

南華大學

文化創意事業管理學系碩士論文

A THESIS FOR THE DEGREE OF MASTER OF BUSINESS
ADMINISTRATION Department of Cultural & Creative Enterprise
Management, Nanhua University

台灣常用小提琴教學法現況之研究—以黃鐘、羅蘭、鈴木教學法為例

Case Studies on the Violin Teaching Pedagogies in Taiwan : Wong,Rolland and

Susuki

指導教授：黃淑基 博士

歐崇敬 博士

ADVISOR : Huang,Shu-Chi, Ph. D.

OU, CHONG-JING, Ph.D

研究生：陳孟彥

GRADUATE STUDENT : CHEN,MENG-YAN

中 華 民 國 105 年 6 月

南 華 大 學

文化創意事業管理學系文創行銷碩士班

碩 士 學 位 論 文

台灣常用小提琴教學法現況之研究—以黃鐘、羅蘭、鈴木

教學法為例

Case Studies on the Violin Teaching Pedagogies in Taiwan : Wong, Rolland and Susuki.

研究生：陳孟彥

經考試合格特此證明

口試委員：

歐子鴻

趙子W

廖敏玉

黃詒基

指導教授：

黃詒基 歐子鴻

系主任(所長)：

楊聰

口試日期：中 華 民 國 105 年 06 月 19 日

南華大學文化創意事業管理學系

104 學年度第 2 學期碩士論文摘要

論文題目：台灣常用小提琴教學法現況之研究—以黃鐘、羅蘭、鈴木
教學法為例

研究生：陳孟彥

指導教授：黃淑基 博士

歐崇敬 博士

論文摘要內容：

本研究在探討小提琴教學法之教學宗旨、教材的編排、技術的教學方法、教學特色、教學困難，藉以瞭解台灣小提琴教學法如何落實其教學實施。

為達研究目的，本研究以訪談調查法訪問用黃鐘小提琴教學法、羅蘭小提琴教學法、鈴木小提琴教學法使用的教師，所得資料以質性處理分析，並依研究結果提出下列結論：

- 一、黃鐘、羅蘭、鈴木小提琴教學法推廣業餘、專業教育為導向，提供國內業餘、專業學琴者一個很好的學習管道。
- 二、黃鐘、羅蘭、鈴木小提琴教學法專用教材的編排設計與基礎技術的學習環環相扣，適用各種年齡層的學習者。
- 三、黃鐘、羅蘭、鈴木小提琴教學法之輔助功與口訣教學，對於學習者技術學習要領掌握度的提升確實有其功效。
- 四、小提琴教學法完善的教學品質提為學習者供了一個良好的保障。

最後，依據結論分別對黃鐘、羅蘭、鈴木小提琴教學法提出研究建議，以作為小提琴教學法推廣普及音樂教育未來研究之參考。

關鍵詞：小提琴教學、質性研究、弦樂教學、動作教學

Title of Thesis : Research on the current situation in Taiwan usual violin pedagogy –Wong, Rolland, Suzuki Method Case

Name of Institute : Department of Cultural & Creative Enterprise Management, Nanhua University

Graduate date : June 2016 **Degree Conferred :** M.B.A.

Name of student : CHEN,MENG-YAN **Advisor :** Huang,Shu-Chi, Ph. D.
OU,Chong-Jing, Ph.D.

Abstract

This study aims to explore the violin teaching method which include, arrangement, and techniques, teaching characteristics and teaching difficulties, In order to understand how to implement the Taiwan violin pedagogy teaching their implementation.

For the purpose of this study was to survey the interview with Huang Zhong access violin pedagogy, Roland violin pedagogy, teacher Suzuki violin teaching method used, the resulting information to qualitative processing and analysis, and in accordance with the results made the following conclusions:

1. Wong, Rolland, Suzuki violin teaching method to promote amateur and professional education oriented, providing domestic amateur, professional piano are a good learning pipes.
2. Wong, Rolland, partial card design and basic technology Suzuki violin teaching method-specific learning materials, chain, for a variety of learners ages.
3. Accessibility Wong, Rolland, Suzuki violin teaching method and formulas of teaching, learning activities for learners to master the technique of lifting do have its effect.
4. A violin teaching method to improve teaching quality for learners to mention provide a good protection.

Finally, the conclusions were based on Wong, Roland, Suzuki violin teaching method research proposals, violin teaching approach as a reference for future research in general music education.

Keywords : Violin teaching, Qualitative research, String teaching, Teaching action

目錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
目錄.....	iii
表目錄.....	vii
圖目錄.....	viii
第一章 緒論.....	1
1.1 研究背景與動機.....	1
1.1.1 研究動機.....	1
1.2 研究目的.....	3
1.3 研究範圍與限制.....	3
1.3.1 研究範圍.....	3
1.3.2 研究限制.....	4
1.4 研究方法與流程.....	5
1.4.1 研究方法.....	5
1.4.2 研究流程.....	5
第二章 文獻探討.....	7
2.1 小提琴教學之發展脈絡.....	7
2.1.1 萌芽期：十六世紀至十八世紀.....	7
2.1.2 發展期：十九世紀.....	9
2.1.3 成熟期：二十世紀.....	11
2.2 台灣小提琴教學發展歷史.....	15
2.3 歷年小提琴教學相關文獻.....	18
2.3.1 小提琴教學相關學位論文.....	18

2.3.2 小提琴教學相關書籍	19
2.3.3 小提琴教學相關教材	20
2.4 小提琴教學法介紹	21
2.4.1 黃鐘小提琴教學法	21
2.4.2 羅蘭小提琴教學法	30
2.4.3 鈴木小提琴教學法	37
第三章 研究設計與執行.....	41
3.1 研究方法	41
3.1.1 質性研究	41
3.1.2 文獻分析法	43
3.1.3 次級資料分析	44
3.1.4 深度訪談法	44
3.2 研究設計	46
3.2.1 研究架構	46
3.2.2 研究對象之選取	48
3.2.3 訪談大綱設計	50
3.4 研究執行	51
3.4.1 深度訪談執行過程	51
3.4.2 訪談資料編碼說明	52
第四章 資料分析與整理.....	54
4.1 了解教學法的宗旨	54
4.1.1 小提琴教學法的教學宗旨的想法是如何產生的	54
4.1.2 專用教材的設計理念包含哪些層面	56
4.1.3 專用教材的編排	56
4.2 融入個人教學特色	57

4.2.1 教材如何與傳統式教材對應	57
4.2.2 教學上特殊的指導方法	58
4.2.3 教學例子說明	60
4.3 教學法如何提升學生技巧	61
4.3.1 輔助練習的設計	61
4.3.2 輔助功使用時機點	61
輔助功的功能是在幫助學琴者遇到有難度的曲子時，可以使用的偏方，因此，受訪者 A 表示：「在學生在初學時，左手按弦姿勢有好多種，我會要求初學者一開始即將左手四個手指全部按好在弦上，這個方法是為了讓學習者有自然的按弦姿勢與手指保留的概念。」(A-3-2-1)....	61
受訪者 B 認為輔助功有很多種，不過在練輔助功前，協調度還是必須的，沒有好的協調度一樣做不出輔助功。.....	62
4.3.3 口訣效果	62
4.4 如何加深學習興趣	63
4.4.1 如何在練習過程中提高興趣	63
4.5 教學困難	64
4.5.1 教學最大的困難點	64
4.5.2 不同年齡層，如何因應心智發展程度調整教學	65
4.5.3 解決困難的關鍵	65
三位受訪者都一致認為家長的態度是很重要的，因為現在家長大多都覺得把小孩交給老師，就能學會很多事情，這是不可能的，回家不練琴上課才再練，在台灣其實是常態了。為了讓學生回到家能馬上複習，需要家長的配合與鼓勵，而在教學上老師們也會想辦法讓學生提高興致。.....	65
第五章 結論與建議.....	67

5.1 結論.....	67
5.2 後續研究建議.....	69
5.2.1 對小提琴教學法之建議.....	69
參考文獻.....	70
附錄一 訪談逐字稿.....	74
附錄二：小提琴結構介紹.....	94
附錄三：示意圖.....	99



表目錄

表 2.1 小提琴教學發展脈絡.....	14
表 2.2 台灣音樂家李金土發展事蹟.....	15
表 2.3 台灣小提琴音樂家介紹.....	17
表 2.4 與小提琴教學有關之學位論文.....	18
表 2.5 與小提琴教學有關之書籍.....	19
表 2.6 與教學法課程設計有關之教材.....	20
表 2.7 黃鐘輔助功三十六招招名(按技術分類).....	29
表 2.8 黃鐘內功十二招招名	29
表 3.1 本研究訪談對象名單.....	49
表 3.2 研究對象訪談時間一覽表.....	49
表 4.1 成立宗旨.....	55

圖目錄

圖 1.1 研究流程圖.....	6
圖 3.1 研究架構圖.....	47



第一章 緒論

每一個教學系統，都有不同的竅門以及論點，音樂教學在訓練學生應用感官系統與行為表現的方式，對音樂本質加以理解認知並清楚音樂的要素有什麼。音樂概念是基礎可學習的，音色、力度…等音樂概念並非來自生活，卻能從生活經驗中找到輔助學習的教材，每個老師都必須瞭解學生所處的認知階段，選擇適合的教學方式來呈現音樂概念，因此在多元的世界裡，學生的學習發展也趨向多元化居多。

在樂器教學發展來看，教學這份工作是最早期很多表演家用來維持賺取家用的方法之一，但當時他們的教學雖然有系統化但是教材跟方式還不夠完整，現在時代的進步跟技術教學經驗的傳承交流方面，教學慢慢地變成一種有組織的教學，稱為教學法。小提琴教學法有許多種，學習者在學習上挑選自己能適應的教材，讓小提琴音樂教育讓更普遍。

每一種教學法都有不同的方式，有些教學因人而異，在教學的方法技術上，每種學派的理論及方法都有意義在。

1.1 研究背景與動機

1.1.1 研究動機

西洋小提琴演奏發展史，發現演奏教學是密不可分的。認為一個優秀的小提琴家當然能從事於教學，但是所有的演奏家卻不依定能成為一名優秀的小提琴教師。因為作為一名專職的小提琴教師，必須要對學生進行全面性的觀察、了解與分析，然後再對學生的學習進行規劃，並且在學生的學習過程中不斷地修改這個規劃，而不單只是根據學生演奏技巧上的問題進行一些指導而已。洪萬隆(1994)認為教學必須要有好的方法才能產生良好的學習效果；而所謂的教學法，則是在

某一特定主題上，在合乎學習心理的原則下，以最經濟的時間，傳授最豐富以及最適合內容給予學習者的方法。因此，完整的教學體系是涵蓋教學理論與教材組織這兩個層面，而教學理論又包含教學思想與技術這兩大元素。

傳統的小提琴教師會常將學生的音樂成就歸於天賦論，但到了二十世紀中期，歐美與日本等地方漸漸興起了一股學習小提琴的新風潮，此時的小提琴學習者不再以專業領域的學習為目標，而是往普及教育的方向來發展，其中，以鈴木鎮一的教育理念推行的最為典型，他認為才能不是與生俱來，而是靠著正確的教育方法來養成的，只要孩子聽音器官正常，都可以培育成有音樂高度才能的人。鈴木先生從兒童學習語言的現象觀察到，世界上不同種族的孩子都能毫無困難的學會母語，其中的道理，便是每個學習母語的兒童都是從極短的詞句開始模仿，在沒有壓力以及保持心境愉快的情況下，經過長時間的反覆練習，以及詞彙數量的累積，漸漸地便能說出一口流利的母語。因此，鈴木先生認為音樂的學習歷程若能如學習母語般的環境，那麼，孩子的音樂才能便可以順利地培育出來，同時，也能毫無困難地拉奏出流利的樂曲。

國內小提琴教學法無數種，無論是教材設計或教學方法都各有其獨特的一面。在教材的編排上，班選一些耳熟能詳的躍起作為新手的學習素材，使其在學習的過程中添加了一份親切感，同時也提升了學習的樂趣；在教學方法的安排上，將許多複雜的技術學習化繁為簡，運用輔助攻與輔助練習的設計來協助學習者的基本姿勢與演奏技術的要領，讓他們能緊扣每個技巧的學習環節，循序漸進地完成每一掉基礎技術的訓練。而學習的成敗除了教材與教學方法這兩個因素之外，另一個重要因素在於教學的布置。教學情境又可分為有形與無形兩種，有形的教學情境諸如教室內一些軟硬體設備等，無形的教學情境族包含教師的言行舉止與課程進行的設計等，其中又以無形的教學情境布置對於學生的學習產生最直接的影響性。傳統式的音樂教學大多充斥著估躁乏味感，老師怎麼教導，學生就按照老師的指示來練習，在教學手法上總是缺少了一份創意感，也是得學生的學習注意

力常常無法維持到下課時間；在教學的措辭上，常常以責備代替鼓勵，致使學習者的信心一點一滴地流失掉，最後，便索性放棄了音樂的學習，這在音樂教育上實是令人最扼腕之處。但是，研究者發現黃中小提琴教學法將「以樂弘道、以樂啟智、以樂遊戲和以樂結緣」作為其教學宗旨，著實顛覆了一般人對於學習音樂的普遍印象。因此，研究者想要探究黃鐘、羅蘭、鈴木是如何實行其教學法，如何讓傳統式枯燥乏味的學習方式轉化成一般大眾都能學且易於學的教學情境。

1.2 研究目的

本研究基於上述研究動機，對台灣小提琴教學法做深入討論，以了解台灣小提琴教學法的三個種類及內容，並針對坊間用的黃鐘、羅蘭、鈴木教學法使用者作深度訪談。本研究目的如下：

- 一、 了解教學法的教學宗旨。
- 二、 教學法中是否融入個人教學特色。
- 三、 透過教學法的執行如何提升學生技巧。
- 四、 透過教學法的執行如何加深學生的學習興趣。
- 五、 教學過程中遇到的困難。

1.3 研究範圍與限制

1.3.1 研究範圍

- 一、就研究對象而言

本研究旨在分析小提琴教學法產業現況之研究，所蒐集整理的小提琴教材係指在台灣地區常使用的小提琴教材，且使用小提琴教學法的教師為本研究之研究對象，含黃鐘教學法、羅蘭教學法、鈴木教學法。另外，專業音樂教室之專利教

材或小提琴團體班使用教材則不在此範圍。

訪談的對象也是從以上蒐集的小提琴教學法教材中歸納分析之後，揀選出 3 個較多人使用的教材，黃鐘小提琴教學法(1 位)；羅蘭小提琴教學法(1 位)；鈴木小提琴教學法(1 位)。

二、究研究對象而言

本研究蒐集整理的小提琴教材係指在台灣地區場使用的小提琴教材，且使用小提琴教學法的教師為本研究之研究對象，含黃鐘教學法、羅蘭教學法、鈴木教學法。透過網路、音樂教室、弦樂團、音樂班搜尋獲得目前小提琴教學大多在指導那些內容，如：基本功、練習方式、演奏技巧、音樂哲理等四類。

本研究依據蒐集整理的小提琴教材，透過訪談法來探究目前台灣小提琴教學法使用的現況，並了解小提琴教學法教材使用者使用因素。

1.3.2 研究限制

本研究雖然力求完整周延，但受限於研究者人力、時間、研究方法等主觀與客觀之因素影響，仍然有許多限制，期限至如下：

一、究研究對象而言

本研究的訪談對象，僅針對三種小提琴教學法。受限於研究者人力及時間關係，只選取 3 位受訪者。

二、究研究方法而言

採深度訪談法，針對台灣目前使用三種教學法使用者進行訪談。希望受訪者能敞開心房，提供最真實的資料，增加資料的信實度。然而受限於受訪者之個人情緒、認知、經驗、職場機密等因素，在受訪時有所保留，這是研究者無法完全掌握的。

三、究研究結果而言

本研究著重於三種小提琴教學法結果歸納整理，因此，本研究結果與建議只能提供於教學上的參考。

1.4 研究方法與流程

1.4.1 研究方法

本研究採質性研究。質性研究是以研究者本人作為研究工序，指研究者依據研究目的之性質，以台灣目前教學上使用的三種教學法使用者作為主要的研究對象。資料蒐集以「文獻分析」、「次級資料分析」、「深度訪談」方式取得。

「文獻分析」是指對文獻進行查閱、分析、整理並力圖尋找事物本質屬性的一種研究方法，在社會科學及行為科學研究中經常被廣泛應用。(鍾慧萍 2006)

「次級資料分析」是指將已經存在或他人已經完成調查、實驗、觀察、調查或定義的資料加以分析整理而得到資料的方法。「深度訪談」將分析及訪談所得資料以文字的形式而非數字呈現。最後將三種教學法使用者訪談資料進行資料分析及探討，從中獲得結論與發現並提出研究意義。

1.4.2 研究流程

根據研究動機與目的，本研究流程如圖 1.1 分為五個階段：第一階段首先說明研究動機與目的；第二階段文獻探討並藉由文獻整理與分析，了解坊間小提琴教學法內容；第三階段進行研究設計，根據由文獻整理、分析結果，選擇訪談對象，並擬定訪談大綱，針對小提琴教學法使用者 3 位進行深度訪談；第四階段則將訪談所得的資料進行統整及分析；最後第五階段提出研究之結論與建議，進而完成研究論文的撰寫。

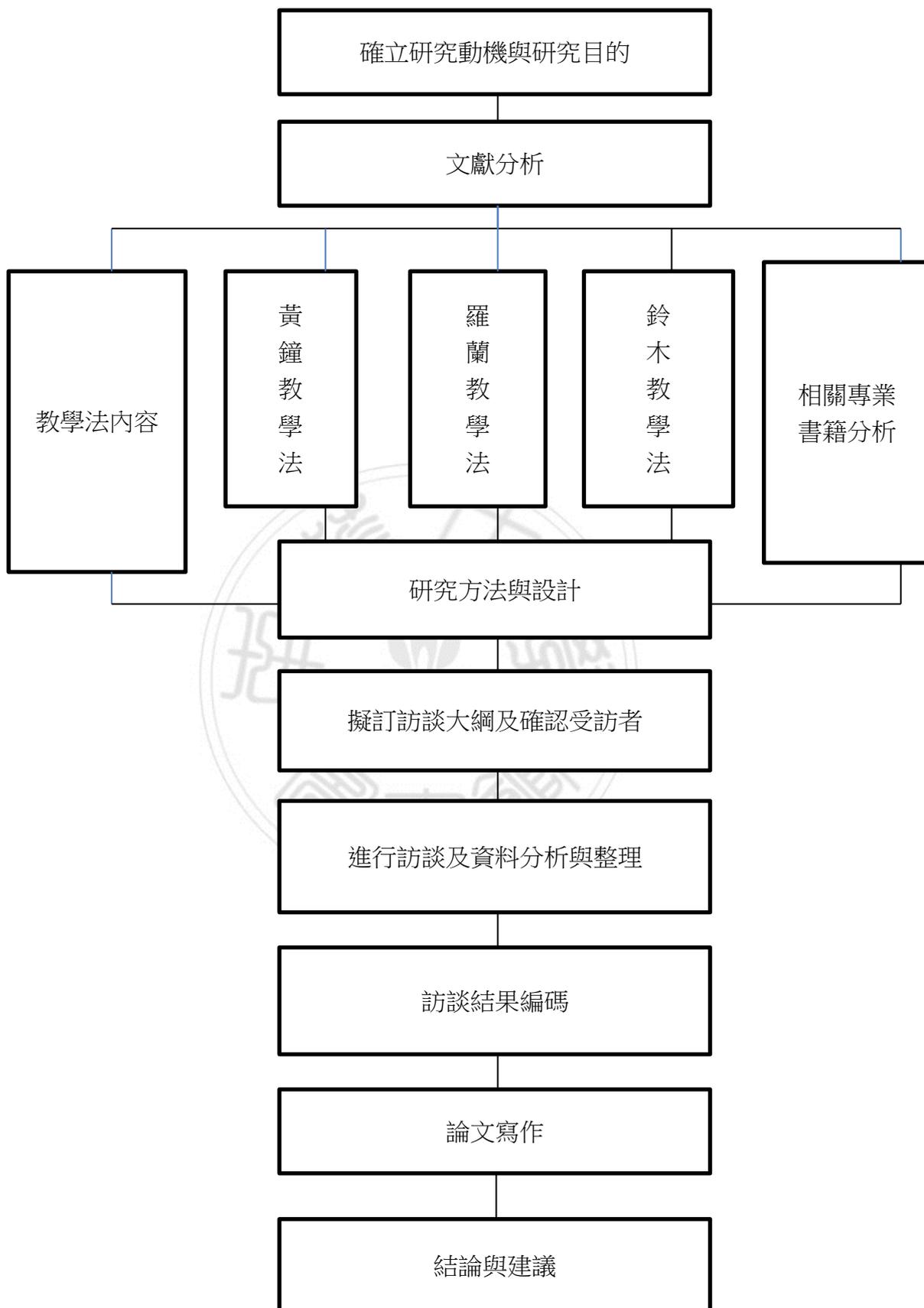


圖 1.1 研究流程圖

第二章 文獻探討

本章共分三節，第一節小提琴教學之法展脈絡，第二節台灣小提琴教學法發展歷史，第三節歷年小提琴教學相關文獻。

按年代分成三期，分別是一、萌芽期：十六世紀至十八世紀，二、發展期：十九世紀以及三、成熟期：二十世紀，來探討具有代表性之小提教育家及其代表論述。

2.1 小提琴教學之發展脈絡

2.1.1 萌芽期：十六世紀至十八世紀

提琴家族樂器在文藝復興時期的音樂作品中大多是為人聲或舞曲伴奏之用，在那個時期，人聲一直被認為是最完美的聲響，直到十六世紀末，首先由義大利音樂家布里埃利（Gabrieli, 1510-1586）將小提琴提倡作為獨奏樂器，到了十七世紀初，義大利的音樂家蒙台威爾第（Claudio Monteverdi, 1567-1643）不但是一位出色的歌劇創作家，同時也是一位弦樂演奏者，在他第一部歌劇作品《奧菲歐》Orfeo, (1607)的抒情曲中，則是採用小提琴二重奏的形式來描述音樂中的角色，在當時是項創舉。在蒙台威爾第的其他作品中，則嘗試用顫音（Tremolo）撥奏（Pizzicato）滑音（Portamento）等技巧來提昇提琴音、音樂的表現力（陳藍谷，2001；李九仙，1958）。

十七世紀，小提琴音樂在義大利蓬勃地發展。在十七世紀前半期，對小提琴技巧有顯著貢獻的兩位義大利作曲家兼小提琴家分別是馬里尼（Biagio Marini）以及法里那（Carlo Farina）在他們的奏鳴曲以及其他的作品中，已經有使用到雙音、顫音與震音等技法，尤其在法里那的《奇異隨想曲》Capricciostravagante, 1625）中，還使用到弓（桿擊弦（col legno）撥奏與泛音等音色效果來模仿各種動物的

