

西南大学

硕士学位论文

普罗科菲耶夫后期三首钢琴奏鸣曲研究

姓名：欧阳伊丽

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：张友刚

20090401

普罗科菲耶夫后期三首钢琴奏鸣曲研究

音乐学专业硕士研究生 欧阳伊丽

指导教师 张友刚 教授

内容摘要

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫 (Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891—1953) 前苏联钢琴家与指挥家, 是 20 世纪享誉世界的近现代杰出作曲家, 他的创作遍及音乐艺术的各种体裁形式, 一生为人类贡献了一百三十多部音乐精品。作为一名自成体系的革新者, 他的创作成就并不亚于同时代的其他人物。尤其在 20 世纪的钢琴音乐领域, 贯穿他艺术人生三个阶段的钢琴奏鸣曲起到举足轻重的作用, 无论是在构思的宏伟、内容的深刻还是技巧的精湛、手法的新颖等方面都堪称钢琴艺术中的精品。通过研究普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲了解他不同于他人的创作观念、作曲技法 and 美学追求是具有相当典型的意义。

本文即是以普罗科菲耶夫后期的第六、第七和第八首钢琴奏鸣曲(被世人统称为“战争奏鸣曲”)为研究对象, 以音乐本体为切入口, 以作曲技术理论分析为核心, 以传统技法表现现代风格的独特性为视角, 对作品进行较为全面细致的分析研究。文章共分为五个部分: 第一章导论; 第二章旋律分析; 第三章和声研究; 第四章调式、调性研究; 第五章曲式结构研究。笔者试图通过对以上音乐本体个构成要素的分析与研究, 梳理出作品各构成要素的特点及特色, 并以此为基础透视普罗科菲耶夫在三部作品中所体现出的继承与革新的辩证统一的创作特征。

关键词: 旋律研究 和声研究 调式、调性研究 曲式结构研究

A study on the three sonatas of Prokofiev in his later period

Major: Musicology

Master student: Ouyang Yili

Author: Prof. Zhang Yougang

Abstract

Seregy Sergeyevich Prokofiev (1891—1953), a pianist and conductor of Soviet Russia, is one of the world-wide well-known composers in the 20th century. His work covers almost all the music styles. During his life, he contributed over 130 pieces of music to the humans. As an innovator of music creation, his artistic achievements were no less than any other figures of his time. Especially the piano sonata, which had formed the three significant stages of his musical life, played the central role of the 20th century piano music. The piano sonata should be valued as the masterpieces of piano music, considering the grand structure, the depth of content, the excellent skills and the innovative means of artistic expression. So, it is particularly important to investigate on Prokofiev's creative conception, composing skills and artistic pursuit that much differ from others'.

This paper is designed to investigate the NO.6、NO.7&NO.8 piano sonata of Prokofiev in his late years, which are now named as "The war sonata". Based on the theory of composition technique and the three pieces of music, the investigation is trying to study how Prokofiev managed to apply traditional music technique to manifest his modern spirit. This paper consists of five parts. Part One, Introduction; Part Two, Study on the melody; Part Three, Harmony study; Part Four, Tonality study; Part Five, Study on the form structure. Through a thorough research on the structural elements, the paper is aimed at revealing the essential characteristics of Prokofiev's music art having an in-depth examination of the relation between tradition and innovation of Prokofiev's.

Key words: Study on the melody Harmony study Tonality study Form study

独创性声明

学位论文题目: 普罗科菲耶夫后期三首钢琴奏鸣曲研究

本人提交的学位论文是在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中引用他人已经发表或出版过的研究成果,文中已加了特别标注。对本研究及学位论文撰写曾做出贡献的老师、朋友、同仁在文中作了明确说明并表示衷心感谢。

学位论文作者: 侯阳伊丽 签字日期: 2009 年 4 月 26 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解西南大学有关保留、使用学位论文的规定,有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘,允许论文被查阅和借阅。本人授权西南大学研究生院(筹)可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索,可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书,本论文: ☐ 不保密, ☐ 保密期限至 年 月止)。

学位论文作者签名: 侯阳伊丽

导师签名: 张友刚

签字日期: 2009 年 4 月 26 日

签字日期: 2009 年 4 月 26 日

第1章 导论

1.1 研究缘由

普罗科菲耶夫生活在一个动荡不安的时代,像哲学界、文学界、科学界一样,整个音乐领域也发生了巨大的变化,音乐的创作思维呈现出多元化的发展趋势。在百家争鸣的现代音乐创作中,许多作曲家在创作思维上都在求新求变,而钢琴奏鸣曲——古典和浪漫时期最重要的创作体裁却在20世纪上半叶遭遇到冷落。在如此复杂多变的大环境下,像普罗科菲耶夫这样热衷于此种传统体裁写作的作曲家并不多见,留下9首钢琴奏鸣曲的作曲家就更少。整个20世纪,他是继斯克里亚宾(创作了10部钢琴奏鸣曲)以后在钢琴奏鸣曲体裁中创作数量最多、贡献最大、对世界乐坛影响最为深远的俄罗斯音乐大师。通过研究普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲了解他不同于他人的创作观念、作曲技法和美学追求是具有相当典型意义的。

而在普罗科菲耶夫的九首钢琴奏鸣曲中,完成于后期即第三创作阶段的第六、第七、第八钢琴奏鸣曲是最具代表性、最有价值的作品,被世人统称为“战争三部曲”。尽管这三首奏鸣曲不一定全部直接描写了苏联卫国战争的具体景象,但的确表现了作曲家在战争年代中的生活感受与心态,并凭借丰满、鲜明的艺术形象、丰富的精神内涵和精湛的作曲技巧作为经典作品列入二十世纪钢琴音乐的宝库。而目前国内针对此三首作品的较深入的研究却甚是鲜见,这无疑不利于理论工作者、演奏者及广大听众对其更全面的了解与认识,更不利于相关音乐理论与创作实践的充实和完善。

基于此,笔者选择“普罗科菲耶夫后期三首钢琴奏鸣曲研究”作为毕业论文题目,着重于对音乐本体作系统性的技术层面的分析研究。笔者认为,这一选题具有较为重要的理论意义,可以为深入和全面的把握普罗科菲耶夫的音乐作品和音乐风格提供一定的参考依据;并具有在音乐教学实践方面的价值,有利于从理论的角度来指导音乐表演。同时,希望能以小见大,在此基础上为近现代音乐风格作品的创作提供理论上的某些借鉴;笔者也希望借此机会,能与同样对普罗科菲耶夫作品以及当今音乐创作感兴趣的人们一起学习讨论。

1.2 普罗科菲耶夫的艺术人生及创作风格简介

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫(Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891—1953)是前苏联钢琴家与指挥家,是20世纪举世公认的近现代杰出作曲家,1947年获“俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国的人民艺术家”^①称号。

^①徐月初辑译,《普罗柯菲耶夫》,中国音乐家协会广西分会,1981年第1版,第1页。

普罗科菲耶夫的艺术人生开启的很早（当他还是一个孩童时，就确立了将来成为作曲家的目标），但却是错综复杂的、戏剧性的，在他延续几乎半个世纪的创作演变过程中，伴随着极为相互矛盾的意见和评价——从拥护者无保留地接受到反对者断然地否认；“对西方保守的听众来说，显得激进；对激进的来说，又显得保守”^①。他的作品有的获得卓著的胜利，有的则落得可悲的失败。然而，尽管如此，普罗科菲耶夫仍为俄罗斯贡献了各种风格的音乐，以自己杰出的创造力回应了苏联政府“社会主义现实主义”的创作要求，担当苏联文艺中领导性的角色。普罗科菲耶夫是在20世纪对交响乐、协奏曲和钢琴奏鸣曲有着最突出贡献的作曲家之一。

普罗科菲耶夫的艺术人生在趣味和倾向上经历了一个明显的演变过程，而这演变过程与当时复杂时代的社会条件密切相关，大致可以分为三个阶段，1917年以前的国内求学阶段、1918-1936年的国外阶段以及1936-1953年的回国定居阶段，与之相适应形成了创作风格的三个时期：

1、俄罗斯时期(1917年以前)

1891年4月出生的普罗科菲耶夫，在幼年时便表现出明显的音乐天赋，是名可与莫扎特媲美的音乐神童：3岁时由母亲（一位出色的钢琴演奏者）教他弹钢琴；最早的作品是于6岁半独立谱写的《印度的加勒普舞曲》；9岁就创作了人生第一部歌剧《巨人》（三幕六场）。自小的音乐创作“无疑加强了他与生俱来的戏剧感与角色刻画能力”^②，为将来成为杰出的音乐肖像画大师埋下了伏笔。

1902-1903年，小普罗科菲耶夫开启了正规且系统的音乐教育之旅，在“被誉为俄罗斯历史上承前启后的作曲家”的格里埃尔指导下学习钢琴和作曲，奠定了扎实的作曲理论基础。1904年，普罗科菲耶夫带着两箱子自己的习作（包括四部歌剧、两部奏鸣曲、一部交响曲以及相当数量的钢琴曲）考入彼得堡音乐学院。在音乐学院的十年里（1904-1914），他先后师从里亚多夫学作曲、里姆斯基-科萨科夫学配器、维托尔学曲式，1909年毕业于作曲班。1914年从叶西波娃的钢琴班和切列普宁的指挥班毕业，并因演奏自己创作的《第一钢琴协奏曲》而获安东·鲁宾斯坦奖（这是音乐学院学生所能获得的最高钢琴殊荣）。

青年的普罗科菲耶夫喻为俄国乐界中“难管的孩子”^③，他并不满足于传统技法的学习，对新浪漫主义和俄罗斯学院派的美学价值深感怀疑；他开始醉心于当代最新音乐风格和音乐思想的探索，但他反对崇拜任何偶像和不喜欢后期浪漫派的半音阶手法与过分雕饰的风格，更不会趋附时尚而成为斯克里亚宾（象征主义的

^① 于润洋主编，《西方音乐通史》，上海音乐出版社，2003年第3版，第375页。

^② [英]大卫·古特曼 著，《普罗科菲耶夫》，江苏人民出版社，1999年9月第1版，第31页。

^③ 伦纳德：《俄罗斯音乐史》（Richard Leonard: *A history of Russian Music*），Minerva Press，1968年，第296页。

追随者或德彪西印象主义的门徒，尽管普罗科菲耶夫对斯特拉文斯基的早期创作颇感兴趣，并受到明显的影响，可是对于他的某些局限性如“以和声吞掉旋律”的美学思想也看的很清楚。

2、欧美时期(1918 - 1936)

像当时许多艺术家一样，“十月革命”后普罗科菲耶夫产生“呼吸一下大海洋外界的空气”^①的想法，从1918年起开始了他长达数十年的旅居生涯。在这一时期的创作，普罗科菲耶夫不断的尝试新风格，但基本上未受到当时流行的勋伯格的十二音体系及欧洲各个艺术流派的影响，而是自称体系。当然，对于受过富含俄罗斯民族文化底蕴的传统音乐教育长达十几年的普罗科菲耶夫来说，他有一种强烈的民族自豪感，由此创作的音乐中自然浸透着浓郁的民族气息，他蔑视当时俄罗斯国内“崇尚法兰西化”的音乐家，讥讽他们“奴隶般拜倒在当代西方艺术脚下。”^②但由于长年侨居海外，在他的创作中民族文化传统的影响难免日渐衰弱，从异国的气氛中也得不到灵感，所以，此时期大部分作品并不十分吸引人。

3、前苏联时期(1936 - 1953)

这是普罗科菲耶夫的成熟时期，也是人生的巅峰期。侨居国外的漫长岁月让他意识到远离祖国造成的创作灵感枯竭，意识到“我要听人说俄文，还要和亲爱的人交谈。这才能给我得到在这里得不到的东西，因为他们的歌也就是我的歌。”

^③正式于1936年春定居莫斯科，其归来被视为苏联音乐发展史上的里程碑。

普罗科菲耶夫回国后的近20年里是他创作的黄金时期，以空前的热情投入创作，写出了许多雅俗共赏、别具一格的名作。舞剧《罗密欧与朱丽叶》、《灰姑娘》；交响童话《彼得与狼》等；大合唱《亚历山大·涅夫斯基》；清唱剧《保卫和平》等以及其他室内乐、戏剧电影配乐等。这些作品在形式上极为多样化；内容上开始变得更蕴涵深度的思想性和目的性；风格上更为简朴、抒情、注重旋律性，创造性的发展传统，并将现实主义与民族色彩有机的融合。

此时期的普罗科菲耶夫的创作总体来说更显成熟，在《论自己的音乐创造》中他写道“举凡伟大的音乐巨匠们所创造出那种力量和生命力，就在于他们的作品是永远为人民所理解而又觉得亲近的。这些作曲家并不把自己关闭在创造实验室里，他们是和人民相联系着的，他们吸收人民的影响，并为人民创造。”他也是这么做的，尤其是在“卫国战争”期间，以战争主题创作的歌剧《战争与和平》（取材于列夫·托尔斯泰的同名小说）及被誉为点燃革命热情的“战争奏鸣曲”——第六、七、八钢琴奏鸣曲等，标志着普罗科菲耶夫的艺术人生进入了一个“带

^① 罗传开著，《普罗科菲耶夫》，人民音乐出版社，1998年版，第8页。

^② 罗传开著，《普罗科菲耶夫》，人民音乐出版社，1998年版，第283页。

^③ [俄]拉里斯·丹柯著，李浩，吴川译，《普罗柯菲耶夫传》，人民音乐出版社，1987年，第33页。

领着俄罗斯音乐面临着伟大的未来”^①的历史性时期。

1953年3月5日，作曲家在完成了舞剧《宝石花》四幕中卡捷琳娜与达尼拉的双人舞总谱的修改工作几小时后在莫斯科逝世。共35卷约50册的《普罗科菲耶夫作品全集》，记录了这位为人类音乐宝库增添财富的现代音乐家的劳动成果，其中的优秀作品经受时间的考验，超越了时代，迄今依然是世界各国人民的精神食粮，值得我们深入学习。

1.3 作品综述

在普罗科菲耶夫众多的钢琴作品中，以九首钢琴奏鸣曲（第十首未完成）影响最大，贯穿普罗科菲耶夫艺术人生的三个时期，形成了一条鲜明的创作脉络：

表 1：

创作阶段	曲 目 (作品号)	创作时间	调性	乐章数
俄罗斯时期 (1917年以前)	第一钢琴奏鸣曲 (op. 1)	1907-1909年	f 小调	单乐章
	第二钢琴奏鸣曲 (op. 14)	1912年	d 小调	四个乐章
	第三钢琴奏鸣曲 (op. 28)	1917年 ^②	a 小调	单乐章
	第四钢琴奏鸣曲 (op. 29)	1917年	c 小调	三个乐章
欧美时期 (1918 - 1936)	第五钢琴奏鸣曲 (op. 38)	1923年 ^③	C 大调	三个乐章
前苏联时期 1936 1953	第六钢琴奏鸣曲 (op. 82)	1939-1940年	A 大调	四个乐章
	第七钢琴奏鸣曲 (op. 83)	1939-1942年	降 b 小调	三个乐章
	第八钢琴奏鸣曲 (op. 84)	1939-1944年	降 B 大调	三个乐章
	第九钢琴奏鸣曲 (op. 103)	1947年	C 大调	四个乐章

① 徐月初、孙幼兰辑译，《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》，文化艺术出版社，1987年版，第282页。

② 原作写于1907年，1917年改写。

③ 这首作品有两个版本，另一个版本于1953年改写，并以 op.135 发表，流传比较广。

第六、第七和第八钢琴奏鸣曲创作于“苏联卫国战争”期间,是普罗科菲耶夫后期成熟的代表力作,被誉为是点燃革命热情的“战争奏鸣曲”,这三部作品运用更有力多变化的和弦形成强烈的戏剧性,规模上也大大超过以前的奏鸣曲,蕴涵丰富的内容、深刻的构思,可以说是普罗科菲耶夫钢琴创作的最后一次腾飞,标志着普罗科菲耶夫的艺术人生进入了一个“带领着俄罗斯音乐面临着伟大的未来”^①的历史性时期。

第六钢琴奏鸣曲 (1939-1940):

此首音乐又复苏了普罗科菲耶夫在早期作品中不可遏制的“魔鬼”似的猛烈爆发的气质,H. R. 米亚斯科夫斯基总曾指出这首音乐拥有的“力量与胆略”及其风格的独特——“新老普罗科菲耶夫的混合物”。再次向人们宣告作曲家对钢琴技艺的倾向:这里提供了各式各样的钢琴表现手法——复杂的、强烈突出重音的跳跃,细碎的手指技巧,饱满的和弦音响以及浓密的音型层。

其中第一乐章最有名,以非凡的复杂内容与极其尖锐的对比著称:恐怖的暴力统治着的主部几乎没有一丝普通人的感情,好似惨无人道的敌军在入侵;古怪的、差涩忧郁的副部完全是另外一个世界,仿佛故意弄成对什么都无动于衷的萎靡不振的样子,表现俄罗斯人民的压抑与脆弱面。

第七钢琴奏鸣曲 (1939-1942):

“…第一乐章以相当快的速度发展(不安的快板),第二乐章——抒情的行板,时而温和,时而紧张,终曲用的是 7/8 拍子。”^②第一个快板听上去好象是一首魔鬼的谐谑曲,充彻旋风般的进行:惶惑不安的旋律型,执拗地砸下去的持续低音,赤裸裸的节奏结构,主要是尖锐不协和的调式和声范围,作曲家给它下个定义叫做“无调性的”,然而实际并非如此。在整首作品中,作曲家则描绘了真正的战争爆发后酷烈和残暴的场面以及苏联人民与法西斯英勇斗争的大无畏精神,表达了苏联人民必胜的坚定信念。并于 1943 年获斯大林金奖。

第八钢琴奏鸣曲 (1939—1944):

完稿于战争即将结束的 1944 年 9 月,由钢琴家埃米尔·基列尔斯首演。比起前两首作品,第八奏鸣曲中刺耳的音响少了很多,抒情性是主要的特点。描绘了清晰且有人情味的音乐形象:包含普罗科菲耶夫器乐中常用的快速经过句或者直观—抒情的形象,还包含隐匿标题的史诗性特写的形象。这些和作曲家的某些歌剧主题相类似的新形象,从某种程度上说,是与战争年代留给他的印象分不开的。“为普罗科菲耶夫的钢琴音乐翻开了崭新的一页”^③。

^① 徐月初、孙幼兰辑译,《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》,文化艺术出版社,1987年版,第282页。

^② 普罗科菲耶夫在与N.涅斯齐耶夫的对话中谈到。

^③ 同①,第128页。

第2章 旋律研究

旋律是音乐的灵魂，它是一个有机体，具有自己的内部逻辑，饱含丰富的感情；旋律是音乐的生命之根，音乐的内容通过旋律或旋律的对比来表达，音乐形象的本质也集中在旋律上体现，它深深地扎在不同时代的生活土壤里茁壮成长。

旋律是不会枯竭的——普罗科菲耶夫坚定的认为，“关于旋律的重要性问题，我从未怀疑过。我非常喜欢旋律，认为它是音乐中最重要的部分，并在好多年以来，我都在自己的作品种努力地去改进它的素质。”^①因此，如果不考虑旋律在普罗科菲耶夫音乐中的重要地位，来谈论其风格未免显得太不全面，甚至是一个缺陷。

2.1 主题旋律研究

主题是旋律的产物，是旋律的结晶体，研究和分析主题能很好的帮助我们认识旋律。

第六、第七和第八钢琴奏鸣曲总共有十个乐章，整个规模相当庞大，丰富多样的主题在乐曲中竞相呈现、各领风骚。然而，限于数量和篇幅等因素，在此无法对各主题一一展开详细的论述，笔者只能有重点有选择地对作品主题加以尝试性的分析和研究。各具特色的主题，大体可以分为两种类型：1、“非旋律化”的敲击性主题，2、复调化的抒情性主题。

