

希纳斯特拉三首《钢琴奏鸣曲》 中的主题形态特征

张一^[1]

[内 容 提 要] 跨时期创作的三首《钢琴奏鸣曲》是阿根廷作曲家希纳斯特拉(Ginastera)钢琴独奏作品的代表作之一,本文通过对三部作品主题形态特征的分析,阐述其个性化主题在构成方式上的特点,并从不同角度归纳出在主题写作技法与构思方式上的整体特征,进而发现他在不同时期主题创作思维上的发展轨迹。

[关 键 词] 希纳斯特拉/三首钢琴奏鸣曲/主题形态特征

中图分类号:J614.3

文献标识码:A

文章编号:1001-5736(2011)03-0036-8

阿根廷作曲家阿尔贝托·希纳斯特拉(Alberto Ginastera, 1916~1983)一生的创作中,钢琴作品占绝大多数并贯穿整个创作生涯,其中三首《钢琴奏鸣曲》是独奏钢琴音乐的代表性作品。在这之前,希纳斯特拉创作了大量的钢琴独奏作品,主要集中在小型钢琴曲或钢琴套曲,音乐多是通过对自然景物、生活风俗、以及民歌舞曲的描绘来表现单纯层面上的阿根廷风格。有观点认为这一时期的音乐最能代表希纳斯特拉的个人风格,但从1948年之前的作品来看,早期阶段^[2](Objective nationalism, 1934~1947)可以认为是他创作的“阿根廷时期”。期间,作曲家主要生活在布宜诺斯艾利斯,受本土音乐的影响很深。音乐中的民族性完全是内心感受的自然流露,其风格表现的尤为直接。但进入20世纪50年代,特别是1945年希纳斯特拉访问美国之后,无论在创作观念还是风格技法上都有比较明显的变化。视野的拓宽使他重新思考并开始追求个性化的音乐语言,并逐渐向12音音乐的方向发展。1952年,希纳斯特拉与当时国内的庇隆政体(Peronist regime)关系极为紧张,但依然在创作上卓有成效,《第一钢琴奏鸣曲》就完成于这一年,作品的首演取得巨大成功,为其赢得了世界性的赞誉,这也让他在之后很多年间都不曾创作钢琴独奏作品。与此同时,这部作品也是希纳斯特拉音乐创作第二时期,即“主观民族主义时期”(Subjective Nationalism, 1947~1957)最完整成熟的作品,全曲共四个乐章,采用典型的奏鸣套曲形式,音乐的创作灵感来自阿根廷著名的彭巴大草原上的音乐(Pampas)。时隔近30年,在作曲家生命的最后阶段,他先后创作了另外两首《钢琴奏鸣曲》,此时是其音乐创作的“最后综合时期”,(Final Synthesis, 1976~1983),在经历过极端现代风格的“新表现主义时期”(Neo-Expressionism, 1958~1975)之后,希纳斯特拉认为“最后综合时期”(Final Synthesis, 1976~1983)的自己正处于传统与现代并存的阶段。1983年,当他接受采访时曾说:“此刻我在演变……,这是一种形式上的逆转——回到原始美洲的玛雅、阿兹特克、印加文明中。这种影响在我的音乐中不是指传统的民间素材(folkloric),而是一种抽象化的灵感(metaphysical inspiration)^[3]。”以下图表显示的是三首《钢琴奏鸣曲》所属创作时期。

[1] 作者简介:张一(1982~)中央音乐学院作曲系09级在读博士。

[2] 希纳斯特拉的音乐创作分为四个时期:1)客观民族主义时期(1934~1947);2)主观民族主义时期(1947~1957);3)新表现主义时期(1958~1975);4)最后的综合时期(1976~1983)

[3] Lillian Tan. “An Interview with Alberto Ginastera”. The American Music Teacher.33/3(1984): page.7

客观民族主义时期	主观民族主义时期	新表现主义时期	最后的综合时期
(1934-1947)	(1947-1957)	(1958-1975)	(1976-1983)
	《第一钢琴奏鸣曲》 (Op.22,1952)		《第二钢琴奏鸣曲》 (Op.53,1981) 《第三钢琴奏鸣曲》 (Op.54,1982)

