

# 勋伯格《三首钢琴小品》之结构初探

王桂升

阿诺德·勋伯格 (Arnold Schoenberg, 1874—1951) 的创作大致可分为三个时期: 第一个时期(1908年之前)基本上延续了晚期浪漫派的风格; 第二个时期(1908—1915)属于自由无调性时期; 第三个时期(1923—1951)进入十二音的创作<sup>①</sup>。其中第二个时期表现出了他对晚期浪漫派的背叛及对十二音作曲的准备。这个时期的主要作品有:《三首钢琴小品》(Op. 11, 1909)、《五首管弦乐曲》(Op. 16, 1909)、《钢琴曲六首》(Op. 19, 1912)、《月迷皮埃罗》(Op. 21, 1912)等。其中《三首钢琴小品》是自由无调性的典范之作。本文想通过对这部作品的整体分析, 探求其结构作品的奥妙所在, 并试图揭示自由无调性作品的结构规律。

自由无调性是十二音序列的准备, 鲁道夫·雷蒂对这一时期的风格定义为泛调性(Pantonality), 他认为这种风格的作品事实上是由多调性叠置, 调中心的片断性、游移性决定的<sup>②</sup>。因此, 正像“无主题”音乐可以理解成“全主题”(All Subject)<sup>③</sup>一样, 自由无调性当然可以理解为自由多调性。虽然我们把自由无调性看成是一个独立的作曲风格, 但在作品的深层明显保留着理查·施特劳斯、瓦格纳等后期浪漫派作曲家的痕迹。《三首钢琴小品》是勋伯格的(或许是音乐史上的)第一首自由无调性作品, 在这首作品中, 作曲家对动机、主题、和声、曲式等各个方面的探索和处理都显示出了其独特的、具有表现主义思想的特征。1911年, 表现主义画家康定斯基对勋

伯格的无调性作品曾经这样评价:“拒绝采用惯用的美的形式导致人们把所有的那些艺术家能借以表现自己个性的手段都看作是神圣的, 惟有维也纳作曲家勋伯格遵循这一方向。”

对这部作品分析之前, 我们不妨猜测一下, 在勋伯格期望突破调性的束缚(包括晚期浪漫派的半音化的调性束缚)但又没有十二音技术支持之前, 他该怎样来建筑他的作品?

从和声方面来说, 完全协和的大、小三和弦及  $V_7 - I$  的进行对无调性风格的冲击是致命的, 弃去不用——但这个工作已经由它的前人完成了; 纯四、纯五度结构和弦对强烈的调性倾向有一定解构力, 但又过于协和; 增四度音程具有明显的“现代风格”, 但两个连续增四度的进行又回到起始音, 无法进行和音扩展; 增四与纯四度的穿插能基本解决这个问题, 但对于“现代”作曲家来说还是太有规律, 如果再偶尔加入大三度(甚至小三度), 那么这种结构既能体现与传统的联系(或者就是根本避免不了与传统的联系), 又体现了表现派音乐的紧张、刺激和对调性的消解, 这一

① 于润洋主编《西方音乐通史》, 上海音乐出版社2001年5月版, 第346页。

② 鲁道夫·雷蒂《调性、无调性、泛调性——对二十世纪音乐中某些趋向的研究》, 郑英烈译, 人民音乐出版社1992年8月版, 第5页。

③ George Perl, *Serial Composition and Atonality*, California University Press, 1991, p. 21.

点与斯克里亚宾的“神秘和弦”不谋而合！另外，增三和弦由于三个音中的每一个都有可能成为导音，尤其是古典、浪漫派作曲家很少使用，也可用于出新的材料。在所有的音程中，小二度和大七度无疑是最紧张的，尤其是大七度，不但具有高紧张度（这是表现派所需要的），而且中间还可能通过插入不同的音的方法构成各种三度、四度和弦。

在曲式方面，作为最完美的展示矛盾冲突与融合的奏鸣曲式，随着调性的瓦解也几近崩溃。但奏鸣曲式的主题对比及展开的手法，却是任何一部有戏剧冲突作品的必然选择。因此，由于调性的模糊而可能使奏鸣曲式的调性符合不复存在，但奏鸣曲式的其他特征仍有可能保留。至于其他曲式结构，保留下来的可能性更大。作品的规模越大，需要统一

起来的力量（曲式结构）也就越强。这样，在新的曲式原则未被发现之前，不管怎样模糊与变通，以前的结构原则痕迹肯定是要保留的。

以上是以猜测的方式为本作品提供的理论依据（当然是在研究本作品基础上），下面对其做较详尽的分析。

## 一、曲式结构

在分析自由无调性甚至十二音序列作品时，我们应该注意到，这是一种高度浓缩了的形式，其中每一个部分的规模与典型的曲式结构相比已大大缩减。这种特征在他后期的自由无调性作品中更为明显（如《钢琴曲六首》，其中第二首只有9小节）。

