

Ricci on Slissando

帕格尼尼演奏的秘密

——滑奏

THE SHORTCUT TO
VIOLIN TECHNIQUE

小提琴技术的捷径

WRITTEN BY RUGGIERO RICCI

EDITED BY GREGORY H. ZAYIA

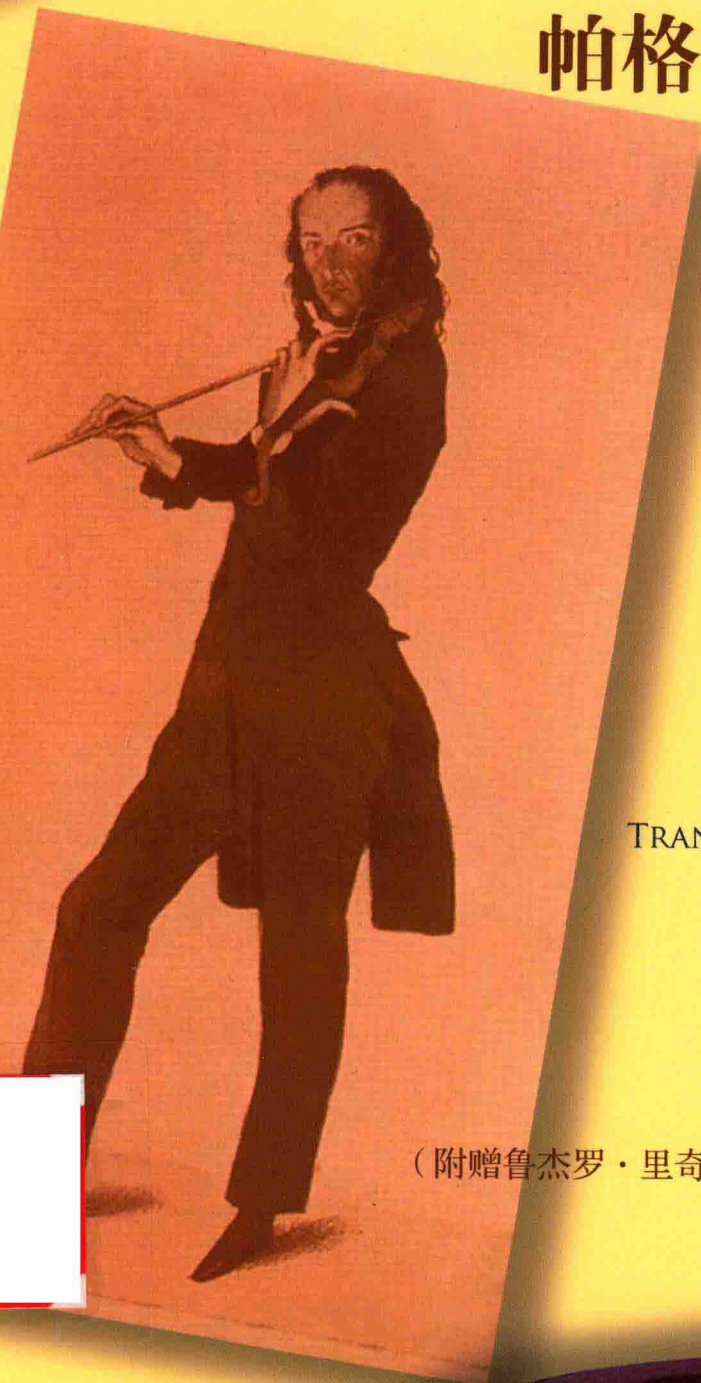
TRANSLATED BY DING ZHINUO & GAO XIAOSHAN

鲁杰罗·里奇著

格里高利·H. 扎伊亚编辑

丁芷诺 高小山编译

(附赠鲁杰罗·里奇论小提琴右手技术教学视频)



