

音乐历史的剪影

——施尼特凯《第二钢琴奏鸣曲》“复风格”解析及演奏处理

孙红丹^[1]

[内 容 提 要] 20世纪中后期俄罗斯著名作曲家施尼特凯,以其开创并发展的“复风格”创作技法著称。《第二钢琴奏鸣曲》是作曲家晚期较为成熟的三首钢琴奏鸣曲之一,这首奏鸣曲中没有了早期生硬的“拼贴”引用,材料的选择到技法运用等方面都不程度的体现了作曲家晚期“复风格”较之早期作品由直接到隐晦、由简单到复杂的进化。本文从作品的“复风格”体现为切入点,对作品进行分析,并从对“复风格”在钢琴演奏方面表现,提出一己之见。

[关 键 词] 施尼特凯/第二钢琴奏鸣曲/复风格/演奏处理

中图分类号:J624.1

文献标识码:A

文章编号:1001-5736(2014)04-0215-5

阿尔弗雷德·哈利耶维奇·施尼特凯(Alfred Garryevich Schnittke, 1934-1998)是20世纪中后期俄罗斯(前苏联)乃至世界享誉盛名的重要作曲家之一,是肖斯塔科维奇(Shostakovich)之后俄罗斯最伟大的作曲家——被誉为当代的肖斯塔科维奇,与古拜杜丽娜(Gubaidulina)、杰尼索夫(Denisov)合称为俄罗斯现代音乐三杰。施尼特凯是一位产量颇丰的作曲家,一生创作253部作品,所涉及领域相当广泛,且创作风格也十分多样。在他创作初期对当时的先锋技术——十二音序列音乐技术尤为倾心,然而由他20世纪60年代后开创并发展的“复风格”(polystylism)创作技法却最具代表性。

《第二钢琴奏鸣曲》是1990年施尼特凯定居德国汉堡以后出版的,是作曲家为数较少的钢琴独奏作品之一。作曲家晚期较为成熟的“复风格”创作技法在这首奏鸣曲中运用的十分巧妙,没有了早期的那种被他人称为“拼贴”生硬的引用,无论从材料的选择、创作技法的运用或是风格的定位等方面都不程度的体现了作曲家晚期“复风格”较之早期作品由直接到隐晦、由简单到复杂的进化。宏观纵览,音乐表达的内容和微观因素(调式调性、节奏、音色、体裁结构)等凸显出的对比特征也正体现了这首奏鸣曲“时空领域”——古老与今时的续进和对比。笔者希望通过对此作品的分析与研究,管窥这位伟

大的俄罗斯作曲家在钢琴独奏作品方面的风格特征。

一、“复风格”的体现与构架

“复风格”是1971年施尼特凯在其撰写的《现代音乐中的复风格趋向》一文中首次提出的概念,用以概括作曲家本人在作品中结合了风格相异的不同时代音乐的现代音乐创作思潮。^[2]复风格涵盖的不仅仅是相异风格音乐的穿插,它的特殊性在于构成音乐的诸多要素都被视为复风格的体现,同时也包括创作理念的具体表达——和声、复调、配器等,从而具有多元化风格的特征。

1. 材料性“复合”元素

(1)“巴赫签名动机”

“巴赫签名动机”是指以巴赫(J·S·BACH)的名字“B-A-C-H”所对应的音高组成的主题动机——“B-C-A-B”。施尼特凯的很多作品中都运用了这个动机作为主题发展的材料,在《第二钢琴奏鸣曲》中最先出现是在开篇伊始的主题呈示中,由于两次主部主题半音卡农进行,形成了引申式的“签名动机”,

[1]作者简介:孙红丹(1973~)女,沈阳音乐学院附中键盘学科副教授。

[2]李华译《现代音乐中的复风格倾向》,《人民音乐》1993年3月,第43页。

例 1.



随后这一动机一直没有完整的呈现,直到整个乐章的黄金分割点附近,本应出现的高潮被一次主部主题的变奏替代进行了“冷处理”,推迟了整个乐章高潮的到来。虽然逻辑上

的高潮没有到来,但在 74 小节变奏的结束处,再现了呈示部的装饰性颤音,与此同时,下方声部强有力的意外演奏出横向进行的完整“BACH”签名动机,起到了点睛的作用。

例 2.



