

河北女子師範學院叢書

提琴演奏法

比多韋茲基著

張洪島譯

中華樂社出版

本音樂叢書發刊之趣旨

近幾年來，我國國民對於音樂似乎已經感到了相當的興趣，並亦漸注意到音樂教育的提倡。因為希望國人對於音樂的興趣日趨濃厚並普及音樂教育起見，我們想要供給一般愛好音樂者以學習，鑑賞，教授各方面的基礎知識；這就是刊行本叢書的動機。

我們的志願只在使一般人普遍的認識音樂，所以所採取的材料不求其高深，但求其簡捷；只編重於實用方面，而不注重空論。

本叢書的第二種是『唱歌作曲法』，現正在編纂中，預料一月間便可出版。

中華民國二十年十月二十五日 編纂者識

提琴演奏法目次

原序.....	1
譯者序.....	3
第一章 左手持琴的姿式.....	5
第二章 移指時的持琴法.....	16
第三章 移指和滑指.....	20
第四章 手指的運動.....	36
第五章 運弓的派別.....	49
第六章 持弓法和拉弓法.....	53
第七章 關於弓法的解說及弓法的應用.....	61
第八章 發音的準確.....	78
第九章 顫指法.....	84
第十章 練習的方法.....	89
第十一章 發聲的研究.....	96
第十二章 克魯意采爾練習曲的功用.....	102
附 錄 特種技巧所用的資料分類表.....	107

原 序

本書所講的材料集中於一個最終的目的——就是指示給熱心於學習提琴者所切盼的捷徑。

本書的內容包含：解說，規則，音樂上的例子和許多照片圖像。所以裏面把初學者和已具相當程度的奏者每日所需要的各種材料，都分門別類底羅列出來了；每章都是專講一種主要的技巧的，同時指示出關於那種技巧通常所遇的困難之點，並怎樣能夠克服那種困難。

關於講述方法，著者力求明晰，務使一般的學者得以一目了然；對於初學的人，在本書中有許多他所需要的基礎的技巧，對於已有高深程度的人，在本書中也有高深的講解，可以供他參攷，那些基礎的講解對於他們也自無妨。

爲使學者更加容易透澈底明瞭起見，本書加進了許多照片圖像，學者可以看做模範，以隨時糾正自己的姿式。

按說優美的提琴演奏，本不是近日新發明的事，而且這是沒有時間性和空間性的；然而怎樣便能獲得優美的演奏的效果，這種教授的方法，却是演進不止的。本書關於由經驗得來的教授方法，極力介紹，然而同時也並不是把從來有價值的成規搬

開不顧；而且所貢獻給續者的新方法都是經過了切實的試驗，而足以證明其能完成很美滿的效果的。

譯 者 序

現在學習提琴的人漸漸增多了，這足以表明國人喜好音樂的良好現象？然而提琴一科畢竟是諸種樂器中最難的一種，學者必須受學識經驗宏富的教師的指導，這是毫無疑義的；此外更不可沒有專書就各種技巧加以系統的說明。因為教師只能隨着學者的進境隨時加以片斷的講解，這樣學者就很不容易澈底了解演奏提琴的藝術了；況且西洋音樂引起我國人的注意，不過纔是近幾年來的事；教師能否個個盡責，還是個問題。處在這種情形之下的學者，如果十分相信他的教師，結果也許養成許多不正當的習慣，如果懷疑他的教師，又苦於找不到一本書可做指導或參攷。因此譯者相信這樣的一本書是極有介紹給我國人的必要的，所以毫不遲疑底把牠譯了出來。

本書的著者是一個很著名的提琴教師，他本了自己的經驗作出這本書來。書中的講解極其簡明，而且圖像很多。譯者不但希望學習提琴的人時常翻閱這本書，從中求得正當的技巧；更希望鑑賞音樂的人由本書的內容得到這種藝術的明確的概念。

本書對於提琴教師的教授方法時時加以發揮，也很可供教

授提舉者的參攷。

譯者譯本書時對於名詞的逐譯，很感困難，付印又急，一定免不了有許多不妥當的地方，海內名家如能不吝賜教，譯者深以為榮幸！

再者，本書的編譯和出版均蒙柯政和先生熱心幫助，特誌於此，以示感謝之忱！

七，二八，一九三一。

張洪島誌於舊都。

提琴演奏法

第一章

左手持琴的姿式

普通即便是受過完好教導的學提琴者，差不多對於持琴最好的姿式的規則，都未曾加以完全的慎重的考量。教者在學者開始學的時候，指導學者以正當的姿式時，多半同時摻雜着其他學者未曾經驗過的事情，以後，雖然有時稍加指示，便是片斷的，偶爾的了。所以，教師每週按着鐘點未嘗不加以相當的指導，然而學生關於這個問題的全部能否得到清晰的，切確的觀念，恐怕還是個疑問。

無論是程度高的學生，也不論是初學學生，若是諳習了持琴的最優美，最適宜的姿式，於學習的時候，便覺得格外底得力，所以愈是努力矯正自己的姿式的人，往往進步愈快。

這個問題是極有研究的必要的，所以必須加以極其明晰，正確的解釋，並且還要詳密無遺。本書為避免解說過於冗雜起見，製成圖板，互相參照比較，用以替代詳細的敘述，必較為



參着本書的時候，不可以為已經了解了其中的理論，列舉的規則，便自覺得滿足了，必須謹守圖例中所指。因為學者自己去領略這些東西去，難免對於下列的

事項不能平均底注意得到：

- (1) 透澈底了解新知道的各種事項；
- (2) 依照着所指示的法則去施行；
- (3) 矯正自己，看看是否正確底依照着所指示的法則施行了。

學者一時的忽略，不知不覺底自己稍加變動，往往是
以阻害了整個的成功。

讀者如欲得到本書所有一切照片圖像，註解和規則所給予
的最大的利益，務請忠實底牢記着下列的法則：

法 則

學者應詳密底觀察每個照片圖像；應仔細研究各規則
和各註釋的真意義；對鏡留意比較自己的姿式和各式的動作是
否和書中此指示的相合；對鏡站立時，所站的角度，要自己看
見鏡中所反射出來的恰與圖中所指示的部位相當。

就各人的手加以比較，固然有大小之分，然而，要記住，
手雖然有大有小，持琴姿式的原則是一樣的，不過僅僅是外形
上看着稍微有點不同而已。

現在請注意關於左手的姿式；在手大的人持琴的時候，
大拇指和其餘的四指在指板（Finger - board）上面突出必較
高，同時食指和拇指間的空隙也較深。在手小的人持琴的時候

，就普通一般的情形，多和上述的各點相反。本書圖中所示的是一個大小適中的手。

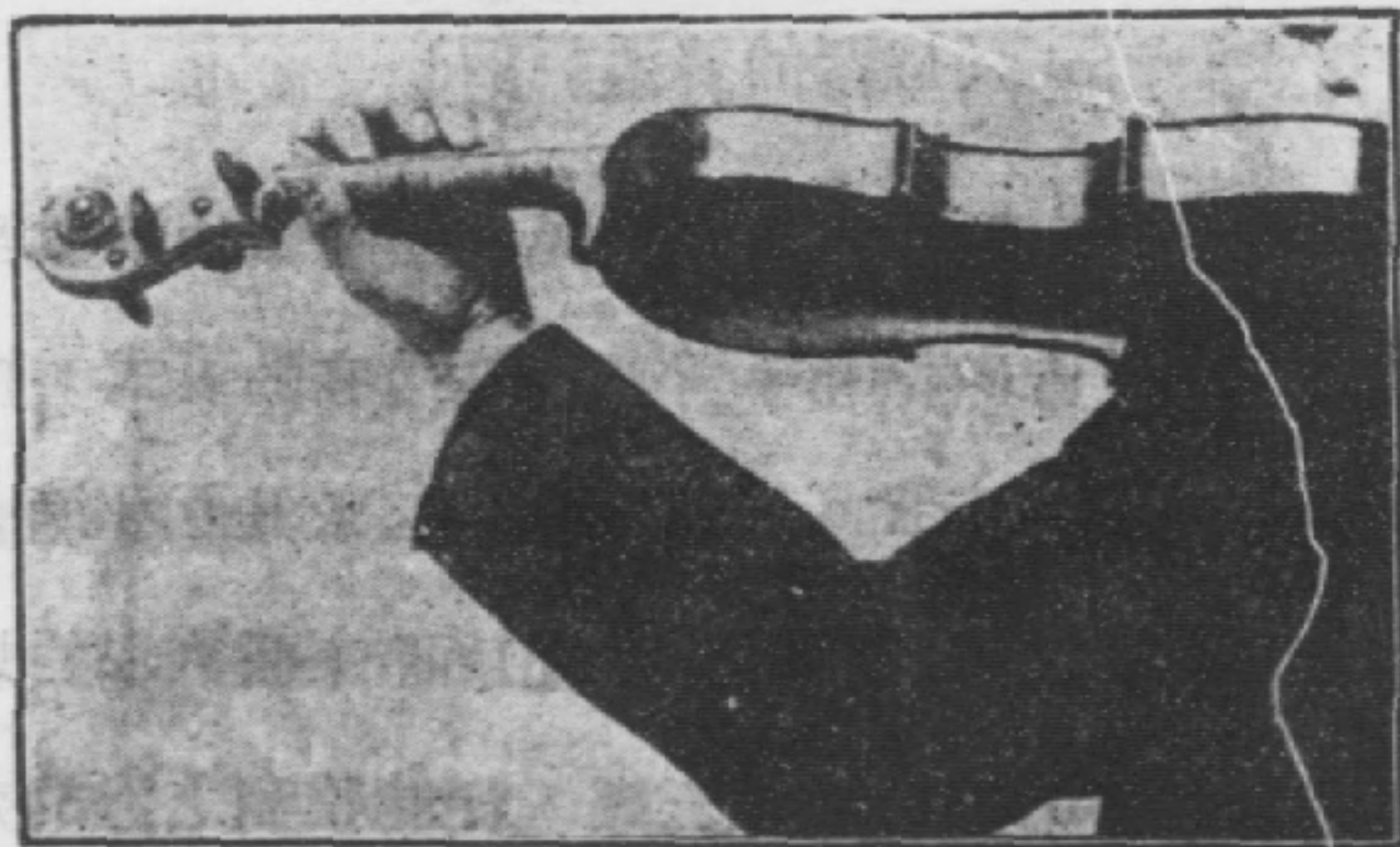
左手之正確的姿式

第一圖



第一圖是由奏者的前面觀察其左手在第一把位 (First position) 持琴時的正確姿式。應注意其手的彎曲，致使手指和指板成一平行線，同時更要注意各指尖端的向下變直的姿式。

第二圖



第二圖是由奏者的背後觀察其在第一把位持琴時的正確姿式應注意拇指和其餘四指的位置及其伸縮自如的態樣。

第 三 圖



第三圖是由奏者面前觀察其在第一把位持琴時的正確姿式。應注意其臂部的向內方彎曲。

同時須注意到第一，二，三圖中琴身的斜度。

(持琴的普通規則)

爲使左手有力，敏捷，靈活起見，最要緊的當然就是持琴的時候，拇指和其餘四指和手臂要有極適宜的姿式，換句話說，也就是要有正確的姿式。這三部分務必求其互相適合，並要使這三部分能夠互相合作。讀者如能依照下面列舉的規則去做，再參照了以前的第一，二，三圖，便能收到上述的效果。

〔持琴規則一覽〕

I. 將琴頸放在左手的拇指和食指之間，照這樣琴頸的左側便和拇指的第一節相接觸，琴頸的右側便在食指根部的關節處和手掌相接觸。此時琴頸的下面和拇指與食指之間，便構成了一個空隙。所以有這種必要的，蓋為避免下列的兩種阻礙：（1）假若使琴頸降落至和拇指與食指間的肉相接觸時，各手指再垂直下來，便離絃太遠，按音時必感不便。（2）假使沒有上述的空隙，在移指（Shifting）時必感到手的運用太不靈便，因為琴頸和拇指與食指間的皮膚接觸發生了阻力的緣故。

II. 使拇指向後仰，如第二圖所示；這樣便是永遠向着向高的把位（Position）移指的準備。特別是在移向高的把位時，拇指的地位是必要比第一指（指食指而言）的地位較近於絃枕（Nut）的。這種位置最為便利而且自然，因為如此足使其餘的各手指得以活動自如，毫不至感覺到澀滯拗執的苦處，假使不如此，這些弊病是一定不可免的。

III. 琴頸的右側在食指根部的關節處依於掌部，其距離絃枕的距離，應該恰在當第一指（食指）落在絃上比

空絃 (Open string) 高一個整音的地位。欲得比空絃高半音的音，應該使第一指向後伸張；假若不如此，手指便失掉了中心點，結果，只能向一個方向伸張。所以按上面的位置，向前方伸張便可以得到高半音，向後方伸張便可以得到低半音，自然便利得多。

IV. 使手指與指板成一平行線，如第一，二，三圖中所示的樣子，如此永遠作着落在絃上的準備。

V. 指尖由絃上抬起時，須直起，俾使其永遠保持其各原來的位置。

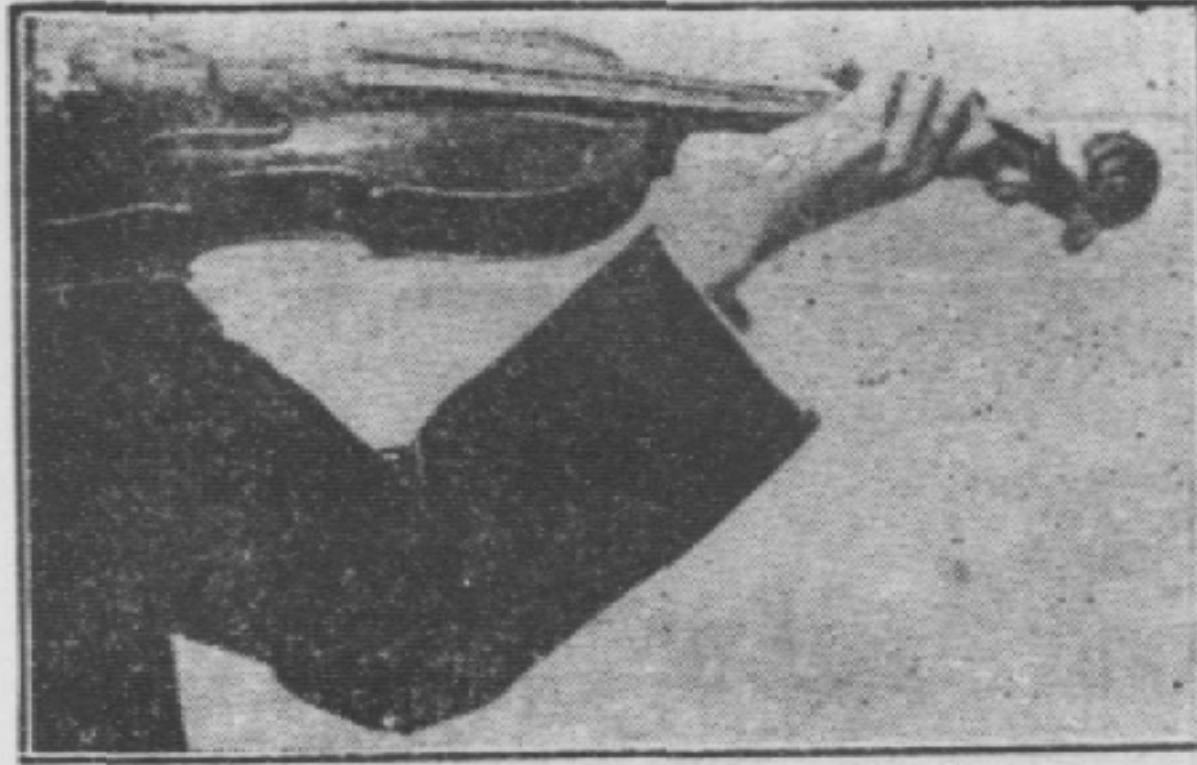
VI 臂部適宜底向內方彎曲，俾使手指容易達到低絃（如D絃G絃）；並且在移指時可以免去手碰琴而生滯礙的弊病。

學者果能依照以上所列舉的各條規則以及以後各章所載的各規則，分別底研究，謹慎底觀察，時常利用鏡子自己嚴格底加以矯正，日常便成爲一種習慣，照這樣悉能依法施行，必不至感到何等的困難。

〔左手持琴姿式的通病〕

下面第四，五，六，七，八，九圖是一般不留心的學者通常很容易犯的毛病。

第 四 圖



第四圖所示的不正姿式，錯在手指還在第一把位 (First Position) 而手腕已經到了第三把位 (Third Position)

第 五 圖



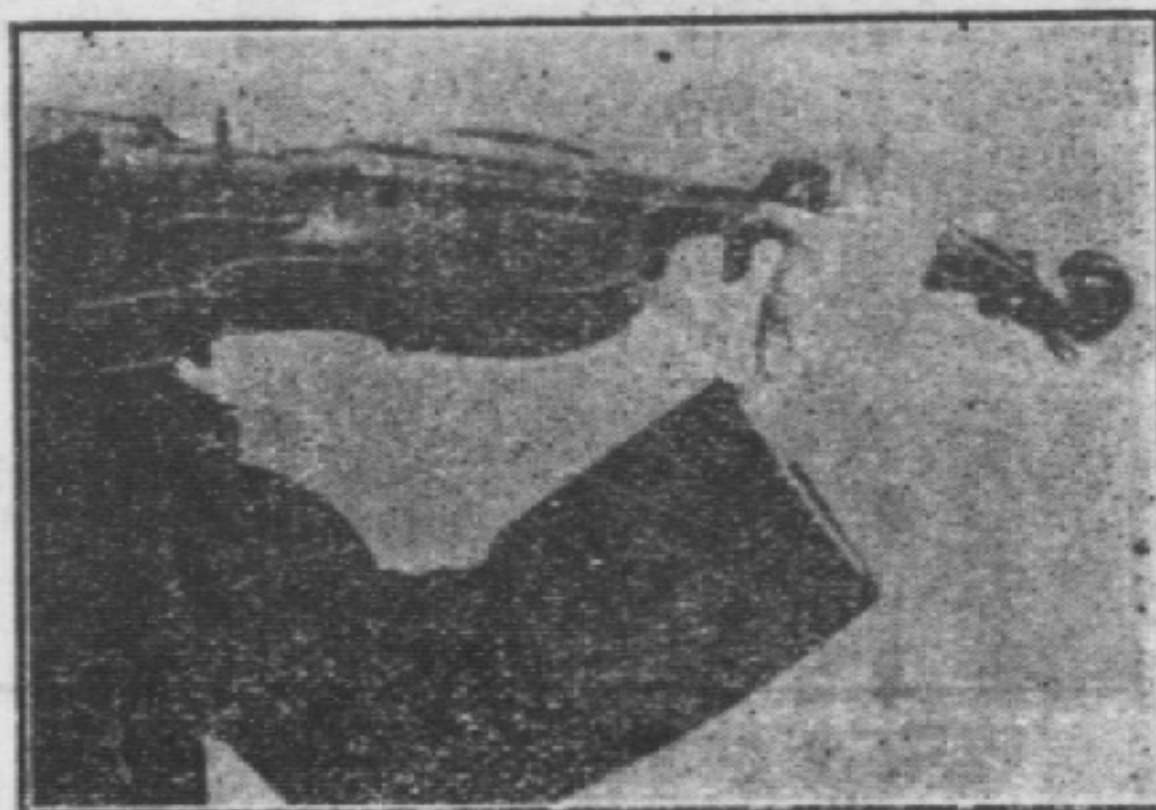
第五圖所示的不正姿式，錯在諸手指的彎曲和指板成了，正角（九十度的角度）

第 六 圖



第六圖所示的不正姿式，錯在手腕向外突出過甚。

第 七 圖



第七圖所示的不正姿式，錯在小指垂在指板之下。

第八圖



第八圖所示的不正姿式，錯在拇指較手之其餘的部分居於較高的地位。

第九圖



第九圖所示的不正姿式，錯在臂部沒有向內方彎曲，反而向外方彎曲。

(關於持琴法的戒律)

- I. 你持琴時手不可像第四圖那樣，因為照那樣持琴，手指向後偏倒，足使手指於落在絃上時，落不到正確的地位，結果必生發音不準確 (False intonation)

的弊病，並且當向上把位移指時，手必定會碰在琴身上的。

II. 你持琴時手不可像第五圖那樣的；因為像那樣持琴，手指縮在琴絃的旁邊，第二指，第三指，第四指，都離絃很遠，按絃時既費力又費時間，當然不會靈活的。

III. 你持琴時手不可像第六圖那樣的，因為像那樣持琴，手必呆滯，手指也必僵而不活，而且向後伸張按低半音時十分困難。

IV. 不可握琴太緊，因為如此必致手部僵而不活，而且很容易感到手部的疲乏，於移指時亦必感到困難；因為在移指的時候，就是握琴很輕鬆都有時發生障礙，所以必須全靠頷骨和肩部支持着；關於這個問題於第二章講『移指時的持琴法』時，當作詳細的討論。

V. 不可像第七圖那樣底使小指垂落在指板之下，那樣子，牠便絲毫沒有作落在絃上的準備，因為牠想要落在絃上必須先要抬起來。並且這樣也足以影響於其餘各指使牠們失掉了靈活的機能。

VI. 不可像第八圖那樣使拇指比手部的位置高，如第八圖手和別的手指還在第一把位，而拇指已經伸到第

二把位來了，顯然是不對的。拇指的位置應該比第一指的位置低些，亦即離絃枕（Nut）近些（參看前第二圖），爲的是作換把位的準備，因爲在換把位的時候，他必須居於較低的地位；而且像第八圖那樣拇指的位置，足以影響其他手指的靈活。

VII. 不可使臂部向錯誤的方向彎曲，換句話說，就是應該向內方彎曲，而不應該向外方彎曲（參看第九圖）；因爲若臂部向外彎曲時，手指想要達到低絃，差不多要成爲不可能的事了，並且還有一種弊害，即當移向高的把位時，未到目的地之前，手必已撞於琴的肩部，致使連續的兩個音因之而破裂其連續。試就第三圖和第九圖互相參照比較，當能了然。

第二章

移指時的持琴法

有許多學提琴者，一學到移指 (Shifting) 的時候，便開始感覺到用他以前的持琴法來應付這樣的一個新問題是不適用了。因為於移指的時候，既須保持琴的穩固，又須使手部得以自由移動，這顯然是件很困難的事了。

學者每每誤會了持琴的方法，總以為只要把琴放在鎖骨上，把下頷放在頤墊 (Chin-rest) 上，然後左手握住琴頸的末端，這樣琴的位置便會牢固不移了。此外也有些不曾受過教師的詳細解釋的學者，却因為有耐勞的力量，使琴身穩固，而得以自由移指，但他們決不分析怎樣作去便可以使琴的位置穩固起來。更有些學者因為從沒有人告訴他，便永遠找不到一個適當的方法，這一類的人只有依照着上面所說的那種辦法持琴；一遇到移指的時候，便會即刻感到不便。由是他必定要用下頷盡力壓琴，終至感到疼痛，但是每當向下移指時琴仍是免不了要脫落的。

