

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H6.1/
TCLd8

总
记
登
号

150992

莱奥波尔德·奥厄 著

小提琴 经典作品的 演奏解释

人民音乐出版社

小提琴经典作品的演奏解释

〔匈〕莱奥波尔德·奥厄著

湛 国 璋 译

人民音乐出版社

Л. АУЭР
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СКРИПИЧНОЙ КЛАССИКИ

本书根据莫斯科音乐出版社 1965 年版译出

责任编辑 买德颐

小提琴经典作品的演奏解释

〔匈〕莱奥波尔德·奥厄著

湛 国 璋 译

人民音乐出版社出版

（北京翠微路2号）

新华书店北京发行所经销

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 130千字 5.75印张

1990年12月北京第1版 1990年12月北京第1次印刷

印数：0,001—2,566册

ISBN 7-103-00667-9/J·668 定价：3.45元

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	H6.1/2cld 8
总登记号	152992

目 次

前 言

第一章	古老意大利作曲家的杰出小提琴作品.....	(7)
第二章	约·塞·巴赫的小提琴经典曲目.....	(27)
第三章	亨德尔和莫扎特.....	(38)
第四章	贝多芬的《克莱采奏鸣曲》和两首《浪漫曲》.....	(51)
第五章	帕格尼尼.....	(62)
第六章	路德维格·斯波尔.....	(69)
第七章	亨利·维约当.....	(74)
第八章	亨利·维尼亚夫斯基.....	(86)
第九章	亨里希·厄恩斯特.....	(93)
第十章	小提琴文献中的三部经典协奏曲 (贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯).....	(99)
第十一章	勃鲁赫的协奏曲.....	(111)
第十二章	勃鲁赫的《苏格兰幻想曲》.....	(121)
第十三章	卡米尔·圣-桑斯.....	(128)
第十四章	爱德华·拉罗.....	(135)
第十五章	柴科夫斯基.....	(140)
第十六章	格拉祖诺夫、里姆斯基-科萨科夫、德沃夏克.....	(146)
第十七章	爱尔加的小提琴协奏曲.....	(154)
第十八章	希萨·弗朗克和肖松.....	(159)

第十九章 巴茨尼、萨拉萨蒂、胡巴伊.....(165)

第二十章 改编曲与音乐记忆.....(171)

中央音乐学院图书馆藏	
书号	6200.137
总登记号	152 PP ₂

前 言

将难以解释的东西说清楚，将经验和音乐感觉分离开来，使二者泾渭分明达到一种足以使心灵的眸子将它们的实质洞察无遗的程度，要做到上述各点确非易事。我的目的是想将我作为一个演奏家和教师多年来从事古典小提琴音乐研究，以及解释古今作曲家作品的演出活动中所积累的实际经验，告诉青年小提琴演奏者和青年学生。

我觉得音乐风格问题只能从纯个性的观点来探讨。我不能准确地说出贝多芬的协奏曲或巴赫的《夏空舞曲》应该怎么拉。一两百年以前音乐家的演奏方式和现在大不相同，听起来也完全和我们二十世纪电话和无线电时代不一样。我们的神经系统比起我们的先辈来说要敏锐易感一些。然而，尽管我不是一个盲目拘泥于传统的人，但在涉及到古典音乐作品的诠释方面，音乐美学的共同原则至今有效。

承认并不时下意识地遵循这些原则的艺术家，如果再掌握了克服纯机械困难的技术，才有可能全面美好地将一首作品传达给听众。这时他的演奏才能够表达出作曲家真正的声音。我记得在俄国的一些中小城市里，任何一首天才的作品，只要演奏得好，甚至在没有受过什么音乐训练的听众身上都能产生深刻的印象。

