

Simple Composition

■〔美〕查尔斯·伍奥里南著

Charles Wuorinen

人民音乐出版社



简明 作曲法

责任编辑：苏澜深

封面设计：步 功

定价：15.20 元

ISBN 7-103-01766-2



9 787103 017661 >

简明十二音作曲法

查尔斯·伍奥里南 著

任 达 敏 译

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

简明十二音作曲法/(美)伍奥里南(Wuorinen,C.)

著;任达敏译.-北京:人民音乐出版社,1999.10

书名原文:Simple Composition

ISBN 7-103-01766-2

I.简… II.①伍…②任 III.作曲法 IV.J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 07720 号

责任编辑:苏澜深

著作权合同登记

图字:01-98-1294 号

Simple Composition

by

Charles Wuorinen

本书根据美国纽约朗曼公司 1979 年版译出

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路 2 号)

新华书店北京发行所经销

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

787×1092 毫米 16 开 136 面文字及乐谱 8.75 印张

1999 年 10 月北京第 1 版 1999 年 10 月北京第 1 版印刷

印数:1—2,295 册 定价:15.20 元

序 言

论作曲法的书免不了“理论化”。我们要讨论的是写作的可能性而不是实际作品，所以我们的论述必然会涉及许多抽象的内容。在我们这个时代，音乐论述的标准是那么冗赘，所以在立论之前，我们必须从“理论”上提出某种思想，并设法说明它与我们这里的努力是什么关系。

在科学领域里，先是观察现象并从这些观察中获得总的推论；然后便产生一种理论，这种理论具有预示未来事物的作用。在这个意义上，理论先于实践。但是在科学领域，理论可以由外在的标准来检验。如果理论的预示是错误的，它就会被放弃。

艺术亦然。理论通常也出自观察——但是就艺术作品本身而论，它们的价值和意义大多是由主观意志所决定的。这里的理论是从现存艺术作品中概括出来的总则。但是这些作品既可以被理论解释，又不能被理论解释。也就是说，艺术理论只具有有限的预示作用。

作曲的理论与实践的关系是怎样的呢？理论通常是分析性的，这就是说理论的目的是描述和“解释”现存的作品。有时它是指导性的，亦即提出设想，告诉我们如何去写还未写出的作品。然而，这一工作大多是由一些不作曲的人做的，实际上也是为别的不作曲的人而做的。因此，虽然他们的大部分贡献颇有趣味和价值，但对作曲者来说则用途有限。不同的是，本书是由作曲家为其他作曲家而写的——为打算作曲或正从事作曲的业余或专业的作曲家而写的。因此在题目上与某些早先出版的著作（比如莫利的著作*）有相似之处。本书概括了目前的实践，它不仅可用于纯教学目的，也可用于“实际的”音乐创作。

诚然，过去大多数音乐教科书都是这样的：它们展示了现实生活中

* 莫利，托马斯（Morley, Thomas）《简易实用作曲入门》（1597），格雷格出版社（Gregg Press；新泽西州里奇伍德市）1970年再版。

那种富有条理、十分严谨的样板。因此它们所包含的理论可以被学生在他们以后的专业实践中应用。遗憾的是，这在今天行不通。通常所指的那种所谓的“理论”，论述的是某种训练进阶（如调性和声和对位法），它与过去的——那种无人再写的音乐有关。我们发觉我们正处在理论著作所论及的那一悠久传统趋势的终点；这个趋势始于17世纪，在我们这个时代加快了进程。结果对于那些希望与今天的实践相联系的学生来说，其可用性是微乎其微的。

上面所述决不否定训练式理论的价值。训练式理论教授规则，而且其最大优点是不仅提供深察音乐（理论正是从这种音乐中抽象出来）的方法，而且还教授基本的艺术课题：规则是为自由而丰富的艺术创作而存在的。但是就我们的题目而言，我们必须脱离这种训练式的传统；我们还必须晓得，虽然近年来作曲方式正在向综合与统一发展，但是仍旧没有任何一种被广泛接受的、共同的作曲实践。鉴于这种情况，以及本论题的性质，我们有必要给论述另一领域的著作选择一种更独特的论述方式。

本书概括了作曲的程序和手法。它试图说明“如何”，而在“为什么”方面只略微涉及。虽然本书内容大多属于概括和抽象，但不失为一本实用教材。本书尤其不是分析性的，这方面留给我们的博学的同行吧。

