

第一章

小提琴艺术及其在 中国的最初传播

第一节 小提琴艺术的形成 与发展概述

一、小提琴的“远祖”与“近亲”

小提琴艺术的产生、发展与繁荣，经历了一个漫长的历史过程。

当渔猎时代的先民们第一次使用弓箭射捕飞禽走兽时，弓弦振动并发出声音，也许就可以算作人类创造并演奏弦乐器的开始。目前发现的最早的弦乐器，是在西亚两河流域美索不达米亚平原（今伊拉克一带）的乌尔王朝公元前 3500 年的陵墓里的竖琴，它的形状就像一把射箭的弓。传说中第一位竖琴演奏家是《圣经》上记载的古犹太人领袖大卫王，他为竖琴与声乐写下了大量

优美的诗篇，其文字至今仍然传诵于世，可是乐谱已经很难考证了。竖琴在从一弦向多弦的发展过程中，人们为了增加弓的张力，以承受更多的拉力，在最外面第一根弦处改用一根木质小圆柱来支撑着弓两端。汉朝的时候，竖琴传入中国，称为竖箜篌。竖琴音乐在发展的同时，人们还发现，弦也可以和小圆柱垂直，一端系在圆柱上，一端系在弓的中部，而当弓的中部与乌龟壳连接起来的时候，拨动琴弦所产生的声音音量更大、音质更美。于是在公元前3000年左右，在两河流域出现了里拉琴（Lyre）。接着，出现了可以分别调节每一条弦的音高的乌特（Ut）或琉特（Lute）。公元5世纪的时候，希腊流行一种重要的乐器叫基萨拉（Kithara），它也是里拉的变种。基萨拉向西流传，演变为今天的吉他（Guitare）基萨拉向东流传，演变为印度乐器之王西它尔（Sitar）。到了公元7至9世纪的时候，作为当时世界上两个音乐文化中心的两河流域阿巴斯王朝的巴格达与黄河流域唐朝的长安，正处于它们的黄金时期，而且相互之间的经济文化交流十分密切。阿拉伯和波斯的乌特或琉特通过新疆传入中原，与中原早期的各种直颈琵琶融合，演变为具有高度表演技巧的琵琶。尽管弹拨的弦乐演奏艺术获得了高度的发展，但人们并不满足于这种“断断续续”的声音，一直在想方设法，希望能创造出一种连续发声的、接近歌唱的弦乐器，而拉弦乐器的发明，则使人们的理想得以实现。

最早出现的拉弦乐器，据说是公元前锡兰（今斯里兰卡）的一位叫拉万那（Ravana）的皇帝发明的，以他的名字命名为拉万那斯特朗（Ravanastron）。这个乐器的形制与我

们现在的二胡相像。拉万那斯特朗在公元 7 世纪前传入阿拉伯，称为巴伯 (Rabab) 传入波斯和土耳其称为卡曼加 (Kamanja)。后来信奉伊斯兰教的阿拉伯人在后伍麦叶王朝 (756—1492) 时期征服了地中海沿岸，一直打到西班牙。这些乐器也随之传入西班牙，被称为列贝克 (Rebec)。列贝克的构造和现代小提琴并不相同，但它的五度定弦和搁在胸前与锁骨处的演奏姿势，对早期的小提琴有非常重要的影响。在中欧，日耳曼民族和斯拉夫民族流行的弓弦乐器改格 (Gigue, Giga) 发展到 15 世纪的时候，其构造已经与现代小提琴相似，有拱形背板、平面板、琴颈和作为出音孔的长形弯孔。在小提琴诞生之前的两百年间，欧洲还流行着一种叫做维奥 (Viol) 的弓弦乐器。它的外形已经非常接近小提琴，但构造与演奏方式又与小提琴很不相同。后来维奥演变为两大类：低音的由腿夹着拉，接近后来的大提琴；高音的用手提着，垂直放在腿上拉，类似中国的二胡。

