

现代对位及其和声

(波士顿1967年版)

[美]罗伯特·米德尔顿著

郑 英 烈译

湖北艺术学院

一九七九年十月

序

就象训练运用旧的音乐材料一样，也应当训练对于新的音乐材料的运用。传统理论训练（调式的和调性的）是通过分析和模仿的途径来达到较熟练的掌握早期的音乐风格的。类似的训练方法之用于现代音乐语汇中，对于掌握二十世纪的音乐风格也同样有效。

将二十世纪的创作实践概括成为理论课程并加以介绍是很有必要的。对位始于单线条，而后再逐步复杂化，这将成为我们学习中合乎逻辑的起点，现代对位的训练（“现代”一词已成为特指本世纪上半叶音乐创作实践中手法特征的专门术语），由于缺乏可作为依据的和声标准，至今仍是一个悬而未决的问题，虽然单线条可以纯粹从线条的角度去作细致的分析研究，但一旦加进其他声部时就必须考虑到和声问题。研究线条时也不可能完全脱离其所含的和声因素。

传统对位建立在一定的和声背景之上，现代对位也必然体现出一定的和声骨架。尽管两者的风格迥然不同。本书将提出构成这种和声骨架的原则，布置的练习也将从简到繁，循序渐进。调性材料*将有计划地扩大，从自然材料入手，最后扩大到完全的半音体系。这些原则是能够适应多样化的风格的，甚至容许带有个性的偏爱。

本书试图对本世纪上半叶和声实践中的某些共性作一些归纳。这一时期的和声实践存在着两种趋势：一种是调性材料的扩大；另一种是对调性的回避。但不论属于哪一种情况，作曲家总是无法逃脱调性思维的。离开了调性的概念，则无调性的概念就不可能存在。因此本书所突出的是有调性的一百，这在今天来说仍然是无可非议的，也就是说，在回避调性之前，必须先确立调性。

为了提供一个切实可行的标准，免不了要制订出一些规则，但我尽量将他们限制在最小的范围内。当然，所有这些规则不一定能得到作曲家们的一致赞同。这里也创造了一些新的术语，包括对某些和声问题所作出的新的解释。

为力求简明生动，许多内容细节已被略去。线条音乐中所提出的原则，同样适用于非线条音乐；处理二、三声部对位的原则也同样适用

* 调性材料 (tonal resources) 指表明调性的材料；如七声音阶、九声音阶、十一声音阶、变化音等。（译注）

于处理四下和四下以上的对位。这是可以举一反三的，但练习中却不能包罗万象。本书并不准备讨论有关二十世纪和声的各个方百，而只涉及其中最重要的下分。二十世纪对位中的节奏问题不准备在这里作具体的讨论；模仿、卡农式写作以及声下之间的互相作用也无法在此作具体阐明；关于序列技术也只作简要的介绍。这一切本是不理想的，但正如传统理论不可能代替具体创作一样，我们也不可能这样做。因此，本书讨论的范围仅限于现代对位中的一般和声问题。和声骨架确定之后，其它要素就必须赋予更多的技巧上的创造性。

本书学习前必须具备有关音阶、音程、节奏型，以及三和弦和七和弦前结构等方面的知识和一定的读谱能力。

绝大多数谱例均摘自 1910—1955 年间问世的作品，这与本书所涉及的问题在时间上约略相一致。感谢许多出版者，罗伯特·帕尔默先生和阿诺德·勋伯格夫人^{*}，因为他们允许我摘引有关的谱例。

罗伯特·米德尔顿

^{*} 本书摘引的全下谱例均经原作者或有关出版机构之许可，并在原版中注明各谱例的具体出处，出版日期及出版机构名称。译本将此项略去。(译注)

目次

第一章	旋律形态与旋律运动	1
	第一小节	
	第二小节	
第二章	五声音阶中的旋律音程	10
第三章	七声音阶中的旋律音程	13
第四章	九声音阶中的旋律音程	17
第五章	十一声音阶中的旋律音程	22
第六章	变化音与调性中心	28
	调性中心	
	旋律音程概述	
第七章	二声部和声音程	41
第八章	二声部对位运动	55
	一音对一音	
	二音对一音	
	三音对一音	
	四音对一音及混合音型	

