

作曲技术理论与应用

朱芳 著



中国文联出版社
<http://www.clapnet.cn>

作曲技术理论与应用

朱 芳 著



中国文联出版社
<http://www.clapnet.cn>

图书在版编目(CIP)数据

作曲技术理论与应用 / 朱芳著. — 北京: 中国文联出版社, 2016. 11

ISBN 978-7-5190-2215-0

I. ①作… II. ①朱… III. ①作曲理论-研究 IV.
①J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 265067 号

作曲技术理论与应用

作 者: 朱 芳

出 版 人: 朱 庆

终 审 人: 奚耀华

责任编辑: 曹艺凡

装帧设计: 中图时代

复 审 人: 邓友女

责任校对: 钟小图

责任印制: 陈 晨

出版发行: 中国文联出版社

地 址: 北京市朝阳区农展馆南里 10 号, 100025

电 话: 010-85923077(咨询) 85923000(编务) 85923020(邮购)

传 真: 010-85923000(总编室) 010-85923020(发行部)

网 址: <http://www.clapnet.cn> <http://www.claplus.cn>

E - mail: clap@clapnet.cn caoyifan2007@126.com

印 刷: 廊坊市海涛印刷有限公司

装 订: 廊坊市海涛印刷有限公司

法律顾问: 北京天驰君泰律师事务所徐波律师

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 710×1000 1/16

字 数: 200 千字 印 张: 9.75

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

书 号: ISBN 978-7-5190-2215-0

定 价: 40.00 元

目 录

第一章 绪 论	1
第二章 作曲技术理论基础	4
第一节 节奏、节拍及旋律的概念、意义	4
第二节 音乐结构分析的基础知识与方法	14
第三节 音乐作品材料及线形思维的建立	26
第三章 乐器的理论与性能	43
第一节 弦乐器	43
第二节 木管乐器	52
第三节 铜管乐器	57
第四节 打击乐器	61
第五节 拨弦乐器	64
第六节 键盘乐器	66
第四章 纵向和声思维与设计研究	73
第一节 和弦及四部和声的规则	73
第二节 原位正三和弦和声配置与和弦外音	78
第三节 织体形态的布局设计	84
第四节 和声语汇的应用与扩充	91
第五章 音乐作品中的调式与调性关系	99
第一节 大小调式体系	99
第二节 民族调式	111
第三节 离调与转调	117
第四节 完整作品的调性布局	125

第六章 总谱的组织及配器法的研究	130
第一节 钢琴谱与总谱的关系及移调乐器	130
第二节 管弦乐队的组织形式与总谱的排列	133
第三节 多声部织体及各乐器组合的配器分析	136
参考文献	152

第一章 绪 论

音乐技术包括节奏、节拍、旋律、调或调性、和声、复调、配器、曲式等,通过作曲者在曲式结构、主题材料的使用,陈述方法、调性安排的发展行径等多方面的整体构思与布局形成了一部优秀的音乐作品,关于这些知识作者将在后面的章节中进行重点论述。除此以外,作者还对包括“十二音序列”“自由无调性”等现代音乐创作手法以及 20 世纪以来的音乐创作观念进行了分析。

本章主要论述如何提高音乐创作质量、如何克服极端思维模式、掌握和了解创作技法实施的三个原则。

音乐也是一种语言,只是它诉诸音响,而学习、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创作上。但是对于如何提高创作质量,笔者认为,主要在于两个方面:传授者、接受者。

传授者主要指教师。英国学者布伦戴尔在其著作《作曲》一书中,有这么一句话:“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’”。布伦戴尔的观点并不是忽视、否定作曲教学活动中教师的主体地位,也不是否定作曲教学的根本意义,而是强调个性化的思维。因为作曲毕竟属于“创作”,在显性上,作曲技法传授确实能为“创作”带来一定的效果。但是隐性上,“创作”则存在于潜在的个性化过程,而且许多音响的艺术想象、作品审美取向、创作中的好恶品格都会因为创作者的成长环境、受教育程度、社会阅历等多种客观因素形成,这些都是别人无法“教”出来的。其次,教师应该具有挖掘不同素质学生潜质的能力,能启发学生的创作激情,提高学生举一反三的能力,从而使学生创作出不同创作风格与格调的音乐。

