

米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲的半音化思维

黄燕君

(广西大学艺术学院, 广西 南宁 530004)

【摘要】《#f小调第二钢琴奏鸣曲》(Op.13,1912)、《B大调第五钢琴奏鸣曲》(Op.64,No.1, 1944)、《d小调第八钢琴奏鸣曲》(Op.83,1949), 是米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲早、中、晚时期的代表作。这三首作品从主题构成、发展及调性逻辑上, 都进行了半音化思维的设计。在奏鸣曲的原则统一下, 利用线性关系半音化、离调半音模进、双调性等现代作曲技法, 使其钢琴奏鸣曲既体现了浓郁的俄罗斯风格, 又保持了鲜明的现代气息。笔者从这三首钢琴奏鸣曲主题构成半音化与调性和声逻辑半音化等方面进行分析, 解读米亚斯科夫斯基半音化思维在钢琴奏鸣曲中的运用。

【关键词】米亚斯科夫斯基; 钢琴奏鸣曲; 线性关系半音化; 调性逻辑半音化

中图分类号: J624.1

文献标志码: A

文章编号: 1007-0125(2017)01-0056-02

所谓“半音化思维”, 是指调性思维在遵循传统的基础上, 大量采用变音级与半音来扩展调性的一种思维方式, 从而形成独特的调性思维特征。

米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲作品中的半音思维受到肖邦、斯克里亚宾、勋伯格及斯特拉文斯基的启发, 又直接影响了作曲家洽图良、卡巴列夫斯基与谢巴林等。

钢琴奏鸣曲(Piano Sonata)是米亚斯科夫斯基一个重要的创作领域。《#f小调第二钢琴奏鸣曲》(Op.13,1912)、《B大调第五钢琴奏鸣曲》(Op.64,No.1, 1944)、《d小调第二钢琴奏鸣曲》(Op.83,1949), 是米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲早、中、晚时期的代表作。其半音思维贯穿着钢琴奏鸣曲的创作时期, 以其独特的创作思维与组织手法, 构成了这些作品的特色, 为人们提供了在遵循传统曲式结构下的现代作曲技法——半音思维创作, 提供了有益的经验。

米亚斯科夫斯基的创作大致可分为三个阶段, 九首《钢琴奏鸣曲》的创作时间与创作阶段的关系如下图所示。

第一阶段 (1907-1924)	第二阶段 (1907-1924)	第三阶段 (1907-1924)
第一首、第二首、 第三首、第四首	第五首、第六首	第七首、第八首、 第九首
1907-1909、 1912、1920、1924	1907-1944	1949、1949、1949

由此可看出, 钢琴奏鸣曲的创作贯穿了米亚斯科夫斯基的整个艺术生涯。笔者以《第二钢琴奏鸣曲》《第五钢琴奏鸣曲》《第八钢琴奏鸣曲》所呈现的半音化思维为研究对象, 这三首作品的主题构成与调性和声逻辑都进行了半音化设计, 在奏鸣曲原则的统一下, 利用线性半音化处理、和声半音化及调性逻辑半音化等现代作曲技法, 使其钢琴奏鸣曲既体现了浓郁的俄罗斯风格, 又保持了鲜明的现代气息。笔者从这三首钢琴奏鸣曲主题构成与调性和声逻辑等方面进行分析, 解读米亚斯科夫斯基半音化思维在钢琴奏鸣曲中的运用。

一、线性关系半音化

线性关系半音化, 是指对旋律线性描述的构成与设计上的半音关系, 半音级进贯穿于线性关系当中。米氏在这三部作品中的线性关系半音化又分为以下两种。

(一) 单线条线性关系半音化。旋律, 由纵向的和声与

横向的旋律线条两部分组成。若单从横向的旋律线条来看, 又可将单线条线性关系半音化分为旋律主题与低音声部单线条线性半音化两种。

1. 旋律主题单线条线性半音化。《第二钢琴奏鸣曲》副部主题动机由半音级进下行三音组组成, 即 $\text{F}-\text{F}-\text{E}$ 。三次模进转移之后, 进行装饰音处理。

2. 在《第五钢琴奏鸣曲》第Ⅱ乐章中, 引子主题共5小节, 前2小节旋律从高音区的 D 音开始, 配以双经过音环绕 D 音进行, 即 $\text{D}-\text{E}-\text{D}-\text{C}-\text{D}$ 。其中, 穿插着四分音符与小附点音符等节奏型, 若去除十六分的 C 辅助音, 看其骨干音为 $\text{D}-\text{E}-\text{D}$, 实则为半音辅助音型。第三层声部以八度交替的主音 C 作为 D_7/D 的导音。低音声部是由级进上行的二度音构成: $\text{F}-\text{G}-\text{A}-\text{A}$; 第二声部则是与低音声部形成呼应的下行二度音构成: $\text{A}-\text{G}-\text{F}$ 。

