

第三章

利用线性进行 扩张调性

音乐中的纵向和声与横向线条之间是相对微妙的互溶关系。自和声发端伊始，随着时代的变迁以及历代作曲家对审美心理的诉求，钟摆就在纵向与横向之间不断地摇摆不定。遥望格里高利圣咏中朴素的“横向主义”^①，它历经了服务于宗教的奥尔加农、迪斯康特等横向多声部音乐的发展，钟摆渐渐倾斜于纵向多声部音乐。在1600年之后，功能调性和声开始了长达两个世纪的统治——共性实践，这时的横向声部进行并未就此消失，而是退居次要地位。19世纪与20世纪之交，是调性扩张思维肆意的时期，纵向和声思维膨胀至极，正所谓物极必反，“潜伏”了几个世纪的横向主义再次崛起，使之成为这个时期主要的风格特征之一，它的出现削弱了功能调性和声语言的控制作用，从而产生了利用声部线性进行扩张调性的方式。这一时期的横向主义相对于800—1600年之间的时期，在演变的螺旋式上升线上，具有更高一层的特点，这种新的横向性便

① 这个时期粗略估计有1400年(600 B.C.—800 A.D.)，参见[英]莫·卡纳《当代和声》，冯覃燕、孟文涛译，人民音乐出版社，1986年，第7页。

是所谓的现代音乐的线条风格。^①

有趣的是，声部线性进行的写作风格又恰恰始于极端纵向的作曲家笔下，诸如，理查·斯特劳斯、马勒、雷格尔以及勋伯格早期的作品中。^②作曲家个体化差异导致了声部线性进行的多元化，多数作曲家把极端复杂的和声结构和对位线条紧密联系在一起，逐步脱离了调性语境；而迷恋于高密度对位声部写作的雷格尔，从未逾越三度叠置和弦的界限，从未脱离和声，更是从未逾越调性之藩篱。在他的作品中，功能调性和声的作用并没有因为横向线条的“涅槃”而消失，它依然在关键部位控制着音乐结构，横向线条常常作用于作品的局部，并在作品内部展开时起到主导作用，从而构成了对位化与非对位化的声部进行在功能和声框架下并驾齐驱地勾勒线条。这一写作方式体现了雷格尔的创作特征，同时也映射了雷格尔的个人观点：“和声与对位之间不存在本质性差异”^③。

① [英]莫·卡纳：《当代和声》，冯覃燕、孟文涛译，人民音乐出版社，1986年，第10页。

② [英]莫·卡纳：《当代和声》，冯覃燕、孟文涛译，人民音乐出版社，1986年，第10页。

③ Helmut Wirth. Reger, Rowohlt Taschenbuech Verlag. quoted into, Antonius Bittmann, *Max Reger and Historicist Modernisms*. Verlag Valentin Koerner-Baden. 2004.p. 16.

第一节 关于线性进行

一、概念阐释

关于线性（Linear）的界定在格罗夫词条中这样阐释：在多声部运动中，以声部横向的共同运动特征占主导地位，并使之成为组织音乐结构的主要风格。^①这个概念界定的较为宽泛，似乎蕴含了1600年之间的严格对位、以巴赫为代表的自由对位、20世纪转折前后的线性进行，以及当代作品中严格对位的复苏等。

线性进行（Linear Progression）在申克的音乐结构观点中得到特殊的共鸣，即一个和弦或相邻和弦中的两个声部连接起来的自然音级的连续被称作“Zug”。^②申克认为，线性进行可在任何结构层面存在——前景、中景、背景层面。从宏观的背景结构层面下产生的基本线条，是仅线性进行的形式之一，前景与中景层面则会形成线性进行中对位化与非对位化的结构形

① Julian Rushton. “Linear”. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, London: Macmillan Publishers.

② [英]托马斯·克里斯坦森编：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐学院出版社，2011年第775—789页。

态。在雷格尔的主调音乐作品中线性进行形态较为丰富，其中和声虽不占有主导地位，但即使在最大胆的对位中，也没有忘记考虑到垂直因素，这是他与现代线形风格的主要区别^①。笔者在下文中所论述的线性进行不涉及复调音乐作品，如赋格曲体裁作品，将阐述对象限定在主调音乐作品中的对位化与非对位化声部，以此阐明线性进行与和声间的本质性调和。针对雷格尔的线性进行会涉及的分析方法如下。

1. 线性音程模式

线性音程模式（Linear Intervallic Patterns）是阿伦·福特在申克线性分析模式的基础上提出的分析方法，是一种远距离的线性结构；从特性上讲，这种线性结构所含的和声是没有和声意义的，它由两外声部的重复音程模式，即连续的固定音程构成，其中最重要的模式是连续的平行十度，即 10-10 的模式，其次还有 10-7 模式（六度 - 七度）与 10-5 模式（六度 - 五度）的模式。^②美国著名学者哈里森又针对现代调性音乐作

① [美]保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，杨燕迪等译，贵州人民出版社，2008年。

② 朱爱国：《阿伦·福特的“和声轴”及其和声教学的新方法——“调性和声的概念与应用”一书评介》《黄钟》1992年第2期。此外，关于线性音程模式在新格罗夫音乐与音乐家辞典“Harmony”条目一术语与理论（Vii）中有专门的阐述。

品中的现象，在阿伦·福特的基础上进一步扩展了这一模式。从他的博士论文及著作中可以看到，两个外声部只要是以固定音程重复的模式出现，也可称之为线性音程模式。^①

2. 线性对位

线性对位是瑞士音乐家库特（Ernst Kurth, 1886—1946）在其著作《线性对位法基础》（*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917）中提出的，强调对位法中各声部的横向线性运动，相形于严格对位与自由对位，线性对位中的纵向关系突破了功能和声进行的制约，不需再遵循不协和音程向协和音程的解决原则，声部之间彼此独立、互补。但在雷格尔作品中的线性对位中和声与对位写法总是密不可分。纵然是以线性为基础的写法，和声或多或少地支持着线性的进行，从而导致线性对位从未脱离调性语境。

① Daniel Harrison. “A Theory of harmonic and motivic structure for the music of max reger”. Ph. D. Yale University. 1986. p.50. 2. Daniel Harrison. *Harmonic Function In Chromatic Music : A Renewed Dualist Theory and An Account of Its Precedents*. The University of Chicago Press Chicago and London. 1994. 关于线性音程模式在第一章的论述中已有所涉及；关于线性音程的数字标记同申克分析法中声部对位的音程标记相同。

二、关于雷格尔作品中线性分析的梳理

雷格尔在以纵向和声为主导的创作中经常衍生出线性进行装饰和声；同样在以线性进行为主导的创作中，也未脱离和声的框架，横向的线条总是在三度叠置的基础上完成的，虽然有和声进行已突破了传统功能和声的声部进行规律，不协和因素未按常规解决，和声上带有一定的自由性，从而体现了其现代性。德国音乐理论家格尔德·西弗（Gerd Siever）曾在《雷格尔作品中的和声》^①（1958）中提出，雷格尔的和声构建在线条进行的基础之上，为后人的研究提供了依据。谱例 3-1-1 是西弗对雷格尔艺术歌曲 Op.51/11 第 1—11 小节的分析，从下方的标记可以看出，这一片段一直持续这线条因素，和声由五个低音半音化线条承载，关于调性、终止和声都没有过多的解释。

