

赵行道 著

QIYUE ZUOQU JICHU JIAOCHENG



器乐作曲
基础教程

人民音乐出版社

器乐作曲基础教程

赵行道著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

器乐作曲基础教程/赵行道著. —北京:人民音乐出版社,1999.11

ISBN 7-103-01933-9

I . 器… II . 赵 III . 作曲法 IV . J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 17061 号

责任编辑:胡 涯

责任校对:曹红雯

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码:100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京市美通印刷厂印刷

850 × 1168 毫米 32 开 12 印张

1999 年 11 月北京第 1 版 2001 年 5 月北京第 2 次印刷

印数: 3,261—7,280 册 定价: 18.20 元

版权所有 翻版必究

发现质量问题请与出版社联系

几点说明

这本书是我在多年作曲教学中所编写的有关器乐作曲方面的教材的一部分，其中部分主要内容（如《旋律发展手法》等）曾于1983年在《中央音乐学院学报》上发表，现在把全文加以充实、补充，付印出版，也许可以作为音乐院校学习作曲的参考教材或自学作曲的辅导课本。

专业的作曲教学应该说可以包含三个组成部分：一是传统作曲的基础学习和实践；二是近现代各种作曲体系和流派理论的学习和实践；三是创作实践辅导，也就是自由作曲。但在实际作曲教学中所采用的做法是多种多样的，可能有所取舍，有所侧重，也就是说“多元化”的，我们不必强求一致。本书是为传统作曲的基础学习和实践的需要而编写的。这里所说的“传统”范围是指西洋音乐从古典主义历史脉络到现代主义中有调性音乐的范畴。当然，在这方面的学习也有多种多样的路子，这本书是想提出一种学习器乐作曲的可能性，给一些有共同想法的同行们作为参考；也想给一些有志自学作曲的朋友们指出一种学习作曲的方法和途径，作为他们自学的辅导。

“器乐作曲”是相对于“声乐作曲”提出来的。有关作曲的原则、规律、手法、技巧等等对于这两方面的作曲实践都是适用的，也就是说，它们之间有共同性，但不可否认它们彼此也各有

其特殊性。这本书是专讲器乐方面的作曲，器乐作曲的学习内容是很广泛的，本书所涉及的只是开始入手学习器乐作曲的基本问题，是一本入门书，是学习器乐作曲的基础。

在器乐作曲的学习中有为外来乐器和为民族乐器而写作的区分。从作曲的技术理论来说，这两方面的作曲是有共同性的，但也各自有其特殊性，尤其是为民族乐器作曲，它牵涉到有关民族器乐曲的历史传统、风格手法特点、民族乐器特性等问题，在这本书中是不能包容的，这需要有专门的教材来加以论述。但在学习这本教材时同样可以进行民族乐器的器乐曲作业，在作业中去吸取有关民族器乐作曲的理论和手法特性等方面的营养，因为在主要方面它们是相通的。

本书中所谈到的一些作曲手法和规律的谱例（除少数例外）绝大部分引自西欧古典乐派和浪漫乐派作曲家的作品。在学习的开始阶段，集中参考这些作品可以有助于使学生在作曲作业上更具有规范性。而半个多世纪以来，我国作曲家在器乐作曲方面创作的大量作品，在实践中创造性地丰富和发展了作曲的手法 and 规律，这需要有另外的专著来加以论述和总结，才可以较宏观地反映出这种发展和创新，因此在本书中没有零散引用这方面的谱例，在以后论述作曲手法的其他各个专题中，将更广泛地引用我国作曲家作曲实践的成果。在实际的作曲教学中，可以大量的参考谱例来解决这一问题。

由于本书是一本学习器乐作曲的基础入门书，所以在作曲技术理论方面是和作曲专业的技术理论课（如和声、复调、曲式等）的学习相衔接的。本书意图引导学生在作曲课中灵活运用在这些课程中所讲授的理论。有意自学作曲的朋友们需要同时对这

些技术理论适当地进行自学补课。

作曲课是一门创作课，是很富有实践性和创造性的课程，因此作曲教师们都有一个共识，那就是：不存在什么看了“作曲法”就能从事作曲的捷径，当然，也不能就此排斥对学习作曲技术的理论研究。这本教程实际上不过是从典范音乐作品中归纳一些经验、方法、规律、原则，以为初学者参考。在实际进行作曲教学时，一般有三个环节：一是写，二是思考、推敲，三是反复修改。在课堂学习中，这后两道工序很重要，那就是教师对学生的作业提出意见和要求，学生对自己的作业进行思考和修改，这个“写一看一改”的程序很重要，它比只写不改的效果要好得多，这是作曲课堂教学的主要作用。自学者可以通过寻师访友，听取有益意见的方法对自己的作业进行思考和修改，以弥补没有条件进课堂的不足，是会有所收获的。

目 录

几点说明	(1)
第一章 节奏的构思	(1)
一、同一时值节奏的持续形态	(2)
二、单一节奏形态的进一步延伸	(4)
三、节奏组合中的重音转移	(7)
四、连音节奏的交替和对比	(9)
五、多样化的节奏形态的组合	(12)
第二章 旋律的构思	(16)
一、同音音调的连续运行	(17)
二、二度音调的级进运行	(19)
三、大音程跳进的音调运行	(21)
第三章 乐思的发展功能和发展手法	(27)
一、渲染功能	(29)
1. 变体手法	(30)
2. 变化手法	(30)
3. 繁化、简化手法	(31)
4. 放宽、收紧手法	(33)
二、发挥功能	(34)

1. 模进手法 (严格模进、自由模进、变化模进)	(34)
2. 变形手法	(37)
3. 扩展、减缩手法	(38)
4. 引伸手法	(42)
5. 衔接手法	(45)
三、贯穿功能	(49)
1. 节奏型的贯穿	(50)
2. 音调的贯穿	(51)
3. 音型的贯穿	(51)
四、转换功能	(55)
1. 对比手法	(55)
2. 变异手法	(58)
五、展开功能	(62)
1. 分解手法	(62)
2. 组合手法	(64)
第四章 多声织体的写作	(68)
一、多声写作中的多节奏因素	(69)
二、多声写作中的多线条因素	(76)
1. 和声图式的构思	(76)
2. 和弦的音型化	(79)
3. 线条运动形式	(80)
三、和声节奏	(87)
1. 和声节奏的统一	(87)
2. 和声节奏的细分	(88)
3. 和声节奏与节拍	(89)

4. 和声节奏时值的超越	(89)
5. 和声节奏的不同处理	(90)
第五章 和声的表现作用	(94)
一、结构作用	(99)
二、动力作用	(113)
三、色彩作用	(129)
第六章 曲式的结构构思	(142)
一、曲式的结构原则	(144)
1. 单一结构原则	(144)
2. 并列结构原则	(145)
3. 循环结构原则	(145)
4. 派生结构原则	(146)
5. 发展结构原则	(146)
二、曲式的结构功能	(147)
三、曲式的结构手法	(153)
第七章 单一结构原则	(154)
一、一部曲式的结构形式	(155)
1. 乐段结构	(155)
2. 段落结构	(155)
二、一部曲式的结构功能	(156)
三、一部曲式的结构类型	(157)
1. 用短句组成的段落结构	(157)
2. 用对称的乐句组成的典型乐段结构	(159)
3. 多乐句形成的结构	(161)
4. 突出引入和收尾部分的乐段结构	(164)

5. 乐段迭奏结构	(166)
6. 乐段结构的内部扩展	(170)
7. 段落结构的发展类型	(175)
8. 段落结构	(181)
第八章 对比结构原则	(188)
一、单二部曲式中的对比结构原则	(188)
二、单三部曲式中的对比结构原则	(193)
三、复三部曲式、复多部曲式的对比结构原则	(196)
第九章 派生结构原则	(207)
一、单三部曲式结构中的派生结构原则	(208)
二、复三部曲式结构中混用派生的结构原则	(225)
三、主题与变奏中的变奏手法	(226)
1. 旋律变奏	(227)
①整体加花	(228)
②持续音式加花	(233)
③和弦分解音式加花	(235)
④走句式加花	(237)
⑤自由加花(灵活加花)	(239)
⑥音型化加花	(247)
⑦特性音型变奏	(251)
2. 织体变奏	(255)
①和弦式织体变奏	(255)
②音型化织体变奏	(260)
③织体特性音型变奏	(261)
3. 和声变奏	(263)

①和声色彩化变奏·····	(263)
②和声功能性变奏·····	(266)
4. 复调化变奏·····	(267)
5. 性格变奏(形象变奏)·····	(272)
第十章 循环结构原则 ·····	(280)
第十一章 发展结构原则 ·····	(292)
第十二章 结构原则的结合 ·····	(322)
一、两种结构原则的结合 ·····	(322)
1. 对比结构原则和派生结构原则的结合·····	(322)
2. 对比结构原则和发展结构原则的结合·····	(324)
3. 循环结构原则和发展结构原则的结合·····	(326)
4. 循环结构原则和派生结构原则的结合·····	(326)
5. 派生结构原则和发展结构原则的结合·····	(327)
二、三种结构原则相结合的典型曲例的综合分析 ·····	(330)
后 记 ·····	(368)

第一章 节奏的构思

节奏是音乐素材中的一个重要因素。它好像是支撑旋律的骨架，又好像是贯通在乐曲整体结构中的脉动。在学习作曲的开始阶段，学生应该逐渐去熟悉节奏的丰富多姿的形态，发现它们的表现特性，使我们在写作旋律的时候能够有活跃的“节奏思维”，展现多样化的节奏手法。因此，节奏是作曲课的首要课题。

这里还需要对于“节奏”的概念有一些概括性的提示：

只有一次的敲击形成“点”，这是节奏的开始。

两次或以上的“点”组织起来才形成节奏。

未经在时值上加以规范化的随意的“节奏”运行只能是自然形态的自由节奏或有意组织的“散板”节奏。

在“拍子”和“节拍”的规范组织下，长短时值的节奏运行在有节奏的暂停、呼吸、休止的情况下可以形成“节奏的组合片段”（从音乐整体来看，它是曲式部分的结构。如乐汇、乐节的骨架）。

有特性的“节奏组合”，在有规律性的反复下形成“节奏型”。

较长的节奏运行（包括“节奏组合”或“节奏型”）可以纳入到曲式结构的组织中，形成“乐句”、“乐段”的节奏构成形态。

拍子时值长短的不同是区别各种节奏形态的主要特征（在演奏要求上还有节拍速度和轻重力度的分别）。同一类时值拍子的延续和不同类时值拍子的各种组合都具有各自的特点，这种不同的特点使节奏形态具备了不同的表现因素，在单纯的打击乐独奏曲或合奏曲中的打击乐独奏片段中，节奏的形态可以单独地发挥表现作用，但主要的还是在和音调的运动相结合而形成旋律的时候，才能起着总体的表现作用。在旋律中音调和节奏相结合所起的表现作用是密不可分的，但有的时候也是交相突出的。

任何节奏形态本身并不具备固定的表现模式，虽然它本身具备一定的时值交替的特性，适合在一些表现范畴内发挥它的特性，但由于和其他表现因素（最主要是音调的运行）相结合（也就是经过作曲者在艺术手法上的加工），它可以在它的表现范畴内发挥最大的能动性，在它的表现基调上萌发出千姿百态的性格和形象特征。

一、同一时值节奏的持续形态

同一时值节奏的持续形态如：



它本身的特性是匀称和律动规律规整。这便是它的一种表现基调。其表现的可能性是它和音调的运行等其他因素相结合后，它才有可能表现出沉稳、平静、温柔、固执、活跃，甚至阴沉、不安等性格和形象特征。

例 1

里姆斯基-科萨科夫《舍赫拉查达》第一乐章



这种节奏形态在例 1 中，二、三度音调上下运动所形成的小波浪形和总的不断上行的飘逸轻扬的旋律线，在表情要求 (Tranquillo) 和力度要求 (*pp*) 下， $\frac{6}{4}$ 节拍，在演奏要求分奏情况下，音乐表现趋于平静、似风平浪静的形象特征。

例 2

Allegro

贝多芬《第六交响乐“田园”》第三乐章



这种节奏形态在例 2 中，四、三度和二度音调交替进行的上下运动所形成的小波浪形和总的不断下行的矫健沉稳的旋律线，在速度 (Allegro) 和力度 (*pp*) 的要求下， $\frac{3}{4}$ 节拍，在演奏上要求断奏 (·) 的情况下，音乐表现出一种似在远方的狂欢的、活跃的农民群舞的形象特征。

例 3

Allegro

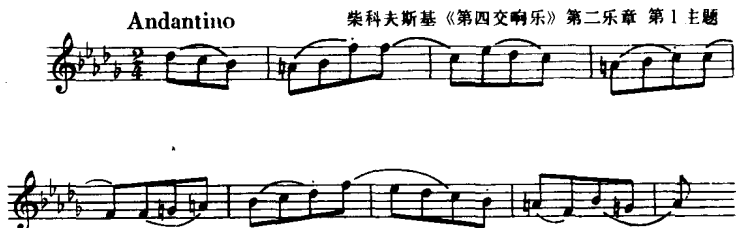
柏辽兹《幻想交响乐》第五乐章



这种节奏形态在例 3 中，虽然拍子的时值加长了，但不难看出它是同一时值节奏的持续形态。在自然小调调式基础上，音调

建立是二、三度交替的小波浪式运行，由于每小节只有一个长时值的音，每个音都处于节拍的强音位置，又由于（Allegro）的速度，低音区的音域，音乐表现了威严的“死”的舞蹈的形象特征。

例 4

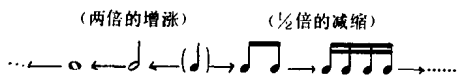


例 4 是半拍子的相同时值节奏的持续，音调是波动式的上下运动，平稳从容地、用连音和间断的跳音交替进行，旋律不停顿地走向低谷而后再跳上高点，音乐表现出彷徨、不平静、孤寂的感觉。



以上四段谱例说明：同一时值的节奏持续形态，在它的表现基调可能性的基础上，由于其他不同表现因素（主要是音调的运行）的结合，可以赋予它极其丰富多彩的表现力。这种规律对于其他的节奏形态也同样是适用的。

二、单一节奏形态的进一步延伸

这是指单一时值节奏的成倍压缩和成倍增涨以及它们的组合所形成的节奏形态。如以四分音符（♩）为例：



或：增加休止符：(♩ ½) (♩ ⅞) (♩ ⅞ ⅞) 等，形成“长时值、短拍子”的音乐效果（长时值的拍子因出现休止符而有缩短的感觉，但实际仍是1对 $\frac{1}{2}$ ）。

它们之间的组合，比较简单的是两种时值拍子的有规律的对比交替。如：……或：等等。

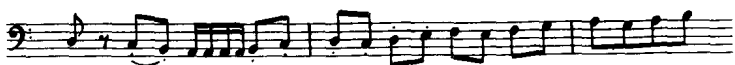
例 5



例 5 中有比例的长短节奏对比交替，其表现基调具有弹性的、活跃的因素的可能性。例中音调运行的上下跳动和返回，演奏要求断奏和加强音的对比，更好地突出了旋律的轻快、活跃的形象特征（第 5、6 小节间的连线造成部分的变化切分节奏，增加了节奏的生动性）。

例 6





例 6 的节奏组合已形成一种节奏型。它的结构是短时值的节奏处于节奏型的开始和节拍的次强拍，因此有一种比较风趣的、活泼的感觉，它和音调运行的同音重复相结合，表现出一种朴素、幽默的形象特征。

这种长短时值的对比，可以用来增加倍率或减少倍率。

例 7

Andante 柴科夫斯基《忧郁小夜曲》

例 7 是 ♩ 与 ♪ 的对比（倍率成 1 : 4）。它的节奏组合 $\text{♩} \text{♪}$ 已经形成朴素的节奏型，在它的每一个呼吸处都是一个较长的时值和旋律音调的流动，形成一种“叹息”的形象特征。

例 8

Poco Lento 德沃夏克《幽默曲》

例 8 是 ♩ 和 ♪ 之间的对比（把时值的长短加以改变来看（包括休止符在内），是 ♩ 和 ♪ 等于 ♩ 和 ♪ ，倍率成 3 : 1）。它