

# 拉赫玛尼诺夫四首钢琴协奏曲曲式结构透析

唐小波

**[内 容 提 要]** 本文对拉赫玛尼诺夫四首钢琴协奏曲的曲式结构进行了系统性分析,发现协奏曲的曲式结构,并不是简单地沿袭传统的曲式结构,在曲式结构的规范化、变体性和边缘性方面都有自己的艺术特点。

**[关 键 词]** 拉赫玛尼诺夫/钢琴协奏曲/典型化/变体/边缘性

**[内 容 类 别 词]** 作曲技术理论

谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫创作的“f、c、d和g小调四首钢琴协奏曲在他所有音乐作品中占有非常重要的地位。无论是作品创作的技术性,还是艺术性,都达到了很高的水准。从套曲的组合形式来看,它们都沿袭了传统的方式,采用“快、慢、快”三乐章的套曲形式,从乐章的曲式构成来看,除了中间乐章,奏鸣曲式被积极地用在开始乐章和末乐章,而且在曲式发展过程中,主部与副部主题的材料和调性对比,以及再现时的积极的“调性服从”意识,从形式上一切都显得那么传统和程式化。然而,曲式结构作为一种表现手段,被作曲家在创作中予以充分利用,借以表达不同的音乐情感和思想内容,这是曲式结构存在的根本意义。不同的音乐历史阶段、不同的作曲家的音乐创作、作曲家的不同音乐创作阶段,曲式结构的运用都表现了非常广泛的适应性。与此同时,受历史范畴音乐审美支配,受其丰富的民族文化的影响,以及作曲家个人情感尽情释怀的需要,曲式结构也在不断地发展,体现出曲式结构的可变异性。拉赫玛尼诺夫在四首钢琴协奏曲创作中,全面地、合理地选择传统曲式结构类型,而且充分地发挥了它们的表现作用。

## 一、曲式结构的自然单纯和清晰可辨

浪漫主义创作风格是拉氏钢琴协奏曲创作中的重要的特征之一,即便如此,作曲家却依然表现出对传统的、典型的曲式类型的结构思维,在具体的运用中表现出单纯、清晰可辨的特点,同时,又有着作曲家个性化的处理。

### 1.并列三部曲式

众所周知,多部并列曲式在器乐作品中的使用不及声乐作品,是由于其局限性——横向并列延伸越多,其曲式的结构

作者简介:唐小波(1970~),华南师范大学音乐学院讲师。

向心力越弱所致。拉氏在《f小调第一钢琴协奏曲》第二乐章大胆地使用了并列三部曲式:A+B+C来进行创作。而曲式结构向心力是通过调性来控制的,即在D大调的基础上,三个部分以乐思材料彼此对比来进行发展。

乐章前9小节属引子部分,由动机材料连续模进而形成。A部分(10~27)是气息悠长、延绵不断的主题部分,用完全终止式结束,与B部分形成明显的间隔关系。B部分(28~44)的材料是由引子材料派生而来的,并以模进的方式向前推进,经过7小节的过渡,音乐进入C部分(52~73),该部分以新材料构成对比性发展。

### 2.复三部曲式

在交响性套曲中,慢板乐章使用复合三部曲式是极为常见的现象,拉氏在其四首钢琴协奏曲中,其中两首的中间慢板乐章使用了复合三部曲式,但其内部结构却各有不同的变异现象。

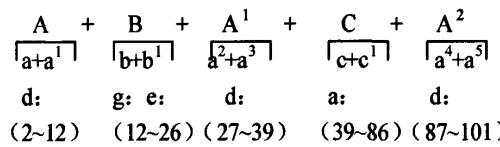
(1)《c小调第二钢琴协奏曲》第二乐章是复合三部曲式。其内部组合关系采用的是较少见的形式——曲式的两端部分是乐段的结构,中部则是两个连贯发展的段落构成。其各部分的划分为:引子(1~8)、呈示部A(9~46)、中部(B+C)(47~107,107~129)、再现部A'(130~148)和尾声(149~163)。乐章从乐思材料的发展上看,其展开性非常强烈,也就是说,主题材料在E大调上进行重复性陈述后,又在其属调上(主调的属调)复述,虽然结构规模上有所缩减,但其展开性已初显端倪。B段采用A段主题材料先在f小调进行展开性发展,随后在e小调上重复陈述一次,再将主题材料以模进和裁截等手法继续发展,将音乐推向高潮,并引出C段,C段音

