

序列音乐写作与无调性

——勋伯格、贝尔格与韦伯恩音乐介绍

[美]乔治·佩尔 著
罗忠镒 译

中央音乐学院出版社

SERIAL COMPOSITION AND ATONALITY

An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern

序列音乐写作与无调性

——勋伯格、贝尔格韦伯恩音乐介绍

[美]乔治·佩尔 著

George perle

罗忠镓 译

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

序列音乐写作与无调性: 勋伯格、贝尔格与韦伯恩音乐介绍/(美)
佩尔著; 罗忠镕译. —北京: 中央音乐学院出版社, 2006. 12

ISBN 7-81096-143-8

I. 序... II. ①佩... ②罗... III. 作曲理论 IV. 614

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 003596 号

序列音乐写作与无调性

[美] 佩尔著

——勋伯格、贝尔格与韦伯恩音乐介绍

罗忠镕译

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: 10.25

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,000 册

书 号: ISBN 7-81096-143-8

定 价: 25.00 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)

第一版序言

自第二次世界大战以来，音乐发展上唯一给人印象最为深刻的便是十二音作曲法惊人迅速的发展和广泛的传播。不久前，十二音运动还被看成仅仅是少数偏激者所关心的事。而今天，当我们看到下面一些事实时，已完全不感到奇怪了：现代爵士乐艺术家根据一个音列来即兴演奏，年轻的音乐学生在他们的班上写一支十二音曲子，芭蕾舞编导用一首十二音名曲作为芭蕾舞音乐。而就在最近几年前还确曾时兴过，在较落后的圈子里，只消使用一个音列便将保证一位作曲家跻身于先锋派之列呢。

在关于无调性和十二音体系的理论著述方面和对于这个运动的倡导者勋伯格、贝尔格和韦伯恩的音乐技术特点的理解方面虽说都有所发展，但不幸的是前者的发展却很少有迹象表明能和后者的进展相称。这种音乐的一批热情辩解者总是专门在“分析”上做文章。不过这种“分析”，除开把整个作品的集合音用列表的方式表示出来而外，至于其它问题，就很少涉及了。他们所根据的设想，也只不过是辨别出音符的顺序数来证明此种音乐合乎法度而已。另一批人则宣称他们是为新的先锋派说话，在他们那机关出版物上，连篇累牍的一大堆的令人可畏的图表、曲线和数学公式背后隐藏着一种玄之又玄的神秘。这倒正如一位作曲家在他那“整体组织”作品之一的解说的结语中所总结的：“终极必然性引出的不可预料的偶然性的那种貌似矛盾、实则颇含真理的现象”。这批人，像其他人一样，便是通过把他们那相应的顺序数标在各个音上来建立“终结必然性”的，而个中唯一不同之处即在于又增加了一些别的“综合因素”，这不仅来自音高，而且还来自力度、节奏和其他“参数”的序列化，同时又不只来自原型序列次序1到12，而且还来自这个序列的不同轮转和不同排列中各因素的安排处理。我在最近一篇论文中曾经指出，这种方式的“分析”，就像“标出调性作品的音来指明它们是音阶的哪一级”一样的毫无意义。^①

十二音体系前的“自由”无调性在文献中甚至论述得还更不充分，在许多文章或著作中要不是完全忽略了这种音乐，便是仅限于叙述一些孤立的细节，至于这些细节同整体的联系——除开一些牵强附会的动机联系外——则根本未予阐述。如果只根据这些说法来设想，读者完全有理由以为音乐可以任意从这个作品转变成那个作品，因为涉及整个作品，在运用上，就只注意到少数模棱两可的概括，诸如“不反复”和“不断变奏”之类。关于无调

^① 乔治·佩尔：《十二音音乐的理论与实践》（*Theory and Practice in Twelve-Tone Music*），载《总谱》（*The Score*），1959，第58页起。这篇论文是对于彼得·斯塔德伦（Peter Stadlen）在他的论文《序列主义的反思》（*Serialism Reconsidered*）中发起的一次讨论的响应，斯塔德伦的论文载《总谱》1958年2月号，第12页起。

