

An abstract graphic of a violin is positioned on the left side of the cover. The body of the violin is outlined in a light blue color. The f-hole is depicted with a green line. The neck and scroll are shown with a purple line. The bow is represented by a red line. The strings are indicated by a green line. The background of the cover is a solid reddish-brown color.

INTEGRATED  
TECHNIQUE  
OF VIOLIN  
PLAYING

小提琴演奏  
統合技術

陳藍谷 著

美樂出版社

J622.16  
2073

音樂

# 小提琴演奏統合技術

INTEGRATED TECHNIQUE OF VIOLIN PLAYING

陳藍谷 著



美樂出版社

# 前 言

小提琴技術歷經數百年持續的發展與演化，形成了龐大複雜的知識領域，對現代習樂者而言，如何將其匯集統整，確為極大的挑戰。本書嘗試將小提琴技術的多樣化內涵，以統合的理念進行相關的探討，區分歷史與理論發展，左手技術與右手技術，期能以較為全面化的思考，就小提琴技術的理論與實際運用層面，將個人於此一領域的知識與意見提供給各位讀者。

在小提琴演奏的訓練過程中，為了提升拉奏技巧與發展音樂演繹能力，大多藉由演練各類型態，不同時期的小提琴家所創作的技術練習或音樂創作來達成。由於學習者對相關小提琴技術的歷史發展過程生疏不解，必然無法適切的掌握其作品內涵與風格，因此較難獲致精準學習技術練習的精髓，或正確演繹各時期不同風格曲目的能力。

此外，小提琴學習必須在循序漸進的過程中，將各級基礎技術修習完備，惟學習者多以反覆練習的方式去克服所面臨的困難，鮮少能確實掌握技術的內涵架構與各種技術間的關連性。然而，何為基礎技術的動作與內涵？何為各種動作的互動與相關性？何為有效的練習？如何克服各種關鍵性技術以達成完備的拉奏能力？均為學習者必須掌握的重點。

《小提琴演奏統合技術》的呈現乃為了能深入探討小提琴技術在數百年間的演變與發展，以提供必要的資訊，並對各類型技巧進行探討與分析，期能釐清小提琴技術的基本結構與各個重要內涵間的相互關係，使之成為習樂者在學習過程中的最佳參考。

陳 藍 谷 謹識

2005 年 8 月

## —— 誌 謝 ——

多年的寫作過程中，感謝妻子慧慈所給予的許多鼓勵與支持，更對家父家母獻上至深的謝意。

此外，也要感謝我的老師柯尼希 (Wofrom Konig)、葛立默 (Felix Galimir)、厄爾 (Broadus Erle)、安藝晶子 (Syoko Aki)、馬可夫 (Albert Markov)、大提琴家馬樂伯 (Robert Martin)，他們在我的音樂學習過程中，給予我多方面的協助與指導，使我獲益良多。

另外，亦十分感謝小提琴家趙恆振教授與李俊穎教授，在校稿期間對內容上的建議與指正。同時，美樂出版社簡明仁先生與女兒簡惠玲女士更在編輯過程中，給予我許多的協助與寶貴意見。在此，深表感激。