叫聲，在提琴演奏史上算是第一首表現提琴技巧的作品（陳藍谷，2001；李九仙，1985）。出生於義大利的柯賴里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）是十七世紀中後期最重要的小提琴奏鳴曲作曲家，他的小提琴奏鳴曲成為後來小提琴樂曲發展的典範。他對小提琴音樂的貢獻，是發展了新穎的小提琴演奏技法，將小提琴的演奏帶入另一個新的里程碑。雖然柯賴里所使用的把位尚未超過三個把位，但使用連串的琶音變換、快速音階的模仿、華麗的華彩樂段，以及同時拉奏雙弦、三弦則是之前的人所無法想像的（楊沛仁，2001）此外，科賴里也是位出色的小提琴教育家，他教過的學生無數，足以代表十八世紀義大利演奏藝術頂峰的傑出小提琴家包括傑米尼亞尼（Francesco Geminiani, 1687-1762）、索米斯（Giovanni Battista Somis, 1686-1763）與洛卡泰利（Pietro Locatelli, 1695~1764）等人都是他的得意門生。在教學上，科賴里要求學生必須在空弦上奏出漂亮的慢速運弓才能用左手按弦，在演奏上的要求則以拉奏出漂亮的聲音、富於變化的運弓以及要有很好的左手技巧為目標（Campbell, 1980/1997）。傑米尼亞尼（Geminiani, Francesco, 1687-1762）在 1751 年出版的《小提琴演奏的藝術》The Art of Violin Playing）是音樂史上第一本研究小提琴演奏法的書籍，係集柯賴里學派精華之著述，書中有九頁的文字說明，並包含二十四首練習曲以及十二首簡短的提琴作品（陳藍谷，2001；Campbell, 1980/1997）同時傑米尼亞尼還是第一位主張，將演奏者的下顎放到小提琴拉弦板左面的人，這種改變使演奏者得以保持頭部的直立，且在換把時具靈活性（Campbell, 1980/1997）此外，他也是第一位提出小提琴手型概念的人，唯其建議的手型是用於當代琴頸較短的樂器，因此比較不合適現代提琴的練習（陳藍谷，2001）。塔替尼（Giuseppe Tartini, 1692-1770）除了是一位著名的小提琴家、作曲家之外，同時還是一位傑出的教育家及音樂理論家。在 1728 年時，他在帕多瓦建立一所以小提琴演奏為教學宗旨的學校，這所學校以優秀的教學而聞名，許多有名的小提琴家都曾在這所學校學習過，包括納爾迪尼 Pietro Nardini, (1722-1793) 尼亞尼 Gaetano Pugnani, 普 (1731-1798) 以及著名的女小提琴家

羅姆巴蒂尼（Sirmem-Maddalen aLombardini, 1735-1785）等人。其中，塔替尼曾於 1760 年寫了一封有關運弓藝術的信給羅姆巴蒂尼，塔替尼在信中描述關於使用運弓力量的原則：開始拉奏的第一個音要像呼吸般地拉出，而不是像用一把釘錘往琴上敲，所以，必須先將弓輕輕放在琴弦上再逐漸增加壓力，這樣聲音壓破的機會就能減少。此外，塔替尼還要求他的學生必須要能掌握在空弦上用一弓拉奏出從最輕到最響再從最響回到剛開始最輕的力度運弓技巧。而塔替尼根據科賴里的主題而寫的五十個變奏被稱為

《弓法的藝術》The Art of Bowing, 1758）其主要的用途是在教學上，（後經克萊斯勒改編其中幾段變奏，便成為一首適合表演的樂曲了。塔替尼另一項貢獻是對於琴弓的改良，他使用更細的弓桿並首先修改了弓桿向外的幅度，同時改良了弓頭的形狀、加長弓桿的長度以及設計了凹槽型」弓桿以方便握弓。

十八世紀最具有影響力的小提琴教育家首推里奧波德·莫札特（Leopold Mozart, 1719-1787）1756 年發表了《小提琴演奏的基本原則》Versuch einer gründlichen Violinschule）在當時算是一本最全面的小提琴論文，這本書共有十二章，除了詳細說明演奏方法，例如持琴的姿勢、弓法與弓奏法的運用、換把方式以及如何熟練地控制弓以便在小提琴上發出好的音色等之外，並談論到各種裝飾奏的拉法且對於正確的讀譜方式也有深入的探討，例如譜上的力度記號（f、p、fp）臨時記號、拉奏法等都必須被精確的觀察到。此書多次再版並被譯成其他文字，據說第三版出版於 1787 年，在當時仍深具影響力（L.Mozart, 1756/1951； Stowell, 1992/1996）。

2.1.2 發展期：十九世紀

1789 年爆發法國大革命，由於中產階級興起，再加上音樂會的商業競爭以及私人沙龍的出現等，使得音樂家的演出機會大增，為了吸引觀眾的目光，各種

炫麗的演奏技法也應運而生，此時，音樂學院也如雨後春筍般地陸續成立，優秀的演奏家也在學院內擔任起教職來指導學生以提升他們的演奏技巧。另一方面，由於印刷術的進步使得出版樂譜也蔚為風潮，讓音樂的傳播也較以往快速（楊沛仁，2001；陳建甫，2000）。十九世紀提琴演奏訓練的重鎮轉移到法國的巴黎音樂學院，由韋奧第（Giovanni Battista Viotti, 1753-1824）的三位學生，也就是羅德（Pierre Rode, 1774-1830）克羅采（Rodolphe Kreutzer, 1766-1831）和巴約（Pierre Baillot de Sales, 1771-1842）建立起以培訓演奏水準為主的法國學派，它是以典雅優美的運弓以及精湛的左手技巧而著稱，此三人先後任教於巴黎音樂院，並合編一本以建立在韋奧第教學原則基礎上的《小提琴教程》（Méthode）做為巴黎音樂院學生的學習教材。羅德的演奏技巧紮實，音色燦爛並具穿透力，其二十四首綺想曲（Caprices）是一本極富於音樂性的練習曲，至今仍是專業小提琴學習者極重要的學習教材之一，而克羅采的四十二首練習曲較著重於機械化的訓練，每一首練習曲都有其特定的訓練目的，至於巴約自己的著述「小提琴的藝術」L'Art du Violon, 1834）則是一本詳盡描述當時法國學派技巧的書籍（陳藍谷，2001；Campbell, 1980/1997）。

此世紀的提琴演奏另一主流則是以帕加尼尼（Paganini, 1782-1840）為首的炫技演奏風格，開創出提琴演奏的新視野，同時也影響了比利時的白里奧（Charles Auguste de Bériot, 1802-1870）與魏歐當（Henri Vieuxtemps, 1820-1881）他們兩人融合了法式的優美典雅奏，法國與帕加尼尼的炫技風格而奠定了以布魯塞爾音樂院為中心的比利時學派。至於德國學派則以史博爾（Louis Spohr, 1784-1859）與姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907）為代表，史博爾最大的貢獻在於1820年發明了腮托，而姚阿幸則為德國音樂的最佳詮釋與領導者，其創作的貝多芬與布拉姆斯協奏曲之裝飾奏最為人所知（陳藍谷，2001）。

2.1.3 成熟期：二十世紀

二十世紀的演奏教學是以科學的角度闡明了這項藝術，包括從生理學的角度來分析手與手指等結構來說明如何握弓、如何持琴等，慢慢地便有小提琴教育家加廣面向從心理學、神經學等角度來看待小提琴演奏使其成為系統化教學。二十世紀知名的小提琴教育家包括奧爾(Leopold Auer, 1845-1930)弗來什(Carl Flesch, 1873-1944)曼紐因(Yehudi Menuhin)格魯米歐(Arthur Grumiaux)羅蘭(Paul Rolland)哈瓦斯(Kato Havas)與鈴木鎮一(Shinich Suzuki)等人。俄羅斯學派的創始人奧爾(Leopold Auer, 1845-1930)是世界聞名的小提琴演奏家兼教師，除了教學外，他還改編大量的小提琴曲，並為小提琴經典作品編訂弓法、指法，晚年著有《我的小提琴演奏教學法》(Violin Playing as I Teach It, 1921)與《小提琴經典作品的演奏解釋》(Violin Masterworks and Their Interpretation, 1925)等論述。此外，他的教學也培養出一大批傑出的小提琴演奏家，例如海菲茲(Jascha Heifetz)愛爾曼(Mischa Elman)米爾斯坦(Nathan Milstein)等。在奧爾的著作《我的小提琴演奏教學法》一書中，則有系統的講述小提琴演奏方法，他以敘述的方式來講解這些原則性問題。以發音為例，奧爾給的建議是：握弓時，手臂低垂，使琴弓自然地落在弦上，以避免緊抓弓桿的感覺；握弓要輕鬆，不要試圖用弓壓弦去尋求大的音量等。基本上，這本書並沒有詳述技術細節，也沒有圖片可供觀察，只能從文字的敘述去瞭解到演奏動作的一些原則性問題而(Auer, 1921/1993)。

弗來什曾於1920年代受聘到美國費城柯蒂斯音樂院(Curtis Institute of Music)任教四年，其著作包括「小提琴演奏之藝術」(The Art of Violin Playing)共有兩冊與「音階系統」(Scale System)等最為哲理基礎人所知。弗來什最重要的貢獻在於將提琴演奏的各類原則做詳盡的解說，使學習者能有所領會。例如在「小提琴演奏之藝術」第一冊中提到有關抖音的起源是以模仿人聲為其發音的理想，而參

與抖音動作的主要部位包含手指、手和手臂三部份，一般狀況下都是三者一起參與，並且解釋錯誤的抖音分為哪三類，以及提供糾正錯誤抖音的練習法給讀者練習，最後將完美的抖音原則予以陳述。由此看來，第一冊是從教學的角度來探討各種演奏的技術以及告訴教師應如何培養學生其推理思考力以使學生具有分析、研究的能力，而第二冊的內容則是著重在音樂詮釋方面（陳藍谷，2001；Flesch, 1924/1985）此外，弗來什將右手食指第三關節、四指微張的持弓方式命名為「俄羅斯學派握弓法」是因為他觀察到奧爾所教導的一些名家都是使用這種持弓法，這以產生音質厚重紮實的音響；在把位的使用上，弗來什則是強調偶數把位的運用（洪萬隆，1994）。曼紐因 1916 年出生於紐約，五歲開始習琴，七歲時便開始登台表演，十歲便聞名於世，他不僅演奏古典音樂，也演奏印度音樂與爵士樂，可稱做是一位全能的音樂家，並於 1963 年在英國創辦了曼紐因學校，從世界各地聘請一些優秀的演奏者任教，為有才能的年輕人提供完善的音樂教育

（Campbell, 1980/1997）在《曼紐因論小提琴》Six。（Lessons with Yehudi Menuhin, 1981）一書中共分六課，前三課是為拉奏前的準備練習，包括全身性、右手以及左手練習，後三課則是分別針對運弓動作、左手動作以及演奏時兩手的協調性來闡述，本書最大特色是每一課的核心均配有系列式的練習，並有許多圖像和譜例來體現作者的原意，被公認是一本重要的小提琴研究文獻

（Menuhin, 1971/1999）。

格魯米歐的教學概念來自比利學派的卡佩（Lucien Capet）在教學上對於學生的動作均作詳細的解說，在其所著的《小提琴演奏與教學的原則》Principles of Violin Playing and Teaching）一書中提出他對（於小提琴教學的三個基本原則）一：格魯米歐認為小提琴的演奏是基本上的原則而非一成不變的規則，對學生而言，正確的方法就是讓他在演奏時感到舒適，教師不能以不自然的方法強迫學生學習；二：應重視機動動作中各種基本動作的關連性，例如握弓法一旦改變，則手指、手臂等動作也須適度的調整；三：精通小提琴技巧的重點在於心智與肌肉

的配合上，也就是說肌肉對於心智命令的反應能力愈快、愈精確則愈好

(Galamin,1962/1988)。哈瓦斯在教學上發現學生在拉奏時容易有肌肉緊繃的現象以及演奏時容易產生緊張而導致肌肉僵硬，促使她去探討有關學習者心理層面與外在演奏行為的關連性(Perkins, 1995)。羅蘭是美國伊利諾大學的教授，在1967-1970年間，接受美國政府的委託與補助，開始試驗一系列的弦樂研究方案來改善學生演奏上的一些問題，這系列的教學實踐均詳細被記載於「弦樂演奏中的動作教學」〈The Teaching of Action in String Playing〉一書中〈Rolland & Mutschler, 1974〉。

鈴木以(一)才能教育非天賦論；(二)母語式的教育；(三)教育由零歲起；(四)沒有失敗的教育；(五)能力滋養能力等五個

觀點來做為鈴木教學法的教育目標，他認為讓孩子學音樂不是為了使他們成為演奏家，而是在於培養他們對音樂的欣賞力以及發展他們的演奏技巧能力，所以又被稱為「才能教育」(Stowell,1992/1996)。隨著時代的進步，也使得小提琴教學法趨於成熟的階段，從不同的領域來探索小提琴演奏的原理，也從各種角度來檢視整個教學體系，讓學習者以更有系統的方式來學習小提琴這項樂器。

表 2.1 小提琴教學發展脈絡

時間	萌芽期：十六世紀~十八世紀
重要事蹟	<p>人聲被認為是最完美的聲響。</p> <p>蒙台威爾第的第一部歌劇作品〈奧菲歐〉，採用小提琴二種奏形式，在當時是項創舉。</p> <p>十七世紀前半期：小提琴技巧開始出現。</p> <p>十七世紀後半期：新的小提琴演奏技法出現，《小提琴演奏的藝術書籍》史上第一本小提琴研究書籍。</p> <p>塔替尼對弓的改良、加長弓桿的長度以及設計了凹槽型。</p> <p>1756年：十八世紀時最全面的一本小提琴論文《小提琴演奏的基本原則》。</p>
時間	發展期：十九世紀
重要事蹟	<p>1789年爆發法國大革命，中產階級興起，音樂會商業競爭，演出機會大增。</p> <p>小提琴演奏訓練重鎮移置法國巴黎。</p> <p>帕格尼尼帶起炫技小提琴的演奏風格。</p> <p>1820年：史博爾發明了腮托的。</p>
時間	成熟期：二十世紀
重要事蹟	<p>開始以科學的角度來分析小提琴技術。</p> <p>奧爾編著：</p> <p>1921年《我的小提琴演奏教學法》</p> <p>1925年《小提琴經典作品的演奏解釋》</p> <p>1981年：《曼紐因論小提琴》有了系列式的練習，並有許多圖像和譜例，弓被公認為重要的小提琴研究文獻。</p>

(資料來源：研究者整理繪製)

2.2 台灣小提琴教學發展歷史

表 2.2 台灣音樂家李金土發展事蹟

1920 年	日本畢業返台，積極從事台灣音樂活動。
1926 年	組織四重奏樂團。
1927 年	舉辦小提琴獨奏會。
1931 年	策畫台灣全島洋樂演奏大會。
1935 年	於新竹、台中參與賑災義捐音樂會。
1941 年	成立明星合唱團。

(資料來源：研究者整理繪製)

如同許多西方樂器流傳至中國，小提琴引進台灣也是因於某些機緣。期間的幾位關鍵人物在這個過程中都扮演了相當重要的角色。其中有張福興、李淑德、柯丁丑、李金土等人。

在「台灣新音樂史」創下二項「台灣第一」紀錄，主辦台灣第一次西洋音樂比賽的人是台灣新音樂第二代音樂家李金土。

李金土受到第一代音樂家張福興、柯丁丑的薰陶，決心獻身音樂，考上東京上野音樂學校，主修小提琴和音樂教育，1920 年畢業。學成返台後，他積極從事音樂活動，為提升台灣音樂風氣而努力。1926 年組織四重奏樂團、1927 年舉行小提琴獨奏會、1931 年策畫台灣全島洋樂演奏大會、1935 年參加新竹、台中地震賑災義捐音樂會、1941 年成立明星合唱團；李金土一生獻身樂教，於台北師範學校及師範大學音樂系任教達 40 年。著有「音樂欣賞法」、「音感訓練法」等。(資料來源：http://folkartist2.e-lib.nctu.edu.tw/collection/egret/jin_tu/about4.htm)

目前在台灣，想要接觸到小提琴，是件容易的事情。許多父母親讓孩子們學習小提琴、欣賞小提琴演奏會、購買小提琴唱片等。然而，早在日治時期物資缺乏的年代中，能聽到小提琴演奏就是件困難的事，當然更不用說學習或是演奏。

但隨著日本政府的大力提倡西式教育及台灣民眾的經濟水準提高，因此造就了第一位屬於台灣本土的小提琴教育家－張福興，而後陸續有多位的台灣小提琴人才，依循前人的腳步紛紛前往日本求學，其中有柯丁丑、李金土等人。這些日治時期所訓練出的人才，不僅在當時是推動小提琴最重要的推手外，在台灣光復，甚至到國民政府遷台後，均是當時音樂界不可或缺的重要人物。他們的到來深遠影響台灣未來西式音樂的走向，並大大提升了台灣小提琴學子們的技巧與演奏水準，當然這也造就出新一批的台灣本土小提琴演奏兼教育家，如李淑德、楊子賢、林東哲、林昭亮等人。台灣小提琴發展就在這永續的傳承之下，逐漸踏上國際舞台，看到諸多優秀台灣小提琴演奏家的演出，仍不要忘了這都是前輩們一點一滴所累積起來的成就，這樣的歷史與經驗是需要被保存與傳承的，這樣西式樂器能在台灣這片土地上開花結果並且茁壯，是值得我們好好去回顧與探討的。



表 2.3 台灣小提琴音樂家介紹

音樂家姓名	重要事蹟
<p>張福興 (1888~1954)</p>	<p>近代台灣第一位音樂留學生，亦為著名的本土早期音樂家，尤其以小提琴這樣的成就斐聲於台灣的樂壇。</p>
<p>柯丁丑 (1889~1979)</p>	<p>因二戰期間，將日本國內的鋼琴音樂、小提琴音樂、交響樂等西方新音樂貢獻至中國學界。</p>
<p>李金土 (1900~1979)</p>	<p>積極推動地方音樂活動，舉辦「台島洋樂競演大會」音樂比賽，台灣第一個只有小提琴項目的音樂比賽。</p>
<p>李淑德 (1929)</p>	<p>有「台灣小提琴之母」之稱，培育出許多國際知名的音樂家，更帶動弦樂教育達全面性提升的局面。</p>
<p>林昭亮 (1960)</p>	<p>有「小提琴界的莫札特」之稱，參與西班牙蘇菲亞皇后音樂大賽冠軍，被國際樂壇公認是最有名望的三位東方音樂家之一。</p>
<p>胡乃元 (1961)</p>	<p>台灣的小提琴家，是一位全方位的演奏者，以怡然自得的演奏技巧，對音樂富有才智的詮釋，豪不猶疑的神韻與活力，使得他與今日弦樂界大師們並列。 -BBC 音樂雜誌</p>

蘇顯達 (1957)	留法期間，琴藝和音樂演奏均表現優異，曾多次獲得 Alfred Cortot 全額獎學金，擔任巴黎師範音樂學院樂團首席，也曾考進至今已有百餘年歷史的巴黎拉慕勒管弦樂團。
---------------	---

(資料來源：研究者整理繪製)

2.3 歷年小提琴教學相關文獻

2.3.1 小提琴教學相關學位論文

國內有許多探討小提琴教學相關面向的研究學位論文，其研究內容有：與小提琴教學有關，包括演奏、教學實施、教學策略、節奏音感等方面研究。如表 2.4 所示。

表 2.4 與小提琴教學有關之學位論文

類別	年分	研究者	論文名稱
與小提琴教學法有關之學位論文	1994	白博文	鈴木才能教育及相關的教育理論對我國幼兒小提琴教學之應用研究。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
	1997	張玲瑋	大提琴傳統教學法與鈴木教學法之比較。國立中山大學音樂研究所碩士論文。
	2001	蕭心筠	小提琴練習曲教學應用之研究—以模組理論為依據的技巧分析。中國文化大學音樂研究所碩士論文。
	2001	陳建甫	鈴木小提琴教學法與哈瓦斯小提琴教學法之比較。國立中山大學音樂研究所碩士論文。
	2002	陳亮妃	比較 Francesco Geminiani 的 The Art of violin playing 與 Leopold Mozart 的 A Treatise on The Fundamental principles of violin playing 兩本論述。東吳大學音樂系碩士班示範講習會論文。
	2003	施姍佑	台灣地區國民小學弦樂團組訓之探究。國立台北師範學員國民教育研究所音樂教學碩士論文。

	2003	朱湘琳	台灣山葉音樂教學系統教材教法之研究。國立台北師範學院國民教育研究所音樂教學碩士論文。
	2004	林擘宣	『艾弗瑞全能鋼琴教程』與『好連得成功鋼琴教程』兩套初級鋼琴教材之比較研究。國立台北師範學院教育政策與管理研究所音樂教學碩士論文。
	2004	陳冠州	國民小學低年級實施小提琴團體教學之行動研究。國立台南師範學院國民教育研究所碩士論文。

(資料來源：研究者整理繪製)

2.3.2 小提琴教學相關書籍

國內有許多探討小提琴教學相關面向的研究書籍，其研究內容有：與小提琴教學有關，包括演奏、教學實施、教學策略、節奏音感等方面研究。如表 2.5 所示。

表 2.5 與小提琴教學有關之書籍

類別	年分	研究者	書籍名稱
與小提琴教學法有關之書籍	1991	江姮姬	小提琴初階教本中，左手入門教材之比較研究。 台北師院學報。
	1994	洪萬隆	當代小提琴教學理論概覽。 中山人文學報。
	1994	洪萬隆	鈴木小提琴教學法。 高雄市：復文出版。
	2001	陳藍谷	小提琴演奏之系統理論。 台北市：全音出版。
	1983	黃輔棠	小提琴教學文集。 台北市：全音出版。
	1999	黃輔棠	小提琴團體教學研究與實踐。 台北市，大呂出版。
	1994	謝苑玫	節奏與律動。 高雄市，復文出版。
	2002	趙惟儉	小提琴教學法。 台北市，世界文物出版。
	1983	黃輔棠	小提琴教學文集。 台北市：全音出版。

	1986	黃輔棠	談琴論樂。 台北市：大呂出版。
	1995	黃輔棠	教教琴，學教琴。 台北市：大呂出版。
	1999	黃輔棠	小提琴團體教學研究與實踐。 台北市：大呂出版。

(資料來源：研究者整理繪製)

