

卡尔·弗莱什著

小提琴演奏艺术

第二卷

人民音乐出版社



小提琴演奏艺术

第二卷

艺术演奏与教学

〔匈〕卡尔·弗莱什著

姚 念 虞译

人民音乐出版社

CARL FLEISCH
THE ART OF VIOLIN PLAYING
BOOK TWO

本书根据纽约CARL FISCHER1930年版译出

责任编辑：陈胜海

小提琴演奏艺术

(第二卷)

〔匈〕卡尔·弗莱什著

姚念康译

*

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

中国科学院印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 234千文字及乐谱 12.5印张

1996年11月北京第1版 1996年11月北京第1次印刷

印数：1—4,390册

ISBN 7-103-01395-0/J·1396 定价：19.50元

前 言

德文版第一卷《小提琴演奏艺术》于1923年12月问世后，我没有料到要再过差不多五年第二卷才出版。

拖延的原因是多方面的。首先，我必须把我的时间分别用在演出和教学两个方面。由于这两项主要活动，我没有多少剩余时间写这本书。因此本书的各章是在坐火车穿过美洲大草原和乘船横渡大西洋时写成的，后又经过数年的修改、整理直至最后完成。

还有一个原因使得本书未能早日完成，那就是要考虑使用最新的材料，首先要在这方面打下一个扎实的基础，而这需要花很多时间和精力。

本卷和第一卷一样，得到马克斯·德索瓦博士的协助。他是一位杰出的人物，在他的心灵中，科学与艺术和谐共存，相互补充，结出硕果。他的忠告和精神上的支持促使我沿着完成本书的艰巨道路走下去。他的热情鼓励和宝贵意见使我把他看成是我首先应该深为感谢的具有高尚精神的人。

我还必须向下面四位先生表示谢意。威尔诺·沃尔弗海姆博士专门就本书的理论部分提出宝贵意见；雨果·塞灵先生承担了编写各种索引的繁重任务，并且还向我提出了许多有价值的建

议，本书（德文原版）出版人罗伯特·李斯博士帮助我校对清样；古斯塔夫·桑格先生，对本书的帮助也很重要，他以资深编辑和朋友的双重身份监督和指导本书英文版的翻译出版工作。

卡尔·弗莱什

1930年6月于巴登-巴登

目 录

前 言.....	(I)
序	(1)
一、小提琴演奏的一般音乐要素.....	(25)
1. 韵律和节奏.....	(27)
2. 装饰法.....	(61)
3. 分 节.....	(97)
4. 力度变化.....	(120)
5. 速度变化.....	(144)
6. 分 句.....	(167)
7. 风格感.....	(173)
二、小提琴演奏的技术要素	(184)
三、普通人的个性和艺术家的个性.....	(190)
1. 普通人的个性.....	(191)
2. 小提琴演奏艺术家的个性.....	(231)
四、公开演奏中的障碍	(245)
1. 场所的障碍.....	(247)
2. 身体的障碍.....	(250)
3. 小提琴演奏的障碍.....	(264)
4. 视觉障碍.....	(267)

5. 音响障碍.....	(274)
6. 纯精神上的障碍.....	(280)
1) 一般的神经过敏造成的障碍(怯场)	(281)
2) 感情麻痹造成的障碍	(283)
3) 过高估计技术要素造成的障碍	(286)
4) 过份要求完美造成的障碍.....	(288)
5) 顽强固执的观念造成的障碍	(295)
6) 用自我暗示的方法解决“怯场”问题	(296)
五、小提琴曲目和音乐会节目	(309)
六、教 学	(338)

序

本书所述并非关于再创造或者关于创造本身在纯艺术方面的各组成部分的一般理论。关于一般美学和音乐美学，现在已有不少有名的著作，再去研究这些问题就有些多余了。本书第二卷只对那些和小提琴家公开表演他的艺术有着比较密切关系的艺术原则进行仔细的探讨。我不否认，这样一来，我要谈的这个题目，一些忙于职业性演出的知名小提琴家从一开始可能就没有兴趣参与对它的讨论，尤其是关于如何在实践中运用上述原则的讨论。特别是，如果他们的演奏很有天赋和个性，他就会觉得没有必要去考虑参加讨论，因为他们总是能够卓有成效地表现他的艺术意图。在这方面，这些小提琴家同歌德^①的看法一致。歌德有一次写信给蔡勒特^②说：“我听到很多关于音乐的谈论，而音乐作为谈话的题目总是不很恰当的。”^③然而也还有这样一些小提琴家，他们不满足于只凭下意识进行再现活动，而觉得迫切需要能够对这门艺术所特有的所有细节具有清楚的意识，本书主要以下述两类演

