

TAN Ge – sheng

——以九首钢琴奏鸣曲为例

其实,在巴赫的作品中,这种形式的附属声部用得很普遍,如巴赫著名的《c小调帕萨卡利亚》中,多次运用这种“无穷动”形式的附属声部。

巴赫《c 小调帕萨卡利亚》

“无穷动”式等时值的附属声部



“无穷动”式等时值的附属声部

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)。

下例主题在中声部,高声部采用了十六分音符的等时值进行,低声部采用八分音符的等时值进行,均用以辅助主题声部。每两对二声部属于严格对位写作范畴内,不协和音程都有正常解决。

普罗科菲耶夫的“无穷动”附属声部借用古典复调的形式,但在运用上,不受严格对位法的限制,纵向音程的结合上,较为自由和灵活;同时半音化的声部进行较为多见,与第一声部(特指前八小节)完全自然音体系形成对比。

从上例的分析可知,普罗科菲耶夫坚持传统,他的“无穷动”等时值节奏的附加声部,虽形式与巴赫相同,但在运用上却有许多的相异之处,如调性的远关系转换上、特殊音列的设置上、附加声部运动的方向的变更上等,使普罗科菲耶夫的音乐风格与巴赫的风格存在着巨大的不同。“无穷动”式等时值节奏的附加声部在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中十分常见。

(五)半音化的同步倒影卡农

同步倒影卡农属于变化模仿中的一种,两个声部没有时间的差距,而是以相反的方向同步进行,这种倒影卡农表面看,无开始声部和模仿声部的区别,也不存在原形和倒影的区别,而是互为因果(一般情况下,总是有一个声部为原形)。

例 11

第四钢琴奏鸣曲第二乐章



上例是普罗科菲耶夫第四钢琴奏鸣曲第二乐章中的片断,此例就运用了同步倒影卡农的技术,先分析第一和第三声部,第一声部是主题的变形,相对应,第三声部就是第一声部的倒影变形模仿。两个声部都是从 D 音开始,朝着相反的方向运动,与古典复调的语言不同,前半部分基本是建立在半音化的运动上,这种半音化运动会导致倒影卡农中轴音数量的变化,古典复调音乐中同步倒影卡农的轴只有一个,而半音化的复调音乐中会有两个轴,而且两个轴音之间为增四或减五的关系,下例中,除了第三小节的 F 、 D 音不是严格模仿外(因为 F 音对应同步倒影的音为 bD 音而不是 D 音,见下例),其余的所有音都是严格模仿。从一个轴音 D 开始,到另一个轴音 A 结束。这段音乐从第一个轴音到另一个轴音,第一个轴音可以看作这段音乐的主音,第二个轴音——既主音的三全音,可以看作变化的属音,这种用三全音替代属音的用法在普罗科菲耶夫的作品中十分常见,如第六奏鸣曲中第一乐章主部主题结束时就是用三全音来代替属音的。



第二和第四声部属于附属声部,以十六分音符为主,是两个对比主题的华彩变奏:第二声部是第一声部的华彩变奏,第四声部是第三声部的华彩变奏,把两个主题音型化,对复调音乐片断起节奏填充、装饰和润色的作用。在第四钢琴奏鸣曲第二乐章中还有几处这种用法。

在巴赫的平均律中就已经使用同步倒影卡农,如平均律第二册第八首赋格等。

例 12

巴赫《平均律曲集》第二册第八首赋格

第一、三声部同步倒影卡农



此例为巴赫《平均律曲集》第二册第八首“d 小调赋格的尾声部分,高声部为主题声部,第三声部是主题声部的倒影,其轴为“F 音(小调的三级音),原形主题和倒影主题构成同步镜像倒影,增加了音乐的情趣,丰富了主题的内涵。

