

山东师范大学

硕士学位论文

卡巴列夫斯基《24首钢琴前奏曲》和声技法研究

姓名：栾家

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

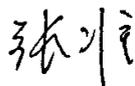
指导教师：张准

20070410

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声明的，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。

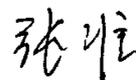
学位论文作者签名： 

导师签字： 

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： 

导师签字： 

签字日期：2007 年 4 月 10 日

签字日期：2007 年 4 月 10 日

中文摘要

多米特里·鲍里索维奇·卡巴列夫斯基 (Dmitry Borisovich Kabalevsky, 1904-1987) 是 20 世纪前苏联重要的作曲家、音乐教育家、音乐社会活动家。本文选取其成熟时期的作品《24 首钢琴前奏曲》，以和声技法为研究对象，试图探索卡巴列夫斯基作品中 and 声运用的技术特点和风格特征。文章采用总结归纳的方法，通过对这部作品在和弦结构、和声进行、调性处理等方面和声技法的梳理与分类，探讨卡巴列夫斯基多样化的和声语言特点，为进一步对卡巴列夫斯基音乐创作技法总的系统地研究奠定基础。

本文分为五个部分。

第一章概述，分为两个部分，即卡巴列夫斯基生平简述和《24 首钢琴前奏曲》的作品概观。该章节介绍了作曲家生平、音乐成就、社会历史文化背景等相关内容，以及《24 首钢琴前奏曲》的基本特点和在作曲家创作中的重要地位。

第二、三、四章是本文的主体部分。第二章对《24 首钢琴前奏曲》中和弦结构形态进行分类，从三度叠置和弦、非三度叠置和弦、复合和弦、基于线形原则的和弦这四方面分别予以细致的阐述。第三章对本部作品中非功能化的和声进行了具体分析，从终止式、带状进行、持续音三个方面予以分类论述。第四章针对本部作品中体现出的调性概念在传统基础上的扩大化现象，从调性内部的变化、调关系交替的复杂化两方面探讨作曲家个性化的调性处理方式。

结语部分在第二、三、四章分类研究的基础上，对《24 首钢琴前奏曲》和声技法的特点作了归纳总结，力图说明这部作品的价值、意义以及卡巴列夫斯基音乐创作的总结性评价。

关键词：卡巴列夫斯基 《24 首钢琴前奏曲》 和弦结构 和声进行 调性

分类号：J614.1

Abstract

Dmitry borisovich kabalevsky is an important composer , musical educator,musical socialist in 20th in Soviet Union. This article selects "24 Prelude for piano" in its maturation period,and takes with the harmonic technique as the research object,and attempts to explore Kabalevsky's harmonic technical characteristic and the style characteristic. The article uses the method of the summary induction.Through the combs and classification in the chord structure, and the harmony,and the tonality of the work,discussed kabalevsky's diversify harmonic language, and lays the foundation of further systematical study on kabalevsky's musical technique.

This article divides into five parts.

The first chapter is outline, and divides into two parts,namely the summary on kabalevsky's biography and the"24 Piano Prelude". This chapter introduced the composer's biography, music achievement and the context of the society,history and culture, as well as the essential feature and the important status in the composer's creation of "24 Prelude for piano".

The following three chapters are the main body of the article.the Second chapter carries on the classification to the chord structure shape of "24 Prelude for piano ",and gives the careful elaboration from tertian chord, the non-tertian chord, the compound chord,separately based on the linear principle chord.

The Third chapter has made the concrete analysis on the non-functional harmony in the work , and elaborates from three aspects involved the cadence belt progression, the sustained sound. The fourth chapter manifests magnified phenomenon on the traditional foundation of the tonality in the work, discusses the composer's individual processing way in tonality from from the interior change of tonality, the Complication of the relation of tonality.

The conclusion made the induction summary to the harmonic technique characteristic of "24 Prelude for piano " on the second, third, fourth chapter foundation of classified research to explain the value, the significance of the work as well as summary appraisal to kabalevsky's musical creation.

