

卡尔·弗莱什著

小提琴指法艺术

人民音乐出版社



小提琴指法艺术

〔匈〕卡尔·弗莱什著
(Carl Flesch, 1873-1944)

蒋和璠译

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

小提琴指法艺术/ (匈) 弗莱什 (Flesch, C.) 著;
蒋和璠译. -北京: 人民音乐出版社, 1995. 11

书名原文: Violin Fingering Its Theory and Practice

ISBN 7-103-01326-8

I. 小… II. ①弗…②蒋… III. 小提琴-指法
IV. J622. 16

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 45878 号

责任编辑: 陈胜海

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 25 印张

1995 年 11 月北京第 1 版 2002 年 4 月北京第 3 次印刷

印数: 5, 056—7, 075 册 定价: 39.90 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

目 次

耶胡迪·梅纽因序	(1)
英文版前言	(3)
引 言	(5)
第一部分 把 位	(9)
第一把位	(9)
半把位	(15)
第二把位	(25)
第三把位	(28)
第四把位	(29)
高把位	(33)
等音变换	(39)
混合把位	(44)
第二部分 换 把	(51)
引 子	(51)
自然音阶	(55)
半音音阶	(60)
分解三和弦	(67)
分解七和弦	(76)
手指前伸	(80)
手指后伸	(90)
潜入把位	(96)
滑指问题:	(102)
A. 正确的滑指①	(102)
B. 错误的滑指	(105)
C. 半音滑指	(116)
换把的其他辅助方法	(118)
空 弦	(118)

①根据弗莱什的意思,滑指(Glissando)重在技术,而滑音(Portamento)重在音乐表现,所以前者译为“滑奏”,后者译为“滑音”——译者。

手指的保留	(128)
对应指法	(131)
换把中的距离变化	(135)
手指的同向连接	(135)
大跳换把	(138)
无准备进入(把位)	(145)
以调性和音乐的观点看换把问题	(150)
换把还是换弦	(152)
在强拍上换把	(155)
第三部分 双音与和弦	(158)
概 述	(158)
同 度	(158)
二 度	(161)
三 度	(162)
六 度	(177)
三度和六度混合	(193)
纯四度	(199)
增四度或减五度	(202)
纯五度	(205)
七 度	(220)
八 度	(224)
I. 同指八度	(224)
换指八度	(234)
II. 混合八度	(237)
III. 伪装八度	(247)
九 度	(250)
十 度	(250)
更大的音程	(256)
混合双音	(256)
和 弦	(258)
和弦的分解演奏(详述)	(271)
琶 音	(274)
人工和弦	(278)
第四部分 指法的表情意义	(280)
概 述	(280)
音色与指法	(281)

弦的选择	(287)
G 弦	(287)
D 弦	(295)
A 弦	(299)
E 弦	(303)
坎蒂列那中的空弦	(305)
坎蒂列那中的自然泛音	(308)
高潮音用第3指	(317)
换指	(320)
指法与和声结构	(322)
声部进行与指法	(324)
滑音①与指法概述	(329)
半音间的滑音	(330)
全音间的滑音	(334)
更大音程间的滑音	(338)
三度音程间的滑音	(338)
四度音程间的滑音	(349)
减五度或增四度音程间的滑音	(352)
五度音程间的滑音	(353)
六度音程间的滑音	(356)
七度音程间的滑音	(359)
八度音程间的滑音	(361)
八度以上音程间的滑音	(364)
幻想式滑音	(365)
双滑音	(370)
附录	(371)
I. 颤音	(371)
II. 人工泛音	(375)
III. 拨奏	(377)
谱例索引(外文)	(380)
译者的话	(394)

耶胡迪·梅纽因序

我和卡尔·弗莱什在柏林只见过一面，一九二九年在巴登巴登的林间小道上再次相逢。

考虑到我们中间许多杰出的小提琴家多年来颇有造诣，他们显然可以对卡尔·弗莱什做出更加权威性的品评，所以我在谈论这位大师时深感惶恐。承蒙他的遗孀卡尔·弗莱什夫人和儿子 C.F.弗莱什约请撰写这篇序言，我表示衷心的感谢。可以说，这篇文章出自一个钦佩他而不持偏见的外人，而非他家庭中的某一成员，这样或许更为妥帖。

