

作曲技法

第二卷 两部写作练习

保罗·兴德米特著

人民音乐出版社

作曲技法

第二卷 两部写作练习

〔德〕保罗·兴德米特 著
罗 忠 镛 译

人民音乐出版社

作曲技法

第二卷

两部写作练习

[德]保羅·兴德米特著
罗忠·倍译

*

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发行
北京第二新华印刷厂印刷

850×1168 32开·179直文字·五线谱575印张

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数·1—6,135册

书号: 8026·4470 定价: 1.55元

目 录

序	1
第一章 最简单的单声部旋律模式构造	5
第二章 初步的两部写作	23
第三章 旋律加工 (助音、经过音)	40
第四章 旋律加工(续) (留音、先现音、邻音)	58
第五章 旋律的结构原则 (和声细胞与和声场,级进进行)	70
第六章 旋律加工(结束) (由跳进到达的邻音与由跳进离开的邻音,重拍自由音 与非重拍自由音)	87
第七章 调 性 (音级进行)	98
第八章 旋律的调性	119
第九章 旋律模调的加工	130
第十章 自由两部写作: I	147
第十一章 自由两部写作: II	165

序

本书是继我这部教科书的理论篇(第一卷)之后, 指导学生进行练习的前十一章。(译者按: 本书第三卷“三部写作练习”是紧接本卷从第十二章开始的。) 这一章只论述两部写作, 但本书对这个狭窄的领域, 却比其他同类著作论述得更为详尽。要指导学生理解和运用音的各种现象, 特别是和声方面, 只借助两个声部, 虽然不可能得到充分的发展, 然而两部练习, 却由于它音的材料易于观察, 音的运动和结合的可能性有限, 这就为理解作曲中运用音的隐秘原则和活动趋势提供了极其良好的机会。且莫说在学生现有的能力下要使他熟悉这些作曲原则还为时尚早, 因为这些原则都是难以理解的, 并且不是表面上的东西。然而使学生去注意广阔的远景这倒正是时候了。过些日子, 学生的思想和意识便会自然而然地专注于丰富的听觉材料和许许多多规则的运用上。

我的经验是, 早日认识这些活动因素将易于防止形成那些在任何一个高才生的作业中都可看到的“败笔”。如果我们日后不得不回顾这些必要的初步原则, 那自然另当别论了。只有那些经过广泛的试验, 确实认为这里所主张的指导原则有缺点的教师或学生才能提出有道理的反对意见。不过, 即使他从头到尾研习过这些练习, 那也不可能, 因为在他仅仅作完这些初步练习之后, 又怎能对整个音的领域中诸如此类的处理作出最终的判断呢? 我请他

还是相信我多年的经验，并且相信本书中所写的一切没有一点不是在实际教学中经过实践检验的。

在我能抽出时间来完成本书的续篇之前，本书续篇是讲授更高深的多声部写作艺术的，那些想在他们的教学中使用这些两部练习的教师，便只好用这来作为他平时教学的补充了；或者，也可在作完这些练习之后，去找出它和和声与对位练习的联系。这完全可能。在这样作过之后，就会发现目前这些练习完全可用来作为一切写作的基础。这些练习是专门为那些还没有学过过去那一套作曲技法的初学者而设计的。因此，在着手学习本书所提供的作业材料之前，并不需要先作和声或对位练习。然而，先有充分的基本乐理知识和听觉的基本训练倒是学习本书的先决条件；此外，对于各种音程和最简单的三声部和更多声部的和弦结构必须彻底了然于心。尽管这里的讲解并不难懂，处理方法也容易明白——这一章中，每章都讲述了该章所需作业材料，还有作业方法的详细说明，以及一些范例——但如果初学者没有任何帮助，要作好这些练习，还是会遇到困难的。

本书要靠教师的讲授。教师必须使材料适应各个学生的要求。对教师来说，一条条列出的规则和问题决不应妨害他在教学上的发挥；反之，在他精心处理那些已经提出的材料时，还应从中发现创造新的作业材料的要求。这方面对他的创造天赋是没有设下任何限制的。如果他更乐意以传统的作曲方法为基础来教授学生，他也能利用这里所提供的帮助，这些帮助对他说来，就象对他去探索他和他的学生在任何实际应用方面都还一无所知的音的领域一样有用。他将看到在形成独立的写作风格方面他将保有完全的自由（毫无疑问，较老的方法就不是这样）；他决不会被强制在一种预先规定的风格中进行——在本书理论篇（第一卷）出版后，我常常

听见有人有这样的顾虑;其实,他在这里所得到的帮助,是完全可用来解决无论哪种技术上和风格上的问题的。在这点上,预先研习第一卷(理论篇)是能得到有价值的帮助的,特别是如果他想给学生讲授本书中所作的论证的话。然而这倒并非绝对必要,因为第一卷中的一些主要原则,只要和本卷的练习直接有关,在本卷的作业材料和作业方法的阐述中都再次谈到。