① 歌德 (Goethe 1749—1832)，德国诗人和戏剧家——译注

② 蔡勒特 (Zelter 1758—1832)，德国作曲家和指挥家，曾是门德尔松幼年时代的作曲老师——译注

③ 讲理论的书籍既有音调又有抽象概念，这种合二为一的情况往往是只注意生动音响、讲求实际的音乐家对它望之生畏的原因。——原注，下同。

奏艺术家为对象；第一类是这样一些人，他们占绝大多数，他们的艺术发展和进步是在同他们的身体和精神上的缺陷不断进行斗争中取得的，他们首先必须通过斗争求得发展，他们只能逐步地接近他们力求达到的那种完美的境地；第二类是负有培养第二代小提琴家使命的教师。但是就是这两类人在对本书内容进行研究时恐怕也会有些胆怯。这是因为我在第一卷中所讲的问题已经有许多人作过研究（虽然我的研究方式和他们有所不同），而且它们主要是一些关于可以看得见的动作的问题；而在这第二卷中，有一部分内容则是研究内心状态，比较难以阐明。然而担心本书一般不易为人看懂则是没有根据的，因为我始终注意使我的解释不脱离实际。我所讲的主要是那些演奏者和教师一向都非常注意的问题，或者说，是那些他们每天都在研究思考的问题。

我把和音乐有关的人分为三类：（1）创造作品的生产者；（2）吸收作品的接受者；（3）介绍前者的创作使之为接受者所理解的再创造者。然而，再创造的艺术并不只是创造作品的作曲家和享受其作品的听众之间的中介人，他还兼有二者的性质，因为他把音符变为音响——变死的符号为活的感情——的重新创造的演奏同自己的音感结合起来。本书要讲的就是进行这种活动所应遵循的规则，即进行再现的艺术。

演奏者要想使他向听众介绍的作品演奏得深刻动人，首先必须具有某些音乐天赋。其次，他还必须能够非常完美地掌握小提琴技巧。最后，他的整个个性必须表现出某种能够吸引听众的特点。具备这三项条件后，他面临着用他的艺术为音响诗人^①服务

① 即作曲家——译注

的任务，即把后者的创作介绍给一些听众。与此同时，他还得找出并克服身体上或心理上的障碍，这些障碍成为公开演奏中最令人不愉快的现象。

此外，他还必须研究他的音乐会曲目，检查它是否适合他的目的，以及必须去获取那种为了能够把他自己的经验传授给他艺术同行中的年青一代人所必需的知识。^①

因此本书内容分为下述六个主要部分：

- (1) 小提琴演奏的一般音乐要素；
- (2) 小提琴演奏的技术要素；
- (3) 个性的价值；
- (4) 公开演奏时容易发生的障碍；
- (5) 音乐会曲目；
- (6) 教学；

然而，在讨论上述这几个主要问题之前，必须肯定，我们主要从公开演奏这个角度来估量再现的价值这种作法是正确的。此外还必须弄清楚，所谓评价或判断（批评），一般来讲其实质是什么。

应该把艺术演奏看成是本身独立的东西呢，还是应该从它和听众的关系角度对它加以评价呢？听众是艺术演奏的一个不可缺少的组成部分呢，还是演奏者和听众合为一人^②就够了呢？解释者^③对创造者^④和听众应抱什么态度？最后还有一个问题：

① 关于教学问题，在本书中不只是把它作为一个专题分开论述，而且它与艺术才能——就绝大多数演奏者可以掌握的艺术才能而言——的关系这个问题，和演奏活动这个主题一样，也始终贯穿着全书的述论。

