

论交响乐演奏中指挥对力度标记的诠释

谢 江

[摘 要] 在交响乐演出中，交响乐作品总谱的力度标记呈现的不是固定不变的物理数值，而是在既定历史背景及配器安排中调整塑造的音响平衡效果。通常，人们将力度标记视作统一的音量记号，然而，在现实排练与演出中，部分交响乐作品的谱面力度标记并不能全方位反映作曲家的创作意图。而指挥作为交响乐作品从谱面走向舞台的中介，是交响乐作品的重要诠释者。如何凭借听觉经验与排练方式对交响乐作品的力度予以重新阐释，是每位指挥的重要职责和任务。力度标记在不同作品中能反映不同作曲家的音乐个性：在贝多芬的交响乐作品中，强奏和突强等力度常会被当作助推结构紧张度和强调动机的力量；在柴可夫斯基的交响乐作品中，力度凭借旋律与和声张力来确立情感表达与戏剧对立；在韦伯恩的交响乐作品中，力度不再服务于线性乐句，而是凭借持续短暂且切割明显的力度变成“音色旋律”理念的一部分。通过对三位作曲家的经典交响乐作品展开多角度剖析，可以帮助指挥理解不同谱面力度标记背后的含义，并通过排练和使用适合的指挥法还原作曲家的创作意图。指挥对力度的处理并不是简单地还原乐谱标记，而是借助对内心听觉、作曲家创作意图和指挥法等多维度的探索与理解，在排练过程中反复打磨，最终实现既符合谱面要求又兼顾实际音响效果的最佳音量。

[关 键 词] 交响乐表演；力度标记；乐队指挥；内心听觉；总谱阅读

中图分类号：J615.2 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2026)02-0086-10

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.02.09

在传统指挥法中，力度标记一般被当作乐谱谱面具有统一规范的音乐术语，其作用是规定音响强弱等级。然而，在交响乐作品的排练与演出过程中，相同力度往往不会机械化地呈现一样的响度、一样的重量及一样的内心体会。在交响乐作品表演中，力度会受历史风格、配器特性、演出人员、演出场地、音乐结构等多重因素制约。指挥作为交响乐作品从谱面走向舞台的中介，在交响乐作品的呈现过程中具有重要作用。因此，在力度层面，指挥的任务不应只是传达谱面标记，更需要借助自身听觉经验和排练策略，对交响乐

作品力度处理进行深度的理解和再构建。本研究选用交响乐发展过程中三种类型的代表性交响乐作品的力度范式作为研究对象：一是贝多芬（古典主义音乐动力）的交响乐作品。贝多芬把力度从修饰性装饰转变为音乐的动力，凭借很强（ff）、突强（sf）等标记将力度融入音乐动机的构建和曲式结构的强调中；二是柴可夫斯基（浪漫主义情感催化）的交响乐作品。柴可夫斯基的交响乐作品具有鲜明的戏剧化特征，力度直接服务心理叙事，其作品借助宽广的力度跨度与冲突性的力度变化推动音乐情感的发展；三是韦伯恩（现代

作者简介：谢江，博士，华南理工大学艺术学院教授，硕士研究生导师。

基金项目：广东省高等教育教学改革项目“源于音乐，回到音乐——基于岭南音乐元素的《视唱练耳》课程教学模式研究与探索”（x2ysC9233020）。

主义精密序列)的交响乐作品。韦伯恩把力度推进到极端精密化的层次,使谱面标记和听觉现实之间的差距变得更大。借助对三位作曲家交响乐作品的剖析及对应指挥法的运用,能够揭示指挥对交响乐作品总谱力度进行再创造的思路,并证明指挥对总谱的创造并不是对总谱的背离,而是对交响乐作品审美价值的还原与坚守。

一、贝多芬：古典主义力度的突破与音乐动力的强调

(一) 从装饰性修饰到动机强调

“对传统音乐(音响)做到透彻且细微的理解是实现音乐自由的前提。只有绝对准确地听到总谱(内心听觉),才能获得扩展音乐的能力。”^{[1] 114}在贝多芬的交响乐创作中,力度标记的演变不仅是对交响乐作品的声音大小层级予以划分,也象征了交响乐演奏美学形式的转变。在海顿和莫扎特的早期交响乐作品中,力度标记的使用非常节

制和内敛,体现了一种时代特有的优雅美。而贝多芬凭借在交响乐作品中剧烈的力度反差、频繁地使用有冲击性的突强(sf)及幅度相当大的渐强(cresc.),在交响空间中创造了一种空前的紧张感与对抗性,并在一些交响乐作品中发挥了强调音乐动机的作用。

