

主 编 张 燕

副主编 李金华 韩燕玲 梁 红

音乐院系作曲技术理论共同课系列教程

多声部视唱

——根据经典名作改编

The Series Courses of Composition Technique and
Theory for Common Teaching Program in Conservatory



湖南文艺出版社

HUNAN LITERATURE & ART
PUBLISHING HOUSE

音乐院系作曲技术理论共同课系列教程



多声部视唱

——根据经典名作改编



主 编: 张 燕

副主编: 李金华 韩燕玲 梁 红

编 委:(按姓氏笔画顺序)

王方明 李金华 李丽娜

李 蓉 张继农 张 燕

杨 舒 黄 茜 梁 红

傅丽娜 韩燕玲

湖南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

多声部视唱 / 张燕主编. —长沙: 湖南文艺出版社,
2007.8
(音乐院系作曲技术理论共同课系列教程)
ISBN 978-7-5404-3975-0

I. 多… II. 张… III. 多声部曲式 - 视唱 - 高等学校 -
教材 IV. J614.3 J613.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 134069 号

音乐院系作曲技术理论共同课系列教程

多声部视唱

主编: 张 燕

副主编: 李金华 韩燕玲 梁 红

责任编辑: 孙 佳

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编: 410014)

网址: www.hnwy.net/music

湖南省新华书店经销 湖南新华印刷集团有限责任公司 (邵阳) 印刷

*

2007 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 880 × 1230mm 1/16 印张: 19

字数: 486,000 印数: 1-3,000

ISBN 978-7-5404-3975-0

定价: 36.00 元

音乐图书邮购电话: 0731-5983102

音乐部传真电话: 0731-5983041

联系人: 沈 冰

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换。

总 序

源于音乐 回到音乐 感知音乐 创造音乐

在高等音乐教育体系中,以统称“四大件”的和声学、对位法、曲式学以及配器法为核心构架的作曲技术理论教学,可以大致分为三类:第一类是作为专业(主)课的作曲技术理论教学,教学对象主要为作曲技术理论各专业方向的博士、硕士研究生^①,他们以作曲技术理论中某一个方向为专攻,兼修相关方向或课程作为专业学习的基础与辅助;第二类是作为专业基础课的作曲技术理论教学,教学对象主要为作曲专业及相关专业(比如计算机音乐、指挥等等)的本科生,“四大件”是他们专业学习的最重要的专业基础课;第三类就是这里要重点讨论的作曲技术理论共同课,其教学对象主要是非作曲系的音乐各专业方向,特别是音乐学^②、音乐表演、音乐教育等专业方向的本科生,他们以作曲技术理论的部分内容作为基础课。

经过近八十年的积累与发展,中国高等音乐教育中的作曲技术理论教学,已经形成了一整套严密、完备的体系,取得了举世瞩目的成就。这在前述第二类教学中体现得

① 一些音乐学院,比如武汉音乐学院作曲系作曲专业的五年制本科生,在三年级下学期可以申请并经考核通过后,选择作曲技术理论中的某一个方向作为自己的专业主修。这类作曲技术理论教学,也可以划归为第一类。

② 音乐学系的作曲技术理论共同课教学,目前国内各大音乐院校的做法大致可以分为三种:第一种已经简化得几乎跟表演专业各方向相同;第二种是适当考虑音乐学系的特点,科目开设相对丰富,大纲设计相对贴切,课时配备相对较多;第三种则保持其“专业基础课”而非“共同课”的高度来对待。对于侧重于理论研究的音乐学系本科生而言,作曲技术理论课程的重要性是不言而喻的。第一类做法过于简化,第三类做法在招生规模扩大、节约教育成本压力也很大的情况下则很难实现。

尤为显著——这与各大音乐学院作曲系都把作为本科教育专业基础课的“四大件”的教学,看作安身立命之本而给予高度重视密切相关。但是,我们同时也应该看到,我们的作曲技术理论教学,在前三类教学活动中——无论是作为专业课、专业基础课还是共同课——都还存在着这样那样需要改进与完善的地方,特别是作曲技术理论共同课,从教学目的到教学大纲到教材建设到教学方式到考试方式等等方面,都有值得认真思考和需要努力改进的地方。

