

总主编 余丹红


MUSIC
EDUCATION

全国高等院校音乐教育专业系列教材
专业技能课程

孙维权 叶青青 编著

作曲技术理论 综合教程(下)

AN INTEGRATED
COURSE OF THEORIES
OF MUSIC COMPOSITION

 上海音乐学院出版社

总主编 余丹红



全国高等院校音乐教育专业系列教材
专业技能课程

孙维权 叶青青 编著

作曲技术理论 综合教程 (下)

AN INTEGRATED

COURSE OF THEORIES

OF MUSIC COMPOSITION



全国高等院校音乐教育专业系列教材

编 委 会

总主编

余丹红

顾 问

江明惇 林 华 倪瑞霖

刘靖之 洛 秦 孙维权

本教材系上海市教委第四期本科教育高地项目

总序

20世纪80年代以来，我国音乐教育领域产生了一系列深刻的改变：以德国奥尔夫教学法传入为契机，我国音乐教育领域开始了放眼世界的旅程，从最初对西方教学法直指人心的震撼，慢慢扩展到对音乐教育学整个学科领域的探究，音乐教育学领域宽广博大的研究范畴开始呈现：音乐教育史、音乐教育心理、脑科学与音乐教育、音乐教育管理、音乐教育比较研究、音乐课程论、音乐教育评估、音乐教育社会学与人类学、音乐教育哲学、音乐治疗等——学科意识由此觉醒，音乐教育学领域开始进入空前发展阶段。以往音乐教育学科的专业归属问题曾经长期地困扰着从业者，至此，已基本形成共识，实现了学科的自我认定。以上海音乐学院音乐教育系为代表的音乐教育专业构筑了课程体系的重建过程，提倡在学生拥有扎实过硬的音乐技能，全面、深入地掌握音乐理论的前提下，以音乐教育学理论与实践系列主干课程统筹全局，使学生明晰本学科的目标与任务、手段与方法，从而完成高质量的教师教育工作。

本系列教材的出版是若干年学科构建思考之后的集体探索与积累，表明了音乐教育领域开始进入实质性的内涵建设阶段。本套教材主要由三大部分构成：一是“专业主干课程”，内容涉及学科框架的基本理论与实践，是围绕本科教学大纲而进行编撰的教材，如《音乐教育学教程》、《音乐教学法教程》、《音乐教育史教程》、《音乐教学设计教程》、《音乐教育心理学教程》等。二是“专业技能课程”，下分音乐技能类及音乐基础技术理论与实践类。音乐技能如《钢琴》（包括法国卷、德奥卷、中国卷、美国卷、俄罗斯卷、西班牙卷、拉丁美洲卷、中欧四国卷、双钢琴卷、四手联弹卷等）、《声乐》（包括法国卷、德奥卷、中国卷、英美卷、俄罗斯卷、意大利卷、重唱卷等）；音乐基础技术理论与实践主要围绕上海音乐学院音乐教育系的特色课程，如《作曲技术理论综合教程》、《节奏与打击乐教程》、《上海音乐学院女声合唱团合唱曲集》（Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ）、《西方合唱发展史》等。三是“音乐教育理论研究论丛”，如《中国学校音乐课程发展》、《音乐教育研究论文集》、《德国音乐教育》等。我们始终认为，音乐技能是教师教育的重要基石，没有过硬的技术与对音乐作品的透彻理解，就很难成为真正意义

上的合格音乐教育者！这套教材在编撰过程中力求贴近课堂教学，尤其在音乐技能教材上能够体现教师教育专业特征，在编撰思路与方式上与表演专业教材有所区别。同时，加大各类知识信息量，开拓读者自主学习的途径。


