

The cover features a large, stylized number '20' in black with a purple shadow. Below it are several overlapping, colorful geometric shapes in shades of red, green, yellow, and purple. The title '世纪的  
音乐语言' is written in large, bold black characters, with '世纪的' stacked above '音乐语言'.

世纪的  
音乐语言

G·韦尔顿·马逵斯著

人民音乐出版社

20

G·韦尔顿·马达斯著

世纪的

音乐语言

SHI JI DE  
YIN YUE YU YAN

蔡松琦译

人民音乐出版社

1964 by Prentice-Hall Inc. Reprinted in 1981 by  
GreenWood Press

1964年由普伦梯斯-霍尔有限公司出版

1981年由格林伍德出版社重印

责任编辑：苏澜深

## 二十世纪的音乐语言

(美) G·韦尔顿·马迪斯著

蔡松琦译

\*

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经销

北京隆昌印刷厂印刷

850毫米×1168毫米 32开 135千字 6.25印张

1992年2月北京第1版 1992年2月北京第1次印刷

印数：0,001-5,455册

ISBN 7-103-01108-7/J·1109 定价：5.55元

为 格 里 塔

## 序

二十世纪研究对位法及和声学的学生所面对的最艰难、最困惑的局面，也许就是怎样“逃离”调性或传统的音乐语言，转向无调性或现代音乐语言方面去。想要跨越十九世纪和二十世纪之间的鸿沟是一件极端困难的事情。一个人如何才能脱离他所熟悉的井然有序的主、属音及调关系体系，而不致于陷入尚未可知的、表面上的混乱之中？又如何才能告别有条不紊的法则世界，到一个无规可循的天地之中去遨游？

不幸的是——可以说是悲剧性的——音乐专业的学生或聪明而又富于好奇心的外行几乎没有任何抉择的机会，便贸然闯入了这个幽暗的世界，而很少指望对它获得真正的了解。少数人只学习了勋伯格作曲技术的一些理论规则，却不了解其灵活性和伸展性。某些学生也可能摹仿诸如巴托克、亨德米特、斯特拉文斯基或韦伯恩那样的作曲家，而不去揣摩他们的真正风格。多数人——假如他们能进展到这种程度的话——则在十九世纪及二十世纪和声与对位的大海的潮汐涨落中挣扎着。只有寥寥无几的人无须依赖调制出一个与旧貌似新的折衷混合物进行创作。至于能够以真正的理解力指挥、演奏或聆听二十世纪各种不同风格音乐的人，更如凤毛麟角，少之又少。

也许所有的事物中，最可悲的莫过于这样的事实了：数量多

得令人不安的各类音乐院校仍旧主张只有学作曲的学生才须要掌握一些二十世纪音乐的实际知识，而钢琴家、歌唱家、小提琴家、公立学校教师和音乐学家在音乐理论方面仍被局限在十九世纪中期的范畴之内，除了在音乐通史课后期所能得到的知识外，就没有更多的知识了。然而这些音乐家中的大多数却将要活到二十一世纪！

幸亏越来越多的学校领悟到所有的音乐学生都必须对现代音乐语言有所了解，同时也领悟到在这些语言中不存在不能凭借合乎逻辑的学习加以揭开的固有奥秘。尽管二十世纪明显地缺乏真正的理性和逻辑，也不论我们所涉及的是勋伯格、韦伯恩、巴托克还是约翰·凯奇，二十世纪终究被其本身的规律所支配，而学生也能较容易地被引向理解。

学生和教师面临的最大的绊脚石之一是真诚而又易于使人误入歧途的信条，即：二十世纪的对位法与和声学尚无定规可循，因此它们是“只可意会，不可言教”的。为数众多的教师觉得带领学生进入本世纪音乐殿堂的唯一途径，就是将现代作曲家所使用的风格展示给他们，让学生自己找到通往未来的道路。少数身手不凡的教师全凭直觉就能使他们的学生领悟到现代音乐的真谛，但我们中的大多数人却不具备这种奇迹般的能力。

显而易见，研读现代音乐总谱具有重要意义。可是一个尚未跨入门槛的学生，虽然手中拿着巴托克《第四弦乐四重奏》的谱子，却仍然是一个门外汉。好比一个人刚刚开始学习传统和声学第一年的课程，就要分析起瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》那样。倘若学生仅仅通过研读总谱，仿效作曲家的风格“依样画葫芦”，那么除学到一些脱离乐曲前后关系就无多大意义的对位与

和声的格式外，他会收效甚微。

不管怎样说，事实上近五、六十年来已经系统地制定出许多理论性法规。即使它们有时看起来模模糊糊，但是大家必须记住贝多芬也不是凭手头上的理论书籍作曲的。尤其令人鼓舞的是终于在市场上出现了零星的现代音乐理论书籍。这些列举着各种和声、对位和曲式规则的书可以作为那些求知欲强的学生的入门指南，它们所起的作用，正如传统的规则曾带领他们了解前几个世纪的音乐那样。

