

普罗科菲耶夫创作中的中心和音技术探析

——以《第六钢琴奏鸣曲》第一章为例

宫富艺

(山东艺术学院学报编辑部, 山东 济南 250014)

摘要:普罗科菲耶夫是20世纪苏联时期的著名作曲家和钢琴家,他一生共创作了9首钢琴奏鸣曲。作为其创作中较为突出的一种体裁,钢琴奏鸣曲贯穿了他的整个创作生涯。普罗科菲耶夫在继承古典传统的基础上大胆创新,音乐语言简练明快,旋律歌唱性与深沉性并存。在继承传统和声因素的同时,又积极探索新的和声技法,形成了新颖独特、个性鲜明的和声语言。

关键词:普罗科菲耶夫; 中心和音技术; 和声技法

中图分类号:J617.3 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-2236(2011)03-0012-07

普罗科菲耶夫是20世纪苏联时期的著名作曲家和钢琴家,他一生共创作了9首钢琴奏鸣曲。奏鸣曲是普罗科菲耶夫作品中较为突出的一种体裁,贯穿了他的整个创作生涯,体现了作曲家的作品风格。从其作品中可以看出,普罗科菲耶夫在继承古典传统的基础上大胆创新,追求“创新的纯朴”^{[1](P46)},呈现出独一无二的“处于传统与现代之间,处于公众需求与音乐自我之间,处于民族觉悟与世界主义(即超脱国家观念)之间”^{[2](P19)}的鲜明特点。其音乐语言简练明快,旋律歌唱性与深沉性并存。在继承传统和声的同时,积极探索新的和声技法,形成了新颖独特、个性鲜明的和声语言。本文以《第六钢琴奏鸣曲》为例,运用中心和音技术的分析方法,探析其和声技法的规律特点,总结该曲所体现的代表普罗科菲耶夫独特个性化和声技法的风格特征。

一、主部主题中心成分的独特音响结构

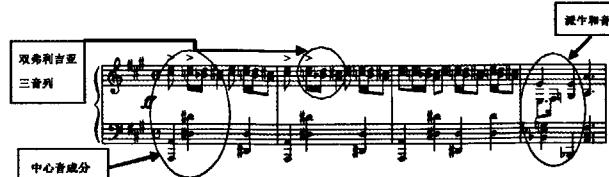
普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》与第七、第八钢琴奏鸣曲合称为《战争奏鸣曲》,创作于第二次世界大战期间,描写了苏联卫国战争的壮烈景象,表现了作曲家对战争的切身感受与思考。《第六钢琴奏鸣曲》第一乐章为奏鸣曲式,主部主题塑造了侵略者残暴和恐怖的形象。现从中心和音技术角度剖析

其和声构成的内在逻辑。

中心和音技术被20世纪作曲家广泛运用于作品创作中。中心和音技术是指,“作曲家选择自己美学上合乎理想的、特定结构的和音(一个或一组),为音高关系的基础——中心成分,通过重复、移位、变化、变形、派生对比等发展手法,产生出整首作品的音高关系体系”。^{[3](P43)}中心和音技术在普罗科菲耶夫的作品中得到了广泛的应用,产生了不同于传统但又与传统有着内在联系的个性化和声。

中心成分(核心材料^①)“是体系形成的关键,它像动物的雏型、植物的胚胎。从它可看到体系的基本概貌和运用此技术的整首乐曲、整个乐章及他们中某一部分的主要特点”^{[4](P41)}。因此,可以把中心成分(核心材料)看作体系的“缩微”。

例1 普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》第一章主部主题

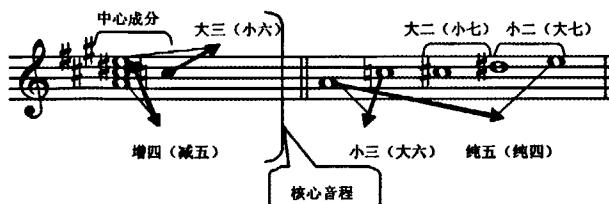


上例中主部主题第一小节呈现了中心成分,由

^①甘壁华在《音乐艺术》1995年第1、2期上介绍了此技术,并称为“核心和音技术”,其中心成分称为“核心材料”。

A大调主和弦根音上附加三全音与小三度的音高综合体构成(主和弦)。该音高综合体含有三全音(增四度、减五度)、小二度(大七度)、大二度(小七度)和大小三度(大小六度)等音程,内涵丰富,为乐曲纵横向和声结构逻辑的发展构成奠定了基础。其中,大三度与三全音(增四度、减五度)被处理为核音程(见例2)。该音高综合体在呈示部主部主题第1—20小节、动力性再现部第218—228小节出现,确立了稳定功能的核心地位。

