

普罗柯菲耶夫第二钢琴奏鸣曲 和弦结构的个性化运用

周文娇

(山东艺术学院国际艺术交流学院, 山东 济南 250014)

摘要:普罗柯菲耶夫是20世纪苏联时期的著名作曲家、钢琴家、指挥家,被称为现代音乐的古典主义者,他把自己的音乐建立在现代意义上,但仍捍卫古典时期的调性构思和功能逻辑,其九首钢琴奏鸣曲的创作过程贯穿他全部的创作生涯。通过分析他的第二钢琴奏鸣曲的和弦结构,揭示不同于古典传统和弦结构的运用手法,从而探讨普罗科菲耶夫早期作品和声的个性因素。

关键词:普罗科菲耶夫;钢琴奏鸣曲;和弦结构

中图分类号:J614.1 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-2236(2008)02-0068-05

普罗科菲耶夫的第二首钢琴奏鸣曲是其青年时期的作品,完成于1912年8月,全曲由四个乐章构成。曲中和弦结构的运用已不同于传统和弦的纵向三度叠置结构形式,更多运用的是复杂化的三度结构和弦、非三度结构和弦,以及不同音层进行的纵向结合,同时突出和弦音的横向进行。

1、三度结构和弦的个性化运用

普罗科菲耶夫个性化地运用副七和弦,结合和声进行,突出音调的色彩性。

例1为第一乐章呈示部中连接部的音乐片段,在F大调上运用了同主音f自然小调dⅢ₆-T₇的和声进行。例1中第3、5小节分别运用T₇和弦,第3小节T₇和弦的运用形式作为连接部的典型用法,整小节上方声部与下方声部和弦音,结合8分音符时值的分解和弦式节奏音型反向进行,纵向结合构成T₇和弦。T₇和弦的运用手法结合dⅢ₆-T₇的和声进行,以不协和的音响效果推动音乐的进行。

例1:



例2下方声部运用以E为中心音的固定节奏音型作为主持续音的形式。自第1小节至第14小节,上方声部旋律音结合下方声部主持续音构成E大调的T₇和弦的持续进行(其中第4小节上方声部为和弦bB-D-F的进行),*C音利用与bD音的等音关系作为主和弦的七音。第15、16小节则以同样的结构形式运用了同主音bE小调t₇和弦的进行,其中*F作为bC的等音运用。

例2:



例3第1-12小节织体分别以F音与C音为中心音,结合固定节奏音型作为持续音交替进行,与上方声部纵向结合形成七和弦F-A-C-bE与C-bE-G-bB的

交替进行。七和弦的运用是第一乐章展开部典型的和声发展手法。

例3:

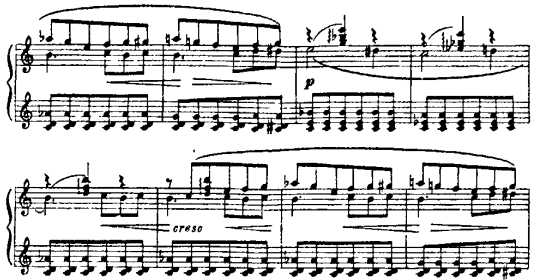


2、复杂化的三度结构和弦

(1) 减三和弦与减七和弦的运用

例4纵向可分为高、中、低三个声部,其中第3-6小节高声部运用减三和弦装饰中声部旋律音的进行。在这4小节中,高声部分别运用减三和弦E-G-B、C-E-G、B-D-F的第一转位形式,其音响效果加强了中声部旋律进行的紧张性。

例4:



第一乐章展开部中和弦结构多运用减七和弦(参见例5)。例中第5-20小节织体以D为中心音,结合固定音型持续进行,纵向结合上方声部不同音层的进行构成减七和弦,同时横向形成了减七和弦B-D-F- \flat A的连续进行。其中第9小节减七和弦 \sharp C-E-G- \flat B只是作为减七和弦B-D-F- \flat A的辅助和弦形式。减七和弦以重音的形式演奏,突出了紧张不协和的音响效果。

例5:



第四乐章展开部Ⅲ将减七和弦作为背景和声运用,如例6所示,第1-8小节和弦在逻辑上由两部分构成,即织体运用减七和弦 \sharp C-E-G- \flat B、 \sharp F-A-C- \flat E作为背景和声,纵向结合上方声部主和弦主音与五音构成的独立和弦结构,这种用法在此乐章中较为典型。

例6:



(2) 增三和弦的运用

第四乐章呈示部的连接部在单音的进行中,加入不同的和弦交替进行,作为装饰性和声进行。例7中增三和弦C-E- \sharp G(第7小节)、 \flat E-G-B(第8小节)、F-A- \sharp C(第9小节)分别以转位形式运用,其不协和的音响效果加强了音乐的紧张度。结束部上方声部模仿连接部的进行形式,增三和弦的运用具有相似地方,不再赘述。

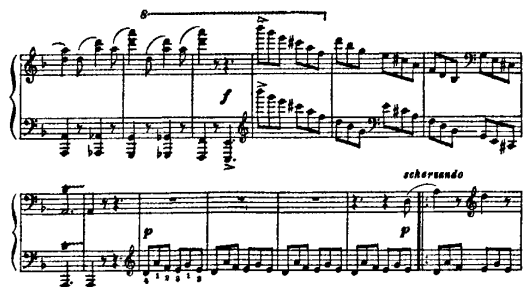
例7:



(3)高叠和弦(属十三和弦)的运用

例8出自第四乐章引子部分,其中第4-7小节以分解和弦琶音形式在四个八度内双手齐奏d小调D₁₃和弦,表现出了音乐的猛烈气势。D₁₃和弦在第四乐章中多处被运用,其中展开部第V部分,最后5小节以同样手法运用D₁₃和弦,为再现部作属准备。乐章结尾处运用D₁₃和弦下行琶音形式与引子相呼应。特别是乐章最后运用D₁₃柱式和弦形式将音乐带入终止进行。

例8:



(4)附加音的三度和弦结构

例9A第4小节中上方声部A-B二度和音与下方声部和音纵横结合,构成d小调附加六度音的t和弦,A音为d小调主和弦五音,而B音则作为t和弦的六度音出现。

例9A:



例9B第4-5小节是#c小调主和弦的进行,旋律声部二度和音E-F中,F音作为#c小调主和弦的附加四度音,此处#c小调附加四度音,t和弦的运用方法与例9A相似。

例9B



例9C第1、2小节在#c小调上运用附加二度音#G的DDⅦ和弦第一转位,第3、4小节F音作为#c小调t和弦的附加三全音出现,此处附加三全音的#c小调t和弦不协和的音响随弱的演奏力度而变得不明显,具有隐含性质。

例9C:



3、非三度结构和弦的运用

(1)二度和音

例10第4-12小节旋律声部运用二度和音#C-#D持续进行,它来源于第4小节第1拍d小调DD₉D和弦,主要作为固定的色彩性和声进行,与中间单旋律以及低音的持续构成三个音层,纵横结合成不同结构形式的和弦连续进行。

例10:



例11第3-6小节织体中,运用二度和音附加六度音的和弦结构形式持续进行,突出了上方声部旋律的进行。

例11:



例12为第三乐章第一部分A末尾的音乐片段,其中第2小节旋律运用二度和音#D-#E,经过附加小六度二度和音再次进入#D-#E,其中#D音经过E音进入bE, #E音则经过重升F进入#G音, E-重升F增二度结

构只是作为经过音的结合形式,不作为二度和音运用。例中第2小节一连串不协和的二度和音以重音形式演奏,作为进入连接部的转折点。

例12:



例13第2-3小节运用二度和音F-G,用较弱的力度以跳奏的形式表现出敲击的音响效果,起到音乐发展连接过渡的作用。第10-11小节中出现的和音 $\flat B-C-D$ 作为复杂化的二度和音形式,表现手法与第2-3小节的二度和音相同。

例13:



(2) 四度、五度和音

例14第1-2小节之间的织体由建立在C音上的两个四度音程C-F、F-B纵向结合构成,即四度结构和音。第7-8小节同样运用以 $\flat C$ 音为低音的四度叠置和音形式。

