

刘楠

席曼诺夫斯基《钢琴奏鸣曲》和声语言研究

摘 要: 席曼诺夫斯基的三首钢琴奏鸣曲分别是其前三个创作时期的重要代表作,在音乐风格上各不相同。本文以这三首钢琴奏鸣曲为研究对象,通过对三首钢琴奏鸣曲中和声技法的逐一分析,并比较三首钢琴奏鸣曲在和声语言上的不同之处,并进一步探寻其和声语言及调性思维变化的内在联系。

关键词: 席曼诺夫斯基 钢琴奏鸣曲 调性思维 和声语言

卡罗尔·席曼诺夫斯基(Karol Szymanowski)被称作波兰的“现代音乐之父”,并被认为是肖邦之后波兰最伟大的作曲家之一。他从传统的肖邦风格出发,在尝试了各种风格和技法后,最终打开了波兰现代音乐创作的大门。在席曼诺夫斯基的音乐创作中包含三首风格迥异的钢琴奏鸣曲,分别反映出他前三个时期^①的音乐风格。

迄今为止,这三首钢琴奏鸣曲已经引起国外的学者的关注,从各研究成果出现的年代来看这三首钢琴奏鸣曲曾在上世纪八十年代被学者加以分析和研究,主要代表研究成果有:《Stylistic evolution in Szymanowski's three piano sonatas》、《The piano sonatas of Karol Szymanowski》,之后直到 2010 年有被再次引入学者的研究视野,代表性成果有《Piano Sonata No. 3, Op. 36 by Karol Szymanowski Musical and historical influences》。这三篇重要的研究成果分别从风格、动机发展以及音乐与历史的影响几个方面对席曼诺夫斯基的三首作品进行了研究与阐述。而作为三个时期不同音乐风格的技术保证之一,和声语言的变化发展成为这三首钢琴奏鸣曲不可忽视的重要方面。因此,本文将以此三首钢琴奏鸣曲为研究对象,着眼于作品和声语言的运用,通过对其和声技法的分析研究,比较三首作品在和声技法上的不同点,并进一步探寻其和声语言及调性思维变化的内在联系,进而窥见作曲家在和声语言方面的变化发展历程。

一、《第一钢琴奏鸣曲》的和声技法特点

席曼诺夫斯基的《第一钢琴奏鸣曲》作于 1903-1904 年,是作曲家学生时代的作品,这首钢琴奏鸣曲曾在沃夫举办的纪念肖邦诞辰一百周年钢琴比赛上获得过头奖。该奏鸣曲为 c 小调,传统的四乐章结构:奏鸣快板乐章、慢板的第二乐章、小步舞曲乐章以及最后的赋格乐章。第一乐章,采用了传统的奏鸣曲式结构,c 小调;第二乐章,^bA 大调,复合再现三部曲式,再现时有减缩;第三乐章,^bE 大调,同样为复合再现三部曲式,且带有一个 14 小节的尾声;第四乐章为二重赋

^① 席曼诺夫斯基一生共经历过四个创作时期,分别为:波兰时期(1901-1907)、维也纳时期(1907-1913)、印象主义时期(1914-1919)以及民族主义时期(1920-1937)。

收稿日期:2015-01-20 中国分类号:J614.1

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2015)01-0062-10

作者简介:刘楠(1984-),女,博士,山东理工大学音乐学院教师(淄博,255049)。

格,c小调,在赋格的再现部出现之前插入了第一乐章的主部主题,进一步增强了首尾乐章间的联系。

《第一钢琴奏鸣曲》在和声语言上比较传统,作曲家对和声音响的探求并没有超出传统大小调体系的和声思维,在本文笔者仅将笔墨着重于那些和声运用上比较有特点的并能够预示后两首钢琴奏鸣曲中的某些和声处理手法。

(一)省略音和弦与分裂音和弦的运用

省略音和弦在传统和声的运用中并不罕见。在很多小步舞曲的三声中部部分,常由于织体的需要而省略七和弦中的一音。另外,省略五音的属七和弦与属九和弦也十分常见。但席曼诺夫斯基对省略音和弦的运用并不限于以上几种传统的情况。