2.1.1 “非旋律化”的敲击性主题

“‘敲击性’的音响在作曲家的创作中屡见不鲜，成为20世纪钢琴音色的一个崭新元素和新‘卖点’。”“钢琴演奏的‘敲击风格’又称‘打击乐思维’和‘巴托克顿弓风格’，……从而在表演风格上独树一帜，被誉为‘18世纪以来钢琴演奏的九大流派之一’。”^②普罗科菲耶夫在创作中也受这种理念的影响，“打击乐”一词在无形中启发了他的创作灵感和对于音响材料的选择，在这三首钢琴奏鸣曲中，敲击性主题的大量运用就是很好的证明，笔者选取若干说明，其中主要以第六奏鸣曲第一乐章主部主题为例详细分析。

例 2-1

第六奏鸣曲第一乐章主部主题（1—4）

^① 徐月初、孙幼兰辑译，《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》之《论自己的音乐创作》，文化艺术出版社，1987年版，第8页。

^② 孟幻、孟丹，《“敲击风格”与“黑色幽默”——纪念普罗科菲耶夫逝世50周年》，《钢琴艺术》，2003年12期。

Allegro moderato $\text{♩} = 112$ 

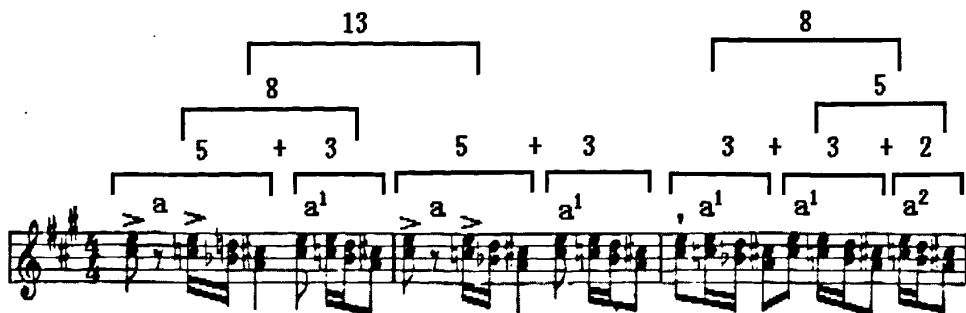
该例是长4小节的乐句，动机a是主部、全乐章甚至是全套曲的核心动机（它在末乐章展开部中再现），素材极简单，只是一个横向上E-D[#]-C的下行级进的三音组，纵向则是三度和声音程的陪衬，使音响更具立体感。

主题的调性表面上为A大调，这是由调号和低音部每小节节拍重音位置的A音、A大三和弦及终止式显示出来的；但由于增四度音程和属七和弦一样有着确立调性的性质，而低音部A-D[#]增四度的不断重复进行倾向于E大调的调中心，再加上高音部E音的持续和重音化强调。因此，该主题可视为A、E两个调的叠合，再加上纵向上保持着三度音程的平行进行增加了音的使用，从而音阶上也得到扩展，具有多调性倾向。

主题中，三音组的动机a没有音高变化，它的变化主要在于节拍时值的伸缩，加上节奏重音的调整安排，即强调第一和第二拍的第一个音为重音，打破了原有4/4节拍的强弱规律，使主题动机形成新的音值组合，可以分析为隐伏的以8分音符为单位拍的律动，每小节8拍——小节线功能仍然保持。

图2-1

以8分音符为单位拍：



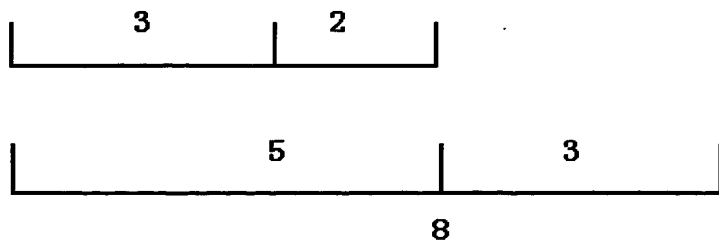
动机核心

从上图中，我们可直观地看到，动机 a 的原形时值为 5 个 8 分音符，接着整个材料不变时值缩减到 3 个 8 分音符的 a^1 ，最后缩减到 2 个 8 分音符时值的 a^2 。

按照动机材料的发展，动机 a 呈现出 $\frac{8}{8} = \frac{5+3}{8} = \frac{3+3+2}{8}$ 的不匀称节奏发展形式。

若将时值从小到大排列 2、3、5、8、13，这个数列恰好是斐波那奇数列，是由于这些数字相互之间具有不对称的特点，其相邻数字的比值 2: 3, 3: 5, 5: 8, 8: 13 又与黄金律公比值近似（越靠后越近似）。鉴于童忠良先生说过“找到这种斐波那奇数字的结构单元，则犹如发现了构成黄金分割结构的‘细胞’。”^①，我们可说普罗科菲耶夫在此安排的等比数列结构的节奏，亦体现出黄金分割特征。

图 2-2



$$(2: 3 \approx 3: 5, 3: 5 \approx 5: 8, 5: 8 \approx 0.618)$$

简单的三音组主题动机本身就音域窄，音响较为紧张，多调性的倾向，再在 ff 力度和特殊的节奏形态下不断的重复，尽管动力十足，但亦显得刻板、僵硬，具有“非旋律”化的敲击性的旋律特点。

例 2-2

第六奏鸣曲第二乐章主题（1—12）

^① 童忠良，《现代乐理教程》，湖南文艺出版社，2003 年第 1 版，第 79 页

Allegretto

节奏重音 $\nabla a'_1$

a_1

p

E: I V_2/V I V_6 I

节奏重音 $\nabla a''_1$

节奏重音

D: V_7 I

第六奏鸣曲第二乐章整体为变奏曲曲式结构，例 2-2 为其主题：

①是长 12 小节，结构为连续并行的方整的三句式乐段：4+4+4。

②调性上，首先功能明确的建立主调 E 大调上，而到终止处前无预兆地、突然插入远关系调和弦，转到其二度关系 D 大调上，作属七和弦到主的结束性进行，使调性在最后时刻出现动荡，这种快速远关系离调和转调方式在普罗科菲耶夫的音乐中常见，已成为其典型的创作手法之一，被学术界称为“普罗科菲耶夫式离调”。

③高音区旋律以均等的四分音符节奏密度进行，线条起伏不大以级进为主，甚少跳进，加上 p 力度，原本会显得“有气无力”般呆滞，但断音演奏法的持续贯穿，好似在不经意地“敲击”，使音乐实际效果相当的活泼、跳跃，充满轻快的动力，再加上每乐句结束长音上的节奏重音，打破了原有的强弱规律，更增添“敲击”性，带来意想不到的效果，为主题在乐曲后续强动力性的变奏发展埋下伏笔。

例 2-3

第七奏鸣曲第三乐章主题（1—8）

Precipitato (♩♩♩)

增二度

节奏重音

节奏重音

节奏重音

节奏重音

再如第七奏鸣曲第三乐章的主题，见例 2-3，上方声部都是三音和弦（包括原位、转位和混合结构和弦）的进行，音响紧张度高且毫无歌唱性可言。下方声部非常具有特色：①旋律上，纯八度音程的平行进行，运用了极不协和的增二度音程（主音 $\flat B$ 与 $\sharp C$ ），旋律线条呈锯齿形状 ；②节奏上，第 1、3、5、7 小节的第三拍的节奏重音极具“敲击性”，与高声部的节奏对位也增强了作品的敲击感。综合以上两点，下方声部好似机器在僵硬、刻板、周期地 Precipitato 急速地“敲击”。而且不光主题，整个乐章从头至尾都是敲击性的旋律，可见这种“非旋律化”敲击性主题对作品风格起到了决定性的作用。

综上所述，普罗科菲耶夫的“非旋律化”敲击性主题为音乐注入了如此之多的活力和美感，笔者有理由认为，“打击乐”的音色使他兴奋、着迷，并在感知和追求的过程中得到了某种慰藉和满足。对这种新颖的音响，肖斯塔科维奇都评价道：“他为音乐开创了一个现代音符……给我们送来了疾风暴雨式的生机勃勃的崭新旋律。”^①

2.1.2 复调化的抒情性主题

普罗科菲耶夫在抒情性主题的创作上基本都运用了多声部的作曲技法。各具特点的多声部线条井然有序的交织在一起，恰如其分地表达了人们思维中的复杂性和融合性，也体现了作曲家严密的复调思维。

^① 阿拉·库茨涅佐娃，张福生译，《跨越时代的作曲家》，《音乐爱好者》，1986年第2期，第34-37页。

这三首奏鸣曲中的抒情性主题材料有的朴素，有的优雅，有的细腻精致，有的却给人宽广辽阔之感，普罗科菲耶夫在发展它们时主要沿袭传统的对比复调技法和模仿复调，同时也会有新的尝试。

1、运用对比复调技法的抒情性主题

例 2-4

第六奏鸣曲第一乐章副部主题（40—51）

Poco più mosso

动机 a b a¹

八度

主题动机的非严格逆行扩大模仿

A' (9-12)

下小九度模仿

poco

第六奏鸣曲第一乐章副部主题动机 a 为上行的三音音组，“大二度+小三度”的模式，音程跨度为四度；采用的是俄罗斯民歌素材，颇具声乐化，属于传统的波浪型旋律线条，与机械动力性的主部主题（见例 1）形成了鲜明对比；整个主题长 12 小节，b 调，跨小节的连号线淡化了自然强音并使旋律衔接紧密、气息宽广悠长，包含三条声部线，可划分为 4+4+4 的三句式结构：

①第一乐句 A(1-4) 为呈示性陈述，高声部和中声部八度齐奏呈示主题旋律，低声部是主音 b 的持续，整个乐句全部使用自然音，线条曲折婉转地上行，落在 IV 级音 e 上；根据主题动机 a 材料的发展，此乐句内部结构可划分为 a b a¹，带有“起、转、合”的三部性。

②第二乐句 B(5-8) 为对比性陈述，高声部旋律围绕 e 音上下运动，中声部

发展为对比性的下行级进的旋律，低声部从主音 b 始非严格地逆行扩大模仿主题动机 a，整个乐句形成对比的三声部形式。

③第三乐句 A'（9-12）为收束性陈述，中声部下小九度再现主题，结束在三音 d 上；高声部是一条下行级进旋律，结束在主音 b 上；而低声部意外地持续在主音的大六度音[#]g 上，使调性不稳。

因此，无论是整体还是局部，在结构上此主题都体现出再现原则的三部性——前后统一、中间对比。

第六奏鸣曲第一乐副部主题主要应用对比复调技法来发展：音调陈述简单，多声部线条——旋律声部和两个对位声部运行，几乎无和声支持；节奏上，跨小节的长连音和小节线前后均等时值的节奏型的运用打破了小节线功能。从而，整个旋律自由散淡，抒发了一种茫然、忧郁的情绪。

例 2-5

第八奏鸣曲第一乐章主部主题（1—9）

Andante dolce

平行小三和弦

收束在属和声上的

半终止

小三和弦、减三和弦平行

变格终止到主和弦上

第八奏鸣曲第一乐章刻画的是经过战争的创伤和磨难后，人们面对满目苍夷

的国家产生出疲惫、悲伤、失落、茫然的感受，例 2-5 为该乐章主部主题，抒发了俄罗斯人民“温柔、忧郁并且充满无限困倦的情绪”^①。这个主题为 $\flat B$ 调，是非方整的并行两句式结构：5+4，第一乐句半终止收束在属和声上，第二乐句通过等音转换（ $\sharp F = \flat G$ ）的 $\flat VI$ 级和弦变格终止回到主和弦上，详见图 3。

图 2-3

等音转换（ $\sharp F = \flat G$ ）

$\flat VI$ I 变格终止

主题综合运用了主调和复调织体，高声部陈述主题旋律，以大跳为主，突出线条的尖锐性，并有小二度调性的游移；对比复调技法体现在：

①第 1 小节中，第二和第三声部一开始分别是 f （主调的 V 级音）上的大三和弦音和小三和弦音在进行，纵向上出现了平行三和弦进行即 $\flat a$ 小三和弦和 a 小三和弦，加强音乐的色彩性。

②从第 2 小节开始，第二声部长休止，第三声部就成为最主要的对位声部，第三声部旋律线条以大跳为主，旋幅大，音区跨了两个八度多，很多变化音的出现使调性“飘浮不定”，形成一条融功能性、色彩性为一体的，线条尖锐且棱角分明的对位旋律，丰富和升华高声部的主题旋律，共同表现一种慵懒、困倦、甚至有些无奈的情绪。

因此，该主题是由对比复调的多声织体构成。作曲家在运用复调对位旋律深化主题时，其骨干音却非常清楚，功能十分明晰，只是在功能性结构框架的和声基础上，有意地使用色彩性的声部进行来回避功能性的发展，再加上一些平滑的半音和全音的线形进行和对位化的复调思维，使这个多声部线条有序交织的抒情性主题更好地表达了音乐的情绪。

2、运用特性音程模仿的抒情性主题

传统复调中，模仿复调的音程距离大多为自然音程，如完全协和的同度、纯八、纯五度和充实协和的大、小三、六度及它们的复音程等，很少有增减音程的模仿。而普罗科菲耶夫在钢琴奏鸣曲中却应用特性三全音（增四、减五度）的模仿

^① 徐月初、孙幼铸辑译，《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》之《第八钢琴奏鸣曲》（作者：涅斯奇耶夫），文化艺术出版社，1987年版，第129页。

来发展主题，为其注入新的活力。

下例为第六奏鸣曲第一乐章展开部主题，就是建立在三全音上的声部模仿：

例 2-6

第六奏鸣曲第一乐章展开部主题（92—98）

Più mosso del tempo I

这 7 小节位于展开部的开始位置，b 调，主题三音动机材料来自于副部主题动机 b（见例 2-4），A-B-D 是“大二度+小三度”的模式。第 1 小节上方二声部局部模仿，先行声部与和应声部的时间距离相隔两拍，音程关系为增四度；下方声部头 4 小节作固定主七和弦（省略五音）持续，有趣的是这三个和弦音 B-D-A 恰好是主题三音动机第一次陈述时的三个音，后 3 小节也是和弦长时值运行，线条平稳，呈相对静止的状态。因此，第 1、2 小节是在固定声部支持上的二声部的三全音局部模仿。

图 2-4

同时，由于节奏重音的特意安排，即主题三音动机的每个音第一次出现时都

由重音突出强调,加上同音反复及持续的断音奏法,使这个以抒情性为主的展开部主题亦具有一定的“敲击性”,体现风格上的兼容。

通过三全音模仿手法,主题三音动机材料在展开部中多次出现,且得到较充分的发展,如乐章的第111到117小节:

例 2-7

第六奏鸣曲第一乐章展开部(111—117)

副部主题三音动机

三全音模仿 (增四度)

三全音模仿 (减五度)

副部主题三音动机

完整陈述副部主题

mf espress.

副部主题三音动机

主部主题三音动机

三全音模仿 (增四度)

mp

前4个小节有四个声部层,主要以复调织体展开副部主题材料,第1小节上方二声部模仿,陈述副部主题的三音动机核心,时间相距一拍,音程相隔增四度;从第2小节起,第三声部完整陈述副部主题的一个乐句,其第一个音D在第1小节中已先现,与第二声部音程距离为减五度。

后3小节基本是前4小节的下二度模仿,声部缩减为三层:第一和第二声部为三全音模仿,第三声部作长持续音支持,最后1小节意外插入主部主题核心动机音型,巧妙地形成了主部主题和副部主题的对位,即把主部和副部最核心材料抽出进行对位,皆没有出现完整的主部和副部主题。

运用这种复调技法发展的副部主题,在特性音程的影响下(也包括速度、节奏的因素)其艺术形象也随之转变——原本羞涩、柔弱无力的副部形象已“荡然无存”,变得粗野尖锐、奋发亢进。

需指出的是除了音程距离特殊外,这种模仿手法的其他外在的形式都是最典

型的传统思维。上两例中特性的模仿音程——三全音，早在呈示部的第一句就有预示，呈示部主题的低声部主要建立在三全音 A- $\sharp$ D 上，运用了多调性思维。由此可见，普罗科菲耶夫的作曲思维深深扎根于传统“土壤”的基础上，通过技法中某一个参数的突破，获得新的音响效果，而这一切都是在为表达情绪、抒发情感服务。

2.2 节拍、节奏分析

“节奏是旋律的灵魂。”^①音乐历史长河中多如繁星的作品，向我们证明了没有节奏的旋律（以众所周知的为前提）并不能作为有价值的音乐而存在，而大多没有音高线的节奏段落可以看成为最高的艺术形式而存在，大型作品中各种打击乐器用来表现纯节奏的片断就是最好的例证。

视钢琴为“打击乐器”的普罗科菲耶夫，为给予聆听者一个全新的赏析经验，醉心于节奏手法的革新，在这被世人称为“战争奏鸣曲”的三首钢琴奏鸣曲中也有很好的体现。

2.2.1 非周期时值的混合拍子

从乐谱上的拍号来看，这三首钢琴奏鸣曲整体上应用的都是传统性的节拍，见表 1，单拍子、复拍子和混合拍子三种类型都有应用，并形成一定规律性：

表 2

第六、第七和第八钢琴奏鸣曲的节拍表：

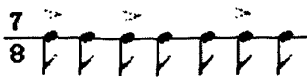
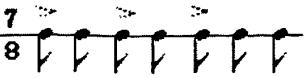
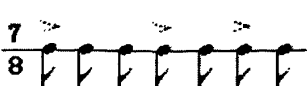
	I	II	III	IV
第六奏鸣曲	4/4	2/2	9/8	2/4
第七奏鸣曲	6/8	3/4	7/8	
第八奏鸣曲	4/4	3/4	12/8	

第一乐章都使用的是复拍子，第二乐章则使用单拍子（包括第六首的第四乐章），第三乐章使用的是复拍子（第七首的除外）。笔者发现在这三首钢琴奏鸣曲中，作曲家在奇数位的乐章采用复拍子，偶数位的乐章采用单拍子，体现出一定特色。而这或许是普罗科菲耶夫无意之笔，或许是有意为之。

其中，节拍应用最有特色的当属第七奏鸣曲的第三乐章——7/8 拍，是普罗科菲耶夫在全部九首钢琴奏鸣曲中唯一一次应用的混合节拍。尽管八七拍子较为常见，但作曲家却赋予它别样的“风情”。

^① 恩斯特·托赫，顾耀明译，叶纯之校，《旋律学》，人民音乐出版社，1984 年版，第 11 页

为便于阐述,笔者先介绍八七拍的组合方式,一般分为三种类型^①:

①	$\frac{7}{8} = \frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$	
②	$\frac{7}{8} = \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$	
③	$\frac{7}{8} = \frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$	

例 2-8

第七奏鸣曲第三乐章(9—12)

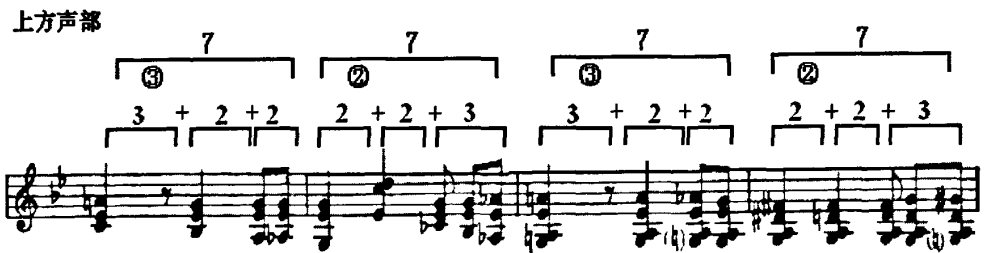


该例分上下两个声部层,正谱提示以 $2/8+3/8+2/8$ 即第①种节奏组合方式运行,而实际并非如此,根据演奏时重音的强调所决定的节奏型为:

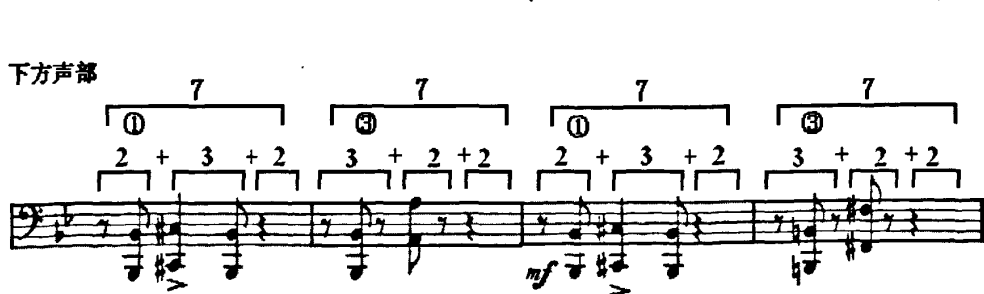
图 2-5

节奏解析图:

上方声部



下方声部



(以8分音符为一拍)

从节奏解析图中,我们可以直观的看到,横向上,上方声部运用了②③两种节奏组合方式——第 9、11 小节为“ $3/8+2/8+2/8$ ”,第 10、12 小节却是

^① 参见晏成伦、童忠良著的《基本乐理教程》中对四七拍组合方式的分类。

“ $2/8+2/8+3/8$ ”，下方声部则采用①③两种节奏组合方式——第 9、11 小节为“ $2/8+3/8+2/8$ ”，第 10、12 小节却是“ $3/8+2/8+2/8$ ”；纵向上，两声部形成节奏的交错对位。这三种节奏方式是全曲的核心节奏动机，贯穿首尾，并在以后的音乐进行中不断变化发展。如此运行，使得节拍的次强音时而落在小节的第三个音上，时而又落在小节的第四个音上，从而，次强音呈现出非规律性的特点。这种节拍现象属于典型的非周期时值的混合拍子^①。

普罗科菲耶夫就是利用强拍与次强拍不均匀的脉动，赋予平凡的 $7/8$ 以新意，给整个乐章带来别样的“风情”。

2.2.2 节奏结构的“数列”现象

在 20 世纪音乐中，作曲家们为打破传统可谓是极尽所能，借用其它学科的概念来创作是“家常便饭”，尤其是数学学科的一些概念，节奏结构的“数列化”就是两种思维结合下的产物——利用变拍子或重音变化等方法是节奏结构呈现出等差数列形态与等比数列形态。

被喻为是“20 世纪新音乐作曲家中，第一个竭尽全力对节奏进行突破性探索的伟大革新者”^②的斯特拉文斯基，其具有划时代意义的作品《春之祭》，就是节奏结构“数列化”的典范。

在普罗科菲耶夫这三首钢琴奏鸣曲中，也出现了节奏结构“数列化”的片断，如第七奏鸣曲第三乐章中的一段，几乎都是由八分音符组成的节奏，加了重音后效果突变：

例 2-9

第七奏鸣曲第三乐章（42—45）

节奏结构“数列化”片断

(以 8 分音符为单位拍)

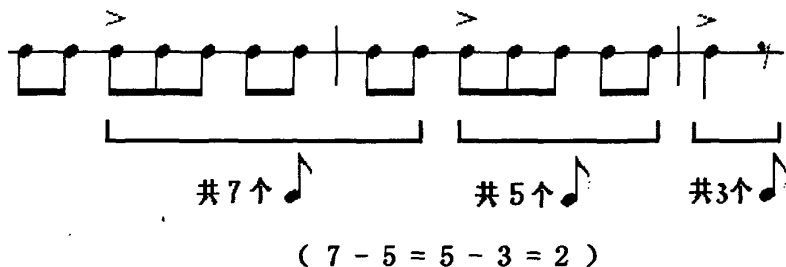
^① 章忠良，《现代乐理教程》，湖南文艺出版社，2003 年第 1 版，第 38 页。

^② 彭志敏，《新音乐作品分析教程》，湖南文艺出版社，2004 年第 1 版，第 460 页。

显然这段音乐主要是节奏性的，上声部是对一个特殊结构和弦的同音反复（由于有二度音程，音响上较尖锐），低音声部是纯八度音程的平行进行；均等的节奏密度加上人为地制造节拍强音，实际上完全冲破了原有拍号的束缚。谱例中标记部分节奏的奇妙之处在于：每一个强烈的节奏和弦（标以 > 者）的出现，均比它的前一个节奏和弦要早两个八分音符。从节奏解析图中我们可以看出，这是以八分音符为单位的“7-5-3”的递减节奏。

图 2-6

节奏解析图：



若将时值按顺序排列就是“7、5、3”，每相邻两数之间的差均为“2”，这就是等差数列，其递减形式为：7-2=5，5-2=3。因此，这个片断的节奏结构呈递减的等差数列形态。

再如第六奏鸣曲第一乐章主部主题，见例 2-1，使用的是具有黄金分割特征的等比数列形态的节奏结构，见图 2-1 和 2-2。

由于普罗科菲耶夫对于这种数列形态的节奏结构只是片断性的使用，并没有大量的运用，所以还未形成“数列化”状态，仅仅只是一种“数列”现象。尽管如此，还是从一定程度上体现了作曲家在节奏结构上的革新思维。

总之，关注于节奏的普罗科菲耶夫追求托卡塔式干涩尖锐的敲击效果，作品具有充满活力的托卡塔式的迅疾和清晰的节奏，周广仁先生称谓为“马达式节奏”。其特点是在自然节拍律动下创造尖锐、有弹性且刚毅的节奏，我们尤其能从“战争奏鸣曲”的前两首中，从那些在规整的节拍律动下意外性重音进行的音乐中，最大程度感受作曲家特有的节奏上的快速、刚毅与猛烈的“攻击”。

第3章 和声研究

和声作为音乐表现的基本手段,其结构的典型性与技法展示的多样性是作曲家表现音乐内涵、揭示时代风格特点、展示作曲家个性的重要手段,因此对作品和声结构的分析对于深入理解作品至关重要。

对普罗科菲耶夫的作品稍作流览,可以发现他走着一条追寻运用与众不同的和声语言、和声风格来表现自己强烈感情的“创新”之路,但是这条路是牢牢地建立在古典传统的“铺路石”之上的。尤其是1932年以后进入成熟时期的创作,在和声上既包含了三和弦、七和弦之类传统和声语汇的运用,也有大量各类复杂的现代和声技法。第六、第七和第八首钢琴奏鸣曲创作于1939—1944年,本章就对三部作品的和声结构进行纵向与横向的探讨,以剖析普罗科菲耶夫和声的运用与发展的脉络。

3.1 和声材料分析

3.1.1 三度叠置的和弦

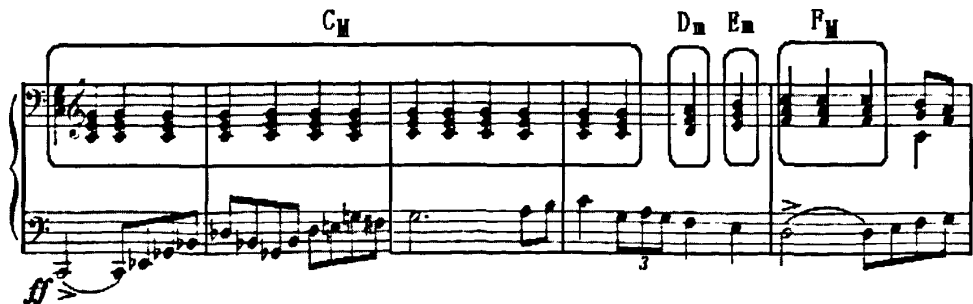
三度叠置,一种古老而传统的和弦结构原则,不但没有在普罗科菲耶夫的音乐作品中消失,相反对它有十分广泛的应用。(苏)赫洛波夫在评价其和声时说道:“他的和弦结构原则是在普通的和弦特别是三和弦的基础上达到和弦的丰富多样,达到和弦的清晰性和动力性。”这进一步地证明,普罗科菲耶夫和弦法的基础是三和弦。本节中,笔者着重分析此种传统的和弦结构原则在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中的多种表现方式:

3.1.1.1 常规的三度叠置和弦

常规的三度叠置和弦具有自然音程结构与协和性质,是古典音乐的主要音乐材料,在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲创作中会放弃对这种好素材的运用吗?

例 3-1

第六奏鸣曲第二乐章(30—34)



该例为第六奏鸣曲第二乐章中选句的b材料,低音区为旋律声部,高音区为伴奏声部,柱式织体,使用最单纯、最普通的大、小三和弦的原位形式,以均等的四分音符节奏密度进行,使得音响具有呆板的效果,描绘了在战争危机情况下

“苦中作乐”的人们僵硬、刻板、机械般的舞蹈。

常规的三度叠置和弦经常用于描绘自然完整的音乐形象，如第六奏鸣曲第四乐章呈示部的整个副部（29—84）中，见下例，单纯的三度叠置的三和弦、七和弦以及三连音形式的分解和半分解音型进行，好似一条流动、跳跃的小溪般贯穿前后，使其在音响和情绪上仍然保持着主部活跃、欢快的基调。

例 3-2 a

第六奏鸣曲第四乐章（29—33）

C大三和弦 E小大七和弦 E小三和弦

b

第六奏鸣曲第四乐章（46—51）

C大三和弦 F小三和弦

第八奏鸣曲第三乐章第 71—78 小节的高低音区皆采用古典琶音式的分解和弦，色彩明亮，仿佛是摇曳的钟声在宣告胜利：

例 3-3

第八奏鸣曲第三乐章（72—76）

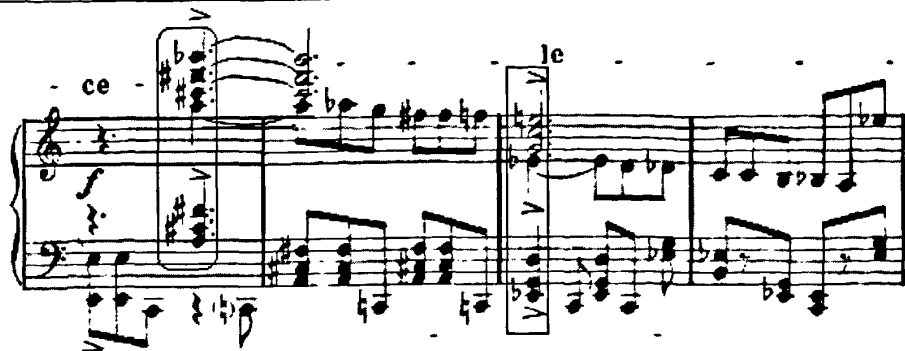
C大三和弦 C大七和弦 d小三和弦
d小三和弦 b小三和弦 B大七和弦

复杂化三度叠置和弦的重要手法之一就是添加非和弦结构内音——“附加音”。这是一种传统手法，早在 18 世纪理论家就已认识到根音上附加六度音的三和弦的可能性，而在 20 世纪之前，附加音和弦并没有作为和声语汇的一部分。可到了近现代音乐中大大增加了附加音的使用，渲染了和声的色彩、浓度，创造出许多新奇、新颖的音响。设想如果把德彪西、拉威尔等人音乐作品中的各种附加音抽掉的话，那他们的作品将要失去多少色彩啊！

第六奏鸣曲第三乐章 (1—3)

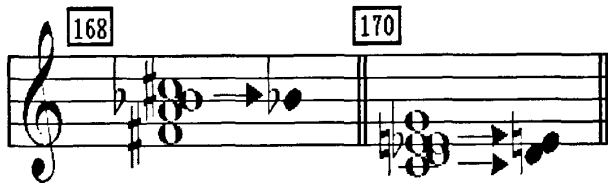
C: I VII VI₇

第七奏鸣曲第一乐章 (168—171)



上例节选自乐章的展开部(168—303),如解析图所示,在第168小节第4拍重音记号下的三和弦,其基础是小三和弦 $\sharp F-A-\sharp C$, $\flat B$ 是三音A的上方小二度附加音,无需解决;第170小节第1拍也是以小三和弦 $C-\flat E-G$ 为基础,但不同的是,三音 $\flat E$ 在上方小二度附加E音的同时,还下方小二度附加D音,局部形成二度叠置的“音簇”,这样既增加了和弦的紧张度,又具有很强的推动力。 $\flat E$

图 3-1



在同属展开部的196—203小节也可见类似性质的和弦,且有所展衍,比如同一和弦的三音与五音各自带有一个附加音,且具有一定的复合性,是极为特殊的情况,运用的很少,在此不作过多的阐述。

3.1.2 非三度叠置的和弦

和声思维的发展,尤其是和弦结构思维的发展,与“协和”“不协和”观念的演化和人们对这种观念态度的改变有着最直接的关系,随着作曲家对听觉上“不协和”的追求而日益趋向复杂化。20世纪的作曲家们对于非三度结构叠置的和弦的应用,是对“不协和音解放”的探索,其动摇甚至打破了拉莫以来依据泛音列产生和弦的结构原则,扩大了和弦结构形态,进而产生了越来越丰富的音响色彩。普罗科菲耶夫作为一名以追求新颖音响而著称的作曲家,自然不会放过对非三度叠置和弦的探索和使用。

通常“这类非三度叠置和弦结构方法,包含有纯四度叠置、纯五度叠置和二度叠置,形成了四度和弦、五度和弦或二度和弦,或形成上述和弦的混合形态。”^①

^①

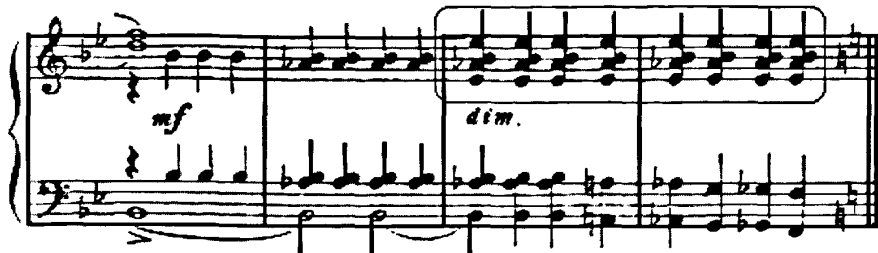
^① 桑桐著,《和声学教程》,上海音乐出版社,2001年第1版,第366页。

3.1.2.1 四度（五度）叠置和弦

四度（五度）叠置和弦是突破三度叠置原则的一种新的和弦构成法，早在古典时期就因特定的表现要求而出现，并非无木之本。它的构成原理与三度叠置构成的和弦方法相同，只是变三度为四、五度。

例 3-6

第六奏鸣曲第二乐章（127—130）



例 3-6，该乐章插部（93—130）的最后 4 小节，由于第 126 小节已强拍重音位地结束在 $\flat B$ 大调主和弦上，且 $\flat B$ 主音在低声部持续 3 小节后半音级进下行到 D，因此可定位为是向下一阶段的转调过渡。第 129—130 小节的高音区是典型的传统的 $\flat E$ 四五度和弦，按纯四、纯五度叠置。

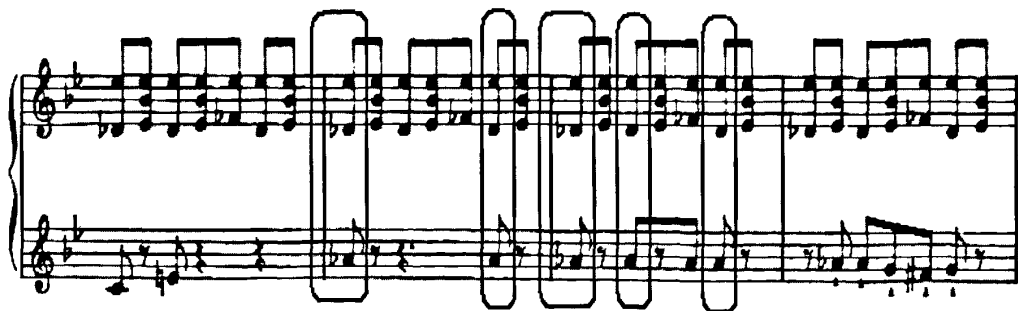
图 3-2



例 3-7，上下两音层融合，第 55 和 56 小节第一拍（强拍）上为 $\flat D-\flat A-\flat E$ 的纯五度三音和弦。第 63—65 小节亦有此和弦，不再例举。

例 3-7

第七奏鸣曲第三乐章（54—57）

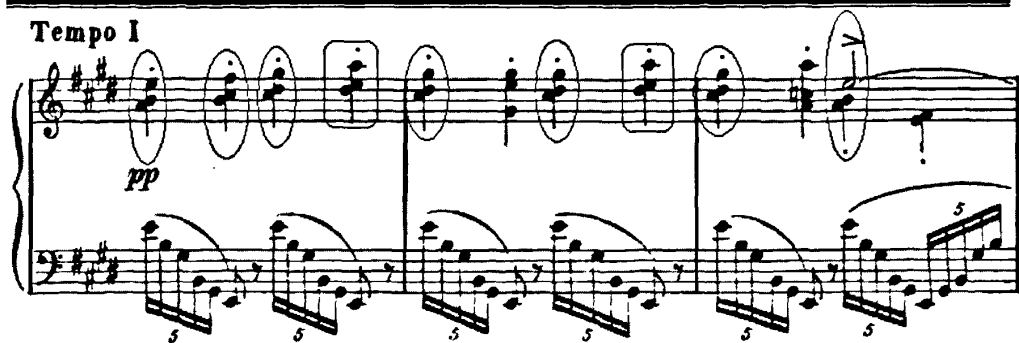


（以 8 分音符为单位拍）

例 3-8，与例 3-7 紧相邻，是乐章第三次变奏的开始部分，转到 E 大调，高音区延续使用四五度和弦，并连续平行进行，但形式上稍改变——二度音程在下方的变位形式。

例 3-8

第六奏鸣曲第二乐章（131—133）



这3小节运用了4个四五度和弦，若转变为四五度和弦的典型形式，依次以E、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 和A为根音，恰好是E大调的I到IV级；其中，除常规的纯四五度的运用外，出现了点小变化，在A音上的四度叠置是增四度（可以允许的情况，是由于作曲需要的扩展）。和弦解析图示：

图3-3



普罗科菲耶夫这三首钢琴奏鸣曲中的四度（五度）叠置和弦一般运用在快速的节奏下，具有浑浊、粗犷豪放的音乐性格，与德彪西在钢琴前奏曲中运用四五度和弦表现透明、松散的淡雅风格形成反差。

3.1.2.1 二度（七度）叠置和弦

由于一个二度叠置和弦的音都彼此紧邻地排列在一起，通常被作曲家称为“音簇”、“音群”或“音块”。此种新颖的和声组合形态由于音程过于密集，堆积在一起时既无三度叠置和弦的融合与力度感、稳定感，也无四、五度叠置和弦的特殊色彩，却制造出尖锐、浓重的如敲击般音响，这正符合了普罗科菲耶夫视钢琴为打击乐器的审美思维与追求，在作品中广泛运用和发展，形成了普罗科菲耶夫式的“敲击风格”。

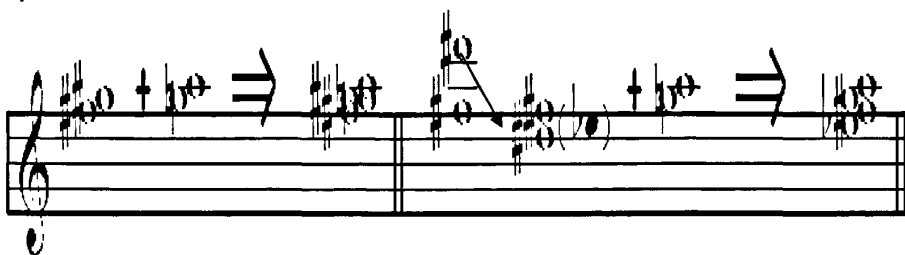
例3-9

第六奏鸣曲第四乐章（286—289）



例 3-9, 是乐章再现部中呈示部分的最后 4 小节, 起到过渡的作用。设计的相当巧妙, 表面上是上下分开以 *ff* 力度演绎 $\sharp F - \sharp G$ 、 $G-A$ 两个大二度音程和一个小六度 $\sharp F - \sharp D$, 而实际上则是, 在同一音区内以快速而均等的四个十六分音符的节奏型交替, 使这三个音程分别融合, 形成了两个二度叠置的四音和弦 $\sharp F-G-\sharp G-A$ 和 $\sharp D-\sharp F-G-A$: 其中 $\sharp F-G-\sharp G-A$ 严格按小二度叠置; 而 $\sharp D-\sharp F-G-A$ 的二度叠置却富含变化, 包含大二度、小二度、增二度各一个——看似小三度的 $\sharp D-\sharp F$, 实际上将 $\sharp D$ 作等音转化为 $\flat E$ 则与 $\sharp F$ 形成增二度, $\sharp F-G$ 是小二度, $G-A$ 为大二度。

