

独创性声明

学位论文题目: 探析拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》

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: 罗霄艳 签字日期: 2014 年 5 月 4 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: 罗霄艳 导师签名: 丁绍斌

签字日期: 2014 年 5 月 4 日 签字日期: 2014 年 5 月 4 日

目 录



中文摘要	I
Abstract.....	III
绪 论	1
一、选题缘由	1
二、选题意义与价值	1
三、目前国内大致研究现状概况	2
四、本文的研究思路和方法	2
第一章 拉赫玛尼诺夫生平及音乐创作	3
第一节 生平及音乐创作历程	3
第二节 《第二钢琴奏鸣曲》的创作背景与相关简述	6
第二章 《第二钢琴奏鸣曲》核心音调的贯穿技法探究	9
第一节 《第二钢琴奏鸣曲》核心音调的表现形态	9
一、核心音调及其形成原因	9
二、核心音调在各个乐章中的表现形态	14
第二节 《第二奏鸣曲》核心音调的贯穿技法分析	40
一、核心音调重复技法的贯穿	40
二、核心音调在各乐章中的贯穿方式	46
第三章 拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》曲式结构	55
第一节 并列组合原则	59
第二节 再现组合原则	62
一、动力化再现	62
二、减缩再现	63
三、先缩减后扩充再现	63
四、综合性再现	64
第三节 边缘组合原则	65
一、中介性边缘曲式组合原则	65
二、套曲与单章组合原则的结合——套曲基础上的单章化	66
第四节 音乐陈述衍生结构特点	67
一、连句结构	67

二、诗句结构.....	67
三、散体结构.....	67
第四章 《第二钢琴奏鸣曲》织体写法中的复调因素与和声因素	69
第一节 《第二钢琴奏鸣曲》织体写法中的复调因素.....	69
一、织体运动间形成的对比性复调因素.....	69
二、隐伏复调因素.....	70
三、以核心音调变体在不同声部自由模仿的复调因素.....	71
四、复调与主调相结合的织体.....	71
第二节 《第二钢琴奏鸣曲》织体中的和声因素.....	72
一、一般色彩性进行.....	72
二、色彩性和弦序列.....	74
三、隐伏平滑声部.....	76
四、平行进行.....	76
五、混合调式的使用.....	78
结 语.....	81
参考文献.....	83
致 谢.....	87
附 录.....	89

探析拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》

音乐学专业 硕士研究生 罗雪艳

指导教师 张砦 副教授

中文摘要

拉赫玛尼诺夫是浪漫主义晚期的作曲家之一，也是二十世纪初俄罗斯音乐文化中的重要作曲家。拉赫玛尼诺夫一生中创作了两首钢琴奏鸣曲，第一首奏鸣曲（d小调 作品 28 号）于 1907 年创作完成。第二首钢琴奏鸣曲（b^b小调 作品 36 号）创作于 1913 年，与他的合唱交响曲《钟声》（作品 35 号）出自于同一时期。《第二钢琴奏鸣曲》一共三个版本，拉赫玛尼诺夫于 1931 年重新修订了这部作品，对其进行了更加严谨的整理与删减。

本文主要以拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》中的核心音调贯穿原则及本体的曲式结构、部分复调及和声因素的简要分析来阐述这部大型奏鸣曲的特点。

本文由绪论、正文、结语三部分组成，正文分为四章。

文章首先简要介绍作曲家生平、音乐创作总体风格及《第二钢琴奏鸣曲》的创作背景；其次概述了“贯穿原则”、“核心音调”及形成原因，对《第二钢琴奏鸣曲》核心音调材料及其在作品的整体与局部中的表现形态进行具体分析并呈现；第三归纳总结出核心音调的贯穿技法及在作品的各乐章中的几种贯穿方式；最后将《第二钢琴奏鸣曲》作品本体进行简要分析与概括：以曲式组合原则为手段对其整体与局部的曲式结构特点进行归纳总结；作品织体中的部分复调与和声因素作了简略分析。全文总体从两个大的角度——重点探究作品“核心音调”的贯穿原则与技法特点，其次是对作品本体（即曲式结构、织体中的部分复调与和声因素特点）做了简要分析。以核心音调探究为主，作品的本体分析为辅探析了拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》的创作技法与特点。

关键词：拉赫玛尼诺夫；第二钢琴奏鸣曲；核心音调；本体分析；创作特点

Analysis of Rachmaninoff "Second Piano Sonata"

The music and dance specialty postgraduate Luo xueyan

Supervisor: associate professor Zhang Bei

Abstract

Rachmaninoff is one of the composers of the romantic period in early twentieth Century, is a Russian music culture important composers. Rachmaninoff had created a total of two Piano Sonatas, the first Sonata (D minor Op. 28) completed in 1907 creation. The Second Piano Sonata (b^b minor Op. 36 No.) was created in 1913, and his choral symphony "bell" (op. 35) from the same period. "Second Piano Sonata" a total of three versions, Rachmaninoff in 1931 revised the work, carries on the reorganization and cut more rigorous.

This paper mainly Rachmaninoff "Second Piano Sonata core tones music" in multidimensional elaborate throughout this large Sonata characteristic analysis of principles and ontology.

This paper consists of introduction, body, conclusion of three parts, the text is divided into four chapters.

This paper firstly gives a brief introduction of the composer's life, music creation and the overall style of "Second Piano Sonata" creative background; then summarizes "principle, through the" core "tone" and the causes of formation, followed by the analysis and presentation of "Second Piano Sonata" core tones material and its performance in the whole and local works in form; third summarized the core tones through techniques; finally, "Second Piano Sonata" works ontology analysis and generalization to general: to form combination principle for its musical structure characteristics summarized; works weave part polyphony and harmony factors in the preliminary analysis is made. This paper from the two large angle -- focusing on the works of "core tones" through the principle and technique characteristics, followed by the works of musical structure, texture in the works of Polyphony and harmony factors of general analysis. At the core of tone inquiry based ontology, works generally

supplemented by analysis of Rachmaninoff "Second Piano Sonata" composing techniques and characteristics of.

Keywords: Rachmaninoff; Second Piano Sonatas; core tones; ontology analysis; creative characteristics

绪论

一、选题缘由

首先是出于对作曲家与俄罗斯音乐的喜爱，将对该作品的探析作为一个起点，去深入的了解作曲家及其作品的技法特点，逐步拓展作品量来熟知他的音乐风格，并逐步深入接触其他优秀的俄罗斯作曲家及他们的作品，进而更深入地认识俄罗斯音乐文化。

第二，作为学习作曲技术理论的一名学生，选择浪漫晚期的拉赫玛尼诺夫的作品，也是从研究传统风格音乐到近现代音乐的一个过渡。

第三、选择目标锁定为《第二钢琴奏鸣曲》，是因相对于作曲家其他备受喜爱和重视的优秀作品而言，这部作品相对不太讨大众的喜爱和学者的重视；在搜集作曲家相关资料的过程中发现对于这部作品研究的资料很少，并在有限的这些资料中发现对它的评论是多元化的，也是富有很多争议的。

第四、笔者希望通过探索分析《第二钢琴奏鸣曲》的（部分）音乐特点并试图论证其评论、寻找争议缘由。

最后，笔者希望通过探析这部作品来汲取作品中独特而优秀的创作技法，希望对今后的音乐创作活动起到一定的借鉴和参考作用。

二、选题意义与价值

笔者在搜集拉赫玛尼诺夫相关资料过程中发现：对拉赫玛尼诺夫的研究主要聚焦于他的大家已耳熟能详的协奏曲、练习曲、前奏曲还有交响曲等上，而《第二钢琴奏鸣曲》相关的研究资料非常少。从创作手法与作品特色进行系统的分析和研究有很大的探索空间，也对自己的研究能力有一定挑战。

拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》总共有三个版本，分别为1913年原始版，1931年修订版和钢琴演奏家霍洛维茨结合前两个版本的改编版。对这首奏鸣曲的褒奖或者消极的评判有很多声音。为何这部作品无法同他的大型作品（如钢琴协奏曲、交响曲等）或是小型钢琴作品（如音画练习曲、前奏曲等）那样深入人心呢？这需要作为学习者的我们去探掘它，不断地认识它。笔者希望通过自己所学专业知识和作曲技法的角度和方式去探究其背后的缘由。

在搜集拉赫玛尼诺夫钢琴奏鸣曲曲谱和音像资料的过程中笔者发现有关论文库里对其相关的研究资料非常少，就目前国内有限的资料来看，对于创作手法与作品特色进行系统的分析和研究方面有很大的挖掘空间。

三、目前国内大致研究现状概况

由于客观条件受限，笔者无法收集到很丰富的国外研究资料和文献。从国内的研究资料来看，有关拉赫玛尼诺夫的文献资料不少。较多载于音乐史、音乐欣赏和传记领域，这些文献多为拉赫玛尼诺夫的生平介绍，或介绍他最知名的音乐作品的风格。在其钢琴作品的研究中，钢琴协奏曲、前奏曲、音画练习曲方面资料稍多，且大多是简单介绍其音乐风格特点，重点在演奏技法方面进行分析和探索。系统研究拉赫玛尼诺夫的和声技法的著作有2002年出版的华萃康的《拉赫玛尼诺夫的和声技法》。（如今已停止出版，原因不详，故很难找到完整的版本。笔者只能通过华萃康先生之前陆续发表的论文中对有关拉赫玛尼诺夫的和声技法有所粗浅的了解。）

目前国内就拉赫玛尼诺夫钢琴奏鸣曲作为研究对象的研究资料非常少，硕博论文直接以他的奏鸣曲为题的目前为止主要有两篇，一篇是2009年陕西师范大学卢婷的硕士论文《关于拉赫玛尼诺夫〈浮士德钢琴奏鸣曲〉的创作研究》，主要论述了浮士德钢琴奏鸣曲（即第一首钢琴奏鸣曲）的创作技法特征和艺术特征、美学意义。还有一篇是2011年上海师范大学谢蕴智的硕士毕业论文《拉赫玛尼诺夫第二钢琴奏鸣曲的分析与演绎》，作者对奏鸣曲本体进行了粗略的分析，重点放在钢琴演奏技法方面的研究和论述，而以作曲技术理论的角度对其研究就稍浅显了些，且合理性有待商榷，其中对本体分析得出的结论性观点有待考究。

四、本文的研究思路和方法

本人在前人的研究基础上，以音乐学和文献学的研究方法为前提，运用作曲技法分析为主要研究手段，结合自己的专业方向来探析拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》的创作特点，并以熟悉作曲家其他作品为辅。文章首先简要介绍作曲家生平、音乐创作总体风格及《第二钢琴奏鸣曲》的创作背景；然后概述“贯穿原则”、“核心音调”及形成原因，其次是对《第二钢琴奏鸣曲》核心音调材料及其在作品的整体与局部中的表现形态进行分析；第三归纳总结出核心音调的贯穿技法；最后将《第二钢琴奏鸣曲》作品本体（即作品曲式结构、织体中的部分复调与和声因素特点）的简要分析与概括¹；全文总体从两个大的角度——重点探究本作品“核心音调”的贯穿原则与技法特点，其次是对作品曲式结构、织体中的部分复调与和声因素特点作简略分析，以核心音调探究为主，作品本体分析为辅探析了拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》的创作技法与特点。

¹ 和声因素的分析主要参照华萃康老师的《拉赫玛尼诺夫的和声技法》为指南和基础。

第一章 拉赫玛尼诺夫生平及音乐创作

第一节 生平及音乐创作历程

俄罗斯作曲家、钢琴家、指挥家谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫在 1873 年 4 月 1 日生于诺夫葛罗德省奥涅格村一个贵族家庭里。四岁起，小拉赫玛尼诺夫开始学习钢琴，十岁时进彼得堡音乐学院；12 岁时（1885 年）到莫斯科音乐学院才开始认真学习钢琴和作曲，1891 和 1892 年先后在这两个班上毕业时因成绩优异，曾获得金质大奖。拉赫玛尼诺夫在学校期间已经写出头一批作品，包括《第一钢琴协奏曲》和《青年交响曲》等，他的毕业作品——独幕歌剧《阿列科》，受到当时以阿连斯基和塔涅耶夫为首的考试委员会很高的评价。

音乐学院毕业后，拉赫玛尼诺夫已开始跻身于俄罗斯第一流青年作曲家之列，他悉心研究俄罗斯民间艺术和古典作曲家的创作，相继又有一批器乐和声乐作品问世。但是在 1895 年，当他的《第一交响曲》因作品本身不够成熟而上演失败，使作者感到极度失望，他的创作一度陷入低潮，若干年间没有写出一部完整的大型作品。不过这个时候，他的活动转入其他领域，他开始教授音乐课，还应莫斯科一家私营剧院的邀请担任歌剧指挥。九十年代末，他结识了契诃夫、列夫·托尔斯泰和高尔基，他同俄罗斯著名歌唱家夏里亚宾的悠久而亲密的友谊，也是这个时候开始的。1899 年，拉赫玛尼诺夫第一次出国旅行演奏，初步奠定了作为一个钢琴家的世界声誉。

1900—1901 年，拉赫玛尼诺夫的一部著名的《第二钢琴协奏曲》的问世，标志着他的创作繁荣时期的开始。他在这个时候写出的作品，反映了第一次俄国革命（1905 年革命）前夕社会意识的蓬勃高涨；他的音乐充满了真诚的激情、生动直接的抒情感受以及丰富多彩的旋律，同时也加强了豪迈、英勇的因素。1904—1906 年，他担任莫斯科大剧院常任指挥。如果说九十年代他在私营剧院的指挥实践，还只是他在指挥艺术方面的锻炼阶段的话，如今在大剧院，他却已经称得上一位完全成熟的指挥大师。他指挥格林卡和柴可夫斯基的一些歌剧，也亲自指挥他自己新写的两部歌剧——《吝啬的骑士》和《弗兰切斯卡·达·里米尼》（当时已享有盛名的天才歌唱家夏里亚宾参加演出），这些演出成为当时音乐社会的重大事件，而且被奉为后世遵循的典范。

1906 年春，拉赫玛尼诺夫离开大剧院工作，先到佛罗伦萨，然后全家在德累斯顿居住三年。在革命失败后的反动统治期间，现代派艺术思潮在俄国艺术中有很大的发展，但在这时，拉赫玛尼诺夫依然捍卫和继承古典传统，创作出大量的

作品，为俄罗斯音乐文化作出了巨大贡献。他在德累斯顿时期最重要的作品，要算是他的《第二交响曲》（1906—1907年）。1909年春，他回到莫斯科。在此之后一段时期，他又陆续创作出《第三钢琴协奏曲》（1909年）、《钢琴前奏曲集》（1910年）和其他一些钢琴作品，但在那个时候，反动统治下的那种令人窒息的气氛，显然在他的创作中也有所流露，颓废派艺术的消极情绪，对他的创作开始有所影响²——他以比利时象征主义作家梅特林克（M·Maeterlinck, 1862—1949）的剧本为题材创作的歌剧《蒙娜·曼娜》（只写了一幕），根据瑞士象征主义画家彪克林（A·Bocklin, 1827—1901）的同名画作创作的交响诗《死之岛》（1909年），取材于美国作家艾伦·坡（E·Allan Poe, 1809—1849）的诗作谱写的合唱交响曲《钟》（1913，同年也创作了《第二钢琴奏鸣曲》），以及俄罗斯一些象征主义诗人如索罗库普（1863—1927）和巴尔蒙特（1867—1943）的诗句创作的最后一组浪漫曲（作品第38号），都反映出了一种阴郁、悲观的情绪，具有印象主义的印记³。于此同时，他的钢琴演奏和指挥活动却特别频繁而富有成果，他在钢琴演奏中善于把它对作品构思的理解清楚地传达给听者，他不但以洋溢着感人至深的热情、饱满的力量和贯穿着抒情性的演奏，感染着听众的心弦，而且更重要的是他首先为听者创造出一种完整、深刻、鲜明和易于把握的艺术形象。作为交响音乐会的指挥，他在当时也被誉为柴可夫斯基的《第四交响曲》、《第五交响曲》和鲍罗丁的《勇士交响曲》的最好解释者⁴。

1909年夏天，拉赫玛尼诺夫回到了他心爱的伊万诺夫卡庄园休假。一边在庄园里干农活一边专心地为之后的音乐会做积极的准备。在此期间，他创作出了著名的《第三钢琴协奏曲》，比起《第二钢琴奏鸣曲》，这部作品流传速度较慢，因其钢琴演奏部分演奏技巧颇高，令人望而却步。这部作品是献给波兰钢琴家约瑟夫·霍夫曼的，这位在钢琴方面有着极高的造诣的钢琴家赢得了拉赫玛尼诺夫的钦佩与赞赏。但遗憾的是霍夫曼始终未曾演奏过这部作品。而霍洛维茨对这部作品的诠释赢得了拉赫玛尼诺夫极高的评价。随着拉赫玛尼诺夫的声誉蒸蒸日上，到1910年的时候，他早已是莫斯科音乐界的泰斗级人物了。他身兼数职，忙于各种事务。

1912年终，拉赫玛尼诺夫决定挂棒歇息，摆脱折磨人的例行琐事。他决定和家人一起动身体假一个月。1913年初，携带家人去罗马度假，享受着罗马钟楼的钟声和皮卡丘山峰的景色。假期结束时情况不太好，他的两个女儿都生了重病，因而先回到了柏林，不久又回到了伊万诺夫卡，这已是1913年夏天。然而这些没

² 杨民望《世界名曲欣赏·德俄部分》[M]上海音乐出版社1991年三月第1版第690页

³ 同前。

⁴ 同前。

有影响到他的创作。在此期间，使得两部新的总谱产生，即著名的合唱交响曲《钟声》和《第二钢琴奏鸣曲》。

1917年，当爆发二月革命时，拉赫曼尼诺夫持着同情的态度，他把自己的一次音乐会收入捐献给军队。但是，他不理解伟大的十月社会主义革命，因此，当苏维埃政权刚一建立，他便离开祖国，先到瑞典，然后定居美国，在那里度过他一生中最后二十五年的生活。在背井离乡的条件下，他只是忙于狂热的音乐会演奏活动，在创作方面却经历着一场危机，很长时间没有写过一部作品。只是到二十年代后期，才断断续续地写出他的《第四钢琴协奏曲》（1928年）、《科雷利主题钢琴变奏曲》（1932年）、《帕格尼尼主题狂想曲》（1934年）、《第三交响曲》（1935—1936年）和《交响舞曲》（1940年）。拉赫玛尼诺夫曾特别强调指出，他的所有后期作品都以各种不同的形式，采用中世纪天主教的歌调《愤怒的日子》（Dies irea），这个歌调在十九、二十世纪许多作曲家常常用来作为死亡的严肃和神秘的象征，拉赫玛尼诺夫同样也用来体现一种命运不可避免的结局的思想。他在远离祖国的岁月里，时常怀有孤独和寂寞的心情；他经常阅读俄罗斯古典文学作品，阅读苏联出版的音乐书籍，对涉及他所热爱的俄罗斯作曲家如柴可夫斯基、鲍罗丁和塔涅耶夫等人的论述特别感兴趣，当他听到苏联电台广播他的作品时，感到格外高兴和感动。在卫国战争期间，拉赫玛尼诺夫也表现出他的爱国主义热情，他举行许多专场音乐会，募款捐赠苏联军队。

拉赫玛尼诺夫一生奔波操劳，过多的音乐会也使他的体力透支。在30年代的时候，他就不时感到身体不适，为此也进行了多次疗养，他经常处于虚弱劳累的状态。在1943年2月最后一场音乐会上，他完全依靠艺术家的责任感支撑到了最后一秒。拉赫玛尼诺夫的病况持续恶化，很快进入垂危状态，1943年3月28日，这位伟大的音乐家停止了呼吸。出于爱国情感的拉赫玛尼诺夫在遗嘱中希望将自己葬在俄罗斯的名人公墓，但因国籍的变更而未能如愿。

拉赫玛尼诺夫力图在音乐中表现一个忠实真挚的普通人的思想感情，竭力探求让所有人都易于理解的一种方式，从这一方面来说，他可以说是柴可夫斯基的直接继承者。他的音乐时常具有幻想和悲剧性的哀伤等因素，时常留下一种内心悲剧的不可磨灭的痕迹，这样深刻地抒情性和戏剧性也是使他的作品接近于柴可夫斯基的地方。所不同者，拉赫玛尼诺夫作品的内容更加狭窄，往往局限于抒发个人内心的精神体验，但表现十分动人而富有诗意⁵。

他的音乐除了着重体现悲剧的因素以外，有时也以磅礴的力量讴歌幸福、赞颂祖国大自然风貌，精心刻画出一些令人心旷神怡的安谧、宁静的形象。拉赫玛尼诺夫的音乐充满了美妙的旋律，在他的同时代人当中，他是一位天才的旋律作

⁵ 同前。

家；他的旋律写作同俄罗斯民歌中的悠扬歌曲有着密切的联系。他的作品还以和声语言和复调手法之丰富见长⁶。所有这些，都是拉赫玛尼诺夫的音乐具有如此感人的力量所在。

第二节 《第二钢琴奏鸣曲》的创作背景与相关简述

1912 年秋，拉赫玛尼诺夫在莫斯科交响乐新一届音乐季系列音乐会中担任指挥。几个星期的指挥让他疲惫不堪。这段时期俄国政治上也发生了很多事件，反动政府镇压革命，引起不少工人起来罢工，矿工被遭大屠杀，而引起的反抗斗争。布尔什维克在列宁的领导下，成立了坚强团结的政党。战争有一触即发的趋势，拉赫玛尼诺夫十分担忧，他感到有离开的必要，这年 12 月初，他带着全家出了国。他们在柏林稍停后便去了瑞士。在那里休息了一个月，拉赫玛尼诺夫的身体健康恢复得不错，可是两个女儿患了伤寒。为了治病，全家返回柏林，不久，又回到伊瓦诺夫卡，这时已是 1913 年的夏天。拉赫玛尼诺夫将他在罗马开始创作的合唱交响《钟声》（作品第 35 号）重新捡了起来，包括总谱全部完成于 7 月 27 日。之后便又创作出《第二钢琴奏鸣曲》。合唱交响曲《钟声》首演后，他便回到莫斯科为新创作的《第二钢琴奏鸣曲》做首次公演的准备，日期定于 12 月 3 日。这部作品是献给他少年时代的同窗好友马特维·普雷斯曼（Matvei Pressman）⁷。

对于这部作品不乏一些争议之声和多元化的评论。在当时拉赫玛尼诺夫完成了《第二钢琴奏鸣曲》之后，紧接着，开始了音乐会巡演。在华沙演出了他的第二钢琴协奏曲之后，一位评论家指出了一个连拉赫玛尼诺夫都已经痛苦发现的事实：“很悲哀的是，拉赫玛尼诺夫对其曲目没有新意这是他第四次在此演奏第二钢琴协奏曲”。卡拉蒂金在《言语》（Rech）中评论他的独奏会，不大欣赏；在这位评论对于穆索尔斯基以及现代作曲家（雷格、德彪西、斯克里亚宾和斯特拉文斯基）充满精力的角逐上，它似乎必须去与柴可夫斯基——拉赫玛尼诺夫的“性质意向”作对立⁸。他对拉赫玛尼诺夫进行了严厉而苛刻的评论，但却对同期完成的《第二钢琴奏鸣曲》的评论有所保留并给予了一定的肯定，其这样论述到：相较来说，曲目当中最成功的是他巧妙改编歌曲《丁香花》的钢琴作品以及他的新奏鸣曲（这

⁶ 同前。

⁷ 在拉赫玛尼诺夫少年时期，他的姑妈将其交给师承杜布克和亨赛尔特的新老师慈威列夫（Nikolai Zverev）学琴，成为慈威列夫家中接受的三位学生之一，其中两位分别是雷奥尼·马克西莫夫（Leonid Maximov）和马特维·普雷斯曼（Matvei Pressman），三位学生在慈威列夫家中建立起了很深的友谊。马特维·普雷斯曼后来也成为一位很优秀的钢琴演奏家。

