

小提琴指法之理論與應用

譯自 Violin Fingering-Its Theory and Practice 第二章部份翻譯
by Carl Flesch


陳沁紅 譯

本系 72 級畢業，本系副教授

對於不熟悉我的小提琴演奏藝術（Art of Violin Playing）一書中換把那一章的讀者，我想就換把所需之一般技巧問題，先談幾句。

從一個把位到另一個把位的轉換，就叫「換把」，為左手技巧中十分困難的問題，特別是考慮到音準的精確性。第四把位以下，換把是由下臂的動作來完成的。在高把位上，換把是由下臂和上臂的聯合動作來完成的。這時，下臂微微向外轉動，上臂向右轉向前胸的中間。只要手在低音弦上演奏，就明顯需要這種動作，在 G 弦的高把位演奏，動作量最大。

以純機械的觀點來看，手指在手和臂的輔助下，要從指板上的一處移動到另一處，含有一定的距離。如果手臂的位置不變，這個動作由手指單獨完成，就叫「伸展指法」（stretching）。伸展指法分為向前伸和向後伸。既然手臂的位置不變，那麼嚴格地說，伸展指法就不屬本章換把問題的範疇。然而，在這還是要提到伸展指法，是因為演奏者常不得不在換把伸展指法之間做選擇。總而言之，在實際的換把中，要避免手指和手的單獨動作。這種毛病經常發生，是由於在高把位演奏時，拇指壓位琴頸末端，緊緊鉗位不放，妨礙了拇指隨手的其他部分一齊動作，致使臂部不動。由於這種阻礙，迫使手或多或少呈水平狀。原則上講，那些把拇指固定在琴頸末端不放的小提琴家，很難到最高把位，而且演奏往往音偏低。

換把的準確性，是小提琴家畢生所要追求的目標。從表面上看，這剎那間的戲法似乎是在碰運氣，實際上，只要採用正確方法，運氣即使不能完全排除，也可降低到最低限度，為此，首先必需準確依照所含的距離，測定手臂所要移動的範圍。達到此目的，要利用所謂“媒介音”（intermediary note）一譜例中用（）表示一來標出距離的上下界限。這裡有些例子：

理論上的媒介音



實際理論上的媒介音



看來，高把位媒介音的位置，大都根據手的大小和手指的長短決定。

經驗證明，借助媒介音，我們肌肉的感覺完全能夠達到實際上排除換把碰運氣的目的。事實上，如果演奏者已養成在練習中應用媒介音的習慣，那十分危險的大跳也就可以安然無恙了。從另一個角度講，在音樂會演奏中，首要的缺點是媒介音被聽見，光就這一點，就足以使一次其他方面都很出色的演奏，因此而大打折扣。樂句中插入了一個不相干的音，終究是扭曲了樂段。媒介音的這種雙重作用，應儘量盡早提醒學生注意。大致用這種方式解決：

1. 練習時使用媒介音對掌握困難的換把最爲有利。


2. 在音樂會演奏中，媒介音不能爲覺察。在評價作品演奏中，音質和音樂表現方面，聽不出媒介音是決定因素。所以，在音樂作品中，我們應該避免寫上任何媒介音，即使說不想讓媒介音出聲。看見媒介音符，就可能唆使學生奏出聲來。況且，這些音符會損害樂譜版面的清晰度。例 224 和例 225 就說明了這一點。

例 224 布拉姆斯：協奏曲（塞夫西克編），第一樂章



例 225 布拉姆斯：協奏曲，第三樂章



例 225 中，媒介音對以  為好。

手指從一個把位滑到另一個把位，叫作滑指（glissand 或“滑奏”）或滑音（portamento）。我們把達到一個新把位所採用的這種不得已的技術手段，叫做“滑指”，不管這種滑行出聲還是不出聲。另一方面“滑音”這個術語，我們是指那種出於表情的需要，連結兩個音時發出聲音的滑行。

不幸的是，把這兩種方法不分青紅皂白地混淆在一起，這是對藝術有害的一種通病。出於音樂表演或音樂表現的原因“滑指”應該不出聲，絕不允許明顯地一味遷就演奏者的方便；這往往會導致對整個樂句的曲解。我給這種換把方式取名叫“公共汽車式滑指”（omnibus glissando），顯然是指利用方便手法來達到目的地的那種廉價的運送手段。

我們可以用兩種方法來演奏上行滑指或滑音。

例 226



用首滑指（beginning glissunoto）的媒介音



用尾滑指（Last glissando）的媒介音

而在下行時只用首滑指一種方法：

例 227



用首滑指

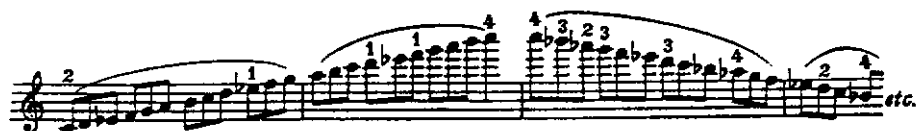
，而不用尾滑指



下行時，用尾滑指很不好聽，應避免。在演奏快速經過句時，幾乎一概都採用首滑指，因為尾滑指太顯眼。一般說來，尾滑指只用於緩慢的樂句，這是因為它具有滑音（portamento）的特色。

