

张曦仑 江浦琦 著

小提琴乐手宝典系列

小提琴 乐队演奏要则

Essentials for the Orchestral Violinist

 **SMPH**

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

张曦仑 江浦琦 著

小提琴乐手宝典系列

小提琴 乐队演奏要则

Essentials for the Orchestral Violinist

贵州师范学院内部使用

 **SMPPH**

上海音乐出版社
WWW.SMPPH.CN

图书在版编目(CIP)数据

小提琴乐队演奏要则 / 张曦仑, 江浦琦著. - 上海: 上海音乐出版社, 2018.8

ISBN 978-7-5523-1589-9

I. 小… II. ①张… ②江… III. 小提琴-奏法 IV. J622.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 172661 号

书 名: 小提琴乐队演奏要则

著 者: 张曦仑 江浦琦

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 龚 蓓 王诗姘 (助理编辑)

封面设计: 翟晓峰

封面摄影: 夏书亮

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海盛通时代印刷有限公司

开本: 890×1240 1/16 印张: 8.25 谱、文: 132 面

2018 年 8 月第 1 版 2018 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-5523-1589-9/J · 1471

定价: 48.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

贵州师范学院内部使用

序

回溯中国交响乐百余年发展史，无数伟大的作曲家、指挥家、表演艺术家、音乐理论学家以及音乐社会活动家为之付出了毕生精力并被载入史册。然而迄今为止，鲜有交响乐团的演奏家被提及，这无疑是一种缺失和遗憾。这些演奏家年复一年、日复一日在艺术园地中辛勤地耕耘，每一场看似平凡的音乐会后面却都有着动人的故事。是他们心怀虔诚，用自己辛勤的劳动来实现指挥家的意图，并将作曲家的音符化为美妙的音响。刚刚从上海交响乐团退休离任的首席张曦仑先生便是众多乐团演奏家中的一位。将他介绍给读者和交响乐爱好者，不仅仅因为他是一位恪尽职守的首席，更是因为从他就任的那天起，无论工作、生活处于顺境、逆境，在完成繁重的本职工作的同时，他总能专注留心每一次与不同指挥家合作的艺术实践，并将感受和体会整理成文。这次与江浦琦先生共同写就这本《小提琴乐队演奏要则》，其难能可贵之处不言而喻。

我与曦仑老师的友情可谓源远流长：当我还在附中拉琴时，就被他优美的琴声所吸引；十八岁那年，当我开始在大学挥棒时，又为他优雅的台风所感叹；二十三岁与上海交响乐团合作的毕业音乐会上，他的鼓励和宽容，帮助当时尚缺乏自信的我摆脱窘境，从而结下不解之缘。他爱岗敬业、与人为善的人生态度始终是我学习的榜样。

中国的音乐学院培养出不少在国、内外大赛中获奖的独奏人才，他们为国家赢得了荣誉，也积累了丰富的经验，这已是不争的事实。但独奏人才毕竟凤毛麟角。仅重视独奏的教育模式，对于绝大多数以交响乐演奏作为终生职业的学生来说，不能不说是一种缺憾，因为他们走出校门时，在乐队演奏上可能只是个“半成品”。曦仑老师在本书中总结四十多年艺术生涯中的点点滴滴，可谓是凝炼结晶。与本来就为数稀少的有关乐队演奏法的专著相比，他的有关“交响乐困难片段”的论述更具真实性。与乐队演奏家的回忆录或随笔相比，本书因实例丰富而让人感受深切，更有说服力。尤其对指挥专业学生来说，了解弦乐的性能特点，从而在排演过程中最大化地让交响音乐中最重要的声部得到充分发挥是格外重要的。本书同时也开阔了年轻指挥的眼界，避免了在实践中出现“盲人摸象”的无奈。

本书的另一位作者江浦琦先生是曦仑老师志同道合的老同学、老朋友，也是一位精于交响乐艺术之道的指挥家。演奏家的心灵感悟经由指挥家概括辅佐，使本书更具可信性与理论性。指挥与首席共同执笔，大有“比翼双飞”“如虎添翼”之势。

受二位老师之邀为本书写序，我备感惶恐，但在恭敬不如从命之际，能有先睹为快之优，也万分激动。相信此书与“小提琴乐手宝典系列”丛书的出版定会为中国交响乐事业的发展起到推波助澜之作用。我借此向二位老师致敬，祝愿他们的艺术青春长存。

中国音乐家协会副主席
上海音乐学院指挥系主任
张国勇

2018年5月

前言

二十世纪五十年代中叶，我们先后考入上海音乐学院附属中等音乐专科学校一起主修小提琴演奏专业，后又进入上海音乐学院就读，至今，不觉已过去一甲。在校期间，虽只有两年在捷克小提琴专家鲍力克娃班上同窗，但长期的同校习艺、同台献演，无形中在小提琴演奏艺术和教学理论方面形成了相当一致的观点和风格。

