

玛林巴

赵纪 编著

横排木琴

梯形木琴

基础教程 (3)



中央音乐学院出版社

玛林巴

第二版

横排木琴 梯形木琴

陈强 编



中国音乐学院出版社

目 录

一、音阶与基本练习训练提示	(1)
A 大调音阶与基本练习	(7)
$\sharp f$ 小调音阶与基本练习	(12)
$\flat E$ 大调音阶与基本练习	(18)
c 小调音阶与基本练习	(23)
二、练习曲训练提示	(29)
练习曲	(33)
三、乐曲 16 首	(43)
日久天长	罗杰斯曲 (43)
小步舞曲 (选自《阿莱城姑娘》)	[法] 比 才曲 (48)
吉 格	[德] 巴 赫曲 (53)
拨弦波尔卡	[奥] 约翰·施特劳斯 约瑟夫·施特劳斯曲 (57)
歌曲联奏	[美] 福斯特曲 (61)
船 歌	[俄] 柴科夫斯基曲 (67)
猎人合唱	[德] 韦 伯曲 (74)
圆舞曲	格里埃尔曲 (77)
舞 曲	达日戈美日斯基曲 (81)
波兰舞曲	[德] 巴 赫曲 (83)
采茶扑蝶	赵 纪曲 (85)
皮卡迪利广场	[法] 埃里克·萨蒂曲 (91)
幽默曲	[捷] 德沃夏克曲 (94)
冬	[意] 维瓦尔第曲 (98)
切 分	[奥] 克莱斯勒曲 (100)
歌剧《迷娘》序曲	[法] 托玛·昂布鲁瓦兹曲 (105)

一、音阶训练提示 基本练习训练提示

音阶训练提示

本册的音阶有 A 大调, $\text{B}\flat$ 大调及它们的关系小调 $\text{B}\flat$ 小调和 C 小调。

音阶练习不是阶段性练习。所谓阶段性练习是指在学习过程中,某一个阶段练习的练习曲或部分基本练习。这样的阶段性练习有一定的时效性。当学习进展到一个新的高度时,旧的(阶段性)练习将被新的(阶段性)练习所取代。在本教程中大部分练习曲当属于阶段性练习。而音阶却不然,从学习进程上看,音阶练习是一个累积的过程。通过不间断的练习,学习者应该掌握所有调、所有类型的音阶。只能是越练越熟练;而不是练了新的忘了旧的,更不能是仅仅有选择地挑几条音阶来练习。从训练意义上看,累积式的音阶练习会不断地将音阶的训练水平,训练质量提高到一个新水平。

本册音阶练习的要求与上一册基本一致,即速度稳定,双手均匀、节奏准确。增加的内容是滚奏与单音的连接及单音和双音的滚奏琶音及分解和弦的练习。

1. 滚奏与单音的连接:

滚奏与单音连接是玛林巴,横排木琴与梯形木琴最常用的技术。曾经有一位西洋打击乐权威说:单音、滚奏,以及它们本身或之间的连接,形成了打击乐的大部分技术。可见滚奏与单音的连接技术在打击乐的全部演奏技术中,占有何等重要地位。

这个连接技术应包含几项内容:

首先是准确:准确的节奏、速度和准确的触键点。音乐节奏和速度的准确是不言而喻的,在多数情况下,这个要求应具有普遍性。准确的触键点是保证音质统一的前提。它要求每次下槌(无论是单音还是滚奏)都应敲在木键的“演奏区”里。这个要求对于音程距离大的连接是比较困难的,而且连接的音程距离越大,难度也越高。只有从慢练开始,才能逐步掌握。具体的要领,请参阅一册的音阶与基本练习训练提示中的滚奏训练一节、二册音阶与基本练习训练提示中对槌线的阐述。

再则是滚奏的质量,以第 1 条为例:



从玛林巴、横排木琴的两种槌法中我们可以发现:第一种 R——R 与第二种 L——R 在 A 音的滚奏频率上是不一样的,前者是偶数、后者是奇数。由此我们可以得出结论:在任何情况下,凡是由同一支槌开始并结束的滚奏,其滚奏频率是奇数;凡是一支槌开始而由另一支槌结束的滚奏,滚奏频率为偶数。

在这条谱例中,每个音符都是四拍,而且整条的速度都较慢($\text{♩} = 72$)。尽管两种滚奏在频率上存在着差异但不影响听觉。由此我们可以得出第二个结论:凡是速度慢、时值长的滚奏,可以运用四种植法中任何一种植法(R—R、R—L、L—L、L—R)。