# 目 次

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 第一章 小提琴演奏技術之演化——十七至十九世紀 .....  | 1  |
| 一、小提琴技術與創意之蓬勃發展——十七世紀 .....    | 4  |
| (一) 義大利小提琴音樂之興起 .....          | 9  |
| (二) 德奧小提琴家的創意發展 .....          | 13 |
| (三) 法國的緩慢腳步 .....              | 16 |
| 二、個人風格之激發與多樣化技術之融合——十八世紀 ..... | 18 |
| (一) 義大利小提琴演奏風格 .....           | 26 |
| (二) 延續義大利拉奏法之純正血統 .....        | 34 |
| (三) 法國小提琴家之努力 .....            | 37 |
| (四) 德奧小提琴音樂 .....              | 41 |
| (五) 十八世紀小提琴技術專書 .....          | 44 |
| 三、歐陸小提琴學院派之興起——十九世紀 .....      | 51 |
| (一) 日趨沒落的義大利拉奏法 .....          | 55 |
| (二) 近代小提琴學派之崛起 .....           | 56 |
| (三) 小提琴燦爛技法之搖籃—巴黎音樂院 .....     | 57 |
| 1. 巴黎音樂院三傑 .....               | 58 |
| 2. 法國學派之忠實傳承者 .....            | 62 |
| (四) 比利時學派—布魯塞爾的新希望 .....       | 64 |
| (五) 德奧學派的衰頹 .....              | 68 |
| (六) 俄國學派之興起 .....              | 72 |
| (七) 波西米亞學派 .....               | 73 |
| 第二章 小提琴演奏技術之重整——二十世紀 .....     | 77 |
| 一、歷史探討 .....                   | 78 |
| 二、個人理念 .....                   | 82 |
| 三、技術分析 .....                   | 83 |
| 第三章 右手技術 .....                 | 89 |
| 一、右手技術之發展與統合 .....             | 90 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| (一) 右手技術之發展 .....     | 90  |
| 1. 持弓與運弓 .....        | 90  |
| 2. 弓法之探討 .....        | 91  |
| (1) 條列式弓法理論 .....     | 93  |
| (2) 分類式弓法理論 .....     | 94  |
| (二) 右手弓法技術之統合 .....   | 97  |
| 1. 小提琴統合弓法理論之發展 ..... | 98  |
| 2. 統合弓法之應用 .....      | 102 |
| 二、右手統合技術之理論與應用 .....  | 103 |
| (一) 持弓 .....          | 103 |
| 1. 手指動作 .....         | 104 |
| (1) 指型 .....          | 104 |
| (2) 手指個別力量 .....      | 105 |
| (3) 手指相對力量 .....      | 105 |
| (4) 手指循弓動作 .....      | 106 |
| 2. 手腕動作 .....         | 106 |
| 3. 手臂動作 .....         | 107 |
| (二) 運弓動作 .....        | 109 |
| 1. 位置 .....           | 110 |
| 2. 壓力 .....           | 112 |
| (1) 施壓方式 .....        | 112 |
| (2) 壓力的性質 .....       | 115 |
| 3. 速度 .....           | 117 |
| 4. 角度 .....           | 119 |
| (1) 弓毛表面觸絃角度 .....    | 119 |
| (2) 弓絃運動角度 .....      | 121 |
| (3) 換絃角度 .....        | 122 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 5. 方向.....            | 125 |
| (三) 右手統合弓法之理論與應用..... | 128 |
| 1. 分開弓法技術.....        | 129 |
| (1) 留絃分開弓法.....       | 130 |
| 1) 平分弓.....           | 130 |
| 2) 微壓分弓.....          | 133 |
| 3) 鎚弓.....            | 134 |
| (2) 離絃分開弓法.....       | 137 |
| 1) 控制跳弓.....          | 137 |
| 2) 自然跳弓.....          | 139 |
| 3) 敲弓.....            | 143 |
| 2. 連結弓法技術.....        | 145 |
| (1) 留絃連結弓法.....       | 147 |
| 1) 連弓.....            | 147 |
| 2) 波弓.....            | 150 |
| 3) 頓弓.....            | 152 |
| (2) 離絃連結弓法.....       | 156 |
| 1) 飛跳弓.....           | 156 |
| 2) 拋弓.....            | 157 |
| 3) 飛頓弓.....           | 159 |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 第四章 左手技術.....       | 161 |
| 一、左手技術之發展與統合.....   | 163 |
| (一) 左手技術之發展.....    | 163 |
| (二) 左手技術之統合.....    | 167 |
| 二、左手統合技術之理論與應用..... | 171 |
| (一) 垂直動作.....       | 171 |
| 1. 手型形成.....        | 172 |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| (1) 根部指節線延展 .....  | 173 |
| (2) 手部高度 .....     | 175 |
| (3) 手部距離 .....     | 176 |
| (4) 手部角度 .....     | 176 |
| (5) 外環之放鬆 .....    | 177 |
| 2. 音群拉奏 .....      | 178 |
| (1) 按絃速度 .....     | 179 |
| (2) 手指彈性 .....     | 181 |
| (3) 手指曲度 .....     | 181 |
| (4) 動態手指 .....     | 181 |
| (二) 水平動作 .....     | 184 |
| 1. 抖音 .....        | 184 |
| (1) 手型維持 .....     | 187 |
| (2) 動力 .....       | 188 |
| (3) 振幅 .....       | 189 |
| (4) 週期 .....       | 189 |
| (5) 方向 .....       | 190 |
| (6) 留置 .....       | 190 |
| (7) 延續 .....       | 190 |
| (8) 換指音色 .....     | 190 |
| 2. 換把 .....        | 190 |
| (1) 換把位之基本考慮 ..... | 191 |
| 1) 手型維持 .....      | 191 |
| 2) 平順換把位 .....     | 192 |
| 3) 高把位力量使用 .....   | 193 |
| (2) 換把位類型 .....    | 194 |
| 1) 低把位至高把位 .....   | 196 |

