

DA TI QIN YAN ZOU YU JIAO XUE WEN JI

大提琴演奏与教学文集



中国美术学院出版社



数据加载失败，请稍后重试！

大提琴演奏

与教学文集

王凤岐

宗 柏 编

廖崇向

中国美术学院出版社

165455

(浙)新登字第 11 号

大提琴演奏与教学文集

王凤岐 宗柏 廖崇向编

中国美术学院出版社出版

(杭州南山路 218 号 邮编 310002)

印刷 北京雪花日历印刷厂

开本 850×1168 1/32 印张 9.75

1994 年 5 月第 1 版

1994 年 5 月第 1 次印刷

印数 2,000 册

ISBN7 —81019—309—0/G · 27 定价 8.00 元

序

大提琴演奏是技术性很强的艺术门类之一。“技术”是手段，而绝非目的；将其形诸于艺术，乃是大提琴演奏者孜孜以求的最高境界。故而，大提琴演奏也是一种创造性的活动。演奏技术对演奏家来说是很重要的，没有演技，艺术表现就等于零；但只有高超的演技，而缺乏表现的演奏者，充其量只是个“音乐匠人”。如果音乐院校只强调演技的基本功，而忽略艺术表现的基本功，那么音乐院校充其量只是个“音乐技艺养成所”。技术虽一流却“没有音乐”，以及多年来所惊呼的“后劲不足”，恐多源于此。

就乐器学子而言，往往自幼起即接受了严格的技术训练，积数载之功，以获取表现音乐的深厚功底。大凡高明的教师，即使在这些纯技术训练中，也会巧妙地避免学生脱离音乐，去单纯追求技术。正确处理音乐表现与技术的关系，就不易为技术所框住，避免发生技术危机。另一方面，在科学技术飞速发展的今天，在技术训练方面，我们也正面临着世界性的挑战，充分利用生理学、音响学、物理学、心理学等自然科学、人文科学的科研成果，使之进一步科学化，已成为当务之急。在东西方音乐表演艺术急剧撞击的今天，务必要立足于我国的实际，善于吸收，扬长避短。在这方面，近十几年来，我们已取得了较大的成绩。实践证明，不从实际出发，照搬某一学派的做法，或囿于门户之见，是最没出息的。几十年的历史教训，我们应该牢牢记取。

在艺术表现基本功的训练上，则往往忽略了民族音乐思维建构的问题。外来乐器学习者，在几乎整个学习过程中，学的大部分

是西方的教材、西方的曲目,对民族音乐文化却知之甚少。当演奏中国曲目时,普遍既缺乏民族的神韵,亦缺乏激情。这种状况亟待解决。民族音乐思维的建构,对外来乐器学习者来说,也必须从小开始,否则谈何中国演奏学派的确立?“音乐历史上难道真的存在什么世界主义的音乐大师吗?音乐家中从巴赫、莫扎特、贝多芬到李斯特、萨拉萨蒂、夏里亚宾到卡扎尔斯、鲁宾斯坦、克莱斯勒,他们的艺术哪一个不是深刻地蕴涵着他们本民族的气质,闪耀着自己祖国的光辉?一个不能成为本民族音乐家的人,难道能成为真正的世界的音乐家么?”(于润洋语)

至于中国演奏学派的确立,则是几代人所梦寐以求的理想,也是自立于世界音乐之林的重要标志之一。然其确立,起码需要三个条件:一整套的教材和教学法,并形成自己的教学体系;拥有众多一流的自己的作品;培养出一批世界一流的演奏家及大师。概括地说,既贯通中西,亦独具特色。彼岸虽远,如不失良机,教育家、作曲家、演奏家及音乐普及工作者携手并进,殊知其非远乎?

这部文集汇集了近年来有关大提琴演奏与教学方面的论述数十篇,是大提琴艺术领域的最新研究成果与经验总结。尽管水平不一,但它却凝结了老一辈的大提琴教育家和中青年大提琴教师的心血,展示出他们崇高的敬业精神,以及勇于面对世界性挑战的胆略。