在第四章，我們將充分討論滑音在音樂表現上的意義。這裡，我們主要對快速滑音時指法的選擇感興趣。滑指所須通過的距離愈小，就愈不顯眼。這些距離必然主要取決於指法的選擇。

例 231



例 231a 和聲小音階



在音樂會各曲中，只有在技術上十分優利的情況下，才採用同指半音滑奏。

例 232 貝多芬：弦樂四重奏，作品 130，第 3 樂章



a+處，1 指可保留在 $\flat e^3$ 上，而 b+處的指法最不可靠。

例 233 貝多芬：弦樂四重奏，作品 59，第 2 首，第 2 樂章



b+處的指法，容易走音，因為在這麼高的把位。把手指緊緊地擠在一起，是相當困難的，而 a+處的指法卻為利用 a++處的泛音運行無聲換把提供了便利。

此外，我始終相信，音階只應用對個別演奏者最實用的指法來演奏。用許多不同的指法（其中也有粗劣的）來練習是無用的，還會損害個人的視奏

能力。

直接連續採用大量的碎小換把，是不妥當的。杜絕這種連續換把很容易，如下例：

例 234



例 235 貝多芬：奏鳴曲，作品 47，（“克羅采”），第二樂章



指法 b 常導致失敗。因為拇指沒有時間移動琴頸下面去，手會變得緊張不安。在指法 a 中，a+處，拇指有充裕的時間來挪動。總之，指法 a 比指法 b 有更多的成功機會。

例 236 舒伯特：弦樂五重奏，作品 163，第一樂章



例 237 蘇克：滑稽曲，作品 17，第 4 首



在快速下行音階和分解和弦中， e^3 可以用空弦奏出，當然是在一剎那的工夫。這樣一來，換把次數就減少到最低限度，有時換把可完全避免。這種奏法用（ \circ ）來表示。

例 242 貝多芬：協奏曲，第一樂章

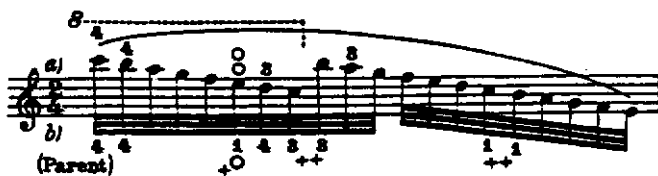


+處的換把是聽不出來的，同樣：

例 243 聖賞：第三號協奏曲，第三樂章



例 243a 舒伯特：帕格尼尼第 24 首隨想曲之變奏曲



b+處指法太複雜；b++處指法阻礙了音階的圓滑流暢性。

例 244 舒伯特：華麗迴旋曲，作品 70



指法 a 中，上行到第三把位，避免空弦 E，因而增加了速度。指法 b 中，e² 用 4 指不實際，因為這樣會使很快的音階運行變得笨拙。

例 245 布魯赫：d 小調協奏曲，作品 44，第三樂章



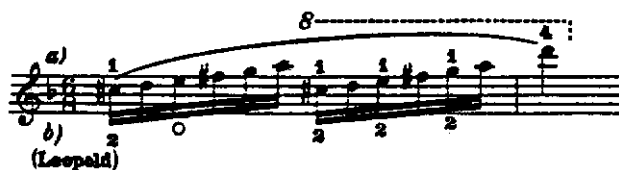
b+處是 1 指到 4 指的換把，最好用 a+處指法來避免。

例 246 馬克思：協奏曲，作品 24，第三樂章



+和 ++兩處都在換弓時換把，所以任何滑奏的痕跡都消除了。

例 246a 李奧波德：隨想曲，作品 27，第 7 首



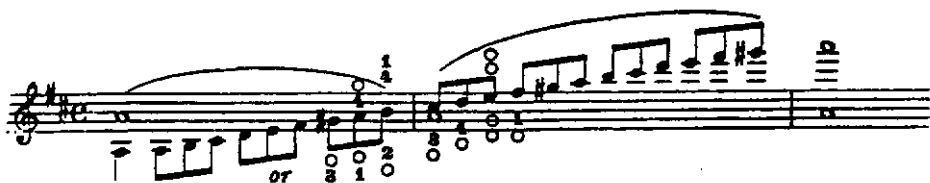
指法 a 比 b 簡單又自然

例 247 奧林：小步舞曲，作品 15，第 2 首



指法 a 比 b 實用，因為 a+處比 b+處有更多的時間來換把

例 248 克羅采：隨想曲，第 38 首



這兩種指法都可行，順便提一下，很幸運地這種音的組合形式很少見，演奏起來，成功的希望很小。

半音音階 (Chromatic Scales)

