

# 在传统与反传统之间

## ——斯克里亚宾第二钢琴奏鸣曲的主要特点分析

宋莉莉

(山东师范大学音乐学院,山东 济南 250014)

**摘要** 在斯克里亚宾的全部作品中,10首钢琴奏鸣曲占有重要位置,贯穿了他一生的创作观念和实践,其中第二首的创作在曲式、调性、和声、节奏等方面,反映了他处于从体裁形式到内容风格都与传统的写作既相联系又不相同、既基于传统又有突破的手法。这首作品开始由传统向反传统演进、共性向个性转变,具有独特的艺术价值。

**关键词** 奏鸣曲式;调性;和弦;节奏

中图分类号 J614.3 文献标识码 A 文章编号:1002-2236-(2006)05-0061-04

身处19世纪末20世纪初的俄罗斯作曲家、钢琴家——亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾(Alexander Nikolayevich Scriabin 1872—1915),创作生涯虽短暂,音乐风格却独树一帜,不仅为后人留下了许多极具价值的作品,也为现代音乐的创作提供了极为有益的启示。

斯克里亚宾的作品主要有两类——管弦乐曲和钢琴曲。管弦乐曲中有两首交响曲和三部交响诗,钢琴曲中有协奏曲、奏鸣曲、练习曲、前奏曲和即兴曲等体裁的作品,其中的钢琴奏鸣曲有10首,占有重要的位置,贯穿了斯克里亚宾从20岁至40岁的整个创作历程,体现了他高超的钢琴技巧和超前的和声语言,显示出他创作观念和创作实践的个性。他的前5首钢琴奏鸣曲属于早期和中期的作品,基本是在传统与反传统的手法之间,而后5首晚期作品,已从传统的窠臼迈向现代主义音乐的城池。

在斯克里亚宾的10首钢琴奏鸣曲中,第二首《升g小调钢琴奏鸣曲》(Op.19 No.2),被作者自称为“幻想”奏鸣曲(Piano Sonata“Fantasy”),是他在创作道路上走向成熟的第一个标志。在相隔一百多年后的今天,这部作品的艺术价值仍跃然生辉,彰显珍贵。

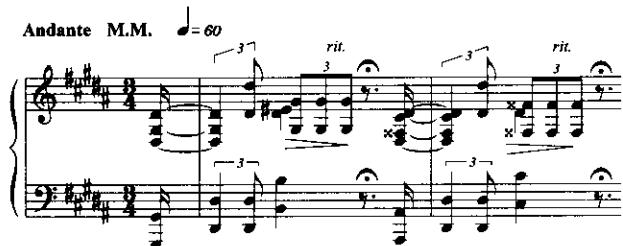
第二首《升g小调钢琴奏鸣曲》的整部作品只有两个乐章,第一乐章是在1892年写于意大利的热那亚,第二乐章一直到1897年才在俄国的克里米亚完成。<sup>[1][2]</sup>两个乐章虽然相隔5年之久,却并不影响其中的密切联系。此曲因只有两个不是很长的乐章,听起来简洁干练,常规情况下演奏一般约用12分30秒左右,可是,作者在创作这首作品时却前后花了5年时间,然而,作曲家的一生也只活了短短43年。

在正统的学院派教学环境中成长起来的斯克里亚宾,创作这首钢琴奏鸣曲时,正值20岁年华,处于早期创作阶段。涉世不深的音乐家对艺术满怀热情,但创作个性还未完全成熟。他继承了欧洲浪漫主义音乐的传统,吸取了肖邦的诗意和温情,但创新的意识使他不愿完全按照传统的手法去模仿,他要按自己的意图来创作。这样,他处于一种从体裁形式到内容风格上都与传统写作既相联系又不相同、既基于传统又有突破的阶段,而这首作品恰恰体现了他在传统与反传统之间的探索。从这首作品开始,斯克里亚宾突出了个人风格,从思想感情的深度到表现手法上都远胜于第一首,进入了一个新的境界。

