

小提琴演奏艺术

(第一分册)

卡 尔 · 弗 莱 什 著

音 乐 出 版 社

小提琴演奏艺术

第一分册 一般技巧部分

〔匈〕卡尔·弗莱什著

姚念贻译

音 乐 出 版 社

北 京

CARL FLESCH:
THE ART OF VIOLIN PLAYING

本书根据纽约 CARL FISCHER 1939 年版译出

小提琴演奏艺术〔第一分册〕

〔匈〕卡尔·弗莱什著 姚念贻译

*

音乐出版社出版(北京和平门外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第 063 号

新华书店北京发行所发行

全国新华书店经售

*

850×1168毫米 32 开 7 印张 151 千文字 4 页插图

1960 年 3 月北京第 1 版

1965 年 10 月北京第 3 次印刷

统一书号: 8026·1281

印数: 7,731-10,930 册 定价: 1.35 元

内 容 提 要

本书是著名的匈牙利小提琴家卡尔·弗莱什根据自己多年的演奏与教学经验总结而成的理论著作。书中对小提琴演奏艺术在技巧上的各个方面作了比较全面和系统的阐述，同时对小提琴演奏中一般常犯的毛病从理论上作了具体分析，并提出了改正方法。这是一本小提琴教学和理论方面的有价值的参考书。

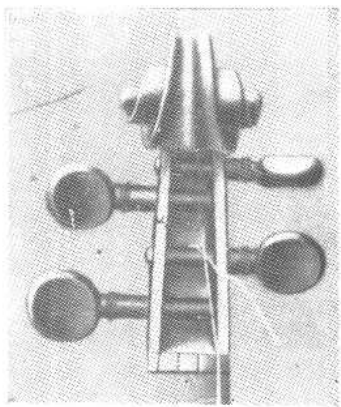


图 1

上弦法

将弦的端头牢牢地拴住

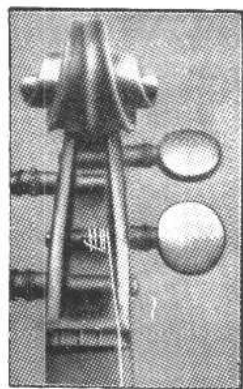


图 2

上弦法

将弦缠在弦轴上

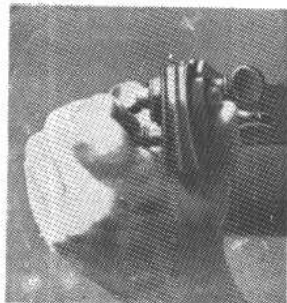


图 3

定A弦和E弦的方法

用食指撑弦轴, 拇指提供
反压力。

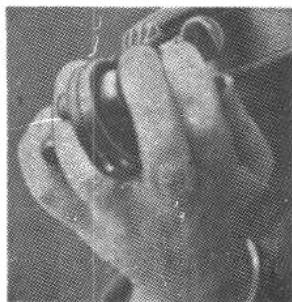


图 4

定D弦和G弦的方法

用拇指和食指撑弦轴,
无名指和小指提供反压力。

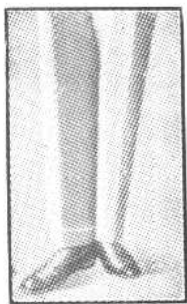


图 5
两脚成直角的姿式



图 6
两脚成锐角的姿式

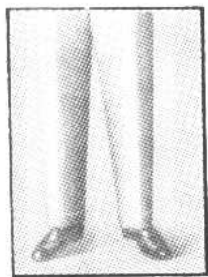


图 7
两脚分开(跨立)的姿式



图 8
正确的持琴方向



图 9 肩 垫
由于肩垫太大使得琴过于倾斜



图 10 肩 垫
琴的方向正确,所用的肩垫
大小符合演奏者的颈长。

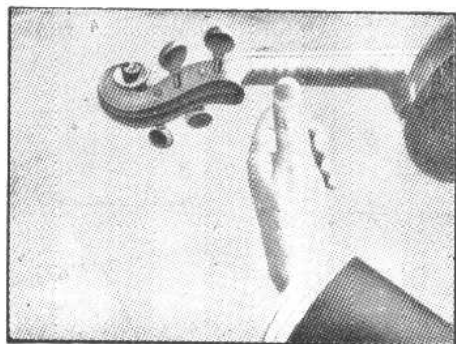


图 11

拇指的位置(左手)
找出拇指在琴颈上的自然位置的
方法(马尔西克)

