

THE ART OF MUSIC ARRANGEMENTS

编曲的艺术

吴中杰◎编著

学生最大的困难，在于找到一条
没有灵感也可以作曲的路。
——阿诺德·勋伯格

南海出版公司

THE ART OF MUSIC ARRANGEMENTS

编曲的艺术

吴中杰◎编著



南海出版公司

2018·海口

图书在版编目 (CIP) 数据

编曲的艺术: The Art of Music Arrangements /
吴中杰编著. —海口: 南海出版公司, 2018.8
ISBN 978-7-5442-9299-3

I. ①编… II. ①吴… III. ①歌曲作法 IV.
① J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 098960 号

BIANQU DE YISHU 编曲的艺术

编 著 吴中杰
责任编辑 张建军
封面设计 动力图文
出版发行 南海出版公司 电话 (0898) 66568511
公司地址 海南省海口市海秀中路 51 号星华大厦五楼 邮编 570206
电子信箱 nhpublishing@163.com
经 销 新华书店
印 刷 旭辉印务(天津)有限公司
开 本 889 毫米 × 1194 毫米 1/16
印 张 17.25
字 数 400 千字
版 次 2018 年 8 月第 1 版 2018 年 8 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5442-9299-3
定 价 55.00 元

前言

p r e f a c e

作曲学科作为音乐的一门重要学科，一直是广大音乐工作者所关注的。然而时代发展到今天，作曲学科已经从经典的四大件模式进入到多元化模式。尤其是电子计算机的发展，给作曲学科带来了前所未有的冲击。作为在作曲学科教学前线的教育工作者，我深深地感受到有这个责任，向音乐爱好者们讨论关于现代数字时代的作曲技巧，或者，换个接近的词，编曲技巧。

这里并不准备讨论编曲跟作曲的含义的对比。我想借用前言的篇幅来说明一下现代作曲或者编曲的改革性变化。

在过去很长一段时间，音乐的一度创作跟二度创作是分开的。所谓一度创作，即作曲家将自己心中的灵感以乐谱的形式写出，然后完善成自己的作品，并且付诸出版发行。而二度创作，即演奏家对于作曲家作品的诠释，这一部分往往在一开始是不能实现的。对于钢琴作品，器乐奏鸣曲这样具有室内乐性质的作品，可能作曲家还能将一度创作与二度创作结合起来，即自己演奏自己的作品，或者邀请朋友来演奏其他的声部，比如小提琴、长笛等等。但是对于交响音乐这样复杂庞大的音乐体裁，大部分作曲家在首演之前不能知晓它的具体效果，其结果往往是悲剧。在西方音乐史中出现过无数次由于指挥或某位演奏家的错误诠释而造成的首演失败，有的甚至对作曲家本人产生了毁灭性的打击。然而在今天，随着计算机音乐的发展，一度创作和二度创作已经融合成为了一体，虽然其效果还不甚完美。

借助于软件音色，我们可以不费吹灰之力地把真实的钢琴、真实的管弦乐队等，存储进计算机，并且在我们需要的时候调用它们，让它们根据我们的乐谱或音符发出声音，这就形成了最原始的计算机创作形式，由此引发了作曲学科的大革命。作为一个作曲家，可以，或者至少可以从某种程度上知道自己作品的效果了。我们把这种作曲方式称为开放式作曲，相对于传统的封闭式作曲，并且由此衍生出了另外一个学科——编曲。

传统四大件的学习，即和声、对位、曲式、配器的学习，曾经在相当长的时间里发挥过它们的作用，无数的作曲爱好者通过研习四大件掌握了作曲的基本技巧。然而随着主流音乐风格的改变，以及开放式创作的普及，越来越多的读者加入到这个学习中去，并且他们失望地发现，现今的大部分作曲教科书并不能很好地解决他们的问题。因为这一类教科书，更多的是学究式的罗列理论，有的还已经相当过时。对于前沿的主流风格的写作，绝少有教科书提及。甚至在各类音乐学院中，存在有对现今主流音乐的偏见，认为是不登大雅之堂的东西，似乎只有古典音乐才是具

有艺术性的。正所谓没有了解，就没有发言权。笔者通过对于古典音乐以及现今主流流行音乐的研习探讨，将会在本书展示给大家看一个全新的作曲编曲体系，在这个体系里，传统四大件仍然是核心，但是除了它们，还有其他起着决定性作用的东西。在这个体系里，传统与流行不再有隔阂，理论与应用也不再有限。

这一本著作是笔者研究以及教学的精华所在。笔者希望通过这本著作，向音乐爱好者留下关于音乐创作的一些思考，并且对于音乐创作的若干领域，提出自己的一些看法。特别对于数字时代的音乐创作，笔者将会花费大量笔墨进行讨论。在开始我们的论述之前，希望读者以一种包容的态度来阅读本书。如果这本著作能够对你的音乐创作带来一些提示，那么笔者就很满意了。

