



# 欣德米特作曲技法 ①

作曲理论

[德] 保罗·欣德米特 著  
罗忠镕 译

# HINDEMITH

# UNTERWEISUNG

# IM TONSATZ

THEORETISCHER TEIL



SCHOTT

朔特音乐国际出版(有限)公司提供版权

 **SMPH**  
上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN

# 欣德米特作曲技法 ①

## 作曲理论

[德] 保罗·欣德米特 著

罗忠镕 译

  
SCHOTT

朔特音乐国际出版(有限)公司提供版权

 SMPH

上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN

图书在版编目 (CIP) 数据

欣德米特作曲技法 1 理论篇 / [德] 保罗·欣德米特著; 罗忠镕译 - 上海: 上海音乐出版社, 2015.5

ISBN 978-7-5523-0724-5

I. 欣… II. ①保… ②罗… III. 作曲法 IV. J614.5  
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 264981 号

original edition:

© 1937/1940 SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mainz, Germany

Chinese language edition:

© 2015 SHANGHAI MUSIC PUBLISHING HOUSE Ltd.

书 名: 欣德米特作曲技法 1 理论篇  
著 者: [德] 保罗·欣德米特  
译 者: 罗忠镕

---

出 品 人: 费维耀  
责任编辑: 杨海虹  
封面设计: 陆震伟  
印务总监: 李霄云

---

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001  
上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: [www.ewen.co](http://www.ewen.co)  
[www.smph.cn](http://www.smph.cn)

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海市北印刷 (集团) 有限公司

开本: 640×978 1/16 印张: 14 谱、文: 224 面

2015 年 5 月第 1 版 2015 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-5523-0724-5/J·0649

定价: 40.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

# 目 录

第一章 绪论 .....	1
第二章 媒介 .....	12
一、总论 .....	12
二、泛音 .....	13
三、泛音列的性质 .....	15
四、三和弦 .....	20
五、音阶构成法 .....	22
六、平均律 .....	25
七、音阶构成上的早期尝试 .....	26
八、新的建议 .....	29
九、第七泛音 .....	34
十、其余各音的推算 .....	35
十一、音差 .....	40
十二、透视 .....	44
十三、展望 .....	47
第三章 建筑石料的性质 .....	49
一、音序 .....	49
二、结合音 .....	53
三、转位 .....	59
四、音程的根音 .....	62
五、小三和弦 .....	68
六、二度与七度;三全音 .....	73
七、音程的意义 .....	78
八、音程的和声价值与旋律价值 .....	80
九、传统的和声理论 .....	82
十、和弦分析 .....	87
十一、和弦类的分组 .....	93
十二、和弦的价值 .....	96

第四章 和声 .....	99
一、和弦列中的运动 .....	99
二、两部骨架 .....	102
三、和声起伏 .....	104
四、和弦连接中的运动,用根音进行表示 .....	110
五、包含三全音的和弦的进行 .....	114
六、亲属关系——调性领域的结构 .....	119
七、终止式 .....	124
八、更宽广的和声关系,音级进行 .....	129
九、转调 .....	134
十、无调性和多调性 .....	137
十一、实际应用 .....	141
十二、和弦外音 .....	147
第五章 旋律 .....	160
一、旋律的理论 .....	160
二、和弦联系 .....	163
三、旋律音级进行 .....	167
四、二度 .....	171
五、级进进行 .....	177
六、结论 .....	181
第六章 分析 .....	186
1. 愤怒的日子(格里哥利安旋律),旋律分析 .....	187
2. 居依梅·德·马受:叙事曲《我的想法》,全面分析 .....	188
3. 约·塞·巴赫:《f小调三部创意曲》和声分析 .....	192
4. 理查·瓦格纳:《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲, 和声和旋律分析 .....	195
5. 伊戈尔·斯特拉文斯基:《钢琴奏鸣曲》(1924), 第一乐章,和声分析 .....	204
6. 阿诺德·勋伯格:《钢琴曲》作品 33a(第 19-29 小节), 和声分析 .....	206
7. 保罗·欣德米特:《画家马蒂斯》前奏曲,全面分析 .....	212