作品的第一乐章主部主题以同音反复和三连音

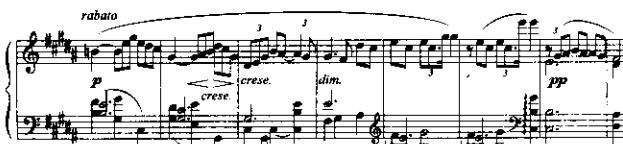
节奏型为主要特征,颇有贝多芬《第五交响曲》“命运主题”的含义,简洁有力,成为全曲最突出的特征:

(谱例1)



连续的符点音符进行和同音反复成为另一显著的特征,但连线使其丧失了一般听觉上的节奏习惯,似“命运主题”的变化。左右手造成疏密对比,左手是节奏单一的柱式和弦,右手则是再次变化的主部主题。连接部基本采用主部主题材料,然后进入副部。副部主题优美抒情,平稳且富于歌唱性,与主部主题的紧张形成反差对比:

(谱例2)



随着发展,副部主题音型逐渐较前密集,情绪上颇为激动。结束部进一步做了补充,并以“命运主题”做最后的收尾。展开部采用主部主题材料和副部主题材料发展变化,一气呵成,虽然篇幅不大,但动力性极强,经过几次转调后,以主部材料结束。再现部完全按呈示部顺序进行,最后仍强调了主部材料的“命运主题”,但首尾调性是不统一的,进入了E大调的开放调性。

在这一乐章中,作曲家虽标明速度为Andante(行板),但具体规定为每分钟60拍,实属慢板。调性从升g小调开始,结束在E大调上,节拍为3/4,采用奏鸣曲式。简略图示如下:

(图表一)

第一乐章奏鸣曲式

呈示部(1—57小节)

主部	连接部	副部	结束部	补充
#g 1---12	D-t [B] 13---22	[B] 23-----46	D-T 46---52	B --- 主持续 52-----57

展开部(58—88小节)

主部材料	副部、主部材料	主部材料	属准备
B 58-----61	[g] 62-----74	[f] 75-----79	[bb] 79----86

再现部(89—136小节)

主部(减缩)	连接部	副部	结束部	Coda(副部、主部材料)
E D 87—88	D-T 89—98	D-T 99—121	主持续 122---127	D----T 128-----134---136

第二乐章与第一乐章紧密相接,既是第一乐章的继续,也与第一乐章呼应,整个乐章速度飞快,似激流湍急,一泻千里,给全曲一个完美、简约的结束。这一乐章虽在材料上与第一乐章没有直接关系,但在精神气质上彼此相接,而且在调性布局上有内在联系,旋律表现优美流畅,与第一乐章形成情绪上的对比。作者标明速度为“Presto(急板)”,急速进入,一气呵成。主部主题在调性上与第一乐章的主部主题相同,也是以升g小调开始,单一性材料做第一次陈述,三连音音型贯穿全乐章:

(谱例3)



连接部独立性较强,采用主部主题材料。副部主题在情绪上仍与主部主题对比,歌唱性旋律在音型上拉开,乐句宽广而气息悠长:

(谱例4)



展开部采用了主部主题和副部主题两个材料,做了进一步发展。再现部主部主题在调性、旋律、节奏等各方面都与呈示部中的完全相同,似再一次陈述主题的意义,但是做了减缩,简约直率。再现部的连接部极为简短,迅速进入了再现副部,且副部再

现时又回归到收拢性的主调,然后结束全曲。尾声以主部材料作最后一次总结和重申,在主调上完全终止。简略图示如下:

(图表二)

第二乐章奏鸣曲式

呈示部(1—59小节)

主部(单三)	连接部	连接部	副部	结束部
#g D7—t D D7—t	#g D7—t	#g :	be D	be : D

1---16---24---32 33---36 37---40 41---52 53---59

展开部(59—78小节)

主部材料	副部材料	属持续
bD : D	T---(D) #c	#g : D7

59---62 63---65---67---74 75---78

再现部(79—110小节)