从指挥的角度看,贝多芬打破了交响乐的创作传统,把力度变成了其深度参与音乐形态塑造的音乐动力。如在贝多芬《第三交响曲》中,非正拍的突强(sf)不断打破了听众对重音的预期。突强(sf)将天然的“强弱弱”三拍模式改为“弱强弱”或“强弱强”模式(见谱例1),同时,在三拍子音乐的基础上插入二拍子音乐的韵律的做法,使二者深度捆绑在音乐动力上。这些打破传统的突强(sf),让交响乐给观众提供了期待感,产生了新的音乐动力。要彰显这种音乐动力的特点,就需要指挥通过拍点强调突强(sf),以打破三拍子音乐的固有图示,在听觉和视觉上呈现力度与动机的强相关。

谱例1 贝多芬《第三交响曲》第一乐章弦乐声部第247—259小节

The musical score for Example 1 shows the string section of the first movement of Beethoven's Third Symphony, measures 247-259. The score is written for four staves: First Violin, Second Violin, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a strong rhythmic pattern with frequent accents (sf) and dynamic markings (ff, sf). The first violin part has a melodic line with many accents, while the other parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

(二) 对“强”力度的不同诠释

贝多芬交响乐作品的“强”力度,经常会在谱面没有力度标记变化的前提下被再次重复标记,因此,指挥需要对再次标记的力度有所认知。这种力度标记有三种常见的用处:一是结构或乐句上的划分;二是强调力度的坚持;三是代替重音。

贝多芬《第三交响曲“英雄”》第一乐章并没有采用其前两部交响乐作品中的古典慢速引子结构,取而代之的是开篇乐队齐奏的两个强主和弦。这两个强主和弦不仅被浓缩进调性中,同时还通过力度揭示了此乐章充满冲击力的、坚定的英雄主义形象。其代替了在古典时期交响乐作品第一乐

章起始的慢速“引子”的结构,且使作品的衔接更加紧密。贝多芬《第五交响曲》第四乐章初始,在持续了40小节的很强(ff)力度后,再次标记了很强(ff)。从力度持续的角度看,第41小节的力度标记很强(ff)是多余的,但贝多芬用再一次的很强(ff)来提醒乐句的划分及连结部与副部的衔接。在《第三交响曲》第一乐章的第276—279小节,贝多芬连续标注了4小节的强(f)力度标记,在与之前片段的对比中,我们明显可以发现,此处的强(f)需要延续更长的时值。以上的例子均说明贝多芬赋予了重复标记的“强”以不同的含义。

为了在指挥技法中合理诠释《第三交响曲》第一乐章起始的两个和弦,指挥的起拍动作设计应为手势快速向下到底,然后反弹至头顶附近再落下,旨在强调拍子的短促感和重量感。虽然此乐章的乐句分割和速度会使指挥在选择每小节一拍或三拍时产生困惑,但在起始两小节的音乐处理上,大部分指挥明确而统一,即使选择用三拍子处理音乐节奏,指挥也会有意地弱化第二拍与第三拍,从而达到把所有能量集中在初始两小节正拍上的目的。在展开部末尾位置的连续重音位移,更需要用这样的饱满起拍来提示重而不炸的强奏。

在排练用语上,指挥应向演奏者描述力度标记背后的含义:《第三交响曲》开篇是对英雄意志的一种基调呈现,它摒弃了其他两部交响乐作品中更为传统的漫长引子,转而采用直截了当的开篇点题来确立调性和音乐形象。在演奏时,管乐声部应避免吹满四分音符,而是以极短且有力的音头来表现开场的音乐内容。这样的处理在第一乐章最后11小节处亦有体现:与标记为强(f)的相邻音相同,第一个四分音符需要管乐演奏得极其干脆,且有音头。如此处理,不但能统一管乐声部和弦乐声部对强(f)的音量要求,而且可以强调贯穿乐章的节奏动机。通过区分同种力度标记在作品不同位置的演奏要求,可以让演奏者看到其背后的结构意义。

(三) 突强(sf)的呈现

在贝多芬的交响乐创作中,时常带有突强标记(sf),这也是指挥理解贝多芬交响乐作品的重要内容之一。在《第三交响曲》第一乐章中,这一标记被大量运用,相较于音量的大小,此乐章突强(sf)的运用更多的是为了强调重拍的位移,造成节奏重心的后置。在三拍子的音乐中,贝多芬反复强调第二拍的突强(sf),为整个乐章增添了向前的动力。如果演奏者将突强(sf)视作强音(f)去演奏,会导致音乐动机不明确、强奏同质化等问题,进而破坏这一乐章的音乐动力。

从指挥法的角度看,突强(sf)需要灵活调整拍点的重音及收缩。如《第三交响曲》第一乐章第50小节开始的段落,贝多芬在此处以每两拍一次的突强(sf)造成了一种节奏错位感,指挥时,需要在每一个非突强上进行起拍,并达到高点,紧接着在突强(sf)上快速下落,并减小甚至阻止反弹。这种大幅度起拍加瞬间停止的拍子方式,能够非常明确地表达正常音与突强(sf)的区别。

