

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(三)

——以九首钢琴奏鸣曲为例

(接上期)

(九)混合织体中的复调技法分析

在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中,主调织体占主要地位,但在以主调写法为主的情况下,附加和融入复调写法的因素,丰富和发展了主调音乐,比较常用的手法是:和弦形成过程中,某一声部明显的线性进行,与主旋律构成对比复调;附加平行旋律等等,有意识地将复调写法融入主调音乐中,借以丰富主调音乐的音响。

1、和弦形成过程中隐含的线性进行

普罗科菲耶夫的创新路线中,最主要的对象是和声,主要体现在变音和弦和非三度和弦的自由使用上、体现在特殊调式材料的使用上、体现在复杂的和声进行和明确的调性的自然结合上等等,这些构成了普罗科菲耶夫和声语言的特点。除了上述特点以外,钢琴奏鸣曲中有许多偶然和弦的用法也别有新意,在形成这些偶然和弦的进行中,复调的线性思维起到关键性作用。

例 22

第二奏鸣曲第二乐章



例 22 选自于第二奏鸣曲的第二乐章——谐谑曲。第二奏鸣曲是普罗科菲耶夫第一次独立创作的四乐章的奏鸣曲(第一、第三、第四奏鸣曲都是根据学生时期的作品改写而成的)。在作曲家创作生涯中,这是第一首极具代表性的作品,显示出许多独创性,标志着作曲家的创作开始走向成熟。第二乐章建立在 a 小调上,但调性变化迅速,从上例第二小节看高声部的和声, G 大调,最后一小节回到主调的属和声上,调

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)03-0088-12

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)。

性功能明确。第二小节高声部虽表现为明显的主调三声部和声,但三声部的构建思维确是复调化的,它由清晰的三个声部构成,每个声部都有自己的旋律线条,都是级进进行,各声部的运动也体现了复调的最基本的思维——动静相结合:第一声部持续静止时,另两声部在运动,同理,当第二声部静止持续时,其它声部却在运动,把三声部简化可更清晰地看出和声的复调化的构建思维:

例 23

第二奏鸣曲第二乐章



上例为第二——五小节高声部和声的简化谱,从中可见明晰的复调思维,上例第一声部建立在 G 大调的主和弦的两个核心音上既 G、D 主属音上,中间声部强调了 B 音,也即主和弦的三音,两声部交错。低声部从 G 大调的属音 D 音开始,最后到达 a 小调的属音 E 结束,功能关系明确。而三声部纵向叠置就构成了色彩丰富的和声。低声部起功能点缀作用,强调 G 大调的主属音,最后结束在 a 小调的属音上。从上例可见,这段音乐是典型的主调织体和复调织体相混合而产生的,主调和声结构、和声功能简单明晰,同时复调思维也清晰明确。

例 24

第七奏鸣曲的第三乐章主题

Principato 高声部的固定节奏

固定节奏, 两小节为单位 固定节奏中每次变化的音

上例在前面“固定音型”章节中已分析过,低声部建立在一个两小节为单位的固定节奏型上,这里再次分析其和声的构建思维。第四小节上方声部和弦由三个声部构成,每个声部都处于运动状态,但有两点非常注目:第一,三声部运动时,总是有某一声部静止持续,其它声部运动,有时两个声部静止持续,另一个声部运动,把上例 5—7 小节高声部简化,可更明确地看清其线条化的思维。

例 25



第一小节,高低声部运动以级进进行为主,中声部静止持续,第二小节高声部、中声部静止持续,低声部半音化上行,最后一小节,低声部半音化下行,高声部停在G音上,中声部级进上行。三个声部中,低声部始终处于半音化的运动中,高、中声部是动与静相结合,声部运动过程中,会产生许多极不协和和弦,但在主调思维始终控制线形运动,每一个关键的结构点上都是由三和弦构成,如第二小节第一个和弦就是**B**大调的六级和弦,第三小节第一拍为导和弦等,可见上例音乐是在主调思维的作用下,中间部分发挥复调的线形思维作用,两种思维相结合,产生了许多极不协和的色彩性和弦,丰富了音乐的色彩,增加了音乐的紧张度,推动了音乐发展。

而这种和弦形成过程中隐含的线性进行,在传统乐曲中偶尔也能找到痕迹,如肖邦的前奏曲,我们从中能找到与之相同的创作思维。

例 26

肖邦《24 首前奏曲》之 4

Largo

上例为肖邦《24 首前奏曲》之 4 第一乐句的第一乐节,e 小调,高声部旋律简单,但低声部和声表面看来极其复杂,很多和弦用传统的和声功能逻辑无法解读,但如果将低声部的和弦看成三个相对独立的三个单声部线条,那么一些难以解读的和弦就变得十分简单,这就是上面所说的和弦形成过程中隐含的线性进行。这种进行表面上以主调和弦的形态表现出来,其实它是在线性思维作用下产生的主调音乐。下例把上例中的和弦声部(低声部)进行简化,从中可见第一:三个声部基本都是半音化进行;第二:在半音化的声部进行中,三个声部不是同时变化音级,而是分开变化,一个声部(或两个声部)静止时,另外声部运动,这样就形成了“你动我静”、“你静我动”的对比效果。这样当三个声部同时运动时,就会产生许多偶然和弦,而这些偶然和弦用传统的古典和声理论难以解读,用线性思维去思考,就会发现这些和弦的产生只不过是由三声部的线性对位所产生的。