谱例1是《第一钢琴奏鸣曲》开始的四个小节,为主部主题的第一个乐句,它作半终止停在属七和弦上。乐曲开始第二拍上的属三四和弦省略了导音,其音响相对柔和,之后七音的解决使得第二小节的主和弦获得了两个三音,增强了主和弦的紧张度。这样细微的处理与传统语汇相比,在音响上取得了一种细微的差别,符合乐曲开始的音响基调。

谱例1. 第一钢琴奏鸣曲第一乐章,第1-4小节

Allegro moderato $\text{♩} = 120$

mf

[C] ts D₇ t tsVI₇ D₇ Dvii₂ tsVI₆ tsVI₇ (s₇) TsVI₇ D₇

分裂音和弦是指“一个或更多的由和弦成员音分裂出来的小二度音附加到和弦上而形成的特殊的附加音和弦”。^②分裂音和弦在席曼诺夫斯基早期的音乐创作中并不常用,但在《第一钢琴奏鸣曲》的第一乐章中还是能够发现该和弦的踪影。

谱例2.

340

ten. pp poco cresc. mf rit.

[bA] tsVI s₆ (S₁) s₇ (7₁) T₄ D₇ T₆ S₆

谱例2是《第一钢琴奏鸣曲》第二乐章中的再现部分,为了获得与主题呈示时的不同音响,作曲家使用了分裂音技术。谱例2中第二小节第一拍后四分之一拍的分裂音还原A音由中声部的音型陈述出,第二拍后半拍上的还原A音更加明确了其作为和弦组成成员的地位,它与^bA音共用相同的符干,由于^bA音、A音以及下方的^bB音同时发声,在听觉上形成了极为不协和的音响效果。

(二)源于传统又别于传统的和声进行

在传统和声中,常见的根音相距三全音的和声进行多见于那不勒斯和弦到属和弦的进行,并且作为一种特性用法,允许二者在低音声部形成的增四、减五度。在《第一钢琴奏鸣曲》第二乐章中,作曲家将这样的进行做了更为细致的处理,并且将其置于重要的结构点上。

② 库斯特卡著,宋瑾译:《20世纪音乐的素材与技法》,人民音乐出版社2002年5月版,第42页。

谱例 3.

Adagio $\text{♩} = 63$ Molto tranquillo e dolce

pp dolce e tranquillo

legatissimo

[bA] T TSvi Dvii⁴ T₆ Dvii₆ D₃ T₆ Sii₆ tsVI [A] [bII₆ D]

谱例 3 是《第一钢琴奏鸣曲》第二乐章开始的四个小节,这是主题的第一个乐句。从表面上看,这个乐句停在主调的 $\flat\text{VI}$ 级三和弦上,并由调式的 II 级六和弦引出,形成了根音相距三全音关系的和声进行,并成为结束这一乐句的终止式。但事实上,这是作曲家刻意处理的在远关系调上的离调半终止,即将乐曲的第一个乐句结束在那不勒斯调的属和弦上,形成那不勒斯调上的“ $\flat^{\flat}\text{sii}_6\text{-D}$ ”的和声进行。这一特殊处理带来的色彩变化增强了这一慢板主题的抒情性。

(三)半音平行下行的六和弦

平行六和弦是传统和声中常用的一种和声进行,但对其运用往往在多见于自然音范围内,而席曼诺夫斯基则比较钟爱于将六和弦作半音的平行下行,使其成为其乐曲中的一种色彩性手法,其意义与下行的半音阶没有本质上的区别。

谱例 4.

152

15

[C] K⁴

(D) (Dvii₇/D) D₉

谱例 4 是《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章再现部中主部主题再现后的一个三小节的片段,主部主题在终止四六和弦上进入,其整体的和声进行是一个被装饰了的终止式进行。在 152 小节处的终止四六和弦延长时,作曲家首先在低声部运用了上行的半音阶,153 小节出现了属六和弦的音响,紧接着运用半音下行的平行六和弦到达属九和弦。

通过以上分析,可以看出《第一钢琴奏鸣曲》在创作上沿袭了传统大小调体系的和声语言,但是从作曲家对和弦材料的细致处理、对新的和声进行的尝试以及对色彩性手法的重视均可以体现出作曲家在和声音响方面的探索 and 追求。

二、《第二钢琴奏鸣曲》的和声技法特点

席曼诺夫斯基的《第二钢琴奏鸣曲》作于 1909-1911 年,是作曲家受到晚期浪漫派时期德国风格影响的阶段。乐曲由钢琴家鲁宾斯坦首演,之后成为包括李赫特在内的许多钢琴家的保留曲目。这首钢琴奏鸣曲仅由两个乐章构成,第一乐章快板,A 大调,再现省略主部奏鸣曲式结构;第二乐章采用了变奏曲与赋格的形式,A 大调。

