

小提琴的演奏技术与审美风格

——以两部中国小提琴协奏曲为例

◎青彦言

摘要：在小提琴演奏中对作品审美风格的全面把握是演奏者不断进行练习的一个主要目标与追求，审美风格的把握离不开演奏技术的支撑。本文以两部中国小提琴协奏曲为例，说明小提琴演奏中的中国风格及其作品的独特精神气质的技术性实现等问题。

关键词：小提琴演奏 中国风格 作品精神气质

小提琴不仅是西方管弦乐队中的最重要的乐器之一，也是古典音乐中最常见的、当代音乐生活中广泛普及的乐器。虽然欧洲传教士在中国的传教过程中早已将小提琴带入我国，但小提琴艺术的中国化发展却始于20世纪二三十年代。随着我国专业音乐教育的发展、随着城市音乐的发展，小提琴不仅成为我国高等音乐院校管弦乐教学的重要专业方向，更成为大众音乐运动的一个部分。人民音乐家聂耳、冼星海都曾以小提琴作为指挥爱国群众歌咏运动的重要乐器。中华人民共和国成立以来，我国小提琴艺术不断发展，在专业教学、表演实践、音乐创作等领域全面开花。涌现出诸如盛中国、薛伟、俞丽拿、吕思清、宁峰这样的优秀表演艺术家，而小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》则一度成为中国小提琴音乐艺术走向世界的代表作。小提琴艺术在中国的繁荣发展，与这件乐器所具有的歌唱性、抒情性音色特质密不可分。在音域上小提琴比传统弓弦乐器二胡要宽很多，音色上更为饱满、明亮，既能够表现人声的歌唱，又能够在琴弓的上下翻飞中演奏复杂的极具器乐化特点的音乐片段。而小提琴艺术在中国的发展过程中，一个绕不开的、常提常新的话题便是小提琴的演奏技术与审美风格，即站在演奏者的角度，如何通过一定的演奏技术表现出具有中国风格的小提琴艺术作品的审美意蕴。

对小提琴表演实践中的民族化问题的讨论，若不结合具体的音乐作品很难说清其中的问题。这是因为不同作品虽在整体上体现出中国审美意蕴，但由于作曲技术手段、音高组织形式、作曲家赋予作品的精神气质之不同，在具体的民族风味的表现上，在审美意蕴的表达上又存在不同。

这种似乎细微的差别实际上将决定演奏的精神气质。以作品为中心，在民族化审美的大前提下，以演奏技术为手段，实现不同作品不同精神气质的表现，应该成为当代中国风格的小提琴作品的演奏实践中一个亟待重视的问题。为了说明这一问题，本文抛砖引玉，以作曲家黄安伦创作的《B调小提琴协奏曲》（1995年）与王西麟创作的《小提琴协奏曲》（1984/2000年）两部作品为个案，结合演奏技术与审美风格之间的关系问题展开讨论，更重要的是本文试图以个人演奏实践与教学经验提供一种具有操作性的演奏实践研习方法，并希望能为本领域的深入讨论添砖加瓦。

一、文献阅读与文本分析

对演奏作品的乐谱文本进行研究，其目的是对作品的基本演奏技术、音响结构呈现方式及其所蕴含的精神气质的基本把握。也许在一般的演奏者眼中这种分析工作似乎是多余的，尤其是在对西方古典时期的名家名作的演奏训练中，耳濡目染名家演奏版本，并在导师的示范下进行训练，似乎成为一种常态，甚至并不需要对作品中除小提琴声部的其他音响结构层次（对位的、和声进行的）进行详细的认知分析。这种对作品的学习演奏模式显然会将作品音响层次割裂，对演奏技术缺少在具体音乐语境中的揣摩，势必将造成演奏的同质化或是模仿化。笔者注意到，在小提琴学习与演奏中，我们除了对演奏乐谱文本的整体性分析尚有待深入外。对音乐创作领域中的相关研究成果亦缺乏必要的学习与借鉴。一部音乐作品首先是作曲家的创造，对作曲家创作意图、创作技术手段、创作风格的把握是演奏正确与否的根本前提条

