

中央音乐学院图书馆藏书

书号 ZH.56/tCB636

总记登号 139208

论贝多芬交响曲的演出

费·魏因迦特纳著

人民音乐出版社

论贝多芬交响曲的演出

〔奥〕费·魏因迦特纳著

陈 洪 译

人民音乐出版社

一九八四年·北京

Felix Weingartner:
Die Symphonie nach Beethoven
本书根据英文版译出

封面设计：陈 新

论贝多芬交响曲的演出

〔奥〕费·魏因迺特纳著
陈 洪译

*

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发行
北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 140千文字 6.25印张
1984年2月北京第1版 1984年2月北京第1次印刷
印数：1—5,830册
书号：8026·4192 定价：1.15元

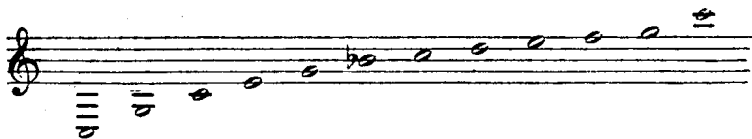
序 言

音乐作品的具有艺术性的演出，其奥秘在于掌握作品的风格，这也就是指挥家艺术的奥秘。从事艺术再创造的艺术家——这里我们指乐队指挥而言——一定要自己先吃透每一位作曲大师和每一首音乐杰作的特征，而其处理一定要充分突出这个特征，那怕是最微小的细节也不放过。就速度、句法、乐器音响以至于技术手法处理而论，指挥者都必须根据他所演奏的是《英雄交响曲》还是《田园交响曲》，是歌剧《特里斯坦》还是歌剧《名歌手》，是海顿还是贝多芬，是柏辽兹还是瓦格纳，而呈现出各种不同的性格。一个有才能的指挥家要演出多少首音乐杰作，就必须集合多少种不同的性格于一身，我相信这样说并不算是过甚其词。

掌握音乐作品的风格有一个首要条件，就是清楚。我们研究贝多芬交响曲的演出，主要的探讨如何演奏得清楚的问题。这些最伟大的管弦乐作品的演出，其最难的地方，也恰恰就是清楚。因为即使你演奏得完全准确，也未必总能弄清作曲大师的意图，也许还不如读总谱时那么一目了然，甚至于不如弹钢琴改编本时交待得那么清楚。我们的确必须承认，有许多段落与其说令人听得高兴，毋宁说使听者思想混乱。如果说已经准确地演出而忽视其是否清楚，那就根本谈不上真正的再创造。

瓦格纳在他那本很有价值的、也是我今后常要引用的著作

《贝多芬第九交响曲的演出》(Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens)中说过：“正如我们永远不能放过哲学书中一个难懂的章节，直到清楚地了解它为止——因为如果不这样就继续马虎读下去，其结果就会全部误解这位哲学家——对于贝多芬交响曲这样的作品，如果没有清楚地认识它的意义，则一小节也不要马虎地滑过去。”他又指出贝多芬的意图远远超过他所使用的乐器的性能；瓦格纳集中他的主要注意力于圆号和小号的安排上，在贝多芬的时代，这些乐器只能吹出自然泛音以及一两个不大可靠的人为音。



瓦格纳以其敏锐的才智和出众的理解，体会到并且直率地宣称“在贝多芬的耳聋已经开始发病以后，他对乐队的内心感受逐渐淡薄，与他对乐队中的力度关系逐渐生疏成正比例。正当这些条件成为最不可缺少的时候，也就是说，如在他的创作后期，每当在构思上需要不断调整其乐队手法的时候，这些条件却失去了它们明确性。”

实际上我们发现，圆号与小号往往停了下来，理由很简单，只是因为当时这些乐器吹不出适合于某一特定和弦的音。由于这同一理由，它们往往中断了交付给它们的旋律结构，或者只继续吹出一些泛音，或者干脆停了下来。我们见到，由于这些乐器没有别的办法跟着音乐结构前进，它们不得不作出一些危险的、显然是漫无目的的跳跃进行。最后，我们见到有时最重要的声部无法听得到，因为担任演奏这声部的乐器的声音，却被并不大重要

