



●朱 瑾

重拾“本性”的逆境“突围”

——从普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲看其和声技法的继承与创新

(南通大学艺术学院, 江苏·南通, 226019)

摘 要 普罗科菲耶夫的九首钢琴奏鸣曲在和声技法运用方面既继承了古典传统, 又进行了大胆的创新, 在和声功能性与调式调性思维方面融入了现代音乐创作的一些手法, 使其钢琴奏鸣曲形成了独具个性的音乐风格, 成为20世纪音乐创作中的经典作品。

关键词 普罗科菲耶夫; 钢琴奏鸣曲; 和声技法

前苏联现代作曲家普罗科菲耶夫(1891—1953)的音乐风格以清新奇丽、洒脱自如著称于世。在20世纪钢琴艺术中, 他的九首钢琴奏鸣曲(第十首未完成)堪称个中精品, 其特点是构思宏伟、手法新颖、内容深刻、技巧精湛。从他的作品中可以看到, 欧洲古典和声的功能、调式、色彩、线条四大要素得到了继承, 成为其音乐创作的基石。俄罗斯音乐评论家塔拉卡诺夫认为: “历史的怪象恰恰在于: 在20世纪的所有大师中惟有普罗科菲耶夫始终恪守把巩固稳定的调性与三和弦作为和声的基础, 强调主调性, 强调中心和弦的主导地位。斯克里亚宾的神秘主义及勋伯格的十二音体系硬要十二音列个个独立平等, 惊慌失措地怕简单的协和音——这全都是他感到格格不入的”。^{[1] (P226)} 本文仅围绕普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中和声技法进行分析, 以图从中探寻其音乐创作特征和意义。

一、九首钢琴奏鸣曲和声特点概观

普氏一生音乐创作正如有学者总结的那样, 可以分为三个阶段, 即1918年以前的早期阶段、1918—1932(一说

为1918—1936)^{[2] (P1)}年的旅居国外的阶段和1932年之后的回国后的阶段。^[3]其九首钢琴奏鸣曲的创作贯穿了这三个阶段。其中, 第一到第四首钢琴奏鸣曲先后创作于1908年至1918年间; 1918—1936年近20年时间他只创作了一首即第五钢琴奏鸣曲; 1936—1953年间先后创作了第六至第九首钢琴奏鸣曲。普罗科菲耶夫曾对自己的音乐创作进行了归纳: “第一条是古典的路线; 第二条是创新的路线; 第三条是托卡塔的路线; 第四条是抒情的路线; 第五条是谐谑的路线”。^{[4] (P3)}前两者综合反映了普氏音乐创作中欧洲古典音乐的思想源头和他富于个性的独创精神, 二者共同构成了普氏钢琴奏鸣曲焕然一新的和声技法面貌; 而其余三条路线即托卡塔、抒情、谐谑可称为他和声风格上的三个素材倾向。具体分析他的钢琴奏鸣曲, 可以总结出其和声风格方面的几个特点: 一是他坚持走“中间道路”, 规避过分追求形式新奇的西欧的“先锋派”与前苏联乐坛上曾盛行的所谓“社会主义现实主义”路线; 二是海顿、莫扎特音乐中的高雅、严谨的古典风格得到他的继续推崇; 三是其和声语言既有传统和声中功能、线条、调式、色彩的特征, 但又通过和声材料的进一步深化运

作者简介: 朱 瑾(1977~), 女, 南通大学艺术学院讲师。
收稿日期: 2013-01-06

用,淡化调式和声思维,体现了他在继承基础上的创新特点;四是运用小二度调性同一性^①的和声方法与调性结构模式,使他的音乐可以在小二度关系的调性上很自如地进行“浮动”,或在和弦中融入小二度音程。

具体从和声技法运用的角度来分析这九首钢琴奏鸣曲,我们可以看到:在功能方面,这九首钢琴奏鸣曲大部分音乐的功能进行都是明晰的,尤其是乐曲结构的关键部位,都基本符合古典和声的D—T功能性进行。但和弦的结构在这些作品的关键结构点上是有变化的,其主要方式是在原有和弦基础上加入各种附加音。在调性结构方面,古典奏鸣曲式调性结构:T—D, S—D—T在普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲中得到了尊重,而细节则有较大变化,比如:在展开部中调性转换多,甚至把二度调性无须转调过程直接进入。从线条方面看,这些钢琴奏鸣曲中的旋律线条多具有气息宽广、优美的气质,可以认为,“线型和声”是普氏钢琴奏鸣曲创作过程中的一种重要特点。在和声色彩方面,普罗科菲耶夫借鉴和吸收了自浪漫乐派、印象主义音乐以来的和声色彩观念。以上四个方面的和声特点,都是普氏钢琴奏鸣曲九首中寻常习见的內容。这些方面的分析和研究还散见于俞海南的《普罗科菲耶夫音乐语言的继承、革新及他的创作风格》、孙维权的《创新的纯模——普罗科菲耶夫和声思维初探》、蒋兴忠的《普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲和声研究》、梁冰的《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲创作研究》等论文中。^②

正是以上对于普氏钢琴奏鸣曲其和声功能、调性构成、和声线条、和声色彩等方面的特点,使得他的钢琴音乐一扫欧洲自浪漫主义以来的炫耀技巧的华彩乐段,造成了简洁直率的创作手法。同时,值得注意的是,像巴托克、欣德米特、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇一样,普罗科菲耶夫在新音乐艺术的形象和风格体系方面,又做出了大胆革新。这种对新型音乐音响的感知,是建立在古典主义音乐宏大结构原则之上的,既是时代的要求,也是普氏将自己的创作根植于俄罗斯19世纪民族音乐传统、探索广义的半音体系和声技术、产生密集多调性复合体的必由之路。

二、重拾“本性”:继承欧洲古典和声理论

普罗科菲耶夫在俄罗斯的成长经历,赋予了他基于欧洲音乐创作传统进行创作的观念。1904年他进入彼得堡音

乐学院学习,此后十年间,他先后获得了作曲、指挥、钢琴演奏三个文凭。他的作曲老师里亚多夫、里姆斯基-科萨柯夫、格拉祖诺夫、斯克里亚宾等人对他的音乐创作影响很大。但是,他对欧洲古典和声手法的继承,冲破了当时以斯克里亚宾等认为代表的自由艺术家“独创至上论”的藩篱。主要表现有如下三个方面:

首先是对功能性和声原则的继承。普氏九首钢琴奏鸣曲中,和声进行的功能性D₁—T的进行使用非常普遍,尽管他的创作中惯用纷繁复杂的变化音丛,相对自由的和弦连接节点比比皆是,但我们依然很容易就能发现这样的功能性进行。他的这种功能性和声调式结构思维主要通过两种手法来强调:

其一是在变化多端的变音和声进行中的重要节拍位置上强化主功能,以此肯定了和声的调式调性归属。可参见其第一钢琴奏鸣曲的引子(f小调)的第1—5小节,很明确的是属到主的进行(见谱例1):

谱例1:

其二是在长持续音上体现主功能。在调式调性不是很明确的旋律线上常出现这种情况,低音作为持续音有规律出现,使调性得以强调。例如第二奏鸣曲第四乐章的副部(第59—73小节),左右手均包含对C大调的强调。

其次是对和声材料的继承。普罗科菲耶夫在和弦处理上,以三和弦为基础,融入了当时较为新颖的和声音响观念——色彩性对功能性的突破,从而在保留和弦清晰性和动力性的前提下,实现了和弦色彩的丰富多样。在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中,三和弦的处理原则主要表现为四个方面:普通三度和弦结构、复杂三度和弦结构、非三度和弦结构、复杂化的非三度和弦结构。无论如何变化,普罗科菲耶夫复杂和弦结构的基础仍为脱离传统的三和弦叠置原理。

再次是对和声语汇的继承。从普氏九首钢琴奏鸣曲中

和弦横向组合上看,接近传统的T—S—D—T进行是其逻辑结构的起点;而纵向和弦结构上则通过融入变化音、附加音以及采用更加复杂的七和弦等方式替代传统的自然和弦。这种做法,既使和声色彩保留了三度的功能性传统,又不乏新意、产生了新的音响。如其第二钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题出现前的段落(第58—64小节),包含有F大调 $\text{F}^{\sharp 5} \text{V}9 - \text{I}$ 的进行和e小调 $\text{e}^{\flat 3} \text{VII} - \text{I}$ 的进行(见谱例2):

谱例2:



普罗科菲耶夫从孩童时起就在曾在彼得堡音乐学院学习十年古典和声理论的经历。这种深厚的古典音乐濡染,在他的钢琴奏鸣曲中有很多体现。 $\text{D}_7 - \text{T}$ 的和声进行常常有所变化后出现,可以看出作曲家力图在传统基础上形成自己的风格。这可以从两个方面看出来:一方面是纵向上的和声自由运用削弱和声功能性进行——由于有古典音乐的深厚基础,决定了他音乐作品中难以回避古典和声功能性进行,但为了有所突破,在和声材料与和弦结构的运用方式上想办法不失为一条可行的途径。如在重要节拍位置,在不丢失功能的前提下,赋予和声关系纵向上的新因素,丰富了和声音的色彩性变化,相对地调性功能随之被模糊。另一方面是采用快速的和声节奏削弱和声功能性进行。普罗科菲耶夫创作中,经常运用结构简单的大小三和弦来组织快速的和弦转换或分解连接,使之和声色彩变换闪烁,传统的功能性淡化、消解。但无论怎么变化,都没有跳出传统的欧洲古典和声结构原则,通过局部的变化形成和声色彩、结构关系的新突破,让人听来既感到新鲜又不觉得突兀。