我们目前的作曲技术理论共同课教学,粗略地说,就是前述第二类教学,在“课程设置”、“内容范围”以及“授课方式”等方面都有“简单”甚至有些“粗暴的简化”现象。就“课程设置”而言,国内各大音乐学院以及各师范大学、综合大学的音乐院系,作曲技术理论共同课绝大多数只开设和声学与曲式学,少数条件较好的院校会涉及对位法。好像音乐学、音乐表演、音乐教育等专业方向的学生就不需要对位法、配器法方面的知识,或者说和声学、曲式学的相关知识就是比对位法、配器法更重要的知识,这是一个从不需要讨论的“约定俗成”!难道作为专业音乐工作者的他们就不需要面对同样甚至更加丰富多彩并在20世纪以来得到强劲复兴的复调音乐吗?就不需要面对往往比独奏音乐更加深邃宽广、更加丰富多彩的室内乐与大型管弦乐吗^①?就“内容范围”而言,目前开设的和声学与曲式学,也是第二类教学的简单缩减。比如,和声学往往进展到“次近关系转调”前后,曲式学往往进展到奏鸣曲式甚至三部曲式(复三部曲式)为止。好像音乐学、音乐表演、音乐教育等专业方向的学生就不会遇到远关系转调的音乐作品,好像奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式就一定比三部曲式、三段曲式深奥或者重要。特别需要注意的是,在“授课方式”等方面,作曲技术理论共同课倒是严格照搬着第二类教学的模式。比如,和声学教学仍然以短小篇幅的(通常是一个“公式化”的乐段结构)四部和声写作为中心内容,以声部进行是否合适甚至是否“犯规”(比如耳熟能详的“平行

① 即使从特别功利的角度来看,配器法方面的知识对管弦系甚至声乐系或声歌系学生业务修养的提高,对位法方面的知识对钢琴系乃至民乐系学生业务修养的提高,其重要性也不会低于和声学与曲式学。至于音乐学各专业方向特别是其中的西方音乐方向,如果没有全面的作曲技术理论基础,其专业学习与研究自然是相当困难甚至是无从谈起的。

五、八度”)为主要评价依据。可以毫不夸张地说,不少学生经过一年左右“稀里糊涂”的和声公式写作训练后,除了刻骨铭心的“平行五、八度”外,在对一首实际音乐作品进行和声分析,对和声布局及其与曲式结构的关联,对和声的音乐表现功能与结构功能,乃至对和声学这门课程与他所学专业的关系等方面,都知之甚少。而和声学的教学与实际音乐作品的严重脱离,又必然导致以前者为重要基础的曲式学教学的困难重重。修完这些科目已经很少、内容经过删减的作曲技术理论共同课后,不少同学还不太清楚为什么要学习这些课程,究竟从中学到了什么。

这其实也就是作曲技术理论共同课教学需要深入思考、努力回答与认真解决的问题。

二

我们首先需要简洁地回到问题的源头:什么是作曲技术理论?作曲技术理论主要是对前人创作经验的总结,也包括具有一定独创性的创作方法与理论。可以简而言之:作曲技术理论主要源于音乐!特别是对于作为共同课教学的作曲技术理论来说,其内容仍然主要涉及对西方 17、18、19 世纪音乐创作的技术理论总结。尽管 20 世纪以来作曲技术理论研究的对象在时空等方面都有所拓展,比如,在时间方面向巴洛克时期之前的早期音乐与 20 世纪以来的现代音乐拓展,空间方面则从“欧洲中心”向世界各地铺开,在重点方面从“专业音乐”向民族民间音乐和都市大众音乐延伸。而这主要是第一类与第二类作曲技术理论教学与研究所关注的领域。无论是作为作曲技术理论共同课的教学对象,还是当下的专业与社会音乐生活,所面对的音乐作品,主要也还是 17、18、19 世纪的音乐创作。至于早期音乐,以及 20 世纪以来的现代音乐,则是其他课程的任务。

