

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

图书基本信息

书名：<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

13位ISBN编号：9787806670545

10位ISBN编号：7806670548

出版时间：2002年1月

出版时间：上海音乐出版社

作者：保罗·欣德米特

页数：232

字数：196000

译者：罗忠镕

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

内容概要

这部被列入二十世纪音乐论著目录的作曲原著包括三卷（理论卷；二声部写作练习和三声部写作练习）第一、第二卷由罗忠钰容先生根据英译本译出，第三卷由姜丹女士据德文版译出，至此，这部重要教材有了完整的中文译本。

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

作者简介

保罗欣德米特 (Hindemith,paul 1895-1963) 是二十世纪重要的德国作曲教师, 先后任教于柏林国立音乐学院 (1927、1949)、耶鲁大学 (1940)、哈佛大学 (1949)、苏黎世大学 (1951) 何伯克夏夏季音乐班的高级作曲班 (1940) , 1935年还创办了安卡拉音乐学校。
作为著名作曲家

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

书籍目录

第一章 绪论第二章 媒介 一、总论 二、泛音 三、泛音列的性质 四、三和弦 五、音阶构成法 六、平均律 七、音阶构成上的早期尝试 八、新的建议 九、第七泛音 十、其余各音的推算 十一、音差 十二、透视 十三、展望第三章 建筑石料的性质 一、音序 二、结合音 三、转位 四、音程的根音 五、小三和弦 六、二度与七度；三全音 七、音程的意义 八、音程的和声价值与旋律价值 九、传统的和声理论 十、和弦分析 十一、和弦类的分组 十二、和弦的价值第四章 和声 一、和弦列中的运动 二、两部骨架 三、和声起伏 四、和弦连接中的运动，用根音进行表示 五、包括三全音的和弦的进行 六、亲属关系——调性领域的结构 七、终止式 八、更宽广的和声关系，音级进行 九、转调 十、无调性和多调性 十一、实际应用 十二、和弦外音第五章 旋律 一、旋律的理论 二、和弦联系 三、旋律音级进行 四、二度 五、级进进行 六、结论第六章 分析 1.愤怒的日子（格里哥利安旋律），旋律分析 2.居依梅·德·马受：叙事曲《我的想法》，全面分析 3.约·塞·巴赫：《f小调三部创意曲》和声分析 4.理查·瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲，和声和旋律分析 5.伊戈尔·斯特拉文斯基：《钢琴奏鸣曲》（1924），第一乐章，和声分析 6.阿诺德·勋伯格：《钢琴曲》作品33a（第19-29小节），和声分析 7.保罗·欣德米特：《画家马蒂斯》前奏曲，全面分析

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

章节摘录

原始形态的泛音列对音乐并不适用，因为其中相邻的音与音之间的距离是一直继续不断地缩减下去的。

为了旋律的要求，我们知道这种要求很久以来便已存在，在最简单的音乐活动形式——歌唱——中，如果没有一系列的音引导它使它就范的话，这种歌唱成为一种呕哑嘲杂的吟讴。

作为这种用途的音程可以用各种不同的方法来规划。

然而，不管我们用什么样的方法来获得这些音程，如果要把这一系列的音用来作为一个可以理解的旋律的基础，那么这种音程便必须小得来从一个音到另一个相邻的音是级进而不是跳进。

而且在这个音列里还必须有一个易于辨认的次序。

和东方民族的音阶，以及欧洲中世纪那些音阶相反，我们的音列并不是专为旋律之用的。

并不是每一种最初为了旋律的目的而产生的音阶都能适应和声组织上的要求。

如果要用一个音阶来完成这两种作用，那么结合成音程的音便必须尽可能的纯粹(即是说包括像泛音列中最低的那一列音的音程)。

另一方面，音程的结合又不能太严格，以致不容许有微小的差异，而这种微小的差异却形成了旋律表情最微妙的地方：如自古以来人们为了艺术的表现便使用着一些不准的音，最突出的例子便是故意使旋律中某些次要的音不准，而音高最微小的差异便形成成为震音(vibrato)。

构成一个合用的音阶的先决条件，就是要把我们所需要的所有的音划分成适当大的，而且距离相等的段落，一个段落高于另一个，每个段落中都包含着音阶中所有的音。

这些段落总是以一个音的八度作起点，这一事实如我们所知是最自然不过的，这是根据音响和听觉的实际情况而来的。

其它一些划分法，如古希腊根据四度音程所订出的四声音阶体(tetrachord system)，或者如像某些避开八度的阿拉伯音乐的音阶，这都是一些人为的构造，这类音阶是很少注意到泛音的构造的，因而这种音阶都不符合我们的要求。

