

湖南文艺出版社

现代作曲技法丛书

现代音乐 视唱教程

刘永平 编著

The image displays a handwritten musical score on a printed staff, featuring various musical notations and extensive annotations. The score is organized into measures, with handwritten numbers (4-8, 4-9, 48, 4-9, 6-5, 5, 4-5, 6-5, 3-2, 7-19, 4-17, 9, 8-24, 4-19, 4-24, 12, 13) indicating specific measures or sections. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (3/4, 4/4), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, pp, mp, f, rit.). The score is heavily annotated with handwritten text in German, including "Sehr langsam (♩ = cu 58)", "zügelmäßig im tempo", "am Steg", "mit Dämpfer", "pizz.", "arco", "su zart als möglich", "äußerst ruhig", "berühmend", and "tempo". The annotations are written in a cursive, handwritten style, often circling or underlining specific parts of the score. The overall appearance is that of a personal study or working manuscript.

刘永平 编著

· 现代音乐视唱教程

湖 南 文 艺 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

现代音乐视唱教程 / 刘永平编著. — 长沙: 湖南文艺出版社, 2003.4

(现代作曲技法丛书)

ISBN 7-5404-3054-0

I. 现... II. 刘... III. 视唱练耳—高等学校—教材 IV. J613.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 013070 号

现代作曲技法丛书 现代音乐视唱教程

刘永平 编著

责任编辑: 孙 佳

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路 67 号 邮编: 410006)

湖南省新华书店经销 湖南新华印刷集团有限责任公司(南)印刷

*

2003 年 4 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 970 × 680 1/16 印张: 10.75

字数: 292,000 印数: 1—6,000 册

ISBN 7-5404-3054-0

J·750 定价: 22.00 元

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换



·作者简介·

刘永平

刘永平,男,武汉音乐学院副院长,教授,硕士研究生导师。

1971年在河南省平顶山文工团任小提琴演奏员。

1982年毕业于湖北艺术学院作曲本科并留校任教。

1988年毕业于武汉音乐学院理论作曲系,获文学硕士学位。

1991年至1996年历任理论作曲系副系主任、院长办公室主任。

现为中国音乐家协会会员,武汉音乐学院学报《黄钟》主编。

刘永平教授长期从事作曲与作曲技术理论的教学和研究
(特别是现代复调音乐和现代视唱练耳两个领域),先后发表了
《双级控制—鲁托斯拉夫斯基有控制偶然的作曲技法研究》、

《近现代音乐中对位性双调叠置研究》、

《基于音程级原则的十二音和弦》

等专业学术论文和各类音乐评论30余篇。

出版有《复调音乐基础教程》、《识谱视唱教程》、

《现代音乐视唱教程》、《音乐基本素养考级教程》等五部专著或合著。

创作发表了《第一交响曲》、《有感—圆号与钢琴》、

《古乐器三重奏》、《四重奏》等大中型现代风格的音乐作品10余部。

总 序

音乐史上的二十世纪,是一个大破大立、探索创新的世纪,也是一个离经叛道、五彩缤纷的世纪。其中,代表着二十世纪各时期专业音乐发展前沿的先锋队,也就是被泛称作“现代派”(the Modernism)或“先锋派”(the Avant Garde)的作曲家们,以及他们所创作的现代音乐(the Modern music)或新音乐(New music)作品,还有他们所发明的和新音乐创作密切相关的新兴作曲技术,更是在史册上留下了浓墨重彩的遗痕,给人们提出了众多有待思考和解决的问题。回眸既往,正像人们所看到的那样,二十世纪的新音乐家们大都在“为创新而疯狂地奋斗”^①;其间,“新的流派和新的运动以惊人的速度(大约每五年一次的周期)涌现出来”^②;种种听所未听的音响、见所未见的谱式、用所未用的方法、前所未有的现象和行为、闻所未闻的理论或口号等,在百年上下竞相沓来,层出不穷;形形色色的主义、纷繁复杂的体系、个性迥然的技术、离奇古怪的事件和创举等,在音乐生活中争奇斗艳,各领风骚。上述种种,一方面在无形而深刻地影响着人们的思想,改变着人们的观念,拓展着音乐的内涵和外延空间;另一方面,它们的超前式发展或跨越式挺进,又使新音乐与其受众间的距离在不断加大,使人们感到问题愈来愈多,进而成为人们和它们相互贴近的客观障碍(乃至对立)。因此,对二十世纪的新音乐有所解释,且这种解释是技术的而不是描述的,是系统的而不是孤立的,是透视的而不是浅表的,是可供专业教学的而不是一般阅读的,就像我们在百年之前对待所引入的西方传统作曲技术那样,便成了继往开来的当务之急,也成了我们编写这套丛书的主要动因之一。

