

山东师范大学

硕士学位论文

普罗科菲耶夫两首早期钢琴奏鸣曲和声研究——第一、第二钢琴奏鸣曲和声特征及技法演变探索

姓名：周文娇

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：张准

20060410

独 创 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_____（注：如没有其他需要特别说明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。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：周文婧

导师签字：张准

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、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。本人授权学校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）

学位论文作者签名：周文婧

导师签字：张准

签字日期：2006年4月10日

签字日期：2006年4月10日

中文摘要

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫(Sergei Sergeievitch Prokofiev, 1891~1953)是二十世纪苏联著名的作曲家、钢琴家、指挥家,被称为现代音乐的古典主义者。他把自己的音乐建立在现代意义上,它包括博采变异了晚期浪漫派的线条,印象派的色彩及表现主义的技术,但仍捍卫着古典时期的调性构思和功能逻辑。他的和声一方面符合二十世纪和声共同规律,另一方面则充分显示他的个性,大胆将新色彩和声效果与最传统最普遍的各种终止式手法结合起来,这种精致复杂与清晰简练非比寻常的结合构成了普罗科菲耶夫音乐的独特风格。^[1]他一生所创作的九首钢琴奏鸣曲分别在三个不同时期完成,代表了他全部的创作生涯,也是用以追寻其和声风格变迁的最佳线索。

本文以早期的第1、2首钢琴奏鸣曲和声研究为主要切入点,从和弦结构、和声进行、调性布局、转调手法以及和弦外音的运用方面分别进行细致分析与梳理归纳,力求总结他早期两首钢琴奏鸣曲和声特征及技法演变的探索,为以后进一步对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲个性化和声特征及运用风格总的系统地研究奠定基础。

关键词: 普罗科菲耶夫 钢琴奏鸣曲 和声特征

分类号: J614.1

Abstract

Sergei Sergeievitch Prokofiev, (1891~1953), who is called a classicist of modern music is a famous composer, pianist and impresario of the 20th century. On one hand, he, basing on the modern times, succeeded to but at the same time developed the later romantic line, the impressionistic color and the expressionistic technology; on the other hand, he still upheld the harmonic design and its function logic. His harmonic shows his personal characteristic as well as is identical with the common order of the harmonic of the 20th century. Sergei Sergeievitch Prokofiev combined the new colorful harmonic with the most traditional and common cutout technology bravely and thus developed the particular characteristic of his music. The best clew to track the development of Sergei Sergeievitch Prokofiev's harmonic is his works. He has produced his nine pieces of piano sonata in three separate periods and theses works represented his whole writing life.

In order to conclude the characteristics and development of technology in his first two works and set up foundation for furtherand systemic research to Sergei Sergeievitch Prokofiev's music compositions, the author, beginning with Sergei Sergeievitch Prokofiev's first two works, analyzed the chord structure, harmonic process, melody composition, method to change the melody and the melody other than chord of his works in detail.

Key words: Prokofiev, piano sonata, harmonic character

Category: J614.1

序 言

一、选题意义

普罗科菲耶夫是二十世纪苏联作曲家，被称为现代音乐的古典主义者。他把自己的音乐建立在现代的意义之上，但他仍捍卫着古典时期的调性构思和功能逻辑。其音乐的和声构思具有鲜明特点，他向来反对陈规旧套与没有创造力的模仿，他在革新和声语汇情况下朝死板传统挑战，但同时他坚决不否认音乐基础的道路。因此，一方面他的和声符合二十世纪和声的共同规律，另一方面则充分显示他的个性，大胆地将新色彩的和声效果与最为传统最普遍的各种终止式手法结合起来，这种精致复杂与清晰简练非同寻常的结合构成了普罗科菲耶夫的方式（简称“普氏”）的独有风格。

当然普罗科菲耶夫个性的和声手法并不是一蹴而就的，而是随创作的积累与领悟逐渐形成。本篇论文从他的钢琴奏鸣曲入手研究，因为他所创的九首钢琴奏鸣曲，分别在他三个不同的创作时期完成，可以代表他全部的创作生涯，也是用以追寻其和声风格变迁的最佳线索。

本篇论文所要分析的第一、二首钢琴奏鸣曲是他早期作品，其中第一首钢琴奏鸣曲和声仍保留传统和声手法，并未发挥他的个性；第二首钢琴奏鸣曲创作于他的青年时期，此时因塔涅耶夫对其和声的评价，激起他对新和声语汇的寻求，所以在此作品中已显露了个人的意识。

由此，本篇论文将从早期的两手钢琴奏鸣曲为切入口，从和弦、调性、结构布局等方面进行细致分析与梳理归纳，力求总结他早期钢琴奏鸣曲和声运用手法及其特点，同时找出对后期作品发展的基本脉络，并为以后进一步对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲个性化和声特点及运用风格总的系统地研究奠定基础。

二、研究现状

对二十世纪作曲家普罗科菲耶夫的研究是多方面的，笔者就所掌握的相关内容加以总结。台湾出版的《最新名曲解说全集》独奏曲篇中将普罗科菲耶夫的九首奏鸣曲做了简要介绍。还有相关的文章从不同角度进行论述，如对于普罗科菲耶夫的舞剧《灰姑娘》、歌剧《战争与和平》、《对三个橙子的爱》的介绍；以及从作品角度论述普罗科菲耶夫的创作历程，还有钢琴创作的重要特征，同时对

其风格的总结；从演奏角度谈如何演奏普罗科菲耶夫《D大调小提琴协奏曲》的困难片断；从曲式角度研究了普罗科菲耶夫的歌剧以及普罗科菲耶夫巴黎时期的交响乐等作品研究；还有对于钢琴奏鸣曲的研究从背景、主题、曲式结构、和声结构等方面有所论述；对普罗科菲耶夫“模进”手法，和声思维、和声结构等方面有所论述。这些无疑对此篇论文的写作提供了十分重要的资料，由于自身学术水平和研究能力有限，对论文结论的研析较为肤浅，笔者将不断地进一步去完善。

第一章 普罗科菲耶夫第1、2首钢琴奏鸣曲创作及相关内容概述

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫(Sergei Sergeievitch Prokofiev, 1891~1953), 是前苏联著名的音乐大师, 也是二十世纪享誉世界的作曲家。他小时候像莫扎特一样极具音乐天赋, 3岁开始学习钢琴, 5岁半开始音乐创作。1904年考入圣彼得堡音乐学院学习, 1909年毕业于作曲班, 1914年毕业于指挥班与钢琴班, 并获钢琴演奏最高奖。1918—1936年侨居国外继续他的音乐事业, 于1936年回国定居。他一生所创作的大量作品涉及各种体裁, 音乐语言明晰而富有个性, 兼具古典、创新、诙谐、抒情等特点。广泛地继承并独具匠心地涉取与创新形成了他自成一家的风格。

作为钢琴家的普罗科菲耶夫, 他的钢琴音乐不仅继承安东·鲁宾斯坦与拉赫玛尼诺夫等俄罗斯钢琴的传统音乐, 并在十九世纪音乐基础上, 加入富有个性、充满精力的元素, 创造了新的钢琴音乐时代。继德彪西之后, 在钢琴音乐领域最引人注目的就是普罗科菲耶夫的钢琴曲。^[2]

普罗科菲耶夫一生共写有九首钢琴奏鸣曲, (1953年初, 他着手写的第十首未及完成而于是年3月5日去世), 这九首钢琴奏鸣曲的创作贯穿了他的一生, 分别完成于他一生的三个创作阶段, 反映出作曲家创作手法的变化轨迹以及创作风格的演变, 也是探究和声运用手法的最佳线索:

1. 1918年之前早期在俄国的创作。其中的第1至4首钢琴奏鸣曲完成于这一时期, 作曲家由继承传统到逐步探索以至风格的急剧变化, 初步形成个人创作特点。

2. 1918年—1936年侨居欧美(主要是美国和巴黎)时期的创作。第5首钢琴奏鸣曲则在这一时期的1923年在巴黎创作完成, 表现出作曲家对半音化风格的探索及其所具有的独特创作风格。

3. 1936年—1953年回国后最成熟、最有价值的创作。第6首至第9首钢琴奏鸣曲完成于这一时期, 其中1939年至1944年相继完成了著名的战争奏鸣三部曲(NO.6、NO.7、NO.8)此时的创作更加简明平易而富有个性。

第1首钢琴奏鸣曲是普罗科菲耶夫题献给学兽医的松优夫卡同乡兼棋友, 此曲是由音乐学院作曲班学生时代的习作改写而来, 原曲是1907年所谱的f小调钢琴奏鸣曲, 1909年作曲家改作时删掉后面两个乐章, 成为单乐章作品。这首单乐章钢琴奏鸣曲很少有普罗科菲耶夫个性的要素, 主要以梅特涅尔为其仿效对象, 同时受斯克里亚宾风格影响, 颇具有浪漫派风格。

第2首钢琴奏鸣曲(完成于1912年8月),不同于第1首,用四个乐章构成,充分发挥了这时期普罗科菲耶夫个性化的要素。切分音型的轻快节奏,以及崭新的和声处理方法,充分具有二十世纪音乐的资格。作曲者在自传中提到,在此曲之前1912年春天,谱了两首单乐章的小奏鸣曲,其中一首被移用为此曲的第一乐章。此曲应鲁兹斯基要求而写,是作曲家去母亲疗养的高加索温泉地奇斯洛佛多斯克时完成。

第1、2首钢琴奏鸣曲同是普罗科菲耶夫早期作品,却有迥然不同之处。第1首钢琴奏鸣曲是作曲家16岁~18岁时写的还尚未跨出习作的领域,因而此曲的创作延续古典式写作手法。据普罗科菲耶夫回忆,因塔涅耶夫称他的和声平淡无奇,从而刺激了他去寻求新的音乐语汇。第2首钢琴奏鸣曲属于青年时期作品,这个时期是作曲家乐天、有力、纯真等感性的表现,同时他直率地开始显露自己的创作意识。也是继第2首钢琴奏鸣曲之后,普罗科菲耶夫创新的和声技法使他的音乐列入了二十世纪音乐的行列中。

第二章 继承传统的第一钢琴奏鸣曲

f 小调第一钢琴奏鸣曲是普罗科菲耶夫早期作品中继承传统创作手法的典型作品。以下分别从不同角度进行分析,揭示延续传统写作技法的总体和声特征。

(一) 传统和弦的运用

在全曲中和弦都可以看做是三度和弦结构,没有太复杂的和弦。其中多运用属和声组变和弦,这将在转调当中进行论述。同时较少地使用了副七和弦,以及较为典型的普罗科菲耶夫附加升高五度音的属和弦的运用。以下针对谱例进行分析:

1、副七和弦

例 1A 第 2 小节中第 7—9 拍(全曲运用 $\frac{12}{8}$ 拍)织体是 E-C-A 音的上行进行,上方声部运用省略五音的主和弦形式,低音 E 作为主七和弦的七音出现,即此处运用主二和弦,第 10—12 拍则更加确定主二和弦的结构。第 3 小节织体是 D-A-F 音的上行进行即 VI 级和弦上行琶音进行,上方声部的旋律音是 C 音,上下声部纵向结合为 $tsVI_7$ 和弦。副七和弦的运用增加了音乐的色彩性。从低音旋律来看两处副七和弦的运用是有一定依据的,主部第 1-3 小节(例 1A 第 2—4 小节)低音为 F- b E- b D-C- b C- b B 音的二度下行进行,在低音的基础上构成和弦的进行。

例 1A:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 12/8 time signature. It includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'la tempo' (return to tempo). The second system continues the notation on two staves. The music features a mix of chords and melodic lines, with some chords marked with 'p' (piano).

例 1B 第 4 小节第 1—3 拍织体是 b 和声小调 III 和弦 b D-F-A 的上行琶音形式,上方声部旋律是 C 音即 III 和弦的七音,此处运用 $DIII_7$ 和弦,此时 III 级和弦只有属功能,同时也可以推断和弦的选用与旋律的下行二度级进进行密切相关。

例 1B:



例 1C 作为尾声的进行, 第 1 小节运用引子材料, 主和声八度形式的半音下行, 进入第 2 小节的 s_7 和弦上, 低音为根音 B, 上方声部为 D-F-A 的柱式和弦形式, 纵向结合为 f 小调 s_7 和弦, 此时音乐落在 s_7 和弦上后并休止, 与引子的进行遥相呼应同时预示着最后的终止。

例 1C:



2、复杂化的三度结构

这里所指的复杂化的三度结构和弦主要指附加升高五度音的属和弦的运用。

例 2A 第 2 小节第 7—9 拍, 下方声部是 $^bA-C-E$ 音的琶音形式的上行进行, 上方声部则是 C 音与 G 音的和音形式, 上下声部纵向结合来看是 f 小调的属和弦, 其中织体 bA 音作为属和弦升高的五音即 bG 音, 旋律的 G 音与织体的 bA 即 bG 音同时存在于属和弦中, 即在原来属和弦的基础上附加升五音, 这是普罗科菲耶夫属和弦的典型用法。再现部的连接部以同样的形式运用此和弦。

例 2A:



例 2B 第 2 小节第 1—3 拍运用 c 小调附加升高五度音的属和弦,以四六和弦结构形式出现,下方声部中 $\sharp E$ 音作为 c 小调的属和弦的 $\sharp D$ 音即附加升高的五度音,与上方声部的属音 D 音共同作为属和弦音出现。曲中第 157 小节第 1—3 拍运用附加升高五度音的属和弦的手法与例 2B 相同。

例 2B:



(二) 和声进行的传统特征

曲中严格运用正格进行、变格进行外,将终止式进行扩展运用,其结构形式没有本质的改变。

1、终止式的用法

例 3 第 2-4 小节为呈示部主部主题结尾,即终止式的进行。其中第 2 小节运用了 F 大调的 $S II_{\frac{3}{4}} - D - s II_{\frac{3}{4}}$ 的和声进行,此时的 D 和弦只是下属 II 和弦的辅助性的和音,加强进入终止的倾向性。前后的 II 和弦有所不同,后面运用了同主音 f 小调的 s II 和弦形式,作为 F 大调向 f 小调的过渡,进入第 3-4 小节 $K_{\frac{6}{4}} - s_7 - s II_7 - DD VII_{(7)} - D_7 - t$ 的和声进行,从音响上说第 3 小节似乎并不是 $K_{\frac{6}{4}}$ 出现的地方,当进入第 4 小节才肯定终止。在此终止式的运用仍为传统的结构模式,只是普罗可菲耶夫在终止式的进行中加入变化的因素,扩展了终止式的进行,加强终止进行的色彩性。

例 3:



例 4 第 4-6 小节作为结束部最后三小节终止的进行, 其中第 4 小节开始 bA 大调的 $TSVI_4$ 和弦进入省略五音的 $^{\#}DVI_7$ 和弦解决到 T 和弦后经 $DVII_4$ 和弦进入第 5 小节 SVI_4 和弦, 此时 VI 和弦作为下属功能组和弦运用, 作为进入终止式前的下属和声的准备, 最后以 D_7-T 的形式结束。由 $DVII_4$ 和弦进行到 SVI_4 和弦进入 D_7-T 的进行中由不稳定到稳定, 可见此处的终止式只是在古典终止式 D_7-T 进行前的准备阶段加入了一些变化因素而已。

例 4:



例 5 作为展开部最后的终止式进行, 第 1-2 小节为在 f 小调 K_4^f 的进行, 其后没有直接进入属和弦而是经过 $^bS II$ 和弦两小节的进行, 第 5-6 小节进入 DD 和弦, 解决到第 7 小节属和声后进入第 8 小节主和弦结束, 其后进行了扩充终止。整个终止段落的和声进行为 $K_4^f - ^bS II - DD - D - t - DDVII_{(7)} - t - DDVII_{(7)} - D - D_7 - (t)$, 以段落形式作为展开部的终止式的进行, 同时为再现部作属准备。

例 5:



例 6A 作为再现部最后重复的结束部 I 的进行, 其中第 1-7 小节作为终止式的进行, 即 $s\text{ II} - K_6 - dt\text{ III} - D$ 的进行, 其中第 3-4 小节 $dt\text{ III}$ 和弦作为第 2 小节 K_6 进入第 5 小节 D 和弦的过渡进行, 最后由第 6 小节 f 小调 D 和弦解决至第 7 小节重复的结束部 II 的主和弦, 叠入结束部 II。

例 6A:



例 6B 第 2-5 小节作为重复的结束部 II 最后四小节, 其中第 2-3 小节织体在属音 C 作为重低音持续的基础上, 烘托织体低音上方 $D^{(6)}$ 和弦与 s_{II} 和弦的交替进行, 第 3 小节低音移低八度持续进行, 第 4 小节织体 $D^{(6)}$ 和弦进入第 5 小节 $D^{(6)}$ 和弦, 最后解决至第 6 小节 T 和声结束, 并叠入尾声。例 6B 第 6-10 小节作为 尾声, 运用引子材料进行扩充终止, 第 7 小节主和声进入第 8 小节 s_7 和弦, 其低音的重音作为色彩性的进行, 预示最后的终止。休止之后经高声部的主和弦音乐走向结束, 末尾两小节以 ${}^{b5}D_3-t$ 的形式结束全曲。最后的终止式较为个性的运用手法不同与以往古典的终止形式, 但它作为扩充性的终止只是一种色彩性的运用。

例 6B:

2、持续音的运用

曲中多运用属和声的持续,结合上方声部和声进行以及所使用的节奏类型作为音乐独特的发展手法。

例 3 第 3-4 小节作为主部主题结束的最后两小节,织体虽然是主和弦与属和弦的分解形式的交替进行,但着重强调属音 C 的运用,从演奏标记来看突出了属音的力度,由此可以看作是属音的持续。(参见例 3)

例 7 第 2-5 小节作为连接部最后四小节,织体运用 bA 大调属和声的持续进行,第 2-4 小节织体运用 bA 大调属和弦琶音形式的下行进行,第 5 小节运用属和弦的柱式和弦形式。上方声部的进行有些特殊,其中第 2、3 小节,从上方声部的结构框架来看是 C- bB -A- bB 下行八度形式的级进进行,中间是 bA 大调属和弦 bE -G 三度结构的间持续进行,结合特殊的休止节奏音型,形成了这种间断性的和声进行。第 4-5 小节上方声部的进行则是对 2-3 小节的变化模进。上方声部作为色彩性的线条进行,但结合织体的属和声持续同样突出了属和声的运用,所以此处属和声持续作为特殊形式来看待。

例 7:

例 8 第 4-5 小节作为副部最后两小节, 运用 $\flat A$ 大调属和声分解形式的持续进行, 作为进入结束部的准备与过渡阶段, 最后解决至例中第 6 小节结束部主和声。第 6-7 小节结束部织体运用主和声八度音型形式进行, 第 8-9 小节进入 VI 级属和弦并以同样的形式持续, 后四小节对前四小节 (第 6-9 小节) 的反复后, 进入结束部 II。由此可见, 持续音在此的运用将副部与结束部有机相连并过渡式地发展结束部进入下一材料。

例 8:



例 9A 第 4 小节进入展开部, 第 6-8 小节中低音运用 c 小调的属音的八度形式 (第 6 小节中) 与单音低八度形式 (第 8 小节中), 起到重低音的作用, 可视为第 6-8 小节的属音持续。例 9B 第 2-4 小节以同样手法进入 f 小调属音的持续进行, 从音响上可以听到演奏中对属音的强调。例 9B 第 5-6 小节以及例 9C 第 1-3 小节织体在 F 大调属音上持续, 例 9C 第 4-6 小节进入在 $\flat f$ 小调上以相同的手法运用属音持续, 由此属持续的运用作为展开部的典型和声进行, 起到统一展开部进行形式并将其不断发展的作用。

例 9A:

Example 9A is a musical score for piano and violin. It consists of three systems of music. The first system features a piano part with a *rit.* (ritardando) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic, and a violin part with a *[a tempo]* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system shows the piano part with a *f* (forte) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking, and the violin part with a *f* dynamic. The third system has the piano part with a *p* (piano) dynamic and a *rit.* marking, and the violin part with a *[a tempo]* marking and a *ff* dynamic.

例 9B:

Example 9B is a musical score for piano and violin. It consists of two systems of music. The first system features a piano part with a *f* (forte) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking, and a violin part with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system shows the piano part with a *sempre cresc.* (sempre crescendo) marking and a *f* dynamic, and the violin part with a *f* dynamic.

例 9C:

Example 9C is a musical score for piano and violin. It consists of two systems of music. The first system features a piano part with a *f* (forte) dynamic and a *f* dynamic, and a violin part with a *f* dynamic. The second system shows the piano part with a *f* dynamic and a *f* dynamic, and the violin part with a *f* dynamic.

例 10 作为展开部进入最后向再现部过渡的终止段落的属准备，织体低音运用属音的持续进行。低音间断性地出现^bf 小调属音八度形式，作为属持续音的特殊运用手法，为展开部的终止段落的和声进行做准备。

例 10:



例 5 作为展开部的终止段落，织体中每小节第一个音为 f 小调属音加以强调突出，作为属持续音的运用贯穿始终，为再现部作属准备。（参见例 5）

例 6B 第 2-5 小节作为再现部中结束部最后四小节，织体同样运用属持续音，属音在低音区的进行加强结束感，同时让人期待最后的终止。（参见例 6B）

3、模进的运用

例 11 第 2-5 小节作为呈示部中连接部开始四小节在 f 小调上运用 $t - D_2 / s - s \parallel \xi - {}^b D_2 - D$ 的和声进行，第 6-9 小节是在 ^bb 小调上的模进进行，曲中第 34-37 小节是对例 11 第 2-9 小节模进进行的重复，结合连接部最后四小节属和声持续中模进的进行（参见例 7 第 2-5 小节的属持续）共同构成了连接部，可见连接部运用模进手法将音乐过渡性地发展，从而有机地连接主部与副部。

例 11:



例 12 第 3-6 小节作为副部前四小节的进行, 其中副部第 1、2 小节在 bA 大调主和声上进行, 第 3 小节经 S 和弦的进行后运用 sII 和弦转调到 bB 小调, 第 4 小节 bB 小调的 $tsVI_4-dtIII$ (自然小调) - D 的进行中, $tsVI_4-dtIII$ 可以看作是离调到 bB 小调 VI 调的 T_4-D 的进行, 例 12 第 7-10 小节则是对副部前四小节 (例 12 第 3-6 小节) 上行二度的模进进行。

例 12:



例 9A 第 4-9 小节在 c 小调上进行, 例 9A 最后 1 小节以及例 9B 第 1-5 小节是对例 9A 第 4-9 小节的进行上行四度模进即在 f 小调上的变化模进进行。模进进行结合持续音的运用作为展开部典型的发展手法。(参见例 9A、例 9B)

例 13 作为再现部主部的进行, 其中第 3-5 小节以第 3 小节 $S(s)II-^{b5}D_3$ 的进行为模进音组, 下行二度模进, 作为分别向属调、下属调、 f 自然小调 III 调离调的 $S(s)II-^{b5}D_3$ 的进行, 与呈示部主部相比进行了缩减。

例 13:

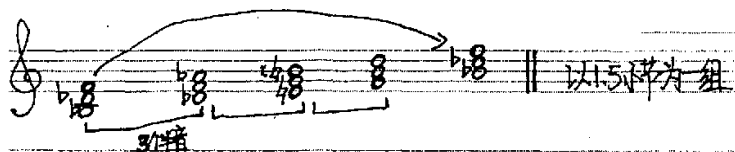


例 14 开始四小节在 c 小调上进行, 在第 4 小节时转入下属调 f 小调, 由此第 5-8 小节则是在 f 小调上对前 4 小节材料的模进, 第 8 小节随模进的进行由 f 小调转入下属调 \flat b 小调。总体来看例 14 前 8 小节每 4 小节为一个模进音组, 通过运用模进手法, 使调性形成了下属的连锁进行即 c 小调-f 小调- \flat b 小调的进行。第 9-15 小节的模进关系则要从和弦的关系来看, 第 9 小节以及第 10 小节前两小节主要是 \flat B-D-F 和弦的分解形式进行; 第 10 小节后两小节及 11 小节则是进入 \flat D-F-A 和弦以相同手法和结构形式的模进进行; 第 12 小节至 13 小节前两小节模进到了 E-G-B 和弦上; 第 13 小节后两小节与 14 小节则作为运用 G- \flat B-D 和弦的模进进行; 第 15 小节回到 \flat B-D-F 和弦的进行, 通过对每个和弦以及材料的细致分析不难看出, 这一连串的模进和弦的主音即 \flat b- \flat D-e-g- \flat b 之间含有 4 个半音也就是小三度关系, 由此明确了和弦进行之间的模进关系。

例 14:

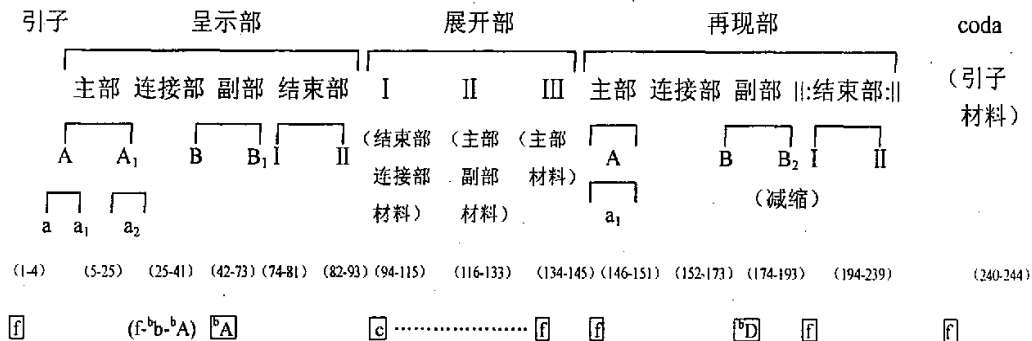
The musical score for Example 14 is presented in five systems. It begins with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic 'pp'. The first system shows the initial material in c minor, which then modulates to f minor. The second system continues this material in f minor. The third system shows a further modulation to \flat b minor, with a 'dim.' marking. The fourth system features a 'cresc.' marking and 'sf' dynamics, showing a progression through several chords. The fifth system concludes the piece with 'sf' dynamics and a return to the \flat B-D-F chord.

和弦之间的模进关系如图所示：



(三) 调性布局与转调手法

第一钢琴奏鸣曲采用古典奏鸣曲式，如图所示：



由图示可看出，全曲四小结引子运用属和声的进行与尾声主和声的进行遥相呼应。呈示部结构明确，展开部的三部分运用主副部主题材料变化发展，再现部的结束部变化重复了一次使全曲结构达到均衡。各部分运用传统的终止式划分明确结构清晰。

1、调性布局

全曲四小节引子开始于 f 小调的 $dtIII$ 级和弦，织体从 $dtIII$ 级以八度形式半音级进下行，总体在 f 小调的重属以及属和声上交替。音乐气势宏大，力度由强渐弱以和弦分解的形式进入呈示部。

由引子属和声解决至主和弦进入主部，其结构为复乐段。第一段（5-25 小节）由两个乐句构成，第一乐句 a（5-10 小节）由 f 小调开始经 bD 大调、 be 小调后回到 f 小调；第二乐句 a_2 （11-15 小节）始终在 f 小调上进行。第二乐段（16-25 小节）变化重复第一乐段，经 bD 大调、 be 小调、f 小调、d 小调、F 大调，最终以 D_7-t 的形式完满结束在 f 小调上。

连接部（25-41 小节）旋律与织体运用三连音伴奏形式，开始经 4 小节由 f 小调转入下属调 bb 小调，在第 35 小节由 bb 小调转入 bA 大调，最后四小节为 bA 大调的属和声的进行，为副部作属准备。

副部（42-73 小节）分两部分，第一部分 B（42-57 小节）由四乐句构成，第一乐句（42-45 小节）由 bA 大调转入 bb 小调，第二乐句（46-49 小节）转入 C 大调，第三

乐句(50-53小节),其调性也随即转向 $\flat B$ 大调.前两个乐句为上行二度模进关系,第三乐句变化发展前两个乐句材料.第四乐句(54-57小节)开始由 $\flat B$ 大调转入 $\flat E$ 大调,以柱式和弦的形式将音乐推向高潮,最后两小节由 $\flat E$ 大调转回 $\flat A$ 大调.第二部分B₁(58-73小节)则是对第一部分的变化重复,其调性不同之处在于第三乐句在F大调上进行.从调性分布来看,副部遵循了古典奏鸣曲式小调常用平行大调的安排.

结束部(74-93小节)运用两种材料进行发展,并形成鲜明对比.结束部I(74-81小节)沿用副部调性,旋律声部以三连音形式二度级进下行,后4小节是对前四小节的变化重复.结束部II(82-93小节)转入C大调经d小调、E大调后,最后4小节回到 $\flat A$ 大调并以 $SVI_{\frac{3}{2}}-D_7-T$ 的形式圆满结束呈示部.

展开部(94-145小节)大体可分为三部分,其中运用了呈示部材料加以变化发展.第一部分(94-115小节)根据材料又可分为两部分,材料I(94-105小节)变化了副部主题,前六小节在c小调上进行,其后以同样的写作手法在f小调发展六小节,最后一小节叠入材料II(105-115小节),同时调号标记变为一个降号,调性转入F大调.材料II织体音型来自连接部,低音部加强了属音的弹奏力度并持续进行,四小节后调号标记变为一个升号,音乐转入 $\flat f$ 小调,低音部属音持续.第二部分(116-133小节)开始于G大调,经C大调、A大调、b小调、 $\flat c$ 小调、 $\flat f$ 小调一系列转调,整体音乐发展激进有力,最后结束在 $\flat f$ 小调 D_7 和弦上同时运用减七和弦转调手法转回f小调进入第三部分(134-145小节).第三部分作为展开部的终止乐段,运用终止式的进行方式发展,低音在f小调的属和声上持续,为再现部作属准备.

再现部(146-239小节)中的副部调性开始没有直接回归主调而是在 $\flat D$ 大调上进行,经 $\flat E$ 大调、 $\flat B$ 大调、A大调、C大调后在副部结尾处调性回到f小调,结束部的扩充则进一步巩固主调f小调.

尾声(240-244小节)采用引子材料在主和声上进行,与引子遥相呼应,统一全曲.最终有力的柱式和弦以 $\flat D_3-t$ 的独特终止形式结束全曲.

2、转调手法

(1) 变和弦在转调中的运用

曲中属变和弦、重属变和弦以及下属变和弦被广泛使用,在此结合变和弦特点对其转调中的使用进行详细分析.