接下来的问题是,我们为什么要学习作曲技术理论特别是作为共同课的作曲技术理论?为了感知音乐与创造音乐!“感”几乎人人可“感”,当然程度有别;“知”则需要打实地进行训练与学习。这其实是个非常简单的道理,但遇到“玄乎”的音乐,说法就多起来,多到可以使“感”“知”“合一”了!多到使我们不知道应该“知”什么了!但我们仍然可以旗帜鲜明地说:“知”音乐的构成!而以“四大件”为核心内容的作曲技术理论则是培养学生“知”音乐能力的最重要手段之一。而是否“知”音乐,则是“音乐工作者”与“音乐爱好者”最根本的区别^①。我们的音乐大学生不是音乐“爱好者”——当然,他如果首先是个“音乐爱好者”更好——所以需要“知”音乐,所以需要学习作曲技术理论共同课。作为共同课的作曲技术理论,并不以培养学生直接创作音乐为目标^②,但作为二度创作的音乐表演,以及音乐教育、音乐研究等等也是对音乐文化的创造,而创造音乐的前提则更是“知”音乐。所以,我们需要学习作曲技术理论共同课,不仅仅是和声学与曲式学,不仅仅是“近关系转调”与“三部曲式”,更不仅仅是“音乐公式”。因为它们远远不是音乐及其构成要素的全部。

其实,把“四大件”单纯地称为“作曲技术理论”,本身就存在着把它们仅看作技术训练的偏颇。事实上,“四大件”对于第二类教学来说更多地倾向“技术”,而对于第三类教学来说更多地倾向“知识”,还应该是广义“音乐学”的一门分支学科“音乐形态学”的重要组成部分。它们主要都是人们对既往存在的音乐(作品)从各个不同的视角、不同的侧面进行全方位的认识、理解与研究的成果;它们不仅应该为作曲(音乐创作)服务,还可以成为另一种操作层面的行为——音乐分析的基础。人们创作音乐是为了欣赏音乐,欣赏了还要认识、理解,知其然还要知其所以然,这就要进行音乐分析,要分析就需

① 相对于“音乐需不需要懂”这个饶有意味、值得探讨的美学问题,“音乐需不需要知”对于专业音乐工作者而言,则几乎不必讨论。

② 是作为专业基础课的作曲技术理论教学的目标与理想,但作曲技术理论教学与音乐创作实践之间的逐渐“脱节”,也是作曲专业教育、教学领域中越来越引人关注的问题。这是另一篇文章的题目了。

要工具,需要手段,音乐形态学就是。所以别的专业不说,起码以研究音乐理论为使命的音乐学专业学生,要把音乐形态学各子学科的知识都学好,才能有饭碗。音乐各专业方向貌似千差万别,但有一点是共同的,就是都离不开“音乐作品”;包括音乐在内的一切艺术活动,其最高目的之一就是围绕着艺术作品展开共享;要实现音乐艺术的共享,基本前提之一是要把作曲家创作的作品实现音响;而准确实现音乐作品的必要前提之一就是音乐表演艺术家对音乐作品的全面了解、准确理解和创造性表现^①。

四

那么,怎样才能更好地进行作曲技术理论特别是作为共同课的作曲技术理论教学?回到音乐!回到鲜活、完整的音乐本身!这主要包括两个方面的思路。

第一,作曲技术理论共同课教学,要始终以完整或相对完整的“音乐作品”作为最重要的出发点和归宿点。这又涉及两层意思:其一,作曲技术理论共同课教学,要以分析作为最主要的教学方式与教学内容^②。比如,和声学的教学,要下决心删减四部和声写作的内容与比重,重点加强和声分析与键盘和声的分量^③。在对鲜活的音乐作品的和声分析过程中,讲解和声的理论与实践,梳理和声的声部进行及其组合的最基本逻辑^④。其二,作曲技术理论共同课的教学所选用的谱例,要尽可能是完整或者相对完整的作品(乐章)。比如和声学教学中,要改变过去讲到某个孤立的和弦,相应地在作品中“剪出”一个对应的实例,而忽视该和弦在作品整体和声布局中的意义及其表现力等做法;

① 该段叙述参考了武汉音乐学院作曲系彭志敏教授、刘健教授,音乐学系汪申申教授、蔡际洲教授阅读本文初稿后于2007年3月17日分别给笔者的书信和电子邮件。

② 其实,即使是作为作曲专业及相关专业的专业基础课的作曲技术理论教学,也应该充分保证“对实际音乐作品的分析”在“四大件”各课程教学中的重要地位与分量。

③ 据悉,中国音乐学院已经开始在作曲技术理论共同课教学中进行以和声分析代替“传统”的和声学教学的尝试。

④ 可以适当保留调内四部和声写作训练,但更提倡对实际音乐作品和声骨架的四部和声缩编训练。

又如,在曲式学教学中,要关注小型曲式,比如“乐段结构”作为一个完整的音乐作品与作为不同大型曲式的次级结构时在形态与表现等方面的异同等。这些,都需要通过对完整或相对完整作品的分析,才能全面地展示出来。