作为教程,我们在编写的过程中,力求执行以下几条原则:

首先是关于“时间”的原则。我们把二十世纪的时限,具体界定为1900—2000年。因此,除了必要的历史回顾、相关的情况类比或少数虽作于十九世纪但却能显现二十世纪新风格(如德国作曲家R.瓦格纳、法国作曲家E.萨蒂、美国作曲家C.艾夫斯等人)的作品之外,本丛书所涉及的主干内容,大都在上述时限之内。在具体的选题过程中,只要条件允许(如乐谱和音响是否齐备,以及在现行情况下实现分析的需要与可能等),我们也求能够挑选出二十世纪不同时期、不同流

派、不同风格和不同作曲家创作的,在作曲技术方面最具代表性的作品,以求能较均匀地反映出新音乐在作曲技术方面发生发展的百年概况。

第二是关于“风格”的原则。应该特别强调指出的是,作为特定概念的“现代音乐”或“新音乐”,虽然有其具体的时间界限,但更有其独特的风格内涵。这是因为,同在二十世纪这一时间段里,还有许多作曲家(如俄国的 S.拉赫玛尼诺夫、前苏联的 D.肖斯塔科维奇、美国的 S.巴伯、R.塞兴斯、R.哈里斯、H.汉森等)仍在继续使用传统或共性的方法写作,还有那些与专业性的“新音乐”平行存在的“大众音乐”或“民族音乐”等其他品种。相比之下,属于特定风格范畴的现代新音乐——这主要是指那些在专业音乐领域里直接针对着“既往”或“共性”写法标准而力求突破、大胆探索、刻意求新,并且广及音乐思想、观念、形式、语言、工具、方法、程序和效果等诸多方面,因此能够明显区别同在二十世纪里出现的其他音乐而大步在先的一种音乐。据此,本丛书的内容,将主要述及上述意义的新音乐,并力求指出它们的新意所在,与传统写法的区别所在,以及彼此之间的关联所在,从而使这种意义上的新音乐在风格标准上与二十世纪的其他音乐区别开来。对于某些在二十世纪新音乐创作历程中持续时间较长、运用范围较广、发展脉络比较清楚的作曲技术类型,本丛书也将尽可能从风格的角度努力梳理出它们的技术演变过程(诸如从调性到无调性、从音高序列到整体序列、从有量记谱到时间记谱、从乐音到噪音、从音高到音响、从控制到偶然、从声学媒体到数码媒体等)。

第三是关于“教程”的原则。应该说,关于二十世纪新音乐的编年史记叙、不同时期或技术类型的专题性研究、代表性作曲家的传记或作品的分析介绍等,已经有不少的著作或成果;相比之下,特别是结合我国专业音乐教育的情况来看,以二十世纪新音乐作曲技术为内容的系统教科书,特别是由国人自己撰写(而非翻译或编译)的系统教科书,则显得鲜见少有乃至如凤毛麟角。二十世纪已经过去,更加开放的二十一世纪已经到来,人们对于二十世纪新音乐的看法将随着时间的推移而愈来愈趋向冷静、客观和深入,加上中国专业作曲家的创作在新兴作曲技术的探索和运用方面也日渐广泛、多样和成熟,因此,在专业教学中有目的、有步骤、有把握地引入二十世纪新音乐的内容,满足日益发展的音乐创作和人才培养的需要,也日渐成为一项紧迫的任务。正因如此,我们才决定在新千年伊始,以二十世纪的新音乐为对象,以其作曲技术为重点,编写一套可