例15A第3小节第10—12拍处,织体为G-B-F音的上行进行,与上方声部的 $\flat E$ (作为和弦外音)、B、D音的和音形式纵向结合,同时运用等音关系即G音为 $\flat A$ 音,B音为 $\flat C$ 音,构成 $\flat e$ 小调 $\flat D_{VII}_{\frac{3}{2}}$ 和弦即 $\flat A(G音)-F-\flat C(B音)-D$ (此处

的属变和弦降低^be小调的IV音即^bA音),同时作为f小调D₇和弦(G-B-F-D)进行转调。

例 15A:



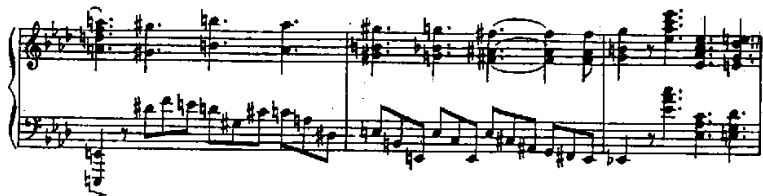
例 15B 第 1 小节第 10—12 拍为^bB大调的[#]D₇和弦(F-A-[#]C-^bE)同时作为^bE大调的[#]D₇和弦进行转调。在转调中运用属变和弦由^bB大调转向下属调。

例 15B:



例 15C 第 3 小节第 1—2 拍和音由^bE-G-B音构成,其中^bE音运用与^bD音的等音关系,与B音构成E大调省略五音的属和弦B-^bD,同时^bE-G-B作为^bA大调[#]D和弦进行转调,即由E大调属和弦作为^bA大调属变和弦进行的转调。

例 15C:



例 16A 第 1 小节第 1—2 拍的和音 D-B-G 作为^bf小调的¹s II₆和弦同时作为 G 大调 T₆和弦进行转调;第 3 小节第 1—2 拍是 G 大调 S₆和弦作为 C 大调 T₆和弦进行转调(此处运用四六和弦进行转调,较为少见);进入第 4 小节最后三拍上方声部^bB-D-^bG和音与下方声部第 7—9 拍的 F 音结合为 C 大调¹3DVI₂/TSVI和弦,同时作为 A 大调¹3DVI和弦进行转调;后面第 5 小节最后三拍和音 G-B-E 作为 A 大调同主音小调 a 自然小调的 d₆和弦以共同和弦形式作为^bb小调 s₆和弦进行转调。例 16A 从 1 小节至 5 小节中除运用下属变和弦、属变和弦进行转调,其他的两次运用下属四六和弦、以及同主音自然小调属和弦的转调同样值得一提。

例 16A:



例 16B 第 2 小节第 7—8 拍是 b 小调 t_6 和弦作为 $^{\flat}c$ 自然小调 $^{\flat}dVII$ 和弦进行转调, 此处的转调手法较为特殊; 第 4 小节最后三拍运用 F 音与 $^{\flat}E$ 音、A 音与 $^{\flat}G$ 音、C 音与 $^{\flat}B$ 音的等音关系, 构成 $^{\flat}c$ 小调同主音大调的 $D_3 / TSVI$ 和弦即 $^{\flat}E-^{\flat}G-^{\flat}B$ ($^{\flat}a$ 小调的属和弦), 并以共同和弦形式即作为 $^{\flat}f$ 小调 $^{\flat}bDDVII_3$ 和弦即 $^{\flat}B(C)-^{\flat}D(^{\flat}E)-F-A$ 进行转调, 此处关系较为复杂, 结合等音的形式进行转调。

例 16B:



例 10 第 4 小节最后三拍运用 $^{\flat}f$ 小调 $D_{7(9)}$ 和弦即 $^{\flat}C$ (持续音) $-^{\flat}E-^{\flat}G-B-D$, 同时作为 f 小调 $^{\flat}bDDVII_3$ 和弦即 $^{\flat}D(^{\flat}C)-F(^{\flat}E)-^{\flat}A(^{\flat}G)-B$ (注: 前面括号中的音是谱例中的音, 其中 $^{\flat}C$ 音在下方作为持续音) 进行转调。以上运用变和弦转调过程中结合等和弦关系, 将转调变得较为复杂。

例 17 第 3 小节要纵向横向结合来看和弦结构, 织体第 1—3 拍 $^{\flat}D$ 音作为和弦五音以八度形式出现, 上方声部第 4—6 拍出现的 $^{\flat}G$ 音即和弦的根音, 下方声部第 4—6 拍出现由两个辅助音装饰的 F 音作为和弦七音, 最后三拍旋律音 $^{\flat}C$ 是 B 的等音作为和弦的三音, 由此构成 d 小调 $^{\flat}bDDVII_3$ 和弦, 同时运用等音关系作为 f 小调 $^{\flat}bDDVII_3$ 和弦即 $^{\flat}D-B(^{\flat}C)-F-^{\flat}A(^{\flat}G)$ 进行转调。

例 17:



普罗科菲耶夫在曲中较为偏爱变和弦,从以上分析来看都有变和弦运用的影子,同时结合等音的形式运用于转调,使音乐内容丰富,变化多彩。

(2) 运用自然调式体系和弦的转调

在转调共同和弦的选用中,自然小调和弦在曲中多次被用到,所谓自然小调和弦是相对于和声小调来说,即不将导音升高的属和声组和弦的运用。

例 1A 第 5 小节第 7—9 拍,运用 bD 大调主和弦 $^bD-F-^bA$ 作为 $^b e$ 自然小调的 $dVII$ 和弦进行转调,由 bD 大调经 $^b e$ 自然小调的 $dVII$ 和弦转入 $^b e$ 和声小调。(参见例 1A)

例 18A 第 2 小节第 7—9 拍和弦 $^bD-F-^bA$ 作为 $^b b$ 自然小调的 $dtIII$ 和弦,以共同和弦形式转入 $^b A$ 大调即和弦 $^bD-F-^bA$ 同时作为 $^b A$ 大调的 S 和弦进行转调。

例 18A:



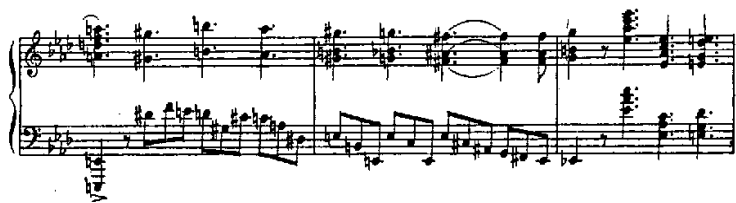
例 18B 第 4 小节第 4—6 拍运用 A 大调主和弦作为 b 自然小调的 $dVII$ 和弦进行转调,其中 bD 、 B 音作为和弦外音运用。此处转调中 A 音作为 A 大调主音同时作为 b 自然小调导音。第 6 小节是对第 4 小节的上行二度模进,以同样的形式转调,即第 6 小节第 7—9 拍运用 b 小调 t 和弦作为 $^b c$ 自然小调 $^b dVII_6$ 和弦进行转调。

例 18B:



例 18C 第 3 小节第 7—9 拍运用 bA 大调 T_4 和弦作为 f 自然小调 $dtIII_4$ 和弦进行转调, bA 大调运用与 f 自然小调的共同和弦进行转调转入 f 和声小调, 转调后的和声进行首先确定 f 和声小调的功能进行。

例 18C:



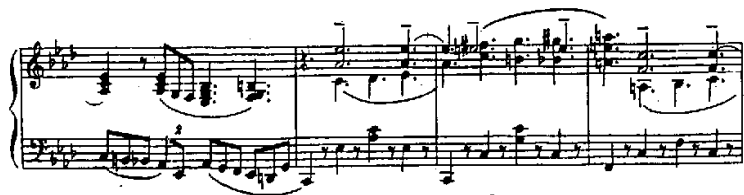
以上的转调过程中, 运用自然小调的和弦作为转调和弦, 转调后的进行则进入和声小调, 这种传统的转调手法在曲中被广泛运用。

(3) 运用调式交替和弦的转调

在转调过程中, 运用同主音调式的交替和弦作为转调和弦进行转调, 这种转调手法在曲中应用较多。以下是对曲中出现的此类转调形式的归纳:

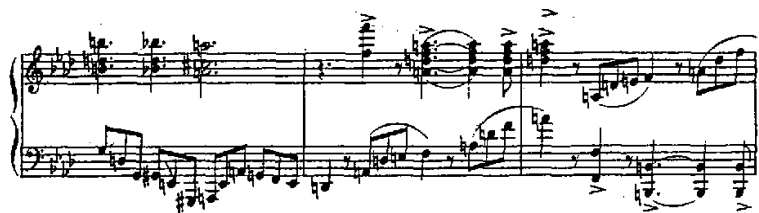
例 19A 第 2 小节运用 c 小调 $tsVI$ 和弦作为 F 大调同主音 f 自然小调的 $dIII_6$ 和弦形式进行转调, 此处 c 小调向 F 大调的转调中, 可以明显看到 F 大调运用同主音自然小调的和弦进行转调。

例 19A:



例 19B 第 1 小节开始处为 c 小调的 D 和弦,同时作为 d 小调的 S 和弦(同主音 D 大调 S 和弦)进行转调,此处运用共同和弦形式由 c 小调转入 d 小调,而共同和弦作为 d 小调的同主音 D 大调的 S 和弦引入 d 小调。例 19B 第 2 小节织体为 d 小调主和弦的琶音上行进行,同时作为 A 大调的 s 和弦即 A 大调同主音 a 小调的 s 和弦进行转调。和弦 D-F-A 作为 A 大调调式交替和弦形式来运用,同时作为转调和弦进行转调。

例 19B:



例 9A 第 9 小节后六拍运用 c 小调 S 和弦 F-A-C (同主音 C 大调 S 和弦),同时作为 \flat 小调 D 和弦进行 c 小调到 \flat 小调的转调,其中上方声部的 \flat D 音与下方声部的 E、 \flat E、 \flat D 音作为和弦外音。(参见例 9A)

例 16A 第 5 小节最后三拍下方声部运用 A 大调的 d 和弦(a 自然小调的 d 和弦),此处交替调式和弦同时作为 b 小调的 s 和弦进行转调,即运用共同和弦形式进行 A 大调到 b 小调的转调。(参见例 16A)

调式交替和弦的转调手法混合运用了同主音大小调和弦作为转调和弦,在色彩上有所变化但功能进行不变,所以转调极为自然。

(四) 和弦外音的运用

和弦外音在全曲中得到普遍应用,并起到了它独特的作用。下面将对和弦外音在全曲的典型运用手法进行分析。

1、经过音的运用

例 20 作为开始引子的进行,织体运用从 \flat A 音以八度形式半音关系的下行级进进行,其不协和的音响效果烘托宏伟有力的气势,同时与尾声的半音进行首尾统一。

例 20:



例 5 第 7-12 小节作为展开部终止段落部分的进行, 低音为属音持续, 其中第 7、8 小节开头的属音为八度关系, 属音之间由八度形式的经过音组成的上行二度级进进行的音阶连接, 即第 7 小节低音为 C-[#]F-G-^bA-^bB-B 的上行进行, 进入第 8 小节属音 C 音, 由此将两小节属音 C 连接起来。此处经过音的连续运用形成音阶形式, 作为色彩性和声进行。第 9-10 小节以同样形式连接属持续音。(见例 5)

例 21 第 1 小节织体运用 f 小调 sII 和弦, 由谱例可以看出, 织体 F-E-^bE-D 音进行中, E 音、^bE 音作为经过音, sII 和弦的七音 F 音经过和弦外音自然进行到和弦五音 D 音。例 21 第 3-4 小节以下方声部 f 小调 dtIII 和弦骨干音的进行为基础, 上方声部为不同和弦之间的下行级进进行, 结合特殊的节奏音型作为经过音的特殊手法来运用。第 5-6 小节经过音的运用与其相似。这种用法贯穿在结束部进行当中, 作为一种色彩性和声进行。

例 21:

例 6B 第 6-10 小节的尾声进行中, 第 7-8 小节连接处旋律声部 F-E-D 的下行进行与织体旋律声部中的 D-E-F 的反向上行进行, 其中经过音 E 音起连接作用, 同时两声部的进行在高音区的演奏相互映衬, 其音响明亮清楚, 与前后材料形成对比同时有机将其连接起来。(参见例 6B)

2、延留音的运用

见例 20 引子织体运用延留音的延迟解决形式, 第 2 小节开始处织体中延留音 F 八度下行跳进并以上行跳进形式进入解决音 ^bE 音, 同时 ^bE 音作为延留音同样下行八度跳进并再次上行跳进解决至 D 音, 后面 D 音作为延留音以此方式解决到 ^bD 音。以八度跳进的方式延迟了延留音的解决, 并形成了连续的延留音进行。织体由此形成了两层八度关系的二度关系音的下行级进进行即 F-^bE-D-^bD 音八度形式的二度下行级进进行。(参见例 20)

例 11 第 3 小节进入 f 小调 s II₅ 和弦, 旋律中 ^bE 音作为倚音解决至 ^bD 音, 中间的 G 音作为 ^bE 音到 ^bD 音跳进辅助音形式, 织体中的 E 音作为和弦音 B、F 的跳进辅助音。第 3 小节第八拍旋律声部在低音区出现 ^bA-^bD 的和音形式, 它的出现比较突兀, 作为后面省略三音的属和弦 G-C 的倚音形式的和弦, 后面的第 8 小节 ^bD-^bG 和音同样作为 ^bb 小调省略三音的属和弦 C-F 的倚音形式的和音。此处运用的和音作为倚音取代了单音的形式。(参见例 11)

例 22 为结束部材料 II 的进行, 其中第 2 小节第四拍中由前方 c 小调主音进入 E 音作为倚音形式出现, 解决到 c 小调 s II₇ 和弦的 F 音, 作为和弦外音运用。第 6 小节低音 ^bC 音同样作为 a 小调 s II₇ 和弦的倚音出现。

例 22:



3、辅助音的运用

例 23A 作为引子中第 4 小节, 其中第 4—12 拍低音进行中 C、^bB、^bA 音作为辅助音形式出现, 在全曲中此形式的辅助音运用较多。

例 23A:



例 23B 第 3 小节中织体部分为 c 小调 D₇ 和弦的进行, 其中围绕 D 和弦音加入辅助音。第 4—5 拍 ^bF 音、A 音是 D 和弦根音 G 音的辅助音, 第 7—10 拍进行中, E 音作为 D 和弦音 F 解决至主和弦 ^bE 音的经过音, 同时 B 音作为跳进辅助音连接 F 音与 E 音, 除去和弦外音的装饰, 和弦音就比较清楚了。

例 23B:



例 23C 第 2 小节中, 第 1—3 拍运用 f 小调 K_2 和弦, 第 4—6 拍进入 DD_7 和弦, 上方声部 $\flat A$ 、C 音作为经过是的和弦外音运用, 第 7—8 拍织体由 $\flat E$ 音作为前面 DD_7 和弦三音 B 进入五音 D 的跳进辅助音, 上方声部为 DD_7 和弦音的进行, DD_7 和弦最后解决至第 9—12 拍 f 小调属和弦。

例 23C:



例 8 第 8 小节上方声部第 7—9 拍中和音 $\flat F-C-A$ 作为属和弦 $C-E-G-\flat B-\flat D$ 的辅助和弦, 其中 $\flat F$ 音是 G 音的辅助音, A 音作为 $\flat B$ 音的辅助音, 由此可以清楚看到各音之间的关系。(参见例 8)

第三章 崭露个性的第二钢琴奏鸣曲

d 小调第二钢琴奏鸣曲 (op. 14) 具有普罗可菲耶夫创新手法的个性因素。不论从调性的运用以及和弦结构的编排等方面已不同于以往古典传统手法。以下通过对全曲四个乐章的和声分析总结作曲家创作手法的独到之处。

(一) 个性化和弦结构的运用

此乐章中的和弦运用较为复杂, 不同与传统和弦的纵向三度叠置结构形式, 更多运用复杂化的三度结构和弦、非三度结构和弦, 以及不同音层进行的纵向结合, 同时突出和弦音的横向进行。

1、三度结构和弦的个性化运用

普罗科菲耶夫运用的和弦以三度结构为基础, 但此曲中运用三度结构的副七和弦, 运用手法不同于传统的运用形式, 突出其色彩性。

例 24 作为第一乐章呈示部主部 A 段, 其中第 3 小节下方声部 B-F-A 的上行琶音进行结合上方声部 F、A、D 音的进行, 纵向结合为 d 自然小调的 VI₇ 和弦, 此时和弦 sVI₇ 只具有下属功能, 作为下属功能组的七和弦结合特殊的自然小调典型和声进行 (将在和声进行中具体叙述), 突出了特有的音调的色彩。

例 24:



例 25 第 5 小节运用 F 大调 T₇ 和弦, 和弦音结合特殊的节奏音型构成特殊的结构形式, 整小节运用 8 分音符时值的分解和弦形式, 上方声部与下方声部纵向结合为 T₇ 和弦, 其旋律走向反向进行, 结构互为对称, 这作为连接部典型旋律音型模式运用。

例 25:



例 26A 第 1-16 小节,是建立在 $\flat E$ 音上不协和和音的进行。其中第 1-8 小节运用 $\flat E$ 大调 T_7 的连续进行形式(其中第 4 小节上方声部为和弦 $\flat B-D-F$ 的进行),上方声部旋律运用和弦外音的形式上行级进进行,下方声部作为主音的固定音型模式的连续进行,纵横结合上方中间声部和音 $\flat B-D$ 到 $G-\flat C$ 的进行,构成了 $\flat E$ 大调 T_7 和弦的连续进行,其中 D 音为倚音, $\flat C$ 音为 $\flat D$ 的等音作为主和弦七音。第 9-11 小节中间声部改为和音 $\flat D-F$ 到 $G-E$ 的进行, F 、 E 音作为和弦外音,其和弦的纵向结构仍为 T_7 和弦。第 15-16 小节以同样的模式运用 $\flat e$ 小调 t_7 和弦进行,其中 $\flat F$ 作为 $\flat G$ 的等音运用。

例 26A:



例 26B 第 1-12 小节织体作为 F 音与 C 音以固定音型模式的交替进行,与上方声部纵向结合构成七和弦 $F-A-C-\flat E$ 与 $C-\flat E-G-\flat B$ 的交替进行。由此可见,展开部运用和弦的进行作为典型的和声发展手法。

