



赵惟俭著

小提琴教学研究

人民音乐出版社



小提琴教学研究

赵惟俭 著

人民音乐出版社

目 录

序.....	李德伦 (1)
第一章 教与学.....	(9)
教 师.....	(9)
学 生.....	(13)
授课计划.....	(15)
教学纲要.....	(17)
上 课.....	(30)
练 琴.....	(35)
练琴方法.....	(37)
学习演奏会、考试、演出.....	(60)
第二章 基本技术教学要点.....	(64)
夹 琴.....	(64)
握 弓.....	(65)
运 弓.....	(66)
按 弦.....	(67)
音 准.....	(68)
换 把.....	(68)
双 音.....	(73)

揉 指.....	(74)
第三章 演奏质量的提高	(77)
版本的研究.....	(77)
指法的确定.....	(83)
弓法的选择.....	(92)
具体方法.....	(98)
第四章 教学示例	(102)
巴赫 a 小调无伴奏奏鸣曲第二首.....	(102)
莫扎特第五小提琴协奏曲.....	(120)
肖松《音诗》.....	(140)
伊萨依无伴奏奏鸣曲第三首《叙事曲》.....	(163)
第五章 小提琴的演变与大师传承	(175)
小提琴的演变.....	(175)
小提琴弓的改进.....	(177)
小提琴的制作.....	(179)
小提琴大师传承表.....	(180)

附 录:

1. 小提琴的规格.....	(181)
2. 小提琴琴与弓的挑选.....	(181)
3. 小提琴的调修.....	(183)
4. 小提琴的维护.....	(187)

序

任何一个事物都有它发生和发展的过程，小提琴在我国也如此。我国的小提琴演奏水平，在国际上令人瞩目，我们的教学方法也被国外所公认，这条路是怎样走过来的呢？这就要我们的小提琴演奏家、教育家、理论家、音乐大师们认真思考并整理研究了。我后悔多年来不关心这方面的事，总以为这是许多人亲身经历过的事，没想到转瞬间许多人都过世了，想问也不可能了。因此，有必要将我知道的、听说过的事记下一些，由于记忆模糊，传说或许有误，错误在所难免，仅供参考。

清末“西学东渐”后袁世凯在小站练兵起，西洋乐器逐渐在我国传播，从清朝的宫室到民初的大总统府、北京警察厅、北洋军阀的军队等都有吹奏乐队，其中也有以小提琴为主的小型管弦乐队。

在我刚记事的时候，（约在1920年），曾在北京的一个大宦家的婚礼上见过大总统府的管弦乐队，那一套大小不同的弦乐器（特别是大贝司）给我很深的印象。我曾听过这个乐队队长（叫王汉卿、字庭选）拉琴，除了他拉的一些京剧曲调外，对他拉的那许多强烈的和弦和双音，我感到吃惊。

那个时期，演奏员的训练都是请外国教习，从贫儿院选或召集

一些贫苦少年开班训练，像训练新兵一样，文化课、乐理课很少管，缺乏全面的训练，人们都叫他们军乐兵。我记得大军阀张宗昌就曾在山东搞了这样一个管弦乐队，是请白俄教习来训练的，后来张宗昌垮台，国民党政府接管后搬到南京，改名“南京市政府乐队”，那个白俄教习不见了，乐队弄得支离破碎。

民国初，学堂音乐教育兴起，人民对外国音乐发生兴趣。20年代至30年代，世界著名的小提琴大师也先后来我国演出。如：1923年克莱斯勒来华多次举行了独奏音乐会，节目有贝多芬《克莱采尔奏鸣曲》，门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》等。后来又有海菲兹、蒂博、戈尔德贝格、津巴利斯特和西盖蒂等陆续来华演出。这个时期值得一提的是马思聪在全国的巡回演出，1936年他来北平的第一场音乐会就在北京饭店举行，担任伴奏的是清华大学的古普卡教授，那时北平的音乐爱好者们都以我们中国人有这样高水平的小提琴演奏家而感到自豪。抗战前最后一个来华的是爱尔曼，我记得爱尔曼来北平演出正值“西安事变”，之后，抗日统一战线大发展，在团结抗日的热潮中，吕骥同志到北平组成“北平歌联”，掀起了炽热的抗日歌咏高潮。爱尔曼开独奏会的那一天，我和吕骥都去了，还遇见好几位“民先”和“学联”的同志们。爱尔曼一上台拉出像小号一样光辉宏亮的号角声，使我震动而兴奋，那就是莫扎特D大调第四小提琴协奏曲开始的D大调分解和弦。