国内外有大量的文献对希纳斯特拉钢琴音乐作品进行研究,主要集中在“民间音乐元素的运用”、“传统素材与现代技术的融合”、“泛调性结构力”以及“节奏技法”方面。本文主要侧重在对三部作品主题形态特征的分析,试图通过对主题的细致把握,直观反映出不同时期《钢琴奏鸣曲》主题的创作特点,进一步归纳出各时期在创作手法与风格上的差异及其内在的联系。

阿根廷民间音乐之相关背景[1]

阿根廷(Argentina)是拉丁美洲的第二大国家,位于南美洲南部。在阿根廷人种构成中,占绝大多数的是土生白人和混血人,以及少数的印第安人。人种构成的多元化势必带来文化上极大的融合,因此在阿根廷民间音乐中既有原住民印第安人音乐,也有来自欧洲移民和土生白人、混血人的音乐。但总体来看,主要受欧洲音乐文化的影响较大,大量来自欧洲(主要是西班牙)的民歌舞曲,在与本土文化相互影响、交融之后,表现出独特的地方色彩。在这些多元化的音乐构成中,印第安人音乐的主要特点是采用较多的无半音五声音阶,旋律走向呈下降趋势,音程跳动的幅度较大,节拍以2/4、4/4最为常见。而土生白人(克里奥尔人)的音乐主要采用七声音阶,旋律线条比较圆滑平稳,音程较少跳动,其节奏主要受到西班牙和欧洲音乐的影响,较多3/4和6/8拍或二者之间的交替。此外,在土生白人的歌曲中,平行三度进行比较多见,音乐的结构对称而方整。

取自民间素材的主题

1.五声性主题

在阿根廷民间歌舞曲中,主题旋律大多建立在大二度、大小三度进行为主的五声音阶上。《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章的主题(1~11小节)就反映出阿根廷民间音乐的特点,整个乐章的主题材料非常集中。作为奏鸣曲式的主部主题,该主题在乐章中具有非常重要的作用,随后出现的副部主题、展开部主题都与该主题在音高结构上保持着密切的联系。

例 1.《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题(m.1-8)



[1]“阿根廷民间音乐之相关背景”转引自陈自明教授编著的《拉丁美洲音乐》,第58、106-108页

关于主部主题的旋律构成,与古老的德里斯特民歌有密切联系,当然这一联系主要是在基本的音高结构方面。德里斯特民歌(Triste)起源于秘鲁,原意为悲伤,乐曲的情绪忧伤而缓慢,其旋律大多采用大二度下行、大三度上行和纯四度下行。《第一钢琴奏鸣曲》主部主题与德里斯特民歌的音程进行方向是相同的,只是将大三度改为小三度,并以动力化的形象作为整个奏鸣曲式主题材料的基础。从谱例1可以看出,主部主题的音高结构与节奏极为精炼,适宜分割成若干小动机进行连续的重复或模进展开,这就为随后主题材料的发展提供了广阔的空间。例如,主部主题5~8小节成为副部主题材料的基础,谱例2中主部5~7小节采用下行大二度和同音重复相结合的手法在不稳定的节奏模式下延长E音,在该乐句即将结束时,下行级进至主音A。副部主题将这四小节的素材缩短为两小节方整结构,作为副部主题的核心材料。谱例2清楚的显示出这两个主题之间的派生关系。

例2.

