

调式音准



强化训练

——音阶音程琶音

黄忠伯 张 湧◆编著

中国青年出版社

调式音准强化训练

——音阶、音程、琶音

黄忠伯 张 湧 编著

中国青年出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

调式音准强化训练/黄忠伯, 张湧编著. -北京: 中国青年出版社, 2001
ISBN 7-5006-4372-1

I . 调… II . ①黄…②张… III . 音准-基本知识
IV . J613

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 034972 号

中国青年出版社出版 发行

社址: 北京东四 12 条 21 号 邮政编码: 100708

电话: (010) 84033352

北京牛山世兴印刷厂印刷 新华书店经销

*

787×1092 1/16 9.75 印张 170 千字

2001 年 8 月北京第 1 版 2001 年 8 月北京第 1 次印刷

印数: 1 — 3000 册 定价: 16.00 元

ISBN 7-5006-4372-1/J • 444

目 录

引 论	(1)
-----	-------

第一部分 自然调式音阶、音程、琶音及同宫系统 民族五声调式音阶

C 大调及 C 宫系统	(6)
a 小调	(11)
G 大调及 G 宫系统	(13)
e 小调	(17)
F 大调及 F 宫系统	(19)
d 小调	(23)
D 大调及 D 宫系统	(25)
b 小调	(30)
♭B 大调及 ♭B 宫系统	(33)
g 小调	(38)
A 大调及 A 宫系统	(41)
♯f 小调	(46)
♭E 大调及 ♭E 宫系统	(49)
c 小调	(53)
E 大调及 E 宫系统	(56)
♯c 小调	(61)
♭A 大调及 ♭A 宫系统	(63)
f 小调	(67)
B 大调及 B 宫系统	(69)
♯g 小调	(74)
♭D 大调及 ♭D 宫系统	(76)
♭b 小调	(81)
♯F 大调及 ♯F 宫系统	(83)
♯d 小调	(88)

$\flat G$ 大调及 $\flat G$ 宫系统	(90)
$\flat e$ 小调	(94)

第二部分 同名调音阶、音程、琶音及常见的 变化音(助音、经过音、邻音、倚音)

C 同名调	(96)
G 同名调	(101)
F 同名调	(105)
D 同名调	(109)
$\flat B$ 同名调	(113)
A 同名调	(117)
$\flat E$ 同名调	(121)
E 同名调	(125)
$\flat A$ 同名调	(129)
B 同名调	(133)
$\flat D$ 同名调	(138)
$\sharp F$ 同名调	(142)
$\flat G$ 同名调	(146)

引 论

在音乐表演艺术中,无论是声乐还是器乐,最重要的技术基础莫过于“音准”了。众所周知,乐音有四种性质:高低、长短、强弱、音色。而其中的“高低”可算是最重要的了,音乐中调式、调性、旋律、和声以及感情、韵味、风格等种种特性,无一不和音的高低有关。对于音乐中乐音的高低,在概念上有“宏观”和“微观”之分,“宏观”是指对乐音性质的辨析(如音名,以及构成的音程、和弦、调式等);而“微观”则是指对该音音高精确的核定,这便是音准。没有良好的音准,就不能正确的显现音乐作品,更谈不上深刻的表达作品的内涵了。因此音准训练是音乐教学中的重要环节,自始至终都应牢牢抓住这个环节。但事实上,音准训练往往并没有得到应有的重视(不是在理论或口头上,而是指实践和效果),在各式各样的文艺晚会和音乐比赛中,音不准的现象比比皆是,即使是名歌星演唱,不准的音也决非罕见。因此,音准训练是音乐教学中亟待加强的一个领域。

音准可以分为“技术音准”和“艺术音准”两个性质不同却不可分割的概念。技术音准是指精确唱、奏或听辨特定音高的能力(即能辨别和控制极细微的音高变化);艺术音准是指能根据作品的性质,运用精确的特定音高去正确表现音乐。没有技术音准就无法实现艺术音准,而“技术音准”的训练在我们日常学习和实践中,研究和练习都较少,这也是本书在引论中要着重论述的内容。

