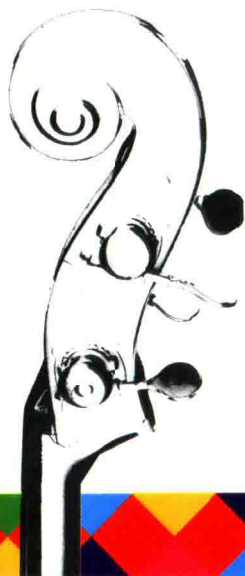




林耀基

小提琴教学法精要

杨宝智/著
人民音乐出版社



林耀基小提琴教学法精要

杨 宝 智 著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

林耀基小提琴教学法精要 / 杨宝智著. — 北京: 人民
音乐出版社, 2004. 1

ISBN 7-103-02771-4

I. 林… II. 杨… III. 小提琴-奏法-教学法
IV. J622.16

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第030314号

责任编辑: 王 华

责任校对: 严 锺

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A5

2.5印张

2004年1月北京第1版 2004年1月北京第1次印刷

印数: 1—5,040册 定价: 7.50元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

前 言

20 世纪末,在蜚声国际的美国阿斯本音乐节的小提琴大师班上,一个中国教师,以他富有激情而又充满灵感的教学,博得满堂喝彩。他,就是中央音乐学院管弦系教授林耀基。

1960 年,林耀基以优异成绩在中央音乐学院本科毕业后,即赴苏联莫斯科音乐学院跟随卓越的小提琴教育家扬格列维奇深造,两年后回到母校管弦系任教。多年来,他在向大自然、向生活和同行们的学习中,不断地汲取营养,并以先进的哲学思想不断总结经验,逐渐形成了一套独特的教学方法。

改革开放以后,他的才学在获得真正的教学自由中得到充分发挥。自 1980 年以来,他的学生(包括胡坤、薛伟、徐惟聆、郭昶、柴亮、李传韵等近二十名)先后在国际重大比赛中获 30 余项奖(其中金牌 11 枚);在文化部举办的 6 届全国青少年小提琴演奏比赛中,他的学生共有 18 人次获高名次奖(其中金牌 5 枚)。从而,林耀基被邀请在许多重大的国际小提琴比赛中担任评委,其中包括:苏联“柴科夫斯基”比赛(1986 年)、英国“卡尔·弗莱什”比赛、南斯拉夫“维克斯拉夫—荷姆尔”比赛(1985 年、1989 年)、日本音乐比赛(1989 年)、德国“斯波尔”比赛(1991 年)、波兰“维尼亚夫斯基”比赛(1991 年、2000 年)、意大利“利必扎”比赛(1994 年)、法国“蒂博”比赛(1996 年)、韩国汉城“东



亚”比赛(1997年)、德国“尼曼”比赛(1999年)等。

多年以来,像小提琴这样的“西洋”乐器演奏艺术,都是外国专家来中国讲学,极少有中国专家到发达国家讲学。然而,90年代以来,林耀基却不断应邀到境外讲学并举办“大师班”,例如应邀到美国的西北青年音乐节(1992年)、阿斯本音乐节(1996年、1998年)和辛辛那提音乐院、冰岛音乐学院(1993年)、汉城音乐学院(1994年)、香港演艺学院(1994年)、英国皇家音乐学院(1995年)及每年多次到香港叶氏音乐中心等等。邀请他的人包括美国“朱利亚德”音乐学校小提琴教学泰斗迪蕾等著名人士。

林耀基在小提琴教学等方面的成绩,为我国小提琴艺术走向世界,做出了重要的贡献。1989年他荣获“全国高等教育优秀教学成果特等奖”,并先后成为国家级有特殊贡献的专家、全国政协委员、英国“卡尔·弗莱什国际小提琴比赛”国际委员会理事等。笔者与林耀基既是同乡,又是同学,少年时代同在广州培正中学读书,又同时随温瞻美先生学习小提琴,1952年我们又同时考入中央音乐学院,师从马思聪院长。多年来,亲眼目睹了他在由一个勤奋聪颖的、酷爱音乐的少年成长为著名专家的过程中所付出的心血和努力,成绩的取得来之不易。作为他的老同学,我很为他的成就感到高兴,也很愿意把他的独特的教学方法向全国音乐界同行介绍和推广。

关于小提琴教学的理论,远的不说,仅20世纪中,从20年代奥厄·多尼斯与弗莱什等大师的名著开始,加上20世纪中叶面世的加拉米安和扬波爾斯基等一代人的杰作,该说的似乎已经说得差不多了;到了七八十年代,又有布朗斯坦及马科夫等人具有新观点的著作出现;再加上席格蒂和梅纽因的回忆录、谈话录之类,更是林林总总,

应有尽有。那么,林耀基的教学还有介绍的必要没有呢?

