

巴赫

BACH

六首大提琴组曲

(新版) 保罗·托特里埃编订

人民音乐出版社

巴 赫 六首大提琴组曲

(新版)

〔法〕保罗·托特里埃编订

释文译者： 仝如那

人民音乐出版社

J. S. BACH
SIX SUITES

for
solo cello

责任编辑:胡 蜜

巴 赫
六首大提琴组曲
(新版)

[法]保罗·托特里埃编订
释文译者:全如璠

*

人民音乐出版社出版发行
(北京翠微路2号)

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

635×927毫米 8开 73面 文字及乐谱 9.5印张

1992年2月第1版 1992年2月北京第1次印刷

印数:1-5,035册

ISBN7-103-01242-3/J·1243 定价:8.10元

译 者 的 话

当杰出的大提琴家演奏巴赫这六首大提琴组曲时，听众欣赏和欢迎的是演奏家本人。但是，“当保罗·托特里埃演奏同一乐曲时，听众不再是给演奏家鼓掌，而是重新见到了巴赫本人。”——著名法国评论家让·科蒂生动地道出了艺术大师托特里埃是演绎巴赫六首大提琴组曲的权威。

在巴赫《六首大提琴组曲》的原稿中，只有一些连线，没有标明速度、力度等的表情记号。后来许多演奏家根据自己对音乐的理解做了一些注解，由此出版了《组曲》的许多版本。保罗·托特里埃的最新版本可谓其中的佼佼者，被世界公认为最优秀的版本之一。

这一最新版向我们提出了重要问题：要用现代的审美、现代的技巧来演奏巴赫，绝不能陷入复古主义的泥潭中去；要十分重视乐曲的速度，因为它决定了音乐的特性；要弄清乐曲的结构，正确合理地分句，反对支离破碎地演奏；演奏者要根据自己的对音乐的感受来处理色调微差，以及音乐要求的美妙多样化的重音；运用合乎音乐逻辑的弓法和指法；演奏既要有刚毅的气质，也要富于美感等——这些，无疑在理解和演奏巴赫的音乐时，使我们得到启迪。

为了帮助提高中国大提琴演奏水平和促进中法文化交流，保罗·托特里埃曾于1980年和1983年两度来华讲学、演出。他那不知疲倦、忘我工作的精神，生动、精彩的讲学，炉火纯青的演奏艺术，深深地印在我们心中。

在大师保罗·托特里埃教授逝世一周年之际，我向我国大提琴界推荐他编订的《组曲》新版，以表达对这位良师益友的深切怀念。

全如珮

一九九一年于北京

中央音乐学院

I

II



由于弓的长度所限，常常不足以演奏完整的乐句，故用这些印在常规弓法之上的补充记号来标明超出弓长所及范围的较长的乐句。将音略减弱一点或在末端音稍停顿一下便会获得细致的句法。依靠这种内在的呼吸，就会避免多余的停顿。

——这个符号，是从上述方法中提取出来的，使用在绝不可停顿的地方。这个符号将乐句的最后一音（或乐句的最后一部分，在该音上落有曲线符号）与新乐句的开始音（该处以曲线符号开始）相连接。

乐句的连接也可做如下表示：

结尾音 →  开始音

这个符号亦可与一个桥符号连接。

当某一音既是一个乐句的结束音又是另一乐句的开始音，补充符号的曲线落下并表明要在同一位置上开始。该音放在两个乐句的交点上，或一个乐句的两个部分的交点上，可称之为“角音”，它具有双重价值：

