

J.S.BACH
巴赫

A小调小提琴协奏曲

Violin Concerto in A Minor BWV 1041

(小提琴与乐队总谱)

杨 健 编订

严密考证分析 三速伴奏陪练

附示范、乐队伴奏CD



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

J.S.BACH

巴赫

A小调小提琴协奏曲

Violin Concerto in A Minor BWV 1041



(小提琴与乐队总谱)

杨健 编订

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

巴赫 A 小调小提琴协奏曲 / 杨健 编订. - 上海:

上海音乐学院出版社, 2011. 3

ISBN 978 - 7 - 80692 - 608 - 6

I. ①巴… II. ①杨… III. ①小提琴 - 协奏曲 - 德国

- 近代 IV. ①J657. 213

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 034020 号

书 名 巴赫 A 小调小提琴协奏曲(附示范、伴奏 CD)

编订制作 杨 健

协助制谱 马继超 汪 崖 黄艺梅

责任编辑 李 绚

封面设计 徐 炜

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

印 刷 上海天华印刷厂

开 本 787 × 1092 1/8

印 张 6. 25

字 数 曲谱 50 面

版 次 2011 年 6 月第 1 版 2011 年 6 月第 1 次印刷

印 数 1 - 2300 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 80692 - 608 - 6/J. 607

定 价 20.00 元

前言

本套精品乐谱系列涉及了目前小提琴教学中所普遍使用的一些重要核心曲目，其中不乏维瓦尔第、巴赫、莫扎特等大师的杰出名作。这些作品借助日益普及的社会音乐教育得到了广泛的传播。同时，也由于被过多地用作技术训练的工具或服务于其他功利目的，它们常以单乐章的节选形式被置于各式各样的教程中，且充斥着为迁就初学者而额外加入的弓法、指法和表情记号等等。这多少影响了人们对于这些经典曲目的全面理解与正确认识。为了让这些优秀的音乐作品既能够被还原为完整的艺术品，又能够更好地服务于教学研究的实用目的，我们为此次的乐谱出版设计了一套独特的编辑制作原则：

1. 文字撰写方面

每首作品都配有详尽的文字说明，包括“相关背景”、“音乐分析”、“演奏提示”和“版本说明”等几个部分。“相关背景”和“版本说明”中主要介绍与作曲家和作品相关的史实，突出人文性、知识性与学术前沿性；“音乐分析”中力求用通俗易懂的语言对作品进行作曲技术层面的分析与解读，兼顾到细部的表情语气与整体的结构布局；而在“演奏提示”部分则会从作品中引申出一些带有普遍意义的演奏实践问题来进行针对性探讨，涉及到演奏方法的科学性与艺术性等多个方面。

2. 乐谱编辑方面

在乐谱的编辑过程中，我们回溯参考了这些作品自诞生以来的多个重要版本（甚至包括手稿），进行了多渠道的考证与比较，以保证钢琴伴奏谱或乐队总谱（具体采用哪一种形式取决于作曲家本人的初始意图）均为较为可靠的原始净版（Urtext）。在小提琴分谱中也尽可能保持了作品的原貌，例如尽量不改动或加入连线而采用上弓、下弓来提示必要的弓法等等。考虑到本套乐谱都配有完整的示范演奏，所以并未在分谱中增加过多的力度与表情提示，因为这些都可以从录音中清晰地感受到。值得一提的是，本套乐谱中的小提琴分谱均采用较大的符头规格来排版，并尝试了多折页的制作方式，给广大演奏者提供了视奏翻阅的方便。

3. 光盘制作方面

本套乐谱的所有曲目均配有示范演奏与陪练伴奏的光盘，可在CD、DVD机和计算机等设备上播放。光盘内容由四部分组成：示范演奏（乐队伴奏）、慢速钢琴或古钢琴陪练（取决于作品的时代风格，带有节拍器和小提琴声部的提示音）、较慢速度的乐队跟奏（比正常演奏速度慢10%，且带有小提琴声部的轻声提示）和正常速度的乐队伴奏（可用于正式演出或比赛）。在示范演奏中，我尽量采用了具有可靠依据且易于被领会的处理方式；而在乐队伴奏部分，如作品本身是为乐队所写则遵从作曲家的配器，若作品原为钢琴伴奏，则由我重新配器，以期通过管弦乐的色彩和织体变化来引导读者去领会原作中的表现意图。