本套教材的撰写者主要是上海音乐学院音乐教育系在职教师。上海音乐学院是我国最早设立高等音乐教育学科专业的高校之一，早在1927年即已成立师范科。1997年，上海音乐学院以音乐教育系的名称重建音乐教育专业。该专业依托上海市深厚的城市文化底蕴与上海音乐学院坚实的音乐基础，组建了一支具有强大凝聚力的教师队伍，他们不仅有着扎实的专业背景，也有着孜孜不倦的钻研精神，在音乐教育学学科发展的道路上铺筑进阶之石。同时，本套教材的编撰者还包括音乐教育系外聘教师，他们分别是来自德国的Wolfgang Mastnak教授，中国香港的刘靖之教授，美国的马淑慧教授，意大利的Aurelio Porfiri教授等，他们本着共同推动音乐教育学学科发展的意愿，长期在上海从事音乐教育工作，从未计较个人得失，在此表示由衷的感谢与敬意！

本套教材的顾问为我国音乐教育领域内的资深教授：江明惇先生任上海音乐学院院长期间，兼任音乐教育系第一任系主任，对上海音乐学院音乐教育专业的重建与发展起到关键作用；林华教授不仅执导音乐教育专业硕士研究生，还为音乐教育系女声合唱团走向世界给予具体指导；倪瑞霖先生、孙维权先生长期为音乐教育专业学生授课，担任研究生指导委员会委员，对学科的发展起到了十分积极的推动作用；音乐学家、出版家洛秦先生对音乐教育专业的学科发展给予无私支持，使得本套教材的出版得以顺利进行。同时，感谢上海市教委高教处、上海音乐学院教务处对学科建设的大力支持，才使得本套教材的编撰计划得以顺利启动。

音乐教育事业是一项需要全社会关注与支持、同时对和谐社会的构建有着重大作用的事业。它所承载的不仅是音乐学科知识的传授，还承载着人格培养的重大责任。成功的音乐教育可给予多元情感体验，从而使人拥有更为丰富的人生。虽然它不能一鸣惊人，也不能创造直接的物质财富，然而正是这种“润物细无声”的潜移默化功用，才真正体现出“百年树人”的意蕴。

这，也就是本套教材最终指向的理想与目标。

上海音乐学院音乐教育系主任

 教授

2010年12月28日

前言

师范院校音乐教育专业的学生,是否需要将传统技术理论课程——和声、复调、曲式、配器(俗称“四大件”)分门别类地系统学习?是否有可能根据实际工作需要综合性教学?这个问题很早就有人提出来了,笔者亦早有此心久矣。但是由于由欧洲传入中国的这四门课程的教材、教学大纲、课程设置等方面,在国内历来是根据四门课程的教学需要分别设置的,多年来已经形成了相当稳定的教学秩序。尽管这样做,教学成本很高,教学内容有很多方面与音乐教育专业学生的实际需要并不完全符合,但是,如果改不好,搞乱了,必将导致教学质量严重下降,这一顾虑并非全无道理。特别是由于这样做还涉及到专业师资培养、基础教育设施等许多方面的问题,因此多年来,这项改革一直停留在良好的愿望上,在实际教学中止步不前。

上海音乐学院早在 20 世纪 90 年代,即在本科三年级开设了即兴演(伴)奏课程,并取得了十余年的成功经验。同时由于电脑的运用,解决了配器课的教学条件问题。在这一基础上,从 2005 年起,音乐教育系在学院的院、系领导支持下,与即兴伴奏课程配套,在音教系三年级试行开设名为《作曲技术理论综合》课程的教学,使得这一良好的改革愿望终于开始付诸实施,至今已经进行了五六年的教学实践,并取得了初步的教学成果。

我们的做法是:除了有关和声基础知识的讲授仍然单独设课(为期半年),进行基础性和声知识传授以外,并将目前和声分析与和声编配、曲式分析、复调、配器四门课的学习内容加以合并,注重将技术理论的学习密切联系实际需要,根据今后中小学音乐课教学的实际要求进行教学。

根据该课程教学大纲的规定,总的要求“学生通过该课程的学习,能独立分析多声部音乐作品的和声与曲式,掌握 MIDI 管弦乐配器方法,具有利用电脑为中小学音乐课教学中所需要的歌曲、舞蹈音乐制作伴奏带的能力”。也就是需要每一位音乐教育系本科生能够扎扎实实地掌握包括和声配置、副旋律写作、曲式结构安排、管弦乐音色的选择与编配等多方面的能力,以充分适应未来音乐教师实际工作的需要。