## 第一章 绪 论

\* 15

“如今我们手边有那么多已写过许多渊博而扎实的音乐著作的卓越音乐家的见解,尤其是,如今音乐差不多已变成一种随心所欲的东西,乃至作曲家们再也不愿受规则和惯例的束缚,他们对学院和规则这些名目,就像它们会杀害音乐似地回避着,正当这样的時候,我还企图写关于音乐的著作,也许有人会对此感到奇怪……”

---

\* 为原版图书页码。

约翰·约瑟夫·福克斯<sup>①</sup>在他那部著作《到诗国之路》(*Gradus ad Parnassum*)(1725)的前言中如是说。《到诗国之路》是一部对位法教材,学生们直到现在还遵循着这部教材的基本原则来学习对位技巧。对我们来说,十八世纪初叶的数十年是作曲技巧百花盛开的时期。在福克斯的书出版时,正当约·塞·巴赫(J.S. Bach)四十岁的盛年,这时正是他的技巧和创作力登峰造极的时期。当时二、三流名家遍布欧洲,虽说在作品中还未表现出他们已全面精通作曲的技巧。但是,福克斯这位严格对位法专家的领域是声乐,因此当作曲家们的创作重点转向器乐领域,而这种转变还包含着写作风格的改变时,就不能适应了。从声乐写作这种高贵但却狭窄的艺术(其中器乐常常扮演着次要的角色),进入到音的进行更为自由、活跃的器乐领域,对福克斯说来似乎并不是走入一个新的世界,而是一种应该制止的堕落。他在他的言行中如何反对他之所谓音乐的野蛮性,这在他的作品和《到诗国之路》中都可看到——在《到诗国之路》中对写作风格最纯正和最完美的大师帕莱斯特里那<sup>②</sup>,有详明的论述。

■16 如果没有像巴赫那样的天才通过刻苦奋斗最高度地、最全面地精通他的材料,而且,如果福克斯的《到诗国之路》没有制止住各种奇思怪想和狂言滥语,并且在写作中定出一套卓越的准则,也许作曲技巧会逐渐衰落下去。因为这是第一部真正的作曲教材,它为众人所知,一方面因为它把名家的各种专业技巧传授给学生,另一方面,还因为作者对那些无助于艺术创作实践的学习的理论著作进行了深入的探究。

一个音乐家,在这种时候他感到要对保持和传授作曲技巧作出贡献,正如福克斯一样,就是采取守势。事实上他还可能比福克斯更甚,因为在其他艺术活动领域中都没有一个像把这一领域中的材料运用的恶性发展并把这个领域弄得如此混乱。我们常常面临的这种混乱,是由这样一种写作的方式造成的,即无所谓根据什

① 约翰·约瑟夫·福克斯(Johann Joseph Fux, 1660—1741):奥国作曲家。——译注

② 帕莱斯特里那(G.P.de Palestrina, 1524 或 1525—1594):意大利作曲家。——译注

么体系,只不过纯粹出于臆想把音结合在一起,或者是随意地在键盘上把它摸出来。的确,不能通过音乐家的分析来理解的东西,即使对每一种能设想得出来的个性都予以承认,但对质朴的听众还是不可能有多大说服力的。在《名歌手》(Die Meistersinger)中,我们确实看到作曲家定出他自己的规则并遵循着这些规则。但是这种特权仅仅对于大师们是许可的,——而且,人们也知道,或至少也感到他的作品的基础是天性提供给他的。

