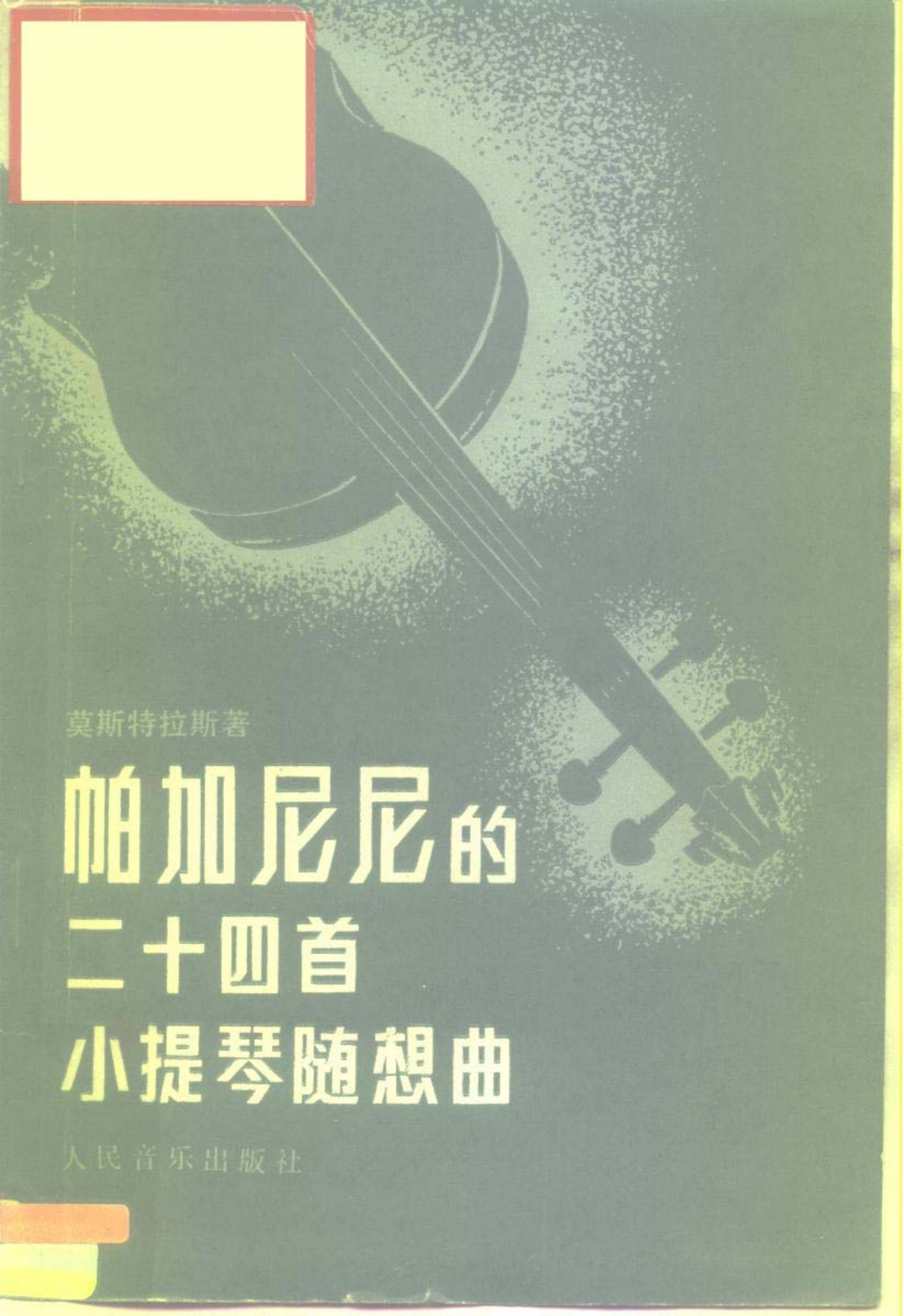




莫斯特拉斯著

帕加尼尼的 二十四首 小提琴随想曲

人民音乐出版社

帕加尼尼的24首 小提琴随想曲

〔苏〕莫斯特拉斯著
陈 敏 译

人民音乐出版社
一九八二年·北京

К. Г. МОСТРАС
24 КАПРИСА
ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
Н. ПАГАНИНИ

