

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H6.1/ TCLD 17
总登记号	149323

大學音樂叢書《15》

小提琴 節奏訓練

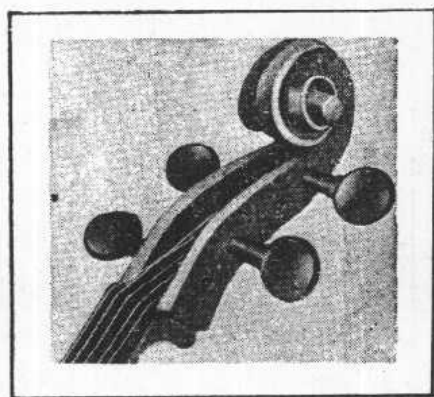
BACHMANN 著 • 楊明光 譯

天同出版社

小提琴節奏訓練

A. Bachmann

楊明光 譯



天同出版社



小提琴節奏訓練

巴赫曼 著
楊明光 譯

平裝 180 元
精裝 210 元



天同出版社 印行

台北市南京東路 5 段 251 巷 47 弄 2 號 6 樓
郵政劃撥帳戶第 8821 號 • 電話 3933916

發行人：華 武 駒

中華民國 68 年 8 月出版 • 本社登記證局版台業字第 864 號

版權所有 ❖ 翻印必究

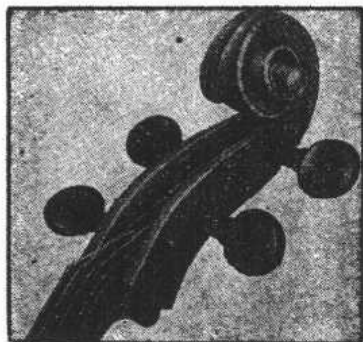
1971.10.25

❀ 本書內容 ❀

本書作者從事小提琴教學工作多年，他把長期觀察中所見學生們一些常犯的節奏錯誤加以歸納，從最基本的音值變化以至演奏藝術樂曲時遇到的各種複雜的節拍節奏，依次列舉，并把產生這些錯誤的原因逐一加以說明，引起學生注意，以免重蹈復轍；然後他指出如何糾正這些錯誤的方法。附有實例和大量練習，全書循序漸進，由淺入深，對初學者和演奏家都不無裨益，是一本具有實際價值的節奏訓練教科書。



小提琴節奏訓練



中央音乐学院图书馆藏书	
	H6.1/7CLD.17
总记	重号 149323

目 次

序	1
一、初期教育中的節奏問題	5
二、用腳打拍子	7
三、用節拍機學習	8
四、主動的節奏與附和的節奏	10
五、節奏的統一	14
六、音值的關係和變化	22
七、音的各種時值和時值的變化	26
八、節拍 - 節奏的加快和減慢	61
九、重音及其力度	68
一〇、不正規的重音	84
一一、重音運用方面的各種爭執之點	92
一二、幾種主要的單式節拍和復式節拍	96
一三、動機、動機的範圍、重音的力度	101
一四、節拍 - 節奏的錯誤和歪曲	111
一五、節拍的移置（節拍的變化）	126
一六、弱起小節	154
一七、附點音符	161
一八、節奏和小節的大小	172

一九、演奏中節奏的不均勻	173
二〇、休止	186
二一、句逗	196
二二、教室中的節奏學習	199
二三、獨奏聲部與伴奏	202
二四、速度與節奏	221
二五、速度的變換	226
二六、節奏與力度	230
二七、節奏和弓法	234
二八、節奏學習	240
二九、顫音和節奏	242
三〇、切分音	246
三一、混合的節拍 - 節奏	258
三二、各種“自由的”節拍 - 節奏組合	279
三三、節綫的省略	287
三四、速度的變化	292



附錄一（練習曲）各種音組的集合	302
-----------------	-----

附錄二（練習曲）供培養左右手用的每日練習	315
----------------------	-----

序



中央音樂學院圖書館藏	
書號	6200.121
登錄號	148323

“沒有受自然節奏支配的呼吸
，就沒有音樂，沒有內容”

