

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H61.1/ TCLD 25
总记登号	18634

62

小提琴 节奏训练

[苏联] 莫斯特拉斯著

顾速理 吴熊元 译



上海音乐出版社

1957

小提琴节奏訓練

莫斯特拉斯著

顧連理 吳熊元譯

中央音樂學院圖書館

收到 1957.10.4 日期

總登記號 18634

上海音樂出版社

內 容 提 要

本書作者从事小提琴教学工作多年,他把長期观察中所見學生們一些常犯的節奏錯誤加以归納,从最基本的音值变化以至演奏艺术乐曲时遇到的各种复杂的节拍节奏,依次列举,并把产生这些錯誤的原因逐一加以說明,引起學生注意,以免重蹈覆轍;然后他指出如何糾正这些錯誤的方法。附有实例和大量練習,全書循序漸進,由淺入深,对初学者和演奏家都不无裨益,是一本具有实际价值的节奏訓練教科書。

К. Г. Мострас:

Ритмическая Дисциплина скрипача

本書根據蘇聯 Музгиз 1951年版譯出

小 提 琴 節 奏 訓 練

原 著 者 [蘇] 莫 斯 特 拉 斯

翻 譯 者 上海音樂學院翻譯室 顧連理 吳龍元

上海市書刊出版業營業許可証出字第84號

上海音樂出版社出版

上海福州路 677—679號

開本: 787×1092 毫米 1/25

頁數: 174 印張: 13 23/25 文字: 257 千

版次: 1957年8月第1版 上海第1次印刷

印數: 1—1,660 冊

新華書店上海發行所發行

統一書號 8127·089

定 價 (10) 2.10 元

序

“没有受自然节奏支配的呼吸，就没有音乐，没有内容。”

——鲍·阿萨菲耶夫——

本书目标在于把作者在长期教育工作中所积累起来的、有关学生在节奏表现方面的观察结果加以有系统的研讨。

各种最典型的错误，往往都有它们的共同之点；因此，我们可以把教学过程中的有关这一方面的各种错误现象多少加以归纳起来，并举出各种可能的纠正方法。

我们可以举出许多理由来证明节奏的重要性及其巨大的教育意义。

古代的哲学家（如柏拉图、亚里斯多德等）早就认为一切匀称的、内容完美而本身结构有条不紊的东西都是合乎节奏的。

节奏感在音乐的创作过程中所起的作用之大，是无可比拟的，这一点也是不言而喻的。

节奏是音乐语言中的一个基本因素，因此，节奏——作为音乐语言的一个要素——的掌握，对于音乐内容的真实的表现起着极为重要的作用。

音乐的节奏感可以说是一种基本的音乐才能，节奏感的培养对教员来说是一件最复杂的工作。

事实上，发掘学生的用音乐来表现自己的才能，找出最为合理的方法

法来培养他們的感情，帮助他們充分發揮这些天赋，最后，培养作为音乐家的最为宝贵的品质——对艺术尺度的感觉，这一切都是教师的重要工作。

可是，早在学生开始用小提琴实地学习以前，或者在他接受正規的音乐教育以前，就常常会碰到一种极端錯誤而不合教育原理的教育法：在儿童音乐学校的入学考試中，往往有人令考生用鉛笔敲桌子或打手掌来数出节奏。

在上述情形下，人們往往忽視了一件非常重要的事情。切普洛夫教授在他的著作《音乐才能的心理基础》一書中，对于这件事說得非常正确：

“音乐的节奏感不仅有生理的基础，还有心理的感情作用在內。表情丰富的音乐之所以能感动人，其原因就在于此；因此，假如沒有音乐，就无从激起或培养音乐的节奏感。”（第284頁）

阿薩菲耶夫給节奏的本質所下的簡單扼要的定義（見《作为过程看的曲体》第二卷《音調》，国立音乐書籍出版社一九四七年出版），証实了这一点：“节奏不是什么抽象的东西，它是音調的‘軸心’”，“不合乎音調的节奏，在音乐中是沒有的，也是不可能有的。”（第106頁）