希望这些精心制定的编辑制作原则能够为读者学习研究这些经典作品提供便利。相信对于广大小提琴爱好者而言，全面认识音乐作品、亲身体验艺术魅力才是经过必要的技术磨练后更具有持久价值的收获。而从另一个角度来看，乐谱教材的编辑出版往往能够代表某个时代地域对于特定艺术作品的认知整合能力，是培养演奏者独立思考习惯与进行原创性音乐诠释不可或缺的重要前提。在此，我要感谢上海音乐学院出版社洛秦社长、夏楠主任、李绚编辑等同志对于本项目的大力支持。由于我个人的能力精力所限，不当之处在所难免，欢迎读者多提宝贵意见，让我们在今后的工作中不断完善。

杨健（1979—，上海音乐学院博士、南京艺术学院副教授、南京爱乐乐团首席）

Email: yj@emus.cn, 博客留言: <http://yueyi.net>

2010年12月

相关背景、音乐分析、版本说明与演奏提示

一、相关背景

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685—1750）是庞大的德国巴赫音乐家族中最杰出的一员，也是整个西方音乐历史上最让人惊叹的大师之一。在他浩如烟海的作品目录中涉猎了除歌剧以外的几乎所有体裁，而这些作品的具体创作年份往往由他当时所处的职位来决定。例如在魏玛宫廷担任管风琴师的九年间（1708—17），他完成了大多数最重要的管风琴作品。随后在科藤宫廷担任乐队音乐总监（Kapellmeister）期间（1717—23），他又创作了包括著名的《勃兰登堡协奏曲》和《平均律钢琴曲集I》在内的很多器乐作品。1723年，三十八岁的巴赫来到莱比锡开始担任圣托马斯教堂的主唱者（Cantor zu St. Thomae）等职务，在这个职位上不仅要负责繁重的教学以及全城四座教堂的音乐事务，根据惯例还要兼任整个城市的音乐指导（Director Musices Lipsiensis），管理和参与各种世俗音乐活动。这个时期除了诞生了《马太受难曲》等大量宗教音乐作品以外还包括《赋格的艺术》等一些体现他完美复调技巧的器乐作品。

过去，根据一般的推测，大多数文献将巴赫现存的三部小提琴协奏曲（BWV1041—1043，巴赫的古钢琴协奏曲大都改编自小提琴或木管协奏曲，例如BWV1058即改编自BWV1041。从这些古钢琴协奏曲中可以推断巴赫的小提琴协奏曲创作数量肯定多于现存的这三首）的创作年代定位于科藤时期的1720年前后。但根据20世纪末以来的最新音乐学研究，学者们开始怀疑这些作品应该属于后来的莱比锡时期（1723—1750），或者折衷的情况是这些作品最初创作于科藤，在莱比锡期间巴赫又对它们进行了重新修订。对此，直接的证据在于这些作品最原始的乐谱只能回溯到1730年左右，而巴赫在1729年3月恰好接管了莱比锡的大学音乐社（collegium musicum），又增加了给大学社每周的例行音乐会安排乐曲的任务。为此他修订和新创作了大量作品并专门为演出准备了分谱，其中包括这三首小提琴协奏曲。另一方面，从创作风格上来看，在这几部作品中所体现出的崇高深刻的艺术取向以及炉火纯青的复调技巧显然有别于科藤时期所惯常的那种热热闹闹无伤大雅的宫廷社交氛围（如《勃兰登堡协奏曲》等），这尤其体现在《A小调小提琴协奏曲》（BWV1041）和《D小调双小提琴协奏曲》（BWV1043）中。

