



单簧艺术

Dan Huang Yi Shu

中国音乐家协会单簧管学会 主编
卿烈军 刘长河 执行主编



中国青年出版社

单簧艺术

中国音乐家协会单簧管学会 主编

执行主编：卿烈军 刘长河

中国青年出版社

(京) 新登字 083 号

责任编辑：黄大卫 曾熠

图书在版编目 (CIP) 数据

单簧艺术/中国音乐家协会单簧管学会主编.

—北京：中国青年出版社，2007

ISBN 978-7-5006-7629-4

I. 单… II. 中… III. ①单簧管—吹奏法—文集
②萨克管—吹奏法—文集 IV. J621.4-53 J621.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 121368 号

中国青年出版社 出版发行

社址：北京东四 12 条 21 号 邮政编码：100708

网址：<http://www.cyp.com.cn>

<http://www.cyavp.com>

电话：(010) 84033352 (010) 84031463

北京正豪彩色印刷有限责任公司印刷 新华书店经销

*

850×1168 1/32 5.5 印张 130 千字

2007 年 8 月北京第 1 版 2007 年 8 月北京第 1 次印刷

印数：1—2 000 册 定价：18.00 元

《单簧艺术》编委会

主任：黄远涪

副主任：金光日 董德君

委员：(按姓氏笔画排序)

刘长河 刘焱 关锐

李震 张亚光 郑弘

郑权 郑阿星 钟建林

卿烈军 高璐 崔东云

崔荣汉 程玉忱 曾炜福

执行主编：卿烈军 刘长河

贺 词

《单簧艺术》是中国单簧管学会主办的年度出版物,此书不仅是该学会的第一本、也是中国西洋管乐学会中的第一本正式出版物。它的面世,在单簧管和萨克斯管专业人士与广大业余爱好者之间、专业人士之间搭起一座桥梁,可以互相沟通和交流教学演奏经验、互通专业信息、增加彼此之间的了解和友谊,并对推动这两种乐器的进一步普及有良好的指导作用。在此,对《单簧艺术》的出版表示祝贺,对参与此项工作的同志们表示衷心的感谢!

中国音乐家协会单簧管学会是中国西洋管乐界成立最早、规模最大的一个学会,自它诞生之日起,就以团结向上、富有朝气的面貌活跃在音乐界。多年来,学会组织了许多重大活动,如全国的单簧管演奏比赛、每年一次的国际单簧管艺术节,以及各种形式的专家讲座和学术研讨会等,为提高中国的单簧乐器演奏水平和管乐普及教育水平,发挥了重要作用。我作为单簧管学会第三任主席,希望大家团结一致、再接再厉,继续为中国的单簧管、萨克斯管的普及和发展贡献力量。

中国音乐家协会单簧管学会

会长 黄远涪

2007年8月

目 录

单簧管在合奏中的音准及训练	王志坚(1)
单簧管的演奏与音响感知能力	陈常信(8)
记忆在单簧管演奏中的作用	崔东云(13)
吹奏单簧管的口型与面部肌肉	郑权(17)
浅谈单簧管的双吐	程玉忱(21)
浅谈演奏艺术教学中的两种倾向	董德君(26)
吹奏单簧管的呼吸方法	金光日(31)
舞台演奏中出现的紧张情绪及解决办法	郑弘(37)
爵士萨克斯管的即兴演奏	刘焱(43)
浅谈单簧管的基础训练方法	崔荣汉(49)
我们的方针是培养合格的乐队人才	张仁富(55)
单簧管基础教学的几点建议	郑阿星(60)
解决“上台表演紧张”问题的办法	李震(65)
单簧管的发音	钟建林(75)
对乐谱的分句与解释(表演)	钟建林(84)
单簧管演奏的基本原理和方法	关锐(92)
萨克斯管演奏技巧——吐音	高璐(96)
单簧管演奏舌的技巧与练习	张国臣(101)

“双吐”与循环换气技巧训练	曾炜福(109)
试定义单簧管演奏中的几个术语	卿烈军(113)
回忆专家班	李丹(120)
中国单簧管作品的创作与演奏	张怀智(123)
名家齐聚,盛况空前	金秀吉(128)
浅谈鲁托斯拉夫斯基的单簧管与钢琴的	
舞蹈前奏曲	金光日(134)
单簧管创作艺术史上的里程碑	张亚光(138)
木管乐器综合性的分段指导	
..... (日)手塚实 刘少立 编译	(144)
舒曼的幻想曲	邢学智 编译(150)
汤姆·瑞德劳	鲁玉鹏 何易 译(155)
中国音乐家协会单簧管学会理事会人员名单	(158)
中国音乐家协会单簧管学会章程	(160)
中国音乐家协会单簧管学会大事记	(164)
后记	卿烈军 刘长河(168)

