

外国音乐理论与技术

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H3/7C1d2

总登记号 139468

# 作曲基本原理

ZUOQU JIBEN  
YUANLI

W

# 作曲基本原理

[奥]阿诺德·勋伯格 著

吴佩华 译

顾连理 校

上海文艺出版社

072768

## 内 容 提 要

这是奥地利著名作曲家勋伯格三部重要的作曲理论著作之一。全书详尽地论述了有关作曲方面的基本理论、原则和技术,并深入探讨了如何处理实际写作中碰到的许多技巧问题;同时作者又以分析大量名家作品的方法贯穿全书,力图培养学生分析各类音乐作品和独立解决各种技术困难的能力。该书是一本可供初学作曲者参考的基础读物。

责任编辑: 王秦雁

封面设计: 于文盛

## 作曲基本原理

〔奥〕阿诺德·勋伯格著

吴佩华译

顾连理校

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海翔文印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8.625 字数 203,000

1984年9月第1版 1984年9月第1次印刷

印数: 1—15,500册

书号: 8078·3494 定价: 1.65元

资料	分类号	2800.116
	总号	0139468

2800.116

## 绪 论

本书是阿诺德·勋柏格的三部关于音乐理论与实践的巨著中的最后一部，主要是根据他在美国的教学经验写成的。象另外那两本(《和声的结构功能》\*与《对位初步练习》)一样，本书也是既适用于日后可能成为作曲家的天才学生，又可供“一般水平的大学生”使用(见书末附录中勋柏格的自述)。正如作者所说，他计划把它写成本“深入浅出地讨论技术问题”的书。

《作曲基本原理》一书结合采用了两种探讨方法：(一)分析名家作品，重点是贝多芬的钢琴奏鸣曲；(二)实际写作音乐曲式(小型与大型)。作为一本分析教材，它把《和声的结构功能》中的后面几章，特别是第十一章《用于不同作曲目的的进行》作了更详尽的阐述。作为一本作曲初步练习的教程，它扩充了《初学者作曲典范》这本提纲中的素材。

在《作曲基本原理》中，象在他所有的音乐实践手册(包括早期的《和声理论》)中一样，勋柏格的教学法主要并不是只着眼于理论上的考虑(虽然在他的实践指导中总是可以找到基本的理论基础)，而是还立足于揭示作曲的基本技术问题，并说明如何用若干不同方式加以解决；通过这样的探讨，鼓励学生在评比许多可能性的基础上培养自己的判断力。

列奥尼德·施泰因  
1965年

\* 本书已由上海文艺出版社出版。



## 编者前言

《作曲基本原理》一书是勋伯格在南加利福尼亚大学和加利福尼亚大学(洛杉矶)教作品分析课和作曲课的产物,从一九三七年开始写作,断断续续一直继续到一九四八年。到他去世时,大部分内容都已经过四次不同程度的修改。在那些年中他专门写了数百条谱例来说明他的文字内容。到最后一稿,许多谱例都换上了著名乐曲的分析,还有大量谱例则用进了《和声的结构功能》一书。

由于我在整个这一时期中始终与勋伯格一起编写这本书,勋伯格夫人就要求我来承担统一各稿的出版准备工作。到《回旋曲式》一章为止(包括这一章),文字基本上是完整无缺的,只需把英文润饰一下,并剔除一些重复的地方就行了。最后一章没写完,需要重新组织,因为很多内容都在前面的《大型曲式的各个部分》一章中出现过。

本书一开始就是用英语而不是用勋伯格的本国语德语来构思的;这就造成了术语和文字结构上的很多问题。这两种文字中的许多传统的术语他都弃而不用,宁愿借用或杜撰一些新术语。例如,他采用了一整套术语来区分一首作品中各个细分的单元。“部分”一词(part)在这里是不加限制地作为一个普通名词来采用的。其它的术语(大致按篇幅大小和复杂程度排列)有:动机(motive)、单元(unit)、要素(element)、短句(phrase)、前句(fore-sentence)、后句(after-sentence)、断片(segment)、段落(section)、分部(division)。这些术语在书中用得前后一致,意义不言而喻。另外一些专业术语在书中都有说明。我故意保留了

勋伯格所用的英语句子结构的某种情趣，只要它能生动地表达内容，哪怕与习惯用法有出入也不去管它。

本书的目的是给大学的作曲学生提供一本基础教材。前半部分详细论述如何处理初学者所面临的一些技术问题，力求绝对切实可行，每一条建议和每一个过程都通过分析名家的写作实践而作了仔细的验证。接下去，我们又把一些基本概念、结构和技术大致由简而繁地用之于传统的器乐曲式，从而使它们融为一体。

勋伯格坚信，作曲学生必须充分掌握传统的技术和组织方式，并且对音乐名作具有广泛而熟练的知识，否则就难以解决现代音乐中那些比较困难的问题。在这本基础教材中很少提到一九〇〇年以后的音乐，但它鼓励学生充分运用这个时期以前凡能找到的资料。不过，这里所阐述的原则都适用于各种不同风格，也适用于现代音乐素材。有些美学要素，诸如清楚的陈述、对比、重复、平衡、变化、加工、比例、连接、过渡等等，都是不论什么风格和语汇都能适用的。

本书虽然主要是一本作曲教材，但同时也是一本出色的音乐分析教科书。作为分析教材，它强调作曲家对音乐结构的洞察力，不只是罗列曲式类型而已。书中谱例全都经过精心挑选，足以说明各种各样不拘（纯属无中生有的）“绳墨”的情况。学生只有在熟悉大量的可能性之后，才能得心应手地应付每一首作品所提出的独特问题。

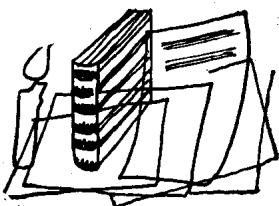
为了简化学生在分析中的问题和减少冗长的谱例，书中所用的音乐名作大多局限于贝多芬的钢琴奏鸣曲。至少应该把他的奏鸣曲第一集作为主要补充读物。在后面几章中增加了其他作曲家的作品，它们都有袖珍谱可查。

能与勋伯格在一起为编写这本书而合作多年，这是我莫大的荣幸，也是一段非常有教益的经历。在准备这最后一稿时，我

力求做到清楚而忠实地表现他在美国教授作曲期间所酝酿成熟的想法，这些想法已被对音乐名作所作的大量深入细致的研究所证实。勋伯格终其一生一直在努力把他的音乐知识传授给他的学生。我希望通过他的这最后一本作曲理论著作，又一代的青年学生可以从他那里得到灵感。

杰拉尔德·斯特朗

1965年



## 说 明

本书中所引的名曲谱例,凡未注明作曲者姓名的,一律指贝多芬的作品。如未注明曲名,则指他的钢琴奏鸣曲。作品号与乐章的标写法如下:“作品 2/2—Ⅲ”表示贝多芬钢琴奏鸣曲,作品 2,第 2 首,第三乐章。

小节数从每一段的第一个重拍算起,即使前面的一个上拍是这个短句中的一部分,仍从第一个重拍算起。

在给小节编号时,第一个完整的小节编为第 1 小节。如有两个可供选用的结尾,第一结尾从第几小节开始,第二结尾也从第几小节开始,但下角加一标志。例如,作品 2/2—I,第一结尾包含第 114—117 小节;第二结尾相应地开始于第 114a)、115 a)、116 a)与 117 a)小节,至第 118—121 小节结束。双纵线在第 121 小节之内;因此,双纵线之后的第一个完整的小节是第 122 小节。

调或调性分别用大写字母和小写字母表示大、小调: a 表示 a 小调; #F 表示 #F 大调。转调所到的调常与罗马数字搭配以表示主和弦和主要的调的关系:以 C 为基调,可能转调到 G (V)、e (iii)、<sup>b</sup>A (<sup>b</sup>VI)、f (iv) 等等。

代表和弦的罗马数字同时也反映和弦的性质: I 指大和弦, vi 指小和弦,依此类推。替用和弦(或变化音和弦)常在罗马字的中央加一横线以别于自然音阶的对等和弦: Ⅲ表示第三级上取代自然小和弦的大和弦。这个和弦在另一种情况中可以写成 vi 的 V,换言之,正常解决到 vi 的属和弦,如在关系小调中那样。

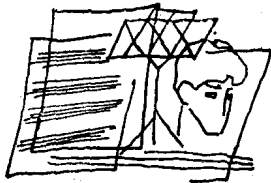


临时转调与变化音和声之间的区别常常是很微妙的。一般说来，只有明确肯定的转调才可以从另一个调的角度来进行分析。不过，当一个变化音经过句临时停留在一些与另一个调有关的和弦中时，就用“领域”一词。例如，提到主音小调领域或下属小调领域时，就是指这里临时采用了从一个相应的调派生出来的和弦，但并没有用一个终止式来充份肯定这个新调。①

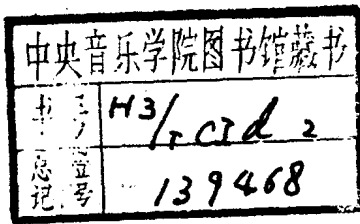
书中还用了下述缩写：

Var(s) = 变奏

Ex(s) = 例子



① 关于“领域”与“转调”的更加详细的说明，请参阅勋伯格著《和声的结构功能》一书第三章。



# 目 录

绪 论  
编者前言  
说 明

## 第一部分 主题的构造

第一章	曲式的概念.....	1
第二章	短句.....	3
	谱例说明.....	4
	谱例 1—11 .....	6
第三章	动机.....	9
	动机的运用要求变奏.....	9
	动机由何构成.....	10
	动机的处理与运用.....	11
	谱例说明.....	11
	谱例 12—29 .....	13
第四章	动机型的结合.....	18
	建造短句.....	19
	谱例 30—34 .....	21
第五章	简单主题的构造(一).....	23
	一、开始写乐句.....	23
	乐段与乐句.....	24
	乐句的开端.....	24

属形式: 补充的重复	25
谱例说明	26
谱例 35—41	28
第六章 简单主题的构造(二)	30
二、乐段的前句	30
贝多芬钢琴奏鸣曲中一些乐段的分析	31
其它名曲选例的分析	32
前句的构造	33
第七章 简单主题的构造(三)	36
三、乐段的后句	36
旋律方面的考虑: 终止式轮廓	37
节奏方面的考虑	38
关于浪漫派作曲家一些乐段的评述	38
谱例 42—51	40
第八章 简单主题的构造(四)	66
四、乐句的完成	66
谱例说明	67
名曲选例	69
谱例 52—61	73
第九章 伴奏	92
伴奏的可省略性	92
伴奏的动机	93
伴奏的类型	93
声部进行	95
低声部线条的处理	98
伴奏动机的处理	98
乐器的要求	99
谱例 62—67	100

第十章 性格与情绪·····	105
谱例 68 ·····	109
第十一章 旋律与主题·····	111
声乐旋律·····	111
名曲选例·····	113
器乐旋律·····	115
旋律与主题·····	116
谱例 69—100·····	121
第十二章 关于自我检验·····	133
如何进行自我检验·····	134

## 第二部分 小型曲式

第十三章 小三部曲式(A-B-A <sup>1</sup> )·····	137
小三部曲式·····	138
对比的中间段·····	138
名曲选例·····	138
谱例说明·····	142
上拍和弦·····	143
再现部(A <sup>1</sup> )·····	143
名曲选例·····	144
谱例 101—107·····	147
第十四章 非偶数、不规则、不对称的结构·····	158
谱例 108—112·····	160
第十五章 小步舞曲·····	162
曲式·····	163
名曲选例·····	163
三声中部·····	166

谱例 113—119 .....	167
第十六章 诙谐曲 .....	173
A 段 .....	174
转调的对比中段 .....	175
练习形式 .....	175
名曲选例 .....	177
再现部 .....	180
延伸、插段与小尾声 .....	180
名曲选例(续) .....	181
尾声 .....	183
三声中部 .....	183
谱例 120—123 .....	185
第十七章 主题与变奏 .....	194
主题的结构素质 .....	194
主题与变奏之间的关系 .....	196
变奏的动机 .....	197
变奏动机的产生 .....	197
名曲选例 .....	198
变奏动机的应用与加工 .....	198
名曲选例 .....	198
变奏中的对位 .....	201
名曲选例 .....	201
为变奏打草稿 .....	202
谱例 126 的说明 .....	203
一整套变奏的组织 .....	203
谱例 124—127 .....	206

### 第三部分 大型曲式

第十八章 大型曲式的各个部分(附属形式).....	209
过渡段.....	210
具有独立主题的过渡段.....	210
名曲选例.....	210
从前面的主题发展出来的过渡段.....	212
名曲选例.....	212
再过渡段.....	214
名曲选例.....	214
副主题组.....	216
名曲选例.....	216
“抒情主题”.....	218
尾声.....	220
名曲选例.....	220
第十九章 回旋曲式.....	226
行板曲式(ABA与ABAB).....	227
其它简单回旋曲.....	229
再现部中的变奏与变化(正主题).....	230
名曲选例.....	230
再现部中的变化与改动(副主题组).....	232
名曲选例.....	232
大型回旋曲式(ABA—C—ABA).....	234
名曲选例.....	235
奏鸣回旋曲式.....	236
名曲选例.....	237
第二十章 奏鸣曲快板(第一乐章的曲式).....	239
奏鸣曲快板.....	240

呈示部	243
正主题(或正主题组)	244
名曲选例	244
过渡段	246
副主题组	246
名曲选例	247
加工部	249
名曲选例	251
再过渡段	254
再现部	254
名曲选例	255
尾声	258
名曲选例	259
结束语	259
附录	261

# 第一部分 主题的构造

---

## 第一章 曲式的概念

“曲式”(form)一词用于若干不同的含义。当用于“二部曲式”、“三部曲式”或“回旋曲式”时,它主要指部分(part)的数量<sup>①</sup>。“奏鸣曲式”一词则不然,它暗示各部分的规模及其相互间的复杂关系。在讲到“小步舞曲”、“诙谐曲”以及其它舞曲形式时,我们所想的又是各该舞曲所特有的节拍、速度和节奏特点了。

用于美学意义时,“曲式”表明一首作品是一个“有机组织”,也就是说,它的组成因素就象一个活的“有机体”中的因素一样地作用着。

如果没有组织,音乐将是乱七八糟的一团,就象一篇没有标点的一篇文章一样,使人难以理解,或者就象讲话时漫无目的地从一个题目跳到另一个题目,听上去是支离破碎的。

---

① 这里的“部分”一词用的是它的最一般的意义,指一部作品中的不加区别的要素、章节或细分单元。在下文中我们将采用其它术语来区别各种大小和不同功能的部分。

本书中所有注解,凡不注明“译注”或“原书编者注”的,皆为作者原注。



要创造可理解的曲式，主要的要求是“逻辑性”与“连贯性”。乐思的呈现、发展与相互关连必须建立在关系上。乐思必须按照其重要性与不同作用而加以区别。

再说，人们只能理解他们记得住的东西。人的脑子有各种局限性，不可能掌握任何延伸得太长的东西。因此适当的细分能促进理解，确定“曲式”。

部分的大小和数量并非总是决定于乐曲的大小。一般说来，乐曲越大，部分的数量就越多。但有时一首短小乐曲的部分也可能和大作品一样多，正如侏儒象巨人一样地有手有脚，形态也一样。

当然，作曲家写作时并不象小孩搭积木那样一块一块往上加。他把整首作品作为一个自发的幻象来构思，然后再继续进行下去，就象米盖朗琪罗把大理石雕成摩西像一样，没有草图，而每一细节都完美无缺，就这样直接赋予素材以形式。

没有一个初学者能够从整体上来设想一首作品；他必须循序渐进，由简而繁。简化的练习形式不一定都相当于艺术形式，但却能帮助学生获得曲式感觉以及关于其结构要素的知识。从搭音乐积木、理智地把这些积木拼在一起学起，是有用处的。

这些音乐积木(短句、动机等等)为按照结构要求搭成各式各样大单元提供素材。这样，对逻辑性、连贯性与可理解性的要求就可以根据对比、变化与流利的表现的需要而得以实现。