性音乐技术性质的这种混乱，最后又加之根据历史的和美学的原因为了解释而更令人莫衷一是。

在目前的研究中，我的意图是对勋伯格、贝尔格和韦伯恩的无调性及十二音作品中所运用的技术处理做出详尽的阐述和评论性的考察。在此着重指出“序列”和“集合”的观念并非“勋伯格及其学派”所独有似乎是重要的。因此这里提出了一些关于德彪西（Claude Debussy）、斯克里亚宾（Alexander Scriabin）、罗斯拉维茨（Nicolai Roslavetz）、巴托克（Bela Bartok）和斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）等人的作品中所使用的非十二音序列处理的讨论。

如目录所示，本书主题材料是按系统而不是按年代顺序论述的。不过，在时期上也给予了足够注意，以便使读者据此能得出一个大致的年代轮廓来。在一首作品的创作和出版日期上凡有较大的分歧者，都把二者的日期注明。有些作品未提到，有些作品谈得十分简略，这是因为本书的目的既不想在传记上，也不想文献目录上求全的缘故。

我愿向古斯塔夫·里斯博士（Dr. Gustave Reese）表示我的谢忱，感谢他非常仔细地阅读了我的原稿，并帮助我澄清了许多在阐述上模糊的地方。这里提出的大部分论点在写入本书前，我都和美国青年作曲家理查德·斯威夫特（Richard Swift）充分地讨论过。本书出版前，斯威夫特先生还慷慨地花费了他大量的时间和精力来阅读和校勘本书。此外，他还阅读和校勘过一些我的早期著作，我十分高兴能借此机会向他表示我的谢意。勋伯格和韦伯恩作品的某些方面——也许是最重要的方面——巴比特（Milton Babbitt）先生曾首次作了精辟的阐述，并且还为十二音理论首次提出了统一的技术语汇。为了这个缘故，本书将常常提到他的贡献。

请读者注意加利福尼亚大学出版社新近出版的菲利浦斯·巴萨尔特（Phillips Basart）的著作《序列音乐：关于十二音与电子音乐写作的分类书目》（*Serial Music: A Classified Bibliography of Writings on Twelve-Tone and Electronic Music*）。

作为我努力的结果，如果十二音作曲将会变得不那么轻松，那我将感到我已得到充分的报偿了。

乔治·佩尔（1962）

第 四 版 序 言

本书前一版包括有关十二音调性 (Twelve-Tone Tonality) 理论的说明, 这是和保罗·兰斯基 (Paul Lansky) 合作写成的。这在本版被删去了, 因为其中兰斯基先生那部分已由他的博士论文《亲缘音乐》(*Affine Music*) 所代替 (该文在普林斯顿大学发表, 1973), 我这部分则由我的专著《十二音调性》(*Twelve-Tone Tonality*) 所代替。《十二音调性》一书正由加利福尼亚大学出版社和本书一道分别出版。

我感谢罗庇·梅尔肯 (Robby Merkin) 帮我在本版中改正了第三版排印错误的地方。

乔治·佩尔 (1976)

目 录

第一版序言 / I

第四版序言 / III

第一章 调性、无调性、十二音 / 1

第二章 “自由”无调性 / 7

第三章 非十二音序列写作 / 33

第四章 集合的动机功能 / 50

第五章 同时性 / 71

第六章 集合的结构功能 / 94

附录1 音集表 / 125

附录2 作者来信及《对称, 十二音音阶, 与调性》 / 136

索引1 关于基本定义 / 154

索引2 关于音乐文献 / 155

第一章 调性、无调性、十二音

无调性的兴起是企图把半音阶的十二个音从一直被禁锢在“半音”音乐的自然音功能联系中解放出来——也就是说，企图把半音阶从“半音体系”中分离出来。十九世纪晚期音乐中扩充的和声语汇已把调性关系的范围扩大到传统的处理方法再也无法应付的地步。发展的最后一步是阿诺尔德·勋伯格迈出的，在他否定了所有一切控制音的同时结合和音的进行的一般原则的基础上，以一种激进的写作风格作为他的出发点。勋伯格在他1908年到1923年间的作品中，即“自由”无调性时期中，表现出已把各种关系扩大到包括半音阶中所有一切结合了。这种登峰造极的扩充，从而便要求对音乐语言的各个方面重新做出评价。

