



小提琴演奏的新途径

卡托·哈瓦斯著

人民音乐出版社



小提琴演奏的新途径

〔匈〕卡托·哈瓦斯著

张世祥译

人民音乐出版社

一九八三年·北京

Kato Havas

A New Approach to Violin Playing

本书根据英国 BOSWORTH 出版社 1960 年版译出

小提琴演奏的新途径

〔匈〕卡托·哈瓦斯著

张世祥译

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 47千字 2.25印张

1983年9月北京第1版 1893年9月北京第1次印刷

印数: 1—25,538册

书号: 8026·4142 定价: 0.41元

目 次

第一章	发音问题的探讨.....	1
第二章	持 琴.....	12
第三章	运 弓.....	19
第四章	发 音.....	23
第五章	发音在换把及双音中的应用.....	31
第六章	发音在跳弓、分弓、顿弓、连弓、 连顿弓等弓法中的应用.....	41
第七章	发音的教学.....	47
第八章	发音在视奏、背奏和舞台恐惧中的应用.....	57
	译者后记.....	63
〔附〕	作者简介.....	64

DX 77 / 1

第一章

发音问题的探讨

当我五岁，还是一个匈牙利的儿童的时候，人们问我希望要一件什么圣诞节礼物，我说“一架玩具小提琴”。附近的公园里有一个乐队，虽然在铜管乐器的声音中我从来也没听到过小提琴家们所拉出来的声音，但是他们左手在指板上来回跑动，弓子在弦上上下下拉的样子，使我十分兴奋，我感到小提琴一定是会发出非常好听的声音。就我来讲，那时我想不出还有什么别的比这个美妙的乐器更好的礼物了。

我并没有得到它，而是得到一架玩具钢琴。

我还非常清楚地记得我当时第一次敲击那个倒霉的东西时，它所发出来的完全不是我内心所想象的音乐，而是一串吱吱嘎嘎的声音，太难于令人忍受了。我还没有来得及搞清楚是怎么回事，就把它砸得粉碎。

当我长大以后，我才开始明白这种令人失望的事不仅限于玩具钢琴。真的小提琴也可以使人受罪。这是为什么呢？是我们的错还是琴的错？怎样才能做得好呢？我接受的是传统的小提琴训练，有很好的老师，采用的是通常的演奏姿势，也不可避免地遇到了常见的那些紧张与困难。我越练越感到在小提琴演奏动作中的任何生理紧张都是错误的，是自找麻烦，而且是不必要的。假

如一个人偶然地可以取得一两个理想好听的声音，那么我们为什么不通过合理的步骤把它训练出来呢？

当我在欧洲和美国开了几年的音乐会以后，我才弄清楚问题的真正原因是什么。在我结婚有了自己的家庭以后，我不得不退出职业的舞台。这样，在我完全脱离了乐器之后，我才有可能清醒地、合乎逻辑地思考这个长期以来折磨着现代和过去大多数提琴家的这一问题的实际解决办法。

从长远的观点来看，所有好的教师所追求的东西都是相同的。问题在于小提琴演奏本身的复杂性上，所以当我开始教琴的时候，我感到有必要使用一种完全新的方法，这个新方法能去掉所有的生理障碍，使内心完全放在表现音乐上面去。

这里不是传授或灌输某些教条的问题，而是使得学生能成为“听其自然”^{*}。从第一课开始就应当教会学生区别原因和效果。这个演奏方法，通过合理的步骤及一些演奏的基本动作，是建立在平衡的概念上，而不是用力的概念上。这里没有我们通常所说的那种“机械”的手指练习。各种练习的目的都不是为了增加肌肉力量，而是通过找到严格的平衡点，去掉各种有意识的肌肉活动，而只留下一个有意识的生理活动（这点以后还要讨论），以便使内心从同时要注意许多问题的复杂任务中解放出来。如果这一个有意识的肌肉活动适当地发展了，它就能达到控制与传递演奏者对音乐表现的意图的这种程度，即所有的机械动作问题都不存在

