



21世纪音乐教育丛书

钢琴即兴作曲与演奏

PIANO IMPROMPTU COMPOSITION AND PERFORMANCE

姚恒璐◎著



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

 21世纪音乐教育丛书

钢琴即兴作曲与演奏

PIANO IMPROMPTU COMPOSITION AND PERFORMANCE

姚恒璐◎著



 西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

钢琴即兴作曲与演奏 / 姚恒璐著. — 重庆: 西南
师范大学出版社, 2019.7

(21 世纪音乐教育丛书)

ISBN 978-7-5621-9804-8

I. ①钢… II. ①姚… III. ①钢琴演奏 IV.

① J624.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 117836 号

21 世纪音乐教育丛书

钢琴即兴作曲与演奏

GANQIN JIXING ZUOQU YU YANZOU

姚恒璐 著

责任编辑: 郭彦臣

责任校对: 王 斌

封面设计: 713 工作室

排 版: 重庆大雅数码印刷有限公司·李燕

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路 2 号

网址: <http://www.xscbs.com>

邮编: 400715

电话: 023-68254353

经 销: 全国新华书店

印 刷: 重庆市正前方彩色印刷有限公司

幅面尺寸: 185mm×260mm

印 张: 10.5

字 数: 269 千字

插 页: 4

版 次: 2019 年 7 月 第 1 版

印 次: 2019 年 7 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5621-9804-8

定 价: 39.00 元

打击盗版 保护知识产权

正版图书封面选用铜版纸

正文选用淡黄色胶版纸

封底贴有激光防伪标志

作者简介

ZUOZHE JIANJIE



姚恒璐，作曲家、音乐理论家，中央音乐学院作曲系教授、博士研究生导师。1990年获英国利兹大学（Leeds University）音乐学院作曲专业音乐硕士学位（MMus），1994年获作曲专业哲学博士学位（PhD），为该院首位。

在中央音乐学院作曲系任教二十余年，先后教授本科、硕士学位的作曲专业课及硕士、博士学位的音乐分析课。其著作《二十世纪作曲技法分析》《现代音乐分析方法教程》《音乐技法综合分析教程——作曲技术理论综合课程》《作曲的基础训练》《乐海探象：姚恒璐音乐学术论文选》等，已经被中央音乐学院、上海音乐学院等列为博士研究生、硕士研究生的指定参考书目。创作的音乐作品涉及室内乐、钢琴、管弦乐、交响曲、民族器乐和艺术歌曲等领域。2000年获选国家教育部第二批艺术类学科“跨世纪优秀人才培养计划”（人文社会科学音乐类唯一入选人）。2009年起，任中国音乐家协会音乐分析学会副会长。

自1990年以来创作音乐作品百余首（部），已出版的音乐作品有：

《升华：姚恒璐音乐作品典藏》CD，2009年版；《原始的音迹：姚恒璐钢琴音乐作品选》CD+曲谱，2010年版；《姚恒璐抒情歌曲选》CD，2013年版；《穿越五声：姚恒璐独奏、二重奏音乐作品选》，2014年版；《钢琴组曲：十二生肖》2015版；《十五首圣诗合唱曲》2015年版；《无词韵：姚恒璐室内乐作品选》（手稿版，20世纪90年代的创作回顾），2016年版。在国内一些重要的音乐刊物上发表各类学术论文近百篇。

即兴(improvisation, 拉丁文 ex improviso)意为“没有准备”。即兴演奏或曰即兴曲(impromptu),意味着在键盘乐器上的即席发挥,就是为一个给出的音乐主题,通过即兴演奏继续陈述,形成一个相对完整音乐结构下的音乐作品。因此,即兴演奏涉及几个方面的综合能力:(1)单旋律主题-动机及其持续发展的能力;(2)为旋律配置恰当和声语言的能力;(3)根据所想到的和声骨干选用适当织体的能力;(4)曲式结构的宏观安排——音乐要素展开手法的结构限定。这4项工作都是在瞬间同时决定、完成的,因此即兴演奏对演奏者的要求就比即兴伴奏技高一筹了。既是钢琴家,又是作曲家,在即兴演奏中虽然有内在的运作规律,但是演奏时不应拘泥于“程式化”的套路,应努力探索新颖的音响效果。演奏者只有上述各项实践能力得到综合的进步,才会在键盘(钢琴为主)多声部音乐语言上一气呵成,进而成为“旋律+和声+织体”3种因素同时思考的动手能力,最终以合理而顺畅的音乐结构(曲式)来完成一首即兴演奏作品。