① Gerd Sievers. “Zur harmonik Reger.” Mitteilungen des Max Reger Instituts, Bonn 8, 1958. quoted from Daniel Harrison. “A Theory of harmonic and motivic structure for the music of max reger”. Ph. D. *Yale University*. 1986. pp. 43—51. “Takt” 德语中表示小节。

谱例 3-1-1 西弗对雷格尔艺术歌曲 Op.51/11 第 1—11 小节，线性分析

不够全面。^①因而，西弗按照申克的分析方法又进一步对这部作品的 19—23 小节在功能和声语言的基础上做了下例线性图：

谱例 3-1-2 Gerd Siever 对雷格尔艺术歌曲 Op.51/11 第 19—23 小节，线性分析

19 20 21 22 23

7 - 6 7 - 6 6

7 10 6 10 6 10 5 10 6 10 5 10 6 10 5 10 10

G: I IV I₆

通过对西弗谱例 3-1-2 所做的图分析，我们可以从中看到：线性的进行是建立在 I-IV-I₆ 功能和声进行的基础之上的；第 21-23 小节高声部形成主音 G 音的延长；低声部的上行半音阶进行则起到连接下属和弦根音（C 音）与主和弦三音（B 音）的作用，伴随其中的还有次中声部与之形成平行三度（十度）从 e 音到 d¹ 音的不完全的上行半音阶进行（其中缺少 A 音）。与此同时，中声部则与低音形成了一个 7-6-6-5-6-5（度数）

① Daniel Harrison. "A Theory of harmonic and motivic structure for the music of max reger". Ph. D. Yale University. 1986. p. 50.

非严格意义的自由声部进行，从而构成了对位延长。在这其中，下属和弦到主六和弦的连接是和声功能进行的基础框架成分，其控制着线性进行的两端，而由三个半音化线性进行在纵向所形成的和弦连续进行，是不具备功能和声进行意义的过渡性成分，但由于它是非严格意义上平行线性进行的写法，也就产生了丰富而又新颖的和声音响，从而使得这些次要成分在音乐的发展中的地位就有所上升。西弗的这一分析（1958）打破了长期以里曼功能理论为基础的分析模式，为这一时期的线性分析开阔了思路。^①

一般意义上，线性进行以线条或主题旋律或声部进行作为写作的着眼点，纵向的结合为偶然性。^②但在雷格爾的作品中，和声统治着他的旋律（主题）、节奏、复调写法，并且是他最重要的表达方式。^③

毋庸置疑，随着浪漫晚期音乐中的极度半音化导致了半音化声部进行的地位迅速擢升，那些起初在共性写作时期起过渡性作用的次要成分，正成为音乐表现的重要手段。线性进行和

① Daniel Harrison. "A Theory of harmonic and motivic structure for the music of max reger". Ph. D. *Yale University*. 1986. p. 51.

② 桑桐:《和声学教程》，上海音乐出版社，2001年，第524页。

③ Hermann, Grabner. *Regers Harmonik*. munich : O.Halbreiter, 1920. reprinted. Wiesbaden. ^bBreitkopf& Härtel, 1961. p. 1.

声手法，为雷格尔的创作提供了多样的方式。从对上例作品创作手法的分析与阐述中，我们不难看出，作为晚期浪漫派作曲家雷格尔，线性进行正是体现其和声技法中调性扩张的主要手段之一。由于雷格尔的线性进行的写作从未脱离调性语境，因此，笔者拟将关注点聚焦在功能和声与声部线性进行相结合的方式，从而阐释雷格尔的创作意图。

第二节 以声部进行为目的的线性进行

在美国音乐理论家库斯特卡将以声部进行为目的的线性运动命名为“声部进行和弦”（voice-leading chords），并提出它的发展不像自然音调性和声中那样表现传统的和声进行，而是各个声部按各自的目的运动的结果。^①无独有偶，莫·卡纳在《当代和声》行文中记录了一种类似的技法，即为经过音配和声，他提到过渡性和弦的特性并列举了斯特劳

① [美]库斯特卡：《20世纪音乐的素材与技法》，宋谨译，人民音乐出版社，2002年，第7页。

斯《蒂尔小丑》中固定旋律上的过渡性和弦。这一运动产生了以声部（尤其低声部）横向线条发展为主，纵向结构为辅的线条功能^①，其结果导致音量的大幅增加以及增强和声织体上的色彩。由于这一写作方式产生的效果恰好符合浪漫晚期作曲家们的审美需求，使其成为 1890 年以来和声风格的典型趋势。雷格尔作品中的线性进行极为丰富，其目的便是产生以下作用。

一、具有延长作用的线性进行

“延伸或延长”（prolongation）是申克理论的核心术语，代表的是通过某一特定层面中的成分要素（代表具体音乐事件）的拉伸而产生的内容。^②在和声范畴中，线性进行对某一结构功能和弦的延长作用，势必会导致半音化调性空间的扩展。一般来讲，单一和弦的延长内部不具有和声内涵，仅是音程对位技巧的创造音乐的情趣与特质。

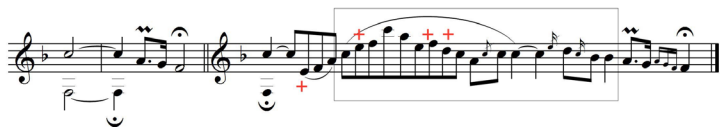
“延伸、延长”或“装饰”思维，并不是在 19 世纪音乐中

① 和弦与和弦关系摆脱了传统功能的制约，服从于声部线条进行关系之时即为线性功能。刘康华：《和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展》，《乐府新声》2012 年第 1 期。

② [英]托马斯·克里斯坦森编：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐学院出版社，2011 年，第 775—789 页。申克理论的核心本质有四个，阶级（Stufe）、层面、延伸（prolongation）和线性（Linearity）。

出现的，早在 11 世纪格里高利圣咏的花唱式（一字多音）旋律中已见雏形，后由于巴洛克时期的艺术风格即为在宏大的骨架基石上，追求一种繁复夸饰、富于动感的装饰艺术境界，装饰延长的写作技巧成为当时经典的作曲技巧。这种写作技巧早在文艺复兴时期的理论家里克（Adrianus P.Collico）《音乐写作》（*Compendium Musices*，纽伦堡，1552）一书中就曾描述过线性运动如何使用装饰延长；C.P.E 巴赫也曾曾在《键盘乐器演奏真谛》文集中专门论述装饰法。^①

谱例 3-2-1 C.P.E 巴赫曾在《键盘乐器演奏真谛》即兴演奏



进入后瓦格纳时代，声部线性进行带来的和弦延长不仅是调性结构力主、属、下属功能或和弦的延长，常用的还有不协和和弦的延长突破传统功能和声的写作。在雷格尔中期钢琴作品《剪影》（op.53/5）的终止式中即有这种写法。

谱例 3-2-2 是钢琴作品《剪影》（op.53/5）结束句的终止

① *Essay on the True Art of Playing Keyboard instruments*, 1753. 转引自周勤如：《音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介》，《音乐研究》1987 年第 2 期。