然而，自19世纪以来在巴赫的各类作品被逐渐发掘和复兴的过程中，人们对于他的小提琴协奏曲所燃起的热情相对较晚。直至20世纪上半叶以前，听众们仍然沉浸在浪漫主义时期小提琴协奏曲那丰满夸张的交响化织体和令人目眩神迷的炫技风格中。例如，著名小提琴教育家奥厄（Leopold Auer, 1845—1930）就曾发表过明显带有时代局限的论断：“[巴赫的小提琴协奏曲]无论就音乐内容而言或从专门的小提琴技巧兴趣的观点（我不是指它们在教学上的宝贵价值）来看，都不及他的其它小提琴作品”。尤其是这首《A小调小提琴协奏曲》（BWV1041），由于所需要的演奏技巧门槛较低，长期以来经常被程度有限的学习者们当作教材使用（如今又被列为中低级别的考级曲目），多少给这部作品的声誉带来一些负面影响。而事实上，根据前述观点，BWV1041中的崇高艺术境界、有机统一的均衡结构以及代表巴赫晚期风格的缜密复调思维在某种程度上甚至胜出通常被称作《E大调第二小提琴协奏曲》（其中带有创作时间先后意味的“第二”需要被谨慎怀疑）的BWV1042，属于巴赫最成熟的杰作之列。

二、音乐分析

巴赫的《A小调小提琴协奏曲》沿用并发展了巴洛克协奏曲的典型形式。早在魏玛时期,巴赫就认真研究并改编过维瓦尔第的小提琴协奏曲。他的《A小调小提琴协奏曲》在某些方面颇具“维瓦尔第风格”(参见例1)。乐曲的第一和第三两个快板乐章中均使用全奏(Tutti)和独奏(Solo)交替的回归曲式结构(Ritornello Form, 音译“利都奈罗”,参见表1和表3)。

1. 第一乐章: 无速度标记, 通常按快板(Allegro)演奏, $\frac{2}{4}$ 拍, a小调

乐曲照例由一个支配整个乐章的基本主题开始, 该主题具有果断、有力的特点(例1):

例1 第一乐章开头的材料t1与维瓦尔第同调协奏曲开头相比较

巴赫: a小调小提琴协奏曲(BWV1041)第一乐章 齐奏材料t1 维瓦尔第: a小调小提琴协奏曲(Op. 3, No. 6, RV356)第一乐章

随后乐队将这一主题加以发展延伸, 构成了这个乐章完整的全奏部分, 并引出了独奏小提琴略带忧思又有几分自信炫耀性质的主题(例2):

例2 第一乐章的独奏材料s1



这个主题紧接着由十六分音符逐渐向下摸进, 似乎越来越失去了原先的力量, 直到乐队中再次出现全奏材料t1时才跟着变得坚强起来。然后, 独奏小提琴演奏了一个运动感很强、调性不稳定的连接句(例3), 将音乐引到了C大调, 全奏部分也乘机又完整的再现了一次并转到e小调, 其间由独奏小提琴插入一些装饰性的音符。

例3 第一乐章的独奏材料s2



在全奏和独奏的这种互相竞争而又交相辉映的气氛下, 乐章渐入佳境。这也是巴洛克协奏曲快板乐章回归曲式的基本特点, 而其中各个声部连绵不断、追逐呼应的丰满线条以及独奏与协奏声部水乳交融的紧密联系,

