

中央音乐学院“十五”“211工程”教材建设立项项目
北京现代音乐节理论丛书



Arnold
Schoenberg

勋伯格的作品 及创作技法研究论文集

姚恒璐 主编 叶小纲 总审订
中央音乐学院作品分析教研室出品

中央音乐学院出版社

中央音乐学院“十五”“211工程”教材建设立项项目
北京现代音乐节理论丛书

Arnold
Schoenberg

勋伯格的作品
法研究论文集

姚恒璐 主编 叶小纲 总审订
中央音乐学院作品分析教研室出品

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

勋伯格的作品及创作技法研究论文集/姚恒璐主编;叶小纲总审订. —北京:中央音乐学院出版社, 2008.9

(北京现代音乐节理论丛书)

ISBN 978 - 7 - 81096 - 282 - 7

I. 勋… II. ①姚… ②叶… III. 勋伯格(1814 ~ 1951)—音乐—作品—艺术评论—文集 IV. J605.521 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 089925 号

勋伯格的作品及创作技法研究论文集

姚恒璐主编
叶小纲总审订

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 印张: 22.5

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2008 年 10 月第 1 版 2008 年 10 月第 1 次印刷

印 数: 1—2,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 282 - 7

定 价: 45.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

20 世纪西方现代音乐的开路先锋

——阿诺德·勋伯格

傅涛涛

尽管勋伯格不是被听众所广泛接受与喜爱的作曲家，但他却是一位对 20 世纪西方现代音乐发展起着决定性作用的人物。他于 1874 年 9 月 13 日作为家中三个孩子的长子出生在奥地利首都维也纳的第二个行政区里奥波特斯坦（Leopoldstadt），那里是 20 世纪犹太人的聚集区。他的父母开了一个小鞋店赖以为生，勋伯格在很小的时候即显示出非凡的音乐才能，他八岁起即开始学习小提琴与作曲。十六岁时他的父亲过世，使他不得不中断自己的中学学业而进入一家私人银行工作，不久这家私人银行倒闭，虽然养家糊口很重要，但他还是决定成为一位音乐家。

他勤奋地练习着小提琴和大提琴，并且进入亚历山大·冯·策姆林斯基（Alexander von Zemlinsky）领导的业余室内乐团。这一乐团是由一群热爱音乐的年轻人组成，他们每周活动一次。后来勋伯格成为策姆林斯基的作曲学生，但是策姆林斯基对他的授课并不系统化，而是采用了一种较为自由，但确实是富有实效的教学方法，比如他们常常就值得探讨的作曲技法与多样化的美学思想进行深入的学习与讨论，并且勋伯格以他一贯勤奋的作风与坚韧的毅力，通过学习与分析作曲大师们的经典作品（从巴赫至勃拉姆斯），从而掌握了从古典至浪漫派时期的音乐传统与作曲技术理论。那时勋伯格最喜爱的两位作曲家是勃拉姆斯与瓦格纳，此外他亦受到了李斯特和布鲁克纳以及胡戈·沃尔夫的影响。如他在 1897 年创作的《D 大调弦乐四重奏》（Streichquartett D-Dur）以及在 1898 至 1900 年间创作的十二首早期的艺术歌曲（Op. 1—Op. 3），均散发着晚期浪漫派的音乐情调与风格。

1899 年他完成了第一部为弦乐六重奏而作的作品《升华之夜》（Verklärte Nacht, Op. 4），这是他早期音乐创作的一部重要作品，该作品取材于理查德·德梅尔的诗歌《女人与世界》的前三十六行^①，这是一部感人至深，同时具有交响诗般的戏剧性效果的室内乐作品，其中

^① 关于这首诗的内容可参看罗忠镕主编的《现代音乐欣赏辞典》494。

半音化的和声语言呈现出瓦格纳式的音乐特征。1900 年他开始创作一部规模庞大的作品：《古列之歌》（Gurre-lieder），直到 1911 年才最终完成该作品的配器工作，这部作品由大约六百位合唱队员，六位独奏者，一位朗诵者和一个一百五十人的大乐队共同完成，如同他的前辈布鲁克纳与马勒一样的大手笔，《古列之歌》成为他上演最多的作品之一。

