



大提琴技法_的

演进与训练

吴秀云 著

中央音乐学院出版社



大提琴技法

演进与训练

吴秀云 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

大提琴技法的演进与训练 / 吴秀云编著. — 北京: 中央音乐学院出版社, 2006. 12

ISBN7-81096-179-9

I. 大... II. 吴... III. 大提琴—奏法 IV. J622.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 134852 号

大提琴技法的演进与训练

吴秀云编著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 12.5

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1—2,000 册

书 号: ISBN7-81096-179-9

定 价: 26.00 元

中央音乐学院出版社 北京市鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

序

认识吴秀云已有许多年了。她善思考勤动笔，曾先后发表过多篇论文刊登在各种书刊，颇有新意。这次她撰写了一本书，约我写个序。只是近两年来我已很少动笔，真是步入了江郎才尽的古稀之年。但读完她这本书之后，还是让我兴奋不已，在激动之下，特为此书写了如下序言。

这是本集知识性、史实性、艺术性于一体的书。它对大提琴文献从巴洛克早期作品到巴赫组曲；从海顿、博克里尼协奏曲到肖斯塔科维奇协奏曲；从贝多芬、勃拉姆斯奏鸣曲到科达伊独奏奏鸣曲，对不同时期经典作品的风格特色，都做了详尽的分析注释，使我们对丰富的世界大提琴文库有了一个全面的概括了解。

这是一本教科书。对大提琴演奏中的各种技法，诸如对握弓、运弓及各种不同弓法的掌握；对持琴、揉弦、换把、拇指把位、泛音的使用；对音准节奏、乐句的呼吸和处理；对音乐色彩的表现力和生理条件对演奏的影响等方面，都做了仔细的阐述和讲解，对于每一位大提琴学习者都具参考价值。

这是一本工具书。对杜波特大提琴指法体系进行了理性归纳，对波帕尔 40 首高级练习曲、皮阿蒂 12 首随想曲等经典教材进行了分类研究，甚至在现代音乐作品乐谱中，对各种新的符号、指法、弓法的使用都做了具体的解释，使读者大开眼界。

我注意到在写作此书的过程中，她至少要读近百种有关书籍和文章，汲取其中的精辟论述。浏览了多种乐谱，并摘引了其中

的谱例，这绝非是这一时期的成果，而是长期的积累凝聚。这种手不释卷、笔不停耕的精神真是可敬可佩。

吴秀云作为一名中年教师，大胆推出了这本新书、好书，真是不易。我向她表示由衷的祝贺。有关大提琴的书籍和资料实在是太少少了，期待着在此书的推动下，将会有更多的大提琴著作问世。

2006年3月

目 录

序	(1)
第一章 大提琴演奏技术的发展进程	(1)
第一节 巴洛克时期大提琴的演奏特色	(1)
巴洛克时期的把位应用	(1)
巴洛克时期大提琴组曲、奏鸣曲的主要特征	(3)
巴洛克时期的换弦	(4)
巴洛克时期的连断性演奏	(7)
巴洛克时期的大提琴作品简介	(8)
巴洛克时期大提琴移植改编曲	(13)
第二节 古典时期大提琴的技术特色	(14)
贝多芬大提琴奏鸣曲对大提琴演奏技法的推动	(15)
古典时期大提琴作品的技术特色	(21)
关于大提琴基础训练	(29)
形式多样的每日技巧练习	(40)
古典时期大提琴作品柔板的记谱与演奏	(41)
关于大提琴拇指技巧	(42)
第三节 浪漫时期大提琴的技术特色	(47)
延绵不断的抒情性连弓	(47)
起伏不定的变化运弓	(49)
关于弹性节奏	(50)
换把更加自由	(52)
标题性小品	(55)

II · 大提琴技法的演进与训练 ·

浪漫时期的大提琴揉弦	(60)
浪漫时期大提琴技巧训练	(63)
大提琴家创作的经典教程与独奏曲	(63)
大小提琴演奏技法的比较	(74)
小提琴演奏理论对大提琴演奏理论的影响	(81)
第四节 20 世纪大提琴作品的技术特色	(88)
宽松自由的节奏	(88)
包容性更广的曲调	(93)
创新的结构形式与演奏技法	(95)
关于演奏符号	(107)
现代音乐演奏符号	(110)
新音乐演奏符号	(112)
新音乐文献简介	(116)
第二章 演奏学习时机的把握与训练	(120)
第一节 演奏对大脑发育的影响	(120)
第二节 动作发展的几个环节	(121)
动作发展模仿期	(121)
动作发展敏感期	(123)
反应速度的敏感度	(125)
接收动作的速度	(127)
第三节 演奏年龄与注意力	(129)
第四节 演奏与训练	(132)
第三章 生理条件对演奏的影响	(138)
第一节 手臂关节与肌肉	(138)
第二节 手型的研究	(140)
第三节 力量的概念与分类	(150)