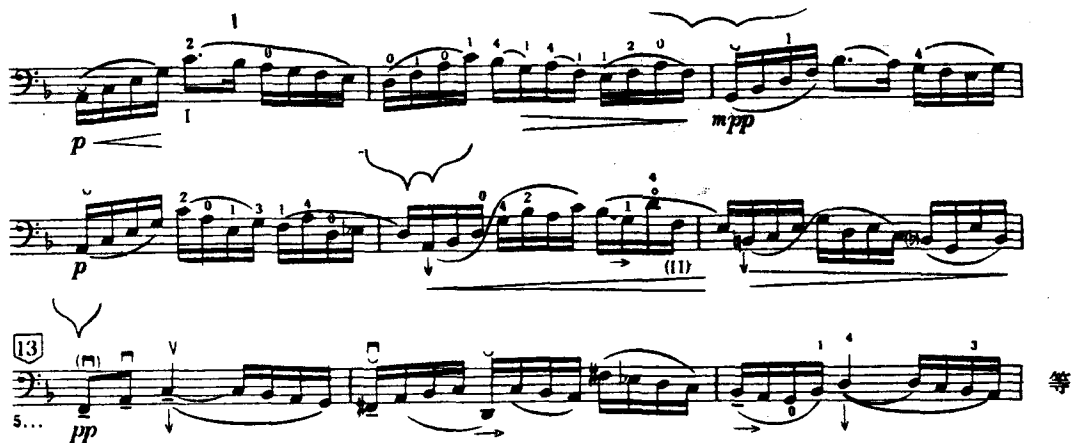
当乐句的最后一音和新乐句的第一音之间无连续性时，补充符号是：，一个实际的停顿显然是允许的。

~~~~~ 这个符号用来表示一个桥。

下面的例子表明这些符号是如何应用的：

#### G大调 第一组曲 库兰特舞曲

#### d小调 第二组曲 前奏曲



以上各例证实模进和乐句都可用符号画出其线条。

为使解释完整，必须记住，只有下列补充符号不被拆开，音乐的流动才不致中断：



### III

## 色调微差

有时听到权威人士讲：“巴赫是一位管风琴家，他的全部音乐都应该如同在管风琴上演奏那样发音，既无渐强也无渐弱。”针对这点，反教条主义者将回答：“巴赫不仅仅是一位管风琴家；他同时也是一位作曲家，因而对其他乐器有着深刻的了解；他甚至发明了华丽中提琴（Viola Pomposa）<sup>①</sup>，而且自己也能演奏小提琴。因此他通晓弓的柔韧性，并了解为弦乐器写作必定会有着与管风琴和古钢琴不同的共鸣。小提琴奏鸣曲（组曲）<sup>②</sup>与大提琴独奏组曲之间在写作方式和内在精神上的差异，足以证明巴赫至少部分地感悟到了他所为之写作的乐器的特性。再者，通过他标出的弓法，他使演奏者感受到未写出的色调微差。

在这个版本里所指示的色调微差是想要帮助演奏者，但须记得本版本并非最原始的版本，演奏者应根据自己的感受来自由处理色调微差。

### IV

## 弓法与“纯粹主义”<sup>③</sup>

我尽可能地保留原版本的原貌，但这并不是说对原版本不做任何改动，只要我认为这种改动会更好些。但即便是在我感到非改不可或必须增加的地方，我还是尽量考虑我在各种旋律因素中

①华丽中提琴（Viola Pomposa）是巴赫发明的一种介于中提琴与大提琴之间的五弦提琴，（C、G、D、A、E）或称小型大提琴——译注，下同。

②巴赫于1707—1723年间作了六首无伴奏小提琴奏鸣曲，它们是用两种形式写作的。第一、第三及第五首是四个乐章的奏鸣曲，第二、第四及第六首是五至八个乐章的组曲。

③纯粹主义，本世纪一种西方现代艺术流派和艺术观。它寻找一种机械般精确而又纯粹的艺术理想。

处处感受到的差异原则，并尽力设法做出解释。

“纯粹派”大提琴手只按照巴赫手稿上的弓法演奏。当然，有必要掌握这些原有的弓法，因为演奏者可从中获得灵感，而且在许多地方，演奏者除了遵循它们之外别无他法，如巴赫**bE**大调第四组曲中的前奏曲。但必须承认，原有的弓法不总是能使听觉得到满足的，如**G**大调第一组曲的前奏曲。

按照柏林的巴赫原版，关于弓法可能有三种分析：

(a) 巴赫作为管风琴家胜于作为小提琴家，作为小提琴家又胜于作为大提琴家，因此，巴赫请一位在安哈特——寇顿的莱奥波德亲王处供职的同行编订了弓法。

(b) 在这位大提琴家的协助下，巴赫自己编订了弓法。

(e) 巴赫领悟到弓法的难点并自行攻克解决了它。

第一种情况大家可以各持己见；第二种情况我们可以讨论；至于第三种情况，看上去似乎最有道理。

在出于当然的尊敬，强制自己接受上述见解之前，应考虑到下列事实：

(a) 这些原有的弓法即便被试奏过，其应用范围恐怕也极其有限。

(b) 手稿中的弓法使用了过多的分弓，在富有表情的段落中尤甚，以致不能产生我们在音乐厅里所要求的那种音响效果。它们可能更适合于礼拜堂和教堂的音响效果，这些地方的自然共鸣会弥补弓法中“连弓”的不足。就弓法而言，还应提示一下，分弓的音响在小提琴上要比大提琴上强一些，巴赫或许更多地是作为小提琴家来进行思考的。