P. Ricci on Slissando

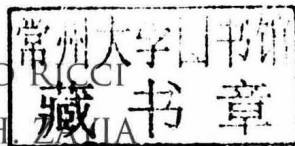
帕格尼尼演奏的秘密

——滑奏

THE SHORTCUT TO
VIOLIN TECHNIQUE

小提琴技术的捷径

WRITTEN BY RUGGIERO RICCI
EDITED BY GREGORY H. JIA



TRANSLATED BY DING ZHINUO & GAO XIAOSHAN

辑

丁芷诺 高小山编译



上海教育出版社
SHANGHAI EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

帕格尼尼演奏的秘密——滑奏：小提琴技术的捷径 / (美) 鲁杰罗·里奇著；丁芷诺，高小山编译. — 上海：上海教育出版社，2017.3

ISBN 978-7-5444-7165-7

I. ①帕… II. ①鲁… ②丁… ③高… III. ①小提琴—奏法 IV. ①J622.16

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第047811号



出品人 范慧英

责任编辑 梁丽红

封面设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755
编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”

RICCI ON GLISSANDO: THE SHORTCUT TO VIOLIN TECHNIQUE by Ruggiero Ricci,
edited by Gregory H.Zayia
Copyright © 2007 by Ruggiero Ricci and Gregory Zayia. Simplified Chinese-language rights
licensed from the original English-language publisher, Indiana University Press.

帕格尼尼演奏的秘密——滑奏：小提琴技术的捷径（附DVD一张）

鲁杰罗·里奇 著

丁芷诺 编译
高小山

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.co)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 890×1240 1/16 印张6
版次 2017年5月第1版
印次 2017年5月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5444-7165-7/J.0508
定价 42.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

序 言

我在15岁时,海菲兹来看我的老师保罗·斯塔塞维奇,他们在俄国就认识了。当海菲兹听完我拉的恩斯特的升F小调协奏曲后,他说:“拉得很不错,不过你应该能够视奏它。”海菲兹说得对。一个人不应该从音乐会的演奏曲目中去寻求技术的发展。你能年复一年地练习贝多芬的协奏曲,但若没有扎实的基础,你连音都拉不准。

以我们今天学习小提琴的方法,通向大师之路是漫长而艰巨的。今天我们在小提琴左手技术的教学上是否有什么不足之处?要回答这个问题有必要先分析一下乐器的构造。尽管小提琴被称为“魔鬼的乐器”,但这并不是乐器本身有问题,而是我们疏于对它的结构进行分析。小提琴纯五度定弦,每条弦上约有25个间距逐渐缩小的半音,受物理定律支配的小提琴是规格一致的高度系统化的乐器。然而,今天的教学法却没有利用其规格一致的便利性。

左手技术的发展目标应是以较少的时间去掌握它们,即找到一条捷径。寻求捷径就如同要在一个每条边长都相等的正方形上从一个角移到对面一个角,你可以沿着两条边逐条挪过去,也可直接从中间斜切过去。小提琴演奏情同此理。你可以利用它的规格一致性进行配置,一旦配置好了,就有了捷径。如果小提琴在一根弦上像吉他一样可以定不同的音高,就不可能有这样的捷径了。

帕格尼尼的24首随想曲构成了技巧高手的技术装备核心。如果你能演奏它们,当然捷径也就不再需要。可是,有没有一种更有效的方法——一条捷径——一开始就用在这些随想曲的学习上?正如这本书将要阐述的,我相信有一条掌握左手技术和训练高度敏锐的耳朵的捷径,即单一手指,或滑奏的指法系统,音符间的距离可在固定基础上予以校准。这种在无腮托的小提琴时期成熟起来的、帕格尼尼使用的特殊技术,在路易·斯波尔发明了腮托后就逐渐式微,被打入冷宫至今。

有人会提出疑问:“今天的教学方法有何不妥吗?”这指出在现行体系下,已经训练出众多技术高超的小提琴家,包括我自己在内。我写此书的目的并非试图改变现行的体系,它们已经根深蒂固了。相反,我是想指出,随着腮托的发明,我们失去了老体系中最优秀的技术特色之一——滑奏技术——每个想要掌握指板技术的人必须要学习的方法。

