



武汉音乐学院

2014年省级重点学科建设项目“键盘与管弦室内乐演奏与教学”（项目编号：XK2014G23）研究成果

小提琴二重奏

基础教程

XIAOTIQIN ERCHONGZOU JICHU JIAOCHENG

肖菲 编



中国地质大学出版社
ZHONGGUO DIZHI DAXUE CHUBANSHE



武汉音乐学院

2014年省级重点学科建设项目“键盘与管弦室内乐
演奏与教学”(项目编号:XK2014G23)研究成果

小提琴二重奏 基础教程

XIAOTIQIN ERCHONGZOU JICHU JIAOCHENG

肖菲 编



中国地质大学出版社
ZHONGGUO DIZHI DAXUE CHUBANSHE

内容提要

本书是武汉音乐学院“2014 年省级重点学科建设项目”之“键盘与管弦室内乐演奏与教学”的研究成果之一。共分为三个部分,第一部分为绪论,主要提出了基础的小提琴重奏课教学上的核心问题,探讨了基础的小提琴二重奏课程的教学设想与教学曲目的制定,对经典的九首基础小提琴二重奏教学曲目进行了详解;第二部分为初级教学曲目汇编,适合小提琴初学阶段演奏学习;第三部分为中高级教学曲目汇编,适合小提琴中高级阶段演奏学习。

本书将研究结论与练习曲目良好结合,相互支撑,使学生在实际练习中掌握所述理论,有助于提高学生的音乐理论兴趣和认知能力,扩大艺术视野,增加知识容量,提高室内乐演奏水平。

图书在版编目(CIP)数据

小提琴二重奏基础教程/肖菲编. -武汉:中国地质大学出版社,2015.5
ISBN 978-7-5625-3631-4

I.①小…

II.①肖…

III.①小提琴-二重奏-奏法

IV.①J622.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 090593 号

小提琴二重奏基础教程

肖菲 编

责任编辑:党梅梅

选题编辑:张晓红

特约编辑:徐思佳

责任校对:代莹

出版发行:中国地质大学出版社(武汉市洪山区鲁磨路 388 号)

邮编:430074

电话:(027)67883511 传真:67883580

E-mail: cbb@cug.edu.cn

经销:全国新华书店

http://www.cugp.cug.edu.cn

开本:880mm×1230mm 1/16

字数:365 千字 印张:18.25

版次:2015 年 5 月第 1 版

印数:2015 年 5 月第 1 次印刷

印刷:武汉市籍缘印刷厂

印数:1-1 000 册

ISBN 978-7-5625-3631-4

定价:68.00 元

如有印装质量问题请与印刷厂联系调换

他 序

重奏是室内乐的主要形式,重奏又以单件乐器的种类及数量多少分成丰富多彩的不同组合,小提琴二重奏是弦乐同种乐器的最小组合形式。在小提琴 400 年的发展历史中,小提琴二重奏始终受到演奏家和作曲家的青睐,维瓦尔第、巴赫、维尼亚夫斯基、萨拉萨蒂、巴托克、普罗科菲耶夫、莫斯科夫斯基、肖斯塔科维奇等人,都给后世留下了小提琴二重奏的不朽之作,在世界音乐舞台上常演不衰,他们精彩绝伦的作品也成为了后世学习研究的经典范本!

肖菲老师编撰的新作《小提琴二重奏基础教程》从分析我国小提琴教育的现状入手,结合自己长期积累的演奏和教学经验,全面系统地总结了小提琴二重奏演奏能力的构成及其能力提高的教学方法;提出了小提琴教学中“多声部训练重要性”“乐队听觉培养”以及应重视对基本作曲理论知识学习的教学理念等,无疑是针对我国小提琴教学领域的理论研究与实践中存在的某些片面和不足,提出的具有重要意义的深层次课题。《基础教程》涉及小提琴二重奏方面的有关论述及内容安排,在国内亦属独到。作者苦心收集了大量古今中外小提琴二重奏乐谱并进行选编分类复印,为专业乃至广大业余小提琴师生提供了不可多得的宝贵学习和演奏资料,我们热切地期盼着它的早日问世!

