

卡尔·弗莱什著

小提琴演奏艺术

第二卷

〔附录〕

人民音乐出版社



7622/6:2

小提琴演奏艺术

第二卷 附录

[匈]卡尔·弗莱什著
阎泰公译

5

人民音乐出版社

责任编辑：陈胜海

小提琴演奏艺术

第二卷 [附录]

[匈] 卡尔·弗莱什著

阎 泰 公译

*

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京丰台洛平印刷厂印刷

635×927毫米 8开 62面文字及乐谱 8.5印张

1995年11月北京第1版 1995年11月北京第1次印刷

印数：1—3,510册

ISBN 7-103-01277-6/J·1278 定价：15.70元

目 录

I	约·塞·巴赫：恰空，第二首 d 小调无伴奏组曲·····	1
II	皮特罗·纳尔迪尼：D 大调室内奏鸣曲第一乐章·····	12
III	莫扎特：D 大调协奏曲第一乐章(K.218)·····	17
IV	维奥蒂：第十九协奏曲第一乐章·····	24
V	贝多芬：第十奏鸣曲第一乐章，作品第96号·····	29
VI	斯波尔：协奏曲(近乎歌谣体的形式)，作品47号，宣叙调·····	34
VII	门德尔松：小提琴协奏曲第二乐章·····	37
VIII	维厄当：第四协奏曲第一乐章，作品31号·····	41
IX	舒 曼：钢琴与小提琴奏鸣曲第三乐章，作品第121号·····	45
X	勃拉姆斯：G 大调奏鸣曲第三乐章，作品78号·····	49
XI	施纳贝尔：五首独奏曲(以组曲形式写的无伴奏小提琴曲)，第三首(草稿)·····	55
XII	关于匈牙利民族的小提琴音乐的自由节奏(Rubato)·····	61

I

约·塞·巴赫：恰空，第二首 d 小调无伴奏组曲

第二首 d 小调组曲的第五乐章恰空，是由八小节的主题和它的变奏所组成。

变奏有以下四种类型：1) 如 II. 1—III. 3 在整个八小节内，形式没有变化。2) 如 V. 1—VI. 2 到第五小节，形式就已发生变化。3) 如 XXXIII. 2—XXXIV. 3 四小节组成的变奏。4) 如 XX. 1—XXXIII. 1 以及 XL. 3—XLIII. 4 几个变奏由共同的观念构成一个整体。

揭示这部作品的主要困难是保持主题的单一性和从属于主题的变奏的多样性之间的平衡。考虑到变奏的形式和内容都具有最大程度的多样性，因此就要求在演奏处理上的差异也很大。在演奏变奏时，要像表现主题一样，绝对不能忽略其庄重性格的节奏。既要表现出每个变奏所特有的感情内容，还要保持主要动机的节奏所具有的舞蹈性格。基本速度大约 $\text{♩} = 60$ ，不可太慢。在这个固定的轴心周围，形成了一个具有深刻思想内容的感情世界，它那五彩缤纷、绚丽多彩的变化给人以超凡的想象。如果忽视了前面提到的要求，揭示这部作品就非失败不可。比如在变奏的处理上缺乏区别差异或者过分拘泥于基本速度以及僵硬而缺乏柔和性的演奏，都会使人感到枯燥乏味。另外，在演奏上不论怎么“自由”，必须使音乐保持连贯性的统一，使音乐持续不断，让听众能够理解。如果不考虑主要动机节奏的特性，而使变奏过分的独立——在这种情况下，揭示出来的音乐将给人以七零八碎、既不统一又做作的感觉。为了避免出现这种危险性，就必须保持基本速度或不违背这个“基本速度”的速度。即便演奏抒情性的变奏时也必须如此。这种进行上的统一，成为那些并列起来的情感图象，紧密地连结起来的粘合剂。