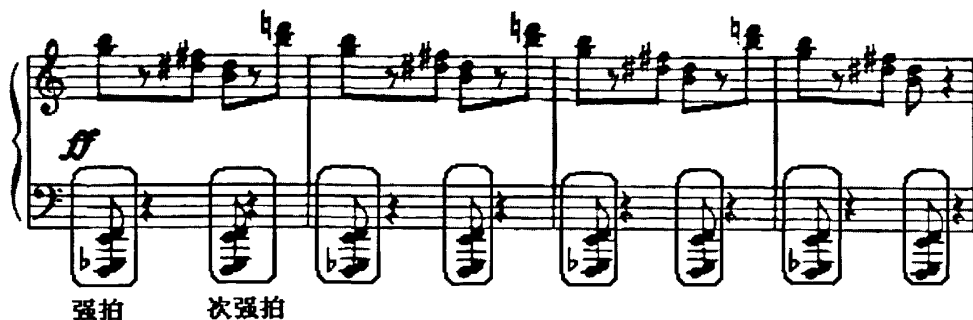
图 3-4



例 3-10, 低音区是由两个小二度音程 $E-F$ 和 $F-\flat G$ 构成, 形成 $E-F-\flat G$ 的二度叠置三音和弦, 但在纵向上两个音程并没有密集排列, 而是构成大七度的开放性结合, 并只在强拍和次强拍发声, 制造出独特而浓重的敲击性音效。

例 3-10

第七奏鸣曲第一乐章 (24—27)



在此, 笔者十分想谈谈对于这个片段的喜爱, 应该说酷爱更确切。转位、*ff* 强力度、特低音区、节奏等及其普通的技法, 融合在这个二度叠置三音和弦上却产生了一种能“打入”人心的音响, 那种感受难以用语言描述, 独特、新颖、粗犷、豪放等词都显得贫乏。笔者才疏学浅, 在初听之时被这个音响狠狠地震撼到了, 只觉得它好似一支钢铁般的军队极具侵略性的闯入笔者的耳朵, 快速地攻陷了笔者的大脑, 在笔者心中“安营扎寨”, 自此对普罗科菲耶夫和演绎者 Boris Berman 佩服的“一塌糊涂”。

3.1.3 混合结构和弦

在近代音乐中, 除上述按三度、四度、五度、二度音程叠置的和弦外, 尚有

另一类型的和弦则由两种或多种音程组合往上叠置而构成^①。这种和弦组合形态，由于没有特定的组合规律，存在着无穷的可能性；声部愈多，则混合的音程结构愈复杂；与复合和弦相对独立、关系较远的和声层不同的是，混合结构是个统一体，其组合音紧密排列，层次难分。

普罗科菲耶夫亦是使用混合结构和弦的“好手”，在第六、第七和第八钢琴奏鸣曲的本体分析过程中，笔者发现作曲家在探索着对混合结构和弦的运用，就使用量上来看，较常用的有两种：二度和三度的混合结构和弦及三度与四度的混合结构和弦，并演化成特有的、一定的形式与风格。

3.1.3.1 二度和三度的混合结构和弦

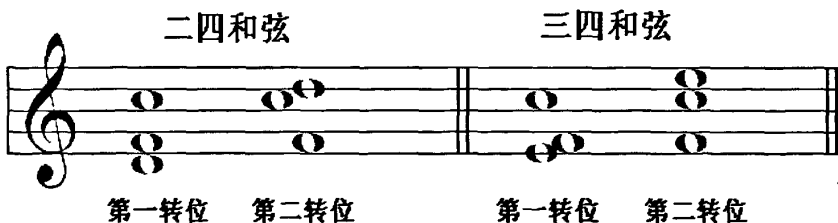
二度和三度的混合结构和弦，特指按二度、三度音程混合叠置的，且根音与冠音相隔四度的三音和弦，不包括四音或四音以上。其由低往高，可分成两类组合形式：二度加三度，三度加二度。此二种形式各自独立，不可相互转换。为阐述方便，笔者借鉴和弦传统的命名法则，称前者为二四和弦，后者为三四和弦。

图 3-5



二度和三度的混合结构和弦除原位形式外，同常规的三度叠置和弦一样，亦有两个转位。

图 3-6



1、二四和弦

据笔者的分析，发现在这三首钢琴奏鸣曲中“普罗科菲耶夫式”二四度和弦主要采用两种形式：①由低往高，大二度加小三度的混合结构；②由低往高，小二度加大三度的混合结构。根音与冠音相隔纯四度，是二者的共同点。

图 3-7

^① 桑桐著，《和声学教程》，上海音乐出版社，2001年第1版，第492页。



例 3-11

第六奏鸣曲第一乐章 (122—127)



例 3-11, 位于该乐章的展开部, 第 122 小节高音区展现主部主题核心动机, 纵向结合的 G-A-C 结构的三音和弦在低音区以均等的四分音符运行, 这是个典型的二四和弦: 根音 G 与冠音 C 形成纯四度, 与第二个音 A 相隔大二度, 而第二个音 A 与第三个音 C 为小三度。第 127 小节亦出现。

第 123 小节, 低音区的横向律动是展开副部主题的三音动机, 这在展开部一开始就出现了; 所谓“横看成岭侧成峰”, 若将横向的 B[#]-C-E 三音纵向结合, 以第 1 拍的 B 音为根音, 会发现其实际上同 G-A-C 的结构一样, 也是典型的二四和弦, 只不过是以分解音型出现, 且各和弦音初次露面都会特别加重音记号予以强调, 可见作曲家的独特“匠心”。

图 3-8

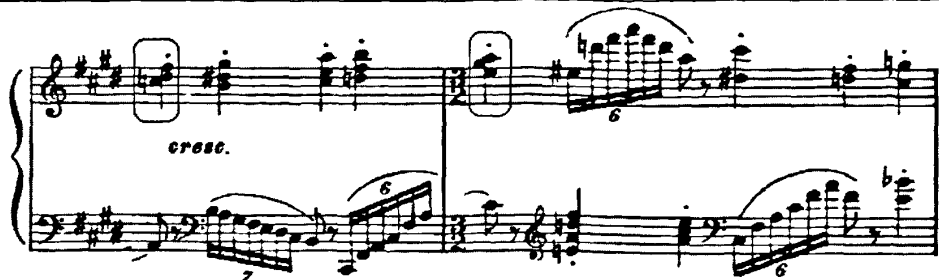


属于第①种结构形式

例 3-12, 属于乐章最后的变奏部分, 第 139 小节第 1 拍的[#]C-D-E 叠置的三个音, 是典型的小二度加大三度的二四和弦; 第 140 小节第 1 拍则是三四和弦, 以 E 为根音的大三度加小二度形式, 而根音与冠音形成增四度。

例 3-12

第六奏鸣曲第二乐章 (139—140)



例 3-13, 包含两个层次, 上方为旋律层, 下方伴奏层出现 E-B-C 的纵向结合, 看似为纯五度和小二度的混合结构和弦, 但实为小二度加大三度的二四和弦 B-C-E 的第二转位形式。

例 3-13

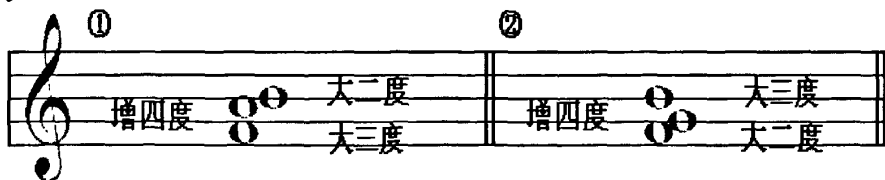
第六奏鸣曲第四乐章 (95—97)



2、三四和弦

在这三首钢琴奏鸣曲中, 普罗科菲耶夫对三四和弦的使用, 从形式的设计到数量上都洋溢着他的喜爱之情。常用甚至可说是独爱大三度加大二度的形式, 为的就是在根音与最高音之间形成三全音——增四度。可分两种结构形式:

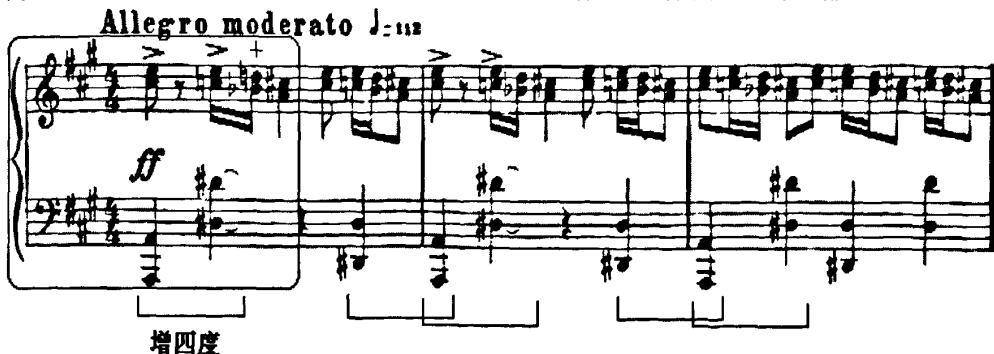
图 3-9



对于别具特色的第六奏鸣曲第一乐章主部主题中和弦的构成和作用, 理论界有所争议, 存在不同观点。

例 3-14

第六奏鸣曲第一乐章主部主题 (1—3)



其和弦组成音为 $A-\sharp C-\sharp D-E$ ，大多是将 $\sharp D$ 音看成为三音上方大二度附加音或五音下方小二度的附加，笔者对此不反对，但认为这只是对表面讯息的“想当然”，实际并非如此简单：

第一，音程中的增四度同和弦中的属七一样皆有调性确立的作用，此处低音层 $A-\sharp D$ 增四度不断重复运行，因此具有 E 大调倾向，体现多调性；

第二，由于 E 音处于最高音层，且是每拍的重位，再加重音记号的双重作用下显得十分突出，导致与其它三音的“距离”明显。

因此，可将 $A-\sharp C-\sharp D$ 和 E 分开对待，视 $A-\sharp C-\sharp D$ 为一个完整的三音和弦——大三度加大二度的三四和弦。

图 3-10



例 3-15，与前例类似，分两个相对独立的层次，下层是 $\flat B-\sharp C$ 的增二度进行，追求的是特殊的音响效果，并不与上层的和弦产生太多的融合，第 4 小节 $F-G-\flat B$ 的二四和弦先出声，随后的 $\flat G-\flat B-C$ 和弦是大三度加大二度的三四和弦。在第七奏鸣曲第三乐章中，此类纯四度到增四度的进行大量采用。

例 3-15

第七奏鸣曲第三乐章（3—5）



在同时代，与普罗科菲耶夫年龄相仿的 A. 奥涅格——六人团成员，也尝试了大三加大二度形式的三四和弦写作：

例 3-16

A. 奥涅格：《太平洋 231 号》



（两个和弦皆采用第①种结构形式）

但这只是为了表现火车机头启动的音响与节奏效果，而在声部进行中形成的

特殊音程组合的纵向形态,不具备特定的和声功能意义。这“纯属巧合的雷同”更加体现出普罗科菲耶夫设计的精妙。

3.1.3.2 三度和四度的混合结构和弦

三度和四度的混合结构和弦,特指按三度、四度音程混合叠置的,且根音与第四个音必隔九度的四音或四音以上和弦,但不包括传统和弦的转位形式。

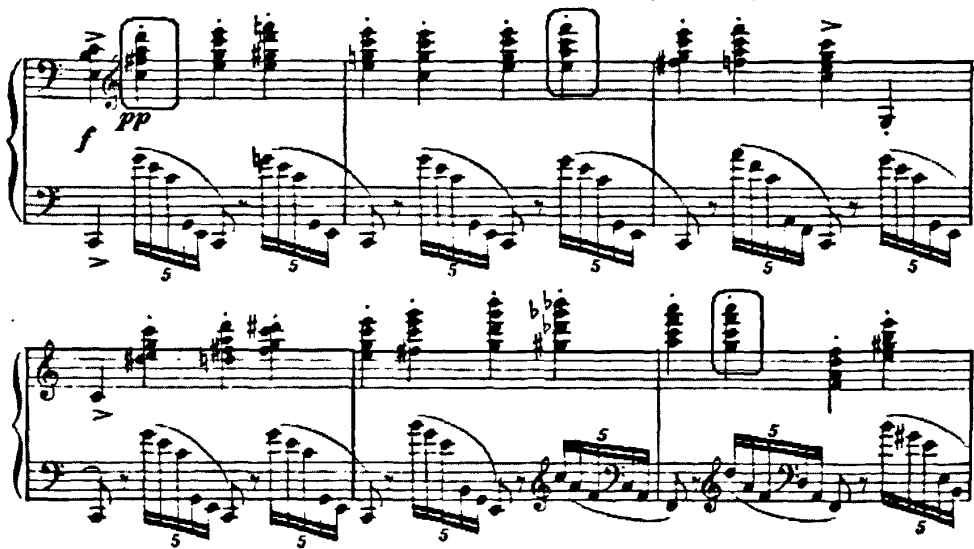
例3-17中,对第36小节第2拍的四音和弦,若按传统的和弦结构法则分析,有两种观点:

第一种观点,视为一个整体,将其定位为按三度叠置建构是以D为根音的大小七和弦D- $\sharp$ F-A-C的转位形式。

第二种观点,分开来看,即将其中的某一个音处理为附加音,比如将C作为D- $\sharp$ F-A三和弦根音D的下加大二度附加音, $\sharp$ F-A-D为六和弦;或将D作为 $\sharp$ F-A-C三和弦的五音C的上加大二度附加音,C- $\sharp$ F-A为四六和弦。

例3-17

第六奏鸣曲第二乐章(36—41)



笔者认为这两种观点都存在着一定的不合理性:

①第一种观点将其作为整体分析的出发点是正确的,但将其简单的定位为小七和弦 $\sharp$ F-A-C-D的转位形式不合理,因为小七和弦 $\sharp$ F-A-C-D有三种转位形式:A-C-D- $\sharp$ F、C-D- $\sharp$ F-A和D-C- $\sharp$ F-A,而例中C- $\sharp$ F-A-D的和弦结构方式不属于其固定方式的任何一种。

②从和弦平行进行的方式来看,作曲家的写作意图是要突出最高音和最低音间形成的九度音响效果,应将其视为一个整体来对待,而将四个和弦音“分割”开,使各个音地位不平等的第二种观点具有片面性。

作为一个统一体的C- $\sharp$ F-A-D四音和弦有其固属的结构方式,即由底往高按增

四-小三-纯四的音程组合,最高音和最低音相距大九度。在谱例中标记出的和弦,都是三度和四度的混合结构和弦。这种和弦在该乐章中广泛应用,不再例举。

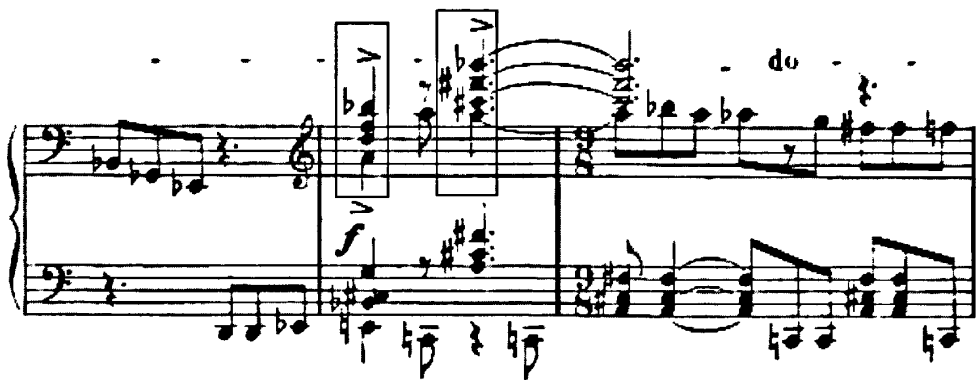
图 3-11



这种和弦看似偶然的“无心之失”而实际是必然的“故意”设计,在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中经常出现,多为四音混合形式,四音以上极为少见,形成了它特有的风格。因此,笔者特对其进行阐述。

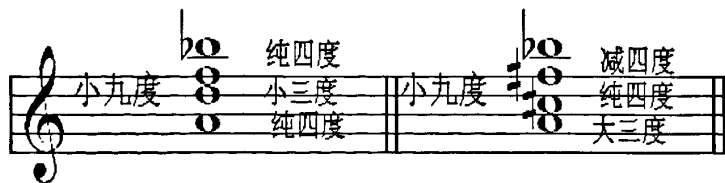
例 3-18

第七奏鸣曲第一乐章(174—176)



例 3-18 中,两个三度和四度的混合结构和弦的最低音和最高音相同,中间的结构因三度和四度的组合方式不同而不同,体现的音响效果也有所差异,第二个和弦 $A-\sharp C-\sharp F-bB$ 由于减四度的应用刺激性、紧张度更强。

图 3-12



这两个和弦高强度的爆发性音响,仿佛是战场上轰鸣的“炮声”,又好似战士们在为保卫家园冲锋陷阵时的“呐喊”,在与敌人厮杀时发出的“怒吼”,将音乐情绪推向高潮。

3.2 和声进行分析

近代音乐中和声进行的概念,比传统和声进行的范围更广,其打破了传统和声的功能性序列的规律,走向更广泛的和声进行方式,从保持一定功能基础上的

变化、扩充和发展，直至取消一切功能性因素的自由进行。

近代各个作曲家的作品也因此不再像古典、浪漫派时期那样具有规律化、共性化的和声进行，几乎各个作品都有各自自身的和声处理特点。普罗科菲耶夫从个人审美倾向及独特的音响嗜好出发，亦在传统的根基上创造出了种类繁多的和声进行，就这三首作品的和声进行而言，笔者作了初浅的探索。

3.2.1 功能性进行及展衍

功能性进行是传统调性和声的基本和声进行方式，这在从小受西方古典音乐教育的普罗科菲耶夫的作曲技法中是根深蒂固的，就如同有调性音乐一样。

例 3-19

第六奏鸣曲第四乐章（29—44）

The musical score for Example 3-19 is presented in three systems. The first system shows a melodic line with triplets and a bass line with chords. The second system continues the melodic line and includes a 'dim.' marking. The third system shows the bass line with chords labeled IV, V, V₆, and I. The score is in C major and features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The harmonic progression is labeled as I-III-IV-V-I. The score includes dynamic markings like mf, p, and dim.