保罗·兴德米特



第一章

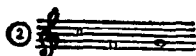
最简单的单声部旋律模式构造

学生把几个音连接成线条形式,其中只出现旋律因素,不用节拍与和声。在这种非常质朴的音的连续中,学生即可了解到旋律的要点。开始的这些例子实际上一切表情都谈不到。学生用于作业的材料是非常少的,而且应用的范围非常狭窄,因此它的结果是既不可能有艺术性也不可能感人。这些旋律纯粹是实验性的研究,它们是不会作为独立的旋律在实际的音乐中出现的,因为旋律线是既不可能也不要求和节奏与和声的影响分开的。然而这些显然非常没有意义的旋律形式却应把它看成甚至最复杂的旋律的胚胎。

从外表上看,这些旋律近似于对位法练习中使用的固定调(cantus firmus)。不过固定调是为了初学者的练习而用的,它对于成熟的音乐家日后的艺术实践是没有什么意义的,然而本书这些练习中的音的连续却是根据纯旋律的最严格的要求而构成的。并且它将被保留到日后——虽然有或多或少的改变——作为一切写作的支柱和基础。

A. 作业材料

1. 我们的作业材料包括半音阶的十二个半音。在使用这些音时不限于谱例①中所举出的一个八度内的音域。



全音符可充作没有节拍关系的任何时值的音使用。在一个练习中，所有的音符都订为同样的长度，其时值大约相当于两次到三次脉搏那样长。用这样的速度便不会有某个音由于较长或较短的时值而同其他的音分离开来；它不可能变成占优势的音或从属的音；而且我们有机会能够充分地去感觉和了解每个音和每种音的进行的意义。在这样的安排中，节奏的力对旋律模式的影响便只有极小的可能性；它被限制在各声部旋律的固定的界线之内。因为象节奏这样重要的要素都置之不顾，所以力度和其他一些有助于表情的东西当然就全都省掉了。这一切对于音响和运动方面的基本进行是没有意义的，而我们在这些音的配置中却只讨论这方面的问题。

3. 初学者的注意力将被那些在他不熟悉的领域中所遇到的东西占据着——这将大大地绞他的脑汁——因此再用一些对目前这些练习的内容并无影响的额外困难来加重他的负担是不明智的。每一位教师都了解学生在初学时将费多大的心思去克服那些不同的谱号给他造成的困难。通过不适当的练习方法我们已得出这样的结论，即C谱号(更不用说同时用几个C谱号了)甚至对于一个有才能的学生也会发生障碍。由于这种情况是这样的可叹和值得非议，所以我们必须正视这个问题。因此，在我们做所有的两部练习时，就只使用两个最熟悉的谱号：小提琴(高音)谱号和低音谱号，其余的谱号则留待日后作三部练习时使用。

4. 我们把两部练习全写给四个声部中的各对声部：高音、中音、次中音和低音。而且这些练习必须写得学生自己能够没有困难地把它唱出来。因此女学生可用高音谱号写给高音和中音唱；

男学生可用低音谱号或用高音谱号形式的次中音谱号来写（谱号下面标一个8字）。学生在以后（从第二章开始）才允许写自己音域以外的其他音域的声部，即使这样，学生也必须时时关心活的声音，利用他们同学的发声能力（大部分都相当缺乏）或教师的发声能力；学生所作的练习决不能只是写在纸上的音符。练习不用歌词唱，而用“la—la”或某些和这类似的音节来唱。歌词仅在最后两章中才使用。已写出的练习，其价值的最终检验，一律通过唱出每个练习来决定。

B. 作业方法

撇开旋律的节奏与和声内容不谈，仅就纯旋律的音程活动而论，旋律乃由音的级进和跳进构成。大二度或小二度的进行为音的级进；比这两种音程大的进行，从小三度开始，为音的跳进。在一长段旋律中只包含级进或只包含跳进也可能构成有高度对比的旋律线。然而这却并不是最合乎要求的旋律表现形式；反之，最合乎要求的表现形式是其中级进和跳进结合在一起的例子。在这样的例子中，它们那富于紧张度的特性以一种巧妙的方式揉合在一起，并且把形式、音响、和内容结合起来产生出一种总的效果。这种组合，这由单音的内在性质所引起和发展，并由教育、经验、和个人趣味所影响，甚至在最细微的地方也支配着我们将要构成的自成体系的旋律式样。注意下面一些规则就会引导我们向这个目标迈进。

规则 1.

一首练习的任何一个声部的音域大约一个八度。



“大约”一词的意思是不把音域限制得太死。当不得不需要一个较宽的音域时，作为例外，八度音域可以扩大。限制音域是为了防止我们使用太大的旋律曲线。这样的曲线虽然是一种表现宏大风格的有价值的手法，但却容易破坏练习的简洁性，而这却是我们必须切实注意的。在只要求很少的表情时，也不宜于用太大的旋律曲线。再者，限制音域还可保证学生们能唱得出来。

规则 2.