本书根据苏联 МУЗГИЗ 莫斯科 1959 年版译出

封面设计：许大成

帕加尼尼的 24 首

小提琴随想曲

〔苏〕莫斯特拉斯著

陈 敏译

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路 2 号院)

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 开本 142 千文字 6 印张

1982 年 1 月北京第 1 版 1982 年 1 月北京第 1 次印刷

印数 1—6,500 册

书号：8026·3905 定价：1.00 元

前 言

本书主要是为那些事先已经学习过顿特 (Dont)、施拉迪克 (Schradieck)、加维涅 (Gavinies)、维尼亚夫斯基等人的练习曲，而现在着手学习《二十四首随想曲》的那些小提琴演奏者写的。

作者力求解决下列的基本任务：一方面把学习的注意力引向对随想曲的实质的理解，另一方面帮助消除那些在教学过程中最常见的、有碍于达到既定目的的错误。

这里提出的某些问题初看似乎是些基本的，它们需要弥补一些在以前的学习过程中没有预料到的问题，甚至是一些没有预料到的细节。

当现在开始研究这些随想曲时，这些过去没有感觉到的问题及其后果就特别尖锐地表现出来了。当需要克服某些虽然不那么突出、但却由于缺乏必要的技能而变得更为复杂的困难时，便陷于束手无策的地步。

不言而喻，这里的部分意见不能妨碍某些教师和演奏者在研究这些随想曲及其特点时，在实践经验中获得并经过考验而建立起自己的观点和信念。

作者主要强调了一些具有技术性细节，这是因为对这些问题的忽略往往会成为破坏和削弱这些随想曲在艺术上、也就是在音乐方面的正确的演奏布局的原因。

由于考虑到某些学习者对某一首随想曲发生了兴趣而对在其

他的随想曲中已谈到的一些类似的见解和分析还不清楚，因此本书对某些问题作了必要的重复。

K. 莫斯特拉斯 1957 年于莫斯科

目 次

前 言

序	杨波尔斯基 1
第一随想曲	24
第二随想曲	29
第三随想曲	35
第四随想曲	40
第五随想曲	47
第六随想曲	52
第七随想曲	57
第八随想曲	61
第九随想曲	66
第十随想曲	73
第十一随想曲	79
第十二随想曲	87
第十三随想曲	93
第十四随想曲	100
第十五随想曲	105
第十六随想曲	112
第十七随想曲	118
第十八随想曲	125
第十九随想曲	131

第二十随想曲	137
第二十一随想曲	143
第二十二随想曲	151
第二十三随想曲	157
第二十四随想曲	162

附录 帕加尼尼为第二十四首随想曲写的钢琴或吉他伴奏原谱

序

为小提琴独奏用的《二十四首随想曲》作品第1号在这位伟大的意大利音乐家的创作遗产中占有特殊的地位。帕加尼尼通过这部十九世纪初期创作的作品，为器乐音乐和演奏艺术中的浪漫主义方向奠定了基础，正象后来雨果在他为《克伦威尔》一剧所作的序言中确立了文学的浪漫主义美学原则一样。

和一切打破了陈旧概念的革新一样，《随想曲》一出现就受到了所有学院派的否定。我们知道，当帕加尼尼在巴黎舞台上演奏以前很久，巴黎音乐学院的教授们就已经见到了《随想曲》的手抄稿，但他们只是把它当作一个有趣的骗局。他们耸耸肩膀并且断言说：这样的难度是根本不可能演奏的。

所有这些传到巴黎的有关帕加尼尼的“魔鬼般的”技术的传说，都促使拉冯（Лафон）——法国卓越的技巧大师之一——在1816年到意大利去同这位术士、这个“小提琴魔法师”较量一下。但是拉冯——巴黎小提琴家中的贵族，最后还是只得在小资产者的儿子面前低头让步。这是新型的演奏学派对陈旧的学院传统的胜利。

帕加尼尼的艺术开创了艺术形象的一个新的世界。在这些《随想曲》中如此有力地表现出来的飞速的经过句、大胆的跳跃、复杂的和弦以及弓法的惊人地细致等等都不是凭空的发明，而是十九世纪人们新的世界观、新的气质的产物。

