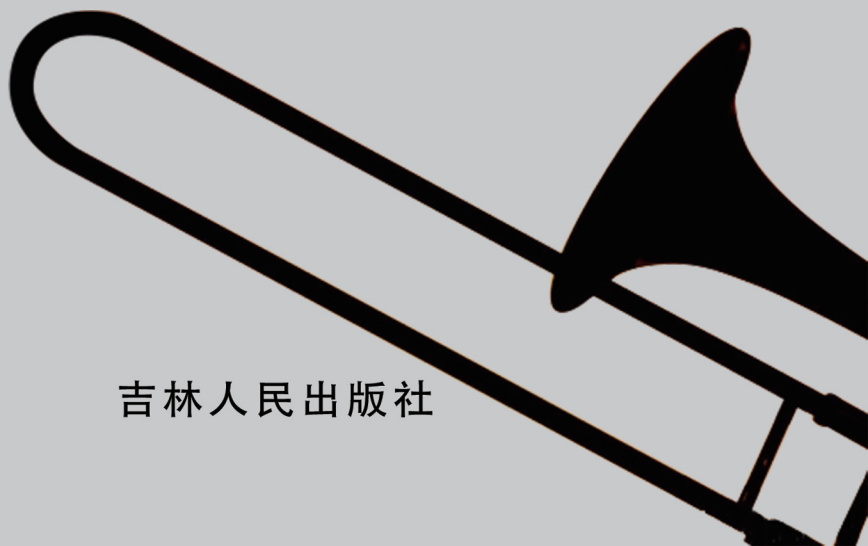


长号演奏与教学研究

吴寄斯 著



吉林人民出版社

作者简介

吴寄斯，哲学博士（Ph. D.），西安音乐学院管弦系长号专业副教授。西安音乐学院长号专业教学大纲编著人。2009年起任教于西安音乐学院管弦系。2012年受邀出任西安交响乐团长号首席，铜管声部长。2013年受陕西爱乐乐团邀请在西安音乐厅成功出演著名的劳尼·格隆达尔《长号协奏曲》。2015年由他主持申报的“长号在交响乐团中的演奏技巧研究”获准立项为省重点课题。亦是迄今已参与录制完成数百首音乐作品的长号录音演奏员。

长号演奏与教学研究

吴寄斯 著

吉林人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

长号演奏与教学研究 / 吴寄斯著. —长春 : 吉林
人民出版社, 2019. 5
ISBN 978-7-206-16109-4

I. ①长… II. ①吴… III. ①长号—吹奏法—教学研
究 IV. ①J621. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 092295 号

长号演奏与教学研究

CHANGHAO YANZOU YU JIAOXUE YANJIU

著 者：吴寄斯

责任编辑：门雄甲

封面设计：聚华传媒

吉林人民出版社出版 发行（长春市人民大街 7548 号 邮政编码：130022）

印 刷：济南柯奥数码印刷有限公司

开 本：889×1194 1/32

印 张：7. 375 字 数：160 千字

标准书号：ISBN 978-7-206-16109-4

版 次：2019 年 5 月第 1 版 印 次：2019 年 5 月第 1 次印刷

定 价：38. 00 元

前 言

西洋铜管乐器长号又称拉管，是构造上唯一未经过技术完善，且改进较少的铜管乐器。它通过滑管来改变号身的长度和基音的音高。长号兼具了古典与现代的多元性，因此对于当前我们的长号专业教学，综合素质无论是对教师还是学生都具有极为重要的作用、价值和意义，主要包括综合音乐素质和综合文化素质两个方面。

综合音乐素质主要包含两个方面：音乐史学类素养和音乐理论类素养在长号专业教学中的价值与意义。我们在进行教育教学工作时需要更加具有大局观，更加具有整体性，要在综合素质方面加大力度，这样才能使我国的长号教育事业和演奏艺术继续健康地、可持续地发展。

随着长号的发展和演奏技术的不断演变，笔者依据自己的学习经历、演奏经验和教学实践，通过本书对长号教学的科学方法做了简单的研讨，以便更好地促进长号演奏和教学效果的提高。

