

□王文
WANG Wen

斯克里亚宾晚期五首钢琴奏鸣曲和声手法研究

Alexander Scriabin's Harmonic Technique in his Terminal Five Sonata

摘要:斯克里亚宾以鲜明的独特性成为欧洲音乐史中的重要人物之一,他晚期建立的以“神秘和弦”为核心的调性和声体系,是欧洲20世纪初音乐创作风格的重要环节。本文以其晚期具有代表性的五首钢琴奏鸣曲为例,对构成呈示部、再现部中主部主题和副部主题的和声进行分析,归纳出三种典型性的和声手法:以“神秘和弦”为核心的和声手法、以“神秘和弦”为框架的多调性手法、以“神秘和弦”为基础的对称手法。

关键词:斯克里亚宾;奏鸣曲;神秘和弦;三全音调域;多调性

中图分类号:J614.3

文献标识码:A

文章编号:1003-0042(2008)01-0138-07

斯克里亚宾的“第6”至“第10”五首奏鸣曲,是其晚期重要的代表作,分别创作于1910~1914年间,所谓的“神秘和弦”即于此间形成。无论在调性手法与和声手法方面都与其早、中期的创作形成了鲜明对比,体现出晚期的审美特征。即便融入了作曲家独特的调性思维与和声手法,但古典奏鸣曲式的结构原则并未完全抛弃,传统的写作原则仍然得到延续,甚至一定程度上,体现了保留传统审美趣味的特征。然而,作曲家却不仅扩大和丰富了传统奏鸣曲式的调性手段,还使传统曲式增添了更多现代思维特性。鉴于五首奏鸣曲在其创作生涯中的重要地位,本文着重对作品的和声手法进行分析研究。

一、以“神秘和弦”为核心的和声手法

斯克里亚宾晚期和声最突出的特点是以“神秘

和弦”为核心构建和声运动的整体框架。这个核心几乎控制了所有纵向的和弦结构与横向的和声进行,以及多声部织体和音乐发展的整体结构。主要表现在有意回避三度叠置的和弦结构以及最能体现传统和声功能关系的四、五度和声进行。取而代之的是纵向以“神秘和弦”为调性基础的四、五度叠置和弦结构,横向以连续小三度循环、三全音调域,以及大小三度和大小二度运动的和声进行。

1.“神秘和弦”的纵向结构形态

从第6奏鸣曲开始,他尽量减少使用三和弦形

收稿日期:2007-05-30

作者简介:王文(1960-),男,首都师范大学音乐学院理论作曲指挥系教授(北京100036)。

式,和弦结构排除严格的三度叠置原则,调性也完全独立于大小调功能之外,整体框架和乐思展开,都依赖于晚期形成的“神秘和弦”的调性思维和理念。

谱例 1: Sonata.6(1~9 小节)



上例是第 6 奏鸣曲主部前 9 小节。1~8 小节主题第一次完整陈述。主和弦是一个建立在 G 音上的、同时运用了纯五度和增四度音程、具有传统属七结构特征的三四和弦。根据晚期和声的结构原则,主题调性是 G 调调性,主和弦以 G 音为根音、同时含有不同附加音的 $D_{\frac{5}{4}}$ 和弦(即晚期和声体系中的主和弦)。晚期作品开始处,主和弦常运用转位形式,他尤

其偏爱三四和弦。此外,主题在旋律与和声的进行中,还运用了组成“神秘和弦”整体结构并对晚期和声风格起着不可忽视作用的不同形式的附加音。这些附加音在声部运动中常起到穿针引线的作用,在形态上类似功能和声中的和弦外音,但作用上却又不同于传统的和弦外音。以下运用图式进一步说明:

谱例 2:



上例图式为理解斯克里亚宾的晚期和声提供了几方面启示:1、主题开始的第一个纵向叠置五音和弦,即是典型的“神秘和弦”结构之一。包括以 G 为调性音的,构成“大小七和弦”框架的三个核心音 G-B-F。它们处在和弦的中间层,排列成典型的七、四结构(图式“核心音”)。另外两音分别处在外声部的 D- \sharp C 音。D 音与上方 G 音为纯四度音程, \sharp C 则与下方 F 音构成增四度音程。2、五音和弦除了 G-F 两个音排成小七度以外,其余音之间多为不同形式的四、五度音程,这是斯克里亚宾晚期四五度和弦结构