在自然音体系范围内进行创作的作曲家，也可能认为自然音体系中所特有的一些东西是天经地义的：如七声音阶、三度迭置的和弦结构、调性中心等等。然而无调性作曲家则除开只承认一个有限的音响世界，即半音阶的存在之外，其它一切都不承认。要一般性地叙述无调性的基本情况是不可能的，除非用否定的方式：即单纯指出在无调性中完全没有半音阶十二个音中的那种比一切都重要的功能联系。音乐的连贯性还要求另外一些限制因素，但这却并没有总结成一套基本设想，使那些统称为“无调性音乐”的作品可以说得上能代表一种作曲的“体系”。

1923年，勋伯格出版了他的第一部使用“十二音作曲法”写出的作品。这种“方法”很快便为无调性作品的特殊课题提出了一些带有普遍性的处理方法。这和无调性的肯定和否定的前提是一致的，当否定了半音阶中任何一个音在功能上的优先地位时，即肯定了十二个音的同等效力。



在勋伯格的十二音体系中，一个音乐作品前前后后的一切音的关系，都由半音阶十二个音的一种特殊的线性次序所支配。除开音区、时值、音色或力度而外——换句话说，即除开不是通常称为“音”^①的音级（pitch-class）所代表的一切属性而外——都由这种半音阶的特定排列来决定其意义，这个排列即称为“音序”（row）、“序列”（series）或“集

* 此数字为英文第4版书页码。

① 参看弥尔顿·巴比特（Milton Babbitt）《作为创作决定因素的十二音不变性》（*Twelve-tone Invariants as Compositional Determinants*），载《音乐季刊》（*The Musical Quarterly*），XLVI（1960），第246页起。本文又收入《现代音乐问题》（*Problems of Modern Music*）（纽约：Norton，1960）。

合”(set)。^① 这有一种明确的次序;但这个次序对一般音乐处理实际上所起的决定作用究竟达到何种程度,在作品与作品之间却存在着很大的差别,哪怕这些作品是同一位作曲家写作的。总的音乐结构不可避免地会存在一些不是由集合直接规定的音程关系,而且即使在纯粹的线条平面上也会出现偏差。然而十二个音依次排列这个前提,如果真有意义的话,那就仍然必须从头到尾并且合乎逻辑地支配着音乐中实际存在的一切,尽管这里面也可能出现一些暧昧的或破格的东西。预先定好的次序也可能变动,但无论怎样短暂,也暗含着偶然出现的另外一些先决条件。这些先决条件是什么,以及它们和基本先决条件是怎样的关系,这将在以后详细讨论。

下列要求应理解成只涉及一个作品,或作品中的一个段落所根据的集合。^② 要求在作曲上的意义即本书第四、第五、第六章的论题。

1. 集合包含半音阶的所有十二个音,这十二个音按一定的次序排成一行。
2. 集合中的音不能出现一次以上。

2 ■ 3. 集合可采取它的任何一种线性形态出现:即原型(prime)、反型(inversion)、逆型(retrograde)和逆反型(retrograde-inversion)。

4. 集合的四种变形(即四种线性形态)的任何一种都可在半音阶的任何一级上陈述。

在以下的例子中,没有符杆的黑符头代表音级的名称。音级名称可用整数从0到11来代表,即把这列数字依次分配在一个上行半音阶的一列音上,其第一音用0代表,这个音将和集合原型的第一音相同。这样,例4即可用下列数字来代表:

0 11 7 8 3 1 2 10 6 5 4 9

集合的这种形式即P-0,亦即“移位数0”上的原型集合。如果这个形式被移位,例如移高“纯五度”,就将是P-7,其数字代表可在P-0的每个音级数(pitch-class number)上加7即得。如果得数为12或大于12(代表高八度音)则减去12。这样,P-7的音级数记谱就将是:

① 德语 Reihe 一词有(英语)“row”、“series”或“set”等意义。在这些意义中,“row”在英语的这类著作中使用得最早,不过却不怎么恰当。在很大程度上,它已被“series”一词所代替,这主要是由于 Ernst Krenek 的书和论文中这样使用的缘故。“set”一词是弥尔顿·巴比特于1946年在其著作《十二音体系中的集合结构功能》(*The Function of Set Structure in the Twelve-tone System*) (普林斯顿大学,音乐系的打印本)一书中首先使用的。

