

音 乐 资 料

一 九 七 九 年 七 月

音 准

——莫斯特拉斯

在这篇文章中极扼要地把莫斯特拉斯的《小提琴的音准问题》一书中最基本的观点集中地叙述清楚。

干净的音准是音乐听觉积极活动的结果，是具有能够敏锐地察觉和所要求的音高的任何细微的偏差的音乐听觉积极活动的结果。

音准的好坏是决定于音乐听觉的状况和整个演奏器官的状况，是决定于姿势、发音的质量、弓在弦上的压力，在这个或那个弦上演奏时，弓的压力，决定于动作的性质和力度变化，当然，其他各种各样的因素。有时，手和手指的生理上的状况和小提琴演奏者一般对自己感觉不满意和音乐听觉上的积极性的不足，也同样会产生对于音准的准确性明显的影响。

在初级教学的阶段，在音准方面的工作，虽然教师对学生提出要求，但是，可能在很长时期内处于毫无成果的状况。这首先是由于学生的音乐听觉还不够积极，他的注意力，有时是倾注于音准方面，有时又对声音不满意，然后又又是其他各种别的对象分散了他的注意力，学生的左手的协调的动作还没有得到训练，手指（或者说整个左手）还没有习惯并且找到比较舒服的在乐器上应有的位置。在动作的过程中，暂时还缺乏应该有的那种弹性、灵活性和敏捷性，还不能够做出来我们所希望的结果。

大部分关于音准问题的教学法，作家们的著作，他们都坚持各自的观点。但这些观点不强调在左手动作训练以前，必须要做到不可缺少的有关听觉准备。而没有这个听觉的准备，手实际上是无法完成任务的。对这些作家来说，把听觉内在的预先的准备的这样的才能，和这种才能的发展完全被他们忽略了。而把一切责任都推卸给尾随在声音出来以后的听觉的监督。

这种跟在后面的听觉的监督，毫无疑问是必需的，但是同时我们必须力求做到这样一点，不光是为了初级阶段的学习，也包括以后更高级程度的学习，既是为了尽可能使音乐听觉敏锐，也有利于积累音乐方面的经验和演奏方面的才能，那就必须要发展听觉方面的训练，也就是发展所谓“预先听觉”的训练，这种预先听觉是准确的音准不可缺少的条件。

我们发现在莫扎特（Л. Моцарт）曾有这样一个指示，这个指示对我们现代的教师们来说，也不失掉本身具有的价值。他要求教师在教学生以前，必须做一些基本的准备，比如说，要学会乐器上定弦，要认谱，懂得谱号，懂得速度，莫扎特特别坚持强调这样的观点：在没有给学生拿起弓和琴，在手上演奏以前，在小提琴进行实际演奏以前，教师要教给学生视唱、练耳。

对初学的学生，关于音准的训练，可以这样开始，就是使学生能够知道，他所要在乐器上拉出来的声音的音高是怎样的，一般对于学生音准情况怎么样是受老师的“支

配”，对学生来讲，那就是说，纠正这些音准的积极的因素是来自外面的，这就造成学生对自己音准的消极的态度。在这时候，教师应该这样工作，就是在最初的教学的阶段，就要培养学生音乐听觉方面的积极性。发展他这样的一种主动性，善于自己发现并纠正那些不准的音。

关于音准方面的训练，也应该象对其他所有的基本的音乐表现手段（比如力度、节奏），那么认真也应该象其他任何各种各样的演奏技巧的训练一样的被强调。

学生应该知道他自己所以发出那样严重的音准方面的缺点，原因在哪里，并且还应该学会纠正这些不准的发音的方法。例如，他们必须要学会，他所演奏的旋律做为整体来说其结构是怎样的，要预先在他的听觉中就有一个概念，这件事非常重要，要知道这个旋律的和声基础，它的音程之间的关系，以及个别音的音高，如果没有这种内在的音律的建设的概念，那就会使学生毫无结果地浪费了大量的时间和精力。在这方面我们还可以看到，经常是这样的，实际上关于个别音准是用空弦来纠正，应该说在一定的情况下这种方法是应被许可的。但是，这种纠正音准的方法，并不是永远能给我们所期望的成果，因此，这种方法不应该成为一种习惯，因为对学生来讲，这样纠正下去的结果就会把他们关于对音准方面的信心夺走，同时又可以把学生在音乐听觉方面的积极性降低。为了使音准训练好，不仅应该有小提琴那部分的音响听觉的预想，同时，应该对于钢琴部分的音响，有听觉的预想。小提琴演奏者，应该研究钢琴部分，为的是更好地听到和声的基础，转调和声部的进行。

此外，我们应该知道，单纯是有了我们所要演奏出来的音高的这方面的概念，清晰的听觉方面的概念，并不能够保证我们发出准确的声音。如果演奏者还没有具备在乐器上发出的那些声音的一些客观条件，那音准还是没有保证的。在这方面，正确的姿势发挥着巨大的作用，姿势做为一个整体来讲，以及对于姿势这个术语深刻的概念的理解和合理的演奏动作，都发挥着巨大的作用。

比如，我们举例讲，肌肉的过分紧张、手指在弦上过分的按得紧，就干扰我们得到正确的音准。所以，从另一方面来讲，手指在弦上的重量不够，也会影响音准，手指没有做到按时的准备，也会影响音准，在换弦时，或进入新的把位时，手指没有应有的保留，也会影响音准，手指抬得过分高，以至造成了它们在弦上的距离过于远，影响了手指和弦之间正确的接触，手指对指板感觉不好等等。这一切对于正确的音准来说都没有什么好处。

得到准的音的困难是这样造成的，在慢练的时候，手指的状态不是成组地保留住，每个手指在弦上都是一孤立的、互无关联的状态，而不是形成一个组，在比较快的演奏时，则又非这样成组地演奏不可，也就是必须让手指成为一个组在弦上保留，这样就促进了手指要摆成一个组的状况，在这种状况下演奏。由此可见在快速时，有利于形成这样的组。因此就必须在比较慢的速度中来纠正这些缺点。使手指能够找到它们一般在弦上应该有的位置，保证了它们彼此间应有的相互关系。

左手的《舵式》动作对于音准来讲有很大的意义，由于有左手舵式动作参加下，就可以把手指在这条弦上的摆法，从一条弦换到另一条弦上去，移到各个弦上去。舵式动作运用得不好，对音准妨害极大，特别是在低把位演奏的时候更是如此。

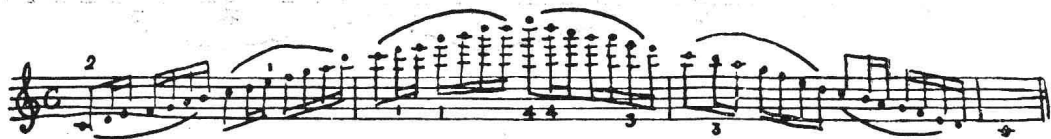
选择正确的指法对音准来讲，关系也是极大的。因为手指在弦上的位置和指法是直接关系着的。一般的讲，手指在弦上的基本位置具有三种状态：一种是正常的状态，即普通的状态，保持四度关系；另一种是比较密集的或者是紧缩的状态；再就是伸展开的状态。在每一种状态下，手腕和手指都应该具有适合于这种演奏动作的相应形式(外形)。指法的选择、手指和手腕相应的位置的情况下，应该有的准备，这些都要适合于所要演奏的那个片段的需要，使得演奏起来方便，这样做了以后，最适合于改进音准。

在所谓跳跃的时候（也就是距离比较远的把位间换把的时候），要持用整个的手来运动，而不是只要求手指位置的转移。大家都知道，换把的时候，左手的那种突然的、剧烈的动作是不能产生良好的结果的，在音准方面是如此，在发音方面也一样，都没有什么好处。整个手的运动（即用整个手换把的运动）这样的方法是可以使声音之间，比较均匀的连结起来，在远距离时，从这个把位到那个把位之间，也可以把两个把位连结起来，同时对于找到正确的音准也有很大的帮助。

几乎在所有的情况下，起主导作用的是内在的音乐听觉。它给我们所要演奏的下一个音的高度以明确的概念。

在练习换把的时候，手指不应该有颤动，因为类似这样的所谓颤音引起来的是一种手的状况不稳定性和不安静，手指的状况的不安静，就势必阻碍了音准的确切性。

为了练好干净音准，最为有益处的学习材料就是音阶。在练耳音阶的过程中，应该有这样的一种看法，即正确的音准是用仔细的矫正音的高度，特别是基础音（主音）的高度，用这样的方法，是纠正音准的好方法，把主音作为支持音，在每一个八度内都这样做。



在所有各种类型的音阶练习中，应该对于半音给予很大的注意。奥尔 (Л.Ауэр) 曾经这样强调地说：粗糙的音准的主要原因，就是在演奏时没有把该注意的半音注意起来。导音一般来说，应该高一点，使到达调性的主音时增加它的紧张度，通常是这样的，对于在一条弦上的全音程关系是不太注意的，在一条弦的半音或是在两条弦中间出现的音程关系，它们之间位置，以及在双音时或旋律中间进行中的关系，往往被忽略。如增四度减五度，一般的大、小六度，需要靠近的，都不太注意。从大调变到小调时，谱例

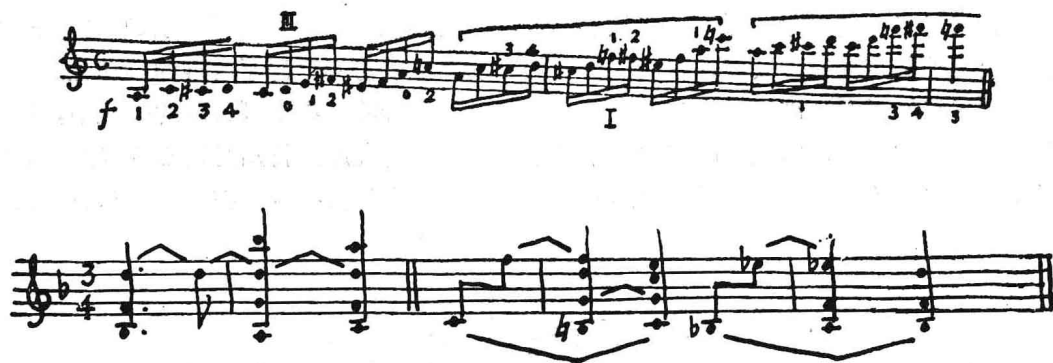


在全音或半音 tr~~~~~ 转换时:

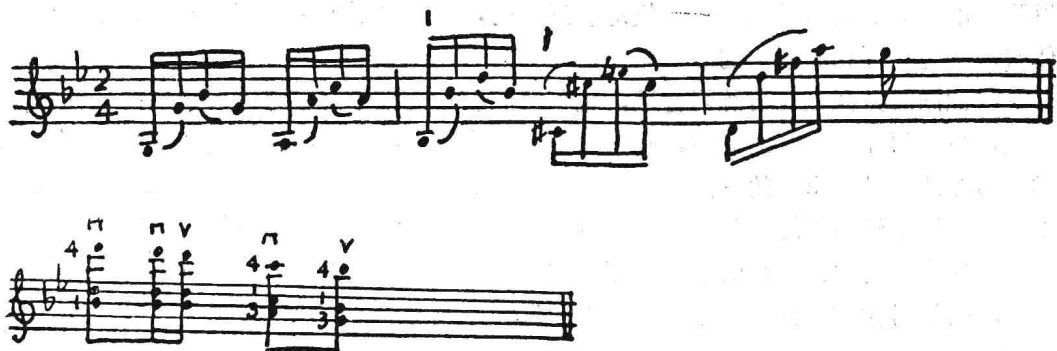


同度音在一个八度中反复多次出现,或几个八度中反复多次出现也时常容易被丢掉对它严格的监督,凡是这样的音比其它的音更容易在音准方面产生缺点。为了拉得在音准方面有说服力,需要用慢速来检查这些音准,例以下克莱采练习曲就应用慢速检查音准。同样象这样反复重复的主题或动机也容易出现这种情况。

如莫扎特的回旋曲:



(二) 平行组合的音程中容易出现



(三) 在复调作品各个声部中容易出现



(四) 在非和声性的音之间转化，容易出现



在这里，必须有一个很鲜明的音乐听觉的概念，不仅对非和声性的音符的转化，要听得清楚，对一般和声的转化也必须有一个完整的概念。全音音阶也会造成音准困难，因为手指之间的位置过宽，左手在演奏换把时失掉了它的支持点，手指不得不处在把位与把位之间的特殊状态，这里首先靠积极的音乐听觉做为基础，同时要靠手指对指板有很好的感觉，而且要有有弹性的，灵活的左手。

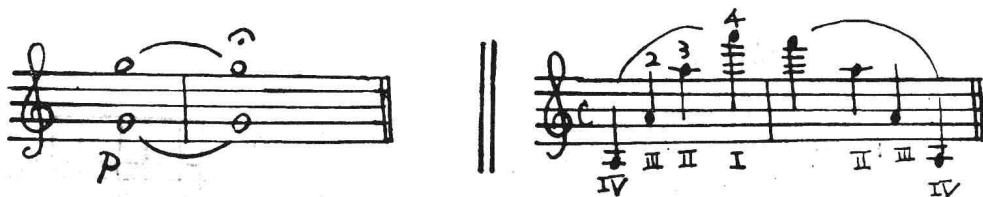


人们对于在偶数把位演奏时的音准掌握的问题很少给予足够注意。与此联系的是，必须要特别地练习在第二、四、六把上的音阶。这对于促进小提琴指板的掌握和得到比较干净的音准，在任何音区都能得到干净的音准，这种做法是非常有好处的。

在这里，我们并不是把所有的关于如何掌握音准的一切困难都指出来了，但是，仅

根据我们刚才指出的这些，就可以足够地说明，在练音准的时候，对于发展音乐听觉和得到音准之间的关系是紧密和有机地联系着的，同时对于姿势和整个左手技术做一个整体来观察也是互相联系着的。

与此同时，我们觉得练习音准，也和发展右手的技术有它一定的关系，在练音准的时候，也必须注意发音的质量，也必须注意弓在弦上的重量，特别是在双弦演奏的时候，弓在两条弦上重量的分配，对音准有很大的关系。就是在这样的双音中，这个例子，如果用很轻的力度记号下演奏的时候，当我们仔细地检查音准的时候，我们会发现，在这个八度中，音准的情况不停地改变着，在这种情况下，音准所以有些摇摆不定，原因是弓在弦上的重量是在不停地变化所造成的。



改变弓弦的按弦点对音准也有一定的意义。在码子和指板中间，我们要找到一个比较中间的位置演奏，特别是在演奏双音的时候，或是在换把的时候，从这个把位换到另一个把位时，我们要找到一个折中的位置，在弦上改变弓弦接触点的位置，特别在演奏复调的经过句的时候，更是需要如此，因为在这时，要求把所有的声部的音准都做得很好，特别是对那些在低音区（在低的弦上）的音准要做好。关于如何练习音准，很多著名的演奏家都提出很多建议，其中如卡扎尔斯（Казальс）特别提出用p的力度记号，很轻的演奏的优越性，因为在很轻的演奏时，就有可能性去仔细地倾听自己发音的性质，同时也可以仔细地听到音准的确切性到底怎么样。过分用力的发音，不仅可以歪曲或改变声音的质量，同时也会改变音的高度（特别是在钢弦的A弦上，用很大的压力压在弦上时，尤其容易发现这一点）。

不注意发音的质量，不注意发音的色彩，导致的结果是很不令人满意的。因此，练习音准的时候，同时也是练习发音的时候，在这种情况下，就可以把整个音乐的质量提高，也就是为了这个目的，在练习音准的时候，就必须找到艺术方面的任务，应该给音乐听觉提出要求，做到了艺术性发音的起，也就是对于力度变化的准确性和审美，同时也就做到了。

关于音乐听觉这个概念本身，麦卡巴尔（С. Майкапар）正确地指出：是一种内在的对音乐的、艺术的形象的所有方面都能感受到的一种能力，比如，对于音准、音色、力度变化、节奏、句法和曲式都能全面地感受到的能力。同时不应过分地低估这些条件，这些条件对于实现艺术的任务来说是不可缺少的，有时，对于得到正确的音准也是不可缺少的，不能忽视这些问题。例如，和姿势之间的关系，对乐器适应的能力，手和手指的动作的状况，也可以说是“手型”，甚至关于乐器发音性能的状况，对音准都有关系。关于这方面应该接受沃依库（И. Войку）正确地提出的一种看法，他认为“干净的音准应该是正确的左手技术发展的结果。”他还说：“对一个音高的感觉准确与否，

不仅仅是听觉的问题，手指也应有这种感觉，手指也会感觉到音准的高度。”只从他的手指位置的状况，就可以表现出这点来。

.....

小提琴教研组选译并整理

一九七七年三月

换 把

杨科列维奇

在小提琴教学法中，换把占有显著地位是因为它和小提琴演奏艺术基础的本身联系在一起，和它的审美、表现手法联系在一起的。

大家都知道，小提琴四条弦各有特殊的音色，此外，每条弦都有自己明暗程度的差别和各种色彩性的差别。小提琴发音的这些可贵的性能，只有在运用换把时才能显现得出来。因为只有在换把时才能把弦的所有的部分都加以利用。才能显著地扩大技术和乐器色彩的可能性。

换把本身不应看做是单纯技术性的手段，取决于乐句的组成，声音的连接，和声音连接（portamento）相联系的换把，都是很有特点的表现手段。它大大丰富了小提琴演奏。如何使用 portamento 与演奏的风格的理解有关系，和作品的特点有关系对句子的感觉和演奏者艺术欣赏的水平有关系。它的使用，把演奏者对作品的个人理解和感受表现出来给予很大可能性。在这方面一些有名的演奏家如何使用 portamento 都各有自己的特点，如克莱斯勒、波里亚金、海菲兹、奥依斯特拉赫等等。

.....

换把的意义远远不是局限在以上所说的（portamento）它的重要性在于，换把的好坏在小提琴演奏中决定整个左手的技术水平，包括灵活性、均匀性、音准干净的程度和高度的发音质量，所有这些，在某种程度上都取决于左手，而它们在很大程度上又决定于换把完成的情况如何。在教学实践中经常遇到的，在发展左手技术中常常造成很大困难的，往往是和换把方法中的弊病相联系在一起的。

小提琴训练的各学派的代表人物和教师，关于如何解决换把的技术问题和技术性困难，都给予很大的注意（如：约阿希姆、奥尔、弗列士等）杨波尔斯基就这样强调说：

“换把是左手技术基础的本身”莫斯特拉斯在“学习换位和换把”这篇文章中也确定了关于这个术语的定义，同时也以这样的观点解释了这个概念。

在很多情况下不难看到这样一种手的位置，即从它所在的那个把位，离开了所谓“四度位置”的概念，而稍微伸展开了一些，其中有很多这样的例子，即基本上处于五度的位置，第一指与第四指之间是五度位置，也可以说是一种五度的手指关系。

特别有趣的是奥依斯特拉赫的一些观点，他认为把位应该是一个范围，（或译作

“区域”——译者注是手）也就在一定范围中活动的可能性，一个把位有较低的、正常的、较高的三种不同的状态。以上所说手的状态，从它的两端来讲，可以说是五度的关系了。但奥依斯特拉赫认为这还不算是五度的位置，他说五度位置只是在演奏分解和弦的三连音时才是五度关系，他在自己的实践中时常运用这样的一种位置来演奏音的续列，如把其中的一个手指滑上半音去



在提琴演奏实践中起决定作用的不应该单纯是用数字记得下来的把位的观念，而是要运用整个的手，把它和实现音乐演奏任务联系起来。

在换把过程中整个手要参加，同时在一些情况下，起主导作用的因素是下臂，而在另一些情况下是手腕。手的其余部分在这种情况下或是被动的，或是起着辅助动作的作用。在低把位时，手的换把距离不大，从第一把到第四把，若动作大则例外，另作别论。在低把位换把时最好的办法是使用下臂，同时使肩部也参加，但肩部参加时完全是一种辅助的，基本动作方向的调整作用，手腕和手指是被动的，而起主动作用的，实现这种换把时，完全应该属于下臂，因为沿指板动作的方面，只有这样才能确定下来，遗憾的是在提琴演奏实践中，往往遇到背离以上所说的姿势，造成实现上述演奏任务的各种困难，如：首先应指出，在初学的学生中往往有这样的情况，一下把提琴举得很高，为了实现从第一把换到第四把。这种现象产生的原因，或是由于肩部没有参加动作的结果，或是肩部完全关闭起来——僵住了。还有与此完全相反的现象，换把时把琴拉下来了，这是由于肩部过分积极的结果，这些缺点造成换把的很多困难，把自如性和灵活性夺走了。此外，上述缺点使提琴摇摆，破坏了它的稳定性。特别是弓在弦上就不可能正确地工作，使右手也不能产生正确的工作条件。特别明显的是小提琴这样的位置变化，当要求弓在弦上运动安静而平稳时就非常困难，如演奏 Legato 时就非常困难。

因此在这种情况下就必须严格要求肩部和下臂协同动作。肩部的运动是重要的，但对手的运动来讲，它是辅助的动作。肩部动作不应是紧张的、拘束的，但也不需夸张和过分，它的动作应随着下臂的动作很自然的出现，而不是人为地、孤立地去做。在这种情况下，重要的是不需对肩部动作进行什么特别的训练。把那些孤立的东西消除掉，这往往是由于完全忽略了肩部动作的意义，或在肩部这个领域内有着动作上的紧张所造成的。

奥尔的指示有利于加强我们对这个问题的理解，他说：“应该永远把小提琴尽可能拿得高一些，为的是让手能具有从这个把位换到另一个把位时有最大的自如性”。

确实如此，当我们把琴的位置抬高时，就使得左手离身体远了一些，肩自如了一些。正如以上所说，这样做的结果，使得换把时整个手都能参加工作。

我们觉悟到在换把时下臂的主导作用，不仅在理论上它的价值。而且纯属在实践上有用处，它有助于消除这样一个现象，即在换把时，手指由于过分，不必要的积极，

总是企图要冲到前面去，企图用这样的动作来代替了下臂在换把时积极的运动，好象总是要超过手的运动，而不是跟在手的后面，这种动作的结果造成了手指灵活性的障碍。因为每个手指在这样做时，只能完成它本身具有的往弦上放的这样一个职能，对另外一个职能——需要积极地支持手的运动和带动整个手腕，变成被迫、不自觉地去做。

在高把位换把时，手的动作具有完全不同的特点。

如果说从第一把到第四把这个范围内的换把动作的主导因素是下臂，那么，往指板上部分换把的时候的动作，越往高把位去，就越多地把动作从下臂的主导逐渐转移到手腕方面来。这纯粹是由于琴身造成的限制，它不容许我们把下臂更多地向演奏者身体方面靠近。在这种情况下（在高位时）主导的因素是手腕。它有时弯曲得多一些或少一些，完全靠手腕关节这种弯曲来保证换把的需要。这时，肩部的动作完全变成辅助的动作，它有时向右（向上运动时）或向左（向下运动时），上面所说的肩部这个动作，是为了保证左手手指有可能在弦上放到它应放的位置上去。有时手腕的这种运动比其大距离的换把弯曲得还要多一些。

这样可以看到，肩在第一至第四把换把时参加了，同样在高把位换把时也参加了，但动作的性质却完全是两回事，在第一种情况下，肩部有时往上抬起来，或往下放下去肩的关系，而在第二种情况下，它的运动变成有时向右，有时向左。

以上把在低把位和高把位换把时，每个关节动作的特殊情况都进行了分析。

	指板下部	指板上部
主导因素	下 臂	手 腕
被动因素	腕 + 手指	手 指
辅助因素	肩 关 节	肩 关 节
	(上下运动)	(左右运动)

到目前为止，我们把在换把时手的运动（高把位和低把位时），它们的每个方面，单独的一些动作的特点，进行了分析。与此相联系的，我们必须看到在指板上半部和下半部手的位置的特殊性，手的位置与整个手的活动相联系着的，其中也包括了左肩向右（向里）的活动，左肩向里这样的运动，使手腕在指板上的位置变高起来。和这个动作相伴随的，是拇指在琴颈下面放下去的要更多。在低把位，接触琴颈的食指的第一指节，这时就离开了琴颈，在从高把位向低把位运动时，以上所说的这些动作，就在完全相反的方向下进行。

刚说的这种联合动作，是靠肩向右转形成的。这个动作的出现，并不是和手在指板上换把的同时出现的，而是稍微早一些。好象是换把的一种准备动作。

还有些其他的动作，在不大的距离内换把时出现的，如在小范围的换把时就如此。

这种换把动作有时或者只是手腕的动作，下臂与肩部几乎处于完全不动的状态，或只是一个手指的动作，手腕几乎没有改变自己的位置。这样小的动作，几乎不能与换把这个术语本来的意义相联系。因为在这种动作时，手的变化非常小。

在常说的“跳跃”时，手的运动完全是另外一种情况。这种换把是从低把位直接到距离很远的高把位上去。这时处于低把位的手的状况，要做准备动作，就是要改变手的位置，使它事先就要处于它所要去把位，它所应有的位置。这就保证有可能在快速换把时很容易就避开了琴身的阻碍。

这样就看到了左手在演奏低把位时和高把位时动作的差别性，和这种两种动作的差别相联系的，就有一系列相适应的动作。

在研究有关左手换把时的动作时，必须要很清楚的意识到大拇指应起的作用，大拇指在演奏过程所起的非常重要的辅助作用。在大量教学法著作中都谈到大拇指在换把时的作用的问题。指出对它的辅助作用应特别给予注意，如：从较高把位向较低把位一如：从三、四把到一、二把时，大拇指是有它的辅助作用的。但我们一定要看到这个辅助作用并不是没有条件的，因为这样的辅助作用若脱离开条件，它也会成为一种消极因素。确实如此，如果从较高把位向较低把位换把时，若没有大拇指的辅助作用这样的手法，简直是不可能的。因为没有它就不可避免地要在换把的同时，下腭一定要用力地把腮托夹紧一下，使琴能固定得住，但同时应看到，大拇指的这些动作，也可能成为发展左手流利性的一种很重要的障碍。

我们观察一些用两个支持点拉琴的提琴家用大拇指做辅助的运动，于是就出现在快速经过句时，就不得不把肩抬起来，使提琴稳固住，因为在快速时来不及让大拇指完成它所要作的辅助动作。大拇指的辅助动作，往往是在歌唱性的片断时使用，特别是在所演奏乐曲的内容要求平稳而且很有内容的歌唱。这样大拇指的准备动作就形成一种支持点，它保证能很安静的，很有信心地完成它的演奏任务，但在演奏速度逐渐加快时，大拇指的辅助动作就越来越小，一直到快速度时，它的动作就变成一种新的状态，大拇指与手腕、手指同时活动，甚至它要带着下臂一起活动。

大拇指的辅助作用在高把位换把时很容易看出来，在这种情况下，大拇指是放下去了，放在琴颈的下面，如上所说。与它相随的是手腕在指板上的位置高了一些，保证手指有可能放到它应放的位置上去，建议把大拇指放到琴颈下面去的时间要稍微早一些。

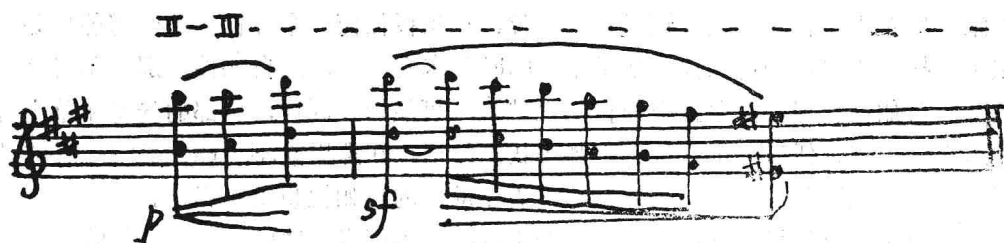
同时，象这样的准备动作，应看到，并不是在所有情况都必须这样做的，有时大拇指可以在手沿指板滑行的同时，就放到琴颈下面去，使手围绕着琴颈的滑动的动作变得很从容。当手放在第四把或第五把时，大拇指可以保持在低把位的位置，也可以象在高把位一样，把它放在琴颈下面，所有这些都取决于演奏音乐时手的动作的需要。有时，在从中间把位向较高的把位换把时，出现大拇指不正确的准备动作，这时，大拇指不仅放在琴颈下面，而且在同时还把大拇指更向前移，放到琴颈与琴身相连接的地方。有些情况，大拇指的准备动作，甚至在第一把或第三把就开始做准备了。这些手法破坏了手的运动的统一性，而且造成了紧张，使一般应有的灵活性造成困难。此外，大拇指向前走的动向也造成一种不应有的手掌的压力，同时对音准是不好的，是有害的。

在有一些情况下，在手运动时，大拇指并不改变其位置，并不随着手腕的动作改变它的位置，而是停止在原来所在的地方，作为来回转换的一个支持点。

大拇指的这种功能，在演奏这样的经过句时，是可以参考的；



在这种情况下，大姆指所在的位置是适合于第二把的，而换入第一把的位置完全由手腕的动作来实现的。另外一个与大姆指类似的功能是在以下这样的片断中



在演奏这样的经过句时，大姆指所在的位置，有些提琴家是把它放在整个经过句的中间那个位置上面的。

(二)

手在演奏经过句的前半部分时，它是和大姆指靠近着的，但再往下演奏时，它的动作就要离大姆指越来越远，向相反的方向运动。由于这样，在演奏这个经过句的整个过程中，大姆指就保持在原来的位置，所有的换把动作，就完全用手腕去做。

在演奏最高的把位时，大姆指一般是处于提琴的边板的位置上，这种方法在有些情况下是不可避免的。当演奏者的手小，或手指短，特别是第四指短的时候，这种情况是不可避免的。此外，大姆指放在提琴的边板上，可以消除手腕多余的紧张，可以使它活动的范围扩大，可以使颤音轻松起来，这种状况在相当多的演奏者中间是使用着的，甚至有些人的手是够大的，也用这样方法。

把大姆指放在提琴的边板上，目的是为了改进发音的质量。当演奏下行的音的序列时，大姆指就要回到原来正常的位置上去。这时，就有失掉自己的支持点的危险，这有时会引起学生一种害怕的心理，害怕类似这类的换把，对完成这样的换把没有信心。

失掉支持点的这种感觉，是在这种情况下产生的：当大姆指回到它正常位置时，是在这样一个时间回去的，即当手指在指板上，由这一把位换到另一把位时，同时出现，这样也会造成失去支持点的感觉。事实上在演奏中是的确存在的。

由此看来，大姆指回到正常位置是应该这样实现的：首先要把手肘向左转移，预先把手肘转过来，造成条件。同时，要把手指在指板上的动作完全与肘转过来的动作协调一致起来。大姆指应在这个时间回来，即首先手指沿指板进入所要去的把位，向着所要去的把位前进。与此同时，大姆指有一些距离，然后再实现它的换把。

大姆指在琴边上换把的位置，确实是这样，不应把它看作是在原则上不许可的东

西，因为在这种情况下，所出现的一些困难是很容易被克服的。拒绝使用这种方法，就会造成一些演奏者不能在高把位演奏，因为他们的手小，有些手小的演奏者为了还能在高把位演奏，甚至有时把大拇指放在琴边上，以至被迫沿指板的边缘（侧面）进行演奏，才能给他的手在演奏中可以自由地进行颤音的可能性。

手从最高把位到低把位的活动中大拇指完全不参加，那就需要在一开始时，大拇指就要离开琴的边板，同时也不接触琴颈。这样，只有在低把位时大拇指才处于它自己正常的位置。

以上所说的方法，要求严格地整个手各个部位动作的协调一致，包括下臂、肩、腕、手指和大拇指的辅助动作。同时还必须弄清消灭在所有这些关节的因素中，它们多余的紧张，使左手不管在低把位还是在高把位，在指板任何一个部位活动时都能自如。

左手在换把中要得到自如性，如果不去同时要求右手活动的自如性，那是不可能。丢掉右手的自如性，那么左手换把的自如性就是不可能的。同样，肩部的状态和整个身体的状态也是一样。任何一个部位出现紧张状态的话，在那里就不可能出现应有的动作，它就经常造成紧张的影响，一直到演奏者手动作的自如性也受到影响。

直接影响左手沿指板运动，有以下两个不同的基本因素。造成这种运动的障碍，第一种，机械性的弊病，在动作过程中，很容易从外表看得出来的。第二种现象，是与不正确的感觉相联系着的。在动作的过程中出现的，甚至有时在外表看起来是正确的。

第一种首先是这样的现象：肩部向身体这边缩紧，这样就把肩部的活动给束缚住了，造成左手沿指板活动的困难。

另外一种经常见到的弊病，使左手运动受到障碍，感到不自由，就是时常发现手掌心在演奏第三把时和琴身接触了，以此为一个支持点，甚至在高把位时也这样。

这样一种手的支持就造成手腕位置的变型，同时也使手指在第三把时按在弦上的角度改变了，使手指变得扁平起来，造成在姿势方面的不一致，这种不一致不仅反应在手指的灵活性受到了损失，在音准方面也受到了损失。

另一种常见的毛病是手腕在演奏第三把时靠在琴身上，使换把很困难，特别是向高把位换把时。

在这种情况下，为了实现换把，就必须事先消灭这种现象。从琴边上把手腕离开，如果演奏者并没有把手指束缚在琴边上，手也可以实现换把，而不需要其他辅助动作，那么，这种位置也是一种属于纯属多余的动作。

在这个问题上，有些教师甚至不允许学生的手掌接触琴身，这种作法也是完全没有道理的。因为接触琴身，并非一定使手腕的动作拘紧。因为在演奏中这种现象是很常见到的。因为，企图在换把时完全不允许接触乐器，那就会产生另一种很不好的现象，不能令人满意的现象，就被迫使手腕弯曲的过分大。

第二种弊病，在左手活动时的紧张，还是左手在动作时的感觉不对头造成的，是对大拇指与食指之间对琴颈特殊的位置感觉不对头引起的，最低限度，最合理的力量消耗是必须的，这样来支持琴颈是正确的。但在换把时就变得痉挛起来，同时捏得很紧，手指按弦的力量也过分用力，造成新的困难。这种弊病是最常见到的。它对发展左手技术造成相当大的困难。此外，对发音质量没有任何好处。所以，合理的教学过程，应该

在事先掌握这种技术以前，就要训练学生动作正确的感觉，这种感觉是在合理的消耗力量的基础上得到的。

左手技术的基础是建立在两方面的。第一方面是手指到弦上的垂直的运动，另一方面是整个左手沿指板来回运动。在技术训练完善的过程中，这两方面是最紧密地在各个发展阶段都互相联系着的，有步骤地进行着的。这两种运动的形态是互相协调的，所以训练上述两种活动，应在它们互相关联的基础上进行。但是我们看到，大部分教程的编写用过分长的时间只是停止在第一把，在这段时间要求学生掌握全部最为复杂的弓法技术，一直到性的弓法，甚至有很困难的手指的伸展，和双弦等等。

学习这些材料时，造成一种很不好的结果，其中就包括引起了以上所说的那种缺点——左手过分用力地捏住琴颈，手指在琴弦上压力过重，带来的结果是左手技术的笨重性。因此，到后来就造成了完成换把时的严重的困难。

这种训练方法的缺点（即很长时间在一个把位上演奏）学生不可能懂得在拉琴时腮托所起的作用。因为在这种情况下，不可避免地他就习惯于拉琴时只用左手去拉琴，造成过分地用力捏住琴颈。为了避免这方面的缺点，在演奏第一把时，必须平行地进行（并尽可能地早一些）训练左手沿指板运动的动作，使他知道大拇指的动作，事先就让他避免刚才所说那些毛病，让他学习到换把应有的准备，并且先一般性的使左手能得到自如，造成有利条件。

为了这样的目的，学生还在第一把时，建议就做以下这样的练习：弓在空弦上演奏长音（如四个四分音符）；这时，左手很安静的、有节奏的沿指板运动，完成从第一把到第三把的换把的运动。然后再回来（即从第三把再回到第一把——译者注）这时必须注意，在这些动作的同时，要保持提琴姿势的安静。这个练习的结果是使学生懂得了关于拉琴的本身完全另外一种概念，即支持乐器，一方面是靠腮托和锁骨支持住，而另一方面——左手的手腕。

左手换把运动的自如，要求手指在弦上按的力量尽可能地小，同时这种尽可能小的按弦力量，应保证必要的发音质量。同时，应用耳朵监督选择合适的方法。在各种不同情况下，手指按弦的力量是变化着的。但是，这种力量在任何时候都不应是过分的。

在换把时，手指按在弦上的力量，一般地说是被削弱了的，变得弱了。这样做不仅保证了换把本身动作的轻巧，同时，也给了换把时所产生的声音的质量更好一些的可能性。同时必须提醒在换把时，右手也必须参加，来保证发出所需要的声音，正如大家所知道的，在换把时，弓子压在弦上的力量也要相对减弱，减弱的程度和特点，在换把时，应取决于所演奏的音乐的内容。

手指在换把时力量的减弱是直接取决于以下几方面的：第一，演奏力度的要求和内容所决定了的声音之间连接的特点；第二，换把的距离大小；第三，声音之间连接的速度。从低向高把位换把，这样的运动，大家知道，是容易完成的。比其从上到下要容易得多。产生这种现象的原因是，向上换把时，可使拉琴更加牢固，而从上向下时，为了更好地支持住乐器，就要给予所必需的某些努力。

从高把位向低把位换的时候，首先的一种企图，是把乐器支持得牢固一些，不少学生很不喜欢在从高把位向低把位换把时所形成的不稳定性，这种不稳定性，给学生造成

一种心理，很害怕从高向低把位换把这样的动作。

从高把向低把另一个相应的困难，是与下行音的序列的音准有关系的。这时，会出现这样的情况，如果说换把向上运动时要使声音出来，那就必须要手指一个个往弦上放，才能使声音出来，相反，如果从上向下运动，要使声音出来，那就要把手指从弦上拿起来。这样，在演奏者面前就提出了，必须要有一个辅助的任务，即事先要准备好下一个手指。

准备下一个手指的必要性强迫我们在换把时必须常常使用第四指，由于第四指比较弱，这就造成演奏下行音的序列时缺乏信心。换掉第四指可以更结实更稳定一些，但这只能在极其个别的情况下才能出现。在演奏双音序列如连续下行三度时，就完全不能代替第四指，只能用它。

.....

训练学生这种联合动作，要求首先有这样明确的概念，即手指沿指板运动。与换把相联系的这种运动，应与手指的运动作为一个整体来说，一起出现。与此相联系，必须做到的，一切可能性都要努力做到的，绝对不允许破坏以上所说左手在运动中的均匀性。明显地破坏这种均匀性，在实践中是经常遇到的，那就是过分地强调一种动作，把手指其中之一，抬得比其他手指要高。从这种观点出发，就有所谓把每一个音符都要敲出来的看法。与此相联系的是：手指过分按弦，同时，是剧烈的、以跳跃的形式来运指。所有这些应一律予以抛弃和反对。与此相联系，有绝对重要意义的一个问题，训练手指运动的质量。换句话说，即它们的平稳性、灵活性和弹性。形成并巩固类似这样的技巧是有很大大作用的，它使提琴家演奏的手的动作具有合理性，对保证灵活性，发展表现能力的多样性，是不可缺少的。在 portamento 和歌唱性乐段是如此，同时也保证了轻巧、灵活，在换把及经过句时能听到的杂音最少。

在实现换把的时候，手指在指板上，正像大姆指和手腕一样，应该是这个状况，它们要随时根据演奏任务的要求改变自己的位置。可以举出以下类似这样的例子：常出现，从第三把换入第一把位，从第二指转为第三指（特别在歌唱性的片段），如果要求丰满的有表现力的 portamento，第二指就势必要改变自己的外形，在滑行的时候必须弯曲第三个指节，只有等第三指代替了它的位置的时候它才重新回到应有的半圆形的状态。

在换把的时候手腕的弯曲运动和上述例子的这种特点很相似。举例说，不少小提琴家在从第三把位换入第一把位时，出现这样的现象：由于下臂的带动手腕超过了手指的动作，手腕有些微突出地向着琴头方向弯曲；随后，伸展开些，把在弦上滑行的手指引过来，最后又处于正常的状态，这时，才把另一个手指放到弦上去。所有这些在慢速的演奏中看得特别清楚。在快速演奏时，手腕的这种弯曲就变得少了，在某种速度下（因人而异）这种动作就完全不出现。

类似这些辅助性的动作在任何情况下不能带有独立自主的性质（重点是译者加的），它们只是由基本动作所引起的，只是反映自如和弹性以及整个手并不存在任何紧张。

必须指出，不少小提琴学派有所指示，即必须要保持整个手的统一的位置（手指、手腕）。这种指示是由形式上观点出发的，要求在换把的时候，手指、手腕的位置要做到保持在一定把位中应有的位置。这种要求给学生除去带来害处，别无其他。

上述这种要求完全排除了我们刚才谈到的辅助动作。

要求在换把的时候保持手型的统一，就造成紧张，夺走了自如性和弹性，甚至完全排除了个人所特有的适应能力。这种企图保持手型的一致，本身就是勉强的不自然的。

手的不紧张，那就是说自如而有弹性，是保证左手动作的基本先决条件，其中也包括了和换把直接联系着的所谓手的水平的运动。

如已指出的那样，在换把的时候，最常见到的错误就是由于冲刺造成动作的生硬，动作有棱角，以所谓快速的跳跃来代替平稳的滑动。这种毛病一般是和手指过分用力按弦相联系的，这种毛病牢固形成以后，使得换把很难准确起来，在连音弓法时很容易被察觉，对技术的发展造成相当大的局限。

形成这种恶劣现象的原因之一是，由于过早地企图使换把做到不被人察觉所造成的。为了避免这个现象，学生必须弄清楚动作的性质，弄清换把是由滑行的动作完成的。最初学换把的时候有滑音，可以使用听觉帮助更准确地做到动作的协调。这是得到音准基础的先决条件。

此外，上述这种办法练习换把是把换把转入演奏歌唱性片段的很好的准备，根据音乐内容的要求可以有意地把它放慢，以得到所需要的声音。

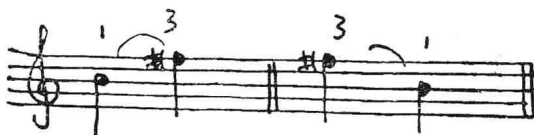
这样，学习换把的正确途径不是故意地，提前消灭滑音 (Glissando) 所能学到，而是相反，用手完全不紧张地平稳的滑行换把位，才能掌握它。然后再把这一动作逐渐加快。(但，要保持动作本身的平稳，有弹性的性质)，最初与之相伴随的有很轻微的可以听得见的滑音 (Glissando)，后来，愈变愈小，直至消失。与此同时，滑音是手段，它不应该成为目的，因为，假若是这样的话，那就变成很糟糕的习惯，反映在既破坏了发音质量，又阻碍了对左手技术的发展。训练换把时的这一个正确的途径中也包括培养左手的各种其他实质性素养的感觉相联系着的。

(删去三段)

(我们根据换把时指法上面的区别分为四种类型来研究一下)

1. 用同一个手指滑入把位。

2. 用处于较低位置的手指向上换把进入高的把位后处于较高位置手指按弦；反过来同样从高向低。



3. 从较低位置手指向上换，但用较高位置手指滑入新把位。

4. 用较高手指向上换，但用较低位置手指滑入新把位。



此外还有用空弦，用泛音，用伸展和收拢手指的办法换把，此外还有半音进行的序列滑音换把。

用示波器研究的结果说明手指在第一种换把时滑行并不是均匀的。开始时相对地慢，结束时愈来愈快。这种加快是出于审美的要求，使滑音的结束很清楚，以使新出来的音有确定的开始。

我们以下要讲的第二种换把时，相联的第二个音是用手指放下做出来的，因此有其确切性，因而要求运动渐快便少得多。

换把的特点是由演奏者的独特性和音乐词汇的性质决定着的，可能在过程进行中滑行开始的瞬间有某些加快，但是任何情况下，不能因而就把动作本身进行的性质改变了。



虽然第一种类型的换把最为单纯，但是正确地做到它还是很不容易的。不少学生在做这种换把时，往往丢掉上面所说的那个平稳的开始或随后加快的因素。在第一种情况下，有一种鲜明地跃进的特别，第二种情况，换把成了萎靡和使人恶感的发音。

为了掌握这些类型的换把，应该要求学生确定地沿着这样的规律性进行实际工作。

上述训练换把的方法要求掌握在开始时的动作的平稳性，为快速换把铺平道路，那就必须使它具有平稳性和弹性。

实现第一种类型的换把是取决于手指按弦的程度。纵然在这种情况下比起其他类型的换把按弦的力量要变得小得多（以下还要讲），但为了保证最大的自如性要有意地在换把时减轻手的重量，这种削弱手指按弦的必要性对于扩大换把的范围具有很大的意义，同样地对加快换把的速度也有很大的意义（例如，快速的经过句）。

在那种情况下，如用换把做出泛音来，在滑音时手指应保持按在弦上，只有在最后的瞬间才把手指从弦上放开。

为了有歌唱般的特点，换把使用一个手指，使之近似声乐的 portamento……

研究第二种类型的换把时，不能不指出，大多数人（Аеор: Вадан. Войку. Михаловкий, Фнлеш, Павид 以及其他）主张必须用所谓辅导音来完成。……通过它使手进入新的把位。（见以下谱例）

用示波器观察表明：苏联有代表性的演奏家们并不把辅助音符做为实现第二种换把的必要手段。



在小距离的换把时，并非在所有的情况下都是在滑音结束的地方有辅助音符出现。只有在距离较远的换把的时候，它才准确地并经常地出现。其中，越是在距离大的换把