

中央音乐学院图书馆藏书

书号	46.1.1/ TCLd 19
总登记号	56437

查
1962

小提琴演奏艺术

(第二分册)

卡尔·弗莱什著



音乐出版社

小提琴演奏艺术

第二分册 应用技巧部份

〔匈〕卡尔·弗莱什著

姚念贻 馮明禁譯

音 乐 出 版 社

北 京

CARL FLEISCH:
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〔第二分册〕

〔匈〕卡尔·弗莱什著 姚念寰 馮明鑒译

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 6印张 130,000文字

1961年11月北京第1版

1961年11月北京第1次印刷

统一书号: 8026·1517

印数: 00,001-5,075册 定价: 1.05元

內 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透彻而具体的分析，并提出了切实可行的改正方法。这是一本小提琴教学和理论方面的有价值的参考书。

目 次

应用技巧部分	1
I. 练习方法概論	1
II. 一般技巧的练习法	9
1. 每日练习(各类音阶谱表)	9
2. 练习曲材料	19
III. 应用技巧的练习法	30
1. 一般的指法	30
2. 指法作为技巧手段	34
3. 指法作为表现手段	102
4. 指法和音色	109
5. 运弓	115
IV. 练习作为学习的手段	142
V. 音乐记忆	174

应用技巧部分

应用技巧 按照我的理解,“应用技巧”这个名词是指应用“一般技巧”去克服音乐作品中的困难。这两种技巧的共同点在于掌握它们需要同样的手段——练习。其不同点在于一般技巧的类别比较简单,应用技巧则相反,当一个作曲家利用一般技巧的这些类别去写一部“音诗”时,其发展的可能性是无限的。简言之,一般技巧可以比作原料,而应用技巧则可比作制成品。

I. 练习方法概论

练习方法概论 我们先谈一下所谓“练习”,也就是说,从“不能”到“能”拉奏一串音符的这个过程。从心理上讲,我们可以把练习过程作如下的分析:当我们第一次拉一串对我们生疏的音符时,看到的每一个音符,其声音高低、时值都会在我们的心中留下一定的印象;这个印象促使手指、手臂或手作出相互之间可以截然分开的一些动作。当这段音乐被连续拉奏许多遍以后,则原先的有意臆作出的那些动作被混揉在一起形成一种机械化的综合动作,这个综合动作不久便无须再依赖音符记号外形的提示,只凭记忆就可以把一连串的动作自动地作出。因此,我们可以把从“不能”到“能”拉奏的过程分为下面三个阶段:

1. 按照音符外形所示，有意識地作出動作，每個動作之間可以截然分開，即：不知和不能的階段。

2. 看見樂譜後，產生了內在要求，將每個截然分開的動作匯集成一個綜合的、機械的動作拉奏出來，即：知但尚不能背奏的階段。

3. 看樂譜已不必要，完全是根據內心要求自然而然地演奏，即：知也能背奏的階段^①。

因此，從不知到知並且能拉奏一串音符的過程也就是從有意識動作到下意識動作的變化過程。如果不顧這一點，在拉一段急奏時我們去“想一下”它，在大多數情況下都會在技巧上出大毛病，這種情況每個獨奏家都是很熟悉的。演奏者的演奏動作越是出於下意識，他的技巧越有把握。但是當演奏動作無甚把握、能否作好要憑運氣時（例如，在鋼琴上演奏從一個音符跳到距離很遠的另一個音符上時；又如在小提琴上拉長的延續高音、需要使弓子靠近琴馬時），用眼睛有意識地來檢查糾正動作是必要的。同樣，當遇到這樣的樂曲：其某一主題或音型反復數次、但反復時有調性或是節奏的變化，這時僅憑下意識的機械動作是不行的，而需要把每次的變化都象一幅清楚的圖畫一樣地牢記在演奏者的意識中（參閱178頁）^②。

① 許多人（如布紐[Raoul Pugno]等）需要看譜才能作出完善的、藝術的演奏，這一情況主要是由於病態的恐懼心理造成的，它並不能改變這一事實：一般來講，只要能知就一定能背奏。演奏室內樂之所以要看譜，除了一些實際的考慮之外，有一個原因就是為了避免任何個人表現突出的可能。其實就是拿室內樂來說，如果參加演奏的所有人都背奏，從而不完全拘束於樂譜記號，這樣對掌握樂曲本身和表情的直接性也可能大有幫助，這是一個值得研究的問題。但是不看譜拉四重奏現在還沒有，那是將來的事（1920年寫）。——原注