在教学的第一阶段，一般都先教学生一些音乐的基本知識——仿佛有很長一段時間不接触到节奏訓練，虽然同时进行的理論教育，主要是視唱，也能帮助学生在乐器上表現他已經掌握的各种节奏习惯。但是这主要是音乐的习惯，学生从歌唱中了解和感觉到节奏的性质，而这种了解和感觉也得在小提琴上加以奏出和表現。

本書列举小提琴学生的許多节奏錯誤的例子，足以証明教师必須及时警告并阻止学生对节拍-节奏有所誤解。

为了这一目的，本書还列举一些輔助性质的各种特殊的練習，主

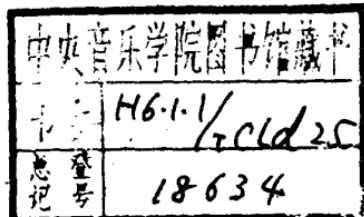
要是訓練复杂的、在一般小提琴教材中不常遇到的节拍-节奏的結合和音組。

在糾正各种根深蒂固的缺点时，必然要花掉許多時間和精力；采用本書列述的糾正各种主要缺点的方法，可以帮助避免時間和精力上的不必要的浪費。

本書除了列述作者个人的观察結果和所得結論之外，还引录切普洛夫教授（《音乐才能的心理基础》）的实际而生动的定义和指示，阿薩菲耶夫院士（《作为过程看的曲体》）和史坦尼斯拉夫斯基（《演員自我修养》第二部^①）的非常寶貴的見解。所有引文都摘自上面提到的三本著作。

史坦尼斯拉夫斯基的話看起来好象和音乐問題沒有什么直接关系，但对我們音乐家們的帮助极大。他給了我們許多寶貴的意見，指示我們如何完善地掌握各种必要的、正确而自然的表情手法；而这也就是本書的主要目的。

① 引文录自一九五六年艺术出版社出版鄭雲來譯的中文本，并經加注中譯本頁碼；在这里說明一下，并向原譯者致謝。——譯者注



目 次

一、初期教育中的节奏问题	1
二、用脚打拍子	3
三、用节拍机学习	4
四、主动的节奏与附和的节奏	6
五、节奏的统一	10
六、音值的关系和变化	18
七、音的各种时值和时值的变化	22
八、节拍-节奏的加快和减慢	57
九、重音及其力度	64
一〇、不正规的重音	80
一一、重音运用方面的各种争执之点	87
一二、几种主要的单式节拍和复式节拍	92
一三、动机、动机的范围,重音的力度	97
一四、节拍-节奏的错误和歪曲	109
一五、节线的移置(节拍的变化)	124
一六、弱起小节	152
一七、附点音符	159
一八、节奏和小节的大小	170
一九、演奏中节奏的不均匀	171
二〇、休止	184

二一、句逗·····	194
二二、教室中的节奏学习·····	197
二三、独奏声部与伴奏·····	200
二四、速度与节奏·····	219
二五、速度的变换·····	225
二六、节奏与力度·····	229
二七、节奏和弓法·····	233
二八、节奏学习·····	239
二九、颤音和节奏·····	241
三〇、切分音·····	245
三一、混合的节拍-节奏·····	257
三二、各种“自由的”节拍-节奏组合·····	278
三三、节线的省略·····	286
三四、速度的变化·····	291
附录一·····	302
附录二·····	330
附录三·····	336