1901 年勋伯格与策姆林斯基的妹妹玛希尔德（Mathilde von Zemlinsky）结婚并迁往柏林，他在柏林担任一个小乐队的指挥，并结识了理查德·斯特劳斯。这期间他开始注意到了梅特林克的戏剧《佩利亚斯与梅丽桑德》（Pelleas und Melisande），起初他计划根据这部戏剧创作一部歌剧，但最终于 1903 年他根据这部戏剧写成了一部同名交响诗（Op. 5）。同年他返回了维也纳，在那里作为一名作曲教师，接受了他的两位著名的弟子阿尔班·贝尔格（Alban Berg）与安东·韦伯恩（Anton Webern）。

在维也纳，勋伯格结识了马勒，他非常欣赏马勒对音乐作品的诠释，马勒到哪里演出他常常就会到哪里旅行，为的是观赏马勒的指挥艺术。1906 年起，他开始尝试运用小型乐队的编制来作曲，这一年他完成了《室内交响曲》（Kammersinfonie, Op. 9），这部作品仅用了十五位演奏者，其中包含五位弦乐演奏者，音乐的长度为二十分钟。这与晚期浪漫派作曲家动辄几百人的大乐队与作品篇幅少则一个多小时的音乐大相径庭。

1907—1908 年他创作了[#]f 小调《第二弦乐四重奏》（Op. 10），事实上在这部作品里调性已经偏离了它的意义，但是勋伯格起初并没有使用“无调性”这一概念，他只是称这种现象为“不协和音的解放”，是由他的两位弟子阿尔班·贝尔格与安东·韦伯恩最先使用“无调性”这一名称。勋伯格同一时期的作品还包括：十五首艺术歌曲《空中花园》（Das Buch der hängenden Garten, Op. 15，创作于 1908 年）、《钢琴曲三首》（Op. 11，创作于 1909 年）、《管弦乐曲五首》（Op. 16 号，创作于 1909 年）。在《管弦乐曲五首》中，短小的动机在稠密的织体中展开，勋伯格在其中的第三首作品里第一次使用了被称为“音色旋律”的作曲技法。另外三部重要的无调性作品是 1909 年为女高音与乐队而作的独角音乐戏剧《期待》（Erwartung, Op. 17），1911 年创作的《钢琴小品六首》（Sechs kleine Klavierstücke, Op. 19），1912 年为一位朗诵者与五件乐器而作的共有二十一段的《月迷皮埃罗》（Pierrot lunaire, Op. 21），在这部作品中作曲家首次运用了一种只具有相对音高的说唱式的朗诵调新入声。

1911—1912 年勋伯格开始绘画，并且加入了由俄罗斯画家康定斯基发起并创建的“蓝骑士社”，勋伯格认为绘画与作曲对他来说一样举足轻重，虽然他没有成为 20 世纪一名重要的画家，但他亦留下了一些很好的画作，例如他的几幅自画像以及为他学生画的肖像画，等等。1911 年他还完成了一本理论著作《和声学》，并题献给马勒。同年他又迁往柏林，他的《月迷皮埃罗》在柏林上演并大获成功，之后他被邀请去布拉格、维也纳等地，这部作品成为他最著名的作品之一。

第一次世界大战期间，勋伯格于 1915 年被迫应征入伍，他的作曲工作亦不得不暂时停止，直到 1917 年他才重新获得作曲的可能性。1918 年勋伯格成立了一个维也纳私人音乐演

出协会，成立这一协会的宗旨是为了帮助人们摆脱对新音乐的误解以及为人们了解新音乐提供一个平台与论坛，因此勋伯格希望它能不依赖于观众的口味与评价，专门上演探索性的新音乐作品。从1918年开始直至1921年的三年间，该协会共上演了117场音乐会及154部新作品，但是由于时值奥地利的经济出现了困境并发生了急剧的通货膨胀，他们的演出难以维持下去，因此这个历时三年的私人音乐演出协会不得不在1921年被迫解散。

1921年勋伯格开始发展一种新的作曲方法，即十二音作曲法。作曲家发现可用一个不包含重复音的十二音序列作为原型，并利用它的逆行、倒影及逆行倒影形式来安排作品的音高，以此来回避调性与功能性和声在作品中的作用，以期形成一种全新的音高体系。这一作曲方法首次运用在他于1923年完成的《钢琴曲五首》（Fünf Klavierstücke, Op. 23）中的第五首，另外他在为男中音与七件乐器而作的《小夜曲》（Serenade, Op. 24，创作于1920—1923年）中亦尝试了这种新的作曲法。而完整地运用十二音序列作曲法写成的作品是创作于1921年的《钢琴组曲》（Suite für Klavier, Op. 25）。