规则终究是由理论家制订出来的，是他们对过去重要的经典作品进行分析后加以总结的结果。这些规则仅作为实用的指南用。当取得丰富的经验之后，它们可以全部或局部地加以废除。于是，这种以真正的理性和逻辑与想象力相结合的形式出现的经验，便被日后的理论家记录、整理，并归纳成新的规则。

本书中所碰到的规则，曾为二十世纪上半叶许多重要的作曲家作过向导，即使这些作曲家可能只是下意识地把它们奉为金科玉律——这是富于创造性的艺术大师的天性。了解这些规则将帮助年轻的作曲家进入他必须在其中生活的世纪。这种了解，也将有助于演奏（唱）家以更多的感受来演奏（唱）二十世纪的音乐。富有好奇心的非专业音乐家及其他具有一些传统理论基础的当代听众，通过对这些规则的研究和实践，将能开阔他们自己的眼界。不消说，对二十世纪音乐理论胸无点墨的指挥家，将永远不能，也不应跨入这个世纪。

我万分感谢不列颠哥伦比亚大学音乐系卡特兰·赫尔特伯格和埃里奥特·魏斯加保教授，因为他们一丝不苟地审读了本书的手稿，并提供了非常宝贵的建议。倘若这些建议未能全部予以接

受的话，纯粹是由于在下的执拗，而这或许是欠明智的。

还应对乔治·K·伊凡斯博士、罗恩·福斯特纳先生、埃里克·坎普贝尔先生、罗伊亚·玛艾斯夫人以及普林提斯——霍尔公司的其他同仁致以诚挚的谢意，因为他们在我极端困苦、劳累之时给我帮助和鼓励。

**G·韦尔顿·马蒂斯**



## 引 言

一本论述传统和声学或对位法的著作，尽管书中不乏各种风格的谱例，却并不能教会我们用任何一位作曲家的风格进行写作。我们可以尝试摹仿帕莱斯特里那、巴赫或舒曼，然而我们的努力只能是枉费心机。就对位或和声而论，我们的“帕莱斯特里那”与拉苏斯或维多利亚，我们的“巴赫”与亨德尔，我们的“舒曼”与李斯特或肖邦很可能难以区分开来。

我们从这类书得到的最大好处是学到有关某一特定语言和时代的总的理论原则，而这些原则使我们在演奏、指挥和聆听这种音乐时能有所了解。然后我们中的一些人须要继续研究总谱，努力获得有关各个时期音乐的更加详尽的知识。

作者热切地希望本书能在二十世纪音乐方面帮助我们达到这些目标。作者不敢妄求或奢望通过本书教会喜欢寻根究底的人们用二十世纪任何一位作曲家的风格进行写作，但它应能有助于读者通晓所有二十世纪作曲家的各种风格。

本书特意为五类读者而写：着手以现代风格进行创作的作曲家；器乐演奏家和歌唱家；指挥家；公共学校、大学、音乐学院或私人研究室的音乐教师；以及理解力强的听众或业余音乐家。其中第五类人可能与前四类人有联系，也可能完全无干。

作者假定所有这些人在调性理论方面都曾受过一些基础训

练，但作者不敢苟同某些人的信条，这些人坚决主张在研究现代音乐实践之前必须经过长年累月忘我的劳动，潜心学习帕莱斯特里那、福克斯的对位法及传统和声学。众所周知，一个音乐家必须对所有时期（包括帕莱斯特里那以前的时期）的音乐理论具备良好的基础。然而，倘若这位音乐家从不与二十世纪打交道的話，那么他将处在一个类似一位物理学家所处的一种不值得羡慕的位置上，这位物理学家虽然最终对牛顿的理论获得了解——一种值得尊重的成就，但在同行们的眼中看来，充其量也仅仅是过了时的小事一桩，不足挂齿。

基于各种原因，本书谱例中相当一部分是由作者本人谱写的，但作者并无意因此而自命为权威作曲家。不管怎样，预先准备好的谱例在学习初期常能更有效地说明须加遵循的程序。不过，为了进一步说明问题起见，也选用了二十世纪重要作品中的许多范例。这些作品的数量保持在最低限度范围内，以便使所有这些音乐在课堂上垂手可得。必须注意，谱例中各种移调乐器所有声部所发的实际音高与记谱音相同。

本书一开头就要求我们将传统的和声学知识统统“抛到九霄云外”；它要求我们不要在旋律中勾勒出三和弦的轮廓来，并在和声上避免使用这类为大家所熟谙的形式；它要求我们避免使用本世纪中某些作曲家一直使用的“调式”。这些都不过是本书所要求的临时做法，因为作者坚信，如果我们想要理解二十世纪创作的所有音乐，就必须规避十九世纪的各种形式。