例 27

可见,在和声的构建中,借用复调化思维,产生许多复杂、紧张的和弦,在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲这种用法中十分多见,几乎每首乐曲都有这样的用法。当然,和弦的构成法则有很多种解读,如附加音原则、非三度叠置原则、高叠原则等等,但还可以从主调织体和复调织体的角度去解读这些表面看来极度复杂,实则简单的声部运动。这种技法在普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中大量存在,几乎每一首奏鸣曲中都有运用,且运用得自由、灵活。

2、单一结构功能中的线性进行

传统和声中,调性的建立主要是靠根音之间的四五度关系,主和弦为音乐的中心,加上上下纯五度关

系的两个和弦也即属和弦和下属和弦,共同构成了建立调性的三种主要的进行模式,正格进行(属和弦到主和弦的进行)、变格进行(下属和弦到主和弦的进行)、完全进行(下属到属再到主和弦的进行),这就是我们常说的基本功能进行,它是调性的主要结构力;同时,在基本功能外,存在另外一种结构功能——单一结构功能,它主要是依赖对和弦结构的模制而产生的一种结构力,如传统和声中的大小三和弦的基本结构为(3、4)结构(表示根音与三音为三个半音数,三音与五音为四个半音数或与之相反),如果对这种和弦的结构进行模制,并且进行线性延展,这些具有相同和弦结构的和弦就构成另外的结构力——单一结构功能,这种功能兼备两种织体写法,从和弦的构成看,它是典型的主调织体写法,但如果从其延展的方向看,它具有明显的复调织体写法。

例 28

第三奏鸣曲第一乐章

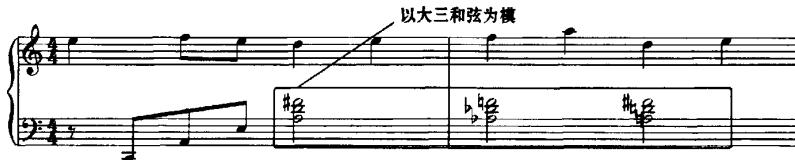


例 28 选自第三奏鸣曲第一乐章展开部,音乐可分为三层,高声部旋律素材来自于呈示部中的结束部主题,旋律级进进行,以两小节为单位进行模进,模进步伐分别为下行六度和下行四度。中声部以均等的十六分音符陈述,类似于“无穷动”,但材料却是高声部旋律的华彩变形。如果以低声部和弦的构建来划分,这六小节具有典型的三部性:低声部和弦材料两小节变化一次,第一小节和第二小节以及第五小节和第六小节为平行三和弦;第三小节和第四小节为平行七和弦。

前两小节和弦建立在一个六和弦基础上,其和弦结构主要为(3、4),以第一个和弦 D 小三和弦的第一转位为模,后面所有的和弦的构建都来自于这个和弦,和弦的三个声部自然音级进上行。这是单一结构功能的典型用法:纵向上结构相同,横向上线性延展。第三、第四小节低声部和弦改变,变为平行七和弦,其结构变为(6、4),旋律进行变为半音化级进下行,和弦的三个声部全半音化下行,形成一条和弦色彩带。与前两小节相比,第三四小节旋律声部仍为自然音体系,低音声部却是半音体系,和声色彩大为改变。第五、第六小节与第一、二小节相比,低声部未变,旋律声部下行二度,从这种比较可看出,旋律声部虽相差二度,低声部的和弦进行却没变,可见这里强调的不是和弦的功能进行,而是色彩进行,而这种色彩性的进行是由于和弦的单一结构功能的作用而获得的,通过和弦结构的模制、通过横向线性的延展使音乐获得类似于印象派的和声语言和和声效果。

例 29

第九奏鸣曲第一乐章





上例选自于第九奏鸣曲第一乐章副部主题片断,C大调,高声部调性明确,旋律性强,低声部主要建立在一个大四六和弦上,例中圆圈处第一个和弦为D大三和弦的第二转位,和弦结构为(3,4),以此和弦的结构为模,构建了后面的和弦,和弦声部上下小二度波动,到第三小节变为^bE大三和弦,从和声角度看使用了作曲家最常使用的快速小二度离调,从D—^bD—D—^bE大三和弦,而从旋律的角度看,这里不是平常我们所说的低声部和声为旋律作伴奏的思维,这里的低声部和声有它自己特殊的构建逻辑:以一个和弦为模,上下小二度模制出后面的和弦;另外和弦的旋律声部独立出一条旋律线条,其支点音为调式的属音,把和弦的最高声部音联缀起来,构成了一条旋律线,即旋律的中声部,从这点看,大三四六和弦只是加强了这个声部,用和弦的方式“加粗”了这个高声部。纵向上大三和弦结构模制,从横向上看,旋律音级进延展,这是典型的主调、复调织体相融合的结果,而两者相融合借助了上面述说的单一结构功能。

