

学琴奥妙 精辟索引

林耀基小提琴教学法导航

杨宝智 主编 顾应龙 黄辅棠 编

Violin

 SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

4J1200



学琴奥妙 精辟索引

林耀基小提琴教学法导航

杨宝智 主编 顾应龙 黄辅棠 编

Violin



上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目 (CIP) 数据

学琴奥妙 精辟索引——林耀基小提琴教学法导航 / 杨宝智主编; 顾应龙、
黄辅棠编 - 上海: 上海音乐出版社, 2018.2 重印

ISBN 978-7-5523-1299-7

I. 学… II. ①杨… ②顾… ③黄… III. 小提琴 - 奏法 - 教学法 IV.
J622.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 058551 号

书 名: 学琴奥妙 精辟索引——林耀基小提琴教学法导航
主 编: 杨宝智
编 者: 顾应龙 黄辅棠

出 品 人: 费维耀
责任编辑: 张静星 陆文逸 (助理编辑)
封面设计: 徐思娇
印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 8.5 谱、文: 136 面

2017 年 5 月第 1 版 2018 年 2 月第 2 次印刷

印数: 3,001 - 5,000 册

ISBN 978-7-5523-1299-7/J · 1200

定价: 30.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

林耀基先生不愧为中国当代小提琴
界的杰出代表。世界一流的提琴
教育家。在他的常领导下逐渐
形成了博林世界各小提琴学派
之长的中国现代小提琴学派。成
为中国小提琴享有国际声誉的
一代宗师

盛中国

目 录

一、林耀基小提琴教学法精要 / 杨宝智

前 言	1
第一部分 思想篇	5
(一) 贯穿在教学中的哲学思想	5
1. 动与静的关系	5
2. 用力与放松(张与弛)的关系	7
3. 时间与空间的关系	9
(二) “具体情况具体对待” 的观点	10
1. 关于音准与律制	10
2. 论演奏姿势的稳定与变化的关系	11
3. 个性与共性	12
4. 关于教学时的示范演奏问题	13
(三) “顺应自然,师法自然” 的观点	13
第二部分 要诀篇	15
(一) 有关总体要求的要诀	16
1. 两“预”两“要”	16
2. 基本要求	18
3. 演奏心态	20
(二) 有关左手的要诀	22
1. 换指口诀	22
2. 换弦口诀	22

3. 换把口诀.....	22
4. 揉弦口诀.....	23
(三)有关右手的要诀	23
1. 运弓的基本的要领.....	23
2. 利用“重量”(地心吸力)发音的原理	24
3. 右臂动作协调的要领.....	24
4. 不同弓速演奏的要领.....	24
5. 右手换弦的要领.....	24
6. 短弓、快弓、跳弓口诀.....	25
7. 重音和顿弓的演奏.....	25
8. 能量的集中与释放.....	25
(四)有关双手配合的要诀	26
1. 两手的分工与合作.....	26
2. 三点相通.....	26
3. 四“换”是关键	26
4. 双音.....	27
(五)带总结性的要诀	27
1. 用心思考找规律,科学练琴	27
2. 慢练.....	28
3. 重视基本功.....	29
4. 声音.....	29
5. “一、二、三、四、五、六”	30

第三部分 艺术篇

(一)文化素养、艺术修养和音乐修养与二度创作的关系	31
1. “功夫在琴外”和“功夫在书外”	31
2. “要真正认识一个作曲家的作品,必须学习各个时代、各个作曲家的 不同作品。”	33
3. “站在小提琴之外看小提琴”	33
4. “我们能向世界提供什么?”与“民族文化的底蕴”	34
(二)如何处理好作曲家、演奏者和听众三者的关系.....	35



1. 如何处理演奏者(包括学生)的个性与作曲家的风格之间的关系	36
2. 条件(听众等)的变化对演奏的影响	37
(三)构思与表达	39
1. 构思与设计对技巧的统帅作用	39
2. 高屋建瓴	40
3. 构思与设计的一般原则	40
(1)色调的变化	41
(2)情调的变化	42
4. 音乐表现中的对立与统一	42

