
引言

《哈罗德意大利》这部作品，是一部标题交响乐的杰作。作曲家柏辽兹是浪漫主义标题音乐的创导者，之所以选择这部作品，是因为这部作品是中提琴史上一部里程碑式的作品，他不仅可以帮助中提琴演奏者很好地理解浪漫主义标题音乐的特点，而且对于演奏者塑造声音，体会人物性格大有裨益。

整部交响乐分为四个乐章。是借用英国浪漫主义诗人拜伦（1788-1824）的长诗《哈罗德·哈罗德游记》的题材而写成。第一乐章《哈罗德在山中，忧愁，幸福和欢乐的场景》；第二乐章《唱着晚祷歌的朝圣者行进队伍》；第三乐章《阿布鲁齐山民唱给爱人听的小夜曲》；第四乐章《暴徒聚饮，前几个乐章的回声》。四个乐章都颇具特色，给听众展开了一幅幅生动的画卷，引领大家随着主人公哈罗德走进他的内心世界。

第一章 作曲家生平简介

柏辽兹(H. Berlioz, 1803~1869), 法国作曲家, 法国浪漫乐派的主要代表人物。1830年出生于法国南部的一座小城, 小时住在乡下, 儿时的乡村的生活给他留下了深刻而难忘的记忆。他自幼并未受过专业音乐教育, 只是在业余时间学习长笛与吉他。柏辽兹最早接触的是教堂音乐, 他本人并无任何宗教信仰, 但教堂音乐那种宏伟的气势与极其深厚的力量深深打动了。1821年, 柏辽兹遵照父亲意愿, 进入巴黎医科学校学习医学。但他对医学毫无兴趣, 一味沉醉于当时巴黎上演的格鲁克, 梅雨尔, 斯朋蒂尼等人气势恢宏的歌剧。1822年师从勒絮儿学习作曲, 1826年, 柏辽兹终于不顾家人反对, 放弃医学, 毅然考入巴黎音乐学院。1830年以清唱剧《沙达那帕》参加罗马奖比赛获大奖。在罗马进修时, 意大利美丽的大自然风光使他后来的音乐中出现了一种新的色彩和激情。也正是这一年, 巴黎发生了三起轰动欧洲的革命。分别在政治, 文学与戏剧、音乐这三个领域。政治上, 路易·菲利普被推上了法兰西“平民皇帝”的王位; 文学与戏剧上, 成功演出了浪漫主义戏剧《欧那尼》, 使雨果成为了法兰西的精神领袖; 再就是《幻想交响曲》的演出成功引起了一场音乐革命, 确立了柏辽兹作为法国激进的浪漫主义乐派之父的地位。1832年返回巴黎, 进入了创作的盛期, 产生了一系列优秀作品: 《哈罗德意大利》, 《本威努托·切里尼》, 《送葬—凯旋交响曲》, 《罗密欧与朱丽叶》, 《浮士德的沉沦》等等。1853年, 由于不满他人对自己作品演出时的粗糙处理, 开始亲自指挥, 逐渐转向指挥活动。1844年, 经过多年对配器技术的钻研, 出版《管弦乐法》一书, 成为配器法的经典教材。1846年完成了酝酿十余年的大型传奇剧《浮士德的沉沦》并自费组织演出, 然而演出惨遭失败, 债台高筑, 他只得再次出国, 先后到俄国, 德国, 英国访问演出。1852年李斯特在魏玛演出了柏辽兹的歌剧《切里尼》, 后又为他组织“柏辽兹音乐周”。1858年创作了基于古罗马诗人维吉尔《哀尼德》的歌剧《特洛伊人》。其音乐严谨纯净, 宏伟而富于英雄气概。根据莎士比亚《无事生非》写的两幕歌剧《碧雅特丽茜与本尼狄克特》是他最后一部作品。由于全欧浪漫主义热潮已逐渐衰退, 又因亲人相继去世, 晚年感到孤独失望, 不再创作, 仅偶尔出国指挥。1869年与世长辞。柏辽兹身上反映了法国资产阶级, 小资产阶级革命性衰颓时期的精神面貌, 但这并不占主导地位。柏辽兹的作品的主导方面是他对民主、民族革命的热烈追求, 对自由的渴望, 对幸福的向往。当然, 对柏辽兹来说, 理想和生活的前途毕竟是渺茫的, 在他的作品中, 也常常流露出对现实的不满以及对社会黑暗面的揭露和讽刺。