今后,音乐表演专业方面的科学研究,尚需大力推进,并在此基础上把各学科的教学与演奏推向更高的层次。

王凤岐

一九九三年夏

于中央音乐学院

目 录

概念与训练——大提琴的基本功训练	林应荣(1)
大提琴演奏与教学的新思辨	孙开远(16)
将元极图应用于大提琴演奏的体会	陈 圆(24)
谈大提琴的基础教学——正确的持琴	赵祥生(31)
在大提琴教学中探索记忆问题	吴秀云(35)
大提琴教学中几个容易忽略的问题	王根春(43)
关于大提琴学习中“高原现象”的探讨	黄海昌(48)
浅谈练琴	周 游(58)
用头脑去思考 用心灵去演奏	赵 琳(65)
三首著名大提琴协奏曲的分析与演奏	宗 柏(67)
心灵在歌唱——介绍舒伯特《a 小调大提琴与 钢琴奏鸣曲》.....	李大毅(89)
对大提琴左手手指力度与灵巧性训练的探讨 ..	宋 涛(96)
谈谈大提琴的音准训练.....	邹旭平(103)
试论大提琴演奏左手技巧的准确性、 灵活性和完整性.....	樊志刚(112)
大提琴颤指常见的几种错误及其纠正办法	金良梅(117)
对音阶练习中几个问题的探索.....	丁相杰(121)
大提琴教学中的音阶、琶音训练问题	徐晋山(126)
大提琴的双音演奏.....	王相乾(130)
大提琴演奏艺术中的指法.....	曹 玲(136)
大提琴演奏中发音的一些问题	王祥 全如珊
论发音.....	李宗礼(161)

大提琴运弓与发音·····	王相乾(168)
大提琴演奏右手臂机理及其运用·····	王基福(174)
谈大提琴教学中力度训练问题·····	王培凡(185)
论弓法在大提琴演奏艺术中的运用·····	杜西林(188)
大提琴教学中的右手技巧问题探讨·····	樊志刚(195)
试论大提琴教学中的右手重力运弓·····	于荣海(199)
大提琴演奏发音的关键问题·····	刘欣欣(204)
大提琴持弓问题研究·····	刘 宏(209)
教海拾贝·····	陈萍秀(215)
浅谈大提琴早期训练的几个问题·····	刘美娟(223)
学前儿童演奏思维建构过程之初探·····	萧天静(230)
少幼儿大提琴教学拾零·····	张增希(241)
建设具有中国特色的社会主义音乐	
必须走民族化之路·····	宋保军(252)
关于大提琴演奏中体现蒙族音乐风格问题的	
几点想法·····	苏 力(260)
关于大提琴民族风格性演奏技巧的探讨·····	刘 炎(263)
大提琴演奏蒙古族音乐的几点探索·····	王雅娟(268)
高等师范大提琴教学的体会·····	杜西林(271)
明师出高徒·····	宗 柏(274)
谈塔玛拉的教学特点·····	钟德珍(275)
附录《中国大提琴文献目录索引》·····	王秀琴(280)

概念与训练

大提琴的基本功训练

林应荣

我在教学过程中发现学生的许多问题往往与他们的错误的概念有关,如果从概念上加以纠正,并给予一定的训练,问题就能较顺利地解决。概念是人们从对象的属性中,抽出特有的属性概括而成的,是通过不断的学习和反复的实践从感性认识上升到理性认识而形成的。因此,用正确的概念指导学习容易获得预期的效果;含混不清、似是而非的概念,往往把人的思想搞糊涂,导致不知所措;而错误的概念只会使问题的解决陷入困境。

对基本功的问题,需要分析、研究,并给予科学的、足够的训练,通过严格的训练逐步掌握乐器,达到演奏自如的目的。

本文只谈有关持琴姿式和左、右手训练的问题,不涉及演奏的音准、节奏和音乐表现等。

关于持琴姿势

十九世纪以前的大提琴家,如波凯里尼、伦勃、多查尔以及杜波尔等,都是将琴夹在两腿中演奏的。大提琴的琴脚是比利时大提琴家塞尔威(F. Servais 1807—1866)发明的,据说最初只是为了支一根棍以消除演奏时的疲劳,以后渐渐地普及起来了,到了20世纪,法国大提琴家托特里又发明了大弯脚,也有的人用小弯脚。

琴脚的运用,解放了演奏者的双腿,使琴稳定,从而增加了演奏的准确性(这个改进也使女性加入了大提琴演奏的行列)。而双手的解放和技术的发展,则是本世纪大师卡萨尔斯(P. Casals 1876—1973)的伟大贡献。卡萨尔斯十一岁开始学琴,两三年后就感到了陈旧方法的约束。他回忆说:“在那个时候,我们被迫着用硬绑绑的手去拉琴,拉时腋下还得夹本书”。他毕生都在为改进大提琴的演奏技巧不懈地探索着。

由此可知:大提琴演奏艺术能有今天的水平,是和演奏方法的改进分不开的,合理、恰当的持琴姿势,正确的演奏动作,对技术的发挥至关重要。因此,有必要对持琴姿势给予一定的训练。

对持琴姿势的要求是:平稳、自然,便于演奏。

第一步 不带琴靠前坐好,双肩平,眼平视,颈放松。脚分开一个琴身的距离,两脚着地勿踮起,左脚稍前,上身坐直,手放在膝上。把自身作为一个“支架”,然后就地起立,坐下。