单簧管在合奏中的音准及训练

王志坚

王志坚，1934年出生，上海人，1949年参加中国人民解放军。1952年考入中央音乐学院，1957年毕业后留校任教单簧管专业，1962年调入天津音乐学院。

王志坚是天津音乐学院的著名单簧管教授、教育家，是我国院校单簧管专业中的资深教授。1993年，因“为发展我国高等教育事业做出突出贡献”受到国务院表彰并享受政府特殊津贴，其名字于1987年被英国剑桥传记中心载入《世界音乐家辞典》。

管乐器在乐队中的音准问题是一个比较复杂的问题，不少指挥对这个问题感到很棘手。在乐队排练时我们经常可以听到指挥批评管乐演奏者音不准，而演奏者却举起乐器告诉指挥说：“我的乐器音不准。”这种情况发生在木管声部更为突出。

乐器的质量不好影响音准的情况是存在的。有的乐器由于自身的音不准，标准音达不到440赫兹，或者偏高，这样的乐器确实无法使用。但是造成合奏中经常发生音不准的原因，主要还是演奏员对于音准的问题缺乏正确的认识，以及

平时训练中没有彻底解决好这一问题。

在一个管弦乐队里，各种不同的乐器在一起演奏，相互间的关系是很复杂的。首先是律制问题，不同的乐器由于律制的不同必然会在音准上产生一系列的矛盾。弦乐器的自身就存在纯律和五度相生律的矛盾。木管乐器的半音是按照十二平均律的标准（即半音与半间之间是 100 音分）来划分的。但木管乐器又是依靠自然泛音的关系来扩展音域的。这一点单簧管尤为明显，因为其他木管乐器都是用的八度泛音，而单簧管却是十二度泛音，这就给乐器制造和演奏都带来了困难。铜管乐器的发音是建立在自然泛音列基础上的，可是它们的半音又是以平均律来划分的。因此，十二平均律和自然泛音列之间的矛盾给铜管乐器带来了困难。

其次，温度对于乐器的音高有影响。温度变化对于弦乐器和管乐器的影响是相反的，温度升高时，弦乐器因弦的膨胀固有频率降低，而管乐器的固有频率却升高。温度降低时，弦乐器因弦的收缩固有频率升高，而管乐器的固有频率却降低。各种管乐器因本身的材质不同、大小不同，对温度的敏感程度也有差异，有的反应快，有的反应慢。因此，在同样的温度变化条件下，各种乐器在音高上产生的变化各不相同。这一系列的矛盾给演奏者带来了困难。

要解决好合奏中的音准问题，首先，要解决每一位演奏员自身演奏时的音准问题。不可想像的是一个演奏员在个别演奏的时候音就不准，却还可以在一起进行合奏。单簧管演奏者对音准训练不重视这一问题，常常是从开始学习乐器的

时候就存在的。初学时，老师告诉学生一个指法：“这样按下去是‘do’”，学生就记住了，认为自己的指法对了，吹出来的音也必然是对的。老师又告诉学生：“抬起这个手指就是‘re’”，于是学生的注意力又完全集中到手指上去了，忽视了用听觉去核对自己吹奏出来的每一个音的高低。管乐器因为乐器上有音孔和键子，不像弦乐器那样需要不停地用听觉去判断自己手指在弦上的位置。练久了，学生就渐渐在练习中放弃了听觉，只依赖指法，认为只要指法对了音就准了。这是一种错误的倾向。其次，在不同的温度条件下，乐器的音高是不同的，要使乐器保持在标准音 $A=440$ 赫兹的状态，必须随时调整乐器的长度。可是学生在练习和上课时，常常因为不需要和钢琴合作，老师又不要求用标准音去对音，大家都不喜欢变动自己乐器的管长，都愿意在自己乐器最“舒服”的状态下（即不变动乐器管长时）吹奏。就这样，长期在“不良状态”下习惯了，使得演奏者在参加合奏时，一旦变动了乐器的管长，就觉得不“舒服”，就开始埋怨乐器的音不准。可见，在平时的教学中必须要求学生在任何温度时都要把自己的乐器调到标准音 440 赫兹来练习和演奏，这样才能在今后的合奏中适应音准的要求。

另一方面要注意，合奏中的音准和个人演奏中的音准是有差异的。常常有这样的现象，两个演奏者在分别吹奏时，并没有感到音不准，而合奏时，音不准的现象就明显了。这是因为演奏中的音准是相对而言的，演奏者常常是以一种律制作为基础（如弦乐以纯律为基础，木管乐器以十二平均律