事物已经发展成现有的样子是不足为奇的。在前一世纪中,由于发现了乐音效果中的力和精巧性的极限,因而把作曲家所支配的调性领域的界限,扩展到了从来没有梦想到过的地步。音的新的结合已被人们所认识,构成旋律的新的方法已被发现。这犹如太阳在一个崭新的、辉煌的、五彩缤纷的国土上兴起,于是我们的音乐发明家们便赶紧向那里奔去。他们被过去从未用过的浩如烟海的材料弄得眼花缭乱,被稀奇古怪的音响弄得听觉麻木,每个人对他所能使用的东西已感觉不到什么反应了。在这一点上,教育是失败了。这种教学法不是陷于盲目的实践,便是流于浅薄的空谈,而不是使教学体系去适应新的材料,或者说,这教学体系已渐渐地落到无所作为的地步,并且要不是一味地竞求新奇,便是转而墨守成规。凡是希望有所进展的人都无保留地投身于创造新奇,既不靠理论教育的帮助,也不受理论教育的约束,因为理论教育已完全变得不合时宜了。

17

## 二

教育失败的责任大部分应归咎于教育者本身。自从巴赫以来,几乎没有一个大作曲家是卓越的教师,这不是很奇怪吗?人们总是希望每一个音乐家把他自己下苦功获得的东西传授给别人。然而,在上一世纪中,作曲教学却被看成是创作活动道路上的一种苦役、一种障碍。只有很少的作曲家把它作为自己全部活动的一个组成部分,对于如何产生未来的音乐家这种责任感似乎已变成往事了。直到最近几十年,我们才又看到作曲家意识到他们教育学生的责任。这些人是用一种以传授其全套技术为目的的老手工



- 18 业者意味来从事这种工作的。在作曲技巧兴盛的时期,大师们可以整个地献身于他们的创造事业,但却不注意他们的后继者。于是这便成为教师们的事,教师们远远地跟在作曲家后面,把作曲家发掘出来的财富制造成流通货币。但是现今,当普遍缺乏作曲技术时,便没有一个作曲家能逃避教学活动了。

理论家有两种类型:教学的作曲家,和号称为专门教音乐理论的那些人。一个有才能的作曲家往往并不是一个好的教师。不过他的教育却总是带有某种创造的热情,甚至一个天赋平庸的作曲家也是这样,因为他总是直接传授他本人所经历的东西。然而通常的理论教育却并非如此,如像大多数学校的教育那样。本身没有作曲天赋而专门教理论的人是处于很困难的境地的。他几乎把最有趣的田地(这是紧接着自由作曲本身的),变成令人沮丧的泥沼,而不是促使学生去更好地了解过去和现在的创作风格。并不是每一个理论教师都能达到像上一世纪的教师(和教材作者)在知识和能力方面所达到的高度,不过至少他总能防止把理论课变成学生们所经常认为的那样:一种讨厌的、莫名其妙的和没有用处的负担。难道在传授“音乐”时,除开死板的和弦进行和单调乏味的旋律线这样一些形式之外,真的就再没有别的什么了吗?

- 教师不应只根据教科书上的规则来教学,他必须经常从演唱和演奏中吸取经验,使他的知识不断地更新和完备。他所教的必须是从他自己的创作经验中发展出来的东西。因为他的教学工作不仅是把正确的技术教给学生,而且还要帮助学生获得广博的音乐知识,同时注意这样的事实,即他在实践领域中的工作,是由理论方面的理解来补充的。传授大作曲家们最有个性的和通过刻苦努力获得的奥妙,是他的责任所在,因此他至少也应该唤起学生对他们的见解有所反映。同时他必须给那些在实践中遇到困难年轻的音乐家以指导,并使他们平心静气地做下去;他必须给那些盲目崇拜过去和迷信今天因而无所适从的学生们指出方向来。凡是仅仅为了赚钱糊口的目的而从事这个职业的人,正如一个认为教学是一种奴役而不愿屈就于它的作曲家一样(幸好这样的人并不普遍),都是不配做这个工作的,而且这种人必定还会用他那低劣的音乐气质来毒害学生。