件。因此研读相关作曲技术分析文献应纳入演奏学习的前期准备工作中。这样，对我们所要演奏作品的研究文献的学习以及对作品乐谱本身的分析就应该成为演奏之前的必要环节。

目前就笔者所了解的情况而言，我国学界对两部作品的研究主要集中在作曲技术上，在为数不多的研究成果中有三篇文献对演奏者认识作品有着重要的意义：

冯公让《黄安伦〈B调小提琴协奏曲〉的结构》（2012年）、曹兴亮《王西麟〈小提琴协奏曲〉分析研究》（2015提）、段蕾《民间音乐语汇与西方现代作曲技术的深度交融——析王西麟〈小提琴协奏曲〉》（2016年）其中前两项研究成果均为硕士研究生论文，在对作品的整体音乐创作技术手段、音乐结构的认知方面都有非常深入的研究。以三篇文献为基础，对乐谱文本进行演奏分析就能够获得事半功倍的效果，也减轻了演奏者对音乐分析的某种“畏惧心理”。由于篇幅有限，以下笔者将以分析提示的方式对其中涉及审美风格的关键性分析要素进行讨论。

就本文所要讨论的两部作品而言，在体裁上均属于小提琴协奏曲，但在音乐语言风格上却显示出较大的差别，这种差别凸显的是作曲家个人的精神气质、也凸显出作品民族化音调素材所蕴含的“民族性风格”的内在差异性——音调素材中作曲家个人风格差异主要是地域文化的差异。黄安伦《B调小提琴协奏曲》中包含的一系列音调材料都来自塞北民间音乐（内蒙古、甘肃、宁夏等地区）的滋养，第一乐章中的动机化主题“B-E-#F-D-E-B”（la-re-mi-do-re-la）的曲调片段是作者对塞北民间音乐的提炼；而在王西麟《小

提琴协奏曲》中，第一乐章中，其动机化主题“A-EA-E”的纯五度框架及其后发展而出的“E-A-B”曲调片段则是具有山西民间音乐的特点。两种不同的曲调素材给予人在听觉审美上的情趣是完全不一样的，而这种地域性的曲调素材的差异与作曲家的人生经历有着莫大的关系，而这恰是作品精神气质的个性化的最初显现。

从音乐结构上看，两部作品均为传统的三乐章协奏曲模式，速度上为典型的“快、慢、快”布局。但在音乐织体结构，尤其是音高组织结构方式上两部作品凸显出较大的差异，黄安伦的作品是典型的调性音乐作品，织体结构与配器的层次，协奏中小提琴声部与乐队声部的配合较为传统，易于演奏者从整体宏观的角度上去把握音响结构的动态进行过程；但在王西麟的作品中，虽然小提琴声部多具有调性音乐的特点，但协奏乐队的整体音响结构却是以泛调性、无调性的风格特征为基础的，大量的现代派作曲技术所展现的音响结构层次，与黄安伦的作品相比更难以被演奏者认识，尤其是小提琴声部与乐队之间的音响协作关系如何能够做到完美地统一，在乐队音块结构与调性化的小提琴声部之间如何形成一种极具“对抗性”的演奏效果便成为该作品在演奏风格上的一个较为突出的特点。以第一乐章中具有地域性民族风格特点的动机化曲调的呈现为例，在黄安伦的作品中，主题旋律与乐队之间的织体结构关系是“小提琴主奏+弦乐声部柱式和弦的伴奏”形式，两个层次中音色之间的融合性大于差异性；而在王西麟的

作品中，主题旋律与乐队之间的织体结构关系有“小提琴主奏+铜管（小号）点状声部+弦乐拨奏声部”三个主要层次构成，尽管弦乐拨奏声部与小提琴主奏之间是主奏与伴奏、旋律与和声的融合性统一的基本关系，但小号的铜管音色与小提琴主奏之间形成了一种从音高、节奏、音色方面的全面对比结构，凸显出乐队主导声部与小提琴独奏声部之间的对抗性关系。我们不妨将这种织体样态所表现出的小提琴与乐队之间的关系称为：融合性的统一与对抗性的统一。融合性与对抗性的这种织体样态的分析结果，对演奏者进一步在演奏中体会与乐队之间的关系格外重要，这将在很大程度上影响到演奏的音质。