从1923至1937年这十余年中，有这么多为全世界瞩目的小提琴大师在我国演出，鼓舞了许多热爱音乐的青年学习小提琴。1920年，北京女子高等师范学校设立了音乐科；1922年，北京大学附设了音乐传习所，以后在全国许多高等院校设立了音乐科系；后来又创立了上海音专、广州音专、福建音专等，这就要求有高水平的

教员来培养专业的小提琴演奏人材。这时,由于欧洲大战及俄国革命的动荡局势,许多高水平的小提琴家来华工作。在北京的有:托诺夫(他是奥尔的学生,在华工作近40年,他的学生遍及全国,如刘天华、冼星海、赵年魁等)、普若洛夫斯基(在华工作40年,早期的学生有黎国荃、蒋凤之等)、欧罗谱(他也是奥尔的学生,在华工作20余年,他的学生很多,著名京胡大师杨宝忠就跟他学习小提琴)等。在上海的有:富华(上海音专教授,工部局乐队首席兼指挥,在华工作31年,“音专”早期的毕业生多出自他的门下,如陈又新、戴辉伦等)、普杜什卡(在华工作约30年,来自沙皇时的库斯维斯基乐团,晚年授课于国立音乐院常州幼年班,直至建国后,中央乐团许多老队员都出自他的门下)、阿德勒(原是维也纳歌剧院首席,受纳粹迫害来上海,任“音专”教授、工部局乐队副首席。在华十余年,他也曾在国立音乐院常州幼年班教学,现中央乐团的许多骨干队员多出自他门下)、黎扶雪(来自圣彼得堡乐队,曾为苏联无指挥乐队成员,来华工作近30年,曾任上海音专教授,工部局乐队二提琴首席,他的学生中有重要影响者颇多,如司徒兴城、华城兄弟、窦立勋等)。在哈尔滨的有:特拉赫田伯格(曾任中东路乐团首席,他的学生很多,如后任柏林爱乐乐团首席的M·斯特恩也出自他的门下,特赫田伯格曾在北京教学,在华工作约30年)、西德洛夫(是朝鲜著名小提琴家白高山之师)等。

此外,特别值得提起的是曾在华工作过的外国小提琴家们,他们是:金兹伯格(20年代曾在哈尔滨、上海等地工作过,后任美国费城乐队首席,朱利亚音乐学院院长)、威廷伯格(约希姆的学生,柏林“斯特恩音院”的著名教授,30年代,被纳粹赶出德国来到上海,我国许多已成名的小提琴家们纷纷到他门下就学,他在

华工作13年，1952年卒于上海），我国老一代小提琴家、教育家大都出自这些老师门下，这些老师将他们的后半生献给了我国早期的小提琴教学事业，其中多数将他们的骸骨埋葬在我国的土地上。

我国早期的小提琴家还有不少是留学外国回来的，如马思聪，是大家所熟悉的，还有司徒梦岩，他1915年回国，是造船专家，他精于小提琴，也从事演奏和教学工作，他最早将小提琴用于广东音乐，并把广东戏的二胡发展为高胡，他又是中国最早的小提琴制造家。直到抗日战争以前，我国的小提琴演奏者还很少，技术还很不成熟，像马思聪这样的独奏家还只是个别的，在大专院校教琴的大都是上述外国教师，也有刘天华（在北京女师文理学院音乐科、北京艺专任教，主要教国乐，也兼教小提琴）、马思聪（在南京中央大学音乐系任教）等少数中国人。当时音乐会的演出都是业余的，曲目多是综合性的（包括声乐和其他），还没有以拉小提琴为生的提琴家。专业乐队除全部是外国人的上海工部局乐队外，从清宫、北洋政府到国民党政府的南京市府乐队都是只以军乐为主的仪仗乐队，配有极少数弦乐，待遇极低，音乐家们组织了一些业余乐队，但只维持很短时间，还要自己出钱，小提琴家们只能靠收私人学生或谋其他职业维持生活。

