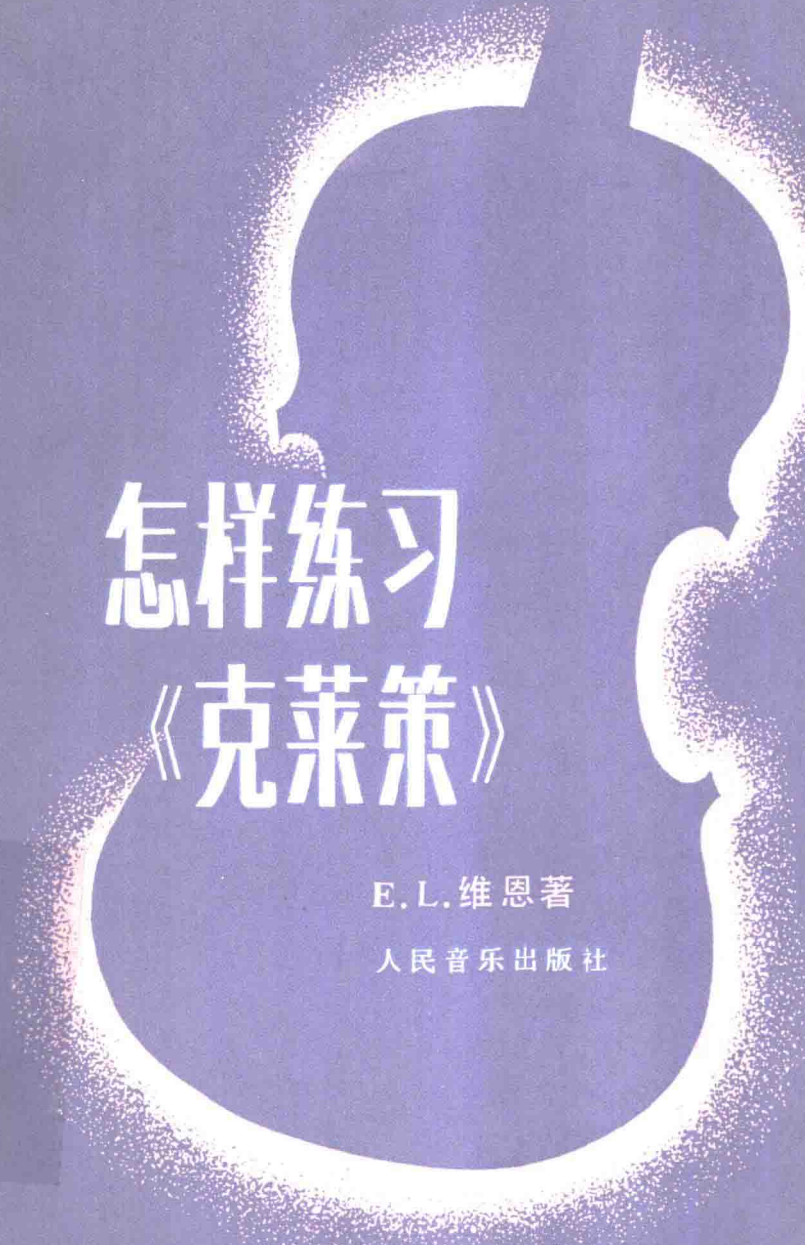
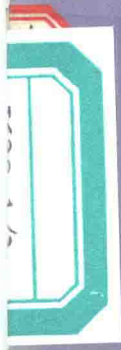




怎样练习 《克莱策》

E.L.维恩著

人民音乐出版社



怎样练习《克莱策》

〔美〕 E.L. 维恩著

焦 魁 一译

人民音乐出版社

一九八一年·北京

封面设计：郑在勇

怎样练习《克莱策》

〔美〕E.L.维恩著

焦魁一译

*

人民音乐出版社出版

（北京朝内大街166号）

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 42千文字 2印张

1981年4月北京第1版 1981年4月北京第1次印刷

印数：1—5,700册

书号：8026·3741 定价：0.27元

代 序

克莱策是法比小提琴学派的主要奠基人之一。他的 42 首练习曲总结了他在巴黎音乐学院的教学经验；也是用练习曲的形式把当时最有成就的法比派和其先驱意大利古典主义学派的长期积累整理了出来。