在切实保证速度的连续性的基础上，再强调每个变奏之间的分离。通过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快渐慢的处理来划清它们之间的界限。在这一点上订立一个“正确的”规范是不可能的。恰空本身就是一个宇宙，想用个三棱镜来透视它的全貌是愚蠢的。恰空的形象必须依照每个人所具有的不同个性进行塑造，只有这样，恰空才会产生魅力。此外，还有一个普遍性的问题，特别是关于变奏与变奏之间的分离问题。变奏与变奏之间的分离正如上面谈到的那样可以用种种方法进行，但分离的原则本身必须带有普遍意义。只有这样，我们才能意识到变奏要素是全曲有机体的一部分。当然，在这方面不要做得过分。总之，区分各个部分的界限时不要采取一成不变的固定方法，也不要把创造活生生的艺术作品变成音乐形式论的讲课。因此，在许多变奏的结尾处，不要把我推荐的伸展方式理解得太死。只有在整个变奏结束时才要有明显的渐慢 (*ritardando*) 或渐强 (*allargando*)，而在一个局部的当中伸展时，心里一定要想到“略微 (*poco*)”。

恰空的主题是在弱拍上开始，是从第二个四分音符开始。变奏的情况也一样，不同的地方是：主题本身是从第二个四分音符开始，而变奏却常常从第二个八分音符或十六分音符开始，这已经是无可争议的原则了。不过，在实际演奏当中和从许多版本来看却违背了这个原则。然而，把基本主题从弱拍起的节奏移到变奏上，使得全曲得到出色的再现是极为重要的。因此，在下面修订的乐谱中，一个变奏的结束同下面的变奏开始之间的界限，在一般的情况下是用斜线来表示，而两条斜线则表示新的部分开始。只有在结尾与开始看上去是不可分的情况下才不使用记号。

在许多版本中，每个变奏是用明显的双纵线表示的，而下面的修订谱却没有采用这种分离记号，因为这种分离记号同全乐章弱拍开始的节奏有矛盾，而且对学习者来说，一开始就容易犯不合理地强调第一个四分音符的毛病，结果把分句都搞错了。

This page contains eleven staves of musical notation, labeled I through XI. The notation is in a single system, likely for a piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by rapid, flowing passages with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *espress* (espressivo). There are also articulation marks like accents and slurs. Roman numerals (I, II, III, IV) are placed above certain notes, possibly indicating fingerings or specific musical concepts. The piece concludes with a *segno* marking on staff IX.

I *f*

II

III *mf*

IV *f*

V *p espress*

VI *p* *f*

VII *f* *p*

VIII *f* *p*

IX *f* *segno*

X *p*

XI *mf*

注意：罗马数字表示行数，阿拉伯数字表示小节数。

I. 1—8 尽管巴赫很清楚的写成下面这样 ，可是，许多修订者却把八分音符的和弦省略 。我认为这种处理方法使得主题刚一呈示时，便失去相当多美妙的原动力。假使能用上弓奏出三音和弦，那么技术方面就没有什么困难。四音和弦则必须分散开演奏，如下面这样：



附点四分音符的时值必须保持，否则  的音型从一开始就变成三连音的节奏了 。

II. 1—III. 3 拉这个变奏也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 $\frac{3}{8}$ 的三连音节奏：以 （代替 ）。我认为D弦上的音型比起以和弦为

特征的恰空的节奏更为重要，因此，四音和弦必须按下面那样分两层演奏：



如果忽略了这个原则，旋律线将错误地变成下面这样 。

III. 4—IV. 5 这里要适应这个变奏的性格变化，十六分音符不要过分明显地断开，因此要用波弓来演奏。 这个上弓要把弓子从空中拿回到弓根拉，来代替用全弓演奏。这样可以避免不适当的重音。

V. 1—VI. 2 不要拖长。滑音不要奏得太慢。

VI. 3—5 转调的低音  要与这个变奏的性格相适应，要用柔和的、歌唱般的 *f* 力度演奏。

VII. 1—VII. 4 用混合弓法——连弓时用全弓，分弓时用弓尖。

VII. 5—IX. 2 巴赫在这个单音的乐章里，利用上行音阶和下行音阶进行分句。这些音阶用 *g* 小调和 *d* 小调相互交替出现，使之牢牢地印在听众的意识中。用突然进入的 *f*，把这些音阶同位于其间的转调形象鲜明地区分开。

IX. 3—X. 5 这里的下行音阶和带有四音转调音型的上行分解三和弦之间的变化更有特色。



起拍的基本节奏在这里极其明显地表示出来。界限是由力度变化和多种弓法划分的。

XI. 1—3 这里要突出强调五度跳跃，以取代音阶与分解三和弦。

XII

calando

p

cresc. poco a poco

molto cresc.