第九章 三下和声 73

五声音阶模式的三下和弦

七声音阶的三下和弦

九声音阶的三下和弦

明确的原位主和弦

明确的转位主和弦

不明确的原位主和弦

不明确的转位主和弦

第十章 三下对位 99

第十一章 多于三下的和声 103

第十二章 庖理之扩大至包括里底亚和变格弗里季亚调式 111

第十三章 庖理之扩大至包括全音阶 122

第十四章 双重调性与多调性 135

第十五章 调性材料扩大的极限 149

第十六章 十二音技法中的调性因素 160

第一章 旋律形态与旋律运动

现代对位中的线条外形 是离不开和声因素的。但在考虑和声因素之前，必须先确立为何运用旋律音程并将其组织成为旋律乐句 (phrase) *1 的基本原则。现代对位的训练也象传统对位的训练一样 必须是建立在一种共同的认识和共同的实践标准之上的。本章第一下分将阐明一些对确立这样的标准是有用的原则和禁规，这在学习的开始阶段显得特别重要。本章第二下分的进一步论述以及对某些禁规的适当放宽则有助于我们对作品实例的分析，但目前不要急于应用。

第一下分

大多数旋律乐句都具有某种可辨认的外形，以下几个二十世纪的例子分别表明四种常见的旋律形态。

① 音符的运动趋势是逐步上升，然后下降。

例1. 斯特拉文斯基：《钢琴奏鸣曲》*2

(♩ = 112)

p e legatissimo

② 音符的运动趋势是逐步下降，然后上升。

例2 亨德米特：《玛利亚生涯》

Mässig schnelle halbe

mf

*1 本书的乐句 (phrase) 实际上是一种标准的教学曲式单位，常表现为完整的乐段，故也可作为“段落”来理解。(译注)

*2 本书各谱例中的小节数是为了方便阅读而加上去的，并非原作品的小节数。

③ 音符的运动趋势是下降，上升，再下降。

例3. 肖斯塔科维奇：《第一弦乐的奏鸣曲》 op. 49

Moderato (♩=80)

p tenuto

④ 音符的运动趋势是上升，下降，再上升。

例4. 巴托克：《管弦乐协奏曲》

Allegro vivace (♩=83)

f ben marc.

整个乐句都是逐步上升或逐步下降的情况是不常见的。

通常，乐句中的最高音和最低音都不宜重复，只有以下三种情况才可作为例外：a. 最高或最低音一经出现便立刻被重复（见例3）。
 b. 最高或最低音及其重复音之间只相隔一两个音（见图1）。
 c. 最高或最低音及其重复音分别出现于乐句的开头（或临近开头）和结尾（或临近结尾处）（见例1）。

图1.

整个乐句的旋律形态在上升或下降的过程中，常包含着许多规模较小的（由少数几个音构成）局下的起伏（见例1和2），构成这些局下起伏的音组中的最高或最低音也不宜被重复。图2 a和b中标有“+”号的音表明这种缺点。整个乐句的上升或下降是通过其占各音组的最高或最低音的连续来体现的（见图2 c和d）。

图2

Three musical staves illustrating melodic intervals. Staff 'b' is in bass clef, staff 'c' is in treble clef, and staff 'd' is in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with plus signs (+) placed above and below the notes to indicate intervals. The notes are connected by lines, showing the progression of the melody.

较小的旋律音程（二度、三度和四度）比较大的旋律音程（五度、六度、七度，等）常用。

应用大于六度的旋律音程时，要求这个音程的前方或后方必须作反向的运动。音程越大，这种要求越严格。七度和八度音程只要求其前方或后方（任何一方）作反向运动（为图3a、b和c）；而九度以上的音程则要求其前、后方都必须同时作反向的运动（为图3d、e）。

图3

A musical staff illustrating melodic intervals with arrows above the notes. The staff is divided into four segments labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Each segment shows a sequence of notes with arrows indicating the direction of the interval. Dashed lines are drawn below the notes to indicate the intervals.