本書目標在於把作者在長期教育工作中所積累起來的、有關學生在節奏表現方面的觀察結果加以有系統的研討。

各種最典型的錯誤，往往都有它們的共同之點；因此，我們可以把教學過程中的有關這一方面的各種錯誤現象多少加以歸納起來，並舉出各種可能的糾正方法。

我們可以舉出許多理由來證明節奏的重要性及其巨大的教育意義。

古代的哲學家（如柏拉圖、亞里斯多德等）早就認為一切勻稱的、內容完美而本身結構有條不雜的東西都是合乎節奏的。

節奏感在音樂的創作過程中所起的作用之大，是無可比擬的，這一點也是不言而喻的。

節奏是音樂語言中的一個基本因素，因此，節奏 ～ 作為音樂語言的一個要素 ～ 的掌握，對於音樂內容的真實的表現起着極為重要的作用。

音樂的節奏感可以說是一種基本的音樂才能，節奏感的培養對教員來說是一件最最複雜的工作。

事實上，發掘學生的音樂資質和其潛在的才能，找出最為合理的方

法來培養他們的感情，幫助他們充分發揮這些天賦，最後，培養作為音樂家的最為寶貴的品質 ～ 對藝術尺度的感覺，這一切都是教學的重要工作。

可是，早在學生開始用小提琴實地學習以前，或者在他接受正規的音樂教育以前，就常常會碰到一種極端錯誤而不合教育原理的教育法：在兒童音樂學校的入學考試中，往往有人令考生用鉛筆敲桌子或打手掌來數出節奏。

在上述情形下，人們往往忽視了一件非常重要的事情。在《音樂才能的心理基礎》一書中，對於這件事說得非常正確：

“音樂的節奏感不僅有生理的基礎，還有心理的感情作用在內。表情豐富的音樂之所以能感動人，其原因就在於此；因此，假如沒有音樂，就無從激起或培養音樂的節奏感”。

“節奏不是什麼抽象的東西，它是音調的「軸心」”，“不合乎音調的節奏，在音樂中是沒有的，也是不可能有的。”

在教學的第一階段，一般都先教學生一些音樂的基本知識 ～ 彷彿有很長一段時間不接觸到節奏訓練，雖然同時進行的理論教育，主要是視唱，也能幫助學生在樂器上表現他已經掌握的各種節奏習慣，但是這主要是音樂的習慣，學生從歌唱中了解和感覺到節奏的性質，而這種了解和感覺也得在小提琴上加以奏出和表現。

本書列舉小提琴學生的許多節奏錯誤的例子，足以證明教師必須及時警告並阻止學生對節拍、節奏有所誤解。

為了這一目的，本書還列舉一些輔助性質的各種特殊的練習，主要是訓練複雜的、在一般小提琴教材中不常遇到的節拍、節奏的結合和音組。

在糾正各種根深蒂固的缺點時，必然要花掉很多時間和精力；採用

本書列述的糾正各種主要缺點的方法，可以幫助避免時間和精力上的不必要的浪費。我們如何完善地把握各種必要的、正確而自然的表情手法；也就是本書的主要目的。

巴赫曼 (A. Bachmann)

1 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，在教學過程中，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，而自己還不覺察。

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，而這些時值却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難

；只有逐步克服了這些節奏上的困難以後，他才能在演奏中表現出生動的節奏。

鑒於這一情況，初期教育中那種雖然常用但未必正確的教學法都必須加以適當的修正，因為它對一個缺乏充分的必要修養的學生提出他所不能勝任的要求，就是說，要求他同時完成各種各樣的有關姿勢、音的奏法、讀譜、手的配合動作以及其他演奏細節等的複雜任務。

要一下子熟練這許多東西是不可能的。至於把這些技巧整理得井井有條，把它們相互聯繫起來，並且保持平衡，一言以蔽之，使它們內外統一，這更不是一件簡單的事情；只有節奏才能將所有這些東西組織和統一起來。