中国音乐家协会小提琴学会顾问
湖北省音乐家协会小提琴学会首任会长
武汉音乐学院教授

朱耀熹
2015 年 2 月

自序

室内乐是艺术表现力极为丰富的一种表演形式,是器乐表演艺术领域里最高层次的表现形式之一。二重奏是室内乐的一种表演形式,它要求乐手之间默契配合,表演时每个人的份量对等。它虽然没有独奏时的个性张扬,但是更能表现出一个演奏家的修养和综合素质。我国音乐院校教学大多都倾向于培养“独奏形式的尖端人才”,在一定程度上忽略了社会对室内乐人才的需求。为了使基础二重奏教学,尤其是对音乐专业院校中学部学生的二重奏基本教学,在教学上科学化、在教材配套上体系化,从根本上改变过去较为随意的教学方式,特此编写了这本《小提琴二重奏基础教程》。

本书分为绪论、上篇和下篇三个部分。绪论部分,首先提出了基础的小提琴重奏课教学上的核心问题,这一部分是经过笔者多年的教学所探索出来的经验,并制定出了具体的、科学合理的教学措施与教学方法;然后探讨了基础的小提琴二重奏课程的教学设想与教学曲目的制定;最后对经典的九首基础小提琴二重奏教学曲目进行了详解,九首曲目具有不同的训练目的,并对每首乐曲做了详细的介绍与训练说明。针对绪论中教学曲目的设想,节选了巴托克、克莱采尔、霍曼及其他一些作曲家的作品,编制了上篇即初级教学曲目汇编和下篇即中高级教学曲目汇编。上篇适合小提琴初学者演奏,下篇适合小提琴中高级学者演奏。教学曲目汇编有助于提高学生对音乐的认知能力,扩大艺术视野,增加知识容量,提高室内乐演奏水平。学生可将主科上学到的知识运用到教学曲目练习中,使对乐曲的理解达到艺术与审美的高度统一。根据不同时期、不同风格的乐曲,汲取不同作曲家的时代背景、个人风格和思想内涵,在演奏中切身感悟,提高了学生学习理论的兴趣和对其重要性的认识。

总之,小提琴二重奏课程是音乐表演专业小提琴方向学生必修的一门重要专业课程。如何开好这门课,多年以来,一直是小提琴重奏课教师长期思考、反复调整修订并不断探索与实践的一个重要课题。笔者从多年的教学实践中,摸索出了一些方法,总结了一些经验,获得了一些体会,取得了一些成效。然而,教途路漫漫,要走好这条路还有大量的工作等着我们去做。因此,本书只能算作“抛砖引玉”,诚盼师辈与同仁纠疵献良。

肖菲

2015年2月

目 录

绪论	1
----------	---

上篇 初级教学曲目汇编

一、巴托克十五首

NO.1	29	NO.13	37
NO.2	30	NO.14	38
NO.4	31	NO.15	39
NO.6	32	NO.16	40
NO.8	33	NO.17	41
NO.9	34	NO.18	42
NO.10	35	NO.22	43
NO.12	36		

二、克莱采尔十四首

NO.2	45	NO.9	62
NO.3	47	NO.10	67
NO.4	49	NO.11	70
NO.5	52	NO.12	72
NO.6	54	NO.13	75
NO.7	56	NO.16	81
NO.8	59	NO.17	85

三、霍曼十六首

古舞曲	89	小流浪者	97
校长	90	固执的人	98
旅行	91	高原舞伴	99
小溪在歌唱	92	浮云	100
小丑	93	五月的宴会	101
心满意足	94	欢迎曲	103
旋舞	95	小溪旁	104
小将官	96	幻影的故事	105