西方音乐至少在15世纪就出现了由歌手即兴演唱的“狄斯康特”,是一种早期的对位音乐形式。在16世纪及17世纪早期出现了通奏低音(thorough bass,或意大利语称为basso continuo),主要以管风琴或琉特琴伴奏演唱的重唱,并在一系列低音进行的指引下,让乐器演奏出适当的纵向和声。阿戈斯蒂诺·阿加扎里在1607年所著的《低音上的演奏》,就是专门论述通奏低音“即兴”演奏的最早著作。在功能和声尚未形成之前,通奏低音配置和声与即兴演奏伴奏的结合,曾经持续发生过很长时间。巴赫、莫扎特、贝多芬等古典作曲家都曾有不少的即兴作品和即兴演奏音乐会的记录。直到1737年拉莫《和声的产生》一书的出现,则意味着功能和声的理论建立,之后日趋成熟,总结了不同作曲家在音乐创作中的共性规律,形成了古典主义、浪漫主义三百年“共性写作时期”的和声规范。

即兴演奏与即兴伴奏有着很大的不同，首先，前者与作曲思维相伴，是一种综合运用各类音乐技能的通才道路；后者仅仅服务于指定的旋律，从而将人的思维限制在和声模式化配置的禁锢中。其次，前者涉及作曲技能与键盘演奏的结合，利于培养人的创造性思维；后者却极易让人陷入模式化的教学套路中。我们要知道即兴演奏的训练方式是在即兴伴奏的基础上逐步实现的，从即兴伴奏的基础出发，加上衍展作品主题——动机材料的训练，再辅以独奏钢琴所必需的织体样式的弹奏训练，最后才能“进化到”钢琴+作曲的演奏范畴。

Play Music，意味着潇洒地演绎自己所钟爱的音乐。其实即兴的本质就是 Play Music，在玩中学，学得好则会玩得更好。回顾笔者自己的音乐经历，在开始接触正规的音乐理论之前，也有一段 Play Music 的经历。只有做到音响实践在先，理论学习总结在后，才应当是作曲理论正规的程序。笔者对键盘的即兴演奏可以追溯到 20 世纪 70 年代初，那时，无论是在插队的农村大舞台上的手风琴与农民乐队的配合演奏，还是在大学学习期间以钢琴为主开始为独唱、合唱和器乐演奏即兴伴奏，都是笔者长期在钢琴、手风琴上配和声的感性体验，以至后来每当接触及学习到相应的和声理论时，心里总会产生共鸣：“这不就是我弹过的某某和弦吗？！”这也就是笔者平时为什么总愿意抓住一个心仪的音乐主题，在钢琴上反复演奏的原因。20 世纪 80 年代笔者在北京人民广播电台任音乐编辑时，当遇到录制的音乐节目没有相匹配的伴奏时，自己就会自告奋勇通过钢琴或手风琴的即兴演奏，由录音师现场录音，随之将音乐节目顺利录制播出。继而，为了活跃各种语言类节目的音乐背景，我从即兴伴奏升级为即兴演奏，先后录制过大量的即兴间隔乐，被随机设计出各种场景、各种情绪的音乐片段。这些音乐被插播到语言类节目之中，获得意外好评，中央人民广播电台和多处地方电台还专门前来询问并拷贝文件。那时，笔者先后为北京电视新闻联播的开始曲、各种广播剧音乐等录制过由钢琴、电子琴演奏的大量即兴作品；为电视动画片、木偶剧等视频音乐配乐时，采取一边看着视频，一边在电子琴上即兴演奏（包括适时变换音色）的即兴演奏。这些 Play Music 的实践经历使笔者对即兴演奏的感性认识逐步升华为理论教学的理念。

