

小提琴演奏与教学法

葛拉米安 原著
林维中·陈谦斌译

全音乐谱出版社

622.1

593

葛拉米安

小提琴演奏與教學法

林維中 合譯
陳謙斌

全音樂譜出版社

小提琴演奏與教學法

中華民國六十九年三月二十六日初版發行

原著者 葛拉米安 譯者 林維中・陳謙斌

發行所 全音樂譜出版社有限公司 發行人 張紫樹 台北市汀州路75號

登記證 行政院新聞局局版台業字第〇九三四號

大陸書店 台北市衡陽路79號 郵政劃撥帳戶：1548號

電話 三一・三九一四・三三一〇七二三號

版權所有・翻印必究

定價新臺幣280元

關於此書

本書着手於1948年，起因於葛拉米安 (Galamian) 的學生覺得他們老師的教學方法應該作一個總整理，以將這些教材給予現代的小提琴學生作一參考，無論這個“現代”發生在何時。

下面所提到的幾位人士都曾參予本書的寫作過程，我相信此種經驗的價值將是無法估計的。

本書花了幾近十二年才有現在的面目。它的完成過程經過幾個階段：首先，這本書的觀念是由與葛拉米安先生多次的會商，經其提供而得；第二，本書作者直接體驗葛拉米安先生的教學方法而獲得第一手資料；第三，最初完成的手稿，經由瑞其曼 (Richmond) 大學音樂學院的 Dr. Frederick Neumann 校訂；最後，經過許多小時的試驗——包括在課堂上學習情形的觀察與詢問，以確定技巧的各個剖面都已適當的涵蓋於內，而完成此書長篇之定稿。

葛拉米安先生認為，他既沒有實際寫作此書，便不應獨享本身的榮譽。但從另一方面來說，作者卻真誠的相信，本書的價值

在於葛拉米安先生的觀念，也就是呈現於此書內的——對於這些觀念他在世界各地的學生都很虔敬地認為受益匪淺。

因此，在這兒，這本有價值的書，其惟一的目的便是：它對您將有所助益。

伊麗莎白·格林 密西根大學

前 言

小提琴演奏的方法有很多種系統，有些相當優秀，有些普通，有些甚至可以稱得上是惡劣的。在本書中所要提出的系統，我相信是最實用的一種，但我並非主張只有這種系統才是唯一正確的系統。

將一種有系統的方法置於一本書內，或寫一本類似小提琴教學的教科書，在技術上是有很多問題存在的。因為，任何文字的解說都無法真切地描述師生之間的實際情況。老師所給予學生的教導是獨特、且個人化的，這種存在私人間的關係很難用文字來表達。

這本書的實際寫作時間花了很多年，開始的動機是由於我幾位學生的力說，並且，由於他們的信心，才使這個計劃得以實現。前七個年頭所做的工作是課堂上教學資料的收集及整理，並將這些資料寫成一個完整的大綱，大綱的寫作是由密西根大學音樂學院的伊麗莎白·格林 (Elizabeth Green) 小姐所完成，接下去的兩年，書的編排作了某些修改，並且有一次完整的校定。在近

十年，格林小姐重新整理所有的手稿，完成預定的計劃——就是讀者現在所看到的這本書。對格林小姐這種長期參與付出的精神，我很樂意表達我的感謝之意。

一個人不能單靠一本書來學習、教授，書本所能作的僅是輔助而已。藉著書，我們將主要的原則詳細地加以組織，並且，試著討論改良一些方法上的問題。本書內所提到的方法能否成功並有所助益，端靠有心的讀者來判斷。

在進入書的本題之前，我要感謝魯席爾 (G. Rosseel) 先生對本書最後手稿的校閱，並感謝紐曼 (F. Neumann) 博士對這本書所做的一切幫助。

紐約 伊凡 葛拉米安

譯 者 序

學習提琴是一項很難的事，通往小提琴家的道路更是漫長，天賦加上苦練是必要的條件。

學習者必須接受經驗深湛，學養豐富的教師的指導；但教師只能隨著學習者的進步情況給予片面的指導。如果憑著書本，我們較能將整個提琴技巧與教學作有系統、合邏輯的整理。提琴演奏的發展並不是最近的事，在台灣，學習小提琴的人日漸增多，但是，我們很難找到一本够水準的小提琴教學與演奏理論的書。

