

乐 曲 解 说

卡尔·弗莱什著

1875.5/23.4

前 言

阎泰公同志根据卡尔·弗莱什原著《小提琴演奏艺术》的附录部份日文版翻译之初稿。这是份有价值的教学参考资料，我们把它初印出来，目前仅供小提琴教师作参考之用。对阎泰公同志给予我们工作的支持，在此深表谢意。

上海音乐学院小提琴教研组

一九七八年四月廿六日

目 次

1. 巴 哈 恰 空.....	1
2. 那提尼 D大调奏鸣曲第一乐章.....	11
3. 莫扎特 D大调协奏曲第一乐章.....	13
4. 韦俄提 十九协奏曲第一乐章.....	17
5. 贝多芬 第十奏鸣曲第一乐章.....	20
6. 斯波尔 (近乎歌谣体形式) 协奏曲.....	24
7. 门德尔松 协奏曲第二乐章.....	26
8. 韦俄当 第四协奏曲第一乐章.....	29
9. 舒 曼 奏鸣曲作品58号第三乐章.....	32
10. 布拉姆斯 G大调奏鸣曲第三乐章.....	34
11. 勋纳贝尔 无伴奏组曲第三首.....	37
12. 关于匈牙利民族的小提琴音乐的自由节奏.....	41

“乐曲解说”

卡尔·弗莱什著

I

T·S·巴哈 (Bach) 恰空无伴奏组曲第二号, d小调

组曲第二号, d小调的第五乐章恰空, 是以八小节的主题和它的变奏所组成。变奏有以下四种类型:

- (一) 9—16小节, 在八小节之间, 形式没有变化。
- (二) 25—32小节, 在第五小节, 业已变化。
- (三) 121—124小节, 四个小节的变奏。
- (四) 93—120小节及161—175小节那样, 在共同的概念里构成多种变奏。

揭示此曲的主要困难是主题的单一性和从属于主题的变奏的多样性, 变奏不论在形式上和内容上都考虑到最大程度的多样性, 与此相适应, 要求在演奏处理上的差异也很大。在变奏方面, 已象主题一样, 千万不要忽略其庄重的性格。各个变奏所特有的感情内容也必须在反映出这种庄重的性格的前提下, 保持其一定的舞蹈风格。基本速度大约 $J=60$, 不要再慢。

这些巍然不动的深刻的, 思想感情丰富的作品, 给全世界带来绚丽多彩的艺术宝藏。如果忽视了前面提到的要求, 揭示此作品时, 非失败不可。比如在变奏的处理上的一般化, 过分拘泥于基本速度, 僵硬而缺乏柔和性的演奏, 都会造成枯燥乏味。又比如在演奏上, 不论怎么“自由”, 必须使音乐持续不断, 让听众理解, 不顾主要动机的特殊的节奏, 使变奏过分的独立——在这种情况下, 揭示出来的是七零八散, 不统一而又做作。为了避免这种危险, 演奏时切不要脱离基本速度, 特别在抒情性的变奏时, 更要努力保持节奏的统一与其所要求的情绪, 并使二者紧密地结合在一起。

在确实保证基本速度的基础上, 再强调每个变奏的特殊性, 在这个范围内进行感情变化的处理和速度变化的处理, 也就是进行力度变化和渐慢渐快的处理。在这一点上无法定立一个“正确的”规范。主张用一个框子塑造恰空是愚蠢的。恰空的形象, 只有依照每个人所特有的个性塑造恰空, 恰空才产生魅力, 总而言之, 所有的变奏与主题, 都是有机的统一体。所以在处理时, 既强调其统一性, 也要使各个变奏的形象有其独特性。

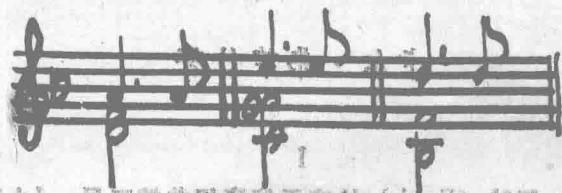
在许多变奏的终结处, 我建议要注意扩展方法。在整个变奏的终结处, 应当明显的用rit. 乃至 allargando 而在一个部分里面进行扩展时, 应该加上 poco。