要搞好音准训练,就必须首先对其心理能力结构进行分析,笔者认为主要由三部分构成,按其先后次序是:音高的分辨能力、音高的想像能力、音高的记忆能力。也就是说,在训练过程中,首先要提高“有声”听觉能力,同时培养“无声”听觉(想像)能力,最后将音高进行记忆储存。现将以上概念分述如下。

一、音高的分辨能力

在分辨乐音的高、低的训练中,理应包含两个目标:一是听辨音乐要素(如单音、音程、和弦、旋律等)的性质、类别,这是我们平时练耳的主要内容;另一目标是在上述基础上,进一步分辨每一个音的准确度——这有如听辨小提琴奏出的一个音程时,第一个目标是听辨度数、性质及音名;而第二个目标则是分辨小提琴奏出的音是否准确,其音程是偏宽还是偏窄。显而易见,这第二类练习在我们平时学习中很缺乏,而这对音准训练是极其重要的。虽然平日练习的模唱、视唱也是音准训练,但由于这方面要求不严,精确度不高,往往收不到满意的效果。

为了提高对音高听辨的精确度,首先要建立“深层听觉”。何谓深层听觉?我们先来看一下辨音的全过程:(一)发声体振动发声;(二)空气传播振动至耳膜;(三)内耳末梢的感觉器官将振动的刺激信号送往大脑的听觉神经;(四)大脑对信号进行分析(辨认音的高低)。每个听觉正常的人都是按照(一)、(二)、(三)的过程来接受声音的(不管你是否在专心听),唯有(四),只有大脑

积极主动,并具备了对音高的敏感性才能完成。这种大脑处在积极主动、能敏感的辨别音高的听觉状态就是“深层听觉”。一旦建立了深层听觉,音准训练就有了保证。

建立深层听觉和提高辨别音高精密度的具体练习方法,可以从高精度的同度长音模唱入手(用弦乐器模奏则效果更好)。模唱(奏)时,要注意音高稳定,平直无波动,模唱(奏)的音和参照音齐响时要达到完全协和,无“拍音”(就像钢琴调同度弦一样)。为了提高听觉的准确性、稳定性和把握性,还应把听辨音高的心理机制从音的其他因素中分离出来进行训练,也就是说,当音的高低与音的其他因素交织并存时,同样要保持音高听辨力的清晰和精确。为了防止音准受到其他因素的干扰,可以采取下列多种形式来进行模唱(奏)练习。1. 避免因力度有差别而产生错觉,防止强音感觉偏高,弱音感觉偏低。可用强音模唱弱音,弱音模唱强音,仔细听辨两个强弱不同的“同度”音细微的高低差别(这里所说的“同度”不是理论上的同度,在学习实践中,两个音的高低是很难完全一致的);2. 避免因音色不同而产生错觉,可在音色差别较大的发音体之间进行模唱(奏),或听辨两个音色不同的“同度”音的音高差别,防止把音色差别误听成音高差别;3. 避免由于音的长短、刚柔不同而产生错觉,有的人对短而刚的音(如顿音)感觉容易偏高,对慢而柔的音感觉容易偏低;4. 避免生理、心理因素的干扰。如生理上较为用力演唱(奏)的音,以及音乐中表现激动、强烈情绪的音容易偏高,反之容易偏低等。

以上各种练习开始可分类进行,然后综合起来练习,由三人(或两人)互相配合,一人弹琴,一人模唱(奏),一人听辨,轮流练习。经过上述同度模唱和听辨的练习后,对音高分辨的精确度将会大大提高,训练内容也应进一步拓宽,如模唱(奏)音程、和弦中的各音等(当然都要以精确的音准为目的),通过这些练习来增强对音高的分辨能力,为建立良好的音准概念打好基础。