(e) 这种不精确的弓法必定会引起各种不同的解释，而且在许多地方，整个线条未做任何连接处理，从注释角度来看，只能认为是不完整的。不过，除手稿弓法所表达的精神意义之外，某些颇具创造性的线条，如“镜”式弓法，是非常值得保留的：

d小调第二组曲的第二首小步舞曲，第15和16小节：



再回到**G**大调第一组曲的前奏曲来，原稿中的弓法虽有其音乐逻辑，但却缺乏实效，用这种弓法演奏，根本就不会产生活水般流畅的音响。老实讲，这首作品是《十二平均律钢琴曲》**C**大调前奏曲的一个复制品。如要保全这富有诗意的作品，那无路可寻，只有改变其原有的弓法。

在某些段落中，应完全遵照原稿中的弓法，而在其他地方即便弓法自有其音乐逻辑，也可弃之不用。理由很充分，陈腐的纯粹主义——常以严格遵守原则或重视既定事实的面目出现，在我们这个时代已经被对美的不懈追求所取代，我们认为：美感比任何事实更真实。

无论尼尔斯·波尔<sup>④</sup>哲学中的“并协性”是否适用于音乐，纯粹主义，不论其形式如何，大概有其存在的理由。就拿巴赫的六首无伴奏大提琴组曲来说，可能正是纯粹主义——如果不是直觉或乐感——帮助演奏者表现含蓄的色调微差，节制颤指，防止滑音和过分的渐慢。此外，在左手的运用方面，也能达到与纯粹派的调和。

<sup>④</sup>尼尔斯·波尔 (Niels Bohr)，本世纪著名丹麦物理学家、哲学家，并协原理（或互补原理）的创始人。

事实上，想一想键盘和音槌对改进技术（发声、声音的纯正及表现）确实大有助益，并能保持纯正的音乐演奏。

关于这一点，人们不得不称颂帕勃罗·卡萨尔斯，他大概是第一个用弹钢琴式的左手演奏大提琴的人（他演奏时，人们可清楚地听到柔和的敲击声），在演奏巴赫时，他那非凡超群的运弓，他那叩击着的手指与手臂的绝妙配合，实在令人叹服。反之，当卡萨尔斯在钢琴上演奏《十二平均律钢琴曲》时（他每天早晨都弹其中一些），虽然他是用手指在清晰完美地发音，但就恰如无形的弓正在琴键上同时运行一般。

谈到卡萨尔斯，还得这样说，我们从这位盖世无双的艺术大师那里受益甚多。他通过音符去感受音乐，历经十年的潜心钻研，吃透了这部作品的全部内涵和表现意义，还制定了速度、句法、色调微差和力度；并且很可能是敢于当众完整地演奏六首组曲的第一人。这已足以保证他的荣誉，他也用不着在乎那些认为他把巴赫演奏得过于浪漫、过于华美和西班牙化的评论。当他展示出一部至今未受到重视的经典作品的全部价值时，在卡萨尔斯的演奏中，有时可能存在的激奋情绪应该得到谅解。

## V

### 滑音与移位

由移位产生的滑音可用下列方法避免：

#### 1. 手指尽可能保持在第一把位上并使用空弦

演奏者不必担心使用空弦会妨碍演奏。巴赫肯定设想这些组曲要频繁地借助于空弦来演奏。这点在G大调、D大调、C大调组曲的前奏曲中都找到了证明。空弦发出的音并不像平时演奏者想象的那样乏味。但空弦音必须柔和地与弓和用手指按弦发出的音流畅地交织在一起。总之，用空弦，有下面的有利条件：

（a）空弦音质清纯，发音透亮。

（b）空弦常能简化指法。

#### 2. 使用伸展指法

许多人认为伸展指法不过是手指长度的问题，其实不然，它更多地是手的柔顺问题，这可通过练习获得。做手指伸展练习时，将琴颈后的拇指向下移动是非常有用的。伸展手指后立即将拇指恢复原位（与三指相对），这种方法可使手指伸展自如。

#### 3. 换弓连贯与左手移位相结合

对原稿的细致分析表明，许多清晰的发音是为了实现这种结合。

