

怎 样 提 高

小 提 琴

演 奏 水 平

. 1. 1

中央音乐学院学报社

怎样提高小提琴演奏水平

中央音乐学院学报编辑部

166564

怎样提高小提琴演奏水平

中央音乐学院学报编辑部编

封面设计 蒋代平

*

中央音乐学院学报社

(北京西城区鲍家街43号)

(邮政编码:100031)

北京通县印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 8.875印张

1998年9月第一版 1998年9月第一次印刷

ZSSN1001—9871 CN11—1183

目 录

小提琴基本功教学的理论和实践·····	韩 里(1)
心理因素和小提琴教学·····	韩 里(35)
提高儿童初学小提琴兴趣的一些尝试·····	徐多沁 周世炯(50)
关于《儿童小提琴教材》编写中的若干问题·····	赵 薇(60)
小提琴幼儿教学的初步尝试·····	赵 薇 邓 岳(81)
论小提琴演奏的几个问题 ·····	司徒华城(90)
演奏小提琴的基本姿势·····	[苏]尤·伊·杨凯列维奇(146)
小提琴演奏者的训练 ——一位乐队首席的看法·····	[美]诺曼·卡罗尔(161)
小提琴发音问题探讨·····	黄小韶(165)
漫谈林耀基的小提琴教学·····	杨宝智(173)
谈林耀基小提琴技术训练的要诀·····	杨宝智(186)
维奥当《第五小提琴协奏曲》教学笔记·····	赵惟俭(196)
帕格尼尼的小提琴艺术·····	司徒华城(212)
门德尔松的《e 小调小提琴协奏曲》·····	李近朱(227)
演奏好中国小提琴曲所需的补充技术训练·····	杨宝智(236)
弦乐重奏的音准及其训练·····	丁芷诺(252)
弦乐四重奏排练要领·····	丁芷诺(270)

小提琴基本功教学的理论和实践

韩 里

引 言

本文试图把小提琴教学中经常遇到的三个基本表现手法（发音、音准、节奏）的培养问题做简要阐述。

发音、音准、节奏实际上是无法分开的，为了逐一研究，才不得不这样做。在叙述的过程中也和在教学实践的过程中一样，有不少地方是交错进行的、是互相影响的。尤其是接触到音乐内容时，简直无法把它们和内容截然分开。

演奏姿势的训练是基本训练，本文不把它单独分开叙述，是为了更具体地说明它和发音、音准、节奏的各种直接关系：不合理的姿势阻碍并破坏表现手段的培养，合理性的姿势给发音、音准、节奏的培养造成有利条件。

听觉的训练更具有决定意义，可以这样说，学生的听觉发展和演奏技能的发展几乎是同时并进的，而相当多的情况下听觉要先行。

“基本功”这个词的含义可以理解得很宽，本文对发音、音准、

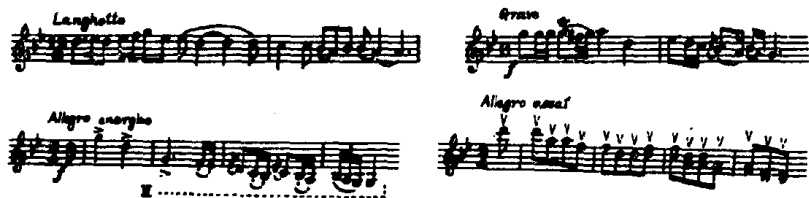
节奏进行叙述，只是认为它们三者是最主要的。

(一) 发 音

小提琴的全部表现手段，从本质上讲都可以说是发音的手段，很难指出哪一首练习曲是单纯训练发音的，但是哪一首练习曲也都不能离开发音。这里，包括那些“无声练习”，其最后的成果，也只能通过实际音响的表现力来检验它们的价值。

在初学的阶段或由于学生姿势的病态以及听觉的消极迟钝以致发出噪杂粗陋的音响时，想方设法使琴发出“美的声音”就成为教师的一个教学目的。但是，这个“目的”会很快被一个更高的目的——“有内容的声音”所代替。

音乐的内容是如此直接地要求声音的变化，我们不难察觉，适合于一种内容的“美”的声音，可能是对另一种内容的表现时的背离或者束缚。大家想一想在塔梯尼的《魔鬼的颤音》这支奏鸣曲的四个主要音调吧！