为基础等)，尽可能地采用其他律制，在不同的情况下作不同的调整，以达到尽可能的完美。一个人演奏时这种调整和变化是自由的，个人演奏在音准上微小的差别是允许的，而合奏中就不一样了。如果一个人偏高两个音分，另一个人偏低两个音分，他们之间的差距就会出现四个音分，听起来音不准就非常明显了。因此，合奏中的音准就有一个统一认识、互相适应的问题。在演奏中要有能够适应别人的能力，决不能固执己见。在合奏中演奏旋律、和弦音，以及和弦乐合作，做到适应别人是很困难的。在演奏旋律时有时导音偏高了一些，和主音靠近，听起来反而很舒服。演奏和弦音时就不一样，如果你演奏的是和弦的五度音，偏高了好听，因为它接近纯五度，偏低了就不协调。有时由于转调，主音变了，不同律制的矛盾就会表现得更明显。演奏者必须靠敏感的听觉和用对音准的控制能力去适应。因此，单簧管在合奏中对音准能力的控制是极其重要的，完全想依靠乐器本身来达到音准是不可能的。必须在教学与训练中重视并摸索解决。

解决演奏者音准最重要的是提高学生的听觉能力。视唱练耳、钢琴的学习决不能忽视，要在学生一开始学习吹奏单簧管时就把听觉和指法联系起来，教学要从听觉着手，在吹奏练习中不断完善听觉，从而使两者有机地联系起来。要强调每次练习都要对音，要始终保持自己的吹奏符合标准音（440 赫兹）的高度，养成随时调整音高的习惯。我经常问学生应该如何对音，学生的回答往往是：和双簧管对呀。我

告诉他们必须记住标准音的高度，吹奏时和自己脑子里记住的音去对，要培养自己内在的听觉，和对音高的记忆能力。

单簧管由于温度的变化，经常要变动小节。当小节拨出一些时，乐器本身的音准就发生了变化，离小节近的音变化大，离小节远的音则变化小。因为标准音 A 是单簧管的“si”，它是离单簧管小节最远的一个音，所以对准了标准音 A 后，其他的音都会偏低。有经验的演奏员常常以靠近小节的“sol”（即钢琴的“fa”）为基准，这样标准音虽然偏高一些，但控制起来要容易得多。

正确的单簧管吹奏的方法（发音）很重要，正确的口型能保证控制音准，单簧管的音准是可以依靠吹奏来调整的。不正确的口型会导致调整失败。所以不正确的吹法（口型和气息的运用）常常是造成音不准的原因。

一定要让学生理解音准和音色的关系，在任何时候音准都是第一位的，音色吹得再漂亮，与别人合奏时音不准，两个音“打架”，听起来就很难听，这时音色再好还有什么意义呢？在和弦中只有吹奏音准了才能好听，必要时为了音准要牺牲音色。因此，在合奏中没有音准就没有音色。

要在学生初学单簧管的阶段就开始进行两声部的练习。对于初学者来说，没有对音高的准确性的判断是很成问题的，同时要培养学生对音高的记忆能力。不可能平时练习吹奏单簧管时总有钢琴来陪伴练习（虽然有钢琴陪练是很好的方法），可以由两个学生一起来进行长音、音阶、音程的练习。我在多年教学实践中证明这是很有效的。开始由两个人

同时吹奏一个长音，然后一个人保持吹此音，另一个人吹此音上方八度（五度或三度）的音，然后回到原来的音一起结束。这样交换练习，可以使吹奏者听到根音与八度、五度和三度音之间的关系，当一方吹奏的音移到根音上方八度、五度、三度时，另一方保留的根音可以帮助他比较自己的音高，并且培养他对音高的记忆能力。由两个人一起练习平行三度、五度、八度的音阶或琶音，是很好的训练方法。

组织四个单簧管学生进行各种和弦练习，通过练习达到使学生了解和掌握在和声进行中，怎样吹奏自己所担任的和弦音。这里就不仅是一个音准的问题了，还涉及到音量平衡的问题。在和弦中要注意自己担任的是什么角色，是根音、三度音还是五度音，不恰当的音量会使声部不平衡，会破坏和声的效果。由和弦的连接开始训练，然后选用合唱中的片段来进行练习，为重奏做准备。

组织各种类型的重奏，训练学生的合奏能力。重奏是合奏的基础，没有重奏训练，合奏是搞不好的。因为平时学生个人的演奏、练习在感觉上都是平面的，只有在重奏中，才能感觉到演奏是立体的。可以先从单簧管族开始，然后和木管、弦乐合作。和弦乐在一起合作困难会更多，一是律制的矛盾，二是音量、音色的平衡与统一。只有通过各种组合的重奏训练，才能使个人的演奏和其他人的演奏真正融为一体。当然，如何培养一名合格的乐队队员，还要涉及到其他多方面的问题，这里谈到的只是有关合奏中音准训练的一个方面。

