

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H6.1.1/ TCLD-27
总登 记号	116265

628.62
《延安歌声》音乐译文小丛书之一



我的小提琴演奏教学法

【匈】L·奥尔著
诺国璋译

陕西省艺术学院

《延安歌声》音乐译文小丛书之一

我的小提琴演奏教学法

[匈]L·奥尔 著

谌国璋 译

陕西省艺术学院《延安歌声》编辑部

《延安歌声》音乐译文小丛书之一

我的小提琴演奏教学法

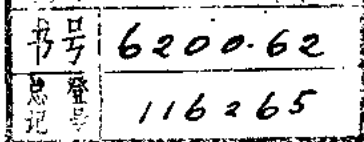
[匈] L·奥尔著 湛国璋译

陕西省艺术学院出版

《延安歌声》编辑部编辑发行

青海省新华印刷厂印刷

(内部发行) 每册收工本费0.40元



作者的话

本书试图尽可能将我在长期从事小提琴演奏和教学生涯中所积累的实践知识介绍给经过正规训练的教师和学生。本书的任务不仅在于阐述我的一些想法和艺术观点，而且还要讲到我教学生时所采用的一些纯机械手段和技术方法，我希望并相信本书内容对那些真正想掌握小提琴——这项最为惊人而美妙的乐器演奏的人有所裨益。

根据近六十年的演奏和教学经验的启示，我力图简单明瞭地阐明这门艺术。我的这些建议和结论乃是这一经验的总结；所有这些建议和结论是通过多年的实验和研究验证的。

我认为没有必要去证明它们全都正确无误。加上我是一个小提琴演奏者，又不具备文学才能。如果说读者觉得在阐述中有一些真正的不足之处必须加以说明，那么我只能回答：出版这本书的唯一理由是想把我毕生从事研究的东西简明而真实地叙述出来，提供教师和学生自行安排处理。

列昂波尔德·奥尔

序 言

我在发表这本论及小提琴演奏艺术的书籍时，决没有想到要在这一领域中作出从未有过的某些新发现。我只是试图陈述我个人的观点——我的小提琴演奏和教学经验的成果，希望使那些对我的劳动对象情投意合的人感到兴趣。十九世纪三位伟大的小提琴家——拜伊奥^①，贝里奥^②和斯波尔^③最初从理论上阐述了小提琴演奏的基本原则。当代的各派权威丰富和发展了以往大师们的这些观点，并给自己提出科学地论证小提琴艺术最新成就的任务，作为对这些观点的补充。他们在深入研究小提琴演奏理论的同时，进一步仔细分析了艺术的生理因素，涉及到自然科学观点的问题，并用说明手的构造直到最微小细节的解剖图来证实自己的结论。他们借助摄影重现手段，能够加深对那些直接从活的动作中摄取的最重要姿势的印象，告诉我们应该如何持弓，应该用哪一个指头压弓杆，左手应该怎样持琴等等。怎样才能更好地指导学生和便于他们学习。

①拜伊奥（1711——1842），法国小提琴家。巴黎音乐院教授。

——译注。

②贝里奥（1802——1870），比利时小提琴家及作曲家。布鲁塞尔音乐院教授。——译注。

③斯波尔（1784——1859），德国作曲家、小提琴家、指挥及教师。——译注。

到现在为止，人们注意的毕竟是这些竭力创立的原则的目的在于它的实际效果，而忽视了一个最重要的因素，也就是心理因素。人们从未给予心理活动，控制手指动作的积极脑力活动以足够的意义。如果这个人并不具备从事繁重的脑力劳动和长时间集中注意力的能力，那么掌握像小提琴这样一种难学的乐器的复杂进程纯系浪费时间。要说专为小提琴和小提琴演奏而写的书籍，提供许多插图的技术文献，也许是在这方面尽一切可能来避免失败。我完全承认，通常任何一个学生，无论他在哪里受过音乐教育都会令人满意地持琴，因为一切，可以这样说，全都对他讲过和反复讲过，所有的细节都仔细研究过，给一个受正规训练的学生留下的只是照着指示去做。同时，只有一种实践直观方法效果是不大的。大量的学生，其中有许多人对理论分析说明不感兴趣，可算是完全没有修养的小提琴手。根据我多年的演奏和教学——起初在欧洲，后来在美洲——的经验，我深信这点是不错的。

