

作曲基本原理

[奥] 阿诺德·勋伯格 著
吴佩华译 顾连理校

 **SMPH**
上海音乐出版社

Arnold
Schoenberg

Fundamentals
of Music
Composition

作曲基本原理

[奥]阿诺德·勋伯格 著

吴佩华 译

顾连理 校

(修订版)

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

作曲基本原理/[奥]阿诺德·勋伯格著;吴佩华译 顾连理校—修订版.—上海:上海音乐出版社,2005.10 重印

ISBN 7-80553-360-1

I.作… II.①阿… ②吴… ③顾… III.作曲理论
IV. J614

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第087569号

责任编辑:杨海虹

封面设计:陆震伟

作曲基本原理

修订版

[奥]阿诺德·勋伯格著

吴佩华译 顾连理校

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路74号

电子信箱:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.slcm.com

上海市印刷二厂有限公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 9 谱、文 281 面

1984年7月第1版 2005年10月第2版

2005年10月第3次印刷 印数:19,501—23,800册

ISBN 7-80553-360-1/J·309 定价:18.00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

绪 论

本书是阿诺德·勋伯格的三部关于音乐理论与实践的巨著中的最后一部,主要是根据他在美国的教学经验写成的。像另外那两本(《和声的结构功能》^①与《对位初步练习》)一样,本书也是既适用于日后可能成为作曲家的天才学生,又可供“一般水平的大学生”使用(见书末附录中勋伯格的自述)。正如作者所说,他计划把它写成一本“深入浅出地讨论技术问题”的书。

《作曲基本原理》一书结合采用了两种探讨方法:(一)分析名家作品,重点是贝多芬的钢琴奏鸣曲;(二)实际写作音乐曲式(小型与大型)。作为一本分析教材,它把《和声的结构功能》中的后面几章,特别是第十一章《用于不同作曲目的的进行》作了更详尽的阐述。作为一本作曲初步练习的教程,它扩充了《初学者作曲典范》这本提纲中的素材。

在《作曲基本原理》中,像在他所有的音乐实践手册(包括早期的《和声理论》)中一样,勋伯格的教学法主要并不是只着眼于理论上的考虑(虽然在他的实践指导中总是可以找到基本的理论基础),而是还立足于揭示作曲的基本技术问题,并说明如何用若干不同方式加以解决。通过这样的探讨,鼓励学生在评比许多可能性的基础上培养自己的判断力。

列奥尼德·施泰因

1965年

^①本书已由上海音乐出版社出版(1958年,茅于润译)。

编者前言

《作曲基本原理》一书是勋伯格在南加利福尼亚大学和加利福尼亚大学(洛杉矶)执教作品分析课和作曲课的产物,从一九三七年开始写作,断断续续直到一九四八年。在他去世时,大部分内容都已经过四次不同程度的修改。在那些年中他专门写了数百条谱例来说明他的文字内容。到最后一稿,许多谱例都换上了著名乐曲的分析,还有大量谱例则用进了《和声的结构功能》一书。

由于我在整个这一时期中始终与勋伯格一起编写此书,勋伯格夫人就要求我来承担统一各稿的出版准备工作。到《回旋曲式》一章为止(包括这一章),文字基本上是完整无缺的,只需把英文润饰一下,并剔除一些重复的地方就行了。最后一章没写完,需要重新组织,因为很多内容都在前面的《大型曲式的各个部分》一章中出现过。

本书一开始就是用英语而不是用勋伯格的母语德语来构思的,这就造成了术语和文字结构上的很多问题。这两种文字中的许多传统的术语他都弃而不用,宁愿借用或杜撰一些新术语。例如,他采用了一整套术语来区分一首作品中各个细分的单元。“部分”一词(part)在这里是不加限制地作为一个普通名词来采用的。其他的术语(大致按篇幅大小和复杂程度排列)有:动机(motive)、单元(unit)、要素(element)、短句(phrase)、前句(fore-sentence)、后句(after-sentence)、片段(segment)、段落(section)、分部(division)。这些术语在书中用得前后一致,意义不言而喻。另外一些专业术语在书中都有说明。我故意保留了勋伯格所用的英语句子结构的某种情趣,只要它能生动地表达内容,哪怕与习惯用法有出入也不去管它。