乐的节奏变得更紧凑,并将主题材料引伸发展,和声上运用属音持续推动着音乐发展,并引向华彩段,直至主题再现。

(2)《g小调第四钢琴协奏曲》第二乐章是一首减缩再现的复合三部曲式。5小节引子后,是再现单三部曲式组成的呈示部[A](63),中部[B](446)是由性格截然不同的两个乐段(并列二部)构成。C段活跃、激动;D段,富有歌唱性。再现部[A]为减缩的方式只再现6小节,接着进入尾声,尾声的材料是对引子和A段的材料的进行概括和总结。

### 3.回旋曲式

奏鸣曲式的主部主题,在传统的、典型的情况下,常以乐句或乐段的结构形式表现的,拉氏的《d小调第三钢琴协奏曲》第三乐章是奏鸣曲式,其主部主题却是用回旋曲式陈述的。在具体的发展过程中,对轻快、活泼的,带有进行曲风格的主题进行了三次循环性地陈述,其间两次插入对比性材料,使得主题陈述增添异彩。其曲式图示如下:



### 4.奏鸣曲式

拉氏使用奏鸣曲式在钢琴协奏曲中进行创作时,除《c小调第二钢琴协奏曲》第三乐章是回旋奏鸣曲式外,其它三首典型钢琴协奏曲的第一乐章和第三乐章均为奏鸣曲式创作而成。在这些奏鸣曲式中,其典型性,即规范程度各不相同,有的错综复杂,离之甚远。《c小调第二钢琴协奏曲》第一乐章、《d小调第三钢琴协奏曲》第三乐章和《f小调第一钢琴协奏曲》第三乐章是属于较为规范的奏鸣曲式。

《c小调第二钢琴协奏曲》第一乐章的呈示部(1~161)的两个主题个性鲜活,调性关系属传统性的,即主部主题(11~75)始于c小调,从容不迫地、深沉悠长的陈述,重复一次,有着出宽广深情、严峻而又略显沉郁的气质;副部主题(83~145)始于主调关系大调'E'调,作多次重复性陈述,其中不乏变奏及扩充性陈述,显露出光辉明朗中有一丝伤感的气质。展开部(161~244)运用主、副部动机材料进行展开,再现部(245~353)的副调向主调“服从”。这些曲式的特征都体现出该乐章是按照传统奏鸣曲式的“程式”进行创作的。

《d小调第三钢琴协奏曲》第三乐章同样也是主部(2~102)、副部(133~163)主题性格鲜明,结构划分清晰,以及调性附合特征明显。所不同的是,其副调(G大调)是主调(d小调)的下属大调的调性关系;主部主题是以回旋曲式为结构基础进行陈述的;其展开部(176~272)运用的却是第一乐章副部主题的材料,且进行强有力的展开,加强了首尾乐章之间的联系;其尾声的调性转至主调同主音大调(D大调),并再一次

陈述副部主题,使得整个尾声以庄严、隆重和辉煌的气势结束全曲。

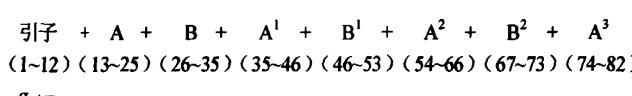
《f小调第一钢琴协奏曲》第三乐章有所不同,其曲式是带有插部的奏鸣曲式,同时它也具备一些非规范化的特点,首先是该乐章的“f小调主部主题(10~29)与A大调副部主题的性格对比并不强烈,其次它的插部(71~115)有着“三声中部”的性质,因而,从整体上该乐章显示出是奏鸣曲式主导下,又带有复三部曲式特征。