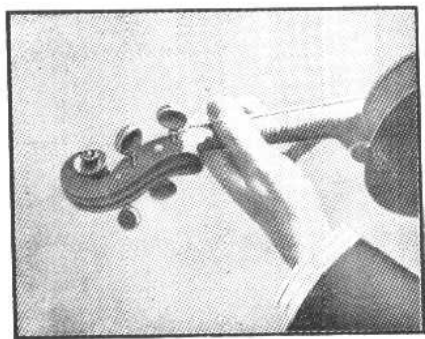


图 12

拇指的位置(左手)
正确的拇指位置



图 13
低下的拇指位置

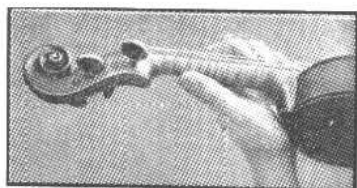


图 13a
在下降到较低把位或上升到较高把位以前拇指在第三或第四把位时的位置



图 14
手指过份弯曲

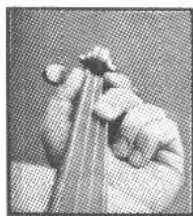


图 15
里瓦德的颤音练习法

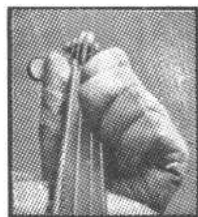


图 16
里瓦德的颤音练习法

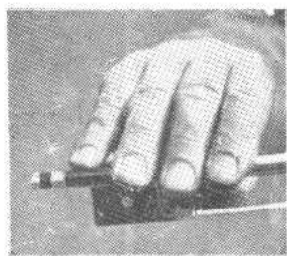


图 17
老的持弓法(德国派)

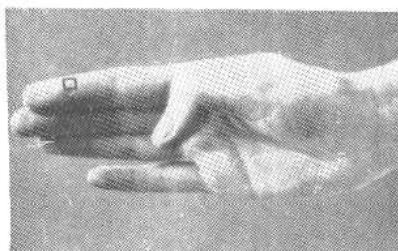


图 17a
用老的(德国派)持弓法时
食指与弓杆的接触点

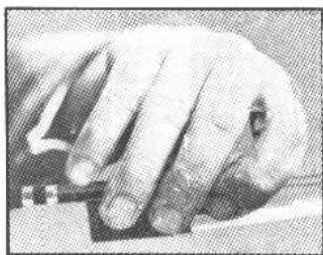


图 18
新的持弓法(法国-比利时派)

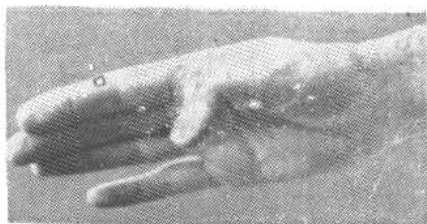


图 18a
用新的(法国-比利时派)持弓法时
食指与弓杆的接触点

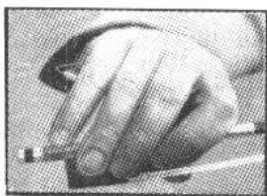


图 19
最新(俄罗斯派)的持弓法(奥尔)

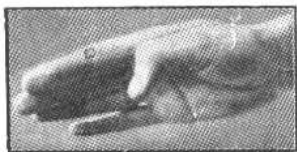


图 19a
用最新(俄罗斯派)持弓法时
食指与弓杆的接触点



图 19b
用老的(德国派)持弓法时
下臂向里扭转的姿式

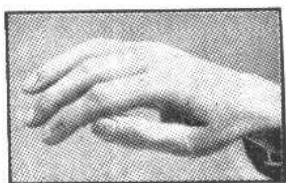


图 20

用新的(法国-比利时派)持弓法时
下臂向里扭转的姿式



图 21

用最新(俄罗斯派)持弓法时
下臂向里扭转的姿式



图 22

小指在弓杆上的正确姿式



图 23

小指在弓杆上的不正确
姿式(平直,伸张)



