

张 培
ZHANG Pei

“神秘”七和弦

——浅析斯克里亚宾五首钢琴前奏曲(op74)的音高组织关系

内容提要: 亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾被公认为是象征主义音乐先驱。在他的音乐中体现出强烈的哲学思辨精神。他不断探索新的音乐表现手法,既保持了浪漫主义末期的共性写作方式,又具有鲜明的个性特征。他的作品为众多的理论家所分析与研究,研究方向及运用的分析手法也多种多样,结论各具特点。本文所选取的这一组前奏曲是作者去世的前一年(1914年)所写的,在创作手法上充分体现了个性特征。本文主要运用了调中心归纳法及申克式图表分析法^①等手段,对作品的调中心的布局、和声的构成、多声部的写法及五首前奏曲的总体关系等方面作综合分析,重点探讨音高组织的特殊运用及其意义。力求从中探寻作为全曲创作核心的各种性质的七和弦是如何贯穿于音乐发展的各个技术环节的。意在从个人角度出发并以分析小型作品为基础,从细节入手以小见大,从中归纳、发现作曲家独特的写作手法及音乐语言的一般特征。

关键词: 七和弦 音高组织 调中心 三全音

Mystic Seventh Chords

——Analysis on Pitch Organizations of Skryabin's Five Piano Preludes

ZHANG Pei

Abstract: Alexander Nikolayevich Skryabin is well known as the pioneer of the symbolist music. His music presents strong spirit of philosophical thinking. He continually explored the new means of music expression, in which he both maintained the composing way of the late period of the Romanism but demonstrated his own individuality. His works have been studied and analyzed by a big number of theorists, whose studying directions and analyzing methods are diverse and as a result whose conclusions are various. This article selects a group of preludes written by Skryabin one

收稿日期:2003-07-01 中图分类号:J614.3

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2004)01-0019-09

作者简介:张培(1971-),女,石家庄人,中央音乐学院作曲系01级硕士研究生。(北京,100031)

year before his death, which fully display the composer's individual characteristics. This article employs key—center inductive method and Schenker chart analytical method to analyze comprehensively the key—center layout, the harmonic structure, the writing method of multipart and the general relation of the five preludes. It also probes into the special employment and the significance of the pitch organization in order to explore how the seventh chords with different qualities, as the core of the music composing, run through the various links of the music development. From all these studies and analyses, the author attempts to induct and discover Skryabin's peculiar composing method and the common characteristics of musical language.

Key Words: seventh chords pitch organization key—center tritone

亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾(1872—1915)生于莫斯科。从小很不喜欢和外界接触,养成了不够自立、病态敏感、疏离生活及以自我为中心的孤僻心理,所有这些在他日后的作品中都有所体现。成年后他对哲学问题很感兴趣,阅读大量的书籍,力图从中找到他所关心的问题与答案。他强调“自我”的强大,确信外在的世界纯粹是主观精神活动的产物,这种强烈的自我肯定意识成为斯克里亚宾主观唯心主义思想的核心。1904年写的《神明之诗》和1908年的《狂喜之诗》都表现出了抽象、臆造、古怪的风格。体现了作者要求造成物质世界的毁灭,追求精神解脱的思想。这是他晚期音乐创作的主导思想。为了表现其深邃的精神境界,他总是不断探索新的音乐表现手法。对和声的运用新颖大胆,独创了所谓的“神秘和弦”。从外部形态上看,这是由一系列的不同性质的四度音程排列在一起构成的。在他的后期作品中调性面临解体。他喜欢用短小、痉挛式的乐句来代替浪漫派所惯用的旋律形态。用复杂无规律的节奏造成紧张的气氛和恍惚的感觉。配器手法讲究音色变化丰富、绚丽多彩。他被公认为是“象征主义”音乐的先驱。

这组前奏曲是他晚期的作品,写于1914年。虽然是小型作品,却也表现出了作曲家典型的个人风格和创作理念。因为是钢琴作品,故暂时不谈配器问题,下面将结合图表对这五首前奏曲作进一步的分析。

虽然在他音乐中调性概念已经面临解体,但是还没有发展为无调性,从中还是可以发现调中心的。先强调一下,在本文的分析中调中心是以纯五度音程来确立的。如果面对一个复杂的和弦用传统的方法无法判断出调性和主和弦时,那就看在该和弦中是否存在纯五度音程,这个五度关系就暂时代表了V—I的功能倾向而作为调中心的判断依据。如果没有五度,纯四度也可以成为确立调中心的条件,四度中上方的那个音就被确定为调中心。(纯四、纯五度可以用等音来构成),用这种分析方法,使我们分析复杂调性和多调性时有了明确的判断依据。