本书基于个人的经验写成。它是实用性的，不是一本思维辩证或无所不容的著作，而且本书没有掩饰评判性观点。一个学者在客观性的名目下可能需要这样做，但艺术家不能。作曲家为了写作就必须有这样的观点——这些观点是从事专业实践所必需的。因此，评判性观点在书中是公开申明的；一方面是因为事实本来如此，另一方面是因为它们可以做为这样一个例证：读者意欲作曲应该在哪些方面自身的发展。请读者发展自己的评判观点吧，应该让这些观点与本书的观点不同！每个作曲家都是通过他的作品来解释什么是音乐，当他谈论音乐的本质时，总是根据他创造音乐的直接经验来谈的。纳入本书的全部判断也是如此。

目 录

第一篇 十二音体系的基本特性

第一章 论十二音体系.....	(3)
调性体系与十二音体系.....	(3)
十二音体系的引入.....	(5)
写作、分析和感觉.....	(9)
第二章 基本原则和定义.....	(11)
基于音高的音乐体系.....	(11)
顺序与含量.....	(16)
几个定义.....	(19)

第二篇 表层写作

第三章 表 层.....	(29)
第四章 节 奏.....	(34)
第五章 旋 律.....	(40)
旋律的构成.....	(40)
和弦音的分布.....	(45)
声部进行.....	(49)
第六章 修改措施.....	(56)
音 域.....	(56)
八 度.....	(58)
时 值.....	(60)
其他方面的考虑.....	(61)

第三篇 结 构

第七章 十二音高体系：要素与操作.....	(65)
数字标记法.....	(65)
几种操作.....	(68)

第八章 十二音高体系：进一步的操作	(79)
增值变形法	(79)
循环法	(82)
几点说明	(87)
第九章 十二音高体系的扩展	(89)
派生法	(89)
拆解法	(93)
合并法	(97)
几点说明	(102)
第十章 节奏组织：时间方位体系	(104)
基本原则	(104)
要素与操作	(108)
时间与音高的关联	(110)
第四篇 曲 式	
第十一章 曲式与创作	(117)
第十二章 曲式组织：时间方位体系的扩展	(120)
基础划分：从段落结构到前景节奏	(120)
重叠法	(125)
结束语	(130)

第 一 篇

十二音体系的基本特性

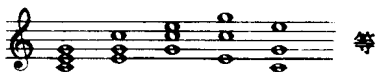
第一章 论十二音体系

调性体系与十二音体系

我们所了解的过去的大部分西方音乐都是调性体系的代表。或许有人认为，维也纳古典乐派的作品中出现的那种音乐关系体系是调性体系的明确表现——但是这个体系在这个时期前已有几个世纪的先例，而且对这个时期之后约有一个世纪的影响。但是在这个正在消亡的调性体系仍被用于流行音乐和商业性音乐，甚至偶尔被一些保守作曲家使用的同时，处于严肃音乐主流的作曲家放弃了它。它已被十二音体系所代替。勋伯格最早创立了这一体系，后来被发展成一个半音主义世界，其领域之广阔，已远远超出了最初设想的使用范围。本书涉及了十二音体系的很多方面，不过在论述这个体系和解释如何使用这个体系作曲之前，我们有必要把这两个体系做一比较，采用这样一个基本讨论方法——探明它们的相似点、共同点和不同点。

做为音高关系体系，调性体系是建立在由一组特定的音构成的音高和音程含量 (content) 之上的：主要是音阶和三和弦。例如，构成三和弦的几个音，不论它们出现的具体顺序如何，总是保持着各自的功能作用：主音仍是主音，不论它在一条旋律中是第一个音还是第二个音；三和弦的根音仍是根音，不论它在随便哪个和弦里是不是最低音。

例 1



这些 C 大三和弦的不同表现都说明了同一事实——它们都可表示 C 大调的主和弦。即使各组成音的音域顺序在每种情况下都不一样，每个音所起的作用仍旧不变。当然，从较微的细节方面，我们可以找出它们之间的区别，但从总的调性角度，它们是相等的。为什么会这样呢？这是因为我们只与三个音打交道，因为数量太少，我们可以不费力地从它们的存在来识别它们——以及它们之间的音程。换言之，我们识别音高和音程含量。在这方面我们无需再添加其他的——诸如用音高出现的顺序来帮助识别的辅助标准。

我们看到，包含着基本和声进行及转调的最基本的调性体系关系的动力是音程的含量识别。当然，在识别主题及其他细节方面，需要识别音序型——不过在识别最基本的三和弦序进的展开方面，我们需要有辨别出哪些音正在出现的能力。