式，调性在 C 大调上陈述。雷格尔在 $K_4^6-D_7$ 之间插入了高度半音化的线性进行， $^b3DvII^6$ 变和弦的延长（在回到属七和弦之前 $^{b3}DVII_6$ 和弦之上加入七音 bA 音，形成 $^{b3}DvII_5^6$ ），从而形成了一种不协和的延长。这种在两个和弦插入线性的写法，美国学者 Sarahk.Sarver 在博士论文《植入式与插入式的半音化：斯特劳斯作品中结构与戏剧的内涵》中称为“植入式”插入（embedded）。^①可见这种线性进行的写作方式是 20 世纪之交惯用的写法，具有典型的时代意义。

该片段较有特色的是，在这个变和弦的延长中，以 C 大调的 $^{b3}DVII_6-T_6$ 为原型（主和弦为省略五音的形式），通过下大二度移位，形成了泛调性状态——大二度调性的循环模式（ $C-^bB-^bA-^{\#}F-E-D-C$ ），以至于在延长中构成了两次以 C 为主音的完整全音阶调性的呈示。也正是由于这一泛调性的写法，导致主要声部与隐伏声部同时构成了两个音程 2 的循环模式，从而在延长变和弦过程中展现了以半音阶为基础的全音阶模式，为纯正的德奥血统又增添一些印象主义气息。

① Sarahk. Sarver. “embedded and parenthetical chromaticism : a study of their structions and dramatic implications in selected works by Richard strauss .” Ph.D. *Florida State University*, 2010.

谱例 3-2-2 钢琴作品《剪影》(op.53/5) 结束句的终止式

[illegible]

若从申克分析法中的对位看（见中间数字标记），又会发现三个线条间的写作规律——低声部与中声部形成连续平行10度（平行大三度）；中声部与高声部构成比较有特点的音程4-6的循环（增四度与六度），高声部中主要声部与隐伏声部的两个全音阶线条是在平行10度（中声部与低声部）半音阶基础上产生，不具有独立意义。这种延长的写法，将传统功能和声语汇融入线性的写作思维，其中产生了大量的不协和因素，从而形成了不协和的延长。

雷格尔在单一和弦的延长中还会采用平行和弦的写法，钢

琴作品《剪影》(op.53/1), 单三部曲式结构, 第 9—12 小节是作品 A 段中的 b 句, 采用展开的写法完成——三个大小七和弦线性进行的延长上独立于和声之外的隐伏声部。

谱例 3-2-3 《剪影》(op.53/1) 第 9—12 小节

谱例 3-2-3 《剪影》(op.53/1) 第 9—12 小节的乐谱片段。乐谱展示了钢琴引入部分，包含旋律和低音线条。第 9 小节至第 10 小节为作品 A 段中的 b 句。第 11 小节和第 12 小节展示了三个大小七和弦的线性进行，通过小二度上行移位实现调性扩张。乐谱中使用了“cre - - - scen”、“do”、“ff”、“ffz”和“t”等标记，以及“大小七和弦的延长”、“非严格平行进行”和“上小二度移位”等注释。

这一片段以 B 大小七和弦平行化延长为原型 (第 9 小节的第二拍至第 10 小节的第一拍), 利用小二度上行移位延长三个大小七和弦, 分别是 B 大小七和弦、C 大小七和弦、 $\sharp C$ 大小

七和弦，最终在第12小节解决到低音 $\sharp F$ 音上，明确了 $\sharp F$ 调中心，很快又通过 e 小调典型和声进行 sII_2-DvII_7 回到主调 e 小调。这三个大小七和弦的延长中有两个特点：第一，每组第一个音与最后一个和弦合起来是大小七和弦（见方框中）；第二，在这个延长中采用非严格意义的平行六和弦连接大小七和弦的根音与其上方三个音，由于三组延长中的平行和弦是由某一调性的自然音构成，分别暗示了 E 大调、 F 大调、 $\sharp F$ 大调。

此外，在每一组平行进行和弦之上，高声部形成了一条具有依附意义的线性，这个隐性的声部是由于辅助音的写法形成的，独立于平行和弦进行之外，扩展了调性的半音化空间。

在音乐实践中，固定形态模式具有很强的局限性，雷格尔还采用了线性结构形态结合的模式达到延长调性结构力功能的作用。“Ein Drängen”《渴望》(Op.97/3)是雷格尔晚期艺术歌曲，两乐句乐段结构，采用展开式发展手法。第一句调性在 d 调— $\flat D$ 调上运动，第二句在 e 小调陈述，两句中局部调性均处于不稳定的状态。谱例3-2-4是该作品第一句的终止（第18—19小节），旋律声部持续 $\flat E$ 音，伴奏声部则采用了线性结构延长 $\flat D$ 调的属功能作为开放终止式。

谱例 3-2-4 《渴望》(Op.97/3), 第 18—19 小节

18 *ff* (*con tutta forza*)

strei tet!

ff

$\flat D$

谱例 3-2-4a 《渴望》Op.97/3, 第 18—19 小节, 和弦与声部进行简化

$\flat A$

第 18 小节, $\flat A$ 大三和弦是由右手声部八度重复的半音化上行线条 ($\flat e-c$) 控制 (谱例 b 箭头方向); 低音形成 $\flat A$ 大三和弦的分解形式, 与右手声部呈下行反向运动; 其他两个声部或作共同音保持, 或作半音进行, 从而形成了显性的半音化线条。该线条化的写法由于声部进行的运动也衍生了一些和弦, 从而赋予了该片段一定的功能和声的意义。从功能和声角度观

察，该小节形成了 bD 调 $D_4^6-D_5^6-s_6-D_7$ 的和声进行。同时，也正是由于这些和弦是在 bA 大三和弦的延长中产生的，故而属七和弦中的七音（ bG 音）并未按照常规下行小二度解决，而是随着半音化的线条上行小二度进行到 G 音，最终进行到属音 bA 音，因此以上解释只是理论上的功能意义，在此并不占主导地位。

第19小节，表面似乎给人以 c 小调的感觉，但笔者认为，这一小节依然处于 bA 大三和弦延长过程中。第19小节第1拍内声部与低音声部的 G 音以长倚音的形式出现，分别作上、下小二度解决到 bA 音、 bG 音，这一小节的第1—2拍依然是 bD 调的属七和弦，第3—4拍则是 bD 调 $DvII_7-D_4^6$ 的和声进行，从而形成了 bD 调的开放性终止。该小节依然是 bD 属功能延长的原理，是利用属音上、下导音（Upper and Lower Leading Dominant）^①的环绕辅助构成的线性思维结构这一小节。

① 同样的分析模式还可以出现在主音上、下小二度的环绕写法。主音与属音上、下小二度环绕的分析模式，一般运用在调性语境中的非传统和声进行中，其作用都是延长主、属功能。这一分析方法可参见以下论文：1. Joshua Blizzard. “Expanded Tonality : The Treatment of Upper and Lower Leading Tones As Evidenced in Sonata ‘Undine’ IV by Carl Reinecke.” Master of Music. *University of South Florida*. 2007. [扩张的调性：在卡尔·雷内克（德国作曲家，1824—1910）“水女神”IV中上、下导入音的处理]。