四、外国乐曲

纺织姑娘	106	Danse Écossais	145
苏丽珂	107	Morceau de Concert	146
小鸟	108	Bridal Chorus	147
嘉禾舞曲	109	Menuet from the First Duo	148
小夜曲	111	G 大调小步舞曲	150
玛丽亚,玛丽	112	不该这样待我	152
鸽子	113	海中的礁石	153
红色面纱	115	本·博尔特	154
摇篮曲(雅各布斯基)	116	重归爱尔兰	155
友谊地久天长	117	萨利	156
船歌	119	Notturmo Pastorale	157
你的心在呼唤我	121	Divertimeto in D	159
我的太阳	122	Au Printemps	160
迪克西	123	Andante Caprice	161
啊!美好的早晨	124	Variations on the Air "Montegnard"	
摇篮曲(戈达尔)	125		163
二重唱	127	Marche Processionnel	165
被抛弃的我	128	Ballet Melodie	166
美丽的阿美利加	129	Chanson Bohemienne	167
祷告者	130	Rigaudon	168
栎木桶	131	Pantomime	169
Carnaval	132	Kontratanz	170
Ode to Joy	133	Winter Mov.2	171
Serenade	135	Menut and Trio from the Fourth Duo	
Wedding March	138		173
Rondeau	140	Trumpet Voluntary	174
La Farfalletta	144	La Melancolie	177

下篇 中高级教学曲目汇编

一、巴托克十六首

NO.25	181	NO.28	185
NO.26	183	NO.29	187
NO.27	184	NO.30	188

NO.31	190	NO.39	199
NO.32	191	NO.40	201
NO.35	192	NO.41	203
NO.37	194	NO.42	205
NO.38	197	NO.44	207

二、克莱采尔八首

NO.18	210	NO.35	224
NO.21	215	NO.37	229
NO.24a.	217	NO.39	232
NO.25	221	NO.42	237

三、外国乐曲

Menuet from the Concert-Sonate	241	Canzonetta	250
Minuetto from the Suite Romantique	243	La Chasse	252
Dudziarz	245	Salon-Duett	254
Fantaisie Brillante	247	第五奏鸣曲	256
		纳瓦拉	265

主要参考文献	281
--------------	-----

绪 论

重奏是每位小提琴演奏者必须掌握的基本表演技术,也是音乐表演专业小提琴方向学生必修的一门专业基础课。其中,二重奏则是所有重奏中最基本、最重要的表演技术,也是任何一个小提琴学习者学习重奏的起步。然而,就目前国内小提琴二重奏的教学总体情况来看,存在着诸多不足且亟待完善和解决的问题。主要表现在:重奏者相互协调配合能力不强;重奏者对自身和对方声部表现角色认识不清;多声部音乐的听觉能力跟不上演奏要求;对基本作曲理论知识的掌握欠缺等。另外,教学训练的重奏曲目杂乱、随意,不科学、不系统也是一个突出的问题。

笔者根据自己多年从事小提琴二重奏表演和教学的经验,摸索出了小提琴二重奏能力的构成及提高小提琴二重奏能力的教学方法,并在教学实践中取得了较好的教学效果。

一、注重 I、II 小提琴手协调配合能力的训练

一首小提琴二重奏作品是一首完整的音乐作品,需要 I、II 两位小提琴手共同完成。这犹如跳水项目中的“双人跳”,成功与否绝不是由其中一个跳水运动员的个人水平究竟有多高而决定的,成功的关键在于两个选手准确、协调、默契的配合。要想准确地诠释二重奏作品的内容,就需要两位小提琴手同时具有极好的相互协调和配合的能力。

仅就传统的经典小提琴二重奏作品而言,创作手法是多种多样的。既有主调写法,也有复调写法,且复调写法占主要地位。但在小提琴二重奏的诸多作品中,无论是以何种手法写成,都会具有如下“错位”之特点。

1. I、II 小提琴在时间上先后进入的“错位”

例 1. 霍曼小提琴二重奏《校长》

Moderato 卡农曲



Violin I

Violin II

2. I、II 小提琴在演奏时间上的“错位”

例 2. 克莱采尔《小提琴二重奏》

Allegro moderato

Kerutzer



3.I、II 小提琴在演奏力度上强弱对比的“错位”

例 3.巴托克《第 32 小提琴二重奏》



例 4.巴托克《第 38 小提琴二重奏》



4.I、II 小提琴在演奏法与表现手段上的“错位”