在揭开主部主题重复构成的“BACH”签名动机的神秘面纱之后,施尼特凯并没有用这一动机发展音乐,而是再次使其“销声匿迹”,直到 91 小节处纵向再次构成的“BACH”动机引领了全曲高潮的开端,在乐章结束以纵向排列又一次出现。

虽然这个签名动机并没有像施氏其他的作品中频繁的运用和强调,但是,通过巧妙的安排主部主题的陈述方式,在几次逻辑重点之上恰到好处的使用,使这一签名动机成为第一乐章的灵魂向导与风格标签,也正是这样的运用使得“异己”的材料具备了“隐身”性。

(2) 泛传统音乐风格材料

泛传统音乐是指作曲家吸收并自行设计的具有相应时代总体风格特征的语汇,没有明确的音乐形象指向性,也没有某一作曲家特定风格特征的暗喻。

首先,体现在运用传统和弦或具有导向性音的进行基础上建立起来的主题材料上。第二乐章中运用了 E、B、A、C 音上建立的小三和弦和 D、E 音上的大三和弦。第 5 小节开始 B-C 音进行的主音倾向性音响,构成了传统音乐风格的基本材料。

其次,三拍子的“圆舞曲”节奏型也是作曲家精心设计的,

例 3.



以序列中基本音数关系而构成的主题也可称为主题动机的异变,成为风格体现的又一材料来源。下列中,柱式和弦及分解和弦中均以纯四度、小二度为基础,形成了协和与不协和和相交织的音响,造成了音色的空间感。实际上,这种既有别于传统三和弦又与其有着千丝万缕联系的音色音响,正是浪漫主义晚期印象派音乐的重要风格体现。

不但体现了施尼特凯特有的浪漫情怀,而且在形式上将“浪漫”与“古典”相融合,“浪漫”与“现代”相碰撞,形成了音乐风格上的复合。

(3) 现代音乐风格材料

“自由十二音序列主题是指构成主题的整体音调是由按照一定顺序排列而成的音高组成,它们既可以是完整十二音的形态,也可以利用自由十二音的特点‘按需索取’,形成十音序列、五音序列等等。作为一种理性、客观的表达方式,序列主题与古典、浪漫时期的调性旋律化主题形成鲜明的风格对照,在施尼特凯的复风格语言中常常扮演寓意现实的任务。”^[1]

第三乐章中,开篇运用了十音序列动机,上下两个声部为相差七度的卡农式复调写法。例 3 为上声部十音序列,其中包括五对音数为 1 的小二度音程关系,两对音数为 5 的纯四度音程关系,以及一个音数位 13 的小九度音程关系。下声部序列由上声部序列阶段的八音排列变化而来,包含音数为 1 的小二度音程五对,音数为 5 的纯四度音程三对。如若不考虑上下两声部的移位模仿,两个声部刚好运用了一个完整的十二音序列。

另外,纵向密集半音音簇是现代音乐最为重要的材料形式,它也是现代音乐和声意义上的和音形式。在演奏技法中通常被称为音块,有时为塑造现代音乐而被使用,有时又意在显示其特殊的音响性。

2. 非材料性“复合”元素

(1) 复调思维

[1]胡筱铤《施尼特凯室内乐作品中的复风格研究》,上海音乐学院博士毕业论文 2012 年,第 170 页。

复调思维是创作理念上的“复风格”表达,字面意义上“复”不但契合了“多风格”、“多元素”等,复调创作中强调的“独立”、“模仿”、“对比”以及复调与主调音乐在音乐构成中相抗衡的地位,都极其贴合“复风格”的本质。由复调思维不断扩展而衍生的“多调性”、“多主题”、“复节拍”、“复节奏”等都可看成是非材料性的“复合”元素。

(2)结构组织形式

例 4.



节奏与节拍是展现音乐律动的主要组织形式。第三乐章运用无节拍的自由节奏律动,为音乐主题的发展提供了更为自由的发展空间,小节线的使用,一方面与间插主题形成不规则与规则的律动对比,另一方面也赋予了自由节奏的相对“可控性”。

3.对比与统一的架构原则

在奏鸣曲中,出现了多对矛盾:材料上的古与今;调性上的有调与无调;结构上的方整与非方整;节奏上的有拍与无拍;音响上的单与多、弱与强等。无论是从早期生硬的“拼贴”到成熟后的“复风格”,对比的“冲突”都是较为明显的特征。