《第二钢琴奏鸣曲》在和声语言上较《第一钢琴奏鸣曲》有了很大的改变,如和声语言的高度半音化、织体的复杂化、展开性的写法贯穿全乐曲等。在和声方面,包括和弦材料、和声进行以及乐曲的调性呈示方式和巩固手法等各方面也十分复杂。

(一)主题的调性呈示手法

从《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题的陈述过程中我们既可以感受到这首钢琴奏鸣曲的

和声语言特点。与《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章那种传统而又鲜明的调性呈示手法相比,第二钢琴奏鸣曲对主调的呈示无疑显得更加隐晦和曲折。谱例 5 是该主题的第一个乐句。

谱例 5.

1 Allegro assai. (Molto appassionato.) Karol Szymanowski, Op. 21.

[C] Dvii₂ D₇ [A] S D₆/D Dvii₂ D₇

此主部主题的材料是一个上行分解的减七和弦(第二小节右手声部八度的 $\sharp c$ 音可以理解为经过音),低声部与旋律声部呈反向运动,是一个由 $\sharp G$ 音开始的半音下行线条,并第三小节的前两拍到达主调 A 大调的属七和弦。开始的乐句既没有出现主和弦,也没有出现传统的正格或变格进行,在整个主部主题的陈述过程中,作曲家均刻意的规避了主和弦的出现,使得和声的进行始终处于流动和发展的过程之中。另外,由于旋律线条为减七和弦的分解,而减七和弦的调性归属十分模糊,使得乐曲的主调直到第三小节的属七和弦处才被表示出来。

(二)复合和声思维的运用

复合的和声思维在传统和声中多见于持续音声部与上方进行的和弦在功能上发生矛盾时,在《第二钢琴奏鸣曲》中复合思维更多的是源于左右手声部织体层次的对比,由于和弦进行与旋律声部的关系越来越分离,最终形成鲜明对比的两个不同层次。

谱例 6.

172 calando

f dim. p dolce

[A] (DDvii₇/D D₇/TSvi)

V₇(3!) Dvii₇/S D₇/Sü D₇ D₇// D₇/D/D V₇(3!) Dvii₇/S Dvii₄

Dvii₅ (IV^(3!)) (TSvi₇) (D₇/S) (S)

谱例 6 取自《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章,是乐曲再现部中副部主题再现前的准备段落。这一片段的下方声部是主部主题材料——上行分解的减七和弦,而上方声部的一系列和弦十分丰富并形成了一系列与低声部呈反方向的和声运动,体现出明显的复合和声思维。缜密的功能逻辑体现在这一片断中,上方声部自身体现出的功能逻辑与两层对比的织体结合后体现出的功能逻辑相辅相成。谱例 6 中最下方的标记表明了下方声部分解进行的导七和弦,未加括号的一行标记为上方声部和声进行所体现出的功能逻辑,括号中的标记则表明的是下方声部的和弦音与上方声部的和弦音在音响结合上带来的功能逻辑意义。

(三)对完整半音阶的和声处理手法

由于调性的极度扩张,使得十二平均律中的每个半音都在乐曲中获得了重要的地位,半音阶似乎成为了这首奏鸣曲的“调式基础”。乐曲中的半音化的声部进行随处可见,半音化线条对和声进行的控制也十分明显,以整个半音阶作为低声部控制着和声进行的做法也能在乐曲中见到。

谱例 7 是《第二钢琴奏鸣曲》第二乐章变奏七中的片段,整个段落建立在 $\sharp C$ 的属持续音上,

223

ff *p(sub.) molto cresc.* *accel.* *cresc. molto*

D₉ tsVI, D₇⁹/Su D₇//属主音 D₉ tsVI, D₇⁹/Su D₇//属主音 D₉ tsVI, D₇⁹/Su

D_p [A] D₇⁹ wDvii⁹/D [C] D₇⁹ wDvii⁹/D [E] D₇⁹ wDvii⁹/Su

[b] wDvii⁹/Su [D] wDvii⁹/Su

(四)和声进行中隐含的对称思维

226

Furioso.
8

a tempo

poco riten. *sf* *fff* *riten.* *fff* *ff sempre* *ff*

[F] b¹II Dvii³ t⁶*sii₇/b¹II b¹II s⁴₇ [t D Dvii₇] [b^bII b^bII s⁶₄] [A tsVI] [F] sii₇] D₆ DDvii₇/D D₆