的鲜明体现。其中,主音下方运用了纯四度或者增四度(减五度),也是晚期的典型做法。八小节的主题陈述,各声部运动都在框架控制之中,形成声部横向移动的几个层次:第一个层次, D-F- \sharp C 三个持续的和弦音(见图式弧线);第二个层次,以两个核心音 G-B 为出发点的半音级进形成的附加音。

通过以上分析,可以找到确定斯克里亚宾晚期和弦结构的依据。首先,充分了解和声体系的基本原则及其和声体系包含的内部逻辑关系。其次,和声处理中,将哪些音看成是和弦音,哪些音又需归纳为附

加音,要依据和声的排列与声部进行诸方面的综合因素来确定。

2.“神秘和弦”的横向调性控制

晚期和声与传统功能和声最明显的区别是,和声的变换同时意味着调性的转换。在“神秘和弦”控

制下,和声进行以“小三度循环”、大小三度以及大小二度结合,作横向和声运动,实质体现出了“调性”的运动。传统功能和声的四、五度和声进行几乎不用。

(1)小三度循环调性关系

谱例3: Sonata.9(35~50小节)



上例选自第9奏鸣曲呈示部副部主题。由两个8小节的乐句组成,主体是前面8小节,后面8小节移位到上方大三度调域的变化重复。副部主题首先从**B**调性开始,然后运用小三度循环向上方转移,第7小节返回到**B**调。第二乐句从**A**调出发,同样运用了小三度循环,旋律是前乐句后4小节在上方大三度的移位重复。

谱例4: Sonata.10(84~91小节)



此例为第十奏鸣曲副部主题的开始部分。是一个相对静止、织体相对简单的主题。主体由两种因素组成。副部主题首先从**E**调性开始。采用小三度循环(**E**-**C**-**A**)手法,在**E**调域中形成封闭的调性

前8小节在**B**调域小三度循环圈之内运动。和弦在低声部以密集的形式排列。由于和弦的七音基本处在最低音位置,因而体现出传统意义上属二和弦的特征。结构上,8小节分成了4+4两部分。前4小节的旋律因素在中间声部。上方围绕调性音**B**的一个重复音型,表现出对调性音的强调意识。第5小节起,主旋律移到上方声部。

转换。通过完整的小三度调循环使音乐进入展开部(展开部以**F**调开始)。亦即,直到进入展开部才完成四个小三度调性的循环:**E**-**C**-**A**-**F**。整个段落的和声,运用同一结构的和弦材料,大小七和弦第

二转位,在前面四小节小三度调性转换中就已展示出来:

谱例 5:



图例显示出副部主题开头四小节的和声基础,展示了在**E**调域上的小三度循环关系。尽管实际运用中声部处理不完全一样,但和弦材料都是大小七

和弦(音级集合 4-27)。不同的附加音出现在上方流动声部中。从上面,我们了解了斯克里亚宾在横向调性转换中,运用小三度循环的调关系进行的一些和声手法。这种和声手法都是建立在他的“神秘和弦”调性观念基础之上,体现出他有意削弱传统四、五度功能调性关系的创造性思维。

(2)其它结构调性关系

5 首奏鸣曲中,除运用小三度循环建立调性关系外,还运用大小三度与大小二度的调性处理手法。以下选自第 6 奏鸣曲呈示部副部主题前 8 小节。这 8 小节是副部主题的第一次陈述(亦即主体部分),其后为副部主题的移位与重复。

谱例 6: Sonata.6(39 ~ 46 小节)



呈示部副部主题与主部主题在速度上没有很大区别,旋律运动却显现出五声性的自然调式风格。副部主题开始于**D**调性,后四小节则两次向下方作大小三度调性转移:

谱例 7:



图式可以看出,8 小节乐句在旋律与和声、调性设计上有以下几各特点:1. 旋律分为两部分,前四小节(以虚线为界)从 D(主音)音开始上行,后部分以基本相似的音线返回(单从旋律方面看,这个片断似乎体现出单一调性的特点);2. 调性与和声在旋律大框架中依次向下作了小三度与大三度的调性移位:即**D**—**B**—**G**。调性关系似乎延续了晚期浪漫派音乐风格的特性,但在旋律单一调性基础上的处理,却

是斯克里亚宾晚期调性与和声独特思维的产物:即三个调性的“主和弦”都具有鲜明的“神秘和弦”特性。此外,**D**—**B**的小三度调性关系同时蕴含着“三全音调域”转换意义,只是没有形成连续小三度循环的框架。3. 旋律、调性、和声三方面的独特结合,与其晚期和声体系的理论基础和内部规律密切相关。其一、晚期和声体系极大的包容性,使各调性之间有了更多融合的途径;其二、以四度为基础的“主和弦”内部的多变性,通过等音转换将十二个半音以不同的角色发挥作用。

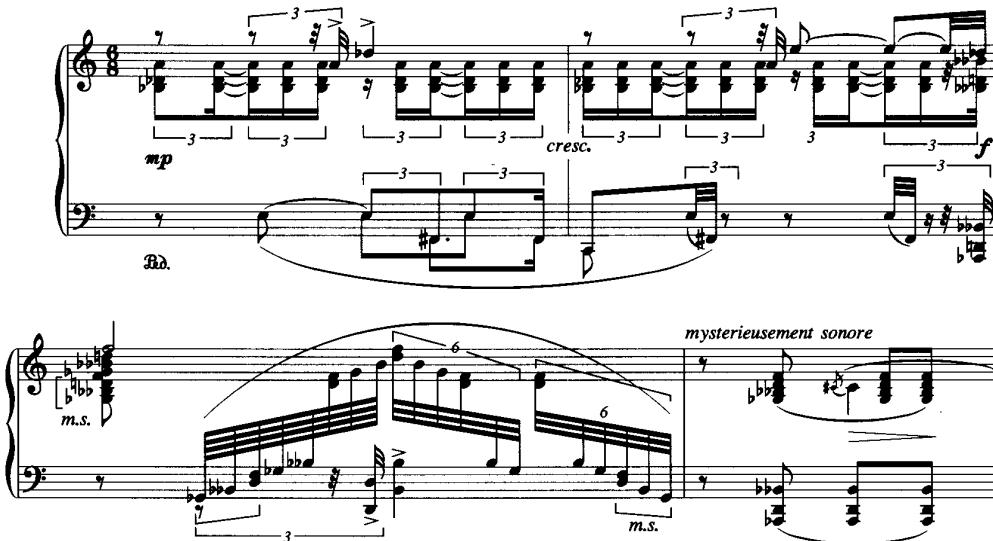
二、以“神秘和弦”为框架的多调性手法

多调性出现于 19 世纪末 20 世纪初,与其他作曲家不同的是,斯克里亚宾的多调性手法是在“神秘和弦”调性思维控制下的一种“多调性”手法。它只是在多声部织体层面上具有某种多调性特征,其本质却是在一个统一的“神秘和弦”调性框架中来展现多调性运动的形式。因此斯克里亚宾晚期的多调性手法与惯常的多调性手法还是存在实质性的区别。

下例为第七奏鸣曲呈示部主部主题前 8 小节。

在这个主题前面4小节中,斯克里亚宾运用“神秘和弦”作为统一的调性基础,运用“对称和弦”结构方式与有规律的和声运动,向我们展现了他晚期创作中又一个典型的手法——多调性手法。

谱例8: Sonata.7(1~8小节):



织体分为三种因素:上层动力性很强的旋律;中间持续性和声音型;下方则与旋律节奏相似的“神秘和弦”核心因素的展现。此外,1、2与3、4小节之间在织体上展现出两种对比性因素。将如此多的因素融合在一起,不仅表现出第7奏鸣曲主部主题激情奔放的特性,同时也是多调性思维的一个典型例证。首先分析1~2小节:

谱例9:



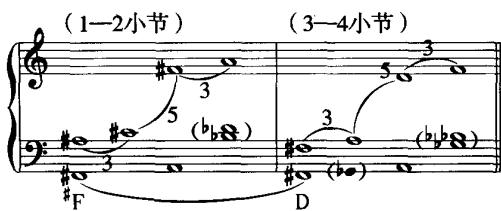
开始两小节纵向调性叠置缩略图。上层是旋律运用的和弦音,不论从构成上还是在旋律进行的听感上,几个音不容置疑地有A大调主三和弦的音响感受。下层四个音极其明确地构成建立在F#调性上附加增四度的“神秘和弦”(F#四音和弦下层框架)。上层与下层不是在同一种和声观念基础上建立的传统调性关系,而是斯克里亚宾独特的多调性思维的产物——“神秘和弦”调性思维控制之下的多调性手法。此外,3—4小节“对称和弦”的运用,又使音乐增加了更复杂的调性成分。

谱例10:



图式揭示了斯克里亚宾前面4小节,具有逻辑性的多调性处理手段:1、1—2小节F#(下方)到A(上方)两个调性构成了纵向叠置,低声部的F#音,以间断出现的方式持续着,说明两小节一直保持着F#调性;2、1—2小节中间声部是一个不完整的对称和弦,其中的F#音此时在和弦的下层(见上图虚线所示),此处并不是以对称和弦音响为主体;3、3—4小节运用的对称和弦与1—2小节中间声部层形成的对称和弦是一个向下大三度的模进,调性是D。这样理解的理由是:1—2小节最低的三全音音程(F#—C)和第二小节最后面的低声部三全音音程(D—A)形成了调性模进;其次,两个对称和弦实际分别是F#调性主音和D调性主音上的大三度和小三度音程交叠而成的大、小三和弦叠置。而且是以对称和弦的形式排列:

谱例 11:



上例图式经过等音转换 (括号内是作品中的实际音), 使我们最终理解两个和弦分别是以 $\sharp F$ 和 D 为基音、以纯四度音程为轴心。轴心音程的上下方, 运用两个小三度, 从而形成倒影关系的“对称和弦”。第七奏鸣曲以对称和弦 3 + 5 + 3(音级集合 4-17) 作为特定音响贯穿全曲 (很多作品常常使用这种结构的对称和弦)。归纳主题多调性思维的运用, 笔者认为有这样几个特点:

1. 将三度结构和弦与斯克里亚宾晚期和声思维融合在一起。1—2 小节上层 A 主三和弦与下层 $\sharp F$ 大小七和弦的结合说明了这种特点; 2. A 主三和弦材料实际上又可以和下方 $\sharp F$ 大小七和弦合并为典型的“神秘和弦”, 体现出斯克里亚宾晚期和声体系的包容性; 3. 3—4 小节与 1—2 小节是在晚期和声思维基础上的大三度调性关系, 表明斯克里亚宾晚期对浪漫派后期三度调性和声手段的继承并在其基础上的进一步发展。

三、以“神秘和弦”为基础的对称手法

五首钢琴奏鸣曲普遍运用, 表现形式主要体现在和弦纵向排列的对称性和横向多声运动的对称性两方面。第 7 奏鸣曲副部主题前 8 小节片断:

谱例 12: Sonata. 7(29 ~ 38 小节)



这是一个建立在 $\sharp G$ 调性上带重复结构的乐段, 前 8 小节是一个完整乐段, 主部主题调性 ($\sharp F$ 调) 为上方大二度的调性关系。这种“上升的、明亮的”上行大二度调性关系取代了古典奏鸣曲主副部常用的主 - 属关系调性连接的手法。特点是: 1. 整个乐段基本在低声部 $\sharp G$ 调性“神秘和弦”的三个核心音的背

景下, 保持平稳对称的和声进行。和弦材料在同一基础上附加不同音级的大、小属九和弦之间的交替; 2. 和弦的原位和转位形成对称的、有规律的变化; 3. 副部主题第 9—10 小节的过渡句运用了主部主题出现过的、由大小三度音程结合的对称和弦 (第 8 小节已经开始出现对称和弦):