

赵晓生 著

传统作曲技法

The Craft of Traditional Music Composition

上海教育出版社

传统作曲技法

赵晓生 著

The Craft of Traditional
Music Composition

桑桐题



上海教育出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

传统作曲技法 / 赵晓生著. —上海: 上海教育出版社,
2003. 7

ISBN 7-5320-8993-2

I. 传... II. 赵... III. 作曲法 IV. J614. 5

中国版本图书馆CIP数据核字 (2003) 第060950号

传统作曲技法

赵晓生 著

上海世纪出版集团 出版发行
上海教育出版社

(上海永福路 123 号 邮政编码: 200031)

各地新华书店经销

商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷

开本 787 × 1092 1/16 印张 32.25

2003 年 7 月第 1 版 2003 年 7 月第 1 次印刷

印数 1 - 5,000 本

ISBN 7-5320-8993-2/J·0055 定价: 68.00 元



赵晓生，作曲家、钢琴家、音乐理论家与教育家，上海音乐学院教授，博士生导师。1981年至1984年，美国密苏里哥伦比亚大学客席教授。《钢琴艺术》杂志副主编、中国音乐家协会会员、上海音乐家协会理事、现代音乐学会副会长和东方音乐协会、日本音乐研究会会员。

曾在中国二十余个主要城市（一百五十场以上）及美国（二十余场）等地举行钢琴独奏音乐会，擅长即兴作曲演奏，创立“太极作曲系统”及“音集运动”理论系统，创作数十部作品，在国内外产生广泛影响。主要有钢琴协奏曲《希望之神》（1985年）、《太极》（1987年）、《阴阳三阙》（1987年）、《绿腰》（1989年）、《唤风》（1989年）、舞剧《大荒的太阳》（1991年）、《听松随想》（1993年）、《新翻〈霓裳羽衣曲〉》（1999年）。

1999年录制钢琴独奏专辑《依心集——中国钢琴家赵晓生作品演奏专辑》（2CD）包括《啸雪》、《阿炳随想》、《琴韵》、《西湖八景》、《钟鼓》、《空谷回音》、《62343314》等十四首作品，出版教学影碟《小巴赫教会你弹钢琴》（2VCD）。

出版著作有《太极作曲系统》（1990年）、《钢琴演奏之道》（1991年、1999年修订）、《琴诀》（1994年）、《音集运动——聚合与离散》（1995年）、《琴禅》（1997年）、《走进音乐》（2000年）、《传统作曲技法》（2003）、《钢琴考级技术指南》（2003）、《中国钢琴语境》（2003年）。

曾获1986、1991年“上海之春”音乐舞蹈节优秀创作奖及优秀演奏奖，1987年上海国际音乐比赛一等奖，1988年中国艺术歌曲比赛奖，1989年上海文化艺术奖，1997上海市高等学校优秀教育成果一等奖，1999年第七届上海国际广播音乐节“金编钟奖”（集体），2001年上海市“育才奖”。

被载入英国剑桥世界传记中心的《世界名人辞典》（第23卷），《世界音乐名人录》（第17卷），《知识名人录》（第16卷），《杰出成就男士录》（第11卷），美国世界传记研究院的《500位有影响的领导人物》，《杰出领导人名录》及“20世纪成就奖”等。

作曲与钢琴学生在国际、国内的作曲及钢琴比赛中获奖数十人次。



谨将此书献给

教育我知晓生命伟力的

亲爱的妻

赵晓生



壬午甲秋于
沪上日云斋

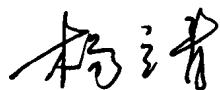
序 一

赵晓生教授的《传统作曲技法》卒稿问世,历时多年的期盼终于见到了结果。联想到他以往的音乐作品、他那影响广泛的“太极作曲体系”理论和钢琴教育论著,以及平日的举止谈吐、立身处世,无不是独辟蹊径、自成一家,并常常以其聪颖和灼见让人惊叹!相信眼下这部立意独特、内容充实的新著也将给它的读者们带来启迪和惊喜。

