

○ 王 萃

# 武满彻晚期钢琴小品的和声技法

——以《雨树素描》等四首作品为例

**摘要:**本文通过对武满彻晚期四首钢琴小品的综合分析,试图探寻武满彻晚期作品中的和声技法及和声语言特征。

**关键词:**武满彻;和声技法;钢琴作品;调性回归

**中图分类号:**J614.3      **文献标识码:**A      **文章编号:**1002-9923(2007)03-0126-05

武满彻(TORU TAKEMISTU, 1930-1996),日本现代作曲家,一生创作了大量的体裁多样的音乐作品,以形式多样的管弦乐、室内乐及电影音乐创作在世界范围内产生了重要影响。他的钢琴独奏作品数量虽为数不多,但其中的14首<sup>①</sup>广为人知,大多是一些精致的小品,规模不大,却具有很强的个人风格。这些钢琴小品与他的其它形式多样的作品相比较,似乎显得微不足道。但也同样能显示出不同时期武满彻在创作上的风格转变与音乐语言的阶段性变迁。本文试图通过对其钢琴作品创作轨迹的梳理,并最终聚焦在他晚期4首作品的分析上,从中探寻武满彻在和声技法上个性化的使用手段,以便于对其整体创作的和声语言风格作进一步的考察和研究时提供参照。

武满彻的钢琴作品,从最早的《浪漫曲》(1949年)到最后的《雨树素描Ⅱ》(1992年),时间跨度40余年,几乎与他近50年的音乐创作生涯同步并行,其钢琴音乐创作风格的阶段性与他整个的创作分期也十分相近,大致可划分如下三个时期:

早期创作:20世纪50年代初至60年代初,是武满彻创作的初起阶段,又可称为青年时期。这10年左右的创作是武满彻自我风格确立的关键阶段,代表作品为《安魂曲》(1957年,为弦乐队所作),同期的主要钢琴作品有《两个缓板》、《连续不断的休息》两首。后一首创作于1952年,发表于实验工房音乐会<sup>②</sup>上。1959年又添加了两个乐章,全曲由三个相对独立的部分构成,创作手法深受西方序列音乐的影响。比较而言,《两个缓板》更具有武满彻本真的音乐特征。该曲发表于1950年在东京举

办的第七届“新作曲派协会演奏会”上,显示了武满彻与众不同的艺术观念,同时也奠定了他一生音乐创作的风格基础,但上演后却受到音乐评论界的严厉批评<sup>③</sup>,使年轻的武满彻受到了沉重的打击,曾一度对自己的音乐才能产生过怀疑,再加上乐谱丢失,以致于40年后武满彻对这一段的痛苦记忆还是难以释怀。1990年5月6日在伦敦为追悼迈克尔·伯依纳(Michael Vyner, 1943-1989, 音乐导演,武满彻的好友)的音乐会上发表了钢琴曲《祈祷》,作者在乐谱中注明,该小品是根据1950年创作的《两个缓板》的记忆的再创作;他又在同年7月的《今日音乐》(MUSIC TODAY QUARTERLY)杂志发表文章《关于评论》,文中坦言自己艺术观的一贯性:“我现在的音乐,如果用那位评论家的价值观评判的话,依然还是不入流的音乐……40年间,我的音乐在表现形式、技法等方面有了许多变化……但改变的决不是我个人风格的本质。”

中期创作:20世纪60年代初至70年代末,被称为“前卫的”、“世界的”武满彻时代<sup>④</sup>。代表性作品管弦乐《十一月的阶梯》(1967)等被世界所瞩目。这个时期主要的钢琴作品有《弱奏的层次》(1961)、《在远方》(1973)、《闭上的眼睛》(1979)。前两首短小的作品是在序列音乐、电子音乐及偶然音乐风靡世界时的产物。或许《弱奏的层次》是武满彻所有钢琴作品中最前卫的一首,一小节三秒的记谱法、旋律的“丧失”、逐个音上强调的力度记号与表情记号,致使严峻的物理性音响与作曲家的情感世界构成了遥远的距离。而《在远方》给我们带来了远方的加美兰音乐,独特的踏板用法、细腻的旋律装饰、静止