柏辽兹是浪漫主义标题音乐的创导者, 交响乐是柏辽兹成就最突出的领域。他在贝多芬交响乐传统的基础上将交响乐与其他艺术相结合, 在其中强调个人的感情抒发, 体现了浪漫主义的音乐特征。他的作品打破了传统的体裁界限和结构形式, 形成自己的标题交响乐风格。柏辽兹的独特之处还在于他对音色的全新的理解和运用: 作曲家按照作品的内容和要求来选

择不同乐器的不同音域及音色。某种乐器时常担负着戏剧性结构中固定的任务，即体现着固定的形象与角色。¹在 19 世纪中期的大多数作曲家中，正是柏辽兹赋予中提琴以最重要的角色任务。他对中提琴有如下评价：“她的音色相当吸引人，其表现力丰富的音色本质极为鲜明，以往的作曲家偶尔把他提到险要的位置时，他总能达到预期的效果。”作曲家本人为了发展管弦乐的中提琴声部做了很多努力，他认为中提琴是与任何一种弦乐器都同样重要的乐器。他按照音响平衡的要求来决定让中提琴演奏高音，中音或低音声部。在柏辽兹的作品中，对中提琴声部的演奏着来说，在技术方面相当复杂，但是各种经过句写的都很流畅，便于演奏。尤则福维奇写到：“在柏辽兹作品的中提琴声部中，可以感觉到他对乐器音色运用的惊人的准确感，也能看到他为了把音色用于音乐作品的戏剧性结构所做的努力。”²

¹ 周润静：《〈柏辽兹与标题音乐〉域外艺术评说》，《内蒙古艺术》，2008 年 2 月，第 1 页。

² 【苏】C·波尼亚托夫斯基著：《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996 年版，第 101 页。

第二章 作品创作背景及文本分析

第一节 作品创作背景

柏辽兹的第二部交响曲——《哈罗德意大利》是中提琴在交响乐作品中作为独奏乐器使用的最高峰。中提琴的音色在这里成为整个作品的戏剧性结构的核心。作曲家在此曲中，赋予中提琴以描绘作品中主要角色——哈罗德的使命。《哈罗德意大利》这首作品是柏辽兹应帕格尼尼之约所做。作曲家于1830年创作并演出了他的《幻想交响曲》后，声名大振。帕格尼尼赏识他的才华，特意约请柏辽兹为中提琴创作一部作品。《哈罗德意大利》由此诞生。但最初帕格尼尼对这部作品却不怎么满意，并拒绝演奏。原因是这部作品中的独奏中提琴没有让他恣情发挥其技巧的机会。事实上，这确实不是一部协奏曲，而是一部交响曲。独奏中提琴在这里虽然是交响曲中的一个重要角色，却并不像通常在协奏曲中那样居于主宰地位。从协奏曲的眼光看，这部乐曲的独奏部分似乎分量不够，缺乏光彩，但如果从交响曲的眼光看的话，作曲家这样的布局却是恰当好处的。³柏辽兹在他的《回忆录》中也提到了他的创作思路：“当时我承认，我的创作计划不适合于帕格尼尼，于是我着手从另一方面写，我不再考虑炫耀独奏中提琴的技巧，不再有意突出他的辉煌。我着意为乐队写出一系列场景，其中，中提琴独奏听起来好似多少有些积极因素的人物，他处处保持着自己天生的个性特色。我想把中提琴比作在拜伦诗中的恰尔德·哈罗德那样，是一位忧郁的梦幻者，把它镶入我那漫游阿布鲁齐山的富有诗意的回忆当中。这部交响曲取名为《哈罗德意大利》的原因就在于此。”这部作品的首演，是1834年11月23日在巴黎音乐学院音乐厅举行的。指挥是热拉尔，担任中提琴独奏的是大歌剧院乐队首席，独奏家克列琴·优兰。帕格尼尼第一次听到这部作品，是在首演经过几年之后。交响曲给他留下了深刻的印象，他被《哈罗德意大利》的音乐所震动，曾用最热情的词句向柏辽兹表达自己的兴奋喜悦之情，然而他本人却从未演奏过这部作品。从19世纪上半叶到现在，这首交响曲获得真正的成就，是从1836年开始的。其时作曲家亲自登上指挥台，《哈罗德意大利》演奏得完全符合作者构思。从此柏辽兹再也不委托任何人指挥自己的心爱之作，而只由自己亲自指挥，一直到作曲家生命结束。⁴