本书将会对以下内容做出探讨，包括：编曲的基础认识、古典与流行的关系、灵感、旋律、和声、织体、对位、曲式、乐器写作、风格等课题。可以看到，这些课题基本上囊括了有关编曲，或者是作曲的所有的课题。

目 录

c o n t e n t s

第一章 绪论	1
第一节 编曲的概念	1
第二节 编曲的研究对象	2
第三节 编曲的研究方法	4
第四节 编曲的适用范围	7
第五节 其他与编曲相关的学科	8
第六节 本书的其他说明	10
第二章 论古典与流行	12
第一节 古典与流行的关系	12
第二节 总体风格的区别	13
第三节 旋律的区别	14
第四节 和声的区别	18
第五节 对位的区别	20
第六节 曲式的区别	23
第七节 配器的区别	24
第八节 其他区别	25
第九节 古典与流行的传承关系	27
第十节 如何学习古典和流行	28

第三章 论自我检验	31
第一节 自我检验的含义	31
第二节 旋律的自我检验	32
第三节 和声的自我检验	34
第四节 对位的自我检验	36
第五节 曲式的自我检验	37
第六节 配器的自我检验	45
第七节 作品整体的自我检验	46
第四章 论灵感	49
第一节 编曲的工作过程	49
第二节 旋律的灵感	53
第三节 和声的灵感	58
第四节 节奏的灵感	60
第五节 灵感的产生	61
第六节 灵感的发展	62
第五章 论旋律	64
第一节 概述	64
第二节 旋律的线条	70
第三节 旋律中的音程	75
第四节 大调式旋律	81
第五节 小调式旋律	84
第六节 爵士音乐中的教会调式	87
第七节 布鲁斯调式旋律	89
第八节 其他爵士常用调式旋律	91
第九节 民族五声调式旋律	93
第十节 日本调式旋律	99
第十一节 旋律构造法	101

第六章 论和声	106
第一节 构建和声的材料	106
第二节 和声的功能性	109
第三节 终止式	112
第四节 终止式的变体	120
第五节 方正型和声进行	136
第六节 和声循环圈	143
第七节 转调	146
第八节 和声分析	158
第九节 和声编配	161
第十节 和声的声部连接	165
第十一节 旋律与低音的关系	168
第十二节 和声听音与扒谱	170
第七章 论织体	172
第一节 基本概念	172
第二节 织体的层次与形态	174
第三节 和声节奏	190
第四节 织体的变化与发展	191
第八章 论复调	194
第一节 对位的概念与研究对象	194
第二节 编曲中对位的应用步骤	196
第三节 对位基本原则	198
第四节 复调手法的分类	200
第五节 一些经验之谈	204

第九章 论曲式	206
第一节 动机与乐段	206
第二节 乐句与乐段的紧缩与扩张	213
第三节 常见歌谣体乐曲的曲式结构	214
第四节 其他曲式	218
第五节 编曲的基本曲式原则	221
第十章 论乐器	223
第一节 乐器的分类	223
第二节 键盘乐器组	224
第三节 拉弦乐器组	228
第四节 木管乐器组	235
第五节 铜管乐器组	237
第六节 弹拨乐器组	239
第七节 打击乐器组	244
第八节 合成乐器组	246
第九节 民族乐器组	248
第十一章 论配器	251
第一节 基本原则	251
第二节 配器的织体原则	252
第三节 配器的 EQ 原则	256
第四节 配器的思维方式	257
第十二章 论风格	259
第一节 风格的形成	259
第二节 常见音乐风格的编曲	261
后记	268

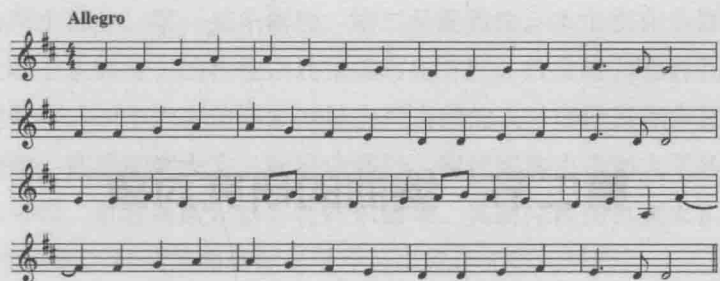
第一章 绪论

第一节 编曲的概念

时间到了二十一世纪，随着个人计算机以及虚拟乐器的普及，越来越多的人开始关注并且学习音乐创作，并由此发展出许多杰出的音乐人和音乐团体。作为一名音乐教师，我欣喜地看到中国的音乐事业，尤其是原创音乐事业在蓬勃发展，各类选秀节目、晚会、各类众筹活动、各类网络音乐人平台，以及音乐版权的日益重视，让更多喜爱音乐的人开始研究并逐步掌握音乐创作的方法。在这样一个大的背景下，编曲行业应运而生，并且日益受到人们的重视。

