

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H6.1.1/
TCLd 28

总登
记号

121753



陈 洪 著

小提琴 教学

人民音乐出版社

小提琴教学

陈 洪 著

人民音乐出版社

一九八〇年·北京

封面设计：孙为平

小 提 琴 教 学

陈 洪 著

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

人 民 音 乐 出 版 社 印 刷 厂 印 刷

787×1092毫米 32开本 45千文字 2.5印张

1980年4月北京第1版 1980年4月北京第1次印刷

印数：1—25,500册

书号：8026·3631 定价：0.24元

前 言

由于客观需要，从1973年起我又重新拿起搁置已久的小提琴，重新当了小提琴教师。在这段教学过程中，我重温旧业，并与青年学生们进行研究和讨论，互相启发，收到了教学相长的效果，使我十分欣慰。特别是黄波和莫宴情两位同学，她们在我的教学中所提供的“实验田”的作用，对我写这本小书有很大的帮助，这是我应该在这里提及的。

我尤其感谢我的老朋友谭抒真教授，他在两年前看了这本小书的初稿，提出了宝贵的意见，我已照他的意见作了修正。现又征得他的同意，在这里发表他给我的信，作为一篇“代序”。我觉得这封信写得十分正确，十分诚挚，对于我是极大的帮助和鼓励。

我认为自己作为一个教师，有责任帮助学生把所学到的零星知识按系统加以整理、刷新，并把它们连成一串，便于记忆和应用。还必须帮助学生开展思考，不断地把实践收获加以整理和提炼，再用它去指导实践；反对“知其然而不知其所以然”的陋习。这就是我写这本书的初衷。现人民音乐出版社鼓励我把它公之于世，我大胆地同意这样做了。但我自知限于目前的水平，或则囿

于成见，或则缺乏经验，或则提炼不精，我所写的都是一些乌尧之言，错误在所难免，尚望读者不吝指正。

陈 洪

1978年11月于南京

代 序

陈洪兄：

收到来信以及《小提琴教学》，很高兴地拜读了一遍，觉得立论是正确的，所指出的方法和问题都是合乎学习和演奏的客观规律的，对于学生和演奏者都是很有用的，只要读者能认真去体会文字的内容，认真去实践，必然能得到应有的效果。

这几个月来有一位湖南来进修的小提琴教师帮助我写了一份小结，和你这份大同小异。但在体裁上我不大满意，想重新写过，想采取问答讨论的形式，或者可以更生动活泼些，每个问题可以讨论得更深入一些。

对于你的《小提琴教学》我大胆提出一些不成熟的意见，不一定正确。往往不正确的意见也可以启发人思考，使你的正确的意见更加完善。

关于把位：树立把位的概念是初学者必经之路，但到一定的程度又要打破把位的拘束，不但在古典作品中经常需要如此，在现代作品，特别中国作品中经常需要用跨把位，只有解除了把位的束缚才能演奏流畅。看照片上第五把位以上手形似乎过份强调了手掌要与指板平行，食指显得太高，小指关节向指板下端倾斜，第七把位就更明显。这样小指调整音准的能力就比较差，揉

弦也受影响，因为手指横向动作是不方便的。我主张手掌要与指板保持一定的倾斜度，小指的中间关节不要倒向指板下端。

关于音准：立论是非常正确的。关于 Joachim 的音准问题，据文学家肖伯纳说他听过十九世纪不少小提琴家，也听过 Kreisler, Heifetz 等人，相比之下 Kreisler、Heifetz 比 Joachim 准得多。演奏的艺术是在不断地提高。现代的名家是采用多变的音准以适应音乐的需要。

关于手指保留：手指保留在开始阶段也是应当严格训练的，就是说要养成能保留手指的能力，而不被手指保留所拘束。我经常遇到受过严格训练的人演奏某一乐句总是不能流畅，手指不灵活，因为他把早已不用的手指仍然保留在弦上，牵制其他手指，如果及时放掉，马上就灵活。这也是辩证地使用一种方法的问题。

关于揉弦：以腕部动作为主带动下臂，是和我的看法完全相同。整个这一段我没有意见。

关于伸指：所提的关于琴的尺寸应当适合每个人的手和手臂的条件是很正确的。十四英吋的琴为一般女子用确实太大。今后造琴应多造尺寸略小的琴，倒也不一定是“女式”琴，只要略微小一点就方便了。Stradivarius 式都太大，欧洲女提琴家多半都不能适应。手指伸张应由小指和食指向两方面伸张，而不是仅去伸张小指，这一点也是很正确的。