把作曲课分割成两个分离的部分——这一不幸的事实在这一

教学领域中还造成了更大的困难。当然,教材必须采取易于理解的形式介绍给学生。发展旋律创作的练习必须同获得正确的和声风格的练习交错进行,这正如学习乐器演奏的学生在学习掌握他的乐器时,手指练习和乐曲这两者都不能偏废一样。但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足的旋律的学习,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,想先练会用一条腿滑冰之后再去做另一条腿。

在福克斯的时代,是可以按照他所编的教材来进行学习的。但是当作曲技术更加向前发展时,特别是在和声这方面,和声现象及其处理法的教学便分到和声学这个领域里面了。这大约从十九世纪初开始(虽然它是比这一时期更早的许多研究为根据的)。采用了这种方法之后,作曲的新发展似乎便找到了一种适合于它的教学法。但这种方法很快便变得不合适,而且在它仅仅光辉地存在了一百年之后,这件一开始就需要一补再补的织物,如今便已穿得破烂不堪了。然而,福克斯体系虽已历时两百年之久,教师们却仍然差不多以它那原封不动的形式来传授学生——这是一种奇怪的现象,因为这个体系的基础早已丧失,而人们却还根据它来进行创作实践。这件织物倒从来没有修补过;它是用更坚固的材料织成的。这件织物的确是坚固得不可能把它拆开来再重新编织。因而没有一个后继者来把这些基本原则加以修改使它适合新的需要。有些人为了更严格起见还在这里或那里取消了某些福克斯的装饰;有些人则在这件古旧的袍子上装饰上一些新的花样。然而不管怎样把它弄得漂亮一些,事实上它再也不适合我们的要求了,而对于更适合我们自己要求的東西早就感到需要了。 ■ 20

如果每个学音乐的学生都必须通过这两门功课,起初辛辛苦苦地使他自己接受这一门功课,但在还没有真正熟悉它之前又把它抛开,而在另一门课上又必须重新再来一遍,最后甚至当他已经精通了这门新的功课时,但却还未真正获得操纵他自己音乐材料的能力——于是出现这样的想法,即一个作曲家不应该让他自己被他在理论课上学到的东西所困惑,这难道有什么奇怪吗?

如果一个天赋不凡的学生出现这样的一天,即他的教师再也跟不上他的活动,这倒是这种教学法的本质现象。他的教师并不了解学生所追求的是什么——虽然在技术问题上不可能有什么秘

密——并且，像在许多传记中那些动人的描写一样，他只好给学生以祝福让学生离开自己，因为他已再也没有什么东西可教给他了。而对于教师更不幸的是，在大多数情况下学生并不等到被遣走便自己得出了这个结论。

21

### 三

由于上述情况，现今给学生以作曲方面的教育是一件特别困难的事。一个教师固步自封地墨守着他曾经学过的东西，对他说来里曼<sup>①</sup>或普劳特<sup>②</sup>所说的一切都是金科玉律。他的学生学的是古老的写作风格：他能转调，几乎在睡梦中也能作对位题，从第一类到华彩的第五类，并且能按照教科书的规则写赋格曲，总之，这里面应有尽有，就是没有音乐。如果一个早熟的学生想探求更多的东西，提出在他演奏过和听到过的音乐中发现了什么别的东西，他便避而不谈，或加以辩解、曲解，或否认；或者这位老师大发雷霆；或者学生和老师之间的关系彻底破裂。或者，反之，老师也可能让学生在他们的两人都茫茫然的天地中踌躇。总之，在这些路子中，没有一条能使学生向他的目标稍微接进一步。