谱例 3-2-4a 声部进行的简化可示, 从 18 小节最后 1 拍至 19 小节, 下方两个声部基本围绕着主音 $\flat A$ 音上、下小二度运动 (A 音或 $\flat\flat B$ 音)、G 音环绕 $\flat A$ 音出现 (谱例 3-2-4a 箭头方向), 其他两个声部 (C- $\flat E$) 共同音保持。在这一调性语境中, 环绕属音的上、下小二度运动对属音并没有造成离心作用, 而是利用小二度半音的倾向性强调且凸显属音 $\flat A$ 音的控制作用。

该片段虽显示了功能和声语言的痕迹, 但和声的进行明显由线性的半音化运动所制约, 突破了传统功能和声中声部进行规则的写作思维, 其目的是通过线性进行延长单一功能。这种既保留和声的功能思维, 又使声部进行较为自由处理的写法是雷格尔晚期作品自由风格的体现。

二、衔接不同功能的线性进行

在一个特定的音乐运动过程中, 肇始与结束和弦在结构上比处于运动状态的和弦具有重要的地位, 这几乎是音乐凝聚性的准则。根据这个准则, 产生了在两个具有调性结构力的和弦之间, 用半音线条平滑相连, 两点间半音“通道”中的和声,

均服从这线条的逻辑^①。这种写作方式也是雷格尔线性进行写作的特色。

（一）平行进行形态

在运动过程中，前景层面的平行形态与平行进行和弦一样，和弦间的功能意义都被极度弱化，赋予了一个特殊音色的旋律带。前者侧重于一个或多个声部的同向进行，这样的进行会衍生出多种和弦结构形态的进行；后者则仅是单一和弦形态的同向进行，这种用法不作为雷格尔创作中的主要的特征，而更为常见的是声部线性结构的平行。

谱例 3-2-5 《你的眼睛》(Op.35 No.1) 是雷格尔早期的艺术歌曲，为两乐句的乐段结构，调性在^bA 大调上陈述，作品整体是表现传统功能和声进行的写法，仅在第 6—9 小节第一句的终止时出现声部进行和弦——由平行的三个下行的半音阶以延长的对位（申克理论中的对位概念）关系相结合而构成。低声部的半音化是明显的，高、中声部的半音化线条却被隐藏起来。

① 刘康华：《格里格的半音和声技法及其风格》，《中央音乐学院学报》1987 年第 4 期。

谱例 3-2-5 《你的眼睛》(Op.35 No.1) 第6—9小节

6

schloß Ich's gern, ich sah ge

pp

pp

T_6 s_4 D^{biv}_D Sii_7 iii_7 D_7/S S_6 s_5 D_7/Sii D D^{biv}

这一片段旋律声部调性清晰，从主音—属音的进行。从功能和声的角度看，第6—8小节是在主和弦与属和弦间填充了向属调、下属调以及II级调离调的和声语汇，配合旋律表层的走向丰富和声进行。其中和声进行中的七和弦并未按常规解决（譬如，第6小节第3拍的小小七和弦七音未解决以及第7小节第1拍 bA 大小七和弦七音未解决等）以及简短主音化之间的和弦关系并不那么紧密，这是由于作曲家横向创作思维的结果，从而造成了功能性的和声语言依附于平行的多个半音化线性运动之上。

谱例 3-2-5a 《你的眼睛》(Op.35 No.1) 第6—9小节, 声部进行简化模式



从谱例 3-2-5a 声部简化图中可以清晰地看到, 两个外声部形成了非严格平行三度的下行半音进行, 构成了 10-10 的连续线性音程模式; 次中音声部与高声部、低音声部同时做八度重复, 中音声部作为填充声部仅作了 ($\flat a - \flat e$) 下行半音化进行, 最终停在属音 $\flat e$ 音上。由此形成了五个声部的半音化下行运动, 拓宽了声部的空间感。

从表面观察, 作曲家采用织体化写法, 节奏上的不同步将上下两个线条以声部交错的形式展现, 时间差给人以对位技术的错觉, 但由于对位技术中一般要尽量避免过多的平行进行, 因此不能称其为对位, 仅是一种声部线性进行运动。在这一片段中起到深层控制作用的是两个外声部的同向半音化进行, 可以说是声部进行和弦在雷格尔作品中早期的运用的范例, 从中已可以窥探出纵向和弦与横向声部间的过渡关

系——从功能性和声进行逐步转化为以声部进行为目的运动的“雏形”。

上例线性运动中带有明显的三个简短主音化进行，其中典型的和声语汇具有同源性（下属功能与属功能的连接），横向声部线性进行的主导地位未能完全凸显。而中期作品中，声部线性进行的主导的写法越发清晰。艺术歌曲《秘密》（Op.51/4）始于f小调，结束于G大调。谱例3-2-5为第19—22小节，表面看起来，中部大量地变音和弦致使调性似乎模糊。实则从宏观观察，调性在G大调上陈述，第一个与最后两个和弦显示了调性的功能性，和声为S-D-tsVI阻碍进行，因此下属和弦与属和弦之间即出现了一连串的声部进行和弦，平滑地连接两个不同的功能，并延长了下属和弦解决到属和弦的时间性。

谱例 3-2-6C 艺术歌曲《秘密》(Op.51/4), 第 20—22 小节

Ro - sen - glut dein

jun - ges Le - ben auf - ge -

bro - chen. Ich

ff *poco a poco rit.*

ff *poco a poco rit.*

p *pespress.*

从声部进行上观察, 左手低音半音化上行的线性运动 (C- $\flat$ e) 非常明显, 右手琶音分解和弦中暗含两个半音化上行线性运动高声部 (e^1 - g^2) 与低声部 (e - g^1) 形成八度重复强

调，增强音量的作用。因此谱例 3-2-6a 中省略了右手低声部线条，以便更直观的观察这一片段的主要特点——以两个外声部线条平行三度的上行半音级进呈示。在此基础上产生的多种结构形态的和弦是声部进行的附属品，其目的是平滑的连接下属与属两个功能点，为和声织体增添了色彩。

谱例 3-2-6a 《秘密》(op.51/4)，第 20—22 小节和声与声部简化



虽然和弦仍然以三度叠置形式出现，局部偶尔存在着微妙的功能性和声关系，但由于被两个外声部线条控制，从而使和声在调性语境中仅为过渡性质，不具备独立的和声功能意义，而是被赋予了线条功能的意义。

(二) 多向进行

古典主义音乐中的多向就是在功能和声进行中形成的。^①

^① Telesco, Paula. "Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical—Era Music." *Music Theory Spectrum*, Vol. 20, No. 2. (Autumn, 1998)

而雷格尔音乐中的多向进行是在功能和声框架的基础上完成的，内部形成的和声语汇并不一定符合功能和声语言的规则。

多向进行^① (omnibuis progression)，起源于巴洛克时期的“悲叹低音”。悲叹低音以单声部的形态呈现，即帕萨卡利亚固定音型中的半音化四度音列的下行，在巴赫与肖邦的作品中有所体现。之后作曲家又将单声部的半音化四度音列延伸到多声部中，形成了多向进行。

美国理论家斯蒂凡·库斯特卡与多萝西·佩恩在其《调性和声及20世纪音乐概述》19世纪晚期的调性和声中论述到：一个色彩性的模进，常常用于为非功能性的低音线配置和声，被称作欧姆尼巴士 (omnibus)，同样也是充满变化音的和弦连接。^②他列举了多向进行的特殊的形态，低音声部连续半音化下行，上方声部在各个小节只有一个声部与低音声部形成反向

① “多向进行”是斯蒂凡·库斯特卡：《20世纪音乐的素材与技法》中宋瑾对“omnibuis progression”的译文，第38页。“omnibuis progression”关于“多向进行”的文章还可参见：(1) Yellin, Victor Fell. *The Omnibus Idea*. Warren, MI: Harmonie Park Press, 1998. (2) Telesco, Paula. "Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical—Era Music." *Music Theory Spectrum*, Vol. 20, No. 2. (Autumn, 1998), pp.242–279. (3) Gauldin, Robert. "The Theory and Practice of Chromatic Wedge Progressions in Romantic Music." *Music Theory Spectrum*, Vol. 26, No. 1. (Spring, 2004), pp.1–22.