编曲无疑是一个新兴的名词，关于它的确切含义以及概念至今仍然没有一个统一而科学的定义。百度百科对于编曲的定义是：结合音乐制作的编配方式。然而这个定义有它的不足，首先它过于强调了音乐制作这个概念，而忽视了编曲与传统作曲的联系。其次编配这个词太过笼统，也缺乏明确性。实际上，编曲这个词可以见名之意。编就是“编织”，这里的编织对象并不是线，而是音乐作品中的子元素，或叫子个体：声部。单声部的创作一般不构成声部的编织，因此也不能叫编曲，两个或两个以上的声部的创作则构成了编曲，因此不妨这样定义编曲：多声部的创作与编写叫作编曲。

下面有必要讨论下声部这个概念。声部这个词来自西方音乐体系，因为西方音乐大多数是多声部音乐。从谱面上看，一个典型的单声部音乐就像下面这样。



谱例 1-1-1 贝多芬《第九交响曲》

用通俗的说法来讲，单声部音乐就是单音旋律。虽然写作单音旋律也需要掌握必要的作曲技巧，但严格来说，这种行为只能算作“旋律创作”或“歌曲创作”，作曲者在外国叫作“Song writer”。这种创作并不

是我们所说的编曲。

声部这个概念有时被用在说明乐器数目上面，比如说“钢琴声部”、“吉他声部”等等。这时的声部指的是乐器，而不是乐器演奏的实际声部数量。如果我说“一个钢琴声部”，仅仅指乐器是一架钢琴，它可能演奏单声部音乐，也可能演奏多声部音乐。

多声部音乐是音乐立体化的基石，因为单声部音乐并不能给人一种庞大的丰满的感受。虽然东方民族的音乐很多是单声部的，比如古琴、箫等等，但比起西方多声部音乐，听众大多还是能够感受到彼此的区别的。多声部音乐在音响上表现出两种特性，一种是纵向特性，即形成了和声。和声给予听众背景感，并且能够构成音乐本身。另一种是横向特性，即形成了复调。复调给予听众线条感，并且也能构成音乐本身。过去的音乐（指的是巴洛克时代）比较偏重于复调线条，而近现代比较偏重于和声伴奏，同时在技巧成熟的作曲家、编曲者手里，和声与复调能够有机结合。

多声部音乐在乐谱上首先反映在乐谱的行数上。像管弦乐总谱这样的乐谱，看一眼就可以知道大概的声部数目，因为不同的乐器声部是用不同的行记录的。同样，钢琴也是用多行乐谱记录的，即高音谱以及低音谱，我们称之为“右手声部”与“左手声部”。

然而这样的称呼有时是不严谨的，因为它仅仅只是乐谱行数的反映。对于单行谱表，很多时候它也可以看作多声部。比如下面这个例子。



谱例 1-1-2 柯克兰《对位法概要》

显然这个例子是二声部音乐，属于多声部，但是它使用一行谱表记谱。有理由认为这是出于整体观察的考虑，因为这样可以很清楚地看出两个声部之间的节奏、音程，以及整体对位的关系，并且可以节省乐谱。这样的例子数不胜数，更有甚者，在一行谱表上写作三个声部。

综上，编曲的研究范围应该是多声部的写作与编配。在这个概念下，传统作曲也可以归纳进编曲范围，而其他一些与此无关的活动，比如混音、母带、音序软件操作，均不在编曲的主要讨论范围。

无论是才华的读者，还是天分一般的读者，我建议在开始研究编曲的时候都要弄清楚编曲的概念，并以此作为日后研究道路上的路标，由此带来第二个问题，编曲的研究对象包括哪些。

第二节 编曲的研究对象

首先明确一点，编曲与作曲是有交集的，因此编曲必然会研究作曲里面的对象，其中最为重要的，必须放在第一位论述的，便是旋律。

然而专门论述旋律写作的教材比起其他学科，如和声学、对位法等，要少很多。一方面是因为，旋律

是不可教的，它与个人灵感，个人修养紧密结合，是艺术中最为玄妙的部分。另一方面，旋律写作具有十分明显的时代特色、风格特色。传统的旋律教材并不能很好地论述各种风格的旋律，尤其是在艺术飞速发展的今天。在这本著作中，我将会从多个角度探讨旋律写作的规律，并深入剖析灵感对于旋律的作用。