二、音高的想像能力

音乐是时间的艺术,音乐的各种要素都要随着节奏的流动以准确的时限表现出来。因而表演者必须“胸有成竹”,决不能“临时抱佛脚”。音准的“成竹”即是对特定音高的想像,也就是通常所说的“内心听觉”。这种对音高的“内心听觉”,可以分为对音高的“再认”和“再现”两种既有联系又有区别的能力。“再认”是将听到的音响与内心的概念进行分析对照;“再现”是能在内心想像出精确的音高,并能将其变为实际音响。“再现”难于“再认”,而且必须以“再认”为基础。因此,提高对音高的想像力——内心听觉,是音准训练的重要组成部分。要提高对音高的想像力,同样要依靠“深层听觉”,即在大量的艺术实践中,有意识的增强大脑的辨音功能,积累信息。除此以外,还可以设计一些专门训练来发展想像力,其方法可以总结为“无声想像——有声验证”这个模式。试举几例:(1)在内心想像一个单音(为了加强真实感,可以想像是某种熟悉的乐器发声),当你感到想像的声音有清晰稳定的音响时,再把它唱出来,与内心想像的音高进行核对。开始练习时,这有声与无声的核对可能是模糊不定的,但坚持下去必有成效。(2)内心默唱一支熟悉的旋律,仔细想像它的音高,然后唱出来,验证它和心里唱的是否是同一个调。(3)弹奏一个音作为是音程中的某个音,在内心构唱该音程,想像成熟后,以稳定的音高,果断的唱出音程的另一个音(不可用滑音去寻找)。要注意不能同时唱出音程的两个音,这将会减弱内心想像的作用。这种练习由于有参照音,易于检验,适合放在开始阶段练习。(4)找一条视唱练习,其音准的难度应略高于练习者的程度,先视唱一、两遍,在其困难部分还不能正确唱出时即停止唱,接着改为默唱

(即在内心用想像的声音视唱)。一直练习到自认为有把握为止,然后唱出声来。如果一遍即能唱准,证明练习者已具备了一定的音高想像能力。如不成功,可以反复练习,以提高内心听觉水平。

三、音高的记忆能力

对单个音高的想像能力,还属于技术音准的范畴(有的人天生就存在这方面潜能,如具有绝对音高概念),要构成音乐,还须增强对音高的记忆能力——将一系列有序的音高储存在记忆中。在演唱、演奏中,音准是按下述心理过程来实现的。音高记忆——音高想像——实际音响。音高记忆主要通过两个渠道来发挥效能:一是根据记忆中的相对音高关系(音程等),在音乐进行中逐个测定和实现音准,二是根据内心储存的音乐材料全部音高的总体结构记忆,在音乐进行中核定和实现音准。试以音阶为例,一是以主音的音高为基准,而后按二度(大或小)的相对音高关系逐个确定音阶各音的音准;二是音阶各音的相对高度已全部储存在记忆中,运用整体记忆来核定音准。两者的功能相互交织,不可分割,相辅相成。前者在音的流动中预测和规范音准,因而旋律性及调式感较强;而后者(整体记忆)则属于记忆的高级阶段,它具有全面、稳定、可靠的特点。

要获得良好的音高记忆,必须大量接触音乐,增强感性知识,努力提高艺术修养,利用音乐各要素的特性及其相互关系来加深记忆。除此之外,为了强化对精确音高的记忆,笔者在教学中还采用了一些特殊方法,现简述如下:(1)延时模唱。听到音响后,心里牢牢记住它的音高,隔数秒至一分钟再行模唱,并检查其精确度。模唱的内容,开始应以单音为主,以后再逐渐加入音程、和弦、旋律等。延时量要从短到长,顺序渐进,以精确的音准为训练目标。(2)干扰延时模唱。即在延时的过程中,还要以其他声响进行干扰,或转移训练者的注意力,以此来进一步增强音高记忆力。“干扰性”延时模唱有两种:A、“声响干扰”延时模唱。其中又分两类:1)非音乐声响干扰。即在延时中,以说话、敲击物体等非乐音的声响进行干扰;2)音乐声响干扰。即以乐音、和弦或旋律等来进行干扰。干扰的声响和要模唱的音之间调式调性关系越远,则干扰性越大。B、“注意力干扰”延时模唱。在延时中,以其他事物来转移训练者的注意力,如与之谈话,令其阅读一小段文章,或要训练者口答一道算术题等。不论用何种方法干扰,练习者都要努力记住模唱的音高。

