

告别调性

——勋伯格《钢琴小品六首》op19 分析札记

□刘文平

(天津音乐学院 天津 300171)

摘要:

1908年开始奥地利作曲家阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg, 1874—1951)的创作进入自由无调性时期。到第一次世界大战爆发前,他已经完成了《三首钢琴曲》op11、《五首管弦乐曲》op16、歌剧《期望》op17、《钢琴小品六首》op19以及《月迷彼埃罗》op21等重要作品。这些作品从多个方面对无调性音乐创作作出了有益的探索和尝试,在突破调性界限的道路上迈出了至关重要的一步,形成了勋伯格高度个性化的创作风格。本文以《钢琴小品六首》op19为切入点,力求对勋伯格早期无调性音乐的创作特点有一个较为深入的认识和了解。

关键词:

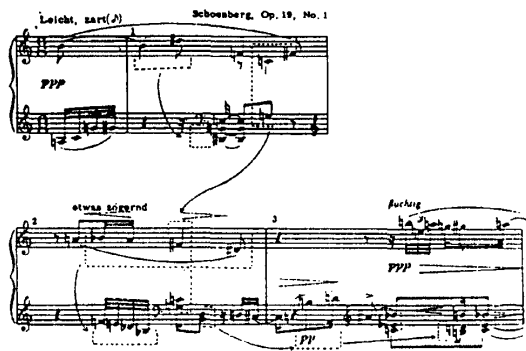
勋伯格;《钢琴小品六首》;分析

中图分类号:J60 文献标识码:A 文章编号:1004—2172(2004)01—0042—03

勋伯格的《钢琴小品六首》op19作于1911年,是勋伯格短小精炼作品的范例,同时也是他自由无调性时期的代表作之一。整部作品共包括6首小曲,每一首都在创作上体现着自己的特色。

一、第一首共有17小节,是篇幅最长的一首,叙事曲风格。

谱例1



上例是这首小曲的前3小节,向我们展示了无调性

音乐中结构要素之间的精妙关系。开始处旋律片断所包含的三度、五度和半音音程,在展开中逐渐显现出结构中心的地位:B—D纵向叠加的E音与D构成半音关系,与B音构成纯四度,很自然地过渡到具有一定结构意义的四度结构和弦;第2小节的旋律及它的紧缩模仿,也源于这几个音程;随后的发展进一步印证了这些关系。总的来看,这个例子也是全曲发展的一个缩影:1、开始处左、右手的节奏模式决定了全曲的基本节奏特征。2、像第2小节这样由中心音程衍生而成的旋律以移位、倒影、逆行等手法出现在各主要旋律的开始处。3、半音进行成为全曲的一个重要特征,它几乎存在于每一小节中,尤其是在结束处,既加强了统一,又成为作品发展和回避调性因素的有利手段。4、由开始片断派生出的各种七和弦,构成了和声的主要方面。在8—12小节和结尾处,大七和弦甚至形成了固定的和声背影。5、多种多样的模仿手法也是统一全曲不可缺少的重要一环。这首无调性小品以这样的方式达成了全曲的高度统一。

二、第二首短小诙谐,是六首小曲中最具点描感的一首。全曲以固定音型呈示的大三度音程G—B为结构

核心,分为三部分。

第一部分(1—4小节)是呈示性的。在左手固定音型的背景下,右手旋律以三度音程分解的轮廓迂回展开。强调大三度中心地位的同时,也为小三度的出现埋下了伏笔。第4小节固定音型有所变化,具有过渡性质。第二部分(5—6小节)承接前面作进一步发展:固定音型演变成了切分节奏,右手出现了比G—B低半音的装饰性音程 $\sharp F—\sharp A$ ($\flat G—\flat B$)。随后大三度音程在逐渐上行的过程中变成了小三度,并在第6小节的最后一个和弦(相差半音的两个减三和弦的并置)把小三度音程推向发展的新高度。第三部分(7—9小节)是第一部分的变化再现。大三度音程回到原位,以简化的节奏由右手奏出;左手部分是平行大三度的级进下行,停在C—E上(从某种程度暗示了C大调)。最后的结束和弦与第6小节相呼应,是两个对称增三和弦的变体,再次强调了大三度的中心地位。而回想全曲大、小三度的对比,正是大小调体系调性色彩对比的精髓之所在。

三、第三首左、右手各自独立,以对位的方式进行,分为两个部分。第一部分(1—4小节)力度是强烈对比的:左手“勃拉姆斯”式的八度齐奏旋律基本建立在 $\flat A$ 大调上,但pp的力度使得调性因素被淹没在右后以f力度奏出的无调性不协和和声的音响中。第二部分(5—9小节)融合性相对较强,织体和力度总体上呈梯次减弱趋势。右手部分从多声进行逐渐转为以单旋律为主,仍然是无调性的。

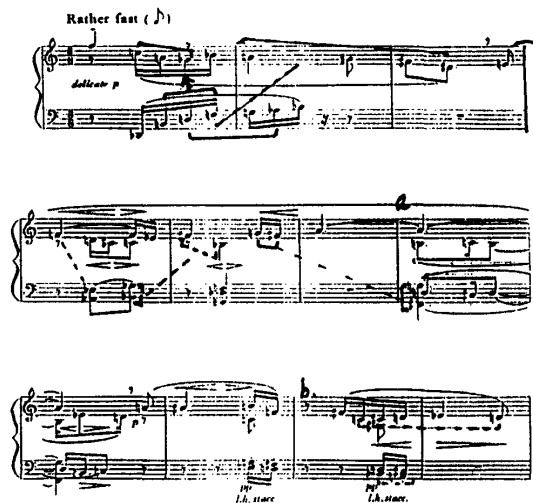
左手先是配以半音进行为主要特点的音程紧缩,然后是点缀性的零星音程伴奏。结束处的低音进行 $\flat E—\flat B$ 与开始时的左手旋律 $\flat B—\flat E$ 构成一定的呼应关系。整个第二部分的力度安排为p—pp—ppp,结合第一部分纵向上f与pp的同时对比,使力度成为了一种重要的结构手段。

四、第四首的织体较简洁,以单旋律陈述为主,伴奏和弦作为点缀。节奏轻快、多变,每一小节的节奏各不相同。材料集中、统一,三全音和二、三度构成了作品的主导,纵向上基本是相类似的七和弦或九和弦及其变体。结构明晰,为再现的三段体。第一段(1—5小节)旋律进行先以三度为主,点缀一个增四度音程;然后是二度,旋律结束时的节奏在伴奏上被模仿——前一和弦材料源于第3小节第二拍,后一和弦是三度叠置的原位增大七和弦。第二段(6—9小节)前后强调了三全音和半音关

系,主体旋律则几乎是 $\sharp F—E$ 音阶式的上行。三全音派生出的纯四度也以旋律的方式单独出现。第三段(10—13小节)是总结性的。首先开始旋律以节奏高度紧缩的方式再现,涉及了11个半音;然后是第二段开头的半音进行,以分层的纯四、纯五度音程(和弦)为伴奏。结束时旋律是半音进行,纵向上是三全音(减五度)与半音的综合体。值得一提的是,减五度($B—F$)与开始的增四度($F—B$)遥相呼应,并且F与B正是这首小曲的开始和结束音。

五、第五首比较均等地使用了十二个半音,使得全曲高度半音化。另一方面,它又通过半音结合大、小三度等音程把全曲集中统一在一起。

谱例 2



例2是作品的前5小节,从多个侧面展示了其材料构成关系:1—3小节中,C—A— $\flat G$ 与B—D—F是倒影关系;D—F—G— $\flat A$ 与A— $\sharp G$ — $\sharp F$ —D是相差半音、节奏扩大了旋律逆行。4—5小节除了说明旋律与和声之间的相互衍生关系($F—\sharp E$; $\flat B—\flat G$ 或 $\sharp F$),还从声部进行和纵向和声上突出了半音音程。作品随后的发展进一步强调了这些特征,例2a(7—8小节)、b(10—11小节)都鲜明地体现出这一点。10—11小节的旋律正是第4小节内声部半音片断扩展的结果,而3—9小节的高音旋律进行也几乎是半音阶式的。从第9小节开始出现的三度平行成了后半部分一个非常重要的因素,一直贯串到结束。这些极具特色的大、小三度的材料来源可以追