* 哈瓦斯在教学中经常使用这样一句有特点的话“听其自然”（let it happen）——直译为“让它发生”，她认为一切生理动作都应当是自然产生，不要人为地有意识地做出来，否则就会分散注意力，妨碍了音乐的表现。所以这句话的意思并不是不要讲究演奏动作，而是强调动作要自然，不要做作。——译者

了，留下来的只有充分地表现音乐。

我想强调地说一下，在我的这本小书中所讲的小提琴技术，并不是当今医务界的那种全新的、“革命的”新发现。这里许多重要因素都是从我所崇敬的那些伟大小提琴教师那里学来的。我所要说的只是，这些东西通过慢慢的试验，已经形成一个新的形式，一个工作系统。可能在我以前也有人偶然地、部分地做过这一工作，但就我所知还没有形成完整的体系。

即使是学习骑脚踏车也不能从书本上学习，所以这本书的目的也不是打算教学生如何演奏小提琴。但是，为了做好实际学习任务的准备，首先需要知道需要学习什么和怎么学习。没有这样的知识，很快地就会和以前的许多人一样，处在困难的包围之中。我写这本书的目的是想指出摆脱困难的门路在哪里，并且怎样才能找到。如用这样的办法，加上正确的指导，便可以按照自己的方式进行工作，并可不断地取得成功。

有人认为取得动人的，甜美纯净的声音是要靠演奏者的才能、灵感、感情或是天晓得的那类东西等等。这种看法是错误的。我们经常碰到一些演奏者，他们作为个人来讲，并没有什么艺术气质，甚至还不如一般人敏感，但是他们有这样诱人的声音，当听到他们的琴声时，我们不得不要受他的吸引。也有许多人拥有必要的艺术气质，但是由于他们缺少这种声音，还是不能打动我们。事实一再向我们证明，好听的声音是和个性、才能没有关系的，它不是多年来艰苦练习的结果，只不过是必要的时刻，把正确的压力用于正确的地方的问题而已！这样，它的效果是立即可见的。

在我们详细讲述这个新途径的本质之前，先让我们看一下主要问题是什么？是什么原因造成大多数提琴家在他们一生中所遇

到的那些困难？是什么东西使他们的艺术发展受到阻碍？他们的理想和现实之间的巨大鸿沟是什么？

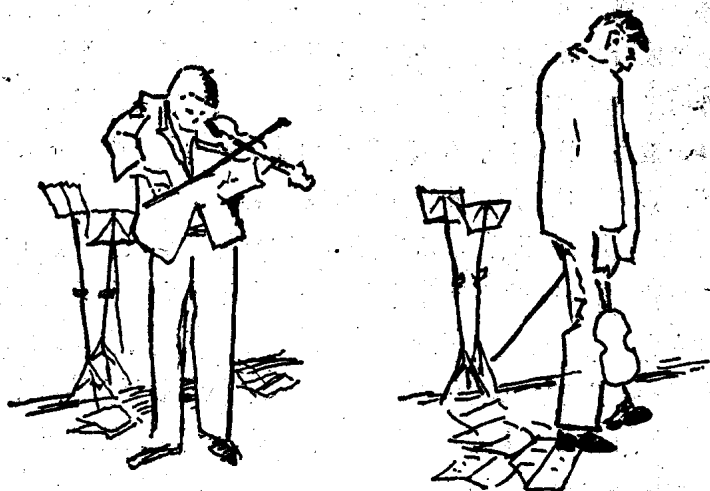
能不费力地演奏出好听的声音，是所有小提琴家所追求的主要目标。每个真正的提琴家都会承认，飞跳弓、滑音等虽然是令人羡慕的，但是，能演奏一个接一个的纯净而优美的声音才是我们所取得的高度成就。持续的、有穿透力、甜美的声音，这是我们多少人所梦想和追求的东西，而又有谁能掌握得到的啊！但是由于声音通常是要经过琴才能发出来，所以人们经常把声音不好的原因归罪于琴不好。

我不知道还有什么乐器能象小提琴这样精细、美丽，如此诱人。它的形状和性质就是一门古老的艺术。有时就是看它一眼就会使人产生表现美好感情的愿望。小提琴似乎是非常渴望有人去拉它，它也准备给人们最好听的声音。所以初学提琴的人，想立即把它放在脖子下面演奏它，这种想法是再自然不过的事了。

