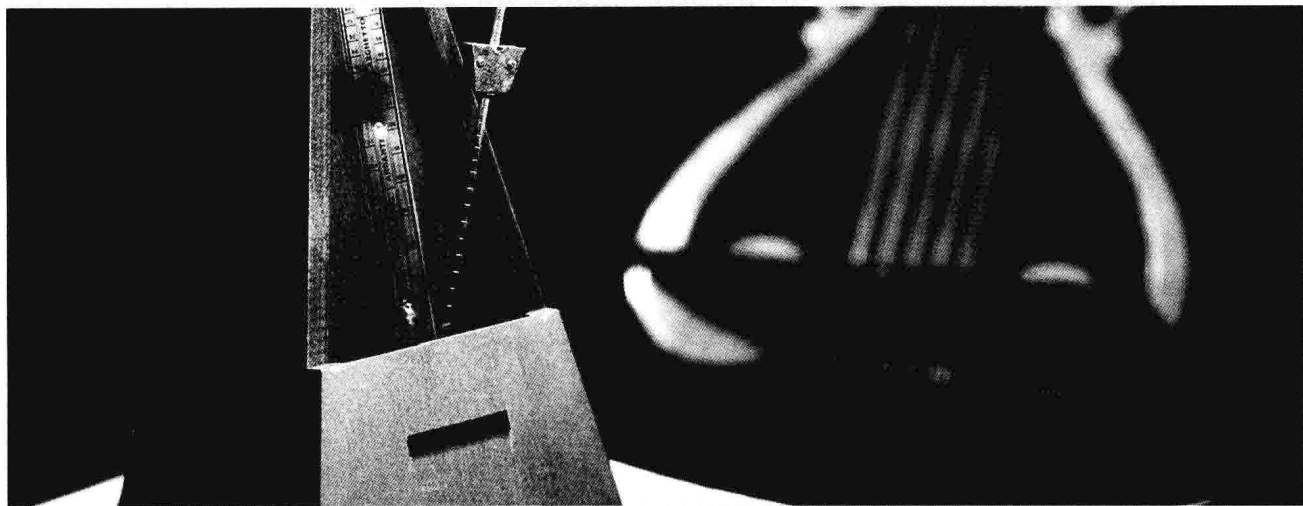




# 作曲的基础训练

ESSENTIAL TRAINING FOR COMPOSITION

姚恒璐 著



# 作曲的基础训练

ESSENTIAL TRAINING FOR COMPOSITION

姚恒璐 著

  
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE  
人民音乐出版社

图书在版编目 ( CIP ) 数据

作曲的基础训练 / 姚恒璐著 . — 北京 : 人民音乐出版社, 2011. 4

ISBN 978-7-103-03890-1

I. ①作… II. ①姚… III. ①作曲理论-专业学校-教材 IV. ①J 614

中国版本图书馆CIP数据核字 ( 2009 ) 第 233890 号

选题策划: 杜晓十

责任编辑: 周晓南

责任校对: 陈 芳

人民音乐出版社出版发行  
( 北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码: 100010 )

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787 × 1092 毫米 16 开 2 插页 25.5 印张

2011年4月北京第1版 2011年4月北京第1次印刷

印数: 1—2,000册 定价: 58.00元

**版权所有 翻版必究**

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: ( 010 ) 58110591

网上售书电话: ( 010 ) 58110650 或 ( 010 ) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: ( 010 ) 58110533



姚恒璐，博士，中央音乐学院作曲系教授、博士生导师。

曾获英国利兹大学作曲专业音乐硕士学位(Mmus)和哲学博士学位(PhD)。发表各类音乐学术论文70余篇。主要作品：第一交响曲《升华》(七乐章)；管弦乐《虹》等；室内乐：《第二弦乐四重奏》、六重奏《山曲》、铜管五重奏《音画三幅》等；民乐五重奏《五福连珠》、《一枝花》为弹拨乐队而作；合唱与艺术歌曲数十首。

主要著作：

- ①《20世纪作曲技法分析》(上海音乐出版社2000年版)；
- ②《现代音乐分析方法教程》(湖南文艺出版社2003年版)；
- ③《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》(香港华文出版社2005年版)；
- ④主编《音乐必听曲目欣赏指导》(9册，山西教育出版社2003年版)；
- ⑤主编《音乐技法的综合分析》——普通高校作曲技术理论综合课程(高等教育出版社2009年版)；
- ⑥《实用音乐英文选读》(湖南文艺出版社2010年7月版)。

此外，出版个人音乐作品的CD：

- 1.《升华》——姚恒璐音乐作品典藏(北京环球音像出版社2009年版)；
- 2.《原始的音迹》——姚恒璐钢琴作品选(人民音乐出版社2010年版)。

# 前 言

作曲的教与学在长期以一对一的方式进行,这种教学方式使其处在一种半封闭的状态,封闭的教学方法使成功者和失败者的经验与教训不能与广大师生共享,不利于作曲教学工作的发展。同时,对于作曲教学中的普遍性规律和教师个性化教学之间的微妙关系也一直是一个值得研究的课题。

