

檀革胜

TAN Ge - sheng

普罗科菲耶夫对传统复调思维的继承和突破(一)

——以九首钢琴奏鸣曲为例

内容提要: 本文通过对普罗科菲耶夫9首钢琴奏鸣曲中的复调音乐进行解读,试图揭示出作曲家在创作中运用复调技术的两个重要的思维脉络:即①对传统的突破,②突破的复调思维中透出的传统继承性。而这种建立在以传统创作思维为基础,以创新为目的的创作思维对我们的创作具有重要的指导意义。

关键词: 普罗科菲耶夫 奏鸣曲 复调思维 传统 突破

一、引言

谢尔盖·谢尔盖维奇·普罗科菲耶夫(1891—1953)是前苏联著名作曲家、钢琴家、指挥家。普罗科菲耶夫的作品几乎遍及各种体裁,而钢琴音乐在其中占有很大份额,各种体裁的钢琴作品就有120多首。在这众多的钢琴作品中,9首钢琴奏鸣曲(第十首未完成)、5首钢琴协奏曲影响最大,贯穿其创作的始终。

普罗科菲耶夫生活的时代是一个动荡不安的时代,像哲学界、文学界、科学界一样,整个音乐领域也发生了巨大的变化,音乐的创作思维呈现出多元化的发展趋势。许多作曲家在创作思维上都在求新求变:一方面突破传统,力图从新的视角出发,找到新的解决方案,努力寻找新的素材、挖掘新的增长点,以适应新的表现需要;另一个方面,一批作曲家提出“返回巴赫”的口号,倡导“纯音乐”,回归理性思维,同时又突破传统思维的约束。作为生活在前苏联时代的作曲家,普罗科菲耶夫的音乐常常在“传统”与“现代”之间游弋和徘徊,其表现为音响很新颖但关键结构部位却有非常清晰的功能进行,好像音乐的外壳是“传统”的,而内容却是处处显现出“现代”色彩。从本质上讲,普罗科菲耶夫更多地倾向于“新古典主义”作曲家,尽管他的音乐总体上是以主调织体为主的,但却在作品的写作中大量运用复调技法,追求线条化多声思维,创作出许多新颖别致、色彩动人的复调音乐片段。普罗科菲耶夫的九首钢琴奏鸣曲就是这样的明例。

从总体上讲,普罗科菲耶夫是一个主要以主调织体写作的作曲家,在钢琴奏鸣曲创作的前期阶段几乎都是用主调织体,如第一奏鸣曲通篇都是主调织体,这主要受后浪漫主义美学观点的影

收稿日期:2007-09-04 中图分类号:J614.3

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2008)01-0032-10

作者简介:檀革胜(1977-),男,安徽人,首都师范大学音乐学院06级外国作曲家和作品分析专业博士研究生(北京,100037)。

响。创作中期复调因素大大增加,尤其是创作后期,复调织体在音乐中已占有非常重要的比重,很多篇幅是以复调织体为主进行创作,如第六奏鸣曲第一乐章的副部主题、第七奏鸣曲第一乐章的副部主题,更有甚者第八奏鸣曲的第一乐章长大的呈示部都是以复调织体写作的。

