的动作，使身体失去平衡。

例如：第一乐章第 66—68 小节，钢琴和小号的力度呈两极化发展，小号的力度渐强，钢琴则渐弱。钢琴的旋律上行，并且逐渐往高音区的方向进行，为了更好的突出小号的旋律，就需要使用弱音踏板来控制声音。（见谱例 3.23）

谱例 3.23 第一乐章（66—68 小节）

<sup>14</sup> 李嘉禄.《钢琴表演艺术》[M]北京：人民音乐出版社，1993 年，第 109 页.



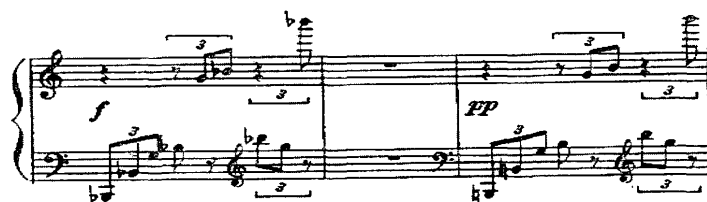
第二乐章副题旋律由钢琴来担任, 由于前面弦乐奏出的主题旋律结束时非常安静, 所以钢琴以 *p* 的力度进入, 这里使用弱音踏板, 并且将弱音踏板提前踩下, 可以让旋律在承接时自然的进来, 营造出飘渺的音响效果。(见谱例 3.24)

谱例 3.24 第二乐章副题 (28—31 小节)



第二乐章结尾钢琴在力度上出现 *f* 和 *pp* 的对比, 为了使这种对比效果更明显, 我们可以使用弱音踏板, 并将其完全踩下来增加音色的浓淡对比。(见谱例 3.25)

谱例 3.25 第二乐章 (147—149 小节)



### 3.1.4 速度的处理

“对一首音乐作品的速度的把握是表现音乐内容的重要手段。音乐作品往往凭借不同的速度表现不同的性质和风格。速度的含义有两个, 其一, 是指作曲家对作品所要求的速度; 其二, 是指演奏者处理这一速度的方式。”<sup>15</sup> 鉴于此, 我

<sup>15</sup> 美克拉伦斯·格·汉密尔顿著, 周薇, 《钢琴演奏中的触键与表情》[M], 北京: 人民音乐出版社, 2009

们对乐曲速度的处理，首先要遵循作曲家的一度创作进行演奏，也就是说要根据作曲家的创作意图和精神内涵进行演奏。其次，为表现出乐曲丰富的情感，就需要在速度上做一些处理，采用“弹性速度”来演奏，使音乐作品的情感表达更细致、更具有感染力。

一般情况，我们对作品中的速度标记都会理解为单指乐曲速度的快慢。而“事实上，大多数与速度有关的意大利语，往往更多地含有表情上的意义而较少指速度。比如，‘行板’（Andante）并不含有“慢”的意思，而是指‘向前走’；‘快板’（Allegro）也不意味着‘快’，而是指愉快或欢快的情绪。”<sup>16</sup>肖斯塔科维奇的《第一钢琴协奏曲》作为二十世纪的一部钢琴音乐作品，速度变化很大。整首作品速度域为每分钟演奏 76 拍到每分钟演奏 184 拍，最慢的速度出现在第二乐章，最快的速度出现在第四乐章的主部和华彩部分。下面笔者将分别介绍每个乐章的速度及如何处理其速度。

第一乐章速度变化较多。呈示部主部用有节制的快板（Allegro moderato）来表现这一段的情绪，速度标记为每分钟演奏 96 次，需演奏者用不太快的速度把沉稳的表现这一主题，接着速度逐渐加快，演奏时稍稍加快点速度，但不要过分的激动。副部用 Allegro vivace 来表现这一主题，速度标记为每分钟 160 拍。从主部到副部之间速度突变，二者之间对比进入，就需要我们在演奏时在情绪上转换的特别快。此时的旋律诙谐幽默，演奏者要弹的轻巧，使其与主部形成鲜明的对比。展开部继续用 160 的速度进行演奏，这时情绪稍激动些，让气氛变紧张些。到再现部的连接部时用小快板（Allegretto）来标记，速度为每分钟演奏 132 拍，之后进入再现部的副部时转为快板（Allegro）速度标记为每分钟演奏 144 拍，情绪要高涨些。最后，乐曲进入结尾时采用中板（Moderato）的速度，这时虽然钢琴变化重复奏出与呈示部相同的主题，但演奏速度变慢，改为每分钟演奏 84 拍，为了与第二乐章在速度上更好的过渡与衔接，所以我们在演奏时必须将速度慢下来，在情绪上要更加沉稳的表达这一主题。