② 指演奏者的演奏只是为了给自己听——译注

③ 指演奏者——译注

④ 指作曲家——译注

公开的音乐再现和私下的音乐再现二者有无根本性的不同？

首先应该看到，作曲家进行创作往往是出于一时的内心强烈要求，但在他的创作完成之后，则几乎又毫无例外地决定把它作为公开演奏之用。他把他的作品印上好几千份以便使尽可能多的演奏者和欣赏者得到它。事实上，可以想象，如果一部音乐作品，就像个人看书只为自我享受一样，只为自我享受而演奏，它可以说已达到了它的目的。乐观主义者甚至希望，随着时间的推移，音乐文化的发展将达到如此高的程度，以致人们通过默读就能够学会并欣赏一部作品，但在目前这是不可能的，迄今为止只有很少具有特殊天赋的人才能够作到这一点。正因如此，有资格的解释者没有权利仅为个人、仅为他自己自私的享受进行再创造活动，他的任务首先是通过他的介绍使广大群众认识一部作品。他就像是把作曲家和听众联结起来的链节。他的崇高的职责是把死的符号变成生动的音响，把一首音诗的美揭示给爱好音乐艺术的听众。他之所以有权利存在，首先就是因为要完成这项使命。如果他只是为了个人乐趣这个利己的目的而从事艺术活动，那么他就属于法国人委婉地称之为“Amateurs”即“业余爱好者”这一类人。德国人则用“dilettanten”，既“半瓶醋”这个带有轻蔑味道的来源于意大利语的字来形容这类人。艺术家和“半瓶醋”的区别可以说绝不在于二者的演奏质量不同，在这方面“半瓶醋”反而常常优于职业音乐家。二者的区别在于所从事的艺术活动属于专业性还是属于业余性，在于是以音乐厅还是以私人的音乐室作为从事音乐活动的场所。可以肯定，如果我们为作曲家的作品进行再创造活动时我们首先考虑的是使作品被尽可能多的听众知道，那么最好是在音乐厅进行这种演奏，这样我

们就是以最有成效的方式在为委托我们表达其主题思想的作曲家服务。

如果我们肯定，从社会意义来讲，公开演奏是解释者的一项职责，那么我们必须提出这样一个问题：在音乐厅演奏和在练琴室演奏，二者在必须具备的技巧方面有无根本性的不同？对这个问题的回答是绝对肯定的。在自己家里演奏时，我们是在研究一部作品或者说是在对它进行纯音乐的再现。我们主要是受一种可以称之为舒服愉快的感情的支配。首先我们由于进行使我们感到满意的演奏而充满了一种非常愉快的感觉。这种演奏，在那短暂的时刻，就是对它自己的报酬。^① 如何评价这个演奏，完全是我们自己的事，不受必须遵循的有关艺术上绝对完美的规则的约束。在这种情况下，虽然有责任感，但却是很有限的，只是需要想到在将来某个时候必须从思想内容上和技巧上掌握这部作品这一点责任感。我们完全无需考虑我们周围的环境；由于意识到我们是处于舒服的无拘束状态，我们甚至可以脱掉我们感到妨碍动作的衣服，把它放在一旁，同时我们还可以随意地重复拉一个我们还没有“拉好”的经过句，一直到对我们演奏它的方式感到满意为止。

但是一旦有哪怕只有一个注意倾听的听众在场，情况就立刻不同了。首先，我们总有一种极不舒服的感觉在作怪，这种感觉在那种情况下往往没有任何预先警告而突然产生并盘踞在我们心头，这就是对作品和对听众的责任感。以前在没有听众的情况下，当第一次开始拉一个经过句时，拉的好坏相对来讲似乎不重