创作者在创作质量上应该遵循以下几个方面:

(1)主题的立意与特点。主要集中在两个方面:写作怎样格调的音响;主题发展(节奏节拍、旋律线条、调式调性、和声语言、织体层次等方面)。

(2)作品的生活基础。创作者应该多积累创作素材,如生活感受、社会经历、文化理解、音响想象等方面;创作者还应对这些素材进行思考,培养对生活中各类事

物的兴趣。

(3)作品的风格定位。一般来讲,作品的风格主要受作曲者审美取向、艺术修养等方面的影响,同时在很大程度上也由技法因素所决定,譬如采用何种音高材料、何种和声语言等。

其中,还有必要讲一讲民族风格。民族风格不仅仅专指中国民族风格,还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,再向“国际语言”进行拓展。

(4)作品的时代感。换句话说就是与时俱进,进取的同时我们还应该尊重传统技法。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、也不应该毫无依据,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,这是会导致失败的。因而,单纯的猎奇不是创造。

(5)作品的结构设计。结构,这个词汇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”。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,而更重要的在于它是受到音乐材料、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。

技法与结构是相辅相成的。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合的产物。结构的逻辑性和独特创意,是一种潜在的创作素质的体现。只有当把音乐结构看作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。

对于创作者而言,还应该具有技法分析的能力,它有两个作用:一是认识到创作中共有的技法现象和独特的创作个性;二是将认识的结论运用到自己的创作中去。技法分析,也不是局限于“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。

音乐创作中还要克服两种极端的思维模式,一是“唯技法论”,通俗讲就是创作者把技法的实施过程当作创作的唯一目的,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、历史哲学命题当作作

品的标题。这些都是不可取的,只有音乐的表现意义与技法手段相符合,音乐作品才能达到一种得体的艺术品位和相应的精神境界。另一种极端的思维模式则是只强调个人的主观感受。对于这种思维模式,笔者认为,创作者应该更多地把注意力集中在音响风格的统一,以及横向有机贯穿、纵向层次分明的整体结构上。

音乐创作技法实施的原则主要遵循:创作、挖掘出富于灵感的音乐主题;根据主题特征,在写作中要具备有机贯穿的变形能力;要将贯穿变形的结果置于一个富有逻辑意义的结构设计中。这三者缺一不可,而他们之间的联系则需要创作者多实践。同时,我们主张要有“默写”能力,这样有利于作曲者内心音响能力的培养,也利于音乐的流畅表达。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。

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,所以后面的章节将逐一论述音乐本体技法与音乐语言。

第二章 作曲技术理论基础

某一种音乐风格的形成和完善都是极其复杂的过程,它是由各个方面的因素决定的,它通过特定的音乐技法现象来展示自身的特性。本章从音高材料入手,了解和掌握音乐作品的构成材料,以及音乐音高材料与基本音乐结构之间的密切联系,这些对于建立分析的能力是非常重要的环节,是学习作曲技术理论的基础。

第一节 节奏、节拍及旋律的概念、意义

一、节奏、节拍

(一) 节奏、节拍的概念

节奏指的是音的长短规律及组织关系,它是将时值相同或不同的音,按一定的关系组织起来的。

相等时值的强拍与弱拍有规律地循环反复叫作节拍。节拍具体是指音的强弱交替规律。例如2/4拍,通常就是以第一拍强,第二拍弱的关系交替进行,而具体到内部节奏型的组合形式却可以多种多样。

节奏是音乐的重要表现手段,它在音乐进行中是平衡有次序地进行,并且与节拍交织在一起同时作用的。例如贺绿汀作的《游击队歌》,曲调轻快活泼,以行进步伐的四四拍和富于弹性的小军鼓般的节奏贯穿全曲,把游击队员机智灵活、勇敢顽强、紧张愉快的形象生动地刻画出来。