溯到第1小节,并且它们的平行进行是以半音为基础的。另外,某种固定音程在作品中的多次出现,如 $\sharp E-D$ (4、8、9、11、12等小节), $C-B$ (7、8、9、14小节),也成为统一全曲的重要手法。从本质上看,它们仍然是半音关系的进一步发挥和延伸。半音进行因此成为把作品推向无调性的极好手段。

六、第六首由分层处理的两个和弦发展而成,是勋伯格线形思维的一个很好例证。这两个和弦由左、右手交替奏出,上层为属七和弦,下层为四度结构。从音级构成上看,后者($F-G-C$)只不过是前者($A-B-\sharp F$)第二个音程缩小的结果,从而在两者之间建立起一定的联系。第一次展开时,属七和弦的三音 $\sharp D$ 以装饰的方式隐蔽出现。派生的这个半音音调源于两个和弦纵向结合产生的多对半音关系,构成了作品另一重要素材。第二次展开的变化较大,两个和弦呈示之后以上行四度移位作了复对位式的交叉,而新的属七和弦($E-\sharp G-D$)随后作了模糊处理($\sharp G$ 进行到 $\sharp F$)以回避调性。7—8小节是对比部分:第7小节是半音音调(倒影方式)的进一步扩展,旋律中的 $\sharp F$ 和 $\sharp E$ 音分别在前、后小节中出现,起到了承前启后的作用。第8小节则是四度结构和弦与半音动机高度结合的结果,也是全曲对比最为强烈的部分。作品的最后,除开始两个和弦的原形再现外,在低音区还多出了一个“叹息”式的音调 $\sharp B-A$ 。这个音调可以说是点睛之笔: $\sharp B$ 是四度结构和弦的扩展,而 $\sharp A$ 即可以看成是四度结构的延伸,又可以理解为属七和弦(比开始

和弦低半音)的七音,融合了两类和弦。另一方面,无论是作为属七和弦还是四度结构和弦,它都只仅仅剩下了“外壳”。

通过上述分析,我们可以对体现在这部作品中的无调性创作特点有一个大致的概括和总结:1、简洁的形式与极大的表现力。精炼、紧凑的结构,主题的发展变化与强烈的表情之间达到了高度统一。2、音乐结构方式的多样化。一个主题音型、一个主导音程、几种对位手法以及其它音乐要素,都可以成为结构作品的重要手段。3、不协和为主的音响特征。各种不协和和弦(音程),尤其是包含半音和三全音的和弦(音程),构成了和声的主要方面。4、线形思维。以第三、第六首为例,主要体现在分层的概念与各种对位手法的运用上。5、调性因素及规避手法。作品中有调性含义的旋律、片断、和弦都通过各种手法加以抵消和回避,以保证作品整体的无调性特征。另外,我们还可以通过作品中旋律纵向化和声、旋律片断的倒影与逆行以及某些旋律或音程在进行中的有序性等,看出这些手法对十二音序列手法的影响。

1908年也是整个无调性音乐的开始,勋伯格在形成自己高度个性化语言的同时开启了音乐发展的新篇章。然而改革家的天生气质使勋伯格没有停留在原地,破旧立新之后,他又走上了新的探索道路,并在不久之后就完成了另一重要成就——十二音序列作曲法。

责任编辑:陈达波

亚洲太平洋民族音乐学会将举行第九届年会

亚洲太平洋民族音乐学会第九届年会将于今年8月24日至27日在柬埔寨金边举行。会议的主题是“亚太地区传统音乐在21世纪的发展方向和趋势”。副题是亚太地区有关传统音乐的文化政策、文化保存、文化旅游、与经济发展的关系、民族音乐理论建设的回顾、全球化进程中的民族音乐学、民族音乐新理论、传统音乐的传播。

根据学会的规定,经过协商和推选,学会产生了新的服务班子。他们是:会长王耀华(中国)、副会长 Sam Ang Sam(柬埔寨)、秘书长毛继增(中国)、副秘书长林志达(中国)。