Keywords: kabalevsky; "24 Piano Prelude";chord structure;harmonic progresstion;tonality;

Category: J614.1

引言

一、选题意义

19 世纪末到 20 世纪初,是晚期浪漫主义到现代音乐的过渡时期,整个音乐领域发生了巨大的变化,音乐思维的发展形成了多元化的趋势。整体上可分为三个方面:首先是音乐思维的复杂化。这是以继承为起点,在充分发挥传统作曲手法中的潜在能量的同时,加以广泛的延伸与综合。其次是音乐思维的理性化。这是一种反浪漫主义的思潮,在创作方面寻求“新”的秩序,着重于音的组织、排列形式和各种理性化处理技巧及其在高度发展之下的结构公式化、逻辑化等。如十二音体系、序列音乐等。另外一个方面就是音乐思维的复古化。清除传统影响、回顾古代精神是其显著特点。虽然存在着这么多的和声思维方式,但总体讲仍可以分为两条道路:一条是从根本上否定传统和声,有意识地背道而驰;另一条是使功能和声向极端方向发展,如改变和弦构造、扩大调性范围等等。

20 世纪前半叶的俄罗斯作曲家大都坚定地走在上面所说的第二条道路上,即通过克服加在语言的、音的结合上的传统音乐体系的限制的道路,以便揭示它的还未利用的潜力。他们“以天才的直觉测出了蕴藏着瓦解音乐语言传统体系的巨大的启发力量。”^[1]于是,20 世纪前半叶俄罗斯音乐积极地参加到世界音乐发展的总的过程中来广泛扩大艺术的范围,创建新的音乐内容和锤炼新的音乐语言手段。斯克里亚宾、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇演示了成为 20 世纪艺术突出特点的“世界的多面”。可以说,“俄罗斯作曲家对整个 20 世纪音乐的多样化发展所做出的贡献,即使不是首屈一指的,至少也是决定性的。”^[2]

作为与普罗柯菲耶夫,肖斯塔柯维奇同时代的作曲家,卡巴列夫斯基的作品中也展示出了多样化的音乐语言特征。《24 首钢琴前奏曲》是卡巴列夫斯基创作成熟期的作品,通过对这部作品和声技法方面的分析,可以大致窥探出作曲家音乐创作的技术特点和风格特征,以及与同时期前苏联音乐家之间的相互影响。更

为重要的是，这部作品在对民歌素材的提炼与发展，以及不同的音乐内容在形式上的统一等方面可以为我国音乐创作中民歌素材的运用上提供一种可供参考的思路。

二、研究现状

关于卡巴列夫斯基《24首钢琴奏鸣曲》（如无特殊说明，下文的《24首前奏曲》均指卡巴列夫斯基的《24首钢琴前奏曲》。），就目前所查到的资料，国内外尚无相关的介绍和分析文章。国内有关卡巴列夫斯基的文献资料大都集中在对其教育体系以及生平思想的介绍上，如魏煌，侯锦虹编著的《苏联音乐教育 卡巴列夫斯基音乐教育体系·儿童音乐学校》；在中国音乐的1987年3月刊登的北川晓子，黄碧莲所写的《卡巴列夫斯基儿童音乐作品的教育作用》；寺原伸夫，许婉聆在同期刊物上发表的《访卡巴列夫斯基》；中国音乐，1988年第2期，伍义杰所写的《作为小学音乐教师的卡巴列夫斯基及其它》；河南大学修海林的硕士毕业论文《中小学音乐教学法类型研究》等；对其作品的研究也主要是对某些作品的演奏技术分析以及音乐欣赏方面的介绍上，如高为杰所著的《20世纪音乐名著巡礼》中对卡巴列夫斯基钢琴、小提琴、大提琴协奏曲的相关介绍；《视听技术》1999年1月刊登的草音所写的《卡巴列夫斯基和他的大提琴协奏曲》，《钢琴艺术》2005年9月刊登的黄岑作写的《卡巴列夫斯基（“青年”）钢琴协奏曲第一乐章的分析与演奏》等。作为一个享有很高国际声誉的作曲家来说，国内对其作品的深入分析文章如此之少，不得不说是一种遗憾。

国外有部分关于卡巴列夫斯基的专著，目前搜集到的有凯尔第什著，吴玉莲翻译的《卡巴列夫斯基的歌剧“塔拉斯的一家”》，主要是对这部作品背景以及剧情梗概的介绍；斯·克列夫所著的《卡巴列夫斯基的小提琴协奏曲》，主要侧重于对作曲家的介绍与作品的欣赏。此外还查到部分介绍卡氏生平以及作品创作的原文专著书名，但尚未搜集到原书。

