

## 引言

炫技性。本人曾经做过一个简单的调查，当问及身边的朋友、同学，什么是炫技，大部分的人都会回答说是可以演奏很难的东西，或者完成很高的技术，或者是很张扬的一种表现力等等。而本人认为炫技性有的时候不仅仅表现在表演技巧方面，也可以是对一种乐器的可能性的探索。

英文：Virtuosity,<sup>1</sup> 来自于意大利语，但源自于拉丁语中的 Virtus，其意思为精彩。一般是用来形容一种可以完成音乐中高超难度技巧并可以淋漓尽致的表达音乐的能力，而这种能力要高于普通人之上。16世纪到17世纪时，人们常用 Virtuoso 在形容在艺术领域中，特别是在建筑，诗词和学术方面，有很高成就的人，音乐方面，主要指作曲家和理论家。后来到了17世纪的晚期和18世纪，这个词被引入北欧的宫廷中，用来形容有高超表演能力的小提琴家，钢琴家和女高音演唱家，后来慢慢的用来形容出色的音乐家。Virtuosity 这个词，随着时间的推移，其含义一直与时俱进的发生变化。到了19世纪的初期的时候，Virtuosity 一词的含义已经与从前大不相同，弗兰兹李斯特（Franz Liszt）就曾经说过炫技性已经不再是音乐中附加的成分，而应该是音乐中不可或缺的一部分<sup>2</sup>。而理查德瓦格纳（Richard Wagner）则更坚持炫技性应该是一种尊严，这种尊严源自炫技大师们所抱有的独特的创造性。所以真正的炫技性，从某种角度来说，不仅仅是因为精湛的技艺，更多的是人们能使得已经存在的技术得以延展并且使得艺术作品得以淋漓尽致表达的一种在创造的能力。

《海顿的D大调大提琴协奏曲》（Hob.VIIb:2），1783年成曲。由于它的精彩的炫技性，

<sup>1</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, Second Edition, vol.26, P789

<sup>2</sup> Liszt declared that 'virtuosity is not an outgrowth, but an indispensable element of music. (Gesammelte Schriften, iv,1855-9).

不仅仅是海顿在他的协奏曲领域的代表作，更是与《舒曼 a 小调大提琴协奏曲》、《德沃夏克 B 大调大提琴协奏曲》并称为三首最重要的大提琴协奏曲，是古典音乐宝库中的一块瑰宝。也是众位大提琴演奏家们挚爱的曲目之一。

海顿创作的这首协奏曲的身份，虽然在历史长河中经历过一些误会，而这些误会也恰恰来自于这首作品出色的炫技性，但却从来没有泯灭过他的重要性。世界上众多的知名交响乐团在选择演奏员的第一轮面试中，通常都会把这首《海顿的 D 大调大提琴协奏曲》的第一乐章列为必拉曲目，用来测试大提琴演奏员的技术以及音乐表演水平。以这个乐章作为标准，通常会被称为“试金石”，决非心血来潮。《海顿 D 大调大提琴协奏曲》的第一乐章的炫技性，使得很多表演者都感到苦恼，甚至第二个音就产生了争议。

有很多文献都对这首《海顿 D 大调大提琴协奏曲》做过仔细的分析和研究，更多的是从乐曲的结构和曲式上作为主要的落脚点，对大提琴的独奏部分或配合乐队的配器、旋律特性做了概述与详述。也有的文献对这首协奏曲的历史背景，做了简要的说明，却不够全面。但无论是哪一方面的研究，都毫无保留的承认这首协奏曲的高超技术的难度、炫技片段的变幻以及这首作品在大提琴作品中，乃至古典音乐作品中，不可磨灭的重要性。

本篇论文主要采用历史文献，包括图片的搜集、调查问卷、以及与演奏者实际交流探讨等研究手段以《海顿 D 大调大提琴协奏曲》的第一乐章为例，对其炫技性进行深入研究和分析，真实面对在演奏此乐章时会遇到的一些具体的问题，以及问题的原因，以便找到解决的办法。希望可以使大提琴演奏者们在学习这首协奏曲的第一乐章以及面临乐队面试时，可以使练习更有效率，演奏效果更好。