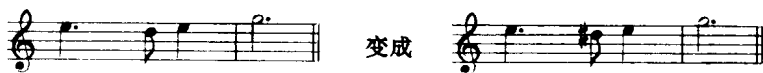
四音和弦使这种识别变得有些困难，但我们可以克服。然而我们从以下几个方面的
事实得到了帮助：它们通常是“七”和弦，它们包含着人们熟悉的3个构成三和弦的音
和它们的音程以及七度音程。在19世纪，随着调性体系更加复杂的发展，这样的构成
越来越多地进入了这一音高关系领域，而且越来越背离了它们的三和弦的原型体：减七
和弦、增和弦等真正均匀地把八度划分成几个相等的部分，而且转位后也保持不变（从
音程含量上看）。例如，把一个减七和弦排列成4种可能的转位，它基本上总是包含着
3个小三度。由此我们看到，从现在这个阶段开始，音高和音程含量再也不能做为音高
关系团集的有效的标准。随着全部可用的12个音中越来越多的音被用在调性音乐的
织体中，和弦及旋律线的独特的音程含量越来越难以识别。例如，就一个十三和弦
来说：

例 2



如果这个音响出现在C大调里，它显示了构成这个调音阶的全部音集。因而它远不如
简单的三和弦形式更能造成明确的和声进行感。三和弦只包含着它所处的那个调性音阶
中的三个音，它可以进行到同一调性的其他和弦——它们给织体中已经出现的音高里又
加入了新的音高。随着调性体系的发展，类似例2的和弦以及更多的七和弦越来越显示
出是对位的细节和骨干的结果，而且基本调性之外的半音也开始出现得越来越频繁。的
确，到了19世纪中期，瓦格纳的激进音乐变得极其对位半音化，以至于很难确切说明
其中的大部分属于哪个具体调性，虽然它们的音响成分从原型上看仍是三和弦。换言
之，八度半音阶中越来越多的成员展现在每一个时间跨度之中——这不仅是因为在三和
弦的音响中加入了新音，也是因为高度半音化的对位运动越来越频繁。举一个小例子，
一个自然助音被换成一个变化助音：

例 3



从这个角度出发，我们可以把十二音体系看成是由于调性音乐中越来越多的外来音
和非本质音被引入和声织体的倾向所造成的结果。在十二音体系里，全部十二个音原则
上至少以自由循环的方式都得到使用。显然，音高含量失去了基本组织的含义（但是它
在局部细节方面可能重要）。它需要被别的什么来代替。从建立在全部音高语汇之上的
音序型的使用上发现：音高和音程出现的顺序不是做为具体表层陈述的，而是做为一个
基本的结构原则。

这正是调性体系与十二音体系的主要区别：调性体系的基础是音程含量，十二音体
系的基础是音程顺序。

但是这种区别决不能使我们忽视许多相似点：这两种体系使用同样的基本材料——
同一个十二平均律调性体系中的音高和音程。还有，19世纪调性音乐的长期演进和勋

伯格及其学派的“自由”半音化写作（本世纪第二个 25 年初十二音体系明确形成“之前”），都说明这两种体系不是各自分离的，而是一更大整体中的两部分——但是在这么大的整体里，各自有着界限分明的领地。

十二音体系的引入

一个包含全部 12 个音并回到起始音的旋律，除了音序和音符本身之外，去掉其他所有的因素并且不考虑它们的音域位置，可以用一个更抽象更概括的形式重新表现：

例 4-a



去掉特定的八度位置和结合形态等因素，这串音现在可以用无限多的方式重新组合和显示，其中有的与原来的动机相差甚远。

例 4-b



12 音列

例 4-b 是个十二音列的例子，全部 12 个音各自只出现了一次。例 4-a 是这个十二音列的音乐化的具体体现。它同样也为我们了解勋伯格最初如何获得这样一个抽象的音序提供了线索。

十二音列最初来自动机。也就是说，动机和主题实体发展得越来越抽象，最后勋伯格终于萌发了为作品的写作从材料、旋律及和声方面找到一个来源于抽象的思想：以单一的独特的顺序排列的 12 个音（或我们以后会看到，更确切地说是 12 个音级（pitch class）。因而十二音列最初是以基本的主题结构出现的，而其他方面，比如纵向的构成（把一个音列中几个相邻要素做为和弦，或者说做同时结合）只是自然结果。这最初的结构意味甚至延续至今，虽然现在对于在写作中如何利用它们我们已经有了更广阔的概念。所以十二音体系中的最初情况就是把十二音列做为抽象的主题来源，因而也是很自然地作用于局部规模、产生实际的旋律与和声运动和结合的实体：音与音连成作品，它在它所处的作品中只是附带地对作品的更大跨度产生较强的组织力。