然而，不要覺得這種困難，是很須費力纔能解決的，只要你能夠依照着以下所示的規則去作，很容易底便可以解決了。在沒有講到那些規則以前，為使讀者明瞭本規則的目的和利益的所在起見，先須知道持琴最普通的毛病：就是普通人多半以

爲欲保持琴的牢固，全恃下頷的壓力和鎖骨的支持。這樣的持琴法在第一把位時，還可以勉強適用；只要向高的把位移動，恐怕立刻便要感到不適，所以必須進而想一個更爲妥善的辦法。

即便是在奏第一把位時，設若依照上面所說的方法持琴，也足致發生下列的兩種弊端：(1)握琴過緊，(2)如此持琴，琴頸必致落於拇指與食指之間的空隙中。上列的兩種毛病，無論有了一種，或者是兩種並存，都足以使琴頸貼緊於手指間的皮膚，而致失却移指時手部的靈活，因爲移指是以手部的靈活爲第一要素的，所以如此向下移指時，琴也必隨之而動搖了。有了第二種毛病時，更足以使手指離開琴絃過高，若使手指仍然保持其向下垂直的狀態，一定便夠不着絃了。教師通常所以對此點忽畧了，而不加以詳細的解釋者，多半是因爲自己已經自然而然底能夠保持琴的牢固了。但是，對於大多數的學者開始練習移指法的時候，必定要有一種特定的方法幫助他們纔可以達到持琴牢穩的目的。

正當的持琴法——依照下面的規則作去，可以補救上述的一切困難：

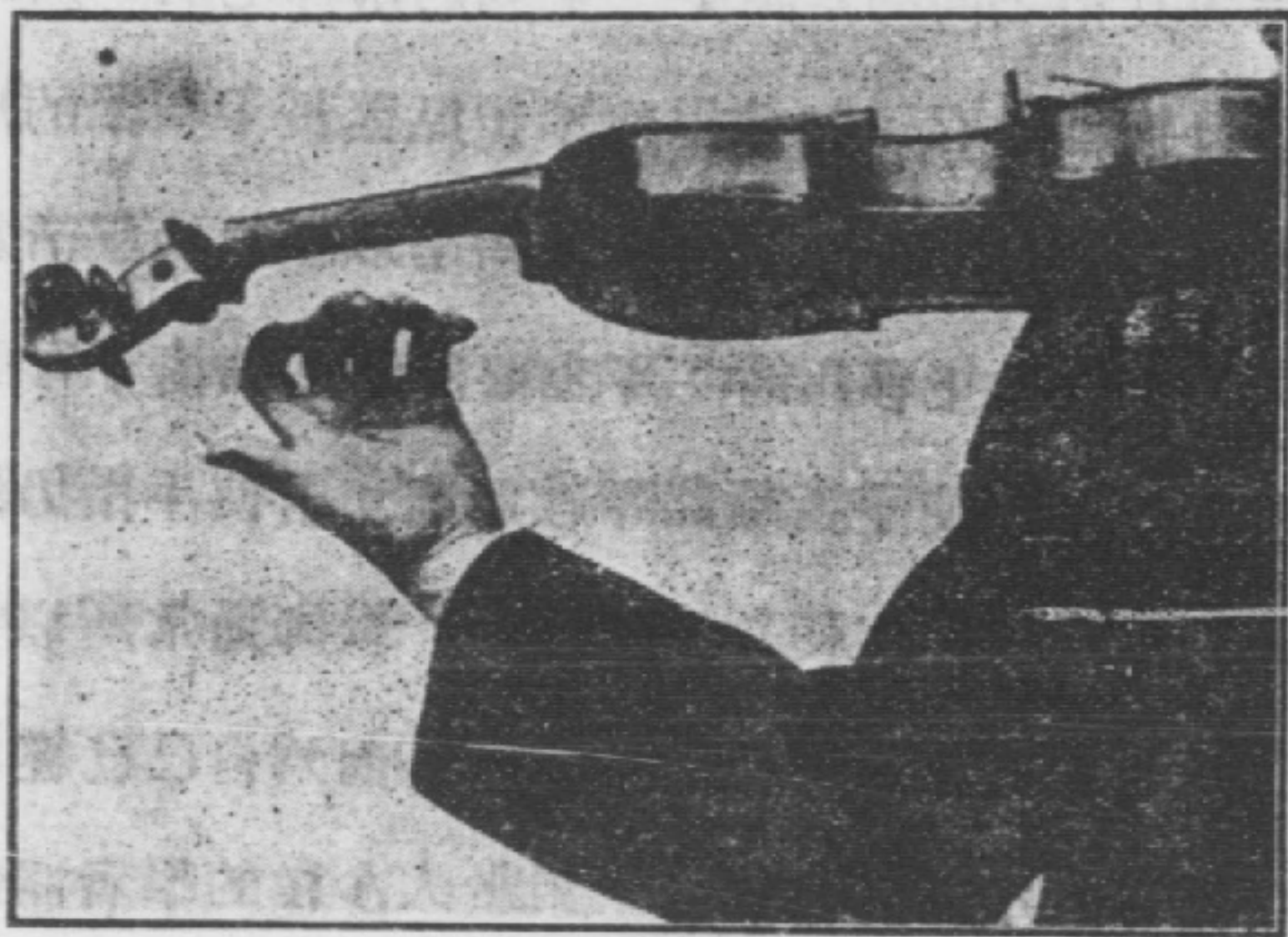
〔保持持琴穩固的規則〕

將琴放在鎖骨之上，左頷貼於頤墊之上，左臂連同左肩

向內方彎曲，如此肩部便可以緊接於琴身；換句話說，提琴不過僅僅放在鎖骨上，而實際上支持琴者却是肩部。

爲使學者得到更明確的觀念起見，只要請你記住，你必須能夠不用手來支持琴身，而琴仍然能保持牠的正當的位置，然後纔能使手伸縮運用自如(參看第十圖)。

第十圖



學者依照上面的方法行去，必然會感到肩部的力量是極其必要的。

適合個人的持琴法——因爲各人的頸部和肩部大小比例的不同，所以學者須自己決定支持琴的方法。設若把琴放在左邊的鎖骨上，頷置於頤墊上，自肩部以至臂部向內方彎曲，然後，再照了鏡子，看看琴和肩部之間有沒有空隙，如有空隙(大多

數的人都免不了有空隙)，而空隙很小，在不傷害自在的姿態的範圍以內，可以因肩部的聳起而把那空隙彌補起來時，便無需乎再想別的方法來補救了；設若空隙不是那麼小的時候，便須另設他法，以資救濟。有時用一塊手巾放在衣襟下面，便可以把那空子填補起來，此外還可以採用適當大小的襟墊。

茲列舉出四個例子來，以示頸部和肩部的太小比例，及其所應採用的補救的辦法，學者看了，自能更加明瞭：

(1) 具有短頸和寬肩的人持琴最為適宜，因為他的頸部和肩部之間的空子差不多是恰好適於把琴放進去的。

(2) 具有長頸和寬肩的人，或

(3) 具有短頸和垂肩的人，可以用手巾填補頸部與肩部之間的空隙，或者如前所述，把肩部聳高一些，尤其是在移指的時候更有這種必要。因為在移指的時候琴滑開的機會特別多。有時以用襟墊為更較適宜，關於這一點，最好由奏者自己或他的教師酌量情形，予以判斷。更有須留心者，關於(2)和(3)這兩種形式的頸和肩特別要加以慎重的攷量；因為在此時必生一種疑問，就是：『到底用襟墊還是不用呢？』，設若判斷錯誤，必致持琴感覺費力，領的下面亦感痛苦。

(4) 具有長頸和垂肩的人必須採用襟墊。西洋女子多半離不開襟墊，而男子因為衣服的肩部常襯有棉類，所以可以不用襟墊。

第三章 移指和滑指

在提琴的奏法中有『移指』(Shifting)和『滑指』(Gliding)兩種名詞，有許多學提琴的人以為其間沒有什麼區別，或竟奏出來無甚區別。他們以為這兩個名詞都不過是表明把手或手指移動向另外一個把位而已。有兩件事情好像足以證明上面的說法是不錯的：第一，表示移指和滑指的符號是一樣的，都是在音符的上面或是下面寫一個阿剌伯數字，用以代表按那個音時應用的第幾手指，由此便可以知道應該移向第幾把位。(移換把位亦有間接用羅馬數字記在譜表上面或下面，以表明某音或某段應該在第幾根絃上奏出來的。)第二，所有講理論的書中遇有『移指』和『滑指』這兩個名詞時，有的教師以為是研究移指的，有的教師便以為是研究滑指的，界限很不分明。

因為有了這種錯誤的觀念，許多不良的結果都便由此而生了。所以現在特別聲明：(1)兩種動作有顯然的不同；並指示出(2)於那幾種特點可以看出這兩種動作的不同。

移指與滑指的區別——移指的目的有四種，即：(1)用移換把位的方法以便達到某個音或某羣音，不然便不能達到目的。(2)減少運弓的困難。(3)避免拙笨的頻繁的由此絃移入彼絃。(4)爲了要獲得某絃所特具的音質。移指的特徵在當由甲音

移向乙音時，移動單純是手的移動，即手以決斷的態度向乙音移動，絲毫不是逐漸移向乙音的樣子，一直達到乙音。

〔移指的規則〕

當手開始從甲音的把位移向乙音的把位時，即刻先把手指在絃上的壓力完全釋去，然而並不可以從絃上高抬起來。然後手指疾速底沿着絃的浮面移動，突然停止到所欲奏的乙音的把位。

手指從甲音移到了乙音，猝然停止了下來，假若是依此正當底作去，必定是甲音到乙音中間經過的各音一點也聽不出來；換句話說，雖然從甲音到乙音中間要經過許多別的音，但是移指時，聽不見途間經過的痕跡，這便是正當的移指法。假若使人聽出來途間經過的各音的痕跡時，便成爲『滑指』了。

移指的時候，應當疾速底，決斷底從一音到另一音，說起來好像從一音跳到另一音一樣，其實實際上手指並不可以離開絃面，不過把在絃上的壓力全然免掉了而已。

『滑指』和『移指』固然是一樣底由於手部的移動而使手指達到另一個位置，但是於下列的一點，顯然兩者是有大區別的；就是在移指的時候，是絕對要避免由甲把位裏的某音到乙把位裏的某音中間所經過的一切音的痕跡的，而在滑指的時候，却恰恰相反，所以可以說滑指主要的是在手指的動作。看了以

下的解釋自能了然。

〔滑指規則之一〕

當手開始從甲音趨向在另一把位的乙音時，即刻把手指在絃上的壓力稍稍底放鬆一點，然後以極平滑柔和的態度移動手指，直到了目的地為止。

由滑指所生出來的效果，在音樂上的用語稱為『Portamento』，意思就是由此音連貫到彼音所生的一種效果。就實在的情形來講，前音和後音的連繫藉力於中間所經過的各音，使得牠們的連結更為圓滿，所以滑指的時候一定要使人能夠聽出兩音間所經的路程。這是在絃樂上很有價值的一種特別的表現方法，但是必須運用適宜，假若隨便濫用，結果反足有害。過量的滑指或者樂曲中作者並沒要求滑指而竟用了這種表現法時，結果必致使人起一種不快之感。所以滑指的濫用或誤用都足以傷害了樂曲的意味。奏者萬不可以以為這種熱烈的表現方法是隨處都能運用而當然得到完好的效果的，因而每遇移換把位的時候便利用滑指的方法，如此實足以湮滅了滑指法運用的真價值。

講到這裏，移指法與滑指法的區別一定可以了然了。所以遇到要移換把位(Change of position)的時候，首先要注意的一件事情就是就此兩種方法加以斟酌和選擇；換句話說，就是遇

到要移換把位的時候，必須很機警底立時予以判斷，究竟這次移換把位的目的是側重表情呢，抑或具有前述移指法的四種目的中之一呢？設若目的側重於表情的方面，便可以適用滑指法；設若具有了上述移指的四種目的之一種或數種，當然應該適用移指法。

既能辨別何時應用滑指法，何時應用移指法了，或者也能夠不濫用滑指法了；然而還有一種足以惹起聽者的不快感的毛病，也是普通練習提琴者很容易犯的。就是當遇着兩音的中間應用滑指法的時候，往往滑指所費的時間太長了；自然，滑指所歷的時間愈長，手指滑動的速度愈慢，聽者在這種遲緩的過程中，便陷於一種不確定的狀態，他不知道到了何時何地纔能聽到那次一個音符響出來。由此看來，下列的滑指法的第二個規則也是必須注意的。

[滑指規則之二]

遇有應滑指的甲乙兩音，奏時須盡力保持甲音的全時值，換句話說，在各種特別情形之下，所需要的表情的程度固然不同，滑指總要在各種情形所容許的範圍以內，盡力減少其所費的時間。

既明白了上面所說的移指法與滑指法的各種性質，學者仍須切記：不可因滑指要快便把滑指和移指混而不分了。須知道

移指純然是一種機械式的動作，與滑指顯然不同；滑指無論怎樣，總自是一種特別的動作而含蓄着表情的力量。

移換把位法——無論什麼時候，前後兩個不同的音符要用同一的手指先後按去，都可適用上述的各種關乎移指和滑指的規則，此時兩音之間一定要有移換把位(Change position)的事情發生，今舉例如下：



移換把位亦有時前後兩個音符不是用同一的手指按去而是換另一個手指的，如下面所舉的例子：



當這種移換把位的時候，究竟應該應用移指法抑或應用滑指法，可適用下列的規則：

〔移換把位而須另換手指時的規則〕

遇有甲乙兩音符之間須移換把位時，這時若手指按着甲音，便可以適用滑指法。滑指的時候，滑動的手指沿着絃向乙音所在的方向走去，直到乙音所在的把位為止(不論甲音是否和乙音在同一根絃上)，按乙音符

的手指應該在按甲音的手指達到了乙音符所在的把位的當兒按下，落在乙音所在的地方。

但是這時有一個應該特別注意的一點，就是滑動的手指達到乙音所在的把位停頓下來時，不可令人聽到，不然便是額外多加了一個音符了。想要避免這個額外的音，就是須要剛好在那滑動的手指達到了乙音所在的把位時，那該按乙音的手指應即刻按在正確的地方，其間不容別的音符響出來。

下列舉出來幾個例子，小的音符就是表明滑動的手指的停頓之點的，起初為使滑動的手指找到其確實的地點起見，也無妨使小音符也響出來。等到已經能夠自然底達到了其準確的地點時，小的音符便不要再響出來了。

The image displays four staves of musical notation illustrating sliding techniques. The first staff shows a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and a slur over them. The second staff features a similar sequence with a 'sul D' marking below. The third staff shows a sequence of notes with fingerings and slurs, with 'sul D', 'sul A', 'sul D', and 'sul A' markings below. The fourth staff shows a sequence of notes with fingerings and slurs, with 'sul G' marking below.

關於移換把位的其他問題

現在要請學者格外注意移換把位的最主要的要件，即手部，臂部，和拇指所應取的動作。由第一把位移向第二，三，四，五，各把位時，手部的狀態並沒有什麼變更，只不過奏第三絃或第四絃（D絃或G絃）時，手部和臂部要向內方用力彎曲而已。及至第五把位以上的各把位，拇指的地位漸次底降低，而臂部也愈來愈向裏彎曲，為的是使手能離開琴身而使手指達到其應到的地方（參看第十一圖到第二十七圖各圖）。移指的時候也須嚴格底遵守着下列的規則：

在未着手移指的動作以前，先要度量新把位的正確位置，不可在手部移動中纔加度量；因為這樣遲緩，很容易失却了新把位的正確的位置。

藝術家的自由裁量——以上所述的移指法和滑指法的規則固然是一般人所遵從的，但是有時候移度已深的奏者往往不依照這些方法去做。本來一個藝術家打破了成規而獨出心裁，結果能得到很可貴的效果，這是每每有的事情。例如：精於提琴演奏的奏者遇有須另換手指而換把位的時候，有時不用按第一個音符的手指滑指，而用第二音符的手指滑指，又如每個音符都須用一弓奏出時，他不在每次由上弓（up-bow）改換為下弓（down-bow）或由下弓改換為上弓以前的片刻之間滑指，而在

其後滑指；諸如此類的地方，學者萬萬不可以輕易效倣而入於歧途。學者必須知道，凡是利用這些不合乎規則的方法而能夠得到優良的效果的，多半都是已經透澈底明瞭熟諳各種規則之後，再加以詳慎的揣摩。而後纔能運用出來的。爲了某種目的，捨棄了普通一般的規則，而利用例外的方法以制勝的，那是非具有藝術家的精明的判斷力無以無力的；而且這種能力不是偶然而得的，普通的學者是不很容易成功的。