离开上海音乐学院后的近五十年中，尽管我们中一人成为上海交响乐团的首席，一人当了乐队指挥，且有三十年分别在大洋两岸各自从事职业交响乐团演奏、指挥和高等音乐院校教学的工作，但音乐始终是联系我们的纽带，交响音乐是我们之间的中心话题，促进交响乐事业的发展是我们共同的目标，呼吁并以实际行动来促进投身于交响乐事业的音乐界、音乐教育界同仁和年轻乐手对乐队演奏艺术予以重视，是我们一致的愿望。

在我们年逾七十，从终身热爱的交响音乐演出舞台上退下来之际，蒙上海音乐出版社的支持，上海音乐学院的帮助和诸多前辈、同仁的鼓励，特别是上海音乐学院指挥系主任张国勇教授的督促，《小提琴乐队演奏要则》终于得以出版。记得在上海音乐学院附中时，我们第一次读到卡尔·弗莱什的《小提琴演奏艺术》第一版译书，真是奉为至宝，哪敢梦想有朝一日自己也能就此题目握笔行文。然，有感于交响音乐事业发展的需要和市场上相关方面音乐书谱资料的匮乏，我们不能不勉力落笔，权作抛砖引玉。

写作本书时我们考虑诸多的是：乐队艺术是群体合作艺术，而非个体创作艺术；把此书作为参考书，而非循序渐进的教科书；写作中尽量遵循科学性，避免随意性；选材时力求系统性和实用性；立足于“如何拉乐队”，而非“如何拉小提琴”；谱例和解说结合，兼顾专业提高和知识普及。我们力求使读者能借助本书介绍的资料、方法和观点，在今后日常的工作和自习中得到启发和帮助。

古人有云：“书山有路勤为径，学（艺）海无涯苦作舟。”又：“不息为体，日新为道。”年过七十的我们虽“退”，但不认“休”。作为有长期国内外舞台演出和音乐学院教学经验的艺术工作者，我们愿在自己艺术传授和经验分享的“黄金岁月”，继续和大家一起为交响乐事业的进一步繁荣昌盛而共同努力。

张曦仑、江浦琦

2018年5月

于上海

目 录

序	张国勇 (1)
前 言	张曦仑、江浦琦 (1)
第一章 历史回顾和现实挑战	(1)
第一节 交响乐队的发展	(1)
第二节 不同时期音乐风格对小提琴乐队演奏的要求	(4)
第三节 近代小提琴教学重要文献	(4)
第四节 多模式现代交响乐队对小提琴手的召唤	(5)
第二章 合作艺术	(7)
第一节 演奏员与指挥	(7)
第二节 演奏员之间	(11)
第三章 弓 法	(22)
第一节 弓子的演变	(23)
第二节 弓速与力度	(25)
第三节 弓法与作品速度	(40)
第四节 弓子的分配	(51)
第五节 混合弓法与交替换弓	(55)
第四章 指 法	(68)
第一节 把位的合理运用	(69)
第二节 等音互换	(76)
第三节 指法和节奏	(81)
第四节 模进指法及手型记忆	(87)
第五节 扩张指法	(90)
第六节 保留把位	(94)
第七节 换把点的选择	(98)
第八节 指法与乐曲表现的关系	(101)
第九节 揉弦的运用	(106)
结 语	(113)
附 录	(114)
参考书籍	(114)
推荐读物	(116)
图示、谱例索引	(118)
部分音乐术语简明中外文对照表	(123)
后 记	(125)

第一章 历史回顾和现实挑战

第一节 交响乐队的发展

任何艺术形态的形成必然经过一个长期酝酿、发展、成熟的演变过程。可以说欧洲文艺复兴时期和十六世纪后期多声部、不固定的乐器组合和十七世纪早期歌剧的伴奏乐队孕育了交响乐队，十八世纪扩充并规范了交响乐队，十九世纪的交响乐队从成熟走向辉煌，二十世纪的交响音乐以多种形态在世界范围内广为流行。

众所周知，乐队的发展与乐队小提琴手的训练密切相关，没有对乐手专门的训练就不可能有好的乐队。早在1687年，斯比尔（Daniel Speer, 1636—1707）就在他的著作《音乐艺术的正确教学法》^①中提出了对歌手和乐手最基本的教学方法。在1697年的再版中，斯比尔在原有的三章（合唱，键盘数字低音，声乐、器乐作曲）外又添加了一章用来专谈弦乐器的正确使用方法，并提出了针对小提琴手的教学要点。他还特别指出：“成为完美音乐家的必须途径是有一个真正内行的老师。”与斯比尔同时代的小提琴家兼作曲家维塔里（Giovanni Battista Vitali, 1632—1692）、科雷利（Arcangelo Corelli, 1653—1713）和托雷里（Giuseppe Torelli, 1658—1709）在他们担任乐正（相当于现今的乐队首席）期间对乐队小提琴手的训练做出了各自独特的贡献。^②法籍意大利作曲家兼指挥吕利（Jean-Baptiste Lully, 1632—1687）以严格而统一的训练将从英国、意大利和其他国家来的职业音乐家组合成方法一致、风格协调的法王路易十四御前乐队，其无懈可击的演奏影响了整个欧洲的乐队普及和建设。