收稿日期:2007-03-17

作者简介:王 萃(1975- ),女,沈阳音乐学院讲师,现为中国音乐学院与上海音乐学院联合招收的博士生。

的和声音响，在钢琴上巧妙地再现了金属打击乐的音响世界，武满彻自喻为“献给博大生命圈的礼赞”。

晚期创作：20世纪80年代初至90年代初，是武满彻的调性回归时期，代表作品有管弦乐《遥对来自远方的呼唤》、《梦窗》等，钢琴作品有《雨树素描》（1982为庆祝莫里斯·佛洛雷<sup>9</sup>的50岁生日而作）、《闭上的眼睛II》（1988为悼念龙口修造而作）、《祈祷》（1989为悼念迈克尔·伯依纳而作）、《雨树素描》等。

描 II》(1992 为悼念梅西安而作)。以上 4 首小品也正是本文将要分析的对象,为了便于对其整体性的观察,附“4 首小品分析的比较图表”(见图表 1),对每一首在音组织结构、曲式结构、节奏节拍、织体与声部构成、和声、速度等 6 个方面作一个概括性描述,从中可以观察到它们之间多方面的共性“回归”特征,这里的“回归”是指武满彻在经过了中期创作的先锋时期之后,向传统方向的回转。

图表 1:4 首钢琴小品的分析比较图表

曲名	《雨树素描》	《闭上的眼睛 II》	《祈祷》(III)	《雨树素描 II》
音组织结构	半音音列	8 音音列	I: f 小调 II: F# 大调	D 和声大调
曲式结构	A B A <sup>1</sup>	AA <sup>1</sup> C DD <sup>1</sup>	I: AB A <sup>1</sup> B <sup>1</sup> II: ABACB <sup>1</sup> A	A B A <sup>1</sup>
节拍	无拍号记谱	无拍号记谱	I: 混合变拍子 II: 无拍号记谱	无拍号记谱
织体、声部构成	多层次织体化	多层次织体化	歌唱性独立声部	复调性对比声部
和声	核心音程: 增四度、七度 逻辑低音: F—A—Bb	核心音程: 纯五度 重要和弦: 大小七 中心音: D	核心音程: 纯五度 逻辑低音: D—F 重要和弦: 镜像倒影结构	核心音程: 七度 重要和弦: 小六和弦 A D F 中心音: D
速度	Tempo I Tempo II (两种速度的交替)	Very Slow	1. Adagio 2. Lento misterioso	Tempo I Tempo II (两种速度的交替)

众所周知,自上个世纪的70年代开始,西方的一些现代作曲家,如曾经激进一时的贝里奥、利盖蒂、布列兹等,在这时期的音乐创作中也都不同程度地表现出了回归的倾向。譬如在“重复”<sup>12</sup>这一传统的发展手法的个性化应用方面,都有各自的独到之处,尤其在结构内部的音高组织或节奏律动在织体的纵横方向所呈现的多样、多层次的重复样式,形成了这一时期的典型特征。无独有偶,作为东方现代作曲家的武满彻也对“重复”表现了极大的兴趣。他把重复作为乐曲继续发展的重要结构手段,这在本文分析的4首小品中均有体现:每一首小品的曲式结构都有再现的段落布局,这与传统的曲式结构原则本无区别,但在结构内部,武满彻又运用了

衍生镶嵌<sup>[9]</sup>的重复手法。所谓“衍生”乃单一材料的重复或变化重复，“镶嵌”是指新材料的插入。当然，这种体现传统循环逻辑的手法在 20 世纪许多作曲家的作品中并不少见，也许是斯特拉文斯基、梅西安的这种重复之间拼贴新材料的 A B A 式的再现逻辑，作为旋律展开的一种常用手段启发了武满彻，但所不同的是，武满彻把句子乃至动机材料作为相对的独立单位进行了连贯的对比与统一的发展，笔者称其为“a b a 式句法”。此用法在《雨树素描》、《雨树素描 II》及《祈祷》中均有使用，以《祈祷》之第二首更为典型。从整体结构的再现式重复，段落之间、乃至句子之间及句子内部都有多样的重复形态。如图表 2：

A			B					B <sup>1</sup>				A <sup>1</sup>		
a			b <sup>1</sup>	c	c <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	b <sup>3</sup>	b <sup>4</sup>	c <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	d	a	b	c <sup>2</sup>
a	b-3	c-7	b	c	c	b	b	b	c	c	d	a	b	c <sup>2</sup>
1	2-3	4-7	8	9	10	11-12	13-14	15-16	17	18	19-22	23	24-25	26-29