本书是对本人多年教学实践的理论性总结,读者对象除适用于初级阶段作曲专业的学生外,还适用于各个年龄段的非专业作曲爱好者。从当前我国社会专业音乐教育的普及程度这一实际情况出发,学习本书前应当具备相应的音乐专业和作曲技术理论的技能以及其他知识水平。具体包括:钢琴中级演奏程度(包括视奏能力);基本乐理学习完毕;中级水平的视唱练耳;清楚重属、副属和弦水平的和声学基础,以及相应的五线谱记谱能力和各种体裁的中外音乐作品听赏的积累。本书从最基本的节奏记谱、旋律写作开始,逐渐深入到多声部的处理——线形思维与品味和声;与多声部的写作相关的——织体形态,以及对于音乐结构框架内如何处理音乐材料、音色等等问题,这些都是学习者在学习作曲过程中一定会面临并必须解决的关键问题。

笔者常常将音乐创作的技法比喻为创作的局部零件或工具,掌握好“工具”,创作才能得心应手,而有思想的头脑同样也是创造艺术成品关键所在。在学习中我们应当注意技法之间,技法与整体结构之间存在着相互依存、互为转化的逻辑关系。学习某一类技法同时,就要学会与前面所学其他技法的关联,打破技法类别之间的隔膜,将其灵活有序地运用在一起。一方面,作曲教学需要理论分析的支持和对于音乐作品类型的归纳总结,另一方面,作曲训练又是一种实践性极强的学科,每当必要的理论贴近了写作的实践时,就需要学习者以很强的专业“悟性”、良好的内心听觉和对于音乐音响想象的驾驭能力,去做“举一反三”的工作,逐步达到能够写出基于个人感受的音乐作品。

本书共分为九章,前六章为基础训练篇,后三章为成品写作篇,在钢琴小品、艺术歌曲和室内乐重奏等主要创作领域,给予了写作细节和整体结构方面的指导。除了一般的章节设计外,在每一种必要的技法领域,都安排了一系列的“训练”内容,在“示范”之后留有若干习题,希望能将章节中所谈到的理论总结,即刻运用到写作实践中。

姚恒璐

2007年

## 体例说明及写作宗旨

章节中的陈述要点与“训练与思考”中的训练习题是并行的关系，双方可以互为参考。

**示范**中所演示的习题作法，在章节的谱例当中都有实例来引证。训练时，可以同时参考两者，以便把训练的效果做得更好。每一个训练习题之前都有**训练目的**的说明，用以明确学习、训练目的和指导训练时的写作。

在写作这本书的过程中，笔者遵循以下写作原则并逐步明确了写作宗旨和目的：

1. 在本书章节设计中有这样的主旨：尽量以简洁中肯的语言、有贯穿意义的章节、生动且有代表性的谱例，来讲述音乐本体语言的写作规律，使得学习者在自己理解的基础上，能够达到继续深入其中的目的。很多问题本身需要有较长时间的理解过程，并且需要有更多的谱例、练习才能达到一定的功力，并不是一本教材所能做到的。因而，本书的写作本着“不求全，但求解”的精神，力争做到“典型、正确、简捷”，给予学习者一种入门的思路。

2. 在规范写作章节时，力求突出本书实践意义的重要性。除了在每个章节中较为系统地谈及所述的要点外，为学习者进一步练习的需要，在章节之后特意开辟了“训练与思考”，其中不但有分类的实践项目，而且还增加了练习的示范，为悟性高的学习者铺垫了自学之路。示范之后都有训练要点提示，简要地提出训练所应当达到的目的，并且设计了一系列练习题。许多示范来自于笔者的教学过程，以及典型音乐作品的创作原本。

3. 音乐作品的举例风格面较广，从古典、浪漫到近现代音乐都有所涉及。从范例的浏览方面也力求使学习者建立一种较为宽泛的艺术视野。谱例的编号采用按章排序的方式，例如7-3就是指第七章的第三个谱例。

4. 本书旨在根据学习作曲的学生们通常所遇到的实际问题，以明确的“结论式标题”的形式，分章节地介绍了从节奏节拍、旋律写作，线形思维、品味和声——直到关于多声部写作中会实际遇到的实践问题：织体形态、音乐结构、钢琴小品的写作以及在单一音色写作的基础上，接触到诸如艺术歌曲写作以及各种管弦乐音色的处理和室内乐重奏写作的实际问题。一至六章为“技法理论的基础篇”；七至九章为“创作实践的训练篇”。