莫扎特的父亲利奥波特（Leopold Mozart, 1719—1787）在小莫扎特诞生的同年（1756）完成了他有关小提琴演奏兼教学的重要著作《小提琴演奏基本法则》。这是最早把小提琴合奏艺术作为专门课题来研究的主要文献之一，该书中的许多主要观点至今仍是我们必须认真加以思考的，如：

- 和专门从事独奏的小提琴演奏者相比，一个卓越的乐队小提琴演奏者是否应该得到更高的尊重？对这个问题，人们应该做出自己的判断。

- 独奏者可以根据自己的喜好和表演风格，甚至自己手的技能上的方便，来挑选他要演奏的任何作品。而一个乐队小提琴演奏者不但必须具备精湛的手上的技巧，同时还要理解不同作曲家的艺术趣味、构思及表情，并立即把这些都正确地表现出来。

- 独奏者可以在家中练习，直到他可以准确地解决所有音准问题，并让其他伴奏者跟随他而予以配合。而乐队演奏者必须能视谱演奏，此中音乐还往往包括许多与自然节拍律动不相吻

① 该历史资料已由美国 Ulan 出版社重印。

② 徐颂仁：《欧洲乐团之形成与配器之发展》，全音乐谱出版社，台北，2001年版，第20—21页。

合的乐段。在大多数情况下，乐队演奏者得跟随配合其他人。

● 即便对音乐没有过人的深刻理解，一个独奏家仍然可以把协奏曲演奏得说得过去，甚至很出色。但是，一个卓越的乐队小提琴演奏者必须对各种风格音乐作品的特征有深入透彻的理解，他必须有特别灵活的技艺，才能达到出类拔萃的演奏水平，从而受到大家的尊重，特别是如果他有当乐队领队的抱负的话。

● 也许有些人会认为，好的乐队小提琴演奏者要比独奏者好找得多，但他们错了。时下，差的伴奏者不计其数，但优秀的乐队小提琴演奏家却寥寥无几，因为人人都想独奏。

由于利奥波特·莫扎特的此一重要著作尚无中文译本，在此全文摘引英译本中的有关段落供大家参考，希望对读者和有志研究小提琴乐队演奏艺术这一课题的同仁们有所启迪：

“Decide now for yourself whether a good orchestral violinist be not of far higher value than one who is purely a solo player? The latter can play everything according to his whim and arrange the style of performance as he wished, or even for the convenience of his hand ; while the former must possess the dexterity to understand and at once interpret rightly the taste of various composers, their thoughts and expressions. The latter need only practice at home in order to get everything well in tune, and others must accommodate themselves to him. But the former has to play everything at sight and, added to that, often such passages as go against the natural order of time-division, and he has, mostly, to accommodate himself to others. A solo player can, without great understanding of music, usually play his concertos tolerably—yea, even with distinction—but a good orchestral violinist must have great insight into the whole of musical composition and into the difference of characteristics ; yea, he must have a specially lively adroitness to be prominent in his calling with honour, in particular if he wishes in time to become the leader of an orchestra. Perhaps there are, however, some who believe that more orchestral violinists are to be found than solo players. They are mistaken. Of bad accompanists there are certainly enough ; of good, on the other hand, but * few ; for nowadays all wish to play solo.”^①

英译本在 * 处漏了德文原版中的一个重要语气副词——“very”（“十分”），相比之下，笔者前面的中译文更为尊重原文的本意。

在这段文字之后，利奥波特又特意加了如下脚注：

“I speak here nowise of those great virtuosi who, besides their extraordinary art in the playing of concertos, are also good orchestral violinists. There are people who truly deserve the greatest esteem.”

“我在这里说的绝不针对演奏名家。他们这些演奏大师不仅在演奏协奏曲上登峰造极，而且也是很好的乐队小提琴演奏家。这些人确实应该得到大家最高的尊重。”

^① 利奥波特·莫扎特著，艾地莎·诺格尔译：《小提琴演奏基本法则》（英译本），*A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*，牛津大学出版社，纽约，1948年，1985年第二版，第十二章第四节，第216—217页。

利奥波特·莫扎特这本书的出版和流传,加之同一时期曼海姆乐派管弦乐队^①的艺术实践,为交响乐团的基本特征奠定了基调:突出严格的集体训练,强调演奏风格的生动对比,注重表演曲目的丰富多样,着眼于与作曲家和听众两方面的沟通和良性互动。

