

2023年长笛演奏的技巧研究论文(优秀8篇)

长笛演奏的技巧研究论文篇一

论文摘要：为了帮助长笛爱好者规范地掌握长笛演奏的技术技法以及及时发现学习和演奏中存在的一些问题，本文尝试从以下几个方面对长笛规范的演奏技术技法进行研究，以期对长笛在我国的普及和应用做出贡献。

近些年，我国的交响乐及西洋乐器演奏得到蓬勃的发展，而作为一种较为成熟的木管乐器的长笛，以其独特的音色和极强的表现力在西方的管弦乐演奏中具有广泛的影响，给人以深刻的印象。正是由于这种原因，长笛得到了越来越多人的喜爱，学习它的人也在不断增加。但是，由于受到了长笛在我国发展历史较短、相关的专业演奏和教育人才不足等客观因素的影响，相当一部分长笛的学习者和爱好者缺乏专业的技术指导和规范的专业训练，造成了这些练习者在实践中不能掌握长笛正确规范的演奏技术和技法。本研究关于长笛规范的演奏技术技法的探析便对长笛演奏的普及与推广具有极强的理论意义和现实意义。

一、规范的手型和指法

手型是长笛演奏容易被忽视却十分重要的一个基础环节，不正确的手型往往会导致指法练习的低效率，手指灵活度和敏感度不能达到理想的效果，长时间可能会出现联系时手指、胳膊和肩膀不适甚至疼痛的现象。因此在进行长笛的练习和演奏时，应该首先认识到手臂和手指是一个统一的整体，只有二者协调呼应才能使演奏完美地完成。正确的手臂姿势应该是大臂自然下垂并且略微的抬起，要与身体保持一定距离，另外两只手臂要与身体形成一个近似圆形的空间，切记演奏

过程中手臂一定要自然柔和。吹奏时，手腕与手臂要保持直立，不能弯曲，手心要朝下，手指也要自然弯曲。这一过程中要注意大臂不能抬得过高，以免长时间的手腕弯曲造成血液循环不畅，从而致使手指灵活度和敏感度的降低。对于长笛的握法，目前多采用三角式，即使吹口板、左手食指根部、右手拇指尖三点呈现120度状态以确保手指处于最灵活状态。

长笛吹奏过程中，指法是吹奏音阶的基础，音阶是指法的外在表现的重要形式。在长笛练习中，我们在关注手指速度的同时还要重点关注音阶时值的均匀，不能顾此失彼。为了保证吹奏时的音阶均匀，要避免手腕的变形，要使手腕与手臂保持直线。另外，手指要保持弯曲，形成一个近似椭圆形的空间。在手指按下和弹起时一定要保持速度一致，这也是保证音阶均匀的重要环节。因为手指敏感度的不同，因此在进行手指敏感度练习中，应该注意练习不敏感手指的敏感度，以确保音阶的准确和均匀。

二、规范的气息和呼吸

长笛的呼吸的技法和技巧是相当复杂的，学习难度也很大，它的吹奏较之其他吹奏乐器需要大量的气息。在进行长笛的气息学习和训练时，通常采取的是胸腹式的呼吸方法，因为这种方法可以充分提高气息的容量。具体的练习方法为自身站立，全身放松，先要吸气到腹部之后再吸气到胸部，当有满胀的感觉后慢慢收缩腹肌，以使气流吹出。针对长笛需要气量大的特点，在学习过程中，要着重进行提高吸气及呼气速度和深度的练习，尤其要注意二者的平衡，不能出现失衡的现象。另一方面，在进行吹奏练习之前一定要对其调性和乐句进行分析，以注意其呼吸的方式和方法 and 唤起的速度及深度进行提前处理和分配。

三、规范的吐音与颤音的吹奏

吐音是长笛吹奏时一种重要的吹奏方式，通俗的讲，这种吹

奏方式是通过舌头将气流分成一块一块的一种吹奏形式，其类型可以分为单吐和多吐。单吐的基本技法是使用舌尖来阻挡气流形成断音的效果，这时舌头要保证在上、下齿之间，舌型保持在发“tu”声的位置进行吹奏。多吐的吹奏技法是在单吐的基础上完成的，其发音时是用舌头发“tu—ku”或者“tu—ku—tu”等多音的位置吹奏的。这种吹奏多适用于进行快速的乐句和片段的演奏。

与吐音一样，颤音也是长笛吹奏的一种重要技巧，其吹奏时有着丰富的感染力。颤音的形成是在进行吹奏时，气流向外送气时产生脉冲而形成的一种类似波浪形的声音。在平时进行练习时要尽量吸气，然后保持气流无中断地向外吹，同时用腹肌来有节奏地控制颤音的形成，保证吹奏声音像波浪一样自然、柔美。

四、规范的音色控制

长笛的音色受到很多因素的影响，例如笛头与笛身的角度；吹奏时嘴唇的角度；送气量的大小；气柱的形状和方向以及口型等因素都会影响到长笛的音色。在追求音色的学习中，一般情况，需要吹奏者保持良好的状态。嘴型要放松并处于微笑状态，在进行低音吹奏时嘴唇可以略微张开，在进行高音吹奏时下颌要微微向前，但嘴型都不能有大的变化。另外，在吹奏时，要选择好角度让口风集中产生圆型气柱，以保证气柱打在最佳的发音点上来确保音色。

其实，除了以上规范的长笛演奏技术技法以外，长笛演奏更需要演奏者具有一种好的文化底蕴和文化基础，这种底蕴可以与规范的演奏技术技法相互促进，以帮助于演奏者形成良好的乐感，以达到精神、心灵与技术的完美结合。

参考文献：

[1]应诗真。长笛教学法[m].北京：人民音乐出版社，1988.

[2]胡结续。笛子吹奏法[m].北京：人民文学出版社，1972年7月第二版

长笛演奏的技巧研究论文篇二

摘要：

勃拉姆斯d大调长笛协奏曲第一乐章，是一个传统的奏鸣曲式的快板乐章，本文就它的演奏风格和技巧加以说明。

关键词：勃拉姆斯□d大调；长笛；演奏

勃拉姆斯d大调长笛协奏曲第一乐章，这是一个传统的奏鸣曲式快板乐章，采用双呈示部。长笛演奏进入之前，乐队以进行曲风格进行演奏，整个乐段有力激昂，最后乐队全奏，以柱式和弦终止。长笛演奏进入，奏响了华彩性的引子，在乐队长音的衬托下，长笛演奏出以上、下行音阶构成的引子。连接部最后的段落，流畅而缠绵，由中音区逐渐向高音区攀沿，同时调性往副部靠拢，直到这一段落之后，独奏提琴停止于a大调的导音上，紧接乐队以a大调分解和弦承接，为副部的到来作好调性准备，长笛演奏在弦乐拨奏的轻快背景下，奏出动听的副部主题。这支旋律将级进音型与跳进音型融合在一起，显得格外迷人，就像是唱给恋人的一首真挚的情歌。这一旋律演奏之后，乐队紧接重复，显得音乐情感更加浓郁。接下来的结束部都是以快速音阶构成的段落。乐队以长音和弦相衬，连续的强力度演奏，音符的时值也越来越缩短。高潮时，音阶上行结束于a大调的主音——呈示部结束了，乐章进入了展开部。