|                        |     |
|------------------------|-----|
| 2)高把位至低把位 .....        | 197 |
| (三) 橫向動作 .....         | 198 |
| 1. 換絃 .....            | 199 |
| (1) 手指 .....           | 199 |
| (2) 手腕 .....           | 199 |
| (3) 手臂 .....           | 199 |
| 2. 雙音 .....            | 200 |
| (1) 雙音拉奏之基本考慮 .....    | 201 |
| 1) 手型維持與擴張 .....       | 201 |
| 2) 練習的步驟 .....         | 202 |
| (2) 雙音之類型 .....        | 204 |
| 1) 右向和絃 .....          | 204 |
| 2) 左向和絃 .....          | 205 |
| 3) 平行和絃 .....          | 206 |
| 第五章 小提琴演奏統合技術與學習 ..... | 209 |
| 一、歷史背景與小提琴學習 .....     | 210 |
| 二、左右手統合技術與小提琴學習 .....  | 215 |
| (一) 統合技術的基本架構 .....    | 216 |
| (二) 統合技術與小提琴學習 .....   | 217 |
| 參考書目 .....             | 221 |
| 一、英文 .....             | 221 |
| 二、中文 .....             | 224 |
| 三、電子資料 .....           | 224 |

# 第一章

## 小提琴演奏技術之演化

### —— 十七至十九世紀 ——

綜觀現代的小提琴教育，仍以十七世紀至十九世紀的教材與樂曲為主。此種現象，一方面凸顯出小提琴音樂技術於此期間已漸趨成熟，並適用於現代演奏中；另一方面，亦呈現出及時探討此一時期各類拉奏技術演進過程的重要性。現今一般教學偏重技術訓練，缺乏對各時期音樂與技術歷史背景的瞭解，這不僅讓教習過程流於浮面化與空洞化，更限制了學習者確實掌握與深入精研各個時期音樂與技術的空間。

本章乃探討小提琴技術與風格之延續，以解析各時期重要教學傳承與技術演進過程為重點，同時亦探討在音樂形式與內涵發展過程中，加諸於小提琴構造與技術的影響。並進一步瞭解三百年間小提琴之各類傳承與其發展過程，且將溯及歷史演進中，眾多流派對於現代小提琴各類演奏技術的深遠影響。深入發掘十七世紀至十九世紀小提琴音樂的演進，可讓現代小提琴演奏者一窺浩瀚的小提琴音樂內涵與技術演進脈絡，亦應可提供在小提琴教習中所需的技術與風格展現的寶貴知識。

十六至十七世紀中，小提琴由伴奏聲樂地位逐漸發展出獨奏樂器個性，進而演化為該時期各種樂曲形式不可或缺的高音主流樂器之一。因此，當時的音樂家特別致力於發展小提琴的音樂特性與其技術專用語彙的拓展。

十八世紀中，義大利小提琴家以優異音樂性為主的發展領先以技術性掛帥之德奧小提琴音樂，與以舞曲形式為主的法國宮廷音樂。十九世紀後，巴黎音樂院率先，以多位承襲義大利優越傳統的小提琴家與教師為教學主力，據以吸引歐陸小提琴界菁英，巴黎音樂院因此成為小提琴音樂與技術的發展重鎮。目睹巴黎音樂院成功的例子，其他歐陸國家方始模仿其學

制陸續成立音樂院，因而拓展了各個地區的小提琴教學水準，其過程所匯集的巨大能量，將小提琴音樂提升到前所未有的音樂與技術融合的高峰。

十七世紀至十九世紀的三百年間，小提琴技術發展的演化類似沙漏的形狀。經過十七世紀的創意與發展，十八世紀柯賴里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）位於上層沙漏最下端，十九世紀的韋歐梯（Giovanni Battista Viotti, 1755-1824）則處於下層沙漏的頂端。