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 卡巴列夫斯基《24首钢琴前奏曲》概述

一、卡巴列夫斯基的生平与创作

多米特里·鲍里索维奇·卡巴列夫斯基 (Dmitry Borisovich Kabalevsky) (1904-1987) 是 20 世纪苏联重要的作曲家、音乐教育家、音乐社会活动家。卡巴列夫斯基 1904 年 12 月 30 日生于圣彼得堡。6 岁开始学钢琴, 8 岁正式学习作曲。1922 考入莫斯科音乐学院, 分别师从米亚斯科夫斯基和斯克里亚宾学习作曲与钢琴, 并于 1929 和 1930 年先后毕业于莫斯科音乐学院作曲班及钢琴班。1932 年苏联作曲家协会成立后, 他参与筹组莫斯科分会, 担任不同行政职务, 并撰写许多论文, 评论苏联音乐与作曲家。同年被聘为莫斯科音乐学院教授。1940—1946 年任苏联作曲家协会机关杂志《苏联音乐》主编。1949—1952 年任苏联科学院艺术史研究所音乐部副主任。1952 年起任苏联作曲家协会书记。1962 年起领导少年儿童音乐美育委员会。1969 年起任苏联教育科学院主席团所属美育委员会主席。70 年代后在莫斯科教育大学音乐教育学部授予他创立的“卡巴列夫斯基教育体系”, 主持俄罗斯联邦共和国教育部成立的“音乐实验室”工作, 辞去音乐学院教授职务, 致力于中小学音乐教育。1987 年卒于莫斯科。

作为音乐教育家, 卡巴列夫斯基最重要的成就是其建立的“卡巴列夫斯基教育体系”, 编著了《卡巴列夫斯基教学大纲》, 大纲以苏霍姆林斯基的“音乐教育——不是培养音乐家, 首先是培养人”为主导思想。这一体系对前苏联及现俄罗斯的音乐教学起到了相当重要的作用, 并且其影响已经逐渐扩散到许多国家。1974 年, 卡巴列夫斯基被任命为国际音乐教育协会 (International Society for Music Education) 的名誉主席, 直至 1987 年逝世为止, 这也显示出国际社会对卡巴列夫斯基在音乐教育方面所作贡献的认可。

作为作曲家, 卡巴列夫斯基也是享有较高的国内与国际声誉的, 曾在当时与同时代的普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、恰恰图良并称为苏联作曲四杰^[3]。他的创作在在题材方面以表现爱国主义和青少年形象为重点。音乐具有明朗的色彩,

抒情性较为突出。音乐语言与民歌、革命歌曲、群众歌曲的音调、节奏有密切联系。其创作体裁也是十分多样的，包括歌剧、交响乐、交响诗、协奏曲、各类室内乐作品以及合唱、群众歌曲与电影音乐等。卡巴列夫斯基的创作手法相对比较保守。他的作品中并没有显现出作者对作曲技法过多的探索，而是更多地将传统的调式体系加以融合，如相互交织的全音阶、半音阶与自然大小调体系的融合等；曲式结构上更多的运用了回旋曲与变奏曲的传统形式。与同时代前苏联的作曲家相比，卡巴列夫斯基的作品中“没有哈恰图良的色彩性，没有普罗科菲耶夫的热情洋溢，没有肖斯塔柯维奇极端的情绪”^[4]，但他坚定地保持着过去一代的浪漫主义传统，从不放弃他的俄罗斯音乐特征。卡巴列夫斯基的代表作品有歌剧《哥拉·布勒尼翁》、《塔拉斯一家》；四部交响乐；小提琴协奏曲《青年三部曲》；《第一大提琴协奏曲》、《第三钢琴协奏曲》，清唱剧《追思曲》、康塔塔《伟大的祖国》；钢琴曲《二十四首前奏曲》；以及许多钢琴小品和歌曲，如《30首为孩子们而作的简易小品》和《莎士比亚的十首短诗》等。

