



上海音乐学院附属中等音乐专科学校

上海市中职音乐表演开放实训中心教材丛书系列

中提琴演奏艺术 与教学探索

盛 利 著



SHANGHAISHI ZHONGZHI YINYUE BIAOYAN KAIFANG
SHIXUN ZHONGXIN JIAOCAI CONGSHU XILIE



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS



上海音乐学院附属中等音乐专科学校

上海市中职音乐表演开放实训中心教材丛书系列

中提琴演奏艺术 与教学探索

盛 利 著



SHANGHAISHI ZHONGZHI YINYUE BIAOYAN KAIFANG
SHIXUN ZHONGXIN JIAOCAI CONGSHU XILIE

 上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中提琴演奏艺术与教学探索 / 盛利 著. — 上海 :

上海音乐学院出版社, 2017.6

ISBN 978-7-5566-0226-1

I. ①中… II. ①盛… III. ①中提琴-奏法-教学研究 IV. ①J622.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第139628号

书 名 中提琴演奏艺术与教学探索
著 者 盛 利

责任编辑 王明辉 秦展闻

封面设计 梁业礼

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路20号

印 刷 上海师范大学印刷厂

开 本 787×1092 1/16

印 张 20.75

字 数 317千

版 次 2017年6月第1版 2017年6月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5566-0226-1/J.1193

定 价 80.00元

出 品 人 洛 秦

前言

Foreword

上海音乐学院附属中等音乐专科学校(简称上音附中)建校于1953年,是国家级重点中等职业学校(中专)。建校以来,上音附中为国家培养了大批音乐人才。学校面向全国招生,学制九年:小学三年;中学六年。设置:键盘乐器演奏、管弦乐器演奏、中国乐器演奏、音乐理论基础(作曲)、现代乐器与打击乐演奏、声乐等专业方向。

上音附中上海市职业教育音乐表演开放实训中心是上海市唯一音乐表演艺术类专业的开放实训中心,于2010年通过上海市教委验收并正式成立。“上海市职业教育音乐表演开放实训中心”内含五个实训模块,包括:钢琴实训室、弦乐实训室、管乐实训室、民乐实训室和综合实训室。此次的丛书系列是上音附中音乐表演开放实训中心各实训室的成果体现。

感谢上海市教委中职实训中心能级提升项目的支持!同时也感谢上海音乐学院出版社的大力支持。

上海音乐学院附属中等音乐专科学校

引言

Foreword

纵观历史,中提琴的发展无比曲折,直至20世纪才走上正轨。中提琴诞生于16世纪中期,在这样一个属于维奥尔琴的黄金时代里,她的存在并不起眼。从乐器本身来讲,中提琴始终隶属于中音声部,经常淹没在和声的间隙中,制作且演奏她的人更是凤毛麟角,就连17世纪的提琴制造大师斯特拉迪瓦里也只留下了10把中提琴。当时存在有两种形制的中提琴:一种是大型的,琴身超过17.5英寸,其中较大的一把甚至达到了 $18\frac{7}{8}$ 英寸(约479.4 mm的大小),这种琴在演奏法相对简单的16、17世纪较为普遍,因为那时乐曲通常在第一把位即可完成,而且大号的琴身更容易发出厚实的声音;另一种则是小型的,琴身保持在16英寸左右,这种尺寸的设计多是考虑到了演奏时的方便。17世纪下半叶,这种小型的中提琴开始得到音乐家们的广泛使用,因为她能使多数临时改拉中提琴的演奏者更加舒适地操控,而这一点也为今后高超中提琴技术的出现埋下了伏笔。对于中提琴尺寸的探索在历史中从未停止过,上世纪的中提琴大师特蒂斯就曾设计了一种形制的中提琴,并以自己的名字命名(Tertis Model),但由于其优势并不明显,因而未能推广。至今,人们依然围绕着中提琴的音色与音质展开讨论,继续探索中提琴的制作。

巴洛克时期的中提琴发展处于萌芽时期,包含中提琴的体裁形式较少,多是由小提琴、大提琴与键盘乐器参与的三声部奏鸣曲。该时期的作曲家尝试过对中提琴领域的探索,其中最值得一提且贡献最大的应属德国作曲家泰勒曼,他一生创作了大量包含中提琴的室内乐作品、中提琴协奏曲(3首)及音乐会序曲等。《G大调中提琴协奏曲》是我们知道的第一部中提琴协奏曲,它的出现为引领中提琴逐渐走向独奏舞台迈出了第一步。同时期的作曲家,如亨德尔、巴赫等人在中提琴的运用上也都作了大胆的尝试,在保证管弦