缓板 (Larghetto) 所要求柔媚缠绵的音响怎么能用到下一个精力充沛的快板 (Allegro energico) 刚强而有弹性的音调上去呢？极缓板 (Grave) 的沉着、深情的音色又怎么能表现很快的快板 (Allegro assai) 的急促轻巧的情绪内容呢？

演奏艺术家凭着他对作品的内容、风格、时代、民族特点的理解，使那种所谓抽象化的“美”的声音被充实，被改变，赋予有特定性格的生命，这时，才真的进入“有艺术想象力”的声音境地。

我们看到在发音培养中的三个课题：差的声音、有内容的声音、有艺术想象力的声音。这三者是有联系的。它们的发展与音乐听觉、音乐的全面素养和视野分不开。这也可以说是发音能力的内在建设，音响质量的内在根据；发音技术手段的形成和发展是其外在部分——它也要经受长期磨练，也要有大量精细劳动为基础，没有这些就无法实现哪怕是不错的艺术构思。这两个方面的相互促进，发展着小提琴演奏艺术的声音表现力，概括了演奏艺术的整个历史，直至每一位演奏家的艺术生涯。这个过程是无限的。

正如耶胡迪·梅纽因所说：“一个真正的艺术家不会摒弃那个和他无法瞬息分离的相随者——小提琴的基本技术，不能不对它从事精心透彻的钻研。因为他明白，正像任何一位艺术家所经历的那样，……当他坚持不懈追求趋于完美的手段，而唯有这个手段才能达到他所向往的目的时，他发现，这个已经达到的目的不过又是朝向一个更高目的的手段。”

一、乐器发音的简单原理

让学生了解他手中的乐器发音的物理性能，可以通过一次讲课，也可以通过经常的训练，但是不管采取什么方法总要让学生感觉到这些性能，从而能够运用这些性能，形成对于一切违反这些性能的演奏动作本能的抵制。这些性能就是：

音源：即弦。由于弦的张力，震则动，动则生波，这就是声音的源泉。基频（如每秒440的震动数就是A弦的基本频率）确定音高；泛音的组合形成音色；弦的震幅大小产生不同的音量。

这里值得着重谈一谈的是音量大小取决于震幅大小的问题。演奏者要奏出有力的音响，那就要设法创造条件，加速运弓，多放重量，最终是使弦更充分地震动起来，扩大震幅从而扩大音量。但是，有些初学者误认为用“压”紧弓于弦上，（其实是遏止了弦的震动，紧缩了弦的震幅）会产生大的音量。这是错误的方法，因

为它违反了弦震动的物理性能。

共鸣：琴是共鸣体，演奏者的躯体和琴还形成一个完整的发音共鸣体。奥危尔认为肩和琴的背板相接触形成小提琴演奏时的“踏板”（借用钢琴踏板的含义）。采用肩垫的目的是要扩大琴的共鸣，但主张使用它的人也发觉它有弱点——人体和琴之间造成背板的隔阂，削弱了本来可以产生的色彩性变化。

弓：是乐器。考察一下它的重量的选择，历史上形状的变革，尤其是它本身的弹性，就不难看出这些都是为了发音的需要。发音离不开弓。弓影响着发音。我们用不同的弓在同一个琴上演奏可以听到各自不同的音响性质，差别明显。这说明弓也是乐器。培养学生感觉它、运用它，是教学的重要内容（比如我们常说音乐大部分是从右手流露出来）。这本来是不难明白的客观事实。但是，有些学生实际上只承认琴是乐器，把弓贬低为某种与发音无关的“物件”，这就堵塞了自己研究，掌握弓的性能的道路，随之产生了发音的一系列难免的缺陷。

接触点：弓在弦的一定的位置上以一定的速度、一定的重量、用弓的一定的部位奏出一定的音响。研究不同弦上的运弓部位、速度、重量和音响之间的关系就成为必须关注的事情了。

上面所说，是乐器提供给我们的为发音所使用的物理性能，它们既是条件也是制约，违反了这些就不可能达到我们的目的。

二、持琴与发音

持琴姿势的演变历史告诉我们，每一次的变革都是来自声音创作的需要。

持琴姿势的教学，是培养发音的基础。主要必须扎实地解决好琴和身体的三个“关系”，即：（持琴的）高度、斜度、角度。

高度是指琴头微微扬起，略高于水平线。这最利于左手在指板上运动，最利于右手把弓的自然重量在运弓时放到弦上去，最利于发挥躯体在演奏时的支柱作用。但是，这点在教学中却不那