B			
C		C <sup>1</sup>	
e	f	g	f <sup>1</sup>
30	31-32	33	34-36
A <sup>1</sup>		Coda	
B <sup>2</sup>	A <sup>2</sup>	Coda	
c <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	d	
44	45	46-48	
a	b	c <sup>1</sup>	
50	51-52	53	
84-86			

其重复手法表面看来自形式单纯,但细部却充满着多样的变化。武满彻的重复担负着音乐的不断变化中的统一、循序前行的展开功能,将散落在各处的、充满灵性的断章串联起来,使那些宝贵的感性珍珠自然归于理性的链条而不至游离于结构的家园之外。正像武满彻自己所说:“你走到了很远的地方,却突然发现自己已经回到了家园而没有回归的预告。”<sup>40</sup>

如果说武满彻在曲式结构上巧妙地利用了重复的手段进行展开,那么从某种意义上说,重复的思维逻辑作为一个结构力因素成为了武满彻音乐中不可或缺的一个重要组织手段。而更重要的是在重复这个结构框架里面诸多音乐要素的变化才是武满彻音乐的精髓所在。这种变化在和声技法方面也有多种多样的体现。譬如,武满彻会用设定好的音列,这个音列可能是单一固定的,也可能是多重泛化的。一系列和弦在反复时,将音列里没有的音(音列外音)做和弦外音式的附加,使前面出现过的和弦成为后面和弦的过滤后的样式,或者说,是一种最初变奏线条的细描和装饰;在一个片段重复中,音高组织部分是原样重复,部分是变化重复,具体的说是部分音高做移位处理,促使和声在纵向结构上产生本质性变化,可称其为“概括性移位”。以上和声技法在武满彻的早期作品中可以找到例证,同一时期他也曾使用过“自律性部分移位”,即和弦结构内部作分层处理,各层次相对独立地形成自律性的移动变化,构成相对应的独立单位,提出过泛焦点“和声场”(Harmonic Field)<sup>41</sup>等的概念,然而,武满彻成长在20世纪万花筒般新旧技法不断更新的时代,以其几十年的创作实践过滤出怎样的个性化的和声语法?晚期的和声语言、和声技法的特征又有哪些发展和变化呢?武满彻的创作不排斥任何已有的技术性手段,也没有刻意发明创造什么作曲技法,那么,武满彻利用“他技法”创造了自己的音响世界,其中在音高材料组织的方式、方法上是否有其独特的技术手段?笔者通过对武满彻四首钢琴小品的具体分析试图总结出如下几点:

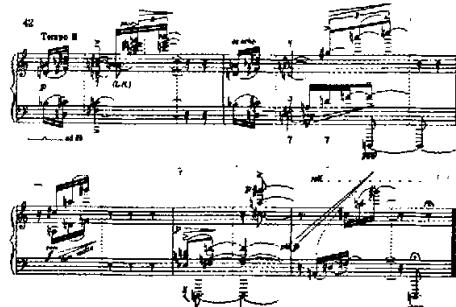
### 一、传统层面

所谓传统层面,是指西方功能性大小调和声体系的逻辑范畴,同时,也指20世纪以来的东方,即在日本及中国为多数作曲家所使用的以五声性旋法为基础的具有特定风格的和声语言样式。

#### (一)协和和弦的隐蔽使用

这里的协和和弦具体指大小三和弦及其转位和弦的使用。在《雨树素描II》中,有明显的中心音D贯穿全曲,形成D调性的隐性存在。D-F-A自然是该调的主和弦,而武满彻把这个和弦使用的非常巧妙、隐蔽。用其第一转位A-D-F的上行低声部旋律形态,分别在其上方冠以大三度、纯五度、大七度,形成宽距离音程排列,空灵的音响大大削弱了小四六和弦协和、黯淡的效果。以A为低音的小四六和弦在全曲中共出现9次,与中心音D共同构成了该作品的核心音响。每次出现时,或完全重复,或在音区、织体上细微的变化,惟有第7次出现时改变较大(参见谱例1)。在《雨树素描》结束前的61小节(见谱例3)也有协和和弦的隐蔽用法,作为持续低音的八度音重复音B<sub>2</sub>与上方小字三组的“CF(DG)构成了协和的大六和弦,从谱面上观察,作曲家把它置于不同的分层结构中,并令其发声的时间错落开来,但因为是延长的终止和弦,其协和的音响还是难以逃过听者的耳朵,这也许正是武满彻的用心所在吧。