恰空的主题是弱拍的, 是在第二个四分音符开始。变奏也是一样, 从弱拍开始。但有以下的不同点, 即主题本身是第二个四分音符开始, 而变奏却经常从第二个八分音符或十六分音符开始。但不管有那些改变, 在基本主题和变奏方面, 弱拍的节奏, 是揭示

全曲的一个重要问题。

注意：阿拉伯数字是指小节数。

1—8 巴哈尽管清楚地写成下面那样：



调小b，每二拍四拍奏有天空音（4拍8）拍四·2·T

而许多编译者喜欢把八分音符的和弦省略为：



奏变音为八分，调小八拍，音小16—8（一）

音小32—16（二）

音小128—64（三）

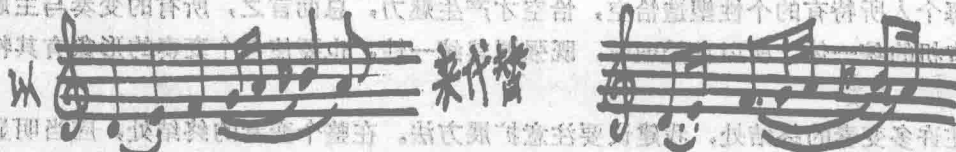
奏变音为四拍里念奏同奏，音小128—64（四）

我认为按照这样演奏，主题的美妙的根基便失掉了许多。如果三音和弦用上弓能演奏的话，完成这个技术就没有困难。但四音和弦就必须分散开演奏，如下面那样。



必须保持附点四分音符的时值，否则，的音型一开始就变成三连音，的节奏变了。

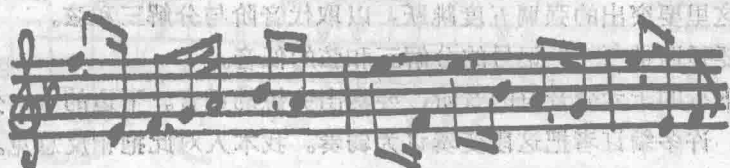
9—16 这个变奏要绝对保持基本速度，这是很重要的。特别要注意防止拉成错误的三连音节奏。



我认为D弦上的音型，比起带有和弦的恰空的特征更为重要。因此，四音和弦必须按下面那样分两层演奏。



忽略了这个原则，旋律线将错误地变成如下那样：



17—24. 这里要适应这个变奏的性格变化，十六分音符不要用尖锐的断弓，而要用波弓 (Portato) 来演奏。



这个上弓要把弓子从空中拿回到弓根拉，来代替用全弓。这样可以避免不适当的重音。

25—32 不要随随便便地演奏，也不要波弓 (Portamento)，不要太慢。

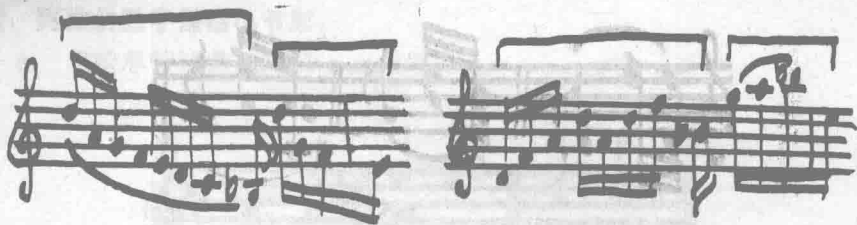
33—35 转调的低音



与这个变奏的抒情性格相适应，要用柔和的，歌唱性的 f 力度拉。37—40. 用混合弓法。legato (连弓) 用全弓，detache (分弓) 用弓尖。

41—48 巴哈在这里写出了上行下行的音阶，这些音阶用 g 小调和 d 小调相互交替出现，牢牢地抓住了听众的意志。在这些转调的音阶的旋律线之间，突然加入 f 的力度时，必须清楚地演奏出来。