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中使用的同步倒影卡农原理来自于巴赫,但却是以半音化为主的声部进行,这就导致了诸多差异:第一,语言上巨大差异,巴赫以大小调体系语言进行创作,而本例中调式调性模糊,甚至具有某种无调性色彩。第二,半音化的同步倒影卡农轴音数量改变,由自然音体系中的一个变为两个,且两个轴音构成三全音关系。第三,“无穷动”式等时值节奏的附加声部的运用,这里的附加声部不是简单的起装饰作用的声部,而是主题声部的装饰变奏,在装饰变奏中运用了许多外音。

(六)不同结构部位材料的纵向叠置

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中,有一种非常常见的复调段落,它们之间的共性就是多声部之间构成对比复调的材料来源不同,有的声部材料来源于主部主题,有的来源于副部主题,有的来源于插部材料,甚至是不同乐章主题之间的纵向叠置等,普罗科菲耶夫把这些来源不同的材料进行纵向上并置,构成有特点的对比复调,常见的类型有:

叠置关系	主部材料	主部材料	主部材料
	副部材料	插部材料	另一乐章的主部材料或副部材料

还有一种形式是把一个主题材料裁剪成两个部分,然后把这两个部分材料进行纵向叠置,构成对比式复调。

这些不同结构部位材料本身间存在着性格、情绪等方面的差异,古典奏鸣曲式中最典型的一点就是:主部主题与副部主题之间性格上的差异。这种差异表现为:主部往往具有动力性,而副部往往具有沉思、冥想或抒情等特性。普罗科菲耶夫坚持古典奏鸣曲式的特点,如第六、第七、第三奏鸣曲第一乐章等。同时他又把具有不同特性的不同结构部位材料用对位法原则协调地结合为一个统一体,来表现矛盾和冲突,共同为表现的内容服务。

这种不同结构部位材料构成的复调段落,因为材料方面的原因(材料首先须陈述完毕,才有可能进行纵向上的叠置),多用在展开部或再现部。而古典奏鸣曲中的展开部,常可分为若干个段落,每一个段落常展开某一个曲式结构的材料,如展开第一部分展开主部材料,第二部分可能展开结束部材料等,很少同时展开两个部分的材料。

例 13

第四奏鸣曲第一乐章的展开部



这段旋律为第四奏鸣曲第一乐章展开部。这首乐曲是为纪念自杀身亡的同学斯特米高夫而作,音乐深沉、忧郁、抒情,是普罗科菲耶夫抒情性作品的代表作。由此例可见,上方两声部是典型的副部材料展开,而下方两声部却是典型的主部主题材料展开。主部主题陈述音乐的基本情绪:忧郁、伤感。初次陈述时,主部主题也是运用复调织体,多声部交织,表达一种错综复杂的感情;副部主题初次陈述时,在低声部的长音上,附加一条半音化的旋律线条,以此衬托副部主题,使其越发显得压抑、无奈,甚至产生一种欲哭无泪的感觉。奏鸣曲中两个最典型的主题材料在纵向上结合,构成对比复调,共同渲染出作曲家悼念同学的悲痛之情。

前三小节两个主题基本上都是以“原形”的形态陈述(主部主题的节奏有小的变化),从同一节拍点——第二拍开始;而第四、五、六小节两主题在陈述中却有许多变化:第四小节主部主题在强拍开始,与副部主题节拍错开;基本保持主部主题的动机节奏型(节奏与前三小节基本相同),在横向上进行节奏模进展开,同时大大改变音的运动方向,出现减八度下行大跳,后截取主题动机音型在横向上延展。副部主题上行六度模进,下方声部以级进为主,上方声部出现两次大跳后,与下方声部一样下行级进到 $\flat B$ 大三和弦。同时从最低声部的线条可见,普罗科菲耶夫坚持调性的清晰,从低声部的功能性的进行可明显看出音乐调性的变化:从 c 小调(前六小节)到 $\flat B$ 大调(后三小节)。