2.3.3 小提琴教學相關教材

國內有許多探討小提琴教學相關面向的教材，其研究內容有：與教學法課程設計有關。包括課程設計、輔助功、團體教學等之研究。如表 2.4 所示。

表 2.6 與教學法課程設計有關之教材

類別	年分	研究者	教材名稱
鈴木教材	1978	鈴木鎮一	鈴木鎮一小提琴指導曲集第一冊。台北：大陸書店。
	1978	鈴木鎮一	鈴木鎮一小提琴指導曲集第二冊。台北：大陸書店。
	1978	鈴木鎮一	鈴木鎮一小提琴指導曲集第三冊。台北：大陸書店。
	2003	鈴木鎮一	鈴木小提琴教材第一至第八冊。北京：人民音樂。
黃鐘教材	2006	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第一冊。台南市：黃鐘。
	2006	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第二冊。台南市：黃鐘。
	2006	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第三冊。台南市：黃鐘。
	2006	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第四冊。台南市：黃鐘。
	2006	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第五冊。台南市：黃鐘。
	2003	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第六冊。台南市：黃鐘。
	2003	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第七冊。台南市：黃鐘。
	2003	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第八冊。台南市：黃鐘。
	2003	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第九冊。台南市：黃鐘。

	2003	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第十冊。台南市：黃鐘。
	2004	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第十一冊。台南市：黃鐘。
	2005	黃輔棠	黃鐘小提琴教學法專用教材第十二冊。台南市：黃鐘。
羅蘭教材	1986	羅蘭	初學弦樂演奏動作。強森編著。
	1986	羅蘭	弦樂演奏中的行動教學。強森編著。

2.4 小提琴教學法介紹

本章節共分三部分，分別探討黃鐘(Kato Havas)、羅蘭(Paul Rolland)、鈴木(Shinichi Suzuki)等小提琴教學法。

2.4.1 黃鐘小提琴教學法

「黃鐘小提琴教學法」創始人黃輔棠先生，1948年出生於中國廣東，早年即接受專業的音樂教育訓練。1978年取得俄亥俄肯特州立大學(K.S.U)的小提琴演奏碩士學位。小提琴師從盧柱東、葉雪慶、馬思宏、馬科夫(Albert Markov)等先生，也曾跟隨華特遜(Walter Watson)張己任、盧炎、林生翕等先生學習理論作曲。黃輔棠先生曾在台灣國立藝術學院任教，曾為台南科技大學音樂系小提琴教授。已出版的著述有：小提琴教學文集(1983)彈琴論樂、(1986)賞樂(1990)教教琴、學教琴(1995)小提琴團體教學研、究與實踐(1999)阿鏗樂論(2004)等；已出版的教材著作包括：小提琴入門教本(1984)小提琴音階系統(1984)小提琴節奏練習曲、(1984)黃鐘小提琴教學法專用教材1-12冊(2003-2006)等；已出版的音樂作品有：鄉夢(1985)錦瑟(1995)台灣狂想曲(1998)神鷗俠侶交響樂(2005)等諸多作品。

(一) 哲理基礎

黃輔棠在教學法試驗階段中無意發現實施小提琴團體教學不僅讓學生學會拉琴，還可以改變其人格特質、提升 EQ、改善智力，同時也可以學到許多待人處事的基本道理及規範。黃鐘小提琴教學法的宗旨就是在這樣信念下產生的：

以樂弘道 — 愛心、禮貌、紀律
以樂啟智 — 克難、精準、創造
以樂遊戲 — 好玩、快樂、享受
以樂結緣 — 互助、分享、和樂

(二) 基礎技術的教學

分為八大部份來描述黃中的教學方法，分別是：1.站姿與坐姿；2.吉他式撥奏；3.夾琴姿勢；4.左手持琴姿勢；5.學習握弓；6.右手基本功法與進階奏法的教學；7.左手技巧的教學；8.先讀後拉法

1.站姿與坐姿

站姿：黃輔棠主張雙腳與肩同寬度的平步站姿，並要求上半身必須挺胸收復與沉肩並且頭向上以保持漂亮的站姿。對於年紀較小或自我要求不高的學生可以給予一塊上面畫有相距約十五公分的平步腳印所變成的硬紙板，讓他們在每次拉奏小提琴之前，先站好在指腳印內以便養成正確的站姿習慣。

坐姿：身體不靠椅背，且收復、沉肩、頭向上，做時雙腳成九十度，兩腳距離略比雙肩寬一些。

2.吉他式撥奏

傳統的教法都是先學夾琴、握弓、拉空弦等，但黃鐘教學法則以吉他式撥奏法作為入門，讓右手化繁為簡，指須留意左手按弦的姿勢，便能奏出樂曲，以提高學生的學習興趣。

3.夾琴姿勢

將琴置放在左肩，琴投的方向再左與正前方約四十五度角的位置，琴的底部與脖子貼緊，頭轉向左側微往下，用下巴將琴夾住，讓琴身保持在水平面的狀態，此時，可讓學生雙手抱胸前隨意地走動或將手輕輕前後甩動。黃鐘所設計的教學口訣是：「琴要放夠高，脖子貼的牢。琴頭勿太左，雙手胸前抱。」至於輔助弓

的招式命名則是「夾琴甩手」，其方法是將琴夾穩後，手輕輕往後來回甩動，以中庸的速度來回甩動八下。

4. 左手持琴姿勢 (附錄 3-1)

將左手分成手臂、手掌、手腕和手指四部分來討論。再演奏姿勢上，他以最精鍊的八個字來描述手臂與手掌的姿勢：「手肘向右，手掌向左」，而腕部則與下半臂成一直線，手指的部分則將食指指根對準第一條音位線，虎口輕碰琴頸，拇指則置於食指與中指間。因此，「手肘向右扭，食指像鳥頭，拇指動三動，不要乞丐手。」以及「食指高一點，拇指不過線，按弦用左側，指甲向鼻尖。」是黃鐘再演奏姿勢上所設計的兩組口訣。此外，以最放鬆的手型姿勢先學一根弦(E弦)做為拉奏樂曲的入門，這是黃鐘小提琴教學法的特色之一。

5. 學習握弓 (附錄 3-2)

初學者最常見的問題是將拇指、小指僵硬地伸直握弓，為了改善這個問題，黃鐘的右手入門是先學中上弓，並以三指握工法來取代傳統的五指握弓法，直到學習下半弓的拉奏再回到五指握弓的方式。初學階段可以筆帶弓來練習，等姿勢正確後再回到弓上練習。三指握弓的方法是將右手掌心向左，拇指尖彎起來頂住中指第二關節，將弓尖朝向天花板，再用拇指尖與中指第二關節握住弓箱上緣與指滑墊中間的凹朝處，食指勾住弓桿，此時將掌心朝下並略向左扭，把力量透過弓桿、弓毛傳到琴弦上，而無名指與小指可放在弓桿後面或是弓桿的上方。此握弓法可使上半弓的聲音更集中、扎實，並能使右手的肌肉更放鬆，不會用「抓」的方式來用力握弓。再三指握弓方面，黃鐘的教學口訣是「拇指彎彎像魚鉤，食指深深向左扭。手腕左右動三動，好像魚兒水中游。」

6. 右手基本弓法與進階奏法的教學

把弓平均分成四等分，由上而下分別是弓尖、中上弓、中下弓與弓根，若將弓分程平均兩等分，由上而下分別是上半弓與下半弓。以下將按照黃鐘的弓法教學程序分別描述：

在中上弓的運弓動作主要是以手肘主動，前臂開和、大臂不動的姿勢來拉奏琴弦，使得手臂、弓桿與琴身形成一個方型，由於黃鐘是以三指握弓法以及學中上弓來入門，因此，所編的口訣為了「三指握弓好處多，大臂不可前那挪。手臂弓桿成平面，弓桿向外不像我。」在輔助弓方面，則有「前臂開合」的徒手練習動作。

弓尖部分的拉奏方法是，下弓時大臂略像前進，上弓時大臂略向後退，這樣的動作能將弓拉直而不滑到指板去。黃鐘以「下進上退」的口訣來提醒學生弓尖部位的拉奏動作，並有「大臂進退」的徒手練習協助學生在極短的時間內使便可掌握到弓尖拉值得訣竅。

弓根運弓主要是由大臂主導，下弓時，大臂稍微往後退，拇指和小指彎；上弓時，大臂稍微像前進並將拇指和小指伸直。教學時，以「退、擺尾」與「左直右彎」的口訣來輔助學生。

下半弓是由弓根與中下弓組合成的，如要將弓拉直，必須從弓姿勢著手，如要拉奏出均勻的聲響，手指必須藉由槓桿原理來增減力量。黃鐘以「退退擺尾」的口訣來協助學生將下半弓拉直。黃鐘以「小指圓，食指翹」(弓根部位)與「食指貼，小指離」(中下弓部位)的口訣來教導。

全弓的拉奏包括三個面向，分別是：A.運弓方向；B.運弓的著力點的轉換以及C.隨速移軌。以下分別描述：

A.運弓方向

全弓拉奏是由與個部位的運弓姿勢組合而成，對於初學者而言，要將弓拉直成為一大難題，黃鐘用「退退開進」與「退和擺尾」這八字訣，詳細點出下弓與上弓每個部位手臂的運行方向，讓學生在唸、奏之間就能輕而易舉將弓拉直。

B.運弓著力點的轉換

黃鐘以「小指圓，食指翹」(弓根部位)與「食指貼，小指離」(中下弓與弓間

部位)的口訣來讓學生輕而易舉的明白運弓著力點該在哪個部位做轉換，就能簡單而毫不費力地奏出均勻又漂亮的音色。

C. 隨速移軌

在不同的速度下拉奏全弓，那麼琴弓與琴弦所接觸的點便會有所不同。弓速快得靠指板，中庸速度則介於指板與琴橋之間，弓速慢的則靠琴橋。為了使用學生能中規中矩的拉奏出悅耳的聲音，也為了協助學生在不同的弓速能隨時變換弦上的接觸點，黃鐘設計了「慢速車道靠琴橋，中速車道在中間，快速車道靠指板」的口訣來訓練學生。

至於弓桿在弦上的傾斜角度，黃輔棠認為已外側十五度為宜，這樣弓毛才能全部觸到琴弦，在拉奏過程中，琴弓也較容易穩定。

進階教學上，包括 A.頓弓；B.重音；C.擊弓；D.跳弓；與 E.換弦。以下分別介紹：

A. 頓弓

將弓放在近指板處，發音之前，施加壓力於弓桿上，運弓時快速的奏出並將壓力放掉，在穩穩將弓停在弦上。黃鐘以「壓、衝鬆、停」的口訣來指導學生拉奏頓弓。

B. 重音

在拉奏之前，先施加壓力在弓桿上，發出聲音的瞬間加上極快弓速，便能產生重音，再將力量與速度減掉，持續拉奏完。黃鐘以「壓、衝、拉」的口訣來指導學生拉奏重音。

C. 擊弓

半擊弓與全擊弓兩種，以下分別描述：辦擊弓拉法，下弓時將弓置放在中下弓處，弓毛緊緊壓住弦，手腕向右下凹來帶動前臂往下拉奏，發音後迅速離開弦；上弓可將弓置放在中弓處，弓毛緊緊壓住弦，手腕向左上凸，帶動前臂往上拉奏，

發音後迅速離弦，弓毛與弦的接觸點約在琴橋與指板之間。黃鐘以「壓、拉、飛」的口訣來指導學生拉奏半擊弓。全擊弓拉法大半與半擊弓相同，唯一不同處是半擊弓把弓毛壓在弦上，而全擊弓高度是從空中約三吋高擊下，在連續拉奏時，快速的全擊弓高度需稍微低一點，慢速的全擊弓則要略高點。

D. 跳弓

跳弓介於中弓分弓與擊弓之間的一種拉奏法。黃輔棠用了四句對拉奏跳弓擊有幫助的口訣，分別是：提腕沉肘、隨速移位、慢臂快腕以及無為而治。

E. 換弦

兩條相鄰來回換弦的動作是以手腕為軸心做順時針或逆時針的圓圈來完成，而手臂的高度要在兩根弦之間，當低音弦換到高音弦時，手腕做順時針轉圈動作，當高音弦換到低音弦時，手腕則做逆時針轉圈的動作，而手腕畫圓的練習方法是用左手抓住右手臂靠近手腕處，右手往上畫圓時稱為「抬頭」，當往下畫圓時稱「低頭」。

7.左手技巧的教學黃輔棠將左手技巧分為四大項，分別為(1)抬落指；(2)保留與提前準備；(3)抖音(4)換把位。以下分別敘述：

(1)抬落指

黃輔棠將抬落指分成兩類：一類是演奏快速音群的型態，其抬指的要求是高、快、獨立，落指的要求是從高空擊下，馬上放鬆；一類是演奏如歌似的樂段，抬落指要盡量輕柔，按弦不能太用力。針對快速音群的抬落指訓練，黃輔棠認為利用速度放慢大約八倍的震音(Trill)形式來做為練習材料是特別有效的方式，例如一音一手指計為速度不快的兩拍，當要練習二指的抬落時，首先將一指保留在弦上，二指則以指根發力、指尖朝指板的方式在空中抬高在抬高後落下打在指板上瞬間放鬆手指，等反覆熟練此練習法再運用到其他手指的練習。黃鐘的輔助功便以這種方式設計成「抬抬打鬆」的招式來訓練學生的抬落指練習。

(2)保留與提前準備動作

通常拉奏完的指頭如沒有必要都會保留在弦上，這樣的方式除了可以避免多餘的動作產生之外，也能避免有雜音，較能奏出乾淨、清晰的聲音，在沃爾法特(Wohlfahrt)的六十首練習曲以及篠崎、鈴木等教材都在指法後面加一條直線來提醒學習者該手指要保留在弦上，黃鐘教學法也以此模式來提醒學生手指保留的問題。在提前準備手指方面，黃輔棠認為這是左手技巧中極為重要又常被忽略的一項。如果不提前準備好下一個至下兩、三個的手指，在快速拉奏時一定會跟不上，但在慢速以集中速拉奏時似乎沒有什麼影響而容易被忽略，因此，他認為要養成手指提前準備的習慣必須從有意識的注意、慢速度的訓練開始再慢慢養成下意識的行為。此外，黃輔棠先生設計了提前準備手指的輔助練習，其方式是在音階、練習曲或樂曲中，把需要提前準備的手指標示在括號內的小音符裡或以空心方塊來表示，以提醒學生做手指的提前準備動作。

(3) 抖音

黃鐘專用教材第三冊在學習抖音的部分以手腕抖音為主，首先教學生練習手腕的前後動作，方法是右手抓住左前臂近手腕處，左手掌朝臉部，輕輕的握拳，把動作分解為一與二，第一個分解動作是拳頭向前仰，手腕凹進來，第二分解動作是拳頭朝向臉，手腕凸出去，簡稱「一凹二凸」。第二步驟在琴身的右側練習四隻手指，也是把動作分解為一與二，一把手指第一關節伸平，二將姿勢還原，也簡稱「一凹二凸」，之後在琴弦上鍊左手而不用弓，用節拍器以每分鐘六十拍的速度作分解動作，好的抖音應以放鬆、平均、持續與大配快、小配慢為基本原則。

(4) 換把位

黃輔棠將換把分成三種，分別為 A.同指換把位；B.媒介音換把位以及 C.音階式換把位。以下分別描述：

A. 同指換把位：同指換把位是所有換把位的基礎。要領是在換把位過程中，指尖要離指板但以不離弦的按弦方式移動到目的音後再重新實按，才

能避免滑音的產生。

B. 媒介音換把位：其要領是盡量高抬手指，以同指換把位的方法將起音移到媒介音所處的把位，按實後，手指在從最高空落下放鬆。

C. 音階式換把位：是三種換把位中最複雜卻是最常用到的一種換把位方式。以 G 弦為例，當拉奏第一把位 2 指 Si 的同時，將拇指及手臂移到第三把位，1 指則移高半音碰 2 指，再用「需移實按」的方式將 1 指換到第三把位。

8.先讀後拉法

「先讀後拉法」黃輔棠認為此方法的優點在於協助學生解決音名與手指位置的對應性以及有助於音準的訓練，使學生拉錯音的機會降低。



表 2.7 黃鐘輔助功三十六招招名(按技術分類)

一、左手			
(一)基本姿勢			
1.夾琴甩手	2.左右轉手肘	3.前後移動	
(二)手指上下動作			
4.手指抬落	5.抬抬打鬆		
(三)手指前後動作			
6.手指撐開	7.拔河遊戲	8.分靠變換	9.二一四一
10.以靜制動			
(四)抖音			
11.由慢至快	12.模擬抖音	13.一大一小	
二、右手			
(一)握弓			
14.拇指伸縮	15.圓抬圓落	16.獅子滾球	17.老么掌舵
18.根起尖落			
(二)中弓			
19.前臂開合	20.腕帶前臂		
(三)弓尖			
21.大臂進退			
(四)弓根			
22.神龍擺尾	23.你上我下	24.左直又彎	25.退退進進
26.右直左彎			
(五)全弓			
27.退退開進	28.部位挪移		
(六)換弦			
29.腕臂指落	30.暗度陳倉		
(七)發音技巧			
31.放轉傳力	32.隨速移軌	33.隨弦移軌	34.橄欖發音
35.爆炸發音	36.連中有斷		

表 2.8 黃鐘內功十二招招名

1.鬆而有力	2.力聚一點	3.借地之力	4.提腕沉肘
5.提放轉換	6.重拾輕按	7.有備無患	8.山高水滴
9.小慢大快	10.左浮右沉	11.先對後快	12.運弓三問

(三) 學習素材

對於沒有樂理基礎的業餘學琴者來說，黃輔棠教授以「本土、科學、有趣」的原則來編寫教材。這樣的教材安排能促使他們不再對音樂產生排斥，也縮短他們與音樂之間的距離，讓學習不再有難以跨越的障礙。

《黃鐘小提琴教學專用教材》經過黃輔棠教授多年的修訂，終於在 2006 年初完成十二冊教材的定稿，每一冊為一級，共有十二級，各冊均錄製有教學 CD 可供學習者聆聽範奏與配伴奏之用。在十二冊教材中，按難易度細分為初階(1-4 冊)、中階(5-8 冊)、高階(9-12 冊)三級。

2.4.2 羅蘭小提琴教學法

羅蘭在 1911 年出生於匈牙利的首都布達佩斯，1933 年進入布達佩斯的王室匈牙利佛朗茲李斯特音樂學院就讀，主修小提琴與中提琴。1960 年代，羅蘭在美國伊利諾大學音樂系任教時，受美國教育部的委託而試驗一系列的弦樂研究方案來改善學生演奏上的問題，此方案主要探討在音樂演奏中，身體平衡與放鬆的重要性，此教學實踐配有十七部的彩色影片以及著述成「弦樂演奏中的行動教學」(The Teaching of Action in String Playing)一書。

以下哲理基礎、技術教學以及教材這三個面向來探討羅蘭小提琴教學法的發展概況。

(一) 哲理基礎

羅蘭在教學方法上強調「自然」(naturalness)，他從姿勢角度切入來探討平衡、放鬆與動作之間的關聯性，並以生理學活動以及身體活動的角度來做為弦樂演奏動作的教學觀點。他認為在生理方面的活動包括身體的內部平衡、肌肉和神經的協同作用、靜態的緊張以及放鬆等，在身體活動方面則是牽涉到演奏的速度、弓和手臂移動的重量以及動作方面的改面與停止等(Perkins, 1995)。

在強森縮編輯的「初學弦樂演奏動作」(Young Strings in Action)一書中，羅

蘭對自己的教學哲理是這樣闡述的：音樂教育者應該致力讓演奏者拉奏出漂亮的聲音，同時感到舒適、快樂的在做這件事情，並且讓他們的動作在沒有過度緊繃下演奏。發展一個好的平衡站姿、平衡的左右手臂動作、平衡的夾琴姿勢是相當重要的。因此，對於有效能的動作而言，好的平衡是一個關線點。教導學生善用身體的平衡點，那麼他們便能拉奏出漂亮、響亮的音色。試著教導學生運動覺感，使他們能在非常非常的自然狀態下，使用弓與樂器(Johnson，1986)。

羅蘭所謂的「運動覺」其重點是在身體各部位之間活動的關聯性，他與生理學以及神經學有著密不可分的關係，像這樣的因素都會直接影響到學生學習的成效。所以，他認為在拉奏樂器時，保持身體的「內部平衡」是十分重要的，這與擲球或揮動高爾夫球棒的動作有相似的平衡原則，這些原則都可以應用在小提琴的演奏上(Perkins，1995)。

(二)基礎技術的教學

羅蘭為小提琴(中提琴)技巧建立一套有系統的基礎動作教學，以下將化分成四大部分來描述，分別是：1.建立持琴姿勢；2.左手姿勢與動作教學；3.右手姿勢與動作教學；4.節奏訓練。此部分是參照「弦樂演奏中的行動教學」一書整理而成：

1. 建立持琴姿勢

羅蘭認為演奏動作的設計是為了幫助學生建立身體對樂器的支持平衡，而持琴位置不僅僅影響到換把以及揉弦，甚至也會影響到運功，因此，如果沒有正確的持琴姿勢，很難發展出好的運弓習慣。

站姿

兩腳跟並攏成 V 字形，兩腳向外張開約 45 度，再稍微將左腳往前移動一小步，使重心移到左腳上，允許膝蓋微彎，以平衡身體重量。

夾琴姿勢

將樂器放到左肩鎖骨上，尾鈕孔觸碰喉嚨，下顎放置塞拖上。

夾琴高度

羅蘭設計「平衡球」的遊戲以檢查夾琴角度或高度是否正確。

其作法是將小提琴置放成演奏姿勢，在 G、D 弦近橋處，放一顆乒乓球，若求不滑落，意味這是個正確的夾琴姿勢。

2. 左手姿勢與動作教學

羅蘭認為在指導左手和手指動作原則之前，教師仍需要再次檢查樂器的尺寸是否合適於學生，太小的手、過大的樂器或是太長、太短的手指比例都會影響到左手按弦的姿勢。在幫助學生建立按弦姿勢時，教師必須留意一些指導原則，例如：

左手的平衡姿勢

在第一把位時，當左前臂與手臂幾乎成一直線時，理想的平衡位置應該在中指與無名指。對於大多數演奏者來說，瞬間使用四個手指必須是在沒有緊繃的狀態或是不需要去調整手或手腕。但是，羅蘭認為短暫地調整手腕的姿勢仍是被允許的，例如：當使用揉弦或是演奏震音(trills)時，手腕稍微向後是為了緩和食指與中指跟關節的緊繃狀態；當手腕稍微向前是為了讓無名指與小指根關節更接近指板，以便放鬆手指頭的肌肉，並且有助於發音以及揉弦的使用。