在《第三交响曲》的排练中,指挥要提示弦乐声部:在连续的突强(sf)中,保持上下弓对等的强度,不要对乐句中间的突强(sf)进行分弓处理,必要时需要用弓根部分来增加弓压,以产生足够明显的突强力度。在第128小节及其相似处,突强(sf)的发音要比开篇的和弦更加短促;而在第275小节后,由于需要,突强(sf)反而演奏得比开篇和弦更加饱满。以上排练技巧举例说明了突强(sf)在贝多芬交响乐作品中不仅是音量高点,同时也作为结构上的强调,不断给予音乐动力。

(四) 突弱(sp)的呈现

在贝多芬的交响乐作品中,除了具有结构性的强奏外,最有戏剧性冲击力的力度就是突弱(sp),这是一种打破心理预期的力度处理手法。与突强重音展示的平静突然增强相反,突弱(sp)是音乐保持或推向力度高点后突然断崖式的安静。这种手法在听觉上打破了听众的预期和音乐的自然惯性,形成一种庞大的“心理断层”。

从指挥法的角度看，这种瞬间变弱要求指挥具备非常强的预见能力和控制能力，如在《第七交响曲》第二乐章第150小节处，音乐在力度的积聚中达到了第一段的高点，弦乐声部、木管声部、铜管声部以很强、坚定的八分音符奏出，似乎要造成乐句的延续，但弦乐声部与木管声部的突弱（sp），让力度落差产生了结构上的再现，能给听众带来意外感。此类的音乐处理，需要指挥在渐强（cresc.）达到最高点之前的一瞬间，借助身体的突然收缩和手势的停顿，强行切断乐队声音能量的惯性释放。而这时候的弱（p），从审美本质上讲，并不是音量的减少，而是能量向内聚拢。指挥依靠高度集中的内在听觉想象，在低音量的物理声响中，维持住先前强奏部分积累的紧张感，让乐队即使在弱奏状态下，也能持续给观众提供紧张情绪。这种处理方式给予贝多芬交响乐作品中那些安静时刻一种让人震撼的力量感。因此，在实际演奏中，调动交响乐的想象力并突破预期就成为指挥完成突弱（sp）的重要目的。

（五）力度音量补偿

相对于前贝多芬时代的轻巧配器，贝多芬的交响乐创新及力度达到了一个新的高度。尤其在其第三、第五、第六、第九交响曲中，配器的组合及创新越来越多，展现了浪漫主义初期的萌芽。随之而来的问题是，贝多芬时代的铜管发展得尚未成熟，自然号与活塞号演奏不同音域的力度差异有所显现。在处理此类作品时，指挥需要额外关注统一的力量极限值，如强（f）或突弱（sp）等力度极值。作为指挥家和作曲家的瓦格纳本人期望全部乐器克服天然的差别演奏出一致的强音。他觉得如此有益于增进乐队的戏剧对照，并且能防止响而不强的音效^[2]。虽然作曲家相信演奏者可以通过技术使不同乐器呈现统一的力度，但考虑到各个乐器组在泛音架构频率分布及物理指向性方面尚有差异，单纯依靠演奏者自身听觉还原力度并不是一件容易的事。而指挥所处的位置可以很清晰地听到声部平衡。故而，在排练互动环节中，指挥需要带领乐队进行必要的音量补偿。

从谱面看，铜管、木管与弦乐声部在贝多芬《第九交响曲》第四乐章开头一段皆标有强音标记（f），但指挥在现实操作中并不能完全平均地处理声部力度。为确保声部的逻辑明晰程度与音响冲击效果，有经验的指挥一般会让铜管组保留八成的演奏力量。同时，为了防止铜管声部金属回响遮蔽弦乐细节，指挥会让弦乐组提升约四分之一的弓压，用以增进音乐线条边缘的清晰度。这种在相同音域中天生就存有力度差异的现象，在管乐类乐器中显得格外突出^[3]。在此处，指挥针对不同乐器音量平衡的调节，目的是在听众耳中重新打造一种具有逻辑性和可听性的最强音。

除了强弱等谱面力度标记外，指挥在排练中处置贝多芬特有的突强（sf）标记时，不应把它阐释成一次简易的物理碰撞，而应将其指引成一种带乐句语气的强调。在针对大提琴声部的指令中，指挥应着重指明借助运弓的柔韧性，将旋律“挑”起来，而不是机械地“砸”下去；在律动化重音片段中，应限定弦乐声部运用弓根强化和弦重量。凭借这些具象化语言的引导，指挥把抽象力度标记演变为乐队成员细化的身体动作和心理预期，进而在总谱逻辑与声音实践的连续磋商过程中，达成其作为“力度平衡总调度师”的主体价值。事实上，对贝多芬交响乐作品力度标记的诠释，证实了指挥对谱面力度补偿的必要性。

