

外国音乐理论与技术

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H33/
TcJd 10

总登记号 139465

现代对位及其和声

XIANDAIDUIWEI JIQI
HESHENG W

2000.216

第21500

现代对位及其和声

[美] 罗伯特·米德尔顿 著

郑 英 烈 译

孟 文 涛 校

上海文艺出版社

责任编辑：周永达

封面设计：于文盛

现代对位及其和声

(美) 罗伯特·米德尔顿 著

郑 英 烈 译

孟 文 涛 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 5.25 字数 125,000

1984年9月第1版 1984年9月第1次印刷

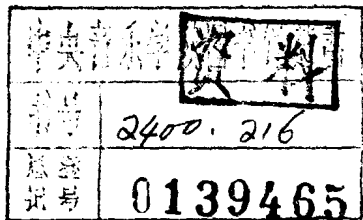
印数：1—6,500册

书号：8078·3502 定价：1.05元

内 容 提 要

本书比较系统地介绍了二十世纪以半音化为风格特征的复调音乐写作的新规律。它包括了材料的来源和组织,调性的概念和建立,和声骨架构成的原则等问题。作者认为这类复调音乐写作的材料源于综合调式及其扩展,因而是基于调性的。内容由简到繁,循序渐进,从五声音阶直至完整的半音体系,最后还涉及双重调性、多调性及十二音技法。

本书采用教科书的编写形式,并提供了一整套与各章理论相配合的练习题。书面练习与作品分析并举,是学习现代风格复调写作和研究现代复调作品的一本较理想的教材。它对我国音乐院校师生、专业作曲者和演奏者以及理论研究工作者都有参考价值。



序

正如训练运用旧的音乐材料一样，也应当训练运用新的音乐材料。传统理论训练(调式和调性的)是通过分析和模仿的途径去掌握较早期的音乐风格的。类似的训练方法用于现代音乐语汇，对于掌握二十世纪的音乐风格也同样是有有效的。

将二十世纪的创作实践介绍到理论课程中来是很有必要的。对位始于单线条，并逐步地复杂化，这是我们学习的合乎逻辑的起点。现代对位训练(用“现代”这个词是因为还没有更恰当的词来描述本世纪上半叶的音乐创作实践)由于尚缺乏可作为依据的和声标准，至今仍是一个问题。虽然单线条可以纯粹从线条角度进行细致的分析研究，但一旦加进了其他声部，就必须考虑到和声问题。线条因素也不能完全摆脱纵向的或和声方面的影响。

研习传统对位先要有一个明确的和声背景，研习现代对位也要有一个和声骨架，尽管两者的类型是迥然不同的。本书将提出构成这种必要的、切实可行的和声骨架的原则，并以对位练习作为从简到繁，循序渐进的手段。调性材料(tonal resources)^① 将有计划地扩展，从自然音材料入手，最后扩展到完整的半音体系。各个原则都允许风格上的多样化，并可以有个人的偏爱。

本书试图对本世纪上半叶和声实践中某些带共性的问题作一些归纳。这一时期的和声实践同时存在着两种倾向，即调性材料的扩展，或反之，调性含义的回避。但不论是哪一种情况，作曲家总是逃脱不了调性思维的。离开了调性的概念，无调性的概念也

① 调性材料，指调性音乐写作中可应用的材料，如本书正文中提供作为练习的七声音阶、九声音阶、十一声音阶、变化音等材料。——译注

就不可能存在了。因此本书强调的是有调性的一面，而这种强调哪怕是迟至今日也似乎是无可非议的，因为在回避调性之前必须先表明调性。

为了提供一个切实可行的标准，免不了要有一些规则，但是我已尽量使它们保持在最少的数量。当然，所有这些规则不一定都能得到作曲家们的一致赞同。这里还提出了一些新的术语，包括对某些和声问题作出的新的解释。