但如何将这些矛盾“统一”在一部作品中,我们以第二章为例,在宏观结构上,双主题以 a-b-a-b-a-b-a-b 的排列顺序先后出现,双主题复调与主调色彩的对置,以及 b 主题以传统三和弦开端,以二度叠置的现代和弦结束,立刻显现出一首一尾,一古一今的对比,且二者在宏观结构上达到了统一。如图示中,无论怎样截断都可构成 a 与 b 的“对称性”,这也是构成整个乐章结构的基本逻辑原则。两个主题构成了方整性对称的结构,这在现代音乐中并不是一种常见的做法。另外,全曲所运用各个元素的材料做到了难得的统一。从音高组织上看,两个主题的材料均是半音音列,而连接中用到的音高组织形式也都是主题在陈述中所用过的进行,例如在第一个连接部中左手的小七度音块,上方三连音的小二度,第二次连接中的增八度进行,以及在全曲中经常使用的 ic5(半音数为 5)的三音叠置,这些都是在 a 主题呈示部分中使用过的音程关系。从旋律发展手法上看,除了运用主、复调的色彩对置外,连接部采取音区分离的方式与主题形成了段落及音响上的对比。每两个主题之间几乎都有这样的一个连接部,从对比性上看,这个连接部也可被认为是具有一定对比性质的插部,故而笔者以为第二乐章也可认为是具有“回旋性”的双主题变奏曲式。

半音化进行是作曲家展现现代音乐成熟时期风格特征的重要表现。尤其值得一提的是第三乐章 74-76 小节,上声部半音下行,左手部分音程关系呈递减式,按传统音程关系表述为:五度-四度-三度-二度-一度的递减式,假若按照半音数为 1 标记,则呈现出由 6-0 的渐窄式表达,不但暗示了作品的回归性,也体现了作曲家在风格上由对立并置逐渐走向风格化的融合,以及引用材料与个性化原创的合“众”为一的美学思想。

从节奏形态上看,放眼整个乐章的 81 个小节,两个主题均采用长附点节奏及三连音等节奏型,从音乐进行的动态上表现的较为统一。

图 1.

a 连接 b a b a b a b
(3+3) + 4 + (3+3)……
1-6 7-10 11-16……

除前文提到非直接生硬“拼贴”是作曲家“复风格”进化的表现外,将矛盾的对立与统一寓于作品中,更加展现了施尼特凯晚期“复风格”的炉火纯青。

二、“复风格”特征体现的时代寓意

全曲共三个乐章,作曲家分别赋予了它们“时代”的意义,三个乐章加起来更像是在陈述音乐的发展史,正如作曲家所说:“我只是将我听到的东西整理出来……我的音乐不是我‘写作’的,我只是个工具,一个‘搬运者’而已”。^[1]

主题,是一部作品最核心的乐思,整部作品的发展无论以何种手法进行,都与这个核心的乐思有着千丝万缕的联系,是整部作品的灵魂,蕴藏着丰富的思想内涵。

第一乐章复调手法,曲式结构并不十分明显,只是依稀可以辨别出呈示部和缩减的再现部,中间部分的展开手法既有展开部的对比乐思出现,也有主副部主题的变奏穿插其中,所以整个作品可以说成是带有回旋性质的奏鸣曲式。同时,复调手法的应用,主副部主题连续出现,也让这一乐章蒙上了一层“赋格”式的巴洛克风格特征。乐章伊始就展露出具有核心性的“巴赫签名动机”,虽然这个签名动机并没有像施氏其他作品中频繁的运用和强调,但是,通过巧妙的安排主部主题的陈述方式,在几次逻辑重点之上恰到好处的使用,使这一

[1]伊瓦什金《俄罗斯的非常自由》转引自范哲明,《理性与非理性——施尼特凯〈第四弦乐四重奏〉风格特征与音高组织思维之剖析》,《乐府新声》2010年1月。

签名动机成为第一乐章的灵魂向导与风格标签,旨在象征以BACH为代表的巴洛克时期音乐。

第二乐章复调手法,是具有统一材料的双主题变奏式,共81小节,第一主题(a)与第二主题(b)的材料风格统一,均为环绕式半音进行。其中,b主题虽然以传统的小三和弦为开端,结束时却不是非传统的二度叠置和弦,使得两个主题显现出统一中的对比、对比中的统一的主调效果,而同时通过主题结构的方整性、对称性,主调和弦的古今风格对比,主复调发展手法风格的对比,以及所用音高材料组织形式的高度统一等方面,更加全面的“隐喻”了“传统”音乐风格。