例 249



傳統指法，演奏半音主要用同指滑奏。至少爲了練習例 249 所採用的指法很受推崇，因爲這種指法所要求的動作增強了個別手指的力度和敏捷度。但是在音樂會上演奏，情況就不同了。運行這種半音滑奏，無論速度多快，技術多高明，都會留有痕跡，如果這些年來我們的感覺不遲鈍的話，一定會十分討厭這種半音滑奏的。

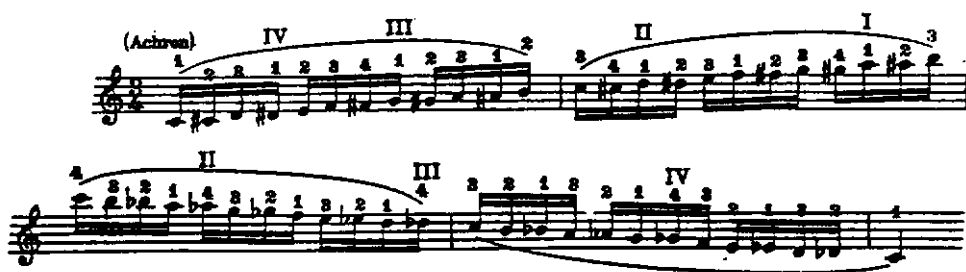
本世紀初以來，避免採用同指半音滑奏指法的風氣在增長。

例 250



已不可能確定誰是第一個作出這項重大革新的人。此事仍懸而未決。

例 251



例 252 史博：第八協奏曲（歌唱場面）



無疑問的，現代指法對傳統指法作出了很大改變。

例 253 帕格尼尼：隨想曲，第5首



例 254 薩拉沙泰：哈巴奈舞曲



例 255 安布羅西歐：協奏曲，作品 51，第 3 樂章



例 255a 帕格尼尼：隨想曲，第 14 首（沃夫編訂）



+處用 1 指，可以反覆使用相同的手指順序並與樂曲節奏型一致。同樣：

例 255b 庫茲多：怪誕詠諧曲



例 256 柴可夫斯基：協奏曲，第三樂章



在下例中，現代指法比制式指法更簡潔。

例 257 帕格尼尼：隨想曲，第 24 首



例 258 中，指法 b 的半音滑奏，聽覺靈敏的人是難以容忍的。

例 258 莫札特：弦樂四重奏，作品 387，小步舞曲

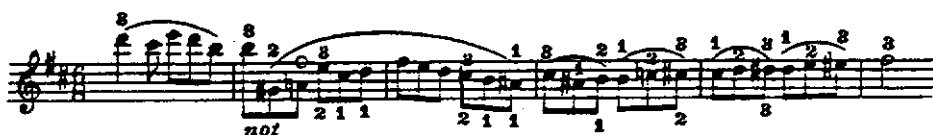


同樣：

例 259 貝多芬：奏鳴曲，作品 12，第 2 首，第 3 樂章



例 260 貝多芬：弦樂四重奏，作品 131，第 2 樂章



在下一個譜例中：

例 261 舒伯特：g 小調小奏鳴曲，作品 137，第 3 首，末樂章



指法 a 避免了 b+ 處的空弦 E。

例 262 魏奧當：第五協奏曲，第一樂章



上例為新指法的優越性提供了令人十分信服的證明。

同樣：

例 263 法朗克：鋼琴五重奏，第一樂章



例 264 帕格尼尼：隨想曲，第 17 首



例 265 拉夫：愛之仙女



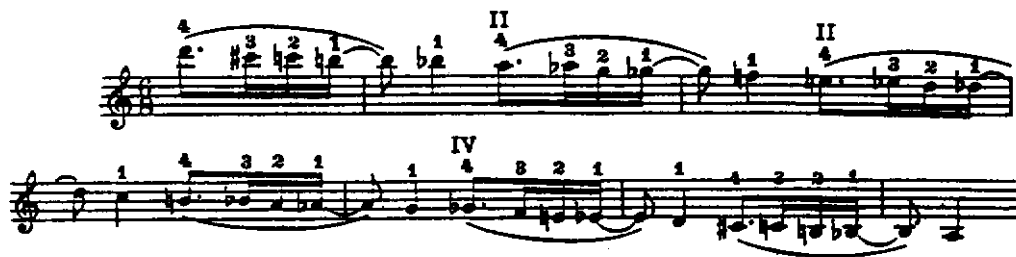
在例 265 中，指法 a 避免了至少五處同指半音滑奏。

例 266 史科特：第一鋼琴三重奏：第二樂章



這種指法手十分自然。同樣：

例 266a 沃爾夫—費拉里：鋼琴三重奏，作品 7，第一樂章



例 266b 博思科：協奏曲，作品 11，第三樂章



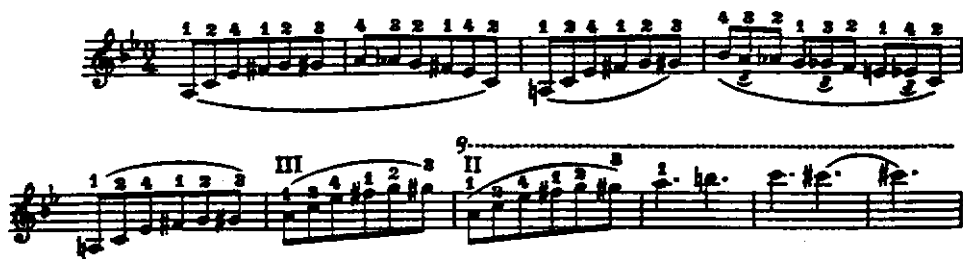
例 271 理查·史特勞斯：查拉圖斯特拉如是說



例 271a 格倫堡：組曲，作品 3，第二樂章



例 272 德布西：奏鳴曲，第一樂章



例 272a 羅傑·迪米瑟：熱情的快板



例 273 普菲茲綱：協奏曲，作品 34