复调作为各种形式的陈述手段,在经过巴洛克时期的完善定型后,到古典时期及其后期,呈现出相对缓慢和平稳的发展趋势。在音乐的陈述过程中,复调结构可以与任何曲式结构相结合,共同表现主题。普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中虽无统一定型的赋格形式,但在乐曲中这些复调段落还是很有特点。他把复调技术完全融入他的音乐中,织体的运用自然贴切。在创作的美学观念上,普罗科菲耶夫是一个既古典又现代的作曲家,如他坚持认为旋律是音乐中最重要的部分、坚持认为调性思维的重要性、主音的至高无上性、结构部位明晰的功能性等;同时在声部的运动和结合上却表现出极大的灵活性和创造性,如非严格的卡农模进,纵向音程结合上的偶然性等。在复调技术的运用中,普罗科菲耶夫尤其喜用对比复调,把若干条不同旋律线组合在一起。音乐进行中需要情绪上的对比时,多采用复调(对比复调)的方法来对比;每至情感深沉时也多采用对比复调手法。这些手法在他的其他体裁作品中也屡见不鲜,如他的《第七交响曲》第一乐章的主题,两个表情丰富特性鲜明的旋律结合在一起,共同表达一种内涵丰富、宽广深沉的境界;组曲《罗密欧与朱丽叶》中的《朱丽叶的舞蹈》的音乐,两条旋律都气息悠长、极具歌唱性共同表现朱丽叶温柔、甜美的艺术形象;还有《第一交响曲》第二乐章中两声部的精妙对答等。普罗科菲耶夫对比复调的每条旋律虽都有其特点(后文有专题论述),但几乎都有强烈的歌唱性,共同构成色彩绚丽的“重唱式复调”。模仿复调也有许多精彩的片断,如第三奏鸣曲中副部主题等……。普罗科菲耶夫特别的审美观决定了其特别的复调用法——特性的旋律、特性的声部组合、特性的对比复调的使用、特性的重唱式复调等共同组成带有普氏色彩的复调技法。

本文将研究对象锁定在普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲复调技法的研究之上,探究其在传统与创新之间丰富和多样的复调技术手法,以求对普罗科菲耶夫这位 20 世纪的音乐大师的音乐作品有更深入和全面的把握,为我国的音乐创作提供可兹借鉴的写作手法。

下表列出了九首奏鸣曲中主要的复调段落。

来源	复调技术	所处部位	起始小节数	速度
No. 4 第一乐章 Op. 29	三声部, 对比复调、自由卡农	呈示部中主部主题	第 1——第 17 小节	Allegro
No. 6 第三乐章 Op. 82	四声部对比复调 (支声性)	呈示部中主部主题	第 1——12 小节	Tempo di valzer
No. 8 第一乐章 Op. 84	四声部对比复调	呈示部中主部主题	第 1——9 小节	Andante
No. 9 第一乐章 Op. 103	五声部对比复调	呈示部中主部主题	第 1——17 小节	Allegretto
No. 8 第一乐章 Op. 84	三声部对比复调	呈示部中连接部	第 35——41 小节	Andante
No. 8 第一乐章 Op. 84	五声部对比复调	呈示部中连接部主题	第 55——61 小节	Andante
No. 3 第一乐章 Op. 28	四声部对比、模仿复调	呈示部中副部主题	第 58——77 小节	Moderato
No. 4 第一乐章 Op. 29	三声部对比复调	呈示部中副部主题	第 37——54 小节	Allegro

来源	复调技术	所处部位	起始小节数	速度
No. 6 第一乐章 Op. 82	三声部对比复调、 卡农	呈示部中副部主 题	第 37——56 小节	Allegro
No. 7 第一乐章 Op. 83	三(四)声部对比 复调	呈示部中副部主 题	第 124——155 小 节	Allegro
No. 8 第一乐章 Op. 84	三声部支声性复 调	呈示部中副部主 题	第 61——83 小节	Andante
No. 6 第一乐章 Op. 82	二声部卡农	呈示部中结束部 主题	第 66——75 小节	Allegro
No. 6 第一乐章 Op. 82	卡农加自由声部	展开部 I	第 90——116 小节	Allegro
No. 6 第三乐章 Op. 82	三声部对比复调	中部	第 42——67 小节	Tempo di valzer
No. 8 第一乐章 Op. 84	三声部对比复调	展开部 II	第 141——156 小 节	Andante
No. 8 第三乐章 Op. 84	三声部对比复调	插部 I	第 107——160 小 节	Vivace
No. 4 第二乐章 Op. 29	三声部对比、模仿	插部 II	第 39——53 小节	Andante
No. 9 第二乐章 Op. 103	二声部对比复调	插部 I	第 51——67 小节	Allegro
No. 9 第四乐章 Op. 103	四声部对比、模仿 复调	插部	第 54——75 小节	Allegro

(注:上表没有列出再现部中的复调段落因为再现部中的复调音乐除了调性不同之外,其他参数基本相同。)