49—56 这里，下行音阶和波及四度的转调的上行分解三和弦，变化是很有特征的。



弱拍的基本节奏，在此很明确的显示出来了。按规定的力度变化和多种弓法拉。

57—59 这里要突出的强调五度跳跃，以取代音阶与分解三和弦。

61—64 要强调带“一”记号的分解三和弦的低音。

65—71 下行的十六分音符的音阶，要奏出尖锐的重音。下边的十六分音符的分解三和弦也一样。许多编订者把这段变奏订为弱奏。我本人对此抱相反意见。我认为这一段的力度变化就象军队前进的步调一样，具有强烈而坚定不变的节奏，这同下面73—76的前一半相继出现的，往高处去的音阶的变奏一样，具有明显的雄壮的情绪。

77—84 情绪突然变化，从欢乐般的果敢变为阴暗不安的情绪。要注意A弦和D弦换弦时的音色。从81小节开始到83小节的减七和弦的下行线，意味着对生活绝望的情感更有所增强。

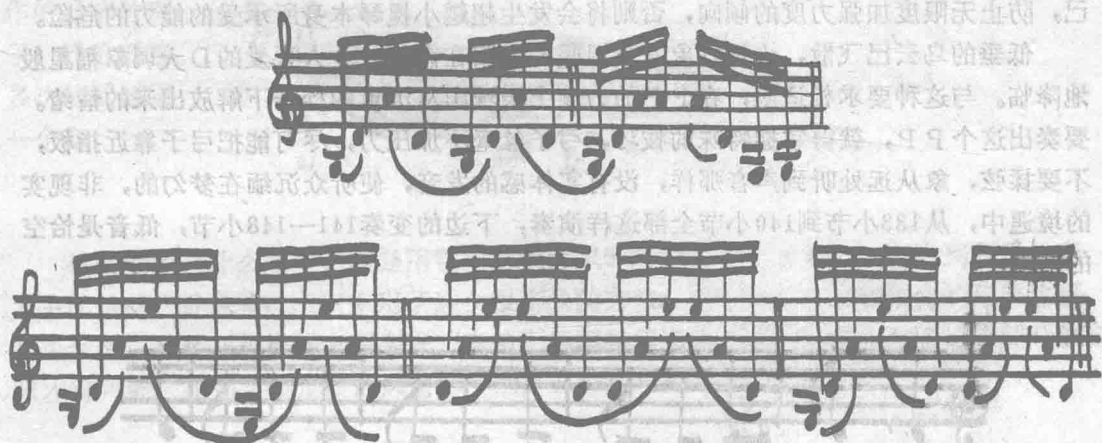
85小节以后，一连串的四十二分音符的上行音型，引导出巨大的琶音部分。

此处的原谱如下：



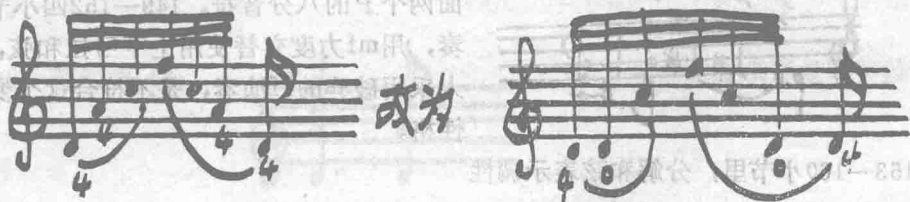
在这里，巴哈只在第一拍上写了琶音，其余都用和弦写的。拿海尔梅斯别尔盖 (Hellmesbergen)，达卫德 (David)，约阿希姆—莫查 (J. Joachim—A. Moser)，奥尔 (L. Auen)，胡拜 (J. Hubay)，布什 (Busch)，罗兹 (Rose)，卡培 (Capet) 等人的编订本比较来看，在这一部分，不只是对弓法，而是对整个这一部分持有各种不同的见解，我是以下面的原则为出发点：

1) 全段共三十二小节，它们既是和声的又是旋律的相互联系的一体。除了极少数者外，巴哈的每个变奏都跟基本主题一致，由八小节所构成。这一段就是巴哈少有的一个例外。巴哈在这里只把第一拍写成琶音，后面按和声的记谱法写成。演奏者可以按照他第一拍所指示那样演奏琶音，一直到这一段的最后。我在各个八小节的段落之后的——特别是97小节和105小节——弓法和旋律的装饰上，都有所改变。但是，下边两段，我分成每四小节有一个变化，即109、113和117小节。这里，我是在允许的条件下，以四小节做为周期性的渐强。在旋律的装饰方面，拿空弦来举例，便成为如下的样子：