葛拉米安(Galamian)是一位世界性的小提琴教師，他的理論、觀念在音樂界早有定評。這本書雖無法將所有的小提琴技巧巨細無遺的詳細分析，但基本且重要的原則都有詳細、中肯的討論；這本書不但適合具有一般程度的習琴者作為參考，也適合教師及初學者之用；此外，欣賞音樂的讀者也可透過本書加深對這門藝術的認識。

這本書由開始翻譯到出版費了一年多的時間。在選譯的過程中，專有名詞很令我們費盡苦心，有些名詞甚至無法在音樂字典中找到，所以不得不取自日文或自創，這點希望音樂界的前輩給我們指正，以便再版時更正。

我們熱愛提琴藝術，致力於學習提琴也已十幾年，翻譯本書的目的，除了奉獻之外，尚祈拋磚引玉，希望以後這方面更深入，更精采的書能陸續出版。

最後，我們特別感謝陳秋盛老師百忙中為我們校定初稿，並感謝大陸書店的簡先生對本書所花的精神。我們謹將本書獻給所有喜愛提琴藝術的人。

譯者 於台北

目 錄

引言——關於現代演奏系統的一些缺點.....	1
第一章 技巧與詮釋.....	3
一、技巧的形成.....	5
二、技巧與相關.....	5
三、詮釋.....	6
四、演奏的音響因素：「母音」和「子音」.....	9
第二章 左手的技巧.....	12
一、身體與樂器.....	12
（一）姿勢.....	12
（二）持琴的方法.....	13
（三）左臂.....	13
（四）手腕.....	15
（五）手.....	15
（六）手指與拇指.....	17
二、左手的動作.....	18
三、音準.....	19
四、時間的準確性，簡稱「時準」.....	23
五、特殊技巧的問題.....	24
（一）移把位.....	24
（二）雙音.....	28
（三）顫音.....	31
（四）左手撥絃.....	31
（五）泛音.....	31
（六）技術性的滑音半音階.....	32
六、指法.....	33
七、抖音.....	38
（一）抖音的種類.....	38
（二）抖音的練習方法.....	40
（三）抖音的一些特殊問題.....	43
第三章 右手的技巧.....	46
一、基本原則.....	46
（一）彈性系統.....	46

(二) 握弓.....	47
(三) 自然運作.....	49
(四) 運直弓.....	52
二、音色的製造.....	55
(一) 稍歪斜的拉弓.....	61
(二) 音質與音色；聲音的各種表現法.....	61
(三) 錯誤的音色.....	62
三、弓法的各種型式.....	63
(一) 連弓 (Legato)	64
(二) 分弓奏法 (Détaché)	67
(三) 擲弓 (Fouetté) 或鞭弓 (Whipped Bow)	69
(四) 斷弓 (Martelé)	70
(五) 敲弓 (Collé)	73
(六) 點弓 (Spiccato)	75
(七) 跳弓 (Sautillé)	77
(八) 頓弓 (Staccato)	78
(九) 飛躍頓弓與飛躍點弓.....	80
(十) 拋弓 (Ricochet)	81
四、特殊弓法的討論.....	84
(一) 拉弓的起始.....	84
(二) 換弓.....	86
(三) 快慢拉弓的交替.....	86
(四) 泛音.....	88
(五) 和絃.....	88
第四章 論練習	93
一、在練習時精神集中.....	93
二、練習的目的.....	94
(一) 建造時間.....	95
(二) 詮釋時間.....	99
(三) 演奏時間.....	101
三、富於判斷力的耳朵.....	101
四、基本練習.....	102
(一) 音階.....	102
(二) 長而持續的音.....	103
(三) 「跳動」練習.....	104
結論 給教師們	105
索引	108