任何艺术类科目的学习过程，都是需要学习者具备“举一反三”的开拓性思维，尽力摆脱模式化“套路”的禁锢。音乐不是“被教而会”的，艺术

学习中的悟性要比被动接受更加重要。在日常生活中，我们也许常常会遇到一些有键盘乐器即兴能力的人演奏出令人鼓舞的乐曲，如果以作曲专业的耳朵来鉴定，则会发现“美中不足”，或是和声总是采用 I—IV—V 而缺乏必要的色彩变化；或是随意演奏，完全没有结构意识；或是织体花哨，和声空泛，等等，这些原本十分有益的即兴实践确实需要被提升到一种更高的境界。书中所举之谱例，也是本着这样的传授原则，除了学习的初始阶段所必要的和弦连接法等种种细致、熟练的弹奏之外，还设置了大量的“键盘练习”以及参看古典作曲家的谱例在这方面的细节。所有各个方面的练习均应遵从“从一联想到十”的自学原则，那些有自学能力的学习者，也定会从中感悟到音乐理论与实践的真谛。

本书中的谱例占据了大量篇幅，基本上分为三类：分析性质的谱例、声部连接法的谱例和键盘练习的谱例。以此将即兴演奏的关键性技法问题明确地指出：学习和声的核心问题是“声部连接法”，它与演奏中的键盘“手感”一致，想要达到熟悉各种和弦的连接法和功能组织的关系，则需要大量的“键盘练习”的实践。

在即兴演奏中，音乐结构问题是不可忽视的重要组成部分，以往很多即兴演奏就是失败在结构含糊、展开逻辑混乱的作法上。为了规范谱例中的标记方式，按照曲式规模的大小分别做如下的规定：以罗马数字：I，II 代表动机，如：动机 I、动机 II；以“，”代表乐节（半句）；以阿拉伯数字①②代表乐句；小写英文字母 a，b 代表乐段。

即兴演奏并非“无水之源”，我们一定要以严格审慎的逻辑思维来组织演奏中的感性认识。我们通过观察许多古典作曲大师们的作品会发现，他们无论在和声运用还是在主题的局部变形和整体变奏方面，早已指明了方向。参看古典音乐作品的谱例，可以开阔我们的思维，将前人的经验举一反三地灵活运用在自己的即兴演奏中。借鉴音乐史中作品资料的作法不仅是必要的，还是奠定作曲、和声坚实基础的必经途径。

依照本书三章的写法，我们基本将即兴演奏的水平分类为三个等级。

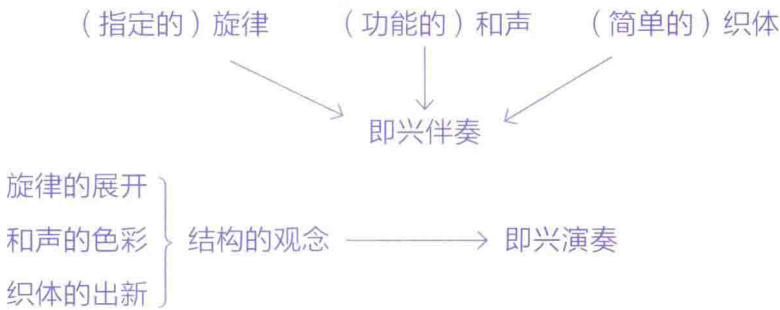
第一章：让学生在建立句法认知的基础上，将乐句、乐段结构中的原位正、副三和弦加以熟悉和演奏，加之各种和弦外音的灵活运用，辅以初步的主题变形能力的训练；

第二章：使学生认识并掌握单二部曲式结构中的各种三和弦、七和弦原

位及其转位形式的演奏，辅以各种类型的主题－动机展开手法的训练，并且能够在实践中区分局部音乐的“变形”与整体音乐组织中的“变奏”的不同作法；

第三章：让学生在单（复）三部曲式等较大规模的曲式结构中，演奏出副属三和弦、副属七和弦及其各种转位形式，理解各种调性转换的原理；在继续巩固主题－动机展开手法的实践当中，训练在各种完整曲式中的变奏能力。

比较即兴“伴奏与演奏”的不同理念，从中可以感悟到旋律的展开性质、和声的色彩性与结构力的统领，其层次、理念、实践都截然不同：



所有以上这些必要的训练目标，最终能够达到为一个指定的音乐主题发展成一首结构完整与和声的功能性、色彩性突出的“音乐作品”，所有这一切都是通过键盘乐器的即兴演奏来实现的，因此演奏者就要做到身、心、手（听觉感受能力、理论能力、动手能力）的高度一致。同时，我们还必须认识到：在音乐作品中，脱离音乐结构而单独存在的和声配置或和声分析都带有其片面性，和声的技能是伴随着音乐结构的陈述而实现的，这是即兴演奏和作曲的写作实践都须共同遵守的创作原则。为了集中讲述传统和声的内容，本书没有涉及为民族风格与现代风格配置和声的部分，此类问题留待专门专著讲述。

