

# 维也纳圆舞曲的音乐表演风格

## ——以小约翰·施特劳斯《蓝色多瑙河》为例

■ 杨 健

### 引 言

小约翰·施特劳斯 (Johann Strauss II, 1825—1899) 的《蓝色多瑙河》(“An der schönen blauen Donau”, Op.314)可能是有史以来最著名的维也纳圆舞曲,被誉为奥地利的“第二国歌”。作为维也纳新年音乐会 (Vienna New Year’s Concert, 本文缩写为 VNYC) 的两首固定加演曲目之一,《蓝色多瑙河》每年通过电视与网络转播为全球乐迷所熟知,同时也成为了世界各地新年音乐会的常演曲目。如果在短时间内聆听多个不同乐团演绎的《蓝色多瑙河》等圆舞曲,或许会引发一系列很有趣的问题:维也纳爱乐乐团演奏的维也纳圆舞曲是否有某种稳定且独特的风格感?如果有的话,这种风格感的核心要素有哪些?其他乐团是否有可能且有必要去学习?不同的指挥以及 VNYC 的特殊氛围,对于维也纳爱乐乐团长期坚持这种风格是否有明显影响?

### 一、作品背景与演奏版本

要解答这些疑问,我们首先需要以《蓝色多瑙河》为例,在对相关背景进行必要梳理的基础上,选择代表性演奏版本。该作品由作曲家亲自指挥于 1867 年巴黎与 1873 年维也纳的两次世博会上公演,取得了巨大的成功,从此便成为了维也纳爱乐乐团的常演曲目;自 1958 年开始又与老约翰·施特劳斯 (Johann Strauss, 1804—1849) 的《拉德斯基进行曲》(Radetzky March) 一并成为了 VNYC 的两首固定加演曲目之一。从 20 世纪 50 年代中叶开始,几乎每年的 VNYC 都会被转播并录制下来。因此,为避免过于庞大且冗余的数据量,笔者按照以下原则筛选出《蓝色多瑙河》的 10 个 VNYC 现场演

奏版本(A 组)。

1. 由 5 次以上(含)执棒 VNYC 的指挥家担纲的最后一版,其中包括克劳斯 (Clemens Krauss, 1954)、博斯科夫斯基 (Willi Boskovsky, 1979)、马泽尔 (Lorin Maazel, 2005)、梅塔 (Zubin Mehta, 2015) 以及穆蒂 (Riccardo Muti, 2018)。

2. 有特殊意义的版本,其中包括由第一位外聘指挥家 (在此之前 VNYC 由常任指挥担纲) 卡拉扬 (Herbert Karajan) 执棒的 1987 版、维也纳爱乐乐团成立 150 周年的克莱伯 (Carlos Kleiber) 1992 版、由唯一的东亚地区指挥家小泽征尔执棒的 2002 版、由历史知情表演 (Historically Informed Performance, HIP) 专家哈农库特 (Nikolaus Harnoncourt) 执棒的 2003 版以及受新冠疫情影响、首次在无现场观众的情形下演奏的穆蒂 2021 版。

作为对照的 B 组中 8 个版本主要来自于中国、日本、韩国、荷兰与美国等世界各国的一流乐团,并且大都采录自与 VNYC 氛围相似的新年音乐会或庆典音乐会现场。此外,笔者还有意识地收录了克劳斯指挥维也纳爱乐乐团于 1954 年新年音乐会前夕的录音室录音以及哈农库特指挥荷兰皇家音乐厅管弦乐团的录音室录音。加入这两个版本的对比分析,将有助于评估 VNYC 的特殊氛围以及指挥家个人对于呈现《蓝色多瑙河》中维也纳圆舞曲风格感的影响程度。

表 1 《蓝色多瑙河》其他(非 VNYC)代表版本(B 组)