么容易实现。原因是：左手捏指板，换把时（尤其是向高把拉）手指过重往下坠琴；弓压弦，尤其在拉双音或和弦时，琴和弓相随地往下压；运弓时（最可怕的）躯体随着弯曲或摇摆……这些多余的动作把持琴的理想高度破坏了，发出好的音响的基础也就没了。

斜度是指琴面向右的倾斜度，适中的斜度使手臂运弓兼顾四根弦，也使琴身稳定。不适中，右手运弓换弦时难免要把琴扭来扭去；琴身不稳定，躯体被牵动，左右手就不能很好地配合，甚至造成右肩的负担和病痛。

角度是指琴和身体之间形成的角度。比如我们面部自然朝前，水平位置的琴身更向左一些好，还是更向右一些好呢？这要看演奏者的肩宽、臂长以及运弓时弓能否处处和弦垂直来确定。臂较短或肩窄小的一般要把琴向右一些（角度小些）；肩宽或臂长的相反，可以向左展开些（角度大些）。这本来是常识。但是很多人演奏时，一眼看上去如此“别扭”，不是太向左就是太向右，没有做仔细的调节，给左右手技术发展造成困难，声音自然也不会好了。

做到一定的高度、斜度、角度并非只是为了外观的美，而是为了声音的创造。真正的艺术大师没有不细心培养自己的演奏姿势的，大家无数次谈论过海斐兹和奥依斯特拉赫等在这方面的卓越典范。

肩腋的自如很重要。左右双肩和腋下是要松开的，没有这个自如的松开，两手无法运动。以左手的换把动作和换弦的“舵式动作”而论，没有肩和腋的自如，手指无法演奏。手指要摸到指板上任何的音位，运指的“流动”，这种种总的要求都要首先以肩腋的自如松开为基础（初学的孩子在指板上做滑音，其目的也是要解放肩和腋）。但是不少人忽视这个基础，以致形成左肩抬起“拼命”夹琴的错误动作，破坏左手的自如以致把右手运弓的自如也连累得丧失殆尽！与之相连的是：“一个支持点，还是两个支持

点”的问题。本世纪初期的一些教学法著述中阐明：要用一个支持点（即单纯使用左肩和下颌形成的支持点持琴）的较多。但是，两个支持点（即左手的食指指根和拇指接触琴颈的部位也应承受琴身一定的重量，与前一个支持点共同支持琴，并运用这个感觉持琴换把）的理论显然是对前者经过实践以后的变革、补充和发展。它宜于调节，宜于解放左手，使左手和琴在运动中更恰当地连结起来。

此外，双脚支持全身的重量自然着地，全身不因夹琴而上耸，而是自然地下沉，这样头、颈、背稳定地支持着，这则是更大的支持点。梅纽因曾指出：“还能有什么艺术象小提琴演奏这样，要求从头到脚提供敏感和力量，要求手指动作达到如此无限的灵敏；还有什么艺术里要求把身体的平衡，包括乐器在内，变成一个震动着的发音整体呢？那里有人能找到象小提琴家所需要的如此平稳而均衡的协调性呢？”

三、持弓、运弓和发音

右手通过持弓，感觉弓的性能并运用弓的性能。好的持弓必须把弓和手两者联结起来；好的运弓必须把弓、手和弦三者联结起来。要做到正确地持弓、运弓，我从教学的实践中体会到，应当掌握以下十个字的要求：

轻：是说五个手指轻微地接触弓杆。食指和微弯的拇指形成一个环（“金环”——俄国小提琴家列斯曼这样比喻）。是控制弓的运行的主要的一个环节。食指和小指触弓的分量的调剂（运弓到弓尖时食指重些，到弓根时小指重些。）使弓在弦上的重量平衡，但这个调剂是轻微的，只有轻轻触弓才能真正感觉到弓的重量在运行时的细微变化，才有可能在必要时大胆地运用它，以致很有力地运弓。假若一开始把弓捏紧，手指对弓在运行中重要的变化感觉迟钝，则是发展声音的大障碍。运弓时手指伸缩的调剂同样是轻微的，从外观上有时几乎看不出来，好象根本没动。这样才