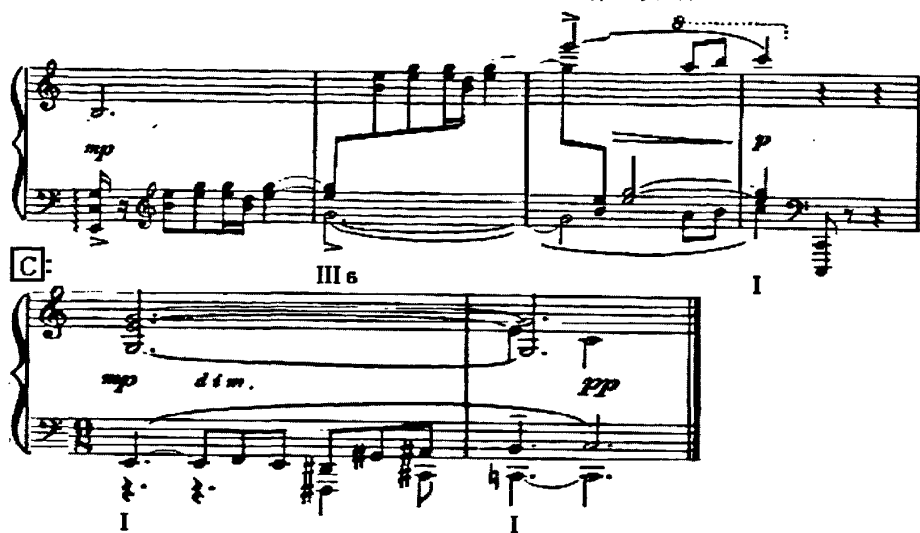
上例是乐章的副部主题旋律，具有俄罗斯民族风的抒情性，且在主调 a 小调的关系 C 大调上，整个和声进行是 C 大调的 I—III—IV—V—I，前七个小节以三和弦的半分解音型为织体，随后低音层与旋律层作八度模仿，最后通过稍有变化的完全完满终止式结束，属和弦以第一转位形式加强了对主的倾向。

尽管普罗科菲耶夫在和声进行上保持典型的 T-S-D-T 传统功能序列，但大多数情况是作展衍性的变化处理，为功能性和声进行带来新的创意。

传统功能进行的基本特点是根音作四、五度进行，且结构为三度叠置的和弦。而在普罗科菲耶夫的音乐中低音上行四度亦是一种非常明确的功能性进行：下例是乐曲最后结束的 6 小节，C 大调，以 G 为低音的中音三和弦第一转位直接进入 C 主三和弦原位，形成 III₆—I 的正格收拢性结束，最后有两小节的扩充。整个仍是清晰的 D-T 功能性进行。

例 3-20

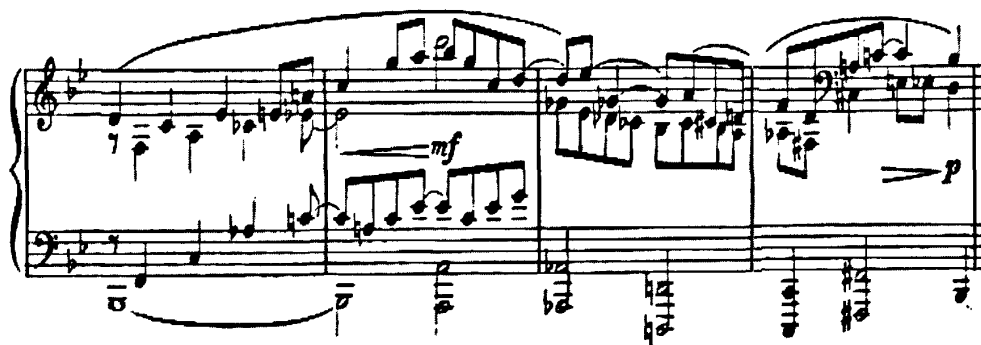
第六奏鸣曲第三乐章 (120—125)



在保持古典和声最常见的核心语汇 V_7-I 进行时,真正能体现普罗科菲耶夫“新意度”的是应用音响非常复杂的、复合形态的和声来“顶替”。

例 3-21

第八奏鸣曲第一乐章 (7—9)

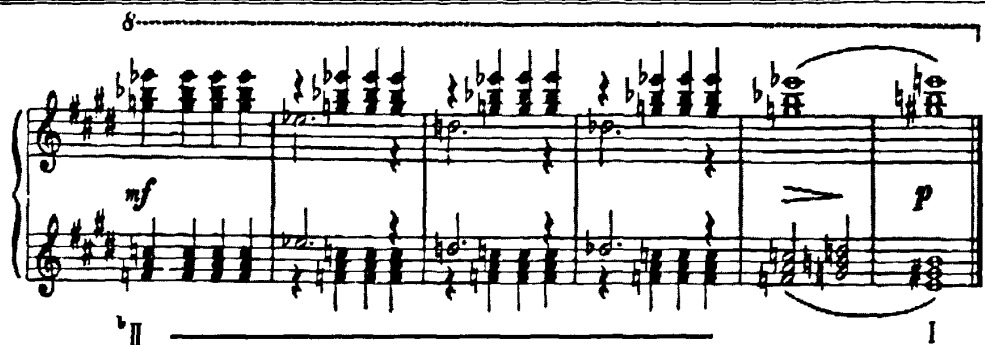


此例是乐曲呈示部的第一段后 4 小节, bB 大调, 第 7 小节是在主持续音基础上与属七和弦的复合和声。第 8 小节的后两拍为下属功能的 VI 级四六和弦。第 9 小节前 3 拍形式复杂, 横向来看是分上中下三层的复合状态, 低音作具有明确功能性的先上四度后下五度的进行, 中层是降三音的 $\sharp V$ 级七和弦, 上层是 III 级七和弦; 纵向上, 第 1 拍是降三音的属四六和弦, 随后两拍是前一和弦的下属七和弦转位形式——II 级五六和弦; 末拍解决到省略五音的主和弦。终止式可简化为: $IV-V-II / V-I$, 那短短三拍的本质是复杂化的代替属功能和弦 V_7 。

除了代替属功能, 也会为下属功能和弦进行替换。

例 3-22

第六奏鸣曲第二乐章 (155—160)



此例为该乐章的结束处，E大调，是传统的S-T功能序列的终止，但有所变化，利用^bII级变和弦代替下属功能和弦。同时，上下持续的两个和弦的所有组合音在一起可构成九和弦，但两个和弦各自结构明确，关系较远（根音F和^bE相差一个大二度），因此两个和声层次相对独立，形成复合和声。

3.2.2 平行进行

在和声进行发展、演变的历史长河中，最先打破传统的是平行进行的应用——从古典写作严格禁止的平行五度的使用，发展至复杂结构和弦的连续平行进行。

“平行进行是指相同或基本相同（如大、小三度）的音程或和弦的连续进行。由于同一类音程或和弦的连续进行，既具有纵向的和声效果，又是横向的线性进行，这使平行的声部具有‘声部层’或‘和弦线’的意义。它既加厚了单声部线条，有和声的意义，又有进行的作用，因此它是一种特殊的和声进行。”^①

在这三首钢琴奏鸣曲中普罗科菲耶夫对平行进行可谓是作大量的“情有独钟”的运用，最常用的有四种形式：

（1）单声部旋律与和声部分的平行声部层相结合。如前例3-1，典型的单声部旋律与和声部分的平行声部层相结合：高音区是以流动的平行大三和弦为主的和声层，音响明亮又坚定，不会被经过性的两个小三和弦影响；低音区是主旋律，音区跨度有两个八度，呈起伏较大的波浪线条，由于变化音多，具诙谐性。这种平行进行比较单纯，在乐曲中出现了三次。

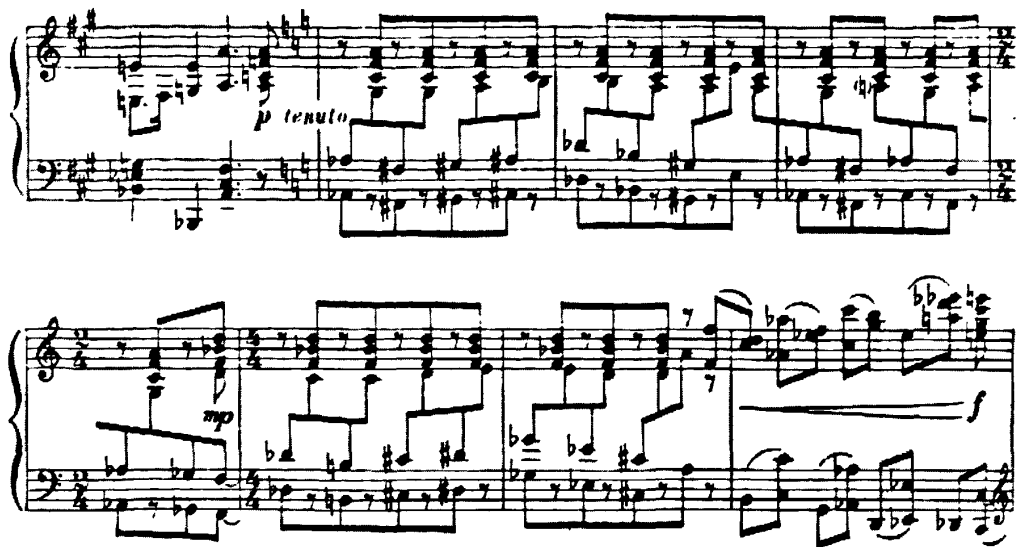
（2）由两个或两个以上的平行声部层相结合，形成较复杂的纵向效果。

如例3-8，两个平行声部的结合，只是织体形式不一样：上方声部为柱式和弦，且是四五度混合结构和弦，而下方为半分解三和弦的和声层。再如例3-22，上方和声是^bE大三和弦的第二转位，下方为F小三和弦的原位，亦是两和声层作同步平行进行，最后统一在E大三和弦上。

例3-23

第六奏鸣曲第一乐章（23—30）

^① 桑桐著，《和声学教程》，上海音乐出版社，2001年第1版，第497页。



此例为乐章呈示部中的连接部，具有主部到副部的转调过渡作用。可分三层：上方为三和弦第二转位运行的平行声部层，中间是半音化的单线条，而下方与中间层的部分音形成平行八度进行，上下层的节奏交错。

(3) 各类音程的平行进行。这是三首钢琴奏鸣曲中普罗科菲耶夫最常用的平行进行方式之一，几乎每种自然音程都涉及到了：

① 平行三度（六度）的应用

古典时期就已出现三、六度音程的平行进行，但“连续大三度、小三度、大六度或小六度的平行则稍晚，有复合性，是近代音乐中有特性的平行进行。”^①

例 3-24，小三度平行进行的上方声部与下方单旋律线条相结合，和声色彩单纯而又有层次。

例 3-24

第七奏鸣曲第一乐章（45—52）



② 平行五度、八度的应用

平行五度是最早打破传统的平行进行。例 3-25，在低音平行八度进行的基础

^① 桑桐著，《和声学教程》，上海音乐出版社，2001 年第 1 版，第 500 页。

上, 高音声部有大小三度、纯五度, 形成纵向上富有特色的音响效果。

例 3-25

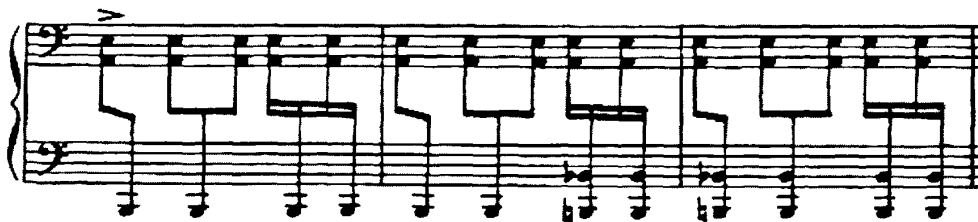
第七奏鸣曲第一乐章 (240—248)



例 3-26 选自第七奏鸣曲第三乐章, 有两个层次, 上方是纯五度 A-E 的平行进行, 下方先是单音 B 的持续, 后添加降 B 音演变为减八度音程的平行进行。

例 3-26

第七奏鸣曲第三乐章 (74—76)



这首被评论家萨洛夫佐夫称为“一首勇士般的、具有强大自然力的、俄罗斯式的托卡塔”的终曲, 主要建立在平行八度的伴奏织体上, 就不一一例举。

③ 平行二度、七度的应用

二度和七度这对转位关系的音程, 它们的平行进行, 都会带来尖锐的音响, 程度更强的是二度的平行进行。如前例 3-9, 是二度的平行进行。

例 3-27

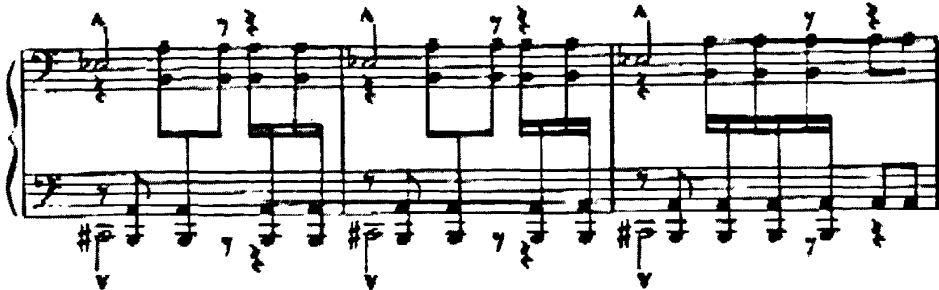
第六奏鸣曲第四乐章 (329—340)



例 3-27 是乐章再现部中插部的最后 12 小节, 具有连接性, 上方声部大二度的平行进行, 有时与紧邻的下层音形成具有附加性的结合, 极富表现性地迎接副部再现的到来。

例 3-28

第七奏鸣曲第三乐章 (122—124)



例 3-28, 上方小七度与下方低一个八度的小七度, 交替的平行进行, 虽没有二度尖锐, 但附有碰撞性。

④ 各类特殊和弦结构的平行进行。

如前例 3-6, 上方声部是按纯四五度叠置的原位 $\flat E$ 四五度和弦平行进行, 由于在和弦上方高八度重复根音使最高与最低音之间保持平行八度; 下方声部整体为纯八度平行进行。

例 3-29

第七奏鸣曲第三乐章 (38—45)



例 3-29, 建立在平行八度进行的和声层上, 三度和四度混合结构和弦 $\flat E-G-A$ 在不断持续, 而由于八度重复了和弦中的 $G-A$ 两音, 呈现原位与转位综合的特殊和弦形态。

第4章 调式、调性研究

19 世纪末及 20 世纪初,随着和声语言的飞速发展变化,调性体系的衰微是很明显的。从一般意义说,音乐要么有调性要么是无调性,但如何界定一批自由运用十二音,继承传统却不依循传统概念进行,并存在某个调中心或中心音的近现代音乐呢?在美国库斯特卡(S. Kostka)著的《二十世纪音乐的素材与技法》一书中便使用了“新调性 Neotonicity”一词来解释这种现象,“将帮助我们区分自 17 世纪到 19 世纪的音乐和 20 世纪的无调性音乐”^①。在 J·Kent·Williams 的《Theories and Analyses of Twentieth-Century Music》一书中对此概念有详细解释:“新调性是存在于调性与无调性之间的。它让我们更加自由的运用十二音,但是从某种程度上通常要在音或调上进行规划。……”

尽管“新调性”作为一种概念是近些年才被西方理论家总结得出的,且没有形成固定的流派,但这种创作手法早从 20 世纪初期起就得到许多作曲家的青睐,如肖斯塔科维奇、科普兰、欣德米特等。普罗科菲耶夫作为“有调性”音乐的忠实拥护者,即使有时部分运用无调性也是为了造成对比、突显出有调性部分,他的作品中存在着大量可以看成是“新调性”的音乐进行,尤其是成熟时期的创作,体现了艺术家对于音乐艺术简单而又创新并富有内涵的一种追求。下面,就这三首钢琴奏鸣曲中透露出的“新调性”思维作初步性探析。

4.1 离调、转调方式的扩展

普罗科菲耶夫的调性观念极强,认为“把音乐大厦建在主音上就是建在牢固的基础上,若把大厦建在无主音上,那就是等于建在沙漠上……”。^②其作品总能清楚地感到相对稳定的调性感,不像瓦格纳那样发展极度半音化写作、追求调性始终处于含混不清的状态。

普罗科菲耶夫延续了后浪漫主义发展调性思维的传统,喜欢运用清晰的调性对置来发展调性思维,多在作品的终止处前无预兆的、突然插入远关系调和弦,使调性在最后时刻出现动荡,这已成为普罗科菲耶夫非常典型的创作手法之一,有些学者称之为“普罗科菲耶夫式离调”。

如第六奏鸣曲第二乐章主题(1—12 小节),见前面例 2-2,首先功能明确的建立主调 E 大调上,且主音不断的持续,而到最后两小节突然转到其下二度关系的 D 大调上,并有明晰的 V₇—I 的收拢性进行,使得原调性“悄然消失”。

例 4-1

第六奏鸣曲第四乐章(1—9)

^① [美]库斯特卡著,《二十世纪音乐的素材与技法》,人民音乐出版社,2002 年第 1 版,第 84 页。

^② 徐月初、孙幼兰辑译,《普罗科菲耶夫——文选·回忆录·评传》之《论自己的音乐创造》,文化艺术出版社,1987 年版。

Vivace

a: T _____

b^e: _____ a: IV V I *pp*

三全音调关系
(增四度)

普罗科菲耶夫对离调、转调方式进一步发展，他从扩大的调性概念出发，将小二度距离的调性看作为具有同一性的调性，可以无须经过任何转调和弦作过渡而自由地上下波动。如上例的主调为 a 小调，而第 7 小节的上行音阶原本应该是在其属调 e 小调上的，但却偶然地“错”入到 ^be 旋律小调上，形成一定的调倾向，随后迅速回归主调通过 IV-V-I 收束性终止；由于先后使用的两个小调相隔三全音（增四度），基本上 12 个音（除 [#]c 或 ^bd 外）都在这段音乐中出现。

图 4-1

a 小调 (主调)

+

^be 旋律小调

||

十一音

(除 ^bd 或 [#]c 外的十二音)

笔者分析，普罗科菲耶夫运用快速小二度离调或转调手法的目的，并不是为了确立新的调性，而是“志在”强化色彩性，追求新颖的音响效果。因此，那些

主调之外的音便被纳入主调,使原有的调性内涵扩大,造成了旋律的十二音性。在某种程度上,这种离调、转调方式的扩展体现出作曲家的“新调性”思维。

4.2 多调性的体现

“两个或两个以上的调同时叠合,称之为双调性或多调性。”^①通常,多调性(polytonality)是同时使用两个或更多个调中心,但就目前研究结果来看,几乎所有例子都只由两个而并非三个或更多个调中心组成。尽管双调性可溯源于巴赫的作品,莫扎特也曾运用,但与现代音乐的双调性有着很大的差异。20世纪以来,现代音乐的多调性成为作曲家们打破传统调性思维的一种新方法。

普罗科菲耶夫也时常在创作中运用这种新方法,其极具特色的第六钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题就是很好的例证,见前例2-1,该主题是由相差一个调号的A大调和E大调的叠合,属于近关系的“双调性”(bitonal)。

严格来说,近关系双调性的特殊效果是有限的,远关系的双调性才是最具显著效果的现代双调性音乐,如下例:

例 4-2

第六奏鸣曲第一乐章(33—39)

C 大 调

类似“导音解决到主音”

B音持续

B 大 调

C 大 调

类似“导音解决到主音”

dim.