以上介绍的这些拨弦乐器与拉弦乐器，可以说是小提琴的“远祖”与“近亲”。

二、小提琴的诞生

小提琴的诞生，既是拉弦乐器长期发展、不断演变的结果，也与特定历史时期的政治、经济、科技、文化生活的状况密切相关，更是高度发展的科技与日趋成熟的艺术的完美结晶。

15 世纪东罗马帝国被土耳其人灭亡前后，许多希腊

学者跑到意大利避难，他们以宣讲古希腊文明为职业，同时鼓吹自由、民主 提倡科学、人权。这种“人本主义”思潮，与当时受益于海上发达的贸易而形成的意大利新兴市民阶层的需要“一拍即合”，掀起了一场被恩格斯称为“人类从来没有经历过的最伟大的进步的变革”的文艺复兴运动，极大地刺激了对新文化的探索。于是，意大利出现了前所未有的艺术繁荣。他们以古希腊的自由艺术为榜样，强调对人而不是对神的兴趣，发挥人的创造才能，表现人的意志和感情。佛罗伦萨和威尼斯的造型艺术大师的人体雕塑和油画，给后世留下了许多不朽的艺术珍品。音乐也从禁欲主义的约束中解放出来，主要表现为主调音乐的兴起、音乐表情的丰富、器乐的独立发展、表现个体意识的独奏音乐的发展等等。这样，维奥琴的音响和性能（供宗教仪式合奏或贵族们娱乐）已经不能适应时代和广大市民阶层的需要。人们期待着一种新的、更接近于“人”的声音的、能表达人类自己的强烈的具有个性的自由奔放的感情的拉弦乐器。现在很难考证是谁第一个制造出小提琴来，但是根据意大利北部的米兰和威尼斯地区发现的壁画来看，在 15 世纪末 16 世纪初 最早一批还未完全定型的小提琴已经诞生了。

使小提琴定型的是克里莫纳（Cremona）的阿马提家族。16 世纪初期的克里莫纳是米兰附近波河河畔的一个小镇，那里有被当时人们称为“最高的钟楼”的高达 400 英尺的哥特式建筑。克里莫纳人多以制造各种乐器为职业。人们生活在美丽的风景和迷人的音乐环境之中，人与自然非常协调地融为一体。克里莫纳的乐器制造大师们

为了制造出能发出“人”的声音的乐器，曾经走遍欧洲，研究各种教堂、宫殿、桥梁、城堡，观察各种雕塑、油画、壁画，思索它们美的形象与震撼人心的音响的源泉。他们追求将科学与艺术完美地结合，用木片制造出能发出人世间最美妙、最动听的声音。被称为提琴制作祖师爷的安德烈·阿马提（Andrea Amati）最初是制造弓弦里拉和维奥琴的学徒，但是不久以后，他开始有了自己的构想。他在维奥琴形制的基础上，吸取了列贝克等其他弓弦乐器的隆起背板和五度定弦等特点，设计出流传至今、发音透明而柔和、造型美观而有诗意、只有四根弦、指板上没有“品”的提琴。与此同时，在离克里莫纳仅几十里的布里西亚（Brescia）小镇，有一位名叫葛斯帕罗·达·萨洛（Gasparo da Salo, 1540—1609）的制琴大师，也开始制作提琴类乐器，他和他的学生马基尼（Maggini, 1580—1632）制造的提琴形体较大，而且都经过精心设计，工艺细致，具有音量宏大、音色低沉、穿透力强等特点。

三、小提琴制作鼎盛时期的三大家族

小提琴是小提琴艺术的“物质基础”，通俗一点讲，仍然属于“工具”范畴，但很少甚至没有其他“工具”能够像小提琴那样，因为其制作本身所包含复杂的工艺流程、完美的艺术含量，从而使小提琴制作也成为小提琴艺术的重要组成部分。在漫长的小提琴制作的历史长河中，曾先后涌现出一大批杰出的小提琴制作大师，其中最著名的是小提琴制作鼎盛时期的三大家族：阿马提家族、斯特拉

底瓦里家族与瓜内里家族。

阿马提家族中最有威望的成员是安德烈的孙子尼可拉·阿马提。他的琴比先辈的琴长，琴板拱度较大，f孔更为美观，背板有云彩似的花纹，声音更甜润、更宽厚。尼可拉在世时已经是最出色的提琴制作大师，他培养了很多学生，其中最著名的是被人们认为18世纪末以来最伟大的提琴制作大师安东尼奥·斯特拉底瓦里（Antonio Stradivari, 1644—1737）。