《第二钢琴奏鸣曲》连接部材料中的低音线条的进行趋势为级进上行半音进行, 表现为 $\text{E}-\text{F}-\text{F}-\text{G}-\text{G}-\text{A}$ 的离调模进半音化。

《第二钢琴奏鸣曲》副部主题材料的主题动机由半音级进下行三音组组成, 即 $\text{F}-\text{F}-\text{E}$ 。由于加入了装饰音, 使得旋律更加流畅优美, 经过三次模进转移之后, 低声部一串和弦分解, 半音化级进下行: $\text{E}-\text{D}-\text{D}-\text{C}-\text{C}-\text{B}$ 。

《第五钢琴奏鸣曲》第Ⅱ乐章的引子主题: $\text{F}-\text{G}-\text{A}-\text{A}$, 在低音声部是由级进上行的二度音构成的; 第二声部的: $\text{A}-\text{G}-\text{F}$, 则是与低音声部形成呼应的下行二度音构成。若将低音声部四音动机分成两组, 即 $\text{F}-\text{G}$ 与 $\text{A}-\text{A}$, 为两组片断性的半音序进。之后, 采用模进手法在低八度位置模进了一次。

《第八钢琴奏鸣曲》第Ⅱ乐章的A主题动机的低音声部由两个声部构成, 暗含两组半音化线条: $\text{F}-\text{E}-\text{E}-\text{D}$ 与 $\text{C}-\text{B}-\text{B}$ 。

(二) 双线条半音化。在米氏这三部作品中, 旋律主题线条半音化往往会随着低音线条半音化, 此外还会出现和声内声部隐伏的半音化现象, 甚至出现双线条半音化的趋势。双线条关系半音化有可能是与和声隐伏半音化, 也有可能采取旋律声部与低音线条半音化相叠加。

在《第二钢琴奏鸣曲》引子主题中, 两组低音进行半音化分别为: $\text{A}-\text{A}$ 与 $\text{G}-\text{G}-\text{A}$, 我们可以清楚地看到高叠和弦, 用申克分析法可看出长低音半音化: $\text{A}-\text{A}-\text{G}$ 。引子动机材

料预示了主、副部主题材料的半音化发展。

《第二钢琴奏鸣曲》主部主题低声部第1小节动机Ⅲ包含两条音符的半音化线条： $A-\sharp G-G-\sharp F-E$ 与 $\sharp F-E-E-\sharp D-D-\sharp C$ 。旋律以三连音的音型发展，两条半音化线条贯穿其中。第3小节的旋律声部，用申克式深层结构透视图来看主部主题动机Ⅳ也是由半音发展而来的： $\sharp C-\sharp B$ 。

《第二钢琴奏鸣曲》副部主题动机由半音级进下行三音组组成，即 $\sharp F-F-E$ 。三次模进转移之后，加入装饰音处理。低声部一串和弦分解之后，半音化级进下行： $E-\sharp D-D-\sharp C-B$ 。



图1 《第二钢琴奏鸣曲》副部主题

《第五钢琴奏鸣曲》第Ⅱ乐章，第1-2小节旋律从高音区的 $\sharp D$ 音开始，配以双经过音环绕 $\sharp D$ 音进行，即 $\sharp D-E-\sharp D-\sharp C-\sharp D$ ，其前5小节为引子主题。四分音符与小附点音符等节奏型穿插其中，那么去除十六分的 $\sharp C$ 的辅助音，看其骨干音为： $\sharp D-E-\sharp D$ ，实则为半音辅助音型。第三层声部以八度交替的主音 $\sharp C$ 作为 D_7/D 的导音。低音线条是由级进上行的二度音构成的： $\sharp F-\sharp G-\sharp A-A$ ；第二声部则是与低音声部形成呼应的下行二度音构成： $\sharp A-\sharp G-\sharp F$ 。若将低音声部四音动机分成两组，即 $\sharp F-\sharp G$ 与 $\sharp A-A$ ，为两组片断性的半音序进。之后，采用模进手法在低八度位置模进了一次。

《第五钢琴奏鸣曲》Ⅱ乐章A主题动机第一声部旋律层为 $A-\sharp F-\sharp G-\sharp F, 3+2$ 的音程核心控制结构；内声部为八度和弦五音作为支撑构架；低音声部为 $\sharp F-E-\sharp D$ 进行大小二度的低音序进。

《第八钢琴奏鸣曲》由143小节构成。第Ⅰ乐章的曲式结构为无展开部的奏鸣曲式结构。较小的曲式规模、较清新平淡的和声语言、较优美的音乐旋律，是米氏晚期钢琴奏鸣曲的音乐风格。主部主题A的骨干音为级进下行音阶： $A-G-F-E-D$ ，伴奏织体为分解和弦的琶音。第10-11小节， D_7 和弦与 D_7 和弦形成双线条半音关系。