上面对形成音准(主要是技术音准)的心理机制以及训练方法作了扼要的介绍,这是要再次强调,同度长音模唱(奏)和仔细听辨两个音细微的高、低差别,是提高“技术音准”有效途径,这是一个值得推荐的、简单易行的基础练习。只要我们在音高的分辨、想像、记忆上针对性的下一番功夫,在提高音准能力上一定会事半功倍。

在积极训练“技术音准”的同时,应该努力寻求“艺术音准”。要获得充满表现力的艺术音准,关键还在于将音准融于音乐作品各种要素的整体结构中去体念和实践。“艺术音准”不是固定不变的,必须根据乐曲的调式、风格、表演形式(独唱、独奏、重唱、重奏,合唱、合奏,或与钢琴合作等)作相应微小的调整,因而是“活”的。“活”音准也就成为具有个性特色的、重要的艺术表现手段了。在上述影响艺术音准的诸多因素中,应该特别看到调式的作用最大。因为我们现在接触的音乐(特别是歌曲),绝大部分都是建立在调式基础之上的,在音与音之间的相对关系和走向中都要反映出调式的特点,音高也就盖上了调式的烙印,因而本书特别提出并强调“调式音准”的概念。但是,在目前视唱练耳的教学中,常常会看到这样的情况:要学生孤立的去听辨单个的音、

音程、和弦等,把建立绝对音高的听辨能力作为主要目标。结果,学生花费了大量的时间和精力,获得了一定的对绝对音高的分辨能力,听辨音、音程、和弦的能力也增强了,然而,对调式的敏感性却往往反而降低了,在演唱、演奏实践中也不能表现出良好的、符合调式特性的音准。究其原因,主要就是在训练中不重视调式、调性概念的培养。

要搞好“调式音准”的训练,并不纯粹是个理论问题,比如说,上行导音倾向于主音,应该高一些,这是在视唱练耳教学中常提到的原理。但是在实践中(特别是初学者),有几个人会把这个导音唱得偏低呢?实际上偏高才是普遍的现象。那么“导音要偏高一些”意义何在呢?从一般意义上讲,其实际含意是指在平均率(钢琴)的基础上偏高一些。因此,在谈到调式音准的倾向性时,必须要有一个参照量,即在某个规格的基础上倾向于高或者低,如果没有一个规格作为参照量,调式音准的倾向性理论在实践中将毫无实际意义。由此可知,建立一个调式音准的基本规格是何等重要,事实上在器乐领域(特别是弦乐)早已将此类练习列入重要的基础课程,有哪一位器乐教师不重视“音阶练习”的呢?然而在视唱练耳教学中却至今难以见到一本此类较完整系统的教材,这不能不说是一件憾事,笔者编写本书的目的,也就在于抛砖引玉,添补这方面的空白。

本书以构成调式的基本元素——音阶、音程、和弦为材料,以训练音准和积累乐汇为目的,在内容编排上,力求科学、合理、典型、复盖面广,实用性强。全书分两部分,第一部分为《自然调式音阶、音程、琶音及民族调式五声音阶》。内容为关系大、小调自然调式的音阶、音程,包括自然调式的三度(含二度)、四度(含三度)、五度(含四度)、六度(含五度)、七度(含六度)以及混合音程练习,括号中的音符为准备练习,熟练后可省略。由于节省篇幅,八度练习未列入,学习者可自行安排(如在音阶练习中每个音后面加一个高八度音等)。“琶音”部分列出了自然调式各级音上的分解三和弦,并编写了密集位置和开放位置两种练习。五声音阶是按同宫系统排列的(以自然大调主音为宫),采用了两种不同的组合形式。由于关系小调有些内容与大调是重复的,因此,有的项目作了删减,有的则改变了排列形式,使练习更全面。