斯特拉底瓦里从他的老师那里继承了克里莫纳的优良传统——不单是手艺、技术，更主要是美的信念、追求完美的不懈努力。因此他制作的小提琴不论在音质、设计、外观和工艺方面，别人都难以企及。他在长达70年的提琴制作过程中，不断探索，努力提高，使自己的制琴艺术达到了高度完美的状态。斯特拉底瓦里一生造琴1200把以上，现在留下的有小提琴550把、大提琴50把、中提琴12把。

除了阿马提和斯特拉底瓦里两个家族外，瓜内里家族也出现了不少杰出的造琴家。其中最著名和富有传奇色彩的是人称“耶稣”（Gesù）的瓜内里（1698—1744），他的琴在工艺上显得大刀阔斧，在某种意义上近乎草率。他出色的天赋、横溢的才华和生活上不修边幅、工作上随随便便，形成了他极富个性的性格的两个侧面。他将克里莫纳阿马提家族和斯特拉底瓦里家族那种轻快悦耳的音色和布里西亚大师们的低沉洪大的共鸣结合到一把小提琴上，从而制造出一种每根弦都很有表现力的小提琴。就像葡萄酒酿造后要经过一定的时间才能有美味与醇香一

样，小提琴要得到充分的共鸣和纯美的音色，更需要漫长的岁月。“耶稣”瓜内里在世期间 他的小提琴从来没有被大演奏家们拉过。而他逝世近 60 年以后，人们才发现了他的小提琴的独特魅力。20 世纪以来 瓜内里家族制作的小提琴的行情，更是在国际市场上剧烈上涨，大大超过了其他有名的制作者。几乎没有一个著名的大演奏家不用他的琴开过演奏会。

四、意大利学派及其代表人物

小提琴从诞生之日起到 16 世纪末，主要是用于舞蹈伴奏。17 世纪以后 随着小提琴制造工艺的更加完善 演奏技艺的日益娴熟，音乐创作的不断丰富，从而逐渐形成了各种风格与流派。在小提琴艺术史上，最重要的学派主要有意大利学派、法国学派、德国学派以及俄罗斯学派等。

所谓意大利学派是几个以意大利城市命名的学派的总称。主要包括罗马学派、威尼斯学派、帕都瓦学派。

科雷利 (A. Corelli, 1653—1713) 不仅是罗马学派的创始人，而且被尊为整个小提琴艺术的奠基者。这主要是因为他为小提琴从伴唱、伴舞的角色发展为一门独立的高雅艺术，做出了开拓性的贡献。科雷利的演奏音响清澈，充满歌唱性，既高尚优雅又热情洋溢。他整理和发展了小提琴演奏的各类弓法技术，并使之规范化和科学化。他在小提琴音乐创作方面，追求平衡的形式与富有生命力的内容的完美结合，音乐充满了温馨的气息和高贵的情操。代表作《佛里亚变奏曲》以葡萄牙、西班牙舞曲为主题

加以变奏，结构匀称，气质优雅，充分发挥了小提琴的各种技巧，成为巴洛克艺术风格的一个范本，也是音乐会上久演不衰的经典作品。科雷利在教学上也有着巨大的影响，足以代表18世纪意大利小提琴演奏艺术顶峰的几位杰出的小提琴家——皮耶特罗·洛卡塔利（Pietro Locatelli, 1695—1764）、弗朗切斯科·杰米尼亚尼（Francesco Geminiani, 1687—1762）、乔万尼·巴蒂斯塔·索米斯（Giovanni Battista Somis, 1686—1763）等人都是他的得意门生。索米斯把罗马学派的精神带到了北方，建立了以“雄伟壮丽的弓法”著称的皮埃蒙特学派。索米斯的弟子让·马里·列克莱尔（Jean Marie Leclair, 1697—1764）和再传弟子乔万尼·巴蒂斯塔·维奥蒂（Giovanni Battista Viotti, 1753—1824）则是法国学派的直接哺育者。杰米尼亚尼后来去了英国，所著《小提琴的演奏艺术》等书，是18世纪最早的一批小提琴教材。