我们的具体做法是:将和声课的部分教学内容,与即兴伴奏课教学结合,重点放在带伴奏的中外艺术歌曲的和声分析与为歌曲伴奏的和声应用方面。

传统曲式、和声课上分析的主要是器乐作品。音教系在今后工作中接触声乐作品较多。为此,本书中在进行曲式与和声分析教学时,尽量多举声乐作品的实例,分析习题也以中小型声乐曲式与和声为主,从而更加突出音乐教育系的教学特点。

为了与和声课、即兴伴奏教学密切结合,减少内容的重复,本书在和声基础知识传授方面适当加以精简,只提出一些原则性的要领作为教学提示,而加大和声配置实用技术训练的力度。

复调教学除了有关复调一般原理的讲解与少量复调、赋格曲范例分析之外,重点放在为歌曲伴奏中副旋律与补充方法写作的训练;

配器知识的传授,由原来基本不联系音响的书面配器写作,转变为主要进行以校园歌曲为主的各类体裁、风格乐曲配置 MIDI 管弦乐伴奏技能的训练。

我们进行教学改革的主要难点之一是在电脑音乐学习方面。如果完全按照 MIDI 音乐制作专业的规范要求, MIDI 音乐制作所涉及的硬件要求,就应该是包括电脑、合成器、调音台、音源、采样器、录音设备、音箱等全套电子设备。由于考虑到我院以及今后国内大多数院校在目前和今后相当长一段时间内,不可能为全体学生提供这样齐全的成套设备,否则教学成本将过于高昂而难以承受。况且本课程的主要教学目的,也不是为了培养 MIDI 音乐制作的专业人才,因而我们在教学条件上尽可能因陋就简,最低限度只需要每位学生有一台个人电脑(台式或笔记本式皆可),以及少量的常用电脑软件,即可进行教学。

由于 MIDI 配器知识的学习还涉及到许多电脑运用的基本常识,详细说明这方面的有关理论,亦将会偏离本课程的主要教学目的。由于我院根据教育部有关规定,已经专门为学生们开设了电脑课,已经进行了电脑基础知识及上机操作基本要求的教学。为了节省本书的篇幅,亦将此类内容尽量予以省略。所讲授的仅限于在电脑上打谱、与写作电脑音乐直接有关的基础知识与软件操作。

在教学中,我们始终认真贯彻精讲多练、启发创造、实践第一、循序渐进的原则。书中所提供的理论提示,教师完全没有必要照本宣科,而是应该让学生自己事先阅读。书中所有的分析作业都要求学生通过事先的准备后,通过课堂讨论来进行。本书仅提供简要的分析提示,而不是“标准答案”,即允许同学间可以有部分不同意见的存在。教师的作用主要是组织学生们展开充分自由的讨论,在此基础上由教师进行总结,并当堂回答学生的提问。这样既可以节省授课时间,同时可以将重点放在让同学们进行独立思考,以及在电脑上实际操作方面。为了减轻学生的作业负担,在本书曲目选用上还尽量注意一曲多用,使得学生通过一首曲目的教学练习,尽可能学到多方面的知识,从而使得学生的练习作业总量上相应有所减少。

从已有的教学情况来看,该课程的教学效果还是比较好的。至少已经反映出以下两个优点:

将原来这四门课程合并为一门课,大大节约了教学成本,使得学生用较少的学会并掌握多方面的知识与技能。

与即兴伴奏课结合起来,显示了技术理论课程内容的相互联系,使学生学得更活跃、更生动,也更具有主动性与创造性,从而使得学生在未来工作中的实际知识与技能的实用能力普遍大大加强。

通过上海音乐学院多年来的教学实践,在这一教材编写过程中,我们深深感觉到,这门新课程的建立,绝不是将原来四门课程内容加以简单叠加,新教材绝对不可能仅仅由原来的四份教材合并而成,否则全书在篇幅上不仅会极其臃肿,其内容也势必会大量重叠而变得庞杂不堪。我们希望努力做到的是:从原来属于作曲系技术理论的四门课程中,选取其内容的精华部分,特别是比较适用于音乐教育系毕业生未来实际工作的需要,作为音乐教育系学生所必须知道的,也就是在今后课堂教学中必须掌握的那些内容提炼出来,重新加以组合,形成由浅入深、循序渐进的教学体系,构成新的教学秩序的过程。