 $\mathbb{R}^d$

diminuendo

dim.

p

XI.5—XII.3 要强调带有“—”记号的分解和弦的低音。

XII.4—XIV.3 下行的十六分音符音阶要奏出尖锐的重音。下面的十六分音符分解三和弦也要如此。许多编者把这一段变奏订为富表情的弱奏，我本人对此持相反的意见。我认为这一段的装饰音型就像军队前进的步伐一样，具有强烈而坚定不变的节奏。我觉得这同下面具有相继高上去的二重音阶的变奏 XV.2—XVI.2 的前一半一样，具有显著的雄壮情绪。

XVI.3—XVIII.2 情绪突然发生了变化，欢乐的果敢情绪被不安的阴郁情绪所取代。要注意D弦与A弦的音色的交替。从XVIII.4到XVIII.1中减七和弦的下行旋律，意味着对生活失去信念的绝望感情进一步有所增强。

XVIII.3以后，一连串三十二分音符的上行经过句，引导出豪放的琶音部分。

此处的原谱如下：



巴赫在这里只在第一拍上写了琶音，其余都写的是和弦。拿海尔梅斯伯格、大卫、约阿希姆——莫泽尔、奥尔、胡拜依、布什、罗兹、卡培等人的编订本比较来看，便可知道不只是在弓法方面，而且在整个这一部分的想法上，它能有多种不同的理解。我所遵循的原则概括如下：

(1) 整个部分共三十二小节，它们既是和声性又是旋律性的相互联系的统一体。另一方面，巴赫写的每个变奏，除了极少例外，都同基本主题一致，由八小节构成的。我们没有理由把巴赫写的这一部分看成是例外情况。这种看法是以他那统一的和弦记谱法为依据的。巴赫开始写的琶音的意图，真就是为了给演奏者指示一条固定前进的路线吗？鉴于他那心胸开阔，厌恶各种死规矩的风格来看，几乎不可能那样认为。因此，我在各个八小节的段落之后——特别是在XXII.3和XXV.2中——改变了弓法和装饰音型。

XXIV

XXV

XXVI

XXVII

XXVIII

XXIX

XXX

XXXI

XXXII

XXXIII

XXXIV

XXXV

allargando

molto allargando

然而在下面两个变奏，我让每四个小节有一个变化，即 XXVII.2，XXIX.2，XXXI.2 各有一个变化。这是因为我想在允许的条件下，尽可能地强调以四小节做为周期的渐强。这样，我把整个这一部分所用的装饰音型移到空弦上来看，形似下面的样子：

(2) 装饰音型的各个变化,只能是从每小节的第二拍开始。拿各种版本比较来看,几乎所有的版本都违反了最重要的分句原则。

(3) 这一部分的力度变化是按渐强的原则处理的。渐强是在XXXIII.1和XXXIII.2的第一个八分音符达到顶点。这个渐强是从XXVII.2—XXXIII.1为止的旋律线上明确地表示出来的。而XX.1—XXVII.1却不是这样。我觉得XX.1的变奏,其开始处的力度变化极为重要。许多版本在这里写的是 pp ,用此方法渐强达到高亢,这的确是一个便利的手段,但我认为这不符合音乐的要求。因为前四小节,即XVIII.3—XIX.3已经明确地表示了渐强,这个渐强不能简单的消失,必须导向某处才行。因此,这里应该导向XX.1的第二拍的原来的节奏,意气风发地进入。因此,这个变奏必须尽全力演奏,到XXI.2开始用 mf 力度,在XXII.3是柔和的 p 力度,从那里才开始为真正的渐强做准备。

在谈到细节之前，先讲讲下面的事情。

在XX.1—XXI.2，加力度变化的重音和速度变化的重音是为了帮助听众对恰空的节奏产生幻想感觉。从XXII.3的第二拍开始到XXV.2为止，用柔和的半跳弓。XXV.2，因五度的发音不纯而用来代替。