引言 一些缺點 關於現代的演奏系統

我並不完全贊同今日各種教學法的種種內容，此刻，我只將我的討論重點放在三個主要項目上。我所以這樣做是因為它們在大多數的系統中都有提到，且是小提琴教學的最基本原則。

首先，今日的許多系統多堅持學習者必須遵循它們所定的一定規則。硬性規定的教學是一種很危險的行為，因為那些規則是用來幫助學生，而不是令學生來適應它們的。

小提琴的演奏，正如同其他各類藝術，可列為一般標準的並非是那些一成不變的規則，而是一組基本上的原則，這些原則不但可以概括一般的情況，並可以適應於較特殊的例子。教師應該體認每個學生都是不同的個體，有不同的個體及生理上的構造。心理的形成與了解音樂的程度也各不相同，同時，學習樂器的方法也各異。一旦教師能了解這點，他便應因材施教。“自然”是一個教師必先遵循的原則。對學生而言，“正確”的方法就是最自然的方法，因為唯有“自然”才會感到舒適及有效。因此，老師應致力使每個學生對使用樂器的感覺儘可能的舒適。由這個觀點，

教師不應再重視以往那些不自然的理論——有些不自然的理論仍在方興未艾——這種不自然的方法強迫學生與他們最自然的態度相衝突，導致違反演奏的自然方式，將來便難以改正了。

這種對規則固執不移的觀念，與無視某些規則的違反自然而盲目遵從，是我們首先要提出注意的。

第二，與第一個原則有很密切的關連，就是忽視了每個提琴技巧的基本組成元素的重覆性，更甚地，忽略了在整個自然，機動的動作中各種基本動作的關連性。例如，以某一種方式握弓，則手指、手臂、腕等的運動便得遵循着某種型態來配合動作；一旦握弓法改變了，那所有這些手指、手臂……等的動作也得隨著握弓的改變來作適度的調整，並做最自然的配合。教師要能夠對特殊學生的不尋常動作，給予妥善的配合教導來適應學生的須要。諸如此類的調整都是非常個人化的。對不同的拉奏者而言，這些便很難予以硬性規定。

第三點，我願意指出的是在小提琴演奏技巧上，一般對於機械與肉體方面過份著重；然而，在提琴音樂上，更重要的是精神方面的控制，而非機械上的控制。總之，精通小提琴技巧的重點是在於心智與肌肉的配合關係上，也就是肌肉對於心智命令的反應能力，當然是盡其所能，愈快愈精確為佳。這裏面包含了很多原則，而這些原則常被很多教師及演奏者所忽視。

第一章

技巧與詮釋

樂音，音高和節奏是構成音樂的基本原素。因此，對小提琴技巧的要求，植基於力求音色的優美，發音的正確和節奏的精確控制是十分合乎邏輯的。技巧也須與詮釋相結合，才能有成功的演奏。決定成功演奏的因素有下列幾項：

1. 生理上的因素：包含(a)個人在解剖學上的構造，尤其是他手指手掌和臂的形狀，再加上他肌肉組織的鬆弛性，(b)與演奏動作有關的生理功能和完成這些動作所須的肌肉運動。
2. 意識上的因素：也就是用以準備，導引及監督肌肉活動的精神能力。
3. 美學及情感上的因素：也就是了解及感覺音樂內涵的能力，加上能將其富於表情的樂思傳播給聽眾的天賦能力。

絕對價值與相對價值

在演奏小提琴時，我們必須處理兩類不同的價值。第一類稱

為絕對的或不可改變的價值，另一類稱為相對的或可改變的價值。顧名思義，第一類就是不受周遭環境影響改變的，而第二類可依著時期的風格、場地的改變或演奏者的愛好而修飾或變化。