《随想曲》是帕加尼尼在1801—1802年写的。似乎令人难以

相信，内容如此多样，技术上如此成熟的作品，竟出自一个十九岁的少年之手。但是如果回想一下，在这个年龄上莫扎特已经写出了他卓越的小提琴协奏曲，舒伯特也创作了他歌曲中的杰作《纺车旁的玛格丽达》，而门德尔松则创作了序曲《仲夏夜之梦》，那么，在某些帕加尼尼的传记中由于考虑到这一点而引起的怀疑也就会自然消失了^①。

帕加尼尼在创作《随想曲》时已经有了创作的经验。他在很早的童年就表现出了创作才能。八岁时小尼科洛（帕加尼尼的名字——译者）就已经创作了小提琴奏鸣曲，三年后又在音乐会上公开演奏了自己以法国革命歌曲《卡曼纽拉》为主题而创作的变奏曲^②。

还是在少年时代，帕加尼尼就在帕玛（Parma）跟著名教师吉列蒂（Ghiretti），学习音乐理论，在作曲家帕耶尔（Paer）的指导下研究严格对位。有二十四首赋格（按照帕加尼尼自己的话是作为习题在没有乐器的帮助下写的）可以证明他学习的紧张程度。由于帕耶尔出国以及他自己很早就开始了音乐会活动，课程因此中断。

后来，帕加尼尼又在完善自己的作曲技巧方面继续进行了独立的工作，他特别注意配器法的研究。柏辽兹对于他的作品特点曾指出：“为了让大家能看到在帕加尼尼的作品中出现的那些前人连想都没有想到过的新的效果、机智的手法、崇高和雄伟的形式、新的配器方法等，需要写出一整部书来加以介绍。”^③ 这样的

① 确定《随想曲》是属于帕加尼尼早期作品的根据还在于它没有双泛音的演奏方法。众所周知，把双泛音引入了小提琴家的艺术实践的正是帕加尼尼。他在自己更晚一些的作品中大量地采用了这一方法，例如第一和第二小提琴协奏曲以及大量的《变奏曲》（《女妖舞》、《热情的颤动》等）。

② 帕加尼尼童年的作品没有保存下来，他把它们都销毁了。

③ 见柏辽兹：帕加尼尼论文选。

话，出自如此天才的配器大师柏辽兹之口就有着更为特殊的意义。

《随想曲》是帕加尼尼第一部出版的作品，也是他在世时出版的仅有的几部小提琴作品之一（这也表明了这部作品的意义）。这部作品是 1820 年由米兰的里柯迪商行出版的，而这位伟大演奏家所有其他的小提琴作品，除了小提琴和吉他的奏鸣曲以外，都是在他死后才问世的。

如果不是最深刻地了解这部作品的音乐内容以及其中所包含的“复兴”时代的英雄主义与叛逆精神，不了解它是在什么样的社会条件和什么样的思想影响下创作出来的，就不可能对这部作品给以充份的评价。

1798 年末，年轻的帕加尼尼和父亲中断了沿着意大利各城市的巡回演出，回到了自己的故乡热那亚。暴风雨般的政治形势对演奏旅行很不利。这时，拿破仑在热那亚建立的年轻的利古里亚共和国已经站在法国一边为反对奥地利而战。在城市四周进行了好几个月的英勇战斗。炮兵不断地轰击，饥饿、瘟疫使生活变得很危险。帕加尼尼一家住在热那亚郊区的波里塞维尔，他的父亲在那里有一所小房子，尼科洛就在这里度过了 1799—1800 年，把全部时间都献给了音乐。

这暴风雨般的几年是帕加尼尼创作生活中的重要转折点，他的世界观和音乐才能正是在这几年里成熟和形成的。

法兰西共和国军人所带来的革命思想从根本上震动了在奥地利奴役者压迫下呻吟着的封建的意大利，在意大利人民心中产生了对民族解放和统一的渴望。

对于在当时社会意识中产生的深刻的转折和奋发的心情，司汤达做了这样鲜明的描绘：“由于法国军队意外的到来而引起的从饱食终日到具有深刻感情这样一个转折是非常剧烈的，它很快就

形成了一种新的富有激情的习性。1796年5月15日，就在这一天，所有的人都懂得了，他们长久以来所尊敬的一切其实在很大程度上是可笑的，有时甚至是令人厌恶的。最后一个奥地利团队的离开意味着旧思想的崩溃，拿生命来进行冒险成了当时的风尚。所有的人都看到，经过这么多世纪的平淡生活以后需要真正地热爱自己的祖国，应当力争建立英雄的功绩”。^①

