

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H3.1 / TC1042

总登号 142158

# 旋律学

恩斯特·托赫著

人民音乐出版社

# 旋律学

[奥]恩斯特·托赫著  
顾耀明译 叶纯之校

资料

中央音乐学院图书馆藏书

书号

2300.35

总  
记  
登  
号

142158

Ernst Toch

Melodielehre

本书根据柏林 Max Hesses Verlag 1923 年版译出

封面、扉页设计：任 意

## 旋 律 学

[奥] 恩斯特·托赫著

顾耀明译 叶纯之校

\*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 52千文字 2插页 5.75印张

1984年12月北京第1版 1984年12月北京第1次印刷

印数：1—8,535册

书号：8026·4179 定价：1.55元

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	H31/7 C1e 42
登记号	142158

## 目 次

序.....	1
一、引言.....	3
二、旋律的概念.....	9
三、直线.....	12
四、曲线.....	29
五、旋律与节奏的弹性.....	63
六、和声意义上的旋律.....	80
七、和声外音作为旋律构成的材料.....	108
八、堆集与阻碍，旋律的支点.....	140
九、略论节奏.....	159
中译本后记.....	178

## 序

本书的主要部分写成于1914年。它集中了我在实际的音乐生活和音乐理论教学工作中所体会到的以及我认为值得记录下来的见解。尽管它不能直接算作一本教科书，但也许还能放射出一点光芒，照亮这个领域，而历来如此活跃和敏感的音乐“理论”过去在这一领域都只是在暗中摸索。现在有许多和声学方面的书，但是据我所知，却没有一本探讨旋律学的读物，也没有开设旋律学的课程。显然，旋律的创造是学不会的，而是灵感的问题。然而，对于和声的创造所能学会的也不多。瓦格纳的特里斯坦序曲并不是和声学中的经典作品。但是，无论是旋律的创造，还是和声的创造，也许都存在着一一条音乐逻辑的主线，它无疑会改变、革新并会适应新的情况，正如音乐潮流本身在不断地革新一样；但是，每一种变化和革新都含有“永恒不变”的规律，正如一切变化和革新那样只是用不同方式表达一个永恒的真理。

里曼<sup>①</sup>、布斯勒<sup>②</sup>、耶达松<sup>③</sup>、莱希腾特里特<sup>④</sup>和其他一些人或多或少地谈到了旋律构成的问题，使它在包罗万象的曲式学中

---

① 里曼(Riemann, 1849—1919)，德国音乐理论家。——译注，下同。

② 布斯勒(Bussler, 1838—1901)，德国音乐理论家。

③ 耶达松(Jadassohn, 1831—1902)，德国音乐理论家。

④ 莱希腾特里特(Leichtentritt, 1874—1951)，美籍德国音乐理论家。

占有一席之地。但是，里曼自己也抱怨(音乐百科全书)缺少一门系统的旋律学。在这期间出版的伯尔尼音乐学者恩斯特·库特<sup>①</sup>的《线性对位基础》一书(马克斯·黑塞出版社出版)虽以最细腻的手法分析了线性音的自然现象，但只是研究而已，主要是对巴赫作品风格的评论。

作者不拟当然也不可能用此书填补这个空白。但是，本书系统地整理了旋律学方面的有关文献，试图以此引起人们对继续研究这种素材的兴趣。

恩斯特·托赫

1922年秋于曼海姆

---

<sup>①</sup> 恩斯特·库特(Ernst Kurth,1886—1946)，瑞士音乐理论家。——译注

## 一、引 言

我们的感官可以很容易地分为两个部分，这些感官的功能在相当大的程度上是并行不悖的。高价值的感官部分包括视觉和听觉；低价值的感官部分包括嗅觉、味觉和触觉。当然，反应的强烈、灵敏和迅速在低价值的感官部分也可以达到至善至美的高度；这是通过共有的“感觉性”“感觉器”或者通过特殊的训练来达到的。因此，盲人触觉的反应特别强，化学家的嗅觉和味觉特别灵敏。但是，我们嗅闻气味，始终离不开嗅觉，要尝食物，始终离不开味觉；所不同的只是方式、反应的灵敏以及感官本身的舒适或不快，而不是它的性质和它的本质。