可是，天啊！把琴一拿起来就都变了。就算你能没有困难地把琴拿起来（其实这是很少人能做得到的），还有弓子、手臂、手腕、手指。突然一切都变得这么不听话，不灵活，这么麻烦。走向地狱的道路就这样开始了。如果他是位学习态度很认真的人，那就更糟，因为他越是认真，他也就越容易相信那种每天要刻苦练习几小时的手指练习，要分别练习每块肌肉，增强它们的力量。他原来想拉出一个接着一个的优美动听的声音的美好愿望越来越暗淡，最后完全消失了，剩下的只是痛苦的斗争。

由于人们是使用了这样的方法学习小提琴，所以我认为没有什么其他的职业能象提琴家有这么多的职业病。手指尖上充满了老茧（由于进行大量的手指练习），由于持琴的关系脖子下面有红

肿，身体歪扭着，就象他们刚从附近的一个战场上撤下来一样，而且这个战场不可能是别的，只可能是打败仗的地方。



所以通常人们就想到换琴。但是，换了一把琴明天就可以拉出好听的声音了吗？某人能把贝多芬的协奏曲拉好只是因为有个好琴的缘故吗？他们越是相信声音好听是靠琴本身，那么当他们拉得不好听的时候，他就越怪他们的琴。但是这样是解决不了问题的。我们不是说小提琴本身没有什么区别，当然是有很大的区别。但是在一把好琴上使用错误的演奏方法，反映出来的声音比一把坏琴还要坏。如果使用的方法是正确的，那么就是在一把普通的琴上也可以出乎我们的预料地产生出美好的、歌唱性的声音。正象杰劳维克 (Jalovec) 在他的名著《意大利小提琴制造者》一书中所指出的：“不想到这个绝对不能忽视的因素来判断一把弦乐器的音响好坏是不可能的，即乐器不是乐器本身自己演奏，我们所听的声音是演奏者和乐器互相作用的结果。同一个乐器在不同人的手中有不同的价值。即便是最好的琴也不能使那些生手变

好，而一位艺术家可以在一把并不名贵的乐器上演奏出令人惊奇的效果。”

我有一些学生，当我开始给他们上课时，拿起了他们的琴拉了几分钟以后，我就能告诉他们，自从上次上课以后，他们做了怎么样的工作。我能告诉他们是否使用了错误的揉音、压力或者强制性的发力；从而我就可以知道他们在哪个地方紧张，甚至什么地方感到痛。对此他们感到有些不能理解。

“你怎么能知道的？”学生奇怪地、不理解地望着我，似乎在说“啊，你是否还准备从袖子中变出两只兔子，甚至放手叫它们飞向空中去？”说实在话，道理是非常简单的。因为所有好的、坏的演奏都会产生不同类型的振动，这种振动就渗透到琴板中去。一把琴如果你拉上去，它的反应很快、很好，这就说明原来用的时候使用的振动是对的，所以它就立即可以发出“纯净的”声音（过一会我还要深入谈及）。另外一方面，一个粗糙的、刺耳的声音就需要花很大的功夫去进行诱导，去“打开”这个乐器。我们大家都知道一件乐器当它处在使用状态中，它的声音就比较好。我们也知道如果照顾得不好，它也会伤风。天气太热、太湿，它们也会发起烧来。那么粗糙、刺耳的反应，为什么不能泄露出原来演奏者的错误呢！经过一点试验，我们很快地就可以追溯出是由于僵硬的上臂、手腕，或是错误的运弓所造成的，特别是对于一个熟悉学生具体缺点的人来说，这就更可以理解了。

在出现过许多优秀小提琴家的匈牙利，人们把小提琴的音柱称为小提琴的灵魂，我认为这是有一定的道理的。就是在匈牙利，当我12岁的时候，在一个小村子中听到一个年轻的吉卜赛人拉一把破旧的小提琴，他比我大不了多少，从来没有和人学过小提琴，也没想学过，他是个文盲，很笨，如果我没有记错的话，