在编写过程中，笔者参阅了大量的相关专著及论文等，在此对相关文献的作者，表示感谢。由于编写水平有限，书中难免存在不妥之处，敬请各位专家、读者批评指正。

目 录

第一章 长号基本知识	1
一、长号的发展简史	1
二、长号的构造及把位	7
三、教师的选择	8
四、长号及号嘴的选择与养护	10
五、长号名曲简介	18
六、中外著名演奏家、教育家简介	25
第二章 演奏长号的基本知识	33
一、长号的指法表（图 2-1）	33
二、长号的演奏姿态	33
三、嘴型	35
四、呼吸	36
五、吐音	41
六、唇震与号嘴联系	43
第三章 长号基本技术练习	45
一、第一把位发音练习	45
二、第二把位发音练习	47
三、第三把位发音练习	48
四、第四把位发音练习	49

五、第五把位发音练习	50
六、第六、七把位发音练习	51
七、吐音练习之一	53
八、吐音练习之二	55
九、吐音练习之三	57
十、四分附点音阶练习	58
十一、切分音练习	60
十二、连音练习之一	62
十三、连音练习之二	64
十四、快速吐音法（舌连吐）	65
十五、快速吐音法练习	67
十六、六八拍的吐音练习	69
十七、音阶练习之一	71
十八、音阶练习之二	73
十九、音阶练习之三	75
二十、半音阶练习	77
二十一、八分附点音符练习	78
二十二、音程练习	80
二十三、三连音练习	81
二十四、和弦练习	83
第四章 长号演奏技巧的提高练习	86
一、长号演奏技巧的基础练习	86
二、大小调音阶及半音阶练习	87
三、和弦练习	105
四、音程跳跃练习	119

五、长号把位的灵活运用	130
第五章 长号教学的思考	152
一、长号教学与艺术实践	152
二、长号教学中的综合素质培养	158
三、长号教学中作品音乐性训练	170
四、长号教学中科学方法的应用	179
第六章 名家演奏风格赏析与教学影响	186
一、长号演奏风格	186
二、林德伯格的长号演奏风格	200
三、林德伯格长号演奏风格对我国长号实践中的影响及意义	220
参考文献	225

第一章 长号基本知识

一、长号的发展简史

长号起源于欧洲，相对于其他铜管乐器来说，其最大的特点就是使用拉管来改变音高，因此，长号是最早可以演奏出半音阶的乐器之一，与此同时，独特的拉管设置可以让它轻松的演奏出富有特色的滑音效果，当然，拉管也使得长号在运行速度和技巧上不如其他按键铜管乐器，但是，在一代代优秀演奏家的不断探索下，长号的技巧已经有了很大的提升。

在当代，长号已经可以完成非常高难度的技巧了，运用也相当广泛，在独奏、重奏、室内乐、交响乐、爵士乐等音乐体裁中，都可以见到长号的身影。长号家族十分庞大，现在演奏员最常使用的具有长号形的乐器有中音长号、次中音长号、低音长号三种，还有高音长号、倍低音长号和巴洛克长号等。

长号的构造主要分为三个部分：号嘴、拉管和喇叭口。号嘴是直接跟演奏者的嘴唇接触的部分，演奏者通过呼气使嘴唇带动号嘴振动从而使乐器发出声音，号嘴有不同的尺寸，选择号嘴是根据演奏家自身特点以及需要演奏的内容决定的，口径偏小的号嘴会使乐器的声音偏亮，比较适合演奏高音区，相反，口径大的号嘴使低音区的音色更加浑厚。拉管的作用是用来调节音高的，是长号最具特色的一个部分。

喇叭口是长号最终发声的部位，上方接有主调音管和按键调音管，长号的变音键也安装在这一部分，次中音长号一般安装一个变音键（F键），低音长号则安装两个变音键（F键和D键）。

在乐队应用方面，早期长号出现在教堂音乐中，在巴洛克时期，长号基本出现在弥撒音乐之中，或为唱诗班进行伴奏，有时会在室内乐重奏中使用，由于巴洛克长号的喇叭口比现代长号小了很多，因此在音量上受到了一定限制。直到十九世纪，由贝多芬在第五交响曲（命运）中的引入，长号便越来越多地被使用在乐队之中。长号作为低音铜管乐器，在乐队中是非常重要的，它担任着乐队中低音音响的重要位置，其洪亮、辉煌的音色也是不可替代的。在交响乐团中，一般使用的是次中音长号和低音长号，偶尔也使用中音长号和倍低音长号（较少出现）。

