

陆廷荃 著



调式音乐中的离调技巧

爵士萨克斯即兴演奏系列教程

(适用于各种旋律乐器)

Jazz Sax

新华出版社

陆廷荃 著



调式音乐中的离调技巧

爵士萨克斯即兴演奏系列教程

(适用于各种旋律乐器)

Jazz Sax

新华出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

调式音乐中的离调技巧 / 陆廷荃 著

北京: 新华出版社, 2009.7

ISBN 978-7-5011-8866-6

I. 调… II. 陆… III. 萨克管—吹奏法—教材

IV. J621.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 122532 号

调式音乐中的离调技巧

作 者: 陆廷荃

责任编辑: 李 成

封面设计: 杨 峻

出版发行: 新华出版社

地 址: 北京石景山区京原路 8 号

网 址: <http://www.xinhupub.com> <http://press.xinhuanet.com>

邮 编: 100040

经 销: 新华书店

照 排: 新华出版社照排中心

印 刷: 北京竹曦印务有限公司

开 本: 880 毫米 × 1230 毫米 1/16

印 张: 7.25

字 数: 70 千字

版 次: 2009 年 7 月第 1 版

印 次: 2009 年 7 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5011-8866-6

定 价: 28.00 元

本社购书热线: (010) 63077122

中国新闻书店电话: (010) 63072012

图书如有印装问题, 请与印刷厂联系调换 (010) 89580863

序

十年前我曾写过一本学习爵士音乐的工具书《爵士萨克斯即兴演奏教程》。由于受当时出版社对于篇幅以及本人自身学识的限制，现在看来，那本书有很多不足之处。主要是每一个章节都写得较为粗浅，常常是国外作者需要用一本书来阐述的问题，我只写了寥寥数页。对于目前国内演奏水平日益提高而又希望对爵士乐作更进一步了解的年轻学习者来说，这本书的程度显然是不够用的。于是我便萌生了为其“打补丁”的想法。那么，哪些章节最需要修补呢？我自己觉得是：调式音乐、旋律小调、五声音阶与节奏。所以我想利用每年寒暑假的空闲，逐个地把这些缺憾加以弥补。今年暑假我首先选择了调式音乐。

决定写什么之后，接下来就该酝酿怎么写了。如果把别人成熟的作品拿过来装订成册，而后加以冠名，这样做当然是既省力又稳妥。但似乎不符合爵士乐的理念，也不符合我的写作风格。因为我一直认为爵士乐的价值就在于每一个参与者都在向世人展示自我，即使是一个不完美的甚至是有许多缺憾的自我。无论是演奏还是著书，我的原则就是不雷同于他人，既不雷同于我不喜欢的人，也不雷同于我欣赏的人。学习爵士乐，我们需要聆听大师的演奏，需要拜读大师的著作，需要学习大师们各种表达音乐的手法。但当我们自己去作音乐或写作时，更重要的是去表现一个真正的自我。所以

读者在看我那些已经出版的作品时，一定会找出许多缺点，不像看那些真假大师的作品那样完美无缺。（真大师在一般人眼里本来就没有缺点；而假大师由于都是抄袭真大师的作品，所以有缺点人们也发现不了。）幸好目前爵士萨克斯教材市场上中文版真假大师的作品都很少，所以许多喜爱爵士乐的学习者在饥不择食时也会选用我的那些有些瑕疵的作品，倘若真像古典萨克斯教材那样的市场状况，我估计我的作品就鲜有读者问津了。即使那样，我依然会选择我行我素。

我们生活在一个网络充分发达的时代，学习者完全可以上网找到他所需要的当今世界上最好的作者写的最好的教材。我们不得不承认国外的教育方式要远远领先于我们，那是不是我们就只有把别人的作品拼凑起来出版的份儿了？我觉得还不至于如此悲观。原因是中国人的思维方式、音乐审美、文化背景与外国人都有很大的区别。举例说吧，在各种公开场合听外国专家讲课时，经常会有一些中国同学的提问中含有“首调”这个单词。每次面对这个单词，外国专家茫然，翻译亦茫然。我想也许是翻译无法翻译这一单词，也许是外国专家根本不知道“首调”为何物。然而在许多学习音乐的中国人那里，“首调”这个概念是确实存在的，有的人甚至是根深蒂固的。那么，是不是用首调思维的人就不能学习音乐？我认为不是，因为任何一种思维模式，其实都是为了达到最终目的的一种途径。人的大脑是一部远比电脑复杂得多的机器。我们经常看到那些数学神童，他们的运算速度甚至比计算机还要快。我敢说他们的运

算方法一定不同于目前大学中所采用的被认为是最先进、最科学的方法，然而却是对他们最适用的方法。因为这个方法帮助他们达到了目的，即使只有万分之一的概率。如果强迫他们用我们认为最科学的方法去运算，那他们肯定达不到计算机的运算速度。人的思维方式千百万化，一本再好的教材也不可能人人都适用。如果我能用我自己的学习心得，为同行与学生们提供一些与国外教材不完全相同的学习方法，可能这些方法对有些人完全不适用，但只要对万分之一的人有帮助，我就觉得我的工作要比把外国名著拼凑成集有意义，也更符合爵士乐的价值观。