例 5.巴托克《第 41 小提琴二重奏》



5.I、II 小提琴在节拍节奏上的“错位”

例 6.巴托克《第 29 小提琴二重奏》



6.I、II 小提琴在调式调性上的“错位”

例 7.巴托克《第 33 小提琴二重奏》

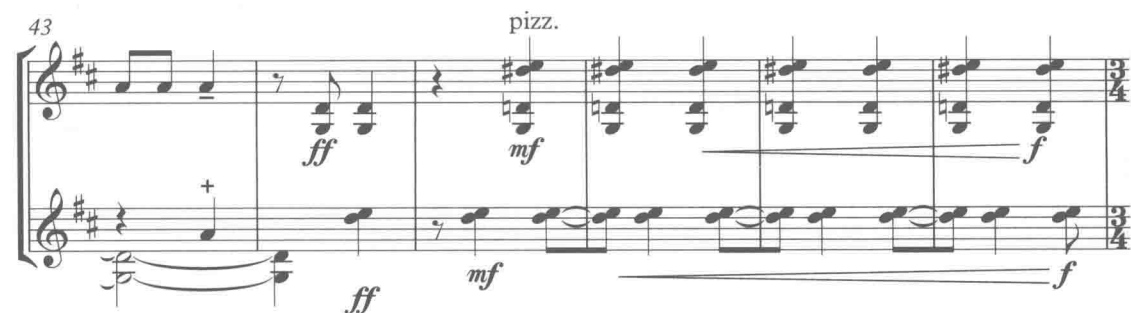


因此,小提琴二重奏的两个声部在绝大多数情况下都是错位、对比,乃至形成矛盾冲突的。也正是在这种错位、对比、矛盾冲突中,两把小提琴才能各放异彩、交相辉映。表现各类错位的能力是小提琴二重奏能力的基础,自然也成为小提琴二重奏教学中的重点。

为了达到这一目的,在二重奏的教学上,首先要让两位小提琴手准确地认识各自乐谱上的每一个表情标记与力度、速度标记,尤其在两把小提琴乐谱的表情标记与力度、速度标记不一致时,更要准确认识和把握。不同时间的进入必须准确,因此,在一首作品中,节拍、节奏最错落的难点之处,各声部在较长的某个音乐段落音符时值错位最困难之处,则需要放下琴,单做节奏练习,直到单纯节奏练习达到完全配合一致,方可再持琴练习。

当两位小提琴手在同一时间采用不同的演奏法演奏时,便是两个声部的对比所在处,也就是作曲家所说的“两个音乐形象的分离”。这是小提琴二重奏的魅力所在,也是小提琴二重奏能力的突出表现。

例 8.巴托克《第 41 小提琴二重奏》





在这种情况下,两把小提琴往往代表两个不同的意境,也可能代表两个不同的音乐形象。训练时,首先要详尽地分析和讲解作品的艺术内涵,两个角色在整个二重奏乐曲中所处的地位,清晰而深刻地理解作品的作曲手法和创作意图。

对于力度上强弱对比错位的整首作品,或在整首作品中间力度上强弱对比错位的某一部分,两把小提琴在力度均衡上,必须准确地协调配合,做到“你中有我,我中有你”,相互独立,又相互依存。

例 9.巴托克《第 41 小提琴二重奏》



这段音乐中,两把小提琴明显是在做卡农模仿,无论在小提琴演奏法上(两把小提琴的拨奏和拉奏错开),还是在节奏上、力度上,都明显错位。更为重要的是,作曲家在谱面上标记的“*mf*”“*f*”“*ff*”都仅仅只是相对的演奏力度要求。强,究竟强到什么程度?弱,究竟弱到什么程度?都很难做到百分之百的把握。这就要求两位演奏者不仅要深刻理解作品,更要有好的乐感,好的配合能力,才能在不同演奏力度的处理上尽可能协调一致。在力度完全相同的两条旋律的演奏中,虽然对力度的平衡处理要相对容易一些,但更要做到力度的平衡。