要獲得良好而鞏固的效果，必須採用一個最為正確可靠的方法，一個至今尚未失去其教育意義的方法。～ 在開始用小提琴練習以前，先作視唱練習，而在視唱練習時，一定要打拍子計算音的時值和組合，打好基本節奏訓練的基礎；以後用小提琴練習時，也可運用上述方法計時，藉著這種方法而學習的節奏，對於整理和彙集有關樂曲內容以及演奏的各種各樣的零星問題，都有很大的幫助。

在初期教育中，教師不應強迫學生學不必要的繁複的技巧；他應該讓學生有更多的時間悉心研究節奏的特性，因為只有在把握了節奏以後，才有可能擴展他以後的學習範圍。因此，教師可以先令學生在空弦上練習基本的節拍及其最簡單的變化，待熟諳了節拍的特性以後再練習片段的旋律。

在教授基本樂課時，即第一次教學生認識各種音名、音準、特別是音值的時候，有一點極為重要：講解的方式必須能引起兒童的興趣。教師的講解必須清楚生動，因為“兒童的思想活動……主要是以他所看見的東西為依據的”。

教師可以採用舉例說明的方法，例如將一個完整的蘋果比作全音符，將半個蘋果比作二分音符，再將半個蘋果對切或二，比作四分音符。通過這個實際例子，兒童可以更清楚地了解整體與部份，以及部分與部分之間的關係。

總之，任何東西，只要能吸引兒童的注意，都可以用作直觀教法的實例。

2、用腳打拍子

這一輔助方法在初期教育中通常都是在教師的影響之下加以採用的。它是在不得已的情況下暫時借用的一種輔助方法；只有在分析新的樂曲，學習新的技巧、或練習一首已經基本上熟諳的樂曲（即通過視唱而對樂曲中的音程、速度以及音的時值已有明確的概念）時，才能偶然借助於這種方法。

經常用腳打拍子的習慣是非常有害的。這種方法不能培養兒童對於內在節奏的活的感覺；這種內在節奏和節拍機所打出來的節奏完全不同。有些學生常犯速度分歧的毛病，例如，用腳打的是一種拍子，而身體搖擺的速度與腳的動作並不一致，至於內在的節奏感和出聲數出的拍子，更是另一回事，既不符合於實際發出的音響，也不符合他在樂器上奏出這段音樂時的身體動作。

用腳打拍子只是練習不同技巧的同時配合和平衡時加以採用的一種輔助方法。

有時，教師爲了使學生熟諳某一種新的技巧而不得不採用這一方法，但他必須及時予以糾正，嚴禁學生濫用此法。教師對這一點通常是不夠注意的；其實在使用其他各種所謂“暫用”方法（例如在換把位時大

拇指向後張開等)時,教師們都應該注意這一點。

在參加合奏時,用腳打拍子是一個不能容忍的惡習。假使參與合奏者的身體都按著節奏來回搖晃,那麼一定是每個人堅持自己的速度,踏腳的聲音越來越響,最後整個合奏的節奏聽起來七零八落,雜亂無章。

3、用節拍機學習

學習音樂時對於節拍機這一輔助工具的採用,教師們的意見不一;有些人贊同,也有些人反對。至於學生,則絕大部分是堅決反對這一個“沒有靈魂”的機器的;而且據他們說,節拍機打出來的拍子“並不準確”。事實上,這種反感正是由於節拍機“客觀而公正地”批判了這些人的不正確的節奏而起的。

節拍機最適當的用途是:核對所奏出的一首樂曲或一個樂章的速度是否正確。

節拍機不宜長期使用,更不宜經常使用。經常用節拍機計時會使學生喪失必要的自發和獨立的節奏感,減低學生在演奏中的意志的作用。

有了節拍機的幫助,我們可以非常清楚而精確地核對出學生演奏正在學習的那一段音樂或整個音樂片段時所用的節奏是否穩定,有無錯誤。通常在比較容易的地方,學生會不自覺地拉得快些(這種超於拉快的傾向必須加以“抑制”);而在某些技巧尚未熟習的地方就有拉慢的傾向。在這種地方往往有些東西在學生看來是微不足道的(如換弦、跳把位等),但正是這些東西阻碍了他的節奏,使他不能很流暢的奏出樂曲。