例2



中心成分是该乐章发展的“种子”,它内核丰富,传统与现代基因杂糅,特别是三全音、大小二度等不协和音程,为作品的现代风格基调打下了基础。这些音程拆解组合可构成各种和音:一是传统的大三和弦、小三和弦、大小七和弦等结构;二是近现代附加音和弦、四五度和弦、二度和弦等等。因此,构成作品现代风格的起点,就是首先要设计好发展的“种子”——中心成分。

该中心成分在旋律声部以突出的下行级进大三度平行进行,似呼号的粗野癫狂之声从远方而来。低音声部单调机械的增四度交替进行,呈现出不协和、急促粗暴、强悍的音响,塑造了侵略者的形象。同主音上的大小三度交替C、#C音,把平行的大三度分割为两个弗利吉亚三音列,大小调式音的游移呈现出侵略者外强中干的怯懦心态(见例1、例3)。

例3



该中心成分的创新之处,在于对主和弦纵向音

| 应用位置 | 连、展 | 副、连、展 | 连、展 | 连、展 | 连、展 | 副、展 |
|------|------------------------------------|-------------------------|--------------|--------------------|--------------|---------------|
| 小节 | 24、115—116、122、 126、127、134、135 | 40、28、30、 99、157—158 | 30、92—93 | 33、111、 112、235 | 37、115 | 46、99—100 |
| | | | | | | |
| 有序集合 | 7,9,12, -7 | 0,2,5, | 3,5,8, -3 | 2,4,7, -2 | 1,3,6, -1 | 6,8,11, -6 |
| 序列原型 | 0,2,5, | 0,2,5, | 0,2,5, | 0,2,5, | 0,2,5, | 0,2,5, |

响结构的重新解构,一改在传统和声中主和弦必须是协和的大三或小三和弦的做法,普氏对主和弦附加三全音等不协和音的处理,使其变为不协和音的综合体,既产生了新音响,又保持了和弦的调性功能。

二、副部主题中心成分的多重调式属性

副部主题与主部主题中心成分截然不同,对比强烈,副部主题表现了苏联人民在侵略者压迫下的茫然、无助和柔弱。

例4



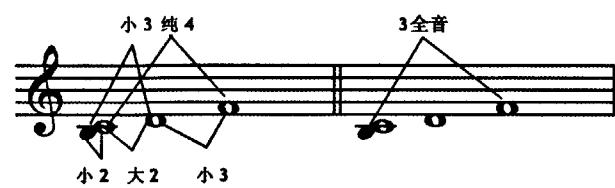
上例中心成分为依附于B持续音上的三个音组成的动机。该和音包括二度(七度)、三度(六度)、四度(五度)、三全音等音程,这些音程拆解组合可构成四度附加二度、五度附加六度、省略五音小七,以及减三和弦、五度附加二度、五度和弦、四度和弦等和音,在呈示部中的副部、连接部、结束部和展开部等部分,呈纵横向移位发展(见例5)。

例5



其中,二度与三度被处理为核心音程(见例6)。三全音成为主副部中心成分的共同因素,为展开部两材料的结合发展提供了前提条件。

例6



该中心成分按照音级集合组合如下:

| 应用位置 | 副、结、展 | 结、展 | 展、再连、再副 | 展 | 再连 |
|------|---|-------------------------------|---|----------------|-------------------------|
| 小节 | 48,50,60,61,64、 65,68,69,73,74、 119,123,131 | 64,65,68,69、 73,74,133,144 | 129 – 130,140,146、 229,230,235、 236,242 – 243 | 111 – 112 | 231 – 232、 237 – 238 |
| | | | | | |
| 有序集合 | 11,13,16, -11 | 4,6,9, -4 | 9,11,14, -9 | 8,10,13, -8 | 1,3,6, -1 |
| 序列原型 | 0,2,5, | 0,2,5, | 0,2,5, | 0,2,5, | 0,2,5, |