我们不妨想像一下在纽约卡内基音乐厅或欧洲某一大音乐厅里聚集着数千听众（必须承认，他们大多数人所受音乐教育

不多),两个不同的乐队、不同的指挥家或技巧演奏家,他们各自按自己的意图解释同一作品时给听众留下的印象必然各不相同。

一个指挥或一个乐器演奏家可以用自己的演奏使得听众兴奋激动,另一个艺术家演奏同一部作品却会使听众无动于衷;而与此同时二人的演奏技巧却又可能都是完美无缺的。这是不是说,在第二种情况下指挥或独奏家是用的传统风格演奏,而第一种情况是艺术家努力通过自己的感情体会来表现作曲家的思想意图呢?我相信上述说法是正确的。我相信才华、天才、美感、美学趣味,而不是传统,因为美学趣味——审美感是美的法则。

我年轻的时候,约阿希姆被公认为是演奏贝多芬小提琴协奏曲、巴赫的《夏空舞曲》和塔尔蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》的最伟大的演奏家。他无论在哪里演出,第一场总是拉其中的一首。难道说维约当、维尼亚夫斯基或维尔赫米以自己的方式演奏上述作品不如约阿希姆好吗?要知道他们都是掌握完美技巧的大艺术家。何况维约当和维尼亚夫斯基不仅仅是杰出的小提琴家,而且还是作曲家,维尔赫米在他同时代的小提琴家中也许是琴音最洪大有力、音色最为均匀优美的。但毕竟……

我们知道约阿希姆从不拉维约当和维尼亚夫斯基的作品,而且也不拉维尔赫米改编的巴赫的G弦上的《咏叹调》,巴赫的这首乐曲正是由于他的改编才广为流传。约阿希姆或是不能、或是不想在这一方面和自己的同行们一争长短,虽然都是著名作曲家,他们也都在自己的音乐会节目里列入了一些古典作品。这证明约阿希姆在处理巴赫、贝多芬和古老意大利作曲家的作品时,掌握了真正的风格感。他正是演奏上述作曲家,以及舒曼、斯波尔和维奥蒂的作品而给予听众深刻的印象,满足了他们的美感要求。后来,约阿希姆又在自己的节目里加进了他那技巧卓绝的改编

曲——勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》。这位伟大的小提琴家出生于匈牙利，这些舞曲在他内心是亲切而珍贵的。

最近二十年来我很少听到艺术家们按音乐原作所要求的那种独特风格来演奏《匈牙利舞曲》。大多数情况下快速度拉得更快，慢速度则拉得更慢，过份夸大 *accelerando* 和 *ritardando*，结果是节奏遭到破坏。而节奏是音乐的基础，特别是匈牙利音乐。

有少数演奏家善于领会他们所演奏作品的特点：能揣度出作曲家的构思意图，感觉得到抒情性和戏剧性音乐之间的区别，能区分英勇豪迈和亲切柔和的主题，划清狂热兴奋的激情和戏谑或宁静情绪之间的界限。只有少数卓越的艺术家人能以自己的演奏揭示出优美音色的全部丰富变化，正像一个充满灵感的画家，在未施色彩于画布之前需要在调色板上调色一样。单调、苍白、缺乏色彩变化只会把一首杰作的全部美感破坏殆尽。

我不厌其烦地一再向学生们强调指出：作曲家或权威编者在作品内所标明的每一个记号和重音，其重要性不亚于他们赋予各种特点的琴音本身。可惜大多数学生，甚至往往还包括某些成熟的音乐家和演员，仅只满足于乐谱的演奏，而对上面提到的记号和重音不加理会。

在演奏古典作品时还有另外一种单调表现，这就是速度单一。只有少数作曲家具备这种才能：在自己的原谱里清楚、准确地标明速度。要作到这点的确特别困难，而在许多情况下几乎是不可能的。只有贝多芬一个人超出常规的例外。演奏这位伟大作曲家的室内乐作品特别要求精细而独特的色彩，其丰富多姿可说前无古人，后无来者。

演奏解释这类作品能展示一个演奏者的天才、气质，他对音乐美的理解、对各种不同主题内在特性的细腻感受。这些独特的

色彩突出地反映出那种只可意会、不可言传而对音乐听觉来说却是极为重要的东西，亦即同一作品内部的速度变化。无论是协奏曲、浪漫曲也好，谐谑曲或夜曲也好，原则不变。只有在精细和绝对得心应手地运用速度变化的情况下，一个音乐家的个性才得以表露。