至少，我可以代表全体小提琴家向卡尔·弗莱什表达感激之情，我们从他所著的《小提琴演奏艺术》、《基本练习》和《音阶体系》中受益匪浅；还要向属于他那一派的人数众多、遍布世界各地的小提琴演奏家和教师们致谢，这些可称之为演奏家兼教师精英的人们，为他伟大的教学实践提供了生动的证明。

小提琴指法，如同用来表达思想感情的手势，完全是因人而异，其选择范围十分广泛，恰似在棋盘上选择棋步那样难以把握，虽说在特定的情况下往往只有一种选择为最佳，但是选择不同的指法能够产生不同的效果，与此相比下棋却只有一个目的——迅速击败对手。

确定一种特殊指法的各方面因素是彼此关联、相互制约的，首先要考虑的是：（1）音色和对比的需要；（2）对位、和声声部进行和清晰度的需要；（3）节奏型、切分和击奏的需要；（4）右手方便的需要（换弦时产生重音）；（5）甚至由于某个小提琴自身特性的需要，在某一特定的弦上演奏某些音，用某一特定的手指而不用另一手指，发音或许会更好；（6）进一步要考虑的就是音乐记忆的需要：作品中同样乐段再现、需要以不同的办法处理时，这个相同乐段采用不同的指法来演奏，往往是有益的。综上所述，证明最后效果是不是好，关键在于发音的艺术性，以及迷人的感染力和表现力。

然而，一个人和另一个人的审美观大相径庭，更不用说一位演奏者和另一位在身体素质和技术能力上的差异了。再者，就是风格和形式的发展变化。巴赫的乐曲之所以主要适合于低把位演奏，是由和声与一定的空弦的需要以及一种普遍的审美客观现实和严格朴实的性质所决定的，这与后期音乐的那种主观有余、严肃不足、更富有想象力的特质是相对立的；加上现在滑音的种类及其应用比之以往更为繁杂、更趋完美。节奏和对位结构、具有强大冲击力的环境的影响〔似乎只有旋律部分才是海妖的哀鸣（即美妙迷人的声音。——译者）〕、我们这光辉的铭的时代和客观现实，一切都

在变化之中。

的确可以这样说，要把如此繁多的确定指法选择的因素系统地归纳为一种有凝聚力的、有条理的方法或途径，首先想到的，只有利用卡尔·弗莱什的论述。据我所知，本书从完稿到今天已经过了二十年，它将在小提琴演奏这个特殊领域里，起促进的作用。获得的知识（更不用说智慧）到知识的应用之间相隔了这样长的时间，常常使我感到惊异，大惑不解。这不单纯是个时间的问题……，况且本书不仅适用于小提琴指法！

本书许多方面的论述是权威性的、富有魅力的。历史地看，它不仅是某个被忽视的领域的一块里程碑，不仅是一位伟大的小提琴家兼音乐家个人辛勤耕耘的写照，而且自问世以来，虽经岁月流逝，书中对指法艺术和指法科学的评论是富有吸引力、合乎情理的；它不仅留下了作者本人夙愿的痕迹，甚至于还具有时代的特征。总之，这本书是小提琴演奏者最实用的指南。

1964年1月

英 文 版 前 言

卡尔·弗莱什开始教学生涯的时候，小提琴的教学法还落后于演奏艺术。在音乐学院里，还常常依照那些过了时的原理，进行小提琴教学；而当时那些伟大的演奏家如：萨拉萨蒂、伊萨伊、克莱斯勒等都能够随心所欲地摒弃许许多多陈规戒律。弗莱什在自己教学生涯的早期，就注意到这种理论与实践之间的不一致。他经过几十年的钻研与观察，撰写了《小提琴演奏艺术》——一部全面的现代小提琴技巧、演奏和教学的入门书。这部不朽之作自出版以来，虽然经过了近四十年，但并未失其效用，拿塞夫契克的话来说，它是“小提琴演奏者的圣经”。这是我们这个时代具有重大意义的一部著作，如同十九世纪的法国小提琴家皮埃尔（Pierre Baillot, 1771-1842）所著的《小提琴的艺术》（*L'art du violon*），或十八世纪的奥地利小提琴家利奥波德·莫扎特（Leopold Mozart, 1719-1787）所著的《小提琴教程》（*Violinschule*）一样。