大多数决心献身音乐，包括演奏某一种弦乐器，如像小提琴的人，遭致失败的原因，一个主要的错误在于对他们的天赋是否具备为达到他们响往的事业所必需的能力缺乏自我估计。显然，他们没有注意，竭力要想取得小提琴技巧而对它的一些决定性因素缺乏明确的概念，等于深隐着的彻底失败。

在一个音乐家十分必要的天赋中，非常精细敏锐的听觉占据首位。不具备这种听觉的人，一心要想从事音乐生涯，那是白白浪费时间。毫无疑问，音乐听觉是可以培养完善

的，即令这一本能只有一点点萌芽，由于充分理解所给予的指导建议和孜孜不倦地对作业练习的自我观察省悟，学生是会很快的获得进步的；但是这在一开始还是需要一定的听觉敏感性。其次一个最重要的条件是手、肌肉、手腕的生理构造，还有手指的弹性和力量。我们常会遇见一些不听使唤的手，它不能适应掌握这一乐器所必不可免的技术要求。有许多学生的手指太粗。可是，我知道有些人不顾这一困难，由于合理而顽强地练习取得卓越的琴音。有的手手指太弱，容易压弯，正当它必需更为坚实有力的时刻，却无能为力。有的手手指短得很难达到第一把位范围内活动自如，因为第一把位内音程间的距离最大，这样的手指决不可能取得八度和十度音。最后，我们还会遇到这样一种纤弱无力的手，为了试图借助练习来增强它，反而会加深这一缺点。

除了一些相应的生理天赋，节奏感也属于音乐家最重要的本能之列。和听觉一样，它是每一个要想成功地献身音乐的人必不可少的条件。一个年轻的音乐家的天赋愈富于精细敏锐的听觉和精确的节奏感，那他就愈有可能达到预期的目的。但是还有一项为大有希望的学生所必须具备的品质，这就是法国人所说的“*l'esprit de son metier*”（即“职业精神”）：对本门艺术的一切微小细节的专业热爱。他应该具备能够抓住各种精巧技术，体现各种乐思变化的直觉和本能。

父母或是受託对孩子进行启蒙教育的人，当他们漫不经心地为自己孩子挑选音乐职业和乐器时，往往忽略上述条件的重要性。现代和过去一些伟大艺术家的盛名，激起了他们

的虚荣心，不肯听从根据经验知道这种事情的偶然性的人的劝告，他们坚决按照最沉溺和完全掌握了他们的想法办事。

我在从事教学的漫长年月里，看到许多这种想法的突出例子。有些人远道而来，要想知道我对于一些青年天才高低的见解。如果是缺乏音乐才能和爱好，或者是生理上有缺点的话，我对他们是直言不讳的。大部分情况下这些深感兴趣的人把我的判断记在心里，不由自主地离开，去找寻别的对他们培养子弟的计划方案较为赏识的人，征求意见。事实上我很少能说服学生的父母放弃虚荣的想法，挽救青年“技巧家”免遭不可避免的失败，说服他们为他选择别的职业。

大多数冀图成为音乐家的人（即便是在具备非凡才能的条件下），在他们赢得社会公认以前，想像不到他们应克服的困难，精神上的折磨和他们不得不经历的失望情绪。渴慕成功的青年音乐家往往估计不到需要年复一年的不倦劳动，他们应当受到良好的教育训练，具有必要的天赋，强健的体魄和极大的耐心，用以克服有些人常会遇到的生理条件给他们带来的障碍。他们不知道只有一种天才能开辟辉煌广阔的前程，那就是只有通过长期顽强的斗争。音乐史和一些伟大音乐家的传记提供无数先例，证明我的话是正确的。

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	H6.1.1/7Cld 27
总记 重号	116263

目 录

作者的话

序 言

第一章 我是怎样学习小提琴演奏的 (1)

第二章 怎样持琴 (11)

1. 小提琴 (11)

2. 大拇指的位置 (12)