练习曲的内容是大家熟知的。其一是：完美的曲式结构；典雅的旋律线条；有逻辑的和声进行。这些无疑是当时在小提琴演奏艺术（和其他音乐形式）的有代表性的审美原则，也是这本练习曲的总的风貌。其二是：富于歌唱性的弓法训练（分弓、连弓、顿弓等即练习曲的前 1/3），装饰音型（颤音、倚音、回转音等即练习曲的中间部分），复调和双音训练。

由此看来，这本练习曲显然不是“单纯技术”手段的训练，而是有高度艺术性的典范教材。无怪乎说它在培养艺术表现上具有不可缺少的“巩固基础作用”（约阿希姆），被认为是小提琴演奏的“文法”（海菲茨）。全世界的音乐学院绝少不采用这本教材的。

维恩（1868—1933）曾任美国波士顿音乐学院小提琴教师，著有“小提琴讲话”、“代表性小提琴独奏曲及其演奏法”以及“怎样练习费奥里洛、罗德、克莱策和加万尼艾”等作品，他的这本小册子写于本世纪二十年代的美国。从他的前言中可以感觉到他对美国当时的演奏水平颇为不满。这本注释性的著述要求实现演奏训练的“规格性”——从广义上是要把前人在艺术上的成就，特别是被公

认了的东西学到手。目的是达到艺术上的“真正的标准”。我们暂且不去讨论这个词句的含义是什么，但从其具体的对每一课练习曲的要求的字里行间不难察看到所谓真正的标准并未离开以上所说的克莱策编写的总的内涵。

我认为他以下这些主张是很值得赞赏的：

为了发展歌唱般的声音，要求学生发音质量（他提出先有质量后有数量的观点），首先去除噪音，训练两手的同时要求默唱，在内心听觉上做歌唱的发音准备。这些都是小提琴音响训练在力度、色彩的高度发展以前的最必要的基础。

关于音准，他要求监听，排除不必要的颤音，左手手指完全自如地“灵活、坚定而有弹性”，以拱型的姿势悬于弦上。换把时不能完全让手指离开弦，保持运指时和指板的关系。

他对节拍的特点进行分析，指出哪些是合适的练习速度，哪些是应达到的艺术上的节奏。

对运弓，他主张运弓长度不超过需要，儿童要选用适当长度的弓，弓法技术发展和左手的配合分不开等等。

当然还有许多很有价值的提示，这些都不是维恩的个人独创，这是社会积累。他只是在这里有针对性地指出当时美国尚缺乏对这些要领的研究，因此演奏不符合艺术上的要求。

特别值得提出的一点是：他把克莱策的教学和其他练习曲联系起来，和乐曲的教学联系起来。例如：在教第一课时他和与之相类似的马扎斯的作品 36 第二册的 31、35、38、41 联系起来；在教第三十九课时又提到补充雷昂纳尔的作品 41 和斯波尔的二重奏，海顿的四重奏等，这对于培养学生演奏的艺术表现力是绝对必要的。

趁本书出版之机，提出上述一些不成熟的个人见解，以期引起广大读者的研究和关注，使之有助于我国小提琴教学、演奏水平的

提高。最后，对译者焦魁一同志为小提琴的教学和演奏所做的这一有益的工作，顺致诚挚的谢意！

韩 里

一九七九年十月于北京

前 言

在我们甚嚣尘上的美国生活中，要把大学生培养成为职业音乐家并且具有国外所保持那样的高水平是极端困难的。只想走捷径，华而不实和理想抱负又那么多，可惜缺乏稳固的基础。我们该怎么办？我们的学生到柏林、布拉格、巴黎和布鲁塞尔去，发现自己面对的是令人泄气的问题，那就是要从头再学他们认为早就学完了的技术作品。我们坦率地对他们说：“在美国我们没法劝你们一次次地复习克莱策。现在你们该明白了吧，真正的标准是什么！”我不能设想还会有什么处境比在国外伤心和失败更糟糕的了。然而万物总有它的规律并因此成长——假如艺术不存在衰退的话。请相信我的话：学习克莱策练习曲是牢固的音乐家生涯的真正开始。在这之前的一切仅仅是准备工作。即使杰出的、被聪明地选来适应美国学生需要的塞夫契克练习曲，也只是点缀着广博小提琴技术中的有限一部分。有两种技术：属于左手的技术和右手的技术。塞夫契克显然强调左手技术，但《4000种弓法》为人们提供了最方便而完整的一套弓法练习曲。还有塔尔蒂尼的《运弓技巧》^①，像它那样高深和优雅的技巧，不过是供将来的模仿者用的一个样板。学习克莱策之前自然应该先学西特、顿特、马扎斯和其

