杨鸿年 著

乐队训练学

第二版

上 册

高等教育出版社

杨鸿年 著

乐队训练学

第二版

上 册

高等教育出版社

内容提要

本书主要介绍了乐队训练中的音色融合、音响平衡和层次布局三大方面的具体理论和处理方法，围绕乐队中的横向和纵向关系来透析训练乐队的手段，并详细阐述了乐队训练应注意的各个主要方面。

本书是一部全面、系统论述乐队训练的论著，实例丰富、翔实，理论联系实际。在选例时除了考虑技术性和理论性问题外，特别注意应用性的广度。本书具有很强的权威性和实用性，是我国音乐指挥学建设领域的重要成果。

本书适用于艺术院校指挥和作曲专业、高师音乐专业学生以及文艺团体中的指挥工作者和广大音乐爱好者。

图书在版编目(CIP)数据

乐队训练学. 上册/杨鸿年著. —二版. －北京：高等教育出版社，2006.1

ISBN 7－04－017290－9

Ⅰ. 乐… Ⅱ. 杨… Ⅲ. 乐队－训练 Ⅳ. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 077008 号

策划编辑 张丽娜　**责任编辑** 高　洁　**封面设计** 王　晔
版式设计 王艳红　**责任校对** 尤　静　**责任印制** 陈伟光

出版发行	高等教育出版社	**购书热线**	010－58581118
社　　址	北京市西城区德外大街 4 号	**免费咨询**	800－810－0598
邮政编码	100011	**网　　址**	http://www.hep.edu.cn
总　　机	010－58581000		http://www.hep.com.cn
		网上订购	http://www.landraco.com
经　　销	蓝色畅想图书发行有限公司		http://www.landraco.com.cn
印　　刷	北京市白帆印务有限公司	**畅想教育**	http://www.widedu.com
开　　本	787×1092　1/16	**版　　次**	1981 年 9 月第 1 版
本册印张	33		2006 年 1 月第 2 版
总 印 张	58	**印　　次**	2006 年 1 月第 1 次印刷
本册字数	810 000	**定　　价**	78.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题，请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有　侵权必究

物料号　17290－00

序

当杨鸿年老师把一摞厚厚的书稿交给我，要我为书写序时，心情非常复杂。首先，为这样一位德高望重的老前辈写序实在不敢当；其次，杨老师年逾古稀，身体情况又不好，但还一直坚持写书编教材，使我非常感动；另外，这本教材的学术含量和它对指挥学科的建设和发展所起的作用又使我对杨老师非常敬佩。同时，也使我想起了20多年以前，我和杨老师住在筒子楼作邻居时的情景。记得那时杨老师家的灯火总是熄得最晚，平时为了节约时间，杨老师以吃方便面为主，在他的房间里总是看见堆得满满的方便面……几十年如一日，真是为音乐教育事业呕心沥血啊！

在一般人的眼里，杨鸿年教授只是一名合唱指挥。当然，杨老师在合唱指挥领域所取得的成绩大家有目共睹。但是，杨老师对整个指挥学科的建设，包括对乐队指挥教学所作的贡献，也许会被人忽略。其实，杨老师在这方面的成绩是非常突出的，尤其在乐队训练教学的理论建设和教材建设上，成绩更为突出。《乐队训练学》就是其中标志性的成果。

《乐队训练学》是中央音乐学院指挥系的专业教材。此教材自出版以来经过我院指挥系20余年的教学实践，获得了很好的效果。早在20世纪80年代初，我国著名指挥家李德伦先生曾这样评论说："杨鸿年先生是一位饱学而又有丰富实践经验的学者，他在指挥学的研究上很有成就，有多种论述，而《乐队训练学》则是海内外惟有的专著"。此次经作者本人再次修订的教材，其内容更为丰富、翔实，理论阐述更为清晰精练，实例更为全面。我相信，此教材的再次出版必将对我国指挥学的建设起到进一步的推动作用。

以上寥寥数语算不上写序，只是几句感言。最后，衷心祝愿杨鸿年老师身体健康！

王次炤

于2005年6月16日

目　录

绪论 …… (1)

上　篇
乐队中的音色融合训练

第一部分　乐队中旋律的音色融合训练 …… (9)
第一章　各乐器组旋律音色融合训练的一般要求 …… (14)
第一节　弦乐组的旋律音色融合 …… (14)
第二节　乐队中的弦乐弓法 …… (15)
第三节　管乐各组的旋律音色融合 …… (61)
第二章　乐队中的旋律音准 …… (63)
第一节　自然调式中旋律音准的一般处理方法 …… (63)
第二节　旋律中变化音在音准上的一般处理方法 …… (69)
第三章　不同类型旋律的音色融合 …… (75)
第一节　同组不同乐器结合的混合音色旋律的融合 …… (75)
第二节　不同组乐器结合的混合音色旋律的融合 …… (158)
第三节　处理旋律音色融合中其他应注意的问题 …… (227)
第二部分　乐队中和弦的音色融合训练 …… (238)
第四章　乐队中的和声音准 …… (239)
第一节　协和和弦的音准 …… (239)
第二节　不协和和弦的音准 …… (240)
第五章　各乐器组和弦及全奏和弦的音色融合 …… (243)
第一节　弦乐组和弦的音色融合 …… (243)
第二节　木管组和弦的音色融合 …… (278)
第三节　铜管组和弦的音色融合 …… (301)
第四节　不同组乐器结合的和弦音色融合 …… (332)
第五节　全奏和弦的音色融合 …… (358)

中　篇
乐队中的音响平衡

第六章　管弦乐织体中各组成要素之间的平衡关系 …… (377)
第七章　乐器间的音响比例安排 …… (402)
第一节　乐器的不同音区在音量上的差异 …… (402)