二、I、II 小提琴手变换声部角色的训练

小提琴二重奏的两位小提琴手相互协调配合,就是要求每位小提琴演奏者除了准确理解和把握自己声部的音乐形象、技术要点外,还必须准确理解和把握另一声部的音乐形象、技术要点。尤其是一首小提琴二重奏具有明显的角色分配时,情况更是如此。例如,乔安妮·马丁就创作过 4 首优秀的摇滚风格的小提琴二重奏(*APRIL RAG*, *CHROMATIC*

TANGGO, HOPAK, SOFT SHOES)。在每首二重奏中,作曲家都对 I、II 小提琴的角色做了明确的分工。

例 10. 乔安妮·马丁 APRIL RAG

JOANNE MARTIN

Molto moderato ♩=120

Violin 1: *Slighlily detached*, *p*, *cresc.*, *f*, *mp*, *Melody*

Violin 2: *Slighlily detached*, *p*, *cresc.*, *f*, *mp*

6

11

Harmony **A**

Melody

这首小提琴二重奏一开始的几小节引子之后,就出现了“旋律主题”。这是一条复调写法的固定旋律,音乐形象鲜明,具有爵士风格,自始至终贯穿于整首乐曲。它的每次出现,作曲家都在谱面明确标上“Melody”。这时的“旋律主题”是由 I、II 小提琴共同奏出的,主要是连续三度、六度的平行旋律线条。

但从第 12 小节开始,I、II 小提琴的角色便有了明确的分工。小提琴 II 演奏“旋律声部”(谱面标记 Melody),而小提琴 I 则演奏“和声声部”(谱面标记 Harmony)。然后,在第 20 小节,I、II 小提琴的角色又作了转换,小提琴 I 演奏“旋律声部”,而小提琴 II 则演奏“和声声部”。因此,两位小提琴手必须了解自身与对方的角色,方能准确地诠释作品的艺术内涵。只要两位小提琴手进行变换角色的训练,就能够很容易地做到这一点。

在更多的情况下,两把小提琴的两个角色,一个为主奏旋律,另一个则为副奏衬托,两把小提琴的角色和功能分工非常明确。

例 11. 巴托克《第 42 小提琴二重奏》



这段音乐中,Ⅰ小提琴所演奏的是一个节奏变换频繁、以 $\sharp G$ 为中心的,音程跨度窄小的主奏旋律,激烈而躁动,一往直前;而Ⅱ小提琴则为副奏衬托,所表现的只是一种连续分解和弦的琶音音型,为主奏旋律伴奏或烘托。若要让Ⅱ小提琴能够真正完成好的衬托音乐,就必须准确了解Ⅰ小提琴的音乐内容和形象,真正体会Ⅰ小提琴的音乐角色。所以,让Ⅱ小提琴练习一下Ⅰ小提琴的声部,使之能对Ⅰ小提琴的音乐内容和形象作深刻的理解是十分重要的。

由于两把小提琴的角色不同,因此,每把小提琴要正确认识自己的角色是非常重要的。演奏旋律,就应该把旋律的全部音乐特点充分表现出来,因为,旋律就是一部音乐作品的灵魂。尤其是对它带有爵士风格的热情、奔放,以及特有的爵士乐音调,要表现的淋漓尽致。而和声声部(谱面标有 Harmony)则是一种音响的填充,是一种衬托、一种背景,演奏者必须认识和声声部的作用。每把小提琴除了正确理解和演奏自己的角色外,还必须正确理解和演奏二重奏的另一角色。只有每位小提琴手对二重奏的两个角色都有清楚的了解后,才能在整个演奏中达到协调和默契。

三、重奏学生多声部听觉训练

我们知道,小提琴与其他键盘、管乐乐器不同,发音的音准概念完全受音乐听觉即音乐的内心听觉支配的。内心听觉有偏差,发音就一定不会准确。

小提琴二重奏演奏者,除了应该具备良好的单声部听觉能力使自己能够将单旋律的乐音演奏得准确外,同时,还需要具备多声部的听觉能力。也就是说,在每一次二重奏的练习、排练或演奏中,除了准确地把握自己声部的旋律音准外,还必须具有聆听重奏中其他声部音准与旋律的能力。故一个优秀的重奏乐手,必须具有良好的多声部音乐的听觉能力。

