

伊凡·加拉米安著

小提琴演奏和教学的原则

小提琴演奏和教学的原则

伊凡·加拉米安著

人民音乐出版社

小提琴演奏和教学的原则

〔美〕伊凡·加拉米安著

张 世 祥译

谭 抒 真校

人 民 音 乐 出 版 社

一九八一年·北京

PRINCIPLES OF VIOLIN
PLAYING AND TEACHING
by Ivan Galamian

本书根据美国1962年版译出

封面设计：何 礼 蔚

小提琴演奏和教学的原则

〔美〕伊凡·加拉米安著

张 世 祥 译

谭 抒 真 校

*

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

外 文 印 刷 厂 印 刷

850×1168毫米 32开本 104千字 1页插图 5印张

1981年1月北京第1版 1981年1月北京第1次印刷

印数：1—13,500册

书号：8026·3799 定价：0.66元



伊凡·加拉米安

笔 者 的 话

本书是在加拉米安先生一些学生的劝说下，于1948年开始写的，他们感到应当把他的教学加以记录，他所设计的练习方法应当传到今后的学生手中去。

笔者认为能有机会为这本书执笔是非常荣幸的事，是一次难得的学习机会。

本书大约花了十二年的时间才写成目前这样的形式。它是多方面努力所做出的成果：首先最重要的是加拉米安先生口述了这本书的内容；第二，在写作的过程中他审阅了手稿；第三，笔者和加拉米安先生的教学法的直接接触；第四，弗吉尼亚州里士满大学音乐系的弗雷德里克·纽曼博士校订初稿；以后又在课堂上进行了多次考察，以便把技巧的各个方面充分地包括进去，使最后的手稿成熟起来。

加拉米安先生感到，由于他并没有实际动笔写这本书，不愿单独享受写作这本书的荣誉。而“作者”认为一本书的价值主要取决于书中所论述的思想——就这本书而言，它所论述的正是桃李满天下的加拉米安先生的思想。

所以这本有价值的书只有一个目的——能够实用。

密执安大学音乐教授

伊丽莎白·格林于安阿伯

作 者 前 言

世界上有许多小提琴演奏学派，有的好，有的坏，有的还可以。下面我所要讲的是我认为是最实用的学派，但是我并不认为这是唯一正确、唯一可行的学派。

要把一种学派写成一本书，哪怕就是写成象我现在这本书，也是件很成问题的事情，因为纸上写的东西是不能代替活生生的师生关系的。一个教师所能给予学生的最好的东西就是因材施教。而因材施教是有着强烈的个人特点的，是难以写在纸上的。

这本书的实际写作过程化了许多年。最初是在我的几个学生亲切的劝说下开始动笔的，他们对这件事情的热诚使得这本书终于得以问世。前七年是从课堂上搜集材料，并把它们形成文字。第一稿是由密执安大学的伊丽莎白·格林女士写成，接下来的两年是在版面上进行了一些改动，并对内容进行了全面的校正。在第十年格林女士又重新工作，写成了现在所看到的这本书。这里我要对她为这本书长期所做的工作表示感谢。

没有谁能够只从书本上学琴，也没有谁能够只从书本上学习教琴。书本能对你有所帮助，但它只能讲一些总的原则，并且帮助你弄清楚一些有关的问题。我们在这里所做的努力是否成功，只有那些认真的读者才能给以判断。