二、林耀基小提琴教学法回顾 / 顾应龙

第一部分 科学训练篇	48
(一)想、听、看、做	48
(二)弓子与发音	53
(三)力的正确使用	55
(四)动静关系	57
(五)音乐与技术的关系	58
(六)用挑剔的方法练琴	60
(七)节奏的框架	61
(八)把握舞台	62
第二部分 教学篇	63
(一)乐曲	63
1. 《蜜蜂》	[奥]舒伯特 / 63
2. 《前奏曲》	[德]巴赫 / 64
3. 《第六奏鸣曲》	[德]亨德尔 / 65
4. 《F大调浪漫曲》	[德]贝多芬 / 67
5. 《魔鬼的颤音》	[意]塔尔蒂尼 / 69
6. 《谐谑曲》	[俄]柴科夫斯基 / 71

7.《无穷动》	[意]帕格尼尼 / 73
8.《引子与塔兰泰拉》	[西]萨拉萨蒂 / 74
9.《吉卜赛之歌(流浪者)》	[西]萨拉萨蒂 / 75
10.《丰收渔歌》	[中]李自立 / 77
11.《e小调小提琴协奏曲》	[德]门德尔松 / 78
12.《“卡门”主题幻想曲》	[西]萨拉萨蒂 / 80
13.《g小调小提琴协奏曲》	[德]布鲁赫 / 82
14.《小提琴第三协奏曲》	[法]圣-桑 / 84
(二)《练习曲》	86
1. 二十四首随想曲	[法]罗德 / 86
第一课、第二课、第七课、第十一课	
2. 小提琴练习曲随想曲(作品 35)	[奥]顿特 / 89
第八课、第十二课	
3. 小提琴随想曲(作品 18)	[波]维尼亚夫斯基 / 91
第二课、第八课	
4.《帕格尼尼》二十四首随想曲(作品 1)	[意]帕格尼尼 / 93
第五课、第六课、第十一课	
5. 附:《三字经》——学习《林耀基小提琴教学法回顾》有感	顾应龙整理 / 96

三、林耀基话语录 / 黄辅棠

一、背景	98
二、标准	100
三、规范	101
四、基础	102
五、用脑	103
六、美情	104
七、预备	105
八、先唱	106
九、倾听	106

十、放松	107
十一、用力	107
十二、节奏	108
十三、练琴	108
十四、音准	110
十五、发音	111
十六、运弓	112
十七、换弦(左手)	115
十八、换弦(右手)	115
十九、跳弓	115
二十、手指	115
二十一、音阶	116
二十二、揉弦	117
二十三、换把	117
二十四、双音	118
二十五、速度	118
二十六、诠释	119
二十七、联想	121
二十八、上台	122
二十九、比赛	122
三十、做人	123
三十一、师生	123
三十二、哲理	124

后 记	125
-----------	-----

一、林耀基小提琴教学法精要

(2017年修改版)

杨宝智

前言

2009年惊闻耀基意外逝世,悲伤至夜不能寐,他的表情、他那智慧的连珠妙语、他的一举一动,在我脑中不停闪现,活鲜鲜的一个人怎么说没就没了呢?

镜头要拉回到五十八年前:

1951年春天,我从香港回到广州在培正中学上高中时,音乐老师何安东先生把我们一群音乐爱好者组织成一个小乐队每星期活动一次,我们这些拉了一两年小提琴的学生就互相认识并开始频繁地来往起来,课余经常互相交流心得。当时拉得最好的是一位从泰国回来求学的华侨,叫黄真和,在小乐队里当首席。他每次在我们面前拉德尔德拉(Drdla)的《纪念曲》(Souvenir),都让我们羡慕不已。(可惜一年后他回泰国去了。)有一天,这个群体中出现了一个不会拉琴的初中小帅哥,在黄真和表演完之后说:“小提琴真是太迷人了!”表示决心要学小提琴。他,就是林耀基。五十年之后,林耀基和我在香港一块儿饮茶时说起他很怀念这位促使他下决心走上拉琴这条路的高年级同学黄真和。不知道他现在怎么样了,还在泰国吗?还拉琴吗?之后,他问我们跟谁学小提琴,我们告诉他,在长堤基督教青年会有一个叫温瞻美的老师,是当时全国著名的小提琴独奏家马思聪的次徒,据说在中华交响乐团还当过副首席,很棒的,我们都是跟他学的。林耀基家在广州,路熟,便迳自去找温老师了。