观念决定作品技法的实施，技法导致作品风格的形成。在自创音乐的陶冶中，获得音乐的感知与实践双重构建下的音乐技能。在即兴演奏灵感的展示中，体现出理性的逻辑及其形式美的完型。

姚恒璐

目 录

第一章 原位I—IV—V正三和弦的即兴演奏	1
第一节 旋律是如何产生的	1
一、调式与调性的概念	1
二、找到特点鲜明的音乐主题与动机	2
三、句法结构——学会将主题-动机的特点扩展为乐句	3
四、泛音列声学基础中的和声暗示	5
第二节 和声配置的要义	6
一、和声功能标记法及其运用规律	6
二、三度叠置功能和声的主要运动规律	8
三、三和弦的3种根音关系与和弦的3种旋律位置	11
四、连接法——两个和弦之间的基本衔接关系	12
五、原位I—IV—V功能的三和弦	14
六、原位副三和弦的功能和声	22
七、同一和弦背景下的音型（同和弦转换）	29
第三节 和声的搭档——节奏与织体是怎样装饰的	33
一、织体是和声的“外包装”	33
二、节拍内的织体节奏运动规律（3种织体分类）	35
第四节 I—IV—V进行中的和弦外音	39
一、3个处于弱拍上的和弦外音：经过音、辅助音、先现音	39
二、3个处于强拍上的和弦外音：倚音、延留音、持续音	40
三、横向和声线条的旋律化	41
第五节 对曲式结构的认识——乐段的分类	43
一、方整型的句法结构	43
二、结构的衍展——非方整型的句法	44

第六节 运用正三和弦的功能和声进行即兴演奏	47
一、音乐作品中的和声配置举例	47
二、典型的和声语汇	48
三、即兴演奏的实践	50

第二章 各种三和弦及其转位形式的即兴演奏58

第一节 正三和弦与其第一转位正六和弦的连接	58
第二节 副六和弦与其他功能和声的连接	60
第三节 弱拍与强拍上的四六和弦、属七和弦	62
第四节 认识单旋律中蕴藏着的和声骨干功能	68
第五节 增加和弦外音的和声织体	74
一、键盘练习——外音参与下的和声织体	74
二、常用的和声语汇	78
第六节 按照音乐结构即兴演奏的实例及练习途径	81
第七节 主题旋律展开的要义	88

第三章 各类七和弦、高叠位和弦、副属和弦

——即兴演奏中传统功能和声的深化.....107

第一节 各类正副七和弦与三和弦之间的连接	107
一、各类七和弦	107
二、小七和弦、半减七和弦和减七和弦	109
第二节 采用七和弦的各种转位形式配和声	111
第三节 三和弦的高叠位——九、十一、十三和弦	113
第四节 十二音系统中的副属和弦	114
第五节 三度循环的和声运用与调性布局方式	130
第六节 采用副属和弦配置和声的作品实例及常用的和声语汇	135
一、在比较中聆听副属和弦配置的实例	135
二、副属和弦的常用和声语汇	138
三、同一音高配置和声的例子	141
四、和声节奏	142

第七节 对三部性曲式结构的认识	144
一、单三部、复三部曲式的调性布局设计	144
二、回旋曲式的调性布局设计	150
第八节 即兴演奏的实例及练习途径	151
 附录 《传统功能和声 15 讲》教学提纲	 158
后记	160

艺术与教育的本质是对人类心智类创造性活动的称颂;对生命、自然秩序的礼赞。

——笔者

第一章 原位I—IV—V正三和弦的即兴演奏

即兴演奏需要解决的是多项音乐理论参数和键盘演奏技巧,而主题的确立、旋律的发展、和声的配置、织体的选用、结构的设计是一系列内在的必要条件。其中旋律的发展手法以及和声织体的配置涉及对作曲的认知,键盘的演奏水平关系到即兴的演出效果发挥到何种境界。