可以看出,序列原型[0,2,5,]作为中心成分在第一乐章中作大量移位模制、频繁出现,突出了在作品中音乐形象的塑造和结构力作用。

运用自然调式简约的材料,使该中心成分具有多重调式属性,是该中心成分的创新之处。简约的自然调式音列只有在展开过程中出现更多音时,才能明确其调式归属。

为了体现上述特点,副部主题对中心成分延伸出了下列四种调式调性(见例7,第40—48小节):一是低音声部与旋律声部综合为B洛克利亚调式(见例7a);二是纵向上两个层次作调性复合,低声部保持B洛克利亚调式部分音列音进行,旋律上由C伊奥尼亞调式开始(见例7b),之后旋律迂回多次强调E音,从而确立了中心地位,使旋律转入E弗利吉亚调式(见例7c);三是主题材料结尾处中心成分移位并交替至同主音E混合利底亚调式(见例7d)。

例7

The musical score excerpt shows four staves (a, b, c, d) illustrating harmonic progression and mode changes. Staff a shows the bass line in B洛克利亚 mode. Staff b shows the melody starting in C伊奥尼亞 mode, with arrows indicating mode changes and harmonic progressions. Staff c shows the melody transitioning to E弗利吉亚 mode. Staff d shows the final section in E混合利底亚 mode. Measure numbers 40, 45, 46, and 50 are indicated.

副部主题第48小节结束的E大小七和弦,又说明了普氏对传统奏鸣曲式主、副部主题调性布局原则的继承。

三、派生和音的构造方法与创新运用

中心成分可通过重复、移位、逆行、倒影、变化等方法进行模制,构成派生的和音(和弦),“就是以重复特定的和弦结构来发展和声思维,保持和声进行的统一”^{[5](P45)}。对于中心成分按照科学方法和严密组织逻辑进行模制,使乐曲在有效的控制下展开,既保持了统一性,又增加了动力性,二者的有机结合,构成了中心和音技术的结构力。

(一)派生和音替代属和弦用于阻碍终止

例8



上例为^bE(^bD)附加三全音的派生和弦,出现于第4小节,它与中心成分不同的是该和弦中的三全音是由五音向下构成的。由于包含中心成分(主和弦)中的^bD、E音,而使该和弦的出现非常自然,并作为属功能替代属和弦应用。这个与主根音相差三全音关系的属和弦,在第4小节1、2拍出现,第三拍解决到^bf小三和弦,^bf音为^bE交替调式的小三度^bG音,类似于中心成分中的交替三度C音。因此,^bE和弦与^bf小三和弦之间的这种内在联系体现了二者连接的自然性。同时,^bE和弦的高声部E上行四度到达主音A(^bf和弦的三音),低声部从降II级下行小二度进行到主音,^bf为A大调的VI级和弦,附加E音的^bE和弦进行到VI级,由于特定的声部进行,类似于传统和声的阻碍终止(见例9)。此处结束的VI级小三和弦黯淡沉闷,暗示了侵略者内心的空虚状态。另外,A大调属音E在旋律上应用较突出,但和声上却变为了^bE的附加音,属音E保持了在旋律声部的调性作用,而和声调性的作用被^bE替代,这说明普氏的调性有其独特的功能理念,即相差半音的和弦具有同样的功能属性。

例9



由此可见,一方面用附加音的方法来改变和弦纵向音响结构,获取不协和的和声新音响;另一方面,采用不同于传统和声V—I的终止,用替代和弦的方法,建立了^bE附加音和弦和VI级和弦形成的特殊阻碍终止,这一构思可以看出普罗科菲耶夫对传统和声功能终止的继承与突破。

例 10

上例为主部主题b句的材料,可概括为例11(a、b、c)三个和弦。a重复中心成分A、bE等三全音材料的同时,把大三和弦作了移位模制,构成了大三和弦附加六度和三全音的和音,出现了新因素附加六度,并在此基础上移位到D、F附加音和弦上(例11b、例11c)。此处未按连续二度移位,或许是在保持的双音B、D上运用属音E附加音和弦,会削弱不协和进行的音响力度;或许是为了把a、b、c材料设计为主副部主题材料的有机结合,因为此处一个有趣的现象是,三个附加音和弦的根音构成的动机和副部主题的动机正相吻合,为副部主题的出现和展开部的材料发展埋下伏笔、作好铺垫。因此,不能不为之叹服——普罗科菲耶夫精湛的作曲技术、周密的组织逻辑和追求的精神内容达到了高度的完美统一(见例11)。