主部主题片断

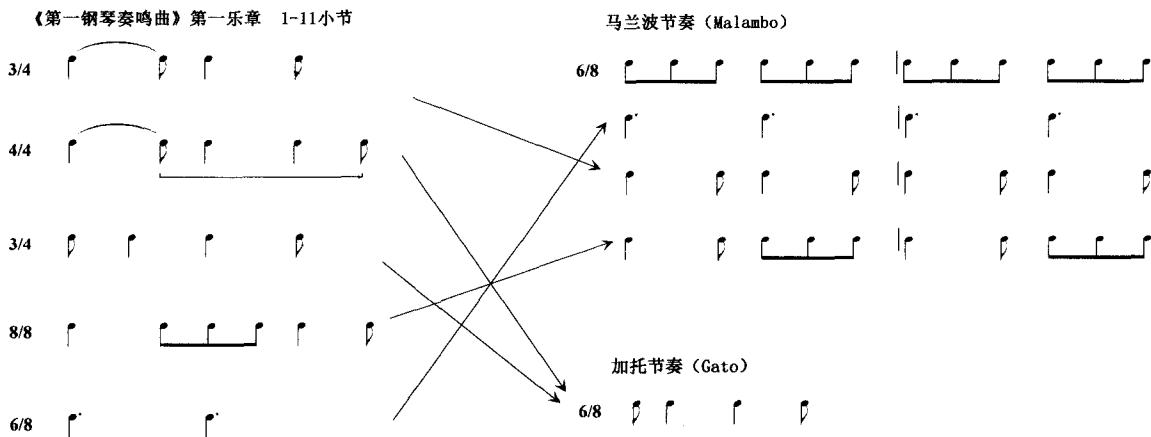


副部主题片断



关于主部主题的节拍构成。作曲家有意识通过频繁变换的节拍增强音乐的动力,但是每一小节的节奏类型却与阿根廷民间舞曲节奏存在着渊源关系。这些节奏律动在希纳斯特拉的创作中发挥着极为重要的作用,常为作品带来极富表现力的效果。谱例3用箭头表示出第一乐章主部主题与舞曲节奏型之间的联系,从中可以发现该主题的节奏素材是传统的,但创作思维与组织方式却是现代的。作曲家通过频繁改换节拍的手法,改变在以往钢琴音乐中较为常见的单一节拍风格,从而实现音乐进行中张弛有度的变化、赋予传统音调以全新风格。

例3.



关于旋律走向的问题。上文提到在印第安人音乐中,旋律常呈现下降的趋势,我们对照具体的民间音乐可以发现,这与一种叫做米隆加的歌曲有直接的关系。米隆加(Milonga)对于阿根廷民族音乐的发展有着最重要的意义,它原是一首布宜诺斯艾利斯下层社会的歌曲,一直流行到19世纪末才为探戈所吸收。^[1]米隆加常为两拍子,一般采用大、小调或二者的交替,旋律走向以下行居多,吉他为之伴奏有时采用相同拍子,有时则变为6/8拍,由此形成节拍对位的效果。如谱例4,同音重复与级进相结合的方式构成了米隆加歌曲的主题轮廓,并在二度、三度音程的交替中逐步扩展旋律线条。这种旋律写作的最初形态直接影响着希纳斯特拉的创作,特别在一些长气息的主题中更为多见,成为其早、中期主题形态中最具民族特征的构成方式。^[2]

[1] 饶文心.世界民族音乐文化.上海音乐出版社.2007年版

[2] 参见《阿根廷舞曲》第二首<婀娜少女之舞>(Op.2, 1937)、《竖琴协奏曲》第一乐章主要主题(Op.25, 1956-65)

例 4.米隆加民歌



2.吉他定弦音衍变而来的主题

根据 2001 年出版的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中“Ginastera”词条所描述,“……他从高卓(gauchesco)的传统文化中汲取灵感,以此作为理想化的民族象征,并使用来自高卓牧人的吉他琴弦的开放式定弦(E-A-d-g-b-e¹)创造出一种充满力量的形象,它象征着乐器的形象,也体现出第二种民间特征——阿根廷小调五声音阶的重新排序 E-G-A-B-D。”可见,吉他定弦音在希纳斯特拉的创作中占据非常重要的地位,代表着民族的象征。在早期的钢琴音乐中,它的原型常被作为前景主题或和声性素材连续出现在作品中,而在随后的创作中,作曲家会出于对风格与技法的考虑而改变其原貌。如《第一钢琴奏鸣曲》第三乐章第一部分的主题动机,它保留了吉他定弦音的基本轮廓,但由于该乐章主题是通过 12 音思维加以组织的(下文详述),因此重新设计了音高关系。如谱例 5 所示,前六个音共包含四种音程结构(纯五度-三全音-小三度-三全音-纯四度),作曲家从协和音响出发,让协和与不协和音程交替出现,并按照非严格的对称关系排列,使其具备一定音响紧张度的同时,又不失协和、空旷的整体效果,从而更加接近吉他定弦音的原始形态,可谓做法巧妙。与此同时,吉他定弦音结构的主题形态可以快速提升音区,为随后旋律写作留出足够的空间,同时也暗示出整个乐章在音乐风格上的基本特征。