³ 【苏】C·波尼亚托夫斯基著：《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996年版，第104页。

⁴ 同上注，第108页。

第二节 作品文本分析

《哈罗尔德在意大利》是一部标题音乐的杰作。他的标题性不仅在于他被冠以《哈罗尔德在意大利》的总名称，而且每个乐章都有单独的标题：第一乐章《哈罗尔德在山中，忧愁，幸福和欢乐的场景》；第二乐章《唱着晚祷歌的朝圣者行进队伍》；第三乐章《阿布鲁齐山民唱给爱人听的小夜曲》；第四乐章《暴徒聚饮，前几个乐章的回声》。每个乐章前面的名称是文学内容的概括，文学内容是推动因素，他能把音乐推到一定的形象轨道上去，成为引导某种音乐形象的途径。

交响乐第一乐章的标题为《哈罗尔德在山中，忧愁，幸福和欢乐的场景》。这个乐章以庞大的三部曲写成。开始的柔版引子为“固定乐思”奠定了一个基础，由低音声部以连续平均的十六分音符为衬托，营造出一种浓厚，阴郁的音响氛围，将听众引入到黑暗的，笼罩着神秘和恐怖气氛的深山峡谷之中。

谱例 2-1

主题首先由木管组以小调谨慎的呈现，首先是大管，接着是双簧管，然后是单簧管。最后揭示主题，汇聚为木管齐奏。

此时铜管以粗暴的节奏进入，力度也是极强，象征着山中恐怖的景象。在铜管声部一个极强之后渐弱，竖琴缓缓的演奏六连音，为主题的进入，哈罗尔德的出现做准备。

如谱例 2-3 所示，这就是哈罗尔德的主题，中提琴独奏以中低音区柔和而略带庄重的音

响,这是始于G大调的主和弦。围绕着T—sII7—D—T平稳进行,这条以和弦骨干音为主,辅以少量经过音的旋律成为交响乐的主导动机,贯穿于所有乐章之中,通过不同旋律、不同调性折射出来,并有所变化和发展。乐章的中间部分是一个充满活力的奏鸣曲快板,音乐的色彩变得鲜艳,明亮,奔放,狂热。快板段落的节奏型充满着动力性,即便在演奏长音,也应该不断向前,让整个音乐生动起来。这是欢乐的白昼的写照,也揭示了主人公在大自然中体验到的幸福和狂喜的心情。在这个奏鸣曲快板的主部主题中我们虽然可以听出哈罗德主题的痕迹,但两者在音乐性格上已经截然不同。哈罗德主题所固有的那种孤独,伤感的情调,在这里已经消失得无影无踪。音乐经过热烈的发展,在乐章的结尾处,透过充满生机的大自然的背景,我们又听到了哈罗德主题的在一次出现。作曲家似乎在告诉我们,自然界欣欣向荣的美丽画面虽然使主人公暂时摆脱了沮丧的心情,却并未能彻底根治他心灵上的创伤。在欢快的音响背景的反衬下哈罗德主题再现,更是在比较中显得更加的孤单寂寞,令人同情。⁵

