



# 欣德米特作曲技法 ②

## 二声部写作

[德] 保罗·欣德米特 著  
罗忠镕 译

HINDEMITH

UNTERWEISUNG

IM TONSATZ

ÜBUNGSBUCH FÜR DEN ZWEISTIMMIGEN SATZ



SCHOTT

朔特音乐国际出版(有限)公司提供授权



上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN

# 欣德米特作曲技法 ②

## 二声部写作

[德] 保罗·欣德米特 著

罗忠镕 译

J614.5

825/2



**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 2 二声部写作练习 / [德] 保罗·欣德米特著;

罗忠镕译 - 上海: 上海音乐出版社, 2015.5

ISBN 978-7-5523-0725-2

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 264956 号

original edition:

© 1939 SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mainz, Germany

Chinese language edition:

© 2015 SHANGHAI MUSIC PUBLISHING HOUSE Ltd.

书 名: 欣德米特作曲技法 2 二声部写作练习

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: 12.5 谱、文: 200 面

2015 年 5 月第 1 版 2015 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0725-2/J · 0650

定价: 38.00 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

## 序

本书是继我这部教科书的理论篇(第一卷)之后,指导学生进行练习的前十一章(译者按:本教科书第三卷“三声部写作练习”是紧接本卷从第十二章开始的)。这十一章只论述二声部写作,但本书对这个狭窄的领域,却比其他同类著作论述得更为详尽。要指导学生理解和运用音的各种现象,特别是和声方面,只借助两个声部,虽然不可能得到充分的发展,然而两部练习,却因它音的材料易于观察,音的运动和结合的可能性有限,为理解作曲中运用音的隐秘原则和活动趋势提供了极其良好的机会。且莫说在学生现有的能力下要使他熟悉这些作曲原则还为时尚早,因为这些原则都是难以理解的,并且不是表面上的东西。然而使学生去注意广阔的远景这倒正是时候了。过些日子,学生的思想和意识便会自然而然地专注于丰富的听觉材料和许许多多规则的运用上。

我的经验是,早日认识这些活动因素将易于防止形成那些在任何一个高才生的作业中都可看到的“败笔”。如果我们日后不得不回顾这些必要的初步原则,那自然另当别论了。只有那些经过广泛的试验,确实认为这里所主张的指导原则有缺点的教师或学生才能提出有道理的反对意见。不过,即使他从头到尾研习过这些练习,那也不可能。因为在他仅仅做完这些初步练习之后,又怎能对整个音的领域中诸如此类的处理作出最终的判断呢!我请他还是相信我多年的经验,并且相信本书中所写的一切都是在实际教学中经过实践检验的。

在我能抽出时间来完成本书的续篇之前,本书续篇是讲授更高深的多声部写作艺术的,那些想在他们的教学中使用这些二声部练习的教师,便只好用这来作为他平时教学的补充了;或者,也可在做完这些练习之后,去找出它和和声与对位练习的联系。在这样做过之后,就会发现目前这些练习完全可用来作为一切写作

的基础。这些练习是专门为那些还没有学过去那一套作曲技法的初学者而设计的。因此,在着手学习本书所提供的作业材料之前,并不需要先做和声或对位练习。然而,先有充分的基本乐理知识和听觉的基本训练倒是学习本书的先决条件;此外,对于各种音程和最简单的三声部和更多声部的和弦结构必须了然于心。尽管这里的讲解并不难懂,处理方法也容易明白——这十一章中,每章都讲述了该章所需作业材料,还有作业方法的详细说明,以及一些范例——但如果初学者没有任何帮助,要做好这些练习,还是会遇到困难的。