例 26B:



2、复杂化的三度结构和弦

(1) 减三和弦与减七和弦的运用

例 27 作为第一乐章展开部, 第 3-6 小节旋律声部运用减三和弦结构来装饰旋律音的进行, 第 3 小节和弦 E-G- \flat B 在第 1、2 拍 E 音进行基础上以第一转位形式在高声部出现, 其减三和弦的音响效果加强旋律的紧张性。第 4 小节上方声部运用同样的手法在 C 音进行的基础上运用减三和弦 C- \flat E- \flat G 的转位形式; 第 5 小节上方声部则在 B 音的进行上运用减三和弦 B-D-F。虽然在每小节中运用的减三和弦不同, 但运用手法相同, 并且在高声部的不协和音响效果也是相同的。

例 27:



第四乐章第 69 小节作为呈示部副部的进行, 运用减三和弦 \sharp F-A-C 的第二转

位形式，在音乐的进行中起到了转折的作用，预示乐句的结束。

展开部中和弦结构多运用减七和弦。例 28 第 5-20 小节织体为 D 音的固定音型的连续进行，结合上方声部构成减七和弦形式，并横向形成减七和弦的连续进行。具体看第 5 小节运用减七和弦 B-D-F- \flat A 的形式，低音声部是 D 音即减三和弦三音，旋律声部是 F 音的进行即和弦的五音，中间声部运用 F- \flat A-B 的和音形式，其中包括了减七和弦的根音 B 音，由此将不同的音层进行纵向结合构成减七和弦 B-D-F- \flat A，同时形成连续的横向进行。第 9 小节旋律进入 \flat C 音进行，中间声部是 E-G- \flat B 减三和弦结构形式，上方声部的音层纵向结合构成 \flat C-E-G- \flat B 减七和弦，它作为减七和弦 B-D-F- \flat A 的辅助和弦形式，在减七和弦的进行中，突出织体与上方声部中的重音进行，其中的重音进行作为一种辅助旋律进行形式，同时它的进行通过模进的手法不断展开。减七和弦是建立在减三和弦的基础上，由此不难看出减七和弦的运用中可以明显看到减三和弦的影子。

例 28:

第四乐章展开部III将减七和弦作为背景和声运用。例 29 第 1-8 小节中和弦从逻辑上由两部分构成，即织体运用减七和弦 \flat C-E-G- \flat B（第 1-2、5-6 小节）、 \flat F-A-C- \flat E（第 3-4、7-8 小节）作为背景和声，纵向结合上方声部主和弦主音与五音的进行构成了独立的和弦结构。这种用法在此乐章中较为典型。

例 29:



(2) 增三和弦的运用

第四乐章呈示部的连接部在单音的进行中加入不同的和弦形式交替进行,作为装饰性和声进行,例 30 中增三和弦 C-E-G (第 7 小节中)、E-G-B (第 8 小节) F-A-C (第 9 小节中) 分别以转位的形式运用,其不协和的音响效果加强了音乐的紧张度。结束部上方声部模仿连接部的进行形式,其中增三和弦的运用具有相似的地方。

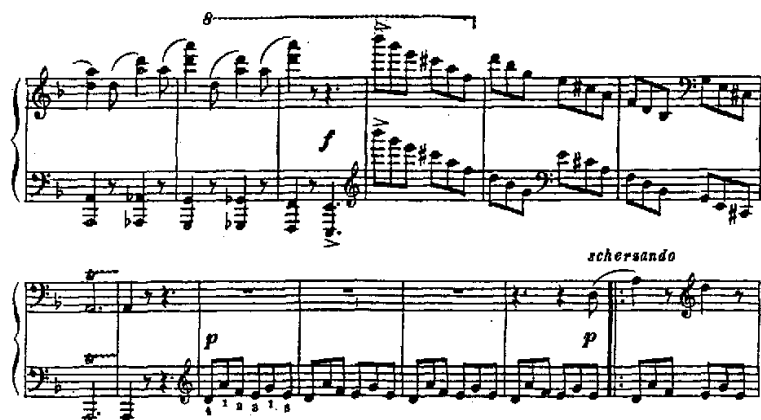
例 30:



(3) 高叠和弦(属十三和弦)的运用

例 31 为第四乐章引子部分,其中第 4-7 小节双手齐奏运用 d 小调的 D_{13} 和弦,以分解的形式在四个八度内下行琶音进行。展开部第 V 部分(第 233-236 小节)最后 5 小节中前 4 小节以同样的手法运用 D_{13} 和弦形式,为再现部作属准备。此乐章最后结尾第 445-448 小节处,再次运用 D_{13} 和弦的下行琶音形式,与引子前后呼应。特别是第 448 小节运用 D_{13} 柱式和弦形式,将音乐带入终止进行。

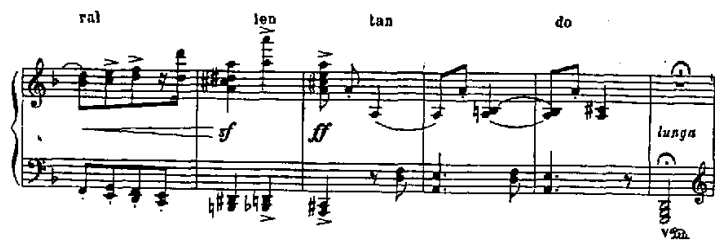
例 31:



(4) 附加音的三度和弦结构

例 32A 第 4-5 小节旋律中的 A-B 二度和音, A 音作为 d 小调主和弦的五音, 而 B 音作为主和弦附加的六度音与五音 A 音结合为全音运用于旋律声部, 结合织体音构成 d 小调附加六度音的 t 和弦。

例 32A:



例 32B 第 4-5 小节是[♯]c 小调主和弦的进行, 旋律声部中的 E-[♯]F 二度和音中[♯]F 音作为[♯]c 小调主和弦的附加四度音, 与和弦五音 E 音构成全音形式作为旋律进行。织体与上方声部纵向结合为[♯]c 小调附加四度音的 t 和弦。

例 32B:



例 32C 第 1-2 小节[♯]G 音作为[♯]c 小调 DDVII 和弦的附加二度音出现, 与 E 音、[♯]F 音结合为复杂的二度结构形式出现在上方声部, 结合织体构成[♯]c 小调附加二度的 DDVII₂ 和弦。第 3-4 小节中, [♯]F 音作为[♯]c 小调主和弦的附加三全音与三音[♯]E、五音[♯]G 构成复杂二度结构出现在旋律声部, 其不协和的音响随弱的演奏力度而变

得不明显。

例 32C:



例 30 第四乐章中连接部(第 8-9 小节中)运用附加三全音的三和弦。第 8 小节中出现的 D-F-G 和音形式,其中 D-F 作为 G 大调省略五音的属三和弦形式,附加音 G 音与根音 D 音为增四度,由此和音 D-F-G 作为附加三全音的大三和弦出现。(参见例 30)

3、非三度结构和弦的运用

<1>二度和音

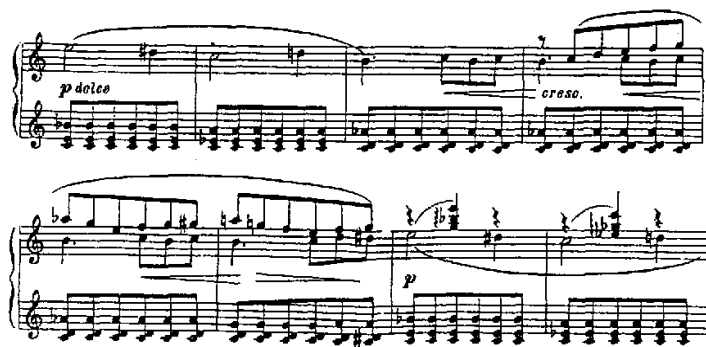
例 33 第 4 小节运用 DD_3 / D 和弦,它具有承前启后的作用,作为 A 段结束的终止和弦以及 B 段开始和弦同时也是其发展的主要材料来源。呈示部 B 段(例 33 第 4—15 小节)上方声部是二度和音 C-D 以三连音的形式作为槌击性和弦连续进行,作为 B 段的主题和声贯穿始终。这个二度和音可以说来自第 4 小节 DD_3 / D 和弦材料中,它作为旋律固定的和弦进行形式。第 5-7 小节中二度音的进行与下方的单声部旋律纵横结合为 DD_3 / D 和弦音的横向进行;第 8 小节低音 D 与上方声部纵向结合为省略五音的减七和弦 D-F-A-C 结构形式,进行至第 9-11 小节上方声部的二度和音结合下方声部的和弦音的进行构成大七和弦 B-D-F-A 的进行,第 12-15 小节低音变为 B 音的持续进行,纵向结合上方声部的和音,其和声结构变为附加四度音 C 的三度和弦 G-B-D 形式。从整个 B 段看运用旋律二度和音为固定的色彩性和声进行,与中间单旋律的进行以及低音的持续作为三个音层纵向结合为不同结构形式和弦的进行,其和声材料来源于第 4 小节 DD_3 / D 和弦。

例 33:



例 34 织体主要是建立在 C 音上的不协和和音, 第 2 小节织体运用 C-D-^bA 的和音形式, 它是在二度和音 C-D 基础上附加小六度音 ^bA 的和音结构; 第 6 小节中织体和音 C-D-G 同样是在 C-D 二度音程上方附加五度音 G 的和音结构; 第 6 小节最后一拍中的 C-^bD-A 和音可以看作是增二度与减五度叠置的和音结构形式, 也可看作是经过性的和音。

例 34:



例 35 第 2 小节旋律中^bD-^bE 作为二度和音形式出现, 其后的和音结构是在^bD-^bE 二度和音基础上附加了小六度音 B, 由此构成了附加小六度音的二度和音, 后面

再次进入 bD - bE 二度和音，其中 bD 经过 E 音进入 bE 音，二度和音中的 bE 音经过 bF 音进入 bG 音， E - bF 的增二度结构只是作为经过音的结合形式，不作为二度和音的运用。这一连串的不协和的音响效果以重音形式演奏，作为进入连接部的转折

例 35:



例 36 第 2-3 小节运用 F-G 的二度和音，用较弱的力度以跳奏的形式表现出槌击的音响色彩，起到音乐发展连接过渡的作用；第 10-11 小节中出现的和音 bB -C-D 作为复杂化的二度和弦形式，表现手法与第 2-3 小节的二度和音相同。

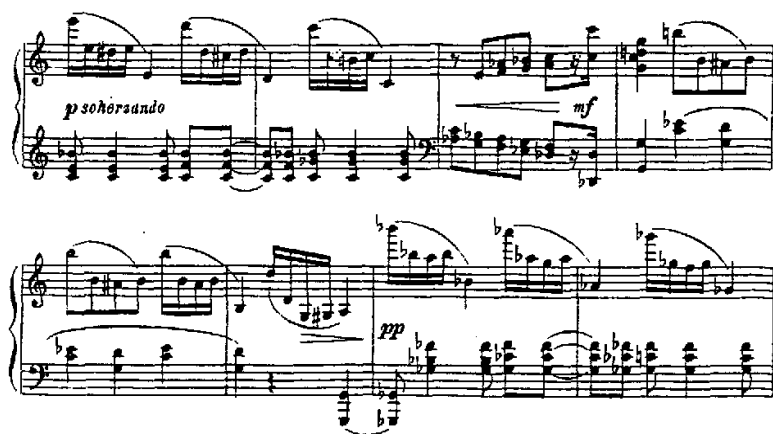
例 36:



(2) 四度、五度和音

例 37A 第 1-2 小节之间织体为建立在 C 音上的不协和和音，其结构由两个四度音程结合构成，在低音 C 上方为四度音 F，F 音上方为四度音 bB ，从而构成四度结构的和音形式。第 7-8 小节同样以 bG 音为低音其上方四度音为 bC 音， bC 音上方四度为 bF 音，由此在 bG 音上构成了四度叠置和音形式。

例 37A:



例 37B 第 2 小节上方声部运用 "B-E-"B 的组合形式, E 音附加在 "B 音八度结构中, 构成增四度 (B-E) 与减五度 E-B 的叠置和音形式。此处的和音运用形式为进入 "D 大调做准备。

例 37B:



(3) 复杂的和弦结构

所谓复杂和弦结构主要是指由不同音层进行的纵向结合, 构成的和弦结构。第四乐章展开部 III 前 8 小节运用复杂的和弦结构, 主音上五度和减七和弦结合为独立和弦。前面减七和弦的运用已经提到不在赘述。(参见例 29)

例 38 第 2 小节进入第三乐章 B 段, 第 2-5 小节中下方声部低音运用 "G 音进行, 其中在 "G 音的进行中, 运用 C 大调的 D_6 、 DD_7 、 T_6 和弦分别先后与其交替进行, 由此低音 "G 的持续与上方的 C 大调和弦的进行在横向进行的基础上纵向结合构成复杂的结构形式; 第 6-9 小节随旋律发展低音进入 C 音持续, 以同样的形式在 C 音持续中运用 E 大调的 D_6 、 DD_7 、 T_6 和弦与其交替进行。

例 38:

(二) 和声进行的个性化特征

1、典型自然小调和声进行

例 24 为第一章呈示部主部 A 段的进行, 主要运用 d 自然小调和弦进行, 第 2-3 小节中 d_5-sVI_7 (sVI_7 和弦作为下属功能组和弦运用) 的进行中, 以及第 5-7 小节运用 $d-s-t$ 的和弦进行, 强调在自然小调中 $d-s$ 的进行, 这种进行作为俄罗斯音乐 (无论是民间音乐还是专业音乐) 中自然小调和声进行的典型特点, 普罗科菲耶夫此处的用法将其充分体现, 其中最后第 5-7 小节 $d-s-t$ 的进行加强

音乐的色彩性。(参见例 24)

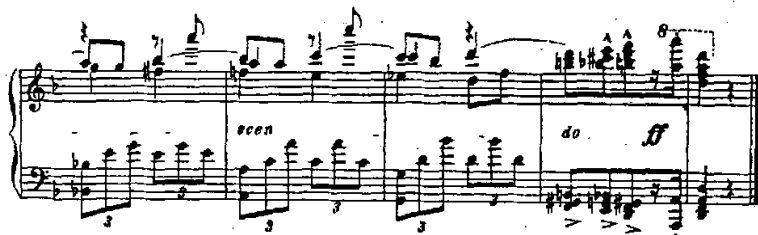
第一乐章副部运用 e 弗里吉亚混合调式, 例 39A 第 1-2 小节进行中运用 d-t 的形式结束副部, 这是弗里吉亚的典型终止形式。

例 39A:



例 39B 作为第一乐章结尾, 第 2-3 小节运用 d-s 和弦的进行, 与第一乐章呈示部主部的和声进行相互呼应, 经过第 4 小节一系列 D 功能组和弦解决至第 5 小节主和弦结束全曲。

例 39B:



2、特殊的变格进行

例 32A 第 4-5 小节为第一乐章主部结尾, 经第 3-5 小节的 t-D 的和声进行后, 最后两小节以 D 和弦落在低音区的 s 和弦 G-B-D 的进行结束主部, 即 D-s 的进行作为一种特殊的变格终止, 同时 s 和弦作为进入连接部的下属准备, 预示连接部的变格进行。(参见例 32A)

连接部第一部分承接主部 d 小调, 织体运用 s(S)-t(T) 的和声进行, 通过下行二度模进的形式在不同的调性上形成 s(S)-t(T) 的连锁进行。例 40 每四小节为一模进音组, 以织体的 s(S)-t(T) 的和声进行为固定进行模式, 第 1-4 小节织体在 d 小调上 s-t 的连续进行, 第 5-8 小节下行二度模进进入 c 小调 s-t 的进行,

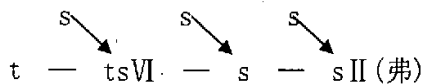
第9-12小节同样下行二度模进到^bB大调,最后13-16小节在^bA大调上变化模进,其中第15-16小节同样是S-T的进行但作为进入连接部第二部分的过渡形式进行。

例 40:

副部第2-7小节中和弦之间的关系强调了s-t的进行,每两小节一组以s-t的和声进行形式下行三度模进进行。例41A第1小节织体运用e小调t和弦,第2小节运用e弗里吉亚调式sII和弦(注:用sII(弗)表示)可看作s/tsVI和弦,进入第3小节tsVI和弦,即第2-3小节作为离调到tsVI调中的s-t的进行;根据下行三度模进关系,第4-5小节则是在s调上的s-t的和声进行,第6-7小节下行模进至sII(弗)调的s-t的进行。