① J. Tartini, The Art of Bowing (《运弓技巧》)

他作曲家的作品,因为他们从辛勤细致的教师的立场出发,对小提琴的进步已经有很深的体会。除马扎斯的《华丽练习曲》^①之外,这些练习曲并不动人;尽管如此,但它们都是实用的,切合小提琴演奏者的要求并且是周密的。再加上塞夫契克的《4000种弓法》和我的《三个八度音阶》弓法变奏的配合,到第四或第五学年认真的学生已经为学习克莱策获得了良好的准备。在作了这种准备之后,他就没有必要化一年时间用马萨弓法^②学习前十二课了。或许他对弓法的了解已经很广泛,他也具备了自由的下臂和手腕。我说的是“他”,虽然令人可叹的事实是:在越来越多的美国小提琴学生当中男孩占少数,几乎在新英格兰、中部和中西部各州的几乎每一个大大小小城镇都有许多女的小提琴学生,但只有很少几个男孩在十五、六岁以后仍旧继续他们的提琴学业。问题随之就来了:“为什么我们的年轻人在还没有摆脱仅仅是业余爱好者的身份之前要放弃学习这种世界上最高尚的乐器呢?”他们一到十六、七岁就去上大学或技校,就没有时间再学小提琴了。作父母的说,那是一笔没有出息的投资,可以为别的职业作准备嘛!何况挣钱多得多,化的时间也短得多。音乐家可不是搞生意经的。小提琴学习的伟大目标不得被简化成为现成的方法,让它们迁就于我们时代的实用需要。于是不得不教些原则,一遍遍地重复。长年以来的小提琴学习经常是这种情况;技术是无意识获得的。手指的力量一天天增强。演奏者掌握了不少技能,但技能的综合应用直到开始学

① F. Mazas, Op.36, Seventy-six Melodious and Progressive Studies. Book I, Etudes speciales. Book II, Etudes brillantes. Book III, Etudes d'artistes. (76首旋律性渐进练习曲。第一册《特殊练习曲》,第二册《华丽练习曲》,第三册《艺术家练习曲》。)

② L. Massart, The Art of Studying R. Kreutzer's Etudes. (《学习克莱策练习曲的技巧》)

习大协奏曲之前很少付诸实现。这种事实是每个教师都清楚的。因此，无论如何要把正确选择材料当作准备学习克莱策的明智办法^①。而对这些练习的学习不应该是机械的或草率从事的。练习时用顿特、马扎斯和塞夫契克的最好练习曲作为它们的补充更好。运弓或者各种弓法，开始是有意识地学，而后成为一种习惯。学习克莱策时获得的技术在独奏、四重奏和乐队演奏中是极端重要的。

为了拉好克莱策，精通克莱策和马萨规定的弓法和指法，必须遵循几条原则：

首先，在所有四条弦上，各把位必须有同一的技术。还应该掌握前四个把位的颤音和双弦、四指伸展、华彩演奏及八度和琶音等技术。手应该十分柔韧，手指放松、放稳并且曲伸自如。

第二，右臂应该稳定有力，同时又能够作轻松的曲伸运动。手腕的三种基本动作应该熟练掌握。这就需要深入地学习顿特、塞夫契克、马扎斯和其他作品。换弦不得僵硬。为此我们竭力主张学塞夫契克的《4000种弓法》第二册的第三和第四节。

第三，要求音质宽广。颤指和音程的控制应该结合马扎斯的《华丽练习曲》和我的《三个八度音阶》一起教。

准备学这部作品时，我觉得前面十二首《克莱策练习曲》的学习在美国的学习条件下，不管想当业余或者职业演奏者都必须占一年时间。前十二首练习曲是一切主要弓法的基础。颤音练习曲要紧密结合大协奏曲中的优雅乐段的学习。至于应该用多少种马萨弓法，则必需由教师根据她的音乐标准裁决。毫无疑问，克莱策对艺术家和对业余爱好者都是必需的。

我推荐用卡尔·费舍尔(Carl Fischer)版以及修订的海尔曼

① 见我的《怎样为学习克莱策作准备》(How to Prepare for Kreutzer)一书。

(Hermann)版的《克莱策》。

成功地解决小提琴演奏这个重大课题掌握在每一位已经为自己奠定好高级技巧练习基础的教师手中。^①

E. L 维恩于波士顿

① 如想深入了解学习克莱策总的要求,请看《小提琴谈话》(Violin Talks)和《怎样为学习克莱策作准备》,两书作者都是E.L.维恩;以及L.马萨著的《学习克莱策练习曲的技巧》。