展开部开始处，乐队演奏了大段的极富交响性段落，主部主题成为展开部音乐发展的基础，主题开始的五个基本音符出现于不同的调性上，时而由乐队明确奏出，时而又隐伏在长笛的技巧性乐句中。虽然副部主题的音调片段以及其他几个

主题的音调也出现在音乐发展之中，但却未能成为推动音乐发展的动力。主部主题在展开部中起着主宰的作用，在这里，它显得更富动力，更有气势。再现部时，乐队一开始就以宏大的气势奏出主部主题。这时的主部主题与呈示部的主部主题在情绪上有了很大的对比，它更加富有颂歌的气质。副部再现时出现在 $\#f$ 大调上，保持了原来的“情歌”意味。这段华彩多以主部主题为基础而进行即兴演奏。勃拉姆斯在总谱中没有为这段华彩写下任何音符，至今流传下来的即兴华彩乐段达十余种之多。用的最多的是约阿西姆所作的。在华彩乐段的结尾，由一个轻柔的颤音导回再现部。

最后，由主部主题动机发展而成的情绪热烈的段落，豪迈地结束了协奏曲的第一乐章。

第二乐章，这一优美柔和的慢板乐章，是勃拉姆斯著名的抒情篇章。它使人想起了贝多芬《第六交响曲》第一乐章的主部主题，二者在调性、节奏型、风格、情绪等方面都有相近之处。它与这首协奏曲第一乐章的主部主题一样，从不同侧面刻画出田园情趣。中部调性由明朗的 f 大调转入 $\#f$ 小调。主部主题再现时，独奏小提琴和双簧管交替演奏这个迷人的旋律。“华丽的装饰音型拭去了中部那种迷离而略带伤感的色彩。优美恬静的牧歌渐渐地消失在静谧的气氛之中。”

第三乐章，活泼而适度的快板。“主部主题是根据匈牙利的吉卜赛舞曲节奏和旋律特色精心创作出来的，这使我们想起勃拉姆斯的匈牙利舞曲。因为约阿西姆是匈牙利人，这一主题是为了表达对他的敬意而创作的。”这个节奏强烈，曲调有力的主题，富于火热奔放的舞蹈性。这个主题贯彻整个终乐章，以独奏或合奏反复多次，特别是在结尾部分，它以三连音节奏型出现，显示出壮阔豪迈的进行曲风格。

在主部主题结束后，弦乐组拨出轻盈跳动的节奏型，使音乐气氛由豪壮转为秀巧。这时，副部主题在长笛演奏上出现，它短小轻快，富有幽默感。

再现部副部戏谑的音调首先响起，这个火热的主题经过发展，进入气魄宏大的尾声。这时，由主部材料发展而成的三连音音型，从大提琴声部开始，再由独奏小提琴变化重现，速度加快，音色越来越明亮，最终达到全曲的高潮。最后，全曲以极富匈牙利特色的三个有力的和弦，在辉煌洪亮的音乐中结束乐曲。

下面来谈谈演奏。刚开始接触第一乐章时，也许会感到枯燥乏味，但慢慢熟悉之后，才会真正了解它美妙的旋律隐伏在流动的音符之中，流畅细腻，熠熠如生。整个乐章充满了田园气息。在演奏第一乐章的开始时，要非常有气势。坚决、果断地奏出乐曲的第一句，接下去的大段十六分音符要演奏的非常流畅、舒展，隐伏其中的旋律要加以强调，并且要演奏的均匀、饱满，不能忽快忽慢，忽强忽弱。总之，在这个乐章里的大段十六分音符以及三连音中，其旋律都不是暴露在表面的音符上，需要去仔细体会其中包涵的音乐，否则会给人一种拉音阶的错觉；细腻感人的旋律部分要充分表现出来，这样才仿佛是人们从心里唱出的愉快歌声。

“第二乐章，优美柔和的慢板，是抒情篇章。音乐中安逸恬静的气氛使人联想到勃拉姆斯写作这首协奏曲的环境——凉爽宜人的培查哈避暑胜地。”这个乐章旋律细腻而流畅。演奏时表情丰富、情绪激动，更多地表现出一种复杂的内心活动。接着出现情绪激动且极具表现力的旋律要把情绪容入到音乐当中，像瀑布一样流泻出来。中段又回到开始那优美、安逸的气氛中。最后，乐曲结束在静谧的旋律之中，逐渐消逝。这一乐章既要演奏得宽广又要表达出它细腻的情感，这就需要我们去细细体味作者所要表达的感情了。

长笛演奏的技巧研究论文篇三

随着人们生活水平的不断提高，人们越来越重视精神世界的构建，随之便是对音乐等审美行为的需求。钢琴作为乐器之王，在教育过程中应当注重传承和发展，以音乐丰富人们的

精神世界，这就需要钢琴演奏者具有过硬的钢琴演奏水平，能够熟练运用多种演奏技巧，通过钢琴演奏更好地表现乐曲的审美内涵。

一、钢琴演奏技巧的概念范围

钢琴演奏技巧主要包括触键技巧、触键力度、节奏和演奏常识等，在具体的演奏中也包括连奏法、断奏法、琶音、远距离大跳等等。正确掌握钢琴演奏技巧能够让学生领悟到钢琴的魅力所在，更好地表现出乐曲的内在魅力。钢琴演奏技巧教学总体分为三个阶段，“首先教师需要引导学生们进行放松训练，避免紧张的肌肉影响乐曲生动和活力的表现”。[1]第二阶段为钢琴演奏技巧的训练，教师可以组织学生们进行专项弹奏练习，其中包括钢琴演奏时的踏板练习、弹奏力度练习、节奏和分句演奏等方面，提高学生在触键方式、指尖把握的力度，此阶段需要大量的时间反复练习才能达到效果。第三阶段钢琴教师需要对学生听觉和音乐训练，让学生明确钢琴演奏中的节奏，并运用熟练的技巧将节奏感表现出来。

二、钢琴教学中演奏技巧训练的重要性以及方法

为了更好地进行钢琴演奏，需要具备扎实的演奏功力，在熟能生巧的演奏前提下，将乐曲的韵律美表现出来，并用这种韵律美中富含的情感充分表达出来，用钢琴演奏感染听众，让听众产生情感上的共鸣。可以说钢琴教学的基础就是演奏技巧的练习，所有的教学都需要围绕演奏技巧训练开始，让学生都能够认识到技巧对于钢琴演奏的重要性，同时在教学时也要针对学生的不同基础进行训练计划的制定，只有做到针对性教学，才能提高学生对于钢琴演奏技巧学习的重视。具体的钢琴演奏教学方法有以下几种：