第二乐章呈示段为慢板（Lento），速度为每小节演奏 76 拍，音乐旋律柔美、

年，第 54 页。

<sup>16</sup> 美克拉伦斯·格·汉密尔顿著，周薇，《钢琴演奏中的触键与表情》[M]北京：人民音乐出版社，2009 年第 55 页。

哀婉，演奏时速度不要赶，但不能使音乐显的拖沓。中间段在速度上有三次变化，第一次用稍快一些、更积极（Piu mosso）的速度，每分钟演奏 120 拍，情绪要稍激动些，节奏要紧凑。第二次，钢琴八度的炫技性演奏使音乐变得大气、辉煌，速度变为每分钟演奏 100 拍，最后一次，速度变为广板（Largo），每分钟演奏 88 拍，音乐情绪平定些。到了再现部，速度与呈示段一样，回到安静，祥和的气氛中。这一乐章在每一次速度变化上都采用了渐变的方式，即用渐慢的方式进行连接，所以我们在演奏时要使激动的情绪逐渐的平静下来，要表现出深沉的意境。

第三乐章在速度上没有太多的变化。呈示段为中板（Moderrato），要求每分钟演奏 108 拍，情绪平稳，具有幻想性。之后用渐慢的方式连接到中间段，中间段速度变为每分钟演奏 84 拍，情绪稍低沉些，最后再现段采用与呈示段相同的速度进行演奏。从这个乐章的整体上看，速度为快—慢—快，在演奏时保证前后速度要一致，中间段的速度则慢一些，情绪要稳定些。

第四乐章在速度上，作曲家也做了很多变化。主部作曲家用有辉煌的快板（Allegro brio）来概括出这一部分的情绪，速度为每分钟演奏 184 拍，体现出主部具有欢快热烈的情绪。插部由钢琴进行独奏，速度为每分钟演奏 168 拍，之后速度变为每分钟演奏 108 拍，这时情绪应一点点的稳定下来。第二插部速度为每分钟演奏 120 拍，情绪逐渐上涨，进入每分钟演奏 184 拍的主部后，钢琴演奏华彩段，它的速度又变为快板。最后结尾时速度与第二插部一样，每分钟演奏 120 拍，用辉煌壮丽的音乐气氛结束全曲。从整体上看，这一乐章的音乐闪耀光芒，具有热情洋溢的音乐情绪，其中出现了全曲最快的速度，所以我们在演奏时必须达到一定的速度要求，否则就会使音乐流动不起来，这种活泼开朗、热情洋溢的音乐情绪就表达不出来。

以上是按照作曲家的一度创作的速度标记所做的研究。在作品内部的某些乐句中还有一些速度变化，如：Piu mosso（活跃的）、ritard（渐慢）、accel（渐快）的标记。在对这种速度处理上就要比较灵活，不刻板，要根据乐曲的情绪、乐句的前后关系进行处理。如：对 accelerando poco a poco 进行处理时，则是需要演奏的旋律更为活跃；对 ritard（渐慢）的处理，不一定要在速度上处理很慢，

而是在情绪上稍稳定一些；处理乐句的结尾和段落的结尾处的速度时一般情况下都要做渐慢处理，以上这些处理方式都属于对“弹性速度”的处理。所谓“‘弹性速度’就是指在一段音乐总量相等的条件下，在音乐结构内部进行适当的自由弹性处理，一处‘借’了就在另一处‘还’。要根据音乐的韵律与呼吸，在演奏中对乐曲的速度做自由伸缩的处理。‘弹性速度’完全是由音乐感觉所决定，演奏时既要结合作曲家所给出的明确的提示，也可在适当的地方来恰当地处理速度”。<sup>17</sup>所以，我们演奏时要在尊重作曲家一度创作的基础上，对乐曲进行弹性速度的处理，可以使音乐具有更丰富的表现力。