在这一时期，曾经出版过丰子恺、裘梦痕编写的《小提琴演奏法》及张洪岛翻译的俾托维斯基所著的《小提琴演奏法》这两本书，它们曾给那些远离大城市又找不到老师的小提琴爱好者以很大帮助。在20—30年代，我国还出现了小提琴制造家，除上述的司徒梦岩（他制作的琴至今还保存在他的子女手上）外，还有王玫、李信征、谭抒真等。

抗日战争爆发后，风起云涌的抗日歌咏运动在全国城乡展开，器乐活动的规模也相对地扩大，因此，小提琴也被介绍到大后方和根据地。在音乐院校，中国的小提琴教师担负了全部教学任务，一些院校则创办了幼年班，为迎接新的时代培养人材。在大后方，出现了规模不大的管弦乐队——中华交响乐团，小提琴也逐渐地为根据地乃至敌后到处都有的宣传队、文工团所用，到解放战争时期，延安成立了中央管弦乐团，东北有鲁艺音工团，而在各解放区的文工团里，小提琴也被大量应用。

应当说小提琴真正深入广泛地发展是在建国以后，原来全国只有三个音乐学院，建国后，又陆续建立了七个音乐院校，各省还设立了艺术学院、师范学院音乐科、系。中央音乐学院还请来了苏联专家米希强斯基、马卡连珂、别列金这些经验丰富的小提琴教师。原有的教师在与苏联专家共同交流切磋的过程中得到了明显地提高，学院建立了新的教学方法、大纲、制度和体系，改变了过去那些缺乏系统、散漫的教学方法。此外，我国还派了一些留学生去苏联、匈牙利、罗马尼亚等国学习，这批留学生回国后，充实了教师队伍，提高了教学质量；原有上海交响乐团充实扩大一倍以上，成为完整的交响乐团；在北京建立了规模宏大的中央乐团，请了德国专家及苏联专家帮助工作；在西安、广州也陆续建立了乐团，全国各省、市的歌舞团也都有了各种规模的管弦乐队，这比在建国前只有一个小型的中华交响乐团和上海交响乐团来说，是一个很大的飞跃了。

建国后的50到60年代初，世界著名的小提琴大师陆续来我国演出的有：大卫·奥依斯特拉赫、柯岗、巴丽诺娃、克里莫夫、皮凯金、施赫莫尔佐耶娃、萨图列斯基、沃依库、苏克等。

从1969年起，斯特恩、梅纽因、赛维尔斯特恩、依达·亨德尔、嘉祉、莫耶、泰来福森、特里齐亚柯夫等大师又相继来华演出，表演遍及全国，不仅开独奏会，还和各地乐队合作，演出协奏曲，规模、范围、影响之大，远非20—30年代小型演出可比。

我们的小提琴艺术家们终于踏上了国际乐坛，并在世界上最重要的比赛（如以伊萨依、卡尔弗莱什、帕格尼尼、柴科夫斯基等命名的比赛）中获奖。记得1985年，我在巴黎观看梅纽因小提琴比赛，听到我国选手赵茜演奏小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》时，几个评委眯起眼睛说：“真美、真迷人”，啧啧声称赞不已。我国青年小提琴家吕思清及留苏学生罗小峰在加拿大、苏联演出此曲时，也有同样反映，这不仅说明我们的演奏技术已发展到很高水平，而且还具有自己的演奏风格、特色。这些成绩的取得有力地说明经过半个多世纪的摸索、积累，我们终于走上了与世界许多国家高水平的小提琴家们并肩前进的道路，也逐渐形成了我们自己的教学体系。

我们要很好地分析总结这半个多世纪的路是怎样走过来的，要搜集整理这六、七十年的历史资料，找出它的得失的事实和原因，总结出具有我们自己特点的一整套教学体系和方法。

本书作者赵惟俭同志作了一件极有意义的工作，他把自己多年来的教学实践经验和体会用文字记载出来，这无论对小提琴教学还是学习小提琴的学生，都是极可贵的资料，这也正是上面所提到的属于总结经验的一部分。赵惟俭10岁进入国立音乐学院幼年班学习小提琴，师从张季时、普杜什卡及阿德勒教授，1954年经国家考试选派到罗马尼亚音乐学院留学，1960年毕业，获“音乐会独奏家”文凭。回国后，即任教于中央音乐学院附中，后又任

