

武汉音乐学院

硕士学位论文

希纳斯特拉《钢琴奏鸣曲》研究

姓名：郝梦

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：钱仁平

20090601

中文摘要

希纳斯特拉,阿尔贝托(1916年生于布宜诺斯艾利斯;1983年卒于日内瓦),与巴西作曲家维拉·罗伯茨及墨西哥作曲家卡洛斯·查维茨被共同誉为“二十世纪拉丁美洲三位最重要的作曲家”。他一生创作了大量作品,涉及各种类型的体裁和题材,他的创作风格也经历了三个时期,三首钢琴奏鸣曲是他的重要作品,充分体现了他后两个时期创作风格。他坚守民族语汇,致力推广本土音乐文化,将传统和现代巧妙结合,在当代作曲家中卓尔不群、独树一帜。希纳斯特拉对于阿根廷民族主义音乐的推广起到了重要的作用。

本文通过对希纳斯特拉《钢琴奏鸣曲》和声、调性、节奏、复调、曲式结构、民族风格等方面进行较为细致的分析研究,探究希纳斯特拉将民族、传统与现代巧妙融为一体的创作途径,也试图通过对作品的分析,展示介于调性和无调性之间的泛调性音乐作品丰富多样的表现方式。同时希望通过本文的研究,能够对现代泛调性技法提供一定的参考和借鉴,并能够对中国民族特色的现代作品的创作有所启示和借鉴。

关键词:希纳斯特拉 钢琴奏鸣曲 和声 调性 节奏 复调 曲式
民族风格

Abstract

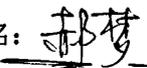
Ginastera, Alberto (birth Buenos Aires, 11 April 1916; death Geneva, 25 June 1983). Brazil composer Villa Lobos, Heitor, Mexico composer Chavez, Carlos and he recognition as "the most important twentieth century three composers of Latin America". He composed a great deal of works, involved various types of literature and theme, he come through three period of compose style, these three piano sonata are his vital works, all-around embodiment his latter two period compose style. He hold his ground to make use of folk language, he dedicated to spread local music culture, dare to innovate, combine tradition with modern. Develop a school of his own among the contemporary composers. Ginastera played an very important role in spreading the nationalism music.

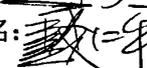
In this thesis, though the particularity and general analysis of harmony, tonality, rhythm, polyphony, form, folk style and so on in the Ginastera <piano sonata>, research into Ginastera's special compose approach to the skilly unite of the folk, tradition and modern, at the same time, also bring forth the abundance of represent fashion of the pantonality, which intervenient of the tonality and atonal. In addition, through the study of this project, hoping that, it will making reference to the way of pantonality compose, and it will be illumination in composing the Chinese folk contemporary music works.

Keywords: Ginastera piano sonata harmony tonality rhythm
polyphony form folk style

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文《希纳斯特拉〈钢琴奏鸣曲〉研究》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名： 日期：2009年4月29日

导师签名： 日期：2009年4月29日

学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院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使用本授权书）

论文作者签名： 日期：2009年4月29日

导师签名： 日期：2009年4月29日

引言

一、关于希纳斯特拉和他的音乐作品

希纳斯特拉·阿尔贝托是当代著名的阿根廷作曲家。1916年4月11日生于布宜诺斯艾利斯；1983年6月25日卒于日内瓦。父母是加泰罗尼亚人和意大利后裔，希纳斯特拉很早就表现出了对音乐的热爱，在他七岁那年第一次接收了正规训练。五年后他考进威廉姆斯音乐学校学习，1935年以作曲金奖毕业。第二年他进入国际音乐学院，跟随帕尔玛·艾索斯学习和声，吉尔·琼斯学习对位，安德尔·琼斯学习作曲。1937年他迎来了一次千载难得的好机会，卡斯特罗·吉安琼斯在科隆恩剧院指挥了他的芭蕾舞剧《帕纳姆比》中一首管弦乐组曲的首演。当时还是个学生的希纳斯特拉就展示了一个具有热情活力节奏和辉煌交响配器的作品，为自己赢得了阿根廷重要作曲家的声誉。一年以后他完成了他在国际音乐学院的专业训练，并将《帕纳姆比》作为毕业作品提交，获得了专业作曲家文凭。

在他的完整芭蕾舞剧《帕纳姆比》1940年成功演出一年后，美国芭蕾舞剧《沙漠》的导演克尔斯坦·林考恩，又向他委约第二部舞蹈剧作品《埃斯坦西亚》(1941)。由于克尔斯坦的乐团已于1942年解散，因此这部芭蕾舞台剧的演出被推迟到十年以后，希纳斯特拉从《埃斯坦西亚》的总谱中提取出一部分管弦乐组曲，于在1943年演出，受到热烈欢迎。20世纪40年代又产生了一些相对短小的作品，如《马兰波》(1940)，《阿根廷流行歌曲》(1943)和《关于克里奥尔人“浮士德”的序曲》(1943)，这些都奠定了他具有娴熟技巧、动人音乐性的民族主义作曲家的地位。

他的教书生涯开始于1941年，那年他加入了国际音乐学院和马丁·萨国际军事学院的教师的队伍，那年12月11日和摩西迪斯·托若完婚，并且和她拥有了两个孩子。这种阿根廷稳定的生活一直持续到1945年，由于希纳斯特拉支持了国民自由的请愿，庇隆政体强迫他辞去国际军事学院的职务。于是希纳斯特拉利用迦芬黑姆授予的权利（1942年获得但由于战争的原因推迟了）带全家

去美国旅游，并从1945年12月一直呆到1947年3月。在美国期间他参观了茱莉亚、哈佛、耶鲁、哥伦比亚和伊斯门音乐学校，并且听了由泛美国主义协会和作曲家联盟NBC管弦乐团演出他的作品。早在1941年他就认识了科普兰，并且从他那里受益匪浅，他参加了科普兰的“坦哥尔伍德”作曲课程，并且吸收了科普兰的创作风格，并且两人之间建立了亲密的私人友谊。1948年，希纳斯特拉在阿根廷ISCM部门的建设中扮演了重要角色，并且被推选为音乐学院和拉·普拉塔国际大学戏剧艺术的主任。那年《弦乐四重奏 no. 1》成为他最有代表性的音乐代作品之一，这部作品将抽象的民间音乐元素融入其中，使传统结构原则和现代的作曲技巧相结合。1951年，ISCM选择了这部作品在法兰克福第25个国庆日上上演。这也意味着希纳斯特拉将要第一次去欧洲出访，在欧洲他出席了UNESCO国际音乐委员会的会议。这次演出之后他开始频繁出境，不断地接到ISCM安排的演出，包括1953年在奥斯陆的演出（钢琴奏鸣曲 no. 1），1956年在斯德哥尔摩的演出（南美大草原 no. 3），1959年在罗马的演出（弦乐四重奏 no. 2）和1965年在马德里的演出（博玛佐康塔塔）。

在阿根廷他与庇隆政府面之间有一些矛盾冲突。1952年他被迫辞去拉·普拉塔大学的主任职务，直到底隆政府被推翻的第二年1956年才复职。尽管这几年他的职业上遇到了很多困难，但他富有创造性的作品依旧大量涌现，并且他还创作了三部雄伟精湛的作品，《钢琴奏鸣曲 no. 1》（1952），《协奏变奏曲》（1953）和《南美大草原 no. 3》（1954），这些为他赢得了很大的知名度。虽然外面委约的任务缓解了一些他的财政紧张，但他仍旧需要创作电影音乐来维持他的开销。值得注意的是，这些电影音乐（1942—1958）都在庇隆前后（1946—1958）上映的，这充分说明了他在科普兰的影响下，将电影音乐的创作视为是一种重要的交流媒体。

1958年，希纳斯特拉取得了在拉·普拉塔大学的教授之职，但是那年年底他又辞去了职务，主要是因为被叫去组织和指导阿根廷教堂大学音乐艺术和自然科学系。那里他被推选为主任（1958—1963），并开展了一系列现代音乐课程，有高级作曲、音乐学、严肃音乐和音乐教育课程。1958年他创作了《弦乐四重奏 no. 2》，这部作品专门将他以前的风格进行了综合并且技术上也凸显了一些早期的序列音乐的端倪。茱莉亚首次公演的弦乐四重奏其喝彩可谓是第一届国际美

国音乐节上的一个高潮。这次他的国际声望被正式确立。他的《钢琴协奏曲 no. 1》和《奇妙美洲康塔塔》在第二国际美国音乐节上第一次出色的演出更巩固了他的艺术家地位。在此之后的创作几乎全部是委约。

1962年，在托库尔托迪泰大学成立了拉丁美洲高级音乐研究中心，希纳斯特拉应邀去发挥他的领导才能。随后的一年里他辞退了所有其它大学的工作，全身心投入到他的中心创建工作和音乐创作中。在他的指导之下（1963—1971）泰拉音乐中心进一步提高了高级作曲技术，并提供拉丁美洲年轻作曲家两年的奖学金去和著名的老师学习，这些老师包括科普兰、梅西安、克赛纳基斯、诺诺、达拉皮科拉。他这时期自己的音乐也被认为具有实验性。他的重要歌剧《唐罗德里戈》（1963—1964）结合了序列音乐、对称结构、微分音和延展的声音技巧。1966年2月22日，纽约歌剧团选择了这部作品作为在林肯中心纽约市歌剧院新增的演出节目，出色的表演征服了所有观众的心，取得了热烈反响，赢得了希纳斯特拉作为一名重要歌剧作曲家的声望。《唐罗德里戈》的大获成功，引发了华盛顿歌剧界对《博玛佐》（1966—1967）的呼求。它的首次演出获得了热烈的好评；但是中间直接的色情还是引起了强烈的争议。布宜诺斯艾利斯市政中心取消了歌剧的演出进程，被延迟到那年年底再演出，希纳斯特拉也答应拒绝上演他的作品直到禁令取消。

1969年伴随着婚姻危机情况的出现，他生命中一段艰苦的时期到来了，他和妻子分手了。精神上的痛苦让他无法工作，他被一大堆没有完成的任务压得喘不过气来，但是他的第三部歌剧，《比阿特丽克斯·森西》是个特例，和阿根廷大提琴家欧若拉·娜托拉长期密切的合作，激发了他的创造力让他按时完成了这部作品，并且准备计划在肯尼迪中心庆祝它新歌剧院的开幕典礼上首演。尽管它一开始难以被听众接受，但最终还是得到了很好的认可。1971年9月，他和欧若拉结婚，两人在瑞士永久定居。这让希纳斯特拉将所有的时间都投入到了创作中去。

在他最后的12年里，他创作了大量的作品，其中一些还颇具创新性，包括有里程碑意义的《格里高利式受难曲众唱段》（1974），其中一个很重要的部分是大提琴音乐。他死后还留下了大量未完成的委约作品，尽管他只完成了八分之七的交响音画《泼泼》（1975—1983），仍然算作是遗留下来的可演出的作品。希纳

斯特拉曾是阿根廷高雅艺术国际学院(1957),巴西音乐学院(1958),美国艺术科学学院(1965)和美国艺术与文字语言学院(1968)的教授。他也曾是耶鲁大学(1968)和教堂大学(1975)的名誉教授。1971年他曾获得阿根廷民族艺术贡献奖,并且1981年又获得过 UNESCO 国际音乐协会音乐奖^①。

二、关于希纳斯特拉音乐创作的研究现状

目前,国内对南美作曲家,尤其是对希纳斯特拉钢琴作品的研究非常少见,发表的中文学术论文也寥寥无几,仅有三篇:徐向黎《传统与现代之间——简析吉纳斯特拉的钢琴组曲〈阿根廷舞曲〉》,(载沈阳音乐学院学报《乐府新声》,2007年第3期)、唐波《民族音乐素材与现代作曲技法的完美结合——浅析希纳斯特拉早期钢琴创作风格》,(载《音乐探索》,2007年第3期)、由熹《特立独行的创造者——阿根廷作曲家金那斯泰拉的钢琴创作》,(载《人民音乐》,2008年第6期)。这三篇论文均出自钢琴专业人士。多从生平简介、钢琴演奏角度上、舞曲风格上对乐曲进行初步研究。本文选取希纳斯特拉有一定代表性的钢琴奏鸣曲来进行全面的音乐分析,一方面更深入具体地揭示作曲家的创作技法和风格特点;另一方面也希望能够对中国民族特色现代音乐作品的创作有所启示。

三、关于本课题的研究现状、研究价值以及本文的研究方法

目前为止,国内研究多以调性作品和无调性作品为主,而对泛调性作品的研究相对较少。即使有对泛调性作品的研究论文,也多用申克分析法进行。但是申克分析实际上是一种“隐喻”,一首作品常常被看作是一种简朴、潜在的和声进行的大规模的装饰,甚至是一个被大肆扩充的终止式。而且在申克的分析中排除了许多重要的作品,因此,在一定意义上也具有某些局限性。申克承认调性内在联系的持续性,而勋伯格则承认“音乐逻辑”的持续性。音乐的逻辑指的是音乐概念的法则如何以重复、变奏和对比的方式结合。阿迪利·凯兹(Adele Katz,女)在1945年所写的《对音乐传统的挑战》(Challenge to Musical Tradition),以及法利克斯·萨尔则(Felix Salzer)在1952年所写的《结构的听觉》

^① 以上参考了萨蒂主编《格罗夫音乐与音乐家辞典》,希纳斯特拉条目,牛津大学出版社,2000年第7版,希纳斯特拉条目。【英国】肯尼迪、布尔恩著,唐奇克等译,《牛津简明音乐词典》,第448页,人民音乐出版社,2002年9月,第2版。

(Structural Hearing) 这两本著作中也都在不同程度上发展了申克理论, 分析了那些申克本人没有涉及或很少涉及到的音乐作品。因此对于表现形式多样的泛调性作品来说仅用申克分析法来研究是不够的。泛调性作品之所以难以研究是因为它的主要特点是“移动的主音”, 从音乐的调性发展来看又是介于调性和无调性之间的过渡时期, 既不受传统调性主属关系的束缚, 也不必严格按序列音乐原则进行, 那么, 是否就可以不要章法地乱移主音? 既然调性即主音, 那么有调性存在, 就一定有它的表现方式, 如暗示的调中心条件下通过音程、和弦结构、节奏型、旋律型及和声进行等等, 去辨认和运用调性关系。因此, 泛调性作品的研究是多样而灵活的。纵观泛调性音乐的一些代表人物, 如巴托克、斯特拉文斯基和兴德米特等, 均有各自不同的创作理论, 从而形成各自特有的风格, 因此, 泛调性音乐的研究领域还有很大的空间有待去开发和探索。

希纳斯特拉的三首钢琴奏鸣曲均属于泛调性作品, 笔者将从音高组织关系、和声进行、调性、节奏、复调、曲式等多方面进行全面分析。另外希纳斯特拉作为阿根廷民族主义作曲家, 他的创作中也运用了许多阿根廷传统的民间音乐素材。笔者也将对他的三首钢琴奏鸣曲中的民族风格进行分析, 以期更全面展示希纳斯特拉特有的创作手法。

本文仅以希纳斯特拉众多作品中的钢琴奏鸣曲为研究对象, 希望在以后的研究中能涉及更多的作品。

上篇 作品在和声技法上的特点

泛调性作品在和声音高材料、和声进行、调性等方面表现得更加丰富多样。和声材料上,更多使用二度和音、四五度叠置和弦与复合和弦;和声进行上则更多使用平行、反向和声进行;调性上则打破了传统的和声调性为主,呈现出各种类型的新调性。希纳斯特拉在继承传统和声的基础上,创新发展,在和声材料的安排上体现了他独特的设计。即使是类似传统的和弦结构,应用了新的处理方法,也赋予了新的活力。

第一节 音高组织关系上的特点

一、三和弦

三个或三个以上不同音高的乐音,按照一定的原则组合在一起,称之为和弦。传统和声中的三和弦是三个音按三度叠置的原则构成的。由于这种和弦所体现的和声功能性较强,因此现代音乐中运用较少。但希纳斯特拉通过将原位、转位三和弦做平行进行或做五六度开放结构,可产生一种新颖的和声效果,而且也打破了传统三和弦的和声功能进行和三和弦的结构排列方式。

与希纳斯特拉晚期创作的第二、第三钢琴奏鸣曲相比,这种三和弦的例子主要存在于中期创作的第一钢琴奏鸣曲中。例如第一钢琴奏鸣曲第二乐章,48—51小节,右手声部就是平行三和弦进行(见例1),从而形成一种横向加厚的带状旋律进行。

例 1:

48 平行三和弦进行

Piano

51—55 小节,右手声部是平行六和弦进行(见例2)。这样就突出了平行四度的旋律进行,同时也强调了根音旋律位置。

例 2:

52 平行六和弦进行

86—89 小节、97—104 小节, 左手声部是三音旋律位置的原位五六度叠置的长音三和弦波奏, 从和弦根音的进行来看, 经历了 $C^{\flat}E^{\flat}G$, $F^{\flat}A^{\flat}C$, $E^{\flat}B$, 减三和弦、小三和弦和五度进行 (见例 3、例 4)。左手的这种波音开放结构三和弦三度关系进行, 削弱了和弦的功能进行, 同时五六度叠置也打破了传统三和弦结构排列, 三音与根音相隔十一度, 也加大了和弦音响的不协和性。

例 3:

86

平行五六度叠置三和弦

例 4:

97

左手声部五六度叠置三和弦平行进行

第一钢琴奏鸣曲第四乐章, 138—155 小节, 是左右手交替的平行四六和弦进行, 形成三音旋律线 (见例 5)。这种转位三和弦交替进行使得主题旋律更加隐晦, 同时根音成为三音下方的陪衬, 也削弱了传统意义上三和弦根音作用和意

义。例 5:

138

Piano

左右手交替平行四六和弦进行

第二钢琴奏鸣曲第一乐章, 171 小节, 左手高音声部就是三和弦和四六和弦的交替 (见例 6)。通过内声部三和弦原位与转位之间的交替起到加强内声部节奏律动和音响变化的效果。

例 6:

171

三和弦与四六和弦交替进行

二、二度和音、音丛

随着现代音乐作品的半音化程度越来越高, 二度和音、音丛的使用频率也越来越高。可以说二度和音、音丛是和声材料的重要组成部分。在希纳斯特拉的三首钢琴奏鸣曲中出现了大量二度和音、音丛, 并且不同性质的二度和音、音丛具有不同的意义和作用。

(一) 二度和音从性质区分有以下几种类型:

1. 附加音式

这是在明确的和弦结构基础上所添加的二度音, 可形成各种类型的附加音和弦。

(1) 附加音式三和弦结构

希纳斯特拉第二奏鸣曲第三乐章中, 113—118 小节, 左右手均是双附加音三和弦交替重复 (见例 7) 右手声部是在三和弦结构外部添加双附加音, 左手声

部是在三和弦结构内部添加双附加音，实际上也是形成音丛的碰撞音响，此时的节奏型更加突出。

例 7:

113

Piano

左右手双附加音三和弦交替

第二奏鸣曲第一乐章中 174 小节，右手高音声部是附加音六和弦和附加音四六和弦交替重复进行，左手高音声部是附加音四六和弦平行进行（见例 8）。此时传统意义上三和弦结构更加模糊，通过在六和弦或四六和弦的三度结构上添加二度附加音，实际上音响已类似音丛的效果，而且形成了和弦外部的七度结构，更加强了不协和的感觉，此时突出的是碰撞的打击乐音响与反复强调的顺分节奏型。

例 8:

174

附加音六和弦与四六和弦交替

附加音四六和弦

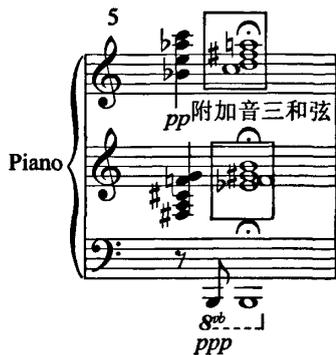
第二奏鸣曲第一乐章中 47 小节，两内声部就是非严格对称结构的附加音四度叠置和弦。右手声部是下附加音六和弦，左手声部是上附加音四度叠置和弦。128—131 小节，左手声部是双附加音六和弦固定等分四分音符进行重复进行（见例 9），起到节奏背景作用。

例 9:



第二奏鸣曲第二乐章，第 5 小节，左右手第二个和弦是附加音三和弦（见例 10）。

例 10：



第 7 小节，第二个和弦是附加音三和弦，第三个和弦是高音声部复合三和弦，中音声部双附加音三和弦（见例 11）。左右手形成纵向上连续的附加音和弦叠置音响，最后一个和弦类似音块的效果。

例 11：



第三奏鸣曲中 91-92 小节、94-95 小节、97-98 小节、100-101 小节，左手声部都是双附加音四六和弦（见例 12）。

例 12：

91 94 97 100

Piano

双附加音四六和弦

(2) 附加音式四五度叠置和弦

第一奏鸣曲第四乐章，60 小节，右手声部间接出现双附加音四五度叠置和弦（见例 13）。

例 13:

60 61

Piano

ff

双附加音四五度叠置和弦

第二奏鸣曲第三乐章，大量使用附加音。1-4 小节（见例 14）、8-11 小节、17-20 小节、79-82 小节、85-88 小节、93-96 小节、110-111 小节，左手声部均是附加音四度叠置和弦重复（见例 15）。

例 14:

1

Piano

f

附加音四度叠置和弦

105-107 小节，右手声部也是附加音四度叠置和弦平行进行（见例 40）。

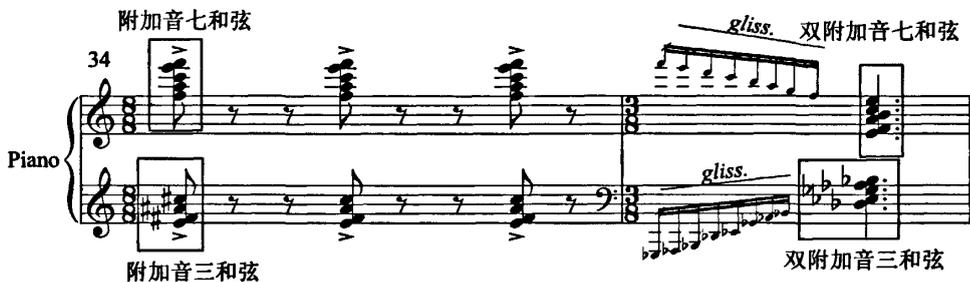
例 15:



(3) 附加音式不同结构和弦对置

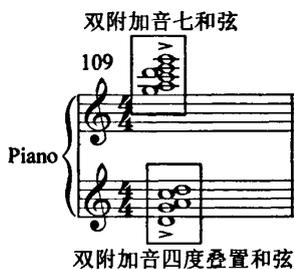
第三奏鸣曲中 34 小节，右手声部附加音七和弦，左手声部附加音三和弦。
35 小节，唯一一个长音和弦，右手声部双附加音七和弦，左手声部双附加音三和弦（见例 16）。

例 16:



第三奏鸣曲中 109 小节，右手声部是双附加音七和弦，左手声部是双附加音四度叠置和弦（见例 17）。

例 17:



第三奏鸣曲中 111 小节，右手声部是附加音四度叠置和弦和双附加音七和弦，左手声部是附加音四度叠置和弦和双附加音四度叠置和弦（见例 18）。

例 18:

111

Pno.