2) 旋律各种装饰的变化,是在该小节第二拍开始的。拿各种版本相比较来看,几乎所有的版本在最重要的地方,都违反了分句法的原则。

3) 这个变奏是按渐强的原则处理的。渐强是在120和121小节第一个八分音符达到顶点。这个渐强是从109到120小节当中的旋律线上明确地表示出来的。而89小节到108小节不是这样。89小节是变奏的开始,它的力度很重要。许多版本在这里写的是 PP。用此方法渐渐达到高亢,的确是一种便利的手段。但我认为这不符合音乐要求。因为前四小节,即85—88小节,已经有了明确的渐强,并且必须把这个渐强导致到某种程度。因此,89小节第二拍的基本节奏,必须是意气扬扬地用全力演奏,所以93小节开始用 mf, 97小节用柔和的 P, 并从这里开始为渐强做准备。89—93小节要有尖锐的表情重音,这是为了帮助听众理解恰空的节奏,从97小节第二拍起到105小节,用柔和的半跳弓,105小节的四指按两根弦拉不准,五度音不纯,因此应当把



要特别注意从这里开始的渐强, 113 小节不要超越 f 力度, 从这里开始在低音上加强重音, 做为扩大音响的手段。用这个方法一直到再也不能奏得更大的强度为止, 直到 120 小节, 用明显的 Allargando, 使之达到最高潮。但是, 所强调的这些低音不要都拉成一样, 否则会感觉单调, 任何时候, 重音要符合基本力度的要求。117—120 小节的弓法, 在有重音的低音用下半弓, 其余的十一个音符用中弓, 把 120 小节最后六个音符都拉宽。121—124 小节, 三十二分音符不要急促, 要富有表情的演奏。而两个十六分音符用柔和的 f 演奏。最后一个十六分音符上的纵线, 必须注意, 125 小节即主要主题的第一小节有所改变, 例外地出现在强拍上。主要主题应再现于 126—132 小节中, 126 小节已

已经是ff力度，没有法子再增强音响。在演奏这一长串的强大的力度过程中，要克制自己，防止无限度加强力度的倾向，否则将会发生超越小提琴本身所承受的能力的危险。

低垂的乌云已飞散，大地好象看到温暖的太阳在微笑。令人喜爱的D大调象福星般地降临。与这种要求相适应，在PP的力度上表现出从沉重的桎梏下解放出来的情绪。要奏出这个PP，就得掌握特殊的技巧，弓子丝毫不加压力，尽可能把弓子靠近指板，不要揉弦，象从远处听到声音那样，没有实体感的发音，使听众沉缅在梦幻的，非现实的境遇中，从133小节到140小节全部这样演奏，下边的变奏141—148小节，低音是恰空的节奏：



它的对位旋律是在上方进行的八分音符：



后面的四小节，主题与对位旋律倒置，要处理好两个线条，同时还要把恰空的节奏象浮雕一样突出。这里的问题是附点四分音符与同时进行着的四分音符的结合，以及它们与恰空的节奏不一致的问题。关键是怎样处理好这个问题，为了解决这个问题必须把所有的八分音符奏成P才行。因此弓子不能平均分配。

在



处，用四分之三弓奏f，用四分之一弓奏下面两个P的八分音符。149—152四小节的变奏，用mf力度交替使用上下弓拉和弦，一般人采用破碎的ff演奏，是不符合这个变奏的性格。

在153—160小节里，分解和弦表示调性



和为达到转调目的的音符之间

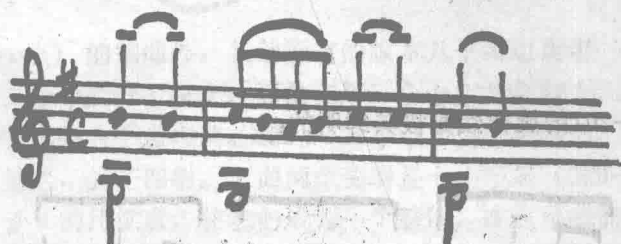


弓法要有所区别。前

者用柔和的跳弓 (Spiccato)，后者用分弓 (detache)。下边两个变奏是巴哈大胆创作的显著的例子。巴哈频繁多次地反复同一个音



他的意图是什么呢？无疑是用它们来代替风琴的持续音的效果。他考虑到利用单音为主的乐器代替风琴，所以采用了这个很别致的方法。这远比近代有独创性的配器法更具革命性。那么在小提琴上要实现“真的”风琴持续音的效果，只能在双音上利用开放弦才有可能。比如下面是模仿风笛的手法：Mozart kon D-dur I. S.