第二,作曲技术理论共同课的教学,应该形成以基本乐理与视唱练耳为基础,以“四大件”所有的方面为核心内容,以歌曲分析与写作、合唱为辅助的完整体系^①(见附表)。关于“四大件”,除了前述的和声学与曲式学要改进教学内容、教学方式等外,还一定要涉及对位法与配器法方面的知识,可以用复调音乐分析与管弦乐分析来进行教学。关于基本乐理和视唱练耳,作为所有音乐学习者的基础必修科目,虽然不属于最严格意义上的作曲技术理论范畴,但与作曲技术理论密切关联,这也是音乐院校通行将其归属作曲系进行业务管理的重要原因。值得提及的是,本应该与音乐实践关系最为密切的基本乐科教学中,也存在着一定的、值得注意的“脱离”音乐的现象。比如基本乐理教学中“数字化”甚至“游戏化”的“音值组合训练”、“无理音程构建”^②,视唱练耳教学中逐步形成的“以音准节奏为主轴、以视谱听写为两翼的教学体系”^③对实际音乐作品教学忽略等等。事实上,专业音乐教育界,对基本乐科教学早有明确的认识:“音乐听觉能力的提高,要通过学习实际的音乐作品,而不是脱离上下文从音乐作品中摘录一些材料,或编写一些简短的练习能达到的。”^④将合唱与歌曲分析与写作特别是前者作为“辅助”纳入作曲技术理论共同课教学体系,主要也是基于“源于音乐、回到音乐、感知音乐、创造音乐”的思路。其实,合唱是体验音乐、感知音乐最方便可行的途径之一。最理想的状态是各专业方向的学生人人都有进乐队排练的机会和能力,但这几乎是不可能的。而合唱则人人可以参与。目前,我国的专业音乐教育体系中,合唱在音乐教育

① 专业高等音乐教育体系中还有一门非常重要的基础课程——音乐欣赏,把它放到音乐学理论共同课范畴较好。

② 参见周振锡《音程辨析》,载《黄钟》2007年第1期。

③ 引自任志琴《论视唱练耳课的本质属性》,载《星海音乐学院学报》2000年第2期。

④ 引自G·威特利奇、L·汉弗莱斯著、孙从音译《练耳——通过音乐作品训练听觉》之《序》,人民音乐出版社1985年第1版。

专业方向开设得较为普遍^①，而在其他专业方向则开设得很少，我们认为，在所有专业方向的本科教学中开设一学年左右的合唱，对于提高学生认知音乐、感知音乐的能力，有着非常重要的作用^②。至于歌曲分析与写作的纳入，主要考虑到歌曲是专业音乐与社会音乐生活中的重要内容之一，通过这门课程的教学，可以培养学生最基本、最普遍的音乐感知能力与一定的歌曲创作能力^③。

附 表 _____。

	和声学	
基本乐理	曲式学	合唱
视唱练耳	对位法	歌曲分析与写作
	配器法	
作为基础	作为主体	作为辅助
侧重体验感知	侧重分析理解	侧重体验感知
以音乐作品的分析贯穿始终		

① 当然，在曲目的选择上，还存在着一些需要注意的问题。

② 其实，国外无论是专业音乐教育还是普通学校音乐教育，都高度重视合唱课的教学与合唱活动的开展。“20 世纪 30 年代中期，美国普通学校的合唱教学进入了有史以来的第一个黄金时期，其标志是无伴奏合唱的兴起”。引自刘沛编著《美国音乐教育概况》第 30 页，上海教育出版社 1998 年 10 月第 1 版。前苏联所有中等专业学校的学生，除了钢琴主课的学生以外，都要必修合唱。而音乐学院的各系，除了声乐系要修习 2-3 年(240 小时)、乐队与合唱指挥要修习 1-5 年(1020 小时)合唱课程外，其他各系的学生都需修习 1-2 年(140 小时)的合唱课程。参见魏煌、侯锦虹编著《苏联音乐教育》，第 57-66 页，上海教育出版社 1999 年 5 月第 1 版。