例 274 浦羅高菲夫：第一號協奏曲，作品 19，第二樂章



在這一節的結尾，我們要討論管弦樂作品中一個十分突出的例子。自從歌劇「唐懷瑟」第一次上演以來，已將近一百年了。在這首序曲上，華格納創作了一部完全不受時間影響的作品，這是一部難得的作品，不管聽者的音樂修養程度如何，都必定為之感動。這首序曲中，有一個擴展了的小提琴半音經過句，單獨出現八次，最後作為主題再現時的音樂背景。這個半音經過句，除其音樂價值之外，可以看出是歷來最大膽，最徹底變改樂器的一種靈感。換句話說。是管弦樂從未達到的完美境界。要通過這一串兩音一組的音符，即使是最優秀的弦樂組，演奏起來也會歇斯底里、搖擺不定，只因長期形成的演奏上和聽覺上的習慣，使得所產生的這種紛亂的音樂為人所接受，似乎沒有人感到不舒服。甚至指揮家們多次試圖改善這種狀況，都沒有成功，只好聽任其表面自然，而且很久再沒有產生整頓這種混亂的意圖。他們足以自慰的是注意到這個經過句中的個別音符無關緊要，應當把整個經過句理解為音樂畫面——一種裝飾效果。所以說近百年來，我們的指揮家們一直在敷衍了事，任何人都沒有想到去找尋可能正確體現華格納意圖的途徑和方法。但是，這是可以辦到的。

如果以技術的觀點來分析這個經過句，我們會發現它是由兩音一組的連

弓音型組成的，這些音符彼此之間大都是半音系統。傳統的指法，採用把固定不變和半音滑奏相混合。正是這些滑奏，使整個經過句聲音紊亂，不均勻，不準確、而且節奏不穩，假如我們能消除這些運弓的半音滑奏、而在換弓的同時運行換把，那麼毫無疑問的，這個至今在管弦樂技術史上蒙著不光彩的整個經過句，就會最終得到忠實於其創作者的演奏效果。

我主張採用下面的指法：

例 275 歌劇「唐懷瑟」序曲

基本原理就是有規則地連續用 3、2、1 指，只要可能，換把總是和換弓相一致，結果，滑奏的痕跡消失了，還避免了錯誤重音。傳統指法 b，從第 5 小節到第 8 小節、就至少有十一處同時半音滑奏。對新指法，就無須贅述了。

別讓人家說，這種指法太難為樂手了，且不說自白遼士，華格納，史特勞斯以來，管弦樂演奏技術水平已有很大的提高，就新指法本身也並不比傳統指法難，演奏者只要花上半個小時的練習，就行了，要知道，越過了一個至今讓人難以踰越的障礙，而且做到這一點沒有太費事這就是對努力奮鬥的充分報答。

指揮家只要控制住第一到第八小節的速度，不要加快，就可以為充分展現這個經過句，作出重要貢獻。造成音樂高潮的充分表現，畢竟是由分解減七和弦的相繼運行來實現的，這裡無須增加速度。應該讓小提琴家感到，能從容不迫的演奏這個經過句，而無匆忙的感覺。而且，漸快（*accelerando*）似乎毫無意義，因為銅管樂的主題併入時，指揮就得把速度帶回原速（*Tempo I*）。這次恢復原速，必須在第九到第十二小節就做好準備，不然常會造成節奏不穩。總結：只要小提琴聲部消除了半音滑奏，同時，就在並入主題之前，指揮保持住原來的速度，這段真摯感人的經過句就能達到它應有的效果。