# 目 录

绪 论 .....	( 1 )
<b>第一章 节奏与节拍——律动的奥秘 .....</b>	<b>( 7 )</b>
第一节 节奏的记谱 .....	( 7 )
第二节 在节拍背景下的五种不同类型的节奏模式 .....	( 9 )
第三节 节奏与其他因素的关系 .....	( 10 )
第四节 在节奏形态中的变形能力 .....	( 12 )
第五节 二声部以上复合节拍的种种形态 .....	( 14 )
训练与思考:节奏的类型、模式与变形 .....	( 16 )
训练 1 节奏时值的记谱 .....	( 17 )
训练 2 节奏主题的展开练习 .....	( 19 )
训练 3 复合节奏、复合节拍的展开练习 .....	( 22 )
<b>第二章 旋律写作——韵律的升华 .....</b>	<b>( 25 )</b>
第一节 旋律写作的基本要求 .....	( 25 )
第二节 旋律写作的记谱细节 .....	( 32 )
第三节 对旋律主题四种思维特征的认识 .....	( 36 )
第四节 旋律的展开手法 .....	( 41 )
第五节 旋律写作中的现代思维 .....	( 46 )
训练与思考:旋律写作中的基本类型及其展开手法 .....	( 47 )
训练 1 调式调性的辨识 .....	( 48 )
训练 2 音列与音阶的互通 .....	( 54 )
训练 3 以节奏节拍特征为主体的旋律 .....	( 58 )
训练 4 以音程的关联为特征的旋律 .....	( 59 )
训练 5 旋律写作中的展开手法 .....	( 62 )
训练 6 旋律的装饰性写作 .....	( 66 )
训练 7 单旋律写作中的风格扩展 .....	( 67 )
<b>第三章 线形思维——纵横的交汇 .....</b>	<b>( 70 )</b>
第一节 建立对位化的声部感觉 .....	( 70 )

第二节	二声部模仿式复调	( 71 )
第三节	二声部对比式复调	( 76 )
第四节	对位与和声的混合写作	( 79 )
第五节	从对位的学习到线形对位	( 82 )
	训练与思考:对位趣探	( 85 )
训练 1	以民歌为素材写作各种模仿式、对比式复调	( 85 )
训练 2	模仿复调与主调结合的写法	( 88 )
训练 3	续写二声部的复调音乐主题	( 91 )
训练 4	根据指定的单旋律主题写作各类对位练习	( 94 )
<b>第四章</b>	<b>品味和声——半音化设计</b>	( 96 )
第一节	和弦的叠置方式及原位与转位的交替	( 97 )
第二节	和弦外音	(100)
第三节	低音线条	(105)
第四节	声部连接	(110)
第五节	离调、转调、换调等手法	(112)
第六节	和声的节奏	(128)
	训练与思考:音乐创作中的和声实践	(131)
训练 1	各种西洋传统调式的和声配置	(131)
训练 2	多种叠置方式以及非同一调性系统和弦的连接	(133)
训练 3	和弦外音的一题多做	(135)
训练 4	低音线条引导下的半音化和声配置	(137)
训练 5	离调模进	(139)
训练 6	特殊音阶背景下的和声配置	(143)
训练 7	多声部写作方式及其和声性质的变换	(148)
训练 8	离调转调和声布局中的钢琴小品片段写作	(150)
训练 9	为调性转换中的单旋律以及十二音调性思维下的旋律配置和声	(152)
<b>第五章</b>	<b>织体形态——音响的布局</b>	(159)
第一节	织体写作概述——四声部和声与织体写作的关系	(159)
第二节	织体中“层的概念”	(166)
第三节	织体的类型	(171)
	训练与思考:织体的写作实践	(181)
训练 1	以和声骨干为基础的织体变形写作	(181)
训练 2	合唱式的织体写作	(187)
训练 3	钢琴织体的变形	(190)
训练 4	变形原有的钢琴小品片段(风格模仿)	(193)
训练 5	根据一组和声进行钢琴独奏织体的写作	(196)



训练 6 同一旋律配置不同的织体与和声 .....	(200)
<b>第六章 音乐结构——建筑的面貌 .....</b>	<b>(203)</b>
第一节 小型曲式的结构特征 .....	(204)
第二节 小型曲式中主题材料间的对比关联及其贯穿发展 .....	(226)
训练与思考:小型结构的辨析 .....	(235)
训练 1 曲式分析 .....	(235)
训练 2 主题对比程度的比较与写作 .....	(238)
<b>第七章 钢琴小品的写作——成品的积累 .....</b>	<b>(242)</b>
第一节 多声部钢琴曲的写作目的和意义 .....	(242)
第二节 小型曲式钢琴小品的写作 .....	(246)
第三节 钢琴小品写作中的风格扩展 .....	(257)
训练与思考:多声部钢琴曲写作的预备练习 .....	(262)
训练 1 根据和声功能框架写作多声部钢琴小品 .....	(262)
训练 2 根据一个短小的原型写作多声部主题的变奏 .....	(265)
训练 3 根据一段短小的单旋律写作多声部钢琴独奏主题 .....	(271)
训练 4 在一部曲式结构中发展一个短小的多声部主题 .....	(276)
训练 5 单三部曲式的预备练习 .....	(281)
训练 6 根据多声部的主题写作钢琴小品 .....	(284)
训练 7 多样化调性形态音乐主题的发展 .....	(297)
训练 8 创作自己的音乐主题 .....	(300)
<b>第八章 艺术歌曲写作——词曲的辉映 .....</b>	<b>(302)</b>
第一节 歌词的主要特点概述 .....	(302)
第二节 艺术歌曲歌词的三种主要类型 .....	(305)
第三节 歌曲各个声部的旋律写作 .....	(306)
第四节 声乐与钢琴的几种写作关系 .....	(310)
训练与思考:艺术歌曲写作的预备练习 .....	(329)
训练 1 辨识歌词的风格定位与曲式结构 .....	(330)
训练 2 为一句歌词谱曲 .....	(333)
训练 3 为一句歌曲配置伴奏 .....	(335)
<b>第九章 乐器与音色——重奏的魅力 .....</b>	<b>(343)</b>
第一节 器乐化旋律线的装饰性写作 .....	(343)
第二节 各种乐器组合的重奏曲写作 .....	(348)
第三节 重奏曲写作的一般规律 .....	(350)
训练与思考:音色与音响 .....	(362)