在乐队中，长号音色多变，它既可以表现出雄壮、宏伟的音色，也可以体现柔和、黯淡的音乐情绪，多变的音色更加体现它在乐队中的重要地位。乐队中一般使用三支长号，强奏时声音有着极强的威力，宽阔的音色甚至可以托起整个乐队；相反，长号在弱奏的时候，声音温和委婉，再配以作品本身的和声，也能体现出长号柔和的一面。

长号不仅可以作为伴奏声部，支撑整个乐队，也可以在乐队中很好的担任独奏乐器的角色，通过现代长号技术的全面发展，优秀的演奏家们也不断地提升长号的技巧，使得长号这一古老的乐器现已发展得非常成熟，不仅可以担任独奏，完成高难度的技巧演奏，也可以融入不同的乐队，包括室内乐、交响

乐团、爵士乐团等。

1. 巴洛克时期的长号

在巴洛克时期，当时的巴洛克长号被广泛使用在巴洛克乐队中，同时也用于室内乐重奏。巴洛克长号比现代长号的管径要小一些，喇叭口比现代长号小了很多，所以在音量上受到了限制，音色也较为柔和细腻，也经常被用于教堂音乐，或在宗教做弥撒时进行伴奏。

在欧洲，目前还有很多巴洛克乐队时常演奏巴洛克音乐，乐队中的长号手也都一律使用巴洛克长号。在这个时期，巴洛克长号在乐队的运用不多，但有许多的室内乐作品，在室内乐重奏方面，长号的重奏作品有马里尼的《合组歌》、丹尼尔斯皮尔的《奏鸣曲》等，在巴洛克音乐中，经常采用复调手法，在重奏作品中更凸显出这一风格，旋律非常的华丽和复杂，每个声部的旋律长度也不一样。

起初接触巴洛克重奏的时候，总给人一种非常混乱的感觉，似乎所有声部都搅在一起，听起来没有任何重点与倾向性，其实我们研究谱子后会发现，巴洛克重奏一般不会很明显的区别出旋律与伴奏声部，在乐曲进行过程中，每一个声部都是平等的，只是出现旋律的时间不同，所以，在重奏过程中，每个声部应非常清楚地找到自己旋律出现的位置，并且严格执行乐谱上的表情记号，特别是强弱记号，因为每个声部是轮流出现旋律并相互交织在一起或互为和声的，只要严格的对位和执行乐谱内容，就可以使曲子听起来更有层次，不会出现混乱的情况。

2. 古典主义时期的长号

古典主义时期，贝多芬在《第五交响曲》中将长号引入交

响乐团，在这个时期，对长号的使用主要在于提高乐队的音响，使乐队在合奏状态下拥有更宏大的气势，长号的和声化效果在古典主义时期也变得尤为重要，其主要表现出神圣、光明的力量。

一般配置为一支中音长号、一支次中音长号和一支低音长号，在乐队中演奏以和弦为主，以强大的和声托起整个乐队，因此，在演奏古典主义作品时一定要注意和声进行的变化，并需要非常的注重音准，这个时期长号在乐队中的旋律技巧和节奏都相对简单，基本都是以前柱式和弦出现，而且和弦效果都较为纯净，以大小三和弦、属七和弦、八度音程为主。贝多芬在命运交响曲中使用了三支长号，但不是一开始就出现，而是在第四乐章才出现，第四乐章是由第三乐章的结尾部分延续过来的，通过定音鼓和弦乐的持续弱奏，由弦乐慢慢地将调性明朗起来，同时经历了一个 50 小节的渐强，最终乐队合奏进入第四乐章，长号组跟着乐队一起强奏出了 C 大调的三和弦，彻底将乐曲前三个乐章与命运抵抗的压抑释放出来，此时的音乐情绪象征着胜利与欢乐的场面，长号出现的片段基本都为强奏的和弦为主，三支长号之间的音准是最重要的，同时要注意各自的音色。

这部作品中使用的是中音、次中音、低音三种不同的长号，在音色上会有差异，这需要演奏员在演奏时互相找到声部之间的平衡关系，一般在和弦出现的时候，长号的作用就是利用和弦支持乐队的音响，再有，中音长号在这部作品中的音域非常高，最高到达中音谱号（C 谱号）上加三线，小字二组的 F，可以说这部作品是长号在乐队中使用音域最高的一部，而且在第

一个音进入乐队的时候就是小字二组的 C，这个音也属于长号的高音区，并且在这个音之前有 20 分钟左右的休止，所以演奏时需要提前准备，利用气息、嘴唇和腹部力量将这个高音冲击出来。