交响曲的第二乐章的标题为《唱着晚祷歌的朝圣者行进队伍》。之前由弦乐奏出的几个和弦把我们带入一种肃穆的,宗教仪式的气氛当中,独奏中提琴开始于B调,用慢于乐队一倍的速度奏出哈罗德的主题。主题的画面感非常的好,让人似乎看见了一串长长的朝圣队伍,举着火把,唱着众赞歌,一步步向我们走来。在众赞歌的背景下,哈罗德的主题再一次出场了。他的形象在晚祷场面的映衬下,显得格外孤苦、悲愁,使人不由得要感到战栗。哈罗德主题慢慢消失在众赞歌声中,似乎他已下意识地加入了进香的行列。乐章中间部分的宗教颂歌,以和声的优美,明净而引人入胜。哈罗德似乎在这种庄重的宗教仪式中受到感动,信仰的力量给他的心灵带来了片刻的安宁。但宗教始终也未能帮助他达到最终的解脱。本乐章最大的亮点在于中部,中提琴用sul ponticello的方式,在乐队行进般的背景声中,奏出两个八度的开放式琶音,琶音作为背景音乐,这就营造出一种图画板的色彩,类似于长笛和竖琴的效果,来描绘夜幕的降临,让人身临其境。像这样精致的手法对中提琴创新的应用,不仅在当时震惊四座,时至今日也是令人折服的。

交响曲的第三乐章的标题为《阿布鲁齐山民唱给爱人听的小夜曲》。音乐勾勒出一幅意大利山村牧民充满生活乐趣的风俗场景。欢快的舞蹈节奏和模仿风笛的木管和声,给人以清新,舒服的感觉。接着英国管奏出一段迷人的旋律,委婉而热情。

⁵ 【苏】C·波尼亚托夫斯基著:《中提琴艺术史》,人民音乐出版社,1996年版,第107页。

无疑，这是牧民所唱的情歌（如果我们仔细分析这段曲调，不难发现它是从哈罗德主题中演变过来的）。不一会，独奏中提琴奏出哈罗德的主题——哈罗德以牧民恋爱场面的目睹者的姿态出现了在这个乐章当中。这个乐章表现了各种形象的相互关系。一方面是忧郁的主角，另一方面则是由小夜曲主题体现一种快乐的、兴高采烈的生活态度。这段音乐采用多层次的表现手法：主导主题由中提琴独奏，铺垫在由短笛和单簧管奏出的小夜曲主题之上。中提琴用长线条的方式引进，衬托着这条旋律，并且逐渐在第二主题之下奏出更为宽广的第一主题，两个主题进行了完美的融合。之后在d调上，中提琴用分弓开始演奏细碎的音节，圆号则用小调的方式奏出第二主题，中提琴引领着整个乐队，将音乐引入更加美妙而安静的境地。在乐章的结尾，中提琴独奏同乐队交换从属关系：主导主题由长笛和竖琴演奏。这样，主角似乎在表现自己对待周围事物的态度。乐章的结尾，独奏的中提琴成为主角的化身来演奏作为愉快生活回忆的小夜曲的主题。

交响曲的第四乐章的标题为《暴徒聚饮，前几个乐章的回声》。在前面三个乐章当中，我们已经看到，大自然，宗教，爱情都已经无法医治主人公心灵的巨大创伤，那么最终的出路在何处呢？交响曲的终乐章回答了这个问题。哈罗德最终只好在放浪形骸的狂欢滥饮中毁灭自己，以求自身的解脱。这个乐章以变化多端的回旋曲式结构写成。乐章一开始便以疯狂而怪诞的音乐，为我们展现出一个匪徒们狂欢作乐的酒宴场面。

接着，第一乐章引子中赋格段的片段闪现了一下，似乎是描写主人公在这狂欢的酒宴上，突然回忆起自己往昔的经历。但这片刻的回忆立即又被酒宴的喧闹所打断。随后，音乐表现了主人混乱的思想意识，各种各样的回忆接踵而至：音乐忽而发出香客进行曲的回响，忽而又出现牧民的情歌的片段，忽而又想起第一乐章中欢快的旋律……但所有这些回忆都一次又一次地被狂饮纵乐的声浪所打断。当狂乱的场面发展到顶点时，忽然我们仿佛听到远处传来轻柔的香客们所唱赞美歌。随着这歌声，独奏中提琴突然发出撕裂人心的呼啸。哈罗德受到良心的谴责，想最后从坠落的深渊中挽救自己，但已来不及了，他的呼喊声终于被酒宴上的疯狂的音响所吞没。哈罗德毁灭了，但群魔乱舞的酒宴却还在继续……⁶在这个乐章当中，可以明显地看出独奏中提琴的作用在这里已经降到最低限度。中提琴只是在序奏