例 41A:

副部（运用 e 弗里吉亚混合调式）第 1-7 小节的和声进行中所用和弦的关系如图所示：



值得一提的是，再现部的副部调性回归到 d 小调，织体进行不同于呈示部副部，运用不同和弦的连接进行，其中较为特殊的是例 41B 中第 2-3 小节向 $^b sII$ 调离调的和声进行，第 2 小节和弦运用 $^b sII$ 调的 s 调的 $DVII_5$ 和弦，解决至第 3 小节的 $^b sII$ 的 s 和弦，即在 $^b sII$ 调的 s 调的 $DVII_5-t$ 的进行。

例 41B:



例 42 第 2-3 小节作为第三乐章最后两小节运用变格进行 (s-t) 作为整个乐章的终止进行。其中第 2 小节上方声部在旋律 s 和弦三音 E 音的持续下，中间声部重复运用 t-s 进行形式，最后落在 s 和弦上，下方声部则是 s 和弦的分解进行，最后一小节进入低音 $^b G$ 音结束此乐章，第三乐章的结尾运用典型的变格终止。

例 42:



3、同主音调式和弦的交替进行

例 40 第 17 小节进入第一乐章连接部第二部分，主要运用 F 大调同主音小调即 f 小调 $dtIII_6$ 和弦到 F 大调 T_7 和弦的反复进行。例 40 其中第 18 小节上方声部的 $^b G$ 、 $^b D$ 音作为 $^b A$ 、 $^b E$ 的等音结合下方声部 C 音构成 F 大调同主音 f 小调的 $dtIII$ 和弦，进入第 19 小节 T_7 和弦的进行，两小节中运用共同的音型进行，即织体与上方声部运用对称的反方向八分音符音型进行。通过运用同主音 f 小调 $dtIII$ 和弦与 F 大调主七和弦的进行，形成了色彩性对比。（参见例 40）

结束部两次运用 e 小调同主音 E 大调的 $^b TSVI$ 和弦进行到 E 大调 S 和弦（第

90 小节) 解决至 t 的进行。例 39A 第 5 小节和弦 $^bD-F-^bA$ 与和弦 $^bC-E-^bG$ 为等和弦关系, 它作为 e 小调的同主音 E 大调³TSVI和弦运用, 进入第 6 小节 E 大调的 S 和弦, 最后进入第 7 小节 e 小调 t 和弦。结束部的和声进行运用同主音调式和弦形式, 与副部相似强调变格进行, 同时将副部 e 弗里吉亚混合调式转入 e 小调。(参见例 39A)

例 43 作为第二乐章第一部分 A 段在 a 小调和声进行中, 交叉运用同主音 A 大调和弦形式。第 1-4 小节中下方声部是 a 小调主、属和声的交替进行, 中间声部运用跳音形式的固定音型模式, 旋律与中间声部的紧密结合在第 1-2 小节中形成 t-s II₇ 的进行; 第 3-4 小节则是 DD-D 的进行, 第 4 小节下方声部为属音进行; 第 5、6 小节中织体运用 T (同主音大调主和弦) -s II₇ 的进行, 色彩上有所变化。A 段在 a 小调上进行, 其中 A 大调和弦的运用在固定和声进行中形成了色彩性的对比。

例 43:



4、模进进行

第一乐章展开部 I 旋律运用副部材料, 织体为建立在 C 音上的不协和和音, 例 44 第 1-2 小节对展开部 I 旋律加以变化, 织体强调 C 音的进行, 第 3 小节运用 c 小调 N₇ 和弦的进行作为过渡, 第 4-5 小节织体 t-D 的进行明确 c 小调调性, 最后的第 6 小节属和弦 (G-D-B) 作为终止和弦进入第 7 小节展开部 II $^bG-^bB-^bD$ 和弦, 第 7-9 小节是对展开 I 第 1-3 小节在 bG 音上的变化模进进行。

例 44:

例 28 第 5-20 小节运用 $8(4+4)+8$ 的结构形式, 下方织体为固定的音型强调 D 音的进行, 与上方声部 B-F^bA 的和音纵向结合构成减七和弦结构形式, 中间的重音进行作为辅助形式同样运用模进手法。其中 9-11 小节减七和弦 C-E-G^bB 的进行作为前面减七和弦 B-D-F^bA 进行的辅助进行; 例 45 第 3-18 小节运用同样的形式对例 28 第 5-20 小节的模进进行, 即减七和弦 C-E-G^bB 的进行, 低音强调 E 音的进行同时还加入 A 音的进行作为辅助形式, 其中第 5-6 小节出现的和音 A-C-G^bB 作为减七和弦 C-E-G^bB 的辅助形式。由此可以看出第一乐章展开部 III 以上的和声进行通过模进以和弦的进行形式展开部。

例 45:

第四乐章展开部 II 是对展开部 I 的变化发展, 其和声结构分为多层形式, 例 46 第 1-8 小节上方声部是在 E 音上构成的琶音和弦进行, 中间声部运用展开部 I 旋律音的变化进行, 下方声部变化运用了副部织体形式作为 c 小调主和弦的持续进行; 第 9-16 小节则是对前 8 小节在 g 小调的模进, 织体运用同样的持续音形式进入 g 小调属和弦的持续。

例 46:

poco a poco accelerando al vivace

cresc.

f

5、装饰性和声进行

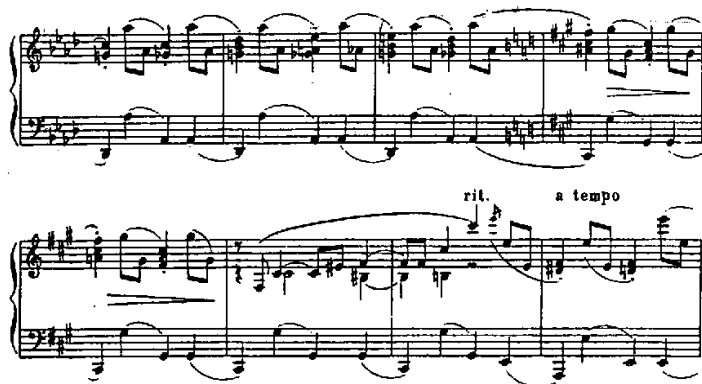
例 47A 第 3-6 小节作为第二乐章第二部分 d 小调属准备, 例 47A 第 7-13 小节为第二乐章第二部分 C 材料, 在下方声部 t-D 音的进行基础上, 上方声部则是属音 A 音的八度形式与不同和音跳奏的连接, 其中以不同的和音作为旋律流动进行的动力, 形成了装饰性和音的连锁进行。以下结合例 47A 对 C 材料前 7 小节所用装饰性和弦结构的具体分析, 其中第 7-10 小节中每小节装饰性和音的低音为 G 、 G 音并且形成规律性交替, 第 7 小节运用 G-B 、 G-B 的三度结构和音; 第 8 小节则运用 G-C 、 G-C 的四度结构和音; 第 9 小节运用减三和弦 G-B-D 、 G-bB-E ; 第 10 小节运用 G-B-F (省略五音的减七和弦)、 G-B-D (大三和弦) 的和音形式; 第 11、12 小节装饰性和弦的低音为 B 、 G 的交替进行, 第 11 小节运用 B-D-G 、 G-B-D 的大三和弦形式; 第 12 小节则运用 bB-D-G 、 G-bB-D 小三和弦的结构形式; 第 13 小节较为特殊, 第 1 个和弦为同中音和弦 bB-C-F , 利用 bB 与 A 、 C 与 D 、 F 与 G 的等音关系, 其中 bB 音作为和弦 G-bB-D 和弦的三音同时作为等音 A 可看作是 F-A-C 和弦的三音, 和弦低音 bB 分别作为两种等音关系和弦的中音, 因此作为同中音和弦运用。第 2 个则是四度结构叠置和音, 即 F-B-E 的和音形式。通过分析可以看到作为装饰性和音的结构运用大小三度、纯四度、减三和弦、减七和弦、大小三和弦、同中音和弦、四度和音, 不同结构的和弦的连续运用其音响效果作为旋律属音进行的色彩性装饰, 同时突出织体的主属和声交替进行。

例 47A:

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords, marked with dynamics like *p* and *pp*. The second system includes markings for *ritenuto* and *a tempo*. The third system continues the harmonic progression. The fourth system includes markings for *rit.* and *a tempo*.

C₁材料与C材料的装饰性和音的运用相似,其和音结构除运用以上总结的之外,还运用了其他的和音形式,例47B第1小节第3拍运用^bG-C增四度的和音形式,第2小节第3拍运用复杂化的三度结构和弦,即^bG-A-^bE和音,其中^bE、^bG音作为^bD大调的SII和弦的根音和三音,A音与^bE音为减五度(三全音关系),此时的和音作为^bD大调附加三全音的SII和弦出现。

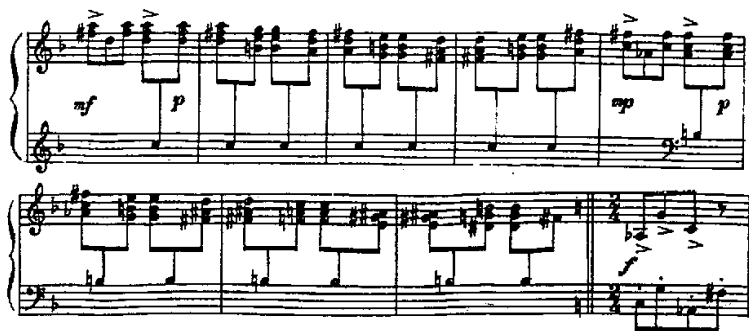
例47B:



例47B第4小节进入^bc小调,不同于前面的和声进行在于第6-7小节强调下属音与主音的进行,第7小节旋律在主音上行八度跳进后上行进入三音E音作为最高点,并以E音为共同音转入A大调进入第8小节C₂材料,C₂材料在A大调上运用C材料的和声进行形式发展,为再现作属准备。

第四乐章连接部的和声进行较为特殊,运用不同结构的和音作为单音持续进行的装饰性和声,与单音交替进行,和音之间在单音的连接进行基础上形成了下行级进的连锁进行。例30第2-9小节上方声部旋律音随和音下行级进进行,并且和弦之间形成类似切分音的节奏形式。其中第2-5小节的和音进行中穿插^bB音的进行,其中上方声部主要是F大调TSVI-D的进行,第6-9小节则在不同结构和音的进行中穿插C音的进行,其中和音结构较为复杂,运用了属变和弦以及增三和弦结构形式,下方声部C音的持续作为F大调属音的进行,但上方声部和音进行中出现的^bG(^bF)、^bE、^bC音预示此时调性已倾向C大调的DD调即D大调,这4小节作为向D大调的过渡。例48第1-8小节是对例30第2-9小节在D大调和G大调的模进进行,同样运用不同结构和音与单音C、B的交替进行。连接部的八分音符和音与单音由双手交替弹奏,这种音型材料是普罗科菲耶夫经常使用的。最后结合不同和音在D大调、G大调上进行,作为连接部进入副部C大调进行的属准备。(结合例48参见例30)

例 48:



6、线型和声进行

第三乐章材料 I 中间声部在引子之后先于旋律出现, 作为固定音型模式进行, 下方声部运用和弦的结构形式。在下方声部的进行中, 运用以 G 为中心音的半音音阶中的和弦, 和弦与和弦之间相对独立, 作为线型和声进行。例 49 第 1-3 小节织体是主调 g 小调主和弦的进行, 第 4-7 小节织体低音由 G 音下行半音进行到 G 音, 织体作为以 G 音为低音的 E-G-B 和弦的进行, 进入第 8-9 小节是以 F 为低音的 D-F-A 和弦的进行, 第 10、11 小节则在运用 E-G-B-D 和弦的进行, 第 12 小节低音进入 g 小调主和弦五音, 织体回到主和弦的进行形式。由此低音由 g 音开始构成下行二度线条性的和声进行即 G-G-F-E-D , 织体则是在此低音基础上构成的和弦的进行。

例 49:



低音和弦来自以 G 为中心音的半音调式中，具体关系如图所示：

以 G 为中心音的半音阶

(注：运用以 G 为中心音的半音调式中的和弦，和弦之间的进行相对独立，成为旋律发展的线型和进行形成。)

7、半音音阶进行

例 50 作为第二乐章第一部分结尾的音乐片断，其中第 2-3 小节上方声部运用三度和音与六度和音的交替进行，旋律因此形成上行半音的级进进行，将旋律推向高潮。这种特殊的半音进行运用手法作为下方声部进行的背景，预示最后的结束。

例 50：

例 51 作为第三乐章 A 段结尾，其中第 4-7 小节作为到 B 段的过渡，上方声部引用材料 I 的旋律进行，下方声部为主和弦八度内半音关系和音的下行进行，最后经重复后结束在主和弦上进入第 8 小节 B 段。例 51 第 4-7 小节下方声部形成了两条平行下行进行的半音音阶，平行进行的下行半音阶纵向结合构成了增四度与减五度音程的交替进行，从第 3 小节的增四度 $D-G$ 到减五度 $C-G$ 的进行开始。不协和的半音音阶进行，以及增四度、减五度的连续进行烘托了中间声部的旋律化固定音型的进行，同时突出表现过渡性旋律进行的方式。

例 51:



例 52 作为第四乐章引子的进行, 其中前 3 小节运用 d 小调 t-s II 的进行为和声背景, 结合固定的节奏音型, 以双手齐奏形式出现。第 4-8 小节上方声部是主和声的进行, 下方声部自第 4 小节 C 音开始, 以八度形式下行半音级进进行即 C-B-A-A-G-G-F-E 的下行级进进行, 上方声部主和弦由低到高的上行进行, 结合下方声部半音音阶在低音区的下行进行, 两者相反方向音区的进行互相映衬, 将引子推想高潮。

例 52:



8、持续音的运用

持续音的运用不同于传统形式, 普罗科菲耶夫运用了和弦与固定音型相结合的持续和弦形式, 以及持续音的个性化用法, 曲中持续音的运用起到重要的作用。

例 53A 第 4 小节进入第四乐章副部, 运用 C 大调的主和弦作为材料, 下方声部以固定的主和弦主属音的跳音形式附加重属和弦音⁷F、⁹A 为装饰音, 作为主题和声形式持续化运用, 结合上方声部的变化进行方式, 构成副部独特的音乐进行形式。例 53A 第 4-11 小节上方声部旋律音的进行与下方持续音反方向进行, 并以主属音的重音与跳进形式进行。

例 53A:



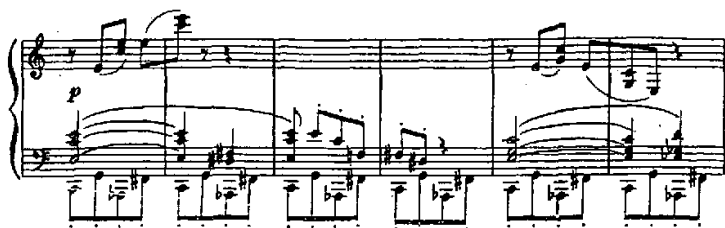
例 53A 第 12 小节进入 B 材料, 第 12-15 小节强调主和弦的三音, 和声倾向在 C 大调 III 调上进行。例 53B 第 1-2 小节运用同主音 c 小调的平行大调⁸E 大调的 T-S 的进行, 半音进行到第 3 小节的 C 大调属和弦解决至第 4 小节主和弦。

例 53B:



例 53C 下方的持续音运用 C 大调主和弦音作为主题和声, 强调了 C 大调的和声进行, 同时突出上方声部的变化进行。例 53C 第 1-4 小节作为 B₁ 材料, 是对 B 材料的变化进行, 将 B 材料原旋律声部放入中间声部, 旋律则是主和弦的分解形式进行, 持续和弦降低八度进行。最后运用与 B 材料同样的 D-T 的终止形式结束, 一小节过渡进入结束部。

例 53C:



例 54 作为第四乐章结束部的进行,沿用副部的持续音形式,上方声部运用连接部的和音的进行形式,共同组合为结束部的和声进行形式,固定的和弦持续音突出上方声部不同结构和音的进行,上方声部的进行作为持续音即主题和声进行的装饰性和声运用。其中例 54 第 3-10 小节在 A 大调上的音乐进行与前面 D 大调的进行(例 54 第 1-2 小节的进行)以及最后回归 C 大调的进行(例 54 第 11-13 小节的进行)形成色彩性对比。

