

音

乐

技

能

训

练

丛

书



罗忠镕 著

作曲初步 练习

 中国人民大学出版社

音乐技能训练丛书

罗忠镕 著

作曲初步 练习



中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

作曲初步练习/罗忠镕著.

北京: 中国人民大学出版社, 2003

(音乐技能训练丛书)

ISBN 7-300-04751-3/G·980

I. 作...

II. 罗...

III. 作曲法 - 教材

IV. J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 049188 号

音乐技能训练丛书

作曲初步练习

罗忠镕 著

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号 邮政编码 100080

电 话 010-62511242 (总编室) 010-62511239 (出版物)

010-62515351 (邮购部) 010-62514148 (门市部)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com> (人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

开 本 787×1092 毫米 1/16 **版 次** 2003 年 11 月第 1 版

印 张 15 插页 1 **印 次** 2003 年 11 月第 1 次印刷

字 数 327 000 **定 价** 29.80 元

版权所有 侵权必究 印装差错 负责调换



丛书絮语

音乐艺术以人声和乐器的乐音为主要物质媒介，音乐美的创造更要依靠表演者对作品的二度创作完成，这就使音乐的表现具有较其他艺术更强的技巧性。掌握良好的音乐技能是从事音乐艺术的基本条件。因此，音乐技能训练是全面提高音乐素质、培养想像力、创造力和意志品质的过程。

美籍匈牙利钢琴家乔治·桑多尔曾指出：

钢琴家击键的方式，小提琴家使用手臂和手指的方式，歌唱家、木管乐器演奏家控制呼吸的方法决定他们发音的音质。他们的音乐是他们动作的结果。

良好的音乐表现与完美技巧的一致性，不但有赖于音乐技能训练的系统性和科学性，也对其他相关因素提出了要求，如扎实的理论基础、名师的指导、有针对性的训练方法和切实有效的教材体系等。

中国人民大学出版社推出的“音乐技能训练丛书”正是面对广大音乐学习者的实际要求，向他们提供音乐技能训练方面的指导。这套丛书包括音乐理论（基本乐理、视唱练耳、应用和声、作曲法、配器法等），器乐演奏，声乐演唱，音乐欣赏方法等方面的内容，并将分册陆续出版。丛书的作者均为国内富于实际教学经验的专家。丛书的体例按照教材的写法，在讲解音乐技能的概念、要领、原则和方法的基础上，重视实用练习的设计，以使理论知识转化为技能，以加强丛书的实用性。

音乐技能训练是实践性很强的学习过程。音乐学习者尤其应当发挥主观能动性和创造精神，不但要注意掌握丛书介绍的基本原则和训练方法，更要注意总结规律，找到最适合自己的有效途径，这样才能获得事半功倍的良好效果。科学的训练、循序渐进的长期磨练、艺术修养和文化素质的全面提高，是练就良好音乐技能的保证。

编辑出版本书的全体工作人员希望这套丛书的出版能对普及音乐艺术教育，提高全民族的审美文化素质做出积极的贡献。

编 者

2003年11月

前言

本书是根据勋伯格 (Arnold Schoenberg) 《作曲基本原理》^① 和《初学作曲规范》^② 编写的, 可以用来作为我所编的《和声学讲义》的补充教材。《和声学讲义》也是根据勋伯格的著作《和声理论》^③ 和《和声的结构功能》^④ 编写的。因之, 这里所根据的理论全都是勋伯格关于传统音乐的理论。

勋伯格《和声理论》的和声练习采取了一种与众不同的方式, 即既不采取数字低音, 也不采取旋律配和声的方式, 而是由学生自己写和声进行。这样做和声练习, 的确有很多优点。首先, 由于从头到尾都是学生在一定的指导下自己设计和声进行, 因而使学生大大地加强了和声进行的意识; 同时, 也可使学生对和声进行的考虑更加主动, 因为像通常那种为旋律配和声的练习, 学生对和声进行尽管有一定的选择余地, 但总得在旋律的约制下进行, 从而对和声进行的考虑, 无论如何也不可能有多大的主动性。至于数字低音, 那就只能是做声部进行的练习, 根本谈不到对和声进行的考虑了。不过, 用勋伯格的这种方式做和声练习, 我以为也有它的不足之处, 那就是学生对音乐的另两个要素, 旋律和节奏便得不到什么锻炼了。鉴于此, 我便想到在学生做和声练习时, 再适当地增加一些涉及旋律与节奏的练习。本书的练习指导便是从这里出发来考虑的。

