

序列音乐写作教程

〔修订版〕

郑英烈编著

 **SMPH**

上海音乐出版社

WWW.SMPH.SH.CN

Zheng Yinglie

Serial Music Composition Course

(2nd Edition)

序列音乐写作教程

〔修订版〕

郑英烈编著

Zheng Yinglie

Serial Music Composition Course

(2nd Edition)

图书在版编目(CIP)数据

序列音乐写作教程〔修订版〕/郑英烈编著. —上海:

上海音乐出版社, 2007.5 重印

ISBN 978-7-80553-142-7

I. 序… II. 郑… III. 作曲理论 IV. J614

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第058670号

责任编辑:王秦雁

封面设计:麦荣邦

序列音乐写作教程〔修订版〕

郑英烈 编著

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路74号

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

上海市印刷二厂有限公司印刷

开本 640 × 978 1/16 印张 21.75 谱、文 339 面

1989年12月第1版 2007年5月第2版

2007年5月第5次印刷 印数: 9,501—11,500 册

ISBN 978-7-80553-142-7/I·2 定价: 48.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021-65419327



作者简介

郑英烈 音乐理论家，教育家，武汉音乐学院作曲系教授。1932年生于广东汕头。1956年毕业于中南音专（武汉音乐学院前身）作曲系，留校从事和声学教学工作。1978年开始研究十二音音乐（序列音乐），为作曲系的研究生和本科高年级学生开设“序列音乐写作”课（该课程于1989年获全院“优秀教学成果”一等奖），并担任“现代和声”与“文献编译”两个专业的硕士研究生导师，学科带头人。1989年出版了专著《序列音乐写作基础》（上海音乐出版社）。改革开放以来，在新课题研究的基础上，还出版了译著《现代对位及其和声》和《调性·无调性·泛调性》）及相关的论文、译文数十篇，并应邀到中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院、广西艺术学院等院校讲学。

前 言

本书是为音乐学院作曲系选修课而编写的教材。

作为一本公开出版物,它只能算是初稿,但实际上已是三易其稿了。第一稿写于1981年^①,当时参考资料十分缺乏,于匆忙中,只是把几次讲座的讲稿整理出来并稍加补充而已。第二稿完成于1985年6月,是为武汉音乐学院作曲系开课而修订的。与第一稿相比,作了较大的修改补充,由原来的九讲改写成十六章,并加进练习题;但最大的变化是采用了一定数量的中国作品的例子。这样做,是为了更接近于我们的实践,更能起理论与创作之间的桥梁作用。第三稿,即目前这个版本,主要是补进其中第六章的全部内容,调整和补充了一些近年创作的中国作品的例子,尽量反映出中国作曲家应用十二音技法的成果,使本书更具中国特色。

虽然已经过几次修改,但远远不是完善的,现在拿出来与读者见面,只不过是“雪里送炭”的应急之举。

编写本书的过程中,曾参考以下文献并采用其中一些谱例。

布林德尔:《序列音乐写作》

鲁弗尔:《十二音作曲法》

达林:《二十世纪作曲技术》

雷蒂:《调性、无调性、泛调性》

莱波维茨:《勋伯格及其学派》

布林德尔:《新音乐——1945年以后的先锋派》

泊尔:《序列作曲法与无调性》

马克里斯:《当代音乐入门》

勋伯格:《用十二音作曲》

^① 曾在《广州音乐学院学报》1982年第2期~1984年第2期连载。

福特:《无调性音乐的结构》

海德:《勋伯格的十二音和声》

为了使学生能通过练习而过渡到创作,我选用和改写了布林德尔《序列音乐写作》中的部分习题,又根据各有关章节的需要设计补充了另一部分习题。这些习题不一定完全切合实际需要,只能是“仅供参考”而已。