② 意即在變化處仍需有意識地控制演奏動作。——譯注

当我们想到演奏象贝多芬小提琴协奏曲这样一部作品需要两只手做数千个这种下意识的演奏动作时，就很容易理解为什么必须把这样一件繁重工作中的各个组成部分尽可能使之简易化了。节省力量、避免任何精力的浪费以及有目的地化费力量都是简易化所不可缺少的必要条件。一切不是直接有助于发音目的、不必要的困难动作或是一般多余的动作都应该避免。差不多最有用处的动作总是表现为最好的（即最能节省力量的）指法和弓法。选择最好的指法和弓法是练习中的主要目的之一^①。

反复的练习 为了从心理上和技巧上都能掌握某一连串音符，我们必须或多或少地反复练习它——这个事实曾经使得绝大多数小提琴演奏者得出一个错误的结论，认为为了“能拉会一段音乐”，有目的的练习和不断的重复该段音乐是一回事。这是一个致命的错误。因为练习虽然是必要的，有好处；但另一方面，它也有害处，我们可称之为“必要的弊害”。总是重复一段音乐事实上并有助于音乐表现本身。每个拉小提琴的人根据他个人的经验都知道长时期地连续练习技巧困难部分使他不能享受到演奏音乐时的真正的愉快。因此每个独奏家在就要登台演出之前，都本能地避免作机械的技术练习，因为他们预感到在这种情况下去熟练技术只能有损于演奏情绪。此外，习惯性的、不加思考的、不停的

① 这个说法常常会遭到我们内心的反对，而这种反对我们自己是不自觉的，因此必须与这种反对作斗争。常见到的事实是：有些指法和弓法虽然我们 also 感到不合理或是已然过时，但是由于它们是我们年轻时所热烈景仰的某位有成就的艺术家所订的，因此这些指法和弓法和这位艺术家的成就在我们的记忆中便紧密联系在一起了，以致从那时以后，对这位艺术家的尊敬心理便阻碍了我们解放自己。常常就是因为这类原因，以致一些谁都知道是很拙劣的、只代表某个阐释者个人看法的指法和弓法被保留下来了。——原注

反复練習一定会破坏演奏者对音乐的感受能力，同时还会使他丧失成为一个艺术家的条件——独特风格。还需注意的是：在重复練習一个片断时，必須小心不要重复可能錯的动作。因此我們必須首先肯定演奏这段急奏的一系列的动作都是完全正确的以后再进行練習。

健全的練習法 当然，我們还应该找出一些健全的練習原則，虽然我們不可避免地必須把机械的技术練習重复一定的遍数，但只要按照这些原則进行練習，就可以使我們的演奏情緒不受到破坏，而仍能享受到音乐本身給我們的愉快。

前面已經講过，練習时應該考虑以下三个主要原則：

1. 找出最合宜的动作——表现为最省力的指法和弓法。
2. 把开始練習时的有意識的动作轉变成下意識的动作。
3. 完全根据上述原則进行練習，同时还无損于艺术家的整个风格。

凡是想达到一定目的并經常注意如何达到它的人，总是要受到內在的和外来的敌对力量的阻挠的，使他难以成功。在我們这門行业中，無論那一方面作得过分都特別容易把本来是健康、穩妥的練習方法变质成为有害的东西。过分延长練習時間、过多地練習个别的技巧部分以及偏爱干燥的、缺乏音乐美的練習曲等都是錯誤的，其产生原因在于錯誤地認為：要想获得一定程度的熟練，首先需要一定长的練習時間，而这段时间越是連續的、不間断的，越能迅速地达到目的。事实恰好相反，正好象我們吃东西时，只有一小块一小块地吃下去，肠胃才能消化一样，我們的“精神”也不能消化太大的东西（见 166 頁）。每天練十分鐘断弓，連續練 18 天肯定要比一天練三小时一共只練三天要好●。

每种技巧都应该经常地练习，但是每次都要少练。Non multum sed multa。②

一般来讲，我们必须确信：我们作技巧练习只是为了能够实际应用这一理由，绝不是为了享受（由于某种对美感的错觉，有可能会把手段当成目的）。我这样讲并不意味着应该把练习看作是必须尽快摆脱掉的、令人厌烦的一种任务。当通过练习终于把原来不能克服的技巧困难克服了以后，我们也会感到某种程度的愉快，但是这种愉快感绝不能和我们领会并且重现一个纯音乐的思想时所产生的那种满足的心情相比。此外，认为只要认真地练习就能够使自己去履行自己的艺术演奏的大部职责的想法对于提高一般的艺术修养极端有害。绝不能把练习当成一种“体育游戏”③来搞，应该牢记：它的价值在于：正是通过艰苦练习这条道路，才有可能为进一步提高我们的演奏艺术准备必要条件。