一种没有八度的音阶体系，虽然也同样能用于和声和旋律，这是可以设想得到的，但是在实际使用时却会显得拙劣不堪。

这种体系更不能满足复音音乐的需要：即具有两条旋律线平行进行的可能性。

诚然，甚至最简单的音乐也不会总是作平行进行；然而偶尔平行进行的可能性却不应仅限于音阶的一小部分：这种可能性必须随处都存在(中世纪的奥尔干农不过是走向真正的复音音乐的第一步而已；严格的各对声部不间断的平行进行形式宁是理论家研究的对象而不是实际音乐的典型现象)。

..... 书摘1 现在我们已仔细地听过泛音列的纯粹音响，我们已研究过泛音的性质和它的趋势，并且已因此而找到了一种最简单、最合乎逻辑的方法把泛音列的组成部分(一种垂直构造的音列，它的各部分按比例关系一个比一个高，形成清楚而固定的音程)排列成一个另外的音列：即十二个音的半音阶。

通过上行级进的音，使这个音列从一个基础音到达该音的八度音。

除开一些微小的差别外，相邻的音与音之间的距离都是相等的，这些微小的差别不仅不致影响我们对于等距离的印象，而且还使我们能够推断出每个音在和该音列基础音的关系上的作用。

我们所采用的决定音阶中各音音高的方法，是不能用一般人为这个目的而采用的那些方法来代替的。

对数方法，或者使用“cents”(分)，或任何其他最小的音程的划分，对于我们都是没有价值的，因为所有这些方法都没有显示出有关我们音阶最重要的方面的情况：即音阶中各音与它们的始祖音的关系。

但是我听到专心跟随着我进行到现在的读者们叫起来了：“这一切有什么好处呢？半音阶并不是什么新鲜东西。

让我们就承认半音阶这种大家都习以为常的东西，使我们免掉所有这一切计算吧，这样还要简单些，因为所有这一切计算对于音乐家们都不是一件愉快的事！”关于这个问题，我得答复，虽然半音阶是众所周知的东西，但它只不过是作为七个音的大、小调音阶的增进或变化而已。

所有早期作曲理论都是以七声音阶作为音乐创作基础为出发点的，因之在这方面我们便表现出一种普

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

遍所持的观点。

我的经验告诉我，要进一步提出任何其他意见都会遭到音乐家或门外汉这两方面顽强的反对。今天的情况正如在中世纪刚由教会调(church mode)转向大、小调音阶时的情况一样。

音乐理论已落后于音乐实践了。

现今所有的作曲家都在使用着扩大了和声关系和旋律关系，这是由于使用半音阶材料的结果，但是因为缺乏一种适当的理论基础，他们便仍然努力把每种现象都用范围狭小的自然音理论来解释。

任何一个一旦了解到采用半音阶作为音乐理论的基本音阶便会免去许多繁复不清的解释的人，都会有像下面那种人那样的感觉，即他平时从不注意他窗户外面的逃火设备，直到有一天房子着了火，楼梯烧起来了，而他所不屑一顾的逃火设备却成了他唯一的出路。

从现在起他便会赏识它了。

在音乐中我们已经有了这样的火灾，不过幸好我们还没有忽视半音阶为我们预备的出路。

采用半音阶作音乐的基础并不是说在和声和旋律中就必须不间断地包含着一串串哀鸣的半音滑动，或者说这种音阶的音必须按照一些随心所欲的设计遍布在我们的音乐中，用成千种不同的形式漫无目的地反复出现。

任何能用自然音体系表达的东西都能同样好地用半音材料来表达，因为自然音阶是包含在半音阶之内的。

在音的联系方面和和弦与旋律的关系方面的便利也正和以前一样。

然而我们却把束缚我们运动的锁链甩掉了；我们还摒弃了有色透镜，它把我们周围五光十色的世界都变成了一种阴沉而单调的形象。

持相反观点的人可能会举出自然音阶的自然简单性来。

但是我们曾经作过的计算已经说明半音阶也能同样简单地从泛音列推算出来；因为它尽可能地使用着最清楚的泛音关系，它甚至有一个更自然的基础；因此它是所有音阶中最自然的一种，并且最适于和声和旋律之用。