还很脏。但是他拉出的声音是这样动人，这样纯净（正是那种我想要取得而不知道怎样取得的声音）。我赶忙告诉他，他有一把非常珍贵的乐器。我甚至还说服了我的父母，把这个吉卜赛人，连同他的小提琴和其它东西都带到布达佩斯以便去估价他的小提琴。我深信我找到了一个无价的斯特拉底瓦利小提琴。但是非常惭愧，我竟然完全错了。由于这个吉卜赛人不愿意在大城市中生活，所以我们给了一大笔小费做为酬劳，把他重新送回乡村，而我无缘无故地给大家添了许多麻烦，深感歉意。

所以我认为所有的初学的、业余的和那些不是在大的音乐厅演奏的提琴家们，应当加意爱护他们的乐器，使乐器保持在良好的状态下，坏了就把它修好，不要一来就换掉自己的乐器。

不幸得很，真正的问题不在乐器而是在于我们自己。因为我们学习乐器最初的那天起，除了极少数例外，在演奏音乐的名义下，制造了一个接着一个的障碍。

首先，我们看到把琴优美地放在琴盒子内是一回事，而把它舒适地摆在脖子下面又完全是另外一回事了。弄来弄去就是不合适，于是我们开始换腮托。这里有很大的争论：是否应当用个肩垫呢？如果用的话，那么应当多大的？什么形状？厚薄多少？如果不用的话，是什么原因？经过试了各种办法之后，或多或少总是会好一点。但是不管我们决定用什么办法，对于大多数的人来讲，最后总是以用下颏把小提琴夹紧而告终。

卡尔·弗莱什(Carl Flesch)在《小提琴演奏艺术》一书中这样写道，“我们经常可以看到，小提琴演奏者下颏与琴相接触的那一点，有伤痕与红肿。这是小提琴演奏者的一种职业病。首先应当避免在这个地方施加压力，而且应当很好地按摩这些地方，特别是在晚上应当擦上一些药性温和的软膏。当然，万一情况恶化了

的话，应当找医生看一看。”

在持琴的问题之后，接下来还有持弓的问题。经过多次努力，虽然我们总还是勉强地把弓拿起来了，可是我们还不能用弓“演奏”小提琴。由于弓根往往容易产生非常可怕的声音，所以有人就干脆完全避免使用弓根。即便是由于有好的教程，又经过一定努力以后，我们克服了上述的这些困难，但是又遇到了如何演奏流畅的换弓、平弓、跳弓等等问题，虽然关于手指、手腕、手臂、在演奏这些弓法时的动作，都有详细的说明，可是还是不能解决问题，因为只有手指和弓杆相接触，为了克服这些困难，我们就往往把主要的责任放在手指上去了。这里有一大批为右手写的著名“手指练习”，练习换弓的、练习弓根的、练习弓尖的、练习中弓的，以及用不同的弓位演奏各种弓法的练习。

我认识一个人，他每天拿出一个小时用弓的不同部位，轮流抬起不同的手指练习平弓。

但是最遗憾的是，我们的手指是整个身体最弱的一环。假如它们的负担过重的话，它们就很可能在我们最预想不到的时候，突然僵硬起来使我们垮台。正当我们站在别人面前，想来表演一下我们艰苦劳动的成果时，我们失去了对它们的控制。它们象一根负荷过大的电线一样，好象在说“负担太重了，我们承受不了啦”，于是就断路了。

我们把这归罪于神经紧张了，带着十分难过的心情继续进行更加艰苦的工作。

我们再回来谈持琴的问题。当我们基本上能把琴拿起来以后，（虽然怕由于琴会掉下来而产生不稳定感觉，特别是在高把位的地方，会在我们大多数人身上继续存在下去。）人们还告诉我们左肘要向右面扭动，向着弓子扭动。许多教师都承认这是一个

