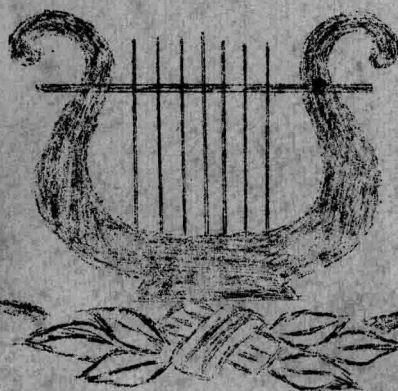




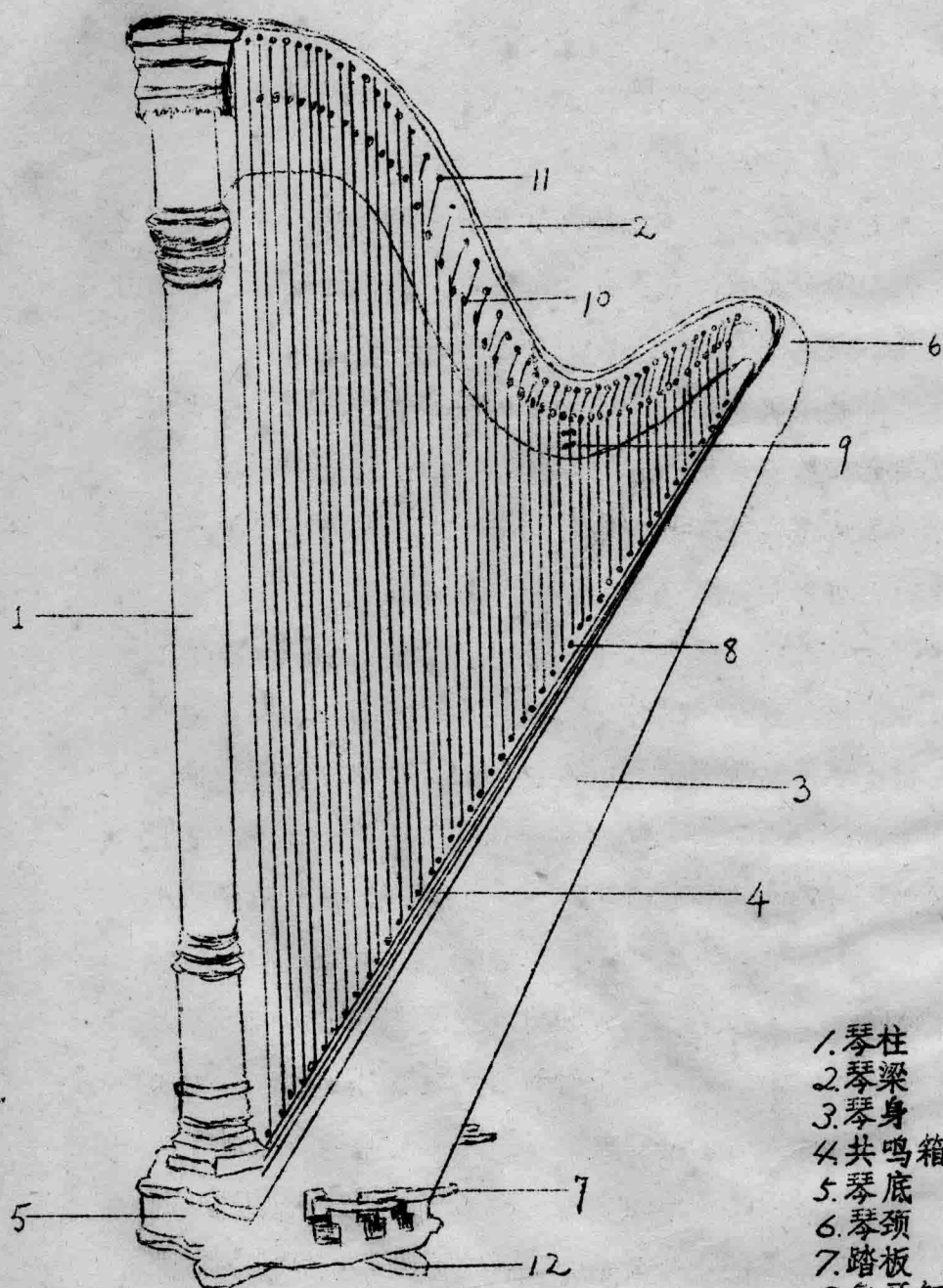
亨利艾特·雷涅

竖琴演奏法

胡剑鸣译

上海音乐学院管弦系印

一九七九年



1. 琴柱
2. 琴梁
3. 琴身
4. 共鸣箱
5. 琴底
6. 琴颈板
7. 踏板
8. 象牙钉盘
9. 旋转盘
10. 桥钉
11. 系弦轴
12. 琴脚

序 言

“你概括在短短几页纸内的教导，必将成为子孙后代尊循的典范；这是你以及法国音乐的责任。”（摘自阿尔芳塞·雷丢斯的信，1940年11月6日）

忠实于法国古老的音乐出版传统的阿尔芳塞·雷丢斯，一向被赞扬为是对艺术和艺术家有贡献的人。他上述的信使我决定将自己多年的经验以及从世界各地所获得的一些心得写出来。

虽然现代音乐需要某些更奔放和更细致的特殊表现技巧，但是我并不想因而否定过去的传统。也不想竖琴教学的领域中下结论。在这基础上，有人可能会跟在我的后面为它铺砖添瓦，我只希望自己长期的经验能对他们有所帮助，并成为他们新的起点。

在五十年事业中，我曾抛弃过很多不同的想法，当我八岁到十五岁时，我认为除了哈赛曼学派以外，一切都是可笑的。以后，由于在音乐和艺术上的发展，使我的批判能力和辨别能力得以迅速提高。这种批判精神再加上我对竖琴的热爱，——我认为它是乐器中最美好的，同时我也希望人们象我一样热爱它，——促使我去寻求最好的演奏方法。我敢于收回自己过去所说过的，也敢于“烧毁自己所崇拜过的”，或者是完全相反。坦白地说：在我所“发明”的弹奏方法以外，不论从什么地方得到的，我都能采纳到自己的观点中去，因此在我的演奏体系中不仅有法国的，也有外国的，（有时甚至是绝对“外国的”）。