的确，五声音阶是一种自然的音阶。

它只用八度、五度和四度这些自然音程，甚至不用大三度来填充它的空隙。

这对我们来说它缺乏和声构造最重要的因素——完全缺乏透视因素。

正因为五声音阶只容受一种单调的和缺乏变化的和声(这种和声在风格上并不适于它，顺便提提)，所以在它的基础上产生的旋律便缺乏紧张度和变化。

因此，对于五声音阶比对于其他音乐我们更需要掌握有关创造它的民族和它的环境这方面的知识。

五声音阶在亚洲仍然是一个很重要的角色，但在欧洲音乐中却用得很少，因为在一个八度内它所提供的音为数不多。

仅仅在爱尔兰和苏格兰民间音乐中有少许的残留，以及其他音乐段落中个别的片段，证明它从前曾存在于欧洲。

古希腊音阶的确构成了旋律构造的高贵的基础，在形式上有少许变化的这种音阶代表着中世纪创作的调式材料。

但是由于它们纯全是为旋律的感觉而产生的，并且专门为旋律的目的而发展，以致它们就像几条把音乐思想引入明确的线条方向的轨道，虽说是最强的旋律表现方式也使用着一定的和声成分。

自从和声意识开始在早期的复调音乐中寻求表现的时候起，教会调式便开始死亡了。

音的每一种同时的结合都和这些音阶的性质相矛盾，而且只有在调式体系上进行许多修补工作才能解释它们。

复调音乐的开始便造成了大调和小调音阶统治的开始。

然而几个世纪以来人们却还在试图用并非为这个目的而构成的音阶来解释发展着的复调音乐写作艺术。

但是大调和小调音阶是不是确实形成了丰富的材料呢？它确实首先使得我们的音乐有了大大发展的可能，而尤其是在和声方面。

诚然如此；不过它们是不是也促成了把音乐引向覆灭的乐句公式化和刻板化倾向的发展呢？从前就常常有对抗大、小调音阶专制的叛逆者——如文艺复兴末期的一些意大利人(如维诺莎亲王杰苏阿尔

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

多(Gesualdo))而尤其是莫扎特，他在他的许多作品中都动摇着大、小调音阶统治的基础。

大、小调音阶真正被推翻是在上一世纪。

在瓦格纳的《特里斯坦》(Tristan)中大、小调音阶的规则被推翻了。

毫无疑问，半音阶在此代替了自然音阶来作为一切线条与和声结合的基础。

但是这个革命来得太快了。

这个大胆行动的坚决性是绝无仅有的，因而最初没有人来追随这条道路。

以致几十年来，《特里斯坦》仍然一直是用半音阶作基础写成的唯一作品，而且甚至它的创造者后来也再没有像这样向前跨进一大步进入到新的领域中去。

直到二十世纪和十九世纪初末之交，在《特里斯坦》中所发现的新天地的轮廓才开始形成起来。

音乐对半音体系的反应正像人体对注射进体内的血清的反应一样，开始努力把它当成一种毒素来排斥，后来却把它当成一种必须的，甚至促进健康的東西来接收了。

我们所经历到的，并不是对音乐的半音世界真正的了解，而是，最初是极少数的半音侵入到我们音乐的旋律和和声方面来，其次是各种成分的崩溃，再次则渐渐完全没有计划和规律，最后则陷入纯粹的无政府状态。

从便于掌握整个音的领域这一点出发，如果我们今天明确地采用半音阶作为作曲的基本材料，其实我们只不过是继承着早在八十年前就已开始了的一桩革新而已。

.....

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

媒体关注与评论

绪论 “如今我们手边有那么多已写过许多渊博而充实的音乐著作的卓越音乐家的见解，尤其是，如今音乐差不多已变成一种随心所欲的东西，乃至作曲家们再也不愿受规则和惯例的束缚，他们对学院和规则这些名目，就像它们会杀害音乐似地回避着，正当这样的時候，我还企图写关于音乐的著作，也许有人会对此感到奇怪……” 约翰·约瑟夫·福克斯在他那部著作《到诗国之路》（Gradus ad Parnassum）（1725）的前言中这样写道。

《到诗国之路》是一部对位法教材，学生们直到现在还遵循着这部教材的基本原则来学习对位技巧。对我们来说，十八世纪初叶的数十年是作曲技巧百花盛开的时期。

在福克斯的书出版时，正当约·塞·巴赫（J. S. Bach）四十岁的盛年，这时正是他的技巧和创作力登峰造极的时期；当时二、三流名家遍布欧洲，虽说在作品中还未表现出他们已全面精通作曲的技巧。

