

外国音乐参考资料

内部刊物

一九七九年 第二期

中央音乐学院

内部刊物 注意保存

外国音乐参考资料

1979年第2期

(总内第6期)

1979年4月1日出版

编辑者：中央音乐学院
出版：《外国音乐参考资料》编辑部
(北京鲍家街43号)

每册定价：0.50元

目 录

二十世纪的作曲技术 (六)

.....〔捷克斯洛伐克〕茨·柯赫乌铁克 (1)

论旋律艺术 (六)〔美国〕阿·爱德华斯 (9)

肖邦作品的演奏.....〔英国〕阿瑟·赫德里 (16)

小号奏法.....〔苏联〕季·多克希采尔 (23)

阿·达·马卡罗夫谈钢琴伴奏

.....〔苏联〕Г·维尔·希尼娜 (39)

美国现代音乐 (上)〔美国〕雪莉 (42)

破坏与怀旧 (对美国新音乐的评论)

.....〔西德〕海尔姆特·丹宁格 (52)

从中世纪到现代德国艺术歌曲的演变

.....〔日本〕石井不二雄 (59)

用今天的眼光来看沃尔夫的歌曲创作

.....〔奥地利〕艾·维尔巴 (67)

米兰《斯卡拉》剧院院长答记者问..... (72)

职业性的危险.....〔英国〕丹比·理查兹 (74)

音乐往来

配合现代化路线的作品.....〔日本〕户岛美喜夫 (75)

现代中国的音乐文化.....〔日本〕园田高弘 (76)

康塔尔斯基兄弟的中国演奏旅行及其感想

.....〔日本〕植村耕三 (78)

优美断肠的小曲《二泉映月》.....〔日本〕清冈卓行 (80)

二十世纪的作曲技术 (六)

[捷克斯洛伐克] 茨·柯赫乌铁克

无调性的序列技术和系列技术

——无调性音乐和无主题音乐——

本世纪初,无调性音乐思维的传播归功于一系列作曲家,其中可以举美国作曲家艾夫斯(1874—1954),其他作曲家中首先可以举创作晚期的斯克里亚宾(1872—1915)。但是在力求瓦解调性上(约在1908—1923年间)走得最远、最彻底的是勋伯格、伯格、威伯恩的维也纳乐派。

勋伯格和他的学生由于尽力设法摆脱已经成为音乐教育和音乐会曲目的基础的音乐表现传统,逐渐开始在自己的创作中以一种美学为根据,这是一种从所有至今有影响的音乐法则中摆脱或解放出来的美学^①。勋伯格在他的著作《运用十二音作曲》中写道:“对待不协和音象对待协和音一样、拒绝调性中心是这种风格的特点。结果摆脱了主和弦,排除了转调,因为转调是从已经肯定的调性过渡到树立新的调性的进行^②”。

和弦不再按三度的原则构成。有时甚至四度结构也不再是新的和音,开始出现由各种音程、尤其是七度、二度、四度和三全音构成的和音。八度被排除在外,因为要不然,“重叠的音比所有其它音占优势,从而变成了基础音”。^③

无调性音乐的作者^④排斥古典的对称节奏,为了使他们的作品的节奏方面复杂化,

① 新维也纳乐派的作曲家虽然摆脱了18—19世纪的音乐语言方式,但在音乐思维的总的方式上仍然处在欧洲传统轨道上。——俄译本校订者注

② 引自《作曲家论20世纪音乐美学》

③ 勋伯格:《和声学》

④ 有趣的是,勋伯格不合常情地反而不把自己算在无调性作曲家之列。相反地,他反对“无调性主义”的概念。他在他的《和声学》中写道:“我的追随者的人数和能力都不能令我高兴。他们自然要谈到当前的新流派,于是他们称自己是无调性主义者。但是我一定要和这个流派划清界限,因为我是一个同无调性毫无关系的音乐家。无调性所指的只能是同音的性质毫无关系的东西……所有从一个音列产生的东西,不论是用直接同一个基础音相关的方法创作的,还是用更复杂的关系创作的,都构成调性。……调性可以是勉强感觉出来、勉强捉摸到的,调性关系可能是不清楚的、难以理解的、甚至是不理解的。但称某种调性关系是无调性的,正象我们想称色的关系是无光谱的或并非互相补充的一样困难……一般说来,如果找一个合适的新名称的话,那大概可以称为:多调性或泛调性”。(勋伯格与纯粹否定的概念“无调性”相对立,采用了“泛调性”的名称,解释为:一种音的因素的连接和连续,其中每一个音的因素都理解为是属于某一个调性的。参看前章的“泛自然音的作品”——俄译者注)。

