

何 弦 编注



*Rudolph
Kreutzer
42 Studies*

克莱采尔

小提琴练习曲
42首

SHANGHAI MUSIC PUBLISHING HOUSE

上海音乐出版社

Rudolph
Kreutzer
42 Studies

克莱采尔
小提琴练习曲
42首

何 弦 编注

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

克莱采尔小提琴练习曲 42 首/(法)克莱采尔作曲;何弦编注. - 上海:

上海音乐出版社, 2000.4

ISBN 7-80553-909-X

I. 克… II. ①克…②何… III. 小提琴-练习曲-法国 IV. J657.211

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 21633 号

责任编辑: 郭燕红

封面设计: 陆震伟

克莱采尔小提琴练习曲 42 首

何 弦 编注

上海音乐出版社出版、发行

上海绍兴路 74 号

电子邮件: cslcm@public1.sta.net.cn

网址: www.slcm.com

新华书店经销 吴县文艺印刷厂印刷

开本 640×935 1/8 印张 12.5 谱、文 96 面

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1—5,100 册

ISBN 7-80553-909-X/J·770 定价: 21.00 元

编 者 的 话

鲁道夫·克莱采尔(1766—1831),从姓氏来看,属于德国血统。他于1766年11月16日出生在法国北部城市凡尔赛。命运似乎注定了他要步其父亲(皇家乐团的成员)的后尘。他曾在曼海姆(德国西南部城市)的音乐学校师从安东·斯塔米茨学习小提琴,进步神速。12岁就以独奏家的身份公演。同时,他具有天生的作曲才能,尽管没有受过专门的训练,写作风格却非常自然。他创作的小提琴曲精彩迷人,常常在音乐会上受到欢迎。

父亲去世后,克莱采尔成了法定的继承人。由于有了丰裕的生活条件,克莱采尔得以有机会接触当时的许多艺术大师,如:维奥蒂、梅斯特里罗等人。在他们的影响下,克莱采尔的小提琴技艺突飞猛进。1790年,他在“意大利剧院”担任第一小提琴手、歌剧中的独奏家以及音乐学院的教授。1802年,他入选拿破仑的私立乐团并于1806年成为其中的独奏家。1817年起,克莱采尔担任歌剧院总监。1824年开始主管音乐学会。

克莱采尔退休之后,健康状况每况愈下,几次遭受中风的打击,曾被送往日内瓦进行康复治疗,但没有成功,于1831年1月6日去世。

克莱采尔和维奥蒂、罗德以及白洛特等人被称为法国小提琴学派的四大代表。同白洛特、罗德一样,克莱采尔汇编了专门为音乐学院学生设计的小提琴教程。这些教程是早期法国小提琴学派教学中提高小提琴技巧方面不可缺少的典范。直至今日,它们仍然是极有学习价值的重要教材。

作为一个独奏家,克莱采尔被称之为热情和富于想象力的结合体。他的演奏风格如同维奥蒂,大而丰满的声音控制、强有力的运弓、完美的音准和神奇的技巧。这方面的荣誉可以从贝多芬献给他的奏鸣曲(《Kreutzer-Sonata》Op. 47. 1805年出版)中体现出来。

作为一个教师,克莱采尔非凡的才能和丰富多彩的艺术知识令学生们着迷,使他们的学习热情达到了不寻常的程度。特别是在他44岁时由于臂膀骨折的事故而终止了作为演奏家的光辉生涯之后,克莱采尔更是全身心地、满腔热情地献身于音乐教育事业。

作为一个多产的作曲家,克莱采尔的作品包括不少于39部歌剧和芭蕾舞剧。这些作品大多创作于巴黎,并或多或少都取得了成功。克莱采尔还出版过十九部小提琴协奏曲、两部乐队协奏的双小提琴技巧性乐曲、为小提琴独奏而作的练习曲和随想曲、小提琴和大提琴奏鸣曲等。十五

部三重奏、双小提琴和大提琴的技巧性乐曲以及十五部四重奏和一些变奏曲。

克莱采尔为小提琴独奏而作的 42 首练习曲是他的少数经过时间考验而幸存至今的作品。这部作品集无可争议地把克莱采尔载入了音乐史册。

这本练习曲集是小提琴演奏家通往成功之路的基石，也是打开艰难而深奥的小提琴演奏技术之门的钥匙。如果有学生问我，有什么捷径可以通往完美的演奏技术之地？我会回答说：有的，只要你能真正完成《克莱采尔 42 首练习曲》！实践证明也是如此，无数成名的演奏家，当他们回首各自的坎坷之路，如果问及还有什么缺憾和疑问的话，答案一定能在这本练习曲集中找到。

小提琴演奏艺术的发展，从传统的技术训练体系来看，左手技术的比重要大大超过右手。至少在这本练习曲集中可以发现这一点。在帕格尼尼年代，除了右手连顿弓的技术之外，人们更多的是叹服于他的左手技术。我们从直观的角度来看也不难发现，左手手指灵巧而准确、敏捷而有力——这些看似相互矛盾的技术动作，通过对这本练习曲集的学习，可从理性上得到完美的结合。这决不是对右手技术的否定。现代小提琴演奏技术追寻左、右手技术的完美平衡，从运弓的基本技法中寻求无穷发展的可能性；在发音的一般概念里探索变化多端的音乐色彩，这些变化与发展，无不依托于坚实的左手技术。因此，《克莱采尔 42 首练习曲》在现代教学中更显示出它的价值。