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

第二节　各乐器组在音量上的伸缩度 …… (403)
第三节　乐器之间以及各乐器组之间的音量比例 …… (407)
第八章　乐队中和声的平衡关系 …… (409)
第一节　不同结构的和弦与音响平衡的关系 …… (409)
第二节　不同排列特点的和弦与音响平衡的关系 …… (428)
第三节　不同演奏形式的和弦与音响平衡的关系 …… (433)
第九章　不同乐器组在和弦音响平衡上应注意的一些其他方面 …… (467)
第一节　弦乐 …… (467)
第二节　木管 …… (478)
第三节　铜管 …… (482)
第十章　和弦的音响平衡与和弦力度的关系 …… (497)
第一节　和弦整体音响平衡与力度的关系 …… (497)
第二节　和弦在力度渐变中的音响平衡关系 …… (512)

下　篇
乐队中的层次布局

第十一章　横向层次与作品结构的关系 …… (523)
第一节　作品的结构布局与音乐形象发展的关系 …… (523)
第二节　作品各段落内部的层次 …… (524)
第十二章　旋律音调层次的布局 …… (533)
第一节　旋律音调层次与节奏的关系 …… (533)
第二节　旋律层次与旋律动向的关系 …… (540)
第十三章　纵向音响层次的处理 …… (553)
第一节　和声式织体 …… (553)
第二节　持续式织体 …… (564)
第三节　音型化织体 …… (609)
第四节　和声的力度层次 …… (668)
第十四章　乐队音势变化中的层次处理 …… (686)
第一节　音势的增长与收缩 …… (686)
第二节　音响的对比 …… (742)
第十五章　复调织体的层次 …… (765)
第一节　对比式复调织体 …… (765)
第二节　模仿式复调织体 …… (812)

附录一　关于排练工作的建议 …… (849)
附录二　总谱读法提要 …… (856)
附录三　乐曲两首 …… (890)
主要参考书目 …… (908)
后记 …… (909)

绪　论

管弦乐作品的音乐织体，概括说来，可视为横与纵两个方面的结合。它是由旋律、节奏、和声、对位及配器等诸因素的各种表现手段综合而成的。在乐队训练与作品的排练过程中，处理好音乐织体横与纵的对立与统一的辩证关系，是准确展示音乐形象、表达作品内容与思想感情的关键。

横与纵这一对矛盾关系，从总的音乐表现上看，又分别贯穿并体现在乐队音色、音响的融合、平衡、对比和发展等四个方面。本书便是从这几方面关系的处理来阐述乐队训练的原则与方法。

一、融合

融合，主要是对乐队音色、音准上的要求（当然，节奏上的统一也是极其重要的）。

在管弦乐作品的音响展现过程中，乐队中的各种相互融合的音色，是体现作品音乐形象的重要手段之一。从音乐织体横向角度看，指的是要求各种乐器及其不同结合形式在旋律音色上的统一与融合；从音乐织体纵向角度看，则指的是要求担任和声结构的各声部的各种乐器音色的融合，而旋律的音色是主导方面。

管弦乐队有着种类繁多的乐器，它们可以作多种类型的结合，因而乐队音色极其丰富多样。为了准确体现作品的配器意图与所表现的音乐形象，指挥应在乐队排练中认真处理各乐器组、各声部、各种乐器的不同音区以及不同乐器组之间、各个声部之间的各种音色的相互融合问题。

二、平衡

平衡是构成乐队良好音响的基本条件之一。

乐队音响的平衡，在横向方面，主要指的是作品织体中各声部、各要素、各层次之间在音响、力度上的比例分配；在纵向方面，主要指的是多声部结合时各声部在同一时间内音响与力度的比例关系，这是乐队音响平衡的主导方面。在乐队训练中，应对作品在配器上的音响与力度的安排予以认真分析研究，然后运用相应的技术手段来力求体现作品配器上的要求。

三、对比

对比主要体现在音乐织体的横向方面。在乐队作品中，主题的对比常包含着音色的对比，而音色的对比又离不开作品在音色选择上的鲜明性。同时对比还应包括作品的音色布局与曲式之间的关系。

当然在音乐织体纵向方面，也存在对比的表现手段，所以，音色对比既有整体性的，也有局部性的要求。

四、发展

发展主要也体现在织体的横向方面，即音色及音响上的发展手段。例如主题从呈示、发展（包

括对比)、再现以至结束的全过程中,乐队音色也是随之作相应的发展与变化的。如从单一音色发展到不同类型的混合音色,以至混合音色与单一音色的对照,进而发展到旋律的全奏等,都是属于音色发展的范围。

融合、平衡、对比、发展这四个方面所体现出的横与纵的矛盾关系,既是配器技巧所应遵循的基本规律,也是指挥在乐队训练中所要解决的主要问题。本书为了阐述方便起见,则将对比与发展列入"层次布局"的范围。

上　篇

乐队中的音色融合训练

在乐队训练与作品的排练中，对音色的融合关系处理得是否恰当，直接影响着作品的表现力。因为音乐形象的准确展示和完美塑造，都离不开音色的融合。对此，乐队指挥必须予以足够的重视。

为了正确处理各种音色的相互融合关系，作为指挥不仅应该熟悉、了解乐队中各种乐器的性能与音色的特点，而且应该具备一定的配器知识（或写作技能）。这样，在乐队训练中，对各种音色的相互融合关系才可能提出明确与切实可行的要求，并以恰当的处理方法和相应的技术手段，从深度与广度上提高乐队水平及挖掘管弦乐队应具有的丰富表现力。