本书要靠教师的讲授。教师必须使材料适应各个学生的要求。对教师来说,一条条列出的规则和问题决不应妨碍他在教学上的发挥;反之,在他精心处理那些已经提出的材料时,还应从中发现创造新的作业材料的要求。这方面对他的创造天赋是没有设下任何限制的。如果他更乐意以传统的作曲方法为基础来教授学生,他也能利用这里所提供的帮助。他将看到在形成独立的写作风格方面他将拥有完全的自由(毫无疑问,老方法就不是这样);他决不会被强制在一种预先规定的风格中进行——在本书理论篇(第一卷)出版后,我常常听见有人有这样的顾虑;其实,他在这里所得到的帮助,是完全可用来解决无论哪种技术上和风格上的问题的。特别是如果他想给学生讲授本书中所作的论证的话,预先研习第一卷(理论篇)是能得到有价值的帮助的。然而这倒并非绝对必要,因为第一卷中的一些主要原则,只要和本卷的练习直接有关,在本卷的作业材料和作业方法的阐述中都会再次谈到。

保罗·欣德米特

1939年2月

# 目 录

序 .....	1
第一章 最简单的单声部旋律模式构造 .....	1
第二章 初步的二声部写作 .....	20
第三章 旋律加工(助音、经过音) .....	40
第四章 旋律加工(续)(留音、先现音、邻音) .....	60
第五章 旋律的结构原则(和声细胞与和声场,级进进行) .....	74
第六章 旋律加工(结束)(由跳进到达的邻音与由 跳进离开的邻音,重拍自由音) .....	90
第七章 调性(音级进行) .....	103
第八章 旋律的调性 .....	124
第九章 旋律模调的加工 .....	136
第十章 自由二声部写作: I .....	155
第十一章 自由二声部写作: II .....	176

## 第一章 最简单的单声部旋律 模式构造

学生把几个音连接成线条形式,其中只出现旋律因素,不用节拍与和声。在这种非常质朴的音的连续中,学生即可了解到旋律的要点。开始的这些例子实际上一切表情都谈不到。学生用于作业的材料是非常少的,而且应用的范围非常狭窄,因此它的结果是既不可能有艺术性也不可能感人。这些旋律纯粹是实验性的研究,它们是不会作为独立的旋律在实际的音乐中出现的,因为旋律线是既不可能也不要求和节奏与和声的影响分开的。然而这些显然非常没有意义的旋律形式却应把它看成最复杂的旋律的胚胎。

从外表上看,这些旋律近似于对位法练习中使用的固定调<sup>■13\*</sup> (cantus firmus)。不过固定调是为了初学者的练习而用的,它对于成熟的音乐家日后的艺术实践是没有什么意义的,然而本书这些练习中的音的连续却是根据纯旋律的最严格的要求而构成的。并

---

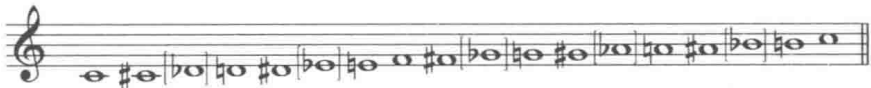
\* 为了方便检索,将原文页码保留。■标记后为原文页码。——编者

且它将被保留到日后——虽然有或多或少的改变——作为一切写作的支柱和基础。

## 一、作业材料

1. 我们的作业材料包括半音阶的十二个半音。在使用这些音时不限于谱例1中所举出的一个八度内的音域。

### 例 1



我们可以从任何音高开始并扩展到整个人声的音域。把作业材料限制在自然大调音阶或自然小调音阶之内——像迄今许多教科书所做的那样——这固然会使学生的练习在他开始着手写作时大为简单容易，但学生却一定会为这虚假的利益付出高昂的代价。经验一再表明，甚至一个才能和天赋极高的音乐家要离开一条最初还未注意到，但后来却明显地限制着自由的老路再向前进，也是困难的。但为了去了解各种各样的音乐写作方法起见，我们却必须离开它，这样才会使写作的路子在某种程度上更自由、更宽广，并能学习到一些近数十年的经验。没有这方面的知识我们简直就无法想象能进入艺术创作的最深境地。因此，初学者必须使他最初的游泳尝试就在自由流动的、丰富的半音河流中进行。