每一个到达这一程度的学生，一定都经历了艰难的跋涉。然而，他们面临的不仅仅是一座大山！让我们翻开这一本练习曲集：第一首到第十四首是基本的弓法和各个把位的练习，紧接着是第十五到第二十二首的颤音（tr）基础练习；在通过第二十三首至第三十一首提高左手手指敏捷性和力量的练习之后，进入最后的十一首基础双音练习曲的学习。整本练习曲集的学习过程，没有喘息的余地，也不可以有松懈的地方。所以，我诚恳地忠告每一位学生，学习小提琴演奏，如同学习任何一门技术一样，成功之路将洒满自己艰辛的汗水。

总而言之，作为每一个努力攀登艺术高峰的小提琴家所不可缺少的学习材料，《克莱采尔 42 首练习曲》不仅浓缩了小提琴最基础性的演奏技术，同时也是学生们训练基本功、解决技术问题和掌握演奏技艺的特效良药。

何 强

2000 年 4 月于上海音乐学院

技 术 分 析

第一首: Adagio sostenuto. (Allegro moderato.) 绵延的柔板, (中快板), $\text{♩}=66-80$ 。

万事开头难。在这本练习曲集中,这一首练习曲以截然不同的风格排列在整本曲集的开始处,可惜许多学生偏偏错过了它。这“错过”二字,是指学生没有认真练习或跳过这一首而直接从第二首开始学习。从学习的程度上来讲,这首练习曲放在整本练习曲集的中间阶段——颤音练习曲之后学习比较合适;而从学习的内容上来看,这也是一个难得的学习慢速运弓和揉音的好机会。

掌握慢速的运弓技术是一个长期的练习内容。在今天的教学中,这一演奏技术受重视的程度每况愈下。著名演奏家、教育家金戈尔德在谈到慢速的运弓技术时说:“为了更好地控制运弓,我建议每个四分音符打两拍。这样做是需要耐心的,但收获却是很大的,它可以使弓子产生更大的力量。它也是很好的镇静剂,在上台之前练习它非常有用,我认为它比真的镇静剂还要好。”

在学生开始练习之前,建议先在空弦上进行慢速的运弓练习,使用节拍器帮助打拍子,每一弓四拍、六拍、八拍,逐步增加每一弓的拍子数量,以加大练习的难度。当弓子运行得比较平稳、垂直(指运弓时同琴弦保持十字形垂直角度)之后,开始练习运用弓速、变换弓弦接触点(一般情况下,靠近指板演奏时要使用较快的弓速,演奏出来的音量较轻,靠近琴马演奏则正好相反。)来演奏渐强、渐弱等力度表情要求。

除了慢速运弓技术的练习之外,这首练习曲也是学习运用揉音的好课程。如何做到均匀、控制自如的揉音是每一个学生的难题。学生在揉音时常有这样的情况:四个手指的揉音频率、幅度不均匀;换弦、换把前后的音出现不揉音等状况。建议在练习时,先用慢速度控制每一拍揉音频率的次数,并具体规定每一拍揉几下。注意在换指时,揉音的动作要保持连贯性,不能出现暂停的现象,同时要保持每个手指一致的揉音幅度。随着练习的日趋熟练,逐渐加速。

换把、换弓要注意平稳性,以保持长乐句的连贯。曲中出现的装饰音都是有时值的四分音符装饰音,因此要按照四分音符的时值演奏。这种类型的装饰音在古典作品中常见,尤其是莫扎特的作品。

第二首: Allegro moderato. 中快板, $\text{♩}=112-132$ 。

在学习这首练习曲之前,教师要提醒学生不要小看C大调!如果严格地要求这一首练习曲的音准,任何一个学生都不会觉得它简单。首先,值得注意的是空弦音,当学生演奏A弦上的B、C音时需要略高一些,这是同空弦E校对的结果,而相反如果同空弦D校对则要略低一些。这是由于小提琴的四根弦用纯律调音的原因。例如这首练习曲的第一小节就必须以空弦E为标准,周围的音就需要略高一些,因为我们不能随时调整空弦。一般情况下,当我们同空弦校对音准时,通常要遵循这样的原则:同外弦较对时偏高一些(如A弦上的音同空弦E, D弦上的音同空弦A, G弦上的音同空弦D等),反之则偏低一些(E弦上的音同空弦A, A弦上的音同空弦D, D弦

上的音同空弦 G)。其次,先后出现的同音要保证相同的音准。第三,要注意调性的音准问题。通常,当我们在演奏大调调式时,三级、六级音不能偏高,即使是四级和七级音这样的导音,也要根据具体的和声来确定它们的音准位置,不能一味地见导音就出现倾向性。

这首练习曲的弓法练习很有价值。教师在要求学生进行各种各样的弓法练习时,不应局限于谱面上的弓法例子,要参考各种不同的版本。教师在要求学生进行弓法的训练时,要注意弓法的系统性,尤其是要根据学生的具体情况进行针对性的学习。如果在一首练习曲中要学完所有的弓法,学生一定会感到疲惫不堪,而难以达到学习目的。所以,有些弓法可以放在后面的课程再进行学习。值得一提的是,对于每一种弓法,教师都很有必要对学生进行详细的技术讲解,特别是每一种弓法的实际用途以及各种弓法之间的联系和变化,让学生从感性到理性都对弓法有一个整体的认识。