双附加音七和弦

双附加音四度叠置和弦

附加音四度叠置和弦

2. 独立的音响材料

将二度和音作为一种和声材料，自由运用，这样可起到打击乐的音响效果。

第二奏鸣曲第一乐章中，29—33 小节，两外声部均是单独二度音程重复。132—135 小节，右手是二度音程增、减八度上下跳进，左手是二度七度音程交替（见例 19）。更加突出了跳进的独立二度音响的不协和效果。

例 19:

132

Piano

Pno.

右手声部二度音程进行上下八度大跳

3. 二度叠置和音

二度叠置和音是以二度音程做多层叠置，自三音以至更多的叠置，形成称为“音群”、“音块”或“音串”、“音丛”的和声组合形态。

“音丛”是一种特殊形式的二度和音，它由若干相邻的半音结合在一起同时鸣响所构成。印象派作曲家德彪西、现代作曲家考威尔、艾夫斯的创作中都体现了对这种和弦的青睐。同样音丛也是希纳斯特拉常用的创作手法。

希纳斯特拉第二奏鸣曲第一乐章中，63—70 小节（见例 20）、77—86 小节、120—123 小节左手声部二度叠置和弦重复。此时的左手的二度叠置和音形成的音丛起到了一种固定低音节奏的鼓点效果。

例 20:

63

Piano

二度叠置形成的音丛

第二奏鸣曲第三乐章, 30—32 小节, 左右手声部分别在重复的二度音程下方逐渐增加二度附加音的叠置, 从而形成由少到多积累性的连续音丛、音块 (见例 11)。这是希纳斯特拉独特的附加音使用手法, 通过重复高音的情况下逐渐增加下方二度音, 从而有效造成喧嚣的音响和力度上的渐强, 以及情绪上的高涨。这种手法取代了传统意义上的渐强符号, 而是用谱面上音符的累加构成直观的渐强符号。

例 21:

30

Piano

二度附加音逐渐叠加而形成的音丛、音块

4. 大二度和音与小二度和音

大小二度和音的效果各不相同, 大二度和音的连续叠置可形成全音阶, 小二度和音的连续叠置可形成半音阶或部分半音阶。与大二度和音相比小二度和音效果更具尖锐性。大、小二度混合应用能使和声的紧张度更强。

希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第一乐章中, 140—150 小节, 左右手声部齐奏上下相距小二度的附加音和弦等分连续进行, 并且通过和弦上大小二度混合叠置附加音的不断微变而形成音响群落内部色彩上的变化 (见例 22)。这种二度音的使用造成了高度半音化的效果, 整个乐段也是一个横向上固定等分节奏进行、纵向上左右手密集排列的形成的叠和弦, 内部不断半音变化形成的整体的块状音响群落。

例 22:

有限音域内通过附加音增减而实现的和弦微变

140

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

(二) 从二度和音的处理方法来区分又有以下几种类型:

1. 作为衬托性、背景性和声音响材料

希纳斯特拉第二奏鸣曲第一乐章, 29-33 小节, 两外声部的二度音程重复 (见例 23), 从而形成一种不协和空间的和声背景效果。

例 23:



两外声部二度音程重复作为背景音响

此类例子还有 63—70 小节、77—86 小节，左手声部是二度叠置和弦重复。第二奏鸣曲第三乐章中的 48—52 小节、57—60 小节，左右手两内声部，均是左右手交替的二度叠置三音和弦，这些都起到了一种节奏性背景的效果。

2. 二度旋律声部层

二度旋律声部层是伴随旋律或流动声部作二度平行的声部层。

第二奏鸣曲第三乐章中，第 6、14、23 小节左右手复合八度平行进行，纵向上形成包括旋律声部在内的四个层次的二度音程倒影进行（见例 24）。

例 24：



3. 核心和声材料

将二度音程作为整个乐段的主体核心材料进行发展是希纳斯特拉独特的创作手法。

第二奏鸣曲第一乐章中，140—150 小节左右手声部在有限的音域范围内，靠和弦二度附加音的频繁微变，从而形成整个块状音响群落音响效果上的微变（见例 22）。

第二奏鸣曲第二乐章中，95—109 小节，这是左右手交替和弦的进行，左右手声部分别在重复高音的情况下，通过增减下方二度附加音造成和弦形态与和声效果上的变化（见例 25）。

例 25:

左右手和弦分别在保持高音的情况下通过增减下方附加音而形成的交替和弦色彩上的微变

95

The musical score consists of five systems, each with two staves. The first system is labeled 'Piano' and the subsequent four are labeled 'Pno.'. The notation shows a constant high-note melody in the right hand and a bass line in the left hand that changes chords by adding or subtracting notes below the high notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

三、四五度叠置和弦

由四度、五度构成的三音和弦。这是也现代音乐作品中常用的和弦。四、五度叠置和弦一方面具有宽广的协和与不协和交融的音响色彩；另一方面四、五度的音调又具有鲜明的中国民族音乐特征。“在我国音乐创作与理论中，常将它作

为代替三和弦的和弦形态，并认为这一和弦适合于中国五声民族音调特点。亦有称之为‘琵琶和弦’，因其结构与琵琶四根弦的定音相似”^②。因此在中国作品中这一和弦应用甚多。无独有偶，阿根廷传统的印第安民间音乐也是五声性旋律，因此希纳斯特拉对这种四五度叠置和弦也情有独钟，而且阿根廷高卓牧人吉它琴弦上的开放排列的和弦音“E-A-d-g-b-e”也正好是四度结构，将这些音重新组合成“E-G-A-B-D”，就形成了阿根廷特有的五声小调音阶。因此在希纳斯特拉的钢琴奏鸣曲中，四、五度叠置和弦的应用相当广泛。

在第一奏鸣曲第一乐章中，122—131小节、135—137小节，左手声部一直是下五上四度叠置和弦的平行进行（见例26），形成一种空泛的感觉。

例 26:



尾声 184—191小节，展开部主题的旋律再次出现时，声部加厚，右手声部用下四上五度叠置的大和弦，形成一种辉煌的效果，比单纯的八度和重复根音的三和弦，或是省略三音的下五上四度叠置的大和弦更具现代和声效果，强调了下属功能，给人感觉像是省略三音，重复五音的三和弦。避免了主属定调，有力体现了泛调性作品的特点（见例27）。192—198小节，左右手均是四五度叠置大和弦，并且和弦构成对称排列，右手声部是下四上五度叠置，左手声部是下五上四度叠置。左右手形成四五度叠置的对称和弦结构。

例 27:



第一奏鸣曲第三乐章中充分发挥了四度叠置和弦，因为这一乐章主要使用的是希纳斯特拉的象征性和弦“E-A-D-G-B-E”，通过各种移位与和弦的变化发展来

^②桑桐著《和声学教程》第469页，上海音乐出版社，2001年5月，第1版。

体现。36 小节，左手声部第一个长和弦就是用了连续四度叠置的四音和弦（见例 28）。

例 28:

36 ^{8^{va}} \flat Ω

Piano *sf*

四度 四度 四度

连续四度叠置和弦

第一奏鸣曲第四乐章中，21—26 小节，左右手交替进行，右手声部是四五度叠置大和弦，左手声部是四度音程（见例 29）。

例 29:

21 四五度叠置和弦

Piano

四度

27—34 小节，左手声部是不断重复着的四度叠置和弦，起到节奏性背景效果（见例 30）。

例 30:

27

Piano *ff*

四度叠置和弦

最后一次主题再现 162—177 小节，左手低音声部是不断重复的两个四五度叠置的复合和弦，制造了不协和、喧嚣的多层次打击乐音响背景，推动了音乐情绪的发展，并且进行了一次上二度模进，最后将乐曲的再现推向高潮（见例 31）。

例 31:



第三奏鸣曲中,大量运用了四五度叠置和弦。第二主题三次出现时都是用的四五度叠置和弦:11-24小节右手声部就是下五度上四度叠置和弦(见例32)。

例 32:



四、复合音程、和弦

复合音程与复合和弦是由不同的音程或和弦同时作纵向结合而构成的。复合和弦的应用增加了和声的层次、扩大了和声的空间,使和声的音响、色彩和紧张度得到变化和加强。希纳斯特拉的作品中不用高叠和弦所形成的复合和弦,多使用相隔小二度或大二度的两音程或和弦横向并置所形成的复合和弦,这样可以增加更多二度碰撞的不协和音响。

希纳斯特拉三首奏鸣曲中均运用了复合和弦,在第一奏鸣曲第四乐章再现部中162-177小节左手声部,就运用了四五度叠置的复合和弦,纵向上造成三个层次的二度音程平行进行,营造一种打击乐效果(见例33)。

例 33:



第二奏鸣曲第一乐章 54—55 小节两内声部（见例 34），61—62 小节左右手声部（见例 35），

63—70 小节（见例 36）、77—86 小节、120—123 小节左手声部均是复合三度和弦。这又可看成是二度叠置和弦，也是起到打击乐的节奏性作用。

例 34:

例 35:

例 36:

128—131 小节，右手声部是复合八度和弦，起到了提高音区，加厚织体的作用（见例 37）。

例 37:



第二奏鸣曲第二乐章,第7小节,右手声部最后一个长音和弦是复合三和弦。这也类似音块的效果(见例38)。

第二奏鸣曲第三乐章,第6小节、14小节、23小节,左右手均是复合八度和弦的对称倒影进行(见例38)。36-37小节右手声部是复合四度和弦(见例39)。39-40小节,左右手均是复合四度和弦(见例40)。

例38:



例39:



例40:



第三奏鸣曲,41-43小节,右手声部是复合八度和弦重复(见例41),形成八度加厚的敲击效果。

例41:



53—55 小节、82—84 小节，左手声部是复合四五度和弦（见例 42），左右手同节奏进行，起到对右手和弦进行的背景衬托效果。

53

复合四五度叠置和弦

第二节 和声进行

一、平行进行

平行音程、和弦进行实为立体化的旋律，或称带状旋律，是一种横向进行为主的特殊的多声音乐。平行进行能够形成一条多种平行颜色的彩带，兼有和弦与旋律的双重功效。希纳斯特拉早就意识到这种手法的特殊作用，在他的钢琴奏鸣曲中大量运用，使音乐蒙上一种特定的色彩，使得单声部线条加厚，具有和声的意义，体现了希纳斯特拉创作上层次性的特点。

(一) 平行三度进行

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第一乐章，整个呈示部主部主题 1—22 小节，右手声部就是纵向上两个层次的三度平行进行（见例 43），形成一种双调性的感觉。

例 43:

1 两个层次上的三度平行

副部主题 37—42 小节，右手声部就是平行三度进行（见例 44），使得旋律更具层次性和声部性。

例 44:

三度平行

118—121 小节，右手声部是平行三度进行，左手声部是平行五度进行（见例 45）。

例 45:

118 右手声部平行三度进行

Piano

左手声部平行五度进行

148—153 小节，右手声部是平行六和弦进行。163—166 小节，右手声部是平行三度半音上行（见例 46）。

例 46:

163 平行三度半音上行

Piano

第二奏鸣曲第一乐章，1—7 小节，18—26 小节、151—162 小节，左右手分别平行三度进行，8—11 小节，右手平行三度进行（见例 47）。

例 47:

1 平行三度进行

Piano

（二）平行四度、平行六度进行

第一奏鸣曲第二乐章中 36—37 小节，右手声部平行六度进行，38—42 小节，左手声部平行四度进行（见例 48）。

例 48:

36 平行六度进行

Piano

平行四度进行

第一奏鸣曲第二乐章中 145—148 小节，右手声部是平行四度进行（见例 49）。

例 49:



(三) 平行八度进行

第一奏鸣曲第一乐章中 199—202 小节, 左右手同时上行八度平行进行 (见例 50)。

例 50:



第一奏鸣曲第二乐章中 44—47 小节, 左右手声部同时平行八度进行 (见例 51)。

例 51:



第一奏鸣曲第三乐章, 34 小节、37 小节, 左右手声部同时平行进行, 右手声部平行八度进行, 左手是两个声部, 平行三和弦重复和半音阶单音上行旋律进行 (见例 52、例 53)。

例 52:

平行八度进行

34 rubato

ff

平行三和弦进行

例 53:

例 53 展示了钢琴奏鸣曲中的一个片段。乐谱包含两个声部：右手（Treble Clef）和左手（Bass Clef）。右手声部从第 37 小节开始，标注为“平行八度进行”，显示了连续八度的平行移动。左手声部标注为“平行三和弦进行”，显示了连续三和弦的平行移动。乐谱中使用了力度记号 *ff* 和 *mf*，以及装饰音（^）和连音线（3）。

第一奏鸣曲第三乐章中 70—73 小节, 左右手交替的平行八度进行(见例 54)。

例 54:

例 54 展示了钢琴奏鸣曲中的一个片段，标注为“八度交替平行进行”。乐谱包含两个声部：右手（Treble Clef）和左手（Bass Clef）。从第 70 小节开始，左右手交替进行八度平行移动。乐谱中使用了力度记号 *Piano* 和装饰音（^）。

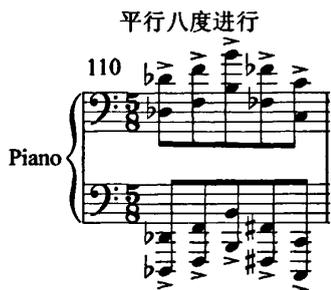
100—123 小节(见例 55),

例 55:

例 55 展示了钢琴奏鸣曲中的一个片段，标注为“两外声部平行八度进行”。乐谱包含三个声部：右手（Treble Clef）、左手（Bass Clef）和中间声部（Middle Clef）。从第 106 小节开始，左右手同时平行八度进行。乐谱中使用了力度记号 *Piano* 和装饰音（^）。

第三奏鸣曲中 110 小节, 左右手同时平行八度进行(见例 56)。

例 56:



(四) 平行九度进行

第二奏鸣曲第一乐章中 103—106 小节, 111—114 小节, 右手声部是平行九度进行 (见例 57)。

例 57:



(五) 多层次不同音程平行进行

第二奏鸣曲第一乐章中 29—33 小节, 两外声部分别平行二度进行, 两内声部分别平行三度进行 (见例 58)。

例 58:

两外声部平行二度

Piano

29

两内声部平行三度

Detailed description: This musical score shows measures 29 to 33 of a piano piece. The title above the staff is '两外声部平行二度' (Parallel Seconds in Outer Voices). The music is written for piano in 4/4 time. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) both play parallel seconds. The notes in the right hand are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes in the left hand are G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece is marked with a piano dynamic and includes accents and slurs.

第二奏鸣曲第一乐章中 46 小节、48 小节, 两外声部的最高音声部平行六度进行, 最低音声部平行七度进行, 同时两内声部分别平行三度进行 (见例 59)。

例 59:

46 平行六度进行 $8^{ma}7$

平行三度进行

Piano

平行七度进行

7

Detailed description: This musical score shows four staves for a piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature. It features a melodic line with a 'parallel sixth motion' (平行六度进行) labeled '8^{ma}7'. The second staff is in treble clef and shows 'parallel third motion' (平行三度进行). The third staff is in treble clef and shows 'parallel seventh motion' (平行七度进行). The bottom staff is in bass clef and shows a bass line with a '7' chord symbol. The word 'Piano' is written to the left of the staves.

第二奏鸣曲第一乐章中 51—52 小节、56—58 小节，两外声部的最高音声部平行二度进行，最低音声部平行减八度进行（见例 60）。

例 60:

51 平行二度进行

Piano

平行减八度进行

Detailed description: This musical score shows four staves for a piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a 'parallel second motion' (平行二度进行). The second staff is in treble clef and shows a bass line with a 'parallel diminished octave motion' (平行减八度进行). The third staff is in treble clef and shows a bass line. The bottom staff is in bass clef and shows a bass line. The word 'Piano' is written to the left of the staves.

(六) 平行三和弦进行

第一奏鸣曲第二乐章中 48—51 小节，右手声部是三和弦平行进行(见例 61)。

例 61:

48 平行三和弦进行

Piano

Detailed description: This musical score shows two staves for a piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. It features a series of triads moving in parallel motion, labeled 'parallel triad motion' (平行三和弦进行). The bottom staff is in bass clef and shows a bass line. The word 'Piano' is written to the left of the staves.

第一奏鸣曲第一乐章中 101—108 小节，右手声部是六和弦平行进行（见例 62）。

例 62:

101 平行六和弦进行

Piano

第一奏鸣曲第二乐章中 51—55 小节,右手声部是平行六和弦进行(见例 63)。

例 63:

51 平行六和弦进行

Piano

第一奏鸣曲第四乐章中 138—155 小节,左右手声部是交替六和弦平行进行(见例 64)。

例 64:

138 交替四六和弦平行进行

Piano

(七) 平行四五度叠置和弦进行

第一奏鸣曲第一乐章中 184—198 小节,右手声部是平行四五度叠置和弦进行性(见例 65)。

例 65:

四五度叠置和弦平行进行

184

Piano

ff

第一奏鸣曲第一乐章中 192—198 小节,左手声部是和右手声部结构对称倒

影的五四度叠置和弦的平行进行（见例 66）。

例 66:

四五度叠置和弦

192

Piano

对称结构

五四度叠置和弦

Detailed description: This musical score shows two staves of piano accompaniment. The right hand (treble clef) features a series of parallel chords, each consisting of a fourth and a fifth stacked together. The left hand (bass clef) features a series of parallel fourth intervals. The score is marked with a piano dynamic and includes a '192' measure number. Labels '四五度叠置和弦' and '五四度叠置和弦' are placed above and below the staves respectively. A '对称结构' label is placed between the staves.

第一奏鸣曲第四乐章，21—26 小节，左右手交替，右手声部是平行四五度叠置和弦进行，左手声部是平行四度音程进行（见例 67）。

例 67:

21 平行四五度叠置和弦进行

Piano

平行四度音程进行

Detailed description: This musical score shows two staves of piano accompaniment. The right hand (treble clef) features a series of parallel chords, each consisting of a fourth and a fifth stacked together. The left hand (bass clef) features a series of parallel fourth intervals. The score is marked with a piano dynamic and includes a '21' measure number. Labels '21 平行四五度叠置和弦进行' and '平行四度音程进行' are placed above and below the staves respectively.