年代	[国籍]指挥家	[国家]乐团
1953	[奥]克劳斯 (Clemens Krauss, 1893-1954)	[奥]维也纳爱乐乐团 (VPO)
1981	[德]瓦尔博格 (Heinz Wallberg, 1923-2004)	[日]NHK 交响乐团 (NHKSO)
1986	[奥]哈农库特 (Nikolaus Harnoncourt, 1929-2016)	[荷]皇家音乐厅管弦乐团 (RCO)
2000	[中]彭家鹏 (Jiapeng Peng, 1965-)	[中]中国广播民族乐团 (CBCO)
2012	[中]夏小汤 (Xiaotang Xia, 1981-)	[中]中国爱乐乐团 (CPO)
2016	[中]吕嘉 (Jia Lv, 1964-)	[中]中国国家大剧院管弦乐团 (CNCPAO)
2017	[以]列维 (Yoel Levi, 1950-)	[韩]KBS 交响乐团 (KBSSO)
2019	[荷]梵志登 (Jaap Zweden, 1960-)	[美]纽约爱乐乐团 (NYPO)

二、宏观结构与速度布局

毫无疑问，影响音乐作品表演风格的首要因素通常是速度，对于《蓝色多瑙河》这种多段落的舞曲来说更是如此。但在对各个演奏版本的基本速度布局进行逐段比较之前，有一项重要的准备工作：整理各版本对乐曲中反复记号的执行情况。如表 2 所示（Y 为有反复，N 为没反复）2010 年之前的几乎所有现场演奏版本，都不同程度地省略了圆舞曲 1—3 中的反复记号，只有克莱伯 1992 年版以及哈农库特 2003 年版例外。哈农库特在 1986 年的录音室录音中当然也执行了所有的反复记号，而克劳斯虽然在 1953 年 12 月的录音室录音中完整演奏了所有反复，却在几周后与原班人马在 VNYC 的现场演奏中省略了圆舞曲 2 中的反复。这说明在 2010 年之前，除了由克莱伯、哈农库特等较为“学究气”的杰出指挥家执棒的演出以外，在《蓝色多瑙河》等圆舞曲的现场演奏中省略部分反复的做法是较为普遍的。不过，受到净版乐谱(urtext)以及历史知情表演等因素的影响，2010 年以后的现场演奏几乎都会尊重乐谱上的所有反复记号，很少再会出现在正式场合中对乐曲进行删节的做法。

表 2 未完整执行反复记号的《蓝色多瑙河》演奏版本（VNYC 版未标乐团）

年代·指挥·乐团*	圆舞曲 1 A  :B:	圆舞曲 2   :A:  B:A	圆舞曲 3   :A:  B:	圆舞曲 4   :A:  B:	圆舞曲 5   :A:  B:
1954-克劳斯	Y	N	Y	Y	Y
1979-博斯科夫斯基	N	N	Y	Y	Y
1981-瓦尔博格-NHKSO	N	N	N	Y	Y
1987-卡拉扬	N	N	Y	Y	Y
2000-彭家鹏-CBCO	N	N	N	Y	Y
2002-小泽征尔	N	N	Y	Y	Y
2005-马泽尔	N	N	Y	Y	Y

从某种程度上说，对于反复记号的处理方式本身，也是音乐表演风格与整体效果的重要因素之一，因为它决定了在演奏的历时性进程中所呈现出的结构比例关系。图 1 比较了表 1 中所有完整反复的现

场演奏速度曲线，横坐标是小节数，纵坐标是节拍器数值(beat per minute BPM)，上方还大致标注了曲式结构、速度术语与调性布局等信息。可以看出，《蓝色多瑙河》由引子(Introduction)、圆舞曲(Waltz) 1-5 以及尾声(Coda)7 个段落组成。其中，尾声较为庞大，回味、再现并发展了先前段落中的主要材料；而 5 个圆舞曲在曲式构架、长度与和声联系上显得十分均衡且具有一定对称性，小节数几乎完全相等。不难推想，如果忽略任何一个反复记号，这种结构上的平衡感将被或多或少地打破。

如果观察比较各个演奏版本的速度布局，可以进一步发现以下异同：

1.所有 9 个演奏版本都不同程度地通过速度的起伏变化，勾勒了乐曲的段落与句法结构。相比之下，A 组在速度弹性的丰富程度方面整体上高于 B 组；而在 A 组之中，克莱伯 1992 年版明显最为夸张突出，穆蒂的两个版本则最为拖沓（尤其是结尾部分），很自然，2021 无现场观众版比 2018 版更慢。