当然,这样理解有调性主义,与其说是从“调性”的概念,不如说是从“音”的概念引伸出来的,理解得过于广泛。这可以说明作者对问题的态度,但这对于音乐的发展、不论是在理论或实践上都无多大意义。

而把音符无规律地分成三连音、五连音等等来同正规的分法并置。他们把重音放在弱拍上，强烈的不规则的节奏（用带两个附点的音符  来强调），改变小节中的拍子、甚至回避民间歌舞的节奏的迹象。

他们不承认作品结构的主题原则，拥护**彻底的无主题性**。这导致至今固定下来的形式解体。音程和自由变奏发展的原则(entwickelnde Variation)是唯一的建筑材料。这种原则是没有任何一个动机是原样重复的、而是经常变奏的。此外，勋伯格和他的学生还在作品中引进“有表现力的、有声的休止”，所谓“沉默的音”，听众在欣赏时应当想象这种音。

在这个时期的勋伯格的作品、尤其是钢琴曲作品第11和19，根据史特芬·盖奥格斯的诗写的歌曲套曲《空中花园的书》作品15、五首管弦乐曲作品16、独幕剧《期待》作品17、音乐剧《幸运的手》作品18，音乐朗诵套曲《月迷彼罗》作品21，还有柏格、威伯恩以及其他作曲家的这个时期的作品中，我们常常看到：强烈的力度对比、大幅度地运用缓急法(agogik)，迥非寻常地（到极端的地步）运用乐器，而声乐部分是“说唱”(Sprechgesang)，即在节奏、旋律和力度上完全按语言记谱等等。

20和30年代，在捷克斯洛伐克有阿洛伊斯·哈巴是无调性和由它引申的无主题音乐的作曲法的宣扬者。我们前面已经提到过哈巴，虽然他不否定调性的和有主题的作曲法的可能性，但是他认为无主题的作曲法表现了思想、“精神”上的自由，表现了无限的生命热情和对新事物的渴望。他把无主题音乐的原则概括为大致三条基本规则：

1、坚决不用和不综合已经知道的形式——奏鸣曲、回旋曲、谐谑曲、赋格曲、卡农曲等等。

2、在作品中不运用以前的具体手法，即：循环性划分的旋律写法、主题的加工、动机的重复和移调、旋律的循环性，不用模进的移位，排斥一切已经成为构成形式的因素。

3、认为音乐的抽象性是它的基本特征，于是创造这个概念的新体现。于是用新的伸缩自如的节奏感觉和思索，用旋律进行的三个基本性质彼此不同的变奏来构成形式。三个旋律进行的不同性质是：上升、停留在一个高度和下降。创作划分不规则的旋律，常常是一些不大的旋律片断，既不彼此结合在一起，也不重复，而是形成一个统一的、不断向前突进的旋律音流，即句逗划分是依照乐思，而不是依照死板公式^①。

这里我们简单地解释一下某些概念和以无调性为基础的音乐技术的发展。无调性逐渐地愈来愈有组织性、平均地运用有同等意义的（平等的）音乐因素，这些因素聚集成一个序列或一些序列。这里所提供的名词和对它的解释（参看图解4）反映了我们力求尽可能地客观、合乎逻辑和历史的准确性，但我们当然并不认为是完备和不可改变的，因为人们在这些问题的概念和观点上至今仍有很大的分歧。

在自由无调性的和无主题的作品（参看97）中，（当然，无主题不一定是无调性的特征，这我们以勋伯格的三首钢琴曲作品11中的第二首为例，它是无调性的，但主题很清楚）很快就产生了导向**有组织的无调性**的方法。起初兴趣的中心是选择一个课题：只