③ 这里提出的课程设置，主要是从作曲技术理论共同课教学所应该包括的必不可少的内容来谈的，具体的课程开设，应该根据培养方案、教学大纲以及各院校的实际情况等综合考虑。比如：有机的、有效的而不仅仅是从删减内容、降低成本的角度来进行的课程整合就是思路之一。

五

长期以来,在分别作为“专业课”、“专业基础课”与“共同课”的三类作曲技术理论教学实践中,第三类也就是作曲技术理论共同课的教学,其存在的“价值”与发展的方向比较模糊,其“地位”也好像最低。课程的教学目标比较含糊,教材建设表面繁荣——这与长期以来将作曲技术理论共同课较片面地看作为专业基础课的简化甚至简单化,并相应地认为这类教材的编撰也相对较容易有相当大的关系;教学目的模糊,教学方式针对性不强,也往往导致学生学习积极性不高,并直接影响到教学效果与教学质量;课程管理单位对课程建设重视程度往往不够,也有意无意地选择年龄较轻、职称较低的教师担任相关课程;而教师的教学与科研特别是有针对性的教学研究的积极性与能动性自然也不会高;教学管理部门要么关注较少,要么容易把它作为教学改革最早的试验田——更多的是进行课程调整甚至压缩以降低教学成本,而切实提高教学水平的措施则不够丰富与得力。

然而,事实上,作曲技术理论共同课在三类教学中的影响,是最广泛甚至也是最深远的。说其影响最广泛,是因为其受众群体最大、涉及面最广;说其影响最深远,是因为它是音乐各专业方向学习与发展的基础^①。我们可以旗帜鲜明地说:作曲技术理论共同课教学,是事关高等音乐教育质量“一体”——各专业方向主课或主课群教学——与“两翼”——作曲技术理论共同课教学与音乐学理论共同课教学——的不可或缺、不可忽视的重要组成部分!全面提高高等教育特别是本科教学水平,是国家教育部“十一五”发展规划中的三大重要任务之一。而高度重视、审慎反思、实效改进我们的作曲技术理论共同课教学,则可以弥补非作曲专业学生在知识、手段和能力方面的不足,并进而成为全面提高高等音乐教育水平的一个重要环节。

^① 还需要指出的是,在高等音乐教育高速发展(比如,原有院校程度不同的扩招;比如,很多院校陆续新增音乐专业等)的今天,表演专业的毕业生成为独奏家、独唱家的比例甚至概率都在大幅缩小。高等音乐教育培养素质全面的专业音乐工作者的任务更加凸现。

六

基于“源于音乐、回到音乐、感知音乐、创造音乐”的主旨,武汉音乐学院作曲系老中青三代专家学者联合部分其他音乐学院作曲系的专家学者,共同编撰了这套“音乐院系作曲技术理论共同课系列教程”,希望能从教学环节的源头——教材建设入手,为进一步改善我们的作曲技术理论共同课教学略尽绵薄之力。本系列教程主要包括和声学、和声分析、曲式学、复调音乐分析、配器分析、多声部视唱、练耳、基本乐理、歌曲分析与写作、合唱等,注重以音乐作品为主要切入点,结合鲜活的音乐作品实例的聆听、分析、体验(主要是演唱或演奏)讲述理论知识;注重培养学生的分析能力和感知能力,并进而为同学们的专业学习与实践——比如,演绎音乐作品,从事音乐教学,从事音乐研究——提供有力和贴心的技术理论与音乐本体支撑。

感谢湖南文艺出版社以及本丛书责任编辑孙佳先生的鼎力相助,感谢方方面面的理解与支持。期待着读者、专家的指点与指正,以使本丛书在实际教学实践中不断修订,逐步完善。

钱仁平

2007年1月至3月

于武汉音乐学院作曲系

前 言

基于这套作曲技术理论共同课系列教程“源于音乐、回到音乐、感知音乐、创造音乐”的总体编撰思路,武汉音乐学院作曲系视唱练耳教研室的老师们集体编撰了这本根据经典音乐名作改编的《多声部视唱》。