与罗马学派严肃、崇高、典雅形成鲜明对比的是威尼斯学派在演奏和创作方面所具有的民间性、即兴性与描绘性等特征。这种风格特征集中体现在安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi, 1678—1741）的协奏曲中。事实上，真正意义上的巴洛克时期的独奏协奏曲正是从维瓦尔第的协奏曲开始的。独奏协奏曲和大协奏曲不同，它不仅要求发挥管弦乐队的表现力，而且又要发挥独奏声部光彩华丽的魅力。“维瓦尔第创作思路之敏捷是人间绝无仅有的现象。‘他愿意打赌，他创作一首协奏曲连带写出它的全部分谱会比抄谱员重抄一遍的速度还要快。’很可能正是从这种品质里才产生出已经使听众称赞了两百年的维

瓦尔第音乐的爽朗和清新。”^①事实上他最著名的协奏曲《四季》历久弥新在 20 世纪仍然是最畅销的小提琴音乐唱片曲目之一。

尼科洛·帕格尼尼(Nicolo Paganini, 1782—1839)被公认为意大利学派中最有影响的演奏家,事实上在小提琴家中间任何人也没能拥有像他那样的威望。他 13 岁就开始了独奏家生涯。此时,在欧洲独领风骚近 200 年之久的意大利小提琴学派,由于社会的动荡不安、优秀人才的大量外流而处于衰落阶段。古老的小提琴演奏技艺,也已经不能满足时代发展的需要。帕格尼尼受到了当时意大利民族解放思想的影响,在演奏艺术和音乐创作方面,表现了火一般的热情、奔放的幻想、强烈的戏剧性对比,使浪漫主义的激情和诗意的艺术形象得到了充分的表现。他的新颖独特、精美绝伦的技艺,已经达到了炉火纯青、登峰造极的境界,成为小提琴演奏艺术巅峰的标志。他创作的《24 首小提琴随想曲》,把丰富的幻想和辉煌的演奏技巧结合在一起,成为小提琴艺术宝库中重要的音乐文献,至今仍然是学习小提琴演奏的最高范本,也是音乐会最优秀的曲目之一。“帕格尼尼永垂不朽。他一生始终敢于反抗的精神永存于他的作品之中,这些作品由于具有无限迷人的旋律、丰富多彩的配器手法和富于诗意的想象以致至今仍然极其受人喜爱。”^②

[苏]拉阿本著、廖叔同译:《古今杰出的小提琴家》第 25 页 人民音乐出版社 1997 年 4 月第 1 版。

② [苏]拉阿本著、廖叔同译:《古今杰出的小提琴家》第 77 页 人民音乐出版社 1997 年 4 月第 1 版。

从上述几位最重要的代表人物的发展状况，可以清楚地看出，意大利学派的形成与发展经历了两个阶段：起先是运用宽阔而绵延的弓法，用以表现小提琴的歌唱性；后来追求声音的华丽、辉煌、技巧的高超、多变。所以，有人认为意大利学派是技巧至上而缺乏内涵的一个学派。这也是它后来终于被更重视音乐思想感情的学派所取代的重要原因。但是意大利学派对小提琴艺术的确立、发展与丰富所做的开拓性的贡献，是无法磨灭的。

五、法国学派及其代表人物

正当意大利学派日趋衰落之时，法国正处于经济、文化生活的活跃时代。法国大革命后，世界上第一所音乐学院在巴黎成立，标志着音乐艺术和演奏技术的教学开始进入正轨。列克莱尔和维奥蒂把意大利学派的优秀传统带到了法国，并与当地的民族文化和小提琴艺术传统相结合，形成并发展了法国学派。

帕布洛·德·萨拉萨特（Pablo de Sarasate, 1844—1908）是西班牙人，12岁入巴黎音乐学院，17岁开始演奏家生涯。他的演奏既有法国学派典雅、优美的风格，又有热情奔放的西班牙民间色彩。匈牙利著名小提琴家卡尔·弗莱什（Carl Flesch, 1873—1944）对他有过这样的评价：“音色悦耳，委婉如歌，技巧完美，刻画尽致，代表着完全新型的小提琴演奏家。”许多著名的作曲家专门为他创作了作品，如拉罗的《西班牙交响曲》、维尼亚夫斯基的《第二小提琴协奏曲》、圣-桑的《第三小提琴协奏曲》。

