

上海音乐学院

音乐学术的历史轨迹

②

Shanghai Conservatory of Music
History- Tradition Culture-Nation
Analysis-Research Thought-Concept

杨立青 主编



历史—传统 文化—民族 分析—研究 思维—观念



上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海音乐学院

音乐学术的历史轨迹

①
下

杨立青 主编

上海音乐学院出版社

编委会
上海音乐学院学术委员会

主编
杨立青

副主编
朱钟堂 杨燕迪

执行编辑
洛 秦

20 世纪半音化的声部进行

桑 桐

西方音乐,从 19 世纪末 20 世纪初开始,各家各派,摆脱浪漫主义思想的束缚,消解瓦格纳风格的影响,冲破传统手法的规范,争奇斗妍,多元发展,形成万花筒式的音乐世界。首先在和声方面,亦包括旋律、节奏方面,有许多大胆创新的手法,令时人有的赞赏,有的震惊。其中最突出的是不协和弦(更富尖锐刺激性的)的广泛应用和半音化的进一步发展。这种状况,可概括为:独立的不协和弦与自由的半音化。在音乐作品中,二者有时单独呈现,而更多的是相互结合应用,这也是 20 世纪和声的一个显著特点。本文介绍的是 20 世纪半音化的各类声部进行的状况。

在 20 世纪,音阶基础有了新的发展,在以半音阶为基础的一部分现代音乐中,不存在自然音与变音的差别问题。另外,20 世纪音乐中,半音进行固然是一个重要的特点,但更重要的、更常见的是整体的半音体系基础,亦即半音阶基础上旋律与和声的自由应用,而并不一定表现在声部的连续半音进行方面。因此,20 世纪音乐半音化的呈现,从声部进行方面分析,有多种方式,既有传统的承袭,亦有新创的特色。

1、连续的半音进行

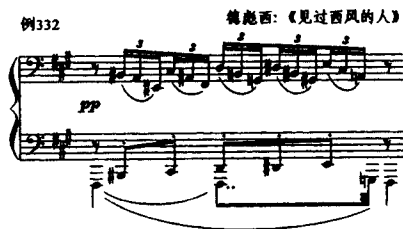
这是持续了数百年的半音化的基本特点。在 20 世纪的半音化处理中,亦继续保持这类半音声部进行的方式,它可以发生在各个声部。织体中,更多的声部采取半音进行,则半音化的程度愈高,音响亦愈复杂。例 330,上方声部以半音的逐步向上叠置作为衬托,直至 D 音上四个半音的结合为高潮,下方旋律声部则由连续的半音进行构成,逐步下行。



例 331(a), 二外声部作反向的半音进行。(b)除二外声部作反向半音声部进行外,上方二声部作平行的大三度半音上行。



例 332 是在升 F 持续音音型上,四六和弦的半音平行上行。



例 333 是二内声部作小六度平行的连续半音进行。二外声部则各自有片断的半音进行音型,结束于 c 小调。这是在传统大小调和声基础上的半音化处理。



2、片断性半音进行

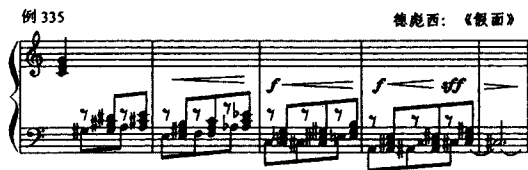
声部片断性地采用半音进行,避免较长的连续半音进行,这种方式在德彪西的作品中已出现,这也是避免浪漫主义感情表现的一种方式。这种处理与传统作品中片断性地半音进行的差异之处,在于近代作品中片断性半音进行的和声整体建立于半音化基础,只是在声部进行上并非连续半音进行的方式。

例 334 为三和弦的连接,其中包含有片断的声部半音进行,前三拍中发生于上方声部,从第三拍至第四拍,发生于从 E 大三和

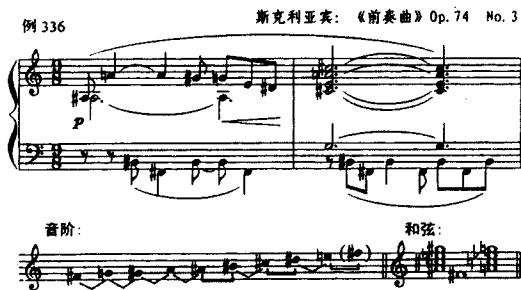
弦至降 E 大三和弦的整体声部半音进行,但接着,和声三度下行至 C 小三和弦。



例 335 为三和弦的平行连续,其中包含有片断的半音和声关系,产生半音的声部进行。



例 336 是斯克利亚宾特色的半音化和声,旋律声部有片断的半音进行。这两小节的和声基础是升 F 上的属九和弦结构,但其三音、五音、七音与九音均含有半音变化,同时存在,音阶为含半音与全音的九声音阶。



例 337 亦选自斯克利亚宾的作品,其和声为他创用的“神秘和弦”(非平均四度和弦),属七、九、十三和弦(降五音,最后一个和弦

省五音)结构基础。其中片断的半音声部进行只发生于内声部,是九度音的大小变化。这一主题的音阶基础是十一声音阶,包含有大量半音关系。

例 337

斯克利亚宾:《诗》《假面》Op. 63 No. 1



和弦：



畜阶：



例 338 是二声部八度卡农,在单声部进行中,半音进行穿插于全音进行之间。这种半音进行的方法——上下回旋变化——是巴托克声部进行处理方法的特点之一。这段旋律属于十声音阶,构成:全音加连续四个半音的重复,一个八度内由两个这种音组连续结合而成,对称性的音阶内部结构。

例 338

巴托克:《小宇宙》No. 115





例 339 是巴托克仿浪漫派变音体系风格的“纪念舒曼”一曲结束前的段落,在旋律与衬托声部中,均含有短暂的半音进行,但音乐整体是巴托克称之为“多调式半音体系”的半音阶,在 c 小调基础上含:大三度音、旋律小音阶的六度、七度音(上行和下行)、弗里几亚二度音和利底亚四度音。虽声部无连续的半音进行,小调的基本特性亦清晰,但由于各类调式变音的混合应用,仍具有半音化的风格。

例 339 《小宇宙》No. 80 “纪念舒曼”

音阶:

例 340 为双层次的四五度和弦连续,上下层次作反向流动,在

声部进行上,上方声部含半音与小三度的进行,下方声部含小二度与大二度的进行,均为片断的半音进行,但由于和声层的半音流动,其中包含了半音阶的所有音。



3、隐伏性半音进行

在声部进行中,半音关系并非直接显示而是隐伏其间,既有旋律的曲折起伏,又内含半音的进行,它虽非直接的半音进行,但亦具有半音化的作用。隐伏性声部进行,早在器乐复调时期,即常见于声部进行中,例如巴赫的复调作品中,随处可见这种单一声部内的隐伏声部,形成单声部内的多声部结合。如果隐伏声部为半音关系,即为隐伏性半音进行。这种半音进行的处理方法亦早有应用,并非新创,只是半音的点,近代以半音阶各音的自由应用为特点。例 341,在上方降 A、降 B 大二度音的衬托下,下方旋律形成向上和向下各自含隐伏的半音进行,向上方的隐伏半音进行是: B—C—^bD—D—^bE。向下方的隐伏半音进行是: G—^bG—F—^bF—(^bE)(七度上行)—^{bb}E—^bD。旋律内声部跳动的幅度亦随着上行与下行的进行而逐步扩大。





例 342 在 G 持续音上有两个各自自由增四度(减五度)组成的声部层次,内声部是由切分节奏构成的连续半音下行,上方旋律声部层在半音下行过程中,插入了跳跃的声部进行而形成隐伏的半音下行: $C-B \wedge B-A \wedge A \vee G$, 这一层次的下方声部为: $^{\#}F-F \wedge E-^bE \wedge D$ 。

例 342

巴托克:《小曲十四首》之8



例 343 为下方声部大三度半音平行上行。旋律声部在半音上行为主体的进程中,插入声部的跳进与反向进行,使半音的“点”隐伏期间,增加了旋律的起伏与趣味。

例 343

普罗柯菲耶夫:《瞬间幻象》No. 19



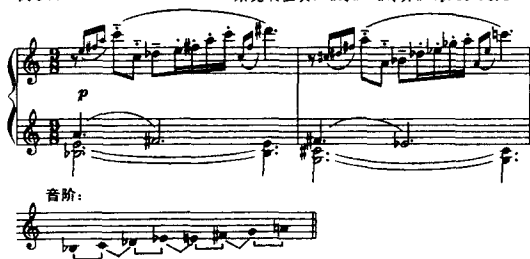


4、非半音化声部进行

这类半音化主要不显示于声部的半音进行方面,而是半音和声的连接、进行方面。或者是在半音阶基础上各音自由应用而并不形成连续的半音进行,例如十二音序列,不少并非以半音进行为主体所构成,例如阿尔班·贝尔格《小提琴协奏曲》的主题序列,由三度与大二度音程构成。但由于十二音序列音乐的基础是半音阶,故仍为半音化范畴,只是声部进行有时并不表现为连续半音进行。例 344,旋律与和声连接中并无连续半音的声部进行,其音阶基础为八声音阶,含大二度与小二度的相间关系,可视之为半音阶内的“子音阶”。在音乐中,此处主要为:大二度、小三度、纯四度、增四度与大七度,偶有小二度。其内涵和声有:四度和弦、半减七和弦和减七和弦等。虽无半音声部进行,但仍为半音化范畴。

例 344

斯克利亚宾:《诗》《奇异》Op. 63 No. 2



例 345 亦为斯克利亚宾后期特殊和声的处理方法,在低音 C 上的“神秘和弦”为基础,上方旋律声部层由三度叠置的含增三和弦(小三、增五)的大七和弦作小三度连续流动,虽无直接半音进