可是巴哈却想修饰分解和弦的一个声部。他为了模仿风琴效果，连续反复同一个音（先在 a 音、后在 d 音）。这个连续鸣响的音，深深地冲击着听众的心灵。因此，演奏时必须强调这个反复的音，把强调的这个反复的音与这中间穿插的一些音，用柔和的 Spiccato 区别开来，整个十六小节从 P—mf—f—ff 做一个大的渐强。下面变奏里的 181 小节和 182 小节跟 141 小节一样，用同样的方法处理。接下去的两个变奏 185—200 小节，要看成是一个整体，我们可以理解为巴哈在第五小节又加上一个风琴音栓，是为保持风琴持续音的效果。

189小节的和弦：

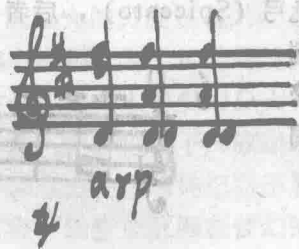


用小指按五度双音是不可能的，因

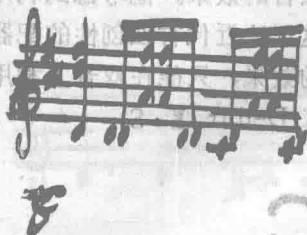
此最好用开放弦：



201小节，我遵照按弱拍起的原则，把原谱

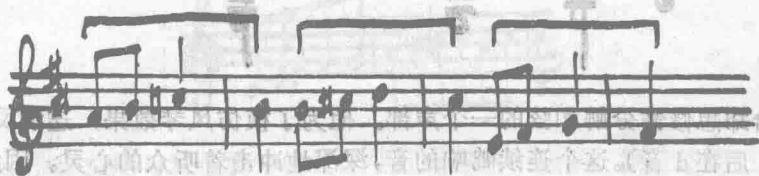


改为



就是说琶音从第二拍开始，按照分句法的要求，不得不牺牲四个音符，我想巴哈是能允许的，除此以外我没有别的办法。

这个变奏205—207的旋律线是极其鲜明的，

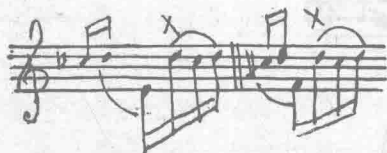


209小节是这首乐曲问题最多的第三部分的开始。第一部分是偶尔出现抒情性的英雄性格，本质上是沉重敦厚的。第二部分是大调，戏嬉的，表现出对生活的肯定的性格。第三部分包括变奏在内，直到主题再现，都具有显著的忧郁情绪。要避免出现活生生的音色，从音乐出发，拉所有的音都要一个力度，和弦也不例外，不要超过柔和的 *mf* 的力度。

217—219 我要求把下面的音型用D弦演奏。



这是强调它的转调性质，不消说在这种场合



绝对不应听出有Portamento（滑音）。

221—223 在巴哈的原谱上的弓法如下：



而不是



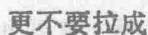
除了布什 (Busch) 的编曲外, 其他所有的版本几乎都跟后者一样。从原谱的弓法看, 动机不是在第二个十六分音符上, 而是在第三个十六分音符上, 但从原谱的弓法看, 可以看出它的节奏是合乎道理的。225—228小节不要奏出渐强, 是带有阴暗的神秘色彩, 而不是星光灿烂, 光芒四射。下面两个变奏是七小节的 (229—235) 和五小节的 (236—240)。由于 a 的持续音, 使它们成为一个整体。在这里我们又遇到了变体的风琴持续音, 但这不同于161—175小节所具有诙谐性质的飒飒声的十六分音符, 而它们纯粹是旋律性质的。那顽固的神秘不变的 a 音, 使我们想到世事的反复无常, 除了偶尔有上行音型, 几乎每个小节都是下行, 第一段变奏虽然形式简单, 但在好的提琴家的演奏下, 却能使听众获得奇迹般的效果, 这是无法用语言来形容的。在这里要特别注意弱拍性质, 力度上也要有与旋律线一致的渐弱 (decnesc)。这个渐弱是从第二个八分音符开始:



要注意从236小节开始有五小节的渐强。在237—239小节当中, 每一小节的第五个十六分音符要格外地强调一下, 这是因为它是在弱拍上。

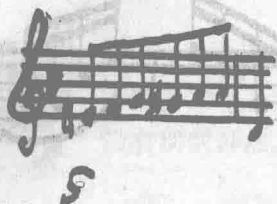
241—248 第一段变奏, 拉时, 我们要从非现实的梦幻中回到现实中来, 这个变奏将引导出最后一次主要主题的再现。十六分音符的三连音要均匀的演奏, 分解和弦的基切音, 要给予有力的重音: 切不要拉成





的样子，同样对具有

低音旋律的 244 小节



的要求也是一样。

晏不面

245—248 演奏时要沉着，不要急促，也就是说在意气风发的主题再现之前，做一次深呼吸。这个导入主题的准备的音型，绝对禁止急促的演奏，特别是奏转调的导入线

宁可宽广而勿匆忙。

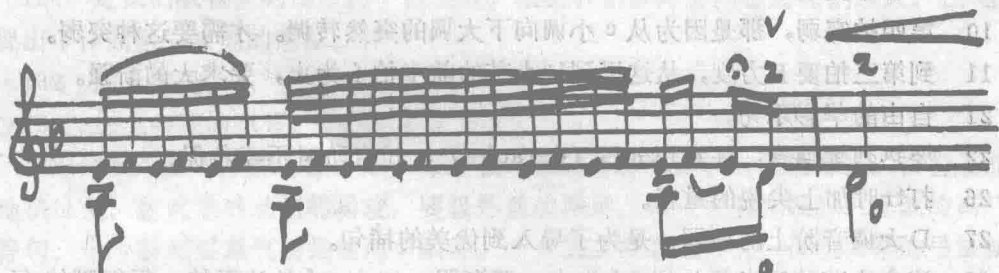


现在谈谈 248 小节的大问题。在直接导入主要主题的属七和弦 $a - \sharp c - e - g$ 的上行和下行的音阶形式，从根本上说它是一个简省的华彩乐句 (Cadenza)，许多人喜欢用极快的 Prestissimo 演奏，这不适当。这个小节实际上意味着整个变奏的结束。鉴于它的重要性，我们应当尽可能更广泛地演奏。为了扩展，就要采用相应的弓法。其次是为了再一次确立主要主题的节奏，所以奏时千万不要急促。255 小节的最高音 e^2 ，用轻微的重音强调一下，并且较广泛地自由地奏出来。

在这里，我把原谱里记的 f 的切分音，为演奏方便起



见而分开了。这前面一小节，在G弦上演奏是非常必要的，这首乐曲的结束处是属音上的“tr”，相应地要求演奏时伸展一些。为此，必须反复的用弓子：



最后的同度 d 音，要强奏，切不要弱奏。

II P. 那提尼 (Nardini) 室内奏鸣曲·D大调第一乐章

关于那提尼的演奏，舒巴特曾有一段言过其实的描写。这段描写是印象主义评论的典型。这种印象主义的评论是很荒唐的。他不是评论演奏者的内在价值，而是从主观印象来描写。比如他说什么“可爱的小提琴……所有的乐句都象是爱的自白”啦，什么“在演奏时，他自己的眼泪流到小提琴上”啦，什么“他不象塔提尼那样在所有的音符上，而是在关键地方接吻”啦，什么“所有的音符都充满了感情，象血一样从灵魂里流出来的”等等。

不了解古代意大利小提琴乐派的特征，就写不出恰如其分的技术性的评论，这并不奇怪。对韦俄提 (Viotti)，帕格尼尼，恩斯特的艺术，还有对韦俄当，维尼奥夫斯基等人的艺术的描述，仅仅罗列许多美丽词藻，而没有客观实际的内容。因此只能给人一种模糊的概念。介绍历史上的演奏家，必须客观地如实报导，不许凭主观想象随心所欲地胡诌一气。