则明显属于巴赫个人的大胆创新。此乐章的整体结构如表1所示。

表1 第一乐章曲式结构 s1,t1 等部分主要材料可参见谱例

结 构 功 能	材 料	调式调性	备 注
近似呈示部			
全奏1（1-24）	t1, t2, t3, t4, t5	a	
独奏1a（25-39）	s1	a	调性经过a-C-a, 33-39小节乐队奏t1材料
全奏（40-43）	t1	a	
独奏1b（44-51）	s2	a-C	调性经过a-e-d-C
全奏2（52-84）	t1, t2, t3, t4, t5	C-e	其中t3, t4由独奏小提琴穿插装饰
近似展开部			
独奏2a（85-101）	s1, t2	e -d	后半部分展开t2, 调性经过e-a-d-G-C-F-d
全奏（102-105）	t1	d	
独奏2b（106-122）	t2, s3	d-a	展开t2并连接, s3为连接性新材料
全奏（123-126）	t1	a	
独奏2c（127-142）	t2, s2	a-c-a	展开t2, 调性经过a-d-g-c, s2经过c-g-d-a
近似再现部			
全奏3（143-171）	t1, t3, t4, t5	a	省略了t2, t3和t4由独奏小提琴穿插装饰

在由s1引入的发展性中段中,大量使用了全奏材料t2（例4）,频繁利用模进转调等手法进行了充分的展开,使中段具有了相当的戏剧性和紧张度（这在巴洛克协奏曲中并不多见）,也为最后的再现部分作了非常到位的铺垫。

例4 第一乐章的全奏材料t2



2. 第二乐章：行板 (Andante), 4/4 拍, C大调

比起维瓦尔第等前辈的类似甜美乐章,巴赫这首协奏曲的慢乐章中充满了更为深刻的抒情性和哲理性,就连对该曲评价不高的奥厄,也承认该乐章“最充分地反映了巴赫的创作天才”。乐章有一段4小节的前奏（例5）:低声部循环反复的固定音型与上方声部周期性的旋律起伏,仿佛意味着宇宙间天体运行、四季更替的永恒钟摆,营造了虔诚且不可违逆的宗教氛围。

例5 第二乐章引子的全奏材料t1和t2



在稍稍沉寂后,一个冥想而多情的主题降临到了这片静谧的气氛中(例6):

例6 第二乐章的独奏材料s1



s1的第一次小心翼翼的陈述是试探性的,不久便被严肃而强大的间奏(t1)所打断。相比之下,独奏的s2主题显得更为理智而富于曲折的叙事性(例7),情绪虽几经起伏(特别是在d小调上失落的连续下行叹息,以及随后鼓足勇气在G大调上冲向最高音的强烈对比),但始终保持了三连音为主的文雅叙述节奏。

例7 第二乐章的独奏材料s2,乐谱下方标注了调性变化



随后,独奏材料s1,s2在乐队周期性运动的背景下,先后在C-G-d-a-e-g-c-C等调式调性上交替生长和变化(乐章结构如表2所示),在经历了阴霾、孤寂等风风雨雨的洗礼后,变得逐渐坚强起来。当独奏小提琴在C大调上再现s2时,那种祥和的回归感和黎明的希望让人无比欣慰。这个乐章总共不过六七分钟,但给人的感觉却像是整个春夏秋冬的更替。

表2 第二乐章曲式结构 部分主要材料可参见谱例

结 构 功 能	材 料	调式调性	备 注
呈示部			
前奏(1-4)	t1, t2	C	由固定低音音型构成的前奏
独奏1(5-6)	s1	C	
间奏1(7-8)	t1	C	
独奏2(9-15)	s2	C-G	调性经过C-G-C-G-d-G
中部			
间奏2(15-16)	t1	G	
独奏3(17-20)	s1	d	对原先短小的s1中间进行了较大拓展
间奏3(21-22)	t3	d	织体不变,上方声部旋律线稍有变化
独奏4(23-28)	s2	d-a	调性经过d-a-e-a
间奏4(29-30)	t2	a	
独奏5(31-36)	s1	g-C	对s1进行了较大拓展和装饰,调性经过g-c-C
再现部			
间奏5(37-38)	t1	C	
独奏6(39-42)	s2	C	调性经过C-g-C,有所缩短
间奏6(43-44)	t4	C	织体不变,上方声部旋律线稍有变化
尾声(46-47)	s3	C	