甚至我还采取我的学生的方法。所以就我来说，这些观点是来自各个国家。有时，从别人的错误中，也能促使我去寻找新的原则，于是丰富了我的经验。总之，我的整个一生都在为扩大自己经验的宝库而努力。我准备复习它们，总结它们，为的是帮助下一代热爱并了介竖琴。

我的这本书将分为两部分；第一部分是前言和竖琴的基本技术。共简明的十二课，并附有必要的介释和练习。

第二部分在某种意义上说是艺术性教学中有关结构法的部分。在这一部分，我要总结自己最好的本领，以及我的学派中有特性的新原则。其中有些看来似乎有些革命，但所有这些都是通过实践证实过的。我希望今后的竖琴演奏者不要抛弃“它们”。没有人比我更尊重和热爱传统；伊格雷斯曾说过：“只有通过向传统学习，我们才能坚定自己的道路。”我想倘若我们停滞不前，那将是一个错误；相反，我们必须以传统作为更向前迈进的起点。

我曾努力地记录我所有的论点，这样我的经验就能广泛地为所有的人服务。有些人由于对此感到兴趣，接受我的建议，并能从中获益，而另一些则不尽然。

不管怎样，我坚信自己的工作是有用的。为艺术和竖琴而献身，这是我写这本书的唯一目的。

亨·雷涅

前 言

我的演奏法的全部基础在于一条根本原则：放松。

如果有人违反自然规律，就会产生紧张，并导致一种不能克服的僵硬而妨碍演奏。

学生不是按顺序用机器制造出来的，因此不可能具备相同的能力，有时甚至差距很大。所以不能用同一种办法来教他们。教学的基本原则虽然不变，但教学的方法却因人而异。不能让学生来适应教学法，而是教学法必须适应学生：所有的手都长得不一样，手指也各有偏差，关节手臂以及身体的各部分都有差别。因此，为了善于运用基本原则有必要采取一种既放手又慎重的态度。