例 54:



从例 53 到例 54,副部与结束部织体运用 C 大调主和弦结合跳音形式的固定节奏音型作为主题和声的持续音化,强调了在 C 大调上的和声进行,反衬出音乐进行中的变化色彩。

展开部 I 上方声部运用副部的旋律,织体为建立在 C 音上的不协和和音的进行,低音始终运用 C 音作为和弦进行的基础,此处强调 C 音作为持续音形式的进行。(参见例 34)

例 55A 第 2 小节进入展开部 III,在 g 小调同主音 G 大调的下属调上进行,织体运用 C 大调主和弦作为持续和弦形式进行,其中运用辅助和弦形式与其交替进行,形成了特殊的持续和弦形式,同样强调 C 大调的和声进行。上方声部围绕 C 大调主和弦音运用模进以及半音进行的形式进行发展。

例 55A:



例 55B 作为第四乐章展开部IV运用了副部的主题材料的进行,织体仍沿用前面例 55A 展开部III的持续和弦形式,上方声部强调 C 大调III调的主属进行。例 55B 第 5 小节进入展开部 V,上方声部运用结束部不同结构和音的连续级进进行,作为下方声部持续和弦(沿用展开部IV)进行的装饰性和声进行,持续和弦的进行直到第 9 小节结束。展开部运用副部的持续音进行形式,并以此作为主题和声运用。

例 55B:



例 55C 第 3-6 小节运用引子材料,第 7-10 小节在 D 音上的音阶进行,第 11-14 小节在 C 音上的音阶进行是对 7-10 小节的模进进行, C 音作为 d 小调的导音,第 11-18 小节的进行作为 C 音的特殊持续进行,加强对 d 小调的倾向进行,为再现部的作准备。

例 55C:

(三) 调性布局与转调手法

1、调性布局

〈1〉第一乐章采用奏鸣曲式。

呈示部				展开部			再现部				coda
主部	连接部	副部	结束部	I	II	III	主部	连接部	副部	结束部	
A B A ₁		C C ₁		(副部材料)	(结束部连接部材料)	(综合材料)	A ₂	C	C ₁	A	A ₃
(1—31)	(32-63)	(64-85)	(85-102)	(103-120)	(120-142)	(143-204)	(205-222)	(223-254)	(255-276)	(276-294)	(295-313)
d	c 弗里斯利亚混合调式			c	(^b G- ^b E) (d-F- ^b c- ^b g)	d		d			

呈示部(1-102小节)中主部(1-31小节)在d小调上由弱拍开始,为再现单三部曲式。A段(1-8小节)结束在d小调属和声的重属九和弦上;B段(8-19小节)则是运用这一和弦的音素变化发展;A₁段(20-31小节)变化重复A段结束

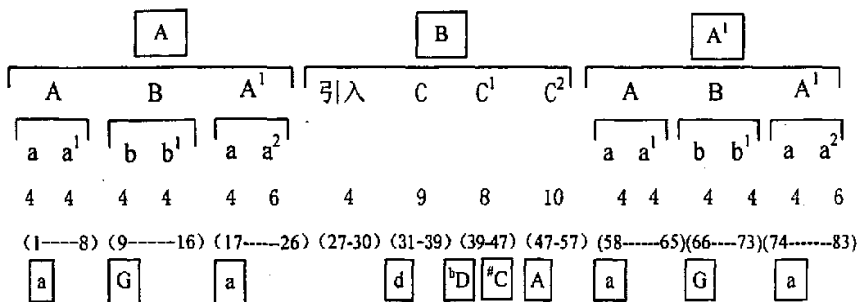
在 d 小调下属和弦上。连接部(32-63 小节)分两部分, 第一部分(32-47 小节)根据下属到主功能的变格进行由 d 小调开始经四小节后进行下行二度模进转调。逐次转入 C 大调、^bB 大调、^bA 大调, 最终落在 ^bA 大调的下属和声上。第二部分(48-63 小节)在 F 大调上进行并结束, 与副部(64-85 小节)的调性有一定联系。

副部旋律中出现的主要音为 E-^bD-D-C-B-A-[#]G(^bA)-G-F-E, 主音 E 的强调进行以及^bD、[#]G(^bA)音的运用可以确定为 e 和声小调, 但其中的[#]F 音已经被还原, 由此可以确定副部主题运用 e 弗里吉亚混合调式。旋律多次向 s II 调离调, 可见连接部运用的 F 大调与此有密切联系。结束部(85-102 小节)在 e 小调上进行, 以 DD-t 的形式结束呈示部。

展开部(103-204 小节)分三部分。展开部 I(103-120 小节)旋律采用呈示部副部主题, 织体则是建立在 C 音上的不协和和音的持续进行。第 117 小节节奏以及织体的变化使音乐倾向 c 小调, 并结束在其属和弦上。展开部 II(120-142 小节)根据旋律发展进入 ^bG 大调, 第 123 小节最后一拍的和音通过三全音关系转入 ^bE 大调, 其后的整个音乐则是建立在 ^bE 音上和音的持续进行。展开部 III(143-204 小节)则延续展开部 II 织体的发展手法运用减七和弦形式, 通过模进手法展开进行, 展开部结束在[#]g 小调主和弦上。

再现部(205-294 小节)的主部(205-222 小节)主旋律出现在下方声部, 整体材料进行了缩减。连接部(223-254 小节)经过向 e 小调、D 大调、C 大调、^bB 大调的转调后进入 ^bE 大调的 DTIII-T₁的进行, 手法与呈示部相同。副部(255-276 小节)在 d 小调上变化发展。经过结束部(276-294 小节)后四小节过渡进入尾声(295-313)主题结束第一乐章。

(2) 第二乐章为复三部曲式。



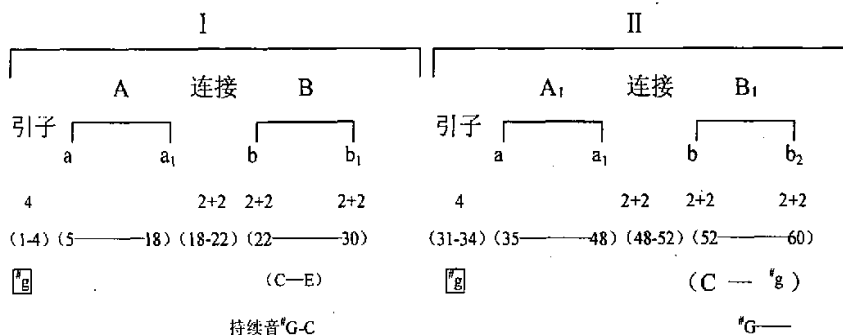
第一部分(1-26 小节)采用再现单三部曲式, A 段(1-8 小节)由两个乐句构成, 在 a 小调上进行; B 段(9-16 小节)转入 G 大调属和声与主和声交替进行;

A₁段（17-26 小节）回到 a 小调发展并终止。

第二部分（27-57 小节）前 4 小节作为进入主题材料 d 小调的属准备，C 材料（31-39 小节）进入 d 小调，织体运用为主音与属音的交替进行，上方声部在属音八度进行中，加入不同和音与其交替进行，作为装饰性和声运用；C₁ 材料（39-47 小节）则以同样的发展手法在 ^bD 大调上进行；C₂ 材料（47-57 小节）则转回 A 大调为再现作准备。

第三部分（58-83 小节）再现第一部分在 a 小调上结束全曲。

(3) 第三乐章（慢乐章）为双二部曲式。

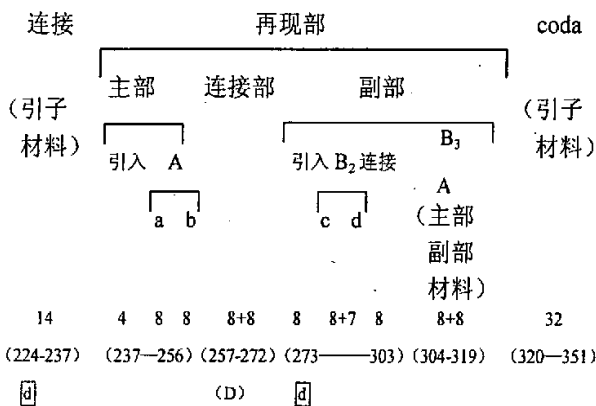
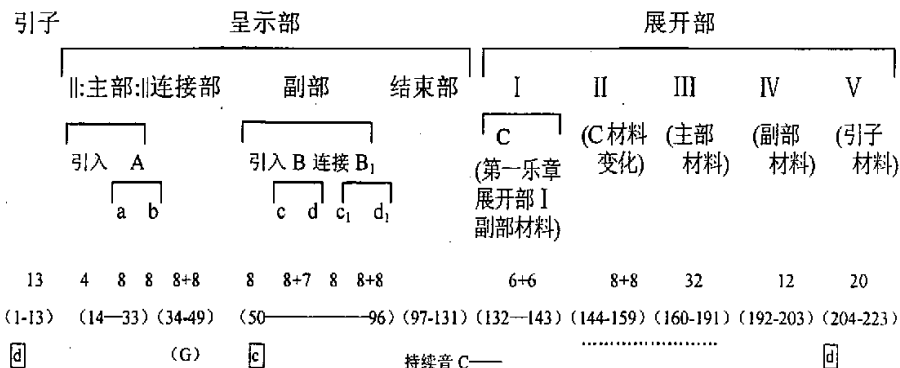


第一部分（1-30 小节）分两个乐段，在^bG 小调开始。前四小节为引子，A 段分两个乐句（5-22 小节）第一乐句 a（5-14 小节）上方声部是旋律，中声部运用固定音型进行并不断上行二度模进进行，下方声部则是以和弦进行形式作为在^bG 音上的半音调性的运用，体现线型和声的进行；第二乐句 a₁（15-22 小节）上方声部变化运用引子材料，下方声部则是^bg 小调主和声的变相持续。

B 段（22-30 小节）分为两句，乐句 b（22-26 小节）进入 C 大调，低音为^bg 小调主音持续；乐句 b₁（27-30 小节）转入 E 大调，低音声部 C 音持续，最后一小节有所不同倒数第 2 拍低音由前面 C 音经 E 大调 DD₂和弦进入八度形式的^bC 音可以认为是持续音 C-^bC 的半音进行，^bC 音作为^bg 小调的 s 音以及后面的^bA 音作为^bg 小调的 s II 音预示第二部分的再现。结尾最后一拍落在重属和声上转入 B 大调，从而引入第二部分。

第二部分（31-60 小节）是对第一部分的变化再现，不同之处在于 B₁段乐句 b₂回到^bg 小调上进行，最终变格终止全曲。

〈4〉 第四乐章为奏鸣曲式。



全曲在 d 小调开始经十三小节引子进入呈示部 (14-131 小节) 主部主题。主部 (14-33 小节) 运用 d 小调、f 小调后回到 d 小调并结束在属和弦上。连接部 (34-49 小节) 上方声部是不协和和音的二度下行级进进行, 下方声部则运用 ^bB、C、B 音分别持续与其交替进行。副部 (50-96 小节) 在 C 大调上进行, 结束部 (97-131 小节) 基本沿用副部织体伴奏音型, 总体强调在 C 大调上的音乐发展, 中间向 A 大调做转调加强色彩对比。

展开部 (132-223 小节) 根据材料可分为五部分。展开部 I (132-143 小节) 旋律引用第一乐章副部主题, 下方声部则是在 C 音上不协和和音的持续; 展开部 II (144-159 小节) 旋律似乎象是对第一部分的变化运用, 根据织体材料分析已经转入 c 小调并运用模进手法进入 g 小调; 展开部 III (160-191 小节) 分别在 g 小调、C 大调上进行; 展开部 IV (192-203 小节) 材料来自副部主题, 继续在 C 大调上进行; 展开部 V (204-223 小节) 中第 204-207 小节过渡到 d 小调, 第 208-215 小节运用引子材料, 第 216-223 小节是对前 8 小节的小二度下行模进。

再现部 (224-319 小节) 基本在主调 d 小调进行, 其中连接部比呈示部下行二度进行, 副部调性回归 d 小调。

尾声(320-351小节)由再现部结束处的d小调半音进入 $\flat E$ 大调主和弦的进行,上方声部运用结束部的音型形式,织体为主属音八度形式的交替进行。第324小节进入 $\flat D$ 大调以相同的形式进行,第325小节运用等音形式进入b小调,第320-327小节主要是以和弦与和弦的进行形式连接起来,和弦之间的关系由主音来确定即 $\flat E-\flat D-B$ 的关系;第328-335小节将其前面材料的模进,和弦之间主音的关系为 $C-\flat B-\sharp G$ ($\flat A$)。第336-343小节运用展开部III的进行模式,下方声部是以G为低音的减七和弦以及其他和音结构的进行结合上方声部的单音形式的进行,突出强调了d小调的下属音G以及导和弦的运用,为结尾作准备。第343小节落在d小调 $\flat s$ II和弦上,进入引子材料中的 D_{13} 和弦下行琶音进行,最后稳定在柱式结构的 D_{13} 和弦上解决至t和弦上,最后3小节连续的D-t进行结束全曲。

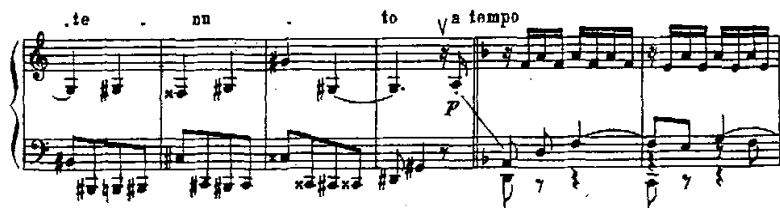
2、转调手法

(1) 运用三全音关系的转调

例44第9小节最后一拍的和弦 $\flat\flat B-\flat D-F-\flat A$ 其中的根音 $\flat\flat B$ 与A音为等音关系,同时A音与 $\flat E$ 音为三全音关系,由此在第9-10小节的和弦连接中利用 $\flat\flat B$ 音与 $\flat E$ 音的三全音关系由 $\flat G$ 大调转到 $\flat E$ 大调。(参见例44)

例56第4小节作为第一乐章展开部最后一小节,其中 $\sharp g$ 小调主音 $\sharp G$ 作为结束音,利用与D音的三全音关系自然过渡到再现部d小调的进行。

例56:



(2) 同主音大小调的综合运用

例39A第5小节和弦 $\flat D-F-\flat A$ 以等和弦形式作为e小调同主音E大调的 \sharp^3 TS VI和弦即 $\sharp C-\sharp E-\sharp G$,进入第6小节E大调的下属和弦 $A-\sharp C-E$,解决至第7小节e小调t和弦。可见第一乐章结束部在e小调的和声进行中渗透着同主音E大调的运用。(参见例39A)

第二乐章第一部分A段前4小节进行中,开始在a小调上进行(例43第1-4小节),第5、6小节运用了同主音A大调的主和弦的形式(例43第5-6小节),在固定的和声进行中形成了色彩性的对比。(参见例43)

例 53B 作为第四乐章副部 B 段的结束, 第 1-2 小节运用 C 大调的同主音 c 小调的平行大调即 $\flat E$ 大调的 T-S 的进行, 作为音乐的转折, 进入 B 段的终止进行。(参见例 53B)

例 57 第 1-4 小节作为第四乐章再现部主部结尾的进行, 第 2 小节由 F 大调转入 d 小调, 经过第 3-4 小节的 $\flat s$ II-D 的进行解决至第 5 小节的同主音 D 大调主和弦, 进入连接部。通过连接部 D 大调的进行与副部的调性回归 d 小调形成对比。

例 57:



(3) 等音关系转调

例 58A 第 5 小节作为第一乐章再现部主部最后一小节, 和弦 $C-\sharp F-\flat E-\flat A$ 作为 d 小调 $\flat^3 D VII_3 / s$ 和弦, 利用 $\flat E$ 音与 $\sharp D$ 音的等音关系同时作为 e 小调的 $D VII_2$, 即 $C-\sharp F-\sharp D-\flat A$ 和弦进行转调。

例 58A:



例 58B 为第四乐章尾声的音乐片段, 第 1 小节上方声部和弦 $\flat C-\flat\flat E-\flat G$ 作为 $\flat G$ 大调的下属和弦, 运用与其等音和弦 $B-D-\sharp F$ 的关系将调性转入 b 小调。