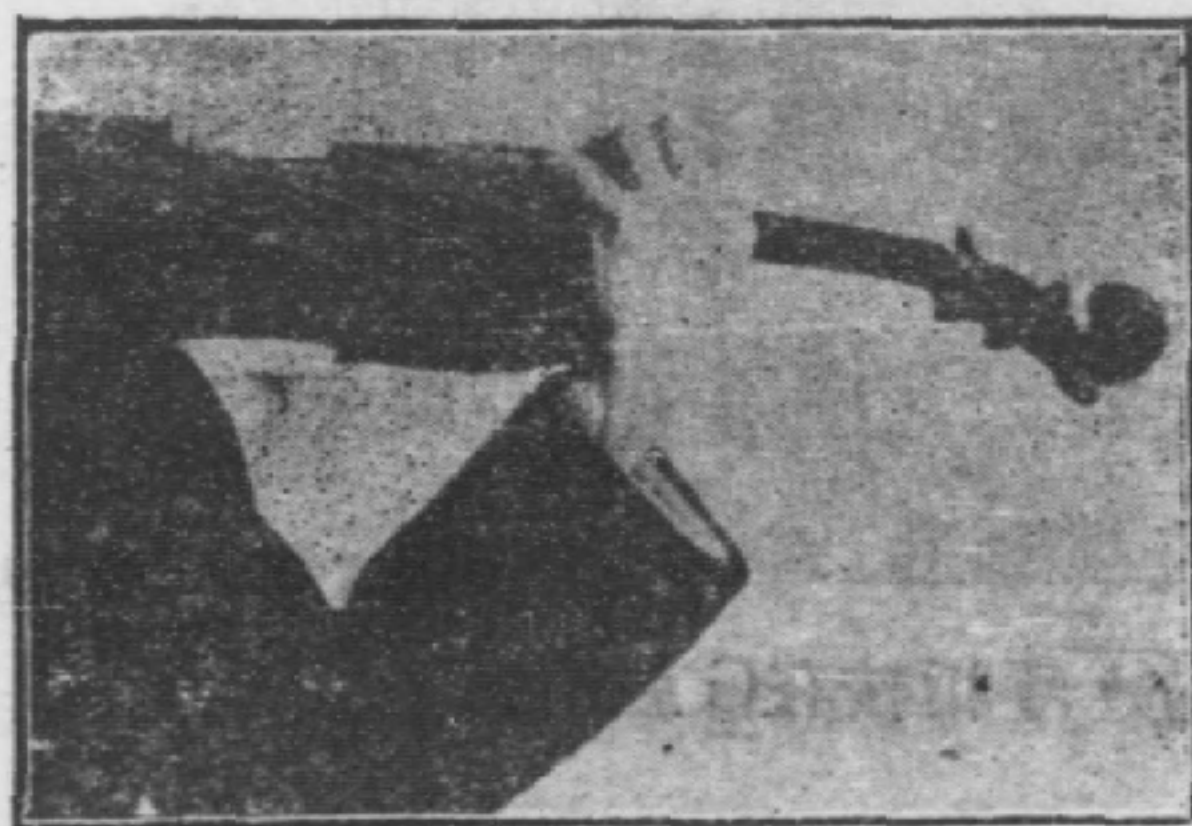
手在各把位的姿式

第十一圖



第十一圖示手在第三把位時的樣式

第十二圖



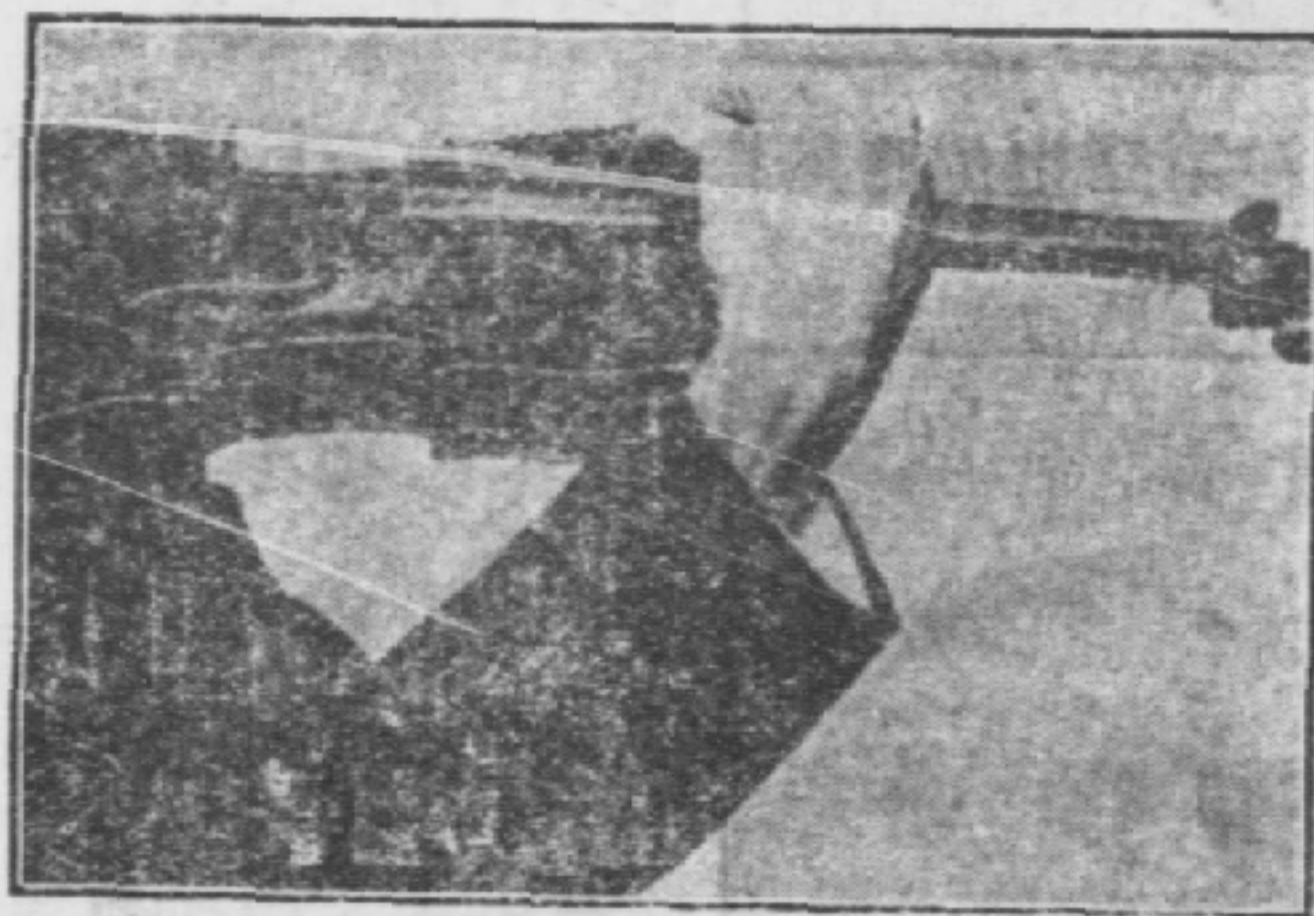
第十二圖示手在第五把位時的情形。

第十三圖



第十三圖示手在第七把位時的情形。第十一,十二十三,各圖例的手指是放在第一絃(E絃)上的,注意手和手指的樣子。

第十四圖



第十四圖示手在第一把位,手指按在G弦上的情形。

第十五圖



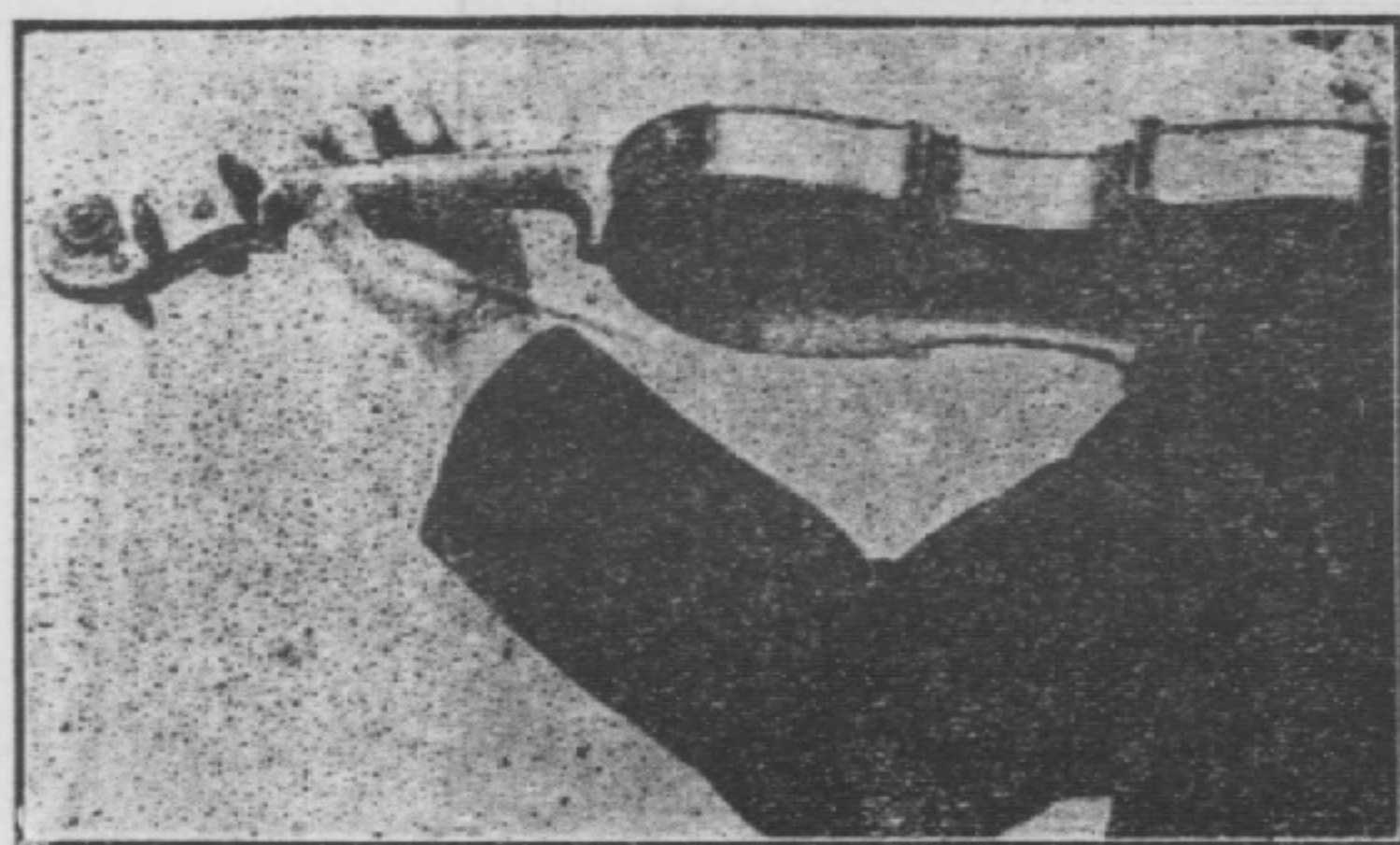
第十五圖示手在第七把位，手指按在G弦上的情形。

第十六圖



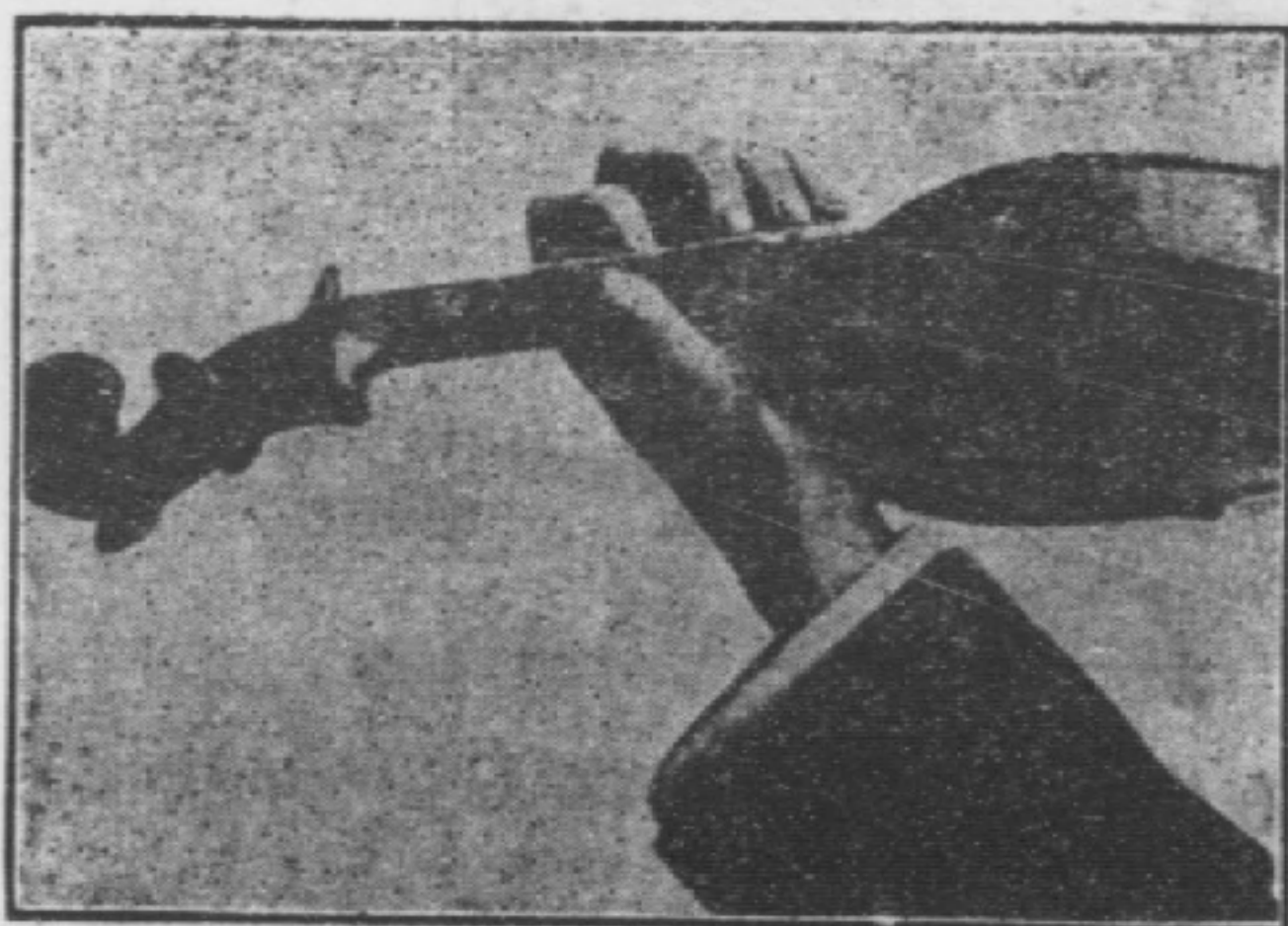
第十六圖示手在第九把位，手指按在G弦上的情形。觀察第十四，十五，十六各圖例所示臂部向內方彎曲的必要，按在G弦比在其他的弦上更須特別用力向內方彎曲。試將上述各圖和前面的第十一，十二，十三等圖相比較，即可明瞭。

第十七圖



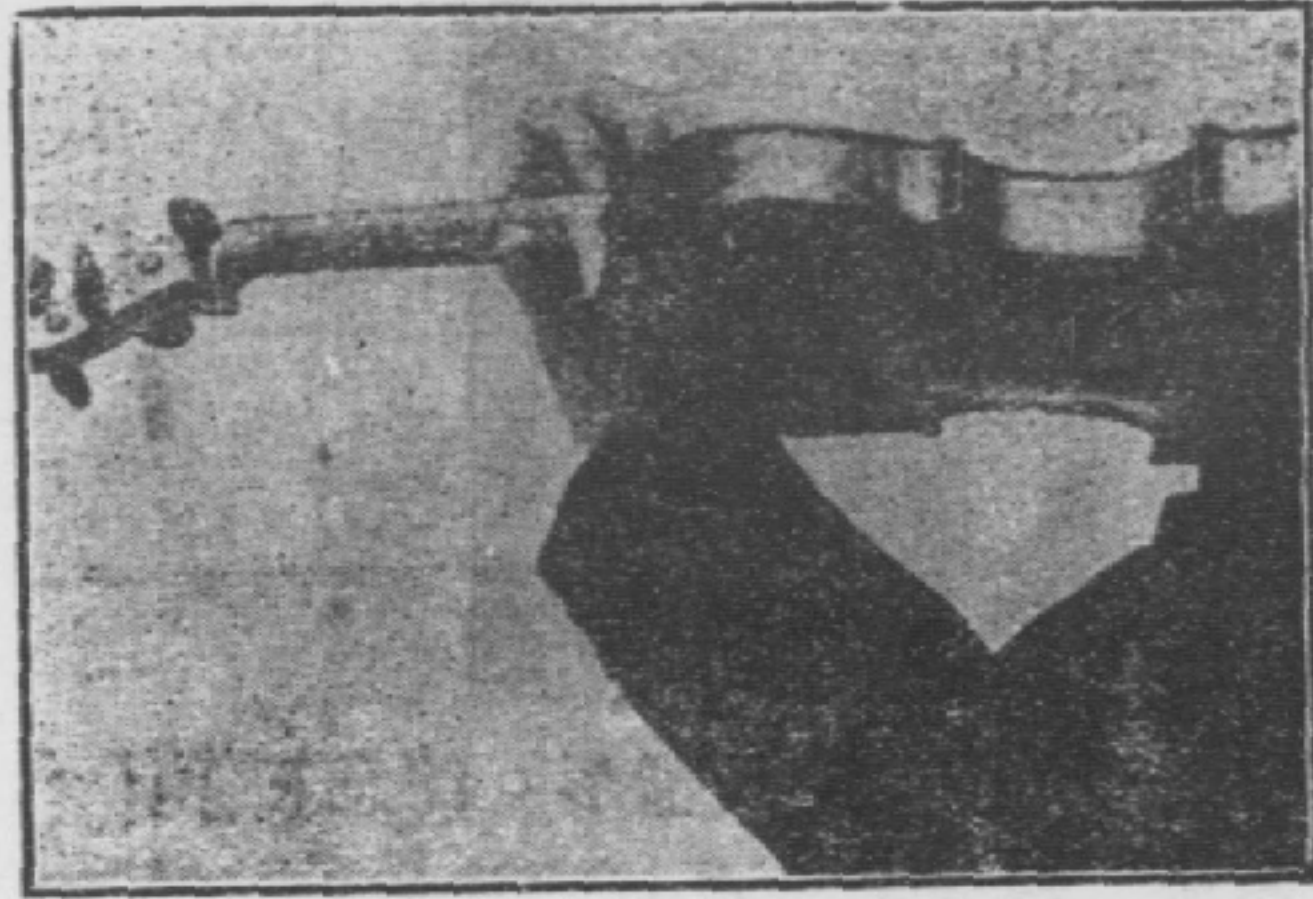
第十七圖示由反面觀察手和拇指在第一把位的情形，注意
拇指所居的位置。

第十八圖



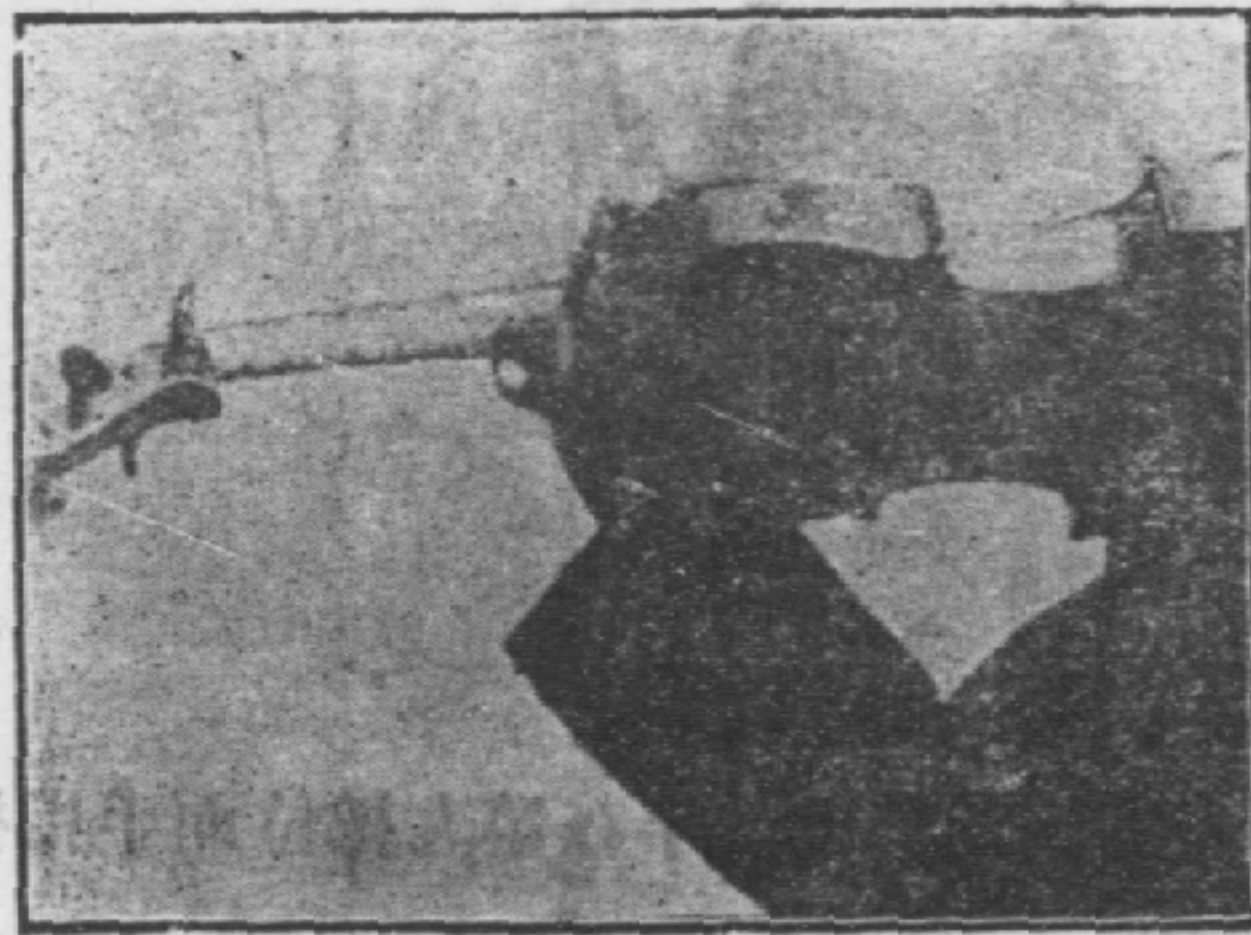
第十八圖示由反面觀察手和拇指在第三把位時的情形；注
意拇指所居的地位。

第十九圖



第十九圖示由反面觀察手和拇指在第五把位時的情形；注意拇指所居的地位

第二十圖



第二十圖示由反面觀察手和拇指在第七把位時的情形。

第二十一圖



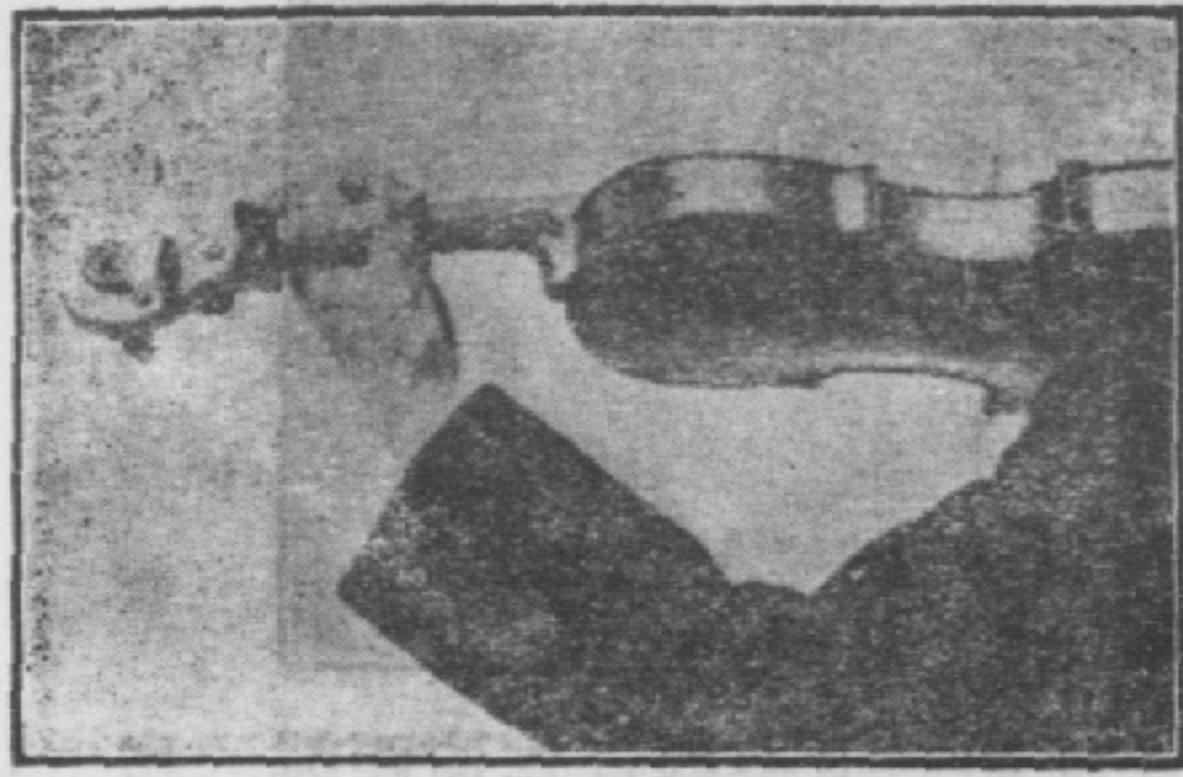
第二十一圖示手在第九把位時的情形。注意在第十八，十九，二十，和二十一圖中，每各圖中拇指所居的位置都較其前一圖中拇指所居的位置為低。

第二十二圖



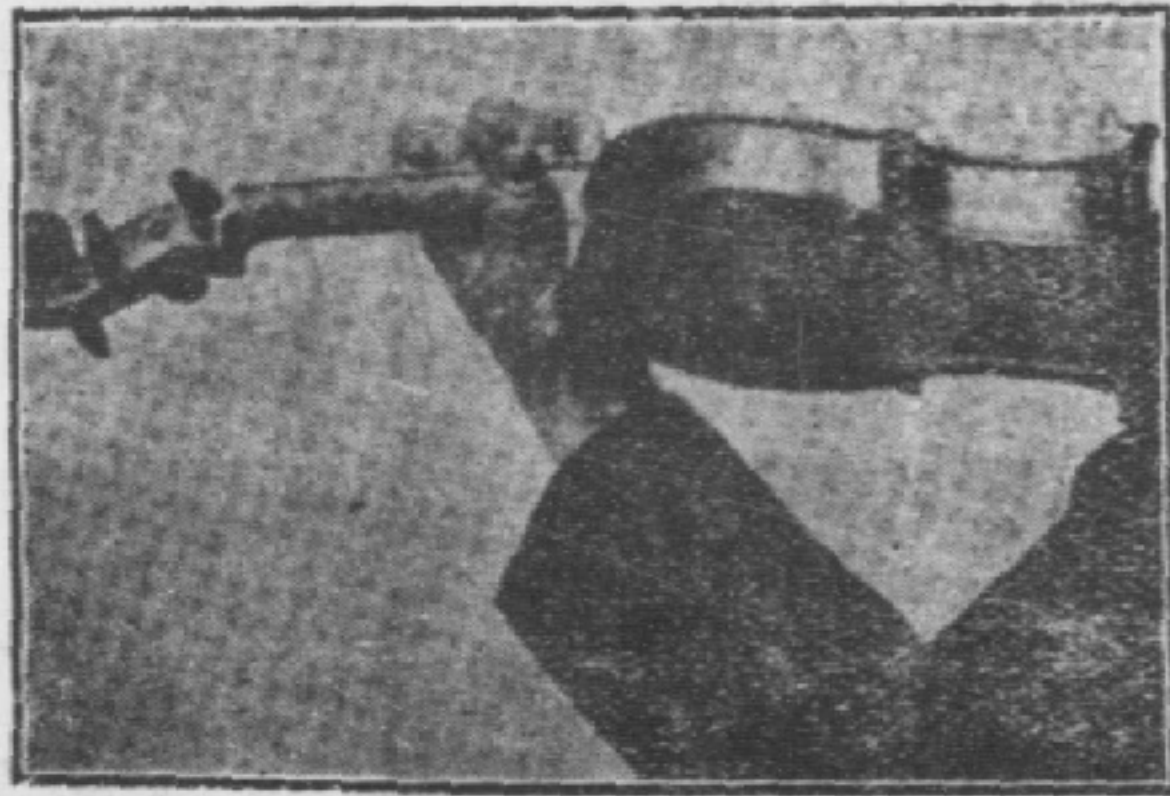
第二十二圖示由奏者面前觀察其手在第九把位而手指按在G弦上的情形。注意臂部的曲度和手腕的曲度；雖然手腕處形成了很銳的角度，然而手指仍然要保其相下垂直的樣子。