#### 例1



#### (二)远距离的功能(D-T)呼应关系

《祈祷》的第二乐章结束在F大调上,各段落的终止和弦分别为:

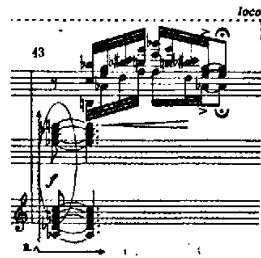
- ① E-G#-C# 小六和弦(第7小节)
- ② D#-G#-C# 四度和弦(第22小节)
- ③ E-G#-C# 小六和弦(第29小节)
- ④ E-G-C 大六和弦(第43小节)
- ⑤ D#-G#-C# 四度和弦(第49小节)

以上5个和弦可看作F大调的属和弦族类。两个小六和

弦是“F大调的小属和弦,第4次出现的大六和弦与主调相去甚远,而它正处于对比中段的结尾处,通常在传统结构中也正是再现之前的属准备的阶段,并且让我们回想到它的主和弦——第一乐章的调性f小调。该和弦作为F#大调的重同名调,f小调的属和弦将两个乐章的调性有机地链接起来。

在《雨树素描》的第23小节,最后一个十六分音符开始的F音持续两小节,与结束音B是远距离属—主关系。第43小节在F音上的高叠属和弦(见例2中圈线标明之处)虽然隐藏在附加半音的音响之中,但根据其所处的再现前的结构位置及其前述F音的暗示,还是能够辨认出来的。

#### 例2



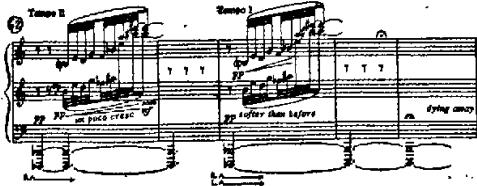
#### (三)四度音程基础之上的叠加

四度音程及其转位,特别是四度音程的平行进行具有鲜明的东方民族音乐的色彩,也许武满彻在此类和弦结构的使用上深受德彪西与梅西安的和声风格影响,或者说武满彻更愿意在二者之上营造感性与理性相结合的个性化的音响世界。

#### 1、四度联缀

连续四度(包括纯四度、增四度、减四度)在武满彻的作品里随处可见,常见的是四度与附加音的混合形态,单独使用的情况不多,见《雨树素描》结尾的最后5小节(谱例3)。该音乐片段的材料引自武满彻的另一首室内管弦乐作品《雨意》。这是一小节的材料以两种不同速度的重复,在八度B低音的支持下,上方为一长串连续的四度进行,开头两音一组的纯四度分明可构成局部的五声性旋律进行,并可局部形成以G、Bb、A的多调域联缀。当然,武满彻用下方大六度音程的平行进行在整体上减弱了东方的五声化音响。

#### 例3

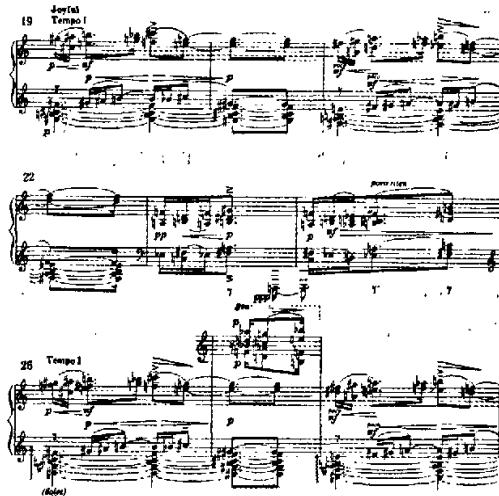


#### 2、纯四度叠加纯五度

在变化多样的四五度叠置和弦类型里,武满彻习惯自和弦的上方向下叠加而构成变化的和声音响,从而形成向低音区自然的延伸,可以说是一种较特别的构成方式。譬如,两个纯四度加一个纯五度,接下去增至三个纯四度加一个纯五度,