例 30

第八奏鸣曲第二乐章



上例也是主调、复调织体相融合的典型用法。这段音乐建立在^bD大调上,中声部为主题声部。从横向上看,高声部以f小三和弦为模,后面的和弦结构都来自于第一个和弦;从横向上看,小二度上行级进后,下行大跳到属音结束,形成色彩带。这种单一结构功能中的线性进行在印象派语言中十分常见,如德彪西的许多钢琴乐曲中,与主题声部同时出现的是一些平行和弦,这些平行和弦与主题声部可以形成对位。

(十)自由、灵活的声部结合

普罗科菲耶夫对古典复调的严格规则采取敬而远之的态度,在他的钢琴奏鸣曲中,其织体多归结为古典主义最简单的二声部或三声部对位,低声部的流动性及其节奏的自由灵活及多次运用的固定低音进行,造成了一种灵活自由的复调织体。这些与巴赫的古典复调的原则以及斯特拉文斯基的新古典主义的原则有着本质的分歧。

对普罗科菲耶夫的复调分析,不得不提及他的和声与旋律。在和声的使用中,复调思维有时起到非常重要的作用,许多尖锐的和声的产生,实际上就是复调因素在起作用,它是由两个或两个以上的横向线条,有时甚至是和弦流相互自由运动的结果,所以在这看似复杂的和声运动过程中,自由灵活的复调思维起重要的作用。同时对旋律主导地位的重视,有时也导致了减弱和声纵向结构的兴趣,因为其丰富多彩的旋律线条本身就蕴涵着丰富的和声内涵,不需要复杂的和声层进行来“装饰”这些旋律,所以在普罗科菲耶夫的许多作品中,织体透明简单,有时甚至是最简单的二声部单对位的复调织体,即使是三声部或四声部,其中间声部也多为相对独立的自由进行。

在钢琴奏鸣曲中,这些自由灵活的复调织体俯拾即是,不同的复调段落,其自由灵活的着眼点是不同的,有的是在纵向音程上灵活,有的是模仿音程距离和时间距离上灵活,有的是横向线条横向延展上的灵活,有的是在写法上自由灵活等等。这些自由灵活的声部在“纵”、“横”两个方面结合,产生了许多奇异的音响。(见例 31)

下例前面“卡农模进”章节中已有论述,这里论述它的自由灵活的模进步伐和卡农音程距离。首先以模进步伐为例,这里分三个方面论述:第一,从模进原型和模进音组之间的关系来看,高声部模进原型中四个音的音程距离分别为三度、四度、三度;第一个模进音组的四个音的音程距离变为四度、三度、三度;最后一个模进音组其节奏有微变,加入三个16分音符的三连音作为过渡音,其支点音的音程距离变为六度、增二度、小二度。低声部模进原型的四个音音程距离与其模进音组的四音音程距离都不一样。第二,模进步

伐的音程距离灵活多变。以高声部为例,模进步伐分别为上行小三度和上行增五度,低声部的模进步伐分别为下行三度、下行二度。第三,模进的方向发生改变:高声部上行模进,低声部下行模进。以卡农音程为例,第一个模仿声部的第一个音位为下行二度,后三个音为同度,第二个模仿声部下行六度模仿,第三个模仿声部第一个音为下行增四度模仿,模仿声部的后面几个音的音程距离分别为下六度、下五度。

例 31

第三奏鸣曲的展开部



从上面分析可知,模进音程距离、卡农音程距离以及模进原型和模进音组间音程距离都是灵活多变的,这些灵活多变的写法是普罗科菲耶夫复调音乐的一个特点。

例 32

第四奏鸣曲第一乐章的主部



上例选自第四奏鸣曲的主部主题, c 小调, 前八小节为主题的第一部分, 有 4+4 两个重复性的乐节构成; 后面的主题核心材料的展开, 然后低八度重复一次, 其结构为 5+5 两个展开性的部分, 第一次阻碍终止(见 13 小节), 最后正格结束, 可见这段音乐和声清晰、结构严谨(关键点的和声谱例中已标明)。