滑指問題（The Problem of The Glissando）

由換把而產生，連接兩個音的滑指（*glissando* 亦譯“滑奏”）或滑音（*portamento*），多少會留有痕跡。滑指，為一種技巧手段；滑音，卻具有表現意義，這在後面將會談到。這裡，我們就要談到音與音之間的連接，這種連接沒有表情作用，而且必須被證明或被認定屬於純技巧範圍。所以，本章分為兩部分：正確的滑指和錯誤的滑指。

A 正確的滑指（Correct Glissandi）

從音的純技巧運行上講，單音音符不具有表情意義，我們的目標應當是，演奏滑指要迅速，而且盡可能不留痕跡。在音階的指法中，我們已經提到半音滑指所起的重要作用。我們的指導原則是，滑指所留痕跡少，所跨音程小。因此，小二度，即半音，就是最適合於滑音的音程。然而，這只有在用不同手指運行換把時，才適用。

例 453



指法 a，無痕跡，指法 b，留有痕跡。

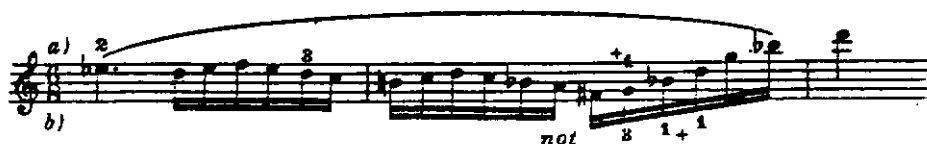
例 454 克羅采：隨想曲，第 23 首



a+處，是 3 指和 2 指或 1 指的半音，滑指。

b+處，是單一手指的全音滑指。b++處，有兩個全音滑指。

例 455 聖賞：前奏與迴旋隨想曲



a+處，是 2 指和 1 指的半音滑指。b+處，是用單一手指的三度滑指。但是，如果換把同時換弓，就可採用單一手指的半音滑指，即使在快速音型中也可採用，因為換弓使滑指不留痕跡。例如：

例 456 莫扎特：D 大調協奏曲，作品 218，第 1 樂章



a+處，是分弓時採用單一手指的半音滑指。b+處，是從 1 指到 4 指的大跳，不容易。

例 457 坎帕尼奧利：練習曲，第 204 首（自“新方法”作品 21）



同樣適用於 5 行泛音，特別是之後馬上要換弦。例如：

例 462 皮珀爾：三重奏第二首，第 3 樂章

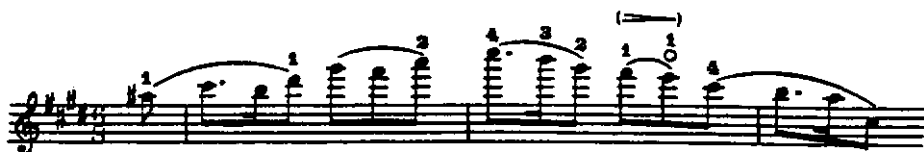


作曲家指定從 G 弦換到 A 弦。+ 處泛音的音響一直延續到手指離開弦之後，防止換弦留下痕跡。下行全音滑指到泛音位置，儘管留下痕跡的半音滑指大，但偶爾還可以毫不猶豫的使用，只要在漸弱時迅速而且熟練的奏出。例如：

例 463 伯特：弦樂四重奏，作品 161，第 2 樂章



例 464 格拉祖諾夫：協奏曲，第 3 樂章



例 465 布洛赫：巴爾·申姆組曲——歡悅



例 466 意薩伊：遙遠的往事



a+處，使用一種突然換把，在換弓的同時跳入這個把位，這比 b+處使用令人難以忍受的同指半音滑奏要好。

例 471 維尼奧夫斯基：d 小調第二協奏曲，第 1 樂章



b+處是傳統指法，但仍然不能令人滿意。

例 472 帕格尼尼：D 大調協奏曲，第 1 樂章（維爾漢米編訂）



此例中，指法 b 太可怕，做不到。

例 473 卡恩之奏鳴曲，作品 50，第 1 樂章



a+處是換弓時同指斜向換弦，比 b+處的滑指法。

例 473a 布拉姆斯：弦樂四重奏，作品 51，第 2 首，第 2 樂章



用指法 a 避免 b+ 和 b++ 兩處的滑指。

例 473b 巴濟尼：詼諧變奏曲



a+處是巴濟尼原來的指法，證明他在獨創性和音感上，的確勝過他同時代的小提琴演奏家。

例 473c 塔那弗爾：奏鳴曲，第 1 樂章




指法 a，是現代半音指法，用來避免指法 b 的半音滑指。

與爲了表情而使用的同指音滑音（portamento）不同，同指全音滑奏（glissando）不得用來演奏快速經過音，因爲這種滑指妨礙了經過句的流暢。即使在無表情意義的慢速音型中，也應避免滑指，因爲往往會產生錯誤重音。