过了一个月,他拿了一把小提琴来找我,说他会拉舒曼的《梦幻曲》了。我想:开什么玩笑,我学了一个月的时候,拉空弦能把弓子拉直就不错了,《梦幻曲》可是唱片里大师拉的名曲呀。可是,奇迹出现了!他居然把这首曲子从头到尾背了下来,而且音准节奏一点不差——只是用第一把位拉的G调,指法容易些而已(原调是F调、换把)。但这也很不简单啦。一个月!完了他骄傲地把眉毛往上扬(这是他惯用的动作)并用微笑的眼神问我:“怎么样?”我惊愕得瞪大眼睛说不出话来。他小声说:“不要告诉温老师哟。”(意思是要不然会被老师批评:“不听话,不踏实,乱拉小曲子,好高骛远。”)

自此,我佩服并相信他在这方面的天才,能够“心想事成”。

十年后我在重庆听说,在“大跃进”年代,他居然上台“打擂台”表示:“我三个星期拿下柴科夫斯基的协奏曲”,我丝毫不怀疑他能做到,或许他背着老师自己在底下就

‘嗨’得差不多了。

之后不久,温老师把他的学生组织成了一个小弦乐队,每个星期天下午排练点勃克里尼的《小步舞曲》、贺绿汀的《晚会》什么的,林耀基很快就从第二提琴手升为第一提琴手,再加以其那活跃的性格,颇得女生的青睐。

温老师在教琴的同时,还开了一个制造提琴的作坊。当时他的附近还有位卖柴的小提琴制作爱好者叫梁国辉,号称“柴梁”。这个“柴梁”和林耀基保持了几十年的友谊,他制作的小提琴曾在国际比赛中获得大奖,此后他便成了广州的一流制琴师,林耀基回广州时经常去给他试琴,提出不少中肯的意见。

1952年夏天“统考”之际,当了中央音乐学院院长的马思聪先生来广州招生。一天下午,马院长在温瞻美老师家中休息的时候,听见一个学生在后厅像模像样地演奏拉罗的《西班牙交响曲》片段,就问温老师:“这是谁?”温说:“一个学了不到一年半的小孩,叫林耀基。”马思聪立刻拍板:“带走!”这样,当年秋天,他就和我们这批本科生一起,到达当时还在天津的中央音乐学院,入了“少年班”(附中的前身)当插班生,我们一起师从马思聪院长。

1957年我毕业时被划为“右派分子”到了重庆,之后听说:林耀基因成绩优异,作为下一届柴科夫斯基国际小提琴比赛的参赛选手,和盛中国一起于1960年被派往前苏联莫斯科柴科夫斯基音乐学院进修培训。但是到了莫斯科,院方领导研究他的情况以后,考虑到他连入围的资格都没有!不是因为才气不够,而是基础不好,因为学琴开始得太晚。莫斯科的教授们认为他有很好的脑子,所以,建议他不要参赛,改学教学。这对于他来说有如晴天霹雳!当小提琴演奏家的梦破灭了!

对着雪地大哭一场之后,在当时莫斯科音乐学院留苏学生的组长、后来的女指挥家郑小瑛给他做思想工作之后,只能面对现实、接受现实!那时中苏关系还不错,给他派了最好的老师:让他跟随培育了几个国际比赛冠军的、卓越的小提琴教育家杨格列维奇专攻小提琴教学。也许命该如此,虽然他没有当成演奏大师,但也正因为这样,中国却出了一位教学大师,而且成绩超过了杨格列维奇!

后来中苏关系紧张,他提前回国在母校任教。改革开放以后,他的才学在获得真正的教学自由中得到充分发挥。

20世纪末,在蜚声国际的、被称为世界上重要的弦乐中心之一的美国阿斯本音乐节的小提琴大师班上,一位中国教师,以他富有激情而又充满灵感的教学博得满堂喝彩。他,就是中央音乐学院管弦系教授林耀基!