从他的学历来看,他的琴艺主要来自马思聪和扬格列维奇。前者求学在巴黎音乐院,自然得道于法一比学派;后者的老师阿·扬波尔斯基是奥厄的再传弟子,当然是俄一苏学派的传人。而林耀基虽然在知识技能和方法上主要师承二者,但在教学的思路、观点上,特别是在中国这个特有的文化背景下针对中国学生而产生的教学法,确实在他们的基础上有所创造,有所发现,有所发明,不同于西方人(不论是法一比学派还是俄一苏学派),有他独特的地方。林耀基的教学最显著的特点,是生动活泼地运用辩证法的观点和生活里及自然界的实例,去解释和解决在小提琴演奏中的一些常见的问题。笔者认为值得一书,以飨同行和读者。

本文分三个部分论述,即:思想篇、要诀篇、艺术篇,以期大家对林耀基教学法有一个较为全面的了解。

杨宝智



目 录

思 想 篇

一、贯穿在教学中的哲学思想	3
1. 动与静的关系	3
2. 用力与放松的关系	7
3. 时间与空间	10
二、“具体情况具体对待”的观点	12
1. 关于音准与律制	12
2. 演奏姿势的稳定与变化的关系	13
3. 个性与共性	14
4. 教学时的示范演奏	16
三、“顺应自然,师法自然”的观点	16

要 诀 篇

一、有关总体要求的要诀	22
1. 两“预”两“要”	22
2. 一个基本要求	25
3. 演奏心态	28



二、有关左手的要诀	31
1. 换指口诀	31
2. 换弦口诀	32
3. 换把口诀	32
4. 揉弦口诀	33
三、有关右手的要诀	33
1. 运弓的基本要领	33
2. 利用“重量”发音的精神(原理)	34
3. 右臂动作协调的要领	35
4. 不同弓速演奏的要领	35
5. 右手换弦的要领	35
6. 短弓、快弓、跳弓口诀	36
7. 重音和顿弓的奏法	36
四、有关双手配合的要诀	38
1. 两手配合	38
2. 三点相通	38
3. “四换”线不断	39
五、科学练琴的要诀	40
1. 用心思考找规律	40
2. 慢练	41
3. 重视基本功	43

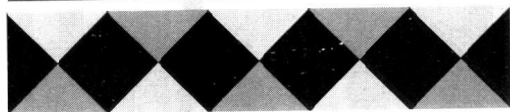
艺 术 篇

一、文化艺术修养与音乐二度创作的关系	48
1. “功夫在琴外”和“功夫在书外”	48
2. 如何真正认识一个作曲家的作品	50

3. “站在小提琴之外看小提琴”	51
4. 中华民族传统文化与小提琴艺术	52
二、作曲家、演奏者和听众三者的关系	55
1. 如何处理演奏者的个性与作曲家的风格之间的 关系	55
2. 条件的变化对演奏的不同要求	58
三、构思与表达	60
1. 构思与设计对技巧的统帅作用	60
2. 高屋建瓴	62
3. 构思与设计的一般原则	63
4. 音乐表现中的对立与统一	65



思想篇



一、贯穿在教学中的哲学思想

我们在林耀基的教学中,处处可以看到对立统一律的运用。总结起来,有以下几点:

1. 动与静的关系

在世界上,相对的动与相对的静是普遍存在的一组对立统一两个方面。我们经常看到,乱云翻滚时,山林是相对安静、静止的;汽车飞奔时,马路是相对安静、静止的;骑自行车时,车身对于蹬动着的双脚是相对安静、静止的。对这些现象,很多人会熟视无睹,而林耀基却联想到小提琴教学,他要运用这些例子去启发学生。举例说:

在奏颤音(trill)或震音(shake)时,左手是一个手指在积极、灵活地做上下运动,而另一个手指则应是安静和稳定的;在练习《施拉迪克手指练习》(也包括类似《马扎斯小提琴练习曲》No. 13 和《克莱采尔小提琴练习曲 42 首》No. 9 这些手指练习)时,保留在弦上的手指必须稳定,不应受其他手指的影响及牵制而扭曲变形,造成音准不佳;奏三度双音音阶,当 2、4 指落弦时,1、3 指不能受牵制以致在弦上移位(很遗憾,受牵制移位的现象太普遍了)。

在右手方面,大部分提琴教师都知道,运弓时的基本要求是“一要直,二要平,三要稳”。但怎么使学生领会呢?他曾通俗地以骑自行车为例,如果路很直,路面很平,骑车人的上身又不左右摇摆,那么他有可能骑得很快。反之,如果路线是九曲十八弯,而路面又凹凸不平,骑车人还东倒西