交响乐作为一种器乐表演艺术形式,在古典音乐时期和浪漫音乐早期经以海顿、莫扎特和贝多芬为代表的作曲家们的不断探索和创新,得到飞速发展。可惜的是,音乐界对小提琴乐队演奏艺术这一课题研究的重视程度却没有相应跟上。几乎在利奥波特·莫扎特出版了他的专著《小提琴演奏基本法则》将近一百一十年之后,世上第一部为小提琴乐队演奏艺术发展而编写的《乐队作品困难片段选辑》才由德累斯顿的小提琴家费迪南德·赫尔威克(Ferdinand Hüllweck, 1824—1887)于1868年完成并出版。赫尔威克二十岁即担任德累斯顿皇家乐队副首席,同时在音乐学院任教直至去世前一年退休为止。赫尔威克总结自身一辈子的经验,指出乐队作品的小提琴演奏和室内乐、独奏在许多方面有很大的区别。赫尔威克明示,他从莫扎特到瓦格纳的歌剧作品中选出经典小提琴乐队片段来出版,就是要“缩小小提琴教学经典作品在这方面的鸿沟……从而为学生们提供熟悉乐队经典作品的机会”。^②

尽管自十九世纪末开始陆续有不少于十部这样的选辑出版,但就整体而言,对小提琴乐队演奏艺术的重视和研究仍远远落后于交响音乐的普及和交响乐团的提高。我们不难发现:长期以来绝大多数音乐院校缺乏特别为乐队演奏人员设立的专门课程,即便是在发达国家的一些著名音乐院校里也是如此;许多音乐院校在小提琴演奏专业的教学上往往偏重于独奏,并以参加国内、国际比赛并获奖为主要目标,对乐队演奏、重奏的教学有所忽视;绝大多数入学、录用、晋级考核只以小提琴独奏作品的演奏为准;尽管可以找到不少小提琴乐器法、练习曲、乐谱和一些指挥参考书,但有关乐队小提琴训练的指导手册仍十分稀有,甚至难以发现一本有关这一领域的出版物目录;由于我国现行管理制度的局限,专业乐团和高等音乐艺术院校的小提琴演奏、教学人员之间的业务互动和人才交流相当不易,难以做到资源共享和学识互补。

据笔者共同回忆,在我国交响乐事业起步和音乐院校初建时期的上世纪五十年代,上海音乐学院众多的小提琴教授,如谭抒真、陈又新、柳和埏、窦立勋、赵志华、王人艺、梁友文等,都曾在上海交响乐团兼职。而转眼国际,专业交响乐团的首席、声部长或资深演奏员兼任音乐院校的教职,至今在世界各国仍屡见不鲜。

① 曼海姆乐派管弦乐队是当时欧洲最有影响的乐团,其在1773年的编制已相当大。计有演奏员:小提琴21,中提琴7,大提琴4,低音提琴3,长笛3,双簧管3,单簧管4,大管4,圆号6,小号2,定音鼓1,羽管键琴2。除了当时尚未在乐队中使用的乐器长号及大号外,其编制已和十九世纪浪漫主义初期的三管编制乐队相当接近了。尼尔·查斯罗、J.施皮泽尔:《乐队的诞生:该艺术表演形式的历史》,Zaslaw, Neal and J Spitzer, *The Birth of the Orchestra: History of an Institute*, 牛津大学出版社,2004年版,第4页。

② 马丁·华夫霍斯特:《乐队小提琴家伴侣》第一册, Martin Wulforst, *The Orchestral Violinist's Companion*, I and II, Bärenreiter 出版社 Kassel, Basel, London, New York, Praha, 2012年版,第2页。

第二节 不同时期音乐风格对小提琴乐队演奏的要求

巴洛克时期之后大量出现的小提琴协奏曲、奏鸣曲和音乐会独奏曲目明显地拉开了独奏小提琴家和乐队小提琴手之间的距离。古典主义时期之后,把交响音乐中主旋律和伴奏声部、对位声部分离开来的创作手法的广泛应用;十九世纪公众音乐会参与者对音乐表演和技艺出众的小提琴独奏者的宠爱;乐谱出版社和音像出版公司对明星独奏家的宣传和推崇;无一不把小提琴独奏家的社会功能推到了一个“鹤立鸡群”的境地。以致,当今部分音乐家仍然或多或少地以为乐队演奏员的艺术水平往往处于独奏家和四重奏成员之下。

后浪漫主义时期交响音乐的辉煌和二十世纪音乐的多变性对乐队小提琴手的技艺和表现力提出了前所未有的挑战。在理查德·施特劳斯(Richard Strauss, 1864—1949)的诸多交响诗中,小提琴声部炫技片段的难度可以与此前任何小提琴协奏曲和独奏曲的难度相提并论。同时,二十世纪早期缩小编制的乐队作品中,对独奏小提琴家与乐队演奏家的演奏要求几乎难以区分。在这方面勋伯格(Arnold Schoenberg, 1874—1951)的《室内交响曲》(*Kammersinfonie* Op. 9, 1906)和斯特拉文斯基的《一个士兵的故事》(*L'histoire du Soldat*, 1917)仅仅是无数例子中的两个而已。

第二次世界大战结束后,多种新兴的音乐流派,诸如整体序列音乐(Total Serialism)、偶然音乐(Aleatory Music)、具体音乐(Concrete Music)、电子音乐(Electronic Music)和简约派音乐(Minimal Music)等,都不再过分专注于小提琴作为个体或群体的演奏对比这一创作和表现原则。

总之,忽视小提琴乐队演奏的现象如今已难以为继,重提研究小提琴乐队演奏艺术这一课题的必要性显而易见!