第一奏鸣曲第四乐章中 27—34 小节，左手声部是平行四度叠置和弦进行（见例 68）。

例 68:

27

Piano

ff

平行四度叠置和弦

Detailed description: This musical score shows two staves of piano accompaniment. The right hand (treble clef) features a series of parallel fourth intervals. The left hand (bass clef) features a series of parallel chords, each consisting of a fourth and a fifth stacked together. The score is marked with a piano dynamic and includes a '27' measure number. A '*ff*' dynamic marking is present in the left hand. A label '平行四度叠置和弦' is placed below the staves.

二、反向进行

反向进行是不同时代音乐中一种相当重要的声部或和声层次的方式进行方式，反向进行使得每一声部或声部之间有伸缩力，也使得对比性和独立性加强。希纳斯特拉在创作中常运用这种手法。

第一奏鸣曲第一乐章，1—7 小节（见例 69）、12—17 小节（见例 70）、138—144 小节、149—156 小节，右手声部是上下两个层次平行三度音程对称反向进

行。

例 69:

1 平行三度音程反向进行

Piano

例 70:

12 平行三度反向进行

Piano

23 小节、160 小节，低音声部分为上方平行四五度与下方平行八度的对称扩张反向进行（见例 71）。

例 71:

23

Piano

反向进行

25 小节、162 小节，低音声部是上方四五度音程、四度叠置和弦和下方平行八度对称扩张反向进行。52—59 小节、67 小节、69 小节、74 小节、76 小节、110—117 小节、188—191 小节，左右手的所有装饰音都是对称内缩的反向进行（见例 72）。

例 72:

装饰音反向进行

60—66 小节，也是左右手内缩的反向进行（见例 73）。

例 73:

左右手反向进行

118—121 小节，是右手平行三度与左手平行五度反向内缩进行（见例 74）。

例 74:

反向进行

192—198 小节，是右手声部下四上五度叠置和弦与左手声部下五上四度叠置和弦对称内缩反向进行（见例 75）。

例 75:

对称结构反向进行

第一奏鸣曲第二乐章, 34—35 小节, 是左右手反向半音扩张进行(见例 83)。

例 76:

左右手反向半音进行

38—42 小节, 是右手声部四五度叠置和弦和附加音三度音程与左手平行四度音程内缩反向进行(见例 84)。

例 77:

外声部旋律反向进行

76—77 小节, 是左右手单音反向进行(见例 85)。

例 78:

左右手声部反向进行

159—162 小节, 也是左右手反向进行。

第二奏鸣曲第一乐章, 1—7 小节、18—26 小节、152—162 小节, 左右手声部平行三度反向进行(见上谱)。12 小节、14 小节, 左右手音程反向进行(见例 79)。

例 79:



第二奏鸣曲第三乐章，第 6 小节、14 小节、23 小节，左右手复合八度对称反向进行（见例 80、例 81、例 82）。

例 80:



例 81:



例 82:



第二奏鸣曲第三乐章中，33 小节，左右手声部反向内缩平行四度进行，其中右手声部每四度音程之间相隔四度下行跳进，左手声部每四度音程之间相隔五度上行跳进。34 小节，左右手依然反向内缩，但是平行五度进行，右手声部每五度音程之间相隔四度下行跳进，左手声部每五度音程之间相隔五度上行跳进（见例 83）。充分运用了四、五度进行材料发展。

例 83:

Example 83 is a piano accompaniment in 9/8 time. The right hand (RH) features a sequence of chords and intervals: a fourth (四度) between measures 33 and 34, followed by a fifth (五度) between measures 34 and 35. The left hand (LH) features a sequence of intervals: a fourth (四度) between measures 33 and 34, followed by a fifth (五度) between measures 34 and 35. The score includes dynamic markings like 'Piano' and '8va'.

35 小节右手声部四度音程相隔四度下行跳进平行进行。左手声部平行五度和四度进行。38 小节, 左右手声部对称进行, 右手声部五度音程相隔四度下行跳进, 左手声部五度音程相隔五度上行跳进。这种手法与上例类似, 材料发展全部是四、五度的运用的结果, 材料精炼又形成了奇特的现代音响(见例 84)。

例 84:

Example 84 is a piano accompaniment in 9/8 time. The right hand (RH) features a sequence of intervals: a fourth (四度) between measures 35 and 36, followed by a fifth (五度) between measures 36 and 37. The left hand (LH) features a sequence of intervals: a fifth (五度) between measures 35 and 36, followed by a fourth (四度) between measures 36 and 37. The score includes dynamic markings like 'Piano' and '8va'.

第三奏鸣曲, 第 10 小节, 左右手八度反向进行(见例 85)。

例 85:

Example 85 is a piano accompaniment in 9/8 time. The right hand (RH) and left hand (LH) move in parallel octaves in opposite directions, labeled as '平行八度反向进行' (Parallel Octave Opposite Motion). The score includes dynamic markings like 'Piano' and '8va'.

35 小节, 左右手反向内缩音阶刮奏进行。37-38 小节, 左右手反向扩张十度大跳。73 小节, 右手平行三度白键上行与左手黑键单音下行反向扩张进行。76-79 小节、87-90 小节, 每小节中都有左右手波音接对称反向扩张跳进和弦

进行（见例 86）。

例 86：

76 左右手反向对称和弦大跳

The musical score for Example 86 is presented in a grand staff format, labeled 'Pno.' on the left. It consists of two systems of music. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) playing chords. Annotations include upward-pointing triangles above the right-hand notes and downward-pointing triangles below the left-hand notes, indicating the 'reverse symmetric' nature of the leaps. A vertical dashed line separates the two systems. The second system continues the piece, featuring a triplet of eighth notes in the left hand and another set of upward and downward triangles. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The piece concludes with a final chord in both hands.

第三节 新调性

“新调性是近代音乐中一种既不同于传统的调性呈现方式但又具有某种调性或调性因素的调性类型的总称。新调性的调性因素主要表现于调中心音或调中心和弦”^⑧。新调性与传统调性的不同之处在于和声的半音化^⑨、和弦结构的复杂化与不协和化、和声进行的非功能化与多样化。它通过旋律性的支持、反复地出现、长时值或重要的结构地位，等多种调性呈现方式。

一、旋律性调性

这类调性的中心音由旋律性因素确定，不借助于任何泛音现象，“它包括单声部调中心音或多声部中旋律声部或主要声部的调中心音所表示的调性意义。通常这一调中心音可有各种方式对它的支持，其中最重要的因素是处于乐曲或段落的结束处”^⑩。因此整个乐章可以看成是主要通过这个基础音的关系而建立起来的音乐单位。

希纳斯特拉第一奏鸣曲第一乐章呈示部，五句式主部主题每次的四五句结尾都是结束在 a 音上，可以确定 a 为主部主题调中心。

第一奏鸣曲第一乐章的结束 204 小节，是最强力度的两个八度叠置的三个音 A，和两个附加音四五度叠置的和弦，和弦的最低音就落在 A 音上。这正好与呈示部正主题的调性一致，由此可以很肯定的说第一乐章的主要调性是 A 调（见例 87）。

例 87:

204 旋律调性为A调

第二乐章开始的第一个音为 D，乐章结尾 190—192 小节，左手每小节一个

^⑧桑桐著《和声学教程》，第 527 页，上海音乐出版社，2001 年 5 月第 1 版。

^⑨“这类半音化和声有多样的调性呈现方式，有的有明确的调中心，有的在段落结束处有调中心的出现，有的调中心有充分的和声支持，有的只是旋律性的倾向等。”参见桑桐著《半音化的历史演进》第 421 页，上海音乐出版社，2004 年 3 月第 1 版。

^⑩桑桐著《和声学教程》，第 527 页，上海音乐出版社，2001 年 5 月第 1 版。

低音也是D。由此第二乐章主要为D调（见例88）。

例 88:

190

Pno.

旋律调性为D调

第三乐章开始为一串串上行人工音列。但每句的最后一个最高音总停在D上，由此据旋律调性来看呈示部主要为D调（见例89）。

例 89:

Pno.

旋律调性为D调

第一奏鸣曲第四乐章，和第一乐章类似，此乐章起音是A，尾音也是A，据旋律调性看来此乐章主要为A调（见例90）。

例 90:

184 旋律调性为A调

Pno.

8^{va}

第二奏鸣曲第一乐章开始的左手八分音符下行大跳就出现了最低音A，乐章结束时176—178小节，左手持续最低音A三和弦。根据旋律调性，这一乐章的主要调性为A调（见例91）。

例 91:

176

Piano

8va

旋律调性为A调

第二奏鸣曲第二乐章，呈示部节奏自由没有拍号，小节线也仅用虚线表示，但第1小节的六个乐汇，装饰音串修饰的最后那个长音都是D（见例92）。

例92：

1 旋律调性为D调

Pno.

pp

pp

ppp

而且第一小节最后一个长音也是D。这样第一句的旋律调性为D（见例93）。

例93：

129 旋律调性为D调

Pno.

第二奏鸣曲第三乐章，乐章开始的1—4小节左右手和弦交替的节奏型，左手声部和弦最低音C持续。乐章结束113—118小节，左右手和弦交替，虽然和弦不同，但左手和弦最低音还是C持续。此乐章的旋律调性为C调（见例94）。

例94：



第三奏鸣曲左右手开始的音是C(见例95),结束时左右手最高音还是C(见例96),因此确定此乐章的旋律调性为C。

例 95:



例 96:



在旋律性调性范围,有一种处理方法可称之为“旋律性调性与背景和声”,它的特点是调中心音在旋律声部,伴随着它的和声则并非是调中心和弦,而只是中心音的色彩性、装饰性、衬托性背景和声或陪衬声部。

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第二乐章的中部,其中78-104小节,右手声部以两小节为单位围绕^bB中心音上下七度大跳,左手则是长音三和弦的和声背景衬托(见上谱)。

二、和声性调性

和声调性实际上属于泛音和声的范畴,这类调性由和声进行与调中心和弦确定。“它与旋律性调中心音的关系,有时相一致,旋律性调中心音是调中心和弦的组成音。有时不一致,它不属于调中心和弦的组成音。有时并可行成双调性”^⑧。从纵向上来看,当一个音与它最接近的泛音结合成为一个和弦时,这个音便成为主音。从横向上来看这种主音的运动也具有某些泛音关系,例如两音的上四度关系进行,由于前者为后者的第二泛音,这样的音乐听起来好像是一种必然结果,给人一种“解决感”或“结束感”。如果这两个横向进行的音乐在纵向上再加上各自的泛音使之成为三和弦进行,其解决感还会大大加强。

新调性的和声进行,除有时有功能性因素外,大多为非功能性进行,因此,调中心和弦的确立常依赖于该和弦所处的曲式结构中的地位、出现的频率、和弦的结构形态、其它和弦的支持,包括功能或非功能性的支持等,根据不同情况而有各种不同程度的明确或模糊性。如果调中心和弦出现于乐曲开始与结束处,并且为三和弦结构时,其明确程度最强。调中心和弦如为三度叠置的和弦结构或包含有五度音程者,亦有利于和声性调性的明确性。

希纳斯特拉第一奏鸣曲第一乐章呈示部主部主题 1—22 小节,对比并行二段式。主题旋律在结束之前就一直围绕着属音 e 进行旋律发展,而且段落尾句总是强调着属音,最后落在尾音主音 a 上。给人强烈调性倾向性和和声上的解决。

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第四乐章尾声之前 178 小节,乐章达到高潮的左手第一拍强音和弦就是 a 小调的四五度叠置的属和弦。而且之前推动高潮 170—177 小节,就在这个属和弦上持续。暗示导向尾声中不断强调的 a 小调主音的出现。

三、持续音性调性

“由于持续音或持续和弦的长时值保持而具有的某种中心与稳定的作用,而使它成为调中心音或调中心和弦,此类调性,我们可称之为‘持续音性调性’”^⑨。这类调性在希纳斯特拉三首钢琴奏鸣曲中应用甚多。

希纳斯特拉第一奏鸣曲第一乐章,9—11 小节、20—22 小节,左手最低音声

^⑧ 桑桐著《和声学教程》,第 531 页,上海音乐出版社,2001 年 5 月第 1 版。

^⑨ 桑桐著《和声学教程》第 536 页,上海音乐出版社,2001 年 5 月第 1 版。

部就一直持续着 a 小调的主音(见例 97、例 98)。这也正是二段式的每段结束句,暗示着每段最后落音主音 a。

例 97:

Example 97 is a piano accompaniment score. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and marked *mf*. The bass line consists of a series of chords and single notes, with a long horizontal line underneath indicating a sustained tonality of A minor. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score is numbered '9' at the beginning.

例 98:

Example 98 is a piano accompaniment score. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and marked *mf*. The bass line consists of a series of chords and single notes, with a long horizontal line underneath indicating a sustained tonality of A minor. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score is numbered '20' at the beginning.

第一奏鸣曲第四乐章 100—105 小节、110—111 小节、114—117 小节, 两内声部做左右手交替的节奏性重复, 两外声部则是中心音#C 的八度长音持续(见例 99、例 100)。

例 99:

Example 99 is a piano accompaniment score. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and marked *mf*. The bass line consists of a series of chords and single notes, with a long horizontal line underneath indicating a sustained tonality of C# minor. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score is numbered '100' at the beginning.

例 100:

114

Pno.

Cb.

E持续音调性

第二奏鸣曲第一乐章 42-43 小节、169 小节，两内声部依旧是左右手交替的节奏性和弦重复，两外声部则是中心音 e 的八度大和弦长音重复（例 101），起到中心音的持续作用。

例 101:

169

右手声部E持续音调性

Piano

两外声部双重持续音调性

8va. |

左手声部B持续音调性

第二奏鸣曲第三乐章，48-52 小节、57-58 小节、59-60 小节，两内声部是左右手交替的节奏性和弦重复，两外声部是对称结构的大和弦长音持续。中心音是低音声部的#c（见例 102）。

例 102:

48

> 右手声部E持续音调性

Piano

左右手双重持续音调性

左手声部#c持续音调性

四、音高调性

“在泛调性音乐中（有时也在无调性音乐中）常可见到一种独特的现象：当某音或某音程在特定音上多次重现时，可以起到一种准主音的作用。这种准主音，雷蒂称之为‘音高调性’，它具有一定的结构力，是增强作品统一感乃至产生曲式的有效因素”^⑥。音高调性已成为现代音乐的重要特征，是现代结构的重要支柱之一。

并且为体现这种音高调性而使用的重复音手法，早在贝多芬作品中就曾频繁使用，并获得了极佳的效果。到了浪漫派时期，重复音已成为司空见惯的手法了。二十世纪许多作曲家都试图在钢琴上获得类似打击乐的音响效果，以增加音乐的色彩性，以同音反复或重复音的写法来制造打击乐的效果，希纳斯特拉也是受到了巴托克和斯特拉文斯基的影响，借鉴此手法到创作中。

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第一乐章，每处连接都是同音反复，30—36小节、88—92小节、99—100小节、135—137小节、167—173小节。中心音重复（见例103-例108）。

例 103:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both staves show musical notation with repeated notes and rests, illustrating the concept of 'repeated notes' mentioned in the text. The top staff starts with a measure number '30'. The notation includes various note values and rests, with some notes being repeated in a way that creates a rhythmic pattern.

例 104:

^⑥ 【奥地利】鲁道夫·雷蒂著，郑英烈译，《调性 无调性 泛调性》第 83 页，人民音乐出版社，1992 年 8 月，第 1 版。



例 105:



例 106:



例 107:



例 108:



第一奏鸣曲第二乐章，也是每一处连接都是音高调性。呈示部 1—16 小节、

21—29 小节, 均是左右手同步等分八分音符连续进行, 每两小节为一动机重复, 重复的每两小节第一个八分音符总是 D 音, 并且都是动机中左右手最低音, 由此可知此乐章呈示部主要音高调性为 D。但再现部使用了换调再现, 117—132 小节, 每两小节的八分音符连续进行第一个音即中心音为 G。167—192 小节, 调中心又回到了 D 音。137—142 小节, 17—20 小节, 左右手声部分别是五度音程的重复。而且最低音 $\flat D$ 还起到了持续音调性作用。30—33 小节, 左右手分别是五度音程的重复, 最低音 D 起到了持续音调性作用。58—61 小节, 左右手分别是五度音程的重复, 最低音 $\flat G$ 起到了持续音调性的作用。133—136 小节, 左右手分别是五度音程的重复, 最低音 $\flat G$ 起到了持续音调性的作用。155—158 小节, 左右手分别五度音程重复, 最低音 $\flat D$ 起到了持续音调性的作用 (见例 109)。

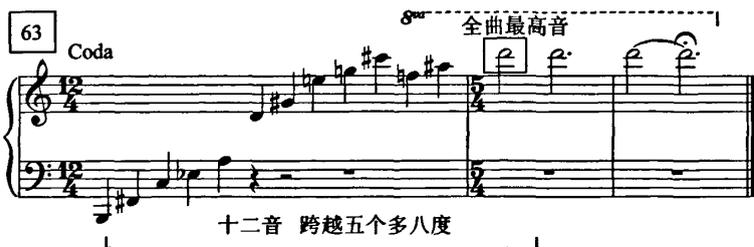
例 109:

五度叠置和弦	$\flat E$	E	$\flat A$	$\flat A$	$\flat E$
	$\flat A$	A	$\flat D$	$\flat D$	$\flat A$
	$\flat D$	D	$\flat G$	$\flat G$	$\flat D$
移位关系					
	主	拿波里	属	属	主

第一奏鸣曲第三乐章, 呈示部和再现部中基本都属于音高调性。每次的上行人工音阶最高音到 D 音, 并且重复两或三次。乐章结束最后两小节, 最高音重复 D 音四次, 更巩固明确强调中心音 D (见例 110、例 111)。

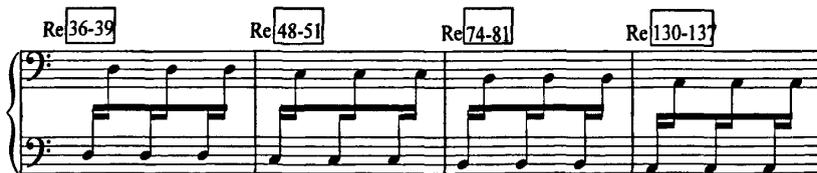
例 110:

例 111:



第一奏鸣曲第四乐章,和第二乐章类似,每处的连接都是重复性的音高调性。呈示部 1—6 小节,两小节为一单位,等分流动音型进行,每两小节左手第一个音都是 A。而且第 3 和第 5 小节的左手第一音还是钢琴的最低音大字二组的 A。起到强调中心音 A 的作用。21—26 小节,左右手交替进行,右手是四五度叠置的和弦重复,左手是四度音程重复,右手最高音一直重复中心音 E。36—39 小节,左右手交替重复 D 中心音。48—51 小节,左右手交替重复 C 中心音。74—80 小节,左右手交替重复 B 中心音。130—137 小节,左右手交替重复 A 中心音。156—161 小节,左右手交替进行,右手附加音四五度叠置和弦,左手四度叠置和弦,右手声部最高音重复中心音 E。162—169 小节,左手声部虽是四五度叠置复合和弦的重复,但最高音一直在重复着 B,具有 a 小调的下属功能意义,170—177 小节,左手声部的复合四五度叠置和弦进行移位重复,最高音重复 a 小调的属音 E。具有正格进行属主功能和声的意义(见例 112)。

例 112:



每次连接反复音型所形成的隐伏音节下行旋律线 D-C-B-A

第二奏鸣曲第一乐章,63—70 小节、77—86 小节,左手声部一直重复二度叠置形成的复合三度音丛,反衬右手自由松散的节奏和装饰音旋律。但左手最低音始终重复着中心音 A。120—127 小节,并行二句式,第二句比第一句织体加厚,音区提高,但左手最低音始终重复中心音 C。128—131 小节,虽左手声部双附加音六和弦重复,但还是难得一见的 C 大三和弦的第一转位,所以和弦的高音位置依旧在重复 C 的音高。132—135 小节,右手声部虽是 F—G 和[#]F—[#]G 二度音程的上下八度大跳,但主要还是围绕着中心音 G 进行跳进。

第二奏鸣曲第二乐章，呈示部第 1 小节，每次的上行装饰音结束总落在 D 音上。并且这样重复了七次，最后一次还是单独重复的 D 音。使得乐曲的开始就明确了中心音 D（见例 113）。

例 113:

中部的 95—102 小节，左右手交替附加音和弦进行，无论左右手附加音如何变化，右手始终重复着中心音 G，左手始终重复着中心音 $\flat A$ 。103—109 小节，左右手交替附加音和弦整体移位提高二度，右手最高音重复中心音 A，左手最高音重复中心音 $\flat B$ 。再现部 123 小节，和呈示部中一样上行装饰音最高结束音在中心音 D 音，并且重复了四次。乐章结束的最后一小节也将 D 音重复了两次，虽然最后结束音并不在中心音 D 音上，但并不影响 D 音的中心音地位（见例 114—例 117）。

例 114:

例 115:

例 116:



例 117:



第二奏鸣曲第三乐章 1—4 小节、8—11 小节、17—20 小节、79—82 小节、85—88 小节、93—96 小节、110—111 小节、113—118 小节，均是左右手交替和弦进行，左手最低音始终重复着中心音 C。26 小节、28 小节、30—32 小节、101 小节、103 小节，无论和弦附加音形式如何变化，右手声部最高音始终重复着中心音 A。36—37 小节，左右手交替和弦，右手声部最高音始终重复着中心音^{*}G。39—40 小节，左右手交替和弦，右手声部最高音重复中心音 D。70—71 小节，左右手附加音和弦，左手最低音重复中心音 G，70 小节右手声部和弦最低音重复中心音 G，71 小节右手和弦最低音重复中心音^{*}F（见例 118—例 120）。

例 118:



例 129:



例 120:

旋律位置重复A音

第三奏鸣曲, 1 小节、4 小节、7 小节, 虽然呈示部 1—10 小节是模仿乐段, 但左手第一拍重音位置总是重复中心音 E (见例 121)。

例 121:

重拍重复中心音、最低音C

76—79 小节, 是重复的四小节, 每小节中的左右手波音和弦, 右手最高音 E, 与左手最低音 E 高低相呼应, 明确中心音。87—90 小节, 是向上进行了三次模进的四小节, 每小节也是由波音和弦纵向上左手最低音与右手最高音相互呼应明确调中心, 模进共经历了四次中心音的转调, E—^bB—^bE—A (见例 122)。

例 122:

调中心经历了四次模进上行移位 E—^bB—^bE—A

五、多调性

即不同的调性纵向上的同时结合。多调性是近代音乐中一种新的调性处理方式，两个调性相结合的称双调性，两个以上调性相结合的称多调性。一般通称为多调性。

多调性在乐曲中的处理方式可分为以下几种：

（一）分合式

即从单一调性向多调性发展，或从多调性向单一调性归集。

希纳斯特拉第一奏鸣曲第一乐章呈示部主部主题，就是通过同级变化半音的并置使用来实现双调性的。1—22 小节，对比并行二段式。每段起承转合四句式，第一句到第二句，1—4 小节，右手声部是上方 c 小调和下方 A 大调的叠合，第三句前半，5—7 小节，右手声部 bD 大调和下左手声部 D 大调的叠合。到第三句第 8 小节和第四句，左右手双调性就都回归到 a 小调单一调性上来（见例 123）。

例 123：

The musical score for Example 123 is presented in two systems. The first system shows a piano accompaniment with two staves. The right hand (treble clef) is labeled 'C大调' (C major) and 'c小调' (c minor). The left hand (bass clef) is labeled 'a小调' (a minor) and 'A大调' (A major). The second system, starting at measure 8, shows the piano accompaniment with the right hand labeled '8' and the left hand labeled 'a小调' (a minor). The word 'Piano' is written between the two systems.

（二）平行式

乐曲的不同层次保持各自的调性进行。

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题，也是通过同级变化半音的使用来实现双调性的。37—42 小节，是三小节为一句的并行二句式，且此两句为上方三度模进关系。副部主题右手声部上下两层调性叠置形成了 d 小调和 D 大调以及 A 大调和 f 小调的对置。43 小节，右手声部是 B 和声大调，左手声部是 C 大调，左右手始终保持平行的双调性（见例 124）。

例 124：

37 d小调
D大调
b小调

40 A大调
f小调
g小调

43
B和声大调
C大调

第二钢琴奏鸣第一乐章 71—75 小节（见例 125）、87—92 小节，右手声部是五个降号的 D 大调调号左手是 C 大调的调号形成上下异调号的平行双调性。93—98 小节（见例 126）、115—128 小节，右手声部是 C 大调调号，左手声部是五个升号的调 B 大调调号也形成了上下异调号的平行双调性。

例 125:

71 异调号记谱的双调性

Piano

Pno.

例 126:

93 异调号记谱的双调性

Piano

Pno.

(三) 交换式

乐曲不同层次的调性在进行中相互交换上下位置。

希纳斯特拉第二奏鸣曲第二乐章，第 1 小节和第 2 小节，由于延留音的效果，

虽然听觉上是一串串的上行装饰音进行,但谱面上来看左右手声部却是上下交换式双调性,第一小节,右手声部中心音 D,左手声部中心音 $\sharp D$ 。第二小节,右手声部中心音 $\sharp D$,左手声部中心音 D。再现部中 123 小节、125 小节,均是右手声部中心音 D,左手声部中心音 $\sharp D$,中间 127 小节进行上下交换,右手声部中心音 $\sharp D$,左手声部中心音 D。到 129 小节,左右手又换回原来的位置,右手声部还是中心音 D,左手声部中心音 $\sharp D$ (见例 127、例 128)。

例 127:

Example 127 is a musical score for piano accompaniment. It features two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The score is marked with dynamics *pp* and *ppp*. Annotations indicate the center tones: '中心音 D' (Center tone D) above the treble staff and '中心音 $\sharp D$ ' (Center tone $\sharp D$) below the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

例 128:

Example 128 is a musical score for piano accompaniment. It features two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The score is marked with dynamics *p* and *ppp*. Annotations indicate the center tones: '中心音 $\sharp D$ ' (Center tone $\sharp D$) above the treble staff and '中心音 D' (Center tone D) below the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

(四) 转调式

多调性结合的同时,各层次调性也可进行转调的变化,其中包括保持的调性层次与转调的层次相结合、转调层次与转调层次相结合的不同处理等等,这种处理方式给多调性带来更多的变化和发展。

第一乐章的主部主题就是在复合和弦中使用纵向叠置对称的双调性布局(见例 5),与一般意义上泛调性中的双调性不同的是,谱面上没有进行高低谱号间直观的调号上的对比,而是在统一调号的情况下通过隐蔽的主三和弦来确定的调性。正副主题分别将三和弦的三音进行同级变化半音的对置,使三音模糊、调性游移。如主部主题的 C-E- $\flat E$ -G、A-C- $\sharp C$ -E。

同时正主题开始的右手声部上下两层的调性叠置还形成了上层横向 C 大调到 c 小调以及下层 a 小调到 A 大调的同名大小调并置。同时纵向上又形成 C 大调

和 a 小调关系大小调的对置, 以及 c 小调和 A 大调三降三升调号调号的对称。同时除了右手声部纵向上两个层次平行三度音程进行外, 从叠置的调名上看也符合三度关系 (见例 129)。

例 129:

第二奏鸣曲第一乐章呈示部, 1-2 小节也是转调式的双调性叠置。也是通过同级半音的使用形成的双调性。右手声部由 c 小调转到 C 大调, 左手声部由 E 大调转向 e 小调, 都是同名大小调的转调。同时除了左右手声部平行三度进行外, 上下叠置的调名关系也构成了三度关系 (见例 130)。

例 130:

(六) 不同层次的调性结合

将调性分为三个层次, 即低音部的调性是“基础调性”, 是和声的基础; 旋律或旋律声部层的调性是“前景调性”, 是显示旋律的调性; 内声部的调性则是“衬托调性”, 它丰富和声的音响与色彩。这种手法在希纳斯特拉钢琴奏鸣曲中也有体现。

第二钢琴奏鸣曲第一乐章, 29-39 小节、46-59 小节, 是四个层次调中心的结合。高音声部是前景调性, 两内声部是衬托调性, 低音声部是基础调性 (见例 131)。

例 131:

29

前景调性

衬托调性

Piano

基础调性

六、调性音乐中的无调性

无调性音乐在旋律、和声、对位、织体、节奏、曲式结构等多方面的因素具有一些特点：无主和弦；在半音阶基础上，纵向自由地构成各类不协和和声；避免功能性和声进行；织体上多层次性。

在希纳斯特拉三首钢琴奏鸣曲中，有许多无调性组织，许多无调性的旋律外形，以及和弦组合，但希纳斯特拉没有应用这种材料去发展最初的十二音技术意义上的无调性结构，而是用无调性外形去构成新的结构。因此在乐曲的重要结构位置上依旧保持调性中心音与和声的作用，在音乐风格的观念上并未丢弃调性中心的意义。这些无调性段落是音乐发展中的一种处理方法和音乐思维复杂化的一种表现。

第一奏鸣曲第二乐章，呈示部中 1—29 小节、70—77 小节、除 17—20 小节的连接外几乎是以两小节为单位重复的十二音构成的音组动机重复。（见例 132）。

例 132:

左右手同向构成十二音音列

1

Piano

pp

这里是没有和声进行的，可以说是接近无调性，每两小节的第一个音 D 还有隐藏的旋律调性的意义，再现部中 117—132 小节、137—144 小节，将呈示部整

体移低五度再现，隐藏的调中心为 G（见例 133）。

例 133:



167—182 小节，移回原位再现，回归乐章开始的调中心 D（见例 134）。

例 134:



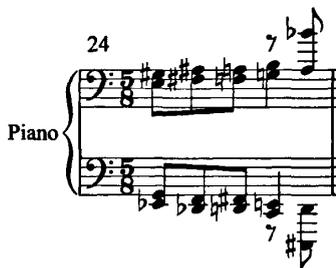
此类例子还有 62—69 小节，左右手同步八分音符进行，中心音为 C（见例 135）。

例 135:



第二奏鸣曲第一乐章，24 小节，左右手平行三度反向半音进行，是个短暂的无调性音乐片段（见例 136）。

例 136:



第三奏鸣曲 49—50 小节, 左右手八度大和弦半音上行减三度模仿, 无明确调性 (见例 137)。

例 137:

Musical score for Example 137, measures 49-50. The score is for piano (Pno.) and is in 8/8 time. It shows two staves (treble and bass clef) with complex chordal textures. The music consists of eighth-note chords in both hands, moving in parallel motion with a half-step interval between adjacent chords. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The measure number 49 is indicated at the beginning of the first staff.

80 小节、左右手十六分音符快速同向上行跑句, 属于无调性的连接音乐片段。(见例 138)。

例 138:

Musical score for Example 138, measure 80. The score is for piano (Pno.) and is in 8/8 time. It shows two staves (treble and bass clef) with rapid sixteenth-note runs in both hands. The music is characterized by a fast, ascending scale-like pattern. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The measure number 80 is indicated at the beginning of the first staff. The dynamic marking *ff* is present.

例 131:

29

前景调性

衬托调性

Piano

基础调性

六、调性音乐中的无调性

无调性音乐在旋律、和声、对位、织体、节奏、曲式结构等多方面的因素具有一些特点：无主和弦；在半音阶基础上，纵向自由地构成各类不协和和声；避免功能性和声进行；织体上多层次性。

在希纳斯特拉三首钢琴奏鸣曲中，有许多无调性组织，许多无调性的旋律外形，以及和弦组合，但希纳斯特拉没有应用这种材料去发展最初的十二音技术意义上的无调性结构，而是用无调性外形去构成新的结构。因此在乐曲的重要结构位置上依旧保持调性中心音与和声的作用，在音乐风格的观念上并未丢弃调性中心的意义。这些无调性段落是音乐发展中的一种处理方法和音乐思维复杂化的一种表现。

第一奏鸣曲第二乐章，呈示部中 1—29 小节、70—77 小节、除 17—20 小节的连接外几乎是以两小节为单位重复的十二音构成的音组动机重复。（见例 132）。

例 132:

左右手同向构成十二音音列

1

Piano

pp

这里是没有和声进行的，可以说是接近无调性，每两小节的第一个音 D 还有隐藏的旋律调性的意义，再现部中 117—132 小节、137—144 小节，将呈示部整

体移低五度再现，隐藏的调中心为 G（见例 133）。

例 133:

117 将呈示部移低五度的十二音音列

167—182 小节，移回原位再现，回归乐章开始的调中心 D（见例 134）。

例 134:

原位再现的十二音音列

此类例子还有 62—69 小节，左右手同步八分音符进行，中心音为 C（见例 135）。

例 135:

62 C 中心音

第二奏鸣曲第一乐章，24 小节，左右手平行三度反向半音进行，是个短暂的无调性音乐片段（见例 136）。

例 136:

24

第三奏鸣曲 49—50 小节, 左右手八度大和弦半音上行减三度模仿, 无明确调性 (见例 137)。

例 137:

Musical score for Example 137, measures 49-50. The score is for piano (Pno.) and is in 8/8 time. It shows two staves (treble and bass clef) with complex chordal textures. The music consists of eighth-note chords in both hands, moving in parallel motion with a half-step interval between adjacent chords. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The measure numbers 49 and 50 are indicated at the beginning of the first and second measures respectively.

80 小节、左右手十六分音符快速同向上行跑句, 属于无调性的连接音乐片段。(见例 138)。

例 138:

Musical score for Example 138, measure 80. The score is for piano (Pno.) and is in 8/8 time. It shows two staves (treble and bass clef) with rapid sixteenth-note runs in both hands. The music is characterized by a fast, ascending scale-like pattern. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The measure number 80 is indicated at the beginning of the first measure. The score includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a tempo marking of *8°* (allegretto). A dashed line at the bottom of the bass staff indicates the end of the measure.

下篇 作品在其它作曲技法上的特点

第一节 节奏技法

一般情况下,音乐表现手段的一个方面发生了变化,也会影响到其它方面变化。随着现代风格的出现,在和声——旋律领域里发生的变化也将促使节奏领域的变化。从和声——旋律方面来说,主要的变化是对于调性的回避。从节奏方面来说,其主要变化则是对于匀称概念的回避。现代和声领域的发展朝两个方向进行,一个走向无调性,另一个走向泛调性;同样,现代节奏领域也朝着两种方向发展,一种走向“无节奏”状态;另一种则是对于旧的节奏概念的丰富、强化、改造,从而走向“泛节奏”。

“泛节奏也可称作是‘漂浮的节奏’,这是一种类似“漂浮的调性”的现代律动,它是对古典周期结构的否定所形成的另一种时间间隔的新节奏”^⑥。传统概念的小节,是指两个最强音之间所包含的节拍的重复出现;传统概念的节拍,是指相同时值的强拍与弱拍有规律地循环;而传统概念的节奏,则是指长音和短音有规律的组织在一起。运用泛节奏,其实就是对小节的解放,也就是对节拍和节奏的“解放”。希纳斯特拉钢琴奏鸣曲中就有许多“泛节奏”技法的体现。

一、非传统概念的常规节拍

(一) 特性音调移位法

传统的节拍下将某一特性音调的起始处加以移位,就会造成不均匀强音之感。如果这种特性音调在左手声部进行循环移位,就类似于变奏曲中的帕萨卡利亚(固定低音变奏)的效果,同时也造成移位感的现代节奏的微妙效果。

希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第一乐章 93—98 小节,左手声部是固定六音组的连续音程循环进行,但由于拍号的变化,使得重拍位置在六音组中时常改变,这类似帕萨卡利亚固定低音的效果。(见例 139) 115—118 小节,左手声部虽固定了 6/8 的拍号,但由于八音组音程的连续循环进行,使得八音组中的重音位置总在改变(见例 140)。

例 139:

^⑥ 童忠良著《现代乐理教程》,第 33 页,湖南文艺出版社,2003 年 4 月第 1 版。

93

Piano

固定六音组音程动机循环

Pno.

例 140:

115

Piano

pp

固定八音组音程动机循环

(二) 强音移位法

在固定拍号小节中, 通过某些非重拍上的强音来达到有趣的节奏移位的效果。

希纳第三奏 55 小节, 左右手声部在固定拍号 12/8 的情况下, 通过非规律的双重强音记号来改变常规的节奏律动 (例 141)。

例 141:

55

Piano

sf

(三) 音型反复法

一个短小的音型动机不断反复出现, 而每次的出现都是从不同的节拍处开始, 听觉上造成一种假节拍强音的感觉。

有时音型反复还会让符尾穿越小节线, 这样使乐句更加清晰也能造成强音转移的感觉。

第一奏鸣曲第二乐章中 145—152 小节, 左手声部通过符尾跨小节的音型反

复，造成了节拍强音的移位感（例 142）。

例 142:

145 符尾跨小节的音型反复

第三奏鸣曲 49—50 小节，左右手八度大和弦半音上行，下三全音模仿，左手声部由于晚右手一拍进入模仿，因此音组跨小节循环重复，打破了常规的节拍强音律动。（见例 143）。

例 143:

（四）跨小节连线法

在固定拍号基础上通过跨越小节线的连线造成强拍的后移，打破了原有拍号的意义，造成一种听觉上的节拍错位感。

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第一乐章，5—7 小节，右手声部和弦连续跨小节连线。重拍后移，失去原拍号的感受（例 144）。

例 144:

第二钢琴奏鸣曲第一乐章，79—86 小节，左手声部每小节之间由连线将前

后两个八分音符连在一起，形成连续的四分音符和弦进行。对于左手声部来说任何拍号已无任何作用和意义（例 145）。

例 145:

（五）交错节奏法

在南美洲，尤其是阿根廷的某些民间音乐中，在固定节拍基础上用打击乐进行节奏交错是常用的手法。在三首钢琴奏鸣曲中，希纳斯特拉就充分使用了这种手法，例如十六分音符或者三十二分音符的七连音对九连音或者五连音对六连音快速音节上行跑句，这可形成一种更为复杂的节奏交错。而且在交错节奏的使用中，再采用偶数音符时值与素数节拍或素数连音相结合，可以形成更多样化的、复杂的节奏形态。

第二奏鸣曲第三乐章，5 小节、13 小节、22 小节、42 小节，均是偶数音符时值与各种素数或偶数连音相结合，左右手用不同连音组合上下交错对位后形成新的、更快、更密集的音阶上行（例 146-例 148）。

例 146:

例 147:



例 148:



(六) 小节线的省略与“无节拍”音乐

“无节拍”音乐分为两种含义，一种是有拍号的无节拍音乐；另一种是无拍号的有节拍音乐。

在作曲实践中，与复杂的节拍现象相对应的是“无节拍”标记的音乐，这会造成音乐长时间无重拍点。当然非所有没写拍号的音乐都是无节拍的。而且也不是没有小节线音乐就是无节拍的，这主要取决于作曲家的想法和听众的感觉。希纳斯特拉第二奏鸣曲第二乐章没有小节线，仅用虚线小节线表明不同的节奏单元的划分而已。其中呈示段和再现段都是没有拍号的，但我们却感觉到了明显的句逗感，似乎有着 2/2 的拍号存在。而中段虽然有拍号 7/8，但由于是毫无停顿、快速流畅、一气呵成的微复调，所以相反感觉不到拍号的存在，拍号也似乎失去了原有的节奏律动的意义。

希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第二乐章中部 9—122 小节，虽是 7/8 拍记谱，但左右手声部八分音符锯齿型连续进行，形成微复调效果，造成了长时间的进行而没有重拍点的音乐，听觉上也类似于无节拍标记的音乐（例 149）。

例 149:



再如希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第二乐章，呈示部 1—8 小节，再现部 123—129 小节，虽无节拍记谱，但内部却可以分成几个小乐句。1 小节中有六个小乐句，其它几句分别是 2—3 小节、4—5 小节、6—7 小节、8 小节。123 小节中有四个乐句，其它几句分别是 125 小节、126—127 小节、128—129 小节。

（七）等值记谱

等值记谱是通过将节拍中的偶数时值进行等量转换，造成一种多节拍变换的、节拍重音不确定性的效果。

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第一乐章 14 小节、23 小节、151 小节、160 小节，均出现了 $3/4=6/8$ 的等值记谱，使得音乐多节拍变换变得顺畅。

第一钢琴奏鸣曲第四乐章，是 $3/8=6/16$ 的等值记谱。

第三钢琴奏鸣曲，25 小节，是 $3/4=6/8$ 的等值记谱。

（八）非周期时值的“混合一变拍子”

“非周期时值的混合一变拍子是将非周期时值的混合拍子和变拍子相结合，它不再以单一、均匀的小节为其计数单位，而以若干彼此不相等的时值为基础，从而形成无节拍周期的独特的节奏体系”^⑥。希纳斯特拉非常青睐这种手法，在他的三首钢琴奏鸣曲中大量使用。这种音乐其中律动组的变化十分随意或无规律可循，没有始终如一的模式或有规律地出现的变化律动组，音乐中随后的运动会是怎样很难预感到。

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第一乐章就运用了大量非周期时值的混合变拍子，例如 1—13 小节，除 5—6 小节外，每小节都变化一次节拍。打破规律的节拍律动，让人无法预料音乐的发展，给人期待感。

第二钢琴奏鸣曲第一乐章，呈示部 1—20 小节，除 7—8 小节，每小节变化

^⑥童忠良著《现代乐理教程》第 38 页，湖南文艺出版社，2003 年 4 月，第 1 版。

一次节拍。29—40 小节、87—92 小节、107—114 小节，每小节变化一次节拍。

第二钢琴奏鸣曲第三乐章，1—29 小节，除 1—2 小节、2—3 小节、8—9 小节、10—11 小节，每两小节变化一次节拍外，其余每小节变化一次节拍。42—71 小节，除 44—45 小节、70—71 小节外，每小节变化一次节拍。89—104 小节，每小节变化一次节拍。

第三奏鸣曲也大量运用了非周期时值的“混合一变拍子”。

（九）交替节拍

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第一乐章，52—59 小节、110—116 小节、184—191 小节，就是 6/8 拍和 5/8 拍的交替节拍。

二、现代音乐的节奏单元

现代音乐的节奏单元，是指一种最小时值单位的节奏动机，通过将节奏单元的扩大和缩小造成时间感上的变化。这样就打破了传统意义上规律的强弱律动节奏单元。

（一）双节奏单元的对比

音乐片段由两个节奏单元组合而成，交替进行。其中具有自由的可变性，或扩大、或缩减的节奏单元，称为可变节奏单元；另一个具有稳定不变性的节奏单元，称为不变节奏单元。

希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第一乐章，107—110 小节就是双节奏单元，107 小节和 109 小节是不可变节奏单元，108 小节和 110 小节是可变节奏单元，从拍号来看，107 小节和 109 小节均是 7/8 拍，108 小节是 8/8 拍，110 小节是 10/8 拍，都是尾音上的变化（见例节奏 8）。12—15 小节，也是双节奏单元，12 小节和 14 小节是不可变节奏单元 6/8 拍，13 小节和 15 小节是可变节奏单元 2/4 拍和 5/8 拍，15 小节在 13 小节基础上，增加了两拍的补充（见例 150）。

例 150:

第一奏鸣曲第一乐章，145—152 小节，是纵向对比的双节奏单元。左手声

部是不可变节奏单元，八分音符三音组节奏型的重复，但八分音符三音组跨小节切分。右手声部节奏自由，但也出现了一些跨小节连线的切分，这样左右手声部形成对比。

第二奏鸣曲第二乐章，2—7小节，是横向双节奏单元，2、4、6小节，是不可变节奏单元音值总和为17个八分音符，3、5、7小节，是可变节奏单元。从节拍上来看，3小节是四拍全音符时值和弦，5小节增加了一拍四分音符和弦，7小节又增加了两拍二分音符时值和弦（见例151）。类似例子还有124—128小节，125、127小节是不可变节奏单元音值总和为二分音符，124、126、128小节，是可变节奏单元，126小节比124小节增加了两个四分音符时值，128小节比126小节又增加了八分音符时值。（见例152）

例 151：

2

可变节奏单元

不变节奏单元

Piano

p

pp

ppp *8va*.....