下面是这三首小曲的结构图式：

第一首：

一级曲式	[A] 呈示部			[B] 插部+展开部		[A'] 再现部	
次级曲式	A（主部）	连	B（副部）	C（插部）	D（展开）	B'（连+副部）	A'（主部）
小节数	1—11	12—14第一拍	14第2拍—24	25—32	33—48	49—52	53—64
旋律开始音	B		?	$\flat E$	?	?	B
优势低音	$\flat A$	$\flat E$	F	$\flat F$	?	$\flat E$	$\flat E$

第二首：

一级曲式	[A] 呈示				[B] 展开		[A'] 再现		
次级曲式	A	B	A <sup>1</sup>	C	D	D <sup>1</sup>	C	B <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>
小节数	1—9	10—13	14—15	16—19	20—28	29—39	40—44	45—54	55—66
旋律开始音	$\flat D$	A		A	E	$\flat B$	D	A	$\flat D$
优势低音	D/F	?		$\flat B$	F	?	$\flat E$	?	D— $\flat E$

第三首：

一级曲式	A	B	C（A）	D	E（A）
小节数	1—5	6—18	19—24	25—27	28—35
旋律开始音	E	?	A	$\sharp D$	E（结束音B）
优势低音	A	?	?	$\flat A$ —?	$\flat B$ — $\flat E$ — $\sharp C$
力度变化	<i>ff</i> — <i>fff</i>	<i>fff</i> — <i>pp</i> — <i>f</i> — <i>p</i> — <i>ff</i> — <i>fff</i> — <i>pp</i> — <i>ppp</i>	<i>ff</i> — <i>fff</i> — <i>ppp</i> （最后的力度变化为小结尾）	<i>f</i>	<i>fff</i> — <i>fff</i> — <i>fff</i> — <i>ff</i> — <i>pp</i> — <i>ppp</i> （最后两个力度变化为小结尾）

从图示中可看出，第一首具有较明显的奏鸣曲式痕迹：开始的一个慢速与一个快速的对比主题在再现时倒装，并且在形式调性

做了变化。但跟典型奏鸣曲式不同的是：1.刚开始是抒情的慢板主题，第二个却是快速、短促、有明显力度变化。在再现时，主、副

部调性获得统一,但既没有统一到呈示部的主部调性( $\flat A$ ),也没统一到呈示部的副部调性(F),而是统一到连接部的调性 $\flat E$ (连接部的优势低音),这样就把仅有的、隐隐约约的一点“调性”期待感也给破坏了。2. 典型奏鸣曲式或是带插部的,或是有展开的,或是展开部中有插部主题的,但这里很明显是既有插部又有展开部。并且,由于呈示部中主、副部主题“性格”的互换,使得整首作品具有一定的集中对称结构。

如果说第一首作品的集中对称性还不太明显的话,第二首则具有严格的集中对称关系。其中前三个对比主题再现时完全倒装,中间虽然可划分为两个部分,但主题只有一个,这更加强了集中对称的“中轴”的作用。从调性关系来看,呈示部的三个主题中B部几乎没有中心音,相比之下两边的调性(A、C部)清晰得多,因此从调性的稳定——不稳定——稳定三部性结构中,获得了一定的向心力。另外,呈示部中A、C部分的调性分别以F、 $\flat B$ 为中心,结束时这两个主题都回到了 $\flat E$ ,在两个主题的调性获得回归的同时,显示出了类似传统功能和声“强功能进行”的 $F \rightarrow \flat B \rightarrow \flat E$ 连续纯四度上行。

第三首与前两首在三个方面存在较大差别:1. 这是一首“无主题”(或“全主题”)作品,随着音乐的不断发展,新的主题总是不断出现,并且每个主题的规模相当短小,转瞬即逝。2. 对于自由无调性这个概念来说,如果说前两首所强调的是“自由”,而这一首强调的则是“无调性”。这首作品中,只有在各个结构分段的地方,才稍许显示出某些音的优势地位。3. 各个段落之间规模差距明显,比例关系是5:13:6:3:8,一般来说这是不合逻辑的。但这样划分有充分依据:(1)三个具有冲击性的带 $ff$ 、 $fff$ 力度主题循环出现(A、C、E),具有回旋曲式中“主部”的功能。值得注意的是,这个“主部”功能的形成,并非依赖于普通

意义上主题的再现(因为这首作品基本上没有明显的主题,更谈不上主题的再现),而仅仅依据于力度的相似( $ff$ 或 $fff$ )、织体的相似(A和C具有柱式和音特征,E为快速分解和音,与A和C的相似性比与B、D的强)、速度的相似(A、C、E都是快速,其余两部分较慢,并且B部分有慢快的变化),以及性格、形象的相似等因素。(2)B部分规模虽然相当长大(达13小节,是前两个“主部”的两倍半,是第二个“插部”的四倍之多),但它本身是一独立的结构:第8、9小节左手声部与12、13小节的右手声部在旋律上具有一定的相似性,第5小节后两拍及6、7小节具有引子的作用,中间10、11小节起间奏作用,14—18小节可看作小尾声(当然,这里的“引子”、“间奏”、“尾声”本身都是新主题,但由于12、13小节对8、9小节的“重复”,由于力度、速度等因素,使这一部分成为一个自成一体的结构)。(3)第二个插部(D部分)只有短短的三小节多一点,但这里的旋律非常突出,并与第一个插部相呼应,作为一个独立的部分是容易理解的。总的来说,第三首可以认为是一首带有狂想曲特征的回旋曲的结构,虽然已经支离破碎了。

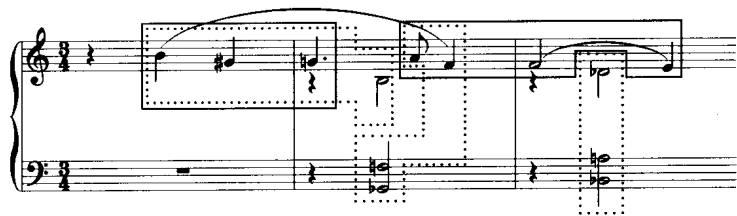
从大的方面看,如果我们把这三首钢琴小品与古典奏鸣曲相比较,一个有趣的结果产生了:第一首相当于传统奏鸣曲式的第一乐章;第二首,缓慢、沉重的三连音步伐很像一首葬礼进行曲,相当于传统奏鸣曲的第二乐章;第三首勉强可以看作回旋曲式,基本上相当于传统奏鸣曲的第三乐章,但由于其“无主题”性质,由于速度、力度的急剧变化,更有幻想曲的特征。

## 二、动机的展开及贯穿

从动机、主题、和声方面来说,这几个因素在这部作品中是密切相关的。动机可以构成横向的主题,也可构成纵向化的和音。也可

以说,动机可以构成“横向的”和声和“纵向化的旋律”<sup>④</sup>,动机同时具有主题的功能(可以在节奏、音程等各个方面做变奏发展)和序列的功能(可以做逆行、倒影或者作为一个组合改变音的先后顺序)。下面做详细分析。

### 谱例 1



其中前三个音是核心动机,作为序列来

看,可能的变化为:

### 谱例 2



以豪尔的方法处理这三个音,可能形成

谱例 3 的各种形式:

### 谱例 3

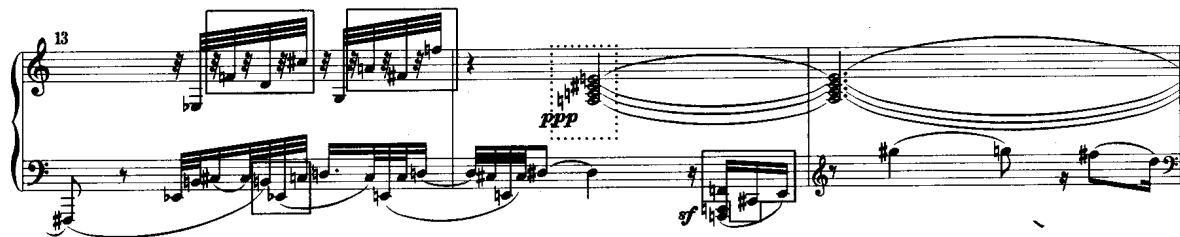


作为主题来看,除了节奏的变化之外,主要是音程的扩展和收缩。经过计算不难得知,在以上九种形式基础上做音程变化,最终结果可达将近二百种。

谱例 1 中,第二个实线框是把第一个实线框作为主题来发展的,音程做了扩展并出

现重复音;虚线框是以序列的方式演化的<sup>⑤</sup>。这个动机的音程构成是大、小三度和小二度,其中小二度的转位——大七度是一个很重要的音程,它既可在横向上形成旋律,又可在纵向上构成七和弦的基础,这在谱例 1 中已经表示得很清楚了。

### 谱例 4

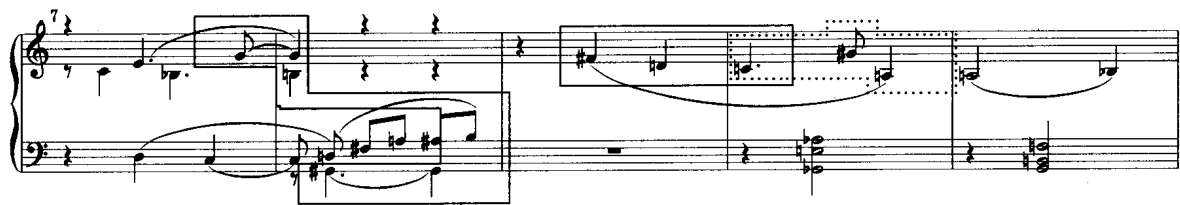


谱例 4 中,第 13 小节实方框里所示的音,都是核心动机的重新排列;14 小节低音谱号中的上方声部 F、 $\sharp C$ 、E 三个音,是核心动机倒影之后的重新排列。

④ 同注③,第 59 页。

⑤ 同注③,第 11 页。

### 谱例 5

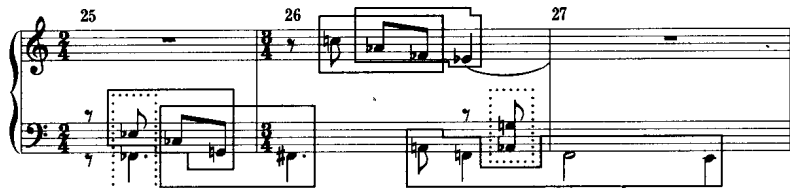


谱例 5 第 9—10 小节的实线框的三个音是谱例 1 中原始核心动机的音程扩展；第 10 小节虚线框是谱例 3 第 2 小节的移位；5、6 小节的结束和音与谱例 5 中第 8 小节实线框所示的和音相同，都直接来源于核心动机；9—11 小节的旋律是作为主题的 1—3 小节旋律

的扩大。

插部主题是在核心动机音程扩展基础上（2—3 小节，见谱例 1 右手第二个实方框）上附加了大七度和增三和弦。谱例 6 中实线黑直方框是增三和弦，淡黑方框为大七度，虚线方框为核心动机变体。

### 谱例 6

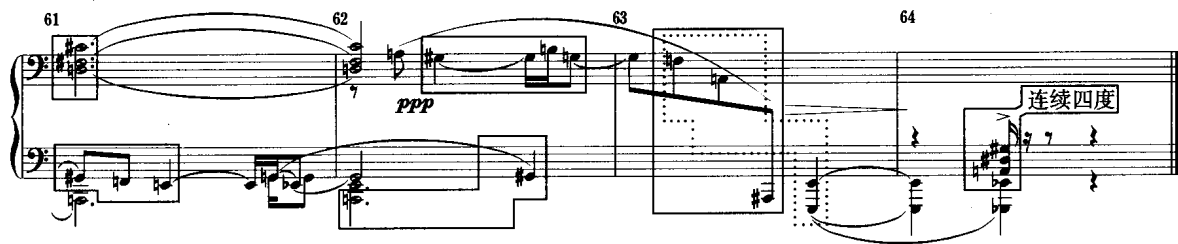


展开部中 34—38 小节基本是核心动机变体，处理方式是：上层为平行大三度，两个全音阶互相交叉，避免了“德彪西”的强烈印象；低音部为半音阶，但做了八度置换。

第一首乐曲的结束（谱例 7）并没有完全再现刚开始的核心动机，而是以重新组合的

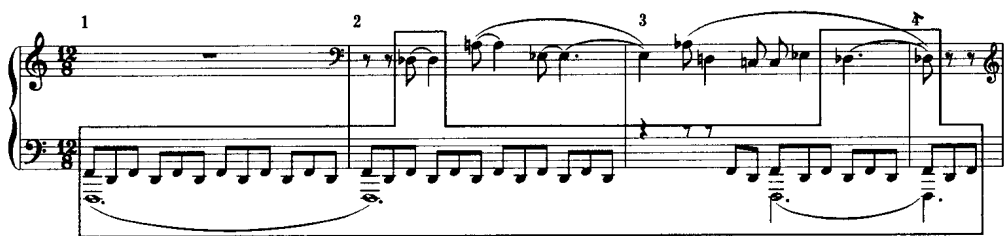
方式、变化的方式再现。中间一小节实线方框所示的几个音具有非常明显的“原调再现”倾向，但顺序发生了变化；倒数第二小节的实线方框音程关系与核心动机基本一致；虚线方框的音与乐曲开始第 2、3 小节的旋律是完全一致的：

### 谱例 7



第二首乐曲的刚开始（谱例 8）也是由核心动机构成：

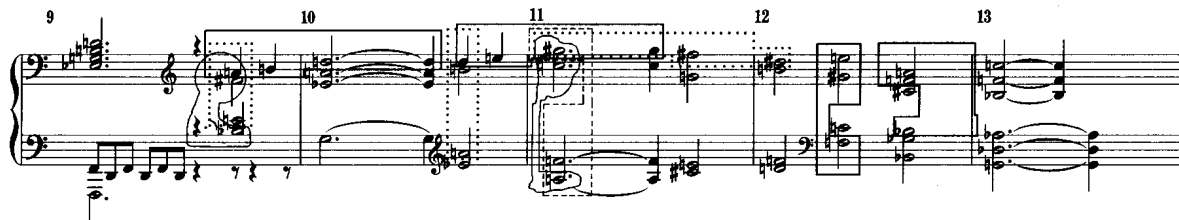
### 谱例 8



在这三首作品中，这是最接近古典和声的一首。从谱例 8 可以看出：旋律的两头都是  $\flat D$  音，低音部长时间持续 D、F，左右手双重调性的感觉非常明显。虽然从旋律来看与第

一首没有任何关系，但高声部的调中心与伴奏声部结合时，恰好构成与核心动机相同的音级集合。同样的情况发生在第 5、8、15 小节。

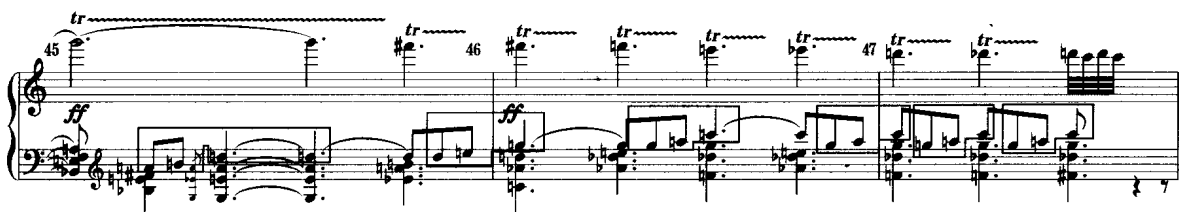
### 谱例 9



谱例 9 所标示出的地方都是核心动机的变体，其中的第一个，具有很强的五声风格，尤其是在 45—47 小节再现时，中声部的旋律

居然清晰地呈现出 C 五声调式特征，并明确的结束在 C 上(参看谱例 10)。

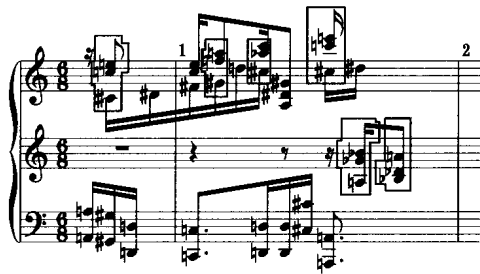
### 谱例 10



甚至在第三首中，核心动机虽然不如在前两首中那么具有独立性，没有显得那么清

晰，但也仍然是其结构要素之一，谱例 11 是第三首的开始处：

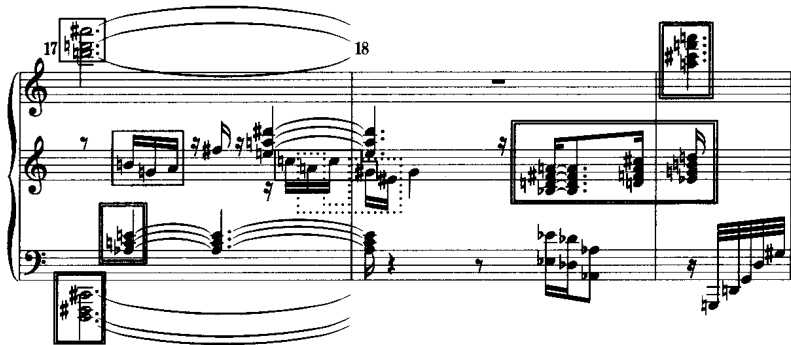
### 谱例 11



谱例 12 的中间一行，如下列单(虚、实)线框所示，也是来自于核心动机，跨小节处是

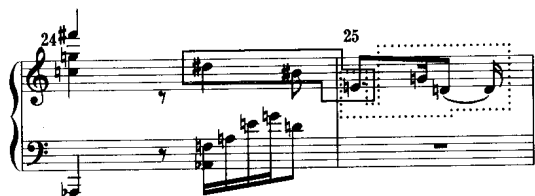
两个核心动机的结合(原形 + 倒影)：

### 谱例 12



谱例 13 是第三首中最具歌唱性的一个片断,它与核心动机的关系也是一目了然的:

谱例 13



由于这是一首倾向于无主题的作品,它所遵循的重要原则就是不重复和无穷变奏<sup>⑥</sup>,因此这样频繁的“重复”,已经够多了。

### 三、其他结构因素

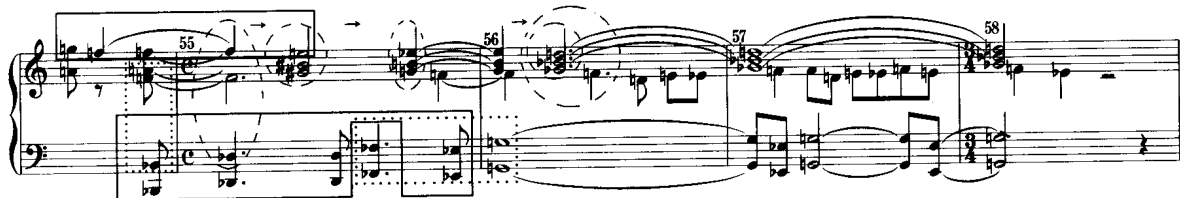
动机的贯穿仅仅是统一作品结构的一个因素,在这部作品中,还有其他三个因素起了重要作用:大七度音程、增三和弦、四五度结构和弦。

首先,大七度音程与核心动机的三音列有密切关系。如 B、 $\sharp G$ 、G 这三个音可构成下列和弦:



这个和弦的构成,实际上是在一个大七度框架内填充大小三度,如果有五度参与,就会构成完整的带有大七度音程的七和弦,如果与增三和弦结合,则会形成增大七和弦。事实也已

谱例 14



55 小节和其前的最高声部由核心动机演变而来;其下方由低音谱号和高音谱号共同构成的和弦为大七和弦的倒影结构,随后高

证明,这个和弦在整首作品中起了重要作用。

先看第一首。

刚开始的几小节(谱例 1),低音谱号的两个二音和音构成大七度,第 3 小节的低音谱表中的上方声部 A 与高音谱表的第 1、2 拍两声部的音构成增三和弦,4—8 小节最低和最高音也构成大七度(或减八度)关系(谱例 5)。谱例 4 中,14 小节低音谱号中的上方声部 F、 $\sharp C$ 、E 三个音来源于核心动机倒影的重新排列,这个和音的最低与最高音 F、E 构成大七度关系,所有音的组合形成增大七和弦。更有意思的是:高音谱号中的泛音和弦(Flageolet)<sup>⑦</sup>,它作为低音部音响上的回声,暗示了其核心细胞的意义,重要性是不言而喻的。它在缓慢的速度中持续了整整三小节,音响虽然非常微弱,但它折射出了作品的深层结构,成为这部精致建筑的透视点。

如果说谱例 5 中的大七度与增三和弦的复合构成了增大七和弦,那谱例 6 的复合可以看作是增大七和弦的倒影,从高往低的分解和弦形式加强了这种构思的印象。这种构思意图在临近结尾时表现得更为明显,见谱例 14(谱例 5、6、14 都来自第一首),其中的方框(包括虚、实)所示与核心动机密切相关,所有虚线圆框与增三和弦有关,56 小节的增三和弦与 F 音一起构成增大七和弦,这也是右手声部的临时中心和弦,它由 54—55 小节高声部的核心动机引入,并经过了几个增三和弦的滑行,逐渐到达了这个“目的”和弦。

⑥ 同注③,第 19 页。

⑦ 演奏方法是:右手用手掌将中高音区琴键轻轻按下,然后左手以较强的力度演奏指定和弦。此处是增大七和弦。

音谱号中有两个平行增三和弦, 56 和 58 小节方框所示的音, 如果再加入 $\flat B$ , 就会形成一个增大七和弦与一个倒影的增大七和弦的复合形式, 即  $D \leftarrow \flat B \leftarrow \flat G \leftarrow \boxed{\flat E - D} \rightarrow (B) \rightarrow G \rightarrow \flat E$ 。由此可以清晰地看出其大七和弦及其倒影的构思意图。

第二首中大七度与增三和弦的使用也很普遍。谱例 9 中第 9 小节使用了增大七和弦; 13 小节中有平行增七度的进行。另外, 第二首的 16、18、29、40、42、51、61、63 等小节都有类似的例子。

第三首中大七与增三的使用虽然也有, 但相对来说要少, 因为这是一首无主题的作品, 过多地使用某一特定的音程、动机反而会破坏其风格的统一。谱例 12 中, 第 2、3 小节中间一行谱是分别以 $\flat B$ 和 $E$ 为低音的增大七和弦, 同时在上方又叠加了一个以 $A$ 为根音的增三和弦; 其他的例子可参看第 4、7、8、10、12、27 等小节。

还有一个重要的音程结构: (增减) 四五度结构和弦。纯四五度结构的和弦在民族调式风格音乐中是很普遍的, 但由于紧张度太

### 谱例 15

从刚才的分析也可看出: 在协和与不协和的关系上, 大七、小二、增三和弦以及它们的结合属于不协和和弦或音程; 四五度和弦(包括带增减音程的)、大二、小七属于协和的和弦或音程(具体情况跟排列有关, 如大七、小二在内声部, 紧张都会降低)。

从总体的“调性”布局来看, 第一首第一音是 $B$ , 第三首的最后一音(右手声部)也是

低, 不适合于表现派音乐; 增四度音程在近现代音乐中占有重要地位, 但连续两个增四度又回到起始音, 没有进一步叠置的可能, 因而增四与纯四交叉叠置的结合成为既能获得应有紧张度又能突破三度结构的理想方式。再进一步的复杂化就是此基础上加入大三度(倍增四度)。这样就与斯克里亚宾的“神秘和弦”有了密切关系。

这种和弦经常以分解和弦方式出现, 大多数情况带有伴奏功能, 尤其是第一曲出现的比较多, 如 12、39、50、51、52 小节。柱式和音的情况也有一些, 这里不再举例。还有值得一提的是各首乐曲的结尾, 第一首的结尾(参见例 7)完全是四五度结构(从低往高依次是增四、纯四、增四); 第二首的结尾是小三、增四、纯四; 第三首结尾(参见谱例 15)虽然不是四五度结构, 但结尾之前却有两小节(32、33 小节)特别强调了(增)四度结构, 同时, 左右手以减四度的音程( $\sharp F - \flat B$ , 亦即大三度——核心动机的音程结构)为轴, 按纯四+增四的方式做倒影式的对称结合。这一音型连续重复了四次。

$B$ ; 第三首的左手声部最后一音是 $\sharp C$ , 第二首的第一音(旋律)为 $\flat D$ , 二者为等音关系。这样, 在表面杂乱无序的调性关系中获得了统一、稳定的基础, 整部作品的结构也得到了由中心音体现出来的向心力支持。

从集合的观念考察这首乐曲, 可以看出: 第一首的中心材料是 $B$ 、 $\sharp G$ 、 $G$ 这三个音, 在阿伦·福特的集合表中属于 3—3 的集合 [0,



1, 4]; 第二首的中心材料是 F、D、 $\flat$ D, 同样属于 3—3 的集合, 只不过移位了; 在第三首中, 这个集合虽仍然存在(一开始的右手声部 C、 $\sharp$ C、E), 但已经没有中心地位可言。正像 George Perl 在他的《序列作曲和无调性》中所提到的“自由无调性”(Free Atonality)的特征时指出: 一个具有参照意义的音组, 在一个片断中可以严格限定在某一音级集合上, 在另一个片断中可以自由移位, 在第三个片断中可以完全避免, 甚至在一个作品的不同乐章中也是这样<sup>⑧</sup>。他的这句话, 几乎可以作为这首作品的注解。

三音核心动机、大七度、增三和弦、(有增减音程的)四五度和弦以旋律或和声因素统一并贯穿全曲, 补偿了放弃传统调性之后所丧失的结构力, 三乐章的类似古典奏鸣曲的形式, 无论在体裁还是在曲式结构上, 都使这首“无调性的”、甚至无主题的(第三首)“现代”作品, 处处散发着古典音乐所具有的平衡之美的魅力。

#### 四、回顾与总结

如果回顾一下音乐各流派的演变过程, 可能会更有助于我们对这部作品的理解。浪漫派音乐, 如果说它的危机肇始于古典理性形式与浪漫精神之间的冲突(这种冲突最终导致大小调体系的突破), 那么, 现代主义音乐的危机则是理性与感性的分离, 这种分离最终造成主题发展逻辑的解体<sup>⑨</sup>; 德彪西的印象派音乐则是对滥情的浪漫派的叛离, 强调感官印象而弱化情感表达, 它在一定程度上脱离了大小调体系, 尤其使用了东方的五声音阶以及调性模糊的半音阶、全音阶等, 配器注重色彩, 层次丰富。而由作曲家勋伯格和画家康定斯基发起的表现主义艺术潮流, 中心思想就是反对印象派美学, 着重于表达内心世界。很明显, 从美学上, 表现派接续了浪