从第一课起就要全力以赴地使初学的学生热爱竖琴，热爱它音响的美，信任它所具有的表现能力，为了这个目的，在学生面前显示这一乐器的特有效果及魔法般的感染力是很有好处的。

为此，我将第一部分分成若干课，并在同一课内安排好几个专题，以此来代替逐章地教每个专题的做法。我的这种办法不会引起混乱。相反，这样能使学生很容易获得乐器的总概念，只是每一课学习的时间较长。

往往有人责怪竖琴的杂声以及掌握它音响时值的无能等等。但这不是乐器的过错，而常常是由于演奏者的问题。诚然，比科学性更重要的是：人们的内在感情通过手指的压力和手与腕部的运动来达到预期的效果。只有这样，才能获得这种音响。

仅仅为此就应该热爱竖琴，所以，这总是我对学生所提出的第一个问题。

为了他们，我将尽一切可能清楚地说明我的经验和研究成果。同时，我确信我的工作，将有助于他们更好地掌握这一优美的乐器。

亨·雷涅

“你爱竖琴吗？”这是雷涅向每一个新学生所提出的问题，同时也是她教学的关键。当我还是一个十多岁的姑娘时，萨尔采多先生（也就是我以后在纽约时的老师）带我去向雷涅学习竖琴的第一课。萨尔采多向我介绍说：“正如天空高出地面一样，雷涅高于一切其他的竖琴家。”那一课也确是向我证明了萨尔采多所说的话。而且从那时起，雷涅就成为我的良师，益友和灵感。直到1956年她80岁去世时为止。

当她十一岁时，她在巴黎音乐院获得了轰动一时的头等奖。接着她又在和声和对位方面获同样奖，从此，她开始了三重性的事业，名演奏家，教师和作曲家。

有位杰出的音乐评论家阿多菲·巴夏曾对她写道：“竖琴的复活，在很大程度上应归功于亨·雷涅。”1901年雷涅在拉莫热兹音乐会上演奏了她十九岁时写的作品——竖琴协奏曲。这是竖琴第一次被承认为与管弦乐队合作的独奏乐器。在她的时代，她第一个举行竖琴独奏音乐会。她为竖琴改编了不计其数的作品，包括德比西著名的“午曲”，并得到原作者的赞许。她的“传奇曲”启示了竖琴演奏的丰富源泉，并为同时代的作曲家们开扩了眼界。