练习曲中的 a、b 两种指法,可以分别练习,也可以结合起来练习。

第三首: Allegro moderato. 中快板, $\text{♩} = 112-132$ 。

在第二首练习曲的基础上进行更深入和有针对性的弓法学习。此曲的另一个学习任务主要是针对三、四、五度音程进行音准练习。如果和弓法的学习相互配合,可以将所有的三、四、五度音程用连弓演奏,特别要注意从第十二小节开始的下行五度音程。

第四首: Allegro. 快板, $\text{♩} = 120$ 。

连顿弓练习曲。学习连顿弓对每一个学生来讲都很有吸引力,因为它是炫耀技巧的弓法,这在维尼亚夫斯基等人的作品中常见。虽然它具有一定的、特殊的演奏效果,但这一弓法的作用却常常被人为地夸大。尽管学会演奏有一定的难度,因为右手肌肉的先天性机能可能会影响对这一技术的掌握,但不是绝对的。通过较长时间的练习,它是可以学会的。每天五至十分钟,坚持一两年就会有收获。当学会演奏连顿弓之后,记住不仅要演奏得快速、清晰,更重要的是对这一弓法要有良好的控制能力。

学习这一首连顿弓练习曲时,不要局限于用上弓,下弓也有必要练习,如果学生能学会下弓连顿弓,演奏起来就更精彩了。除了弓法的练习之外,学生还要注意每一乐句结尾音的时值。通常,学生演奏时容易一带而过,而不在意这些以二分音符为主的结尾音的时值。

第五首: Allegro moderato. 中快板, $\text{♩} = 132-160$ 。

短小精悍的三连音练习曲。这首练习曲对学生而言没有太大的难度,但三连音的演奏对左右手的节奏控制提出了更高的要求。显然,人们很容易理解右手运弓的节奏感,而对于左手的节奏感却了解甚微。通常,当学生在演奏连音时出现不均匀的手指运动就是手指缺乏节奏感的表现。

右手运弓的节奏感训练可以采用变化重音或变化节奏等方法进行，比如在三连音的每一个音上分别进行重音练习，或者将三连音节奏变化成前十六、后十六以及切分节奏等变化节奏进行练习。左手的节奏感训练也可以采取类似的办法。在三连音的每一个音上分别进行有力的落指练习，特别有助于提高手指的节奏感。例如，练习三连音的第一个音时，可以有意地让手指有力地落在弦上，甚至敲击出声响。

这首练习曲基本上以第一把位为主，由于调性的原因，三个降号的调在第一把位的位置比较低，所以音准也是不容忽视的问题。弓法可以分别练习下弓起奏或上弓起奏。

第六首：Moderato e sempre martellato. 中速，每个音始终保持强而有力，♩=88—104。

顿弓练习曲。相信每一个学生在此之前都已经学过顿弓的演奏，而这一首中的顿弓要求更加强而有力。同时，通过与换弓、换弦、换把的组合练习，帮助学生更熟练地掌握这一弓法的技术要领。在练习时，要使用尽量长的弓段和较快的弓速来演奏有力的顿弓。可以学习在不同的弓段进行演奏。

第七首：Allegro assai. 很快的快板，♩=120—132。

重顿弓换弦练习。同前一首练习曲相比较，这一首在保证演奏出刚劲、有力的顿弓前提下，每一个换弦动作都非常重要。一般情况下，从第一小节开始用上半弓演奏，第二十七小节开始使用下半弓演奏。下半弓演奏时可以将弓子离弦，以使弓子在跨弦时演奏的声音更清晰。

完成这首练习曲后，可以进行以下一些有益的弓法练习：

- 1) 用弓尖演奏上弓，弓根演奏下弓，并使用很短的弓段。或相反：弓根上弓，弓尖下弓。
- 2) 弓根和弓尖全部用下弓演奏，或全用上弓演奏。
- 3) 放下弓子，练习右手拨弦演奏。

第八首：Allegro non troppo. 不太快的快板，♩.=72—84。

分解和弦与分弓换弦练习。这首练习曲像一首无穷动，要一鼓作气地从头至尾将其演奏好并非易事。首先，音准就是一个难题。由于空弦E是四个升号E大调的主音，因此演奏起来整个音准要略微高一些。关于这一点的详细说明，可以参照本文第二首的分析。除此之外，由于G弦上的C和D弦上的G以及A弦上的D都升高半音，使原有的第一把位似乎升高了半个把位，造成学生在演奏时一时难以习惯，音准容易全部偏高或偏低，原先的第一把位感觉出现暂时性的混乱。要解决此曲的音准问题，教师首先要抓住学生音准概念这一主要矛盾，用听觉来辨别和纠正音准。如果学生至此还没有建立必要的音准概念，那么要真正解决音准问题还为时尚早。