例 474



指法 a 完全不適合於快速演奏，而指法 b 是不同指的半音滑奏，只要用多技巧，就幾乎不留痕跡。正確的指法顯然是 ，主要是因爲在重拍上換把。

在慢速演奏中，全音滑指就變成滑音；這一點，後面會討論的。

下面所有譜例，都是快速或中速的。

例 475 克羅采：隨想曲，第 26 首



例 476 帕格尼尼：隨想曲，第 14



例 477 舒曼：在泉邊（魯道夫編訂）



指法 a，有個“現實主義的”全音滑指，就像一汪安靜的泉水，突然爆發，噴向天空。

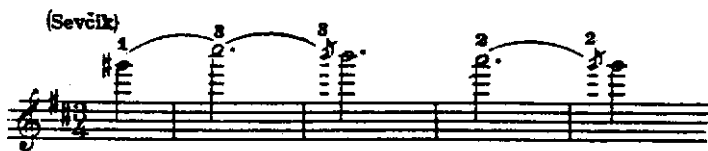
下行全音滑指，一般應使用不用手指，如果可能，就用相鄰手指。這樣，換把可用大跳來完成，幾乎不留痕跡。下例可當作另一個例外。

例 478 馬利皮那羅：協奏曲，第 3 樂章



四指無聲滑奏，手可留在第十把位，而不用到第十三把位。

例 479 布拉姆指：協奏曲，第 1 樂章



上面的指法記號，有些隨心所欲，滑指有問題，這是個可怕的例子，不可使用。

在快速演奏時，幾乎從不使用同指上行全音滑奏，因為對技巧和發音都不利。然而，可廣泛的使用不同的相鄰手指，特別在音階演奏中。為此，指法 a 用 2, 1 指，看來最合適；指法 b 用 3、2 指，太困難；指法 c 用 4、3 指，只能用來作手指練習。

例 480



手指隔得遠，如 1-3，2-4，1-4，3-1，4-2，4-1，這種指法是手指間距越大越少見。然而，應該注意，上行和下行大不相同。

例 481



指法 a，用在上行音階，幾乎不稱手；但指法 b，以同樣的手指順序，用於下行音階，卻挺舒服。所以，我們建議，上行用指法 c，下行用指法 b。若用靠外的兩個手指，即 1-4 指或 4-1 指，這種差別就更為明顯了。

例 482



++處，雅羅西（Jarosy）用 4-1 指換把，很笨拙，還不如放棄其原則，而在+處 2、3 指之間的半音那裡換把。

例 483 柯烈里—拉佛里變奏曲（克萊斯勒編訂）



b+處，用 1、4 指換把，太顯眼。同樣：

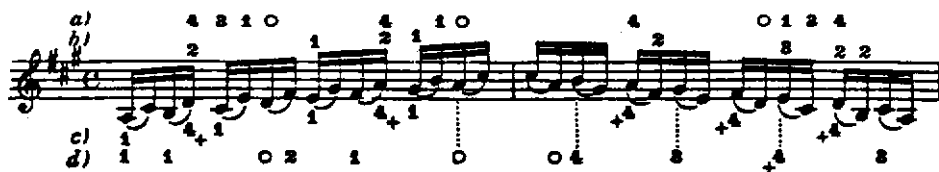
例 484 拉夫：愛之仙女



指法 b 的發音往往不會令人滿意。

在我們著手討論大於二度距離的手指結合時，首先應當注意同一根弦上的分解三度音階級。若在不同弦上演奏，則屬於雙音的範圍，要遵守同樣的規則。可是，在同一根弦上演奏時，就必須考慮到四種不同類型的指法。

例 485



指法 a，不複雜，保留在第一把位，要換弦，其音質的同質性不如其他類型的指法。

指法 b，不甚令人滿意，因為使用了同指三度滑奏。

指法 c，最實用，特別是在音階上行時，+處是第一把位和第三把位之間的大跳，演奏起來不順眼。

指法 d，介於指法 a 和 c 之間，+處是無準備的進入第二把位，很不恰當。

然而，如果要求在一小節內連貫的演奏這種音型，指法 a 就是最好的指法，比指法 c 好，因為所有其他類型的指法，對換法，或多或少都會留下痕跡。

這一指法在被我們譽為最佳保留曲目的貝多芬小提琴協奏曲中出現了兩次，這是在沒有樂團伴奏可以作為遮掩的樂段中出現的，因而顯示出選擇指法的現實意義。

例 486 貝多芬：協奏曲，第 1 樂章



上例所示指法，許多讀者或許會認為既奇特又武斷。主要是因為都是三度音程，且規律地使用第三把位。不過，我建議用這種指法，是因為心理上的原因：這個三度級進經過句處於第一次獨奏的開始處，演奏者正處在精神不穩狀態，這是可以理解的。由於對艱苦任務的崇高責任感，加上能力還沒有得以充分發揮，演奏者要能夠沈著而有把握地演奏這段前奏，就需要相當大的自我控制力。因此，絕對要消除指法出差錯的任何可能性。這種危險大都出現在使用我所說的“平行指法”時。這種指法的接續，是指在不同把位，手指儘可能以同樣形式反復模進；這裡介紹的這種指法，完全達到了預期的目標。在本篇中，還會有選自其他作品的相同譜例。