主题又三个动机材料构成, 即动机材料 a、b、c, 见谱例上标记; a 材料特点是十六分音符后接一个八分音符, 把动机 a 进行简化, 其实它为属音到主音的进行。动机 b 其实为动机 a 的变形, 只是把进行方向由下行改为上行。动机 c 的特点为带辅助音的三音。材料之间的关系清楚后, 声部之间的关系就很容易明白: 乐曲开始就是自由的属音到主音的相隔一个八分音符的模仿; 低声部第三小节最后一拍(材料 a 的变形)起, 自由地模仿高声部材料; 从第八小节始就是主题核心材料的展开, 第八小节的后两拍材料从节奏上看实为材料 a 的变化, 第九小节第三拍低声部自由模仿这个材料, 时间距离为相距一小节的模仿, 从谱例中图示可见, 第九小节的高声部的动机材料 c, 也即^bE—F—^bE, 到低声部简化为两拍的长音; 同时第九小节高声部后两拍 D—G 下行五度, 到低声部(见低声部 11 小节)加上装饰音, 但支点音没变化仍为 D—G, 但方向变成上行四度, 可见这里的模仿极为灵活自由, 材料上进行简单和繁复的变化。通过以上的分析发现, 普罗科菲耶夫在这里充分运用了复调模仿的技术, 同一个材料在不同的声部交错出现, 同时模仿声部的材料总会有些“量”上的变化, 或者减缩、或者装饰等, 这些自由、灵活的声部处理是普罗科菲耶夫复调音乐的特点。

第四奏鸣曲第一乐章主题动机材料处理极为灵活多变: 三个动机材料在不同声部穿插交错, 在不同的高度、不同的时间距离上变化模仿。这种非常灵活非常自由的卡农处理, 在普罗科菲耶夫其它奏鸣曲的主部主题中很难寻见。

例 33

第六奏鸣曲的展开部



上例选自于第六奏鸣曲的展开部开始部分, 高声部材料来自副部主题, 中声部三全音模仿高声部, 但写法上较为灵活自由, 高声部中最后一个音是四分附点音符后接一个全音符, 到中声部就全部变为八分音符, 低声部和弦持续。这种自由灵活的织体写法, 在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中十分多见, 尤其是模仿声部中, 他常把模仿声部的某个参数变化, 使其与开始声部有着微小的变化。

这种灵活、自由的复调思维是普罗科菲耶夫复调技术的一大特点, 在普罗科菲耶夫前辈的俄罗斯作曲家中, 我们也可以找到不愿遵循严格对位技术而又大量使用复调织体的俄罗斯复调大师——柴科夫斯基和穆索尔斯基。采用这种灵活自由的复调技术, 也是他们俩复调技术的特点。柴科夫斯基的复调在他音乐作品的发展中起到极其重要的功能作用, 如促使音乐组织紧张运动的戏剧性手法的作用。在柴科夫斯基的作品中, 凡是与精确重复的复调成份有关的都很少见, 如他的赋格中很少运用固定对题, 这一点是区别于另外一些俄罗斯复调大师, 如格林卡、塔涅耶夫、格拉祖诺夫等。他的复调技术非常丰富, 非常灵活, 他从不按规矩采用一种或另外一种艺术手法, 而是从发展思想内容出发自由的运用它们, 并且要求具有独创性, 在这他的《第四交响曲》慢板乐章和《第六交响曲》的第一乐章都有明确地体现。穆索尔斯基是一位大胆的革新家, 对一些传统技术曾提出尖锐的批评。复调形式特别传统, 特别定型, 穆索尔斯基对它不会产生兴趣。他在运用复调技术时, 常常突破严格对位的限制, 尤其在他的声乐作品中, 为了灵活地反

映声部语言的音调变化，常自由灵活地处理声部间的音程关系，如他的模仿到处是自由的，往往只模仿一个节奏旋律音高等等方面总是有变动。

当然除了上述的十种以外，还有一些比较特殊的对位形式，如下例的八度双层复合对比二声部。

例 34

第八奏鸣曲第一乐章连接部

上例选自于第八奏鸣曲第一乐章再现部中的连接部，音乐可分为六个声部，其中，第一和第四、第二和第五声部旋律基本相同，只是低八度陈述，所以这四个声部其实为两个声部，且为对比式的二声部，这种写法在管弦乐曲中十分常见，配器中为强调某一或几个声部，常在同一乐器组或不同乐器组用一个八度或几个八度来重复这个声部，这样就形成了上例这种八度重复的对比式二声部，可见，这里带有明显的管弦乐创作思维，在古典和浪漫派钢琴作品中这种复调写法不多见。高声部旋律以一个下三度的二音动机音型为主，五次下三度模进，构成一条气息悠长的旋律线条，低声部也是在一个三音动机——两个八分音符后接一个四分音符的基础上，多次非严格节奏模进。因为模进，调性动荡，首先建立在 C 小调上，后经过了^bC—^bF—A—^bA—D 等调性，体现连接部调性动荡不明的曲式结构特点。