二、柴可夫斯基：情感导向的力度变化

如果说贝多芬交响乐作品的力度会让听众感受到结构，那么柴可夫斯基交响乐作品的力度则会让听众感受到戏剧冲突的极致。在柴可夫斯基的交响乐作品场景中，力度标记的阈值又被拓展至新的境界，一些超出常用演奏范畴的力度标记转变为情绪浓度及心理拉力的符号。指挥在处理柴可夫斯基交响乐作品的力度时，往往不需要听众了解作品结构，就能让听众从直观的长旋律、和声及配器中直接感知力度。所以，在处理柴可夫斯基交响乐作品的力度时，有必要充分考虑长

旋律、和声紧张感等因素。

（一）极端力度下的情感阈值与意境建构

在19世纪后半叶，伴随阀门铜管的大量应用、弦乐演奏技术的日渐成熟和大型音乐厅空间的连续扩展，交响乐作品的声音承载能力得到提升。柴可夫斯基运用这些物质条件，在他的交响乐作品中搭建了一套高度戏剧化的力度系统。指挥要想领会这套系统的核心点，就要抓住力度界限背后隐藏的心理暗示作用。

《第六交响曲》第一乐章的引子是以低音提琴和大管在很弱（pp）的状态下开启的，这是一种深沉情感的积聚，也给这部交响乐作品打下了基调。整段引子反复在渐强与渐弱之间折返，显示了情感上的紧张与纠结。需要注意的是，柴可夫斯基并未给出引子段落中弦乐声部明确的极强（fff）力度。突强（sf）作为力度的加强，可以出现在任何力度的持续过程中，这就给指挥提供了一定的想象空间与音乐弹性。如在伯恩斯坦的录音版本中，突强（sf）的力度极其夸张，而在卡拉扬的录音版本中，此处的突强（sf）又略显保守。在交响乐作品的演奏过程中，是否让弦乐声部在突强（sf）乐句的最高点中超过强（f）力度，也随即成为指挥个性展现的一部分。在指挥法的表达上，此时，指挥的挥拍需要显露带有阻力且缓慢扩充的趋向，指挥应凭借极为微小的动作，借由手臂用力来传达阴郁且悲伤的音色。在排练现场的语言组织中，指挥需明晰大管声部的主导

地位。弦乐声部音量在连贯渐强中制造开场背景，指挥借助乐句间的很弱（pp）、渐强（cresc.）、渐弱（dim.）的力度标记将音乐形象引入悲剧的氛围中。

柴可夫斯基在对情感极致的表现中，频繁地把力度标记推至乐器的物理极限。在谱面力度标记中，柴可夫斯基也不再局限于贝多芬时代的极弱（ppp）至极强（fff）的阈值范围，他开始不断地探索更加极限的力度边界。

最著名的例子是在《第六交响曲》第一乐章中，大管声部显现的六重极弱（pppppp）标记，此用语并不属于常用音乐术语范畴，而是意大利语中对弱极致的形容词。在传统声学语境中，管乐器于这般微弱力度之时，极难发出声响，而且音准极易显现偏移状况。在面临这一类型的物理困难时，指挥常常会在排练进程中借助对照方式，即大管声部在句子一开始极弱（ppp）处避免过轻，给随后的六重极弱（pppppp）处留下渐弱空间。

（二）反向力度与感情力度的催化

柴可夫斯基交响乐作品的另一个特性，是声部之间多次出现“反向力度”写法。交织穿插于一体的力度极易使乐队演奏者产生困惑，需要指挥明确指引整体力度的趋向。如在《第六交响曲》第一乐章的副部之后，木管声部反复出现二声部卡农式的旋律，并且通过反向力度呈现旋律间的起伏（见谱例2）。

谱例2 柴可夫斯基《第六交响曲》第一乐章长笛与大管声部第101—104小节



在交响乐的排练过程中，指挥需对乐队开展力度分层调控，并向演奏者明确各声部力度的从

属关系。在第一乐章排练号F号前的位置，大管与其余木管乐器形成了二声部的卡农式合奏，其

力度标记伴随两小节的句子起伏，互相之间形成了反向力度。在这种情况下，指挥应参照谱面上乐句的走向锚定交响乐作品的整体力度趋势，再根据长段的力度走向确定每一小乐句的力度。标记在谱面的反向力度，并不是力度的原地踏步，而是像波浪一样，一层一层由细小力度变化叠加推进更大层面的力度走向。

指挥可以通过有逻辑的手势引导反向力度。在《第六交响曲》第一乐章F号处的反向力度片段，指挥可以采用左右手分工的方式来处理，通常有两种处理方法：第一种处理方法是两只手同时做渐强（*cresc.*）和渐弱（*dim.*）处理；第二种处理方法是采用一只手保持节拍，另一只手先后引导两个乐句起始处的渐强（*cresc.*），而已经进入的后半句渐弱（*dim.*）则由演奏者自行收缩力度。在这两种处理方法中，第一种处理方法侧重交响乐作品全程的力度跟随，第二种处理方法则侧重乐句的分割，同时也展示了指挥法的可变性。指挥在繁杂的音响层次中，应清晰地确立声部间不同的力度，使叙事线条在波动的音量背景中仍旧维持逻辑的完整性。