第二十三圖



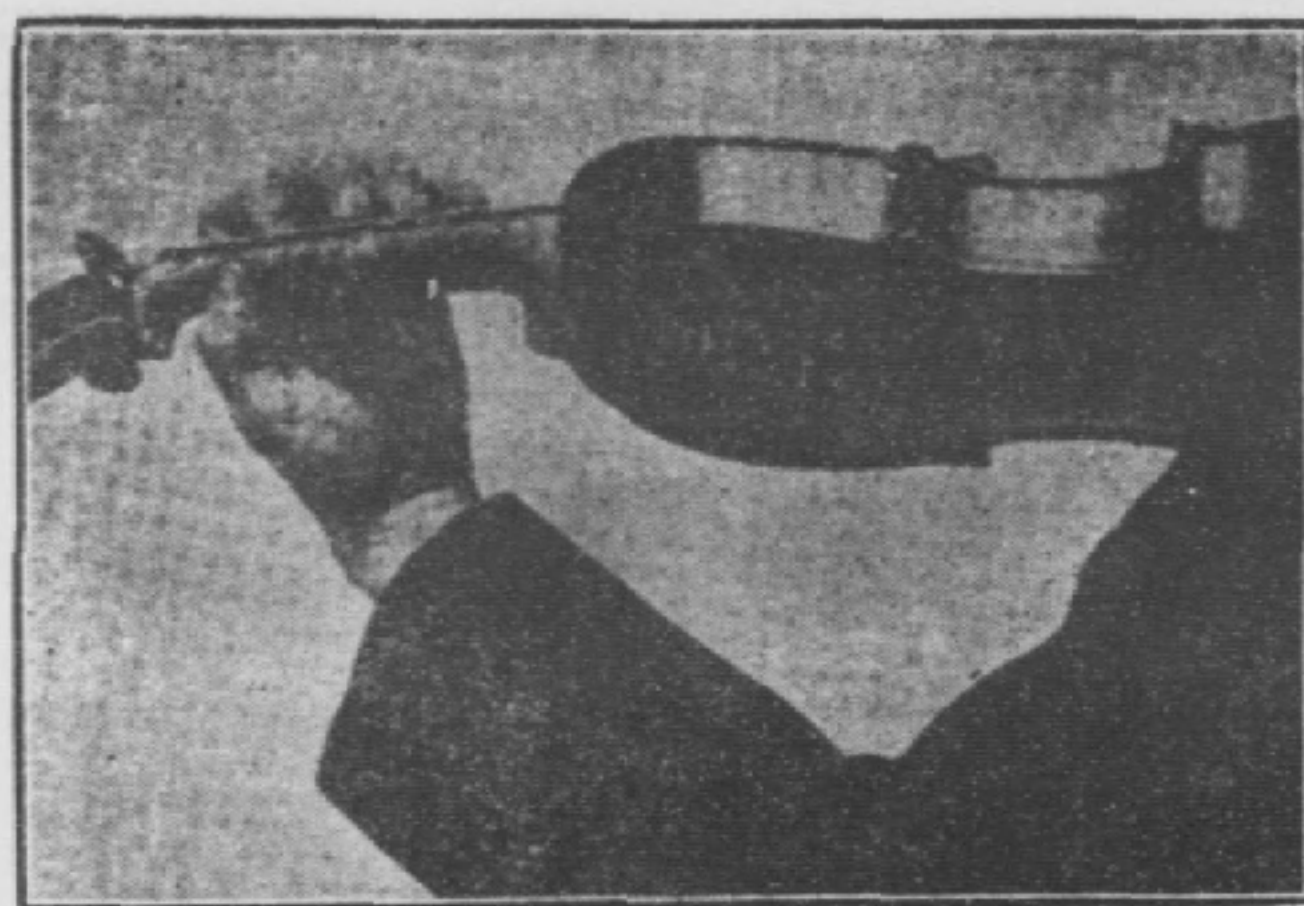
第二十三圖和第二十四圖示手在第一把位和第三把位時，
拇指前進的不正姿式。

第二十四圖



將第二十三圖和第二十四圖與以前的第十七圖和第十八圖
所示的正確的姿式相比較。

第二十五圖



第二十五圖，二十六圖和二十七圖示作遠距離的移指時手部的動作的情形。

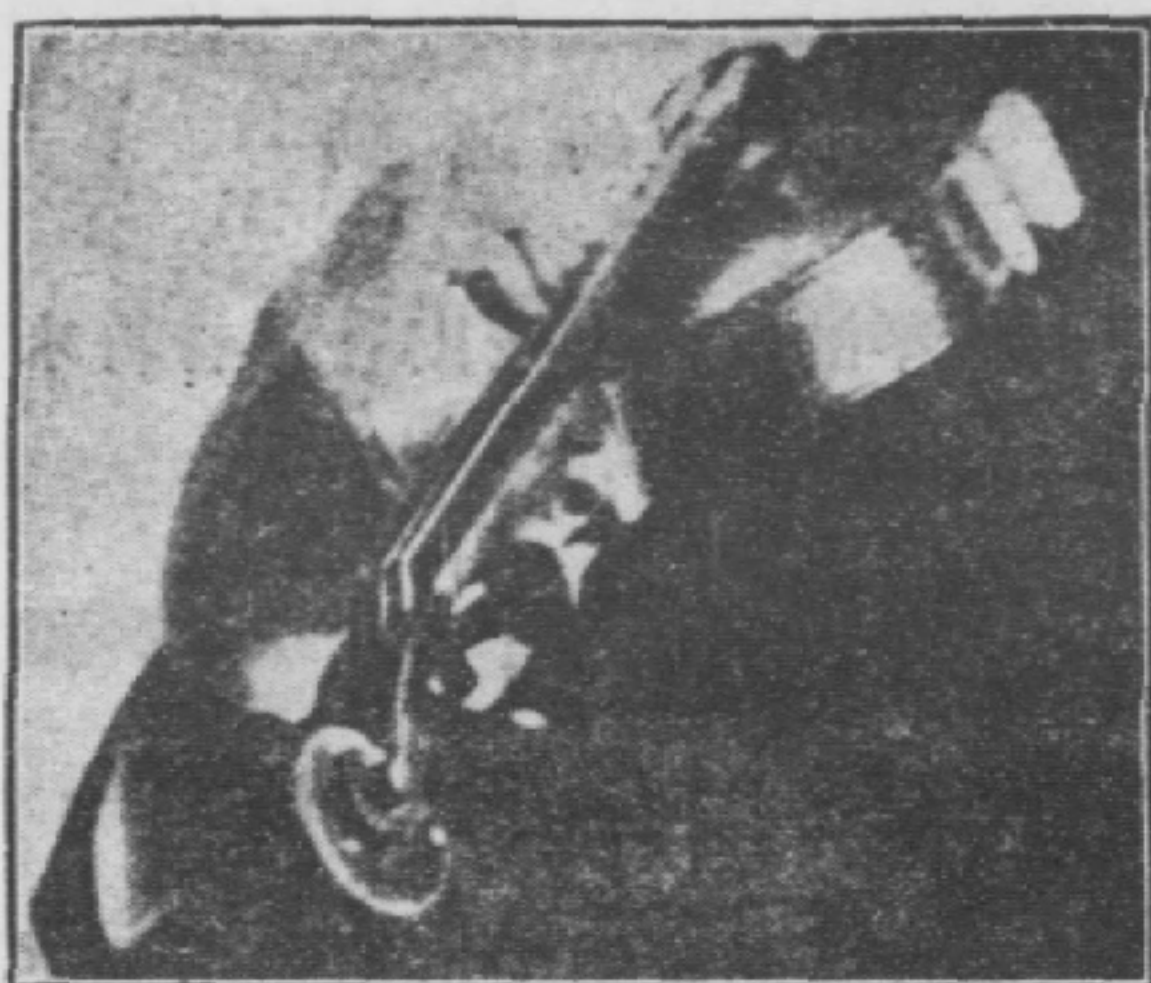
第二十五圖中的拇指由第一個關節的地方彎曲着，如此可使牠再直了起來的時候，手部便可離開了琴頸，手向高的把位移去便沒有阻礙了。參看第二十六圖。

第二十六圖



第二十六圖示食指與琴頸之間的空隙，食指和琴頸離開的情形。

第二十七圖



第二十七圖示手已經達到目的地時的情形。

由此可以知道，在第一章中所列舉的各種關於持琴法的規則，不但是在奏第一把位時是很適用的，即便是在奏高的把位時也是非常適用。所以學者果能依照那些規則做去，而能嫻熟，然後再進而練習移換把位，必一點都不會感到困難。惟對於手的姿式尚有一點應該特別注意的，就是到了第五把位以上的各把位時，拇指的位置逐漸降低，而手也愈來愈向裏彎曲，靠近於琴身。（特別是在奏兩根低絃上的音時，拇指更須在未到第五把位以上時便降低一些。）關於這些地方，無需乎多設規則，只要學者能夠細細底觀察第十一圖至第二十七圖各圖，用心研究所註釋的解說，常常對了鏡子施行，是不會感到什麼困難的。

第四章

手指的運動

學提琴者想要在琴的指板上按出各種音符來，必須先要知道下列的四種方法：

- (1) 把手指放置於絃上；
- (2) 手指停留於其所按下的音位；
- (3) 把按着較高的音的手指抬起來，便能使較低的音或空絃 (Open string) 的音響出；
- (4) 將手指由一個音位移動到另一個音位。

由上列的第二和第三兩種方法中可以想到一個最關重要的節省手指的活動的法則，所以有了下列的規則：

(手指離開音位的規則)

除掉遇有下面列舉的必要時，手指永遠不可離開牠所按下的音位；即：(1) 在別的地方也要用這同一的手指；或(2) 手指所應按的音都在另一根絃上了，而那手指不須即刻又回到原來的地位時；或(3) 遇有長的音符需要強烈的顫指 (Vibrato) 及洪亮而富於感情的聲音時 (因為有時所奏的并不是那個音，而使按那個音的手指保持原位不離開，實行顫指法，便感覺不便。)

除非有了上述的特別情形之一，已經按在絃上的手指，在可能的範圍以內，以不輕易離開原位爲妙。

透澈底了解上述規則的實益——普通學提琴的人大半都知道手指應該停留在牠所按下的音位，『能不動便不動』這條規矩。但是究竟這種規則有怎麼樣的實益呢？假若你不明瞭牠的目的何在，你便無從知道牠的利益，無論什麼規則也是一樣的道理。我們試舉例來試驗試驗學者對於本規則是否充分底了解了及其適用是否得當，試請他舉出應用本規則所解決的技巧上的問題是些什麼。假使他所想到的少於下列的五種，便足以斷定關於他所想不到的那幾項，他一定得不到本規則所給予的最有方的幫助。

普通的學者大半是知道有這麼一種規則，知道雖然知道，並且也時常顧及要施行這條規則，然而却未必能夠充分底得到本規則所給予的各種實益，所得的利益都免不了是局部的。然而，這種規則的確是有很大的效用的，一旦要是運用得當了，便能很容易底克服許多與牠有連帶關係的困難。所以上面所說的那樣的學提琴者，如果能夠即刻充分底應用上述的那條規則，同時一定即刻感覺出那規則對於下列的五個要點特別有效果。

〔五個要點〕

- (1) 手指活動的經濟（特別是在疾速的演奏中）。
- (2) 雜音的減除。
- (3) 雙指或三指同時按音時的便利。
- (4) 手指的獨立。
- (5) 發音的準確。

以下就上述的五個要點分別加以說明，本章開端時所舉的規則及所示的法則對於這幾種技巧都很適用。

〔手指活動的經濟〕

特別是在疾速的演奏中，節省一切不必要的手指活動是最要緊的一件事；因為手指的活動包含兩種動作，即抬起和落下，所以每次若有一個手指沒有抬起來的必要（即可以停留在牠所按着的地位而不動的），而抬起時，這樣必要作出二重不必要的動作。結果時間勞力都不經濟，對於疾速的演奏，自然是一個重大的阻礙。

在練習曲中差不多總是在某一手指按過某音符之後，不久便又該用那同一個手指按同一的音符了；如下面所舉的例子就

是：



假使奏者奏的時候老老實實底按了一個音趕緊便把手指抬了起來，實在不經濟的很；因為有許多地方可以保持手指所按的音位不動，不久便又遇着了同一的音符，便不用臨時再把手指攔上了。

假使有兩個學生演奏，一個學生善於節省手指的活動，另一個學生恰恰相反，這便有趣了：奏的同是一樣的曲子，前者極其安然，手指偶爾動一動，並且動得很有紀律，結果發出來各音都很清晰；後者却總是露着匆忙的樣子，而且時常有不應該有的雜音摻雜在所發出的各音之間。

下面所舉的幾段例子是普通很容易遇見的，從那中間你便可以看出来怎樣就可以節省手指的活動了。

例中有——是所以標明由什麼地方到甚麼地方手指保持不動的。

This page of musical notation consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals (sharps, flats, naturals), and performance markings such as fingerings (1, 2, 3) and shifts. The music is written in a single system across ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of slurs and ties. The word "shift" is written above the staff in two places, with "1-1" below it. The page ends with a double bar line and a fermata over the final note.

此外還有一個原則，也是足可以避免手指作無益的過量的活動的，就是手指抬起來時，不可高高底離開琴絃。在練習手指的書中常有標明手指須抬起，從高處落到絃上的，由是學者每每誤信手指抬得越高越合乎規矩，因之而養成了一種過度抬高手指的錯誤的習慣。

學者遇着有一段快的曲子或要奏完美而迅速的顫音 (trill) 時，常常會感到困難。試細細底考查，必定可以發現其最大的障礙就是由於上面所說的毛病。因為手指抬得越高，動作越不靈活，所以越遲緩；由此看來，愈是需要手指疾速底活動時，手指應該愈迫近於絃。

『手指練習』的目的在使手指增加力量，敏捷，並得到充分底肌肉的靈活；所以作手指練習時，手指不妨抬高一點。但在作別種練習或者在演奏的時候，手指應該是有力的，敏捷的，靈活的，然而並不可以像練習『手指練習』時抬得那樣高。

〔雜音的減除〕

奏提琴要有避免不應有而偶然發出來的聲音的能力，這是很重要的一件事。換句話說，就是須能把樂譜中的各各音清清楚楚底送到聽者的耳朵裏，絲毫不容有不應該有的音混雜於其間。

這種缺點通常被一般學提琴的忽略了過去，其原因全在學者沒有留心審查他所奏出來的東西，他總以為只要將手指放在絃上正當的位置，弓法也沒什麼差錯，這樣所發出來的音一定是自然而然的完美無遺了。殊不知若細細底聽去，也許會發覺出在應發的音以外還摻雜着許多不應有的音吧。

發出這種多出來的聲音的情形，多半離不了下列幾種：由一絃移入另一絃上，或在同一絃上一個高音之後隨着一個低音；在這些情形之下，奏者必須把前後兩個音嚴密底銜接起來，不令其間有絲毫不應有的聲音攙入。

兩個相連續的音符而並不是在同一根絃上，便須由一絃移入他絃，這時候要想避免雜音的攙入，應依照下列的規則去做：

〔免除雜音的規則之一〕

甲乙兩個相連續的音符不在一根絃上，應該於由此絃移入彼絃時，使按甲音的手指停留在牠原來所按的音位，保持不動，直等到按乙音的手指按到乙音，而乙音已經響出來為止。



試舉例以明之，例如有上列那樣的兩個音符，第二手指在

第一手指所按的音還沒有響出來以前，保持其原來的地位，不要抬起來，這樣便可以避免不應有的聲音的雜入。反之，若在第一指所按的音還沒有響出來以前，便把第二指放開，空絃 D 便免不了要受震動而響了；有的時候常常因為拉弓子不謹慎而碰了絃，發出些雜音來。再者當甲乙兩根絃中的乙絃上的音響出來以後，奏者不可急於把按在甲絃上某音的手指抬起來；這時應該察看情形行事，詳言之，奏者應該看一看假如使那手指保持於他所在的原位，以後音符的銜接是不是因此而更方便些，並且要看看以後是不是還有和這手指所按的同樣的音發現，然後纔能斷定把那手指抬起是否得宜。因為上面所說的兩種情形是常常容易遇見的。現在就下面的例子攷察攷察，便可以明白；假使能照例中所標的記號，使手指保持牠所在的原位，不但能收到各音彼此連貫的效果，而且手指的無意味的活動也節省了不少。

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4 indicated above them. There are slurs over groups of notes. The bottom staff also contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3 indicated below them. A bracket under the first note of the bottom staff is labeled "do not raise the first finger".

在上面的第一例中，按B音的手指保持不動，因為以後還

有同一的音發現。所以雖中間還夾着兩個別的音，然而也沒有把按B音的手指抬起來的必要。在第二次的B音以後的空絃D響過了之後，按B音的手指便可以抬起來了，因為以並沒有B音再出現了。其餘的例子可以由此類推。

兩個相連續的音符雖然同是在一根絃上的，然而是一個高音之後隨着一個低音的情形時，也是很容易發出雜音來的。要想避免這種弊病，須照下面的規則去做。

〔免除雜音的規則之二〕

在同一根絃上，一個高音符之後緊跟着一個低音符時，在高音符正在響着的時候，按低音符的手指便應在這個時間中即刻尋找到牠所應按的正確的地位，像這樣預備着等到高音符剛好終了時，牠馬上便可以落到正確的音位上。所以這時由一手指換到另一手指，成爲同時的動作，換句話說，按高音符的手指的抬起和按低音符的手指的落下，恰在同時。



試舉例以明之；譬如在上例中，按嬰D的第三指必須在其前面的E音正響着的時候，即刻找到其正確的地位（即靠近第四指），等到E音終了時，便要開始換手指了（第四指抬起來，

第三指落下去。)；以後，第四指按下第二次的E音時，又須當E音正響着的時候，第三指即當抬起來，移回半音去，預備着等到第二次的E音終了時，按下復原的D音。

〔雙指按音及三指按音〕

一個手指在絃上按着某音位而保持不動，再等另一個手指按到了牠所按的音位，這時同時奏去，便成了雙音；若是兩個手指保持原位不動，再等第三個手指按到了牠所按的音位，便成爲一個『三音』或『和絃』(Chord)。看了下面所列舉的例子，便可以明白當手指能夠在可能的範圍之內盡力保持牠的原位時，常常會構成雙音與和絃的。在這種情形之下，雖然並不是兩個以上的手指同時落在絃上，然而已經足以培養成同時按雙絃或三絃的好基礎。



〔手指的獨立〕

無論手在那一個把位，每個手指都應當有單獨活動的能力，不可因為某一個手指的運動牽動其他的手指或手，致使離開了牠們的正當的位置。

譬如像下面所舉的例子：



學者因為要使一個手指達到比牠原來所按的音高半音或一全音的地點，每每忽略了這樣應注意的一件事：雖然那一個手指伸張，其餘已經按在弦上的手指仍然要保持其原來的位置，決不受何等的影響；而手的位置也不可因之而有何等的變動。普通學提琴的人往往一看見有了這樣高的音符，便想立刻跳到那個音符的所在，置手的其餘各部於不顧了；結果，已經按下的手指全然都抬了起來；整個的手竭力底向前撲去。他以為這便是伸展手指了，其實大謬不然。因為他的手全部都向前移動了，失掉了原來所在的位置，實在已無謂手指的伸展了。手指如都按在絃上，而每個手指都能作各種正當的伸展，然後，手指纔可以說手指已經具有了獨立的能力。

學者進而練習二指按的八度和十度音程時，便會感到手指

具有獨立能力的必要了。

有許多學者試練十度音程如下例：



的時候，第一指按在第一把位的變B音，而竭力伸張第四手指，使牠達到在第三把位第D音，這時除非是他的手指已相當底發達了，而且手很長大，便很難做到。

依照下面的規則做去，很可把上述的情形所有的困難減少許多：

〔伸展手指的規則〕

在兩個音符所在的兩個不同的把位之間，將手放在適中的地點，俾使所用的兩個手指得以各向相反的方向伸展。例如一個音符在第一把位，另一個音符在第三把位，便可將手放在第二把位。更舉下面的例子以明之：



更有應加說明的：若在奏第一把位的時候，手握琴太低，就是靠琴頸的末端太近時，向上伸張手指必倍覺困難，所以還

要注意研究第一章的第三條規則。

〔發音的準確〕

學提琴的大概都知道，兩個音符之間如果是相隔半音，按音時兩個手指便應該彼此靠近一些；如果兩個音符之間相隔一個全音，兩個手指便應該彼此離開。然而究竟兩個手指應該靠多麼近，離多麼遠，因為各人指尖的面積的大小不等，不能具體底指定，所以學者必須自己尋找正確的音位。奏的時候假若使手指按在弦上不離原位，奏者便可利用那手指的地位作一個標準，藉以斷定手指間相隔的距離；反之，如果手指都離開了原位，便失掉了憑藉，發音不能十分準確是免不了的事。

第五章

運弓的派別

關於運弓法的派別，頗不一致，有法蘭西派，德意志派和比利時派的區別。讀者在對於各派別的目的和方法未曾明瞭之前，看了以下的兩章，一定得不到要領。當看了那種講解之後，就免不了心裏要暗自發出這樣的疑問來：『這是法蘭西派的法則嗎？或許是人家告我說完全荒謬的德意志派吧？』也許便反對起來了。爲避免讀者這種疑惑，而使讀書容易實際底明瞭後面的第六章第七章起見，著者特別在此專設一章，簡要底把各派別的方法和特徵加以分析。著者歸納起來德，法，比，各派的方法和性質，並表明他是傾向於比利時派的；並鄭重聲明，各種方法不過是爲達到藝術的結果的一條道路，有許多人常能獨出心裁，而能得到同樣正確的效果，就外表上看好像是屬於另一派別似的；也常有優良的提琴家，他的演奏由外表上一點也看不出他是照那一派練習出來的。

德意志派和法蘭西派的運弓法，若就其因襲的，極端的特點把兩派確切的劃開，是不見得正當的；因爲現代一般練習的人並沒有這樣極顯著的情形。著者的目的並不在指定某派是唯一的門徑，不過僅僅把每派的旨趣和彼此不同的所在加以簡單的說明而已。