三、总结启示

通过分析和研究普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲的复调音乐，我们可以得出这样一个结论，即普罗科菲耶夫独具魅力的音乐作品不仅具有创新性，同时还深深地扎根于传统。这两种新、旧思维融汇贯通，孕育出了独具个性的音乐。作曲家自己将这种风格总结为“创新的纯朴”^①，这里的“纯朴”就是继承古典传统，

即欧洲古典传统和俄罗斯古典传统;而“创新”指在坚持传统的基础上,超越平淡庸俗,努力创作出反映现代人情感的音乐。可见,传统和创新思维的相互交融是其复调音乐的一大特点,全文就是以这种新旧交融的创作思维为契机,通过剖析普罗科菲耶夫复调音乐中的各个技术参数,了解作曲家如何在复调音乐创作中推陈出新。

传统复调技术纷繁复杂,但从前几章的分析可知,普罗科菲耶夫并没有在钢琴奏鸣曲中运用许多技术复杂的复调段落,如卡农、减缩或扩大倒影、无终卡农、卡农模进等,我们也难在其中找到赋格段,更无从谈论赋格曲。普罗科菲耶夫偏爱简单、明晰的对比复调,在他的钢琴奏鸣曲中,绝大多数都是这种类型的对比复调。普罗科菲耶夫喜欢这种自由、洒脱的音乐形式,这种喜好促使他在创作中运用对比复调或模仿复调时,基本不会考虑运用古典严格的对位技术,而是自由、灵活地处理各声部的音程。

从普罗科菲耶夫的第一钢琴奏鸣曲(Op1)到第九奏鸣曲(Op103)中,复调因素始终在两个方面发生着显著的变化:第一,复调因素越来越多。第一奏鸣曲基本是主调织体,很难从中找到复调织体,而接下来的几号作品中,复调思维的运用就越来越广泛了,最典型的例子就是具有现实主义意义的三部曲——第六、第七、第八奏鸣曲(又被称为“战争奏鸣曲”)。这三部奏鸣曲中有很多复调段落,其艺术构思复杂、深刻,艺术表现力强、鲜明。第二,在强调复调思维创作的同时,音乐的创作技法越来越简单明了。即旋律越来越趋向自然音化,节奏越来越简单,和声越来越单纯,声部结合越来越严谨,表达的感情越来越直接、真挚。以第七奏鸣曲为例,该曲第一乐章的副部主题,调性变化快,调式复杂精美,节奏变化较多,交替使用不太常用的9\8拍和6\8拍;在第八奏鸣曲中,第一乐章的主部主题调性明确,句法工整,中间插入远关系调和弦,色彩丰富,离调频繁,心理刻画细致,较之例3技法上相对简朴;第九奏鸣曲第一乐章的主部主题使用了“一贯使用的明亮的自然音体系——C大调”,^②使用的变音极为单纯,只是在中间插入了一些平行音程,辅助主旋律,且功能非常明确,较之第七和第八奏鸣曲,第九奏鸣曲手法是非常古典的。

分析普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中复调音乐可知,作曲家绝非“随意”运用复调音乐创作技法,而是这种技法与特定的情感表现相联系;同时,我们还能够从中获知,普罗科菲耶夫音乐创作中的美学追求,即如何从传统中汲取养分,以及如何在此基础之上有所突破。

1.运用复调织体,在音乐形象的塑造上,与主调织体形成鲜明对比。如第六奏鸣曲第一乐章的副部主题,它与主部主题在形象上有着巨大的差异:主部主题节奏生硬机械、和声复杂,塑造了粗野、强暴、毫无人性的敌军形象;副部主题陈述极其简单,前几小节自然音体系,八度齐奏,音乐中流露出一种深沉忧郁,羞涩纯朴的气质,极具人性化。同理第七奏鸣曲的副部主题优美抒情,雅致温柔;而主部主题“惊雷轰鸣似的骇人听闻”,^③节奏单一、调式和声复杂、调性变化频繁,塑造凶狠残暴的形象。

2.运用复调织体,在表现音乐情感上具有独特的效果。九首钢琴奏鸣曲中,乐曲进行到感情细腻、深沉处时,多用复调来陈述,并常带有速度的变化,多用中板和行板或小行板,普罗科菲耶夫已把这种传统的复调织体进行了深化,让它与特定的情感表现联系在一起。例如第六、七钢琴奏鸣曲第一乐章的呈示部,尤其是第八钢琴奏鸣曲的第一乐章基本是由复调织体组成。

上述所有谱例分析中,还有一点值得特别注意的是:普罗科菲耶夫复调织体中的每一条旋律几乎都具有歌唱性,即使是辅助性的声部旋律也一样委婉动听。普罗科菲耶夫把多条歌唱性的旋律有机结合在一起,构成极具特点的“重唱式”复调。在这种复调音乐中,每条旋律都具有歌唱性,它们通过复调技法结合在一起从而获得独特的表现力,善于表达真挚情感。这种复调织体一方面简单透明,另一方面又因为要与节奏、复杂的调式和声相联系而显得复杂艰深。