### 3.1.5 力度的处理

“对于力度的艺术处理，是音乐表现的重要手段，力度的变化可以表达不同的感情，力度处理得当，会使音乐作品栩栩如生，具有丰富的表现力。”<sup>18</sup>不同时期的音乐在力度音域的使用范围上也不尽相同。20世纪钢琴音乐力度域被空前扩大。从巴洛克的 p—f、到海顿、莫扎特的 pp—f、再到贝多芬的 pp—sff、直到浪漫主义的 ppp—fff，20世纪的作曲家为了获得更大的力度对比与更多的力度层次，普遍将力度域扩大到 pppp—ffff 的范围。<sup>19</sup>

肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》的整体力度域为 pp—ffff，最强的力度出现在第二乐章的中段，整体力度采用了渐变的方式。下面笔者将以乐章为单位，对力度的处理进行阐述：

第一乐章力度域为 p—fff，在某些乐句中使用了 cresc(渐强)dim(渐弱)的力度记号。这些速度的变化产生了不同的情感。首先，开始的引子用了 f 的力度标记，音阶的急剧下行，制造了紧张的气氛。当呈示部主题出现时力度有 f 变为 mp，表现出深沉的音乐情绪。连接部的力度变化丰富，由 p—f—ff—fff，音乐情绪高涨起来，展开部的力度由 p—fff，这是第一乐章力度变化最大的一个部分，是这一乐章的高潮，可以看出这部分具有坚定、高涨的音乐情绪。之后由 cresc 到 dim 的力度变化连接到再现部。再现部的力度由 p—f—p，情绪也断的变化。

<sup>17</sup> 张珊珊.《格里格<a 小调钢琴协奏曲研究与演奏分析》》[D].北京：首都师范大学硕士论文 2007 年，第 32 页.

<sup>18</sup> 张珊珊.《格里格<a 小调钢琴协奏曲研究与演奏分析》》[D].北京：首都师范大学硕士论文 2007 年，第 32 页.

<sup>19</sup> 马雪梅.《20 世纪钢琴音乐的力度表现》[J].人文论坛，2008 年第 15 期，第 195 页.

从忧郁到活泼再到深沉的情绪，乐曲在安静的气氛中结束了第一乐章。

第二乐章在力度上的变化幅度比第一乐章要大，从整体上看，在 pp-ffff 之间，出现了全曲中最强的力度。从各个段落来看，呈示段的力度由 p-mf-f-ff 呈渐进式发展，音乐情绪忧郁。中段的力度由 fff-f-ffff-p-pp，是这一乐章的高潮，具有强劲有力的音乐情绪。这一段中出现了全曲最强和最弱的力度，演奏最强的力度时需要演奏者有很好的力量储备和超强的演奏技巧，演奏最弱的力度时则要求演奏者有良好的控制能力，要细心聆听自身的演奏。之后经过 dim 连接到再现段。再现段的力度为 p，表现出忧伤哀婉的音乐情绪，随后的尾声力度由 f-p-f-pp，力度反差较大。

第三乐章力度变化较小，呈示段都采用 p 的力度，使音乐具有想象力。中间段由小提琴演奏出主旋律，采用 f-ff 的力度，并通过 cresc-ff-dim-cresc-ff-dim 一系列的力度变化，使其具有沉重的音乐情绪。最后再现段用 f 的力度结束了第三乐章。

第四乐章在力度上有很大的对比。从整体上看，力度变化范围在 p-fff 之间。其中力度变化较多的是主部与华彩段。主部力度由 ff-p-f-ff-p-ff-fff，音乐情绪欢快。第一插部延续主部的情绪，在力度上也用了 fff 的力度。之后华彩部分力度由 mf-p-f-p-f-p-f-p-ff-p-f-p-ff，力度反差较大，体现出幽默风趣的音乐情绪。最后结尾用 fff 的力度使全曲在辉煌壮丽的音乐声中结束。

从整体上看，四个乐章的力度呈上升式，音乐情绪也从忧伤转为欢快，从消极变为乐观向上。我们可以通过力度的变化来把握乐曲的情绪，在实际演奏中，每个人对力度的处理方式会有所不同，要根据乐曲中的力度提示和演奏者本人对作品的理解把握力度，从而更好的把握和演奏这部作品。

### 3.2 重奏的演奏诠释

肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》，全名为“为钢琴、小号和弦乐的协奏曲”。从乐队编制上看，乐队只由小号和弦乐组成；从演出形式上看，钢琴、小号同处于舞台中央；从三者协作配合上看，除钢琴占有绝对的主导地位，小号在这部作品中也有突出表现，尤其在第四乐章小号与钢琴几乎占有同等重要的地位，因此

