

小提琴演奏之系統理論

陳藍谷 著

全音樂譜出版社

WJH CS

——本書獻給我的父母親——

自序

本書乃就提琴演奏之技術層面做一結構性之探討，其中許多教學概念乃取自於我的老師們：柯尼希（Wolfram König），厄爾（Broder Erle），安藝晶子（Syoko Aki），馬可夫（Albert Markov），與葛立默（Felix Galimir），在此獻上我對他們的誠摯敬意與謝意。著書期間，輔仁大學應用美術系潘小雪老師，與邱怡仁同學，對插圖的精心設計，以及負責繕稿的鄧慧虹小姐，均為此書付出大量的時間與精力，我衷心感謝他們盡心的協助。也感謝慧慈——我的妻子，於操持繁忙的家務外，還擔負了校稿工作。最後，更要謝謝大陸書店簡明仁先生，經由他的熱力支持，本書始得以出版。

目次

第一章 序論.....	9
一、系統之理念.....	9
二、提琴演奏技術之發展.....	10
三、近代演奏理論之分析.....	23
1. 初期 (1910—1960)	23
2. 中期 (1960—1980)	24
3. 近期 (1980—)	25
第二章 小提琴演奏之歷史發展.....	29
一、萌芽期 (1530—1700)	29
二、古典期 (1700—1800)	31
(一) 意大利.....	32
1. 柯賴里.....	32
2. 韋發弟.....	33
3. 塔替尼.....	35
4. 節明尼亞利.....	37
5. 羅卡泰里.....	37
(二) 法國.....	39
1. 雷克萊.....	39
2. 葛文尼斯.....	40
(三) 德奧學派.....	41
莫札特.....	41
(四) 韋奧第之影響.....	42

三、燦爛期.....	43
(一)法國學派.....	44
1. 羅德.....	44
2. 克羅采.....	45
3. 白耀.....	46
(二)帕加尼尼之影響.....	47
(三)比利時樂派.....	49
1. 白里奧.....	49
2. 魏歐當.....	50
(四)德奧學派.....	51
1. 史博爾.....	51
2. 姚阿辛.....	53
(五)民族風格的演奏家—韋尼奧夫斯基與薩拉沙泰.....	55
四、二十世紀.....	57
(一)俄國學派.....	57
(二)比法學派.....	58
(三)德奧學派.....	61
(四)美國學派.....	62
第三章 左手.....	67
一、基本原則.....	72
(一)持琴之平衡.....	73
1. 頭部.....	73
2. 頸部.....	71
3. 肩部.....	71
4. 手臂.....	75
(二)彈性按弦.....	76

(二)手型建立.....	78
二、功能動作.....	86
(一)手部.....	86
1. 高低位置.....	86
2. 前後位置.....	88
3. 遠近位置.....	89
(二)手部與腕部.....	89
(三)手臂.....	90
三、應用技術.....	90
(一)抖音.....	91
(二)快速音羣.....	98
(三)換把位.....	100
(四)雙音.....	106
(五)特殊技巧：泛音，左手撥弦，與半音階滑指.....	111
第四章 右手.....	122
一、基本原則.....	124
(一)彈性握弓.....	121
(二)弓臂平面.....	126
(三)直線運行.....	129
(四)弧形運弓.....	131
(五)弓的音質.....	133
二、功能動作.....	135
(一)手臂動作.....	135
(二)腕指動作.....	136
三、應用技術.....	139
(一)持續類型.....	139

1. 連結弓法.....	139
2. 平分弓.....	141
(二)微壓類型.....	142
1. 微壓分弓.....	142
2. 微壓連弓.....	143
(三)斷奏類型.....	144
1. 斷弓.....	144
2. 頓弓.....	146
(四)跳奏類型.....	148
1. 大跳弓.....	148
2. 小跳弓.....	149
3. 拋弓.....	150
4. 敲弓.....	152
5. 飛頓弓與飛跳弓.....	154
結語.....	157

第一章 序 論

一、系統之理念

小提琴演奏藝術之發展，沿襲至今，已達三百多年的歷史；其間技術的演化，深受社會文化，樂器之改良，與演奏者——作曲者間之交互作用的影響，有著相當的改進。現代社會資訊交流非常迅速，演奏技術內涵之傳播亦愈加便利，因此，基本技術的結構，有呈「類化」的趨向。譬如今日的演奏者，大多採用所謂「比法派」之較靈活的握弓方法，且摒棄了舊式低手肘之位置，而逐漸將手肘提昇至一較高而富彈性的位置。

由於各類提琴演奏之理論分析的逐漸增多，除了加速上述之「類化」過程外，亦幫助習琴者對於各種技術上的問題，有著進一步的理解。一般理論書籍多提供習琴者各式觀點與理論根基，但是均偏重於個別問題之單純解析，未能對提琴演奏之各項訓練，予以「整體性」的考慮；譬如於左手訓練時，對於雙音、抖音、或換把位等問題，視為分離的概念。因之提琴訓練的過程，似乎僅能以各個擊破的方式來解決，欠缺序列性或系統性的教習程序。同時，對於提琴演奏三百年間之各類技術的演進，亦甚少討論，使習者對於提琴藝術的瞭解，流於較為浮面的層次。

本書期能提供提琴演奏者、教師、與學習者一本參考或學習的書籍。其中所涵蓋的概念，乃為筆者多年演奏與教學之一些觀察與心得，而以「系統性」與「實用性」為基本原則。

「系統性」的考慮，乃將左右手的訓練，以三個主要結構：基本原則、功能動作、與應用技術做為理論架構，使讀者對提琴演奏的技術範疇，有一明晰的結構概念，俾能正確的掌握技術訓練的精髓。而於歷史發展的敘述中，則依萌芽期、古典期、燦爛期、與二十世紀的程序，依次敘述各個提琴演奏學派之發展與演進，使讀者能對每一時期的技術發展，有一較序列性的瞭解。

