



THE CRAFT OF

赵晓生◎著 TRADITIONAL MUSIC COMPOSITION

赵晓生学术著作系列

传统作曲技法

ARTIME
时代出版

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



THE GREAT WALL



THE GREAT WALL

THE CRAFT OF
TRADITIONAL MUSIC COMPOSITION
赵晓生◎著

赵晓生学术著作系列

传统作曲技法



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

传统作曲技法/赵晓生著. —合肥:安徽文艺出版社,2013.7

ISBN 978-7-5396-4405-9

I. ①传… II. ①赵… III. ①作曲法-教材
IV. ①J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 057634 号

出版人:朱寒冬

责任编辑:陶彦希

装帧设计:许含章

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址:合肥市翡翠路1118号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551) 63533889

印 制:安徽新华印刷股份有限公司 (0551) 65859551

开本:710×1010 1/16 印张:32.5 字数:600千字

版次:2013年7月第1版 2013年7月第1次印刷

定价:78.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究



谨将此书献给

教育我知晓生命伟力的

亲爱的曹

赵晓生



壬午甲秋于

沪上日之希

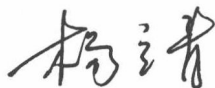
序 一

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。

建立一门如和声学与对位学般完整、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 three characters: '赵', '君', and '青'. The characters are written in a fluid, 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(现任天津音乐学院院长)、赵光(现上海音乐学院教授)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:

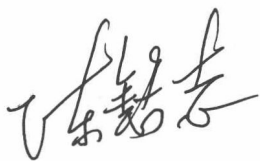
一、科学性。此教程布局严密,逻辑性强,循序渐进,由单线条写作入手,从旋律形态到调式交替,到节奏模型,然后进入为一件、两件乐器写作,再进而强调组织方式,从前奏曲、歌曲等简单结构进入变奏曲、奏鸣曲等高级结构,其程序编排既有科学性又具操作性。

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,而且对理论与演奏专业,都会有极大的启迪。



2002年9月于上海音乐学院

再版说明

十年前,2003年2月,在亡妻生命垂危之际,《传统作曲技法》一书由上海教育出版社出版面世。转眼十年过去,第一版早已售罄,后虽几次重印,亦已在市面难觅踪迹。

随着音乐创作与音乐教育的普及,作曲已不是少数人手中垄断的专利,而更像爱乐者们所热爱玩耍的一种智力游戏。人人都能作曲。人人都能记下他心中的声音,就如同人人可以歌唱自己的心音一般。

然而,作曲仍有着自己的技艺性、组织性、规律性。从音乐组织层面衡量,作曲无非是“音”及“音响”在横向与纵向这双向上的组织关系。横向指一个音与另一个音的连接,一个线条,两个或几个线条,音程与音程之间,和弦与和弦之间的相互连接;纵向指几个同时发出的声音:音程、和弦、紧张度、张力、音响特征等,所给听者心理上造成的反响。纵横双向关系的经纬编织就形成音乐的时空重组。

《传统作曲技法》从旋法、节奏、调式、一件乐器、两件乐器、歌曲、器乐曲的各种形态切入,贯穿“模仿”与“创造”两大“途径”,以大量习题既引导学生通过对古组曲、前奏曲、变奏曲、奏鸣曲的模仿习作,又给学生充分自由发挥他们自身由音乐天性出发的深厚创造能力,照亮精神世界中“创造”的第一道闪电!

本欲对此书进行大规模修改、增补、重写,但发现如果那样做还不如重起炉灶写本新著。故,作者决定不以修改、修订形式再版。鉴于《传统作曲技法》囊括了近五十套习题,实践证明,这些习题内含玄机,对学生牢固掌握传统意义上的作曲技法是行之有效的。所以,仍延袭原著格式重印再版。其他专题拟另开炉灶,另写专著。

赵晓生

2012年12月31日

目 录

| | |
|-------------------|----|
| 序一 (杨立青) | 1 |
| 序二 (陈铭志) | 3 |
| 再版说明(赵晓生) | 5 |
| | |
| 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 | 220 |
| 第三节 结合型 | 229 |
| 第四节 分离型 | 236 |
| 第五节 贯一型 | 248 |
| | |
| 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地相加或混合。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