



Orpheus Music Series
俄耳甫斯音乐译丛

原理之思 系列

原始资料读本

荣誉主编

杨燕迪

主编

孙红杰

PRELIMINARY EXERCISES
IN COUNTERPOINT

勋伯格对位法
对位艺术的探秘之钥

[美] 阿诺德·勋伯格 著 [美] 伦纳德·施泰因 编

周 强 译 孙红杰 校



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

国家双一流高校建设与五海高水平地方高校创新团队
(音乐学理论研究) 建设项目



Orpheus Music Series
俄耳甫斯音乐译丛

原理之思 系列

原始资料读本

荣誉主编 杨燕迪

主 编 孙红杰

PRELIMINARY EXERCISES
IN COUNTERPOINT

勋伯格对位法

对位艺术的探秘之钥

[美] 阿诺德·勋伯格 著 [美] 伦纳德·施泰因 编
周 强 译 孙红杰 校



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

勋伯格对位法：对位艺术的探秘之钥 / (美) 阿诺德·勋伯格著；(美) 伦纳德·施泰因编；周强译。——重庆：西南师范大学出版社，2017.10
(俄耳甫斯音乐译丛)

ISBN 978-7-5621-8982-4

I. ①勋… II. ①阿… ②伦… ③周… III. ①对位—研究 IV. ①J614.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第233842号



俄耳甫斯音乐译丛

勋伯格对位法：对位艺术的探秘之钥

XUNBOGE DUIWEIFA; DUIWEI YISHU DE TANMI ZHIYAO

[美]阿诺德·勋伯格著 [美]伦纳德·施泰因编 周强译 孙红杰校

总策划：李远毅 倪为国

执行策划：周松

责任编辑：董宏宇

封面设计：何旸

装帧设计： 周娟 何欢欢

出版发行：西南师范大学出版社

地址：重庆市北碚区天生路2号

邮编：400715

网址：<http://www.xscbs.com>

经销：全国新华书店

印刷：重庆紫石东南印务有限公司

幅面尺寸：130mm×202mm

印张：10.5

字数：202千

版次：2019年1月 第1版

印次：2019年1月 第1次印刷

书号：ISBN 978-7-5621-8982-4

定价：68.00元

“俄耳甫斯音乐译丛”总序

俄耳甫斯是古希腊神话中极富传奇色彩的音乐家、诗人与先知。传说中，他的美妙琴歌能使顽石点头、河水倒流、人神陶醉、百兽率舞。这一美妙传说映照了“音乐协调世间万物”的神奇能量，也预见后世以音乐来探测宇宙真理、传递神灵意志、反思人生经验、揭示哲性原理等全部理想。然而，在古希腊神话中，音乐虽具有千般伟力，却并不以功利性手段自居。作为协调万物的天然圣律，音乐是科学与智慧的象征。众所周知，Music（音乐）与Museum（博物馆）共同起源于Muse（缪斯），而Muse是古希腊神话中司掌科学与艺术的九位智慧女神^[1]。如果说Museum意味着“科学与艺术之所在”，那么Music便意味着“科学与艺术之所化”，是能以“科学与艺术”相称的事物。其血统之高贵、地位之尊崇远非其他艺术所

[1] 俄耳甫斯(Ὀρφεύς)是太阳神阿波罗(Ἀπόλλων)与史诗女神卡利欧碧(Καλλιόπη, 九位缪斯之一)之子,也是天神宙斯(Ζεύς)与记忆女神摩涅莫辛涅(Μνημοσύνη)的外孙。此外,他还被说成是俄尔甫斯教的创始人,色雷斯人的先祖。更有传言认为,他是为人类开启医药、书写、农学三大文化的神灵。然而关于俄耳甫斯传颂最广的,是他怀着对妻子尤林狄茜(Εὐρυδίκη)的深爱,在爱神阿莫尔的指引下只身前往冥府,与生死河上铁石心肠的摆渡者夏隆(Χάρων)周旋,进而以歌声感动冥王致使爱妻还魂的故事。以上观点可以在维基在线百科全书“Orpheus”条目中找到依据。