使这部作品具有了室内乐的特点，从而使钢琴、小号、弦乐在演奏过程中又具有了重奏的色彩。这就导致三者演奏配合上有别于传统规模的乐队配合。所以，笔者将从重奏的角度考察他们之间的配合。下面笔者将从音色的融合和音响的均衡方面作出一下分析。

### 3.2.1 音色的融合

音色的融合主要指钢琴、小号、弦乐这三种乐器横向声部旋律音色上的统一与融合。音色融合的程度，直接影响作品的表现力。这首协奏曲中每一样乐器在音色上都是十分鲜明的。钢琴是乐器之王，它的音域宽广，可以模仿各种乐器的音色；小号音色明亮、具有穿透力；弦乐组中小提琴音色清透、中音提琴音色柔美、低音提琴声音低沉而浑厚。这三种各具特色的音色是如何完美的融为一体的呢？下面笔者将通过三者在乐句中的演奏配合来说明音色的融合。

#### (1) 钢琴与弦乐之间音色的融合

肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》第二乐章第 59—64 小节，钢琴与弦乐进行重奏，钢琴的旋律占主导位置，为了与弦乐在音色上更完美的融合在一起，演奏时要注意乐句的连贯，触键音色要圆润，发出像弦乐一样柔美的声音效果，才能体现婉转悠扬的旋律特点，同时使二者的音色更加统一。（见谱例 3.26）

谱例 3.26 第二乐章（59—64 小节）

Musical score for Example 3.26, showing piano and string parts. The score is written for piano and strings, with the piano part in the upper staves and the string parts in the lower staves. The piano part features a melodic line with various dynamics markings such as *pppp.*, *ppp.*, *pp.*, *p.*, *f.*, and *ff.*. The string parts provide harmonic support and texture. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

#### (2) 钢琴与小号之间音色的融合

在该作品第一乐章第 72 和 73 小节钢琴与小号在重奏时，小号变化奏出副部主题前半部分的旋律，这时钢琴退居幕后，在与小号配合时钢琴要弹得非常的轻



盈。74 小节钢琴的旋律独领风骚，演奏时手指坚挺，要用指尖最小的面积弹奏，模仿出小号明亮的音色，这样可以使二者达到音色的融合。（见谱例 3.27）

谱例 3.27 第一乐章（72—75 小节）

### （3）钢琴、小号、弦乐三者之间音色的融合

第四乐章第 82—89 小节，这一段旋律强劲有力、富有热情。钢琴经过十六分音符的跑动后，与小号、弦乐三者进行协作配合。弦乐运用了弓根演奏，使其具有金属般明亮的音色。钢琴在高音区弹奏时手指要将带有敲击性，发出像小号一样响亮的声音效果，这样可以使三者的音色达到融合。（见谱例 3.28）

谱例 3.28 第四乐章（82—89 小节）

### 3.2.2 音响的均衡

音响的均衡主要指钢琴、小号、弦乐各声部间的音量比例。钢琴作为主奏乐器，在协奏中起了重要的作用，但它又不能一味的锋芒毕露、耀眼夺目，这就需要我们在演奏时注意到它与小号和弦乐在音量上比例分配的关系。只有处理好三者之间的相互关系，才能使音乐更具有均衡之美。

#### (1) 钢琴与小号之间的均衡处理

钢琴与小号在重奏时，一般情况下，小号的音量比钢琴要突出些。（见谱例 3.29）偶尔二者处于同等地位，用一样的力度演奏。（见谱例 3.31）

第一乐章第 60—62 小节钢琴与小号进行重奏，小号的旋律由小连线组成，表现出非常幽默、欢快的情绪。钢琴以十六分音符不知疲倦的奔跑使音乐具有活力。小号演奏的主旋律音量应突出一些，钢琴声部音量要弱一些。（见谱例 3.29）  
谱例 3.29 第一乐章（60—62 小节）

在第一乐章第 110—111 小节中，小号的旋律占据上风，演奏时保持 *ff* 的力度，这时钢琴的力度则由弱到强，但在音量上不能超过小号。112 小节小号以持续性长音 *a* 做背景来衬托钢琴的旋律，此时钢琴旋律逐渐下行，但在力度上并不做渐弱处理，始终保持 *fff* 的力度演奏，在音量上要比小号稍突出些。（见谱例 3.30）

谱例 3.30 第一乐章（110—114 小节）

...