## 第一章《海顿D大调大提琴协奏曲》的历史背景与炫技性

### 第一节《海顿D大调大提琴协奏曲》的历史社会背景以及与炫技性的关系

要了解海顿这首作品中的炫技性,就不得不了解一下海顿在创作这首作品时的一些历史社会背景。

当然,海顿作为四重奏之父、交响乐之父以及维也纳乐派的奠基人之一,本身就是一个很有炫技风格的作曲家。他善于发现探索音乐世界的更多可能性,例如他的《降E大调小号协奏曲》,Hob VII e-1, 1796年作曲。这是海顿一生中创作的最后一首协奏曲,也是海顿在第二次从英国旅行回到住所后的次年所创作的。在这首协奏曲中,海顿提前5年运用了键机小号上才有的半音,使得演奏者在古小号上钻孔得以实现(此说法仍有争议<sup>3</sup>)。另外就是众所周知的,海顿还是弦乐四重奏的创始人,还奠定了古典交响乐的风格和形式。然而,就人类的存在都具有社会性而言,海顿也不例外,他在炫技性方面的探索,也离不开当时社会的大环境。

18世纪的欧洲,正是启蒙运动开展的时期,封建农奴制度正在逐渐走入没落,取而代之的是资本主义发展时所带来的经济的繁荣昌盛。音乐以前仅仅在教堂和皇宫里才有演奏,此时也逐渐地开始走入了家庭,城市,乡村等等地方。音乐创作的题材开始变得群众性、世俗化。音乐家也转变得相对自由。这个时期的器乐作品的因素开始加强,主调和声风格也更加成熟。作曲家们也在此时开始流行和热衷于探索器乐可能的表现手法及炫技性,所以此

---

<sup>3</sup> 另有人认为键机小号就是在海顿创作此曲的那一年出现。

时的器乐作品大幅度增加。

## 第二节《海顿 D 大调大提琴协奏曲》的创作背景以及与炫技性的关系

以《海顿 D 大调大提琴协奏曲》第一乐章为例，来看炫技性作为论点，不仅仅是因为这首协奏曲或这个乐章的重要性，还因为这首协奏曲的创作背景。

可以说，《海顿 D 大调大提琴协奏曲》的炫技性跟他的背景息息相关，因为海顿当时正是为了一个叫安东克拉夫特（Anton Kraft 1749-1820）<sup>4</sup>的大提琴炫技演奏家所创作，而这个人海顿服务于埃斯特哈奇乐队时，乐队中的首席大提琴。后来安东克拉夫特成为了维也纳首屈一指的大提琴炫技演奏家。安东克拉夫特曾经是海顿很好的朋友，也是海顿的学生，他跟随海顿学习作曲。后来，由于这首协奏曲中大量出现出色的炫技片段，加上安东的儿子曾经声称此曲为他父亲所作的双重原因，《海顿 D 大调大提琴协奏曲》一度被认为是安东克拉夫特的所创作的作品。因为人们很习惯的认为只有大提琴炫技演奏者，才有可能对大提琴这门乐器有如此深的了解，以及对其技术可能性有如此成熟的见地。幸亏在 20 世纪中期（1953 年）的时候，一位图书馆管理员发现了带有海顿书名的手稿，这首协奏曲的身份之谜才得以解开，并将此谱保存在了维也纳国立图书馆，永久保存。

---

<sup>4</sup> In 1778 he was appointed cellist in Prince Nikolaus Esterházy's orchestra, where he met and studied composition with Haydn. Kraft was considered one of the greatest cellists of his time and both Haydn's Cello Concerto No. 2 in D and the cello part in Beethoven's Triple Concerto were written for him.

## 第二章《海顿 D 大调大提琴协奏曲》第一乐章炫技性的分析

### 第一节 时间与乐器

十八世纪距今已经有近三百年的历史，很多事物都在这段时间发生了巨大的变化。大提琴这个乐器也不例外。说到《海顿 D 大调大提琴协奏曲》第一乐章的炫技性，就不得不来研究一下三百年前大提琴演奏家们所演奏的大提琴。通过研究，可以看出为什么在那个时候，这首协奏曲是为炫技演奏家而创作。

### 第一部分 从十八世纪的角度来看《海顿 D 大调大提琴协奏曲》第一乐章的炫技性。

虽然大提琴这门乐器最早出现的成因尚未被发现，但是有一点可以肯定的是，在海顿创作《海顿 D 大调大提琴协奏曲》的时期，大提琴的样子以及演奏方式跟今天我们所演奏的大提琴相比，有着很大的差别。