关于小提琴的护理：我觉得用砂纸放在面板上来磨马子的脚是一种不得已的变通的办法。这样磨出来的脚总不能十分服贴，

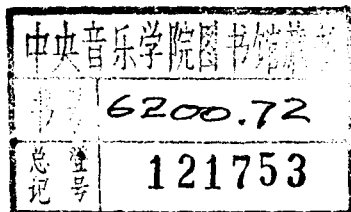
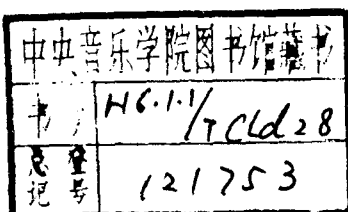
因为面板的弧度常是不规则的，而且手持马子来回磨，总免不了要摇动，磨出来的脚底总是有些圆形。我想还是说明应当用快凿或快刀削，万不得已时才用砂纸磨。

松香，正如你所说，不要擦得太多或太少。太多不但声音不好，也影响拉琴者的健康。如果一人站在窗前太阳光里拉琴，我们从背光方面观察，可以看到粉末飞扬，像是喷射杀虫剂，一部份的松香粉就被拉琴者吸入肺中。每天四、五小时甚至七、八小时，有点像在水泥厂工作的人容易得矽肺病，不知拉小提琴会不会得“松香肺”，这一点好像还没有人想到过。有人强调拉琴一定要多擦松香，松香擦少了，手会拉坏了的。我认为这种说法是错误的。

总之，拜读《小提琴教学》受到很大教益。所提意见不一定对，仅供参考。

谭 抒 真

1976年2月25日



目 录

前言	I
代序	II
一、身体姿势和仪态	1
二、左手怎样持琴	2
三、按弦方法及音准	5
四、换把位	12
五、持弓与运弓	18
六、怎样调整音量	20
七、各种弓法	25
八、揉 弦	33
九、拨 奏	36
十、伸 指	38
十一、利用时间, 提高练习效率	41
十二、要多一点音乐知识和素养	45
十三、小提琴的护理	55
附录一、欧洲常用的一些小提琴练习曲及学生协奏曲目录...	59
附录二、欧洲著名小提琴乐曲作者简介	62

一、身体姿势和仪态

练习提琴应以站着为主，身体自然直立，两脚分开成八字形，全身的重量平均放在两脚上。为了减少身体疲劳，每天也可用一小部分时间坐着练习。那就要选择高一点的椅子，使右膝部分稍能伸展，不妨碍运弓。

站着时要注意身体垂直，不可弯腰驼背或挺着肚子。如果不是一开始就养成良好的习惯，以后就很难改正。

持琴的方法是将小提琴放在左边锁骨上，用左下颚将它夹住，要求不用手扶小提琴也不会掉下来（当然，当演奏时是必须靠左手扶住琴颈的）。一般人都采用一个垫肩，最好采用不贴近琴底板的垫肩（市面出售的一种弹簧垫肩就是这样），以免妨碍琴底板的振动。琴身与人的肩膀构成45度角，就是琴头略偏向胸部的左边，而不是正对着胸前。琴的本身不是平放着，而是向右倾斜约45度，这样有利于按弦和运弓。以上各点，若有良好的垫肩和适合于奏者下颚形状的腮托，只要稍加练习，都是容易办到的。

演奏时琴头要举得高一点，约比琴身高一、二寸，这样就保证了弦的水平状态，使弓毛在弦上不容易滑向指板而离开其正常位置。扶住琴头的左臂容易疲劳而下坠，要随时纠正。如果养成

了下坠的不良习惯，其后果不仅是琴头的下坠，还会引起弯腰驼背的并发症。谱架过低会促成琴头下坠，必须注意谱架的适当高度，谱架上的乐谱的中心点应与奏者的眼睛齐高。

演奏时为了配合运弓，需要身体略向左右摆动，但大幅度的摇晃是一种丑态，往往使听众发笑。面部表情以安静为主，要克服肌肉紧张和其它怪相。音乐感强的奏者，其面部表情能跟着乐曲感情而起变化，如微笑、悲痛、愤怒等。这种表情应出自内心，不可强求捏造，虽然演奏小提琴主要靠琴音表达感情，身体表情只起补助作用，但这还是很有必要的。如果演奏者宛如木偶，面部毫无表情，虽演奏得极好，也是美中不足。我见过一些小孩从小注意训练表情，效果很好；有些小孩从小没有注意，后来不易补课。所以我认为启蒙教师有责任于教导小孩如何拉琴的同时，训练小孩的正确姿势、优美的仪态和适当的表情。这些都应当包括在锻炼的项目之中。