⁶ 参见高为杰：《柏辽兹的〈哈罗德在意大利〉交响曲》，《音乐爱好者》，1983年第1期，第2页。

中奏出前几个乐章的主题，从聚饮的主题出现到结尾，中提琴几乎没有演奏，默默无闻。这样一来，独奏中提琴极明显地在第一乐章中崭露头角，在中间的第二，第三乐章的作用也是很重要的。而在终曲里，中提琴实际上缩减到微乎其微的境地，将光彩交予了交响乐队。

第三章 演绎研究

这首曲目在演奏上需要注意几个地方。第一乐章当中，每一次主题的出现、表达方式都不一样，在演奏时要注意音色与情绪上的变化，伴奏声部随着主题的出现都有着相应的变化。紧接着的快板段落，轻快明亮，结构十分紧凑。在演奏上需要把握音符长短的均匀，特别需要注意的是与乐队的衔接，这十分重要。主题第一次演奏时，力度是 *mf*，但笔者认为这个 *mf* 只能代表一种色彩，温暖的色彩，力度应当至少是 *f*。右手上应当充分的放松，注意发音的密度，右手食指要始终对弓子进行控制。第二次演奏时，力度为 *ppp*，此处配器也只剩竖琴，弓子以很轻的力度近指板演奏，左手甚至可以考虑不揉弦。但要注意的是，演奏极轻段落时，左手一定要十分扎实的按到指板上，不能左右手“要弱一起弱”，这样才能保证达到正确的效果。主题两次出现，一定要有非常大的色彩与性格上的对比。之后，乐曲进入快板段落，音乐的色彩变得很清亮，能感觉出主人公游戏于湖光山色之中，心情十分愉悦。快板 *Q* 段前的最高音 *G* 音，需要做一个很大的延长，之后的 *F* 音再回到原速。这样的处理有很好的戏剧效果，是整个乐章的亮点之一。第二乐章当中独奏中提琴有大段的 *ponticello* 的琶音，左手上应注意音准的精确性，手型的稳定性。右手上要注意弓子与接触点关系的稳定性，一直要保持 *ponticello* 的效果。第三乐章 *G* 段的 *leggiero* 段落，跳弓的拉法上要与乐队演奏时的拉法有所区分，具体表现在弓段应适当长一些，左手的揉弦不能停。在这个乐章当中，中提琴在乐队复杂多变的节奏，以及各种不和谐的和弦中，一直穿插着哈罗德主题。这种对比甚至是对抗，使得整个乐章充满张力与戏剧性。这首作品的决定性因素笔者认为声音。中提琴有着非常明显的，区别于其他弦乐器的声音。这也是柏辽兹挑选中提琴作为哈罗德形象的塑造者的重要原因。说起中提琴的发音，笔者认为中提琴的发音是中提琴最为重要的一项技术指标。中提琴并不属于炫技性的乐器，但他的声音醇厚，甘甜。变化也十分丰富，十分适合演奏抒情段落。大部分的中提琴演奏者，都是由小提琴改过来的。保尔·多克特(Paul Doktor) 把想拉中提琴的人分为三类：第一类是沿用小提琴演奏法，对中提琴与小提琴在演奏技术上不加区分的人，第二类是极大地改变了小提琴演奏法来拉中提琴的人，第三类则是妥善的处理了由小提琴到中提琴过渡的人。⁷笔者认为，要演奏好中提琴，“去小提化”是件必须要做的工作。中提琴的左手技术与小提琴相比，除了并无太多特殊之处。但在右手上，区别就顿时显现了。卡尔·弗莱什指出：“发音基本是运弓产生的结果，它和运弓构成一个

⁷ 钱建珉：《试谈中提琴正确发音的基础》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版），1984年第1期，第92页。