普通大概德意志派的奏者因為模仿或因襲的緣故，多半採取臂部低下的姿式，由此絃移入彼絃的時候，由手腕的活動行之。而法蘭西派却是採用臂部抬高的姿式的，手腕的活動較少。

臂部抬高的姿式利於奏出很柔美的聲音，但是却不便於奏洪亮有力的聲音；反之，臂部低下的姿式當奏輕細柔美的聲音時便須稍加變動。

〔比利時派的運弓法〕

比利時派並不是和德法兩派對立的，而是折衷的；牠合併了德法兩派最精彩的地方而獨成一派。

比利時派既然是折衷派，所以採取肘部，前臂和手腕在一條水平線上的姿式，在由此絃移入彼絃的時候，臂和手腕一併運動（但除去下列的例外情形），所以前臂總是和所奏的那根絃在一條水平線上的。

比利時這種折衷的姿式使奏者易於奏寬洪的聲音，又易於奏柔美的聲音，因為臂部所居的位置，奏洪洪的聲音不嫌太高，奏柔美的聲音又不嫌太低，所以是取德法兩派的長處，而沒有德法兩派的短處。

關於由此絃移入彼絃時，臂部和手部的運動究竟是怎麼樣，因為各種情形而有不同。譬如下面所舉的例子；弓子在隣絃

上奏過了一個短時值的音符之後，即刻又須回到原來的絃上時，這時應該單純由手部的運動行之。因為遇到這種反覆移換的急迫的時候，如果還要使臂部加入動作，必定有遲緩不靈敏的情形。

此時右臂和D絃在一平面上

此時右臂和A絃在一平面上



當移入A絃時

當移入G絃時

當移入A絃時

右臂和D絃在一

右臂和D絃在一

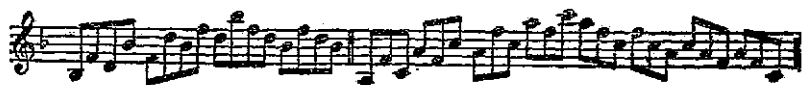
右臂和D絃在一

平面上

平面上

平面上

遇有和下面所舉的例子相似的段落時，因為屢次轉換絃，假若專靠手部運動，必定使所奏的各音符不能明晰和響亮，也許害及音的柔美。因為這時手應該作側面的活動以奏出各音來，所以由此轉換到他絃的時候，臂部應該加入動作。



自然，這並不是說一遇到上面那樣的情形，由此絃移入彼

絃的時候便必須全然由臂部行之，不過說在那種情形之下，臂部要受牽動而已；因為由臂部加入擔任這種工作，手腕的運動可以減輕了許多；這便是一個很明顯的好處。並且臂部隨着所奏的絃適當其高低的位置，以便和所奏的絃在一個平面上，手作側面的運動，自由無阻，於是弓子所及的地方，都能產出聲音來；不然，手部上下運動，臂部又要作拉弓的運動，必互受牽掣。

第六章

持弓法和拉弓法

現在講到右臂，右手和右手手指應做的事了。這時著者要鄭重聲明的一件最重要的觀念就是：操弓的技巧比起指板上各種技巧來，是更須特別注重的，更要特別加以訓練的。因為奏者在指板上無論怎麼樣總不過是一種預備而已，及至拿起弓子來，便是要實行了。

學者必須練習解決關於弓法的問題，而且是應該把牠當做一種每日練習的。就是最初學習的時候，雖沒有練習特別的弓法的必要，然而也必須時時加以注意。因為每一個練習，無論牠是怎樣的簡單，雖然就全體觀察，也許含有別種的目的，然而其中必然底有一個段落或句子裏會發生出關於弓法的問題的。學者果能注意到這種小段落的地方，而隨時加以細察，常把牠當做一種短小的練習曲一樣，加意練習；自然而然底便會感覺到練習弓法的必要。由是他便可以批評他所奏出來的聲音，——換句話說，就是注意批評他就左手所準備的一切所實施出來的東西。

但是，普通一般學提琴的人，就其鍛練發達的程度比較起來，常常是右手較遜於左手，而且往往安於這種缺陷而不求改善之道，仍然還是一味底加緊練習左手的技巧的工作。對於他奏出的可以使人聽得着的效果毫不加以評判，見了關於弓法上

有問題的地方也不特別加以練習像這樣的學者聽了好提琴奏者的演奏便會驚奇爲什麼人家所發出來的聲音特別優美，於是常常問他們的教師是什麼道理。既得到了教師的回答，知道自己弓法上的技巧不足。然而回到家裏之後，每天匆匆底連續着作個十幾分鐘的操弓運動，練完了接着就是好幾個鐘頭的左手技巧練習。下次再聽好提琴家的演奏，仍然不明瞭爲了什麼自己奏出來的聲音仍是及不上人家。諸君千萬記住，聽衆所聽的僅僅是用弓子在琴上拉出來的東西，他們唯一的欲望就是要聽圓滑流暢和美的聲音的，至於你的左手技巧是怎麼樣高明，他是全不顧及的，所以僅僅是左手具有了各種難能的技巧，然而右手不會利用弓子巧妙底表現出來，一定不能滿足聽者的欲望。

這是很容易明瞭的：每天費數小時的時間專獨從事於左手技巧的練習，而把同等重要的右手鍛練忽略過去，顯然是不當的了。

左手手指上的技巧，只是在右臂運弓能把牠很合乎音樂底表現出來的限度之內，纔有其價值。所以即便具有了絕好的左手技巧，而右手運弓不能很高明的時候，便等於具有了一種實地毫無效果的成就。學者對於這一點以及其他各種練習，最好牢牢記住下面的格言：

對於你最感不足的那種技巧要費最大部分的練習時間

去練習。

〔持弓及拉弓的一般規則〕

持弓應當牢固，但並不可僵硬；手指雖然應當緊緊捏住弓桿，然而並不可妨害手腕的靈活，因為手腕是手的樞紐（關於此點在講第三十二圖至第三十五圖時再詳細討論）。

手腕的活動是隨着弓子上下的，所以牠運動的方向應該和拉弓的方向相同的，不能自己任意上下。學者拉弓子的時候每個步驟的動作都應時常對鏡觀察自己的姿式是否和圖中所示的相合。此時特別應特別注意的要對着鏡子站在一個適當的角度，使鏡中所反射的部位和圖中的部位相當。

不論是用全弓或是弓子的一部分，也無論怎樣有何等變化，即不論是移到那一根絃上或是弓子上下怎樣變化，而在弓子在絃上經過時永遠是要拉成直線的（參看第二十八，二十九，三十各圖）。想要達到這種目的只有常常對着鏡子觀察，以求得保持拉弓的直度所必需的運動——手腕正當的上下，以後便可照此養成一種習慣。

於此有應注意的一件事，就是拉奏直的短弓和拉奏直的長弓是不可混視爲一事的，很有分別練習的必要。不論拉奏長弓（所用的弓子的部分較長）和拉奏短弓（所用的弓子的部分較短）腕部起落的程度是相等的，不能因為後者所用的弓子的部分

較短而縮小手腕起落的程度。所以練習短弓的時候，應該特別留意，手腕仍須作充分底上下彎曲的運動，不然拉弓子一定保持不住成直線了。這時最應利用鏡子矯正自己的錯誤。

第二十八圖



第二十八圖示拉弓子尚在弓根時的情形。

第二十九圖



第二十九圖示拉弓子已經到了弓子的中部的 (Middle) 情形。

第三十圖



第三十圖示拉弓子已經到了弓子的尖端 (Point) 的情形。注意第二十八，二十九，三十各圖所示拉弓子的階段中弓子的上下始終是保持成一直線的。

第三十一圖



第三十一圖示弓之尖端在 G 絃上的情形。注意臂部的抬

起。

學者常常對鏡細細察看自己奏時的情形，察看某種動作是否得當的時候，便可以找出某種動作的困難的根底在什麼地方。所以利用這種方法是很有價值的。譬如有下列的那樣的兩個

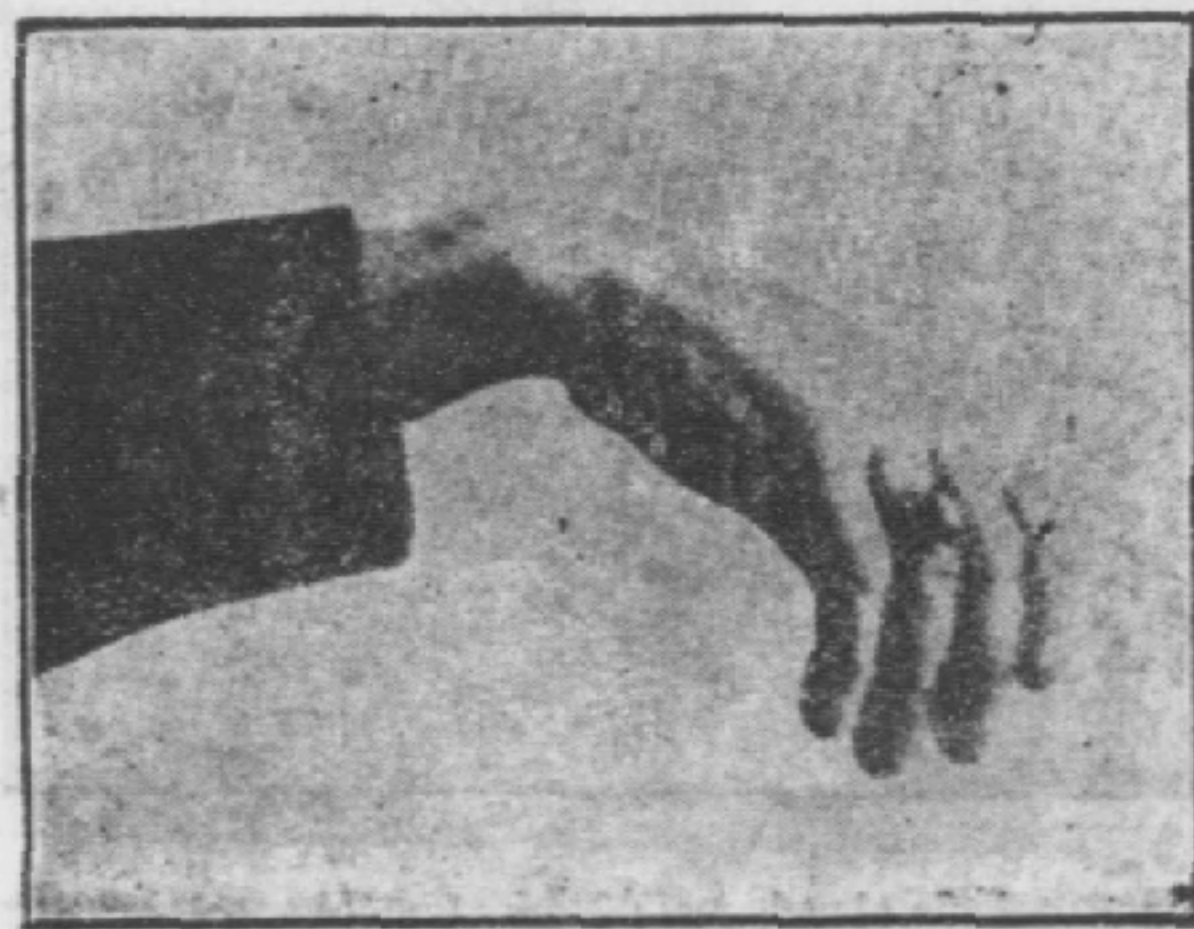


音符，著者試問一個學提琴者：就那兩個音符要用兩整弓拉出來，其中根本上的困難之

點在什麼地方？這時也許他會回答說：這時從第一絃一越而到第四絃，中間必須踰越數根絃，這便是唯一的根本困難了。其實他的回答是不對的；因為越絃是另一個問題，此時的根本困難却在拉完一個下行的全弓(Whole bow)之後，臂部必須直然底向上抬高至和G絃在一條水平線上時為止。第三十圖和第三十一圖正可以表明在上面所說的情形中臂和弓的位置。

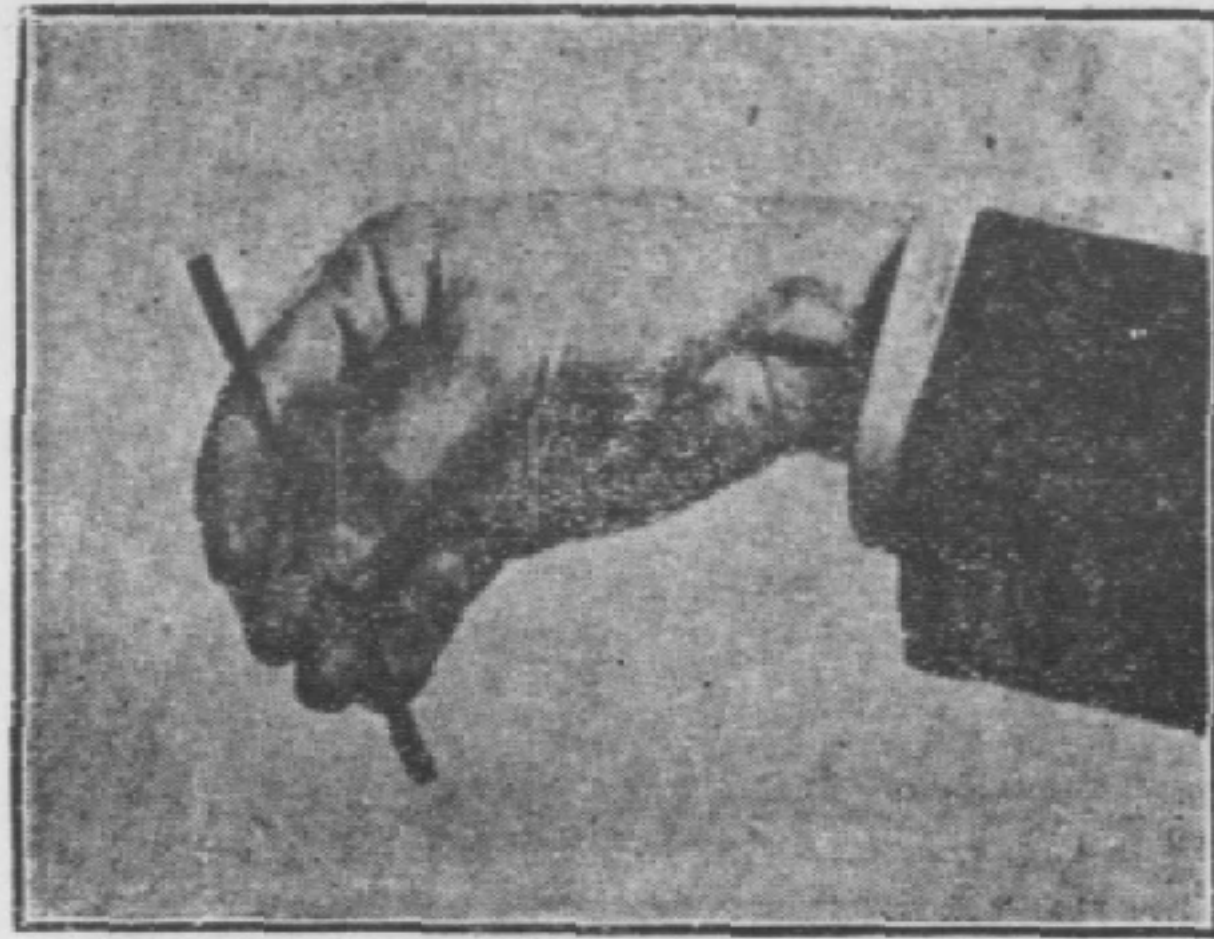
學者凡是用鏡中依照上述的方法矯正自己的時候，預先要心裏想像一種形態，然後就現實的形態和理想的互相比較，以定去奪。

第三十二圖



第三十二圖示右手的全然鬆緩下來的預備情形（即手由手腕處自然底垂下）。

第三十三圖



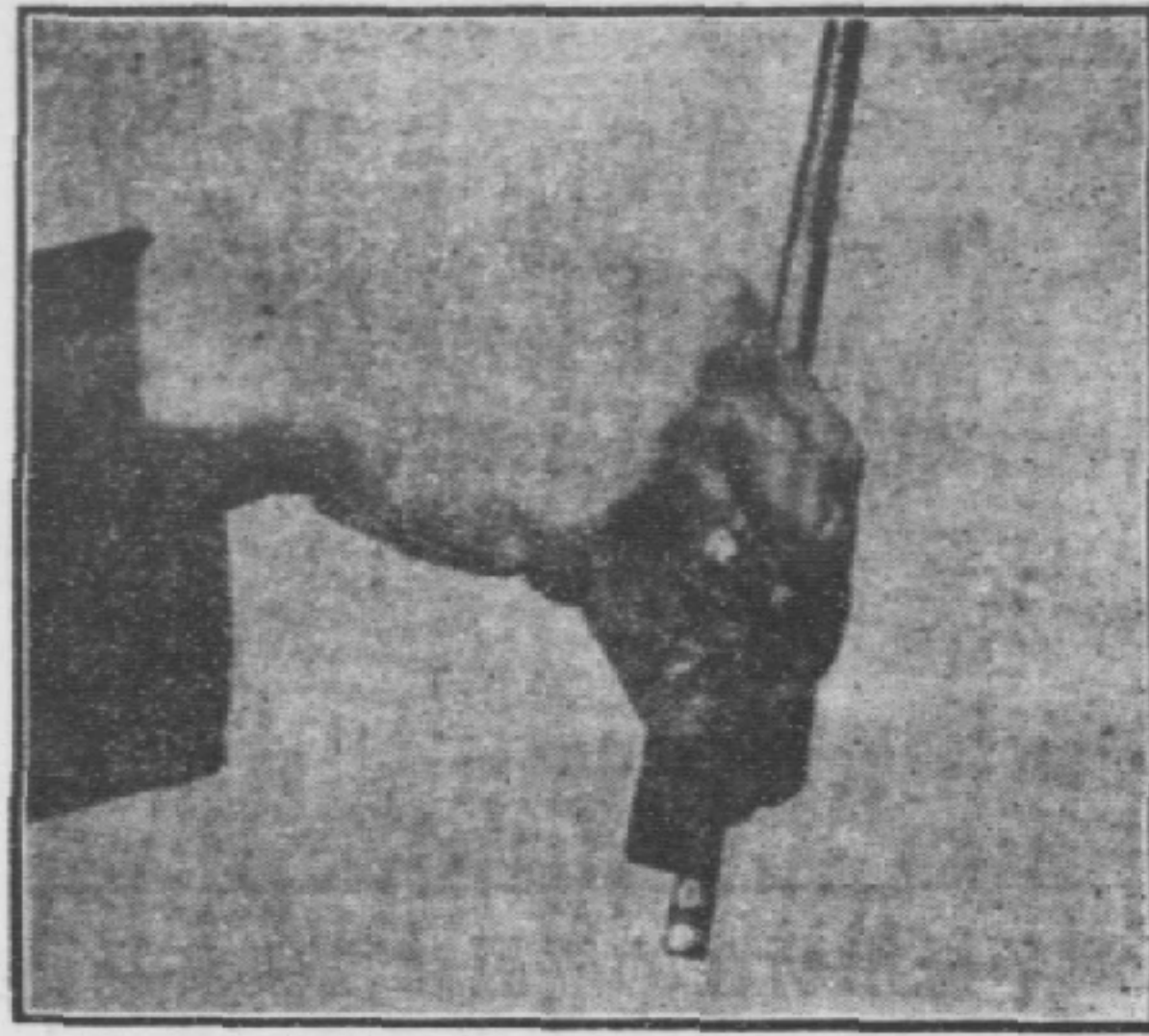
第三十三圖示拇指所在的位置和牠與其餘各指的關係；詳言之，拇指的位置接近於中間兩指（中指和無名指）的第一關節；注意拇指的向外凸出和手部的位。圖中的黑線是所以示弓子和拇指及其餘各指的關係的。

第三十四圖



第三十四圖示正當的捏弓法。

第三十五圖



第三十五圖示手握弓子時的正確姿式。

第三十六圖



第三十六圖示弓根(frog)在G絃上時，臂部的位置。

第七章

關於弓法的解說及弓法的應用

統計各種弓法所生出來的基本效果，實不外兩種：一種是『貫音』，(Legato)就是各音互相圓滑底連貫着的意思；一種是『頓音』(Staccato)，就是各音彼此隔離開的意思。所以弓法雖然極其繁多，然而其效用總不外是為奏出各種程度不同的或性質不同的『貫音』和『頓音』的方法而已。

屬於奏出『貫音』一類的弓法，其中包含一切由絃上平滑底經過的弓法。這一類的弓法在由下弓而上弓，由下弓而上弓，中間銜接得極形嚴密，決不能使聽者聽出其間有離斷的情形。至於是用全弓長去奏抑或是用弓子的某一部分去奏都是一律要這樣的。

屬於奏出『頓音』一類的弓法，其中包含一切開端清晰底隔斷着而每音的末尾稍有停頓的弓法。這一類的弓法的特徵在使所奏出來的每個音都各自獨立，各音間的界限很分明。至於是用全弓抑或是用弓子的某部分去奏仍然是沒有區別的。

奏『頓音』一類的弓法通常可以大別為兩種：一種是強硬的弓法，奏這種弓法時，弓子不須離開絃；再有一種是以弓子掩絃的弓法，奏這種弓法時，每次奏出一個音來，便要使弓子離開絃。屬於第一種弓法的有：Short staccato (短頓音弓法)。

， martellato (強頓音弓法) la grande detach'e (大斷音弓法)；屬於第二種弓法的有下列許多代表的術語，其中有些是彼此同義的：Spiccato, saltato, sautellé, springing bow, staccato-volante, flying staccato：還有許多其他的名詞，多半是因入而異的。名詞極形紛歧，而且實際上的應用極不確定。所以學者如果能夠熟習了慢的和快的用弓子撥絃的奏法所具的特點，遇到了某樂曲，無論上面所用的名詞是否得當，自己也便可以看出某句或某段應適用那一種奏法了。這種視樂曲的性質而斟酌弓法的方法也可以施之於強硬的頓音奏法之中。總而言之，奏者當斟酌某處應用什麼弓法的時候，應當注意那樂句或樂段裏的時值，音節，和表情方面的性質等項。

各種弓法的應用——撮要底說來，如果是很短的音符，中庸的音強，而宜使各音分離，那時用Short staccato(短頓音弓法)便得其當；在快的樂段或樂句中，音符的長短相等，而宜以順適底斷續的或聯珠式的形式奏出來時，便可適用 Surfred staccato(一弓奏數個頓音的弓法)奏出。在音符的時值較長，且需要強大的音量時，以用 Martellato (強頓音弓法)為適宜。若音符的時值更長，並需要更強大的音量，以用 la grande detach'e (大斷音弓法)為適宜。如果一個樂句或樂段或一個整個的樂曲，始終是以同樣長的時值的音符構成的，而且宜於迅