把平均利用一个八度的音域内的各音高做为一条规则。后来又产生了把音乐所有其余的因素（参数）也都组织起来的意图。

把无调性结合起来的任务落到序列上。我们把只是音高的（比较概括地说，就是“一个音乐参数的”）组织称作**序列技术**。如果在组织中还包含有音的其它特性（时值、音区、力度、音色、乐器的发音法和奏法等等）、音乐的其它成分，而与它们相互结合，那就是**系列技术**了。由此可见，在自由无调性、序列和系列技术之间有本质上的不同①。

①当然，可以扩大到所有以运用序列为基础的音乐领域，无论是只在音高的范畴的不彻底的“序列”的创举也好，还是全面组织化也好，都用一个笼统的名称“系列”音乐。约翰·普·蒂尔曼所用的不太习惯的概念“复序列”（“多序列”）很好地强调出同时把许多音乐参数组织起来的技术的最高程度。遗憾的是，不得不适应不太合理、但已经在外国文献（尤其是德国）牢牢地扎下了根的名称“系列”，用它来只称呼所谓“多元”（mehrdimensional）技术，这种技术借助于序列控制几个、甚至“所有接受组织化的音乐领域——音响与形式的一切特点”，参看施托克豪森：莫扎特的创作中的终止性的节奏——《达姆施塔特新音乐公报》1961年。“序列”的概念是引自包古斯拉夫·舍弗尔——作者。

序列音乐术语还没有最后确定下来。兹介绍俄语用的体系如下：

序列——音的行列（音组），用把它重复的方法可以构成作品的整个音高方面的结构。“序列”这个名词既指这种音列在作品结构中的作用，也指这种音列本身（和它的重复）。序列可以是十二音（通常的全序列）和它们的任何数量的音。

序列技术（序列性）——1，以重复（引进）序列为基础的作曲方法；2，只用音高的序列的作曲方法。
序列音乐——用序列技术所作的作品。

音列——1，音的任何连续；2，全部十二音高体系没有重复的连续（同半音的范围一样，即全部十二个音）；音列与序列不同，它不是引出作品的所有其它音的因素的本源。3，“音列这个名词也可以是指序列的个别出现，如果它被看做（从该处的前后关系来看）是十二音的总合的话（例如，最好说“四个序列的音列同时陈述”，而不要说：“四个序列同时陈述”）。

系列技术——利用两个和两个以上的参数（例如，音高和节奏的序列或音高、节奏、力度、发音法、音色的序列）作曲的方法。

十二音体系（十二音序列）——1，十二音高序列的技术。2，在十二音级音的体系条件下的不完全的序列（例如，十音、六音、四音的序列）的技术；还可以是指：3，非序列的十二音体系——不重复音程的同一序列的十二音音列（也是完全的和不完整的半音领域）的技术。

复序列技术（复序列性）——用一个参数的（通常是音高的）两个或几个序列作曲的方法——俄文版校订者注。

日美合拍的关于巴尔托克的故事片

描写匈牙利作曲家巴尔托克的生平的日美合拍的电影《遥远的多瑙河》将在今年8月底完成。导演为日本的黑木和雄，演员皆欧美人（巴尔托克为西德的马克西米连·歇尔扮演）

（摘译自日本《音乐新闻》第1765号）

无调性的和无主题的音乐的范例:

谱例91: 勋伯格: 《月迷彼罗》

А. Шёнберг, «Лунный Пьеро»

91 Mäßige ♩ (ca 60)

Klin A

Голос

Mäßige ♩ (ca 60)

p

pp

p

Pi-er-rot! mein La-chen hab ich ver-

p

pp

lernt! Daß Bild des Glan- -zes zer-

f

pizz. *3*

pp

3

PPP

2a.

The musical score consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

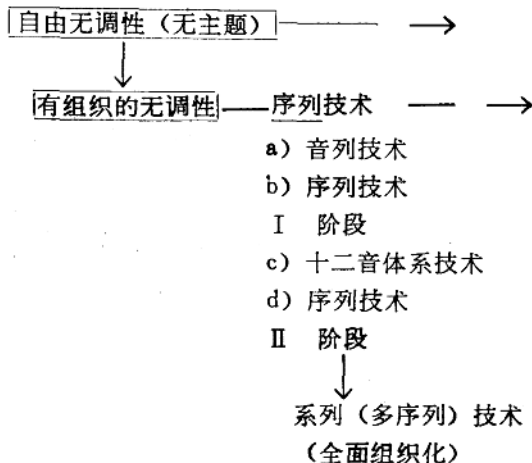
First System:

- Vocal Line:**
 - Lyrics: floß, zerfloß! Schwarz weht die Flagge
 - Dynamic: *pp* (*gemischt*)
 - Tempo/Expression: *pp*
- Piano Accompaniment:**
 - Left Hand (L.H.): *PPP*
 - Right Hand: *pp*, *espr.*

Second System:

- Vocal Line:**
 - Lyrics: mir nun vom Mast. Pier
 - Dynamic: *p*
 - Tempo/Expression: *poco rit.*, *(klaglich)*, *pp*
- Piano Accompaniment:**
 - Left Hand: *ff*
 - Right Hand: *poco rit.*

无调性的一序列的和系列的技术的种类和阶段：（图解 4）



序列技术的种类和阶段是：

a) **十二音体系前的音列技术**。作曲家运用音列，在某些情况下，运用几个音列（大量不重复的各种音高的音的连续），运用纯线条的、旋律的方法写作。主要是指把音列结构节奏化，使音列结构采取重复、转位、逆行、倒转、逆行倒转、有时还有扩展或压缩的各种形式，所有这些手法都轮流运用，不遵守任何预定的原则。

b) **第一阶段的序列技术**。运用从三个到十二个不同音高的音的一个序列（一个综合体）或几个序列（几个综合体）。不只在线条方面，而且在纵向关系和纵横结合的关系上运用序列。

c) **十二音（十二音体系）技术**，实际上是把序列技术贯彻到半音阶的全部十二音的综合体中。^①

d) **第二阶段的序列技术**。后期十二音体系，愈来愈广泛地运用音程的和动机结构的方面，常常甚至有损于十二音已经达到的全面组织化。虽然，这里大部分指的是（在整个作品的范围内）平均地运用所有十二音，但是这种写作法是以运用较小的音组（所谓微序列，参看后面有关段落的叙述）为基础的，这些较小的音组也就是高度发展的十二音体系的依据。例如，音列中的音的次序的交换、轮转、反轮转、内插等。第二阶段的完全自由的序列技术又非常接近无调性的作曲方法（详情见后面的论述）。

序列技术的极端阶段——好象是一种最高的技术，不仅同音高的序列有关，而且同音的时值、力度的程度、休止、乐器的音色、乐器的奏法的序列有关，同速度和拍节变化的序列有关——是把音乐的所有因素全面组织化。

音乐的新的组织法的最初表现——音列的技术，例如，我们是在勋伯格的学生阿尔本·柏格的作品中发现的。在他约于1907年写的歌曲《夜》中有以分解的增三和音为基础的七音音列出现（同例11与12比较）。弦乐四重奏作品8，（1910年）有六个全音的动机，这个动机的不变结构用各种移位在整个作品中反复出现。这里特别要注意大、小

① 作者认为c项所说的技术是正统。——俄文版校订者注

三度的音程。

谱例92：柏格：弦乐四重奏曲作品 8。



在根据彼得·阿尔廷柏格的词写的第五首歌曲作品 4 中，根据帕萨卡里亚的五小节的主题（大提琴）作出以十二个不同音构成的对位（长笛）：

谱例93：



勋伯格、尤其是柏格不久就放弃了音列的简单技术。他们学习印象派的经验，结果创造出在**统一的音乐基础上的横向的和纵向的结构**。现代音乐中不仅维也纳无调主义乐派和一般序列技术的追随者利用这一设想，而且其他作曲家，例如巴尔托克也利用它，当然，只是没有这样严格的的形式而已。对旋律因素与和声因素的这种立场明显地表现在安东·威柏恩为独唱和钢琴而写的歌曲作品12（1915—1917）中的第四首里。这首歌曲是他依据自由无调性作曲方法钻研了八年多之后才写的。这部作品是**纵向十二音体系**的开端：

谱例94：威柏恩：独唱与钢琴歌曲作品12之 4



同时表现出愈来愈倾向主题的“精简”。勋伯格的弦乐四重奏曲作品 7 已经被认为是这种结构的作品中“超级精简的”、“最讲究结构的”。任何乐句或音型、任何一个中间声部都是只由几个基本的动机结构引伸出来的。富于特性的动机（常常只是音程）