二、卡巴列夫斯基的《24首钢琴前奏曲》

前奏曲是一种器乐曲体裁，常位于其他音乐段落之前，或构成组曲的第一乐章和歌剧的管弦乐引子^[5]。前奏曲源于早期教堂管风琴手在圣咏合唱前活动手指的练习，这些练习往往是一些快速、即兴的音阶走句或分解和弦片断。所以，“短小、快速、即兴性”成为前奏曲的基本特点，并在以后的发展过程中不同程度的保存下来。现存最古老的前奏曲是1448年，亚当·勒博夫为管风琴而作的五首短小符号谱乐曲，此后逐步发展为十六世纪那种由左右手快速交替乐段构成的、富有清晰和声感觉的前奏曲。此后的两个世纪里，逐渐形成了前奏曲加赋格这一巴洛克时期最重要的键盘音乐形式，并在J·S·巴赫手中达到前所未有的高度。巴赫的前奏曲虽未独立演奏，但就其形式来说，包含了同时代音乐的各种风格类型，音乐形象千姿百态，因此已经超越了“引子”的局限意义。此后较长时间里，前奏曲这一音乐体裁少有人使用。直至浪漫主义音乐风格时期，肖邦的《24首钢琴前奏曲》使这一音乐体裁有了极大的发展，摆脱了过渡性的作用，而成为了独立的钢琴小品^[6]。之后的许多作曲家，如斯科里亚宾、拉赫玛尼诺夫、席曼诺夫斯基、德彪西、梅西安等，均创作过独立的前奏曲体裁的作品。

根据俄罗斯民歌主题创作而成的《24 首前奏曲》(Op. 38)是卡巴列夫斯基最出色的器乐作品之一^[7]。这部作品创作于 1943-1944 年,题献给他的老师米亚斯科夫斯基。在这一时期内,众多前苏联音乐家,如普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、米亚斯科夫斯基等,都创作了许多反映现实题材与突出民族特色的音乐作品,《24 首前奏曲》便是顺应这一潮流的优秀钢琴作品。在音乐构思上,象这样直接与民歌相联系的大型钢琴曲集,是当时的世界作品中前所未有的。卡氏的创作并不是简单的将民间曲调改编成钢琴曲,而是将民歌作为素材有机的融合到独创作品当中。《24 首前奏曲》性格是多种多样的:有抒情小品,一种民间气质的无词歌($\sharp f$ 小调),有节日的民间场面(B 大调),有欢悦的大自然画面(b 小调, $\flat e$ 小调),有诙谐的、托卡塔式的小曲子。某些前奏曲可称为“旧时代的俄罗斯人民”(如 c 小调,采用婚礼主题《离开闺房,再到闺房》,表现旧时代的农民妇女,用沉重的节奏写成),大部分前奏曲的内容反映现代形象。《24 首前奏曲》在调性方面,以关系大小调五度循环的方式排列;在曲式方面,以再现的单二、单三部曲式为主,此外还运用了回旋、变奏等曲式结构;在规模上,这套作品中的曲目大都较为短小、精练。“《24 首前奏曲》以凶恶的号角开始,接着是敌人的侵犯和哀悼行进画面形象托卡塔部分,所有这些只是苏联人民过去的悲剧体验。简短的结束套曲的殿后音乐则是克服悲哀的感情和新生活黎明到来的象征。”^[8]这部作品的第一位演奏者是雅科夫·弗列尔^[9]。

第二章 和弦形态

卡巴列夫斯基的创作手法相对比较保守,在他的作品中并没有显现出作曲家对作曲技法过多的探索。从和弦形态上来看,在《24 首前奏曲》中三度叠置的和弦结构仍为最主要的方式,但往往通过附加音或变化原和弦的音级来加强不协和和弦的音响处理,使三度叠置结构的和弦在表现范围上大大加强。此外,在《24 首前奏曲》中,也不乏有非三度结构叠置和弦和复合和弦结构。其和弦结构的变化并不是随意产生的,而是与对和声彩色性的强调、多调性、调式结合的创作思维结合在一起的。这些在传统和弦形态上的延伸方式,增强了和声音响上的不协和程度和音响风格的丰富变化,为作品赋予了更强的活力。

一、三度叠置的和弦

1. 自然音三和弦

自然音三和弦的结构与其直接的表现意义贯穿于整部作品中,其自然音程结构与协和性质经常与完整的民歌主题相联系。

例 2-1

D 大调前奏曲

The image shows a musical score for the beginning of the 5th D major prelude. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and chords, while the bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

这是第 5 首 D 大调前奏曲的开始部分。主旋律为中间声部以四分音符重复

为主的旋律型，衬以三和弦切分节奏的背景织体，和声上使用了 I—III—IV—III 的和声进行。三和弦在一个八度距离内的上下跳进，恰当的反应出朝气蓬勃的旋律。由于整部作品都是根据俄罗斯民歌旋律创作而成的，因此这种乐曲开始时用自然音三和弦作为和声背景来呈示主题的方式，有超过半数的作品使用。而自然音三和弦协和的性质可以与朴素的旋律恰当的结合在一起，突出旋律线条。在主题第一次呈示之后，往往不再采用这种单纯三和弦的形式，而是运用多种变化方式对和弦加以改造，将主题素材进行发展，从而与第一次呈示时的朴素和声进行对比。但无论何种变化方式，大都是以这些自然音三和弦作为基础，加以改造而成的。

传统的功能和声，在乐曲结束时均以主和弦的原位形式结束，从而使音乐作品具有稳定的收束感。《24 首前奏曲》中，在乐曲结束时得和弦处理上，卡巴列夫斯基有时会使用主三和弦的转位形式，软化属功能被解决的直接力度，削弱终止式中和声的稳定感。下例就是用主三和弦第一转位的形式作为结束和弦的例子。

例 2-2

C 大调前奏曲



2. 复杂化的三和弦

复杂化的三和弦是以三和弦为基础，通过附加与和弦音相邻的不协和音或改变和弦的原有音级建立起来的。在原有和弦基础上附加的音或变化音级的形式并未构成新的和弦结构原则，是传统和弦基础上的一种变化形式，以此来增强和弦的色彩性，扩大三和弦的表现力。

1) 附加音三和弦

在《24 首前奏曲》中，附加音三和弦主要有五音上的附加音和三音上的附加音两类。五音上的附加音通过在五音上方或下方附加小二度来增强和弦的不协和性；三音上的附加音是通过在在大三和弦的三音下方附加一个小二度音或在小三和弦的上方附加一个小二度音来模糊大小调的特征，这两个和弦显然是完全相同的，需要根据调号来判断调性。此外还有附加根音上方二度音的情况。

例 2-3

C 大调前奏曲



这是第 1 首 C 大调前奏曲的结束部分，谱例中的三小节都是建立在 I 级主三和弦上的，谱例第 2 小节处以附加六度音出现的三和弦来代与三和弦进行交替，此处的 A 与 bA 两个附加音的交替进入令主三和弦产生了自然大调与和声大调式色彩的变化，从而代替传统的终止式强功能进行。

例 2-4

b 小调前奏曲





例3为第6首b小调前奏曲的结束部分,在这里附加音的使用更为复杂。两小节的和声为b小调 $\text{II}-\text{V}-\text{I}$ 的进行, V级为双重附加音结构,在 $\text{F}^{\#}\text{-A}^{\#}\text{-C}$ 的属三和弦基础上附加了小二度音G与小六度音D,通过产生的小二度与增二度音程,加上 mf 的演奏力度,在淡化属功能特征的基础上增强了和弦的紧张度。最后一小节主和弦三音上方的附加音 $\text{D}^{\#}$ 与还原D音的交替出现,产生一种同主音大小调交替的效果。

例 2-5

c小调前奏曲



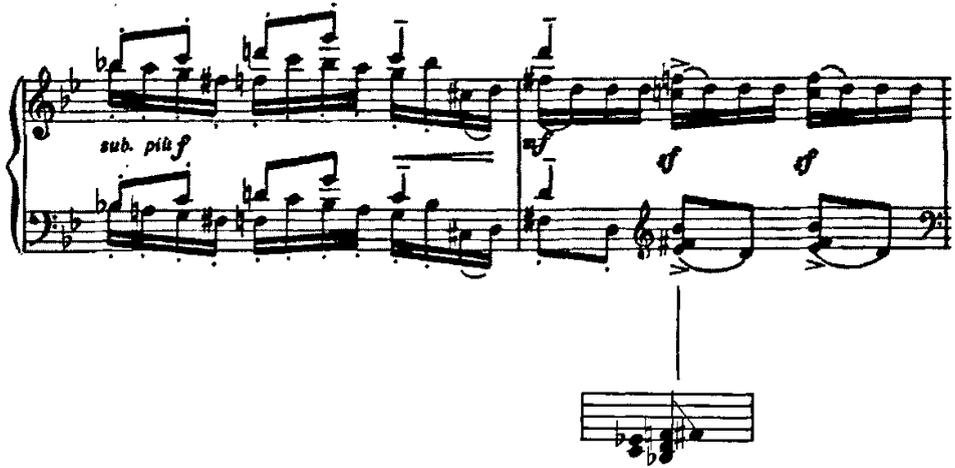
此例为第20首c小调前奏曲的结束部分。谱例中三小节的和声进行为 $\text{VI}_3^{\flat}-\text{I}$ 的变格终止。第2小节的I级三和弦加入了根音上方小二度音 D^{\flat} ,使两个主和弦产生色彩上的对比。

2) 同名半音关系变化三和弦

在传统三和弦基础上,将和弦中的某一音与该音变化半音的音并置,从而产生和弦结构的变化。传统的同名关系变化音的使用通常是依次出现的,通过变化音的加入产生不同调性的对比和和声色彩的变化,仍隶属于功能和声进行。《24首前奏曲》中,经常会看到一对同名半音关系的两音在同一和弦中同时并置,模糊了和弦的调式色彩与特性音程关系,更加突出不协和的音响效果。

例 2-6

g 小调前奏曲



此处为变化三音的三和弦。大三和弦 $\flat B-D-F$ ，和弦五音为 F 与 $\sharp F$ 并置， C 与 $\flat E$ 为前倚音，分别上行和下行到和弦三音 D 。联系到此处的调性 g 小调，这里的 F 与 $\sharp F$ 并置是 g 和声小调与自然小调特征音 VII 级音的并置，从而模糊了调式的特征。这种模糊调式特征音的方式是卡巴列夫斯基常用手法之一，下例在 f 小调 VII 级三和弦的基础上，将调式特征音 $\flat E$ 与 E 并置，产生同样的效果。

例 2-7

f 小调前奏曲



3. 复杂化的七和弦

1) 复杂化的属七和弦

属七和弦作为明确调性的重要和弦，在古典音乐中的地位是非常重要的。但

在二十世纪音乐中，属七和弦的地位大大减弱。在终止式中，属七和弦经常被其他和弦所取代，即使出现，也很少以大小七和弦结构的本来面目出现，取而代之的往往是一种复杂化的属七和弦。在《24 首前奏曲》中，作曲家刻意避免 V—I 的正格进行，因此较少使用属七和弦。并且这些为数不多的属七和弦，也大都以变化的形式出现。属七和弦的复杂化主要有两种方式，一是加入附加音，模糊属七和弦的音响效果；二是改变原有音级，改变属七和弦的音程结构。

例 2-8

a 小调前奏曲

此例中，第 1 小节首拍和弦是在 a 小调的 b^5V_7/V 属变和弦的基础上，加入了还原 D 音，与重属和弦 (B- \sharp D-F-A) 的 \sharp D 音同时出现进行对置。第三小节的首拍将这一和弦继续发展为五音上的同名变化音的对置，即 \sharp F 和 F 音的对置。同名半音关系的两音在同一和弦中同时并置的方式，模糊了和弦大小增减等特性音程关系，具有双调性因素，更加突出和弦不协和的音响效果。

2) 复杂化的下属七和弦

变格进行的广泛应用是这部作品显著的特征。其中下属功能组的和弦较少使用三和弦形式，而是常用七和弦或九和弦来加强和弦的色彩性，并通过改造使和弦结构复杂化。下属七和弦的变化形式同属七和弦一样，也是通过附加音或改变和弦的原有音级来模糊和弦的效果。并且，由于变格进行常常在终止式中使用，

这时的下属七和弦常常叠入属功能音，来加强对调性的确立。

例 2-9

A 大调前奏曲



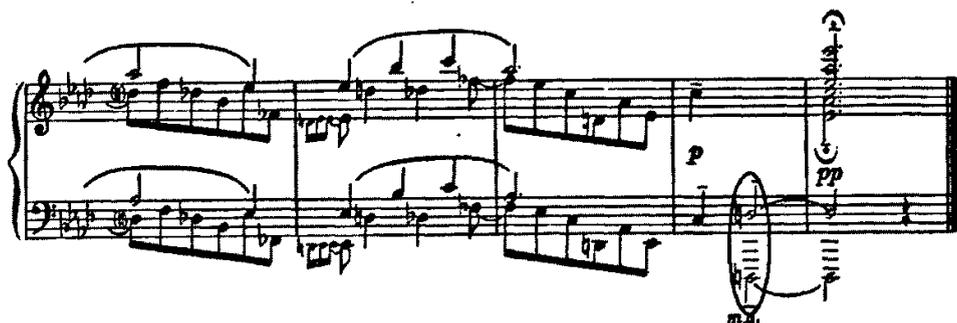
上例为第七首 A 大调前奏曲的结束部分，终止式的和声进行为 $\text{III}^{+2}-\text{b}^3\text{IV}_7^{+2}-\text{I}$ 。IV 级和弦的三音 F^\sharp 用降低小二度的 F 来代替，通过引入同主音小调的和弦增强调式的对比。此处的 E 音可以看作是附加四度音或和弦的九音，但是把左右手分开来看，右手高音声部是 $\text{III}-\text{IV}-\text{I}$ 的变格终止，右手的低音为 $\text{VI}-\text{V}-\text{I}$ 的进行，这里的两个附加音 D—E 隐含着正格终止的进行，有复合功能意义，造成了终止式的功能进行的模糊。这是作曲家常使用的一种手法，在下文和声进行部分将作进一步的阐述。