在第一章中,我简要地介绍和比较了新老演奏体系,为更好地理解后面将要描述的单一手指体系做了铺垫。在第二章中,我阐述了滑奏是发展左手技术和训练高度敏锐的耳朵的捷径,用单一手指演奏音阶的技术必须在开始阶段就要学习。在第三章中,我在前面部分先列举了一系列滑奏音阶,为学生们演示了一条能迅速掌握从最基础到最高级技术的简短而直接的路径;这些音阶也为学生提供了用其他调性演奏各种

音阶的样板。在第三章的余下部分,我设计了旨在发展演奏者手指的柔韧性、耳朵的敏锐性、两只手的协调能力和爬行技术等练习;针对特殊音程关系(即三度、六度和八度)训练的练习曲和短小乐曲;用帕格尼尼原始指法拉奏的《如歌的华尔兹》;我为帕格尼尼第四协奏曲、第六协奏曲以及勃拉姆斯协奏曲所作的华彩乐段,每一个华彩都是以各种混合音程为音乐特征的等。最后,在第四章中,就小提琴演奏和左手技术的各种普遍问题提出了我的想法和建议。

训练高度敏锐的耳朵和耐心是发展好的技术的绝对必要条件。不管我们使用什么体系,耳朵都是我们的指南。无论如何,我们要掌握指板技术,就要求同时学习老的(单指)和新的(换指)体系。

鲁杰罗·里奇

加利福尼亚,棕榈泉

2007年3月

译者注:鲁杰罗·里奇(1918年7月24日生于旧金山)因心力衰竭于2012年8月6日在加州棕榈泉家中去世,享年94岁。他10岁就登台演奏门德尔松协奏曲,纵横琴坛75年。此书是他的封笔之作。

译者序

里奇的这部封笔之作中译本的出版,必定会引起国内小提琴界(包括中提琴界)的震撼和争议。

尼科洛·帕格尼尼(1782-1840)是小提琴艺术史上的旷世奇才。200多年来,他的神奇传闻不绝于耳,他的作品一直是小提琴家演奏技术的试金石。然而,他是如何横空出世的?是如何拉奏出令人瞠目结舌的炫技乐曲的?他的演奏秘诀是什么?据说,深受意大利学派影响的法国学派代表人物,帕格尼尼的同时代人马扎斯(1782-1849)、克莱采尔(1766-1831)、罗德(1774-1830)等一直在研究帕格尼尼的技术秘密,并写下了大量的练习曲,这些练习曲现已成为小提琴演奏者必拉的经典教材。然而,帕格尼尼的演奏方法仍然是个谜。在近代的小提琴家中,可能只有法国的吉诺·弗朗西斯卡蒂(1902-1991)间接地得到了帕格尼尼的真传。他的父亲福迪纳多·弗朗西斯卡蒂是吉诺唯一的老师,而父亲的老师是帕格尼尼唯一的衣钵传人卡米洛·西沃里(1815-1894)和另一位意大利炫技大师安东尼奥·巴奇尼(1818-1897)。弗朗西斯卡蒂从父亲那里学到了帕格尼尼独特的演奏方法和指法。可惜,教学并非是弗朗西斯卡蒂主要从事的工作,他在去世前也未留下任何著述。

今天,由于音响、视频技术的发展,尤其是互联网的普及,小提琴的教学已经普及化和趋同化,小提琴的演奏水平有了前所未有的提高。帕格尼尼的作品已经成为音乐学院学生的必修课程和国际比赛的必备曲目。琴童们经过十几年,甚至二十几年的艰苦训练,当终于成为优秀的演奏家后,却丝毫不敢懈怠,甚至还要与因长期劳累而积下的伤痛作斗争。可是,当年龄一过50岁,技术就开始衰退,演奏的黄金时期也就20来年,相信所有专业小提琴演奏者对此都深有同感。勤奋诚可贵,方法价更高。试问,今天有哪个小提琴家能像内森·米尔斯坦(1903-1992,89岁)、约瑟夫·福克斯(1901-1997,96岁)和里奇(1918-2012,94岁)那样艺术生命长盛不衰,直到80多岁,甚至90岁时还能上台独奏?