(151) 动力性力量与静力性力量	(151)
(152) 体重与力量的关系	(152)
(152) 第四节 力量的表现形式与分类	(152)
(153) 力量耐力	(153)
(153) 发力特点	(153)
(154) 第五节 躯体的多种感觉	(154)
(157) 第六节 左右脑的分工	(157)
(157) 逻辑思维的左脑	(157)
(161) 直观感受的右脑	(161)
(167) 第四章 关于音准	(167)
(168) 第一节 在大提琴上认识音符	(168)
(168) 音符在指板上的排列顺序	(168)
(168) 从空弦开始认识音符	(168)
(169) 指板上的标记提示	(169)
(170) 第二节 把位与指法对音准的影响	(170)
(171) 拇指把位指法与音准	(171)
(172) 纵向换把与音准	(172)
(173) 指法规则与音准	(173)
(174) 第三节 听觉对音准的影响	(174)
(175) 大提琴初学者经常碰到的音准问题	(175)
(176) 听觉能力差异对演奏的影响	(176)
(177) 优势弱势互补的演奏者	(177)
(178) 第四节 提高演奏听辨能力的学习方式	(178)
(180) 训练音准的具体方法	(180)
(183) 固定音高对音准的影响	(183)
(184) 调性听觉的培养	(184)
(188) 复杂音调训练	(188)

IV · 大提琴技法的演进与训练 ·

第五节 音准与听觉习惯	(190)
20 世纪音乐的音阶构成与音准	(192)
不同时期的音准感受	(197)
音准与音乐韵味	(205)

第五章 关于节奏

第一节 感受节奏

节奏是一种有规律的运转	(206)
节奏是一种有章可寻的法则	(206)
节奏是一种力量的象征	(207)
节奏是默契协调的配合	(207)
节奏是情绪宣泄的标志	(207)
节奏是人们心态的反映	(208)
节奏是性格的写照	(208)

第二节 节奏学习面面观

歌词曲调节奏的记忆过程	(209)
视唱练耳学习中反映的节奏问题	(210)
节奏的标记与实际声音的分辨	(210)
节奏的读法对节奏时值认识的影响	(211)
用手势打拍子的局限性	(211)
匈牙利训练节奏的启示	(211)
韵律体操和舞蹈学习中节奏训练的启示	(213)
音的时值与节奏	(213)

第三节 在演奏中感受节拍

通过演奏空弦建立基本节拍概念	(214)
大提琴的节奏重音有时出现在弓子上	(215)
换把对强弱节拍的影响	(215)
换弓对强弱节拍的影响	(215)

换弦对强弱节拍的影响	(216)
换把与换弦同时进行时对强弱节拍的影响	(216)
节奏问题的表现形式	(216)
三连音与八分音符在演奏中的转换	(216)
附点八分音符与三连音的演奏	(217)
附点八分音符与四连音的演奏	(217)
切分音与连续切分音的演奏	(217)
后十六分音符与三连音的演奏	(218)
随意更改基本节拍速度的演奏	(218)
左右手配合不当的演奏	(219)
第四节 获得准确节奏的几个对策	(219)
能够发出声音的节奏	(219)
双手对应节拍器的练习	(220)
左手为右手打拍子的练习	(220)
节拍器与演奏相对应的练习	(221)
两个人以上的节奏练习	(221)
尝试演奏各种组合节奏型的练习	(222)
第五节 节奏的律动和呼吸	(222)
速度与律动在演奏中的表现	(223)
速度与呼吸在演奏中的表现	(223)
分析乐句与运用呼吸的关系	(224)
第六节 节奏与风格在演奏中的体现	(225)
有节制的连断性是巴洛克时期音乐节奏的主要特征	(225)
完整严谨的统一性是古典主义时期音乐节奏的主要特征	(226)
为表现旋律而强调的弹性节奏是浪漫主义时期音乐作品的主要特征	(227)