本科教授。30年来，他为我国培养了大批小提琴人材，有才能的学生在他的指导下培养成材，具有一般才能的学生，他同样因材施教，使他们获得优异成绩。他在教学实践中积累了丰富经验，这本书可以说是赵惟俭同志潜心耕耘从教30年的总结。

李德伦

1992. 8. 21于北京

第一章 教 与 学

教 师

一个优秀的小提琴演奏家能教学吗？当然能，但是，是否所有的演奏家都能成为一名很好的小提琴教师呢？譬如请演奏家（不包括那些从事专业教学的演奏家）来上一堂大课，让学生拉一段，指出一些问题，他再作些示范，再对学生进行一些指导，行了，学生有了收获、演奏家也很满意，皆大欢喜，然而作为一名专职的小提琴教师，对待学生就不单单是指指点点了，他要对学生进行全面的观察、了解、分析，然后再对学生专业学习的全过程进行规划，并在学生发展过程中不断地修改补充这个规划，最后培养出符合社会需要的演奏家、专业教师或其他音乐工作者。

作为一名教师，除了必须热爱教育事业、热爱学生、为人师表、能因材施教等等外，还需要具备以下条件。

第一，一位真正的教师，必须有“百年树人”的思想，从专业角度来理解，也就是培养一名学生要从长远考虑，不要为了一时的利益。比如为了考试，就只练一些效果好的作品；为了出名或为了比赛拿奖，就长时间地练习同样的曲目或某一首乐曲等而影

响了学生的正常发展；也不要看到一个才能好的学生就马上想到要出成绩，生怕这位学生有朝一日从我这里离开，就再也显不出我的教学成果了，因而不问其学生缺什么，应该给他补什么，而是一味地追求一时的表演效果。

其实，每一位学生的成长主要靠他自己，在学生的成长过程中，教师只要努力尽自己的一份力量给予他们所需要的那部分，那也就可以称得上是一位称职的教师了。

第二，从教学的第一堂课开始，教师就要想到让学生尽快地不依靠你，换句话说，也就是要培养学生的独立思考能力与创造力，不要把老师当作拐杖，让学生一直依靠你。

记得有一年，我们到机场欢送参加出国比赛的选手时，一名专业老师当场交给学生一张比赛期间的练琴计划表，上面写着第一日练习什么曲子，第二日练习什么曲子，各用多少时间等等。我当时看了非常惊讶，心想，都这么高程度了老师还作这么细致安排的话，那么，这种保姆式的教学能对学生将来的发展有多大好处呢？还有一位音乐院毕业已经工作了十几年的乐队队员，想练一首很一般的协奏曲，但不敢拉，说要问问他原来的老师能不能拉？我不反对学生在毕业后还希望得到原教师的一些启发和指点或共同探讨一些学术上的问题（这是很需要的），但绝不是事事还得由老师来安排或决定。

有些学琴的孩子家长总希望学生上课上得越多越好，每次拖的时间越长越好。学生在家练琴，有的家长也是老陪着，认为这样准能出人才。有的家长简直把子女当成了木头人，拨一拨，动一动，“音高啦！”，“低点！低点！”，“快点！”，“慢点！”等等，学生一点主动性也没有，家长倒累得要死。其实，陪练琴也有一个方

