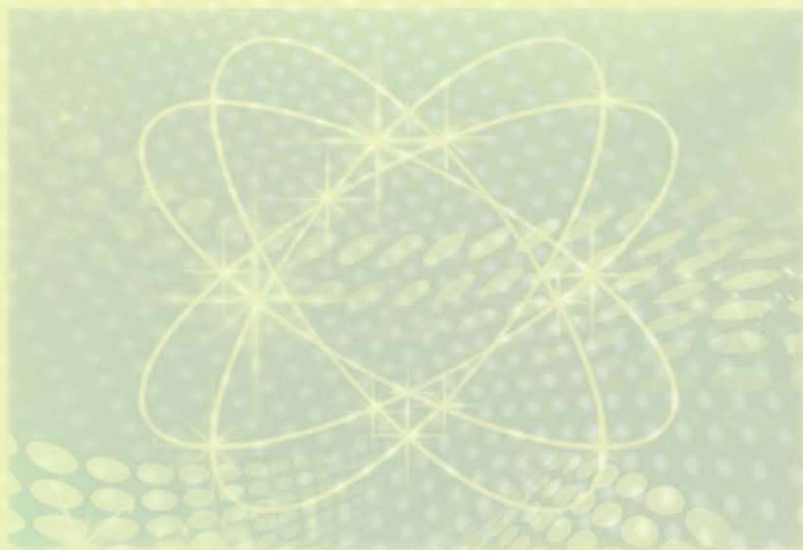


室内乐排练教程

姚正学 杜雪 李玲 李菊香 杜达金著



华中科技大学出版社

内 容 简 介

本书包括八章内容：绪论、二重奏（唱）、三重奏（唱）、四重奏（唱）、五重奏、六重奏、七重奏、八重奏。本书适合作为高等院校艺术学门类教材，也适合作为大学生乐团、艺术学校及相关爱好者培训和自学使用的资料。

图书在版编目(CIP)数据

室内乐排练教程 / 姚正学等著. — 武汉：华中科技大学出版社，2014.3

ISBN 978-7-5609-9910-4

I. ①室… II. ①姚… ②杜… ③李… ④李… ⑤杜… III. ①室内乐-排练-教材 ②歌曲-声乐训练-教材
IV. ①J627.0 ②J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 042039 号