在最后由平稳的音阶组成的结束句中(例8),体现了某种超然物外的“神性”。也许,巴赫本人正是以这样平和而乐观的心态来面对命运的捉弄和人世间的种种磨难,正如这缓缓流动的音符般超脱。

例8 第二乐章尾声的独奏材料s3



3. 第三乐章：很快的快板 (Allegro assai), $\frac{9}{8}$ 拍, a小调

在经过了充满哲理的沉思后,第三乐章确实需要放松一下。巴赫采用了热闹的三拍子吉格舞曲作为终曲,活泼而富有弹性的舞蹈节奏非常鲜明,几乎让人感觉不到其中还暗藏着精湛的复调技巧——乐章的全奏部分是按照赋格手法来写作的。主题t1和对题t2(例9)自如地穿梭于乐队的各个声部中,其中t1先后于第1、5、9、15小节出现于第一小提琴(和独奏小提琴)、第二小提琴、通奏低音和中提琴声部,使音乐在欢快的氛围中还散发出统一均衡的高雅美感与轻松诙谐的智力趣味。

例9 第三乐章的全奏材料t1和t2,以对位形式出现



轮到独奏小提琴说话时,主体材料s1首先显示出些许得意洋洋的幽默感,然后便自信的向下摸进或是向上攀爬,并向属调转调。

例10 第三乐章的独奏材料s1



表3 第三乐章曲式结构 部分主要材料可参见谱例

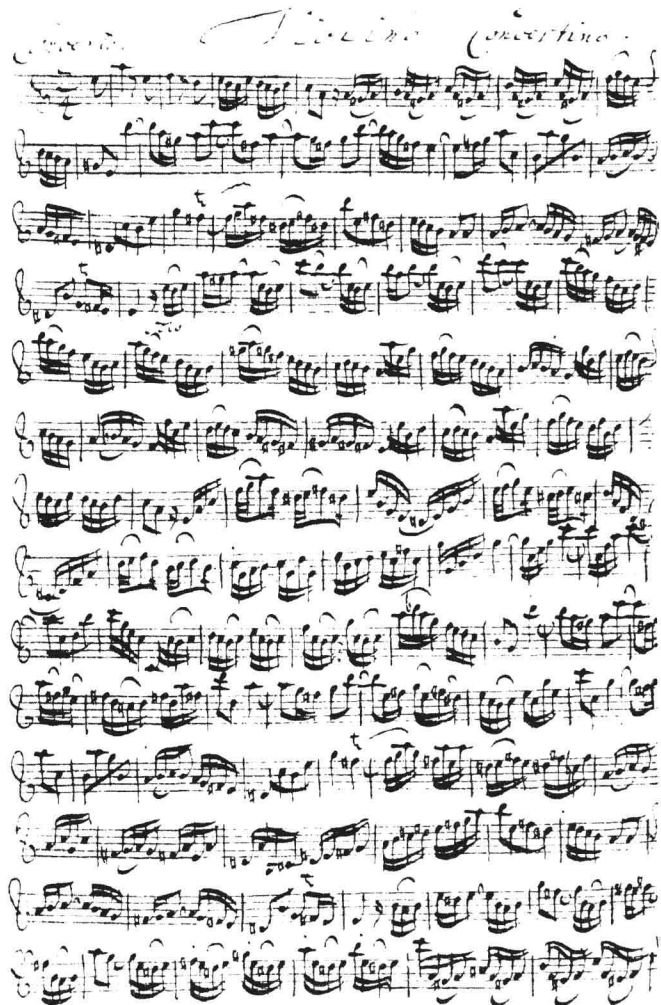
结构功能	材料	调式调性	备注
近似呈示部			
全奏1(1-24)	t1, t2, t3, t4, t5	a	赋格段写法,调性经过a-e-a-C-a
独奏1(25-42)	s1, s2, s3	a-e	调性经过a-G-e
近似展开部			
全奏2(43-45)	t1, t2	e	t1, t2仍以对位形式出现,但均有所缩短
独奏2(46-59)	s1, s2	e-C	调性经过a-e-d-C
全奏3(60-72)	t1, t2	C-F	t1以平行三、六度出现,随后t2与之对位
独奏3(73-90)	s4	F-a	主要是t1模进展开,经过F-d-G-e-a-F-G-a
近似再现部			90小节延长记号处可考虑作适当的即兴发挥
全奏4(91-93)	t1	a	
独奏4(94-106)	s1, s5	a-C-a	s5衬托t1材料展开,经过a-d-g-C-D-E-e-a-C-a
全奏5(106-141)	t1, t2, t3, t4, t5	a	完整再现全奏1