在年轻的教师中——他们在他们本人的学习中曾经受过新音乐的冲击，因而现在希望给学生免去那些曾一度使他们苦恼过、愤怒过、并且失望过的东西，但却不是把他们武装起来以便今后进行战斗——在开始学习时就允许学生有极大的自由。然而在初学时自由却是一件坏事，因为它不能给学生以必要的支援。一位有自知之明的教师是永远处于一种半信半疑的状态中的，他几乎无法对他自己证明不断摈弃陈旧的材料这种作法是正确的，因为他没有一种有用的新方法供他驱使。特别是，他将如何对待程度更高的学生呢？他只能依靠下列一些办法来解决技术问题，即依靠他的鉴赏力，引用他自己的和其他最诚实的探索者的见解，以及和

① 里曼(Hugo Hiemann, 1849—1919): 德国音乐学家, 作曲理论家。

② 普劳特(Ebenezer Prout, 1835—1909): 英国音乐评论家, 作曲理论家。——译注

学生一道探索遇到的情况。然而除最后一条外,这些解决办法都不可能实行,而且只有在教师和学生协调一致和两人都有特殊天赋的情况下才能有结果。但却没有一种普遍的教学体系能以这样一种幸运的结合为基础。

如果要使作曲技术上的混乱不致增长和传播,要使陈旧教学体系的矛盾所产生的结果不致随着这种似是而非弄得不可收拾,那就非建立一种新的和坚实的基础不可。 ■22

## 四

我就是想尝试建立这样一个基础。引起我这种想法的,并不是由于我希望把我多年所教的东西整合成固定的形式,也不是想使它脱离我的体系或摆脱把我曾经屡次处理过的材料不断地构成新形式的义务。任何一个教过几年学生的人都希望了解,为什么大师们自由地处理那些禁用的东西;为什么这个主题好而那个不好;为什么和声进行可以使人感到适意也可以使人感到刺激;为什么甚至最粗野的混乱音响也必须服从理性和秩序,并且,为什么此种秩序用传统的手段不可能获得。任何一个不回避同这些“为什么”进行斗争的人,并且不怕冒着把他自己暴露在学生面前的危险,都会把每个新问题作为一种更深入和更彻底的研究的刺激——任何一个面对这些争论点的人,我想,都会理解我为什么会想起把我宁肯花在创作活的音乐上的时间和心血用来致力于理论著作。

我曾经体验过教师的需要,同时也经历过作曲家的奋斗。我所经历过的从学院的教育转变到新的自由创作这段生活,也许比任何人都更为深刻。如果要征服这个领域,首先便应对它进行探索,而且每一个有过这种经历的人都知道这不是没有危险的。通向知识的道路既不是笔直的也不是平坦的。就是今天,我也感到在我们面前仍然清楚地展现着新的世界,虽然它的组织秘密我们已经了如指掌。这是不可能由像下列那样一些顽固的人,即那些由于坚持他那习惯了的混乱因而不愿真正付出力量的人,或者那些非常自以为是以致对一切新事物都无动于衷的人来完成的。任

■23 何一个熟悉第一次世界大战之后音乐发展的人都将在这些篇章中一步一步地发现它们都旨在提供一条进入这个领域的门径,这个领域里有对外界斗争的遗迹,还有为了使自己的作品完善而进行的内部斗争的遗迹。读者也将了解,在进行彻底弄清思想和行动的过程中,首先必须试图对今天的音乐进行解释,哪怕只是满足个人的下列需要,即把学习到的收获传授给新的学习者和缩短迄今看来无论如何也是曲折的道路。

我这番话整个都是为教师而发的。的确,我不能给他一本规则,其中每个细节都经过推敲,并且每课只能给学生布置三页。在革新的开头是不可能达到完美无缺的,就像目前这个革新一样,并且要把此处提出的材料作出内容丰富的处理,需要许多音乐家的努力和经验才能达到。教师将在这本书里获得作曲的基本原则,这些原则都是从音的自然特性产生的,因而对于任何时期都适用。他已经学过和声学和对位法(一种风格以十六和十七世纪的声乐风格为基础,另一种风格以十八世纪的器乐风格为基础)——现在他必须加上新的技巧,这是从稳固的自然规律基础上产生出来的。这种新的技巧才能使他在新的写作领域中进行探索,而这个领域至今还没有一一地深入了解过。