速輕快底奏出時，便可適用 Springing bow（跳弓法）。如果和上面的情形一樣，而比較慢些，而且性質是強而有力的時候，便可用 bouncing stroke（以弓子擊絃的奏法——著者用這樣的名詞所代表的意義是用弓子輕擊琴絃，還要略略帶有拉弓子的動作，但拉弓的動作只以能奏出每音的強的開端爲度。）以上所講的在什麼時候應該用什麼弓法去奏，不過是就普通的情形略加指示而已。因爲就每一種弓法，都可以用不同的力量去奏，而每種弓法所用的弓子的長度也可以隨意變化。至於在什麼特別情形之下應當怎樣去奏，變化很不一定，只有靠奏者明瞭了各種弓法的性質之後，隨時加以斟酌。所以現在實沒有再就各各弓法細細底加以區別並把實際應用的情形加以詳述的必要了。唯有深望學者在日常練習的時候，多多留意體察，由經驗中求得一種合乎藝術的判斷力而已。

基礎的弓法——前面已經述過弓法雖然很是繁多，然而總括起來，總不外兩種基礎的弓法，即奏『貫音』的弓法和奏『頓音』的弓法；而後者又分爲強硬的弓法和以弓撞絃的弓法。學者起初很可以找出一個練習的中心點，就是先從中庸的形式練習；詳言之，就是先用中等的力量，並用適中的弓子的長度練習上面所說的三種奏法，然後再涉及由上列三種所變化出來的各種形式的弓法。起初分別練習，繼而便可以作混合的練習。

但要切記在未透澈底明瞭并能分別運用各種單獨的弓法之前，決不可以作混合的練習。

在未進而研究各種主要的弓法的奏法之前，對於用弓長短不同的各奏法或長短雖同而所用弓子的部分不同的各奏法，臂部，手部和手腕運動的情形，最好先有個明確的觀念。

〔手部運動的弓法〕

那最短的弓子一上或一下每次拉一個音的弓法便是一種手部運動的弓法（有時稱做腕部運動的弓法）。讀者可以顧名思義，一看便可以知道這種弓法所以這樣稱呼的緣故，就是因為奏這種弓法時全在手部的運動；詳言之，奏下弓（downbow）時，手自手腕處下垂（參看第三十七圖），奏上弓（upbow）時，仍然是由手腕和手的抬起行之（參看第三十八圖）。

第三十七圖



第三十八圖



手部運動的弓法是一切只含手部的運動的弓法的總稱，屬於這種弓法的有奏短半貫音 (Short semi-legato) 和短半頓音 (Short semi-staccato) 的弓法，跳弓法 (Springing stroke) 和擊絃弓法 (bouncing stroke)。並且設若能特別注意底奏去也還能夠奏出純粹的短貫音和頓音來，但此時以使臂部隨着稍微加入運動為較好。擊絃弓法有時常須手部和臂部同時運動，關於此點，本章後面當加以詳細的討論。

在奏手部運動的弓法時的第一要件就是手腕要柔輓靈活，假使手腕不靈活臂部必然底要受牽動，於是手部也因之失掉了獨立運動的能力。但臂部當由此絃移入他絃的時候是可以上下運動的，以便使手能繼續其獨立的運動而無阻礙；就是當奏內方的絃時(如E絃A絃)，臂部低下靠近身邊；當奏外方的絃時(如D絃G絃)，臂部須抬高些，此時便離遠了身邊。除了有

上面所說的情形之外，在奏這種弓法的時候，臂部是沒有運動的機會的。

手部運動的弓法是無論用弓子的那一部分都能奏的，所以練習的時候可以次第地使用弓子的各部分。分別練習各種弓法時，短頓音弓法以使用弓子的尖端（point）為最適宜；半頓音弓法和半貫音弓法以使用弓子的中部（middle）為最適宜；奏純粹的貫音可以使用弓子中部至尖端的部分；跳弓弓法和擊絃弓法可以使用弓子的中部。

〔前臂運動的弓法〕

前臂運動的弓法是合手和前臂兩部分的運動而拉奏的一種弓法。這種弓法可以說是由加長手部運動的弓法而成的，因為奏這種弓法仍然脫離不了手腕的運動，不過同時加上前臂的運動，以至所使用的弓子的部分加長而已；詳言之，當向下拉弓子的時候，手自手腕處向下垂（這一點是和以前所述的手部運動的弓法相同的），同時前臂隨着手部的運動而加入運動，因之所用的弓子的部分比較只由手部運動奏時所用的較長了。這種弓法，多半是適用於奏流暢且明朗的貫音或奏強頓音弓法的時候。奏時使用弓子的上半弓（upper half bow）或全弓三分之一的長度；至於究竟應該使用弓子上多麼長的部分，全視想要奏出怎麼樣性質的聲音和音符的長短而定。後臂於奏這

種弓法時不可隨着運動，只有在由一絃移到另一絃的時候，牠纔可以運動，關於此點和上面所講的手部運動的弓法是相同的，不再贅述。

〔 上臂運動的弓法 〕

上臂運動的弓法是合前臂和上臂兩部分的運動而拉奏的一種弓法。上臂是在用弓子的下半弓奏時纔加入運動的。普通用這種弓法的時候不如用前臂運動的弓法的時候多，至少當就這種弓法有選擇的餘地時，多半是寧取前臂運動的弓法而舍上臂運動的弓法，因為前臂運動的弓法實在是比較容易些。但是學者不能因為上臂運動的弓法比較難些，便認為沒有熟練的必要了。上臂運動的弓法也是一樣重要的，因為在混合的弓法裏，必須使下半弓的時候，實在不少於使用上半弓的時候，那時便沒有選擇的餘地了；運用下半弓子去奏時，由下面的幾種情形看來，顯然是容易感到十分困難的：上臂的地位常覺得不十分舒適；手腕彎曲的角度更銳，弓子的平衡難以保持。然而由上面所述的情形看來，上臂運動的弓法自然更見其有特別加以練習的必要了。

〔 聯合運動的弓法 〕

聯合運動的弓法是用弓子的全長，聯合前臂，上臂和手部的運動而奏的一種弓法。奏這種弓法因為是用的弓子的長度有了變更，所以手腕運動的形式與前亦稍有不同。在手臂運動

的弓法和前臂運動的弓法中，於向下拉弓子後，手腕處凸起；於奏上弓後，手腕處凹下；而在聯合運動的弓法中，奏下弓時，手腕處隨着弓子漸次下沉，而於奏上弓時，手腕又隨之漸次隆起。

除了普通奏全弓用聯合運動的弓法的情形以外，有時奏十分迅速的每弓奏一個音符時也適用此種弓法，用以奏出貫音或成爲一種最有力量的長頓音的弓法，這種弓法就是以 *la grande détaché* 代表的（參閱本章起首的說明）。

根據了上述的各種解釋，學者在樂譜中如遇有混合的弓法時，對於應用弓上的那一部分，和在每一種弓法中所用的弓子的長度如何，必須先具有一個確切的觀念。假如某一樂段或某一樂曲中所含的音符都是時值相同的，或重複底用一種弓法或反復底用數種弓法奏時，這時奏者只要預先斟酌定了應用弓子的那一部分和所應用的弓子的長度，如此便可適於通篇了，然後便只要顧及手部和臂部的運動的正確就足了。

在未講奏貫音和奏頓音的許多弓法的實際奏法之前，預先要請學者注意：每種弓法起初都要作慢的練習，以便自己可以清清楚楚底聽到自己所奏出來的聲音；並審查其所發的聲音的性質是否得當，是否平滑圓滿。

〔各種主要的弓法的奏法〕

關於奏貫音的——『貫音』(legato)一語，應用在音樂上的意義是表明音響的平滑底連續的；在樂譜上常是用一個弧形的連結線(—)做爲符號，畫在應相連續的音符上面。在絃樂器中奏這一類音的弓法有兩個要點：(1)奏時由一絃到另一絃中間銜接得要極平滑，因爲在一個貫音的樂段或樂句中有時說不定要有好幾次變換絃的時候；(2)由下弓而上弓或由下弓而上弓，中間銜接得要極嚴密圓滑，因爲在一個貫音的樂段或樂句中，上下換弓也是常見的。實在說起來，有時一篇樂曲的全篇是貫音的形式，即便其中每個音符都要一弓一弓底分別奏出，而仍不害及各音彼此的連貫，在這種情形之下，幾乎是完全以換上下弓的圓滑與否定其演奏的優劣了。

提琴演奏中只要解決了易絃而奏的問題，使連結的音符彼此連貫是很容易辦到的。但是使換上下弓時所奏的音彼此連貫，却是另一個問題，必須特別留意。下面所說的方法很可以幫助學者解決上述兩個要點中的一切困難，既免除了其中的困難之後，便可以運用自如了。

弓子由一絃上而移到另一絃上，且不使所奏出的二音之間有隔斷的情形，或避免第二音開始時強的弊病，須於正奏着前面一個音的時候，臂同手圓滑底將弓子繞轉向第二音所在的絃上，所以一等到前面的音符奏完了，應該奏第二個音符時，那

時弓子已經很近的預備好了。這時弓子繞轉的速度全視前面的音符的時值而定；詳言之，前面的音符若長，就可以慢些，前面的音符若短，便須快些；總之，奏者應該自己度量，務必使弓子要恰好在應當奏第二個音符的當兒移到那音符所在的絃上去。

在練習曲中或樂曲中遇有必須繼續底，反復底易絃而奏如下面所的例子時：



這時主要的只須手部運動，臂部應當保持平靜；但也不可過於拘束，仍以能在必要的時候稍微做些輔助的運動為宜（關於此點已在前面第五章裏詳細解釋過了，現在不再贅述。）

在練習手腕的練習曲中或者遇有和上述的例子相似的情形時，還有一個應加注意之點，就是譬如弓子反覆底由甲絃到乙絃，奏時務必使弓子要保持接觸甲乙兩絃之間相對的側面，切不可越過兩絃相對的側面，使弓子及於各絃向外的側面而奏出各音來。這種辦法完全是在減輕手腕過量的運動，因為那種直上直下的動作過於頻繁了，所以必須盡力底在可能的範圍以內縮小其運動。比如奏者遇有下面那樣的一個例子：



最好奏時把牠想像爲連續的雙音符，即如：



這樣運用腕部的力量使手高起落下，其運動的程度很小，只要能達到不致於使兩個相鄰的音符同時響出來就足可以了。

也有許多時候手部和臂部須同時運動的，就是遇有反覆用三絃的時候，比如下面所舉的例子便是這種情形：



至於上下換弓應該怎樣換纔可以避免各音不相連貫的弊病，可以注意下面的解釋。

大半初學的人，上下換弓的時候，都免不了有用力過猛的毛病，所以每一換弓便生出不圓滑的結果。至於這種毛病由來的原因，多半是因為學者有了一種不正確的見解，他們理想中使上下換弓不露裂痕不害音的連貫的方法，唯有上下換弓的時候要迅速一點，這樣自然可以使人聽不出其間有什麼裂痕來了；所以奏時不知不覺底用了比通常大了幾倍的力量，致使每個音的結尾都失掉了圓滑。要矯正這種毛病，正當用極相反對的方法；就

是奏者每奏一弓時便想像那是最後的一弓了，想像這一弓之後是要休止片刻的。毛病已深的學者更須在每一弓拉過一個音之後，便實在底休止一會兒，只有用這種方法，不然恐怕很難把那種毛病矯正過來的。像這樣練習，起初休止的時間較長，以後逐漸減短，直到全然不休止而能使各音連貫為止。

欲上下換弓圓滑無缺，全恃手指和手部的運動，這種運動的程度因為各種情形而有不同，然而牠的形式和前面所講的手部運動的弓法很相似，不過範圍縮小了，只用手指和手部的運動拉奏而已。所謂運動的程度因各種情形而有不同者，比如在奏慢的短的弓法時，手指和手部握着弓子作很小範圍的上下運動就可以了；而在奏快的長的弓法時，其運動的範圍就要比較大些，不過無論其運動的範圍怎樣大，仍然只是手指和手部的運動。又比如奏洪亮的音時，其運動的範圍就比較奏柔細的音時要大。最應注意的是這種弓法全然是手和手指帶着弓子上下運動的，臂部應該盡力保持穩靜。

由奏貫音的弓法所發出來的音，性質是怎樣的？最好想像一種模型來形容牠；例如在弓由絃面經過的時候我們可以想像好似用手撫摩天鵝絨或襪裘的一種感覺。

想奏出完美的貫音，特別是遇到了必須頻繁底易絃而奏時，差不多全靠左手手指不輕易離去其原來所按的音位，此節已在

前面第四章述過了，不再贅述。

關於奏『頓音』的——『頓音』(Staccato)一語的意義，在本章的前部已經解釋明白，並且把關於『頓音』弓法程度上的各種區別和什麼時候應適用那種奏法也講了不少，並且奏這一類的弓法時手部和臂部應怎樣運動也述過了。現在所要解釋的是各種『頓音』的要素，就是關於每音間的隔離的問題，並涉及跳弓和擊絃弓法的奏法。

起初練習每音間的隔離時最好用前臂運動的弓法去奏，奏時把弓的中心點緊緊底放在絃上，因此弓毛便緊緊底壓在絃面上，這時把弓子由絃面疾速底拉下，到弓的尖端(point)為止，突然底停頓下來，中間休止片刻，在這時又使弓毛重新緊緊底壓住了絃，然後以同樣的方法奏上弓(up—bow)。

學者初次練習，必然會發覺出來雖然是照着上面所說的方法奏了，然而結果所奏出來的聲音生硬不美，而並不是彼此隔離。但是這並不算是失敗，因為即便能夠真實底明瞭這種奏法，也未必能夠立刻便奏得好，這就是一個雖能明瞭不加勤苦的練習便無以成功的好例子。練習這種奏法是很有價值的，因為這便是許多弓法的基礎。

練習各音的隔離，每奏一個音開端時不可以顯有粗澀的情形，也不可使每音開始時特別強，便以為是每音間的隔離了。各音

的隔離和各音開始加強使每音都成爲強音 (accent) 不可不加以區別；因爲強音實際上只是每音開始時強而隨後便較弱了，而各音彼此的隔離却是每音的強弱始終是一致的。所以各音彼此隔離未必非是強的聲音不可，有時是很柔弱的音；而奏強音 (accent) 的時候至少要多加些力量。使各音隔離，奏時右手食指須稍加壓力於弓桿，其目的在使弓毛緊壓琴絃而已，並不是要發強的聲音，而且食指加壓力的時候是在未開始拉弓之前；奏強音時，食指却常隨着弓子的上下加以壓力。當然也有同時發生又要隔離而又要強音的情形，有在樂譜上標明的，也有由奏者自由裁量的。

學者能用前臂運動的弓法奏出隔離的音之後，便可進而擴大至用全弓去奏，即所謂 *la grande detachè*。這種弓法除了各音須隔離之外，還須運弓迅速。起初練這種奏法的時候，常會感到不靈便的困難。因爲拉弓子經過中心時常常跳動發顫，至於發生這種弊病的原因，却未必一致；有時因爲弓子的壓力太大，有時因爲壓力過小，更有時是因爲右手握弓太緊的緣故。所以必須作充分的練習，以便從經驗中得到適度的必要的壓力，並得知握弓怎樣纔能得到適宜的牽固。練習完了用全弓奏的 *la grande detachè* 之後，學者便可逐漸縮短所用弓子的長度，最後就可以奏出短頓音 (*short staccato*) 來，這時所用的弓子的長度

約爲二吋或全弓長的四分之一。短頓弓音法比較難奏一些，因爲拍子的疾速，且每音之間的停頓很短促；在這極短促的停頓的當兒，奏者還要留心去加壓力於弓桿，使弓毛緊壓在絃上，這顯然是不很容易的。不過初習這種弓法的時候，每個音符之後最好多停頓一忽兒。

〔練習跳弓法和擊絃弓法的方法〕

遇到一個樂曲或一樂句，想要適當底運用跳弓法和擊絃弓法，必須先要熟諳下列的四要件：（1）弓子在絃上繼續底反覆跳躍，（2）左手指按絃及離開絃和弓子的落起要同時，（3）易絃而奏時不害及弓子的跳躍，（4）移換把位時不阻碍弓子的跳動，且不可偶爾發出因移換把位所生的中間經過的音來。起初練習這種弓法最好先就上面所列的各要件依次一一分別加以練習，在未獨立把一個要件練習完美之前，千萬不要合併練習兩種或三種。

奏跳弓法應該使用全弓上最易於自由在絃上跳動的那一部分，所以最好使用弓子的正中間(Middle)；並且未曾熟習手部運動的弓法(前已敘過，就是全然由於手腕運動的奏法)之前，不可輕試跳弓法。使弓子於奏過每一音符之後跳起來與絃離開，共有兩種情形：一種是在迅速的演奏中，因爲弓子上下的疾速，短促，輕佻，而跳動的，一種是在不很急速的演奏中，因爲

弓子擊絃而致跳動的。擊絃弓法有時是單獨由於手部的運動，有時是由於手部和臂部一併運動的，但是跳弓弓法却永遠是單獨由於手部運動的。

練習時應照下面的方法使弓子在絃上跳動；將左手第一指按在A絃上，然後施行手部運動的弓法；幾分鐘以後，縮短所用弓子的長度至約二吋的樣子，釋去右手第三指和第四指在弓桿上的壓力，輕輕底握着弓子，臂部抬到較平時稍高一點的位置（須較奏強硬弓法時臂部的地位稍高），這樣便可使弓子跳躍自如。初練時可以使右手第三指和第四指由弓桿上抬起，以便使手腕得以自由運動；但是等到能夠不感覺困難之後，便應當仍然把第三指和第四指放在弓桿上面。如此練習手部運動的弓法，不久便可以得到弓子在絃上跳動的結果。不過現在僅僅會用跳弓弓法奏一個音符了（因為這樣練習時只有第一指放在A絃上），所以須進而練習奏其他的音符。但起初練習時，每次每個音符最少應用跳弓重復地奏四次，以後逐次減少為三次，兩次；最後每個音符奏一次。在每次奏一個音符的時候，常常有弓子不能繼續跳躍起來或所出的音不能個個清晰的情形，這差不多是因為左手指按在絃上的時候和弓子落在絃上的時候不能一致的緣故；所以學者應特別注意這一點。又這種奏法遇有頻繁底易絃而奏的情形時，便難以繼續其圓滑的進行，例如在克

魯意采爾練習曲第二曲 (Kreutzer's Etude No.2) 有許多地方就有這種情形，那時最好於易絃的前一兩個音符或後兩個音符用一用強硬的弓法以代替跳弓的奏法。但是這種加進去的幾個強硬的弓法必須和跳弓法所奏的音極相彷彿，以不使別人聽出是混入別種的弓法為宜，所以必須要很輕佻的。

擊絃弓法是用弓子擊絃而生出聲音來的一種弓法，也是用弓子的中間部分 (middle) 奏的。奏時持弓更須牢固，因為每弓都須留意加以節制的。然而持弓縱然牢固却不可害及手腕的靈活，因為這種弓法正是和跳弓法一樣，也是全靠靈活手腕的運動纔能成功的。

擊絃弓法中，臂部須與手部一併運動的情形有下列的幾種：在一弓一次奏數個音符時；在中等速的拍子時，相連續的僅有數個這種弓法時等等。這種弓法最難的就是不容易發出清晰的聲音來，因為用這種弓法奏時全靠弓子擊絃發出聲音來，不像奏跳弓法時，弓在落在絃上以後還稍稍有些磨擦絃面的力量，所以練習時應特別注意這一點。

弓子的選擇——學提琴者應該注意這個根本緊要的問題。有許多弓法上的困難和演奏上的缺陷常有是因為所用的弓子不恰用而致的，所以挑選弓子是很有必要的。不可為圖便宜而忽略了此層。學者如無經驗可以請自己的教師或者有經驗的人予以幫助，務必注意弓子須有彈性，適度的平衡，其重量須適合於個人臂部的長度。

第八章

發音的準確

發音的準確雖然和技巧有關，但實際上必須先要具有敏銳的辨別音之高低的聽覺。在許多人是生來便具有這種能力的，所以辨別音的高低一點也不覺得費力；有的人雖然具有這種能力，但不很完全，所以必須加以培養和練習；更有完全欠缺這種能力的。

對於生來便具有辨別音之高低的的人，欲在提琴上求得發音正確的效果，這純粹是一種技巧上的問題了。就是培養左手手指上的技巧，務必使手指能夠準確底按在每音的正確的地位上，自然便能得到發音準確的效果。對於聽覺的能力稍差的人，除去要先具有上述的手指上的技巧以外，還須時常刺激其辨別音之高低的感覺，以資練習；所以最好練習 solfa 讀譜法，熟讀各種調的譜子，常常如此一定可以得到很大的幫助。

學提琴的人練習讀譜時固然不必一定要能夠發出優美的唱歌的聲音來，然而至少他須能夠熟習各種音程，一看便立刻能唱出來。遇有過高或過低的音不便於唱出來時，可以用小聲唱，或唱做降低八度或升高八度的音。默寫音樂的練習對於聽覺

也很有利益，其他這一類的默寫音樂或耳音練習的方法都可以實用。練習的實際的情形，大概不外把一個人唱的或鋼琴上奏出來的旋律（起初練習時用緩慢的拍子，以後便可以依次加速）寫下來，或把在鋼琴上奏出來的音符或和絃中的各音唱出來或寫下來。

『絕對高度』（Absolute pitch）——即隨便聽到任何一個音便能說出其為何音的能力，或不以任何音符為標準而能定出某音的高度的能力，這不是普通人輕易能夠做得到的，而且即便是很受過音樂上的訓練的人也未必能夠做得到。

還有一種很有實益的方法，就是在鋼琴上於人的聲域所能及的範圍以內，隨便擊一個白鍵或黑鍵，然後隨着琴音的高低唱去；如能唱得很準確之後，便可於擊鍵的同時唱出；最後可以先唱，然後擊鍵，以證明先唱出的是音否準確；常常依照上法練習便可以增長辨別音之高低的能力。常常把提琴所發的音和鋼琴上的音相比較也是一種很好的方法；這種方法於兩個學提琴的人都想練習聽覺的情形之下最為方便，他們可以交換地一人奏提琴一人奏鋼琴。反覆地在琴上奏某一個音符，很可以把那個音的高度深印在未受過訓練者的腦中，所以也可以常藉方於這種方法。

全然欠缺辨別聲音的高低的能力者很是少數。我們對於這

種顯然『音聾』的人也不可以冒然斷定他是不可救藥的，注意下列各種情形便可以明白：(1)雖然起初聽某旋律時認別不出其音的高低，而熟習以後便能唱得入調；(2)平常不常用聲音唱歌的人，心裏所感到的高低縱然是正確的，然而由發聲器官唱出來便不見得能夠準確，這也是常有的事。

完全缺乏辨別高低的能力的人中，有在未把某音預先響出以前便無法感到某音的高低的人，這便實在是缺乏學習提琴的要素了。而其中也有愛好音樂者，他們很願意學習音樂，而又選擇了一種絃樂器，對於這樣愛好音樂的人如果經過了慎重的試驗，設法引起其辨別音之高低的知覺，而結果發覺其耳音確是不準確時，最好另改習一種能發固定的音的樂器。