自1980年以来,他的学生(包括胡坤、薛伟、徐惟聆、郭昶、谢楠、柴亮、顾文蕾、李传韵、陈曦、高参、刘霄等近二十名)先后在国际重大比赛中获奖三十余项(其中金牌

12枚);在文化部举办的多届全国青少年小提琴演奏比赛中,他的学生近二十人次获高名次奖(其中金牌5枚)。从而,林耀基被邀请在许多重大的国际小提琴比赛中担任评委,其中包括:前苏联“柴科夫斯基”比赛(1986)、英国“卡尔—弗莱什”比赛、南斯拉夫“维克斯拉夫—荷姆尔”比赛(1985、1989)、日本音乐比赛(1989)、德国“斯波尔”比赛(1991)、波兰“维尼亚夫斯基”比赛(1991、2000)、意大利“利必扎”比赛(1994)、法国“蒂博”比赛(1996)、韩国汉城“东亚”比赛(1997)、德国“尼曼”比赛(1999)等。21世纪开始,担任在青岛举行的“中国国际小提琴比赛”评委会主席。

多年以来,像小提琴这样的“西洋”乐器演奏艺术,都是“外国专家”来中国讲学,极少有中国专家到发达国家讲学。然而,20世纪90年代以来,林耀基却不断应邀到境外讲学及举行“大师班”,例如美国的西北青年音乐节(1992)、阿斯本音乐节(1996、1998)和辛辛那提音乐院;冰岛音乐学院(1993);汉城音乐学院(1994);香港演艺学院(1994);英国皇家音乐学院(1995);台湾师范大学音乐系(1998)及每年多次到香港叶氏音乐中心等。邀请他的包括美国“朱莉亚”音乐学校小提琴教学泰斗、生前被人称为“教母”的迪蕾女士等著名人士。

林耀基在小提琴教学方面的成绩,为我国小提琴艺术走向世界,作出了重要的贡献。1989年他荣获“全国高等教育优秀教学成果特等奖”,并先后成为“国家级有特殊贡献的专家”“全国政协委员”,英国“卡尔·弗莱什国际小提琴比赛国际委员会理事”等。笔者五十多年来亲眼目睹他由一个勤奋聪颖、酷爱音乐的少年成长为卓有成就的著名专家的过程,而他突然撒手人寰,作为他的老同学,把他的独特的教学理论借此向全国音乐界同行介绍,责无旁贷。

关于小提琴教学的理论,远的不说,光是20世纪被翻译过来的,从20年代奥厄、多尼斯、约斯特与弗莱什等大师的名著开始,加上世纪中叶面世的莫斯特拉斯、扬波爾斯基和加拉米安等一代人的杰作,该说的似乎已经说得差不多了,到了七八十年代,又有布朗斯坦及马科夫等人的具有新观点的著作出现,再加上席格蒂、梅纽因和斯特恩的回忆录谈话录之类及阿普尔鲍姆的《世界著名(200位)弦乐艺术家谈演奏》等,更是林林总总,应有尽有。那么,林耀基的教学思想的独特之处在哪里呢?

从他的学历来看,他的琴艺主要来自马思聪和扬格列维奇。前者在巴黎求学,师从歌剧院首席小提琴家奥别多菲尔和伊萨依的弟子、巴黎音乐院教授布舍利夫,自然得道于法一比学派;后者的老师阿·扬波爾斯基是奥厄的再传弟子,当然是俄—苏学派的传人。而林耀基虽然在知识技能和方法上主要师承二者,但他有自己的主张。

1962年夏天,我摘了“右派”帽子,恢复了自由后到北京探访他,他详细地跟我讲了很多留苏的收获和体会,每个技术问题马先生是怎么教的,俄国人又是怎么主张

的,他是怎么看的,讲了几个钟头。他始终和马院长保持十分密切的关系。

马先生出走之后多年来,他在向大自然、向生活和向同行们的学习中不断地吸取营养,并以先进的哲学思想不断总结而逐渐形成一套独特的教学方法,特别是改革开放以后,他的才学在获得真正的教学自由中得到充分发挥。