漫派的观念, 但从形式上突破了大小调束缚, 从自由无调性→十二音→全面序列, 音乐成了高度理性控制的产物。创作时的高度理性, 在听觉上却经常是“杂乱无章”, 这又直接导致了偶然音乐的产生。对于表现派来说, 由于表现内心恐惧、仇恨等极端情感的需要, 除了解体调性之外, 古典音乐中“正常的”主题展开手法也必然遭到抛弃; 对于印象派来说, 由于表达瞬间的、朦胧的、不确定的印象, 清晰的主体发展线索也成为其美学表达的羁绊。我们虽然不能说两者有多大的相似性, 但在这一点上, 在某些作品中确实存在“交集”的可能, 如德彪西的《前奏曲》之一《雪中脚印》, 其动机的关系远比主题发展更重要, 旋律的地位大大降低。勋伯格的这部作品在音乐展开手法上与之何其相似! 并且, 在第一曲的展开部 34—38 小节, 右手声部的严格平行的大三度进行(这种进行总是和增三和弦及全音阶相联系)和左手的有八度置换的半音阶上行、第三首的开始处平行大三度进行, 与德彪西的风格是相通的; 在第二首中(谱例 11)织体分为三层, 音色上有明显对比, 这虽是首钢琴小曲, 但乐队配器的思维无可否认。高声部为半音阶下行的颤音, 低声部为柱式和音的伴奏, 中声部则是五声音阶的模进。在这个谱例中, 如果把伴奏声部改为较协和的四五度结构或者长音持续的属九和弦, 马上就会变成德彪西式的作品风格了。也许是巧合, 这条旋律的核心乐思 A、B、D, 正是德彪西《大海》末乐章加强音器小号的主题的开始。

调性, 曾经作为至高的音乐结构原则, 在古典及浪漫派时代统领一切, 同时也使其他音乐要素的结构原则黯然失色; 随着调性地位的逐渐降低直至彻底抛弃, (下转第 98 页)

⑧ 同注③, 第 9 页。

⑨ 宋瑾《国外后现代音乐》, 江苏美术出版社 2003 年 2 月版, 第 19 页。

## 结束语

纵观现代民族声乐半个多世纪的发展,我们看到了不同时期的不同发展,而不同时期的发展又都与其理论指导有直接的关系。同时,我们也看到了现代民族声乐理论发展的滞后。虽然现代民族声乐已有七十余年的发展历史,但其理论发展却不尽人意。在《中国大百科全书·音乐舞蹈》、《中国音乐词典》等重要工具书中,至今没有关于现代民族声乐概念界定的阐述,一些散见于各类刊物中的概念界定,也多因缺乏理论的严谨而难以成为经过社会实践检验和证明的理论。

“科学的理论是在社会实践基础上产生并经过社会实践的检验和证明的理论,是客观事物的本质、规律性的正确反映。科学理论的重要意义在于它能够指导人们的行动。没有理论指导的实践是盲目的实践。”<sup>⑬</sup>现代民族声乐已取得了许多成功的发展经验,这些成功经验,是现代民族声乐理论形成产生的重要依据,从成功经验中构建的理论,也一定经得起实践的检验。然而,这些成功的经验,到今天还没有被很好地总结并提升成为指导现代民族声乐实践的理论。我们从现代民族声乐的发展过程中看到的是注重演唱实践、

忽视理论建设的发展状况。这种忽视,不仅影响了理论自身的建设,更重要的是影响了现代民族声乐的发展。因此,重视现代民族声乐的理论建设与发展,是现代民族声乐现实发展的迫切需要,它对于现代民族声乐的发展有着重要的意义。现代民族声乐的理论建设,还有一个不可忽视的问题,那就是对现代民族声乐的本质特征的认定。现代民族声乐的发展实践告诉我们,能反映其本质特征的理论,才能成为现代民族声乐的科学理论,才具有指导现代民族声乐发展的意义。那么,什么是现代民族声乐的本质特征?笔者认为,现代民族声乐无论以怎样的形态发展,其本质特征始终应该把民族性(语言、风格)放在第一位,因为民族性是决定现代民族声乐的性质、面貌和发展的根本属性。我们相信,随着对理论建设的重视与理论建设的逐步完善,现代民族声乐会有更加丰富和繁荣的发展。

作者单位:湖南师范大学音乐学院

---

<sup>⑬</sup> 《辞海·哲学分册》“理论”条,上海辞书出版社1980年7月版,第63页。

---

(上接第86页)其他要素的结构功能自然越来越受到重视,同时音乐的结构和风格也随之发生了革命性的变化。音乐的表现主义反对传统上被认为是美的东西,这种美学上的叛逆产生了对旋律、和声与调性、节奏、音色和曲式的新的理解,这种新的理解形成了十

二音音乐的前奏及自由无调性音乐,这部《三首钢琴小品》则被认为是自由无调性的开山之作。

作者单位:山东艺术学院  
(中央音乐学院在读博士生)