下面這個例子很突出，不常見，指出如何用最簡單的方法來避免同指三度滑奏。

例 487 魏奧當：音樂會練習曲，作品 16，第 4 首



近距離上行到泛音的滑指，儘量可能避免。例如：

例 488 布魯赫：g 小調協奏曲，第 2 樂章



b+處的這種傳統指法會產生“岳得爾調”（瑞士山裡人用常聲和假聲轉替叫喊的曲調），不僅趣味極低，而且使整個經個句聲音不平衡。

例 489 西貝流士：協奏曲，第 1 樂章



根據我的經驗，+處的指法雖動人，但痕跡太大，就是說，我們只聽見那討厭的滑音，卻很難聽清末尾那個音。使用第一把位的泛音，可消除這缺陷。

例 490 柴可夫斯基：協奏曲，第 1 樂章（Aner 編訂）



+處，儘管用了泛音，這種指法還是往往不能令人滿意。我們還是使用原指法較好。然而，若滑指無法避免，我們只能在尾滑指或首滑指之間選擇最佳的一種，例如：

例 491 維尼奧夫斯基：d 小調第二號協奏曲，最後樂章



用尾滑指（用 3 指或 4 指），一般不能成功。手指往往會停在半路上（大部分到 g^2 上）。

所以，我建議用首滑指（用 1，4 指）。

在經過句中，盡可能限制滑指的次數，這一點很重要，即便導致手指間隔很大的大跳造成的不適。例如：

例 492 貝多芬：協奏曲 第 1 樂章



a++處，用不留痕跡的伸展指來代替換把。

例 493 貝多芬：協奏曲，第 1 樂章



a+處的滑指，可以演奏的幾乎不留痕跡，而 b+處的發音則往往變硬。同時，同指的三度大跳往往有一定的危險性。

例 499 格茲：協奏曲，作品 22



例 499a 帕德需夫斯基：協奏曲，作品 13，第 2 樂章



a+處的指法最簡便，可用來解決 b+處出現的難題。

例 500 意薩何：遙遠的往事



無需進一步評論。

例 501 亨德密特：室內樂，第 4 首，第 2 樂章



在適當的時刻，預先進入高把位，這是避免滑拍的簡便方法。例如：

這些經過句，都有一個對厭的滑指，用什麼方法也無可避免。

例 507 舒伯特：幻想曲，作品 159



+處的指法是大跳，而非滑指。

例 508 荀白克：弦樂六重奏（昇華之夜），作品 4



a+處的指法，避免了 b+處的七度滑指；而 a++處的指法，避免了 b++處的八度滑指。適當的泛音，也可避免滑指。這種應辦法只應使用在較快的音型，其表情意義不決定於單個音符。泛音，由於呆板空洞，當然談不上有表現力。實際上，在緩慢而富於表情的經過句中，只有在特殊情況下，才允許使用泛音。所以，考慮選用泛音來代替滑指的決定因素，首先是速度，然後才是樂句的表情意義。