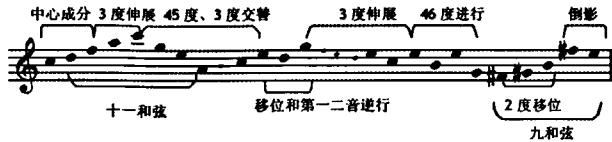
例 11

(二)三度核心音程连续伸展构成的高叠和弦

例7旋律开始核心音程三度作连续伸展进行构成十一和弦,副部主题临近结束处中心成分移位模制

并构成九和弦。该主题节奏舒缓、织体疏淡,分解的和弦音在高音区上下迂回进行,苏联人民内心的彷徨及对和平的向往形象地再现于作品中(见例12)。

例 12



之后,将副部材料减缩移位至#G 洛克利亚调式上呈现,中声部为B 爱奥尼亚调式,构成复合,在具有属性的#G 洛克利亚减三和弦上(为主调性A的导三和弦)结束副部(见例7)。

再如下例中间层以七个连续三度的伸展,构成了完整的十三和弦。该和弦与浪漫派根、三、七、十三音构成的属七十三和弦的用法截然不同,浪漫派的高叠和弦更注重和弦本身音响的色彩性,而该作品中的高叠和弦则更突出核心材料在高叠和弦中的组织作用(见例13)。

例 13

在展开部第101—106小节中,其十三和弦突出小三度的进行,为展开需要增加了不协和的变音(见例14)。

例 14

(三)派生和音的复合应用

普罗柯菲耶夫对派生和音的复合处理有:1、不同和音材料的单调性复合;2、不同和音材料的多调性复合;3、相同和音材料的单调性复合;4、相同和音材料的多调性复合。

例 15



上例为连接部,综合运用了主副部的和音材料。

1. 不同和音材料的单调性复合。从第 34 小节起,作了主副部和音材料的复合。上层在和声上把副部中心成分三度核心音程伸展为 E 小七和弦,把主部和音材料移位为 F 大三和弦(可合并为属十三和弦),使其具有 a 爱奥尼亚属七与六级性质,两个和弦的和弦音按照两个中心成分的二度与五度音程关系相互叠合呈现,形成纵合的 V₇ 与 VI 级的交替(见例 16a、16b、16c)。结尾处 E 属与 F 六级复合和弦阻碍解决到附加三全音的#F 六级和弦,并回到带附加音的 F 六级作为 B 利底亚的属和弦引出副部主题。同时,结束的六度音程 F - A、G - B 似省略五音的 F 与 G 和弦,同为 B 的属与 VI 级和弦,并以复合和弦的方式导出副部,形成纵向 D 与 VI 级的复合运用,虽有属与 VI 级阻碍进行的内在逻辑,但复合的不协和音响削弱了解决的效果,把连接的不稳定、不协和发挥得淋漓尽致,尽展普氏对传统和声阻碍进行所做的独具匠心的艺术处理(见例 16d)。

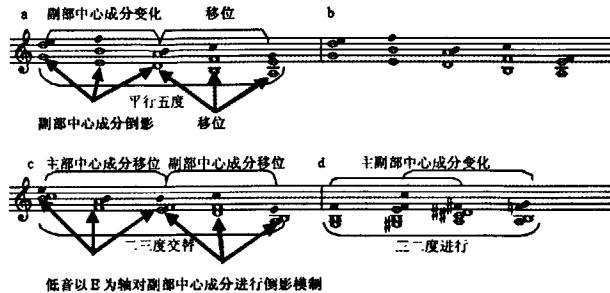
例 16

第一乐章尾声中(第 253 小节起)有同样的用法,即属与六级和弦的复合。

复合材料应合理组织才能使复合产生应有的效果。例 17a、17b 和音下方突出平行五度进行,低音对副部中心成分作倒影模制,旋律对副部中心成分作变化模制。例 17c 二三度和音作交替进行,低音与旋律对主副部中心成分移位变化模制。例 17d 下方突出纵向三度平稳进行,低音与旋律对主副部中