例 58B:



例 47A 第 15 小节作为第二乐章第二部分 C 材料结尾小节, 其中 $\flat A$ 音作为 $\flat D$ 大调的属音同时与 $\sharp G$ 音为等音关系, 由此作为 $\sharp c$ 小调的属音进行转调进入 C₁ 材料。(参见例 47A)

(4) 运用变和弦进行转调

例 54 第 10 小节上方声部 A 大调的 $\sharp D / S$ 和弦即 A- $\sharp C$ - $\sharp E$ 同时作为 C 大调的 $\sharp D / S II$ 和弦形式进行转调。此处运用 A 大调、C 大调的下属方向的属变和弦进行转调。(参见例 54)

例 59 第 2 小节作为第四乐章尾声开始第 1 小节处, 出现的 $\flat E$ 、 $\flat B$ 音作为 d 小调的 $\flat s II$ 和弦音形式, 同时作为 $\flat A$ 大调属和弦音进行转调, 即运用 d 小调 $\flat s II$ 和弦转入尾声 $\flat A$ 大调的进行, 由此可见尾声旋律的出现其调性的运用是有所依据的。

例 59:



(5) 模进转调

第一乐章连接部以前四小节为一模进音组, 在 d 小调下方声部的运用变格进行, 同时作为和声进行模式, 下行二度分别转入 C 大调、 $\flat B$ 大调、 $\flat A$ 大调进行模进。(参见例 40)

例 38 第 2 小节进入第三乐章 B 段, 第 2-5 小节低音为 $\sharp G$ 音的进行, 织体低音上方运用 C 大调 D_6 、 DD_7 、 T_6 和弦分别与 $\sharp G$ 音交替进行, 第 6-9 小节是对第 2-5 小节的模进进行, 低音进入 C 音进行, 织体运用 E 大调的 D_6 、 DD_7 、 T_6 与 C 音交替进行。 $\sharp G$ 音作为 $\flat A$ 的等音可以看作是 C 大调 $\flat VI$ 音, 同时 C 音同样作为 E 大调的 $\flat VI$ 音, 由此可以更加清楚看到它们的模进关系。(参见例 38)

例 60 第 5 小节进入第四乐章结束部, 第 5-12 小节上方声部运用不同和弦形式在 D 大调上连续级进进行, 第 13-20 小节在 A 大调上对第 5-12 小节的模进进行。第 5-20 小节织体运用同样的音型形式, 上方声部通过运用模进的手法使音乐变化发展。

例 60:

The image shows five systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The notation includes various rhythmic values, chords, and melodic lines. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with the marking *dim.* (diminuendo).

例 46 作为第四乐章展开部 II 的进行前 8 小节材料在 c 小调上进行, 后 8 小节运用模进手法在 g 小调上进行。(参见例 46)

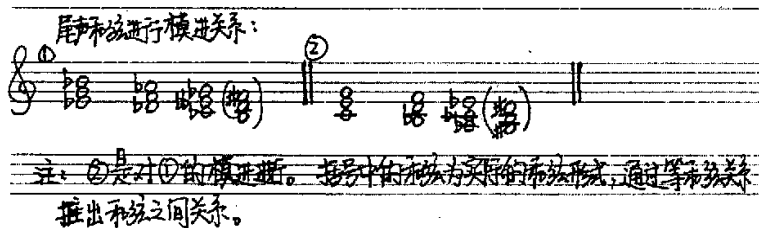
例 55C 第 3-10 小节作为第四乐章展开部 V 的进行, 运用引子材料在 d 小调上变化发展, 第 11-18 小节是对第 3-10 小节下行小二度的模进进行。此处的模进运用将展开部的进行推向高潮, 为再现部的作准备。(参见例 55C)

例 61 第 2 小节进入第四乐章尾声, 第 2—9 小节的进行作为第 10—17 小节的模进进行, 主要强调和弦与和弦的进行关系, 通过运用模进手法将结束部的终止进行稍加转折, 为最后的结束做铺垫。

例 61:



和弦进行的模进关系如图所示:



(四) 和弦外音的个性化运用

1、延留音的运用

第一乐章主部第 2-6 小节主题旋律运用延留音, 并且延留音之间形成了上行二度级进进行的形式。(参见例 24)

第一乐章再现部主部主题放入中间声部, 延留音则在中间声部再现进行。

例 62 第 3-6 小节作为第一乐章连接部最后 4 小节, 织体运用延留音形式, 例 62 第 4 小节中织体“E 音作为半音经过音形式延留至第 5 小节, 解决至第 6 小

节 F 大调主音，而最后一小节中^bF 作为和弦外音。

例 62:

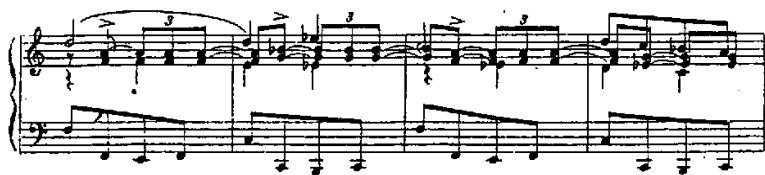


例 26A 第 1 小节是建立在^bE 音上的大小七和弦，除去旋律声部，中间声部中^bC 音可看作七音^bD 音，而 D 音作为^bC 音即^bD 音的倚音，由此和弦音的分布可以清晰可见，第 1 小节和弦外音的运用作为例 26A 的典型形式。

例 26A 第 6-8 小节旋律运用和弦外音作为延留音形式，其中 F 音、^bF 音作为经过音延留到下一小节。第 13-15 小节旋律同样运用和弦外音即 A 音、B 音作为延留音。（参见例 26A）

例 63 第 2-4 小节中间声部依次以 F-A、G-^bB、F-A 三度结构作为延留和音进行。

例 63:



例 64 作为第二乐章尾声的进行，第 2-8 小节旋律运用主部延留音形式，延留音形成上行二度级进进行，最后倒数第二小节延留音 D 音以经过形式进入主和弦音结束全曲。

例 64:



2、辅助音的运用

例 24 作为第一乐章主部的进行,第 1 小节中间声部主和弦五音 A 音进行到第 2 小节主和弦三音 F 音后,第 3 小节运用环绕辅助音 E 音、 $\overset{\circ}{C}$ 音将主音引出。(参见例 24)

例 40 第 1-14 小节旋律中的音型结构中较为典型运用半音辅助音形式,以第 1 小节为例,旋律 D 音为主音而 $\overset{\circ}{C}$ 音作为辅助音出现。同样第 1-14 小节可以找到 $\overset{\circ}{C}$ 、B、A、G 音作为各小节主音的半音辅助音。(参见例 40)

例 34 第 3-5 小节中 C 音作为 B 音的辅助音形式运用,曲中第 111-113 小节中间声部辅助音的运用手法与例 34 第 3-5 小节相同。(参见例 34)

例 47A 第 3-6 小节作为第二乐章第二部分开始前的属准备,以单音进行的形式出现在高音区,主要强调 d 小调属音的八度形式,其中加入了 DD 变和弦音作为属音八度进行的辅助音,起到辅助与对比的作用。(参见例 47A)

例 65A 为第二乐章第一部分的进行,其中第 2 小节下方声部在 B 音后出现高音区的 $\overset{\circ}{A}$ 音,其后由 $\overset{\circ}{A}$ 音跳进到 B 音,虽然音的高度在变化,但是音之间的关系仍很明确, $\overset{\circ}{A}$ 音作为 B 音的下方小二度音,在相距两个八度的 B 音跳进进行中起到辅助音的作用。

例 65A:



例 65B 作为第三乐章开始的进行,其中第 1、2 小节低音进行中 $\overset{\circ}{F}$ 音作为主音的辅助音形式运用。

例 65B:



例 65C 第 1 小节下方声部的 $\overset{\circ}{C}$ 音作为和弦 $\overset{\circ}{D}$ 的辅助音形式出现。

例 65C:



例 66 第 2-5 小节织体以半音关系增四度与减五度音程交替下行进行中, 不同于例 51 半音进行的是节奏变为十六分音符的三连音形式, 并在每组音程的上方音加入半音辅助音的形式, 将整体的下行半音进行复杂化。(结合例 66 参见例 51)

例 66:



3、经过音的运用

例 40 第 3 小节上方声部从 D 音开始的上行经过音式的音阶, 同时第 5-7 小节上方声部穿插 $\flat E-E-F-G-\flat A$ 的二度上行级进在旋律的进行中, 经过音的特殊用法起到对旋律的装饰作用。(参见例 40)

例 67 第 7、8、11、13 小节运用经过音上行进行的形式作为前后小节的过渡, 这种进行既起到连接作用又使旋律进行之间形成对比。

例 67:



副部旋律中多运用经过音形成半音或音阶进行,例 68 第 3-14 小节中上方声部运用经过音形成音阶似的进行,从而反衬出中间声部中的主题旋律进行。例 34 第 4-6 小节旋律运用经过音形式进行,突出中间声部旋律进行,同时作为第一乐章展开部对副部主题材料的变化发展。经过音的运用没有具体到音而是作为一种色彩性手法来广泛运用。(结合例 68 参见例 34)

例 68:



第二乐章中运用大量和弦外音,其中经过音的运用作为一种重要的发展音乐的手法。例 43 作为第一部分 A 段,第 3、4 小节中间声部不同音程进行中旋律音 E-F-^bF-G-^bG-C-^bF-F-E 的半音进行,作为前后小节属音 E 音的经过性连接方式。(参见例 43)

例 69 第 1-2 小节中间声部以三度音程形式从 C-E 开始级进上行至 G 大调属和弦的省略五音 D-^bF 的三度结构形式,作为一种过渡性的进行形式。

例 69 第 3 小节进入第二乐章第一部分 B 段,以独特的形式运用经过音,第 3 小节上方声部旋律进行前两拍主要是 G 大调主音继续,中间声部同样运用三度音程形式由 D-^bF 开始下行级进至 G-B 即主和弦;后两拍旋律音运用 G-F-E-D 的下行进行方式进入属音,其中 F、E 音为经过音,中间声部则运用 B 音持续为对称轴,B 音下方运用 G-^bA 的上行进行与旋律下行级进进行形成反向进行,其中和弦外音 ^bA 音与和弦三音 B 音构成的二度和音只是作为一种结合形式不做为和弦形式,由此可见第 3 小节实为主和弦的进行只是运用经过音的形式将其复杂化了。同样单看第 4 小节上方声部前两拍旋律为属音持续,中间声部运用三度结构的下行级进进行;后两小节旋律的级进下行与中间的^bD-E-^bE 的上行半音进行反向,属音则在最下方(上方声部)持续,第 4 小节可以看出是属和弦的进行,与第 3 小节一样,运用经过音将和弦的运用复杂化。第 5、6 小节将前两小节低八度重复。第 7-10 小节进入 a 小调,上方声部运用经过音的手法与前 4 小节相同不再赘述。重点看其下方声部,第 7 小节低音 E 音作为属和弦根音,上行跳进到属和弦五音 B 音,运用经过音^bC、^bD 上行级进进入到 E 音,将相距两个八度的属和弦根音 E 音有机连接起来。第 10 小节最后下方声部运用八度形式的经过音以重音的形式下行级进进入 a 小调主音,结合上方声部八度属音的重音形式作为结束进行,自然过渡到再现的 A₁ 段。

例 69:

例 70 为第二乐章第一部分 A 段的结尾, 其中第 1-2 小节中上方声部在旋律音 A 音与下方 C 音的持续进行中间加入了半音关系的上行级进音阶即“B-B-C-C-D-D-E-F-F-G-G-A, 从而加强终止感。

例 70:

第三乐章在音乐进行中大量运用经过音形式。例 71A 第 2 小节最后 1 拍下方声部运用以六度结构形式半音下行进行随上方声部旋律的进行转回到^bg 小调, 这种进行方式作为调性过渡手法在此乐章中作为典型用法。

例 71A:

例 71B 作为第四乐章主部结尾 4 小节的进行,其中第 2 小节低音为 d 小调主和弦的进行,第 3 小节运用下行半音进行形式即 $^bE-D-^bD-C-B-^bB$ 由上一小节主和弦音过渡到后一小节的属音。

例 71B:



例 42 作为第三乐章结尾,倒数第二小节最后两拍中的 F 音作为 bC 音到 E 音的跳进辅助音,运用经过音形式的下行进行即 $F-E-^bD-^bC$,最后 bC 上行跳进到 bG 音作为先现音下行八度进入下一小节 bG 音即主音结束此乐章。(参见例 42)

4、和弦外音层的运用

普罗科菲耶夫运用音阶化的和弦外音层横向的贯穿在音乐进行中,起到装饰性的作用,同时将和声的结构与进行复杂化。

第三乐章第一部分 A 段中间声部的固定音型的进行作为一种色彩性旋律进行,是对下方声部和弦进行起辅助作用。(参见例 49)

第三乐章 B 段中间声部的音阶进行也作为一种色彩性辅助形式运用。例 38 第 1 小节最后 1 拍上方声部运用十六分音符的下行半音进行,作为进入副部的准备。B 段中间声部运用半音音阶的下行进行形式,当然并不是一味的下行进行,其中加入上行四度进行以及音区的跨度进行,将下行的半音音阶加以变化。由第 5 小节最后一拍在上方声部跳进到高音区,以半音经过音的形式下行进行,其中经过音运用八度形式,延续到第 6 小节中间声部的下行半音经过音同样间隔性地运用八度形式与旋律声部交织在一起。副部中间声部的半音下行进行将音乐逐渐移低进入第二部分。(参见例 38)

第三乐章第二部分 A₁段下方声部运用十六分音符时值的音阶进行形式作为旋律的装饰性色彩和声运用,各小节连接处的音与音以音阶级进进行方式自然连接。例 72A 第 2-5 小节下方声部运用单音形式持续,上方运用音阶形式进行,其中第 2 小节的音阶进行中运用模进手法,前后两拍各为一模进音组;第 3 小节中前两拍为半音音阶进行,后两小节的半音音阶进行中加入 bC 音作为 B 音到 A 音的跳进辅助音;第 4 小节前两拍作为 $G-E-B$ 和弦音的进行,其中 $B-^bA-A-^bG-G$ 的下行进行作为经过音的形式进行到和弦音 G 音,第 3 拍开始的 A 音作为 E 音到 G

音的跳进辅助音,后两拍下行二度的模进半音进行;第5小节运用半音音阶进行;第6小节没有持续音,下方声部作为和弦 E-G-B 的分解和弦进行,第一拍中 D、 \bar{A} 音作为跳进辅助音,第2拍和弦音 B 下行跳进到 G 音进入上行的琶音进行,最后两拍中 \bar{A} 、 \bar{F} 音作为辅助音运用。

例 72A:

例 72B 同样作为第三乐章第二部分的 A₁段的进行,紧接例 72A 的进行,其中第 1-5 小节低音作为和弦形式的持续,其中第 1 小节中前两拍运用半音进行,第 3 拍运用 B-D- \bar{F} 和弦的下行琶音形式连接第 4 拍的半音上行进行;第 2 小节运用前后每两拍作为模进音组进行模进进行;第 3 小节前三拍运用下行三度模进进行,第 4 拍运用 C 大调的 S₆和弦上行琶音进行进入下一小节;第 4、5 小节的音阶进行方式分别与第 2、3 小节相同。经过细致分析,明确了 A₁段不同于 A 段织体运用半音音阶进行的形式,其中运用模进手法、和弦外音以及和弦的琶音形式加以丰富,作为装饰性色彩和声的独特运用手法。

例 72B:

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system begins with a 7-measure rest in the bass staff. The second system includes the dynamic marking *crasso.* in the bass staff. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

第四章 两首早期钢琴奏鸣曲和声技法演变探索

通过分析两首钢琴奏鸣曲的和声特征,差异较大,但两者在和声技法的运用上并不是毫无关系。在第一钢琴奏鸣曲的创作中可以发现作曲家在继承传统的基础上有创新的萌芽,同样在第二钢琴奏鸣曲的个性化和声技法运用中同样可以找到继承传统和声手法的影子。通过总结和比较两首钢琴奏鸣曲的和声特征,可以窥探到作曲家在两首作品中和声技法的演变。

(一) 继承传统的第一钢琴奏鸣曲和声技法中的创新萌芽

f小调第一钢琴奏鸣曲在和声技法上延续古典传统的运用手法,同时也可以体会到作曲家的创新意识。

曲中运用三度结构和弦形式,普罗科菲耶夫所用和弦主要以三度结构和弦为基础。其中较为典型的运用副七和弦以及变和弦,副七和弦在传统和声当中较少运用,在曲中普罗科菲耶夫运用副七和弦强调了色彩性,将其汇入音乐的整体流动中。变和弦在和声进行中广泛运用,但较为典型的是在转调进行中的运用。不同于以往古典和弦结构形式之处在于,运用了复杂化的三度结构和弦即升高五度音的属和弦,升高的五度音作为变化音不仅可以占据自然音的位置,而且可以与五度音同时存在,这作为普罗科菲耶夫典型的属和弦运用手法;在和声进行方面,扩展了终止式的进行,在终止式的准备阶段较为特殊地运用了S II-D-s II的进行,其中D和弦作为和声进行中的辅助和弦形式,加强进入终止式的倾向性,其次运用VI和弦代替下属和弦作为进入终止式的准备。终止式进行中在K₅后加入下属变和弦、重属和弦以及d₁III和弦,作为进入属和弦的辅助和弦形式,拉长终止式的进行。最后作曲家运用^bD₃-t的形式结束全曲。这作为在传统的终止式进行中加以个性化运用。属持续的运用不同与古典的进行形式,而是运用重低音以及和弦的分解形式。在模进进行中,出现以小三度关系的和弦模进进行,这在浪漫主义晚期较为广泛运用;在调性布局方面,遵循古典钢琴奏鸣曲的调性布局,副部运用主部f小调的平行大调^bA大调,但再现部开始没有调性回归而是进入^bD大调,主部结尾才进入f小调。在转调手法上运用交替调式和弦、自然调式体系和弦转调(其中较为少见地运用主四六和弦形式转调),较为复杂的是在运用变和弦同时结合等音关系进行转调;和弦外音的运用较为广泛,但普罗科菲耶夫在和弦外音的运用中不单强调单音的形式,而是运用和弦外音构成的音层以达到色彩性的音响效果。织体中运用半音的进行形式作为和弦外音的形式,例如引子开始的八度形式的下行半音级进进行,重音的演奏形式烘托出音乐的气势。同时在

延留音以及辅助音的运用中加入个性化的手法,例如引子织体中延留音的用法等等。

由此可以看出,第一钢琴奏鸣曲中和声的运用手法在继承传统的基础上,同时存在作曲家的变化运用手法,这作为一种创新的萌芽,还不作为个性的创作手法,第二钢琴奏鸣曲则与第一钢琴奏鸣曲迥然不同,其中运用了较多的个性化和声技法,但同样作为普罗科菲耶夫早期作品,在个性化的和声手法运用中仍延续着古典传统的和声特征。

(二) 崭露个性的第二钢琴奏鸣曲对传统和声技法的继承

第二钢琴奏鸣曲突出了个性化和声技法的运用,普罗科菲耶夫在作品中加入了大量的创新手法,当然作为早期的作品与第一钢琴奏鸣曲相比变化较大,同时仍延续着古典传统和声的手法。

在和弦结构运用中,三度和弦结合特殊的和声进行来运用,例如第一乐章中呈示部在d自然小调进行中, sVI_7 作为下属功能和弦运用,结合d-s的和声进行,作为俄罗斯音乐中自然小调的典型进行特点,突出民族音调色彩。同时七和弦结合固定的节奏音型,例如第一乐章连接部与展开部中 T_7 和弦在纵向的结合下,作为音乐进行的主要动机连续运用。可见,三度和弦结构的运用已不同于古典传统时期和弦的运用形式。复杂化的和弦结构主要是减三和弦与减七和弦、增三和弦、高叠和弦、附加音的三度和弦结构形式。其中减三和弦的运用作为旋律的装饰性和弦运用,例如第一乐章展开部旋律声部减三和弦的运用,减七和弦的运用较为特殊,例如第一乐章中展开部将不同音层的进行纵向结合构成减七和弦结构,结合模进手法横向连续进行,作为展开部的典型和声进行。增三和弦的运用结合第四乐章的呈示部中连接部装饰性和声的进行中,不同和弦的连接中增三和弦作为特殊和弦结构形式运用加强了音乐进行的紧张性。高叠和弦主要是指第四乐章引子属十三和弦的运用,结合三连音的节奏音型,在四个八度内下行琶音进行形式的运用。在附加音的三度和弦中,运用附加六度音、附加四度音、附加二度音的三度和弦结构形式,较为特殊的是第一乐章以及第四乐章连接部中运用附加三全音的三度和弦,这作为普罗科菲耶夫典型手法。在第二钢琴奏鸣曲中的三度和弦运用,其结构作为传统和弦形式,却以非传统的声部进行出现,或者以不同形式复杂化与变体出现,突出传统和弦形式的个性化运用。

非三度和弦主要是二度和音、四度五度和音的运用,这作为现代和声的和弦结构形式。复杂的和弦结构作为不同音层进行的纵向结合,例38第三乐章中B段中织体在运用和弦与低音交替进行形式,其中低音作为持续音,和弦之

间作为独立的和声进行，纵向结合和弦与持续音的形式构成织体复杂的和弦结构，织体的进行由此具有复调性的特点。第四乐章展开部III运用主音上五度作为中心音与织体减七和弦纵向结合构成独立的和弦。非三度结构以及复杂和弦结构的运用充分展现普罗科菲耶夫个性化创作手法。

在和声进行方面，运用了俄罗斯自然小调中 d-s 的典型进行。第一乐章的副部结尾运用了弗里吉亚调式的典型的 d₇-t 的终止形式。突出运用特殊调式的典型和声进行。除此之外，运用了连续的变格进行，只是不同于传统的运用形式。如例 40 中以变格进行作为模式通过运用模进，形成了 S(s)-T(t) 的连锁进行。同主音调式和弦的交替进行延伸了古典交替大小调和弦的运用手法，例 40 第 17-20 小节运用了 f 小调 dtIII 与 F 大调 T₇ 和弦的交替进行；例 39A 结合等音形式在 e 小调的进行中运用 E 大调的和弦与其交替进行；例 43 运用较为传统的同主音调式主和弦的交替进行。模进的运用作为音乐发展的重要手法，运用形式在传统的基础上有所变化。例 44 第一乐章展开部 I 最后结束在 c 小调的属和弦上，旋律发展进入 ^bG 大调对前面材料进行变化模进，这可以说是传统模进手法的变化运用，也可以作为一种创新式的个性化手法运用。例 45 是对特殊结构的减七和弦以及其辅助和弦进行的模进。例 46 的模进进行与传统的手法相同模进关系明确，由于模进材料运用复杂的和弦结构以及特殊的和声进行，模进的运用作为个性化的和声进行的发展手法尤为重要。与古典传统的模进形式相比，性质没有变内容已经相距甚远。

装饰性和声作为一种个性化的和声进行形式，在旋律中运用不同结构的和音与旋律音交替进行所形成的和音的连锁进行如例 30、47。线性和声进行强调旋律的发展，没有固定的功能进行，如例 49 中织体运用以 [#]G 为中心音的半音音阶中的和弦进行作为特殊的和声进行，和弦之间相对独立。半音音阶的运用作为特殊的和声进行，作为音乐进行的动力同时烘托音乐进行的气势，具有特殊的音乐色彩性。运用形式不同于传统的半音关系的单音的进行形式，例 50、51 运用不同结构的和音交替进行形成的半音下行级进进行，例 52 运用与旋律进行方向相反的八度形式下行半音级进进行。持续音的运用不同与传统形式，持续音结合固定的音型形式，加入辅助音的进行作为背景和声持续运用，在某种程度上具有确定调性的作用。如例 53、例 54 持续音的运用形式。例 55C 在 [#]c 音上的音阶进行同样作为进入再现部 d 小调的进行的导音的持续，作为持续音个性化的运用形式。这些作为作曲家个性手法的运用，在继承传统的基础上更多地体现和声进行的创新性。

在调性的运用上，第一乐章主部开始运用俄罗斯自然小调的典型和声进行，表现了民族调式的色彩性。副部运用了弗里吉亚混合调式，加强音乐进行的色彩

性对比。第三乐章开始运用半音调性，即以 G 为中心音的半音音阶中的音相对独立，都可以作为主音，运用音阶中的和弦作为音乐的下行级进进行形式相互连接，作为线型和声进行形式。调性的个性化运用充分表现普罗科菲耶夫的强烈创新意识。在转调手法上，运用三全音的关系转调、运用同主音大小调和弦的关系的特殊转调，其中运用等音、变和弦、模进的转调形式是在继承传统转调手法基础上的复杂化运用。

和弦外音的运用中延留音、经过音、辅助音运用手法在传统的基础上加以变化。较为特别的是和弦外音层的运用，即结合固定的音型运用音阶化的和弦外音层贯穿在音乐进行中，作为色彩性旋律进行。第三乐章中运用了典型的和弦外音层形式。

第二钢琴奏鸣曲运用个性化的和声手法，但仍可以看到对传统的继承与发展形式。这充分体现普罗科菲耶夫一方面对和声革新的探索，一方面在富有个性的和声背景下仍然牢固地建立在传统和声基础上。

两首钢琴奏鸣曲作为早期作品却跨度很大，就象普罗科菲耶夫所说的“在我的生活中，主要的优点是一直地寻求创新。我讨厌模仿，我讨厌平庸的理论，我不希望去戴任何人的面具，我希望永远是我自己。”^[1]第二首钢琴奏鸣曲个性化和声手法的运用充分体现了普罗科菲耶夫不断的创新思维。同时第一钢琴奏鸣曲中和声的变化手法显露他创新的萌芽。在创新的同时普罗科菲耶夫的两首作品中严格继承了古典及浪漫主义时期的和声技法。通过研究两首钢琴奏鸣曲和声特征，可以发掘到由古典传统音乐通向二十世纪音乐的和声隧道，有助于我们去了解新的和声时代。普罗科菲耶夫继承古典而又创新的精神，将作为学习与借鉴的宝贵财富，激励着我们进一步的研究与探索。

结 语

现在我们处在二十一世纪的初期，十九世纪的音乐离我们越来越远，留下的音乐财富将永远流传，二十世纪的音乐继承了十九世纪音乐的创作理念，开创了一个新时代的音乐世界。它是强调个性与独创性的时代，同时反映了人类历史不断发展的规律！二十世纪的音乐值得考究，它将是发展未来音乐空间的基石，只有了解它，才能更为深入地了解十九世纪音乐的发展脉络，才能更好的去发现古典音乐的价值与历史意义。

俄罗斯的音乐可以说始终影响到中国音乐的发展，从中国的和声理论研究来看，始终借鉴俄罗斯的音乐理论，这对于我国的音乐发展起到重要的作用。不管是历史的原因还是地理因素，总是好的音乐值得我们去借鉴！从世界音乐的发展角度来讲，俄罗斯的音乐艺术具有重要地位，同时具有相当深厚的底蕴！研究和声理论不妨从俄罗斯看起，它的作曲家以及所运用的和声技术值得我们去研究。

普罗科菲耶夫作为俄罗斯二十世纪的作曲家，他将和声的技术发展到个性化的阶段，形成独特的“普氏”风格即富有二十世纪的和声语汇与规整的终止式相结合。他坚守古典传统的和声技法但又极力去打破因循守旧框架，去发现新的和声语汇！他的九首钢琴奏鸣曲的创作贯穿一生，成为探索其风格的重要线索，第一、第二钢琴奏鸣曲的创作既有继承又有创新，当然这仍是创作的起步阶段，由这两首钢琴奏鸣曲的创作可以窥视到普罗科菲耶夫对创新的追求以及传统的继承。对这两首钢琴奏鸣曲的研究只是一个开始，沿着这个探求的路线继续走下去可以真正的揭示普罗科菲耶夫的作品风格，特别是他的和声技法演变轨迹。

普罗科菲耶夫作为二十世纪著名的作曲家、钢琴家，他的创作在二十世纪的音乐发展潮流中起着重要作用，他留给世界的音乐财富值得后人去更为深入全面地探索与研究。

注 释

[1] 《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》

但功浦 《音乐探索》 1998年第4期, 19页

[2] 《最新名曲解说全集——独奏篇》 李哲洋主编 台北大陆书店 1998年版, 231页

[3] 《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

《人民音乐》 2000年第6期, 44页

参 考 文 献

[书集类]

- 1、《和声学教程》 [苏]伊·杜波夫斯基 斯·叶甫谢耶夫 伊·斯波索宾 符·索科洛夫 合著 人民音乐出版社 1998年版
- 2、《和声学教程》 桑桐 著 上海音乐出版社 2000年版
- 3、《和声学的理论与应用》(上、下册) 桑桐 著 上海音乐出版社 2001年版
- 4、《和声学专题6讲》 桑桐 著 上海音乐出版社 1997年版
- 5、《和声艺术发展史》 吴式锴 著 上海音乐出版社 2004年版
- 6、《和声分析教程》 杨八通 著 上海音乐出版社 2005年版
- 7、《半音化的历史演进》 桑桐 著 上海音乐出版社 2004年版
- 8、《二十世纪作曲技法分析》 姚恒璐 著 上海音乐出版社 2001年版
- 9、《现代乐理教程》 童忠良 著 湖南文艺出版社 2003年版
- 10、《现代音乐分析方法教程》 姚恒璐 著 湖南文艺出版社 2003年版
- 11、《20世纪复调音乐》 于苏贤 著 人民音乐出版社 2001年版
- 12、《俄罗斯作曲家与20世纪》 M·阿兰诺夫斯基 编 张洪模 译 中央音乐学院出版社 2005年版
- 13、《普罗科菲耶夫》 [英]大卫·古特曼 著 白裕承 译 江苏人民出版社 1999年版
- 14、《普罗科菲耶夫》 拉里萨·丹柯 著 李浩、吴川 译 人民音乐出版社 1998年版
- 15、《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 1987年版
- 16、《最新名曲解说全集——独奏篇》 李哲洋 台北大陆书店 1998年版

[论文类]

- 1、《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》 但功浦 《音乐探索》 1998年第4期, 19页
- 2、《普罗科菲耶夫音乐语言的继承、革新及他的创作风格》 俞海南 《音乐研究》 1985年第2期, 49页

- 3、《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 《人民音乐》 2000年第6期, 43页
- 4、《普罗科菲耶夫和声的现代特点》 [苏]赫洛波夫 瞿学文译 《音乐译文》 1957年第3期, 99页
- 5、《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲主题研究》 郭新 《中央音乐学院学报》 1988年第3期, 31页
- 6、《论普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲》 李迎春 (中国期刊网硕士论文)
- 7、《普罗科菲耶夫<d小调第二奏鸣曲>分析及演奏》 李宁 《乐府新声》 2002年第3期, 61页; 第4期, 31页
- 8、《普罗科菲耶夫的和声手法》 朴英 《乐府新声》 2000年第1、2期
- 9、《普罗科菲耶夫早期创作中的兼容风格》 彭志敏 《音乐探索》 1992年第1期, 41页

致 谢

在攻读硕士学位的三年学习里感谢我的导师给予我所有的学习机会，导师博大的胸襟，谦和的为人，以及对我学习期间的耐心教导鼓舞着我不断的前进。三年来在我论文的选题以及论文写作和修改，导师给予我充分的想象空间，提供各种研究方案及相关资料，使我能够顺利完成论文，为这三年的努力学习划上圆满的句号！对导师的感激之情无语言表！

在论文撰写期间感谢中央音乐学院作曲系教授、博士生导师刘康华先生在我课题研究中给予我的学术指导。

感谢本院导师组的老师们对本文完成所提的宝贵意见！

感谢各位评委能够在百忙之中评阅我的论文！

在最后的论文提交过程中，感谢我的同学许倩等同学，她们在我最需要帮助的时候给予我真诚的关怀！

我的父母在我三年的学习期间为此付出了所有的心血，还有哥哥邹新国，谢谢你们，谢谢所有关心帮助我的老师、家人、同学！衷心的谢谢你们！

由于时间和水平有限，文中的研究结论较为肤浅，有待进一步完善，恳请各位老师批评指正。

攻读硕士期间发表成果

- 1、《舒伯特艺术歌曲 <魔王>和声的艺术特征》发表于《齐鲁艺苑》(山东艺术学院学报) 2005 年第 86 期, 第 56 页~62 页, 独立完成。
- 2、参与编写山东省五年制师范类音乐专科和声教材。