可变节奏单元

不变节奏单元

Pno.

p

pp

ppp *8va*.....

可变节奏单元

不变节奏单元

Pno.

p

pp

ppp *8va*.....

例 152:

希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第三乐章，16—20 小节，是横向双节奏单元，由于 17 小节拍号是 $1/4+8/16$ 拍，所以 16 小节、17 小节后半、19 小节，是不可变节奏单元， $8/16$ 拍。17 小节前半、18 小节、20 小节，是可变节奏单元，拍号分别由 17 小节前半的 $1/4$ 拍，到 18 小节的 $3/4$ 拍，再到 20 小节的 $5/16$ 拍，这三小节节拍经历了多多少少的变化。（见例 153）类似例子还有 92—96 小节，不可变节奏单元是 92 小节、93 小节后半、95 小节，都保持 $8/16$ 拍。可变节奏单元是 93 小节前半、94 小节、96 小节，也是分别由 $1/4$ 拍到 $3/4$ 拍到 $5/16$ 拍这样节拍由少到多再到少的变化的。

例 153:

希纳斯特拉第三奏鸣曲，16—21 小节，就是横向双节奏单元，16 小节、18 小节、21 小节是不可变节奏单元，17 小节、19—20 小节，是可变速率单元，19—20 小节比 17 小节多增加了三个八分音符动机音组和弦。（见例 154）

例 154:

(二) 附加时值节拍

1. 可变节奏单元与节奏时值的增加

在双节奏单元中，可变节奏单元可以通过对节奏中加入任何某一个音、某一

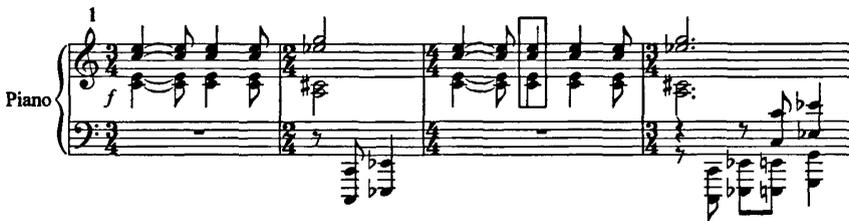
一个休止符或是某一个附点音符等短小时值,来实现单元的扩大,从而也造成了无节拍的音乐。这也是打破均衡律动的一种强有力的创作手法。

希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第一乐章,1—4小节,就是附加时值节拍,1小节中第三和第四拍重复E音,3小节,增加一拍重复音,第三、第四、第五拍重复E音。拍号也由1小节的7/8拍到3小节的8/8拍(见例155)。这和希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲1—4小节类似,3小节在1小节的基础上增加了一个四分音符的时值的重复音E(见例156)。107小节—108小节,这两个小节的旋律相同,只是右手声部最后一个音程的时值不同,107小节,右手声部最后一个音程是四分音符时值,108小节,右手声部最后一个音程附加了八分音符的时值,变成附点四分音符时值。拍号也由7/8拍变成8/8拍(见例157)。46—49小节,两外声部也是附加音时值节奏,动机音组先是46小节前四拍,旋律是由重复的三个B到E。然后由重复的五B两拍的休止到E。最后旋律由重复的六个B加五拍的休止到E。这里有两种附加时值,一个是重复的B音的增加,另一个是休止时值的增加(见例158)。

例 155:



例 156:



例 157:

例 158:

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第一乐章, 1—4 小节, 第一小节右手声部重复了三次 E 音, 第三小节增加了一个四分音符 E 音, 重复了四次 E 音。拍号由 1 小节的 3/4 拍变成 3 小节的 4/4 拍。类似情况还有 138—141 小节。23—25 小节、160—162 小节, 也是这种附加音时值节拍, 24 小节和 161 小节分别将 23 小节和 160 小节节奏第一个音后重复了三次, 增加了两个四分音符时值 (见例 159)。

例 159:

第二奏鸣曲第一乐章, 1—3 小节, 就是附加时值节拍, 第 3 小节比第 1 小节增加重复了一个八分音符时值。拍号由第 1 小节的 7/8 拍到第 3 小节的 8/8 拍。类似例子还有 41—45 小节, 44 小节比 41 小节, 增加了三个八分音符时值的重复音, 拍号也由 7/8 拍增加到 10/8 拍。

第二奏鸣曲第三乐章, 48—52 小节, 就是附加时值节拍的并行不等长二句式, 48—49 小节, 若以四分音符为一拍, 两外声部长音和弦是三拍半的时值, 50—52 小节, 两外声部的长音和弦时值增加了两拍, 变成五拍半的时值(见例 160)。

例 160:

Example 160 shows two staves of music. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. The music is in 2/4 time. A bracket above the piano staff spans from measure 48 to measure 52, with the text '时值的扩充' (Expansion of duration) written below it. The piano part features long chords in measures 48-49 and 50-52. The pno. part has a more active melodic line.

希纳斯特拉第三奏鸣曲, 53—54 小节, 是附加时值节拍, 54 小节比 53 小节增加了三个八分音符三音组四度叠置和弦级进下行(见例 161)。类似例子还有 82—83 小节, 83 小节比 82 小节增加了三个八分音符三音组四度叠置和弦级进下行(见例 162)。

例 161:

Example 161 shows a piano part in 6/8 time. The music starts at measure 53. A bracket above the staff spans from measure 53 to measure 54, with the text '动机的扩充' (Expansion of motif) written below it. The piano part features a series of chords in measure 53 and a more active melodic line in measure 54.

例 162:

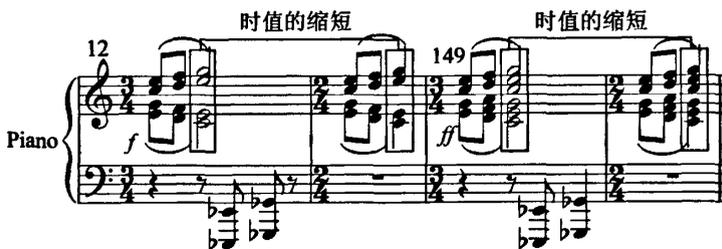


2. 可变节奏单元与节奏时值的缩减

除用附加音时值来扩大可节奏单元变单元的节奏时值,也可使用缩减节奏时值的手法,来达到一种无规律的现代节奏。

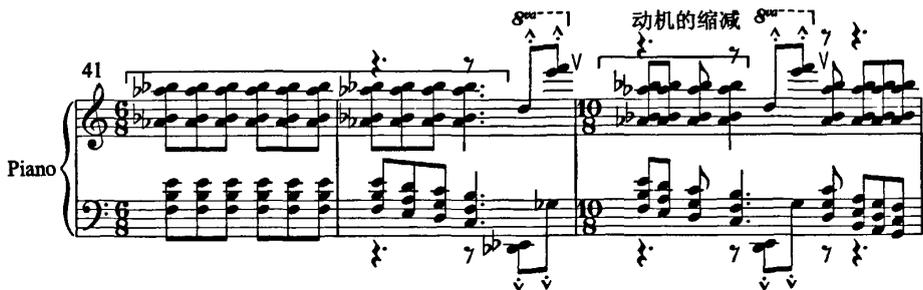
第一奏鸣曲第一乐章中 12—13 小节、149—150 小节,属于附加时值节拍减少,两小节都是顺分节奏型。只不过 12 小节和 149 小节,右手声部最后一个和弦时值两拍,13 小节和 150 小节,右手声部最后一个和弦时值一拍,减少一拍(见例 163)。

例 163:



第三奏鸣曲中 41—43 小节,就是附加时值节拍减少,43 小节比 41—42 小节,重复的复合八度减少了六个(见例 164)。

例 164:



三、现代逆行节奏与不可逆行节奏

原型、倒影、逆行、倒影逆行这四种手法源于复调技法,在勋伯格十二音音乐中发展到极致,同样在现代节奏中也可以运用逆行节奏作为节奏发展手法。

（一）自由的逆行节奏

希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第一乐章，27—28小节、163—164小节，右手声部为逆分节奏，左手声部为顺分节奏，左右手节奏互为逆行（见例165）。

例 165:

（二）不可逆行节奏

不可逆行节奏是指原型节奏和逆行节奏的组合，呈横向对称的结构。这种节奏组合无论是原型或逆行，其节奏值的组合关系均相同。不可逆行节奏这种手技法是梅西安擅长使用的节奏技法之一，希纳斯特拉钢琴奏鸣曲中也有体现。

希纳斯特拉第二钢琴奏鸣曲第一乐章，56—58小节（见例166），正是对称节奏（不可逆行节奏）运用中轴扩展。

例 166:

此外希纳第一奏第三章 69—70 小节，也是不可逆行节奏（见例 167）。

例 167:

四、其它特殊节奏形态

(一) 左右手无规律交替节奏对位

这种左右手交替在听觉感知上是单声性的在视觉表象上则使纵向上两个层次的声部插空对位。这样可使整条旋律既具有横向水平意义,又具有垂直意义的二重性作用。

希纳斯特拉第二奏鸣曲第二乐章, 110—121 小节, 左右手交替连续八分音符半音进行, 形成锯齿型旋律外型的单旋律线, 同时左右手对位的间隔时值总在变化, 形成横向可动对位的现代对位(见例 168)。

例 168:

无间隔规律的左右手交替

(二) “随意”留白的节奏对位

这种手法的使用对于打破传统的节奏律动具有很明显的效果。

希纳斯特拉第一奏鸣曲第二乐章再现部, 167—182 小节, 左手八分音符连续进行, 右手与左手同步进行, 右手声部随意省去一些发音点, 并逐渐减少发音点数量, 类似于点描技法(见例 169)。

例 169:

右手发音点随意“留白”逐渐减少

168 *8^{va}*

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

第二节 复调技法

一、传统复调织体在音乐作品中的运用

复调音乐是多声部音乐的一种，与主调音乐相对应，曾在1750年以巴赫为代表的巴洛克时期达到过高峰，此后18世纪末逐渐转入主调音乐的发展阶段，20世纪又出现了复调音乐的复兴。1918年—1945年这一时期出现了新古典主义乐派，以斯特拉文斯基和欣德米特为代表的作曲家提出了“回到巴赫”的口号，同时这一时期也出现了以巴托克柯达伊为代表的新民族主义乐派，希纳斯特拉就是其中之一，与其它民族乐派不同，而是将传统民族音乐与现代作曲技法相结合。希纳斯特拉抓住了阿根廷伊比利亚民歌三个声部复调对位的特点进行衍生发展，在作品中经常使用各种类型的复调技法。他的三首钢琴奏鸣曲中的就有各种传统与现代复调技法的运用。

复调织体可分为“最正统的复调织体”、“主调化的复调处理”、“色彩复调”等三类，而“色彩复调”则又可以分为“微复调”、“宏复调”、“假复调”三种不同的类型。在本文所论及的三首奏鸣曲中主要就是运用了“最正统的复调织体”即“传统的复调织体”和“色彩复调”中的“微复调”两种类型¹¹。

（一）以模仿为基础的复调

相同的旋律（或动机）在不同声部相继出现，则构成“模仿”。在泛调性作品中，由于主音的游移，通过模仿复调的使用，使音乐材料得以发展，同时可以起到音乐动机的强化作用。在希纳斯特拉的第三奏鸣曲中和第一奏鸣曲第三乐章中就有模仿手法的体现。

希纳斯特拉第三钢琴奏鸣曲，1—9小节，左右手声部属于模仿手法，只不过音高上是自由模仿，节奏上是严格模仿（见例170）。

例 170：

¹¹林华《色彩复调》，载《中国音乐学》1986年第4期。

第三奏鸣曲 49—50 小节，左右手八度大和弦半音上行，左手声部由于晚右手一拍进入，进行下三全音关系的模仿。（见例 171）。

例 171:

（二）以对比为基础的复调

在复调音乐中，对比式复调是形式最为自由和丰富的一种。这种类型的复调，由于各声部间不存在模仿的关系，而是属于完全的对比关系，故只要在时间上存在先后关系，就可以认为是以对比为基础的复调。而其对比性往往是通过不同的节奏、不同的声部进行、不同的演奏法、不同的织体形态等表现出来。在希纳斯特拉的奏鸣曲中有很多这样的例子。

希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第三乐章，23—29 小节、40—47 小节，就是左右手声部对比式二声部进行（见例 172、例 173）。

例 172:

Example 173 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

例 173:

Example 174 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Pno.' and the second 'Pno.'. Both systems feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

(三) 复对位

第二奏鸣曲第三乐章中 95-99 小节, 每两小节为一个单位, 左右手声部八度复对位重复进行。(见例 174)。

例 174:

95 左右手分别平行八度进行

Example 174 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

二、微复调织体在作品中的运用

“微复调也被称为色彩复调, 其基本特征是用密集的音程和微对比的节奏排列成浓厚密集的复调结构, 创造整体声音音色的表现作用”。是被现代作曲家广

泛采用的一种创作手法,但无论就主体材料还是整体规模而言,它更多的是作为音乐作品横向发展过程中的一个组成部分,其自身很少形成一个独立完备的整体结构。“微复调织体结构,主要是通过各声部纵横距离的细密化处理,形成既弥漫而又静止的‘音响群落’,它更多地着眼于瞬息多变的‘总体印象性’色彩的局部营造”¹²。

希纳斯特拉第二奏鸣曲第二乐章,9—60小节、66—71小节、79—83小节,均使用了二声部微复调织体(见例175)。

例 175:

The image displays two systems of musical notation, each representing a two-voice micro-polyphonic texture. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems begin at measure 9. Each system consists of two staves. The upper staff of each system features a melodic line with eighth-note patterns and chromatic shifts. The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic complexity and chromatic movement. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves in each system, highlighting the intricate interplay between the voices.

¹² 林华《色彩复调》，载《中国音乐学》1986年第4期。

第三节 曲式结构

现代曲式结构更为复杂，作曲家按照自己的意图创作，使不同的曲式结构相互渗透，使之变异或自由化，从而产生了边缘曲式。这种边缘曲式有五种曲式结构组合原则：并列原则、再现原则、循环原则、奏鸣原则、套曲原则。若将曲式结构中的某几个原则结合使用，或可能在其内部的各种类型之间，产生中介性边缘曲式¹³。

希纳斯特拉钢琴奏鸣曲就属于这种边缘曲式类型，希纳斯特拉的奏鸣曲中除了第一首还有比较传统的曲式外，其余两首奏鸣曲都和传统曲式渐行渐远，虽命名为奏鸣曲，其实质上已不再是传统意义上的奏鸣曲式。第一钢琴奏鸣曲第一乐章是奏鸣原则曲式，第二、第三乐章则是再现原则曲式，第四乐章则是五部回旋曲式，总体还是符合奏鸣套曲形式的要求。第二奏鸣曲第一乐章由于中部插入了不同类型的舞曲和歌曲性质的乐段，因此是并列原则与再现原则结合的曲式，第二、第三乐章也都是再现原则曲式。第三首奏鸣曲曲式结构更具创新性，已接近于二部性的开放曲式。

以下是希纳斯特拉三首奏鸣曲的结构图示，从中也可观察出调中心的运动变化：

图 1：

¹³杨儒怀《音乐的分析与创作》第 744 页，人民音乐出版社，2003 年 9 月第 2 版。

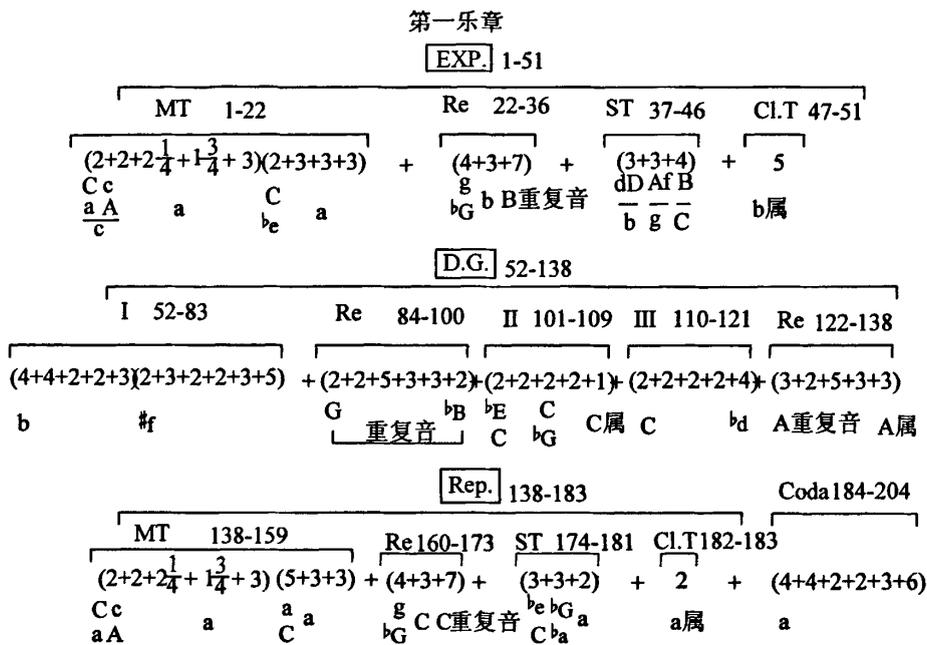


图 2:

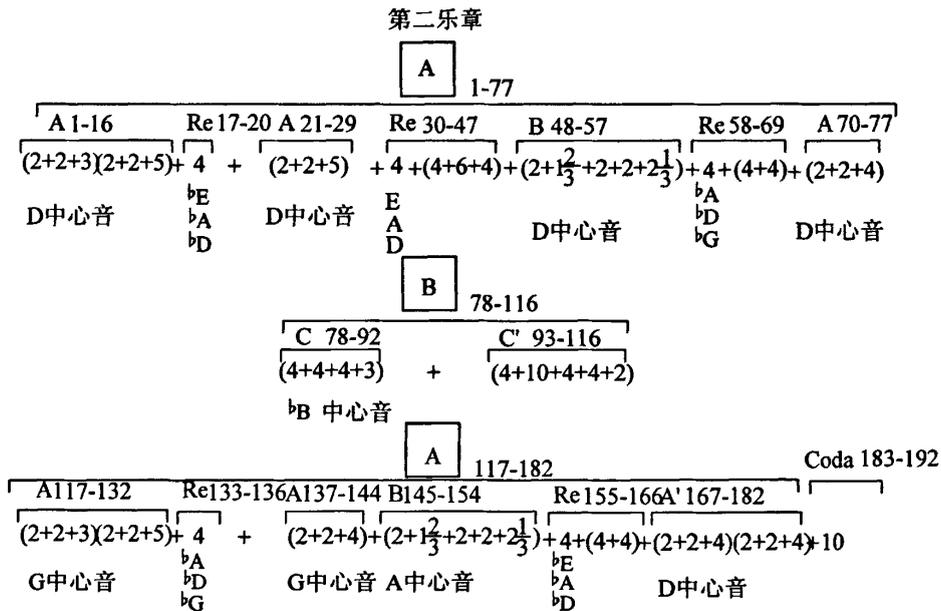


图 3:

第三乐章

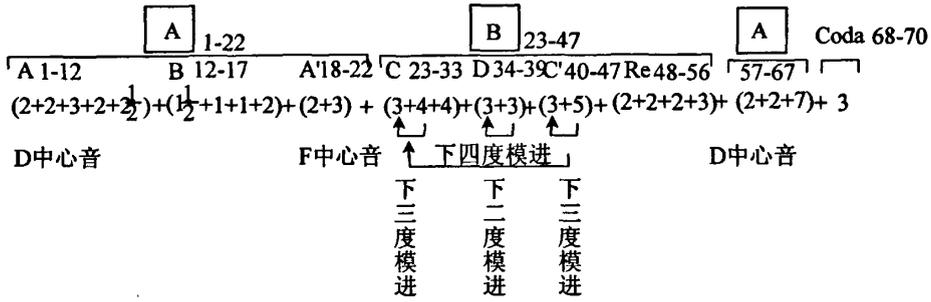


图 4:

第四乐章

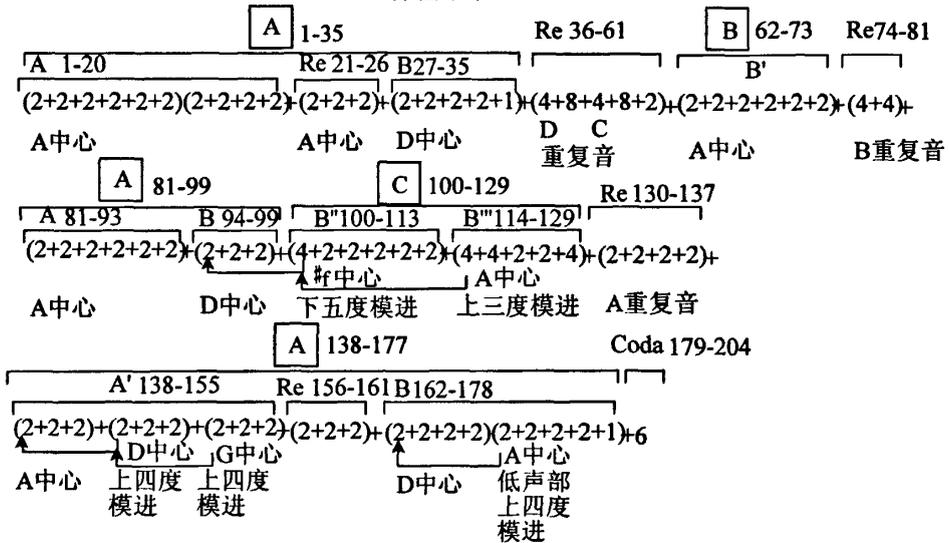


图 5:

第二钢琴奏鸣曲第一乐章

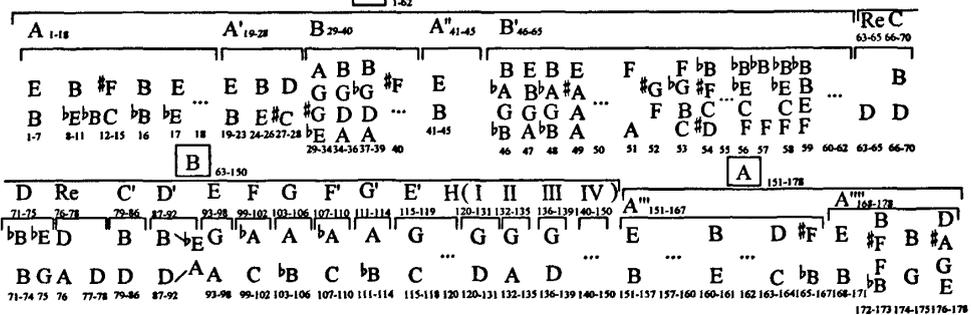


图 6:

第二钢琴奏鸣曲第二乐章

A 1-8	B(I II III IV) 9-60 61-94 95-109 110-122	A 123-129
D #D C #F A #D B bE	G—A— D A D A #D E D—E	
#D D G G B D #A #F bA—bB— #D bB #D bB D #D #D—	
1 2 3 4 5 6 7 8	9-94 95-109 110-122 123 124 125 126 127 128 129	

图 7:

第二奏鸣曲第三乐章

A 1-25	B 26-34	Re 35-41	Re C 42-56	C' 57-64
A G bE—D A G bE—D F G DAGA A #A E #G D D bA D bB				
B C B—A B C B—A B C B—A E bB B F C #G C C C F				
1-4 5 6 7 8-11 12-13 14 15 16 17-20 21-22 23 24 25 26 27 28 29 30-32 33 34 35 36-37 38 39-40 41-47 48-52 53 54-56 57-60 61-63 64				
	A 79-109			
D 65-78	A 79-100	B 101-109	Coda 110-118	
G #F F C A bE—D A bE—D A D A A G D A bB				
G G C bB B B—A B B—A B bA A A bA B B G				
65-69 70 71 72-73 74-76 77-78 79-82 83 84 85-88 89-90 91 92 93-96 97-99 100 101 102 103 104 105-107 108 109 110-111 112 113-118				

图 8:

第三奏鸣曲

A 1-41

A 1-11	B 12-25
$\flat G - C - G$ $\flat A - \flat D - G - D$ $B - \flat E - \flat A - D - A$ $\sharp F C F \sharp G \sharp F C$ $E - \sharp C - G \dots$ $E - \flat E - \flat A - D \dots$ $E - \sharp F - \flat B - \flat E - A \dots$ $F D \flat G F F \flat D$ <small>1-3 4 5-6 7 8-10 11 12 13-14 15 16 17-24 25</small>	

扩展 26-36	Re 37-41 B 42-45	A 46-48	Re 49-53
$\flat A G G F E$ $E F E \sharp F$ $\flat B \flat B \flat B G$ $\flat E - \flat A - D - A \dots$ $G - G - C$ $G \flat D \flat D \flat B \flat B D \flat B$ $D \sharp C \flat B B$ $E B E \flat G \flat B - \flat E - A - E - C$ $\flat G$ <small>26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37-39 40-41 42 43-44 45 46-48 49-53</small>			

B 42-107

B 54-59	A 59-62	扩展 63-74	A 75-76	C 77-80 Re B 83-84 Re 85-87 C 88-91
$F \dots F$ $\flat A - \flat D - G \dots$ $\sharp G A C B D$ $\flat D - \flat G \dots$ $B - E C \sharp F \sharp F B - E$ $\flat E - \flat E$ $\flat G \flat E - \flat A - D - A \dots$ $\sharp F \sharp D A \dots A$ $\sharp F \flat A - \flat D - G$ $\sharp G - D \sharp A \sharp A C \sharp G - D$ <small>54-56 57 58 59-60 61-62 63-66 67 68-69 70 71-73 74 75 76 77-80 81-82 83-84 85 86-87 88-91</small>				

D 92-103	E 104-107	Coda 108-113
$\flat B \flat B \flat B \flat B$ $G - C - D \flat B C G C - G C$ $\flat G C F B$ $\sharp A - \flat A C D C - D C$ <small>92-93 94 95-96 97 98-99 100 101-102 103 104-107 108 109 110 111 112 113</small>		

第四节 特殊作曲技法

希纳斯特拉之所以能成为二十世纪拉丁美洲重要作曲家，与其卓尔不群、独树一帜的创作手法有着密切关系，在他的钢琴奏鸣曲中，对称技法和黑白键对置运用尤为突出，对于他层次性的创作特点有很好的表现效果。并且希纳斯特拉在表现传统的印第安民间音乐方面也颇具匠心，将民族音乐元素进行提炼和再创造，达到了传统与现代的巧妙结合。

一、对称技法

(一) 对称和弦

对称和弦是以某音为轴，将和弦音同时向上与向下作对称排列。对称手法是希纳斯特拉擅用的技法之一，贯穿了三首奏鸣曲。

第一奏鸣曲第四乐章中 178 小节，高潮点处，作曲家用了 *sfff* 四乐章中最强的力度，左右手声部同时演奏两个对称结构的附加音四五度叠置和弦。右手声部是附加音下五上四度叠置和弦，左手声部是下四上五度叠置和弦（见例 176）。附加音四五度和弦又可看成是五度三音和弦与四度三音和弦的变为形式，因此附加音四五度和弦本身也可看成是对称结构的五度三音和弦或四度三音和弦的复合。

例 176:

第一奏鸣曲第四乐章中 61 小节，左右手也是对称和弦结构的附加音四五度叠置和弦，右手声部是附加音下五上四度叠置和弦，左手声部是附加音下四上五度叠置和弦（见例 177）。

例 177:

61

Piano

四度三音和弦
五度三音和弦

对称结构

五度三音和弦
四度三音和弦

第二奏鸣曲第一乐章中 39—40 小节、165—167 小节，右手声部下附加音七度音程，左手声部上附加音八度音程（见例 178）。左右手形成倒影对称二度附加音结构和弦。

例 178:

39

Piano

附加音八度和弦

对称结构

第一奏鸣曲第一乐章中 192—198 小节，右手声部下四上五度叠置和弦与左手声部下五上四度叠置和弦对称内缩反向进行（见例 179）。

例 179:

192

Piano

对称结构反向进行

四五度叠置和弦

五四度叠置和弦

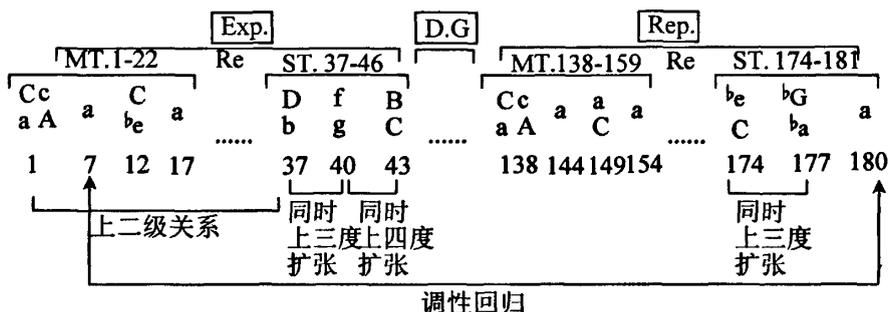
（二）调性布局上的对称

除了和弦对称，在调性布局上希纳斯特拉也经常使用对称手法。

第一乐章是奏鸣曲式结构，自然正副主题的调性运动变化是值得关注的，前面已经分析过正副主题具有大小调综合及调性对置的双调性特点，同时副主题经

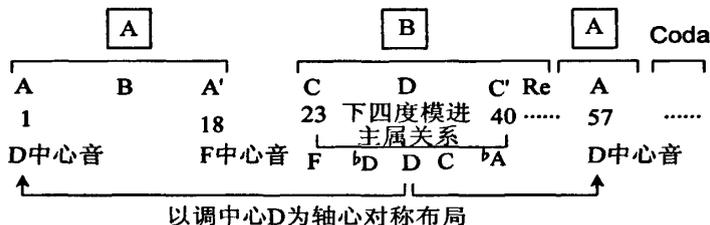
历的双调性转调，还具有对称扩张的特点，呈示部中的两次双调性转调，从上下叠置的D大调和b小调到f小调和g小调再到B大调和C大调，就是通过对双调性进行对称的上三度扩张和上四度扩张来实现的。再现部中副部主题经历一次双调性转调，也是将^be小调和C大调同时进行对称的上三度扩张到上下叠置的^bG大调和^ba小调。在双调性运动变化中使用对称扩张能加强音乐的张力和戏剧性对比的效果（见例180）。

例 180:



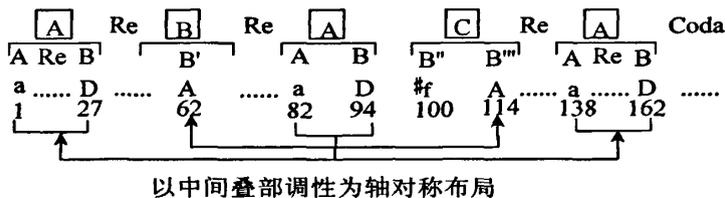
第三乐章和第四乐章的宏观结构上体现着潜调性的对称布局。第三乐章主要调中心为D，形成了以中部D为轴心的呈示部和再现部的对称布局（见例181）。

例 181:



第四乐章主要调中心为A，全曲以中间叠部调性为轴心，本别构成前后叠部和两个插部A大调的对称。回旋曲中两叠部调性的对称并不多见，这是在全曲结构上对潜调性的布局安排巧妙地运用对称手法（见例182）。

例 182:



二、黑白键对置

这也是希纳斯特拉尤其喜爱的一种手法,通过使用黑白键的对置来达到一种层次性、对比性和无调性的效果。

第二奏鸣曲第一乐章,93—98小节、115—118小节,左手声部五个升号的黑键音程连续进行,右手声部是无升降号的白键音程连续进行。形成黑白键对置。

第二奏鸣曲第二乐章,95—109小节,左手黑键和弦和右手白键和弦连续交替进行。形成黑白键对置。

第二奏鸣曲第三乐章,黑白键对置用得很频繁。1—4小节、8—11小节、17—20小节、36—37小节、79—82小节、85—88小节、93—96小节、113—118小节,左手白键和弦和右手黑键和弦连续交替进行。5小节、13小节、22小节,左手黑键音阶与右手白键音阶不同连音组合,但同时上行快速跑句。83小节、90小节、98小节,左手黑键与右手白键同时上行刮奏。30—32小节、39—40小节,右手白键和弦与左手黑键和弦形成对置。67—69小节,右手声部白键音程与左手声部黑键音程同时连续进行。74—76小节、105—107小节,右手白键和弦与左手黑键音程及附加音音程形成对比。(见例183—例188)

例 183:

右手白键音
对比
左手黑键音

例 184:

105

右手白键音

对比

左手黑键音

例 185:

5

10

7

9

8

例 186:

13

7

7

9

8

5

例 187:

22

9

9

7

7

7

例 188:

67

Piano

第三奏鸣曲，35 小节，右手白键刮奏及白键和弦与右手黑键刮奏及黑键和弦同时进行，形成对置。56—57 小节，两次黑白键对置，56 小节第一拍右手白

键左手黑键和弦同时形成对置,接着右手黑键与左手白键上行旋律跑句又形成对置。73 小节,右手白键平行三度音程上行音阶进行,左手黑键单音音节下行进行形成对置。94—99 小节,右手声部黑键音程与左手声部白键和弦形成对置。103—106 小节,右手白键和弦与左手黑键和弦连续震音演奏形成对比(见例 189—例 194)。

例 189

73 平行三度进行

Piano

gliss.
gliss.

Detailed description: This musical example shows two staves. The upper staff (treble clef) features a series of parallel triads moving upwards in a stepwise fashion, labeled '平行三度进行'. The lower staff (bass clef) features a descending sequence of single notes, labeled 'gliss.' and 'gliss.'. The piece is in 3/8 time.

例 190:

56 白键和弦 双重对比

Piano

黑键上行旋律

白键上行旋律

Detailed description: This example shows two staves. The upper staff (treble clef) contains white key chords and an ascending melody of white keys, labeled '白键和弦' and '白键上行旋律'. The lower staff (bass clef) contains black key chords and an ascending melody of black keys, labeled '黑键和弦' and '黑键上行旋律'. The piece is in 3/4 time.

例 191:

56

Pno.

7

Detailed description: This example is similar to Example 190, showing two staves. The upper staff (treble clef) contains white key chords and an ascending melody of white keys. The lower staff (bass clef) contains black key chords and an ascending melody of black keys. The piece is in 3/4 time.

例 192:

81

Piano

5

Detailed description: This example shows two staves. The upper staff (treble clef) contains white key chords and an ascending melody of white keys. The lower staff (bass clef) contains black key chords and an ascending melody of black keys. The piece is in 4/4 time.

例 193:

例 193 的乐谱展示了右手黑键音与左手白键音的对比。乐谱分为两个系统，上方系统标注为“Piano”，下方系统标注为“Pno.”。上方系统包含两个声部，上方声部标注为“右手黑键音”，下方声部标注为“对比”。下方系统包含两个声部，上方声部标注为“左手白键音”，下方声部标注为“对比”。乐谱从第 94 小节开始，展示了右手黑键音与左手白键音的对比。

例 194:

例 194 的乐谱展示了右手白键音与左手黑键音的对比。乐谱标注为“Piano”，从第 103 小节开始。上方声部标注为“右手白键音”，下方声部标注为“左手黑键音”。乐谱展示了右手白键音与左手黑键音的对比。

三、民族风格

作为一名民族主义音乐家，希纳斯特拉一直致力于推广阿根廷传统民族音乐，在作品中通过将一些有特色的传统民族音乐素材进行提炼和再创造，并且用现代手法将传统元素进行发展，使得其作品的民族风格独具特色。

(一) 舞步风格的节奏特点

Malambo (马兰波)

起源于西班牙，发源于阿根廷平原地带的一种踢踏舞蹈形式，这是一种富有竞争意味的舞台艺术种类，阳刚而且只适合男性跳的舞曲。意在证明自己高超的舞蹈技巧、无限的活力和灵敏的节奏感。这种舞蹈通常以快速的 6/8 拍形式出现，并且加以快速复杂的节奏。

在希纳斯特拉第一钢琴奏鸣曲第二乐章中就有这种舞步节奏的体现，希纳斯特拉发展了 malambo 节奏，抓住具有动力性、欢快的舞步节奏特点，将舞蹈中原始的特征和抽象的思想加以提炼，将六个等分八分音符为一个单位，以急板的速度持

续进行, 来象征高卓牧人舞动的脚步形象 (见例 195)。

例 195:

“malambo”的舞步节奏特点

快速流动的等分六音组

Karnavalito (卡尔那瓦里托)

这是印第安人古老的传统舞蹈, 广泛流传在安第斯山区和阿根廷北部, 这种舞蹈活泼欢快, 其舞步节奏主要特点是三音组的前八后十六的马蹄节奏型和等分节奏的组合, 具有典型南美洲音乐特征。

希纳斯特拉第二奏鸣曲第三乐章中就使用了这种节奏型动机在全曲中进行发展, 从而象征一种艾玛人舞蹈的形象 (见例 196)。

例 196:

1 “karnavalito”舞步节奏特点

(二) 传统民歌的旋律特点

wanka 瓦安卡

源自印第安原始部落的一种民歌类型, 是宗教祭祀, 节日典礼所用的音乐。印加人自称是太阳神的子孙, 因此瓦安卡被称为太阳神的颂歌。这种歌曲演唱形式为男低音独唱, 用单调的击鼓声作为伴奏, 旋律声部与伴奏声部交错进行, 无明显节拍重音和节奏律动, 旋律装饰性强, 多以环绕式或锯齿式在相对狭窄的音域内发展, 曲调忧郁, 五声性音调, 旋律多为下行。

希纳斯特拉第二奏鸣曲第一乐章中部 66—70 小节、79—86 小节就是这种民歌旋律的充分体现 (见例 197)。作曲家还在推向高潮的 120—131 小节, 还将这种民歌元素的音乐材料以不断提音区、加厚织体的形式进行发展。

例 197:

66 印第安民歌风格旋律

Harawi (哈拉维)

印加时期前哥伦比亚原始部落流行的一种五声性、情绪伤感、旋律优美的爱情歌曲。其主要特点是抑扬顿挫的音调，如诉如泣。

在第二奏鸣曲第二乐章中就有体现，希纳斯特拉用大量的装饰音来模仿人声抑扬顿挫的音调（见例 198）。

例 198：

装饰性旋律模仿民歌“harawi”抑扬顿挫的曲调

(三) 本土民间乐器的音调特点

Gita (吉它)

一种阿根廷安第斯山区常用的乐器,希纳斯特拉为了表现阿根廷的民族音乐特征,选择高卓牧人(牛仔)作为理想的民族形象,为此他用高卓牧人吉他琴弦上开放排列的和弦音所形成的一种明亮音响效果的和弦“E-A-d-g-b-e”作为象征性和弦,这也正好体现了第二种民族特征,阿根廷五声小调音阶“E-G-A-B-D”。在第一奏鸣曲第二乐章中就有体现,在尾声接近结束的时候,左手声部完整的出现了两次象征性和弦(见例 199)。

例 199:

poco cresc.
Ped. 希纳斯特拉象征性和弦“E-A-d-g-b-e”

第一奏鸣曲第一乐章中有阿根廷第二种民族特征,纯粹的印第安曲调,即五声小调音阶旋律的体现(见例 200)。

例 200:

阿根廷五声性小调旋律特点

Kena (克那)

这是阿根廷一种本土乐器,具有典型的地域特色,一般流行在安第斯山地和山间高原,是一种竖笛类吹奏乐器,音色甜美柔和,五声性结构特点。

第二奏鸣曲第一乐章中 71—75 小节就是模仿四“kena”合奏的乐段,作曲家特意用 ppp 来表现克那竖笛甜美柔和的音色。(见例 201)。

例 201:

71 模仿四支“kena”竖笛乐器的合奏乐段

Piano *ppp* *lontano e soave* *come kenas*

Pno.