心成分作移位变化模制,并由半音进行的低音结束在主音上。纵横向上突出模制了中心成分中的二度(转位七度)、三度、三全音、四度(转位五度)等音程,达到了连接部材料上的集约统一、连接过渡的顺畅自然。

例 17



两个中心成分的和音材料交织、变位进行,按照平行的声部组织方式,中心成分移位、倒影以及外声部的反向进行、材料的模进等方法,严密有序组织,叠加反复的调性功能聚集了结构张力。

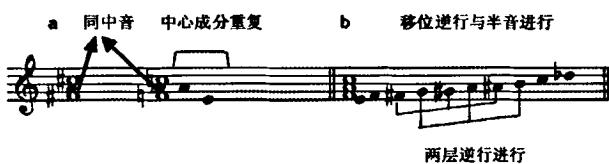
2. 不同和音材料的多调性复合。从第 24 小节起,主副部不同和音材料作了多调性复合(见例 18)。

例 18

上例(第 24 小节起)在主部中心成分移位模制的背景上,主副部材料作了不同和音材料的多调性复合。低音声部运用主副部主题的核心材料,对其进行了移位、逆行(见例 19a、19b)。

主部中心成分派生和音与前面材料的联系为:开始重复中心成分 A、E 音,选取 F 大四六和弦为和声背景,它与前一个#f 小三和弦为同中音,二者连接过渡顺畅自然(见例 20a);低声部旋律上进一步展开主副部中心成分,对和音材料作了移位逆行模制,在背景和弦上旋律作上下行半音游移(见例 19b)。

例 19



同时,连接部开始的F附加音和弦为副部洛克利亚调式的减五度V级和弦,它为副部的出现作了准备,也体现了普氏对传统奏鸣曲式发展原则的继承。

例 20

上例主副部中心成分派生材料作分解、交织复合处理。

例 21

上例从第33小节起,上下两层作了三度调性复合处理。上层调性回归,为A爱奥尼亚小调,结尾处与下层一起回到A利底亚大调(见例22a)。下层从#F旋律小调起,与上层A爱奥尼亚小调作三度调性复合,是三度核心音程的调性复合体现,并于结尾处与上层一起回到主调性。下层旋律音调四五度进行较多,类似于属主音进行,起到强调调性的作用(见例22b)。

例 22

3. 相同和音材料的单调性复合。在展开部属准备阶段(第196小节起),运用了中心成分派生和音材料的复合,突出大七音响效果(见例23)。

例 23

经过发展,副部中心成分已派生出大小七结构的和弦。普氏对该和音材料的运用有其独到之处。在第204—205小节上下两层运用了三全音关系的两个大小七和弦(见例24)。两个三全音关系的大小七和弦在上下两层以半分解的形式呈现,同时在纵向上交替出现。两个和弦的共同音被安排在不同层次、不同节拍位置上。

例 24

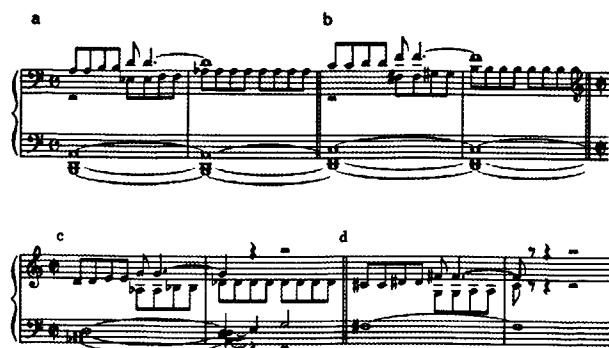
而在里姆斯基·科萨科夫《天方夜谭》第二乐章中,两个三全音关系的大小七和弦增四度共同音作为背景震音持续,在另一个层次上两个和弦的根五音先后交替呈现(见例25)。

例 25

由此可见,相同的材料在不同的作曲家手中是会作出截然不同的处理的,也会产生不同的艺术效果。

4. 相同和音材料的多调性复合。在展开部开始(第92小节起),副部中心成分采用复调方式呈现,对副部中心成分的派生和音材料作了调性复合。三音组动机以三全音关系作复调模仿处理。派生和音在不同声部、不同调性上追逐,表现出苏联人民对侵略者的呐喊与顽强反抗(见例26a、26b、26c、26d)。