总之，单簧管演奏中的音准训练，是单簧管基础教学中一个重要的部分。

单簧管的演奏与音响感知能力

陈常信

陈常信，1931年出生，辽宁人。1948年参加工作，1950年考入大连市公安总队政治部文工团学习演奏单簧管，1959年调入长影乐团，曾任单簧管首席演奏员。

陈常信是东北知名的单簧管演奏家之一，四十余年来，一直致力于单簧管的演奏与教学，先后担任过长影影视学校、东北师范大学的单簧管教学工作，在这些单位的单簧管演奏、教学中发挥了积极作用。

马克思说过：“正如音乐才能唤起欣赏音乐的感官，对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义。”练习演奏单簧管的过程，实际上是感受、理解和欣赏音乐的过程。这种音响感知能力，就是马克思所说的：“能懂音乐的耳朵。”

在多年的教学中，我始终认为培养学生的音响感知能力才是单簧管教学的基础。一个单簧管吹奏者如果没有音响感知能力，演奏技巧就会成为无源之水，无本之木。

音乐，是借助声音的高低、长短、强弱、音色等构成的，也正是由于这些要素的有机组合，才使音乐作品显示出

音乐的美。音乐形象的塑造，是完全以声音为材料完成的。因此，人们常说，音乐是声音的艺术，是以音响展现美的艺术，这恰好揭示出音乐的基本特征之一。

在音乐语言中，旋律是最有表现力的要素，它是音乐的主要表现手段，音乐形象主要由旋律构成。

节奏和旋律是形影相随的。没有旋律，就没有节奏；没有节奏，也无法表现旋律。所谓节奏，就是节拍的划分、时值的长短、速度的快慢等的比例关系，这种比例关系，必须符合和谐美的原则。

学习演奏单簧管，首先要有辨别乐曲的音高、节奏、力度、音色等音乐基本要素的能力，但这还不够，还要按照音乐的规律把这些要素合成为主题、旋律、乐段、乐章等整体性的音乐结构，直至把它们合成为一首完整的乐曲，这才是完整的音响感知。

音响感知是对音乐音响及其艺术——音乐形式因素的总体知觉，这在学习演奏单簧管的过程中十分重要，那么，它具体包括哪些方面的内容呢？

第一，对音乐音响的辨别力。

指对音乐的音高、节奏、力度、音色等基本要素的辨别能力。这是音响感知力的基础。音乐尽管可以千变万化，但都是由这些最基本的要素构成的。音乐演奏者如果具备了对这些音乐要素的辨别力，也就具备了音响感知的基础。人类从很早就认识到了这种辨别力对于欣赏音乐和演奏音乐的重要意义，中国古代乐论中有这样的说法：“六律具存而莫能

听者，无师旷之耳也。”德国音乐家舒曼在《音乐家生活守则》中所说的一段话，对音乐演奏者也是适用的。他说：“发展听觉是最重要的事情，要早点学会辨别调性和个别的音。”音乐音响辨别力的高低，往往决定着音乐感知能力的高低与音乐演奏的范围。如果一个音乐演奏者连2/4拍子或3/4拍子都分辨不清，那么他就很难听得出进行曲和圆舞曲的不同音乐效果；如果演奏者对各种乐器的音色缺乏辨别力，那么就会影响他对丰富多彩的管弦乐作品的演奏。因此，演奏者在音乐欣赏实践中不断注意培养自己对音乐音响的辨别力，在音响感知中具有重要的意义。

第二，对音乐音响的感知力。

与上述对音乐个别要素的辨别力不同，它是指对音乐音响及其结构形式的综合感知能力，包括旋律感、节奏感、多声部的音乐感以及对乐曲结构的整体感知等几个方面。其中，旋律感具有最重要的意义，因为音乐的艺术表现主要是通过旋律来实现的，正是旋律的起伏变化和抑扬顿挫，最有效地传达出音乐的表情性质。音响感知中的旋律感，最主要的是对旋律特点的感知，并由此而达到对旋律美以及对其中蕴含的感情内容的体验。例如，演奏冼星海的《黄河颂》，就要注意感知它那刚健雄浑、气息宽广的旋律，并从中体会作者对伟大的中华民族的热情赞颂这一情感内容。如果一个演奏者对音乐的旋律缺乏感知力，那就不可能真正领会音乐所特有的美。节奏感，是音乐音响感知力中的另一个重要因素。音乐之所以能够千变万化，具有无限丰富的表现力，节