② [美]斯蒂凡·库斯特卡、多萝西·佩恩：《调性和声及20世纪音乐概述》，杜晓十译，人民音乐出版社，2010年，第454—456页。

进行，其中是在高、中、低声部间交替出现。

谱例 3-2-7 佩恩 omnibus 特殊形态



在德米特里·提莫志克《音乐的几何——扩展的共性写作中的和声与对位》^①曾在阐述几何和弦中列举了18世纪的“多向进行”，呈现出的现象是两个外声部的反向级进形态，结构为单一大小七和弦结构的延长，为多向进行的演进提供了实践依据。

对上述文献做详细研究，是由于两个关于“多向进行”界定侧重略有差别。库斯卡特的界定提到色彩性模进以及非功能性低音线，但列举谱例呈现出的特点与《音乐的几何》实践中的特质相同，色彩性的模进仅是多向进行的附属品。因此笔者选取两个概念的共同之处界定“多向进行”——在调性语境中，两个具有调性结构支撑作用的和弦被平滑的半音化反向线条连

^① Dmitri Tymoczko. *A Geometry of Music : Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, (Oxford Studies in Music Theory). Oxford University Press. 2011 .p. 101 .

接，一般以低音声部一个八度内十二个半音上行或下行运动完整呈现（在实践中经常以截断形式展现），其他声部可以是一个或多个声部的四音列半音化反向进行。

谱例 3-2-8 是艺术歌曲《思念》（“Sehnsucht” Op.70/9）乐段的结束句，运用多向进行的写法延长主功能。这一片段调性建立在作品主调（a 小调）的重同名调 $\flat\flat$ 小调之上。旋律层以属音到主音的下五度进行呈示 $\flat\flat$ 调。

谱例 3-2-8 艺术歌曲《思念》“Sehnsucht” Op.70/9 第 15—16 小节

The musical score for measures 15-16 of 'Sehnsucht' Op.70/9. The vocal line is in a soprano register, with lyrics 'el - ge - nen Ver - blu - tem!' and 'molto agitato'. The piano accompaniment is in a complex harmonic structure, featuring a bass line with a sequence of chords: $\flat\flat$, t , $\flat 5$, D_5^6 , t . The score is marked with ff (fortissimo) and 'sempre ff e cre' (sempre fortissimo e crescendo).

和声方面，第 15 小节前 3 拍是 $\flat\flat$ 小调同三音调（A 大调）的属七变和弦 $\flat 7 D_5^6$ 进行到 $\flat\flat$ 小调 t_4^6 和弦（第 4 拍），两个和弦虽有功能关系，但无声部进行的解决关系，仅是一种并置。第 15 小节的后 2 拍到第 16 小节前 3 拍伴奏声部低声部从属音到

主音的半音上行；上方四个声部（包含一个隐伏线条）则与低声部同时呈反向半音下行。其中，中声部的隐伏线条（圆圈处）与上方主要的三个声部在节奏上向后错开三分之一拍，依然强调属音到主音的进行，为进行增加了声部的流动性。结束时似乎可找到 ${}^b5D_5^6-t$ 功能进行的痕迹，但三音 A 音与降三音 bA 音对置影响了功能和声的动力性关系。这是由于这一延长意义的运动被向内收拢的反向线性进行控制，配合 ff 的力度增加音乐的张力。这也是雷格尔在功能延长时较常用的写法。

单一和弦的延长内部不具有和声内涵，由于最终回到原点，其运动方向并无指向性，仅是扩展了音乐的时间性。而不同结构衔接的声部线性运动，运动指向性更明确。诚如，《巴赫变奏曲与赋格》(Op.81) 变奏 III 中第一段结束部分（谱例 3-2-8），主调写法。第 46—47 小节声部明显分为三个层次，低音声部从 $d-{}^{\#}a$ 上行的半音化进行；中声部依附于低声部上，形成平行六度的上行级进进行；高音声部则形成了两个与之反向的半音化下行片段（ $f-d$ 与 ${}^b b-e$ ）。由此产生了 a 小调、 bB 大调、C 大调到 bD 大调，在 b 小调的调域中形成半音调性过渡，最终到达主调 b 小调的 D_5^6-t 。在调性片段过程中，局部间虽存在功能关系，但是由于和声被高、低音声部半音化的线性进行所控制，因此在这个片段中功能和声不再占主导地位。从音响上来说，听到更多的是两个外声部线性的半音运动。

谱例 3-2-9 《巴赫变奏曲与赋格》(Op.81) 变奏 III，第 46—47 小节

The musical score for Example 3-2-9 is presented in two systems. The first system shows measures 46 and 47. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'poco più mosso' with a quarter note equal to 44. The texture is piano (p). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rapid, descending eighth-note pattern. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'sempre espress.' and a 'poco rit.' marking at the end.

三、具有其他意义的线性进行

由于雷格尔作品中的线性进行的手法多样化，有时并不能一一归类。对于以高度半音化为载体的线性进行模式还有以下两种方式：

(一) 趋向于目标和弦的线性进行

在共性实践中，和弦外音的出现是审美者对增强和声紧张度的诉求而生，但不协和因素总是会迅速解决到协和。浪漫晚

期以来，作曲家不断地延伸着对不协和因素的渴望，大量地不协和音不再按照常规解决，渐渐模糊了和弦外音与和弦音的本质界限，其目的不仅是满足调性扩张的内需，还使得半音化的旋律比自然音旋律线条更为流畅、灵活。

谱例 3-2-10 是《C 大调小提琴奏鸣曲》(Op.72) 展开部结束部分，调性受到非调性因素的影响，处于模糊状态。该片段采用辅助音扩展写法延长装饰单一音，从而形成了趋向于 A 大三和弦与 F 大三和弦的线性进行。

谱例 3-2-10 《C 大调小提琴奏鸣曲》(Op.72)，第 201—203 小节

两个外声部分别持续 A、F 音，内声部分别将 A、F 的辅助音[#]G 或 E 音的基础上横向、纵向同时扩展，从而在持续音上形成了附加下行半音级进的平行小三度，最终通过线性运动

分别到达 A 大三和弦与 F 大三和弦的三音与五音，达到对两个大三和弦加花装饰，产生了大量不协和因素。由于 VI 声部与持续音的静态性，为和弦外音扩展的线性进行预留出了音响空间，从而得以凸显。这种辅助音纵、横扩展的思维来源于作品主题动机的平行三度进行，构成了调性空间与时间性的同时扩展。此外，同样的写法在此作品的第 165—166 小节出现，可见此种写法在这部作品中已具有普遍性。