歪,就很难设想能骑多快了。所谓动中有静——手动弓静,就是这个意思。

我们经常遇到不少学生“静”的因素太少,如有些人拉下弓时身体和琴都向右摆,拉上弓时又都向左摆,拉和弦时琴身又跟着往下掉,这样,身体的动作把运弓的动作给抵消了。所以他主张:“该动的就动,不该动的最好休息。”

有时候还可以进一步利用这种相对的动静关系的原理,在上弓时琴微微向右摆,下弓时微微向左摆;在拉和弦时把琴身微微向上一托,可以加强和弦的效果(这是海菲茨的实践所验证了的)。

现在再举揉弦(Vibrato)的例子从另一方面探讨动静关系。手指在弦上来回揉动时,不管揉弦的幅度和速度(频率)如何,它的基本音准(音位)是不能变的,否则很难听,这是不言而喻的。这里音准的稳定性和揉弦的颤动性就是静与动的对立统一。揉弦的“动”还有不同层次上的区别,林耀基曾把手比做一棵树,神经系统好比风,手指微微颤动时犹如微风吹动树叶,腕揉好比和风吹动了树枝,臂揉好比大风把树干也吹动了。在演奏时揉弦的幅度和速度是随着音乐的需要而变化的,正如自然界的风有时大有时小,甚至也有无风的时候。那种从头到尾千篇一律地用臂使劲大揉的拉法,就好像一日24小时狂风大作,必定使人很难接受。

以上所述是从技巧的角度看动与静的关系。

如果我们进一步引申到从音乐表现(Interpretation)上来看动静关系,那么,感情和理智的平衡,也是“动静统一”这个原则的体现。

在演奏时,感情似乎是比较活动的因素,而理智往往是与冷静联系在一起的。感情过分激动了,演奏便失去控制,这时一般容易出现音准偏高,速度节拍上赶快,发音上噪音

过多等现象。本来,作为一个演奏家来说,感情丰富、有个性,这都是很好的和必要的条件,但是任何时候都不能脱离理智的控制(总不能感情一来就把弦拉断吧?)。当然,内心没有感情,像道学先生说教,或是矫揉造作,观众看起来很假;都不行。

林耀基主张在舞台上要取得“冷静的头脑”与“火热的心”的平衡(这个心是指真情、热情、情绪起伏和演奏欲望等),要把“松弛的感觉”(生理上、肌肉上)和“坚定的节奏”(精神上、意志上)相结合,最后达到“充分表现”同时又“充分享受”的效果。一个演奏者既是乐曲的诠释者和再创造者,同时也是一个享受者,他与观众一起享受着自己的艺术创造。有没有这个享受的态度,在效果上是大大不一样的。一个演说家,当他可以感受到自己演说的风采时,他一定很自信,没有自信是谈不上艺术创造的。除此以外,他还得是一个舞台监督,随时要去调整那些不尽完美的部分。也就是说,演奏时既应有主观的和主动的因素,又应有客观的和被动的因素;前者是相对的“动”,后者是相对的“静”,动静结合,相互促进。

人们常说:“音乐是流动的建筑”。是的,但它的流动必须靠一些比较稳定的因素支持着,如干净而清晰的发音,良好的音准(包括合适的音律),以及比较稳定的节奏等等。对这个问题,林耀基打了个比方:

长江从源头起经过无数的峡谷平原,向东流入大海。这江水一直是流动的,而两岸呢,虽然也有“猿声啼不住”的生动景色,但总的来说是相对静止的。在这里,如果没有这动与静两方面的统一,则江水无法定其流向,而三峡亦难以显其雄伟。音乐中的“情”好比流动着的江水,而“理”(对于演奏者来说首先是指上述那些比较稳定的因素)则好比江



岸。但是怎样才能把握住这些相对稳定的因素呢？最重要的是冷静的头脑和安静的耳朵。拉琴时，要是头脑乱得像装着一个自由市场，或是心慌得好像生怕赶火车误了点，就自然不可能对发音、音准和节奏等方面有预先的听觉，也不可能事后检查和纠正。在这种情况下，只能产生一些盲目流动着的音群，它们像决堤之水一样乱涨，至于乐曲的布局，各声部之间的照顾以至风格的掌握等等，就更谈不上。这种“无静之动”是不会产生好音乐的（至于某些当代音乐中也有作曲家要求“洪水泛滥”的时候，这种情况实属例外，不在此讨论范畴）。