例14:



例15第2小节上方声部运用 $\flat B-E-\flat B$ 的组合形式,E音附加在 $\flat B$ 音八度结构中,构成增四度($\flat B-E$)与减五度($E-\flat B$)的叠置和音形式。此处和音的运用为进入 $\flat D$ 大调做准备。

例15:



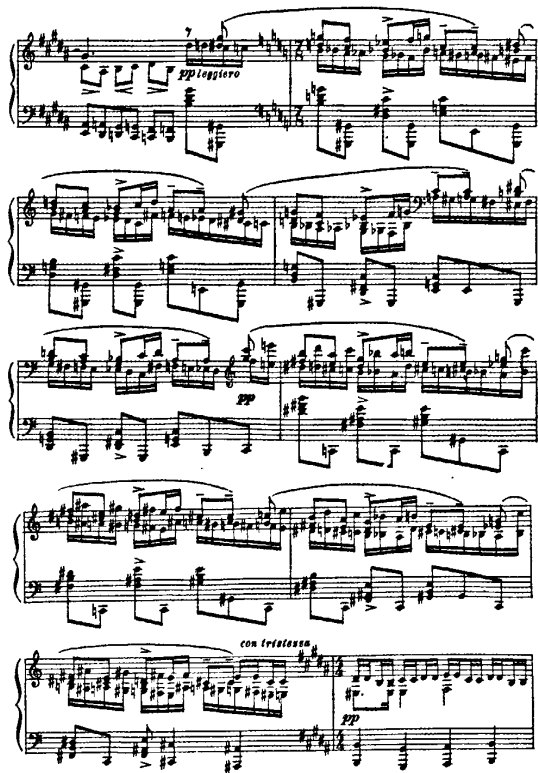
(3) 复杂和弦结构

复杂和弦结构主要是指由不同音层进行的纵向结合,构成的和弦结构。

第四乐章展开部Ⅲ前8小节运用复杂和弦结构,主音上五度和减七和弦结合为独立和弦。前面减七和弦的运用已经提到不再赘述(参见例6)。

例16出自第三乐章B段,和弦结构的运用较为复杂,其中第2-5小节下方声部在低音 $\flat C$ 的进行中,运用C大调的 D_6 、 DD_7 、 T_6 和弦分别先后与其交替进行,纵横结合构成复杂的和弦结构形式。第6-9小节随旋律发展进入C音的持续,以同样的形式在C音的持续中运用E大调的 D_6 、 DD_7 、 T_6 和弦与其交替进行。

例16:



结语

通过分析不难看出,普罗科菲耶夫在第二钢琴奏鸣曲和弦结构的运用中,力图突破传统手法的思维束缚,寻找代表自我意识的和声语言。在他的早期

创作中,因为塔涅耶夫描述其作品运用的和声平淡无奇从而刺激他去探索创新。

在普罗科菲耶夫的第二钢琴奏鸣曲中,和弦结构的运用作为其创新思想的萌芽,值得关注:

1.三度结构和弦主要是指主七和弦、减三和弦、减七和弦、增三和弦、高叠和弦以及附加音的三度结构和弦的运用,这在传统的和弦结构中较少运用。普罗科菲耶夫在用法上,一是主七和弦结合特定调式突出音乐进行中特有的音调色彩;二是利用减七和弦连续进行的不协和音响效果来展开音乐或是起到音乐过渡的作用;三是普罗柯菲耶夫将高叠和弦放在曲子的首尾运用,既相呼应又突出首尾高叠和弦的不同作用。最后值得一提的是,附加三全音三度和弦运用于音乐的转折处,结合渐弱的力度给人以耳目一新的感觉。

2.非三度结构和弦的运用为这一钢琴奏鸣曲增色不少。

(1)二度和音的运用。普罗科菲耶夫结合紧密的节奏音型,作为槌击性和弦连续进行,还有结合跳奏演奏形式作为音乐的过渡。二度和音的运用一般作为背景和声突出不协和的音响效果,多表现怪诞、强力度的音乐形象,初具普罗科菲耶夫的音乐风格。