对构成这个作品有基本的意义，只有节奏根据表情而发生变化。勋柏格力图从贝多芬的某些作品中（虽然是相当成问题地）推断这种统一而又形成对比的结构方法。例如，观察贝多芬在钢琴奏鸣曲作品10第一乐章中对动机和主题的加工。

首先在威柏恩的创作中表现的音程结构比严格的音的顺序占优势，决定了更晚期的**结构主义**的道路。

维也纳乐派的进一步活动的目的，是改进运用所有十二音的作曲技术手法和无调性的组织化。正像我们从举例的片断中得到证实的那样，这一乐派的作曲家们个性鲜明地几乎是同时开始了解决新的创作课题。现今的音乐理论正确地指出：如果要把**维也纳乐派**看成是统一的整体，乃是从历史的角度，而不是从风格方面，勋柏格、柏格、威柏恩虽然从共同的基础出发，但是在创作的性格方向和范围上是大大不相同的。勋柏格不屈不挠地寻求作曲的新规律。而且立刻使这些规律参加到整个音乐的发展中去。他的学生和威柏恩，是一个节思寡欲而又富于诗意的“寂静大师”，力求创作音乐“箴言”、“精华”，是位最彻底的严格组织化的代表者。感情奔放、表现淋漓尽致的柏格和威柏恩正相反，他使一切作曲规则都从属于自己的构思。

维也纳乐派的拥护者的圈子渐渐地扩大了。但无论如何也不同意它的音乐倾向的人数也增多了。（待续）

（张洪模译）

世界名演奏家

玛尔塔·阿尔格瑞西 (Marta Argerich)

1941年生于阿根廷布宜诺斯艾利斯。她的钢琴老师是曾培养出许多优异人材的斯卡拉姆查。跟伏克斯学习过和声学。1955年，她到了欧洲，先后在维也纳跟弗里德里希·古鲁达、在日内瓦跟尼基达·玛卡格夫、然后又跟B·米开兰杰里学习过。57年在包罗查诺举行的布卓尼国际比赛及同年在日内瓦举行的国际比赛上均获优胜，从此，一举成名。但是，真正使阿尔格瑞西的名字成为不可动摇的是她在56年肖邦比赛会上获得优胜的时候。此后，直到今天，她的演出活动发出令人注目的光彩。

阿尔格瑞西的演奏具有浓厚的情绪和性格，和那种脆弱的粘液质的性格无缘，真正是有气魄的、强有力的。演奏的作品无论是多么巨大和要求多么大的力度，她的钢琴从不感到任何畏缩。然而对那种微妙的、精巧的运用也达到了天衣无缝。有时她的演奏会走向急进，但是，从不会变成危险的因素，因为她有坚如盘石般的技术做为支柱。

她的存在使人们感到愉快，而今后她将走什么样的道路，更使人们感到关注。这里介绍一张她的代表性唱片：李斯特奏鸣曲。

（商澄宋译自日本《世界名演奏家199》）

论旋律艺术(六)

〔美国〕阿·爱德华兹

基本结构手法和过程

一般说来,旋律的运动进行是由动机和乐句发动的。一旦这种进行开始,它就用休止和终止来分句和连句。这里有许多结构上的细节,形成运动进行的一般特征。

节奏的进行与音的进行

作曲家像一个工匠一样,必须知道他所运用的音乐建筑材料的结构性能和效果——全部运动进行的可能性。一个音可能是音乐的基本物质单位,但是音程却是结构单位。节奏型的活力和音的倾向使这些结构单位的连续形成一个动力的音乐布局。

节奏的手法

有一些强烈影响旋律的进行的节奏的手法。把许多短的脉动或节奏单位压缩成几个比较大的单位(例如,把三个四分音符压缩成带附点的二分音符)时,就倾向于把前进的速度放慢。如果这种压缩所涉及的单位相当多,就会有瓦解或结束这个进行的倾向。(参看谱例19)。