第二乐章第 120—125 小节钢琴和小号奏出同样的旋律，二者之间相互模仿。在配合时采用同样的力度进行演奏。（见谱例 3.31）

谱例 3.31 第二乐章（120—125 小节）

(2) 钢琴与弦乐之间的均衡处理

第一乐章第 53—55 小节弦乐采用八度滑奏的节奏型与钢琴进行配合，此时钢琴的音量要比弦乐大。从 56 小节起钢琴和弦乐进行对话，二者在音量上要保持一致，钢琴演奏时要有弹性，使音乐变得生动。（见谱例 3.32）

谱例 3.32 第一乐章（53—59 小节）

The image shows a musical score for Example 3.32, First Movement (measures 53-59). The score is arranged in two systems. The first system includes piano (p) and string parts (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The string parts have a similar rhythmic pattern. The second system continues the piano and string parts, with dynamic markings like 'p' and 'pizz.' (pizzicato) appearing. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

(3) 钢琴、小号、弦乐三者之间的均衡处理

钢琴、小号与弦乐三者的配合主要出现在乐曲的第四乐章。如第四乐章第 144—151 小节，小号在高音区吹出主旋律，在 *ff* 的力度标识下，小号应发挥其

响亮的特征，但演奏时又要注意不要因音量的宏大而使声音发“炸”或是有杂音：钢琴用强有力的和弦模仿打击乐的音响，所以要用手臂的力量弹奏和弦，发出响亮而有弹性的声音效果；弦乐组的和声比较密集，营造出浓烈而紧张的气氛，用连续下弓的方式获得强烈的音响。所以在演奏时，钢琴、小号、弦乐三者采用同样的力度，使音乐具有强大的震撼力，具有均衡之美。（见谱例 3.33）

谱例 3.33 第四乐章（144—151 小节）

The musical score for Example 3.33 consists of three systems of staves. The first system includes a solo line for the Piano, marked with 'solo' and 'ff', and a section marked '8'. The second system includes a Horn part marked 'div.' and a String Ensemble part marked 'div.'. The third system continues the String Ensemble part marked 'div.'. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

音色的融合、音响的均衡之间是辩证统一的关系。音响均衡是演奏的基础，音色的融合是演奏的主要依据，所以二者之间在配合上是相辅相成、互相补充的。我们在演奏时要全面把握作品的内容，掌握音色、音响之间的关系，从而使钢琴与小号、弦乐之间达到最佳的演奏效果。

## 4 肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》的演奏版本比较

肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》在舞台上经常被钢琴家演奏，演奏录音有十三种之多。<sup>29</sup>笔者选择了四个有代表性的版本作为研究对象，通过分析比较演奏家们对这部作品的共性认识和各具特色的个性化演绎处理，可以让我们更深入掌握作品的风格特征、精神内涵，可以更准确的诠释这部作品，也为今后的演奏和教学提供更多的参考。演奏版本如下：

表 4.1 演奏版本

钢琴演奏家	指 挥	交响乐队
阿格里奇	费尔伯	符腾堡室内乐团
肖斯塔科维奇	克路易坦	法国国家交响乐团
普列文	伯恩斯坦	纽约爱乐乐团
布劳蒂加姆	夏伊里	阿姆斯特丹音乐厅乐团

### 4.1 演奏处理的比较

#### 4.1.1 速度

速度是用来表现音乐内容的重要手段之一，对速度的处理在一定程度上可以反映出演奏家是如何诠释作品内涵的。而演奏时间是体现演奏速度的最直接的结

<sup>29</sup> 杨凌云.《不同演奏版本中弹性节奏的比较——以肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的五种演奏版本为例》.西安音乐学院学报,2002年第3期,第56页.

果，下面笔者对四位演奏家的速度处理进行比较，通过比较来反映不同演奏家对该作品在速度方面的演奏诠释。

表 4.2 演奏时间

演奏家	阿格里奇	肖斯塔科维奇	普列文	布劳蒂加姆
第一乐章	5' 56"	6' 01"	5' 53"	5' 37"
第二乐章	7' 25"	7' 46"	7' 43"	8' 03"
第三乐章	1' 28"	1' 46"	1' 57"	1' 43"
第四乐章	6' 56"	6' 24"	6' 31"	6' 39"
时间总计	21' 45"	21' 57"	22' 04"	22' 02"

