



试

析

格里埃尔三首钢琴曲的和声技法

□魏晓兰

内容摘要：本文通过对前苏联著名作曲家和音乐教育家格里埃尔三首钢琴曲的分析，论述了格里埃尔在和声运用上对传统技法的发展和突破。

关键词：远关系和弦对置 意外进行 三度循环 增三和弦的等和弦转调

格里埃尔(1875—1956)是前苏联著名的作曲家和音乐教育家。1900年以优异的成绩毕业于莫斯科音乐学院。曾任基辅音乐学院作曲教授及该院院长，后又执教于莫斯科音乐学院。

格里埃尔的创作涉猎多种领域：有交响乐、室内乐、歌剧、舞剧，以及各种器乐、声乐作品。

格里埃尔的音乐创作植根于俄罗斯的民族民间音乐。同时，他在作曲技法上既继承传统，又有所创新。他的音乐既有浓郁的民族特色，又有十分突出的个人风格。他的和声运用很有特色：在充分展示和声功能的基础上，对传统和声中的不少手法，根据表现的需要进行发展，给于大胆突破，很有研究价值。

他的三首钢琴曲《前奏曲》、《小咏叹调》、《早晨》都是十分精致的钢琴小品。它们结构严谨、表现细腻、脍炙人口，深为广大钢琴演奏家们所喜爱。

先看钢琴曲《前奏曲》。这是一首单三部曲式结构的乐曲。但是，它的第一部分重复，形成AA¹BA²的结构。这种结构恰如中国文学中绝句的“起、承、转、合”(这说明在结构美学方面，人类有很多共同点)。

A、A¹、A²三个部分开始的和弦都是^bD大调的主

和弦，这三个部分的主调都是^bD大调。B段作为中段的调性布局，转调较多，开始于^bb小调，模进到^be小调，接着，再模进到^ba小调，最后，以增三和弦转入A²段。A段结束于^bD大调V₇和弦，使音乐功能鲜明地而且非常自然地进入A¹段。A¹段结束于^bB小调的V₇和弦，使音乐功能鲜明地，而且非常自然地进入B段。A²的结束，作为乐曲最后终止，是十分明确的^bD大调V₇—I的进行，充分肯定整个作品的主调是^bD大调。这些地方的和声处理，都是非常强调和声功能的。

在这首作品中，作者在和声运用上有哪些特点呢？

1. A、A¹、A²这三个部分都是^bD大调。A和A¹是音乐的呈示部分，A²是音乐的再现部分。这三个部分在音乐的写法上都是呈示性的。按传统的做法，这几个部分的和声要单一、朴实、简练，要充分展示^bD大调，肯定^bD大调，在和声运用上，要以^bD大调的正三和弦为主，辅以其他和弦。但是，格里埃尔却在肯定主调的基础上强调副调。现以A部分为例(见例1)：开始的四小节起于^bD大调的主和弦，终于^bD大调的

主和弦（虽然从分析的角度此处应是 A 大调的 V/VI），A 部分结束处是 $\text{^b}D$ 大调的 II $_{\text{7}}$ —V $_{\text{7}}$ ，充分肯定了 A 部分的主调是 $\text{^b}D$ 大调。但是，第 5 小节却是非常清楚的 f 小调，直到 A 部分结束前两小节才出现 $\text{^b}D$ 大调的主和弦。这种在肯定主调的基础上强调副调的做法，使和声新颖、别致。

2. 远关系和弦的对置。虽然《前奏曲》整体的调性是明确的，尤其 A、A 1 、A 2 这三个部分都是很清楚的 $\text{^b}D$ 大调。但是，乐曲中不少地方出现远关系和弦的对置。例如 8 小节出现的 G $_{\text{6}}$ — $\text{^b}b$ ，9 小节出现的 C $_{\text{4}}^6$ — $\text{^b}a$ ，10 小节出现的 $\text{^b}B_{\text{4}}^6$ — $\text{^b}g$ ，等等。这些和弦的对置，使和声的色彩大大丰富，表现力大大增强。同时，这些和弦的使用又是和传统的功能和声紧密相连的。现分析如下（见例 1）：

例 1

第 4 小节最后一个和弦可视为 f 小调的 VI，5、6 小节为 f 调的 II—V—V $_{\text{5}}$ —I。7、8 小节到第 9 小节的第一个和弦为 f 小调的 II $_{\text{7}}$ /V—V $_{\text{7}}$ /V—V $_{\text{6}}$ /V—VI—V $_{\text{4}}^6$ 。8 小节出现的 G $_{\text{6}}$ — $\text{^b}b$ ，即是 f 小调的 V $_{\text{6}}$ /V—IV。这里的 V $_{\text{6}}$ /V 没有直接到 V，而是先到 IV 再到 V。对 V $_{\text{6}}$ /V 来说，是一种意外进行，从和声进行的构思来看，可以这样理解：V $_{\text{6}}$ /V 是倾向 V、推动 V 的，IV 也是倾向 V、推动 V 的，V $_{\text{6}}$ /V 不先到 V，而是先到 IV，使期待落空，造成心理上的不满足，使期待欲增强，IV 之后出现 V，就非常得体了。再看 V $_{\text{7}}$ /V—V $_{\text{6}}$ /V 的进行，这似乎不理想，因为，七和弦到三和弦使紧张感减弱。但我们看看 8 小节到 9 小节的旋律进行，就知道作者的巧妙用心了：这里的旋律是小字二组的 sol—fa—mi，取消 8 小节的 IV，让 V $_{\text{6}}$ /V 延续到小节末，和声的进行显然就是 V $_{\text{5}}^6$ /V—V，而旋律中的 fa，就是 V $_{\text{5}}^6$ /V 中的七音。这是很符合逻辑的写法。但作者却在 fa 的地方用了 IV，使和声进行“标新立异”，这正是作者在和声运用上的超人之处。

再看 9 小节的第一个和弦，这是 f 小调的 V，但它是 V $_{\text{4}}^6$ ，是第二转位和弦，很不稳定。它后面紧接 $\text{^b}a$ 小三和弦，这又是一个特殊的进行。怎样理解呢？这还是和传统的功能和声紧密相连。f 小调的 V 可以看成是 $\text{^b}D$ 大调 III 级和弦的 V。9 小节到 11 小节的第一个和弦，可以看成是 $\text{^b}D$ 大调的 V $_{\text{4}}^6$ /III—IV/II—V $_{\text{4}}^6$ /II— $\text{^b}IV$ —I $_{\text{6}}$ 。这里，又用了意外进行的手法：首先，V $_{\text{4}}^6$ /III 不到 III，而是到 IV/II，再是 V $_{\text{4}}^6$ /II 不到 II，而是到 $\text{^b}IV$ 。这些进行，使和声有异峰突起的感觉，但整体调性又是清晰的。

A、A 1 、A 2 这三个部分的旋律与和声，除终止处不同外，都是一样的。因此，上述的和声处理，在 A 1 和 A 2 中同样存在。

3. 平行进行。平行进行是印象派常用的手法。格里埃尔在这首作品中也运用了这个手法。主要在 A、A 1 、A 2 这三个部分的末尾部分。如 A 段 11 小节的第一个和弦为 $\text{^b}D$ 大调的 I $_{\text{6}}$ （见例 1），接着，左右手的高音保持，低音以平行三度的手法下行到 $\text{^b}D$ 大调的 II，再



到V₇，这是非常好的进行。A¹段以同样的手法进行到^bD大调的II₇，这里，可以将它视为^bb小调的IV₇，后面接以^bb小调的V₇，很自然地进入B段。A²段的处理和A段的一样，^bD大调的II₇到V₇，但V₇的节奏扩大了，并在它的后面接以主和弦终止全曲。

4. 三度循环。三度循环是浪漫派后期作家喜欢用的手法，有调性布局的三度循环，有和弦运用的三度循环；有大三度循环，有小三度循环。循环到原调或原和弦，既统一于原调或原和弦，又有十分鲜明的色彩变化。钢琴曲《前奏曲》A、A¹、A²这三个部分开始的两小节的和弦进行为^bD大调的I—III—VI—V/VI（见例1），此进行的首尾和弦为^bD和F两个大三和弦。3、4小节是1、2小节的模进，和弦为A大调的I—III—VI—V/VI。首尾和弦为A和^bD两个大三和弦。不难看出，这四个和弦恰恰构成^bD—F—A—^bD的三度循环。

5. 增三和弦的等和弦转调。增三和弦的等和弦转调只是在浪漫派后期的作曲家中有人使用过，转调很富色彩。格里埃尔在《前奏曲》中便使用了这种转调手法。《前奏曲》B段最后一个调性是^ba小调（见例2）。刚进入^ba小调时，是^ba小调的主和弦，主和弦之后，便是^bIV₄⁶的增三和弦，按等和弦，作为^bD大调的^bV，这个和弦延续了四小节，然后进入A²段。

例2：

再看钢琴曲《小咏叹调》。《小咏叹调》的结构和《前奏曲》一样，仍然是AA¹BA²，而且小节数是A（8+8）A¹（8+8）B（8+8）A²（8+9），十分方整（仅最后结束时延长了一小节）。乐曲的A、A¹、A²三部

分都是d小调。A段终止时，转到了A大调，A¹段终止时，转到了F大调，A²段终止时，作为全曲的终止，到了d小调，B开始于F大调，终止时转到了d小调并结束在d小调的属和弦上，使作品很自然地回到A²段的d小调。

这首作品在和声运用上的特点是：1. 除使用和声大小调外，还使用了旋律大小调。乐曲第1小节（见例3）是d小调的V₂（乐曲在强拍上开始，但使用属二和弦，这也是超出寻常的做法），右手旋律使用旋律小调的音阶进行。B段（见例4）第1小节到第2小节（全曲的33、34小节）是F大调的^bIV—V₂，右手旋律使用旋律大调音阶进行。旋律大小调的使用，使乐曲的旋律与和声更有色彩。

2. 同样，这首作品也有很多地方有远关系和弦的对置。例如，A段第一句（见例3）终止在d小调的V₄⁶和弦上。按说，这里是乐曲的开始，应该十分肯定d小调，在d小调的范围内作和声的安排。但是，作曲家却在第5小节转到了F大调（第5小节还用了F和声大调的降六级音）。第8小节出现的d小调的V₄⁶成了F大调V₃⁴的意外进行所到的和弦。这两个和弦相连C₄³—A₄⁶，就形成远关系和弦的对置。再看B段第一句（见例4），它起于F大调的IV，结束于F大调的主和弦（全曲的40小节）。但是，它的后半句（开始于全曲的37小节）起初是^bD大调，最后是^bD大调的V₃⁴意外进行到F大调主和弦，成为^bA₄⁶—F的远关系和弦的对置。这些写法，使和声既有动力又有色彩。

格里埃尔的钢琴曲《早晨》，典雅、清新，很有意境。这首作品可以视为带四小节引子的变化重复的乐

例3：



例 4:

F: IV V_2 IV $\text{D: } \text{I}_6 \text{ V/VII}$

I_6 VII_4 V_2 $\text{F: } \text{V}/\text{VI}$

V_2/IV IV_6 V_2 I_6

$\text{C: } \text{IV}_6$ $\text{IV}_6 \text{ I}_6$ VII_4/V K_4 V_2 , I_6

段(从第 13 小节开始重复, 在重复中有很大发展)。

这首作品是 F 大调的, 和声写得很细致, 线条突出、外音丰富, 模进转调及等和弦转调使和声起伏跌宕, 色彩斑斓。

1. 在肯定和声功能的前提下, 第 5 小节(即例 5 的第 1 小节)到第 11 小节, 作曲家对低音作了下行线条的处理: $\text{c}^1 - \text{b} - \text{a} - \text{g} - \text{f} - \text{e} - \text{d} - \text{c}^1 - \text{b} - \text{a} - \text{b} - \text{a} - \text{g} - \text{f}$, 这样的线条, 使得声部进行十分流畅, 和声既有功能的推动, 又有线条的推动。此外, 整个作品的声部写得很细致, 例如第 5 小节第四拍, 旋律是 $\text{mi} - \text{do}$, 左手内声部是反向的 $\text{do} - \text{mi}$, 再如第 7 小节第三、四拍, 旋律是 $\text{sol} - \text{la} - \text{si}$, 左手内声部是反向的 $\text{si} - \text{la} - \text{sol}$, 又如第 11 小节第一、二拍, 旋律是 $\text{la} - \text{si} - \text{do}$, 左手内声部是反向的 $\text{do} - \text{si} - \text{la}$, 等等。

2. 整个作品的外音处理得很丰富。例如, 第 6 小节(例 5 的第 2 小节)第三拍左手的 f' , 第 8 小节第三拍左手的 g , 第 11 小节第四拍左手的 c' , 第 12 小节第一拍左手的 f' , 都是留音。上面提到的第 7 小节第三拍的 la , 第 11 小节第二拍的 si , 都是经过音。

例 5:

F: I_4 II_4 V_2 I_6 VII_4

$\text{d: } \text{II}_4$ I_6 II_7 V_2 , V_2/V , V_2/IV

3. 转调模进的运用使作品很富色彩。13、14 小节为 F 大调, 15、16 小节模进到 A 大调, 17 小节又模进到 ${}^{\text{a}}\text{C}$ 大调。这种大三度模进, 和声色彩特别鲜明。18、19 小节是 17 小节 ${}^{\text{a}}\text{C}$ 大调的 II_4 , 但是, 事实上作者是将它视为 D 大调的, 因为 20、21 小节是对 18、19 小节的模进, 是 ${}^{\text{a}}\text{F}$ 大调(仅将四六和弦改为六和弦)。这也是大三度模进, 同样色彩鲜明。

4. 乐曲结束前使用属七和弦等和弦转调, 使作品很自然, 同时又很有色彩地回到原调: 第 22 小节(例 6 的第 3 小节)是 ${}^{\text{a}}\text{F}$ 大调的 V_2 , 它等于原调 F 大调的变重属和弦 VII_4/V , 它之后接 F 大调的 K_4 , 最后终止全曲。

例 6:

$\text{F: } \text{I}_6$

$\text{F: } \text{VII}_4/\text{V}$

K_4

格里埃尔这三首钢琴曲的和声技法, 虽然不能概括格里埃尔和声技法的全貌, 但从中可以看到格里埃尔对传统和声技法的发展和突破。他的和声技法对前苏联许多作曲家都产生过很大的影响, 对现代作曲家对和声的运用仍然很有启迪。

作者系川音作曲系 2000 级硕士研究生

论文指导: 邹承瑞教授

责任编辑: 陈达波