从另一方面说,把节奏单位分成更小的成分(例如,把一个四分音符分成四个十六分音符)就会加强和延续这一进行,它有一种激发和活跃的效果。(参看谱例20)。——

音乐中的大多数节奏效果都是由结合**压缩**和**细分**这两个极端产生的。切分音的节奏是把压缩的放慢和细分的加速结合起来。休止,或者是无音响,如果发生在强拍或是切分音节奏中,会造成惊人的效果。节奏进行的突然中断会使人暂时“停止呼吸”^①,结果会形成前进脉动的增强。(参看本刊第3期本文谱例14的第7小节)。

除了这些效果以外,还有不规则地强调附点节奏。这些参差不齐的节奏型倾向于强调和加强任何引人注目的节奏细分,可以说是通过能量的痉挛式的伸展促进运动进行。(参看本刊第1期本文谱例5)。在这种节奏的背景上,音程形成方向性的音型。

音的手法

同一个音的直接反复,倾向于把一支旋律前进的速度放慢^②。一个音的屡次复归,倾向于在重复的音内树立一个向心力的轴,所有中间的音都引向这个轴。这种程序能够“抑制旋律的自由冲激”,并且能够抵销通过其它手段获得的运动进行。

① 胡果·黎曼语。

② 保罗·亨德米特语。

谱例19：萨木尔·巴伯：《弦乐的柔板》作品11号第一主题。

Molto adagio

A

1 2 3 4

B

5 6 7 8

A'

9 10 11 12 13

谱例20：亨德米特：管乐五重奏作品24之2 第一乐章第一主题。

The image displays three systems of musical notation for a piano and bass. Each system includes a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass).
 System 1: Labeled 'Moderato' and 'A'. The piano staff has a *mf* dynamic marking. The bass staff has a circled '1' below it. A crescendo line is shown above the piano staff.
 System 2: Labeled 'B'. The piano staff has a *cresc.* dynamic marking. The bass staff has a circled '2' below it. A crescendo line is shown above the piano staff.
 System 3: Labeled 'C' and 'C1'. The piano staff has a *f* dynamic marking and a *dim* (diminuendo) line. The bass staff has a circled '3' below it. A crescendo line is shown above the piano staff.
 System 4: Labeled 'D'. The piano staff has a *cresc.* dynamic marking and a *dim.* line. The bass staff has a circled '4' below it. A crescendo line is shown above the piano staff.
 System 5: Labeled 'P'. The piano staff has a *p* dynamic marking. The bass staff has a circled '5' below it. A crescendo line is shown above the piano staff.
 System 6: Labeled '6'. The piano staff has a *p* dynamic marking. The bass staff has a circled '6' below it. A crescendo line is shown above the piano staff.

如果一个音或音的高度的加强和强调是合乎要求的，那立刻重复这个音是获得这种效果的最有力的手段。（参看本刊第3期本文谱例14）。一个音的重复是倾向于确定和巩固一个出发点，从这里做一个大的音程跳进而不致于危害旋律的整个形式。换句话说，短暂地强调在一个音上的时刻好像是平衡一个大的跳进的另一个极端（参看本刊第1期本文谱例4）。一个音的重复还可以做为两个乐句之间的一环，并且形成一种平稳的联系，而终止的作用不至受到妨碍和模糊不清（参看谱例19第四小节）。

如果重复的音运用过度，会造成两个极坏的效果之一：或者是破坏了旋律的流畅，或者音的高度强调得超出了同旋律其余部分的比例。

连接进行。由我们的音阶划分的特有的单位创作出的旋律，显示出大都是级进或连接进行。这些音程的确切的大小和运用它们的比例是受它们得以出现的特定的音乐文化的影响。一般说来，在西方音乐中全音级的比例要比半音级多。“旋律的真正结构单位是二度”①。大多数的旋律进行都是级进的②。

一个音符同一个音符相隔的级数愈小，旋律愈有说服力……〔级进是不协和的解决中的声部进行的主要倾向……〔运用小音程〕会产生旋律速度平稳的效果③。

级进是获得旋律进行的最自然和最有效果的音乐手段。一个方向的稀有的长度的经过句要求连接的进行（参看谱例19）。这可能是惯性法则的表现：一种特定的运动型一旦开始连续进行，由于惯性，就倾向于抗拒任何相反的力量。因此，一支连续进行的旋律线展开成一种方向性的动量，动量的强度大小是同线条的长度的大小一致的。因此，通过到一个强调点的连接进行的连续线条，可以树立起特别强调的重点。