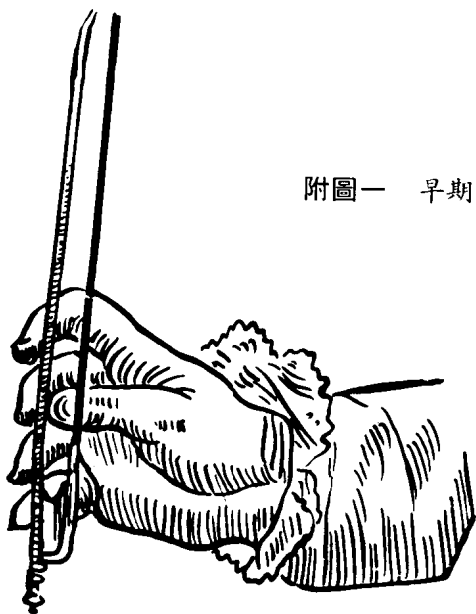
「實用性」的考慮則在於各章節中，除了附上示範、圖示、譜例、與表格外，並於每一重要概念之後，提供輔助練習，俾使所提出之各個理論，能有一確切的練習途徑。

二、提琴演奏技術之發展

十七、十八世紀時，提琴握弓法共分兩類型，一為意大利式，另一則為法國式。意式握弓法能發揮較佳的歌唱線條，適合於奏鳴曲的演奏，而法式則偏向於輕巧的拉奏，適合舞曲的演奏。其中最大的區別，在於意式握弓法，是將姆指置於弓毛與弓桿間；而法式則置姆指於弓毛的下方。（附圖一）（附圖二）

節明尼亞利（Geminiani, 1751），利奧波德·莫差爾特（Mozart, 1756），與拉菲爾斯（L'abbe le fils, 1761）三人的論述，為十八世紀之重要理論書籍。節明尼亞利代表意大利演奏風格，莫差爾特代表德奧系統，而拉菲爾斯則代表法國的傳統；持琴位置的分別，由節明尼亞利的書中插圖顯示，其應用下巴位置（Chin Position）演奏；（附圖三）而莫差爾特則提供兩種位置，一為胸部位置（Chest Position）。另一則為肩部位置（靠著頭部，下巴置於提琴右側）（Shoulder Position）（附圖四，五）；直至拉菲爾斯，始首先提及將下巴置於提琴之左邊（無腮托），事實上，此理論直至白耀（Baillot,

附圖一 早期意式握弓法。



附圖二 早期法式握弓法。





附圖三 節明尼亞利的持琴位置。



附圖四 胸部位置（莫差爾特）



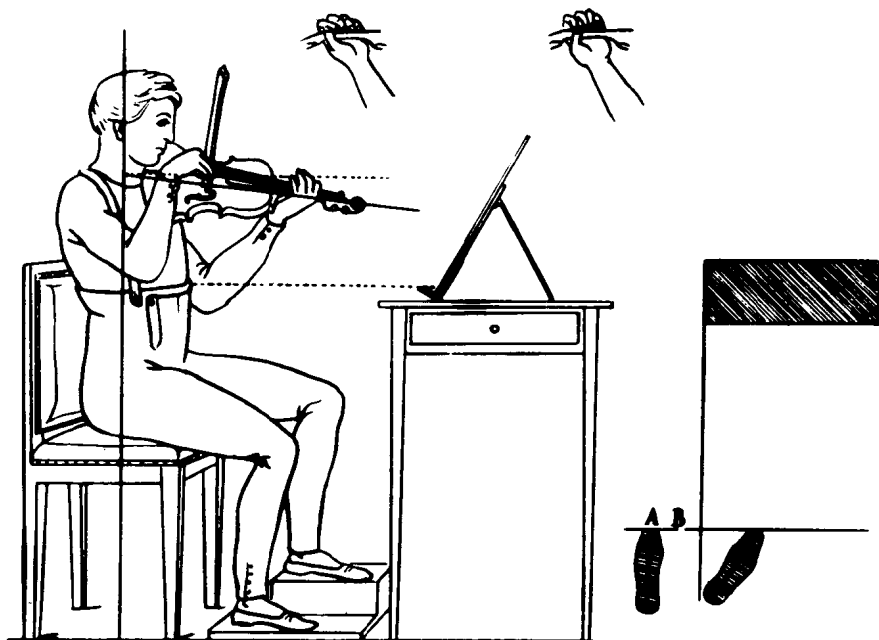
附圖五 肩部位置（莫差爾特）

1834) 所著書中，才確定其於琴身左邊的支托方式。(附圖六)



附圖六 白耀的持琴位置。

由白耀所提出的技術分析，可反映出當時法國提琴演奏之概況，文中對於各類型的拉奏動作，有相當深入的分析(附圖七)，由圖片中，亦可見到十九世紀較低的右手肘應用位置；再觀察德式演奏之代表費迪南大衛(David, Ferdinand，曾為史博爾 Spohr 的學生)的圖片(附圖八)，可再度發現低右手肘的應用，而其右手持弓的方式，食指與弓的位置較靠近第一指節(由指尖算起)，且四隻手指均甚為併攏，形成一非常「弱」的持弓位置。此種低手肘的方式，主要為防止上臂過於沈重的施壓於弦上——此一觀念上之誤解，直至韋尼奧



附圖七 白耀書中之插圖。



附圖八 費迪南大衛的低手肘位置。