他在教学的思路、观点上,特别是在中国这个特有的文化背景下针对中国学生而产生的教学法,在此基础上又有所创造,有所发现,有所发明,因而有异于西方人(不论是法-比学派还是俄-苏学派),这是他的“绝招”。

林耀基的教学最显著的特点,是生动活泼地运用辩证法的观点和生活中及自然界的实例,去解释和解决在小提琴演奏中的一些常见的问题。笔者认为值得一书,以飨同行和读者。

本文分三个部分(思想篇,要诀篇,艺术篇)论述,以期大家对林耀基教学法有一个较为全面的了解。

第一部分 思想篇

(一) 贯穿在教学中的哲学思想

观察林耀基教琴,处处可以看到对立统一律的运用。总结起来,有以下几点:

1. 动与静的关系

在世界上,相对的动与相对的静是普遍存在的一组对立统一。我们经常看到:乱云翻滚时,山林是相对安静的;汽车飞奔时,马路是相对安静的;骑自行车时,车身对于蹬动着的双脚是相对安静的;对这些现象,很多人会熟视无睹,而林耀基却联想到小提琴教学。他要运用这些例子去启发学生。举例说:

在奏颤音(trill)或震音(shake)时,左手一个手指积极、灵活地上下运动,而另一个手指则应安静和稳定;在练习《施拉迪克》(也包括类似《马扎斯》No.13和《克莱采尔》No.9这些手指练习)时,保留在弦上的手指必须稳定,不受其他手指的影响及牵制而扭曲变形——以致造成音准不佳;奏三度双音音阶,当二四指落弦时,一三指不能受牵制以致在弦上移位(很遗憾,受牵制移位的现象太普遍了)。

在右手方面,大部分提琴教师都知道,运弓时的基本要求“一要直、二要平、三要稳”,但怎么使学生领会呢?他曾通俗地用骑自行车作比:如果路很直,路面很平,骑车人的上身又不左右摇摆,那么他有可能骑得很快。反之,如果路线是九曲十八弯,而路面又凹凸不平,骑车人还东倒西歪,就很难设想能跑多快了。所谓动中有静——手动弓静,就是这个意思。

我们经常遇到不少学生“静”的因素太少:如有些人拉下弓时身体和琴都向右摆,拉上弓时又都向左摆,拉和弦时琴身又跟着往下掉,这样,身体的动作把运弓的动作给抵消了。所以他主张:“该动的就动,不该动的最好休息。”

有时候还可以进一步利用这种相对关系的原理,在上弓时琴微微向右摆,下弓时微微向左摆,在拉和弦时把琴身微微向上一托,以加强和弦的效果(这是海菲茨的实践所验证了的)。

再举揉弦(Vibrato)的例子从另一方面探讨动静关系:手指在弦上来回揉动时,不管揉弦的幅度和速度(频率)如何,它的基本音准(音位)是不能变的,否则很难听,这是不言而喻的。这里音准的稳定性和揉弦的颤动性就是静与动的对立统一。揉弦

的“动”还有不同层次上的区别——林耀基曾把手比作一棵树，神经系统好比风：手指微微颤动时有如微风吹动树叶，腕揉好比和风吹动了点树枝，臂揉好比大风把树干也吹动了。在演奏时揉弦的幅度和速度是随着音乐的需要而变化的，正如自然界的风有时大有时小，甚至也有无风的时候。那种从头到尾千篇一律地用臂使劲大揉的拉法，就好像一日 24 小时狂风大作，必定使人很难接受。

以上所述是从技巧的角度看动与静的关系。

如果我们进一步引申到从音乐表现(Interpretation)上来看：感情和理智的平衡，也是“动静统一”这个原则的体现。

在演奏时，感情似乎是比较活动的因素，而理智往往与冷静联系在一起。感情过分激动了，演奏便容易失去控制，这时音准一般会偏高，速度节拍上容易赶，发音上会有过多噪音……。本来，作为一个演奏家来说，感情丰富、个性十足，这都是很好的和必要的条件，但是任何时候都不能脱离理智的控制（总不能感情一来就把弦拉断吧？）！当然，内心没有感情，像道学先生说教；或是矫揉造作，观众看起来很假；也不行。