雷格尔怀着对不协和因素的极度渴望，通过对和弦外音的突出强调，模糊了本质音与和弦音的界限。这种和弦外音的扩展的写法是一种突破传统的线性进行的尝试，从而达到时间性的延长以及调性半音化空间的扩展，为调性的呈示带来些许不稳定因素。

（二）附加意义的线性进行

在雷格尔作品中，附加意义的线性进行虽不是常用手法，但在写法上有其特色，即在延长的单一和弦下方的附加半音化低音。

谱例 3-2-11 《间奏曲六首》(Op.45/3), 第 19—20 小节

19

pp decrescendo

pp *f* <

Sii₆ tsVI / S S₆ D₇ (bII)

谱例 3-2-11 是《间奏曲六首》(Op.45/3), b 段的结束部分, 调性依然在主调 $\flat e$ 小调上陈述。该片段可分为两个层次, 由 f 小三和弦的延长形成的和声层与附加半音化声部进行的低音层。从谱例 3-2-12a 和声简化图可以清晰看到, f 小三和弦的延长, 通过带有辅助和弦 (E 大三和弦) 的形式为原型的两次向下八度移位, 完成这一过程。其中, 最后一组的最后一个和弦变为 $\flat F$ 大三和弦, 这个和弦与下一小节的 $\flat a$ 小三和弦形成了 tsVI/s- s_6 , 最终解决到 D_7 -t。

最有特点的是, 在这个延长和弦的下方, 附加了一个从 D - $\flat D$ - C - $\flat C$ - $\flat B$ 的半音化线条。该线条由于占据了低音的有利地位, 因而被赋予了一定的独立性。在该进行中, 低音的半音化线条偶尔虽与上方延长和弦复合, 带来了和声功能上的多义性, 形成了新颖的音响效果。由于这一线条的各音是 $\flat e$ 混合

大小调式的音级，因此虽造成了功能和声的游移性，但对 $\flat e$ 调中心并不具有破坏作用。

谱例 3-2-11 a 《间奏曲六首》(Op.45/3)，第 19—20 小节和声简化



这种附加意义的声部进行是与雷格尔同为过渡性作曲家马勒的创作特征之一。在他的《大地之歌》第一乐章第 1—7 小节，在 a 小调主和弦的延长中，其上方声部附加了一个半音化线条 $\sharp d-d-f-e-\sharp d-e$ ，起到了装饰单一和弦的作用。（见谱例 3-2-12）

谱例 3-2-12 马勒《大地之歌》第一乐章，第 1—7 小节^①



① 谱例引自陈吉伟：《马勒“大地之歌”和声技法研究》，硕士学位论文，中央音乐学院，2013 年，第 48 页。



从以上对于雷格尔与马勒附加声部的分析可见，在调性陈述时，他们都在单一和弦的延长中都运用了附加意义的声部进行，但附加声部所处的部位有所不同。马勒的附加声部进行在和声进行的上方，对和声进行产生了装饰作用；而雷格尔的这一片段中的附加声部进行则出现在低音声部，不仅带来了不协和因素，还产生了调性的多义性。但由于该片段运用明显的分层（音区）结构陈述，以及整体 S-D₇-t 功能和声进行的清晰性，从而赋予了一定的独立意义。这一写法最终目的依然是扩展调性的半音化空间。

第三节 动机化的线性进行

前文中已述，以主题旋律作为写作的着眼点也是线性进行的方式之一。在雷格尔音乐的进程中，无论是对位化与非对位化线性进行以及和声也都与动机的发展有不可割舍的关联性。正如陶为·爵士（Donald Tovey）阐述，对位不过是若干“旋律”组合的方式作“和声”的陈述。^①因此，对动机运动过程的细致剖析可以更好地解读雷格尔提出的对位与和声无本质区别的观念。

一、主题—动机的纵和化

自15世纪以来，动机的关系就是西方音乐中最主要的整合手段之一；一个短小的动机不仅可以在某种程度上生成旋律，还能决定它的色调与行进路线。^②雷格尔追随了瓦格纳的脚步，运用动机的纵向叠置呈现线性的状态，这一写法对勋伯

① [英]莫·卡纳：《当代和声》，冯覃燕、孟文涛译，人民音乐出版社，1986年，第69页。

② [美]查尔斯·罗森：《古典风格：海顿、莫扎特、贝多芬》，杨燕迪译，华东师范大学出版社，2014年。

格产生了影响。

动机纵向叠置最初兴起于瓦格纳的乐剧中，为剧情的需要将“主导动机”纵向压缩在一个同一空间中，通过音色、音区分离。有时一个单一和弦中也纵和了主导动机。一个典型的范例，即瑞士著名的音乐理论学家库尔特命名的“特里斯坦和弦”的形成，这个和弦的准确定位在国内外音乐学界倍受争议，多数学者分析为A小调的属变音和弦与下属变音和弦的进行。库尔特则还原了瓦格纳“特里斯坦”和弦的写作根源，即“主导动机”的纵向叠置。他指出，将特里斯坦和弦听成 $\sharp G$ 到B（“向往”动机）的旋律小三度和从F到 $\sharp D$ 的减三度（“苦难”动机）的纵向化更有意义。^①这种解析方式印证了纯正德奥体系“有机统一体”的观念，雷格尔继承了这一观念，并从横向的材料组织节省的范式，扩展到纵向的叠置范式，甚至是进行纵横交错的发展。正像之前文中提到勋伯格的评论一样，雷格尔将主导动机纵和化延伸于线性形态并应用于“绝对音乐”（Absolute music）中，在当时引起了革命性运动。

① [英]托马斯·克里斯坦森编：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐学院出版社，2011年，第703页。

(一) 单一动机的纵向叠置生成和弦

1. 回声式动机对单一和弦强调

动机回声式写法是雷格尔写作中较为突出的特点，某单一动机原型以时值紧缩、扩大模仿手法呈现多声部之间的关系。艺术歌曲《思念》(“Sehnsucht” Op.70/9) 中第 10—11 小节正是采用了这样单一动机纵合化的写法。

这部作品共 17 首歌曲，创作于 1902—1903 年间。第 9 首是根据德国诗人雅克博夫斯基 (Ludwig Jacobowski) 的诗词创作的。在结构上，由于作曲家继承了音乐散文观念，使得乐曲为非方整两乐句乐段。调性为 a 小调，第 1—6 小节是第一句，停在 b 小调的开放终止 D₉ 和弦上；第 7—16 小节是第二句伴奏与旋律一起结束在 ^bb 小调上；在第 17—19 小节的小结尾最终回归 a 小调。

谱例 3-3-1 艺术歌曲《思念》Op.70/9 第 10—11 小节

10

[A] S
[b] dt III]

D (同三音)



作品第1小节钢琴伴奏声部以半音建构的核心动机（e、f、e），形成了最突出的音响，在中声部持续回响形成了6组三连音——作为凸显焦虑情绪的固定乐思。这个核心动机不仅贯穿、统一整个作品，左手声部随之以半音建构的切分节奏回应。（见谱例3-3-2）