能媲美。因为除音乐以外，再没有任何艺术是以“司艺之神”（Muse）自身的名义命名。音乐——以其自在的协调有致——并不为昭示真理而存在，它自身就是真理，是蕴藏着宇宙普遍规律（毕达哥拉斯语）的真理。音乐也不为服务他者而存在，其千般伟力只为彰显它自身。是故，以音乐为手段去谋求功利，必然使音乐屈尊降格。然而，若是出于崇高之正义，又何妨施展其煌煌伟力？当俄耳甫斯在神话中承受突如其来的丧妻之痛时，他并不是自觉、自发地想到可以用音乐来扭转悲剧，而是经爱神阿莫尔[Amor]点化之后才去往冥府、拯救亡魂的。俄耳甫斯作为音乐之神的“不自觉”，似乎正意味深长地道出了音乐不以功利性手段自居的崇高尊严。

然而自神话时代以降，音乐的自尊自足性——犹如潘多拉魔盒里关着的“希望”那样——几乎成了永远不可企及的理想。它被功利和欲念所牵扯，由“极乐天堂”转向“人间炼狱”，开始了绵延数千年的跌宕苦修之旅：它成为教化人心的手段（古希腊音乐戏剧），成为炫耀奢华的装饰（古罗马音乐仪仗），成为敬奉神灵的修辞（中世纪教会音乐），成为描摹情感的媒介（文艺复兴世俗音乐），成为助兴添娱的调料（巴洛克剧场音乐），成为标榜趣味的资本（古典时期宫廷音乐），成为描绘风景的颜色、成为诉苦煽情的灵药（浪漫主义标题音乐），成为映照现实的孔镜（现实主义音乐）、成为标榜个性的图符（现代先锋派音乐），成为谋生过活的技艺（无论什

么音乐领域)、成为应景点缀的玩意(当今无处不在的功能音乐)^[1]……其用途之多,不胜枚举,其中有多少崇高正义?诸君自可怀疑。不妨说,音乐如同晶莹剔透的棱镜,经阳光照耀后折射出斑斓异彩,人们为阳光的斑斓异彩所着迷,却几乎忘却了棱镜自身的高洁、精致与纯粹。

当今的音乐生态,一方面繁荣昌盛,另一方面却纷乱混杂。在日常生活中,我们时时处处被形形色色的音乐包围,却不幸已身心麻木、充耳不闻。在严肃音乐界,经由现代、后现代作曲家们各自为政的激进探索,音乐一度已内涵崩摧、外延泛滥,不仅其美、丑、尊、卑饱受争议,甚或连是、非、真、伪也扑朔迷离。作为宇宙真理的完美化身,作为协调万物的天然圣律,音乐岂能无所谓?其自尊自足性的丧失,其核心价值观的崩溃,是否意味着“炼狱苦修”已至极境?进而,“炼狱苦修”之后,是否能——如但丁《神曲》所说——否极泰来、重归极乐?目前仍是未解之题。然而,当此浮世,谨以“俄耳甫斯”之名,回唤音乐在众神时代曾有的崇高名义,以一系列聚焦于音乐的精华思想,涤荡我们饱受功利、欲念所侵蚀的心灵,岂非有识之士的不谋之吁?

本译丛分设七个子卷:子卷一,经典之谜,聚焦于音乐作品;子卷二,骄子之魂,聚焦于音乐人物;子卷三,原

[1] 纯音乐(absolute music)当真纯粹无涉吗?抑或它也映照着创作习惯、民族风格、受众趣味等社会性内容?标题音乐(program music)的魅力难道只在于非音乐的内容吗?抑或音乐自身才是感动之源?这些问题至今仍不清楚。

理之思，聚焦于音乐理论；子卷四，教化之脉，聚焦于音乐历史；子卷五，微茫之辨，聚焦于音乐思想；子卷六，启未之弦，聚焦于音乐传播；子卷七，万方之灵，聚焦于音乐风俗。正如古希腊历史学家希罗多德^[1]曾以九位缪斯之名为他的《历史》各章命名，抑或古希腊理论家曾以古希腊部落之名来为不同调式命名那样，我们则以西方大小调音阶的基本音级之名来为本译丛的七个子卷命名。考虑到“思想”是音乐发展的原动力，也是音乐行为、现象、产品的普遍意义指向，故将聚焦于音乐思想的“子卷五·微茫之辨”设为“主音卷”（do）。“人物”与“作品”分别是音乐思想的“行为主体”与“行为产品”，势同两翼，拱卫“主音”，故将“子卷二·骄子之魂”设为“下属音卷”（fa），将“子卷一·经典之谜”设为“属音卷”（sol）。“风俗”与“历史”彼此互补：“风俗”彰显空间差异（地域、国度、民族），依赖于积淀，相对稳定，且与“思想”（do）和“作品”（sol）关联密切（风俗映照思想，作品凝聚风俗），故将“子卷七·万方之灵”设为“上中音卷”（mi）；“历史”强调时间线索，倾向于变迁，相对游移，且与“人物”（fa）与“思想”（do）不可分割（人物创造历史，历史蕴藏思想），故将“子卷四·教化之脉”设为“下中音卷”（la）。“原理”（指作曲技术理论和表演技术理论）与“思