古人讲过，要“静如处子，动如鹰隼”。林耀基主张在舞台上要取得“冷静的头脑”与“火热的心”的平衡（这个心是指真情、热情、情绪起伏和演奏欲望等）；要把“松弛的感觉”（生理上、肌肉上）和“坚定的节奏”（精神上、意志上）相结合；最后达到“充分表现”同时又“充分享受”的结果。一个演奏者既是乐曲的解析者和再创造者，同时也是一个享受者。他与观众一起享受着自己的艺术创造。有没有这个享受的态度，在效果上是大大不一样的。一个演说家，当他可以感受到自己演说的风采时，他一定很自信——大家知道没有自信是谈不上艺术创造的。除此以外，他还得是一个舞台监督，要随时调整那些不尽完美的部分。也就是说，演奏时应该既有主观的、主动的因素，又有客观的、被动的因素；前者是相对的“动”，后者是相对的“静”，动静结合，相互促进。

人们常说：“音乐是流动的建筑。”是的，但它的流动必须靠一些比较稳定的因素支持着，如：干净而清晰的发音，良好的音准（包括合适的音律），以及比较稳定的节奏等。对于这个问题，林耀基打过一个比方：

长江从源头经过无数的峡谷平原，向东流入大海；这江水一直是流动的，而两岸呢，虽然也有“猿声啼不住”的生动景色，但总的来说是相对静止的。在这里，如果没有这动与静两方面的统一，江水则无法定其流向，而三峡亦难以显其雄伟。音乐中的“情”好比流动着的江水，而“理”（对于演奏者来说首先是指上述那些比较稳定的因素）则好比江岸。但是怎样才能把握住这些相对稳定的因素呢？最重要的是冷静的头脑和安静的耳朵。拉琴时，要是头脑乱得像一个自由市场，或是心慌得好像生怕赶火车

误了点,就自然不可能对发音、对音准和节奏等方面要有预先的听觉,不可能事后检查和纠正。在这种情况下,只能产生一些盲目流动着的音群,它们像决堤之水一样乱涨,至于什么乐曲的布局,各声部之间的照顾以至风格的掌握等,就更谈不上。这种“无静之动”是会产生好音乐的。(至于某些当代音乐也有作曲家要求“洪水泛滥”的时候,这种情况实属例外,不在此讨论范畴。)

动静统一的又一个例子是节奏与速度。节奏本身是一种律动——动中有静:不管速度有多快,各个音的时值怎么千变万化,这“拍律”在一般情况下是稳定的。就是说,每拍之间的时间、距离是个恒量,就像心脏跳动一样。古人说的“急而不乱”和戏曲界所谓“快板要稳、慢板要紧”都是这个意思。如果没有这个恒量,则渐快、渐慢、伸缩处理(Rubato)和随意处理(ad.lib.)都没有参照的依据了(这叫“动而无静”)。有些学生慌慌忙忙,或是遇难则慢、遇易则快,拍律不稳,林耀基戏称这种现象谓之“心律不齐”,他提出“倾向一不赶,热情一不紧;软而不疲,松而不垮”。

有时候“静”被掩盖起来了,好比海面上波涛汹涌、狂风暴雨,而海底的山脉、海沟还是静静地躺在那里;音乐再激烈,速度变化再大,我们依然不要忘了把握住“静”的因素。从另一个角度看,也有“动”被隐藏起来的时候。例如贝多芬的某些慢板乐章,我们要体会到在平静的河面底下翻滚着的暗流,要善于挖掘它内在的动力——“静中有动”,并向观众阐释出来。