但是，福克斯这位严格对位法专家的领域是声乐，因些当作曲家们的创作重点转向器乐领域，而这种转变还包含着写作风格的改变时，就不能适应了。

从声乐写作这种高贵但却狭窄的艺术（其中器乐常常扮演着次要的角色），进入到音的进行更为自由、活跃的器乐领域，对福克斯说来似乎并不是走入一个新的世界，而是一种应该制止的堕落。

他在他的言行中如何反对他之所谓音乐的野蛮性，这在他的作品和《到诗国之路》中都可看到——在《到诗国之路》中对写作风格最纯正和最完美的大师帕莱斯特里那，有详明的论述。

如果没有像巴赫那样的天才通过刻苦奋斗最高度地、最全面地精通他的材料，而且，如果福克斯的《到诗国之路》没有制止住各种奇思怪想和狂言滥语，并且在写作中定出一套卓越的准则，也许作曲技巧便会逐渐衰落下去了。

因为这是第一部真正的作曲教材，它一时为人所知，一方面因为它把名家的各种专业技巧传授给学生，另一方面，还因为作者对那些无助于艺术创作实践的学习的理论著作进行了深入的探究。

一个音乐家，在这种时候他感到要对保持和传授作曲技巧作出贡献，正如福克斯一样，就是采取守势。

事实上他还可能比福克斯更甚，因为在其他艺术活动领域中都没有一个像这一领域那样的材料及其运用的恶性发展时期把这个领域弄得如此混乱。

我们常常面临的这种混乱，是由这样一种写作的方式造成的，即无所谓根据什么体系，只不过纯粹出于臆想把音结合在一起，或者是随意地在键盘上把它摸出来。

的确，不能通过音乐家的分析来理解的东西，即使对每一种能设想得出来的个性都予以承认，但对质朴的听众还是不可能有多大说服力的。

在《名歌手》（Die Meistersinger）中，我们确实看到作曲家定出他自己的规则并遵循着这些规则。

但是这种特权仅仅对于大师们是许可的，——而且，人们也知道，或至少也感到他的作品的基础是天性供给他的。

事物已经发展成现有的样子是不足为奇的。

在前一世纪中，由于发现了乐音效果中的力和精巧性的极限，因而把作曲家所支配的调性领域的界限，扩展到了从来没有梦想到过的地步。

音的新的结合已被人们所认识，构成旋律的新的方法已被发现。

这犹如太阳在一个崭新的、辉煌的、五彩缤纷的国土上兴起，于是我们的音乐发明家们便赶紧向那里奔去。

他们被过去从未用过的浩如烟海的材料弄得眼花缭乱，被稀奇古怪的音响弄得听觉麻木，每个人对他所能使用的东西已感觉不到什么反应了。

在这一点上，教育是失败了。

这种教学法不是陷于盲目的实践，便是流于浅薄的空谈，而不是使教学体系去适应新的材料，或者说，这教学体系已渐渐地落到无所作为的地步，并且要不是一味地竟求新奇，便是转而墨守成规。

凡是希望有所进展的人都无保留地投身于创造新奇，既不靠理论教育的帮助，也不受理论教育的约束，因为理论教育已完全变得不合时宜了。

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

教育失败的责任大部分应归咎于教育者本身。

自从巴赫以来，几乎没有一个大作曲家是卓越的教师，这不是很奇怪吗？人们总是希望每一个音乐家把他自己下苦功获得的东西传授给别人。

然而，在上一世纪中，作曲教学却被看成是创作活动道路上的一种苦役、一种障碍。

只有很少的作曲家把它作为自己全部活动的一个组成部分；对于如何产生未来的音乐家这种责任感似乎已变成往事了。

直到最近几十年，我们才又看到作曲家意识到他们教育学生的责任。

这些人是用一种以传授其全套技术为目的的老手工业者意味来从事这种工作的。

在作曲技巧兴盛的时期，大师们可以整个地献身于他们的创造事业，但却不注意他们的后继者。

于是这便成为教师们的事业，教师们远远地跟在作曲家后面，把作曲家发掘出来的财富制造成流通货币。

但是现今，当普遍缺乏作曲技术时，便没有一个作曲家能逃避教学活动了。

.....

<<作曲技法 第一卷 理论篇>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介, 请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>