训练 1	为旋律主题设定乐器音色,并发展到一定的曲式规模 .....	(362)
训练 2	为指定的乐器写作独奏小品 .....	(364)
训练 3	为一个单旋律声部添加另外的重奏声部 .....	(365)
训练 4	将重奏片段缩减为钢琴谱 .....	(369)
训练 5	将钢琴主题片段改编为重奏小品 .....	(374)
训练 6	为一个重奏主题续写 .....	(379)
附录一:	常用西洋乐器名称中外文对照表      五线谱、简谱对照表 .....	(384)
附录二:	合唱音域表      独唱音域表 .....	(387)
附录三:	音乐作品的欣赏导览目录 .....	(388)

## 绪 论

谁是作曲课程的接受者？作曲课程可以面对每一位具备学习作曲基本素质的学生，尽管人的天分有高低之分，尽管天分也会关系到学习质量的高低，但不应当人为地划分谁是“专业的”或是“业余的”，并以此作为评判质量的前提。西方人对于专门从事一项事业的人称其为“职业的”(professional)或者是“非职业的”(amateurish)，仅此而已，决无评价其水平高下之意。我们所关注的只有他是否全身心地投入其中、热爱音乐创作，还是敷衍懈怠、索然无趣、以考试为目的的被动接受。至少从认识音乐的本体语言形成规律这个角度而言，作曲这门学科也是达到这一目的最为直接的途径了。从这一角度观察，作曲的接受者除了为培养专业“从业人员”，也应当面向一般有志于进取的音乐表演者、理论研究者 and 普通音乐爱好者。从这一观点出发，学习音乐的广大学生，无论你从事的是音乐表演或是理论研究，都应当首先关注音乐语言的形成、发展和实践。试问，哪一位学习绘画的学习者没有动手实践，而只是对艺术“评头论足”；哪一位中小学生在自己亲身经历的学习过程当中，对于中国语言的学习，仅仅停留在阅读别人的文章，而自己却没有动手造句、写作文章？！真正掌握、运用一门语言，最终还是要落实到笔头的写作。从听觉艺术的广义方面理解，音乐也可以理解为一种语言——音乐语言，只不过它的学习、领会方式应当以对音响的聆听为重点。同理，理解音乐语言的最终方式，还是要落实在对于音响的内心感受和笔头写作上。广义的作曲，就是让每一位学习音乐的人，都要运用此形式深入到音乐本体语言上来，程度可分深浅，但是加强对音乐学习的目的却是一致的。

作曲是如何“教”的？笔者赞同这样的观点：首先，作曲不是教出来的，而是“悟”出来的。正如英国学者雷吉纳德·史密斯·布伦戴尔(Reginald Smith Brindle)在他所写的专著《作曲》一书中所评说的对于作曲这门课程的精彩观点：“作曲的教学是一种容易引起争议的事物。在音乐的专业人士当中(包括学生们)持有两种很强烈的意见：一种说法是，‘作曲是不能教的’；另一种说法是，‘作曲不应当是教出来的’”。这里的观点其实并没有忽视作曲教学的根本意义，而是从另外一个方面说明，纯粹技法的课程固然可以传授，而个性化的思维是任何人也无法赋予的，因为作曲毕竟是“创作”，而不是纯粹画音符的“智力游戏”。一个人的创作观念和结构方式，在表面上是属于技法的范畴，而潜在的却是贯通其个性化的过程，许多音响的艺术想象、对于作品玩味的审美取向以及创作中的好恶品格，大多是依个人长期的成长生活环境、家庭社会的影响、个人接受教育的程度和广度等多种客观因素形成的，这些是别人无法“教”出来的。

其次，一位好的作曲教师，不仅因为他具备丰富的教学经验，还因为他会启发学生的创作激情、启发学生“举一反三”的能力、能够挖掘出不同素质学生的不同潜质，从而造就出不同创作风格的多样化创作格调的学生。我们承认，学生的音乐天资和接受能力会有很大的不同，尤