这件事做起来事实上存在着相当大的困难,我们现在所做的也还只是一种初步的尝试。这方面的教学规律还需要继续探索。因此,目前出版的这份教材并不是非常完善和成熟的。希望各大师范院校的同行人,如果使用这份教材,能不断给我们提出宝贵意见,帮助我们今后逐步加以改进。

这份教材在我院计划是用一年时间学完的,也有可能延长至一年半。其他院校如果感到教学内容较多,教学节奏过紧,也可以延长至两年学完。

目 录

CONTENTS

总 序 / 余丹红	1
前 言	3
第三单元 复合性曲式分析	
第十九课 变奏曲式结构分析	3
第二十课 复三部曲式分析	5
第二十一课 回旋曲式分析	7
第二十二课 奏鸣曲式分析	9
第二十三课 声乐曲特殊曲式结构分析	11
第二十四课 远关系转调分析	12
第四单元 补充与副旋律手法应用	
第二十五课 模仿性补充手法	15
第二十六课 华彩性补充手法	16
第二十七课 线条性补充手法	17
第二十八课 复调音乐与副旋律分析	19
第二十九课 副旋律手法	21
第五单元 五声调式与民族化织体配置	
第三十课 宫调式和声	25

第三十一课	徵调式和声	27
第三十二课	羽调式和声与同宫系统调式交替和声配置	29
第三十三课	小型舞蹈音乐设计	31
第三十四课	用 CAKEWALK-SONAR 进行演奏表情加工	34
第三十五课	综合复习及录音技术简介	38

谱 例

谱例 19.1	“热情”奏鸣曲第二乐章	43
谱例 20.1	夜 莺	48
谱例 20.2	连斯基咏叹调	51
谱例 20.3	斗牛士之歌	58
谱例 21.1	G 大调奏鸣曲第二乐章	66
谱例 21.2	春之声	71
谱例 22.1	c 小调钢琴奏鸣曲第一乐章	85
谱例 22.2	伊戈尔王咏叹调	93
谱例 23.1	春 潮	102
谱例 24.1	小夜曲	108
谱例 24.2	魔 王	113
谱例 25.1	偷洒一滴泪	122
谱例 25.2	小螺号	125
谱例 26.1	珠宝之歌	126
谱例 26.2	邮递马车	135
谱例 26.3	圆舞曲	136
谱例 27.1	在妈妈身边	138
谱例 27.2	红莓花儿开	146
谱例 28.1	A 大调小提琴奏鸣曲第四乐章	147
谱例 28.2	c 小调赋格	148
谱例 28.3	在中亚细亚草原	150

谱例 28.4	献身艺术,献身爱情	151
谱例 29.1	甜蜜蜜	155
谱例 29.2	配置副旋律练习	169
谱例 30.1	芜湖山歌	171
谱例 30.2	太湖美	172
谱例 30.3	二月里来	175
谱例 31.1	三十里铺	175
谱例 31.2	南泥湾	176
谱例 31.3	大红枣儿甜又香	183
谱例 32.1	采茶扑蝶	183
谱例 32.2	我的家乡沂蒙山	185
谱例 32.3	小 草	194
谱例 33.1	音乐瞬间	195
谱例 33.2	阿里郎	199
谱例 33.3	梦中的旅行	206
附录 1.1	《天空之城》插曲	208
附录 1.2	约 定	209
附录 1.3	伴我奔月	210
附录 1.4	我像雪花天上来	211
附录 2.1	圆舞曲	212
附录 2.2	同一首歌	214
附录 2.3	爱我中华	217
附录 2.4	长大后我就成了你	219
附录 2.5	铜管乐进行曲	221
后 记		224

第三单元

复合性曲式 分析

第十九课 变奏曲式结构分析

以乐段为基础的变奏曲数量不多,大多数变奏曲可以归入复合性曲式的范围。所谓“复合性曲式”,是指由若干单二部、单三部甚至更大结构组成的大、中型曲式,其中主要包括变奏曲式、复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式等。