吉他定弦音:

例 5.



《第一钢琴奏鸣曲》第三乐章 mm.1-6

1 Adagio molto appassionato $\text{♩} = 60$

pp sonoro

三全音 三全音
小三度 纯四度
纯五度

p

lasciar vibrare col ped.

拓展民族化主题的新风格

在经历了鲜明现代风格的“新表现主义时期”之后,希纳斯特拉又重新对民间音调的旋律给予了更多关注。但是,若单纯采用民间旋律构成主题的话,其音乐的表现力往往有所局限,因此作曲家将一些现代元素融入在民间旋律中,以寻求民族化音乐语汇更为丰富的表达。

在《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章中,第二部分主题素材(mm.71,高声部)与《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题(mm.5~8, E-D-C-A)保持着密切的联系。在这样一个民族化旋律之下,通过两个声部纵向黑白键叠置、以及增加横向半音、全音材料的方式,使人们对传统音调的听觉印象产生瞬间偏离,模糊了民间主题平稳和谐的风格,使听众在感受到比传统音调更为新颖的现代音响的同时,也体会到作曲家个性的创作手法。

例 6.《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章 mm.71-75

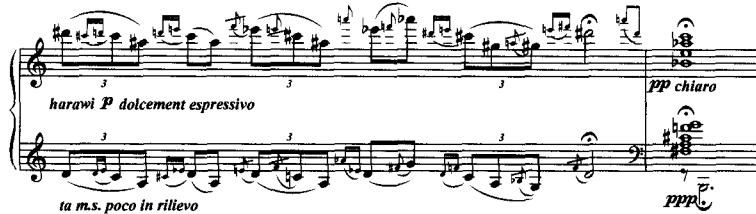
71

ppp

半音 全音 半音
半音 全音 半音

《第二钢琴奏鸣曲》第二乐章的第一个部分主题借鉴了民间歌曲哈拉维(Harawi)的音乐风格,这是起源于前哥伦布时期(pre-Columbian),印加国首都库斯科(Cuzco)的一种悲伤的爱情歌曲。如谱例7,如果我们把所有的装饰音都去掉,这便是一个非常简单的民间主题,强调大二度、小三度和纯四度进行。但实际演奏效果是,作曲家将相同主题材料安排在左右手相隔两个八度的位置,虽然声部关系是黑白键对置,但由于音区距离较远,并没有出现碰撞的尖锐音响,反之在两个声部的合理配合下,营造出空旷而充满立体感的整体效果。此外,作曲家在旋律空隙中多次使用装饰音,使得原本简单的主题立刻活跃了起来。这种处理方式在丰富旋律轮廓起伏变化的同时,极大的拓展了民族化主题的新风格。需要指出的是,上述这些方式都是在作曲家充分领会传统民间素材本质特征的基础上,通过灵活的处理,创造出充满表现力、富于现代气息的音乐主题。

例7.