小提琴学习的成才之路能不能大大地缩短?小提琴演奏的艺术生命能不能大大地延长?时间一减一加,几十年就出来了。有的!里奇的这本书给我们提供了一种新的可能性,一条捷径,使我们如醍醐灌顶,脑洞大开。人类文明并不总是线性地向前发展的,后人未必总能超过前人。正如我们的散文很难超越先秦,诗词很难超越唐宋,艺术很难超越文艺复兴时期一样,今天的小提琴演奏体系未必比200年前的更高明。人们当然要与时俱进,但有时也需要“与时俱进”,“退”是为了“进”。里奇睿智地以“腮托”的发明为界,将小提琴发展史分为“老(无腮托)”和“新(用腮托)”两个演奏体系,并作了详尽的比较,旗帜鲜明地力挺复古。有趣的是,里奇本人是新体系培养出来的,是以演奏帕格尼尼作品著称的炫技大师,没有人能否认他的权威性,而他却敢于否定自己,这样宽广的胸襟,让我们肃然起敬。


里奇的语言朴实无华,丝毫没有花里胡哨的噱头。他所破译的帕格尼尼演奏的秘密——滑奏技术理论

和操作系统其实也并不复杂,而他却苦口婆心,不厌其烦地再三加以强调,乍一看会感到有些啰嗦。其实这里体现了老先生的大智慧:重要的事讲三遍!重要的事讲三遍!重要的事讲三遍!等人们看完全书,里面的几条基本原则和原理已经印在脑子里,融在血液里,想忘也忘不了,剩下的事就是照着书中设计的教学方案去练习了。


老子说:“大道甚夷,而人好径。”大路原本是平坦的,但人们总是偏好走旁蹊斜径。里奇并不否认今天的演奏体系的成就和合理性,主张两种方法都要练习,不可偏废。但他的潜台词是:不要把简单的事情复杂化。虽然条条道路通罗马,但有老前辈开拓的康庄大道,我们又何必再去走崎岖小路?此书译本的出版,是我们专业和业余的小提琴师生及演奏者的一大幸事。不管你接受,或不完全接受,或完全不接受书中所提出的观点,当你读完掩卷后,定能开阔视野,从中获益。

译者

2016年7月



帕格尼尼所用的指法和我们通常所教授的迥然不同。他有时会用一个手指代替另一个,不过他更经常地用同一个手指演奏多个音符。



弗朗索瓦·J. 费蒂

目 录

第一章 小提琴演奏的新老两个体系	1
第二章 单一手指或滑奏的技术	13
引 言	13
滑奏音阶	15
滑奏音阶练习指南	24
第三章 练习,练习曲和华彩乐段	28
滑奏音阶	28
柔韧性练习	32
练耳练习	35
协调性练习	37
爬行练习	40
三度练习曲	42
六度练习曲	44
八度练习曲	47
如歌的和华尔兹	52
勃拉姆斯协奏曲华彩乐段	56
帕格尼尼第四协奏曲华彩乐段	60
帕格尼尼第六协奏曲华彩乐段	63
第四章 其他方面的技术	70
指法指南	70
揉 弦	73
发 音	74
弓 法	74
连音经过句的颗粒性和均匀性	74
分 组	74
定 弦	78
练 耳	78
练习方法	78
乐器调整	79

手指练习	79
持 琴	80
手 型	80
肩 垫	81
换 把	81
指导原则	81
鲁杰罗·里奇论小提琴右手技术教学视频目录	83

第一章 小提琴演奏的新老两个体系

为了能充分地理解在此书中所介绍的发展左手技术的捷径——单一手指,或滑奏,我们必须从帕格尼尼时代的无腮托小提琴演奏体系开始分析。通过对这一已消逝的演奏体系与发明腮托后发展的新体系的比较(这一体系一直保持到今天),读者便会对“滑奏是左手技术的捷径”的论据了解得一清二楚了。