柏林国立图书馆有那提尼一百一十首随想曲的手稿。莫查 (L. Mozart) 对他的重要性写过显然夸大的评论。但是从保存下来的作品上看，他是一位非常有魅力的人物。在十八世纪的小提琴作曲家当中，他最使我难以忘怀。尤其是他的慢板乐章，是充满了灵感的杰作，卓然耸立在他的同时代的作曲家的作品之上。不论从形式上和内容上，都有别于塔提尼的奏鸣曲。(达卫德借助过他的奏鸣曲的广板 (Larghetto) 乐章来编曲)。那提尼的D大调奏鸣曲，是那个时代全部作品的代表作。它的主题是单纯的，狂热的，充满了对未来的憧憬。在他的主题的修饰上，看不到当时惯用的，反复进行的典型手法，看不到那种在第一乐章的快板中，五次再现主导动机的陈旧的，形式主义的创作方法。他的作品在当时来说完全是新颖的。

Adagio 的引子是单纯的，但是深刻的。要象探索感情似地演奏。

5 使用泛音指法是合适的。



6 用E式滑指 (尾滑指)。

8 a¹音要渐强。

9 b^1 音不要渐强。

10 第四拍突弱，那是因为从e小调向下大调的突然转调。才需要这种突弱。

11 到第三拍要P力度，从这里到13小节的前半拍f为止，要求大的渐强。

21 自由的华彩乐句。

22 要热烈地演奏，注意用分弓(detaché)，拉音阶时不要急促。

26 打tr时加上尖锐的重音。

27 D大调音阶上的渐弱，是为了导入到优美的插句。

30 这个小节的后半部分到mf为止，要渐强。这个mf长达五拍，很细腻的经过dim，进入35小节。

35 后一半要求渐强，这是为了导入36—39小节中的强有力的音型所需要。从38小节的后一半到下一小节的纵线为止，拉的柔和一些。接着是四个小节的第二主题，要求我们表现出象意大利的炽热的太阳般的热情。



在这个主题之前四小节(40—43)是柔和的，要谨慎的保持这个力度。等到加有修饰的反复时(44—47)，再稍微强烈些。

48—54 弓法分配如下



(g·B=全弓 sp=弓尖 O·H=上半弓 M=中弓 u·H=下半弓)

55—57 许多人拉得过急。这是向动机的片断移动，要很稳当的拉。

58—60 跟整个乐章一样，这里的音型灌注了生命与鲜血。所以声音不要生硬。

61 这里有两次回声般的音型，弓法要相应地改变：f时用大分弓，P时用柔和的弓根跳弓。在强有力的半收束的四小节(65—68)演奏以后，再一次出现对未来的憧憬的动机。接着是一连串有生气的经过句，造成导入第一部分结束的声势。下面是第二部分的开始。第二部分跟第一部分的动机及各个部分大致相同。但94小节是新的动机。

98—103 两次下行的加以修饰的分解三和弦的反复。

104—107 是主题的反复进行。下行线要宽广地、柔和地、有生气地渐弱。这可以说是歌唱性(Cantilena)与同音型反复的混合体。这个音型一直到108小节再现富有朝气的第二主题为止。这个主题的后面是回声的音型。这次出现在b小调上。这个乐章特别有魅力的地方，就表现在这个内在与外在的突然交换的手法上。

124 是我们最喜欢的动机再一次出现。因此我们要体会内在的特别意义。在这里表现出了作曲家的崇高的意图。

132 向上亢进。

136 加上尖锐的重音。

138—139 用弓子的下四分之一弓。在准确的节奏的基础上用跳弓拉。接着是前面的动机反复。这次主导动机的再现，要极热情的演奏。从这里引导出达卫德改的高八度的答句。这个答句要意气扬扬地用ff演奏。一直到全乐章的结束。按我推荐的弓法拉这个音型，目的是为了正确的分配弓子。比如用波弓（potato），在大多数的情况下是为了演奏下面的音型时能多用弓子，特别是61小节的弓法，就是一个典型的例子。