本书分上、下篇。上篇介绍序列音乐的基本理论和技术应用,下篇为作品分析。

在下篇里,限于教学时间,我们只能择要介绍五首具有一定代表性的作品。其中,勋伯格、威伯恩和贝尔格各一首,这样,我们便初步接触到“新维也纳乐派”三位大师的作品了。虽是“管中窥豹”,却也可大致上领略他们的音乐风格,比较他们的共性与个性。另外两首(罗忠镕的《涉江采芙蓉》和桑桐的《夜景》)是最早采用自由无调性和序列技术的中国作品,艺术性也相当高,作为中国作品的代表是当之无愧的。对下篇材料的使用,可采取三种不同的办法:(一)分别插入适当的阶段进行讲授。学生可在教材的提示性分析的基础上,再深入研究各个作品,进一步去发现作者的意图和可供学习的地方,通过课堂讨论,各抒己见。(二)将这五章集中起来分五次讲授。每讲授一章之后,安排学生另外分析一首作品,作为该周的作业。(三)用以上第二种方法,但不安排作品分析作业,而是让学生利用这五周的作业时间去构思自己的作品,待至全部讲授完毕,学生也已完成自己的创作。

诚然,主观愿望与实际效果之间往往会有较大的距离。本书是在笔者十分缺乏经验和水平有限的条件下产生的,效果如何,尚待实践的检验。在此,笔者诚恳地期望各位专家、读者慷慨地提出批评和建议。

作者

1986年7月于武昌

修 订 版 说 明

本书初版于1989年12月。此后我在教学中又陆续地补充了一些比较重要的内容,但所补充的内容已无法印进书里(一本书的改版是个不小的工程)。后虽增印三次(2004年7月第4次印刷),但依然是原来的版本。多年来我一直为此而遗憾。去年,上海音乐出版社王秦雁先生建议我修订再版,正中下怀。于是,我借此机会动了一次较大的“手术”。与旧版相比,除作一些局部修改外,主要补充了以下的内容:

一、第六章《音级集合的基本原理》。旧版本虽也在第六章“第二种十二音和声概念”里提供了一些有关“音级集合”的常识,但毕竟太简单,要用来分析无调性作品便显得不够用。现将它单独另辟一章,比原先讲的要相对深透些。

二、在《序列的类型及结构》一章里增加了有关“组合性序列”写作规律的内容,使读者有规可循,不至于盲目摸索而费力费时。

三、在下篇“作品选析”部分,增加了陈铭志的《钢琴小品八首》和朱践耳的《第一、二、四交响曲的十二音用法》两章,使本书所选析作品的作者,除十二音体系创始人——“新维也纳乐派”的三位大师外,还包括中国的四位资深的著名作曲家,使其更有说服力和更具代表性。

四、另有两篇曾发表过的与本书相关的重要文字《从调性到无调性——兼论勋伯格的集合意识与集合思维》和《开设“序列音乐写作课”十年回顾》被增补在“附件”中。前者曾在1989年第3期的《音乐研究》上发表过,但其中部分重要内容被删去而显得不完整,现将全文完整印出,以此为准;后者是笔者写于1989年的有关这门课的

教学总结,虽然过去十几年了,希望对读者仍能有所启发。

这样一来,这个版本就是本书的第四稿了。

借修订再版机会,请允许我在此向上海音乐出版社及与本书出版工作有关的同仁表示最由衷的谢意,并再次恳请同行专家和读者批评指正!

作 者

2005 年 4 月于武汉音乐学院

目 录

前 言
修订版说明

上篇 基本理论与技术应用

第一章 十二音体系的历史继承性	(3)
第二章 序列的类型及结构	(18)
一、旋律序列	(18)
二、调性序列	(19)
三、无调性序列	(20)
四、对称序列	(21)
五、五声性序列	(23)
六、组合性序列	(24)
七、序列中的“动机”	(27)
习题 1	(28)
第三章 旋律写作	(29)
一、传统性质的旋律	(31)
二、非传统性质的旋律	(32)
习题 2	(39)
第四章 多声织体中的序列用法	(41)
一、纵横法	(41)
二、分割法	(45)
三、重叠法	(46)
习题 3	(51)
第五章 和声(一)	(53)