这首练习曲的另一难点是换弦。尽管在前面的课程中学生已经进行过许多换弦练习，但由于

此曲的演奏速度要求很快，因而换弦动作是否干净利落是达到速度要求的前提条件。

当技术问题基本解决之后，教师要根据学生的具体情况安排各类弓法进行辅助练习。这些练习对学生来说，永远不会是多余的。

第九首：Allegro moderato. 中快板，♩=120—132。

为灵巧、敏捷、有力的手指动作而作的练习曲。手指练习对于任何程度的演奏者来说都是必要的，尤其是对于4指的练习。让每一个手指都能果断地抬起并有力、准确地落下，是手指练习的第一个要求。手指练习的另一个要求就是其均匀和敏捷性，可以通过变节奏、分弓、跳弓等辅助练习来达到目的。

在进行手指练习时，连续换把的技术也要融为一体。学生在学习这首练习曲时不难看出，许多换把的指法是为了避免换把痕迹而特别设计的。

为了配合手指练习，平稳的运弓、合理的弓段分配也是至关重要的。每一次换弓的前后音符，都要仔细辨认音响是否平衡。

第十首：Allegro. 快板，♩=104—120。

分解和弦与分弓换弦练习。在这首练习曲的学习过程中，左、右手的肘部动作至关重要：大幅度的跨弦动作需要右手肘主动地参与；每一个固定把位从高音弦向低音弦过渡时，左手肘需要提前完成换弦动作。

除了上述的练习之外，各类弓法练习也是这一课的必修内容。

第十一首：Andante. 行板，♩=80—96。

换把练习。这一首练习曲是以3、4指作为到达指，进行大小二度、三度音程的换把练习，换把动作要求平稳、顺畅。练习初始，注意左手拇指放松，切忌“抓住”琴颈。换把时左手整体随着把位的变换而变换，每到达一个把位，都要保持该把位正常的手型。为了提高换把的速度，建议采用变化节奏的方法进行练习。

第十二首：Allegro moderato. 中快板，♩=96—120。

琶音练习。琶音和音阶的音准是小提琴演奏的音准基础，对于这一音准基础的练习也是小提琴演奏技术训练贯穿始终的练习内容。在学习这首练习曲之前，教师有必要让学生对每一句琶音进行和弦分析（例如第一句，属于a小调主和弦，小三和弦），并将全曲中出现的和弦进行归类，相同性质的和弦可以集中进行练习，之后再行和弦的转换练习。解决音准的听觉问题，在有可能的情况下建议教师在钢琴上弹奏每一个和弦以及各和弦的连接。这对于学生来说，逐步形成和

弦（和声）听觉对于音准的训练有着很大的帮助。

每一个乐句的演奏都要注意句子的方向感，要一气呵成。乐句的起始音要注意发音，弓子触弦时不能发出敲击声或施加过分压力而产生挤压声。可以适当强调每一个乐句的首音，但不是简单地使用重音，而是恰到好处地使用较多的弓子来演奏这一个音。句尾二分音符的时值要演奏充足，不要急忙地演奏下一个乐句。

乐谱中增加了许多供教师和学生使用的参考指法，目的是为了让学生了解运用多种指法的可能性，同时也为每一个学生的不同情况提供选择的余地。

第十三首：Moderato. 中速，♩=96—112。

分解和弦与换弦练习。为了寻求更为理想的音准，建议先进行双音与和弦练习。将每一小节分成两个单位，即第一、二拍为一个单位，三、四拍为一个单位。以第一小节为例，用双音分别演奏 A、E 和 E、C，取得准确的音位后将 A、E、C 合起来作和弦演奏。

在换弦的问题上，我们注意到每一个乐句都涉及到三根琴弦，因此右手的运弓平面要保持在三根琴弦的中间一根上，并用右手手腕的动作来完成其他两根弦的换弦。再以第一小节为例，A、E、C 三个音分属 G、D、A 三根弦，将运弓平面保持在 D 弦上，用右手手腕的动作来完成 G、A 弦。这个动作有一特点，就是当连续演奏 A、D 弦时，手腕会不停地在空中划出圆形。当学生的手腕动作达到充分放松的水平时，可以说基本上掌握了这一弓法的要领。

第十四首：Moderato. 中速，♩=88—112。

连弓练习。这首练习曲要求右手运弓流畅，发音优美；左手手指动作均匀、干净。左、右手不仅要完成各自的使命，还要讲究相互配合。

左手每一个手指都要果断有力并准确地起落，而手指的均匀与敏捷性可以通过变节奏、分弓、跳弓等辅助练习来达到目的。此外，换把的准确与敏捷性也是左手的重要任务。

右手要达到运弓平稳、流畅的目的，有很大的难度。这是因为经常性的、不规则的换弦所带来的问题。通常，换弦动作的幅度越小，弓子越靠近所换的弦，右手运弓时的动作越圆滑（在空中呈小波浪形），运弓就越平稳。变化节奏的练习对于平稳的换弦很有帮助。另外，由于每一弓所演奏的音的数目不尽相同，因此合理地分配弓子无疑是非常重要的。在此基础上，为了保持每一弓音量的平衡，音符数量相对较少的弓要靠近指板演奏，相反的就要靠近琴马。

第十五首：Allegro non troppo. 不太快的快板，♩=56—72。

从这首起至第二十二首是一个学习颤音（tr）的单元。如果从由浅入深的训练进程来看，以第十六首作为颤音训练的开始比较合适，随后的学习次序是第十七、十九、十五、二十、二十一、