diminuendo e rallentando

attacca

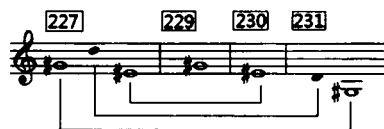
DDvii₇/D D₆ DDvii₇/D D₆ tsVI sii₇ Dvii₇/D

66

的延长,两处之间插入的是对 sii_7 和弦进行延长的装饰性和声材料。这里的装饰由和声语汇“ $\text{D}_6\text{-DDvii}_7/\text{D-D}_6$ ”担任,它是常用和声语汇“ $\text{T-Dvii}_2/\text{D-T}$ ”的扩展。

更重要的是,这一片断的各骨干音相互之间还体现出了明显的镜像对称思维。谱例 2-4 中 227 小节中 sii_7 和弦之后的 d^2 音可以理解为 sii_7 和弦的和弦音转换,巧合的是,在第 231 小节 $\sharp\text{G}$ 音之前,作曲家改变了装饰材料最后两个音,因而在 231 小节的强拍上出现 d^1 音;此外,在 227 小节出现过的 $\sharp\text{E}$ 音恰好是 230 小节成为最后一音。这些音的设计体现出了明显的镜像对称思维。谱例 9 是该镜像思维的图式。

谱例 9.



从上文中的论述中可以发现,《第二钢琴奏鸣曲》将德国晚期浪漫派风格的和声思维与和声语言发展到了极致,再继续沿着这条思维向前发展就会进入到将调性彻底瓦解的境地,但席曼诺夫斯基并未如此,另外一种调性观念与和声手法在《第三钢琴奏鸣曲》中充分体现了出来。

三、《第三钢琴奏鸣曲》的和声技法特点

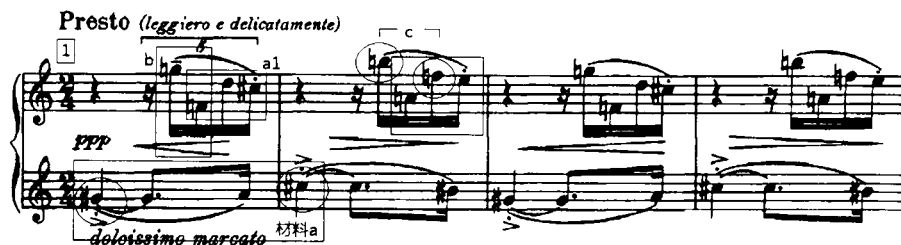
《第三钢琴奏鸣曲》作于 1917 年,这首奏鸣曲中作曲家努力的探索将其新风格的音乐语言置于传统的曲式结构之中。乐曲分为四个不间断演奏的乐章:奏鸣曲式的快板乐章、复三部曲式结构的慢板乐章、谐谑曲乐章以及末乐章的赋格。由于乐曲不再采用传统的调性思维,因此四个乐章的调性安排也不再遵循传统的格式,四个乐章的主要调性分别为:“ $\sharp\text{C}、\text{C}、\text{B}、\text{E}$ ”。可见作曲家在此时既比较偏爱小二度的调关系,又对古典的四五度调性布局情有独钟。另外,尽管乐曲的第一乐章的主要调性为 $\sharp\text{c}$,但是作曲家也在第一乐章中的几个重要结构点上强调出整首奏鸣曲的主调 E 大调,并且在第一乐章再现部的主部主题中将 $\sharp\text{c}$ 与 E 以复合调性的方式将二者同时呈现出来。

《第三钢琴奏鸣曲》的和声语言的各方面较前两首均有了本质的变化。本文将从第三首钢琴奏鸣曲的调式基础、核心音高材料对和声语言的控制以及扩大了调性观念三个方面来分析第三首钢琴奏鸣曲的和声语言。

(一)以人工音阶作为调式基础

乐曲最开始陈述出的材料十分丰富,成为乐曲后续发展的基础。如同传统中一样,这些音高材料也源于其所在的调式音列,当然这里的音列不再局限于大小调式或者已有的中古调式,而是作曲家自己设计的人工音列。

谱例 10.