3.通过对复调音乐的分析,可以找寻其创作中最重要的思维脉络。古典传统创作思维在普罗科菲耶夫的创作中占据重要的地位。上面重点列举了十种不同形式的创作技法,其中所涉及的谱例分别从两个方面来陈述:第一、分析乐谱,找出有特点的、不同于传统的地方;第二、依此乐谱为基础,从欧洲古典传统乐曲中找出与之相对应的谱例,两者相比较,论述作曲家深厚的传统情结以及突破传统的创新意识。在作曲家创作的各个时期中,传统思维始终影响着作曲家。对其创作的各种体裁的音乐具有巨大的指导作用,而那些极具创新思维的作品也很容易地找到它的传统母体,如钢琴套曲《瞬间》、《第三钢琴协奏曲》、《托卡塔舞曲》、《古典交响曲》等等。

（二）启示

分析普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的复调思维及其技法会对我们当代的音乐创作有很多借鉴意义。除了吸收其中的复调技术外,还可以吸收和学习普罗科菲耶夫的美学追求,如何处理古典音乐、民间音乐及现代音乐的关系;在创作中如何实现继承和创新、古典和现代、民间和现代的完美统一;如何在统一中体现现代人的真实情感等。其中最为重要的是,学习作曲家是如何对待传统创作思维的。作曲家曾不止一次提出:传统创作思维是他“取之不竭,用之不尽”的宝藏。坚持传统创作思维,并在传统思维的指导下进行突破、创新,这一点对于我国目前的专业音乐创作领域具有极其重要的指导意义。

自上个世纪 80 年代来,随着国门的敞开,我国专业音乐创作领域发生重大的改变,作曲家可以较为自由地学习国外最先进的创作理念和音乐作品,这对于封闭很久的中国音乐来说,无疑是一味强烈的兴奋剂。国外先进的创作理念对中国专业音乐创作产生深远的影响,它有力地促进了我国专业音乐的进步。但是,我们也应该看到,在学习和研究西方先进创作理念的同时,也产生了不少问题。

学习和研究不够彻底是一个比较重要的问题。当然,问题的产生也有它独特的时代背景因素。在专业音乐学习和创作的“链条”中,出现“断层”。文革前,受特定历史条件的限制,中国专业音乐的学习和创作的主要对象为古典主义乐派、浪漫主义乐派以及本民族的音乐,研究和学习的宽度和广度较为狭窄。印象派音乐以及一些后浪漫派的音乐是不可以学习和研究的。可见文革以前,中国专业音乐学习和研究出现严重的“断层”,印象派、第二民族乐派、新古典主义乐派、新维也纳乐派等乐派的作品以及创作理念并不为国人熟悉,更别说后来出现的一些先锋派的音乐和创作理念了。文革后,随着国门的敞开,不同流派、不同风格的作品以及不同创作理念蜂拥而至。为了与中国国情相适应,中国专业音乐圈开始进行大规模地专业“补课”。首先,学习印象派和第二民族乐派的创作理念和作品,其中以德彪西、巴托克和斯特拉文斯基的作品为代表(其中斯特拉文斯基又是新古典主义代表人物),上世纪八十年代中期甚至出现了“巴托克热”,产生了一批高质量的理论著作,如《音乐论丛第七——巴托克研究》(主编为天津音乐学院的许勇三教授)。其次,学习和研究新维也纳乐派的作品,以勋伯格、贝尔格、威伯恩德作品为代表。研究和创作的代表人物有罗忠镕、郑英烈、高为杰、陈铭志等,产生了一些高质量的序列主义音乐的作品,如《涉江采芙蓉》(罗忠镕作)、《八首钢琴小品》(陈铭志作)。再次,随着西方一些“先锋派”创作理念和作品的传入,一批新生代的作曲家开始关注世界最前沿的作曲家和作品,其中前期以克拉姆为代表,后来以潘德列斯基、卢托斯拉夫斯基等为代表,当然还有日本的三木稔、武满彻等。研究和创作的代表人物有谭盾、瞿小松等。

这种时代因素导致了专业音乐的学习和创作中出现“断层”多、学习时间少,从而也就使得理论学习上的准备不充分。文革前和文革中以学习和研究古典浪漫主义时期和前苏联一些现代作品,文革后突然跳到西方“先锋派”音乐,中间学习的准备时间和消化时间不够充分,学习深度和广度不够,学习和研究不够系统和细致。如果研究一下二十年来中国音乐期刊和出版的专著,就能清晰地看到这种现象。可见,文革后的中国专业音乐创作在取得瞩目成就的同时,也存在着问题。更为重要的是,这个问题现在仍然继续存在,并且在某一面上,它会继续影响我们的专业音乐创作的发展。所以我们必须努力学习和研究各个时期各个流派的创作理念和作品,切勿出现专业学习和研究领域中“断层”现象,不能重蹈以前时代的覆辙了。