在无腮托时代,小提琴主要靠左手托起,而不是靠下巴夹住,头部可以自由活动。所有这个时期的炫技大师——包括帕格尼尼、恩斯特、维奥当、维尼亚夫斯基和索雷,都是不用腮托,而用手托着琴演奏的。在老体系中,左手的手腕是靠着小提琴琴肋(侧板)的,如图 1.1 所示。



图 1.1 无腮托时代的持琴

由于左手的手腕靠着琴肋,左手的手指便可以前后伸张,既可以伸到拇指的前面,也可以退到拇指的后面,如图 1.2 和 1.3 分别所示。



图 1.2 无腮托持琴手指向前伸展



图 1.3 无腮托持琴手指向后伸展

在帕格尼尼和维尼亚夫斯基时代,拇指大概保持在今天的小提琴的第三或第四把位上。然而,老体系是没有把位或换把概念的。随后,腮托出现了,其结果是演奏小提琴的持琴方式由手托变成了腮夹。

老体系最显著的特征之一,便是手腕靠着琴肋会迫使你使用滑奏技术。本书中滑奏的概念是指当手指从一个音移动到另一个音时,拇指并不同步移动(尽管拇指可能最终还要跟随其他手指移动,如同在第二章中解释的那样)。滑奏与换把迥然不同,换把指的是拇指和其他手指的同步移动。为了说明滑奏的概念,形成相应的最小移动,图 1.4 至图 1.6 就演示了如何用第 1 指滑奏 F 大调音阶的方法。



图 1.4 滑奏 F 大调音阶第一个音符



图 1.5 滑奏 F 大调音阶第二个音符



图 1.6 滑奏 F 大调音阶第三个音符

在无腮托时代,由于没有换把,滑奏技术得到了长足的发展。因而,在乐句进行中连续用同一根手指演奏是常态。其结果是形成了演奏者只动其他手指,不动拇指的最省力的方法。

斯波尔发明的腮托改变了整个演奏体系,把过去的将琴托在手里,头部可以转动自如的方式,变成了现在的将琴夹在下巴下,左手可以移动自如的方式。这个“新装置”导致了演奏者的“换把”——拇指随着其他手指一起移动,而在过去它们只是爬行,仅仅是手指移动而拇指不动。由此,老体系倾向于采用谨慎的手

法,尽可能节省动作而避免在指板上大幅跳动。而腮托的发明催生了把位和换把采用了更为冒险的最大幅度的跳动。在新体系中,由于拇指随着手指移动,因而使整个手臂,从手指到肩膀都参与了运动。

老体系因为拇指的固定,所以在演奏时小提琴琴身没有受到干扰,它们有拇指的稳定支撑。然而,腮托的问世和换把的发展,使手臂大幅度移动而迫使拇指同步移动,这就使得在演奏小提琴时让琴身不受干扰变得极为困难,换把时的跳跃也会使音之间的精确距离变得难以校准。

今天的教学法提倡从手的肘部到手指的指根关节要保持一条直线,这样琴颈就靠在或架在拇指和食指之间。这种持琴法并不牢靠。如果如上所述保持直线的话,自然会导致一种三个手指放在琴弦上的不稳定的手型,如谱例 1.1 所示。

谱例 1.1



与之相反的是左手四个手指全部放在琴弦上的手型。第 4 指放在弦上使得琴下的左手肘部更加向右扭转,改变了手的自然位置。注意图 1.7 所示,左手手腕自然地平贴在琴颈下,这样就破坏了肘部和手指指根的直线;更有甚者,拇指更加指向琴头。这种四个手指的持琴手型同乐器的接触更加紧密。



图 1.7 四个手指的持琴

随着腮托的应用,滑奏逐渐被换把所取代,我们失去了用单一手指在任何速度下移动的技术。在演奏中以同一个手指多次移动是一种与换把全然不同的特殊技术,非苦练不能精熟。今天新体系教学法中最大的缺陷之一,就是我们能学会如何用四个手指拉琴,却不会用一个手指演奏。换句话说,我们能学会如何用下一个手指去按下一个音,却不知如何去移动本来已按在弦上的那个手指。“传送系统”出现了故障——不按下另一个手指就不知道怎么做。