（一）巩固学生的基础弹奏技巧。演奏技巧对于钢琴的表现力来说有着绝对的影响，所以基础训练非常重要，学生需要

从跳音奏法、非连音奏法、连音奏法这三大主要方式入手多加练习。在进行连音演奏技巧教学时，教师应当让学生养成五个手指独立演奏的能力，避免上一个音还没放开就演奏下一个音，确保每个音符都是干净的。

（二）让学生掌握音阶弹奏的方法。“演奏钢琴技巧当中非常基础的一个部分即音阶演奏，”[2]阶弹奏需要手指之间的配合和协调，并且表现出音阶之间的质感和顺畅。人的手部特征表现为在移动方向上存在差异，应当练习拇指四个方向的活动功能，演奏手法要更加自然而平稳，这就需要教师将音阶弹奏技巧渗透到每个学生的日常训练中，不断地重复练习，从而形成拇指音阶弹奏准备的习惯。

（三）培养学生钢琴演奏的音乐感和节奏感。节奏是一首乐曲的框架，只有准确地把握节奏才能演奏出高质量的音乐作品。在钢琴演奏练习中，教师需要先让学生能够明确乐曲的节拍，然后让拍数和弹奏的速度保持一致，此时可以引用节拍器，让学生养成跟随节拍弹奏乐曲的习惯，进而形成节奏感。

三、钢琴演奏技巧在教学中的应用

（一）将起落演奏技巧融入在教学中。作为钢琴入门的必须掌握技巧，钢琴演奏时需要学习起落弹奏，当音符连线为两个时，即为音符的落下和提起，手臂在落下时动作要轻柔，手腕和身体都要放松，确保弹奏动作的轻柔和缓和。

（二）掷、击与自由落键的演奏技巧。“钢琴音色对于演奏来说极其重要，在进行钢琴表演的过程中，可以通过琴键的变化来实现钢琴音色的变化。”[3]触键技巧是一种混合技术，教师需要引导学生了解掷的力量是如何协同作用的，感受肩膀、手臂、手腕的共同作用，同时又能放松自己的身体，避免肌肉的紧张。这也需要学生能够增强手臂活动的灵活性，总之这是对钢琴演奏的基本要求，只有保持一个恰到好处的

紧张状态，才能最大限度提高学生的`手指灵敏程度和力度。

（三）贴键演奏技巧的教学。贴键演奏实用性很强，能够提高学生的手指灵活程度，抬高手指也需要一定的练习，不能让手指的过度抬高影响乐曲演奏的连续性和完整性，贴键练习要求学生在弹奏该音符之前就将手指放在钢琴的琴键上，并迅速按下，当弹奏结束后手指仍然要放在该键位上，减少力量不均和落音、缺音的现象。在训练该演奏技巧的过程中，需要学生能够全身心地投入到钢琴演奏中，将音符作为情感表达的桥梁，将乐曲中的情感传递给听众。

四、结语

钢琴演奏技巧的提高需要系统化的长期训练，如果仅仅把技巧训练当作一种机械式的枯燥联系，学生常常会丧失钢琴学习的兴趣，这就需要教师采用更加科学的教学方法，将技巧训练和演奏融合在一起，增强钢琴演奏技巧的趣味性。只有注重技巧的演奏，才能更好地将乐曲中的情感传递出去，让钢琴展现出乐曲的韵味，凸显钢琴的音域和音色特点，让乐曲能够走到听众心中，激起情感上的共鸣，带给听众们以审美上的感受。

[参考文献]

[1]马娜. 浅谈高校钢琴教学中的演奏呼吸[j].黄河之声, 2016, 06:22.

将本文的word文档下载到电脑，方便收藏和打印

推荐度：

点击下载文档

搜索文档

长笛演奏的技巧研究论文篇四

一个优秀的长笛演奏者的音乐中充满着诗情画意，仿若晨间的森林里，那些朝气蓬勃的露珠和婉转悦耳的鸟鸣，当我们期望和它们一同享受晨间的欢快时光时，却发现曲调中又充满了低沉的哀伤，如夕阳下的碧波，遥远而又宁静，那些情感由一个个音符组成，丝丝入扣，没有一个多余，引领着聆听者们融入作曲者的内心。但要想成为一个好的长笛演奏者，就需要我们付出努力，不断的探索掌握音色变化的方法，在练习之余提高自身的科学文化水平和艺术修养，在演奏技巧上精益求精，不满足自身已有的水平。同时也可借鉴一些优秀长笛演奏家的音频资料，在学习中总结出自身的不足之处，促进自我的不断进步与完善。本文通过对“长笛在室内乐演奏的音色变化”的论述，希望能对长笛学习者起到一个总结的作用。

1. 长笛演奏简介

1.1 长笛的起源

长笛是现代管弦乐和室内乐中主要的高音旋律吹孔气鸣乐器，早期的长笛是由乌木或椰木制成，因此长笛属于木管乐。随着历史的不断进化，长笛的材质也得到了进步，现代的长笛普遍用金属制成，相较于传统长笛的音色圆润、音量较小，金属长笛的音色显得更加明朗宽广，穿透力强。长笛的发声原理较其它乐器特殊一点，它是以高压气流循管壁绕出时与后续气流撞击而振动发声的，因此吹奏音色的好坏与入气端的外形曲度和吹口孔内缘所形成的角度有一定的影响。长笛

的每个音孔都有其固定的音调，演奏技巧华丽多样，演奏者在演奏时根据指法吹奏出不同的优美旋律，中、高音区清晰明朗如清晨的第一缕阳光；低音区域悦耳清澈如溪边的潺潺流水。长笛的音色与其它木管乐器相比，其音色缺乏谐音，因此长笛通常不用来模仿人声，而多用于表现自然界的万物，如田野、森林、溪水、小鸟等。

1.2室内乐的起源

室内乐，顾名思义，是在室内演奏或演唱的音乐。最初是指西方皇宫贵族中由少数人演奏、演唱且为少数听众演出的世俗音乐，它有别于当时的戏剧音乐和教堂音乐。现在的室内乐则是指由一件或几件乐器合作演奏的小型器乐曲，它与管弦乐队的不同之处在于，前者每一声部由一人演奏，后者每一声部则由多人演奏。室内乐重奏的每一声部都具有相对的独立性和个性化，因此它的技法通常比较复杂细致，偏向多样化。和交响乐队相比，室内乐演奏的作品显得感情细腻，更加注重每一乐器的技巧掌握和表现能力，对各个声部的乐器的组合搭配上也更加精雕细琢，因此，这就要求室内乐演奏者之间必须有默契的配合，聆听者也要用心融入音乐，才能深刻领会作品的妙处。