[译者附注] 从本条注解看, row、series 和 set 三词似乎意义相同,仅英文译法不同。但在本书中这三个字却都有使用,特别是 series 和 set 甚至还互见于同一段文字。由此可见,作者在使用这三个字时,实际上是有区别的。译者揣摩作者原意,以为“set”一词仅系一般的提法;“series”在较强调次序时使用,如“Alwa's series”(阿尔瓦序列);而“row”则在单纯指次序时使用。为此,本译文将“set”译为“集合”(这在现今已相当通用),“series”移为“序列”,“row”则译为“音序”以示区别。

② 一个特定集合所支配的乐曲范围的大小在此未明确规定的理由,这在第四章“集合的动机功能”中说明。“一个作品只应根据一个集合来做”这条“规则”,实际上在每次谈到勋伯格十二音体系的原则时都曾提及(见约瑟夫·茹菲尔 [Josef Rufer] 《十二音作曲法》[*Composition with Twelve Notes*] [纽约: The Macmillan Co., 1954] 第106页,其中还引用了勋伯格本人的话:“使用一个以上的序列,我看不适当”)。韦伯恩的作品遵守这条规则,但勋伯格和贝尔格的创作却不尽然。约瑟夫·豪尔设计的十二音体系(参看后文)则可自由地从一个集合,亦即“腔式”,进行到另一个。

7 6 2 3 10 8 9 5 1 0 11 4

要求得一个指定移位数上的反型的数字代表,可从该移位数或该移位数加 12 减去 $P-0$ 的每个音级数即得。这样,1-5 的音级数记谱即:

5 6 10 9 2 4 3 7 11 0 1 8

集合的音程列也是一个整数列,这是从数字代表的后一音级数,或从后一音级数加 12,减去前一音级数得出的。这样,集合的原型形式,移位也一样,即可用下列音程数列来代表:

11 8 1 7 10 1 8 8 11 11 5

音程数的补数(从 12 减去原型集合每个音程数所得之差)即代表反型:

1 4 11 5 2 11 4 4 1 1 7

而逆型的音级数列数只消将其原型的音级数列倒读即得,把这个办法用在原型音程数列上,却将得出逆反型的音程数列。同样,将反型的音级数列倒读可得逆反型的音级数列,而将反型的音程数列倒读则得出逆型的音程数列。^①

“集合复合体”(set-complex)一词系指一个序列的四种形态在所有十二个音平(pitch level)^②上陈述时所产生的四十八个不同的形式。“集合形式”(set-form)一词则指这个集合复合体中的任何一个序列。用一个指定集合的哪一种形态作原型这无关紧要,在决定某种形态为原型后,只消把其余形态作相应的变换使之反映出集合之间的相互关系即成。^③(在十二音音乐中,至少在原则上,同音异名没有不同的意义。选用升高或降低记写仅仅为表达方便而定。^④在下面一些例子中的集合形式的记谱中,每个临时记号都只涉及紧接在它后面的那个音。)

过去有些误解是很有意思的。上列四条要求的第 1 和第 2 条被莫名其妙地误解成“每个主题必须有十二个音”,这种说法正像说调性音乐“每个主题必须有七个音”一样的荒谬。撇开勋伯格的十二音作品中几乎每个小节都有相反的例证不谈,第 2 条要求已被误解成纯粹只涉及作曲和节拍的设计:一个音的反复,如未插入别的音,这对音高关系是没有任何影响的,因而同集合的结构问题毫不相干。^⑤另一个严重的误解,而且这是这个体系的支持者加于它的,是把第 3 条要求和对位化的主题处理混为一谈。第 3 条要求只是说相邻成分间的音程关系在集合被转位时仅暂时受到影响,当原型集合和它的反型严格地转位时,所有这些关系并不发生变化。同时,第 3 条还含有这样的意思,即集合不存在其它的严格陈述。而第 4 条要求则说明集合的移位对这四种形态的任何一种都不影响其音程结构。

① 参看巴比特的著作,见本章 Page 1 注①。

② “音平”(pitch level),指半音阶中各音的高度,但和八度位置无关。

③ “原型”(prime,这一词代替了“original”一词),“集合复合体”(set-complex)和“形态变化”(transformation)都是本章 Page 2 注①中提到的巴比特那部未出版的著作中使用的术语。