亨·雷涅的工作在竖琴史中将享有重要地位，她的名字将以一位献身给竖琴的无可比拟的艺术家而永远被后世所铭记。

米德莱·迪林

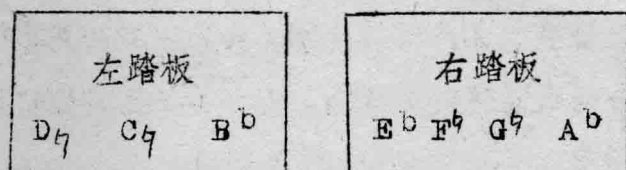
第一部分 技 术

第一课

内容提要：竖琴；琴弦的排列及组成竖琴各部件的名称；调音；装弦；乐器的位置；手、腕、臂的位置；四个连续音的练习；转位的三个手指练习；

踏 板

每个踏板按所属音符命名。它可改变竖琴内所有的这个音。



在实际弹奏中，踏板都勾入槽口内（如图例：踏板安置在一定的调里）。只有当音高只作短暂的变更时，踏板由脚踩住，不必入槽。

按指定的调号来安置踏板：

1) 在降记号的音阶中：按调号中的降号放松踏板，而其他踏板都放在第一档槽口（还原）中。

2) 在升记号的音阶中：按调号中的升号将踏板勾入最下槽口中（升高），而其他踏板都放在第一档槽口中。

调 音

对那些有着好的耳朵的人来说，各种调音方法都可以用。我仅举两种最常用的，即根据五度和八度来调音：

c[♭] 的调音音义



用和弦来校准：



然后在上下一个八度内重复同样的内容：

其余的上行音以八度进行下去：每第一个黑的音符是已经调好了的。



低音朝相反方向继续下去：根据音阶调准八度。



对那些耳朵训练较少的人来说，将踏板全部放入第一槽口（ $\sharp$ ）。按钢琴的中音区逐个地来调准竖琴音阶。

然后将七个踏板放到降号的位置，按上面讲的办法来调准上面和下面的音。对最低的八度，宁可在拨弦以后再调音，（当它正在反响时）比去弹它时，听起来更容易些。

装 弦

换弦时，将固定弦的乌木椿取出。将粗细合适的新弦穿过共鸣箱上的小孔，打结，并用一小段粗弦穿过该结，形成一个栓。当心不要弄坏新弦从共鸣箱穿出来的那一点，因为弦线很容易在此处折断。在放回乌木椿时，一定要把木椿中央的小沟槽与弦穿过共鸣箱的地方对

①注：与乐队一起演奏时，调还原C调较好。如果学生没有钢琴或为竖琴用的 C^b 音义，也可用普通的 $A^{\sharp}$ 音义，将A踏板勾放在还原槽口，对好标准音后，再将踏板放回到降记号，用下五度再回到C，然后用上述的五度、八度继续调音。



好。然后将弦穿过事先安放在降G位置的旋转盘中（不要扭伤琴弦）。弦通过桥钉的左面穿过弦轴，借助于调音板头，用另一只手拉紧琴弦，将弦线绕在弦轴上。有时，还可将弦在第一圈下绕过，这样可帮助勒紧琴弦，防止滑落。不利的是如果该弦要再用时，绕住的部分已受到损伤。

金属弦断得很少，但也会断的。在乌木槽下面，用一小金属棒穿过金属弦尾部的环；这样弦就装好了。

乐器的位置

将乐器适当地放在右肩前，保持这样一种距离那就是将琴倒向身体时，用不着去轻微地挪动琴身。然而不幸的是有一种倾向，认为要看见琴弦的面，而不是看弦的长度。正确的位置大有好处，可以在一眼之间，看到全部琴弦及双手。但如果面对琴弦的话，顶多只能看到十几根弦。琴在肩上必需保持平衡，用右膝给琴身一点支持。如果琴离人太远，必将过分地压在肩上，而太近的话，势必要用手腕硬拉住琴，使琴不致向前回过去。正确的位置，好处很多：

1) 能同时看到两只手，这一点是很重要的。

2) 视谱更容易当谱架放在前面，从琴弦到乐谱或从乐谱到琴弦只要简单的一瞥。这样可避免头部的频繁动作，而这种动作是有害及不雅观的。

3) 右臂自由，手向上向下走及上弦都不要费什么力气，也不需要摇动琴身。因为靠在肩上的是竖琴的狭窄部分，它不会侵犯臂部。

4) 眼睛在第一组八度的高度上，用不着转动头部就可以看到最后一根弦。

5) 踏板也很方便（特别是B和E），用不着移动膝盖。

6) 最后一点，琴身震动更好。在姿势上能呈现出无限美好、舒适、高雅的全貌。

竖琴的位置和人有很大的关系，在很大程度上，它能造成肩部和手臂的僵硬，弹奏高音区时感到疲劳，琴身摇动，踩踏板难看，看谱、看手感到困难，最后一点，姿势丑恶甚至危害健康。

在谈到演奏者座位的高度时，原则上是在坐正时（成年人），右眼要与最上面的C音一样高。但这要按身材比例而变化。最重要的是，座位的高度要使演奏者感到自然而不疲倦。显然，这些原则都是经验的结果，目的是为了帮助学生，而不是增加他们的困难。

位 置

手与腕

只用四个手指弹奏。小指由于太短，构成一种收缩的位置，不便于发音。三个手指向下倾斜而彼此互不挤压。手腕既不凹进去，也不凸出来，就如同手与前臂很自然地放在桌上时的样子。至于右手，根据手臂的位置，手腕放在旁边或全部放在共鸣箱的边上。