二十二、十八首。这八首颤音练习曲，是每一个小提琴演奏者的颤音基础。所以很有必要进行仔细的练习，以免留下“后遗症”。

开始练习颤音时，先要放慢速度，确定每一个颤音所需要演奏的音符数目，以便在练习时严格控制。在熟练程度增加后要逐渐加速，平均的打指是颤音的第一要求。颤音之后的装饰音要在拍子里完成，由于它的存在，很容易造成拖延节奏的现象，要引起注意。

第十六首：Moderato. 中速， $\text{♩} = 60-80$ 。

可以将这一首看作是此练习曲集颤音练习的开端。从谱例上可以看到，将颤音的音符数目简化成为具体的节奏组合，使学生一目了然地认识自己所要练习的内容，这种将抽象符号具体化的做法，能增强学生的理性思维能力，从而提高学习效率。

此曲4指的颤音占有较大的比重，这无疑是对4指的考验。有针对性的4指颤音练习对于提高4指的灵活性和力量都很有益处，这也是这一阶段学习颤音的一个重要组成部分。

第十七首：Maestoso. 庄严、高贵、宏伟地， $\text{♩} = 60-72$ 。

这首练习曲省略了颤音(tr)记号，取而代之的是具体的音符数目，这给学生在带来方便的同时也造成了麻烦。学生在练习的过程中常常容易混淆节奏，忽略短小的音符时值。比如第一小节的十六分音符A音，学生往往难以完成准确的节奏，而将其时值演奏得过快。建议用慢速度、打分拍开始练习，直到节奏完全正确后再逐步加速。

第四十四至四十八小节的双音是这首练习曲的音准难点，通常情况是降记号的音容易扰乱学生的听觉和手指的位置感，造成音不准的现象。可以试用同音来替代，例如：用 $\sharp F$ 来替代 $\flat G$ ，用 $\sharp D$ 替代 $\flat E$ 等等。相距八度的换弦重顿弓在第七首中已经出现过，这里不再重复提示。

第十八首：Moderato. 中速， $\text{♩} = 80-96$ 。

顿弓和连弓加上相对增长时值的颤音，大大提高了这首练习曲的难度。请不要一开始就急于用原速演奏，这样的学习效果很可能适得其反。依旧用老办法放慢速度，确定颤音中包含的具体的音符数目，循序渐进地进行练习，看似蜗牛爬行，效果却可能事半功倍。当练习到一定的熟练程度后可以自由地演奏颤音时，可不必计较颤音的音符数目，但这必须在手指均匀起落的条件下进行。较长时值的颤音都加上了重音记号，可以帮助手指加快起落速度和增强落指弹性，不过，在演奏颤音时一定要注意节奏的准确性，装饰音不要“侵占”后边节拍的时值。

第十九首：Moderato. 中速， $\text{♩} = 80-96$ 。

连续的换把类似第十一首。由于颤音的使用，这首练习曲的难度增加了许多。颤音的练习方

法在此之前的有关课程中已说明，而这首练习曲真正的难点却在于换把。颤音之后是短小的十六分音符，紧接着换把，过后又再连接下一个颤音，这就使换把的速度快到了极点。因此，换把时左手的拇指一定要放松，整体动作至关重要。如果换把动作拖泥带水，势必影响速度，造成节奏的拖延。

第二十首：Allegro. 快板，♩=80—104。

这首练习曲是在相对固定的把位上连续换弦的过程中进行颤音练习的。开始练习时，建议先不演奏颤音，在将连弓换弦动作熟练之后再加入颤音。注意颤音的音符数目不宜过多，以免拖延时值。可以将每一个颤音的重音记号当作对左手指落指的要求，帮助手指增加颤音时起落的弹性。

节奏出现混乱是学生在练习中容易犯的错误，建议在整个练习过程中都要使用节拍器。

第二十一首：Moderato e sempre marcato. 中板，然而始终保持、强调；♩.=66—80。

开始练习时，学生在左、右手的配合上容易产生混乱。这是因为每一对音符都出现一个颤音，而三连音的节奏又影响了颤音的演奏，同时，在演奏颤音时（由于正好处于换把）学生容易不自觉地加上重音，使颤音反过来又影响了三连音节奏的演奏。每当遇到这样的问题，我们首先要排除所有可能造成干扰的因素，用最简洁的办法开始由浅入深地进行练习：

- 1) 去掉所有的颤音，单纯地演奏音符，将每一个换把练好。
- 2) 在每一拍三连音的首音演奏重音，用以强调三连音节奏。
- 3) 在上述基础上加入颤音，颤音音符使用的弓子长度应当和非颤音音符所使用的弓子长度相等。因此，有必要将颤音演奏得轻一些。
- 4) 原速演奏时，运弓要特别地强调每一拍三连音的重音。

第二十二首：Moderato. 中速，♩=80—104。

颤音在这首练习曲中已不再是难题，然而其音准问题却较少引起教师和学生的注意。由于调性转换频繁，第一把位的位置时高时低，再加上临时升、降记号比较多以及连续换把等等因素，使得学生感到难以有更多的注意力来对付音准问题。实际上，我们通过前面的课程学习，不难总结出这样的学习经验：每当练习中遇到困难时，慢练总是解决问题的首要方法。用很慢的速度开始练习，许多问题都能逐步得到解决。