一 初期教育中的節奏問題

對於培養節奏感這一問題，我們必須加以密切注意；因為教育初期的節奏上的錯誤和缺陷變成根深蒂固的不注意節奏和歪曲節奏的習慣以後，就必須花費很多精力和時間才能改掉。

這些錯誤可能由於學生對學習不夠專心，缺少鑽研精神，也可能由於初期教育中教師的疏忽大意而形成。

事實上，在教學實踐中，教師往往破壞了學生對各種速度的正確概念以及對樂句的節拍結構的正確理解，而自己還不觉察。

有些教師常常錯誤地把某些樂曲選作初級教材，讓學生將速度放得很慢來練習，例如把史拉迪克的《練習》第一冊中用十六分音符寫的練習讓學生用四分音符來演奏。在這種積重難返的習慣影響之下，學生對節拍和節奏的本質產生了不正確的看法。

這樣把速度減慢四倍的害處很大；會養成學生不注意樂曲的真正的速度的習慣，以致後來不願按照樂譜上所指示的時值準確地演奏，而這些時值卻正是音樂進行的本質。

在演奏家理解和表現節奏的過程中，他會遭遇到許多技術上的困

难；只有逐步克服了这些节奏上的困难以后，他才能在演奏中表现出生动的节奏。

鉴于这一情况，初期教育中那种虽然常用但未必正确的教学法都必须加以适当的修正，因为它对一个缺乏充分的必要修养的学生提出他所不能胜任的要求，就是说，要求他同时完成各种各样的有关姿势、音的奏法、讀譜、手的配合动作以及其他演奏细节等的复杂任务。

要一下子掌握这许多东西是不可能的。至于把这些技巧整理得井井有条，把它们相互联系起来，并且保持平衡，一言以蔽之，使它们内外统一，这更不是一件简单的事情；只有节奏才能将所有这些东西组织和统一起来。

要获得良好而巩固的效果，必须采用一个最为正确可靠的方法，一个至今尚未失去其教育意义的方法——在开始用小提琴练习以前，先作视唱练习，而在视唱练习时，一定要打拍子计算音的时值和组合，打好基本节奏训练的基础；以后用小提琴练习时，也可运用上述方法计时。通过这种方法而掌握的节奏，对于整理和彙集有关乐曲内容以及演奏的各种各样的零星问题，都有很大的帮助。

在初期教育中，教师不应强迫学生学习不必要的繁复的技巧；他应该让学生有更多的时间悉心研究节奏的特性，因为只有在掌握了节奏以后，才有可能扩展他以后的学习范围。因此，教师可以先令学生在空弦上练习基本的节拍及其最简单的变化，待熟悉了节拍的特性以后再练习片段的旋律。

在教授基本乐课时，即第一次教学生认识各种音名、音准、特别是音值的时候，有一点极为重要：讲解的方式必须能引起儿童的兴趣。教师的讲解必须清楚生动，因为“儿童的思想活动……主要是以他所看见的东西为依据的。”（切普洛夫）

教师可以采用举例说明的方法，例如将一个完整的苹果比作全音符，将半个苹果比作二分音符，再将半个苹果对切成二，比作四分音符。通过这个实际例子，儿童可以更清楚地了解并掌握整体与部分，以及部分与部分之间的关系。

总之，任何东西，只要能吸引儿童的注意，都可以用作直观教法的实例。

二 用脚打拍子

这一辅助方法在初期教育中通常都是在教师的影响之下加以采用的。它是在不得已的情况下暂时借用的一种辅助方法；只有在分析新的乐曲，学习新的技巧、或练习一首已经基本上熟谙的乐曲（即通过视唱而对乐曲中的音程、速度以及音的时值已有明确的概念）时，才能偶然借助于这种方法。

经常用脚打拍子的习惯是非常有害的。这种方法不能培养儿童对于内在节奏的活的感觉；这种内在节奏和节拍机所打出来的节奏完全不同。有些学生常犯速度分歧的毛病，例如，用脚打的是一种拍子，而身体摇摆的速度与脚的动作并不一致，至于内在的节奏感和出声数出的拍子，更是另一回事，既不符合于实际发出的音响，也不符合他在乐器上奏出这段音乐时的身体动作。