从图表上看，第一乐章布劳蒂加姆演奏速度最快，肖斯塔科维奇演奏速度最慢。第二乐章演奏速度最快的是阿格里奇，演奏速度最慢的是布劳蒂加姆。第三乐章阿格里奇的演奏速度比其他人都快很多。最后一个乐章四位演奏家的速度差距不大。总的来说，四位演奏家的速度没有太大的区别，都按照作曲家的要求进行演奏。其中阿格里奇整体演奏速度最快，其次是肖斯塔科维奇、布劳蒂加姆、普列文。

以上是对整个协奏曲四个乐章演奏速度的概述。从整体上看，演奏家都遵循作曲家的要求进行演奏，但在某些段落上，演奏家根据自己对作品的理解进行了自由或者个性化的处理，尤其对弹性速度的处理较多，下面笔者将对不同演奏家采用弹性速度的音乐片段进行分析。

第一乐章主部主题 5—14 小节（见谱例 4.1），阿格里奇在演奏时对右手的第 5、8、9 小节中的附点音符对做了过程型渐慢的处理，之后在 13 小节速度回为原速，她对旋律这样的处理，使情感变换丰富，让音乐显得非常的浪漫；肖斯塔科维奇只在 13 小节乐句的结尾处做了渐慢的处理；而布劳蒂加姆的演奏就很平淡，他在速度上没有做任何处理，采用一个速度演奏，让人感觉很匆忙的结束这一主题。

谱例 4.1 第一乐章主部主题（5—14 小节）



第二乐章副题第 28—37 小节（见谱例 4.2），阿格里奇在 28 小节的颤音演奏上速度较自由，由慢到快、由弱到强，之后在 34 小节和 36 小节 F 音和 C 音上做了过程型渐慢的处理，表现出丰富的音乐情感；肖斯塔科维奇在演奏 28 小节颤音时速度没有变化，节奏均匀，从 34 小节开始音乐做了渐慢处理，表现出非常忧郁的音乐情绪；普列文演奏平稳，不急不躁，只从 36 小节开始速度逐渐变慢。

谱例 4.2 第二乐章副题（28—37 小节）



第二乐章第 67—72 小节（见谱例 4.3），肖斯塔科维奇仿佛对（*piu mosso*）标记“视而不见”，速度上变化不明显，以一种沉着冷静的态度对待这一旋律；普列文的演奏速度最快，从一开始就以飞快的手指跑动进行连接，营造出紧张的音乐气氛。布劳蒂加姆在演奏时，速度由慢变快，尤其音乐下行时速度非常急促，与前面的速度比反差较大。



谱例 4.3 第二乐章 (67—72 小节)



第三乐章第 1—4 小节 (见谱例 4.4), 阿格里奇的演奏速度是四位演奏家中最快的, 在处理上也很自由, 将这一主题演绎得非常浪漫, 使音乐具有幻想性; 肖斯塔科维奇在速度上没有任何变化; 普列文演奏速度适中, 表现出优雅气质, 在乐句末尾做了渐慢处理; 布劳蒂加姆演奏速度最慢, 犹如一位老者在诉说, 和普列文一样也在乐句末尾做了渐慢处理。

谱例 4.4 第三乐章 (1—4 小节)



第四乐章华彩第 343—412 小节 (见谱例 4.5), 阿格里奇演奏速度最快, 一泻而下, 386 小节做渐慢的处理, 突出强调降 D、降 B 两音, 并在这两音上延留时间稍长, 用这两个音作为与下一段的连接, 从 387 小节开始速度由慢到快, 变化幅度较大; 肖斯塔科维奇的演奏从容不迫, 音色非常明亮, 音乐形象活泼开朗。从 386 小节连接到 387 小节时节奏没有发生变化, 速度一致, 之后音乐稍做渐快处理; 普列文演奏速度最慢, 359—362 小节速度渐慢, 这种渐慢是由于他用连奏的方式突出左手低音旋律而产生的, 这在几个演奏版本中处理得比较新颖, 之