结语

本文通过对希纳斯特拉《钢琴奏鸣曲》和声、调性、节奏、复调、曲式结构、民族风格等方面的分析研究,展示了希纳斯特拉在创作中将传统、民族和现代等因素进行结合的方式,以及介于调性音乐和无调性之间的泛调性作品特有的多样化表现力。正如一位音乐评论家所说的:“希纳斯特拉是第一位能在运用十二音体系和多重调性素材的同时从不失去歌唱性、诗意、丰富的情感及力量的作曲家”¹⁴。(出处)这句评论也说明了希纳斯特拉能够在二十世纪现代音乐作品与其受众面之间的距离不断加大的今天,他的作品仍然能以独特的魅力不断吸引着越来越多的听众的原因。

希纳斯特拉三首钢琴奏鸣曲,每个乐章都各有特色,第一奏鸣曲我们没有直接听到阿根廷民族音乐的声音,但通过阿根廷特有的舞步节奏和基于本土民歌音阶上构成的旋律,仍然可以感觉到无所不在的阿根廷民族性元素。第二奏鸣曲展现了一个更多修饰性的希纳斯特拉,仍然保持他独有的风格,增加了更复杂的和声、更庞大的发展部和更突出的节奏。第三奏鸣曲运用打击性的节奏、半音音束和不规则的律动,将高难度的钢琴技巧和音乐形象相结合的可能性发展到了极致。三首奏鸣曲材料统一,不仅保留了一些传统作曲技法,还自融入了不少现代作曲技法。不仅是现代音乐泛调性作品的典范,也是现代阿根廷民族音乐的代表。

通过对希纳斯特拉钢琴奏鸣曲的研究,我们将他的创作手法特点归纳为以下

¹⁴ 《Latin American Music Review》University of Texas press, Volum 15(1):1-31“late instrumental style”, year 1994

七点:

第一,希纳斯特拉对于打击乐节奏和音响效果的特别青睐。这种打击乐节奏主要体现在重复音手法上,第一奏鸣曲四个乐章分别用重复单音或音程的手法来实现每次的连接,而且这种重复音手法又很好的强调了那个被重复的中心音,因此又正好起到了音高调性的作用,这样通过重复音的移位和再现,形成了一条潜在的调中心发展链条,从而将乐曲连成一个整体,加强了乐曲的统一性。另外这种手法在他的《南美大草原》和《协奏变奏曲》中也有体现。

打击乐音响效果则体现在碰撞音响的大量使用上。希纳斯特拉为实现碰撞音响大量使用了单附加音、双附加音、三附加音和弦,以及音丛音块等,同时在第二奏鸣曲第一乐章和第二乐章中将二度和音发展到了极致,一个乐段整体附加音和弦等分进行,通过和弦结构内部附加音的不断微变实现整体和声音响效果上的变化。第三奏鸣曲中通过在固定音下方逐渐叠加二度音程从而形成不断扩大的音块和渐强的音响效果。希纳斯特拉还有一个特色就是利用复合音程及和弦实现多层次的二度碰撞音响,在三首奏鸣曲中有各种类型的复合音程和和弦,希纳斯特拉并不用高叠和弦来形成复合和弦,都是将相距大二度或小二度的两个音程或和弦进行并置形成的复合和弦,这样三度音程或三和弦的二度复合就会形成音丛和音块,四、五度或八度音程以及四五度叠置和弦的二度复合就会形成纵向上两个或三个层次的二度碰撞音响。

第二,希纳斯特拉对于对称手法也情有独钟,主要体现在和弦对称和调性对称方面。另外,纵向上的声部进行对称也是常用的手法,也就是左右手倒影进行或反向进行。另外这种手法在他的《奇妙美洲康塔塔》中也有体现。

第三,希纳斯特拉也喜用层次性的创作手法,这主要体现在双调性或多调性的纵向并置上,第一奏鸣曲和第二奏鸣曲的第一乐章都是纵向上两个层次调性并置,调名上形成三度关系,并且两个层次又分别都是平行三度音程的上下倒影进行,而且每层内部通过同级变化半音的并置使用又形成了同主音大小调的对置,这样无论从调性布局还是声部进行上都形成了纵向和横向上不同层次的对比。另外这种手法在他的《弦乐四重奏 no. 1》中也有体现。

层次性手法的另一方面体现在和声的平行进行上,希纳斯特拉三首奏鸣曲中运用了大量左右手平行音程、和弦同向或反向进行,起到很好的风格性、色彩性、

描绘性、表现性的作用。

此外,层次性手法还体现在左右手声部异调号对置以及黑白键对置手法上,第二奏鸣曲第一乐章中部就出现了四次异调号的对置乐段,第二奏鸣曲第三乐章中大量出现的左右手单音同向快速上行音阶跑句,以及左右手平行三、四度音程进行就是典型的黑白键对置。

第四,希纳斯特拉还喜用阿根廷特有的舞步节奏,如马兰波、加托、森巴等,希纳斯特拉抓住舞步动机的特征进行象征性的发展,形成特有的节奏形态,这在第一奏鸣曲第四乐章和第二奏鸣曲第三乐章中都有充分的体现。另外这种手法在他的早期作品中也有体现。

第五,希纳斯特拉对几种现代节奏手法特别偏爱,尤其体现在对交替节拍以及频繁变换的混合变拍子的运用上。此外,通过强音记号和跨小节连线造成非常规节拍重音,以及节奏交错对位,双节奏单元的对比和附加时值,以及自由逆行与不可逆行节奏也都是常用的手法。

第六,希纳斯特拉还喜用他所创造的特征和弦 E-A-d-g-b-e,这也是高卓牧人吉它琴弦上的开放排列的和弦音。作为阿根廷民族性的一种象征,这也是阿根廷五声小调音阶的一种组合 E-G-A-B-D。在第一奏鸣曲第三乐章中的上行音阶就体现了这种音调。另外,这种手法在他早期作品中都有体现。

第七,希纳斯特拉也喜欢运用传统和现代的复调手法进行创作,虽然创作的三首乐曲都是奏鸣曲,但第一奏鸣曲第三乐章中就运用了两处对比复调技法,第一奏鸣曲第四乐章中就运用了复对位技法,第三奏鸣曲开始的主题就运用了模仿复调技法,而且他的第一奏鸣曲第四乐章和第三奏鸣曲还运用了托卡塔的形式。第二奏鸣曲第二乐章中运用了微复调技法,可见希纳斯特拉喜欢在作品中将主调与复调手法结合使用。

以上七点虽是从三首奏鸣曲的研究中总结出的,但也可以窥斑见豹,可以看出希纳斯特拉如何将传统民间元素与现代技法巧妙结合的。由于三首钢琴奏鸣曲创作于不同时期,第一首和后两首有一些不同的创作特点,主要体现为以下四点:

第一,第一奏鸣曲附加音和弦运用很少,相对节制,但在第二奏鸣曲和第三奏鸣曲中逐渐增加了附加音和弦的使用频度。

第二,第一奏鸣曲的三和弦结构运用相对较多,而在第二和第三奏鸣曲中很

少见。

第三,第一奏鸣曲中基本还存在和声调性,但到第二和第三奏鸣曲中基本不存在和声调性了,取而代之更多使用的则是音高调性、旋律调性和持续音调性等。

第四,第一奏鸣曲四个乐章曲式结构相对传统,而且符合奏鸣套曲的要求,但第二和第三奏鸣曲已经突破了传统曲式结构,属于边缘曲式的范畴了。

通过以上四点变化,可以看出希纳斯特拉从“主观民族主义时期”向“新表现主义时期”的转变,这也充分说明了希纳斯特拉在不断超越自我,与时俱进,不断创新和突破自己的创作技法。

希纳斯特拉自己曾经说过这样一句话:“真正的创造者会利用所有的素材赋予作品卓越生命力¹⁵。”这句话同时也说明:一个创造者的真正创新演变,首先其实是超越自己!这三首钢琴奏鸣曲正有力地体现了他的这一创作理念。笔者希望通过本文的研究,除了能够在现代泛调性技法上提供参考和借鉴外,还能够对中国民族特色的现代作品的创作有所启示和借鉴。

参考文献

一、相关著作:

- [1]童忠良著《现代乐理教程》,湖南文艺出版社,2003年4月,第1版。
- [2]彭志敏著《新音乐作品分析教程》,湖南文艺出版社,2004年10月,第1版。
- [3]姚恒璐著《现代音乐分析方法教程》,湖南文艺出版社,2003年8月,第1版。
- [4]姚恒璐著《二十世纪作曲技法分析》,上海音乐出版社,2000年4月,第1版。
- [5]罗忠镕主编,杨八通副主编《现代音乐欣赏辞典》,高等教育出版社,1997年7月,第1版。
- [6]桑桐著《和声学教程》,上海音乐出版社,2001年5月,第1版。
- [7]杨儒怀著《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社,2003年9月第2版。
- [7]姜椿芳总编《中国大百科全书音乐·舞蹈卷》,中国大百科全书出版社,1989年4月第一版。

二、主要相关译著:

- [1]【奥地利】鲁道夫·雷蒂著,郑英烈译,《调性 无调性 泛调性》,人民音乐出版社

¹⁵ 《Latin American Music Review》 University of Texas press, Volum 6(1):80-84 “remembrance”, year1985

[M], 1992年8月, 第1版。

[2]【德国】瓦尔特·基泽勒著, 杨立青译, 《二十世纪音乐的和声技法》, 上海音乐学院出版社[M], 2006年10月, 第1版。

[3]【英国】肯尼迪、布尔恩著, 唐奇竞等译, 《牛津简明音乐词典》, 人民音乐出版社, 2002年9月, 第2版。

[3]尼·斯洛姆尼斯基, 吴佩华、顾连理译《拉丁美洲的音乐》, 人民音乐出版社, 1983年第1版。

三、相关外文资料:

[1]萨蒂主编《格罗夫音乐与音乐家辞典》, 牛津大学出版社, 2000年第7版, 希纳斯特拉条目。

[2]Journals《Latin American Music Review》edited by Robin Moore, University of Texas press.

四、主要相关论文:

[1]林华《色彩复调》载《中国音乐学》, 1986年第4期。

[2]徐向黎《传统与现代之间——简析吉纳斯特拉的钢琴组曲〈阿根廷舞曲〉》, 载沈阳音乐学院学报《乐府新声》, 2007年第3期。

[3]唐波《民族音乐素材与现代作曲技法的完美结合——浅析希纳斯特拉早期钢琴创作风格》, 载《音乐探索》, 2007年第3期。

[4]由熹《特立独行的创造者——阿根廷作曲家金那斯泰拉的钢琴创作》, 载《人民音乐》, 2008年第6期。

附录

《希纳斯特拉》，选自《格罗夫音乐与音乐家辞典》（郝梦译）

希纳斯特拉，阿尔贝托(1916年4月11日生于布宜诺斯艾利斯；1983年6月25日卒于日内瓦)。阿根廷作曲家。他一系列原创性的成就竖立了他20世纪美国作曲家的领军地位。1.生平 2.风格和作品

1.生平 希纳斯特拉·阿尔贝托出生于阿根廷，父母是加泰罗尼亚人和意大利后裔，希纳斯特拉很早就表现出了对音乐的热爱，在他七岁那年第一次接收了正规训练。五年后他考进威廉姆斯音乐学校学习，1935年以作曲金奖毕业。第二年他进入国际音乐学院，跟随帕尔玛·艾索斯学习和声，吉尔·琼斯学习对位，安德尔·琼斯学习作曲。1937年他迎来了一次千载难得的好机会，卡斯特罗·吉安琼斯在科隆恩剧院指挥了他的芭蕾舞剧《帕纳姆比》中一首管弦乐组曲的首演。当时还是个学生的希纳斯特拉就展示了一个具有热情活力节奏和辉煌交响配器的作品，为自己赢得了阿根廷重要作曲家的声誉。一年以后他完成了他在国际音乐学院的专业训练，并将《帕纳姆比》作为毕业作品提交，获得了专业作曲家文凭。

在他的完整芭蕾舞剧《帕纳姆比》1940年成功演出一年后，美国芭蕾舞剧《沙漠》的导演克尔斯坦·林考恩，又向他委约第二部舞蹈剧作品《埃斯坦西亚》(1941)。由于克尔斯坦的乐团已于1942年解散，因此这部芭蕾舞台剧的演出被推迟到十年以后，希纳斯特拉从《埃斯坦西亚》的总谱中提取出一部分管弦乐组曲，于在1943年演出，受到热烈欢迎。20世纪40年代又产生了一些相对短小的作品，如《马兰波》(1940)，《阿根廷流行歌曲》(1943)和《关于克里奥尔人“浮士德”的序曲》(1943)，这些都奠定了他具有娴熟技巧、动人音乐性的民族主义作曲家的地位。

他的教书生涯开始于1941年，那年他加入了国际音乐学院和马丁·萨国际军事学院的教师的队伍，那年12月11日他和摩西迪斯·托若完婚，并且和她拥有了两个孩子。这种阿根廷稳定的生活一直持续到1945年，由于希纳斯特拉支持了国民自由的请愿，庇隆政体强迫他辞去国际军事学院的职务。于是希纳斯特拉利用迦芬黑姆授予的权利（1942年获得但由于战争的原因推迟了）带全家去美国旅游，并从1945年12月一直呆到1947年3月。在美国期间他参观了茱

莉亚、哈佛、耶鲁、哥伦比亚和伊斯门音乐学校，并且听了由泛美国主义协会和作曲家联盟 NBC 管弦乐团演出他的作品。早在 1941 年他就认识了科普兰，并且从他那里受益匪浅，他参加了科普兰的“坦哥尔伍德”作曲课程，并且吸收了科普兰的创作风格，并且两人之间建立了亲密的私人友谊。1948 年，希纳斯特拉在阿根廷 ISCM 部门的建设中扮演了重要角色，并且被推选为音乐学院和拉·普拉塔国际大学戏剧艺术的主任。那年《弦乐四重奏 no. 1》成为他最有代表性的音乐代作品之一，这部作品将抽象的民间音乐元素融入其中，使传统结构原则和现代的作曲技巧相结合。1951 年，ISCM 选择了这部作品在法兰克福第 25 个国庆日上上演。这也意味着希纳斯特拉将要第一次去欧洲出访，在欧洲他出席了 UNESCO 国际音乐委员会的会议。这次演出之后他开始频繁出境，不断地接到 ISCM 安排的演出，包括 1953 年在奥斯陆的演出（钢琴奏鸣曲 no. 1），1956 年在斯德哥尔摩的演出（南美大草原 no. 3），1959 年在罗马的演出（弦乐四重奏 no. 2）和 1965 年在马德里的演出（博玛佐康塔塔）。

在阿根廷他与庇隆政府面之间有一些矛盾冲突。1952 年他被迫辞去拉·普拉塔大学的主任职务，直到庇隆政府被推翻的第二年 1956 年才复职。尽管这几年他的职业上遇到了很多困难，但他富有创造性的作品依旧大量涌现，并且他还创作了三部雄伟精湛的作品，《钢琴奏鸣曲 no. 1》（1952），《协奏变奏曲》（1953）和《南美大草原 no. 3》（1954），这些为他赢得了很大的知名度。虽然外面委约的任务缓解了一些他的财政紧张，但他仍旧需要创作电影音乐来维持他的开销。值得注意的是，这些电影音乐（1942—1958）都在庇隆前后（1946—1958）上映的，这充分说明了他在科普兰的影响下，将电影音乐的创作视为是一种重要的交流媒体。

1958 年，希纳斯特拉取得了在拉·普拉塔大学的教授之职，但是那年年底他又辞去了职务，主要是因为被叫去组织和指导阿根廷教堂大学音乐艺术和自然科学系。那里他被推选为主任（1958—1963），并开展了一系列现代音乐课程，有高级作曲、音乐学、严肃音乐和音乐教育课程。1958 年他创作了《弦乐四重奏 no. 2》，这部作品专门将他以前的风格进行了综合并且技术上也凸显了一些早期的序列音乐的端倪。茱莉亚首次公演的弦乐四重奏其喝彩可谓是第一届国际美国音乐节上的一个高潮。这次他的国际声望被正式确立。他的《钢琴协奏曲 no. 1》

和《奇妙美洲康塔塔》在第二国际美国音乐节上第一次出色的演出更巩固了他的艺术家地位。在此之后的创作几乎全部是委约。

1962年，在托库尔托迪泰大学成立了拉丁美洲高级音乐研究中心，希纳斯特拉应邀去发挥他的领导才能。随后的一年里他辞退了所有其它大学的工作，全身心投入到他的中心创建工作和音乐创作中。在他的指导之下（1963—1971）泰拉音乐中心进一步提高了高级作曲技术，并提供拉丁美洲年轻作曲家两年的奖学金去和著名的老师学习，这些老师包括科普兰、梅西安、克赛纳基斯、诺诺、达拉皮科拉。他这时期自己的音乐也被认为具有实验性。他的重要歌剧《唐罗德里戈》（1963—1964）结合了序列音乐、对称结构、微分音和延展的声音技巧。1966年2月22日，纽约歌剧团选择了这部作品作为在林肯中心纽约市歌剧院新增的演出节目，出色的表演征服了所有观众的心，取得了热烈反响，赢得了希纳斯特拉作为一名重要歌剧作曲家的声望。《唐罗德里戈》的大获成功，引发了华盛顿歌剧界对《博玛佐》（1966—1967）的呼求。它的首次演出获得了热烈的好评；但是中间直接的色情还是引起了强烈的争议。布宜诺斯艾利斯市政中心取消了歌剧的演出进程，被延迟到那年年底再演出，希纳斯特拉也答应拒绝上演他的作品直到禁令取消。

1969年伴随着婚姻危机情况的出现，他生命中一段艰苦的时期到来了，他和妻子分手了。精神上的痛苦让他无法工作，他被一大堆没有完成的任务压得喘不过气来，但是他的第三部歌剧，《比阿特丽克斯·森西》是个特例，和阿根廷大提琴家欧若拉·娜托拉长期密切的合作，激发了他的创造力让他按时完成了这部作品，并且准备计划在肯尼迪中心庆祝它新歌剧院的开幕典礼上首演。尽管它一开始难以被听众接受，但最终还是得到了很好的认可。1971年9月，他和欧若拉结婚，两人在瑞士永久定居。这让希纳斯特拉将所有的时间都投入到了创作中去。

在他最后的12年里，他创作了大量的作品，其中一些还颇具创新性，包括有里程碑意义的《格里高利式受难曲众唱段》（1974），其中一个很重要的部分是大提琴音乐。他死后还留下了大量未完成的委约作品，尽管他只完成了八分之七的交响音画《波波》（1975—1983），仍然算作是遗留下来的可演出的作品。希纳斯特拉曾是阿根廷高雅艺术国际学院（1957），巴西音乐学院（1958），美国艺术

科学学院(1965)和美国艺术与文字语言学院(1968)的教授。他也曾是耶鲁大学(1968)和教堂大学(1975)的名誉教授。1971年他曾获得阿根廷民族艺术贡献奖,并且1981年又获得过UNESCO国际音乐协会音乐奖。