本书的目的是给大学的作曲学生提供一本基础教材。前半部分详细论述如何处理初学者所面临的一些技术问题,力求绝对切实可

行,每一条建议和每一个过程都通过分析名家的写作实践而作了仔细的验证。接下去,我们又把那些基本概念、结构和技术大致由简至繁地用于一些传统的器乐曲式,从而使它们融为一体。

勋伯格坚信,作曲学生必须充分掌握传统的技术和组织方法,并且对音乐名作具有广泛而熟练的知识,否则就难以解决现代音乐中那些比较困难的问题。在这本基础教材中很少提到一九〇〇年以后的音乐,但它鼓励学生充分运用这个时期以前凡能找到的资料。不过,这里所阐述的原则都适用于各种不同风格,也适用于现代音乐素材。有些美学要素,诸如清楚的陈述、对比、重复、平衡、变化、加工、比例、连接、过渡等等,都是不论什么风格和语汇都能适用的。

本书主要是一本作曲教材,同时也是一本出色的音乐分析教科书。作为分析教材,它强调作曲家对音乐结构的洞察力,不只是罗列曲式类型而已。书中谱例全都经过精心挑选,足以说明各种各样背离“规范准则”的情况(这些规范准则往往是凭空臆造的)。学生只有在熟悉大量的可能性之后,才能得心应手地应付每一首作品所提出的独特问题。

为了简化学生在分析中的问题和减少冗长的谱例,书中所用的音乐名作大多局限于贝多芬的钢琴奏鸣曲。至少应该把他的奏鸣曲第一集作为主要补充读物。在后面几章中增加了其他作曲家的作品,它们都有袖珍谱可查。

能与勋伯格在一起为编写这本书而合作多年,这是我莫大的荣幸,也是一段非常有教益的经历。在准备这最后一稿时,我力求做到清楚而忠实地表现他在美国讲授作曲法期间所酝酿成熟的一些想法,这些想法已被对音乐名作所作的大量深入细致的研究所验证。勋伯格终其一生一直在努力把他的音乐知识传授给他的学生。我希望通过他的这最后一本作曲理论著作,又一代的青年学生可以从他那里得到灵感。

杰拉尔德·斯特朗

1965年

说 明

本书中所引的名曲谱例,凡未注明作曲者姓名的,一律指贝多芬的作品。如未注明曲名,则指他的钢琴奏鸣曲。作品号与乐章的标写法如下:“作品 2/2-Ⅲ”表示贝多芬钢琴奏鸣曲,作品 2,第 2 首,第三乐章。

小节数从每一段的第一个重拍算起,即使前面的一个上拍是这个短句中的一部分,仍从第一个重拍算起。

在给小节编号时,第一个完整的小节编为第 1 小节。如有两个可供选用的结尾,第一结尾从第几小节开始,第二结尾也从第几小节开始,但下角加一标志。例如,作品 2/2- I, 第一结尾包含第 114-117 小节;第二结尾相应地开始于第 114a)、115a)、116a)与 117a)小节至第 118-121 小节结束。双纵线在第 121 小节之内;因此,双纵线之后的第一个完整的小节是第 122 小节。

调或调性分别用大写字母和小写字母表示大、小调:a 表示 a 小调;#F 表示 #F 大调。转调所到的调常与罗马数字搭配以表示主和弦和主要的调的关系:以 C 为基调,可能转调到 G(V)、e(iii)、bA(\flat VI)、f(iv)等等。