拇指指尖略微倾斜地放在弦上；拇指根向外伸这样使拇指与二指（食指）形成一个空洞。

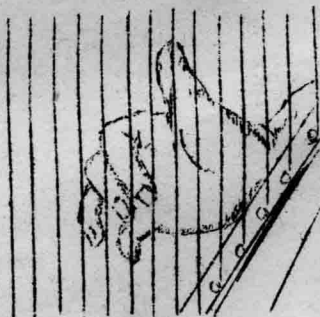
手形应该是中空外圆，拇指根离开琴弦。

图 2

纠正：

图例表示右手的位置：图中4指划在弦下了，应放在弦上。

左手具有同样的位置，但也有少许不同。那就是手指与弦更平行。拇指更直。指尖总是有点倾斜，指根离开琴弦，但外伸较少。手总的说来是更收缩，左腕与右腕一样，但不放在共鸣箱上，而是由前臂



支撑，直接处在弦的前面。

图 3



臂 部

图 4

臂部不能“紧靠”身体，而始终是抬起来的。前臂（腕部的延伸）总是与手腕行动一致。右上臂要根据情况，当手腕是用内边搁在共鸣箱上时，臂要抬起，肘向后一点：这是演奏上下行和旋律经过句的位置。

当手腕整个放在共鸣箱上时，上臂放低，而且向前一点，为的是使前臂更便于弹奏。这对演奏那些手在弦上是来回跑的经过句是一个很好的位置。



图 5

如果手腕过分凹进去，将使手指的动作更困难更僵硬。另一方面，如果肘太低，将使技术变得笨拙，发出很轻很硬的声音。总之，必须考虑学生以及他臂部的生理结构（特别是上臂，它们在实例中是经常变化的）。

四个连续音的练习

（见图 2 和图 3）

我倾向于选择这个音型，（可以说是最困难的），但它是基础位置，根据它，来建立其他的音型。

首先，有必要将手指都保留在弦上，然后每个手指弹奏，这样能使手指很快地适应自己的动作。



每个手指的第一节放松，用指尖拨弦。4、3、2指弹完后，必须立即进行到手心。然后很快地再上弦①。

拇指既不凹进去也不凸出来；如果它太高太直的话，只能用手来帮助它弹奏，而且声音极硬。在用指尖弹完后，拇指落在2指上，然后很快地再上弦。（如果第一节僵硬，将扼杀拇指的动作）。下面是左手相同的练习：



第二点要学的是包括挨着弹每个手指，但不要再上弦；先用一个方向，然后反过来。

上行：伴随着拇指，用一点手腕动作，很轻巧地离开共鸣箱，近乎扬手。从第一课起，为发展松弛柔顺，尽可能将动作练习得自然是很重要的。

左手：类似的动作，但手腕不靠在共鸣箱上，前臂伴随手腕有一点动作。

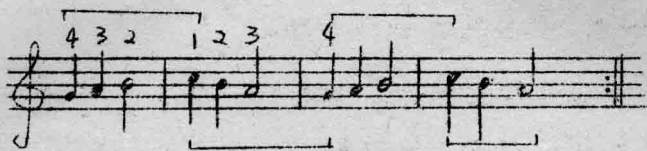
注①三手指界于第二和第四手指中，而且比它们长，故弹起来也更困难，因此必须将它斜放好；不要太低而是比四指略高一点。如果需要的话，可以在开始练时将手腕离开共鸣箱一点，以便帮助三指离弦。

下行： 4指弹后离弦，以轻抬手腕的动作来代替将手从弦上向后拉的动作，然后让手落下来，四指进到手心。

左手： 与右手一样。

当学生完全领会而且能演奏上述音型后，将进行到最后一道由上行和下行不离开弦的四个音所组成的音型。

要使学生养成早上弦的习惯往往是困难的。因此在弹 $3/4$ 拍子前，先练 $4/4$ 拍子更好些：在第四拍上，学生准备好三个手指一下子放回原位。



在弹拇指前（第2，4小节），将手向拇指方面摆动一点（以拇指为轴），在此同时，手指从手心出来，准备准确地同时再上弦；然后用手向相反方向摇动，使手回复到正常位置，手指有如刹车一样一齐再上弦。在下行中，在演奏（第三小节）G音前，3、2、1指必须同时再上弦；为了使较其他手指长些的三指更容易从手心出来，有必要做一点与四指同方向的手腕动作，但与另一个方向的动作比较，是很不容易觉察的。倒转的动作，使手回复到最初位置上。