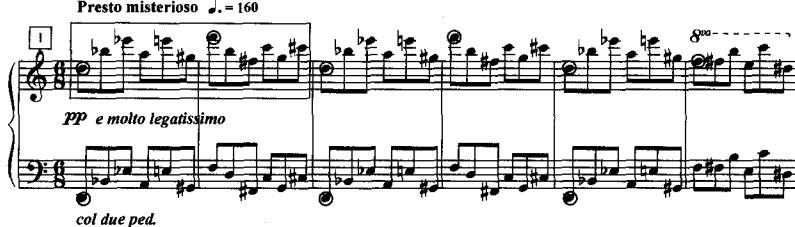
12 音思维的主题

从“主观主义时期”开始,希纳斯特拉尝试运用12音思维进行创作,需要说明的是,这种12音思维并不是真正意义上的12音技术。许多主题具有12音的特点,但其发展思维却不是序列手法,作曲家只是将12个半音作为单纯的音高素材来使用。直到1958年,《第二弦乐四重奏》(Op.26, 1958)的问世才是希纳斯特拉第一部完全序列作品,也标志着他“新表现主义时期”的开端。而相对于之前的几种主题形态,带有12音思维的主题反映的是一种纯技术性的结构方式。

体现12音创作的是《第一钢琴奏鸣曲》第二、三乐章。第二乐章的主题动机由12个半音构成(谱例10,1~2小节),完整的主题是通过不断重复该动机而形成的。如谱例10,这是一个以D为中心的器乐化主题,两个声部以相隔三个八度的距离重叠在一起,音区色彩对比鲜明,并通过每小节的强拍音进一步巩固和明晰调中心,因此可以看出作曲家对于12音的运用并没有回避调性。

此外,持续、均等的节奏律动,使得该主题作为乐章的开始段落,而显示出陈述的方整性,这与第一乐章主部主题的陈述方式形成鲜明对比。但是,连续大跳的音高进行又打破了由单一律动所造成的单调,这一“摇摆不定”的主题始终被纳入在规范的节奏节拍模式中。显然,该片段音乐的材料是高度统一的,而音乐发展的过程是通过节奏和大跨度音程运动来共同推动的。

例8.



在第三乐章中,十二个半音似乎只在乐曲开始时出现六个音(1~2小节),待乐曲结束时才完整出现(68小节),但实际上第7小节已经通过极为隐蔽的方式出现了另外六个音。这种做法不仅拓宽了12音主题的表现力,同时也强调了前两小节作为开始动机的核心地位。

例9.



除此之外,该乐章 30~32 小节则是另外一种 12 音思维(见谱例 10)。从音高关系来看,高声部的十二个半音按照小二度音程为一组进行排列,每小节首尾两音同时构成小字二组 A 至 $\text{b}^{\natural}\text{E}$ 连续半音的关系。作曲家运用节奏的伸缩变化,打破原有音高组织的规律,使得旋律的整体紧张度和推动力得以增强。

例 10.

音高组织: A $\#G$ A B G $\#F$ C $\#C$ F E D $\text{b}^{\natural}\text{E}$

演奏效果: A $\#G$ A | B G $\#F$ C | $\#C$ F E D | $\text{b}^{\natural}\text{E}$

主题形态的扩展

从以上所列举的主题形态可以看出,主题的结构方式是多种多样的,作曲家会根据内容表达的需要来构思不同的主题。但是三首《钢琴奏鸣曲》的主题形态远不止由传统意义上的旋律构成,在某些快板乐章的主题中,其音高本身的表现意义不大,主要作用是通过强烈的节奏律动来提升整体的音乐表现力。

创作于 1981 年的《第二钢琴奏鸣曲》共三个乐章,第三乐章 1~7 小节是典型的节奏性主题。我们可以从陈述功能的角度将其划分为三个阶段,首先,1~4 小节是基本节奏型的呈示,从谱例 11 可以看出在大字一组 C 到大字组 A 之间的音域内,密集排列的和弦结构和极低音区的浓重音响是作曲家有意识要忽略音高本身的作用,这便将听众的注意力全部集中在强烈的节奏律动上。需要提及的是,前八后十六的节奏型与等分节奏的组合来自一种叫做卡纳瓦利托的舞蹈形式(Karnavalito),其猛烈的节奏风格是南美音乐的重要特征。随后,第 5 小节的纵向音响构成是黑白键碰撞的不协和音响,其作用是配合力度的扩张,瞬间提升音区。最后,6~7 小节相对稳固的节奏型发挥着结束整个主题的作用。需要指出一点,第 7 小节的附点节奏在阿根廷民间音乐中具有特殊意义——通常在舞者结束一段舞蹈或舞蹈告一段落时使用。希纳斯特拉将这一传统用法作为乐句或乐段结束的标志,无疑又是一种民族性特征的体现,而这在其它体裁的作品中也十分常见。

例 11.