在这个民族解放的思想成熟的时代，在欧洲艺术中统治了二百年之久的意大利小提琴学派已经处在一个衰落的阶段。封建主义的瓦解、教堂影响以及与它相联系的音乐生活组织（大部分卓越的意大利小提琴家都是宗教音乐家）的解体，使小提琴艺术在十八世纪末失去了自己在意大利原有的社会意义。

出现了新的独奏乐器——槌击钢琴，产生了与钢琴的演奏艺术相联系而发展起来的进步的器乐音乐形式，它们与十七世纪意大利小提琴家创作的古典前期的奏鸣曲和协奏曲相比，在音乐形象的概括方面更为广泛。

到十七世纪末，意大利小提琴艺术所依靠的创作源泉似乎已经耗尽。在那个模仿的时代的小提琴作品中，那种千篇一律的音乐语言统治着一切，而在这后面则隐藏着公式化和陈旧的内容。

几乎与此同时，在十八世纪意大利小提琴艺术内部成长和成熟了新的日后的浪漫主义的先驱者。前期浪漫主义的倾向很鲜明地表现在对地方色彩（科列里的《牧歌》）、音响的造型性（维拉契尼*的《邮号》）和标题性的描写（维瓦尔第的协奏曲《四季》）的兴趣上，以及对扩展小提琴演奏技术手段的追求（洛卡台里^②的《随想曲》），最后还表现在直接的感情因素和心理——形象的综合（塔

① 见司汤达著《帕玛修道院》

* F. M. Veracini (1690—1750)意大利小提琴家、作曲家。

② 洛卡台里(P. A. Locatelli, 1695—1764): 意大利小提琴家、作曲家。

蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》，奥多耶夫斯基中肯地指出：这部作品是产生“我们这个时代的浪漫主义风格的预备”）以及对抒情的感觉世界的注意的增长（浦那尼^①根据歌德的小说《维特》而写的交响曲）。

但在意大利当时还没有形成能够促使新的艺术发展的社会条件。十八世纪最伟大的意大利小提琴家像洛卡台里、捷米尼阿尼^②、维奥蒂及其他许多人都离开了祖国而侨居荷兰、英国、法国等地。在几世纪以来的贵族显贵和宗教影响下，以学院式的特权为基础的那种与世隔绝的旧音乐生活组织形式的解体，才给随着法国资产阶级革命而出现的更为大众化的观众所需要的音乐艺术打开了出路。

以收费和事先确定节目为原则的资产阶级的音乐会的这一公开的新形式是和听众的组成成份中所发生的深刻的社会变革相适应的。代替贵族沙龙中的听众出现在音乐会上的是资产阶级和手工业者。这些新的观众在美学观点上的要求完全不同于过去对宫廷或教堂音乐家所提出的要求。他们要求能听到善于在广大的音乐会听众面前阐述音乐的演说家。正是在这些年代，在十八——十九世纪交替的时期，在演奏大厅中出现了舞台。这是一种独特的讲坛，它使演员与观众分开，好像是把演员放到了观众之上。

面向着广大的群众，就需要寻求小提琴演奏的新的表现手段和技术手法。

小提琴的全部结构都进行了重大的改革。在宏大的音乐厅的音响条件下，为了小提琴音响的鲜明和传播，对小提琴进行了改造（加长指板和琴颈、更强的张力，新式的马子、较细的弦等。）

① 浦那尼(Pugnani, 1731—1798)：意大利小提琴家。

② 捷米尼阿尼(F. Geminiani, 1687—1762)。意大利小提琴家、作曲家。

在演奏实践中弓子的构造也改变了，图尔特^①使它能够更好地区别声音的不同力度色彩。广泛地采用了短促跳跃和撞击的弓法，颤指成了最主要的演奏方法之一。

新的夹琴方法的确立(在系弦板的左面)最终地完成了在出现这一整代小提琴家的时期中的一系列重要改革。而那位浪漫主义的“伟大巧匠”的艺术就是这一代小提琴演奏家在演奏创造上的顶峰。

