

早期自由无调性音乐中的调性因素

——谈勋伯格《六首钢琴小曲》(op. 19)的写作特点

◆ 姜盛林

[内容提要] 本文通过对勋伯格《六首钢琴小曲》Op. 19 的逐一分析, 阐明了早期自由无调性音乐作品的写作特点, 并对作品中所包含的调性因素作了较详尽的分析。

[关键词] 自由无调性/调性因素/半音化/不协和音响

[内容类别词] 作曲技术理论

19世纪末至20世纪初, 音乐语言向着多元化的轨迹迅猛发展, 对传统大、小调体系在音乐中的统治地位, 形成了猛烈的冲击。高度半音化所带来的调性游离、多调性的结合以及泛调性手法的运用, 极大的推动了无调性音乐风格的形成, 并奠定了坚实的基础。这一时期的许多作曲家, 特别是在德、奥作曲家的作品中, 不难看出对自由无调性风格写作的积极探索与追求。如: 理查·施特劳斯创作于1896年的交响诗《查拉图斯特拉如是说》中出现的主题、马克斯·雷格的《[#]F小调弦乐四重奏》中的旋律片段, 以及保罗·亨德密特的早期作品《第二弦乐三重奏》第三乐章的主题, 都已相当接近十二音音乐的写作风格。但从作品的总体风格来看, 上述作品还不属于纯粹的无调性作品。勋伯格于1908年所创作的《三首钢琴曲》(op. 11) 才是第一首完整的无调性作品。

从技术角度来看, 作曲家们创作自由无调性作品的根本目的, 是为了彻底改变传统调性旋律构成的模式, 寻求音高序进的完全自由, 探索富于紧张度的、持续不断的音调结构和更具个性化的新奇语言。但从音乐发展的承接关系来看, 早期的自由无调性音乐, 虽然已具有无调性的音乐风格, 但并没有完全摆脱贫调性的因素。用这种方法作曲, 要想始终保持无调性风格是非常困难的, 因为这毕竟不同于其后所产生的十二音风格的作品。所以写作自由无调性作品, 经常甚至每时每刻都受到无意识的调性因素的干扰。也有人认为: 早期的无调性音乐, 往往只避免整体的统一调性, 而局部仍可以有调中心, 实质上是调性概念的扩大, 因此与传统的音乐语言仍有结合的可能。

从勋伯格《六首钢琴小曲》这首自由无调性风格的作品来看, 他并没有完全抛弃传统三和弦与调性的观念, 而是通过其他各种技术手段对调性因素作最大程度的淡化或

掩盖。在极力追求新的音乐语言的同时, 又没有完全抛弃传统调性因素的表现力, 是这首作品的写作特点。

下面对《六首钢琴小曲》逐一进行分析。

关于《小曲》之 I

《六首钢琴小曲》(以下简称《小曲》)之 I 开始的弱起小节(例 1), 左手部分已较清晰的显露出了 A 小调的调性特点, 第 1 小节左手的和声具有 A 小调的属功能性, 右手旋律的 B、升 D、升 F 又具有明显的 B 大调因素(F 可看作经过音)并在左手的和弦中加以重复(B、升 D)。旋律中的 B 大调因素又似乎同左手的 E、G、B 构成了 E 小调的属、主功能关系, 包括第 2 小节的 A、升 F、升 D 更具有 E 小调导三和弦的特点。第 2 小节前三拍的纵向结合又带有降 B 小调的因素。从弱起小节开始到第 2 小节这一短小的片段中, 调性因素的局部显现是十分明显的, 并表露出了一定的主属功能关系(A—E、B—E), 但由于几种调性因素交织在一起, 从听觉上已经很难分辨出调性的感觉了。更重要的一点是在这一短小的片段中十二个半音已全部呈现出来了, 半音化含量如此之高使调性因素更加淡化了, 自由无调性的风格特点更加突出了。第 3 至第 4 小节前三拍整体来看, 还具有 A 小调的特点, 只是降 E、降 B 于 E、B 之间的半音对置增强了音响的不协和程度, 扰乱了旋律中已较为明显的调性因素。第 4 小节的后三拍到第 5 小节(旋律中的最后两音降 A、G 同第 6 小节的旋律为一体)左手内声部明显具有 A 大调的调性因素, 低音声部又带有 D 大、小调的特点, 最后两拍有解决到 D 大调的倾向。但是由于中间穿插了类似于经过音与辅助音性质的降 E、F 音, 对调性因素起到了干扰的作用。右手的写法别具一格, 具有双调性横向结合的特点。重音位置降 A 调的因素较为突出, 弱拍位置 F 调性的因素也比较明显, 但从纵横关系的