- 1) 为了排除干扰，暂时不演奏颤音。集中精力对付调性和临时变化音。
- 2) 找出困难句子，进行专门、有针对性的练习。
- 3) 加入颤音时，确定每一个颤音的音符数目，严格地按照时值演奏。

第二十三首: Adagio. 柔板。

这是一首华彩式的自由篇章。如同这本练习曲集的第一首,是这一程度练习曲中极具有代表性的经典之作!令人遗憾的是,这又是经常被省略的一首练习曲。许多学生惧怕演奏连续的、富有装饰性的经过句,因为那些快速而华丽的乐句常常让学生们无从下手。实际上,创造自由自在的演奏,始终是每一个演奏家追寻的目标。然而到达自由的境界却要面临很多的非自由和限定的法则,你必须在练习中不折不扣地、准确地遵守这些法则,并且将它们运用到音乐中去,在合乎逻辑的条件下最终创造演奏的自由。

在开始练习之前,先将没有标明节奏的长经过句进行节奏划分。例如第一个经过句,共三十一个音,将前二十八个音划分成七拍,每一拍四个十六分音符,末尾三个音用三连音演奏。这样一来,在视觉上大大减少了难度,减轻了学生的心理负担,为学生的练习打开了方便之门。

熟练地演奏所有经过句后,注意每一个经过句音乐的方向感。根据不同的音乐方向,可以将经过句演奏成:慢——快;快——慢;慢——快——慢;快——慢——快等不同形式。演奏技术上涉及到连弓的弓子分配;换弓、换弦和换把等。有关这些方面的技术分析已在前面的练习曲中分别说明过了,不再一一列举。

第二十四首: Allegro. 快板, $\text{♩} = 120$ 。

八度双音练习曲。左手的1、4指在演奏八度双音时如果4指还欠缺力量,可以将3指也按在琴弦上帮助4指保持稳定的手型。建议用以下步骤开始练习:

1) 慢速度开始,先将双音分开演奏,然后再一起演奏。仔细倾听单音、双音的音准,不要将左手手指按得过紧,以便及时调整音准。

2) 手指按双音,弓子分别演奏低音、高音。在手指同时按双弦的情况下调整音准位置。

3) 进行换音、换把练习;将乐谱上的每一个连音抽出来专门练习。

上述三个方法的练习,音准是首要的练习内容。1、4指奏八度时,通常要先保证1指的音准,然后4指在此基础上进行调整。解决八度双音的音准问题之后,开始按照谱子上的音符演奏。注意弓子分配,每一个十六分音符时值用半弓演奏。

有许多版本将这一首练习曲分为(a)、(b)两个学习版本,其中(b)使用的是伸指八度指法。教师要根据学生的具体情况来确定是否现在就开始练习伸指八度。建议先进行一些伸指八度的音阶练习,然后再学习伸指八度的练习曲。

第二十五首: Allegro moderato. 中快板, $\text{♩} = 96-112$ 。

在第二十四首的基础上,这首八度练习曲的难度有所突破。练习的过程以循序渐进为佳。

1) 用很慢的速度进行八度双音练习。由于每一个八度的转换都涉及换把动作,所以要特别注意左手拇指放松以及换把时左手的整体动作。

2) 在1、4指八度双音的音准比较有把握之后,可以进行1、3指的八度双音练习,这是伸指八度的开始。练习时,3指要成为整个左手手指的重心点,让1指向后伸张寻找音位。否则,如果以1指为重心,左手位置就会靠后,这将影响以后2、4指伸指八度的演奏。

3) 接下来开始专门进行2、4指的伸指八度练习。练习时2、4指同时按弦,3指也可以加入帮助保持手型。这将是比较困难的练习,一定要有耐心地、一步一个脚印踏实地练习。

4) 在分别进行了1、3指和2、4指伸指八度练习后,试将两者结合起来,开始使用真正的伸指八度(亦称换指八度)指法。

5) 右手的换弦是在这首练习曲中容易被忽略的问题,连续的换弦要求发音均匀、平衡。可以采用变节奏的办法来帮助右手达到这一要求。

在进行上述练习时,要注意每一次的练习时间不宜过长,特别是伸指八度练习,每当手指感到疲惫时,一定要变换练习内容。坚持“少吃多餐”的原则,每天多练习几次,每次十五分钟。

如果认为通过第二十四、二十五首八度双音练习后,学生就能掌握这一技术,那就错了。小提琴演奏的任何一项技术内容,都不是一朝一夕能够完成的,只有经过长期地、坚持不懈地努力,才能达到演奏技术的完美境界。因此,对每一个已经学习过的技术内容,都要坚持“学而时习之”,这样,才能保持技术的稳定状态。

第二十六首: Moderato. 中速, $\text{♩} = 96-112$ 。

这是一首以音阶、分解和弦形式构成的综合性练习曲。整首练习曲的技术内容涉及左手的音准、换把,右手的换弦以及弓段分配等。

1) 多变的调性是这首练习曲的一个特色,因此,音准就成了练习中的头等大事。学习之前要先进行调性分析,将练习曲中出现的各个调的音阶列出一个清单,用作专门的练习。除了 $\flat e$ 小调音阶外,练习曲中其他音阶的调性大致如下: $\flat E$ 、 E 、 $\flat G$ 、 G 、 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 F 大调等等。