### 二、曲式结构的重复组合和伸缩变异

拉氏对传统曲式的使用并不是严格地、或一成不变地单纯套用,同样,在他的钢琴协奏曲的创作中,在保持传统曲式的基本结构特征的前提下,根据情感与内容表现的需要,通过重复(包括重复时,调性随之转换)强调曲式结构的某一部分,或突出和提高曲式中某一从属部分的地位等方式使原有的曲式结构产生变异,形成曲式的变体。

### 1.三——七部曲式

当再现三部曲式的后两个部分反复一次,但它不是简单的A+||:B+A'的反复形式,而是在重复时,重复部分作装饰性变奏,就形成A+B+A'+B'+A''的形式。这就是一种常见的,在再现三部曲式重复中组合起来的变体曲式,即三——五部曲式。依此类推,如果在三部曲式的基础上进行两次重复时,就形成了《g小调第四钢琴协奏曲》第三乐章的呈示部主部这种极为少见的三——七部曲式。其结构图示如下:



和三——五部曲式不是五部回旋曲式一样,它虽具备了回旋曲式多次循环的现象,但并不能产生回旋曲式多次对比的另一条件,不能单纯地把它作为七部回旋曲式。

### 2. 变体奏鸣曲式

《f小调第一钢琴协奏曲》和《d小调第三钢琴协奏曲》的第一乐章也属奏鸣曲式,但它们不像前面所述的两首协奏曲的相关乐章一样,属典型的、规范化的奏鸣曲式,而是属奏鸣曲式的变体形式。其中《f小调第一钢琴协奏曲》的第一乐章在杨儒怀先生发表于《中央音乐学院学报》2002年第1期的论文《变体曲式结构的发展》中(总第23页)已经作了精辟的论述。《d小调第三钢琴协奏曲》的第一乐章在李吉提教授发表于《中央音乐学院学报》1986年第1期的论文《从拉赫玛尼诺夫<第三钢琴协奏曲>第一乐章看奏鸣曲式的某些发展变化》中(总第23~25页)已作相关论述。两个乐章的曲式结构之所以形成变体,都是因为属于曲式结构从属部分的 Cadenza(华彩段),在作品中的结构地位被作曲家通过主题材料的发展、调性的安排和结构规模的扩张而上升到足以影响曲式结构变异的高度。

### 3. 变体回旋奏鸣曲式

回旋奏鸣曲式的典型特征是呈示部中的主部在经过副部对比性陈述后进行了再现陈述,使呈示部得以主调收拢性结束,经过中间插部后,呈示部再现时进行了“调性服从”,从而形成一种主部多次循环与再现时“调性服从”的回旋与奏鸣相结合的曲式类型。

《c小调第二钢琴协奏曲》第三乐章是回旋奏鸣曲式的变体,其表现在如下几个方面:

#### (1) 表现在主部的再现方面

主部(42~96)由边缘性曲式结构构成,由于它的B段的“中句”(74~88)内部扩充造成结构比例接近前面A段(42~

73)的比例(除去主题第一次呈示的过渡部分),而“再现句”只有A段的一半,因此,主部的曲式结构可以说是介于再现单二与单三之间的一种曲式类型。当主部第一次再现时(165~212),经过4小节转换与过渡后,不仅从结构上省略A段的重复乐句,而且仅保留旋律音进行的基本轮廓,B段也作了相应的变化,并从音乐发展上与接踵而至的中间赋格部分融为一体,形成结构间划分的模糊性。

当主部第二次再现属减缩再现,即只再现了B段的“再现句”(293~300),省略了A段和B段的“中句”,这主要是中间较为长大的赋格部分是用主部主题动机不停地卡农式进行的原因所致,避免因不断再现主部所造成的累赘感。