行,但和声为C音上包含有变音的属七、九、十一、十三和弦结构,音阶基础为含较多半音关系的九声音阶,因而有浓郁的半音化色彩。

例 345

斯科利亚宾:《第七钢琴奏鸣曲》



例 346 为旋律作三度上下起伏的平行三和弦进行,和声内含半音关系,构成十一个音的半音阶基础。具有和声性半音化效果。

例 346

德彪西:前奏曲第十四首《夜空声音》



例 347 为连续三度下行的平行三和弦,内含半音关系,产生机械性跳动变化的效果,整句亦包含十一个半音。

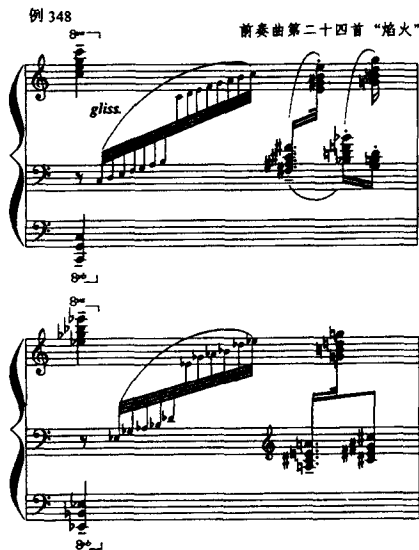
例 347

前奏曲第十八首《古怪的拉丁将军》



例 348 在钢琴括奏部分为自然七声音阶与黑键上的五声音阶,但根音作增四度、七度、三度跳跃的三和弦,其根音为:C、

“C、^bE、[#]E、[#]F、G、A、^bB,是一个八声音阶关系,而和弦内则包含了十二个半音。这也是由于各级和弦独立应用而形成的和声性半音化,而并非由声部的半音进行所构成。



例 349 为勋伯格《木管五重奏》的序列原型,其中除个别升 C 至 C 处为半音进行外,其余均非半音进行。故勋伯格称他的序列音乐为“十二音体系”是有道理的,以区别于“半音体系”,虽然它的基础是半音阶,但序列的创造并非基于半音进行。



例 350 是勋伯格《乐队变奏曲》主题中开始部分序列原型第一次出现时的段落。旋律由大提琴奏出,各音即为序列原型,其中亦无连续的半音进行,只偶而出现。在和声部分的声部中,有少量半音声部进行。由于和声纵向组合的复杂音响,不协和音的自由合

成,半音化的效果很明显。

例 350 勋伯格:《乐队变奏曲》

大提琴:

序列原型:

例 351 是复调化作品,在各声部的进行中,除第二小节内声部有片断半音进行外,半音进行均甚少用,但这一段落中,包含了主音 C 为中心的十二个半音,各声部共同以半音阶为基础。这可以认为是 20 世纪半音化中的新特点之一。

例 351 兴德米特:《调性游戏》C调赋格

5、整体性半音化

这类半音化处理是在半音阶基础上包含有半音化的声部进行与和声连接,综合了旋律性半音化与和声性半音化,属于高度半音

化范围。它与大小调体系高度半音化的区别,在于它以半音阶为基础,和声的结构与进行的方式是自由的,亦常为不协和的。另外,在无调性音乐或序列音乐中,有时声部虽无连续的半音进行,但各声部的横向运动与纵向组合均自由地采用半音阶的各音,作各种非自然音体系的进行和组合,因而在纵横两方面构成整体性半音化的音响。例 352 是德彪西一首前奏曲的片断,其中旋律声部层含半音的进行,下方的和声衬托是半音上行,两个层次合成复杂的、不协和的、半音性的和声结构,低音区尚有升 G 保持音。这一片断具有整体半音化的效果。

例 352

德彪西:前奏曲第十九首“月光照庭台”

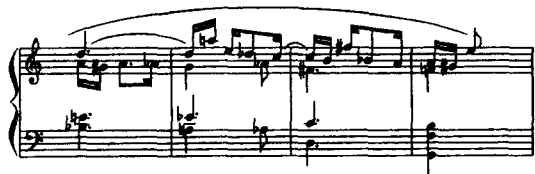


例 353 与 354 均系斯科里亚宾作品中高度半音化的片断。前一例的旋律声部与内声呼应声部,均为半音下行连续的进行,纵向和声为斯科里亚宾的“神秘和弦”,含半音变化的属七和属七、九、十三和弦,在和声进行中,声部亦含半音下行。

例 353

斯科里亚宾:小曲:“轻舞” Op. 57 No. 2





例 354 上方旋律以半音上下行的音调构成,内声部的流动性声部,亦以半音上下行为特点。上方声部间的纵向组合,亦形成复杂的和声关系。整体和声仍为“神秘和弦”体系复杂的和弦结构所组成。低音的进行有小三度(增二度)下行:“B—A 和增四度进行:“F—C。最后一个和弦为 C 音上的六音四度和弦(“神秘和弦”)。

例 354

《前奏曲》Op. 74 No. 1



例 355 声部的进行、纵向的声部叠合均由小二度音程所组成,可称得上为纯粹的半音化。

例 355

巴托克:《小宇宙》No. 144