对于很多初学编曲的读者而言，他们仍旧习惯于这样的创作方式，即先写旋律，再写和声伴奏。这样一来，旋律的写作就显得特别重要，因为它直接影响后面的和声以及伴奏。如果读者不能很好地写作一段旋律，那么后续的工作便无从下手。即使读者已经具备了相当深的理论基础以及编曲经验，旋律的写作仍然应该是他首要关心的问题，而不是和声、对位这些。对于大众来讲，听一首音乐，最重要的就是听它的旋律，其次才是感受和声等等。虽然这样说似乎有点让人难以接受，不过事实正是如此。想要让大众提高自己的和声感觉或者和声听觉，那是不切实际的。怎样从最可靠的层面打动听者，旋律便是首当其冲的一个要素。

我们也知道，旋律是与和声紧密联系在一起的，这是多声部音乐的特征。即使是在单声部音乐中，旋律也会暗示出其潜在的和声，甚至有的旋律本身就是由分解和弦构成的。和声是本书将要讨论的第二个课题，然而我并不准备像普通和声教科书那样教条式地从正三和弦介绍到副三和弦，并用四部和声罗列各种和声进行——其中的许多已经完成了其历史使命，不再为现代的人所使用。另外，将和声与旋律，或者将和声与对位、曲式等其他学科完全剥离开来讨论是非常不适宜的，但很多教科书也正是这样做的。大多数教学中忽视的和声应用，即织体写作部分也会作为重点论述。

接下来要探讨的是对位法部分，也即大家熟知的复调音乐写作。这是一门非常重要的基础学科，然而却总是被大多数读者误解。在这本书里，我不准备重复教科书中那些令人头疼的规则，虽然学习它们是很有必要的。正如前面所说，现代是和声音乐，即主调音乐的时代。我们学习复调，更多的是为了应用到主调音乐中，而不是写作巴洛克时代的复调音乐。如同前面两个课题，旋律与和声一样，本书将会把着重点放在原理阐述上，以及如何运用理论知识（仅仅是那些必要的）思考出解决技术性难题的方案。我相信，在应用层面的讨论（当然并不是抛弃底层的原理）必然会给大家带来帮助。

曲式的讨论也是本书的重点。传统的曲式教材虽然能够很好地总结出传统作曲的结构手法，但并不能对现今研究通俗与流行音乐编曲的读者们带来多大的帮助。曲式结构的精简与小型化是目前编曲领域以及创作领域的发展方向，而大型作品的编配与写作却一直是大多数读者不能很好解决的难题。离开了材料、旋律、和声、配器等概念，曲式将不能很好地解决其自身的技术难题。

作为作曲四大学科的最后—门：配器法，在编曲中发挥着举足轻重的作用，有时甚至是决定性的。乐曲风格的建立，乐曲带给听众的第一反应以及全局评价，都是建立在配器基础之上。与传统的配器法类似，编曲研究的配器也分为两个部分，第一是乐器法，第二是配器法。本书将在乐器法部分深入地讨论各种乐器（包括传统乐器以及电子乐器等）的特性以及常规写作方法。教学经验告诉我们，有效地掌握乐器写作是编曲成功与否的关键所在。一个把吉他当成钢琴去写去编的人，即使其和声技巧，对位技巧再高超，其作品也是很难站得住脚的，甚至贻笑大方。配器法部分，现代编曲由于加入了各类非西洋传统乐器，如各种电声乐器、电子合成乐器、世界民族乐器、特殊乐器等，其研究范围也大大扩大了。加上现代电子技术对于各类音色的调节改变作用，现代编曲的配器手段可以说是无穷无尽的。

由上可见，传统作曲技术的研究仍然是编曲学科重点研究的对象，只是分别有所发展。较之传统作曲，现代编曲的明显不同就在于作品的复现部分，即二度创作部分。

所谓作品复现，就是将乐谱上的音符变为能够听到的声音。传统作曲家只需要写出乐谱出版即可，如果想让乐谱变成声音，被大众欣赏，必须自己演奏，或者邀请演奏家演奏与指挥。遗憾的是，这一过程有

时是不可控的，低劣的指挥与演奏会让哪怕是再无与伦比的作品失败。庆幸的是，这一情况在今天得到了显著改善。现代录音技术，尤其是多轨录音技术，以及计算机虚拟乐器的出现，使得编曲工作者能够第一时间复现出自己作品的实际音响效果。更有甚者，抛弃了写作乐谱这一环节，即创作与作品复现同时进行（现实情况是，大多数编曲工作者都采用这种方式工作）。因此，如何正确并且富有艺术性地复现出自己的乐思，得到令人满意的音频，成为研究编曲时必须考虑的重要问题。这并不是强调编曲中的软件的作用，实际上，作品如何复现更多地取决于编曲者的艺术趣味以及编曲水平。