作者简介: 姜盛林, 生于1957年。1985年毕业于沈阳音乐学院作曲系。现为本院作曲系讲师。

万方数据

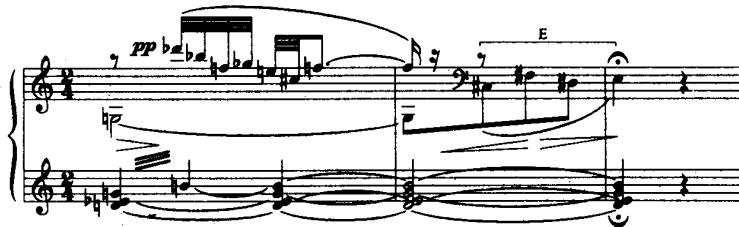
整体结合来看，这一片段的音响是很不协和的，调性关系也十分复杂，这更趋向于自由无调性的音乐风格，尤其在

例 1.

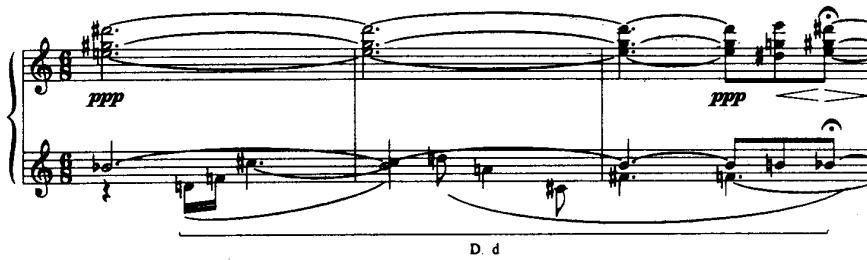


第 5 小节的弱起到第 6 小节是这首乐曲的高潮。高潮点在最后一拍，两个大七度的纵向结合使音响的紧张度包括力度增至最强。左、右手是两个带有附加音的九和弦的纵向结合，并具有逆行倒影的特点。2/4 拍开始的 7—10 小节，主要是纵向和声与分解和弦形式的顺次结合，使高潮回落，偶尔有调性音素。第 11—12 小节的 4 音旋律，虽然是在增大七和弦的背景下，但 E 调性的特点是相当明确的

例 2 (a).



(b).



纵观《小曲》之 I 所显露出的调性因素，还是较为明显的。

关于《小曲》之 II

《小曲》之 II 共 9 小节。在这短小的 9 小节音乐中暗含着三种和声功能（例 3）。G 大调的主与属（导七）以及小

万方数据

音响方面，更具有无调性之感。

（见例 2 a）。第 12 小节是全曲主体部分的结束。最后 5 小节（13—17 小节）属于 Coda 部分。13—14 小节是 4—5 小节的纵向变化结合，局部的旋律也带有一定的调性因素（F—降 E—降 D、D—F、降 D—降 C）。15—17 小节左手的旋律是在 E 变音七和弦背景下的 D 大、小调性因素的横向结合，具有双重调性的意义（见例 2 b）。

下属或 C 小调的主（最后才出现 C—E 的大三度音程）。从开始一直持续到最后结束的 G、B 这个大三度音程，尤其是前两小节，包括右手旋律中的 B、D 具有明显的 G 大调因素，第 2 小节的升 F 以及第 3 小节中的旋律各音，明显具有 G 大调的属功能导七的特点（升 D 可看做降 E）。第 4 小

节第二拍又出现了 C、降 E 这一小三度音程, 和 G 音结合在一起具有 G 大调小下属的特点或 C 小调的调性因素。前

例 3.



其后 5 小节是这种思维的延续。最后 3 小节 (例 4) 左手平行大三度的级进下行是 C 大、小调的横向结合。最后

例 4.

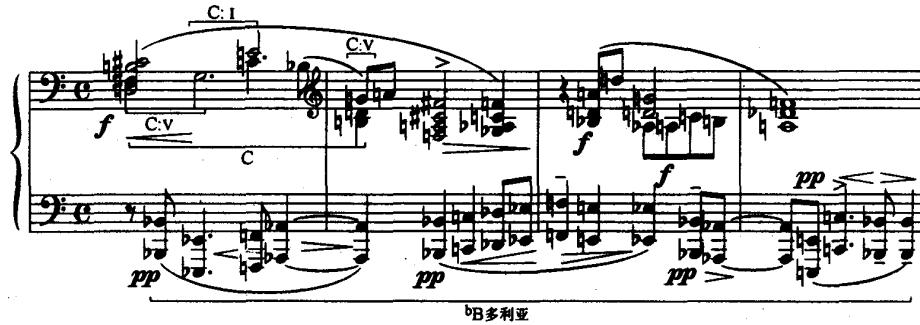


这首短小的乐曲虽然包含了这三种功能, 但只是显露了一些调性因素而已。由于纵横之间的重叠与相互渗透, 彼此之间并未真正体现出任何传统意义上的功能逻辑, 调性因素还是被无调性手法的技术处理所掩盖了。

关于《小曲》之Ⅲ

《小曲》之Ⅲ的写作特点表现为在纵向高度不协和音响的掩盖下所包含着横向进行的调性因素。右手第 1 小节到第 2 小节的第一拍, 暗含着 C 大调的调性因素。第 1 小节的前两拍似乎是带有附加音的属功能, 后两拍是主功能, 第 2 小节第一拍又是属功能, 尤其是第 1 小节 G、C 的四度进行, 更具有调性色彩, 其后的右手进行也若隐若现的带

例 5.



关于《小曲》之Ⅳ

《小曲》之Ⅳ开始的前 3 小节, 由于没有纵向其它因素的干扰, 调性因素是较为清晰的 (例 6)。开始的 7 个音完全是建立在降 B 小调之上, 尤其是降 B 小三和弦的出现,

4 小节这三种功能均已展示出来了, 但主要强调的是 G 大调的主属结合。

一小节右手的和弦, 略带有三种功能纵向结合的特点。

有调性因素。较为明显具有调性因素的是左手前 4 小节的横向进行, 降 B 多利亚的调性因素十分突出, 所用各音除第 3 小节第二拍具有经过性质的还原 E 及第 4 小节第一拍的还原 E 音外, 完全都是降 B 多利亚调式音列中的音。开始第二拍到第四拍也有调性色彩非常强的降 E (经过还原 F 音) 到降 A 的四度进行 (例 5)。但由于纵向音响的相互干扰, 同时在第 1 小节里除还原 A 外几乎所有十二个半音都出现了 (还原 A 在第 2 小节第一拍出现)。正是由于这种纵向的高度不协和音响, 使调性因素淡化了, 从而进一步突出了无调性音乐的风格特点。其后的 5 小节也带有一定的调性因素, 但并不十分明显。

进一步加强了降 B 小调的印象。第 2 小节第二拍到第 3 小节第一拍, 展示了 A 大调的调性因素, 尤其是 A、升 C、E 三个音连续出现, 更增强了 A 调性的印象。

例 6.



从第 3 小节第二拍开始，旋律音的进行似隐似现的显露出了一定的调性因素，如：C 或 F、第 4 小节升 F、第 5 小节到第 6 小节 C、第 7 小节 A 等。但音数不多，加之纵横结合，使不协和程度增强，调性因素并不明显。第 10 小

例 7.



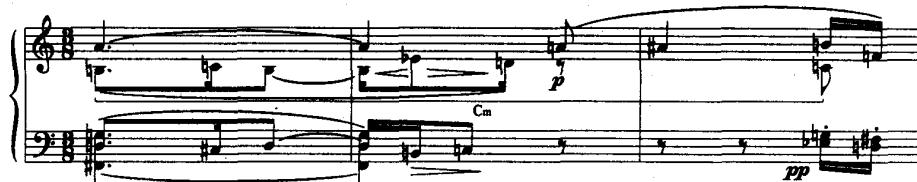
关于《小曲》之 V

《小曲》之 V 调性因素的展现，主要还是体现在各声部旋律的横向进行之中。开始右手旋律的 F 大三和弦的进行，所显示出的调性因素是较为清晰的，随后出现的辅助音式的降 G 音对调性色彩有所冲淡，但主要还是由于低音同一节奏不协和音程的重叠，使得调性感含混不清。第 2 小节最后一拍的升 G 音到第 3 小节，E 大调的因素十分突出，

例 8 (a).



(b).



最后 6 小节由于半音化含量明显增强，调性因素很不明显，尤其是最后两个和弦包含了 9 个半音。

关于《小曲》之 VI

最后一首《小曲》之 VI 的写作特点，主要是柱式和弦的交替结合。从和弦本身的结构来看，似乎都可以归纳到

节的旋律因素似乎是对前 4 小节调性因素的浓缩再现，尤其是对开始的降 B 小调因素的再现（例 7）。最后 3 小节半音化程度很高，十二个半音只缺少升 C 与升 D，无调性风格最后得以肯定。

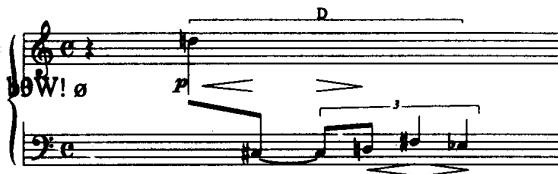
这是因为没有纵向和声音响的干扰，但随后第 4 小节纵向不协和音响的出现，在听觉上彻底破坏了这种调性感（例 8 a）。第 5 至 6 小节的旋律略带有 G 的调性因素，第 7 至 9 小节中声部的旋律进行，C 小调的因素还是较为明显的（例 8 b），但同时也受到了左手同节奏旋律的严重干扰，使调性色彩极为暗淡，这也正是自由无调性作品的风格特点，即使有调性因素也不应起主导作用。

某一调性的音阶之内，但和弦之间的半音交替，所产生的不协和音响效果，完全体现不出调性因素，只有第 3 至第 4 小节（例 9 a）的内声部及第 7 小节（例 9 b）的旋律进行，略带有调性色彩。

例 9 (a).



(b).



通过以上对勋伯格《六首钢琴小曲》的具体分析，不难看出勋伯格早期自由无调性风格的作品写作，虽然力图冲破传统调性因素的束缚，寻找一种远离传统的音乐语言，极力追求十二个彼此平等的音的自由应用，但从音乐风格的承接关系来看，早期自由无调性的音乐作品，并没有完全抛弃调性因素。虽然作曲家极力想使调性彻底瓦解，但在音乐的进行中，还是很难避免调性因素的显现，只能采取各种技术手段尽力加以冲淡和掩盖。所以勋伯格本人也意识到了自由无调性本身的缺陷，经过几乎是十二年的不断努力与实践，勋伯格终于在 1923 年发表了《钢琴组曲》OP. 25 这一完整的十二音作品，这标志着一种新的体系与技术的形成。十二音体系与相应十二音技术的创立，使 20

世纪无调性音乐风格的创作迅猛发展起来，并对其后各种无调性风格流派的形成奠定了坚实的基础，它对 20 世纪乃至其后的音乐风格与创作手法所产生的巨大影响是无法估量的。

参考书目：

1. 《序列作曲和无调性》，乔治·波尔著，秦元平译，中央音乐学院学报社。
2. 《序列音乐写作基础》，郑英烈编著，上海音乐出版社。
3. 《论作曲技法》，人民音乐出版社编辑部编，人民音乐出版社。

Tonal elements in Early Free Atonal Music

— on the characteristics of Schoenberg's Six Piano Pieces (op. 19)

Jiang Shenglin

[summary] The author expounds the characteristics of the early free atonal works and analyses rather briefly the tonal element in them through analyzing Schoenberg's Six Piano Pieces (op. 19)

[key words] free atonality / tonal element / chromaticism / disharmonious sound

[subject] technique and theory of composition

(编辑 高倩)