⁸ Sergei Bertensson, Jay Leyda 著 陈孟珊 译[M]《拉赫玛尼诺夫的音乐人生》原笙国际有限公司出版 2008 年 5 月 第 1 版 第 220 页

里指的就是作品 36 号, 第二钢琴奏鸣曲)。后者并未有趣味性或深刻的构思, 而外在的钢琴技巧, 则掌控了其音乐的潜力, 然而它却有些新意, 对于拉赫玛尼诺夫来说, 他运用了不寻常的和声以及对位处理方式。某些乐章中心乐段当中, 作曲家展现出处理变奏形式优秀而创新的能力。这首奏鸣曲很有趣的是, 以音乐的指标, 高出许多作曲家的哀歌、船歌, 以及前奏曲, 然而从大众所得到的回应, 却有一定程度的保留⁹。

从部分资料记载中能找到对这部作品的其他评论, 有“一切除了赋予第一和第三乐章生命的原始的大地的能量——并且可以从中产生了普罗科夫耶夫的《战争奏鸣曲》, 还有米亚斯科夫斯基和巴伯的奏鸣曲, 除了他过激的‘钢琴主义’¹⁰”这样的褒奖与肯定; 还有很多负面且消极的评论: “冗长、超载、累赘。所有让人丧失信心的条件它都具备了……一切都可以迎合某种没落的口味¹¹”等。评论看起来十分严厉, 但是我们自己从来没有仅仅因为这些不好的原因而不喜欢它, 它同样有其自身的独特魅力感动着我们的灵魂。

这部作品是“失去理智的”《第一奏鸣曲》的延续¹²。拉赫玛尼诺夫自称跟肖邦的《第二钢琴奏鸣曲》相比, 他对自己的作品不是很满意: “在奏鸣曲中, 无数构思拥挤在一起, 显得多么啰嗦冗长。肖邦的《b 小调奏鸣曲》前后总共只有 19 分钟, 便已经说尽了一切。¹³”他不停地修改, 以期使作品精简流畅。于 1931 年他完成了第二个版本。而这部作品的天才演绎家霍洛维茨却认为其改编版太过松散, 因此, 在征得拉赫玛尼诺夫同意之后, 他又进行了再加工, 结合了原始版本和修订本各自的优缺点的混合之作。所以, 现今这部作品共有三个版本, 许多演奏家以自己的喜好而演奏自己偏好的版本, 但总体相对来看, 当今演奏得较多的版本还是 1931 年的修订版。

对于拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》原版也好, 修订版也好, 霍洛维茨版也罢, 对它本身的褒奖或者消极的评判的众多声音, 这些都是源自于人们对其的关注之声, 但这远远不够。当今的我们一方面把重心和焦点都放在已深入人心的他的协奏曲抑或是练习曲、前奏曲还是交响曲等上, 相对的, 一方面又是如此忽视这同样有着独特魅力和价值的他的奏鸣曲。这需要作为学习者的我们去挖掘它, 重新重视它, 不断地认识它。

⁹ Sergei Bertensson, Jay Leyda 著 陈孟珊 译[M]《拉赫玛尼诺夫的音乐人生》原笙国际有限公司出版 2008 年 5 月 第 1 版 第 221 页

¹⁰ [法]雅克·埃马纽埃尔·富斯纳凯 著 李凤 译[M]《拉赫玛尼诺夫画传》中国人民大学出版社 2007 年 3 月 第 1 版 第 130 页

¹¹ 同上。第 130 页

¹² 同上。

¹³ 阿尔弗雷德·J·和卡塔琳娜·斯万《拉赫玛尼诺夫: 个人回忆录》。[J]《音乐季节》第 1 期, 1944 年 第 8 页

此页不缺内容

第二章 《第二钢琴奏鸣曲》核心音调的贯穿技法探究

第一节 《第二钢琴奏鸣曲》核心音调的表现形态

一、核心音调及其形成原因

(一)、概述

拉赫玛尼诺夫有很多作品都用到了贯穿手法，其用来确定乐章的特性，并贯穿整个音乐作品，成为后来音乐发展和许多主题所赖以形成的核心音调。这些作品体现出属于拉赫玛尼诺夫自己的独特创作风格与魅力。如他的《第二交响曲》(e小调 作品第 27 号) 乐章从慢速的戏剧性引子开始，这段引子中的主题音调确定了整个乐章的特性，其实际上也贯穿着整个音乐织体，成为之后音乐发展中许多主题由此得以形成的核心，如下图所示：

谱例 1:



《第三交响曲》(a小调 作品第 44 号) 这部作品中同样拥有贯穿全曲的基本主题，或称主导动机。杨民望先生为此用“缠住不放的思想”来形容，这部作品中，在它的每一乐章都有这个“缠住不放的思想”，同《第二交响曲》一样，这部交响曲同样贯穿着单主题的原则，其中主导动机是用的古俄罗斯歌调——《安静的堂屋》。在这里这支曲调代表着祖国或命运的形象，它开启和结束交响曲的前两个乐章，它的音调也在最后乐章中呈现。如图所示：

谱例 2:



此外，拉赫玛尼诺夫对于死亡的凶兆主题音调——《愤怒的日子》(有关《愤怒的日子》相关概述见附录四) 在其若干作品中的使用，从某种角度来说，这也是一种贯穿原则的体现。在拉赫玛尼诺夫身上，这似乎是一个“固定乐思”。《愤怒的日子》著名的前几个音符从最初的《第一交响曲》(1897 年) 就出现在他的作品中，一直坚持应用到最后的《交响舞曲》(1941 年)。在此期间，采用这个音调的作品还有《死之岛》、《第二、第三交响曲》、《钟声》、《第四钢琴协奏曲》、《帕

格尼尼主题狂想曲》《音画练习曲》、《第二钢琴奏鸣曲》等。

谱例 3:

《愤怒的日子》开头音调:

不可否认,拉赫玛尼诺夫运用《愤怒的日子》音调动机创作出许多不同性格的优秀主题。小的间隔、围绕主导音符的渐进,自然的形成和融入作曲家的音乐语言当中。对其进行的衍变经常能使音乐得到很好且便捷的发展。但是,这一定涉及《愤怒的日子》吗?为了更客观地审视拉赫玛尼诺夫对这种音调动机——从主导音符开始的下降音程中的钟爱,我们只需要研究音乐家的某些总谱(如在奏鸣曲中有这种类型的动机)。我们经常很难区分哪些是单纯的旋律,哪些又属于《愤怒的日子》的范畴。

如《交响舞曲》中的最后一首乐曲,乐曲开始时,在全乐队轰然一击之后,在木管乐器的高音区便出现一些呆板、昏暗和无神的和弦,它那呻吟般的下行旋律就是由《愤怒的日子》开头的音调构成的,如图所示:

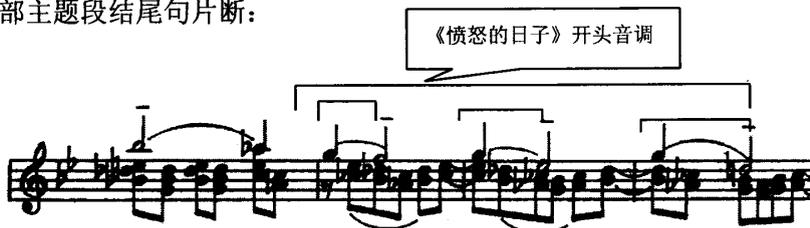
谱例 4:

又如《第二钢琴奏鸣曲》中以这样的动机为基础写成的材料有很多。在第三章乐章的副部主题片断和中就用到了《愤怒的日子》开头音调,如图所示:

谱例 5:

谱例 6:

副部主题段结尾句片断:



我们似乎总是在两个极端之间摇摆不定、模棱两可，一方面《愤怒的日子》好似一种信号；一方面，是会产生巨大影响的小动机。我们可否将其看成一种作曲家以不同的形式借助于自己作品而形成一种隐约的警示或召唤，好似是在告诉我们，死亡在生活中是无法避免和挽回的。死亡对于我们并不陌生。这也是《愤怒的日子》在合唱交响曲《钟声》、《交响舞曲》等伟大的作品中所提供给我们的信息，这样的贯穿方式也是高出单个作品本身而统一于作曲家一生的一种精神讯息的传达。

(二)、《第二钢琴奏鸣曲》核心音调的分析

这部作品同样充分体现着拉赫玛尼诺夫一贯的音乐风格，激情与抒情是对立和相反的，然而又却是相辅相成，在作品中屡次交替，这种对比成为典型的形象对比的不变式。在 M·阿兰诺夫斯基编写的《俄罗斯作曲家与 20 世纪》一书中对于拉赫玛尼诺夫的对立音乐形象也作了宏观的类型概括：“坦然—激动，本能—感性（冲动）与非理性—难捉摸的（梦）的对立；明显与暗怀的内心深处的对立；沸腾—凶恶，热情—刚毅与谦恭—遐想、沉静—辽阔的对立；积极—创造、行动与消极静观……对立。”

这部作品有两个核心音调，这两个核心音调源自于第一乐章呈示部的主部主题音调，在随后的音乐发展中贯穿于各个乐段、乐部以至各乐章当中，采用不同的贯穿及发展手法而形成一部完整统一的奏鸣曲作品。

谱例 7:

拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章的主部主题由平行的三个乐句的乐段构成,实际上是第一个主题乐句在两个不同的调性上的出现,从 b^{b14} 小调开始,到第三乐句借用了同主音大调 B^b 大调的主和弦,形成大小调式的交替,也可看作是离调到同名大调的下属调 E^b 大调的 V 级上进行,这里没有解决。对于主题句三次变化重复(第三乐句采用收缩),使得这个主题的两个鲜明的音调让人印象深刻。第一完整小节一开始右手声部强烈的和弦三度下行跳进构成全曲的第一个核心音调(本文将此设定为“X 核心音调”)。第二小节左手第一拍的弱拍起到第四小节完形成第二个核心音调(设定为“Y 核心音调”)。

1、X 核心音调原始形态的分析

谱例 8:

音程、节奏组织特征分析:

图表 1:

音程	到底方式	节奏特征
大三度	下行跳进	十六分音符+四分音符, 逆分型

¹⁴ 本文将按照英语书写习惯,在文中将变音记号书写在字母的右边。阅读时按照中文习惯统一先读变音记号,后读字母。——笔者注

X 核心音调原始形态由柱式和弦下行三度跳进，形成动机型音调，两个 f 的力度和重音标记的作用下，该音调呈现出一种痛苦、狂躁、挣扎的情绪。这个核心音调与拉赫玛尼诺夫音乐作品中贯用的激情形象如出一辙，简单的一个音调就充分体现了拉赫玛尼诺夫类似“不变式典型形象”。仔细观察这个核心音调，不难发现，其与 Y 核心音调中的 Yb 动机音调的纵编织体形态相一致，它们之间有着一定的同质性与关联性。

2、Y 核心音调原始形态分析

谱例 9: :

图表 2:

材料	音程	到底方式	节奏特征
Ya	二度（自然半音、变化变音）	下行级进	三个八分音符，均等型
Yb (X 核心音调变体——横向线性形态)	三度+四度	下行跳进	附点八分音符+十六分音符+四分音符，顺分型
Yc	二度（变化半音）	下行级进	四分音符+八分音符，顺分型

图表 3:

材料	音程	到底方式	节奏特征
Y ₁	二度（自然半音、变化变音）	下行级进	四个八分音符，均等型
Y ₁ '	二度（自然半音、变化变音）	下行级进	附点四分音符+四分音符+八分音符（Y ₁ 的时值的扩大与低八度变化）
Y ₂	四度	下行跳进	十六分音符+四分音符，顺分型

第一种分析：Y 核心音调原始形态由三个动机材料构成。以八分音符为主，半音下行级进，用均等型的节奏型构成的三音列形成 Ya，这个半音下行的三音列

音调也是 Y 核心音调的核心动机。紧接在 Ya 后的 Yb, 分别以三度和四度下行跳进, 顺分型, 仔细看呈示部的主部主题可以发现, Yb 三音是主调的自然音和弦的分解形式, 这个片断音调动机实质来源于 X 核心音调, 其为 X 音调的横向线性形态, 故也可看作 X 音调变体。最后是 Yc, 由下行级进的变化半音构成, 前音长, 后音短。从整体来看, 在力度术语和标记的作用下 Y 核心音调呈现出一种惶恐不安及无奈的情绪。这里还需注意节拍的多变。核心动机的来源处主部主题第一乐句第二三小节, 第二小节变为 2/4 拍, Y 核心音调的 Ya 就在这一小节内单独形成, 有引导、强调的作用和功能; 第三小节回到 4/4 拍, Yb 和 Yc 在这一小节内形成, 和 Ya 相对比来看, Yb 第一音与 Ya 最后一音成小二度半音关系, 与后第二和第三音成下行三度、四度跳进关系, 所以 Yb 有承接和转折的作用与功能; 最后 Yc 二音列又呈向下级进的变化半音关系, 与 Ya 形成呼应, 有“合”的作用和功能。故从曲式结构的角度来看, 构成 Y 核心音调的三个动机巧妙地形成了一种“起——承——转——合”的内在结构力。整个 Y 核心音调从简化的角度来看, 实质可概括为 X 核心音调的横向衍伸发展, 并形成了具有一定独立意义与性格的主题音调; 故我们可否推断 X 核心音调与 Y 核心音调既具有一定的同质性与关联性, 从后面的音乐对其两种核心音调发展的不同方式来看, 又形成各自相对独立意义的音乐性格和形象; 它们既相辅相承, 又相对独立, 这也符合唯物辩证法矛盾的同一性与斗争性的规律。

第二种分析法: 结合小节强拍重音规律, 将其前三音与第二小节(完整小节)的第一音划为一个整体形成四音列半音下行的 Y_1 音调材料, 同样起着引导、强调的作用, 构成“起”; 而中间的 $b-f$ 则形成四度下行跳进的 Y_2 音调材料, 带有转折, 发展, 起开的特点, 构成“开”; 而由 $f-e-e^b$ 形成的半音下行, 与 Y_1 音调材料形成高低八度的重复、呼应关系, 构成“合”。则以这种方式的划分 Y 核心音调其内部又形成了一种“起——开——合”的内在结构力关系。

两个既相对独立又相辅相承的核心音调成为重要的音乐材料在整部作品中贯穿发展, 使作品成为一个有机的统一体。

二、核心音调在各个乐章中的表现形态

这两个核心音调不仅在各个部分的主题中得到贯穿和发展, 而且在很多连接、过渡段和乐句中都有原型或是变体呈现; 不仅和旋律中的动机、音型、小节的起止相一致, 而且还大量地隐伏于声部之中, 有时是原型或顺序的, 有时则是变型或换序使用。织体、音型、速度、节奏等诸要素发生变化时, 同样的音调也会相

应产生不同的音乐情绪与形象。

(一)、核心音调在第一乐章中的表现形态

拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章中核心音调的不同变体在主部、连接部、副部中进行贯穿，通过这些变体和穿插使得三个部分间存在着一定的联系。

1、呈示部

(1)、主部主题 (1—10 小节):

谱例 10:

Allegro agitato

f *veloce*

rit.

X 核心音调

Y 核心音调

第 6—7 小节片断

第 8—10 小节片断

将谱例 8、9 与谱例 10 进行对照，能够看出 X 核心音调和 Y 核心音调在第一乐章主部主题中的进行情况，第一个不完全小节是主题进入前的引子，示明了 b^b 小调的调性。一连串快速敏捷的下行音流由双手交替共同完成。好似一阵寒冷的风刮过，发自肺腑的呐喊，带着以一种不可阻挡的激动气势，带出两个柱式和弦音调， b^b 小调的主和弦， B^b 保持不变，低音和冠音构成的下行三度进行——X 核心音调，拉开了全曲的序幕。紧接着双手交叉进行的三连音作为间补延长，对 X 核心音调起着延续作用。这个间补延长由于三连音音型而似乎又蕴含着动荡因素，在这种不安的背景音乐中出现了带着悲伤、无奈，好似痛哭的 Y 核心音调。这里多了一个长音 D^b （与 Yb 第一音是重叠）的上方声部，延续两拍半，似乎是内心延续的颤抖。两个核心音调的原始形态在第一乐句中得到了完全地呈现。

第二乐句是第一乐句的变化重复,左手中声部的柱式和弦不再是与右手声部同步的 b^b 小调的主和弦,而变成由 $G^b-B^b-D^b-F$ 四音构成的 b^b 小调的 VI_7 和弦,以切分节奏的两个连续进行,比第一乐句更强烈和具动力感。Y 核心音调在这里的出现也有了些许变化。作为引导承起的 Y_a 不变, Y_b 不再是连续三度和四度的下行跳进,而变为连续三度的下行跳进, Y_c 则不再是原始形态的四分音符与八分音符的变化半音下行级进,而变为三音列的 $F-E-E^b$ 的下行半音级进。通过观察我们还可以注意到一点有趣的是第二乐句这里的 Y 核心音调 Y_b 的变体 G^b 、 B^b 、 D^b 音和 Y_c 的变体第一个音 F 恰好构成 b^b 小调的 VI_7 和弦,与第五小节左手上方声部的柱式和弦一致,一定程度上也形成一种局部呼应关系。

第三乐句运用了收缩截截的变化处理,只有一小节半的长度,将 b^b 小调的三级音还原,加之右手切分节奏的柱式和弦的出现,使这里出现短暂的离调,调性转向同名大调的下属调 E^b 大调,在 V 级上进行 (V_7/E^b),这里没有解决。第三乐句减少了右手声部的三连音间补延长,同时我们也能看到 Y 核心音调在第 9 小节的第三拍的弱拍上紧接进入,截截掉了 Y_c 部分。

主部主题的三个平行乐句,形象鲜明,拉赫玛尼诺夫通过三次主题句的变化重复,使两个核心音调牢牢地深刻地印在听者脑海里,统一中有变化,变化中又统一。

(2)、连接部(第 11—36 小节)

谱例 11:

The image shows a musical score for Example 11, consisting of two staves: a piano (treble clef) and a bass (bass clef). The piano part features a melodic line with several notes circled in red. A box labeled 'X 核心音调变体' (X Core Tone Variant) points to these circled notes. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo), and a tempo marking 'accelerando al tempo I'. The bass part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

连接部由五部分材料构成,形成散体的音乐陈述衍生型结构,织体形态交错,音响色彩丰富,通过观察与分析我们也能发现核心音调在这部分的发展。

上例为 14、15 两小节的片断,从音响效果来看,首先印象深刻的是右手部分由第一拍的第四音(十六分音符)和第二拍的第一音(八分音符)所构成的三度下行跳进动机,由于切分节奏的连续进行打破了原始的节拍重音,而形成新的节奏重音,重音移到了三度下行跳进的动机上。这个动机采用了 X 核心音调的音程关系(三度),到达方式和进行方向(向下跳进),及相似的节奏特征(这里第二音时值有所缩短,但总体仍保留前短后长的组合方式)。因此可以看出该乐句片断

存在着核心音调的材料。该两小节以一拍为单位，由相同的织体和音型向上二度自由模进，至前小节最后一音与后小节第一音构成的动机片断为顶点，再向下二度自由模进。仔细观察出自于核心音调的动机片断进行声部，其形成了一条螺旋式起伏的拱形旋律形态，局部构成了对称的拱形结构模式。

谱例 12:

The image shows a musical score for Example 12, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and is annotated with a box labeled 'X 核心音调变体'. The bass staff contains a more complex rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, and is annotated with a box labeled 'Yc'. A large bracket spans across both staves, with a box below it labeled 'X 核心音调的横向形式: Yb 变体 (逆行)'. The score is divided into two measures by a double bar line.

上例乐句片断为 16、17 小节，与谱例 11 进行对照来看，可发现这个乐句片断在谱例 11 基础之上有所变化发展。该乐句片断包含有两种节拍，第一小节延续之前的节拍 4/4 拍，第二乐句变为 2/4 拍，为后面的音乐发展起承接过渡的作用。

左手的进行方式延续着谱例 11 的节奏和音型，这里有趣的是，从横向上看两小节的左手片断形成了三层不同的旋律形态：左手高声部由每一单位拍的第二个八分音符所形成，两拍（两音下行半音级进）为一个单位，形成了 Yc 音调动机，向上三度模进（第三组变为大二度下行级进），形成局部阶梯式旋律形态结构；中间声部以两拍（四音二度起伏进行）为一个单位，向上三度模进；低音声部构成隐伏平滑声部的半音进行（除最后两音 G^b 、 A^b 形成大二度外），每一小节的所有奇数单位拍或偶数单位拍的第一个八分音符横向上形成了 X 核心音调的横向变体，或者也可看作 Yb 音调动机的逆行变体形式。这里也局部体现了拉赫玛尼诺夫音乐创作风格的线条因素和多层结构技法。

右手声部的高声部顺分型节奏的连续进行使原始节拍重音也产生了变化，打破了原始节拍的强弱规律，前拍的最后一音与后拍的第一音形成的动机连续自由上下模进。该动机也采用了 X 核心音调的音程、相似节奏特征（十六分音符+附点八分音符，前短后长），虽改变了原始核心音调的行进方向（向上三度跳进），但不难看出该乐句片断的这个动机音调也是出自于核心音调的材料，并加以变体。右手低音声部第一小节的第一拍、第三拍和第二小节第一拍，从音高关系来看，也能发现其出自于 Y 核心音调发展而来。前拍的第二、三、四音为 Y 核心音调的 Ya（半音下行级进三音列），第五、六音与后拍的第一音则又源自于 Y 核心音调

Yb 的变体 (Ya、Yb 换位, 逆行; 向上四度、三度跳进), 这里将 Y 核心音调进行了剪裁, 省略了 Yc, 该音调以一拍为一个单位, 三次向上四度模进, 由此我们发现核心音调在此处也得到了充分的变化发展和贯穿, 使之形成局部的统一。

谱例 13:

上例为连接部中部乐段中的一个乐句片断 (第 24 小节)。该乐句片断的右手声部, 为一串至上而下的音流瀑布式倾斜而下的旋律线条。但仔细分析可发现该旋律线条事实上是由四个不完整的 Y 核心音调构成。如图所示, 四个音调片断向下八度严格模进重复, 前三组省略了 Y 核心音调的 Yc 材料, 第四组则只出现了 Ya 材料。

通过以上对连接部的部分乐句片断材料的分析, 可发现副部中到处存在着核心音调的材料, 并形成丰富多样的织体和旋律形态, 同时, 也证明了核心音调变体与音乐的发展有密切的联系, 存在一定的关联性和内在结构力。

(3)、副部主题 (第 37—51 小节)

谱例 14.1:

D^b: I I/C II VI III I V, I

谱例 14.2:

The image shows a musical score for Example 14.2, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Two callout boxes at the bottom of the score identify specific musical elements: 'Y 核心音调变体' (Y core tone variant) and 'Y 核心音调变体(逆行)' (Y core tone variant (retrograde)).