图 24

上臂紧靠身体(弓根部位)



图 25

上臂紧靠身体(弓尖部位)



图 26
上臂抬得过高



图 27
上臂过低时手和下臂
成直角(弓根部位)



图 28
上臂姿式正确时手和下
臂成直线(弓根部位)



图 29
手腕过高,以致手向下
倾斜(弓根部位)



图 30
手腕过高,以致手向下
倾斜(弓尖部位)



图 31
手腕凹下手上翘
(弓尖部位)



图 32
手和下臂成一直线
(弓尖部位)

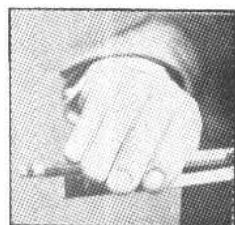


图 33
手指运弓——手指的伸张

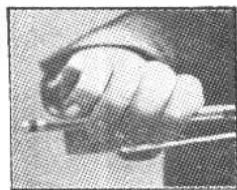


图 34
手指运弓——手指的弯曲



图 35
肩制音器——右肩抬得过高

目 次

初版原序	1
再版原序	7
譯者的話	8
概要	10
一般技巧部分	12
I. 乐器和它的組成部分	12
II. 身体的姿勢	23
1. 腿的姿勢	23
2. 持琴的方向	25
3. 琴的位置	25
4. 头的姿勢	27
III. 左手	30
1. 左臂持琴的姿勢	30
2. 音准	35
3. 左手基本動作	43
4. 左手換弦動作	47
5. 把位與換把	48
6. 顫指	69
7. 左手的基本技巧	83
IV. 右手	105

1. 概論	105
2. 持弓法	106
3. 运弓	114
4. 换弓	121
5. 右手换弦动作	127
6. 弓位的分配	132
7. 长弓	134
8. 短弓	142
9. 击弓和跳弓	152
10. 混合弓法	164
V. 发音	170
1. 概論	170
2. 弓和弦的接触点	171
3. 发音方面的毛病	178
4. 力度	188
5. 力度方面的毛病	201
6. 发音练习	204
7. 音色	207
8. 音响作为表现的手段	211

初 版 原 序

这本书并不是一般所谓的“小提琴教程”。它是从教学的角度着眼而写的，其目的比较广泛，不仅要告诉教师如何根据小提琴技巧方面最新的方法去最有效地训练他的学生，并且还要告诉教师如何引导学生去推理思考和培养他对小提琴技巧方面的问题有分析研究的能力，从而使他进入这样一个发展阶段：即在适当的时候他也能作自己的教师。因此这本书的对象不是小提琴初学者，也不是已有一定程度的学生，而是善于思考的小提琴演奏者，或是那些愿意成为善于思考的小提琴演奏者。这本书实际上是把小提琴演奏艺术的未经整理的经验提炼成为合乎逻辑的经验（一个更高的阶段）的一个尝试。然而抽象的理论在小提琴演奏艺术中，只有当它的论点经过经验证明正确并提出应用它的具体方法时才有权利存在。由于练习小提琴的最终目的是把作品公开演奏——这是沟通作曲家和听众的“媒介”，因此一个理论未经过公开考验之前不能认为它是有效的。我们恐怕都有这样的经验：一个在小屋中私下试验时似乎效果不错的改进方法或新发现，在音乐会大厅中正式应用时会完全失败，甚至会得出与所期待的完全相反的效果！因此，很值得惋惜的是，上一世纪的所有的伟大小提琴家都没有让我们看一下他们的“工作室”^①，而发展小提琴演奏理论的人

① 指他们拉的很好，但未能向人讲述如何能拉好的道理。——译注。

又大都是那些不能够把他們的理論拿来在音乐会大厅中实际付諸試驗的人。只有当艺术家們并不满足于仅仅能够最完善地重现一个艺术作品，同时还能进一步負担起一个最胜任的解释者的任务：揭示他如何能够拉得如此完美的秘密^①——只有这时才可以称为全面发展的艺术家。