節拍機的主要用途是確定速度;而節奏和速度是分不開的,速度決定整篇樂曲中進行的快慢。

有些學生“不會”按照節拍機打出的拍子拉奏，奏出的速度及手的動作、手指的動作跟節拍機擺桿的擺動無論如何配合不起來。其原因多半是由於學生在着手拉奏之前，沒有好好地集中注意傾聽節拍機的擺聲，不事先默數一下節拍機的拍子，而自顧自地拉將起來，根本不理會節拍機打出來的拍子；這樣便產生了速度上的分歧現象。因此，學生首先應該“客觀地”傾聽節拍機的擺聲，然後將自己所理會的演奏速度與節拍機的搖擺速度核對一下；這樣傾聽和演奏輪流地重複數次，對學生有很大的幫助，能使演奏的速度均勻、準確和穩定。

但是我們必須記住，用節拍機計時絕不應該影響學生對節奏的自發性。

有些樂曲和練習曲都註明速度，即主要的節奏單位（四分音符、八分音符、二分音符等）的進行速度，相當於節拍機的滑錘置於譜上所標明的數字上時，其擺桿擺動一次所需的時間。這些數字通常由作曲者規定，有時由樂曲的編纂者規定（例如巴赫為小提琴獨奏而寫的奏鳴曲和組曲，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）。

但不能永遠絲毫不爽地按照這些指示來演奏。因為這些指示的準確性通常是相對的。在近年來出版的樂譜中，“唯一可能”的速度已經沒有了，代之以兩個數字（最高和最低的）劃出一個範圍，例如M.M. ♩ = 約 112 ~ 116；換言之，可以自由選擇上述兩個擺桿擺動數之間的任一數字。這或者就等於說，演奏者可以在這兩個極限速度中間，任選其中一個速度；或者就是說，速度可以略有變動，只要不超出最高和最低的這兩個極限。

甚至作曲者本人對自己的作品的體會也未必每一次都絕對精確地相

同，每一次演奏自己的作品時也未必都用絕對一樣的速度。

有同一天裏，我們的脈搏也可能隨着具體情況而變化。

在參加會考演出時，教師對自己的學生的演奏所起的反應足以證明我們對節奏的感覺是變動不拘的。這時，教師已無干涉或提示學生的可能，他往往就覺得學生調弦的時間太長，學生在“拖拉”，“拉得太慢了”，或者“太快了”。教師的反應我們可以從他的緊張的外表以及想“推動”或“阻止”學生的各種無能為力的企圖中看出來。

演奏速度可以隨演奏者對樂曲的理解、看法、解釋和其他的一般情況而各異；只要速度（進行的快慢）與音響、內容、表情配合得恰當而真切，那就誰也不會追查你所用的速度是否與樂曲開端處所標的指示相符合。李姆斯基-柯薩科夫曾說：“……節拍機的指示，我只是為那些沒有音樂氣質的指揮而加的；要是不加這些指示的話，天曉得他們會搞出什麼名堂來！一個真正有音樂才能的指揮根本不需要什麼節拍機，他可以從音樂本身找出恰當的速度來。”

4、主動的節奏與附和的節奏

音樂節奏的訓練應該一方面發展和鞏固學生的自發的節奏感和節奏表現，（即使學生能主動地領導別人，使別人從屬於他的節奏。）另一方面培養以別人的意志為依舊的節奏感。後者是參加重奏，特別是參加四重奏演出時的一個必不可少的條件，因為四重奏中的每一個演奏者都有可能輪到演奏主題，在這種時候，這一個演奏者就成為重奏中的主體，但當主要樂思轉而由另一個樂器奏出時，他就必須服從那一個樂器所用的節奏。這一點不僅在節奏上如此，在音響和力度的平衡上也是如此。

關於主動的節奏，我們可以舉瑪特松的咏嘆調為例，這裏引的是比