晚年，弗莱什觉得有必要对小提琴演奏的某些方面进行更加仔细的探索。他发表了一篇研究发音的文章（指《小提琴演奏的发音问题》）之后，转而研究小提琴指法问题，他认为这是“连接演奏者个人风格和作曲家意图的桥梁”。一九四四年，弗莱什逝世前不久，完成了本书的手稿。他认为这是他最重要的成果之一。

在教学中，弗莱什对待小提琴指法是相当灵活的。在我之前，他有许多学生，其中有罗斯泰尔（Max Rostal）、戈德伯格（Szymon Goldberg）、特米安卡（Henri Temianka）、谢林（Henryk Szeryng）以及奥德诺波索夫（Ricardo Odnoposoff），他们肯定都记得弗莱什的教学方法。弗莱什非常重视让学生开动脑筋掌握合理指法的基本原理。学生一旦完全掌握了这些原理，就能够运用自如地解决指法问题。老实说，弗莱什为任何一部作品标定的指法都可以参照，这些乐谱都流传于学生之中，或者可以从教授私人的图书馆借到。但是，我要提醒大家，只要学生所喜欢的指法是合乎逻辑的，就决不能强迫他生硬地模仿和照搬他人的指法。

使用本书时，同样可灵活对待。谱例中的指法，是弗莱什认为解决某一特定问题的最佳方法，但决不是唯一的解决方法。他把自己的指法和著名演奏家及编者的指法并列在一起，以发挥读者的聪明才智，进行批评比较。即使某小提琴演奏家对本书所示的某些指法可能产生异议，他也会为著者新颖的想法所激励。拒绝接受某种指法并不一定就意味着否定其原理。根据弗莱什的指法规则，小提琴演奏者可以设计出适合他个人风格和技巧的指法——虽然它和弗莱什所推荐的指法大不相同，但完全可以被接受。本书普遍具有激励读者开动脑筋的特点，这一点对于演奏家、教师和学生同样宝贵。

弗莱什所选谱例具有两层意义——阐明小提琴合理指法的基本原理；为某些疑难

问题提供可行的解决方法。谱例十分丰富，包括独奏曲和室内乐的保留曲目，以及一些管弦乐作品片段。只要有助于阐明某一条重要原理，弗莱什偶尔也毫不犹豫地选用一些鲜为人知的谱例。正如西盖蒂（Joseph Szigeti）在弦乐杂志《斯特拉蒂》（“The Strad”）上所述：“弗莱什所做的是演绎推理的方法，而非大量实用谱例的汇集。”

奉劝那些想查考弗莱什在全部小提琴作品中所使用的指法的人们，去参阅他编订出版的全部古典保留曲目：巴赫、海顿、莫扎特、纳尔迪尼、贝多芬、帕格尼尼、勃拉姆斯和柴科夫斯基的协奏曲和奏鸣曲。他还编订过克莱策、顿特和帕格尼尼的随想曲，以及三卷练习曲选集。此外，《小提琴演奏艺术》第二卷包含十段选自具有代表性的小提琴作品的乐曲（大都为整个乐章），并有注释。

这次出版，对原译本经过了全面修订。乐谱（根据意大利文版翻印）进行了核对和校正。增加了一个谱例索引，使本书可当做一种小提琴指法“辞典”来使用。

鲍里斯·施瓦茨^①

1965年8月

于纽约市立大学昆士学院

^① 鲍里斯·施瓦茨（Boris Schwarz, 1906- ）美籍俄国小提琴家兼教师，卡尔·弗莱什的学生——译者

引 言

小提琴演奏技巧有赖于两手臂的主动配合，而左右手所起的作用却完全不同。当右手借助琴弓发出实际音响时，左手的任务则在于缩短琴弦振动部分的长度，限制振动次数，从而产生音高，这是通过把左手的某一手指放在琴弦上来完成的。