后从 365 小节速度渐快，387 小节速度稍缓一些，之后逐渐加快，但渐快幅度不大。

谱例 4.5 第四乐章 386 小节

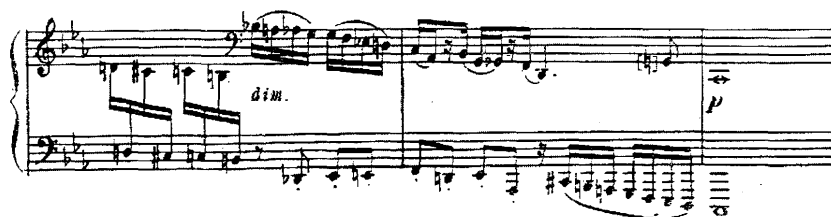


#### 4.1.2 力度

从整体上看，四位演奏家在力度上都按照谱面的要求进行演奏，只是在乐曲内部一些乐句或段落中对音乐力度的处理存在差异。

第一乐章第 42—44 小节（见谱例 4.6），谱面上要求这段旋律渐弱，而阿格里奇则重点强调左手的跳音，没有进行渐弱处理；其他演奏家都做了明显的渐弱处理。

谱例 4.6 第一乐章（42—44 小节）



第二乐章第 50—51 小节（见谱例 4.7），阿格里奇在两小节的旋律上采用不同的力度，一轻一重，力度对比明显，表现出非常诙谐幽默的音乐情绪；普列文在两个小节旋律的演奏中使用同样的力度；布劳蒂加姆则做了渐强的处理。

谱例 4.7 第二乐章（50—51 小节）



第 83—92 小节，阿格里奇在 82—84 小节和弦保持 ffff 的力度，大气逼人，

84 小节起力度渐弱，但是渐弱的幅度不太大：普列文演奏的力度没有阿格里奇强，并且从 83 小节开始音乐一点点的渐弱，有渐渐走远的感觉。

第四乐章第 209—224 小节，阿格里奇音量上处理很弱，218 小节伴随小提琴的旋律渐强后渐弱：肖斯塔科维奇将音量控制得和小提琴一样大，音乐层次不够鲜明，力度推动性不强。

第 413—428 小节（见谱例 4.8），阿格里奇在两个乐句的力度处理上与其他演奏家有所不同，谱面是 *f* 的力度，而她将力度控制很弱，大约是 *p* 的力度，同时着重强调 419 小节中的音符，将音乐表现的非常轻盈；布劳蒂加姆在力度处理上，两个乐句分别采用一强、一弱的处理方式，使音乐更具有表现力。

谱例 4.8 第四乐章（413—428 小节）



#### 4.1.3 踏板

这部作品没有任何踏板记号，这就给演奏家提供了更大的二度创作空间。通过聆听四位演奏家的音响版本，发现主要在以下段落对踏板的使用存在差异。

第一乐章主部主题第 5—14 小节（见谱例 4.1），阿格里奇使用了右踏板，踏板踩的较浅并不停的更换踏板，使音乐线条特别清晰，旋律悠扬、婉转；肖斯塔科维奇也使用右踏板，但踏板踩的较深，声音更浑厚；普列文为了表现出复调织体中清晰的线条，他不使用踏板，音色较干涩；布劳蒂加姆为了保持音乐的连贯只在 11、12 小节处使用右踏板。

第 46—48 小节（见谱例 4.9），阿格里奇和肖斯塔科维奇都不使用踏板；普列文只在 46 小节处使用右踏板，这种处理非常特殊；布劳蒂加姆使用右踏板突

出节奏重音，使旋律变得强劲有力，富于动感。

谱例 4.9 第一乐章（46—48 小节）



第 76—79 小节（见谱例 4.10），阿格里奇使用左踏板，把钢琴音量控制很弱，使小号的声音更清晰；肖斯塔科维奇只在 78、79 小节使用右踏板，将音乐处理得非常的连贯，与小号的旋律形成一种对比；普列文使用左踏板，并在 78、79 小节使用了右踏板，让小号的旋律清晰突出。

谱例 4.10 第一乐章（76—79 小节）

第三乐章第 1—4 小节（见谱例 4.4），阿格里奇追求颗粒、清晰的音响效果。没有使用踏板；普列文及其他两位演奏家都用了右踏板，使左手的八拍长音得到充分的延续。

第四乐章第 247 小节（见谱例 4.11），阿格里奇使用右踏板，着重强调这个单独出现的和弦的重要性，踏板应用时间长；肖斯塔科维奇和普列文也使用右踏板，但只是稍稍踩了一下；布劳蒂加姆不用踏板，只靠身体及手指来突出这一和弦。