这种换指演奏体系的短处,在演奏小提琴曲目最困难的经过句中暴露无遗。那些棘手的经过句与其说我们试图能通过换指做到,不如说我们无法通过换指,而不得不恢复滑奏技术来驾驭。如果一个人没有经

过单一手指演奏的特殊训练,那么在拉半音滑奏和正常的三度、六度、八度及十度和弦时会感到极其困难。我们在第二章中会提到,滑奏音阶远比换指音阶重要——它不单单体现在一个手指演奏技术的发展上,而且为我们提供了一个熟悉指板的有序系统。更重要的是,将小提琴的演奏技术缩小到以半音为单元的单一手指或滑奏体系,为我们提供了一条训练高度敏锐的耳朵的捷径,这是最终达到左手技术完善的关键因素。

老体系也有它的“短板”,不过这个“短板”能使演奏者摒弃任何指法的选择——包括坏的指法。老体系的一个重要优势就是左手不允许跳动,即不允许整个手臂的移动。相反,在指板上的上下移动全凭小心翼翼地爬行,以一个固定的基础(即我们最重要的“手指”——拇指)进行校准,这样就避免了因手的突然移动而使精确校准变得困难的现象。这个优点很重要,因为要在一英寸范围内进行校准,必须非常小心,不能鲁莽。再说,有了拇指的固定支撑,演奏者的校准范围也就只有方寸之间,这比起以最近的固定点在肩膀的新体系来说,校准的效率要高得多。

谱例 1.2



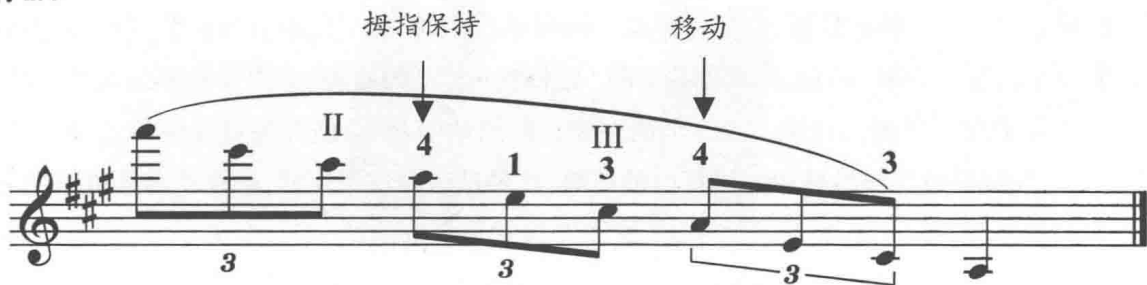
无腮托时代的指法如谱例 1.2 所示,拇指固定,没有换把。左手不得不逐渐从 E 弦的 A 音下行到 G 弦的 A 音。在帕格尼尼和维尼亚夫斯基的音乐中有无数这样跨度的逐渐爬行的例子。这个老体系“短板”的好处就是迫使演奏者必须小心从事。

谱例 1.3



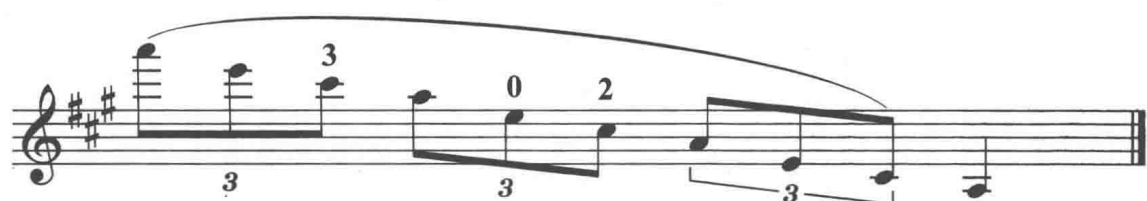
谱例 1.3 所示的现代指法则正好与谱例 1.2 相反。它要求演奏者用下巴持琴,左手直接从 E 弦换把下来。