非常不自然的姿势，可是他们立即习以为常地说：“不这样是不行的。”有人说，由于这种不自然的姿势所产生的紧张，只要经常把手放下来休息一下，就可以消除了，于是我们就咬紧牙关坚持下去了。过了一阵子，空弦的声音开始好点了，（可能弓根的那种吱吱嘎嘎的声音还存在，）于是我们开始学习按手指。如果用我们已经遇到过的困难来和我们现在开始面对的困难相比的话，那过去的困难简直算不了什么。因为即使右手的运弓已经训练得很好了，已经能把弓拉得很平稳了，那么也只能拉四根空弦。旋律的形成、换把位、音准仍然要靠左手手指。我们没有理由认为在关键时刻，左手的手指可以比右手手指更有力，更可靠。卡尔·弗莱什再次写道：“小提琴职业病中有一种拇指抽筋的毛病，唯一治疗的办法是去掉拇指在琴颈边上的压力。”

所有好的教师都同意要放松，问题是怎样才能做到放松？假如下巴用力压住腮托，左手肘拼命地向右转动，而手指又担负着超过它们能力的任务，我不知道人们怎么能在生理上保持放松的状态。一个人可能在暂短的时间里放松一下，可是他又怎么能用这样的姿势演奏整首帕加尼尼的《无穷动》或是巴赫的《咏叹调》呢？而且，似乎事情的复杂性还不仅如此，这里又来了个揉音的问题。对于这个问题我想谈得深入一点，因为正是在这一点上许多热情的初学者则败兴而去，许多人也正是到这里便学不下去了。

没有揉音的声音是死的声音。所以每个人都需要学会揉音。但是情况怎样呢？这一切已经使人够受的了，可是为了获得揉音，还不得不停地摇手，这样的演奏者看上去就象是中了风一样。

关于揉音有各式各样的理论。事实上对于这个问题没有完全相同的意见。有一种理论认为揉音是完全不需要教的，是自然而

然学会的。让我们再一次引用卡尔·弗莱什的话：“错误的揉音是取得更高成就的不可逾越的障碍。但是至今为止对于那些在演奏揉音上有缺点的人，我们给了他们什么帮助呢？几乎什么都没有。小提琴教育界满足于揉音是‘天生的’、是‘不能学的’理论，混淆了正确的演奏动作是良好揉音的先决条件的论断。”

就我所知，就是那些主张揉音是自然发展的人，也主张使用某些练习。大多数教师都同意揉音可以分为三种。第一种是手臂揉音，上臂要扭向右面，而下臂还要不停地摇动，甚至是把两种动作结合在一起，即下臂对着琴马摇动，手肘向右摇动（相信这种揉音的人是不惜一切时间去练习它）。第二种是手的揉音，这种揉音包括了手腕的摇动，它和手臂的揉音一样，是顺着马子的方向摇动。最后一种是手指揉音，它也有两个动作，第一个是很快地摇动手指尖，第二个是快速地轮流使用指尖压弦和放松弦的动作。根据这个学派的想法，理想的揉音是来自手指、手腕、手臂揉弦动作的相互结合。

把这三种动作结合在一起的最流行的练习方法之一，是把左手的下臂靠在琴体上，使它完全不能活动。把1指平平地放在弦上，然后手从腕部开始做一个轻微地快速向前的动作，而且稍稍转向左面，手臂不离开琴体，而手指也不离开琴弦。反复地做这个动作的练习，直到使之成为一个连续的、迅速的、均匀的动作为止（当然要不断地进行休息和按摩）。

当然，尽管上述的这种想法多么令人惊讶，我并不怀疑它可能对某些人有一定的帮助。总是有那么一批幸运的人，他们依靠自己的良好自然条件与接受能力，用什么办法都可以演奏出来。或者他们有一位著名的提琴家为老师，自己根本不知道怎样做，只是通过纯粹的模仿就做得很好。但是这一切肯定对大多数