供我国高等音乐艺术院校作曲或相关专业教学参考或使用的教程,并在编写过程中,力求注意使丛书各教程与现行高等音乐教育相关课程在内容上的衔接和区别,同时也注意所选内容的典型性(是否有利于说明某种作曲技术的最基本特性)和定型性(用法上的基本确定和看法上的基本趋同),兼顾被纳入教学的可能性(诸如乐谱与音响配套、典型和定型性程度较高等),以及能方便教学使用的单元性(诸如单个知识点的相对独立、相关知识点的相对集中,使章节的规模与课时的长短对应,加强作为作曲教程的可操作性等)。在各教程及其每章节之后,还相应给出了习题和提示性的参考答案,以加强其教程特性,方便读者使用。

第四是关于“技术”的原则。应当指出,在二十世纪特定条件下产生的新音乐及其种种流派,是一系列特殊而复杂的历史或文化现象,它们所涉及到的方面之多,可能超过了历史上的任何一个时期或任何一个流派。本丛书则主要是从作曲技术的角度讲解二十世纪新音乐的。这不仅仅因为本丛书的使用对象主要是作曲专业人员,更重要的是因为二十世纪新音乐与新兴作曲技术的密切关系——这种重要的客观事实、存在方式或依赖关系——所决定的。从某种意义上说,音乐作品是一种技术化的产物;没有必要的技术保证,就不可能有专业作曲。相比之下,更加复杂而高度个性化的二十世纪新兴作曲技术,更是这种新音乐赖以存在的深层基础和必然条件;没有这些技术的支撑,就没有所谓的新音乐;不能了解和掌握这些作曲技术,也就难以真正贴近它们以至深入,自然就更谈不上在以后的创作实践中借鉴、发展或超越它们。这不仅决定了本丛书的编写重点,也决定了它的编写难度。事实上,攻克新音乐作曲技术这道难关,是新世纪专业音乐创作、研究和教学中无论如何也不能回避的重要课题,它既不是一两个人在短时间内写一两篇文章或一两本书就可以解决的问题,也就自然超越不了由表及里、由此及彼、逐个击破、集腋成裘这样一种必然的过程。因此,我们希望上述事实和看法能引起更广泛的共识,并在这种共识的基础上更积极地行动起来,把对新音乐及其作曲技术的研究广泛、深入、持久地继续下去,也希望本丛书的这种做法能在认识和推介新音乐方面起到一定的促进作用。

第五是关于“互补”的原则。由于作曲技术和音乐创作所涉及的各种参数在音乐作品中是相关存在的,而本丛书的各教程又各有其重点,因此,同一作曲家、同一作品、同一现象或同一技术等在不同教程中重叠出现,也就不能彻底避

免。但是,为了加大本丛书的信息量,使本丛书各教程分别具有独立的品质,我们力求在上述方面,特别是在作曲家和作品的选择上,最大限度地避免这种重叠或重复,使各教程的内容相互补足,以更全面地反映新音乐在二十世纪中的各种情况。对于某些不可避免或需要重复的内容,这主要是那些在二十世纪新音乐发展中出现时间较早、发展过程较长、涉及范围较广的技术类型(如无调性、序列音乐、音级集合理论等),则力求使它们在不同的教程中以不同的重点出现,这样既可避免简单的重复,又可凸显其客观地位,并使读者加深印象,进而使丛书的各个教程关联起来。