室内乐排练教程

姚正学 杜 雪 李 玲 李菊香 杜达金 著

策划编辑：曾 光 彭中军

责任编辑：彭中军

封面设计：龙文装帧

责任校对：张会军

责任监印：张正林

出版发行：华中科技大学出版社（中国·武汉）

武昌喻家山 邮编：430074 电话：（027）81321915

录 排：武汉谦谦音乐

印 刷：湖北新华印务有限公司

开 本：880 mm × 1230 mm 1/16

印 张：13.25

字 数：374 千字

版 次：2014 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

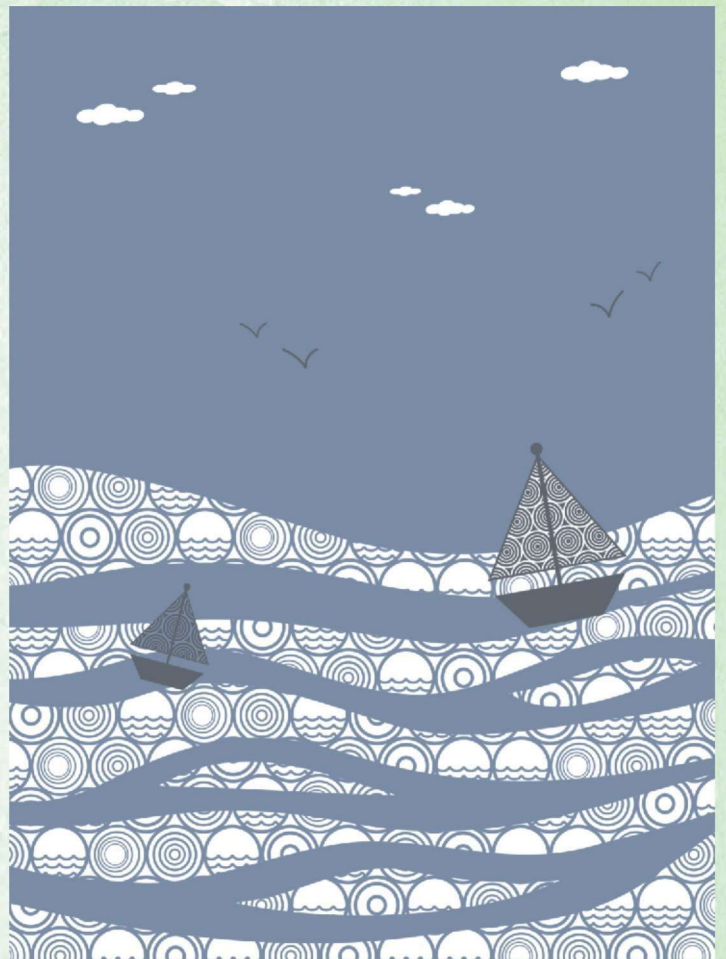
定 价：58.00 元



本书若有印装质量问题，请向出版社营销中心调换
全国免费服务热线：400-6679-118 竭诚为您服务
版权所有 侵权必究



第一章 插图



第二章 小提琴二重奏《悲歌》插图



第三章 三重唱《情迷三亚》插图



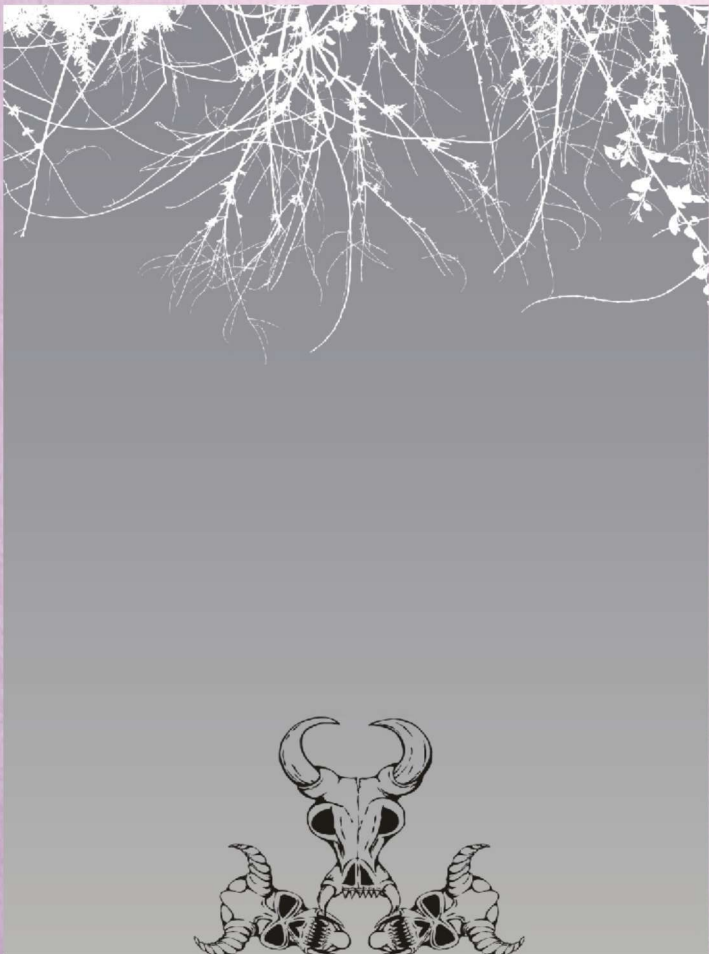