不可分割的统一体。”因此，首先，要对于自己所想要的中提琴的声音有一个概念，因为中提琴声音的定位有一定的难度，她既不像小提琴般绚丽，又不像大提琴那样深沉，她处于两者中间，是一种很温暖的声音，有时这个声音就是你区别于其他演奏者的特点，就代表了你的风格，这个概念一定要清晰并需要坚持。其次，小提琴的发音是很灵敏的，而中提琴的发音较小提琴迟缓，这与中提琴的构造是不可分的。中提琴的尺寸最大的约为420mm左右，最小的约为390mm左右。目前国内使用的比较多的还是410mm，415mm或者机能条件比较好的可使用420mm。由于振动原理的缘故，她的C弦振动要求琴箱再大些，而A弦振动则要求琴箱再小些，所以在同一把琴上演奏出浓厚的C弦和甜美的A弦是极其困难的。因为中提琴声音的特质并不在突出华美的高音上，中提琴的高音带有一些“瓮声瓮气的鼻音”。所以一般建议使用偏大的中提琴演奏，突出的是中提琴最擅长的中低音区域。卡尔·弗莱什早在上个世纪就提出提琴发音的三要素：运弓压力，运弓速度，弓弦接触点。当然还有其他的影响发音的要素，左右手配合，揉弦等等。这些所有的技术指标具体到每一段音乐中有机的组合，才能获得演奏者所想要的声音。而影响中提琴发音的各项技术指标，都是与小提琴有所区别的，有着中提琴特性的。

1. 运弓压力：中提琴的物理特性决定了她需要相当的力度才能使自己充分自然的振动，中提琴所需要的力度肯定是较小提琴更大的，很明显的一点就是，让一个优秀的小提琴演奏者来演奏中提琴，所发出的声音往往很是尴尬，似乎在演奏泛音一般，这就是缺乏正确压力的原因。笔者认为，这种“压力”，并不都是由上至下的“纵向压力”，过多的纵向压力反而会抑制发音，导致不能传送出良好的，振动规律的发音。从物理学的角度上来讲，音频需要规律的振动才能传出去，在示波器上显示为规则的正弦曲线。而过多的纵向压力产生的是噪音，在示波器上显示为不规则曲线，这种声音既不好听，又传不远，是质量很差的声音。好的发音应该是把这种纵向压力，通过右臂各个关节均匀地分配到每一段弓子当中去，成为一种“横向压力”。等于是把纵向压力的一个“点”转化成横向压力的一条“线”，这样就可以产生中提琴需要的，压力较大的并振动规律的发音。放松演奏是演奏者发出良好音质的基础，一定要让右臂的各个关节完全放松。从肩膀，大臂，手肘到手腕，每一个关节都是放松的，这样才能把整个右手的力量完全传导至弓子上。也就是说，肩膀和大臂这一块始终是放松的并将重量往下传导的，当力度或色彩出现变化时，是由手腕和手指来进行微调的，肩膀和大臂这个“总闸”始终是放松并“往下”的。演奏时正确的右臂姿势应该是腕关节略高于肘部而稍低于肩部，使之成为一个自然的弧形，过高的手腕将无法达到中提琴演奏时所需要的力度而出现“发虚”的声音，同时也不利于力量的传导。现代作曲家的很多作品对于中提琴演奏者提出了较原来更高的技术要求，这就意味着演奏者对于手腕的调整将越来越精细化。