例 26



(四) 隐蔽的属七与主和弦的进行

展开部第192—195小节有隐蔽的属七至主和弦的进行,即上方声部在半音平行四度进行的背景上,下方声部出现了与上方声部同节奏的分解属七和弦进行。半音起音在D,三音上,上附加四度作下行半音平行进行,到主和弦五音与根音。该进行削弱了属七和弦的倾向解决效果(见例27)。

例27



该片断为主副部中心成分材料的综合。一是大小七和弦与小三和弦为主部中心成分的变化模制;二是低声部分解的属七各音至主和弦的三音进行是副部中心成分的变形。^bB、F、^bA按顺序为^bB、^bA、F,为副部中心成分的倒影变序,同理,之后的^bA(♯G)、^bG(♯F)、D也是副部中心成分的倒影变序。从此例进一步反映出普氏缜密的和音组织逻辑。

结语

一般来说,第一乐章是奏鸣曲中最为重要的章节,在该乐章中普罗科菲耶夫成功地运用了中心和音技术。调性功能明确、音响结构复杂的主部主题中心成分,既继承了传统主和弦建立调性中心的有效方式,又突破了和弦结构限制,根据作品表现内容需要,大胆创新,加入各种不协和因素,拓展了新结构新音响。副部主题中心成分由三音组动机构成,通过运用音级集合原理分析也可以看出该中心成分在作品中的结构力作用。作曲家运用重复、移位、逆行、倒影、伸展、复合等发展手法对两个中心成分作了纵横向展开,组成了第一乐章逻辑严密、和声新颖的音高关系体系。对于同一种和音材料在不同作曲家作品中的创新性运用,从一个侧面让我们了解到

普罗科菲耶夫独有的、富于个性的和声语言,反映出里姆斯基·科萨科夫与普罗科菲耶夫不同的和声思维理念,里姆斯基·科萨科夫更追求和声背景上旋律发展的推动力,而普罗科菲耶夫则是更加突出和声的整体音响效果和某种材料的极致展示。音响不协和但却透着明快和力量,坚持调性却极力拓展多声部的新结构、多调性、新语言的调性呈现,形成了既不同于斯特拉文斯基的“变化莫测”,也不同于肖斯塔科维奇的“苦大仇深”^{[6](P9)},而只属于普罗科菲耶夫的音乐风格——古典的、创新的、富于幻想和抒情质朴的多元风格。

“随着长期以来公众对无调性音乐的不买帐和近年来西方学界对以系列音乐为代表的现代作曲家的反思,一些先前被认为不时髦的、因而被排除在严肃音乐主流之外的调性作曲家逐渐成为研究的热点”^{[7](P9)},普罗科菲耶夫便是其中之一,被作为一位有创新成果的作曲家从上世纪90年代起受到了学界的重视。20世纪音乐创作中占有重要地位的普罗科菲耶夫,他的和声技法运用既传统,又有所创新。人们在欣赏他充满活力、朝气蓬勃、新颖严谨的音乐作品时,特别是在学习借鉴其创作手法、分析解读其音乐风格时,不仅为他笔下激情奔涌的乐思、流动舒展的旋律所折服,也为他巧妙融合着丰富多变的和声语言、继承19世纪传统和声包容的功能、线条、调式、色彩等多种要素的自如运用而折服,更为他在此基础上对和弦结构、和弦进行、调性思维等和声技法的创新运用而叫好。因为继承与发展、传统与突破已经使普罗科菲耶夫从浪漫派、印象派等作曲家那里汲取到的各种特性的和声手法化合融汇为新的和声元素、和声技法,从而打破了原有风格的局限,改变了原有效果,在质变中渐渐成为创造现代和声风格的新起点,影响了音乐界一大批后继者和研究者,成为音乐艺术发展中一个阶段性的里程碑。

参考文献:

- [1] 普罗科菲耶夫. 文选、回忆录、评传[M]. 徐月初, 孙幼兰辑译. 北京: 文化艺术出版社, 1987.
- [2] [德] 托马斯·希帕尔戈斯. 普罗科菲耶夫[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2009.
- [3][5] 刘康华. 二十世纪的中心和音技术[J]. 中央音乐学院学报, 1995, (02).
- [4] 甘壁华. 核心和音技术[J]. 音乐艺术, 1995, (02).
- [6][7] 宫宏宇. 永远的普罗科菲耶夫[J]. 黄钟, 2011, (01).

(责任编辑 郑铁民)