从另一方面说，由连续运用连接的进行而造成的方向性的倾向的顽强性是很容易用整个旋律的方向平衡来打破的。为了防止这一点，必须把某些有抵制效果的同等有力的手段应用到这支旋律线上。显然，相反的进行是最好的抵制手段。到一个调或调式的级进的有关部分的倾向，也抗拒连接进行的惯性。因此，连接进行的强有力的效果，如果不加辨别地滥用，就会导致真正的音乐含意很少的音阶式的经过句显著占优势。

半音进行具有连接进行的任何表现的非常顽强的倾向。它集中了强烈的方向性的影响，能够很容易地支配旋律。运用它是倾向于把任何前面的音程型或布局抵销。“半音进行把一个个音太紧密的连结在一起，不适宜于自由的线条展开”④。

上邻音、下邻音、经过音、留音、先现音的手法的产生全都是由于它们同和弦进行的关系。每一种这样的手法的实现都是在连接进行中自动产生的。

跳跃进行。所有大于二度的音程都包括在跳跃进行之内。心理学的研究指出了音程大小同运用次数之间的一定的关系：一般说来，音程愈大、运用得愈少⑤。比较大的音程使作曲家能够用在旋律进行中产生抑制或间隔来改变旋律的速度⑥。虽然大的跳进能够倾向于破坏连续性，但它们提供旋律轮廓所需要的变化⑦。一个大的跳进自然产生一种重音，它引起人们加强注意，而不是动力的起因⑧。

亨德米特认为：同一个方向的两个或更大的音程的连续，总会表明或意指某些和声

① 亨德米特语。

② 瓦尔特·皮斯顿语。

③ H·J·瓦特语。

④ 亨德米特语。

⑤ 奥托·奥尔特曼语。

⑥ 瓦特语。

⑦ 皮斯顿语。

⑧ 卡尔·埃什曼语。

的和弦。使人认出和弦可能限制或停止旋律的向前的运动进行。增音程和减音程由于它们的强烈的和声牵连关系而特别积极和有粘合力。这些音程的倾向可以用在增、减音程的前后立刻有到完全四度或五度的进行稍加抵销。

由于和声细胞倾向于把音连接成组,所以能够形成旋律向前进行的适当的徘徊。这些短暂的徘徊有许多理由是音乐上所希求的,并且能够使听众以沉思默想的方式对旋律产生反应^①。因此和声细胞不是很富于表现力的进行,因为它们很难摆脱和声的静态进行的性质。另一方面,和声细胞给骨架结构以自然的稳定性,这必然会增加旋律的意义。^②

虽然亨德米特的某些作品好像同他的理论相矛盾,但他坚决主张和声背景总是呈现的,二者都在作曲家和听众的脑海里:

在一支旋律中的一组音是像链条的环一样在和声上连接在一起,它们赋予旋律以色彩和光泽。它们是旋律的实体……听觉总是找到某些和声的联系的一——如果在两三个音内找不到,那就在更广的空间里找到。所以,作为旋律中的因素而排除和弦的联想是不可能的^③。

无调主义者坚决主张可以写出不包含和声意义的旋律来。由于强烈的和声背景在我们的音乐文化中已经根深蒂固,看来完全淹没和声是不可能的。有和声含意的音程不可避免地会出现在旋律里。无调主义作曲家只能警惕它们的出现,并且尽力使它们分散在比较广的面上。

在同一个方向运用两个或更多的跳进通常造成一种笨拙和分开的效果,导致缺乏能够辨认的连续性。杰帕森曾经详尽地研究帕列斯特里纳时期的音乐中的旋律的特性,他曾经探索了跳进的某些特点:

在上行时,比较长的进行通常是在轮廓的开头,而后来的是比较短的进行……在下行时,相反地,比较短的进行通常是放在前面^④。

这些特征是根据这样的一个假设:在小音程的上行的线条的末尾,发生一个大的上行的跳进,这将造成音乐的能量的不匀称,因此破坏旋律的平衡。同样,在小音程的下行线条的开头有一个大的下行跳进将同样破坏音乐的平衡^⑤。显然在杰帕森的推理中不注意旋律线的方向,而是一种音程层次的绝对音级在起作用。最大的音程出现在低音区,有一个比较小的音程的逐渐上升的层次。这些特点可能在音程的纵的关系上有音响效果,但是运用同样的音程关系在横的方式很难说有什么道理。