第四章 四重奏《侗寨斗牛节》插图



第五章 五重奏《鹊桥会》插图



第六章 六重奏《化石鱼的思索》插图



第七章 七重奏《坟羊》插图



第八章 八重奏《饿肚肠》插图



作者杜雪在武汉理工大学主持室内乐音乐会



作者中央电视台导演李玲



作者湖北第二师范学院副教授李菊香



作者杜达金参加全国合唱学会与著名的指挥家马革顺、隋星桥教授在一起



作者杜达金在与“学生吉他室内乐团”排练



作者杜雪在找创作的灵感



作者杜雪看到弟弟的照片引发创作《童趣》的欲望



作者杜达金在与学生排练室内乐作品



作者杜达金在指导学生练习钢琴四手联弹



作者杜达金练习小提琴



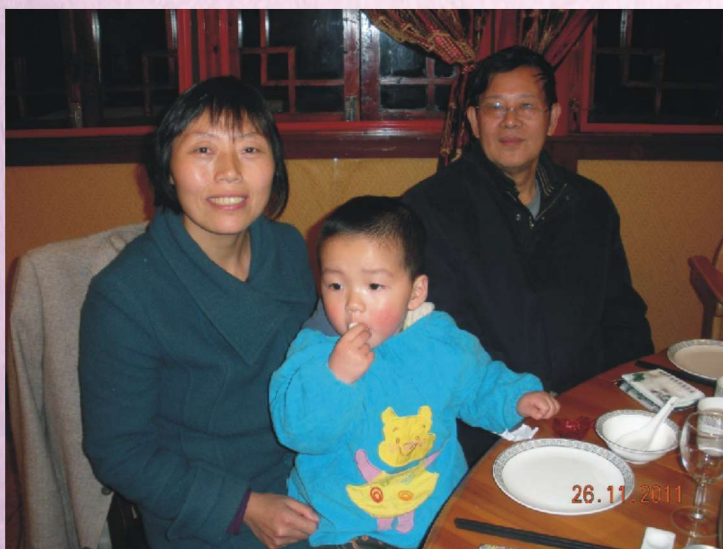
作者杜达金野外采风



作者杜达金和张教授、严教授、杜教授、隋星桥教授在一起



作者杜达金构思室内乐作品



宝仔在听爸爸和姐姐的室内乐作品



杜达金教授指导的硕士范贇在指挥民乐八重奏《侗寨斗牛节》

目 录

第一章 绪论

(杜达金、杜雪、姚正学、李玲)1

第二章 二重奏(唱)