人来讲是没有帮助的。

维也纳音乐教育研究学院的一个研究组，在奥地利考察了大约 2000 个小提琴家。研究组的一个成员马克先生 (Sigmund Mark) 于 1959 年 10 月在《斯特拉地》杂志上写道：“十分明显，大多数人的发音都不好，声音发木、软弱、不集中、缺少弹性”。当问起这些提琴家，他们认为形成丰满的、美丽的声音的主要原因是什么时候，他们多数人的回答是“揉音”。这个回答给研究组提供了极为重要的线索。马克先生继续写道：“实际上，学生是误解了。他们这种错误想法是在他们还没有学习乐器之前，还仅仅是个听众的时候形成的。那个时候他们很容易接受感情上的影响，而没有任何分析判断的知识。我们都知道，最美好的想像，都是在判断力还没有起作用而接受能力又处在最强阶段的儿童时代所形成的。这些未经过训练的听众被优美的演奏所打动，就认为小提琴优美的声音是不断摇手的结果。没认识到它是艰苦的劳动和基本演奏动作的结果。这样就形成了他们所使用的先天不足的揉音。这种揉音阻碍了他们纯净的发音，阻碍了基本演奏动作地自然发展。”

现在就让我们来看看应当怎样一步一步地、用不着任何有意识地用力，也用不着明显地摇动手部来获得能自然地表现音乐的纯净、甜美的声音。

第 二 章

持 琴

自然的、正确的持琴方法的重要性是怎么估价也不会过分的。演奏者今后的全部发展如何，就要看小提琴是演奏者身上的一个障碍，还是成为他身体的组成部分而定。演奏中许多毛病的根源，往往正在于此。

肩 垫

在我们学习持琴之前，让我们先谈谈肩垫的问题。在小提琴形成现在这个形状的那个时代，没有使用肩垫的必要，因为当时人们的外衣本身就有个很厚的垫肩。后来，这种有厚垫肩的外衣不时兴了，除了演奏者的脖子特别短，为了不把左肩抬起来，使用肩垫的问题就尖锐起来。（我有几个学生，他们不使用肩垫更好些，但是这肯定是少数。）

但是肩垫可能成为一个很大的错误。如果它的形状不是绝对正确的话，它就不仅不是一个帮助，而是个阻碍。由于有了梅纽因(Menuhin)等人设计了肩托，这个问题就解决了。这些琴托不碰到琴的背板，所以不妨碍琴的振动，并且有各种大小，可以适合不同演奏者的需要；同时还可以加以调整，一旦调整好以后，又可完全不动，所以用起来很稳定。它可以解决大多数人的需要，值得大力地加以推荐。

关于腮托。这里有各式各样的形状与大小，所以找到一个适合于个人需要的腮托是不成问题的。

我们首先要花几个小时来研究站立的姿势。原因和结果之间的不同正是从这里开始的。首先要建立起正确的平衡，这是至关重要的。但是在小提琴演奏中的轴心与平衡点并不总是很明显的。经常需要进行寻找，然后再调整到每个演奏者所需要的程度。

大多数的演奏者一直集中注意力去发展他们在演奏动作中所能看得见的肌肉上面，如手、手指等。这就是至今为止那些我们看不大见的东西没受到注意的原因。

讲解平衡感觉的最好的方式就是想象一个平衡板。假如我们坐在平衡板的一边，那么正是我们身体的重量，而不是什么别的作用，把我们这一边降低下来，把另外一边抬起来。精确的平衡需要板子两边的重量完全相等。假如两边的重量不相等的话，那么我们身体在板子上的位置就要相应进行调整。

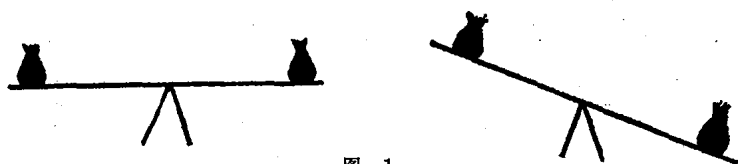


图 1

有时只要进行一点轻微的调整就可以使平衡板停下来或是动起来。假如我们正好处在空中的位置，如果不调整我们身体的位置，任你怎么绷紧肌肉，怎样用力，也不可能再降低下来。但是，假如平衡点是对的，没有谁会说平衡板是个吃力的事情。它根本不需要任何力量，只需要最舒服最自然的动作，除了偶然用脚轻轻地碰一下地以外，我们就可以毫不费力地一直不停地在那里运动，肌肉也不感到累。我们还可以看到，板子越长，也就是说两