2. 风格和作品

传统的研究将希纳斯特拉的创作分为三个风格时期:第一个时期是“客观民族主义时期”(1934—1947),这个时期他直接选用了阿根廷民间素材和传统调性技法;第二时期是“主观民族主义时期”(1947—1957),他创造提炼了一些音乐符号象征来形成阿根廷原始风格,第三个时期是“新表现主义时期”(1958—1983),这一时期他结合了超现实主义和十二音及一些前卫的技法。虽然希纳斯特拉在20世纪60年代自己划分的这三个时期,但是还是有大量他精心创作的晚期作品被排除在外。如果我们将没有出版的作品也算在内的话,他的第三个时期应该还包括花了他26年时间创作的几乎三十多部作品。而且仔细观察这些作品,可以反映出他晚期创作风格的变化越来越大。从《普诺人 no. 2〈向保罗·札赫尔致敬〉》开始(1976),希纳斯特拉采用了复杂的后序列主义技巧,来重新创造美国精神,正如体现在他对精选的本土文化遗产的继承中。这样就合理的增加了第四个时期“最后的综合”(1976—1983)这个特别的传统和创新相结合的时期。

尽管官方将希纳斯特拉的作品目录开始于芭蕾舞剧《帕纳姆比》,其实早在20世纪30年代就已经出现创作作品了。由于他对自己非常苛刻的自我批评态度,导致许多作品被他自己终止和毁掉了。根据萨琪尔·保罗档案最新的作品名录,他最初的一些手稿还保存着,仍有25部早期幸存作品没有算在内(克斯和翰德斯钦,25-7)。这些作品中,《高原印象》为长笛和弦乐四重奏而作(1934),最近被重新恢复,并成为他年轻风格的魅力作品的代表作。希纳斯特拉毫不掩饰他和印象主义的联系,这也预示着他后期的作品风格的成型,包括鲜明的民族主义风格和明确的地理区域(例如山间高原和安第斯山地)这些都是地域乐器种类的标志代表(最值得一提的是本土的克那,其中也涉及到长笛),这种通过现代的音乐动机发展创作的独一无二的音乐作品(这里,三个音组成的安第斯动机,被认为是一个开放的乐汇)

希纳斯特拉早期音乐风格是一个音乐编码体系,这也是19世纪晚期阿根廷作曲家用来表达他们民族特点的创作手法。这个体系中一些最有特点的元素是基

于本土音阶上构成的旋律,来源于阿根廷舞步风格的节奏,模仿惯用的吉它织体写作,基于比利亚民歌的三个声部复调对位,和声从两种模式的关系中提取出来。在希纳斯特拉之前,许多民族主义作曲家致力于创造基于阿根廷民歌元素的音乐动机,并且在他的最早期作品中也继续着这种传统,而且以钢琴独奏和歌曲为主要体裁。他的《阿根廷流行歌曲》综合了哀伤的催眠曲性质的森巴和猫舞的风格元素。他大胆的将这部作品的创作中借用后浪漫主义卡洛斯·罗普斯·巴卡多的声乐作品的音乐材料(1881-1948),为此他一直在精心收集这个人的作品,而且把“阿根廷流行歌曲”(1935)作为这部作品的标题。尽管希纳斯特拉早期的作品中只用传统的观念创作,但有些片段还是大胆应用了多调性的并置,无功能平行进行和不协和泛全音阶和声。

在希纳斯特拉最早的作品中在创造新技术符号来表达阿根廷音乐特征方面表现出了他超凡的能力。为了做这些,他从高卓牧人的传统文化中吸取灵感,喜欢用高卓牧人(牛仔)作为理想的民族象征。为了塑造这个形象,他发挥了丰富的想象力,并创造了一个和弦,这个和弦是用高卓牧人吉它琴弦上的开放排列曲调形成,形成了一种明亮空旷的效果。E-A-d-g-b-e,它象征着一种乐器的形象,正好也体现了第二种民族特征,作为阿根廷无声小调音阶的重新组合,E-G-A-B-D。

希纳斯特拉音乐材料结构的第二种有力特征是马兰波,一种富有竞争意味的舞台艺术种类,是高卓牧人在和对手挑战时,为证明自己的力量和活力而不断增加舞步的一种欢快的音乐形式。在希纳斯特拉之前,音乐艺术文化中很少有介绍malambo的,而且对阿根廷原始的民间模式在舞蹈艺术上表现形式上的兴趣更多于在音乐上的兴趣。然而对于他来说最重要的是舞蹈中的抽象思想和它的原始特征,并将其始终贯穿于它的创作之中。为了实现“马兰波”(被认为是西班牙舞蹈的一种),他抓住舞步动机的特征,用每个单位六个很快的震音,来象征一种高卓牧人舞动的脚步的形象。用这种方式,他有层次的编排设计不同类型的舞步节奏,如猫舞加托和森巴,并用固定音型的巴托克亚打击乐器不断加快和加强这种节奏的复杂性。

他的两个早期管弦乐作品,《埃斯坦西亚》和《关于克里奥尔人“浮士德”的序曲》,借用了的阿根廷传统的“高别斯科”舞蹈元素进行创作,这体现了阿

根廷民族音乐风格。《埃斯坦西亚》芭蕾舞剧将声乐艺术和选自阿根廷史诗马丁·菲尔若（1872）中的说话片段相结合。通过这些意味深长的诗句和芭蕾舞剧的情境相结合，深刻的唤起了人们的民族主义情感，同时也描绘了阿根廷潘帕斯大草原上日新月异的变化。高卓牧人音乐风格的充分展示（包括吉它和弦和马兰波）进一步加深了希纳斯特拉的民族主义表达，他想要的效果是创作中与其用民族元素进行综合不如多用召唤的力量和积累的效果。基于诗歌浮士德创作的《关于克里奥尔人“浮士德”的序曲》是一部大型作品（1866），他讲述了一个高卓牧人的迷路后的奇遇。希纳斯特拉在观看了在布宜诺斯艾利斯和一些在科隆恩剧院的《高诺德的浮士德》的演出并不觉得满意，为了突出这种戏剧性的场景，在高诺德的歌剧院演出时，加入了大量互相缠绕的阿根廷民间风格特征难忘的音乐片段；并且在表现高贝斯科的诗中，他将农村和城市的反差相并置，非常诙谐，这都是作曲家运用娴熟技巧和巧妙设计安排的结果。

在他的第二个风格时期，希纳斯特拉将精心设计的抽象音乐形式和完美精湛的技术相结合。在他的《弦乐四重奏 no. 1》和《钢琴奏鸣曲 no. 1》中，他将每个乐章发展成一个特殊的原型，这也是他一生为之探索的。一部作品的开篇总是双主题的奏鸣曲式乐章，由开始的动机产生旋律、和声并全面发展。他将第二乐章写成神秘的谐谑曲，发展了马兰波节奏，造成了一种很轻的转瞬即逝的效果。他用全音阶的马兰波作为结束，来平衡他有表现力的第三乐章的半音强度，他通过不断增加这种无规律的节拍形式和舞步律动，造成了一种超凡的动力效果。

希纳斯特拉通过加强他音乐中自由即兴来平衡他严格的结构，他的《南美大草原 no. 1》（1947）和《南美大草原 no. 2》（1950）都是具有副标题“狂想曲”特征并且衍生出独奏的华彩乐段。三个乐章的《南美大草原》和《协奏变奏曲》共享同一个表现力的旋律形态，对一个中心进行修饰时，用重复音和无规律的朗读式的节奏（例 1，大提琴）。这种音乐思想正好体现了他的“主观民族主义”的本质特征。这个主题自身完全是原创的，它体现了希纳斯特拉对本国语言特征的表现，同时狂想曲中的表现，也体现了他完全扎根于阿根廷传统。这段时期，他提炼了阿根廷民间音乐，将其转化作为一种象征性的精髓；他按照这种象征性的结构衍生出正式的功能。它赋予这种琶音式的开放和弦（例 1，竖琴）多重表现功能。当表现吉它的开放排列的琴弦时，就产生了这部作品的和声氛围。将 E

音高作为中心音，同时结合了这部作品的其它主要调中心 B、D、A、G。这样就在一个很长范围内，调性结构在横向上进行发展。

例1 《协奏变奏曲op.23》呈示部
Adagio molto espressivo ♩=56

CELLO

HARP

第二维也纳学校的作曲家们对于希纳斯特拉第三时期的创作适应十二音，起了深渊的影响。他的《奇妙美洲康塔塔》(1960)，为女高音和 53 件打击乐乐器而作，体现了威伯恩对他的影响。第四乐章是个回文结构，在到达一个十二音音束中心以后，重复前面的材料进行倒装再现。他模仿威伯恩用对称序列，第二个六度音阶是对第一个的倒装再现。三调性和小二度在横向进行中起主导作用，乐曲后部则更多的用前面的转位形式，大七度或小九度，结果形成一种点描主义的音响效果。但是希纳斯特拉自由的使用序列，他使用丰富的十二音音列和对歌剧的偏爱，又体现了贝尔格对他的影响。此外勋伯格也对他风格形成产生了影响，希纳斯特拉在《米莱纳》(1971)和《弦乐四重奏 no. 3》(1973)中运用音色旋律，并且他在最后的合唱里加入了女高音，自然的让人们联想到勋伯格的《弦乐四重奏 no. 2》。总的来说，表现主义主导着他这时期的审美观，同时也使他加深了对微分音音束、不确定性、多重性和不寻常的声音效果的喜爱。

他的三个歌剧描绘了一个残酷的、病态的世界，人们的生活中充满着暴力、奇异和痛苦，并且在《阿比特丽克斯·森西》里具体描写了乱伦、折磨、死刑和弑父等一些故事。希纳斯特拉巧妙地通过用相同的声音将这些戏剧性的情景结合起来，一般采用管弦乐，产生一种紧张的、戏剧化的效果。三个歌剧都用了无调性、序列音乐、微分音、空间效果和拓展的声音技巧，但是在他的音乐戏剧性情

境发展过程中，它们的使用方式又各不相同。第一部歌剧，《唐罗德里戈》有一个新构造的主和弦就备受瞩目。（希纳斯特拉，1964年；苏拉丝·俄土斯，1965年；奥莱果·萨拉丝，1967年；克斯，1980年）。它用了三种平衡的艺术，形成了对称的呈示部、展开部和结束部；每种艺术更进一步分化成三种感觉，而且仍保持在同样的戏剧化进程中。在《博玛佐》中，希纳斯特拉选择了三种内部层次，通过对“音束”（很多声音的集合），“云”（悬浮声音的变化）和“群星”（爆发的声音瀑布）的使用，开辟了一个新的领域。在《阿比特丽克斯·森西》中，他主要用对称的结构将乐曲分开，并且通过机遇性、偶然因素、音色和电影效果的丰富，加强了音乐——戏剧性和统一性。在他的《格里高利式受难曲众唱段》成功后，希纳斯特拉又策划了一部耶稣受难和死亡的故事的音乐剧，这部歌剧由四幕歌剧组成，巴拉巴是基于圣经的主题，并且依赖于连贯的音乐和各种艺术。但这个计划是他未完成的。

希纳斯特拉对戏剧的想象也激发了他大部分协奏曲的产生，他这个时期的创作，包括一部为竖琴而作的作品（1956—1965），一部为小提琴而作的作品（1963），两部为钢琴而作的作品（1961，1972）和两部为大提琴而作的作品（1968，rev，1977；1980—1981）。他在管弦乐法上出色的才华体现在他的小提琴协奏曲第二乐章中，在每分钟22拍广板的独奏片段中，充分显示了他“对纽约爱乐乐团独奏者的敬意”。他所有的协奏曲中，通过对第一乐章结构上的创新，来展示自己特别的艺术审美理念，他大胆的用谐谑曲作为首乐章，并且以辉煌的炫技或变奏结束，每个第一乐章都具有艰深的技术性和挑战性。他将现代的技术运用于传统意义上的协奏曲。他的作品成功与否和演奏者有着密切的关系。

在他第二次婚姻之后，他创造了全新的、抒情化的乐段来庆祝欧若拉作为他的新伴侣、合作者和演奏者。他放松了以前的戏剧作品中的那种严肃的程度，而转向新的释好，这其中包括他在加西亚洛卡（弦乐四重奏 no. 3 1973）和娜鲁达（合唱剧 1973）加入了优雅的诗歌。在《〈金光闪烁的朝霞〉变奏曲与托卡塔》（1980）和其他作品的剧目创作中总是强调一个单词“极光”（即“欧若拉”）。他将这种爱情的象征符号深深的注入他的大提琴创作中。在他的《大提琴奏鸣曲》（1979）的慢板乐章中，他抽取歌剧中暗示爱情的动机，并且配上一个表现力的旋律。希纳斯特拉也曾将单词“爱神丘比特”用在他的《弦乐四重奏 no. 3》中（例2）。

例2: 《大提琴和钢琴奏鸣曲op.49》第二乐章 第13小节

senza tempo



在他们第十个结婚纪念日上为欧若拉创作了《大提琴协奏曲 no. 2》。希纳斯特拉在改写早期奏鸣曲中加入了浪漫主义的色彩,其中相互交织隐藏着的大提琴主题来自勃拉姆斯的《钢琴协奏曲 no. 2》第三乐章,他将其改成全新的第一乐章。

希纳斯特拉最后阶段的创作综合了他以前所有的创作素材。除了《吉它奏鸣曲》(1976, rev, 1981),音乐上还意在表现高卓人外,其他作品都彻底告别了阿根廷民间音乐的模式并且将自己列入泛大陆的美国主义者的行列中。他在一次电视采访中解释说(Tan, 1984, p. 7):“我被卷入……一种变化正在悄悄发生着……对于美洲原始的玛雅文化,例如阿芝台克文化,印加文化正在进行着一种变格。这也影响着我的音乐创作,我觉得自己创作的已不是民族风格了,但是,作为一种超自然的、形而上的抽象精神,我所做的应该被认为是对古老的前美洲文化的一种重建和超越。”

他的《钢琴奏鸣曲 no. 2》显示了他在艺术审美突破的边缘徘徊着,预示着他对本土文化新的理解,并且后序列主义风格已渗透到他的音乐作品中,打击性的节奏,半音音束和不规则的律动。他的幻想曲《泼泼》,基于玛雅的神话故事,显示了他对“原始民族”旋律的综合和变化丰富的音色的创造上升到了一个新的台阶。这种“最后的综合”似乎又回到了他最初的作品《帕纳姆比》,这部作品同样结合了本土元素和激进的斯特拉文斯基的手法以及序列技巧。作为一个作曲家,希纳斯特拉喜欢用对称手法,并且在他生命的最后,他还是选择了回到自己最初的灵感源泉和审美趣味。

作品

(1) 戏剧:

1934—1937年, 芭蕾舞剧《帕南姆比》

1941年, 芭蕾舞剧《埃斯坦西亚》

1963—1964年, 歌剧《唐罗德里戈》

1966—1967年, 歌剧《博玛佐》

1971年, 《比阿特丽克斯·森西》

1977年, 《巴拉巴》

管弦乐作品

1935—1937年, 组曲《帕南姆比》

1936年, 《阿根廷协奏曲》

1941年, 组曲《埃斯坦西亚》

1942年, 《第一交响曲》

1943年, 《关于克里奥尔人“浮士德”的序曲》

1944年, 《第二交响曲》

1947年, 《奥扬泰》

1953年, 《协奏变奏曲》

1954年, 《南美大草原第三号》

1956—1965年, 《竖琴协奏曲》

1961年, 《第一钢琴协奏曲》

1963年, 《小提琴协奏曲》

1964年, 《〈唐罗德里戈〉交响曲》

1965年, 《弦乐协奏曲》

1966年, 组曲 选自《博玛佐》

1967年, 《交响练习曲》

1968年, 《第一大提琴协奏曲》

1972年, 《第二钢琴协奏曲》

1975—1983 年,《泼泼》

1976—1977 年,《卡萨尔斯主题变奏曲》

1980—1981 年,《第二大提琴协奏曲》

1979—1980 年,《尤比伦姆》

合唱与独唱作品

1937 年,《赶骡人康塔塔》

1938 年,《歌曲二首》

(土库曼歌曲)

1938 年,男声合唱《赞美诗》

1943 年,《阿根廷流行歌曲五首》

1943 年,《逗留的小时》

1946 年,《黑尔迷亚普罗菲塔雷蒙塔先》合唱

1960 年,《奇妙美洲康塔塔》

1964 年,《〈唐罗德里戈〉交响曲》

1964 年,《博玛佐康塔塔》

1970 年,合唱组曲选自《博玛佐》

1971 年,《米莱纳》

1973 年,《第三弦乐四重奏》

1973 年,《小夜曲》

1974 年,《格里高利式受难曲众唱段》歌手 3 名、男童合唱、合唱与乐队

室内乐与器乐独奏

1934 年,《儿童组曲》

1937 年,《阿根廷舞曲》

1938 年,《奏鸣曲》

1940 年,《三首小曲》

1940 年,《Malambo》

1944 年,《十二首美洲前奏曲》

- 1945年,《长笛、双簧管二重奏》
1946年,《克里奥尔人舞蹈组曲》
1947年,《南美大草原第一号》
1947年,《托卡塔》
1947年,《童趣主题回旋曲》
1948年,《第一弦乐四重奏》
1950年,《南美大草原第二号》
1952年,《钢琴奏鸣曲第一号》
1958年,《弦乐四重奏第二号》
1963年,《钢琴四重奏》
1973年,《弦乐四重奏第三号》
1973年,《普诺人第一号》
1976年,《普诺人第二号》
1976年,《奏鸣曲》
1979年,《大提琴奏鸣曲》
1980年,《炫耀》
1980年,管风琴《〈金光闪烁的朝霞〉变奏曲与托卡塔》
1981年,《钢琴奏鸣曲第二号》
1982年,《钢琴奏鸣曲第三号》

电影音乐

- 1942年, Malambo
1945年,《走进美国》
1949年,《出生自由》
1950年,《桥梁》
1952年,《法卡恩多》
1953年,《克里奥尔人的小马》
1954年,《安全的仆人》
1956年,《妇女谜》

1958年,《重要的沐浴艾伦》

1958年,《生活的春天》

配乐

1940年,《巴西里奥·麦卡萨多的礼物》

1941年,《生气的你捐赠克罗琳达》

1947年,《老种子》

1958年,《限制》

1960年,《玛利亚的心脏》

1961年,《巨大的多森拉》

著作

1964年,《关于唐罗德里戈》

1967年,《我为什么、是怎样创作〈博玛佐〉的》

1967年,《我个人的世界观》

1981年,《向贝拉·巴托克致敬》

后记

回首走过的二十多个春秋,不知有多少个夜晚,我在美妙的音乐中进入梦乡,又不知有多少个黎明,我在美妙的音乐中开始新的一天,多少次被激动人心的音乐会弄得彻夜难眠,又多少次为感人肺腑的音乐剧潸然泪下。自从我五岁开始学习音乐的那一天起,似乎就命中注定了我和音乐的缘分,每天再忙也一定要和钢琴说说话,我热爱音乐,我的生命也离不开音乐,虽然音乐的学习是条不归路,但我还是会义无反顾的走下去,因为前方总是有种莫名的力量在吸引着我。

莫扎特说过一句话:“学音乐的孩子不会变坏。”我感谢音乐对我情操上的陶冶和人格上的感化,并让我走进了武汉音乐学院作曲系这个学术殿堂。这里是一方音乐的净土,有着浓厚的学术氛围,老师们高质量的讲课,各种学术报告,络绎不绝精彩纷呈的音乐会等等,大量的信息在不断刺激着我,让我的视野又开拓了很多,从感性和理性上对音乐的理解都深入了不少。

转眼我就将要毕业了,自己也将成为一名音乐教师,回首过去的三年,首先我要特别感谢我的导师钱仁平教授,他严谨的学风和善良真诚的为人潜移默化地影响着我。在他严格的要求下,我的专业技能也得到了系统的训练,使我掌握了研究的方法和手段,并取得了一定的学术成果,也是在他的指导下得以使我的毕业论文能够顺利完成。与此同时,我还要感谢为我论文提出宝贵意见的张璟主任,以及无私提供我论文资料的郑英烈教授,除此之外,我还要感谢彭志敏院长、刘永平教授、周进博士等等以及系里诸多专家前辈们,他们精彩的讲课和讲座,无论是对我的专业学习还是为人处世方面都让我受益匪浅。在此一并致以真诚的谢意!

最后我还要感谢在我求学之路上每一位让我受益终生的老师,感谢所有给予我帮助的朋友们,以及默默支持我鼓励我的家人。这些都是我今后不断进取的动力。

“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”。我将带着母校对我的期望继续扬帆远航。

郝梦

2009年3月