在这部论著中，只有当右手的动作以某种方式影响到左手指法的选择时，才涉及右手。“指法”这一术语，可以说是指产生某一音所用手指的选择（常用数字标在该音符上）。这种选择取决于两个方面的考虑——技巧上的和音乐上的。理想的指法就是符合这两方面需要的指法。技巧上，指法必须受最省力这样一条规则的制约。音乐上，指法必须按作曲家的意图行事，因此要遵照按风格正确演奏的规则。小提琴发出的音必须消除任何杂音。最后也是最重要的一点：指法是连结演奏者个人审美观与作曲家意图的桥梁。

最省力这条规则，就是要杜绝事实上无助于或有损于理想音质的任何动作；这些动作都是多余的，是浪费精力。例如，如果某段音乐的音符，一部分要在第一把位演奏，另一部分要在第三把位演奏，而恰好这些音符全都可以在第二把位演奏，那么一种方法是从第一把位到第三把位的换把，另一种方法是手的把位不变，相比之下，虽然两者结果相同，但前者因增加了换把动作而浪费精力，得不偿失。

特殊的指法要符合音乐表现的规律，一方面要避免与作曲家意图不一致的任何东西，另一方面，要尽一切可能把作品的精神转化为纯正的音响。例如，不必要的滑奏和错误重音应该利用合适的指法予以避免，使演奏符合作曲家的提示。演奏者应该做到，把音奏到最大强度的同时，限制伴随的噪音，使得优美的音调中没有那种过分放纵的音。

所以，毫无疑问，作品演奏时受到的影响有利还是不利，指法是决定因素。另外，必须注意，每个手指都有其独特的表现能力。

按音时，不论用1指还是3指，2指还是4指，发出的声音都不同。乐句的特性，基本上随着在不同的弦上演奏而改变，这种手法产生出细微的情绪差别，充满了神奇的活力。所以，显而易见，指法的选择，作为演奏者纯粹个人风格的一种表现，是相当重要的。

由于手指选择的可能性无穷无尽，所以经过一段时间，小提琴技巧的这一特殊领域已趋恶化，个人纯粹随心所欲、各行其是，已经到了接近混乱的危险程度。我们已经获得了支配每一手臂全部功能的固定原理，只是没有涉及到指法那部分。把指板划分为许多把位的做法，直到上世纪末才得到人们的普遍接受，在指法混乱中形成了唯

一的手指固定位置的传统方法。可是,现代小提琴演奏出现了打破这种常规、限制用这种把位划分的传统方法来教授初学者的倾向。经过进一步观察发现,人们赞同这种观点是由于下列原因:音准首先依靠换把最大限度的可靠性,这种可靠性又当然取决于肌肉感觉的灵敏度;这种感觉,很象杂耍艺人变戏法时的感觉一样,具有预测各把位之间距离的能力。不过,手指在指板上所处的位置越高,这种预测把位的能力就越

小。例如,第八把位音程的距离只有第一把位的一半。扩展的  两音间的距离约为10厘米,而高八度的  两音间的距离则减小到约5厘米。所以,如果在第八把

位用同样约10厘米的扩展距离按音,其结果音程为七度,而非五度。因此,依以上所述,根据变换距离的观点,给不同把位的指法以相同的方法处理是完全不可能的。这样做,只能损害音准。尽管上面提到的观点持反对意见,但在这部论著中仍保留着传统的把位体系,那是为了便于理解,因为不存在使师生之间得到沟通的其他办法。我们只好试着来个旧瓶装新酒,给陈规中注入新的精神。

指法的编订可以是一般合理的,也可以是特殊的。前者指法是遵循一定的生理规律或音乐规律,这些规律具有普遍性。后者指法是考虑到某个演奏者的个人特点与技巧能力,根据起决定性作用的个人条件,即左手的生理结构而定的。克莱斯勒惯于用3指来代替4指,就是一个例子。

然而,对于一个4指很发达的演奏者来说,这种偏爱用3指的做法,实际上在某些情况下,可能是有害的。换句话说,一种符合最省力这条规则,在逻辑上无懈可击,而且也具有普遍性的指法,对于某个手指或手臂又壮又长的人来说,就不一定适合。