① 意即由于从演奏中获得了愉快的感觉，因而拉琴本身就是对演奏的报酬——译注

要；而现在，在进行演奏的时候，我们感到需要使演奏达到尽可能完美的境地。在音乐厅里，面对着绝大部分都是我们不认识的广大听众，仅仅看到他们坐在那里似乎就已经令人生畏。此外，我们的周围环境也是我们所不习惯的，外部条件总的来讲也是不利的。在这种情况下，责任感越来越重地压在演奏者身上，以至最后对他的演奏产生一种令人窒息的压力。经验告诉我们，由于两种演奏的差异是如此之大，以致我们在未看到一个演奏者在音乐厅内进行再现活动之前，很难对他的演奏作出最后评价。任何一位艺术家，不管他多么伟大，毫无例外最初都必然付出过令人失望的演奏这个高昂代价才获得有关知识。仅仅是有听众坐在那里这一事实本身就足以使演奏者像圣·安东尼那样，禁不住产生种种幻觉，好象从自己的意识中的每个角落里都跳出来许多面貌狰狞的小恶鬼，它们咧着嘴嘲笑着艺术家，不遗余力地促使他像中了邪魔一样产生各种各样的怪想法，最后使得他的良好意图成为泡影。^①因此立即可以看得很清楚，一个同时也经常在音乐厅演出的教师要比那种只在家教琴的艺术家具备有利得多的条件。一个教师如果只是听说过公开演奏时可能出现的危险而无亲身体会，他又如何能告诫学生去防止这些危险呢？人们可以把这样的教师比作一个只是从人体解剖图上熟悉人体器官而没有在真的人体上研究过这些器官的外科医生。

如果我们现在想要找出并克服妨碍我们实现我们艺术意图的障碍，我们只能选择音乐厅作为演奏的场所，道理很简单，因为当没有听众在座时，大部分障碍都不会出现。因此我要说明：我

① 指演奏失败——译注

在下面讲述的关于艺术演奏问题是指在许多听众面前对一部作品进行再现的演奏。

我们现在可以从正面提这样一个问题：为了能够典范地解释一部作品，^①需要具备哪些条件？也可以从反面提这个问题：哪些条件可能妨碍我完美地演奏一部作品？我认为正面提的这个问题是无用的，因为我可以以我自己、以我个人的才能和个人的偏爱作为评价某部作品演奏的标准，我也可以举出某位杰出的并且赏识我的艺术大师为例，利用他来达到同样目的。这两种尺度都只有暂时的价值。经验表明，各个时代人所要求的表现是不同的（这一点以前已经讲过），更不用说表现手段的差异了。关于这种差异最突出的证明是最近三、四十年中在颤指幅度上发生的变化。无可否认，我们当代伟大的小提琴家的那种颤指，如果是在半世纪前，就会被认为缺乏高尚趣味和过于夸张；而反过来，生活在那个时代的小提琴家的颤指，今天在我们看来则觉得缺乏感情和表现力。乍一听，这种说法似乎很没有根据，而且无法证明，其实不然。实际上，目前还在世的许多小提琴家都曾经历过这个变化，或者他们本人就是这种或那种倾向的活的代表；然而人们仍然可能反对我的说法，理由是作曲家提供的说明或解释，已经为艺术家规定好前进的路线。事实上，这种说明一般只在现代作曲家的作品中才有。进一步讲，作曲家本人是否能够永远知道演奏他的作品的最好方式仍然是个谜。经验告诉我们，在这个问题上，情况常常相反。

从反面提的那个问题则肯定较有意义，因为许多妨碍我们实

① 指理想地演奏一部作品——译注

现艺术意图的障碍正有待于我们去克服。任何一种教育都首先强调消除错误的东西。只有在清除掉错误的土壤中才有可能开出完美之花，只有消除一切不良和有害的障碍之后才有可能掌握扎实的技巧。例如，之所以很少有小提琴家演奏时能够作到尽善尽美，是因为大多数教师只满足于指出错音而不究其原因——听觉不够敏锐以及缺乏纠正手指动作。实际上像风格、节奏和表现力这些我们可以称之为天生的才能的、能使演奏者成为真正的艺术家的基本素质也只有在教师的精心培育下除掉掺在其中的杂质之后，才能获得充分发展。因此我们主要不是正面建议去按照某些基本原则去作，而是把查明和消除障碍当作我们要解决的主要问题。

如果我们现在研究演奏中的不足问题，我们很自然地开始了关于提意见的讨论。对一项活动提出意见意味着对它作出判断或评价。对一位演奏者的演奏艺术所作的任何形式的评价都可能成为推动他的整个个性继续发展的最强大的力量。由于批评者的类型不同，看问题的角度不同，因此他们的意见的内在价值可能很不同。对小提琴演奏可以从纯音乐、乐器和印象等三个角度作出评价。从纯音乐角度评价时，小提琴演奏的实际情况以及演奏者本人的个性都成为次要的考虑。对这类批评者来说，评价其演奏的主要标准是看演奏者对结构、风格、节奏的感觉的程度如何。然而，作为懂得小提琴乐器的行家，我们在评价时则把主要注意力用于单纯看演奏者在小提琴演奏方面的各种特质如何。其它评价者则专门注意从演奏艺术家的个性中辐射出来的启示力量，他们的评价好坏全看演奏者把那些尚未被发现的、一般被称之为感染力的神秘的波浪传递给他们的能力如何。因此最后这类评价主要是看演奏者的个性，小提琴演奏和音乐这两个要素则