[1] 希罗多德（Ἡρόδοτος，约前484—前425年），古希腊作家，历史学家。他的《历史》（Ἱστορίαι）一书是记述公元前6—前5世纪希波战争的历史名著。因其各卷都以一位缪斯命名，故也称《缪斯书》。

想”关联甚切，本身都是理论，而且，“原理”在很大程度上指向于“思想”（就像导音迫切归属于主音那样），故将“子卷三·原理之思”设为“导音卷”（si）。“传播”是“思想”（do）的合理后续，又是“风俗”（mi）得以形成的基础，故将“子卷六·启未之弦”设为“上主音卷”（re）。由此，七卷分立，相辅相成，协调感应，遂成“文明”。

此外，因虑及学科发展和社会生活的迫切需求，本译丛另设七个特色“专题”——音乐专题史读本、音乐表演学读本、名家讲坛读本、原始资料读本、国乐西说读本、学科交叉读本、乐迷书签读本，以便从另一角度标明每本译著的论题属性。七个“子卷”与七种“读本”是彼此交叉的两个框架，前者是体系性架构，自足、闭合、稳定；后者是专题性描述，非自足、不定格、可按实际需求做出调整。

“俄耳甫斯音乐译丛”是一套极具开放性和包容性的丛书。我们竭诚欢迎广大读者为本译丛推荐选题，更期待有能力的译者加入我们的翻译团队。诚然，我们的一部分译者初窥门径、资历尚浅，虽经译审委员会竭诚审校，但错讹疏漏在所难免，恳请读者雅量海涵并不吝指正！

祝愿本译丛与时俱进、茁壮成长。

是为序。

孙红杰

2018年7月

修订于上海师范大学音乐学院

“原始资料读本”释注

历史研究以史料为根本。围绕史料的考证、注疏、辑佚、解译和整理，既是修编史书的必要前提，也是给养史识、发引史观的无尽资源。作为“第一手”史料的原始资料更是如此。史家对史料的解读难免具有主观性，这主观性（或为魅力之源，或为祸患之根）中既有特定时代语境和文化气候的潜在影响，也有个人学识眼光和学术性情的直接决定作用。历史学家克罗齐（Benedetto Croce）声明的“凡史皆为当代史”，正是对“无史不主观”这一事实的精练概况。相同史料常能引发不同见解，甚或支持论调相反的叙述。具有“元典”品格的史料尤其如此，乃至出现“任人解读”的情形。依此而论，史料是比史书和史观更能超越时空传诸后世的东西，也更能激发研究者的持久兴趣。史料建设因而是历史学的永恒课题，音乐史也不例外。无论历史学者抑或普通读者，都可以从研读史料中深深受益。如所周知，西方文明史上的文艺复兴运动是以发现和研读古希腊元典为契机的，这场运动对西方近代文明所产生的深远影响，强有力地佐证了经典原始

资料所潜藏的重大启迪意义。

伴随唱片、乐谱、音乐会和网络音乐媒体的愈发普及，严肃爱乐者群体的旨趣、眼界和智识都在迅速提升。对某些历史问题怀有特殊兴趣的爱乐者，已不再满足于那些在音乐史书中只被浅略提及的人物、事件和作品，抑或那些经过了语境移植和主观释读的文献、理论和观点，而是希望能直面史料、品读原典、查验原始证据，以获悉相对“原真”的历史资讯。西方音乐史上的原始资料，除包括乐谱手稿、乐器遗物、私人信札、原始档案（如公函、奏疏、法令、条例、账簿、契约）等实证资料外，也包括能深刻反映音乐史某时期的文化氛围、社会习俗、思维方式、智识成就等的理论性文字著述——如专著、论文、手册、笔记、序言、回忆录、传记等，尤其是那些在音乐史上产生过重要影响乃至被奉为经典的读本。