主部(减缩)	连接部(补充)	副部(属持续)	Coda(主部材料)
#g : D7---t	D/D	D7—t D---t	D---t

79---87 88---94 95---102---107 108---110

在斯克里亚宾的10首奏鸣曲中,这一首极为感人。整首乐曲技术艰深,情绪激昂,语言流畅,前后两个乐章互为联系、对比呼应。在音乐上,斯克里亚宾让人感受到俄罗斯式的音调,俄罗斯式的激情,俄罗斯式的画面,俄罗斯式的风格,既优美抒情又起伏汹涌。

二

从这首作品的整体框架来说,斯克里亚宾是既“守规矩”又“不守规矩”的。

所谓“守规矩”的是,此曲两个乐章都采用了他比较喜爱的传统奏鸣曲式,呈示部、展开部和再现部都按常规顺序一步步展开,主部主题、连接部和副部主题也都清晰完整。在调式上,斯克里亚宾仍沿用从巴罗克时期就使用的传统大小调体系,大、小三和弦也是其基本的结构形态,主和弦、功能进行亦十分明确。在调性布局上,第一乐章的呈示部主部主题和副部主题的调性关系完全依照古典奏鸣曲式的惯例进行,主部主题为升g小调,副部主题经过连接部进入到B大调,在它的关系大调上出现,并且是以B大调的完全终止结束的收拢性结构。在

第二乐章中,主部主题为升g小调,副部主题却是降e小调,表面看似乎不是传统的调性关系,但根据等音原则,降e等于升d,实质上还是转入了从属调性,仍然是传统的套路。另外,他在结束时用的和弦几乎都是主和弦,终止式也基本是属到主,很少例外,既使是掩盖的手法,也可以看出暗示的V-I进行。从总体上看,作曲家基本是按照传统的路子完成此作的。

但是,我们仍能从作品的许多方面发现他与传统习惯的悖道,感觉到他极力想摆脱传统对他的束缚。在调性布局、和声手法和节奏处理上,他有许多“不守规矩”的地方,如第一乐章呈示部主部主题以升g小调作为主调,按常规在再现部中往往是副部改调,向主调回归,但这首曲子的主部主题不但没有固守原调,而且还和副部主题同时改调进入了新调——E大调:

(谱例5)



这种调性改变的做法很意外,以传统的眼光看是“不守规矩”的。其它如在第一乐章再现部的结束部分,同时具有尾声和结束部的双重功能,也使其在曲式上有了不同于古典形式的特色。此种情况在斯克里亚宾的时代还很少见,它已不能按传统的分析来解释。那么,究竟怎么看待它?笔者认为,一、可以试想,把呈示部和再现部的关系看作是一个扩大的结构上的属到主,即真正的主调是再现部的E大调,呈示部整体先现的是属调,最后到再现部时才回到主调上来,这就使得全曲在宏观上有一个从不稳定到稳定的心理感觉。二、还可以这样考虑,呈示部和再现部的调性都是主调,它们属于联合主调,就象巴托克的复合调性、斯特拉文斯基的多调性思维一样,不是以一个调为主调,而是开放式的再有一个主调。但是与巴托克的复合调性和斯特拉文斯基的多调性思维不同的是,它不是两个不同的调在同一时间中进行,而是两个不同的调在前后不同时间中进行,并且,它们都是主调,故称联合主调。三、还可以认为,它是一种“非规范化的变异曲式结构”<sup>[2]P98</sup>,即在不改变单一、原本的结构组合原则之下,部分地调性改变或主题内容改变;比如主部、副部不在原调上再现的奏鸣曲式一类<sup>[3]P98</sup>,像斯克里亚宾的

这一首就属于这种类型,它与规范化的曲式结构类似却又是变异了的结构,所以称其为非规范化的变异曲式。这种反常现象,表现了初出茅庐的斯克里亚宾既想遵守传统,又想体现出在创作上有所突破的意识。“作为通常规则的延伸,各种实践富于成果地衡量了那些独特而个别的规范。古典调性的实践也不是一个静止的、被预定的系统,它的使用,反映了一个不断演变及本身素材延伸的变化过程。不断地‘越轨’同时,也建立了某种新意义上的规范。”<sup>41</sup>  
(P27)斯克里亚宾在这首奏鸣曲中,正是做着走向个性的准备,潜在地建立着自己新的规范。