第一节 旋律是如何产生的

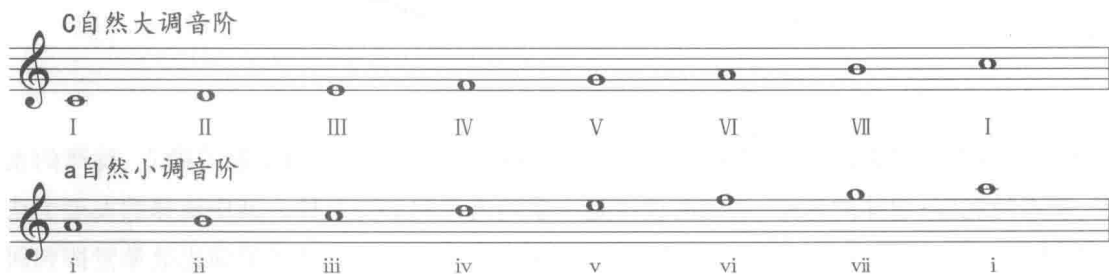
即兴演奏是以作曲为基础、和声配置为骨干、织体装饰为辅佐的将创作与演奏为一体的综合音乐艺术行为,其中可听到的前景即作为音乐主题的旋律及其发展。旋律是横向运动的线条,产生旋律的重要来源是基于调式的音阶音和和弦的分解音,所以学习者要具备调式、和声的基本知识才能深入理解旋律是什么、如何发展的核心问题。主题旋律的合理发展是即兴演奏的核心基础,而对旋律构成的认识则是发展旋律的重要前提。

一、调式与调性的概念

乐理中已经告诉我们,调式与调性是一对“孪生姊妹”,可以说调式音阶就意味着“有调性音乐”。调式是从低到高按照一定音程有序排列的音阶,其音阶的首音就是调性的中心音。例如,在C大调音阶中,C就是调性。调式可以决定音乐的风格形成,而调性本身,或调性与调式间的关系则决定音乐的整体色彩。一种调式的和声配置也要符合其调式的风格形成,决不能将一种调式和声生搬硬套在别的调式音阶上。西方的功能和声是建立在大小调式体系上的和声语言,在配置中国民族和声时,只能是局部借鉴而不能整体照搬。因为风格的不协调是音乐阐述中最大的不协调,在音程、节奏、和声、旋律、织体都考究的即兴演奏中,

最终的试金石就是音乐风格是否协调。为便于集中说明即兴演奏的技法细节,本书所涉及的主要内容是大小调式音阶所产生的旋律,以及为这种旋律配置和声的多声部基础——功能和声。民族调式、中古调式、人工调式都没有涉及即兴演奏的论述当中,所以在本书的界定中,当我们一谈到旋律中的调式问题,随之相伴的就是功能和声及其半音化的应用。

大小调式七声音阶的基本形式:音阶中从低到高的每一个音高分别称为I级到VII级,其中I,IV,V三个音级是调式中的骨干音级,IV级(下属)、V级(属)与I(主)分别为上下纯五度关系。以下是自然大小调式音阶的基本构成形态。



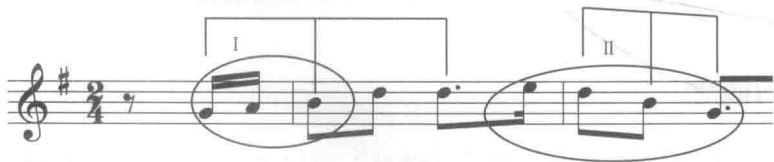
二、找到特点鲜明的音乐主题与动机

凡是起始一个音乐主题,都要认定这个音乐主题到底好不好?值不值得往下发展?音乐主题的“理想与否”是由主题内部的动机所决定的,其本身在音程、走向、律动方面的特点是否鲜明是决定音乐主题特点鲜明、成功与否的重要标志。

下文的例子为各种带有特点的音乐主题。

看福斯特的《哦,苏珊娜》的动机I和动机II,其中动机I横向线条为上行大二度+小三度,动机II为下行大二度+三度,所谓音程走向,就是看其上下进行的关系。

【例1-1】



通过观察谱例中的横向旋律线条会发现,一个是上行的二度音阶,一个是下行(缺失一个音)的二度音阶。再分析一下两个动机之间的关联。



由此可见,动机 I 和动机 II 还有一个特征就是建立在一个分解的主和弦上,如下:



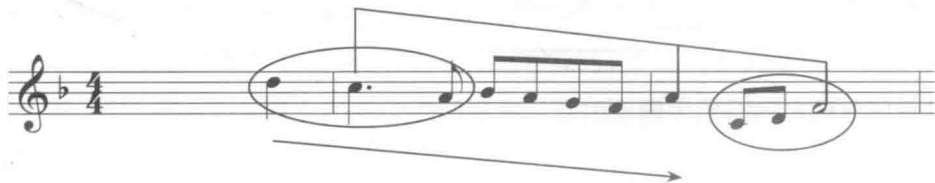
再看下例美国歌曲《杨基·杜德尔》,旋律开始时,两个音高是纯四度跳进,然后是音阶式的上行和下行。以 G 音为轴,两端的上下行 G, A, B 和 B, A, G 是逆行进行的关系。

【例 1-2】



福斯特的艺术歌曲《金发的珍妮》的主题-动机自上而下从 F 大调的第六级音一直下行到主音,前后两个有特点的动机(互为倒影关系)都建立在大二度+小三度的音程关系上。纵观两个小节的旋律,其中的 C, A, F 也是建立在 F 主三和弦上。

【例 1-3】



观察主题-动机的主要特征是为其后的发展追寻合理的材料,之后所有的音乐展开手法也都是沿着主题-动机的特征进行的,这就是为什么我们要特别关注主题-动机特征的原因。

三、句法结构——学会将主题-动机的特点扩展为乐句

在旋律的进行中,句法的确定是音乐陈述的基础。将主题-动机发展为乐句的有效途径就是要按照“有机成长”的递增关系来看待音乐作品中曲式规模的结构方式。乐汇是动机的曲式长度单位,两三个乐汇形成一个乐节(半乐句),两三个乐节组成一个乐句;而大多数情况下,乐段是由两个乐句组成,并带有主要调性和声功能的终止式。

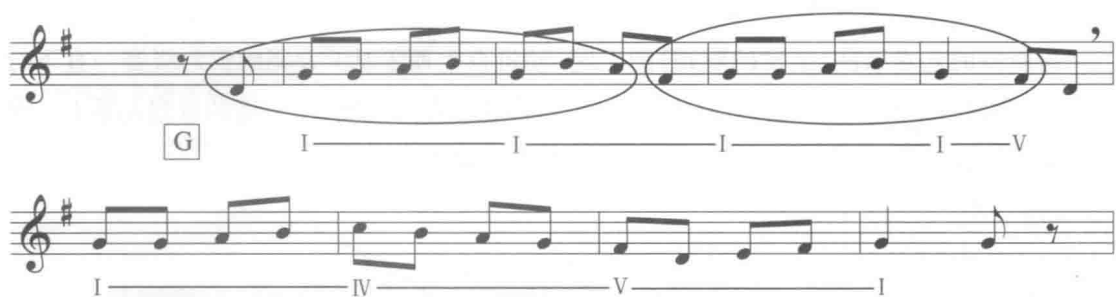
在【例 1-1】动机分析的基础上,我们再看看福斯特《哦,苏珊娜》的两个动机是如何形成 2 小节一个乐节、4 小节一个乐句的。下面所采用的材料仍然是动机 I 和动机 II,并伴随一个和声的半终止。

【例1-4】



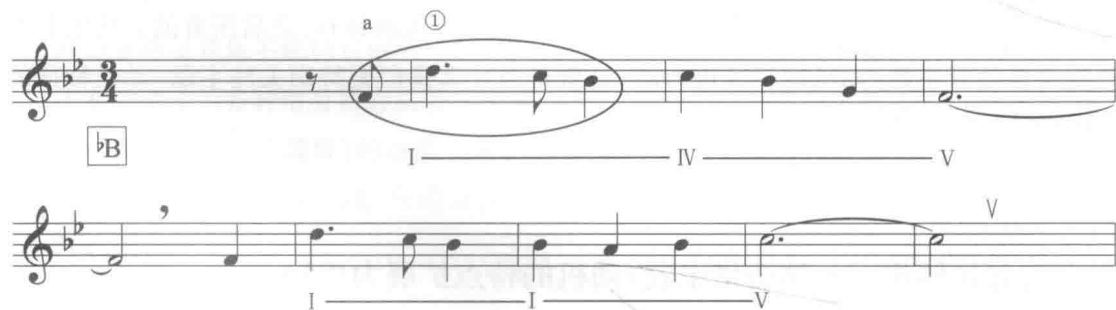
根据【例1-2】的动机分析,美国歌曲《杨基·杜德尔》弱起动机形成4小节一个乐节、8小节一个乐句,结束在V—I的终止式上。