(2)除了四度、五度和音外,复杂和弦结构的运用不同于传统和弦的连接,强调不同音层进行的纵向与横向的结合。此曲中普罗科菲耶夫运用不协和的减七和弦或是主音持续,结合不同的音程或是不同调性和弦穿插进行,表现织体的厚重以及突出旋律的进行。

第二钢琴奏鸣曲中包含了普罗科菲耶夫创作的现代意识,展示了其创新思维的萌芽,可以说,这首作品的创作已将普罗科菲耶夫作品列入20世纪音乐的行列中来,和弦结构的个性化运用是其典型特征。

参考文献:

- [1]斯波索宾.和声学教程[M].北京:人民音乐出版社,1998.
- [2]桑桐.和声学教程[M].上海:上海音乐出版社,2000.
- [3]姚恒璐.二十世纪作曲技法分析[M].上海:上海音乐出版社,2001.
- [4]姚恒璐.现代音乐分析方法教程[M].上海:上海音乐出版社,2001.
- [5]大卫·古特曼.普罗科菲耶夫[M].白裕承译.南京:江苏人民出版社,1999.
- [6]拉里萨·丹柯.普罗科菲耶夫[M].李浩,吴川译.北京:人民音乐出版社,1998.

(责任编辑 郑铁民)

(上接第67页)

我们以A主题的发展为例作进一步解释,如图:

A	bA:T	D ₃ →TSV	D ₇ →SII	DD ₃	D ₇	T
A ¹	T	D ₃ →TSVI	^b D ₃ →TSVI	D ₇ →SII	DD ₃	D ₇
A ²	B:T	D ₃ →TSVI	DVII ₃ →S	D ₇ →SII	DD ₃	D ₇
A ³	T	D ₃ →TSVI	DVII ₃ →SII	^b DVII ₃ →TSVI		
		C: ^b DDVII ₃	K ₄	SII ₇	D ₃	D ₇
A ⁴	E:T	D ₃ →TSVI	DVII ₃ →S	D ₇ →SII	DD ₃	D ₃
A ⁵	T	D ₃ →TSVI	DVII ₃ →SII	D ₇ →SII	^b A: DD ₃	D ₃
		f: ^b DDVII ₃	K ₄	^b DDVII ₃	D ₃	DD ₃ ...
A ⁶	T	D ₃ →TSVI	D ₇ →SII	DD ₃	D ₇	T

由图可以看出,A主题在全曲中的发展是建立在下面这一和声进行的基础上:T—D₃→TSVI—D₇→SII—DD₃—D₇—T。

李斯特在这一和声框架的基础上,在不同的曲式部分做了不同程度的变化,并结合着调式、调性、节拍、速度、织体等形式的改变,表现了不同的思想情感,可见李斯特确是一个非常节省的作曲家,他以非凡的节约方式,用有限的材料写出宏大严谨的作品。

总之,李斯特是一位生活在浪漫主义时期,同时作品中也渗入浪漫主义精神的作曲家,在他找寻到黑格尔强有力的思想武器后便更清楚地意识到了自

己创作道路前进的方向,“只有新与旧的交替,由于创造新的形式而不断前进的过程才是永恒的”,^{[6](P37)}基于这种观念,在传统和声的基础上,他做了不同程度的创新:拓展了调性——运用等和弦作大三度循环调性发展的思维模式,使其作品更多地发挥了和声色彩性的表现作用;勇于突破传统形式——强调同主音大小调交替性和弦的应用,并将之与等音转调相结合;运用远关系的等音转调,使得转调手法更趋自由化,从而更好地表现作品;同时,半音化与自然调式化的和声在其作品中也都有了创新性的发展。由此我们看出,李斯特的创新正是其美学思想和和声思维的具体体现,他的美学思想始终渗透在其具体的实践创作中,指引着他前进的方向。

参考文献:

- [1]孙维权.先驱者之路[J].中央音乐学院学报,1992(2).
- [2][3][5][6]李斯特.论柏辽兹与舒曼[M].张洪岛译.北京:人民音乐出版社,1962.
- [4]朗多尔米.西方音乐史[M].朱少坤译.北京:人民音乐出版社,2002.

(责任编辑 郑铁民)