等。萨拉萨特也创作了很多精致优雅的小提琴作品，包括《引子与塔兰台拉舞曲》、《流浪者之歌》、《卡门主题幻想曲》等。这些作品既表现了高难度的技巧，又具有西班牙民族的浪漫情调，至今仍然是小提琴音乐舞台上的保留曲目。萨拉萨特还是第一个把演奏录成唱片的小提琴家，他留下的录音有 J. S. 巴赫的《无伴奏 E 大调组曲》中的前奏曲和他自己创作的《引子与塔兰台拉舞曲》和《流浪者之歌》。

弗里茨·克莱斯勒 (Fritz Kreisler, 1875—1962) 是 19 世纪后半叶至 20 世纪前半叶法国学派最杰出的代表人物，素有“近代小提琴之王”的美誉。他出生于维也纳，先后就读于维也纳音乐学院和巴黎音乐学院。他的演奏风格是在维也纳学派的基础上融入了法国学派的精华，加上自己的大胆创造，形成了独树一帜的风格。他的演奏音色甘美丰润，声音饱满结实，表情丰富细腻，处处体现了他唯美主义的思想。克莱斯勒的运弓和发音方法与所有的小提琴家都不同。他拉起琴来弓子远离琴马，靠近指板；大量运用的表情滑指使旋律既有歌唱性又有顿挫感。克莱斯勒于 1923 年访问中国，在北京举行演奏会，给中国观众留下了深刻的印象。他还是一个富有独创精神的作曲家，创作了不少迷人的小提琴作品，最著名的有《维也纳随想曲》、《美丽的罗斯玛琳》、《中国花鼓》等。

耶胡迪·梅纽因 (Yehudi Menuhin, 1916—1999) 是犹太血统的美国小提琴家，其风格也属于法国学派。他吸收了艾涅斯库和克莱斯勒的风格，又加入了自己对音乐的理解，形成了独特的风格。他的演奏高尚、热情、富有哲理。

性，着重于揭示音乐的意境，致力于挖掘音乐的内涵。他对巴赫的演绎，被公认为具有很高的权威性。梅纽因还致力于小提琴的教育事业，1963年在伦敦创建梅纽因音乐学校，专门培养各国青少年音乐人才，对包括中国在内的各国小提琴事业的发展，做出了积极的贡献。

总之 法国学派感情细腻 音色妩媚 典雅轻巧 富有情趣。它主张内容与形式并重，在追求完美的演奏技巧的同时，致力于表现蕴藏于作品中的思想感情，使小提琴艺术具有更高的美学价值。也正因此，后来居上的法国学派在世界范围内的影响越来越大，并逐渐取代了意大利学派。

六、德奥学派及其代表人物

德奥学派是在意大利学派风格基础上，吸收了法国古典学派的因素，并结合本民族的音乐文化特点而形成的。

约瑟夫·约阿希姆 (Joseph Joachim, 1831—1907) 是匈牙利籍的小提琴家，他是德奥学派 19 世纪后半叶的领袖人物。他的演奏严谨、端庄、典雅、淳朴 不仅技艺高超，而且善于揭示作品的内在精神，表达心灵深处的感受，既有壮丽、辽阔的构思 又有浪漫主义的诗意。他一向认为，一个真正的小提琴家，只有广泛涉猎艺术的各个领域，才能提高演奏的品位。在他心目中，最崇高、最美妙的是古典作品，而对于浪漫主义的炫技性作品则不以为然。他是杰出的古典音乐的诠释者，以演奏巴赫、贝多芬的作品著

称于世。他的主要作品是三首协奏曲，其中《匈牙利协奏曲》最负盛名。他也是杰出的小提琴教育家，莱奥波尔德·奥尔 (Leopold Auer, 1845—1930)、耶纳·胡鲍伊 (Eugen Huber, 1858—1937)、布罗尼斯拉夫·胡贝尔曼 (Bronislaw Huberman, 1882—1947) 等人都出自他的门下。