自由并不是意味着把音结合成闻所未闻的怪诞的音群。反之，我们最初的练习倒是在明确的界限中进行的，其狭窄的程度甚至还超过那些严格的学院派固定调风格的顽固捍卫者的要求。在最初阶段，音的进程是严格地限制着的，学生对半音体系的使用只达到这样的程度：即从任何一个音起，将比老的教学法有更多的音适合于接在它后面。可能性虽然较多，但却并不会使学生感到困难，一系列的规则将会防止这种困难。学生既不致被过多的材料弄得无所适从，也不致迷失在汪洋大海中。只有在更进一步的课程中学生才会更加自由地享受到半音所提供的有利条件。



2. 在最初的练习中,我们对节拍和音符时值的考虑仅限于练习中音的变换和整齐划一的进行。我们只使用全音符,不用节拍记号和小节线。

## 例 2



全音符可充作没有节拍关系的任何时值的音使用。在一个练习中,所有的音符都定为同样的长度,其时值大约相当于两次到三次脉搏那样长。用这样的速度便不会有某个音由于较长或较短的时值而同其他的音分离开来,它不可能变成占优势的音或从属的音,而且我们有机会能够充分地去感觉和了解每个音和每种音的进行的意义。在这样的安排中,节奏的力对旋律模式的影响便只有极小的可能性,它被限制在各声部旋律的固定的界限之内。因为像节奏这样重要的要素都置之不顾,所以力度和其他一些有助于表情的东西当然就全都省掉了。这一切对于音响和运动方面的基本进行是没有意义的,而我们在这些音的配置中却只讨论这方面的问题。 ■ 15

3. 初学者的注意力将被那些在他不熟悉的领域中所遇到的东西占据着——这将大大地绞他的脑汁——因此再用一些对目前这些练习的内容并无影响的额外困难来加重他的负担是不明智的。每一位教师都了解学生在初学时将费多大的心思去克服那些不同的谱号给他造成的困难。通过不适当的练习方法我们已得出这样的结论,即 C 谱号(更不用说同时用几个 C 谱号了)甚至对于一个有才能的学生也会发生障碍。由于这种情况是这样的可叹和值得非议,所以我们必须正视这个问题。因此,在我们做所有的二声部练习时,就只使用两个最熟悉的谱号:小提琴(高音)谱号和低音谱号,其余的谱号则留待日后作三部练习时使用。

4. 我们把二声部练习全写给四个声部中的各对声部:高音、中音、次中音和低音。而且这些练习必须写得学生自己能够没有困难地把它唱出来。因此女学生可用高音谱号写给高音和中音唱,男学生可用低音谱号或用高音谱号形式的次中音谱号来写(谱号

下面标一个8字)。学生在以后(从第二章开始)才允许写自己音域以外的其他音域的声部,即使这样,学生也必须时时关心活的声音,利用他们同学的发声能力(大部分都相当缺乏)或教师的发声能力,学生所做的练习决不能只是写在纸上的音符。练习不用歌词唱,而用“la—la”或某些和这类似的音节来唱。歌词仅在最后两章中才使用。已写出的练习,其价值的最终检验,一律通过唱出每个练习来决定。

## 二、作业方法

撇开旋律的节奏与和声内容不谈,仅就纯旋律的音程活动而论,旋律乃由音的级进和跳进构成。大二度或小二度的进行为音的级进;比这两种音程大的进行,从小三度开始,为音的跳进。在一长段旋律中只包含级进或只包含跳进也可能构成有高度对比的旋律线。然而这却并不是最合乎要求的旋律表现形式,反之最合乎要求的表现形式是其中级进和跳进结合在一起的例子。在这样的例子中,它们那富于紧张度的特性以一种巧妙的方式糅合在一起,并且把形式、音响和内容结合起来产生出一种总的效果。这种组合,这由单音的内在性质所引起和发展,并由教育、经验和个人趣味所影响,甚至在最细微的地方也支配着我们将要构成的自成体系的旋律式样。注意下面一些规则就会引导我们向这个目标迈进。

### ■ 规则 1.

一首练习的任何一个声部的音域大约一个八度。

### 例 3

■ 17  等等

“大约”一词的意思是不把音域限制得太死。当不得不需要一个较宽的音域时,作为例外,八度音域可以扩大。限制音域是为了防止我们使用太大的旋律曲线。这样的曲线虽然是一种表现宏大

风格的有价值的手法,但却容易破坏练习的简洁性,而这却是我们必须切实注意的。在只要求很少的表情时,也不宜于用太大的旋律曲线。再者,限制音域还可保证学生们能唱得出来。

### || 规则 2.

对于练习的长度不可能作出硬性规定。然而学生将会注意到,如果把所有订出的规则都考虑到,便会使得练习都成为差不多相同的长度。少于七个音便几乎不能使人感到旋律的发展;比这数目多一倍则常常需要回到已经出现过的音上,这就会产生单调的结果。

### || 规则 3.

|| 18

第一个音和最后一个音相同。因为结束时回到开始的音上便会在形式上和音响上给听者以圆满和完整的感觉。

### || 规则 4.

旋律进行的方向最多四个音之后必须变更,以免使音线的向上或向下太显著。

### || 规则 5.

结束前只能使用下列各音:

结束音上面或下面的二度(大或小),

结束音上面的三度(大或小),

结束音下面的四度,

结束音上面的五度。

#### 例 4



所有其他的音都会减弱结束的效果。

#### 练习 1

用全音符,不用小节线,构成几个仅限于前面的规则并且你能较为容易唱出的旋律。不难唱并不一定就是正确的!继续改进你的练习,直到对它完全满意为止。

学生必须养成这样的习惯,即直到自己已完全理解了所有为练习而设的准备,并且直到已把问题本身解决后才进行作业。

## 练习 2

看看练习 1 的结果有没有在下列规则中被谈到的地方,如果有,就记住这些地方。

我们的旋律是用平稳的、规整的、从容不迫的进行来构成它们的曲线。这就要求把旋律中所有妨碍平稳流动的音群排除掉。例如一个音或一个音群如果通过它们的时值或通过它们和其他音的密切联系而被加强了的话,在周围的许多音中,这种被加强了音便会破坏旋律流动的平稳性。

下面的规则即针对此种起破坏作用的因素而订:

### ■ 规则 6.

音的立即反复是禁止的。

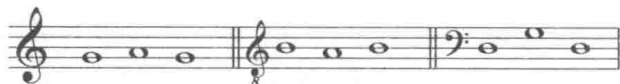
#### 例 5



如果一个音立即第二次发音,其间没有插入别的音来加以缓和,联系到其他的音来看,它的地位便被加强了。此种加强会妨碍旋律的流动。

甚至在反复的音之间插入一个不同的音,这反复的音在旋律中也太强。

#### 例 6



因此这样的音群:音——助音——音,在早期的练习中便应避免。当一个音和它的反复之间插入更多的音时,此种围绕着一个多次出现的音而造成太强的音群的不良性便自然地减轻了。

## 规则 7.

避免分解和弦。几个音不能形成一个能被感到是分解三和弦的音群。

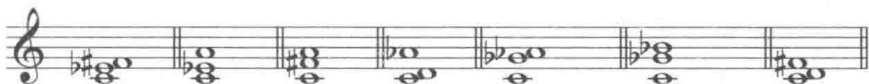
### 例 7



此种音群,由于它们联系紧密,便会使人把注意力集中于和弦单位上,这样一来便会减低周围的音的价值。这也会破坏旋律的平稳性。 20

只有两个音并不引起和弦的感觉,虽然大三度或小三度音程已经明显地暗示着和弦。决定明确的和弦至少需要三个音。分解和弦最显著的例子是那些包含一个增四度或减五度的,这样的分解和弦尤其应当避免。

### 例 8



严格地说,三全音这名称只能用于增四度(包含三个连续的全音),对于减五度没有专门的术语。为了简便起见,三全音一词我用来指这两个音程。

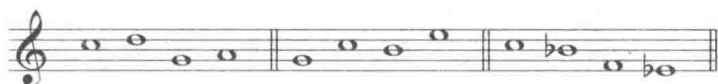
像例 8a 中的那些音群,其中包含三个音,就我们的音乐术语的意义来说不把它看成是三和弦。虽然以后(在更复杂的三部配置中)我们将把它们当成独立和弦使用,但它们并不符合在规则 7 开始处所要求的条件(狭义的“分解三和弦”),因此它们的分解形式(旋律的形式)在这里可以使用:

### 例 8a





## 例 11



觉,此种模进便没有妨碍。然而一个转位模进却常常不良,尤其是当模进的模式中包含一个跳进时。

## 例 12



我说“常常”,这就意味着即使在这些最小的练习中规则和规定的使用也不能不经过思考。常常有这样的例子,其中两个同等正确的解决要由鉴赏力来决定取舍。在某些例子中,甚至宁可采用不完全正确的形式而不采用极正确的形式。不管怎样,学生应当不过分依赖这里所讲的一切也能做得很好!在任何情况中,他都会看到规则和指导其实只约束他到这样的程度,就是说保证他的写作能达到起码的正确性和明晰性,这是任何时候都要求达到的。对练习全都有效的规则是不存在的。相反,它常常必须适应特殊情况中的特殊要求。因此在后面的练习中,订出的指导便已经根据要求放宽了。有时,它们将被其他的指导所代替,或者干脆宣布它无效。

前面的规则在一定程度上通过禁止使用有妨碍的音群来保证旋律的平顺流畅。然而这却不能消除由于使用太显著的跳进而产生的另一种相反的危险,即运动不适当的加速。

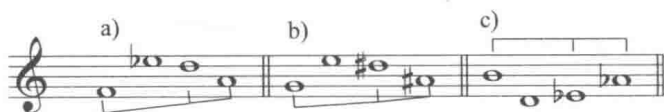
### || 规则 9.

比五度大的跳进(向上或向下)不能使用。六度和七度的跳进会造成音群单位——因为接下去的那个音会使人感到是一个圆满的目标(解决),因此使六度和七度的出现像是一个完整的音列的从属部分——便会形成和弦型(占据着较长的时值距离),即使这里面可能插入有其他的音,但它们的音仍然会明显地属于一个和弦。

## 例 13



## 例 14



如果我们不愿太多地限制自由流动的旋律线的发展,就不可能完全消除我们在规则 7 中所见到的那种“延留的”和弦型。如果要使用它们或必须使用它们,那就不用较不显著的形式。其显著性是随着包含在音群中跳进幅度的增大而增大的。

在例子中使用的记谱法,如 14b 和 c,不应引起怀疑。记谱本身虽未表示出是一个和弦,然而音响却使我们听成是一个六和弦(b)和一个六四和弦(c)。我们必须一律根据音响来判断,这正如在语言中我们是根据说出的字来决定它的意义而不是根据写出的拼音符号来决定一样。不过这并不是说正确的记谱法可以忽视!记谱法是有它本身的逻辑的,这在记谱时必须严格地遵守。然而对于音响,耳朵才是唯一的判断者,而不是眼睛。

最后,由于使用此种大音程,我们的旋律便会变得太不连贯,结果便会过于明显地和流畅性这个要求相抵触。

八度的跳进目前被当作音的反复(参看规则 6);超过八度的跳进便违反规则 1。甚至在其他方面都良好的五度跳进也可能把一种不适当的突然向前推进的效果带到在其他方面都平顺流畅的旋律里面来。因此,为了使这种音程的效果缓和,便最好不要接上一个以上的同方向进行的音,即在这之后音高的方向必须变更。

## 例 15





然而由于这样处理便差不多总会产生一种我们曾经讨论过的分解和弦型,但在这里为了避免更显著的结构上的错误,这是可以使用的。

### ■ 规则 10.

一次跳进后不能在同方向继以第二次跳进。这种两个相连的跳进同样会产生独立的音群。当三个音在同一音高方向出现并包含两个跳进时还会违犯规则 7,因为它们本身会形成一个和弦单位(分解和弦)。

#### 例 16