这个乐章总体上为三部性结构（见表3），在展开性中段中，巴赫主要采用复调的手法发展了全奏的t1和t2主题，独奏小提琴有时以长音衬托，有时也积极参与其中；同时从t1中剥离出来的几个动机性片断也多次被模进展开，独奏小提琴则演奏辉煌琶音或是华彩音型伴以激动人心的频繁转调，将乐曲的气氛推向了顶点。根据巴洛克时期的演奏惯例推断，第90小节的延长记号很可能意味着可以即兴插入一段炫技性的华彩乐句，在属和声背景上略作发挥，为随后的主题再现进行铺垫。

总的说来，在这首近乎无瑕的协奏曲中，巴赫当时仅作为一位“很懂对位的管风琴师”，以平常人的超脱心态，在不经意间塑造了令后世难以超越的乐观、朴素、雅致而又渗透着宗教虔诚的音乐形象。两端的快乐章反映出巴洛克协奏曲的高度成熟，其中巴赫通过娴熟的复调手法对主题动机进行充分展开营造出了同时代作品中罕有的戏剧张力与表现力；而中间的慢乐章，用著名音乐学家杨燕迪教授的话来说“折射出巴洛克时代节奏体系和旋律风格中‘控制’与‘自由’的辩证关系……以妥帖的音响语言近乎完美地象征着人世天地间方正与曲折、阳刚与阴柔、执著与随意，乃至男性与女性、群体与个体、理性与感性之间的复杂纠葛。我们当然不知道，巴赫在创作此曲时是否明确意识到如此深邃的象征意味。但纯音乐的优越之处恰恰在这里——它什么都没有说，但它说得比任何语言都更加透彻。”

三、版本说明与演奏提示

例11 BWV1041独奏小提琴分谱巴赫亲笔手稿（约1730年）第一页



《A小调小提琴协奏曲》(BWV1041)现存的一套最早的原始分谱构成了新旧巴赫全集以及其它版本乐谱的主要编辑依据。这套编号为Mus. ms. Bach St.145的分谱原为巴赫次子C.P.E.巴赫(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714—1788)的私人收藏,包含独奏小提琴、第一小提琴、第二小提琴、中提琴分谱各一份和通奏低音分谱两份(未用数字标明和弦)。从分谱的数量和封套上巴赫亲笔书写的意大利语标题《为主奏小提琴、两把小提琴、一把中提琴为必需声部以及通奏低音而作的协奏曲》(Concerto a Violino certato due Violini una Viola obligati e Basso Continuo)推测,这首协奏曲原来是为一人一个声部的室内乐编制而创作,而非现在的大型弦乐队(类似的演奏习惯也适用于巴赫的其它协奏曲以及维瓦尔第等人的协奏曲)。在这套原始分谱中,至少第一乐章、第二乐章的独奏小提琴、中提琴分谱以及第三乐章除了通奏低音以外的所有分谱为巴赫亲笔书写。其余分谱据推测可能出自C.P.E.巴赫以及巴赫的学生之手笔。这与1729年巴赫掌管大学社后曾发动他的家人为频繁的例行音乐会准备分谱的史实相吻合。