代表和弦的罗马数字同时也反映和弦的性质: I 指大和弦,vi 指小和弦,依此类推。替用和弦(或变化音和弦)常在罗马字的中央加一横线以别于自然音阶的对等和弦:III 表示第三级上取代自然小和弦的大和弦。这个和弦在另一种情况中可以写成 vi 的 V,换言之,正常解决到 vi 的属和弦,如在关系小调中那样。

临时转调与变化音和声之间的区别常常是很微妙的。一般说来,只有明确肯定的转调才可以从另一个调的角度来进行分析。不过,当一个变化音经过句临时停留在一些与另一个调有关的和弦中时,就用“领域”一词。例如,提到主音小调领域或下属音小调领域

时,就是指这里临时采用了从那个相关的调派生出来的和弦,但并没有用一个终止式来充分肯定这个新调。^①

书中还用了下述缩写:

Var(s)= 变奏

Ex(s)= 例子

^①关于“领域”与“转调”的更加详细的说明,请参阅勋伯格著《和声的结构功能》一书

目 录

绪 论	列奥尼德·施泰因 1
编者前言	杰拉尔德·斯特朗 1
说 明	3

第一部分 主题的构造

第一章 曲式的概念	3
第二章 短句	5
谱例说明	8
第三章 动机	12
动机的运用要求变奏	12
动机由何构成	13
动机的处理与运用	14
谱例说明	17
第四章 动机型的结合	23
建造短句	24
第五章 简单主题的构造	27
一、开始写乐句	27
乐段与乐句	28
乐句的开端	28
属形式:补充的重复	28
谱例说明	31
二、乐段的前句	33
贝多芬钢琴奏鸣曲中一些乐段的分析	34

	其他名曲选例的分析	35
	前句的构造	36
	三、乐段的后句	38
	旋律方面的考虑:终止式轮廓	38
	节奏方面的考虑	39
	关于浪漫派作曲家的一些乐段的评述	40
	四、乐句的完成	78
	谱例说明	79
第六章	伴奏	110
	伴奏的可省略性	110
	伴奏的动机	111
	伴奏的类型	111
	声部进行	117
	低声部线条的处理	120
	伴奏动机的处理	120
	乐器的要求	121
第七章	性格与情绪	123
第八章	旋律与主题	128
	声乐旋律	128
	器乐旋律	139
	旋律与主题	141
第九章	关于自我检验	149
	如何进行自我检验	150

第二部分 小型曲式

第十章	小三部曲式(A-B-A')	155
	小三部曲式	155
	对比的中间段	156
	谱例说明	167

	上拍和弦	173
	再现部	175
第十一章	非偶数、不规则、不对称的结构	178
第十二章	小步舞曲	182
	曲式	182
	三声中部	191
第十三章	谐谑曲	192
	A 段	193
	转调的对比中段	195
	练习形式	195
	再现部	211
	延伸、插段与小尾声	211
	尾声	214
	三声中部	214
第十四章	主题与变奏	216
	主题的结构素质	216
	主题与变奏之间的关系	218
	变奏的动机	218
	变奏动机的产生	219
	变奏动机的应用与加工	221
	变奏中的对位	224
	为变奏打草稿	225
	谱例 126 的说明	225
	一整套变奏的组织	228

第三部分 大型曲式

第十五章	大型曲式的各个部分(附属形式)	231
	过渡段	231
	具有独立主题的过渡段	232
	从前面的主题发展出来的过渡段	233

	再过渡段	235
	副主题组	236
	抒情主题	238
	尾声	240
第十六章	回旋曲式	245
	行板曲式(ABA 与 ABAB)	246
	其他简单回旋曲	247
	再现部中的变奏与变化(正主题)	248
	再现部中的变奏与改动(副主题组)	250
	大型回旋曲式(ABA-C-ABA)	252
	奏鸣回旋曲式	254
第十七章	奏鸣曲快板(第一乐章的曲式)	256
	奏鸣曲快板	257
	呈示部	259
	正主题(或正主题组)	260
	过渡段	261
	副主题组	262
	加工部	264
	再过渡段	268
	再现部	269
	尾声	272
	结束语	273
附录	阿诺德·勋伯格	274