在我们实际讲述本书内容之前，我要对校阅本书最后手稿的古斯塔夫·罗赛尔先生表示谢意，我也要对给了我非常有价值帮助的里士满大学的纽曼博士致谢。

伊凡·加拉米安于纽约

引 言

某些现代教学体系的缺陷

某些现代教学体系所教的一些东西，我是不赞成的。我暂时只讲主要的三点，因为这三点对所有的演奏体系几乎都是共同的，而且是和小提琴教学最基础的东西有关的。

第一点是强制每个小提琴演奏者，每件事情都要按照刻板的规则去做。制定这样的规则是件很危险的事，我们应当叫规则为学生服务，而不是利用学生去为规则增加光彩。

小提琴演奏也和其他任何艺术一样，所能制订的不是一些一成不变的规则，而只能是一些可以广泛包含各种情况的总的原则，而它又可以适应各种具体的情况。教师必须认识到，每个学生都是一个有个性的个体，有自己生理上的和心理上的特点，有他自己对待乐器和音乐的态度。教师一旦认识到这一点，他就要根据不同人的不同情况加以对待。自然性应当是他的第一个指导原则。所谓“对”就只能是对某个具体的学生来讲是自然的东西，因为只有自然的东西才是舒服省力的。因此，教师必须力求使每个学生演奏得尽可能舒服。在这方面有过许多违反自然规律的技术理论已经被淘汰了，新的还在继续不断地出现。这些违反自然原则的理论，强制学生和自然相对抗，要他们使用违反自然的方法。在这样的挣扎中从来没有人能取得胜利。

墨守成规，从而违反自然的原则，这是我们所注意到的第

一件事情。

第二点是和第一点紧密有关的，那就是我们应当认识到，无论小提琴的某种技术因素是多么重要，更加重要的仍然是身体各部分器官的相互依赖作用。举个例子来说，我们以某种方式把弓握好，那么手指、手腕、手臂的机能就以某种方式起作用。假如握弓的方式改变了，我们就得允许手的其它部分作相应的调整，找到它们相互之间的新的平衡。教师应当根据不同的人来不同地对待他们的动作方式，进行一些调整使之适合具体学生的具体情况。这种调整是因人而异的事情。不能制订适合一切学生的千篇一律的规则。

第三点，我想指出过分片面强调小提琴演奏中的纯生理的机械动作的重要性，从而忽视了最重要的不是生理动作而是头脑对这些动作的控制。灵活性和准确性的关键，以至于掌握全部小提琴技巧的关键，在于头脑和肌肉之间的关系。也就是说要有能力做到“头脑指挥和肌肉反应”这一程序尽可能既迅速又准确。这是小提琴演奏技巧的基本原则，也是被大量的演奏者和教师所忽略的东西。

目 次

引言：某些现代教学体系的缺陷·····	1
---------------------	---

第一章 技巧和表现

绝对价值和相对价值·····	1
技巧的类型·····	3
技巧和“相互关系”·····	4
表现·····	5
演出中的音响因素：“母音”和“子音”·····	8

第二章 左 手

身体和乐器·····	11
姿势·····	11
持琴·····	12
左手臂·····	12
手腕·····	13
手·····	14
拇指和其他手指·····	15
左手的动作·····	17
手指的垂直动作·····	18
手指在一个把位内的水平动作·····	18
换弦的动作·····	18

换把位所使用的手指和手一起滑动的动作	18
揉音动作	18
音准	19
时值	23
具体的技术问题	24
换把	24
双音	29
颤音	33
左手拨弦	34
泛音	34
滑奏半音	34
指法	35
揉音	43
揉音的种类	43
揉音的学习	44
揉音中的特殊问题	50

第三章 右 手

基本原理	52
“弹簧”系统	52
持弓	53
生理动作	56
直线运弓	60
发音	65
三个重要因素：弓速、压力和发音点	65
轻度的倾斜运弓	72

声音的音色特点; 发音的不同风格	72
错误的发音	73
弓法	75
连弓	75
分弓	79
抽弓	82
冲弓	84
柯莱	87
跳弓	89
快速跳弓	91
连顿弓	93
飞顿弓和飞跳弓	96
抛弓	97
运弓中的特殊问题	101
起奏	101
换弓	102
快慢弓的交替	103
泛音	104
和弦	105