VI · 大提琴技法的演进与训练 ·

附点节奏的生命力	(227)
印象主义音乐节奏	(227)
第七节 多样复杂的 20 世纪音乐节奏	(228)
书写节奏与音响节奏的关系	(229)
不规则的节拍记录方式	(229)
复杂拍号在谱面上的表达方式	(230)
节拍速度在演奏中的转换	(230)
无节拍标记的音乐	(231)
非洲音乐节奏的影响	(231)
第六章 乐句与呼吸	(234)
第一节 乐谱上的句子表示	(235)
第二节 乐句的语气	(237)
第三节 弓指法对线条的影响	(239)
第四节 正确使用演奏中的气息	(242)
第五节 呼吸对表现音乐内涵的重要性	(244)
第七章 音乐色彩的表现力	(247)
第一节 色彩的感受	(247)
第二节 基本色与混合色	(249)
第三节 色彩的饱和度	(260)
第四节 调色与对比色	(263)
第五节 冷与暖	(272)
第八章 大提琴经典文献研究	(276)
第一节 巴赫第一大提琴组曲	(276)
斯塔克编订的巴赫组曲	(281)
克林格尔编订的巴赫组曲	(284)

斯塔克编订版本容易产生的演奏困难	(288)
克林格尔编订版本容易产生的演奏困难	(291)
第二节 杜波特大提琴指法体系的历史贡献	(294)
杜波特兄弟	(294)
18 世纪中晚期的大提琴演奏与创作	(296)
21 首练习曲综合介绍	(300)
音程关系与指法规则	(303)
三度指法框架构成的音程	(304)
八度指法框架构成的音程	(308)
相隔琴弦构成的指法规则	(310)
半音指法使用规则	(312)
和弦指法使用规则	(312)
不介入拇指的换把音阶指法	(313)
八度框架指法使用规则	(313)
练习曲中的音阶样式	(314)
指法体系的变通性	(315)
演奏记号对弓法发展的影响	(316)
21 首练习曲的早期影响	(318)
欧洲大提琴教程的兴起	(320)
结 语	(341)
第三节 皮阿蒂《12 首大提琴随想曲》研究	(345)
生平与创作	(346)
12 首随想曲总体介绍	(347)
12 首随想曲的历史价值	(349)
12 首随想曲的弓法特色	(351)
12 首随想曲的指法特色	(356)
12 首随想曲综合训练价值	(359)

(362) 第四节 波帕尔的大提琴演奏与创作	(362)
(363) 波帕尔生平简介	(363)
(363) 演出与创作	(363)
(366) 练习曲简要介绍	(366)
(367) 练习曲技巧内容涵盖	(367)
(369) 练习曲技术种类分布	(369)
(369) 练习曲的几个特色	(369)
(371) 练习曲技术上的突破	(371)
主要参考文献	(375)
后 记	(382)

第一章 大提琴演奏技术的发展进程

大提琴演奏技术的发展，历经了从低音维奥尔到现代大提琴的演变过程，通过乐器制造的加工完善，演奏方法的借鉴更新，经典作品的不断涌现，人们从繁琐的演奏规则中，逐渐找到了更为科学合理的技术方法，并在实践中得到了广泛应用。

第一节 巴洛克时期大提琴的演奏特色

巴洛克时期的把位应用

在我们目前所见过的意大利巴洛克时期大提琴奏鸣曲中，当数马尔切洛^①的六首大提琴奏鸣曲最为正规。他的奏鸣曲是专为大提琴创作的，没有任何后人改编的痕迹。通过研究马尔切洛的大提琴奏鸣曲，我们可以发现，巴洛克时期的大提琴演奏基本保留在较低音区，即第四把位之内。大提琴在那一时期还不被人们普遍认可和接受，许多演奏家也对这个新生乐器感到陌生，低音维奥尔显然更有市场。因此，专门为大提琴创作的作品凤毛麟角，演奏者也多来自于低音维奥演奏家。刚刚研制的大提琴琴身

^① 贝内代托·马尔切洛（Benedetto Marcello，1686—1739）巴洛克时期意大利作曲家。贝内代托·马尔切洛的《六首大提琴奏鸣曲》，于2000年8月人民音乐出版社出版。

大, 指板长, 没有底柱, 仅靠双腿加紧琴来演奏, 实在不舒服。这种情况下, 演奏低音区相对容易一些, 作曲家自然对低音把位有更多的考虑。低音把位的演奏不会涉及过多的换把, 所以大提琴换把技术在巴洛克时期不是很发达。许多作品通常利用空弦的自然连接, 来完成旋律的升高与降低。正是由于这样的演奏习惯, 使乐曲听上去干净清晰, 没有换把的滑音痕迹, 形成了巴洛克时期特有的音乐风格。