2. 与长笛有关的几种重奏形式

2.1长笛重奏

重奏即是指每个声部均由一人演奏的多声部器乐曲，长笛的重奏形式有多支长笛、长笛与短笛、长笛与中音长笛、长笛与低音长笛的组合形式。长笛的重奏强调整体的匀称、均衡和统一，要求在起调、协调以及音调的细微变化上都能达到协调统一，这也要求演奏者之间要保持高度的默契性和统一性，以团体协作为中心，避免个人的炫技。代表作品为多普勒·阿尔伯特·弗朗兹的长笛二重奏《行板与回旋曲》(franzdoppler:andante&rondo)

2.2长笛同其它管乐器的配合

除长笛重奏外，长笛与其他乐器的室内乐组合形式最重要的当属木管五重奏。所谓木管五重奏即是指由长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号五种管乐器组合在一起合奏的音乐表现形式。这种音乐表现形式的演变经历了漫长的历史，作曲家们为之付出了大量的心血，因此木管五重奏也是室内乐演奏中难度最大的一种表现形式。由于五种乐器的材质、音色、音高的各不相同，协调发声的难度也极高，因此就需要演奏者们在音色的统一上多下些功夫，这种“难度极高的组合”一旦得到恰当组合，便会发生很奇妙的化学反应，使整首曲子变得更加多样化。比较有代表性的作品有里盖蒂的《木管五重奏》、柏林爱乐乐团的《室内音乐小品》管乐小重奏等。

2.3长笛与弦乐器的配合

现代长笛的材质主要为金属，而弦乐器则多为木质，由于材质的不同，造成了二者在音色、音调上也有很大的差异。而在弦乐器中，小提琴的发声最为洪亮明朗，其音色与长笛十分相似，因此在长笛与弦乐器的组合形式中，长笛和小提琴经常轮流扮演主角的角色。譬如莫扎特的D大调长笛与弦乐四重奏Op.285在优美的弦乐背景上铺展开长笛明朗清亮的声音，多种声部乐器的组合相互交织呼应，别具特色。这样的曲目比较少，难度系数也较高，需要长笛演奏者迎合其它弦乐器的音调，适当控制自身的呼吸，不能过于突兀、尖锐；演奏时演奏者要控制好胸腔的力量保证气息平稳，吐气要缓慢平和，以保持整首曲子的平衡和谐，使长笛能彻底的融入弦乐器的演奏中。

2.4长笛与其它乐器的组合

除了以上几种常见的形式外，长笛也可以与其它乐器组合重奏。譬如长笛与吉他，这两件乐器不论从音色上还是表现手法上都有很多相似之处，更重要的是它们都呈现了历史悠久

的传统，代表作品有朱利亚尼的《a大调大奏鸣曲》（作品85号）等。随着音乐形式的逐渐完善，长笛与其它乐器的组合形式也越来越多，甚至以往看起来完全不搭边的乐器现在也能组合在一起，譬如长笛与中国古典乐器的组合等。这样看来，长笛在室内乐演奏中的地位就变得更加重要了。

3. 心理因素对长笛音色的影响

音色又名音品，是指声音的感觉特性。音调的高低取决于发生体振动的频率，不同的发声体由于材料、结构的不同发出的音色也就不同，即便是同一音调和同一声音强度下，我们也可以通过一定的特点区分出不同的乐器和人。所以同一乐器下音色的不同一定程度上也取决于演奏者的主观性。

3.1 真实性

真实性即是指最初的、自己的。在音乐上则被诠释为对音乐原作品的忠实再现，每一部作品都有其独特的时代背景和音乐风格，在体裁手法和表现内涵上也有一定的相对独立性。因此，演奏者在演奏曲子前要充分了解作曲家的时代背景和音乐风格，切实把握作曲者在谱曲时的心境及心理变化，只有在深刻了解音乐作品内涵的情况下，演奏者才有可能将音乐作品所要表达的感情以更加细腻的形式演奏出来。

3.2 创造性

创造力是指“和别人看同样的东西，却能想出和别人不同的事物”。在漫长的音乐历史演变中，扎实的音乐功底固然重要，但“想常人所不敢想”的创造精神才是推动音乐作品不断进步的根本动力。艺术强调的是个性，作为演奏者在把握音乐作品时，要敢于揣摩，总结出自己的独到经验。譬如在长笛的音色演绎中，节奏、音高、节拍等都是谱面上所看到的，而音色的不同则需要演奏者自己来把握。演奏过程中，演奏者要通过自身的审美特点对作品中的人文景观进行理解、

揣摩，再通过演绎这首曲子将其中的情感传达给聆听者，这种演绎既要表达出原作者的深刻内涵，又要体现演奏者的创造性。

4. 时代背景与音色变化的关系

正如不同时代背景下诗人的诗歌基调不同，不同时代背景下的音乐作品对长笛的音色也有不同的要求。

4.1 古典主义音乐时期

古典主义音乐时期大约在1750年—1827年，它形成于维也纳的一种乐派，所以也称为“维也纳古典乐派”。这一时期的音乐作品强调理智与情感的高度统一，音乐语言精炼、朴素，形式结构清晰匀称，曲风上更倾向于市民舞蹈及民间音调。常用的乐器组合表现形式有奏鸣曲、协奏曲、交响曲和四重奏等。由于古典主义音乐时期的长笛尚未得到进步，依然是木质长笛，因此要求演奏者在演奏这一时代作品时，要尽量注意遵循长笛的原有音色，注意吐气的匀称，保证声音的柔美细腻，营造出木质长笛演奏的氛围。

4.2 浪漫主义音乐时期

浪漫主义音乐是在古典主义音乐之后的一个新的音乐流派，它起源于19世纪初，这一时期的艺术家推崇主观感情的表达，对人文景观的热爱以及对未来的期许。与古典主义音乐不同的是，浪漫主义时期的人们思想更加开化，他们在继续古典主义特点的同时，又在其基础上有了新的探索，譬如强调多种音乐形式的交流和组合，推崇个人主观感情的表达。在音乐形式上，它突破了古典音乐高度统一的形式结构，给予了演奏者更大的发挥性，如即兴曲、练习曲、幻想曲、夜曲等。演奏者在用长笛演奏这一时期的音乐作品时，要将自身融入其中，用心揣摩作品的时代背景及深刻内涵，尽量保持这一时期长笛应有的柔美、婉约的音色。

4.3现代主义音乐时期

现代主义音乐泛指19世纪末20世纪初印象主义音乐以后，在经济、政治的不断进步下，人们的思想也得到了进一步的解放，西方传统音乐的基本法则被相继一一打破，和以上两种时代背景相比，现代音乐的风格变得更加多样化，作曲家的创作手段也更多、更丰富。长笛的音色也产生了和古典主义、浪漫主义时期完全不同的变化，从单一的柔美变得温和而不失明朗，这一时期的音乐作品显然更符合现代人的心理，演奏者也更好把握一些。