④ 即是说,根据前面提出的要求所能归纳出的规律,或根据能表现出通称为“十二音音乐”本身的任何一般关系的规律,这都没有什么差别。然而在许多这类音乐的具体例子里,一定的“声部进行”或和声涵义还是采取人们便于理解的记谱为好。

⑤ 见 Deems Taylor, *Music to My Ears* (纽约: Simon & Schuster, 1949), 第 267 页。

集合的十二个音产生自一个八度的十二等分，但却不能把这个构造和平均律半音阶混为一谈，虽说其中各个成分完全相同。平均律半音阶应理解成是一种和自然音调性有关的必要的折衷，这只是提供“实际”音的无穷级数的近似值。但把这些音用来作为十二音集合的组成成分时，我们却应把它大致理解成并非由五度循环产生的适用于“实际”音的近似值，而应把“实际”音本身理解成由八度的平均划分产生。半音阶是仍然以纯五度来做为规定功能关系的“自然”参考结构为前提，但十二音集合却并不需要以这样一个音程稳定性的标准作为先决条件。^①

像勋伯格指出的那样，一种不变的音程系列“起着动机式的作用”。^②然而，这种固定反复的十二音动机却和调性动机根本不同。勋伯格体系的十二音作品是由一个十二音不断地变化反复陈述构成的。在作曲上实施的结果，集合可获得某种主题的特性，即在轮廓、节奏、乐句结构、力度等方面获得与众不同的特色——可把抽象序列转变成大致具体的主题构造的特色。与此同时，作品的所有其他音高组成成分都来自集合。如果把集合理解成“动机”本身，根据它所表现出的有次的音高关系来看，“主题”与“无主题”又如何区别？什么是“动机”在其中进行处理和发展的上下文呢？集合作形态变化和移位时的那种严格不变的特点是超乎“动机”的作用的。如果像人们常常设想的那样，集合只起动机的作用，那么在它作形态变化和移位时就用不着严格不变了。由于集合的各种形态是单独一个音程结构的不同形态，这是为音乐提供依据的构架，所以就只能严格不变了。

像这样一个单一结构的集合，其成分没有功能差别，这个观念就必然要求各音有一种特殊的次序。一个没有次序的十二音集合就等于是半音阶，也就是说，这只不过是我们所使用的音的材料的陈述而已。七声音阶也可照样把它看成是我们使用的自然音体系的材料的陈述，不过，只是在七声音阶的成分中含有一定的功能关系。由于十二音集合的成分没有此种功能上的差别，所以就必须有次序，如果把序列看成是一个单一的结构，序列本身必须具有某种结构意义。

另一种十二音体系是由约瑟夫·马特亚斯·豪尔（Josef Matthias Hauer）设计的。^③豪尔的集合，即他称之为“腔式”（trope）的，不是一个单一的结构，而是由两个组成音不同的六音片断结合而成，这两个六音片断只规定组成音而不规定音的次序。因此，其中各音出现的次序纯属作曲上的问题，这种集合的作用只用来把整个音的材料分成特定的音组。德彪西在他的钢琴前奏曲《帆》（Voiles）中所用的手法便和这相似（见本书后面第33页）。除第31小节中的两个经过音而外，这首作品的前后两段都仅限于例1中的音：

① 勋伯格和其他一些人想从“泛音列”产生十二个音的企图是如此牵强和自相矛盾，这根本不用讨论（见 Josef Yasser，“勋伯格的一封信”，《美国音乐学会季刊》VI [1953]，第53页起）。不过，对他们的反驳却并不牵涉到无调性作曲合法与否。（如 H. Schnippering 的下列文章：“Atonalität und temperierte Stimmung”，Melos, X VII [1950]，第9页起，和“Von der Zwölftonmusik”，Melos, X VII，第312页起）。

② 勋伯格：《风格与观念》（Style and Idea）（纽约：哲学图书馆版），第108页。

③ 豪尔（J. M. Hauer）：Vom Melos zur Pauke（维也纳：Universal-Edition，1925）；zwölftontechnik（维也纳：Universal-Edition，1926）。