从这里开始渐强要格外留心，例如演奏到XXIX.2时不要把 f 过分加强。从这里开始在低音上加上力度变化的重音，做为扩展音量的补助手段。用这个方法一直到再也不能增强力度时，通过明显的渐强(Allargando)在XXXIII.1达到最高潮。虽然加强低音是必要的，但不要刻板地拉成一样，这会使人感觉单调乏味。重音首先要符合当时的基本力度。XXXI.2—XXXIII.1的弓法分配上，只在拉有重音的低音时才用下半弓，其余十一个音符用中弓。直到XXXIII.1中的最后的八分音符，才把开始的六个音符全都拉得宽广些。XXXIII.2—XXXIV.3中的三十二分音符，演奏时不要急促，要富有表情地拉出。而两个十六分音符要用柔和的 f 演奏。(我们不是刚刚已经充分体验了力量的爆发了吗!)。XXXIV.3中最后一个十六分音符上的纵线必须注意。主题在这里无一例外地全都出现在弱拍上。XXXV.1，它是改写了的主要主题的第一小节。XXXV.2—XXXV.8是主题再现，应以宽广些演奏为主，以达到新的高潮。因为在XXXV.2时已经需要奏 ff 力度，不可能再增强音响。在演奏这一长串强大的力度过程中，要克制自己，演奏者要防止从内心无限度加强力度的倾向。否则将会发生超出小提琴本身所承受限度的危险。



XXXVI

XXXVII

XXXVIII *tranquillo*

XXXIX *segue*

XL

XLI

XLII 

XLIII 

XLIV 

XLV 

XLVI 

XLVII 

低垂的乌云已飞散，大地好似看到了温暖的太阳在微笑。现在令人喜爱的D大调象福星般地降临。与这种要求相适应，在 pp 力度上表现出从沉重的桎梏下解放出来的情绪。要奏出 pp ，就得掌握特殊的技巧，即弓子丝毫不加压力，尽可能地把弓子靠近指板。不要颤指，像从远处听到声音那样，没有实体感的发音，使听众确信听到了梦幻般的、虚无缥缈的声音。XXXVI.1-8，全部要这样演奏。在下面的变奏XXXVII.1-8中，恰空的节奏在低音部：



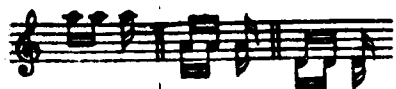
后面的四小节，情形正相反。

这里要解决的问题是区分两者的力度和把恰空的节奏像浮雕一样突出。这就要解决好附点四分音符上的八分音符的连结以及用明显的 p 力度奏好所有与恰空节奏不一致的八分音符。为了解决这个问题，弓位不能平均分配。因此，在  处，要用四分之三弓奏 f ，用四分之一弓奏下面两个 p 的八分音符。在

XXXVIII.1-4（四小节的变奏）中，用 mf 力度，交替用上下弓拉和弦。一般人采用粗糙的、撕裂的 ff 演奏，这不符合这整个变奏的性格。

XXXVIII.5-XL.2中，应当区别出由分解和弦所表示的调性  与走向转调目的的音符

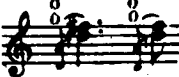
之间的不同处。解决好这个问题最好是交替使用柔和的跳弓和分弓。下面两个变奏看起来好像压缩成一个十六小节的变奏，这是巴赫大胆创作的显著的例子。巴赫让这些相同的音反复出现：



，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。他考虑到利用以奏单音为主的乐器代替风琴，采用了这个非常别致的方法。这远比近代具有独创性的配器法更富有革命性。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，而且还要利用空弦才能实现。比如下面是模仿风笛的手法：



可是，巴赫却想保持分解和弦中一个声部的装饰音型，因此，他为了模仿风琴持续音的效果，连续反复同一个音（先是a音，后是d音）。这个音冲击着听众的心灵，听众感觉到连续鸣响的持续音。因此要强奏来强调这些重复的音。有意识地强调这些重复音，并把穿插在重复音中间的和声音的装饰音型，用柔和的、快速的跳弓演奏，使它们形成鲜明的对比。为了实现这种不同寻常的想法，就必须相应的采取不同寻常的表现手段。在运弓上以整体为基础，渐次增加力度，将整个这十六小节中从 $p - mf - f - ff$ 做一个大的渐强。在下面的变奏里的 XLV.5、6 跟 XXXVII.1 一样，用同样的力度变化来处理。接下去的两个变奏 XLV.2 - XLVI.8 也要看成是一个整体。我们可以理解为巴赫在第五小节又加上一个风琴音栓，暗示着使用风琴音栓的幻觉。