而声音更响亮的其他乐器所淹没了。

的确，这种状况可以更换乐器来求得到改善；但是，除非更换乐器时尽最大可能地处理得审慎而且格调适当，否则就有使最重要的东西——贝多芬的独特风格蒙受损害的危险。虽然贝多芬的配器有上述不足之处是无可争议的，但贝多芬处理乐队的手法是那么独特、与众不同，所以倘若要以任何方式更动它一下，都必须持以万分谨慎的工作态度。

在我所论述的许多问题中，最重要的一项是尽可能明确地指出，更动他的配器时，在什么范围内才可算在艺术上堪称合理。自从彪洛（Bülow）后期的活动开始，人们演奏贝多芬作品时在速度及句法上所作的各种畸形篡改，不幸已成一种风气。我们看到乐器的交叉乱用——这不能归罪于彪洛，他在这一方面的感觉还是非常细致的——这是对贝多芬精神上的褻瀆。众所周知，我不仅在指挥贝多芬的作品避免这样的畸形篡改，而且还在口头上或文字上向这种行为宣战。我毫不迟疑地谴责这种行为为不可饶恕的轻浮行径，这就是在贝多芬的作品中添用他从来没有用过的乐器，或在他没有使用长号的地方加入长号，以及诸如此类的愚蠢的尝试。铜管乐器由于应用活塞而获得改进，这在许多方面当然是有益的。但贝多芬的作品在这种改革得到实现之前就已写成，观察他的写作手法，我感觉到他预期着这个改革之行将出现，我相信我的这一感觉并没有错。但在另一方面我们也不能忘记，圆号无论如何都可以使用得远远比贝多芬所写的更丰富多彩，那怕是只有自然泛音的圆号也是这样。我们略一翻阅他的同时代人威柏的总谱，就可以认识这一点，威柏是写圆号的最伟大的能手。因此，我们有时为了有助于更清楚地表达贝多芬的意图而使用范围更为扩大的方法，这是可以理解的。但如果根据现代配器原则

为贝多芬的作品重新进行配器，那就无论如何都是说不过去的。

自从我在音乐会大厅中担任指挥以来，我便老老实实努力于掌握贝多芬的作品，尽量忠实地再现他的风格。我指挥过许多音乐会，这使我有不断重复实践的机会来进行这项有抱负的工作，使我在工作中不断完善，使我的鉴赏力日益锐敏，而且使我拿出所有力量来继续力求更加接近我的理想，也就是在演出中忠实地再现贝多芬的管弦乐作品的各种特点，与此同时以最清楚的手法把这些特点综合在一起。由于我有这种工作环境，所以我在下文所提的建议不是以理论思考为根据，而是自始至终建立在实践的基础上，还有许多情况是建立在反复实践的基础上的。

我首先在记谱上下工夫，在必要弄清本来构思的地方，努力把乐谱含意弄清楚，而不去改动配器。我使比较重要的声部突出，使次要的声部退居后方；但这并不是任意杜撰表情的层次，而只是保证旋律进行得一气呵成，只有这样，演出才不至于含糊费解。有不少段落是我原来打算改动配器的，经过推敲记谱，经过合理调整之后，我高兴地发现这样不仅满足了我自己的要求，而且比较改动配器更能符合贝多芬的原意。

但对于另外一些段落，单靠推敲记谱确实已不能满足需要，我才不得不求助于配器的改动。我所做的每一处改动都经过仔细检验，并提出充分的理由，以证明我的做法都是经过小心考虑的。

配器的改动有许多类别。在有些地方我让刚刚休止了的第二木管乐器与第一木管乐器同音吹奏，以加强这个声部。在好几首交响曲中，其弦乐组很强大，我不仅倍增了木管乐器的数目——以前有些指挥家已经这样做过——而且极其小心地注明每一个声部加用乐器的起止。关于这一项，我在下文《英雄交响曲》的序论中将详加说明，也将于各有关的交响曲中提及。