怎样练习《克莱策》

第一 课

Adagio sostenuto



直到学完所有颤音练习曲之前我不教这一课，除非学生通过学习马扎斯的《华丽练习曲》对它的风格已经有所熟悉。

我们必须牢记，小提琴的四条弦代表四个运弓平面。弓子轻轻地放在弦上，或靠近将要拉的邻弦。在两弦之间换弦时，离开这个平面的换弦动作必须尽可能小。这就是说，在学习琶音的时候我们应该先练基础和弦或双弦。手臂经常随着手腕换弦，弓子仍然搁在弓毛外侧。在与此有关的作品中，有价值的莫过于海列尔的音阶练习^①。臂、手腕和手指必须保持完美的外形曲线，肌肉尽

^① Carl Halir, New Scale Studies for the Violin(《新式小提琴音阶练习》)

可能放松。

请遵守下列规定：

1. 换弦时，以手腕为主导，由肩部抬高手臂至换弦距离，使整个手臂进入所奏弦的平面中。

2. 短暂换弦时，手腕做一下波动动作，而手臂的平面实际上没有被牵动。

3. 很短暂换弦时手腕单独动作。

4. 无论在上行和下行音阶的经过句中都应该用四指。

这一课有时也用作第 23 课华彩练习曲的准备。其目的在于学会控制连音和音程。你们想必已经学过所有把位和调性的慢速音阶了，海列尔的音阶练习要比施拉迪克的好。不妨说这个练习曲对艺术家是有价值的，而在实际的院校小提琴学习中，基础弓法的学习通常应该先于它进行。

通常以为移指是通过小提琴学习最容易学会的。而我相信，在这方面我从对声音的研究中学到了更多的东西。

在这个练习曲中，也象在那些纯技术性的练习曲中一样，手指压力必须超过弓的压力。伟大的技术主要取决于左手的得法，而不在于右手。音的质量而非数量乃是艺术演奏的基础。节省用弓，努力保持由中弓到弓尖的良好音质。重要的是一边唱着音，用三个八度音阶拉渐强和渐弱，每弓四次。

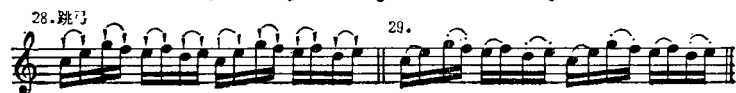
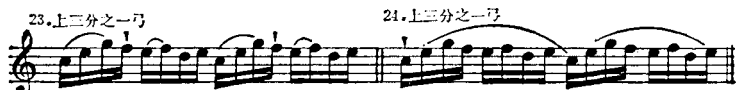
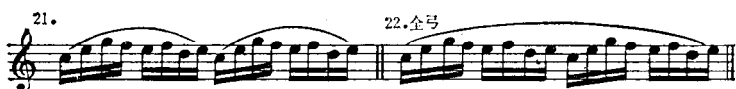
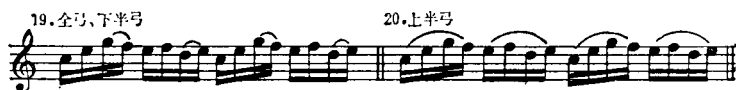
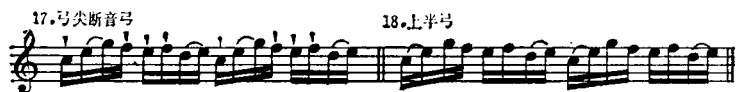
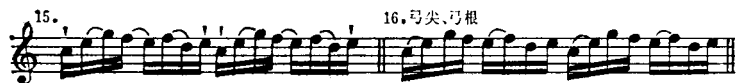
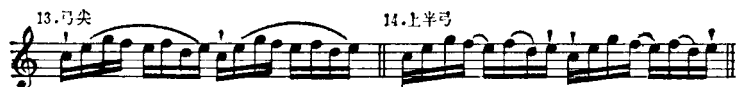
作为类似风格的练习实例，可用马扎斯作品第 36 号第二册《华丽练习曲》的第三十一、三十五、三十八和四十课。

第 二 课



这一课在练音、弓法和技巧方面是前十二课中最重要的。我愿意用下列顺序的马萨弓法。





30. 弓尖断音弓



31. 弓尖断音弓



32.



33. 下半弓飞弓



34.



35.



36. 上半弓断音弓



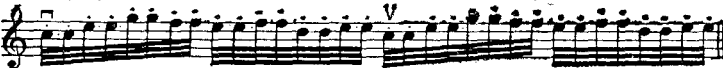
37. 断弓 用上弓和下弓两种弓法练



38. 上弓弓



39. 中弓跳弓



注：其他形式的弓法可以由教师斟酌采用。

手指除非必需不应该离开弦。先用一弓一音的单纯弓法练习直到音准完美为止。保持手指呈拱形悬在弦的上方待用。拇指随

着手一起移动。新的把位应该一下子找准，切忌不必要的滑进把位的动作。左手技术的掌握往往先于各种弓法。可用塞夫契克练习曲作为补充。

不同编者用了大量弓法，由此可见这个练习是获得弓法技术的极好手段。即使这样，它也只是掌握我们所寻求的原则而已。如果谁能用 25 个谱例代替 50 个做到这一点，那当然更好。马萨规定的弓法数量是与练习曲本身的价值以及演奏者需花费的时间不相称的。因此凡是明智的老师只选那些有利于掌握最重要的原则的弓法。当良好的习惯养成，可以拉整个练习而不犯弓法上的错误时，运弓技术无疑会变得运用自如的了。

经验表明音准是首要的，弓法变奏是第二位的。慢慢地、满有把握地拉，看着左手和右手；唱着音，平滑地由一个音位转换到另一个音位。记住练习并用不同弓法练整个曲子。

良好的习惯要终生保持。为指引那些自己还没有认真学过《克莱策》的老师，需要分析一下弓法。

全弓——不带颤指以慢、宽广、平稳的音拉整个练习。然后轻轻对弓杆施加压力，并几乎立即放松，沿着想象中的平面把弓迅速拉到弓尖，使发出尽可能小的音量。再由弓尖重复这种运弓。这是顿弓 (martelé) 的弓法原理。速度是无关紧要的。整个手臂的自由放松必须首先加以考虑。观察每次运弓的开始和结束。注意拉纯连弓时所发出的音量不能减弱。拉顿弓时，弓那么快的在弦上掠过，唯有不继续加压才能获得完全自由。只许拉打口哨般的音，歌唱的音，压力平稳的音。音质先出来，音量随后。用稍高一点的手臂越弦，尽可能长时间地让手指保留在弦上。换弦时不得有任何中断。

现在来谈谈音质问题。用弓毛侧面拉。不要过分地压弓杆，

使上臂为下臂和手腕服务，除非拉和弦以及用中弓或下半弓拉连续断音。我相信，掌握优美的连音主要靠手指的力量、把位的控制以及左手的自由，而不在于运弓。连结音弓法在乐队、四重奏和独奏作品中是必不可少的。如果需要获得速度，则把顿弓改成法国乐派的大分弓（grand détaché）。用饱满的弓以保持弓子正常位置所可能的最大速度拉每个音符。奏出干净利落的弓法。起奏良好，务使随着每次挥弓、饱满的振动开始，发出一种短而扎实的声音。让弦在运弓一开始就振动。必须观察、严格注意，使运弓平行于琴马形成习惯。

经常发现弓子会从弦上弹跳起来。这往往表明手腕僵硬或运弓方式过于夸张。通常腕子在弓尖或弓根时太高。拉到弓尖时，我主张腕子少凹或不凹。弓毛的松紧是不容忽视的。法国乐派的追随者用拧得很紧的弓子，以便作快速、干净的起弓。我的意见是，如果用有弹性的、拧得较松的弓，就可以方便得多地获得自由。熟能生巧，多练会使手臂轻松、柔韧听话。

下臂弓法——下臂弓法是快速乐段中最为自由奔放的基础弓法。虽然速度与音的纯度和音量相比是放在次要地位加以考虑的，但由弓尖到弓中必须快速。注意在换弦时所发出的音量不能减弱，音色不能改变。不让右手和右臂产生突击性运弓动作，也不让弓来回歪斜。先用豪放有力的弓，其次用顿弓，然后是连音弓，断音弓以及要求切分音的弓法。臂肘必须放松，在这同时手腕稍微弯曲。照例不让手腕高于指关节，保持手腕、指关节和手指呈一完整曲线。压低二指和三指的第二关节。不让一指的第二关节靠在弓杆上。使指关节与弓杆大体上保持平行。食指呈曲线落在弓杆上方或放在弓侧。拇指对着弓毛弯曲。尽可能把四指保留在弓杆上，除非用中弓拉跳弓。练下臂弓时不要用手腕动作。用下半弓