直到大約 50 年前，才开始有了小提琴教程，那时的教程种类很多，各学派都有自己的教程。以后才增加了目前被普遍采用的那些練習曲（开塞 [H. E. Kayser]、克莱策 [R. Kreutzer]、加微尼埃 [P. Gavinies]、費奥里罗 [E. Fiorillo]、罗德 [P. Rode]），同时还采用維奥蒂 (G. B. Viotti)、克莱策、罗德、貝里奧、維俄当 (H. Vieuxtemps) 和斯波尔等作曲家的协奏曲作为教材，按照时代的精神来教授学生处理乐句的艺术。先生和学生都很少考虑要去获得什么手段和达到什么目的。相反，在大多数情况下，先生只要求

-
- ① 巴依奧 (F. Baillot)、貝里奧 (C. Beriot)、斯波尔 (L. Spohr)、雷昂納爾 (H. Leonard) 和約希姆 (J. Joachim) 等人所写的小提琴演奏法，虽然是很有价值的練習材料，并且有的（如約希姆）还从美学角度提出很宝贵的看法，但內容只不过是一些一般化的、无特殊見解的关于純技巧問題的意見。

直到最近这种情况才被克林格勒 (K. Klingler) 所出版的关于小提琴技巧的基本原理的論文（以后还将詳細闡述）所打破。法国著名小提琴家卡培 (L. Capet) 所著的《弓技教程》中也談到这方面的基本原理，可惜的是所談范围过于狹窄，只談了弓位分配方面的問題。斯坦豪森 (F. Steinhausen) 通过他的关于弦乐器的运弓生理学一书，第一个清楚地証明德国小提琴学派要求过份的、单独的腕子动作是荒謬的。然而由于他本人所受的小提琴的基本訓練还不够全面，因而他宣布了某些錯誤的原則（如关于肘关节轉动动作的理論等）。这些原則不仅經不起任何真正的考驗，而且如果应用它們，即使原有很好的弓法也絕對会遭到破坏。由于在我写这本书时，沒有听到最近几年美国和英国出版过什么关于小提琴教学方法的著作，因此无法在这方面討論并表示我的意見。——原注。

尽可能把一般学生都訓練到能够滿足剧院乐队或音乐会乐队最大要求的程度,或是把他們訓練成为热衷于宣布过去的传统是神圣不可侵犯的、并不加思考地把这个传统繼續传授下去的先生。于是那些要求更高成就的、有特殊天才的人不得不自己去摸索前进的道路。总之,它是一种机械的教学方法,这种方法把絕大多数的小提琴演奏者的技巧能力和表现能力都限制在一个很低的水平上。而能够象最亮、最大的星星那样成功地出现并照耀在艺术天空中的那些为数很少的小提琴家,只是由于他們自己的天才,也就是說由于他們的創造性的天才,才获得了这个地位。

由于塞夫契克(O. Sevcik)練習曲的出现,才根本上改变了上述的局面。因为只要适当地利用它,任何小提琴演奏者都能达到这样一个水平:能够单独解决以前只是很少人才能够克服的那些困难的技巧問題。然而上面說过,只有利用这些練習得当时才行。据我所知,在塞夫契克或其他作品中也都找不到关于如何去发现可能发生的障碍或如何去分析和消除障碍的足够的指导。由于在塞夫契克中一小段一小段的練習是现成的、被認為是“有保証的”和成功的,拿过来就練很方便、也很舒服,使得学生不愿再費力去研究它們的内容。

在大多数的情况下,学生只滿足于練習先生給他每天留的練習,而不加以任何思考。于是,在遇到困难时,他沒有可作他指导的东西。然而失去前进方向的人不仅是那些走入歧途的人或是那些陷入上述不幸情况中的人,我們每一个人都会遇到这样的时刻:感到不能再前进或遇到看起来似乎是无法克服的生理上的或心理上的障碍。这个危机可能在艺术家一生中每隔很长的一个时期就要发生一次。在老年时发生則不足为怪,这是自然发展的规