具有絕對價值者，包括（a）對於整體技巧控制的需要。（b）對於所欲演奏的樂曲徹底了解的需要，（即對和聲及曲式結構上的完全了解）。這些基本要求很明顯地是不限於特定時間的。演奏出合乎音準，合乎節奏而產生各種不同的音色及方法的能力是不會隨時間流逝而消逝的，詳言之，即使以某一類型的抖音所產生的音色會隨著時間和場合的特質而有不同的變化，但是產生這種抖音的能力是絕對不會過時廢舊的，因此，這種能力在整個技巧的絕對價值上是佔一席之地的。

反過來說，相對價值所處理的是演奏中的“詮釋”部份。詮釋包含了強烈的主觀因素，亦即演奏者依憑着他個人的知覺領域決定樂曲應如何表現。因為這個主觀的元素深深地受個人偏好、風格與時尚（上述都是隨著個人，地方與時間的不同而改變）的影響，我們就將詮釋分類為“會變化的價值”。

我們可以拿巴哈（Bach）的音樂來做例子說明。假使我們能够很確切地知道巴哈希望他的音樂如何表現（事實上我們並不知道），但是他們是否應完全依照巴哈那個時代的歷史性風格來演奏，或是以適合現代的意念、方法和環境的形式來演奏，仍然是沒有解決的問題。這是一個常常發生爭論的問題，而且是不可能有什麼結論性的答案的。例如，我可能曾經提及在巴哈的作品中使用跳弓，有某學派的人譴責這種方法的使用，因為我們推斷在那個時代裏跳弓還是尚未被人們所使用的技巧，另一學派的人就挺身而出，贊成此種弓法的使用，因為他們認為若巴哈能曉得有這種弓法，他一定樂於採用，沒有什麼方法可以平息這種爭議的。在對巴哈作品的詮釋中類似上述的爭論時有所聞，例如是否採用漸強或漸弱（這是純粹派者（Purist）所不贊成的），是否採用彈性速度，抖音等等。

由上述的例子，我們可知為何同一樂曲會有那麼多不同的詮

釋，又可知爲何凡是與詮釋有關的都是屬於相對或可改變的價值。就長期觀點而言，每個渴望將來在藝術上有一番作爲的學生都必須要能有自己的見解，能够自己選擇判斷並擔負起此種責任。因此，就基本而言，重要的一點，就是爲了要完全表現出自己的樂思，學習者必須要努力練習以擁有足够的技巧。

一、技巧的形成

所謂“技巧”就是導引意識力量并完成左手、右手、手臂及手指的演奏動作所需的能力。所謂“完全的技巧”就是表示所有小提琴技巧的發展都已達到最高水準。簡言之，就是能發揮此一種樂器的潛力。它意味著對於極端精煉的音樂想像力的每一個要求，能以確實而無誤的控制誠實地表現出來。它賦予演奏者能力，使他能將其腦海中醞釀的樂思以實際的演奏表現出來。能履行此種最終需要的技巧，可稱之爲成熟而“具詮釋力”的技巧(*interpretive technique*)它是我們習琴者所應努力追求的基本目標，因爲它，也惟有它才能替我們打開通往最高藝術境界的道路。

此種在技巧方面的完全熟練，並不只是爲了達成自己音樂詮釋的獨奏家需要，而對於須壓抑自己的意念來服從領導者（譬如樂團的指揮）的演奏家，及必須與其他演奏者協調的室內樂演奏家，亦具有同樣的重要性。沒有足够而具有詮釋力的技巧，一個演奏者不能領導大家，也不能跟隨大家。

爲了區別起見，我們也談及所謂“耍技派的技巧”(*virtuoso technique*)，它雖然有燦爛的技巧，但並不意味着完全的控制。手指時常移動過速，造成了速度太快及超乎尋常的演奏效果，但是就缺乏適當的旋律性。顯然地，這類的技巧，無論如何地令人嘆爲觀止，但並不一定是能表達出作曲家樂思的可靠工具。