另外还有一个情况想在读者阅读本书正文之前向大家作一个说明。对于初学爵士乐的读者来说，阅读本书时可能会有摸不着头脑的感觉，原因是我这本书是为《爵士萨克斯即兴演奏教程》中“调式音乐”那一章作的补充。所以希望您在阅读本书以前，首先去浏览一下《爵士萨克斯即兴演奏教程》。而对于一些程度较深的读者来说，阅读本书又会感觉“不过瘾”，还能找出某些谬误。这就要请您多原谅了。因为我向大家介绍的是我的学习方法。我只是一个极普通的萨克斯演奏者，且程度不高，但我必须对我所写的东西负责。也就是说，我必须能演奏我所写的东西。因为我既不是商人也不是收藏家。商人不会演奏自己书中的内容，书照样可以卖；收藏家不会演奏自己的藏品，藏品照样会有人欣赏。但老师若不能演奏自己所著书中的内容，将何以育人？

谢谢您读完我这篇不像前言的前言，因为在这篇前言中没有

“萨克斯是×国人在×年×月发明的”之类的格式化前言专用语。但文中的每一个字都出自我肺腑。不管它是好是坏，是对是错，您就把它当作一个普通爵士乐演奏员作的不带修饰的真情即兴演奏来听吧！





DREAM MAKE LIFE SUCCEED

VIBRA WIND INSTRUMENTS

*Leading Fashion And Advocating Tastes Producing Professional Musical Instruments
Creative Standard With Specialty And Testing Trait With Quality*

前 言

有关调式音乐的概况，我在我的《爵士萨克斯即兴演奏教程》一书的第二十二章里已作过详细的阐述，在这里就不再重复了。我想引用一下马克·列文（Mark·Levine）对“调式爵士”作的简短定义，那就是：“较少的和弦，较多的空间。”我们看调式音乐刚形成时那些标准爵士名曲，诸如迈尔斯·戴维思(Miles Davis)的“*So What*”、约翰·科特雷恩(John Caltrane)的“*Impressions*”、弗莱迪·赫伯德(Freddie Hubbard)的“*Little Sunflower*”等，这些乐曲中的和弦都非常少。后来在混合爵士乐(Fusion)中，经常是乐队在演奏旋律时和弦与节奏都非常复杂，但当乐手作 solo 时，和弦也都非常少。譬如迈克尔·布雷克(Michael Brecker)的“*Some Skunk Funk*”、天气预报乐队(Weather Report)的“*Birdland*”等。那么，是不是和弦少的乐曲就是调式音乐呢？答案显然是否定的。国内的听众比较熟悉的像戴夫·考兹(Dave Coz)、坎蒂·多尔弗(Candy Dulfer)之类的乐手，他们演奏的乐曲大都和弦也很少，但他们通常总是从头到底吹一个调。我并无意去评价这类乐手水平的高下，我只是想说：用一个调长时间地演绎一个和弦，这不符合调式音乐的审美标准。也就是说，这种演奏法不能被称为调式音乐。因为调式音乐除了需要乐曲的和弦较少外，还需要演奏者有较多的想象空间。如果只用一个调的音阶去表现一个和弦或一个调上的和弦。那调式音乐就不应该诞生于 20 世纪

50年代末了。因为从有爵士乐那天起，乐手们就是这样作 Solo 的，不信您可以去听听路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong）或者更早期的那些大师的 Solo 乐段。我再次慎重说明一下：我并不是在比较各种演奏法的水平高低，而是想向大家说明各种演奏法的不同审美标准，完全没有对大师不敬的意思。

我想请大家去听一下鲍勃·詹姆士（Bob James）与多名爵士乐高手 1999 年开的那场著名的演奏会。其中有一首乐曲叫 Always There，作 Solo 的是三位萨克斯大师。Solo 的和弦只有一个。波尼·詹姆士（Boney James）作的 Solo 从头到底就一个调；而肯尼·盖瑞特（Kenny Garret）和科克·沃伦（Kerk Whalum）所作的 Solo 中却出现了无穷无尽的调式变化。这种变化就是调式音乐中必不可少的所谓离调演奏法（outside）。也是爵士乐即兴演奏中的一种相当重要的创作手法。它是指即兴演奏者在演奏中利用一些在原调上不存在的音组织起一段局部的离调旋律，使其与原调形成强烈的不协和并造成听觉上的紧张感，以此来增强所演奏音乐的深度与感染力。离调演奏是一种不协和的美。纵观音乐发展史，音乐流派的每一个变化几乎都是沿着一条由协和向不协和发展的道路在前进：从巴洛克时期到古典时期，从古典时期到浪漫时期，再到印象派时期……音乐中的不协和因素越来越多；同时，音乐的表现力也越来越丰富和多样化了。在古典音乐中如此，在爵士音乐中也同样。早期的爵士乐，诸如新奥尔良、芝加哥等流派的演奏家在作即兴演奏时所创造的旋律应该说是相当协和的。他们即便使用变化半音，也总是让其处在经过与挂留的位置上，不会