二、文本分析

艺术贵在创新,普罗科菲耶夫归纳的五种创作路线中,其中第二条为创新的路线,“……开始是采取我自己的和声语言的方式,其后则发展成为一种能够表达强烈情感的语言……”,^①普罗科菲耶夫的创新路线首先体现在和声语言的创作上(在和声领域中,其创新主要体现在是变音和弦和非三度结构和弦的自由使用上,是在传统基础上的创新)。这种创新思维同样作用于他的其他作曲技术,如他的复调音乐,他的复调来自于传统,但又不是完全继承于传统,而是在此基础上进行变革,创造出适合自己艺术审美的复调技术,从而为所要表达的内容服务。同时,这种创新的思维与现代音乐的革新潮流与复古潮流是相吻合,音乐发展到 20 世纪,一方面,浪漫主义已经风烛残年,伴随着改革的步伐,一股被称为“现代主义”的思潮席卷全世界,这种思潮对过去的许多传统的音乐审美观进行抨击,甚至彻底否定,古典时期和浪漫时期的许多创作思维及其技术体系面临前所未有的危机,突破传统创作思维进行创新势在必行。另一方面,20 世纪前期一种与激进的“现代主义”相背离的思维也波及各个艺术领域,在音乐上,新古典主义在饱受刺激、嘈杂的“现代音乐”之“苦”后,越过古典主义和浪漫主义时期,倡导“新巴罗克风”,力求恢复巴罗克时期的简朴风格,提倡创作简洁、透明的复调音乐。普罗科菲耶夫虽不属于上述的两种潮流,但其创作中却兼容了这两个潮流的基本美学观,一方面,坚持创新的思维,在复调技术的层面进行了许多创新;另一方面,却又坚持传统的复调形式。他与现代派的许多作曲家不同,他坚持传统基础的创新;与新古典主义所提倡的“返回巴赫”的精神又有不同之处,与他们存在原则上的区别,没有了严格对位规则的束缚;其作品中兼容的多维的创作理念使他的复调作品别具一格,即不同

于兴德米特、斯特拉文斯基等人的复调理念,也不同于格拉祖诺夫、塔涅耶夫、米亚科夫斯基、肖斯特科维奇等 20 世纪前中期复调大师的风格。下面将从十个方面对普罗科菲耶夫创新的复调技术进行论述。

(一)特性的卡农音程距离

古典复调中,模仿复调的音程距离多为自然音程,如同度卡农,二度卡农、三度卡农、四、五度卡农等,很少有增减音程的卡农。而普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中这样距离的卡农却有很多,尤其是对有特性的三全音(增四减五度)的偏爱。在奏鸣曲中三全音音程有多种用法,如可作为属和弦的替代和弦,也可作为大调主和弦的“附加音”,还可作为固定音型的音列原形。此外,建立在三全音上的声部模仿也是很常见的。

例 1

第六奏鸣曲第一乐章展开部

Example 1 shows three systems of musical notation. The first system is labeled '副部主题材料' (Sub-theme material) and '三全音模仿' (Tritone imitation). The second system is labeled '副部主题材料' and '主部主题材料' (Main theme material). The third system is labeled '主部主题材料' and '副部主题材料'.

上例选自第六奏鸣曲第一乐章展开部,展开主部主题和副部主题材料为主,主要以复调织体展开。第一小节上方三声部模仿,时间距离相距一拍,音程距离为增四或减五度模仿,第一、二声部陈述副部主题的前三个特性音,第三声部完整陈述副部主题的一个乐句,前四小节主要建立在 $\sharp C$ 多调式上,第一和第三声部建立在 $\sharp C$ 洛克利亚调式上,第二声部三全音模仿所出现的三个音可认为 $\sharp C$ 多调式内的音。 $\sharp C(^bD)$ 为调式主音,最低声部 bA 为 $\sharp C(^bD)$ 多调式的属音。

Example 2 shows two systems of musical notation. The first system is labeled '#C 多调式' (Sharp C multi-mode). The second system is labeled '#C 洛克利亚调式' (Sharp C Lydian mode) and 'bE 音没出现' (Flat E note not appearing).