练习时间的分配 和上面所谈最有关系的是练习材料的比重和时间分配问题。因此问题是：练习什么？如何分配练习的时间？

① 当我拉完了帕格尼尼随想曲第23号（第一部分）和第17号（第二段）以后（我把这两段音乐统称之为“八度练习”），我有时听到同事们用略带讽刺的口气对我说：“你一定花费过很多苦功夫来练习伸指八度技巧”。可是我必须承认，我所以能掌握伸指八度这种技巧恰好是由于我某种不愿多拉的缘故。当我在巴黎音乐学院作学生的时候（1890年），由于住屋不够暖，每次开始练习前不得不先练半小时手指练习以完全恢复手指的灵活性。我曾经想用各种方法来减少时间的浪费，后来偶然地发现：只须用五分钟或十分钟的时间练习伸指八度就可以得到与练习半小时指法练习同样的效果，这样一来可以节省很多时间。因此以后我每天都练习伸指八度，虽然每次都从未超过五分钟或十分钟，一直保持了四、五年。——原注

② 拉丁语，意即不要量多，而要次数多。——译注

③ 意即为练习而练习，不是为了艺术表现。——译注

我們先答复第一个問題。練習什么决定于練習的目的，練習的目的有三：

(1) 学会尽可能多的一般技巧。

(2) 把所学会的一般技巧正确地应用在音乐作品的研究中。

(3) 在熟練的技巧的基础上，完善地重现該作品。

如果不恰当地強調了上面三个目的中的一个，将可能产生三个后果：

(1) 用过多的時間練習一般技巧。有的小提琴家用四分之三的時間作各种一般技巧練習、音阶等。因此沒有多少時間練習保留节目或演出曲。

(2) 过分注意应用技巧，表现为几乎单单只是注意練習保留节目中的技巧部分，而忽視一般技巧練習。这样不久将导致演奏者一般技巧的退步。此外，由于为了能够演奏，单纯只注意練習保留节目中的困难技巧部分，以致这些乐曲被降低成为練習曲了，不久作品中的音乐意义便完全丧失了，而我們不再能以那种直觉性和鮮明性——这是激动听众情感所必须具备的两个条件——来体会和表现乐曲。重现一个作品时所需要的技巧水平應該事先早已通过一般技巧練習而具备了，不应以作品当練習再練。

(3) 过多地注意練習乐曲。純从人情的观点来看，这是最可以原諒的过錯，但是不可避免地它将使演奏变得肤浅，因为这样作不仅演奏者的一般技巧的源泉减少，无法提高，而且这种单纯供消遣的、要求不严格的演奏必然忽略乐曲的技巧这一面，从而使他在音乐会中的表演常常沒有把握。

因此，每天練習时上述三点全都应注意到，这是練好的首要原則。但是，是否这三种練習的時間分配也應該相等呢？比方說，演

奏者一共有三小时的練習時間，是否三種練習應各占一小時？這個問題的解答和個人的年齡與才能以及他將在什麼時候演出有密切關係。例如：在孩童時期，多練習較淺的專門技巧不致於使他厭煩；可是十年以後，只要他是個真正的藝術家，如果再讓他多練較低級的技巧，他必然會從內心產生強烈的反感。同樣，由於才能不同也會有類似情況，有才能的人學得快，如讓他仍繼續不斷地練習他已經完全掌握了的技术是毫無意義的，反之，如果專門找出技巧的弱點並通過練習去克服，這種練習最能引人入勝。此外，如果必須在一定日期之內把一首樂曲練得很完善，以便能在音樂會上演出，則應用很多時間練該作品中技巧特別難的地方，對於一首內容較深的音樂作品，則需要多花時間注意鉅研它的純音樂內容。

因此，我所要提出的如何分配練習時間的方法，只能以一個中常的演奏者為假想對象：所謂中常是指：（1）受過較全面的訓練，（2）具有一般的天賦，（3）他所要演出的藝術作品是屬於中等程度的。