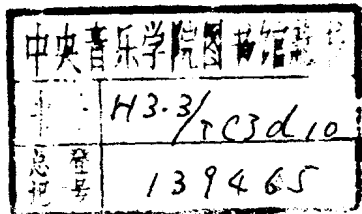
为了简明起见，许多细节已被略去。线条音乐中所提出的原则同样适用于非线条音乐；处理二、三部对位的原则也同样适用于四部和四部以上的对位，但练习的类型却不可能包罗万象。本书不准备讨论二十世纪和声的各个方面，所涉及的只是其中最重要的部分。关于二十世纪对位中的节奏问题也不准备作具体的讨论；模仿、卡农式写作以及声部之间的相互作用也无法在此详细阐述；关于序列技术也只作简要的介绍。这本来是不够理想的，但正如传统理论不可能自命为作曲教程一样，本书也不例外。必然地，它所讨论的范围一般仅限于现代对位中的和声问题。和声骨架一经确立，其它要素就只作为具有更多创造性的技巧问题来处理了。

学习前必须具备关于音阶、音程、节奏型以及三和弦与七和弦结构等方面的知识，还要有一定的读谱能力。

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大体一致。感谢各有关出版机构、罗伯特·帕尔默先生和阿诺德·勋伯格夫人^①，因为他们允许我摘引了有关的谱例。

罗伯特·米德尔顿

① 本书摘引的全部谱例均经原作者或有关出版机构许可，原书中注有出处、出版日期及出版机构名称，中译本已将此项略去。——译注



目 次

第一章	旋律形态与旋律运动.....	1
第二章	五声音阶中的旋律音程.....	11
第三章	七声音阶中的旋律音程.....	14
第四章	九声音阶中的旋律音程.....	19
第五章	十一声音阶中的旋律音程.....	24
第六章	变化音与调性中心.....	30
	调性中心	
	旋律音程概述	
第七章	二部和声音程.....	44
第八章	二部对位运动.....	57
	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	三部和声.....	73
	五声音阶模式的三音和弦	
	七声音阶的三音和弦	
	九声音阶的三音和弦	
	十一声音阶的三音和弦	
	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	三部对位	95
第十一章	多于三部的和声	99
第十二章	原理扩大到包括里底亚和变格弗里季亚调式	107
第十三章	原理扩大到包括全音阶	118
第十四章	双调性与多调性	129
第十五章	调性扩展的极限	139
第十六章	十二音写作中的调性因素	147

第一章

旋律形态与旋律运动

(Observations concerning melodic outline
and melodic motion)

在现代对位中，线条外形是不可能完全脱离和声因素的。然而，在考虑和声因素之前，必须先确定如何运用旋律音程和如何将其组织成为旋律片段的某些基本原则。正如传统对位的学习一样，要支配并处理好新的音乐材料，必须建立起一种共同的认识和共同的实践标准。本章第一部分将阐明一些对建立这种标准有用的原则和禁规，它们在学习的开始阶段特别重要。本章第二部分的进一步论述以及对某些禁规的适当放宽，目的是帮助我们分析作品实例，目前暂不要急于应用。

第一部分

大多数旋律段落都具有某些可辨认的外形，以下几个二十世纪的谱例分别表明四种常见的旋律形态。

1. 音的一般分布状态是：按音高水平 (pitch level) 逐步上

例1

斯特拉文斯基：《钢琴奏鸣曲》①

升, 然后下降。

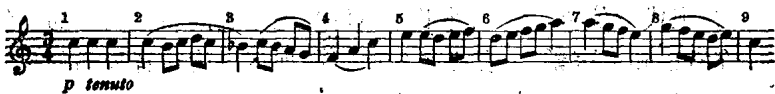
2. 音的一般分布状态是: 按音高水平逐步下降, 然后上升。

例2 *Mässig schnelle halbe* 亨德米特: 《玛丽亚生涯》



3. 音的一般分布状态是: 按音高水平下降, 上升, 再下降。

例3 *Moderato* ♩ = 80 肖斯塔科维奇: 《第一弦乐四重奏》, 作品之四十九



4. 音的一般分布状态是: 按音高水平上升, 下降, 再上升。

例4 *Allegro vivace* ♩ = 83 巴托克: 《管弦乐协奏曲》



作为独立的存在, 整个旋律线逐步上升或逐步下降的情况是不常见的。

通常, 旋律段落中的最高音和最低音都不宜重复。但三种例外情况是常见的: a. 最高或最低音一经出现便立刻被重复(例3)。b. 最高或最低音及其重复音之间只相隔一两个音(图解1)。c. 最高或最低音及其重复音分别出现于这个段落的开头(或临近开头)和结尾(或临近结尾)(例1)。