在作曲技术理论共同课教学中,视唱练耳应该是与音乐“最亲密地接触”的课程之一。人人都有耳朵和嗓子,人人都可以倾听和歌唱。“视唱”是用心“听”,“练耳”是用心“唱”。视唱练耳从来就是或者应该就是“认知音乐”、“感知音乐”以及在一定程度上“表达音乐”的最基本、最方便、最贴心的途径之一,而且是手段和目的合而为一的途径。长期以来,随着视唱练耳课程的不断完善,同时也在一定程度上的趋向僵化,我们的视唱练耳教学逐步形成了“以音准节奏为主轴、以视谱听写为两翼的教学体系”,这在一定程度上造成了视唱练耳重视认知音乐甚至认知“音符”,轻视乃至忽视感知音乐、表达音乐的现象。这也是我们编写这本根据经典音乐名作改编的《多声部视唱》,并希望其能辅助与丰富我们的视唱练耳教学内容的主要目的。

根据实际音乐作品改编视唱练耳教学素材,国内外早有尝试与实践。上海文艺出版社曾于1959年出版过上海音乐学院视唱练耳教研组根据群众歌曲和民歌编写的《多声部视唱教材》;人民音乐出版社也于1985年出版过G.威特利奇、L.汉弗莱斯著,孙从音译的《练耳——通过音乐作品训练听觉》等。只是这些很有教学价值的材料还未被我国视唱练耳教学领域所重视,在教学实践中运用得也不够广泛。

至于根据经典音乐名作特别是管弦乐作品改编多声部视唱作品,这本《多声部视唱》在国内应该是较早的尝试。对它在教学实践中的运用,我们有如下几点设想:

其一,教程中的这些作品的最完整表达形式是多声部视唱作品音乐会。

其二,教程中的每一首作品还可以把声部分解为单声部、二声部、三声部的视唱训

练、节奏训练以及听写训练材料。

其三,本教程并未专门编撰每一首作品的训练方式与训练目标,课程教师应该根据这些作品充分备课,充分发挥教学能动性,设计各种类型的训练题目。

其四,也是最重要的是,本教程重视在教学中的运用,着力培养学生从旋律、和声、织体乃至曲式结构等方面把握不同时期音乐作品的风格与内涵的能力。

这本《多声部视唱》从最初的构思、选曲、改编、初稿至定稿、出版,历时两年余,系列教程主编钱仁平教授贡献良多。他从担任武汉音乐学院作曲系系主任伊始就高度重视基本乐科的学科建设。在编撰这本《多声部视唱》的每一个重要环节,钱仁平教授都亲自参与讨论,并确定方案、分配任务。彭志敏教授也发挥了重要的作用。他从1999年始,就关注视唱练耳课程与实际音乐作品的关系,并对视唱练耳教研室的老师们特别是青年教师们提出殷切希望。作曲系刘永平教授也对该教程的编撰,提供了不少有益的建议与帮助。作为《多声部视唱》的编撰主体,武汉音乐学院作曲系视唱练耳教研室全体教师付出了巨大的劳动,每一位教师都在繁重的教学工作之余,按时保质保量地完成了每一个阶段的任务。还要感谢武汉音乐学院作曲系的师生们对本教程编撰工作的帮助与支持。感谢湖南文艺出版社以及孙佳先生多年来的帮助与支持!感谢对这本书提供帮助的所有朋友!

由于时间仓促,能力和水平有限,在一些器乐名作的改编上定有一些不当之处,希望能得到同行和专家们的批评和建议。

武汉音乐学院作曲系视唱练耳教研室

2007年2月

目 录

◎ 总序:源于音乐 回到音乐 感知音乐 创造音乐

◎ 前言

◎ 第一部分 早期音乐

1. 《回声》·····[弗莱芒]奥兰多·迪·拉索曲 李 蓉 王方明选编 001
2. 《圣母颂》·····[佛兰德]若斯坎曲 李 蓉选编 004
3. 《你好,我的爱人》·····[弗莱芒]奥兰多·迪·拉索曲 李 蓉选编 008
4. 《是的!你看到我的爱人了吗?》·····[英]托玛斯·汤姆肯曲 李 蓉 王方明选编 010
5. 《千悔万恨》·····[佛兰德]若斯坎曲 李 蓉选编 013
6. 《云雀之歌》·····[法]克莱芒·雅内坎曲 李 蓉选编 015