第二步 将琴放在这个“支架”上,即轻轻地靠在双腿和身上,琴脚高低适度,琴放正,琴颈挨近人的头颈,然后作空手练习:左手沿着指板上下左右活动,右手作在各条弦上的运弓活动,头部亦作上下左右活动。这时人是运动的,但要感到琴是十分稳定的。

第三步 左手握琴颈,将琴推开,就地起立、坐下,然后将琴放好。注意“支架”勿变型,琴与人的关系保持好。

第四步 在前三步的基础上训练两腿动作:将左脚往后拉,右脚相应地踮起脚根,以便琴向左侧,将C弦抬高,然后还原;反之,右脚往后,左脚踮起,使A弦突出。要求脚的移动不牵动上身,上身保持平稳。膝盖勿顶在背板上或压住边板,以免制音(有时可直接把琴侧过来,不用动腿,但勿忘还原放正)。

第五步 开始演奏,身体各部根据需要来活动,即在演奏过程中作必要的调整,基本是稳定的,切勿做多余动作。随便怎么动,都要保持平衡。“平衡并不意味着笔直地坐着不动,而是指你和你的

乐器融为一体,使你能随心所欲地活动”(玛·罗厄尔),要避免持琴不自然及格格不入的感觉。

关于左手

在左、右手训练的问题中,有许多概念要搞清楚,训练应在正确的概念指导下进行。

(一)左手的清晰靠有力而灵活的落指和抬指

我们都追求在快速演奏时获得清晰、颗粒的效果,使乐句放出光彩,而我们的手则是生来从事各种劳动的,要使其适应大提琴的演奏,必须加以训练。

1. 建立良好的手型 左手的基本状态应是圆弧形的,根据个人手的条件及演奏各部位、各条弦的情况可垂直放置或前倾或后倾,这里以垂直放置方式来做。

第一步 四个手指均匀地分开,拇指与1、2指间相对,更靠近2指,轻轻地放在同一根弦上,手臂放松,手腕平,肘与手指保持直线。

第二步 利索地从指根处同时抬起四个手指,手掌、腕勿介入,离弦近些,保持指距,手指整齐不要有高低。

第三步 四个手指同时落到弦上,手指的力量平均。如此反复起落,然后用双音指法,如三、四、六度及和弦等不同的手指组合,反复在各条弦上起落。目的为训练整体感,以保持稳定的、成组的手指位置(即手型)。

2. 力度与灵活的训练 在前面训练的基础上进行个别指的抬、落训练。我主张低抬快落,注意抬指和手指间力的转换,以减轻手指的疲劳,保持弹性。

第一步 四个手指排列均匀,高低整齐地准备在同一根弦的上方。

第二步 依次直接、有力地按节奏落指,以指根关节为主,手臂每个关节放松,但不介入。每当一个手指落下后,原先的手指便把力传给它,但先落指仍保留在弦上。

第三步 逐个抬指,也是用指根关节,垂直抬起,勿拨弦,动作十分果断、利索。离弦越近越好,在抬每一个手指的同时,将力传到下面一个手指,抬起来的手指保持在弦的上方。如此顺序和反序地练习起落,特别要注意抬指的节奏感。这样,手指的动作就是在整个手臂松动的情况下,在手掌的支撑下有力地、灵活地进行。

第四步 用弓演奏,注意清晰、均匀。由于我们的手指粗细、长短、强弱不一,如顺其自然,就会发出节奏不均匀,音质不统一的声音。在空手训练时,就要给予注意,用弓演奏时练习,1. 四个手指依次起落;2. 用 1、2;2、3 和 3、4 指有节奏的打指(慢速颤指);3. 按下面谱例进行练习。在做每个练习时,仔细听手指的均匀度,不论落指和抬指,每个音都要有清晰的爆发点。

例 1



在抬落指的训练中,有一个概念需要搞清楚,即“独立、与“孤立””的差别。只进行单个手指的训练,往往导致手指的孤立活动,手型难以保持,准确性也得不到保证,而且显得“吃力”并非“有力”,这好比打仗,独立作战是指有后援的,反之则成了“孤立”。

(二)良好的按弦与揉弦是音乐表现不可少的手段

1. 按弦 大提琴的琴弦较粗,要把它按结实须要一定的力量。但按弦结实并不等于按死它,这里有必要先从概念上把它们加以区别。“结实”是有弹性的,能动的按弦,发出来的声音是活的;“按死”是硬梆梆的、僵的按弦,发出来的声音是直的。美国著名小提琴家加拉米安训练按弦的方法,很值得借鉴。即在 A 弦上,用任何一个手指放在第四把位 E 音的上方,落指,拉出实音,然后立即放松,拉出泛音来。他用这种方法让学生体会按弦手指要放松的感觉。如何保持 E 的实音呢?我的办法是利用揉弦,逐渐将力通到指尖上,将弦结实按到指板上。整个手臂一定要放松,按中速四拍后,停止揉弦,保持揉弦时的用力感觉。可在四根弦上做,如此反复练习和体会,就能找到按弦感,即感觉到弦在指尖外侧的震动,获得在不同粗细的弦上的良好的按弦。(在不用揉弦如拉音阶时就用这种按弦)