本书练习虽然涉及旋律与节奏, 但却仍不采用为旋律配和声的方式, 旋律与节奏仍由学生自己来考虑。这种设想的具体做法是让学生用学过的和声材料来写曲子。虽说是“写曲子”, 但却并非海阔天空地进行音乐作品的创作, 而是差不多在严格的规定下用学生已经掌握的和声材料, 按照预先设计好的步骤来练习作曲。因为是“作曲”, 那当然就得接触到旋律与节奏的问题了; 而且还不只此, 还得接触到有关音乐结构的各种问题。这实际上就是把和声和音乐的其他一切要素结合起来进行练习。不用说, 这比起单纯做和声练习或单纯为旋律配和声的练习, 学生所要考虑的音乐构成方面的问题就多得多了, 从而学生得到的锻炼也就多得多了。特别是, 音乐的一切要素都是相互密切联系的。把它作为一种孤立的、静止的现象来观察, 有时为了研究, 固然有此必要, 但归根结底还是得回到它们之间的联系的问题上来。在学习上能尽早注意到这方面的问题, 我

① 见 [奥地利] 勋伯格: 《作曲基本原理》(Fundamentals of Musical Composition), 吴佩华译, 上海, 上海文艺出版社, 1984。

② 见 [奥地利] 勋伯格: 《初学作曲规范》(Models for Beginners in Composition), 陈宏心译, 台北, 艺友出版社, 1972。

③ 见 [奥地利] 勋伯格: 《和声理论》(Theory of Harmony), 原书用德语写成。我所根据的是 Roy E. Carter 的英译本和 Robert D. Adams 的英文节译本。

④ 见 [奥地利] 勋伯格: 《和声的结构功能》(Structural Functions of Harmony), 茅于润译, 上海, 上海音乐出版社, 1958。



想理应是利。兴德米特在《作曲技法》中的话很有意思：“把和声材料完全分割开来学习，随后再作一整年本身就不够充分的旋律的学习。这就像一种完全错误的学习滑冰的方法那样，把两条腿分开来练，想先练会一条腿滑冰之后再去练另一条腿。”^① 这里谈的虽然是和声与对位的学习，但如果把音乐构成的各种因素综合起来学习，不是更有利于理解它们之间相互的联系和协调吗？编写本书的初衷就是为了这方面的尝试。至于怎么做，兴德米特在他那段话的前面还有这样一句话：“教材必须采取易于理解的形式介绍给学生。”目前的问题就是如何把以上设想全部采取易于理解的形式介绍给学生了。

本书练习的范围是从动机到三部曲式的处理和写作。这方面的练习是和和声的练习从头到尾配合起来的，不过配合得并不十分严密，使用者当然可根据实际需要进行调整。我的设想是让学生在学和声学的第一课便开始做这种练习。这时学生的和声知识虽然还非常少，但本书前五个练习却并不需要多少和声知识，学生只需知道什么是和弦就可以了。还有一点必须说明，即关于和弦外音的问题。我所见到的所有和声学教材都是把和弦外音放在主要和声材料学完之后学习。本书差不多在一开始就让学生接触和弦外音，这主要是基于以下两个方面的考虑。一方面是为了写旋律的需要，因为这时的练习是在和声的基础上写旋律；一方面还为了音乐分析的需要。音乐文献的分析是本书最重要的命脉，这是从头到尾贯穿始终的，而且本书所谈的任何一个问题都是从作品分析开始的。也就是说，学生所获任何一个概念都要从对实际音乐的观察开始。前五个练习进行的时间，可根据和声学习的情况延长或缩短。我想大致在学过七和弦时便可开始做乐句写作的练习了。乐句写作的练习也可分成两个阶段来做，即先做短句重复的练习，然后再做对比和结束的写作练习。当然，究竟怎样做可视具体情况而定。在此有个情况必须提一下：在勋伯格和声学学习进程的安排中，小调调式的学习，是在学过大调调式的所有的自然音和弦之后才开始进行，但在谱例中一开始就有小调。对此，我想只需稍做解释即可，因为学生在这时不可能没有关于小调调式的知识。至于小调调式乐句的写作练习，那当然得安排在学过小调调式和声之后再进行。