勋伯格早期的十二音序列作曲法常常只采用一个音列，有时他往往在作品的某些方面顾及一些与传统的联系。例如，勋伯格在旋律、音乐织体与和声的写作上常常会留有传统音乐的印记与意味，他并未彻底地摧毁传统音乐的这块阵地，而是在兼收并蓄传统音乐的基础上另辟蹊径，以期找寻使音乐走向未来的某种新的可能性。从本质上来讲，这实际上还是一种传统与现代的融汇，难怪法国的现代音乐大师皮埃尔·布列兹（Pierre Boulez）在第二次世界大战结束之后的50年代初宣称：“勋伯格已经死了”。这一振聋发聩的呐喊预示着20世纪下半叶年轻一代的作曲家已不满足于由勋伯格创立的现代音乐道路，他们希望追求更新的道路及对传统音乐更为极端的叛逆。

1923年勋伯格的第一任夫人过世，他于下一年娶了他的一个学生鲁道夫·考利世的妹妹格图德·考利世（Gertrud Kolisch），1926年他得到了柏林普鲁士艺术学院作曲教授的职位，但是他每年只用六个月的时间从事教学工作，其余的时间他可以用来作曲。在柏林期间他创作了为钢琴、单簧管、低音单簧管、小提琴、中提琴与大提琴而作的《组曲》（Suite, Op. 29，创作于1924—1926年）和《第三弦乐四重奏》（Op. 30，创作于1927年）。

在1928年，勋伯格第一次把他的十二音序列作曲法运用于乐队作品中，即《乐队变奏曲》（Variationen für Orchester, Op. 31）。这首作品的节奏、音色、配器法与序奏中的主题大有不同，在作品的三个部位引用了B-A-C-H这一著名动机，表达了作曲家对巴赫的敬意。在这首作品里，勋伯格运用了许多非常严格的对位手法，他要证明十二音作曲法并不是完全否定音乐的传统，而是音乐传统的延续。这部作品于同年在柏林由威海姆·福特旺格勒（Wilhelm Furtwaengler）指挥的柏林爱乐进行了首演，但是它并没有得到柏林爱乐的保守观众们的喜爱，直到汉斯·罗斯保德（Hans Rosbaud）在法兰克福电台的一个谈话节目中重播了这首作品，它才引起了一些积极的反响与共鸣。

1930年他的独幕歌剧《从今天到明天》（Von heute auf morgen, Op. 32，创作于1928—1929年）在法兰克福的首演取得了些许的成功，勋伯格的第二任夫人用笔名为这部歌剧撰写了

脚本。这部作品的音高结构基于一个十二音的序列，作曲家希望人们能哼唱或用口哨吹出他创作的旋律，但是这一想法很难成为现实，也许直到今天它的实现仍然是个奢望。

随着种族主义与反犹太主义势力的不断高涨，促使犹太人出身的勋伯格改信了基督教。在1930年他计划开始写一部歌剧《摩西与亚伦》（*Moses und Aron*），他自己编写脚本，并将其拟定为一部思想剧，但他只写完了前两幕的音乐，而第三幕的音乐始终是空白，虽然临终前他一直希望能够完成全剧，可这一愿望未能实现。也许当他在作品中过多地关注于哲学与世界观的问题时，他的作曲计划就常常会落空。就如同他在1917—1922年创作的《雅各之梯》（*Die Jakobsleiter*）一样，终究成为未完成的作品。

1933年由于德国纳粹希特勒的上台，柏林的艺术环境更加恶劣。在这种情形下，柏林普鲁士艺术学院也不得不辞退犹太教员，勋伯格开始了他的流亡生活。他最初去了法国，在法国的公开的场合下亦不能信仰犹太教，尽管他认为信仰比艺术还要重要。因此他在1933年10月离开法国，并流亡美国，在波士顿他得到了一个教师的职位，而于1934年定居于洛杉矶。

在美国期间，他创作了一部为弦乐队而作的《组曲》（*Suite für Streichorchester*，创作于1934年），这是一部有调性的、学院派的、有主题动机的作品，但是未编入作品序号。自1935年起，他先任教于南加利福尼亚大学，后得到加州大学的教授职位。

1936年他完成了《小提琴协奏曲》（Op. 36）和《第四弦乐四重奏》（Op. 37），在这两部作品中，勋伯格仍然采用他的新方法作曲，但是他更加自由地运用了十二音的写作技术，而没有教条化、十分严格地照搬他早期的十二音写作方法。同年的12月和1937年1月，考利世四重奏团（*Kolisch Quartett*）完整地演奏了他的四首弦乐四重奏作品，尽管如此，勋伯格对美国的音乐环境还是非常不满意。虽然人们可预感到，他正在引领着美国的音乐艺术水准走向未来，但是美国的观众仍然对他的音乐不感兴趣。