把普罗科菲耶夫受教育的历程和其美学追求与当动作曲家进行比较,我们很容易发现在传统音乐的教育这一方面我们有所欠缺。俄罗斯现当代作曲家都接受过最正统最严格的古典音乐的教育和熏陶,阅读一下“新俄罗斯三杰”^④的传记也能明白这个道理。“旧俄罗斯三杰”^⑤“新俄罗斯三杰”在谈到他们的创作经验也强调了传统技术和传统思维的重要性,这些坚实的传统创作思维是他们成功的基础。而我们受特定时代条件限制,在某一个时期接受的传统教育可能不如他们严格或正统,但在创作思维上我们可以坚信传统技术和传统思维的巨大能量,我们可以无限地缩小之间的差距。

随着时间的推移,“传统创作思维”的范畴会越来越广,在一个阶段被认为是“先锋派”的音乐在另一个阶段可能要被归结为“传统”音乐的范畴,在音乐逐渐向前发展的过程中,这些“传统创作思维”的音乐起到十分重要的作用,成为历代音乐发展不可或缺的部分。后来的作曲家都会从这些“传统创作思维”中找到自己所需的“营养”,在它“滋养”下,进行突破和创新,推动音乐的繁荣。

我们生活在一个信息爆炸的时代,这是一个提倡个性、讲求创新的时代。在这样一个大环境中,我们每天都会耳闻目染许多新奇的事物,产生很多新鲜的想法。作曲家们更是会将这些具有新意的想法付诸于创作实践中。在这样的时代条件下,任何“标新立异”都是可行的。一首新艺术作品的好坏,其评价标准很大一部分定位在其“新”的程度上,“创新”的思维被提升到一个无以复加的高度上。在这样的环境下,评价一部作品时人们有时很容易过分看重这部作品是否具有“新意”。即使是最伟大的勋伯格偶尔也如此,他在评价其弟子贝尔格的作品时,指责贝尔格作品新意不够,为此,师徒二人在创作追求上有过激烈的争吵^①。目前学习和创作过程中一个问题就是过分强调“创新”思维而在某种程度上忽视传统创作思维,而要解决这个问题,我们必须具有足够的意识去学习和研究传统音乐。

从上述10个方面的研究可知,他的复调音乐创作中的每一次突破都能从传统思维中找到来源。所以对于我们目前的创作来说,坚持学习传统音乐显得格外重要,也只有在传统思维的指导下我们才能做到创新。否则,任何突破和创新都会成为“无本之木”、“无源之水”。在音乐发展的各个“路标”中,每一个“路标”都记录和论证了传统创作思维毋庸置疑的重要性。

坚持传统,学习和研究传统,并在此基础上进行突破——这是研究普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲复调思维及技术的终极目的。

注释:

- ① 涅斯奇耶夫著,徐月初、孙幼兰译:《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》之《苏维埃音乐的道路》,文化艺术出版社,1987年版,第4页。
- ② 涅斯奇耶夫著,徐月初、孙幼兰译:《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》之《普罗科菲耶夫的风格特征》,文化艺术出版社,1987年版,第309页。
- ③ 涅斯奇耶夫著,徐月初、孙幼兰译:《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》之《第七奏鸣曲》,文化艺术出版社,1987年版,第125页。
- ④ “新俄罗斯三杰”指杰尼索夫、斯尼特盖、古巴杜利娜。其中杰尼索夫、斯尼特盖已去世,古巴杜利娜现定居德国。
- ⑤ “旧俄罗斯三杰”指普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、哈恰图良。
- ⑥ 这段轶事记录在著作《Soundings——Music in the Twentieth Century》第51页 Glenn Watkins 著

主要参考文献书目:

一、专著及论著:

国外部分:

- 1、拉利萨—丹柯著:《普罗科菲耶夫》,人民音乐出版社。
- 2、《The New Grove——Russian masters2》
- 3、《Twentieth Century Music》Peter Yates GREENWOOD PRESS PUBLISH1980
- 4、徐月初、孙幼兰译:《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》,文化艺术出版社,1987年版。
- 5、[美]马迪斯,蔡松琦译:《二十世纪的音乐语言》,人民音乐出版社,1992年。
- 6、[美]彼得·斯·汉森著,孟宪福译:《二十世纪音乐概论》,人民音乐出版社,1981—1986年。
- 7、[美]库斯特卡著,宋瑾译:《二十世纪音乐的素材与技法》,人民音乐出版社,2002年。
- 9、普罗托波波夫著,徐月初译:《复调音乐史》,漓江出版社。

国内部分:

- 1、于苏贤著:《复调音乐教程》,人民音乐出版社,2001年。
- 2、徐孟东著:《20世纪帕萨卡里亚研究》,人民音乐出版社,2003年。
- 3、姚恒璐著:《现代音乐分析方法教程》,湖南文艺出版社,2003年。
- 4、于苏贤著:《20世纪复调音乐》,人民音乐出版社,2001年。
- 5、于苏贤著:《申克音乐分析理论概要》,人民音乐出版社,2001年。
- 6、沙汉昆著:《旋律发展的理论和应用》,上海音乐出版社,1996年版。

(下转第103页)

要是体会胸前这个弹性空间。这种空间感觉使上下左右前后都有相当大的张力。上下好象有一个气柱,左右前后好象有一个弹性可大可小,形状可圆可扁的金属圈,它把肌肉活动、气息活动结合起来,使整个与演奏相关的环节形成一个以腰(或臀部)为总支点、两肩为主要分支点的,牵一发能动全身的有机整体,使之真正能够做到全身贯通并且达到人琴合一,奏出浑厚优美和多变的音响效果。

空间感从张缩的角度看,奏拉推弓分别为左右较大幅度的张缩;奏里外弦分别为较小幅度的缩张;拉外弦是大张加小张;推外弦是大缩减小张;拉里弦是大张减小缩;推里弦是大缩加小缩;外弦强奏时前后的张力加大;弱奏时前后的张力减小;里弦强奏时前后收缩力加大;弱奏时前后收缩力减小。从空间形态变化的角度看,它可以左右开、前后合,左右合、前后开;也可以前后左右同时合,同时开,它们都

~~~~~  
(上接第 98 页)

7、姚恒璐著:《二十世纪作曲技法分析》,上海音乐出版社,2000 年。

## 二、论文:

- 孙云鹰:《对中国民间支声复调的初步探讨》,《人民音乐》,1957 年第 5 期。
- 郭新:《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的主题研究》,《中央音乐学院学报》,1988 年第 3 期。
- 赫勒波夫,翟学文译:《普罗科菲耶夫和声的现代特点》,《音乐译文》,1981 年第 2 期。
- 刁培华:《普罗科菲耶夫钢琴创作的重要特征》,《外国音乐参考文献》,1983 年第 6 期。
- 秦西炫:《普罗科菲耶夫的创作道路》,《人民音乐》,1987 年第 1 期。
- 克雷然诺夫:《普罗科菲耶夫第二钢琴奏鸣曲的系统研究》,《音乐学习与研究》。
- 郑中:《普罗科菲耶夫〈古典交响曲〉的创作特征》,《交响》,1995 年第 4 期。
- 朴英:《普罗科菲耶夫的和声手法》,《乐府新声》,2002 年第 1—2 期。
- 杨勇:《固定旋律在复调音乐发展中的作用》,《音乐研究》,1985 年第 4 期。
- 马惠文:《我国传统音乐中复调性特征初探》,《音乐探索》,1992 年第 1 期。
- 罗新民:《复调节奏的一般特征》,《音乐探索》,1989 年第 2 期。
- 朱世瑞:《中国传统音乐中的复调因素和现代专业音乐中的复调因素》,《人民音乐》,1987 年第 8 期。
- 杨华:《传统复调作曲中的唯理倾向与 20 世纪音乐的理性思维》,《乐府新声》,1989 年第 4 期。
- 孙博:《主调旋律与复调旋律的思维方式和时代落差》,《乐府新声》,1999 年第 1 期。
- 杨捷:《20 世纪复调音乐的新观念》,《黄钟》,1989 年第 3 期。
- 陈铭志:《对复调思维的思维》,《中国音乐学》,1989 年第 2 期。
- 林华:《色彩复调》,《中国音乐学》,1986 年第 4 期。
- 龚晓婷:《复调语言形式的发展与演变》,《中央音乐学院学报》,1998 年第 4 期。
- 林华:《苏联现代音乐中的复调》,《中国音乐学》,1989 年第 2 期。
- 孙云鹰:《谈民族风格对比二声部》,《中国音乐》,1982 年第 1 期。
- 陈铭志:《新时期音乐创作中的新织体》,《音乐艺术》,1998 年第 3 期。

(完)

[责任编辑:吴新伟]

能产生有效作用与琴弦的力量。而保持胸前空间的一定弹性和张力(有时需要较大的弹力和张力)充分发挥脊柱和气柱的伸缩作用,则更能产生较稳较深的音响效果。一般是上述三种情况兼而有之,根据需要有所侧重。

以上简单解释了有关二胡基本功训练的七个关键词,实际是提出了七项基本要求。前两个:搭上去、悠起来,是解决人与琴的力学关系和左右手基本用力方法的;方向感、量感、过程感是针对左右手运弓运指等演奏动作提出的既概括又具体的三项要求;后面两个:对称感、空间感,则是从两手配合、两手与身体其他部位的配合以及与气息活动相配合的两项基本要求。笔者认为,读者如能够将这七项要求一一付诸演奏实践,你的基本方法就会更科学,基础打的就会更牢,继续学习起来进步就会更快。

[责任编辑:吴晓丹]