两个主题性格基本相同,运用对位技术使其纵向结合,依据各自主题自身节奏的疏密互补,运动方向的交错、同时运用动机的模进展开技术等,共同表达伤感、激动的心理。

另外,普罗科菲耶夫还常将不同乐章的主题用对位法的原则进行纵向的结合,构成对比复调,这是一种具有创意的设计。这种做法使前后乐章的主题在时间和空间上进行对话,增加了奏鸣套曲的连贯性,深

化了主题内涵。

这种复调思维的古典根源深厚:首先与古典多重赋格和古典奏鸣曲的再现部写作原则有相似之处,如并列式结构的二重赋格,两个具有对比性质的主题在经过分别呈示、分别展开后,必须进入一个共同再现的再现部,这个再现部中最大的特点是两个主题在纵向上构成对比复调。这种两对比性质主题的运用,使艺术表现领域大大扩展、艺术表现力更加丰富。巴赫的《平均律钢琴曲集》中能找到许多这样的用法。普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中虽然没有使用多重赋格的形式,但这种使用不同结构部位材料纵向叠合的写作原则却与多重赋格的写作原则是相同的。当然,原则运用的结构部位是不同的,普罗科菲耶夫基本多在展开部分运用这些技术。主调织体音乐中的再现部中也存在大量的对比主题的结合,如莫扎特《朱庇特》交响曲终曲、贝多芬《第九交响曲》终曲中都有两个对比主题的复调式对置。其次,在古典奏鸣曲的呈示部或展开部,也有这种不同结构部位材料的纵向叠置,其创作思维与普罗科菲耶夫相同。如在贝多芬的钢琴奏鸣曲 Op2Nr2 中,能够找寻到这种创作思维,但并不典型。

例 14

贝多芬的钢琴奏鸣曲 Op2Nr2 第一乐章



上例选自贝多芬的钢琴奏鸣曲 Op2Nr2 第一乐章的展开部的第一部分,这一部分主要展开引子部分的材料,上例第十小节引子部分材料转到低声部,高声部出现新的十六分音符材料,这个新的十六分音符材料不能简单地理解为普通的伴奏音型,它来源于呈示部中副部主题。这样上例的 11—13 小节就是呈示部中引子材料和副部材料的纵向叠置。可见上例虽然不是复调织体,但其创作思维与普罗科菲耶夫的创作思维基本相同,都是不同结构部位材料的纵向叠置。

在以主调织体为主的音乐中,多主题纵向叠置的手法在贝多芬的《合唱交响曲》都曾运用过,但是主题间的对比却不够强烈。在主调织体为主的前提下,穆索尔斯基首次利用复调织体把多种对比强烈的形象纵向叠置,丰富音乐形象。普罗科菲耶夫直接秉承这一优秀传统,但穆索尔斯基两个对比强烈的主题并置常发生在再现部。在穆索尔斯基钢琴套曲《图画展览会》的《富犹太人和穷犹太人》中,富犹太人和穷犹太人都有自己特殊的艺术形象,富犹太人妄自尊大、傲慢无礼;穷犹太人机灵、神经质,在富人面前声音颤抖,曲意奉承。在乐曲的再现部中,两个主题构成对比复调,各自保持自己特殊的外貌。

例 15

穆索尔斯基《图画展览会》之六《富犹太人和穷犹太人》





另外,普罗科菲耶夫的老师格拉祖诺夫的对比主题结合原则也影响了他。格拉祖诺夫交响曲展开部中常将主、副部主题相结合,这是他交响乐创作的一大特点,如《第一交响曲》第一乐章展开部、《第八交响曲》终曲的展开部等,但格拉祖诺夫的主部、副部主题的对比没有普罗科菲耶夫作品中主部、副部主题对比鲜明,其主题的形象性也没有普罗科菲耶夫主题强。