例 1



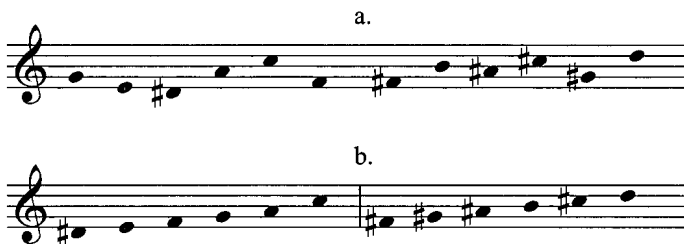
如果把半音阶其余的音用来限定另一音的范围，这两个六音组加在一起便构成一个豪尔腔式的例子（见例2）。由于豪尔体系的腔式没有预先制定的线性结构，因而就没有前面所说的那些勋伯格体系的问题——集合的先于创作的线性结构和作曲上的动机这二者之间的关系问题。

例 2



在豪尔体系中，正像在勋伯格体系中一样，指定集合在所有音平上都被理解成保持着它的同一性。然而，第3条要求却不适用：在音的次序不成其为决定集合特性的条件时，“逆行”一词便不可能有先于作曲的意义；一个没有次序的集合虽然也可转位，但除开某些特殊的例子而外（如例2），这样做却会改变各片断中所含音高内容的关系，以致产生出一个新的腔式来。如勋伯格的《第三弦乐四重奏》（作品30）的集合。这个集合的原型形式（例3，a）在例3，b中被改写成腔式。为了使集合的反型能像原型那样也表现出同一个腔式来，就必须具备下列一个或两个条件：每个片断必须能在反行后不改变它的内容；一个片断的内容必须能和反型的另一片断的内容相同。检查过例3，b后，就可断定这两点都不可能。

例 3



勋伯格在他后期的作品中一贯使用特殊的集合，其片断内容在一定的作法下保持不变。例如《第四弦乐四重奏》原型集合（例4）被转位成例5那样的反型。原型的第一片断和反型的第二片断是同样六个音的不同排列；因而原型的第二片断和反型的第一片断自然也有着同样的关系。显然，这样的关系也存在于逆型（把例4倒读即得）和逆反型（把例5倒读即得）之间，因此这个集合的四种形态能够从单独一个腔式产生。勋伯格就这样把

这两种基本的，并且本来各自独立的十二音处理方法巧妙地结合起来了。^①

例 4



例 5



7

勋伯格反对用“无调性”（atonality）一词来称呼不以传统调性功能作基础的音乐风格，他建议用“泛调性”（pantonality）一词来代替。他的用意可能认为这种新的音乐语言是所有调性混同的结果。但根据勋伯格及其追随者来看，因为所有调性混同的结果，通常便直接导致调性特征的消失，所以说把这种音乐语言称为“无调性”似乎倒更为合适。

然而，这却仍有某些意义含混的地方，要弄清楚，那就看人们如何来定义“调性”了。现今音乐的发展，已使它的意义清楚了，三和弦结构未必一定产生调性中心，非三和弦和声构造也可使它起调性成分的作用，而十二音聚集的设想倒并不一定会妨害中心音的存在。

虽然“dodecaphony”（十二音）一词通常仅限于用来指使用十二音集合的音乐，但也可用来指包括“自由”无调性在内的，以十二音音阶，即半音阶为基础的任何音乐。然而这个术语以及和它意义相当的“十二音音乐”（twelve-tone music）在这里却只按照习惯的含义来用，即指十二音序列音乐写作。在术语问题上发生的另一困难是十二音音乐并不一定是严格的无调性，它也可能是有调性的，这要不是使用了从大小调体系而来的传统成分，如贝尔格的《小提琴协奏曲》，那就是像前段末尾谈到的一般情况那样。^②

术语问题本身是我们这个时代至关重要的一种创造问题的反映。对于当代作曲家来说，正像托马斯·曼（Thomas Mann）的《福士图斯博士》（*Dr. Faustus*）中所说的那样，“曾经一度有效地保证人们有玩的自由的传统已一去不返了。”十二音作曲家们和非十二音作曲家们的区别也只不过仅在于更激进地处理这个问题而已。

^① 勋伯格或豪尔的体系何者年代较早在此不予讨论。参看 Herbert Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik* (Wiesbaden; Breitkopf & Hartel, 1950), 第 56 页; Willi Reich, “Versuch einer Geschichte der Zwölftontechnik,” 载于 *Alte und neue Musik* (苏黎世: Atlantis Verlag, 1952), 第 110 页起; 勋伯格给纽约《时代周刊》(Times) 的信, 1950, 1 月 15 日; Egon Wellesz: 《勋伯格十二音体系的起源》, 国会图书馆出版的小册子 (华盛顿, 1958); 佩尔著《“沃采克”的音乐语言》中题为“Ostinati”的一节, 《音乐论坛》, I, 1967; 再参看第六章, Page 108 注①。