此时期承接巴洛克时期，因此有些作品还与弥撒形式一样，使用长号对应合唱的声乐声部，中音长号对应女中音声部、次中音长号对应男高音声部、低音长号对应男低音声部。例如贝多芬在《第九交响曲》第四乐章中也使用了长号，这个乐章充分利用了长号与声乐各声部的对位，低音长号与男低音基本为同度关系，与男高音为八度关系，中音长号与次中音长号基本演奏的是和弦音，在旋律进行中与声乐相互支撑着和弦与音准。

3. 浪漫主义时期的长号

在浪漫主义时期，长号在乐队中的位置更加固定，在乐队中的应用更加的丰富，此时的长号，不仅仅吹奏融入乐队的和声化片段，长号声部开始演奏独立的片段，甚至与乐队的其他声部展开呼应与对抗，音色运用也更加丰富起来。

浪漫主义时期的乐队编制比古典主义时期大了很多，作曲家们在描绘一些雄壮辉煌的场面时，越来越多地开始使用铜管，这时的长号已经可以表达更多的情绪与画面，技术上更加成熟，可以演奏更加复杂的片段。当然，每一位作曲家对长号的使用都有所区别，如勃拉姆斯、舒曼、圣桑都倾向于表现长号温和、圣洁的一面，相比之下，瓦格纳、马勒、理查德·施特劳斯、柴可夫斯基等作曲家都善于表现长号壮丽的音响。

例如穆索尔斯基的《图画展览会》，这是他所做的一首钢琴套曲，作品中他用音乐描绘了画展上的十幅画，现在世界上演

奏的交响乐版本一般都是由拉威尔配器改编的《图画展览会》。作品中的第八幅画《墓穴》充分展现了铜管的威力，第七幅画《里莫日的集市》中热闹嘈杂的场面在一串半音阶上行以后戛然而止，紧接的是长号与大号三个八度重叠强奏的还原，突然将乐曲引入《墓穴》之后铜管声部相互出现阴森低沉的和弦更加渲染了墓穴中恐怖的气氛。

在这一段的和弦连接中作曲家利用声部之间的交替演奏完成了和弦进行的“无缝连接”，每一个声部长音的结束点同时也是另一个声部的开始，这要求演奏者在长音结束时将和弦递交给下一个声部，不宜过早的将音收掉从而出现和弦中断的情况。

第十幅画《基辅大门》这是整首作品的最后一个片段也是曲子的最高潮部分，音乐形象大气磅礴，此时的长号参与乐队合奏之中，基本上都是一些明亮的大和弦，更表现出庄严大气的音乐性格和万民欢腾的景象。值得一提的是第四幅画《牛车》这一段在总谱上标记为大号独奏段落，但在音乐会上基本由长号演奏员使用悠风宁号（Euphonium）演奏，整段的音乐形象沉重而缓慢，整体力度走向为弱——强——弱，表现出笨重的牛车艰难地行进，从远到近，又逐渐走远的过程。

4. 现代主义音乐中的长号

在这个时期，长号的音色表现更加丰富多彩，此时长号的技巧已经发展得非常完备，可以胜任各种情绪与音乐形象的表达。此时期的作品极具戏剧性，作曲家们也特别乐于使用长号变化多端的音色来表现戏剧冲突和音乐画面。

同时，长号在乐队中也越来越多地被赋予独奏乐器的角色，作曲家也在自己的作品中更加大胆地使用长号，与演奏家共同

探索长号的各种音色音效，甚至使用各式各样的弱音器使长号的音色更加多样化。

例如格什温在《蓝色狂想曲》中让长号加上哇哇弱音器(Wha-wha mute)来丰富长号的音色，同时也使用了长号独具特色的滑音效果来渲染这首作品的爵士风格。斯特拉文斯基在《火鸟》中也使用了长号高音区的滑音效果。现代派音乐家的作品风格非常地有个性，调性模糊，有的作品甚至是无调性的，旋律进行无章可循，节奏相对自由，有的作品会让演奏者在一定范围内自行随意演奏，在爵士乐中也有在既定和声功能内即兴(solo)的部分。

这时的作曲家对作品和演奏效果有着自己独特的要求，在乐谱中对细节的标注也会比较多，所以在演奏现代主义音乐时需要关注乐谱上的每一个记号和演奏法，包括使用弱音器的种类和用法，这样才能最接近作曲家的意图，表达出作曲家想要的音乐。