采茶扑蝶(小提琴二重奏,福建汉族民歌 杜雪 编曲)32

小提琴二重奏《采茶扑蝶》介绍与演奏提示(刘博文、郑蔚、张立、罗诗雨)
.....33

打酸枣(小提琴二重奏,山西汉族民歌 杜达金 编曲)34

小提琴二重奏《打酸枣》介绍与演奏提示(杨青、陈露、姚正学)35

剪剪花(小提琴二重奏,河北汉族民歌 杜雪 编曲)36

小提琴二重奏《剪剪花》介绍与演奏提示(江汉寿、张家佩)37

悲歌(小提琴二重奏,新疆民间传统乐曲 杜达金 编曲)38

小提琴二重奏《悲歌》介绍与演奏提示(张颌、姚正学、单恬艺)39

牛角弯弯(小提琴二重奏,云南澜沧拉祜族民歌 杜达金 编曲)40

小提琴二重奏《牛角弯弯》介绍与演奏提示(姚正学、余磊、单恬艺、田鑫)
.....40

舞曲(小提琴二重奏,新疆民歌 杜达金 编曲)41

小提琴二重奏《舞曲》介绍与演奏提示(姚正学、刘雨薇、汪学武)42

芦笙舞曲(小提琴二重奏,贵州侗族民歌 杜达金 编曲)43

小提琴二重奏《芦笙舞曲》介绍与演奏提示(黄志祥、姚正学、揭莉、单恬艺)
.....44

拜年歌(男声二重唱,佚名 词、帅斌 改词 罗诗雨 曲)45

男声二重唱《拜年歌》介绍与演唱提示(张丹丹、周理、张颌)46

妈妈教我补袜子(童声独唱,李如会 词 杜达金、杜雪 曲 陈芝好、孙思奇 改编)
.....47

第三章 三重奏（唱）

纺织姑娘（古筝三重奏，杜达金 曲）……………49

古筝三重奏《纺织姑娘》分析与演奏提示（江汉寿、罗诗雨、吴波、蔡柳柳、
李国俊）……………56

情迷三亚（女声三重唱，徐环宙 词 杜雪、朱荆萨、杜达金 曲）……………57

第四章 四重奏（唱）

侗寨斗牛节（弦乐四重奏，杜达金 曲）……………61

弦乐四重奏《侗寨斗牛节》简介与演奏提示（姚正学、肖超逸、曾珍、曲成）
……………74

钓鱼（男声四重唱，吴善 词 杜达金 曲）……………77

男声四重唱《钓鱼》之音乐分析（赵飞、田鑫）……………81

第五章 五重奏

鹊桥会（钢琴五重奏，杜雪、杜达金 曲）……………85

钢琴弦乐五重奏《鹊桥会》简介与演奏提示（田甜、付豪、周黎、杜达金、
李玲、李菊香）……………129

第六章 六重奏

化石鱼的思索（弦乐六重奏，杜雪、杜达金 曲）……………131

弦乐六重奏《化石鱼的思索》乐曲分析与演奏提示（余铮、余敏、姚正学）
……………152

第七章 七重奏

坟羊（民乐七重奏，杜雪、杜达金 曲）……………158

七重奏《坟羊》赏析（刘雯、姚正学、付豪、肖天雄、袁朝）……………179

第八章 八重奏

饿肚肠（管弦乐八重奏，河北民歌 杜雪、杜达金 曲）……………183

管弦乐八重奏《饿肚肠》乐谱分析及旋律特点（余铮、范贇、张文文、姚正学）
……………198

参考文献……………202

第一章

绪论

杜达金、杜雪、姚正学、李玲

关于室内乐排练，有五个问题必须弄清楚：什么是室内乐，室内乐在中国的起源与形成，正确地把握重奏重唱作品的风格，音准与音律问题，力度在音乐中的表现作用。

一、什么是室内乐

关于什么是室内乐，上海辞书出版社出版的《辞海》这样解释：室内乐指西洋贵族宫廷中演奏、演出的世俗音乐，以别于教堂音乐及戏剧音乐；17世纪初发源于意大利，如“室内奏鸣曲”“室内康塔塔”等；18世纪后期，指由少数人演奏、演唱，为少量听众演出的音乐；现今是指各种重奏曲（有时亦包括各种独奏曲），用少数乐器伴奏的独唱曲、重唱曲。1991年人民音乐出版社出版的《牛津简明音乐词典》这样解释：室内乐是包括一切并非为教堂、剧场或公共音乐会堂演奏而写的音乐。现在的用法其含义已与具体的演出场所无关，不包括管弦乐、合唱等一类乐曲，仅指两件或更多件乐器合奏用的音乐。王沛纶编著的《音乐辞典》解释为：室内乐是指专为达官贵人在客厅斗室中演奏的音乐，又称室乐。两件乐器合奏的室乐称二重奏，三件乐器合奏的室乐称三重奏，四件乐器合奏的室乐称四重奏，五件乐器合奏的室乐称五重奏，六件乐器合奏的室乐称六重奏，七件乐器合奏的室乐称七重奏，八件乐器合奏的室乐称八重奏。

二、室内乐在中国的起源与形成

国外的音乐学家对室内乐的起源和发展的论战还没有结束，但忽视了一个问题：在历史悠久的中国和亚洲其他国家，室内乐是何时起源和怎样发展的？对这样一个问题，有部分中国学者进行过讨论。

根据有关文献及西周时期琴、瑟的使用情况推断，商代很有可能已有琴、瑟的雏形。甲骨文中的“乐”字是“上丝下木”，丝张于木上的形象，可视为琴、瑟一类张弦乐器的早期形象。比较有依据的说法是古琴创制于尧舜时期。《史记·五帝本纪》记载：“尧乃赐舜絺衣，与琴，为筑仓粟，予牛羊。”《礼记·乐记》曰：“昔者舜作五弦之，以歌《南风》。”《孔子家语·辩乐解》云：“昔者舜弹五弦之琴，造‘南风’之诗。其诗曰：南风之熏兮，可以解吾名之愠兮；南风之时兮，可以阜吾民之财兮。”在《韩诗外传》中也有“舜弹五弦之琴，以歌‘南风’而天





伯牙所念，钟子期必得之。……曲每奏，钟子期辄穷其趣。”从文中可以看出这一时期对纯乐器的表现内容已有很深的理解。

《史记·范雎蔡译列传》中说伍子胥过昭关，穷得没钱吃饭，就“膝行蒲伏，稽首肉袒，鼓腹吹箫，乞食于吴市”。连乞讨的人也吹奏乐器，可见乐器的使用已很普遍。

在“士”这一阶层中出现了许多音乐家和音乐理论家，他们对俗乐的发展有很大贡献。孔子在这一方面可说是“士”的代表人物。孔子非常热爱音乐。“子与人歌而善，必使反之，而后和之。”即使受到政治或贫穷的困扰，仍能“弦歌于室”。