当一对圆号或一对小号隔八度吹奏时，贝多芬由于缺少可用的自然音，不得不使第二声部作一些不合适的跳跃。瓦格纳亲自告诉我们说，碰到如下的记谱：



他一般地让第二声部吹低八度而成为：



但是他的“一般地”的指示未免走得太远了，因为正是这些跳跃的音程经常如此富于特色，这位伟大的作曲家往往利用他手下的乐器那种不完备的条件，使之变成有利的条件。刚才那些惊人的应用自然音的手法，恰好符合贝多芬的特殊风格，所以任何想要改进声部进行的尝试都只能得到相反的效果。因此，我逐一研究了这些跳进的情况，而惟有遇到一种情况，即当我确认贝多芬的确是出于当时乐器音区的局限而那样写时，我才敢加以更动，把原来的音移低八度。

这种微小的变动我做得不多。另一种我做得更少的更动是当铜管乐器休止时给它添补上几个泛音，或稍微改变一下这声部各音符的排列，以利于旋律的表现。我认为贝多芬迫于当时乐器的缺陷才写出了这样违反他的构思的东西，否则他一定会同我一样写法的；当我对此有了绝对把握时，我才敢轻微改动一下他的配器。假如贝多芬还活在世上，他是会感谢我们替他这样修改的。

我进行了一些真正的改革——当然只就上述的乐器而言——

这些改革部份地按照瓦格纳的建议，部份地由我自己负责。它们发生于极少的几处地方，在那里是没有其它办法获得贝多芬所期望的效果的。我请大家对我这本书所详尽解释的各种情况进行不带偏见的考验，必要时可把各有关段落的原样与我修改后的形式作一比较。我想在这里说一下，当我按修改后的形式演奏时，从来没有为此受到谴责，实际上没有人发觉我作了修改；反之，有时人们表示惊异，因为以前不很“清楚”的地方，现在却变得很清楚了。

我认为对谱上的节拍机速度标志(metronome marks)进行仔细的修订是必要的。正如柏辽兹所说，节拍机只是一种帮助我们防止重大误差的工具而已。而且，每一位作曲家都会承认，对于自己某一首作品的速度的看法并不是一成不变的，当把那首作品交付演出，使自己幻想的创造物变成实际演出之时，作曲家对该作品的速度观念往往就大有变化。梅策尔(Maelzel)的这项发明只是在贝多芬的听觉发生困难之后才被他采用，他在他作品上所标的节拍机速度一定很容易出错；因为他几乎不可能用听觉来加以验证。试图按照节拍机速度标志来演奏贝多芬的交响曲，这将证实那些标志常多么不可靠。但我也要着重指出，我关于这问题的提示只能说个大概，因为艺术上速度观念的牢固树立并不是靠绝对固定的数字所能说清楚的。

关于遵守反复记号是否可取的问题，我所作的提示总是仅从我个人的感觉和口味。在这样的情况下，很难提供正确与否的证据。

关于页数和小节，我按照赖特科普夫与黑特尔(Breitkopf & Härtel)出版的贝多芬全集中的数字为准。

现在我要说，任何人如果想从我这本书得到一些益处，我请

他不要单纯读一遍并挑出一些对他特别有兴趣的章节来读，而应在我的用法说明的帮助下，细心阅读贝多芬的总谱，至少通读一遍，并极其小心地把我的说明词记在总谱上。只有如此才能明白我要告诉他什么东西，才能稍为了解我对于这些作品的想像。如果有人认为我讲的过份详尽，讲次要的东西占的篇幅太多，而我所反复指出的东西又是任何聪明的音乐家自己能够发现的，那末，请他记住：第一，在艺术品中，任何服务于整个作品完整性的琐碎的东西都有其重要性；第二，我这本书不仅是为那些已经努力掌握了贝多芬的风格的年长的指挥家而写，更多的是为了较年轻的指挥者，为了下一代人。这些人一方面由于习惯于接触比较浅近的现代作品，在其中一切都是“明讲”的，他们被这种音乐惯坏了，以致在贝多芬这种较为含蓄的管弦乐作品之前，便有如遇到了提出难解的谜语的史芬克斯^①；另一方面由于夸大地模仿了以前或多或少还流行着的彪洛的指挥风格，自以为可以在玩忽中得救，而不让自己接受美与真的神灵的引导。所以我于上述各点之外，只要是我的文笔所能做到的，随时讲解我认为可能有用的自己的指挥方式。

但是，如果缺少艺术家的心灵，即使极其细致地遵守我的用法说明，也不能保证其一定完美。因为只有艺术家的心灵才会使贝多芬交响曲的演出充满生气。我的责任不是给正在成长的指挥家们提供一本无可置疑的配器书，而是想给他们当一个满怀深情的响导，有了这个响导，他们就可避免在长途跋涉中的许多暗礁和危险，顺利穿过这些重大的障碍以达到指挥的理想艺术境界。

^① 史芬克斯(Sphinx): 据希腊神话称，史芬克斯是个狮身、鹰翼、人面的女妖，她盘踞在底比斯城镇的通道口，吞噬每一个不能回答她所提出的谜语的过往行人，后俄狄浦斯王子猜中了她的谜语，她纵身跳下山崖而死。——编者

我怀着这个期待中的目的，把这本书公之于世。

费利斯·魏因迦特纳

一九〇六年七月·慕尼黑

第二版序言

我很高兴，因为我这本书的各种建议曾在许多场合中被人采用。因此我可以设想，它们是得人们认可的。第二版中只有少量的修正，原文基本上不变。

费利斯·魏因迦特纳

一九一六年三月·达姆施塔特

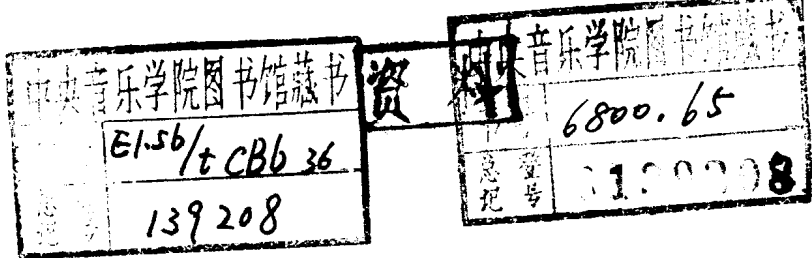
第三版序言

《论贝多芬交响曲的演出》现在正准备出第三版，其中作了少量的改正。1918年跟着出版了我的《论舒柏特和舒曼交响曲的演出》。1923年又出版了一本关于解释莫扎特三首交响曲的书。这几本书的总名称叫做《论古典交响曲的演出》。我或用恰当的说明，或将乐谱上的东西略作调整，有时甚至于重新配器，用这些方法来发掘和澄清作曲大师们许多作品的意图。这样做非常必

要，这可由我的关于贝多芬交响曲的书首先获得畅销而得到证明。这本书的序言和内容早在 1906 年就充分阐明了上述的几点基本原则。这个必要性也可以从我关于舒曼交响曲的书的逐渐引起人们的兴趣而得到证实，许多指挥家应用了我的提示，他们从此不再感觉被舒曼的这些可爱的作品的配器所困惑。舒曼的配器法是有时确实有欠佳之处的。因而我可以怀着满意的心情回顾我为写这几本书所花的劳动。

费利斯·魏因迺特纳

一九二八年三月·巴塞尔



目 次

序 言.....	(I)
第二版序言	(VIII)
第三版序言	(VIII)
第一交响曲.....	(1)
第二交响曲.....	(18)
第三交响曲.....	(28)
第四交响曲.....	(49)
第五交响曲.....	(58)
第六交响曲.....	(81)
第七交响曲.....	(93)
第八交响曲.....	(112)
第九交响曲.....	(121)