◎ 第二部分 巴洛克时期

7. 《庄严的快板》(选自组曲《水上音乐》)·····[德]亨德尔曲 黄 茜改编 021
8. 《G弦上的咏叹调》(选自《第三号管弦乐组曲》)·····[德]巴赫曲 黄 茜改编 025
9. 《C大调前奏曲》(选自《前奏曲与赋格》)·····[德]巴赫曲 黄 茜改编 027
10. 《C大调赋格》(选自《前奏曲与赋格》)·····[德]巴赫曲 黄 茜改编 031
11. 《弥撒》·····[德]巴赫曲 黄 茜改编 034
12. 《哈里路亚》(选自清唱剧《弥赛亚》)·····[德]亨德尔曲 杨 舒选编 042

◎ 第三部分 古典主义时期

13. 《眼泪》(选自《安魂曲》)[奥]莫扎特曲 张 燕选编 046
14. 《阿利路亚》[奥]莫扎特曲 张 燕选编 048
15. 《春天来临》[奥]海顿曲 张 燕选编 052
16. 《谣唱曲》(选自《降B大调弦乐四重奏》)[德]贝多芬曲 张 燕选编 057
17. 《骑士》(选自《弦乐四重奏》)[奥]海顿曲 张 燕选编 061
18. 《安魂曲》[奥]莫扎特曲 张 燕选编 065
19. 《暴风雨》(选自清唱剧《四季》)[奥]海顿曲 张 燕选编 072
20. 《别相信他》(选自歌剧《唐·璜》)[奥]莫扎特曲 张 燕改编 077
21. 《我觉得很奇怪》(选自歌剧《费德里昂》)[德]贝多芬曲 张 燕改编 082
22. 《春之歌》(选自清唱剧《四季》)[奥]海顿曲 傅丽娜选编 085
23. 《荣耀经》(选自《加冕弥撒》)[奥]莫扎特曲 傅丽娜选编 091
24. 《圣体颂》[奥]莫扎特曲 傅丽娜选编 102

◎ 第四部分 浪漫主义时期

25. 《第七交响曲》[德]贝多芬曲 韩燕玲改编 104
26. 《小序曲》(选自组曲《胡桃夹子》)[俄]柴科夫斯基曲 梁 红改编 111
27. 《柔板》(选自《阿莱城姑娘》第一组曲)[法]比才曲 梁 红改编 120
28. 《化石》(选自《动物狂欢节》)[法]圣-桑曲 梁 红改编 122
29. 《阿拉伯舞曲》(选自《培尔·金特》第二组曲)
.....[挪]格里格曲 韩燕玲改编 127
30. 《D大调小提琴协奏曲》[德]勃拉姆斯曲 李金华改编 141
31. 《弦乐四重奏》[俄]柴科夫斯基曲 李金华改编 145
32. 《意大利随想曲》[俄]柴科夫斯基曲 李金华改编 153
33. 《索尔维格之歌》(选自《培尔·金特》第二组曲)
.....[挪]格里格曲 王 茜 李金华改编 159

34. 《大象》(选自《动物狂欢节》).....[法]圣—桑曲 王 茜 李金华改编 162
35. 《F 大调弦乐四重奏》.....[捷]德沃夏克曲 李金华改编 165
36. 《沃尔塔瓦河》(选自交响诗套曲《我的祖国》)
.....[捷]斯美塔那曲 王 茜 李金华改编 170
37. 《古堡》(选自管旋乐《图画展览会》).....[俄]穆索尔斯基曲 李金华改编 173

◎ 第五部分 印象主义时期

38. 《牧神午后》.....[法]德彪西曲 李丽娜改编 179
39. 《四重唱——给失去快乐的人们》.....[法]德彪西曲 李丽娜改编 200
40. 《亚麻色头发的少女》.....[法]德彪西曲 李丽娜改编 204
41. 《弦乐四重奏》.....[法]德彪西曲 张继农改编 206
42. 《弦乐四重奏》.....[法]拉威尔曲 张继农改编 225

◎ 第六部分 现代音乐

43. 《赋格曲》(选自《前奏曲与赋格》).....[俄]肖斯塔科维奇曲 韩燕玲改编 238
44. 《弦乐四重奏》.....[俄]肖斯塔科维奇曲 韩燕玲改编 243
45. 《弦乐四重奏》.....[俄]肖斯塔科维奇曲 韩燕玲改编 249
46. 《弦乐四重奏》.....[奥]阿诺尔德·勋伯格曲 李金华改编 260
47. 《波莱罗舞曲》.....[法]拉威尔曲 钱仁平改编 263