图2 《d小调第八钢琴奏鸣曲》第Ⅰ乐章主部主题A内部

由图2可以看出，和弦设计得很巧妙，低音层由 $\sharp B-B$ 与 $C-\sharp C$ 半音级进递进，内声部的音与分解和弦的末音形成中景式的隐伏的半音关系： $G-\sharp G$ 与 $\sharp B-A$ ，从而形成双线条半音关系。

《第八钢琴奏鸣曲》第Ⅱ乐章6/4拍子，以小二度为主B主题动机，附点二分节奏长音是此作品强调的一个亮点。低音线条半音化颇具特点，呈现出内声部与低音线条两条半音化线条的复调对位设计，即： $\sharp A-G-\sharp G-F$ 分别在不同的位置上出现。

通过对米亚斯科夫斯基三首钢琴奏鸣曲的线性关系分析，总结出米氏对旋律线条的半音化处理，增强了音乐的动力性，体现了米氏对作曲现代思维的理解。

二、调性和声逻辑半音化

对于钢琴奏鸣曲而言，调性和声思维半音化凸显了作曲家个人特征，调性和声思维与主题是两个至关重要的因素。同时，也标志着俄罗斯音乐风格的发展变化。

(一)和声关系半音化。《第二钢琴奏鸣曲》在引子动机中，米亚斯科夫斯基采取了离调模进的方式来处理钢琴奏鸣曲和声的半音化关系，它可以清楚地看到高叠和弦的两组低音进行半音化： $A-\sharp A$ 与 $G-\sharp G-A$ 。用申克分析法可看出长低音半音化： $\sharp A-A-\sharp G$ 。引子动机材料预示了主、副部主题材料的半音化发展。

(二)调性逻辑半音化。主题动机的设计往往会预示调性逻辑的形成，米氏在这三首作品中对旋律主题作了半音化线性关系的处理，这也将会映射到调性逻辑半音化的关系上。

由于《第二钢琴奏鸣曲》为单乐章奏鸣曲，米亚斯科夫斯基为了展示奏鸣曲的奏鸣性的张力，在副部主题中，内部采用了调性的转换来实现材料的扩张与展开。70小节处转调至 $\sharp D$ 大调，内声部巧妙地运用了扩大手法将副部主题动机材料作扩大化的四分音符半音化下行： $D-\sharp D-C$ 。

在《第五钢琴奏鸣曲》Ⅵ乐章的展开部Ⅰ材料中，第一小节的低声部的横向低音为 $G-\sharp A$ 的进行，与第4拍的同中音和弦的双和弦重叠 $\sharp b_6^1$ 和 6^1 ，同中音和弦的主音 $\sharp A$ 和 A 的半音关系。从而在和声上的序进上来看，该片断为调性为 $\sharp C$ 大调， T 与 $\sharp S_{ii}$ 、 S_{ii} 级和弦的交替序进，即 T 与 $\sharp S_{ii}$ ，既有横向小二度的半音关系（ $G-\sharp A-A$ ），又有纵向和弦的小二度的半音关系（ $T-\sharp S_{ii}-S_{ii}$ ），这体现了米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲的半音化思维的运用。米氏在展开部中，不仅在音高组织关系上运用了半音化思维，还在不同调性的转换上实现了半音化的转换： $\sharp C$ 大调的 $T-\sharp S_{ii}$ 与 $\sharp D$ 大调的 $T-\sharp S_{ii}$ 。这样双调性特征，同时说明了半音化思维在调性布局逻辑中的存在。

变化音体系和半音化的风格经历了数百年的历史。14-15世纪，临时变音促进了导音的形成与终止式的规范化。16世纪半音化开始了音乐的词语、情景的表达与描绘的功能，并为调式时期的开启创造了条件。巴洛克音乐时代，半音化是情感表达的重要途径，并为某些特定体裁而写，如：幻想曲、即兴曲等。古典时期，和声功能体系的建立，离调半音化与装饰半音化成为功能和声较明显的特征。19世纪，半音化是浪漫主义时期音乐风格中，它既扩大了调性范围，又模糊或消弱了调性领域的区分，逐渐走向了20世纪半音化甚至无调性的天地。

参考文献：

- [1] 唐姗姗. 米亚斯科夫斯基《第四钢琴奏鸣曲》曲式分析[J]. 大众文艺, 2011(12).
- [2] 唐姗姗. 米亚斯科夫斯基的和声特点研究——以分析《第四钢琴奏鸣曲》为例[D]. 武汉音乐学院硕士论文, 2010.
- [3] 罗书华. 米亚斯科夫斯基晚期三首钢琴奏鸣曲的研究[D]. 西南大学硕士论文, 2013.

作者简介：

黄燕君，广西大学艺术学院青年教师，硕士研究生，研究方向：作曲与作曲技术理论。