左手的高度

左手的高度是論及食指指根關節界線與指板的對應關係。羅蘭認為每個人的手與手指其大小粗細各有不同，因此拉奏者應該要找到最適當的位置來演奏。羅蘭將高度(Elevation)分成高的高度(High elevation)、低的高度(Low elevation)與中等高度(Average elevation)三種。目測高度最簡易的方法是，食指指根關節界線與紙板等高，當拉奏 E 弦一指 F#時，食指與弦幾乎呈平行而圍成一個方陣型，這就是所謂的普通高度。當在拉奏中間弦十，食指指根關節界線高於 E 弦指板邊緣時，這就是高的高度，此時手指呈現比較彎曲的狀態。當食指指根關節線低於 E 弦指板邊緣時，這就是低的高度，此時手指就沒有那麼彎曲也更容易伸張。因此，在不同的弦，手的高度就會跟著調整，例如在 G 弦時，手的高度是較高的，但在 E 弦時，手的高度是較低的。可能以些高段的拉奏者會發現，在高的高度演奏鎮因與快樂段是比較容易的，但由於手指呈現比較彎曲的狀態，因此手指的伸張度也易受限制。通常，首較寬但手指頭較短者，使用低的高度來拉奏可以使他

們更容易伸張手指，而手較窄但手指頭較長者，使用高的高度來拉奏會比較舒服，因為可以縮短手指間的距離。當然，也可依演奏所需交替地使用這三種高度。(施依佩，2009)。

大拇指置放位置

左大拇指所扮演的角色是對樂器提供些微的支撐以中和指頭對指板的壓力。簡單來說，大拇指最自然的側面位置就是以最放鬆的姿態接近其他手指。以第一把位來說，大拇指的位置大約在食指與中指之間，而在高把位時，大拇指通常會觸碰到琴頸的背部。

手指頭的角度

羅蘭認為按弦指頭的角度變化主要是由手肘向左或向右的位置決定，手肘不適當會導致按弦不緊觸碰到別條弦。羅蘭認為食指指甲應朝向拉奏者的臉部，並用指尖左側中心來按弦，並將手指壓力往朝向琴投的方向，而不是朝向琴橋，再依據每條弦適時調整手肘位置可以找到最適合的按弦角度。例如，拉奏 G 弦時，手肘應稍微向右，在拉 E 弦時，手肘應稍微向左。

指尖接觸

作手放置的高度、手指長度以及手指彎曲程度都會影響到指尖按弦角度。一般而言，快速樂段適用於較為陡峭的指間角度，而較為平坦的指間角度則有利於揉弦及演奏歌唱性較強的曲調。

食指指根接觸

食指指根關節有協助支撐小提琴的作用，但樂器至於演奏時，切記大拇指與食指緊握琴頸，因為會妨礙到音色、換把與揉弦動作，也會使左手肌肉緊繃並使指頭動作受限。在不揉弦以及不換把的情況下，食指指根關節可輕觸琴頸。

換把位動作

換把位預備練習稱來回移動遊戲(The Shuttle Game)

此動作練習的主要目的是為了緩和肌肉僵硬與疲勞，同時作為左手換把位動作的預備。

步驟 1：低把位時左手手部、手腕及前臂需成一直線，左手食指指根關節接觸第

一把位的琴頸處。

步驟 2：中把位時左手從第一把位移動到第五把位，由前臂整隻手，食指指根稍離琴頸，但手指頭不離開弦。

步驟 3：把左手視為一體，手指頭不離弦，在低中把位間來回練習(初階練習)

步驟 4：高把位時從第五把位移到最高把位，利用左手大拇指漸漸離開琴頸背部，輕碰指板邊緣處。

3.換把位技術

在換把位教學中，羅蘭設計了一些練習方法來幫助學生練習，分別是 1.長距離換把位練習(Exercise of Long shifts)；2.階梯式換把位(Stepwise shifts)。以下分別敘述：

1.長距離換把位練習

初步練習時只用左手二、三指接觸一或相鄰的二條弦，暫不使用弓，讓手指從第一把位慢慢滑行到紙板末端，此時要讓手肘慢慢擺到右邊，當手指接近指板末端時候，手指呈現較平的姿態，而大拇指的頂端會碰觸到琴身邊緣的琴頸處，在滑行過程讓手指在弦上幾乎保持同一角度。當手指從指板末端滑回第一把位時，手肘會慢慢擺回左邊，此時，手指會呈現較彎曲的姿態。使用琴弓練習階段裡，將三指輕按在弦上，在第一把位與紙板末端間慢慢來回滑行，並且使用長弓來練習，最後再加入二指與四指來練習這個動作。

2.階梯式換把位

在第一把位演奏一小段弦律，依此模式讓一紙模進到第二把位，之後在類推模進到高把位。

4.抖音

羅蘭認為最好的抖音方式是手指、手腕、前臂以及上半臂全部參與。正常的揉弦速度大約是一米中 6.5 個循環，如樂曲風格有要求，揉弦速度大約是一秒鐘六到八個。而揉弦振幅(amplitude)的大小可分成窄的(narrow)、適中的(medium)與寬的

(wide)三種。樸實、純淨且音量大小的樂曲可以使用振幅窄的方式揉弦，震幅較寬的揉弦方式運用在較激昂的音樂或者需要非常大聲演奏的樂曲中。

3.右手姿勢與動作教學

(1)握弓法

早期握弓法

讓初學者的右手握在弓趕平衡點來拉奏。羅蘭認為這種握弓方式，會讓學習者感到弓變得較輕，而且，拉奏的動作會更加地自然，此種握弓方式常被十七及十八世紀的小提琴家所使用。

正規握弓

羅蘭的握弓指導原則為：將左手握在弓尖附近的木桿上，讓弓毛朝向地面，右手大拇指與中指第一關節處成圓形狀，將右手大埔指右側指尖至於弓箱上緣的木頭處，中指第一關節與無名指貼著弓箱，再將食指第二關節放在弓桿上，小指彎曲放在弓桿的上方處。

右手動作的預備練習

羅蘭設計了兩個動作做為右手拉奏之前的準備練習，一是飛行撥奏(Flying Pizzicato)，二是回弓(Rebound)練習。這兩個動作相同點都是從空弦上開始，將右臂往前伸展，做一個橢圓的循環動作，從小橢圓逐漸加至最大，而其相異點則是前者使用撥奏的方式練習，後者則是持弓練習。初學階段，從弓根以連續下弓的方式拉奏；進階練習時，則從弓尖處以連續上弓的方式拉奏，當然，也可以在各弓段做回弓練習。在做小橢圓的循環動作時，可假想在拉奏短弓，當小橢圓逐漸加大時，意味著弓長也逐漸增加中，練習的目的是為了讓初學者體驗運弓時的手臂運行方向。

此外，在弦上預備時，應平衡兩腳的重量，當橢圓動作在最遠處時，身體大部分的重量應轉移到左腳上，等到手或弓再次回到弦上時，重量又重新平衡在兩腳上，再弓根時，重量要平衡分布的兩腳上，然而在弓尖處，應將較多的重量轉移至左

腳上。

5. 運弓的指導要點

羅蘭對於各弓段的指導要點如下：

在中弓演奏時，身體的平衡重量應均等的分佈在雙腳上，讓手臂與琴弓保持在同一平面上，前臂和手則成一直線，使演奏姿勢形成一個方型狀。在拉奏過程中，不要讓手肘向後退，只需移動前臂，讓手肘關節做開合的動作，使弓毛與琴弦保持直角的關係，就能將琴弓拉直。

弓根時，手指頭應彎曲握弓，手腕稍微拱起，使部分弓毛觸碰在弦上，並且使弓桿朝向指板。並且讓大臂些微向後退，使琴弓的調整螺絲朝向拉奏者，此時弓毛仍與琴弦與弦保持直角的關係。

拉至弓尖時，大臂應些微向前伸，使弓毛與琴弦保持直角的關係，此時手腕會些微的下沉，手指頭也不向在中弓時那麼彎曲。

總結來說，從弓根拉至中弓時，右上半臂的動作些微朝後退，拉奏中弓時，大臂不動只動前臂，拉至弓尖時，大臂些微向前伸，這樣便完成一個從下弓開始的全弓拉奏。在拉奏全弓的過程中，確定保弓毛與琴弦隨時保持直角的關係。

羅蘭認為要奏出完美的長弓，須考慮到三個重要面向，分別是弓接觸的點、弓速與弓壓。因此，在初學階段教導學生拉奏長弓的要點包括：

- A. 直的運弓(Straight Bowing)：在拉奏時，使弓毛與琴弦維持在直角的狀態。
- B. 平均分配弓長(Even Bow Distribution)：拉奏過程中，讓弓速維持不變。
- C. 平均分配弓壓(Even Bow Pressure)：由於琴弓的重量在弓根較重，在弓尖較輕，因此，拉奏下弓接近弓尖處必須增加壓力，而拉奏上弓越接近弓根處則應減少壓力。

6. 節奏訓練

羅蘭認為在音樂表演中，節奏與拍子支配著表演者，如果學生有好的節奏概念，會讓他們的表演動作更協調。因此在前兩年的每一堂小提琴教學中，都會安排部

分時間來幫學生節奏訓練。

羅蘭主張好的節奏概念可以藉由簡單的動作來建立，例如踏步、揮手、拍手以及各種形式的輕敲動作，甚至可以用撥奏及拉空弦等方式來發展有趣的節奏遊戲。

(三)學習素材

羅蘭於 1978 年不幸心臟病發而辭世，修訂中的「弦樂演奏前奏曲」(Prelude to String Playing, 1971)也因而中斷，後經羅蘭的學生強森(Sheila Jonson)之手，修訂終於問世，取名為「初學弦樂演奏行動」(Young Strings in Action)。此教材共分兩冊，有小提琴板、中提琴板、大提琴板、低音提琴板可作為弦樂演奏前兩年的初學教材，並編有教師手冊供教師指導之用。

研究者對小提琴版的兩側教材做初步分析，結果發現，教材的設計原則是大量的移指動作作為探索調性的媒介，藉以建立學生全音、半音的概念。教材著重音階、琶音的訓練，在樂曲部分，則以古典名曲節選與民謠類短曲為學習內容。

2.4.3 鈴木小提琴教學法

二十世紀中期，日本著名的小提琴教育家鈴木鎮一提出「愛的才能教育」受到各國的矚目與熱烈討論，在小提琴教學史上更是劃時代的一步，鈴木認為兒童的音樂才能是透過教育培養而成的。在鈴木音樂教育體系中，並不把孩子培育成演奏人才為目的，而是希望藉由學習音樂來培育他們高超的人格。

以下從哲理基礎、技術教學以及教材這三個面向來探討鈴木小提琴教學法的發展概況。

(一)哲理基礎

鈴木鎮一個哲理基礎可歸納為：1.才能非天賦論；2.母語式的教育；3.教育由零歲起；4.沒有失敗的教育；5.能力滋養能力(洪萬隆，1994)。以下分項敘述：

1.才能非天賦論

鈴木認為人類唯一的天賦能力是學習的本能，而所謂「才能」，則是在理想的環

境下，所培育發展出來的能力。因此，鈴木主張能力非天生，是可教育的。

2. 母語式的教育

鈴木從兒童學習語言的歷程中觀察到，「聽」位於「說」之前，並藉由長時間的反覆練習與父母親的鼓勵，從單字的學習，慢慢發展到詞語，最後，孩子們均能說出一口很流利的母語。因此，鈴木將語言的學習原理運用在音樂的教學上，認為學習音樂就同學習每個人的母語過程一樣。

3. 教育由零歲起

鈴木在《能力發展由零歲起》一書中，提倡一個人受教育的時間越早越好，因為，他認為人醫生的成就幾乎在嬰兒時期就決定了大半。

4. 沒有失敗的教育

鈴木從語言學習的歷程中發現，只要生理上沒有缺陷的人，都能毫無困難地說出一口流利的母語，以說明世界上沒有學不會的事物，也不會有失敗的學習者。

5. 能力滋養能力

鈴木先生說，新的能力是藉由舊有的能力發展而來的，因此，他要求學生對已學過的曲子必須不斷地反覆練習來增強舊技術，同時也有助於新技術的產生。

(二) 基礎技術的教學

本部分所要探討的範圍包括站姿、夾琴姿勢、左手姿勢的教學與右手姿勢的教學，此部分參照洪萬隆(1994)、陳建甫(2000)、黃思儀(2003)與施依佩(2009)之研究整理而成：

1. 站姿

A. 靜止姿勢

身體面相觀眾，雙腳立正靠攏，將琴夾握在右手臂的下方，以右食指倒掛著琴弓，並將弓毛朝外，這便是靜止時的姿勢。

B. 演奏姿勢

兩腳分開並與肩同寬，左腳比右腳微前，身體重心移至左腳上，鈴木認為此種姿勢最能取得身體的「自然平衡」姿勢。演奏時，身體會隨著音樂而

律動，此時，重心也會隨著身體的律動而互相轉換於雙腳上。

2. 夾琴姿勢

鈴木認為夾琴要達到「鼻子、弦、肘、左腳」成一直線的姿勢，並將小提琴些微上揚約十五度角，以使左手運動的空間更大，同時，也有助於左手的放鬆。

3. 左手姿勢的教學

(1) 左拇指置放位置

拇指位置大約與第一指相對或至於第一指與第二指之間。

(2) 按弦手型

一、二指全音，二、三指半音，三、四指全音入門，一至三指先學會，等手型穩定後再學第四指。

(3) 手指按弦的姿勢

使用指腹按弦，且按弦的關節應與琴弦成一傾斜角度。

4. 右手姿勢的教學

(1) 握弓

初學階段可將右大拇指頂放在弓毛槽外的銀片上，以簡化正規握弓的複雜性，等學生熟練運弓後，再回到正規的握工法。

(2) 控弓練習

將右手握在弓尖部位來拉奏琴弓，以體會弓桿本身再弓根與弓尖部位重量的差異，以使學生能發展出持續音量的空弓能力。

(3) 運弓

鈴木主張初學階段以短弓的節奏代替長弓的練習有助於正確姿勢的發展，等短弓的運弓姿勢正確了，再擴充運弓的長度。

(4) 美音法

鈴木教學法相當注重「美音訓練」，鈴木認為最佳的音質是從清晰明亮開始而後

慢慢地退化，而最能展現這種音質的是空弦的撥奏，因此，在初學階段，長以空弦撥奏最為發音法的教學材料。此外，鈴木將琴橋與指板中間的位置稱為「克萊斯勒高速公路」(Kreisler Highway)因為，他認為在此處拉奏，可以奏出宏大的聲音。

(三)學習素材

鈴木教材共十冊，學習內容大多選自歐洲古典名曲做為學習材料，前三冊以第一把位的學習為主，第四冊以後便進入變換把位的應用。此外，鈴木相當重視重奏與合奏在教學上的價值，因此，邊有《兩把小提琴的二重奏》及《弦樂團伴奏譜》等兩套輔助教材。為了加強特定課程教學實施，還出本了《視譜教本》、《把位練習曲》、《音樂表現法》、《五度練習曲》等兩套輔助教材供學生練習之用。



第三章 研究設計與執行

本研究主旨是研究台灣小提琴教學法現況。依據研究目的及文獻分析結果，確定本研究之資料蒐集及整理。本研究採質性研究，利用文獻分析法、深度訪談法等進行研究。本章分別就質性研究、研究方法、研究設計流程及研究執行，將分節逐一說明之。

3.1 研究方法

為達到研究目的，本研究以文獻分析與深度訪談探討及分析台灣目前小提琴教材內容。再以深度訪談法從文獻分析法中整理所得的資料，選定訪談對象並擬訂訪談大綱，進行深度訪談。本研究選定的訪談對象是台灣目前有在使用鈴木教學法〈1位〉、羅蘭教學法〈1位〉、黃鐘教學法〈1位〉。

3.1.1 質性研究

「質性研究(Qualitative research)」是相對於「量化研究(Quantitative research)」的歸類方式。「質性研究」又稱「質的研究」、「質化研究」、「定質研究」等，其定義如下：質的研究是以研究者本人做為研究工具，在自然情境下採用多種資料蒐集方法對社會現象進行整體性探究，使用歸納法分析資料和形成理論，通過語研究對象互動對其行為和意義建構獲得解釋性理解的一種活動。對質的研究者從事研究的具體實踐進行描述和總結，而不是按照一種外在的衡量標準對其進行概念上的抽象和概括。(陳向明 2002)

「質性研究」(Qualitative research)一詞，意指非由統計程序或其他量化方法來獲得研究發現的任何類型研究。它可能指涉有關人們生活〈persons' lives〉、生

活經驗〈lived experiences〉、行為〈behaviors〉、情緒〈emotions〉和感覺〈feelings〉等的研究，也包括了有關組織功能〈organizational functioning〉、社會運動〈social movements〉、文化現象〈cultural phenomena〉及國家間互動〈interactions between nations〉等的研究。雖然這些研究的部分資料可能會以量化來處理，而提供有關所研究之人們或對向的人口統計或背景資料；但絕大多數的分析都是詮釋性的〈interpretative〉。(吳芝儀·廖梅花 2005)

在質性研究的領域中，其科學哲學的基礎和方法論並不是單一體系，它不僅是研究技術性的另類模式，而且是一種科學典範、它融合了理論、方法、標準、和寫作方式，直接涉及相關的研究者、被研究者、讀者群和更廣社會之間的關係模式，其發展已遍布各社會科學學門，且仍在快速發展中。(胡幼慧 1996)

質的研究資料是以文字的形式而非數字呈現，這類資料一直是人類學、歷史學、和政治學等社會科學的重心。一般的質的研究者在理論概念上採取現象學的觀點，在研究過程中特別注重人類行為的主觀意義、當事者的內在觀點、自然情境的脈絡、以及人們解釋其經驗的過程。而它的實施方法是可描述性的資料；具有統整的性質；強調在自然情境下探究；注重情境的脈絡；且注重現場「參與者的觀點」；已歸納的方式蒐集和分析資料；進行研究時是有彈性的、非判斷的、人性化的。(黃瑞琴 1991)

一般來說，質的研究其資料的蒐集方式包括：深度訪談、參與觀察〈participant observation〉、民族誌〈ethnography〉、食物分析、多元方法等。

而 Michael D. Myers，Michael Newman(2007)提到質化訪談(qualitative interview)在質性研究中最普遍且最重要收集資料的工具。

質化訪談(qualitative interview)是訪談者與受訪者之間的互動，訪談者有概略性的調查計畫，但並非特定的一套問題，而且必須以特定用語與特定次序進行提問。(陳文俊 2007)

由於質的研究主要是以研究者為研究工具，以文字的形式呈現，在研究的過

程中最注重人類行為的主觀意義，而且透過與研究對象互動之後，對其行為和意義獲得解釋性的理解活動，因此本研究的目的主要探討台灣小提琴教學法產業現況，所需要的資料必須透過訪談的過程來得到深入的了解，故本研究採質性研究的方式進行以達成研究目的。本研究運用質性研究範疇中的教學分析法與訪談法，針對小提琴教學所使用的教學法進行文獻蒐集所得資料加以分析後，再與教學使用者做深度訪談。

3.1.2 文獻分析法

所謂的「文獻」(document)，指的是將人類知識經由文字、圖形、符號、聲頻、視頻等手段紀載下來，並且有長遠歷史價值及當前實用價值的任何資料，其來源與種類眾多。常見的文字形式的文獻有：報紙、圖書、期刊雜誌、辭典、各種學術會議論文集、學位論文集、各種機關團體的統計報告，乃至個人書信都涵蓋其中。(鍾惠萍 2006)

Anselm Strauss & Juliet Corbin(2001)將文獻(document)分成技術性文獻和非技術性文獻。而黃瑞琴〈1991〉則將文件(document)分成公眾的文件和私人的文件。

「文獻分析法」是指對文獻進行查閱、分析、整理病歷圖找尋事物本質屬性的一種研究方法，在社會科學及行為科學研究中經常被廣泛應用。其優點在於可以進行縱貫分析，而且資料本身因為「無反應性」，所以不會產生改變，研究者比較不會受到干擾；但缺點是，文獻是前人的著作或研究成果，經常隱瞞著編制者的偏見，若不謹慎檢視與反省，可能會影響到研究者對事實的判斷。(鍾惠萍 2006)

文獻分析是指蒐集他人所做的研究，分析其結果與建議，指出需要研政的假設，並說明這些建議性的假設是否有價值拿來應用，其範圍與來源大約可分為以

下三種〈楊國樞等編，1998〉：

〈一〉相關學科的研究報告、定期刊物、學位論文。

〈二〉類似學科學說與理論。

〈三〉一般著作、民間通俗典故、具創造性或思考性的文章。〈轉引自丁美月，2010〉

3.1.3 次級資料分析

次級資料包括不同的資料來源，以及尤其它研究人員所蒐集的資料或不同型式的檔案。這些資料來源包括政府部門的報告、工商業界的研究、文件紀錄資料庫、企業組織資料以及圖書館中的書籍及期刊。次級資料能提供一個相當便捷及經濟的路徑以回答不同的問題。次級資料更包涵一個重要的意義，就是將原始研究所蒐集的資料，往新的方向分析。(郭雅欣 2006 網路資料)

次級資料的來源來自於(1)圖書館(2)專家及權威(3)資料檔案與紀錄。由於資訊科技發達，知識的擴展速度隨之加快。網路與資料庫的結合，能讓使用者上網就能找到所需文獻的相關資料。因此次級資料分析的優點就是次級資料的收集比蒐集原始資料容易、成本較低，且在應用上不論是時間或途徑都非常有效率。

然而次級資料分析也有一些的限制，例如：資料真實性的存疑和資料時效性的疑慮等問題。

究本研究而言，透過相關文獻與論文，書籍及次級資料，如研習資料、報章雜誌、網路資料等，探討台灣小提琴教育、教材的使用內容分析等，並進行整理與歸納後，選定訪談對象和擬定訪談大綱。

3.1.4 深度訪談法

所謂「訪談」就是研究者「尋訪」、「訪問」被研究者並且與其進行「交談」和「詢問」的一種活動。「訪問」是一種研究性交談，是研究者通過口頭談話的

方式從被研究者那裡蒐集第一手資料的一種研究方法。由於社會科學研究涉及到人的理念、意義建構和語言表達，因此「訪談」便成為社會科學研究中一個十分有用的研究方法。(陳向明 2002)

黃瑞琴〈1991〉提到：在質的研究中，訪談(interview)通常是兩個人(有時包括更多人)之前有目的的談話，其中一個人(研究者)引導，搜集對方(研究對象)的語言資料，藉以瞭解研究對象如何解釋他們的世界。

陳文俊(2007)提到；質化訪談相較於調查訪問，質化訪談是基於一套主題的深度討論之上，而非基於標準化問卷的使用。

訪談以結構作為分類可分三種類型：封閉型、開放型、半開放型。也就是所謂的「結構型」、「無結構型」和「半結構型」。在封閉型的訪談中，研究者對訪談的走向和步驟起主導作用，按照自己是先設計好了的、具有固定結構的統一問卷進行訪談。而相反的，在開放型的訪談中，並沒有固定的訪談問題，研究者鼓勵受訪者用自己的語言發表自己的看法。在半開放型的訪談中，研究者對訪談的結構具有一定的控制作用，但同時也允許受訪者積極參與。(陳向明 2002)