二、技巧與相關

如前所述，技巧的建立是植基於意識與生理間的正確關係，

也就是由意識的命令所引發出所欲肌肉反應的程序，具有平穩敏捷和正確的功能。本書以後將用“相關”(Correlation)這名詞來表示這種意識和生理的關係。惟有改善此種“相關”才能獲得熟練而具有控制力的技巧，而不是一般所言光靠訓練肌肉就可達成具有此種技巧的目的。我們所考慮的並不只是肌肉的力量，而是肌肉對於精神指令(mental directive)的反應性。此種“相關”愈強，則技巧也愈靈巧、正確和可靠。

現在，問題就變成了如何去改善“相關”。我們的答案是不論問題是簡單或是複雜，演奏者都要以“意識—生理”為單位去解決問題。最適合此種目的的問題，是關於節奏和協調方面的問題。我們將在下面談到練習方法時再說明細節。在這裏，我們可以先說此種問題會以下列形態出現：(a)與左手有關的時間價值（即節奏）的變化；(b)右手的弓法式樣；(c)上述兩者結合時的協調問題；(d)使得問題變得複雜而難以解決的重音的添加。若任何的音階或樂句，演奏者可以不同的節奏、重音、弓法來演奏，那麼我們可以說它已經被此演奏者的意識和生理所“消化”。

三、 詮 釋

詮釋是學習任何一種樂器的終極目標，也是我們之所以學習樂器的理由。技巧只是爲了要達成此種目標的手段，是要表現藝術性詮釋的工具。因此，要有成功的演奏，光靠技巧是不够的。除此之外，爲了要使演奏不致流於枯燥和賣弄技巧，演奏者必須完全明白樂曲的內涵，必須有創新的想像力和個人對於作品在情感上的探討。而演奏者的人格特質既不能是畏縮不前也不能是具有侵略性和強迫性。

假使有人問起一個好的演奏者應具備什麼條件？則他可以先想想一個好的演說者應具備什麼品質，因爲這兩者的關係是十分密切的。一個好的演說者應有一副好的嗓門，良好的發聲法及優

美的說話姿勢，而他的演說應富於內容並以權威性的口吻折服聽眾。同樣的道理，一個優秀的樂器演奏者也應具有完美熟練的技巧，並配合具有說服力與感人心絃的詮釋。

我們再拿一個類似的情況來說明。假使一個演說者他的每一個字眼，每一種音調變化，和每一種姿勢都給人一種矯柔造作的印象，則聽眾絕不會受感動的。但假使他說的話讓人覺得是他腦海所思即立即表達，思毫沒有預作準備，又假使他的音調、停頓、姿勢和其他特徵的表達予人自然流露的感覺，則雖以同樣的內容，也必能深深感動聽眾。換句話說，演說給人以沒有排練過的感覺，則它的效果是愈大的。

對於音樂家而言，道理也是相同的。最好的演出總是帶有即席演奏的性質；演奏家完全陶醉於自己的演奏音樂中，擺脫了技巧的束縛，以即席演奏的自由靈感，奏出令人感動的音樂。唯有這種性質的演奏，才能將作曲者的原意忠實地再現，而表達給聽眾。由另一方面來說，若演奏者在事先考慮好要造成某種感情應用那一種的抖音，機械性地計算好每一種細微的差別，並且利用一張正確的時間表規劃好每一種彈性速度以免除“即席演奏式的荒謬處”。像這樣的演奏者是以一種不純的感情，一種機械化複製的情緒，來代替真正的靈感。這種步驟的本質，可能騙得了聽眾的耳朵，但却騙不了他們的情感。聽眾對於這種事情雖然沒有推理的能力，但却有一種超自然的本能使他們能分辨出何者是感情真正的流露而何者不是。當然，這種隨心所欲的即席演出，是不能做得太過份的，一個演奏者若在音樂和技巧上都不很成熟，則他在演奏時必須小心避免過份放縱感情。再者，這種即席演奏必須要保持在整體計劃的構架中，這樣才不致損毀了所演奏作品的風格與正式結構。唯有具備完全的技巧，才有資格做自由的詮釋。

詮釋是一種藝術，它是無法教授的，因為惟有個人的，創新的探討才堪稱藝術。因此我們從老師那裏學來的，是二手貨，並