其在教学过程中,这种能力的差别有时非常明显;他同时也看到教师对学生的后天培养对塑造一位作曲学生产生的积极作用。如果一位老师培养出五个作曲学生,他们的创作风格一致、甚至与教师的风格雷同,只证明他培养了学生的“模仿力”,却极大地忽视了每个学生的“创造力”和“个性”。作曲是一种极为复杂的心理感知、情绪感受、美感取舍、理论升华的有机过程,除了社会、历史、文化等种种因素对于个体的影响外,“作曲技法”——作为实现艺术目的的有效“工具”,也需要不断地补充、完善和提高,最终能够达到“随心所欲”地选取自己表达内容所需要的特定技法。布伦戴尔在《作曲》这本书中还提到,“如果你有一位教师,那就总是要与他保持信息畅通、处于激发状态甚至是争论状态,却绝不要书呆子气,让教师自己的意愿或者破坏性方式下的批评使得你无所适从。唯一合理的批评是建设性的评论。假如你的教师只是‘破坏’创作激情而提不出重建一些事的有价值的意见,就跟他‘再见’吧”。在我们所听到、见到的实际作曲教学当中存在着两种极端的作法:一是,拿一些根本没有经过实践检验的所谓理论,作为作曲当中必须遵循的原则,不许这样、不许那样,一开始就制订出一些束缚学生手脚的“紧箍咒”。这样的“理论”从一开始就与“创造性思维”无缘,违背音乐创作的思维方式和基本规律。所以我们说,任何机械的“推理”、“纯理论的说教”都无助于作曲水平的真正提高。二是所谓“情绪化教学”,评判掺杂着个人当时的情绪,再加上“一切跟着感觉走”,没有根据、不讲原则地常说:“挺好,接着去写”,或者是“怒斥”：“不行,重新写!”好在哪儿,错在哪儿?让学习者无从下手。

作曲家应当是一位有思想的哲人。笔者认为:作曲技法是音乐创作的物质基础,没有技法的更新,具有丰富音乐表现力的探索就无从谈起。“作曲技法实施的三原则”是这样一种相互关联的有机过程:第一原则创作、挖掘出富于灵感的音乐主题;第二原则根据主题特征,在写作中要具备有机贯穿的变形能力;第三原则要将贯穿变形的结果置身于一个富有逻辑意义的结构设计中。要达到这样的理想境界,需要我们进行长期的实践和磨炼。三者缺一不可,有灵感而不擅长变形的人就可以只写一些不具展开性的小品;作曲的核心就是变形,从某种意义上讲,不会变形就不会作曲;既有灵感又有变形能力,还要懂得结构布局,否则同样会把作品写得杂乱无章。

作曲技法实施的根本目的在于“音响的表现”。“音响”含有音乐表现手段之集大成的意义,有旋律线条、多声部写作、节奏节拍、音色、速度、力度等多方面的因素,当然也含有种种音乐表现手段以何种面貌、形态出现的问题。在实际的音乐创作实践中,作品音响的风格定位、时代感与表情意义之间的有机联系,是音乐作品最直接面对听者的基本方面。

在音乐创作中要力图克服两种极端的思维方式:

1. 只强调个人的主观感受,以感觉代替客观音响效果,忽视作曲基本功的系统训练;以感性理解代替理性思维,因而缺乏必要的表现技法和结构设计。写出来的音乐作品从音响到表现是直白、浅显的,与作曲者所欲达到的表情、内容相距甚远。或是音响风格前后不统一,既无横向有机贯穿,又无层次分明的整体结构严谨设计。

2. “唯技法论”,技法形式完全代替了所要表现的内容,或将一些人们所不熟悉、作曲家本人也根本不懂的名词概念、历史哲学命题当做作品的标题,“以无知对虚幻”,把技法的实施过程当作创作的唯一目的。技法音响方面有个性化创新意义的同时也会存在新的雷同的可能性,殊不知,很多人自认为那些有创新意义的技法现象,或许早在二三十年前就已经有人尝试、

采用过了。记谱表面的“新意”代表着音响的存在形式，而不能取代作者真实的艺术创意。只有在音乐的表现意义与其相适应的技法手段相符合、相统一的时候，音乐作品才有可能达到一种得体的艺术品位和相应的精神境界。

心理心智决定着创作的实施规律：音响想象——结构设计——技法的实施是作曲家构思音乐作品的基本心理路程。而在人们学习、分析、借鉴的进程中，我们却又发现其中心理的轨迹又是反其道而行之的。分析者首先关心的是作品的技法面貌，进而追寻技法现象是如何影响作品的结构形成，最后，分析者可以沿着分析的结构进而想象作品最初的音响构成，并以此来印证借鉴的实践性和可靠性。分析者的这一理解过程同样适用于学习者，在学习掌握了一定的技法技能之后，我们不应当停留在原地，而是要关注作品局部所采用的技法与整体结构逻辑之间的关系，特别是要在长期的写作实践中积累音响，培养自己音乐音响的想象力——从而培养和提高自己的音响美感取向，在不断的鉴别中提高个人的艺术趣味。音响想象是作曲实践的前提。在构思一首作品之初，作曲家头脑中往往浮现出音乐的音响过程，这种个性化的音响想象存在于个体思维当中，是无法与外人进行交流的。我们在进行作曲教学、音乐创作和音乐分析的实践中会深切地感到，技法现象是音乐实践当中人与人之间交流的媒介，可以说在许多情况下，谈技法，实质上是在描述创作的思维过程，没有技法的演示就不会有作曲教学中的“传播—接受”的互动。而过分强调技法的功效，把它看做是理解作曲的唯一途径，也会忽视诸如生活体验、心理感受、美感取舍、特别是音响想象的重要作用，进而并不一定能够写出有深度的、成功的作品。智商和情商在从事艺术创作中是同等重要的，品质、性格与处事态度也会对艺术创作产生直接的影响。音乐作品的创作质量要求我们必须面对如下的实际问题：