3. 持弓 (13)

第三章 应该怎样练习 (15)

第四章 声音 (19)

1. 发音 (19)

2. 发音的几点规定 (21)

3. 颤指 (22)

4. Portamento (滑音) 或 Glissando (级进滑奏) (25)

第五章 弓法 (27)

1. Détaché——分弓 (27)

2. Martelé——顿弓 (27)

3. 上弓和下弓 Staccato——断奏 (27)

4. Staccato volant——飞翔似的断奏 (29)

5. Spiccato——跳奏	(29)
6. Ricochet——Saltato——连续断奏	(30)
7. Tremolo ——震音奏法	(30)
8. Arpeggio——琶音奏法	(31)
9. Legato——连奏	(32)

第六章 左手技术

1. 换把	(35)
2. 手指压弦	(37)
3. 音阶及其它练习	(38)
4. 半音音阶	(41)
5. 指法	(42)

第七章 双音和颤音

1. 三度音阶	(46)
2. 四度音阶	(47)
3. 六度音阶	(48)
4. 普通八度	(49)
5. “指法”八度	(50)
6. 十度	(51)
7. 颤音	(51)
8. 和弦	(53)

第八章 装饰音与拨奏

1. 装饰音	(55)
2. Pizzicato——拨奏	(57)

第九章 泛音

1. 自然泛音	(59)
2. 人工泛音	(59)
3. 双弦泛音	(61)
第十章 色调变化法与分句法	(62)
1. 色调变化法	(62)
2. 分句法	(72)
第十一章 风格	(76)
(附录) 如何持弓和运弓	(90)
附录	
1. 三点基本要求	(90)
2. 持弓方法	(90)
3. 怎样有助于持弓牢固而有把握	(91)
4. 右手各个指头的作用	(91)
5. 运弓时右手手腕的作用	(92)
6. 手臂的正确姿势	(92)
7. 要怎样和向哪个方向运弓	(93)
8. 发音依靠右手手腕用力压弓	(93)
第十二章 神经状态与小提琴演奏	(94)
第十三章 古典和现代小提琴节目	(98)
第十四章 有关教学曲目的具体意见	(106)
译者的话	(110)

第一章 我是怎样学习小提琴演奏的。

我在六岁多一点的时候就开始学小提琴了。我的老师是每逢星期日和节日在我出生的那个匈牙利小城市的天主教堂中演奏的一个小乐队的第二小提琴手。他是一个多方面的音乐家，他不仅教人拉提琴，而且还教钢琴；和大多数他的同行一样，担任风琴师和指挥的职务：他脚踩踏板，一只手指挥，而另一只手还要弹琴。

六、七十年以前我们几乎没有任何教材，特别是在我住的那个匈牙利小城市。那时没有那种我们称之为方法、特殊原则或教学法体系的东西。每个教师都认为他知道的就是最好的，不承认任何新方法。

从那时候起教学法取得了巨大的成功，小提琴演奏教学艺术也决不落后。现在由于有了系统地、按照难易程度挑选（如果可以这样说的话，正像现代药典处方一样，剂量分明）的专门练习、音阶、练习曲，大量各式各样的教材很容易为现代学生所接受。有了这样丰富的教材他就不会遭到失败，如果他个人具备一定的音乐天赋的话。

关于七十多年以前我所上的小提琴课我很少记忆。我一星期三次或四次到我的老师处上课，但我记不得他给我拉什么和怎样教我的。我一直跟他学习了两三年的时间，那时我

的父母——虽然他们远非富有——并未决定听从朋友的建议，把我送到匈牙利的首都——布达佩斯去进音乐学院。

我的父母认识一位音乐学院的教授——里德列姆·柯涅，他出生在我们这个小城市，算得是一位最显赫特殊的人物，因为他在大城市给自己创立了较好的地位。在那久远的年代，强有力的广告宣传艺术本身还未得到发展，艺术家的名声是靠传闻建立起来的，也就是全靠人们的传诵。我的未来老师柯涅在欧洲并不有名。他只是在我们那个城市非常享名，而在布达佩斯就较少人知道了。在我住的那个匈牙利小地方，他那匈牙利最大城市音乐学院教授的地位无疑是很高的了。

我一到布达佩斯就进了音乐学院，同时在寄宿中学里接受普通教育。

除了音乐学院的正课外，我还在我的教师家上私人课。我的老师同时兼任布达佩斯国家歌剧院的首席小提琴，当代著名小提琴家和作曲家约涅·胡巴伊^①的父亲就是他在乐队和音乐学院的同事。我记得正是在布达佩斯我第一次开始依照那时任巴黎音乐院教授的阿拉尔^②的《小提琴教程》：

（《Ecole de violin》）有系统地学习。

那时在音乐方面法国独霸一切，特别是独霸东方、欧洲。巴黎是每一个青年音乐家，每一个渴望赢得社会公认的艺术家的响往的地方。然而巴黎是那么远，想望是那么难于达

^①约涅·胡巴伊（1858——1937），匈牙利小提琴家、指挥和作曲家。曾任布达佩斯音乐院教授和院长。——译注。

到啊！由于在匈牙利缺乏相应的铁路交通，我们想到这个城市去的积极愿望很难实现。情况虽然如此，响往磁力和各种内心启示的魔力吸引着所有的音乐家到塞纳河上的这个城市去。巴黎、巴黎音乐院是我们的目的。维也纳音乐院和莱比锡音乐院在那时都不太有名，尽管两者都具有真正重要的意义，而特别是莱比锡音乐院：在布达佩斯音乐院学习期间，由于学了阿拉尔的课程，我的技术取得了小小的进展，我开始拉在我的技术所允许的范围内的一些小乐曲——贝里奥和比利时小提琴家阿尔托的练习曲，后者的音乐在他的同辈中享有极高盛名。我不知道我在布达佩斯时有没有练过克莱采或是罗德的练习曲，但我记得那时拉过洛维利的练习曲。

我在匈牙利首都度过了两年，后来转到维也纳从雅柯柏·顿特^①教授继续学习，顿特虽然具有非凡的教学天才，只是由于自己的谦逊不太闻名。正是由于顿特的天才和他对我的关注，我才开始真正掌握小提琴演奏的正确特性，同时估计到了掌握这一乐器我所面临的一些困难。顿特给我后来所取得的技巧打下了基础：我在未开始向他学习以前一直在黑暗中徘徊，摸索取得一项技术而又通向另一项技术的道路。他帮助我学习他自己为克莱采和罗德练习曲所写的准备练习曲（《Vorübungen zu den Kreutzer und Rode—Etuden》），不允许忽视音阶练习，一步一步地引导我学习他自己的二十四首随想曲。这些随想曲现在世界所有的小提琴家都在研究学习，但那时候（1855—1856年之间）几乎

^①雅柯柏·顿特（1815—1888），奥地利小提琴家，教师，作曲家。——译注。

没人知道。

就在那时我开始学习为顿特教授非常喜爱的斯波尔的一些协奏曲和小提琴二重奏。顿特还给我上启蒙钢琴课，这段时间里，我住在他家里学习。他让我熟悉莫扎特的一些钢琴奏鸣曲和车尔尼的练习曲。不幸的是我的经济状况，或毋宁说是我父母的经济状况不允许我继续跟这位卓越的教师、跟这位给予我无限关怀和给我的专业带来极大教益的人学习。

顿特教授建议我到维也纳去，住音乐学院，主要为了继续学习和声，室内乐合奏和管弦乐合奏课，我有时还到一位评价很高的音乐家，著名的四重奏演奏家——约瑟夫·赫尔梅斯贝格尔的小提琴班上去听课。他是著名的“赫尔梅斯贝格尔四重奏团”的第一小提琴，同时还担任管弦乐合奏课的指挥。虽然我对管弦乐合奏毫无一点印象，但我却对此课程深感兴趣。因此当第一次应该加入一个管弦乐俱乐部时，我感到特别激动。因为在音乐院里我算是指挥本人的学生，被排在第一小提琴之中，拉第一小节（贝多芬的“爱格蒙特”序曲）时由于不习惯周围乐器音响的干扰，我简直弄得晕头转向。但是，我很快就掌握了合奏的习惯，我以参加管弦乐队工作感到极大的满足。我在维也纳所掌握的东西，对我后来四十年在彼得堡指挥安东·鲁宾什坦建立的俄罗斯音乐协会的一些交响乐音乐会有极大的帮助。