^② 在本书通篇都将常常见到的作曲的“预先设定”一词已面临一种奇怪的和莫名其妙的误解。显然, 这可能指没有赋予它以必须表现某种特定作曲陈述的特性音列。而且正像我们将看到的那样, 也可能, 并常常把一些音组根据不参照将其用于作曲的特殊要求便能描述的结构特征订为“预先设定”。在传统和声的研究中, “预先设定”这一术语所含特性是完全不予考虑的, 因此这一术语找不到任何用途。例如, 要是人们没有在另一些我们说是^bE 大调的乐曲中发现存在着一定的实质性关系, 那么, 说《英雄交响乐》是^bE 大调就毫无意义。我不知为什么任何人都认为宁可对十二音音乐“预先设定”方面无知, 而不应通过对五度循环移位时, 大调调式所面临的变化无知。

第二章 “自由” 无调性

十二音体系以前的“自由”无调性，由于其所具特殊条件的关系，因而很难在陈述上像一般的作曲处理那样做到首尾一贯。^① 一个作为乐曲根据的音的组合，在这个作品中可能仅限于一个单一的音平（pitch level），在另一个作品中则可自由移位，而在第三个中却可能完全避而不用，哪怕这是同一作品的不同乐章。各个音符“正确”与否，并不像在调性音乐中那样，根据一种现成的和声单位的意义来看，而是大都要根据其意义必须在作品本身去发现的一些音乐构成成分来看。因此各个进行的意义便常常出现一种前所未有的模棱两可的状况，并且再加之由于节拍的极端灵活而造成的节奏上的模棱两可，以致这就再也不能作为功能和声的支持了。

由于没有运用调性来分段的有利条件，因此确定“主题”成分的意义并把它和次要的及经过性质的材料区别开来，便成为每个无调性作品要求解决的特有的中心问题。有时只有某些最初陈述的模式特征还对有关功能保持着足够的特性。通常，无调性的“主题”只在作品发展的中途才显现出来，而不是像调性音乐那样，在作品的开端就作为一个突出的设计而出现。

完整的成分常常是一个小小的音程细胞，这可通过其构成成分的排列，或通过和它的各种移位自由地相结合，或通过和一些独立的细部相联系而扩充。它可能起一种具有固定音程内容的微型集合（microcombinatorial set）的作用，这可采取和弦的形式或采取旋律音型的形式，或采取这二者相结合的形式出现。它的组成成分也可安排成有次序的，这样安排时，便可像十二音集合那样，使用它的各种精确的变形：原型、反型、逆型和逆反型。^②（在各音同时陈述的地方，次序往往不确定，因此只有“原型”和“反型”才有意义。）个别的音可作为枢纽成分把两个或几个基本细胞连接起来。

■9

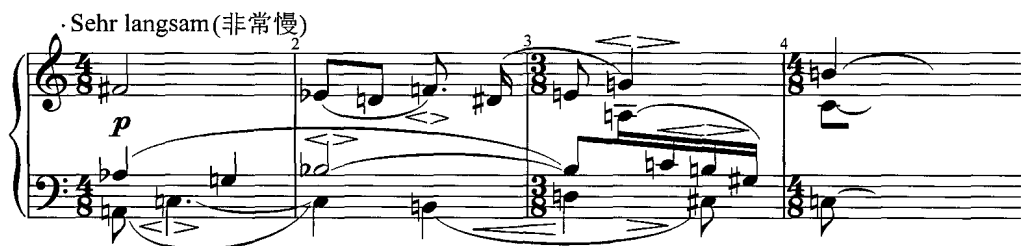
例6中（这摘自勋伯格《钢琴曲五首》[Fünf Klavierstücke], No. 1），中声部开端处的三音动机（ $\flat a - g - \flat b$ ）在第3小节接以它的逆反型（ $a - c - b$ ）并在低音上伴以逆反型的两次陈述（ $a - c - b$ 与 $b - d - \sharp c$ ）。开端处第一个和弦的组成音是同一动机组成音的反型。第二小节中，在高声部出现原型的移位（ $\flat e - d - f$ ），这连上前面的 $\sharp f$ 产生另一个细胞（ $\sharp f - \flat e - d$ ）。这个细胞又以移位逆型的形式（ $\sharp d - e - g$ ）出现在高声部，以逆反型的形式（ $c - b - \sharp g$ ）出现在第3小节的中声部，并用它的移位构成第4小节开端处的和弦（ $\sharp d - c -$