2) 第三十三至三十六小节出现十度音程,建议练习时先找到4指的音,然后1指向后伸张演奏。照原谱演奏时,十度音程到达之前左手要调整手型,为将要伸张的音程做准备。

3) 由于快速度的换弦比较多,换弦时右手肘的动作要主动。同时请注意换把动作。

第二十七首: Moderato. 中速, $\text{♩} = 96-112$ 。

这是一首偏重于左手技术训练的练习曲。通过半音以及各种音程类型的组合形式,运用不同的指法来练习音准。为了发音的干净和清晰,左手指按弦时要注意保留手指。

为了寻求每一弓由弱到强的弓法效果,要对弓子运行的部位和长度合理地进行分配。每一弓末尾的音要留半个弓子的长度,起弓时从慢到快。练习这样的弓法,可以纠正学生弓速先快后慢的习惯以及增强对弓子的控制能力,这对将来的演奏很有好处。

这是一首充满活力的练习曲,笼罩着激动不安的气氛,像波浪一样前赴后继地涌向前方。学

生在熟练演奏时要注意音乐形象。

第二十八首: Grave. 庄板, $\text{♩} = 56-66$ 。

这首练习曲带有典型的早期协奏曲的风格, 我们不难发现在《罗德 24 首随想曲》的许多篇章中也有这样的风格, 这或许是作者和罗德生活在同一时代, 并且在同一所音乐学院共事的缘故。

首先, 我们要像演奏乐曲一样来学习这首练习曲。而实际上它就是一首乐曲。从音乐形象上来看, 主题和副题的性格截然不同, 主题具有英雄般的气概。第十七小节出现的副题则婉转、柔美, 两者产生明显的对比。演奏时要特别注意速度的控制, 分清每一个音符的时值。一般情况下, 学生演奏长时值的音符时容易快, 而时值短的音符则容易慢。因此开始练习时, 请先耐心地使用节拍器校对每一拍的时值, 暂时不揉音。演奏大跨度的换弦时(第二十一、二十三、二十五至二十七小节等处), 要仔细地检查右手换弦的技术动作。

第二十九首: Moderato. 中速, $\text{♩} = 96-112$ 。

这是极其流畅、均匀的连弓练习曲。右手连续的换弦动作和流畅的连弓是这首练习曲学习的重要内容。有时候, 运弓换弦是否均匀不仅要依靠听觉来检验, 换弦时右手在空中划出的弧线是否圆滑, 也让人一目了然。通常, 换弦时动作幅度小且呈波浪形, 就会有较好的发音效果。这首练习曲的指法看似简单, 其实包含了保留指、先现指以及伸张指法、压缩指法的内在含义等。以第一小节举例, 第二个音——D, 既要求保留手指又是先现指法, 它必须同时按 D 弦上的 G 音, 尽管 G 音要到第二拍才出现, 但提前的、一次性地按双音的先现指法, 可避免多余、重复的动作, 使手指运行得既灵活又经济, 对速度、音准等都有好处。

可以用这首练习曲作多种形式的弓法练习: 分弓(使用不同的弓段)、跳弓、切分连弓(第二、三音连, 第四和下一拍的第一个音连, 依此类推)等等。

为了练习音准, 可以将先后出现的音程组合成双音来校对音准。

为了演奏得更均匀, 可以通过变节奏、变化重音等方法来练习。

第三十首: Moderato. 中速, $\text{♩} = 96-112$ 。

如果说这是巴赫无伴奏组曲中的一段也未尝不可。在古典的、尤其是在巴赫、亨德尔等人的作品中, 这一创作类型比比皆是。

学生在学习这首练习曲时要完成的主要任务是, 将每一个音符均演奏得饱满而有力。运弓方面要注意使用合适的弓段来演奏——中弓偏上半弓处是最佳的演奏部位。

在主题乐句中, 旋律隐伏于十六分音符中。例如第一小节, 除了空弦 D 音之外, 其他音符都是旋律音, 这是显而易见的。演奏这些旋律音时应更多地使用弓子, 让旋律在十六分音符的群体

中显现出来，这也是一般的演奏常识。此外，主题句使用伸张指法，同时注意左手的手型。

注意第十一小节音符的演奏，以两拍为一组，第一个 G 音要使用较多的弓段，这是低音声部的重音，要演奏得富有弹性和共鸣。第一拍的第四个音是一个顿音，要准确地演奏出来。第二拍演奏成两个连弓， $\flat A$ 音多用弓子。