三、“逆境”突围:创新和声技法

普罗科菲耶夫在音乐创作中,由于自身颠沛流离的经历、异国他乡难展所学及归国后的“政治”上的封锁等坎坷经历,造成了他的创作一直处于“逆境”之中:既是思想心灵上的“逆境”,也是外界生活环境的“逆境”。因而,他表现在创作中的突破、创新就显得尤为珍贵。以下主要从三个方面来分析其和声手法上的“突围”。

首先是对三和弦的运用。普罗科菲耶夫和弦手法的基础是三和弦,这在他的奏鸣曲乃至其他类型作品中十分普遍地存在。三和弦是古典音乐的主要音响材料,也是浪漫主义乃至印象主义音乐创作中旋律发展思维的重要途径。在普罗科菲耶夫笔下,这些三和弦却展现出令人耳目一新的表现力,形成了他独有的创作风格。如其第二奏鸣曲第四乐章中,一开始d小调I—II级的快速分解和弦进行,从第4小节低音声部使用八度半音下行模进,高音声部右手通过三和弦八度分解的上行方式,构成了独特的结构冲击力,尽管,和声进行上的逻辑关系很传统,但织体音响表现出的效果却令人耳目一新(见谱例3):

谱例3:



综合起来看,正是普罗科菲耶夫在节奏型(分解和弦)、速度处理及俄罗斯音乐语言等方面吸收了当时新颖的结构手法,拓展了素材来源,才使其和声手法呈现出别具一格的魅力。

其次是和弦结构的复杂化方面。普罗科菲耶夫和弦应用的变化和用音乐表现时代的文化观念,都与他个人生活经历及时代精神存在紧密联系。他辗转美国十余载却知音难觅,思念故土却寂寞无助的经历,使得他的笔下无时不流露出一种对于“自我”的文化反思。在大工业发展、生活节律差异以及两次世界大战给艺术创作带来的沉重包袱,也使得普氏音乐中所包含和表现的戏剧性冲突、悲痛的情感,愈来愈深刻和复杂。总体上看,普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲中的和弦形式变化,大致有以下几种情况:

一是创新使用附加音三和弦。复杂的三和弦是指在三和弦的基础上加入附加音和弦，在三度结构和弦的基础上自由地增加依附于原和弦的音或音程，附加音与原三和弦不是按三度关系来构建，这就形成了附加音和弦。普氏在九首钢琴奏鸣曲中经常性地使用附加音三和弦，即在基本的三和弦音的上方或下方附加二度音（大二度或小二度），以此来丰富和声色彩，增加和弦变化的可能性。

二是创新使用附加音七和弦。属七和弦在古典音乐中是属功能组中对明确调性具有重要意义的和弦。而普氏在其钢琴奏鸣曲中运用属七和弦时，往往以添加附加音的方式进行改变。比如他常用的双七音属七和弦，即在除原有属七和弦七音外，附加一个升高半音的七音，构成了“普罗科菲耶夫属七和弦”。另外，附加多音的属七和弦在其作品中也常见到。在附加音的作用下，属七和弦原有的功能结构意义在被破坏的同时，却产生出不同的色彩效果，也使得旋律线型变得更加紧密和流畅。

三是高叠和弦。高叠和弦是保持三度的排列法，在三和弦之上继续增加音符的和弦形式。在普罗科菲耶夫之前，高叠和弦的应用已经形成了一定的传统，普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的高叠和弦在基础传统的基础上，也形成了自己的特点：1、高叠和弦常以完整形式出现，不省略某音，而且多以琶音形式出现；2、由于高叠和弦功能性往往受到削弱，普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中常在调性模糊的片段用这些和弦。

再次是调式、调性思维的扩展方面。虽然普罗科菲耶夫的大部分奏鸣曲整体结构的调式、调性还是清楚，但有些钢琴奏鸣曲中调式、调性的多样化，和声材料的个性化，还是很明显的。普罗科菲耶夫调式、调性扩展的方法大概有以下几方面：

一是小二度关系离调、转调。普罗科菲耶夫的小二度调性波动，与传统和声有一定联系，但其特点是不像传统和声转调要通过中介和弦，而是将小二度调性基本上看作是同一调性的调，直接进行到新调性上。

二是三度关系离调、转调。利用三度关系进行离调、转调，是普氏钢琴奏鸣曲创作中的常用和声手法。根据三度关系的相对稳定性，普氏通过叠加三度、附加经过音等方式使新调性的核心音程关系迅速确立。这一手法与古典、浪漫时期的音乐中的手法大相异趣：转调更加大胆、频繁，体现了不同的音乐进行思维。

三是调式和声的运用。自幼在乌克兰民歌流传地的

生活经历，使得普罗科菲耶夫对音乐母语有着一往情深的钟爱。民间的音乐音调对其音乐思维形成了潜移默化的影响，这一点在他的钢琴奏鸣曲中也不鲜见，如在第二、五、七首奏鸣曲第一乐章主部主题中，都存在着俄罗斯民族调式和声语汇的原型。如第二钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题（第64—84小节），它的旋律显然带有某种东方色彩的音调，使用了升高七级音的弗里几亚调式（见谱例4）：

谱例4：



普氏对于俄罗斯民族音乐素材的运用，也反映出当时俄罗斯“强力集团”在调式和声思维与创作风格方面对普氏音乐语汇、创作观念方面产生了一定影响。

结 语

“20世纪和声美学的根本前提是和声观念的改变与和声新感觉的形成”。^{[5] (P39)}从重视和弦色彩的印象主义代表人物德彪西，到勋伯格彻底的否定调性的十二音体系，都在这条路子上走出了不凡的成就。他们中的一些作曲家有的善于通过创新新的和声体系替代传统体系，有的是在传统体系中通过融入新素材、新想法，使之发生新的变化。普罗科菲耶夫显然属于后者，正是在这条道路上的不断摸索与探索，使得他形成了与其他同时代作曲家不同的个性，从而自成一家。他对新的和声手段的探索在创作中表现得尤为突出，他把一些新鲜的和弦形式和进行手法引入了钢琴奏鸣曲这种音乐体裁，使这种体裁展现出新的生命活力。也正因为如此，他的钢琴奏鸣曲成为20世纪钢琴音乐创作中独具魅力的经典作品。倘若要进一步寻找普罗科菲耶夫这一音乐创作观念的成因及渊源，有两个方面的因素不容忽视：一方面，普氏一贯坚持将自己的创作根植于俄罗斯传统，他与格林卡、穆索尔斯基乃至柴科夫斯基一脉相承地继承了欧洲古典音乐传统。这种重拾“本性”，反映了当时一批俄罗斯音乐家超前的文化观念。另一方面，尽管普氏一生经历坎坷，但他对艺术的执着和坚持以及源自内心对祖国的真挚感情，也成就了他非同寻常的原创性活力。当我们品味普氏钢琴奏鸣曲中那些“新人



耳目的诙谐幽默、款款柔美的伤逝之情,以及撼动人心的悲剧力量”时,就能够切实感受到他身处逆境的一生中,为了突围而出,付出了怎样的“独具个人特色的努力”。

[6] (P2)

注 释:

①小二度调性同一性是指不通过共同和弦、转调和弦,直接进行到小二度调上的离调和转调。

②俞海南《普罗科菲耶夫音乐语言的继承、革新及他的创作风格》,发表于《音乐研究》1985年第2期;孙维权《创新的纯模——普罗科菲耶夫和声思维初探》,发表于《音乐艺术》1993年第3期;蒋兴忠《普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲和声研究》,中央音乐学院博士学位论文,2011年;梁冰《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲创作研究》,河北师范大学硕士学位论文,2011年等。

参考文献:

[1][俄]M.阿兰诺夫斯基编;张洪模等译.俄罗斯作曲家与二十世纪[M].北京:中央音乐学院出版社,2005.

[2]檀革胜.普罗科菲耶夫对传统复调思维的继承与突破——以九首钢琴奏鸣曲为例[D].首都师范大学博士论文,2006.

[3]秦西炫.普罗科菲耶夫的创作道路[J].人民音乐,1987(12).

[4][前苏]普罗科菲耶夫等著;徐月初,孙幼兰辑译.默者如歌——普罗科菲耶夫文选、回忆录、评传[M].北京:文化艺术出版社,1997.

[5][美]霍维特等著;陈世昌,姚盛昌译.二十世纪作曲技术和材料[M].天津音乐学院油印本,1983.

[6][英]大卫·古特曼著;白裕承等译;萧韶审校.普罗科菲耶夫[M].南京:江苏人民出版社,1999.

责任编辑 春 晓