以 J. S. 巴赫《大提琴无伴奏组曲》的手稿为例

谱例 1



这里除了一些简单的弓法外, 没有任何指法标记。由此我们得到一个重要的启示: 巴洛克时期的大提琴演奏是很不规范的, 乐师们的演奏技艺没有达到如今的准确细腻。宫廷乐师可以身兼数职, 既能弹奏羽管键琴、古钢琴, 也可拉奏各种弦乐器。他们早已精通了各种乐器的演奏性能和演奏规律, 完全不需要乐谱上指法的提示。演奏家只要按照谱面上的调号节拍, 演奏出简单的连音或断音, 就能很快把握作曲家的要求。那时的演奏家都是即兴演奏高手。随着时代的演进, 音乐的逐渐普及, 乐队编制的不断扩大, 专业分工趋于系统化。学习大提琴演奏的队伍不断壮大, 推动了大提琴教学的全面发展, 大提琴的演奏从此越来越严

谨规范。

另一个重要的原因，来自于巴洛克时期人们的听觉习惯。声乐在巴洛克时期扮演着比器乐更为重要的角色。人的音域无论如何不可能与器乐相比，当时的器乐演奏必须顺应声乐的音域，尽量贴近人声，就连比大提琴发展快的小提琴也不能打破这个不成文的规定。享有盛誉的意大利小提琴家科列里^①，从17世纪70年代开始创作小提琴作品，其中有多首小提琴低音独奏奏鸣曲。“波洛尼亚人，包括科列里在内，演奏小提琴所使用的音域向来不超过第三把位，这是他们希望乐器发声能够接近人声而有意作出的一种习惯做法。因此就连当时被公认为最伟大的演奏家的科列里掌握提琴也不过用到第三把位为止。”^②

巴洛克时期大提琴组曲、奏鸣曲的主要特征

巴洛克时期组曲、奏鸣曲的特征：

1. 组曲以二部曲式为主，音调谐和，节奏平稳而舒缓；和声简单，主调与属调交替出现；段落间多带有反复记号。
2. 奏鸣曲篇幅不长，以四个乐章为主。第一乐章多为广板、柔板；第二乐章多为小快板；第三乐章多为慢板；第四乐章多为快板。
3. 组曲、奏鸣曲中出现了低音把位的双音、和弦、不谐和音程。
4. 乐曲节奏较单一，力度速度变化小。常用的节奏：十六分音符、四分音符、前后十六分音符、四分附点音符、休止八分音符及十六分附点音符等；常用的力度符号：*p pp mp mf f ff*。

^① 科列里·阿尔坎杰罗 (Corelli, Arcangelo, 1653—1713) 巴洛克时期意大利著名小提琴家。

^② 选自〔前苏〕拉阿本著《古今杰出小提琴家》第12页，1997年4月人民音乐出版社出版。

5. 较少的表情记号。偶尔出现渐强、渐弱、渐慢等术语,没有作曲家个人的特殊情感要求符号。这一时期的作品大多高贵典雅,严肃而不失活跃,连断间彰显弹性。

6. 旋律多呈阶梯式样,大量采用模进写作手法,旋律与伴奏的位置经常出现交替。这种写法多在快速乐章中出现,并延用到古典时期的作品当中。

7. 作品多以乐曲调性命名。巴洛克时期有标题的音乐作品也时常出现。如拉莫^①的钢琴小曲中,就配有许多活泼动听,形象鲜明的有标题小品。它给演奏者带来了丰富的想象空间,有助于加深音乐的理解力。

巴洛克时期的换弦

换弦是巴洛克时期大提琴的主要技巧之一。为同时表达出旋律与伴奏的整体音乐效果,换弦不失为一种操作简便、容易产生两声部音响的演奏手法。精通各类器乐演奏的巴洛克时期的作曲家们,普遍抓住了大提琴(包括键盘乐器之外的单音乐器)的演奏特点,在组曲或奏鸣曲中,都或多或少地加进了有复调效果的创作手法,大提琴换弦技法因此产生。

1. 两条弦形成的换弦

旋律与伴奏,可根据各自音高位置,交替出现在高音弦或低音弦内。担任伴奏声部的琴弦,大多重复同一个音符。两条弦上的换弦动作,需要借助右手运弓中手腕的配合,才能得以完成。演奏者要根据旋律位置,分配音符力度,一般掌握突出旋律声部的原则。换弦动作包括分弓与连弓两种,后者难度更大些。切记,弓子在高音弦位置时,手腕稍微塌陷;弓子在低音弦位置

^① 拉莫, J. P. (Jean - Philippe Rameau, 1683—1764) 法国十八世纪著名作曲家, 音乐理论家。