因其直接处在弦前面的位置，故不需要与右手同样的手腕动作。初学者在手指上弦时要注意不要将它们抬“在空中”，他们往往这样试着来寻找被手挡住的要弹的音的。

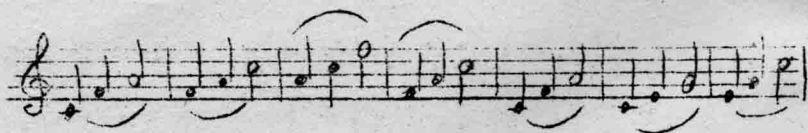
学生反复练过这一音型后，一定要注意最初的手指位置不容改变。

三个手指的转位练习

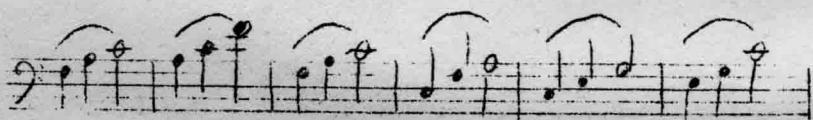
在这些三个手指的练习中，因不用第四指，故三指弹起来很自由。这个自然的位置，更有利于放松和产生好听的声音。这是我为什么

么把这条练习放在第一课的理由。另一个理由就是它使学生很快地熟悉和弦的知识，能演奏一组进行的音，这对耳朵来说是很愉快的。手在弦上要有点倾斜。

右手：(例1)



左手：(例2)



为了产生连奏的效果，在每个手指弹时，手臂向后拉一点，手伴随着2、3指的动作。（右臂，肘向后）。拇指不费力气地落在2指上，当手抬起时（右手腕要离开共鸣箱），整个手从弦上向后拉一点。

下行中，拇指刚一弹完，将腕部从内边抬起，仿佛手是支撑在2指上；然后向手心方向演奏2指；3指从共鸣箱上抬起手腕，让手放松地落下来，于是整个动作完成。

右手：(例3)





这条相同的练习，用松弛然而固定的手来演奏。如果手指动作很有力的话，将产生“半连奏”的很有特性的音响。这种音响也是经常使用的，然而我是从连奏开始教起，因为它能使初学者学会放松。

再练前面的练习，它们是下一条练习的准备。

试着两手一齐上弦，为了尽可能快地习惯于在同一时间里看见两只手；要注意两手位置的细微差别。如果手僵硬或者是手的位置或动作有错误，那么在两只手合起来以前要延长时间。

第二课

内容提要：四个连续音的练习（续）；三个手指的转位练习（续）；音程；音程的指法；演奏不同音程的规则；音程练习；摇兰曲；通俗歌曲。

四个连续音的练习（续）

右手：



左手：



如上图，手指用同样方法再上弦，但更迅速。要能做到放松地一次就放好手指，而不必修正它们的位置。

三个手指的转位练习（续）

双手放在弦上，一只手接一只手地弹。当一只手弹完后，在另

一只手弹时，前一只手准备着重新再上弦。

所有的手指一齐上弦；这是一个很好的建议，要养成尽可能快地所有手指一齐上弦的习惯。

在适当的地方演奏3指和2指，（不要把手臂拉向后）：对这些初次连续起来弹的人，连奏必须具备的动作是过于复杂了。手腕总是伴随着拇指有点小动作。

例 5



为了使手指动作平均，用 $3/2$ 拍子练这条练习（每拍两个音），有时用 $6/4$ 拍子（每拍三个音）是一个好办法。用同样的方法练这条练习，只是用拇指开始。

例 6





音 程

音程的指法及例外（这一条是为两只手的）

①

2 和大指	1 和 3 指	1 ¹ 1 ¹	1 ¹
		3 ³ 4 ⁴	4 ⁴

所有的音程（以后是和弦）必须从下往上弹；当然这只是指所给予的动力是自下而起，而不是从拇指起。音程必须演奏得齐。

学生在弹奏的那一霎那“靠”在弦上而不是用拇指尖拨弦时，拇指就会失去它的动作。这就是为什么学生会失去其拇指的特有动作的缘故。人们称之为“弹错滑边”。

不管什么音程，不弹的手指（包括第五指）必须伴随着正放在弦

注①：在一些例中，拇指不用，仅用 3 和 2 指，3 和 4 指，或 2 和 4 指。