在下一条谱例中,由于滚奏的时值短,所以其槌法必须固定:



- | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | L | R | L | R | L | R |
| 2 | R | L | R | L | R | L |
| 3 | R | R | L | R | R | L |
| 4 | L | L | R | L | L | R |

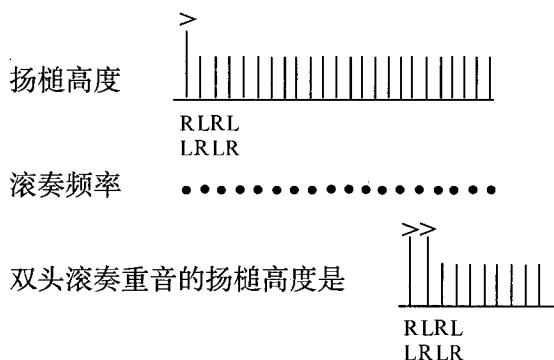
上面的四种槌法都可以运用,但是不能混用。统一的槌法保证了滚奏频率的统一,效果清晰、干净,节奏准确。

影响滚奏质量的几个较为普遍的问题是:

在任何滚奏上都加了重音。像下面的谱例,假如在滚奏上都加上重音,就完全破坏了 legato。



双头滚奏重音:滚奏的重音只能表现在第一次下槌,从滚奏的第二次下槌开始即进入力度均匀的滚奏。我们从扬槌高度上分析:

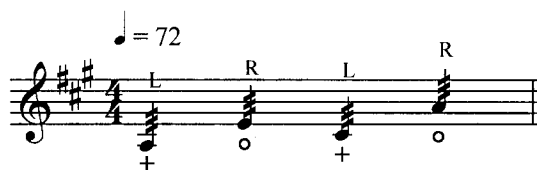


2. 滚奏与演奏:

在一册、二册的训练提示中,已经就滚奏连接的技术要领做了提示,在此不再讲述。

这里需要强调的是:如何慢练滚奏连接。首先要把槌法确定下来,只有在槌法确立下来之后才能够准确地知道每一个滚奏的频率究竟是奇数还是偶数。之后,把滚奏的频率放慢,把连接的动作练的自然、放松、准确,选择合理的槌线,选择最佳的触键点。

放慢频率要保持频率的原来数目。以下面的练习为例;



用玛林巴演奏,依 $\text{♩} = 72$ 的速度,每个音的频率是 7。在两种木琴上,依 $\text{♩} = 72$ 的速度演奏,每个音的频率是 9。如果把速度全都降为 $\text{♩} = 50$,频率仍然要保持原来的数目,在这样比较慢,演奏心态比较宽松的前提下认真练习,就能达到训练目的。

如果认为自己在一定的速度上,已经能够熟练的演奏时,可以逐步提高全曲的速度,直至达到 $\text{♩} = 72$ 。在提速的过程中,原来的频率数目不能变。

有一种训练方法,笔者认为是不可取的。不注意滚奏连接的技术动作要领,不保持原频率数,不逐步提高全曲速度,而是单纯地提高滚奏的频率数目,这种方法忽略了滚奏连接的技术规范,而把注意力全部集中在滚奏频率上,其结果是不仅没有达到滚奏连接的训练目的,而且很容易引起肢体紧张。有个别学生还会出现节奏混乱。

就滚奏频率而言,由于马林巴与木琴木键的宽度及结构不同,形成了马林巴的发音宽厚,余音较长,而木琴的发音明亮、短促。所以马林巴的滚奏频率应低于木琴的滚奏频率。

基本练习训练提示

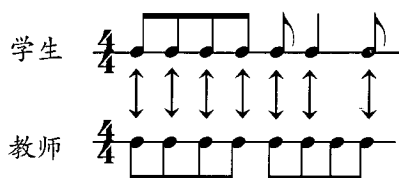
在本册中,第一次出现了切分练习。

切分、切分音(syncopation),是改变音符的重音位置而避免有规则的节奏的一种方法。切分的类型有多种。本册中的切分是最为普及,同时也是最典型的一种。

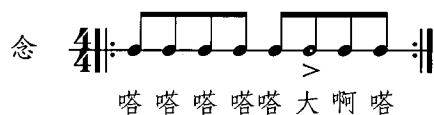
为了把切分奏准确,我们还是运用对比的方法练习。以 A 大调 13 条为例:



在这条练中我们可以清楚地看出切分的含义。每个小节前二拍的有规则的节奏与后二拍的切分在节奏上是个对照。同时,前者又为后者在节奏准确性上立了个标准:



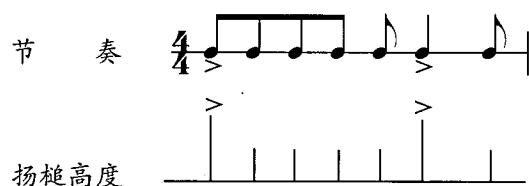
教师可以打对比节奏,学生打原节奏。也可以用念的办法以达到切分的准确。



实际念出的效果是:



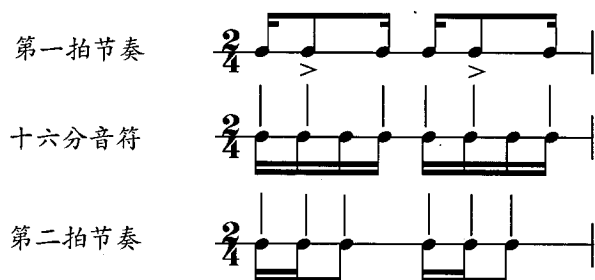
既然切分意味着重音的转移,所以要把切分重音是奏出来。切分重音和其它类型的重音在演奏方法上是相同的——扬槌。如图:



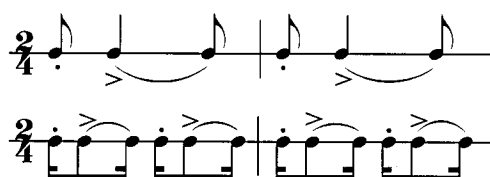
在后面几个调里出现的切分练习大同小异。以 $\sharp f$ 小调 13 条为例:



每小节的一、二拍在节奏上形成对照。如果把这两个节奏叠加起来,并与平均的 16 分音符相对照,我们会清楚地看出每个音的准确位置:



为了强调切分效果,并使整个切分音型更加流动,在演奏时常常采用下面的方法处理切分;



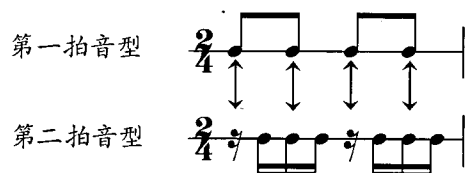
把第一个音奏成跳音,切分音上加重音并和第三个音连起来。

切分还有几种类型,在以后的教材中将会分别出现。本册讲述的切分在教学上是其它类型切分的基础。所以务必准确地掌握它。

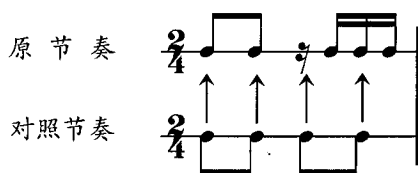
空拍练习,以 $\sharp f$ 小调 14 条为例:



在每小节中,第一拍是第二拍的对照节奏:



可以采取老师敲对照节奏,学生照谱演奏的办法训练:



流畅练习

流畅,流利通畅。无论是演奏技术,还是音乐表演,流畅这个词是被广泛使用的。演奏技术的流畅是基础,是流畅的音乐表现的技术保证。

在技术层面上看,流畅性的训练是玛林巴、横排木琴和梯形木琴从业者的最为重要的训练项目之一。同时,它也是技术与演奏者心理素质的综合性训练。

如何训练?

(1)遵循“宁可慢、不要断”的原则练习。音乐是时间的艺术,尽管它表述方式各不相同——或是娓娓道来,或是强烈地宣泄——然而它们共同的特点就是流畅。“宁可慢、不要断”就是要求学生在训练伊始,抓住“流畅”这个特点。这就如同我们朗读,由于不熟练,可以把朗读的速度放慢一些,而时续时断的朗读,却给人口吃的感觉。

(2)在慢练的过程中,要掌握“看在前、敲在后”的训练方法,也就是常说的“眼睛跑在槌头前面”。先看明白乐谱,键盘位置,然后再动手。这就好像我们走路,先看明白方向再走。