1938年他接受委约，为混合合唱队与乐队写作一首作品（*Kol Nidre für Rabbi*，Op. 39），在这首作品里，他借用了犹太教举行礼拜仪式上所采用的旋律动机，把作品的音高结构，组织成一个在g小调中游走着的十二音序列。

在接下来的三年中他未曾作曲，直到1941年他才又开始创作，如为管风琴而作的《宣叙调变奏曲》（*Variationen über ein Rezitativ für Orgel*，Op. 40）；1942年还创作了另外两首作品：为朗诵者、弦乐四重奏与钢琴而作的《拿破仑颂》（*Ode an Napoleon Buonaparte*，Op. 41）；为钢琴与乐队而作的《钢琴协奏曲》（Op. 42）。这三首作品在风格上显得迥异：《宣叙调变奏曲》是勋伯格的第一首管风琴作品，在这首作品的演奏说明中并没有任何关于管风琴拉音栓的说明，它好像是一首没有管风琴演奏的管风琴变奏曲；《拿破仑颂》是一部暗讽希特勒独裁统治的大型标题音乐作品，勋伯格在这部作品中是以包含调性因素的十二音技法来结构作品的，其中亦有三音叠置的音响效果与终止式；《钢琴协奏曲》也是调性音乐与无调性音乐的结合体，这部作品包含四个段落，每个段落都有各自的标题：一、生活是如此轻松；二、恨突然爆发；三、一种严重的情况；四、生活一如既往。1944年由勋伯格的学生爱德

华·斯托曼（Eduard Steuermann）将此作品首演于纽约。

由于微薄的退休金，勋伯格在他退休后不得不继续教授私人学生，1946年8月他得了心肌梗塞，只能通过给心脏直接注射药物来抢救生命，这一悲惨经历反映在他的《弦乐三重奏》（Streichtrio, Op. 45）中。1947年勋伯格创作了他晚期最重要的作品之一：为一个朗诵者、男声合唱队与管弦乐队而作的《一位华沙的幸存者》（Ein Überlebender aus Warschau, Op. 46），这是一首长度仅为八分钟的作品，作曲家用了两个星期的时间，一气呵成地写完了此作品。作品中的朗诵内容与歌词大意，是以一位在第二次世界大战期间，被关入波兰华沙的纳粹集中营，受尽磨难，而最终逃离苦难的幸存者的口述内容为蓝本撰写的，其中使用了三种语言：英语、德语和希伯来语，分别代表着幸存者、德国官兵和犹太群众。

晚年的勋伯格病得很厉害，眼睛也几乎失明，在这种情况下他还创作了最后几部作品：《小提琴幻想曲》（Phantasie für Violin mit Klavierbegleitung, Op. 47，创作于1949年）以及几部带有混声合唱队的作品，被分别编为 Op. 49 和 Op. 50 的 a、b、c。但是 Op. 50 之 c 未能完成。1951年7月13日勋伯格在美国洛杉矶辞世，享年76岁。

纵观勋伯格的一生，他在生活上历经苦难，犹太人的出身让他颠沛流离，从维也纳到柏林，再从巴黎到美国的多个城市，均留下了他奋斗与挣扎的足迹。他在音乐艺术的追求上，有早期对欧洲传统音乐孜孜不倦地学习与追随；有另辟蹊径尝试“不协和音解放”的写作阶段，及发明十二音写作技法，创立自己的学派的时期；有赴美后将调性音乐与十二音写作技法结合得更加自由与炉火纯青的晚期创作。虽然在他逝世的半个多世纪后，仍然有许多人不熟悉或不了解他的艺术成就与音乐思想，但是他对整个20世纪西方现代音乐的推动与发展功不可没，亦可以说他是一位20世纪现代音乐的开路先锋。随着人们对他作品的深入研究与学习，以及他的作品在今天的音乐会曲目单上能够愈来愈多地出现，均会让人们越来越领悟到大师的艺术精神与精妙之处，在21世纪现代音乐的发展中，勋伯格的音乐艺术，何尝不是已经沉淀为一种现代音乐的传统经典，并加入到音乐史的长河中，成为后人学习的典范。