后六小节材料基本是前四小节的下二度模仿,声部减缩为三层,第一和第二声部三全音模仿,从前四小节的主音 $^{\sharp}C$ 开始,展开模仿副部主题的前三个音,由于三全音的模仿,导致多调式,后六小节建立在 b 多调式基础上,即 b 洛克里亚和 b 伊奥尼亚调式的混合,其功能支持体现在低声部的属音到主音进行上,即 $^{\sharp}F-B$ 的下五度进行上。调式第六小节和最后一小节意外插入主部主题动机音型,这样形成了主部主题和副部主题“意识上的对位”——即把主部和副部最核心材料抽出,进行对位,没有出现完整的主部和副部主题。

第六奏鸣曲第一乐章展开部第一个阶段基本是建立在副部材料的三全音的模仿基础上,由于特性音程的使用(也包括速度的变化),在对副部核心材料进行三全音模仿的同时,副部材料所代表的艺术形象也随之发生变化:呈示部原来“古怪、羞涩、忧郁……”的副部形象,到展开部时已丧失,形象已变得粗野尖锐,由以前的柔弱无力变成奋发有力,这些形象意义的转变是由许多参数促成的,但最主要是由于这个特性音程的模仿造成;由于线形织体的运用,产生了许多临时和经过性的不协和和弦和不协和音程,如上谱例中,多次使用大七度音程,同时也使调式变得复杂,调性游移,使展开部的第一阶段变得动荡不安,音响刺激有力。

除了模仿的音程距离特殊外,上例中其他外在的形式都是最典型的古典思维。而例中特性的卡农音程——三全音,早在呈示部的第一句就有预示。可见,在坚固的传统思维基础上,作曲家作曲技法的某一个参数上进行突破,获得了新的音响,而一切突破都是为表达情绪服务的。

(二)特殊形式的模仿材料

相同的音乐材料在不同声部先后出现构成模仿,模仿材料有很多种类型,开始声部的旋律材料的来源常带有普罗科菲耶夫独有的特点。

例 2

第七钢琴奏鸣曲第一乐章主部

The musical score for Example 2 consists of two staves. The top staff shows a melodic line with notes A, B, and C, which are then imitated in the bottom staff as A1, B1, and C1. Dashed lines connect the notes between the two staves to show the imitation. The bottom staff is marked '反复' (Repeat). The score is in G major and 2/4 time.

从上例可见,两声部构成时间距离为一拍,音程距离为八度的卡农,然后重复三次构成一个乐段。

上例高声部的旋律素材较为特殊,它是一个由六音材料构成的音乐片断,主部主调性为 bB 调,调性动荡,其调式音列为:

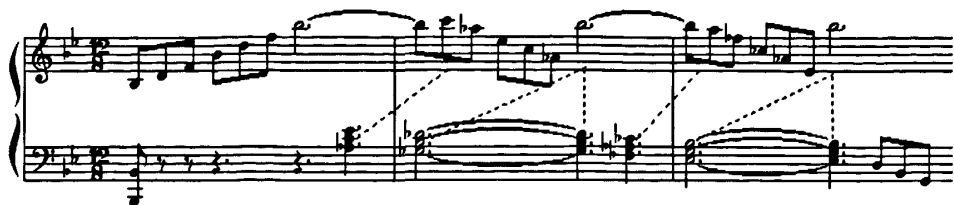
The musical notation shows a six-note scale in B-flat major: B-flat, C, D, E-flat, F, G.

由这样一个独特的调式音列构成一段八段卡农,其纵向的音程结合也比较自由、灵活,如第二小节第一拍和第二拍纵向构成的音程为增二度和小二度,但其他拍点上纵向的音程仍以协和