訪談以正式程度作為分類標準可分成二種類型：正式訪談和非正式訪談。正式訪談(正規型)指的是研究者和被研究者雙方事先約定好時間和地點，正式就一定的問題範圍進行交談；而非正式訪談(非正規型)指的是研究者根據受訪者日常生活的安排，在與對方一起參加活動的時候根據受訪者日常生活的安排，在與對方一起參加活動的時候根據當時的情形與對方交談。

訪談的好處是可以透過訪談的過程拿到第一手資料；但是缺點是：受訪者可能基於某些因素，會對提供的資料有所保留而可能無法看清真相。

3.2 研究設計

3.2.1 研究架構

根據本研究之研究目的與範圍，形成以下的研究架構圖 3.1，主要探討台灣小提琴教學產業現況分析。研究者首先閱讀相關文獻，以瞭解小提琴歷史發展、在台灣教學實施情形，在究這理論基礎對台灣小提琴教學教材的內容作分析；並針對分析統計結果採行深入訪談法、擬定訪談大綱、確立訪談對象進行訪談；將訪談所得的資料進行統整及分析；最後提出研究之結論，進而完成研究論文的撰寫。



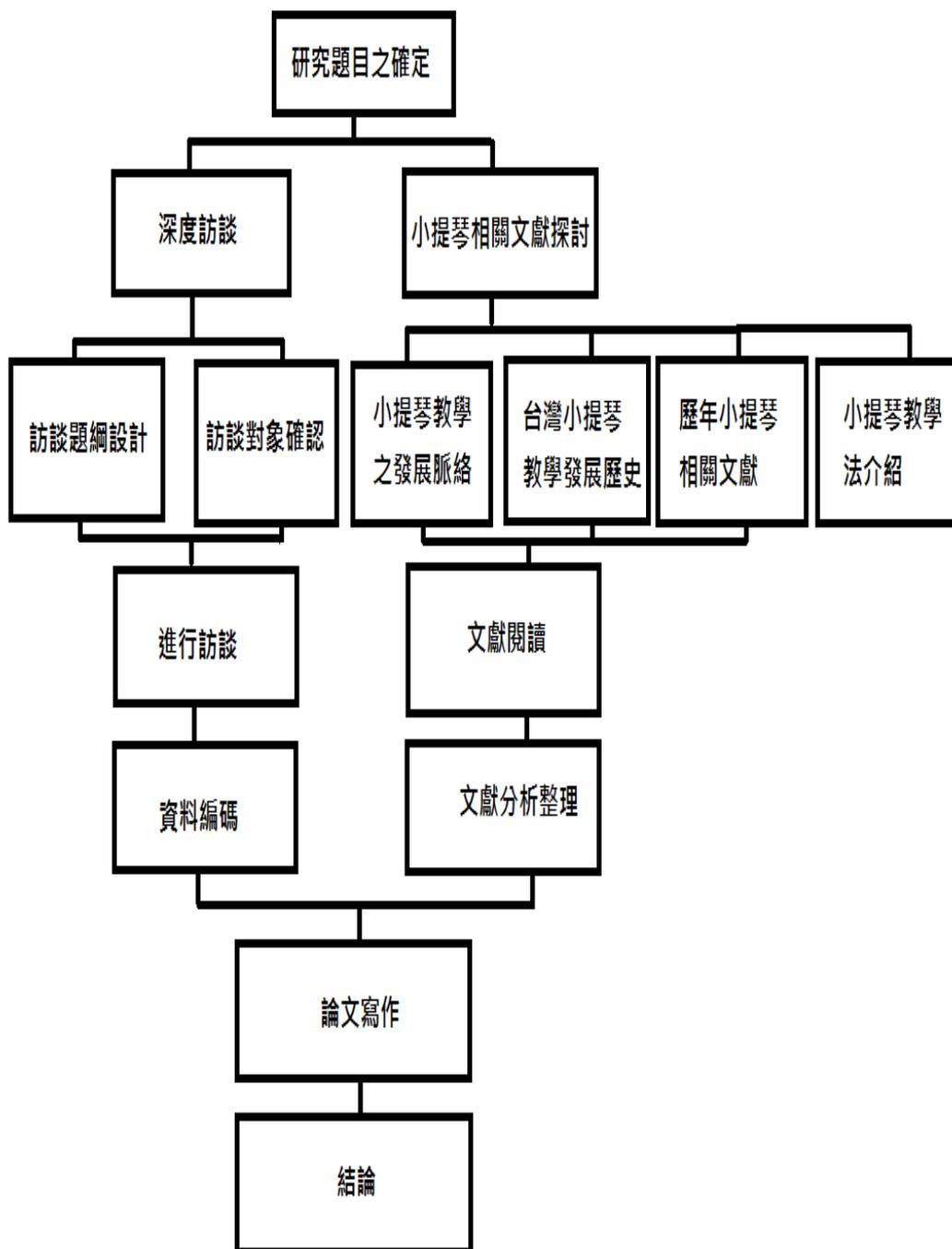


圖 3.1 研究架構圖

3.2.2 研究對象之選取

本研究在探討台灣小提琴教材使用現況，因此研究者先蒐集目前台灣小提琴音樂教師所使用的教材。在小提琴教學上面每個老師都有不同的教學內容，研究者把最多人在使用的教學法經過整理分類之後，針對這些小提琴教材從哲理基礎、基礎技術的教學、學習素材三個面向，揀選出 3 個以黃鐘小提琴教學法，受訪者 A；鈴木小提琴教學法，受訪者 B；羅蘭小提琴教學法，受訪者 C；小提琴教材使用者作為研究對象。

受訪者 A 是在國家樂團擔任首席的演奏家兼小提琴教師，該老師在教學上有著與黃鐘小提琴教學法相似的理論與技術。

受訪者 B 是專業的家教小提琴教師，有自己的一套教學方式，再套用了鈴木小提琴教學法來加強自己的教材。

受訪者 C 是音樂教室老師，帶小朋友在活動中學習音樂，藉由慢慢的接觸樂器來增加小朋友對音樂的熱情，使用羅蘭教學法外，也有研發一些教學生使用的特殊教學法。

表 3.1 本研究訪談對象名單

姓名	學歷	相關專業背景
A	美國紐約市立大學小提琴演奏碩士	1. 於 1955~1999 年任國立台灣交響樂團首席 2. 於 2007 年擔任古典管絃樂團音樂總監 3. 於 2004 年擔任國家交響樂團客座首席
B	國立高雄師範大學碩士	1. 修習小提琴並多年參與對外小提琴演奏會舞台演奏 2. 教學專長
C	台南應用科技大學碩士	1. 兒童音樂教室指導老師 2. 多年指導小提琴教學經驗

表 3.2 研究對象訪談時間一覽表

編號	受訪者身分	訪談日、時間、地點
A	演奏家	105.03.20 下午 09：50 地點：教師家裡
B	家教小提琴老師	105.03.05 下午 01：10 地點：教師家裡
C	音樂教室老師	105.03.12 下午 03：00 地點：台南市生命力樂器行

3.2.3 訪談大綱設計

本研究確定訪談對象之後，研究者在蒐集資料、閱讀、歸納及整理之後，針對小提琴教學的哲理基礎、基礎技術教學、學習素材三個面向設計訪談大綱。在實際受訪過程中，由於受訪者之受訪時間有限，因此，並非受訪者都有逐一回答問題。研究者主要以研究目的的五大主軸來想出很多的細項來提出問題，並與指導教授討論訪談大綱適切性，經過多次修正後，最後定稿。依上述的架構，本研究設計的訪談大綱如下：

第一部分：了解教學法的教學宗旨。

Q1 小提琴教學法的教學宗旨的想法是如何產生的？

Q2 專用教材的設計理念包含哪些層面？

Q3 承上題，這些層面的編排想法是如何產生的？

第二部分：教學法中是否融入個人教學特色。

Q1 教材如何與傳統式教材對應？

Q2 教學上是否有些特殊的指導方法來協助學生？

Q3 請問您是否可舉一些教學的例子來說明？

第三部分：透過教學法的執行如何提升學生技巧。

Q1 為什麼專用教材會有輔助練習的設計？

Q2 專用教材均設有輔助功。請問輔助功的學習時機點為何？

Q3 在技術教學上，運用是否會有口訣的方式去指導學生，其學習效果如何？

第四部分：透過教學法的執行如何加深學生的學習興趣。

Q1 請問您如何讓學生在練習過程提升興趣？

第五部分：教學過程中遇到的困難。

Q1 請問您剛開始在教學時，遇到最大的困難點在哪？

Q2 在不同年齡層，如何因應學習者的心智發展程度來調整教學？

Q3 請問您成功解決困難的關鍵是什麼呢？

3.4 研究執行

本研究以文獻分析法及深度訪談法來蒐集資料，尤其是深度訪談法是得到第一手資料的重要方法。本節分成深度訪談執行過程、訪談資料編碼說明兩部分做論述。

3.4.1 深度訪談執行過程

在確定訪談對象之後，首先以電郵、電話連絡受訪者，經由受訪者首肯之後再遞交訪談大綱，使受訪者能充分了解受訪內容，再依自己的專業領域作回答。

在與受訪者接觸的過程中，並非所有受訪者皆願意訪談，除了說明用意及表現最大的誠意之外，也特別提及本研究之特性，讓受訪者敞開心懷，提供資料以達到研究目的。

在實際的訪談過程中，因為受訪者已經事先看過訪大綱，心中已有所準備而不至於慌亂、沒有安全感以及答非所問，針對訪談的目的經過訪談者提醒之後，均能順利的完成訪談。

本研究採取一對一的訪談方式進行，為了事後整理資料必缺漏，增加資料的正確性，在進行訪談之前事先徵求受訪者同意，在訪談的過程中全程錄音。訪談時間從 105 年 1 月至 105 年 4 月為止，受限於時間有限，因此，不是所有題目都作答。由研究者提出問題，受訪者回答，在訪談過程中若研究者針對受訪者回答之問題有任何疑問，會隨時提出延伸性問題，在訪談後，徵求受訪者同意，隨時有問題時可以再連絡受訪者。

3.4.2 訪談資料編碼說明

在質性研究的過程中，首先面對的就是蒐集到龐大的第一手資料之後，將這些資料去蕪存菁的歸類正理後，方能成冊。而在此過程中，最常用的方式就是「編碼」。編碼(coding)是發展和提煉資料的解釋的一種系統化方式，編碼的過程是根據有關主題、概念、或解釋的類別來分析和組合資料。(黃瑞琴 1991)

將龐大的原始資料變成重要且實用的資訊時，是需經過一些重要的步驟，陳向明(2002)提到：資料分析的具體步驟主要有如下幾個方面：

(1)閱讀原始資料；(2)登陸；(3)尋找「本土概念」；(4)建立編碼和歸檔系統。而黃瑞琴(1991)提到：質的研究資料是文字描述的資料，這些文字通常含有多重的意義，研究者在分析資料中的某個字句、或某段話時，必須前前後後地檢視這個字句或話語在文字脈絡中的意義。(黃瑞琴 1991)因此，在進行資料分析之前，研究者針對從受訪者處收集到的訪談資料，反覆閱讀原始資料，熟悉資料的內容並謄寫成逐字稿，仔細琢磨其中的意義和相關關係並進行細部的逐行分析及編碼。

本研究為了便於分析，將訪談資料整理成逐字稿，逐字稿分成左右兩欄，左欄為受訪者之所有談話內容，而右欄部分則為訪談內容之重點，並賦予編碼。

一、 受訪者編碼代號：

本研究針對 3 位受訪者設定的編號為 A-C。其中 A 是黃鐘教學法 B 是鈴木教學法 C 是羅蘭教學法。皆按照姓氏筆畫由少至多編序。

二、 受訪問題題目編碼代號：

本研究之訪談題綱分成黃鐘教學法、羅蘭教學法、鈴木教學法使用者三部分。黃鐘部分共有 5 題，故設定編碼為 A1~5；羅蘭部分共有 5 題，為了與黃鐘有所區別，故設定編碼為 B1~5；鈴木有 5 題，為了與黃鐘和羅蘭有所區別，故設定編碼為 C1~5。另外，假使受訪者於同一子題中提供了

多種見解，則在該題向編碼代號之後再逐一增加號碼。

以出版社部分之提綱為例：

黃鐘題綱第一題之編碼代號

A1 了解教學法的教學宗旨

1-1 小提琴教學法的教學宗旨的想法是如何產生的？

2-2 專用教材的設計理念包含哪些層面？

3-3 承上題，這些層面的編排想法是如何產生的？

第二題之編碼代號 2-1，2-2 ... 以此類推。

其餘鈴木使用者與羅蘭使用者編碼代數也都以此類推，只是題向編碼部分改以

B1、C1 代替。

編碼代號「A-1-2-1」就是指受訪者 A 君對於黃鐘教學題項 1 的第二小題做出的第一種見解之重點。

編碼代號「B-1-1-1」就是指受訪者 B 君對於鈴木教學題項 1 作出的見解之重點。

編碼代號「C-1-1-1」就是指受訪者 C 君對於羅蘭教學題項 1 作出的見解之重點。

第四章 資料分析與整理

本研究主要分析探討台灣小提琴教學法教材使用現況，藉由文獻的整理、訪談所得的資料加以分析與討論。本章共分為三節。第一節分析黃鐘教學法是針對研究對象資料的收集和整理進行說明。第二節以小提琴教學法分析教學現況。第三節以小提琴教材使用者所面臨的困境。

本研究將研究對象以編碼 A「黃鐘教學法」；B「羅蘭教學法」；C「鈴木教學法」作為本章節受訪對象之代號。

4.1 了解教學法的宗旨

4.1.1 小提琴教學法的教學宗旨的想法是如何產生的

A 推廣業餘音樂教育，不以培養音樂家為目的，而是以提升人的素質為目的，包括品格素質、智力素質、藝術品味素質等，黃鐘小提琴教學法的教學宗旨「以樂弘道、以樂啟智、以樂遊戲、以樂結緣」，就是這樣產生的。

受訪者 A 表示：「黃鐘推廣的是業餘音樂教育，目的不是培養音樂家，而是提升人的素質，包括品格素質、智力素質、藝術品味素質等，黃鐘就是這樣產生的。」(A-1-1-1)

「以樂弘道」的具體內容，主要是一個愛心跟紀律。

「以樂啟智」是啟發人的智慧、智能。

「以樂遊戲」是讓教學變得好玩，把學習變得好玩，有一種遊戲的精神。

「以樂結緣」是通過教學，讓人與人之間建立起更密切的互動。(A-1-1-2)

B 主張動作上的教學，用最小耗費能量以發揮最大結果的方式，讓演奏小提琴的方法更輕鬆是要靠不斷改變相對位置的身體各部位。

受訪者 B 表示：「在拉琴時我們會強調讓身體任何時候都必須輕輕的保持平衡，所有部位都可以自由移動。要是都在靜態緊繃的狀態下拉奏，會造成過度和不必要的壓力。且會干擾正常的呼吸控制，就像在游泳一樣，全身不緊繃加上穩定的呼吸節奏，就能在水中輕鬆的擺動。」(B-1-1-1)

C 主張能力非天生，而是可教育的，在鈴木音樂教育體系裡，「愛的才能教育」不是把孩子培育成演奏人才，而是希望藉由音樂學習來培育高超人格。

受訪者 C 表示：「像孩子在學習語言時，是藉由長時間的反覆練習與父母親的鼓勵，從單字開始學習到詞語久了就能越講越流利，同樣的，練琴也是如此，從小開始培養，不斷的反覆練習，過程中也有助於新的技術產生。」(C-1-1-1)

表 4.1 成立宗旨

教學法	黃鐘小提琴教學法	羅蘭小提琴教學法	鈴木小提琴教學法
設立宗旨	以樂弘道—愛心、禮貌、紀律 以樂啟智—克難、精準、創造 以樂遊戲—好玩、快樂、享受 以樂結緣—互助、分享、和樂	1.身體上的協調度 2.技術的加強進度 3.初學使用背譜 4.五個音的音形、音階、簡單的模進音型	1.人是環境之子 2.及早開始 3.練習越多越好 4.優良的學習環境 5.教學法要更好
創始者	黃鐘	羅蘭	鈴木鎮一

資料來源：研究者整理繪製

4.1.2 專用教材的設計理念包含哪些層面

研究者為瞭解小提琴教學法專用教材設計理念，依小提琴教學法專用教材設計理念形成緣由方面進行探討。

因小提琴來自西方，必須本土化，才能真正普及。傳統教材有材料而無方法，小提琴技術太精緻、困難，如不能讓學習過程變得有趣，就很難推廣。

受訪者 A 表示：「黃鐘專用教材的設計理念—本土、科學、有趣，黃鐘小提琴教學法的教材是要為一般大眾設計而不是為音樂家或是音樂學生設計的時候，它就必須具備一些特點，就是，它必須要容易學，而且不是傳統所走過的路。」

(A-1-2-1)

受訪者 B 表示：「因為個別課的嚴格，造成了團體課相對的流行，團體教學的好處有社會刺激、節省時間、透過合奏經驗獲得更多樣的課程、操控樂器更有自信、較佳的讀譜能力法展。羅蘭也為教材特別創建了弓法系統、弓法體操、指法系統獨創技術系統，適合各種年齡層，也能作為獨奏和合奏用途，在實際演奏教學上，十分重視細節，一個好的系統除了要合乎技術之外，最重要的是好理解。因此在團體課程時候，我不能抓住每位學生的細節，唯有學生能理解去注意這些細節，才能在團體教學中學好基本技術，所以學生的自覺十分重要。」(B-1-2-1)

受訪者 C 表示：「我們鈴木教學法主張模仿與重複，所以給父母建議錄音，回家再撥放給孩子聽，也希望父母陪同上課，給予高品質學習素材，鼓勵背譜演奏，給予互相觀摩的機會。」(C-1-3-1)

4.1.3 專用教材的編排

對於專用教材的編排，教師會去瞭解學習者的狀況或是遇到的困境，透過教材的輔助來協助學習者學習小提琴的演奏技術。

受訪者 A 表示：「我們教材主要是為業餘學琴者而設計，做左手變化音的難度、曲目的長度、混合技巧的複雜度與速度，比傳統教材簡單。所以在編排教材時候，在譜上註解會很明確，拉上半弓、中半弓、下半弓或示弓尖。練習曲，大都是我們耳熟能詳的歌曲。教材也會採用「八舊二新」的原則編排，每一次的學習，會複習一些舊的，加入一點點新的這樣。」(A-3-1-1)

B 教師在教學上較注重學生再練琴時的體態舒適度，練琴時隨著音樂性擺動，不只能加深曲子印象，也能把曲子詮釋得完美。

受訪者 B 表示：「對於學生在學琴時，練完琴全身痠痛，導致練琴意願不高，因此，在教材的編排上，選擇曲目以強烈節奏性的小品最好，希望學生不要把肌肉鎖在身體的任何部位，並利用不費力的適當動作，來詮釋音樂。」(B-1-3-1)

大部分小提琴教學方式都是一對一，會讓學生有壓力，且學費也較高，常常會讓業餘學琴者打退堂鼓，所以慢慢開始從只有個別課到加入團體課。

受訪者 C 表示：「鈴木教材有十冊，學習內容大多是選歐洲的古典名曲，前三冊以第一把位的學習為主，第四冊以後就開始進入變換把位的應用。另外，我們也蠻重視重奏與合奏的，再團體課程有兩套輔助教材為《兩把小提琴的二重奏》及《弦樂團伴奏譜》等兩套輔助教材。」(C-1-3-1)

4.2 融入個人教學特色

4.2.1 教材如何與傳統式教材對應

傳統教材較死板，學習者學琴會較無興趣，因為內容抽象，學琴者不容易懂，所以需要透過老師把傳統教材整合成適合現代的學習者使用。

受訪者 A 表示：「這個教材總共有十二冊，技巧難度相當於傳統教材初與中

級程度。1-4 冊是入門的，5-8 冊示第一把位的各種基本技巧，9-12 冊是換把位。這十二冊教材裡面，已經把最重要的小提琴基本技術都涵蓋進去了。大多數業餘學琴者都無法承受又長又枯燥的傳統練習曲，也不會花很多時間練音階，更不會有很多時間來練琴了，通常在這個原因之下，我會讓學生練習輔助練習，像是把曲子難處抽出來分解成單純的空弦弓法練習，或單純的左手音準、伸張、提前準備、換把位等練習，讓學生在拉奏曲子前，能先練習這些輔助練習。」(A-2-1-1)

受訪者 B 表示：「傳統教材內容，初學者較不易理解，如運弓、手的角度、拿弓姿勢、身體的扭轉等。初學者如遇到雙音老是拉不好的問題，我會建議演奏空弦的雙音，如果演奏重複的跨音音行，也能使用空弦雙音。初學者在拉空弦時常發生噪音，我會用易懂的方法讓學生理解，例如：拉空弦時，像在開火車，在弦上行駛，如果偏掉了，就會有吵雜尖銳的摩擦聲，因此，在練習時，想像自己是車長，要把火車開好。」(B-2-1-1)

大多學習者在個別課程上課較不專心，因為急著下課，只有老師在上課太無聊，C 教師覺得讓學習者聚在一起，會有股莫名的力量，讓習琴者忘了時間，快樂的上課並與其他習琴者切磋、討論、觀摩，這方法也達到了學習上極好的效果。

受訪者 C 表示：「因為鈴木教學法認為兒童的音樂才能是透過教育培養而成的，所以我常常把小朋友聚在一起上音樂課，課程內容會用到一些童話故事書，並且做道具來讓小朋友們印象更深刻，動動手也動動腦。」(C-2-1-1)

4.2.2 教學上特殊的指導方法

每個人在學習、練習時，都會遇上各種困難，難以讓自己掌握的，因此在每種教學中都會有口訣。例如，太極拳、武術之類的，他們都會有一些練功的口訣，受訪者 A 表示：「因此要將口訣來作一些比較具體的應用。恩…像是，針對某一

個技術難題，就編一些口訣讓學生容易記得，讓家長明白這個技術有什麼要點要求。所以，口訣必須具有簡短與上口的特點，讓學生一聽就明白，一做就容易作得到。先讀後拉的目的——拉對音，拉準音。