第三乐章是进入现代主义音乐时期所有音乐的完美体现,依据前文线索,作曲家仍通过主题材料、和声音响、结构布局等方面,以“时间”为顺序,通过对各个音乐时期主要特征的陈述,构建多种音乐并存的“多元”音乐世界。纵观第三乐章,清晰可见四个部分:即1-38小节,曲作者意在陈述由浪漫晚期印象主义音乐音响色彩带来的现代音乐启幕;39-55小节,纵向音区分离小三度音响陈述第二乐章的b主题材料,藉以表现的既具有古典音乐风格又融合了现代音乐特征的新古典主义时期音乐;56-77小节,半音化音高组织关系——其中半音化组织形式包括横向的进行及纵向的音块,与即兴性演奏段落是作曲家展现现代音乐成熟时期风格特征的重要表现。78-94小节,再一次出现的第二乐章b主题材料更具回归的寓意,通过整个乐曲对各个音乐时期风格特征的陈述,最终又回到了传统音乐分风格是因为,在施尼特凯看来,末乐章不仅是结构组成的一部分,还具有总结、归纳构思的责任。因此,结尾处作品基本材料或与作品开始时共有的某种材料相关。这样的结构布局正是前文所提到的,曲作者将自己作为“搬运工”,将不同时代的音乐风格融入到一部作品之中,可以毫不夸张的说,第二钢琴奏鸣曲就是一部流动的音乐史。

三、“复风格”作品演奏的处理

1.“复风格”的把握

施尼特凯钢琴音乐风格的独特魅力就在于其音乐中“复风格”形式及表达内容上。作曲家的创作理念尤以强调音乐中的风格对比为前提,以复风格思维作为构思乐曲的主旨思想。首先,异己材料是“复风格”作品写作中的必要素材,它是揣摩作曲家创作思想,揭示作品内涵的重要标志,通过将不同风格或类型的音乐混搭,从而成为体现复风格音乐的重要特性之一。其次,现代音乐语言的基本陈述形式,多种创作技术手法的综合,都体现了作品的“复风格”特征。因此,在演奏时,准确的把握“异己”与“自体”以及“异己”之间风格对比是“复风格”诠释的重要方向。

通过前文的分析,本曲使用的“异己”主题几乎涵盖了全部历史时期主要阶段音乐主题的总体风格特征,除了强调主

题之间的对比外,作曲家将调式调性、节奏、音色、体裁结构等都被纳入到对比范畴中,这就要求演奏者要清晰的感知音乐形象,具备瞬息转变的控制能力,从而能够表现出音响的反差、迥异的风格、对比的层次以及不同的脉冲和律动等。如第一乐章中,有如歌的巴赫音乐形象主题,也有铿锵的和弦音;有单声主题的描述,也有多声的交织对比;有传统的音乐语汇,也有现代的语言表达,这都需要演奏者能够准确到位的控制好音色和音响,既要表达“如歌”的演奏风格,也要控制宏大的音响;既要表现古朴的巴洛克风格,又要展现绚丽的现代音乐风格。演奏过程中要重视触键、语调及力度的把握,音色要纯净,语调要与音乐形象匹配,多声主题中力度要分层对待并做好整体的布局。除了有明确音乐形象的主题在演奏时能够设定相对标准性演奏要求外,曲作者运用的“异己”形象多为“泛形象主题”——自我设计的具有时代总体风格特征的形象主题,那么这就需提高演奏者对节奏和力度上重视,以获得相应的音乐动力性。

2.现代演奏技法的掌握

首先,音块(Tone-cluster),也叫音簇(Cluster),它是由3个或3个以上音程距离小于三度的音所构成,20世纪初首先由亨利·考威尔(Henry Cowell)提出。演奏形式主要根据音块所占键盘面积的大小,演奏者通过手指、拳头及前后臂在键盘上演奏密集二度高叠和音。^[1]施尼特凯《第二钢琴奏鸣曲》中三个乐章中都不同程度的使用了音块的演奏形式,从使用的表现意图上看可以分成三种类型:

一是作为对比形象的表达。第一乐章69小节处,左手声部运用了整小节的音块,呈下行渐宽式进行,与右手声部主题形象形成了鲜明的对比,从音响上形成了单与多、清与浊的音响反差。因此,需加强左右手力度和音响的控制力,左手声部的强奏尽量不要影响右手声部的音色及进行。二是音响的延伸,其中包括音响扩展和音响衰减两种形式。第一乐章107小节,音块进行作为前面定音高音簇和音的延展,双手分向做高低两方向音响扩展,既通过音区的扩展造成的音响分离,又通过最后一音的踏板音色产生音域间包容收纳的音响效果。由于双手同为音块且呈对置状,其音宽并没有超过手指演奏能力,所以弹奏整齐是十分必要的,这样才能通过强奏达到声音集中的音响效果。音响衰减主要出现在第二乐章中乐句段落的结尾处,用pp或ppp的力度演奏,这就更加要求演奏者演奏的音响要整齐,以达到宁静致远、绵延不断的效果。三是作为主题的基本表达。作曲家经常将音块强奏放在动机的开始音来强调主题的进入,第三乐章62小节开始,全面使用音块演奏,加强主题音响效果。主题的速度既带来了音块演奏准确性上的难度,又因主题规律性的音高组织关系降低了弹奏的难度。此处应以表达主题为主,尤其是力度方面,不要一味的强奏。