雙音發音的準確——這是一件很困難的事，必須有很優良的音度的感覺才能做到的。其中最重要的問題就是同時要判斷分別存在的兩音和牠們之間相互的高低關係；換句話說，就是要聽兩音中的各音是否由其前面的各音進行到準確的高度，同時要聽兩音一齊響起來是否相和。表面上看起來。雖然好像只要分別注意到各音是否準確，似乎便無需乎再注意同時響時是否相和了，但是不然，這兩種注意都是不可缺的。因為分別聽去兩音好像都已很準確了，但同時響時便會聽出有少許的不和，這個便可以證明分別聽去聽不出來的差錯往往因為同時響而

致其差錯變爲顯明了。學者的聽覺發達到這等程度，他不但能夠聽出雙音中任何的差錯來，並且還能辨別出兩音之中那個音錯了或是兩者都錯了。

學者如果能夠先熟習了各種音程 (interval)，關於雙音 (double-note) 發音準確的困難便可減少許多。而熟習音程並不難，一旦能夠一望即知某音程中間相隔幾度之後，便很覺方便了。雖然無論學什麼樂器都最好要研究些理論，程度高的提琴家自然也是要學理論的；然而著者以爲學提琴的人實在沒有把和聲學 (Harmony) 中關於音程的理論加以詳細研究的必要，但至少也須能遇到一個雙音符便知道兩個手指所放的位置中間所含的距離。下列的幾個例子可以使學者明白上面所說的情形。

在短三度的音程中，兩手指之間的距離比在長三度的音程中要寬出一個半音來：



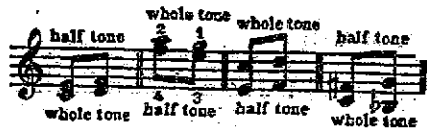
在完全四度的音程中，兩手指之間的距離比在增四度的音程中要寬出一個半音來。



在長六度的音程中，兩手指之間的距離比在短六度的音程中要寬出一個半音來。

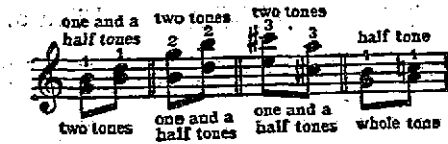


遇有連續的雙音時須特別留意，因為兩指之間的距離時有變動，即音符間的距離有的採長音程的進行，有的採短音程的進行。如果前後兩個相連續的雙音都同在一個把位時，奏時兩指之間，相隔半音時即把兩個手指靠緊，若兩指之間，相隔一全音時即把手指離開，如下例：



如果前後兩個雙音相離很遠，其間必須移指時，便發生了下列的問題：起初兩個手指同時移向新的把位，而手指移動的

距離却各不相等，且各手指又須同時達到其各自的目的地。學者如果預先熟習了音程，作這種不平等進行的移指也不會感到十分困難。如下例：



起初練習雙音的時候，最好緩慢一點，找那種中間包含一個用空絃（open string）的音的音程來練習；如果開始練習時便很急速，結果仔細考察一下，必定發現每個音都不準確，正和用急速的拍子練習半音音階（chromatic scale）所生出來的惡果是一樣的。

奏雙音時，在可能的範圍之內務必竭力保持手指所按的原位，這是必須嚴格地施行的。（參看第四章）

補誌——著者在此想要加敘一些關於雙音的音質的討論，不必再專設一章去講了。雙音並不是苟且的撮合，這是首當注意的；雙音中的兩個音是各具其個性的，並且各有其完美的音質，所以同時響出來的時候宛然像是由兩個琴上同時奏出來的一樣。這時全賴乎運弓的技巧，使弓子在兩絃上的壓力須始終保持其平衡，所以應該特別加以練習。

第九章

顫指法

在絃樂器的演奏上有一種所謂顫指法 (Vibrato) 的，就是使左手和手指在按某音時微妙地撼動着使音的高度因之時時少有變動，如此發出來的聲音便帶着一種細小的顫動。細細地加以觀察，在機械方面這樣發出來的音不過是一種變形的「顫音」(Trill)；不過在奏顫音時音的高度的變動常是一個全音或半音，而在運用顫指法所生出來的聲音，其高度的變動極其微小，所以兩者的不同僅僅是程度上的懸殊而已。

奏某音時用顫指法使所發的聲音顫動，就好似在電線上通上電流一樣，因為電流賦予電線以生命(相吸引或相排斥)，顫指法也能賦予聲音以生命和感情。在絃樂器中顫指法是最關緊要的一種加聲音以裝飾的方法，所以無論能奏出怎樣優美的聲音，假如沒有賦予牠以生命，換句話說，就是不用顫指法使所發出的聲音帶有柔美的顫動，所發的聲音必定淡然無味而缺乏表現力。

學者如欲求得正當的顫指法，應該注意到本問題的三方面：(1)學到什麼程度才可以開始練習顫指法，(2)在演奏中應該怎樣運用顫指法，(3)顫指應該到什麼程度，才可以說是沒有

過度的不當。關於第(3)個問題須知道手指和手部的撼動的範圍和速度是因各種情形而不盡同的。

何時開始練習顫指法——講到這個問題，著者以為學者左手技巧已經有了相當的發展，必須已克服了許多技巧上的困難之後，纔可以開始練習顫指法；詳言之，手指須已具有了伸縮自如靈活敏捷的能力，而手至少也必須熟於第五把以下各把位的移指(Shifting)和滑指(gliding)。總之，在手和手指沒有發達到運用靈活的程度以前是決不可急於試練顫指法的。

怎樣練習顫指法——關於練習顫指法的方法很不一致，各教師自有他一種方法，大半好的教師都能告訴他的學生以最好的方法。下面所敘的方法是著者經驗上所認為最可以得到良好結果的方法。

前面已經講過，實際上顫指而得的音和樂曲中所用的顫音(trill)性質上本沒有什麼區別，僅僅音的高度的變動程度上互相懸殊而已。由此看來，顫指而得的音就是變形的 trill，學者最好便把奏 trill 的方法當做顫指法的模型。這種動作完全單純是手部上的運動，臂部要保持穩靜，所以手握琴不可太緊，免致手部絕對自由運動的能力受了影響。最初練習顫指法時以自第三把位(third position)始為最宜，因為在第三把位時手掌的下部可以穩抵於琴邊，如此便可以保持臂部的穩靜

學者照這樣依次練習下列的動作，練習幾分鐘，只用左手手指，不用弓子去奏。



照上面的樣子反覆底練習，但並不是始終一樣的，須有下列的變動：不使按第二個音符的手指按在絃上，起初只是輕輕底觸絃，以後逐次輕微，最後便完全不和絃相接觸了，換句話說，就是最後手指只在空中顫動；做到了這一步，便可以逐漸擴大這種活動，直至牽動了全手使牠也加入撼動為度；所以最後不僅手指活動，而手的全部也加入活動了，然而臂部却還要保持鎮靜。

講到這裏，學者對於顫指法已具有了初步的觀念，然後可以依同樣的方法用之於其他的各絃，並可用其他各手指，再進一步便可以練習在第三把位以上的把位實行顫指法。學者在未能正當的熟習了這種動作之前不可試用於第一把位和第二把位：因為在第一二把位時，手掌離開了琴身，一點憑藉也沒有，手部撼動起來，臂部也必免不了要受牽動。

顫指應用的程度——利用顫指法如能得其適當，本係一種很優美而又可貴的音上的裝飾。至於究竟怎樣應用纔能算做適度，實在難以畫定一定的規律來加以限制，唯一的方法就是靠

奏者對於各種樂曲所感到的加以適當的酌量而已。演奏上面所加的裝飾必須和音樂的性質相合，這是很容易明瞭的。不過就普通一般的情形我們可以定出一個原則來，很可以做一種參考。就是屬於優雅的性質的音符或樂句，顫指時顫動的速度應當悠慢而振幅廣汎；這時手指安放於絃上，牢固而柔和的按着絃；遇有強烈的音符或樂句需要強大的聲音時，顫動的速度應當較為迅速而振幅也較狹小，手指按絃也較牢固。習者果能牢記這種指示，於臨時自己加以酌量時自然很容易得當了。

顫指的過度足使所發出來的聲音過於燥急，不健全，因而引起聽者不快之感。輕度的顫指如能運用得當往往收得很美滿的效果，比如有許多最優良的絃樂四重奏（String Quartette）的演奏中都是這樣的。所以顫指切不可過度。

應加注意的事項——學者應注意下列兩種最易犯的通病，兩者都足以使學者求不到正確的顫指法：第一就是學者往往過於急於練習顫指法了，有些本來還沒有到練習顫指法的程度的人，便想在他的演奏上加入這種裝飾，這是一種很常見的事。第二就是起初學的時候臂部全部搖動得很利害，有時竟使琴也因之而震動不穩。

雖然是有人比較容易做到顫指法，甚而至於有的人好像自然而然然的便會了一樣，不用怎樣練習，然而學者決計難以確知

他究竟是否是這一類的人的；所以一般人對於這種方法都應加以慎重。

初次練習顫指法，臂部所以不能保持鎮靜的緣故，多半是因為太急於作迅速顫動而致手部和臂部都陷於不靈活的狀態。這樣顫指而生的效果極其惡劣，就是聲音的圓滿必受影響，當奏長的音符時又足使所發出來的聲音破碎成爲不規則的片斷，因為這種形式的顫動是很難以持久的。

學者對於以上所舉的顫指法預備練習的步驟，千萬不可，爲急於速成，在一種步驟未能完成以前而進到另一個步驟。假使能夠忍耐着按部就班地前進，一定可以通行無阻。雖然大多數的人要想求得優良的顫指法也許必須經過長時間的練習纔能完成，然而結果所得的報償是很值得的。

第十章

練習的方法

優良的演奏是得法的練習的結果，所以學習提琴首應求得適宜的練習法。

學者之中一定有許多人練習每天的課程時，對於自己練習的目的所在和達到那種目的所應採的正當方法沒有真確的觀念。

沒有經驗的教師往往不能由學生的方面着眼來解釋各種問題，而常站在自己的立場上對他的學生講。要想確實證明學生對於他所講的是否透澈地明瞭了，教師應該詳為觀察，常向學生發問而幫着學生前進。教師不應以為他所講的學生都能立刻明瞭了，因而在未使他作一星期的練習之前便認為沒有加以考驗的必要。殊不知學生在教師監視之下自己當場試驗一兩次，比教師多費許多唇舌而實際不能真實了解要好的多了。

事實上學生常好問他的教師『每天我應練習多少時候呢？』而很少有問『我應怎樣練習』的人，這便足以證明學生多半不注意求得有效力的練習法了。這樣的學生他決不知道許多困難的地方不是因為練習的時間長了便可以免除了的，應該用正當的練習法去克服牠；他也決想不到練習半點鐘的人所得的益處能比練習兩點鐘的人所得的利益多——這並不是因為前者有

天才，也不易後者太難造就；只是因爲一個人練習時認準了問題的所在而另一個人却盲目地練習着，前者的練習是很正確地照準了目的地走去，後者的練習僅僅是反覆地奏去而以鐘表計其成就而已。盲然底重覆底練習的結果可以說是一點好處也得不到，練習縱久，而起初練時所有的困難和錯誤不但不能減少，反而養成了不易改正的情形了；雖然普通都以爲多多的重覆奏幾次可以使困難的地方通過去，但是第二天再奏時便會感到難的地方仍然是難得可怕，就使他能用這種方法得到暫時的成功，等到一個月以後，再拿起來練習時，同樣的阻碍又出現在他的面前了。以下先把學者應注意的事項敘出，再指示給學者以正當的練習法：

練習資料的選擇——教師最應注意資料的選擇，應就學生所有的能力隨時替他選擇適當的材料，選擇時最重要的就是每選一本新書或樂曲必須比前此所學的恰好高一個階級，免得學生感到勉強或掃興。

樂譜的視練——每遇一個新練習曲或樂曲，在未下手練習之前，必使學者能夠先視練那譜子：就是把練習曲自始至終依照譜上所示的拍子（或相近似的拍子）奏一遍，中間不可間斷，同時就譜上所載的表情記號加以適度的表情。這種辦法許多人似乎都不容易作到，不過假使教師或選的材料是漸進的，前後

相銜接的，便不會十分困難了。學者如能在未下手練習之前，照這樣試練一遍，必可得到兩個要點，即對於其將要練習的東西的性質和目的有了相當的了解，再者就是可以養成視練生譜的能力，免得有人讓他奏一個生譜子時他勉強答以『我還沒有練呢！』。

我知道有的教師一定會不採用像我上面所說的那種方法的，因為貿然拿起一個練習曲來便奏牠個一兩遍，結果總免不了養成些不良的習慣；也許有人以為這種辦法只適用於共同練習。據著者的經驗：第一，試練一兩遍以後便按正當的方法去練習，決不致於養成什麼壞習慣；第二，這種方法用在普通練習上並沒有什麼壞處。因為這種方法若有弊病，在共同練習和獨自練習都不免要蒙其害的，為什麼可用於共同練習而不可用於單獨練習呢？更應知道一般學者是多半沒有實行共同練習的機會的。

練習曲的練習——每個練習曲 (study) 都是着眼於一種基本的目的而作的，所以學者預先試練一兩遍時便可以看出來其目的所在，正式着手練習時更須常常記準了牠的特別的目的，然而同時也須顧及其他的事項，不過把牠看做次要的而已。試舉一個例子加以說明：比如克魯意采爾練習曲第一曲 (Kreutzer's Etude No.1) 的目的在使奏者由牠練習到臂部的穩重而發出歌唱之聲 (Singing tone) 的音質，此外更有其他的事項也必須

注意的，如移指和滑指等，然而學者既而學到了克氏練習曲，對於這一類的技巧必已具有了相當的準備，所以這時便可以全集中其注意於其中唯一的最重要的目的了。

在練習中如遇到一個較為困難的樂句或樂段，應該留意考查困難的要點所在而加意練習，直至完全解決了為止；然後可以將這困難的地方和牠前後的一小節或兩小節連接起來練習，再進一步便可通篇連續無阻了。只有用這樣的方法可以把特別困難的地方解決了。更可免去將整個的練習曲反覆底練習之苦，因之時間上也很經濟了不少。

樂曲的練習——練習樂曲 (piece) 更須加以詳密的考量，因為練習曲中的許多困難問題在每個樂曲中都會出現於學者的面前的。這些問題大半都是學者在練習曲中分別練習過的，所以學者的任務就是把這些分子連合起來成爲一個音樂的，表現的，平衡的整體而已。至於技巧和發聲的如何應用如何佈置全由個人就各種情形加以酌定。

與優良的演奏有關係的事項都撮要底在下面列舉出來了，學者練習樂曲的時候可以常常參照一下：

拍子：應考量怎樣快的拍子最能把某樂曲的特性表現出來；輕重感覺的種類及程度。

音力：表現弱 (piano)，強 (forte)，最強 (sfz)，漸強

(Cresc.)漸弱(dim)等。

手指活動：運動的經濟；雜入音的免除，發音的準確；正當的移指和滑指。

弓子和弓法：貫音 (legato) 弓法；顫音(staccato) 弓法；應用弓子的那一部分；臂部和手臂的正確的運動；所用弓子的長度的適宜；由一絃移入他絃時的圓滑。

顫指法：應用顫指的地方及顫指的程度。

發聲：其表現力；爲與樂曲同情的解釋；發聲的圓滿。

技巧上的每日練習——這也是一個很值得討論的問題，就是每日練習應該採用什麼資料的問題。學者每天除去要練習授課時教師所指定的資料以外，每天必須練習手指練習 (finger exercise)，音階練習(scale study) 和弓法練習 (bowing exercise)。此外的練習也可加入，例如各度音程的變音琶音 (Arpeggio) 和音階及各種變化的弓法等等；要之，須隨着學生的程度加以審定而已。

有許多學者以練習音階便可以得到手指獨立發達的效果，這種理想是很錯誤的。每每有的學者使用音階練習替代了手指練習，殊不知這兩種是不能互相替代的；因爲在音階練習中手指的連續總是一樣的——在每四音符中每手指動一次，而手

指練習却專爲發達手指而設的，兩者的性質迥不相同。

普通人練習時往往沒有想到實際演奏上所應用的對比律，即急弓之後隨以緩弓，柔音之後隨以剛音，漸強之後隨以漸弱等等。每天練習中也可就音符長短的對比，用弓長短的對比，音力的對比，弓法的對比等加以練習，或就教師或自己所採爲求速效特別需要的材料加以練習。

練習的次序——練習次序應當每天都有更動。但爲使手指伸縮自如每天開始練習時，應練習幾個音階手指練習和弓法練習。練習完了之後，立刻便可練習練習曲或就練習一個競奏曲 (concerto) 或奏鳴樂 (sonate)，然後再練些技巧上的練習。

在一天之中最容易接受新印象的刺戟的幾點鐘之內若全然致力於技巧上的練習；很不適宜，因爲這樣足致在未從事於一日練習中最有藝術意味的部分之前而精神已經很疲憊了，筋肉也不很靈活了。常常變換腦筋中的印象能增加進步的速率，這是對於各方面的教育都有價值的理論。

每天練習的量——關於『每天應練習多少時候？』這個問題；著者只能予以約略的答覆：年幼初學的人起初練習的數月中，每天練習一點鐘便夠了，以後便應逐漸增加時間；十二歲上下的孩子可以增到每天兩點鐘左右的練習時間。從此以後便可隨着習者的精神和筋肉上的忍耐力逐漸增長起來；然而無論

誰，每天的練習時間是決不可超過四五點鐘以上的。因為四五點鐘以上的練習不但得不到進步迅速的效果，反足使學者過於疲勞而減少其能率。

第十一章

發聲的研究

所有各種分門別類的講求總合起來便組成優良的琴上的技巧和弓上的技巧，而其最終目的却是專在使奏者能夠把樂曲中所需要的和心裏所感到的各式各樣的音由提琴上奏出來。所以發聲的研究可以分做兩方面來講：一方面是關於巧技的，一方面是關於樂曲的解釋的。在技巧的方面，各種變化而優美的聲音的發出是由良好的方法和勤苦的練習中得來的。其中包括弓子和手指的運用自如，各種弓法的熟練（包括一切奏貫音和奏頓音的弓法而論），左手和手指熟練於移指和滑指並顛指法，臂部的穩重奏長的音符時是最為必要的。具備了這些能力，然後纔能夠奏出理想所期望的聲音來，而將樂曲上所供給的材料化為藝術。

優美的發聲的特徵——在未講到發聲應特別講究的各點之前，學者先要具有優美發聲特徵的一般的觀念，就是不論是強音或是弱音，只要所發的音性質上是『圓滿』的，這便是優美的聲音。所謂聲音的圓滿是怎樣的呢？以嘴做『○』字形所唱出來的一個音便可以做音的圓滿的例子；反之，嘴唇平扁時所唱出來的聲音便屬於瘦弱而類似鼻音的音質，這便不能算做優

美的聲音。在提琴上所以發出了像這樣的聲音，其弊病多半是因為拉弓在絃上經過時奏者以全然向下的意識壓絃的緣故，這樣所發出來的聲音很容易陷於閉塞不活的狀態；並且當奏柔細的聲音時學者又常好照着和上述的情形極端相反的方法奏去，就是奏時他只使臂部上下活動，弓子不過僅僅隨着臂部的活動上下而已。總之，依上述兩種情形所奏出來的聲音都不是從琴上引出來的，結果其聲音都沒有傳播的性質；詳言之，一部分震動在未達到聽者的耳中之前便消滅了，所達到聽者耳中的僅僅是些糟粕了，其中一點優美聲音的成分都沒有。所以奏時最緊的要時常想像着是由從樂器中引出聲音來的，我們知道心理的意識確實是最能支配人身的動作的，只要學者能夠有了正確的意識，便不難奏出圓滿清晰而具有傳播性的聲音來。初練時可用弓根(frog)處拉幾次短的下弓(down bow)，每次向外側抬弓，便得到由琴上引出聲音來的情形，以後可漸次增延所用弓子的部分，最後用全弓(Whole bow)，總是每次向外側抬弓子；然後又可以照同樣的方法練習上弓(up bow)。既能照上法做了，便可進一步練習發出各種不同的音力——piano (弱)，mezzo-forte (中強) 及 forte (強)等，並可將 Crescendo (漸強) 和 Diminuendo (漸弱)等應用於各種慢弓法和快弓法中。

……樂曲的解釋——現在撇開了形成解釋樂曲的工具的技巧方

面的研究，轉論到藝術的方面了。最先應加注意的就是一般音樂的演奏所最崇尚的一種必要的特質，就是所謂『歌唱之聲』

(Singing tone)的特質。這種用語雖然可以一望而知其意義的所在，然而在此還有加以簡單的說明的必要。有許多學習提琴的人常因急於技巧能力的獲得，而對於技巧的最終的目的却不求明瞭的認識，好像他已忘却了技巧僅僅是藝術上一種手段一樣。不論學者是希望着成爲有名的演奏者或有名的教師也好，想藉以謀生也好，腦筋裏最好先有一個更較爲純粹的藝術上的目的；那目的就是把樂曲中的情感和美麗充分底，有力底表現出來，好像作曲者的樂曲自己在聽衆的面前歌唱一樣。

樂器絕不能像人聲那樣直接地感動人，不過僅僅近似而已；這是毫無疑義的。然而樂器也自有牠的特長，比如提琴雖然有替代人聲的意味，但是牠具有其很有價值的特長——例如音域等，即便是最發達的人聲也是不能爲力的；換句話說，雖然提琴具有了我們可以希求於人聲中的理想的特長，而在另一方面，就一般的情形講，優美的人聲所具有的深沉的同情性和動人的音質，提琴家是應採爲模範的。

所以『歌唱之聲』這個問題不是很簡單的，這是一個很大問題；其中包含着個性，實際上差不多是包含着演奏者整個的人格(personality)在內的。要更明顯地說出來，使一種聲音帶

有歌唱的意味時，所需要的成分很多，例如奏者了解美感和聲音辨別的能力，能明晰地想像聲音的能力，個大傾向於強有力的奏風 (style) 或柔美的奏風，還有許多因奏者的個性而有差異之點，為把樂曲的性質充分的表現出來，奏者於發聲或奏風時有選擇的餘地的地方，最好能夠充分地發展自己的特性。

至此，本書已經把各種技巧上的實際培養發展的方法敘述殆盡了，現在既講到了自己個性表現的問題，一定便應該有人會對學者說：『你既有了基本的材料——技巧和各種發聲的法則，至於怎樣運用起來便能使你的演奏極合乎藝術的旨趣，那全賴乎你的音樂的天才如何了。』這種話對於特別有天才和有創作的自信力的學生，自然能夠鼓勵起來他的勇氣，而對於自己不敢信任自己有解釋樂曲的天才的學者，却不免使他氣餒。那句話自是一種真理，但是仍有加以補充解釋的必要：某種才能發展的可能的程度好像一棵子生植物一樣，在種子未得到最適於其充分發展的環境之前是不能遽然加以判斷的。初學的人往往費了幾年的工夫偏重克服技巧上的困難的努力，對於這些有興趣的事，如發聲和演奏表現等的講究多半未暇顧及。這樣如果那學者確實有真實的樂曲解釋的能力，這種子蘊藏在他的內心，一等到所有各種技巧上的困難大致消滅了之後，而感覺到興味索然的時候，他的表現音樂的天才便要開始發展了。就即