(二) 节奏的记谱

1. 记谱的规范

作曲的记谱方式包括单声部(单音色)、多声部(复合音色)记谱,其中单声部为基础的记谱方式,它包括:节奏记谱;节拍记谱;音程记谱;旋律线记谱;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。

2. 节奏的五种基本类型

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。

(1) 顺分与逆分

顺分(时值前长后短或均匀运动)在运动中产生不停顿的感觉,因此适宜于流动、倾向性的写法,如例 2-1 所示。

例 2-1



逆分(时值前短后长)在运动中有阻隔停顿感,音乐没有流畅进行的可能,造成一节一节的停顿效果,如例 2-2 所示。

例 2-2



(2) 附点与切分

附点(类似“顺分”,时值前长后短)带有不停顿地运动的特点,如例 2-3 所示;切分(类似“逆分”,时值前短后长)带有运动中的阻隔停顿感,如例 2-4 所示。

例 2-3



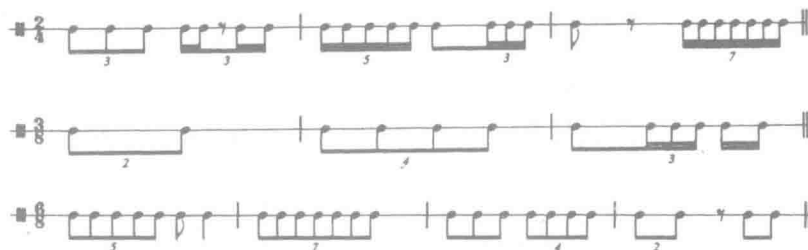
例 2-4



(3) 连音

在偶数(双数)节拍中使用奇数(单数)连音,或在奇数节拍中使用偶数连音;是为打破音乐平衡律动常用的有效手段,如例 2-5 所示。

例 2-5



(三) 五种不同类型的节奏模式

以下为在只有一个强拍的节拍背景下,五种不同类型的节奏模式:抑扬格(例 2-6)、抑抑扬格(例 2-7)、扬抑格(例 2-8)、扬抑抑格(例 2-9)、抑扬抑格(例 2-10)。

例 2-6: 抑扬格



例 2-7: 抑抑扬格



例 2-8: 扬抑格



例 2-9: 扬抑抑格



例 2-10: 抑扬抑格



(四) 节奏的作用

一条完整的旋律常常由一个或多个节奏型贯穿起来。作为音乐表现手段之一,节奏的重要性在于能予以旋律(曲调)鲜明的个性。二者的结合确保了音乐形象的构建。

通常在舞曲中,节奏的鲜明个性能够最先展示出来,有时其重要性甚至胜于旋律主题。

例如德彪西《小黑人》(例 2-11)

例 2-11



例 2-11 为 2/4 拍的乐曲,以切分性舞蹈节奏为主要特色。切分节奏突出了中间的强拍,打破了节拍规律化的交替,因而活泼俏皮。旋律再配以左手八分音符半音化进行的双音跳进,使乐曲具有黑人布鲁斯(blues)音乐风格。

例如哈恰图良《托卡塔》(例 2-12)

例 2-12

哈恰图良《托卡塔》



例 2-12 为钢琴独奏曲,其节奏的律动被提到旋律位置上。一般情况下,4/4 拍的重拍在第一、第三拍,而该独奏曲强调右手每一拍的重音,左手以八分音符为主,两手节奏不同,错开了半拍交替演奏。以重音的重复代替了旋律线条的流动进行,音色粗犷有力,极富个性。节奏重音在音乐表达中具有重要作用。

(五) 节奏与节拍的关系

节奏与节拍两个范畴的问题不能混为一谈。单纯的节奏问题与节拍内部的节奏问题可以产生不同分支的问题与答案。由于节拍是人为规定的节奏运动方式,其小节线所产生的强拍或非强拍的写作,会导致音乐中的不同律动效果。