十七岁的帕加尼尼迷恋于当时支配着所有意大利青年的那种英雄主义思想。他整天在乐器上练习，有时一直练到体力完全不能支持的程度。他把自己全部的少年热情和火一样的感情全部献给了工作。他把自己用无边际的幻想所创造出来的形象体现在大胆的即兴演奏中而使父亲感到惊骇。他害怕儿子的演奏在那些习惯于古典乐派技巧大师高贵演奏的音乐会观众面前不会获得成功。但是坚持要儿子遵循传统的演奏手法的企图毫无效果，尼科洛顽强地不听他的劝告，不愿意在艺术上走前人走惯了的道路，虽然这能保证他在物质上的成功。矛盾形成了，很快就在父子之间爆发了冲突。

帕加尼尼把他很少几分钟的休息都用来读书或演奏他所喜爱的吉他。由意大利研究家科迪诺拉^②所发表的帕加尼尼书信集描绘了这个演奏家与大多数书本中所描写的都不一样的另外一种形象，显然那些书的作者完全歪曲了这个形象。帕加尼尼是一位艺术家，是古代诗歌的鉴赏者、古老的意大利复调音乐的专家和贝多芬晚期作品的热心的读者(他很喜欢在朋友当中演奏贝多芬的最后几部四重奏)，是敏锐地预见到柏辽兹的创作意义的少数几

① 图尔特 (Tourte, 1747—1835): 法国小提琴制作者。第一个把弓毛从圆柱形改为带状的人。——译者

② A. Codignola: Paganini intimo.

个人中的一个。

少年帕加尼尼特别迷恋于乌果·福斯科洛^①的小说《雅科波·奥蒂斯最后的信》。这是一本使当时所有的意大利青年都为之入迷的书。在少年——书中主人公——的热情形象中，在深深地激动了读者的悲剧性爱情和爱国主义绝望中，诗人体现了当时意大利青年的希望、幻想、热烈的迷恋以及爱情、绝望和悲哀。后来有人在听到帕加尼尼的演奏后写道：“就好像是读了一封奥蒂斯最后的信件一样”。

每到晚上，帕加尼尼瞒着父亲钻到热那亚去。在炽烈的战争中，出于烧炭党人般的勇敢而做的这种旅行是相当危险的，他会被当作敌人的奸细。但在那里，在他的保护人吉·涅格罗侯爵家的内容丰富的音乐藏书室里，他经常为翻阅科列里、维瓦尔第、塔蒂尼、洛卡台里以及老的意大利小提琴学派的其他大师的作品而一直坐到黎明。

曾经为他打开了一个前所未知的幻想曲形象世界的塔蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》和洛卡台里的协奏曲集《小提琴艺术》唤起了帕加尼尼的想象。洛卡台里的《随想曲》吸引了帕加尼尼的注意力。这是一种为每部协奏曲第一和第三乐章而写的小提琴独奏用的独特的炫技性华彩乐段。《随想曲》是用十八世纪常用的简略的记谱法写的，作者的意图则有赖于演奏家的艺术和想象而得以表达。

在帕加尼尼对这些乐谱进行了分析和解释以后，在他面前展现了一种新的小提琴演奏体系，这是一种和他从小所学习的完全不同的体系。

这些《随想曲》出版于1773年，是探索扩大小提琴演奏技术

^① 福斯科洛 (Ugo Foscolo, 1778—1827): 意大利文学家，有才华的诗人，曾被时人称为“意大利的良心”。——译者

手段的可能性的天才革新者的实验。在这方面，洛卡台里远远地超出了他自己的时代。但这既没有为他同时代的人所理解，也没有在演奏实践中得到传播。《随想曲》被人们遗忘了。但是洛卡台里用自己的《随想曲》指明了小提琴艺术进一步发展的道路。

大家都知道古老的意大利提琴演奏学派的根据仍是把小提琴作为一种纯旋律乐器来对待。作为十七——十八世纪意大利小提琴家演奏艺术的基础的是对演奏的优美和歌唱性的推崇。但对他们来说，这种“歌唱的艺术”有一个严格规定的小框子，局限于平稳的“连续的演奏”。为了追求一种理想的美丽而纯净的小提琴声音而放弃了色彩和音色。这些古老意大利演奏家的那种歌唱性的艺术除了运弓技巧以外几乎完全排斥。左手技术的各种表现手法——如滑奏和颤音的运用等，哪怕是极小的一点也不允许。