第一交响曲

第一乐章

小节 5 和 6。第一长笛和第一大管是主要的旋律声部，务使旋律能被清楚地听出来，与此同时其他声部都要保持 *p*。



圆号虽然从小节 2 就开始与大管齐奏，也必须把它看作和声的声部而奏 *p*。

小节 12。弦乐器的四个 32 分音符一般被当作装饰音，这是错误的。它们的总时值必须准确地等于一个 8 分音符。后面的快板 (Allegro con brio) 每半小节的时值应等于前面的柔板 (Adagio molto) 的一个 8 分音符，这样演奏时，那四个 32 分音符就具有旋律上的真正重要性了。我这样确定的速度与谱上的节拍机标记并不一致，但这样演奏要比一开始就奏全速更能发挥出主题的特性。速度应逐步增加，至小节 31 的 *ff* 达到全速。我必须强调指出，在这一段或其它类似的地方一样，事实上我们只有调剂全曲速度的渐快或渐慢的问题，而不是使速度突变或形成前后脱节。

故意把快板开始时的速度放慢，听起来会很不舒服，然而把开始几小节稍加控制（使主部与前奏部连成浑然一体，它本来就是这样），听起来就会觉得舒服而效果良好。

小节 25, 27 和 29。每一个 *sf* 都应演奏成 *sfp*。

小节 33—41。在这里由长笛、两部单簧管和第一大管模拟小提琴的一段有被圆号、小号和定音鼓淹没的危险；甚至于弦乐组也会淹没它，如果弦乐器件数众多的话。这样听众就只能听到铜管乐响亮的声音和弦乐组反复演奏的和弦而听不到旋律了。所以我主张改一下记谱：*

The musical score consists of six staves. The instruments listed on the left are: 长笛 (Flute), 单簧管 (Clarinet), 第一大管 (Saxophone), 双簧管 (Oboe), 圆号 (Horn), 小号 (Trumpet), 定音鼓 (Timpani), 小提琴 (Violin), 中提琴 (Viola), 大提琴 (Cello), 低音提琴 (Double Bass), and 和第二大管 (Saxophone). The score shows dynamics markings: *mf* at the start of measure 25, *sf* at the start of measure 27, and *sfp* at the start of measure 29. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

* 在正文中，这里第一次提“记谱” (notation)，在序言中也提到过，这个名词在下文还要常用到，它的涵义就是在原谱上增添一些有关音乐处理的标语和符号，如速度术语、强弱符号和术语等。——译者

在小节 42，弦乐组仍保持 *mf*，木管乐器在这里与弦乐组汇合。

木管乐器也奏 *mf*，这样后面的三小节才能照谱上的 *crescendo* 演奏。否则，若将前二例全段都照原谱的规定奏 *ff*，就必须突然减弱才能实行 *crescendo*，或把 *crescendo* 干脆牺牲掉。用我上述的办法演奏不但能使正在谈论的各小节听得清楚，而且能使我们摆脱刚才听说的窘境。

小节 53—56。为了使这一段优美动听，可采用下例的强弱层次。但必须记取，所有的 $>$ 都是为了使这一段在悦耳柔和的气氛中显得很活跃；那怕用最轻的压力吹奏也是有害的。



上文关于>的奏法也适用于以后四小节中 *sf* 的处理。它们是 piano 中的 *sf*, 不是 forte 中的 *sf*, (必须经常细心遵守的一种区别), 因此必须演奏得十分巧妙。*sf* 之后可加上一个短暂的 \rightrightarrows , 这样, 长笛与单簧管的一段就可以这样处理:



弦乐器这样处理:



第一大管这样处理:



中提琴、大提琴和低音提琴这样处理:



小节 61—64。小提琴、第一长笛和第一双簧管这些带旋律的声部的奏法和上述 53—56 小节一样。

小节 67—68。我主张各声部都这样处理: