

音乐普及与辅导系列丛书

宗 柏 王凤岐 编
华乐出版社编辑部

华乐出版社

怎样提高

大提琴

演奏水平

1.



音乐普及与辅导系列丛书

怎样提高大提琴演奏水平

(一)

宗 柏 王凤岐 编
华乐出版社编辑部

华 乐 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

怎样提高大提琴演奏水平. 1 / 宗柏, 王凤岐编. — 北京 :
华乐出版社, 2003. 12

(音乐普及与辅导系列丛书)

ISBN 7-80129-117-4

I. 怎… II. ①宗… ②王… III. 大提琴-奏法-文集
IV. J622.3-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 084614 号

责任编辑: 张志羽

特约编辑: 徐华英

责任校对: 洪兰茜

华乐出版社出版发行

(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

A5

13.125 印张

2003 年 12 月北京第 1 版 2003 年 12 月北京第 1 次印刷

印数: 1—5,040 册 定价: 19.80 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

编 者 的 话

音乐是人类的朋友。

纵观音乐的历史,凡是亲近并学习音乐的人,都是从唱歌或摆弄乐器开始的。古往今来,无一例外,于是它成了一条亘古不变的法则,成了一条每一个有志于音乐并立志在音乐上有所作为者心照不宣的必由之路。

那么如何掌握和控制我们自己的嗓音和手中的乐器使它发出悦耳的音乐呢?这个问题无论对于专业还是业余音乐学习者来说都是一个基本的问题,或者说是学习的基本目标,甚至是终身为之奋斗的目标。事情往往不是人们想像的那样一帆风顺,实际上大多数音乐学习者会被形形色色横在美好成功之路上的“拦路虎”所困扰而陷入苦恼——“为什么经过了多年的学习我的嗓音仍然不能发出优美嘹亮的声音?”“为什么在一件乐器面前我的两手始终不能协调地配合而完成技巧复杂的乐曲?”“为什么我演奏的乐曲无章可循,缺乏动人心弦的魅力?”诸如此类,不胜枚举。尽管在现代社会,音乐的学习日趋专业化和正规化,如火如荼的儿童“学琴热”、书山谱海的音乐教材、星罗棋布的音乐学校,也难以解决许多学习实践中的具体疑难问题。

那么本丛书力求成为音乐学习者克服学习阻力,达到成功彼岸的得力助手。

本丛书汇集了不同时期资深中外音乐教育家、演奏家有关音乐教学实践的精辟论述。整个丛书分声乐、器乐两类,分册陆续出版,其中

器乐部分又以中西各乐器种类细分成册。书中普遍涉及不同程度音乐学习者的基本训练、练习中常见问题及其解决办法、乐曲诠释等。同时对不同学科音乐专业的教师以及琴童家长,不乏借鉴之用。

读者应注意的是,在音乐学习上找不到放之四海皆准的“灵招妙法”。由于书中的论题大都是个案的教研成果,故读者在解决自己问题时切忌生搬硬套。应当善于领会其中思想内涵,融会贯通、举一反三、化为己用。对于论述中的不同观点也须有分析地接受。

本丛书谨献给广大为音乐而不懈努力的朋友们。

囿于编者水平有限,挂一漏万之处,请各路专家不吝赐教。

目 录

概念与训练

——大提琴的基本功训练	林应荣(1)
大提琴演奏与教学的新思辨	孙开远(15)
谈大提琴的基础教学	
——正确的持琴	赵祥生(23)
在大提琴教学中探索记忆问题	吴秀云(26)
大提琴教学中几个容易忽略的问题	王根春(34)
教学札记	
——埃尔加和他的大提琴协奏曲	韩小鹰(39)
大提琴教学改革设想	吴秀云(48)
谈大提琴教学中的力度训练问题	王培凡(57)
大提琴教学中的右手技巧问题探讨	樊志刚(60)
试论大提琴教学中的右手重力运弓	于荣海(64)
高等师范大提琴教学的体会	杜西林(69)
明师出高徒	宗 柏(72)
谈塔玛拉的教学特点	钟德珍(74)
将中西方审美观点渗入专业教学	陈 圆(79)
大提琴教学中的音阶、琶音训练问题	徐晋山(90)
浅谈练琴	周 游(94)
用头脑去思考 用心灵去演奏	赵 琳(101)

对大提琴左手手指力度与灵巧性训练的探讨	宋 涛(103)
谈谈大提琴的音准训练	邹旭平(110)
试论大提琴演奏左手技巧的准确性、灵活性和完整性	樊志刚(118)
大提琴颤指常见的几种错误及其纠正办法	金良梅(122)
对音阶练习中几个问题的探索	丁相杰(125)
关于大提琴演奏的发音问题	宋保军(130)
大提琴演奏中发音的一些问题	王 祥 全如狮(142)
论发音	李宗礼(156)
大提琴运弓与发音	王相乾(163)
大提琴演奏发音的关键问题	刘欣欣(169)
论弓法在大提琴演奏艺术中的运用	杜西林(174)
大提琴持弓问题研究	刘 宏(181)
大提琴演奏艺术中的指法	曹 玲(186)
大提琴的双音演奏	王相乾(196)
大提琴演奏右手臂机理及其运用	王基福(202)
教海拾贝	陈萍秀(212)
浅谈大提琴早期训练的几个问题	刘美娟(220)
学前儿童演奏思维建构过程之初探	萧天静(227)
少儿大提琴教学拾零	张增希(237)
音乐必须走民族化之路	宋保军(248)
关于大提琴演奏中体现蒙族音乐风格问题的几点想法	苏 力(255)
关于大提琴民族风格性演奏技巧的探讨	刘 炎(256)
大提琴演奏蒙古族音乐的几点探索	王雅娟(262)
谈四重奏中大提琴的演奏	李继武(265)
大提琴演奏中积极客观的听觉	李继武(278)
三首著名大提琴协奏曲的分析与演奏	宗 柏(285)

心灵在歌唱

- 介绍舒伯特《a小调大提琴与钢琴奏鸣曲》…… 李大毅(306)
- 肖斯塔科维奇的《第八弦乐四重奏》及其演奏…… 李继武(312)
- 巴洛克时期的大提琴与大提琴奏鸣曲 …………… 吴秀云(317)
- 对波泊尔《大提琴高级练习曲40首》的分析 …………… 吴秀云(328)
- 《罗可可主题变奏曲》和演奏 …………… 刘正谈 刘晓曼(336)
- 将元极图应用于大提琴演奏的体会 …………… 陈 圆(349)
- 关于大提琴学习中“高原现象”的探讨 …………… 黄海昌(356)
- 大赛后的反思 …………… 吴秀云(365)
- 我的奋斗道路 …………… 朱云宁(379)
- 科学练琴事半功倍 …………… 宗 柏(385)
- “把自己当做一粒种子播开去”
- 谈王连三先生的大提琴音乐创作 …………… 黄振宇(389)
- 浅谈王连三大提琴作品的特色…………… 宗 柏(400)
- 大提琴何时怎样传入中国 …………… 孙开远(405)
- 读《大提琴何时怎样传入中国》有感 …………… 司徒志文(408)

概念与训练

——大提琴的基本功训练

林应荣

我在教学过程中发现学生的许多问题往往与他们的错误的概念有关,如果从概念上加以纠正,并给予一定的训练,问题就能较顺利地解决。概念是人们从对象的属性中,抽出特有的属性概括而成的,是通过不断的学习和反复的实践从感性认识上升到理性认识而形成的。因此,用正确的概念指导学习容易获得预期的效果;含混不清、似是而非的概念,往往把人的思想搞糊涂,导致不知所措;而错误的概念只会使问题的解决陷入困境。

对基本功的问题,需要分析、研究,并给予科学的、足够的训练,通过严格的训练逐步掌握乐器,达到演奏自如的目的。

本文只谈有关持琴姿式和左、右手训练的问题,不涉及演奏的音准、节奏和音乐表现等。

关于持琴姿势

19 世纪以前的大提琴家,如博凯里尼、伦勃、多查尔以及杜波尔等,都是将琴夹在两腿中演奏的。大提琴的琴脚是比利时大提琴家塞尔威(F. Servais, 1807—1866)发明的,据说最初只是为了支一根棍以消除演奏时的疲劳,以后渐渐地普及起来了,到了 20 世纪,法国大提琴家托特里又发明了大弯脚,也有的人用小弯脚。琴脚的运用,解放了演奏者的双腿,使琴稳定,从而增加了演奏的准确性(这个改进也使女性

加入了大提琴演奏的行列)。而双手的解放和技术的发展,则是 20 世纪大师卡萨尔斯(P. Casals, 1876—1973)的伟大贡献。卡萨尔斯 11 岁开始学琴,两三年后就感到了陈旧方法的约束。他回忆说:“在那个时候,我们被迫着用硬邦邦的手去拉琴,拉时腋下还得夹本书。”他毕生都在为改进大提琴的演奏技巧不懈地探索着。

由此可知:大提琴演奏艺术能有今天的水平,是和演奏方法的改进分不开的,合理、恰当的持琴姿势,正确的演奏动作,对技术的发挥至关重要。因此,有必要对持琴姿势给予一定的训练。

对持琴姿势的要求是:平稳、自然,便于演奏。

第一步 不带琴靠前坐好,双肩平,眼平视,颈放松。脚分开一个琴身的距离,两脚着地勿踮起,左脚稍前,上身坐直,手放在膝上。把自身作为一个“支架”,然后就地起立,坐下。

第二步 将琴放在这个“支架”上,即轻轻地靠在双腿和身上,琴脚高低适度,琴放正,琴颈接近人的头颈,然后做空手练习:左手沿着指板上下左右活动,右手做在各条弦上的运弓活动,头部亦做上下左右活动这时人是运动的,但要感到琴是十分稳定的。

第三步 左手握琴颈,将琴推开,就地起立、坐下,然后将琴放好。注意“支架”勿变型,琴与人的关系保持好。

第四步 在前三步的基础上训练两腿动作:将左脚往后拉,右脚相应地踮起脚根,以便琴向左侧,将 C 弦抬高,然后还原;反之,右脚往后,左脚踏起,使 A 弦突出。要求脚的移动不牵动上身,上身保持平稳。膝盖勿顶在背板上或压住边板,以免制音(有时可直接把琴侧过来,不用动腿,但勿忘还原放正)。

第五步 开始演奏,身体各部根据需要来活动,即在演奏过程中作必要的调整,基本是稳定的,切勿做多余动作。随便怎么动,都要保持平衡。“平衡并不意味着笔直地坐着不动,而是指你和你的乐器融为一体,使你能随心所欲地活动”(玛·罗厄尔),要避免持琴不自然及格

格不入的感觉。

关 于 左 手

在左、右手训练的问题中,有许多概念要搞清楚,训练应在正确的概念指导下进行。

(一)左手的清晰靠有力而灵活的落指和抬指

我们都追求在快速演奏时获得清晰、颗粒的效果,使乐句放出光彩,而我们的手则是生来从事各种劳动的,要使其适应大提琴的演奏,必须加以训练。

1. 建立良好的手型 左手的基本状态应是圆弧形的,根据个人手的条件及演奏各部位、各条弦的情况可垂直放置或前倾或后倾,这里以垂直放置方式来做。

第一步 四个手指均匀地分开,拇指与1、2指间相对,更靠近2指,轻轻地放在同一根弦上,手臂放松,手腕平,肘与手指保持直线。

第二步 利索地从指根处同时抬起四个手指,手掌、腕勿介入,离弦近些,保持指距,手指整齐不要有高低。

第三步 四个手指同时落到弦上,手指的力量平均。如此反复起落,然后用双音指法,如三、四、六度及和弦等不同的手指组合,反复在各条弦上起落。目的为训练整体感,以保持稳定的、成组的手指位置(即手型)。

2. 力度与灵活的训练 在前面训练的基础上进行个别指的抬、落训练。我主张低抬快落,注意抬指和手指间力的转换,以减轻手指的疲劳,保持弹性。

第一步 四个手指排列均匀,高低整齐地准备在同一根弦的上方。

第二步 依次直接、有力地按节奏落指,以指根关节为主,手臂每个关节放松,但不介入。每当一个手指落下后,原先的手指便把力传给

它,但先落指仍保留在弦上。

第三步 逐个抬指,也是用指根关节,垂直抬起,勿拨弦,动作十分果断、利索。离弦越近越好,在抬每一个手指的同时,,将力传到下面一个手指,抬起来的手指保持在弦的上方。。如此顺序和反序地练习起落,特别要注意抬指的节奏感。这样,手指的动作就是在整个手臂松动的前提下,在手掌的支撑下有力地、灵活地进行。

第四步 用弓演奏,注意清晰、均匀。由于他们的手指粗细、长短、强弱不一,如顺其自然,就会发出节奏不均匀,音质不统一的声音。在空手训练时,就要给予注意,用弓演奏时练习,1. 四个手指依次起落; 2. 用1,2;2,3 和3,4 指有节奏地打指(慢速颤指);3. 按下面谱例进行练习。在做每个练习时,仔细听手指的均匀度,不论落指和抬指,每个音都要有清晰的爆发点。

例 1



在抬落指的训练中,有一个概念需要搞清楚,即“独立”、与“孤立”的差别。只进行单个手指的训练,往往导致手指的孤立活动,手型难以保持,准确性也得不到保证,而且显得“吃力”并非“有力”,这好比打仗,独立作战是指有后援的,反之则成了“孤立”。

(二)良好的按弦与揉弦是音乐表现不可少的手段

1. 按弦 大提琴的琴弦较粗,要把它按结实需要一定的力量。但按弦结实并不等于按死它,这里有必要先从概念上把它们加以区别。“结实”是有弹性的,能动的按弦,发出来的声音是活的;“按死”是硬邦

邦的、僵的按弦,发出来的声音是直的。美国著名小提琴家加拉米安训练按弦的方法,很值得借鉴。即在 A 弦上,用任何一个手指放在第四把位 E 音的上方,落指,拉出实音,然后立即放松,拉出泛音来。他用这种方法让学生体会按弦手指要放松的感觉。如何保持 E 的实音呢?我的办法是利用揉弦,逐渐将力通到指尖上,将弦结实地按到指板上。整个手臂一定要放松,按中速四拍后,停止揉弦,保持揉弦时的用力感觉。可在四根弦上做,如此反复练习和体会,就能找到按弦感,即感觉到弦在指尖外侧的震动,获得在不同粗细的弦上的良好的按弦(在不用揉弦和拉音阶时就用这种按弦)。

2. 揉弦 揉弦是一个比较复杂的问题,因为它与每个人的音乐个性和对声音的概念密切联系着。我这里只帮助掌握揉音的基础。

学会自然的揉音,有三点要注意:

[按弦结实]良好的按弦将给揉弦提供极好的基础。肩、上臂放松,手腕平,肘与指尖是一个整体。建议学会手指第一关节凹下去或放平,这样指尖肉垫接触弦的面宽,力也容易传上去,可使声音丰满,在高把位亦然。特别是手指细长而又较尖的人。(90 年代初,我观摩了在莫斯科举行的柴科夫斯基国际比赛,发现个个选手,不论手指粗细,揉弦时均采用这种按法。)训练方法:手指第一关节先突出按弦,然后使其凹下去。反复练习,第一关节应是活的。

[均匀]速度是可控制的,这点最重要,它是检查揉弦正确与否的标尺。我的方法是计数训练,真正做到心中有数:用 2 指按在 D 弦第四把位上拉一弓长音 A,每揉动两下停一停,一弓停两次。然后揉三下停一停,然后四下、五下,直到八下后,可不计数均匀地揉。在哪个数不均匀,就要停下来练好它,然后再加数。

[每个手指揉弦方向一致]揉弦应朝琴马方向。训练方法:四个手指按弦上,同时揉动,在揉动中手指逐个抬起和按下,在弦上的手指始终保持揉动的方向,这样可使换把、换指时揉弦动作不致中断。

另外还有一个问题,即在高把位和粗弦上揉弦常常没有什么效果,这是如何将力传到指尖的问题。可用下列方法:a.手指按弦后,在原位上下按动,感到力集中上来了再揉弦;b.借助落指动作,顺势将力传上去;c.利用换把动作,当手指滑向另一个音时,一站定即揉动。

(三)换把是左手技术的重要一环

换把之所以重要,是因为它完成得好坏,会直接影响演奏的进行。我们常遇到这样的情况:在不换把的乐段中拉得很好,往往一经换把,就出现失误,一失误心里就紧张,又造成另一个失误。由于换把是一个移位动作,很容易在移动中失去平衡,因此对即将到达的下一个目的地要心中有数,也就是要有位置感(亦可说是把位感)。

1. 找位置 每个把位都有自己正确的手型,即最自然状态的最合理的位置,不论从哪个方向换到它,都要立刻找到这个位置,不要“变型”。练习:以下臂带动,手肘、肩放松,动作协调。第一组以第四把位为中心。用1、4指演奏两遍,一弓下、一弓上,然后停,勿压弦,稍慢、轻轻地整个手掌沿着弦移至第一把位,演奏两遍,停;再回第四把位,演奏后往上移至第八把位,用1、3指演奏两遍,然后再回第四把位。第二组以第八把位为中心,下移至第四把位,上移至十一把位演奏,再回第八把位。可在四根弦上演奏,检查每次移动后手的位置。

2. 练换把 从手肘到指尖形成一个整体,手腕稳固,手肘灵活、肩松动,整个把位移动。

近距离换把:[A]用一个手指带揉音,在一根弦上演奏一段音阶。中速,四个音一弓,上行时朝琴马,下行时往琴头方向移动。要求:移动稳定、安静;换把过程要明显,每个到达音本身音准、清晰优美,像人声歌唱一样。[B]参看谱例1,一把一把地换。[C]做下行换把练习。上行换把往往比下行顺利,这是因为我们习惯于以1指位置定把位和手臂伸展,而不习惯用4指或3指找把位和手臂收缩的缘故。a:在D弦上演奏降E大调下行音阶,注意把位连接,1指换4指时整个把位移

动,即将下面两个音的手指准备好,最后两个音到半把位,用3、1指。亦可先换至第四把位再换到第一把位。b:按谱例2进行练习,这里仍要一把一把地换。

例2



中、远距离换把:[A]见谱例3

例3



上行2指换1指时,减少2指压力并沿着弦往上滑一段,让1指做好准备,1指作为一个把位滑上去,3指在落下前应已到位。然后想好下面一个把位的四度距离,拇指沿着弦利索地下滑,并及时让位给3指,下面1指换2指同样。[B]见谱例4:

例4



在同一根弦上练习,指法亦可随自己定,不按弦的手指均应在把位上方,用中、慢速。要求 a. 滑动过程先快后慢,即快速离开第一个音,稍慢到达第二个音(可在滑前想一个装饰音);b. 过程中手指压力适度;c. 不要在过程中揉弦,以免干扰直线上下滑行;d. 弓子走平稳。

不同速度的换把:快速时,注意把位距离,迅速到位,经过句换把时勿“冲”,以免加压力,做出不需要的重音,有时并不需要换把,只需一

个手指抹音,这时动作须十分干净、利索,以免影响清晰度。在演奏慢或中速歌唱性乐句时,换把要连,速度与演奏的音乐相吻合。有时为了滑音的需要可手指先行。

总的换把需注意:一、要有位置感,移位前要稳,想好下面的位置再移动;二、一把一把地换,掌握好速度和手指的压力;三、心里勿紧张,不要有“紧压”感,相反要特别“舒畅”。

(四)良好的左手技术需要结实的手指来完成

手指的每个关节都要有相当的承受力,这和健康的腿走路稳健、自如,受伤的腿,或幼儿尚未成长的腿走路容易摇晃不稳而且费力是一个道理。“指力”的概念,不光是指按弦的力量,还应包括手指本身的承受力和调节能力。在强奏时,要用五分之三的力按弦,留五分之二之力坚固手指本身,特别是3、4指的第二关节勿凹下去。换把时手指是“立”在弦上滑动的,并将按弦的部分力量转换为坚固手指的力量。练习:

1. 演奏双音。在演奏三、六、四、八度双音前,先在原位强揉弦,感到手指在手掌的支撑下“立”好后再连续上下滑动换把,手指始终坚实地“立”在弦上勿变形。

2. 不换把做手指伸展和收缩的滑动,以加强对两边肌肉的横向训练。

3. 不用弓,左手手指打弦和拨弦。参看谱例1 上行打弦,下行拨弦。尽量响。

左右手的技术是不能截然分开的,如发音与左手的按弦很有关系,又如左手的落指可发动揉弦,换把实际上是揉弦的移位,而结实的手指又是全部左手技术的基础,所以我们应该力求在松动的肩、灵活的肘、稳固的腕和结实的手指的协调动作下,将落指、揉弦、换把统一起来。

关 于 右 手

发音是大提琴演奏的中心问题,因为音乐是声音的艺术。音乐形

象的塑造,是以声音为材料来完成的。我们演奏大提琴,就是要通过大提琴独特的音色,来表达种种最微妙的情绪色调和复杂的情感活动,使听众产生丰富的联想和想像,进而引起人们强烈的感情反应。所以,具有良好的、富有表达力的发音成了大提琴演奏的中心问题。

大提琴的右手技术比起左手技术来要难许多,它不像左手那样有“轨”(指板)可循。左手的动作也比较稳定,只是在换把时才移动,而右手却始终在移动中。关于右手的问题,我认为更多是概念和认识的问题。

(一) 正确使用力

演奏大提琴是一种创造性的劳动,绝对需要力量,关键是如何正确运用力的问题。由于良好的发音是由良好的弦的振动而产生的,所以我们在运弓时绝对要注意的是“不要妨碍弦的振动”(左手按弦、揉弦、换把也一样)。当我们用 Pizz. 拨动 G 弦时,我们可以看到和听见手指离开弦后,弦的振动仍在继续,直到逐步消失。而我们用弓演奏时,实际上就是用弓“拨”动琴弦后用弓子延续它的振动,也就是不断在“拨动”它。用这个概念来拉这根 G 弦,这时弦的振动就会是自如的、均匀的,而手臂、手肘、腕和手指的动作因注意力集中在触弦点上而达到协调,力的运行是畅通的,发音也就一定是干净的。如在调音定弦时,由于注意力全部集中在音准上,而且听得很仔细,往往能发出最纯净自然的声音。当然这是没有表情的声音,但这个纯净的发音却是各种美妙音色的基础。这里不需要“沉下去”或“手臂重量”,更不要用“压力”。因为这些提法容易产生副作用导致“妨碍弦的振动”。如“压力”的提法,容易理解为自上而下的用力压迫琴弦,这样往往使手臂僵硬,运弓停滞,发出粗糙的声音。我们常遇到:调音定弦时琴的声音很通、透,但放上左手,加上表情声音就干、涩起来。这一方面与缺乏训练的左手有关,同时也与错误的用力有关。正确的用力应是横向的、运动的,也就是一种“擦力”。注意充分利用弓子本身的重量和弓杆的弧度,使弓弦