

当代作曲技术理论系列

半音化的历史演进

桑 桐 著

Chromaticism
Historical Evolution of

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

当代作曲技术理论系列

半音化的历史演进

桑 桐 著

Chromaticism
Historical Evolution of

上海音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

半音化的历史演进/ 桑桐著, - 上海: 上海音乐出版社,
2016.8

ISBN 978-7-5523-1112-9

I. 半… II. 桑… III. ①半音化-音乐史-西方国家
IV. J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 159897 号

书 名: 半音化的历史演进
著 者: 桑 桐

出 品 人: 费维耀
责任编辑: 杨海虹
封面设计: 陆震伟
印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co
www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海中华印刷有限公司

开本: 640×978 1/16 印张: 29.25 谱文: 468 面

2016 年 8 月第 1 版 2016 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1-1,000 册

ISBN 978-7-5523-1112-9/J · 1015

定价: 68.00 元

目 录

引言	1
一、变音的来源和种类	4
(一) “伪乐”变音系统	5
(二) 离调性变音体系	9
(三) 调式交替性变音体系	13
1. 教会调式交替变音体系	14
2. 同主音大小调式交替变音体系	20
3. 同主音大小调式与平行大小调式的混合交替变音体系 ---	25
(四) 半音变化所构成的变和弦体系	29
(五) 装饰性半音化	36
二、半音化的表现作用	42
(一) 16 世纪的半音化	42
(二) 巴洛克时期的半音化	51
(三) 前古典——古典主义时期的半音化	69
(四) 19 世纪艺术歌曲中的半音化	104
1. 舒伯特歌曲中的半音化	107
2. 舒曼歌曲中的半音化	122
3. 李斯特歌曲中的半音化	130
4. 勃拉姆斯歌曲中的半音化	144
5. 格里格歌曲中的半音化	155
6. 沃尔夫歌曲中的半音化	164
7. 理查·施特劳斯歌曲中的半音化	189

8. 亨利·迪帕克歌曲中的半音化	203
9. 德彪西歌曲中的半音化	224
(五) 瓦格纳歌剧中的半音化	276
1. 《尼伯龙根的指环》中的半音化	286
2. 《特里斯坦与伊索尔德》中的半音化	327
3. 《帕西法尔》中的半音化	352
4. 小结	378
(六) 16 世纪至 19 世纪末半音化演进的小结	380
1. 在促进调式音阶发展方面的作用	381
2. 在丰富和声色彩方面的作用	381
3. 在扩展调性范围或削弱调性感觉方面的作用	382
三、20 世纪的半音化	383
(一) 半音化的各类声部进行	383
1. 连续的半音进行	383
2. 片断性半音进行	385
3. 隐伏性半音进行	390
4. 非半音化声部进行	392
5. 整体性半音化	396
(二) 半音化的几种音阶、和声与调性特点	403
1. 自然音调性基础的半音化	404
2. 半音阶调性基础的半音化	421
3. 无调性半音化	428
4. 调式变音体系的半音化	434
5. 特殊性半音化	442
(三) 结语	459
后记	461

引 言

在西方音乐的历史进程中,令人瞩目并具有特别重要表现意义的风格与手法是“半音化”(Chromaticism),它包含了:半音的声部进行、和弦结构与和声进行;调性的频繁变换、远关系调性的密集紧接、调性的游移、隐蔽和无调性、泛调性的出现;从自然音阶基础的变音色彩至兴德米特的半音阶理论与实践和勋伯格的十二音体系;所有这些,都属于半音化风格与手法的发展演进范畴。尽管在20世纪初,西方现代音乐的观念和手法不断更新,例如:与“不协和音的解放”观念有关联的和声纵向结构和进行的复杂化;与“突破传统大、小调体系”观念有因果关系的调式音阶结构的多样化与调性的扩展、复合以至解体等;与“反旋律性”倾向和“反和声性”倾向相协同的纯和音式或纯线条式织体、点描式与复调化和声层结构;又有“强化节奏因素”、“打破正规节拍”或“摒弃小节线的统治”等节奏、节拍新观念,形成了现代音乐中不正规节拍、不同节拍的频繁变换、复合节拍与节奏和特殊的节奏形态等等。但半音化仍然是各种新的风格和手法演进中一项具有根本性意义的风格与手法特征,无论在现代音乐的旋律与和声方面、音响与色彩方面都与半音化有密切关系,半音化渗透在音乐的纵与横、旋律与和声、调性与调式等各个方面,成为某些乐派的风格特征。这种状况的出现并非是凭空发生的,亦并非是偶然形成的,在西方音乐发展过程中,约从14世纪起,随着临时变音的应用即开始了它连绵不断而又曲折起伏的历史进程。七个自然音以外的变音从自然音体系的附从地位,亦即“临时音”地位,经历了不同的历史时期,在不少作曲家富于意趣的处理下,在一些理论家睿智的归纳和总结下,充分发挥了它们的色彩和表现作用,并逐步形成各种规范性的使用方法。特别在浪漫主义时期,由于美学观念上的原因和表现上更为广泛的需要,手法上不断扩充和创新,半音化获得了前所未有的发展而成为浪漫主义风格的重

要特征之一。而变音亦逐步打破自然音的统治地位,在十二个半音中达到了同等重要的意义和作用。

半音化,是指音乐中运用非自然音的、半音的声部进行与半音和声的手法与风格的总称,它的基础是变音与半音进行,二者相互结合。没有变音,自然音阶中原就存在着 Mi-Fa, Si-Do 的半音进行,但这属于自然音范围内的半音进行,不属于“半音化”范畴。如果只有变音而无变化半音(即同级或同名的半音变化),称“音级转换”(Degree Inflection)的进行,亦不能成为真正的半音化,而只是如同 14 世纪“伪乐”(Musica Ficta)那样的半音进行方式,或者是由于转调、移调而产生的变音符号,形成的是自然半音进行,都非真正的半音化。但无论如何,变音是半音化的基本材料。按照传统的理论观点,变音,亦即“半音变化音”(Chromatically Altered Tone),是将音阶的七个基本音级加以半音变化(升高或降低)而产生的变化音级,因而常称为“派生音级”。从平均律的半音阶来说,一个八度内只有十二个半音,除 7 个基本音级外,其余 5 个即为变音。但在实际应用中,每个基本音级都可升高或降低半音,因此变音的数字从写谱来看不止 5 个(下例中为 14 个)。

图表 1



(此处只包含基本音级升高或降低半音的变音,未包括那些重升或重降的变音。谱中白音符为基本音级)

虽然根据平均律通过等音变化的实际音响来计算,只有 5 个变音,但联系音乐的上、下文,各音级的进行趋向和半音的不同倾向等,那么,变音还是不止 5 个。换言之,即一个变音,通过等音变化,可有不同的音名或音级,因而无论从调式音级的角度或从写谱的实际来计算,都不止 5 个变音。

七个自然音和它们所派生的变音即构成了传统的一个调性——调式范围内的自然音体系和变音体系。在欧洲早期基督教音乐和俗乐中,自然音体系是调式音阶的惟一形态。圭多(Guido d'Arezzo)的六声音阶(Hexachord)中的 B 与 $\flat$ B,只是作为硬六声音阶与软六声音阶的成员,并

不认为是变音。以后由于临时变音的运用,而逐步扩大了变音的范围和作用,因而在 14 世纪左右的西方音乐中,虽然在乐谱上很少见到变音的临时符号,但在实际演唱中,变音是乐曲中虽起辅助作用而又不可或缺的因素。虽然自然音一直处于主体地位,但变音,无论作为调式音阶的构成细胞或家族成员,或在音乐的美学意义和表现作用方面,都具有重要作用,并形成特定的变音体系。如同音乐纵向结构中协和音与不协和音都是和声的不可分割的组成部分一样,协和音亦曾占有君临一切的统治地位,不协和音虽屈居附庸身份,但它始终与协和音同存共在,并担负起它特有的、不可替代的作用。随着时间的推移,人们听觉感受的变化,不协和音不断“增值”,成为音乐结构与内容表现方面举足轻重的音响材料,最后,“反客为主”,至 20 世纪初成为和声的主体材料。因此,半音化与不协和音在它们的发展过程中有相同的命运和相似的经历。17 世纪以后,在一些作曲家的笔下,二者紧密结合,为新时期音乐的创造发挥了巨大的和声结构与表现作用。

变音体系和半音化的风格从其开始在作品中运用至 20 世纪,经历了数百年的历史,贯穿了不同的风格时期,展示了风格演变与内容表现的进程。14—15 世纪的临时变音促进了导音的形成与终止式的规范化,并引向调式的逐步集中。16 世纪的半音化开始了音乐的词语、情景的表达、描绘功能,并为调式时期的结束创造了条件。17 世纪起的巴洛克时期,半音化是某些感情表达的必要手段,并且是某些特定体裁的重要素材,如:幻想曲、即兴曲等。18 世纪古典时期,围绕着和声的调性功能而展开半音化的应用,强调了离调性半音化手法和装饰性半音化风格。19 世纪的半音化是浪漫主义音乐风格的主线,感情世界的特殊载体。它既扩大了调性范围,又模糊或削弱了调性领域的区分,直接引向了 20 世纪广阔的半音化天地。这里只是粗线条地勾勒了半音化在各个时期的一些特色,在具体较深入地探讨它们的历史演进之前,我们先就它们的来源和种类作一系统的归纳。

一、变音的来源和种类

半音化的基础是变音的引用。这些变音从理论上说是根据五度相生律或纯律或十二平均律等等构成的半音阶的成员，但本文此处所指的“来源”和“种类”，并非指这些变音来源于各种律制的半音阶或它们在半音阶中的位置，而是指音乐实践中，这些变音是如何引用的，怎样使用的，属于什么类型。不同的来源，产生不同的使用方法；不同的使用方法，又形成不同的种类。换句话说，不同的种类，由于不同的使用方法而形成；不同的使用方法，又起因于不同的来源。同一个变音，在一个调的半音阶中，其位置与音名都不会改变，但在实际应用中，可能会由于其来源不同、使用方法不同或作等音变化而具有不同的性质、属于不同的种类、产生不同的作用或不同的倾向。

应用变音而形成的半音化，总的可分为两大类：旋律性半音化与和声性半音化。

半音化的根本特征是声部的半音进行，无论它是否属于旋律性半音化抑或和声性半音化，这一特征都是基本的特征，失去了这一特征，也就不存在半音化的风格。

旋律性半音化，指半音进行只发生于单一声部，变音的应用基本上不涉及或很少涉及和声的意义和作用，也就是和声基本上属于自然音体系范围。在复调音乐中，如果各声部的旋律性半音进行并不涉及和声的作用时，亦属于旋律性半音化。

和声性半音化则是声部的半音进行依托于含有变音的和声结构，从属于特定的和声进行。变音既为纵向和声结构的成员，其中发生的半音声部进行又是和声横向运动中的组成部分。在这种类型内，半音进行是和声进行的产物。

这是根据半音化在旋律与和声两方面的使用状况与互不相同的作用而区分的类别。变音的应用尚有许多具体的特点，它们有不同的使用方

法,也会产生不同的和声意义,因而常可根据不同的来源、不同的使用方法而区分为不同的变音系统。下面将概括地介绍几种不同类型、不同作用的变音体系和它们所形成的半音化特点。

(一) “伪乐”变音系统

在欧洲 14—15 世纪左右,盛行着一种在谱上大多未加标记而由演唱(或演奏)者根据一定规则或感觉作临时升高或降低半音的方法,因实际音响与谱上所记有差异,故称“伪乐”(Musica Ficta),因而“伪乐”亦指这些非自然音范围的临时变音。当时,这些非自然音的引入,有的属于声部进行上的原因,有些为了和声(音程)上的圆满效果。有的理论家曾将当时“伪乐”的应用归之为“为了必需的理由”和“为了美的理由”。“为了必需”,包括了避免二声部之间的减八、减五等音程,避免三全音的进行等。“为了美”,则包括终止处的导音性变音,进入纯音程的声部与音程的规则等。这一时期的变音应用方法由于不同的要求和规则,因而并未形成统一的类型,而是各具特点。

当时引用变音的规则和要求,为大家所熟知的大致有以下几类:

(1) 进入纯音程(八度、五度与同度)的音程关系与声部进行要求的规定。

例如:规定小三度音程的高音部上行二度进入纯五度或八度时,必须变为大三度。

图表 2



小六度的高音部上行二度进入八度时,必须变为大六度。在终止处这就形成了导音性的变音进行。

图表 3



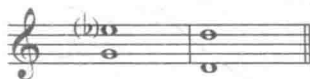
大三度的高音部下行二度进入同度、五度时,必须变为小三度。

图表 4



大六度的高音部下行二度进入八度或其他纯音程时,必须变为小六度。

图表 5



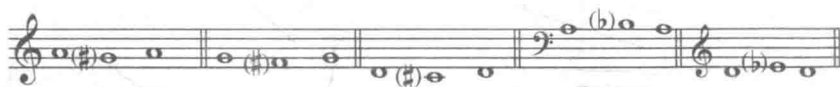
在三声部时,终止处进入八度与五度的上方二声部均须升高半音而形成“双导音终止式”。其间包含着大六度反向级进至八度与大三度反向级进至五度的叠置。

图表 6



(2) 助音式声部进行的规则:围绕着 A、G、D 的下方二度音应升高半音。A 与 D 的上方二度音应降低半音。

图表 7



(3) 避免增四度(减五度)的不协和效果而引用变音的要求。强调 B 时用 $\sharp F$, 强调 F 时用 $\flat B$ 。

(4) 旋律移位而出现的变音

图表 8



当时所有根据规则而引用的变音有： $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 、 $\sharp C$ 、 $\sharp D$ 、 $\flat B$ 与 $\flat E$ 等非自然音范围的音，虽然同一变音由于使用目的不同而有不同的意义，如： $\sharp F$ ，在终止处是混合利底亚调式的导音，但亦可能为了避免F—B之间的增四度而引用，也可能是围绕G音的下助音性质的半音。但所有这些变音在声部进行上均有一个共同的特点，即都属于相邻音级之间的半音进行，而无同音级转换的方式，只形成自然半音进行，而并未构成变化半音进行，因为同音级的半音进行，如 $\flat B$ 直接至 $\sharp B$ ，当时是禁用的。“伪乐”中变音的引用虽然一般亦称为半音化，但并非真正的半音化，它们是16世纪中叶开始的真正半音化的一个极为重要的准备阶段，故可称为“前半音化时期”的“伪乐”变音系统。

这些“伪乐”变音的作用，主要属于声部进行或音程连接上的要求，由于当时尚处于复调音乐的早期阶段，因而除终止处的变音外，和声性半音化的意义甚微，其纵向结构亦多属于三和弦范围。同时，亦很少像文艺复兴后期牧歌作曲家们那样将半音化应用于表情的目的。但是，与其说这些变音的引用是由于声部进行上要求顺畅与谐调的原因，倒不如说是由于听觉或心理感觉的原因，将更为确切。因为，我们从这些引用变音的规则来探究，可以发现都是为了满足当时人们对音乐的听觉感受，例如对增四度的不协和感觉以及进入纯音程的声部与和声上的协调感与倾向感等等。而演唱者在演唱时所作的临时变化，除根据规则的要求外，亦常凭自己的感觉而作临时的发挥，这一点亦可作为“伪乐”变音的引用根本上源自于当时人们心理的和生理的音乐感觉的证明。“伪乐”变音盛行于中世纪至文艺复兴时期调式音乐范围内，由于谱上未加标记而由演出者临时作变音处理而缺乏固定性和明确性，因而随着时间的推移，记谱法与出版的逐步完善和发展，和声理论与复调音乐写作的进一步规范，“伪乐”这一名称在16世纪中逐步消失，它的余留影响在巴洛克时期亦为大小调体系变音和实音记谱所代替，而“伪乐”变音在完成了它在一段时期内的历史使命后，以它独特的变音使用方法而成为一种历史的陈迹。

下面举引一首作品的片断以示“伪乐”变音在作品中的运用，变音已记在谱上。

例 1 (a)

G.de Machaut: Rondeau

①

②

③

例 1 (b)

G.de Machaut: Rondeau

①

④

例 1, 此系法国作曲家 Guillaume de Machaut (纪尧姆·德·马肖, 1300~1377) 的一首古回旋诗的片断, (a) 第二句停顿处。①处, 低音与上方声部之间, 大三度进入五度, 大六度进入八度。②处, 高音旋律的 E 采用 $\flat E$, 同时亦避免与 $\flat B$ 之间的减五度 (增四度)。③处, 进入停顿处的 D 五、

八度时,采用 $\flat E$ 与C的大六度音,而未采用E与 $\sharp C$ 的方法,这是与前面应用 $\flat B$ 、 $\flat E$ 相一致。这种低音小二度下行到停顿音的方式,类似弗里几亚调式的结束方法。

例1(b),为乐曲第三句,即最后的结束处。这首乐曲是以C伊奥尼亚调式开始的,第二句例1(a)结束音有变化,在D音。第三句又回复到C。④,用的是双导音($\flat B$ 、 $\sharp F$)终止处。

谱例中未将第三声部(Triplum)列入。

(二) 离调性变音体系

当“属七和弦——主和弦”的和声进行成为和声的核心进行时,同时也确立了大小调的调性和声体系。在调性和声体系中,最根本的和声进行即为属七——主的进行,因为仅凭这两个和弦的相互关系,就能明确调性、调式。在这一和声进行中,最重要的声部进行是导音至主音的上行半音进行,最富于进向主和弦作用的音程是属七和弦中的减五度(或增四度)音程。因而在调性和声体系范围内,为了丰富和声色彩、扩大调性范围和加强功能意义而使用变音时,最先,也是最适合于大小调功能和声体系的变音,就是具有导音性能的变音,而其相应的和声进行则如同“属——主”的功能。由于这种和声进行与变音的倾向加强了调内其他各音级上的大、小三和弦,因而类似于转调,但又由于其发生在结构内部非段落终止处,尚不足以构成转调的结果,这种现象我们的和声理论一般称之为“离调进行”,而这些变音则称为“离调性变音体系”。因为这些“属”和弦发生在本调的其他副音级上,故亦称副属和弦或副属性变音体系。

离调进行除副属——主的进行外,尚有副下属——副属——主的进行,因而在离调性变音体系内亦包括副下属和弦系统的变音。

离调性变音体系,在最初应用时,副属和弦的临时主和弦一般限于自然音大、小三和弦范围,相当于最初的转调限于近关系调一样,亦相当于调式音乐中应用导音性变音的趋向范围。在这一范围内的导音性变音以C调为例有: $\sharp C$ 、 $\sharp D$ 、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 和 $\flat B$ (副属七和弦的七度音或副下属和弦的变

音),这与调式音乐时期最初所应用的变音基本相同,从中亦可看到副属和弦和副下属和弦变音与调式音乐中的变音有很深的渊源关系。我们在16世纪音乐作品中常看到的导音化变音与根音四度上行的和声进行,既预示并准备了后来的大小调和声,同样亦影响到副属和弦的应用,因而勋伯格(A.Schoenberg)的《和声学》一书中将副属和弦归入于“源自教会调式的副属和弦与变音和弦”,他解释为各教会调式中的属和弦现用于音阶的各副音级上故称为副属和弦(Nebendominanten)。

近关系范围内的离调性变音体系,在和声上有下列几个特点:

(1)既扩大了调性范围,引入了变音,引入了副属或副下属和弦,扩大了调式音列体系。又强调了自然音体系内各级大小三和弦的作用,并与和声整体的功能性意义相一致。

(2)既有类似于转调的色彩而又非真正的转调。

(3)既继承了调式和声中变音运用的基本方法,又有调性和声的特色,特别是副属七和弦与副属Ⅶ级七和弦的引用,更显示了调性和声时期的特点。

应用副属和弦虽引进了变音,但要达到真正的半音化,则需采用包含有变化半音的进行,才能显示出半音化的色彩和作用。

副属和弦的和弦结构,有大三和弦、属七和弦或属九和弦,亦包括副属Ⅶ级的减七和弦、半减七和弦。副下属和弦的和弦结构,有大、小三和弦、减三和弦、小七和弦或半减七和弦。但从半音化作用的角度来比较,则副属Ⅶ级上的七和弦更具有丰富和促进半音化的作用,特别是副属Ⅶ级的减七和弦,由于它音程结构的特点,在和声进行中,包含有更多的半音声部进行,因而更适合于半音化和声的性格。这个和弦可以说是半音阶的代表性和弦。当副属和弦或副属Ⅶ级和弦增加了半音变化而成为变和弦——大都为含有增六度的变和弦时,那么,这类和弦不仅增加了紧张度和色彩性,而且更进一步增强了半音化的程度。

离调的和声进行,有副属——临主,副下属——临主,副下属——副属——临主等。在副属或副下属一副属的使用时,临时主和弦亦可采取隐蔽或代替的方法,未曾出现而形成离调的不完全进行,使和声的倾向更富于开放性,并产生悬念和意外的效果。

在副下属一副属的进行中,常有以副重属和弦代替副下属和弦,构成

副重属——副属的和声进行，而副重属和弦则常采用副重属Ⅶ级七和弦或副重属变和弦（增六类和弦）的形式，这是浪漫派半音化和声中一种极富特色的和声语汇。瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》中核心主导动机的和声即属于此类。

对半音化和声产生巨大作用的是离调模进，因为在离调模进中包含有连续的半音进行，故亦称半音模进。离调模进使音乐在一个段落内加强了半音化的和声色彩与力度上的紧张性。色彩性较丰富、紧张度较强烈的半音模进有连续副属七和弦、副属Ⅶ级七和弦的模进，副重属七和弦或副重属Ⅶ级七和弦（或变和弦）接副属或副属Ⅶ级七和弦的模进，这类离调模进如与旋律声部的连续半音进行相结合，能使调性在一段时间内处于模糊状态。

离调性变音体系最初虽限于近关系范围内，即自然音临时主和弦范围内，但随着和声手法的不断丰富，更多的变音引入了一个调的范围内，使调式音列扩充成为包含有升号与降号变音的完全的变音体系。离调进行亦进而扩大至一个调内除主和弦外的任何一级（自然音级或变音级）的大、小三和弦。扩大了离调性变音体系的使用已在广泛采用平均律之后，因此，除原调主三和弦外，尚有不同音级上的大、小三和弦共二十三个可作为临时主和弦。除原调属音或导音外，任何一级音上的属七和弦、半减七和弦或减七和弦，亦都可作为副属或副属Ⅶ级七和弦使用。在这种情况下，变音已不再限于导音性功能。扩大的离调进行是和声向各远关系调和边缘领域的接触和扩展，它已大大超出于最初调式影响下的离调变音体系范围和一般的调功能意义，使半音化和声获得更为丰富的色彩作用。

离调性变音体系与“伪乐”变音系统相比较，我们可以发现离调性变音体系所形成的半音化，不仅仅是变音的半音声部进行，而是与和声进行溶为一体的半音化和声进行。而这种离调的和声进行，是功能性的，非调式化的，是调性和声的核心进行的移位或扩展，它与整体的和声风格相一致，是调性音乐范畴的典型和声语汇。

所谓“离调”是相对“转调”而言，是“暂离”而非“转换”，还处于同一调性范围内。但当离调进行不断向复杂化的方向转化，如：副下属（副重属）与副属系统和弦结构的复杂化、临时主和弦的隐蔽、和声进行与声部的高度半音化向边缘领域的扩展等等，则所产生的结果，有可能脱离了

原调的遥控,并使调性处于模糊的状态,甚至消失调性中心的感觉。但从半音化的角度评价,则这种复杂化的离调进行,正是音乐进入高度半音化的状态,直接引向 20 世纪的半音世界。

例 2(a)

F.Chopin: Mazurka Op.6 No.1

A: I

$[VI + II_3 + V_7/(III)] [V_7^3 + II_3 + V_7/(II)] [VII_8 + \dots]$

$II_3 + V_7/(I) [VII_3 + II_3 + V_7/(bVII)] II_3 V_7$

例 2(b)

Scriabine: 《Rêverie》Op.49 No.3

con finezza

C: V_9/B^b V_9 V_9/A^b V_9/D^b V_9/G^b V_7 I

(IV₉) (bIII₉) (bVI₉) (bII₉)