本书不仅对于教师,而且对于作曲家所使用的音乐材料同样提出了一种新的看法,并且使他们明白,应该把那些用意良好的但又却是随意编排的音响整理得井井有条,这个要求也只是那些还没有入门的人们看起来似乎是对创作活动的一种限制。事实上,聪明而理智地指导写作,其结果比起那种滥用过分浓郁或过分完美进行有更大变化的,像这样指导写作的定则,在下面即将清楚地加以阐述,而且这甚至对于那些并不是行家的人也是适用的。

那些只想作一般性的了解而随便翻翻这些篇页的读者,不会在此有什么收获。他将觉得这本题材是生疏和枯燥的,并且由于他惯常接触的那些形式生动和华丽的音乐材料而不是解剖音乐形式和材料中的东西,那就更会这样了。此外,更由于他听音乐演奏比阅读有关音乐的论述能得到更大的愉快,因而他就很可能把现在这一大堆关于抽象的音列、实践的规则,和音乐的例子这样一些东西的叙述,留给那些在单纯考虑音乐材料之时也能感觉到音乐脉搏的人去理会。

还有,那些用功的人,如果想通过背诵和刻苦钻研规则和条文来得到一个能写出令人信服的音乐的秘诀,那么,他最好放弃这个探索。最后,那些希望在本书中找到对自修的可靠指导的初学者,可能会失望了。因此本书虽然设想了大量的知识,但这只对那些已经多少熟悉作曲技术的人才有价值。

在本书理论部分的这一卷中,首先建立然后发展新理论的那些基本原则。我仅限于论述真正的新材料以及那些我给以新解释的老材料。此种老材料在所有的时代和风格中都没有改变过,因为它是独立于时代和风格之外的,对此种材料我也保留不动。关于那些保留不动的东西和关于音乐的实际写作,诸如声部写作的规则、排列之类,在这里我都没有叙述。本书第二卷专门论述实际的二部写作,其中包括一切旧的和新的材料,并按照教学的顺序介绍出来。

在福克斯的序言中还有下面一段话:

“行医是为了病人而不是为了健康的人——我写这部著作的目的并不是为了去控制已经淹没两岸的汹涌的溪流,或者使那些在写作上走上邪路的作曲家回到正路上来,而且我也并不要求这种权力。我才不管呢,每个人都尽可按照他自己的想象去做。”

虽然福克斯谦逊地估计他的力量,但实际上他确实辟除了异端邪说。他的“汹涌的溪流”对我们来说,和今天滔滔的洪流相比只不过像一条泛滥的山涧而已。也许,个人的力量在今天不足以控制洪流;也许他所尝试的东西甚至不被人所理解,更不用说被人重视了。然而福克斯的著作的成就对我的著作却是一个很好的启示。

## 五

认为在这里所表达的观点等于把材料奉为神圣的读者,也就是说认为过分夸大单纯技法的重要性的读者,应该记得他总有一个吸取和声规则的时间,虽然涉及的和弦材料有限,但还是够多的

了。绝不能否认这个事实,学习一个新体系需要时间和努力。但是,如果我们能获得更广阔的眼界并且能掌握得更全面,这样做还是值得的。技巧是没有止境的,没有一个人因为自己太有才能或者太渊博便不需要再学习他所不知道的知识。技巧的学习必须像小孩子学走路一样:开始时感到困难的东西到后来必须变成是容易的;技巧必须随时由我们支配;它所起的作用必须圆熟得我们再也注意不到它在起作用;它必须达到下意识地活动的地步。