结束语：

长笛演奏的技巧研究论文篇五

关于中提琴的演奏艺术，根据笔者个人近年来的艺术实践与理性思辨，主要有三大重点问题，发表出来以作引玉之砖。

一、展现演奏技艺

“在商言商”、“从艺言艺”，中提琴演奏艺术，中心与关键，首先是要在演奏实践中充分并且出色地展现演奏者自身的演奏技艺。

当然这种展现要恰当适度，既不能“缺苗断空”，也不能“喧宾夺主”。

中提琴不仅以独有的艺术专长可以展现其独奏艺术魅力，而且在交响乐曲的演奏中，与整个弦乐器组一起，发挥出不可替代的重要艺术作用。

例如在莫扎特创作的《第40交响曲》中，第一乐章的快板呈示部的主部主题，就是由在中提琴震音的陪衬下，由第一、第二小提琴八度齐奏的一段旋律，表现出痛苦、哀伤的情绪，

确定了这一乐章悲怆、激奋的格调。

又如在贝多芬创作的《第五(命运)交响曲》中，第二乐章活泼的行板中“双重变奏”，即由中提琴与大提琴的齐奏，奏出第一主题，表现出抒情而深沉，并带有哲理思考的意味。

再如李斯特创作的交响诗《前奏曲》中，也由小提琴、中提琴大幅度起伏的琶音伴奏，由铜管与其他低音乐器奏出响亮的呈示部的主题，奏出了壮阔、豪迈、庄严、崇高的人生寓意。

凡此种种，都要求中提琴演奏者必须具有坚实雄厚的艺术实力与超群出色的演奏技艺，才能使中提琴演奏艺术闪亮发光，令人陶醉。

二、把握文化底蕴

近年来，在全球各领域都兴起了“文化热”，音乐文化也应运而生，许多音乐人都愈来愈明确地认识到：音乐与艺术的竞争，说到底乃是文化的竞争。

的确如此，音乐人的文化底蕴决定制约着音乐作品的文化底蕴；反转过来，音乐作品的文化底蕴又需要音乐人以自身的文化底蕴予以呈现。

由此看来，中提琴演奏员必须以自身的文化底蕴来把握、体现所演奏音乐作品的文化底蕴。

因为“所谓文化或文明乃是包括知识、信仰、艺术、道德、法律、习俗以及包括作为社会成员的个人而获得的其他任何能力、习惯在内的一种综合体。”（泰勒：《原始文化》，转引自《文化学辞典》第109页，中央民族学院1988年版，北京）

要把握音乐的文化底蕴，就要弄清音乐文化是艺术文化的组成部分，而整个艺术又是文化大系统中的一个组成部分。

其重点是把握中西音乐文化精神的差异：中国音乐文化强调美与善的统一，注重音乐的伦理价值；西方音乐文化则强调美与真的统一，注重音乐的认识价值。

中国音乐文化强调音乐的表现、抒情、言志功能；西方音乐文化则强调音乐的再现、模仿、写实特点。

只有把握了上述文化精神的差异，才能在演奏实践中体现出中西音乐文化的不同特点。

三、提升音乐学养

中提琴演奏员要想提高自己的演奏艺术水准，还必须努力提升自己的音乐学养。

学养是学问和修养的合称，学问即知识；修养即能力，音乐学养包括音乐知识与音乐能力两大层面。

在音乐知识方面，要掌握音乐的构成要素，包括旋律、节奏、和声、织体、复调、调式、曲式、调性等等；音乐作品，特别是器乐作品的体裁，如序曲、组曲、夜曲、进行曲、谐谑曲、叙事曲、幻想曲、狂想曲、随想曲、舞曲、协奏曲、交响音画、交响曲等等。

同时，要掌握各历史时期各音乐流派的不同风格特点。

例如18世纪欧洲古典乐派推崇理性和情感的统一，追求艺术形式的严谨完美的风格；19世纪前浪漫乐派强调激情、强调主观情感、强调个性的风格；后浪漫乐派强调情感浓厚热烈、深沉真挚的风格；民族乐派强调民族风格；印象乐派强调表现感觉世界的主观印象和声音“色彩”的风格等等。

在音乐能力方面，主要是识谱与背谱以及对作品的分析、理解、表现能力。

其中重点是背谱，一定要“胸有成竹”。

有视觉背谱法、听觉背谱法、视听背谱法、运动神经背谱法等多种背谱法。

要因人因曲而异。

俗话说：“熟能生巧。”只有将乐谱背熟，才有演奏技巧可言。

长笛演奏的技巧研究论文篇六

在弦乐四重奏中，中提琴起着充实中声部的作用，而要想真正的演奏好中提琴，就必须不断的加强训练，并且把握好演奏的技巧，这样才能够让中提琴在音乐领域里获得提高、获得发展。

一、中提琴的概况

(一)什么是中提琴。

中提琴，是属于提琴家族中的中音乐器，它的外形结构基本上跟小提琴一样，只是它的身体比小提琴略大罢了，五度定弦基本定在c□g□d1□a1□中提琴的身高大约是42厘米左右，它的声音比小提琴的声音更加的厚重，更加的温暖人心，它操作起来也基本上是与小提琴相符，但是中提琴作为一件独奏的乐器来说，它不具有小提琴的那种爆发与大提琴的浑厚，在演奏协奏曲的时候不能和乐队进行比较，所以作曲家一般很少单独去为中提琴写作。

(二)中提琴的规格与形状。

中音提琴的尺寸大概在我们的15英寸左右，而次中音提琴则是比较大的，在18英寸以上，所以从十九世纪遗留下来的中提琴，大多数都已经把体型给改小了，因为体型太大了，不方便我们的演奏，到现在后期生产的中提琴，大多数已经不分次中音提琴了，并且在我们作曲家的构思跟作品中也不会再去把中提琴分为两个声部的乐器了，现在我们所拉的中提琴，尺寸一般都是根据我们的使用者的身材来研制的，在绝大多数的人的思维中，他们一般会选择那种比较大的中提琴，因为那样的中提琴在低音方面可以产生丰富的效果，如果是穿透力的方面，中提琴要选择那种比较小做工精良，那样的中提琴会让你有意想不到的效果。

对于中提琴的形状来说，它虽然与小提琴有着相似的结构跟材质，但是与小提琴不同的地方，在于中提琴没有确定的标准长度，为了有效的跟小提琴的音色区分开来，中提琴的最佳长度一般在21英寸，但是作曲家与提琴制造师们不怎么满意这个形状，所以会不停的修改，同时要保证中提琴的更小更短更精悍，也要保证中提琴要有足够大的共鸣箱来突出中提琴的特色。