一、第一种十二音和声概念	(53)
二、和声音程	(54)
三、和弦的紧张度	(58)
四、和声的紧张度流动	(61)
习题 4	(61)
第六章 音级集合的基本原理	(63)
一、“音级”与“音程级”	(63)
二、阿伦·福特的“集合表”	(64)
三、“Z”关系对与有限移位的集合	(67)
四、集合的主要关系	(68)
五、集合的相似性关系	(69)
习题 5	(71)
第七章 和声(二)	(72)
一、第二种十二音和声概念	(72)
二、基本集合对十二音和声的控制	(74)
三、集合的动机功能	(80)
习题 6	(85)
第八章 复调	(86)
一、模仿对位	(86)
二、对比对位	(93)
三、两种以上手法的混合运用	(94)
习题 7	(97)
第九章 曲式	(99)
一、曲式的涵义与基本原则	(99)
二、古典曲式与“新”曲式	(101)
三、变奏的原则	(102)
四、再现的原则	(105)
五、镜像结构	(106)
六、自由曲式	(107)
习题 8	(108)
第十章 配器	(109)

一、二十世纪配器的发展	(109)
二、打击乐组的改革与传统乐器性能的扩大	(110)
三、音色旋律	(113)
四、点描法	(118)
五、配器的基本原则	(122)
习题 9	(123)
第十一章 声乐写作	(124)
一、序列歌曲写作的发展概况	(124)
二、声乐写作的技术要点	(128)
三、合唱音乐	(131)
四、中国特色的序列歌曲	(134)
习题 10	(135)
第十二章 全面序列写作	(136)
一、从节奏序列化到全面序列化	(136)
二、全面序列写作举例	(137)
三、按一定比例的节奏序列	(146)
四、其他节奏构成法	(153)
习题 11	(156)
第十三章 自由无调性与自由序列写作	(157)
一、自由无调性	(158)
二、加自由声部的十二音写作	(162)
三、序列的再派生	(165)
四、与豪尔的十二音方法相结合	(171)
五、自由十二音写作	(173)
习题 12	(174)

下篇 作品选析

第十四章 勋伯格的《钢琴组曲》	(179)
一、“序曲”剖析	(182)

二、其他各乐章综述	(187)
第十五章 威伯恩的《钢琴变奏曲》第一乐章	(197)
第十六章 贝尔格的《小提琴协奏曲》	(210)
一、总体布局	(211)
二、奇妙的序列	(213)
三、细部选析	(215)
第十七章 罗忠镕的《涉江采芙蓉》(女高音与钢琴)	(225)
一、序列	(225)
二、动机与曲式	(226)
三、旋律	(228)
四、材料分配与和声	(229)
第十八章 陈铭志的《钢琴小品八首》	(236)
第十九章 朱践耳第一、二、四交响曲的十二音用法	(246)
一、第一交响曲	(246)
二、第二交响曲	(250)
三、第四交响曲	(254)
第二十章 桑桐的《夜景》(小提琴与钢琴)	(263)
一、《夜景》的主题动机	(263)
二、音序的应用	(265)
三、达到无调性的手法	(267)
四、民族风格问题	(271)
附录一 从调性到无调性——兼论勋伯格的集合意识与集合思维(文)	(273)
附录二 开设“序列音乐写作”课十年回顾(文)	(293)
附录三 《涉江采芙蓉》(谱)	(306)
附录四 《钢琴曲八首》(谱)	(310)
附录五 《夜景》(谱)	(318)
附录六 阿伦·福特的集合表	(331)

上篇 基本理论与技术应用

第一章 十二音体系的历史继承性

“什么是十二音音乐？”约瑟夫·鲁费尔在《十二音作曲法》^①第一章提出了这个人们似懂非懂的问题，并作出十分精辟的回答：“它是和其他任何音乐一样的音乐。也就是说，这种音乐的优劣，完全取决于作曲者水平的高低；是出自富于想像力而又清醒的头脑，还是出自呆板而又糊涂的头脑；是精雕细刻，还是粗制滥造……不管它所依据的是调性的原则还是别的什么原则。因为，至今还没有一个人敢于声称只有用大小调才能保证写出好的音乐。”（引自《十二音作曲法》第5页。1970年伦敦第五版。着重点为笔者所加）

“在与苏联作曲家协会负责人会面时，许多人都认为任何现代手法（十二音技法，序列手法等）本身什么也不能说明，关键在于如何运用。……莫斯科音乐学院的作曲教授尼古拉·西杰尔尼科夫在和我们交谈中不止一次地强调‘没有不好的手法，只有不好的作品和作曲家’。”（引自黄晓和《苏联音乐见闻》，载《人民音乐》1984年12期。着重点为笔者所加）