当移位时，一般选择最小的距离，即半音距离。有时两个半音移位比一个全音移位更好。但切不可墨守成规，因为音乐中没有一成不变的东西。

如果由于这样或那样的原因，上述方法中的任何一项都用不上，那就应该在移位时，手尽量灵巧——敏捷，不要有任何痉挛动作。

## VI

### 重 音

六首大提琴组曲组合了所有的音乐成分：各种节奏型，旋律，和声——由和弦及转调暗示或强调，这些都要求美妙多样化的重音。因此，这一作品比其他任何作品对弓法的要求都要高，也就不足为奇了。

## VII

### 演 奏

“人赋予神圣的音乐以人性，又赋予人的音乐以神圣的外表。”

帕勃罗·卡萨尔斯

演奏前先唱、读乐谱，仔细聆听声调的抑扬，感受旋律、和声及节奏的魅力，以及旋律、和声及节奏的重音；演奏要生气勃勃，富有诗意，严肃认真；演奏者要牢牢把握正确方向，始终“让自己跟着音乐走”，不要追求表面效果，更不要哗众取宠。

保罗·托特里埃

# 目 录

## 前 言

### 编者标的符号

|               |    |
|---------------|----|
| G大调第一组曲.....  | 2  |
| d小调第二组曲.....  | 10 |
| C大调第三组曲.....  | 18 |
| bE大调第四组曲..... | 28 |
| c小调第五组曲.....  | 40 |
| D大调第六组曲.....  | 52 |
| 稿本的异文与异音..... | 64 |

## 编者标的符号

除少数例外，本版的符号同那些标准使用的一样：

▢ .....：下弓

∨ .....：上弓

m.....：中弓

oh.....：下半弓

uh.....：上半弓

fr .....：弓根

sp.....：弓尖

→ .....：增加弓速

↓ .....：节约运弓

， .....：呼吸

· .....：短促呼吸

ſ .....：富有表情的音

ſ .....：该音与前音连接但不与后音相连。

ſ .....：与前后音分离的音

ſ .....：在同一弓里演奏，但须分开，不缩短音的时值

ſ .....：换弓时不要听出换弓的声音

※ .....：伸展手指

ſ .....：快速、发音清晰的移位

## 前奏曲

Copyright 1983 by Stainer & Bell Limited, 82 High Road, London N2 9PW

4

*p*

*mf*

3

1

*mf*

*p*

1 2 3x

6

...2...

*mf*

4.

*mf*

10

1 2 x4

3...*f*

*dim.*

*cresc. (al mf)*

*mp*

II

*mf*

*dim.*

*mp*

*p*

*cresc.*

*f*

4

*fff*

阿列曼德舞曲

8

*mf*

*f*

*mf*

*mp*

*f*

*mp*

*fr.*

*sp.*

8

*f*

*cresc.*

*fr.*

*f*

*fr.*

*f*

2.

7

..2... *mf*

1 1 1 4 0 0 o.h.

*mp*

5... *p*

*p dolce*

*mf*

(V) (V) 2 3 4 2

*f* *p*

4 *mf* *p* *mf*

*p* *mf* *p* *mf*

*f* 3. *mf*

*f*

2da volta  $p$  e cresc.