① 本书各谱例中的小节数是作者为便于阅读加上的, 并非原作品的小节数。

图解 1



旋律形态总的音高水平的上升或下降,是由许多规模较小的,只有少数几个音构成的局部起伏组成的(例 1 和 2)。这些局部起伏的音组的临界音(outside limits)^①也不宜被重复。图解 2 之 a 和 b 中标有“+”的音表明这种缺点。当总的音高水平上升或下降时,这些音组的临界音在音高上也应该体现出连续的上升或下降(图解 2 之 c 和 d)。

图解 2



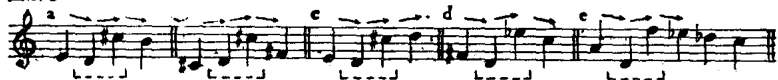
较小的旋律音程(二度、三度和四度)比较大的旋律音程(五度、六度和七度等)更常用。

应用大于六度的旋律音程时,必须在这个音程之前和(或)之后作反向的补偿运动(compensatory motion)。反向级进是一种良好的补偿运动,但有时还不够。音程愈大,补偿的要求愈迫切。

① “临界音”指这类音组中的最高和最低音。——译注

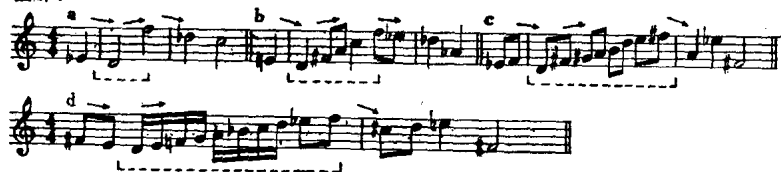
七度和八度音程要求在其前和(或)其后作补偿运动(图解3之a、b和c);而九度以上的音程则要求在其前和其后都作补偿运动(图解3之d、e)。

图解3



旋律作单向运动(直线上行或下行)时,十度是跨距的极限,不管这个跨距是由一次跳进到达的(图解4之a),多次跳进到达的(图解4之b),跳进与级进综合进行到达的(图解4之c),还是单纯的级进到达的(图解4之d)。

图解4



这个极限偶尔还可适当扩大(图解5之a),但很少超过十五度(图解5之b)。

图解5



当采用跳进与级进的综合进行时,其中的跳进如限于小三度,

便可能构成五声音阶进行(图解6之a)。但在任何情况下,跳进不能大于五度(图解6之b)。

图解6



练习

分析下列各段落。指出其旋律形态和旋律音程的应用。

a.

例5 Allegro vivo

德彪西:《小提琴与钢琴奏鸣曲》



b.

例6 Andante dolce

普罗科菲耶夫:《第八钢琴奏鸣曲》, 作品之八十四



c.

例7 Allegro $\text{♩} = 100$

伯格:《沃扎克》(歌剧), 作品之七①



① 声乐作品中的歌词全部略去。

d.

例8 *Lebhaft* $\text{♩} = \text{ca. } 120$ 亨德米特:《第一钢琴奏鸣曲》

The musical score for Example 8 consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and phrasing slurs. Dynamic markings include *pp* at the beginning and *mp* later in the piece.

第二部分

在某些旋律段落中,音的一般分布状态按音高水平来看,既非上升也非下降,而是在一个水平线上作不同幅度的上下起伏。

1. 音高水平可能位于旋律活动的较低音区。在这种情况下,最低音常被重复,而最高音则必须符合本章第一部分所规定的条件之一才能被重复(例9)。

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

The musical score for Example 9 consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 3, and the second staff contains measures 4 through 7. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and phrasing slurs. Dynamic markings include *pp*, *p*, and *mp*.