以上我们所谈到的几点：关于两部作品在音调素材、音响结构与织体样态上的差异性特点，可归纳如下：

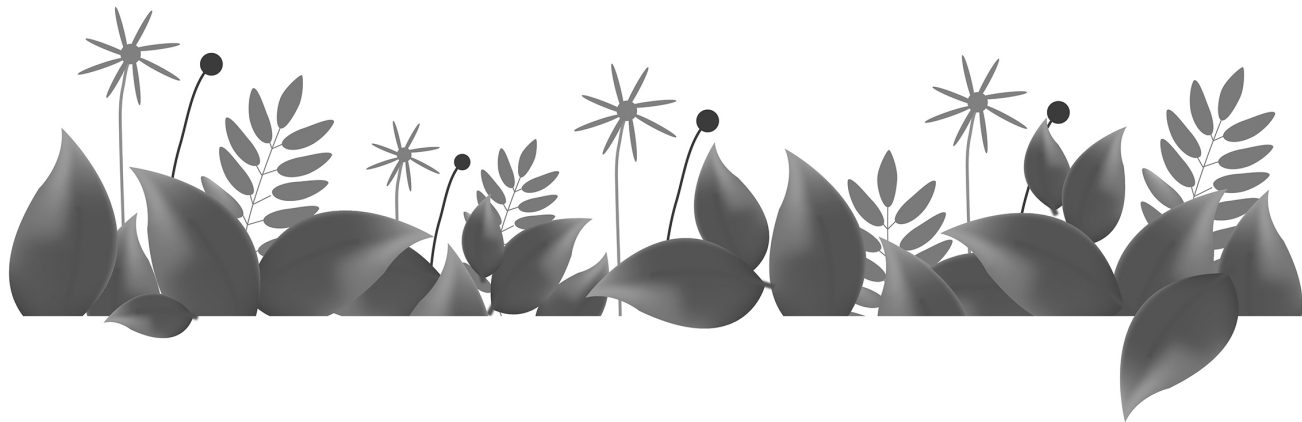
分析维度	黄安伦作品	王西麟作品
音调素材	塞北民间音乐	山西民间音乐
音响结构	调性音乐的	泛调性、无调性音乐的
织体样态	融合性的统一	对抗性的统一

二、演奏技术与审美风格

在以往的中国风格小提琴作品的演奏中，对于中国风格的演奏技术的把握，主要是通过使用带有民族化的演奏技巧来实现的。这种演奏技术与音响结构的直接对

应关系能快速而准确地表现出民族音乐的审美风格。如在何占豪与成刚合作的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中，乐谱文本上就已经标记有大量的带有箭头的滑音标志，为了说明这种滑音的演奏效果，作者还对此进行了文字性的说明与解释。带箭头滑音的乐谱标记符号一时间称为民族化小提琴演奏技术的一个标志性的象征，它与标有直线的 gliss 术语的滑音之间具有明显的不同，即：箭头式的连线滑音应模仿二胡等中国传统民间音乐的滑音方式，注重滑音中的“音腔”结构；而平直的滑音则更多地应表现出两个乐音之间的物理高度之趋向性过程。但实际上我们应了解，演奏技术与音乐民族风格的表现之间不仅只是引入民族乐器演奏方法来实现其音响结构的民族风格这一种途径；另一种途径是在传统的、西方小提琴音乐演奏发展中已具备的基本演奏技术中摸索相关民族化风格。换句话说，就是要在特定的音乐语境中去考察小提琴演奏中的运弓、拨奏、揉弦等相关技巧。由于音乐作品本身已经具有了中国风格的基本形象（五声性的音高素材的运用），因此在演奏技术手段上，我们就不应该局限必须现民族风格这个较大的审美追求上，而应该将其进一步细化、清晰化为表现具有民族风格的某个具体作品的审美追求上。当然，对这种演奏技术的分析与讨论就不得不具体作品具体分析。

小提琴演奏中右手弓法的手型、力度以及左手指板的按音、揉弦之间的配合对音响结构的呈现起着决定性的作用。在快



板乐章中,黄安伦作品的主部主题音调以快速、短时值结构的音符连续以及间或出现的短暂休止构成,音响结构的弹性是非常大的,其所表现的是一种中华民族刚健、明朗的生活气息,因此在下弓时,弓根触弦的力度要更强一些,但在旋律结构内部却又包含很多柔和的、抒情性的音程进行,此时弓法力度就不应过强;相比而言,王西麟快板乐章中的主题,更富于歌唱性,尤其是纯五度音响结构呈现后的长时值音符,类似于戏曲中长拖腔,但这种歌唱性中所体现出的力度感却是非常强烈的,每一个乐音都似乎应该从弓根上落下,在强压下的运弓过程中所呈现的正与山西梆子腔中所具有的“较硬”的音质相吻合,且这种强压力的运弓能够使小提琴声部与铜管之间形成对抗性的可能。