速度和色彩变化的原则是演奏解释任何一首作品最重要的原则，因为它揭示出作品的音乐内容。这一原则乃是极富艺术性地解释任何一首优秀古典小提琴作品的基础，对于现代小提琴作品也是如此。在探讨经典小提琴作品演奏问题的时候，我主要的目的是给每一个认真学习的学生一些提示和建议，这些都是根据我自己的，以及我年轻时代某些最伟大的小提琴演奏家的经验和实践而提出的。根据我个人的经验和了解，我可以谈谈他们的艺术思想、风格和对作品的诠释。

我所提出的建议和提示不是一成不变的规则或不容争辩的法则。借助这些建议，只能是在演奏一些宝贵的经典作品时，尽力学会正确理解细微差别和色彩变化的重要意义；不过这些建议根据的往往只是个人的经验。要永远记住，在诠释许多作品及其个别插段时，美学上容许与作者构思可能不一致的想法和概念，然而后者毕竟要经过音乐和艺术鉴赏最高规范的验证。不过话又说回来，在某些情况下，当作品本身和它的特性本来就已清楚时，对作品的诠释，从这个词的广义上来说，应该服从音乐内在发展的逻辑性，而不应依细节变化而转移。

正如我已经指出的，音乐风格和演奏解释只能从纯个性的观点来探讨。不过，在避免忽略这一事实的同时，也不要忘记传统往往只不过是音乐美学法则上一个僵死的字眼，而不是它的活的灵魂；对那些力图用自己的演奏来揭示小提琴杰作内容的学生，

我还有好多使他们受用不尽的话要说。我想让他们尽可能深入地理解经典小提琴作品内涵的意义。如果我的建议能帮助学生比较完美地体现伟大创作者的小提琴音乐作品中最优秀的思想和精神的话，那我就心满意足了。

第一章 古老意大利作曲家的 杰出小提琴作品

十九世纪末和二十世纪初，在意大利和德国的图书馆里发现了许多古老意大利作曲家的不知名的作品。其中有的是十七和十八世纪一些杰出大师的作品。虽然它们尚未达到已为我们熟知的这些大师的一些名作同等的艺术水平，但就其音乐成就而言，却与这些名作相近。可是在进一步研究这些被发现的、令人遗憾地被一些缺乏修养的人所校订的、充斥音乐市场的各种版本时，却发现它们大多是单调乏味、枯燥而平淡无奇的。这些版本只能证明，即便是那些享有盛名的大师，在写出数以百计的奏鸣曲时，也并非篇篇都是神来之笔。

这类作品的模仿者，天分就更逊一筹了。真正的、不折不扣的音乐应该是有所感而作。它富有情感并充满灵感，然后才谱写成作品。模仿只能作到貌似。甚至像科列里、维拉契尼和塔尔蒂尼这样一些天才人物，在音乐创作上也未免失之重量不重质。他们的许多作品之所以能一而再、再而三出版，理由无它，只不过是名家们的盲目崇拜而已。这些作品的出版多半只是为了赚钱。

门德尔松-巴托尔第和达维德仔细研究了保存在柏林、德累斯顿和莱比锡图书馆里的一些手稿以后，结束了他们的探索，发表了全部具有艺术价值的和值得大大推广的作品。此后发现的一些作品，就音乐本身的成就和创作上的重要意义而言，再没有任何

一首能与下列作品相提并论，如科列里的《弗利亚》，维塔利的《夏空舞曲》，塔尔蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》和《被遗弃的狄多娜》，J. 略恩特根出版的洛卡泰里的几首奏鸣曲，纳尔迪尼的D大调奏鸣曲和e小调协奏曲。这些作品不仅以音乐内容独特见长，而且以构思深刻、形式完美著称。它们堪称小提琴文献中的珍品。