通過口訣的特殊技術教學法，讓學生先想下一個音是什麼音，在哪一根弦、是哪個手指，這個手指按下去的位置是分還是靠。想清楚然後音按對了，弓才能下去，這樣音當然就比較有把握是拉對的。拉準音的部分，就是遇到有空弦音，這時有一個口訣就是「對空弦」，那學生就先拉空弦在拉那個音，那不準的音，他通常自己就會聽到。小提琴的運弓是公認難的，如果沒有經過特別的訓練，弓根本就拉不直，運行的軌道也不穩定，要把弓拉直的話，就要把弓分成好幾段，然後每一段都有他的動作要求與口訣。例如，在弓根段，下弓的口訣叫做「退」，到了中上弓段就不「退」了，我們就只是開合的「開」，就是手肘這個地方打開，拉到弓尖段，整個大臂就必須向前伸。所以，黃鐘下弓的口訣就叫做「退、退、開、進」。那上弓的時候，就反過來了。弓尖的上弓是「退」，整個大臂是往後退，中上弓段是開合的「合」，拉到中下弓段，就是「進」，就是大臂往前不後退，弓根段也是「進」，所以，上弓的口訣是「退、合、進、進」。讓老師或者學生在運全弓的時候，就是想或者是唸「退、退、開、進」、「退、合、進、進」，這樣，每一個字就代表一個動作方向，像這類口訣，多數是我們自己發明、創編，那也有一些是參考別的老師。例如，徐多沁老師，他的夾琴口訣，只用了三個字，「插、貼、放」——「插」，就是把琴插進脖子；「貼」，是貼緊脖子；「放」就是把手放掉、把頭放下來。比黃鐘原先好幾句話的口訣更加精煉，我們就學了他這個口訣。」

(A-2-2-1)

訪談中，瞭解到在拉空弦時候，總是拉不大聲或拉大聲又一堆雜音，所以要拉出優美的聲音，必須把基本弓練好。

受訪者 B 表示：「當然還是會有雜音，這時就有關到右手運弓的技巧，剛開

始練習時，我們把右手拉空弦的動作稱為開火車，讓學生把火車開好，久了學生會很自然的駛在航道上。」(B-2-2-1)

受訪者 C 表示：「有些學習者拉琴時，聲音總是拉不太出來，因此在初學階段，會以空弦撥奏作為發音基礎。我較注重音色完美訓練，因此，想把聲音拉到大聲又好聽的位子，是在琴橋與指板中間的位置，此處拉奏，可以奏出宏大的聲音。」(C-2-2-1)

4.2.3 教學例子說明

教學時多少會有一些方法能讓學生易懂又能快速的上軌道，在技巧學習上的效果也比較好。

受訪者 A 表示：「有時學生在拉奏樂譜時，會不順暢，我都會叫他們先唱譜，用自己的方式把曲子暢流順，在照著自己唱的方式詮釋出來，這樣能增加學生在背譜上的速度，也事半功倍。」(A-2-3-1)

受訪者 B 表示：「大多數的學習者，基本的運功都會有問題，在拉長音時都會飄來飄去不穩定，所以我會向他們說弓根的時後弓毛朝內，中弓的時候弓毛全部貼住，弓尖的時候弓毛向外翻，就像我說的，右手拉空弦的動作稱為開火車，如何把火車開到穩。」(B-2-3-1)

受訪者 C 表示：「小朋友上團體課程時，我會幫小朋友們編一則故事，來讓小朋友發揮想像力，讓小朋友哼出故事裡面場景感覺，然後再找一首能幫故事配樂的合奏曲子給小朋友們拉。(如：兩隻兩虎)」(C-2-3-1)

4.3 教學法如何提升學生技巧

4.3.1 輔助練習的設計

輔助功是幫助習琴者練琴時的一個好工具。

受訪者 A 表示：「小提琴技術就難在它的動作很複雜阿，因為要顧及的東西實在太多了，像是拉一句簡單的旋律，就有關到運弓、音準。光是運弓，又牽涉到握弓的方法、運弓的方向、力度、弓速、軌道等問題。輔助練習的核心就是把複雜的地方拆開來，分解單純化。」(A-3-1-1)

受訪者 B 表示：「在實際演奏教學上，細節會十分重要，音高、弓法使用、表情術語，這些東西如果沒有詮釋好，曲子會少了些風味。我舉個例子在一些大曲子裡面有些部分有快速音群又有一大串音，這時我就會教學生把主要的音詮釋出來就好，中間經過音輕輕的按帶過，這也是一種方法。」(B-3-1-1)

受訪者 C 表示：「我喜歡讓小朋友一起拉奏，我覺得這樣很方便，只是因為都是齊奏的關係，小朋友們都只會單一的聲部，輔助練習的話，我會讓小朋友自由發揮，並幫他們設計分部，拉不同的音，像八部合音那樣，也因此會知道有些小朋友對音感的敏感，有人拉錯小朋友們會互相督促，提升小朋友們一起玩音樂的快樂。」(C-3-1-1)

教學中的一個最大的難題就是如何將技術化難為易，讓學生易學、老師易教。輔助練習基本上是面對這種難題想要解決的狀況下所創編出來的。

4.3.2 輔助功使用時機點

輔助功的功能是在幫助學琴者遇到有難度的曲子時，可以使用的偏方，因此，受訪者 A 表示：「在學生在初學時，左手按弦姿勢有好多種，我會要求初學者一

開始即將左手四個手指全部按好在弦上，這個方法是為了讓學習者有自然的按弦姿勢與手指保留的概念。」(A-3-2-1)

受訪者 B 認為輔助功有很多種，不過在練輔助功前，協調度還是必須的，沒有好的協調度一樣做不出輔助功。

受訪者 B 表示：「如果在初學階段，我會先讓學生瞭解在拉琴時身體的協調，才能在練琴時以舒適的方式練習。」(B-3-2-1)

受訪者 C 表示：「對於年齡層小的學習者，我會給予他們自由的空間學習音樂，以他自己的方式去瞭解，再從旁邊介入引導。」(B-3-2-1)

4.3.3 口訣效果

在學習上總有一些有看沒有懂的問題，像有些學生不好意思跟老師討教，都默默地放在心裡頭，如果有簡單扼要的口訣能讓學生一聽就懂，就能達到學習最好的效果。

受訪者 A 表示：「所以在困難的演奏技術上，我會將這些連貫的演奏動作分解成可以單獨練習的預備動作，以精簡扼要的口訣，來讓學習者在拉奏之前，腦袋裡就有清楚的概念，對於其演奏技巧的學習能發揮事半功倍之效果。」(A-3-3-1)

受訪者 B 表示：「口訣只是幫助他在練習上更好理解我說的東西，也讓他印象深刻，我舉個例子：像是拿弓，很多人手都會塌下去，或是亂握，我會叫他練習一招叫做”起立坐下”像在做沙發，上弓的時候手立起來，就像起立的樣子，然後下弓的時候手壓下去就像坐下一樣，剛開始我在教學時，有些初學者完全聽不懂我在講什麼，我做一遍動作給他看，他也是迷迷糊糊，知道大概怎麼做，練一下就覺得自己會了，後來我用這個口訣，學習者沒在練琴時，也能在大腿上做

這個動作，隔周來上課時，效果明顯進步很多，這是我的方法之一。」(B-3-3-1)

受訪者 C 表示：「學習者在練琴的時候，我會讓他們邊拉變奏，然後邊拉嘴巴邊跟著唱，不知道這算不算是口訣，不過這個效果蠻好的，小朋友能順便背譜。」(C-3-3-1)

4.4 如何加深學習興趣

4.4.1 如何在練習過程中提高興趣

受訪者 A 表示：「像我剛剛說的因為小提琴是西方的樂器，大多人認為應該要學協奏曲、交響曲類的曲子，不過我希望在學習小提琴時，以本土的音樂耳熟能詳的曲子為主，畢竟我們不是在國外出生的，對作曲家寫那首曲子當下的感覺不理解，也難感受，所以選本土的曲子不但能帶動本土文化，在拉奏時也更能深深的體會樂曲所要詮釋的那種情境，我也會讓小朋友拉些流行曲子來增加學生學琴的興致。」(A-4-1-1)

受訪者 B 表示：「多聽 CD、多看影片吧！看看一些大師如何詮釋曲子，有些小朋友因為看過了大師演奏，學琴學的很起勁，我覺得這是一個很好的方法，就像追星一樣。」(B-4-1-1)

受訪者 C 表示：「我覺得小朋友能越早學習音樂越好，多聽點音樂，再去參觀別人拉奏，引起動機，並且嘗試使用紙造玩具小提琴，然後才讓他們接觸小提琴樂器。在個別課也希望家長一起出席，幫忙筆記，學習調音，並幫兒童瞭解剛開始學習的各種難處，如夾琴，持弓等姿勢，家長在家就是小提琴輔導老師，也能多跟小朋友互動，也能讓家裡和樂融融。幼童學習音樂的過程就像學習語言，經常反覆的聆聽音樂熟悉音樂的語言，在學習方面上才會更生動有趣。」(C-4-1-1)

4.5 教學困難

4.5.1 教學最大的困難點

在教學時容易遇到挫折，光練好一個步驟可能要學好一陣子，要練好必須針對問題處解決。

受訪者 A 表示：「還是基本功的練習吧！光是運弓就很複雜，全弓運弓，我們還沒有要求到你的力量要怎麼樣，你的軌道要怎麼樣，呃，單只是一個把弓拉直，每一個下工，就轉了三次方向，一個上弓，也轉了三次方向，一來一回，你的運弓方向轉了六次，夠複雜的。那你看，單只是一個運弓，除了這麼一個複雜的把弓拉直之外，還有，你的力量呢？呃，第一，你是用什麼力量，是用緊的力量，還是鬆的力量，然後，你在弓根的時候，弓很重，你必須用小拇指去頂弓桿，讓弓的力量減輕，那過了弓根以後，你的小拇指就必須要離開，然後把力量集中在食指，再來逐漸增加它的力量。所以，你拉一個全弓的話，它的力量並不是一直一樣的，而是從頭變換到尾，如果要從尾變到頭，這又變得更複雜，這對初學者一開始實在太難了。」(A-5-1-1)

受訪者 B 表示：「蠻多學琴者都不太喜歡上課完回家就練琴，導致在練琴時，對老師說過的東西，印象模糊，最後變成以誤解的方式練習，這就是壞習慣的來源，一直的停在原地的話，教新的東西又會跟不上。」(B-5-1-1)

受訪者 C 表示：「很多小朋友不太喜歡讀譜，導致許多學生因為不能讀譜而無法參加合奏，速度跟不上學一陣子的，因為真正的合奏中，每一聲部演奏的都是不同的旋律和節奏，而且經常不是主旋律，所以非常難背譜演奏。因此，目前團體課程以齊奏為主。」(C-5-1-1)

4.5.2 不同年齡層，如何因應心智發展程度調整教學

年齡上的理解程度都不同，在理解方面相信教師都會盡量找出符合學生的一套輔助功來。

受訪者 A 表示：「因為學習者的年齡都不同，在認知發展的成熟度上有所差異，所以我會用口訣來做為輔助，有的學生因為不瞭解我的意思，導致無法把我要教給他的東西運用在技術的學習上，所以我會用簡單的口訣來讓不同年齡層的學習者輕易的瞭解我的意思，讓他們輕鬆的學會我給予的演奏技術。」(A-5-2-1)

受訪者 B 表示：「初學者學的東西不一定多，但要精，所以我希望基本底子要打好，不然越後面越困難的地方，會學不起來，至於年齡長者呢，因為課業跟工作的繁忙，所以學的東西也不一定多，除非專科像音樂班這種得，我才會給他們必須要學得，不然只是學興趣的我大多會問她們要學什麼，年齡長者在上課方面也比較好指導，理解力較好，所以我在給他們東西時，我比較不會篩選。」(B-5-2-1)

受訪者 C 表示：「通常年紀越小的兒童學習音樂，需要家長的支持，在學習過程也需要嚴謹的教材和進度，所以說，因為需要大量的練習，兒童更需要家長及教師的鼓勵，學習效果才會顯著並持續進步。多鼓勵學生合作學習，而不是競爭，年長的學生，應幫助年紀較小的。學生跟學生，父母跟學生，老師和學生之間都保持著正向積極的鼓勵。」(C-5-2-1)

研究者認為基礎功打好，從越小年紀開始琢磨，慢慢的技術會一直往上，到一定的程度，大多都能自己找適合的方法來練習了，老師的教學方法都只是輔助而已，主要還是學生能不能駕馭，雖然老師的幫助是技術成長的重要一環。

4.5.3 解決困難的關鍵

三位受訪者都一致認為家長的態度是很重要的，因為現在家長大多都覺得把

小孩交給老師，就能學會很多事情，這是不可能的，回家不練琴上課才再練，在台灣其實是常態了。為了讓學生回到家能馬上複習，需要家長的配合與鼓勵，而在教學上老師們也會想辦法讓學生提高興致。

受訪者 A 表示：「如果就以現在學習者的心理層面來說，新鮮、變化才是學習者學習動力的主要來源，所以我為了因應學習者的學習需求，我必須挑選類似的輔助教材來加強學習者的技術養成。因此，我在樂曲上的安排大多是以簡短的曲風、耳熟能詳的素材為主。現在台灣目前各類的音樂檢定或音樂比賽到處都有，在家長得比較心理之下，大多數希望自己的小孩可以參與不同系統的音樂檢定或是比賽來協助孩子拓展他們的視野，檢視自己的學習狀況，也能瞭解到其他人的學習情形，做為維持學習動力的來源之一。」(A-5-3-1)

受訪者 B 表示：「像我剛剛所說的阿，大多數的學琴者都不太喜歡上課完回家就練琴，所以在練琴的時後，對我說過的東西，印象模糊，最後變成亂練一通，壞習慣的養成就是這樣來的，所以在上課時，我希望學琴者能帶錄音器材，以便回家練琴時忘了老師說什麼，才能放出來聽，讓上課教的東西完整呈現。不然一個東西每次上課都教，真的很累人，又拖進度。」(B-5-3-1)

受訪者 C 表示：「我的音樂教學有五個重點(一)家長參與，(二)鼓勵兒童聆聽音樂，(三)反覆加強練習，(四)遊戲化的教學，(五)注重個別差異，這些都適用於一般的音樂教學。」(C-5-3-1)

第五章 結論與建議

本研究旨在探討小提琴教學法之教學宗旨、教材的編排、技術的教學方法、學生的學習表現評量方式，藉以瞭解小提琴教學法如何落實其教學實施。

為達上述之研究目的，研究者以訪談調查法進行探究與分析，並採自編之筆談大綱與訪談大綱對小提琴教學法教師進行深度訪談，以蒐集相關資料進行質性研究分析來回答研究問題，並根據研究結果與發現，歸納出以下研究結論，並提出相關建議。

5.1 結論

5.1.1 教學法宗旨

黃鐘的教學法是以身教為主要，羅蘭教學法注重身體上的協調度，鈴木教學法以越早接觸音樂教育越好，三個教學法裡面本研究認為，黃鐘教學法在身教方面，不一定那麼有效果，每個人的個性不同，不可能朔造出全新的性格，羅蘭教學法對於身體上的協調度，這點本研究非常的認同，如果拉琴拉得不舒適，導致身體肌肉組織沒有正常的運作，將會有後遺症，鈴木教學越早接觸音樂越好，因為在每個階段學習到的領悟都有所不同。

融入個人教學特色

在教學時，每位教師注重的要點都不一樣，在教材上的使用方式都有自己的一套，特色如黃鐘教學法的分解練習、羅蘭教學法的基本功、鈴木教學法的撥弦發音基礎，這些輔助功都是很好的要領，能讓技術快速的提升，達到事半功倍的

效果。

教學法如何提升學生技巧

每個學生都有自己學習上的障礙，教師盡量在旁邊給予輔助，因小提琴演奏的複雜性，在初學階段容易阻斷上課進度，因此每位教師都會以輔助功來讓學習者度過難關。

如何加深學習興趣

每個人在每個階段的興趣都不同，大多數不可能都專一於小提琴上面，通常除了專業音樂班外，業餘的學習者，只要沒在繼續上課，通常就直接放著不練了。如果以三種教學法所提到的：黃鐘教學法以本土流行音樂為主、羅蘭教學法以多聽 CD 多看大師演奏、鈴木教學法以多觀察別人拉奏，引起動機，本研究發現興趣是能培養的，生活中不管到哪裡都有音樂的存在，只要有不斷地接觸到音樂方面，就算很久沒碰，聽到自己喜歡的曲子，也會想拿起樂器操作。

教學困難

黃鐘教學法教師表示：隨著年代變遷，課堂上，大多數學習者遇到困難不會提出問題，都在等待教師的一個指令一個動作，上課內容又枯燥乏味，對於學習者的心理層面來說，新鮮、變化才是學習動力的主要來源，為了因應學生能夠在學習上有所進步，本研究認為教師在課堂上如有發現問題處，在下次上課前，先幫學習者規劃一套課程，讓學習者有一套自己能適應的系統。羅蘭教學法教師

建議：上課時帶錄音器材，回到家後才能把上課教的東西完整的再呈現一遍，學習者也能夠把每次上課內容學好。鈴木教學法教師則提出：家長參與、鼓勵聆聽音樂、遊戲化的課程，能讓學習者在有人陪同的情況下，學習上才不會感到那麼的有負擔，且還能培養出興趣。

5.2 後續研究建議

根據本研究之結果，研究者提出對小提琴教學法與未來研究之建議，以做為後續相關研究之參考。

5.2.1 對小提琴教學法之建議

小提琴教學法如果能在每個學習階段都能派上用場，這些好的教學理念、教材與教法，能讓大多數的人輕鬆瞭解並使用，一定會讓更多人在習琴上更輕鬆愉快、更有目標。

一、針對後續研究者建議：

本研究以教師在教學使用的方法作為基礎，針對進行教學引導過程及教學法的介紹來進行深度訪談。建議日後的研究者可以加上學生和家長以及曾經使用過這些教學法的教師們做訪談與問卷，來進行研究結果之交互比對，更能掌握研究資料的效度。

二、針對教學法使用教師建議：

在教學方面，除了按照課程進行，建議教師能在給予技術教學時，能先讓學習者自己嘗試解決，並加強在學習心態與音樂理解能力上的訓練，以達到外在技術與內在音樂感覺能量的提升，讓學習者除了在技術成面的加強，也能夠在音樂詮釋的方面，達到相對的教學效果。

參考文獻

一、中文參考書目

- 楊麗仙 (1986), 《台灣西洋音樂史綱》。台北：橄欖文化。
- 鍾家瑋 (2002), 《李淑德-小提琴頑童》。台北：時報文化。
- 洪萬隆 (1994)。鈴木小提琴學法。高雄市：復文。
- 陳藍谷 (2001)。小提琴演奏之系統理論。台北市：全音。
- 黃輔棠 (1983)。談琴論樂。台北市：大呂。
- 黃輔棠 (1986)。教教琴，學教琴。台北市：大呂。
- 黃輔棠 (2000)。小提琴教學文集。台北：全音。
- 黃輔棠 (1995)。小提琴團體教學研究與實踐台北市：大呂。
- 王文科 (2000)。質的教育研究法。值得教育研究法。台北市：師大書苑。
- 王文科、王智弘 (2005)。教育研究法。台北市：五南。
- 李九仙 (1985)。提琴音樂。台北市：樂韻。
- 楊沛仁 (2001)。音樂史與欣賞。台北市：美樂。
- 謝苑玫 (1994)。節奏與律動。高雄市：復文。
- 趙惟儉 (2002)。小提琴教學法。台北市：世界文物。
- 黃輔棠 (1999)。小提琴團體教學研究與實踐(上、中、下)。台北：大呂。
- 盧素碧 (1982)。幼兒的發展與輔導。台北：文景。
- 謝宜君 (2002)。貝多芬小提琴作品評析。台北：東和。

二、 期刊、雜誌

- 江姮姮 (1989)。鈴木教育觀與羅蘭小提琴教學法的啟示。音樂月刊，3，35-39。

江姮姮 (1991)。小提琴初階較本中，左手入門教材之比較研究。台北師院學報，4。657-680。

江姮姮 (1994)。小提琴初階教學中。視譜教學之探究。國民教育，9，10。49-54。

謝宜君 (1998)。幼兒音樂才能的啟發：談鈴木教學法。省文樂訊，77。3-6。

黃輔棠 (2006)。黃鐘教學法培訓入條琴師資之成果與方法探討。載於胡小萍(總編輯)，弦樂國際學術研討會論文集(119-138 頁)。台北縣：輔大。

洪萬隆 (1994)。當代小提琴教學理論蓋覽。中山人文學報，2，189-204。

陳藍谷 (1987)。鈴木教學法概貌。全音音樂文摘，11 (10)，32-33。

陳藍谷 (2000)。小提琴模組教學之研究。華岡藝術學報，5，108-127。

陳藍谷 (2001)。鈴木教學法在台灣。音樂月刊，144-149。

趙冰 (2007)。鈴木音樂教學法的研究與實踐。廣西師範學院學報，28 (4)，91-95。

三、學位論文

白博文 (1994)。陵墓才能教育及相關的教育理論對我國幼兒小提琴教學之應用研究。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

施姍佑 (2003)。台灣地區國民蕭學弦樂團組訓之探究。國立台北師範學院國民教育研究所音樂教學碩士論文。

陳建甫 (2001)。鈴木小提琴教學法與哈瓦斯小提琴教學法之比較。國立中山大學音樂研究所碩士論文。

陳冠州 (2004)。國民小學低年級實施小提琴團體教學之行動研究。國立台南師範學院國民教育研究所碩士論文。

黃思怡 (2003)。小提琴教學法之研究 — 徐多沁教學法與黃鐘教學法。國立臺灣師範學院國民教育研究所音樂教學碩士論文。

蕭心筠 (2001)。小提琴練習曲教學應用之研究—以模組理論為依據的技巧分析。

中國文化大學音樂研究所碩士論文。

陳亮妃 (2002)。比較 Francesco Geminiani 的 *The Art of violin playing* 與 Leopold Mozart 的 *A Treatise on The Fundamental principles of violin playing* 兩本論述。東吳大學音樂系碩士班示範講習會論文。

林曄宣 (2004)。『艾弗瑞全能鋼琴教程』與『好連得成功鋼琴教程』兩套初級鋼琴教材之比較研究。國立台北師範學院教育政策與管理研究所音樂教學碩士論文。

張玲瑋 (1997)。大提琴傳統教學法與鈴木教學法之比較。國立中山大學音樂研究所碩士論文。

四、樂譜

鈴木鎮一 (1978)，鈴木鎮一小提琴指導曲集第一冊。台北：大陸書店。

鈴木鎮一 (1978)，鈴木鎮一小提琴指導曲集第二冊。台北：大陸書店。

鈴木鎮一 (1978)，鈴木鎮一小提琴指導曲集第三冊。台北：大陸書店。

鈴木鎮一 (2003)，鈴木鎮一小提琴教材第一至第八冊。北京：人民音樂。

黃輔棠 (2006)，黃鐘小提琴教學法專用教材第一冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2006)，黃鐘小提琴教學法專用教材第二冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2006)，黃鐘小提琴教學法專用教材第三冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2006)，黃鐘小提琴教學法專用教材第四冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2006)，黃鐘小提琴教學法專用教材第五冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2003)，黃鐘小提琴教學法專用教材第六冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2003)，黃鐘小提琴教學法專用教材第七冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2003)，黃鐘小提琴教學法專用教材第八冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2003)，黃鐘小提琴教學法專用教材第九冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2003)，黃鐘小提琴教學法專用教材第十冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2004)，黃鐘小提琴教學法專用教材第十一冊。台南市：黃鐘。

黃輔棠 (2005)，黃鐘小提琴教學法專用教材第十二冊。台南市：黃鐘。

羅蘭 (1986)，初學弦樂演奏動作。強森編著。

羅蘭 (1986)，弦樂演奏中的行動教學。強森編著。

五、網路資訊

http://folkartist2.e-lib.nctu.edu.tw/collection/egret/jin_tu/about4.htm

六、英文參考文獻

Johnson,S.(1986).Young strings in action.New York : Boosey & Hawkes.