十八世纪小提琴家的演奏理想是建立在弓子的持续运用上。“他表现出欧洲优秀弓法的卓越之处，……他克服了小提琴上最主要的困难——长音的持续……。弓子向下的运动持续得那么久，似乎一回忆起来就会使呼吸感到窒息。”这是人们在1740年赞赏著名的索密斯^①时的最高评价。这些所谓古典学派的代表们对于一切超出小提琴声音的“正常的”、“自然的”范围以外的东西都绝对地加以拒绝。罗德、克莱策、巴依奥、施波尔都激烈地反对采用短促的和跳跃式的弓法和泛音，他们认为这些会使演奏肤浅而令人难以容忍。

在那些老的意大利演奏家中，与“连续的”演奏思想密切联系在一起的还有关于左手技术的一些原则，就是以手指在指板上的自然姿势为基础的四度——八度握把，并且主要的只使用小提琴的中音区。他们认为高音区的采用是“与柔和及表现力不相适应的”，而那种“用手指接触指板的中段”、发出持续的声音的技术

^① 索密斯 (G. B. Somis, 1686—1763): 意大利小提琴家、作曲家。——译者

则要比“在整个小提琴上从一头飞到另一头，然后在马子边上啾啾地叫”要困难得多。老的意大利小提琴家对小提琴的这种声乐式的解释到十八世纪末已经和日益增长的对音乐艺术的要求相矛盾，成了小提琴演奏发展道路上的障碍。

洛卡台里首先破坏了这些过时的法则和教条，在自己的随想曲中超出了手指在指板上的自然按指姿势而采用了手指的伸展和大距离的跳进来作为小提琴技术的有机部分。这样他就取消了对把位使用的限制，同时为小提琴的巧技性发展扫清了道路。洛卡台里采用了手指在指板上的最为多样化的配置。

考虑到手指生理结构上的特点，他特别注意到以一指拉开为基础的伸展方法及高把位的使用(直到十七把位)。他还采用了在快速的运动中弓子隔两根弦的跳跃(跨弦)以及撞击的“Ricochet”(抛弓)弓法。洛卡台里推动了帕加尼尼的创作幻想，使他懂得了这第一眼看来似乎是枯燥无味的技术公式中蕴藏着多么巨大的艺术可能性。

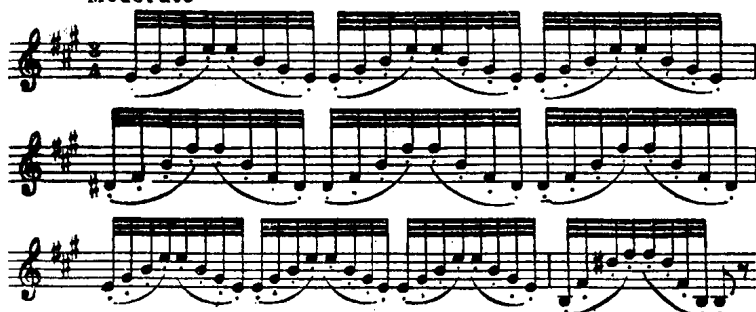
帕加尼尼创作的《二十四首随想曲》就是深入地研究了洛卡台里随想曲的结果。这是一本浪漫主义小提琴艺术的百科全书，是这种新的音乐风格的精华，它的作者是一位伟大的小提琴家。不仅要注意到这样一个事实，就是帕加尼尼也像洛卡台里一样给自己第一部出版的作品加上了同样的标题；还应注意其中突出地表现出洛卡台里小提琴演奏的革新风格的影响。下面就是某些最明显的例子。

帕加尼尼在艺术性方面也更大胆和更广泛地接近于解决由洛卡台里提出的任务。他把对后者说来还只是些技术公式的东西，按照音乐法则给以体现。

在小提琴文献中只有一部作品能和帕加尼尼的《随想曲》相比较，这就是巴赫为小提琴独奏写的无伴奏奏鸣曲和组曲。巴赫和

Moderato

洛卡台里：第七随想曲



Andante

帕加尼尼：第一随想曲



Allegro

洛卡台里：第十四随想曲



Moderato

帕加尼尼：第二随想曲



洛卡台里：第十六随想曲

Moderato



Allegro assai

帕加尼尼：第十九随想曲



帕加尼尼通过不同的道路解决了把小提琴作为一种不依赖其他乐器伴奏而独立的乐器在艺术上的可能性，一个是把小提琴作为复