复合性曲式类型符号表

曲式	基本结构及其符号标记	下一层结构符号
变奏曲式	A+A'+A''……A	ab+ab+ab+ab+ab
复三部曲式 I	A+B+A	aba+三声中部+aba
复三部曲式 II	A+B+A	aba+插部+aba
复二部曲式	A+B+A+B	
回旋曲式	叠句 A+第一插部 B+叠句 A+第二插部 C+叠句 A	ab+cd+ab+ef+ab
奏鸣曲式	呈示部(主部、副部)+展开部+再现部(主部、副部)+尾声	ab+a'b'+ab
回旋奏鸣曲式	呈示部(主部、副部、主部)+中央插部+再现部(主部、副部、主部)+尾声。	ab+cd+ab+ef+ab+cd+ab

变奏曲式:又称为“主题与变奏”。变奏在作品中通常是作为一种乐思发展手法来运用。变奏曲式则是指在主题的基础上,加上由若干次连续性的主题变奏组成的复合性曲式结构。变奏曲式通常采用的结构模式是:在主题呈示之后,连续出现数量不定的若干次变奏,最后以主题再现结束。

变奏段落的数量则没有规定,少则3—6个,多至十几个,甚至几十个都有可能。

变奏曲式主题的结构,以单二部曲式最为多见。主题采用乐段或单三部曲式写成的变奏曲式虽然也有,但比较少见。

变奏曲式也有包含有两个主题的,这类由两个主题交替进行的变奏称为“双主题变奏曲式”。

古典变奏曲所采用的变奏方法,通常可以划分为以下若干不同类型:

装饰变奏:又称“严格变奏”,其特点是结构、和声功能、旋律骨干音不变,主要通过节奏的变化进行变奏,例见莫扎特A大调奏鸣曲第一乐章;

固定低音变奏:主题在低音声部出现,同时成为上方和声进行的固定低音声部,并在全曲中加以反复出现,每一次出现的低音主题,其音高、节奏基本保持不变,而由上方声部进行各种变奏,例见巴赫《c小调帕什卡利亚》;

固定旋律变奏(又称和声、织体变奏):即保持高音旋律声部不变,而由伴奏声部进行和声、织体的变奏。这一变奏方法在民族乐派作曲家作品中特别多见。例见穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》第一幕第二场中的《瓦拉姆之歌》。

调式变奏：利用同主音大小调交替的手法，将大调主题变为同主音小调，或是将小调主题变为同主音大调，由此进行以调式变化为主的变奏。在古典变奏曲中，调式变奏通常用作某一次变奏，很少贯穿全曲使用，例见贝多芬《G大调变奏曲》中的第四变奏（g小调）。

性格变奏：是指在变奏中不仅在旋律、节奏、和声、织体等方面进行变化，而且在速度、节拍和体裁上也起了相应变化，如歌谣式体裁改变为舞曲、诙谐曲体裁等，从而使得在变奏中音乐性格、音乐形象也起了不同程度的变化。这类变奏曲已经具有组曲的某些特征。例见柴可夫斯基为大提琴与乐队而写作的《洛可可风格变奏曲》。

至于通常被称为“自由变奏”的形式，其中已经不仅运用变奏手法，而且与展开的方法相结合，根据乐思发展的需要也可以有不同程度结构上的扩充，只是在基本动机上还保持与原主题的某些联系。这类变奏多见于19世纪以后浪漫派作曲家的作品。如上述《洛可可风格变奏曲》中某些变奏已经属于自由变奏性质。典型实例可见拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题变奏曲》。有些用“自由变奏”手法写成的乐曲，实际上已经不属于变奏曲式的范围。

在声乐曲中，由于歌唱条件的限制，典型的变奏曲式比较少见，主要是作为变奏手法的局部运用。特别是保持旋律不变的织体变奏比较多见。

[作业]