而《第二钢琴奏鸣曲》第二乐章中间部分则体现出另一种主题形态,这段音乐始终在一个急速流动的律动中发展。如谱例12,主题横向音高进行以二度为主,纵向音响结构主要是极为密集的黑白键效果。虽然谱面标记为7/8拍,但极快速的演奏已经使节拍失去实际意义,其结果是在极为模糊的音高结构中形成一个音区瞬息变化的音响流,不断推进着音乐的发展(第二部分整体音域为大字二组B到小字四组“g”)。这种无节拍律动的主题形态在《钢琴奏鸣曲》中比较少见,与第三乐章的节奏性主题不同,由特殊音效所产生的丰富色彩是该主题的创作意图。

例 12.

Scorrevole $\text{J} = 120$
sempre legatissimo

由核心动机展开的主题

这种主题构成方式主要针对后两首《钢琴奏鸣曲》的快板乐章,确切的说是关于主要主题构思方式的探讨。这些主题的共同特点是,核心动机通常由两三个音组成,而动机的连续重复、严格或非严格的模进、及其进一步发展是构成主题(或扩大主题规模)的主要手段。作为乐章最开始的主题,它们给人最深刻的印象是个性鲜明、充满丰富表现力的打击乐效果,而主题本身的特点是由棱角分明的旋律轮廓、节奏的同步进行、以及相对简洁的节奏律动所共同构成的。基于这样的创作思维,希纳斯特拉将推动音乐发展的动力集中在节拍的频繁变化上,例如,《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章全长为178小节,节拍变化多达117次;第三乐章共117小节,节拍变化88次;《第三钢琴奏鸣曲》全长112小节,节拍变化66次。这种节拍变化的频率,使得音乐的发展始终处在高度不稳定的状态下,犹如一部机器在永不停歇的运转,而如此个性的构思方式在《第三钢琴奏鸣曲》中表现的淋漓尽致。

在《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章中,1~2小节是主要主题的核心动机(7/8-1/4拍)。以G为中心的拱形轮廓和大三度平行进行的声部关系是该动机最为鲜明的特征,这一特点显然与阿根廷民间音乐传统有着不可分割的联系。随后,该动机在不规则的重复、变形中形成完整的主题片段,而连续变化的节拍律动始终是音乐发展的不竭动力。从下方谱例可以看出,音高横向运动被限制在狭小的音程中,呈现出锯齿状的旋律轮廓。

乐章在一开始始终保持着左右手节奏同步的反向进行,这是塑造打击乐效果所必不可少的手段。特别是在第2、4、5小节最低声部出现的音块(大字一组E、F),其作用不仅是从横向连接上方的主题材料,更重要的是它在超低音区所产生的共鸣,极大扩展了整体音响的空间感。

例 13.

Allegromente $\text{J} = 144$

创作于1982年的《第三钢琴奏鸣曲》采用单乐章形式,是希纳斯特拉最后一部音乐作品,整个乐章完全建立在节奏同步的进行中。谱例14是作品开始处的主要主题,这是一个棱角分明、呈现阶梯状线条的旋律,其核心动机包含两个部分,其一是形成对称排列的四音动机,其二是下行三度与同音重复相结合的四音动机,这两个部分所包含的全部音高材料贯

穿运用在作品所有的旋律进行中，成为全曲最为核心的音高素材。需要提及的是，同音反复也是一种回归传统的做法，这在希纳斯特拉创作的最后阶段成为一种重要的趋势。在1~4小节的主题旋律中，低声部以四分音符时距与高声部形成反向模仿，不断推动着完整主题形成，随后5~7小节和8~11小节分别是前四小节的模进，随着单位拍数量的增加，模进音组数量不断上升，在巩固主题结构和扩大主题规模的同时，提升了整体音区。

主要主题核心动机：

例14.