1. 主题的立意、特点——首先要自我提出问题，要想写作怎样格调的音响？想要表现什么？在短小的多声部音乐主题中，主题在旋律线条、调式调性、和声语言、织体层次、节奏节拍等方面都有什么值得发展的因素？

2. 作品的生活基础——音乐作品的立意是由作曲者个人的生活感受、社会经历、文化理解、音响想象等诸多因素决定的。作品在表情表现方面的“真切”程度，也是由作者的本体素质所决定的，因此平时的积累就决不是可有可无，而是必需。在日常生活中有意地注重培养自己勤于思考，培养对于生活中各类事物的兴趣，培养自己观察、分析事物的能力，从而积累创作素材、发掘创作动议。

3. 作品的风格定位——在很大程度上是由技法因素所决定的，譬如采用何种音高材料、何种和声语言等。而在深层次上，它也是由作曲者的审美取向、个人的艺术气质所决定的。含糊的“多重风格”、“无风格”只能生产出没有特质的音响，从一开始就隐伏着失败的危险。

4. 作品的时代感——生活在 21 世纪的今天，我们应当写作什么样式的作品。借用 Fashion（时尚）这个词汇，它虽然大多特指的是视觉艺术范畴，但在听觉世界同样存在着音响是否时尚问题。我们尊重传统技法，但我们不能在传统音响上停滞不前，换句话说，我们生活在 21 世纪的人，不能再写作 19 世纪以前音响样式的作品，尽管我们当前的作曲技法训练课程还停留在古典浪漫乐派音乐的经验总结上，但对于音乐创作而言，听觉审美需要延伸，时代的发展需要艺术品位的延伸，而我们在历史的观念、审美的意识具备之时，所有这些又都是以作曲技法的具体训练为核心、为基础展开的，它需要的是明确无误的方向感和科学可行的训练步骤。

5. 作品的结构设计——以钢琴小品的写作作为作曲基本训练的体裁形式，是由于它在多

方面的可塑性所决定的。钢琴小品在旋律写作、和声训练、织体训练的基础上,体现了创作完整音乐作品的全过程。其中形式朴素,既存在完整的多声部体系,又没有诸如音色、演奏人员方面的干扰,形式朴素,在学习之初易于掌控。结构,说到底就是音乐作品中的音响布局问题,它并不仅仅是人为划分认定的乐曲轮廓,而更重要的是受到音乐材料、调性音域、演奏方式、写作方式、时间的进程等多种因素的影响下的音响布局的产物。对于结构的认识,不能停留在训练之初我们所指出的那几个规范的曲式样式上,还需要花更多的时间去审视、回味和创造。

多元融合的创作时代 “传统—现代—民族”是当前作曲实践中人们所追求的多元融合的基本方面。本书并没有将音乐作品的风格区分为哪个是传统、哪个是现代的,因为那样做的结果容易引起学习者接受过程中的心理混乱。思维和技法是可以依据人们的本身已经具备的能力和水平去自觉延伸和发展的,不需要人为的规定去限制接受的潜力。从广义来认识,音乐中的传统与现代的技法风格是一种社会存在中的自然演变和历史发展的过程,不应当有什么绝对的界线。只有将“开放性思维”和“历史的认识”事物有机联系,才是我们进行技能学习的重要前提。正是由于传统与现代的意义之间没有天然的屏障,在制订我们的教学方案时,就应当更加注意将其“相揉相济”,使得没有任何先入为主的学习者,能够自然地接受两方面的实践理念。我们必须明确的是,任何“现代思潮”的理念及其实施,都不能从根本上脱离它们与传统音乐之间千丝万缕的联系,创新是以“度”为限定的事物。一方面,人们的音乐鉴赏能力和欣赏习惯是可以随着时间的推移而发生“质”变的;另一方面,音乐创作中的“创新”不会、也不应该“空穴来风”,以脱离人们的生理和心理接受能力为代价,去实施一些过分的举动,是失败的。因而,单纯的猎奇不是创造。没有良好基本功的训练,延伸就失去了原型,创作的闪光点就无从谈起。

民族风格,不仅仅专指中国民族风格,而且可能包括其他民族的音乐风格,要立足于一种民族的或文化的土壤。一个人的母语常常会影响到他的语言风格,包括音乐语言风格,但若不加有意识地锤炼,一种民族的语言风格也不会做得“很地道”。一位作曲家的音乐语言首先是从自己的母语中诞生的,因此作为中国作曲家,首先要写出地道的中国民族风格,再去谈“国际语言”。语言,牵扯到技法的实施,因而,风格写作最终还是要落实到技法的合理实施。