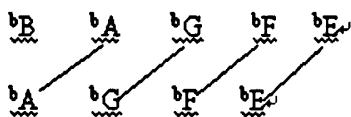
音程为主。

例 3

第八奏鸣曲第三乐章主题



上例从谱面看，是一个以主调织体写作的音乐片段，但内部却含有模仿复调的因素，且是以和弦为单位进行模仿，而不是单音与单音之间的模仿，上谱例的低声部第一小节第四拍直到最后小节的和声布局为下行二度平行大三和弦，依次为： $\flat A$ 大三和弦、 $\flat G$ 大三和弦、 $\flat F$ 大三和弦、 $\flat E$ 大三和弦；而高声部从第二小节开始，其和声布局也为： $\flat A$ 大三和弦、 $\flat G$ 大三和弦、 $\flat F$ 大三和弦、 $\flat E$ 大三和弦；但上下声部至少有两点不同：第一点为高声部以分解和弦形式出现，低声部以柱式和弦形式陈述；第二点为同一和弦相差一定时值依次出现，两声部时间距离为四拍，但本质上两声部间构成相隔六拍的模仿，其形态可表示为：



（上述 $\flat B$ 表示为 $\flat B$ 大三和弦，余类推）

可见，上例兼容两种创作思维：表面看是典型的主调创作思维，实际可理解为在复调创作思维指导下创作的，它以三和弦的形式表现出来，这就导致两个相差大二度的三和弦纵向叠置，和声音响复杂，增加了音乐的紧张度。

从上面两例可见，在传统复调思维的指导下，例 2 在音高材料上进行突破——音高材料由一个特殊的调式六音列构成，这个六音列中包含着多个增减音程，音乐的张力大。例 3 中传统思维的作用更明显：这段音乐既是主调织体，也隐含着复调织体，如果单纯从古典和声的角度分析，也可理解为三重延留音，但古典的延留音多定位在弱拍上预备，强拍上延留，弱拍上解决，而例 3 中第一小节低声部的最后三拍突然撞进一个不协和和弦，这点与古典思维有差异。同时，在横向上低声部平行大三和弦进行，显然具有某种印象派和声语言的特点；在纵向上两个相差大二度的大三和弦叠置，具有多调性思维。但例 3 却建立在明确的调性—— $\flat B$ 大调上。可见传统思维是其创作的根，但又不仅局限于传统，而是在传统思维基础上有所突破。

（三）复调中色彩性平行和弦和平行音程的进行

在普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的复调音乐段落中，我们常会发现平行和弦或者平行音程进行。这些平行和弦或音程常被包围在旋律线中，它们的和弦（或音程）结构往往是从第一个和弦或音程中模制而来，与第一个和弦或音程保持相同或大致相同的结构形态。平行和弦或平行音程主要依附于旋律线条，对旋律线起辅助作用，产生线性化的和弦或音程音色带。这种平行和弦和音程之间关系将会涉及到另外一个新的概念，苏联理论家赫洛波夫称之为“单一结构功能”。这种结构功能是指，古典和声的调性结构力除了依赖于和声的基本功能外，对和弦结构的模制所产生的作用及它们所具有的统一力和结构力。普罗科菲耶夫常使用单一结构功能的线性延展，把主调织体和复调织体有机的结合在一起，装饰润色多声部音乐（关于“单一结构功能”本文稍后有专文论述）。

例 4

第九钢琴奏鸣曲第一乐章主部

上例为五声部对比复调,第二行谱中就出现了平行音程,从第七小节开始,第三、第四声部呈示三种平行音程:平行四度、平行七度、平行六度。以平行四度为例,首先从纵向上看,可以构成 $\flat E$ 大三和弦,而后面的四组平行音程就是以第一组纯四度为模而模制出来的,纵向上已经无法构成传统意义上的和弦结构,其横向的逻辑为平行音程的使用。第二声部和第三声部构成对比复调关系,把最具有独立意义的两个声部抽出来,分析其音的构成:

例 5

第九钢琴奏鸣曲第一乐章主部

高声部主要是自然音,功能明确,支点音清晰,停在主音上;第二声部加入很多经过性的变音,与上方自然音体系形成对比,上例画圆圈的音为旋律中和弦支点音,停在功能性的属音上。两个声部的运动方向基本相同,先上行后下行,同时达到各自的高点音,同时进行到各自的终点音。第四声部独立性不强,依附在第三声部的基础上,所以上例后四小节不能认为是三声部对比复调(最低声