先从持琴的方式来说（如例图1），到了1806年，才有大提琴演奏家们<sup>5</sup>提出，可以根据个人喜好选择适合自己的持琴方式。而在此之前，演奏者都只能是坐在椅子的很前端，左脚向前，右脚朝后，这样左面的凹处正好卡在左膝盖处，琴的重量也正好落在此处。右腿置于大提琴的右下方来稳定乐器的方式演奏。所以直到19世纪晚期，使用琴脚演奏才再度出现，然后最早是在1882年才被Jules de Swert大提琴家推荐使用。（之前Robert Crome 1765年/Corrette 1741年分别提出过使用琴脚的建议，但只是为了应付偶尔需要的站立演奏）。本文作者曾经使用古大提琴学习演奏过巴赫的作品，感觉意这种持琴姿势演奏是很困难的。

《海顿D大调大提琴协奏曲》的第一乐章，通篇不乏炫技的片段，其中高把位距离跑动就是其中一个方面，例如第33小节，36小节，102-103小节，107-110小节，169-175小节。



为了完成这些炫技片段，当时的演奏者必须要有很稳固的持琴和很流利的换把技巧才得以完成。通常，例如33小节的换把，很多演奏家都通过提前换到拇指把位稳定位置得以实现把握性。107-110小节，富有很强的炫技性的片段，可能是这个乐章最难演奏的地方之一，指法也出现了几种不同。

另外一个本乐章的炫技点就是著名的169、171、173小节。很多大提琴的演奏者都对这

<sup>5</sup> Duport 1806年提出，大提琴的持琴可以根据个人的喜好，有不同的方式。Romberg 1839年强调说，一个持琴的好姿势，对于演奏是非常重要的。

几个带有长笛色彩的小节，心有余悸。快速的上行音程即使是使用带有支脚的现代大提琴，也是很难演奏的。

第二点，从持弓的角度来看炫技性。在18世纪的时候，大提琴演奏家们根据自己的喜好选择自己的持弓方式，所以持弓出现了多样性。然而，普遍来说，那个时候的拱形弓（例图2）的持弓方法是受到小提琴演奏法的影响的。18世纪的弓子改革，同时发生在小提琴和大提琴的领域。拱形弓子的尺寸与现在弓子——Tourte弓（例图3）的尺寸，样子都有着很多的不同。Francois Tourte在1786年完成了对弓子的改良工作，并写受到了J.L.Duport等大提琴演奏家的赞扬以及大力推崇。<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> J.L Duport 在他的论文中说道 ‘there is no one who has succeeded better in our day in the manufacture of bows than Mr Tourte jr’.

在第一乐章中，仅仅是大提琴独奏出现的第二小节，就出现了一个类似笑声的小小华彩炫技片断，半音的下行，模仿了人类哈哈笑时候发出的声音，以展示本乐章欢愉、幽默的性格。手持以前的拱形弓，发现弓根与弓尖稍弱，拉出的效果，一般成U形的特征，中弓的地方虽然弹性十足，但是，由于当时的持弓方法与小提琴相似，却不是很灵活，也不太好控制。加上左手，在高把位的半音节换把，给这句听起来轻松顽皮的乐句造成了很大的演奏困难。

又例如 100-102 小节的快速换弦跳弓炫技片断，不规则的在 G-A 与 D-A 琴弦之间跳动，尤其是 G-A 的跳动，不仅幅度很大，而且中间还不规则的隔着 D 弦。在演奏这一段的时候，演奏者需要保持一个很清醒的头脑，在控制自己弓子弹跳与平衡的同时，还要很清楚自己的弓子的水平位置，以便使之听起来清晰，不浑浊。



第三点，从指板的角度看炫技。十八世纪的大提琴指板同现代大提琴的指板也有不同。首先，那个时候的指板的表面形状是偏圆滑的，并没有现在指板上的菱角。手指按在指板上，增加了很多不稳定的因素。其次，当时的指板的长度也有所不同。最早的资料，由 James Talbot 测量，琴颈和指板的长度分别是 25.4 和 33.8 厘米（例图 4），而现在的大提琴的琴颈和纸板上基本尺寸大约为 28.0 和 58.0 厘米。这是因为后来为了满足大提琴演奏音域的逐渐增高而做的改动，延长了指板的长度。在这个乐章中，超高把位的炫技点也有很多。最典型的就是 175 小节。演奏过这个乐章的演奏者都知道，即使在现代大提琴上，第三拍的高音已经在指板末端之下了，并且是很少用到的音域位置。可见，在当时的的大提琴指板上，这么高的音域，难怪也只有炫技演奏者才有胆量去挑战和尝试。