第二部分为《同名调音阶、音程、琶音及常见的变化音(助音、经过音、邻音、倚音)》。其中音阶包括同主音的自然大调、和声大调、旋律大调以及自然小调、和声小调、旋律小调,每条音阶后面紧接着该调的分解三度(分解三度是音乐中最常用的乐汇之一);琶音部分包括了大三和弦的原位和两种转位,小三和弦的原位和两种转位,增三和弦,减七和弦(采用转位形式),大小七和弦。它们从共同的低音出发,按下面顺序排列:小三和弦原位、大三和弦原位、增三和弦原位、小三和弦第一或第二转位、大三和弦第二转位、小三和弦第二转位、大三和弦第一转位、减七和弦第一转位、大小七和弦原位。经过这样排序后,相邻和弦之间基本上只有一个音不同,这有利于把握音准和辨别和弦不同的色彩。除了密集位置外,也编写了较难的开放位置练习。在半音阶练习中要提醒读者的是:不要忘了这是“调式半音阶”,练习时要有调式的感觉。在这项练习中还包括了一个八度内各种音程的练习。接下来是常见的变化音练习。在调性音乐中,变化音主要有三类:一是转调产生的变化音,这类变化音在本部分同名调音阶、分解三度、分解和弦中已经涉及;第二类是和弦外音,出现在旋律中主要是助音、经过音、邻音、倚音等形式,已列入了练习;第三类是色彩性的变化音,这不属于本书内容范围之内。第二部分最后是民族调式五声音阶练习,和

第一部分采用同宫系统不同,这里采用同主音的形式编排。编写了两种不同的顺序:一是按照宫、徵、商、羽、角的调式顺序(即五度相生的顺序)排列,相邻调之间只有一个音不同。二是按常规的宫、商、角、徵、羽顺序排列,相邻调之间有两个音不同,加上不同的节奏,使之从更宽的角度来感受调式色彩。

本书可作为音乐院校或师范院校音乐系科的视唱练耳教材,也可供音乐爱好者学习,在使用本书时,有几个问题还需说明一下。

唱名法问题:本书要求用固定唱名法练习。如用首调唱名法,换调便失去意义了。在用固定唱名法练习时,应特别注意建立调式感。比如G大调,在唱升F音时,内心感觉不应是C大调的第四级升高半音,而应该切切实实感觉到是G大调的第七级音。在换调练习时,要防止只改唱名不换音高,用新唱名去套旧音高。在本书的第二部分,个别的小调没有真正“同名”,而是采用同音异名,原因是为了避免内容与前面重复,同时还考虑了实用性。

音准规格问题:这牵涉到音律的问题。虽然以固定的律制去解释音乐中的音高现象是一种陈旧的观点,但就建立调式音准的基本规格而言,音律还是能起到重要的参照作用的。在学习本书时,建议用五度相生律的音高关系作为参照基础,这在单声部音乐中较能体现调式特性。如采用平均率(如钢琴)作参照,在音高上应作相应的调整。

速度问题:为了保证音准的质量,应多慢练。开始可用平直音练习,音准有一定把握后可加快速度,同时要注意歌唱性和处理好换气。

音域问题:书中某些部分音区较高,练习者不可能按原谱的高度唱出,此问题可按下述方法处理:用假声唱;或把某些部分翻低八度唱。在翻低八度唱时,可以根据演唱者的音域,规定从某个音开始翻低,然后再从某个音恢复原八度。不管采取什么方式翻低,内心都要努力想象原谱音符的走向,为此,可在翻低(或恢复)的地方插入一个八度音作为过渡。以D大调六度音程为例(熟练后去掉过渡音):



可作如下翻低处理



第一部分

自然调式音阶、音程、琶音及同宫系统民族五声调式音阶

C大调及C宫系统

(一) 音阶



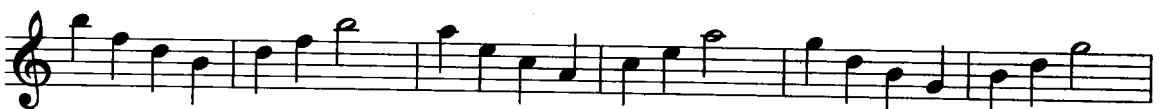
(二) 音程







(三) 琶音





(四) 五声音阶



a 小 调

(一) 音阶



(二) 音程

三度



四度



五度



六度



七度



混合音程



(三) 琶音