谱例3-3-2 艺术歌曲《思念》Op.70/9第1—2小节，主题动机

Sehr bewegt *f* *sempre f*

Singstimme

Al - te Gru - ben schau fle um, tie - fer wer den

Klavier

sempre f

带着第1—2小节的主题动机音响，我们再次回到作品第10—11小节。该片段的调性确立为b小调。首先，钢琴伴奏

高、中、低分为三个层次，仔细观察发现，其实都采用一个半音建构核心动机的模进模仿的回声式写法。第 10 小节的间奏，低音声部与高声部将核心动机的时值扩大三倍；中声部依然采用 6 组三连音的固定音型，其中又隐藏了一个隐伏声部（见谱例 3-3-1）。当声乐声部在第 11 小节进入时，织体密度继续加厚。低声部又分为两层，同样隐伏了一个核心动机；中声部固定音型不变；高声部也叠加了一个八度，强调核心动机。这样动机纵和的形式一方面强调 b 小三和弦 F 大三和弦；一方面又由于小二度辅助音的持续为本就处于松散状态的调性又增加了一份紧张度。此外，在第 11 小节旋律层次 B 混合大小调式（三音 D 与 $\sharp D$ 音同时出现）；节奏上则一直采用雷格尔喜用的节拍置换原则（3:2）增加了律动。

雷格尔的特质不仅是在绝对音乐的语境中使用动机综合化，而是围绕动机纵和化的主要思路，再将其他音乐参数或技法以累加的意义相互结合，如节拍置换、混合大小调式、调式交替等手法压缩在同一个时间跨度、同一个狭小空间。其凝聚的目的不是展示传统调性的动力性关系，是作为动机综合化的辅助参数，推动了动机综合化线性对位的运动。从听觉上 b 小调的调性近乎丧失，听到更多的是小二度核心动机的上下波动。在这里，单一动机纵向叠置并以回声式展现是描绘雅克博夫斯基诗歌中的悲观主义色彩。

2. 单一动机以不协和和弦为基础的叠置

在古典与浪漫主义早中期音乐中，一般使用平行三度或六度增加旋律线的厚度，使其音响愈加丰满，但一般不会凸显音色与音量。而雷格尔作为浪漫主义与现代主义过渡性作曲家，刻意选择七和弦这样不协和和弦增厚单一主题的旋律，从而产生了和弦群流^①，大大增加了和声不协和的激烈程度以及音量的增加，甚至带来了调性音乐中的非调性因素。诚如，《莫扎特主题变奏曲》变奏 IV 与《柏克林诗篇》第 IV 乐章的主题的发展中。

《莫扎特主题变奏曲》变奏 IV 伊始调性从主调 e 小调的三全音调性^bA 大调进入，结束返回至 e 小调。谱例 3-3-3 是雷格尔《莫扎特主题变奏曲》(Op.132) 变奏 IV 的终止，几乎所有的声部都围绕着一个小二度动机一层层地重复叠置，从而增加音量。这个动机来源与变奏 IV 的主题^②和声进行的内声部。在这一片段中，通过小二度动机的音程扩大、逆行、连续移位等变奏手法，使动机基本以七和弦为基础的高纬度叠置，从而强调该动机的不协和性，形成了和声化为单一声部的平行

① [英]莫·卡纳:《当代和声》，冯覃燕、孟文涛译，人民音乐出版社，1986年，第47页。

② 关于变奏 IV 主题的和声、调性将在第四章第四节从主题内部的调性扩张看调性状态中具体阐述。

装饰^①。

谱例 3-3-3 雷格尔《莫扎特主题变奏曲》(Op.132) 变奏 IV 终止, 第 33—

36 小节

The musical score for Example 3-3-3 shows measures 33 to 36. The treble staff features a melodic line with a tritone interval (三全音音程) marked between measures 33 and 34. The bass staff features a rhythmic accompaniment with a tritone interval (三全音音程) marked between measures 35 and 36. Dynamics include *ff* and *ffz*.

从和声功能角度看, 雷格尔基本以七和弦为基础叠置的动机依然具有调性功能意义。建立在功能调性之上, 其中个别和弦突破功能和声的连接原则, 对某些以熟知的和声进行省略, 诚如, 第 33 小节前两个和弦的进行是 $DDvII_7/D-DvII_2$, 省略了重属组, 使三重属和弦具有了辅助和弦的意义。这种写法是雷

① 备注: 这是保罗·亨利·朗对雷格尔和声与对位的评价, 参见保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》, 杨燕迪等译, 贵州人民出版社, 2008年, 第991页。

格爾和聲課堂筆記中提到的省略觀念^①，其目的是留給聽眾想象的空間。

從聲部進行的角度看，雷格爾突破共同音樂實踐中音程用減音程不用增音程的禁忌，Fl. 與 Kl. (Cl.) 佔據高聲區優勢，凸顯增四度音程關係，甚至還以增四度平行增加調性功能中的不協和因素，內聲部又以八度重複增加音響的飽和度。（見譜例 3-3-3 方框中）同時，低音在功能和聲體系中採用減五度音程以及增二度進行。在變奏 IV 結束時對於不協和音的凸顯與作品伊始的三全音關係調性的引入形成首尾相呼應。

從音響上講，中聲區音響密集，尤其是 Ob. 分聲部中時而以大二度音程同時吹奏，這些聲部的分配凸顯了雷格爾在功能和聲語言組織方式中的現代主義傾向。同時，同一個音被多個樂器重複，從而形成了一種高密度織體，這是雷格爾織體的主要特徵，不僅是在鋼琴作品中同樣也可以看到類似的寫法。其根源是他對音響穹頂的訴求，管弦樂寬廣的聲部空間又為他管風琴式音響效果提供了諸多便利。兒時起管風琴音樂的熏陶影響他一生的音樂創作。

在斯特拉文斯基、勛伯格、米約等人的作品中和弦群流的

① Hermann Grabner, *Regers Harmonik*. munich : O.Halbreiter, 1920. reprinted. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel, 1961 P.33.

写作有了新的发展，单一动机或主题的叠置未必要使用三度叠置或更高纬度的三度叠置（重复叠置三和弦等），且和弦群已几乎脱离调性功能，仅是提高和声音色与增强音量的工具。^①由于雷格尔古典形式的美学理念的制约，导致他大量地和声群流写作均未逾越调性范畴，俨然具有调性功能。但这一手法对之后作曲家和弦群流以及和弦群流的对位写法的扩展意义较为深远。

（二）多个动机纵向叠置

雷格尔作品中经常只有一个主题动机，其他主题动机材料均由其演变而来。它们频繁地以原型或变形贯穿于全曲，在音乐的发展过程中，此材料在保持其基本形态的前提下运用了模进、时值紧缩、时值扩展等手法将材料穷尽，与旋律、和声同时相结合，不断地衍生变化贯穿于音乐的终始。格拉布纳曾总结，雷格尔将主题动机的延展、累积等方式依附在和声中，以此保持音乐的生命力。^②

雷格尔在《幻想曲与赋格》（Op.46）中幻想曲调性呈示伊

① [英]莫·卡纳：《当代和声》，冯覃燕、孟文涛译，人民音乐出版社，1986年，第47页。

② Hermann Grabner. *Regers Harmonik*. munich : O.Halbreiter, 1920. reprinted. Wiesbaden. Breitkopf& Härtel, 1961.p.10.