把手和手臂的重量传导到弓上，从而运用到弦上去。假若捏弓太紧，这种调剂和传导就不会灵敏，声音的发展便受到局限。因此，手指接触弓杆“轻”的感觉是控制弓的性能和发挥手臂作用的基础。我们在教学实践中看到，绝大部分的错误是捏弓太紧造成的。

松：是说关节的松动自如。要使手指的各个关节松而有弹性，腕在调剂弓的方向时也应松动自如，肘也如此。尤其是肩关节，它是右手臂一切活动的“轴”。如果手指捏弓，再加“端肩”，这样就破坏了右手自如的活动，其他关节就不可能松动，自然重量也不可能实现于运弓，运弓的动力也由于关节的紧张而受到障碍。“轻轻地触弓，松松地运弓”，这对初学的儿童是极其重要的，对于持弓运弓有严重弊病的演奏者在一定阶段的练习中提出这样的要求同样是不可缺少的。

倾：是指弓杆的倾斜度。它影响弓在弦上的重量，稳定的倾斜度会发出稳定的音色和音量。开始练习发音时稳定地控制在一个中间的倾斜度，稳定手指持弓的感觉，稳定手臂运弓的感觉，是必要的、为了创造不同的音色，有目的地调整倾斜度也是必需的，但必须是有控制的，不是随便地摆来摆去。所谓在弓根向外倾斜多一些，弓尖又直立起来，每一次都机械地出现这类“波动”，对音色和音量都无益处。

定：是说弓弦接触点的稳定。卡尔·弗来什把弓弦接触点分成三个（近琴码的，近指板的和两者之间的）；改换接触点可以改换音色，金兹布尔格称之为声音的“调色板”。不首先学会运弓时控制在稳定的接触点上，也谈不到有控制地改变接触点来改变音色。

垂：是说手臂在运弓时的一个基本感觉——向下垂。手臂从身边轻轻抬起，持弓，把弓放到弦上，这时，手臂的自然重量是向下垂的。是这个感觉把弓自然地依附于弦上，我们就是运用它震动琴弦，这是十分宝贵的感觉。自然下垂形成的重量加上弓的横向的平面运动，是发音的两个最重要的因素。在一根弦上是如此，复杂的

换弦也是如此,轻的运弓是如此,重的运弓也是如此,总是保持着下垂的感觉。一旦手臂过分地“架”了起来,失掉了这种下垂的感觉(对肢体自然重量的感觉),发音便会即刻遭到破坏。

直:弓要和弦呈垂直的角度。将弓拉直,这是运弓的基本要求。手臂短的人,持琴低或太向左,到弓尖时弓必然是斜的。手腕抬得过高,拉到弓根时又会是斜的。手臂调剂动作不好(如下弓时,肘没有及时向右;到中弓,又没有及时向前)弓会出现不规则的运行曲线。凡属破坏弓弦垂直的动作都应力求免除。

反:下行弓里有上行弓的预感:上行弓里有下行弓的预感。这个预感包括肌肉的调节,也包括运用反作用力。这是上下弓联结的手段。只注意单向运弓不可能发出丰满的声音。小提琴的运弓除了上弓就是下弓,总要做到“上中有下,下中有上”,前一弓为后一弓做准备,分弓连弓要如此,顿弓也不例外。

连:上下弓要连起来,换弦要连起来,弓法的不同组合之间也要连起来。总之,“连结”是弓法训练的基本要求。包括断音在内,音是断开的但动作则是连结的、流动的。失掉连结的、流动的感觉就失掉弓法技术的把握性。

韧:弦有弹性,弓有弹性,人的肢体动作有弹性,发展声音是靠这些弹性因素的结合,任何生硬的死板的动作都会抑制这些弹性的发挥,都不利于音响。尤其是运弓的动作总要柔韧:弓触弦、弓换弦、起奏、重音、渐强、渐弱、呼吸……都要求柔韧。锐利的“吐字”弓法也是在弓弦的弹性许可的相对意义上的锐利。韧性,是演奏弓弦乐器动作的一大特点。

