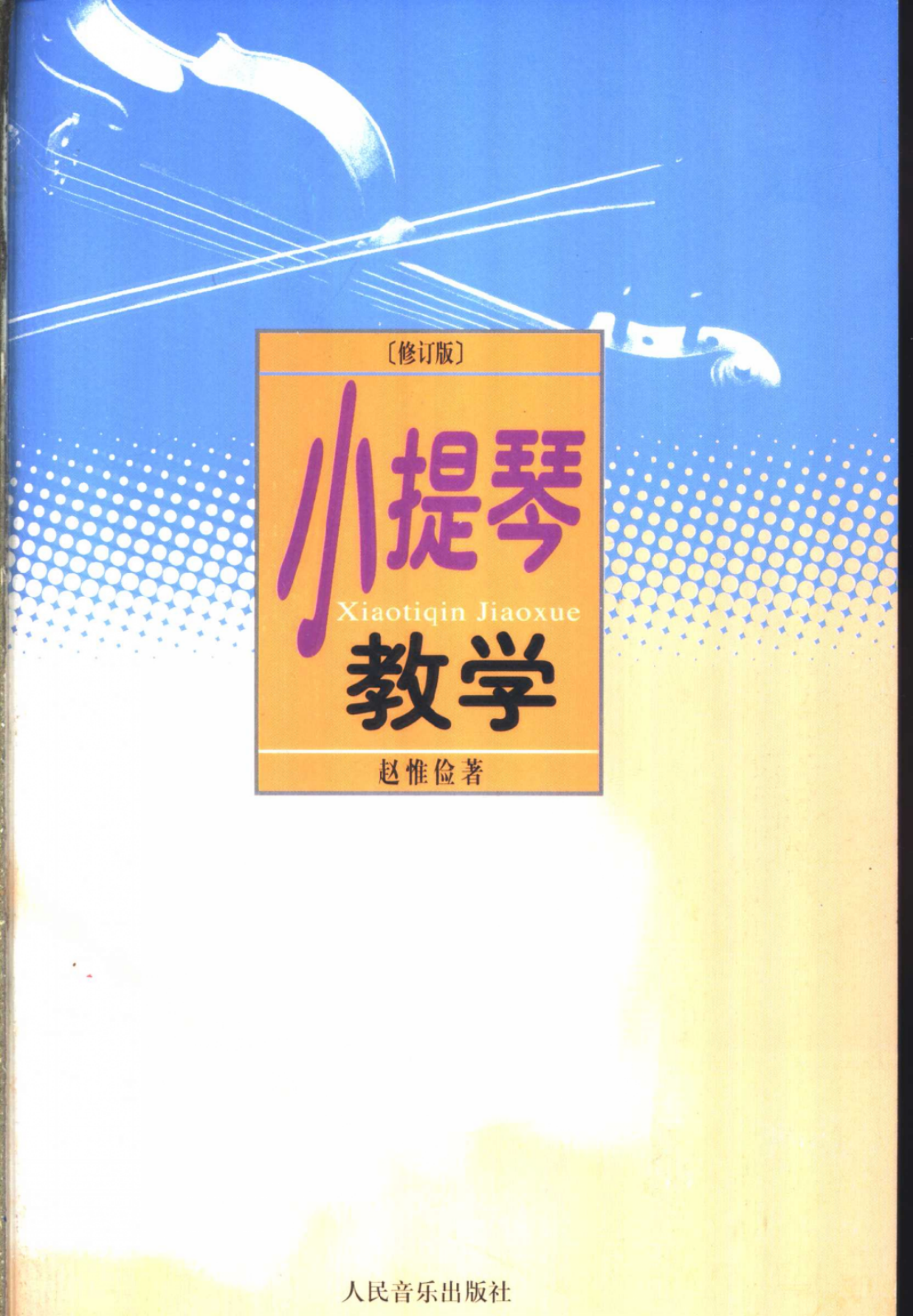


The background of the cover features a stylized illustration of a violin and its bow, rendered in white and light blue against a deep blue sky. The violin is positioned diagonally across the upper half, with its body and f-hole clearly visible. The bow is held across the strings. Below the violin, a horizontal band of white dots on a blue background stretches across the width of the cover. The lower half of the cover is a solid, light yellow color.