【例1-5】



下例是美国歌曲《汤歌》的主题动机及其发展的乐句。

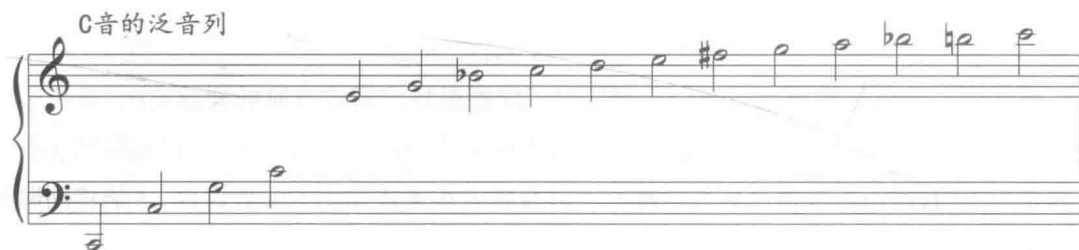
【例1-6】



上例有一个弱拍起始的4音动机,第二小节是第一小节的音高下行模进,形成一个乐节;接着再重复这个动机材料,A, $\flat$ B, C与D, C, $\flat$ B形成三音的倒影关系,8小节一个乐句(弱起小节数不计算在内)。

西方和声学的理论基于物理声学中的泛音列,组成调式音阶与和声组织的理论基础。泛音列的形成其中也暗含着三和弦的组织结构。在C大调的泛音列中,前5个音高构成一个完整的大三和弦;中央C之后上行的4个音高分别构成大三和弦和C的大小七和弦。

以下是基于泛音列声学基础的大调式形成原理。



四、泛音列声学基础中的和声暗示

从上述泛音列中我们所能获取的启示:(1)C的起始阶段呈“上密下疏”的排列方式,意味着如此形成“和弦排列法”的合理性;(2)平行五度、平行八度的空泛效果和“无倾向性”的解决意识,是古典和声规定避免此类音程构成的和弦直接原因;(3) $\flat B$ 以上的各音高处于“游离状态”,只能说明在C大三和弦的骨干音中,其他“外音”有参与其中的可能性。

在小调的泛音列中,前5个音高构成一个完整的小三和弦;中央C与其前后2个音高($\flat A$, C, F)共同组成一个小三和弦;中央C之后下行的2个音高也构成小三和弦(F, $\flat A$, C);再加上D音,则形成一个半减七和弦(D, F, $\flat A$, C)。由此,两个泛音列也显示出大小调式中的基础和声的组织关系。

以下是基于泛音列声学基础的小调式形成原理。



为旋律配和声,意味着旋律与和声之间的共通关系。通俗地说就是排除了和弦外音,即在一小节之内大多数旋律音所包含的音高,就是要配置的和弦。实际上在一个大小调式中,分别含有3个正三和弦。换言之,I—IV—V 3个正三和弦就涵盖了一个七声大调(小调)调式的所有音高。

第二节 和声配置的要义

即兴演奏的核心问题是和声的合理配置。应根据特定调式音阶的旋律走向,选择适当的和声。按照每个阶段的学习进程,我们先以大小调式功能和声为切入点,首先以三度叠置的和弦为入门,进而再探索民族五声性和声以及非大小调式和声的配置课题,才能将问题深入地探索下去。

一、和声功能标记法及其运用规律

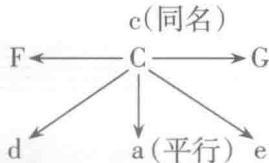
以C大调为例,既表明作为主和弦C与其处于下方纯五度的下属和弦、处于上方纯五度的属和弦的近关系,以及每一个和弦下方小三度的小三和弦的近关系,同时也可以表明音乐作品中调性布局中的一级近关系调性。

(同名调性)

下属IV——主I——属V

三对平行关系小调:以C大调为中心“主”,左为下属,右为属,3个音高上所建立的大三和弦I—IV—V—I,为大调式的功能性最强的正三和弦。三者下方小三度自带的小调式,加上同名调性,一共有7个调性为彼此联系最近的一级关系调性。

C大调的近关系调



其中,平行关系大小调式处于同一调号,而同名大小调式相差3个调号:
平行大小调式的关系,在一个共同调号内的两个相差小三度的大小调式。

【例1-7】



同名大小调式的关系,因主音音高相同,在欧洲浪漫音乐作品中同名大小调通常都被视为同一调性关系。