在和声运用上,斯克里亚宾也开始“越轨”。此时的作曲家,还处在本人和声思维的早期,他尝试着对听觉早已饱和的惯有的音响进行改造,开始试验三度结构和弦的扩展和复杂化,试图寻求走出浪漫主义音乐的更具色彩的和声效果。他虽还未走到晚期突破三和弦结构和经常使用属变和弦的阶段,但他的方法之一就是将二度、大六度或小六度音程以附加音的方式出现,效果是非常柔和的。在这首作品中,我们可以看到此种手法比比皆是,这样做的结果无疑为和声语言增添了新的色彩:

(谱例6)



纵观斯克里亚宾一生的创作,其和声思维是沿着两条思路发展的,一是在三度叠置的基础上的复杂化,二是四度叠置结构上的试验。<sup>42</sup>两条路殊途同归,在斯克里亚宾晚期作品中都达到了预期的目的。正是基于这个出发点,斯克里亚宾朝着现代和声的方向迈进,一直走向了“神秘和弦”和“特殊九和弦”。他在晚期表现的对传统三和弦的突破、低声部以三全音和大小七和弦的暧昧进行、一系列七和弦的序进等手法,正是始于初期试图突破属到主的模式、对质朴的三和弦音响有意识地改变的想法。

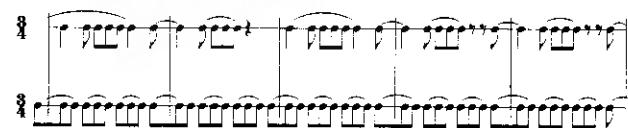
斯克里亚宾在这首乐曲中对于节奏的表现也与传统的做法有很大不同。他在传统的节拍节奏中变化出各种复杂的节奏型,在同一声部的横向组合和不同声部的纵向结合上都有许多现代节奏观念,丰富了节奏的表现力。如第一乐章的副部主题(第34-36小节):

(谱例7)



或用连续出现的连线造成重音改变,使其丧失了原有的节拍韵律和节奏型的感觉而增加了新的意味(第95-98小节):

(谱例8)



另一方面,他把两手的配合变得交错繁难,如第一乐章展开部(第76-78小节):

(谱例9)



两手的节奏的复杂化也俯拾即是,实际上已相当于复合拍子:

(谱例10)



斯克里亚宾不满足于普通节奏的平淡,力图在原有基础上更加富于活力,这种情况使人想起舒曼和勃拉姆斯的钢琴曲,他们经常使用“赫米奥拉”(Hemiola)3/2的节奏比率<sup>43</sup>使乐曲听起来打破了单一的重音感觉,在普通节拍中音型变得丰富多彩。这种多变的节奏本源自东方舞曲,在浪漫派音乐家手中得到充分运用,到浪漫主义晚期斯克里亚宾有意识地突破单调的节拍与节奏,把大量更加复杂化的节奏型运用于乐曲中,这样相对于古典主义和浪漫主义音乐,都更为自由和洒脱。但是,斯克里亚宾毕竟是处于19世纪末20世纪初的(下转第73页)

品的风格,又要随着时代发展。随着教师的学术水平与阅历和学生的个性而变。要告诉学生,不能单纯地模仿,例如想弹好贝多芬的音乐,除了认真弹好他的某个作品外,还必须了解贝多芬的其它作品,包括交响乐和其它乐器的协奏曲等,经过长期的聆听、揣摩、体会、触类旁通,才有可能掌握好贝多芬的风格,同时还要尽可能地把别人演奏的长处和特点融化在自己的弹奏中。