对于练习的长度不可能作出硬性规定。然而学生将会注意到，如果把所有订出的规则都考虑到，便会使得练习都成为差不多相同的长度。少于七个音便几乎不能使人感到旋律的发展；比这数目多一倍则常常需要回到已经出现过的音上，这就就会产生单调的结果。

规则 3.

第一个音和最后一个音相同。因为结束时回到开始的音上便会在形式上和音响上给听者以圆满和完整的感觉。

规则 4.

旋律进行的方向最多四个音之后必须变更，以免使音线的向上或向下太显著。

规则 5.

结束前只能使用下列各音：

结束音上面或下面的二度(大或小)，

结束音上面的三度(大或小)，

结束音下面的四度，

结束音上面的五度。



所有其他的音都会减弱结束的效果。

练习 1

用全音符,不用小节线,构成几个仅限于前面的规则并且你能不难唱出的旋律。不难唱并不一定就是正确的;继续改进你的练习,直到对它完全满意为止。

学生必须养成这样的习惯,即直到自己已完全理解了所有为练习而设的准备,并且直到已把问题本身解决后才进行作业。

练习 2

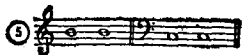
看看练习 1 的结果中有没有在下列规则中被谈到的地方,如果有,就记住这些地方。

我们的旋律是用平稳的、规整的、从容不迫的进行来构成它们的曲线。这就要求把旋律中所有妨碍平稳流动的音群排除掉。例如一个音或一个音群如果通过它们的时值或通过它们和其他音的密切联系而被加强了的话,在周围的许多音中,这种被加强了音便会破坏旋律流动的平稳性。此种手段,在比这里限制小的写作风格中,倒将故意使用它。

下面的规则即针对此种起破坏作用的因素而订:

规则 6.

音的立即反复是禁止的。



如果一个音立即第二次发音,其间没有插入别的音来加以缓和,联系到其他的音来看,它的地位便被加强了。此种加强会妨碍旋律的流动。

的意义来说不把它看成是三和弦。虽然以后（在更复杂的三部配置中）我们将把它们当成独立和弦使用，但它们并不符合在规则 7



开始处所要求的条件(狭义的“分散三和弦”), 因此它们的分散形式(旋律的形式)在这里可以使用:



在分散三和弦和分散三全音和弦中插入一个和弦音构成二度的音, 分散和弦的效果便会大大地减弱; 不过用这种方法还不能完全消除分散和弦的效果就是。



我们不可能订出一个精确的规则来使学生毫不含糊地确定这些分散和弦是有害的或是良好的。判断这类音群比在任何别的时候都更应靠他的耳朵。不管插入的音怎样, 如果这音群听起来妨碍旋律的流动, 这音群便应排除。反之, 如果音线的旋律推进力强得足以把旋律带动向前, 因而可用插入的音来克服和弦型的话, 此种音型便可使用(虽然在别的情况下它们的价值也许会发生问题)。

规则 8.

避免模进(同一个旋律型在不同的音高上反复)。



模进也造成旋律单位。甚至当模进的第一个模式完全按照规

则来构成时，它在较高或较低的音上反复，听者所感受到的也是这个模式，而不是个别的音。

所有模进中最短小的一种，两个音的模式在别的音高上反复，只要它的反复不超过一次，只要它不给练习以一种明显的节拍感



觉，此种模进便没有妨害。然而一个转位模进却常常有害，尤其是当模进的模式中包含一个跳进时。



我说“常常”，这就意味着即使在这些最小的练习中规则和规定的使用也不能不经过思考。常常有这样的例子，其中两个同等正确的解决要由鉴赏力来决定取舍；在某些例子中，甚至宁可采用不完全正确的形式而不采用极正确的形式。不管怎样，学生应当不过份依赖这里所讲的一切也能作得很好；在任何情况中，他都会看到规则和指导其实只约束他到这样的程度，就是说保证他的写作能达到起码的正确性和明晰性，这是任何时候都要求达到的。对练习全都有效的规则是不存在的；相反，它常常必须适应特殊情况中的特殊要求。因此在后面的练习中，订出的指导便已经根据要求放宽了；有时，它们将被其他的指导所代替，或者干脆宣布它无效。

前面的规则在一定程度上通过禁止使用有妨碍的音群来保证旋律的平顺流畅。然而这却不能消除由于使用太显著的跳进而产生的另一种相反的危险，即运动不适当的加速。

规则 9.

比五度大的跳进(向上或向下)不能使用。六度和七度的跳进要不是会造成音群单位——因为接下去的那个音会使人感到是一个圆满的目标(解决)，因此使六度和七度的出现象是一个完整的音列的从属部分