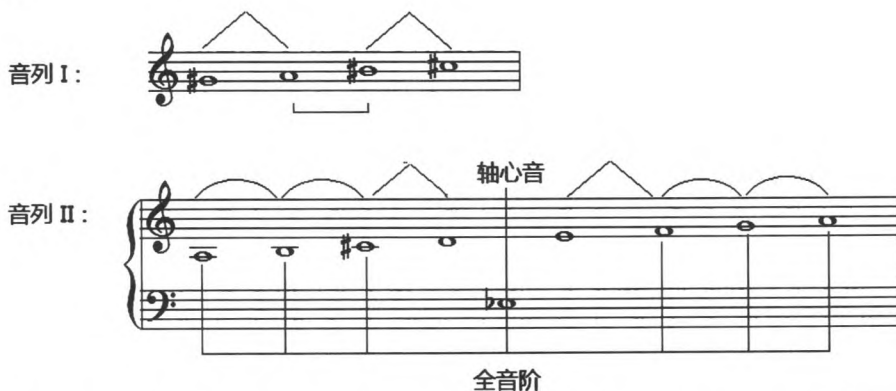


谱例 10 是《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章开始的四个小节。乐曲的旋律线条清晰的呈示在了左手声部,它仅由四个音构成: $\sharp\text{G}、\text{A}、\sharp\text{B}、\text{C}$ 。将这四个音由低到高排列则形成四音音列,它顺次形成了“小二度、小三度和小二度”三个音程,是一个在音程结构上具有镜像对称关系的音列,本文中暂将其命名为音列 I。音列 I 中的材料在整个乐曲的发展中起到了非常核心的作用,即音

列 I 不仅在乐曲横向发展过程中起到控制作用,而且对乐曲纵向和声的构成也有控制作用。

该主题右手声部也陈述了一个音列,这个音列由 A 音作为起始音由低到高排列后所形成的音列与旋律大调音阶结构相同,进一步分析可以发现,这个音列自身呈镜像对称关系,轴心音为 $\flat E$,更为富于逻辑的是,这个轴心音与音列中的前三个音以及后两个音恰好组成一个全音阶,成为乐曲发展的一种重要材料,本文将这一音列命名为音列 II。谱例 11 为音列 I 与音列 II。

谱例 11.



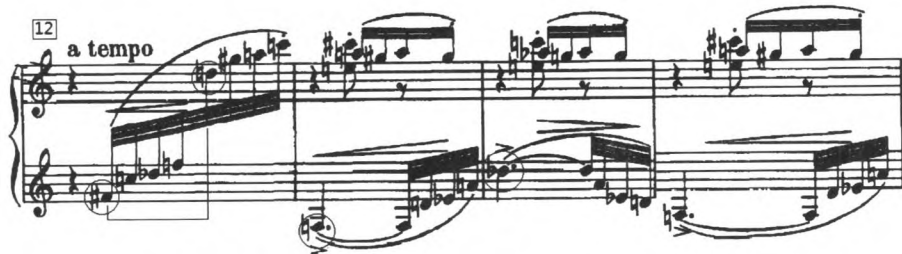
这两个音列的特点是强调两端音程的对称关系。这种对称的思维在《第二钢琴奏鸣曲》中曾有预示,见谱例 8 与谱例 9。在此不复述。

(二)核心音高材料控制下的和声语言

乐曲的核心材料在开始出清晰的呈示出来,谱例 10 中已将不同的核心材料用不同的字母标记:由“ $\sharp g^1$ 、 a^1 、 $\sharp c^2$ ”三个音顺次形成了包括小二度、大三度的音程,将其标记为材料 a;由 g^2 音与 f^1 音形成的大九度标记为材料 b;第二小节中由 b^2 音与 f^2 音形成的三全音音程标记为材料 c。此外,由“ f^1 、 d^2 、 $\sharp c^2$ ”三个音构成的音程与材料 a 相近,形成了大六度(小三度的转位)、小二度的音程,理解为材料 a 的变形,将其标记为材料 a1;在乐曲左手声部两个强拍上的音形成的纯四度音程也源于材料 a,将其标记为材料 a2。