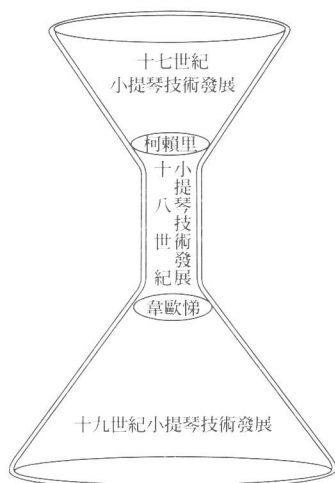


圖1.1 十七世紀至十九世紀小提琴技術發展

十七世紀提琴在音樂技術與創意上的發展，猶如沙漏較為寬廣的上半部。到了十八世紀初，以柯賴里為主的義大利音樂家們，承接前兩世紀的技術與概念，將各種小提琴技術創新理念融入音樂中，再經由韋瓦第、塔梯尼等人對演奏技術與教學的投入，進入純化與發展的過程。直到十九世紀初，再由韋歐梯經巴黎音樂院的傳承，提供小提琴技術穩固的基礎，進而發展出優異之提琴技術。此外，並以法國學派為中心，將各種音樂與技

術內涵，開展為歐陸各國多元化之小提琴學派<sup>1</sup>。至此，小提琴音樂與技術正式步入燦爛輝煌之時期。

追溯小提琴演奏技術傳承的脈絡，義大利小提琴家柯賴里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）被公認為小提琴音樂與技術的主要源頭。他於 1700 年出版作品 5，宣示了一個新的音樂時代的開始。此一作品問世後，在十八世紀內，歐洲即流傳了超過 42 種版本，這不只對小提琴技術與音樂產生無與倫比的影響，更是所謂柯賴里學派正式開展，對於後世小提琴音樂發展產生了巨大的影響力<sup>2</sup>。

柯賴里之於小提琴音樂的貢獻，除了對當時的作曲家們產生極大的影響外，其優異的義大利演奏技術傳統更經由弟子蘇彌斯（Giovanni Battista Somis, 1686-1763）的延續，分為兩大支脈：其一轉化為法國傳統，直接由多位法國著名小提琴家承接，包括雷克萊（Jean-Marie Leclair, 1697-1764）、紀耶曼（Louis-Gabriel Guillemain, 1705-1770）、與谷儂（Jean-Pierre Guignon, 1702-1774）等人，確實提升了十八世紀法國小提琴水平<sup>3</sup>。另一支體系則成為近代小提琴傳承最為重要的一脈，其經由蘇彌斯的弟子浦尼亞尼（Gaetano Pugnani, 1731-1798）傳沿至後人稱為「現代小提琴演奏之父」的韋歐悌（Viotti）<sup>4</sup>，進而開展了十九世紀至二十世紀現代小提琴演奏技術的新紀元。

<sup>1</sup> 由歷史中觀察，所謂的小提琴學派（School），亦即特定之小提琴家們所展現出的特有演奏技術與音樂風格，可由其發源之地區為名，有時亦以其主要的教師為名。以地區為代表者，有法國學派（French School），俄國學派（Russian School），義大利學派（Italian School），德國學派（German School）。有以主要教師為名的，如，姚阿幸學派（Joachim School），符籟虛學派（Flesch School）等。

<sup>2</sup> Nicolas Kenyon, "The Baroque Violin". *The Book of Violin*. Ed. Dominic Gill, New York: Rizzoli, 1984, p. 70.

<sup>3</sup> Kenyon, p. 72.

<sup>4</sup> *Violin Family*, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, New York: Norton, 1989, p. 73.

當今小提琴訓練內涵仍大幅採用十八世紀及十九世紀的素材。不論是饒富音樂性的曲目，抑或技術訓練教材，均以巴羅克時期（1600-1750）、古典時期（1750-1825），或浪漫時期（1825-1900）的樂曲為主<sup>5</sup>。因此，對於小提琴拉奏者而言，這三百年間拉奏法的沿革、樂曲形式與發展、樂器的演變、小提琴家與拉奏技術的傳承，均富涵其重要意義，亦為小提琴音樂學習者與愛好者不可或缺的寶藏。

## 一、小提琴技術與創意之蓬勃發展

### —— 十七世紀 ——

十七世紀後，小提琴音樂的演進才開始有較明顯的軌跡可循，歷史文獻中對於十六世紀小提琴的演奏與應用並無清晰的描述。一般觀察認為小提琴在十六世紀的主要功能仍止於舞曲的演出及聲樂曲伴奏，更認為在十六世紀的創作中，是沒有特別考慮為小提琴功能而創作的樂曲。實際上，當時作曲家的主要創作方向仍著重於寫作聲樂曲為主<sup>6</sup>。