第三节 近代小提琴教学重要文献^①

卡尔·弗莱什(Carl Flesch, 1873—1941)是跨世纪的著名小提琴独奏家和教育家,他的著作两卷《小提琴演奏艺术》(*The Art of Violin Playing*, I—II, 1923—1928, 纽约)对小提琴演奏艺术有着广泛而深远的影响。其主要内容和原则对小提琴乐队演奏也十分适用,但该书并没有具体涉及到交响音乐作品中乐队小提琴的演奏。

约瑟夫·金戈特(Josef Gingold, 1909—1995)编订的三册《小提琴交响乐经典作品选辑》

^① 原苏联小提琴学派是个极其科学的演奏和教学学派,笔者学生时期曾深受其影响。但由于资料的缺乏,本书与读者分享的讯息无法包括俄罗斯小提琴学派的发展近况。

(*Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire: for Violin, I—III*, 1962)是最早一套由近代世界著名交响乐团资深首席编注的乐谱。该乐谱的选例精准,十分实用,欠缺的是加注的弓法和指法实在太少,缺乏必要的点评或讲解。尽管如此,该书一经出版,即成为所有音乐院校开设小提琴乐队演奏艺术课的必用参考教材,并再次将小提琴乐队演奏艺术这一课题展示在我们面前。

伊万·加拉米安(Ivan Galamian, 1903—1981)的《小提琴演奏和教学原则》(*Principles of Violin Playing & Teaching*, 1962),是他继承欧洲小提琴演奏和教学的优秀传统,并结合他在美国茱莉亚、柯蒂斯和其他音乐院校丰富的教学经验而总结出来的经典著作。半个多世纪以来,它对乐队演奏员影响深远。

伊丽莎白·格林(Elizabeth A. H. Green, 1906—1995)是加拉米安的学生和助理之一^①,所著《乐队的弓法和规则》(*Orchestral Bowings and Routines*, 1949、1957、1990)^②详细地对乐队小提琴一百多个弓法谱例进行了评述。她的另一部重要的相关著作《激情的乐队——为器乐演奏家、指挥和听众而写的乐队演奏要旨》(*The Dynamic Orchestra - Principles of Orchestral Performance for Instrumentalists, Conductor, and Audiences*, 1987)也是最早从小提琴乐队演奏和乐队指挥双重角度来探讨小提琴乐队演奏艺术的专著之一。这些书谱的出版和流传,印证了小提琴乐队演奏艺术是整个小提琴演奏艺术不可缺少、不可分割、不可低估的重要部分。

二十一世纪,世界音乐出版界两大巨头分别出版了与小提琴乐队演奏相关的书谱:

1. 马丁·华夫霍斯特(Martin Wulfhoust)的两册《乐队小提琴家伴侣》(*The Orchestral Violinist's Companion*, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Praha, 2012),由Bärenreiter出版社于2012年出版。

2. 罗尼·弗瑞安特(Rodney Friend)的两册《乐队小提琴家》(*The Orchestral Violinist*),由Boosey & Hawkes出版社于2012年出版。

上海音乐学院指挥系于2014年秋季开设了“乐队器乐演奏法”课程。长久以来忽视小提琴乐队演奏艺术的状况近来已有开始改善的迹象,这便是一个很好的起点。

第四节 多模式现代交响乐队对小提琴手的召唤

小提琴乐队演奏艺术的系统化和完善是与乐队本身的演变无法分开的。研究乐队的现状是探讨小提琴乐队演奏艺术发展的前提。

当前,我国交响乐队已有一定的普及面。除了国家级交响乐队外,绝大多数省会城市都有专业交响乐团,许多省、市甚至还有以中学生为主的青年交响乐队。各音乐院校也都设有乐队

^① 格林还著有《加拉米安小提琴运弓法初探》及《现代指挥》(*The Modern Conductor*, 1961、1969、1981、1987、1992、1996第六版 by Prentice-Hall, New Jersey)等。

^② 由美国弦乐教师协会出版。

合奏课程，许多综合性大学也建立了学生乐队。因此，随着国家对艺术普及教育重视程度的提高和公众对音乐艺术需求的增强，这种乐队普及化的趋势还会继续扩大。但就总体而言，交响乐队在我国的普及程度与世界发达国家相比较，尚有相当大的差距。如果进一步谈到乐队水平、曲目积累、训练规范和经营管理等方面，更是大有提高与发展的余地。

在各种交响乐团中，驻地职业交响乐团总是起着领头的作用。这些乐团的小提琴手绝大多数都是有影响的驻地职业乐团的合同演奏员，他们在乐队演奏艺术上具有明显的共性。除职业交响乐队外，还有几种新型的交响乐队正活跃在国外的音乐舞台上：

1. “飞行乐队”。他有自己的演奏基地，并会在固定的指挥带领下定期举行季度音乐会。其演奏员一般都是有影响的外地职业乐团的资深演奏员，并只在音乐会前两三天才从各地赶来，集中参加排练、演出。