乐曲和声材料的运用均来源于乐曲开始呈示出的以核心材料。本文仅以核心材料 a 和 a1 为例,论述核心材料在和弦材料构成方面的控制作用。谱例 12 截取自《第三钢琴奏鸣曲》第一章主部主题。12 小节中左手声部的第一个音 $\sharp f^1$ 与右手声部的第一个音 d^2 构成了大六度的音程,这个音程源于材料 a1,是材料 a1 中小三度的转位,它控制着主部第二个乐段前半句的旋律声部。13 小节和 14 小节强拍上的音分别将上述音程的两个音向下移动了一个半音。其次,12 小节中左手声部的后三音以及右手声部的后三个音分别是材料 a 和材料 a1。在 13-17 小节的左手声部的后三个音采用了完全相同的音高材料,由小二度与三全音连缀而成,这既是 a 材料的变形,也是将 c 材料三全音与 a 材料相结合的结果。

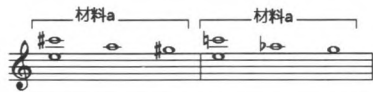
谱例 12.



右手声部在音高材料上的设计也体现了与核心材料 a 的密切联系,15-18 小节的右手声部在内声部有一个 e^2 音的持续音(整首钢琴奏鸣曲的主音,因此作曲家通过将其保持在内声部的方

法将其强调),它与上方的两个音共同构成三和弦,在13、15、17小节E音与上方同时出现的两个音构成A大三和弦,在14、16、18小节E音与上方同时出现的两个音构成的是增三和弦。进一步分析可以发现,事实上这里E音上方的音高材料是材料a的逆行及逆行的移位形式,见谱例13。

谱例 13.



除此之外,在乐曲中作曲家还显示出了另外一种运用材料a的方式。谱例14是乐曲的第45-49小节,这是在主部主题完全呈现之后的连接段落,其目的在于将乐曲引入到一个展开主部呈示段材料的展开性部分。45小节运用了全音阶材料, $\sharp d^2$ 音与 $\times F^2$ 音为辅助音。自46小节开始,材料a开始显示其对这一片段的控制力。

谱例 14.



首先,将该片段中三连音中间的辅助音略去,可以发现,这个右手声部在横向进行上的安排源于核心材料a1和材料a。谱例15将谱例14中右手声部的大三度音层单独抽离出来,其与材料a的关系即能够清晰的显现出来。

谱例 15.



其二,同谱例14中的46小节一样,47、48小节第一拍的前半拍同样出现了四音和弦。将其下方的大三度音程剥离后,可以发现,这三个和弦的上方均为纯五度音程,并且前后均相距纯四度,体现出与主题材料a2的密切联系。

其三,左手声部在音高材料的安排上当然也离不开主题材料的控制,45、46两个小节中出现的低声部线条“ $\flat b^2$ 、 a^1 、 $\sharp f^1$ ”是材料a1的变化形式,46小节低声部的 $\sharp f^1$ 音与紧接着的 d^1 音、 $\sharp c^1$ 音构成了材料的倒影形式。更巧妙的是它与内声部的三度音层也有着密切的联系,谱例16将原谱例还原简化以便于清晰的观察二者之间的一致性。可以发现,下方的两个声部与三度音层中的声部还存在着模仿关系。最开始的模仿出现在低声部和三度音层,之后出现在左手声部的内声部与三度音层,最后三个声部汇合平行下行的四六和弦。

谱例 16.



(三) 扩大的调性观念

从谱例 10 所举的片段中的调性的建立方式和巩固方式来看,《第三钢琴奏鸣曲》不再依靠传统的和声进行来建立和巩固调性, $\sharp c$ 的主音地位并不是依靠和声的支持,而是来源于旋律线条自身所形成的调性结构力。此外,从调性所处的状态来看,在几个调之间游走的现象也十分常见。谱例 17 是《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章中副部主题中段与副部主题再现之间的连接部分,由数个调性清晰的片断组成。一开始,高声部的外声部旋律在 b 小调上,从 107 小节中高声部旋律进入到 bB 大调,108 小节中在 bG 大调上,最后一小节的高声部旋律在 a 小调。可见,其旋律所在的调性不停的游走和转换,而对于各调性片断的建立和调性片断的转换方式与传统的和声方式并不一致,这种形态的调性被很多理论家总结为“泛调性”。

在和声上,低声部采用了三度音程的平行进行来为这一片断营造出丰满的效果,前两个小节的平行进行采用 B 大调的调式音列,106 小节中 $\sharp E$ 音出现时的低声部的调式音列有了 B 多里亚调式的意味。从 108 小节开始,为了保持大三度的音程性质,低声部的平行进行不再限于自然音范围之内。在 109 小节低声部最后一个三度作为例外,它不再保持大三度的音程性质,而变为了小三度,而这一改动使得最后两小节的低声部运动在音程的安排上显示出对称性,即两端为大二度的全音程,中间为小二度的半音音程。

谱例 17.