便自己或者他的朋友或教師感覺到他的演奏冷淡沒有感情，在沒有說盡各種方法引起他的表現情感的意識之前，不應便以為他是對於樂曲的解釋沒有可能了。

以下簡單地將幾種可以藉以引起學者表現的能力的幾點列舉出來，或者對於學者有很大的資助。但是先應注意的，雖然有了完全的技巧上的自由是最利於表現和解釋樂曲的；然而就著者所信，初學的幾年之中，若過度的偏重於技巧方面的努力是一種錯誤；因為這樣做去足以使本能的音樂的意識因之而枯澀，或因之而受一部的摧殘。所以有許多演奏只是充滿了技巧上的表演，而不能引起聽者的興趣，這差不多全是片面發達的結果。下列的各項很可以幫助學者求得美滿的表現樂曲的能力：

1. 習於想像所希求的聲音——如此奏時不僅把全部的責任交給樂器使牠代替自己而已，奏者必須感覺到是內心唱出來音樂的情緒，（實際把旋律各句先行唱幾遍，對於這一點也很有裨益）。的確，提琴是提琴家表現情感的媒介，但是只有演奏者把自己的感情和內在的力量發展出來，然後纔能打動他人的心坎。假若把樂器看做一架機器，想要用牠便可以省掉一切自己內心的活動，結果必致失敗。總之，音樂在表現方面全恃演奏者的內心，恰似音樂在創作方面全恃作曲者的內心一樣。

1. 常聽優美的歌唱而記憶聽優美的人聲時所得的印象一

一在想像中我們能夠聽到我們的相識者中任何一人的語聲，而且一點也不覺費力。由此看來，優美的歌聲中聲音是怎樣的，當然也是一樣容易記憶而可以隨時回想起來的。

3. 聽自己的演奏如聽別人的演奏一樣——須知道克服技巧上的困難，只是自己享受快樂和滿足，聽者一點也分享不到。聽者的欲望只要滿足耳朵的要求，所以無論技巧怎樣高，假如發出來的是缺乏性格沒有表現力的發聲，便無以滿足聽者的欲望。這種缺陷決不是用改變節奏或施以其他不規則的花樣來補償的，須要奏者把那樂曲先在內部融化了，然後再好像那是自己的作品一樣的經意的去把每一個音符都付以感情。

4. 模倣人聲演唱旋律的特徵——例如就適當的地方施以繼續的貫音(*legato*)的奏法，就是此音與彼音之間沒有隔斷，沒有滯碍，好像互相融化在一起了一般。並且避免好的聲樂中所不應有而樂器上特別容易發生的弊病，如不圓滑，顫指的過度或過量等等。

總起來，比較一看，音樂作富於生命的表現時所需要的，只是奏者須實現旋律的起落，注意表情的濃淡，音力的變幻，而構成一種超乎語言文字之上的敘述；因為旋律中有奮激，有嗟嘆，有微笑，有煩惱，有恐懼；自言自語，或由千變萬化的情調和別的旋律或伴奏的旋律相問答，相呼應，直好像是有生命的人一樣。

第十二章

克魯意采爾練習曲的功用

普通熱烈底愛好提琴的學者大概沒有不急於練習克魯意采爾練習曲(Kreutzer's 42 Etudes)的，因為一練習到克氏的練習曲就可以算作高等的奏者了。他必早就聽見了著名的克氏練習曲，於是他在未完成許多基本的，初級的練習之前，便很渴望着練習克氏練習曲了。豈不知道這是一件很不幸的事，因為假使他不加忍耐而把初步的預備練習忽略過去，他對於克氏四十二練習曲的性質和目的便完全無以明瞭，冒然地練習起來，結果一定很不好；事實上恐怕總是練不到幾個練習曲，便開始感到其中的困難是無法克服的了，卒致因氣餒而進步發生阻礙。這種弊病的根本原因所在，就是學者多把下列兩種顯有區別的东西混視爲一了；（1）有一種練習的資料，若能照着牠作正當的練習便可以發展技巧；（2）有一種練習的資料是需要有技巧的準備纔能練習的（用牠以求得高深的發展），這種練習資料不是爲培養初步的根本技巧的。所以想要得到後一種練習的實益，必須先要具有了該練習曲中所需要的基礎的技巧。

發覺克氏練習中有不能克服的困難的，就足以證明他忽略了進入到這級所必經的步驟了。只有有系統的前進可以克服各級各種的困難，所以即便較困難也不過是比前者高了一級而已。

對於已經有了正當準備的學者，在克氏練習曲中並沒有什麼新奇的東西，這種練習曲的目的不過在進而發展或完成些詳細的技巧而已。學者對於這種功用最應予以注意，只有具有了鞏固的基礎的技巧，他纔能夠集中他的注意於這種特點，然後他纔夠進而作這種高深的練習的資格。所以克氏的作品對於未具有充分的準備的學者有很大的弊害，而對於已有準備的學者却有莫大的利益。

進而練習克氏四十二練習曲的門徑很多，如愷撒爾(Kayser)，瑪查斯(Mazas)，當特(Dont)，阿拉爾德(Alard)等人的練習曲中都有相似而較易的曲子。比如能夠把愷撒爾的第一練習曲(Kayser op. 20, No.1)奏得好的便決不會阻於克魯意采爾的第二練習曲。所以只要把上列各書或其他一類的書中相似的練習曲練習透熟了，進而試練克氏練習曲，決不至感到十分困難。學者如果已經受過了準備的訓練，每當練習一個克氏練習曲時便能回想起來以前曾經練習過和牠相似的練習曲——形式不必相似，而技巧的目的相同，程度也較淺。

有著書者說『學者每每不喜歡練習克氏練習。』，誠然，急於練習克氏練習曲而沒有相當準備的人自然免不了有這種情形。比如他看見了克氏第二練習曲有那麼許多種類的弓法變化便會膽怯了；但是如果他已練習過愷撒爾練習曲，對於相似的

弓法已有了相當的認識，並也曾由教師指定過許多弓法練習，等到練習克氏練習曲中的弓法時，便無須依次一一的加以練習了。

著者相信出版克氏練習曲的人總是不很敢相信學者在弓法方面已有了充分的準備，所以纔把弓法變化的種類超乎必要地增加起來，致使學者一望而生懼；自然，學者決計不會歡迎這樣多變的練習或書的。在其中有不十分重要的弓法的變形，當然可以就適當的情形加以選擇；假使學者那樣沒有經過弓法的訓練，以至各種版本所載的弓法都須加以練習纔能奏出，這就足以證明他還沒有到學克氏練習曲的程度。因為克氏練習曲中所包含的，除掉弓法變化的問題之外，還有許多難題呢；如顫音(trill)和雙絃奏法(double-stopping)等。所以說學者在未開始練習克氏練習曲之前，非有充分的預備不可。

講到這裏，學者一定會疑惑爲什麼在這裏單單提出克氏練習曲來講呢？爲解答這個問題，著者願把由克氏練習曲所生出來的弊病——並不是克氏的書本身不好，不過牠間接須負責任罷了——說一說。普通學提琴的人差不多都因爲急於進入練習克氏練習曲的階段，而把以前的練習書中的基本原則馬馬虎虎地忽略過去了，及至開始練習特別重要的克氏練習曲時，各式各樣的困難阻礙着他的進程，於是他進退兩難了，因此他當然

不會喜歡克氏練習曲的。

雖然著者不暇把克氏的四十二個練習曲一一加以解釋，然而未始不可把第一練習曲加以討論，因為這一個練習曲是一般提琴教師所常加議論的。這一個練習曲中包羅着各種的技巧，而且全書中只有一個這樣的曲子，全書沒有了牠便無以完成的。其目的在使抗弓穩靜，俾使弓子由諸絃面上圓滑平穩地穿過而發出清晰的聲音和一般愛好音樂者所共讚的『歌唱之聲』的音質。就大多數人的意見加以觀察，可以知道普通都不甚注意這個練習曲。例如某著書者和出版者說第一練習曲是應該在全書的中部的；更有人在推舉這本書時說第一練習曲簡直是應該省略的。反對把牠放在全書之首的理由也不過是因為對於初習克氏練習曲的人是太難了；然而依著者的見解，這種論調足使學者忽略了該曲中很重要而有價值的成分。我們確信第一練習曲是極有價值的，而且每個學者都應練習的。更有一個問題，就是以什麼時候開始練習牠為最適宜呢？著者因為該曲中技巧練習的成分最多，而且配置得宜的原故，以為這種練習必須作為學者每日必練的練習，所以覺得除依作者的原來的次序把牠排列在全書的第一篇以外，再也找不到一個適當的位置了。

克氏練習曲的第一曲不可僅視為只是全書的第一曲，便稍事練習幾天，這樣就算完了；必須把牠排入每日練習的課程中，

作長時期繼續的練習，同時進行同書的其他各曲。

練習克氏第一練習曲時，最好先以較快的拍子奏去，因為這樣便可容易許多了，然後臂部能夠持久了，便可逐漸減慢。假如照這種辦法仍然不能練習，那便足以證明他還須把愷撒爾 (Kayser)，瑪查斯 (Mazas) 等書再加熟練。

附 錄

特種技巧所用的資料分類表

下面所列的表所舉的各種練習資料都是爲養成各種特別的技巧而用的，這並不是一個詳細的目錄，不過指示學者以練習的途徑而已。因此表中的材料——練習書及練習曲——都是以本書所講的各種技巧上的問題做標準的，很適於教授。下列所有各種練習書都是公認爲標準的培養技巧的作品，是一般學提琴者所必經的路程。但是表中把一部分最初步的練習省略去了，因爲著者以爲初學的人只有全然依靠他的教師就夠了。表中的各書都是已經經過了初級練習的人用的，而且和本書所講的各種技巧相對照着的。在另一方面，對於不必要再加以指導的人也不再顧及：

在一篇樂曲上常會遇到各種技巧上的難點，學者必須時常想法集中他的力量，與其分途亂忙實不如系統地去解決各種難題。奏時發生差錯便是表明奏者技巧的不足，想要彌補這種缺陷不可用反覆練習那困難的地方的方法，因爲照這樣作時間上很不經濟。這時最好注意究竟那種技巧的成就是什麼部分發達的結果，然後可以找出那種練習的資料來練習。

下面的表所載的各種書中都有培養技巧的練習和練習曲。

極簡捷而有效力。就各種技巧的門類下所列的材料很多，學者初練時可先就其排列的次序練習第一個，嫻熟之了後，再練習同門類的以下各種。切記在未能諳熟以前，不可急於練習次一個練習。

以下所舉的都是關於基礎的問題的，學者每每同時致力於數種練習，但是若能夠分別單獨地致力於一種技巧的練習，結果必能收成效更速。

本書以後所列舉的資料係採自下列各書

Alard, D. Op. 10. Ten Melodious Studies for Violin

(阿拉爾德 作品十，旋律的練習曲十曲。)

Beriot, Charles de. Method for the Violin Vol. I.

(白里奧 提琴教科書，第一卷。)

Bytovetzski, Pavel L. Progressive Graded Technic for the Violin, Bks. I, II, III.

(彼多費茲基 提琴技巧進階，第一，二，三冊。)

Specific Exercises for the third and fourth fingers

(第三，四指特別練習。)

Casorti, August. Op. 50. Technic of the bow.

- (卡梭爾蒂 作品十五，弓上的技巧。)
- Dancla, Charles. Op.73. Tweny Brilliant and Characteristic Etudes
- (但可拉 作品七十三，華麗特種二十練習曲。)
- Op.74 Fifty Daily Studies for the Violin.
- (作品七十四，提琴每日練習曲。)
- Donte Jacob Op.37 Twenty-four Exercises preparatory to the Violin Studies of Kreutzer and Rode.
- (當特 作品三十七，克魯意采爾及羅德練習曲之二十四個預備練習。)
- Fiorillo, F. Thirty-six Studies or caprices.
- (費倭利羅 三十六個練習曲或狂想曲)
- Gavriloff, C. Op.1. Special Fourth Finger Exercises.
- (龔弗利羅夫 作品一，第四指之特別練習。)
- Gruenberg, Eugene Foundation Exercises for the Violin
- 哥侖柏爾格 提琴基礎練習。

- Scales and chords for the Violin Complete and Bks. I, II.
提琴音階及和絃練習，上下二冊。
- Hirshfeld, J. Scale studies
 (日依瑪利 音階練習。)
- Kayser, Heinrich Op. 20. Thirty-six Elementary Progressive Studies. Complete and Bks. I, II, and III.
 (楷撒爾 作品二十，三十六練習曲。第一，二，三冊。)
- Kreutzer, Rodolph Fourty-two Studies for the Violin.
 (克魯意采爾 四十二提琴練習曲。)
- Leonard, H. Gymnastique du Violon.
 (列翁那爾 提琴技巧練習。)
- Mazas, J. F. Op. 36. Seventy-five Melodious and Progressive Studies Books I and II.
 瑪查斯 作品三十六。七十四旋律的練習曲。第一，二冊。
- Meerts, L. J. Twelve Elementary Studies. Bks I and

II.

- (米爾普 十三初級練習曲，第一，二冊。)
 Rode, Pierro Twenty-four Caprices.
- (羅德 二十四狂想曲。)
 Rovelli, P. Twelve Caprices.
 (羅費利 十二狂想曲。)
- Sevcik, O. Op. I. School of Violin technics, Vol. I.
 (西弗契克 作品一，提琴技巧教科書，第一卷。)
- Op. 8. Shifting and Preparatory Scale-studies.
 (作品八，移指及音階豫備練習。)
- Sitt, Hans. Op. 32. Studies for the Violin, Bks. I, II, III, and IV.
- (濟特 作品三十二，提琴練習曲，第一，二，三，四冊。)
 Op. 80. Twenty-four Studies in Different Keys.
 (作品八十，二十四種調的練習曲。)

發達手指的練習

在第一把位的：

- | | |
|--------------|-------------------------------------|
| Bytovetzski. | Technics, Book I, Exercises 1—31. |
| Greunberg. | Foundation Exercises, 1—29. |
| Sitt | Op. 32. Book I. Studies 18, 19, 20. |
| Kayser. | Op. 20. Studies 4, 9, 12. |
| Sevcik. | Op. 1. part I, Exercise 1—9. |
| Meerts. | Study I. |

在各把位的：

- | | |
|-----------|-------------------------------------|
| Kayser. | Op. 20. Studies 16, 22, 30, 32, 39. |
| Sitt. | Op. 80. Book I, Study I. |
| Dancla. | Op. 74. |
| Mázas. | Op. 36. Book I, Studies 13, 19. |
| Dont. | Op. 37. Studies 1, 5. |
| Kreutzer. | Study 9. |

三連音手指敏捷的練習

- | | |
|---------|-------------------|
| Alard. | Op. 10. Study 3. |
| Kayser. | Op. 20. Study 30. |
| Sitt. | Op. 80. Study 3. |
| Meerts. | Study 9. |

Schubert. The Bee.

Bytovetzski. The Bee.

Dancla. Op. 73. Study 13.

各把位的練習

de B'eriot Methode, Vol, 1.

Sitt. Op. 32, Book II, and Book IV, 1—10.

移換把位的練習

Sitt. Op. 32. Book II. and last ten studies of Book IV.

Mazas. Op. 36. Book I, Study 20.

Kreutzer. Study 11.

Sevcik. Op. 8.

Bytovetzski. Technics. Book I, (移指練習的部分)

• 1—23

音階及琶音的練習

Bytovetzski. Scale technic

Technics. Book I, pages 34—47.

Hrimaly. Scales.

雙音練習

在第一把位的練習：

Sevcik	Op. 1. Exercises 23—26.
Bytovetzski.	Technics, Book II. Exercises 1, and 2 on pp. 5—6. Exercises 1, 2 on pp. 16, 17.
Gruenberg.	Scale and chords. Pages 27—28.
在各把位的	
Leonard.	Gymnastique, Exercises 45, 47.
Bytovetzski.	Technics, Book II.
練習曲：	
de Beriof.	Method, Part I (最末三個練習曲)
Meerts.	Study 4.
Kayser.	Book II. study 20.
Mazas.	Book I, Studies 26, 27
Dont.	Op. 37. Studies 19, 21.
Fiorillo.	Studies 4, 17, 18, 29, 35.
Rode.	Capsice 23.
Kreutzer.	Studies 32—42.

發達第三及第四指的特別練習

Gavriloff Op. 1.

Bytovetzski Special Exercises.

半音樂句的練習

Bytovetzski Technics, Book I. Exercises 32-39,
Gruenberg. Foundation Exercises, Exercises 56-61
Sevcik Op.1. Exercise 19.
Leonard. Gymnastique, study 40.

弓上技巧的練習

除了下列各個單獨的練習之外，關於練習各種弓法的書有兩本，其中供給了不少的材料；這兩本書就是卡梭爾蒂的弓上技巧(Casorti's Technic of the Bow, Op.50.) 及彼多費茲基的提琴技巧進階第三冊中的弓法練習(Bytovetzski's Bowing Studies, Book III of Progressive Graded Technics)。兩書之中以前者為比較的容易一些，有人以前書作後書的預備練習，這樣很是合法。前者的內容包含着手腕的活動，跳弓弓法，頓音弓法，連結的頓音弓法等等材料，後者除此以外還加了許多易級而奏，歌唱之聲，長音的奏法，並有和絃的練習曲，附帶着五十九個變奏曲(Variation)，其中弓法極其繁雜，該書的末尾多係採自古典的樂曲，包含着各種的弓法。

單純頓音奏法的練習曲

- Kayser, Op.20. Studies 1,5,7,11,13,18,25.
 Bytovetzski, Technics, Book III Study 1.
 Kreutzer. Studies 2,5.

(以上所舉的各練習曲也可做奏單純短的貫音練習之用)

強頓音奏法的練習曲

- Kayser. Op.20, Studies 1,5,7,18,25,27.
 Bytovetzski, Technics, Book III Study 1.
 Meerts, Studies 6,12.
 Mazas. Op.36 Book 1, Study 4. Book II. Study 36.
 Kreutzer. Studies 2,6.
 Leonard. Gymnastique, Study 16.

(以上所舉的各練習曲也可做奏貫音之用，奏者須用和奏強頓音一樣的弓長)

長頓音奏法的練習曲

- Kayser Op.20. Studies 1,7.
 Meerts. Study 2.
 Kreutzer Study 2.
 Bytovetzski Technics, Book III, Studies 1,5.
 Leonard. Gymnastique, Study 15.

Casorti Studies 3,4.

(以上所舉的各練習曲亦可做為奏鑿弓貫音之用)

連結頓音奏法的練習曲

Kayser. Op. 20, Study 33.
Mazas. Op.36, Book II, Study 34.
Kneutzer. Study 4.
Fiorillo Study 3.
Laonard. Gymnastique, Studies 6,18.
Dont. Op.37. Study 20.
Bytoviezski. Technics, Book III. study 8.
Rode. Caprice 7.
Dancla. Op.73. Study 12.

越絃而奏的練習曲

Mazas. Op.36. Book I, Studies 10,11.
Kreutzer. Study 7.
Meerts. Study 12.
Rode. Caprice 1.
Rovelli Caprice 2.

跳弓弓法的練習曲

Casorti Op.50. No.15 in Study 6.

Bytovetzski	Technics. Book III, Study 6.
Kayser.	Op.20. Studies 19, 9.
Meerts.	Study 10.
Mazas.	Op.36. Book I, Study 29. Book II Study 45.
Kreutzer.	Studies 2, 8.
Novacek.	Perpetuum mobile.
Ries	Perpetuum mobile. Op.34.
Rissland	Perpetuum mobile. Op. 21, No.2.

練習由一絃移入他絃時的圓滑的練習曲

Bytovetzski	Technics, Book III, Study 4.
Gruenberg.	Foundation Exercises. Studies 37, 55.
Kayser,	Op.20. Studies 8, 12.
Dont.	Op.37, Studies 3, 9, 13.
Meerts.	Studies 5, 7.
Kreutzer	Study 8 (一弓每次奏六個音符或十二 個音符), 27.
Rovelli	Caprice 6.

歌唱之聲的練習曲

Leonard.	Gymnastique. Studies 3, 4, 5.
----------	-------------------------------

Kayser.	Op.20. Study 2.
Mazas.	Op.36. Book I, Studies 7,8, Book II. Studies 31,35,38.
Bytovetzski	Technics, Book III, Studies 9,10.
Fiorillo	Study 14.
Kreutzer	Study I.



中華樂社出版預告

庫克著 初大告譯	西洋音樂史	精裝 \$1.80 平裝 1.50
亞達松著 柯政和譯	和聲學教科書	精裝 3.20 平裝 2.70
張秀山合著 張洪島	唱歌作曲法	0.80
查爾尼著 柯政和註釋	鋼琴三十練習曲集	1.50
柯政和編	鋼琴曲選 (共四册)每册	1.80
柯政和編	著名進行曲集	1.50
郝曼著 柯政和譯	提琴教科書(第一,二,三册)每册	0.80
何馬利著 柯政和譯	提琴音階練習書	1.20
開薩著 柯政和譯	提琴三十六練習曲集	1.60
柯政和編	提琴曲集	1.80
柯政和編	提琴名曲集	1.80
柯政和編	提琴獨奏曲集	1.80
柯政和編	簡易提琴曲集	1.80
柯政和編	初等風琴教科書	1.00
柯政和編	世界名歌五十曲集 (共五册)每册	0.60
柯政和著	鋼琴演奏法	
柯政和著	鋼琴制音機之用法	
柯政和著	鋼琴及風琴之構造	
柯政和著	風琴演奏法	

中華樂社出版音樂書籍

柯亨張比張柯井張柯	政德秀多洪政奧秀政	和森山茲基島和一敬山和	著著譯著譯編編編	音樂通論	\$ 3.00
本	社	編		音樂之性質與演奏	0.60
本	社	編		提琴演奏法	0.60
拜	耳	著		口琴如何吹奏	0.30
柯	政	和	編	初等口琴曲集	0.30
柯	政	和	編	名歌新集 (共二册)每册	0.30
柯	政	和	編	世界名歌選粹 (共五册)每册	0.50
愛	美	樂	社	一百零一名歌集	0.25
國	樂	改	進	改訂拜耳鋼琴教科書	1.80
艾	華	著		簡易鋼琴曲集	1.00
				鋼琴獨奏曲集 ^上 編每册	1.00
				鋼琴獨奏曲集 _下 編每册	1.00
				新樂潮 共十册	2.00
				另購每册	0.30
				音樂雜誌每册	0.20
				新日語捷徑	1.00

中華民國二十年十一月

提琴演奏法

實價大洋陸角

(外埠另加郵費)



編譯者
印刷所
發行所

張洪島
東亞印書局
北平東城燈市口二號
中華樂社
北平王府井大街六十號
電話東局三五三〇
精藝鋼琴公司
上海北四川路八九三號

分發行所