微:概括地说,持弓、运弓的要领是一个完整的课题,但只能一点一点地去做,弓法训练要细致入微;弓法技术的进步细微和缓慢是正常的状态;细微的调剂才能达到结实巩固的质的飞跃……这就是“微”字的含义。总之,性急冒进、粗糙马虎是绝不会成功的。

以上“十个字”不过是持弓、运弓的一个个侧面，一个个局部。把它们恰当地综合，就形成右手技术的以下三种状态：

经济用力——用力是必要的，但必须适量。从熟悉乐器的物理性能到一种弓法的学习、掌握，处处做到用力不多余，总是找到省力的方法。这是“十个字”做得好的头一个必然结果。

整体协调——局部动作恰当与否要看和运弓的整体是否协调。协调总有主次，一个动作为主，另一个就为辅。辅助动作和主要动作之间分量比重配合得如何都是必须考虑的。整弓如此，半弓亦然，单一的弓法要做到整体协调，复杂的弓法也不能支离破碎。整体协调可以保证弓法之间的联通，也是“十字”要领的各种因素综合得恰当的一个标志。

弹簧系统——运弓是在一系列有弹性的物理和生理的因素之上进行的。换弦和上下弓的动作不能出现违反弹性的“楞角”和“死点”；最强的音和最弱的音，不能出现把弓压死的声嘶力竭和弓不贴弦的嘘声呼哨；起奏和消音总要掂到弓的分量粗野地起奏和敲击或松懈萎靡。运弓是否形成一个弹性系统是检查演奏器官在运用乐器时是否处处从物理和生理的性能出发，是否真正把乐器和人体结合起来的一个标志。

“十个字”和“三种状态”不过是教学中引导学生弓法技术发展的具体的“观测点”。教师只能以示范和讲解来启发学生，要求学生从方法入手掌握效果，在达到一定的熟练程度以后，又要善于教会学生从效果的预听来掌握方法，引导他们进入演奏的自动化状态（这就涉及演奏心理的课题，本文不详细论述）。

四、建立一个深刻的观念

每一个音都是在两手的配合下产生出来的。

如果问，音是怎么发出来的？回答：它是从左手手指按弦，右手持弓，弓弦相接触形成一个整个的圆圈发出来的。这是发音的外在依据。

以上所讲的一切，只不过是这个外在依据的一半（右手的部分）。还有另外一半（左手部分）。

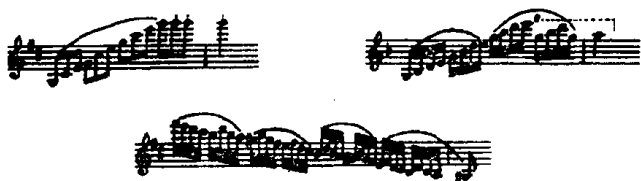
为了发音，首先要教会学生松开左手的指掌关节，左手手指以其自然重量起落。触弦的敏捷、准确、弹性如何与发音的性质关系极大。手指在弦的不同部位演奏，感觉也不同；换把时不仅有一个手指位置的转移而且还有一个手指的重量转移，可以有各种不同的力量（可以重，可以轻，可以急促，可以缓和……）这些都直接影响发音。总之，没有左手的配合绝对不可能成功地发出美的、有内容的、有艺术想象力的声音。那种认为发音纯属右手的事情的看法是不正确的。

两手的配合是有节奏的配合。必须提醒的是，左手总要比弓提前一点做好准备；音发出以后又要一定时间的保留。左手的准备和音的保留在音和音的联结上起很大作用。

在不同的弦上运指，感觉也不一样。什拉狄克要求把他的指法练习在四个弦上操练不是没有原因的：



这不单是为了培养左手的舵式动作，使左手确定手型，找到音位，更要紧的是培养手指对弦的感觉，使手指按弦时都能发出好的声音来。此外，如这样的经过句：



可以发现手指对弦的张力的感觉差别是如何悬殊，弓和左手的配合又如何重要。

当然还有许多音的色彩性的变化（如颤音的运用）都是靠左右手配合才能实现，不过就常见的以上几点足以说明建立一个深刻观念的必要性的了。

五、三组基本弓法

分弓和连弓、顿弓、跳弓三组基本弓法是小提琴音乐演奏中长期积累下来的弓法表现手段。这些弓法都有一定的性格，都有“程式化”了的表情范畴。恰当地掌握这些弓法，会在表达音乐作品的内容时具备发音吐字的实际本领。