## 第二部分 从二十一世纪的角度来看《海顿D大调大提琴协奏曲》第一乐章的炫技性。

海顿的这首协奏曲的炫技性，与很多作品不同的是，它不仅仅体现在这首作品被创作的年代。对于今天众多的大提琴演奏者，无论是学习演奏专业的学生，还是专职的演奏家，都不会忽略这首作品炫技性的存在。也正是因为这种不能被忽视的炫技性，世界上的很多交响乐团才会以这首协奏曲的第一乐章，作为一块“试金石”来进行乐团演奏员的筛选。

首先，从乐器的角度来看炫技性。如前面所说，虽然大提琴这个乐器的最原始的起源并没有被完全发现，但是已经有部分资料显示，大提琴这个乐器的产生于琴弦有着密不可分的关系。众所周知，弦乐乐器在海顿的年代用的都是羊肠弦（Gut String）。更早些的时候，琴弦的粗细也有不用，后来根据音色等因素，有了几近相同的“尺寸”。然而在现代，由于很多因素和需求，琴弦的材质早就已经从羊肠变为了钢绳，或者是更多更高级的材料。然而，钢丝也好，其他的材质也好，可以说，琴弦的硬度，张力都是大大地增强了。这无疑，对于演奏者的左手技术和力度要求也大大的增强了。海顿这首作品在18世纪的时候，如前面分析过的那样，对炫技演奏家的左手技巧有非常高的要求。那么对于现代的演奏家，可以说，是有了更高的要求。这要求很强韧的手指技能和大量的练习才能得以实现。

也许有的人会提问说，现在的演奏者演奏水平都在普遍提高，这首协奏曲的第一乐章大部分的人都可以拉，何来炫技而言？本人认为这样的看法是不够全面的。虽然这首协奏曲的第一乐章，出于学习目的也好、或者使用目的也罢，很多人都在拉，甚至不停的拉。可是问卷结果却显示，在不必要的场合，很多人是选择回避演奏这个乐章的。就连这个乐章的第二个音的音准，也可以成为一个可以讨论的问题。这样看来，本乐章的炫技色彩显然在当今的世界里同样适用。

出于对《海顿D大调大提琴协奏曲》第一乐章的炫技性的另外一种理解，又可以有另外一种解释。大部分人认为，所谓炫技是一种技巧上的体现，无论是左手还是右手方面。而也有一小部分人会认为，炫技也应该体现在对风格的表现上。这部分人更多的把炫技理解为，能使作品表达的淋漓尽致的一种能力。这也正是炫技一词的另外一种涵义。而能把乐曲按照其风格、演奏法等要求完整地完，也是需要优秀的技巧才能完成的。所以说，就《海顿D大调大提琴协奏曲》第一乐章来说，炫技不仅仅是要把技巧充分的完成，也要把这首协奏曲如海顿在乐谱上标记的那样，诠释出来。很多的交响乐团，之所以将这个乐章列为必须演奏的曲目，也正是因为这样。演奏者应该严格按照海顿所写的那样，认真地执行每一个标记、记号，不能随便根据个人喜好肆意添加或减少。就好比32小节的D、E两个因，很多人都把这两个记法完全一样的音拉出两种不一样的效果出来。

## 第二节 演奏技法

海顿对大提琴的演奏技法的创新、探索，为这首协奏曲的第一乐章奠定了炫技的基础。

### 第一部分 双音炫技

首先先来说说这首乐曲中使用的双音炫技技巧。双音给这首乐曲增加了很多绚丽的色彩。《海顿D大调大提琴协奏曲》第一乐章的双音的使用可以说是非常的出色。双音的使用不仅仅指出现在了低音把位，也出现在了拇指把位，同时运用在了旋律中和装饰音型中。海