目 录

代序 20 世纪西方现代音乐的开路先锋	傅涛涛 (1)
	中央音乐学院
理论分析的实践视角	
——勋伯格的《作曲基本原理》及其与创作实践的关联	马学文 (1)
	武汉音乐学院作曲系
论勋伯格的先知意识在作品中的体现	王婷婷 (15)
	中央音乐学院音乐学系
自由无调性音乐作品中的潜在“调性结构力”	
——以勋伯格《钢琴小品六首》之六(Op. 19, No. 6) 为例	孙 剑 (28)
	武汉音乐学院作曲系
勋伯格自由无调性时期和声思维与技法研究	刘文平 (44)
	天津音乐学院
国内勋伯格研究现状之研究	陈 雷 (82)
	武汉音乐学院作曲系
平生为不古不今之学	
——浅析勋伯格《钢琴组曲》(Op. 25) 中的织体特点及其 结构意义	陈俐月 (108)
	沈阳音乐学院
作为理论家和“勋伯格信徒”的米尔顿·巴比特	
——译自〔美〕E. 安托科列兹《20 世纪音乐》之第十六章	杨儒怀 (124)
	中央音乐学院
自由无调性作品的创作观念与结构途径	
——勋伯格《钢琴小品六首》的技法分析	冶鸿德 (133)
	中国海洋大学艺术系

勋伯格是怎样走向“十二音”的	郑英烈 (145)	武汉音乐学院
《摩西与亚伦》的创作背景	郑英烈 (154)	武汉音乐学院
勋伯格《乐队变奏曲》的十二音处理与配器技术	胡 磊 (160)	武汉音乐学院作曲系
罗忠镕、朱践耳音乐创作中对新维也纳乐派音乐观念 与技术的借鉴与发扬	段文晶 (188)	武汉音乐学院作曲系
三种音高体系创作思维的理念与实践 ——从勋伯格创立的音列思维谈起	姚恒璐 (207)	中央音乐学院
“主导动机”在勋伯格交响诗《佩利亚斯与梅丽桑德》 中的运用及其结构力作用	唐 荣 (230)	武汉音乐学院作曲系
研究之研究 ——勋伯格的创作思维与自由无调性作品中的创新	袁利军 (287)	上海音乐学院
自由无调性音乐的结构逻辑 ——勋伯格《钢琴小品六首》(Op. 19) 作曲技术分析	秦庆昆 (295)	河北师范大学
“整体艺术品”《幸运之手》中的视听艺术交融	班丽霞 (303)	南京艺术学院
浅谈“后勋伯格”时代序列思维的发展	谢福源 (315)	中央音乐学院
集合—音程思维的当代创作实践 ——潘德列茨基《第四交响曲》的音高材料组织手段	雷兴明 (326)	中央音乐学院
代附录 阿诺德·勋伯格年谱	郑英烈 (338)	武汉音乐学院

理论分析的实践视角

——勋伯格的《作曲基本原理》及其与创作实践的关联

马学文

【内容提要】本文以勋伯格同时兼备理论家与实践者，精通传统音乐与现代音乐这个特点为切入点，从他最重要的理论著作之一《作曲基本原理》出发，述评了该著作的主要观点，这些观点涉及了曲式结构，乐句的构成，增长与缩减，动机学说，旋律的构成，非偶数、不规则、不对称的结构等方面，并把作品看做一个“立体”的事物，在此基础上通过对勋伯格的现代音乐作品的分析来验证勋伯格在《作曲基本原理》中对“传统音乐”的分析，从而探究传统与现代之枢纽，理论与实践之关联。

【关键词】勋伯格 作曲基本原理 传统与现代 理论与实践 继承性

【作者简介】马学文（1981年—），男，武汉音乐学院作曲系作曲技术理论专业曲式学方向2006级攻读硕士学位研究生，指导教师：钱仁平教授。

前言

奥地利作曲家、理论家和音乐教育家阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874—1951）是一位集古典之大成，开现代之先河的音乐大师。在他身上集中解决了理论与实践、传统与现代的矛盾：勋伯格一生创作了许多具有划时代意义的音乐作品，而且还留下了大量的理论著作^①；勋伯格所创立的十二音作曲技法在20世纪的音乐发展中意义深远，以至于许多理论家都认为要了解现代音乐，必须从“古典”的十二音音乐入手，而且他本人也十分精通传统音乐，他的理论著作除了少数文章谈到十二音音乐和一些自己的音乐，大部分著作都是和传统音乐相关。