上述各点，当学生为了调剂疲劳而短时间坐下练习时，也应同样地加以注意。

二、左手怎样持琴

左手持琴有两种姿势，第一种姿势我称之为“夹式”。第二种姿势我称之为“托式”。

夹式——用拇指的第一节与食指的第三节的外侧夹住琴颈，

手腕略向外弯，肘部向胸前扭转，须做到奏者用右眼能通过琴腰凹进处窥见自己的肘部。这样做，左臂是有点吃力的，但我们必须忍受它，因为只有如此，才能保证手形的正确。四个按在弦上的指都必须略呈弯曲，成半圆形。有些学生的小指短一点，不易做到半圆形，但这是可以克服的，通过训练，一般地都圆得起来。使肘部更多地扭向胸前，可帮助克服这个缺点。由于手指成了半圆形，才有可能使指端垂直地落到弦上，但只要基本上垂直，而不要强调绝对垂直。垂直的目的是按弦有劲，按一根弦不会碰到相邻的弦（奏双音时这是绝对重要的）。夹式姿势是演奏第一、第二和第三把位的常规姿势。

托式——拇指的第一节不靠琴颈左侧而移至琴颈下面托住琴颈，食指则完全离开琴颈，距离一至二厘米，手指仍保持半圆形，指尖仍基本上垂直按弦，这就是“托式”姿势。演奏第四、第五等把位时必须用这一姿势，但演奏第一、第二和第三把位时，在下列情况下，也必须用托式姿势：

（1）大幅度揉弦——这时用夹式就限制了揉弦的幅度，而应改用托式。

（2）大幅度伸张第四指——这时不能用正常的手形，食指和小指的距离大量扩张，只有用托式才能办到。（关于伸指，下文还要详谈）。

（3）奏复音大音程，如九度、十度等——这也是四指扩张的一种形态，也只有用托式才能办到。如：

例 1.



(4) 奏某些困难和弦，如：

例 2.



上述两种左手姿势都必须学会，先学会第一种，以它为基础，在适当的时候，通过适当的练习曲，学会第二种。

关于持琴问题，有一点很重要，需要强调一下：不论用夹式或托式持琴，左手从大臂、小臂、腕到指都必须使筋肉松弛（一般说“放松”）。只有放松，才能灵活，才能运用得迅速自如，发音也才能好听。筋肉紧张是演奏小提琴的死敌，一定要随时注意放松，养成习惯。

第四把位以上的各把位，都应采用托式姿势。食指离开琴颈，托住琴颈的拇指第一关节应跟着把位的逐步升高而逐步移向琴颈的下端。到第七把位时，拇指只能触及琴颈的根部（琴底板的小圆顶）；到第八、九把位时，拇指完全离开琴颈，而只能按住琴肩的边板。这个措施是为了保证手形的正确，即手掌与琴颈接近平行，手指的半圆形始终不变，指尖基本上垂直按弦。同时不可忘记左手的放松。

左手持琴和按弦的姿势是否正确、是否放松，是小提琴演奏

的基本问题之一。这个问题如果解决得不好，以后左手技术便会发生很大的困难，以至难于学下去。小提琴为什么要从小学起？主要原因之一是小孩的手筋骨未定形，可塑性大，能由负责的教师把他的手形塑造得很正确，为演奏小提琴奠定良好基础。长大了筋骨变硬，塑造困难，就必须加倍努力，克服种种困难把手形这一关过好。

附带谈一谈小提琴的尺寸问题。眼下一般成年人用的小提琴弦振动幅（从弦枕下边到琴马）为32.5厘米。这尺寸对于手小的人是不合适的。手小的人，不论男女，都应选用较小的琴，其弦振动幅约31厘米（俗称“女式琴”）。儿童须用“童琴”，其弦振动幅约26—28厘米。小手用大琴是危险的，不但正确的手形不易塑造，而且会将筋骨弄坏，造成不可弥补的损失。家长和教师都要重视这个问题。如果一时买不到尺寸合适的琴，宁可迟些时候，等手长大一点时再开始学。（关于琴尺寸的问题，下文谈伸指时还要再谈。）

三、按弦方法及音准

按弦一般用指尖，弯曲成半圆形的手指，保证了指尖基本上垂直地落在弦上。每次提起手指再按下去，一起一落要有弹性。手指不宜提得太高，指尖离开弦一到二厘米的距离就够了。如果提得更高，虽然落下去时力量较大，但动作不迅速，会影响演奏