音乐创作与技法分析的“生态循环”。结构,这个词代表着多方面的含义。音乐作品的写作细节和整体的组织方式都可以称为“结构方式”。用于音乐“音响创意”所要实施的作曲技法的组织形态,就是我们需要研究的主要方面。从这个意义上说,音乐作品分析应当是集“音乐创作参数”的分析,所有关系到音乐作品组织方式的现象都应当成为分析的内容,而不能仅仅限于曲式的框架。人们在长期的创作中所总结的整体结构方式在教科书上称为“曲式”,是人们共同承认、行之有效的组织框架。在实际音乐创作中,人们所约定俗成的曲式框架只是历史阶段的产物,它会受到创作技法的制约而变得“边缘化”或是“自由化”。曲式分析不等于框架分析。曲式,不应当只被理解为一种轮廓,而应当将着眼点放在作品内部的技法细节,如,主题特征、动机的贯穿方式、展开手法、调性布局、节奏节拍的组织、配器的音色组合逻辑等等。分析的重点不是轮廓的构成,而是应当研究作品中音乐陈述的方式、音乐陈述不同阶段的语气、表达方式以及不同技法的使用是如何影响整体结构的形成。根据这样的思维,音乐作品的组织方式也应当如同和声、配器等科目那样,是可以做到形态上的出新、呈现多种多样的组织形态和“建筑样式”。

应当沿着作品的构成特点来决定分析的内容。技法分析,也不等于局限在“四大件”的分

析,一首音乐作品的写作特征就决定了它的分析内容和途径。特别指出的是,音乐分析不能成为纯理论的产物,而是应当建立在活生生的音乐作品上。敏感地发现一部作品中的技法构成的特征,这些特征就是分析的重点。对于一位专业作曲家而言,这是一种基本的专业能力。

分析的目的:认识与借鉴。一方面是认识到创作中共有的技法现象和独特的创作个性;另一方面是要考虑如何将认识的结论运用到自己的创作中去,这些都是依据每一位作曲家内心对于音响需要的理解程度和取舍方面而决定的。有的人只是满足于和声音响的丰富、有些人满足于横向线条的交织、有些人则满足于写作谱面上的华丽织体;而有些人不仅要求细节的音响满足,还要在整体局部的平衡和对抗中获得结构上的满足。在心理上,我们对于令人满意的音乐结构的感受,是取决于再次听到的音乐材料与一种“音乐透视”意义的应用彼此之间种种很好的平衡,并且将这种以前曾听过的音乐引入到层层升华的情绪层面。通俗地说,就是对于音乐主题的展开与变形能力以及整体和细节都能够兼顾的组织能力。

作曲技法并不应当是孤立存在的现象,必须与它们所存在的音响背景和贯穿过程相符合,必须同作曲家内心真实的音响追求相符合,而不是表面的模仿和写出一些连自己都不理解的东西。技法与结构是相辅相成的有机结合。技法影响着结构的形成,结构则是技法、美感和审美取向相融会的产物。结构的逻辑性和独特创意,是一种潜在的创作素质的体现。有很多实例证明,某些“制造”音乐音响的技法参数并不能代替作曲家对于整体结构的逻辑化设计,它不像采用了某些新音色那样“表面”的绚丽,也不像采用了某些富于灵感的节奏因素那样“引人入胜”。在有头脑的专业人士看来,结构设计的合理、巧妙与否直接关系到音乐作品的成败。如何在音乐创作中创造性地采用独特的结构设计,是我们每一位从事音乐创作的人所要深入思考和解决的关键问题。只有当把音乐结构看作是如同其他写作技法那样,是个人音乐表现上的本能需要时,音乐的表情表现才会以一种流畅的结构陈述方式展现在听者面前。

与一般史美论著作的论述、印证、理论深化等等为写作特征的音乐学类文章相比,作曲技术理论从其命题到结论带有更多的实践性。它的论述不应当满足于将理论停留在认识和形态的层面,而要求经得起实际创作、实际演奏、实际音响“可操作性”的考验。也就是说,在认识的基础上,还应当重视理论的实践意义,研究音乐创作的实践规律、再将其转化为音乐创作的动力,加上成功演奏的演绎所带给作曲家的经验与启示,周而复始,才能形成一种良好的“创作生态”的循环。

作曲教学改革的核心就是教学理念与教学实践的有机结合。课程如何更加科学地安排,使这门艺术学科的教学工作更加学术化、更加贴近人的接受心理、更加符合音乐艺术的本体规律。笔者认为,改革的理念和布局最终还是要落实在脚踏实地的实践当中,落实在一大批有志向、有质量的教师队伍当中,在符合客观规律的实践中不断地加以深化和提高,其成效就显现在对人材的培养是否成功。正是基于作曲是一种极为复杂的心理认知、情绪感受、美感取舍、理论升华、实践性强的学科,实践的有机过程始终应当成为讲授的主导方向。