但是后来，特别是第二次世界大战之后，人们相当普遍地认识到十二音列的作用：音列的组织作用变得更具全局性，在作曲领域里的影响变得更抽象、更广阔了。这种情况的出现不仅是由于十二音列被“扩展”到作曲活动领域（与音高选择无关）之外，更主要的是人们对十二音列在写作方面的作用范围的认识上的转变。换言之（我们在后面会看到），十二音列在今天被赋予了这样的能力：它在作品中的跨越度越来越大，它既

能控制由十二音列生成的大规模的音乐展开，也能控制局部的细节。

举一个小例子，将例 4-b 的十二音列扩展一下，新的音就被安顿在这个音列的主原始音“里面”。

例 4-c

从总括的角度看,这个音列的
原始音起着主体音高的作用

例 4-c 中的新音来自嵌入的二音组，是主原型音列的两次逆行的片音组；最后又加入了两个三音组，所以这个线条在最后的降 E 音上完成了循环。这样就使这个音列以两个不同的时间尺度发生作用。现在我们可以按下面的（很一般的）方式把例 4-b 变成具体音乐，按这个方式能够不折不扣地表现出主次音高等级关系。下面的例子中主要的音都在拍子上：

例 4-d

注意这个试验里的广阔音域的分布，以及在接近同八度位置的地方使用多重八度音高的倾向。

如果想做得更精巧，避免表现出过于周期性，我们可以按照下面的方式改一下，这里在结合形态上没有对主体音做特别的强调：

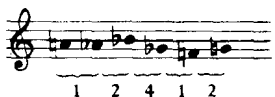
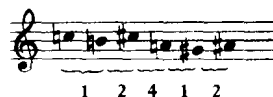
例 4-e

实际上这个例子并不是以节奏上的非周期性来避免强调原型音列的音，事实上，这些音并没有占有重音位置（比如说，在强拍上）的特权。

这些例子包含了我们一直讨论着的倾向：十二音列不是仅仅被视为局部音高序进的生成体。对十二音列有没有更进一步的认识？大概有。今天我们往往把十二音列的基本特性和十二音体系视为一个整体和音程顺序——就是说有序的音程进行是音乐团集的决定因素。按这种观点，在整体十二音集被用完之前，即使出现了十二个音而且音高上没有重复，它们也不再有过去曾被认为有过的基本意义。

这里有两个音高序进。它们互为移位关系：

例 5

(a)  移高三个半音变成 (b) 

数字表示相邻音符之间的半音

这个音程序进与 (a) 的序进相同

尽管这两个例子中具体音不同，但音程序进是相同的。我们把这两个序进视为同样的序进，说明了真正的组合力不是来自音符，而是来自音程。的确，使我们把第二个序进看做是第一个序进的移位的唯一依据是音程序进的一致性。

如果有序音程进行的原则成为有效的、全局性的曲式生成体，那么（在某些十二音里正是如此）来自音程含量（在有关和弦识别中，我们已经讨论过）的音高组织原则也可以再次被引入受音序支配的音乐中。这似乎是当今高度半音化音乐的方向，或许将来我们会听到含量和音序这两个音高组织原则的调和，或是在高度整体化之中的统一。如果这变成事实，就正应了我们的断言：调性体系和十二音体系不是相互分离的音乐实体。

例如，你当然可以把十二音列的小音组（例如三音组）做为含量组，而不是固定不变的音序；这不会影响由这个音列所确定的总的序进，却允许细节上的灵活。下面是个十二音列，例中的几个三音组分别被看做无顺序或顺序自由，但是4个三音组的总进行是有序的：

例 6-a

严格顺序的进行：



变成



上面的每一音组的内部顺序可以随意重新排列。例如，可排列成：



在做第一个练习之前，在没有“先天的”调性体系功能关系、十二音不断循环的天地里，对于音高的拼写应该做一说明。注意两个原则：

1. 按前面的例示，每个符头前面都写上临时记号，这有助于排除某个音符到底是升高、降低、或自然的含混性；虽然在使用中这给写作方面增加了一点点额外负担，但视觉上却获得了连贯性。而且，这种拼写法也为大多数演奏者所更喜欢。（必须说明，在这个问题上还有争议，但是我们这里的建议是着眼于实用，不是理论和经验。）