参加编写本丛书的作者,绝大多数是武汉音乐学院作曲系的专家和学者,其中有不少是中青年后起之秀,此外还有部分是中央和上海两家著名音乐学院的专家教授。这些作者的平均年龄虽然不高,但却是长期从事新音乐创作和研究的行家,书中的内容,也都是他们在新音乐领域里辛勤耕耘、认真思考而厚积薄发的研究成果,内容中的不少部分(诸如上海音乐学院杨立青教授关于现代管弦乐配器的研究成果、武汉音乐学院童忠良教授关于现代乐理的研究成果、赵德义教授关于现代复调的研究成果、彭志敏教授关于现代音乐分析及其方法的研究成果、中央音乐学院姚恒璐教授关于现代音乐分析方法的研究成果等),还以不同的方式多次付诸教学实践,并有良好的教学效果。这就保证了这套丛书在技术水准上的基本底线,保证了其中内容能被纳入专业教学实践的可能性。当然,由于二十世纪新音乐及其作曲技术的复杂多样,加上学力、视野、时间和资料等方面的限制,结合理想的标准而言,本丛书难免不当不到甚至挂一漏万,这都有待于读者批评和行家指正,有待于在使用的实践中不断发现、改进、提高和完善。

在此,要感谢湖南文艺出版社,特别是该社前社长曾果伟先生和责任编辑孙佳先生,他们能够下决心出版本丛书,并在出版过程中为作者提供种种便利,表现出了可贵的胆识和勇气。倘若中国新音乐在今后能够有所发展,能够在国际新音乐舞台上占有一席之地,人们是不会忘记他们的。

① Felix Salzer(1904-); *Structural Hearing* (New York, 1952, 2 / 1962)

② Hans Heinz Stuckenschmidt(1910-); 《20世纪音乐》,人民音乐出版社,1992年版。

童忠良、赵德义、彭志敏
2002年初夏于西湖书苑

目 录

前 言

第一章 调性扩展视唱	(1)
第一节 基本概念	(1)
第二节 教学指导	(3)
第三节 实例练习	(5)
第二章 泛调性视唱	(22)
第一节 基本概念	(22)
第二节 教学指导	(24)
第三节 实例练习	(26)
第三章 自由无调性视唱	(41)
第一节 基本概念	(41)
第二节 教学指导	(42)
第三节 实例练习	(44)
第四章 十二音序列视唱	(58)
第一节 基本概念	(58)
第二节 教学指导	(59)
第三节 实例练习	(61)
第五章 二声部视唱	(76)
第一节 概述	(76)
第二节 教学指导	(78)
第三节 实例练习	(80)
第六章 多声部弹唱	(105)
第一节 概述	(105)
第二节 教学指导	(108)
第三节 实例练习	(110)
后 记	(166)

第一章 调性扩展视唱

第一节 基本概念

在二十世纪近现代音乐中，越来越多地使用了变化音或变化和弦，运用了不同调式的结合与连接，这些现象的出现，主要与调性扩展这种现代广义的调性思维密切相关。所谓“调性扩展”，是指主音控制范围的扩大，即所有半音对主音具有向心力。也就是围绕着一个“中心音”可自由地使用十二音，不论旋律与和声的外形与无调性音乐多么相似，半音化程度有多高，但本质上仍属于有一个基本调性占据优势的调性音乐范畴，因此，也可称之为“自由调性”。

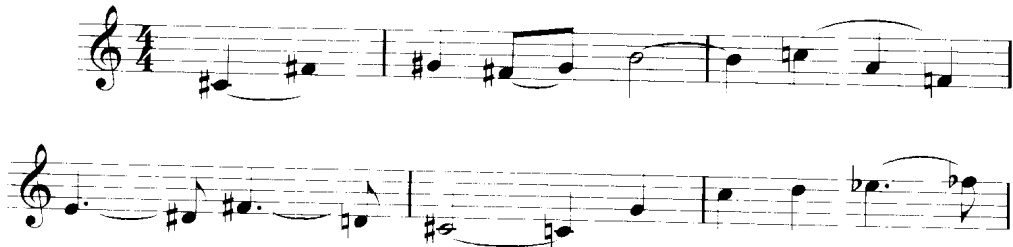
调性扩展这一调性概念，也是调式渗透及调式综合的结果，所谓“调式渗透”，是指在某调式的基础上出现其他同主音调式所具有的特征音；而“调式综合”，则是指两个或两个以上同主音不同调式的结合，其中，特别是调式综合的广泛运用，形成了调式半音体系，例如：任何两个相隔半音或三全音的七声自然音调式重叠，都可构成十二个半音的综合调式或十二声音阶。十二声音阶在实际音乐中的使用，除主音外，其他十一个音各自独立，调式功能已不复存在。而调性中心的建立，也不像传统调性音乐那样，和声强调“属—主”的进行，旋律强调Ⅰ、Ⅲ、Ⅴ稳定音级等，而是通过使用重复、再现、持续音、固定音型、重音、音区、结构布局等手法，把注意力吸引到某一个音级上，使其形成具有凝聚作用的中心。