(七) 调性对位

这里所指的调性对位指在复调结构的乐曲中,构成复调结构的多条旋律线分别建立在不同的调性上,丰富了调性思维和调性内涵,使复调的对比因素除了节奏、旋律线的走向、力度等外,又增加了一个新的对比因素——调性与调性之间的对比,这种调性对比赋予不同声部的旋律线以更强烈的层次感和力度感,以及纵向结合时所产生的新的音响效果。这种多调性的产生,是调性思维向立体化、多层次化发展的结果。多调性的情况较为复杂,每一个层次的调性呈示方式可以相同,也可以不同。它们可以有不同的调性中心的确立法,如按传统的主属和弦来确定调性(不过多数情况下,这里的主属和弦结构都会有变化);按持续音确立调性的旋律线;按旋律中的音的走向,终结音来确定调性中心等。这种多调性的创作手法自20世纪初线条风格复苏以来,以和声音乐时期所产生的复合和弦与简单的双调性萌芽为基础,在调性思维复杂化的潮流下发展起来,逐步影响了不同流派、不同时期的作曲家。

调性思维复杂化同样影响了普罗科菲耶夫,在他的作品中也强调调性思维的复杂化、立体化,不过这并不是他的主要创作风格。因为在他的创造审美观中,曾多次强调清晰的调性观念和调性思维的重要性,所以在他的钢琴奏鸣曲中,运用多调性创作的音乐段落不多,且多是以主调织体的形态出现,如第五钢琴奏鸣曲第一乐章展开部中 $\flat B$ 大调和E大调的三全音调对置,第七钢琴奏鸣曲第一乐章再现部中三种调的对置:G大调、 $\flat E$ 大调、e小调。在复调织体的音乐段落中,完全使用多调性创作的段落很少,但在复调音乐的呈示过程中,有许多局部运用了这种多调性的思维,使复调音乐呈现出新奇的音响色彩。

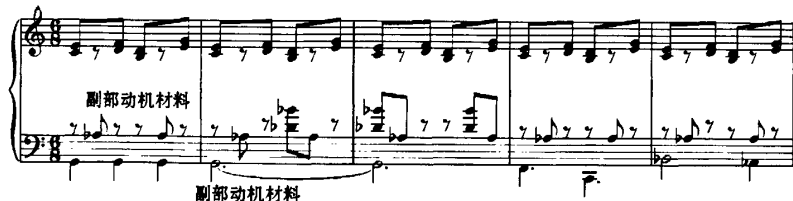
下例选自第七奏鸣曲第一乐章展开部,第一声部(高声部)为典型的C大调,前五小节是强调一种节奏音型后四小节旋律以分解和弦为主。中声部为 $\flat D$ 大调,同音反复的材料源于副部主题。前五小节以 $\flat D$ 大调属音 $\flat A$ 为支点音。低声部是扩大的副部主题,与中声部构成不严格的局部模仿。这个主题的特点是前四小节建立在C大调的最重要的三个音上:主音、下属音、属音。后三小节突然转到 $\flat D$ 大调的六级音、属音、主音,旋律横向上构建特点是快速的小二度离调,这就是前面所述的普罗科菲耶夫最典型的“错音风格”,作曲家把旋律上的这种特点扩大到其它声部,并使之纵向化,即构成了以下图示:

- 第一声部 C大调
- 第二声部 $\flat D$ 大调
- 第三声部 C大调 $\flat D$ 大调

旋律中的小二度调性布局预示着第一小节纵向上的小二度叠置,这种具有特点的“纵横共生体”,把横向上的具有特点的音乐素材纵向化,使纵向和横向上的具有统一性。

例 16

第七奏鸣曲第一乐章展开部





例 17

第七奏鸣曲第一乐章副部主题

材料 a 材料 a 材料 a 材料 b 材料 a 材料 a 材料 b

材料 c 材料 c

材料 d 材料 d 材料 d

收束在 A 调二级音上

收束在 C 调主音上

上例选自于第七奏鸣曲第一乐章副部主题,这里局部也运用了多调性思维。首先,分析第一和第三声部旋律线条的构成:第一声部主要有材料 a 材料 b 两个动机材料构成(见乐谱所标示),旋律构成中运用了普罗科菲耶夫一贯使用地模进手法。第三声部主要由动机材料 d 构成,也运用了模进的手法。其次,分析两条旋律线条的调性:第一声部主要建立在 $\flat A$ 、A 两种调性上,前一小节半在 $\flat A$ 调上陈述,后运用了普罗科菲耶夫常用的快速远关系转调法,由 $\flat A$ 调上行小二度到 A 调,后又回到 $\flat A$ 调,最后收束在 A 调的二级音 B 上,可见第一声部的调性在 $\flat A$ 调和 A 调之间徘徊。第三声部主要建立在 C 调上,第三小节快速远关系转到 B 大调,后又回到 C 调。可见第一、第三声部两条旋律建立在不同的调性上,形成调性对位。最后,旋律线条中的多调式思维,第一声部中 A 调部分就用了 A 多调式思维——A 大调和 a 小调的混合;第三声部中也运用了 C 多调式思维。

可见,调性对位是指复调结构中形成对比和模仿的旋律线分别建立在不同的调性上,从而摆脱了受统一调性制约的传统对位原则,扩展与丰富了调性思维和调性内涵,使复调结构又增添了新的对比因素。可见,上述调性对位只是在传统对位基础上,在调性这个技术参数上进行突破。

(八)“音程流”和“和弦流”对位

多声部音乐从开始到现在,其织体可以从“纵”“横”两个方面的不断演变中看其形态的发展。在漫长的复调音乐时期,以横向思维为主,产生纵向和弦或音程;在和声音乐时期,纵向上和声的构成原则制约着横向线条的运动,这两种不同的音乐思维对应着两种不同的织体形态,即我们通常所说的复调音乐和主调音乐。在主调音乐为主要的音乐中,复调音乐起辅助作用,所以这个时期可以说是主调和复调音乐并存的时期,是复调渗透到主调音乐的时期。音乐的历史漫入新世纪后,其织体体制和形态发生了重大的变化,出现了一些新的织体形态,如:纯和音式织体,这种织体形态的最大的特征为突破传统主调织体中旋律为主,和声为辅的局面,单个和弦或音程越来越具有独立的审美意义,其纵向和弦的结构形态和进行规律与古典浪漫时期有大的不同。还有如纯复调式织体、点描式织体等,在这些多样化的创新织体中,存在着一种复

合织体,其织体形态综合了纯和音织体和纯复调式织体的基本特征,我们称之为“和弦流”或“音程流”对位化织体,这种织体可分为多层,其中某一层可能就是我们传统意义上的主调和声织体,把两层或两层以上这样的主调织体纵向叠置,赋予其对位化的因素,这样这些主调织体间就形成对位关系,多个层次就表现为“和弦流”或“音程流”的对位。这种织体的实质就是把传统对位中的单线条“加粗”,使单线条之间的对位化因素变成和弦间或音程间的对位,赋予对位以新的内涵,丰富了传统意义上的对位。普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中复调音乐段落中,也存在着这样的织体片断,在纵向和横向上丰富了音响效果。有时在为主旋律配置对位旋律时,对位旋律的每个音都有单独的和声配置,常产生平行三和弦或无需解决的平行七和弦的连锁,这些平行和弦和主题常形成特殊的对位关系,其实这种平行和弦的连锁在某种程度上是强调一种色彩,对主要的旋律起装饰作用,多用在音乐的展开部分。