柴可夫斯基常标注一些详细的力度标记来服务他的长旋律线条，而在其一些由较为短小的材料构成的持续片段中，人们则很难发现谱面上的力度标记。柴可夫斯基在这些短小材料的片段中，通过音乐织体的复杂化或简单化、配器量的增或减、和声的平稳或波动来促成音乐力度的变化。指挥需通过分析谱面来寻找这些未标记的力度。这些力度在乐章的结尾处尤其容易被发现。柴可夫斯基通过一次次的和弦转位和织体加紧，使交响乐作品的强收尾乐章能到达令人激动的高潮。以《第四交响曲》末乐章的248—293小节结尾为例，在这一段音乐中只有一个力度标记，即非常强（*fff*）。在此段中，指挥如果仅遵守谱面的力度标记，只能带领乐队演奏一段持续45小节的相同力度和一个较为平淡的乐曲高潮及结尾。所以，在实际的交响乐作品演奏中，指挥需要根据织体与和声递进的情绪改变力度。在指挥法上，此段

音乐需要指挥在主题及乐句的头尾处进行明显的起拍提示，而不需要每一拍都按照极强（*fff*）的幅度提示乐队。这样既避免了观众视觉上的拍子重复疲劳，也有效提示了演奏者对乐句的划分。在第277小节，音乐进行到主持续音阶段，指挥要提示乐队采用连续八分音符和弦来为交响乐作品最终的音乐高点和结束作铺垫，需要音乐力度上的更强（*pizz f*）。在此处，小调六级和弦拍子要小而集中，在铜管声部四分休止符后，指挥可采用猛然强拍来强调乐句属和弦到主和弦的终止式，从而不断强调调式与终止的临近。而在最后9小节中，每一次的和弦转位和织体变化都要求指挥添加更强的力度，以更剧烈的起拍来保证作品在终点时达到音量和情绪的双重高潮。

指挥肢体语言在柴可夫斯基的交响乐作品中担负情感能量催化剂的功能，在渐强（*cresc.*）过程中常伴随情绪螺旋式的攀升。因此，指挥的动作逻辑此刻不应仅为挥拍幅度机械增大，而应是一种渐次向上的情感诱导过程，要凭借身体适量向前且向上、张开的掌心、手臂紧张度增加、拍速加快等相关指挥法，引领乐队抵达柴可夫斯基情绪化的音乐高点。指挥这种对极端力度临界值的准确把握与再创造，可使力度由单纯的响度等级演变成为一种情感共鸣。

三、韦伯恩：极致理性的力度与听觉现实之间的博弈

（一）从情感载体到序列坐标

在20世纪早期序列主义的背景下，韦伯恩对力度的处置完全脱离了之前作曲家的力度标记习惯。贝多芬将力度当作动机的强调，柴可夫斯基把力度视作戏剧冲突的表现力，这两位作曲家在音乐力度上都给指挥留足了弹性空间。而韦伯恩作为新维也纳乐派代表作曲家之一，是十二音序列音乐作曲技法最忠实的追随者^[4]，他延续了勋伯格理性的创作理念，把力度带到极端精细且客观的层面。以其作品《交响曲》（Op. 21）为例，点描

式声音语言及序列为作品的创作核心,全曲没有超过1小节的持续渐强(cresc.)或渐弱(dim.)。在这部作品中,韦伯恩的力度标记不再服务长乐句的抒情旋律,反而被切割成原子,面向音色旋律(Klangfarbenmelodie)设置准确的音量坐标。这种技法的力度标记具有相对的独立性,对理解和诠释韦伯恩的序列音乐作品具有重要作用。

从总谱谱面看,韦伯恩的《交响曲》(Op. 21)力度分布呈现极度密集且多变的特点。从极弱(ppp)到很强(ff),这部作品的力度标记范围时常被压缩在很短的节奏单元或孤立的音符中。在这部作品中,只出现过4次很强(ff)的力度标记,这主要源于其点描状音色大多不同时发音。由此,即使在极小的音量下,听众也可以很清楚地听到声部的衔接和进入。同时,音量的控制也有效地防止了乐器延音对后来声部的影响。这些因素最终导致了韦伯恩谨慎使用夸张或带有强烈激动情绪的很强(ff)及以上的力度。对指挥而言,这种点状力度标记的分布需要一种新的排练技巧,他不能再依靠和声与旋律走向打造乐句,而是要根据作曲家的技巧及创作思路解构力度的呈现。在韦伯恩的交响乐作品中,指挥要遵从序列音乐的创作技法,将总谱谱面中的每一个力度标记当作序列中的原子看待,这与贝多芬和柴可夫斯基的力度表达方式大相径庭。