从客观上来讲，以上基本技巧的研究与掌握对于编曲来讲是非常必要的，但并不构成全部。想要编写出一个基本成型的作品而非像四部和声这样的例题，需要面对风格这样一个技术难题。在传统作曲领域里面，风格主要指作曲家与作曲家之间的笔法区别。而在现在，除了有这一层含义之外，还特指作品的风格特点，如摇滚与民谣的区别，氛围音乐与新世纪音乐的区别等。一个成熟的编曲工作者应当首先具备其鲜明的个人风格特点，用以区别其他的音乐人。其次，编曲工作者应当研究出适合自己的主要作品风格、写作方向，并求得不断突破或与其他风格相融合。对于初学者而言，这已经属于高级课题，但它应当被作为日后的一个目标。

传统曲式中有一类叫作变奏曲的曲式。事实上，音乐艺术发展到现在，已经有了一种趋势，即乐曲的全部，或部分进行重复，或变化重复。这种变奏写法如果说在古典艺术时期还不显著的话，在今天已经表现得非常明显。乐句的变化重复不仅可以从多层面表现乐思本身，还有利于听众接受乐曲并广泛传播，正如写文章必须从头至尾有一个被不断强调的中心思想一样。变奏的技巧非常多样，掌握好变奏手法同样很重要。有时，良好的乐句重复会让人留下极其深刻的印象，直接影响作品的成败。本书同样会讨论变奏与重复的技术课题。

最后，对于一首作品而言，其中总会有那么一个或几个地方，是让人眼前一亮的，我们称之为“中心句”。这个中心句可以是在乐曲开头，比如序奏，或正主题进来的地方。大家多少都会有这样的体验，即一首乐曲刚响起，就被开头惊艳到了。这样无疑会给作品增色不少，因为第一印象非常重要。教科书中经常提及的主题，就是中心句的一种。但是对于流行通俗音乐而言，正主题通常对应着主歌部分，它不是那么引人注目，更加具有中心句特点的是副歌部分，即所谓的高潮段落。一个好的副歌往往会让人一下子记住这首歌，这种技术比起和声上面的创新，配器上面的打造更加富有效率。本书将会对中心句的写作做探讨。

以上就是我所认为的编曲学科应当研究的主要内容。当然，编曲实际牵扯到的技术问题远远不止这些，我将会在字里行间适当地讨论编曲遇到的其他课题。

第三节 编曲的研究方法

目前世界范围内研究编曲或进行编曲工作的方法有很多，比如五线谱写作、简谱写作、Midi 音符块写作、采样器写作等等，有时也会将它们结合起来。但我仍然建议在开始研究与进行编曲时，采用五线谱的形式，其理由如下。

首先，从编曲的研究对象来看，采用五线谱是很便利而且适宜的，因为多声部的编写只有用五线谱才

可以一目了然地看出其中的各种关系，包括：音程、纵向和声、横向对位、织体等。虽然对于初学者而言，在采用五线谱学习与工作的时候有一些困难，比如读谱速度太慢，不认识除高音谱表的其他谱表等，但长期坚持下去，必然收到应有的回报。当编曲者有了较强的读谱能力后，就能够驾轻就熟地阅读各种名家、大师的曲谱，包括钢琴缩编谱，甚至是管弦乐总谱。我在这里再一次提醒大家，理论知识的学习固然重要，但是真实作品的研读比其更重要，因为编曲本身就是与实际作品打交道，而实际作品中遇到的问题只有在真实作品的学习中才能了解并解决。在教学过程中，我遇到过不少学生，看教材从来只读文字，特别是其中的理论部分，对于引用的名家谱例视而不见，这是非常不明智的学习方法。我想，应该倒过来，把名家曲谱的研习当作重点，辅助以理论文字。如果这个时候你的读谱能力很弱，定然不能做出很好的分析。此外，大量地阅读名家的五线谱还能增强读者的模仿写作能力。在很长一段时间里，读者需要先模仿别人才能领悟出创作与编曲的玄妙。

其次，采用五线谱写作能够培养出杰出的内心听觉，使编曲者不过分依赖软件与音源。五线谱本身是能够直击各大基础学科的核心，也便于全球各地的音乐爱好者交流与沟通。对软件与音源的依赖，让编曲者产生了技法上的惰性，即通过不断试验音响的方法做出自己认为满意的作品，而这一点对于提高编曲者自身的编曲修养是有百害而无一益的。须知，从前的古典作曲家们，在写作作品时，都不是通过不断试验才能写出作品的。比如贝多芬晚期，遭受了耳聋的影响，根本不可能很清楚地知道自己作品的真实音响，但是他通过自己强大的内心听觉，能够仿佛听到自己的作品一样，写出杰出的作品。而对于大部分管弦乐作曲家，更加没有这个条件去一遍遍带着管弦乐队试验自己的作品的音响是否站得住脚。这些大师与前辈应当值得现今的编曲者去学习。我建议读者以能不依靠软件或音源的情况下写出五线谱形式的作品或练习为目标（这必须依靠敏锐的内心听觉），而这样的作品即使通过简陋的音响复现后也能绽放出它原本的光芒。