B 大 调

结束在B音

^① 童忠良著,《现代乐理教程》,湖南文艺出版社,2003年第1版,第194页。

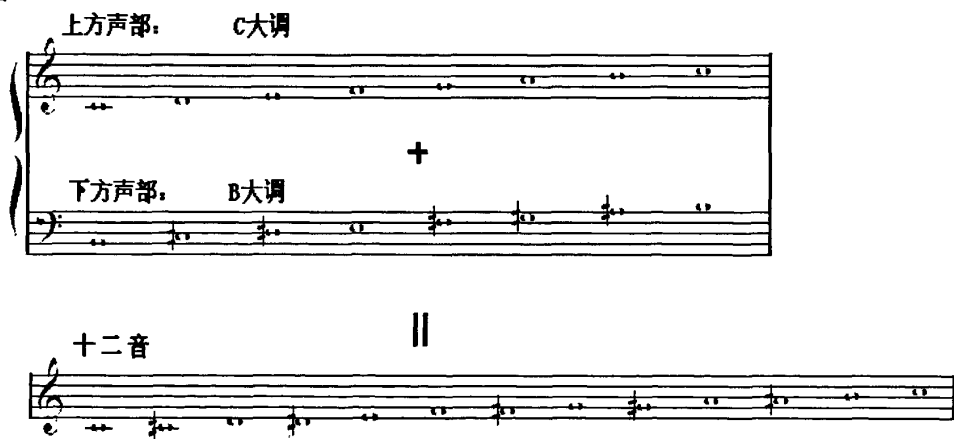
该片段位于乐章的副部主题呈示之前,缺乏传统的和声序进,表面好似无调性可言,但根据库斯特卡所说的“当分析一个片断的调性时,重要的是要像注意和声一样注意旋律方面,因为旋律因素往往是确定调性的关键。”^①,其实际是有调性的,而且还呈现多调性的状态。

上声部主要运用的是非三度叠置的三音和弦,除偶尔一拍的特殊和弦,其余都是自然音;从33小节到37小节第2拍的上方声部中,没有一个变化音,C音不断被强调,且每隔两到三拍最高音上就有B到C的进行,类似C大调中导音解决到主音。因此,上方声部在调性上倾向于C大调。

下声部是以大跳为主的单音线条,起伏相当大,跨越了四个八度,B大调,这是因为开始有B音的长音支持,结束也在B音上,且五个调号音全出现。

因此,该例上下各属不同的调性,且相隔小二度,属于典型的远关系调叠合的“双调性”(bitonal),12个音皆运用。

图 4-2



另外,例4-2中两声部的音区靠近甚至相同,作曲家通过节奏使其错开,从而使得双调性的特点更加突出。

现代多调性音乐的运用,帮助普罗科菲耶夫追求那远离传统源泉的声音,同时,从另一方面体现了他新的调性思维方式。

4.3 调式综合现象

为了让音乐大厦有根基,为了较自由地运用12个音,普罗科菲耶夫除了在调性上花心思,在调式上也没少下功夫——常将多种调式综合使用,如大小调式交替或并置、中古调式交替或并置、大小调式和中古调式交替或并置,另外还使用一些特殊的人工调式等。第七奏鸣曲第一乐章主部主题呈示就是一例:

例 4-3

第七奏鸣曲第一乐章主部主题(1—10)

^① [美]库斯特卡著,《二十世纪音乐的素材与技法》,人民音乐出版社,2002年第1版,第83页。

Allegro inquieto

节奏重音 + 长音

mp

*b*三和弦分解进行

节奏重音 + 长音

mf

p

*b*三和弦分解进行

例 4-3 选自第七奏鸣曲第一乐章，普罗科菲耶夫自称全曲为“无调性”，而实际上是以 $\flat b$ 小调为主调，主部主题则体现在—— $\flat b$ 音得到长音加节奏重音的突出和强调，且在乐句中间的第 3 小节和最后的第 10 小节都有 $\flat b$ 三和弦的分解进行。短短的 10 小节出现了 10 个音，这些音并不是随意采用的，而是作曲家从调式综合的角度出发，围绕 $\flat b$ 小调加上了多样的调式特征音，如 D——主音上方大三度音（同名大调Ⅲ级音），E——主音上方增四度音（利底亚四度）等，从而使这一主题在小调的基础上，又带有教会调式综合的色彩。

图 4-3

以 $\flat b$ 小调为基础的调式综合（十音）

同名大调Ⅲ级音 利底亚四度

$\flat B$ 大调式

$\flat B$ 利底亚调式

再如在本文第 2 章中已有所分析的第六奏鸣曲第一乐章的副部主题，这是个复调化的抒情性主题，主要运用对比复调技法展开，其和声虽然简单明了，但调式却异常丰富：

例 4-4

第六奏鸣曲第一乐章（40—51）

Poco più mosso

b 洛克利亚调式



B 利底亚调式



=g 洛克利亚调式

先局部分析, 第 40-45 小节的所有音都是自然音, 且低声部有主音 B 的长持续, 因此整个建立在 b 洛克利亚调式上。第 46-51 就大不一样了, 上方声部使用了五个变化音 (正好是[#]F 调的调号音), 由于第 46 小节就有 B 音的支持, 且乐句最后也结束在 B 音上, 并无限延长, 使音乐倾向于以 B 音为主音, 再加上[#]A 音小二度进行到 B 音类似于导音解决到主音, 更加强了对 B 的调倾向, 因此可分析为 b 利底亚调式; 下声部则转到[#]g 洛克利亚调式——[#]g 作长持续低音, 由此上下两种中古调式并置。

再整体分析, 由于跨小节的连音线淡化了自然强拍音使旋律衔接紧密、气息宽广悠长, 这三个调式之间是相互交替融合的。

图 4-4

十二音

b 洛克利亚调式



B 利底亚调式

实际上,利用同主音不同调式之间的并置转换已获得不同的调式色彩,早在古典时期就已屡见不鲜。而上例源于古典传统的基础上,又带有许多新的特征:

①调式综合并置发生的位置有别于传统的主题陈述方式,而出现在副部主题的陈述过程中,获得新的色彩效果。

②扩大了调式的范围,这三种调式的并置综合,互相之间形成多种关系:同主音不同调式的综合——b 洛克利亚和 B 利底亚调式,同调式不同主音的并置——b 洛克利亚和[#]g 洛克利亚调式,主音、调式皆不同的综合——B 利底亚和[#]g 洛克利亚调式。

③谱例中 12 个半音都出现了,但注意这并不属于勋伯格的十二音体系,而主要是由于多种调式综合形成的十二音。

而这些有别于传统的新特征,也恰恰见证了普罗科菲耶夫在“新调性”思维影响下所迈出的创新之路中的一步——调式综合现象。

第5章 曲式结构研究

音乐所要表达的内容极其丰富多样,这就决定了构成音乐的元素(旋律、节奏、节拍、和声等)也是丰富多样的,在构成音乐的整体结构中,需要用一种适当的完整形式把所要运用的音乐手段和音乐材料进行有机组合,以达到表达音乐内容的目的。曲式——作为一种结构方式或一种逻辑手段就起到了这种作用,它是惟一能体现音乐整体的元素。有了曲式结构也能够使作曲家的情感细节安排得更有序、更有发展逻辑,从而使音乐作品在内容和形式上达到完整、统一和平衡。因而,对作品的曲式结构分析,有利于研究者达到宏观上认识的目的。

普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲在曲式运用方面坚持采取古典的手法,广泛的使用了最常采用的古典曲式结构——奏鸣套曲、单乐章交响诗、回旋奏鸣曲、变奏曲、复三部曲式等等。他毕生对具有永久生命力的古典快板奏鸣曲式特别感兴趣,他曾把奏鸣曲式称为“音乐中最灵活的曲式”。^①但从不固步自封的普罗科菲耶夫,在沿用传统的古典曲式的同时,出人意料的增添新的独特内容,从而注入强烈的动力性。

总的来说,“与传统协调地结合——既保留与早先找到的革新相结合,赋予习惯的东西以新意,构成了普罗科菲耶夫曲式的本质。”^②他后期三首钢琴奏鸣曲——第六、七和第八首就是这种继承与创新的有机结合体。

5.1 传统的继承

5.1.1 宏观分析

奏鸣套曲是奏鸣曲、交响曲、协奏曲和三重奏、四重奏等室内乐所采用的形式,是继承了古组曲中慢舞、快舞的对比和意大利歌剧序曲“快-慢-快”的传统而发展起来的,常表现比较严肃和深刻的思想内容,各乐章之间从形式到内容都有比较紧密的联系。奏鸣曲通常是三乐章的套曲,可以包含小步舞曲(谐谑曲),也可以不包含。两乐章、四乐章和多于四乐章的比较少见。

普罗科菲耶夫在后期创作的三首钢琴奏鸣曲中,第六奏鸣曲有四个乐章、第七和第八奏鸣曲各为三个乐章,整体的基本情况如下:

表 3

^① [俄]M·阿兰诺夫斯基编,张洪模等译,《俄罗斯作曲家与二十世纪》中央音乐学院出版社,2005年版,第229页。

^② 同上,第230页。

	I	II	III	IV
第六奏鸣曲	奏鸣曲式	变奏曲式	三部曲式	回旋奏鸣曲式
	4/4	2/2	9/8	2/4
	中庸的快板	小快板	圆舞曲速度	活跃的快板
	A 大调	E 大调	C 大调	a 小调
第七奏鸣曲	奏鸣曲式	三部曲式	三部曲式	
	6/8	3/4	7/8	
	不安的快板	热情的行板	急促的	
	降 b 小调	E 大调	降 B 大调	
第八奏鸣曲	回旋奏鸣曲式	变奏曲式	回旋奏鸣曲式	
	4/4	3/4	12/8	
	柔和的行板	行板	非常活跃的	
	降 B 大调	降 D 大调	降 B 大调	

从图示中我们可以看到,此三首奏鸣曲的第一乐章采用的是奏鸣曲式或回旋奏鸣曲式,没有少见的无展开部的奏鸣曲式、三部曲式、复三部曲式、变奏曲式,符合传统曲式布局;第二乐章采用的是变奏曲式或三部曲式,没有较少见的二部曲式和回旋曲式;第六首的第三乐章运用的是符合传统的三部曲式,没有比较少见的奏鸣曲式和回旋曲式;终曲乐章也没有运用较少见的变奏曲式。

因此,普罗科菲耶夫运用在这三首钢琴奏鸣曲各章的曲式,整体上严谨而规范地保持着古典式的传统结构布局。

5.1.2 微观解析

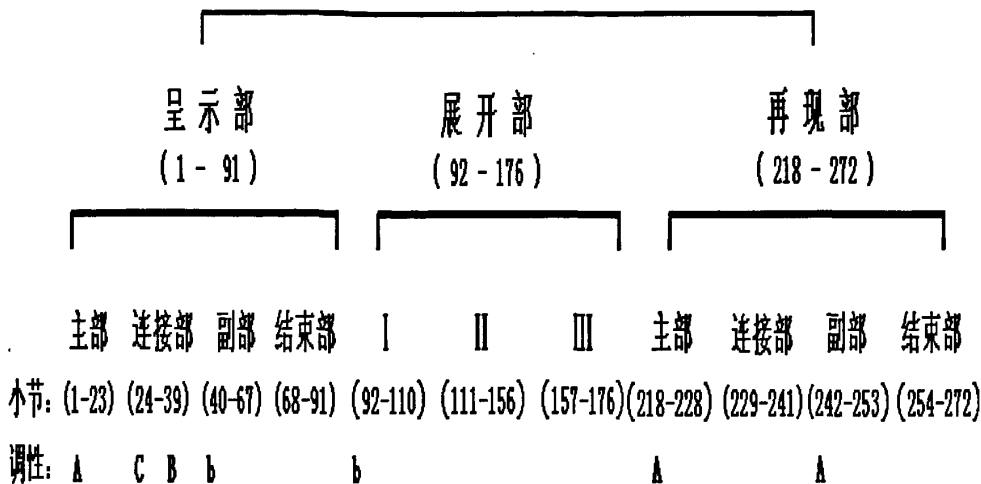
宏观上对传统的继承已经得到了证实,那微观上呢?

笔者以第六钢琴奏鸣曲第一乐章为例进行解析,来验证他阐述过的观点:“奏鸣曲式已具备了展开我的乐思所需要的一切,我不需要任何比奏鸣曲式更好、更灵活、更完整的形式了”。^①该曲为中庸的快板,奏鸣曲式,结构图示为:

图 5-1

^① [苏]德米特里·肖斯塔科维奇等著,《回忆普罗科菲耶夫》,人民音乐出版社,1990年版,第57页。

奏鸣曲式



1、呈示部

呈示部是陈述音乐基本主题的部分，一般分为四个部分：主部、连接部、副部和结束部，其中主部和副部形成鲜明的对比，但呈示部不仅仅把对比主题依次陈述，而是体现形象的逐渐转变与初步综合。

乐曲一开始就用强奏奏出主部主题的音调——高音区由协和的平行大三度组成的双三音音组持续下行，并建筑在低音区增四度不协和音程的基础上，再加上节奏的移位和时值压缩，带来听觉上强烈的刺激感受，鲜明地刻画出侵略者的残暴与恐怖；调性主要建立在 A 大调上，主部主题是四小节的乐句，在两小节补充和一小节的过渡后，第 8-11 小节是对主题的原样重复，12-18 小节对主题核心双三音音组的展开，20-23 小节对主题有一次原样重复。整个主部形成 ||: a: || a' a 的三部曲性结构。

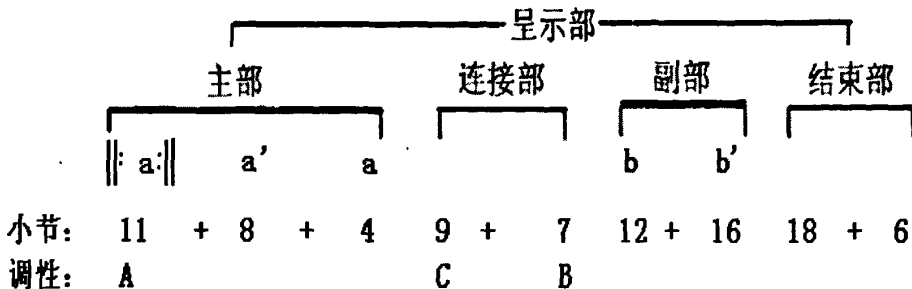
传统的连接部是主部与副部之间的桥梁，主要作用就是向副部进行转调过渡，在此体现在：一进入就还原主部 A 调的三个调号音，直接转到主调的三度关系调 C 的调号上；24-29 小节高音区以自然音组成的和弦持续进行为主，低音区由于以较多的变化音围绕 G 音运行，从而形成了环绕型线条，且上下声部节奏紧密交替；33-39 小节，低音声部 B 音持续，为引入副部作铺垫。

副部主题刻画的茫然而柔弱的形象，与狂暴的主部主题形成强烈反差：建立在俄罗斯民歌中常见的洛克里亚调式基础上，以 B 为主音，与主部主题明确的西洋调性调式相对比；节奏的重组使自然强音淡化，气息宽广的旋律线，除了持续低音的支持外没有和声的支撑，主题陈述后在中声部进行多次模仿，体现该主题的复调性。副部规模比主部较大，是由不均等的两个乐句组成的乐段： $b_{12} + b'_{16}$ ，

第二乐句带有扩充。

结束部大致划为两部分，有两层目的：68-85小节，通过在小节的强拍上强调主音，和不断重复属到主的终止式对呈示部进行收尾；从86小节起，A音的持续，力度的减弱也在预示着展开部的到来。呈示部的结构图示如下：

图 5-2



2、展开部

展开部是音乐形象矛盾冲突的中心，通常分为三个部分：导入部分、中心部分和准备句。该展开部没有导入部分，直接从展开副部主题开始，由展开部分和准备再现构成。展开部分根据材料可以分为三阶段：第Ⅰ展开中心，展开副部主题的三音动机；第Ⅱ展开中心，将整个副部主题和主部主题的核心三音动机并置展开；第Ⅲ展开中心，发展整个副部主题，与第Ⅰ展开中心遥相呼应。展开部分具有 b (b/a) b 三部性。准备再现中没有再出现副部材料，运用主部主题动机和结束部材料，为再现做好“必经之路”。

3、再现部

再现部的音乐有所压缩，主部和副部的再现规模只有呈示部的一半；副部回归到A洛克里亚调式上，遵循了古典奏鸣曲的基本原则，即：再现部中副部的调性服从于主部；结束部运用发展了的主部核心音素，变型的三音动机在高音区强奏奏出，不协和的增四度音程在低音区持续，最后完整的再现主部主题三音音组，在简短的回顾中结束乐章。

从中规中矩的呈示部，到为体现戏剧冲突中心而大大扩充的展开部，再到缩减的动力化再现部，我们不难分析出，第六奏鸣曲第一乐章各部分都建筑在传统的基础上，体现出莫扎特成熟时期和贝多芬时期的特点。

综上所述，都很好的证明了，无论从整体到局部、由宏观到微观，普罗科菲耶夫实现曲式布局上从来不脱离传统的“大地”。从而我们可推论出，普罗科菲

耶夫在处理“超级曲式”(高等曲式)时,从不避讳该体裁传统的结构,走着继承的道路。笔者认为,这无疑给当时的“某些人”以口实,说他是保守主义者。

5.2 作品创新的研讨

尽管普罗科菲耶夫的套曲是规范的、传统的,那他就是“保守主义”?如果这样认为,那就犯了“一叶障目”的错误,误入“坏小孩”^①的迷宫。这一节,让我们拨开迷雾,认清普罗科菲耶夫在曲式上的创新之路。

在此之前,需要明确一些概念。从体现音乐作品曲式结构原则的分类来看,学术界将其分为规范化曲式结构和非规范化曲式结构两大类。规范化曲式结构一般是指严格按照五种曲式结构原则进行组合的定型化的曲式结构。非规范化曲式结构则是指那些与传统结构原则相异的,在结构形态上表现出不同个性的非定型化的曲式结构。一些理论家将非规范化曲式结构分为变体曲式、边缘曲式(混合曲式)和自由曲式三大类。

纵览西方专业创作领域,理论家关注的中心更多的集中在所建立起来的规范化曲式方面,然而“远不是所有具有重大艺术价值的音乐文献,或伟大作曲家的代表作品都采用规范化曲式结构。在才华横溢的作曲家手中,往往作品的特定内容结合着独特的表现方法,冲破一般定型化的结构框架,使曲式获得新的素质和面貌,给予听众以强烈而深刻的感受。”^②这种表现在19、20世纪的音乐创作中尤为突出,普罗科菲耶夫后期的音乐创作中也同样体现出来。

5.2.1 变体曲式的运用

“变体曲式结构是指:在单一的曲式结构原则不变的情况下,该曲式结构所能产生的多种多样的变体形式。”^③变体曲式是规范化曲式结构的一种变形,是可以产生在任何一种规范化曲式结构原则条件之下的曲式,包括这一曲式结构在自身反复中的灵活处理其主题间的材料组合关系、重新安排其段落间的再现次序、模糊其相邻段落间的曲式功能等形式变动。因此将变体曲式结构分成两类:在单一曲式结构一次发展中的一类,以及在同一曲式结构进行反复时的组合中发展的另一类。变体曲式属于“不典型的”规范化的曲式。

普罗科菲耶夫第七钢琴奏鸣曲的第三乐章,^bB大调,从表面上看,它是一首勇士般的、具大自然力的、俄罗斯式的托卡塔,但作曲家以大块的和弦织体、离奇的7/8拍子、重踏的持续低音和被强音赶得急速不停的节奏音流对这种传统的体裁予以形式上的改造,写成了一首充满势不可挡的英雄气概的终曲。全曲由三

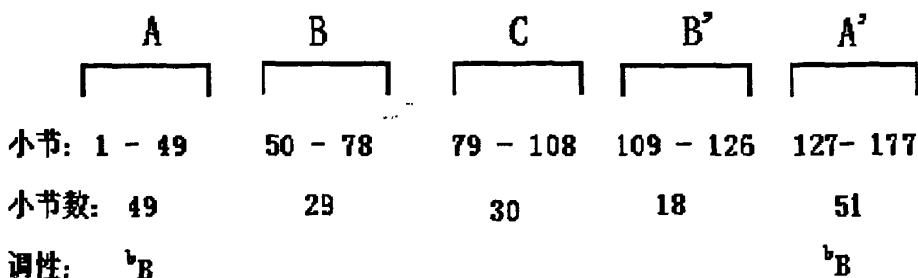
^① 伦纳德:《俄罗斯音乐史》(Richard Leonard: *A history of Russian Music*), Minerva Press, 1968年,第296页。