二、中提琴的起源与发展

中提琴艺术的演奏和作曲与教学，起源于15世纪末。

从16世纪下半叶起，管弦乐团开始加入了中提琴。

至19世纪，中提琴的独奏艺术处于某种衰落的状态，不过中提琴的发展在乐队日益增长的艺术作用得到表显，中提琴声部在管弦乐作品中技巧更加复杂化，几乎成了高步技巧化的声部。

在早期的交响乐中十九世纪前期中提琴不是怎么受到关注的，中提琴迎来了它的辉煌，更多的作曲家为中提琴作曲。

三、中提琴的练习与技巧

中提琴练习时只有两手的作用都各自能独立后，最终才能统一成为一个整体。

通常我们对运弓总是要求平稳、流畅、要有空间感。

触弦，当我们用双手演奏时，天生的有一种基本矛盾，这就是运弓动作是水平的，而左手指的动作是垂直的。

(一)左右手配合练习。

左手通过传力运动将力量传到弦上，右手的运动将左手的‘暂时音桶’转化为连续音高，左右手的配合练习中，右手的技能占了更大的比重。

练习中提琴不是机械的训练，练习是自我能力的提高，练习要有计划性，且要与实际距离拉小，如果距离太大，那么自己便会失去信心。

(二)左手打指与右手空弦的练习。

上面已经提到了左手打指的技巧，在演奏过程中，是通过右手运弓发音，左手调节音高，两者同时进行。

左手拇指起复制作用，不需要其他额外的力量，防止任何多余的动作。

左右手的准确性，完整性，和谐性是每次练习的重点。

中提琴演奏者，左右手的力度，方向，落差，弹性，转换等要力求精度，但不可死板机械。

(三)右手基础练习要求。

右手在中提琴中占有极为重要的地位，运弓是弦乐器的生命之源，少了运动，发出的声音也就失去其内在的魅力。

右手的运弓与握弓看起来容易，可事实上右手的练习比左手更多些。

右手的力度协接，转换调节都要把握好度，对于右手来说，智能性灵敏性是非常重要的。

四、中提琴乐队演奏注意事项

在交响乐队中，我们的每一件乐器都有着自己的表演色彩性，但是中提琴却是我们整个乐队中最具有表演色彩性的一颗巨星，在乐队演奏中，由于中提琴的音域关系，它的发音是属于比较稳重的，所以对我们的乐器演奏者来说有着一定的考验，要有一个灵活的头脑，当你准备下弓的时候，在你的心里一定有一种演奏状态的提前量，你要在心里默默的想象你要演奏的声音是怎么样的，而且我们在演奏的时候对力道的把握更加显的重要，我们要有一种始终把弦挂住的感觉，感觉到你整只手臂的力量要完完全全的作用到了弦上，这样的掌控才可以把中提琴的声音给发挥到极致。

在演奏的时候，我们要去掌握中提琴演奏的技巧，尽可能地去聆听周围人的演奏，我们要时刻地铭记自己的职责，跟小提琴与大提琴比起来，我们更加需要去做到跟整个乐队融合在一起。

整个中提琴声部就像一个领主一样，以自己最佳的音色，最佳的音量和最佳的状态，承担起主角的大任，这是要想成为一名优秀的中提琴演奏者必备的条件和素质。

五、结语

中提琴起着充实中声部的作用，不断的加强训练，并且把握

好演奏的技巧才可以真正的演奏好中提琴才能够让中提琴在音乐领域里获得提高、获得发展。

中提琴是具有发展前景的，它同时能够替代小提琴与大提琴，在交响乐中起到一个承上启下的作用，让大提琴跟小提琴不那么对立，还可以让他们的音响和谐，如果我们要致力发展交响乐的话，那么就on必须重视中提琴在乐队演奏中发挥的重大作用，好好地注重中提琴人才的培养，多注重中提琴人才演奏技巧的训练。

参考文献

[1]盛利. 论早期欣德米特中提琴作品特点与演奏[j].乐府新声(沈阳音乐学院学报)，(03).

[3]胡惟民. 享受音乐所带来的快乐[j].小演奏家，04期.

[4]张国柱. 论科学中提琴教学的基本出发点[j].星海音乐学院学报，1992年04期.

长笛演奏的技巧研究论文篇七

中提琴从它的个头来说要比小提琴宽、厚、大一些;从它的外形和演奏动作来看可以说是像在演奏一个特大号的小提琴。

其技术含量绝不比小提琴少，区别只是手小的人在演奏中提琴时要困难些，这从帕尔曼与朱克曼精彩演奏的《帕萨卡利亚》小提琴中提琴二重奏的影像中可以得到充分的证实。

发展到今天的中提琴，无论演奏技术的精湛程度还是其作品数量与质量，都可以与任何乐器相比，其辉煌和壮观的程度毫不逊色。

笔者并不赞同有些中提琴专家过多地去比较小提琴与中提琴

的差别，倒是愿意更多地去探寻它们之间的相同点。

其实中提琴除了本身由于体积和尺寸大一些，使得左手需要指力加大、指距加宽，右手弓与弦之间的摩擦紧密度需要增大外，并无其他“秘密”可言。

当然，这也包括对待大提琴和低音提琴的演奏，不能说共鸣箱体积大，就认为更容易或更难。

提琴家族里的每一个成员都有可能会在其演奏时空范围内表现出超凡的技术性能，给演奏者与创作者探索无限的绚烂的技巧想象。

中提琴的演奏技术跟其他弦乐(小提琴、大提琴以及贝司)其实并没有更显著的不同，我们分析中提琴技术完全可以借鉴小提琴的一些演奏理论，因为在小提琴的演奏理论上，国内已有相当成熟的创见。

已故小提琴教育大师林耀基先生就用日常生活和大自然的实例辩证地与小提琴演奏结合起来，创建了生动、活泼、有趣的“口诀化”小提琴教学指导原则，在国内、国际的重大比赛中都取得过令世人瞩目的成绩，我们应当珍惜和总结。