确立了采用五线谱的形式后，后续的学习与研究可以分为两大部分：基础理论与实际作品编写。我注意到很多读者要么过分强调实际作品的练习（有时称为编曲实战），要么过分强调基础理论的研习（有时称为夯实基础）。第一种情况会造成学习者理论的欠缺，其作品经常逻辑混乱，结构散乱，音响具有随机性，甚至出现错误的低音、错误的和弦，以及错误的音阶。行家一看到便会立即指出其作品问题所在，正如一名没有受到过正规训练就上战场的战士一样，结果让人唏嘘。第二种情况会造成学习者成为理论的书呆子，他们只会罗列各种规则，或做各类学院式的习题，比如四部和声习题、固定调对位练习等，而做不出真正意义上的成功作品，同样不可取。

编曲与作曲一样，是一门实践性很强的学科，但是又离不开理论的指导。希望读者能够兼顾理论学习以及实际作品编写，在有条件的前提下，把作品交付给自己的老师改题，这是一种正确的学习编曲的方法。

研究传统曲目，如古典作曲家或现代知名作曲家的作品，可以借助分析出版的曲谱，而这些曲谱一般都很容易获得，只要不是冷门的曲目。然而通俗音乐或流行音乐一般较难得到官方曲谱，因此只能凭借自己的听觉来复现出大概的曲谱，从而进行进一步分析，这个过程一般称作“扒谱”或“扒带”。这项工作以及研究方法是十分重要的，它不仅可以提高读者的听觉能力，还能培养读者的记谱与分析能力。分析的曲目越复杂，扒谱的难度则越大，关于这个研究行为，本书将会花费一定的篇幅进行讨论。

在影响扒谱分析这一过程的因素里面，视唱练耳能力是最重要的。我遇到过无数的读者苦于无法切实提高自己的视唱练耳能力，甚至由此放弃了编曲，这是很让人遗憾的事情。提高视唱练耳能力，可以有效提高读者的编曲水平。虽然它属于公共基础技能，但长时间研习视唱练耳不仅可以提高自身的乐感和音感，还能够帮助读者提高各种理论水平，大大降低编曲中处理技术问题的难度。值得注意的是，很多读者在未

经系统训练前视唱练耳水平是不尽如人意的，并且即使受到短期的训练，也难显著提高。因此我建议，读者应当把视唱练耳当作一门长期研习的学科去攻克。每天研习一点视唱练耳，表面上看与编曲过程没有直接的关系，但实际上已经为编曲者培养了深厚的音乐内功。

编曲理论的学习与研究，一方面要弄懂教材上的文字，另一方面还要分析好教材上的谱例，并尽可能复现其音响，最好能就书上每一个例子进行模仿写作。很多读者对于实际的作品只做理论性分析，并不知道它的实际音响效果。而市面上的大多数教科书，都不带有相应谱例的音频，如果读者不会乐器演奏，又不会软件复现（如打谱），则很难知道例子的音响，而这对于音乐学习来讲，几乎是致命性的打击。须知，音乐本身就是声音的艺术，而不是文字的艺术，也不是图表的艺术，脱离了音响，根本谈不上音乐的学习。所以我在这里强调，对于每一个谱例，一定要知道它的音响效果，如果自己能够演奏则最好，如果不能演奏，可以通过搜索关键字获得其音频效果，或者通过自己在软件里复现其音响效果。表面上看，这一步是很浪费时间的，但是其实它对于编曲者的学习是大有帮助的。因为，自己复现音响，相当于自己担任演奏家，如何恰当地诠释当前的片段，如何正确地处理诸如：速度、表情、力度、强弱、织体层次的因素，这些都要自己去掌握，否则复现的音响就是缺乏艺术依据的。整个过程应当被读者作为重点去研究，而不仅仅是打谱这么简单。如果自己能够演奏，则同样要从这些角度去正确地演奏出来相应的片段。读者必须清楚地认识到，一度创作离不开二度创作，二度创作同样属于编曲的一个部分。

就实例进行模仿写作同样很重要。正如婴儿学习语言一样，其都是通过模仿大人的言语才学会说话的。对于没有任何编曲经验的读者而言，让他凭空去编创一首原创音乐是非常有难度的，因为他根本无从下手——哪怕他掌握了必要的技术理论。因此最好的方法便是模仿写作。模仿写作的对象可以是古典时期的大师作品，也可以是优秀的流行通俗作品，甚至是优秀同行的作品。通过模仿做出的作品，虽然模仿成分较高，但读者不应当以此羞愧，因为这是一个必然的阶段。只有多模仿，多练习，才能开发出自己的风格，才能熟练地进行编曲创作。模仿的成功，本身也是自己实力的体现。如果模仿的作品能够起到以假乱真的效果，那无疑对于编曲者的学习自信心的提高很有帮助。