由此可见,确定一种最适宜的、一种一般合理的、音乐上和技巧上都无可非议的指法,不太困难,然而确定一种为某人专用的特殊指法,可能相当复杂,这种指法的选择完全依赖于演奏者的技巧特性。因此,对待公开的演奏者,和对待教师与编者,必须采用不同的原则。在音乐厅里,小提琴演奏家只对他自己艺术家的良心和听众负责。然而,作为一位教师,或者一位技巧练习曲或音乐会名曲的编订者,他却担负着教育未来下一代的责任。所以,一部新作品的实用版本应该包含编订者在音乐会上所用的指法,不过这些指法须经认可具有一般合理性。如果不是这样,即使对作者来说,这些指法可能是他作品意图的最合适的表现手段,但使用这些指法,也会损害学生的独立思考。

一般学生大都注意自己乐谱上印上或画上的指法,把这些指法当做绝对真理,盲目服从,这种现象确实存在。这种奴隶式的依赖,会逐渐磨灭任何人独立思考的天赋和独创精神,同时也会损害个人审美力的发展。

这些弊病之所以蔓延,其原因就在于以音乐和逻辑为依据的、客观的指法规则,迄今尚未制定出来。本书的目的,就是要纠正这种不良现象,找出可以弄清和理顺这

个复杂问题的规律。通过这些规律的制约、逻辑上和音乐上的严格训练，可以唤醒青年小提琴家的责任感，当他双脚站在演出舞台上时，一种责任感会促使他摒弃廉价的效果，以及那些随心所欲、投合时好的演奏方法。这种制约是有益的，与作曲家早期所受严格对位法影响而形成的坚强的约束力相应。虽然某作曲家后期可能会采用超现代派的作曲手法，但他早就精通了对位法，这对他的艺术发展将始终产生永恒的影响。然而，这部论著所提出的原则可以达到的目的，就是要学生不仅在各个把位演奏感到完全得心应手，而且尤其要完全精通从一个把位到另一个把位的换把技巧。

本书第二部分的换把初级练习、舍夫契克作品第八号、《小提琴技巧教程》第二、三册，都提供了极好的练习材料。在这一方面，也可以利用我的《音阶体系》。

本书共分四个部分：

I. 单个把位的指法。

II. 换把过程中的指法。

III. 双音与多音和弦的指法。

IV. 指法的表情意义。

一开始，我就必须指出，把这些主要问题截然分开来讨论，是不可能的；有时，涉及某一特殊论题的资料，会出现在其他论题的叙述中，这也是不可避免的。为此，本书列出了一个十分详细的目次表，作为相互参照，学生可以用来迅速查找补充资料。

我已特别强调过，书中不仅限于我自己的观点，还介绍了其他小提琴教师所推荐的许多指法。然而，只有那些已经出版或著者已告诉我的指法，我才能考虑。这就是说，有不少卓越小提琴家的名字没有收入这部论著，因为他们尚年轻，还没有成为作曲家或编者。

第一部分 把 位

第 一 把 位

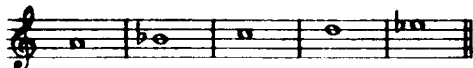
手的基础把位。手处于指板的低音一端，1 指自然地按在空弦上产生一个二度音程的位置，即构成“第一把位”。

例 1



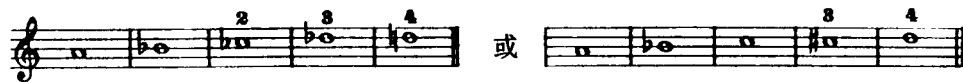
若按在小二度位置，只要 4 指按下（对于空弦）所产生的音程不小于减五度，就可称做“第一把位”。

例 2



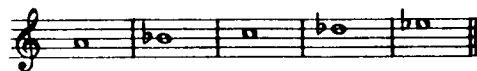
可是，如果 4 指按下所产生的是一个四度音程，则手所处的这个位置就叫做“半把位”。

例 3



大体上说，要严格划分“半把位”和“第一把位”之间的界限，是相当困难的，特别是考虑到等音变换的种种可能性。因此，人们把

例 4



称做“第一把位”，而

例 5



称做“半把位”，虽然在这两例中，手指所处位置相同。从另一个角度看，把例 5 称做“假半把位”，或许更为恰当。

第一把位的指法，没有什么多谈的必要。除非第一把位与半把位，或与第二把位相混合——前者是第一把位的紧缩，而后者则是其扩展。不言而喻，这种指法当然很简单。但有一个例外很重要：因为空弦音还可以用 4 指按在较低的弦上来产生。

选择哪一种方法由演奏者决定。在不同的“小提琴演奏学派”中，对这种指法的选择五花八门，这最能说明还没有确定的原则来解决这个问题，在下例情况中就存在着混乱现象：

例 6



哪种是正确的呢?

首先,我们必须考虑到,由于钢E弦代替了肠E弦,而造成音质的变化。^①

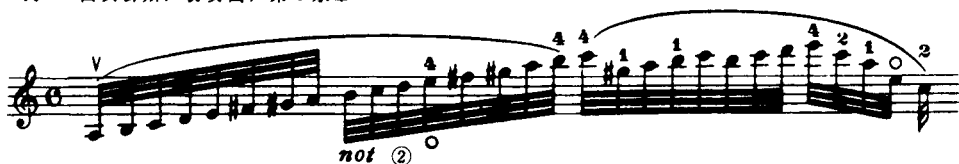
如在上行连弓经过句中:

例 7



钢弦经常发出很难避免的哨音。虽则,在紧急时刻有时可采用靠近琴马运弓的方法,来避免这种哨音,但几乎不会有人认为这种强制变换弓位(指弓与弦的接触点。——译者)的办法对整体发音有利。因此,应及早告诉学生,在上行连弓经过句中,要用4指来代替空弦,即使他的教师通常喜欢用空弦:

例 8 西贝柳斯:协奏曲,第1乐章



例 9 帕格尼尼:随想曲,第24首



例 10 巴赫:g小调奏鸣曲、急板



人们更喜欢用4指,因为这样一来,换弦和较强重音正好巧合。同样:

例 11 贝多芬:协奏曲,第1乐章



①五十年前,安东·威特克(Anton Witek)和威利·伯梅斯特(Willy Burmester)在音乐厅采用了钢E弦。直到1902年,德国许多乐队的小提琴家仍须起誓约定不使用钢弦。在美洲,小提琴家换上钢弦是在第一次世界大战期间,那时肠弦不能再从欧洲进口了。使用钢弦很快就变得很普遍了。

②表示不好的指法。全书同。

由于心理上的原因，必须用4指：当小提琴家在演奏作品，尤其需要一种良好的心理状态时，空弦的噪音会使他头痛。同样：

例 12 门德尔松：协奏曲，第3乐章



例 13 同上



可是，例 13 正好是在主部主题再现之前，尽管发音有危险，仍须用空弦，因为4指常妨碍经过句的从容流畅进行。

例 14 布鲁赫：g小调协奏曲，第1乐章



最实用的解决方法。

例 15 勃拉姆斯：协奏曲，第3乐章



b: 空弦十有八九发不出音。a: 第二把位，解决了这个难题，还避免了扩展指。

假如小提琴演奏者把在上行经过句中用4指而不用空弦，作为原则问题对待，就可省去许多麻烦。很难理解，这样一种新方法（方法本身是次要的，其后果很重要）为什么一直未被普遍采纳。就因为这点技巧上的不足，有多少唱片得多次反复重录啊！此外，听众和批评家并不完全熟悉小提琴技巧，他们总以为，E弦出哨音，责任在小提琴演奏者，而非制弦材料。况且，这种事故往往使演奏者顷刻间心慌意乱。

至于选择4指还是选择其他弦上的空弦，我认为例6中的指法d提供了最合乎逻辑的解决方法。而指法c则要4指在中途经常提前准备，并且要移动过大的距离，速度快时就会跟不上。无论人们怎样看待这个问题，在音阶练习中，放弃4指而采用空弦，那肯定是错误的。加强手指中最弱的小指，终归很重要，特别对于初学者。如果不经常用4指，忽视对它的训练，它就会软弱无力，年纪大了，可能造成肌肉萎缩。由于这些原因，据我看，例6中的指法d是达到训练目的的最佳方法，要尽早告诉初学者留意空弦，做比较。然而，对公开演奏者来说，音乐进行的速度是决定性因素。