乐曲中还有十分明显的双调性段落。谱例 18 是《第三钢琴奏鸣曲》副部主题开始的部分,主题运用了对比式复调织体,高声部带有附点节奏的上行线条与下方下行旋律线条相对比,两个旋律线条处于不同的调性上,体现出清晰的双调性的特点,在此处调性的陈述依靠的是旋律线条而不是和声进行。尽管第一行谱表中的旋律线条没有出现完整的调式音级,但旋律线条清晰的表示出该旋律线条的主音为 $b d$,与下方两行谱表中的音相结合,我们可以判断出高声部的旋律线条为 $b d$ 多里亚调式。第二行谱表中的旋律线条为 $b C$ 大调的下行音阶,81 小节中的 d^1 音可以理解为经过音;低声部的持续音支持了调性 $b C$ 大调,等音改写作 B^1 音。在再现部中,副部主题在移高大二度再现,仍保持双调性的形态,奏鸣曲式的特点——调性的服从主要体现在副部的下方调性,即由调中心 B 回到调中心 $\sharp C/b D$ 。

谱例 18.



四、结语——三首钢琴奏鸣曲中的和声技法演变

上文中对三首钢琴奏鸣曲中的和声特点分别进行了分析与论述,若前后比较这三首钢琴奏鸣曲的和声技法特点不难发现它们在以下几个方面的明显变化。其一,在和弦材料方面,由前两首钢琴奏鸣曲均采用的三度叠置和弦发展到第三首钢琴奏鸣曲中以核心音高材料为基础的和音;其二,在调式音列方面,由第一、二钢琴奏鸣曲的大小调式演变至第三首钢琴奏鸣曲中具有对称特点的音列。其三,在和声进行方面,从功能逻辑为主导发展为对多音和弦的纯色彩性效果的挖掘。其四,在调性呈示方式方面则从和声进行陈述调性演变为强调中心音的调性陈述方式。

总体来说,这些变化是由于作曲家的调性思维发生了变化。调性思维的变化并不是突然的,它又源于和声语言的发展。事实上在第二、三钢琴奏鸣曲中的很多和声现象在第一、二钢琴奏鸣曲中均有所预示:《第一钢琴奏鸣曲》中出现过的分裂音和弦在《第二钢琴奏鸣曲》中得到了较为广泛的运用;用作装饰的下行半音的平行六和弦在一定程度上预示了《第三钢琴奏鸣曲》中色彩性的平行进行。《第二钢琴奏鸣曲》中的复合和声思维预示了《第三钢琴奏鸣曲》中的双调性片段,而《第三钢琴奏鸣曲》中具有对称思维的调式音列在《第二钢琴奏鸣曲》对称思维的和声进行中初见端倪等。

可以说,和声语言的发展变化促成了调性思维的变化,调性思维的变化又进一步决定了和声语言的变化。席曼诺夫斯基的这三首钢琴奏鸣曲正是不同调性思维的产物,其迥异的风格亦是作曲家在不同的调性思维下运用不同和声语言的结果。

参考文献:

- [1]库斯特卡著、宋瑾译:《20世纪音乐的素材与技法》,人民音乐出版社2002年5月版。
- [2]潘澜:《席曼诺夫斯基音乐风格演变轨迹研究》,中央音乐学院博士学位论文2010年5月。
- [3]Godes, Catherine Anne. Stylistic evolution in Szymanowski's three piano sonatas. Microfilms International University. 1984.
- [4]Breckenridge, James M. The early piano music of Karol Szymanowski: A stylistic and structural analysis. Microfilms International University. 1985.
- [5]Cruz-Perez, Horacio Autonin, The piano sonatas of Karol Szymanowski. Northwestern University. 1987.
- [6]Ji-Young kim, Piano Sonata No. 3, Op. 36 by Karol Szymanowski Musical and historical influences. Arizona University. 2010.