2.A 组与 B 组版本速度曲线的基本轮廓都具有一定的“家族相似性”；例如 A 组不仅在乐段尺度左右的弹性起伏要明显高于 B 组，而且还存在一些更大结构层次上的本质差异。其中 A 组从圆舞曲 2B 指向圆舞曲 4 引入(Eingang)以及从圆舞曲 5A 侵入尾声的整体渐快趋势，都是 B 组所不具备的。而这种大尺度的速度起伏，恰恰体现了顶尖音乐表演对于宏观结构轮廓的方向把握，同时也是源自 19 世纪浪漫主义时代的维也纳圆舞曲风格感中理所当然的组成部分。

三、微观节奏伸缩

如果说那种横跨上百小节的宏观速度变化，或许不容易被普通听众所明显察觉的话，那么，在小节层面的微观节奏伸缩，则几乎就是把维也纳圆舞曲的主要风格要素，明明白白地推向了前台。这种节奏伸缩现象在两种情况下最为明显：1.带有“不确定性”的起始加速段落；2.带有“弹跳感”的宏伟高潮段落。

### (一) 圆舞曲 1A 起始乐句

图 1 《蓝色多瑙河》A 组(上)与 B 组(下)版本中所有完整反复的现场演奏速度曲线

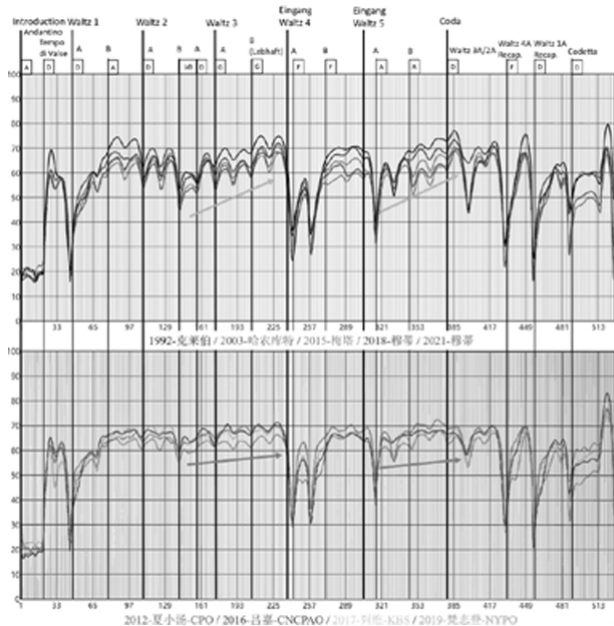


图 2 《蓝色多瑙河》圆舞曲 1A 中克莱伯 1992 年版的 IOI 偏离度与左手竖直方向轨迹

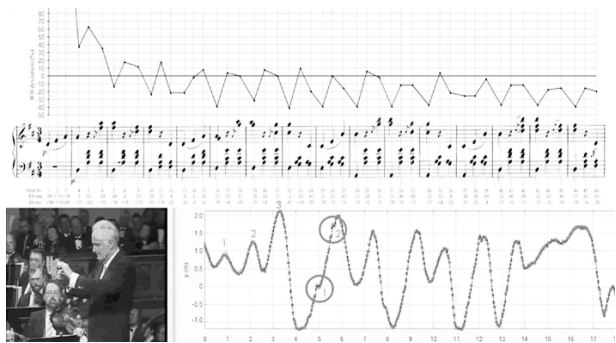


图 2 上方的纵坐标表示的是 IOI (Inter Onset Interval, 起奏间隔) 偏离度, 即实际演奏的起奏间隔, 比乐谱规定的应有时值长了(正值)还是短了(负值)百分之多少, 横坐标与音符拍点一一对应。可以看出, 以克莱伯 1992 版为代表的 A 组演奏包含一种特殊的三拍子律动感: 每小节的第 1 拍大都较短, 第 2 拍被拉长, 第 3 拍介于第 1 拍与第 2 拍之间, 例如第 10 号到第 12 号音符的 IOI 偏离度分别为 -23%、+18% 与 -22%。作为公认的维也纳圆舞曲权威, 这位特立独行的奥地利指挥家自己曾经说过: “在圆舞曲中永远