在参照这些原始资料对乐谱进行编辑和修订的工作中,最值得讨论的是对于连线的辨识与处理。由于在巴赫的手稿中,连线通常距离音符较远(可参见例11),起点和终点往往难以准确辨明。此外,巴赫似乎还有个让人费解的习惯:经常用不同的连线来勾勒音符相同或相似的平行段落。例如,在十九世纪中叶开始出版的旧版巴赫全集中对《A小调小提琴协奏曲》第三乐章的连线大都处理为,到了新版巴赫全集以及二十世纪中叶以后出版的乐谱中连线大都被改为,而在此期间并未发现新的更有说服力的编辑依据。这一差异主要与二十世纪中叶以后音乐学研究中的相关学术观点发生变化有关。又如第二乐章中许多相同或相似的主题材料,巴赫给出的连线标记却截然不同,也许他是希望演奏者能够了解不同的处理可能,从而作出自己的合理判断和选择。

对于演奏者来说,认真对待巴赫的原始连线具有极端的重要性(类似的态度也大致适用于其它作曲家)。由于弓弦乐器特有的演奏方法,乐谱上的连线(slur)常常被完全等同于弓法(bowing),即同一连线下的音符对很多人来说仅仅意味着它们必须用一弓来演奏。这种把具有丰富艺术意图的连线降格为纯操作性标记的观点具有一定普遍性,因此也导致了小提琴演奏中的连线经常被过于草率的对待。简单说来,作曲家笔下的连线当然首先与音符的“连”(legato)和“断”(staccato)联系在一起,但有时用一弓演奏并不意味着“连”,不用一弓演奏也不意味着非要“断”。例如很多著名的乐谱编订者、演奏者(比如大卫·奥伊斯特拉赫等)都倾向于用一弓来演奏《A小调小提琴协奏曲》第一乐章44、46、48小节等处每一拍的四个音符,这样显然可以带来技术上的方便,但第四个音符却仍然要保持与前三个原始连线内的音符充分断开。又如对于112-113小节这样原始连线内的长串十六分音符,大多数演奏者都会在小节线处另换一弓,但换弓仅仅是为了演奏上的方便以及力度上的平衡等音乐上的考虑,而绝不能破坏巴赫原始连线所要求的连贯性。

在更高的层次上,作曲家的原始连线常常还与分句、缓急、语气和气息等更为内在的艺术目的联系在一起。例如贝多芬、勃拉姆斯等作曲家经常在管弦乐作品中使用适用于键盘乐器的那种绵延数小节的分句连线,这样的连线虽然不太可能被当作弓法去原样执行,但却需要被仔细的研究以找到与弓弦乐器演奏方法之间的最佳平衡点。巴赫的时代虽然还没有使用长连线来明确分句的习惯,但他往往会使用一些连线的微妙变化来暗示分句的进行。例如BWV1041第一乐章的28小节,包括奥伊斯特拉赫在内的大部分乐谱编订者都在28小节第二拍后三个音符上添加了连线。的确,考虑到前三小节的类似音组,这个连线看上去很像是巴赫不小心遗漏的,同时包括我本人也承认加上连线后的确演奏更加顺手,但这个被“漏掉的”连线却很可能是巴赫利用连线的变化来暗示分句的一种方法。类似的,在33、37等小节处也有“意外的”连线变化来提示分句。此外,至少就巴赫的这首作品而言,几乎所有强拍上的短连线都包含着缓急(agogic)和语气的变化,即连线中的第一个音符需要比其它音符更强调一些,时值也可以稍微撑开一些。如此,小提琴的独奏主题,由于对26、28小节第一个八分音

符的必要强调,能够造成某种自信招摇的有趣意味,而随后连续十多小节得到类似重音支撑的大片十六分音符也会具有更加明确清晰的结构感、呼应感和方向感。当然,这种强拍连线上的缓急语气效果与小提琴演奏下弓时重力和气息自然释放的物理生理特性也是联系在一起的。