影响到旋律的调性稳定。所以当我们听路易斯·阿姆斯特朗、西德尼·比切特(Sidney Bechet)、本·韦伯斯特(Ben Webster)时所感受到的是一种音乐的协和美。然而当比波普音乐出现后,这种协和就被打破了。尽管伟大的阿姆斯特朗认为比波普音乐家是一群骗子(我想他一定是不能忍受比波普音乐中的那种不协和美),但音乐由协和向不协和前进的步伐毕竟是谁也无法阻止的。这也正是古典音乐、爵士音乐能由一种民族音乐发展成为世界性音乐的主要原因之一(当然还有其他原因)。我们现在去听查理·帕克(Charlie Parker)当年的录音,已经丝毫感觉不到有什么不协和的地方了,因为经过了半个多世纪的发展,现代爵士乐中的不协和因素已经大大超过了查理·帕克的时代;现代的演奏家在作即兴演奏时所采用的手法也已经大大地多于前辈。而离调演奏法正是现代音乐家所广泛采用的手法之一。

需要说明一点:我所说的离调演奏法并不是指像约翰·科特雷恩在他的名曲“Giant Steps”中所展示的那种模式。科特雷恩的演奏一直在进行快速转调,但此时,乐曲的和弦也在快速转调。这就是说:科特雷恩所吹的每一个音都是和乐曲的和声保持同步的,不存在任何离调。这也正是演奏“Giant Steps”的困难之处,因为它的和弦变化实在是太快了!而我说的离调是指旋律与和声并不在一个调上。请看迈克·布雷克在名曲“Inside Out”中的演奏:(参看本书第一章第5页第1行第3小节)此时的和弦是G7,但迈克·布雷克用了相同音型的平行小三度下行,如果我们把这一个小三度再向下发展一个小三度,就会用尽十二平均律上的所有音!布雷克用这种手法

创造了一个离调的局部，使其与原来的 G 布鲁斯音阶形成鲜明的对比。类似的例子在鲍勃·明泽 (Bob Minzer)、鲍勃·伯格 (Bob Berg)、肯尼·盖瑞特、科克·沃伦等大师的演奏中也比比皆是，尤其是当他们在演奏调式音乐的时候。因为在以和声为基础的爵士乐作品中，经常和弦的变化是很快很频繁的。像上文所提及的 Giant Steps，几乎每小节都在转调，演奏者想要跟随和弦的变化把每一个调都表现正确已经不易，更别说离调了。就算你能在原来和弦所展示的调性上再加上离调，听众的耳朵恐怕也接受不了。而调式音乐和弦相对比较简单，通常总是一两个和弦交替出现，而且维持的时间也比较长，这就给演奏者提供了较为宽阔的想象空间。

在作离调时，需要注意以下几点。

一、我们会在原调上作一个相对长时间的停留，等听众对原调有了一个明确的概念，然后再去进行离调，这就好比一个长期吃细粮的人偶然吃到了粗粮，他会觉得粗粮挺好吃。音乐同样如此。协和与不协和只有当它们形成对比时才会产生美。如果你在演奏中不停地进行转调，那么听众到最后也就麻木了，也就体会不到离调的乐趣了。

二、在离调的瞬间我们会选择前调与后调相邻近的音去进行连接，这样作出的离调乐句会比较流畅，听者会在不知不觉中被你带到另一个调中。譬如你想由 C 调往 B 调上转，可能会采取这样的连接 01 53 #2#4 72，其中 3 与 #2 是两调的接口；由 C 调往降 bB 调上转，则可能采用 01 53 b34 b72。

三、一个离调乐句的结束应当回到原调上，因为你作的是离调而

非转调。而在回归原调时也应采取与离调时相同的方法：挑选两调间相邻近的音作连接。

四、如果你采用的是模进手法进行离调，那就不必遵循第二和第三两条规则，因为模进各调的音型彼此之间是密切关联的。一组模进的乐句往往能打破听众感觉中调性的概念，使它在不知不觉中跟随你离调又跟随你回来。

爵士乐演奏家们所采用的离调手法是极其丰富的。我总结了一下，把较为常见的手法列为以下几种：①小二度离调。②大二度离调。③小三度离调。④大三度离调。⑤纯四度离调。⑥增四减五度离调。然后根据以上顺序编写了下面六章练习。在这些练习中，有时候会出现 $\#F$ 以上的超高音。如果您感觉演奏有困难，完全可以降低八度。



目 录

序	(1)
前言	(7)
第一章	(1)
第二章	(17)
第三章	(31)
第四章	(49)
第五章	(66)
第六章	(77)
编后语	(95)

第一章

小二度离调是爵士乐即兴演奏中最常见的一种手法。无论是调式音乐还是以和声为基础的爵士乐，我们都经常能听到演奏者采用这种手法。只不过在以和声为基础的爵士乐中由于受到和弦变化的限制，演奏者在一个和弦上作离调的时间不可能太长；而在调式音乐中，演奏者是以调式来思维的，所以想象空间就比较开阔，离调的时间也就会相对长一些。

1



2