衡量一个钢琴教师的成就标准不在于他教出了多少个“钢琴技巧能手”,而在于他培养出了多少个真正热爱音乐、热爱钢琴艺术、能被音乐所感动又能用音乐去感动别人的音乐家。由于钢琴演奏是音乐艺术的再创造,而演奏者又是作曲家和听众之间的桥梁,所以仅仅具备了音乐的感受力、理解力和一定的钢琴弹奏技术技巧是远远不够的,他必须具备表现音乐的能力(即音乐表现力),才能够将自己对作品的理解和内心感受准确地表达出来,同时又有独特个性的表现。如果演奏者缺乏强烈的音乐表现力,即使他对作品研究得很深入、细致,技术技巧方面也很娴熟,但他演奏的音乐一定会是非常苍白、乏味的。因此,从学生学习钢琴之初,钢琴教师就应该特别重视对其音乐表现力的培养和诱导,教师应当有意识地启发、引领他们去表现音乐,可以采取解说、比喻、示范、鼓动等各种手段,循循善诱,从思想、情绪、趣味、艺术等各方面激发学生的音乐表现欲,

(上接第 64 页)

作曲家,还没有完全走向无调性,没有全部抛弃传统,他与斯特拉文斯基不同,不是频繁地变换节拍,而是暗含了多重节拍,所以与现代主义和后现代主义音乐家所不同的是,他的音乐是限制中的自由,统一中的变化。

斯克里亚宾的正规音乐教育是在莫斯科音乐学院接受的传统基础教育,听到的是历代大师大家的精品,肖邦、李斯特、柏辽兹和菲尔德的和声与配器,洒脱与诗意成为他创作的榜样,并自然而然地融进他的创作手法中。在早期创作中,他无法摆脱大师们的影响,但是,随着创作理念的成熟,他开始走出大师的光环,成就个人风格,逐渐形成了既继承传统又突破传统,既创新又不脱离根基的情形。这首第

使其对学习弹奏的每一首乐曲都有动于衷,在对音乐作品的深刻理解和有所感受的基础上,在表现意欲的推动下,进行完美的音乐表现。

真正动人心弦的钢琴演奏必然是伟大、深刻和真诚的,钢琴音乐不只是以表现旋律的美、结构的美、和声的美、音色的美和技巧的高超给人以美感,真正的美是以真实、丰富、深沉、强烈的具有凝聚力的情感渗透于声音之中而感染听众的,而这种情感的表现,则正是本文所反复阐述、反复强调的音乐表现力,也可以这样说,钢琴教育其实就是情感教育,其目的就是培养和训练学生对音乐内容和情感的表现,使音乐表现能力与弹奏技术能力同步进行,通过艺术手段、技术手段以及情感表达,实现完美地在形式上和内容上完成艺术创造的崇高目标。

参考文献:

- [1]涅高兹.论钢琴表演艺术[M].北京:人民音乐出版社,1963.
- [2]谢颖.20世纪钢琴大师[M].上海:上海音乐出版社,2003.
- [3]李嘉禄.钢琴表演艺术[M].北京:人民音乐出版社,1993.
- [4]葛德月.朱工一钢琴教学论[M].北京:人民音乐出版社,1989.
- [5]童道锦,孙明珠.钢琴艺术研究(上)[M].北京:人民音乐出版社,2003.

(责任编辑 郑铁民)

二钢琴奏鸣曲,恰恰是此时的斯克里亚宾由传统向反传统演进、共性向个性转变的最准确的写照。

参考文献:

- [1]The National music of Russia – Musorgsky and Scriabin by M · P · Calvocoressi, A · Eaglefield hull London, 1900.
- [2][3]杨儒怀.论曲式与音乐作品分析[M].北京:人民音乐出版社,1993.
- [4]姚恒璐.二十世纪作曲技法分析[M].上海:上海音乐出版社,2000.
- [5]汪成用.近现代和声思维发展概述[J].上海音乐艺术(增刊),1982(1).
- [6]于润洋.西方音乐通史[M].上海:上海音乐出版社,2001.

(责任编辑 郑铁民)