以下笔者分别从中提琴几个演奏要点来谈一下体会。

练琴是要以脑为中心的，大脑是我们的两手在演奏中进行复杂动作变化的控制中心，也就是指挥部，时刻要把“想”放在动作的前面。

随时指挥着耳朵去聆听声音，眼睛调整动作，不停地控制左手的落弦点和右手与弓子的接触点。

这就是林耀基提出的“一个中心，两个基本点”：以脑为中心，左手触弦点和右手汇集点。

要学会用脑力支配体力劳动，脑手结合才能有更漂亮的声音。

除了在技术上的一些要求外，还要有心理上的要求，要胆大、心细，放开拉，不能被条条框框束缚住手脚。

这就要求解决好困扰许多人的放松问题。

一般来讲，遇到技术困难时，大部分原因在于松与紧、动与静的关系没有解决好。

声音应该来源于四个因素：弓弦接触点、弓的压力(重量)、弓的运行速度、弓的运行长度。

一般来讲，弓速越快越要用力大，弓速越慢力量越弱、越轻，但有时也会有快弓拉弱、慢弓拉强的变化。

在实际操作中，弓法常常是千变万化的。

一般来讲，弓弦接触点靠近琴码声音立起、力量也强，靠近指板弓速减慢、声音就越弱。

声音色彩上的变化应该犹如画家手里的彩笔一样，可以有不同的弓速、不同的压力(重量)、不同的触点以及不同的内在情感，因而也必然会演奏出色彩斑斓的声音。

运弓的重量要用韧力推送到弦里去，一切要以声音为基调，接触点不能“晃”，控制好，不能有漏点，要密不透气。

弓毛和弦可以有很多个接触点，可以练习从指板到琴码的渐强运弓，反之减弱。

拉出来的声音好似要征服一个乐队，而不能被乐队淹没。

要使整个琴身都在共鸣，声音灌得满满的，否则出来的声音会“扁”。

在练习中，要体会放松的感觉，运弓过程动一动右臂，把重量放上去，使声音打开，要使音乐厅最后一排的观众也能听到，让人感觉到每一弓都有顽强的生命力。

要把声音从琴箱里挖出来，但不能压死，不能走向力量的极端，也不能使重量悬空，让人有“架着”的感觉，要多靠自重（弓子加右臂的重量）去拉琴。

运弓前要耐心找到自己最舒服的位置，然后把右臂的重量完全放在琴弦上，像太极拳里的“柔”，在自己的自然轨道里行走。

刚开始声音粗糙并无所谓，要想办法把弓子的音头控制住，把声音裹住、保持住，不能飞掉或滑跑。

右手及臂做呼吸、放松下来，弓搭弦再走。

一开始抢点就要抢住，不要犹豫，声音一出来就要干净漂亮，像枪手弹无虚发。

弓根是块“肥肉”，而且离自己最近，不可以随意浪费掉。

不要一开始没有咬住，到中弓时才咬住，浪费了弓长。

右手要学会柔韧，像流水一样，因为琴弦绷紧是硬的，所以手要柔软，以柔克刚。

从弓根到弓尖保持一个声音很难，因为手离弓根近，加力量容易，弓尖则反之，所以弓尖加压是很正常的。

每天在声音上的训练都要从零起点开始，重要的是不能有提起弓子或有压弓子的感觉。

首先在弓根处挂住放松，在此基础上走到弓尖的力量才是正常的。

如果一开始加压，到弓尖就承受不住了，要以自重放上去而发出来的声音为标准，到弓尖所加的力量才是正常的，这是一个重要的原则。

在此原则的指导和约束下去练习，一定会有所提高。

运弓上行拉到下半弓时，琴头高一点，要放松，别害怕下半弓，给自己留出想象的空间，放慢速度坦然面对。

做好后再去想“能不能再把重量贴紧一点，使声音更亮些”，或者想“能不能再放松一点，使力量自然下垂”……多做几次试验，给自己加以调整。

弓子慢走时最能体现一个人的修养和性格。

在运弓的两头(弓根、弓尖)要格外注意，但不要紧张和慌乱。

要学会聆听与细心观察，多分点精力出来，因为两头最容易出轨冒尖。

走到这两个换弓点时，要放松和平稳，不慌不忙。

弓尖处换弓时要柔，要把声音“吃”住，敢把力量放上去，均匀有力度，慢慢地磨匀擦光，使声音保持鲜亮。

弓子的两头可以说像是磁铁的正反两面或南北两极，是对称而平均的，要开发好这两个头，学会冲刺这两个点，把它们激活，使声音闪耀出光彩。

弓子的每一部位都要有放下去拉出来的感觉，放下的力量要有活力，拉出来的声音要有深度和广度，要感觉到整个琴身都在震动。

拉琴的关键在于“拉”，就像划船的关键在于“划”，不要逾越发力点，要使弓毛“韧”到琴弦里面去而不停留在表面

上。

两个肩膀放松下来，接触点控制好，声音“勒”住，多在右手上“捞油水”，把重心放在脚上，右手“趴”在上面，好像把半个身子都放在上面。

下弓容易拉，因为有地心引力，不能心里有负担就不敢拉；上弓较难拉，要有速度。

上弓有时候要顶着走，像腿上绑着沙袋，不要有让人急促的感觉。

某些时候可以额外加力，但不要超过自己的极限，因为压力有多少琴弦就会反弹多少，一定要在控制范围之内，压多了就控制不了弓子了，反弹太多就会在自己的控制范围之外。

长笛演奏的技巧研究论文篇八

长笛教学研究论文【1】

摘要：在长笛教学中，如何运用科学的教学方法，如何解决好教与学相互的关系和作用等问题，是提高长笛教学质量的迫切课题。

作为一名长笛演奏员，结合我多年的教学经验，发表了几点个人看法和心得。

关键词：长笛；演奏；教学质量；

长笛教学不同于一般以传授知识为主的专业教学，它是以实践性和技术性为主的教学。

它的首要任务在于教会学生在正确的思想和方法的指导下，通过自己的学习和演奏实践，逐步建立起正确的演奏习惯，

逐步掌握长笛演奏的技能和规律，去表现音乐作品的思想情感和内涵风格。

对长笛教学中教师和学生两者的关系和因素，应有一个正确辩证的认识。

其中起主导作用的是教师，教师对学生的要求必须严格，学生对教师的意见应当尊重。

但是，学生绝不是被动的，如果教师不把学生学习的积极性和创造性调动起来，加以培养、引导和开发，教学质量就不可能提高。

对长笛教学有必要抓住以下三个基本环节：

一、教学要求

长笛教学作为一门器乐学科，它的包含量、波及面都比较广，我认为长笛教学应该注重科学性、艺术性、创造性三者统一的要求。

“科学性”，就是探索科学的教学规律，研究科学的教学方法，进行科学的技能训练。

“艺术性”，就是要培养学生的音乐感觉能力和理解力；培养学生的表现意欲和艺术表现力；培养学生掌握全面的演奏技能和艺术风格。

“创造性”，就是调动学生的主体创造意识，发挥学生表演的独创性。

艺术的生命在于个性的创造，教学的本质在于建造学生独特的艺术创造力。

二、教材应用

长笛教学质量的提高，和两方面的因素有密切关系：一是教学法，二是教材，两者相辅相成，不可偏颇。