法问题，陪的过程始终要启发学生的自觉性、独立性，陪练的最终目的是要使学生尽快地不需要陪练，陪练绝不是一种好办法，教师要把这一点明确地告诉学生家长。

第三，要想尽办法培养出合格的专业人材。有些教师老认为自己的学生才能不高，怕因此出不了成绩，特别是有些刚从事教学工作的青年教师，只希望教那些很有才能的学生（理由是好学生容易看出成绩，比赛能获奖，对教师评职称、提级都极为有利），不愿教那些才能稍差的学生。从教育学的观点来讲，这并非最好。因为才能高的学生并不一定容易教，但才能差的学生肯定难教，这就需要老师下一定的功夫，其实，这也正是锻炼教师的好机会。许多技术、音乐上的问题，在有才能的学生身上也许不用多费心，一教就会，如揉指、连点弓、音乐分句等等，而对有些学生来说就很难学会，这就需要教师寻找各种不同的方法，让学生学会，正是通过对许多不同学生的不同问题的寻找、解答，学生有了提高，教师也积累了丰富的教学经验。有个别教师老怪学生笨，学生学不会就发火。其实，这只能说明你没有教学本领。当你想发火的时候，想想自己是多么的无能，竟然教不会学生解决一个难点，这样，你就发不出火来了。当然，不是说每个学生将来都能成为独奏家，只是说应当在他原有能力的基础上提高一步，这就是因材施教。我认为，才能高与才能低只是相对的，即使是最好的一批学生集中到一个老师手里，他们之间又可以分成好的和差的了。

第四，教师要不断丰富、更新自己的专业知识，提高自己的演奏水平。在当今飞速发展的世界上，小提琴事业也在前进，许多演奏的方法、技巧、手段、观念等都有所更新，国外的一些专

家来华讲学，给我们带来世界各地的一些新的信息，我们一定要积极地吸取。当然，丰富和更新自己的知识，不能仅是从专家处获得，我们还可以通过自己的努力，不断学习，不断钻研，不断实践，对自己专业教学中的某些作品有深刻地研究，独到的理解，教学水平才能不断提高，也才有可能成为跟得上时代的、学识渊博的教师。

小提琴演奏的文献多得我们一辈子都研究不完，作为一名专业教师，手头上必须掌握一批教学上有价值的教学曲目，经过对它们的曲式结构、和声运用、演奏手法、乐曲风格以及它从属的学派等方面进行认真地分析研究，才能把它们用于教学实践中去。

作为专业小提琴教师尽管学生很多，教学很忙，但是也必须每天抽出一定时间去练琴，否则，教学质量将会受到影响。另外，有些曲目，如果你亲自练习一下，你就可以挑选和制定一个比较好的、更适合某位学生的指法、弓法和演奏方法。当然，不能要求我们的教师要像演奏家那样示范得很好，而且一切技术片断都能演奏，但我们的教师应当通过自己的示范，告诉学生用什么方法去解决难点，况且有些音乐上的处理，通过教师示范，学生更容易领会。

第五，教师之间、师生之间应当树立良好的关系。小提琴事业是经过多少代人的努力才趋于完善提高的，教师之间要互相取长补短，努力提高自己的教学水平。如果某些教师经验比较丰富，教学水平较高，那么，多分给他们一些好的学生使他们更好地发挥作用，也还是应该的。但作为教师本身也要多关心那些难教的学生，鼓励他们在自己的基础上努力提高，不要使他们有自卑感。还有，一个学生换到另一位教师班上学习，这是正常现

象，而且有许多好处（这里不是要学生多换老师，尤其是中小學生換多了老師並不好），特別是大學學生，換教師可以吸取各個教師的長處，使其成長發展更為全面。換了教師後，總會有一些原來就存在的毛病需要改正或在某些教學方法上根據不同需要作一些調整，但作為教師也不要來一個學生就改“毛病”，這不對，那也不對，把學生說得一無是處。無論跟隨哪位教師學習，教師之間、師生間都應互相信任，真誠合作，教學相長。總之，我們是為社會培養音樂人才，靠一個人的力量是滿足不了社會需求的，故大家應當通力合作，為我國的小提琴事業的發展做出貢獻。

學 生

當一位教師接受一名學生後，要對學生的生理、心理等各个方面進行全面的考察、了解，然後制定出切實可行的教學計劃，可從以下幾個方面進行了解：

1. 幾歲開始學琴？學了幾年？中間是否間斷過？
2. 曾隨哪幾位老師學習過？各學了多長時間？
3. 練習過哪些基礎教材（基本練習、音階、練習曲等）？
4. 學習過哪些樂曲（小曲、協奏曲、奏鳴曲等）？現在達到何等水平？相當於何等程度？
5. 家庭成員或親戚中有無音樂工作者或音樂愛好者？
6. 學校有無音樂課？是否參加“少年之家”等音樂活動？
7. 為什麼要學習小提琴？是自己喜歡？還是父母親的決定？
8. 每天可能有多少時間練琴？文化課的負擔是否重？
9. 除拉小提琴外還學過什麼樂器（電子琴、民樂、鋼琴等）？