在教学工作中，这些弓法在哪些情况下做哪些训练是很复杂的问题。比如在初级教学阶段，儿童既迫切要求表现音乐，又最必要掌握弓法的基础，过分进行单项的弓法训练会使儿童迫切要求表现音乐的愿望受到压抑。因此，在一定的情况下，纵使某种迫切需要的弓法没有深入地练习，也要在演奏中使用，而且这种使用对学生也是一个技术上趋于完善的促进。当学生在音乐上的理解力加强，对弓法技术的表现力出现不满足的情况下，进行单项弓法（如顿弓，重音弓法，跳弓等）的训练就多了一些内在的依据，这时，精细的研究技术问题最有成效。当然更多的情况是，一种弓法接着一种弓法地学，使学生先具备一些发音吐字的基础，运用于音乐作品时再做充实完善的工作。我们在教学中结合音阶的学习，要求学生同时练几种弓法（连弓、分弓、顿弓、跳弓）的教学方法是很好的。可惜有的学生多少年在音阶上只会用连弓演奏。

掌握弓法技术的规范（三组弓法的一般的“程式化”的表现力）是必要的，但是，根据音乐的需要创造性地研究其特殊的性格则更应是一个演奏艺术家长期从事的工作。

在这里举一个简单的例子，比如顿弓弓法，我们可以用一段

时间教会学生发出一般性的顿音，但是这绝不能代替顿音在各种不同的音乐作品里的各种性格：

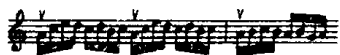


音乐的内容、性格、气势是弓法运用的依据。只能以内容的要求来运用弓法，而不能以弓法的“规范”来限制音乐。

我们批评一些学生的演奏“没有规范”，其含义是对一些基本弓法应有的“程式化”掌握得不好而言；我们又批评一些学生的演奏过于“死板”，其含义是被“规范”所束缚，以至在与具体的有血有肉的音乐之间生造出了一个不应有的生硬的“隔阂”。

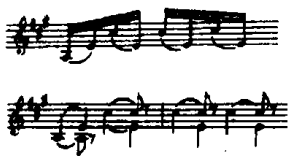
下面就来具体地讲一下这三组弓法的教学。

我们习惯地把分弓、连弓作为一组弓法来学习。首先遇到的是发音的均匀性：弓的部位不同，自然重量不同，需要感觉，需要调剂。要求学生运用小指极难，总是忽视，而对食指的运用又爱过分偏重，所以，“均匀性”的不足长期伴随着一些演奏者，他们每运一弓，就出现一定的“规格化了的”机械重音和噪音。此外，上下弓不均匀，一般总是下弓重一些，这和总是练习下弓重拍的练习曲有关，为此，不得不让学生这样练一下：



练习连音，也容易忽略换弦时应有的均匀性。我很赞赏苏联莫斯科音乐学院小提琴教授切特林的一个主张：（连音）不管拉了多少个音，换了几根弦，用了几弓，要感觉到好象是在一根弦上，用了一弓，拉了一个音那样。连弓的这种基本感觉十分可贵。为

了换弦的连结，这个常被忽视的练法是很有价值的：



它增强了连结，克服了换弦时手臂动作的生硬，有利于发音。认真地学习“不均匀运弓”，会增加分弓、连弓的表现力。这点，我感到需要特别强调。

所谓不均匀运弓，是指在同样时值的音符之间，由于需要，使用了不一样的运弓速度和长度（改变了弓在弦上的重量）而发出均匀的音响。比如：



为了把下一小节的八分音符C强调，而把拉十六分音符的最后一个D（有△号的）音的上弓运得长一些，这样下弓会有力。又如为了力度的增强也要求在同样的音符中逐渐加长运弓。



在古典乐曲中这是最常见的弓法，但是在教学实践中往往重视得不够，扬波尔斯基把克莱采的练习曲做了许多不均匀弓法练习的举例，目的是发展这种技术。在音阶练习中运用这样的方法也是很恰当的：