不要打第 3 拍”。图 2 下方采用 Tracker 软件 对他手臂动作的竖直方向运动轨迹进行了分析, 结果揭示了他采用微妙的肢体动作(主要是手腕), 在三拍子圆舞曲的起始阶段精准建立维也纳风格律动感的过程, 与他的言论基本吻合。其中, 最重要的细节是在第二小节中的第 1 与第 2 个拍点(用红圈标出), 它们精确提示了第 1 拍的长度, 而后克莱伯便只是划出一些长线条的轮廓, 余下的细节大体上就靠 VPO “自动运行”了。

相比之下 B 组演奏则基本没有这种律动因素。如果我们把这些拍点进行平均值处理, 就可以更直接地通过简单的数值来呈现这种差异: 克莱伯指挥 VPO 的三拍子比例是 1 : 1.44 : 1.32, 带有点切分效果, 具有鲜明的维也纳圆舞曲风格; 而夏小汤指挥 CPO 的三拍子比例则是 1 : 0.93 : 1.03, 相对要平均得多。

### (二) 圆舞曲 5B 高潮乐句

圆舞曲 5 的 B 段则是这种微观节奏伸缩在另一类情形下的典型体现。图 3 展示了梅塔 2015 年版对这一具有高贵隆重(Maestoso)性格段落的具体处理, 可以看出, 整体上有与圆舞曲 1A 起始乐句相类似的切分感觉, 且更为夸张, 更富有弹性。图 4 进一步把 A 组版本在这个段落的三拍子比例进行了平均值展现, 从中可以明确地看出, 所有 A 组版本都有基本相似的三拍子律动比例, 体现了维也纳圆舞曲的风格要素, 总平均值为 1 : 1.26 : 1.13; 而 B 组版本的律动感觉则显得不尽一致, 且在程度上要小得多, 总平均值为 1 : 1.07 : 1.08。值得指出的是, 克劳斯与 VPO 合作, 仅相隔几周的 1953 录音室版与 1954 VNYC 现场版的节拍比例分别为 1 : 1.1 : 1.02 与 1 : 1.17 : 1.05, 显然 VNYC 的特殊氛围更容易激发这种律动感觉。而哈农库特在 1986 年与 RCO 合作的录音室录音与他 2003 年的 VNYC 现场录音在律动感觉方面则完全不同, 前者是 1 : 1.12 : 1.21, 后者是 1 : 1.26 : 1.12。这充分说明, 即便是对于哈农库特这种“学者型”奥地利指挥家来说, 要想把 RCO 这样的世界一流乐团调教出特定风格感也并非易事; 且 VPO 对维也纳圆舞曲风格感的呈现, 很大程度上亦不完



全取决于指挥,而更在于自身的传统。

图3 《蓝色多瑙河》圆舞曲 5B 中梅塔 2015 年版的 IOI 偏离度

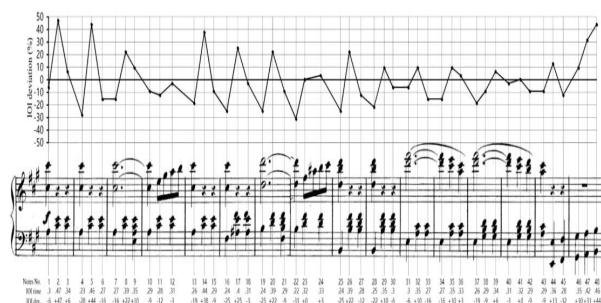
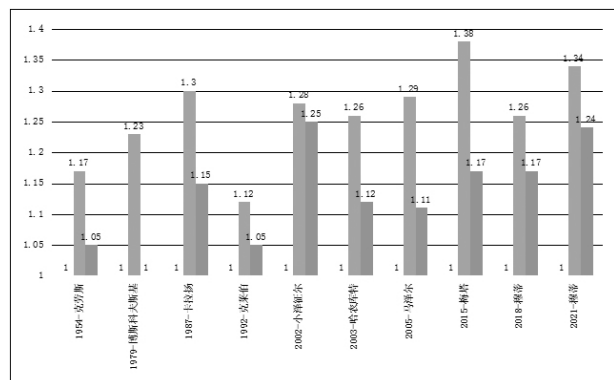