总之，调性扩展虽然保留了传统调性依靠主音的基本原则，但却将五个变化音和七个自然音处于同等地位，其结果不仅消除了自然音与变化音的区别，也消除了大调式与小调式的不同，进而极大地扩展了调性范围。

例 1

Sehr lebhaft

〔德〕亨德米特《降E调交响曲》





上例是德国作曲家亨德米特 1940 年创作的《降 E 调交响曲》中的音乐片断。这部作品虽然称为降 E 调交响曲，实际上乐曲中没有任何调号，半音化程度高，音响极不谐和，从此片断中可说明，其调性中心是通过开始升 C 到升 F 类似属音到主音的进行，以及此段最后结束在升 F 音上而建立起来的，除升 F 中心音外，其他十一个音都处于平等地位，围绕着中心音自由独立地使用十二半音，而不是为了形成明确的调式功能，在升 F 调上将十二个半音分为独立的同主音大小调两组音高。

再如本章实例练习中的第一条视唱，这是勋伯格《四首歌曲》（Op.2）的第一首《期望》。作为勋伯格早期创作的歌曲，《期望》是属于瓦格纳式的浪漫主义作品，该曲以自然音阶为基础，大量使用了变化音，由于采用调性扩展手法，不仅自然音阶中的音高，包括所有十二个半音基本是按“属—主”的从属和声关系加以应用的，勋伯格将“V—I”的和声调性音乐发展到了顶峰，为后来写作无调性音乐奠定了基础。该曲由理夏德·德默尔作词，通过了解歌词大意，有助于认识和表现这首作品。

从那碧绿般的池水边
 红色别墅的近房
 在那枯树的栎树下面
 月亮放射出光芒。
 她黝黑的身影
 伸展到湖水中央
 那里伫立着一位男子
 一枚戒指拿在手上。
 三颗宝石闪烁发亮
 穿过青白的石头
 浮掠过红红绿绿的闪光
 而后沉入了水塘。

他亲吻了她
他的眼睛炯炯发亮
好像碧绿海洋般的大地：
打开了一扇窗。
离开红色的别墅
枯萎砾树的近旁
一个妇女的纤手
向他轻轻招呼、摇晃。

第二节 教学指导

传统音乐的音高关系是基于一定音程关系结为有主音的调式体系，因此，视唱练耳教学主要采用大小调音高组织和以培养“调性感”为目的的训练方法。我们知道，“调性”即指调式各音对主音的倾向。所谓“调性感”不仅包含“调式感”，也包括“调高感”，两者既统一又各有侧重。调式感侧重的是依内心听觉感知调式结构及其相互关系；调高感侧重的是依内心听觉感知调式主音的音高位置。

现代音乐逐渐放弃了单一的自然调式调性，“十二声音阶”作为音高材料被广泛运用，组织十二声音阶材料的作曲方法也多种多样，然而无论是采用有调性有中心的音高关系，还是无调性无中心的音高关系，除部分作品中十二声音阶的某些音高起着类似自然音的半音化装饰和润饰作用外，大部分是将十二声音阶用来建立一种彼此平等没有等级差别的音高组织，使音高关系最终摆脱了调式功能的控制。

本教程所采用的现代音乐，大多是十二声音阶的音高组织，在没有任何参照音的情况下，要牢牢记住一个八度内十二个半音中的每一个音高是相当困难的，特别是非“绝对音高”听觉者，因此，在视唱练耳教学中将十二声音阶中音与音之间最基本的关系——“音程”作为主要训练内容，以培养现代音乐的“音程感”，是一种非常有效的方法。