谱例 4.11 第四乐章 247 小节



#### 4.2 演奏比较的总体评价

阿根廷钢琴家阿格里奇在尊重作曲家意图的基础上,对音乐进行了自己个性化的处理:她的演奏能让人深刻感受到该作品的独特风格,如第三乐章复调音乐的演奏,充分体现了新古典主义音乐的特征;她突出刻画了鲜明的音乐形象,如第一乐章主题和副题音乐形象对比鲜明;她的音色铿锵有力,光彩夺目,声音干净得像泉水般流畅、清透;在处理每一乐章、每一段、每一句之间的关系时都有逻辑性的设计;她的整体演奏热情奔放,体现女性演奏家所特有的魅力。

肖斯塔科维奇作为一名钢琴家,本人却很少录制唱片,所以我们很荣幸能听到他本人对这部作品的理解与诠释。从整体上看,他的演奏比较平滑,不张扬,追求节奏与速度的严谨,使用较少的弹性速度的处理,各乐章之间过渡自然,虽然在一些八度技术上显得不是很完美,但我们也可以在音乐风格的把握上得到很多启示。另外,他在音乐层次和音乐情绪上面都显示出肖斯塔科维奇的聪明机智。

世界著名的指挥家、钢琴家、作曲家普列文,有极强的演奏能力,触键敏感、细腻。在乐句的结尾、乐章的结尾处弹性速度变化多;踏板运用丰富,增强音乐的动力;和弦音响强悍但不嘈杂,八度结实并富有弹性;音色的变化、力度与速度的处理,都体现出新古典主义的特征。

荷兰著名钢琴家布劳蒂加姆的演奏不追求特别快的速度,而是更重视曲式结构,严格按照曲式结构进行演奏,在旋律的处理上没有大幅度的变化,很少使用踏板,在音乐形象的刻画上与其他演奏家相比略显平淡、乏味。

通过比较,可以看出不同的演奏家对同一部作品的理解和诠释差异,了解这四位钢琴家在把握肖斯塔科维奇音乐风格的同时,在音乐处理方面又是如何彰显自己个性的。通过对版本的比较研究,可以进一步拓宽演奏艺术的视野,提高对音乐的感受能力和鉴赏能力,使笔者对该作品的特征、风格及内涵有了更深的认识,同时通过了解演奏家在音乐处理上的多种可行性将对演奏者的演奏起到启示作用。

## 5 结论

涅高兹这样评价肖斯塔科维奇：“尽管肖斯塔科维奇的音乐充满新颖和复杂，尽管他的音乐中某些要素（旋律要素和和声要素）有点生硬和刺耳，但他的音乐的易受性和坚定的力量，正是得力于音乐那鲜明的心理根源、人类的知识源泉以及音乐的表现力。”<sup>21</sup>

《第一钢琴协奏曲》摒弃令人眼花缭乱的键盘技巧，追求一种简洁、稀疏的音乐织体。在创作上既有古典主义典雅、优美的风格特征，又吸收了现代派新颖的音乐素材，体现了古典与现代的完美融合。同时，作品中钢琴、小号和弦乐之间的相互竞奏、相互融合，汇成了一座宏大的交响诗。由于这部作品具有较高的艺术性和技巧性，使之在世界音乐宝库中也具有重要的地位，不论是在钢琴的演奏还是教学上，都体现了其珍贵的学术价值。

笔者结合这部作品的音乐风格特征，着重从钢琴演奏的角度进行分析，尤其对乐曲的触键、复调、踏板、速度与力度等方面进行详尽阐释。对于触键，要在传统演奏的基础上，将敲击风格融入其中：对于作品中出现了大量的手指跑动技术，其弹奏方法与非连奏的弹法有关，弹出颗粒、清晰的音响效果；对于复调、速度、力度的处理与把握可以让这部作品有更好的表现力。此外，笔者将钢琴、小号和弦乐之间在重奏方面的相互配合作为本文的创新之处加以研究，可以更好的演奏这部作品。最后，对不同的演奏版本进行了比较研究，通过对不同版本速度、力度及踏板处理方式的比较及对演奏比较所作的总体评价，可以更好的把握和理解肖斯塔科维奇《第一钢琴协奏曲》的艺术特色和审美真谛。

总之，肖斯塔科维奇第一钢琴协奏曲无论从钢琴演奏或是教学的角度上看，都具有很高的研究价值和现实意义。但是，由于笔者的研究水平有限，有很多问题的研究还不够深入，有待进一步探讨，许多观点还不够客观，还需进一步商榷。笔者将以此为契机，进一步提高自己的演奏水平和研究能力，开启人生新的学习之旅。

<sup>21</sup> 贾晓伟.《音乐二十讲》[M].天津:天津人民出版社,2008年,第319页.