副部主题与主部主题相较来看,不论从节拍的转变、调性、音区、音域或是速度、情绪等诸多因素,都有着很大的差异性。但尽管它们之间存在着众多的对比因素,但我们仍能发掘它们之间隐伏的深层关联。副部主题建立在主调的平行大调 D^b 调上,为主部的关系大调,调性上形成三度关系,这与 X 核心音调三度音程关系特征相较一致,副部主题与主部主题调性关系和 X 核心音调(或者 Y^b 音调片断)的音程关系特征形成了一定内在深层的关联性。从它们的材料来源上来看,与核心音调也有着某种联系,副部主题的主要音调动机由主部主题中某些材料转变发展而来,进一步仔细比较和分析发现,副部主题巧妙地蕴含着核心音调,和声和谐,旋律优美动听。各个声部都有或浓或淡的旋律线条,抒情地唱出,层次鲜明。第二乐句上方声部主要建立在 I 级和 VI 级上的和声进行基础上,给人一种徘徊,对未来感到渺茫的悲伤情绪弥漫其中,但同时也充满了对美好生活的向往。副部主题的这种局部的派生性对比更加全面而完整地体现着奏鸣曲式在表现某一事物矛盾统一的两个侧面时的辩证关系,更加促进两个主题的内在联系。

副部主题与主部主题形成鲜明的情绪对比,核心音调也不像主部那样鲜明显示,而是含蓄地隐伏在声部线条内部剪裁变体出现,但仍然保留着核心音调的轮廓和骨架,使我们能找到它的身影,如谱例 14.1 所示。 f^2 、 e^2 、 e^{2b} 三音以半音下行级进呈现 Y 核心音调的 Y_a 音调,将均分型节奏特征变为顺分型, d^{2b} 音的延长则可意为对 Y^b 音调的概括和简化, b^{1b} 、 a^{1b} 两音源于 Y 核心音调 Y_c 的变体,将原型的半音下行级进变为大二度下行级进。

第一乐句骨架和弦为 D^b 大调主和弦原位,其他和弦围绕这着主和弦上下波动,并形成一种平行进行,左右手同步地圣咏式合唱织体使其音调显得和谐而宁静。与主部主题形象形成巨大的反差和对比。

谱例 14.2 乐句片断左手部分从整体上观察,它以先至上而下再由下到上的一

连串音流而形成，构成一种局部近似对称的 V 型旋律形态结构。从局部来看，该旋律线条事实上由四个不完整地 Y 核心音调构成。如图所示，前两组八度向下跳进模进，第三组是第二组的逆行倒影，第四组则只出现 Ya 的逆行形式（三音列半音上行级进），整体旋律线流畅而轻柔。

(4)、结束部（第 52—57 小节）

谱例 15:

D^b: I #³III I #³III

如谱例所示，强拍和弦是以 D^b 大调主和弦与 #³III₇ 交替进行，这也是拉赫玛尼诺夫常用的单插入变和弦用法，#³III₇ 和弦代替 D 组和弦进行到 I 级或者与 I 级交替。中间穿插的三个变和弦作为色彩性变和弦进行，这也是拉赫玛尼诺夫典型的色彩性和声技法，变和弦序进而形成隐伏平滑声部。我们从上图可观察到四组色彩性和声序列中，每组几乎都有三音半音下行级进声部，这与 Y 核心音调的核心 Ya 音调如出一辙，同样是三音下行半音级进，只是时值有所延长，不再是均等型节奏。D^b 大调主和弦与 #³III₇ 交替进行，在重音标记和力度标记的作用下，产生一种内心的隐隐挣扎与呼喊的音效，而中间的色彩和弦序进形成的隐伏半音下行声部在力度标记 p 与减弱符号的作用下，产生出一种使人疲惫不堪、筋疲力尽、情绪越发低落的感觉，保持音记号的使用则更使人有种拖着疲惫的身躯举步维艰的效果。这里的所有标记使其产生了一定的戏剧性效果。

2、展开部（第 58—96 小节）

(1)、展开引入部分

谱例 16:

谱例 16 展示了展开部引入部分的乐句片断。图中包含两个乐谱片段。上方片段标注为“Ya+Yc (Y 核心音调变体)”，下方片段标注为“Ya+Yb (Y 核心音调变体)”。乐谱中使用了力度标记 *mf* 和 *p*。

展开部的引入部分为散体结构的连句，调性游离，开始于 d 小调，中间经过 a^b 小调、e 小调、c 小调。材料比较零碎，但也很容易发现它与前面的密切联系。这部分用到了副部主题后半段带有过渡性质的乐句材料和结束部的第二结束主题材料，还有结尾处明显的副部主题因素加以变化发展。谱例 16 展示的是第 61 小节的结尾至 62 小节的乐句片断。如图所示，我们在该乐句片断中依然能明确找到核心音调。之前在对 Y 核心音调作原始形态分析时提到 Ya 的音调特点带有引导、起始和强调的功能作用，而在这个乐句片断中该音调就起到了这样的作用，Y 核心音调在这里并没有得到完整呈现，而是省略掉了 Yc 部分。而这里的力度标记 *mf* 已经足以表明这个核心音调的不完全结构的引导与强调作用，使听众集中注意力等待接下来进入的音乐。接着，看右手第一声部的旋律进行，同样能找到 Y 核心音调的部分音调轮廓。

谱例 17:

谱例 17 展示了钢琴和提琴部分的乐句片断。图中包含两个乐谱片段。左侧片段标注为“Ya”，右侧片段标注为“Y 核心音调变体 (省略 Yc)”。乐谱中使用了力度标记 *a tempo*、*p dolce*、*pp*、*rit.* 和 *dim.*。

谱例 17 是引入乐段结尾处的最后两小节乐句片断，采用了副部主题因素，以剪裁与紧缩的变化发展手法。片断 2 为片断 1 的变化重复，从谱例中我们也找到了 Y 核心音调在其贯穿和进行。先是 Y 核心音调的 Ya 音调 (e^2 、 $d^{2\#}$ 、 d^2 三音半音下行级进) 将原始形态的均分型变为顺分型。后八拍则以 $b^2-a^{2\#}-g^2$ (二度下行级进的 Ya 变体)、 f^2-b^1 (四度下行跳进的动机 b 紧缩)、紧接在后的 $a^1-g^1-f^1$ (三音二度下行级进 Yc 的变体扩展)，共同促成了 Y 核心音调的变体与发展。由此可证明这个乐句片断不但与副部主题有关联，而且还来源于核心音调，它们具有同质性和统一性。

(2)、展开部的中心部分 (第 67—84 小节)

谱例 18:

(第 71—72 小节右手声部片断)

(第 77—83 小节右手声部片断)

这里节选了乐谱中的右手声部部分片断，展开部的中心部分我们可以找到 X 核心音调的衍变形式，将原始形态的音程关系从三度扩展为四度，行进方向不变 (下行)，音值长短大致不变 (前短后长，十六分音符+附点八分音符)。该音调以

两小节为一个乐句片断，片断内以二度下行自由模进连续进行，乐句片断之间也以向上四度、三度和二度的自由模进，片断内与片断间的模进形成了“二重模进”。调性变化，游移不定，其中经过的调有 B^b 大调、c 小调、G 大调、c 小调、D^b 大调 e 小调和 f 小调，和声丰富复杂。并且由于固定音调的连续模进也形成了隐伏的自然音平滑声部进行的旋律线，之所以称之为“自然音平滑声部”是相对于该乐句片断所属的临时调内的自然音级。右手高声部的四度下行跳进带有一种急切、焦虑的情绪，与 X 核心音调的原始情绪相近，具有内在的节奏与动力。高声部高音突出，情绪越来越激动，音量逐渐增强，音响逐渐丰满，为后面高潮的到来作情绪与音响上的铺垫。

再仔细观察我们还能发现，这段音乐材料似乎又能与拉赫玛尼诺夫常借用的《愤怒的日子》开头音调动机相似，这段音乐在固定的音型与动机连续进行推动下，形成一种好似绝望的嚎叫，左手声部以拉赫玛尼诺夫擅长的音域跨度较大的分解和弦，在强力度的作用下，形成类似地狱般的旋风作为背景，右手声部机械般地进行反映出一种僵化恐惧，所以这很容易联系《愤怒的日子》开头音调为基础而写成这段音乐材料。

3、尾声（第 125—137 小节）

谱例 19:

（第 129—134 小节片断）

Y 核心音调 (核心动机 Ya)

尾声在主调 b^b 小调进行，横向来看整个这一段成二层加三层（125—132 小节加入主持续低音）结构，和弦骨架为加装饰的主和弦。整体音区不高，主要在中音区和低音区进行，给人一种情绪压抑、阴暗，内心澎湃汹涌，在黑暗的泥泞里挣扎苦闷得不到释放。左手四分音符和八分音符交替的音型，以小节为单位，低音半音模进，但前半小节 b^b 小调的主音与 VII 级音不变，第 129 小节起变为两层，上一层是小节为单位半音下行的八分音符级进下行，与右手的隐伏半音上行声部形成反向进行，第 131 小节起改为半音起伏，三个音为一组连续向下作减八度的跳进，下面一层是主音的长音持续进行。上例截取 129—134 小节谱例片断，从中可观察到左手上层的以三个音为一组的半音下行与 Y 核心音调的 Ya 音调一致，我们可将此处看作是核心音调的核心动机 Ya 音调的贯穿进行。

尾声的右手部分十六分音符的三连音变型了五次，先是保持第一个音（ b^b 小调的主音），第二三两音是分解大三度，并以小节为单位半音起伏地模进，其中也隐伏着 Y 核心音调的 Ya 音调（三音列半音下行级进），第二小节低半音模进，形成二重模进，第 127—128 小节改为分解小三和弦的第一转位半音起伏，第 129—132 小节音型以两拍为单位，不断向上变化模进，高音每六连音的第一和第六两个音形成隐伏半音的上行级进，第 133 小节起改为以前三音装饰后三音，第 134 小节的第五六拍起又改为分解^{#5}VII—I，并按固定的这两个和弦向上模进（第 135 小节）。

谱例 20:

The image shows a musical score for Example 20, consisting of a piano part (left hand) and a right hand part. The piano part is in b^b minor and features a steady bass line with eighth notes. The right hand part is marked 'Meno mosso' and includes dynamics like 'm.f.' and 'm.d.'. Annotations include: 'Y 核心音调变体' pointing to a triplet in the right hand; 'Y₁ 音调材料' pointing to a descending eighth-note line in the piano part; and 'Y₂ 音调材料, 叹息音调' pointing to a specific interval in the piano part. The score is divided into measures 129, 130, 131, and 132.

尾声最后一小节，如图所示，重现主部主题，Y 核心音调也在这里得到变体呈现，先半音下行，最后两音 b^{1b} 音— f^1 音下行跳进，结束全曲，省略 Yc 的音调材料。这里的最后两音以下行四度跳进形成的音调似乎是无奈的叹息，内心的矛盾尚未得到解决，满怀哀伤和忧愁。

(二)、核心音调在第二乐章中的表现形态

第二乐章为带有引子和尾声的并列三部曲式，乐章一开始有一个单独的引子乐句，七小节，4/4 拍，旋律声部调式为 F[#]洛克里亚调式。[A]乐部为带再现的单三部曲式结构，e 小调。[B]乐部为并列的三个乐段，调性游移复杂。[C]乐部由独立乐段构成的乐部，调性由开始主调 a 小调升高三音到 A 主和弦上，再在属调 E 调上进行，并最后出现引子的单独回归，由乐章开头的 F[#]洛克里亚调式变为 E 洛克里亚调式。这里的引子再现，一方面与乐章开头成首尾呼应的关系，另一方面，调式主音的改变也预示了紧接着的第三乐章的大调明朗色彩的出现和情绪转变，节拍采用第三乐章的主要节拍 3/4 拍，巧妙地做了承前启后的过渡作用，这个引子的布局所呈现出的结构力是显而易见的。

接下来我们来看看核心音调在第二乐章里面的表现形态。核心音调在第二乐章里面的贯穿和发展在 [A]乐部、[B]乐部和 [C]乐部都有所贯穿、变型和发展。

1、[A]乐部（9—35 小节）的具体表现形态

[A]乐部为派生中部带再现的单三部曲式结构，节奏舒缓，旋律优美，内心平静，音乐形象与第一乐章形成鲜明的对比。

谱例 21:

第 8—10 小节片断

X 核心音调变体

[A]乐部的呈示部为平行乐段，开始节拍变为 12/8，以毗连型节奏开始，形成一种在缓慢的节奏中缭绕的探索音调，引出主旋律，右手上方主旋律以固定节奏

和两音音型向下自由模进，偶尔向上起伏，形成一条优美的旋律声部构成呈示部的主题旋律。这个固定音型同样可看做来源于原始的 X 核心音调，由于速度和力度的改变，使得 X 核心音调的形象性格有较大的改变和塑造。右手的低声部由一天和声音程序进形成，以小节为单位向下二度自由模进，衬托与补充上方旋律声部。第二乐句为第一乐句的变化重复，延续主题旋律的材料，放置中间形成带条式旋律声部，织体变厚，语气加重，旋律上方声部出现带有点缀性质的音调，干净而清澈，该音调同样与核心音调相似，三度下行跳进音型。

2、B 乐部（第 36—62 小节）的具体表现形态

谱例 22:

36—38 小节片断

Y 核心音调变体(省略动机c)

第 39 小节片断

呈示部主题材料

这是 B 乐部开始的主题句片断，这里材料充分利用了 Y 核心音调在 e 小调上的连续向上模进进行作为简单明了的引入作试探，在力度标记 pp 的作用下，显得小心翼翼，慢慢稍加渐强，语气越加肯定。每组五音列构成的音调保留了核心音调的核心轮廓与骨架，并在原始基础上有所紧缩与扩展，三音半音下行紧接向下跳进（原始三四度跳进扩展为六度跳进，第四组扩展为七度跳进，情绪更加激烈，音调越发明显。）第二小节左手声部的第二拍柱式和弦由下层的省略三音的 e 小调主和弦 E-(G)-B 与上层的省略三音的 G[#]-(B)-D-F 减小七和弦 (VII₇/A) 构成的复合

和弦的出现，和声的紧张度在这里变得最强，加上 Y 核心音调的连续向上进行的作用下，之前的急迫、不安、惶恐的情绪再次被唤醒，打破了 A 乐部的宁静、安逸、梦幻与美好的气氛，把听者的情绪拉回到残酷挣扎的现实中。到第三小节，节拍变为 3/4 拍，左手声部的柱式和弦将调性从 e 小调转变为 B^b 大调上，语气变得更加肯定，情绪在局部大到一个顶点，但由于 p 的力度标记，而使得这个局部小高潮又有所收敛，随着右手高音声部的 Y 核心音调连续下行，情绪又随之逐渐低落下来。

第 39 小节的材料沿用了第一乐章的主部主题乐句中部分材料，高低声部在以 B^b 大调主和弦为主的进行中间隔插入色彩和弦，横向形成两条隐伏的同向半音下行声部线条。隐约能感受到内心的汹涌与不安的情绪，这里骨架和弦相对静止。

综合这一乐句的和声进行来看，乐句开始在 e 小调的主和弦上力度较轻语气较弱地进行，和声进行相对处于静止，和弦相对松弛；到第二小节第二拍出现了复合和弦，力度较大，语气较重，和声进行相对运动，和弦相对紧张；随后紧接出现的 B^b 大调主和弦与右手声部核心音调至上而下的连续进行构成了一个局部的有所收敛的小高潮，之后骨架和声一直持续在 B^b 大调的主和弦上，和声进行相对静止，和弦相对松弛。所以这里巧妙地形成了一个局部的静—动—静，松弛—紧张—松弛的结构力。

谱例 23.1:

第 45—52 小节片断

Y 核心音调变体

Poco più mosso

Y 核心音调变体

Yb 变体 (逆行)

Ya

Ya

Y 核心音调变体

Y 核心音调变体(移位、逆行)

这段音乐使情绪开始喷发,以 Y 核心音调为动机材料进行自由模仿的复调式发展,凸显一种矛盾、恐慌、焦虑、不安、急躁、无助等消极情绪。节拍多变(3/4—2/4—3/4),摇曳而不稳定,高声部旋律的发展,使得情绪逐渐向上推进,调性游移多变,大致经过了 G^b 大调—E 大调—f 小调—E^b 大调—G 大调—B^b 大调—G^b 大调。这段音乐通过对 Y 核心音调的裁剪、扩展、衍变的自由组合方式与扩展、收缩的自由模进方式共同发展而形成复杂的多层结构与对位。多层旋律线间又有渗透于交错,节奏对位自由零散,核心音调在这段音乐的贯穿和发展手法一定程度上凸显了拉赫玛尼诺夫的较复杂的线性思维。自由旋律声部的不定(两个声部到四个声部不等),也体现出拉赫玛尼诺夫的某些“现代复调”的作曲技法因素¹⁵,这也是拉赫玛尼诺夫所处的时代所赋予他的某些在创作上的影响。

¹⁵ 华萃康在《艺苑》音乐刊 1996 年第 4 期发表的《拉赫玛尼诺夫作品中的近现代和声技法(下)》p18 中提到“几种声部可以自由组合,某一种声部也可能有几个,但它们在多层结构中的重要性是不同的,其中‘动机音型的模进’最为重要;如果没有这个种层它只属于一般的‘线条思维’;也可以说:多层结构是较复杂的

下图为该乐段多层旋律线条大致轮廓图示：

谱例 23.2

The image displays a musical score for Example 23.2, consisting of three systems of staves. The top system features a vocal line and a piano accompaniment. The middle system shows a grand piano (piano) part with both treble and bass clefs. The bottom system continues the piano part. The score includes various dynamic markings such as *m.f.*, *espress.*, *cresc.*, *p*, *f*, *rit.*, and *dim.*. The notation is dense with many notes, some beamed together, and includes slurs and phrasing marks. The overall style is characteristic of late Romantic or early 20th-century music.

音乐发展到第 53 小节时，这时出现了拉赫玛尼诺夫特有的一个形象符号，即钟的音响（模仿钟声的主题、片断）（谱例 24）。说到钟声，这里不得不提到一点的是拉赫玛尼诺夫不仅把和谐的钟声引入器乐作品，而且几乎是第一位把钟声效果用在无伴奏合唱中的人（如《六首赞美诗》）。“钟声”的音调不仅作为符号，而且还作为典型的艺术形象。在 M·阿兰诺夫斯基编写的《俄罗斯音乐家与 20 世纪》一书中给拉赫玛尼诺夫的“钟声”形象总结了两种音调公式：（1）、下行四度跳跃的模进（带二度下行）；（2）、按照以稳定的高支点音为出发点（逐渐扩大音程）的原则摆动的动机。在第二乐章的 53—57 小节中，就出现了较典型的钟声音调，如图所示，这里虽没有严格吻合刚才所总结的音调公式模式，但我们也不难看出它们的同质性。具体来看，这五小节中，以四分音符的 E 音纯八度为低支点和持续因素，上方声部以小节为单位逐渐缩小音程到第 56 小节时缩小音程的节奏有所加快。这个低音区的钟声音调的情绪比较自由从容、低沉而稳重。

右手声部以 Y 核心音调的缩减衍变的形态作为背景材料连续进行，微透出一

线条思维。此外，自由声部通常不多于一个，太多了将成为另一种近现代作曲技法——‘现代复调’。”

层忧郁、不安和恐慌的情绪不间断。保留了核心音调的 Ya 音调的二度下行级进，（多以自然音级与临时变音二度下行级进为主，而不是以严格的半音级进下行）和 Yb 的下行连续跳进（跳进音程度数较自由，有扩展，不遵循严格三度、四度顺序跳进）。保持 Yb 的节奏型，Ya 的节奏型是在相对松弛的均等型八分音符和相对紧凑的均等型十六分音符之间交替进行，构成一定的内在隐伏动力。

第 55 小节开始，出现了一层高音区的音调，以单音长音的方式下行三度模进，这也是一个坚定而鲜明的钟声音调形象。高音区的钟声音调与低音区的钟声音调的鲜明对比和转调的变化，加之有右手声部的 Y 核心音调衍变发展材料作为背景间补衬托，整体效果折射出一种心中的忧郁和矛盾挣扎，体现出音乐鲜明的浪漫主义情调的情绪表达和作曲家独特的风格语言（如图所示）。

谱例 24:

第 53—57 小节片段:

Y 核心音调变体 (省略 Yc)

“钟声音调”

poco a poco cresc.

“钟声音调”

第 58 小节:

第 62 小节:

第 58 小节开始, 右手声部由收缩的 Y 核心音调的固定音型做螺旋式的自由模进, 形成华彩的高音间补声部, 语气强烈, 突出每拍首音, 每拍首音因重音的突出而又形成一条隐伏的旋律线。左手声部则为前面两种钟声音调的综合变型, 语气更加坚定, 情绪越发激动, 心中压抑和积蓄的情感到一定程度的释放与宣泄。

第 62 小节为发展部中段尾声部分。这是一句自由节拍的乐句, 右手声部以四连音和五连音的固定音型交替向上进行。左手声部从高音符谱号开始为由若干固定节奏型的半音连续上行的推进, 我们都知道拉赫玛尼诺夫惯用半音连续进行, 但这里的半音阶上行应与核心音调联系起来看, 三个音一组的半音上行, 由若干组构成一条长的半音音阶上行推进。单看一组三音半音进行, 我们能否将它与 Y 核心音调的 Ya 联系起来, Ya 为三音列半音下行级进, 这里的三音列半音上行级进正是动机 a 的逆行。而 Ya 又是 Y 核心音调的核心动机音调, 故我们可推测这里作为中段尾声句的上行半音音阶进行是以 Y 核心音调的核心动机 Ya 连续向上二度模进构成, 将音乐由强到弱, 细腻地得到暂时的喘息, 情绪也得以平静下来。

3、C乐部的具体表现形态

谱例 25:

第 65—66 小节片断

C乐部为多乐句构成的独立性较强的单独乐段，整个乐段的开始两小节带有引子和过渡的作用回归原速，转换情绪和乐段的性格。接着，出现了较完整的第一乐章副部主题的材料，在 E 调上呈现，如图所示。在之前的分析中我们已对核心音调在副部主题中的贯穿和发展有所了解，这里不多作赘述，这里的呈现是对第一乐章的回顾，唤醒那时的思绪与情感。

谱例 26:

75—76 小节片断

E: II₇ ^{b5} II^b I

C乐段结束句，73—74 小节右手声部以柔和的三连音音型弱力度进行作为背景如同阳光轻柔的水波上闪耀，中间构成先后有序的隐伏自然音平滑声部下行。左手声部则以调内自然音阶下行进行最后同时微弱地停止于 E 大调主和弦。短暂的休息后出现了第一乐章主题材料，同样来自于核心音调的收缩变体，高声部与

第一乐章副部主题音调相近，以 Y 核心音调的 Ya（三音列半音下行）与主和弦的五音所形成的副主音调带有悬而未决的疑问式语气。低声部也仅用到核心音调的 Ya 材料（三音列半音下行），形成一种哀怨与叹息的下行音调。整体给人一种心中的忧郁哀怨的情感仍在心中不能释怀。这也使得后面引子的回顾有一定的必然性和必要性，后面的表情术语（*attacca subito* “立即继续，紧接下一段；突然，不要迟疑”）也进一步给出了这样的提示。

（三）、核心音调在第三乐章中的表现形态

第三乐章为省略展开部的奏鸣曲式，标明“*Allegro molto* 快板 非常”。

1、核心音调在呈示部的具体表现形态

呈示部（第 1—98 小节）

（1）、主部

主部为自由曲式，内部含有三部性，调性为 B^b 大调和 b^b 小调同名大小调交替进行。主部主题以对比性的两个因素材料构成。而这两个因素材料都能看出是以贯穿全曲的核心音调变化发展而来，共同构成主部主题。

谱例 27:

The image shows a musical score for a piano introduction. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked as 'Allegro molto'. A box labeled 'Y 核心音调变体' (Y Core Tone Variation) is positioned above the treble staff, with a line pointing to a descending melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

如图所示，乐章一开始，出现一串力度很强（*ff*）的音流瀑布般倾斜而下，从图示中可以看出这一连串音流是由 Y 核心音调发展而成。和声骨架为属到主的进行。这里我们可以与第一乐章的主部主题对照来看，第一乐章的主部主题由 X 核心音调强力度先现，体现出一种狂躁与愤怒的情绪，Y 核心音调以哀怨叹息的下行音调在后出现，而第三乐章的主部主题，则以 Y 核心音调形成音流的变体先现，由主调（ B^b 大调）主和弦以强力度结束于强拍，并连续强调主调调性。随后出现两小节的连接走句，以此连接主题的两个材料因素。这个连接走句的形态与织体