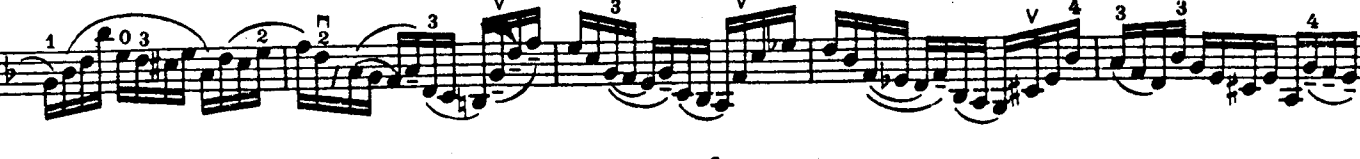
XLV.6 的和弦  用小指按五度双音是不可能的，为此最好用空弦。 

XLVII.1，我遵循以弱拍起的原则，把原谱  改为 ，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，我想巴赫是能允许的，除此以外我没有别的办法。

XLVIII 

XLIX 

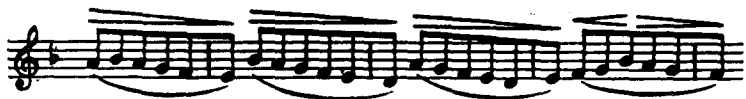
L 

LI 

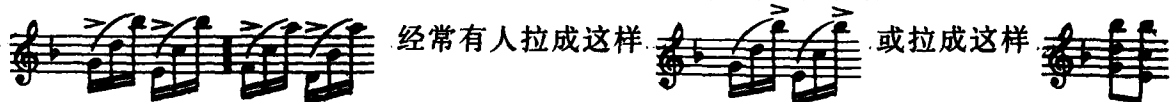
LII 

辑的。LII.1-4 要加以控制，不要奏出渐强，使得带有阴暗的神秘色彩不能变成光彩熠熠的音乐效果。

下面两个变奏，一个是七小节的(LIII.1-LIV.3)，一个是五小节的(LIV.4-LV.4)。由于a¹音的持续，使它们连成一个整体。我们在这里又遇到了变体的风琴持续音。但这不同于XL.3-XLIII.3所具有的诙谐性质和愉快的飒飒声的十六分音符，而纯粹是旋律性质的。一般都是每一个小节一个下行，个别的例外是偶尔有上行的音型。那顽固的、神秘不变的a¹音的色彩，使我们想起了世事的变化无常。这个变奏的形式虽然简单，但如果演奏得正确，却能给演奏者和听众强烈的印象。这种现象使得我们把此处洋溢着的感情，看成是无法用语言来形容的奇迹。在这里，我们还要特别注意音型的弱拍特点以及旋律线与渐弱的一致性。但要注意渐弱是从第二个八分音符开始的。如：



要特别注意从LIV.4开始有五小节的渐强。LV.1-3当中，每一小节的第五个十六分音符要格外强调一下，以突出弱拍开始的节奏。从LVI.1到LVIII.2，演奏这一个变奏时，我们要从超越现实的感情高处回到现实的地面上来。这个变奏将引导出最后一次主要主题的重现。十六分音符的三连音要拉得均匀，分解和弦的每个基础音要给予有力的重音：



都不行。同样，对具有低音旋律的LVII.1 ，要求也是一样。演奏LVII.2-LVIII.2时，要从容不迫，不要匆忙。也就是说在意气风发的主要主题再现之前，再做一次深深的呼吸。这个导入主题的准备的音型，绝对不要“显示技巧地”急速地演奏。特别是在演奏转调的导入线  时，应该是越来越宽阔而不是越来越加快。现在来谈谈LVIII.2中的一个大的问题。把我们直接引入主要主题的属七和弦a-#c-e-g的上行和下行的音阶形式，从根上说它是一个紧缩了的华彩乐句。我认为许多人在这里喜欢用极快(Prestissimo)演奏是很不适当的。这个小节实际上是整个变奏的结束，因此，鉴于它的重要性，应当尽可能宽广地演奏，为了这种扩展就需要采用相应的弓法。其次，主要主题再一次表现出它那坚定稳固的节奏的有机体，像是对“永恒”本身进行着反抗。LIX.5的最高音e²，要加上一个轻微的速度变化重音，并且要再次自由地、宽广地奏出来。