第三十一首：Vivace. 活泼、充满生机地， $\text{♩}=80-96$ 。

这首练习曲学习的主要内容是半音音准和节奏。当我们演奏由倚音或经过音形成的半音音程时，通常半音的距离相对较小。但是，音与音之间究竟应该如何靠拢？向哪个音靠拢？为什么？这些音准原则上的问题困扰着许多学生。一般说来，当一个乐句中较多地出现倚音或经过音式的半音音程时，我们首先要保证骨干音的音准。例如，这首练习曲的第一小节（同不完全小节），它们的骨干音依次是 G、 $\flat E$ 、C、G、 $\flat E$ 、C 等音符。在首先保证了这些骨干音的音准之后，其他非骨干音的半音音准就可以倾向于骨干音，如在骨干音的下方，就可以偏高一些；上方则偏低一些。有时会出现一些令学生难以处置的情况，像第一小节第二拍中间的两个音：D 和 $\flat E$ ，由于此时 D 音是空弦，因而音准上无法向 $\flat E$ 倾向。在这种情况下，我们仍然要在首先保证骨干音音准的前提下，确保 $\flat E$ 的音准。因此，这时候 D 和 $\flat E$ 的半音距离会略大一些。

节奏的问题，在许多学生练习的初期并不明显。但是，当学生熟练程度提高，并开始逐步加速度的时候，节奏问题就暴露无遗了。最典型的表现是找不到每一拍的拍点，节奏出现混乱。造成这些问题的原因是综合性的：不完全小节和起拍；切分式的连弓弓法；颤音(tr)和装饰音的加入等等。这些都是使节奏出现混乱的因素。最简单、有效的解决办法是放慢速度打分拍练习，而这一练习方法也正是在学生一开始学习时教师就要提请学生注意的问题。如果等到节奏出现问题，再解决起来就比较困难了。因此，在学习小提琴演奏的整个过程中，正确的学习方法无疑是学好演奏技术的关键因素，特别是在平时的练习中。演奏中遇到的难题往往是由许多方面的问题综合产生的，很少令人一目了然。所以，善于开动脑筋的学生总是能寻找到较好的学习方法来帮助自己解决学习中的问题，并以此来推动自己的学习进程。

第三十二首：Andante. 行板， $\text{♩}=72-88$ 。

从这首开始到这本练习曲集的结束，共有十一首双音练习曲。这些练习曲，从教与学的两方面来看，都无可非议地列入小提琴演奏技术最重要的课程之中。这决不是耸人听闻，如果缺少这十一首双音练习曲的学习，任何一个演奏家都不会觉得自己的演奏技术是完整无缺的。

此曲的双音练习涉及到八度以内的各级音程。克莱采尔巧妙地运用双声部的写作手法，在其中一个声部中运用延留音保持整个小节，另一声部用下行音阶级进，经历了从二度到八度整个过程。教师和学生都不难发现，这样一个过程对于音准来讲是非常复杂而又困难的。其中纯音程（纯四度、纯五度、八度等）的音准最难以把握。练习这些双音的音准，需要投入极大的耐心和精力，

仔细地校对每一个音的音准。换把时，既要保证动作的整体到位，又要注意延留音（同音）的音准。

学生演奏这一首时双弦的运弓练习是必不可少的。由于学生在演奏时注意力容易受到左手动作的影响，运弓的平稳性变得较难掌握，因而有必要对右手保持稳定的运弓平面进行专门的练习，这一点是很重要的。与此同时，换弦也是运弓的又一个难点。双音换弦，除了换弦角度增大外，平稳地保持双弦正常的振动发音状态更重要，它关系到乐句的连贯性。

第三十三首：Andante. 行板， $\text{♩} = 72-88$ 。

这是一首以三度双音为主的连弓双音练习曲，同样也是一首优美的、二重唱式的乐曲。所谓双音练习，音准是首要解决的问题，如果离开音准的要求，双音就只是一句空话。在练习音准的同时，也要特别强调运弓的平稳和均匀，只有和谐的双音才能构成美妙的二重唱。

第二十一小节至二十六小节是这一首练习曲最难演奏的片段，学生要特别注意指法和临时变化音。请用很慢的速度来练习。

这也是一首很好的练习揉音的练习曲。通过双音来练习揉音，尽管左手手指的揉音动作要难得多，但是学生一定会发现这样的练习效果尤其显著。

第三十四首：Moderato. 中速， $\text{♩} = 88-104$ 。

在双音练习的基础上，这首练习曲则注重左手每一个手指的独立能力和相互配合的训练。练习之前，教师有必要让学生先对即将演奏的曲目进行分析，帮助学生提高理性上对乐谱的认识。通过这样的分析，我们可以预先发现一些在学习中需要注意的问题。例如，在此曲的每一个连弓中，都有一个不断重复的延留音。这一延留音可以作为整个乐句的音准重心，也就是说要先找到延留音的音准位置，而后其他的音再同延留音校对音准。无疑，这一延留音的运用是为了更好地保持左手在演奏双音时的手型。因此，在学习这首练习曲的过程中，保持延留音的音准稳定性是自始至终要注意的问题。

第三十五首：Marcia.(Moderato.) 进行曲，（中速）， $\text{♩} = 112-126$ 。

E大调是在克莱采尔所处的时代具有革命精神和英雄形象特征的调式。我们不禁会想到，贝多芬的第三交响曲和第七小提琴奏鸣曲也都采用了这一调式。这首进行曲式的练习曲正是包含了这样的英雄气质。实际上，在着手学习新曲目时，了解和领会乐曲的精神境界和实质是非常重要的。对于技术的学习而言，明确技术运用的目的性，并在此基础上进行富有针对性的练习，使学生清楚地认识每一个技术的用途，在实际运用中丰富和提高演奏技艺，这才是学习小提琴演奏的正确方向。