笔者注意到一个重要的现象，那就是勋伯格的音乐作品是“首首朝前进”，而理论著作却是“本本往后看”。这里的意思很明显，勋伯格的作品从早年的弦乐六重奏《升华之夜》

^① 《和声学》（Harmonielehre）、《作曲入门楷模》（Models for Beginners in Composition）、《和声的结构功能》（Structural Functions of Harmony）、《风格与观念》（Style and Idea）、《对位初步练习》（Preliminary Exercises in Counterpoint）、《作曲基本原理》（Fundamentals of Musical Composition）、《勋伯格与信集》（Schoenberg Letters），皆为勋伯格的理论著作。

(1899)、独唱、合唱与管弦乐队《古列之歌》(1900—1903)到交响诗《佩利亚斯与梅丽桑德》(1903),都显示出了他受到晚期浪漫主义思想的影响,作品中带有浓郁的晚期浪漫主义的风格。后来逐渐进入到以《钢琴曲三首》(Op. 11)和《钢琴小品六首》(Op. 19)为代表的无调性音乐时期。然后在经历了1912年至1922年的长达10年的探索阶段,^①1923年勋伯格寻找到了无调性音乐的新的结构力——十二音技法。《钢琴组曲》(Op. 25)就是一部运用十二音技术写成的钢琴作品。勋伯格在音乐创作方面体现了突出的超前意识,可是他的理论著作几乎不涉及现代音乐,包括十二音音乐的创作。

对勋伯格及其作品的研究,在探讨传统音乐与现代音乐之间的联系时,可以从作品的技术成分上出发,或从作品的美学意义上出发,或从作曲家的生平与创作背景等外围条件出发进行研究。本文以勋伯格同时兼备理论家与实践创作者,精通传统音乐与现代音乐这个特点,从他自己的理论著作——《作曲基本原理》出发,用勋伯格自己的观点支撑其音乐作品进行分析研究。参照《作曲基本原理》中分析“传统音乐”的核心观点——这些核心观点涉及了曲式结构、乐句的构成、增长与缩减、动机学说、旋律的构成、非偶数、不规则、不对称的结构等方面——对勋伯格的“现代作品”,特别是Op. 19之No. 1和No. 2进行集中分析。在分析论证过程中有意不使用《作曲基本原理》中所分析的谱例,而只借鉴其观点来探讨勋伯格所创作的现代音乐的宗源。

理论综述

在勋伯格的理论著作里,《作曲基本原理》、《和声的功能结构》与《对位初步练习》三本著作主要承载着勋伯格关于传统音乐的一些理论观点和创作体会。勋伯格在《作曲基本原理》一书中反复强调的一个观点是:作品必须具有可理解性,而且作品也必须既有统一性又有逻辑性,作品的统一性和逻辑性是作品能够被听众所理解的前提条件,不仅仅传统音乐是如此,现代音乐也应如此,只不过表现出来的外在形式会有所差异,但核心实质是不变的。这种统一性和逻辑性不仅仅体现在作品的曲式结构、动机与发展方面,而且体现在乐句、乐段、过渡、转调、辅助主题、小尾声与尾声以及加工等技术细节、和声、主题和旋律的构造等方面。

《作曲基本理论》的写作目的在于如何使学生逐步掌握作曲技术上的技巧,同时也要培养学生对音乐的理解能力、判断能力等素养。它的培养方式主要是通过对古典的经典作品的分析,然后针对各种技术细节问题围绕着核心观点(即作品的逻辑性和可理解性),讲解其要领,最后列出大量的可能性,让学生自己去判断各种可能性的优劣,从而指导学生创作。

《作曲基本原理》虽然是一本理论著作,但是“实践性强”是这本著作的最大特色。

^① 在此期间爆发了第一次世界大战,勋伯格于1915年应征入伍,从事军乐队工作。

勋伯格的教学并不只是着眼于理论上的思考，而是从指导作曲实践的视角去考虑其教学，在教学过程中体现勋伯格本人的理论观点。

作品的结构力与曲式结构

传统音乐的结构力是通过调性和声建立起来的，现代音乐打破了调性和声的枷锁，就必然要寻找新的结构力。勋伯格认为，作品的结构力是通过作品的统一性与逻辑性来达成的，在统一中寻求形成对立的矛盾的对立面，从而获得作品发展的动力。结构力的外在形式则为作品的曲式结构，作品通过一定的“曲式结构”作为发展的载体。这一载体要求一首作品必须是“一个有机体”，在某一特定曲式结构载体上，音乐作品通过音高、旋律、节奏、拍子、织体、音色等多种音乐元素，在变化与统一中共同完成发展音乐的任务。