〔修订版〕

小提琴
Xiaotiqin Jiaoxue
教学

赵惟俭 著

人民音乐出版社

小提琴教学

〔修订版〕

赵惟俭 著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

小提琴教学 / 赵惟俭著. -修订版. -北京: 人民音乐出版社, 2001. 3

ISBN 7-103-02278-X

I. 小… II. 赵… III. 小提琴-奏法 IV. J622.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 56773 号

责任编辑: 徐 德

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京隆昌伟业印刷有限公司印刷

A5 1 插页 7 印张

2001 年 3 月北京第 1 版 2002 年 7 月北京第 2 次印刷

印数: 3,041—6,060 册 定价: 12.60 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

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，人们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洪亮的号角声，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年至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才。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10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，特拉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，他于 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 至 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,为迎接新的时代而培养人材。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,原来全国只有三所音乐学院,建国后,又陆续建立了七所音乐院校,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的提高,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、赛维尔斯斯特恩、依法·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 至 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做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，都是极宝贵的资料，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才，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的经验，这本书可以说是赵惟俭同志潜心耕耘从教 30 年的总结。

李惟俭

1992.3.24 于北京

目 录

序	李德伦 (1)
第一章 教与学	(1)
教 师	(1)
学 生	(4)
授课计划	(5)
教学纲要	(7)
上 课	(18)
练 琴	(23)
练琴方法	(24)
学习演奏会、考试、演出	(53)
第二章 基本技术教学要点	(56)
夹 琴	(56)
握 弓	(57)
运 弓	(58)
按 弦	(58)
音 准	(59)
换 把	(59)
双 音	(63)
揉 指	(64)
第三章 演奏质量的提高	(66)
版本的研究	(66)

指法的确定	(71)
弓法的选择	(79)
具体方法	(84)
第四章 教学示例	(87)
巴赫《a 小调无伴奏奏鸣曲》第二首	(87)
莫扎特《第五小提琴协奏曲》	(114)
肖松《音诗》	(133)
伊萨依无伴奏奏鸣曲第三首《叙事曲》	(155)
维厄唐《第五小提琴协奏曲》	(169)
第五章 小提琴的演变与大师传承	(202)
小提琴的演变	(202)
小提琴弓的改进	(204)
小提琴的制作	(205)
小提琴大师传承表	(插页)
 附录:	
1. 小提琴的规格	(207)
2. 小提琴琴与弓的挑选	(207)
3. 小提琴的调修	(208)
4. 小提琴的维护	(212)

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,他再做些示范,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,因而不顾其学生缺什么,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,不要把老师当作拐棍,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,上面写着第一天练习什么曲子,第二天练习什么曲子,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做这么细致安排,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?还有一位音乐学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才。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。

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,不能仅从专家处获得,我们还可以通过自己的努力,不断钻研,不断实践,对自己专业教学中的某些作品有深刻的研究,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的分析研究,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,而且一切技术片段都能演奏,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,尤其是中小学生换多了老师并不好),特别是大学生,换教师可以吸取各个教师的长处,使其成长发展更为全面。换了教师后,总会有一些原来就存在的毛病需要改正,或在某些教学方法上根据不同需要做一些调整,但作为教师也不要来一个学生就改“毛病”,这不对,那也不对,把学生说得一无是处。无论跟随哪位教师学习,教师之间、师生间都应互相信任,真诚合作,教学相长。总之,我们是为社会培养音乐人才,靠一个人的力量是满足不了社会需求的,故大家应当通力合作,为我国的小提琴事业的发展做出贡献。

学 生

当一位教师接受一名学生后,要对学生的生理、心理等各个方面进行全面地考察、了解,然后制定出切实可行的教学计划,可从以下几个方面进行了解:

1. 几岁开始学琴?学了几年?中间是否间断过?
2. 曾随哪几位老师学习过?各学了多长时间?
3. 练习过哪些基础教材(基本练习、音阶、练习曲等)?
4. 学习过哪些乐曲(小曲、协奏曲、奏鸣曲等)?现在达到何等水平?相当于何等程度?
5. 家庭成员或亲戚中有无音乐工作者或音乐爱好者?
6. 学校有无音乐课?是否参加“少年之家”等音乐活动?
7. 为什么要学习小提琴?是自己喜欢?还是父母亲的决定?
8. 每天可能有多少时间练琴?文化课的负担是否重?
9. 除拉小提琴外还学过什么乐器(电子琴、民乐、钢琴等)?
10. 有什么业余爱好(体育、下棋、看书、听音乐、唱歌、跳舞等)?

除了对以上的基本情况进行考察了解外,还应对学习者的生理条件进行测试:

1. 个头大小,发育状况,颈部粗细、长短比例,手臂长短,手掌宽窄等;

2. 四个手指长短比例、粗细、硬软度、独立性、灵活性、弹性、指肚(指尖肉垫)厚薄等;

3. 左手和右手动作的配合与协调。可让学生做一些反向动作,比如一只手做水平动作,另一只手做垂直动作或者一只手横向画,另一只手画圆等。

4. 音乐素质及头脑反映的灵敏度和模仿能力:

①乐感如何(指对旋律、和声、节奏、力度、音色变化的感觉)?

②听力如何(指对细微的高低音分辨能力以及单音、双音、和弦等的分辨能力)?

③节奏感如何(指对不规则节奏、特性节奏等的分辨能力以及节奏模仿能力)?

④有无音乐激情,能否即兴?

⑤音乐的注意力、理解力、想像力、记忆力如何?