顿在这个乐章中把双音运用的非常的精彩。例如 38 小节，海顿用高音声部的 B 作为旋律线保持，加以 DF 的与 37 小节接近音型的伴奏，使旋律声部听起来饱满不单调。无独有偶，115-116 小节的双音音型，使两个声部交替作为旋律声部和伴奏声部，不仅丰富了旋律，同时还起到了递进的效果。71-75 小节的双音使用使这段有一种小华彩的效果，为这个乐章起到了一种画龙点睛的效果。这个地方的双音的使用，使大提琴的音色听起来更加的温暖，递进下行的伴奏音型，很好的表达了音乐的走向趋势和色彩的转变。

## 第二部分 十度炫技

十度的使用，可以说是这个乐章中的又一个炫技点，也是海顿比较让人出乎意料的创造。十度的运用在海顿的年代，即使在小提琴演奏中的应用也不算多见，更不用说是大提琴。即使从今天的角度来看待大提琴的十度技巧，也不是一个简单的演奏手法。虽然格鲁兹马赫在创作他的 24 首大提琴练习曲时，专门在 23 课的中间部安排了大提琴十度的练习，但是普遍

来说，大提琴的十度技术还是很少被作曲家们和演奏家们使用。在这个乐章的 69-70 小节、162-163 小节，海顿大胆的运用了十度的分解音程，在三十二分音符的基础上，使这两段音型听起来富有立体感，并且略带有双音的效果，表现出一种欢快幽默的性格。在 126 小节中，出现了两个十度的音程，这两个十度的音程同伴奏声部交相辉映，上行的小二度与十度音程的配合，赋予了这小节更大的戏剧性以及紧张度，为后面的解决留下了充分的空间。

### 第三部分 快速跑动的炫技

快速跑动的音阶和音程也是这个乐章的不能被忽略的炫技片断。通常来说，快速跑动的音阶多数出现在呈示部和再现部的连接部。例如 41-42 小节、148 小节等。这种炫技技巧的运用，既可以很有效的推动音乐的气氛，又可以很贴切的体现出海顿在这一乐章中所表现出的性格与心情。

在这一乐章主体的结尾片段中，出现了三串带有模仿长笛演奏效果的快速上行的音程。

这三段分别出现在 169 小节、171 小节和 175 小节。特别是 173 小节的这一串音成为了很多演奏者的“痛”。演奏这三串音的时候，不仅仅需要的是很好的技巧，同时更需要一个勇于挑战困难片段的勇敢的决心。这使得整个乐章的主体部分在一种炫技所带来的光环中，精彩的结束了。

### 第三节 与同时期或更早期的大提琴作品的炫技比较

在海顿创作《海顿 D 大调大提琴协奏曲》之前，出现过不少著名的作曲大师，例如维瓦尔蒂、马尔切罗等。他们中的很多都创作过大提琴的作品。但是对大提琴的炫技性比较有影响的，应该算是约翰塞巴斯蒂安巴赫和路基博凯利尼了。

### 第一部分 与巴赫的《六首大提琴无伴奏组曲》的炫技比较

首先先来看《海顿 D 大调大提琴协奏曲》第一章的炫技性与巴赫作品的比较。巴赫一生创作了大量的优秀作品。而巴赫的《六首大提琴无伴奏组曲》可以算是经典之作。

炫技在巴洛克的年代，早已出现。据记录，就连巴赫本人也曾经与他人进行即兴式的演奏以达到炫耀技术的目的。炫技的欲望可以说是一直存在的。在巴赫创作的《六首大提琴无伴奏组曲》的第五组曲中，就运用到了一个在 1600-1750 年间很流行的一种炫技手法——变

格定弦法(Scordatura)<sup>7</sup>。通常大提琴的琴弦采用的是A-D-G-C的定弦方式,而在这个组曲中,巴赫却采用了G-D-G-C的炫技手法。在演奏的过程当中,演奏者不得不改变以往的定弦概念,来适应这种变格定弦法。而在《六首大提琴无伴奏组曲》的第六组曲中,由于最初的意愿是为了一种有五根弦的大提琴所创作,所以大量的出现了拇指把位演奏的情况。在阿拉曼德和萨拉班德等乐章中,也不乏高把位的和弦的出现。