我以为，对比中段和再现的写作练习倒不必分开来做，因为若心中预先没有再现，对比中段的走向就将失去目标。

本书所有练习题都是短句或动机，其中绝大部分摘自传统音乐名作。所有摘录都没有注明出处，这主要因为其中好些作品片段都为了练习的需要做了改动。再就是，我以为做题时最好不要查阅原作，以免影响独立思考。正文中各【练习】之后的练习题，是认为在该阶段对练习者也许比较合适的题，但却并不是指定要做的题。练习者完全可根据自己的喜好和想法进行选择，而且也可选择附录中的习题来做。因为做这种练习虽然不是真正的作曲，但练习者做题时创作的空间还是相当大的，所以一个题目是否投合练习者的胃口是相当重要的。如果一个练习题引不起练习者的兴趣，那就很难激发练习者的想像力，从而不仅很难做好，做起来也索然无味。为此，我在书后附了 100 个练习

① [德]兴德米特：《作曲技法》(The Craft of Musical Composition)，罗忠镕译，5 页，北京，人民音乐出版社，1983。



题以供选择。再者，每个习题练习者都可根据自己的意思随意改动，不仅方括号后注明可以改动的部分可以改，前面任何地方做起来觉得不合适都可以改。

所有练习都采用钢琴曲或弦乐四重奏的形式。不用说，这当然是音乐中两种最主要的音乐织体类型，而且后者还可代表其他器乐曲，甚至管弦乐曲的形式。不过学生做练习时还是要以钢琴曲的写作为主，因为只有钢琴曲才能立即听见音响效果。让学生根据一个现成的短句或动机来进行写作，除开提供给学生一个进行发展的乐思外，还有一个重要目的，就是让学生尽多地接触音乐织体的花样。让学生根据自己的乐思来发展，这固然很好，但要学生在短时期内想出许多不同的音乐织体花样是非常困难的，甚至是根本不可能的。所以还是老老实实向大师们学习！学习时，模仿不仅不是缺点，而且是绝对必要的。古往今来，哪个大师不是从模仿前辈大师开始的？

谱例是本书最中心的内容。所有问题都是通过它来讲述的。书中每个谱例都做了尽可能详尽的分析。谱例中不仅标出了所要讲述的一切，如短句、动机等，而且在所有谱例中每个和弦都做了标记。谱例的选择，除开作为作曲练习的说明外，同时还想作为和声学习的例子，因此特意选了一些和声较复杂的例子。谱例中每个和弦都做出标记，也是为了这个目的。在分析中当然会存在着或多或少有争议和需要商榷的地方，这就留待大家来讨论了。

本书的惟一目的就是通过上述练习来使学生初步了解传统音乐，并学习传统音乐的写作技术。当然，我们的最终目的是创作自己的音乐，从大的方面讲，也就是创作我们这个时代的音乐。然而本书练习所涉及的一切，确实是早已过时，那么它对我们来说，还有什么用处呢？的确，我们进行创作，确实是一点也不能像本书练习那样来写，甚至可以说，我们挖空心思所练习的一切，没有多少能用在我们的作品中，至少是没有能直接用在我们的作品中的东西。那么，我们为什么还要学习这些东西呢？而且我们又通过什么样的途径来进入音乐创作之门呢？下面我摘引一段勋伯格《作曲基本原理》的编者杰拉尔得·斯特朗（Gerald Strang）在他写的“编者前言”中的一段话来回答。

勋伯格坚信，作曲学生必须充分掌握传统的技术和组织方式，并且对音乐名作具有广泛而熟练的知识，否则就难以解决现代音乐中那些比较困难的问题。^①

斯特朗接着还做了较具体的说明。在此也摘录如下：

这里所讲述的原则都适用于各种不同风格，也适用于现代音乐素材。有些美学要素，诸如清楚的陈述、对比、重复、平衡、变化、加工、比例、连接、过渡等等，是不论什么风格和语汇都能适用的。^②

本前言就以这两段精辟的论述作结。

罗忠镕

2001年8月31日

①② [奥地利] 勋伯格：《作曲基本原理》，吴佩华译，3页。



目 录

1 短句	1
[例 1]	
(a) Beethoven: Sonata No.3, Op.2 No.3, I (1~2 小节)	2
(b) Beethoven: Sonata No.1, Op.2 No.1, I (1~2 小节)	2
(c) Beethoven: Sonata No.16, Op.31 No.1, II (1~2 小节)	2
(d) Beethoven: Sonata No.5, Op.10 No.1, I (1~4 小节)	3
(e) Beethoven: Sonata No.8, Op.13, I (1 小节)	3
【练习 1】用和弦音写作短句	3
【练习 2】在短句中和弦外音	4
【练习 3】在短句中用其他和弦外音	5
[例 2] Beethoven: Sonata No.6, Op.10 No.2, I (10~12 小节)	5
[例 3] Beethoven: Sonata No.1, Op.2 No.1, II (6~8 小节)	6
[例 4] Beethoven: Sonata No.7, Op.10 No.3, IV (6~7 小节)	6
[例 5] Beethoven: Sonata No.8, Op.13, III (7~8 小节)	7
[例 6] Beethoven: Sonata No.2, Op.2 No.2, II (3~4 小节)	7
2 动机	9
【练习 4】将动机作精确的反复	10
【练习 5】将动机作变化的反复	12
3 乐句	16
【练习 6】乐句的分析与写作 (1)	17
[例 7] Haydn: Sonata No.21, Op.13 No.3, III Final (128~135 小节)	17
[例 8] Mozart: Sonata No.10, K330, II (29~36 小节)	18
[例 9] Mozart: String Quartet, K464, I (1~16 小节)	19
[例 10] Beethoven: Sonata No.10, Op.14 No.2, I (1~8 小节)	20
【练习 7】乐句的分析与写作 (2)	23
[例 11] Haydn: Sonata No.2, Op.42, II (1~8 小节)	24

[例 12]	Beethoven: String Quartet No.14, Op.131, IV (2~9 小节)	25
[例 13]	Beethoven: String Quartet No.4, Op.18 No.4, I (159~166 小节)	26
[例 14]	Brahms: Intermezzo, Op.76 No.6 (1~8 小节)	27
[例 15]	Brahms: Sonata No.2, Op.2, II (1~8 小节)	27
[例 16]	Brahms: Sonata No.3, Op.5, IV Intermezzo (间奏曲) (1~8 小节)	28
【练习 8】	乐句的分析与写作 (3) ——乐句的扩充与补充	31
[例 17]	Mozart: Sonata No.13, K333, I (1~10 小节)	31
[例 18]	Beethoven: Sonata No.3, Op.2 No.3, I (1~13 小节)	32
[例 19]	Mendelssohn: Songs without Words (无词歌) No.25, Op.62 (21~34 小节)	33
[例 20]	Mozart: Symphony No.40, K550, III Menuetto (1~14 小节)	35
[例 21]	Schubert: String Quartet No.10, Op.125 No.1, I (1~14 小节)	36
[例 22]	Beethoven: String Quartet No.16, Op.135, I (1~10 小节)	38
[例 23]	Mozart: Sonata No.2, K280, I (1~14 小节)	39
[例 24]	Haydn: String Quartet, Op.54 No.1, I (1~17 小节)	40
【练习 9】	乐句的分析与写作 (4) ——变化较大的乐句	45
[例 25]	Beethoven: Sonata No.11, Op.22, III (1~8 小节)	45
[例 26]	Beethoven: Sonata No.11, Op.22, II (1~12 小节)	46
[例 27]	Schumann: Phantasiestücke (幻想曲集), Op.12, Warum? (为什么?) (1~16 小节)	48
[例 28]	Chopin: Prelude (前奏曲), Op.28, No.18 (1~21 小节, 全曲)	49
[例 29]	Debussy: Prelude II (前奏曲, 第 II 集), XVII, Bruyeres (灌木林) (1~14 小节)	52
4 乐段		58
【练习 10】	乐段的分析与写作	59
[例 30]	Chopin: Nocturne (夜曲), Op.37 No.1 (1~8 小节)	59
[例 31]	Scriabin: Prelude (前奏曲), Op.11 No.7 (1~8 小节)	60
[例 32]	Grieg: Elegie (哀歌), Op.38 No.6 (1~9 小节)	62
[例 33]	Schumann: Symphonische Etudes (交响练习曲), Op.13 (1~8 小节)	62
[例 34]	Beethoven: String Quartet No.6, Op.18 No.6, III. Scherzo (谐谑曲) (1~8 小节)	63
[例 35]	Schubert: String Quartet No.10, Op.125 No.1, III (1~12 小节)	64
[例 36]	Schumann: String Quartet, Op.41 No.1, III (4~11 小节)	66
【练习 11】	乐段的扩充与补充	69
[例 37]	Mendelssohn: Songs without Words (无词歌) No. 25, Op.62 (1~10 小节)	70



[例 38] Tchaikowsky: The Seasons (四季), Op. 37a, I. January: At the Fireside (一月: 炉边) (1~10 小节)	71
[例 39] Haydn: String Quartet, Op.76 No.1, II (1~16 小节)	72
[例 40] Chopin: Prelude (前奏曲), Op.28 No.1 (全曲)	73
[例 41] Brahms: Capriccioso (随想曲), Op.76 No.1 (14~26 小节)	75
[例 42] Beethoven: Symphony No.2, Op.36, III (39~84 小节)	77
5 复乐段	82
【练习 12】复乐段的分析与写作	83
[例 43] Haydn: String Quartet, Op.64 No.4, IV Finale (1~16 小节)	83
[例 44] Chopin: Nocturne (夜曲) No.19, Op.72 No.1 (1~22 小节)	84
[例 45] Scriabin: Prelude (前奏曲), Op.35 No.2 (1~16 小节)	86
6 单三部曲式 (A—B—A')	90
【练习 13】对比中段和再现的分析与写作 (1) ——以两小节短句为核心的对比中段	92
[例 46] Mendelssohn: Songs without Words (无词歌) No.40, Op.85 No.4 (全曲)	93
[例 47] Scriabin: Prelude (前奏曲), Op.11 No.7 (8~24 小节)	98
[例 48] Beethoven: String Quartet, No.15, Op.132, IV (1~24 小节)	102
[例 49] Chopin: Nocturne (夜曲), Op.37 No.1 (9~24 小节)	106
[例 50] Mendelssohn: Songs without Words (无词歌) No.25, Op.62 (10~22 小节)	108
[例 51] Tchaikowsky: The Seasons (四季), Op.37a, I. January: At the Fireside (一月: 炉边) (10~21 小节)	110
[例 52] Brahms: Sonata No.2, Op.2, II (9~26 小节)	112
[例 53] Grieg: Elegie (哀歌), Op.38 No.6 (9~27 小节)	113
[例 54] Brahms: Sonata No.3, Op.5, IV. Intermezzo (间奏曲) (8~53 小节)	115
[例 55] Beethoven: String Quartet No.6, Op.18 No.6, III. Scherzo (谐谑曲) (8~48 小节)	118
[例 56] Grieg: Sommeraften (夏日黄昏), Op.71 No.2 (全曲)	121
[例 57] Scriabin: Quatre Preludes (前奏曲四首), Op.31 No.1 (全曲)	125
【练习 14】对比中段和再现的分析与写作 (2) ——以较长片断为核心的对比中段	132
[例 58] Chopin: Nocturne (夜曲) No.19, Op.72 No.1 (22~57 小节)	133
[例 59] Tchaikowsky: The Seasons (四季), Op. 37a, VI. June: Barcarolle	



(六月: 船歌) (1~24 小节)	136
[例 60] Scriabin: Prelude (前奏曲), Op.11 No.11 (全曲)	138
[例 61] Mendelssohn: Songs without Words (无词歌) No.20, Op.53 No.2 (全曲)	143
[例 62] Schubert: String Quartet No.6, II (全乐章)	148
【练习 15】对比中段和再现的分析与写作 (3) ——以短小片断为核心的对 比中段	154
[例 63] Mendelssohn: Songs without Words (无词歌) No.16, Op.38 No.4 (全曲)	154
[例 64] Mendelssohn: Songs without Words (无词歌) No.1, Op.19 No.1 (全曲)	158
[例 65] Schumann: Papillons (蝴蝶), Op.2 No.5 (全曲)	164
[例 66] Scriabin: Quatre Preludes (前奏曲四首), Op.37 No.2 (全曲)	167
[例 67] Haydn: Quartet, Op.64 No.5, III. Menuetto (小步舞) (1~42 小节)	170
【练习 16】对比中段和再现的分析与写作 (4) ——紧缩的再现	174
[例 68] Beethoven: String Quartet No.4, Op.18 No.4, IV (1~16 小节)	174
[例 69] Schumann: Symphonische Etudes (交响练习曲), Op.13 (1~16 小节)	176
[例 70] Chopin: Prelude (前奏曲), Op.28 No.10 (全曲)	178
[例 71] Chopin: Prelude (前奏曲), Op.28 No.6 (全曲)	180
[例 72] Scriabin: Prelude (前奏曲), Op.11 No.10 (全曲)	183
[例 73] Scriabin: Quatre Preludes (前奏曲四首), Op.39 No.1 (全曲)	185
附录	190
附录 1 和弦外音	191
附录 2 关于和声分析的标记方法	195
附录 3 补充练习 100 题	198
附录 4 谱例索引	228



配合和声的学习还应做一些作曲的初步练习，不过这绝非自由作曲，而是为了达到某个目的在严格规定下进行写作的练习。这离自由作曲虽然还有很大一段距离，但通过这种严格的写作练习却能获得许多必要的写作技巧。

短句（phrase）是音乐结构中的一种较小单位，颇似语法中的词组，由构成音乐的各种因素综合而成。它具有一定的完整性，并且能很好地同其他类似的单位相结合。

短句的长度通常是两个小节。但如果音乐速度快，小节的数目可能加倍；如果速度慢，则可能减半。[例1]（a）~（e）是摘自贝多芬《钢琴奏鸣曲》中的几个短句的例子：

〔例1〕

（a）Beethoven: Sonata No.3, Op.2 No.3, I（1~2小节）



（b）Beethoven: Sonata No.1, Op.2 No.1, I（1~2小节）



（c）Beethoven: Sonata No.16, Op.31 No.1, II（1~2小节）





(d) Beethoven: Sonata No.5, Op.10 No.1, I (1~4 小节)

Allegro molto e con brio



上面这个短句，由于速度快，是由四个小节构成的。我们也可将它设想成两个小节等于一个小节。

(e) Beethoven: Sonata No.8, Op.13, I (1 小节)

Grave



这个短句，由于速度慢，只由一个小节构成。我们也可将它设想成两个单位拍等于一个小节。

【练习1】用和弦音写作短句

本练习是在指定的和声进行上，只用和弦音写作分散和弦式的两小节短句。勋伯格说：“根据一个事先决定的和声来写作大量的短句，可以刺激创作力并获得熟练的技巧。”目前，我们的练习便按照这个办法来作。

开始的练习用最普通的节拍，音符不要小于八分音符。下面是根据V—I的和声进行写成的两小节短句：





从上面的短句可看出，虽然活动天地十分狭小，但可能性还是很多的。因之，在这狭小的天地中还是能发挥自己的创造力的。海阔天空地写，看起来似乎在“发挥创造力”，但对于一个缺乏写作技术和经验的作者来说，却只能是乱闯乱碰。不言而喻，这是很难达到预期目的的。

在这些短句中，d) 和 h) 从弱拍开始；e) 和 f) 用了音的反复。注意各短句第 2 小节在节奏上大都活动相对地减少。这是因为短句虽非音乐停顿的地方，但在此却或多或少有句读感觉的缘故。还应注意，短句的最高点最好只出现一次。

本练习可在下列和声进行上写作两小节短句：

I—V，III—VI。

每个和声进行，按照上面的短句那样，用 4 种节拍，每种节拍至少写两句。这虽然简单，但写好后还是应多唱、多弹，仔细体味。如有兴趣和时间，还可在别的和声进行上写。如 I—VI、II—I、VI—II 等。

【练习 2】在短句中和弦外音（换音与经过音）

在分散和弦式的短句中加一些和弦外音可使短句更为流畅自如、更加有趣。但和弦外音却不应使和声含混不清，因之，使用时切忌生硬和堆砌。在这次的练习中我们只使用“换音”（W）^① 和“经过音”（D）。现将【练习 1】中的 a)、b)、e)、f) 用换音和经过音加工如下（如果对和弦外音还不了解，可参看“附录”中关于和弦外音的解释）：



① 这是保罗·兴德米特在他的《作曲技法》中使用的符号。

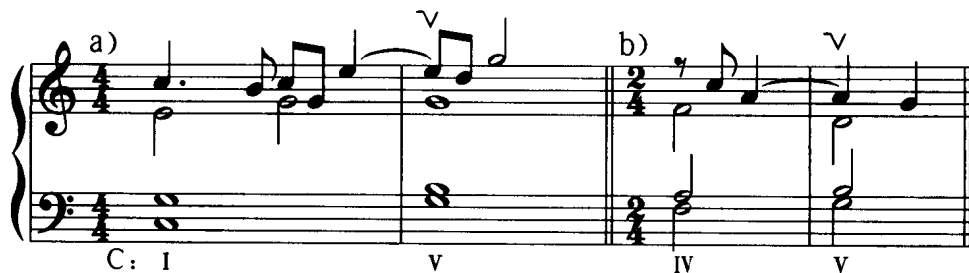


本练习仍要求在 I—V 和 III—VI 上写作两小节短句。写作时，可在前一练习所写某些短句上加用和弦外音或者完全重新写，并且仍用四种节拍（参照上面给出的加工实例），每种节拍至少写两句。当然，还可在其他和声进行上写作带和弦外音的短句。

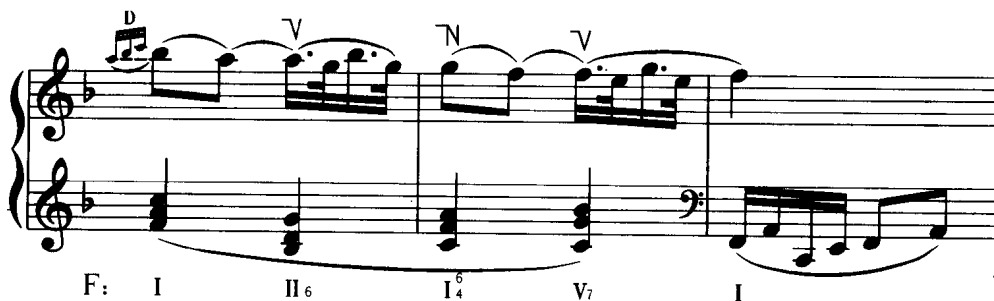
【练习 3】在短句中用其他和弦外音

下面将本练习所用和弦外音每种都做两种加工，并在贝多芬钢琴奏鸣曲中摘引一个含有该种和弦外音的片断。

(1) 留音 (v):



【例 2】Beethoven: Sonata No.6, Op.10 No.2, I (10~12 小节)



(2) 邻音 (N):

Exercise (2) consists of two parts, a) and b). Part a) shows a melodic line with neighbor notes (N) and a diad (D). The bass line provides harmonic support. Part b) shows a similar exercise with a different melodic contour. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and accidentals.

C: V I₆ a: I V

[例 3] Beethoven: Sonata No.1, Op.2 No.1, II (6~8 小节)

Example 3 shows a musical excerpt from Beethoven's Sonata No.1, Op.2 No.1, II (6~8 measures). The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and accidentals. The exercise focuses on neighbor notes (N) and whole notes (W). The harmonic progression is indicated below the staves.

F: IV V₂ I₆ IV I₄⁶ V₇ I

(3) 先现音 (V):

Exercise (3) consists of two parts, a) and b). Part a) shows a melodic line with anticipatory notes (V) and a diad (D). The bass line provides harmonic support. Part b) shows a similar exercise with a different melodic contour. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and accidentals.

C: I₄⁶ V₇ I C: I₆ IV I₄⁶ V₇ I

[例 4] Beethoven: Sonata No.7, Op.10 No.3, IV (6~7 小节)

Example 4 shows a musical excerpt from Beethoven's Sonata No.7, Op.10 No.3, IV (6~7 measures). The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and accidentals. The exercise focuses on neighbor notes (N) and anticipatory notes (V). The harmonic progression is indicated below the staves.

D: IV I₄⁶ V₇ VI