在BWV1041的慢乐章中,巴赫的原始连线相对于较长气息的乐句和当代演奏者的习惯来说未免琐碎了一些,但前面叙述的原则仍然适用:即使出于演奏方便,将更多的音符用一弓来演奏(或者分开连线中的音符)仍然不应该忽视巴赫的原始连线。若借用巴赫的键盘音乐演奏权威图雷克(Rosalyn Tureck, 1914—2003)常用的概念来说,这些较短的原始连线常常与较长乐句层次中的“内分句”(inner phrasing)有关。对于习惯用古典浪漫时期多至若干小节的尺度来思考音乐结构的当代演奏者来说,如果能同样重视少至两三个音符小结构分组的“内分句”,将有利于企及更加细腻的音乐表现力和纯正的巴洛克风格感。

很有意思的是,前面曾提及的由于音乐学研究的观点变化而导致的乐谱编辑差异,似乎非常明显的影响到了20世纪的相关音乐表演实践。例如第三乐章连线从  到  的变化直接体现在了不同时代的演奏中,以奥伊斯特拉赫(David Oistrakh, 1908—1974)、谢林(Henryk Szeryng, 1918—1988)、斯特恩(Isaac Stern, 1920—2001)等为代表的老一辈大师基本上都是采用前一种弓法,演奏速度也相应比较适度,更为重视巴赫节制严肃的一面。而年轻一代的小提琴家,例如肯尼迪(Nigel Kennedy, 1956—)、杨森(Janine Jansen, 1978—)、哈恩(Hilary Hahn, 1979—)等则大都选用后一种弓法,且伴随较快的速度(这也与20世纪后半叶音乐学研究的某些成果密切相关)把这首协奏曲的末乐章处理成节奏鲜明的舞曲风格。其中肯尼迪在庄严的教堂中现场演绎的另类版本很容易让人联想到乡间酒吧粗野的跺脚派对,而荷兰女小提琴家杨森在户外广场演奏的版本却反而恢复了巴赫时代室内乐编制的细腻和亲切。事实上,在这一乐章中吉格舞曲的节奏特点、各个声部自然流动的复调线条以及主题不断发展所带来的动力推进需要取得综合的平衡,这必须依赖于弓法的多样化处理。同时,考虑到广大学习者的接受把握能力,笔者在独奏分谱编订中对于弓法指法等细节并未拘泥于当代音乐学最新的“正确”结论,而是综合了几代人对于巴赫原始素材的分析解读后作出的权衡选择。此外,由于在通奏低音声部的原始分谱中未标明提示和弦的数字,在本版总谱中附加了一行“通奏低音实现”供演奏者参考。

结 语

综合本文来看,自19世纪巴赫复兴运动以来,人们对于《A小调小提琴协奏曲》(BWV1041)的创作年代考证、艺术质量判断、乐谱文本解读(包括细节辨识还原与作曲技术分析等)、演奏技术方案(包括弓法指法编订处理等)、音响设计实现(包括乐队配备摆置、演奏录音环境等)等方面均体现出明显的时代印记和差异。这充分说明,艺术音乐的演奏实践绝非仅凭与生俱来的感性冲动和生理机能就能够胜任的简单重复操作,而是与音乐学术研究、演奏者的认知分析能力以及整个人类社会的发展进步等各方面紧密相连的高端创造性活动。毫无疑问,一个忠实可靠的乐谱文本是这种创造的基本出发点,而对于周边相关信息的全面掌握则是这种创造能够具有独特性和代表性的必要前提。本乐谱和配套光盘的编辑出版,正是希望给读者们提供这样一个通往艺术彼岸的坚实起点。

杨 健

2010年10月

A小调小提琴协奏曲

Violin Concerto in A Minor

J.S.巴 赫

BWV1041

Allegro

主奏小提琴 (f)

第一小提琴 (f)

第二小提琴 (f)

中提琴 (f)

(通奏低音实现)

通奏低音 (f)

6

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

12

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

tr

tr

tr

18

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

tr

Solo

25

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

p

32

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

(p)

p

[illegible]

45

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

[illegible]

58

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

64

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

70

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

tr

tr

tr

p

76

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

f

82

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

tr

p

p

p

89

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

(Chords)

BC

p

(p)

p