是次要的。这种评价我们称之为从印象出发的评价。

我认为，一个演奏者，甚至一位杰出的音乐家所得到的评价的差异往往如此之大，可能主要是因为批评者的立足点不同所致，而选择什么立足点则往往取决于批评者在理性和情感方面的素质以及他在音乐和乐器方面的一般修养。然而，客观地考虑一下，首先还是应该从音乐角度作出评价，因为只有在音乐要求方面得到满足之后才能够考虑演奏者的个性以及他在小提琴演奏方面的所有特质。然而这种首要和次要的划分只具有相对的意义，因为单具有音乐的风格感而缺乏有把握的技巧这样一种特性，其本身虽然很有力量，但由于所表现的只是个人的冲动而不是作品的乐思因而缺乏完整性，就像一个没有头部和四肢的躯干雕像一样。因此，一个客观上正确的评价的前提是必须把音乐、演奏和个人三方面的特质，放在同等重要地位加以考虑。

我们可以把站在不同角度的人的意见分为 5 类：

（1）演奏者给自己提意见（自己的意见）；（2）老师对学生提意见（教师的意见）；（3）同行对演奏进行客观的分析（同行的意见）；（4）听众为了使自己清楚理解所听到的东西而对艺术家的评论（听众的意见）；（5）职业批评家向一般公众发表他的印象，（职业批评家的意见）。

自己对自己提意见的缺点在于主体和客体合二为一。演奏者既是表演者又是观察者，二种身份兼而有之。一方面是出于下意识的艺术演奏，另一方面是有意识作出的也是正确的看法，二者平等地共存——任何这样一种情况似乎都是难以想象的。自己对自己提出意见永远不能代替别的观察者的意见。毫无疑问，在练习时，特别是涉及技巧问题时，自己对自己提出意见是一种有

价值的帮助改正的手段，但是不可能完全依靠它来评价自己公开演奏的质量。每个演奏艺术家经常有这样的经验：他对自己在音乐厅的演奏的印象是靠不住的。他完全能够判断他的演奏在技术上是否正确，但是对于他是否真正抓住了听众的心这一点，他自己则很难作出判断。演奏者本人总有这样一种倾向，喜欢把技巧上的顺利无阻看成是对他的演奏好坏起决定作用的因素。如果在技巧上作到了这一点之后仍然听到一位不抱偏见并且有理解能力的听众，对他的整个演奏发表了批评性的意见，他总是要感到惊讶和不愉快。一个演奏艺术家如果有一段比较长的时期没能和听众接触，就只好主要依靠自我批评来判断其演奏质量，结果就会停止发展或是走入歧途，这种现象屡见不鲜。因此，自己对自己提出意见只是在一定条件下才具有价值。在生活中是如此，在艺术上也是如此。

每个艺术家，当他第一次从留声机中听到自己的演奏时，就会深切感到自己对自己提出意见这种方法相对来讲的不可靠性。这时令他感到吃惊的是，他突然不愉快地意识到他的演奏中的某些毛病（如无意识中奏出滑音），而这些毛病的存在，他以前并没有觉察到。顺便说一下，利用不循私情的唱片找出自己演奏中的毛病，这种方法至今为止还使用得很不够。这样的时代已经不远了，到那时，每个小提琴家在他的练习室内都有一个录音机（尽管是很简陋的），他可以利用它客观地找出自己演奏中的毛病。

如果演奏者本人终于相信自己对自己提出意见就如同建立在沙滩上的楼房一样，他会觉得有必要去请一位无偏见的批评者提出意见。这时首先应该考虑请自己的老师提出意见，因为只有他完全了解演奏者内在的和外在的特质，因此在大多数的情况下他