Mozart,L.(1951).A treatise on the fundamental principles of violin playing

(K.Editha,Trans).Avon, Mn : Bookcraft.(Original work published in 7156)

Rolland,P. (1974).Action studies.New York : Boosey & Hawkes.

Rolland,P.(1960).Basic principles of violin playing.Reston,VA : American String Teachers Association.

Rolland,Paul Rolland collection,University of Illinois Archives,

Rolland,Paul.unpublished manuscript.

Rolland,Paul.Class teaching versus individual teaching,Violin and Violinists,September.

附錄一 訪談逐字稿

訪談對象編號：A

受訪者：曾慶然 先生

訪談時間：民國 105 年 4 月 4 日，上午 10:00~11:00

訪談地點：教師家

訪談方式：封閉式訪談錄音

訪談逐字稿內容	編碼分析
一、教學宗旨。	
<p>1. 請問小提琴教學法宗旨是如何產生的？</p> <p>我想想，我們黃鐘推廣的是業餘音樂教育，目的不是培養音樂家，而是提升人的素質、智力素質、藝術品味素質等，教學宗旨就是這樣產生的。「以樂弘道」的具體內容，主要就是一個愛心跟紀律啦。「以樂啟智」是啟發人的智慧、智能。「以樂遊戲」是讓教學變得好玩，把學習變得好玩，有一種遊戲的精神。「以樂結緣」是通過教學，讓人與人之間建立起更密切的互動。</p>	<p>黃鐘推廣的是業餘音樂教育，目的不是培養音樂家，而是提升人的素質，包括品格素質、智力素質、藝術品味素質等，黃鐘就是這樣產生的。(A-1-1-1)</p> <p>「以樂弘道」的具體內容，主要是一個愛心跟紀律。</p> <p>「以樂啟智」是啟發人的智慧、智能。</p> <p>「以樂遊戲」是讓教學變得好玩，把學習變得好玩，有一種遊戲的精神。</p> <p>「以樂結緣」是通過教學，讓人與人之間建立起更密切的互動。(A-1-1-2)</p>
<p>2. 專用教材的設計理念包含哪些層面？</p> <p>小提琴來自西方，必須本土化，才能真正普及。所以黃鐘設計理念一本土、科學、有趣，黃鐘小提琴教學法的教材是要為一般大眾設計而不是為音樂家或是音樂學生設計的時候，它就必須具備一些特點，就是，它必須要容易</p>	<p>黃鐘專用教材的設計理念一本土、科學、有趣，黃鐘小提琴教學法的教材是要為一般大眾設計而不是為音樂家或是音樂學生設計的時候，它就必須具備一些特點，就是，它必須要容易學，而且不是傳統所走過的路。(A-1-2-1)</p>

<p>學，而且不是傳統所走過的路。</p>	
<p>3. 專用教材的編排?</p> <p>對於專用教材的編排，我會盡量去瞭解學習者的狀況或是遇到的困境，透過教材的輔助來協助學習者學習小提琴的演奏技術。<u>教材主要是為業餘學琴者而設計，做左手變化音的難度、曲目的長度、混合技巧的複雜度與速度，比傳統教材簡單。所以在編排教材時候，在譜上註解會很明確，拉上半弓、中半弓、下半弓或示弓尖。練習曲，大都是我們耳熟能詳的歌曲。教材裡面也會採用「八舊二新」的原則編排，每一次的學習，會複習一些舊的，加入一點點新的這樣。</u></p>	<p>教材主要是為業餘學琴者而設計，做左手變化音的難度、曲目的長度、混合技巧的複雜度與速度，比傳統教材簡單。所以在編排教材時候，在譜上註解會很明確，拉上半弓、中半弓、下半弓或示弓尖。練習曲，大都是我們耳熟能詳的歌曲。教材裡面也會採用「八舊二新」的原則編排，每一次的學習，會複習一些舊的，加入一點點新的這樣。</p> <p>(A-1-3-1)</p>
<p>第二部分：融入個人教學特色。</p>	
<p>1. 教材如何與傳統式教材對應?</p> <p>小提琴必須本土化，這是我強調的，傳統教材有材料沒方法，小提琴技術太精緻、困難，如果不能讓學習過程變得有趣，就很難推廣。<u>所以黃鐘專用教材總共有十二冊，相當於傳統教材初與中級的程度。1-4冊是入門，5-8冊示第一把位的各種基本技巧，9-12冊是換把。這十二冊教材裡面，已經把最重要的小提琴基本技術都涵蓋進去了。有大多數業餘學琴者都無法承受又長又枯</u></p>	<p>所以黃鐘專用教材總共有十二冊，相當於傳統教材初與中級的程度。1-4冊是入門，5-8冊示第一把位的各種基本技巧，9-12冊是換把。這十二冊教材裡面，已經把最重要的小提琴基本技術都涵蓋進去了。有大多數業餘學琴者都無法承受又長又枯燥的傳統練習曲，也不會花很多時間練音階，更不會有很多時間來練琴，在這個原因之下，我會讓學生練習輔助練習，像是把曲子難處抽出來分解成單純的空弦弓法練習，或單純</p>

<p>燥的傳統練習曲，也不會花很多時間練習音階，更不會有很多時間來練琴，在這個原因之下，我會讓學生練習輔助練習，像是把曲子難處抽出來分解成單純的空弦弓法練習，或單純的左手音準、伸張、提前準備、換把等練習，讓學生在拉奏曲子前，先練習這些輔助練習。這樣對練習來說比較有幫助。</p>	<p>的左手音準、伸張、提前準備、換把等練習，讓學生在拉奏曲子前，先練習這些輔助練習。(A-2-1-1)</p>
<p>2. 教學上特殊的指導方法?</p> <p>在歷來的各種教學中都會有口訣。例如，太極拳、武術之類的，他們都會有一些練功的口訣，因此要將口訣來作一些比較具體的應用。恩…像是，針對某一個技術難題，就編一些口訣讓學生容易記得，讓家長明白這個技術有什麼要點要求。所以，口訣必須具有簡短與上口的特點，讓學生一聽就明白，一做就容易作得到。先讀後拉的目的——拉對音，拉準音。</p> <p>通過口訣的特殊技術教學法，讓學生先想下一個音是什麼音，在哪一根弦、是哪個手指，這個手指按下去的位置是分還是靠。想清楚然後音按對了，弓才能下去，這樣音當然就比較有把握是拉對的。拉準音的部分，就是遇到有空弦音，這時有一個口訣就是「對空弦」，那學生就先拉空弦在拉那個音，那不準</p>	<p>因此要將口訣來作一些比較具體的應用。恩…像是，針對某一個技術難題，就編一些口訣讓學生容易記得，讓家長明白這個技術有什麼要點要求。所以，口訣必須具有簡短與上口的特點，讓學生一聽就明白，一做就容易作得到。先讀後拉的目的——拉對音，拉準音。</p> <p>通過口訣的特殊技術教學法，讓學生先想下一個音是什麼音，在哪一根弦、是哪個手指，這個手指按下去的位置是分還是靠。想清楚然後音按對了，弓才能下去，這樣音當然就比較有把握是拉對的。拉準音的部分，就是遇到有空弦音，這時有一個口訣就是「對空弦」，那學生就先拉空弦在拉那個音，那不準的音，他通常自己就會聽到。小提琴的運弓是公認難的，如果沒有經過特別的訓練，弓根本就拉不直，運行的軌道也</p>

的音，他通常自己就會聽到。小提琴的運弓是公認難的，如果沒有經過特別的訓練，弓根本就拉不直，運行的軌道也不穩定，要把弓拉直的話，就要把弓分成好幾段，然後每一段都有他的動作要求與口訣。例如，在弓根段，下弓的口訣叫做「退」，到了中上弓段就不「退」了，我們就只是開合的「開」，就是手肘這個地方打開，拉到弓尖段，整個大臂就必須向前伸。所以，黃鐘下弓的口訣就叫做「退、退、開、進」。那上弓的時候，就反過來了。弓尖的上弓是「退」，整個大臂是往後退，中上弓段是開合的「合」，拉到中下弓段，就是「進」，就是大臂往前不後退，弓根段也是「進」，所以，上弓的口訣是「退、合、進、進」。讓老師或者學生在運全弓的時候，就是想或者是唸「退、退、開、進」、「退、合、進、進」，這樣，每一個字就代表一個動作方向，像這類口訣，多數是我們自己發明、創編，那也有一些是參考別的老師。例如，徐多沁老師，他的夾琴口訣，只用了三個字，「插、貼、放」—「插」，就是把琴插進脖子；「貼」，是貼緊脖子；「放」就是把手放掉、把頭放下來。比黃鐘原先好幾句話的口訣更加精煉，我們就學了他這個口訣。

不穩定，要把弓拉直的話，就要把弓分成好幾段，然後每一段都有他的動作要求與口訣。例如，在弓根段，下弓的口訣叫做「退」，到了中上弓段就不「退」了，我們就只是開合的「開」，就是手肘這個地方打開，拉到弓尖段，整個大臂就必須向前伸。所以，黃鐘下弓的口訣就叫做「退、退、開、進」。那上弓的時候，就反過來了。弓尖的上弓是「退」，整個大臂是往後退，中上弓段是開合的「合」，拉到中下弓段，就是「進」，就是大臂往前不後退，弓根段也是「進」，所以，上弓的口訣是「退、合、進、進」。讓老師或者學生在運全弓的時候，就是想或者是唸「退、退、開、進」、「退、合、進、進」，這樣，每一個字就代表一個動作方向，像這類口訣，多數是我們自己發明、創編，那也有一些是參考別的老師。例如，徐多沁老師，他的夾琴口訣，只用了三個字，「插、貼、放」—「插」，就是把琴插進脖子；「貼」，是貼緊脖子；「放」就是把手放掉、把頭放下來。比黃鐘原先好幾句話的口訣更加精煉，我們就學了他這個口訣。(A-2-2-1)

<p>3. 教學例子說明?</p> <p>教學時多少會有一些方法能讓學生易懂又能快速的上軌道,在技巧學習上的效果也比較好。<u>有時學生在拉奏樂譜時,會不順暢,我都會叫他們先唱譜,用自己的方式把曲子暢流順,在照著自己唱的方式詮釋出來,這樣能增加學生在背譜上的速度,也事半功倍。</u></p>	<p>有時學生在拉奏樂譜時,會不順暢,我都會叫他們先唱譜,用自己的方式把曲子暢流順,在照著自己唱的方式詮釋出來,這樣能增加學生在背譜上的速度,也事半功倍。(A-2-3-1)</p>
<p>第三部分：教學法如何提升學生技巧。</p>	
<p>1. 輔助練習的設計?</p> <p>會有輔助練習是因為<u>小提琴技術就難在它的動作很複雜阿,因為要顧及的東西實在太多了,像是拉一句簡單的旋律,就有關到運弓、音準。光是運弓,又牽涉到握弓的方法、運弓的方向、力度、弓速、軌道等問題。輔助練習的核心就是把複雜的地方拆開來,分解單純化。</u></p>	<p>小提琴技術就難在它的動作很複雜阿,因為要顧及的東西實在太多了,像是拉一句簡單的旋律,就有關到運弓、音準。光是運弓,又牽涉到握弓的方法、運弓的方向、力度、弓速、軌道等問題。輔助練習的核心就是把複雜的地方拆開來,分解單純化。(A-3-1-1)</p>
<p>2. 輔助功使用時機點?</p> <p>在學生在初學時,<u>左手按弦姿勢有好多種,我會要求初學者一開始即將左手四個手指全部按好在弦上,這個方法是為了讓學習者有自然的按弦姿勢與手指保留的概念。</u></p>	<p>在學生在初學時,左手按弦姿勢有好多種,我會要求初學者一開始即將左手四個手指全部按好在弦上,這個方法是為了讓學習者有自然的按弦姿勢與手指保留的概念。(A-3-2-1)</p>

<p>3. 口訣效果?</p> <p>在學習上總有一些有看沒有懂的問題，像有些學生不好意思跟老師討教，都默默地放在心裡頭，如果有簡單扼要的口訣能讓學生一聽就懂，就能達到學習最好的效果。</p> <p><u>所以在困難的演奏技術上，我會將這些連貫的演奏動作分解成可以單獨練習的預備動作，以精簡扼要的口訣，來讓學習者在拉奏之前，腦袋裡就有清楚的概念，對於其演奏技巧的學習能發揮事半功倍之效果。</u></p>	<p>所以在困難的演奏技術上，我會將這些連貫的演奏動作分解成可以單獨練習的預備動作，以精簡扼要的口訣，來讓學習者在拉奏之前，腦袋裡就有清楚的概念，對於其演奏技巧的學習能發揮事半功倍之效果(A-3-3-1)</p>
--	--

第四部分：如何加深學習興趣

<p>1. 如何在練習過程中提高興趣?</p> <p><u>像我剛剛說的因為小提琴是西方的樂器，大多數人認為應該要學協奏曲、交響曲類的曲子，不過我希望在學習小提琴時，以本土的音樂耳熟能詳的曲子為主，畢竟我們不是在國外出生的，對作曲家寫那首曲子當下的感覺不理解，也難感受，所以選本土的曲子不但能帶動本土文化，在拉奏時也更能深深的體會樂曲所要詮釋的那種情境，我也會讓小朋友拉些流行曲子來增加學生學琴的興致。</u></p>	<p>因為小提琴是西方的樂器，大多數人認為應該要學協奏曲、交響曲類的曲子，不過我希望在學習小提琴時，以本土的音樂耳熟能詳的曲子為主，畢竟我們不是在國外出生的，對作曲家寫那首曲子當下的感覺不理解，也難感受，所以選本土的曲子不但能帶動本土文化，在拉奏時也更能深深的體會樂曲所要詮釋的那種情境，我也會讓小朋友拉些流行曲子來增加學生學琴的興致。(A-4-1-1)</p>
---	---

第五部分：教學困難

1. 教學最大的困難點?

還是基本功的練習吧!光是運弓就很複雜，全弓運弓，我們還沒有要求到你的力量要怎麼樣，你的軌道要怎麼樣，呃，單只是一個把弓拉直，每一個下工，就轉了三次方向，一個上弓，也轉了三次方向，一來一回，你的運弓方向轉了六次，夠複雜的。那你看，單只是一個運弓，除了這麼一個複雜的把弓拉直之外，還有，你的力量呢?呃，第一，你是用什麼力量，適用緊的力量，還是鬆的力量，然後，你在弓根的時候，弓很重，你必須用小拇指去頂弓桿，讓弓的力量減輕，那過了弓根以後，你的小拇指就必須要離開，然後把力量集中在食指，再來逐漸增加它的力量。所以，你拉一個全弓的話，它的力量並不是一直一樣的，而是從頭變換到尾，如果要從尾變到頭，這又變得更複雜，這對初學者一開始實在太難了。

還是基本功的練習吧!光是運弓就很複雜，全弓運弓，我們還沒有要求到你的力量要怎麼樣，你的軌道要怎麼樣，呃，單只是一個把弓拉直，每一個下工，就轉了三次方向，一個上弓，也轉了三次方向，一來一回，你的運弓方向轉了六次，夠複雜的。那你看，單只是一個運弓，除了這麼一個複雜的把弓拉直之外，還有，你的力量呢?呃，第一，你是用什麼力量，適用緊的力量，還是鬆的力量，然後，你在弓根的時候，弓很重，你必須用小拇指去頂弓桿，讓弓的力量減輕，那過了弓根以後，你的小拇指就必須要離開，然後把力量集中在食指，再來逐漸增加它的力量。所以，你拉一個全弓的話，它的力量並不是一直一樣的，而是從頭變換到尾，如果要從尾變到頭，這又變得更複雜，這對初學者一開始實在太難了。(A-5-1-1)

<p>2. 不同年齡層，如何因應心智發展程度調整教學?</p> <p>因為學習者的年齡都不同，在認知發展的成熟度上有所差異，所以我會用口訣來做為輔助，有的學生因為不瞭解我的意思，導致無法把我要教給他的東西運用在技術的學習上，所以我會用簡單的口訣來讓不同年齡層的學習者輕易的瞭解我的意思，讓他們輕鬆的學會我給予的演奏技術。</p>	<p>因為學習者的年齡都不同，在認知發展的成熟度上有所差異，所以我會用口訣來做為輔助，有的學生因為不瞭解我的意思，導致無法把我要教給他的東西運用在技術的學習上，所以我會用簡單的口訣來讓不同年齡層的學習者輕易的瞭解我的意思，讓他們輕鬆的學會我給予的演奏技術。</p> <p>(A-5-2-1)</p>
<p>3. 解決困難的關鍵?</p> <p>如果就以現在學習者的心理層面來說，新鮮、變化才是學習者學習動力的主要來源，所以我為了因應學習者的學習需求，我必須挑選類似的輔助教材來加強學習者的技術養成。因此，我在樂曲上的安排大多是以簡短的曲風、耳熟能詳的素材為主。現在台灣目前各類的音樂檢定或音樂比賽到處都有，在家長得比較心理之下，大多數希望自己的小孩可以參與不童系統的音樂檢定或是比賽來協助孩子拓展他們的視野，檢視自己的學習狀況，也能瞭解到其他人的學習情形，做為維持學習動力的來源之一。</p>	<p>如果就以現在學習者的心理層面來說，新鮮、變化才是學習者學習動力的主要來源，所以我為了因應學習者的學習需求，我必須挑選類似的輔助教材來加強學習者的技術養成。因此，我在樂曲上的安排大多是以簡短的曲風、耳熟能詳的素材為主。現在台灣目前各類的音樂檢定或音樂比賽到處都有，在家長得比較心理之下，大多數希望自己的小孩可以參與不童系統的音樂檢定或是比賽來協助孩子拓展他們的視野，檢視自己的學習狀況，也能瞭解到其他人的學習情形，做為維持學習動力的來源之一。</p> <p>(A-5-3-1)</p>

訪談對象編號：B

受訪者：紀乃元 先生

訪談時間：民國 105 年 4 月 15 日，上午 13:00~15:00

訪談地點：教師家

訪談方式：封閉式訪談錄音

訪談逐字稿內容	編碼分析
一、教學宗旨。	
<p>4. 請問小提琴教學法宗旨是如何產生的？</p> <p><u>平常我們在拉琴時我們會強調讓身體任何時候都必須輕輕的保持平衡，所有部位都可以自由移動。要是都在靜態緊繃的狀態下拉奏，會造成過度和不必要的壓力。且會干擾正常的呼吸控制，就像在游泳一樣，全身不緊繃加上穩定的呼吸節奏，就能在水中輕鬆的擺動。</u></p>	<p>平常我們在拉琴時我們會強調讓身體任何時候都必須輕輕的保持平衡，所有部位都可以自由移動。要是都在靜態緊繃的狀態下拉奏，會造成過度和不必要的壓力。且會干擾正常的呼吸控制，就像在游泳一樣，全身不緊繃加上穩定的呼吸節奏，就能在水中輕鬆的擺動。</p> <p>(B-1-1-1)</p>
<p>5. 專用教材的設計理念包含哪些層面？</p> <p><u>因為個別課的嚴格，造成了團體課相對的流行，團體教學的好處有社會刺激、節省時間、透過合奏經驗獲得更多樣的課程、操控樂器更有自信、較佳的讀譜能力法展。羅蘭也為教材特別創建了弓法系統、弓法體操、指法系統獨創技術系統，適合各種年齡層，也能作為獨奏和合奏用途，在實際演奏教學上，十分重視細節，一個好的系統除了要合乎技術之外，最重要的是好理解。因此</u></p>	<p>因為個別課的嚴格，造成了團體課相對的流行，團體教學的好處有社會刺激、節省時間、透過合奏經驗獲得更多樣的課程、操控樂器更有自信、較佳的讀譜能力法展。羅蘭也為教材特別創建了弓法系統、弓法體操、指法系統獨創技術系統，適合各種年齡層，也能作為獨奏和合奏用途，在實際演奏教學上，十分重視細節，一個好的系統除了要合乎技術之外，最重要的是好理解。因此在團體課程時候，我不能抓住每位學生的細節，唯有學生能理解去注意這些細節，</p>

<p><u>在團體課程時候，我不能抓住每位學生的細節，唯有學生能理解去注意這些細節，才能在團體教學中學好基本技術，所以學生的自覺十分重要。</u></p>	<p>才能在團體教學中學好基本技術，所以學生的自覺十分重要。(B-1-2-1)</p>
<p>6. 專用教材的編排? <u>對於學生在學琴時，練完琴全身痠痛，導致練琴意願不高，因此，在教材的編排上，選擇曲目以強烈節奏性的小品最好，希望學生不要把肌肉鎖在身體的任何部位，並利用不費力的適當動作，來詮釋音樂。</u></p>	<p>對於學生在學琴時，練完琴全身痠痛，導致練琴意願不高，因此，在教材的編排上，選擇曲目以強烈節奏性的小品最好，希望學生不要把肌肉鎖在身體的任何部位，並利用不費力的適當動作，來詮釋音樂。(B-1-3-1)</p>
<p style="text-align: center;">第二部分：融入個人教學特色。</p>	
<p>4. 教材如何與傳統式教材對應? <u>傳統教材內容，初學者較不易理解，如運弓、手的角度、拿弓姿勢、身體的扭轉等。初學者如遇到雙音老是拉不好的問題，我會建議演奏空弦的雙音，如果演奏重複的跨音音行，也能使用空弦雙音。初學者在拉空弦時常發生噪音，我會用易懂的方法讓學生理解，例如：拉空弦時，像在開火車，在弦上行駛，如果偏掉了，就會有吵雜尖銳的摩擦聲，因此，在練習時，想像自己是車長，要把火車開好。</u></p>	<p>傳統教材內容，初學者較不易理解，如運弓、手的角度、拿弓姿勢、身體的扭轉等。初學者如遇到雙音老是拉不好的問題，我會建議演奏空弦的雙音，如果演奏重複的跨音音行，也能使用空弦雙音。初學者在拉空弦時常發生噪音，我會用易懂的方法讓學生理解，例如：拉空弦時，像在開火車，在弦上行駛，如果偏掉了，就會有吵雜尖銳的摩擦聲，因此，在練習時，想像自己是車長，要把火車開好。(B-2-1-1)</p>
<p>5. 教學上特殊的指導方法?</p>	<p>當然還是會有雜音，這時就有關到右手</p>