在处理音色融合关系时，指挥应注意什么问题呢？

大家知道，在管弦乐作品中，由于各织体要素（声部）是由不同乐器（组）担任的，它们之间在音色上可能是相同、相近或相异的。因此，无论在作品的旋律声部（横向）及和声中的各声部（纵向）都存在音色的融合问题。指挥的重要任务之一就是培养和训练乐队成员能恰如其分地运用相应的技术手段，以适应在各种组合形式下音色融合的能力，以及能把对各乐器间音色融合度的正确理解作为一项重要任务来完成。

对某些个性较强的乐器或某些乐器（如管乐器）的特性音区，以及管乐演奏者的气息消耗量与持续力等直接影响音色融合的因素，指挥都应特别给以充分注意并作出适当安排。

某些个性较强的乐器（如双簧管、小号、板胡、三弦、竹笛、唢呐等），在它们与别的乐器结合使用时，由于音色上过于鲜明、突出，具有某种“穿透性”，而容易使音色的融合受到影响。因此，当他们演奏主旋律以外的其他声部时，要注意训练这些乐器的演奏者对乐器音响及音色的控制能力，使他们能正确处理本声部及作品整体音色的融合关系。

某些乐器（特别是管乐器）的特性音区（即极端音区），在同别的乐器结合演奏中音色甚为突出，其音色的融合度会明显下降。如长笛的最高音区强而嘶啸；单簧管的低音区反应不如中、高音区敏锐；大管的最高音区发音紧张，音色上具有“沙沙”声等等。此外，要注意管乐的发音力量与持续时间长短呈反比关系，发音持续时间愈长，发音力量愈弱，音色上必然前后不一致。因此，指挥应考虑到管乐演奏者的气息消耗量与延续力，给以恰当的处理与必要的训练。

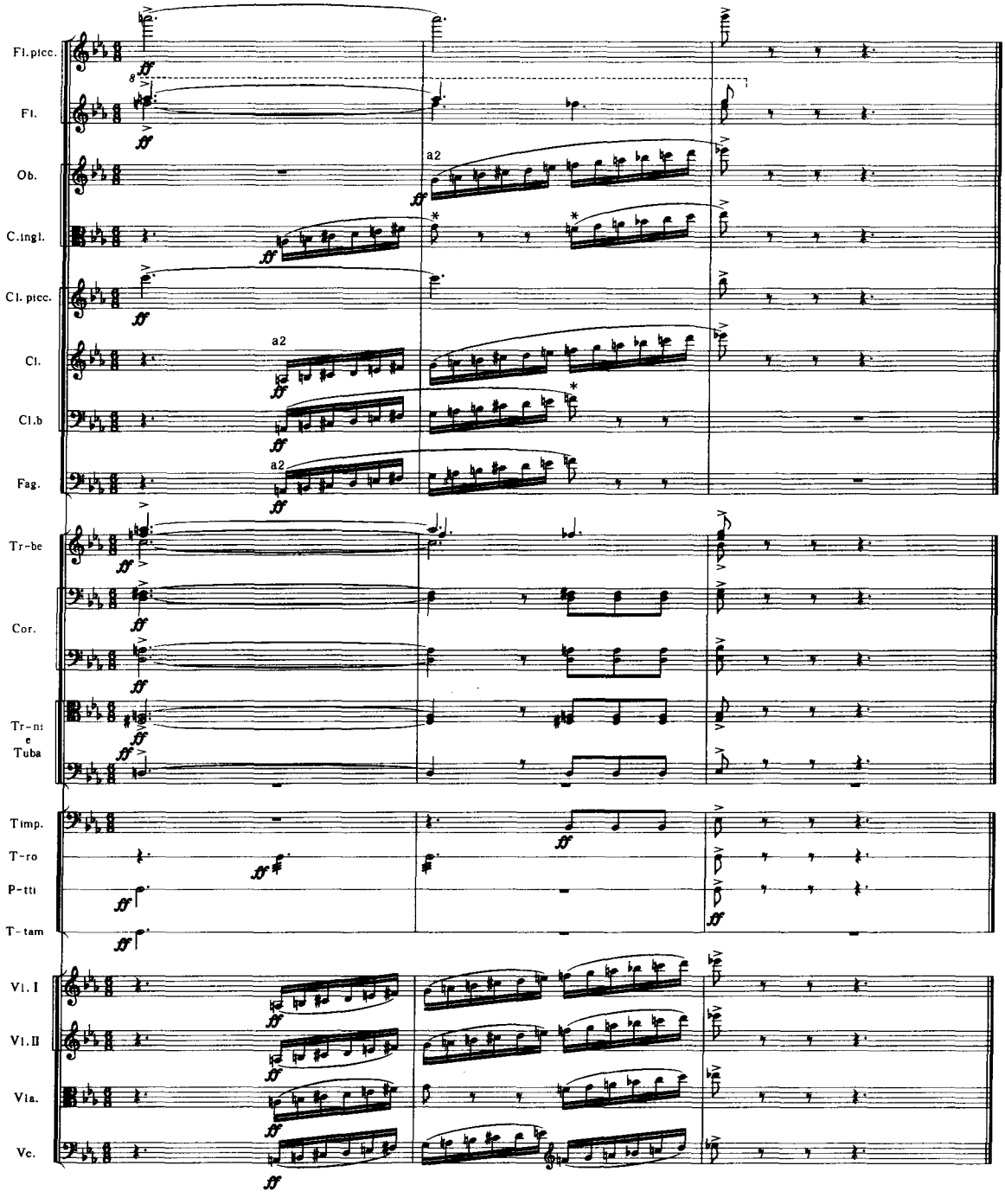
在处理音色融合的关系时，指挥还应注意到音色与力度以及音区之间的密切关系。

在管弦乐队中，乐器的发音及音色在不同的力度条件下存在着显著的差异。所以，各声部的演奏都应在本声部统一的力度要求下进行，以取得统一的音色。乐器的不同音区，在音色上也各具特点，存在着一定差异。乐器的不同音区在音色上的不同特点，在乐器法中一般均有介绍，但指挥应对乐器的不同音区的音色特点取得实际感受，并能做到熟知它，方能恰当处理这方面音色融合的问题。尤其当旋律起伏很大时（如直线上行或下行），音乐织体上往往出现旋律线条在不同乐器上的转接，这样便需要跨过好几个乐器（或乐器组）的不同音区，因而在小分部排练中不可能完整地解决旋律音色融合问题，遇到这类情形，应首先在分部排练时解决本声部的音准、节奏以及