还有一些音乐创作中的细节问题值得我们去探究。例如,我们主张培养学生的“默写”能力。那种对着钢琴边弹边记谱的写作方式,不仅不能培养学生内心音响想象的能力,也不利于写出流畅的音乐。写作的其后阶段,可以采用钢琴等多声部乐器积累音响“数据”,以及验证创作过程中的内心音响效果。长此以往,对于培养一位作曲家的“心、口、手一致”的专业素质具有极大的好处。还比如,在电脑作曲软件上直接写作,一般也应当是在纸面上写好后,输入电

脑。因为就当前音乐打谱软件的功能而言,还没有达到“随心所欲”的功能。如果在电脑上直接“写作”,操作中的按键过程也会极大地影响作曲的思维过程,两者在创作思维方面的矛盾更加突显出来。听觉缺陷的痕迹也会很明显的暴露出来,诸如:“复制—粘贴”的感觉、和声缺乏色彩、织体写作没有特色、声部连接缺乏逻辑性,最多能达到一般“干活”的目的。

作品记谱的规范化应当引起学习者的极大关注,从手书的规范到音符符头、符干的大小与五线谱的比例,都要以专业眼光达到要求。记谱完成之后连线、断奏记号的标记,不是可有可无,而是发自内心的、音乐表情的实际需要,是作曲家对于他的音乐的表情注释。譬如,连线,对于管乐而言是呼吸的标志;对于弦乐则是换弓演奏的标识;对于键盘乐器它表示抬手——再弹奏,不同的连线划分会产生不同的音乐音响效果,应当是作曲家内心音乐表现的直接组成部分。

本着广泛交流的心态,笔者认为,作曲教学的趋势是逐步走向更多的接受者、走向规范化的学术之路,对于其中的经验教训也到了开发总结的时候了。对于学习作曲的学生而言,在学习态度方面,抛开一切“功利性”目的的“爱乐”思想,是引导其积极学习探索、开拓创作思维的基本保障。音乐是爱乐者的事业,如果仅仅是因为选择职业的权宜之举,或是为了某些动人的名声而争强、拔高,那么长久看来两者之间所采取的态度、进取的精神及其取得的结果将会是截然不同的。作曲的创造性思维还表现在其技术理论学科的建设和有机的发展当中,对于每一位从事音乐事业的人来说,不懂得音乐的本体技法和音乐语言的形成规律,就会在很大程度上限制他们对于音乐作品的理解,音乐的音响就会变成一片毫无意义的音响堆积,就无从开启人们以音乐为原动力的创造性思维,进而也就无从奢谈音乐的审美过程和心理感受了。



# 第一章 节奏与节拍——律动的奥秘

在我们开始讲授音乐创作的种种技法现象的时候,节奏节拍总是先于音高体系而首先被提出来。各种音乐史论类的著作都曾告诉我们,人类早在远古时期就已经用非音高的方式节奏来抒发情感,诸如,狩猎中集体行动的节奏、各种劳动中的律动节奏等等。在音乐发展的历史当中,节奏也是先于旋律产生的,而在旋律中,律动的音高骨干也体现了节奏的作用,特别是当节奏以某种规律的强弱交替进行时,原始节拍的意义就产生了。对于这些技术问题,我们大多在基本乐理课中都已经接触到。

作曲中的节奏、节拍问题是音乐创作技法中最能够直观地接受,但却最容易被人们忽略的问题。通过对节奏节拍律动的感知,最容易激发人们的欣赏感观和创作欲望,也是最集中地反映了音乐创作者自身音乐感的体现。作为教学的进程,以节奏节拍作为作曲入门时起步阶段的训练,可以在不受到音高体系、音符时值干扰的情况下,便于集中研究音乐中律动的各种基本形态,为单旋律写作扫清障碍,还可以为多声部音乐中的织体写作打下坚实的基础,这些都具有一脉相承的前后承继关系。

## 第一节 节奏的记谱

### 1. 记谱的规范

作曲的基础训练首先要落实到音乐的记谱方式上,规范的记谱,是达到音乐准确表达的前提。通俗地说,就是要把头脑中感觉到、想到的音响,在谱面上如实地记录下来。如果自己有很好的音乐灵感,没有记谱的基本功,也会轻易丧失本来很好的音乐记忆。记谱方式包括单声部(单音色)、多声部(复合音色)记谱,而基础的记谱还是发生在单声部,其中包括:

① 节奏记谱 ② 节拍记谱 ③ 音程记谱 ④ 旋律线记谱 ⑤ 乐思的音型,以至于逐步达到多声部音响的准确记谱能力,等等。

音乐中的节奏在音乐表现中是最为基础的要素。在没有音高的情况下,节奏本身也会具备表现功能。因此认识节奏本身律动的特点,在没有音高因素参与的情况下,将节奏练习写好,为将来写作旋律在时值记谱、律动方式等方面打好基础。

### 2. 节奏的五种基本类型

尽管我们已经在基本乐理中了解到节奏的类型,但是对于认识与实践之间还会存在不少的差异。当我们动手写作时会发现,其实分门别类地对节奏问题进行阐述,会在写作中减少盲目性,增强自信心,理论总结与个体感性认识相结合,才会帮助学习者大步加快学习的步伐。原始节奏可以分为五种基本类型,按照近似关系,它们又可以被分为三种形态: