

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H3.2 / TCTB17
总登号	130868

格里格和声研究

——关于他对印象派音乐所作贡献的探讨

达格·舍尔德鲁普-艾贝著



人民音乐出版社

格里格和声研究

——关于他对印象派音乐所作贡献的探讨

〔挪〕达格·舍尔德鲁普-艾贝著

张洪模译

人民音乐出版社

一九八二年·北京

Dag Schjelderup-Ebbe
A STUDY OF GRIEG'S HARMONY
With Special Reference to
his Contributions to Musical Impressionism

本书根据挪威奥斯陆 1953 年版译出

封面设计：陈文镒

格里格的和声研究

——关于他对印象派音乐所作贡献的探讨

[挪] 达格·舍尔德鲁普-艾贝著
张 洪 校译

*

人民音乐出版社出版
(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行
北京外文印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 92千文字 5印张
1982年8月北京第1版 1982年8月北京第1次印刷
印数：1—7,030册
书号：8026·3933 定价：0.71元



中央音乐学院图书馆藏书	
书号	2400.190
登记号	130868

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	M3.2/7CJ6.17
登记号	130868

目

次

绪 论	1
关于程序和专门名词的说明	5
一、音阶形式对旋律与和声的影响	6
A. 大调的和声的音阶	6
B. 调式音阶和其它音阶	10
1. 调式音阶	14
a. 和弦的调式进行	14
b. 和弦以调式音阶为转移	16
c. 运用调式音阶的旋律	16
2. 其它音阶形式	27
a. 带升四度音的小调音阶	27
b. 假全音音阶	29
c. 五声音阶	32
C. 变化音阶	35
1. 变音旋律	35
2. 变化音和声	37
二、和弦型与和弦的特殊用法	41
A. 四六和弦	41
1. 低音的自由	42

2. 做为简单属和弦和复属和弦之解决的和弦	42
3. 四六和弦的连续	43
4. 用做一个作品的开头的和弦	46
5. 一个或更多的四六和弦在结束的终止中用在主 和弦之前	46
6. 用在突然转调中的这种和弦	47
7. 为了色彩的目的运用这种和弦	47
B. 不协和和弦的类型	49
1. 不协和和弦	49
a. 属七和弦	50
b. 属九和弦	50
c. 属十一和弦	51
d. 属十三和弦	51
e. 副七和弦	52
f. 副九和弦	53
g. 副十一和弦	54
h. 副十三和弦	54
2. 有和弦外音的和弦	54
3. 持续音与和弦的结合	57
a. 一个音(或八度音)的持续音	58
b. 相隔五度的双长音	63
c. 不协和音程的持续音	70
C. 不协和和弦的进行	73
D. 平行和弦	88
1. 协和和弦(三和弦)	90
2. 不协和和弦	94
a. 属七、九、十一和十三和弦	94

b. 原位副七和弦	97
c. 副七和弦的转位	100
d. 变和弦	101
E. 开放五度和不完全和弦	103
三、使调性不明确或朦胧的手法	107
A. 运用踏板	107
B. 主和弦的延迟出现	115
C. 避免正格终止	116
D. 避免结束时的调性明确	117
1. 用主和弦做为结束和弦	118
2. 用其它和弦做结束和弦	130
E. 调的突然改变	132
四、从年代的角度看格里格的和声的发展	136
结 论	146
书 评	149

绪 论

爱德华·格里格早已经成为许多书籍和论文的题目，但是这些著作主要是讲他的生平，而把他的创作放到次要的地位。而他的音乐风格的技术方面，尤其是他的和声，则被忽略了。

值得注意的是格里格自己讲过的话：“和声王国永远是我的梦幻世界，而我的和声感觉方式对于我自己永远是一个谜”。

对于许多人来说，和声领域是他的音乐现象中最有趣的方面。德国音乐理论家、浪漫主义和声的重要权威库尔特（E.Kurth）认为：“格里格是一个听觉最敏锐的和声作家”。

“格里格……是一位具有不可争辩的伟大意义的和声作家”。

另一方面，有些作家不同意格里格有敏锐的和声感和做为一个和声作家的重大意义。例如，马松（D.G.Mason）就说：“如今小的（和声）把戏和绝技太多了……没有比矫揉造作和奇思怪想的风格再危害思想性的了”。

寇特·查克斯（Curt Sachs）认为：“这个挪威人，他不

是一个大刀阔斧的开拓者，不是大规模的营造师，而是够格的十足可爱的小品作家……但是格里格的主要意义在于他为全世界的家庭提供了纯正的、有价值的钢琴音乐……”

但是阿·爱因斯坦和兰革(P.H.Lang)却抱有完全不同的看法。前者认为：“格里格的许多想法以其大胆和细致，开始跨入‘印象’的领域，而后期瓦格纳的印象主义的历史将同格里格有关，是印象主义的祖宗之一，或至少是它的一位教父”。

兰革发表了同样的见解：“这种新风格(即音乐的印象主义)是从后期浪漫派和民族乐派的解体中发展来的，采用了比捷、弗兰克、瓦格纳、格里格、包罗丁、穆索尔斯基的某些因素”。

“因此，早先的格里格和穆索尔斯基在德彪西身上合二而一”。

萨尔拉沙(A.Salazar)认为：“(格里格的小提琴奏鸣曲和弦乐四重奏曲)包含的……和声手法已经接近印象主义……法国人当然知道如何评价这位音乐家的含蓄、用心深远、优美的纯真，他的管乐音色的“刺激性”和他的和声的现代感”。

一位法国人的意见表现在 R.柏纳德的这段话里：“无论如何，格里格曾给和声的正统观念以致命的打击，并且证明了：连续五度对于耳朵来说是柔和的，九和弦可以说是协和和弦。的确，德彪西和拉威尔从这些发明中得到好

处。格里格的钢琴协奏曲有许多地方惊人地预示了德彪西的和声的和钢琴写法的气氛”。

特别有趣的是：拉威尔于1926年访问挪威时在一次会见中公开表示了他对格里格的感恩之情，他说：“我直到如今还从未写过一部不受格里格影响的作品”。

库尔特·封·费舍尔(Kurt V.Fischer)、蒙拉德·约翰逊(D.M.Johansen)以及其他作家也都顺便指出过格里格的和声技巧的某些方面同印象派音乐的和声技巧之间好像有亲密的关系。这毕竟没有做出更深入的探讨，因此这样的推论不论是否根据事实，至今没有提供广泛的证明。

本书的目的是对格里格的音乐的这一方面做一番探索。对他的和声的研究将对这位作曲家的和声乐汇中那些重要特征有一个全面的了解；大胆的、尤其是向印象主义方向发展的和声倾向，将做为重点来探讨。

与此有关，考虑一下音乐上的印象主义是什么意思可能是有益的。这个名词准确的意思就象它音乐上的含义一样模糊不清。哈佛音乐辞典上的定义和下面的技术解释和一般的说法一样：“印象主义……似指一种与其说是陈述不如说是暗示的音乐，其中各种色彩的接连出现代替了动力的发展，‘气氛’的感觉代替了英雄的悲怆情绪，音乐是暧昧和捉摸不透的……这种想法的实现……终于引进各种新奇的手法，而这些手法是与古典的和浪漫主义的和声的主要特征相对立的。印象主义乐汇的突出特点是：未解决的不协和音，多半是三和弦加上二度、四度、六度、七

度；在运用和弦上，不协和音象协和音一样平行进行；和弦并置；全音音阶；经常用三全音；程式性，尤其回避导音，回避旋律轮廓的‘方向性’”。

情绪暧昧和调性隐晦也可以用一些别的手法造成。后期浪漫主义作曲家们在某种程度上代表这种倾向。后面我们将以格里格的作品为例涉及到这些方面。

关于程序和专门名词的说明

I. 格里格的作品曲名和作品编号都注明写在谱例的右上角，但民间音乐改编曲作品 17、66 和 72 除外，由于它们的曲名既长又容易混淆，所以通常只注明是作品 17、作品 66 或作品 72。

作品 17 即指《北欧舞曲和民歌集》，作品 17。

作品 66 即指《挪威民歌集》，作品 66。

作品 72 即指《斯洛特——挪威农民舞曲》，作品 72。

II. 在和声分析中，将采用下列专门略语和符号：

大写字母总是指大调，小写字母是指小调（例如：C 大调；c 小调）。

☒ 是指在小调第三音级上的增三和弦。

N₆ 代表“那波里”六和弦。

N 代表原位“那波里”六和弦。

N₆² 代表第二转位的“那波里”六和弦。

在一个和弦内如果省略一个或更多的音程则在省去的音程之前加一个减号，并用括号括起来。例如：I[-3] 是指代表主和弦五度音（主和弦没有三度音），V(-5, -3) 是指只有属音出现。

一、音阶形式对旋律与和声的影响

A. 大调的和小调的音阶

格里格的音乐的基本音阶形式是大调与和声小调和旋律小调。他的和声的特点是经常运用大小调交替，这是他获得美妙的色彩效果的主要方法。

德彪西于 1889 年对他的老师吉罗(E.Guiraud)说道：“音乐既不是大调，也不是小调。宁可说，它是这二者并存的……调式是音乐家一瞬间的想法，它是不稳定的”。这种调式的不稳定性在格里格的音乐中是这样明显，有时也许会使人不知道某个经过句的调性到底是大调还是小调。

挪威民间音乐的影响与格里格在这方面的感觉的发展有关，尤其是因为民间音阶的三度的不稳定是屡见不鲜的，它们常常是动摇在大三度或小三度之间。这些挪威音阶还用别的变换音程，象大小七度或完全四度与增四度。动摇在其它“正规”音程和调式特征之间的情形也是有的（例如，“弗里季亚”二度或“多里亚”六度）。

谱例 1 说明格里格如何借助于这样一个变化不定的音

阶为一个民间曲调配置巧妙的和声。关于这种关系，我们可以看看他自己是怎样说的：“我发现我们的民间音乐的奥妙莫测是由于它的难以估计的和声可能性。我在处理民间曲调方面，……我是尝试把我对我们的民间曲调所隐藏的和声的猜测表现出来”。



摇摆在大调和小调之间的情况没有比赞美歌作品 74 中第二曲《上帝之子曾使我超脱》中间一段（共 59 小节）表现得再妙不过了，其中独唱是降 B 大调，而合唱伴唱是降 b 小调^①。这是格里格的最大的和声构思之一。微妙的技巧使这一手法的效果不显得牵强，而是非常自然，结果这两个相反的调性相辅相成而又互相衬托。这样就避免了明显的调性冲突（象大三度和小三度并置那样）^②。独唱和合唱之间的增、减音程的假关系（对斜）的连续不断真可以说是一种令人惊叹和心荡神怡的新奇的和声效果。合唱的伴唱运用了调式的特征（特别是爱奥利亚和弗里季亚）到某种程度，而独唱的旋律则完全是在降 B 大调的自然音阶的

① 有些评论家这样解释这个构思：独唱象征净化的灵魂，合唱代表耶稣的关怀。——原注，下同。

② 有两个地方第七音级（[#]a 与 ^ba）的大小三度并置。

范围以内。这个段落的整个性质完全不是教会调式的，因此我无论如何决不能赞同这样的意见，即：认为这是“一个复杂的乐谱，用来伪装以混合利第亚调式为基础的比较简单的进行”^①。因此，合唱伴唱中经常有 $\flat g$ 排除了成为降 B 大调混合利第亚调式的可能。这一事实仍然说明这一片断是真正的双调式(两种调式并置)的最早的例子。

下面的谱例 2—4 可以使我们对这种手法有一些概念，但最好仔细研究一下总谱。

例 2

Tranquillo

《上帝之子曾使我屈服》，Op. 27 no. 2

男中音独唱

小合唱或四重唱

Ten I-II

Bass I-II

p

歌词大意：但我现在有上帝保佑我，不受撒但的诱惑。

例 2 以后 11 小节是例 3。

① 阿伯拉罕：《格里格：论文集》第 126 页

例 3

《上帝之子曾使我超脱》，

Op. 14 no. 2



歌词大意：我乐于听从耶稣的声音：他吩咐我紧跟着他，
摆脱一切罪恶。

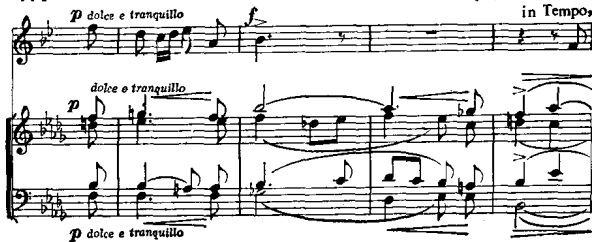
例 3 以后 26 小节是例 4。

例 4

《上帝之子曾使我超脱》，

Op. 14 no. 2

in Tempo,





歌词大意：我举目望着天堂，因为现在有上帝保佑我。

例5是另一种类型的简单的双调式效果的例子。在这个片断中正象格里格为许多民间旋律配的和声一样，是摇摆在大调和利第亚调式之间。在这个例子中，利第亚的特征(增四度)同时又做为大调音阶的完全四度。



B. 调式音阶和其它音阶

格里格运用调式音阶和普通大小调以外的音阶形式问题，从来没有成为专门研究的题目。在他的传记著作中只遇到散见的片言只语提到某一首歌曲或一首乐曲的效果有某一个调式的风味。

于是人们指望库尔特·封·费舍尔那部想探讨格里格的

和声与民间创作之间的关系的著作包含挪威民间音乐（大家都知道，它的特点是脱离了大小调体系）对格里格的和声的调式影响方面的研究。但是人们大失所望，因为他们发现费舍尔对这个题目的主要想法表现在下面这段话里：“在格里格的创作里有时也发现教会调式的乐汇，象他的混声合唱曲《赞美歌》作品 74 就是例子。但这只是个别的情况，并且这样做是有意识地模仿古弥撒体，而不是象俄罗斯人的音乐那样是自然的与当然的”。这是一个很糟糕的论述。使人惊讶的是：对格里格的创作进行了详细的调查研究的费舍尔，竟会漏掉了他的调式的特点，而这种特点是渗透在他的许多音乐里和在他的和声的独特的和民族的面貌上起重要作用的。第一，调式的效果表现在他的所有各类的创作上，而不是如费舍尔所述，仅仅表现在同弥撒的内容有关的乐曲内，而是表现在他的许多歌曲、钢琴曲、合唱、室内乐和管弦乐队作品内。第二，它们的特点不是什么仿古，而正是“象俄罗斯人的音乐那样是自然的与理所当然的”。挪威的民间音乐象俄罗斯人的一样，是广泛运用调式的特点的。它的原因是由于中世纪教会音乐的影响和挪威的民间乐器尤其是哈定菲尔(hardingfele, 挪威式小提琴)和朗格莱克(Langleik, 挪威式竖琴)的特性使然。哈定菲尔是外加四根共鸣弦的小提琴，转调的可能性小。但它有二十多种定弦的方法，全都有自己的专有名词。这些个定弦法说明各种舞曲的情绪，用来代替调式。音乐以有增四度的大调音阶为突出的特征。这正符合大多