与第一乐章的主部主题中的连接句具有同质性。

谱例 28:

第 7—10 小节片断

X 核心音调变体(音程扩大、逆行)

上图所呈现的是主部主题的第二材料因素,通过观察我们可发现这个材料因素其实由动机型下行自由模进构成的乐句。该动机音型为逆分型节奏,由一个八分音符柱式和弦和四分音符柱式和弦构成,不等音程向上跳进,音调上扬,情绪激动热烈,情感坚定,我们可以把第二因素材料看作第一乐章主部主题先现的 X 核心音调的衍变体,随着核心音调的不同变体,音乐的情感与情绪也相应发生巨大的转变。第二因素材料为主调 B^b 大调的同名 b^b 小调,也是第一乐章的主调,这也能进一步证明第三乐章与第一乐章主部主题的关联系。紧接着为主部主题的第二次呈述,压缩了主题第一因素材料,直接出现第一乐章主部主题的音调,右手为第一因素材料音调(X 核心音调),左手为第二因素材料音调(Y 核心音调),同样在同名大小调上交替进行,再次证明它们之间的关联性。

(2)、连接部

谱例 29:

第 55—59 小节片断

第 67—68 小节片断

连接部为多乐句构成的单乐段结构，调性布局为在 D 大调与 e^b 小调之间交替进行。第 55—59 小节，第 67—68 小节，这两乐句材料相似，右手都是将 Y 核心音调的节奏进行扩展，前乐句对 Yc 材料有所扩充，第二乐句则对 Y 核心音调有所缩减，只出现几个代表性的半音下行音调。左手声部则以 Y 核心音调以三连音一组做连续的紧凑的迂回下行进行。调性为 e^b 小调，对副部主题的调性有预示的作用。

(3)、副部

副部为派生中部不带再现单二部曲式结构，调性多变，主要在 E^b 大调上发展。带有富于情感的颂歌性质。

2、再现部的结束部（207—214 小节）

谱例 30:

第 207—213 小节片断

Yb+Yc(缩减、逆行) Ya(逆行)

Yb(音程扩大、逆行) Ya 逆行

Ya+Yb Yb+Ya(移位、逆行)

Yb(逆行、音程扩大) Ya

结束部开始再次导入核心音调因素，而 X 核心音调不再以下行音调为主，而是变为激昂且积极向上的平行音调或上行音调。

前八小节以对 Y 核心音调的衍展，通过对动机材料进行逆行移位、自由组合等方式形成先从下到上再至上而下的旋律线性进行，左右手声部以 6: 9 的节奏对位同步进行，两小节为一组，向上二度、五度同类织体自由模进。左手低声部中以 B^b 大调主音 (B_1^b) 作为间隔持续低音，中间的模进声部构成“离心力”，间隔出现的 B_1^b 主持持续音则构成一定的“向心力”，以间隔出现的方式，且在每小节重拍首音上出现，由此在局部形成一定的结构力。

谱例 31:

第 219—220 小节片断

这两小节材料由 X 核心音调发展而来, 右手声部保留 X 核心音调的相似节奏型和到达方式 (跳进), 改变其行进方向 (向上跳进), 使核心音调的消极情绪转变为激昂向上的积极情绪。以 X 核心音调衍变而形成的动机型自由向下模进, 以 e^3 音和 e^2 音构成的平行八度为低支点逐渐缩小音程, 间隔插入的色彩性变音和弦 (B^b 混合利底亚调式 VII 级和弦与 N 和弦) 的外声部形成横向的两条同向隐伏半音下行声部。左手低音声部与间隔插入的色彩和弦的冠音构成同样形成横向的半音阶反向进行。然后以这两小节为一个单位, 整组接下去再向上小二度模进, 从而形成“二重模进”。这四小节乐句与主部主题的第二因素材料也具有同质性, 是它的变体, 节奏进行了收缩, 更加紧凑。第 223—226 四小节是左右手以根音或五音成半音对照的同结构和弦柱式和弦 (拉氏常用的一种色彩性和弦及和声技法) 交错节奏为主的进行, 后两小节也因连续的动机音型而构成隐伏平滑半音上下行声部。

谱例 32:

第 227—233 小节片断

乐曲开始的起始音调变体

X 核心音调的动机型节奏，与呈示部主题起始音调相似，形成首尾呼应。

乐曲结尾句是拉赫玛尼诺夫典型的用于高潮时或者结束全曲时的节奏型与织体（在作品《c[#]小调前奏曲》的高潮部分也出现过）。左右手以均等型的四个十六分音符柱式和弦为一组的固定音型快速交叉，向下三度模进形成至上而下的俯冲。这一句带有俯冲性质的飞腾音调在 d 小调上进行（E^b 音的还原和 C 音的升高，使调性发生转换），形成局部的“离心力”，俯冲到最低点又再次回到主调主音—B^b 音。最后三小节以在主调主和弦间间隔插入同主音的多种调式和弦形成的变和弦，B^b 混合利底亚调式（VII^b）III 和弦、B^b 和声大调式（VI^b）VII₇ 和弦和 B^b 利底亚调式（IV[#]）II₇ 和弦构成色彩性变和弦，形成声部的半音化进行，色彩性的变和弦形成特殊有别于传统的完满终止的终止式，但最后一小节再次出现 X 核心音调的变体结束在主调的主和弦上，形成坚固的“向心力”，巧妙地使结束句在转调以及同主音混合调式和弦的插入所形成的离心力和最后三小节主调主和弦作为低音持续因素以及强结束，构成一定的结构力，也充分体现出拉赫玛尼诺夫在坚守传统性的同时不断寻求突破与变化的浪漫主义情怀。

核心音调在三个乐章的中表现形态所体现出的具体贯穿方式将在本章第二节贯穿技法中作具体归纳和总结。

第二节《第二奏鸣曲》核心音调的贯穿技法分析

一、核心音调重复技法的贯穿

本作品中的核心音调作为一种核心音调动机来加以分析并总结其在作品中的贯穿原则和技法。这种核心音调动机有别于主题核心动机，因为作品中重要的主题并非全都建构在核心音调的基础上。而拉赫玛尼诺夫在这部作品中使用这个特殊的核心音调，并用重复与变奏作为主要的发展手段贯穿于作品中的各个部位，形成自身不同的功能与性质。通过对作品核心音调的音高轮廓与节奏组织的分析，归纳总结核心音调在整部作品中的发展与繁衍情况。

(一)、核心音调重复技法的贯穿

1、单一的重复贯穿技法

重复包括原样重复、移位、倒影、逆行、扩展与紧缩、贯穿等等。

(1)、核心音调移位贯穿

移位，是指核心音调对节奏、音程、节拍、轮廓特征进行较严格的保留，在音调上下运动方向上进行变化。下面分别举了作品中出现的核心音调动机的移位形式。第一乐章再现部开始的左手声部第 98 小节是对 Y 核心音调动机的下二度不严格的移位，其中以移位手法为主，并带有一定的紧缩，这里的紧缩占次要地位。谱例 33：

第一乐章 97—98 小节左手声部片断：



与上例同样的贯穿技法，下例取自第 104 小节中第一乐章 103—104 小节左手声部材料，左手声部是对 Y 核心音调动机的向下四度以移位为主并带有紧缩的贯穿发展。

谱例 34：

第一乐章 103—104 小节左手声部片断：



(2)、核心音调片断移位贯穿

片断移位贯穿是指通过对音调局部片断进行移位获得的发展方式。例如第一乐章 120 小节右手高音旋律声部，就是由两个连续的 Y 核心音调中的片断音调 Y_1 的移位形成，移位后仍保留其 Y_1 音调动机的节奏、音程和轮廓。

谱例 35:

第一乐章 120 小节右手高音旋律声部片断:

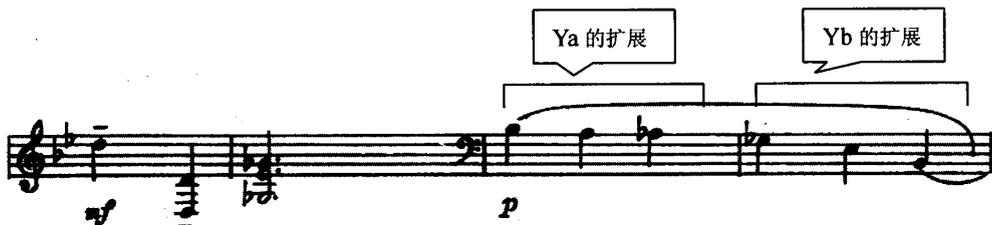


(3)、核心音调片断移位扩展贯穿

核心音调片断移位扩展贯穿是指核心音调片断通过移位和对其节奏进行扩展的手法，从而获得不同于原始核心音调材料形式。下方材料取自于第二乐章连接部第 56 至 58 小节右手声部，通过对 Y 核心音调的片断 Y_a 和 Y_b 的移位和节奏扩展，保留彼此间的音程关系和旋律轮廓。

谱例 36:

第二乐章第 54—58 小节右手声部片断:



2、多种重复技法结合贯穿运用

多种重复技法结合贯穿运用是指两种或两种以上的重复技法相结合并作用于核心音调中，使原始核心音调产生某些变化。通过整理，共总结出三种结合方式，分别为核心音调的片断移位与缩减结合贯穿，核心音调的音调片断时值的扩展与片断的重复扩展贯穿，核心音调片断音程扩大、逆行、移位、节奏紧缩等结合贯穿。

(1)、核心音调的片断移位与缩减结合贯穿

核心音调的片断移位与倒影结合贯穿是指原始核心音调片断通过运用移位和缩减两种重复技法来改变原型的音调片断形式，从而进行贯穿发展。下方材料选自第二乐章第 44 到 45 小节的右手声部，可以看出两小节内分别采用了这一贯穿手法。第一小节出现了 Y_a 音调片断并将以移位，保留其音程关系与节奏，对 Y_b

音调进行了缩减与节奏收缩，Yc 音调没有出现；第二小节前四音列看作 Y 核心音调的片段 Y₁，而后两音可看作为 Yc 材料，并对其进行了节奏收缩，本小节缩减了 Yb 音调片断。

谱例 37:

第二乐章 44—45 小节右手声部片断:

(2)、核心音调的音调片断时值的扩展与片断的重复扩展贯穿

是指构成核心音调内部各个相对可分割的动机组之间既有自由地时值扩展又有片断部分通过重复片断进行扩展来改变原型的音调形式，从而进行贯穿发展。下方材料截取自第二乐章的 50—52 小节右手声部材料。右手部分与高声部形成模仿式对位声部的低声部，第二小节可看作对 Ya 的移位和节奏的自由扩展，第二小节第二声部的前三音可看作对 Ya 音调的移位重复。

谱例 38:

第二乐章的 50—52 小节右手声部片断:

(3)、核心音调片断音程扩大、逆行、移位、节奏紧缩等结合贯穿

是指核心音调片断的内部动机组采用多种重复技法来改变原始音调而形成新的发展材料。下方材料取自第一乐章 39 小节左手部分。该部分整体为十六分音符的六连音形成的流动织体，以 Y 核心音调的变体为材料形成的背景式伴奏声部。从单独的一组六连音来观察会发现第三组的六连音就运用到了这一综合性贯穿手法。该组前三音可看作为 Yb 音调动机的音程扩大化移位逆行，后三音则为 Ya 音调动机的移位逆行，裁剪了 Yc 动机音调，整体紧缩的节奏时值。第四组前三音所

形成的 Ya 音调动机为紧缩逆行。

谱例 39:

第一乐章 39 小节左手部分片断:



(二)、核心音调的节奏变奏

变奏，即变化的重复，通过原始形态的核心音调各项特征要素进行变奏，产生其音调的变体和新的材料，如节奏变奏等，在这些技法中音调的某些特征要素有不同程度地改变，与初始核心音调的关系相对较远，甚至通过不同的变奏手法相结合获得新的音调。下面将对《第二钢琴奏鸣曲》的原始核心音调的节奏变奏贯穿进行分析总结。

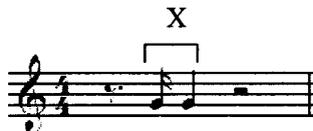
节奏是音乐中时间的一面，与音高的一面相对。“‘节奏’是音乐中赋予生命的要素。我们倘将‘和声’比作心脏，将‘曲调’比作肺脏，则节奏可以说是音乐机构中的肌肉组织。……节奏赋予声音的混沌体以生命。没有节奏，音乐句不能表露出活动力”¹⁶节奏特征在音调动机特征要素中是最易于被听觉感受到的，也是核心音调动机作为控制体材料逻辑性、统一性的重要手段之一。节奏变奏是指在节奏上进行变化，保留核心音调的音程特征。

核心音调的原始节奏分析如下：

本章节探寻核心音调节奏在整个作品中的贯穿发展，在文章开头对核心音调的分析中，已对两个核心音调的节奏进行了分析。

谱例 40:

X 核心音调节奏模型:



X 核心音调节奏模型我们主要以它的两个发音点的持续量所形成的前短后长的特征型作为基础音调节奏的轮廓。

¹⁶ [美]该丘斯 著 廖天瑞 译《音乐的构成》[M]人民音乐出版社 1987 年 12 月 第 3 版 第 80 页

谱例 41:

Y 核心音调节奏模型:



完整的 Y 核心音调节奏模型以三组动机节奏型构成, 同样以发音点的持续量来看, 第一组为三个四分音符构成的均等型节奏 (与之前一样, 我们称之为 Ya); 第二组为富有动力性的前八后十六和较长时值的附点四分音符 (因连线构成一拍半, 正好形成附点四分音符时值); 第三组由一个四分音符和八分音符构成两个发音点, 构成前长后短的节奏特征轮廓。

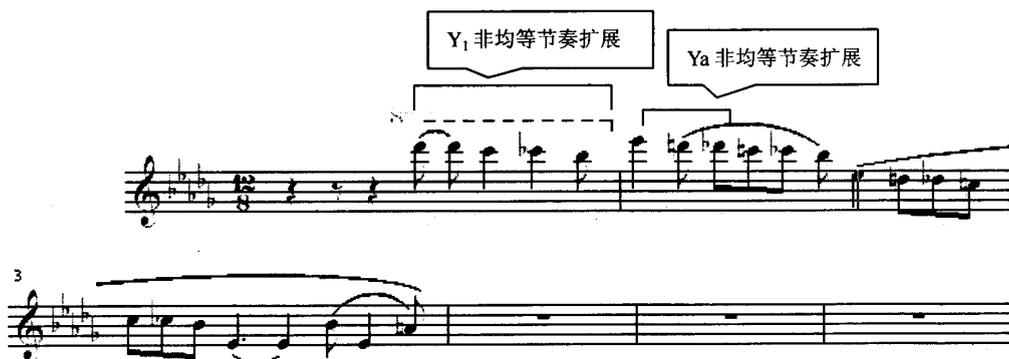
具体的贯穿技法归纳如下:

1、非均等式节奏扩展贯穿

这种贯穿手法是指核心音调及内部音调组的发音点的持续量不同, 打破了原型片断的原始时值节奏形态, 获得原型扩展或收缩的变体形式, 变体节奏较为自由无特定规律性。下例为第一乐章 49—52 小节右手声部主题旋律材料。我们可看到第一小节中, 四个发音点构成了 Y_1 音调材料, 并对其进行了非均等式地节奏扩展; 第二小节的前个发音点构成了 Ya 音调材料, 并同样也有非均等地节奏扩展; 形成一种宣叙调的歌唱性风格。

谱例 42:

第一乐章 49—52 小节右手声部主题旋律:



下例为第一乐章的尾奏主题旋律材料, 第一部分材料将为 Ya 音调材料进行了非均等式的节奏扩展, 第二部分将 Yb 音调材料同样进行了非均等式地扩展。

谱例 43:

第一乐章 136—137 小节右手高声部旋律轮廓:



2、均等式节奏贯穿

这种贯穿手法是指核心音调或内部片断组每个发音点(或以划分单位形式)持续量相同,改变了原型音调片断的节奏形态,获得与原始核心音调不同的节奏形态。下方材料取自于第二乐章 36—37 小节,这一个半小节大致可分为三组材料,由左右手交替形成一个单声部旋律。但看一组材料,则由核心音调 Y_a 和 Y_b 的缩减形态构成的,且发音位置的持续量相同。

谱例 44:

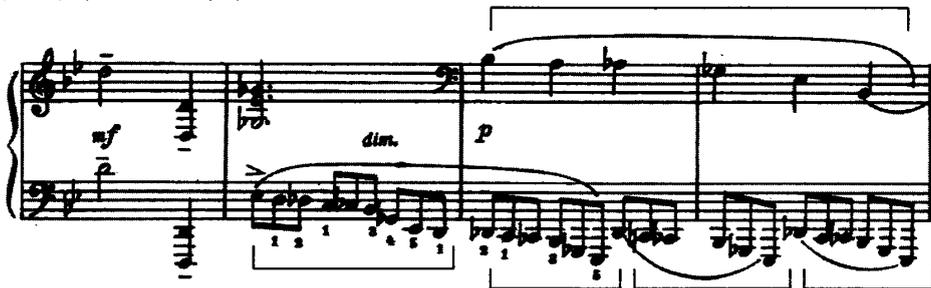
第二乐章 36—37 小节



下例取自第三乐章 54—57 小节的材料,右手声部第二、三小节由核心音调的 Y_a 音调片断和 Y_b 音调片断移位构成,节奏时值有所扩展,但每个发音位的持续量均相同,以四分音符为主;左手声第二小节为 Y_a 移位重复与 Y_b 的音程收缩与移位构成,第二小节由 Y_a 与 Y_b 音调移位构成,之后重复两次。整体三小节的每个发音位的持续量均同,以八分音符为主。

谱例 45:

第三乐章 54—57 小节:



3、均等式紧缩节奏贯穿

与均等式扩展节奏贯穿手法相比,这种贯穿手法是指音调片断动机保持每个发音点音位的持续量相同,并且紧缩了核心音调整体规模。下例取自第二乐章41—42小节右手声部材料。在第二小节中,我们可以看出这一至上而下的音流片断可分为两组,但看一组材料,由 Y_1 音调材料与 Y_b 音调材料构成,形成原始核心音调的缩减变体形态,该变体中发音点持续量相同,第二组为第一组的向下移位,节奏中各音符的时值较原型音调短小,变成了紧缩的结构形态。

谱例 46:

第二乐章 41—42 小节片断:



二 核心音调在各乐章中的贯穿方式

(一)、核心音调的横向呈述

1、按顺序的横向呈述

这种呈述方式将核心音调在横向旋律中按照顺序进行结合。下列取自第一乐章第97—98小节(再现部的主部主题呈示),第98小节中将 X 核心音调整奏进行了紧缩, Y 核心音调在左手声部紧接出现,两个核心音调在同一小节中依次呈现,整体形成横向上的呈述形态。

谱例 47:

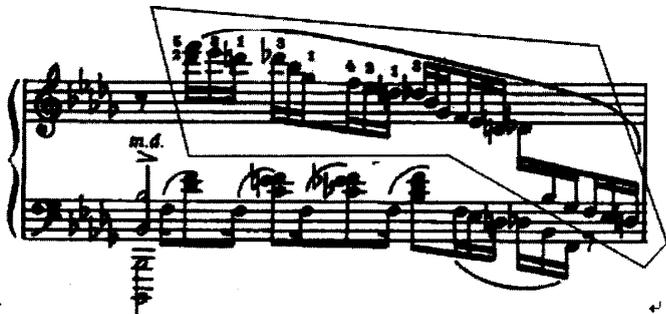
第一乐章第 97——98 小节片断:

下列取自第一乐章第24小节连接部中的乐句片断。右手声部剪裁的 Y 核心音调以均等式节奏紧缩形态横向向下移位,形成连续不断快速的音流式旋律线,整

体也是一种横向上的呈述贯穿方式。

谱例 48:

第一乐章第 24 小节片断:

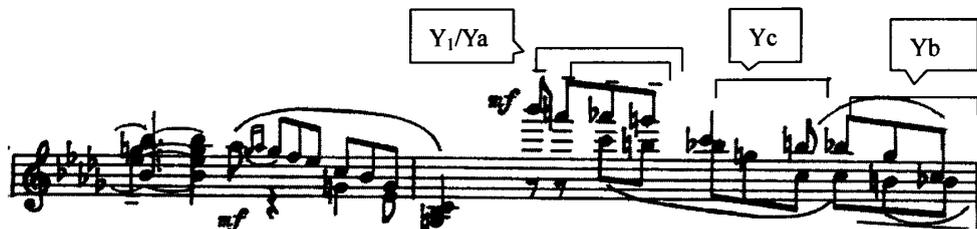


2、改变顺序的横向呈述

是指构成核心音调内部各个相对可分割的动机组之间重新换位组合，在保留原始核心音调特征的基础上又形成一种新的横向组合方式。下例为第一乐章副部中带有连接过渡功能的主题片断，并使用了这一贯穿技法。第 118 小节右手声部上方旋律首先展现的是 Y 核心音调的 Y_1 (同样可看做 Y_a) 的移位形式，其次连接的是 Y_c 音调动机的移位形式，再接音调动机 Y_b 的移位变体，改变了原始核心音调内部的组合顺序。

谱例 49:

第一乐章 117—118 小节右手声部片断:



(二)、核心音调片断对位式纵向结合贯穿

核心音调片断对位式纵向结合贯穿发展就是两个核心音调或者其中一个核心音调在同一小节中，同时或者先后进行，并形成一定的对位，既能将核心音调有规律的分隔，又能自然的融合，形成统一的整体。

谱例 50:

第一乐章第 47—51 小节右手声部片断:

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a dynamic marking of *dim.* and a *p* marking. It includes a tempo marking *a tempo* and a bracketed section labeled Y_1 with a '3' above it. The bottom staff features several melodic phrases, each bracketed and labeled with 'Ya', 'Y₁', or 'Yb 变体'. The labels 'Ya' and 'Y₁' appear below the staff, corresponding to the motifs in the music.

上例取自第一乐章第 47—51 小节右手声部材料, 谱例中第三小节至第五小节所形成的主题带有二重对位性质的复调性主题旋律。每个声部的旋律线均由核心音调的片段构成, 并以片段重叠的手法形成了二重对位形式。上方声部第一组为非均等式节奏扩展的 Y_1 音调变体, 第二组为非均等式节奏扩展的 Y_a 音调变体, 第三组为向下移位的 Y_a 音调变体, 第四组是向下五度移位的非均等节奏扩展的 Y_a 音调, 第五组仍为 Y_a 音调变体, 最后两个发音点可看作缩减的 Y_b 音调变体; 下方声部前三组均以 Y_a 音调变体, 第四组可看作非均等式节奏的四音列的 Y_1 音调变体。整体来看, 纵向带有重叠性质, 横向形成二声部对位的两条旋律线构成了这一主题。这样既将核心音调有规律地分离, 又自然地融合在了一起, 形成了统一的整体。

(三)、核心音调片段并列扩展贯穿

核心音调片段并列扩展贯穿是指两个或多个音调片段形成的并列形式, 从而扩展了原型音调的规模。下例取自第三乐章 56—58 小节右手声部。谱例中第二至第四小节分别由 Y_a 音调变体和 Y_b 音调变体和四音列的 Y_1 音调变体并列联合构成, 形成了比在原型音调规模的裁剪基础上又有一定扩展的旋律形态。

谱例 51:

第三乐章 54—58 小节右手声部片断:

下例取自第三乐章 54—57 小节左手声部材料, 谱例中第二至第四小节分别由 Ya 音调和 Yb 音调为主移位并列形成, 且整体使局部横向旋律规模与形态得到一定的扩展。

谱例 52:

第三乐章 54—57 小节左手声部片断:

(四)、核心音调嵌入式贯穿

核心音调嵌入式贯穿是指核心音调及变体嵌入在旋律中, 通过提取主要音级的方法将其找出, 形成一种与原型音调动机变化又统一的新形式材料。下例取自第三乐章 75—83 小节右手高声部主题旋律材料, 提取其中的部分音级发现其谱例中第三小节至第四小节中的附点四分音符 $c^{2\#}$ 、 c^2 和四分音符 b^{2b} 三音构成 Ya 音调变体, 第七小节的附点四分音符的 a^2 和四分音符的 b^2 构成了 Yc 音调的变体 (转位), 第八小节的 b^{2b} 、 a^2 、 a^{2b} 、 g^2 四音列构成了 Y_1 音调变体, 第十一至十二小节与第七八小节手法一致。这些核心音调片断分别嵌入在旋律中, 形成了与原始形态的核心音调不同的旋律形态。

谱例 53:

第三乐章 75—83 小节右手高声部主题旋律轮廓:

(五)、核心音调片断纵向结合贯穿发展

1、单一核心音调动机片断紧缩与扩展的纵向结合

这种贯穿方式是指构成单一的核心音调动机片断在纵向上进行结合,且片断分别为紧缩或扩展的变体。

下例取自第二乐章第 12—14 小节右手高声部与左手高声部材料,右手声部以小节为一个单位,下行二度模进,保留 X 核心音调的前短后长的节奏轮廓和下行三度跳进的特征。下方形成三组 X 核心音调变体,第一组保留其 X 核心音调的前短后长的节奏轮廓,改扩大了音程,改变了进行方向;第二组与右手声部大体相似;第三组与第一组大体相似。三组 X 音调变体形成上下起伏式波浪形态。左右手声部皆由单一的 X 核心音调变体以纵向结合的方式推动音乐的发展。

谱例 54:

第二乐章第 12—14 小节右手高声部与左手高声部片断:



下例取自第二乐章第 18—19 小节材料，谱例中第二小节右手声部由均等式节奏紧缩的 Y 核心音调片断变体至上而下的连续进行，分别由 Y₁ 变体音调和 Y_b 音调变体为主构成一种音流式下行旋律形态；左手声部第二小节第二拍起由 Y 核心音调片断 Y_a 音调和 Y_b 音调构成。整体来看，左右手声部皆由 Y 核心音调变体以纵向结合的方式加以贯穿发展。

谱例 55:

第二乐章第 18—19 小节片断:

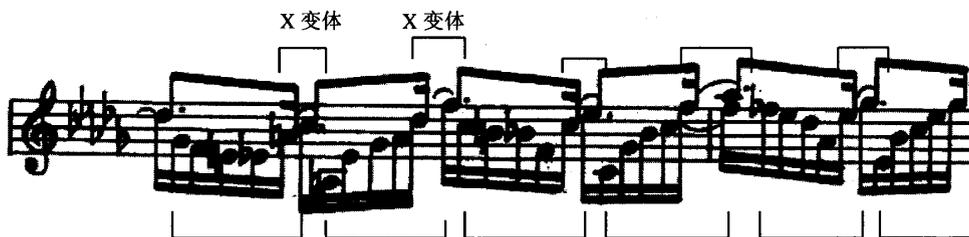
2、双核心音调片断的纵向结合贯穿

双核心音调片断的纵向结合贯穿是指两个核心音调（或片断）在纵向上进行结合，且分别为紧缩、缩减或其他方式的变体形式。

下例为第一乐章 107—108 小节右手声部材料，这个乐句片断以十六分音符的六连音为固定节奏型主，由右手单手完成，但我们能清晰地看出谱例中的重叠的两层结构，第一层为第一组六连音的第六个发音点与第二组六连音的第一个发音点形成 Y 核心音调变体（保留前短后长的节奏轮廓与音程度数，改变行进方向），并作自由模进；第二层则以完整的十六分音符六连音均等式紧缩节奏为主的 Y 核心音调变体（第一组 Y_a 音调与 Y_b 音调变体构成，第二组则由 Y_b 音调的两种变体构成），以两组为一个单位，作自由模进。第一层的 X 核心音调变体与第二层的 Y 核心音调变体以重叠的方式形成纵向的结合，增加了旋律的多变效果，并丰富了单声部织体的多层性，使得旋律更加华彩。

谱例 56:

第一乐章 107—108 小节右手声部片断:



(Ya+Yb) 变体 (Yb+Yb) 变体

(六)、核心音调片断构成的乐章结尾式贯穿

核心音调片断构成的乐章结尾式贯穿是指,在乐章的结尾处,以核心音调的片断作为结尾处的主题旋律材料。下例取自第一乐章 136—137 小节右手高声部旋律轮廓材料,由非均等式节奏扩展的 Ya 音调变体和同样以非均等式节奏扩展的 Yb 音调变体构成结尾句的主题音调。

谱例 57:

第一乐章 136—137 小节右手高声部旋律轮廓:



下例取自第二乐章结尾句第 75—76 小节右手高音声部旋律材料,第二小节的三个发音点构成 Ya 音调,将其原始的均等型八分音符节奏变为前两音依次非均等地扩展和紧缩。

谱例 58:

第二乐章结尾句第 75—76 小节右手高音声部旋律轮廓:



(七)、核心音调或片断纵向与横向模仿结合贯穿发展

核心音调或片断纵横向模仿结合贯穿是指核心音调动机及变体或片断从纵向与横向上进行自由模仿演奏形成的一种纵横交错的复调式发展技法。如第二乐章第 45—52 小节(参照谱例 23.1)。以 Y 核心音调为动机材料进行自由模仿的复调

式发展, 节拍多变(3/4—2/4—3/4), 摇曳而不稳定, 高声部旋律的发展, 使得情绪逐渐向上推进, 调性游移多变, 大致经过了 G^b 大调—E 大调—f 小调—E^b 大调—G 大调—B^b 大调—G^b 大调。这段音乐通过对 Y 核心音调的裁剪、扩展、衍变的自由组合方式与扩展、收缩, 从纵向与横向上进行自由模仿, 共同发展而形成复杂的多层结构与对位。

小结

王桂升在他的论文中通过论述和结合杨儒怀先生的曲式结构理论体系, 对贯穿原则做了一定的定义, 笔者对其理解也做了一定的借鉴。其定义为: 以一个或几个相对恒定的音乐要素、特定的文学情节以及作曲家的特殊设计为“基因”, 有意或无意地附加并列、再现、循环、奏鸣等历时性组合逻辑, 并以从头到尾持续不断的方式组织、统一全曲的结构方法。由于它强大的轴心作用, 可以不强调甚至有时可以放弃传统意义上的再现, 往往与多种多样的曲式结构相联系。作品中也有所具体体现, 在后面的结构因素论述中将有所提及。

笔者以贯穿原则为指导通过对三个乐章中的主要主题及重要段落乐句进行分析, 发现各个乐章的某些主题和材料均与两个核心音调存在一定的联系。核心音调在《第二钢琴奏鸣曲》中运用不同的技法和方式进行贯穿发展, 避免了原始形态带来的单调感。作曲家运用多种贯穿技法从横向、纵向及两者结合等多种贯穿方式进行发展, 使核心音调以多种形态及方式渗透到音乐作品中去。可以证明核心音调在个乐章中的贯穿和发展, 且三个乐章均存在一定的联系和同一性因素, 并证明了核心音调在个乐章中的控制力和生成力, 使整部作品成为有机整体。

此页不缺内容

第三章 拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》曲式结构

“传统音乐的经典曲式再复杂，其深层结构都脱离不了二和三的关系。音乐创作之形式感的复杂化就是在于在总体结构框架下的各种变体，即用什么样的方法去实现这个二和三，以及二和三的交混。”¹⁷不同的作曲家根据自身的喜好和能力决定采用不同的方式，或简单明了，或复杂繁琐。

二分性和三分性以及两者的交混特征常显在用传统曲式结构范型创作的经典作品里。从某种角度来看，这种二分性和三分性的结构特征就像是数学里的公理一样，它无须证明其合理性而天然地存在于音乐作品的每一个结构层中。贾达群先生将其音乐结构中的整体性、二分性和三分性结构形态称为音乐中的“天然结构态”¹⁸。音乐中的天然结构态其主要指：整体性结构，或单一结构，即一；二分性结构，即二；以及三分性结构，即三。

“一”有两层意思，第一是其抽象的整体性含义；第二是指具体的一个。因而，一是本质的，不可分割的。任何结构作品，当它被作为一个独立完整的客观实体看待时，其数与量的关系表现出整体性的特质，即所有量归结于一，体现结构的自然封闭状态。

对“二”来说，分为对称的和非对称的。对称的二分性结构表现出一种等值的比例关系，具有一种静态的稳定、均衡性质；非对称的二分性结构则大多体现出黄金分割的结构原则，展现出一种动态的、自由的平衡感。这种结构元素的法则以或重复或对比的方式彼此呼应，并造就了事物的形式，推动事物的发展。呼应关系（无论是重复或是变化，还是对比的方式）是二分性结构元素的表征。

就“三”而言，一是并列的三，体现了一种层递关系；一是再现的三，表现为一种回旋关系。三分性结构体现的数量关系以封面显示出渐进的层递关系，具有衍化发展的特性；一方面也揭示了具有哲学意味的由“低级到高级”螺旋型上升、波浪式发展的逻辑规律。

二分性结构与三分性结构的交混现象体现在结构的许多层面上，这种交混（类似结构对位）的方式模糊了结构的总体表层界限，使结构隐含着丰富的、多重的解释，从而扩展了结构的形态及其组织技巧。

这部庞大的奏鸣曲有其自身的复杂结构，在以遵循奏鸣曲这种体裁本身的传统结构规律的基础上，形成自身独特的曲式结构特点，充分体现了整体性、二分性和三分性的结构形态，并展示了音乐结构思维上的多维度能力。从宏观来看，整

¹⁷ 贾达群《结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论》[M]上海音乐学院出版社 2009年7月 第1版 第117页

¹⁸ 对于具体“天然结构态”的具体阐释请参照贾达群著的《结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论》一书的“天然结构态”一章。

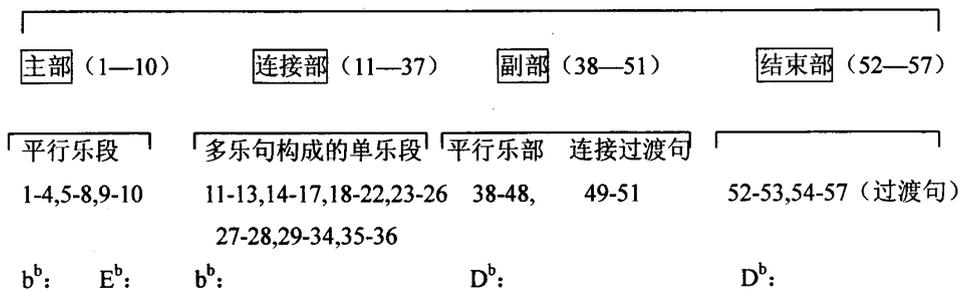
部作品由三个乐章组成，并以自身的逻辑关联形成一部完整的组曲，体现出完整的整体性结构；奏鸣曲第一乐章和第三乐章均用以奏鸣曲式来结构作品，第一乐章为完整的范型奏鸣曲式，体现其呈示部——展开部——再现部（A—B—A）再现原则的三分性结构；第三乐章为省略展开部的变体奏鸣曲式，体现其呈示部——再现部（A—A）重复、对称的二分性结构；第二乐章为三部并列曲式，体现其并列原则的三分性结构。

杨儒怀先生曾以并列组合原则、再现组合原则、奏鸣组合原则等几大原则来归纳总结音乐作品中的结构方式，这些结构方式都是构建在音乐结构并最终形成某种范型曲式样式的逻辑手段。下面我们按照不同的曲式结构组合原则来分析并归纳这部奏鸣曲的宏观、中观和微观的曲式结构特征。

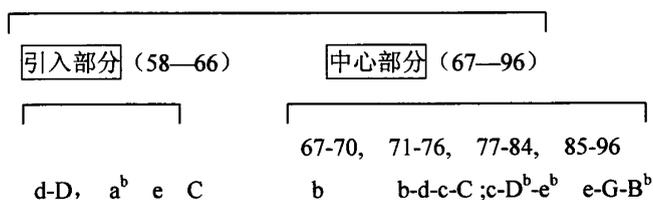
曲式结构呈示图：

第一乐章（奏鸣曲式）

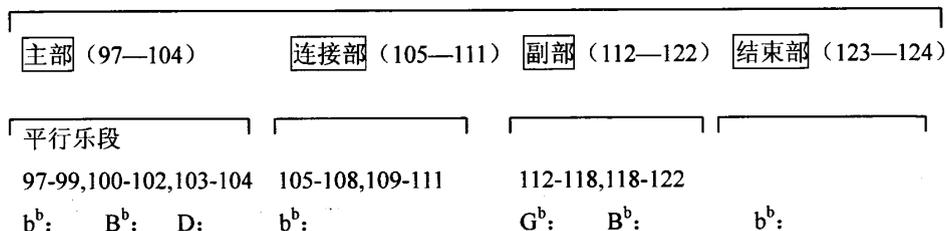
呈示部（1—57）



展开部（58—96）



再现部（97—124）



尾声 (coda)



125—137

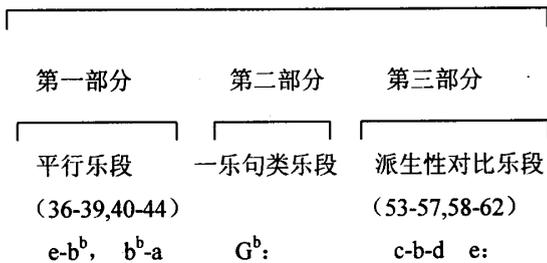
b^b:

第二乐章 (带引子与尾奏的三部并列曲式)



F[#] 罗克利亚调式 e:

B (并列单三部曲式) (36—62)



C (独立乐段构成的乐部) (63—76)

63-64, 65-76

引入, 过渡

a-A E:

结束句 (引子回归)

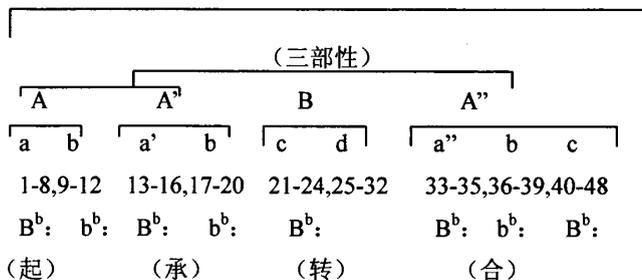
(77—83)

E 罗克利亚调式

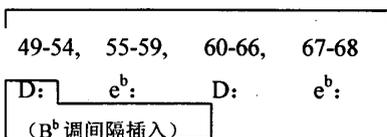
第三乐章（省略展开部的奏鸣曲式）

呈示部

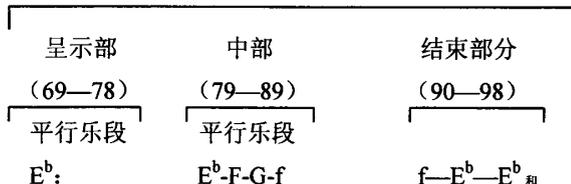
主部（1—48）



连接部（多乐句乐段）（49—68）

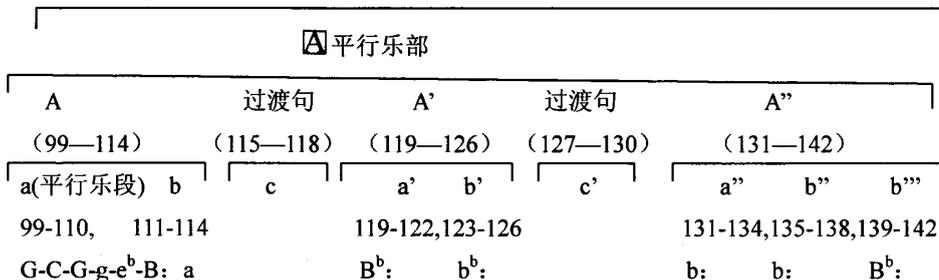


副部（派生中部不带再现单二部曲式）（68—95）



再现部

主部（中介性边缘一部曲式）（99—170）



B (乐句群构成的派生衍展性乐段)

(143—170)

143-150	151-164	165-170
D:	D-E-F [#]	a:

连接部

(171—176)

B^b:

副部 (派生性中部不带再现的单二部) (177—207)

呈示部 (177—186) 平行乐段 B ^b :	中部 (187—198) 平行乐段 B ^b -C-D	结束部分 (199—207) B ^b :
----------------------------------------------	------------------------------------------------	---------------------------------------

结束部

(207—223)

207-214,215-226,227-233

B^b:

第一节 并列组合原则

“乐曲是由两个或两个以上的对比的或引申的相似规模的不同曲式部分，在接续中以并列的形式而组成。它们有二部、三部以及多部并列曲式之分。”¹⁹所有并列部分的地位都同等重要，没有主次之分，这类组合原则最大的特点就是没有再现部分。在拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》中能集中体现这一原则的是第二乐章。但这一乐章的曲式结构（整体或部分）虽是在并列组合原则的基础之上构建而成，但却又有其自身独具匠心的结构风格。

第二乐章宏观整体曲式结构示意图：

三部并列曲式				
引子 (1—7)	A (8—35)	B (36—62)	C (63—76)	尾奏 (77—83)
独立乐句	A B A'	C D E	F	独立乐句
7	8+8+12	9+8+10	2+2+6+4	7
F [#] 罗克利亚	e	b ^b G ^b e	a E	E 罗克利亚

¹⁹ 杨儒怀《曲式结构的理论基础论文集》[M]上海音乐学院出版社 2007年4月 第1版 第241页

第二乐章的曲式结构主要体现了并列组合原则中的三部性并列曲式结构，并带有自己的附属部分——引子与尾奏，这也是其独具特色的收尾呼应呈现出的再现因素。三个相对完整的部分间的关系丰富而多样，虽然三部并列曲式没有再现部分，但依然表现出完整的起、开、合的艺术发展过程，形成独特的对比组合关系。

第二乐章的结构很有特点，并带有自身的戏剧性。乐章中的三个乐部彼此间相对独立，音乐性格有一定的差异，虽[A]乐部与[B]乐部的量相较均衡，但[C]乐部却是由一个独立的乐段构成，与前两个乐部形成一定的差异与不平衡。抛开乐章的附属部分，单看乐章的主体部分，宏观结构稍显零散，这也是并列组合原则自身属性所形成的特点。但[A]乐部与[C]乐部调性的统一（e小调和同主音大调E大调）与调式的统一（附属部分的呼应，相同的材料，调式相同，主音不同，引子主题旋律F[#]罗克利亚调式，尾奏主题旋律E罗克利亚调式）将并列的三个乐部有机联系起来。[C]乐部中突然出现的第一乐章副部主题，好似对第一乐章回顾，形成了对最初的原始情感的回忆，使得这个乐部又与第一乐章形成一定的呼应，紧缩了乐章之间的关联。[A]乐部为派生中部带再现的单三部曲式，主要在e小调上进行，*lento*（最慢板），情绪舒缓、宁静，摇曳感强。呈示乐段为两个平行乐句构成的平行乐段结构。第一次陈述朴实、阴柔、连绵，以切分节奏为主，其意境如同远处传来的歌声；第二次陈述主旋律以条带式陈述，上方声部配以装饰点缀性向下三度跳进的旋律音程，以小节为单位，向下二度模进，这里的旋律音程的点缀好似雨后湖面边上方的树叶上滴落的水珠，清新、透亮，使人心旷神怡，安详幽静。中段为呈示段的发展衍伸，形成连续不断的悠长气息。这里没有明显的内部对比，在如歌的曲调性的发展中开始起主要作用的是织体的因素、衬腔、曲调和伴奏的清楚区分，因为它们帮助了主旋律的进行。在这里出现的上方声部主题旋律和中低声部的衬腔伴奏织体，它们已经具有复调音乐的因素了。再现部带有综合总结性质，调性同样为e小调。开始时第一乐句再现呈示段主题，将主题旋律放在中声部进行，旋律的织体加厚，力度由原来的p变为mf，语气加强，上方增加三连音衬托声部的律动作为背景性声部，同样勾勒出一条背景旋律线，将之前点缀性下行三度跳进旋律音程放到下方声部，并将跳进方向改为向上跳进。第二乐句为中段的再现，将中段的主题旋律放置中间声部，上方为三连音进行，织体加厚，下方声部以IV级、III级、II级的分解和弦进行，形成二度下行模进。随后左右手柱式和弦反向进行，不断推动情绪的发展，从而达到局部的小高潮，并逐渐缓慢平静下来，结尾正格终止于e主和弦上，结束该乐部。

[B]乐部以并列组合原则形成并列单三部曲式结构，以全新的材料与织体形成与[A]乐部完全不同的音乐情绪与内容，这种对比构成了一定的戏剧性效果。[B]乐

部材料主要以 Y 核心音调为主，很有其自身的特点。具体分析见后面对 [B] 乐部的单独阐释。

[C] 乐部从曲式功能意义来讲，可认为是对第一乐章主题的回顾与再现，并预示了第三乐章副主题的音调。从某种意义上讲，起到了一定的承前启后的过渡功能。虽仅为一个诗句结构的乐段，但意义却很重大。该乐部的调性为 E 大调，速度与力度回归到 [A] 乐部的呈示段，舒缓、平静，但又有一丝忧郁哀伤。

引子与尾奏既有变化有统一，统一的是同样的主题，变化的是节拍与调式主音。这在一定程度上，三个并列乐部所形成的张力与引子及尾奏所形成的向心力使第二乐章形成一定的结构力，这也体现出拉赫玛尼诺夫这部作品中的张弛有度的特点之一。

并列原则除了体现第二乐章结构宏观结构中，还体现在他的中观乐部的结构中，如第二乐章的 [B] 乐部曲式结构。

第二乐章中观 [B] 乐部曲式结构图示：

[B] (36—62) 并列单三部		
C	D	E
平行乐段	一句类独立乐段	派生性对比乐段
4+4+1	8	5+4+1
e-b ^b b ^b -a	G ^b	c-b-d e

[B] 乐部整体调性十分不稳定，同样以并列组合原则形成的并列单三部曲式结构。C 乐段以变化重复的两个乐句构成的平行乐段，一个乐句由两个对比性的乐节构成。该乐段的材料为第一乐章的主部主题材料变化而成，在 e 小调引入。两个乐句由于二度自由模进而形成远关系的离调进行 (b^b 小调——a 小调)，造成一定的紧张度。该乐段的表情术语也给予了更多情绪提示 (poco piu mosso “稍更多的增速度”，agitato “昂扬；迫急；不安”)。D 乐段为一个不可分割的一乐句展开性以自由模仿式手法形成的独立乐段结构。以 Y 核心音调为动机材料进行自由模仿的复调式发展，凸显一种矛盾、恐慌、焦虑、不安、急躁、无助等消极情绪。节拍多变 (3/4—2/4—3/4)，摇曳而不稳定，高声部旋律的发展，使得情绪逐渐向上推进，调性游移多变，大致经过了 G^b 大调—E 大调—f 小调—E^b 大调—G 大调—B^b 大调—G^b 大调。这段音乐通过对 Y 核心音调的裁剪、扩展、衍变的自由组合方式与扩展、收缩的自由模进方式共同发展而形成复杂的多层结构与对位。多层旋律线间又有渗透于交错，节奏对位自由，核心音调在这段音乐的贯穿和发展手法一定程度上凸显了拉赫玛尼诺夫的较复杂的线性思维。E 乐段的情绪又有一定的

转变，带有一定的派生性，调性对比前两个乐段较为稳定，主要在 e 小调上发展。在这个乐段中出现了拉赫玛尼诺夫钟爱的“钟声”音调。这个音调的加入，左右手对音区的选择，加之表情术语的提示（*commodo* “自然、自在”），在一定程度上使该段情绪增添了一份沉着与沉重，这也能体现出拉赫玛尼诺夫音乐中多重音乐元素的构成所体现出的复合情绪。最后拉赫玛尼诺夫以他擅长的华彩型织体（右手声部以十六分音符四连音与五连音的固定音型交替进行向上推进，左手声部也以八分音符的三连音形成半音阶向上推进，左右手皆停止于主音 E）结束该乐段。

乐部虽结构较为松散，彼此间也相对独立，对比性较大，但因始末的调性都建立在 e 小调上，形成调性的回归。调性的统一，使彼此并列的三个乐段有机的联系起来。

第二节 再现组合原则

一、动力化再现

这种再现的主要特征表现在织体、力度、旋律线的运动以及和声等方面有增强情感热度和渲染色彩浓度的变动，因而形成了乐曲总的高潮点。随着高潮的到来，在结构或音域或情绪上便产生了不同程度的扩充。如第一乐章再现部主部主题的再现就采用了这种动力化再现。

第一乐章呈示部与再现部主部主题对比表：

呈示部			再现部		
主部主题（10小节）			（主部主题8小节）		
a	a'	a''	a'''	a''''	a''''''
4	4	2	1+2	1+2	1+1
b ^b :		E ^b :	b ^b :	B ^b :	D:

如表所示，我们可看到呈示部的主部主题段一共有 10 小节，三个相同乐句材料的平行乐句构成，第一二乐句在主调 b^b 小调上发展，第三乐句材料有所紧缩，并有所离调，在主调的同主音大调的属调属和弦上进行。再现部主部主题的再现是全乐章的高潮区，主题在原始材料基础上增加了新的材料——双手同步的八度与主调 I 柱式以切分节奏和弦向上推进再原位折回，加强了音乐情感与情绪的渲染和宣泄，扩充了主题的材料和内容。将呈示部中的原主部主题材料压缩为两小节，虽再现部中主题乐句的结构量看似有所缩减，但实质扩充了主题的内容，并更易增加情绪的热度。第二乐句在同主音大调上进行，乐句材料与力度要求不变，第

三乐句有所转调，转移到 b^b 小调的关系大调上发展，增加的新主题材料使上行推进的节奏有所紧缩，音域有所扩大，这符合音乐发展的需要，进一步推进情绪的发展。再现部的主部所形成的动力化再现，因其新的材料与内容的增加，和结构量上的相应缩减，使之与呈示部主部主题保持了一种平衡的比例，既使主题得到内容和情绪的扩充与加强，又不显繁赘拖沓。

二、减缩再现

第一乐章呈示部与再现部连接部主题对比表：

呈示部	再现部
连接部（26 小节）	连接部（7 小节）
多乐句构成的乐段	两个乐句
3 +4+ 5+ 4+2+6+2	4+3
b^b :	b^b :

第一乐章再现部的连接部进行了明显的减缩。如表所示，呈示部中的连接部内部有着较丰富的内容材料并自身有所发展，结构较为庞大，整体以多乐句形成一个不可分割的乐句群结构，整体在主调 b^b 小调上发展，调性稳定。连接部的规模大大超越了主部与副部，这也是这部作品的重要特点之一。到了再现部的连接部时，进行了大量的减缩，从呈示部中的 26 小节减缩为只有 7 小节两个乐句的乐段规模，调性不变，以更清新和简洁的手法再现。

三、先缩减后扩充再现

这是一种较为复杂而迂回的再现手法。它的表现是将再现部中的部分主题乐句有所缩减，部分主题乐句有所重复或扩充发展，促成缩减与扩充综合手法的动力化发展。第一乐章再现部中的副部主题再现时就使用了这一再现原则。

呈示部中的副部主题为中介性边缘一部曲式结构，调性为 D^b 大调。具体结构图如下：

A				单独乐句
A	A'			
a	b	a	b'	c
2	4	2	4	3
D^b :				D^b :

呈示部的副部主题的结构总体为一部曲式，并且是以并列组合原则为基础。由于乐部中单独的 c 乐句与之前平行乐部间有一定的断分因素（从材料与织体上来看），但和声上阻碍终止的出现又使其这种断分因素有一定的减弱，使相对独立的 c 乐句在乐部中形成了一种附属曲式结构的意义，从而产生一种中介性边缘一部曲式结构。首先我们来看第一个乐段，由两个对比性乐句构成，第一乐句为正格终止，第二乐句为半终止。重复乐段第一乐句不变，第二乐句增加了一小节的补充终止。再现部副部具体结构表如下：

A					
A'			B		
a	b'		c'	c''	
2	2+2		2	3	
G ^b : G ^b : e ^b :			B ^b :		

从图示中可看出再现部采用了先缩减再扩充的再现原则。与呈示部的副部相比较而言，这时的副部将原本的一部曲式中带有附属性质的相对独立乐句结构扩展为了一个非对称乐句结构的平行乐段，扩展了原始乐句的规模。副部开始乐段则既有缩减又有一定的乐句重复扩充，这里的 A 乐段（材料在呈示部中发展为一个平行乐部的规模）缩减为由两个非对称结构的对比乐句构成，第一乐句为两小节，第二乐句则为调性不同的两个平行乐汇，前乐汇调性为 G^b 大调，后乐汇移到关系小调 e^b 小调上进行，变化局部乐汇的色彩性。对比性 A 乐段不再重复，规模相较而言有所缩减。再现部中对于副部的缩减再扩充使其在结构上达到一定的比例平衡。

四、综合性再现

这种再现的特点是，再现部既有 A 部主要主题的再现，又有 B 部主题材料的综合。这一综合再现的形成，更具有总结概括的意义，其结构的扩充也常常不可避免。第二乐章 A 乐部的再现部就采用了这一再现原则。具体结构图表如下：

A					
A		B		A'	
a	a'	b	c	a''	d
4	4	4	4	4	3(c'') + 5
e:					

第二乐章 [A] 乐部是较为典型的遵从综合再现原则的例子。乐部中 A 乐段的陈述结构为 4+4 平行关系的乐段结构。B 乐部为 4+4 派生性对比关系的乐段结构，c 乐句材料来自于 b 乐句，旋律主题较 b 乐句主题而言节奏有所紧缩变体，织体上有所衍伸变化，流动性更强。调性不变，相对静止、稳定。旋律主题富于歌唱性。再现部主题织体有所变厚，丰富了 A 乐段中主题在织体上的单薄，单音主题旋律层变为带条式地进行，并在上方声部增加了三连音的自由模进作为衬托伴奏声部，以小节为单位，重复进行，使主题的发展更有节奏的流动性；d 乐句为一个八小节的长乐句，前三乐句构成乐汇材料来自于 B 乐段的后乐句主题材料，将这个旋律主题在左手高声部中进行强调，主要伴奏织体为左右手同节奏型的三个八分音符一组的三连音型连续进行，内部形成自然平滑下行声部，并以小节为单位，向下二度模进。d 乐句后 5 小节构成的乐汇部分则整体以双手柱式和弦和八度同步为主，向上推进，达到局部的小高潮，并随后以小节为单位，向下二度自由模进，逐渐平息情绪的高涨，力度减弱，缓慢结束 [A] 乐部。再现部中先是变化再现了 A 乐段的主题材料，随后又变化再现了 B 乐段的部分主题材料，形成综合性再现，并伴随着力度加强，声部加厚以及音区加宽等手法将乐部推向高潮。整个再现部的陈述结构扩充为 4+3+5[ad(c'+d)] 的乐段结构。

第三节 边缘组合原则

一、中介性边缘曲式组合原则

《第二钢琴奏鸣曲》整体以传统范型曲式结构基础上，其内部次级结构还使用部分边缘组合原则的曲式结构。如第三乐章再现部中主部的曲式结构就使用了以并列组合原则为基础的中介性组合曲式结构。具体结构图表如下：

再现部主部					
[A]					[B]
A	过渡句	A'	过渡句	A''	连句结构
99—114	115—118	119—126	127—130	131—142	143—170
a b	c	a' b'	c'	a'' b'' b'''	
12 4	4	4 4	4	4 4 4	8+4+6
G-B a		B ^b b ^b		b b B ^b	D D-E-F [#] a-A

第三乐章再现部主部结构规模较为庞大，一部曲式，但由于内部的扩充形成了向二部曲式过渡。其主要特点是：有主题材料的对比和相应的规模，但曲式结

构的划分不明显，内部材料较不集中、零散，因而对比部分不能独立。再现部的主部带有循环与变奏性质的平行乐段所构成的一部曲式略占优势，[B]乐部为内部不可分的多个乐句组形成的连句结构乐段，其与[A]乐部形成一定的材料对比，并具有与相应的规模，陈述结构为8+4+6。由于内部材料使用了模进手法，使其调性变化较大，动力性强，先后大致经过了D大调、E大调、F[#]大调 a小调和A大调。[A]乐部与连句结构的[B]乐部带有并列二部曲式的性质，但由于[B]乐段因其自身的独立性未能达到与前乐部并列的程度，和其自身内部相对零散的材料呈现，使其形成了[A]乐部的衍生扩展附属曲式结构意义，产生了向一部曲式的扩展或二部曲式的并拢、缩减的中介性边缘曲式结构。

二、套曲与单章组合原则的结合——套曲基础上的单章化

“这是在所有边缘曲式中最为重要的一种结合类型之一。组合原则的结合不仅涉及整首三乐章或四乐章的套曲的外部框架，而且与乐曲内部曲式部分的复杂化和扩展直接联系起来。”²⁰《第二钢琴奏鸣曲》这部作品整体也采用了套曲与单乐章组合原则，具体组合方式表现为套曲基础上的单章化。用奏鸣曲式的呈示部和再现部作为两个独立的“乐章”，把中间的乐章包裹起来。在无明显终止式或分割乐章符号时尤为典型，都会增进整个套曲的单章化。

拉赫玛尼诺夫这部作品无疑是首带有单章化的套曲，两端的奏鸣关系十分明显，主部材料之间的关联性很强，在之前的核心音调贯穿一章中已经相应得到体现和证明，这里不再赘述。两端的乐章所用的主要调性为同主音大小调（第一乐章为b^b小调，第三乐章为B^b大调），第一乐章中经常使用到主调的同主音交替使用的情况，这一点也再次证明了两端乐章的联系。之前对于核心音调在整部作品中的贯穿运用也更增加了乐曲的整体性。

处于中间的第二乐章对于核心音调的使用和发展（也是第一乐章主部主题材料）和第三乐部中完整出现的副部主题第一乐句材料，也使其加深了第二乐章与第一乐章的联系。第二乐章的尾奏所使用的节拍为第三乐章的主要节拍（3/4拍），而且没有明显的终止式间隔，紧接出现第三乐章，这就更进一步增加了这部套曲所呈现出来得单章化特点。

三个乐章的结尾句主题材料之间也存在着一定的连续性与关联性，并增强了其整部作品的整体性效果。第一乐章以主部主题音调片断作为结尾句主题材料，第二乐章则以第一乐章的副部主题音调片断作为尾奏前的结尾句材料，第三乐章则以坚定有力的柱式和弦以第一乐章主部主题起始音调节奏型来结束全乐章，乃至全曲，这样的乐章结束句主题间也再次充分体现整个套曲的单章化特点。

²⁰ 《曲式结构的理论基础论文集——杨儒怀音乐文集》[M]上海音乐学院出版社 2007年4月 第1版第76页

第四节 音乐陈述衍生结构特点

一、连句结构

连句结构是指某一结构在初次呈示之后,在该结构的基础上进行重复、模进、裁截以及紧缩等,形成多次连环句式的展开,同时结合特定的节奏、力度和速度等因素,使音乐获得更为紧张或更为松弛的不同发展。拉赫玛尼诺夫在这部作品的局部也使用了这样的陈述衍生性结构。这种连句结构很适合推动音乐情绪,并常用在曲式最活跃和最紧张的发展部,在这部作品中同样如此。如第一乐章展开部中心部分(第67—96小节,因节约篇幅,故此节不再附完整的谱例,请参照具体完整乐谱),就是利用 $6+2+2+2+2+1+1+1+1+1+\dots+2+2$ 的陈述结构关系,第一乐句为6小节的发展较充分的长乐句,之后紧缩为两小节的呈述结构,并以此为单位连续向上大二度模进,推动情绪向高潮发展,经过四次模进之后将材料压缩剪裁为一小节的陈述结构,重复一次,以两小节为单位,向上三度模进一次,随后将一小节内部材料再次收缩裁剪,将紧缩的节奏变为稍加扩展的节奏(十六分音符八连音一拍变为四分音符四连音一拍),将情绪推向高潮,接下去陈述结构变为两小节,节奏再次紧缩,重复一次,音阶式向下进行,情绪逐渐缓解。这个连句结构即由模进加裁截将音乐情绪推向高潮。

二、诗句结构

诗句结构是指毗连在一起各环节之间具有相似模拟的运动关系,但又不是严格意义上的模进。《第二钢琴奏鸣曲》中典型的诗句结构出现在第二乐章的[C]乐部(第67—72小节),在第一个乐句之后出现一个诗句结构关系的组群结构。由三个乐句并排构成: $2+2+2$,最后一个乐句为结束句,它们的诗句特点表现在:组合在一起的各乐句,在旋律线的运动上和节奏形态上都有明显的相似性和模拟性,但在音程关系上却没有形成真正的模进结构,第三乐句为缩减形式的材料,这也是主题旋律变化重复的体现。

三、散体结构

散体结构是指某同级结构之间不形成分级隶属关系,轻重小节无循环规律,结构之间长短不等,起止自由,常形成迭伏的结构关系等等。《第二钢琴奏鸣曲》中典型的散体结构出现在第一乐章呈示部的连接部(第11—37小节)其表现在陈述结构上没有循环规律,小型结构没有形成高一级的结构,同级结构长度不等,小型结构之间有迭伏式毗连等。种种表现使这一连接部主题失去了协调的方正性和规整性,因而表现为散体结构。第一乐章展开部的引入部分(第58—66小节)也呈现一种散体结构的特点。

此页不缺内容

第四章 《第二钢琴奏鸣曲》织体写法中的复调因素与和声因素

第一节 《第二钢琴奏鸣曲》织体写法中的复调因素

“在复调音乐中，各声部的结合尽管十分多样，但其手法可以归结为对比与模仿两种类型，即：相互对比的旋律在同时间之内结合则构成对比复调相同的或相互模拟的旋律叠次出现互相结合则构成模仿复调。”²¹这种对比与模仿的复调形式也经常应用在主调音乐作品中。但在主调音乐中的复调，它只是局部地应用，或仅用在作品的一些织体层次中，并非整首作品都建构在复调手法基础之上；复调片断或者段落往往伴随着音型织体的伴奏，结合成复调的旋律也不定是为纯复调音乐所特有的旋律。对于《第二钢琴奏鸣曲》这部丰富的多声部主调音乐的作品来说，其内部同样使用了多样而复杂的交织运动，并从中产生了不少的复调因素。这些复调因素极大地丰富着乐思的陈述，对音乐形象的刻画起着十分重要的作用。下面笔者将列举几个作品的织体中具有代表性的带有复调因素的手法。

一、织体运动间形成的对比性复调因素

这种复调手法是指在流动的织体中，不完全使用固定不变的音型织体，而是将衬托声部的织体更加旋律化，与主要旋律形成自由的复调结合，并由此将伴奏织体声部的角色上升为塑造音乐形象的重要组成部分。

谱例 59:

第二乐章 19—21 小节片断:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system has two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a dynamic marking 'p'. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values. The second system also has two staves, continuing the melodic and rhythmic patterns from the first system.

²¹ 杨儒怀 《音乐的分析与创作》[M] 人民音乐出版社出版 2003年9月北京第2版 第131页

对位声部情况如下：

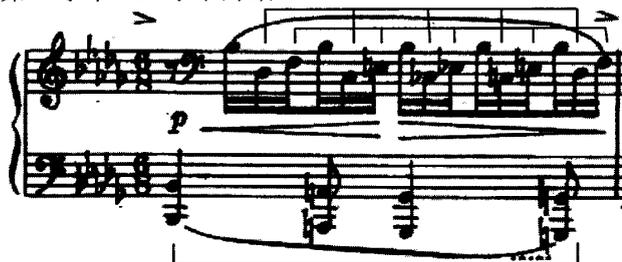


我们以第二乐章第 20—21 小节这个乐句为例。这是由高声部主题旋律层、中声部三连音衬托性伴奏层和切分节奏的低声部旋律层构成的三个织体层的乐句材料，三层织体按其自身的规律性进行。高声部旋律以三音列为一个单位，第一个音保持不变，第二三两音列以三度向下模进，形成一条有特点的并富于歌唱性的旋律线，这也是拉赫玛尼诺夫惯用的一种主题音调动机技法——从主导音开始的逐渐扩大化的下降音程。中间的衬托伴奏声部形成两层结构：一层为二度音以三连音节奏波浪式进行，一层由于连音线的作用而使三连音形成切分节奏的单音与和声五度音程的交替进行，富有摇曳感。第 20 小节和第 21 小节的衬托伴奏层形成的两声部织体有所换位进行。低音声部从第二拍起始，前四音列向下二度级进，后三音列变为向下三度、五度跳进。音程跨度由小到大，富有一定的张力。这里的低声部形成了与主题旋律相辅而行的对旋律。各声部之间在节奏上产生错位形成动静交错，加上音程上的变化，充分展示了伴奏织体在与主要旋律结合中自身的相对独立化的旋律意义（旋律声部与低音层），使其在不停地变动中产生了复调性的结合。如果排除这种复调的主导意义，音乐便难以获得如此丰富的艺术效果的。

二、隐伏复调因素

谱例 60：

第一乐章 125 小节片断：



右手三连十六分音符变了五次，先是保持第一个音（ b^b 小调主音），第二、三两个音是分解的大三度（除第二、三十六分音符为小三度）。这个声部的三连十六分音符的连续进行横向上形成了三个层次：第一层为以 b^b 音形成的间隔持续高音

声部，第二层每组三连十六分音符的第三音形成隐伏的横向二度上下起伏的旋律线，第三层与第二层雷同，以三连音的第二音形成二度上下起伏的旋律线，右手整体的旋律进行方式也是拉赫玛尼诺夫惯用的织体技法——围绕主导音的三连音螺旋式进行，形成一种内心不稳定的不安情绪。左手声部为四分音符与八分音符交替的音型，横向形成二度上下起伏。左右手的节奏错位与横向进行而形成了隐伏的半对位式的复调手法。

三、以核心音调变体在不同声部自由模仿的复调因素

最为凸显这一手法的是第二乐章 16—35 小节——B 乐部的中段（参照谱例 23.1）。这段音乐通过对 Y 核心音调的裁剪、扩展、衍变的自由组合方式与扩展、收缩的自由模仿的复调手法共同发展而形成复杂的多层结构与对位。多层旋律线间又有渗透与交错，节奏对位自由，核心音调在这段音乐的贯穿和发展手法一定程度上凸显了拉赫玛尼诺夫较复杂的线性思维。自由旋律声部的不定（两个声部到四个声部不等），也体现出拉赫玛尼诺夫的某些“现代复调”的作曲技法因素²²，这也是拉赫玛尼诺夫所处的时代所赋予他的某些在创作上的影响。

四、复调与主调相结合的织体

结合了多种主调音乐的音型伴奏和复调音乐形式，造成一种较为复杂的复调质地，较大地丰富音乐思维的陈述。

谱例 61:

第一章第 49—51 小节片断:

这段音乐里。就主调音乐而言，包含一种和声音型的伴奏：由左手分解和弦

²² 华萃康在《艺苑》音乐刊 1996 年第 4 期 发表的《拉赫玛尼诺夫作品中的近现代和声技法（下）》p18 中提到“几种声部可以自由组合，某一种声部也可能有几个，但它们在多层结构中的重要性是不同的，其中‘动机音型的模进’最为重要；如果没有这个种层它只属于一般的‘线条思维’；也可以说：多层结构是较复杂的线条思维。此外，自由声部通常不多于一个，太多了将成为另一种近现代作曲技法——‘现代复调’。”

(D^b大调Ⅱ第一转位)由于连音线而形成的切分节奏的音型伴奏。就复调而言,这里有对比复调和模仿复调。主题带有二重对位性质的复调性主题旋律。每个声部的旋律线均由核心音调的片断构成,并以片断重叠的手法形成了二重对位形式。上方声部第一组为非均等式节奏扩展的 Y₁ 音调变体,第二组为非均等式节奏扩展的 Ya 音调变体,第三组为向下移位的 Ya 音调变体,第四组是向下五度移位的非均等节奏扩展的 Ya 音调,第五组仍为 Ya 音调变体,最后两个发音点可看作缩减的 Yb 音调变体;下方声部前三组均以 Ya 音调变体,第四组可看作非均等式节奏的四音列的 Y₁ 音调变体。整体来看,纵向带有重叠性质,横向形成二声部对位的两条旋律线构成了这一主题,既有模仿复调的性质,又有对比复调的性质。并与下方音域跨度加大,节奏较为自由的分解和弦伴奏声部形成了三个层次的多声部织体。

第二节 《第二钢琴奏鸣曲》织体中的和声因素

拉赫玛尼诺夫生活在作曲技法尤其是和声技法发生重大变革的时代。二十世纪以来,由无调性、十二音列技术及各种先锋技法的出现与发展,都无法阻挠拉赫玛尼诺夫在作品创作中对传统和声技法的运用和发展。拉赫玛尼诺夫的和声技法较为早熟,尤其是色彩性技法。学生时代,除熟练地掌握了传统大小调体系的和声技法外,已经能妥善地应用各种富于色彩性的处理方法。但遗憾的是 1897 年 3 月第一交响曲首演的失败,在精神上给拉赫玛尼诺夫沉重的打击,严重影响了他的和声技法在色彩性方面的正常运用和发展,所以中前期作品中的和声技法,总体趋于保守,中后期才逐渐提起勇气,并向较复杂的技法发展,与此同时,作品中也逐渐增加了少量的近现代和声技法。晚期最主要的特点是在中后期和声技法基础上,向更复杂的色彩性技法发展。

他在和声上的运用特点,在用浪漫主义的标准来衡量时,可以看出拉赫玛尼诺夫仍然保持着强烈的古典和声传统。然而我们也发现,拉赫玛尼诺夫作品中,却又有着许多新的探索 and 追求——开发利用传统和声中的各种色彩性探究,并以自己的方式创造出很多具有个性化的和声手法。在大大丰富了乐曲表现力的同时,又充分流露出它的浪漫主义创作精神。我们从以下几个方面可以看出拉赫玛尼诺夫这部作品织体写作中部分和声手法的一些特点。

一、一般色彩性进行

(一)、色彩性和弦插入所形成的对照关系

在调性和声中,连续插入不属于一个调的一个或者几个色彩性较强的变和弦,它们与前后的调内和弦构成较强的色彩对比,就成为“色彩性和弦插入”。

谱例 62:

D^b: I ^{#3}III I

强拍和弦形成左右手同步的低音声部。是以 D^b 大调主和弦之间插入色彩性很强的 ^{#3}III₇, ^{#3}III₇ 和弦形成 D^b 关系调渗透和弦代替 D 组和弦进行到 I 级或者与 I 级交替。“关系调渗透和弦是指小调借用关系大调和声调式的 ^{b3}IV 或 ^{b5}II 减七及大调借用关系小调和声调式的 V 或 V₇。”²³ 关系调渗透和弦可以说是拉赫玛尼诺夫一贯爱用的一种变和弦。

(二)、调插入所形成的对照关系

调插入是指一般色彩性进行中, 插入关系较远的某一个调的几个和弦。下例中, 第三至第六小节, 我们可看到这四小节以两小节为一个单位, 后两小节为前两小节的向上二度模进, 这个乐句片断主要在 B^b 大调上进行, 第四小节的第三拍插入了一个远关系调 C 大调, 与第五小节第一拍的分解和弦完成了调插入, 形成短时的 C 大调 D—T 的正格终止进行, 最后一拍的分解和弦回到 B^b 大调的属和弦。这里还值得注意的是, 第五小节中的 ^bVII 级与 VII 级形成了变化半音关系的同级对照关系, ^bVII 和弦为单插入性质的色彩和弦。

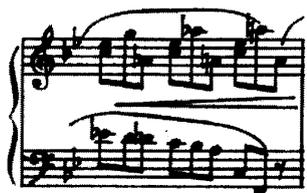
谱例 63:

第三乐章第 39—43 小节片断:

B^b: T ^{b3}D₇ ^{#5}D₇ T ^{#7}VI₇S DD VI₇ ^{#3}VI₇

C: D₇

²³ 华萃康《拉赫玛尼诺夫的色彩性和声技法》[M]2002年12月 上海音乐出版社出版 第1版 第22页



II (VII^b - VII) D₇
T

下例乐句片断中我们可看到明显的调插入手法，但更具体点应称之为调间隔插入。调间隔插入这是一种非常富有色彩性的处理方法。“是指把‘调插入’的几个和弦用主调调内和弦隔开。拉赫玛尼诺夫使用这种技法主要是在中、晚期作品中。”²⁴谱例中的这一片断主要调性为 B^b 大调，间隔插入 D 大调和弦，调号相差四个升号。

谱例 64:

第三乐章 47—53 小节片断:



B^b: III I IV VI^{#3} III IV III VII I IV^{#3/#5} VII^{#3} III

间隔插入 III 调 D: I IV I I IV V I

二、色彩性和弦序列

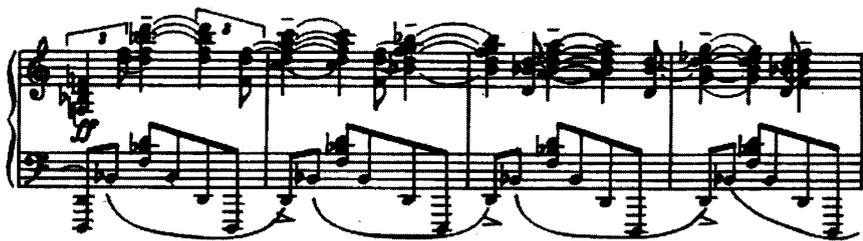
(一)、根音有特定音程关系的和弦序列

根音有特定音程关系的和弦序列是指在作品中，根音成连续三度关系的几个同结构或同类和弦连在一起构成的和弦序列。下例为第三乐章主部主题乐句片断，右手声部第二拍的和弦由 B^b—D—F 构成的 B^b 大三和弦，依次接下去为 D—F—A—C 构成的 D 小七和弦，G—B^b—D—F 构成的小七和弦，B^b—D—F—A 构成的大七和弦，E—G—B^b—D 构成的减小七和弦和 B^b—D—F 构成的大三和弦。其这组同类三（七）和弦的根音成三度关系。故这组和弦序进为根音成三度关系的同类和弦构成的和弦序列。左手声部为固定音型的重复连续进行，以 B^b 主和弦第二转位的分解和弦形式，强调主调调性。

²⁴ 华萃康《杰出的色彩性和声技法大师谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫——为纪念拉赫玛尼诺夫逝世五十周年而作（续完）》《艺苑·音乐版》（季刊）[J]1993年 第1期

谱例 65:

第三乐章第 139—142 小节片断:

b^b: I。

下例为第三乐章 171—176 小节右手声部片断材料, 谱例中从第三小节起到最后一小节形成一组之下而上的和弦序进, 将局部的情绪推向一个小高潮点。将和弦按其原位排列, 从第三小节第三拍和弦开始, 具体为 E^b 大三和弦、A 半减七和弦(省略三音)、E^b 大三和弦、A 减三和弦、G 小三和弦、E^b 大三和弦、E^b 增三和弦、A 半减七和弦(省略三音)、E^b 大三和弦和 C 减三和弦。这组和弦序列仍为根音为三度关系的同类和弦的序进。

谱例 66:

第三乐章 173—176 右手声部和弦序进:

B^b: III IV VII₇ IV VII VI IV I[#]VII IV ^{b5} II

(二)、根音无特定音程关系的和弦序进

这种连续进行与上一类的主要区别是根音较为自由地变换, 无特特定规律, 但和弦结构则基本不变。由于根音较为自由, 所以在某些直接相连的和弦之间, 可能也存在着色彩性对比不太强烈的情况。下例取自第一乐章 123 小节片断材料。第一个和弦与第五个和弦构成低音和弦声部, 第二至四和第六至八和弦构成高音和弦声部。首先我们看第二至第四三个和弦的序列关系, 和弦依次为 G^b 增大七和弦、G 小七和弦和 B^b 大小七和弦, 其为根音无特定规律的同类和弦序进, 同音保持, 其内部形成一定的半音化进行; 第六至第八三个和弦序列, 和弦依次为 ^{b5}B^b (B^b—D—E 等音和弦)、B^b 大三和弦和 B^b 增三和弦, 其构成同根音的同类和弦对照, 内部形成一定的半音化进行。

谱例 67:

第一乐章 123 小节片断:

Meno mosso

$b^b: I \quad \#^5VI_7 \quad \#^5VI^b \quad I_7 \quad \#^3III^\# \quad b^5I \quad I \quad \#^5I$

三、隐伏平滑声部

“在复调技法中有一种称为‘隐伏的’复调音乐。指以单声部形式出现的、实质上包含两个复调声部的写作技法。造成声部隐伏的主要因素有两个：一是音高、音区；二是节拍、节奏。这里既可以选用两个中的任何一个，也可以同时应用两个因素。”²⁵在拉赫玛尼诺夫作品中，作为引导变音体系的平滑声部也常用隐伏的形式写成。他的这种写法，常由动机音型的连续模进或者变化模进形成。如作品中第一乐章尾声部分（第 125—137 小节，参照谱例 19）。由于节约版面，不再附谱例，仅以文字说明。

第一乐章尾声声段（第 125—137 小节），右手三连音十六分音符音型变了五次，先是保持第一音（ b^b 小调主音），第二、三两音分解的大三度音程，并以小节为单位半音起伏模进，第二小节低半音模进，并形成二重模进；第三、四小节改为分解小三和弦第一转位半音起伏，一拍一个和弦；第五至八小节音型以两拍为一个单位，连续向上作变化模进，高音每六个十六分音符的第一、六两音形成隐伏半音上行。左手第五小节变成两个层次，第一层是以小节为单位半音下行的八分音符，它与右手的隐伏半音上行声部形成反向进行。

四、平行进行

拉赫玛尼诺夫虽为浪漫晚期风格的作曲家，因其身处二十世纪各种近现代先锋技法的出现与发展的时期，他的和声写作手法自然的也体现了少许近现代特征，如平行进行。“两个以上的和弦音以基本相等的音程或和弦作连续进行，即构成平行和弦。”²⁶常用的三度叠置和弦大部分都含有五度音程，当它们作平行和弦进行时，将形成传统和声学所禁用的连续五度，因此，平行和弦通常被看作一种近现

²⁵ 华萃康《拉赫玛尼诺夫的和声技法》[M]上海音乐出版社 2002 年 12 月 第 1 版 第 88 页

²⁶ 童忠良《现代乐理教程》[M]湖南文艺出版社 2003 年 4 月 第 1 版 第 132 页

代和声技法。这种技法看起来似乎十分简单，谁都可以很快地写出一些平行和弦的音乐片断。但如果仔细研究作曲家们各自笔下的作品，会发现其实并不像一般想象的那么简单。“根据平行和弦中所包含的音的情况看，可分为两类：一类是和弦以某一个调式音阶为基础（通常是七声调式、六全音阶或人工调式或音列），称‘守调平行’；另一类是和弦不以某一调式音阶为基础，称‘不守调平行’。不守调平行中最常见的是平行时和弦的结构不变或基本不变，称为‘同结构平行’，亦可成为‘严格平行’。”²⁷

下例为第二乐章引子乐句材料。右手旋律主题以 F[#] 罗克利亚调式写成的带有俄罗斯民间风格的旋律。第一小节旋律主题下方所配置的和弦色彩性很强——F[#]—A[#]—C[#]（增三和弦），一开始就使其乐句调性模糊不定。第二小节 a¹—c¹—e¹ 构成的 III₆ 和弦（以 F[#] 为该引子乐句的调式主音），g¹—b—d¹ 构成的 II₆ 和弦，f¹—a—c¹ 构成的 I₆，这三组根音为二度关系的守调平行进行，横向形成下行的自然平滑声部。第三小节开始，主题旋律下方所配置的衬托性和声（音程）进行则内部形成了半音下行的大六度（转位成小三度）的平行进行。横向上形成两层下行的半音平滑声部，以形成衬托性的平行进行且调性模糊的伴奏声部。

谱例 68:

第二乐章第 1—5 小节片断（引子材料）：



第 3—5 小节右手低音声部和左手高声部音程对位排列表（第 3 小节取自左手低音声部）：

平行六度半音下行	f ^{1#}	f ¹	e ¹	e ^{1b} (d ^{1#})	d ¹	c ^{1#}	c ¹	b
	a	a ^b	g	f [#]	f	e	d [#] (e ^b)	d

²⁷华萃康《拉赫玛尼诺夫的和声技法》[M]上海音乐出版社 2002 年 12 月 第 1 版 第 121 页

下例为 89—91 片断材料，该例为守调平行，守调平行看似简单，但实际作品中有时也并不那么简单。所谓守调不一定守主调，其次即使主音不变，还可以改变调式。下例中出现的断片首先守前面的调（b 小调），第二小节后半改为守 C 大调，第三小节则为 B^b 大调，但这时已经不是平行和弦进行。这是向再现部的过渡，再现部开始于 b^b 小调，所以，这里是有意设计先到它的同主音大调是十分自然的。这里从 b 小调到 b^b 小调的转调过程，没有采用复杂的和声继续拧，而是通过平行和弦过程中逐渐改变调号来完成的。因此，这里所使用守调平行的作用是逐渐改变所守的调，以实现调的过渡。

谱例 69:

第一乐章 89—91 小节片断:

The musical score shows three measures of music. The first measure is in b minor, indicated by a flat sign below the staff. The second measure is in C major, indicated by a natural sign below the staff. The third measure is in B-flat major, indicated by a flat sign below the staff. The tempo/mood is marked 'D pesante'.

五、混合调式的使用

大小调和声中引入各种调式特征音从而形成调式的混合，是十九世纪浪漫乐派或民族乐派较为常用的一种调性发展手法。这种调式混合发展能增加乐曲独特的别样风情，使旋律在很大程度上获得调式转换或对比的色彩感，增加其抒情性和艺术感染力。《第二钢琴奏鸣曲》在很多抒情性较强的段落或乐句中使用了这一手法。下例取自第三乐章第 187—192 小节副部主题的片断材料，副部主题乐段中，为了使音乐发展与内容情感更加融合，拉赫玛尼诺夫运用了同主音大小调、乐句的二度自由模进形成的远关系离调和混合调式等等发展手法。这里我们重点列举调式混合使用手法的一个例子。

谱例 70:

第三乐章第 187—192 小节片断:



^bB: V₇

^{b3}V₇ ^{#5}V₇ C: ^{b3}DD D₇ ^{b5}V₇/c 弗

从谱例上看,这个乐段骨架调性建立 B^b 大调上,这里的乐句片断整体都是在属七和弦上展开,第二小节左右手伴奏声部出现了 A^b 音,相当于降了 B^b 大调的七音,大调降低七音为中古调式混合利底亚调式的特征音程;第三小节还原了七音,并且在第二拍上还原了 E 音,相当于升高了 B^b 大调的四音,大调升高四音为中古调式利底亚调式,第三拍在左手伴奏声部中又重新降 E 音(还原四音),回到 B^b 自然大调;第四小节因连续的降 A 音(降七音)、还原 E 音(升四音)、降 E 音(还原四音)的进行,形成了密集型的混合利底亚和利底亚的调式混合使用,从而形成一种半音下行的平滑声部,这无疑是一种独特的半音化手法。这个乐句在短短的四小节中就充分使用了利底亚和混合利底亚两种调式的混合,使副部主题气息舒展、旋律悠扬,质朴而不乏细腻,大大增强了旋律的抒情性与艺术感染力。从第五小节开始为前一乐句的向上自由重复模进,使情绪得以向上推进发展。

此页不缺内容

结 语

《第二钢琴奏鸣曲》是拉赫玛尼诺夫创作成熟时期完成的。这部奏鸣曲创作时间虽然很短，但充分体现了作曲家技法方面的娴熟。此外，核心音调对整部作品的发展形成有着重要的作用，其中它的统一性功能是不可忽视的。

本论文重点对作品的核心音调的贯穿发展做了较为详细的分析与归纳。主要从两个方面对拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》核心音调贯穿技法进行了探究：一、对《第二钢琴奏鸣曲》原始核心音调及其形成原因进行了分析总结，并展示出了在各个乐章中的具体表现形态，间接论证和体现了它的统一性功能；二、从核心音调的贯穿技法和方式两个方面论证其是如何贯穿于整部作品之中的。

核心音调在《第二钢琴奏鸣曲》中运用不同的技法和方式进行贯穿发展，形成不同的音乐形象和结构功能。经过分析总结，作曲家主要运用重复与变奏来贯穿发展核心音调，并从核心音调或其片断音调动机的横向、纵向及两者结合等多种贯穿原则进行发展，使核心音调以多种形态渗透到音乐作品中去。可以证明核心音调在整个乐章中的贯穿和发展，且三个乐章均存在一定的联系和同一性因素，并证明了核心音调在整个乐章中的控制力和生成力，使整部作品成为有机整体。其次，本论文还对作品的本体作了简要分析，并归纳出了其中所用到的部分曲式组合原则，织体写作中的部分复调因素与色彩性和声因素特点。

本论文只是探索性地分析和总结归纳了拉赫玛尼诺夫这部奏鸣曲作品的核心音调贯穿技法，和对曲式结构、复调、和声的简要归纳，如同冰山一角。尽管笔者做了最大努力，鉴于能力和学养所限，在分析的深度和广度上还存在着一定的局限与不足，并且对于核心音调在作品中的贯穿发展分析还不够准确与透彻，有待以后进一步修正与完善，通过今后不断的学习，加强这一领域的探索与研究。本作品的分析过程中还有诸多相关的内容，如：具体的旋律创作特点、钢琴织体、节奏、节拍、力度、音色、音响等层面没有论及与具体分析，且有很多问题尚未能得到更深刻、合理的解答，所以本论文的研究成果仍然是粗糙的。而所有这些在文章中遗留下来的问题，今后，也需通过自己不断努力学习，提高研究能力的基础上再加以补充与完善。不足之处，敬请各位专家老师批评指正。

此页不缺内容

参考文献

(一) 理论与技法类专著

《王安国教复调》第1版, 王安国著 湖南文艺出版社 2002.10

《作曲基本原理》第2版, (奥)阿诺德·勋伯格著 吴佩华译 顾连理校 上海音乐出版社, 2005.10

《音乐作品分析》第1版, (苏)勃·阿拉波夫 人民音乐出版社1959.6

伊·斯波索宾、符·索科洛夫合著 陈敏译 刘学严校 人民音乐出版社1991.8

《结构诗学》第1版, 贾达群著 上海音乐学院出版社

《曲式与作品分析》第2版, 吴祖强著 人民音乐出版社2003.6

《音乐的分析与创作》第2版, 杨儒怀 人民音乐出版社2003.9

《音乐作品分析教程》第1版, 钱仁康、钱亦平 上海音乐出版社2001.5

《曲式学基础教程》第1版, 谢功成 人民音乐出版社1998.1

《音乐分析基础教程》第1版, 彭志敏 人民音乐出版社1997.9

《和声分析教程》第1版, 杨通八 上海音乐出版社 上海音乐出版社2005.4

《和声学教程》第1版, 桑桐 上海音乐出版社2005.5

《曲式分析基础教程》第1版, 高为杰、陈丹布 高等教育出版社 1991.6

《曲式结构的理论基础论文集——杨儒怀音乐文集》第1版 杨儒怀 上海音乐学院出版社 2007.4

《现代音乐分析方法教程》第1版 姚恒璐 湖南文艺出版社出版2003.8

《调性和声及20世纪音乐概述》第6版 (美)斯蒂凡·库斯特卡、多萝茜·佩恩 人民音乐出版社

《曲式与作品分析》(上下册)第1版茅原、庄曜 人民音乐出版社 2007.4

《音乐的构成》第3版 [美]柏西·该丘斯著 廖天瑞译 人民音乐出版社 1964.6

《旋律学》胡甦 2004年 第1版 北岳文艺出版社

《学位论文写作与学术规范》第1版 肖东发、李武 北京大学出版社 2009.4

《拉赫玛尼诺夫的和声技法》(不完整印刷版) 华萃康 上海音乐出版社 2002.12

《世界名曲欣赏·德俄部分》杨民望 上海音乐出版社 1991.3 第1版

（二）史论与传记

《拉赫玛尼诺夫的音乐人生》 Sergei Bertensson, Jay Leyda 著 陈孟珊 译 原
笙国际有限公司出版（繁体中文版）

《俄罗斯作曲家与20世纪》第一版（俄）M·阿兰诺夫斯基 编 张洪模等译
2005.2

《拉赫玛尼诺夫》罗伯特·沃克著 何贵凤译 江苏人民出版社 1999

《拉赫玛尼诺夫》安德烈亚斯·魏玛 人民音乐出版社 2007

《拉赫玛尼诺夫画传》雅克·艾玛纽埃尔·富斯纳凯, 李凤译 中国人民大学
出版 2007.3

《拉赫玛尼诺夫——不朽的旋律》尹子 世界文物出版社（繁体中文版）
2001.11

（三）、相关期刊和相关论文

《杰出的色彩性和声技法大师——谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫》华
萃康, 艺苑·音乐版（季刊）1992年第4期

《杰出的色彩性和声技法大师谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫——为
纪念拉赫玛尼诺夫逝世五十周年而作（续完）》华萃康 艺苑·音乐版（季刊）1993
年第1期

《拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系（上）》华萃康 艺苑·音乐版（季刊）1995
年第3期

《拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系（下）》华萃康 艺苑·音乐版（季刊）1995
年第4期

《拉赫玛尼诺作品中的近现代和声技法（上）》华萃康 艺苑·音乐版（季刊）
1996年第2期

《拉赫玛尼诺作品中的近现代和声技法（下）》华萃康 艺苑·音乐版（季刊）
1996年第4期

《作品分析的二元结构——读杨儒怀〈音乐的分析与创作〉札记》童忠良[J]音
乐研究1996年03期

《曲式结构的向心力：再现原则与贯穿原则——杨儒怀先生曲式结构理论的系统及拓展》王桂升[J]音乐研究2012年7月 第4期

（四）、硕士论文类

《论拉赫玛尼诺夫钢琴作品中的悲剧性》宋彦斌 湖南师范大学 2011

《论拉赫玛尼诺夫钢琴作品中的“钟声”情节》刘芳 西安音乐学院 2008

《深沉的情感 生命的震撼——论拉赫玛尼诺夫成熟时期钢琴音乐风格探究》高拂晓 西南师范大学 2004

《关于拉赫玛尼诺夫<浮士德钢琴奏鸣曲>的创作研究》卢婷 陕西师范大学 2009

谱例来源：

IMSLP Petrucci 音乐图书馆

主要参听音频来源：

拉赫玛尼诺夫：D 小调第一钢琴奏鸣曲/ 降 B 小调第二钢琴奏鸣曲 /
RACHMANINOV: Piano Sonatas Nos. 1 and 2 Idil Biret, piano (1931 版)

此页不缺内容

致 谢

时光流逝，三年的研究生学习生活即将到达尾声，回首三年的点点滴滴，往事仿佛昨日一样历历在目。在这篇论文完成之际，我衷心地感谢这三年来教导和帮助过我的所有老师和同学们。

在这里，我要特别感谢我的导师张碚副教授，本篇论文不论是在选题、框架、构思、作品的分析还是最后的成文和修改，都离不开张碚老师的悉心指导。在此，我向他表示我最诚挚的感谢和敬意，感谢他三年来对我的教育和指导。由于本人基础比较薄弱，再加上国内该课题的研究资料较匮乏，使我一度产生迷茫与为难情绪，幸而有张老师的支持和点拨，给我指明了方向，从而提起勇气继续坚持下去。张老师在我身上付出了比其他同学更多的心血，没有他的悉心指导就没有今天的这篇硕士论文。

同时，我还要感谢西南大学音乐学院的蒲亨强老师、李方圆老师、张友刚老师、刘之老师、郑建鸥老师、汪高原老师、赵礼老师及所有给我授课的老师们，通过对各位老师所开的课程的学习，不仅开阔了我的专业视野，也受到了诸多学业以外的启示。在各位老师的关照下，我顺利而愉快地完成了三年学业。

感谢三年来陪伴我一同走过美好青春岁月的同学们，祝福你们工作顺利，一路走好。另外，我要感谢黄铮同学，在我的学习过程和论文写作过程中遇到瓶颈和打击时，她总能给我很大的帮助和鼓励。与我共同探讨、互勉互励。她真诚而无私的帮助，使我深受感动，我们建立了革命的坚固友谊，她给我的研究生生活乃至人生留下了许多美好的回忆。

感谢我的父母，将我培养至今，让我可以不为生存而担忧，专心完成学业，对于他们的默默支持，我心存感激。

最后，衷心感谢所有帮助、关心过我的人，谢谢！

罗雪艳

2014年5月4日

此页不缺内容

附录

附录一:

对其“音调”概念的概释与阐述

“音调，是在音乐词典或其他常用词典中尚未被明确定义，人们曾经为自己的意愿随意而用的概念。有人单指某几个乐音；有人视与曲调等同；也有人把它看作旋律片段……可以说是音乐理论范畴最不规范的概念之一”²⁸。因此，对音调这一概念不同的理解就会产生不同的语句意境。在胡魁编写的《旋律学》一书中的格调概论一章中给出了一个定义：“在旋律系统中，音调（与节律对立统一）是构成旋律的子系统，是在调高、调式、音阶、格调诸要素及其基本法则和逻辑关系的制约下，所遴选出的全部乐音及它们相互之间辩证关系（不包括节律因素在内）的具象与总和。”而在彭志敏编写的《音乐分析基础教程》一书中，对于音调的解释则更简洁一些，书中将音调作为组成旋律结构四个相互关联部分的其中一个部分（其余三部分分别为音程、音型和音列）。书中对于旋律音调解释为旋律中有特点的音高模式。音调通常表现为次序一定的音级，从而确定了音程大小和方向，在音乐的发展中，一定的音调总会不止一次地循环出现，由此而成为一条旋律的特征和统一的因素和作用。在调性时期，很多作曲家常在创作中采用数量不多的几个单音音调，在旋律写作中常使用这种“音调资源”（“如柴可夫斯基的叹息音调”、“肖邦式的半音环绕音调”、“拉赫玛尼诺夫的钟声音调”等等）。这样，不同的作品就有可能被某种音调统一起来而形成“同质的”统一整体或者说共同的风格风范。

核心音调是指作品发展过程中有特点的某音调不断间隔地出现，在音乐中的进程中起核心作用，这个音调便是核心音调。

这里笔者需强调一点，为何会选择“核心音调”这一专用概念词而不用通常我们熟知的“动机”概念词。按照我们所熟知的说法，“动机”一般是指环绕一个主要重音（即小节中的强拍或次强拍）所结合成的音组。它具有独立的性格，成为在整体中能表达内容的最小单位。“乐节”则是由乐句内部由于曲调和节奏方面的原因，在结构上所划分的大鱼动机的部分²⁹。但以上述说法在分析作品时有时也会遇到某些困难，比如有些乐句或者乐段中也可能划不出动机或者说乐节来，有时乐段本身也可能是由一个乐句构成。勃·阿·阿拉波夫曾发现上述这种情况，提出：简单一部结构有极其多样的类型，不要将所有一部结构的类型都成为“乐

²⁸胡魁《旋律学》[M]2004年第1版北岳文艺出版社第398页

²⁹童忠良《作品分析的二元结构——读杨儒怀《音乐的分析与创作》札记》[J]音乐研究1996年03期

段”，因为“乐段”已经是一定的风格的典型的构造，所以最好称这些构造为“结构”，同时可以运用周期性和非周期性这些词³⁰。这里似乎可以看出放弃动机与传统观念的某些迹象。

《音乐的分析与创作》的作者通过多年的教学实践后，宣称要放弃对“动机”的传统理论和阐述方式，认为“动机”首先是表情概念而不是结构概念，它可称为弥漫、融化在音乐整体中的基础音调³¹。凝聚的动机和弥漫的基础音调是表现主题内在的有机统一性、关联性、发展的层次性和特殊的表情性格面貌的两种重要的塑形手段。动机是音调凝聚化的结果，基础音调则又作为动机的特殊节奏、音程关系、进行方式、运动方向等因素向整体性的主题进行散花弥漫的结果。故选用“音调”概念更适合《第二钢琴奏鸣曲》的贯穿原则探究。

³⁰勃·阿·阿拉波夫《音乐作品分析》[M]音乐出版社 1959 年第 1 版 第 10 页

³¹童忠良《作品分析的二元结构——读杨儒怀《音乐的分析与创作》札记》[J]音乐研究 1996 年 03 期

附录二:

第二乐章尾奏的归属论据呈示

在开始研究这部作品后,笔者发现了一个有趣的现象。对于拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》第二乐章结束与第三乐章开头的准确划分一直以来都存在着明显的分歧,在国内为数不多的论文中也并没有对其产生重视。不同的理解与阐释形成了大致三种不同的划分类型。笔者寻找并搜集到了部分视频和音频资料,部分钢琴演奏家的不同演奏版本及标识,呈现如下:

第二乐章(引子+结束句)(回顾,再现原则)

①专辑名称:奥格登演奏拉赫玛尼诺夫钢琴曲选/Ogdon Plays Rachmaninoff Piano Works

所属厂牌:EMI Records Ltd.

出版日期:2002

作曲家:谢尔盖·拉赫玛尼诺夫/Sergei Rachmaninov

指挥:

表演者:约翰·奥格登(钢琴)/John Ogdon;

(1931)



②

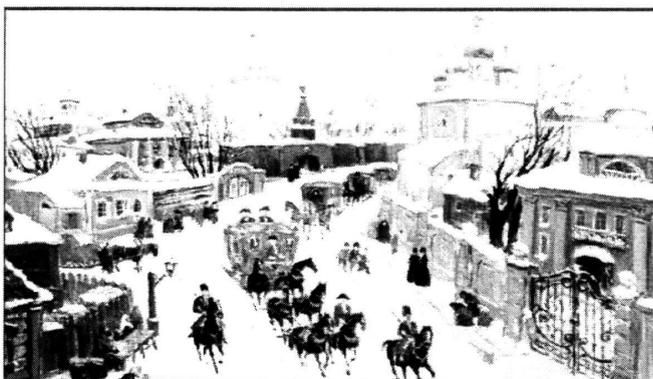
NAXOS

RACHMANINOV

DDD
8.554669

Piano Sonata No. 2
Variations on a theme by Chopin

Konstantin Scherbakov, Piano



8.554669

RACHMANINOV: Piano Sonata No. 2

NAXOS

Rachmaninov was known during his lifetime not only as a composer, but as a pianist of considerable skill and virtuosity. In its original form, the *Piano Sonata in B-flat minor, Op. 36*, makes considerable technical demands on the performer and includes extended passages of virtuosic piano writing. The composer revised the work in 1931, cutting out extensive passages and clarifying textures. The *Variations on a Theme of Chopin, Op. 22*, composed in 1902 and 1903, add a series of 22 variations, well suited to Rachmaninov's own style of performance, to Chopin's *Prelude, Op. 28, No. 26, in C minor*, while the *Three Morceaux de Fantaisie, Op. 3*, feature some of the composer's most characteristic music, particularly the second piece in its drama and implicit feeling of melancholy.

Sergey
RACHMANINOV
(1873-1943)

			
Variations on a theme by Frédéric Chopin, Op. 22	28:13	18 Variation 17 - Grave	1:27
1 Theme: Largo	1:12	19 Variation 18 - Più mosso	1:04
2 Variation 1 - Moderato	0:32	20 Variation 19 - Allegro vivace	1:18
3 Variation 2 - Allegro	0:13	21 Variation 20 - Presto	1:05
4 Variation 3	0:13	22 Variation 21 - Andante	3:05
5 Variation 4	0:45	23 Variation 22 and Coda - Maestoso	4:53
6 Variation 5 - Meno mosso	0:29	Morceaux de fantaisie, Op. 3	20:52
7 Variation 6 - Meno mosso	1:07	24 Élégie	5:53
8 Variation 7 - Allegro	0:16	25 Prélude	3:53
9 Variation 8	0:19	26 Mélodie	4:39
10 Variation 9	0:22	27 Polchinelie	3:16
11 Variation 10 - Più vivo	0:32	28 Sérénade	3:11
12 Variation 11 - Lento	1:08	Piano Sonata No. 2 in B-flat minor, Op. 36 (Revised 1931 Version)	20:56
13 Variation 12 - Moderato	2:28	29 Allegro molto - Meno mosso	8:33
14 Variation 13 - Largo	1:19	30 Non allegro - Lento - Più mosso	6:54
15 Variation 14 - Moderato	1:39	31 Allegro molto - Poco meno mosso - Presto	5:29
16 Variation 15 - Allegro scherzando	1:23		
17 Variation 16 - Lento	1:14		

Konstantin Scherbakov, Piano

Recorded at Studio 1, DRES Radiofunk Zürich, from July to 8th January, 1999.
Producer: Eolf Grolimund • Engineer: Andrea Warner • Booklet Notes: Keith Anderson
Cover Painting: *Morocco* - Snow Series by Bella Maryevich (Lithuanian artist)

NAXOS

DDD

8.554669

Playing Time
70:02



WWW.NAXOS.COM

© 2001 & © 2003 HNH International Ltd.
Booklet notes in English • Kommentar auf Deutsch
Made in UK

NAXOS

RACHMANINOV: Piano Sonata No. 2

8.554669

③

NAXOS

DDD

8.550349

RACHMANINOV

Piano Sonata No. 2, Op. 36
 Variations on a Theme of Corelli, Op. 42
 Moments Musicaux, Op. 16

Idil Biret



8.550349

COMPACT
disc
 DIGITAL AUDIO

8.550349
 STEREO

RACHMANINOV

Piano Sonata No. 2, Op. 36
 Variations on a Theme of Corelli, Op. 42
 Moments Musicaux, Op. 16

DDD

Playing
 Time :
 59'16"

Idil Biret

RACHMANINOV: Piano Sonata No. 2 • Variations

ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED PUBLIC PERFORMANCE,
 BROADCASTING AND COPYING OF THIS COMPACT DISC PROHIBITED.
 © 1991 HMV International Ltd.
 DISTRIBUTED BY NAXOS RECORDS AND VIDEO DISTRIBUTION (MSH)
 BERGHOFF STR. 11A/11, D-53005 BIERHACHING, MUNICH, GERMANY.

Piano Sonata No. 2 in B Flat Minor, Op. 36

- | | | |
|---|-----------------|--------|
| 1 | Allegro agitato | (9:00) |
| 2 | Non allegro | (6:56) |
| 3 | Allegro molto | (6:12) |

- | | | |
|------|-------------------------------------------------|---------|
| 4-26 | Variations on a Theme of Corelli, Op. 42 | (19:01) |
|------|-------------------------------------------------|---------|

Moments Musicaux, Op. 16

- | | | |
|----|--------------------------|--------|
| 27 | No. 1: Andantino | (8:47) |
| 28 | No. 2: Allegretto | (3:15) |
| 29 | No. 3: Andante cantabile | (6:15) |
| 30 | No. 4: Presto | (3:02) |
| 31 | No. 5: Adagio sostenuto | (4:50) |
| 32 | No. 6: Maestoso | (6:27) |

NAXOS

19108

NAXOS

Recorded at Tonstudio van Goest in Heidelberg
 in October, 1989.
 Producer: Martin Sauer
 Music Notes: Keith Anderson

Cover photo by Juraj Linzbob



NAXOS RACHMANINOV: Piano Sonata No. 2 • Variations 8.550349

④



RACHMANINOV

DDD

8.553003

Piano Sonatas

No. 1 in D minor and No. 2 in B flat minor

Idil Biret, Piano



8.553003



8.553003
STEREO

Sergey
RACHMANINOV
(1873-1943)
Piano Sonatas Nos. 1 & 2

DDD

Playing
Time
69:12

RACHMANINOV: Piano Sonatas Nos. 1 & 2

ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED PUBLIC PERFORMANCE,
BROADCASTING AND COPYING OF THIS COMPACT DISC PROHIBITED.
© 1998 HNH International Ltd.
REPRODUCED BY HNH MUSIC AND VIDEO DISTRIBUTION GmbH,
OBERTRIEDER STRASSE 1, D-69008 UNTERSCHNIGG, BADEN, GERMANY

Idil Biret, Piano

Sonata No. 1 in D minor, Op. 28		<i>(41:04)</i>
1	Allegro moderato	14:25
2	Lento	9:56
3	Allegro molto	16:38

Sonata No. 2 in B flat minor, Op. 36		<i>(27:57)</i>
(Original Version, 1913)		
4	Allegro agitato	11:51
5	Non allegro – Lento – L'istesso tempo –	7:48
6	Allegro molto	8:14

MADE IN
E.C.



Recorded in the Clara-Wieck-Auditorium, Sandhausen, Germany
in 1994 and 1995.
Producer and Engineer: Günter Appenheimer
Music Notes: Keith Anderson

Visit the Naxos Internet site:
<http://www.hnh.com>

English Text /
Deutscher Text /
Texte en français



7 30099 40032 9

Cover Painting: Overgrown pond by Isaac Levitan

NAXOS RACHMANINOV: Piano Sonatas Nos. 1 & 2 8.553003

第三乐章（引子+Allegro）

① 专辑名称：科拉德演奏拉赫玛尼诺夫钢琴作品集 三，帕格尼尼主题狂想曲，科雷利主题变奏曲/RACHMANINOV Rhapsodie sur un theme de Paganini, Variations sur un theme de Corelli

所属厂牌：EMI Records Ltd.

出版日期：2004

作曲家：谢尔盖·拉赫玛尼诺夫/Sergei Rachmaninov

指挥：米歇尔·普拉松/Michel Plasson

表演者：让—菲利普·科拉德(钢琴)/Jean-Philippe Collard;

表演团体：国立图卢兹首府管弦乐团/Orchestre du Capitole de Toulouse;

国家大剧院
古典音乐频道

进入国家大剧院官网 进入中国网络电视

用户名: *** 登录 | 注册

网站首页 NCPA音乐厅 排练现场 NCPA纪录 古典音乐赏析 音乐虫聊天室 手机版 单曲 古典音乐

频道首页 > 交响音乐 > 科拉德演奏拉赫玛尼诺夫钢琴作品集 三，帕格尼尼主题狂想曲，科雷利主题变奏曲

EMI CLASSICO
Rachmaninov
Concerto pour piano
Rhapsodie sur un theme de Paganini
Variations sur un theme de Corelli
Sonate n°2
Jean-Philippe Collard
Orchestre du Capitole de Toulouse
Michel Plasson
3 CDs

科拉德演奏拉赫玛尼诺夫钢琴作品集 三，帕格尼尼主题狂想曲，科雷利主题变奏曲
RACHMANINOV Rhapsodie sur un theme de Paganini, Variations sur un theme de Corelli

1. 帕格尼尼主题狂想曲, Op. 43 Rhapsodie sur un theme de Paganini pour piano & orchestre Op. 43 00:24:53
2. 科雷利主题变奏曲, Op. 42 Variations sur un theme de Corelli Op. 42 00:17:36
3. 降B小调钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1913年版) I. 激动的快板. Sonate pour piano No.2 en si bemol mineur Op. 36 (version 1913) I Allegro agitato 00:06:55
4. 降B小调钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1913年版) II. 勿快速. Sonate pour piano No.2 en si bemol mineur Op.36 (version 1913) II Non allegro 00:06:43
5. 降B小调钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1913年版) III. 活泼的快板. Sonate pour piano No.2 en si bemol mineur Op. 36 (version 1913) III Allegro molto 00:05:59

②专辑名称：拉赫玛尼诺夫 第二号钢琴奏鸣曲，前奏曲（特尔普切斯基）
/RACHMANINOV Piano sonata No.2, Preludes

所属厂牌：EMI Records Ltd.

出版日期：2005

作曲家：谢尔盖·拉赫玛尼诺夫/Sergei Rachmaninov

指挥：

表演者：西蒙·特尔普切斯基（钢琴）/Simon Trpceski;



国家大剧院
古典音乐频道

频道首页 NCPA音乐厅 排练现场 NCPA纪录 古典音乐赏析 音乐虫聊天室 手机版

频道首页 > 独奏作品 > 拉赫玛尼诺夫 第二号钢琴奏鸣曲，前奏曲（特尔普切斯基）

EMI CLASSICS

拉赫玛尼诺夫 第二号钢琴奏鸣曲，前奏曲（特尔普切斯基）

RACHMANINOV Piano sonata No.2, Preludes

11. D大调第四号前奏曲, Op. 23 Prelude in D Op. 23 No. 4	00:05:25
12. 谐谑曲, 选自《仲夏夜之梦》 Scherzo from A midsummer night's dream	00:04:17
13. 升C小调第二号前奏曲, Op. 3 Prelude in C sharp minor Op. 3 No. 2	00:04:16
14. 降B小调第二号钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1931 改编版) I. 激动的快板 Piano sonata No. 2 in B flat minor Op. 36 (rev. 1931) I. Allegro agitato	00:06:28
15. 降B小调第二号钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1931 改编版) II. 不快的速度 Piano sonata No. 2 in B flat minor Op. 36 (rev. 1931) II. Non allegro	00:07:00
16. 降B小调第二号钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1931 改编版) III. 很快的快板— Piano sonata No. 2 in B flat minor Op. 36 (rev. 1931) III. Allegro molto-Foco meno mosso-Presto	00:05:26

③ 霍洛维茨伦敦独奏音乐会 NCPA 音乐厅（1982）字幕注标为此



④ 专辑名称：拉赫玛尼诺夫 钢琴作品集 III（科拉德）/RACHMANINOV Piano works 3

所属厂牌：EMI Music France

出版日期：2006

作曲家：谢尔盖·拉赫玛尼诺夫/Sergei Rachmaninov

指挥：米歇尔·普拉松/Michel Plisson

表演者：让—菲利普·科拉德(钢琴)/Jean-Philippe Collard;

表演团体：国立图卢兹首府管弦乐团/Orchestre du Capitole de Toulouse;

The screenshot shows a website interface for the album 'Rachmaninov Piano works 3'. The top navigation bar includes '国家大剧院 古典音乐频道' (National Grand Theatre Classical Music Channel) and '进入国家大剧院官网' (Enter National Grand Theatre Official Website). The main content area features the album cover on the left and a tracklist on the right. The tracklist includes:

- 1. 帕格尼尼主题狂想曲 Op. 43 Rhapsodie sur un theme de Paganini pour piano & orchestra Op. 43 00:24:53
- 2. 科雷利主题变奏曲 Op. 42 Variations sur un theme de Corelli Op. 42 00:17:36
- 3. 降B小调钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1913年版本) I. 激动的快板 Sonata pour piano No 2 en si bemol mineur Op. 36 (version 1913) I Allegro agitato 00:08:55
- 4. 降B小调钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1913年版本) II. 节制的速度 Sonata pour piano No 2 en si bemol mineur Op. 36 (version 1913) II Non allegro 00:06:43
- 5. 降B小调钢琴奏鸣曲, Op. 36 (1913年版本) III. 很快的快板 Sonata pour piano No 2 en si bemol mineur Op. 36 (version 1913) III Allegro molto 00:05:59

第二乐章与第三乐章并为一体，无明显划分

专辑名称：伊安·方顿钢琴演奏集/RACHMANINOV Piano works

所属厂牌：EMI Records Ltd.

出版日期：2000

作曲家：阿诺德·勋伯格,谢尔盖·拉赫玛尼诺夫,里奥斯·亚纳切克/Arnold Schoenberg,Sergei Rachmaninov,Leos Janacek

指挥：

表演者：伊安·方顿(钢琴)/Ian Fountain; (1913)

国家大剧院 古典音乐频道

频道首页 NCPA音乐厅 排练现场 NCPA纪录 古典音乐赏析 音乐虫聊天室 手机版 单曲 古典音乐

频道首页 > 独奏作品 > 伊安·方顿钢琴演奏集

EMI CLASSICS DEBUT

伊安·方顿钢琴演奏集

RACHMANINOV Piano works

- 降B小调第二号钢琴奏鸣曲, Op. 36 I. 激动的快板 Piano sonata No.2 in B flat minor, 00:09:42
Op. 36 I. Allegro agitato
- 降B小调第二号钢琴奏鸣曲, Op. 36 II. 不太快的速度-III. 很快的快板 Piano sonata No. 2 in B flat minor, Op. 36 II: Non allegro-III: Allegro molto 00:13:44
- 1905年某日的街头所见 I. 不祥之兆 From the street, 1.X.1905 I. Presentiment 00:05:02
- 1905年某日的街头所见 II. 死亡 From the street, 1.X.1905 II. Death 00:09:41
- 三首钢琴小品, Op. 11 I. 中庸速度, 四分音符 Three piano pieces, Op. 11 I. Massig 00:03:12
- 三首钢琴小品, Op. 11 II. 中庸速度, 八分音符 Three piano pieces, Op. 11 II. Massig 00:06:09
- 三首钢琴小品, Op. 11 III. 相当活跃的四分音符 “无主题的” Three piano pieces, 00:02:28

00:03

00:03/15:44 标准 琴奏鸣曲, Op. 36 II. 不太快的

附录三:

节拍的选择

拉赫玛尼诺夫的这首作品节拍类型的选择十分丰富,运用了不规则的变化节拍。所谓的变化节拍是指两种或两种以上的拍子交替出现在乐曲中。这种变化不总是在段落衔接处。拍号的交替或变化容易致使节奏在强弱规律的作用下发生周期性的循环改变,因而导致节奏重音的变更。有时作曲家为了突出乐段或者乐句之间的对比性,会改变音乐的节拍。在这首奏鸣曲中,节拍的变化不是在明显的段落起止处,而是随着音乐进行的语气与停顿而改变,服从于音乐自身发展的规律和需要,十分流畅自然。这种复杂的节拍交替与变化所造成的节奏张力上的松紧变化更易体现作品中所想流露但又难以表达的悲痛与压抑的情绪,繁复的变拍子的运用也是运用在这部作品中的重要技法特点之一,除了多用 2/4、4/4、3/4、12/8 等节拍外,诸如 9/8、6/8 拍子也用了不少,还出现了一次 3/2,特别在第一和第二乐章中节拍变化和转换次数颇多。可以认为,节拍使用的多样化,更丰富了旋律乃至音乐整体发展的节奏变化。

整首奏鸣曲的节拍变化具体呈示如下:

第一乐章节拍一共变化了 24 次。

小节	拍号
1	4/4
2	2/4
3—5	4/4
6	2/4
7—16	4/4
17—22	2/4
23—36	4/4
37—41	12/8
42	9/8
43—53	12/8
54—56	6/8
57	9/8
58	12/8
59—60	6/8
61	9/8
62—63	12/8
64	6/8

附录

65—66	12/8
67—96	6/8
97—110	4/4
111	9/8
112—124	12/8
125—135	6/8
136—137	9/8

第二乐章节拍一共变化了 18 次。

小节	拍号
1—7	4/4
7—15	12/8
16—19	4/4
20—37	12/8
38	3/4
39	4/4
40—41	12/8
42	4/4
43—44	2/4
45—46	3/4
47—48	2/4
49—52	3/4
53	3/2
54—56	4/4
57	2/4
58—62	4/4
63—76	12/8
77—83	3/4

第三乐章节拍一共变化了 5 次。

小节	节拍
1—59	3/4
60—68	4/4
69—166	3/4
167	2/4
168—233	3/4

附录四:

《愤怒的日子》相关简述

继叙咏产生于公元 9 世纪左右, 是对格里高利圣咏进行横向扩展的一种音乐形式。继叙咏紧接在“哈利路亚”之后, 也有“哈利路亚”的附加段之称。继叙咏最后脱离了“哈利路亚”, 成为一个独立的形式。《愤怒的日子》被李振邦神父³²认为是托马斯·达·塞拉诺作于 1250 年左右(还有一种说法为卒于 1250 年的托马斯所作, 这种说法则来自于《国际音乐和音乐家百科词典》)的一首继叙咏。其歌名由于原诗开头的歌词而得名。在我国有很多种翻译:“愤怒的日子”、“末日军”、“末日审判”等等。“《愤怒的日子》的歌词经常被运用于安魂曲中, 其旋律在浪漫主义时期之前并没有被引用的情况。”³³但是, 自柏辽兹 1830 年将其运用在标题音乐《幻想交响曲》以来, 短短 200 年内就有数位不同国家的作曲家在许多作品中运用这一主题。

西方音乐发展过程中, 将某一段特定的旋律加以引用, 是较为常见的现象。某些旋律或主题由于广泛的运用或是为人所熟知的缘由, 常成为某种象征。如贝多芬《第五交响曲》中的三连音动机, 便象征着世人公认的命运的敲门声。而古老且较常被引用的旋律当属中世纪的继叙咏《愤怒的日子》。

“分析家和评论家普遍的认为柏辽兹是第一个将这个旋律运用到世俗作品中的作曲家”³⁴。有不少作曲家运用这一曲调来象征死亡和黑暗的主题, 尽管各位作曲家运用这一曲调的原因各不相同, 但被众多作曲家所青睐是不争的事实。如李斯特的交响诗《死之舞》(1849)、穆索尔斯基的《荒山之夜》(1867)、哈恰图良的《第二交响曲》第三乐章等。“拉赫玛尼诺夫被公认为是历史上使用这个主题最多的作曲家”³⁵。如他的《死之岛》、合唱交响曲《钟声》、《交响舞曲》、《帕格尼尼主题狂想曲》、《第三交响曲》、《第二钢琴奏鸣曲》等作品中都有运用《愤怒的日子》这一曲调。

《愤怒的日子》音调动机的应用有的是局部段落引用, 也有作品是整体构建在这一曲调上, 而大部分的作品是局部段落引用。这里所说的局部引用不是指对其音乐本身的部分引用, 而是在作品中只是出现几个小节或几行, 并非在整个作品中起到统一全曲的作用。对于《愤怒的日子》音调动机的处理, 每个作曲家的处理方式都不同, 如哈恰图良《第二交响曲》中则是用慢速处理这个音调主题。也有作品对这一音调主题的处理用较快的速度在高音区演奏, 如拉赫玛尼诺夫《第

³² 李振邦神父(1923—1984), 生于河北省沙河县, 卒于台湾台北。神父、音乐教育家、作曲家。

³³ 唐晓江 《中世纪继叙咏<愤怒的日子>在世俗音乐中的运用》[J] 黄河之声 2013 年 17 期

³⁴ 同上。

³⁵ 同上。

二钢琴奏鸣曲》第一乐章展开部。

《愤怒的日子》主题音调在 19、20 世纪被许多作曲家运用，这与这个时期的各种战争的爆发，社会的不安定的背景有着密切的关联。这个主题本身又有着死亡的象征意义。这个主题音调对于拉赫玛尼诺夫来讲无疑也有着独特而重要的意义，正如笔者在文章开头所阐述的那样，我们可否将其看成一种作曲家以不同的形式借助于自己作品而形成一种隐约的警示或召唤，一种精神讯息的传达，好似是在告诉我们，死亡在生活中是无法避免和挽回的，死亡对于我们并不陌生。