2. 不用指挥的室内管弦乐队。该种乐队一般依附在大型交响乐团之下，由一些在同一乐队里长期合作并已建立起默契配合关系的演奏员组成，以演奏室内乐作品为主。

3. 音乐节乐团（包括职业乐团的夏季活动项目和附属的训练乐团）。

4. 大企业业余乐队和社区市民乐队，也为交响乐的普及和推广做出了很大的社会贡献。

历史的发展和现代社会中人们对精神生活的丰富多样性的追求正在召唤更多、更成熟的小提琴乐队演奏者。

第二章 合作艺术

一个现代意义上的交响乐队通常由指挥和演奏员组成。前者通常为一个个体，可以说是乐队的灵魂人物，具有多方面的作用与意义。后者由一群人组成，他们之中又可分为首席、副首席、声部长、乐队演奏员……他们各司其职，共同为音乐会成功举办而努力。

第一节 演奏员与指挥

演奏员与指挥之间需要建立一个良好的合作关系。如何看待、应对演奏员与指挥之间所出现的矛盾，是一个值得探讨的课题，也是一个演奏员在自己整个职业生涯中必须面对的问题。

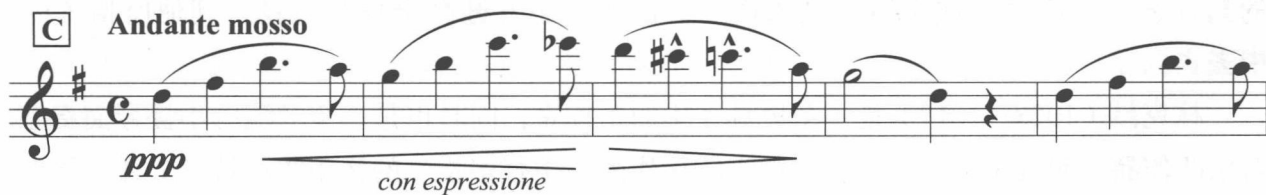
● 演奏员眼中指挥大师的风范

作为指挥，他必须具有权威性与足够的自信。从职责上讲，他对他所指挥的这场音乐会负责，有着对这场音乐会作品的演绎权。所以，同一部作品在不同指挥的艺术再创造下，会呈现出不尽相同和丰富多彩的艺术画面。而指挥的权威与魅力来自于他们的内心音乐世界，他们的音乐修养，对乐曲的理解深度，对乐队的掌控水平以及把他们所要表现的音乐巧妙地经由演奏员传递给听众的能力，即常说的指挥艺术及排练方法。

笔者总感到优秀的指挥大师们脑中总是有一幅他们想要表达音乐的立体音响画面。他们排练时目的明确，对乐队的音色及声部平衡极其敏感，并不断进行勾划和调节。他们对乐曲的速度有着成熟的思考和整体性的安排。然而，有一些指挥每天都在修正乐曲的速度，整体框架还没形成却对某些并不重要的片段反复排练。这说明这些指挥对自己所要表达的音乐不明确，带有随意性。

意大利指挥家里卡尔多·穆蒂（Riccardo Muti，1941—）在指挥《命运之力》序曲□段 *Andante mosso* 时，乐曲旋律是从 *ppp* 开始演奏（见谱例 2—1）。以前大多数指挥都从力度着手，我们演奏也是很小心地从 *ppp* 开始，然后一次次渐强。而穆蒂强调的是幅度的变化与音乐的紧张度。他要求中提琴奏 *tremolo* 时渐强到 *ff*，并用下半弓演奏，给了我们以前没有感受过的新意。

谱例 2—1 威尔第《命运之力》序曲，排练号□





演奏员都有过这样的经历：在一些指挥大师的棒下，我们从一些过去经常演奏的熟悉曲目中听到了从未感受过的效果。一些过去没有注意到或没有听到的声部突然闪现在我们的听觉中，似乎作品中出现了一片新天地。这是大师们根据他们对作品的理解和需求，对声部进行调控和处理所产生的艺术效果，也可以说是指挥对作品进行的再创造。当然，这只能来源于指挥内心的音乐世界。

谱例 2—2 中的段落是大多数指挥反复排练的乐句。第一、第二提琴声部的旋律紧扣在一起并互相影响，是最不容易演奏得整齐的片段之一。而穆蒂却用毫不犹豫的坚定手势一挥而就，这证明他对乐队有着很强的掌控能力。

谱例 2—2 威尔第《命运之力》序曲，排练号 I 前第 4 小节



1985 年 11 月在斯德哥尔摩举行的首届世界爱乐乐团的演出由朱里尼(Carlo Maria Giulini, 1914—2005) 指挥，曲目为布鲁克纳《第八交响曲》。他的音乐世界极具感染力，从而成功地把我们来自世界各地几十个一流交响乐团的音乐家们即刻带入到他所设计的音乐天地之中。他指挥时温文尔雅，常常闭着眼，讲话声音较轻，在排练时眼光从未盯着某个演奏员。但他的指挥艺术却激励着演奏员们进入最佳的演奏状态，进而全身心地投入到他所指挥的音乐中去。