第一部分 主题的构造

第一章 曲式的概念

“曲式”(form)一词用于若干不同的含义。当用于“二部曲式”、“三部曲式”或“回旋曲式”时,它主要指“部分”(part)的数量^①。“奏鸣曲式”一词则不然,它暗示各部分的规模及其相互间的复杂关系。在讲到“小步舞曲”、“谐谑曲”以及其他舞曲形式时,我们所想的又是该舞曲所特有的节拍、速度和节奏特点了。

用于美学意义时,“曲式”表明一首作品是一个“有机组织”,也就是说,它的组成因素就像一个活的“有机体”中的因素一样地作用着。

如果没有组织,音乐将是乱七八糟的一团,就像一篇没有标点符号的文章一样,使人难以理解,或者就像讲话时漫无目的地从一个题目跳到另一个题目,听上去是支离破碎的。

要创造可理解的曲式,主要的要求是“逻辑性”与“连贯性”。乐思的呈现、发展与相互关联必须建立在关系上。乐思必须按照其重要性与不同作用而加以区别。

再说,人们只能理解他们记得住的东西。人的脑子有各种局限性,不可能掌握任何延伸得太长的东西。因此适当的细分能促进理解,确定“曲式”。

部分的大小和数量并非总是决定于乐曲的大小。一般说来,乐曲越大,部分的数量就越多。但有时一首短小乐曲的部分也可能和大作品一样多,正如侏儒像巨人一样地有手有脚,形态也一样。

当然,作曲家写作时并不像小孩搭积木那样一块一块往上加。

①这里的“部分”一词用的是它的最最一般的意义,指一部作品中的不加区别的要素、章节或细分单元。在下文中我们将采用其他术语来区别各种大小和不同功能的部分。

本书中所有注解,凡不注明“译注”或“原书编者注”的,皆作为作者原注。

他把整首作品作为一个自发的幻象来构思，然后再继续进行下去，就像米开朗基罗把大理石雕成摩西像一样，没有草图，而每一细节都完美无缺，就这样直接赋予素材以形式。

没有一个初学者能够从整体上来设想一首作品；他必须循序渐进，由简而繁。简化的练习形式不一定都相当于艺术形式，但却能帮助学生获得曲式感觉以及关于其结构要素的知识。从搭音乐积木、理智地把这些积木拼在一起学起，是有用处的。

这些音乐积木（短句、动机等等）为按照结构要求搭成各式各样大单元提供素材。这样，对逻辑性、连贯性与可理解性的要求就可以根据对比、变化与流利的表现的需要而得以实现。

第二章 短句(phrase)

最小的结构单元是短句。它好像是音乐上的“分子”，由若干混成一体的音乐事件(event)组成，具有一定的完整性，而且非常便于同其他类似单元结合在一起。

“短句”一词从结构上来说接近于人们一口气所能唱出来的内容(例1)。它的结尾颇像标点符号中的逗号。某些特征型(feature)往往在一个短句的范围之内不止一次地出现。这类特点已属动机性质，将在下一章加以讨论。

例 1

a) 作品 27/2-II

b) 作品 28-II



c) 弦乐四重奏, 作品 18/1-I

d) 弦乐四重奏, 作品 18/4-I



e) 作品 26-II

f) 作品 31/1 回旋曲



在主调——和声音乐中,主要的内容集中在一个声部即主要声部中,主要声部本身就隐含着内在的和声。旋律与和声很难一下子就兼顾得很好,但作曲家在创作旋律时必须同时意识到它的和声。

如果旋律乐思中所包含的各音完全地或基本上勾画出了一个和弦或一个简单的和弦连接,那么要确定和表现其中所隐含的和声是没有什么困难的。有了这样一个清楚的和声骨架,哪怕是相当复杂的旋律乐思,我们也能一眼就看出它的内在和声来。例 2 和例 3