^② 杨儒怀,《音乐的分析与创作》(修订版)·上册,人民音乐出版社,2003年9月第1版,第725页。

^③ 杨儒怀,《曲式结构的理论基础论文集》,上海音乐学院出版社,2007年4月第1版,第199页。

个并列的主题写成，分为五个部分，结构图示如下：

图 5-3

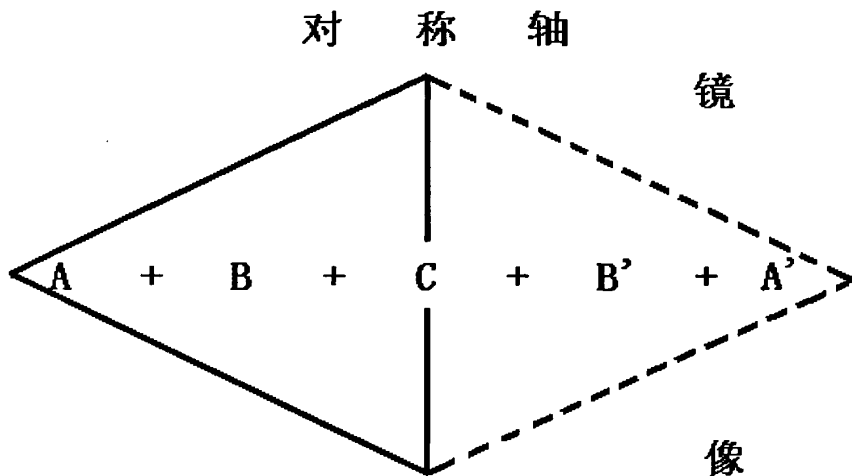


全曲以达到作曲家所标注的速度 *Precipitato*（急促地）为目标，建立在几乎不停奏出的八分音符和弦之上，表面上的 $7/8$ 节拍也已划分为 $\frac{2+3+2}{8}$ 及 $\frac{2+2+3}{8}$ ，两种节奏型混合地贯穿始终。充当乐章首尾部分的主题 A（1-49 小节和 127-171 小节）以两小节为一单位，上声部 $\frac{2+3+2}{8}$ 和 $\frac{2+2+3}{8}$ 节奏型交替，下声部每一单位就出现一次重音 #C，并于持续的低音 $\flat B$ 形成极不协和的增二度，在这种强有力的“机械性的”节奏节拍的冲击下渲染出顽强和咄咄逼人的气势。作为与 A 有限度的对比，B 段以不间断的高音持续音和 $2+3+2$ 的节奏型贯穿为特点，第一次呈示的 B 段（50-78 小节）依照持续的高音点： $\flat e^2 - g^2 - (a - e)$ 相对划分为较为均等的三个部分 $b_{10} + b_9 + b_{10}$ ，再现的 B' 段则可分为 $b_8 + b_{10}$ 两个部分。C 段在（109-105 小节）的节奏则更加多样化，旋律线条也更丰富且有抒情的体现，显示出俄罗斯壮士的乐观与铁骨柔情。

该曲中的三个并列独立的主题 A B C，是在再现原则的基础上，将独立组成的三部分再现，但要说明的是此处的再现顺序并非通常意义的再现，否则会成为 A B C A B C 的结构，而是进行对称性的再现变动，即：以 C 为对称中心，将 A 和 B 的再现顺序变动，使后面的再现就如同“镜像”，则形成 A B C B' A' 结构。此种曲式结构是属于变体曲式中的一类（单一曲式结构一次陈述中的发展^①）中的一种表现形式，被称为集中对称形式，如图：

图 5-4

^① 由于这些发展都是较为常见的形式，多数理论家都把这种发展统一在规范化曲式结构范畴内。这也说明了这种变动没有改变原始曲式结构原则的同一基础。



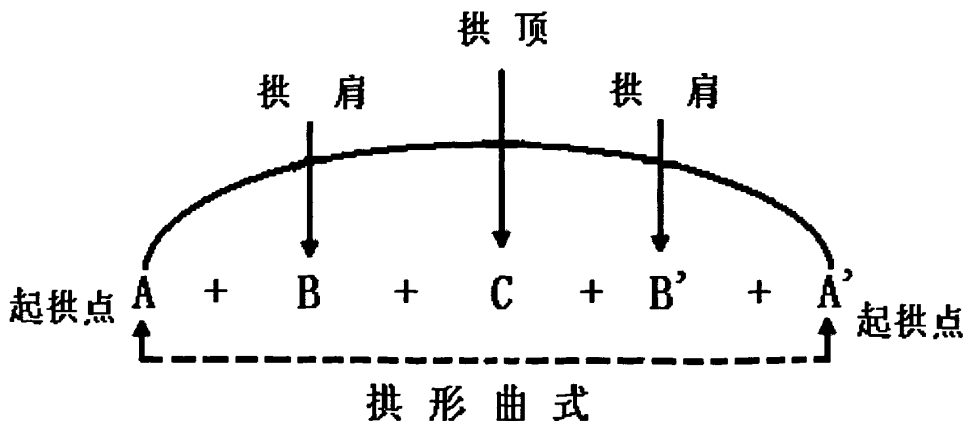
集中对称形式

对于集中对称形式的变体曲式, 21 世纪的学术界中一些理论家将其界定为拱形结构曲式, 其相关概念如下:

“几个(至少是三个)互不相同的部分依次呈示之后, 再以相反的顺序再现的结构原则, 称为拱形原则; 主要运用拱形原则构架音乐作品整体的结构形式, 称为拱形曲式; 体现(单独体现或综合体现)拱形原则的音乐作品结构, 统称为拱形结构; 常见的拱形曲式多为五部结构(即 ABCBA)。七部结构的拱形曲式(即 ABCDCBA)与五部结构相比则较少见。”^①

如若我们将该乐章中的 C 看作拱顶的话, B 和 B' 为拱肩, A 和 A' 则为起拱点, 作品典型的体现出拱形曲式的结构特征:

图 5-5



^① 李小诺著,《拱形音乐结构之研究》,上海音乐学院出版社,2006 年第 1 版,第 20—21 页。

拱形结构使这一乐章的三个主题陈述有序,在结构上保持相互间的逻辑关系,同时这一平衡的原则也符合了该乐章永不停息的“动力性”的基调,增添了去唤醒人民为胜利而斗争的的勇士的无穷力量。

我们将两图示比较,可看出拱顶和对称轴在这里是相等的概念,有“异曲同工之妙”,都体现了对称再现原则,而该原则属于再现原则中的一种。因此,笔者认为一些理论家将集中对称形式界定为拱形结构曲式是有道理的。

在人类审美的过程中,对称是最基本和最普遍的原则,而拱型结构是“两种简单平衡(对称平衡和周期平衡)的综合体,而这种简单平衡是人们审美心理的基础需求,是力的运动规律的基本体现,是构成一切复杂平衡的元素。”^①普罗科菲耶夫的创作中在继承传统的基础上运用这种最普遍的美学原则和最简单的平衡原则,遵循传统结构中最易于被人们接受的方式,巧妙地进行“原则不变,形式改变”的创新,探索地迈出向非规范化曲式结构进化的第一步。

5.2.2 边缘曲式的应用

边缘曲式作为一种独立的曲式结构类型,由我国音乐理论家杨儒怀教授提出,即是“在同一首的曲式结构中,有机地融合了两种或三种不同的结构组合原则,虽然其中原则之一或多或少地表明更加具有主导地位,而其它的则成为附属的”。^②可以理解为,音乐家为了表现特有的内容,必须打破规范化曲式结构的束缚,在同一首音乐作品中使用两种或两种以上的结构原则,使之成为非规范化曲式结构的第二种形式——边缘曲式(混合曲式^③)。

边缘曲式的类型是多样化,因为某一曲式结构组合原则之内或任何曲式结构组合原则之间,都有边缘性结合的可能,只是数量和价值不均等。总的可以分为四大类:1、中介性的结合,2、曲式组合原则的双重结合,3、曲式组合原则的三重结合,4、附生性的结合。

普罗科菲耶夫后期创作中的曲式结构是否有边缘曲式的体现呢?笔者以第六、七和八这三首钢琴奏鸣曲中的若干乐章为例来探讨。

5.2.2.1 曲式组合原则双重结合的体现

曲式组合原则的双重结合是指并列、再现、循环、奏鸣和变奏五种组合原则中任何两种之间的相互结合。这是边缘曲式中最重要、为数最多的一类,但其中有一些类型应用得并不多。在此,笔者以普罗科菲耶夫的第六钢琴奏鸣曲第二乐章为例来分析,作曲家在创作中是如何巧妙地体现曲式组合原则的双重结合。

^① 李小诺著,《拱形音乐结构之研究》,上海音乐学院出版社,2006年第1版,第12页。

^② 杨儒怀,《音乐分析论文集》,中国文联出版社,2000年第1版,第108页。

^③ 对于相同概念,学术界的不同提法。

第六钢琴奏鸣曲的第二乐章，小快板，E 大调，基本框架为变奏曲式结构，总长 160 小节，采用了普罗科菲耶夫喜欢的加伏特舞曲的形式（同一时期创作的舞剧《罗密欧与茱丽叶》中也运用了加伏特舞曲）。相对第一乐章为体现敌军入侵的紧张与激烈，这一乐章文雅的诙谐性表现了人性对快乐的追求，但战争环境下的舞曲并不轻松，均等的、断奏的四分音符节奏贯穿始终，凸显刻板、不自然的效果。其曲式结构图示如下：

图 5-6

主题	变奏一	变奏二	插部	变奏三
A	A ¹	A ²	B	A ³
小节: 1 - 36	36 - 78	79 - 92	93 - 130	131-160
小节数: 36	43	14	38	30
调性: E - C	C-G-D-E	E	^b B	E

变奏曲主题 A 内部显示了两种有所对比的材料：a，活泼跳跃地，双音连续向上在高音区以均等的四分音符节奏密度进行，旋幅较小；b，抒情优美地，单音旋律线条，主要按照三度关系在低音区发展。

图 5-7 a

Allegretto



b



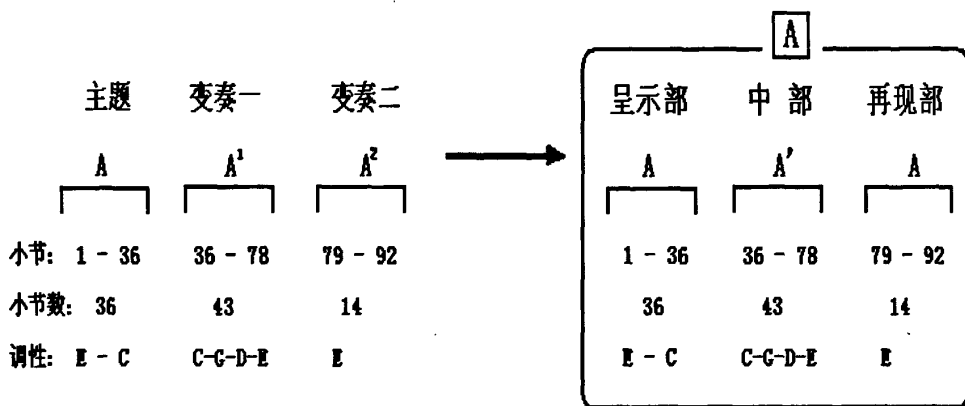
其中材料 a 在整首变奏曲中占核心地位，b 材料无论从主题的呈示和后面的变奏发展来看都是为了对比性地衬托 a，从某种意义上可说该曲为双动机变奏。

变奏一 A¹ 与主题 A 重叠一小节，36 小节第一拍的音既是主题 A 的结束又是变奏一 A¹ 的开始；按变奏材料的顺序，变奏一可划分为 a¹ b¹ a² b²，调性也相对应的按五度变化 C-G-D，最后回归主调 E；主要运用织体变奏手法，所采用的由上而下快速的分解和弦，效果非常新颖。变奏二 A² 同样采用织体变奏手法，主要运

用半音级进的单音线条作为 a 材料的织体, 没有 b 材料的出现。插部 B 运用了全新的材料, 速度 *Meno mosso* (稍慢些), 调性建立在 bB 上。变奏三 A^3 采用的分解和弦的织体变奏形式与变奏 A^1 相同, 建立在主调 E 大调上。

从一般角度来看, 该乐章为变奏曲式, 只是在变奏二 A^2 和变奏三 A^3 之间, 出人意料的加入了一个抒情性的插部 B; 但换个角度来分析, 又是另一番“天地”, 由于前三个部分中的 A^1 A^2 都是对 A 的变化重复, 所以可将三者视为一个大的整体。

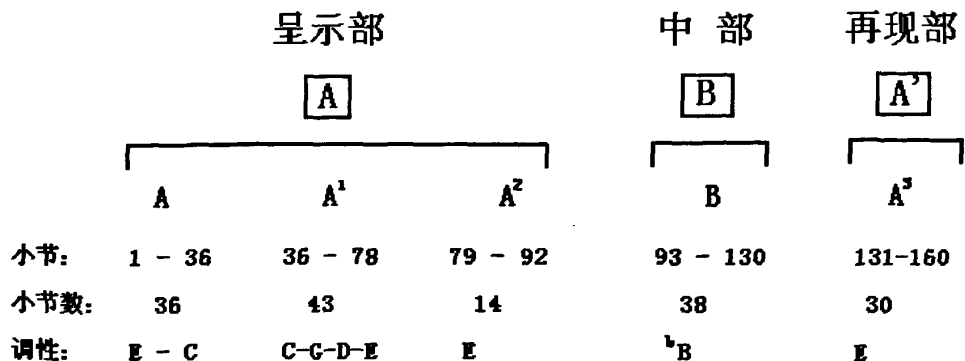
图 5-8



看作为长 92 小节的使用缩减变化再现的单主题三部曲式, 主题 A 作为三部曲式中的呈示部 A, 主调为 E 大调, 陈述两个材料 a 和 b; 变奏一 A^1 作为中部 A' 运用与主题相同的材料, 但在乐思陈述方式上对比, 且调性丰富多变; 变奏二 A^2 成再现部, 一开始调性就回归, 只运用了材料 a, 是对呈示部进行的缩减动力再现。

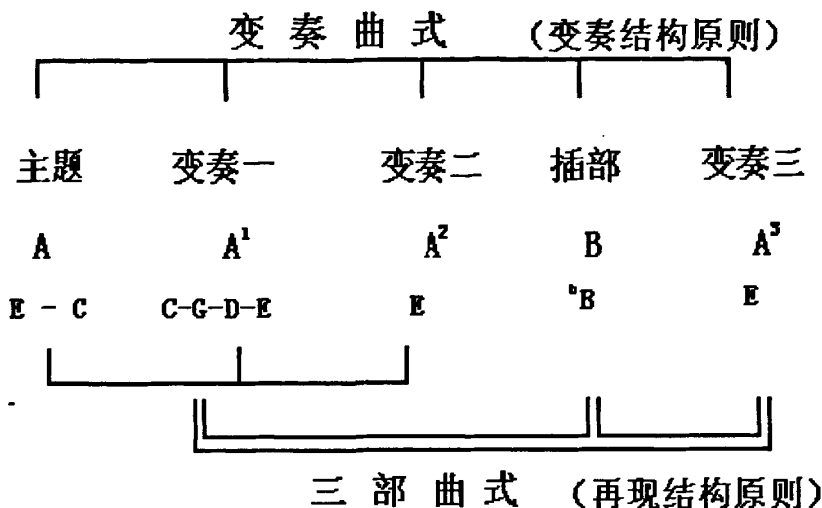
再将此“整体”放入全曲来看, 整首乐曲的布局同样呈现出三部性, 主调为 E 大调, 插部 B 作为中部 B 运用的是与主题相对立的材料, 前动后静, 建立在 bB 调上, 与主调形成五度关系; 变奏三 A^3 为再现部 A' , 是对呈示部 A 进行动力再现, 回归主调。

图 5-9



通过上述分析,我们清晰地看到无论局部还是整体,这个乐章都体现出了再现结构原则,同时有机地与变奏结构原则综合,从而形成具有混合性结构的非规范化曲式中的边缘曲式。作品的边缘性质可以用下图式说明:

图 5-10



普罗科菲耶夫巧妙地运用“一个抒情性的插部 B”就打破了传统的规范化曲式结构,使曲式组合原则的双重结合,无论从乐曲的结构方式上还是作曲的构思上都体现了作曲家对创新的探微。

5.2.2.2 曲式组合原则三重结合的体现

曲式组合原则的三重结合是指三种曲式组合原则的结合。它有着十分古老的传统,早在巴洛克—洛可可时代,静态的边缘曲式就已出现,其中就包括这种三重原则的结合。如“巴赫 A 大调 (BWV1055) 古钢琴协奏曲的第三乐章为 Da Capo 曲式原则,回顾曲式原则和奏鸣曲式原则的三重结合。”^①

从纯推断上来看,三重结合的可能性会更加繁多,但在实际创作中并未如此。“一般说来,规模巨大而复杂的体裁和曲式所提供的机会会更多些。”^②杨儒怀先生,以是否综合奏鸣曲式组合原则为依据,将此分为两种情况:1、在奏鸣曲式组合原则以外的各种简单曲式组合原则之间的三重结合,2、有奏鸣组合原则参与的三重结合。其中,第二种的情况更为多见。

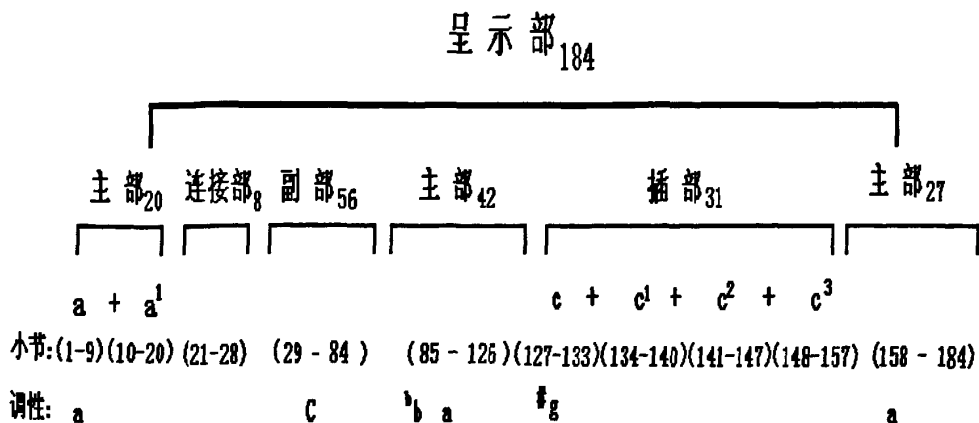
普罗科菲耶夫第六钢琴奏鸣曲的第四乐章,活泼的快板,以 a 小调为主调性,基本框架采用了奏鸣曲终乐章传统惯用的回旋奏鸣曲式结构及风格特征,整个乐章规模庞大,长达 430 小节,各次级部分结构复杂。

^① 杨儒怀,《曲式结构的理论基础论文集》,上海音乐学院出版社,2007 年 4 月第 1 版,第 78 页。

^② 杨儒怀,《曲式结构的理论基础论文集》,上海音乐学院出版社,2007 年 4 月第 1 版,第 78 页。

除了主部 A 和副部 B 两个对比的主题,该乐章呈示部在完成奏鸣回旋曲式规范的主部-副部-主部的进行后,增添了第三个主题——插部 C,最后又一次再现主部 A²,大大的扩展了呈示部的规模,使其在中央插部出现前就由传统的三部曲式演变成回旋曲式。主部主题长 6 小节,建立在半分解的 a 小调主和弦基础上,由充满活力、飞速跑动的十六分音符组成,充满普罗科菲耶夫固有的特色;主部主题的第一次呈示通过一小节的经过性音阶后,在 8-9 小节按照 IV-V⁶-I 的终止式确立主调性,随后被发展与巩固,从而使主部形成连续并行的两句式乐段结构: a a¹。连接部延续主部的情绪风格,上声部以均分的十六分音符向副部转化,开放性的结束在 III 级(C 大调的 I 级)和弦上,实现了调性上的过渡。副部主题为波浪性的旋律线条,相对主部气息更悠长,具有俄罗斯民歌特色的抒情性,可由于三连音的分解和弦的伴奏音型贯穿整个副部,使其在音响和情绪上仍然保持活跃、欢快的基调;在 41-44 小节出现 IV-V-V⁶-I 的终止式,明确副部建立在主部的平行大调上。主部的第一次再现 A¹ 由 ^bb 转向 a 小调。插部 C 建立在二度关系调[#]g 小调上,其主题音调——小二度环绕后的持续跳音,使乐曲达到第一个高潮;插部是采取变奏原则发展的,可划分为: c c¹ c² c³ 四个阶段,最后扩充 3 小节。这个部分不定位为连接部,是因为:① 其调性一直都明确,不像连接部那样为迎接下一部分的到来而作准备,在调性上频繁地变化;② 调性的运用上,是主调 a 向下移低的小二度[#]g 关系调,从呈示部整体来看, a-C-[#]g-a 的脉动也符合了“主—属—下属—主”的调性布局;③ 其结构规整而清晰,运用的是全新的材料,并充分展开,而连接部通常是前后材料拼贴的不稳定段落,职责在于过渡而非发展音乐材料。最后,在主调上对主部第二次再现。呈示部的细部结构如下:

图 5-11



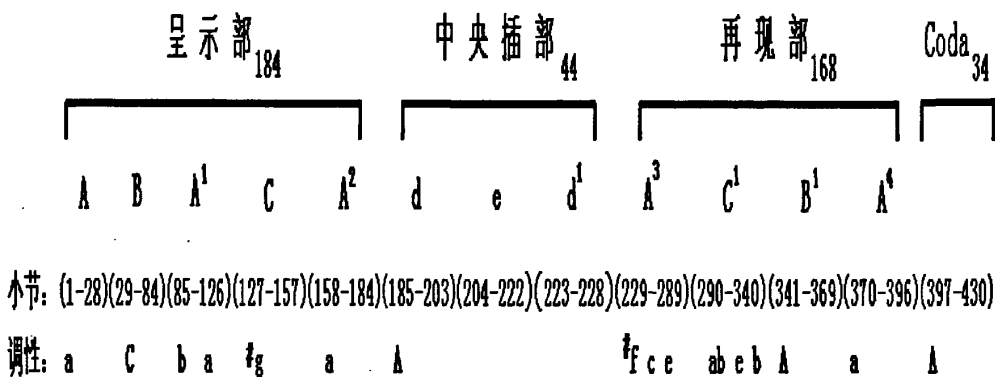
中央插部,建立在主音大调 A 大调上,速度转换到行板,这是个戏剧性的转

折,无论是音调、节奏都散发出沉重、郁积的情绪,是对当时战争中人民生活的真实反映;主部欢乐的主题突然被低音部不安的敲击进行所破坏,由第一乐章的双三音动机响起,好像凝固了的声响穿插着,把人们硬生生地带回现实;该部结构是使用对比性中段变化再现的单三部曲式: $d\ e\ d^1$ 。

再现部所有材料都来自呈示部,只是出现的顺序不同;运用装饰变奏的传统手法,但音调比较生硬,使其失去呈示部中从容轻盈的色彩。庞大的尾声运用第一乐章的主部主题核心动机急速发展,并伴以滑奏的飞腾和神经质的敲击风格,将乐章或是整个套曲推向最后的高潮,结束在A大调主和弦上。

整个乐章的结构图示为:

图 5-12



由于回旋奏鸣曲式综合了奏鸣组合原则与循环组合原则,所以回旋奏鸣曲式是曲式组合原则的双重结合的边缘曲式。实际上,“回旋奏鸣曲式早已作为边缘曲式结构的一种类型,纳入研究传统规范化曲式结构曲式学中来了。”^①但在实践中,此两种原则的结合表现的特别灵活,可分为两大类别:1、没有第三主题参与的结合,2、有第三主题参与的结合。

通过上述的分析,可看出普罗科菲耶夫第六钢琴奏鸣曲的第四乐章就是第二类别的最好体现。(1) 奏鸣组合原则:除了主部A和副部B之外,增添了第三主题——插部C作为新“主部”,并一起按奏鸣原则进行呈示、展开和再现;呈示部的两个插部分别为平行大调及二度关系调,在再现部中两个插部回到主调及同名大调上来,表现了副部主题在再现部中与主部进行调性上符合的奏鸣性原则;中间部分(第185-228小节)体裁风格及结构相对独立,具有中央插部的特点。(2) 回旋组合原则:呈示部组织很紧密,包含三个不同的主题段落,结构为回旋曲式;

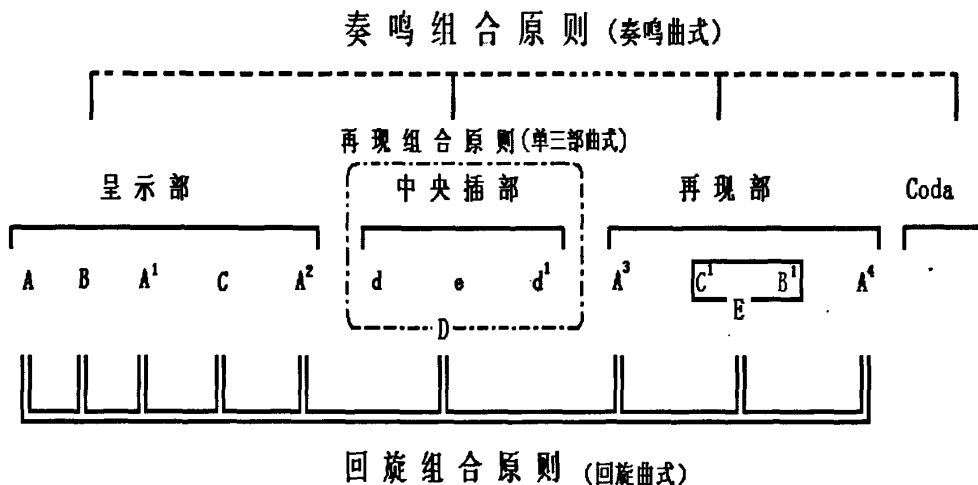
^①杨儒怀,《曲式结构的理论基础论文集》,上海音乐学院出版社,2007年4月第1版,第69页。

而最后再现部省略了主部的一次再现，回旋原则体现得不够充分；若将结构为单三部曲式的插部C看做整个乐章的D部，再现部中的C'与B'看做一个整体为乐章的E部，那全曲可看做为回旋曲式。

同时，该乐章无论是整体还是局部都体现出再现原则。(1) 局部：中央插部与它前后段音乐取得鲜明对比，是使用对比性中段变化再现的单三部曲式：d e d'。又是第一乐章主要乐思的回顾，从套曲角度来分析，具有前后呼应，统一乐思的作用。(2) 整体：乐章的再现部所有材料都来自呈示部，只是材料出现的顺序不同，所以整体上也体现出三部性特点。

图 5-13

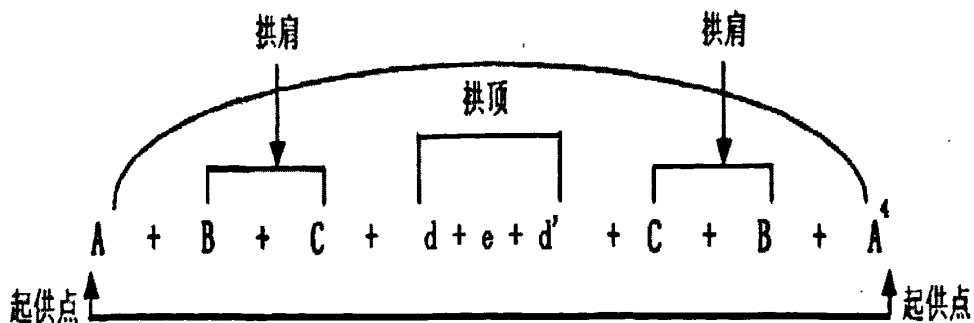
第四乐章曲式原则的三重结合图示：



所以，音乐生动、活跃，并具有粗野、强悍的戏剧性色彩的普罗科菲耶夫第六钢琴奏鸣曲的第四乐章，是综合了再现组合原则、回旋组合原则和奏鸣组合原则的三重结合的边缘曲式（如上图）。

此外，换个角度来看，呈示部回旋曲式 A B A¹ C A² 的两个插部在再现部中是颠倒再现的 A³ C B A⁴，这使得整乐章多个主题呈示与再现的顺序呈现出拱形结构的特点，并且位于呈示部和再现部之间的中央插部又是带再现的单三结构，又增加了一份“拱形性”对称。

图 5-14



拱形曲式

由此可见，作曲家在沿用传统手法的同时，又运用个人独特的手法来处理这个末乐章：呈示部回旋曲式的运用，使得音乐陈述曲折而复杂；中央插部自身体现再现原则结构，运用的乐思材料使其在整个套曲中占有特殊地位；再现部的两插部的倒装再现，使得好似“各自为政”的三部分连接成拱形结构特点的整体，加强了结构的统一性；省去一个主部的再现，从结构上又突破了前后的匀称性；种种独特的处理，都增加了末乐章戏剧性的效果。

结 语

音乐史上的二十世纪,是一个大破大立、探索创新的世纪,也是一个离经叛道、五彩纷呈的世纪,“新音乐家们大都在为创新而疯狂地奋斗”^①。普罗科菲耶夫作为一个艺术革新家,尽管他没有像勋伯格和斯特拉文斯基等作曲家那样形成一个流派、创立一个体系,然而他表明自己的革新设想并不在于臆测“体系”,不想被所谓的作曲理论固步自封,而是在于追求更确切地能表现他艺术思想的多种音乐元素,追求将继承与革新这两个似乎截然对立的两方面完美地统一起来的创作意念,在音乐方面开辟一条新大道,形成独树一帜的音乐风格。

现在就根据笔者的分析情况,回顾和总结下普罗科菲耶夫在这三首钢琴奏鸣曲中所体现出的作曲技法一些特点:

一、个性鲜明的主题旋律

普罗科菲耶夫的主题旋律极具特色,可分为两种类型:“非旋律化”的敲击性主题,和复调化的抒情性主题。其中,“非旋律化”的敲击性主题最能体现普罗科菲耶夫的风格特征。

作曲家主要通过节奏手法的革新来使主题旋律个性鲜明,独具魅力。普罗科菲耶夫从变革音乐进行中的时间单位入手,改造传统音乐多声部节奏及其基本同步的运动,使不同声部分别具有不同的长短强弱关系,使强弱规律呈现非周期化,然后再把这些有差异的声部复合叠置、垂直组合,形成各声部“不协调的”和“立体化的”节奏对位。乐曲中,还体现出节奏结构“数列化”的现象。

同时,增四度的运用是主题旋律呈示的一道亮丽的风景线,如第六奏鸣曲第一章展开部中,运用三全音的模仿来发展多声部旋律线条。

二、色彩缤纷的和声音响

普罗科菲耶夫主要运用和弦结构的复杂化使和声的音响色彩达到缤纷的效果。看似“偶然”而实属“有意”的和弦音的加入,是他和弦结构复杂化的主要手段。最具普罗科菲耶夫风格特色的和弦有以下几种:

1、应用增四度音程的和弦结构

(1) 根据作曲的需要,对传统的四度(五度)和弦进行扩展,应用增四度来构建四五度和弦。

(2) “大三度+大二度”构建的、根音与最高音之间形成增四度的混合结构和弦(文中是“三四和弦”),是最具普罗科菲耶夫特色的和弦形式,主要运用在

^① Felix Salzer(1904-):*Structural Hearing* (New York,1952,2/1962). 转引自彭志敏著,《新音乐作品分析教程》,湖南文艺出版社,2004年第1版,第1页。

音乐呈示的主要部分，尤其是戏剧性强的舞蹈片断中。

(3) 三度和四度的混合结构和弦中也采用增四度音程构建，多为四音混合形式，极富现代音乐色彩性效果。

2、二度叠置和弦

尽管此种和弦形式上并非新颖、独特，但不协和的二度音程堆积出尖锐、浓重的敲击性音响，恰恰符合了普罗科菲耶夫视钢琴为打击乐器的审美观与追求，在作品中得到广泛的运用与发展。

三、调式、调性的新思维

普罗科菲耶夫在坚持“有调性”音乐的同时，追求对十二音的自由运用，体现出存在于有调性和无调性之间的“新调性”思维。主要表现在：

1、扩展离调、转调方式，如运用快速小二度离调或转调手法达到强化色彩性的目的；并且，紧邻的两个调之间形成增四度调关系，造成旋律的十二音性。

2、现代多调性音乐的运用，如近关系的两个调同时叠合，及远关系的两个调的同时叠合，帮助普罗科菲耶夫追求那远离传统源泉的声音。

3、多种调式的综合，及所存在有别于传统的新特征，见证了普罗科菲耶夫在“新调性”思维影响下所作出的探索。

四、曲式结构的多样化

普罗科菲耶夫在沿用传统的古典曲式的同时，出人意料的赋予习惯的东西以新意，冲破一般定型化的结构框架，使曲式获得新的素质与面貌。

1、在传统的、单一的曲式结构原则不变的情况下，灵活地进行处理材料或次序使结构上产生多种多样的变体形式。

2、在同一首作品中，有机地融合两种或三种不同的曲式组合原则，使曲式结构边缘化。

3、在一些作品的曲式上，有意识地进行拱形结构的安排，巧妙地进行原则不变，为形式改变的创新。

除以上所述的特点外，还需特别提出的一大特色就是普罗科菲耶夫式的增四度现象——无论是主调旋律，还是复调模仿，无论是和声的纵向构建与横向进行，还是调性关系上，都体现出作曲家对“增四度”这个特性音程的“偏爱”。

这些特点都很好地说明了，普罗科菲耶夫秉承了柴科夫斯基的艺术宗旨：“不为音乐而音乐，不为技术而音乐，不为他人的意志而音乐，也不为自己的成败而音乐；在创作中追求真实、友善和美好，追求那种发自内心的诚挚情感，追

求与广大听众之间的沟通，追求赢得最大多数人们的喜欢！”^①

笔者认为，普罗科菲耶夫的艺术人生一直在追求一座“桥梁”——即将音乐创作上的雅与俗、继承与革新、现代化和易解性衔接的“桥梁”。这也是为什么在诸家纷争、各执千秋的现代音乐创作中，他的音乐深受广大人民群众的喜悦，历久常青的原因所在。

最后，由于对他的音乐把握的不易，由于笔者才疏学浅、水平有限，本文的分析研究一直是在尝试与摸索中曲折前行，存在着诸多不足，行文过程中难免会出现对某些理论的生搬硬套和为理论而理论的情况，对其音乐风格也考察的不够。种种遗憾惟有在今后的学习中加以弥补。

^①彭志敏著，《柴科夫斯基交响曲》，湖南文艺出版社，2000年第1版第2页。

参考文献

- [1] 杨儒怀. 音乐的分析与创作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [2] 杨儒怀. 音乐分析论文集[M]. 北京: 中国文联出版社, 2004.
- [3] 杨儒怀. 曲式结构的理论基础论文集[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2007.
- [4] 吴祖强. 曲式与作品分析[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2005.
- [5] 谢功成. 曲式学基础教程[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [6] 桑桐. 和声学专题六讲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1982.
- [7] 桑桐. 和声的理论与应用[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 1988.
- [8] 桑桐. 和声学教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.
- [9] 桑桐. 半音化的历史演进[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004.
- [10] 钱仁康 钱亦平. 音乐作品分析教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003.
- [11] 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.
- [12] 姚恒璐. 现代音乐分析方法教程[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003.
- [13] 童忠良. 近现代和声的功能网[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987.
- [14] 童忠良. 现代乐理教程[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003.
- [15] 彭志敏. 新音乐作品分析教程[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2004.
- [16] 陈铭志. 复调音乐写作基础教程[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1986.
- [17] 李小诺. 拱形音乐结构之研究[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006.
- [18] 赵宋光主编. 旋律研究论集[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2000.
- [19] 于润洋. 西方音乐通史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.
- [20] [美] 文森特·佩尔西凯蒂著, 刘烈武译. 二十世纪和声[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1989.
- [21] [美] 库斯特卡. 20 世纪音乐的素材与技法[M]. 人民音乐出版社, 2002.
- [22] [奥] 恩斯特·托赫著, 顾耀明译, 叶纯之校. 旋律学[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1984.
- [23] [俄] M. 阿兰诺夫斯基编, 张洪模等译. 俄罗斯作曲家与 20 世纪[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2005.
- [24] [美] 彼得·斯·汉森著, 孟宪福译. 20 世纪音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987.
- [25] 徐月初 孙幼兰编译. 普罗科菲耶夫——文选、回忆录、评传[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1987.
- [26] 罗传开. 古典 创新 抒情 谐谑——普罗科菲耶夫作品选介[M]. 北京: 人民

- 音乐出版社, 1985.
- [27] 罗传开. 普罗科菲耶夫: 自成体系的革新者[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [28] [苏] 丹柯著, 李浩 吴川译. 普罗科菲耶夫[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [29] [苏] 德米特里·肖斯塔科维奇等著. 回忆普罗科菲耶夫[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1990.
- [30] 孙维权 巢志钰编. 普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2005.
- [31] 孙维权. 创新的纯朴——普罗科菲耶夫和声思维初探[J]. 音乐艺术. 1993. 3.
- [32] [苏] 赫洛波夫. 瞿学文译. 普罗科菲耶夫和声的现代特点[J]. 音乐译文. 1981. 2. 112.
- [33] 郭新. 普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的主题研究. 中央音乐学院学报[J]. 1988. 3
- [34] 朴英. 普罗科菲耶夫的和声手法. 乐府新声[J]. 2002. 1.
- [35] 檀革胜. 普罗科菲耶夫对传统复调思维的继续与突破[D]. 首都师范大学硕士学位论文. 2006.
- [36] 单士锋. 普罗科菲耶夫第一小提琴协奏曲结构研究[D]. 西南大学硕士学位论文. 2007.

致 谢

时值本文完稿之际，首先要深深地感谢我最敬重的导师张友刚教授。张老师是我有生以来碰到的最好的老师，由衷地感谢您三年来对我学习和生活上的关心和照顾。在我眼里，张老师是一位儒家风范的学者，以身作则、严于律己、善待他人的做人态度，一丝不苟、学有专精的治学态度，为我所敬仰，为我今后人生的道路树立了榜样。回想论文写作过程的点点滴滴，从选题的反复定夺到资料的收集，从音乐本体分析到框架的安排，从立论的定位到文笔的润色都离不开恩师的悉心指导，每个难点的突破都凝聚着导师的心血。多少次，我都以能在求学道路上遇到如此恩师而倍感幸运和自豪，可为自己的愚笨、不争气而深感愧疚。唯有更加努力，以求在将来用优秀的学术成绩报答恩师。

同时，要真诚的感谢尹红教授。在我眼里，张老师犹如慈父，尹老师则如慈母，在我想偷懒时会温柔的“鞭策”我前行，在我做错事时会委婉的批评我，在我面对难题时会细心地予以指点，让我感到无比的温暖与幸福。您和张老师最为称道的人格魅力，谨记于心为我终生受用。感谢你们！

感谢刘之副教授、郑茂平副教授、张碚副教授、郑建鸥副教授，感谢各位老师对论文提出的宝贵意见，使学生在一定程度上开阔了专业视角，拓宽了思路。受教于你们，学生倍感荣幸。

感谢我的老师黄君博士，尽管初见不识是故人，可与您在这块西南热土的偶然重逢，让我惊叹人生的奇妙！在我眼里，您永远是那长发飘飘、白裙飞舞的美丽的音乐老师。

感谢伴我一路走来的同学们和朋友们，与你们相识、相惜是一种来之不易的缘分。愿你们学业有成，事业有成！

感谢我的父母，感谢你们对我的养育之恩，感谢你们这么多年来为我挡风遮雨，你们无私的爱是我前行的动力源泉。

最后，对论文中所引资料的著作者致诚挚的谢意！

毕业在即，再回首，有得有失，有喜有悲，都是我值得珍藏的人生的宝贵财富。我会留恋这三年中的每一个镜头，曾经的汗水、泪水都将溶为现在的灿烂笑容来迎接未来的每一次挑战！

欧阳伊丽

2009-4-28 凌晨于西师 杏园