所以,多声部视唱练耳的训练,尤其是无调性多声部视唱练耳的训练,是笔者在多年的重奏课教学中一直思考的一个重要问题。甚至可以说,重奏学生是否能够顺利地完成任务,关键就取决于重奏课学生的多声部听觉能力,尤其是无调性多声部音乐的听觉能力的好坏。

然而,音乐表演专业学生的视唱练耳课,大多都按照传统的、多年沿袭下来的、单声部的大小调旋律的视唱与听音进行训练,也即以单声部的视唱练耳训练为主。(当然,也有些音乐院校开设多声部视唱练耳课,通常情况下,要么是专门为作曲或指挥专业学生而开;要么在整个视唱练耳教学中,显得无足轻重,仅仅只是沾一点皮毛而已。)这对于经常有重奏、合奏、乐队排练的学生来说,极为不够。根据笔者多年进行排练课教学的经验,在很大程度上,那些重奏课、排练课成绩不好的学生,究其原因,一个重要的因素就在于多声部音乐的听觉能力较差。也正是由于这方面的能力差,直接影响了其重奏表现力。更为甚的是,笔者偶尔在小提琴二重奏课上做一些抽查,问学生:“你是否知道另一小提琴演奏的是什么?”一些二重奏配合不好的学生往往回答的是:“不太清楚”“没能力顾得上听”“根本就没听”等等。如果连对方声部所演奏的是什么都不知道,还怎么密切配合?问题追究到底,往往是一个多声部听觉的问题。

因此,把表演专业学生的多声部视唱练耳课放在整个视唱练耳教学中的一个重要位置,不断提高表演专业学生多声部视唱练耳的素养,使之具备良好的多声部视唱练耳的能力,是保证重奏课教学质量的一个重要环节。

在多声部视唱练耳的训练中要重视无调性音乐旋律的多声部视唱练耳的训练。自从改革开放以来,大量国外 20 世纪 50 年代的现代音乐作品不断传入国内,在这些浩瀚的国外近现代作品中,多调性、泛调性、无调性音乐作品占据着重要的地位。无疑,这其中就包含了大量的重奏作品,小提琴二重奏自然也就包括在其中。

巴托克在 1931 年创作了《44 首小提琴二重奏》。这是一套由简单逐渐演进为复杂,难度较高的一部小提琴二重奏曲集。其中使用了一系列近现代的创作技法,并开拓出了各种各样的小提琴演奏技术。泛调性与多调性就是其中的一大特点。

例 12. 巴托克《第 42 小提琴二重奏》

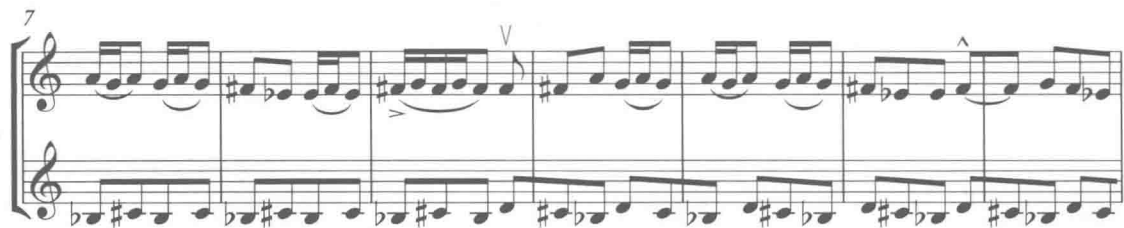
Allegro, ♩=136-144 Bela Bartok

Violin I

Violin II

f, pesante

f, pesante simile



这段音乐明显为多调性,小提琴 I 的调性围绕在 g 小调,而小提琴 II 的调性则围绕在 d 小调。再如例 13,巴托克《44 首小提琴二重奏》中的第 33 首,整首作品就是明显用双调性写成的。