动静统一的又一个例子是节奏与速度。节奏本身是一种律动——动中有静，不管速度有多快，各个音的时值怎么千变万化，这“拍律”在一般情况下是稳定的。就是说，每拍之间的时间距离是个恒量像心脏跳动一样。古人说的“急而不乱”和戏曲界所谓“快板要稳，慢板要紧”都是这个意思。如果没有这个恒量，则渐快、渐慢、伸缩处理（Rubato）和随意处理（ad. lib.）就都没有参照的依据了（这叫“动而无静”）。有些学生慌慌忙忙，或是遇难则慢，遇易则快，拍律不稳，林耀基戏称这种现象谓之“心律不齐”。他提出“倾向一不赶，热情一不紧；软而不疲，松而不垮。”

有时候“静”被掩盖起来了。好比海面上波涛汹涌，狂风暴雨，而海底的山脉、海沟还是静静地躺在那里；音乐再激烈，速度变化再大，我们依然不要忘了把握住“静”的因素。从另一个角度看，也有“动”被隐藏起来的时候。例如贝多芬的某些慢板乐章，我们要体会到在平静的河面底下翻滚着的暗流，要善于挖掘它内在的动力——“静中有动”，并向观众阐释出来。

总之，把“动与静的对立统一”这条客观规律运用到小

提琴教学中去,可称是林耀基的一个贡献。

2. 用力与放松的关系

过去马思聪先生教学爱用“重量”一词,是为了使学生避开“压力”、“用力”等词可能引起的肌肉紧张,在教学上是行之有效的。但小提琴是身外之物,只要把琴、弓拿起来,总有一组以上的肌肉要收缩,这就是用力。林耀基认为最重要的是“永远别用多余的力”,或是说“不断去掉多余的用力”,采取“减”的方针。

所谓“去掉多余的用力”,其实是一个如何控制和恰当利用弓子和手的自身重量的问题。为此他编了一个口诀:“手放弓上,弓放弦上,重量多少?一加一等于二;弓被抓紧,弓弦分家,重量多少?一减一等于零。”

弓子的重量,称起来是个常数,实际上在运弓时是个变数,在弓子的各个部位,弦所承受的压力是不相同的,弓根“重”,弓尖“轻”。为求得运弓时弓子各部位对弦的压力保持稳定,从弓子的重心到弓尖要把手的重量逐渐加上去,从重心到弓根则小指逐渐加力,以拇指与中指的“环”作为支点,逐渐减去弓的重量。所以,“手的重量”也不是指任何时候都把整个右手的全部重量放到弓子上去,大部分时候是挂在肩膀(肩胛骨)上的。双肩有如水塔,储存着随时可以流出的“水”。手上有“水龙头”,可以通过食指开大或通过小指关小(乃至负值)。而这个开与关的动作有时是在运弓的过程中利用前臂的转动来完成的,这就叫“在变化中求得稳定”。如果要加大力度,那么,“弓放弦上,手放弓上”,在单纯的弓子重量的基础上适当加上手的重量(即“一加一等于二”)就行了。这是最省力同时也是最放松的!如果不是这样,而是用手“抓”弓,使弓弦分家,即食指、中指及



无名指上提,使手的力量与弓子的重量互相抵消(即“一减一等于零”),而又去追求“二”的力度和效果,就必然用了“多余的力”,用多余的力就是紧张!

这个“去掉多余”的道理很容易使我们联想起雕塑大师罗丹的故事。有一次,罗丹的崇拜者们问他:“您创造出这么优秀的艺术品到底有什么绝招?可否透露一二?”时,他说:“我不过是把那些多余的部分去掉而已”。好一个“而已”!那得有多高的天分,流多少汗水呀!

林耀基认为:越是音乐感好的人,越要注意放松,因为这种人往往爱“用感情代替政策”,一旦心血来潮,就“企图用不正当的手段来达到他们的目的”。所以,他常常告诫这种学生:“热一分,需冷静两分,放松三分。”所谓“宁见不足,毋使有余”。

在演奏中的所谓“放松”,必须是在运动过程中找到的,是与“用力”相互交替和相互依存的有价值的放松,而不是睡觉式的绝对放松。

关于用力与放松相互交替的问题,我们再举一个实例来详细研究。比如,演奏克莱斯勒的《前奏与快板》开始部分那一连串的带重音记号的四分音符时,从弓子放在弦上进行准备动作到弓子开动这一瞬间,是重量的集合点(或凝聚点),即所谓“抓弦”,这时弓子是静的;集合后,手要马上放松,接着在横向用力的瞬间爆发出一个极大的加速度(冲刺),这是“动”;之后又马上放松,弓子呈自然滑翔状态。由于静摩擦力大于动摩擦力,所以发动时用力较多,发动后,摩擦减少,就开始滑翔。在滑翔过程中,能量逐渐消耗,弓速逐渐缓慢,音量逐渐衰减,好像钟声的余音。然后准备重新集合进行第二个冲刺。

在日常生活中,这样的例子很多。如踢球,球放在地