例 509 羅得：隨想曲，第 11 首



因為 a+處的泛音的聲音自由延續，我們就可以毫無顧忌的讓兩指離開

弦，把 4 指從容的放在隨後的 $\sharp d^3$ 上，同樣：

例 510 貝多芬：奏鳴曲，作品 24，第 1 樂章



例 511 蕭邦：夜曲，作品 27，第 2 首（維爾海米編訂）



a+處的泛音，可使 b+處的滑指不必要。

例 512 拉羅：西班牙交響曲，第 4 樂章



這是個重要的譜例，+處的泛音自由延續，使我們從容的回到第一把位，還可以為++處危險的換把提前做好準備，消除神經緊張。

例 513 聖贊：哈巴奈舞曲



+處的換把無把握，用泛音好。

例 514 聖賞：第三協奏曲，第 1 樂章



無論我們在+處用什麼指法，只有用泛音才能避免留有痕跡的換把，
同樣：

例 515 布魯赫：g 小調小提琴協奏曲，第 3 樂章



+處用泛音，很舒服，但不利的是這一組音都富有表情，而泛音那冷淡而
透明的音色，在此有些不協調。

例 516 姚阿幸：匈牙利協奏曲，作品 11，第 1 樂章



+處用泛音，消除了幾個不悅耳的滑指。

例 517 布拉姆斯：鋼琴三重奏，作品 87，第 4 樂章



+處用泛音，避免了一次三度滑指。

例 518 布拉姆斯：協奏曲，第 1 樂章



+處，從第七把位下行到第二把位，似乎很危險，但消除了滑指，還是值得的。括弧中的指法明顯較容易，但更多的使用了 A 弦，缺乏光彩。

例 519 蘇克：幻想曲，作品 24



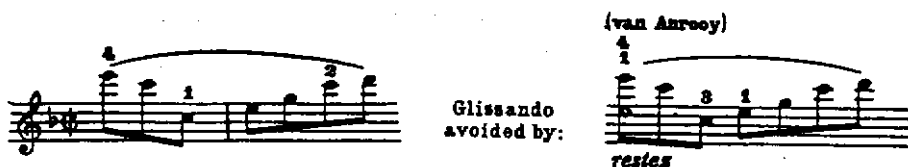
+處用泛音，消除了一次發音粗劣的換把。拍法 b，在第一把位演奏，比較容易，但平淡無味。

例 520 伯凱利尼：協奏曲，第三樂章（杜施金編訂）



指法 b 很特別，完全沒有必要。

例 520a 布魯克納：第九交響曲，第 1 樂章

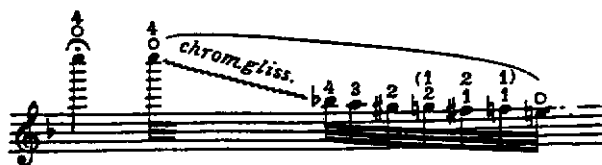


加上一個 e^2 ，跳過A弦幾乎不留痕跡，還消除了兩次不安定的滑指。編訂者安洛伊(Peter van Anrooy)對管弦樂技巧，提出了一個大膽而有趣的設想。

C 半音滑指 (Chromatic Glissandi)

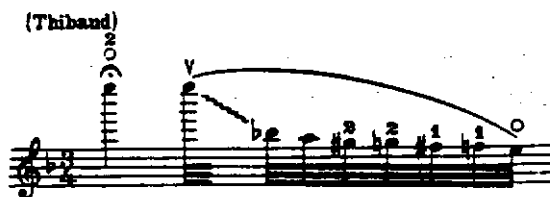
半音滑指(chromatic glissandi)可以下定義為同指的連續換把。當退到第一把位時，就會產生困難，因此，單個手指的規則滑動為剩餘手指的移動所替代。

例 521 拉羅：西班牙交響曲，第4樂章



這種退到第一把位的動作，難以順利而準確的完成。因此，近來已有所改變，下行到半把位的全部滑指，就用2指，甚至用1指來演奏，這樣一來，剩餘手指就不參與了。還有別的可能。

例 522 同上



例 523 薩拉沙泰：哈巴涅拉

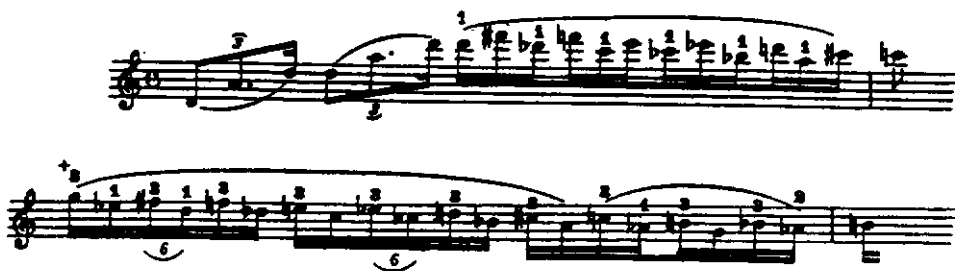


例 524 蘇克：幻想曲，作品 24



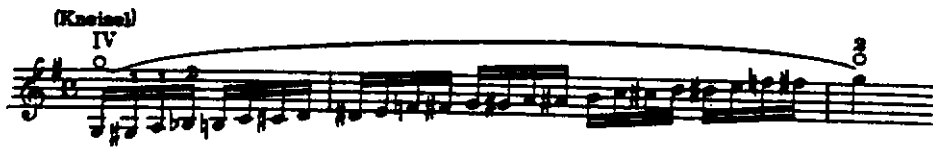
這是個難得的例子，由於速度相當慢，把半音滑指和富有表情的滑音結合在一起。

例 524a 戴流士：協奏曲



這是個分解三度下行半音滑指的範例，從+處開始，1 指不應留在把位上。

例 524b 克尼塞爾：音樂會大練習曲



這是個罕見的上行半音滑指。

例 524c 塔那弗爾：奏鳴曲，第 3 樂章



作曲家標明是“一種滑奏音階”，很費解。因為有三次換弦，使用滑指演奏的非常勻稱是不可能的。