作者不打算非难亨德米特的三和弦，沃恩·威廉斯的调式和声或使威廉·舒曼的三和弦变得模糊不清的升高与降低并存的三度音。事实上，所有这些以及相似的其他形式，将在往后的章节

中予以详述。然而，对这种技术的考察甚少能帮助初学者理解勋伯格的《月光下的波埃罗》或韦伯恩的《弦乐四重奏》（作品28）。

本书还要求我们将音阶看成是与传统的调中心无干的十二个同等重要的音所组成。不论什么时候都要考虑器乐或声乐的音响，以便使学习具有实际意义。必须强调所有的练习都应成为合适的器乐和(或)声乐的重奏(唱)或合奏(唱)而写，并能在课堂上演奏(唱)，而不要为某些未经指定的乐器而写，或者只在钢琴上大声敲击。更糟的是，干脆不演奏(唱)，而仅仅由教师在书桌上评分。

本书打算作为音乐学院或综合大学音乐系第三或第四学年学习的训练基础，尽管其中材料之充分是以供两个学年使用。期望所有音乐领域的学生都能有机会研究本书的材料，因为所有自称为二十世纪音乐家的人，务须对本世纪的音乐有彻底的了解。

虽然本书未能回答二十世纪所有的理论问题，作者仍然期望，它能促进对现代音乐语言的研究。这是一本不合常规的书，作者并不为此感到不安。倘若本书有什么价值的话，它只不过是完成了诸如此类的书应该完成的任务：为明智和灵活的教学，为那些愿意和谐地生活在自己世纪中的爱动脑筋、富于好奇心的男人和女人们，提供一本入门指南。

# 目 次

|           |        |
|-----------|--------|
| 序         | ( 1 )  |
| 引言        | ( 1 )  |
| 第一章 旋律线   | ( 1 )  |
| 问题的认识     | ( 1 )  |
| 基本规则      | ( 4 )  |
| 旋律曲线      | ( 15 ) |
| 节奏处理      | ( 18 ) |
| 旋律线的构思    | ( 21 ) |
| 练习一       | ( 26 ) |
| 授课建议      | ( 27 ) |
| 第二章 二声部写作 | ( 28 ) |
| 不协和与协和    | ( 28 ) |
| 旋律运动      | ( 34 ) |
| 节奏处理      | ( 43 ) |
| 和声节奏      | ( 46 ) |
| 对位的构思     | ( 50 ) |
| 练习二       | ( 52 ) |
| 授课建议      | ( 53 ) |
| 第三章 三声部写作 | ( 54 ) |
| 和声涵义      | ( 54 ) |

|     |                   |        |
|-----|-------------------|--------|
|     | 其他注意事项.....       | ( 63 ) |
|     | 创作步骤.....         | ( 66 ) |
|     | 练习三.....          | ( 70 ) |
|     | 授课建议.....         | ( 71 ) |
| 第四章 | 四声部或多于四声部的作品..... | ( 72 ) |
|     | 织 体.....          | ( 72 ) |
|     | 和声涵义.....         | ( 75 ) |
|     | 节奏问题.....         | ( 81 ) |
|     | 创作步骤.....         | ( 83 ) |
|     | 练习四.....          | ( 86 ) |
|     | 授课建议.....         | ( 87 ) |
| 第五章 | 对位手法.....         | ( 88 ) |
|     | 赋格曲.....          | ( 93 ) |
|     | 练习五 .....         | ( 98 ) |
|     | 授课建议.....         | (100)  |
| 第六章 | 不协和的增长.....       | (101)  |
|     | 非序列作曲法.....       | (102)  |
|     | 对位处理方式.....       | (106)  |
|     | 点描法.....          | (113)  |
|     | 练习六.....          | (117)  |
|     | 授课计划.....         | (118)  |
| 第七章 | 十二音技术.....        | (119)  |
|     | 音 列.....          | (120)  |
|     | 旋律写作.....         | (123)  |
|     | 二声部写作.....        | (130)  |

|     |                     |       |
|-----|---------------------|-------|
|     | 多声部写作·····          | (134) |
|     | 练习七·····            | (141) |
|     | 授课建议·····           | (142) |
| 第八章 | 和声方向·····           | (143) |
|     | 传统三和弦·····          | (144) |
|     | 其他传统和弦·····         | (147) |
|     | 附加音和弦·····          | (149) |
|     | 多调性与多和弦·····        | (156) |
|     | 其他和弦形态·····         | (162) |
|     | 创作方案·····           | (167) |
|     | 练习八 ·····           | (169) |
|     | 授课建议·····           | (170) |
| 第九章 | 尾 声·····            | (171) |
| 附 录 | 参考书目·····           | (172) |
|     | 中外音乐术语、人名、曲名对照····· | (175) |
|     | 人声及乐器译名表·····       | (184) |