建立一门如和声学、对位学般完整、独立,又能将音乐创作的基础“四大件”“纵横捭阖”、熔于一炉的“作曲学”,一直是音乐学家们的梦想,但历史上成功的先例却并不多。倒是近世的一些作曲大师在这个领域中的耕耘(如勋伯格的《作曲基本原理》、亨德米特的《作曲技法》、梅西安的《我的音乐语言技术》等),给后人留下了颇为丰厚的成果和深刻的影响。今天,赵君从不同于前辈大师的视角出发,借“风格模仿写作”入手,旁征博引,深入浅出,将所谓“共性写作时期”(自巴洛克、古典、浪漫,直至新古典主义音乐)作曲技法的核心观念及基本要素,以体裁、曲式与风格作为贯穿线索,进行深入地剖析和具有一定宏观高度地归纳、总结,并辅以大量针对性明确的习题,构成了一个颇富创意的思维框架和相对完整的教学系统。其理论意义和实用价值,自不待言。

事实上,正如作者自述的那样,这部著作,是在他于20世纪80年代后期——90年代前半期在上海音乐学院作曲系开设作曲大课时的讲授内容基础上整理成书的。当初受业于赵君的一批学生,都由此得益良多。其中的佼佼者,如刘湲、安承弼、叶国辉等人,则已经成为当今在国内外具有一定影响的作曲家。今天,《传统作曲技法》付梓出版,必定会使更多的天下学子从中汲取到他们所需要的养分。

我与赵君,是少年时代的学友,研究生时期的同窗,如今的同事。我为他在事业上的成就由衷地感到高兴,也期待他灵感泉涌,不断有优秀的新作面世!

A handwritten signature in black ink, consisting of two characters: '杨' (Yang) and '青' (Qing), written in a cursive style.

2002年9月于上海音乐学院

序 二

赵晓生教授新著《传统作曲技法》一书的正式出版,是我国理论作曲教学领域的一件大事。此教程专为作曲与作曲技术理论专业本科一二年级的主课教学所设计,视角新颖,观点明确,布局合理,材料殷实,分析深入,脉络清晰,是理论作曲教学体系之开山之作,属国内外首创。

《传统作曲技法》是赵晓生从美国留学归来在上海音乐学院作曲专业从事教学十七年来心血的积淀。从他教的第一批学生徐昌俊(现任中央音乐学院院长助理)、赵光(现上海音乐学院作曲系副教授)等人算起,至今亦逾十五年。该教程曾在几个班级从一年级至五年级的本科专业教学全过程中实践,大课讲授与个别改题相结合,效果突出,大批学生均已成才。因此,这本著作是理论与实际的结合,模仿与创造的结合,西方与东方的结合,传统与现代的结合。

该书具有以下显著特点:

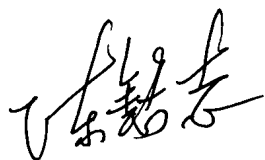
一、科学性。此教程布局严密,逻辑性强,循序渐进,由单线条写作入手,从旋律形态到调式交替,到节奏模型,然后进入为一件、两件乐器写作,再进而强调组织方式,从前奏曲、歌曲等简单结构进入变奏曲、奏鸣曲等高级结构,其程序编排既有科学性又具操作性。

二、实用性。本书习题的设计十分有趣。无论旋律写作习题还是艺术歌曲或器乐写作习题,都精心筹划,内藏“玄机”,针对性强,目的清楚。尤其将模仿与创造并举,既能学习前人智慧与经验,又能激发学生本身潜在的创造能力,对学生写作能力的培养与提高有直接推动作用。

三、前瞻性。本书虽名为《传统作曲技法》,但立意高,目光远,

站在现代,审视过去,从老例子中看出新意思。书中对于中世纪调式的观点,对于作曲家写作过程的“还原”,对巴赫《歌德堡变奏曲》主题,贝多芬《C小调三十二首变奏曲》、《C大调奏鸣曲“黎明”》与普罗可菲耶夫《A小调第三奏鸣曲》的结构比较,对肖邦和德彪西的《前奏曲》的分析等等,尤其对“节奏的分离与聚合”的分析,均独具一格,开辟出崭新的分析视野。这说明,传统与现代并不割裂。只有用现代的眼光观察传统,才能将传统为我所用,才能在现代的今天做出新的创造来。

晓生是我学生,一贯勤奋好学。一般人大概只知道1978年他考取第一批作曲研究生后随我学习复调,殊不知在“文化大革命”的年代,晓生只能私底下学习“赋格”,却不能公开堂皇地随我学习,便趁夜深人静之际,敲响“夜半铃声”从门缝里将习作塞进我家让我批改。正是这种刻苦学习的精神使他十余年来在创作、演奏、理论、教学诸方面全面开花,硕果累累。我也为之由衷高兴。现在,继《太极作曲系统》与《音集运动》理论构架提出之后,赵晓生教授又完成《传统作曲技法》这一力作,必将推动我国理论作曲专业的进一步发展。希望此书出版后能被广泛应用。这本书不仅对作曲专业,而且对理论研究与演奏专业,都会有极大的启迪。