《第三钢琴鸣奏曲》mm.1-4

结语

三首《钢琴奏鸣曲》是希纳斯特拉钢琴独奏作品的代表作之一。一方面，从奏鸣曲体裁的选择来看，它代表着欧洲音乐传统对作曲家创作所产生的影响。不仅如此，协奏曲、弦乐四重奏等体裁也大量出现在“主观民族主义时期”的创作中，充分表现出作曲家在体裁选择上的一种倾向。另一方面，跨时期创作的三首作品在主题的写作技法与构思方式上体现出阶段性变化。从整体来看，三首《钢琴奏鸣曲》主题的戏剧化因素较少，主要是单一思维的陈述，即使在由传统奏鸣曲式写成的《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章中，呈现的依然是舞曲风格的特点，各主题之间常形成简单的并置对比关系，极少出现长气息主题，显然这与阿根廷音乐传统密切相关。在后两首《钢琴奏鸣曲》快板乐章中，音乐带有鲜明的打击乐效果，通过节奏同步的手法彰显整体音响的巨大张力，与第一首形成鲜明对比。此外，主题核心动机的规模也呈现逐渐缩小的趋势。从具有一定长度的旋律片段（如《第一钢琴奏鸣曲》第一、二、四乐章），逐渐缩短由两三个音构成的核心动机（如《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章、《第三钢琴奏鸣曲》），或者直接采用节奏性主题（《第二钢琴奏鸣曲》第三乐章）。而在写作慢板乐章时，第二首较第一首更强调主题自身的装饰性，以及整体音响的色彩化处理，因此在节拍的处理上也更加自由。

相对于“客观民族主义时期”的钢琴作品而言，三首《钢琴奏鸣曲》的构思与创作手法充分建立在现代作曲技术的基础上，无论是独具个性的12音写作、频繁变换的节拍模式、或是对特殊音响效果的关注，都体现了作曲家对于现代技术的吸收和经过思考之后的巧妙运用。但是，希纳斯特拉始终并没有抛弃本民族传统的音乐元素。从宏观来看，《第一钢琴奏鸣曲》尚且保留着一部分民间音乐元素，如五声性音高材料、民间舞曲的节奏音型、以及舞曲风格的陈述方式等。而后两首《钢琴奏鸣曲》在传统素材的表达上则更为抽象，虽然不如第一首那样直观，但音乐对于精神层面的表现意义却不容忽视，它是作品有机的组成部分，一切体现回归思维的音乐理念都隐藏在浓厚的现代音响之下，这不仅是作曲家晚期创作的美学观念，也是其独特音乐语言的集中体现。希纳斯特拉运用简洁而朴素的手法创作出具有极强表现力和生命力的钢琴作品，这三首《钢琴奏鸣曲》必将成为拉美音乐在世界钢琴音乐中的经典之作。

参考文献：

- [1] 陈自明.拉丁美洲的音乐[M].人民音乐出版社.2004年9月第1版.58-67页
- [2] 吴佩华、顾连理译.[美]尼·斯洛尼姆斯基.拉丁美洲的音乐[M].人民音乐出版社.1983年版
- [3] 姚恒璐.现代音乐分析方法教程[M].湖南文艺出版社.2003年版
- [4] 饶文心.世界民族音乐文化[M].上海音乐出版社.2007年版
- [5] 张碧倩.希那斯特拉作品中阿根廷民族音乐素材及新表现主义创作手法之运用：以《第一钢琴奏鸣曲 Op.22》为例[D].东吴大学音乐学系.2006年
- [6] Lillian Tan. "An Interview with Alberto Ginastera". The American Music Teacher.33/3(1984): 6-8.
- [7] Chase Gilbert. "Alberto Ginastera: Argentine Composer". Musical Quarterly 43 /4 (October,1957): 439-460.

(责任编辑 张宝华)