约瑟夫·席盖蒂 (Joseph Szigeti, 1892—1973) 是美籍匈牙利小提琴家，他是德奥学派 20 世纪中叶的代表人物。虽然他被认为是非学院派的音乐大师，但由于他十分重视提高自身文化素质和音乐审美能力，终于使自己磨练成为一个有“清醒的头脑”的演奏大师。他的演奏富有灵气，既严谨庄重，又深刻细腻；既能充分体现贝多芬与勃拉姆斯作品中光辉、热情的气质，也能准确地把握贝爾格、米约、拉威尔、斯特拉文斯基等现代作曲家的作品。他在曲目选择上坚持自己的审美标准而与众不同。他在音乐处理上不墨守陈规，也不拘泥于原作的意图，而是将原作的时代精神、风格特点与自己的气质融为一体，形成了自己独特的风格。他处处体现出自己的道德标准和艺术修养，从而被认为是一个有个性、能跟上时代步伐的艺术家。

德国学派在总体风格上讲究严谨、端庄，追求音色优美，强调作品内涵，注重艺术表现。但由于过分严肃保守，趋于刻板、教条，因此其影响不及法国学派。

七、俄罗斯学派及其代表人物

俄罗斯学派在形成之前曾受到上述三个学派的广泛

影响。18 世纪的俄罗斯，沙皇宫廷的演奏者大多是意大利音乐家，法国学派的维俄当和维尼亚夫斯基等人也长期在俄罗斯任教与演出；德奥学派的奥尔也长期执教于圣彼得堡音乐学院。各种因素的整合，俄罗斯学派终于形成并在 20 世纪初得到迅速的发展。

米沙·埃尔曼(Mischa Elman, 1891—1967) 是美籍俄国小提琴演奏家，也是俄罗斯学派的奠基人之一。他是奥尔的得意门生之一，14 岁在伦敦皇后大厅演奏柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》，一举成名。他的演奏气势宏大，感情热烈奔放，音色浓重，技巧精湛。他的那种宽厚、丰满、浓郁、艳丽的声音被称为“埃尔曼之声”。1936 年埃尔曼访问中国，曾在上海和南京演出。

雅沙·海菲茨(Jascha Heifetz, 1901—1987) 是犹太血统的美籍俄罗斯小提琴家，是 20 世纪俄罗斯学派影响最大的人物。他 6 岁时就完美地演奏了门德尔松《e 小调小提琴协奏曲》，让观众惊叹不已。9 岁入圣彼得堡音乐学院随奥尔学习了 6 年。海菲茨的演奏声音宏亮，表情丰富，音色浓郁，技艺超群，既表现了浪漫主义激越的感情和富有戏剧性的强烈对比，又体现了古典主义的高尚、雄伟、端庄、严谨。他那热情如火的情怀和严肃冷峻的演奏，交相辉映，相得益彰，从而形成了自己的演奏风格。他的演奏艺术始终保持着经久不衰的生命力，闪耀着 20 世纪的时代精神，最终赢得了伟大小提琴家的声誉。海菲茨还是一位改编大师，改编了 100 余首小提琴曲和钢琴曲，其构思新颖，技巧高超，体现了现代审美意识，因而广受欢迎。海菲茨 1923 年到中国上海演出，给听众留下了极其

深刻的印象。

大卫·奥伊斯特拉赫 (David Oistrakh, 1908—1974) 是俄罗斯学派苏联时期最重要的代表人物。他的演奏继承和发展了俄罗斯学派的深厚传统, 又深受克莱斯勒的影响。随着他的艺术实践和艺术见解日趋成熟, 他的演奏风格由早期的柔和、妩媚、抒情、明快的特点, 发展为气势如虹、质朴高尚、技巧精湛、感情真挚的独特风格。在他的演奏中充满了健康向上、朝气蓬勃、乐观坚强的情感, 反映了新一代小提琴艺术家的精神风貌。作为莫斯科音乐学院的教授, 奥伊斯特拉赫培养了许多杰出的学生, 为俄罗斯学派的发展做出了贡献。奥伊斯特拉赫 1957 年访问中国, 在北京和上海举行音乐会, 对促进中国小提琴艺术的发展起到了一定的作用。

俄罗斯学派的演奏, 气势宏伟宽阔, 感情热烈奔放, 技艺精湛辉煌, 音色圆润明亮, 具有生机勃勃的现代音乐感, 十分符合现代人的审美观念, 在世界上影响广泛, 足以和法国学派媲美。