这种和弦结构具有很强烈的东方韵味(谱例4)。见《雨树素描II》的第19小节,第25小节的第一个和弦。这个片段的前两小节与后两小节的下方严格大二度模进构成一大句,接着插入两小节对比材料,第25小节开始是前面一大句的重复(a b a式句法),武满彻只在左手的低声部和弦的下方增加了一个D\*音,即前文所说的三个纯四度加一个纯五度和弦,仅添加了一个音,却大大改变了整体的和声音响。

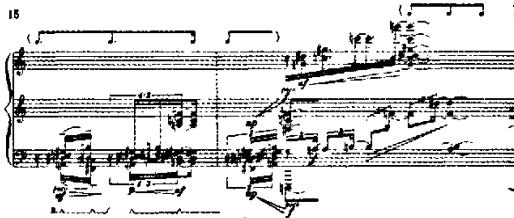
#### 例4



#### 3、纯四度叠加三度

纯四度下方叠加三度音程即构成了协和的六和弦音响(见谱例5),换句话说,在武满彻的非调性音乐逻辑中间偶尔显现的协和和弦不一定具有调性意义,而是由基础音程之上的叠加而形成,具有音高组织的纵向结构意义。

#### 例5



#### 二、现代层面

所谓现代层面,是指20世纪初西方传统和声的调性逻辑瓦解以来的和声技法,在纵向上主要以不协和音程构成和弦,如大小二度、大小七度及三全音音程等。而如何建立横向的序进关系,即和弦的相互关联性,这对于20世纪的作曲家包括武满彻都是难以回避或者可以说是不得不面对的一个挑战性课题。无论是序列技术控制下的各种音响形态,抑或是和声场、轴心音响、中心和弦,还是镜像对称和弦、和弦的分层化等各种控制手段,无非是想在一个相对的时间段内,实现对音乐

存在的理性的逻辑化控制,即实现各个孤立音响之间的关联性与非关联性<sup>10</sup>的存在。

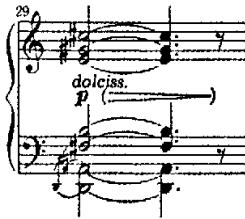
### (一)不协和音程的宽排列

武满彻善于将不协和音程与协和音程做有机的集合,并置以适当的宽排列音位,生成了特有的静谧、空灵、神秘的“武满彻音响”。武满彻多用不协和音程中的小二度、大七度作宽排列处理,即半音关系的远距离排列,在钢琴小品《闭上的眼睛Ⅱ》中表现得尤为突出。这首小品在纵向和声结构上的总体特点是,右手的纯五度与左手的三全音的结合,上下合起来经常构成半减七结构的和弦,整体呈水平式移位的斜向进行的织体形态较多,中高音区纯五度音程与增五度音程(小六度)的持续是该曲的重要音响。从谱面上看,三行谱表,音区跨度大、音数密集、织体复杂,但音响却并不嘈杂、尖锐。这与武满彻对不协和音程的特殊处理不无关系。以下为该小品中的部分二度关系音程在作品中的具体音高位置:第4小节的g<sup>1</sup>和b<sup>1</sup>,f<sup>2</sup>和e<sup>4</sup>;第8小节的g<sup>1</sup>和a<sup>3</sup>,#f<sup>2</sup>和f<sup>1</sup>;第15小节的f<sup>1</sup>和e<sup>4</sup>,d<sup>2</sup>和e<sup>4</sup>;第20小节的e<sup>2</sup>和#d<sup>4</sup>等。

### (二)音列纵合性和弦

这种纵合性和弦<sup>11</sup>是武满彻一贯使用的和声结构方法之一,即由特定的音列所含的各个音高材料按照一定的排列组合方式,垂直排列成纵向的和音结构形式,它形成的前提是音列。通过对武满彻不同时期作品的观察,不难发现音列是其构思和组织作品的一个基础步骤。经常使用的音列形式有:五声音列(都节音阶)、六声音列(全音音列)、半音音列、七声音列(利底亚音阶)、八声音阶(梅西安有限移位模式Ⅱ)等。由此会产生五音、六音、七音、八音和音,甚至是由十二个半音构成的和音。在本文所涉及的四首作品中,以《祈祷》的第2章第9小节最为明显,这是D利底亚音阶<sup>12</sup>的垂直排列而成的七声音和弦,见例6:

例6



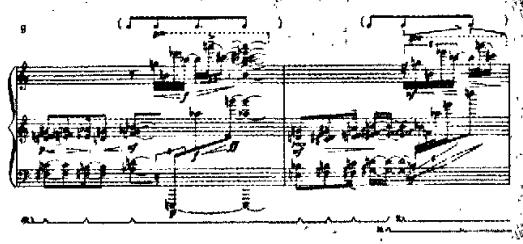
这种音列所含的音高材料原封不动的垂直结构固然是一种简单明了的样式,而在更多的作品中呈现的音列和音却是加入音列外音的变化形式,在武满彻早期的一些作品如《妖精的距离》、《安魂曲》、《黑色的画》等均能找到加外音的音列和音的例证。这些异质的、似乎是“不相干”的“外来客”作为装饰、润腔之类的要素成为武满彻展示自己的灵动的、感性的东方审美追求的浓墨重彩,是武满彻音乐所特有的一种音高组织方式。

### (三)和音结构内部的替换与省略

这也是武满彻一贯使用的一种和声技法。和音结构内部

的替换与省略应该是在音乐材料重复的前提下完成的。在保持原有和音的基本框架的基础上,在局部把一个或几个音去掉或替换成其它音,此手法虽具有一定灵活性,但却与整体音乐的发展需要和作曲家对音响、音色的追求密不可分。下例引自《闭上的眼睛Ⅱ》,它呈现了武满彻对音色、音响极其敏锐、细微的追求:

例7



以上针对4首作品在和声技法上的风格特点做了初步的分析,为了便于说明问题,大致分为传统与现代两大层面进行归纳,难免会对一些微观、局部的和声手段缺乏详细而明确的认定。并且为文章的标题所限,更不便对和声技法以外的若干音乐要素加以更多的阐述,如旋法、节奏、节拍等其它音乐要素的特点,有待于另文作进一步的分析和探讨。本文锁定在武满彻晚期创作的四首钢琴作品上,意在“回归”这个总体风格背景下,寻找其作品内部音乐发展逻辑的特性因素,挖掘武满彻在其个性化材料与技法灵活运用的基础上的个性化特征。这正是本文的主旨所在。

### 注释:

①2000年版新格罗夫《音乐与音乐家词典》的武满彻辞条收入13首,《日本的作曲二十世纪》(音乐之友社)的武满彻辞条收入14首,即另加一首儿童钢琴小品:《微风》《云》,本文以后者为据。

②日本的一个综合艺术家团体,成立于1951年11月,成员主要为二十几岁的年轻音乐家、美术家、文学家、摄影家等,武满彻为该组织的主要成员之一,1957年解散。

③日本著名音乐评论家山根银二当时在报纸上发表文章,认为《两个缓板》是“音乐の以前である”,意为还不入流的音乐。

④莫里斯·佛洛雷:Maurice Fleuret 1932-90,法国著名评论家

### 参考文献:

[1]日本音乐艺术杂志别册.日本的作曲20世纪[J].东京:音乐之友社,1999.180.

[2](日)沼野雄司、利盖蒂、贝里奥、布列兹——前卫的终结与现代音乐的方向[M].东京:音乐之友社,2005.67.

(下转第143页)

种种方法来刺激学生的求学愿望,这样,学习对于一个学生来说就是一个“主动参与”的过程了。”<sup>9</sup>学生有了主动学习,超越自己的决心,那声乐教学就会取得事半功倍的效果。

2. 从学生声乐理论基础与声乐教学等基本能力来评定声乐课程在毕业考试时,可以增加设立一些理论考查。如歌唱生理、歌唱心理、歌唱语言、歌唱嗓音的保健、歌唱作品演唱前的案头分析等等。如:歌唱的呼吸与生活中的呼吸有什么区别?歌唱的共鸣器官有哪些?歌唱时下巴紧张如何纠正?练声的目的、怎样练声?在歌唱中如何运用打哈欠的自然现象?试谈美声唱法与民族唱法的特点与共性,对字正腔圆的理解,如何建立演唱者的个性?等等。可组织面试或采用试卷填空、问答、论述等各种形式进行。检查学生对声乐的基本理论、概念的掌握以及用科学的理论来指导声乐实践的能力。