莫扎特（Mozart）协奏曲·D大调，第一乐章

莫扎特在1775年，大约十九岁时，相继写了五首小提琴协奏曲。仔细分析这些协奏曲，从第一首到第五首，在创作构思和写作技巧上，都有极其明显的进步。这是在仅仅一年当中的进步。从他开始写的不很成熟的B大调协奏曲，到形式上、内容上至今没有人能超越的高度成熟的A大调协奏曲，进步是何等的惊人啊！

每一首协奏曲，至少在一个乐章里的主要主题是用分解三和弦的形式写的。但在这个时期完全遵从他自己成熟的灵感，自由地创作出有内容的作品。这个事实说明，创作中构成一个主题是重要的，而加工完成一个作品更为重要。贝多芬的“英雄”交响乐和第九交响乐第一乐章的主要主题，不也是用分解三和弦构成的嘛！

从对待莫扎特的态度，可以看出音乐家的修养如何。不到相当的年龄就无法理解莫扎特。这是人们共知的事实。年青人认为莫扎特单纯，单调，冗长。只有经历了人生暴风雨的洗礼的人，才能理解他那纯洁崇高的意图和深邃的灵感。贝多芬决不是因为他苦思冥想才写出了什么东西。大凡作家写出的音乐，都是上帝给他内心意愿的报答。这也是解释莫扎特的关键，演奏者打算正确揭示莫扎特的特征，首先要表现出自然的感情和奏出优美的音色。在歌剧院和演奏会上演奏莫扎特的作品越来越少，原因首先是演奏得分夸张，不是把纯洁透明的艺术自然的展开，而是人为的矫揉造作，这不符合我们的时代精神。近代作品的技术要素，与演奏莫扎特的作品的要求不一致。有演奏现代音乐癖好的人，不愿意拉莫扎特的作品。拿亨德密特（Hindemith）的小提琴协奏曲与莫扎特的D大调协奏曲比较来看：

Mozart, kon. D—dur



注：第六协奏曲是不是他写的，还是个疑问。



我们听亨德密特的经过音和六度或七度和弦，不如听莫扎特的D大调的纯净的三和弦那么明朗清晰。听亨德密特的六度或七度和弦，只要能感到大体合谐就很满意了。让听众检查现代作品准确与否是不可能的。可是，即便把莫扎特的音乐奏得十分完善，听众也不觉得满足。那是因为热衷于现代音乐的人，习惯于听杂乱不堪，支离破碎的演奏所致。

要揭示某一作品的风格，必须了解作者以及他所处的时代特点，要了解莫扎特，首先要了解十八世纪的一般社会状态，文化艺术状况，以及莫扎特的特殊生活条件。这样我们才能在演奏中跟他的性格取得合谐一致，我们才能在演奏中把他的精神实质表现出来。除了从他的作品了解他，还要从他的书信和谈话中了解他的个性。他那表现简洁而自然的手法，渴求优美旋律的欲望，都会给我们启发。他的作品是那个时代的音乐发展的顶峰与结晶，任何粗糙混乱的声音也丝毫沾污不了它那明彻的特色。凡是美的，自然的，明洁的，都是上帝赐与的。

1—4 活泼神气的进行曲的节奏。美丽的音响如同小号发出信号那样，用轻快的f拉。防止粗糙。

6 最后的八分音符不要加重音。

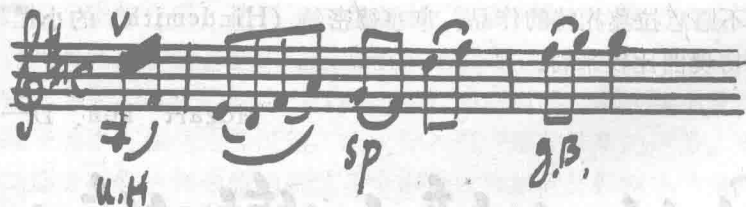
7 保持在弓根。

8 前半部分用全弓拉。从8小节的后半部分到10小节，拉得高雅些。在弓根上拉。运弓时把弓子微微擎起。

11 回到弓尖。

12 a³音要揉弦。

16 弓子分配如下：



18—19 在弓尖拉。

20 再一次用全弓。不要采用原谱所记的f力度。要柔和的重音。

22—23 注意Cresc. P.

23 把两个四分音符、轻轻地典雅地分隔开。在弓尖拉，少用弓。