八、20 世纪小提琴艺术的一般状况

宏观地考察小提琴艺术的发展历史, 我们会发现, 无论是“技术至上”的意大利学派, 还是“严谨缜密”的德奥学派, 还是“技艺并重”的法国学派, 对于“炫技性” (Virtuoso) 演奏技术的追求, 一直是一根共同的或更为显现或更为隐蔽的主线。

17 世纪时, 作曲、演奏与教学是彻底一体化的演奏

家为自己的演奏进行创作，演奏技术则由演奏家以口传心授的方式教给学生。18世纪以后，这种倾向仍然延续着，但有关演奏技术的书籍已经开始问世，而且不以演奏小提琴为职业的作曲家也开始创作小提琴音乐。进入19世纪，炫技性的演奏达到了登峰造极的地步，浪漫主义的作曲家也受到了它的影响。19世纪后半叶的总体倾向是高度发展的炫技性演奏技术与较高的音乐性相结合。在法国拉罗的《第一小提琴协奏曲》（1873年出版）和《西班牙交响曲》（1873年出版）就是最好的例子。圣-桑的《第三小提琴协奏曲》（1880年）也具有相同的倾向。炫技性与民族因素的结合，在维尼亚夫斯基的两首协奏曲（1853年、1862年），柴科夫斯基的协奏曲（1878年）德沃夏克（1880年）的协奏曲 格里格的奏鸣曲（1865~1878年）里面都进行过尝试。到了19世纪末演奏家兼作曲家的情况越来越少。

进入20世纪之后小提琴音乐开始摆脱“古典”的炫技性演奏技术的束缚。但是炫技性与民族性相结合的传统在格拉祖诺夫（1904年）和西贝柳斯（1903—1905年）的协奏曲中，乃至恰恰图良（1940年）卡巴列夫斯基（1948年）等前苏联民族主义的小提琴作品中仍然存在。指出这一传统的延续性，对于从20世纪初才起步的中国小提琴艺术，有着非常重要的意义，因为它在中国小提琴艺术中也有着非常明显的表现。20世纪初到一次大战前的西方小提琴音乐，如德彪西的奏鸣曲（1916—1917年）或者希曼诺夫斯基的协奏曲（1917年）以及小品中的印象派音乐语言，莱格的协奏曲（1908年）以及其他许多作

品中所表现出来的新巴洛克式的倾向，还有埃尔加协奏曲（1910年）中后期浪漫主义的余辉等等，虽然所显示的方向是多样的，但在注重小提琴声部的乐器性能方面，仍然是一致的。布洛赫的组曲《巴尔谢姆》（1923年）和协奏曲（1938年）、亨德米特的20年代至30年代的一些作品，米约的协奏曲（1927年、1946年）尽管在形式上有所不同，但也均以小提琴本来的音响为基础。

随着演奏与作曲的完全分开，以炫技性演奏技巧作为作品的一个要素的创作倾向，则主要残存在少数具有演奏经验的作曲家的作品之中，而作曲家使小提琴技术服务于自己的音乐语言的倾向则日渐增强起来，并成为20世纪小提琴艺术最重要的历史特征之一。斯特拉文斯基在自《一个士兵的故事》（1918年起）直到《二重协奏曲》（1932年）的小提琴作品中，普罗科菲耶夫在两首协奏曲（1925年出版）中，巴托克在两首奏鸣曲（1921年、1922年）第二协奏曲（1937—1938年）和无伴奏奏鸣曲中，以及肖斯塔科维奇在协奏曲（1948年）中，都向演奏家提出了为各自的音乐语言所必须的新的演奏技巧上的问题。贝尔格（1935年）和勋伯格（1936年）的协奏曲，对小提琴原来的调性音响同无调性形式的结合进行了尝试。

对西方小提琴艺术发展历史的梳理，不是本书的重点，但它对于考察、研究中国小提琴艺术的现状，促进中国小提琴艺术自身的发展，有着重要的意义。在纵横的比较、分析中，我们才能更加清晰地发现，在20世纪初期起步、发展、繁荣的中国小提琴艺术的时代优势与历史局限。