正確的時間分配 我認為最好的練習時間的分配方法如下（假設每天有四小時練習）：

1. 練一小時的一般技巧（包括各類音階譜表，各類音階譜表結合各種弓法[見12頁]以及其他練習）並着重練掌握得最差的那方面技巧。

2. 練一個半小時的應用技巧（即練習保留節目中的技巧困難部分）。

3. 練一個半小時的純音樂（把先前只從技巧的觀點練習的音樂作品用在音樂會中演奏的風格演奏，如可能，加上鋼琴伴奏，此外練習室內樂）。

第三种半工作、半消遣的練習時間常被忽略，但是即使从技巧的观点来看，这种練習也是最重要的，因为它会明显暴露出还没有被发觉的技巧弱点，从而为次日提供非常好的練習材料。因此，我认为从練習時間中划出相当多的时间来練習娱乐性的演奏^①是绝对必要的。为了保证这一点，前面所确定的練習一般技巧和应用技巧的时间則相对地需要常常有所改变^②。

最困难和最費時間的总是練習应用技巧（即从技巧上掌握准备表演的乐曲）这部分。其次是練習表现作品的音乐内容这部分——它不是技巧問題，而是精神与灵魂問題。最后才是練習一般技巧这部分，对于受过全面訓練的人来讲，这部分只是为了保持已有的技巧能力而已。

可是，至于練習的次序則应该把一般技巧練習放在前面，因为这种練習单调乏味，需要在身心方面精力最充沛时練習，因此在开始每天工作的那时候最适宜。練完一般技巧后应接着練習应用技巧，最后演奏者才应投身于音乐的艺术作品。

① 指練習乐曲的表情，即上述第三种練習。——譯注

② 意即必要时可以减少時間，以供第三种練習用。——譯注

II. 一般技巧的練習法

1. 每日練習(各類音階譜表)

本書的第一部分已經詳細講述了一般技巧類別的最實際的練習方法,現在我們準備談談作為每日的練習材料,怎樣練習這些一般技巧類別收效最大^①。

難處在於:既要包括尽可能完全的技巧類別又要花費最少的時間。一般都作不到這點,有的花費的時間雖少,但是練習的技巧項目也是有限的;而有的練習範圍雖廣,但花的時間又過多,以致於既不能有多餘時間也沒有必要的充沛精力去作具有較高價值的練習。我們首先談談對兩手的技巧要求如何。

左手 大多數演奏者以為只要每天把三個八度的、各個調的自然音階連續拉一遍便是盡到了責任。他們忘了至少還有約52種其它的技巧類別需要予以同樣的重視。這些類別是:

A. 在一個八度之內、在一根弦上:

1. 自然音階
2. 分奏三和弦和七和弦
3. 分奏三度

① 我所作的《基本練習》(Urstudien)不包括在這裡所說的每日練習材料之內,因為它只是為了那些時間極有限的演奏者用的“救急”練習。——原注

4. 半音音阶

B. 三个八度:

5. 自然音阶

6. 分奏三和弦和七和弦

7. 分奏三度

8. 半音音阶

C. 三度双弦:

9. 自然音阶

10. 半音音阶

11. 距离为三度的音阶

D. 六度

12. 自然音阶

13. 半音音阶

14. 距离为三度的音阶

E. 简单八度:

15. 自然音阶

16. 半音音阶

17. 三度音阶

18. 分奏三和弦

F. 伸指八度:

19. 自然音阶

20. 半音音阶

21. 三度音阶

22. 分奏三和弦

G. 十度:

23. 自然音阶

此外还应加上震音、泛音和左手拨弦练习(后面两项可只在需要时练习)。很明显,如用一般流行的练习方法,在较短的时间内把上述全部技巧类别练完是不可能的。因此如何解决这个问题是关系着每个小提琴演奏者发展的一个重大问题。

右手 我们必须根据右手动作的各种形式^①而不是根据右手动作的无穷尽的结合可能性^②来决定右手每天需要练的练习。

按照上述原则,我们可以找出下列这些基本形式:

1. 用下半弓拉的分弓
2. 用上半弓拉的分弓
3. 在下半弓换弦
4. 在上半弓换弦
5. 在弓根、中弓、弓尖拉的快、短弓

除此之外还需加上主要类型的混合弓法以及顿弓、断弓、跳弓和击弓——这些被误当作偶尔一用的练习。

如果说仅是左手的练习材料就已经够多了,但是右手的练习材料比左手还要多。在每天三或四小时的正常练习时间内,若是把这些技巧类别一个接一个地练下去,则恐怕全部时间都要花在练习一般技巧上。但是我相信我能指出一个更好的练习方法。我曾经为左手选择了一套一般技巧的练习,我称之为《各类音阶谱表》。小提琴家可以用他正在练习的那个乐曲的调性去练习这个谱表。

① 卡尔·弗莱什:《基本练习》。——原注

② 塞夫契克:《四千种弓法练习》。——原注