例10 *Largo* $\text{♩} = 10$ 斯特拉文斯基:《钢琴奏鸣曲》(两架钢琴)

The musical score for Example 10 consists of a single staff of music containing measures 1 through 5. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and phrasing slurs. The dynamic marking is *legato mf cantabile*.

例11 Langsam $\text{♩} = \text{ca. } 56$ 威伯恩:《三首歌曲》,作品之十八,第六号

The musical score for Example 11 consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Langsam' (slow) with a quarter note equal to approximately 56 beats per minute. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). Phrasing slurs are used to group notes across measures, with numbers 1 through 8 indicating specific melodic units or phrases.

2. 音高水平可能位于旋律活动的中音区。在斯特拉文斯基的例子(例10)中,起伏的幅度是九度;在威伯恩的例子(例11)中,起伏的幅度超过两个八度。

有时,在一个段落逐渐上升或下降的过程中也出现暂时的“原地踏步”。下面这个乐句在上行至最高音B之前,第5、6小节出现了由低音#C到第二线B之间的来回波动。

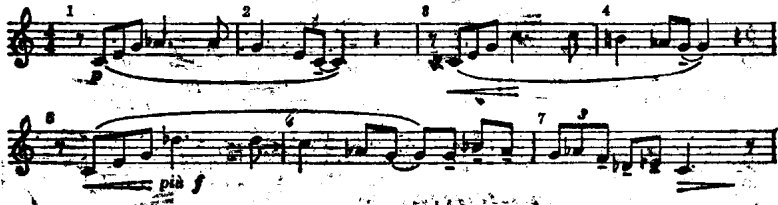
The musical score for Example 12 consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The music is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Très large' (very slow) with a quarter note equal to 40 beats per minute. A dynamic marking of 'pp' (pianissimo) is present. Phrasing slurs are used to group notes across measures, with numbers 1 through 8 indicating specific melodic units or phrases.

较大的旋律单位可能包含两个或更多较小的片段,每个片段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。而它们的最高音则最好不要重复。

例13

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

勃里顿:《颂歌仪式》



在某些二十世纪的音乐语汇中,大旋律音程比小旋律音程用得更多。例14及威伯恩的例子(例11)都以大旋律音程为主体。例11根本没有采用级进;例14也只有两处级进。

例14

Etwas langsam $\text{♩} = 33$

勋伯格:《木管五重奏》,作品之二十六

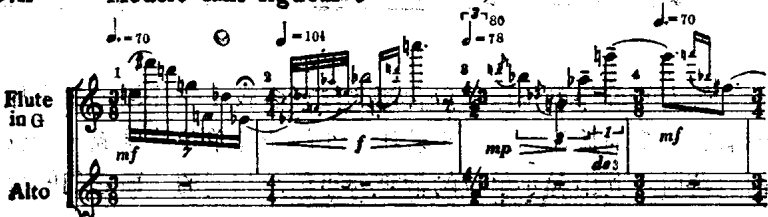


在以较小的旋律音程占主导地位的音乐语汇中,每出现一个大的音程都要求作补偿运动。反之,在以大旋律音程占主导地位的音乐语汇中,级进的前后也常要求作跳进的补偿运动。在勋伯格和布列兹的谱例(例14和15)中,所有的级进(不论记成全音还是用等音关系记成减三度)都紧跟着反向跳进的补偿运动。

例15

Modère sans rigueur $\text{♩} = 58$

布列兹:《没有主人的铁锤》(管弦乐)



♩ = 104

5 6 7 8

pour 4 p pp *pour 6*

mp p

♩ = 52

♩ = 104

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

quasi f *flatterzunge!* mp mp

pour 6

mp

♩ = 70

14 15 16 17 18

mf pp ff *sub.* *pour 6*

pour 4 f *sub.*

19 20 21 22 23

f mf mf mf pp

♩ = 104

♩ = 156

♩ = 70

♩ = 104

22 24 25 26 27

p mf *de 8* *pour 6* *pour 4* ff *senza dim.*