十二音体系绝不是天上掉下来的，而是继承与发展传统的结果。要正确认识它，最好的方法莫过于对有关的历史作一次简要的回顾。

用五声音阶作曲，如能适当应用两个“偏音”，表现力必然更加丰富；同样道理，七声音阶为基础的音乐，如能通过各种方式引进五个“变音”，也会增强其表现力的。因为，可供应用的材料愈多，可供选择的手段愈丰富，表现力就愈强，这已是大家所公认的道理。

如将数百年来作曲实践从音乐史中分离出来，单独写成一本

^① 约瑟夫·鲁费尔（Josef Rufer），1925年至1933年曾在柏林艺术学院作过勋伯格的学生和助教。1933年在勋伯格移居美国后，师生之间的联系从未间断。他初版于1952年的《十二音作曲法》被认为是对十二音体系的权威性解释的文献，其中介绍了勋伯格的许多重要思想。

半音化的历史和任何事物一样,是由初级阶段向着高级阶段发展的,也有量变到质变的过程。不过,在音乐中,一种新手法产生并不意味着旧手法的消亡。由于人们审美趣味的差异,作品需要的风格不同,所采用的手法自然也就不同。尤其是十九世纪下半叶以后,音乐语言逐渐向多元化发展分化,各种手法的产生、发展或消亡表现得相当错综复杂,要循序渐进地去阐明半音化手法的演变是困难的。在这个简单的回顾中,只能将半音化的发展过程,大致上按时间先后,程度高低,风格特征等方面,选择彼此有延续关系的几种手法来加以论证。为了更有力地说明各种手法与十二音音乐的渊源关系,以下所举各例都尽可能包含有全部十二个半音。

半音化的历史应从什么时候算起呢?我想应该从旋律上出现第一个非调式音的那一天算起,这可追溯到十七世纪以前;说得保守一点,至迟也应从大小调体制被奠定的时候算起。自从大小调在欧洲音乐中取得统治地位之后,大小音阶(调式)便成为音乐创作的基本材料。但作曲家们似乎很快便不满足于单纯调式音(七个自然音)的表现能力。他们发现,用调式以外的音(五个变化音)来对调式音进行装饰,可丰富原有的旋法,从而增强音乐的表现力。这是

Allegretto

巴赫《序曲》

原作

自然音架

a: I VI₆ V₆ IV₆ V V₂ I₆

半音化的初级阶段。所有调式以外的音,来去都应遵循一定的法则,这就是我们所熟悉的弱拍上的和声外音——各种半音的辅助和经过音。

这种半音装饰的手法,在巴赫时代已发展到顶峰。上面这个例子,在短短一小节的主题里已集中地出现了所有十二个半音,但和声基础却完全是自然音的,调性调式都十分明确,并不因为变化音的引进而被削弱。

这种装饰性的半音化手法,本是复调时期的产物,但在以和声为主的时期中,仍继续被广泛使用着。在下面舒伯特的例子中,半音化是由一连串双助音构成的,由于加进更大胆的节奏因素,使半音风格显得比巴赫的例子更为突出。

例 2 Menuetto Allegro vivace 舒伯特《第四交响曲》



这个时期的作曲家,在继续应用旋律装饰性半音的同时,已开始把注意力转移到和声的半音化上。主要体现在两个方面:一方面是,随着变化音地位在多声部主调音乐中的提高,变化音被纳入和弦结构而形成各种“变化音和弦”。变化音和弦的本质与变化音相同,这里不另赘述。另一方面,随着结构内部调性扩张的要求,导致副属和弦的出现和广泛应用,结果形成一个完整的和弦半音体系。

(二)和弦半音体系

在这个半音体系中,带有临时记号的音已不再是变化音,而是从属于一定调性的自然音了,与第一种半音手法相比,半音的性质和地位已提高了一级。这种手法萌芽于巴洛克时期的复调音乐,在贝多芬的作品中已达到顶峰(见例3)。

在古典派时期,调性的建立是以终止式为标志的,乐段内部出现副属和弦与副主和弦的连接并不认为是真正的转调;副属和弦的应用,对原来的功能和调性来说,是加强而不是削弱。副属和弦的作用之被充分发挥,是功能和声鼎盛时期和声语言的重要特征。