⑥意志力程度?

⑦音乐气质,性格特点等?

当教师把以上情况尽可能全面地了解后,就可以初步得出一个印象,即这个学生是一个难得的天才还是一般的人才或根本不适宜搞专业。根据这个基本估价,就可以着手制定一个大体适合于这位学生的全面规划及具体授课计划了。

授 课 计 划

制定授课计划要从学生的实际情况出发,参照教学大纲,以一学期为一个学习阶段。首先根据学生目前存在的问题,找出其中本阶段主要必须克服的是哪几个问题?通过什么方法(教材)去解决?比如说,学生揉指(vibrato)太紧、颤指(tr)不快、手指无弹性、换把太紧、运弓发音不好、换弦换弓太紧等等,那么,老师打算让他解决哪几个问题呢?通过哪些教材去解决呢?这在计划中就要明确。

其次,学生该通过什么教材学些什么新的技术?如换把、揉指、双音、跳弓、连点弓等,也要一一列出。

再次,订计划时还要考虑订出长时期坚持不断的每日基础练习、音阶类练习、练习曲类、技巧性乐曲类、大型乐曲类等内容。

每日基础练习右手方面主要是:控制弓的能力,包括轻、重慢弓,力度、速度变化的运弓,分、连组合运弓以及各种技巧性弓法(连点弓、撞弓等)。左手方面主要是:训练手指的灵活性、弹性、颗粒性、伸张度、双音以及各种左手技巧,如揉指、颤指、左手拨弦等等。

音阶类练习包括音阶,琶音,三度分解音,半音,双音三、六、八度以及换指八、十度等等。

练习曲类(包括乐队片段)

技巧性乐曲类

大型乐曲类(包括协奏曲等)

奏鸣曲类(包括小提琴钢琴奏鸣曲)

无伴奏作品类(巴赫、亨德米兹、伊萨依、巴托克等作曲家的作品)

一般乐曲类(包括中国乐曲)

重奏类(包括二、三、四重奏)

视谱·

保留曲目的复习等等。

以上这些都要根据学生的程度和需要安排。

最后,订计划需要注意的一些问题。

1. 注意发展学生的几个方面。

机能方面:注意左右手的灵活性、弹性和快速等。

技能方面:注意各种弓法,各种单、双音技巧以及视谱能力等。

智能方面:注意对乐曲的理解与表现、音乐的激情、即兴演奏的能力、合奏的能力等。

2. 注意选择不同风格、不同性质、不同时代、不同技术方法等方面的作品,使学生能从多方面获得知识。

3. 练习曲、乐曲要分精练和泛练两种。精练曲目要在音准、节奏、速度、音乐表现等方面严格要求,必须背奏。泛练曲目要让学生尽快掌握,达到基本要求就可通过。

4. 技术考查、演奏会、考试等曲目要在计划中订出。即便不是在

校生，也要规定一个时间请家长或朋友一起来听，以促进学生的学习积极性和作为学习的阶段小结。

5. 各阶段订的计划之间要有连续性并考虑各单项内容的循序渐进。比如音阶练习，是按调性顺序由少调号增至多调号或者按提琴把位顺序由低把位逐渐移至高把位。不要这学期这样，下学期另一样。练习曲和乐曲方面也应考虑循序渐进，由浅入深。

6. 如果有机会表演或参加比赛，应该积极准备，但必须考虑适合学生的程度，并注意不要妨碍学生的正常学习。

7. 如果是非音乐院校的学生，最好还要帮助他制定出一些音乐欣赏的曲目，如交响乐、声乐、器乐、室内乐、民族民间音乐等，以便使她们能更好地受到音乐（特别是“严肃”音乐）的熏陶。

教 学 纲 要

教学纲要是教学的总的要求和设想，也是制定教学计划的主要依据，按照教学纲要的要求，可把教学分成以下五个阶段：

一、启蒙阶段

启蒙阶段除了了解和熟悉乐器各部位名称外，总的要求是要熟悉音乐基本知识，掌握第一把位，可分以下几个方面。

1. 比较正确地掌握演奏的基本姿势，如夹琴、手型、握弓等。

2. 熟悉左手各手指间基本音程组合，做到按音的准确。

3. 掌握右手基础弓法，并从中弓逐渐扩大至全弓；熟悉各弓段的单独运用及结合；掌握分弓、连弓混合及换弦，在此基础上学习顿弓（martelé）。

4. 掌握基本节奏，包括不同时值的音符、三连音、符点音符、切分音等节奏组合。

5. 初步理解表情记号。如强（f）、弱（p）、中强（mf）、中弱（mp）、渐强（cresc.）、渐弱（dim.）、渐快（accel.）和渐慢（rit.）等。

6. 在第一把位拉一个八度和两个八度的三个升降号以内的大、小调单音音阶。

7. 会拉混合双音（其中一根弦是空弦及简单的双音组合）。