旋律作单向运动（直线上行或下行）时，十度是跨距的极限，不论这个跨距是一次跳进到达（为图4a），多次跳进到达（为图4b），跳进与级进综合进行到达（为图4c），还是单纯的级进到达（为图4d）。

图4

A musical staff illustrating melodic intervals with arrows above the notes. The staff is divided into four segments labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Each segment shows a sequence of notes with arrows indicating the direction of the interval. Dashed lines are drawn below the notes to indicate the intervals.

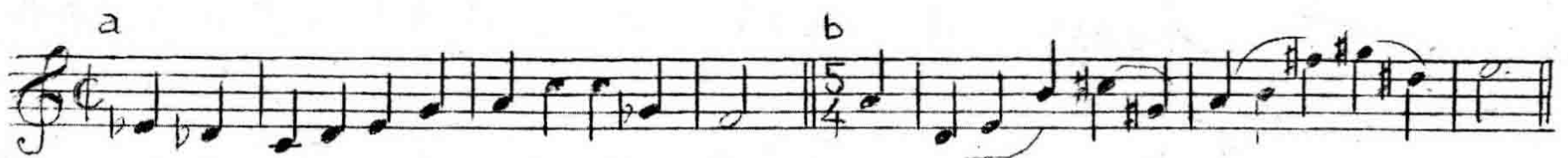
这个极限偶尔还可适当扩大 (图 5a), 但很少超过十五度 (图 5b)。

图 5



当采用跳进与级进的综合进行时, 其中的跳进为限于小三度, 便可能构成五声音阶的进行 (图 6a)。但在任何情况下, 其中跳进总不能大于五度 (图 6b)。

图 6



练习

分析下列各乐句, 指出其旋律形态和旋律音程的应用。

a.

例 5. 德彪西: 《小提琴与钢琴奏鸣曲》



b.

例 6. 普罗科菲耶夫: 《第一钢琴奏鸣曲》 op. 84



c.

例 7. 贝尔格: 《沃扎克》(歌剧) op. 7*



d.
例8. 亨德米特:《第一钢琴奏鸣曲》

第二下分

有些乐句的旋律形态看不出有明显的上升或下降的趋势,而是围绕着一个水平线作不同幅度的上下起伏。

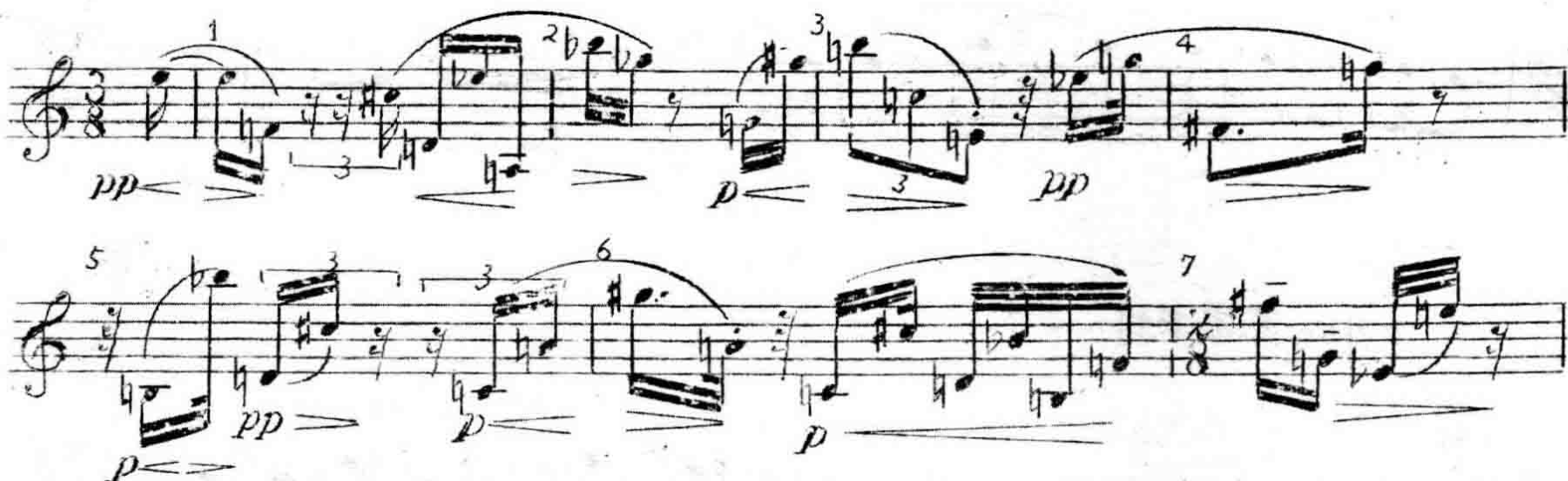
1. 旋律线位于通常旋律活动的较低音区。这一类型的旋律,其最低音常被重复,但最高音则必须符合本章节一下分所规定的条件之一才能被重复(见例9)。