虽然在《六首大提琴无伴奏组曲》的某些乐章中,出现了炫技的片段,可是却是与《海顿D大调大提琴协奏曲》第一章的炫技片段的内容有所不同。可以说两种炫技各有千秋。巴赫的组曲中,大量的出现了复调音乐,这同那个时候的即兴炫技的理念有着很密切的联系。在演奏巴赫的作品时,对于其中复调的分析是必不可少的。而海顿协奏曲的第一乐章中的炫技性,则更多的体现在了左右手的技巧方面。在现有的乐器条件下,最大的开发乐器的潜能。

另一方面,同样从两个时期炫技的理念出发,两位作曲家在谱曲手法上也有不同。由于巴赫的时代注重的是即兴炫技,在巴赫的手稿中,标注甚少。例如力度记号、弓法等都没有很明确的标明。这就对演奏者的即兴炫技提出了要求。除了对当时风格的把握,以及对当时的一些习惯的尊重外,更多的,演奏者可以根据自己理解,用演奏来对巴赫的这套作品进行讲述、诠释。而海顿对这一乐章的力度以及乐句的布局(Articulation)是有很明确的划分,所以演奏者大多要在遵循海顿的基本原则的基础上进行演奏,这就对于那些技术炫技有着更高的要求。

<sup>7</sup> 意大利语。是指选乐器不按常规定弦的一种现象,方便特定和弦的演奏或某种特殊音色的效果变化。常用语吉他、琉特琴、维奥尔琴和提琴家族。

## 第二部分，与博凯利尼的作品的炫技比较

接着来分析一下《海顿 D 大调大提琴协奏曲》第一章炫技性与博凯利尼的作品的对比。

博凯利尼是意大利的作曲家和提琴家，他的生日比海顿晚一点，却比海顿稍早去世，所以可以说是与海顿处于一个相同的历史时期。他创作了很多重要的大提琴作品，最有名的是《六首大提琴奏鸣曲》和《降 B 大调大提琴协奏曲》。在博凯利尼的大提琴作品中，有很多从当时眼光来看的称得上是炫技片段。例如他的一首吉他五重奏中，大提琴的拇指把位的高音旋律，是当时在大提琴上被很少用到的高音区。作为一名大提琴家，博凯利尼的作品具有创新炫技性。他在对于拇指把位音域的使用上，是当时的意大利等欧洲地区是很少见的。比如在他的《降 B 大调大提琴协奏曲》中，17 小节带起拍到 24 小节的这一段。

博凯利尼对于双音的应用也有很先进的做法，比如在他的《第一 A 大调奏鸣曲》第一章的 27-28 小节中的创作。此外，在他的作品中，出现大量的颤音、回旋音等装饰音型，也大大的提高了作品的炫技性。





然而，博凯利尼的作品中炫技性与《海顿D大调大提琴协奏曲》第一章炫技性相比，恐怕也会稍逊一筹。通过对大提琴演奏手段的分析，不难看出虽然博凯利尼在写作大提琴作品时大量的运用到了高把位，装饰音等手法，但是却缺乏海顿第一乐章中频繁跑动的炫技技法。博凯利尼在高把位时大量的运用了横向把位的移动技巧，利用拇指固定在某一把位，横向的进行旋律的发展。双音也大致相同。而海顿的第一乐章除了横向的手指移动外还频繁的进行的纵向的快速跑动，以及单双音的相互转换等技巧，所以更加富有炫技性。

## 第三章《海顿D大调大提琴协奏曲》第一乐章华彩片段的炫技性

### 第一节 让德隆

海顿并没有在他最著名的两首大提琴协奏曲<sup>8</sup>中留下任何华彩片段。如今人们所演奏的华彩都是后来演奏家们根据自己的喜好和自己擅长的演奏技术而创作的。而其中，在《海顿D大调大提琴协奏曲》第一乐章中，最广为流传的，也是交响乐团面试中所经常指定使用的是让德隆所创作的版本。在让德隆创作的华彩片段中，他恰当的运用了海顿在第一乐章中所采用的主题以及展开部的动机，并加以延展。在炫技方面让德隆的版本也创作的非常出色。第一句，他使主题旋律从单音声部改变为了和声加和弦的效果，加上从第一乐章尾声中引进的模仿长笛音效的片段，使华彩的第一句有了一个概括整个乐章的效果，并且又是一个华丽的开端。第二句的题材来自于展开部，前半部分在原有的旋律线条的上方三度，加上一条和声声部，使音响效果更加饱满；后半部分是小三度快速上行，并同时带有大六度减七度分解和声的上行部分，加上双音、装饰音快速下行的一个炫技片段。第三句是很有戏剧性的小调，出现了和弦与分解和弦的结合使用，一段六度和十度的分解音程上行音型将这句推到最高点，随后又以大量的装饰音型在不同把位模进，最终落在D的延长音上。这一句采用了大量的炫技手法，并将他们相互结合，形成新的炫技技巧，成为整个华彩乐段中，最为困难的片段之一。随后，采用了展开部的另一主题，采用了大量的双音处理，和高音把位的快速跳动换把，并用了大六度音程跳弓上行，一直到ff的Si。最后，主部主题以双音音程与双音装饰音再现，并在加速的由低把位向高把位的左手跑动中，辉煌的结束了整个华彩的炫技表演。