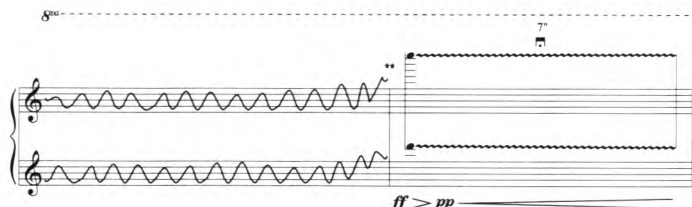
可见,无论是哪一种类型,都需要演奏者重视音块音域范

[1]彭志敏《新音乐作品分析教程》上册,湖南文艺出版社2004年版,第124页。

围,选择适宜的力度,表达准确的节奏。另外,超过手指演奏范畴的音块部分较少,在不影响乐曲演奏的前提下选择最适合演奏者自己的身体部位演奏。

其次,即兴性的演奏。这部作品中出现了2处即兴性演奏段落,分别在67-71小节和76小节(同71小节演奏形式)。双手声部中延伸变化的曲线代表了在曲线音高范围内——限定音高范围的即兴演奏,谱例中最后一小节表示限定长时的

例 5.



3.自由节拍的处理

脱离传统节奏节拍的束缚,第三乐章的小节线运用的相对自由,较之前面两点在演奏上的处理,自由节拍带来的不规则律动成为最为难于把握和处理的地方。

(1)“可控”的律动对比节拍

一些相同组合式节奏类型有规律的重复出现,就会带来较为“规则”的律动感,这些规则律动成“块”的出现在不同段落并相互间形成了对比。大多数情况下,小节线的使用成为划分“块”的主要界限标记,但重拍的设定是组成“块”的重要

即兴性演奏。这部分的即兴性演奏成为了演奏者二度创作的最为具象化的表现,同一演奏者不同时期演奏或是不同演奏者之间都会在音乐的节奏、音高、性格等方面有所不同,也可以认为这部分演奏是施尼特凯更深层次的“复风格”音乐观念。演奏者要控制音的密度和演奏时长,在时间和空间的布局中控制得当,千万不要操之过急。

手段。演奏前,我们可以先分类“块”的节奏模式,掌握“每一块”的律动规律,然后根据小节线的提示进行律动交替练习。如例6,根据小节线的划分和重拍规律性的提示,可以分成四个“块”,根据乐章开始处的标记第一个是形成了14/16拍5+5+4的组合,第二个是12/16拍4+4+4组合,第三个是17/16拍2+2+2+4+3+2+2的组合,第四个是18/16拍6+6+6的组合。第一、二、四的“块”左右手重拍位置相同,演奏起来相对容易把握,第三个块右手部分相对不明显,因此,只能通过左手单手的律动辅助右手的进行。

例 6.



(2)小节线形同虚设

在前文陈述即兴性演奏的谱例中可以看到,作曲家同样使用了小节线,除了最后一小节注明了7"的时间标记外,没有任何速度、节奏等的标记,所以此时的小节线除了作为结构部分的标志外,在演奏上不具任何的意义。因此,表演时演奏者应顾全整体,既不拖沓突兀,也不失表演者即兴表演的魅力。

结语

通过对这部作品的分析,我们可以清晰的看到,施尼特凯晚期的创作在“复风格”的运用上已经炉火纯青。在作品中各种“复合”元素的多元化特征十分鲜明,作曲家无论从材料的选取、主题的发展、结构的架构、织体语言的运用上都体现出

了“复合”中的对比,对比中的统一。可以说,在施尼特凯为数较少的钢琴独奏作品中,《第二钢琴奏鸣曲》是不可多得的佳作。作品中,涉猎的音乐风格广泛、技术创作手法成熟,十分值得我们学习和研究。复风格的“复”并不是简简单单的叠加与拼接,而是如“复调”音乐般,时而主次分明,时而齐头并进,这给我们在演奏上也带来了很大的挑战,虽然文中提及一些演奏方面的建议,但是对于这样一部具有时代性、历史性、创造性的作品,笔者文中的认知是远远不够的,因此对其进行更进一步的学习和了解仍是十分必要的。

(责任编辑 高倩)