这些作品所具有的崇高意境决不是由于作曲家才智高超、构思新颖独特，或是像重新发现的著名大师(其中某些人光是名字就足以使人折服)的作品中所特有的全局在胸，不，绝非如此，只有从深邃、内在的源泉中汲取美感的盖世才华，才能达到这样一种意境。

阿尔坎杰洛·科列里(1653—1713)是创建意大利小提琴“黄金时代”一系列作曲家中的先驱。这位伟大的音乐家写了60首小提琴奏鸣曲^①，这些两百五十多年前创作的作品至今仍被奉为这一音乐体裁的典范。现代小提琴家在编选音乐会节目时不能不注意到科列里于1700年在罗马发表的小提琴与低声部奏鸣曲集，尤其不能不对这本曲集的最后一首——《弗利亚》视而不见^②。

① 科列里本人只为小提琴独奏创作了十一首奏鸣曲和一首主题变奏曲式的《弗利亚》，后者列入小提琴与低声部奏鸣曲集作品5号。他的其余作品，除《大协奏曲》而外，全是三重奏奏鸣曲——专为由三个声部（两个小提琴声部加上数字低音声部）构成的器乐合奏而写的。后者用羽管键琴或管风琴，通常和低音乐器（大提琴）齐奏奏出。——俄译本编者注，下同。

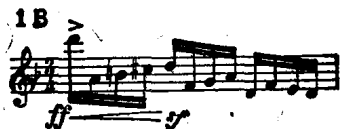
② 《弗利亚》(Folia)是一种古老的慢速三拍子的葡萄牙-西班牙舞蹈歌曲，其本身结构与夏空和萨拉班德舞曲相近。演奏起来像独舞或是双人舞，热情奔放。《弗利亚》舞曲从十四世纪开始就已出名。第一个记录《弗利亚》舞曲旋律的是西班牙的音乐理论家弗兰西斯科·萨利纳斯，载于他的论文《七本音乐论著》(1577)。后来这一舞曲有了一些变化，并经科列里作了古典式加工。十七世纪到十八世纪的一些作曲家用《弗利亚》主题写了许多炫技性的羽管键琴、小提琴、六弦琴小品。在比较近期的作品中我们可以举出钢琴曲——李斯特的《西班牙狂想曲》和拉赫玛尼诺夫的《科列里主题变奏曲》。

用主题变奏曲式写成的《弗利亚》是古老意大利学派最出色的作品之一。由达维德校订出版附钢琴伴奏的这首乐曲，到现在为止一直是音乐会中小提琴家经常演奏的节目。

《弗利亚》中的十八首变奏本身就是十七—十八世纪意大利小提琴学派弓法技术的百科全书。研究这些变奏对培养小提琴家的左手技术同样也非常有益。

要使《弗利亚》对听众产生应有的印象，首先必须确定符合每一个变奏特点的速度。由于所有的变奏系以同一调性陈述，致使《弗利亚》带有某种单调感。如果再加上速度单一和音响缺乏丰富多彩的变化，那么，这首乐曲即令技术上拉得无懈可击，也只会使听者感到索然寡味^①。

《弗利亚》的主题决定了全曲崇高的特性。它在一开始以 *f* 陈述和以 *pp* 重复时就要求用非常热情柔和而富于表情的解释。从字母B处开始要拉得狂热激情：



拉 *sforzando* (加重音)，而不要加快这个音。紧接下来的一个变奏用 *spiccato* (跳弓) 奏出，手腕用力要很轻。从字母E处开始：



等等。保持同一奏法。字母F处的几个和弦要拉得短而有力。此

^① 此处指的是达维德版本《弗利亚》。现代音乐会实践中通常用的是克莱斯勒版本，而在教学中则用的是列昂纳尔版本。

外，从字母H处起要以最大的表现力奏出，尽量多靠颤指，使重音突出，少靠弓子；



字母K处要拉得非常激动。再下来(字母L)：



要突出crescendo(从p到f)。从字母M(adagio)处开始按八分音符数拍子，同时力求达到声音流畅如歌。从字母N开始：



要拉得宁静平稳，同时不要忘记以重音突出每一小节里的第四个八分音符。从字母O开始($\frac{12}{8}$)要用很轻的弓子来拉，但是不要变成staccato volant(浮翔似的断奏)。Adagio(字母P)要求非常富有表情，而紧接其后的Lento(缓慢的)($\frac{9}{8}$)要拉得略微慢一点。从字母R处起要活跃些。