的速度。

有的演奏者为了获得较柔软的音色，在奏长音时不用指尖端按弦，而是将各指放得平一些，用各指的第三节较多肉的部份按弦，这种办法属于特殊处理，又当别论。

按弦用的四个手指长短不同，强弱不同，力量不同，张度也不同。1指和2指较灵活，3指和4指较笨拙，4指又特别短小软弱，而我们的要求是四个指头一样灵活一样有力，因此对于3、4两指要特别加多训练，使它们尽量赶上1、2两指，手指练习应以此为主要目的。

按弦的另一个重大问题是音准问题，这也是小提琴演奏的重大问题之一。音一定要按准，这是一点也不能马虎的。怎样才能按得准呢？小提琴没有键，指板上没有品，要求一按就准。百发百中，是不可能的。正确的手形只能在基本上解决音准问题，但不能完全解决这个问题，因为按弦的位置差两毫米，在高把位上差一毫米，音就会不准。根本解决问题的办法在于听觉；脑中先有这个音，手指按下去，在一刹那间，通过敏锐的听觉加以验证，如发现不准，立刻移动手指，加以纠正。

训练听觉是小提琴最基本的基本功。目前训练听觉的方法，一般通过“视唱练耳”这门课程。音乐学校都设有这门课程。为小提琴学生开的视唱练耳课，一定要用固定唱名法，要求从严，须能辨别大半音与小半音。

我同意廖天瑞教授的话，他说：“提琴系各种乐器（即小提琴、中提琴〔Viola〕、大提琴〔Cello〕、最大提琴〔Double Bass〕）

都是曲调乐器，且均以纯五度或纯四度定弦，因此它们极易走入五度相生律，一个常以独奏者姿态出现的小提琴家，我们可以听出他奏半音时，音程非常狭小（古代小半音）；如奏 $\sharp C$ 时，把 $\sharp C$ 紧靠 D ，以便解决于 D ；又奏 $\flat D$ 时，把 $\flat D$ 紧靠 C ，以便解决于 C 。……不过一个敏感的小提琴之类奏者，当他……在管弦乐队中演奏时，他会凭和声的感觉，将自己的声音调整过来，使合于纯律”。（见〈律学〉52页）

格罗夫音乐大词典总编者、德国十九世纪小提琴大师约阿希姆（Joachim）传记作者梅特兰（Fuller Maitland）指出：“在许多音程中，他的发音与钢琴的发音不同”。又说：“现今的钢琴，为了同样地能转入各调，采用一种律（按即十二平均律——本书作者），故意使各音都有一点误差。我们弄清楚这一点之后，便可确信，可能约阿希姆的发音是准的，而钢琴的发音是不准的。”

关于律的问题，这里不能多谈。在实践上，小提琴家们的传统奏法是很自然地倾向于五度相生律的。钢琴用的是平均律，便于转调，小提琴将来会不会改用平均律，尚难预料。直到今日，一般小提琴演奏家仍保持着小提琴演奏的传统，把平均律中的所谓“相等音”加以区别。例如在小提琴演奏中， $\sharp F$ 不等于 $\flat G$ ， $\sharp F$ 要靠紧 G ，而 $\flat G$ 则应靠紧 F ， $\sharp F$ 比 $\flat G$ 高一点（约高 $\frac{1}{9}$ 全音），余类推。因此，在小提琴演奏中的半音，有“大半音”与“小半音”之别（即“人为半音”与“自然半音”）。凡音名不同而有半音关系者为“小半音”，如 $E-F$ 、 $\sharp F-G$ 、 $F-\flat G$ 等，

两指要靠得紧，要有互相摩擦的感觉。反之，凡音名相同，因升降记号而发生半音关系者是“大半音”，如C— $\sharp$ C、 $\flat$ D— $\natural$ D等，两指的距离要稍为松一点，不需要有互相摩擦的感觉。大、小半音关系，可用谱表示如下：

例 3.



上例指出 $\sharp$ F比 $\flat$ G高一点， $\sharp$ G比 $\flat$ A高一点，其间的距离约为全音之九分之一，叫做“音差”或“古代音差”。按弦时应当把它表达出来。

在下面两种情况，小半音特别要靠紧：（1）导音紧靠主音，（2）装饰音紧靠和弦音。

例 4.



上例中①是个导音，②是个装饰音，都必须向其上方一音靠紧。

但是，小提琴也不是在任何情况下都不用平均律，当它与平均律的乐器（如钢琴）合奏时，特别是当两个乐器同奏一个旋律时，由于平均律乐器的音高是固定不能改动的，小提琴便不得不有所迁就，否则就要发生很难听的音的冲突，即音响学上所谓