“夫子遂于鲁，削迹于卫，伐树于宋，穷于陈蔡，杀夫子者无罪，籍夫子者不禁，夫子弦歌鼓舞，未尝绝音，盖君子之无所丑也若此呼！”（《吕氏春秋·慎人篇》）

对于学习音乐，孔子认为要把技艺学到手，不能只学皮毛。（子曰：“吾不试，故艺。”）

《史记·孔子世家》记载了孔子跟师襄学琴的故事，他认为通过学琴，要掌握音乐的规律，理解作品的思想感情和作曲家的为人，进而深入体会音乐作品所蕴含的哲理。

“孔子学鼓琴于师襄子，十日不进。师襄子曰：‘可以益矣。’孔子曰：‘丘已习其曲矣，未得其数也。’有间，曰‘已习其数，可以益矣。’孔子曰‘丘未得其志也。’有间，曰：‘已习其志，可以益矣。’孔子曰：‘丘未得其为人也。’有间，曰：‘有所穆然深思焉，有所怡然高望而远志焉。’曰：‘丘得其为人：黯然而黑，几然而长，眼如望羊，心如王四国，非文王其谁能为此也！’师襄子辟席再拜曰师。盖云《文王操》也。”

尽管俗乐受到排斥和歧视，但还是不停地在发展。它的自由、繁荣和蒸蒸日上恰恰和雅乐的日益衰辟、僵死形成鲜明的对比。

中央电视台《看得见的音乐》栏目中讲道：公元前202年，西汉王朝建立，远古时代的礼仪已经变得陌生，人们演奏的乐器和音乐生活也因为新的秩序和理念而变得不同了。这是一个西汉的小型室内乐队，他们用五个彩绘的木质的乐俑象征，其中三个是鼓瑟俑，两个是吹竽俑。鼓瑟俑跪着，作鼓瑟状，瑟横放在膝前，演奏者双肩向前平伸，掌心向下。吹竽者也跪着，掌心向上，手中拿着的就是竽。吹奏乐器竽和弹拨乐器瑟合奏，曾经风靡战国到秦汉之季，称竽瑟之乐。

较为难得而重要的一例是清末刘鹗《老残游记》第十回所描述不同乐器同时演奏复调乐器的情景：“舆姑与黄龙商酌了两句，就弹起来了。初起不过轻挑漫剔，声响悠柔，一段以后，散泛相错，其声清脆，两段以后，吟揉渐多。那瑟之勾挑夹缝中，与琴之绰注相应，粗听若弹琴鼓瑟，各自为调，细听则如珠鸟一双，此唱彼和，问来答往。四五段以后，吟揉减少，杂以批拂，苍苍凉凉，磊磊落落，下指慎重，声韵繁兴。六七八段，间以曼衍，愈转愈清，其调愈逸。”

其后，对所谓“同奏”“合奏”之异同，又阐发了一些卓见。

“你们所弹的皆是一人之曲，如两人同弹此曲，则彼此宫商皆合而为一。如彼宫，此亦必宫，彼商，此亦必商，断不敢为羽为徵。即使三四人同鼓，也是这样，实为同奏，并非合奏。我们所弹的曲子，一人弹与两人弹，迥乎不同。一人弹的，名‘自成之曲’；两人弹，则为‘合成

之曲’所以此宫彼商，彼角此羽，相协而不相同。圣人所谓‘君子和而不同’，就是这个道理。‘和’之一字，后人误会旧矣。”

这些描述虽出自小说，但作者如无这类音乐体验的话，断不会写得如此生动和深入浅出，应当说是可信的。由此可知，在西方复调音乐传入我国之前，中国传统音乐应是存在“各自为调、此唱彼和、问来答往”一类“合成之曲”的。这种合成之曲在曲调之间还能构成“此宫彼商，彼角此羽，相协而不同”的关系，实质上也就是不同声部中相互对比且有一定的关系组成“复调性”乐曲。

弦索十三套弦乐合奏曲的乐谱，出现在清初满族文人容斋编的《弦索备考》（1814年手抄本）之中。弦乐合奏曲十三套中的十套是：《合欢令》《将军令》《十六板》《琴音板》《清音串》《平韵串》《月儿高》《琴音月儿高》《普庵咒》《海青》。

弦索十三套的乐曲结构形式大体上属于变奏、回旋和多段的曲式。例如，《海青》这支乐曲，无论是作为琵琶独奏曲或弦乐合奏曲，曲调基本上是相同的。但是，作为弦乐合奏曲时，描绘海青与天鹅在空中进行激烈的搏斗的场面，显得比独奏时更有立体感。

然而，据说清代乾隆、嘉庆两朝以后，北京有一位名叫赵德璧的盲艺人，在三弦上会弹十三首曲子，而且弹得很精妙，并有很高声誉。

在樊祖荫编写的《中国民间多声部音乐论稿》中有《刀郎木卡姆多声形态研究》一文，对刀郎木卡姆进行了分析。在此基础上，对其织体特点进行例证分析。

木卡姆源于西域土著民族文化，又深受伊斯兰文化的影响。“木卡姆”为阿拉伯语，有规范、聚会等意，在现代维吾尔语中，“木卡姆”主要意思为“大型套曲”。而刀郎木卡姆是一种融歌、舞、乐为一体的民间综合表演艺术，为前缀有散板序唱的不同节拍、节奏的歌舞套曲。刀郎木卡姆是刀郎文化的一种重要表现形式，在这里举例分析刀郎木卡姆。

先来看例一。

例一：

麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》



例一中曲子的歌声是比较自由的，但是也有一定的限度，这里的歌声是在八度以内自由地变化、发展的。木卡姆的伴奏乐器为艾捷克、热瓦甫、卡龙，这些不同于所熟知的乐器也是木卡姆的伴奏特点之一。在配器上，没有完全跟着旋律走，旋律与乐器大部分是围绕旋律的组合。在谱例上，可以看到，艾捷克的伴奏是围绕着旋律变化而变化着的，热瓦甫的伴奏虽然也是围绕着旋律变化的，但是在它的伴奏中包含并多次出现了旋律音，热瓦甫的节奏也是根据乐器本身的性能发展变化的，而第三个伴奏乐器卡龙相对其他伴奏乐器来说，它的伴奏是离旋律声部比较远的，填充着木卡姆里面的低音。

例二：

麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》

歌声

艾捷克

热瓦甫

卡龙

例二在刀郎木卡姆音乐中是比较有个性的，它在歌声的声部出现了连线音、长音。在伴奏方面，每种乐器的伴奏都有较大的区别。先来看艾捷克，艾捷克的伴奏在围绕着旋律运动，但是它的运动的方向却与旋律声部不太一样，也只有极少数的旋律音在伴奏中出现。在这里艾捷克的伴奏可以看作是一个复调支声部。热瓦甫的伴奏同样是围绕旋律音进行，节奏同样根据乐器本身的性能发展，但是不同于例一的是，其中的旋律音出现得少了。同艾捷克一样，热瓦甫的伴奏具有自己的特色，已经不是纯粹的伴奏了。再来看第三个伴奏乐器卡龙，它的伴奏与旋律声部没有太多的共同音，而且有些地方还有一些二度的碰撞和摩擦。例二中，热瓦甫与卡龙用较快的节奏巩固了木卡姆的特点。

例三：

麦盖提县《勃姆巴亚宛木卡姆》

The musical score for Example 3 consists of two systems of four staves each. The top staff in each system is labeled '歌声' (Voice). The second, third, and fourth staves are labeled '艾捷克' (Ajiqek), '热瓦甫' (Rawa), and '卡龙' (Kalin) respectively. The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The voice part features a melodic line with some tied notes and accents. The instrumental parts provide accompaniment with various rhythmic patterns and accents, including some syncopation and melodic motifs that complement the voice.



在例三中可以看到木卡姆的旋律声部歌声的节奏变化很丰富，而下面的伴奏声部艾捷克、热瓦甫、卡龙的节奏却很规范。在例三中比较有特点的是热瓦甫的声部所用的节奏基本上都围绕着旋律中的骨干音进行运动，就如同是用其他的乐器声部来包容旋律声部。在伴奏中还有加花的地方可以用来丰富旋律中的骨干音。在例三中，艾捷克仍然作为支声复调的形式进行伴奏，伴奏中有相同的地方也有不同的地方。卡龙的伴奏带有一点点的固定音型，特别是开始的时候，节奏基本相同，后来节奏才开始慢慢地发展、运动。与旋律声部歌声形成了对比，相对于旋律声部的犹疑不定，卡龙的伴奏声部更稳定。

例四：

巴楚县《区尔巴亚宛木卡姆》

例四中只有两个声部，一个是歌声的主旋律，另一个是热瓦甫。一开始的热瓦甫，后来是同一个音型不同的歌词。以两节为单位进行重复，这也是木卡姆音乐的逻辑性。在歌声开始有十六分音符的休止符，这应该是木卡姆换气的一种方法。在热瓦甫方面，伴奏一直用固定音型在烘托旋律声部。例四中歌声是连绵不断的，这也是继承了木卡姆的一个特色。

例五：

麦盖提县《勃姆巴亚宛木卡姆》