用脚打拍子只是在练习不同技巧的同时配合和平衡时加以采用的一种辅助方法。

有时，教师为了使学熟谙某一种新的技巧而不得不采用这一方法，但他必须及时予以纠正，严禁学生滥用此法。教师对这一点通常是不够注意的；其实在使用其他各种所谓“暂用”方法（例如在换把位时大

拇指向后張开等)时,教师們都應該注意这一点。

在参加合奏时,用脚打拍子是一个不能容忍的惡习。假使参与合奏者的身体都按着节奏来回搖晃,那末一定是每个人坚持自己的速度,踏脚的声音越来越响,最后整个合奏的节奏听起来七零八落,杂乱无章。

三 用节拍机学习

学习音乐时对于节拍机这一輔助工具的采用,教师們的意見不一;有些人贊同,也有些人反对。至于学生,則絕大部分是坚决反对这一个“沒有灵魂”的机器的;而且据他們說,节拍机打出来的拍子“并不准确”。事实上,这种反感正是由于节拍机“客观而公正地”批判了这些人的不正确的节奏而引起的。

节拍机最适当的用途是:核对所奏出的一首乐曲或一个乐章的速度是否正确。

节拍机不宜長期使用,更不宜經常使用。經常用节拍机計时会使学生丧失必要的自发和独立的节奏感,減低学生在演奏中的意志的作用。

有了节拍机的帮助,我們可以非常清楚而精确地核对出学生演奏正在学习的那一段音乐或整个音乐片段时所用的节奏是否稳定,有无錯誤。通常在比較容易的地方,学生会不自覺地拉得快些(这种趋于拉快的傾向必須加以“抑制”);而在某些技巧尚未熟习的地方就有拉慢的傾向。在这种地方往往有些东西在学生看来是微不足道的(如換弦、跳把位等),但正是这些东西阻碍了他的演奏,使他不能很流暢地奏出乐曲。

节拍机的主要用途是确定速度;而节奏和速度是分不开的,速度决定整篇乐曲中进行的快慢。

有些学生“不会”按照节拍机打出的拍子拉奏，奏出的速度及手的动作、手指的动作跟节拍机摆桿的摆动无论如何配合不起来。其原因多半是由于学生在着手拉奏之前，沒有好好地集中注意倾听节拍机的摆声，不事先默数一下节拍机的拍子，而自顧自地拉將起来，根本不理睬节拍机打出来的拍子；这样便产生了速度上的分歧现象。因此，学生首先应该“客观地”倾听节拍机的摆声，然后将自己所理会的演奏速度与节拍机的摇摆速度核对一下；这样倾听和演奏轮流地重复数次，对学生有很大的帮助，能使演奏的速度均匀、准确和稳定。

但是我们必須記住，用节拍机計时决不应该影响学生对节奏的自发性。

有些乐曲和练习曲都注明速度，即主要的节奏单位(四分音符、八分音符、二分音符等)的进行速度，相当于节拍机的滑锤置于譜上所标明的数字上时，其摆桿摆动一次所需的时间。这些数字通常由作曲者規定(例如柴科夫斯基、格拉祖諾夫的协奏曲，塔涅耶夫的組曲以及其他許多乐曲)，有时由乐曲的編纂者規定(例如巴赫为小提琴独奏而写的奏鳴曲和組曲，在《D小調組曲》中，編纂者胡拜規定《阿列曼德舞曲》♩ = 72，《庫蘭特舞曲》♩ = 100，《薩拉班德舞曲》♩ = 69，《吉格舞曲》♩ = 80，《恰空舞曲》♩ = 63)。

但不可能永远絲毫不爽地按照这些指示来演奏。因为这些指示的准确性通常是相对的。在近年来出版的乐譜中，“唯一可能”的速度已經沒有了，代之以两个数字(最高和最低的)划出的一个范围，例如 M.M. ♩ = 約112—116；换言之，可以自由选择上述两个摆桿摆动数之間的一数字。这或者就等于說，演奏者可以在这两个极限速度中間，任选其中一个速度；或者就是說，速度可以略有变动，只要不超出最高和最低