十七世紀初葉，亦即巴羅克時期（Baroque Era）之初<sup>7</sup>，確有多位優秀小提琴演奏者將小提琴拉奏技術提升至相當優良的程度。他們對於小提琴的未來性充滿了好奇心，並持續的鑽研發展各種小提琴技術的可能性，因而常忽視了對於音樂性或旋律處理的探討<sup>8</sup>。

麥克衛指出：「此時期的作品呈現出對此一高貴樂器受解放後的喜愛，往往為實驗性與即興演出（improvisation）的嘗試」<sup>9</sup>。這些心胸開放與

<sup>5</sup> 另有一較少用之音樂史分期，亦即「前古典時期」（Preclassic, 1700-1770），K. Marie Stolba, The Development of Western Music-A History. IA: Wm.C. Brown, 1990, p.433.

<sup>6</sup> Walter Kolneder, The Amadeus Book of the Violin-Construction, History, and Music. Trans. Reinhard G. Pauly, Oregon: Amadeus Press, 1999, p.253.

<sup>7</sup> 學者將巴羅克時期定位於1600-1750年間。

<sup>8</sup> Victor Chapin, The Violin and Its Master, New York: J.B. Lippincott, 1969, p.23.

<sup>9</sup> Simon McVeigh, "The Violinist of the Baroque and Classical Periods", Ed. Robin Stowell, The Cambridge Companion to the Violin, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 48.

較不知名的小提琴作曲家，奠定了巴羅克小提琴音樂發展的良好基礎，更提供了如柯賴里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）、韋瓦第（Antonio Vivaldi, 1678-1741）、塔悌尼（Giuseppe Tartini, 1692-1770）等人創作技術發展的基本思維與方向。

十七世紀小提琴音樂的主要創作形式為奏鳴曲（sonata）<sup>10</sup>。早在十三世紀的文獻中已有 *sonada* 一詞，指的是器樂樂曲形式。在接續的幾個世紀中，許多文獻亦陸續出現 *sonade*、*sonada*、與 *sennet* 等字。義大利文 *Sonata* 乃動詞 *sonare* 之變形，意指器樂作品。到了十七世紀初期，*sonata* 與 *sinfonia* 幾乎是可以交換使用，經常成為聲樂曲中的間奏曲（interlude）或是前導樂曲。到了十七世紀中葉，奏鳴曲才逐漸成為獨立的器樂曲，鮮少再與聲樂曲連結。

1660 年左右，奏鳴曲被區分為兩大類型，一為教會奏鳴曲（*sonata da chiesa*），當作彌撒過程中的間奏或終結樂曲。一為室內奏鳴曲（*sonata da camera*），以其不同之舞曲形式串連，常於宮廷、私人宴會，或各類音樂會中使用。雖然教會奏鳴曲的各個樂章常僅以速度記號標示，但是各個樂章均具有舞曲或類似舞曲風格<sup>11</sup>。巴羅克作曲家對於教會奏鳴曲與室內奏鳴曲的樂曲形式分別非常講究，即使巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）於1720年在科登（Cothen）所寫作的六首《小提琴無數字低音獨奏曲》（*Sei Soli a Violino senza Basso accompagnato*）中，仍可看出其影響，此六首獨奏曲均以教會奏鳴曲與室內奏鳴曲的形式交互呈現，而其中第一、第三、第五首題名為奏鳴曲（sonata），第二、第四、第六首題名為組曲（partita）。

十七世紀後期，奏鳴曲常以三重奏鳴曲（trio sonata）的形式出現，當時三重奏鳴曲乃由義大利北部城市威尼斯、米蘭等地音樂家的豐富創作揭起序幕。正如該時期絕大部份的器樂曲一般，其內涵以聲樂曲為範本發展而成。三重奏鳴曲的配置為兩聲部高音與一聲部持續低音（basso continuo）

<sup>10</sup> 常稱此類形式為巴羅克奏鳴曲，以與古典浪漫時期的奏鳴曲有別。

<sup>11</sup> Stolba, p. 367.