1858年我在维也纳毕了业，获得了音乐学校的奖章和奖状。这些奖章和奖状后来成了我到各省城到处演奏的非常引以为荣的护照，通行证。但是一个在小城市演出的音乐会演奏艺术家的生涯决非我的理想。我在这些小地方演奏是迫于

经济状况不佳。我的父母亲不再能负担我了，我被迫不仅要挣钱养活自己，而且还得尽可能大力帮助我的家庭。困难愈来愈大了，这首先是由于缺少丰富多采的节目，因为那时我只不过是一个未受完备音乐教育的青年演员。但我一步一步地去创造条件，为此我利用每次机会聆听来作旅行演出的一些真正技巧家，或是在我偶而去访问维也纳时，决不放过任何机会向赖特教授请教。

那时候来作音乐会旅行演出的小提琴家比较少。不完善的交通工具使得旅行者非常疲惫，这样就使得像维俄当^①，巴茨尼^②和劳伯^③这样一些音乐家很少到我们这一带来。我偶尔能听到的这些小提琴家给予我极深刻的印象的演奏，我竭尽全力仿效他们的范例；维俄当在他的音乐会中所表现出的那种饱满琴音和卓越风格使我十分惊异。巴茨尼——堪称真正的技巧家——以如歌的音响和那时几乎不为人知、而为他作品所特有并真正轰动维也纳的那种突出的强烈辛辣风趣技巧而闻名。那时候的每一个小提琴家都知道他的谐谑曲《爱尔菲^④之午》^⑤，但很少人知道美丽的《Allegro de Concert》（《协奏曲的快板》）。作为小提琴音乐典范的《Allegro

①维俄当（1820——1881），比利时小提琴家、作曲家。——译注。

②巴茨尼（1818——1897），意大利小提琴家、作曲家。——译注。

③劳伯（1832——1875），波西米亚（捷克）小提琴家。——译注。

④爱尔菲——古日尔曼神话中的大自然之神——译注。

⑤俄译编者注。我们通常把这首乐曲叫做《女妖午》。

de Concert》的确是一首十分值得学生顽强学习的宝贵作品，它无疑将给予这种顽强努力无上褒奖。小提琴家劳伯的琴音充满热情，技巧非凡。由于朋友们热情推荐介绍所提供的幸运机遇，我于1862年到哈诺维去找约阿希姆，在此以前我一直努力以这些典范来完善自己的演奏。

这是我学习生活中的一个重要阶段。那时候约阿希姆由于和魏玛的李斯特结下友谊，而后来又有一些大的音乐中心开独奏音乐会，已使自己享有盛名。他在哈诺维国王乔治的宫廷里占据重要地位（那时哈诺维还是一个独立的王国）。国王是一个盲人，但却酷爱音乐。为了使约阿希姆常年住在他的首都，乔治任命约阿希姆为宫廷乐队的指挥。这样国王就有机会经常在宫廷里听这位伟大小提琴家的演奏。除了我以外，大师还有半打青年学生。

时间表是没有的。当约阿希姆来到城里和我们在一起盘桓时，我们在一天的任何时候都应该准备去上课。他的仆人习惯了时而来叫我们之中的一个人，时而来叫另一个人。上第一课时约阿希姆就让我拉斯波尔的第八协奏曲——他的《歌唱场景》（《Gesangsszene》）。我想，我那天拉的音调只是接近正确，约阿希姆也说到这点，他还批评了我拉的风格，并建议我对此要加倍注意。后来，他想在下一课——我们在一起上课的时间从未及早确定过——试一试我，让我准备罗德的第三练习曲（第二把位）。除了派格尼尼的某几首随想曲外，我们从未在他面前拉过音阶或练习曲。为了解决左右手技术应该办到的一切，自然要在家里准备好。约阿希姆很少涉及技术细节，从不向学生说明用什么方法达