# 第一章 旋律线

## 问题的认识

了解二十世纪非调性音乐的关键之一就是关于旋律线的概念。因为近五、六十年来它一直在变更，实际上，有史以来它始终都在变更。假若我们认为现代旋律刺耳难听、污浊粗鄙，那么必须记住我们也许流露出一种对新事物的历史偏见——然而历史却常常证明我们错了。

我们毋须在此详述柏拉图或历史上类似柏拉图式的人物的惋惜心情，他们对“昔日韶华”一往情深、无限留恋，那时候的音乐创作(或绘画、雕塑、建筑、文学、儿童养育)都稳步而忠实地进行着。音乐的“昔日韶华”一去不复返了，因为诸如菲力普·德·维特里、圭拉乌美·德·马肖、杜飞、维拉尔特、杰苏阿尔多、蒙特威尔地、约翰·斯塔米茨、贝多芬、柏辽兹、瓦格纳和德彪西那样“激进”的作曲大师的名字已载入史册。

二十世纪拥有自己的一批开路先锋，他们的作品首演时便冲破了正统美学的藩篱。不少此类音乐迄今已被为数众多的开明听众作为传统的甚至古旧的音乐接受下来。可是其他新的“激进”分子仍然继续向前迈进，以致使那些刚刚接受阿尔诺德·勋伯格音乐的人目瞪口呆、惶惑不解。

不管怎样，我们中的大部分人（教师、学生、演奏家、指挥

家和听众们)就天性、训练方式和情感倾向而言,仍然是十八、十九世纪音乐的追随者。由于我们已熟悉了海顿、贝多芬、舒伯特、柴科夫斯基及其同时代人的音乐,以致要我们理解一条违反所有已知法则的旋律,便成为一件相当困难的事情了。

比如,当我们碰到或听到诸如下例的这类“上窜下跳”,缺少和声轮廓的旋律时,便会把它嘲弄一番。

例 1 韦伯恩:《管弦乐变奏曲》(作品30)

Vlns. I (Solo)  $\text{ca. } 112$  (pizz.) (arco) (pizz.)

$f \rightarrow p$   $pp$   $sfz$   $p$

其实,当我们回溯到一百年前贝多芬的《大赋格曲》时,我们发现这位作曲家也在探索相似的美学领域。

例 2 贝多芬:《大赋格曲》(作品133)

**Allegro** tr

$ff$   $sf$   $sf$   $sf$   $sf$

假如能将时光倒流二百年的话,我们会发现人类的嗓子曾受到这种方式的挑战:

例 3 佩尔戈莱西:《音乐大师》(柯拉基安尼咏叹调)

(歌词省略)

实际上,差不多所有不同时代的作曲大师,都曾探索过在一条旋律线的高、低点之间使用对比手法,以获得特定的情绪效



果。这只需通过一条不断流动的旋律线便能达到目的，在乐器或人声的音域范围内，它时而翱翔在高峰之上，时而又骤然坠入深谷。或者象贝多芬在《大赋格曲》中那样，旋律线呈锯齿形进行，产生一种激动不安的紧张情绪。为数众多的二十世纪作曲家只是通过更多地要求演奏（唱）家，或者在电子实验室中构思新音响的方式来扩展这个概念。但这一倾向在技巧上必然对器乐演奏家和歌唱家提出更高的要求。

即使我们接受旋律线可以从一个音区跳至另一音区这个历史事实，但要我们理解或接受那种既不暗示也不概括我们熟谙的传统和声规律的旋律线，仍然是一件极端困难的事情。十九世纪的作曲家尤其具有使他们的旋律跟随和弦轮廓的倾向，而我们的耳朵也往往拒绝接受这种打破传统的做法。

可是，过去的音乐中也不乏在和声上含混不清和似乎缺乏清晰的和声方向感的旋律线。为说明这个问题，我们尚无须惊动理查·瓦格纳或胡戈·沃尔夫，而只须仔细揣摩下例中我们熟悉的旋律便可以了。

例 4

贝多芬：《 $b^b$  E 大调钢琴奏鸣曲》（作品81a）



此外，我们容易忘记旋律线本身对音乐作品并非是不可少这样的观点。也就是说，历史所保存的大批音乐文献，表明作曲家们是如何醉心于纯粹的音响。这种通过使用变幻莫测的和声，辉煌炫目的半音经过句，以及与歌唱性的旋律无缘或甚少有缘的敲击性和弦与节奏来表现音乐情感的强烈欲望，在大多数作曲