第四章 论 练 习

练习时要聚精会神	113
练习的目标	114
“基础时间”	115
“表现时间”	121
“演奏时间”	122

善于仔细甄别的耳朵	123
基本练习	123
音阶	124
长音	124
“弹簧”练习	125
结束语 对教师讲几句话	126

第一章 技巧和表现

音质、音高和节奏是所有音乐的基本因素。因此只有把小提琴技巧建立在美好的音质、精确的音高和严格的节奏这三个基本因素上才是合乎逻辑的。技巧必须和音乐表现结合在一起才能进行成功的演奏，演奏的良好成果由下列三个因素所决定：

1、生理因素：它包括（1）个人的生理结构，特别是手、手臂、手指的形状，以及肌肉组织的柔韧性；（2）演奏动作的生理功能以及所使用的肌肉活动。

2、精神因素：心理对肌肉动作的准备、指导，监督作用的能力。

3、美学的感情因素：理解和感受音乐内容的能力，以及把这些感受传送给听众的先天的才能。

绝对价值和相对价值

在小提琴演奏中我们要对待两种不同的价值。一种可以称为绝对的或不变的价值，另一种是相对的或可变的价值。顾名思义，第一种是不受情况变化的影响，第二种则受时代风格、场合、演奏者趣味的影响而改变。

属于绝对价值的有：（1）对技术的全面控制；（2）对所演奏的音乐的彻底了解，包括对和声和曲式的了解。这些要

求明显的是不受时间限制的。能把声音拉得准、节奏准确，能够演奏各种弓法和音色的变化，这些能力肯定是永远不会过时的。我们退一步来说，即使你使用某种揉音所演奏出来的某种音色是不符合当地当时的要求（不符合风格和内容的要求），但是能演奏出这种声音的能力却不会变成废物，因此它一定会在那些具有绝对价值的技术能力的项目中有自己肯定的地位。

相反地，相对价值的东西是讲音乐演奏中的表现问题。音乐表现，顾名思义，它包含着强烈的主观因素，也就是演奏者个人对这个音乐应当演奏成什么样子的概念。由于这种主观性的因素是受趣味、风格、潮流（它是因人而异、因地制宜、因时代而异）的强烈影响，所以音乐表现的问题就属于有相对价值的范围之内。

就拿巴赫的音乐作品来举例，假如我们准确地知道（实际上我们是不知道的）巴赫希望把他的作品演奏成什么样子的话，仍然有这样的问题，是严格按照巴赫当时的时代风格来演奏呢？还是把它演奏得适合于现代人的想法、手段和环境呢？这是一个有着很大分歧的问题，不可能有结论性的答案。例如：我可以讲一下关于在巴赫的作品中使用跳弓的问题。有一种学派反对使用它，认为当时还没有这种弓法。另外一种学派则主张使用这种弓法，他们的理由是，如果巴赫当时知道这种弓法的话，他肯定会赞成使用它的。没有办法解决这些争论。在表现巴赫的音乐作品中还有许多其它类似的争论，例如使用渐强渐弱的问题，以及使用速度微变（Rubato）和揉音的问题等等。

这个例子可以用来说明不同的人演奏同一首乐曲时可以有多么大的变化范围，也说明为什么属于音乐表现的这些问题必须属于相对的，或是说属于可变价值的范围之内。最终，当一

个学生达到应有的艺术水平时，都会形成他自己的见解，有自己的选择，负起自己的责任。所以从根本上讲，学生必须充分地掌握各种技术手段，以便能把他们的艺术想法充分地表现出来。

技巧的类型

技巧是头脑指挥生理做出所有必要的左右手、手臂、手指的演奏动作的能力。全面的技巧意味着所有的提琴技术因素都已经发展到最高的水平。总之，就是全面地掌握了乐器的各种可能性。它意味着能真正准确地有控制地去做各种最精细的音乐表现要求的能力。当演奏者已经在头脑中构成了某个作品应当拉成什么样子的概念之后，演奏技巧就能把这种概念在实际演奏中体现出来。能完成这个最高目标要求的技巧我们称它为完美的表演技巧。这是我们每个人所应当追求的根本目标，因为它，而且只有它，才能打开通向最高艺术成就的道路。