20世纪的音乐在大小音程间的关系的限制上好像有点任意。现代所运用的旋律可以接受的音程结合是这样多样化,变成很难规定或限定任何特定的关系了。可是,我们的音乐认识水平还没有提高到这样的程度:能够辨认同一个方向进行的、由连续的大音程组成的音级结构。我们的音乐的本能是希望在一个、也许是两个大的向上或向下的跳进以后变换音程的方向。

连接进行和跳跃进行的结合。实际上每一支旋律都是由这两种进行的一些平衡的结

① 亨德米特语。

② 同上。

③ 同上。

④ 克纽德·杰帕森语

⑤ 同上。

合构成的。当一支旋律的进行是按一个方向或是小音程的连续、或是一个或更多的大的音程的跳进、或是一些二者的结合时，那就需要有一个反方向进行的补偿的效果。例如，在一个进行中产生在一个轴心音上的不断地前后转动。这种转动可以在一个范围内象动机展开一样扩展和展开，但是在方向性的进行中必须永远保持相对的平衡。运动进行的这种平衡关系始终是明显的，并且在旋律的结构中成为一条可靠的法则。

开头的五度跳进被后来五度下行所平衡①。

在像七度或八度这样大的音程以后，线条差不多总是向跳进相反的方向返回，这样来帮助保持在大的跳进范围内音高平衡②。

旋律的进的方向至多在四个音以后必须改变，以免过于强调音的上升或下行③。

在紧密的连续进行中可以用几个跳进，如果在跳进中间音高的方向有变换的话④。

托赫概括地描述了旋律的伸缩方面的这种结构法则的特点。不仅整个旋律的方向是平衡的，并且音程性质相反和音程的大小也是互相取得平衡的。

如果我们比较仔细地研究大的波状线条的小的局部的起伏，就可以看出不是随便改变方向的，而是有利于某种倾向，这种倾向如下所述：通常在一系列同一方向的小的级进以后，接着是反方向的一个跳进。相反地，通常在一个方向的跳进以后，接着是一系列的反方向的级进。（参看本刊第1期本文谱例4）

这种倾向的变化说明：向下跳进由于它们不显著，所以不像向上跳进引人注目。一旦一个音程或一个经过句的高的限度已经发音，这支旋律的任何在较低的水平上的继续，都会有一个次要的重点。因此，在下行的跳进以后，是允许有一个反方向的大音程的连续进行的（假如它不达到或超过前面的高音的话）。在一些向上的跳进以后，总是希望有反方向的连续进行，“因为不然的话，情况就会呈现出过于动荡不安和不够有规律的性质”⑤。

在托赫称之为旋律的伸缩性中，是运用了形成音程推动力的特殊手法。不论哪一个方向的跳进都是前面有一小组节奏短的音，它们好像以它们中间的一个音当做枢轴而上下波动，然后向上或向下一个大跳进。这种手法表明是“卷紧”……一种松开之前的扭动，……接着就是“进出”或“跳跃”。先有一个不论是哪一个方向的跳进，然后一般都是接着出现级进。这个进行是相反的方向，并且比卷紧的音组的节奏时值低（参看谱例21）

另外一个常用的结构手法是叫做“转弯”或“环绕法”。旋律线的一部分按一个特定样式或规则的音型始终如一地进行，在选择一些点上插进上邻音或下邻音、或者其它不规则的音来转弯。规则的音型进行中的这些偏离，倾向于短暂间阻挡或推进旋律的势头。这产生一种在结构上很有用的进行的伸缩性⑥。（参看本刊第1期本文谱例9）

看来音程进行的大小同节奏的细分非常相似。当用一系列小音程时，比较短时值的音符或快的节奏进行是比较适宜的，而一个比较大的音程的进行是要求比较长时值的音符

① 亨德米特语。

② 皮斯顿语。

③④ 亨德米特语，

⑤ 杰帕森语。

⑥ 托赫语。