这样与前面的各个变奏的演奏特点相比较就可形成必要的对比。从字母S处开始，各个细节都要拉得很准确。应该着重指出的是，学习这一变奏是非常有益的，这主要就技术观点而言。从字母V

处开始，速度仍然和前一变奏一样，但拉到结束时速度渐趋平稳，而在字母W处(meno mosso)放慢一点。结尾的华彩以非常缓慢的音乐进行开始。拉完整个这一三连音插段要一直保持这个速度。拉最后几个和弦时要用极大的气魄奏出。

安东尼奥·维瓦尔第(1678—1741)的《a小调协奏曲》几乎是这位杰出的作曲家所有作品中最常被人们演奏的一部。这部协奏曲由于本身的旋律优美和音乐色彩绚丽多姿而广受欢迎。要把它按照必需的特性奏出，小提琴演奏者首先应具备风格和音乐色彩的感觉。至于恪守正确的运弓和力度变化的法则，当然是不言而喻的。

在第一乐章里作者指示的速度是Allegro，我想给它加上Moderato，这样速度就会在极大程度上符合该乐章那种略带忧郁的特点。无论是f或是p处都要用太的détaché(分弓)去拉它。有几个指定martellato(清楚而有力地)的地方使音乐带有一种特殊的性质，同时给音响带来必不可少的多样变化。

第二乐章—Largo—写得紧凑精练。要把它拉得非常宁静平稳。按八分音符数拍子，为的是尽可能把那些十六分音符拉得广阔如歌。只有这样音乐才会十分迷人。Misterioso(神秘地)插段在表情细腻方面极为出色：

7 Misterioso



拉这一段时，仿佛屏住呼吸。这个乐章的唯一缺点是太短。

终乐章Presto里要用détaché和martellato的奏法来拉，这将使它的正主题更富个性特点。中间部分：



下一段(八小节到这一乐章结束)也一样:



要拉得非常轻柔流畅。只有这一乐章的最后两小节要用极大的 *crescendo* 和 *ritardando*。以 *forte* 结束。

托马索·维塔利(约生于 1665 年^①)的《夏空舞曲》是巴赫《夏空舞曲》的先声。后者用同样的曲式写成,但仅供小提琴独奏用。

维塔利的《夏空舞曲》主题节奏简明突出,用许多对比性的变奏发展。这些变奏的装饰手法不单单是这位技巧家精心构思只图外表“装饰”的结果;而是主题本身发展的有机组成部分。小小的(管风琴或是钢琴)序奏外表朴实,内在宏伟。它造成一种必要的情感气氛,使演奏者和听者对下面的音乐“情节”有所准备^②。

宏伟的主题陈述加上它一些有趣的变奏以其音乐内涵和丰富多彩的技术手法而令人折服。那些变奏的特殊魅力在于它具有十七世纪音乐中极为罕见的那种情感变化。其中有几个变奏建立在突然离调的基础上。第三变奏就已用 b^b 小调,然后安排的是 b^bG 大调、 b^bD 大调,而再下来的一个调性是主关系调— g 小调。和声结构看来是达维德构思安排的。可以想见,当达维德为了把这首《夏空舞曲》编入自己的《小提琴演奏高级教程》而对此曲进行校订时,

① 托马索·维塔利(Tommaso Vitali, 1644—1692),意大利小提琴家。——译注

② 这里所指的是奥厄在他的演出和教学实践中所采用的萨尔利奥版本维塔利《夏空舞曲》。这首《夏空舞曲》达维德初版中没有钢琴序奏。