在这里，为了方便起见，我把原谱里的f¹的切分音分开了，

因为我觉得在这之前在G弦上演奏是非常必要的。这首乐曲结束处的属音上的颤音是很重要的，演奏时必须相应的伸展一些，为此需要多次换弓。  最后的同度d¹音，要强奏，切不可弱奏。

II

皮特罗·纳尔迪尼：D大调室内奏鸣曲第一乐章

关于纳尔迪尼的演奏，舒巴特曾以言过其实的夸张言词加以描述。这段描述是印象主义评论的典型。这种印象主义的评论是不恰当的。他不是评论演奏本身的内在价值，而是从主观印象来描绘。例如“爱的小提琴……每一个音差如同爱的自白一样。”“在演奏中，他的眼泪流到小提琴上。”“他不是像塔尔提尼那样在所有的音符上，而是在关键的地方亲吻！”“所有的音符，都是从感情丰富的灵魂深处流出来的血滴。”等等。①

对于古代意大利小提琴学派的特点不十分了解，并不足奇。确切的有关技术性的描述也不多见。对维奥蒂、帕格尼尼、恩斯特的艺术，对维厄当、维尼亚夫斯基等人的艺术的描述，仅仅罗列许多华丽词藻，而没有客观印象的记述，这只能给人一种模糊的概念。对于那些早已消失了音响的演奏，为了重新提供有用的素材，必须纯客观地叙述，不许凭主观想象随心所欲地胡诌一气。

莫泽尔根据柏林国立图书馆所藏的纳尔迪尼一百一十首随想曲的手稿，对他的重要性写过显然夸大的评论。②但是从保存下来的作品上看，他确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。尤其是他写的慢板乐章，是充满了灵感的杰作，卓然耸立在他的同时代作曲家的作品之上。我认为除去在形式上和内容上都有所突破的塔尔蒂尼的“魔鬼的颤音”奏鸣曲之外，纳尔迪尼的D大调奏鸣曲（大卫借助过别的奏鸣曲的广板乐章改编）是这个时代全部作品的代表作。它的主题单纯，狂热，充满了对未来的憧憬。其音型与和声的修饰上，看不到当时惯用的、反复进行的典型手法。他按照固定观念五次再现的快板乐章的主导动机，从形式上看，也是那个时代最新颖的。

①：舒巴特 (Schubart) 全集第五卷，第70页。②：罗伊特著《小提琴音乐指南》(柏林，海瑟版)第68页。

VI

VII

VIII

IX

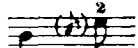
X

XI

XII

柔板的引子是单纯的，但是深刻的。像探索感情似地演奏。

II.1 这里是个例外，用泛音指法更合适。

II.2  用尾滑指。（见本书第一卷第一分册第58页。）

III.1 a^1 音要渐弱。

III.2 b^2 音不要渐强。

III.3 第四拍突弱，那是因为从e小调向F大调突然转调的需要。

IV.1 从这里到第三拍要弱。从这里到IV.3.的弱拍上的*f*为止，要求充分的渐强。

VII. 自由的华彩乐句。

VIII. 要热烈地演奏，但用分弓拉音阶时不要太急促。

IX.1 打震音时(*tr*)需要加明显的重音。

IX.2 D大调音阶上的渐弱(*dim.*)是为了导入优美动人的插句。

IX.5 的后半部分开始到*mf*为止，有一个渐强，这个*mf*长达五拍，很细腻地经过*dim.*进入X.5。X.5的后半部分是一点一点渐强(*molto cresc.*)。这是为了导入XI.1—XI.4的强有力的音型的需要。

从XI.3的后半部分开始到下一小节的纵线为止，要稍微缓慢些演奏。紧接着是突然地进入共四小节的第二主题，如前所述那样要求我们表现出像意大利的炽热的太阳般的热情。