(二) 谱面忠实与听觉还原

在传统的交响乐表演思路中,指挥一般把忠实于乐谱作为还原作曲家作品的主要方式。在古典主义时期和浪漫主义时期,作曲家的作品总谱谱面为指挥处理力度提供了一些弹性空间。更长的力度持续时间与更少的力度标记让指挥可以更准确、从容地达到作曲家的谱面要求。然而,在韦伯恩点描主义的作曲手法中,交响乐作品的力度标记更迭快速且十分相近,需要指挥完整地把力度标记还原出来,这在实际操作中颇为困难。德国音乐理论家保罗·贝克尔认为:“当今艺术家的演出目标是完整为作曲家服务,且只遵守作曲家的意志,但实际上却很难实现。”^[5]这种精密的

音乐处理手法在计算机音乐产生后颇受欢迎,但在演奏者及指挥的现场演出中,仍常有力度准确性的误差。

在交响乐的演出实践中,韦伯恩交响乐作品中的力度主要有两个难点:一是相似音量的对比难以体现;二是相同音量的点状音符缺乏等值性。以《交响曲》(Op. 21)第一乐章第9—13小节为例,点状的音符连续在很弱(pp)、弱(p)、中弱(mp)、弱(p)的力度区间快速切换,音值停留时间不足,致使演奏者难以稳定确立音量层次,无法形成清晰的力度对比。大多数演奏者选择在内心设立力度后直接演奏,而不是通过声部的衔接听觉来确定演奏技法。指挥在处理类似片段时,也需要快速确立每一拍的幅度,确保每一拍相较于前后节拍都能呈现清晰、鲜明的力度层次变化。另外,点描主义音符时常会出现超出十度的大跨度跳跃的序列。各种乐器在各个音区的发声原理、泛音构成及穿透力本身就存在差异,因此,在相同力度标记之下的声学投射,就无法在听众耳中塑造等值的感受。假设木管声部的力度标记同为极弱(ppp),长笛极富穿透力的高音域与单簧管极易被环境杂音或织体背景掩盖的低音区,使听众在听觉上体会的音量不对等。因此,指挥需要根据序列内部的力度对比作出节拍的幅度调整,以保证演奏者可以将交响乐作品演奏从谱面的视觉忠实变为听众的听觉还原。

(三) 内心听觉与手势控制的微观化

指挥应在乐队正式演奏开始之前,凭借内心听觉预先构建整部作品的全部细节,这些细节要涵盖作品的平衡、音色、速度、力度等相关要素^[6]。在表演韦伯恩的交响乐作品时,指挥的内心听觉成为精准诠释作品力度层次的关键部分。在韦伯恩的晚期交响乐作品中,力度标记本身也成了音高序列中不可分割的一环。由于韦伯恩将碎片化的序列分散到各个声部中,演奏者在不阅读总谱的前提下很容易失去音乐行进方向。因此,除了序列外,力度在演出过程中是维系作曲家逻辑连贯性最重要的黏合剂。指挥必须在排练环节

之前，针对不同序列的完整性去组织力度的排序，并在大脑中清楚地设计每一组序列力度的起始和结束位置。

对指挥法的选择，指挥应该灵活采用清晰且有快速反弹的打点状拍子。这种指挥法不仅能使交响乐作品的演奏和韦伯恩交响乐作品的点描主义在感官上达成一致，还便于在快速变化的力度中切换节拍幅度。在韦伯恩的序列主义交响乐作品中，力度标记不再是大的曲式结构提示，而是每一个序列内部绑定的标签。在这种情况下，指挥对乐谱中的力度组织要摒弃宏大的乐章结构和主观的情绪铺垫，专注每个序列内部的力度变化。指挥还应放弃柴可夫斯基音乐情感催化的功能，以旁观者的冷静视角准确传达力度。在《交响曲》(Op. 21) 中，带有连续连线的音符甚至不会超过两小节，这种连线可被看成单独音符的延续，而不是构建乐句的框架。因此，为了避免连线 (legato) 节拍在韦伯恩的点描主义作品风格下呈现得不清晰，指挥应在节拍最低点采用快速反弹的技法，在最高点采用瞬间停顿的拍点 (ictus) 来反映音乐内容 (见图1)。

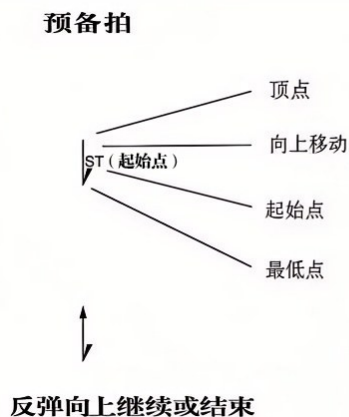


图1 麦尔指挥预备拍的纵向结构

在麦尔的指挥法系统中，以腕关节为轴的拍点可以最快速地反弹。在小巧而精致的音乐片段中，克制的拍点幅度反而可以更加有效地提示音乐结构，并且促使演奏者相互聆听^[7]。在韦伯恩