<p>在拉空弦時候，總是拉不大聲或拉大聲又一堆雜音，這樣要怎麼讓學生知道如何拉出美妙的聲音。<u>當然還是會有雜音，這時就有關到右手運弓的技巧，剛開始練習時，我們把右手拉空弦的動作稱為開火車，讓學生把火車開好，久了學生會很自然的駛在航道上。</u></p>	<p>運弓的技巧，剛開始練習時，我們把右手拉空弦的動作稱為開火車，讓學生把火車開好，久了學生會很自然的駛在航道上。(B-2-2-1)</p>
<p>6. 教學例子說明?</p> <p><u>大多數的學習者，基本的運功都會有問題，在拉長音時都會飄來飄去不穩定，所以我會向他們說弓根的時候後弓毛朝內，中弓的時候弓毛全部貼住，弓尖的時候弓毛向外翻，就像我說的，右手拉空弦的動作稱為開火車，如何把火車開到穩。</u></p>	<p>大多數的學習者，基本的運功都會有問題，在拉長音時都會飄來飄去不穩定，所以我會向他們說弓根的時候後弓毛朝內，中弓的時候弓毛全部貼住，弓尖的時候弓毛向外翻，就像我說的，右手拉空弦的動作稱為開火車，如何把火車開到穩。(B-2-3-1)</p>
<p>第三部分：教學法如何提升學生技巧。</p>	
<p>4. 輔助練習的設計?</p> <p><u>在實際演奏教學上，細節會十分重要，音高、弓法使用、表情術語，這些東西如果沒有詮釋好，曲子會少了些風味。我舉個例子在一些大曲子裡面有些部分有快速音群又有一大串音，這時我就會教學生把主要的音詮釋出來就好，中間經過音輕輕的按帶過，這也是一種方法。</u></p>	<p>在實際演奏教學上，細節會十分重要，音高、弓法使用、表情術語，這些東西如果沒有詮釋好，曲子會少了些風味。我舉個例子在一些大曲子裡面有些部分有快速音群又有一大串音，這時我就會教學生把主要的音詮釋出來就好，中間經過音輕輕的按帶過，這也是一種方法。(B-3-1-1)</p>
<p>5. 輔助功使用時機點?</p>	<p>如果在初學階段，我會先讓學生瞭解在</p>

<p><u>如果在初學階段，我會先讓學生瞭解在拉琴時身體的協調，才能在練琴時以舒適的方式練習。</u></p>	<p>拉琴時身體的協調，才能在練琴時以舒適的方式練習。(B-3-2-1)</p>
<p>6. 口訣效果?</p> <p><u>口訣只是幫助他在練習上更好理解我說的東西，也讓他印象深刻，我舉個例子：像是拿弓，很多人手都會塌下去，或是亂握，我會叫他練習一招叫做”起立坐下”像在做沙發，上弓的時候手立起來，就像起立的樣子，然後下弓的時候手壓下去就像坐下一樣，剛開始我在教學時，有些初學者完全聽不懂我在講什麼，我做一遍動作給他看，他也是迷迷糊糊，知道大概怎麼做，練一下就覺得自己會了，後來我用這個口訣，學習者沒在練琴時，也能在大腿上做這個動作，隔周來上課時，效果明顯進步很多，這是我的方法之一。</u></p>	<p>口訣只是幫助他在練習上更好理解我說的東西，也讓他印象深刻，我舉個例子：像是拿弓，很多人手都會塌下去，或是亂握，我會叫他練習一招叫做”起立坐下”像在做沙發，上弓的時候手立起來，就像起立的樣子，然後下弓的時候手壓下去就像坐下一樣，剛開始我在教學時，有些初學者完全聽不懂我在講什麼，我做一遍動作給他看，他也是迷迷糊糊，知道大概怎麼做，練一下就覺得自己會了，後來我用這個口訣，學習者沒在練琴時，也能在大腿上做這個動作，隔周來上課時，效果明顯進步很多，這是我的方法之一。(B-3-3-1)</p>

第四部分：如何加深學習興趣	
<p>2. 如何在練習過程中提高興趣? <u>多聽 CD、多看影片吧!看看一些大師如何詮釋曲子,有些小朋友因為看過了大師演奏,學琴學的很起勁,我覺得這是一個很好的方法,就像追星一樣。</u></p>	<p>多聽 CD、多看影片吧!看看一些大師如何詮釋曲子,有些小朋友因為看過了大師演奏,學琴學的很起勁,我覺得這是一個很好的方法,就像追星一樣。 (B-4-1-1)</p>
第五部分：教學困難	
<p>4. 教學最大的困難點? <u>蠻多學琴者都不太喜歡上課完回家就練琴,導致在練琴時,對老師說過的東西,印象模糊,最後變成以誤解的方式練習,這就壞習慣的來源,一直的停在原地的話,教新的東西又會跟不上。</u></p>	<p>蠻多學琴者都不太喜歡上課完回家就練琴,導致在練琴時,對老師說過的東西,印象模糊,最後變成以誤解的方式練習,這就壞習慣的來源,一直的停在原地的話,教新的東西又會跟不上。 (B-5-1-1)</p>
<p>5. 不同年齡層,如何因應心智發展程度調整教學? <u>初學者學的東西不一定多,但要精,所以我希望基本底子要打好,不然越後面越困難的地方,會學不起來,至於年齡長者呢,因為課業跟工作的繁忙,所以學的東西也不一定多,除非專科像音樂班這種得,我才會給他們必須要學得,不然只是學興趣的我大多會問她們要學什麼,年齡長者在上課方面也比較好指導,理解力較好,所以我在給他們東西時,我比較不會篩選。</u></p>	<p>初學者學的東西不一定多,但要精,所以我希望基本底子要打好,不然越後面越困難的地方,會學不起來,至於年齡長者呢,因為課業跟工作的繁忙,所以學的東西也不一定多,除非專科像音樂班這種得,我才會給他們必須要學得,不然只是學興趣的我大多會問她們要學什麼,年齡長者在上課方面也比較好指導,理解力較好,所以我在給他們東西時,我比較不會篩選。(B-5-2-1)</p>

<p>6. 解決困難的關鍵? <u>像我剛剛所說的阿，大多數的學琴者都不太喜歡上課完回家就練琴，所以在練琴的時後，對我說過的東西，印象模糊，最後變成亂練一通，壞習慣的養成就是這樣來的，所以在上課時，我希望學琴者能帶錄音器材，以便回家練琴時忘了老師說什麼，才能放出來聽，讓上課教的東西完整呈現。不然一個東西每次上課都教，真的很累人，又拖進度。</u></p>	<p>像我剛剛所說的阿，大多數的學琴者都不太喜歡上課完回家就練琴，所以在練琴的時後，對我說過的東西，印象模糊，最後變成亂練一通，壞習慣的養成就是這樣來的，所以在上課時，我希望學琴者能帶錄音器材，以便回家練琴時忘了老師說什麼，才能放出來聽，讓上課教的東西完整呈現。不然一個東西每次上課都教，真的很累人，又拖進度。 (B-5-3-1)</p>
---	--



訪談對象編號：C

受訪者：陳怡君 女士

訪談時間：民國 105 年 4 月 30 日，上午 19:30~20:15

訪談地點：台南市生命力樂器行

訪談方式：封閉式訪談錄音

訪談逐字稿內容	編碼分析
一、教學宗旨。	
<p>7. 請問小提琴教學法宗旨是如何產生的?</p> <p><u>像孩子在學習語言時，是藉由長時間的反覆練習與父母親的鼓勵，從單字開始學習到詞語久了就能越講越流利，同樣的，練琴也是如此，從小開始培養，不斷的反覆練習，過程中也有助於新的技術產生。</u></p>	<p>像孩子在學習語言時，是藉由長時間的反覆練習與父母親的鼓勵，從單字開始學習到詞語久了就能越講越流利，同樣的，練琴也是如此，從小開始培養，不斷的反覆練習，過程中也有助於新的技術產生。(C-1-1-1)</p>
<p>8. 專用教材的設計理念包含哪些層面?</p> <p><u>我們鈴木教學法主張模仿與重複，給父母錄音帶撥放給孩子聽，也希望父母陪同上課，給予高品質學習素材，鼓勵背譜演奏，給予互相觀摩的機會。</u></p>	<p>我們鈴木教學法主張模仿與重複，給父母錄音帶撥放給孩子聽，也希望父母陪同上課，給予高品質學習素材，鼓勵背譜演奏，給予互相觀摩的機會。(C-1-2-1)</p>
<p>9. 專用教材的編排?</p> <p><u>鈴木教材有十冊，學習內容大多是選歐洲的古典名曲，前三冊以第一把位的學習為主，第四冊以後就開始進入變換把位的應用。另外，我們也相當重視重奏與合奏，有兩套輔助教材為《兩把小提琴的二重奏》及《弦樂團伴奏譜》</u></p>	<p>鈴木教材有十冊，學習內容大多是選歐洲的古典名曲，前三冊以第一把位的學習為主，第四冊以後就開始進入變換把位的應用。另外，我們也相當重視重奏與合奏，有兩套輔助教材為《兩把小提琴的二重奏》及《弦樂團伴奏譜》等兩套輔助教材。(C-1-3-1)</p>

<p>等兩套輔助教材。</p>	
<p>第二部分：融入個人教學特色。</p>	
<p>7. 教材如何與傳統式教材對應?</p> <p><u>因為鈴木教學法認為兒童的音樂才能是透過教育培養而成的，所以我常常把小朋友聚在一起上音樂課，課程內容會用到一些童話故事書，並且做道具來讓小朋友們印象更深刻，動動手也動動腦。</u></p>	<p>因為鈴木教學法認為兒童的音樂才能是透過教育培養而成的，所以我常常把小朋友聚在一起上音樂課，課程內容會用到一些童話故事書，並且做道具來讓小朋友們印象更深刻，動動手也動動腦。(C-2-1-1)</p>
<p>8. 教學上特殊的指導方法?</p> <p><u>有些學習者拉琴時，聲音總是拉不太出來，因此在初學階段，會以空弦撥奏作為發音基礎。鈴木教學法蠻注重音色完美訓練，因此，想把聲音拉到大聲又好聽的位子，是在琴橋與指板中間的位置，此處拉奏，可以奏出宏大的聲音。</u></p>	<p>有些學習者拉琴時，聲音總是拉不太出來，因此在初學階段，會以空弦撥奏作為發音基礎。鈴木教學法蠻注重音色完美訓練，因此，想把聲音拉到大聲又好聽的位子，是在琴橋與指板中間的位置，此處拉奏，可以奏出宏大的聲音。(C-2-2-1)</p>
<p>9. 教學例子說明?</p> <p><u>小朋友上團體課程時，我會幫小朋友們編一則故事，來讓小朋友發揮想像力，讓小朋友哼出故事裡面場景感覺，然後再找一首能幫故事配樂的合奏曲子給小朋友們拉。(如：兩隻兩虎)</u></p>	<p>小朋友上團體課程時，我會幫小朋友們編一則故事，來讓小朋友發揮想像力，讓小朋友哼出故事裡面場景感覺，然後再找一首能幫故事配樂的合奏曲子給小朋友們拉。(如：兩隻兩虎)(C-2-3-1)</p>

第三部分：教學法如何提升學生技巧。

<p>7. 輔助練習的設計?</p> <p><u>我喜歡讓小朋友一起拉奏，我覺得這樣很方便，只是因為都是齊奏的關係，小朋友們都只會單一的聲部，輔助練習的話，我會讓小朋友自由發揮，並幫他們設計分部，拉不同的音，像八部合音那樣，也因此會知道有些小朋友對音感的敏感，有人拉錯小朋友們會互相督促，提升小朋友們一起玩音樂的快樂。</u></p>	<p>我喜歡讓小朋友一起拉奏，我覺得這樣很方便，只是因為都是齊奏的關係，小朋友們都只會單一的聲部，輔助練習的話，我會讓小朋友自由發揮，並幫他們設計分部，拉不同的音，像八部合音那樣，也因此會知道有些小朋友對音感的敏感，有人拉錯小朋友們會互相督促，提升小朋友們一起玩音樂的快樂。</p> <p>(C-3-1-1)</p>
<p>8. 輔助功使用時機點?</p> <p><u>對於年齡層小的學習者，我會給予他們自由的空間學習音樂，以他自己的方式去瞭解，再從旁邊介入引導。</u></p>	<p>對於年齡層小的學習者，我會給予他們自由的空間學習音樂，以他自己的方式去瞭解，再從旁邊介入引導。</p> <p>(C-3-2-1)</p>

<p>9. 口訣效果?</p> <p>我沒有什麼口訣耶,啊...有一個可能算是口訣,學習者在練琴的時候,我會讓他們邊拉變奏,然後邊拉嘴巴邊跟著唱,不知道這算不算是口訣,不過這個效果蠻好的,小朋友能順便背譜。</p>	<p>學習者在練琴的時候,我會讓他們邊拉變奏,然後邊拉嘴巴邊跟著唱,不知道這算不算是口訣,不過這個效果蠻好的,小朋友能順便背譜。(C-3-3-1)</p>
---	---

第四部分：如何加深學習興趣

<p>3. 如何在練習過程中提高興趣?</p> <p>我覺得小朋友能越早學習音樂越好,多聽點音樂,再去參觀別人拉奏,引起動機,並且嘗試使用紙造玩具小提琴,然後才讓他們接觸小提琴樂器。在個別課也希望家長一起出席,幫忙筆記,學習調音,並幫兒童瞭解剛開始學習的各種難處,如夾琴,持弓等姿勢,家長在家就是小提琴輔導老師,也能多跟小朋友互動,也能讓家裡和樂融融。幼童學習音樂的過程就像學習語言,經常反覆的聆聽音樂熟悉音樂的語言,在學習方面上才會更生動有趣。</p>	<p>我覺得小朋友能越早學習音樂越好,多聽點音樂,再去參觀別人拉奏,引起動機,並且嘗試使用紙造玩具小提琴,然後才讓他們接觸小提琴樂器。在個別課也希望家長一起出席,幫忙筆記,學習調音,並幫兒童瞭解剛開始學習的各種難處,如夾琴,持弓等姿勢,家長在家就是小提琴輔導老師,也能多跟小朋友互動,也能讓家裡和樂融融。幼童學習音樂的過程就像學習語言,經常反覆的聆聽音樂熟悉音樂的語言,在學習方面上才會更生動有趣。(C-4-1-1)</p>
---	--

第五部分：教學困難

<p>7. 教學最大的困難點?</p> <p><u>很多小朋友不太喜歡讀譜，導致許多學生因為不能讀譜而無法參加合奏，速度跟不上學一陣子的，因為真正的合奏中，每一聲部演奏的都是不同的旋律和節奏，而且經常不是主旋律，所以非常難背譜演奏。因此，目前團體課程以齊奏為主。</u></p>	<p>很多小朋友不太喜歡讀譜，導致許多學生因為不能讀譜而無法參加合奏，速度跟不上學一陣子的，因為真正的合奏中，每一聲部演奏的都是不同的旋律和節奏，而且經常不是主旋律，所以非常難背譜演奏。因此，目前團體課程以齊奏為主。(C-5-1-1)</p>
<p>8. 不同年齡層，如何因應心智發展程度調整教學?</p> <p><u>通常年紀越小的兒童學習音樂，需要家長的支持，在學習過程也需要嚴謹的教材和進度，所以說，因為需要大量的練習，兒童更需要家長及教師的鼓勵，學習效果才會顯著並持續進步。多鼓勵學生合作學習，而不是競爭，年長的學生，應幫助年紀較小的。學生跟學生，父母跟學生，老師和學生之間都保持著正向積極的鼓勵。</u></p>	<p>通常年紀越小的兒童學習音樂，需要家長的支持，在學習過程也需要嚴謹的教材和進度，所以說，因為需要大量的練習，兒童更需要家長及教師的鼓勵，學習效果才會顯著並持續進步。多鼓勵學生合作學習，而不是競爭，年長的學生，應幫助年紀較小的。學生跟學生，父母跟學生，老師和學生之間都保持著正向積極的鼓勵。(C-5-2-1)</p>

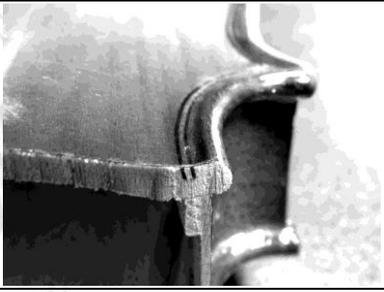
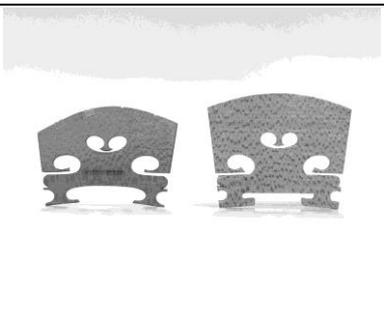
<p>9. 解決困難的關鍵?</p> <p><u>我的音樂教學有五個重點：</u> <u>(一)家長參與，(二)鼓勵兒童聆聽音樂，</u> <u>(三)反覆加強練習，(四)遊戲化的教學，</u> <u>(五)注重個別差異，這些都適用於一般的</u> <u>音樂教學。</u></p>	<p>我的音樂教學有五個重點： (一)家長參與，(二)鼓勵兒童聆聽音樂，(三)反覆加強練習，(四)遊戲化的教學，(五)注重個別差異，這些都適用於一般的音樂教學。(C-5-3-1)</p>
---	--

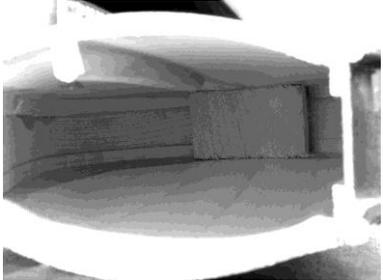
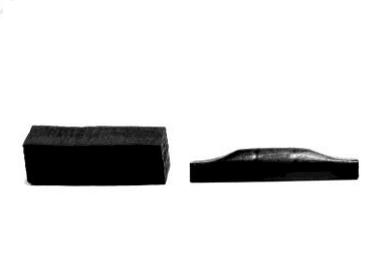


附錄二：小提結構介紹

結構名稱	結構介紹	結構圖
琴頭	<p>琴頭的造型受到古建築的影響，Ionic column 是古典建築裡五種柱式之一，柱頂以渦捲型式來裝飾。每位製琴師的技術手法與精神皆可在琴頭的造型裡顯見，選用與提琴側板及背板相同的材料，1564 年 A.Amati 製作的小提琴，已出現這種樣子的琴頭。渦捲狀琴頭的下方為弦栓箱，弦栓孔的定位與正圓的標準是弦樂器調音的關鍵。</p>	
弦栓	<p>弦栓的常用材料有：黑檀木 (ebony)，玫瑰木(rosewood)，黃楊木 (boxwood)等。木材的質量與密度，以及含水率會影響樂器震動的泛音表現。外型風格有多樣的型式，削整與琴頭的弦栓孔的密合度是重要的裝配技術。</p>	
上弦枕	<p>上弦枕的材料為黑檀木，4 條絃的弦槽距離，它與指板間的高度，會影響演奏者表現。</p>	
指板	<p>它的製作材料為黑檀木，指板的弧度可以讓演奏者感受到樂器的使用順手程度，由其在高把位時音色的表現。</p>	

<p>琴頸</p>	<p>楓木為主要材料，其厚度、寬度及圓弧度有著標準的製作要求，並且和指板緊密黏合，琴頸與琴身接合的位置成為弦樂器整體中對於影響結構張力的關鍵部位之一。</p>	
<p>面板</p>	<p>使用徑切方式所裁切完成的松木 (pine)或雲杉(spruce)，目前提琴的美麗身型，是由 16 世紀以來 AMATI、STRADIVARI、GUARNERI 三個製琴家族所使用的內模，經由歷來許多的製琴師傳承至今。</p>	
<p>側板</p>	<p>採用與琴頭、背板相同部位的楓木 (maple)，厚度約為 1.2mm，部分製琴師會借由寬度變化來讓提琴發出他希望的音色表現。</p>	

背板	選用楓木為主，背板及面板，由中心點漸次的厚度變化，是決定提琴發聲的關鍵之一。	
f 孔	每位製琴師所製作出的 f 孔截然不同，都有屬於他們自己的藝術美學要求。f 孔的定位與美感，對於製作技術上是非常講究的。聲響學方面，f 孔有著極為重要的音響功能。	
鑲線	黑色的薄木條有時使用梨木或其他果木，白色薄木條有楊木、柳木和柏木。鑲線有一項重要的功能：避免提琴受到撞擊時，由木紋處裂開。鑲線亦反映出製作師的手工精緻度。	
C 段	提琴外型的弧線段，上方段稱為 upper bout，下方段稱為 lower bout，中間段稱為 middle bout 或 C bout。C 段和整把琴的美學比例有種奇妙的關係。	
琴橋	琴橋的材料是由楓木所切成的原始橋(如圖右)，再由製作師或維修師，依照每一把琴的特性與需求，削切成可使用的琴橋(如圖左)。琴橋架構琴弦的張力與直接承受弦的震動，透過與音柱的配合，可改變提琴的表現結果。	

音柱	音柱是松木製成的柱狀木，經由師傅的巧手，將音柱削成與面板與背板的斜度完全密合，對於提琴震動的高頻泛音，藉由經驗豐富的師傅，移動音柱與琴橋與低音樑的相對位置，能產生抑制與增強的反應，符合演奏家對樂器演奏的要求。	
低音樑	由劈開方式的松木製做，其年輪與面板一致，黏合在面板內部低音弦的下方。定位與長度，以及弧度與寬度，是低音樑最重要的製作標準。它增加提琴低音弦的能量，平衡高頻與低頻的張力，提供琴橋於低音樑位置的腳獲得震動能量的穩定，取得最佳的共振。	
止弦板	和弦栓、腮托，使用相同的材料，大部分為一整套使用，亦有為求得更佳的聲音，更換不同材料。其尾線可調整長度，改變止弦板的張力，來調整音色。	
下弦枕	為黑檀木製作，支撐止弦板上的尾線，容易被忽略脫膠的位置。	
止弦鈕	與弦栓、止弦板、腮托為同一套材料，固定尾線，維持琴弦張力。	

腮托	常用的材料為黑檀木、玫瑰木、黃揚木、蛇木等，可依臉型與頸部高度，選擇不同型式的腮托。選用合適的腮托可培養出輕鬆且正確的演奏姿勢。	
漆	提琴的漆是天然的原料配方如琥珀、蟲膠、山達松脂等，搭配完成。步驟繁瑣，耗時費工，需留意環境變化，才能製做出，漆料特性：有彈性、俱透明度、薄如厚沉、保護木材的美麗漆面。	

(資料來源：洛奇提琴官方網站。本研究整理另行繪製)



附錄三：示意圖

1. 握琴方法



2. 握弓方法



(資料來源：研究者示範)