2. 运弓速度：与小提琴相比，中提琴的运弓速度肯定是要放慢许多的。这也是基于中提琴的物理特性决定的，琴箱的大小，琴弦的粗细决定了中提琴在发音灵敏度方面要略逊于

小提琴。这就决定了在中提琴上很少出现很快的弓速，否则会出现由于振动不充分而形成的“哨音”。“抽弓子”也成为了很多从小提琴专业改为中提琴专业的演奏者的一个通病，过快的弓速，致使振动不充分，出来的声音是很别扭的，“不像中提琴声”。尤其在演奏特别长的抒情性乐句的时候，更是需要较慢的弓速，使整个乐句充满着张力和冲突，“百转千回”，而不是轻飘飘一带而过，给听众留下什么印象。在中提琴上，每发一个音，所需要的弓段也要略长于小提琴，体现的比较典型的是跳弓的演奏，我们知道，跳弓分两种，即人工跳弓与自然跳弓。在中提琴上演奏中速的、人工的跳弓，需要的更多的是肩膀与大臂的主动，“拉”的感觉更多一些，弓段长一些，弓弦接触的时间久一些，使之充分振动，这样听起来才会有饱满圆润的声音。之前谈到的是人工跳弓，那么自然跳弓的弓弦关系更是要紧张一些，这个“度”是相对难把握的，其实就是很短、很有力的分弓，这样听起来的效果才是有着良好振动的自然跳弓，如果用小提琴演奏自然跳弓的方法，即手腕完全放松，使弓子在最合适跳跃的点上利用自然弹性发音的这种的话，听到的声音将如同一粒粒干瘪的葡萄，毫无光彩。好的中提琴的跳弓的发音，就应该像篮球拍打到木质地板上的声音一样，结实饱满并且是松弛的。

3. 弓弦接触点：弓弦接触点是实现正确的音质，理想的音色的重要部位。也是实现音色变化的重要组成部分。基本上弓弦接触点分为三类：1 近指板演奏：一般情况下，演奏 *p*, *pp* 或更轻的力度，色彩较为朦胧轻淡的时候，多于近指板处演奏。中提琴的这个部位是很美妙的，在此处演奏时，手腕略微抬高，弓速加快一些的时候，可以演奏出很朦胧圆润的声音，如同天鹅绒一般细腻光滑。在交响乐队演奏时，大量的伴奏音型都应在此处发音，可以给旋律声部以很好的衬托，使和声更加完美。2 中间位置演奏：这是演奏中较为常见的弓弦接触位置，由于该处发音较为中性化，音色温和丰满，音质融合性强，在表现温和、歌唱性的音乐情绪，或在演奏 *mf* 音量的乐句时，弓弦接触点一般可以在这个位置上。中提琴给人们留下的印象更多的是“温暖”，而这个部位的发音最具有这种特质。3 近琴马处演奏：一般情况下，演奏 *f*, *ff* 或更强的力度，色彩较为浓烈激昂时，多于近琴马处演奏，另外，在大型空旷的剧院、广场，或有交响乐团伴奏时，多于近琴马处演奏。但至今不少中提琴演奏者并未将足够的注意力移到指板与琴马间较靠琴马的这一部分。在这个发音点上发音并非那么容易，需要松弛的手臂自然力量的下放，要多开发近琴马这个发音点，大胆的多在这个部位演奏。现代中提琴已经越来越被看成一件独奏性的乐器，可以展现恢弘的场面与高超的技巧，所以理应更多的拥有铿锵有力的声音。在近琴马处演奏时，出来的音质是挺拔明亮的，且有理想的穿透力，也更能演奏出中提琴独有的“viola power”，宽厚有力，有撞击感的、站立着的中提琴的声音。这样的话，才能增加中提琴这个调色板上的色彩，丰富它的层次。当然，在演奏室内乐作品时，为了使自己完全融合到和声中，就不能在音色上与其他乐器相对立，尤其中提琴担任的角色更多的是中声部衔接、承上启下的角色，所以室内乐当中的中提琴的音质往往比独奏时要柔和很多，这也是由室内乐这一音乐形式的风格本身决定的。另外，左手的揉弦也与小提琴也有着一定区别，更多的应该是小臂揉弦，揉弦的幅度要大一些，

频率要慢一些，出来的声音就会很有歌唱性。中提琴是一门独立的乐器，虽然很多中提琴演奏者都是由小提琴演奏者改过来的，但中提琴是有他的特殊性的，尤其在右手运弓的技术上，有他独立的很多技术，需要每一个中提琴演奏者深入去研究