2. 音程须按照与它们在谱表上的实际大小最接近的方式拼写；因此，一般情况下，应写降 B/降 D，不写升 A/降 D，等等。虽然不可能不违背这种考虑，但总的原则是有效的。还应记住，即令我们不是在写调性音乐，但我们用的是传统的记谱法，我们自己也是从一个绵延的传统中过来的。因此，最简单的音程拼写总体上应按照调性体系中使用的那种最简单的方法拼写。因此，记成纯五度的 B/升 F 比记成 B/降 G 更好。最后：升 B 和升 E、降 F 和降 C、以及重升重降几乎从不使用。

练 习 题

1. 以例 4-d 和 4-e 为指导，将例 6-a 的音列以 3 种不同的方式写在一条单旋律线里（即把这个音列按顺序使用三次，构成一条 36 个音的旋律线）。标明乐器、速度、句子、力度等等。每一次使用完整的音列。像前例那样，突出每个音列的起始点。

2. 用例 6-a 给的含量组，将这个音列陈述一次。每个含量组内部不必保持严格的顺序，每个含量组内的音可随意使用多少次。但是不能把某一组的音拿到另一组里。标记音列。

3. 仍用上面的方法（但只能用一次音列），先把这个音列分成 3 个四音组。例 6-b 已将其列出，并提供了一个样板。只让大的片音组保持顺序：

例 6-b



可以表达为：



4. 用例 6-a 和 6-b 的音列，写出：(a) 4 个与原来的三音组不同的三音和弦，加

上标记；(b) 3个四音和弦，加上标记。为每个音选择确切的音域。现在用下面的方法把(a)和(b)相结合；(c) 呈示那4个三音和弦，然后再接以那3个四音和弦，从而构成7个和弦的序进。

5. 根据例6-a严格的原型有序音列，另写一条新的旋律，用原来的三音组为和弦，以逆行顺序为这个旋律伴奏。旋律线与和弦的关系用下面的方式安排：如果这4个三音组是A、B、C、D——把旋律线（严格顺序）与这些和弦相配合（给三音组加标记），不要有任何交搭。

旋律：A B C D

和弦：D C B A

6. 最后，以无序的三音组为基础构成一条旋律线，再把它和无序的四音组构成的和弦自由结合。

7. 与例6-a的原型音列相比，练习6已经走出多远？尽管现在的音序距实际的音乐结果还差得远，但是没有原型音列的音序，会产生出你的例子吗？（记住，如果原型音序不同，由之产生的无序的片音组就会有不同的音高含量。）

写作、分析和感觉

在继续讨论之前，我们有必要把写作、分析和感觉加以区别。

音乐分析就是对音乐加以说明，它通常离不开听：换言之，音乐分析把自身与感觉相联系。在这个问题上不存在异议。不过，在这还是要提出一句忠告：不论分析性研究对一般的音乐理解和音乐教育来说多么有用，它对于音乐本身的创造活动所提供的帮助是有限的。人们往往以为一个人“懂得”了音乐分析，他就懂得了音乐工作本身。即便是这样，也不等于这个人就能创造出新的、前所未有的作品。

不仅如此，还有一种更危险的论调有时被用来解释分析，宣称分析就是对作曲过程的逆向“分解”。持这种论调的人多半不是作曲家。对这种论调必须加以抵制。为什么这样说？因为作曲不是感觉的倒置，作品也不是像把听音乐变成慢动作那样写出来的。听什么？听那不存在的东西吗？听音乐是依赖于时间的单向活动。你不可能把一部作品倒着听，也不可能把正在演奏着的音乐速度按照你的意志加快——即使你知道后文将如何。但是作曲和作曲家的乐感不同于一个听者，作曲家对他的作品和作品内含的关系有一个整体的，然而却是瞬息即逝的感觉。

许多作曲家遇到了困难，因为他们想把他们的作品从头至尾不断地写下去，就像他们从缪斯女神那里做听写。缪斯女神也不是这样作曲的。早在古代，当作曲家还没有创造出或没有什么可供选择的体系或方法的时候，当他们的任务主要是填充和装饰由习惯和传统带来的那种结构表层的时候——因而也就是当作曲过程由始至终都无需精心准备是一种习惯的时候——就已证明存在着对整个作品的这种瞬息的控制。读者只需回忆一下莫扎特曾说过的一番话就够了：作曲家在动笔之前就已经胸有成竹。