尽管两部作品中高的第二乐章均为慢板,且曲调素材均来自于第一乐章,但在审美风格上却凸显出更大的不同:黄安伦的第二乐章表现出的是对故土的一种眷恋、对过去时光的一种徘徊。整个乐章乐队伴奏充满了月影朦胧的质感,小提琴在高音区奏出的抒情性旋律带着思乡的惆怅。小提琴声部与乐队之间更像是歌唱与伴奏的关系,二者之间更为统一与和谐。而在王西麟作品的第二乐章中,小提琴声部更像是一位黑夜中独行者,更像是怀揣真理而在乱世之中勇敢前行的人。乐队声部与之形成的并不是融合性的关系而是对抗性的关系,在曲调上该乐章更突出的是第一乐章中“五度结构”的主题动机性要素,而并未像黄安伦作品中那样具有惆怅般的歌唱性,因此在演奏时,首先就要明确黄安伦第二乐章中应采用更细节化的揉弦技巧,而王西麟第二乐章中的演奏则更易使用无揉弦的拉奏,弓子在弦上的运动力度应有一种“虚弱感”,以表现出小提琴声部的“幽咽”式的曲调审美特质。

在黄安伦作品的第一二乐章中,弓法的运用,揉弦的处理每个乐章内部较为统一;而在第三乐章中,由于音区的变化、旋律结构样态的不一,弓法的变化就显得更为复杂。但整体上依旧遵循前两个乐章的基本特点:短促时值结构、动机化的音型片段中,弓根触弦、运弓力度均衡是主

要的演奏技术要点;而舒展性的乐句中,揉弦技巧的把握就成为其与乐队音响结构相统一的关键所在。反之,在王西麟作品第三乐章中,贯穿整个乐章中小提琴的快速流动音型结构并不是连弓式的演奏,而是一音一弓的演奏技术,且为了表现出对抗性的音色属性,尽管不需要使用弓根触弦,但在弓子上下交替的过程中,必要以较大的力度施加在琴弦上,甚至触弦某种摩擦式的粗糙音色来表现小提琴一件乐器与庞大乐队之间的对峙音响效果。

从对上述两部作品三个乐章小提琴演奏的技术的初步讨论我们可以看到,两部作品在演奏技术上的种种差异在塑造音乐形象,形成作品独特审美内涵的重要意义。而从实践操作层面来说,对上述两部作品、不同乐章的演奏技术的把握,需要在乐谱文本分析与阅读过程中表现出来,并在具体的练习过程中深化认知,而为了更加精准地表现演奏者对演奏技术的认识,笔者建议演奏者可以将特定的演奏符号书写在乐谱上,以示相关演奏细节的落实,即在演奏实践的技术分析中将音乐自身运动结构的符号与演奏技术的符号区分开来。以乐谱上的力度记号来看,其表现的当然是音乐力度的变化,但演奏中的力度却要更为具体,更为多变,因此就需要以特殊记号笔标识出演奏时的力度变化,以使演奏者能够对力度的把握更加细致。

三、结语

中国风格的小提琴音乐作品,其审美风格之所以是“中国的”,前提就是作品本身的音高材料就已经使用了大量中国民间音乐的素材。因此,演奏中对民族化的把握实际上并不难,困难的是在对音高材料的民族化审美风格的基本把握下,能否在常规演奏技术下把握到音乐作品所内涵的精神气质也许更为重要,也更为关键。中国小提琴艺术发展到今天,似乎已不能仅仅满足于对一些民族器乐演奏技术的表面化的吸收与借鉴,还应该通过音乐作品内在的精神气质,以常规的演奏技术手段来表现其审美风格。在此,本文仅仅只是以两部小提琴协奏曲的个别演奏要点进行举例对此问题进行了初步的讨论,在未

来的研究中,笔者还将根据教学实践对两部作品中的相关演奏技术进行详细分析,以从演奏技术层面获得更深入的认知。

参考文献

参考文献:

- [1] 冯公让. 黄安伦《B调小提琴协奏曲》的结构[D]. 天津音乐学院, 2012.
- [2] 曹兴亮. 王西麟《小提琴协奏曲》分析研究[D]. 山西大学, 2015.
- [3] 段蕾. 民间音乐语汇与西方现代作曲技术的深度交融——析王西麟《小提琴协奏曲》[J]. 天津音乐学院学报, 2016(02): 84-99.