这在高价值的感官中就迥然不同了。

目之所及是三重的。

在这里，线条首先是视觉印象最简单的形式。说最简单，是因为它是单维延伸的最基本形式。多维延伸是作为面积和体积的印象呈现在眼前的。

与线条的印象相反，面积和体积的综合印象对眼睛来说首先是既统一，又有区别的。人体的视觉器官、视网膜所接受的图象不是线条，而只是面积，这确是事实。但是，如果我们要区别一下面积和体积，就只有通过视觉与触觉的有机结合，视觉在人体器官中起直接作用，触觉则起间接与辅助作用。如果没有这样各

自的习惯功能，我们的身体和我们周围其它物体的图象在镜子的平面前就不可能立体地呈现，我们也不会感到它是个立体图象。经过反复观察，那些经过手术治疗后重见光明的天生盲人要辨别球体和圆形，是需要很长时间的。因为他们首先要学会处理好他们所不熟悉的视觉和触觉的关系。

作为第三者的颜色的印象是与线条和面积的印象结合在一起的。这种视觉印象的特性是根本不同的，因为它不再与延伸的概念联系在一起了。

我们如果用时间的概念代替空间的概念，那么，感官的三个同一性部分也适用于一切听觉的概念。

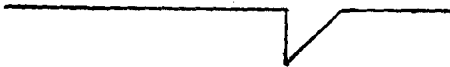
当我们听到火车头长鸣的汽笛声时，得到的是听觉的线性印象，而且是一条直线的印象；当这个汽笛声忽高忽低的时候，唤起的是曲线的印象。

从我们的记忆中，我们知道这种经常听到的火车头的汽笛声：

例 1.



它与下列形式的线条概念相符，可以与刀刃的缺口相比：



或者汽笛声在接近结尾时降低了，它在不确定的音列中似乎是下行的，所唤起的印象是抛物线的。每个人都会回忆起这种感觉。

从几何学中我们知道，两条相交的直线，也就是从一个端点



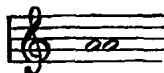
出发，朝不同的方向延伸出去的直线，显示出一种图形，我们称之为角度。这种图形位于线条与面积之间；它不再是线条，也不是面积，因为面积还得增加第三条直线，与这两条直线相交（可以忽略曲线面积，因为它可归诸于直线面积）。

现在转到声学上来：

两个同一时间发出，也就是同时奏出的音的直线（音响）与两条从同一个空间点出发的直线相符。我们把这种音的角度称为音程。

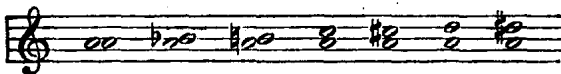
如果我拿着一个圆规，把它的两只脚折叠起来，得到的角度是零度，这个角度与同度音的角度（音程）相符：

例 2：



我现在把圆规的一只脚慢慢地抬到位于水平线上的另一只脚的上方，同时，在钢琴上慢慢地弹出下列的音程：

例 3：

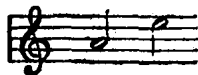


1\*

我就产生了角度的概念，这种概念是通过两个不同的感官作为两个不同的入口进入我的意识的，它在这两个感官中几乎是与它的感觉特性同时产生的。

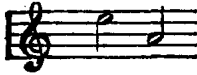
我用上述这种方法达到纯五度，在我的感觉中就引起了直角的概念。如果我不是同时，而是相继奏出这个音程的音，那么，在上行的音程中，

例 4：



我得到的是一个物体由下直升而上的感觉，在下行的音程中，

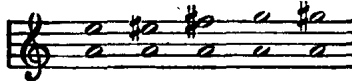
例 5：



得到的是一个物体自然向下的感觉。

从直角出发继续弹奏，同时把圆规拉成平角，我在音程上得到的听觉角度是 180 度，也就是八度音程；

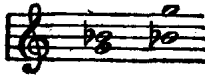
例 6：



我感到，这两种概念恰好是一条从固定的端点出发，朝同一方向延伸的直线的延长。

所谓(和声的)音程的转位，例如：

例 7：



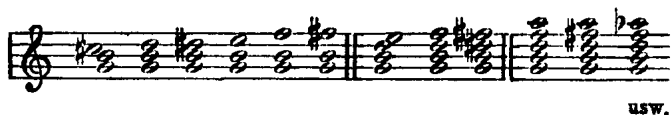
与补角的概念相符。

正如一个光学角度意味着一个面积的开端一样，这个面积的一个方向已经确定，另一个方向还没有确定，直到增加了一条或几条直线之后，它才有了明确的界限，同样，同向的封闭音程(例 8)通过增加一条或几条相交的(也就是说，同时奏出的)音的直线，就构成了明确的、确定的听觉面积感(例 9)，我们把这种感觉称为和声。

例 8：



例 9:



一个面积的形成至少需要三条相交的直线，一个和声的产生至少需要三个同时奏出的不同的音。角度是线条与面积之间的媒介，音程是音与和声之间的媒介。这样，我们的听觉就具备了与线条和面积的印象相似的东西。视觉对颜色的感官印象与听觉对音色的感觉印象是相符的。这种印象就它的本意来说是与线条和面积有本质区别的；正如除了在空间里可见的线条与面积以外，颜色是作为艺术的质量而出现的一样，除了时间上听得出的线条与面积，旋律与和声以外，音色是作为特殊的感觉得质量而出现的。

艺术中并行不悖的现象是相当广泛的；正如现代绘画日益从素描倾向于彩色一样，我们时代的音乐也明显地显示出音的色彩对线条施以影响的倾向。亨德尔、海顿、莫扎特，但主要是巴赫，都是线条大师；柏辽兹、李斯特、瓦格纳、马勒和施特劳斯（当然不仅仅是他们）都是色彩大师。

在现代大师中，马克斯·雷格尔<sup>①</sup>是唯一的一个——尽管他进行了庞大的音响幻想的实验——继续发展了巴赫式线条的大师。法国画家安格尔有句格言：素描是绘画的良知，我们可以解释成：雷格尔是位现代作曲家，他的良知最为清醒；直截了当地说：他是现代音乐的良知。

迄今为止，在研究音乐构成的理论学科中，和声学占有最广

<sup>①</sup> 马克斯·雷格尔(Max Reger, 1873—1916), 德国作曲家。

阔的天地。配器法的工作对象是色彩，对位法的工作对象是相互渗透的线条和面积，是始终受到和声明显控制的线性乐音的运动。直到这里，还没有概括地论述过纯线性乐音的现象，纯旋律的本质，但是，我认为，就其本质来说，上述这种论述是完全适用于它的。

## 二、旋律的概念

我们在观察旋律现象之前，首先要确定旋律的概念。

简单地说，旋律是相继发出的音；与之相反，和声是同时发出的音。

我们要坚持使用“旋律”这个术语，尽管它有点空洞；现在没有更好的术语可以代替它。如用“主题”这个术语来代替它，也许是不妥当的。确切地说，主题已是一个产品，是旋律的产物。它已经有了一个清晰的轮廓，并首先受到空间的限制（大家想一下古典的“八小节”的主题）。主题是已加工的结晶，具有对称面（“两小节”），是由零散的、片断的原始材料“旋律”所构成。旋律却是完全自由运动的、主调的东西，“主题”这个概念已经是反复加工的思想，复调也是如此（人们从不会说“旋律”的作品，而只说“主题”的作品，但是，人们也从不会说作曲家“主题”的创新，而只说作曲家“旋律”的创新）。旋律是无限的，主题是有限的；旋律是概念，主题是素材。

因此，“相继发出”的音是旋律，这样说可以吗？

相继发出的音也许产生了一条“旋律线”（我们称它为“音高线”），但还没有产生旋律。

谁会认为下面这个例子是条旋律呢？

例 10:



这也许是条“音高线”，但不是旋律。然而，在妙手的笔下，从这个毫无生气的造型中会产生出一条旋律来：

例 11:

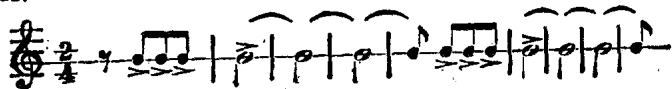


节奏使它有了活力。

音高线是幅苍白如蜡的图象，节奏使它有了生命，节奏使它有了灵魂。

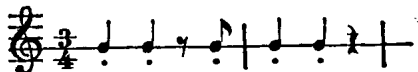
现在，旋律的两种要素找到了，即音高线和节奏。旋律可以称为由音高和节奏组成的乐音的各种各样的连续进行。音高和节奏对旋律构成来说是同样重要的；对我们的认识来说却不然。前面的例子已经证明，一条旋律（以众所周知的为前提），如果没有节奏就很难或者根本不能成为旋律，相反，经验说明，单节奏在许多情况下就能足以成为旋律。当我在桌子上尽可能精确地敲出下列的节奏时：

例 12:



或者：

例 13.



(流行曲，“流行歌曲”更为适用)人们会很容易地感觉到其中蕴藏着的旋律。由此可知，节奏是旋律的灵魂。

当然，必须指出，把旋律分为音高线和节奏是与旋律产生的过程、旋律的形成毫不相干的，它仅仅是为分别地、有步骤地研究这两种要素服务的。关于这种清晰的、组合而成的结果，以及除了这些结果之外，还有它形成的秘密，这秘密就是音乐造型的原动力的本质，这正如人们不能把树木解释为树干、树皮和树叶的总和，并以此来解释树木的本质一样。这种原动力的表现显而易见，物理上又精确之极，以致产生了与其它自然科学不断的、清醒的比较，产生了借用于自然科学的一些术语，这些都掩饰了本文作者为阐明这些原理所作的长期的准备工作。

在旋律的概念分为音高线和节奏这两个基本要素之后，现在，我们就开始专门观察音高线的现象。

### 三、直 线

最简单的线条是直线。以一条水平直线作为音高线，就要求旋律不离开某个音，而要始终重复这个音。显然，这样使乐思受到了最严格的限制。但是，人们会很有趣地看到，“旋律”的构成还是多种多样的，当然在这方面，节奏与和声必须弥补旋律上所缺少的音的运动。彼得·科内利乌斯<sup>①</sup>的《一个音》作品3之3这首歌曲被称为是有意识地、精心地构成这种受限制的旋律的杰出例子。在这首歌曲里，歌声实际上没有离开过这一个音；然而，和声与节奏使这首歌变得有趣而欢乐。

但是，下面两个例子说明，不仅是意识，而且最伟大的灵感也可以使旋律多次长时间地、速度缓慢地停留在一个音上。在这两个例子中，旋律至少十二次重复了同一个音，然后再进行下去。

例 14.

贝多芬，《第七交响曲》

Beethoven, 7. Symph.



① 彼得·科内利乌斯 (Peter. Cornelius, 1824—1874)，德国作曲家，曾当过话剧演员。



*Andante funebre.* Tschaikowsky op. 30.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is labeled 'Andante funebre.' and 'Tschaikowsky op. 30.' It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. A dynamic marking 'f' is present. The second system continues the piece with similar notation.

贝多芬的这个例子以简洁见长, 显得伟大而崇高, 而柴科夫斯基的这个例子在节奏与和声上更为有趣; 两者都打上了灵感的烙印。

贝多芬降 A 大调奏鸣曲作品 26 中的丧礼进行曲的主题把第一个旋律音“be”重复了 34 次, 然后再进行下去;

*Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.* Beethoven, op. 26.

The image shows the beginning of a musical score for a funeral march. It is labeled 'Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.' and 'Beethoven, op. 26.' The notation includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. A dynamic marking 'p' is present. The score shows the initial chords and the start of the melody.