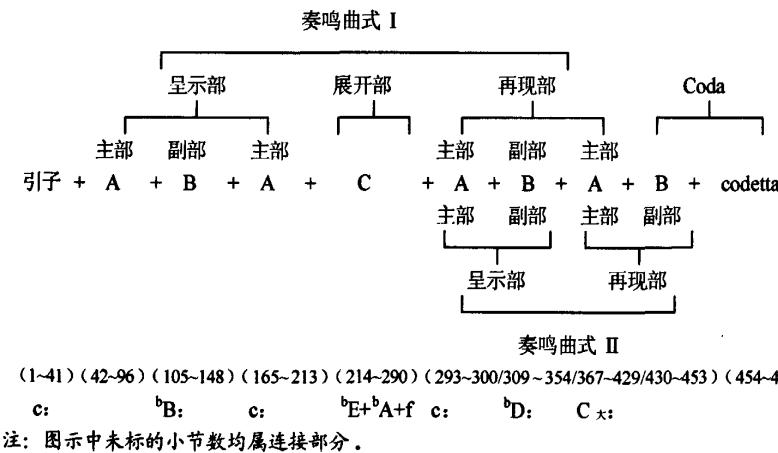
当主部第三次再现时,省略了B段,但作了类似于中间赋格部分,它也运用主部主题以卡农的手法在主调同主音大调上进行展开,并作了较长的扩充。

#### (2) 表现在副部调性发展的方面

在呈示部中,副部主题的调性为主调的下方二度关系的调(B大调),这显示出作曲家非常规的调性布局的思维。当再现部时,副部的调性并没有附合之意,而是在主调的上二度关系的调性(D大调)上陈述,真正地调性附合却被作曲家安排在尾声中,在主调同主音大调(C大调)以非常激动、感慨之势陈述。

#### (3) 表现在曲式结构的双重性方面

与典型的回旋奏鸣曲式不同的是,由于再现部副部调性并未真正的实现调性附合,主部第三次再现又作了展开性的发展,以及副部在尾声前阶段完整地、充分地在C大调上陈述,实现了更明确的调性附合,由此可以把《c小调第二钢琴协奏曲》第三乐章的曲式结构看作是具有双重性质的曲式结构,即一个带展开部的回旋奏鸣曲式与一个省略展开部的奏鸣曲式组合而成的变体曲式结构。其图示如下所示:



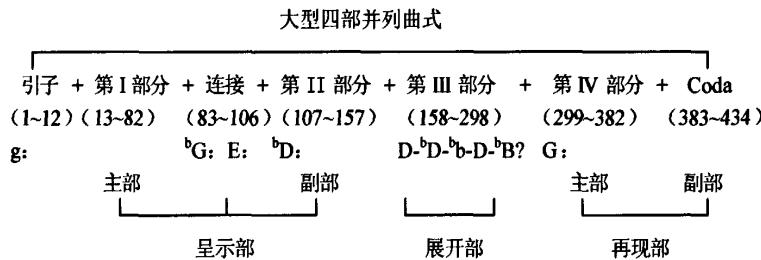
### 三、曲式结构的错综交织和复杂多样

“音乐作品的曲式结构,在每一历史阶段中的发展,可以很清晰地看到这里有两条几乎是同时发展而又同时交织在一起的线索在运作。”拉赫玛尼诺夫是一位充满睿智、“才华横溢的作曲家”,在他的钢琴协奏曲中“远不是所有乐曲都采用规范化曲式结构”,他经常“冲破一般定型化的结构框架,使曲式获得新的素质和面貌”,主要表现出两种或两种以上曲式原则

错综交织,产生出复杂多样的边缘曲式(亦称混合曲式)。

#### 1.奏鸣曲式与并列曲式相结合

《g小调第四钢琴协奏曲》第三乐章从材料的发展上看,第II部分与第I部分形成了新主题对比性发展,第III部分属第I部分主题动机材料展开性发展,第IV部分没有明显地对前面的主题材料进行再现,所以,可以说它的曲式结构是属于大型并列四部曲式:

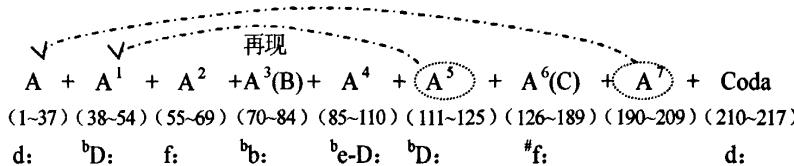


然而,从曲式功能发展上来看,前三个部分已经“程式化”地形成了奏鸣曲式的主部、副部与展开部,即第I部分是活泼轻松、诙谐顽皮的g小调主部主题;第II部分是沉稳坚实、深情动人的‘D大调副部主题所在的部分。两个主题无论在材料与调性(少见的三全音调性关系)的对比,还是在此性格上的差异,以及第III部分用主部主题动机在不稳定的,甚至不明确的调性上进行一系列展开,都是体现出了奏鸣曲式中前三个重要部分的曲式功能。曲式的边缘性形成成因在哪儿?其关键性就是第IV部分意外地先用第一乐章引子材料在C大调上引入,接着不明显地在G大调上再出现第一乐章主部主题的音阶式上行的动机材料,然后,是该乐章主部主题材料以不断溯形的方式进行陈述,由此形成的不是明显地主题材料再现,而是更多的对比因素而产生并列关系,但是其调性均以G大调(第一主题同主音大调)为基础,具有了调性再现的因素,并且紧接着在尾声第二主题以辉煌的气质在G大

调上陈述,实现了“调性附合”。所以,使得第IV部分与尾声一道体现出了奏鸣性,具备了奏鸣曲式的性质,也就构成了奏鸣曲式与并列曲式组合的边缘性。

#### 2.变奏曲式与再现曲式结合

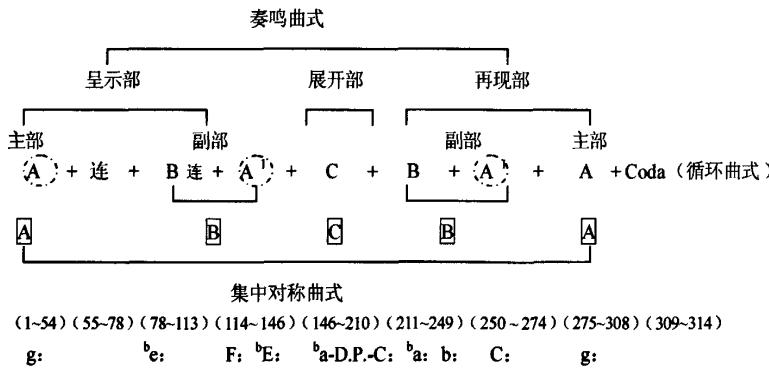
《d小调第三钢琴协奏曲》第二乐章的曲式结构,在有一些人看来是自由变奏而构成的变奏曲式。然而事实上其曲式结构并不是那么单一,首先是变奏V(111~125)明显属于变奏I(38~54)的变化再现;变奏III(70~84)与变奏VI(127~189)显然是对比大于统一,它们分别构成音乐发展的B和C阶段,尤其是经过变奏VI极为强烈的对比性发展后,主题重现最初的表现方式,即变奏VII重新由乐队演奏,在延续变奏VI的调性“f小调”的基础上再现主题,因此,其曲式结构的构成呈现出边缘性,即该乐章的曲式是由变奏与再现原则相结合的边缘曲式。其图示如下:



#### 3.奏鸣曲式、循环曲式与集中对称曲式的结合

《g小调第四钢琴协奏曲》的第一乐章是多种结构原则交

织在一起所形成的复杂化的边缘曲式,即由奏鸣、循环与集中对称原则组合而成的边缘曲式。结构图示如下:



### (1) 奏鸣原则的体现

呈示部是由两个对比主题构成,且二者的调性(g小调和 $\text{e}^{\flat}$ 小调)为色彩性的三度音程关系。到再现部时,副部主题先于主部主题分别在 $\text{a}$ 和 $\text{b}$ 小调上再现,然后,主部主题在钢琴分解和弦织体的衬托下,由乐队在主调上陈述,回归主调。