以下为在不同节拍上写作的节奏主题：

例 2-13



例 2-14



例 2-15



例 2-16



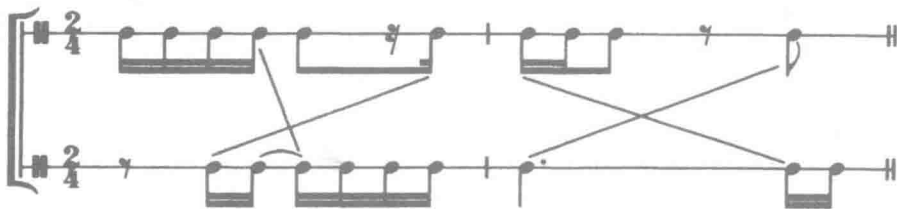
通过一定数量的节奏的展开写作练习,一方面可以熟悉节奏的记谱方式,另一方面在没有音高选择干扰的情况下,能够单纯地对节奏主题存在的特征加以认识和发展,为下一步的旋律写作排除一定的阻碍。

(六) 复合节奏

单一的节奏形态可以产生二声部的复合节奏。由于两者之间的节奏特征是一致的,因而在横向线条上存在着共性特征,在纵向结合上存在着对位性的节奏交替。不管有无节拍的背景,其中节奏运动中的重拍点都是一致的。

如例 2-17 为单一节奏线条产生的复合节奏:

例 2-17



在例 2-17 中,箭头所指的就是两个线条之间存在的共同特征,而在上下声部之间又有节奏上的互补关系。

如例 2-18 所示,对比节奏线条产生的复合节奏,是两个声部的节奏线条,呈“插空”式的对比方式。

例 2-18

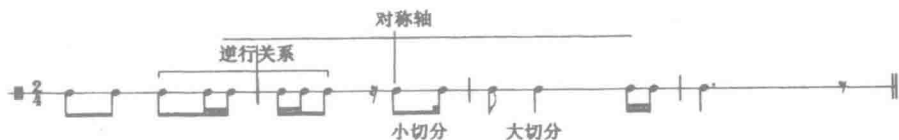


在例 2-18 中,局部可以发现两个声部相互间有减缩式的模仿关系,但纵向两个声部总是处于互补状态。

(七) 节奏的变形方式

在一个有特点的节奏主题中,可以由节奏的动机形态的截断产生新的节奏形态。节奏的变形方式很多,以下例举一种节奏变形方式。例 2-19 为原形节奏的主题:

例 2-19



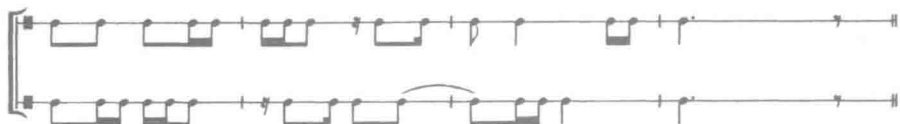
在例 2-19 中,该节奏主题中含有局部对称结构,其中第一、二小节还组成了互为逆行关系的写法,同时以第二小节为轴心形成了整体对称;并伴随大小切分节奏呼应等形态特征。

将这个主题进行两声部的变形处理:

(1) 两者位于相同的节拍中

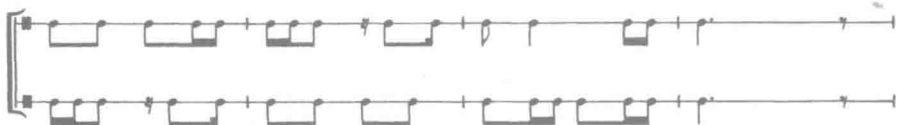
例 2-20 所示,两者处于相同的节拍,第二节奏线条在第一线条的基础上省略了前两个八分音符。

例 2-20



又如例 2-21 所示,两者处于相同的节拍,第二声部省略了主题的前两拍,即省略了一小节。

例 2-21



(2) 同源节奏主题采用不同的节拍,在时值上与原型主题一致

例 2-22 所示,该节奏在原始节奏型的基础上省略了两个八分音符($3/8$):