始即展示了主题原型与变体的纵向叠置形成的线性对位。主题 a 即沿用巴赫名字 BACH，从中衍生出三个动机 β 、 δ 、 α 贯穿幻想曲。该片段采用泛调性与隐藏调性的呈示方式展现调中心 $^b\text{b}-\text{C}-\text{D}$ 的运动。雷格尔以第一个乐节为原型，通过上二度移位到达 c 小调，随后进入 a 小调的属九和弦。该片段组织音高的方式已经完全突破了传统和声法则，和弦虽均为三度叠置，但和弦之间缺乏功能联系，进而动机的地位得到了提升。从中可以清晰地看出，该片段是由多个动机的叠置形成的。（见谱例 3-3-5 标记）动机叠置的过程中，在重要部位形成了两个大小七和弦与一个大小九和弦，但这些独立的属功能和弦，被一些非调性意义的和弦围绕着。因此调性是被间接暗示的。正如保罗·亨利·朗指出的，动机的半音主义会造成“主和弦受压制”即在音乐中，主和弦是被间接确定的。^①

① [美]保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，杨燕迪等译，贵州人民出版社，2008年。

谱例 3-3-4 《幻想曲与赋格》(Op.46)，第1—2小节

cell

α

δ

β

Manuale.

I.Man.

II.Man.

Pedale.

Max Reger, Op.46.

$\alpha + \delta$

$\alpha + \delta$

$\alpha 1$ (C.I.III.)

β

$\alpha 1$ *piu.*

β

$\alpha 1$ Org.P1

δ

β

(quasi Prestissimo.)

sempre Org.P1.

β

D_7

D_7

动机纵和叠置未脱离三度叠置形式，受控于调性中心，动机有序地组织声部，体现雷格尔竭力地奉守德奥音乐体系“有机统一论”的观念。这一写法是雷格尔继承了勃拉姆斯擅长的发展性变奏（developing variation）技术，在动机的发展中采用纵向与横向思维结合的方式写作。勋伯格也曾《在《音乐的评价

标准》(1946)中把雷格尔、马勒及他自己归为“发展性变奏新技法的开拓者”。发展性的变奏技术有一个共同点,即和声的改变并非意在增添色彩,而是在和声功能上给予该动机的环境与内涵的变化^①。但对于同一技术的处理,雷格尔与勃拉姆斯又有其不同之处,勃拉姆斯的和声语言基本在传统功能和声的范畴内,而雷格尔利用发展性变奏技术写作,有时已经突破了功能和声连接的法则,但调性的意义依然存在。之后勋伯格在主题—动机的纵和化方面继续发展,动机纵和化写法在其早期的作品中已突破了三度和弦叠置,且逐渐进入无调性状态。

二、以线性进行模式延展主题—动机

在动机发展性变奏的进程中,雷格尔会采用线性进行填充较大音程的动机。在这种线性构思中,雷格尔依然不会摒弃和声,功能性和声语言一般起到支撑调性的作用。Op.45第5首是一首主调音乐作品,结构为单三部曲式,调性在g小调上陈述。谱例3-3-5是钢琴作品《间奏曲六首》(Op.45)第5首作品的结束部分第51—55小节,这一片段以和声为背景,采用

① Carl Dahlhaus. *Between romanticism and modernism : four studies in the music of the later nineteenth century*.p.52.

线性进行模式与动机自然融合的写作方式。

谱例 3-3-5 钢琴作品《间奏曲六首》(Op.45) 第5首, 第51—55小节

D_7/D $\sharp D_7$ T $b^1 11 II_6$ T $b^1 11 II_7/S$ S_4 $Dvii_1$ T

这一片段调性结束在同主音大调 G 大调上。从结构层次上观察,可以分为两个层次,中景层面中的四分音符与二分音符为线性进行的框架;前景层面中的八分音符线性进行的填充。无论哪个层面都与动机有或多或少的关系。从作品伊始中蕴藏的极大能量的多个动机中方可找寻作品结束部分的写作规律。

谱例 3-3-6 为作品前两小节,和声采用非传统和声进行的写作方式。第 1—2 小节是 g 小调属和弦 d 小三和弦至 D 大三和弦的延长过程,在这个延长过程中,和声分别采用自然中

音关系与变音中音关系和弦趋向属和弦的方式呈示调性：首先利用调式和声的手法，g 自然小调的 $dtIII-d$ 完成；第二次利用同中音调式交替完成，借用 bG 大调 $DTIII$ ($^b b$ 小三和弦) 进行到 D 和弦的进行，从而达到属和弦的延长，确定调性。此外，由于这里第 2 小节明显是借用同中音和弦的思维，第 1 小节第 2 个和弦 ($^{\#}g$) 也可以理解为同三音 bG 大调 Sii 级和弦 ($^bA-^bC-^bE$)

谱例 3-3-6 《间奏曲六首》(Op.45/5)，第 1—2 小节

Mit großer Leidenschaft und Energie

g d dtIII d DTiii (同中音) D

谱例 3-3-6a 《间奏曲六首》Op.45/5，第 1—2 小节动机细胞模式

δ

α

D

谱例 3-3-6a 展示的是第 1—2 小节高声部主题 a 中蕴含三个动机的图，在 g 小调属音 D 音与 II 级 A 音之间构成了动机 δ ；在这个五度框架之内，由于半音化的写法又衍生出小二度动机 β ($A-\flat B$) 以及环绕 A 音的四音动机 α ($\sharp G-A-\flat B-A$)。这三个动机的出现以及调性建立的模式，对作品整体创作思维具有一定的暗示性。

结合以上动机的分析，再次回到作品的结束部分可以发现，前景层面的半音化线性进行和弦是被控制在动机 δ 的五度框架内，且和弦间以共同音产生音响上的联系。

谱例 3-3-5，第 51 小节前三拍是动机 α 逆行的变体形态，第 51 小节的后三拍与第 52、53 小节又采用动机 β 下行模式——高音、低音（高八度重复）同时下行半音化填充五度框架，这个动机的变体在 b 段开始的高声部中曾出现过。在这个线性进行中和弦间共同音保持，分别保持 $\sharp F$ 、B、G、E 音，从而形成了功能和声语言背景下的动机化线性进行。相对而言，这种写法更注重动机化的线性进行对中景层面动机模式填充的色彩性进行，同时淡化了功能和声进行的音响效果。

小 结

综上，无论是以声部进行为主的运动，抑或是动机化的线性处理无不体现了线性的构思。该构思既源于巴洛克时期的线性思维，又源于勃拉姆斯的变奏技术，同样源于雷格尔个人的创作观念——“任何真正的和声都是声部进行的结果”^①。这种线性的声部进行写法加厚旋律线，增加音响的不协和性，严重破坏了音乐表层。同时线性运动又深深扎根在自然音调性结构的框架内，未从调性语境中分离。从和声角度来说，这一运动基本由线性与明确和声框架共同主导，体现了对立统一矛盾体的共存现象，即和声依附于线性运动，又控制着线条的运动；线性运动进程中则透视着和声，又由于高度半音化的范式模糊了和声的清晰性。诚然，雷格尔的音乐从未突破调性之藩篱，用线性运动作为和声思维与对位思维本能上的调和，游离在调性与无调性的边缘。毋庸置疑，这一技术体现了雷格尔半音化和声语言与巴洛克时期、古典主义时期形式相结合的音乐风格。

① [德]赫尔穆特·维尔特：《雷格尔》，金经言译，人民音乐出版社，2003年，第36页。