1. 分析贝多芬《“热情”奏鸣曲》（作品五十三号）第二乐章（谱例 19.1）的和声与曲式。

作业提示：首先分析其主题的结构，确定其为何种曲式。然后注意主题与变奏之间在结构上的划分，指出主题与后来的变奏在和声、织体、节奏上的异同，从而分析其中若干次变奏方法上的区别。这一乐章的最后，作曲家采用了阻碍终止，由属七和弦解决到减七和弦，并不间断地进入第三乐章（以下乐谱省略）。这样的写法相当于将尾声转化为乐章之间的连接。

2. 分析上册第十课《蔷薇花带》（谱例 10.2）中伴奏声部所采用的变奏手法，并详细指出其中变奏方法的主要特点。

3. 将上册第六课的歌曲《在河岸那边》（谱例 06.1），采用《蔷薇花带》类似的变奏手法，保持主题与和声基本不变，在钢琴伴奏声部中，采用不同的钢琴织体进行一至两次织体变奏的写作练习。

第二十课 复三部曲式分析

复三部曲式：结构原则来自单三部曲式的扩大。但单三部曲式的中间部多根据首尾部分的主题材料进行展开而成，属于展开性中段，而复三部曲式是一种强调结构的中间部分与首尾两端形成鲜明对比的结构形式，通常有相对独立的对比性中部。其首、尾两端的结构本身，就可能是单二部或单三部曲式或其他曲式。

古典时期的复三部曲式的中间部分通常有两种类型：

一是中间插入新创作的新主题（被称为“三声中部——Trio”，来源于巴洛克时期的小步舞曲习惯写法。第一小步舞曲由乐队演奏，第二小步舞曲由三件乐器演奏，最后将第一小步舞曲反复一遍，形成复三部曲式结构）。新主题可能在调式、调性、节拍甚至速度上都与原主题不相同。“三声中部”本身的结构大多比较方整，段落之间有明确的结构划分。例见贝多芬《f小调钢琴奏鸣曲》（作品第二号第一首）第三乐章；

二是展开性的插部，即将新动机加以展开，在结构上比较自由，没有内部结构的清晰划分。例见贝多芬《f小调钢琴奏鸣曲》（作品第二号第一首）第二乐章；

复三部曲式的中间部分有时也有可能包括两个以上的段落，它们互相之间又形成不同程度的对比。这类情况在圆舞曲中特别多见。

这两类中间部在浪漫派以后创作的作品中，因区别不明显而逐渐趋于融合。

古典时期的复三部曲式的再现部最初大多是严格再现，但后来由于中部展开程度较高，影响再现部也可能有所变化与发展，这类再现通常称为“动力性再现”。

有些作品如果结构上属于是单三部曲式还是复三部曲式难以明确划分时，则可以分析为“单、复三部的中间曲式”，或者就笼统称为“三部曲式”。

尾声部分一般比较短小，但有时还有可能出现片断再现中段的因素。如果在尾声部分中出现了中段独立性较强的完整再现段落，则可明确判定为属于对比性的复二部曲式。作为分节歌的一种发展形式，这类情况在声乐曲中相当多见。

[作业]

1. 分析歌曲《夜莺》（谱例 20.1）的曲式类型。
2. 分析柴科夫斯基歌剧《叶甫根尼·奥涅金》中的《连斯基咏叹调》（谱例 20.2）的曲式与和声。

作业提示：

(1)从 A 段的分句、乐句与段落的划分,以及 B 段的发展类型,最后判定该曲应该属于什么类型、什么曲式?

(2)全曲和声上较多运用了线条化和声手法及由此而派生的一系列变和弦,包括副属和弦、减七和弦、增六和弦、属变和弦等,要求在乐谱上一一加以正确的标记。

(3)A 段与 B 段之间的调式转换,这里采用了什么和声手法?再现段中出现了远关系离调,属于什么调性?尾声部分的和声比较复杂,这里出现了什么调性?又采用了哪些变和弦?

(4)根据剧情的提示,联系全曲的音乐形象,分析上述表现手法的作用。

3. 分析《斗牛士之歌》(谱例 20.3)的和声与曲式类型。着重分析两个基本形象在旋律、调式、和声、织体等方面的对比性。