。雖然樂譜僅呈現三聲部，但演出時卻需要四個人來演奏，亦即高音部由兩支小提琴擔任，持續低音部份也需要兩位音樂家擔任，其中一位擔任絃樂器低音部份，也就是由巴羅克大提琴 (Baroque cello)，或古大提琴 (viola da gamba) 或低音古大提琴 (violone) 等樂器之一參與<sup>12</sup>。低音部的另一位演奏者擔任鍵盤和聲部份，可由彈奏數字低音之即興和絃配置的大鍵琴或風琴等鍵盤樂器加入。此種兩部高音與兩部低音的組合可追溯自1607年孟特威爾第 (Claudio Monteverdi, 1567-1643) 的牧歌 (madrigal) 形式<sup>13</sup>，而此一二三重奏鳴曲的小型組合，更成為未來柯賴里的大協奏曲 (concerto grosso) 中，小獨奏群 (concertino) 的前身。

表 1.1 三重奏鳴曲樂器配置

| 三重奏鳴曲聲部<br>名稱 | 第一部<br>高音  | 第二部<br>高音  | 持續低音                    |             |
|---------------|------------|------------|-------------------------|-------------|
| 可用樂器          | 第一部<br>小提琴 | 第二部<br>小提琴 | 大提琴、古大提琴、低<br>音古大提琴、魯特琴 | 大鍵琴、<br>管風琴 |

小提琴的製作演變至十七世紀時，基本形式已經逐漸成形。著名製琴家阿瑪蒂 (N. Amati, 1596-1684) 所製作的小提琴極受當時小提琴家們的喜愛，但價格已經非常昂貴，僅富有的人才具收藏能力<sup>14</sup>。其琴身長度的 (不包含琴頸與琴頭) 約為35.5cm，與現代琴 (modern violin) 的琴身長度的大致一樣，琴頸較現代琴短，琴頸與琴身所成的角度較小，琴橋曲度亦較為平緩。

<sup>12</sup> 十六世紀中，最早稱為 bass viola da gamba，後又稱其為比 bass 低五度或低八度的 contrabass gamba，至十七、十八世紀時，則指 contrabass，但是音域更低一個八度之四絃或五絃絃樂器。

<sup>13</sup> Erich Schenk, *The Italian Trio Sonata*, Cologne: Arno Volk Verlag, 1955, p.5.

<sup>14</sup> Amati為義大利格里摩拿城 (Cremona) 製琴家族，著名成員有Andrea(1511-1580)，其子Antonio (1540-不詳)，最著名為 Nicola (1596-1684)，亦為A. Guarneri之師。

十七世紀持琴法並未標準化，一般將其分為胸部位置 (breast position)、肩部位置 (shoulder position)，與下巴位置 (chin position) 等三種<sup>15</sup>。由於持琴位置並未制式化，甚至同一樂團中的小提琴家亦有不同的持琴習慣，因此個人化的拉奏方式為當時較普遍的情形。持琴方式由較低位置逐漸移向現代持琴的較高位置，是隨著音樂的複雜性而改變。在巴羅克時期，持琴部位的決定乃根據樂曲形式來選擇，如法式舞曲類型音樂的拉奏，均將琴身倚靠在胸前 (breast)，用較短的弓來拉奏 (見圖 1.2)。此外，獨奏家用的持琴位置，與業餘貴族拉奏較簡單的樂曲所用的位置必定不一，獨奏家因演奏較困難的曲目，所以要用較高或較穩固的持琴位置，而業餘者則不需有過多考慮。



圖 1.2 小提琴拉奏胸前位置

資料來源：A. Palamedesz, Merry Company (Amsterdam, Rijksmuseum)

<sup>15</sup> Judy Tarling, *Baroque String Playing-for ingenious learner*, Hertfordshire: Corda Music, 2001, p. 64.

十七世紀持弓法有兩類，即為法式持弓（French grip）與義式持弓（Italian grip）。兩者以右手大拇指位置不同而有別，前者乃將大拇指置於弓毛下部位，後者則以大拇指置於弓毛與弓桿間。法式持弓法以拉奏舞曲為主，義式持弓法則以演奏奏鳴曲為主。



圖 1.3 法式與義式持弓法之比較

資料來源：Tarling, pp.83 -85.

根據柯萊特（Michel Corrette）之記載，法式持弓法將 1/2/3 指放在圖 1.3（CDE）處，小指放在 G 處，大拇指放在 F 處弓毛上。而義式持弓法則將食指置於 A 處，大拇指在食指對面弓桿下方的 B 處<sup>16</sup>。

<sup>16</sup> Michel Correte, L'Ecoled' Orphee: methode pour apprendre facilement a jour du violon dans le gout francois et italien. L'Art de se perfecitonner dans le violon. (1738), p.7.