声乐的教学能力是每个学生都应当具备的。师范类的学生不用说,声乐表演专业的学生也应当具备声乐的教学能力。这是声乐发展的现状和趋势所决定的。很多专业团体的优秀歌唱演员,有了一定的舞台演唱经验后,便担当了声乐艺术指导、被聘为各类艺术院校或文化艺术馆的声乐教师。但是能唱不能教,知其然,不知其所以然,成了部分演唱者的遗憾。这显然是缺乏教学理论和方法的原因所致,当然,教学经验的积累不够也是主要原因之一。所以,在校学习期间,我们就应为声乐学生打下这方面的基础,以便他们走向社会后能从容地面对挑战。

教学能力的评定,首先要有教学文件如教学大纲、教学计划、教学目的、教案的撰写能力;正确的声乐教学概念、丰富多彩的教学手段、方法和形式;流畅的语言表达和大方得体的教态,以及课堂的组织调控能力等。在多年的教学中,我采用了一些小组观摩加教学实践的形式,收到了良好的效果。如:组织学生进行观摩演唱,观摩者将每一个演唱者演唱的优点和弊病写下来,有什么问题?由于什么原因?如何解决?在演唱结束后,学生先发表各自的意见,教师再组织学生进行讨论式的教学,在这个过程中,学生能对自己的演唱有客观的认识,更加清晰正确的声音概念,同学们针对各自或他人的演唱弊病找到一些解决问题的方法和手段,为今后的教学工作做些基础的铺垫。教师对每个学生掌握及运用知识的能力也有所了解,从而更加明确了今后教学的目标。

(上接第130页)

[3]杨立青.梅西安作曲技法初探[M].福州:福建教育出版社,1989.62.

[4](日)武满彻.音乐文集《面对沉默》英译本[M].伯克里,加利福尼亚:Fallen Leaf Press,1995.106.

[5](日)武满彻.武满彻著作集-5[M].东京:新潮社,2000.28.

[6]樊祖荫.中国五声性调式和声的理论与方法[M].上海:上海音乐出版社,2003.168.

声乐艺术的实践能力,包括各类声乐比赛,参与各类演出实践活动,参与重唱、合唱,与他人协调、配合,组织声乐排练能力等等,都应作为评定声乐教学效果的内容。通过多种形式,多方面地考查学生,以充分调动各方的积极因素,对师生的声乐教学水平作出准确、公正的评定。

声乐教学的成功标志并不单在于学生考试的高分和比赛获奖,而在于给学生建立了一个良好的歌唱状态、正确的声音概念、清晰的声乐原理,理解、表达音乐的能力及声乐实践活动的组织能力等。为学生打下一个结构合理而扎实的基础,为今后的声乐发展提供足够的动力。

### 结语

科学、合理的声乐教学模式的构建,需要声乐教育者在声乐教学实践中不断地探索、总结。声乐训练与声乐实践、声乐理论与相关知识有机地结合在一起,并使其逐步完善起来。还要注意不能为了片面地追求系统化、规范化、标准化而丧失了声乐教学的个性,这又走向了另一极端。总之,科学、合理的声乐教学模式不是简单的教学经验的积累、几篇学术论文和论著的发表就能构建的,它需要声乐教育者们随着声乐教育事业的发展不断地探究、实践、创新,掌握声乐教学的本质及客观规律,从而树立正确的教学观念,理清教学思路,运用科学有效的教学方法,把声乐教学过程从感性的认识上升到理性的归纳,形成知识体系,对声乐教学活动起正确的指导和积极的促进作用。使高校的声乐教学改革不断深入,取得实效,从而逐步构建起科学、合理的声乐教学模式。

### 参考文献:

- [1]李晋玮,李晋媛.沈湘声乐教学艺术[M].北京:华乐出版社,2003.432.
- [2]李首明.关于练声曲在教学中运用的若干思考[J].中国音乐,2006,(1):182.
- [3]徐行效.当代声乐艺术科学体系论[J].中央音乐学院学报,1998,(4).
- [4]杨易禾.音乐表演艺术原理与应用[M].合肥:安徽出版社,2003.62.
- [5]徐英.新世纪教育启示录[M].天津:天津教育出版社,2001.185.
- [6]徐英.二十世纪音乐的和声技法[M].上海:上海音乐学院出版社,2006.131.
- [7]桑桐.和声论文集[M].上海:上海音乐出版社,2002.4-5.
- [8](英)皮特·布特著,(日)小野光子译.武满彻的音乐[M].东京:音乐之友社,2005.47,285.
- [9](英)莫·卡纳著,冯翠燕、孟文涛译.当代和声[M].北京:人民音乐出版社,1983.31.