的交响乐作品中，指挥更需要以作曲家的技法审视作品，并根据其意图选择最能明确展示力度标记的拍点。

(四) 演出空间变化与排练用语的理性化

韦伯恩的交响乐作品十分精简，演出场地的声音呈现效果对其作品的力度表现具有重要作用。剧烈变动且维持时长很短的力度，在延音较重的音乐厅往往不能被清晰呈现。在排练过程中，指挥需依照演出场地回音长短对力度标记予以调整。在演奏类似《交响曲》(Op. 21) 配器比较节制的小编制作品时，为了避免过度延音导致的声部重叠和混乱，演出组织者应选择小的演出场地。在极端情况下，演出可以不放置指挥台，让指挥以更加接近演奏者的姿态去传达节拍。指挥除了合理地使用打点的方式让行进速度和力度达到绝对明晰与干净外，可以采用非律动的手指示竖琴等延音较重的乐器及时止音，以保证音乐呈现点描主义的颗粒感。

在排练现场的语言表述中，指挥在面对韦伯恩无调性作品的语言方式时，会采用理性化的语言替代情感描绘。在《管弦乐六首》(Op. 6)、《管弦乐五首》(Op. 10) 及《交响曲》(Op. 21) 等一系列完全脱离调性中心和功能和声的作品中，失去了调性中心，会导致演奏者的演奏迷茫。指挥可以借助突变的力度增加演奏者对音乐的方向感，并进行一定的序列解释，以帮助演奏者理解作品。诠释贝多芬或柴可夫斯基交响乐作品的排练语言与诠释韦伯恩交响乐作品的排练语言具有巨大的差异，前者常常可以凭借音乐外元素 (extra-musical) 对音乐形象予以阐释。贝多芬曾打算把他的《第三交响曲》献给拿破仑，这与该作品的英雄气质存有关联；针对韦伯恩的交响乐作品，指挥应偏向运用高度理性的阐释结构。以《交响曲》(Op. 21) 第一乐章第43小节为例，在演奏大提琴声部突强时，指挥可以向演奏者提示此处为第一乐章第一序列的再现，或者说此处类似三部曲式中最后一个A段的开头，由此加深演奏者的记忆，促使演奏者理解作品。

(五) 韦伯恩交响乐作品力度功能的多样性

虽然韦伯恩的交响乐作品力度标记具有微观且精细等共性,但通过对韦伯恩交响乐作品的力度标记分析能够看到,他在不同的交响乐作品中展现的力度标记具有多样性。《六首管弦乐曲》(Op. 6)在第四首《葬礼进行曲》中力度的阈值很高,乐章结束前的打击乐爆发最强(ffff)力度,展示了一种强烈的压迫感和金属感,指挥需要调动乐队具有冲击力的能量,建立某种仪式性质的悲剧味道。《五首管弦乐曲》(Op. 10)中的力度具有比较明显的空间性特点。其第四首中最弱(pppp)的寂灭,需要指挥对乐器的发声点展开极度克制的把握,以实现静止中的运动。《交响曲》(Op. 21)是一部类似室内乐配器却冠以交响曲之名的作品,其核心难点在于怎样把散落的弱(p)音量的音点织成连贯的对位逻辑线。指挥必须借助对各声部力度标记的精细校准,保证序列的清晰程度。

在演奏中,指挥对韦伯恩交响乐作品的力度处理呈现了与早期交响乐作品截然不同的方式。无论是音乐表达情绪的中立,还是持续性的清晰拍点,都是指挥为应对作曲技法变化而采用的手段。此外,指挥对力度处理的考虑范畴也从单纯的乐器本身扩大到整个表演声场。

四、力度标记的演变与表演逻辑

交响乐的力度系统在历史发展过程中形成了一条从形式动力转向心理感受,随后又往微观逻辑方向移动的、清晰连贯的脉络。在贝多芬的交响乐作品中,强(f)力度经常被作为结构或动机的强调,借助突强(sf)音和突弱(sp),把力度提升为塑造音乐形态的手段;在柴可夫斯基的交响乐作品中,力度开始服务于情感表达,变成心理浓度和戏剧张力的直接标志,指挥在极端的力度标记中寻找更多的音乐自由;在韦伯恩的视野中,力度标记最终发展为精细音响的部件,在其点描主义的技法之下,力度标记的转换往往以单

个音符为单位,乐章通篇的结构性力度标记被短小的序列内部力度逻辑替代。

力度标记的演变不仅显现了作曲技法与乐器法的丰富性和多样性,更对指挥的主体阐释能力提出了逐级递增的期望。指挥在面对各个时期交响乐作品的总谱时,需树立起与此相契合的力度观:在贝多芬的交响乐作品中,力度是强调结构平衡的调度师;在柴可夫斯基的交响乐作品中,力度是情感的能量催化剂;在韦伯恩的交响乐作品中,力度是明晰的序列逻辑线。

