

Y 888242

学校代码: 10200

研究生学号: 1071203003

分类号: J6

密 级: 无



东北师范大学
硕士学位论文

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法研究
The Research of the Harmony Technique in Prokofiev's
piano sonatas

作者: 王振龙

指导教师: 王日昌 副教授

学科专业: 音乐学

研究方向: 和声理论与教学研究

学位类型: 学历硕士

东北师范大学学位评定委员会

2006年5月

摘 要

本文是关于普罗科菲耶夫(Sergey Sergeevich Prokofiev, 1891—1953)九首钢琴奏鸣曲和声技法的研究,以继承和创新的有机结合作为研究的切入点,深入地研究了他钢琴奏鸣曲中的各种和声技法。

普罗科菲耶夫的音乐创作属于二十世纪音乐创作范畴,而二十世纪音乐创作又存在不确定性,因作曲家个人审美情趣、个性特征、创作理念的不同而各异。本文正是通过对他音乐创作个性的研究,发现他是如何发展和革新古典、浪漫乐派的和声语言,并形成他自己独具特色的音乐风格。全文先由引言说明选题的意义和目的,并简要介绍普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的创作特点、和声风格。正文共分四章论述,第一章:普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声风格、技法概述;第二章:古典的继承;第三章:创新的纯朴;第四章:普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声风格特征总结。第一章简要介绍普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的创作分期及和声技法的主要特征;第二章、第三章是研究普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法需要的两个要点,在这里集中地阐述了普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声在继承与创新方面技术上的体现;第四章通过对他和声特征三个方面的研究——托卡塔风格、抒情风格、诙谐风格,阐述了他在和声风格上与其他作曲家不同的个性特色。

第一章:普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法概述。这里从三个方面:一、普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲创作概述;二、普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声风格概述;三、普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法概述。对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的创作分期、和声风格、技法特征进行了简要的介绍,肯定了普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲在和声方面的独特性。

第二章:古典的继承。普罗科菲耶夫音乐创作的卓越成绩在于他深深的扎根于欧洲古典音乐传统,继承了古典和声的功能、和声材料、和声语汇、调式、调性方面的传统,并融入了自己的创作个性。

第三章:创新的纯朴。本章是此篇论文的要点,从六个方面对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法进行了研究:一、单纯的三和弦;二、和弦结构的复杂化,这里从复杂的三和弦、复杂的七和弦等六个方面深入研究了普罗科菲耶夫和声材料复杂化的手段,是研究普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法的重要基础和途径;三、调式、调性思维的扩展,这里介绍普罗科菲耶夫特有的小二度关系离调、转调,或者称“小二度调性一致性”,这种调性处理,音响既有新奇感又容易接受;四、复合结构的和声方法;五、平行和弦;六、持续音和弦。

第四章:和声风格的集中体现——托卡塔、抒情、诙谐。本章从托卡塔风格、抒情风格、诙谐风格三个方面,对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声风格特征进行总

结。贯穿了上两章中谈到的一些和声技法的具体运用，如在运用和声节奏、材料、织体等方面的一些独特手法，从而了解他在和声风格上与其他作曲家不同的个性特征。

结论部分总结了普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的和声创作特点，肯定了其九首钢琴奏鸣曲在二十世纪钢琴音乐中的重要作用；肯定了其和声技法对于现代音乐创作的价值。

关键词： 和声材料；和弦结构；功能；调式；调性；线条；色彩

Abstract

The thesis is about Sergey Sergeyevich Prokofiev's(1891—1953)harmony techniques of nine piano sonatas. It stands out the combination in successions and innovations and goes deep into various harmony techniques show in the piano sonatas. The aim of the study is to offer reference for musical compositions so that traditional theories about harmony can be enriched and developed.

The works of Prokofiev belong to musical compositions of 20th century, which is characterized by uncertainty resulting from variety in aesthetic interests, individual character, creating ideas of different composers. The thesis intends to find out, by virtue of focusing on specific characters of Prokofiev's compositions, how he reforms and develops classical as well as romantic harmonic language, finally forming his own musical style. The introducing part explains the significance of purpose of choosing the subject and introduces briefly the composition characteristics and harmonic styles of Prokofiev's piano sonatas. The main part is composed of four chapters: 1.the introduction of harmony techniques of Prokofiev' piano sonatas. 2.The heredity of classical music.3.The innovation of heredity. 4.The summary of harmonic techniques of Prokofiev's piano sonatas featuring the Toccatas, Lyrics and Scherzo.

Chapter One concerns the compositions of Prokofiev's piano sonatas, their harmonic styles and techniques as well. A brief introduction of Prokofiev's composing stages, harmonic styles and techniques indicates his individuality in harmony.

Chapter Two tells about the heredity of classical music. Prokofiev's great achievements in musical compositions lie in the fact that he takes deep root in European classical music. He carries on the functions, materials, modes and tonalities of classical harmony and integrates his individuality into musical compositions.

Chapter Three is the most important part of thesis. The writer studies harmonic techniques of Prokofiev's piano sonatas from six aspects. First, simple third chord. Second, complexity of chord structures. The means of complicating harmonic materials ranging from complicated third chord to complicated seventh chord gives us an insight into Prokofiev's harmonic techniques. Third, the extension of ideas about mode and tonality. A brief description of departure and transition of minor second, or so called agreement on minor second, is made here and which is peculiar to

Prokofiev's compositions. These handlings are both novel and accessible to the audience. Fourth, harmonic means of compound structures. Fifth, horizontal chords. Sixth, sustaining chords.

Chapter Four sums up the harmonic features of Prokofiev's piano sonatas. Concentrating on the Toccatas, Lyrical as well as Scherzo. The writer elaborates on the practical applications of harmonic techniques mentioned above, such as handling harmonic rhythms, materials, textures, etc. So as to stand out Prokofiev's individuality in harmony.

The concluding part summaries the harmonic features of Prokofiev's piano sonatas, regarding the significant role his sonatas play in piano music of the 20th century and affirming the contribution of his harmony techniques to modern music compositions.

Key words : Harmony Materials; Chord Structures; Function; Mode; Tonality; Line; Colour

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东北师范大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已 在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：王振龙 日期：2006年5月29日

学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学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、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：王振龙 指导教师签名：王日昌
日 期：2006.5.29日 期：2006.5.29

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：_____

电话：_____

通讯地址：_____

邮编：_____

引 言

普罗科菲耶夫(Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891—1953)是一位享有世界声誉的苏联现代作曲家,在诸家纷争,各执千秋的现代音乐创作中,他的创作以清新奇丽的艺术魅力著称,以洒脱自如的音乐语言见长。他的钢琴创作贯穿在作曲家 45 年的创作生涯中。在这些作品中他塑造了一系列鲜明的音乐形象,创造了自己独特的手法,形成了富有个性化的风格,成为音乐艺术发展的一个有代表性的方向。他的九首钢琴奏鸣曲(第十首未完成)在二十世纪钢琴音乐中具有举足轻重的作用,无论是从构思的宏伟、内容的深刻还是技巧的精湛、手法的新颖等方面都可以与肖邦、李斯特的奏鸣曲相媲美,是钢琴艺术中的精品。

20 世纪现代音乐的一个重要特征是和声语言的巨变。这期间,越来越多的作曲家纷纷试图突破传统功能和声,去探索新的和声语言。他们或采用非常灵活的和弦连接,或采用复合和弦、复合调性等手法以获得各种新颖的和声效果,甚至完全打破了调式调性概念,从而形成一些全新的体系。

和声的革新是普罗科菲耶夫音乐探索中最主要的一个方面,这种对和声的注重,就决定了他的和声语言的相对复杂性、超前性。如:对原始三和弦在托卡塔乐章中的运用,虽手法简练但色彩新颖、富有动力;普罗科菲耶夫式离调(小二度关系离调或转调),在保持基本调性轮廓的基础上频繁而迅速地插入各种远关系调性,以产生色彩对比,具有较强烈的艺术表现力;快节奏的固定低音在增、减调式上的跳跃,音乐粗犷有力;各种不协和的附加音使音乐色彩斑斓,并使不协和的附加音和弦具有独立使用的意义(如乐曲结束处加入导音的附加音主和弦)。

普罗科菲耶夫在音乐创作上是以古典传统的继承与创新为基石的。他全面的继承了古典、浪漫和声中的功能、线条、调式、色彩四大要素。俄罗斯著名的音乐评论家 M. 塔拉卡诺夫在他的《普罗科菲耶夫艺术思想的多彩性》中指出^①:“历史的怪象恰恰在于:在 20 世纪的所有大师中惟有普罗科菲耶夫始终恪守把巩固稳定的调性与三和弦作为和声的基础,强调主调性,强调中心和弦的主导地位。斯克里亚宾的神秘主义及勋伯格的十二音体系硬要十二音列个个独立平等,惊慌失措地怕简单的协和音——这全都是他感到格格不入的”。

通过对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法的研究,本文力图探寻出普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲独特的和弦结构方式(如:复杂的三和弦、复杂的七和弦、二度、四度、九度和弦等)、和声语汇、调式调性等富于普罗科菲耶夫气质特性的和声方法。把握他是如何地发展和革新古典及浪漫的和声语言并形成自己独具风格特色的音乐;揭开其独特音响效果的奥秘,探索其组织、发展音乐的一般规律,为创作提供理论依据。

^① 《俄罗斯作曲家与 20 世纪》[俄]M. 阿兰诺夫斯基 编 张洪模,等译.第 226 页.中央音乐学院出版社,2005.

第一章、普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声风格、和声技法概述

第一节、普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲创作概述

普罗科菲耶夫一生中创作了大量的钢琴作品，包括九首钢琴奏鸣曲（第十首未完成）、五首钢琴协奏曲和 120 多首钢琴小品。这些钢琴作品带有鲜明的二十世纪的特征，并在很大程度上发展了钢琴创作技术与钢琴演奏技术。

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的创作大致可分为三个阶段：

第一创作阶段（1908—1918）：

第一首（1909），学生时代创作的第一奏鸣曲大量采用传统的功能和声，以及类似拉赫玛尼诺夫的悠长气息和斯克里亚宾的三连音织体，仅在节奏和复合调性因素方面有些新意。

第二首（1912），具有幅度较大的创新，体现了新风格的雏形。

第三、四（1917）首均为学生时代旧作改编，基本上保持了大小调和声语汇，但主要乐思展开部分有不少新语汇、手法的探索。

第二创作阶段（1919—1936）：

第五首（1923），此曲创作于巴黎时期，表现出新旧两种风格的混杂，这是他回国前创作思维尚未完全成熟的反映。

第三创作阶段（1936—1953）：

第六（1939—1940）、第七（1939—1942）、第八（1939—1941）首，被称为“战争奏鸣曲”，这是在卫国战争特定历史环境下创作的，具有开阔的幅度、宏伟的构思、强烈的戏剧紧张度和深刻丰富的内容。

第九（1947）首则体现了他晚期创作的特点——音乐语言返朴归真，平易近人，形式古典，结构明晰。

从以上可以看出，钢琴奏鸣曲的创作基本上贯穿在他一生 45 年的音乐创作中，认真分析研究这九首奏鸣曲的和声技法，无疑我们能从中发现他在作曲技术领域里和声思维发展的轨迹，也就了解了他是怎样将革新因素与传统原则紧密结合以形成个人独特风格的。

在二十世纪钢琴音乐中，他的钢琴奏鸣曲具有举足轻重的作用。无论是从构思的宏伟、内容的深刻还是技巧的精湛、手法的新颖等方面都可以与肖邦、李斯特的奏鸣曲相媲美，是钢琴艺术中的精品。正如美国音乐评论家肖恩伯格所说^①：“继肖邦之后，将钢琴技术大大推向前进的有两位作曲家，这就是法国的德彪西和苏联的普罗科菲耶夫。”

^①《寻求传统与创新的有机结合——普罗科菲耶夫音乐创作概述》徐德，载于《人民音乐》第 43 页，2000，6。

第二节、普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声风格概述

普罗科菲耶夫在音乐上的创新主要体现在和声语言上，它发轫于在与苏联作曲家塔涅耶夫的一次谈话中，还是青年的普罗科菲耶夫拿着自己喜欢至极的几首作品来到当时的作曲家塔涅耶夫的家里向他请教，塔涅耶夫评价他的作品和声语言太简单，没有个性。这件事情深深的刺痛了他，从此他暗下决心，一定要在和声风格上与众不同，追寻表现自己强烈感情的和声语言的探索历程开始了。经过几十年的创作历程，终于形成了他独具风格特色的和声语言。他的和声语言与二十世纪其他作曲家不同，即纯朴、又具有个性，能够被大多数听众所接受，所以深受后人喜爱。

尤·凯尔第什在 1923 年他的《俄罗斯与西方音乐文化的相互关系》一文中发表评论^①：“如果问现代作曲家中谁是最让人喜爱和最受欢迎的，谁的作品最多和最常演出，那就会想起一个名字：普罗科菲耶夫”。

普罗科菲耶夫在自己写的自传里对自己的音乐创作实践作了总结，归纳了五条创作路线^②：“第一条是古典的路线；第二条是创新的路线；第三条是托卡塔的路线；第四条是抒情的路线；第五条是谐谑的路线”。其中第一条路线和第二条路线是主要的，它体现了普罗科菲耶夫音乐创作中继承古典传统与富于个性创新的创作思维，也是他和声技术方面的主要体现；而第三、四、五条路线即托卡塔、抒情、谐谑（也有人称之为“怪诞”的路线）则体现了他和声风格上最具代表性的三个特征。

上面的五条是普罗科菲耶夫创作上的基本路线，下面五条是笔者在研究他的钢琴奏鸣曲时总结出的和声风格方面的 5 个特点：^③

1. 一方面回避由于过分追求形式新奇的西欧的“先锋派”的创作道路；同时又抵制当时苏联乐坛上盛行的所谓“社会主义现实主义”的教条，坚持走一条独特的“中间道路”，他曾概括自己所追求的音乐风格为“创新的纯朴”。^④

2. 广泛继承古典传统，对艺术形式美的要求十分高雅、严谨，与海顿、莫扎特的风格很接近。

3. 与十九世纪的俄罗斯作曲家，如柴可夫斯基等相距甚远，抒情音调中很少感到有悲悲切切的情调，这一点可能是与他出生于乌克兰，受到乌克兰民族文化的乐观、开朗性格的影响有关。

4. 在他的和声语言里，可以听到传统和声中功能、线条、调式、色彩的影子，但又与古典不同。通过和声材料复杂化等技术手段，淡化了调式和声的功能作用，既继承了古典，又有创新。

5. 小二度调性同一性^⑤的和声方法与调性思维，由这一点出发，很自如地在小二

^① 《航向新岸》[俄]日利亚耶夫.第 12 页.1923.1.

^② 《默者如歌——普罗科菲耶夫文选、回忆录、评传》普罗科菲耶夫,等著.徐月初 孙幼兰辑译.第 3 页.文化艺术出版社 1997.3.

^③小二度调性同一性是指不通过共同和弦、转调和弦,直接进行到小二度调上的离调和转调。

度关系的调性进行“浮动”，或在和弦中自由地加入小二度音程。

第二节、普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法概述

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法主要有以下三个方面的特征：

一、继承了古典、浪漫和声的功能、调性、线条、色彩等因素

（一）功能

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的大部分音乐都具有明晰的功能进行，尤其是在乐曲关键的结构部位，都能够体现出古典传统和声语汇 D—T 的功能性进行。但这种结构关键部位上和弦的结构是变异了的，如：在原有和弦基础上加入各种附加音（双七音属七和弦、附加多音的属七和弦、附加导音的主和弦。）等。在一首乐曲中，有时一些小片段内功能模糊，甚至有时无法判断调性，但是在段落结尾处都有明确的调性体现。他的和弦结构原则是建立在普通三和弦基础上的，但通过引入各种镶嵌音、变化音，以及功能的复合、使和弦具有丰富多彩的特性；常见到各种三和弦、七和弦之类的传统和声语汇与大量各类复杂的现代和弦共存；常见到普通和复杂的三度结构及普通和复杂的非三度结构共存；常见到多声部自由结合代替三和弦，不协和和弦代替协和和弦。

（二）调性

普罗科菲耶夫是十分尊重古典奏鸣曲式的调性原则的：T—D, S—D—T。他的九首钢琴奏鸣曲大的轮廓都是这样的调性布局，只是小的范围内变化比较大。如：在展开部中调性转换频度非常高，甚至把二度调性看作是同一调性，无须转调过程直接进入；有时有些段落很难辨别出调式、调性，但这不是普罗科菲耶夫的本意，正如苏联评论家 N. 涅斯齐耶夫在他的《普罗科菲耶夫的风格特征》一文中阐述^①：“普罗科菲耶夫与那些企图破坏、摧毁音乐的调性基础的现代无调性主义者不同，始终不渝地捍卫着和声思维清晰的功能性，他自己也曾肯定的说到——把音乐大厦建立在主音上，就是建立在牢固的基础上，若把音乐大厦建立在无主音上，那就等于建立在沙漠上。”在他的作品中，有时也会出现一些“无调性的”或者“多调性的”音乐，但都是不长的段落，随后便由鲜明的自然音体系音乐所代替。这些“无调性的”或者“多调性的”只是普罗科菲耶夫在他需要进行特殊描绘的情况下，故意把和声弄得尖锐刺耳，以表现生活中恐怖、残忍、丑陋的现象。

（三）线条

普罗科菲耶夫从小生活在乌克兰民歌流传较广泛的地区，所以他钢琴奏鸣曲中的旋律线条大多具有气息宽广、优美的气质，在多条旋律下形成的线形和声是普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中经常用到的和声手法。

（四）色彩

^① 《歌者如歌——普罗科菲耶夫文选、回忆录、评传》普罗科菲耶夫，等著，徐月初 孙幼兰辑译，第 277 页，文化艺术出版社 1997. 3.

在和声色彩方面，普罗科菲耶夫不仅继承了自浪漫、印象以来和声色彩方面的特性，而且还突破了浪漫、印象常用的色彩和声手法，更加富有普罗科菲耶夫个性。如：德彪西主要运用平行和弦、教会调式、民族调式的和声手段，大多强调音响的精致、典雅的音乐风格。而普罗科菲耶夫除了具有这些特征之外，具有更丰富的音乐表现。如：偶然性和弦外音的运用使普通三和弦音响色彩化、尖锐化；他喜欢透明的C大调突然意外的进入上下小二度等远关系调性；他的平行和弦与德彪西淡雅光泽的风格表现不同，大多具有较强烈的紧张度；他常用钢琴刮奏、槌奏等现代演奏技法，表现具有突发性的和声音响，等。

二、具有二十世纪新和声的共同特点

二十世纪和声^①具有音响复杂性、不单纯性、抽象性、多解性等特征，普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的很多片段具有这种特性。如：多声部自由结合取代三和弦；不协和和弦取代协和和弦；平行和弦；复合功能和弦；偶成和弦；无调性因素等；常见到运用动机分裂、主题贯穿的方法发展音乐；常见到复杂的各种音程结合与明确的调式调性相结合等，这些和声技术手段构成了一幅多画面的音响画卷。如果单纯用传统和声分析方法来分析他的音乐作品是难以完成的，所以要综合运用音程、动机、织体、线条、节奏^②等现代分析方法结合传统的分析方法来完成。

他的音乐常让人感到熟悉、亲切又能让人嗅到二十世纪新音乐的气息，上海音乐学院孙维权教授在分析普罗科菲耶夫的钢琴音乐创作时说：“普罗科菲耶夫力图在古典音乐形式与现代音乐语汇之间，搭起一座由此及彼的桥梁，在和声思维上首先就要找到将两者结合起来的‘结合部’”。这个和声思维上的‘结合部’我认为即是古典与创新的结合，如果能够沿着它结合的过程探寻出它创新的方法，我们也就找到了他音乐创作中的奥秘所在。

^① “二十世纪和声”是一个不太明确的概念，其定义域可能因不同的观点而有较大的差别。笔者主张把二十世纪前后一些作曲家他们作品中出现的，具有不同于以往的和声音响的和声现象，称为二十世纪和声。至少以常见三度叠置和弦为基本材料的和声技法（不包括复合和弦、调重叠、多层结构等较复杂的技法）不宜包括在内。

^② 节奏对于和声效果的形成起重要作用，普罗科菲耶夫运用节奏的作用使简单的和声材料变的丰富多彩。

第二章、古典的继承

音乐语言的继承与革新是辩证的关系。音乐创作不能仅仅停留在对传统音乐语言一成不变的模仿上。而要创作出新时代的音乐，作曲家又不可能割断与传统的种种联系。在普罗科菲耶夫自己总结的五条创作路线中，古典的路线与创新的路线是两个最主要的方面，这种继承与创新在普罗科菲耶夫的音乐里获得了高度的统一，具体反映在他的古典路线与创新路线之中。

对古典的继承是普罗科菲耶夫音乐创作的基本因素之一。例如古典音乐的乐思严谨、结构清晰、语汇精练、质朴纯真、形象鲜明、富有活力等诸多因素在他钢琴奏鸣曲中都有大量体现。他曾经阐述过这样的观点^①：“还有着无限多的、能够用C大调来表现的美好事物。”、“奏鸣曲式已具备了展开我的乐思所需要的一切，我不需要任何比奏鸣曲式更好、更灵活、更完整的形式了”。普罗科菲耶夫在创作上的这种强烈的“古典”意识，就决定了他的音乐语言与传统音乐语言的深刻联系。

第一节、和声功能的继承

在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中能够看出，他非常强调和声进行中的主功能性，即调式调性的中心音，古典和声语汇 D₇-T 的进行随处可见。即使外表看似纷繁复杂的变化音丛及非常自由的和弦连接，从中也会找到和声关节点上的功能性进行。普罗科菲耶夫主要通过两种手法来强调他和声中的主功能性：

（一）强调主功能的重要节拍位置

在非常自由灵活的变音和声进行中，主音被明确地加以强调，他常常出现在比较重要的节拍位置，从而肯定了和声的调式调性。

例如第一钢琴奏鸣曲引子部分（1—4小节），f小调，第四小节处明显的停留在属和弦上，紧接着第五小节出现了主和弦。

例：2.1.1

f: t_a t t₄⁶ DDVII₇ t₂ DD₄⁶ b³DD₄⁶ D DD₅⁶ D DD₅⁶

^①《完美无缺的单纯性——普罗科菲耶夫》[法]米鲁霍夫曼.第57页.1963年

D D₂ t₆ D₃⁴ t

第二钢琴奏鸣曲第三乐章结尾处(341小节——结尾),属十三和弦从高音区以分解和弦的形式解决到主和弦,具有强烈的收束感:

例: 2.1.2

d: D₁₃

t

第六钢琴奏鸣曲第三乐章A段(10—15小节)是一个转调的乐段,第一、二小节是G大调带倚音的K₄⁶和弦,第二小节第七——第九拍上的和弦是V₉的九音低音位置解决到K₄⁶和弦,在这里虽然没有象传统和声那样要求转调必须有完满的终止式才能形成转调,但这里在听觉上已经形成了转调。第三小节第七——第九小节上的和弦是C大调的V₅⁶和弦,解决到下一小节的I级上,音乐一开始的主题在这里再现了:

例: 2.1.3

G: K₄⁶

DD/VI

^{b3}DD/VI V₉ K₄⁶ DD/VI

C: V₅⁶



I

(二) 在长持续音上体现主功能

这种情况常常出现在一条调式调性不是很明确的旋律线，但因其低音有主持持续音固定、周期性出现，所以其调性还是很明确。例如第二奏鸣曲第四乐章的副部（59—73小节），这是个收拢性的乐段结构，上句的左手以主和弦和重属和弦的交替进行的主持续音型表明调性为C大调，第一乐节的结尾，右手的旋律出现F与D，象在B大调上闪了一下又回到C大调。见下例：

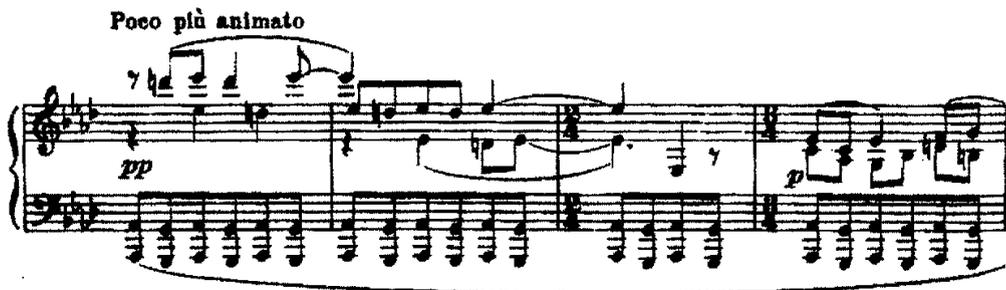
例：2.1.4



C: T.P

第六钢琴奏鸣曲第三乐章B乐段的引子部分（42—44小节），低音是在^bA大调I级音与VII级音的交替进行，形成了固定低音音型的持续音，具有主功能特性。上方声部纯朴的利底亚民歌曲调在极轻的力度下与^bA大调主功能持续音相结合，音乐淡雅，具有摇动感：

例：2.1.5



^bA: I VII

第二节、和声材料的继承

普罗科菲耶夫是一位色调极为丰富的“画家”，除了色彩浓重的现代和弦处理外，他的奏鸣曲中经常出现色彩朴素单纯的大、小三和弦，分解和弦的连接。[苏]赫洛波夫

在评价他的和声时说：“他的和弦结构原则是在普通的和弦特别是三和弦的基础上达到和弦的丰富多样，达到和弦的清晰性和动力性。”这种三和弦的原则是古典和声的主要材料，在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中是以多种不同的方式表现出来的。

普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中常见的和弦类型大致可以分为四种：1. 普通的三度和弦结构；2. 复杂的三度和弦结构；3. 非三度和弦结构；4. 复杂化的非三度和弦结构。三和弦是复杂结构和弦的基础。

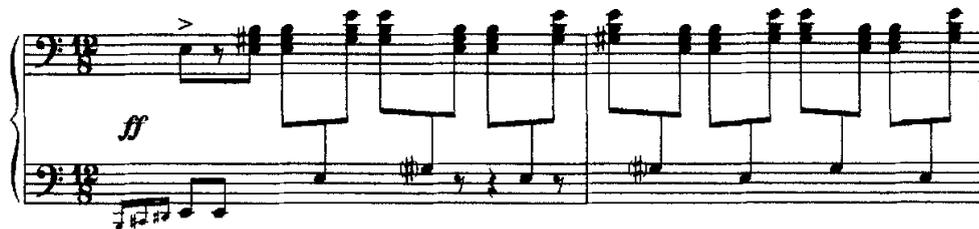
第二奏鸣曲第四乐章 35—50 小节是加中音持续音的大小三和弦的原位、转位：

例：2.2.1



第三奏鸣曲第 1、2 小节，7、8 小节是属三和弦构成的引子：（7、8 小节省略）

例：2.2.2



a: D

225—227 小节是纯净明亮的分解的大三和弦与大三和弦的原位与转位结合：

例：2.2.3



第六奏鸣曲第四乐章 61—81 小节左手是单纯三和弦、七和弦的三连音形式的分解和弦：

例：2.2.4



第八奏鸣曲第三乐章 71—78 小节是两手古典琶音式的分解和弦，色彩明亮，仿佛是摇曳的钟声在宣告胜利：

例：2.2.5



普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中三和弦的运用主要是在快速的节奏下使用，造成连绵不断，富有动感的音乐效果。

第三节、和声语汇的继承

古典和声语汇是以 T—S—D—T 的序进为特征的，浪漫时期只不过是延续和发展了这种和声语汇。但是每个作曲家在延续和发展的同时又有自己的特征，甚至变化比较大。如巴托克对和声语汇的创新：在他早期的两首作品《十四首钢琴小品》(OP.6) 中的圆舞曲 (NO.6) 与《两首悲歌》(OP.8) 中的第一首中。他用的和弦全是传统结构的三和弦、七和弦，但和声进行全不按传统的和声语言进行，根本找不到 D_7-T 的进行，所以说巴托克对古典和声语汇的变异比较大。而普罗科菲耶夫的作品听上去会给人一种既熟悉又陌生的感觉，其秘密就在于其和弦横向组合上接近传统的 T—S—D—T，纵向上和弦结构变异比较大。如：他常用变化音、附加音、替换音和弦^①、七和弦代替传统的自然音和弦，但是古典和声的核心语汇 D_7-T 的和声进行却随处可见。

例如第二钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题出现前的段落 (58—64 小节)，下例的第二、三小节上是 F 大调^{*5 9} V_6-I 的进行；第六、七小节是 e 小调^{b3} V_7-I 的进行：

例：2.3.1

^①将原和弦中的音用其它音替代，就形成了替换音和弦。后面第三章第二节有替换音内容的详细讲解。

F: *5 *6 V₆ I *5 I VI₆ e: ^{b3}VII

Tempo primo

1
1 2 1 1 3 1 3 1

再如，第八钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题（5—12小节），第1—2小节是^bB大调 V₆—I 进行：

例：2. 3. 2

^bB: V₆ I

普罗科菲耶夫从孩童时起就其母亲的陪同下学习古典音乐，后来跟格里艾尔学习钢琴和作曲，十三岁入彼得堡音乐学院学习，一学就是十年。这些给了他深厚的古典底蕴，所以在他的钢琴奏鸣曲中虽然有很多革新的因素，但是还可以看到古典和声的基本轮廓。D₇—T 的和声进行在其作品中很多见，只是出现的方式有了变化，可以看出作曲家力图突破传统，又要形成自己的风格。在继承传统的同时力争做到：

1. 纵向上的和声自由运用削弱和声功能性进行

古典音乐对普罗科菲耶夫产生的深远影响，决定了他音乐作品中必然会有古典和声功能性进行，但他又想突破它，又不能完全撇弃它，这是一对矛盾体。所以普罗科菲耶夫只能在和声材料、和声材料的运用方式上下工夫。在重要的节拍位置，保证功能的前提下，在纵向上自由运用和声材料，这样的结果是和弦产生了色彩变化，模糊了调性功能。

2. 快速的和声节奏削弱和声功能性进行

普罗科菲耶夫擅于运用结构简单的大小三和弦，做快速的转换，或分解连接，造成

强有力的进行，和声色彩闪烁不定，连绵不断的和声律动，从而冲淡了和声的功能性。

无论是在纵向上，横向上，还是在和声节奏、和声语汇上，普罗科菲耶夫都是在继承了古典传统来对现在进行变异的。那么他又是采用了哪些具体的方法呢？下一章我们将详细的探讨普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的各种和声技术手段。

第三章、创新的纯朴

普罗科菲耶夫是一位广泛继承古典传统的作曲家。在他的和声语言里，全面继承了十九世纪传统和声中功能、线条、调式、色彩的多方面因素，并加以巧妙地融合，形成了他独有的和声风格。本章将从普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和弦的基本结构、和弦的复杂化、调式、调性、和声进行等方面入手，深入探讨他是如何将传统和声、调式、调性进行发展的，是此论文的主要内容。

某些近现代作品之所以难于入手分析，其重要原因之一是作为“流动建筑”的“音乐大厦”之基本结构材料——和弦——大大复杂起来，导致了音级功能意义的含混与音响浓重、刺激、甚至怪诞。现在就让我们从普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中搜寻出一些具有普罗科菲耶夫特色的和弦，了解这些和弦的运用方法。

第一节、单纯的三和弦

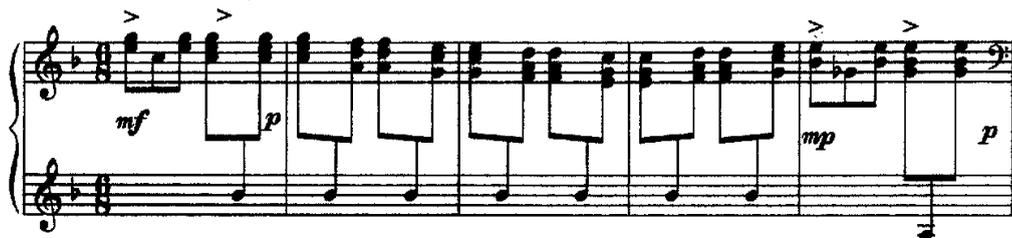
普罗科菲耶夫和弦法的基础是三和弦，在他的奏鸣曲中运用的十分广泛。三和弦音响具有自然音程结构与和谐性质，是古典音乐的主要音乐材料，但在普罗科菲耶夫笔下的三和弦却具有非凡的表现力，具有不同于其他作曲家的风格特色。如第二奏鸣曲第四乐章，乐曲开门见山就是d小调的I级与II级和弦的快速分解，加之低音部从第四小节处开始的八度半音下行，右手三和弦的八度分解上行，造成千军万马、锐不可挡之势：

例：3.1.1

The musical score for Example 3.1.1 is presented in two systems. The first system is a grand staff (piano) with a tempo marking of 'Vivace'. The right hand (treble clef) begins with a piano (*pp*) dynamic and features a sequence of chords that are rapidly decomposed. The left hand (bass clef) starts with a piano (*pp*) dynamic and features an octaves-and-a-half descending semitone line. A 'cresc' (crescendo) marking is placed above the right hand in the fourth measure. The second system continues the piece, with a 's' (accents) marking above the right hand and a 'guz' (glissando) marking above the right hand in the fifth measure. The right hand continues with a sequence of chords that are rapidly decomposed, while the left hand continues with the octaves-and-a-half descending semitone line.

再如连接部(35—39小节)右手的三和弦，这是普罗科菲耶夫经常使用的一种音型，三和弦在这种音型下具有色彩斑斓的效果，充分体现了普罗科菲耶夫运用单纯三和弦的独到之处：

例：3.1.2



单纯的三和弦是古典时期音乐的主要和声材料，普罗科菲耶夫也运用单纯的三和弦，它往往用于速度较快，和声节奏变换频率较高的段落中，尤其是在他钢琴奏鸣曲的托卡塔篇章中，它与快速的固定音型相结合，形成一种高能量的兴奋剂，具有巨大的冲击力。

第二节、和弦结构的复杂化

和声思维的发展，尤其是和弦结构思维的发展，与“协和”“不协和”观念的演化和人们对这种观念态度的改变有着最直接的关系，随着作曲家对听觉上“不协和”的追求而日益趋向复杂化。蒙特威尔第的 V_7 和弦的使用，其大胆在当时是绝无仅有的；巴赫则使用更不协和的 V_9 和弦；贝多芬大量使用减七和弦、不协和的倚音和弦，甚至在第三交响曲第一乐章再现部之前大胆地运用复合层次；浪漫派的作曲家则进一步把各种外音和弦固定化，自由地使用附加音、变化音，扩大三度结构的思维。到达浪漫派后期，李斯特的增三和弦、四、五度和弦，格里格的高度叠置和弦，瓦格那浓重的外音和弦等，以其高等级的不协和音的组合，开拓着通往现代音乐之路。历史上的各个时期，每当一种新的不协和和弦出现，最初总是使人大吃一惊，甚至招致激烈的攻击与反对，随后由于不断运用而使人们的听觉感受由不可容忍到比较习惯。而当这一和弦成为公众承认的音乐材料而被接受的时候，对新的“不协和”的探索又开始了。

普罗科菲耶夫生长在大工业发展、生活节奏加快、社会骚动不安、第一、二次世界大战的社会背景下，为了表现戏剧性的冲突、沉重的悲痛、狂热的向往等等，都需要高紧张度的和弦给予表现。

（一）复杂的三和弦

复杂的三和弦是在三和弦的基础上加入适当的附加音。附加音是在原本三度结构和弦的基础上不按三度叠加的原则，自由地增加依附于原本和弦的音或音程，就形成了附加音和弦。三和弦的附加音一般在三和弦的每一个音的上方加上二度或下方二度音，既可以是大二度音也可以是小二度音。附加音的运用是一传统手法，在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中，此类手法的发展往往表现于附加音与和弦音之间尖锐的不协和音程的使用与附加音数目的增多。

1. 双三音的三和弦

在三和弦三音的上方或下方加小二度附加音，这时会出现两种情况，一种是大三和弦三音下方加小二度音，一种是小三和弦上方加小二度音。很明显这两个和弦是完全相同的，如果把这两个和弦作为主和弦来使用，就必须根据调号来判断调性了。如第六奏鸣曲第一乐章 1—2 小节：

例：3.2.1



A: I

在此例中，附加三音的主和弦被分割成三个三度音程交替出现，其中由五音与附加音组成的大三度被安排在原主和弦的两个三度音程中间，在这种音型的作用下，完整的混合音响没有出现，取而代之的是一种大小调交替的效果。

第四奏鸣曲第四乐章的结束和弦含有三音下方的小二度音，并且不解决，这样既增加了和弦的紧张度，又有很强的推动力。（另外还有一个根音下方附加小二度的附加音）例：3.2.2



2. 双五音的三和弦

这种和弦的结构可分为两类，一是在五音的上方附加，二是在五音的下方附加。如第四钢琴奏鸣曲第一乐章的结尾处，在左手三和弦五音下方都附加了一个小二度音（此例中还包括双七音的属七和弦）：

例：3.2.3



从传统意义讲，解决和弦（主和弦）具有稳定与松弛的性质，而在此例中，双五度和弦作为解决和弦出现，由于附加音的作用，它出现了完全相反的效果。

3. 根音上下方附加大小二度音的三和弦

根音上下方附加大小二度音的三和弦在音响上比较结实，适合于表现欢快明朗的情绪。如第二钢琴奏鸣曲第四乐章再现部的副部（288小节）中出现的根音上方附加大二

例：3.2.4

度音的三和弦：



此例它的前一小节（287小节）中的 $\flat A$ 的等音是 $\sharp G$ ，这一拍上的和弦也是d小调的属功能和弦，照理应该解决到主和弦上，但是它却解决到了带附加音A的下属和弦上，具有新奇、出人意料的感觉。

同一乐章第 344 小节处，在 $\flat E$ 上构成的增三和弦的根音上嵌入的小二度音 $\flat F$ ，构成具有强烈扩张感的不协和和弦：例：3.2.5



第七钢琴奏鸣曲第三乐章 A 段中（13—16 小节），既有根音下方附加二度音的和弦又有根音上方附加二度音的和弦，在快节奏的作用下，该和弦具有很强的动力感：

例：3.2.6



上例 a 是 A 大三和弦根音上方附加小二度音 $\flat B$ ，根音下方附加大二度音 G；b 是 A 大三和弦根音下方附加小二度音，小二度音是低 8 度出现的 $\flat B$ ，并且不在相同的节拍位置出现。

上例我们还可以看到，无论和弦怎样变化，附加音始终持续在那里，该附加音仿佛是个夹在和弦音中的持续音。

第七钢琴奏鸣曲第三乐章（75—76 小节）中出现根音上大小二度的附加音，只不过不同的是，大二度的附加音低八度出现，小二度附加音是和弦进行中逐渐叠加进去的：例：3.2.7



（二）复杂的七和弦

我们知道在古典音乐中，属七和弦是属功能组中最重要的和弦，它对明确调性具有重要意义。而普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中属七和弦的运用情况大为改观，一方面，在他的奏鸣曲中，往往出现比较复杂的属七和弦，较单纯的大小七和弦结构已经不再以原来的面貌出现；另一方面，在终止处他经常用其他和弦代替属七和弦作为终止和弦。

1. 双七音属七和弦

这个和弦除了具有属七和弦原有的七音外，还附加了一个升高小二度的七音，它就被后人成为“普罗科菲耶夫属七和弦”。如四钢琴奏鸣曲第一乐章 191—192 小节处：

例：3.2.8



在此例中，F 音与^bF 音同时出现在一个和弦里，它们各具有解决方向，均无法判断为和弦外音。

2. 附加多音的属七和弦

附加多音的属七和弦是以三和弦的附加为基础的，可以在和弦音的上方或下方以倚音的形式出现。相比之下，属七和弦更加适合做复杂化和声处理，因为七和弦本身是不协和的和弦，在附加音的作用下，属七和弦很容易脱离原来的功能结构意义，不同的附加音使属七和弦具有了不同的色彩效果。如第六奏鸣曲第一乐章 301—303 小节：

例：3. 2. 9



在此例中，附加多音的属七和弦以分解的形式出现。第一拍是属七和弦的基础音，第二拍下方出现附加音 F 与 ^bB，并分别对根音与五音进行了附加。

此乐章 330 小节处和弦的附加音以分层形式出现，A、B、E、F 四个音分别是 ^bE 属七和弦上的附加音，B、E、F 三个音以音块的形式出现，^bE 属七和弦则建立在 A—^bE 的三全音上，整个和弦具有了意想不到的效果：

例：3. 2. 10



(三) 高叠和弦

高叠和弦也是一种复杂化的三和弦，但它与前几种复杂化的和弦不同。前者是以修饰和弦音为目的，而后者则是保持三度的排列法，在三和弦之上继续增加音符。

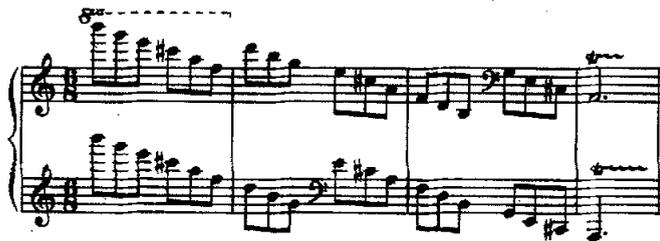
和弦分层现象是高叠和弦的特点，由于其多音的结构，整个和弦要占据很大的空间。一般要分裂成几个三和弦，形成了各自的独立。古典浪漫时期真正意义上的“高叠”和弦是九和弦。十一和弦虽已出现，但很少独立。至于属十三和弦，其实质是代替音和弦，即以六度音代替五度音的属七和弦，一般是由旋律声部的进行而形成。因此典型的形式由根音、三音、七音、十三音（即六音）组成，几乎不用完全形式，尤其忌讳五音与十三音同时出现。

这一时期的“高叠”和弦具有以下几个不同于以后的特点：1. 只用于调式内几个最基本的音级，主要是 II 级与 V 级；2. 和弦的功能意义仍然鲜明；3. 经常是由声部进行的原因形成；4. 和弦音一般需省略，很少出现完全形式；5. 较少运用独立意义的转位形式。普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的高叠和弦除了部分沿用传统的形式外，也有其不同于以往的特点：

第一、功能上仍然有解决，但已经作为独立的和弦使用而不是由于旋律的原因造成。它作为纵向上复杂和声音响的一种手段，和弦音常常不省略而出现完整的形式。并且这种高叠和弦普罗科菲耶夫常用琶音的手法来表现。

第二钢琴奏鸣曲第四乐章的引子部分(9—13小节),两支手相隔一个八度由 b_4 到A快速三度音的下行进行,这个和弦是d小调的属十三和弦,具有一泻千里的感觉:

例: 3.2.11



d: V_{13}

第二、普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的高叠和弦有些隐约带有功能意义,他常在调性模糊的片段中用这些和弦来模糊调性:

例: 3.2.12



e: VII_7/V

t

上例是第八钢琴奏鸣曲第一乐章展开部中的一段(180—186小节),高音区声部(上两行谱表)重要节拍位置以小二度、增四度的音程结合:C— $D^{\#}$, $F^{\#}$ —C, E— $B^{\#}$,低声部右手和弦是e小调的 VII_7/V ,左手是主持续音上方加大二度的附加音,所以这里的高叠和弦功能性变的模糊了。

(四) 非三度叠置的和弦方法

在此之前所探讨的和弦都与三度原则有着这样与那样的联系,虽然他们被复杂化之后有可能变成非三度结构的多音和弦,但归根结底仍属于三度范畴。而普罗科菲耶夫的和弦法不仅仅局限于三度关系,同样也可以按照其他音程关系构成和弦。

1. 四度和弦与五度和弦

按照四度叠置构成的和弦称之为四度和弦,按照五度叠置构成的和弦称之为五度和弦。四、五、度叠置法是否定三度叠置原则的一种新的和弦构成法,早在浪漫派时期就因特定的表现要求而出现。它的构成原理与三度叠置法中按三度相同音程叠加的方法相同,否定了原来的音程度数叠加,变三度为四、五度。由于音程之间的间隔较三度大,又因为四、五度音程缺乏三度音程的饱满,因此对比三度叠置基础上发展出来的各类和弦的浓重、尖锐的音响,四、五度和弦则表现出另一风格的透明、松散的色彩效果。特别是在德彪西的钢琴前奏曲中经常出现四、五度的平行和弦,具有风格淡雅的效果。而普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的四、五度和弦与德彪西等人的不同,一般运用在快速的节奏下,具有浑浊、粗犷豪放的音乐性格,正好与印象派四、五度和弦透明、淡雅的风格

相反。

下例是第四钢琴奏鸣曲第三乐章插部主题中的一段（190—193小节），块状的四、五度和弦象汹涌的海浪上下翻腾，激动人心：

例：3.2.13

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a first ending bracket above the first measure. The second system also has two staves, with dynamic markings 'p' and 'cresc.' and fingerings indicated below the notes.

第六乐章再现部中（3 4 6——3 5 4小节）同时出现了四度、五度和弦，不同的是它们没有直接在纵向上叠加成四度、五度和弦，而是通过钢琴踏板延音的作用下形成。下例第一小节左手前两拍与后两拍叠加后形成四度和弦；第三小节左手前两拍与后两拍叠和后形成五度和弦；第五小节开始是左手的四度和弦，低音建立在 *ff* 力度的增四度音程上。普罗科菲耶夫利用四、五度和弦制造了一幅混浊、阴森，残暴、无情、可怕的战争画面：例：3.2.14

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system has two staves with first ending brackets above the first and third measures. The second system has two staves with a 'Ped.' marking below the first measure and first ending brackets above the first and third measures.

2. 二度结构的和声方法

在传统和声中，按照二度排列的三个音的同时结合需要一定的条件，即它们中间至少有一个和弦外音，而构成和弦外音的所有二度，作为不协和和弦的组成部分应解决到

协和和弦。在普罗科菲耶夫的作品中，情况远不是如此，不协和音具有了新作用，其最鲜明的特征之一是二度可以成为和弦结构的基础。

第二钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题的 b 部分（8—19 小节）；主部主题再现之前（188—196 小节）的二度音程，具有明亮、跳跃的效果：

例：3.2.15



第七钢琴奏鸣曲第一乐章 24—27 小节左手低音是由两个小二度音程构成的和弦：E—F 与 F_1 — bG_1 ，纵向上两个小二度音构成两个大七度的结合：F—E 与 bG —F，此二度和弦出现在低音区，音响粗犷、豪放：

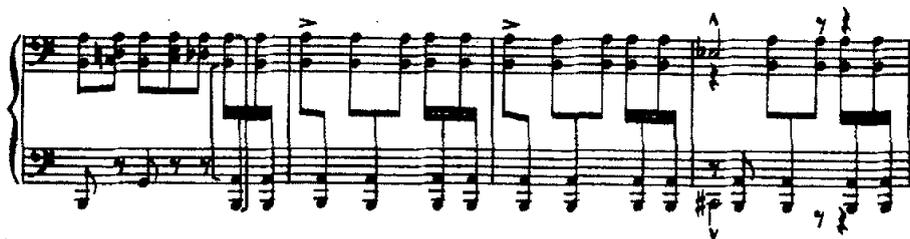
例：3.2.16



严格的说，这很难说是一种同一音程数的叠加或排列而构成的和弦，由于音程过于密集，堆积在一起时既无三度叠置和弦的融合与力度感、稳定感，又无四、五度叠置和弦的特殊色彩，而几乎仅仅成为制造浓重的敲击音响的一种手段。理论家通常称其为“音块”。普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中这种音块似的和声手法比比皆是，运用非常广泛。

特殊结构的二度和弦：如第七钢琴奏鸣曲第三乐章的第 119—124 小节中形成的二度音程在中间，另外一个二度音程以转位的形式分裂在上下两个声部形成七度的结合：

例：3.2.17



作背景衬托：见下例第六钢琴奏鸣曲第四乐章（330—340小节）谱例：

例：3.2.18

Example 3.2.18 shows two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. Dynamics include 'p'. The second system continues the piece with a 'ritard.' marking and ends with a 'pp' dynamic.

3. 九度和弦

上述四、五度，二度和弦在其他浪漫派作曲家的作品中也经常出现，但普罗科菲耶夫的九度和弦却作为一种他特有的和弦出现在他的钢琴奏鸣曲中。二度音程的冠音升高八度即可以构成九度，所以九度和弦应该算是二度和弦的一种变化形式，只不过九度和弦在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中经常出现，并形成了它特有的风格。这种和弦常在九度音之间填充1或2个音使和弦音响丰满、结实。如第七钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题的第二部分（53—57小节）右手高低两个声部构成的九度和弦：

例：3.2.19

Example 3.2.19 shows two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. Dynamics include 'f' and 'siccato'. The second system continues the piece with a 'cresc.' marking and ends with a 'ff' dynamic.

如此乐章连接部九度和弦的运用，旋律声部在左手，快速的半音阶下行与分解和弦交替进行，右手九度和弦作背景衬托，具有诙谐的音乐色调。请注意下例第8小节处的两个大九度和弦仿佛是前面小九度和弦的解决和弦，不协和的和弦音响在这里稍有缓解：

例：3.2.20



以上两例九度和弦均是以固定的节奏出现作为背景和声。下例的两个九度和弦均出现在音乐情绪高潮点上，具有高强度的爆发性音响，仿佛描写战斗的场面，在炮声中与敌人展开殊死搏斗：例：3.2.21



在他的钢琴奏鸣曲中，九度和弦还可以以分解的方式出现：

例：3.2.22



上面一行 1—5 小节，谱中左手看上去是小三度与大二度的交替进行，细划分的话我们看出另外两个音程： $^{\#}d_2 - ^{\#}c_1$ 与 $c_2 - b$ ，右手是 D 音上的 11 和弦，它与左手重叠后形成九度和弦的分解进行；下面一行 6—10 小节，谱中左手是九度和弦的半分解音型。

(五) 替换音和弦

将原和弦中的音用其它音替代，就形成了替换音和弦。被替换后的和弦功能不变，音乐色彩、调性产生了相应的变化。普罗科菲耶夫的替换音和弦常在两种情况下使用，一种是在替换音和弦在原调中不改变和弦的功能属性，然后按和声的正常功能进行连接；一种是利用和声的多义性造成突然转调，形成独特的“普罗科菲耶夫式离调”，这一手法主要出现在后两个创作阶段的作品中。

在普罗科菲耶夫的大部分钢琴奏鸣曲中都有这两种手法的运用。这两种手法常常使乐曲的调式、调性并未改变，只是常常产生出人意料的色彩对比效果，从而丰富了和声表现力。这类情况在普罗科菲耶夫的其他作品中也比比皆是，有理论家认为这就是所谓的^①“错音风格”(Wong-note style)。

在普罗科菲耶夫的 C 大调第九奏鸣曲第一乐章的结尾处(189 小节)，在低音 G 的上方出现了由 $^{\#}D$ 、 $^{\#}F$ 、 $^{\#}G$ 、 $^{\#}A$ 四音构成的和弦，乍看起来这里似乎是作曲家出了一处笔误，在一个常见的 C 大调属七和弦上多写了四个升号： 例：3.2.23



C: V_7

普罗科菲耶夫常用小二度音来代替和弦的某一个音，而不影响和弦在音乐进行中的调性功能，从而获得较新鲜的音响色彩。它与自然音交替出现，接近于古典和声的和弦外音形态，但不象古典和弦外音那样必须严格地解决。如第四奏鸣曲第三乐章 1—6 小节中的 $^{\#}F$ 、 bA 、 $^{\#}D$ 是 G、A、E 的波动音：

例：3.2.24



个别音如果在纵向上加以肯定，则构成新的和弦，第九奏鸣曲 23 小节第三拍上的和弦，也可以理解为是一个由波动音组成的属功能的替代和弦。它原来应该是 bD 大调

^①《普罗科菲耶夫和声的现代特点》[苏]赫洛波夫. 选自《音乐译文》第 112 页. 1981 年 2 月

的V₁₃和弦，其中A、G、B为^bA、^bG、^bB音的波动音：

例：3.2.25



(六) 动机贯穿发展的运用

动机贯穿发展的创作手法在后期浪漫及现代音乐中是普遍存在的，在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中也经常可以看到这种方法的运用。如第二奏鸣曲第一乐章主部主题 20—27 小节，由 d¹ 至 d³，横跨两个八度，音乐充满了青年人朝气蓬勃、奋进向上的气质。这个主题可分解成四个动机，a 是一个模进向上的三度旋律；b 是一个模进向上的二度下行旋律；c 是一个先二度下行后三度上行的模进旋律；d 是小二度下行的动机。

例：3.2.26



这四个动机在后面的连接部、展开部中大量的出现。如连接部 32—43 小节左手声部一直是小二度音下行的模进： 例：3.2.27



副部主题 64—84 小节也是以下行小二度、三度的音程进行为主，只是节奏拉宽，加上左手分解的伴奏音型，音乐情绪变得与主部主题活跃的气氛不同，具有宽广的气息。

动机材料的运用使副部音乐既与主部主题有对比又有联系，不会让人有陌生的感觉：

例：3.2.28

再现部 207—211 小节这四个动机再次全部出现，只是各个动机出现的声部位置稍有变化：

例：3.2.29

第三节、调式、调性思维的扩展

在普罗科菲耶夫的一些钢琴奏鸣曲中，如果我们用传统的调式、调性方法解释普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的和声现象，有些地方是解释不通的，因为在他的一部分音乐中找不到我们所熟悉的和弦与调性，已经不再是我们学习古典和声时和音有规律的结合与它们之间有规律的连接，它打破了单一调式、调性的和声布局，取而代之的是调式、调性的多样化，和声材料的个性化（大部分奏鸣曲整体结构的调式、调性还是很清楚的）。

他的调式和声构思的基本范畴是变化音调性功能体系。赫洛波夫在他的《普罗科菲耶夫和声的现代特点》一文中指出^①：“所有现代调性体系都产生于一个共同的基础——

^① 《普罗科菲耶夫和声的现代特点》[苏]赫洛波夫，选自《音乐译文》，翟学文 谌国章译，第22页，1981.2.

十二音级基础上。每一种现代调性体系都是十二音组织的类型之一，体系的多样性是被十二个音级所包含的千变万化的可能性严格地预先决定的。”这就是说，它是普通的大小调的复杂化与丰富化，一个调内有十二个基本音级与和弦。它也和古典调性一样，它有一个作为作品结构轴心的主要和弦，不同的是它允许在十二个音的任何音级上建立主和弦。

为了进一步说明这一概念，我们知道，在自然音调性中，基本音级有七个，变化音级都依附于这七个基本音级，它们本身不具备独立性。比如C大调中，E—^bE—D的进行，E与D都是基本音级，^bE则是作为过渡而解决到D，所以这种进行是属于自然音范畴；相反，同样在C大调中E—^bE—^bA的进行，这时^bE已不再是过渡，因为它并未回到自然音级却进行到了变化音级，因此，这里已不属于自然音调性，而是属于变化音调性了。

那么普罗科菲耶夫是如何自由的运用变化音调性的呢？下面就以此为基础，说明普罗科菲耶夫调式、调性扩展的方法。

（一）小二度关系离调、转调

在前面我们已经讨论过的替代音（错音风格）那节中，小二度音的波动给和弦带来了意想不到的效果，那么将波动音在横向上加以延伸，则进一步出现小二度调性的波动。十九世纪作曲家比较喜欢用小二度的远关系调性的离调、转调手法，以获得音乐色彩的变化，如同中音大小调、^bII级的那波里调（可参见贝多芬第一交响曲第一乐章35—45小节，李斯特的歌曲《图勒的国王》37—43小节等）。普罗科菲耶夫的小二度调性波动，也是由传统和声中这类手法发展而来的，但两者又有区别。在传统和声中，小二度调性属于远关系调性，要通过中介和弦，经过离调、转调的手段才能达到离到或转到新调上的目的，而普罗科菲耶夫则运用的比较自由，突破了原有的和声观念，将小二度调性看作是同一调性的调，不用转调和弦，而直接波动到新调上。

第四奏鸣曲第三乐章的插部主题展开（178—208小节）：旋律音围绕主音C做上下小二度进行，左手的和弦在I级与^bII级上快速的变换，造成音乐色彩的闪烁变化：

例：3.3.1

第八奏鸣曲第一乐章第3小节，由^bB大调“浮动”为B大调，这里的调式浮动使音

乐有明暗的变化，有意外的新奇感：

例：3.3.2

I

Op. 84 (1939-44)

Andante dolce

\flat B: I

B: VI

第七奏鸣曲第一乐章主部主题，这个主题的调性是 \flat b，其中包括C大调、 \flat b小调和b小调的调式交替与调性转换(这是一种解释方法，后面调式和声部分还有另外的解释方法)。它们的关系是主调 \flat b小调与平行大调 \flat D大调，以及主调上方小二度调b小调与主调的平行大调下方小二度调C：

例：3.3.3

I

Op. 83 (1939-42)

Allegro inquieto

(二) 三度关系离调、转调

三度关系离调、转调在古典、浪漫时期的音乐中是司空见惯的事情，普罗科菲耶夫除了具备传统的这种调性方法外还有自己的特点。如第七奏鸣曲第一乐章副部（124—154小节），短短的五小节内做了三次调性波动： \flat A—C—E，见下例：

例：3.3.4

Andantino

p espress. e dolente

如果单纯的认为这一主题是建立在 $\flat A-C-E$ 的大三度循环扩大调性的方法,那么这一认识虽然并无错误,但比较肤浅。通过比较分析,我们可以进一步看到这里的C大调实际上是“ $\flat D$ 大调($\flat A$ 大调的下属调性)向下小二度波动调性, E大调则是“ $\flat E$ 大调(属调)向上小二度波动调性。即使从表面看来作曲家是在运用与小二度波动无关的和声手法时,实际上也同样可以看到小二度波动思维的痕迹。

第七钢琴奏鸣曲第二乐章中段(68—73小节)处,音乐由 $\flat b$ 小调转到d小调,和声色彩的变化比较明显,感觉由明亮忽然转暗,具有意想不到的效果。

例: 3.3.5

(三) 调式和声的运用

作曲家曾经在乌克兰民歌流传广泛的地区生活过,当地民间音调对他的影响很大,所以在他的钢琴奏鸣曲中也运用俄罗斯民族调式和声语汇进行写作。第五、七首奏鸣曲第一乐章主部主题中,可以看到作曲家运用了俄罗斯民族调式和声语汇进行写作,从中可以看出他与强力集团作曲家调式和声思维与风格的渊源关系。

如第六奏鸣曲第一乐章,主题的调性是A,调性是由左手低音部每小节节拍重音位置的A音和终止式显示出来的,这个主题没有调性的转换,它的变化主要发生在调式的交替上,包括同主音大小调以及同主音弗利几亚与洛克利亚调式的交替。如左手的A与 $\sharp d$ 是洛克利亚调式的主音和属音,终止式中的 $\flat B$ 是弗利几亚调式的II级音等。谱例见例: 3.2.1

第二钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题(64—84小节),它的旋律显然带有某种东方色彩的音调,使用了带两个增二度的调式(即升高七级音的弗里几亚调式)

例: 3.3.6

第七钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题(1—10小节),基本调性属于 $\flat b$ 小调,但是作曲家从调式混合的角度出发,加上了多样的调式特征音,我们可以用等音转换的方法就

一目了然了，如 B(等于 \flat C)一降二级音(弗里几亚二度)、E一升四级音(利底亚四度)、D—主音上方大三度音(同名大调三级音)、G—主音上方大六度音(同名大调六级音)等，从而使这一主题在小调的基础上，又带有鲜明的教会调式混合的色彩。第五小节处的和弦，是 \flat 弗里几亚调式II级音上的半减七和弦，加之高音部主音的延留音，这个和弦具有极强的颗粒性感觉。

例：3.3.7

I Op. 83 (1939-42)

Allegro inquieto

第五钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题明显带有俄罗斯民歌色彩，旋律与和声建筑在C混合利底亚与C利底亚两者的混合调式上，间或还在同主音调c小调上。此曲稍带有哀怨、不安的感情色彩。因为此曲创作时普罗科菲耶夫正在巴黎，当时作曲家曾面临思想与创作上的困境：他不满意于西欧二十世纪音乐创作的状况，怀念俄罗斯故土的生活，但对于回归祖国又心存疑虑(作曲家终于在1935年回到俄罗斯)，这种内心的矛盾，在这首作品中得到自觉或不自觉的流露。乐曲中的 \flat B是C混合利底亚调式的特征音， \flat F是C利底亚调式的特征音：

例：3.3.8

(四) 无调性因素

在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中可以找到大量的变化音，这些变化音有的是利用特殊和弦产生的，有的是通过对功能和声的复杂化产生的，有的是用调式交替、调性频繁的转换造成的，这些变化音就构成了无调性因素。普罗科菲耶夫的非调性与勋伯格等人的十二音体系的非调性是不同的，它不属于纯非调性，只是存在非调性因素而已，只是在作品的片段出现调性模糊的现象，还是能够从中找到主音的痕迹。见下例：

例：3.3.9

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is highly chromatic and features a complex, winding melodic line in the right hand. The second system also consists of two staves, with the right hand playing a dense, arpeggiated texture and the left hand providing a more rhythmic accompaniment. The overall style is characteristic of Prokofiev's atonal or non-tonal periods.

在这个例子中，中心和弦是在 $\flat D$ 音上建立的小三和弦，这是由于它的长时间的反复所得到的结论。但在高音谱表上出现的模进旋律却在尽可能的避免着与低音统一，使这一和弦得不到和声上的支持。

运用平行和弦来削弱调性也是普罗科菲耶夫常用的手法。在下例中，伴奏织体都是由平行的七和弦构成，它本身就是不稳定的和弦，而平行的用法又使和弦之间失去倾向性，造成了调性的模糊。

例：3.3.10

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system has two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand plays a melodic line with some chromaticism, while the left hand plays a series of parallel seventh chords. The dynamic marking 'pp con misteriosa asprezza' is present. The second system also has two staves, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand continuing with parallel chords. The dynamic marking 'ppp misterioso' is present. The overall texture is characterized by the use of parallel chords to create a sense of tonal ambiguity.

在普罗科菲耶夫的作品中，整曲都是无调性构思的类型很少，他经常采用的是在作品的某一部分运用无调性的手法，下例就是这种情况。这首作品结束在 G 大三和弦上，因此看起来把它判断为 G 大调应该没有问题，但在前面音乐的发展过程中，这个调性并未得到支持与巩固。在第一小节中，G 大三和弦出现的同时，在它下方出现的是 $\flat F$ 大三

和弦。在演奏第二小节 F 大三和弦的同时，它下方又伴随 $\flat G$ 大三和弦，以下几小节也都是以这种方式出现的。很显然，G 大调并未在这里体现出中心感，那么频频出现 F、 $\flat F$ ($\flat G$) 可以作为中心和弦吗？也不能，因为无论哪一个和弦出现的同时，都有另外一个低小二度或高小二度的和弦出现，这两个和弦似乎都在争取主要地位，但谁都没有得到。因此，即使结束和弦是 G 三和弦似乎也意义不大。这就是普罗科菲耶夫无调性构思的显著特点——局部无调性感，而整体有调性感。他总是用种种方法来削弱调性的中心感，即使结束在某个和弦上，也不会使它具有主导地位。

例：3.3.11



第四节、线性结构的和声方法

普罗科菲耶夫在和声的运用上经常是以旋律对和声的作用为前提的，这也是普罗科菲耶夫的和声体系中最具有特色的一种类型。和声旋律音型的基本形式集中了旋律运动的方式并概括了旋律线条因素，因此在旋律线条的影响下产生的和声就称为线性 and 声。线性和声的主要特点是强调声部横向进行的逻辑性，并以此为和声发展的动力。这种横向线条是不受传统和声制约的，几个线条在横向的发展过程中，在纵向上也必然会形成一种“偶成结构”的和弦，但这只是暂时的，是旋律横向发展的产物，起主导作用的仍然是横向的线条。

在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中存在着大量的线性结构和声手法，现主要归纳为以下几种：

(一) 依附型线性结构的和声方法

本型各声部间是一种依附和被依附的关系。相对地起主导作用的声部叫主声部，其他各声部与主声部形成各种平行音程或平行和弦。它们本身缺乏独立性，而是依附于主声部，并象影子一样紧紧地跟随着它。

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中使用的平行音程除了主要包括四、五度，大小三、六度外，还启用大小二、七度以及三全音等不协和音程，有时还包括含四度叠置的和弦，带附加音的和弦等。

下例是第四钢琴奏鸣曲第二乐章主题开始的片段，具有很明显的四个声部线条，低音部固定的八分音符与四分附点音符交错的节奏进行，构成了连续不断的持续音，相伴的三度音程时而做依附的二度、三度、四度、五度音程上行，在第二行乐谱的中音声部也有这种情况，整个音乐听起来沉重而忧伤：

例：3.4.1



下例是第五钢琴奏鸣曲第一乐章（40—42小节）副部中的一个小片段，是由两条反向进行的旋律线条构成，其中高音声部仿佛是一条被加粗的旋律线，与左手纤细细流的旋律线形成对比。

例：3.4.2



线性结构的和声方法是变化音体系调性内部变化的主要方式，换句话说就是，在一个调性内部，由于变化音因素的增长，旋律线的运动，形成了变化音体系。普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中许多复杂的和音，就是运用这种方式构成的。

（二）动静对比型线性结构的和声方法

本型的特点是各线条间动与静的对比，其典型的声部关系是斜向关系。这种手法来源于古典的持续音，但有了很大的创新和发展。古典持续音是一种静态线条，它最常见的是建立在低音部的主、属音上面。位于上层的动态线条始终在传统和声的基本格式里进行。虽然有时还伴随着近关系调的离调，但总的说来，动、静线条纵向的不协和度是有限的，动静对比的幅度不大。普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中动、静线条间的对比幅度比较大。这其中，静态线条开始动起来了（主、属持续音交替，间断的持续音，持续音音型化，固定低音，固定音群等），动态线条就动得更厉害（变音与变和弦大胆、频繁地使用，到远关系调的离调、换调、转调乃至形成多调性等）。

下例是第六钢琴奏鸣曲第二乐章中的一段（62—70小节），静态线条是大三和弦的同音不断地快速反复，在此背景中出现的由半减七和弦（D—F—^bA—C）、属七和弦（^bA—C—^bE—^bF（^bG））分解与之后的小二度音（在不同声部中出现）构成的主旋律线条，动静结合，和声效果新颖，富于色调变化。请看下例：

例：3.4.3



(三) 层次对比型线性结构的和声方法

大凡好的画面都是多层次的，有近景、中景、远景等，所谓“山外有山，楼外有楼”就是富于层次变化的意思。好的音乐作品同样也必须富于层次的变化。普罗科菲耶夫善于运用和声层次的变化，如利用音区、音色、音型、时值等造成作品的多层次感。

例：3.4.5



试将本例强拍上的和声效果简化，不难看出前四小节带有明显的线条思维。在低音部主持持续音的背景中，高音部与次中音部作反向半音或全音级（见下例简化后的和声图式）。整个片段给人动中有静，静中有动，动静交融掩映的深刻印象，十分引人入胜。

例：3.4.6



第五节、复合结构的和声方法

复合和弦在古典浪漫时期就已经大量出现，最早的一个具有复合因素的和弦就是 V_6 。如果将 V_6 分离排列，便成为 V 级与 II 级两个三和弦的结合。因此我们说，从 V_6 和弦开始，复合的构思便在酝酿之中了。传统的复合和弦在应用上总的来说具有以下两个特点：第一，经常在主、属持续音或主属的五度持续音上形成复合和弦。这种情况一般出现在再现部之前的属长音上，或者在补充终止的主持续音上。第二，往往用于“高叠”和弦的分割排列。如上所述， V_6 和弦便可以“拆”成两个不同的三和弦的复合，十一、十三和弦等“高叠”和弦，则可以“拆”成更加复杂的层次。在罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中，由于音乐思维向多层次方面的发展，复合和弦的使用比起古典浪漫时期来说要复杂的多。调性观念的扩大使“主”“属”的概念往往消失，主属持续音自然也就不复存在。罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的复合和弦应用主要表现在这样两个方面：

(一) 有功能意义持续层次上的复合和弦

有功能意义上的持续层次上的复合和弦，此复合和弦功能层次变的不再简单，即原来可“拆”分的成分变的复杂化了：

例：3.5.1



这是第七钢琴奏鸣曲第三乐章结束段（168—170小节），上例3—5小节处，在低声部主持续音的上方，出现了降三音的 VII_b^6 与 V_6 和弦的复合。

下例是第八钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题结尾中的一段（77—79小节），低音部构成的复合和弦可以“拆”分成 V 与 $^{\#5}\text{VII}^7/\text{V}$ 的复合。

例：3.5.2



a: V $^{\#5}\text{VII}^7/\text{V}$

t_6

（二）独立意义的复合和弦

两个和声层形成不同层次的各自延续，或形成突发性的不协和的敲击性音响。

例：3.5.3



这是第八钢琴奏鸣曲第一乐章再现部前的片段（200—205小节），建立在属功能上的复合和弦分成两个独立的层次各自延续，上面声部是省略三音的 $^{\#5}\text{VII}$ 级和弦，中间声部是 I_6 和弦。

（三）多重复合调性结构

普罗科菲耶夫善于使用小二度调性的复合，在多线条的情况下形成两个、三个、甚至多个调性的复合，从而削弱主调性，造成调性的模糊。第二钢琴奏鸣曲第三乐章的B段（23—30小节），这段音乐略显单调和刻板，但也就是在这单调和刻板之中，作者努力去寻找一些就当时来说是鲜为人知的手法。如：不寻常的7/8节奏，右手的平行和弦，最重要的是这段音乐运用了分层的复合和弦形成了多调性片段。开始是G大调和弦（是前面 $\#g$ 小调和弦的同中音和弦），而后，左手中声部仍然保持G大调的特征而出现了属、下属等和弦。但在高音层却按g小调发展下去，形成g/G同主音大小调的重叠。而此时的低音声部仍保持前面 $\#g$ 小调的主音，形成g/G/ $\#g$ 的三层复合调性结构。G和g是同

主音大小调，G 和#g 是同中音大小调，g 和#g 是重同名的半音调^①。在普罗科菲耶夫的音乐创作中常把小二度音调按一个调性来看待。

例：3.5.4



第六节、平行和弦

平行和弦是与传统功能进行相驳的一种和声手法，结构相同或大体相同的和弦在不同高度上重复出现，它是一种独立的和声，是摆脱了功能关系而又在色彩绝对性上一致的一群独立的和弦，在现代音乐中大量的出现。平行进行大致上可以分为两大类，其一，作为复杂的多声部音乐的一个织体层次，与其他层次复合；其二，独立运用。如所有声部按相同音程的同向流动，或仅仅以依附声部的形式为旋律线加厚。

普罗科菲耶夫善于使用平行和弦来制造色彩背景和音乐气氛，如第二奏鸣曲第三乐章(19—22小节)，共分4个独立的层次，右手高音声部是具有歌唱性的旋律进行；中音区是类似分解和弦的八分音符固定音型的反复出现；左手是平行的三全音下行进行，是色彩化的背景，有一种粗犷低沉的感觉，很有紧张度；低音区是主音持续音。四个层次都有自己运动的规律，象是一幅不同颜色层次的图画，远近高低各不相同：

例：3.6.1



第三奏鸣曲(104—109小节)是左手小三度的半音线条进行，与右手形成了反向进行，两小节后在两个声部中间加进了5度的伴奏层，加之旋律小幅度移动，突显左手小三度继续向下运动造成的张力：

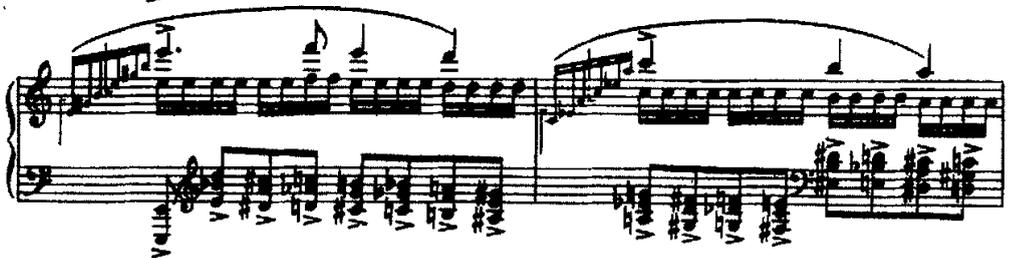
例：3.6.2

^① 董忠良的《近现代和声的功能网》一书中将普罗科菲耶夫的这种调性关系称为重同名调。



此乐章(146—151 小节)也分三个层次,右手分两个层,一个是旋律层,另一个是同音反复的持续;左手是半减七和弦的半音进行,造成动静的对比:

例: 3.6.3



第五奏鸣曲第一乐章(31—32 小节)是右手大四六和弦在全音阶上的平行进行,加厚了右手全音阶下行的浓度,属于上述的第二类:

例: 3.6.4



其第三乐章(105—110)小节右手是平行的四度叠置加附加音和弦,使主题在持续的强力度里有光芒四射的色彩感:

例: 3.6.5



第六奏鸣曲第一乐章(292—295小节)左手平行的纯四度音程与左手三、六度音程交替的配合:例:3.6.7



再如第八奏鸣曲第一乐章(281—285小节)左手是平行的小三和弦的半音进行, *ff* 力度内小三和弦的快速半音摸进, 衬托着右手跳跃光亮的分解小三和弦连接(谱例省略)。

总体来看, 普罗科菲耶夫的平行和弦大多具有较强烈的紧张度, 不同于德彪西平行和弦淡雅光泽的音色。

第七节、持续音和弦

某一音在和声进行时持续保持在同一声部, 即构成持续音, 倘若持续三个或三个以上的音则产生持续音和弦。在古典时期的持续音常用主音或属音, 成为主持持续音或属持续音, 籍以强调主或属的作用。在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中, 持续音不限于主音与属音, 也应用其他调式音级作为持续音, 强调持续音的色彩作用。

第五奏鸣曲第二乐章前5小节的调性是在 $\flat G$ 大调上, 其中旋律含有F大调的片段, 第6小节换到 $\sharp g$ 小调上, 期间旋律又含有A大调的片段。在这个段落, 除低音部一个主和弦持续外, 旋律上没有能够表明调性的因素。作曲家用持续和弦的形式强调了调中心, 同时也限制了段落中主要旋律的调性范围, 保持了结构上的严谨:

例: 3.7.1



I 普罗科菲耶夫在运用持续音方面与其他作曲家有不同的特点, 他常用一种固定节奏的持续音贯穿音乐的首尾, 如第七钢琴奏鸣曲第三乐章整首乐曲都建立在以 $\flat B - \sharp C$ ($\flat D$)— $\flat B$ 为低音的固定音型的主持续音上, 由于强调这个增二度音(每个两小节就出现一次重音 $\sharp C$), 再配合右手不停顿的八分音符和弦, 极度渲染了作曲家所要求的急促、

顽强、咄咄逼人的气势：

例：3.7.2

Precipitato (المرح)

T.P.

第七钢琴奏鸣曲第二乐章再现部之前的段落(75—83 小节)具有三个层次的持续音：
例：3.7.3

第七小节处出现的强重音的二度音反复进行，仿佛是反复不停的钟声的鸣响，右手高音声部是大三和弦、小三和弦的四分音符配和左手低音八度音程小二度反复进行，仿佛战争过后，人们迈着沉重的步伐在钟声中走向教堂，钟声反复出现了多次，后来在轻轻的和声背景中 (pp)，还不断地敲击着，它成为战斗的号召与力量的象征，将音乐引入再现部。

第四章、和声风格的集中体现——托卡塔、抒情、诙谐

上述两章从继承与创新的角度分析了普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的和声现象，从中我们能看到他的和声与传统和声的继承关系，也看到了一些新的和声技法。其中一些和声技法不是普罗科菲耶夫独创，前人或同时代作曲家的作品中也有运用。如：平行和弦、高叠和弦、线性结构等。其中一些和声技法系普罗科菲耶夫首创，如：小二度调性一致性，替换音和弦等。

技术手段的继承与风格的变异是一对孪生兄妹，音乐家们总是在继承了前人的创作经验之后形成自己的音乐风格，而后人又会在他身上总结出一些新的创作手法，否则音乐创作就会停滞不前。无论是海顿、莫扎特、贝多芬、肖邦……，从他们的音乐作品中我们都能看到这种发展的足迹，普罗科菲耶夫也不例外。前面第三章中所列举的各种和声技法手段，有一部分虽然在别的作曲家的作品中也曾经出现过，但在普罗科菲耶夫的笔下却有着不同于别人的特殊气质。如：一样的三和弦，从拉威尔的笔下出来的音乐效果就与普罗科菲耶夫截然不同，因为普罗科菲耶夫注重的是三种弦的节奏动力性原则；一样的平行和弦，德彪西注重的是淡雅、朦胧的色调，普罗科菲耶夫则是把它表现为阴暗、晦涩……等色调。

普罗科菲耶夫在对自己的音乐创作风格作总结时指出，第三、四、五条路线即托卡塔、抒情、诙谐体现了他创作风格上最具代表性的特征。本章就从这三个方面作为切入点，来了解普罗科菲耶夫是怎样形成他独具特色的和声风格的。

一、托卡塔风格

托卡塔(Toccata)，意思即“触动”又称“触技”，这种体裁曾经被巴赫当作前奏曲来与赋格配套使用，其风格由快速的颗粒性经过句以某种特定的音型手法发展，以后的舒曼、拉威尔直至普罗科菲耶夫等都采用过这种体裁和手法。普罗科菲耶夫使用快速，周期性反复，突出重音特点的机械式节奏，配合极其简单的和弦，形成托卡塔式的节奏律动，这种简单的搭配，可以造成更加深刻的印象，如：第二钢琴奏鸣曲第四乐章结束部(94-107小节)：

例：4.1



上例右手是 6/8 拍子，左手是 2/4 拍子，三对二的节奏（右手三，左手二）极其简单的三和弦，快速的交替转换，获得了热烈激动的气质。

节拍、节奏对于和声效果的影响是巨大的，普罗科菲耶夫常用独特的非常丰富而有表现力的节奏，如第七奏鸣曲第三乐章离奇的 7/8 拍节奏进行的动力性的俄罗斯托卡塔曲，主题是以两小节为构成单位，奇数小节 2-3-2（）分割旋律，偶数小节成为 2-2-3（）节奏，整个乐章以大块的织体，敲击味很浓的持续低音，被强音赶得急速不停的音流创造出巨人般军队进行的画面。（1-8 小节）

例：4.2



二、抒情风格

普罗科菲耶夫的抒情风格与其它作曲家不同，带有完全另一种性质——非常含蓄、纯洁，没有开放的感情，具有冷静，克制的理性成份。这与声部织体、节奏运动有关。如第四钢琴第一乐章副部主题（37-47小节）：

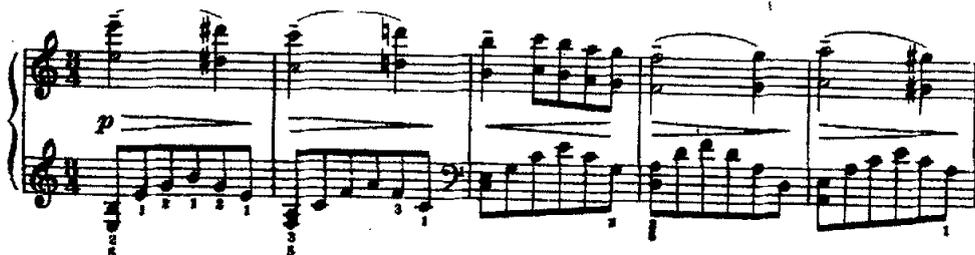
例：4.3



The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with dynamics *mp*, *p*, and *pp*. The lower staff has a bass line with the instruction *il basso pesante*. The second system also consists of two staves, with the upper staff having a melodic line and the lower staff having a bass line with dynamics *mf* and *p*.

右手主题中心音都是同音D，复调化的音乐织体，从第4小节起具有三拍子舞蹈动感，虽然旋律8度的大跳音程频频出现，但是在左手单调节奏复调织体的映衬下，音乐还是具有欲张还收的感觉。

第二奏鸣曲第一乐章的副部（64-69小节）采用e弗里几亚调式，出现了 $\sharp d$ ，小调中的二度音程透出淡淡的忧思和神秘的色彩。主题的结构是2+2（1+1+2），和弦简单，功能清晰。例：4.4



The image shows a single system of musical notation for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking *p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking *p*.

普罗科菲耶夫往往通过单纯明亮的自然音（白键的“C”调式）来表现抒情意义。第九奏鸣曲第一乐章（1-10小节），在普罗科菲耶夫钟爱的C大调上出现，大七度不是尖锐刺耳的不和谐效果，而是变得柔和，隐约。

例：4.5

Allegretto

p dolce ed espress.

mp *dim.*

p *mp*

三、诙谐风格

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中有些段落具有幽默的、诙谐的因素，从音乐的表现形态看，这类诙谐主要是建立在流动的快速音阶或音型的基础之上，基本上没有明确的调性。但是，由于作者广泛采用了各种突发性的节奏对比、和弦色彩对比、力度对比，夸张音乐的律动感。因而也就造成了各种活跃互动的诙谐艺术效果。

如第二奏鸣曲第一乐章（90-95小节），叹息的小二度或者一再强调的抒情模进，和弦色彩的快速变换，在他的手中变成了漫画般的手段。

p cresc. *p scherzando*

例：4.6

他还喜欢把连续的大跳运用到乐句中，使本来可以在一个八度内陈述的分到几个八度区域内完成，以此造成诙谐活跃的气氛。如：第二钢琴奏鸣曲第二乐章（70-71 小节），E 大调的主音与属和弦分解的大跳音乐充满幽默感，可看得出，普罗科菲耶夫旨在现代的意义，重新发展斯卡拉蒂、海顿古老时代的诙谐技术。

例：4.7



这三个方面——托卡塔、抒情、诙谐大量的出现在普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲中，形成了他音乐风格的主要特征。本章只是简要的作了一下介绍，他大量的具体的和声技术手段在与这三个方面相结合时所形成的音乐风格特性是各异的。其中第六、七、八钢琴奏鸣曲（也称战争奏鸣曲）中托卡塔的因素是主要的，各种不协和和弦在这里得到了广泛的运用，以表现战斗的场面，也是普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中最精彩的部分；抒情特征在九首奏鸣曲中都有体现，但第九奏鸣曲运用的最多，这种特征主要用线性和声的方法，调式和声的方法来表现；诙谐的特征在九首奏鸣曲中运用的不多（普罗科菲耶夫其管弦乐作品中运用较多），大多是片段性的运用，主要通过简单结构的和弦作快速的色彩变换，或快速的音阶走句来获得。

结 论

“二十世纪和声美学的根本前提是和声观念的改变与和声新感觉的形成^①”。

这一时期众多作曲家的创作实践证明了这一点：从第一个反浪漫乐派的印象主义代表人物德彪西，用平行七和弦加强了纵向结构，用色彩的武器冷静、克制地与瓦格那复杂的线条相对抗，……到勋伯格用十二音彻底的否定调性，他们无不是在沿着这条道路在探索。他们中的一些作曲家要么是完全抛弃旧的和声体系、用某些不同的新体系取而代之，要么在传统体系中加入新素材、使之符合新时代的要求。而普罗科菲耶夫则选择了后者，他广泛的运用了新的和声表现手段，同时保持了清晰的继承脉络，具有自己鲜明的个性。

现在就让我们来回顾和总结一下普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法上的突出特点：

一、和声音响色彩丰富

他大胆地将二十世纪音乐中典型的新的色彩和声效果与最传统而且最简单的终止式手法结合在一起，从而创造了新的风格特色。他主要运用和弦结构的复杂化来达到丰富的和声音响色彩。

偶然性和弦外音的加入，是普罗科菲耶夫和弦结构复杂化的主要手段，如双三音三和弦、双五音三和弦、根音上下方附加大小二度的三和弦、二度音和弦等。但最有普罗科菲耶夫风格特色的复杂结构和弦有以下几种：

（一）带增四度音程的和弦结构

1. 附加三全音的主和弦（文中是“双五音的三和弦”），尤其在快乐、狂欢的舞蹈性片段里，已经成为普罗科菲耶夫主和弦的主要形式。
2. 增四度常作为固定低音的序列出现（文中“持续音”一节）。
3. 三全音的对比并置，如第六奏鸣曲第一乐章的展开部，其中包括相距三全音的几个声部构成的模仿。

（二）九度和弦

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲大部分托卡塔的篇章中都有此和弦，作为一种节奏背景衬托，配合强节奏的敲击键盘，极具现代音乐的动感风格。

（三）替换音和弦

也称错音风格，此和弦的用法系普罗科菲耶夫首创。这种手法的运用往往使乐曲的调式、调性不改变，但常常产生出人意料的色彩对比效果。

二、调式、调性丰富多彩

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的调式、调性处理比较自由、多变，主要以体现色彩的变化为主。但他始终还是有调性的，一些无调性的音乐只是片段性的运用。他主要运用以下几种方法来达到调式、调性的丰富多彩：

（一）调性的快速变换产生的色彩变化。如小二度调性一致性的调性方法；三度调性的浮动。

（二）局部有调性、周围无调性因素。常常有一个恒定不变的和弦，或者固定音型序列持续在那里，形成有调性与无调性的混合。

（三）调式和声运用对色彩的影响。普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中存在大量的调式和

^①《二十世纪作曲技术和材料》[美]霍维特，等著，陈世昌 姚盛昌译，天津音乐学院油印本，第39页，1983年。

声的运用，常用升高七级音的弗里几亚调式、混合利底亚调式，还喜欢具有民歌色彩的调式表现清新的或哀怨的音乐情绪。

三、和声纵横发展的完美结合

普罗科菲耶夫在和声的创新上主要可以分成纵横两个方面：

纵的方面，他除了继承传统的三度叠置结构以外，还大胆地使用高叠和弦、变音和弦、和弦外音的临时结合、动机贯穿发展，以及各种各样非三度叠置的和弦结构，二度和弦、四、五度和弦、九度和弦、槌击和弦等。这些新的结构、新的组合，必然带来大量的新的音响。尤其是打破了不协和音必须解决这一传统观念，从而在他的钢琴奏鸣曲中使用了大量的不协和音。

横的方面，创新的继承了古典和声 T—S—D—T 的功能进行，经常利用代替音和弦等手段模糊调性，并且使用了频繁离调、远关系调的任意闯入等。这些做法，都大大丰富了作品的音乐表现力。

普罗科菲耶夫是位有冒险精神的作曲家，他的作品给音乐界带来了新鲜的空气，他用健康、强壮、富于运动感的方式阻止了自浪漫派以来钢琴奏鸣曲衰落的势头，使这一散发光芒的音乐体裁重新恢复了生命力。他的钢琴奏鸣曲成为二十世纪钢琴音乐创作中坚不可摧的基石。

普罗科菲耶夫的创作证明，新和声具有巨大的情感力量与感情表现的真实性，只有它才能反映出旧和声所不能胜任的当代艺术的新内容。普罗科菲耶夫以他天才作曲家敏锐的和声感觉，和他对新音乐风格的不断探索，最终在古典音乐形式与现代音乐语汇之间搭起一座由此及彼的桥梁，在创作中实现了继承与创新的完美统一。

参考文献

- [1] [俄]M. 阿兰诺夫斯基 编 张洪模, 等译. 俄罗斯作曲家与 20 世纪[M]. 中央音乐学院出版社, 2005.
- [2] 徐德. 寻求传统与创新的有机结合——普罗科菲耶夫音乐创作概述[J]. 人民音乐 2000, 6.
- [3] [俄]日利亚耶夫. 谢尔盖·普罗科菲耶夫.[J] 见 航向新岸[M]. 1923, 1.
- [4] 普罗科菲耶夫, 等. 默者如歌[M]. 来自 普罗科菲耶夫文选、回忆录、评传徐月初 孙幼兰辑译. 文化艺术出版社 1997. 3
- [5] 人民音乐出版社编辑部编. 和声的民族风格与现代技法(论文集)[J]. 人民音乐出版社 1996, 9 月.
- [6] 丁逢辰. 普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲 选自 外国钢琴作品的分析与演奏[M]. 童道锦 孙明珠 编选. 人民音乐出版社, 2003.
- [7] 夏中汤. 哈恰图良的和声技法[J]. 音乐研究 1995, 3.
- [8] 邹建平. 和声的异调配置[J]. 艺苑 1993, 2.
- [9] 孙维权. 创新的纯朴——普罗科菲耶夫和声思维初探[J]. 音乐艺术 1993, 3.
- [10] [法]米鲁霍夫曼. 完美无缺的单纯性[J]. 选自 普罗科菲耶夫[M]. 1963.
- [11] [苏]赫洛波夫. 普罗科菲耶夫和声的现代特点[J]. 选自 翟学文 谔国章译. 音乐译文. 1981. 2. 112.
- [12] 邹承瑞. 论和声分析[J]. 音乐探索 2004, 3.
- [13] 朴 波. 普罗科菲耶夫的抒情风格[J]. 音乐生活 1998, 10.
- [14] 俞海南. 普罗科菲耶夫音乐语言的继承、革新及他的创作风格[J]. 音乐研究 1985, 2.
- [15] [美]霍维特, 等著. 陈世昌 姚盛昌译. 二十世纪作曲技术和材料[J]. 天津音乐学院油印本. 1983.
- [16] 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析[M]. 上海音乐出版社, 2000.
- [17] 陈中华. 音体系分析[J]. 音乐艺术 2002, 1.
- [18] 于苏贤. 申克音乐分析理论概论[M]. 人民音乐出版社, 1988.
- [19] 罗忠镕主编 《现代音乐欣赏词典》 高等教育出版社 1997.
- [20] 桑 桐. 和声学专题六讲[M]. 上海音乐出版社, 1980.
- [21] 桑 桐. 半音化的历史演进[M]. 上海音乐出版社, 2004.
- [22] 桑 桐. 和声论文集[C]. 上海音乐出版社, 2002.
- [23] 苏 夏. 和声的技巧[M]. 上海文艺出版社, 1994.
- [24] 王安国. 现代和声与中国作品研究[M]. 西南师范大学出版社, 2004.
- [25] 戴定澄. 欧洲早期和声的观念与形态[M]. 上海音乐出版社, 2000.
- [26] 童忠良. 近现代和声的功能网 [M]. 人民音乐出版社, 1984.
- [27] 吴式错. 和声艺术发展史 [M]. 上海音乐出版社, 2004.
- [28] 郑英烈. 序列音乐写作基础[M]. 上海音乐出版社, 1989.
- [29] 季家锦. 20 世纪西方作曲法[M]. 华乐出版社, 2000.
- [30] 秦西炫. 兴德米特和声理论的实际运用[M]. 人民音乐出版社, 2002.
- [31] 朴 英. 普罗科菲耶夫的和声手法[J]. 乐府新声 2000, 1. 2.
- [32] [美]文森特·佩尔西凯蒂著 刘烈武译. 二十世纪和声[M]. 人民音乐出版社, 1989.

- [33][英]莫·卡纳著. 冯覃燕 孟文涛译. 当代和声[M]. 人民音乐出版社, 1983.
- [34][奥]勋伯格著. 茅于润译 和声的结构功能[M]. 上海音乐出版社, 1958.
- [35][美]库斯特卡著. 宋谨译. 20世纪音乐的素材与技法[M]. 人民音乐出版社, 2002.
- [36][苏]尤·霍洛波夫著. 罗秉康译论. 西方的三种和声体系[M]. 人民音乐出版社, 1987.
- [37][美]G. 韦尔顿·马达斯著. 蔡松琦译. 20世纪的音乐语言[M]. 人民音乐出版社, 1992.
- [38]孙维权. 创新的纯朴——普罗科菲耶夫和声思维初探[J]. 音乐艺术 1993, 3.
- [39]但功浦. 对浪漫派钢琴音乐的反叛与变异——普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的研究[J]. 音乐探索, 1984, 4.
- [40]朴波. 普罗科菲耶夫的抒情风格[J]. 音乐生活, 1998, 10.
- [41]刘康华. 二十世纪的核音技术[J]. 中央音乐学院学报, 1995, 2.
- [42][美]黎翁大林著. 康讴主译. 二十世纪作曲法[M]. 全音乐谱出版社, 1964.
- [43]杨立青. 20世纪音乐的和声技法·序论[J]. 音乐艺术, 2004, 3.
- [44]人民音乐出版社编辑部编. 和声的民族风格与现代技法[C]. 人民音乐出版社, 1996, 9.
- [45]全国和声理论与教学研讨会论文汇编. 〈一〉、〈二〉、〈三〉[C]. 中央音乐学院北京现代音乐节组委会 2005, 5.
- [46]刘康华. 二十世纪和声的共同逻辑原理与分析方法——尤·霍洛波夫的理论与方法[C]. 中央音乐学院学报, 1992, 1.
- [47]刘康华. 调性扩展手法[C]. 中央音乐学院学报, 1982, 3.
- [48]Thomas Schipperges . Prokofiev [M]. New York , Haus publishing , 1996.
- [49]Charles Rosen . Piano Notes [M]. New York , The free press , 2002.
- [50]L.and E.Hanson . Prokofiev [C]. London ,Lawrence Hanson , 1964.
- [51]Robinson .Selected Letters of Sergei Prokofiev[M]. USA : Northeaster University Press, 1980.
- [52]Victor Seroff .Sergi Prokofiev[M]. New York : Taplinger publishing , 1979.
- [53]Prokofieff. Complete sonatas for the piano [M]. 全音出版社, 1954.

后 记

本文从构思到完稿共计一年半左右的时间，这期间曾得到过各位讲师、教授、专家的指导和帮助。特别感谢我的导师王日昌教授在读研期间给我的帮助，特别是文献阅读期间，他采用各种教学手段、教学方法的思路，始终启发我在和声上不断去发现问题、研究问题、总结问题；上海音乐学院学习期间，孙维权教授在和声风格上的探索让我深深敬佩，是他帮助我找到了一条分析传统与现代音乐的路；陈中华教授、甘壁华教授、吕黄教授在我分析普罗科菲耶夫的音乐作品时给了我指导，并无偿为我提供资料；还有东北师范大学音乐学院高智民教授、赵会生教授给我论文提出的一些可行性建议，在此一并表示感谢！

分析普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲的和声技法并不是一件容易的事，因为在他的这些钢琴奏鸣曲中，许多音乐语言属于二十世纪音乐范畴，具有不确定性，带有极强的个性特征。有些和声现象要想给出一个明确的解释还存在一定的困难，甚至一种和声现象可以有几种解释，等。由于本人才疏学浅，研究又不够深入，纰漏之处在所难免，恳请各位老师、同行提出批评意见。

各位老师、同行提出批评意见。