虽然创作过程的最高阶段常常可能秘而不宣地使人不能理解,这大体上就像艺术品的神秘的来源一样,然而有意识和无意识的作品还是泾渭分明的。如果这不是事实,那么任何一个在这方面处于极低水平的人就都能断言他在进行着最伟大的艺术作品的创造,那么在贝多芬和其他作曲家之间就没有什么区别了。后者虽说已勉为其难地达到了人们可能获得的艺术造诣高度的四分之一,但他们对那还在其造诣之上的四分之三却一无所知。像这样的小人物是谈不到什么技巧问题的,只须看看他的冲动、他的感情、他的心灵,这一切就已经说明了他的道路。但是,如果他们能用那样少的一点知识来表达他们自己,那么这种冲动就必定很小,并且这种感情就必定微不足道吗?难道不需要把对媒介物的无限精通转变成诉诸心灵的乐音吗?如果在作曲家的冲动和用声音来表现冲动之间不断出现音的对抗和难以治服的音的进行,那么作曲家所瞥见的音乐的内在幻象,能不能把它清楚地传达给别人呢?

还在人们意识中的东西,要把它从头脑中的存在转变到手头上的写作,这个过程是漫长的。一个不能支配他的手以便使它和自己的思想保持密切联系的人,就不懂得什么是写作。(没有冲动和感情,只是按照惯例随手写去的人也不懂得写作。)这个目标常常应这样来克服,即技巧不应引人注目,并且应为思想和感情准备一个自由的途径。一个人,对他说来,音是一种必须与之作斗争的不可避免的祸害,或者他在它们里面看见一种十分容易处理的媒介物,在这里面他能够没有任何约束地表现他自己;或者他像在梯子上一样,从它上面往上爬;或像在泥沼中一样,在那里面挣扎——像这样的一个人,只不过是正在徒然增加着那种成年累月都在写的不能感动人们耳朵和灵魂的无穷无尽的曲子而已。稍懂音乐的人也知道,每天都在产生的大部分音乐,它所表现的东西五

花八门,但就是没有作者自己:记忆、低劣的编纂、精神的懒惰、习惯、模仿。而尤其是音本身的顽固性。我们主要的任务便是克服后者。要这样做,我们就需要对音和存在于音中的力有精确的知识,不用那些已成为过去教学法特征的美学教条和程式化的练习,而是按照自然规律和技术经验来指导作曲者。

对作曲技巧的看法,我同意长久以来古典大师们所持的观点。我们在古代早期就可找到这种看法,而且中世纪和近代有远见的作曲家们还牢牢地保持着这种观点并把它们传下去。对于古人来说,音乐的材料是什么意思呢?音程向他们述说了创世初期的景象:它像数一样地神秘,宛如时间与空间那样的基本概念,有若听觉世界和视觉世界那样深广,在它们的心灵中按照和泛音列相同的比例奠定了宇宙的基石,于是,韵律、音乐、和井然有序的宇宙便都不可分割地融为一体了。

虽然每个人对他作品的基础都必定有自己的看法,我们却不可能把过去的时间召唤回来。然而,我们对音的材料的考虑和所有人都关心的音的运用,却也许能在过去大师们的精神中捕捉到燃烧着的火花,这也就是我写这部著作的希望。



## 第二章 媒介

31

### 一、总论

如果我们去问一位有才能的音乐家,这位音乐家精通他的专业并且有相当程度的理论知识,问他在我们听觉能辨别的音域中将选取什么样的音、什么样的音列来作为他创作上最自然、最基本和最实用的材料,那么,他经过一番考虑之后,便会毫不犹豫地回答说我们的意思必定是指一个什么样的音阶而言,因为在他看来要是没有音阶,我们就不可能设想出有条理的音乐来。他还更会想到是大音阶和小音阶,这两种音阶便提供给一切和声结合以取之不尽、用之不竭的源泉,并且他所知道的一切旋律都可根据这两种音阶来分类。然而他忘了我们的祖先却使用过别的音阶,而且