总之,把“动与静的对立统一”这条客观规律运用到小提琴教学中去,可谓是林耀基的一个贡献。

2. 用力与放松(张与弛)的关系

过去马思聪先生教学爱用“重量”一词,是为了使学生避开“压力”“用力”等词可能引起肌肉的紧张,在教学上是行之有效的。但小提琴是身外之物,只要把琴弓拿起来,总有一组以上的肌肉要收缩,这就是用力。林耀基认为最重要的是“永远别用多余的力”;或者说“不断去掉多余的用力”,采取“减”的方针。

所谓“去掉多余的用力”,其实是一个如何控制和恰当利用弓子和手的自身重量的问题。

弓子的重量,称起来是个常数,实际上在运动中是个变数——运弓时,在弓子的各个部位,弦所承受的压力是不相同的,弓根“重”,弓尖“轻”。为求得运弓时弓子各部位对弦的压力保持稳定,从弓子的重心到弓尖要把手的重量逐渐加上去,从重心到弓根则小指逐渐加力,通过拇指与中指的“环”作为支点,逐渐减去弓的重量。所以,整个右手的全部重量不能都放到弓子上去,大部分时候是挂在肩膀(肩胛骨)上的。双肩有如水塔,储存着随时可以流出的“水”。手上有“水龙头”,可以通过食指开大

或通过小指关小(乃至负值)。而这个开与关的动作有时是可以在运弓的过程中利用前臂的转动来完成的——这就叫“在变化中求得稳定”。如果要加大力度,那么,“弓放弦上,手放弓上”,在单纯的弓子重量的基础上适当加上手的重量(所谓“一加一等于二”)就行了。这是最省力的——省力就是放松!如果不是这样,而是用手“抓”弓,使弓弦分家,即食指、中指及无名指上提,使手的力量与弓子的重量互相抵消(所谓“一减一等于零”),但又要追求“二”的力度和效果,就必然用了“多余的力”——用多余的力就是紧张!

这个“去掉多余”的道理很容易使我们联想起雕塑大师罗丹的故事。有一次,罗丹的崇拜者们问他:“您创造出这么优秀的艺术品到底有什么绝招?”“可否透露一二?”时,他说:“我不过是把那些多余的部分去掉而已”。好一个“而已”!那得有多高的天分,流多少汗水呀!

林耀基认为:越是音乐感好的人,越要注意放松,因为这种人往往爱“用感情代替政策”,一旦心血来潮,就“企图用不正当的手段来达到他们的目的”。所以,他常常告诫这些学生:“热一分,须冷静两分,放松三分。”所谓“宁见不足,毋使有余”。

在演奏中的所谓“放松”,必须是在运动过程中找到的,与“用力”相互交替和相互依存的有价值的放松,而不是睡觉式的绝对放松。

关于用力与放松相互交替的问题,我们再举一个实例来详细研究。比如:演奏克莱斯勒的《前奏与快板》开始部分那一连串的带重音记号的四分音符时,从弓子放在弦上进行准备动作到弓子开动这一瞬间,是重量的集合点(或凝聚点),所谓“抓弦”,这时弓子是静的;集合后,手要马上放松,接着在横向用力的瞬间爆发出一个极大的加速度(冲刺),这是“动”;之后又马上放松,弓子呈自然滑行状态。由于静摩擦力大于动摩擦力,所以发动时用力较多,发动后,摩擦减少,就开始滑行。在滑行过程中,能量逐渐消耗,弓速逐渐缓慢,音量逐渐衰减,好像钟声的余响,然后准备重新集合进行第二个冲刺。

在日常生活中,这样的例子很多。如踢球,球放在地上,想好目标,一脚踢出去,就不再管它了,管也没用,只能让它自身去运行(滑行),这时踢球的腿得马上放松。

打乒乓球也是,不论长抽短吊,还是打弧圈球,只能打一下,就得马上放松肌肉,并准备接下一个球。如果打两下——吃球,就犯规了。弓子好比球,手推一下,弓子自己就走了,所谓“一次用力九下松”。

再举擀饺子皮为例:面揉好了以后,先做成一个个小团放在案桌上,好比弓子抓弦时力量相对集中;然后将面团一擀,它就撒开成薄片,好比弓子一走(滑行),弓对弦的压力就分散了。这里所谓集合点的“点”,不是压死它,而是一个出发点(即所谓“起