例 18

第四奏鸣曲第一乐章展开部

上例选自于第四奏鸣曲第一乐章展开部,主部主题材料和副部主题材料纵向叠置,做对位化处理。前三小节:高声部为副部主题材料,中声部为主部主题材料,主部主题材料做平行三度音程处理,低声部属功能持续。第四一六小节,主、副材料复对位处理,主部材料在高声部,副部材料在中声部,并做上行三度模进;第六小节中声部中副部材料线条“加粗”,变成和弦式,这样就形成高声部主部材料平行三度音程处理,中声部副部材料平行小三和弦处理,这样形成了音程流和和弦流的对位。第七一九小节,主、副材料再次复对位处理,并上行小二度模进,高声部副部材料、中声部主部材料构成了音程流对位。可见上例有两点值得注意:第一,主部主题材料和副部主题材料纵向上叠置,这是一种展开性的写法,多用在展开部,强调了主、副部材料的对比,推动音乐的发展。第二,主、副部材料使用平行音程和平行和弦的用法,着重强调了材料,同时多层旋律线条的对位中,存在许多不协和对位因素,如纵向上多处出现的小二度和大七度等,增加了音乐的紧张度和张力,而这种紧张度是展开部所必需的,在普罗科菲耶夫的奏鸣曲的展开部中这种用法较为多见,既强调了最主要的材料,又增加了不协和因素,推动音乐的展开。

例 19

第四奏鸣曲第三乐章



音程流和和弦流的对位

上两例选自第四奏鸣曲第三乐章插部。例 a 前两小节建立在一个下行模进音程上，从 D 小三和弦第二转位到 C 大三和弦第二转位；第三小节旋律线和织体变化：高声部变为音程（主要是三度和六度交错），以上行级进为主，低声部变为平行六和弦，以第一个和弦为模，后面的和弦的结构对其进行模制，用和弦来“加粗”低声部的上行线条，这样高低声部就形成了音程流和和弦流的对位，突破单线条与单线条之间的对位，用音程和和弦对位。与例 a 相似，例 b 也是用音程和和弦对位；第二、三小节高声部旋律级进上行，低声部级进下行，旋律反向进行，高声部用音程、低声部用和弦“加粗”各自的级进线条，丰富了传统意义上的对位，赋予对位以新的内涵。

这种“和弦流”或“音程流”对位化织体是 20 世纪非常重要、非常新颖、非常常见的一种织体，如英国作曲家威廉姆斯《田园交响曲》第一乐章中，三个层次就是以“和弦流”的形态出现的，按照各自规律运动，形成了复合的织体层次。

例 20

威廉姆斯《田园交响曲》第一乐章



在穆索尔斯基的音乐我们能找到这种织体的萌芽，参与穆索尔斯基对比复调结合的不仅有不同形式的旋律声部，还包括伴奏声部，这就是我们常说的穆索尔斯基的“复调层”。穆索尔斯基的“复调层”可以理解为这样的同时结合，在这里占据旋律地位的是那些多声部的、多音响的综合体，并且其中每一个综合体都有自己的个性，这样就形成了综合体之间的对比和融合，这种综合体间的对比与“和弦流”或“音程流”之间的对比有相同之处。如歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》中鲍里斯之死的场面中，“复调层”是这样结合的：

鲍里斯与费道尔的宣叙调；到修道院区受戒的歌唱者的合唱；凭吊的钟声

从上面所列“复调层”构成部分可知，在这个“复调层”中，就有多种对比因素：既有单线条间的对比，也有音程流间的对比，甚至和弦与和弦间的对比等。

例 21

歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》第四幕



上例也包含有“和弦流”或“音程流”的萌芽，女高声部为主要声部，女低声部为支声声部，与女高声部“时分时合”，最后同汇于^bA 大调的属音上。乐队声部分三层，乐队声部中的高声部有明确的旋律线条，以和弦的形态出现“加粗”乐队声部中高声部的线条。如果把女高声部女低声部看成一个综合体，乐队声部看成一个综合体（从音响的平衡角度考虑），这样就有可能成“和弦流”或“音程流”之间的对位。

从上面的分析可知，和弦流和音程流对位有其深厚的传统根基，在传统对位的基础上，突破单线条的局限，使构成对位化的线条发生改变，成为“复线条”，也即和弦流或音程流对位，较之于传统的单线条对位，这种对位能产生许多新颖的音响，纵向上产生许多不协和因素，使音乐紧张度加强。（待续）

【责任编辑：吴新伟】