这样全面地掌握技巧，不仅对表现自己音乐意图的独奏家是必要的，而且对那些必须使自己的表现服从于指挥的乐队演奏员，和必须使自己的演奏与其它成员的演奏配合起来的室内乐演奏员来讲，都有同等的必要性。没有掌握充分的演奏技巧，一个人既不能跟随别人，也不能带领别人。

还有一种我们称为“演奏家”式的技巧，虽然拉起来很辉煌，但是不能完全控制。手指常是动得太快，虽然有高速熟练的效果，但是缺乏严谨的节奏。很明显，这样的技巧不管多么吸引人，并不总是表现音乐家艺术意图的可靠手段。

技巧和“相互关系”

前面已经提到建立技巧的基础在于头脑和肌肉之间的正确关系，在于头脑指挥所需要的肌肉进行平稳、迅速而准确的反应。今后我们就把这种头脑和肌肉的关系称为“相互关系”^{*}。改进这种相互关系是掌握技巧和控制技巧的关键，而不是象人们平常认为的是肌肉训练。起作用的不是肌肉的力量，而是它们对头脑的反应。“相互关系”越好，技巧就越是熟练、准确、可靠。

这样，问题就成为一个如何改进“相互关系”的问题。答案是，演奏者应当由简入繁地提出某些任务，由头脑和肌肉加以解决。最适合于这个目的的任务是那些节奏性的和需要配合的东西。这些任务将在《论练习》那一章中再详细讨论。这里只需要说明这些任务可以采取下列的形式：（1）这是和左手有关的时值变化（节奏）；（2）这是和右手有关的弓法变化；（3）把上述二者结合在一起训练配合；最后是（4）在音符上添加重音，这样可以使所需要解决的任务更加复杂化。演奏者能使用大量的不同节奏、重音、弓法加以演奏的任何音阶和经过句，就是已经完全被头脑和肌肉所消化掉了的东西。

* “相互关系”（Correlation）这个字在这里使用得并不理想，因为这个字经常用来表示某些多少有些相同因素的相互关系，而我们在这里使用的这个字并不是指某些相同的东西，而是用在上司（指头脑）和它的从属（指肌肉）之间的关系，虽然我知道在这里使用这个字眼是有缺点的，但是为了简单方便起见，我还是选择了这个字眼。——作者

表 现 (Interpretation)

表现是所有器乐研究的最终目标，也是它存在的唯一目的。技术只是达到这个目的的手段，是用来从事艺术性地表现内容的工具。因此对于成功的演奏来讲，只有技术是不够的。演奏者还要彻底理解音乐的内容，要有创造性的想象力，对作品要有个人的感情，这样才不致于使他的演奏变得枯燥、迂腐。他的个性既不要自卑，也不要强加于人。

假如问是什么东西构成一个好的演奏家，我们可以联想到是什么东西构成一个好的演说家的，因为这二者是密切相关的。一个好的演说家应当有好的声音，有好的演说技巧和语调，有某些重要的东西要说，而且说得很有权威，使每个人都能听懂。与此相似，一个好的演奏家应当有完美的演奏技巧和可以使每个人理解和信服的音乐表现的能力结合在一起。

我们还可以做另外一个比喻。一个演说者，假如他讲的每一个字、每一个音调变化、每一个手势给人的印象都是事先细心研究过的、准备好的，那就很难感动人。假如同样是这些话，给人的印象是当他说这些话的时候，正好是这些话出自他内心的时候，这样就感人得多了；假如他的音调、讲话中的停顿、他的手势以及其它的讲话技巧，使人感到都是真实的，都是从他所讲的内容中所激发出来的，就更感人了；换句话说，演说排练得越少，就越是感人。

音乐家的情况也是这样的。最好的演出总是演奏者把他受演奏的音乐所感动而产生的即兴性质的东西加到演奏中去，忘记了技术，陶醉在音乐中的时候，只有这种性质的演奏才能称