在初学阶段,看与敲之间在时间上会有一些间隔,随着程度的提高,它们之间的间隔会越来越小,直至无间隔。

(3)在慢练的过程中,整个演奏动作要非常规范、自然、放松、协调,扬槌的高度要一致,要杜绝“黑槌”。

“黑槌”是打击乐界的行话,有的戏称黑槌为“敲到腿肚子上”,或是“敲到腮帮子上”等,都是一个意思。“黑槌”是指毫无准备的敲击,与前后音的扬槌高度不一致,在声音上非常刺耳。“黑槌”与流畅是格格不入的。出现“黑槌”的根本原因是:敲击的准备不充分,肢体动作不协调,以及由此产生的演奏心态失衡。

在本册中,专为流畅练习的基本练习有:A大调 14、15条, $\sharp f$ 小调 15、16条, $\flat E$ 大调 14条,C小调 13条。

对于流畅性的要求,以及上述的训练方法,应贯彻在所有训练当中。

在演奏过程中,双手是演奏的主体,身体的其它部分动作都要为双手尽可能地创造一个合适的演奏位置,所以,身体其它部分的动作要尽可能地做在手的敲击动作之前。

1. 站位:

玛林巴、横排木琴采用横站位:双脚站在与琴的平行线上,双脚的距离与肩宽一致。

梯形木琴采用竖站位:一脚在前,一脚在后。双脚前后距离应不大于 30 厘米,双脚左右的宽度略小于肩宽。但是不能将前脚与后脚站在一条横线或是一条直线上。

2. 脚的移位:

玛林巴、横排木琴采用倒步法。第一种:向右移动,右脚先向右跨一步,左脚再跟着向右跨步。第二种:左脚先向右移动至与右脚并拢后,右脚再向右跨步。第一种向左移动:左脚先向左跨一步,右脚再跟着向左跨步。第二种右脚先向左移动至与左脚并拢,左脚再向左跨步。这种倒步移位,保证了演奏者始终正面直对键盘。双脚交叉跨步的移位方法是不可取的。所谓交叉跨步是指向右移动时,左脚先越过右脚之后,右脚再向右跨步;向左移动时,右脚先越过左脚之后,左脚再向左跨步。这种走路式的移位方法不能保证演奏者始终正面直对键盘。同时,双脚在移动时产生了交叉,影响了移动速度。

正如前面所讲的,脚的移位是为手服务的,所以移位应先于手的敲击。

一位身高 150 厘米以上的学生,双槌在玛林巴或是横排木琴上的控制范围,大约是两个八度左右。也就是说,这位学生的身体如果直对中央 C,那么他的双槌控制范围是:



在这个控制范围内演奏,学生无需双脚移位,只是运用脚的重心转移方法就可以了。如图:



如果超过双槌控制范围,就要双脚移动了。以 C 大调 15 条为例,如站在  的位置,前 4 小节都在双槌控制范围之内,第 5 小节就出了范围。在这种情况下,通常不采取第 4 小节结束后脚再移位的办法。而是第 3 小节结束后,或是在演奏第 3 小节的同时就移位。移位采取先是左脚向右脚并拢之后,右脚再向右跨步的方法(第二种移步法)。这种双脚移位时机的选择及移位的具体方法都是在从容不迫的心态下进行的。

双槌的控制范围和演奏者的身高、臂长成正比,身越高,臂越长,双槌的控制范围越大,反之越小。

梯形木琴的移位更多的体现在双脚重心的转移上:奏高音时,重心在前脚,奏低音时,重心在后脚,奏 1 排键重心偏右脚,奏 4 排键重心偏左脚。双脚的位置要基本固定。

梯形木琴移位的另一个要点是上身前后、左右的摆动。这种摆动导致了双脚重心的转移。上身的摆动要先于敲击。

A大调音阶与基本练习

♩ = 72

1

R L L R

♩ = 72

2

3 $\text{♩} = 72$

4 $\text{♩} = 72$

5 $\text{♩} = 72$

6 $\text{♩} = 72$

7 $\text{♩} = 72$

8

9

11 

12 

$\text{♩} = 94 - 126$



15

L R

R L

16

※

1) o o + o + o + o + o
2) o + + o + o + o + o
3) o + o + o + o + o + o

※ 梯形木琴专用练习, 可以移到 C、G、D 大调练习, 三种槌法都应练习。

♯f 小调音阶与基本练习

♩ = 72

1

2 $\text{♩} = 72$

8

3 $\text{♩} = 72$

8

4 $\text{♩} = 72$

8

5 $\text{♩} = 72$

8

6 $\text{♩} = 72$

8

7

8