### (2) 循环原则的体现

循环原则的体现结构图示中A'部分是关键所在。它是从主部主题后半部分的材料派生而成,副部主题呈示后,经过连接部分后,它分别在F大调与 $\text{E}^{\flat}$ 大调上作重复性陈述。在再现部中,它也是紧随副部主题在C大调上陈述一次,只是没有呈示部时的连接部分。因此,A'的多次出现使得循环原则的体现是非常清楚的。然而,在此需要作进一步论述的是它的曲式结构地位划分,显示出了模糊性和“边缘性”!如果把它作为展开部的引入阶段,那么它在再现部中紧随副部进行再现,形成综合性再现,但同时显示出它与副部的一种连贯关系;如果把它作为回旋奏鸣曲式的主部主题再现部分,那么它不是在主调上再现,而是先在F大调上,后在副调的同主音 $\text{E}^{\flat}$ 大调上陈述,却有着进一步延续副部调性的意思;如果把它作为呈示部的小结束部,那么它的材料来源是主部主题,而且主部主题特征明显,加之在再现部又一次出现,又体现出了主题材料循环的特征。

### (3) 集中对称原则的体现

由于再现部再一次陈述时,缩减了呈示部原有的连接部分,同时,是副部先于主部再现,构成倒装再现,因此,曲式的两端部分的内部又与展开部一起构成了五部集中对称曲式。

### 结 束 语

通过对拉赫玛尼诺夫四首钢琴协奏曲曲式结构的分析,我们可以感受到作曲家对各种曲式原则有着非常深刻和透彻的理解,对不同的曲式结构类型的运用是灵活多变、不拘一格和融会贯通的。他的创作是从内容的表达和情感的倾诉出发,随心所欲地、富有创造性地发挥曲式结构的表现作用,从而产生出了上面所列的曲式结构的变体性与边缘性现象。除此之外,我们还应该注意到,在此也不得不提及的是作曲家对奏鸣曲式的“奏鸣性”的理解的问题,进一步地说,如何看待作曲家对奏鸣曲式的发展问题。处在19与20世纪之交的拉赫玛尼诺夫,一方面他的创作风格是透露出浓郁的俄罗斯民族

音乐文化与沿袭着浪漫主义思想并驾齐驱,另一方面,在创作技法上体现了作曲家独特的主题设计、旋律进行、和声与织体、调性布局思想与思维。当我们在拉赫玛尼诺夫钢琴协奏曲中的奏鸣曲式中,看到诸如主、副部在Cadenza(华彩段)进行再现;当副部主题在非主调上进行“服从”;有的甚至走的更远,如《g小调第四钢琴协奏曲》第三乐章,副部主题到了尾声才在主调的同主音大调上再现等现象时,我们应该怎样来看待在拉赫玛尼诺夫笔下的这种明显地对奏鸣曲式原有的“奏鸣性”的突破呢?更进一步说,当我们看到奏鸣曲式的“奏鸣性”所基于的调性基础被作曲家们一一突破、动摇、甚至到20世纪后被瓦解和崩溃时,我们认为奏鸣曲式这一在音乐史上有着显赫地位的曲式类型就此隐退,成为历史呢?还是以更宽广的视野和发展的眼光来看待奏鸣曲式呢?显然,应该是后者。正如李吉提教授的论文《从拉赫玛尼诺夫<第三钢琴协奏曲>第一乐章看奏鸣曲式的某些发展变化》所提到的那样,奏鸣曲式的“程式”,即呈示部有两个“不是采用简单地并置对比”,而是“采用交响性思维”产生“有内在必然联系的矛盾对立统一”主题存在时,“这样,奏鸣曲式的呈示部,就已经开始区别于其他任何曲式。”因此,曲式中的这种“程式”概念,无疑为我们思考19与20世纪之交以后的作品的“奏鸣性”的问题提供了重要的启示。

### 参考文献:

- [1]杨儒怀.音乐的分析与创作[M].人民音乐出版社,1995
- [2]杨儒怀.变体曲式结构的发展》[J].中央音乐学院学报,2002(4)
- [3]李吉提.从拉赫玛尼诺夫<第三钢琴协奏曲>第一乐章看奏鸣曲式的某些发展变化》[J].中央音乐学院学报,1986(1)
- [4]殷遐.论拉赫玛尼诺夫的钢琴协奏曲》[J].中央音乐学院学报 1996(4)

(编辑 白丽荣)