2. 揉弦 揉弦是一个比较复杂的问题,因为它与每个人的音乐个性和对声音的概念密切联系着。我这里只帮助掌握揉音的基础。

学会自然的揉音,有三点要注意:

[按弦结实]良好的按弦将给揉弦提供极好的基础。肩、上臂放松,手腕平,肘与指尖是一个整体。建议学会手指第一关节凹下去或放平,这样指尖肉垫接触弦的面宽,力也容易传上去,可使声音丰满,在高把位亦然。特别是手指细长而又较尖的人。(90年6月,我观摩了在莫斯科举行的柴可夫斯基国际比赛,发现个个选手,不论手指粗细,揉弦时均采用这种按法)。训练方法:手指第一关节先突出按弦,然后使其凹下去。反复练习,第一关节应是活的。

[均匀]速度是可控制的,这点最重要,它是检查揉弦正确与否的标尺。我的方法是计数训练,真正做到心中有数:用2指按在D

弦第四把位上拉一弓长音A,每揉动两下停一停,一弓停两次。然后揉三下停一停,然后四下、五下,直到八下后,可不计数均匀地揉。在那个数不均匀,就要停下来练好它,然后再加数。

[每个手指揉弦方向一致]揉弦应朝琴马方向。训练方法:四个手指按弦上,同时揉动,在揉动中手指逐个抬起和按下,在弦上的手指始终保持揉动的方向,这样可使换把、换指时揉弦动作不致中断。

另外还有一个问题,即在高把位和粗弦上揉弦常常没有什么效果,这是如何将力传到指尖的问题。可用下列方法:a.手指按弦后,在原位上下按动,感到力集中上来了再揉弦;b.借助落指动作,顺势将力传上去;c.利用换把动作,当手指滑向另一个音时,一站定即揉动。

(三)换把是左手技术的重要一环

换把之所以重要,是因为它完成得好坏,会直接影响演奏的进行。我们常遇到这样的情况:在不换把的乐段中拉得很好,往往一经换把,就出现失误,一失误心里就紧张,又造成另一个失误。由于换把是一个移位动作,很容易在移动中失去平衡,因此对即将到达的下一个目的地要心中有数,也就是要有位置感(亦可说是把位感)。

1. 找位置 每个把位都有自己正确的手型,即最自然状态的最合理的位置,不论从那个方向换到它,都要立刻找到这个位置,不要“变型”。练习:以下臂带动,手肘、肩放松,动作协调。第一组以第四把位为中心。用一、四指演奏两遍,一弓下一弓上,然后停,勿压弦,稍慢、轻轻地整个手掌沿着弦移至第一把位,演奏两遍,停;再回第四把位,演奏后往上移至第八把位,用一、三指演奏两遍,然后再回第四把位。第二组以第八把位为中心,下移至第四把位,上移至十一把位演奏,再回第八把位。可在四根弦上演奏,检查

下去。换把时手指是“立”在弦上滑动的，并将按弦的部分力量转换为坚固手指的力量。练习：

1. 演奏双音。在演奏三、六、四、八度双音前，先在原位强揉弦，感到手指在手掌的支撑下“立”好后再连续上下滑动换把，手指始终坚实地“立”在弦上勿变形。

2. 不换把作手指伸展和收缩的滑动，以加强对两边肌肉的横向训练。

3. 不用弓，左手手指打弦和拨弦。参看谱例 1 上行打弦，下行拨弦。尽量响。

左右手的技术是不能截然分开的，如发音与左手的按弦很有关系，又如左手的落指可发动揉弦，换把实际上是揉弦的移位，而结实的手指又是全部左手技术的基础，所以我们应该力求在松动的肩、灵活的肘、稳固的腕和结实的手指的协调动作下，将落指、揉弦、换把统一起来。

关于右手

发音是大提琴演奏的中心问题，因为音乐是声音的艺术。音乐形象的塑造，是以声音为材料来完成的。我们演奏大提琴，就是要通过大提琴独特的音色，来表达种种最微妙的情绪色调和复杂的情感活动，使听众产生丰富的联想和想象，进而引起人们强烈的感情反应。所以，具有良好的、富有表达力的发音成了大提琴演奏的中心问题。

大提琴的右手技术比起左手技术来要难许多，它不象左手那样有“轨”（指板）可循。左手的动作也比较稳定，只是在换把时才移动，而右手却始终在移动中。关于右手的问题，我认为更多是概念和认识的问题。