传统音乐与现代音乐从外在的曲式结构上来看，是有很大的区别的，但是从曲式结构的“结构力”来看，却是相同的。这是因为，音乐发展都必须建立在一定的框架之内，都必须有形式上的载体。勋伯格认为，传统音乐与现代音乐之间，存在着一个总的共同的原则，即作品的可理解性、统一性与逻辑性。根据这一原则，就需要一定的载体，即音乐作品的曲式结构。作品一定要建立在一定的结构之上，采用什么样的曲式结构需要根据音乐所要表达的内涵来确定。不同的曲式结构部分，要用不同的技术手段来陈述。呈示型段落、展开型段落以及结束型段落在和声语汇、旋律发展、调性安排、织体选择等技术方面，会呈现出不同的状态，不同的写法又需要与不同的曲式功能相适应。现代音乐在外部形态上，与传统音乐虽相差甚远，但在总的原则和表达不同的曲式结构所采用的技法是一致的，这样就从深层次的方面在传统音乐与现代音乐之间搭建起了一座桥梁。

现就形成曲式结构的具体细部技法与构成音乐的元素来考察传统音乐与现代音乐之间的联系。

一、有关乐句的呈示与发展

勋伯格认为音乐中如果没有重复，要理解它似乎是不可能的。不加变化的重复容易产生单调，而关系疏远的要素的并置则又容易变成毫无意义的东西，特别是当缺乏一些起统一作用的要素时。变化必须限制在性格、长度与速度所要求的范围内：这里必须强调动机的连贯性。^①

开端部分的构造决定了后续部分的构造。除调性、速度与节拍外，主题在其开始的片段中还必须清楚地呈现其基本动机。后续部分应能满足“可理解性”的要求。^②

作为乐段的前句，乐句的最初呈示，就显现出了基本动机的特征，包括音高、节奏、

① 参见《作曲基本原理》第27页，上海音乐出版社，2005年。

② 参见《作曲基本原理》第28页，上海音乐出版社，2005年。

速度、调性、节拍、音程关系等元素，随即就采用重复的方法加以强调，或通过它的略带对比性的陈述而使得统一之中具有变化。在重复时，节奏和旋律轮廓保持不变。由于和声的变化以及旋律上必要的适应性改动而形成了对比的因素。“模进”就其最严格的意义来说就是把一个片段或单元完整地加以重复，包括其和声与伴奏声部，但要移到另一音高层次上。

例1 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op. 2 No. 2 第三乐章第1—8小节

Allegretto (♩ = 52)



在这个音乐片段中，两个乐句的划分比较明确。从弱起小节至第四小节的第二拍为止是前乐句，后乐句从第四小节的第三拍起至结束。

1. 和声

前乐句所采用的和声进行为 I—V，其中经过了重属和弦；后乐句的和声进行为 V—I。这种相呼应的和声语汇对材料起到了巩固的作用，使之略有对比，而又统一。

2. 节奏和旋律轮廓

两个乐句的节奏是完全一致的，旋律轮廓也由和声所控制。

3. 材料

两个乐句所采用的材料都是和弦分解与柱式和弦，材料统一。

以上乐段就是通过这样的方式使得乐句之间在统一的大环境下略有对比，显示了稳步发展前进的趋势。

例2 勋伯格《钢琴小品六首》Op. 19 No. 1 第1—3小节



在这个音乐片段中，从弱起小节到第一小节为止是前乐句，第二小节是第二句。前乐句的低音声部的旋律轮廓是快速的上行，高声部的旋律呈波浪形。但这两个旋律声部也有其内在的关联。

例 3



从例 3 中可以发现，这一乐句高声部的旋律是低声部旋律的不严格的倒影。

例 4



例 4 是后乐句的上下两个声部旋律音的缩影。这一乐句高音声部是低音声部的严格移位。

通过前后乐句的比较，我们可以发现两个乐句的共同之处：第一，后乐句的这一组对位旋律是仿造前乐句的模式而形成的，同样也是低声部的快速流动，高声部扩大，与之形成对位；第二，两组低声部的旋律都由三十二分音符构成，而高声部的旋律比较宽松，主要由四分音符和八分音符构成；第三，两组对位旋律都是同时发声，没有形成错位；第四，音程具有相似性，两组旋律所包含的音程不外乎小二度、小三度、大三度和纯四度。