习题的研习同样必不可少。习题包括练习题本身，以及开放式写作某一种小型作品。练习题最好细分为两类，一类是书面练习，要求以书面分析报告形式或五线谱形式完成；另一类是乐器练习，即将所学理论知识通过某件乐器（一般是键盘乐器，如钢琴、合成器）演奏出来。两类练习均非常重要，不能轻视任何一种。我注意到有少数学习编曲的读者是不会任何乐器演奏的，严格说来，这对于编曲来讲是不太有利的，这点我将在后文详细说明。我的建议是，读者至少应当具备简单的四部和声演奏能力，或者简单的流行钢琴演奏能力（即右手演奏单旋律，左手演奏简单的低音与分解和弦），这样便于完成乐器演奏习题。在完成了练习题后，必须交付给老师改题，没有条件的读者可以通过网络教学平台交给自己的网络老师，这一步不可省略。我见到许多读者，因为各种原因（如自尊心较强，或担心太麻烦等），拒绝向老师提交练习，认为自己做一下就可以了。这样的认识非常错误，会直接影响你的编曲工作。因为没有老师改题，错误的观念没有得到纠正，用到了编曲中，甚至一再使用，强化了错误的观念，比没有学习更加可怕。正如学习钢琴的人养成了错误的手型的习惯，想要再纠正，是很困难的。

读者还必须认识到，编曲并不是几门基础学科，如和声、对位、配器的简单叠加。有相当一部分读者在完成了相应的基础学科后仍然不能流畅地编曲，这是很容易理解的事情。熟记规则是不难的，灵活运用到作品中才是关键。当读者把基础学科中学到的规则细节都抛开不谈，还在脑海里留下的东西，才是他真正掌握的东西。教师在指导读者学习编曲的时候也要注意原理的阐述以及能力的培养，切忌填鸭式灌输规则。



编曲的学习过程并不是直线上升式的，更多的是回环往复式的，在回环中上升。同一个知识点，应当不同水平阶段多次研习，以求得更深层次的理解。同时，研习过程还会遇到瓶颈，此时不能丧失信心，应当坚信自己能够掌握编曲的奥妙。

最后，为了掌握自己的目标风格，我建议读者在一开始就要多听音乐，其中不光包括自己喜欢的风格的音乐，还包括其他各类音乐。聆听音乐的时候不能像普通听众那样走马观花，应当从编曲的各个技术课题角度对当前的乐曲进行较专业的分析。如果有条件的話，可以随着音乐快速跟读乐谱，培养读谱与听觉复现能力。

第四节 编曲的适用范围

现代原创音乐领域，比起传统作曲领域，已经大大拓展了其范围。其中，编曲行业中传统作曲所占的比重正在日渐减少，通俗流行音乐的创作编配逐渐占据主流。一般而言，编曲适用的范围仍然可以分为两个大的领域。

首先是传统作曲领域，但不包含纯歌曲（没有伴奏的歌曲）的编写，也就是传统古典音乐风格的音乐编写，比如单乐器器乐曲（如钢琴奏鸣曲、小提琴奏鸣曲等），多乐器重奏器乐曲（如钢琴三重奏、弦乐四重奏等），艺术歌曲（必须带有钢琴伴奏或管弦乐伴奏），管弦乐乐曲（如钢琴协奏曲、交响乐、交响诗等），以及其他类型的使用传统严肃作曲技法的多声部音乐创作（如为某几件乐器写作的某乐曲）。这类音乐的编曲可以作为音乐爱好者的模仿作品或仿古作品，也可作为某种配乐来使用。很多读者忽视了这类编曲的学习，认为编曲就是流行音乐编配，这是非常错误的认识。最典型的例证就是，在编曲行业，使用管弦乐配置进行编曲创作被认为是技巧与实力的象征，在一些气势恢宏的影视大片或动漫电影中，会使用类似于严肃音乐风格与编制的配乐，如交响配乐，或以管弦乐为主的配乐，而这完全属于传统作曲行业。读者如果只满足于使用几个和弦套路，使用几个独奏乐器编出伴奏，那么无疑对自己的编曲水平的提高没有任何帮助。