例 2-22



如例 2-23,该节奏在原始节奏型的基础上省略了一个八分音符($3/4$)。

例 2-23



(3) 同一节奏主题在不同节拍上的段分

同一节奏主题在不同节拍上的段分是指在不同节拍背景下,原型主题不省略任何时值,而重新组合节奏。例 2-24 为原始主题,例 2-25 在 $3/4$ 拍上,例 2-26 在 $5/8$ 拍上。

例 2-24



例 2-25



例 2-26

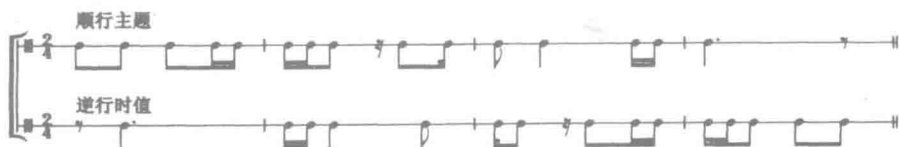


(4) 节奏主题的对位化处理

节奏主题的对位化处理指的是两声部所产生的对位关系。例如在相同的 2/4 节拍背景下,有些音乐的节奏主题是由同一个来源的主题线条形成的:

如例 2-27 所示,第二个线条是第一线条的逆行。

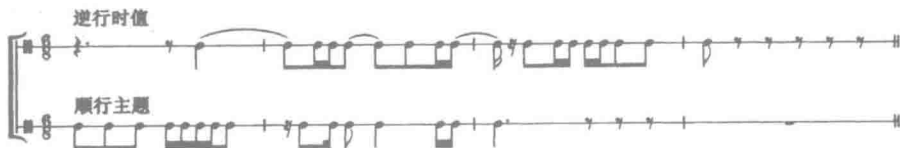
例 2-27



如果是后续的横向线条展开,还可以考虑采用不同的节拍,作为在 a 主题基础上写作的 b 主题的线条。

例 2-28 是在 6/8 拍上将例 2-27 中的上下两个声部对换,两者采用的都是原始节奏的满时值,没有省略。

例 2-28



二、旋律

(一) 旋律的概念及记谱细节

1. 旋律的概念

旋律是音乐的基础和灵魂,它是由某种调式关系和节奏节拍组合起来的,是具有独立性、完整性的多个音的单声部。

音乐语言表现要素主要有三方面:调式调性、节奏节拍、旋律线。这三方面对旋律影响较大,决定着旋律的风格、结构轮廓和整个旋律发展的内在逻辑。

2. 旋律的记谱细节

旋律的记谱首先要写上拍号,如“4/4”拍,其意义为以四分音符为一拍,每小节四拍。在实际记谱时,应以四拍中的每一拍为单位划分拍节,如例 2-29 所示。

例 2-29



在节拍的内部划分当中,如果拆分了内部的时值,应当按照拆分的具体时值记谱(如例 2-30 所示),左方谱为正确的记谱方式,右方谱为错误的记谱方式。

例 2-30



另外,在以八分、十六分或二分音符为一拍的各种记谱当中,应注意记谱的规范。

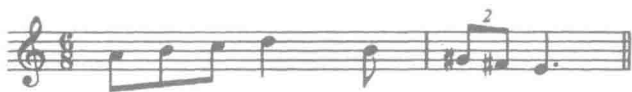
在带有连音的记谱当中,应遵循的原则为:双数节拍采用单数的连音记谱,如例 2-31 所示;反之,在单数节拍中,采用双数连音记谱。

例 2-31



在 6/8 拍的记谱中,由于 6/8 是以两个三拍而组成的复合节拍,因此应当采用二连音、四连音这样的双数连音,如例 2-32 所示。而在 3/4 拍中,虽然 3/4 属于单数节拍,但每一个单一拍子都含有一个四分音符、或两个八分音符,还是双数,因此采用单数的三连音以及三的倍数六连音,如例 2-33 所示。

例 2-32



例 2-33



在一个特定的节拍中,如果记谱记到满拍时,最后一个音符的时值超出了小节内部拍节的数值,应当采用“跨小节”的记谱方式,如例 2-34 所示。

例 2-34