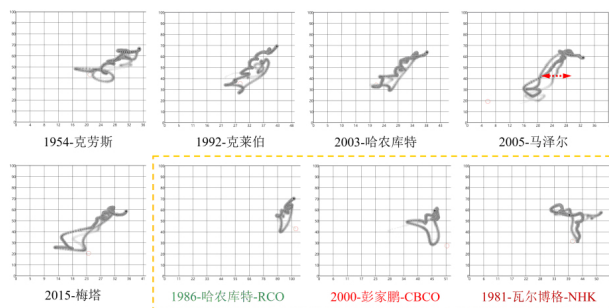
图4 《蓝色多瑙河》圆舞曲 5B 中 A 组版本的平均节拍比例



#### 四、乐谱、音响与身体形态

很明显,上述这种三拍子律动感觉与舞蹈程式及动作有着千丝万缕的联系。且这种联系随着近年来 VNYC 电视转播中频繁穿插经过精心设计的芭蕾舞表演,变得越来越确凿无疑。例如,圆舞曲 1A 中那些带有不确定性的节奏伸缩,往往与盛大舞会开场时,舞伴之间的矜持试探有关(例如小泽征尔 2002 年版等);而圆舞曲 5B 中威严有力的弹性变化,几乎总是与大群舞者向上踢腿或跳跃(例如卡拉扬 1987 年版等)相关联。事实上,这种乐谱、音响与身体形态之间的联系具有普遍性,在《蓝色多瑙河》中更典型的体现是圆舞曲 4 的起始段落。

图5 《蓝色多瑙河》圆舞曲 4A 的乐谱片段与演奏蠕虫



如图5所示,圆舞曲 4A 的旋律线大体上呈现出波浪状的摇曳形态,并且前后两句的逻辑关系是递进。因此,绝大多数指挥与乐团都会在这里做一个整体上的慢起渐快处理,同时再通过局部的速度与力度伸缩来勾画细节上的波浪形态。图5展现了8个不同版本的演奏蠕虫(Performance Worm,横坐标力度、纵坐标速度,含反复),都或多或少地体现了以上基本原则。其中,前五个版本是 VNYC 现场版本,具有基本相似的整体渐快与渐慢(临近段落结束时)趋势,蠕虫向斜上(渐快与渐强)与向斜下(渐慢与渐弱)运动的幅度大致相近,但在盘旋上升与盘旋下降的幅度上有微小差异,这些幅度与通过局部的速度力度松紧变化来勾勒旋律线的波浪形态有关。而用虚线框出的后三个版本,明显都不是 VPO 演奏的,在蠕虫的形态上与前五个版本有本质区别。很有意思的是,哈农库特在 2003 年 VNYC 上的演奏蠕虫(上排第三个),与其他 VNYC 版本并没有太大差异;但他在 1986 年与 RCO 录制该作品时,却呈现出完全不同的速度力度形态(下排第二个),整体上非常拘谨。这或许与他当时正热衷于早期音乐的历史知情表演(HIP)有关,或许会在不知不觉中把演奏巴洛克或古典作品的风格带入到这种浪漫主义的作品中;另一方面,则再次说明 VPO 演奏这首作品有着丰厚的传统,受客席指挥影响的空间非常有限。

从身体姿态的角度来说,以马泽尔 2005 年版为例。得益于从不同电视台的转播信号录制下来的视频,我们可以从音乐家与舞蹈家两方面来分析。从音乐厅现场的画面来看,在图5的乐谱中标注了箭头的波浪式音型处,马泽尔努力通过身体的左右摇摆,