部是功能性的低音,非独立声部),第四声部是第三声部辅助声部,第四声部中的变化音是由于平行所造成,两个平行声部所形成突出的音色带为多声部旋律线增加奇异的音响效果。

例 6

第八奏鸣曲第一乐章副部前的连接部

上例中圆圈处为色彩性的平行三度进行,第三声部依附于第二声部,通过附加某一声部的方式来强调这个声部,“加粗”以前的单线条,形成有特点的“音阶式的音程或和弦”,这种技术普罗科菲耶夫的作品中非常多见,强调色彩,突出某一线条。

例 7

第五奏鸣曲第一乐章副部主题

上例选自第五奏鸣曲第一乐章副部主题,a调,圆圈内平行大三四六和弦,“加粗”高声部线条,低声部以级进为主,通过辅助音和经过音构成一条连绵不断的旋律线条。同时高低声部含有模仿复调的因素在内,只是节奏不同,低声部位开始声部,高声部为模仿声部,模仿声部“加粗”线条。另外旋律中包含有增调式的特点,圆圈内最高声部下行大二度的全音阶的进行,表现一种焦虑不安的情绪,而平行和弦渲染了这种情绪。

这种色彩性平行和弦或平行音程进行,有其深厚的历史渊源,从最早的平行奥尔加农中就能找到这种运用思维,在古典严格对位中也常有这种平行音程的用法,只是运用这种平行音程有许多限制,如在巴赫《平均律钢琴曲集》中第一册第15首、第二册第16首赋格、第22首赋格中都运用了平行音程进行。(见例8)

此例中四声部对位可以简化为二声部,第三第四声部是主题声部,第一第二声部为对题声部。上例四声部复调实际上是以两个对比旋律构成能够的对比复调,作为基本结构,之后各自附加一个平行三度的声部。它是六对二声部的统一体,每两对旋律的音程结合基本是严格的,属于严格对位写作范畴。它是一种融十度和十二度对位于一体的四声部复对位形式。

例 8

巴赫《平均律钢琴曲集》第二册第16首赋格



普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中平行和弦或平行音程的运用,只是借用了古典复调的某种外在的形式,并没有沿用古典复调中的严格对位技巧。例5中,三小节中有三种平行音程:平行四度、平行七度、平行六度。这三种平行音程与主要声部和低声部一起构成复杂的音响。例7中,普罗科菲耶夫运用平行四六和弦,除了上述与古典思维不同外,还有一点需要提出:平行和弦或平行音程进行一般多运用在对比复调中。平行的运用都在两个基本旋律构成对比复调前提下,另外声部与其中的一个声部构成平行关系。例7却建立在模仿复调的前提下,而且还具有某种增调式的色彩。可见,这种平行和弦或平行音程的用法,有其深厚的传统继承性,而在这种继承性基础上,普罗科菲耶夫进行了许多的突破。

(四)“无穷动”形式的附加声部

在普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的复调段落中,常常会有一个声部采取八分或十六份音符的等时值运动,这种类似“无穷动”形式的声部在整体复调段落中一般作为附加声部,多夹置于多声部中间,功能上起色彩填充作用。“无穷动”织体形式在主调音乐中也较为多见,主要用于乐曲的伴奏中。在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲主调织体写作的音乐中,这种用法也较为常见。

例 9

第三奏鸣曲副部主题



附属声部

上例是第三奏鸣曲副部主题,C大调,四声部模仿、对比复调。

主题从第二声部开始,第一声部模仿第二声部,同度局部模仿,时间距离为相距两拍,之后两声部又形成对比复调,与此同时,第三声部与第二声部同时进入,以八分音符为单位做等时值的运动进行,旋律以级进为主,以一个音为支点音,上下环绕进行,前两小节环绕C音,后两小节环绕E音,所出现的变音都是经过性的外音。低声部起功能支持作用,第四小节和第八小节为典型的属音到主音的进行,强调了功能性。 (待续)

注释:

① 尤一霍洛波夫,翟学文等译:《普罗科菲耶夫和声的现代特点》,西安音乐学院内部编印

[责任编辑:吴新伟]