谱例 1.4



谱例 1.4 显示了小提琴用左手托而非用下巴夹的无腮托时代的指法。请注意,在三连音组中直到最后一个八度,拇指始终保持固定。这种换把落在三连音拍子上的指法总体上要比落在三连音拍子之间的好,因为换把总是会使音得到强调。在第四章中我们将会作进一步的解释。

谱例 1.5



谱例 1.5 中所标示的现代指法则同谱例 1.4 相反,它要求用腮托。在这个谱例中,第一组三连音的第三个音符 $\sharp C$ 音,由于换把造成了不正确的强调,致使重音没有落在第一个音符上。

最后,看一下谱例 1.6 无腮托时期的指法,这是摘自于《帕格尼尼 D 大调第一小提琴协奏曲》。它的跨度从 E 弦的 A 音逐渐下行到 G 弦的 D 音,左手避免了突然的大跳和鲁莽的移动,便利了相关音程距离的精确校准。而且,由于躲开了在六连音组第二个音符(A 音)上换把,使正确的重音得以确立。

谱例 1.6 《帕格尼尼 D 大调第一小提琴协奏曲》第一乐章,第 96 小节



为了帮助我们对这一植根于老演奏体系优秀传统技术的充分理解,必须在心里牢记手指在演奏中的两大要素——位置和移动,它们都听命于耳朵的指导。但是随着岁月的流逝,老演奏体系的手指滑奏这一特殊技术越来越被人忽视,再也没有人教授如何把手指从一个音移到下一个音这种技术了。相反,我们教授的是如何跳过一个手指来移到下一个音(即从第一把位换到第三把位),而不是去移动那个本来就在弦上的手指(即从第一把位到第二把位)。这样,演奏者原本只需要将手指移动一个全音或半音就能做到的事,现在却要像“吹长号”似地运动整个手臂——尽一切可能在最小的范围内去做最大的动作。

这种手指跳跃或换把的方式引起的小提琴的晃动,使我们失去了同乐器的接触。而当我们在指板的方寸之间校准时,必须要保持与乐器的接触,以便有一个固定点作为参照值。为了保持接触,拇指或其他手指必须保留,绝不可跳跃。没有人比克莱斯勒更加深谙个中三昧了,他在演奏中简直做到了人琴一体,他从不指板上作唐突的移动。左手没有好的持琴方式,拉奏起来是极不可靠的。

种种迹象表明,帕格尼尼在拉琴时没有像“吹长号”似地把琴高高地持起,如同我们今天的一样,而是使琴头的角度朝下,左手的肘部贴着身体的左肋,左手的手腕靠着琴肋。虽然没有照片来证明这个假定,但是在帕格尼尼时代,许多艺术家为他所作的漫画和速写,逼真地描绘了他的持琴方式和站立姿态。我们以此认定这些漫画和速写反映了当时的真实情况。图 1.8 是作于 1831 年其中的一张漫画。

请注意帕格尼尼左手手腕的位置,它靠着琴肋。同样请注意,帕格尼尼的右脚在前,与今天的演奏者左脚在前的站姿完全相反。如果我们采用右脚在前的“帕格尼尼式”的站姿,小提琴的琴头就会偏向中间,使我们处于一个更舒适和更平衡的位置。而今天的左脚在前的站姿,则会使琴头更加朝外,容易使演奏者失去平衡。多年来,我们一直都被教导用左脚在前的姿势,这种站姿已成了定式,然而这并不能证明它一定就是正确的。人们只要尝试一下右脚在前的站姿,就能发现它是最舒服的,不像今天那样困难。即便不提孰左孰右的问题,两脚的重量分配对于防止两腿失去平衡也是很重要的。

诸多迹象也表明了帕格尼尼是将左手手腕保持在琴肋上,固定拇指,手部做前后的弧线移动的。由于拇指固定在琴肋上,手向后伸展时几乎要碰到琴头。



图 1.8 帕格尼尼漫画像,都柏林,1831年。

杰特路德·克拉克·维塔尔基金会收藏,国会图书馆音乐分部。