“原始资料读本”的设立，正是为了集中引进具备“第一手”史料价值的文献资料。所谓“原始”，主要不在于时间远近上的考量，而在于对资料的文本属性和价值倾向的评估，言指其面貌相对原真、未经主观释读（忽略翻译过程所伴随的能动性）、内容关注度高、意义辐射力强、已被多面解读和多方援引等特性。尽管当下音乐史书的撰写通常是以作曲家为中心，因而所选择的史料（除必要的时代背景资料外）更多是指向音乐创作活动以及围绕这些活动（例如其形式产品、创作缘由、风格特征、

历史地位等)而生发的理解,然而该读本系列却希望在此基础上适度扩展,将相关于音乐社会生活、音乐家心灵世界、音乐表演实践、音乐哲学思想、音乐接受状况、音乐理论研究等的原始资料也包罗在内,以应对日益多元化的学术兴趣。

西方音乐的“异文化”属性使国人不太容易获取它的原始资料:除了时空隔阂、语言障碍等显在的不利因素外,还存在观念、体制和技术上的深层困难。西方音乐史原始资料的翻译引进,因而要比普通音乐著作多费周折。尤其当面对早期文献时,译者常需处理诸多超出其既有知识结构的学术难题——杂多的小语种词汇,古老的语词、文法、修辞习惯,某个时期或特定范围内流行的暗语,甚或令专业学者也蹙眉不解的冷僻术语,凡此皆须额外卷入大量的案头工作。与此学术热情构成强烈反差的是一种时常听闻的消极论调,认为原始资料陈旧过时,远离学科前沿,不值得耗费人力和物资来引进出版。这是可悲的短见。学科的“前沿”固然应该关注,学术的“历史”却也不应抛弃。艺术史家巴福尔(Ronald Balfour)曾说:“每个文明不仅通过它自己[当前]的成就赋形,也依靠它汇纳往昔的成就赋形,如果那些成就毁灭,我们也丧失了自己历史的一部分,我们将为此而贫弱。”以辩证眼光看,今日的“前沿”终究也会“过时”,而看似“老旧”的陈年史料,未必不是往昔的“前沿”。若只“瞻前”而不“顾后”,势

必无法真正理解一种学术的传统。“原始资料读本”寄望于触碰潜藏于西方音乐悠久历史和深厚学统之下的庞大根系、隐秘神经和古老纤维，期望得到广大读者和学者的关注与支持！

孙红杰

2016年10月

起草于英国牛津大学

2018年5月

成稿于上海师范大学

中译本序一

二十世纪新音乐先驱、奥地利作曲家勋伯格[A.Schoenberg],其激进的观念和音乐风格几乎无人不晓,然而他在作曲技术理论方面的卓越贡献却未必得到了应有的关注。勋伯格涉及和声、对位、配器、作曲法方面的著述总共六本,都是讲传统技法的。中国抗日战争时期,经德籍犹太教授弗兰克尔[Wolfgang Fraenkel]介绍,勋伯格的《和声学》(1911)曾在上海国立音专部分学生中流传^[1]。最早译成中文的是他1948年的《和声的结构功能》(茅于润译,上海音乐出版社,1958),囿于当时的文化环境,那本充满理论智慧和创见的和声学在我国专业界影响甚微。只是待到改革开放之后,随着国内勋伯格研究的进展,《作曲基本原理》(吴佩华译,上海文艺出版社,1984)、《勋伯格和声学》(罗忠镕译,上海音乐出版社,2007)等中译本相继出版,冷落的气氛似乎才有所缓解。

不久前得知,周强翻译的《勋伯格对位法》将由西南师范大学出版社出版,甚感欣慰。原著是伦纳德·施泰

[1] 桑桐、陈铭志、叶思敏:“解放前上海音乐学院理论作曲专业的历史回顾”,载于《音乐艺术》,2007年第3期,第24—39页。

因[Leonard Stein]根据勋伯格20世纪30年代在美国加州大学所授对位课的讲稿整理而成。此书是按照福克斯[Johann Joseph Fux, 1660-1741]分类对位的逻辑构建训练体系,沿用了不少“严格对位”的法则,但尽量淡化了调式风格,更倾向于用大、小调写作。为适应初级班的教学,声部的结合只限于二至四声部的单对位。二、三声部的模仿和卡农写作,是在“写作运用”的名目下从三声部单对位开始切入的。大量的习作“建议与指导”、谱例“评注”,化解了枯燥的技术条文,有利于发展学员自学的主动性。伴随着训练形式由简单向比较复杂的过渡,各种限制逐步放宽,不协和音逐步解放,写作越来越具有和声式“自由对位”的风貌……这已然是一个着意淡化风格,有选择地将“严格对位”与“自由对位”的方法融为一体,构建新教学模式的大胆改革方案了。十二音作曲技法的首创者勋伯格,在传统对位法教学中,依然保持着他那可贵的创新锐气。