第一首: 谱例1



在开始的这个和弦中[#]F和[#]C构成纯五度,故[#]F为中心音,下面的图表就是根据同样原则总结来的。

图表中的每个原位七和弦都是从原曲中纵向排列的音高组织中提炼合并出来的。

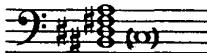
图表一:



如图所示,下方二分音符代表每一小节内暗藏的根音,沿着这一线索就可以看清楚根音的运动过程,调中心是[#]B。开始的根音[#]F看作[#]B的V级(这里是减五度关系),代表V—I的意义。本曲的旋律进行以小二度级进为主要特点,在旋律声部的下方还有一个对比的声部陈述,该声部节奏密集,流动性强,也是以小二度为运动的基础。这两个声部是对位关系,但是在音程安排上比传统的复调要自由,经常使用不协和音程。而且在一个乐句中每一小节的节奏都是不同的。我认为这绝不是偶然形成的,而是作曲家刻意安排好的,为的是造成音高关系横向上的对比,使曲调听起来有种模糊不清的情绪。是其希望的效果。

图表中每一小节的每一个和弦都是七和弦。有大大七、小大七、小小七、减小七等。这些七和弦的各个音被隐藏于不同的声部中,以各种形态存在。在排列方式上以多个三全音叠置为主。如,第一小节的和弦[#]B—[#]F、E—[#]A、G—[#]C。这样,减五代替了纯五,模糊了属到主的调性功能。

把图表中所出现的和弦根音(即一系列二分音符)重新排列,得到的仍是一个七和弦:



这个七和弦是该曲发展的核心元素。

本曲曲体结构清晰,是由两个乐句组成的乐段结构。第二乐句比第一乐句提高了一个三全音(减

五度)来陈述。这体现出了重复的原则。可见三全音作用非常重要,它不仅被用于纵向的和声安排,同时为横向的音高组织的展开和整体布局提供了依据。

第一乐句

第二乐句

小节: 1 -- 8 9 -- 16
调中心: $\#F$ C $\#F$ $\#B$
功能:
V \longrightarrow I

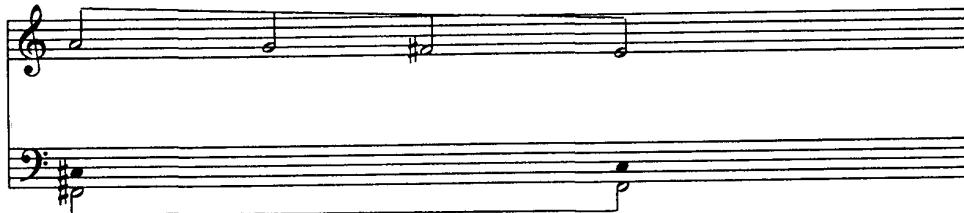
第二首:

在此采用了申克式分析方法,通过图表勾勒出了这首前奏曲的音高组织安排及和声布局的情况。
图表二:中景



小节 1 5 8 15 16 17

该图示进一步减缩为下图:背景



以上中景背景两个图示显示出该曲的调中心为 $\#F$ 。在中景中这一事实从第一小节就清楚地显现出来。最低声部从头至尾以固定低音的形式出现,左手的织体基本保持了以八分音符为律动的纯五度进行,高声部勾勒出了由A—E的运动过程。开始的A音延伸到了第十五小节,中间包含了三次A— $\#B$ —A—G— $\#F$ — $\#E$ —E进行,这个模式正好和乐曲前两小节引子所陈述的旋律是吻合的。最后的两小节尾声再次重复了这个材料,首尾呼应。

谱例 2

Très lent, contemplatif

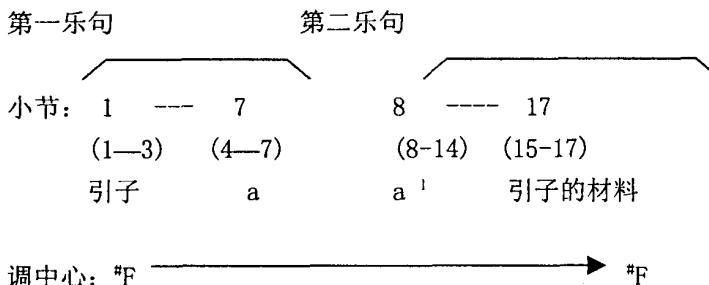
Op. 74 Nr. 2

5

全曲的音高组织进行就是以这两小节为模式而加以展开的,相当于动机。该曲也使用了对位法,对位声部在右手的第二层,以小二度进行为主。我认为对位声部的作用不是追求对比和独立,而更多地具有装饰性,是为了营造某种情绪而服务的。把图表二进一步缩减,我们看到又是一个七和弦:

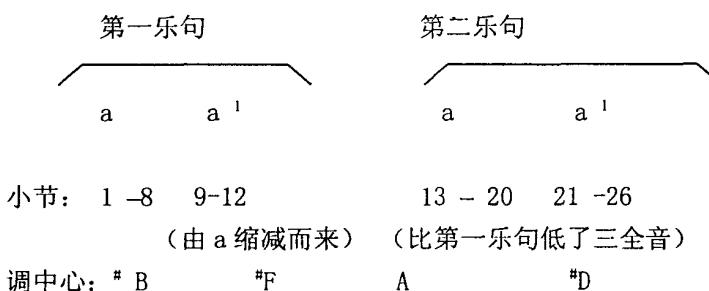


这个七和弦就是全曲构思及发展的核心因素。
与前一首相同,它也是由两个乐句构成的乐段结构。



第三首:

此曲在结构上和前两首相同,也是两个乐句构成的乐段结构。



第二乐句比第一乐句降低了一个三全音,在写法上则完全重复第一句。乐曲开始左右手旋律是反向进行的。左手的伴奏音型两小节一循环,直至第八小节,九至十二小节为和弦式织体。(第二句写法同前),最后的两小节尾声作为补充。

谱例3:

Allegro drammatico

Op. 74 Nr. 3

E.P. 12359

图表三:

把图中低声部所出现过的根音重新排列,如下图所展示的又是一个七和弦:

可以说全曲结构的展开和乐思的衍展就是建立在这个和弦之上的。它是由两组三全音交叠排列在一起而得到的。而且七和弦的思维不仅体现于和弦表面的结构上,同样渗透到音乐的发展过程中。将图表中全音符所标记的音高结合起来看,就又得到了一个减七和弦,它被分割成四小节作为对比声部来处理。

原形

(2--5小节) (14--17小节)

一旦我们发现了一些音在乐曲的展开中所起到的特殊作用,那么通过它们就可能触摸到作曲家的创作意图。

第四首:

谱例 4

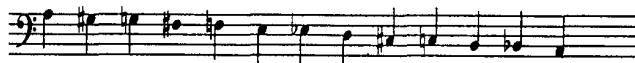
Lent, vague, indécis

Op 74 Nr. 4

本曲的分析仍然采用了先找出调中心的方法。图表 4 中的和弦部分体现了双调性叠置的特点。其中小节内每一个归纳的和弦纵向上看都是不同的调。例如第一组和弦。下方是 A 大调,上方是 a 小调;最后的一组反之。这些和弦被交织在一起,散布在旋律和对位声部中,由于织体的安排和延留音的运用,使得他们不太容易被剥离出来。它们结合时所发出的音响是晦涩、朦胧的,给人以不稳定的感觉。显然,把调性不同的两个调直接叠置在一起的写法打破了单一调性的垄断,在当时无疑是新鲜的、突破性的创作理念。

图表四

图表四中的最低音部分表示根音的走向,调中心为A。把从根音到根音的进行重新剔除、排列后便得到了一个半音阶。这是该曲音高组织安排的一个最显著的特点。



同时,对位声部的旋律也是以半音进行为主的。横向的半音进行与纵向的双调性叠置使得整首乐曲的音高组织更加复杂。表现出作者内心的矛盾和对现实世界的怀疑。

该曲是由几个乐句群所组成的乐段结构:

a	a ¹	b	b ¹	a ²
小节: (1—4) (5—8)		(9—12)	(12—16)	(17—24)
初次陈述		由a变化而来	新材料的加入	b节奏的紧缩 变化再现

调中心: A ————— 半音下行级进 ————— A

各个句子之间没有明显的停顿,不是传统的靠和声来分句的写法。在此处是依据各句的外部旋律形态——即横向音高组织关系来划分句法的。

第五首:

谱例5

The image shows two staves of a musical score. The top staff is in common time and has a treble clef. The bottom staff is in common time and has a bass clef. The score is for piano, with two hands indicated. The title 'Fier, belliqueux' and 'Op. 74 Nr. 5' are at the top. Various dynamics like 'p' (piano), 'f' (forte), and 'ff' (fortissimo) are used. Performance instructions like '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', and '10' are placed above the notes. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

与前几首一样,先判断出该曲的调中心,通过图表显示出调中心为^bE。

图表5:

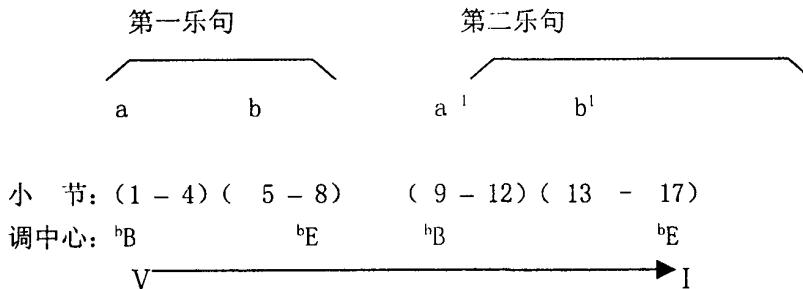
The image shows a root progression chart for the piece. It consists of a series of vertical bars representing the root notes of each chord. The notes are labeled with their corresponding letter names (A, B, C, etc.) and some are marked with flats (b) or sharps (♯). The chart shows a clear downward trend, representing the half-step movement of the root notes.

图表中各个低音重新排列,结果仍然得到了一个轮廓为七和弦的结构。用它作为全曲发展的核心材料。

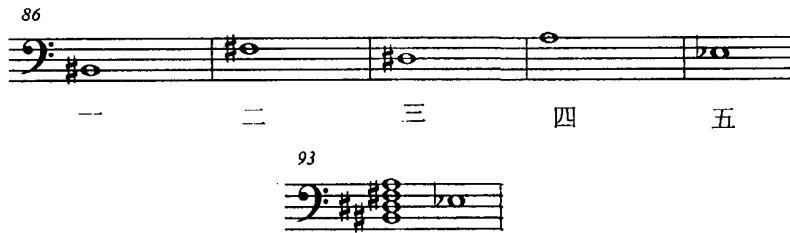


左手低声部的八度进行,除了第一和第九小节外,全部是三全音的走向。以减五度代替纯五度进行无论是在和弦结构、和声功能、还是从听觉上都突破了大小调体系的束缚。

这首前奏曲的第一乐句调中心为^bB到^bE,第二句同样为^bB到^bE。是V—I的陈述。而且两句都是以同样的材料开始的,所以该曲曲体结构具有平行乐段的特点。



这五首相对独立的前奏曲,在整体结构的安排上也是精心设计的。把每首曲子最后的调中心拿 来重新排列,结果又是七和弦:



综合

综上所述,我认为全曲的整个构思的来源就是基于这个七和弦。从图示中可看出七和弦原则贯穿于每一首作品当中。无论是和弦的结构、调中心的布局、织体的运用特别是音高组织的安排都围绕着各种七和弦来展开的。每首又各具特色。在传统和声学中,七和弦是不协和的,一定要求解决。而在斯克里亚宾后期的作品当中,七和弦以原位、转位、不完全形式等各种形态存在,用法也很讲究,经常出现几个七和弦连续的平行进行,不要求解决。他把七和弦的地位等同于了主和弦,是其和声的中心成分。在七和弦的基础上往往还叠加其它的音,使音响听上去更加复杂难懂,很抽象,带有“神秘性”。他对三全音的偏爱是因为三全音关系是构成“神秘和弦”的基础。在音乐中表现为:在和弦结构上用三全音排列代替纯五度来模糊调性的功能;在音高组织的安排上运用三全音关系来展开乐思。