指挥对交响乐作品总谱力度处理的再创造绝不是对总谱的背离,而是在尊重逻辑的前提下,结合乐队的现实演奏技术水准、演出场地、乐器性能、时代背景、结构层级、配器逻辑及听觉感知等诸多因素,对交响乐作品力度标记作出的合理诠释。从这一角度看,指挥对交响乐作品力度标记的把控,能够真实复现作曲家的创作初衷和艺术构想。

在排练交响乐作品时,指挥需即刻洞悉交响乐作品总谱谱面标记和现实听觉的差异。在完成力度把控的过程中,指挥需要借助一系列工具。正如布列兹认为的,在知识层面,指挥家必须对一部作品有清晰的认知,包括音乐本身、背景、和声共鸣(这些会随着时间推移而变化)、恒定的要素,以及经久不衰的理由^{[1] 114}。

力度的最终呈现是在指挥与乐队排练的互动中生成的。指挥的职责不仅是要传达总谱的内在意图,还要凭借自身听觉经验及排练策略,深度参与作品力度的创建过程。指挥采用的手段常常是简易且高效的,排练用语需凝练且契合作品特质。指挥应依循各个年龄及不同水平演奏者拿出对应的提示词。指挥的肢体语言具有指引乐句走向、声部进入、力度变化等多重功能。其间,指挥法对力度标记提示格外重要。从贝多芬式强而不炸的起拍,到柴可夫斯基式情感驱动下极端力度致使的夸张指挥图示,再到韦伯恩式客观且反情绪激动打点的节拍证实,指挥法作为力度感知的视觉中介,可以有效地诠释不同作品的力度。

本研究旨在以指挥实践为导向，重新审视交响乐作品总谱的力度标记诠释。指挥对总谱的忠实已不再仅为音量高低，而是凭借多维度考量，令作品力度表现契合其创作特质。对指挥艺术而言，这种对力度标记的诠释思路，不仅为指挥法的灵活运用筑牢了理论根基，同时，也为交响乐作品的排练和表演提供了一条具有现实价值的实践路径。

参考文献：

- [1] BOULEZ P. *Orientations: collected writings* [M]. London: Faber and Faber Limited, 1986.
- [2] WALTON C. *Richard Wagner's essays on conducting* [M]. Rochester, NY: University of Rochester

Press, 2021: 50.

- [3] 杨鸿年. *乐队训练学: 上册* [M]. 北京: 高等教育出版社, 2006: 402.
- [4] 徐涛, 石磊. 威伯恩《管弦乐变奏曲》音高序列解析[J]. *乐府新声*, 2024(4): 29-39.
- [5] COOK N. *Beyond the score: music as performance* [M]. New York: Oxford University Press, 2013: 20.
- [6] LAWSON C. *The Cambridge Companion to the Orchestra* [M]. New York: Cambridge University Press, 2003: 71.
- [7] MEIER G. *The score, the Orchestra, and the Conductor* [M]. New York: Oxford University Press, 2009: 6-7.

On the Conductor's Interpretation of Dynamics in Symphony Performance

XIE Jiang

Abstract: In symphonic performance, dynamic marks on the full score are not fixed physical values but sonic outcomes shaped and adjusted within a given historical context and orchestration. Traditional conducting studies often treat dynamics as uniform volume indications, yet in actual rehearsal and performance, the notated dynamics of some works cannot fully reflect the composer's intention. As a crucial intermediary between score and stage, the conductor serves as a key interpreter of symphonic music. One important duty of every conductor is to reinterpret the dynamics of a work through auditory experience and rehearsal methods. Dynamic marks embody the musical individuality of different composers. In Beethoven's works, forte and sforzato often function as forces that drive structural tension and emphasize motives. In Tchaikovsky's music, dynamics establish emotional expression and dramatic contrast through melodic and harmonic tension. In Webern's symphonies, dynamics no longer serve linear phrases; instead, brief, sharply articulated dynamics become part of the concept of Klangfarbenmelodie (tone-color melody). Through multi-perspective analysis of works by three representative composers, this paper aims to clarify how conductors understand the meanings behind various notated dynamics and realize the composer's ideas through appropriate rehearsal and conducting techniques. The conductor's handling of dynamics is not a simple reproduction of score markings, but a multi-dimensional exploration and understanding based on inner hearing, the composer's creative concepts, and conducting methods. Through repeated refinement in rehearsal, an optimal balance of volume and timbre is achieved that both meets notation requirements and suits actual acoustics. Such an approach to dynamic interpretation not only lays a theoretical foundation for the flexible application of conducting techniques, but also provides a practically meaningful path for symphonic performers.

Keywords: symphonic performance; dynamic marks; orchestra conducting; inner hearing; score reading