林克昌（1928—2017）是一个极具才华的指挥家，同时也是一个一流的小提琴演奏家。他对乐队作品（尤其是对俄罗斯乐派的交响乐作品）中很多指法的运用很有特色。在与笔者合作

过的指挥中，他是对弦乐指法进行具体指导最多的一位。拉赫玛尼诺夫《第二交响曲》是林克昌当时带给上海交响乐团的曲目。他对声音、音色尤其敏感，例如在指挥拉赫玛尼诺夫这部交响曲第二乐章中出现的抒情旋律时，其他指挥都用右手竖着打出拍子。而林先生却用左手横着打出拍子，引领我们小提琴声部的进入。林先生告诉笔者，竖着打拍子，你们演奏时声音可能会不够柔和。他这一手法的确很高明。

谱例 2—3 拉赫玛尼诺夫《第二交响曲》，第二乐章，排练号[29]前第 8 小节



世界著名指挥家祖宾·梅塔（Zubin Mehta, 1936— ）在他年近八十高龄时来中国与上海交响乐团合作，在七天里排练、指挥演出了两套交响音乐会。笔者过去听过梅塔大师的 CD，欣赏过大师的不少演出录像，还现场观赏过他与以色列交响乐团的音乐会，对大师的指挥艺术当然是崇敬的。和以往一样，有一流的指挥来开音乐会，笔者都习惯带着对某些问题的思考去听音乐会。而这次是坐在乐队里以演奏员的身份近距离、面对面地直接感受大师的指挥艺术，印象深刻，受益匪浅。我们上海交响乐团曾演出过多次马勒的《第一交响曲》，而舒伯特的《未完成交响曲》更是大家常演的保留曲目。但这次祖宾·梅塔独到的演绎和出众的排练风格所带来的新意和其他大师们的一样，永远地留在了笔者的记忆之中。第一次排练下来，我们演奏员对他所要求的速度及乐曲表现的总体概念，包括弦乐的用弦及某些特别弓法的运用，都已十分明确了。他对马勒作品中特有的大量速度和表情的变化都交待得非常清楚，很多细节都用与乐曲表现融合在一起的分拍表示出来，让我们很容易记忆。他对作品旋律的音乐形象和有关风格都有明确的要求和说明，不带任何的随意性。他每次排练目的性都很强，声部问题抓得准，自始至终力求避免无目的的重复排练。参加他的排练对演奏员来说只觉得时间过得很快，精神上不感到疲劳。这的确是指挥在排练艺术上的成功之处。马勒的《第一交响曲》中有许多声部首席的独奏片段，包括低音提琴的独奏乐句。梅塔始终坚持他的标准，通过一丝不拘的多次排练来最终达到要求。他在艺术上严格要求的同时并没有给演奏员增加过多的精神压力，使每个演奏员都能保持良好的演奏状态。有时梅塔在排练时会适当的留有余地，而到演出时则进入了音乐表现的最佳状态。他的神态给了演奏员某种新鲜感，激发了我们在舞台上无保留地投入音乐表演。当然要像大师梅塔一样，既能在艺术上严格要求，又能使演奏员在自如的状态下全心全意地投入演奏，在这两方面找到一个平衡点，对指挥来说并不是很容易做到的。

对于这些优秀的指挥，即使过去了很多年，他们的形象以致某些具体的音乐处理都一直记忆在笔者的心中。其实有不少大师，他们的指挥动作不一定有多么华丽，关键是在他们指挥棒下出来的音乐能够征服听众。

缺乏音乐作为后盾的多余的指挥动作设计，往往会被视作是“炫技”。笔者记得过去交响

乐团常常出现一种情况：来一个好指挥，一场音乐会下来，下面老听众会说，你们像换了一个乐队，“高级”多了。可惜的是，好指挥一走，乐队又回到了原前的样子。

● 速度的运用是指挥实力的体现

笔者始终认为，找到了符合乐曲音乐表现的恰当速度，指挥就有了成功举行这场音乐会的基础。速度掌控问题贯穿于整部交响曲和每首大、小乐曲之中。指挥所起的速度，乐段、乐句转换时气口长短的处理，渐快、渐慢以及各种速度变换的设计等等，无不都与音乐表现息息相关。所以速度的选择是考量指挥实力的重要方面。

速度选择和处理无处不在地考验着指挥的音乐实力。它从两个方面把指挥水平的高下展示在我们演奏员和观众面前。1. 对乐曲的理解深度：指挥内心所需要的音乐是怎么样的？2. 对乐队的掌控能力：指挥所要的速度在排练及演出中能否得以顺利实施？他是否在有些时候会被乐队反控制，被乐队推着或拖着走，因而处于相对被动状态？

穆蒂第一天来上海交响乐团排练，一上来就把《命运之力》序曲走了一遍。大师带来的气场、魅力感染了我们。他通过手的动作、眼神，整个人的精神气质，成功地走完了这首乐曲。这中间很重要的一环，是他完美地掌控了他所要的速度，而他所用的乐曲速度处理，又令我们折服。