其不同之处是：第一，前乐句低音声部旋律为上行，后乐句为下行，前乐句的高声部旋律为波浪形，而后乐句为下行；第二，两组旋律之间的关系，前乐句为倒影，后乐句为移位。

由此可见，乐句的开端部分的构造，决定了后续部分的构造。

二、增长与减缩

《作曲基本原理》写到，发展不仅仅意味着增长（growth）、延伸（extension）、扩展（augmentation）、扩张（expansion），而且也意味着裁减（reduction）、浓缩（condensation）与强化（intensification）。“冲淡”就是逐步去掉特征性的特点，直到只剩下非特征性的特点时为止。“冲淡”的目的是抵消无限制延伸的倾向。“裁减”可以只是删掉原型中的一部分；“浓缩”则意味着把原型的内容加以紧缩，甚至特征型的次序也有所变化。延伸往往是通过一个要素的重复（常常是模进式的）而形成的。“插段”打断了段落的正常流动。他们滞留在一些既不转调又不形成终止式的进行上。“小尾声”是一些终止式，他们的作用是重新肯定一个段落的结尾。^①

这些方法既是音乐发展的具体技术手法，也是音乐的内在结构的动力。

^① 参见《作曲基本原理》第 78 页。

例5 贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 2 No. 1 第一乐章第1—8小节



在这个乐段中，主题材料包含和弦分解和回音型，第1、2小节是主题的呈示，第3、4小节是乐句的巩固。第5、6两小节则是发展，“裁减”掉和弦分解部分，仅仅留下回音部分，使乐段获得了发展的动力。第7小节达到至高点，第8小节回落。

例6 勃伯格《钢琴小品六首》Op. 19 No. 2



作品前3小节里写在第二行谱的声部音型完全一致，属于固定音型的持续的写法，虽然在其后也有变化，但是双音的持续，以及固定的音程的持续使得这一声部大体上属于不变的声部；写在第一行谱的声部则相应地属于流动的旋律。在第6小节这两个声部互换了位置。下表所谈论的“时值”一栏指的是固定的声部的发展状况。

表1 勋伯格《钢琴小品六首》Op. 19 第二首音乐材料流程图

小节数	过程	时值	音程含量
第1小节	呈示	四个发音点, 时值为四个八分音符	大三度音程
第2小节	巩固	低音声部发音点不变	高声部加入小三度音程, 与大三度形成对比
第3小节	巩固	低音声部发音点不变	高声部小三度与大三度的并置, 一个乐句的结束
第4小节	增长	低音声部发音点不变, 但发音时值增加为五个八分音符	在低音声部引进了小三度音程, 与大三度音程形成对比
第5小节	增长	低音声部发音点增至五个, 时值为六个八分音符	大三度音程占优势
第6小节	增长	高潮发音点减至四个, 但时值为八个八分音符	大三度与小三度各两组, 固定的低音声部的音高变化达到了最大程度
第7小节	缩减	高音声部发音点减至三个, 时值为四个八分音符, 发音点位置与第一小节互为补充	音程回归为单纯的大三度
第8小节	缩减	高音声部发音点减至三个, 时值为三个八分音符	流动的低音声部全部为大三度
第9小节	缩减	高音声部发音点减至两个最后为一个	增三和弦, 增三和弦本身由两个大三度构成, 两组增三和弦由小三度衔接

通过上表, 能清晰地看到音乐材料的增长与缩减。其流程为, 呈示——巩固——发展——高潮——减缩——平稳。在全曲的四分之三处, 即第6小节达到了高潮。第1小节与第7小节分别为呈示与回落后的再现, 两个声部的发音时值互为补充。这种流程显示了作品成长发展的结构力。

三、有关动机的学说

在《作曲基本原理》中, 作者使用了“短句”和“动机”的概念。短句指的是最小的结构单位; 而具有“胚芽”性质的, 其元素在作品中得到了展开的短句则被认为是动机。短句和动机的区别在于, 短句是一个结构单位名词, 动机强调的是其主题性。

勋伯格认为, 作品的可理解性、逻辑性的一个重要体现因素就是动机展开。动机本身不是普通的短句, 它必须具有统一性、相互关系、连贯性、逻辑性、可理解性与流畅性。基本动机被看做乐思的胚芽, 它所蕴涵的各种特征, 包括节奏特征、音程特征、和声特征以及轮廓的特征被有所取舍的、或多或少的在作品中得到发展。动机发展是通过重复来运用的, 其中包括精确的重复和变化发展的重复。精确的重复严格保留着原来的特征。移位、倒影、逆行、倒影逆行、扩大和缩小都是精确的重复。变化的重复是通过变奏产生的。所有节奏、音程、和声与轮廓的特征性都可以加以各种变化。^①

^① 参见《作曲基本原理》第12页。