音色融合等技术问题后，再放到合成排练中去解决。

例 1

普罗科菲耶夫《第六交响曲》第三乐章

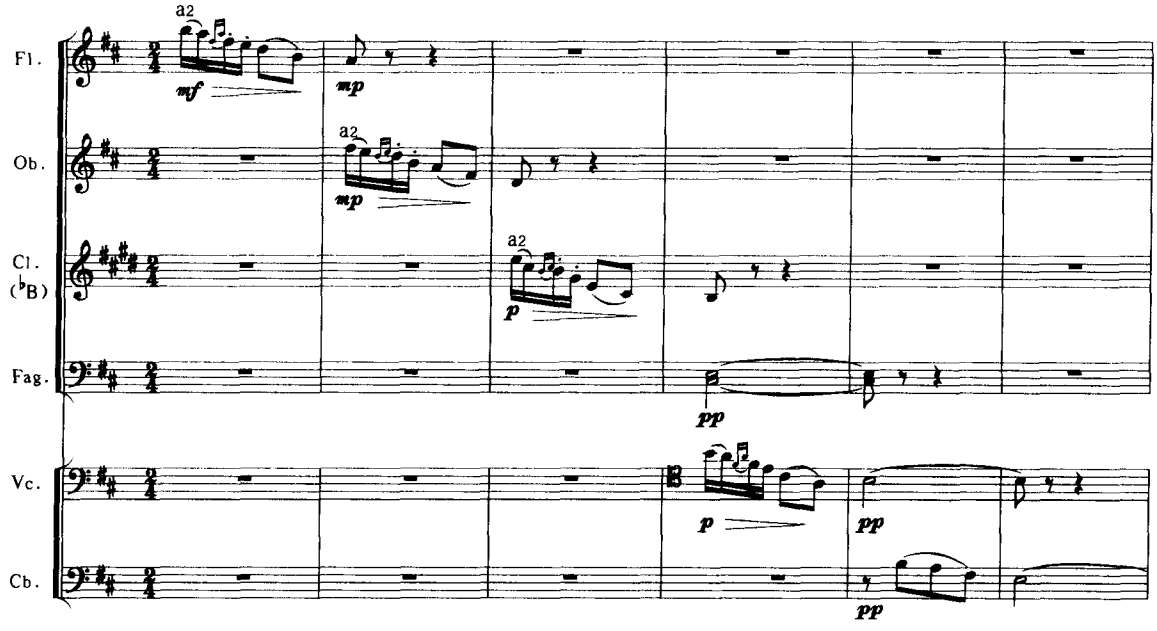


处理这种旋律线条时，指挥要把重点放在线条转接的衔接处(谱中＊处)，按转接的“环节”衔接时，前一环节末尾要做到音色逐渐消退，后一环节进入时，在音色上不能过于突出，以达到在旋律整体线条上音色逐渐匀称地过渡而使之相互融合的目的。

例 1 中的旋律线条转接是由木管与弦乐的混合音色形式出现的。如果是在不同乐器组之间进行这种旋律线条的转接，我们排练时还要注意两点：第一，尽可能突出转接时“环节”(动机)的特性；第二，尽可能在不同乐器组演奏时保持音乐性格与奏法上相对的一致性。