作曲家1936年写下的一些文字,是对此书宗旨的最好注解:“须以一种十分不同的方式去看待对位理论。它不只是纯粹的理论,而更是一种训练方法。更重要的是,这种方法意在教会学生在日后作曲时学会运用知识和思想。”“对位艺术的规则与法则在我们的头脑中将不会一成不变……我们对这些规则的运用是基于一种特别的观念,即我们的法则、限制、防范、告诫乃至建议,都旨在引导学生[学会]从最简单的形式逐步过渡到最复杂的形

式，这就是一方面我们为什么要学习它们，另一方面我们尽可能逐渐减弱它们的限制，直至使它们与某种——即便不是当今时代所要求的那种，至少也是（譬如）勃拉姆斯和瓦格纳所要求的那种——和声感受相适应。”^[1]领悟了作曲家的这些言说，就不难理解他在这本书中的所作所为了。

歌德曾说：“凡是值得思考的事情，是没有不被人思考过的，我们必须做的只是试图重新加以思考而已。”歌德这是在讲人们认识客观事物过程中“再认识”现象的普遍性。从认知角度上看，勋伯格对传统对位法的改造，就是他对传统对位法再认识的结果。今天将他半个多世纪以前的这本书翻译出版，其意义当不仅是为了增加一本对位法的专业参考书，更重要的也许是可望进一步发掘、发扬他对传统再认识的悟性和批判精神。当今各类音乐专业的作曲理论教学，均含有大量传统技法的内容。然而，当我们在不经意地强调“扎实的传统功底”时，却往往容易忽视这些东西的可变性。不仅传统技法本身在变，而且后人这些传统的历史条件和应用环境的解读也在变，这就需要后继者具有对传统再认识的悟性。尤其是在经历了20世纪作曲技法更新洗礼的今天，哪些课程当开？教什么？怎么教？回答这些问题无疑需要更多的智慧和勇气。以传统再认识的观念仔细品味《勋伯格对位法》定获益多多。

[1] 勋伯格“序一：写给学员”，参见本书的附录A，中译本第251—252页。

《勋伯格对位法》，包括他另外的几本理论著述在内，均不是普通意义的作曲理论读本。它们是20世纪音乐领域中一位勇敢探索者心路的记录，是音乐理论文献中的经典，是创新型思维个体的历史鉴证。今天翻译出版这些文献，意义超越了音乐本身，其蕴含的人文价值和历史价值均是需要继续发掘的宝藏。

贺勋伯格《对位法》中文版的诞生，为周强及出版本书相关同仁们的辛劳点赞。

杨通八 张韵璇

2017年8月

中译本序二

三十多年以前，我在阅读勋伯格这本《对位艺术的探秘之钥》时有些纳闷：作为十二音技法的鼻祖，经历了一番“先锋”“革新”的音乐创作之后，何以在花甲之年还会兴趣盎然地回到严格对位上去。这当然是对作曲技术三百多年来发展历史的一个反思。而对于一向严谨从事的勋伯格说来，这种反思也必定是一项系统工程。自二十世纪三十年代他在美国加州大学担任作曲教授以来，除了这本《对位法》，他还先后撰写了《风格与观念》《和声的结构功能》《作曲初步范例》《作曲基本原理》，从这些著作中可以看到，他对现代音乐何处去的探索，也同样表现在对西方音乐本质的探究上，因为只有认识了“以往”才可能设想“未来”，或者证实自己的“探索”。

对位法是复调思维的符号和载体，也是音乐艺术最根本的技法之一。严格对位的写作包含了对位法在多声音乐的“点、线、面、体”等织体结构中最本质的组织思维与内涵。它的训练目的并非要我们效仿中世纪和文艺复兴时代的音乐写法及其风格特点，而是通过一种基于“点