<sup>8</sup> 这里指《海顿C大调大提琴协奏曲》(Hob.VIIb:1)和《海顿D大调大提琴协奏曲》(Hob.VIIb:2)

## 第二节 Reiner Ginzel

除了让德隆的版本，在德国 Henle 出版社出版的《海顿 D 大调大提琴协奏曲》的乐谱中，慕尼黑音乐学院的 Reiner Ginzel 教授，谱写了两个较短的华彩片段。同样以主部的主题作为开篇。在第一个华彩片段中，双音、快速跑动、和弦、装饰音等炫技手法都有所体现。

## 第三节 Carter Brey

与前两者不同的是 Carter Brey 的版本，他没有用主部主题作为华彩片段的开头，而是采用了第一乐章中展开部的 107、109 小节，可能是由于这两个小节的高难度炫技性的原因。整篇华彩结合了《海顿 D 大调大提琴协奏曲》第一乐章的炫技技巧，例如十度双音、双声部旋律、高把位快速跑动、以及尾声模仿长笛的炫技片段。

## 第四节 米斯拉瓦·洛斯特罗波维奇

米斯拉瓦·洛斯特罗波维奇作为上个世纪最著名的大提琴家之一，其创作带有相对强的炫技性。他为本乐章所写的华彩片段也不例外，炫技部分让人瞠目结舌。他不仅运用到了以上所提及的大部分炫技技巧外，更在临近结尾的部分加入了两串高把位八度与一串三度超高把位的急速半音上行音节，把炫技性的意义表达到极致。

## 结束语

在这最后的部分，再来谈谈本人对炫技性和风险性(risk)的一些看法。在炫技的乐曲中，创作者和演奏者，通常会有一些挑战极限的行为，而这些行为就好像在“走钢丝”一样，有着很大的表演难度和风险性。很多表演者也会因此而不能在表演的时候成功地完成某些这样的片段。那么，为什么人们还是愿意去欣赏或者去挑战这样的炫技乐曲呢？首先，根据马斯洛的金字塔的理论<sup>9</sup>，人类在金字塔的最高层有着对自我价值体现的精神追求。挑战炫技性的作品，可以看作是一种实现自我价值的一种具体体现。第二，有心理学家认为，挑战风险是一种潜意识中的一种快感体验，在完成高难度的技巧后，会有一种快感。同样听众们也在屏息凝视后，会出现全身肌肉以及情绪上的放松和松弛。简单说，挑战炫技或风险，会让人们感觉更好，这也就是炫技作品层出不穷又经久不衰的原因。不仅仅演奏者们对这种挑战乐此不疲，听众也对此兴致高昂。

《海顿D大调大提琴协奏曲》的炫技性是丰富多彩的，特别是第一乐章，无论是主体部分，还是后人创作的华彩部分。这首作品在对大提琴的发展历史中，有着不可磨灭的推进作用和贡献。此曲不仅仅是大提琴曲库中的经典作品，第一乐章也因此被认定为乐团面试的规定曲目。学习好这个这首协奏曲，特别是第一乐章，都会让大提琴的演奏者们受益匪浅。

最后，虽然这首作品在1953年被确认为海顿的亲笔所作，但是从这个乐章所使用的炫技性上看，炫技演奏家安东克拉夫特无疑是助了一臂之力。对于他的贡献也应该得到我们后

---

<sup>9</sup> 马斯洛(Abraham. h. maslow)理论把需求分成生理需求、安全需求、社交需求、尊重需求和自我实现需求五类，依次由较低层次到较高层次。

人的承认、认可以及感谢。