所谓“音程感”，是指依内心听觉感知音与音之间的距离以及准确地把握音程距离的能力。当两个音联系在一起发音时，如果能迅速地感知并表达其结构性质和形式，实际上是把其中某一个已知音高作为了参照音，因此，无论在横向旋律音程构成的曲调中，还是纵向和声音程构成的和弦中，准确地判断和把握由参照音到“辨认音”之间的音程距离，是至关重要的。

音程在传统音乐中作为调式音级的基本结合形式，有稳定与不稳定之分，不

稳定音级需进行到稳定音级，不稳定音程需解决到稳定音程，音程是否稳定不完全取决于音程距离的大小，而在哪一个调式音级上建立音程则更为重要。在现代音乐中，音程通常是建立在平等的十二声音阶上，十二个半音中无主次之分，无稳定与不稳定之别，即使有调性中心，除主音外，其他十一个半音也是如此。由此看来，如果说传统音乐视唱练耳教学在音高上是以培养音程的稳定感为主来把握音准，那么现代音乐则应以培养音程的距离感为主来把握音准。

在一个八度内有十二个半音，从某一音开始向上或向下可构成从纯一度、小二度一直到大七度、纯八度共计十三个自然音程。由于记谱的不同，可将十三个自然音程通过等音变换成十三个变化音程。无论是自然音程形式，还是变化音程形式，在现代音乐中通常已无调式调性的意义，因此更注重音程距离中含有多少个半音，若以一个半音为“1”，半音数越大距离越远，如纯八度或增七度的半音数为“12”；半音数越小距离越近，如小二度或增一度的半音数为“1”；而纯一度或减二度就是“0”距离。因此，音程感的培养就是建立在音与音之间半音数大小和距离远近不同的各种音程关系上。

现代音乐视唱练耳教学，以十二个半音为基础进行音程构唱训练仍不失为一种非常有效的方法。所谓“音程构唱”是指根据已知音高和唱名，听唱出音程的另一个音高和唱名，换言之，就是采用已知音为参照音，根据音程的距离得出辨认音的准确音高。音程构唱结合现代音乐的旋律特点进行练习主要有如下做法：

1. 音程转位构唱。将一个八度中的所有自然音程，根据音程转位性质不变的原理形成七对音程，先构唱原位音程，再构唱转位音程，如纯一度转位为纯八度，小二度转位为大七度，或反之，其余以此类推。

2. 等音转换构唱。将八度内的所有自然音程，通过等音转换，改变唱名，形成变化音程，先构唱自然音程再构成变化音程，如小二度转换为增一度，大二度转换为减三度，其余以此类推。

3. 变复音程构唱。将八度内的各种单音程，通过某一个音提高或降低八度形成复音程，先构唱单音程，再构唱复音程，如小二度隔开为小九度，减四度隔开为减十一度，其余以此类推。

总之，音程构唱练习，要“一想二唱三校对”，即根据已知的参照音，通过内心听觉想象出未知的辨认音然后再准确唱出，可用钢琴弹奏所构唱的音高，以对照是否准确。音程构唱无论由教师指导训练，还是自我练习，要遵循先易后难、循序渐进的原则。

第三节 实例练习

Sehr langsam (♩)

〔奥〕勋伯格《四首歌曲》Op.2 之1

1.

The musical score is written in G-flat major (three flats) and common time (C). It consists of ten staves of music. The tempo is 'Sehr langsam' (Very slow) with a quarter note equal to one beat. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. There are trills marked with a '3' and a 'rit.' (ritardando) marking. The piece ends with a double bar line.

Sehr langsam

〔德〕亨德米特《玛利亚的一生》Op. 27



〔俄〕斯特拉文斯基《圣诗交响曲》



〔俄〕斯特拉文斯基《奥狄普斯王》咏叹调





Sehr gesanglich

〔奥〕勋伯格《第一室内交响曲》Op.9



♩ 60

〔俄〕斯特拉文斯基《圣诗交响曲》



〔匈〕巴托克《世俗康塔塔》

♩=116



MäBige Viertel (♩=76)

〔奥〕勋伯格《三首歌曲》Op.12, No.1

8.