例 13.巴托克《第 33 小提琴二重奏》

Lento, ♩=58 Bela Bartok

Violin I *p* *poco rit.*

Violin II *p*

6 Più mosso, parlando, ♩=58

f

11 *poco a poco allarg.*

这首作品开始 1 至 15 小节, I 小提琴的调性为 D, 多利亚调式; 而 II 小提琴则在 #C 的多利亚调式, 两调为相隔三全音的极远调关系。因此, 两位小提琴手在演奏这首乐曲时, 就存在听力上的极大调性差异。也就是说, 两位小提琴手, 不仅要准确把握各自声部的听力和演奏上的音准问题, 而且还要关注另一小提琴声部的、不在同一调性的听力问题, 双方只有这样, 方能谈得上二重奏的相互配合。

因此, 笔者认为: 在当今我国音乐院校、艺术院校的重奏课教学中, 不仅要传统的经典重奏作品纳入教学内容, 同时也应该将近现代的优秀音乐作品, 包括无调性音乐作

品纳入到重奏课的教学和排练中来。如此,重奏课学生的无调性音乐听觉能力的训练,也必然就成了视唱练耳课的一个重要内容。

当然,要想真正解决这个问题,重奏课教师必须做出努力,与学校有关教学部门协商,主动联系视唱练耳教研部门及视唱练耳教学的专家与教师,制定切实可行的多声部视唱练耳的教学计划与方案,在整个视唱练耳教学中坚持开设多声部视唱练耳课,这对于所有器乐表演专业的学生能有效地上好重奏课、排练课或合奏课,无疑是大有帮助的。

四、重奏学生掌握基本作曲理论知识的重要性

重奏学生掌握基本的和声、曲式,包括了解某些基本的作曲手法,对于是否能准确、完美地演奏一首二重奏作品,也是极为重要的。

然而在我国的大多数音乐院校,“和声”“曲式课程”“复调音乐”“音乐分析”类课程,一般都设置在大学本科阶段,而每所音乐院校基本上都有附属中学,各院校附属中学的器乐专业学生就要上重奏课。故学生的作曲基础理论知识滞后于重奏课程,这就造成了教学环节的脱节。

因此,在各院校附属中学的基础作曲理论课程还没有纳入到教学计划,或还没有条件开设这些理论课程的情况下,在每次每首新重奏作品开始排练之前,重奏课教师可以先将这首作品的整个基础作曲理论知识要点做一个粗略的介绍,使中学阶段的重奏课学生能够了解作品的基本理论框架,从而促进学生对该作品有更“专业化的了解”。否则,若仅仅是告诉学生如何把握音准、如何运弓等,这只能属于技术工种,或称为“熟练工种”中的“师傅”的教法,很粗浅。

在给学生介绍一首音乐作品的基本理论知识时,笔者经过多年探索,认为应把握以下三点。

第一,从曲式结构上,对重奏学生进行作品分析和介绍。例如,该作品是哪种曲式,也即由何种曲式写成?是单三部曲式,还是复三部曲式?是回旋曲式,还是奏鸣曲式?这些曲式结构具有哪些特征,如何把握不同曲式部位的表现和演奏等。

如果所演奏的是较大型的曲式结构,如奏鸣曲式,便要尽可能详尽地给学生介绍哪里是“呈示部”,哪里是“展开部”,哪里是“再现部”;等等。单就奏鸣曲式的“呈示部”而言,也可以给学生介绍哪里是“主部主题”,哪里是“副部主题”。不同主题的音乐性格,尤其是奏鸣曲式中的主部主题与副部主题的音乐性格是不一样的,因此各个主题的表现以及所采用的表现手段也是不同的。倘若学生能够把握作品曲式结构上的这些特点,无疑对作品的演奏是大有好处的。

第二,对复调风格的作品,复调手法分析就更为重要了。首先明确告诉学生,哪里是这首复调作品的“主题”,由哪把小提琴演奏;哪里是这首复调作品的“对题”,由哪把小提琴演奏。甚至可以形象而生动地给学生描述“主题”与“对题”之间的“一唱一和”。如果