2002年9月于上海音乐学院

目 录

绪论	1
第一编 旋律写作	7
第一章 旋律基本形态	9
第一节 动态	9
第二节 句法	16
第三节 旋幅	26
第四节 装饰	33
第二章 调式	43
第一节 五声调式	43
第二节 汉族七声调式	50
第三节 中古七声调式	56
第四节 大小调式	65
第三章 综合调式	69
第一节 五声调式的综合	69
第二节 七声调式的综合	71
第三节 综合层次	78
第二编 节奏集合模型	83
第四章 节奏集合模型的构成	85
第五章 节奏的离与合	90
第一节 分解	90
第二节 综合	95
第三节 层次	104

第四节	组织	112
第三编	为一至两件乐器写作	121
第六章	为独奏乐器写作	123
第一节	单线条中的多层次	123
第二节	为木管乐器写独奏曲	127
第三节	为弓弦乐器写独奏曲	134
第四节	为中国乐器写独奏曲	137
第七章	为两件乐器写作	142
第一节	为两把小提琴写作	142
第二节	为其他组合的二重奏写作	146
第四编	模仿写作	149
第八章	巴洛克风格模仿写作的对位法则	151
第九章	古组曲模仿写作	155
第一节	阿勒曼德	155
第二节	库朗特	159
第三节	萨拉班德	161
第四节	小型舞曲	164
第五节	基格	167
第六节	古组曲写作	167
第十章	古奏鸣曲模仿写作	174
第五编	前奏曲写作	181
第十一章	前奏曲写作概论	183
第十二章	单一材料型的前奏曲	189
第一节	重复型	189
第二节	贯穿型	192
第三节	交换型	199
第四节	衍生型	203
第十三章	对比材料型的前奏曲	209
第一节	主次型	209

第二节	派生型	219
第三节	结合型	228
第四节	分离型	235
第五节	贯一型	247
第六编	歌曲写作	253
第十四章	为独唱歌曲写作	255
第一节	词曲关系	255
第二节	歌曲与伴奏的关系	260
第七编	变奏曲写作	287
第十五章	变奏概论	289
第十六章	装饰性变奏曲	310
第十七章	性格性变奏曲	316
第十八章	和声性变奏曲	327
第十九章	结构性变奏曲	333
第八编	奏鸣曲写作	379
第二十章	奏鸣曲式概述	381
第二十一章	呈示部写作	387
第一节	主部主题	387
第二节	副部主题	393
第三节	副部扩充	400
第四节	连接部	404
第五节	小结尾	409
第六节	前奏与引子	414
第二十二章	展开部写作	423
第一节	概论	423
第二节	单一材料型	425
第三节	阶段发展型	427
第四节	复合重组型	429
第二十三章	再现部与尾声写作	435

第一节 再现部写作	435
第二节 尾声写作	438
第二十四章 布局与组织	442
第一节 布局	442
第二节 组织	452
第三节 套曲	484
结语	487
后记	489
附录一 谱例索引	491
附录二 表索引	504

绪 论

我国音乐学院作曲系的课程设置,均把作为专业基础的“四大件”,即和声、复调、配器、曲式,设为大课讲授、个别改题,唯有作为专业本体的作曲本身,却通常不设课程,只有“一对一”、“手把手”、“口传心授”式的“改题”了。

专业基础课即“四大件”的重要性是不言而喻的。然而,是否完成了“四大件”的习题,学生就能作曲呢?作曲是否仅仅是“四大件”的总组装,而不具备其本身的特殊规律呢?作曲作为一门课程,能不能由浅入深、循序渐进地掌握其基本规律呢?在进入真正的创作过程之前,学生是否需要经过必要的、合乎规律的训练呢?

为了回答上述问题,特撰写了本教程。这本书是为音乐学院作曲系的本科学生而写,因此,在进入本教程之前,学生应当已掌握了全部基本乐理、传统和声和二声部对位的基本知识。

勋伯格写于1937年至1948年的《作曲基本原理》一书,是他在南加利福尼亚大学和加利福尼亚大学洛杉矶分校教授作品分析和作曲课的产物。这部著作以“曲式”为中心,引导学生组织音乐、从事作曲的创造性活动。

亨德米特的三卷《作曲技法》则以他本人独特的著名理论为基础,以“对位”为中心,由纵横两向(旋律与和声)的严密组织结构,引导学生组织起合乎逻辑的音高结构。

可以这样说,勋伯格由形式结构入手,亨德米特由音高结构入手。这两部著作至今仍为每一位有志学习作曲的青年学生的必读经典。

本书则力图以“风格”为中心,以“组织”为总纲,从千变万化、令人目眩的音乐现象中,从古今中外杂乱繁复的思维线索中,抓住两个要点:模仿与创造,引导学生通过对各种音乐风格的亲身模仿,学习历代大师们所发现的音乐奥秘,获得真谛,在此基础上激发自身的无穷创造热情。

在本书进程中,力图贯彻以下三个原则:

1. 通过模仿写作蕴蓄基础力,通过自由写作激发原创力,从而达到根基深厚、后劲充足的技术境界。

作曲是创造,是对“独一无二”的永恒的追求。拉威尔对格什温所发出的:“应成为格什温一世,而不是拉威尔二世”的坦诚忠告,从本质说明了作

曲的创造性内核。从任何意义上说,无创造性的纯粹模仿是无生命的。

然而,习曲之初却又不可避免地需要模仿,如同习字之初必先描红一般。模仿各类风格,模仿古今大师,乃至临摹各种风格的碑帖,或如画师之临摹洞窟壁画或中外名作,实为造就一位成熟艺术家的不可跨越之必经阶段。只有通晓现存之全部音乐风格之真谛者,才能独辟蹊径,走出自己的路来。

因此,本教程由“模仿写作”起步。

同时,模仿又不能成为创造。学习作曲的目的是为了创造,而不是模仿。如何才能从模仿进入到创造呢?纯粹的模仿是抄袭,是明抢,是“江洋大盗”之所为,连“偷”还谈不上。在“仿制”中重新自行组织,自行编造,渗入自我的意识,便可喻之为“小偷小摸”。痕迹毕露者为“初犯下手”,一出手即被活捉;倘若“偷”得来无影,去无踪,方可称为“窃贼高手”,纵然不露声色,终究仍不脱一个“偷”字。

要从“模仿”状态中彻底摆脱出来,完全形成自我独特的风格,是很不容易的。但掌握知识过程中的“加”、“减”二法,有助于达到创造的境界。

所谓“加”法,人皆熟谙之,可称作“知识增积法”。即:研究大师、学习大师,皆为了领悟其精髓,学习一点即增添一点,逐步积累,越积越厚,越积越多,然后随心所欲地为我所用。

所谓“减”法,却不常为人注意,但其意义更为重大,对于从事创造活动来说,尤其如此。它可称作“信息排除法”。即:研究一个课题,必须找到与此课题相关的全部信息。但获得信息不但为了吸取其中长处与经验,而且更是为了排除它,避免它,不再按它的方式或路线去做。只有在“排除”现有的全部信息之后,倘若仍能留下那怕一小块属于“我”的立足点,这一点就是“创造”的突破口。

因此,先模仿后摆脱,先增积后排除,是坚实地通往艺术创造的必经之途。

在本教程中,模仿写作与自由写作并存,交叉进行。通过对中、外各音乐发展时期特定风格的模仿练习,蕴蓄、积累、获取深厚的专业写作基础;通过由旋律写作、为一件乐器、两件乐器乃至由少增多的乐器数量的自由习作,激励、发现、培育自觉的艺术创造活力。通过两者的结合,使学生在模仿与创造的螺旋型循环中向前发展。

2. 通过掌握西方音乐精密的组织结构,东方音乐悠远的内在神韵,从而达到“古今汇流、中西合璧、大千贯一、纵横捭阖”的思维境界。

纵观东方音乐史与西方音乐史,剔除大量的表象上的差别之后,可以发

现,东方音乐与西方音乐在音乐思维上的不同之处在于:西方音乐(主要指15世纪以后的发展阶段)走的是“组织化”的路线,东方音乐(几乎自始至终)走的是“原本化”的路线。前者贴近科学,后者接近自然。

由于现代科学的飞速发展,西方音乐也在近四百年以来以极快速度达到了音乐内部的精密组织化。当前作为我国音乐院校作曲理论基础的和声、复调、配器、曲式理论,无不体现了这种精密的组织化思维方式。自从西方和声学在20世纪30年代传入中国以来,我国几代作曲家和音乐理论家的锲而不舍地试图将中国音乐纳入西方组织化音乐思维的轨道。但其后果却往往难以克服或避免“中国音乐西方化”的悖论。其间最大的矛盾或冲突乃由思维方式的差异或对抗所致。

自然,西方作曲技术需要学习与借鉴,中国音乐传统也需要继承与弘扬。但这样做绝不是两者简单的相加或混合。经过几十年的创作实践,目前已很少出现简单化地把中国民歌旋律配置上西方功能和声的情况了。然而,对东西方不同音乐思维方式的研究,以及在两者真正意义上的结合的基础上发展中国的现代新音乐,仍是作曲界的繁重任务。

沈知白先生说过:“中国音乐是打太极拳,西方音乐是做广播操。”这句话十分深刻地揭示了中国音乐与西方音乐从形态到内质的区别。由此引发出来,西方音乐之长处在于其精密的组织结构;中国音乐之优点在于其悠远的内在神韵。当然,这样说决不意味着中国音乐无组织,西方音乐无神韵。如果我们的作曲学生能在学习过程中同时把手伸向这两个方面,从西方音乐中学习科学的严密的组织方式,从东方音乐中体验自然的原本的情趣神韵,这样做对他们的及早成熟有着重要的意义。

本教程力图从各个方面:音高组织、节奏集合、乐器配置、风格形态、结构形式等,体现东西方音乐思维交融汇合的意图。只有从思维路线上,而不仅仅从表面形态上,将东方的内在神韵与西方的精密组织合为一体,才能逐步达到一种“古今汇流、中西合璧、大千贯一、纵横捭阖”的思维境界,创造出既有鲜明个性,又有精巧技艺;既有现代意识,又有民族神韵的中国现代化新音乐。

3. 通过对于中外音乐材料“合纵连横”的应用,以立足当今的现代意识与观念作指导,从而达到在“传统作曲技法”范围内的推陈出新的文化境界。

本教程名为“传统作曲技法”,却时时要求学生能从传统中出新。学习传统技法是为了当今,为了发展现代音乐,而不是拟古、玩古,做假古董或文物

赝品。

音乐创作本质上是“做文化”，是不能脱离作曲家所处的时代的。音乐的时代特征可以从以下六方面表现出来：

① 语汇。固然语汇具有特定的时代含意，但并不绝对，也不主要。实际上，任何语汇都能使用，主要看作曲家如何处理这些语汇。比如，五声音阶、七声中古调式音阶、大小调、无调性、十二音序列等不同语汇，我国作曲家都在使用，且都有做得比较好或十分好的范例。当然也可创造作曲家独特的新语汇。作品的好坏与语汇有关，但并不绝对地与采用某种语汇相联系。应当说：“技术无上下，音乐有高低。”

② 句法。句法的时代特征强于语汇。正如汉语有文言文与白话文之别，中国各民族不同语言也构成各自不同句法一样，句法具有纵横两方面意义。汉语特有的四声平（包括阴平和阳平）、上、去、入、平仄，对中国音乐的句法特征影响颇大。这是句法横向上与西方音乐不同之处，是句法的民族特征。文言文与白话文则是汉语句法纵向上现代与古代不同之处，是句法的历史特征。音乐之句法也有这两方面的民族特征与时代特征，不能不予以充分的重视。

③ 结构。音乐的时代性与结构有极大关系。以西方音乐而论，古二部曲式、三部曲式、奏鸣曲式、回旋曲式、多段体套曲式、自由曲式等等，都与一定的时代相关。在模仿写作中，一定的风格形态往往与一定的时代特点相联系。因此，结构在本教程中均可能溶化在特定的风格时期，如巴洛克风格主要与二部曲式相联系，维也纳古典主义风格主要与奏鸣套曲相联系，浪漫主义风格主要与性格小曲相联系，等等。这也并不意味着那个时期除此而外不存在其他结构形式。只是择其要者，突出重点而已。中国音乐独有的结构形式，如板腔体、大曲体等等，则另成一系。

④ 气息。音乐气息与时代性关系极大。可以用传统的语汇，传统的结构。倘若气息是现代的，则可“旧瓶装新酒”，具有新的时代特征。

⑤ 个性。个性是创造性的最显著标志。无个性即无创造性，也即无时代性。因此，本教程在学习传统技法时，始终以培养学生独特个性作为最重要的基点。

⑥ 思维。归根结底，最关键的仍然是思维方式。只有具备现代的思维，才能产生现代的音乐。任何传统的语汇、句法、结构、气息、性格，在现代思维的控制下，均可能点石成金，推陈出新，化腐朽为神奇。

上述六项原则，是每一位着手学习本教程的学生们必须明确的。习模