斯克里亚宾大量使用七和弦,可能是因为他觉得七和弦及其变体和弦的音响能表达出他所追求的精神境界。这完全是个人的审美所需。在此,我谈谈个人的看法:七和弦的使用不是斯克里亚宾的创新,早在古典、浪漫主义时期就应用了,关键是把他七和弦当作主功能而独立的使用,不必再依附或一定解决到其它的和弦上去,从而给予它更广阔的空间。而且,七和弦不仅仅是和声上的概念,更是全曲音高组织的核心框架,其作用大大地延伸了。这五首作品都有清晰的拍子的划分规律,相对于之前的大型作品而言,说明在斯克里亚宾创作的最后时期,对复杂节拍的探索已经有(下转第70页)

于手,获取参与之乐、自娱之乐。演奏乐曲时,三弦使用吟、揉、绰、注等多种演奏手法,使旋律流畅如行云流水,跌宕似惊涛骇浪,衬托出弦乐的连绵起伏。

《寒鸦戏水》(重六)

此曲是潮州音乐中最富诗意图的一首名曲。全曲具有“寒”与“戏”两种氛围,“寒”是指人们对冰雪寒霜清冷凛冽的自我感觉,“戏”则是指物类与自然界相处的具体表现。乐曲旋律别致优雅,格调清新。既可用来合奏,也可用来独奏。三弦独奏的《寒鸦戏水》更加卓现出潮州细乐清丽连绵的特点。这首乐曲共分三段,各段音乐个性鲜明,段落界线清楚,是一首典型的板式变奏体乐曲。潮州音乐重六的特性在于fa音、si音的特殊音高,三弦用微妙的滑音作出↑fa、↓si的音高效果,在演奏中造成潮州音乐特有的调式色彩变化,形成潮州音乐特有的重六音阶(5712456)。第一段,头板(又称慢板)4/4拍,旋律幽雅抒情,亦庄亦谐,表现出一种悠闲自如的情绪。第二段,拷拍(又称拷打)1/4拍,具切分节奏特点,利用前段素材,简化音调,形成全新的节奏音型。第三段,三板,1/4拍,速度较快,是全曲的骨架,旋律极为流畅。三弦演奏此曲以右手轻巧的半轮、左手细腻的滑音变化,使得乐曲旋律更加柔媚动人,别具韵味。

三、结语

(上接第27页)所减弱。虽然每首曲子结构短小,却并不简单,每一个都包含了多声部的复调思维,反映出作者挖掘多声部音响可能性的意图。从记谱法来看,各声部线条清晰、层次分明,既保持了传统的手法又有创新,表现为摒弃了调号、用临时记号记谱,这是对调性音乐的反叛以及对无调性音乐的探索。与浪漫派追求戏剧性对比所不同,全曲并未出现大幅度的力度对抗,但每小节内部音色的变化要求非常细腻。这五首前奏曲都是乐段结构,没有展开,小而精。可能作者的目的是想在短小的乐曲中体现出写作技术的突破,在较小的容量中尽可能多的展示各种信息。

总之,本文的目的绝不仅仅是为了完成一篇分析报告,而是想从个人角度出发,通过对音乐本体的分析在理性上对斯克里亚宾的作品有进一步的了解。结论还有待商榷,希望能起到抛砖引玉的作用,同时为自己的写作打开更宽的思路。

弦索是我国传统音乐之林里一朵不可忽视的奇葩,弦索中的三弦演奏艺术是弦索演奏艺术的重要组成部分,同时也是总体三弦演奏艺术中一个极具光彩的重要方面。对三弦独奏作品的形成与发展产生了深远的影响。弦索的存在与发展使三弦的演奏技术以及音乐风格、音乐表现等方面都在一定程度上得到了丰富与发展。弦索中的三弦演奏艺术是一个值得深入研究的内容丰富、涵盖面广并历久常新的课题。对历史的反思可以使我们明确今后的努力方向。面对祖先留给我们的宝贵财富,我们所要考虑的,是如何将它传承下去。俱往矣,我坚信这句话:“传统由发展而来,也要发展下去”(刘再生《论新音乐的历史观》)。

注释:

(注1)杨荫浏《中国古代音乐史稿》903页,人民音乐出版社1981年2月第1版

(注2)吴钊、刘东升著作《中国音乐史稿》270页,人民音乐出版社1993年12月第2版

(注3)[清]荣斋等编《弦索十三套》(第一集)人民音乐出版社1955年12月第1版

参考书目:

《民族音乐概论》中国艺术研究所音乐研究所编 人民音乐出版社1964年3月北京第一版

《民族器乐概论》高厚永著

《大调曲子初探》河南省戏曲工作室编