教材的应用与安排，是因人而异和因材施教的，必须针对每个学生的具体条件、主要问题以及发展情况来决定。

首先应该选用针对学生存在问题和克服其缺点的教材，但也不应忽视不断发展学生长处教材。

教师安排教材，应该像和医生“对症下药”那样慎重，教材安排应有全面严密的计划性、目的性、系统性和连续性，从而加速学生的进步。

教师应该通过教学实践，不断积累起一批好的教材，并不断扩大自己掌握的教材，不能墨守成规，因循守旧。

不断发掘、优选、更替新的教材，充分发挥新教材在教学中的作用，是长笛教师不断进取优化成熟的标志之一。

三、进度安排

任何教学都必须循序渐进，长笛教学因材施教，因人而异，不可能要每个学生都走完全同样的路，但是遵循一定的学习“顺序”，却是很有必要的。

长笛教学应该对学生的音乐培养性至少是技术训练的全过程，作比较科学的、系统的探讨，找出比较合理的“顺序”。

当然长笛技术教学的“顺序”，并不是只有一种可能性，必然存在各种可能性。

但是不管怎样，教师对教学的“顺序”，应该心中有数，而不应该完全“走着瞧”。

学生更不应该贪快求多，急于求成。

四、练习方法

学生必须每天坚持练习，讲究练习方法，提高练琴效率，教师应该把学生练琴的安排与方法，当作自己教学内容的一个重要部分来抓好。

关于练习的方法应注意以下4个要领：

1. 持之以恒

长笛演奏是技术性与实践性很强的专业，从艺练功就要业精于勤，持之以恒。

钢琴大师鲁宾斯坦说过：“一天不练功自己知道；二天不练功同行知道；三天不练功观众知道。”只有在掌握正确的演奏方法的基础上，坚持天天练才能逐步形成正确“定型的”技术动作，达到扎实过硬的‘基本功力’。

专业者每天练琴的时间多少，取决于自己精力和体力足够维持的程度，每天三、四小时的练习是很正常的，练习一小时就要间歇休息一下。

练习的效果和时间成正比，须知“勤能补拙，熟能生巧”，“勤”与“熟”是练习量的增加，“补拙”与“生巧”则是质的飞跃。

要有“着魔”与“入迷”的钻研精神，才能攀登现代技艺的高层。

2. 有的放矢

练习要有针对性、目的性、计划性。

要开动脑筋去找出技术的关键，发现自己存在的毛病与问题，通过正确有效的练习逐一克服与解决。

不要把练琴时间的大部分花费在从头到尾一遍又一遍的吹奏，可以把目前所习奏的乐曲和练习曲中自己感到特别困难的片段集中起来，每天坚持针对性的反复练习，对于克服技术困难十分有效。

练习特别困难的技术，既可集中练，即盯着一处练，重点突破，直到有所改进为止；也可打散练，即每次只用几分钟或一刻钟去练几遍，用“少量多餐”的方式经常练。

前一种方式适合于开始学习某种技术时；后一种适合于某种技术已练过一段时间以后。

总之要从难从严和带着问题去练，有的放矢去练。

3. 慢练

练习一首新的乐曲和一切技术困难，都应从慢练开始。

慢练才能保证有充裕的时间去仔细听辨，慢练时要注意和思考的问题就愈多、愈细。

困难的技术，放慢了它的速度，就较容易克服了。

常言道“慢功出巧匠”。

慢练不是费时间，而省时间；要防止急于求成和急功近利的急躁情绪。

实践证明，慢练的过程，也就促使逐渐将乐谱背奏下来，同时对乐谱的音符时值与各种记号要求都能熟练消化。

4. 注重实践

教学中的三个步骤，即上课，练习，经过多次反复达到最终目的——上台、即演出实践。

上课与练习的目的是为了用于演出实践。

常言道：“练兵千日，用兵一时”，台下“千日”的练琴，就是为了台上“一时”的演出。

舞台氛围和琴房环境的音响空间及心理因素有所不同，如何使学生在琴房练习的成效运用到舞台和观众中去得到信息反馈，发挥最佳的技艺状态和演奏质量，保持优良的心理素质和自控能力，它是学以致用、付诸实践的检验，也是表演艺术的关键。

许多的具体问题只有在舞台演出中才会暴露与发现，所以“从实践出发”的练习，以舞台演出的实践非常重要。

要注意冷热结合，情理统一；既有充沛的激情，又保持清醒的头脑，每次上课或练琴时，有必要像正式演奏那样绝不中断地奏几遍，达到精熟完整的境地……要经常举行公开的学习演奏汇报与考核活动，提供在各种场合的演出实践机会，培养艺术实践的内心感觉，积累丰厚的舞台经验。

长笛教学涉及的问题很多，要抓的环节也不少。

以上仅就几个方面谈述我对长笛教学的一些体会和看法，希望能通过不断的实践与总结，提高认识和掌握长笛专业教学规律的能力与水平，积累和建立长笛教育体系，更好地培养出长笛优秀人才。

长笛教学的原则与规律【2】

摘要：在长笛教学过程中注意长笛教学的原则和规律，可以有效提高长笛教学质量。

本文先介绍一下遵循长笛教学中原则和规律的重要性，然后提出一些长笛教学的规律和原则，以期给相关教育工作者改

进工作以有益借鉴。

关键词：长笛教学原则规律

长笛的流传起于几个世纪以前，最早可追溯到古埃及时代，当时还只是简陋的粘土管。

到了17世纪，由德国人发明了德国管，随着时间的推移，到了18世纪以后，长笛成为管弦乐队的固定乐器。

现在大家使用的长笛是由波姆在19世纪初发明的，他将长笛改为圆柱形，规定长笛的粗细及孔的直径，使长笛趋于完美。

在听长笛演奏时，可以轻易发现长笛的音色十分柔美，具有明朗的中、高音区，并且具有婉转的低音区，拥有多样的奏法，易于融入到其他乐器的演奏中去，可以担当重要的演奏乐器。

一、长笛教学中原则和规律的重要性

近几年，随着西洋乐器在国内的普及以及交响乐的蓬勃发展，人民大众已经逐渐接受了西方音乐的演奏方式和器乐形式。

长笛作为交响乐的重要演奏乐器，在人民群众心里占据了重要地位，致使越来越多的人开始学习长笛，成为学习人数最多的西洋乐器。

但是我国目前还没有十分完善的学习方法来教导人们进行长笛的学习，为此我们有必要在实践中积极总结学习长笛的原则和规律，让学习者按照总结的原则和规律，进行长笛的学习，保证长笛教学的准确性。

可见，准确把握长笛教学的原则和规律是十分有必要的。

二、长笛教学中的原则和规律

长笛作为一种西方音乐乐器，因为简单易学、音色优美，又加之便于携带，深受广大群众喜爱，成为学习管乐乐器的热门。

在长笛的教学中，存在一些我们需要借鉴的规律和原则，所谓教学，就是教与学的有机结合。

在45分钟的课堂教学中，让学生掌握老师教授的知识，了解音乐作品的深层内涵，并且准确演奏出来，显然是难以达到的。

因此，学生的课后练习就变得十分重要，在练习的过程中遵循长笛的原则和规律，可以取得事半功倍的效果。

1. 明确长笛的教学要求