《哈罗德意大利》这首作品，很多中提琴演奏大师在各种场合都演奏过。本人在此推荐塔贝亚·齐默尔曼（Tabea Zimmermann）与巴黎交响乐团合作的版本，指挥是克里斯托弗·艾森巴赫（Christoph Eschenbach）。德国中提琴演奏家 塔贝亚·齐默尔曼（Tabea Zimmermann）1966年10月8日生于拉尔，她从三岁开始学习演奏中提琴，两年后开始弹钢琴。她在弗赖堡音乐学院师从乌尔里希·科赫，随后转入萨尔兹堡莫扎特音乐学院师从桑多尔·费。学成之后，她在国际比赛中多次获奖，其中有1982年日内瓦国际比赛和1984年布达佩斯国际比赛的一等奖。她现在使用的是当代小提琴制作大师艾蒂安·瓦特洛制作的中提琴。这把琴贯穿了他的演奏生涯。作为独奏家，她与国际上主要的乐团如柏林爱乐和伦敦交响乐团经常合作演出。塔贝亚·齐默尔曼涉猎曲目广泛，录制了大量CD，包括巴托克、勃拉姆斯、布鲁赫、欣德米特、肖斯塔科维奇和斯特拉文斯基等乐迷熟悉的作曲家的作品，其中最著名的是她使用贝多芬当年曾使用过的中提琴演奏的现场音乐会录音。音乐界认为“塔贝亚·齐默尔曼以孜孜不倦的热情，以及通过对音乐的理解与热爱深深地感染了每一位观众”。由于塔贝亚·齐默尔曼杰出的艺术贡献，她先后荣获了黑森林州文化奖、法兰克福音乐奖和西耶纳奇吉亚纳音乐学院国际奖。

在这个版本当中，独奏与乐团的合作完全可以用“水乳交融”来形容。Zimmermann大师对于这部作品的诠释相当到位。她的声音规格非常高，富有磁性，而且极其有光泽。右手的色彩变化丰富万千。对很多细节处理上都十分的严谨，能看出她对整部作品做了十分细致详尽的研究，不光是对作品的整体性十分有把握，甚至对于每一个声部所应该具有的力度、色彩以及独奏与交响乐团的衔接她都了熟于心。更上一个层次的是，他对于哈罗德这个人物的刻画功力十分了得，完全是在用声音在塑造人物，我想他的演奏是最符合柏辽兹的原意的。让听众似乎已然可以看见一个十分鲜活的哈罗德一路走来，能感同身受发生在这个人物身上的悲喜，从最初很快乐的漫游山间，遍赏风景，直至最后堕入痛苦的深渊，不能自拔，诠释得非常精彩。

结 语

《哈罗尔德在意大利》这部作品，是中提琴音乐史上里程碑式的作品。作为学习中提琴演奏的学生有着至关重要的意义。它不是一部单纯的中提琴协奏曲，而是一部以中提琴为主奏乐器的，气势恢宏的交响乐作品。有的演奏家选择像独奏家一样站立在台前演奏，有的演奏家就只是坐在了中提琴首席的位置。这两种演出方式各有千秋。第一种方式是突出了独奏片段的地位，使之更像协奏曲。后一种方式则是使独奏声部与乐队浑然一体，更加强调了这部作品作为一部交响乐的整体性。

这部作品在演奏上的一大特点，同时也是难点，就是“画面感”的把握。因为这部作品是一部标题交响乐，每一个乐章都有他自己非常鲜明的标题，如：第一乐章《哈罗尔德在山中，忧愁，幸福和欢乐的场景》。这时候听众就会有一个自己对画面的想象。交响乐队会首先给整个乐章定下一个画面的基调，最重要的是独奏中提琴出现的一刹那，就要给“哈罗尔德”这个人物画一幅肖像画，还要交代故事的发展，要描绘出一幅幅的不同的画面，就如同歌剧中换幕一般。这就需要这部作品的演奏者具有相当的艺术造诣，要用自己的演奏将听众一步步地带入到故事画面当中。所以说认真研究这部作品，可以帮助学习中提琴演奏的学生更好地掌握 19 世纪浪漫主义标题音乐的风格，而且对于学习如何调配音色，如何将音乐演奏出“画面感”，都是大有裨益的。