来带动乐团做出类似的身体姿态,以表现出速度与力度的松紧变化。其中,演奏旋律的小提琴声部不仅有与指挥同步的左右摇摆动作,同时还通过在上弓与下弓之间插入一些间隙(弓子利用惯性在空中稍稍停留),来帮助让这种自由速度(rubato)的呼吸更为自然。而从舞蹈演员的画面来看,在同一部位,他们也在做类似的左右摇摆动作,与音乐家、演奏音响与乐谱中如波浪般摇曳的形态完全一致,把《蓝色多瑙河》及维也纳圆舞曲所应有的风格感,通过视觉明确地外化了出来。相比之下,B组各版本尽管也大都希望做出类似的 rubato 处理,但在呈现方式与尺度把握方面往往均各有偏颇。

## 结 语

至此,本文已经基本回答了开头所提出的问题:VPO 演奏《蓝色多瑙河》等维也纳圆舞曲无疑具有持续稳定的风格感,并且这种风格感与 VNYC 的特殊氛围有所关联而受客座指挥家的影响相对较小。其中,这种风格的核心要素包括丰富的速度弹性,特别是体现大结构轮廓与方向感的速度起伏;在慢起渐快或威严欢腾等特定情形下近似切分的三拍子律动感;以及与记谱形态、身体姿态密切关联、由速度力度变化恰到好处的配合来呈现的自由速度等等。由于篇幅所限,还有很多诸如音色控制、声部平衡与协同等更为细节的问题未能在本文中涉及。总的说来,这些风格要素大都源自对 19 世纪后半叶欧洲音乐表演传统的继承,与 VPO 受战乱等因素的影响相对较小且与施特劳斯等名门望族有深厚渊源相关,值得引起广泛重视。需要指出的是,本文虽然通过《蓝色多瑙河》的个案展开,但结论与研究方法在维也纳圆舞曲等相关体裁中具有普遍适用性,可以视为历史知情表演(HIP)的理念在浪漫主义时期音乐中的典型延伸应用。

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Blue\\_Danube](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Danube)

<https://www.wienerphilharmoniker.at/en/newyearsconcert/tradition-and-history>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Vienna\\_New\\_Year's\\_Concert](http://en.wikipedia.org/wiki/Vienna_New_Year's_Concert)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Vienna\\_New\\_Year's\\_Concert](http://en.wikipedia.org/wiki/Vienna_New_Year's_Concert)

杨健《20 世纪西方器乐演奏风格的结构特征及其形成原

因:基于计算机可视化音响参数分析的研究》,上海音乐学院出版社 2011 年版。

本文中的主要图表采用笔者开发的音乐表演在线分析平台 [www.vmus.net](http://www.vmus.net) 生成。

Watson C. Carlos Kleiber and Strauss' Die Fledermaus: A Lifelong Obsession. *The Online Journal of the College Orchestra Directors Association* Volume XII August 2019, 16: 20.

官方网站 <https://physlets.org/tracker/>

杨健《音乐表演为何越来越需要研究——关于教学实践与学科建设的思考》,《中央音乐学院学报》2020 年第 4 期,第 77—88 页。

杨健《作为时代风尚的历史知情表演》,《音乐艺术》2020 年第 2 期。

[基金项目:上海市教育委员会和上海市教育发展基金会“曙光计划”项目(18SG47)资助,国家“双一流”高校建设与上海高水平地方高校创新团队建设扶持项目配套资助。]

杨健 上海音乐学院音乐工程系教授

(责任编辑 张萌)

## 蓝雪霏女士逝世

中国音乐家协会会员,民族音乐学家、教育家,福建师范大学音乐学院教授蓝雪霏女士因病医治无效,于 2021 年 8 月 17 日在福州逝世,享年 71 岁。

## 罗忠镕先生逝世

中国音乐家协会会员,中国音乐金钟奖“终身荣誉勋章”获得者,作曲家、音乐理论家、教育家,中国音乐学院作曲系教授罗忠镕先生因病医治无效,于 2021 年 9 月 2 日在北京逝世,享年 96 岁。