乐作品中各个声部同等重要、各自独立的基础上,尽量发挥中提琴的特质,让她运用温暖柔和的音质与小提琴一同歌唱优美的旋律。

18世纪出现了两位引人注目的中提琴独奏家,他们是德国曼海姆乐派的卡尔·斯塔米茨与意大利的罗拉,虽然他们是小提琴家兼中提琴家,但是这个特殊身份的出现无疑应被我们视为中提琴发展中的一大进步。卡尔及其父亲与弟弟经常同台演出,他们还创作了大量包含中提琴的室内乐与独奏作品,其中卡尔较为著名的乐曲有《降B大调中提琴协奏曲》《D大调中提琴协奏曲》。与其同时期的格贝尔曾经这样评价卡尔的演奏:“他演奏中提琴时异常灵巧轻松,技艺非同凡响。”小提琴家、音乐史学家拉波尔德评价说:“著名的斯塔米茨的儿子为他的乐器创作了协奏曲,听起来挺惬意,演奏起来挺困难。他演奏的协奏曲给人带来极大的满足。”^[1]意大利的罗拉也被人们予以“中提琴家”的称号,一座罗拉的雕像下面镌刻着“高于一切赞美——卓越的小提琴和中提琴教授亚历山大·罗拉”。他于1808年受聘于米兰音乐学院担任中提琴老师,将中提琴从小提琴演奏艺术中脱离出来,足以见得当时的欧洲对于中提琴有着较为客观且深刻的认识。罗拉还为我们留下了经典的《降E大调中提琴协奏曲》。除此之外,奥地利作曲家莫扎特同样挚爱这件乐器,经常在音乐会中担任中提琴的演奏。虽然他没有为我们留下中提琴的独奏乐曲,但其在1779年创作的《小提琴与中提琴交响协奏曲》(K.364)堪称经典。作品充分体现了中提琴的独特韵味,展现出其巨大的艺术潜能,在表现力方面绝对不亚于小提琴。莫扎特的室内乐作品更是将中提琴摆放在一个重要的位置,给予了中提琴无限的表现空间。

19世纪正值努力发掘自我、注重情感表达的浪漫主义时期。这是一个小提琴发展的黄金时期,各大流派百花齐放、空前繁荣:出现了后世影响极深的法—比学派、俄罗斯学派;涌现出一批个性鲜明的小提琴演奏家,如帕格尼尼、维厄当、维奥蒂、维尼亚夫斯基、约阿希姆、伊萨伊等,不胜枚举;关于小提琴演奏与教学理论的教材更如雨后春笋般出现,我们当下使用的教材大都出自这个年代。正是由于辉煌蓬勃的发展,人们的目光纷纷聚焦在小提琴上,中提琴再次被人遗忘,发展势头不能和上个世纪同日而语。作曲家们似乎也

[1] 吴育绅译:《中提琴艺术史》,人民音乐出版社,1998年,第73页。

失去了继续开发中提琴独奏身份的兴趣,导致浪漫主义时期关于中提琴的大型独奏作品相对较少。这在一定程度上制约了独奏家的出现,但作曲家们依然在多个领域不断尝试并发掘中提琴乐器本身的特质,因而这只是时间问题。浪漫主义时期出现的中提琴作品有柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》、帕格尼尼的《大奏鸣曲》、舒曼的《童话场景》、维厄当的《中提琴奏鸣曲》(Op.36)、勃拉姆斯的《f小调中提琴奏鸣曲》与《降E大调中提琴奏鸣曲》、胡梅尔的《幻想曲》、布鲁赫的《浪漫曲》《三首无伴奏组曲》等。在众多作品中,《哈罗尔德在意大利》最为特别、影响较大。这原本是帕格尼尼委约柏辽兹为其创作的作品,但后来由于帕格尼尼认为独奏成分太少,便放弃了演出;首演由法国中提琴家优兰完成,不料演出大获成功、轰动一时。柏辽兹认为:“中提琴的音色相当吸引人,其表现力丰富的音色本质极为鲜明,以往当作曲家偶尔把它提到显要位置时,它总是能达到预期的效果。”^[1]勃拉姆斯的两首奏鸣曲虽然是后来改写给中提琴的,但作品经过作者的缜密构思,最大化发挥了中提琴的声音特性,使之成为中提琴作品中的一块至宝。在19世纪的管弦乐及室内乐中,中提琴的地位达到了空前高度,她经常在一部作品中烘托气氛、塑造形象、刻画人物,其中不乏中提琴演奏动人旋律的鲜活例子。尤其是19世纪后期的几位作曲家将中提琴声部写得非常有难度,对演奏者的技术要求极高:快速且大范围的换把、超高把位处的旋律演奏、各式复杂的弓法、快速的经过句。这些难点在瓦格纳、理查·斯特劳斯等人的交响乐作品中随处可见。而在柴科夫斯基、舒曼、勃拉姆斯、德沃夏克等人的室内乐作品中,中提琴声部丰富的艺术表现潜力在弦乐四重奏中比在独奏作品的有限范围中发挥得更加全面、更具深度。^[2]总之,19世纪中提琴演奏艺术的发展已经显示出其内在的高度,距离她的迸发就差卓越的演奏家们的亮相了。

20世纪是中提琴艺术高度发展、走向独奏舞台的一个转折。特蒂斯被誉为世界上第一位专业的中提琴独奏家,在此之前都是身兼多职的。特蒂斯于19岁第一次接触中提琴并深深爱上其温厚的声音,从此便将一生都奉献给了中提琴艺术。今井信子谈到他曾说:“他只能独自奋斗,开发中提琴的种种可能性,同时和世间的偏见——中提琴不是独奏乐器——奋战。一方面,他将许多小提琴或大提琴的乐曲改编给中提琴;另一方面,他委托同时代的作曲家,

[1] 吴育绅译:《中提琴艺术史》,人民音乐出版社,1998年,第101页。

[2] 张蓓荔、杨宝智:《弦乐艺术史》,高等教育出版社,2004年,第214页。

比如沃恩·威廉斯(Vaughan Williams)等人,特别为中提琴创作乐曲。除了欧洲本土,他也到美国旅行演奏,推广他的“特蒂斯形制中提琴”,九十九岁的生命可以说都奉献给了中提琴。为了纪念这位大师,自1980年起,英国开始举办Lionel Tertis国际中提琴比赛。”^[1]关于中提琴演奏的著作方面,特蒂斯曾经撰写过《弦乐演奏的音色之美》(*Beauty of Tone in String Playing*, 牛津大学出版社,1938年),至今仍有极高的研究学习价值。另一位令人瞩目的中提琴家就是德国人亨德米特,他的名字几乎已经无法和这件乐器分离。出生于1895年的亨德米特集作曲家、教育家、指挥家与中提琴演奏家的头衔于一身,其艺术造诣在各个领域都堪称一流。他的中提琴作品数量之多至今仍无人可以比拟,包括早期的四部中提琴与钢琴奏鸣曲、无伴奏中提琴奏鸣曲以及中提琴经典的协奏曲作品《天鹅转子》等26部中提琴作品。其好友威廉·沃尔顿曾经于1929年左右创作了另外一首中提琴的经典之作《A小调中提琴协奏曲》并献给亨德米特本人。紧随其后的另一位中提琴演奏家威廉·普里姆罗斯,他的演奏艺术登峰造极,自己曾经声称——凡是能在小提琴上演奏的,他都可以用中提琴轻松胜任——因而录制了帕格尼尼二十四首随想曲。20世纪发达的刻录技术给我们留下了普里姆罗斯大量的音频与视频,为后人欣赏以及研究他的演奏提供了宝贵资源。除了音响资料,他还撰写过《技巧即记忆》(*Technique is Memory*, 牛津大学出版社,1960年)与《演奏中提琴》(*Playing the Viola*, 牛津大学出版社,1988年)等理论著作。巴托克著名的《中提琴协奏曲》是普里姆罗斯委托其创作的又一部中提琴的巅峰之作。此外,他还曾委约美国作曲家罗奇伯格创作了《中提琴与钢琴奏鸣曲》。在前人的努力与影响下,20世纪中叶之后的中提琴领域涌现出了越来越多演奏技艺高超、个性鲜明的演奏家,有俄罗斯的巴什梅特,日本的今井信子,美国的卡姆卡西安、罗伯特·迪亚兹以及年轻一代的马克西姆等人。同时也不乏当代作曲家为独奏家们创作的中提琴作品,如俄罗斯作曲家施尼特凯于1985年献给巴什梅特的《中提琴协奏曲》,日本作曲家武满彻为今井信子创作的中提琴与乐队《弦乐之秋》(*A String Around Autumn*),波兰作曲家潘德列斯基于1983年为罗伯特·迪亚兹创作的中提琴协奏曲等。我们国内也出现了为中提琴创作的大型管弦乐作品,如徐孟东的《交响幻想曲》。

[1] [日] 今井信子:《憧憬——中提琴伴我一生》,原笙国际有限公司,2011年,第150页。

回看我国中提琴专业的发展,时间虽只有短短三十年左右,却也获得了不小的成绩。国内多所音乐院校都已建立了独立的中提琴学科,并且拥有专业素养高、责任心强、团结合作的多支教师团队。通过他们的不懈努力,掀起了我国学习中提琴的高潮,同时也营造出了纯净、浓厚的学术氛围,涌现出一系列有较高学术及实用价值的中提琴辅导教材。几十年的殷实积累使得中提琴艺术的教学硕果累累,我们本土培养出的青年演奏家们在国际舞台上闪耀着夺目的光芒,先后在国际一流的中提琴比赛中获得较高荣誉,如德国慕尼黑ARD比赛、英国特蒂斯国际中提琴比赛、美国普里姆罗斯中提琴比赛等。虽然当下的中提琴演奏水准以及教学水平有了很大的提高,但相比其他国内外较为成熟的音乐学科来讲还存在着不足,有许多地方仍需我们深入的研究与学习。

在此,我总结了演奏及教学中的经验与心得,于书中从中提琴演奏艺术以及教学理论两个领域具体论述了演奏以及教学的整个过程。其中第一部分为中提琴的演奏艺术,内容涵盖右手与左手的技术、双手的配合、音乐演奏的艺术原则以及对几首中提琴作品的演奏分析。第二部分为中提琴的教学理论研究,内容包括中提琴的教学理论与教学实践。希望此书抛砖引玉,在中提琴演奏及教学方面能够为读者提供些许参考。

目 录

Contents

引 言	1
-----------	---

第一部分 中提琴演奏艺术

第一章 弓法的艺术	3
第一节 声音概念的建立	3
第二节 弹性系统	5
第三节 运弓	10
一、右臂系统及活动机理	10
二、持弓	12
三、运弓技巧总述	21
四、运弓轨道的建立	26
五、运弓的若干问题	31
第二章 左手的演奏艺术	49
第一节 支点	49
一、宏观支点	50
二、微观支点	53
第二节 左臂的体系	56
一、持琴动作的放松	56
二、松弛的大臂	57

三、肘的支撑作用	57
四、手腕的放松	58
五、拇指——左手紧张的根源	58
第三节 抬落指	59
一、关于手指	60
二、建立以三指为中心的手型	61
三、手指的抬落	62
四、手指间力量的传递	63
五、左手的四个要领	64
六、抬落指的纵向训练	66
七、手指的跨弦动作与抬落指的横向训练	68
八、抬落指与声音的清晰度	70
九、手指灵活性的进一步训练	70
第四节 音准	72
一、影响音准的三个要素	72
二、手指排列与音准	76
第五节 换把	80
一、把位的概述	80
二、换把的几个细节技术	82
三、各把位间的转换技术	88
四、换把的类别与方法	90
第六节 揉弦	103
一、揉弦的概述与分类	103
二、揉弦的练习方法	106
三、揉弦中几个常见问题	111
第三章 左右手的配合	115
第一节 左右手配合的几个原则	115
一、左右手对齐原则	115
二、纵向的平衡原则	118
三、左右手力量的合理化分配	119

第二节 连弓与分弓中双手的配合	120
第三节 揉弦时的双手配合	123
第四章 中提琴演奏的艺术原则	128
第一节 清晰的分句与音乐走向	128
第二节 声音色彩的变化	132
一、声音的力度	133
二、音色的变化	135
第三节 音乐层次的处理	138
第五章 中提琴作品的演奏分析	141

第二部分 中提琴教学理论研究

第六章 中提琴教学理论	205
第一节 中提琴教学目标	206
一、教学目的	206
二、教学目标的类型	207
三、教学目标的确定	215
第二节 中提琴的教学过程与方法	216
一、中提琴教学过程	216
二、中提琴教学方法	220
第三节 中提琴教学评价	222
一、教学评价的指标	222
二、教学评价的类型	223
三、教学评价的原则	226
第四节 中提琴教学模式	227
一、教学模式的概念	227
二、可供借鉴的教学模式	228
三、中提琴教学模式	231

第七章 中提琴教学实践	233
第一节 中提琴教学实践概述	233
一、基本概念	233
二、与教学理论的关系及其转化	234
三、教学智慧	235
第二节 中提琴教学计划	236
一、培养目标	236
二、培养阶段	241
三、培养方案	250
第三节 中提琴教学的设计课例	257
第八章 中提琴的学习体会	273
第一节 左手演奏技术的学习体会	273
第二节 右手演奏技术的学习体会	280
第三节 综合学习的体会	291
第四节 集体课的学习体会	301
第五节 中提琴学习生活的感想	312

第一部分 中提琴演奏艺术



第一章

弓法的艺术

第一节 声音概念的建立

加拉米安曾经提到,教学中忽视头脑引导作用、单纯强调生理机械运动依然是现代教学体系当中的缺陷^[1]。任何生理运动都是在头脑的已有概念下完成的,头脑的丰富程度决定了生理运动的最终水平。可见在教学中,教师对于相关抽象概念的陈述是不可忽视的,切勿让学生“只练手,不动脑”。其中,声音概念就是较为抽象的,如同对音乐的处理,需要丰富的经验和大量的学习总结,不断丰富与提高头脑的认知度,这些都是生理运动无法替代的。

每个人都有自己的声音概念,只是标准不同。实践教学中,声音概念经常被人忽略,但它无时无刻决定着学生的演奏水准。概念中认为“响的声音就是好声音”,那么演奏时弓压一定会大;认为“富有共鸣的声音就是好声音”,则会注意琴弦的振动状态。学琴阶段的不同、面对具体音乐表现的不同,声音概念都会发生相应的变化。总之,声音概念应该是科学的、丰富的、发展的。

中提琴属于中音乐器,琴弦相对较粗,长度略长;声音色彩丰富、沉稳、圆润而温暖,由于音区接近人声,更富有感染力;具有张力但不尖锐的A弦通过中间两根弦过渡到低沉、宽厚的C弦。这一切因素都使中提琴成为一件颇具声音魅力的乐器,因此发掘中提琴的声音魅力对于中提琴的学习来说极为重要。

传统“一对一”的教学模式中,学生更多的是被动接受声音的概念,经常

[1] [美] 加拉米安:《小提琴演奏和教学的原则》,人民音乐出版社,1981年,“引言”。

听到的无非是自己和教师的琴声。如果教师不给予大量的示范,学生很难领会到什么是科学的声音。然而抽象的声音概念需要通过大量的实践来建立,如利用多样的教学模式来完成。“集体演·听·评”的授课模式可以帮助学生们听到更多种发音,教师对不同学生发音的点评以及学生之间的相互讨论都可以提高学生对于中提琴发音的深刻认识,在对比中逐步确立适合自己的声音。

关于声音概念的科学性(弹性的发音):自然且科学的声音具有时间感,并且富有“弹性”,包括了开始、进行、结束三个阶段。即使是很短的音符,也都遵循这样的规律。用某种示波器来记录我们演奏同样音符的声音时会发现(图形如1-1A):左面的一组图像清晰、振幅较大,可见琴弦振动较好、声音纯净;右边的一组则由于琴弦的不充分振动,图像杂乱、振幅明显变小,声音含有杂质。

另一个比较形象的比喻可以帮助我们认识中提琴演奏中的发音问题。当我们用手上下甩动一根较长的绳子时,此时处于自然的振动状态;相反,如果

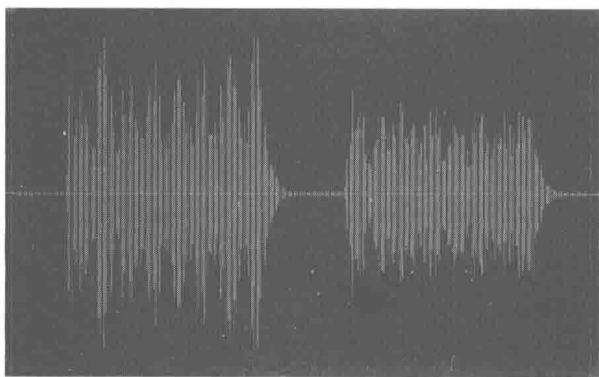
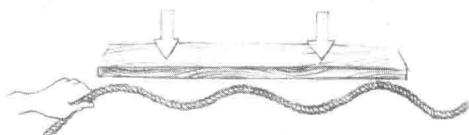


图 1-1A



绳子正常情况下的振动



绳子被压制后的振动

图 1-1B