的这两个极限。①

甚至作曲者本人对自己的作品的体会也未必每一次都绝对精确地相同,每一次演奏自己的作品时也未必都用绝对一样的速度。

在同一天里,我們的脈博也可能随着具体情况而变化。

在参加会考演出时,教师对自己的学生的演奏所起的反应足以証明我們对节奏的感觉是变动不拘的。这时,教师已无干涉或提示学生的可能,他往往就觉得学生調弦的时间太長,学生在“拖拉”,“拉得太慢了”,或者“太快了”。教师的反应我們可以从他的緊張的外表以及想“推动”或“阻止”学生的各种无能为力的企图看出来。

演奏速度可以随演奏者对乐曲的理解、看法、解釋和其他的一般情况而各异;只要速度(进行的快慢)与音响、内容、表情配合得恰当而真切,那就誰也不会追查你所用的速度是否与乐曲开端处所标的指示相符合。阿薩菲耶夫引述李姆斯基-柯薩科夫的話如下:“……节拍机的指示,我只是为那些沒有音乐气质的指揮而加的;要是不加这些指示的話,天曉得他們会搞出什么名堂来!一个真正有音乐才能的指揮根本不需要什么节拍机, he 可以从音乐本身找出恰当的速度来。”

四 主动的节奏与附和的节奏

音乐节奏的訓練應該一方面发展和巩固学生的自发的节奏感和节奏表現,即使学生能主动地領導別人,使別人从屬於它的节奏,另一方面培养以別人的意志为依归的节奏感。后者是参加重奏,特别是参加四

① 有时我們会看到很奇怪的速度記号:如貝多芬第十首四重奏的第三乐章在 萊比錫愛林堡出版的总譜中,节拍机的速度記号为 $\text{♩} = 100$, 下面的 *Piú presto quasi prestissimo* 仍旧用同一記号 $\text{♩} = 100$, 与实际速度的加快不相符合。——原注

重奏演出时的一个必不可少的条件，因为四重奏中的每一个演奏者都有可能輪到演奏主题，在这种时候，这一个演奏者就成为重奏中的主体，但当主要乐思轉而由另一个乐器奏出时，他就必須服从那一个乐器所用的节奏。这一点不仅在节奏上如此，在音响和力度的平衡上也是如此。

关于主动的节奏，我們可以举瑪特松的咏叹調为例，这里引的是比較最接近原作的一个改編曲，其中保持了对話的形式：

1

Adagio

小提琴 *p dolce*

鋼琴 *p*

在上述情形下，小提琴應該准确而流暢地奏出旋律，不必等待伴奏的“帮助”和襯托，也不要支持重音加以不必要的強調。（小提琴与鋼琴譜中的）四分音符的勻整的交替出現是解决基本节拍和节奏問題的一个最好的方法。

威柏为大提琴和鋼琴而写的奏鳴曲（这里举的是小提琴改編曲）中

的变奏曲可以用作附和节奏的例子：

2 **Agitato**

小提琴

钢琴

將下面引自柴科夫斯基协奏曲第一乐章的两个例子作一比較,主动节奏在哪一声部便显而易見了。

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章

3



4

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章



这两种节奏，无论是主动的或是附和的，都必须在学习初期便加以训练。演奏者在参加重奏，甚至在独奏时，必须能及时掌握不同节奏形式中的节奏原理，这是演奏者的分内之事。同时，演奏者还必须具备分析乐曲内容和乐曲结构的能力，方能分辨出乐曲中的主要的和次要的组成部分。

这些技巧在演奏复调音乐的作品时尤其重要，可惜小提琴用的复调乐曲，比钢琴的要少得多。

要弥补这一缺陷，教师可以稍稍花些功夫，选择一些适当的钢琴曲，用最适当的调子将他们改编成两个小提琴，或小提琴与大提琴的合