例9. 罗伯特·帕尔默:《钢琴奏鸣曲》(四手联弹)
Allegro vivo

例10. 斯特拉文斯基:《钢琴奏鸣曲》(两架钢琴)

Largo (♩=40)

例 11. 威柏恩:《三首歌曲》op. 18, No. 6



2. 旋律线位于通常旋律活动的中高音区。在斯特拉文斯基的例子(例10)中,起伏的幅度是九度。在威柏恩的例子(例11)中,起伏的幅度超过两个八度。

有时在逐渐上升或下降的过程中也间以暂时的“原地踏步”。下面这个乐句在上升至最高音B之前,第5—6小节间曾出现由低音C到第二线B之间的来回波动。

例 12. 杜威尔:《三重奏》

Très large ($\text{♩} = 40$)



较大的旋律单位可能包含有两个或更多的较小的乐句,每个乐句都有其自身的旋律形态。当若干个小的旋律单位联结成一个较大的段落时,其中各小单位的最低音可能是相同的,但它们的最高音则最好不是相同。

例 13. 勃里顿:《颂歌仪式》

Andante quasi recitativo ($\text{♩} = 48$)



(♩ = 104)

5 6 7 8

pour 4 *p* *pp* *pour 6*

(♩ = 52)

3 4

mp *p*

(♩ = 104) *flutterzunge*

9 10 11 12 13

quasi f *pour 5* *mp* *mp*

quasi f

14 15 (♩ = 70) 16 17 18

pour 4 *ppp* *ff sub.* *pour 4*

mf *pp* *f sub.*

19 20 21 22

f *mf* *mf* *pp*

(♩ = 104) (♩ = 160) (♩ = 156) (♩ = 70) (♩ = 104)

23 24 25 26 27

p *mf* *de 3* *pour 6* *pour 4* *ff senza dim.*

写作旋律乐句时可参照下面提出的步骤：

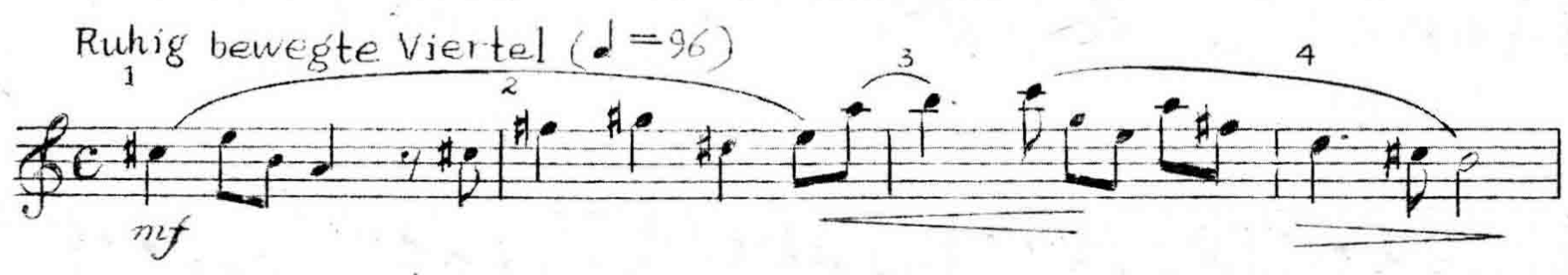
1. 确定采用何种旋律形态。
2. 用15—30个音写出一个旋律线，不用符干，不必组成节奏，也不要出现直接的重复音（见图7）。
3. 作必要的调查，使其具有良好的旋律型，级进和跳进必须安排得当。
4. 检查，看是否忽略了必要的反向运动。
5. 检查，看最高或最低音是否被重复。如果被重复，是否符合规定的条件。
6. 如果已写出的这个旋律线包含着若干个较小的又是升降形态的旋律单位的话，则应过虑使这些旋律单位的最高或最低音的连续必须能体现出整个旋律线的上升或下降（见图7）。

图7.