例 2

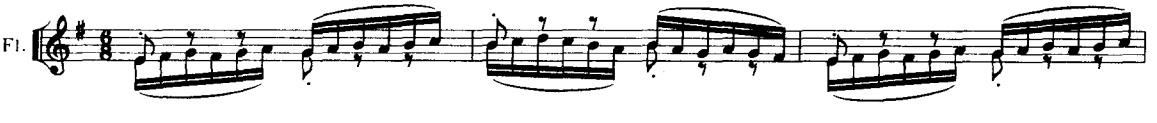
施咏康《黄鹤的故事》



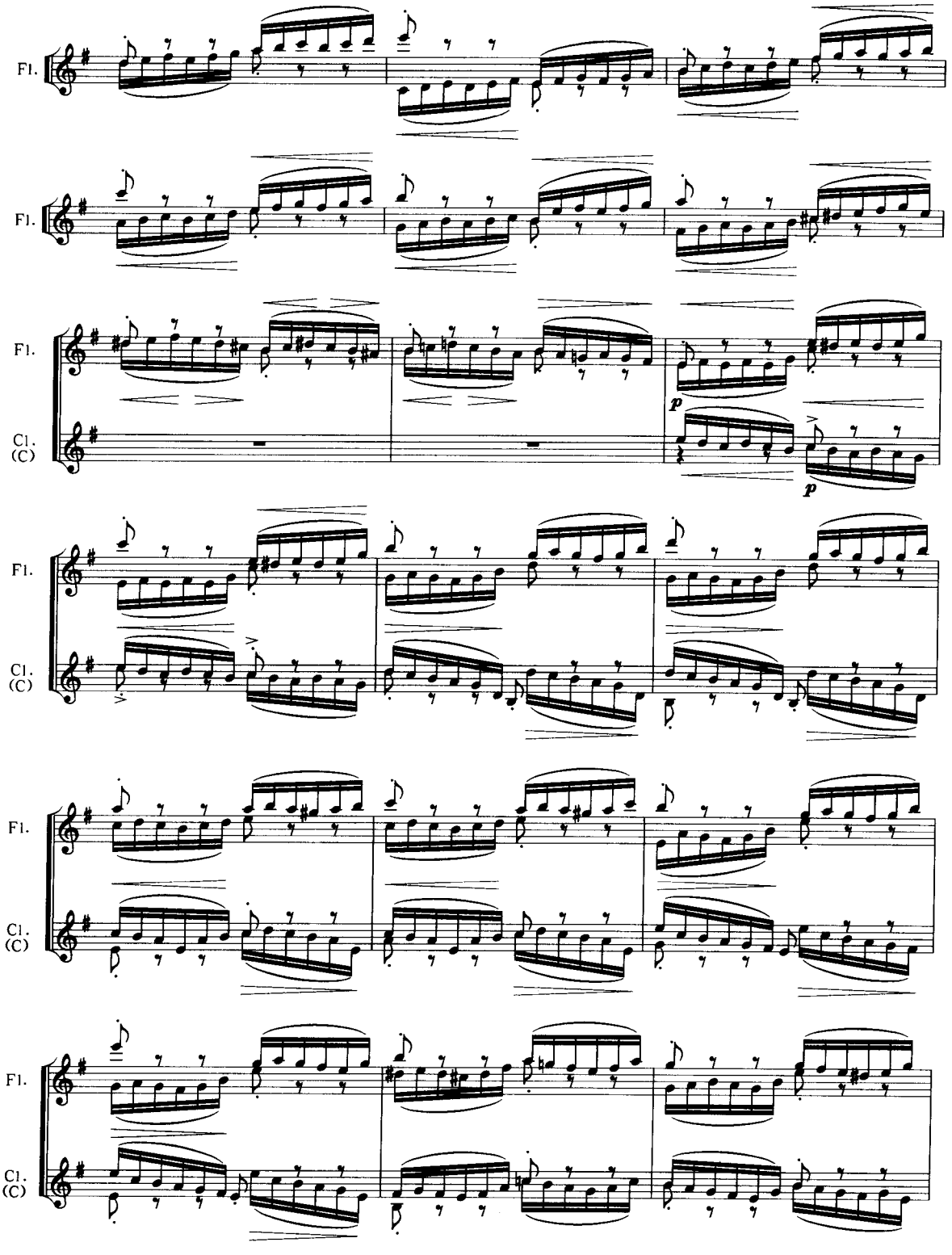
上例在旋律线条下行时的转接中，各木管乐器均保持了统一的奏法。所以大提琴声部进入时的弓法应与木管的奏法保持性格上的一致（谱中的弓法已标明），但此时还要注意到两支大管所担负的音色上的“媒介”作用，以保证单簧管与大提琴转接时尽量减少“痕迹”，从而使得音色上的过渡很自然，这就需要大管演奏得极其柔和。低音提琴进入时是动机的简化，并带有呼应的效果，因此运弓应该平稳而缓慢。另外还需要注意到，此处在整体力度上是渐弱的趋势，音色上由明亮逐步过渡到柔暗，所以每个环节进入时木管乐器都不能带有起吹重音。以上两例皆属于过渡式的转接。其基本原则是“弱进、弱出”。即使是同种乐器或音区跨度不太大的转接也要遵循这个原则。如：

例 3

斯美塔那《沃尔塔瓦河》



此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

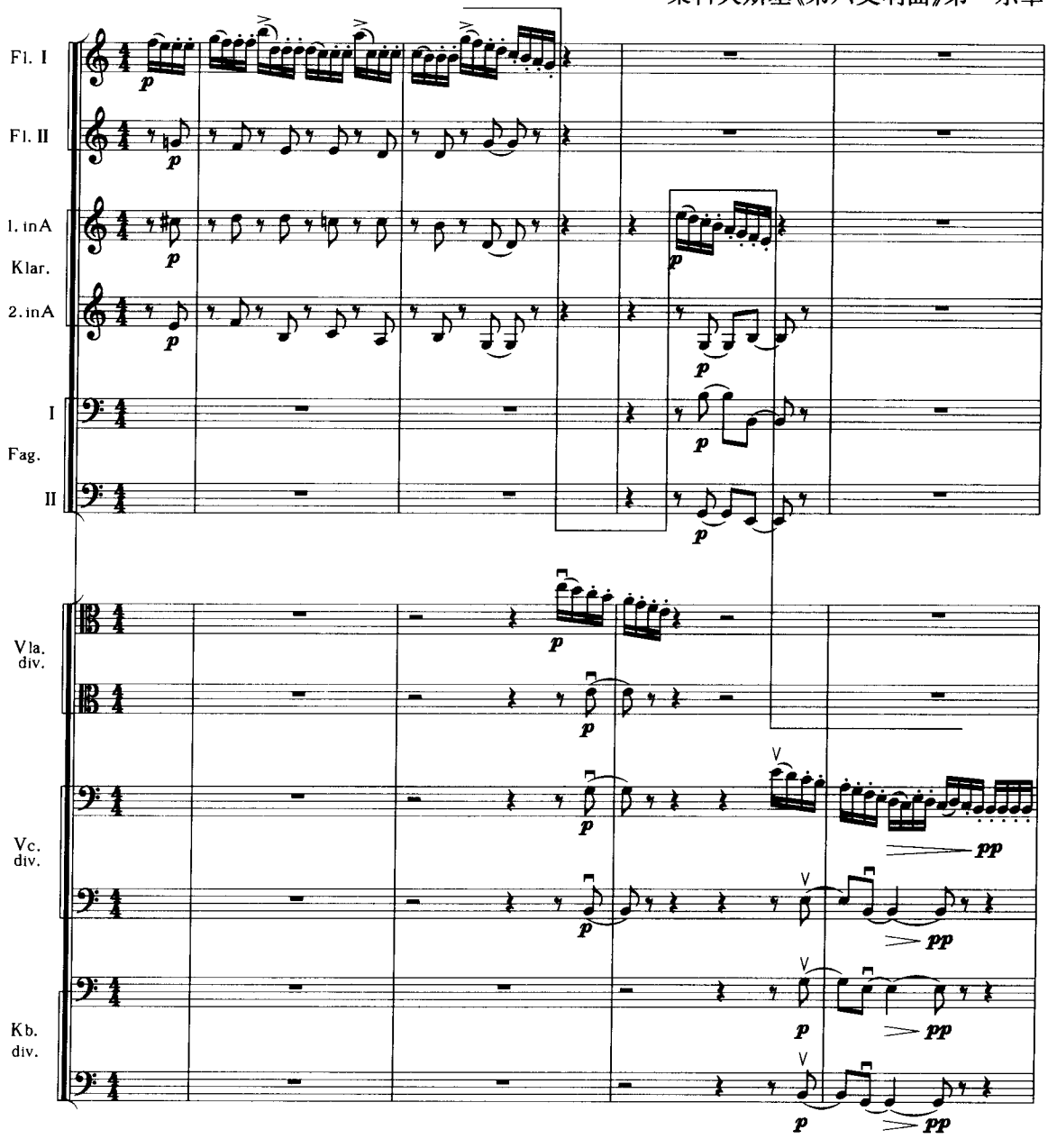

Fl.
Fl.
Fl.
Cl. (C)
p
p
Fl.
Cl. (C)
Fl.
Cl. (C)
Fl.
Cl. (C)

这是个极为精彩的转接范例，乐曲从一支长笛开始，不断运用“软进软出”的手法与另一支长笛相衔接，进而又加进了两支单簧管的相互衔接，生动地描绘了河水开始是潺潺细流，逐渐汇聚成波浪滚滚的大河形象。

在实际作品中，除了这种过渡式的转接外，作曲家还经常运用一种切口式的转接，排练这类作品更需要注意，当旋律由不同乐器组转接时，在奏法上要统一，以保持音乐性格的一致。如：

例 4

柴科夫斯基《第六交响曲》第一乐章

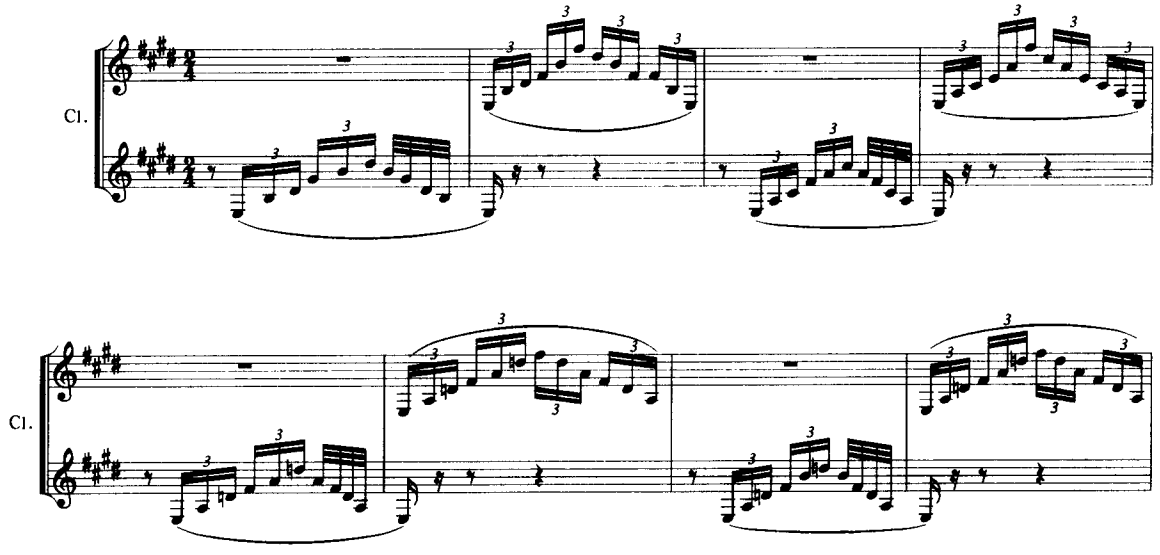


上面我们仅以旋律线条的融合为例来说明音色融合的局部情况，而对音乐织体整体而言，音色融合则是体现在纵、横两个方面的综合。下面我们将分别进行阐述。

这种“弱进弱出”的转接原则，即使在同种乐器之间也是适用的。如：

例 5

斯特拉文斯基《火鸟》组曲

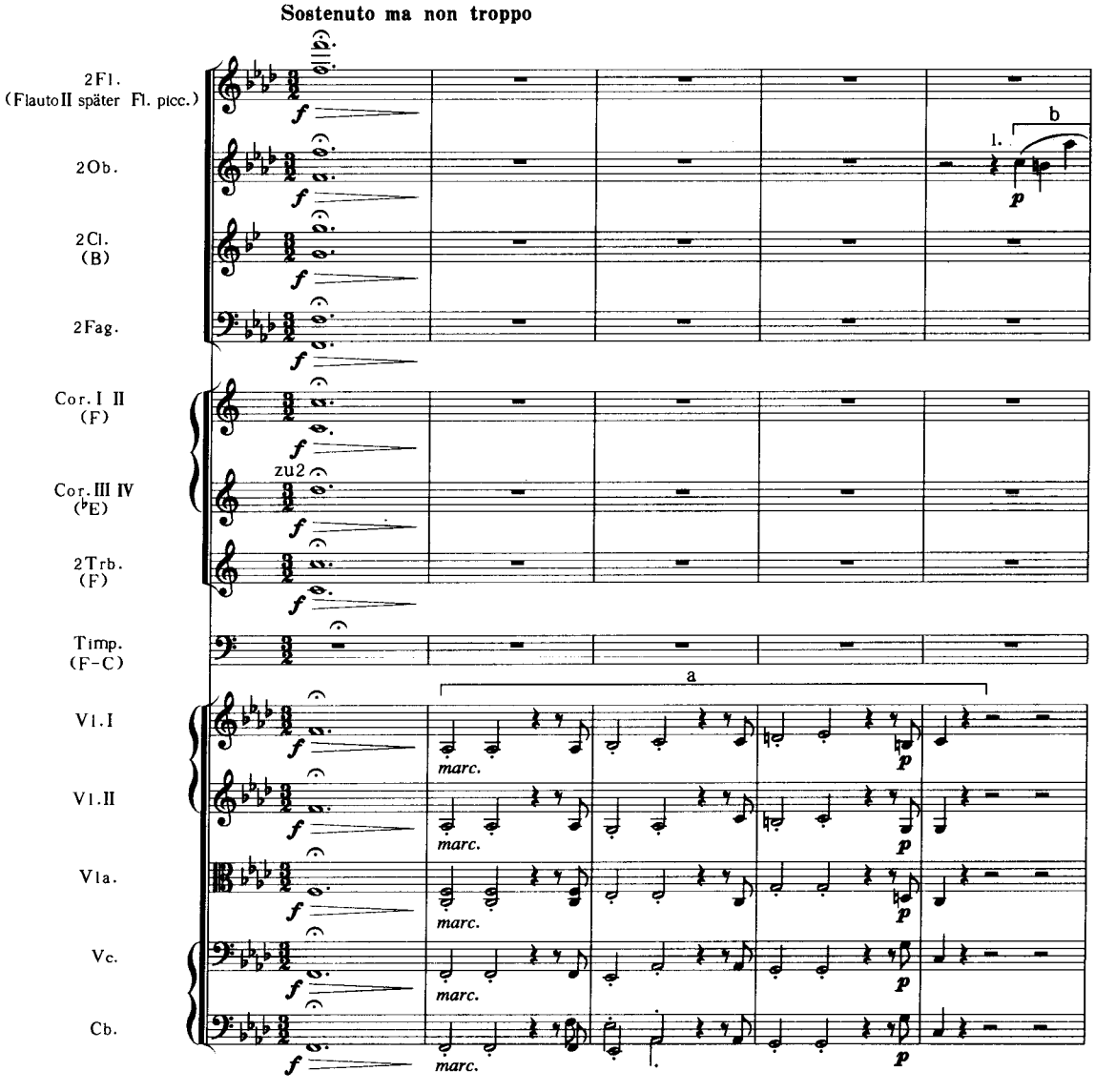


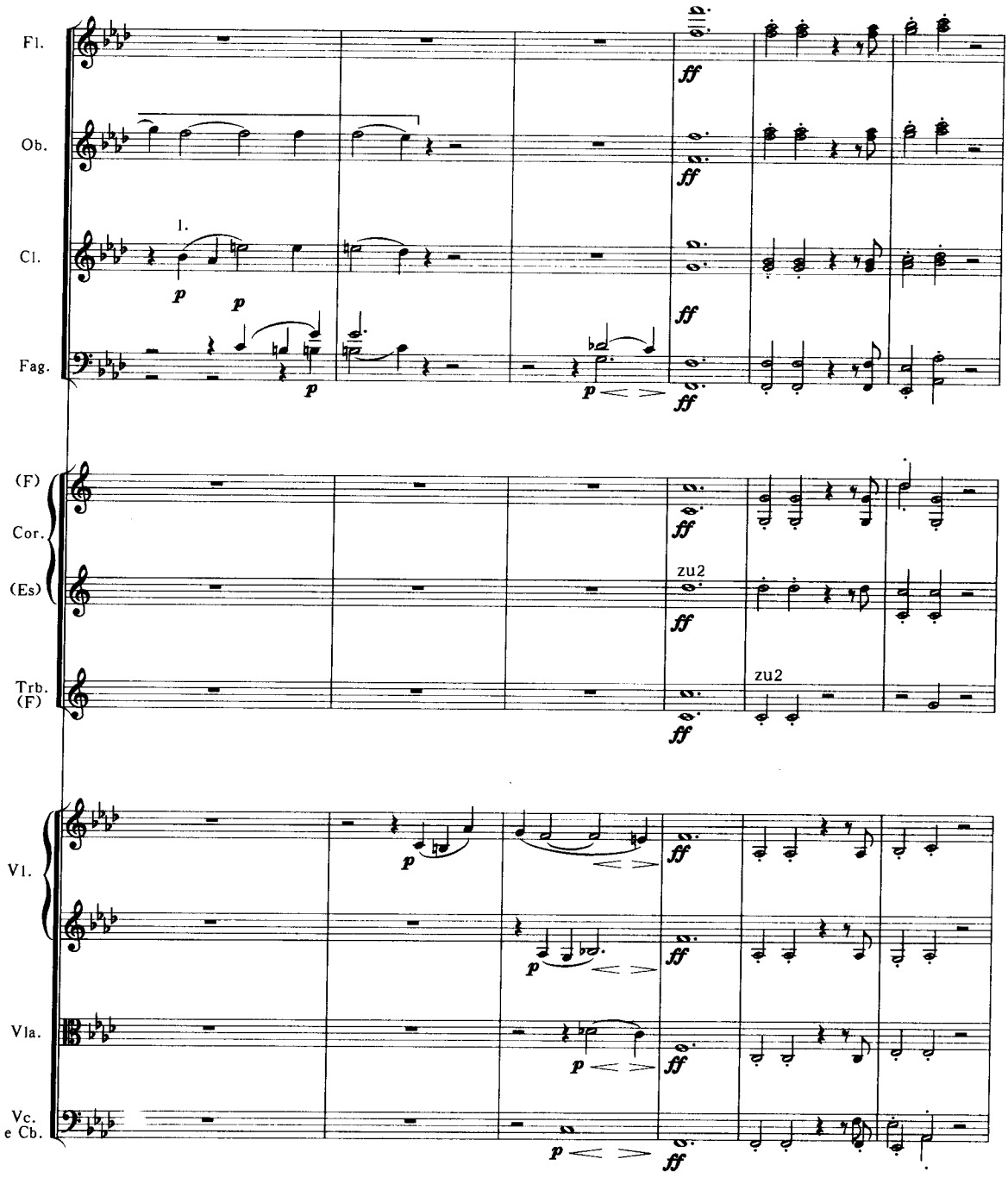
第一部分　乐队中旋律的音色融合训练

在考虑旋律音色融合的要求时，指挥首先要注意分析和了解具体作品在音色上的表现作用。

例 6

贝多芬《爱格蒙特》序曲

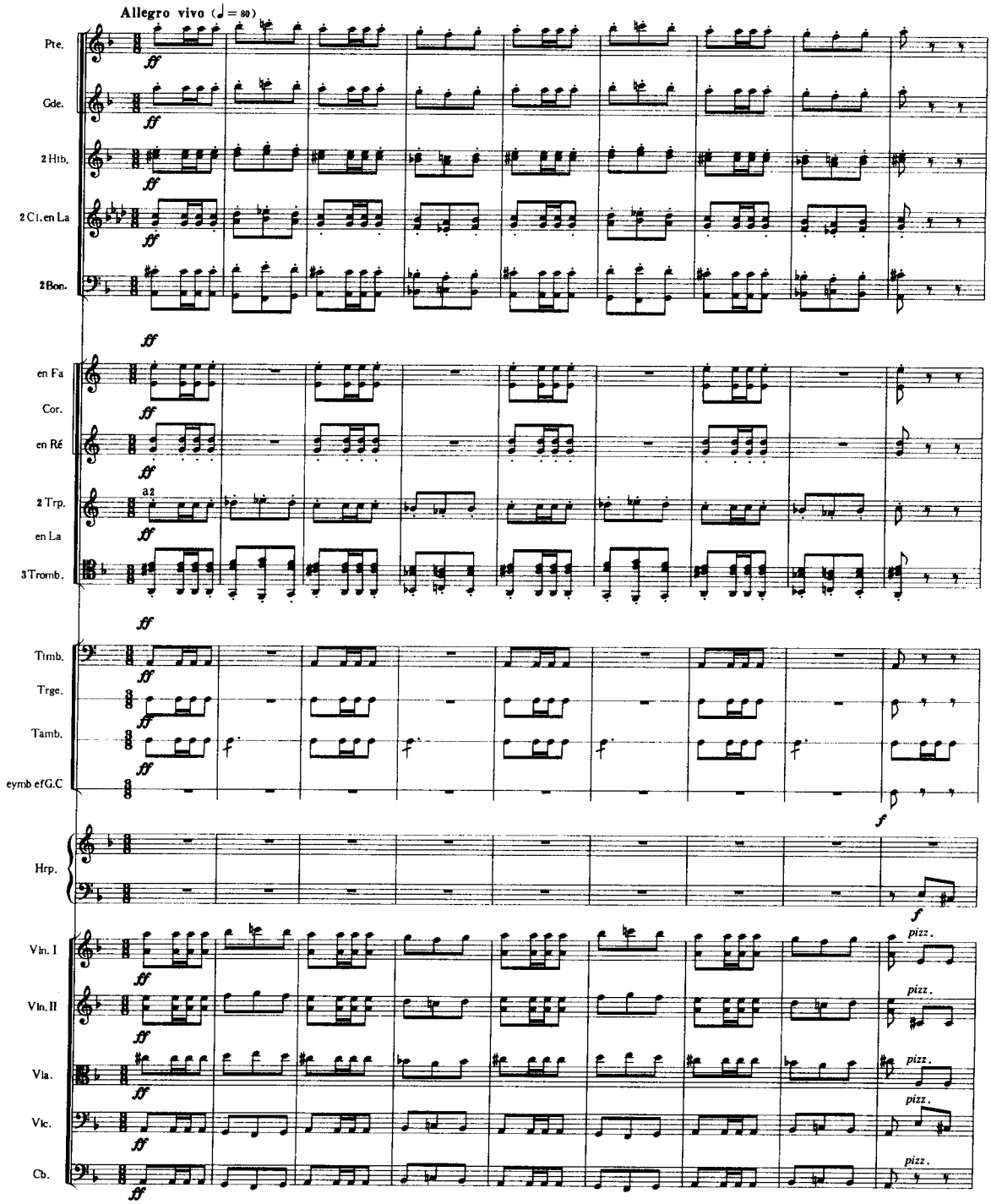




上例中，两个不同形象的对照，就是以不同的旋律音色、不同的乐器、不同的力度、不同的演奏法来体现的。主题 a 由弦乐组在中、低音区演奏，用了萨拉班德舞曲的节奏特征，用以代表西班牙殖民统治者的暴戾和压迫；主题 b 从双簧管开始，以木管乐器演奏含有叹息、哭泣的音调，表现被蹂躏人民的苦难，在音区、力度及织体写法上均与主题 a 形成鲜明的对比。又如：

例 7

比　捷《卡门》间奏曲



此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com