① 参看第一章。

② 除非别有所指（第五章，98-100页），“反型”一词都按前面第一章所述的补充处理理解。

b)。这两个细胞都包含着相同的音程，“小三度”和“小二度”，但在第二基本细胞中这些音程的新的并置把总的间隔扩大了一个半音。

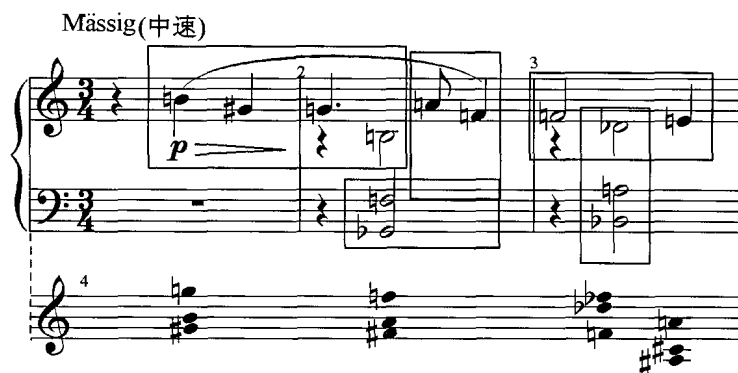
例6 勋伯格：《钢琴曲五首》Op. 23, No. 1



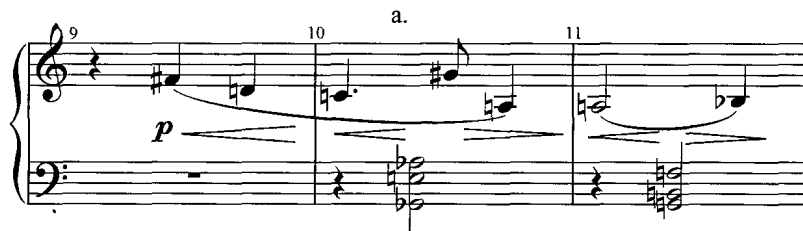
例7中，这摘自勋伯格最早的重要无调性作品，《钢琴曲三首》（Drei Klavierstücke），No. 1，音程细胞构成一个较大的，具有主题意义的模式。

节奏、轮廓、旋律音程和音高均作为主题各组成成分处理（参看例7与例8）。

例7 勋伯格：《钢琴曲三首》Op. 11, No. 1



例8 勋伯格：《钢琴曲三首》Op. 11, No. 1



b.

c.

d.

例 8, c 中, 主题的伴奏材料全由开始的细胞反型形式的不同移位组成。例 8, d 旋律模式原型的非精确模仿被移位到这样的音平, 使其能保持原来的音, 但采取新的排列, 原音高内容的再现, 这起着一种回到“原调”似的作用, 并且准备着到达终止和弦。

这首乐曲的终止和弦(例 8, d, 第 64 小节)是另一主题成分(例 9, x 处第 12 小节)的直的片断, 这从头到尾都在不同的音平上, 但在结尾处却用它的原“调”陈述。这个动机第一次出现时(例 9), 前面有一个横向陈述的开始的音程细胞, 移位的, 这个音型以半音进行延伸到了下一小节(左手, 第二拍)。

例9 勋伯格：《钢琴曲三首》Op. 11, No. 1

在再现中，通过八度的转换和拍子的紧缩而扩大了进行的空间（例10）。

例10 勋伯格：《钢琴曲三首》Op. 11, No. 1

基本细胞的原音平（例7）在这首作品的第二主题中获得了一种形式上的意义，这个主题的终止因素由两个音程组成， $b-g$ 与 $\sharp g-b$ ，（例11），这共同包含着基本细胞的最初陈述的音高内容。

例11 勋伯格：《钢琴曲三首》Op. 11, No. 1