7. 对已写出的这些音作出数种不同的节奏安排（参见图7和例16）。

例16. 亨德米特：《第一钢琴奏鸣曲》

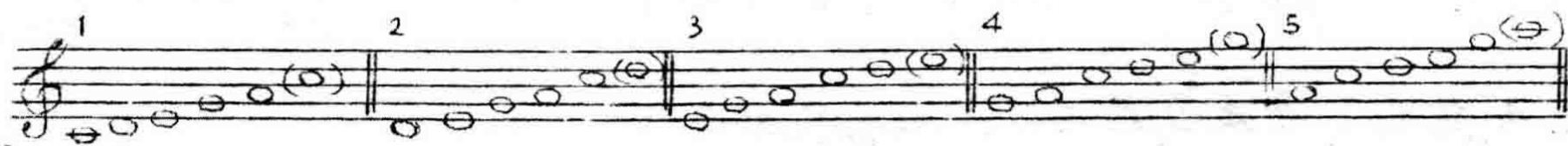


用上述方法去进行旋律写作必然是十分机械的，但对初学者却是有用的。在整个写作过程必须把注意力集中在旋律形态和旋律音程两个基本方面。一旦熟练掌握这些规则，即可抛开上述步骤。

第二章 五声音阶中的旋律音程

在古老而原始的五声音阶结构中包含有各种普通的旋律音程。

图8.



这类音阶结构中所包含的旋律音程有大二度、小三度、大三度、纯四度、纯五度、小六度、大六度，小七度和纯八度，这些可称为“第一类旋律音程”。

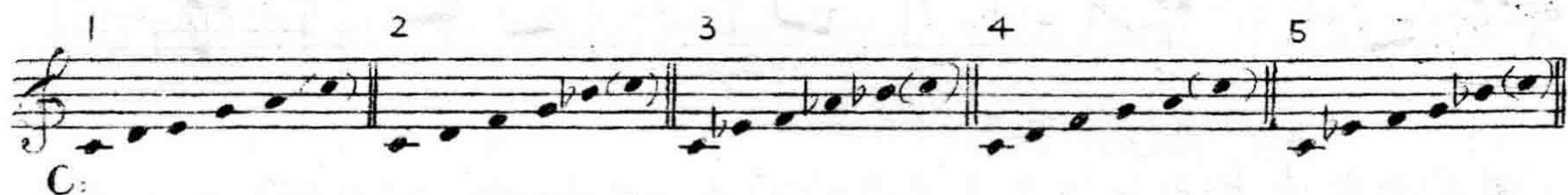
图9



小二度、六七度、增四度和减五度不存在于这类音阶结构中。

下图所示的五种模式均建立在C调上，但半音阶中的任何音都可作为它们的第一级（或“主音”）。

图10



在任何一种五声结构的范围内，旋律运动都可自由地进行，因为所有的旋律音程都居于普通音程。

虽然一段旋律中的每一个音，不一定受限定在同一个五声音阶模式*范围内，但仍能感受到明显的五声音阶风格。

* 按某些西方现代音乐的观点，五声音阶只是一种古老而原始的音阶。本书作者虽承认五声音阶的五种模式 (pattern)，但在论述时从未赋予调式 (mode) 的称号，故这里将“pentatonic scale pattern”一词按原意译为“五声音阶模式”而不译为“五声调式”。(译注)

3. 从 $\flat E$ 开始, 分别写出五种五声音阶结构。

4. 分别用每一种五声音阶模式各写作一个旋律乐句。各乐句均从 $\flat E$ 开始并结束在 $\flat E$ 上 (即以 $\flat E$ 为其第一级或主音)。