其次是流行与通俗音乐编曲领域，同样不包括纯歌曲的编写。该领域包含各种风格的流行音乐的编写，如港台流行、日韩流行、欧美流行等风格，或者摇滚、爵士、轻音乐等风格。该范围的编曲能够给编曲者带来直接的利益，故进行此类研究的人非常多。除了流行音乐外，一些具有流行风格的音乐剧、场景剧，以及影视动漫游戏配乐也在其中，并且占据了很大的比重，形成了一系列产业。其中某些产业，比如游戏音乐，需要编曲者对当前游戏的世界观、人物设定等有一些了解，并且对音乐的场景感有很高的要求。而影视配乐等，则要求编曲者具备一定的影视鉴赏能力，同时能够在给定的时间节点上进行有限的编曲。这一些领域实际上已经属于编曲领域跟其他产业的结合，需要的技巧不单单是编曲技巧，更多的是靠经验。由于这一范围的研究对象属于目前的主流音乐体系，所以建议读者将大部分精力花在这个领域，即通俗流行音乐领域。当然，对于有志于创作新型古典传统音乐的读者而言，仍然要将着眼点放到传统编曲领域。

第五节 其他与编曲相关的学科

有一些学科，它们与编曲学科有着千丝万缕的联系，但又不属于直接的编曲技术，下面加以说明。这些学科对于编曲的学习同样有着举足轻重的作用，如果有条件的话，建议读者一一加以研究。

软件。现今编曲，有相当比例是要在各类软件之间进行操作，操作不熟练或不正确，会严重影响编曲的质量与效率。然而软件千差万别，不同的编曲者会使用不同的软件平台，有不同的使用习惯，没有必要强调软件的统一性。比如常见的宿主软件就有很多种：Cubase, Sonar, Logic 等等。编曲的软件操作中会结合使用软件音源或硬件音源，不同的音源有时差别甚大，其演奏法的实现也大不相同，同样没有必要强调音源的统一性。比如常见的弦乐音源就有很多种：罗兰弦乐音源，Lass 弦乐音源，维也纳弦乐音源等。然而读者必须认识到，在软件比较落后的上世纪，编曲大师们使用低级的软件与音源，一样做出了经典的、不朽的作品。在没有经验的初学者手上，再顶级的软件与音源也如同废铜烂铁一样起不了任何作用。对于软件这一学科，既要做到认真对待，又不要过分追求，必须做到为我所用，而不是成为软件的奴隶。在教学过程中，我遇到过不少学生花费昂贵的钱财购买顶级的设备，包括声卡、计算机、合成器，并且购置包含各种音源的庞大的音色硬盘。然而到最后坐下来开始编曲的时候，仍然是思路枯竭，力不从心，面前的设备反而成为了沉重的负担。究其原因在于编曲的核心是与音符打交道的，而不是与设备，与软件打交道，没有编曲技术支撑，纵有再好的设备、软件也是无济于事。

混音。混音这个学科是被读者误解的最多的，这里有必要详细说明。首先，混音这个学科确实是非常重要的，而且也确实是与编曲息息相关的。混音掌握得好，能够让作品焕然一新。但读者必须同时认识到，混音不是万能的，混音更不是编曲作品效果不好的救命稻草。有许多读者认为自己编曲作品效果不好在于没有得到专业人员的混音，这是极其错误的认识。因为混音虽然能够改善作品，但有些东西是混音改变不了的，比如：错误的和弦配置，错误的和声连接，不当的声部进行，拙劣的配器，趣味低下的旋律，没有章法的曲式等。一个好的编曲，即使没有进行专业混音，也必定是具有了一定的效果的，而不应该是满篇错误。其次，我也见到很多读者怀着极大的热情去学习混音，但结果大都很不理想。究其原因，是因为混音跟编曲一样，不太适合自学，尤其是混音这个科目，一定需要一位富有经验的教师带路才能学有所成。混音的学习，首先需要优质的硬件设备，所有的技术以及经验、判断都要依靠于杰出的硬件，而一套优秀的硬件设备通常价值不菲。如果读者用一款集成声卡，或几十元的廉价声卡，廉价音响，监听耳机去研究混音，无异于用水彩笔去画油画，结果让人贻笑大方。混音的学习还需要专业的老师去指导，告知什么样的音频是正确的、恰当的，什么样的效果器参数是适宜的，参数的细微差别能够给音频带来什么样的影响等等。由于条件所限，非常多的读者往往通过网络搜索去学习混音，然而网络上的混音知识水平参差不齐，有些甚至是完全错误的，读者没有一定的分辨能力，就会走上歧路。错误的混音处理，不但不会提高音频的质量，反而会给音频带来毁灭性的打击。正如我之前所讲的，读者在一开始就要搞清楚编曲的概念，了解什么才是目前最需要学习的东西，什么是跟编曲核心挂钩的东西，而不是盲目跟风学习一堆教程与科目。

母带。与混音类似，母带也是与编曲工作相关的后续工作，其复杂程度并不亚于混音，它同样依赖于硬件以及母带师的敏锐判断，绝非加一个母带效果器就完事的。一个优秀的母带师能够把音频提升到出版级的层面。我建议读者对待母带的态度与混音类似，这里不再重复。