二、长号的构造及把位

1. 长号的构造

这里只介绍一种常用的带F键的次中音长号，即通常说的长号。主要构造有号嘴、伸缩管和喇叭口。(图1-1)

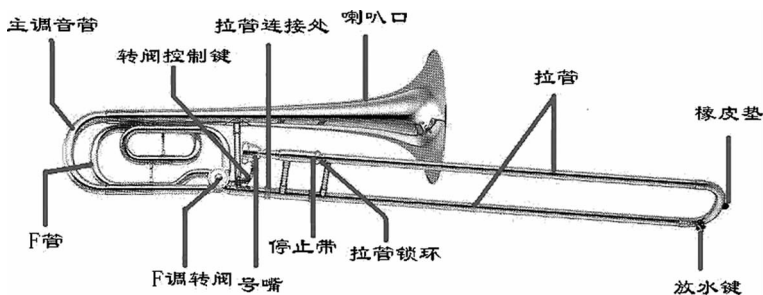


图 1-1 通常长号构造

2. 长号的把位

长号吹奏不同音高的音，一是靠改变嘴唇的大小，吹出自然泛音，二是靠改变滑管的长度，从而达到音高变化。长号的伸缩管即滑管，有七个把位，第一把位是闭合的，依次向下推动分为二、三、四、五、六，直到最低的第七把位。这些位置没有任何标记，并且不同乐器品牌在构造上也会有些差别，滑管把位的位置也不尽相同。下图把长号每个把位之间的距离粗略大致计算得到的结果与大家分享一下。

从上面这个表中可以看到，长号各个把位之间的距离是不同的，但也并不是毫无规律可循，那就是下面把位的间距比上面把位的间距要大。比如第六、七把位的间距比第一、二把位的间距要大约一又八分之一英寸。这七个把位的位置与间距，没有人能总结的那么精确，需要我们在练习中，用良好的听觉来鉴别，判断并用熟练的把位来矫正它的音准。因为，就是在同一个把位上的诸多泛音，也不完全是在同一个位置上，这都需要我们用手来“微调”。在以后的练习曲里，我们要用“T”或“A”（在某一把位向上一点）和“1”或“V”（在某一把位向下一点）来提示，请记住这两个记号。

三、教师的选择

在长号学习之初，能够找到一个适合自己的老师进行学习是非常关键的。一个好的启蒙老师对今后学习的兴趣和基础掌握程度都有很大的帮助，而没有选择老师，将来的学习就会困难重重。在长号学习过程中，长号老师一直扮演着学生的引导者和训练者的重要角色，因此长号教师的选择对学生专业的成败有很大的影响。众所周知，纯震动乐器就像人的声带一样，

通过震动发出声音，但是，远比声带发声要难控制得多，这就需要选择一个适合自己的老师或者受过专业训练的老师。长号老师的教学方法不当，常常会影响学习者的兴趣，甚至造成一些立志走专业道路的长号学习者的终身遗憾。

那么，在学习之初怎样选择一个适合自己的长号老师呢？

（一）走出误区

长号学习者，要找一位好老师，一定要走出“高文凭、高职称者就一定是好老师”的误区，用客观、科学的方法来衡量老师。同时还要走出“名师效应”的误区。这里的“名师”，指的是在长号方面比较出名或者地位显赫的“红人”。在学术上，经得起时间的考验因而名声远扬者，在全国来说不乏其人，他们的成就和人格是值得我们敬佩和学习的，但对于长号初学者，出于学习专业——打基础这个目的来说，他们并不是最佳首选。

这些“名师”的确在教好学生方面有科学的方法，但要教好一个初学者，付出在初学者身上的除了科学的方法之外，还需更多的耐心和时间。作为“名师”，时间和耐心是无法保障的，何况向他们拜师的人不止你一个，所以，选一个适合自己水平的老师才是关键。

（二）正确衡量一个好老师

一个优秀的老师应该德才兼备，应从“德”“才”两个方面来衡量一个老师。“德”是为人师表，教书育人的高度责任感和敬业爱生的高尚品质，“才”是掌握了真实的专业技巧和本领。在现代发达的市场经济社会，有“才”之人不难找到。德”“才”兼备的老师才是难得的老师。德才兼备的老师不分地位、文凭、职称和年龄高低，只要他“干一行，爱一行”，对音乐教