库特·马祖尔（Kurt Masur, 1927—2015）虽然手有些抖，但他指挥贝多芬交响曲所用的速度却令我们信服，演奏起来很舒服。笔者碰到过一些同样优秀的指挥，演出同样的曲目，虽然用的是不同的速度，但都成功、合理地解释了乐曲，同样精彩。这就是音乐的奇妙之处。

当然，在笔者所合作过的众多指挥中，也有不少因为找不到符合音乐表现的合理速度（有时是使用很不恰当的速度），使乐队队员演奏得很不舒服，甚至很困难，从而产生情绪上的反感。关于这个问题，有的指挥不太重视。这是艺术层面上所产生的指挥与乐队演奏员之间合作不和谐的问题。当然，也不是演奏员所认可的速度都一定是合理的，而且演奏员的感觉也不尽相同。但作为指挥，必须重视乐曲速度的选择和运用，它对音乐形象的塑造起着关键的作用。

● 自律以避免不良关系

一场成功的音乐会只有通过指挥与演奏员的共同努力，在和谐的气氛中互相合作，才能得以完成。一个优秀的交响乐团在舞台上带给观众的首先是高质量的音乐，听觉艺术上的享受，同时又必须带给人们一个有着良好演奏状态的视觉效果，从而从听觉到视觉上都给人以满足。所以在平时排练时，指挥的指挥艺术及排练方法都是极其重要的。

指挥所面对的演奏员是一群思想活跃的音乐同行。演奏员在排练场上都会默默地认真工作，这是排练场上起码的规则与演奏员应有的素养。演奏员对于每个指挥都有着自己的想法和不同的反应：A. 崇拜。指挥改变了他们原来对这首乐曲的想法，他们跟着指挥的音乐走，非常投入地在大师光环中演奏；B. 认同指挥的处理、表达；C. 一般合作，没太多激情；D. 不认同，但因为是工作，只能被动、乏味地参加排练。不同的指挥排练，往往导致排练场上出现不同的情况。对此，作为演奏员都有深切的体会。

笔者在几十年演奏生涯中碰到过不少走向以下两种极端的不良情况：A. 由于指挥缺乏权威

性,脾气“好”而排练要求不高,演奏员排练不认真,因此音乐会质量不高;B.指挥严厉过度,结果却走向反面,使演奏员只想不犯错,在舞台上表现出来的是小心翼翼,紧张,失去了良好的演奏状态,音乐会的结果当然是与指挥的愿望相反。我们作为演奏员,对在舞台上的心理状态、演奏状态的好坏都有深切感受,而有时有些指挥却往往会忽略这一问题。

当遇到指挥在排练场上有时表现出的某些情绪化现象,演奏员应当积极面对。大多数指挥是极具个性的人,感情丰富。对他们可能不由自主出现并把其带到排练中的情绪变化,演奏员一般是可以理解的。有时指挥心情不好,在排练时会言语生硬,处处不满,过于挑剔,反复排练仍过不了关,但第二天“雨过天晴”,要求会宽松不少。演奏员既然选择了乐队演奏这个职业,就要逐渐习惯这种现象,冷静面对。

而引起演奏员心情不愉快的另一种情况是,在一些重大演出前,如在国外首场演出前,指挥出于对演出质量的担心,以及希望获得成功的强烈愿望,会突然几倍于平时的严厉,夸大演奏员的问题,致使排练“寸步难行”,从而对演出带来负面影响。一些指挥喜欢在排练中把演奏员的缺点和不符合自己意图的演奏加以扩大并反复排练。夸大缺点,以便解决问题,这作为一种排练方法尚无不可。笔者所不赞同的是有些指挥的过分扩大,以致连续四、五遍的排练,都不能得到指挥的认同。其实乐手们并没有如这些指挥所说、所哼唱的那样在演奏。每次出现这种情况,笔者都注意到了演奏员所表现出来的一种无奈和毫无积极性的状态。指挥如果能敏锐地觉察到演奏员的这种情绪变化,从效果出发,对排练作出适当的调整,这才是聪明的选择。所以,指挥与演奏员合作的双方都需要相互了解。许多问题需要换位思考,这对合作双方都会带来益处。

第二节 演奏员之间

广义上的演奏员是指乐队中所有参与演奏的人员,但由于在实际乐队中,各人员的职务并不完全一致,乐队首席及各声部首席担负着引领声部的职责,又或常常需要独奏。因此,我们在此处将所有参与演奏的成员称为“演奏员”,而将除首席之外的成员称为“乐队演奏员”,以示逻辑上的区别。

一、首 席

一个一流交响乐团,一定要有一个与之水平相应的小提琴家去担任乐队首席。他们不仅仅要是一个演奏家,还必须是精通乐队艺术的专家,并懂得协调好与指挥及各声部首席,尤其是弦乐声部长及乐队演奏员之间的人际关系,以利于整个乐队业务工作的进行。

● 首席应有的职业素养

在排练场上,首席对指挥的工作起到直接辅助和传递信息的作用。乐队首席也是第一小提