4. 错音和弦

错音和弦 (“Wrong - note” chord) 是对普罗科菲耶夫的音乐作品中出现的有别于传统和弦常态结构和声手法的称呼，其特点是在和弦结构原则上对不协和音的引入，这些不协和音“既非普通离调音，也非和丝毫经过式外音，而是作为本旋律或本和弦替代音来使用，与瓦格纳倾向性半音和声不同之处在于其有独立的稳定性。”^[10] 由于卡巴列夫斯基与普罗科菲耶夫生活在同一时期，因此在音乐创作手法上受到普罗科菲耶夫相当大的影响。这种“错音和弦”的例子，也可以在《24 首前奏曲》中见到。

例 2-10

$\flat A$ 大调前奏曲



此例为 $\flat A$ 大调前奏曲结束部分，终止式为 $\flat^3 IV-I$ 的变格进行。在谱例第 4 小节第二拍进入的 $\sharp IV$ 级音 D，并没有解决，而是直接叠入到最后的主和弦中。因此，这个 $\sharp IV$ 级音既不是和弦外音，也不是其他因素所引导出的变音，就是主和弦结构上的“错音”关系。为本该结束时稳定的主和弦人为制造出了不协和感。

二、非三度叠置和弦

以上所探讨的和弦都是基于三度关系原则的，虽然它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。非三度叠置的和弦包括四五度叠置与二度叠置等情况。在《24 首前奏曲》，非三度叠置结构的和弦很少能见到，即使出现，也是存在于局部范围内的。

例 2-11

$\flat G$ 大调前奏曲



这是第 14 首 $\flat G$ 大调前奏曲的 23-28 小节处。低音为 $\sharp D$ 和 E 音交替构成的持续音型，右手为柱式和弦形式。从纵向上来看，谱例中第一小节第一拍的和弦为 D-A-E 两个纯五度叠置而成的结构，第三拍的和弦为 E-A-D 两个纯四度叠置而成的结构。从横向上来看，第一拍右手和弦高音 E 经过 $\sharp D$ 半音下行到 D 音，低音 D 经过 $\sharp D$ 半音上行到 E 音，通过共同的经过音，使和弦的高低音进行交换转位，设计的十分巧妙。其余小节也是类似的半音化进行。通过纵向与横向的结合可以观察到，本例中虽然和弦出现了四五度叠置的结构，但主要是基于声部横向线条的变化而碰撞形成的和弦，各个声部半音阶上下行的横向进行，使此处的调性十分模糊，只是在最后一小节，出现了三度叠置的大三和弦结构，隐约进入了 $\sharp D$ 大调。这种非三度叠置的和弦在《24 首前奏曲》很少见到。

三、复合和弦

由调性内的不同级和弦或隶属于不同调性的两个或多个和弦在纵向上同时结合，形成复合和弦。复合和弦在运用过程中，体现着明显的独立结构和复合层次；每一层次有着明显运动的逻辑；在运动的过程中时常伴随着音区上、织体上所形成各层次间的对比性。复合和弦的应用大大拓展了和声语汇的疆界，使横向化的线型思维与纵向化的和声思维相互融合。《24 首前奏曲》中，在乐曲主题的发展部分，能够看到分为两个或多个层次的综合性和弦，产生功能的叠置或双调性因素。

例 2-12

D 大调前奏曲

这是第 5 首 D 大调前奏曲 29-31 小节主题再现的部分。谱例第 2 小节中，右手旋律在 D 大调上，左手低音分为主持续音 D 和半音下行的 C-B- \flat B 两个层次。第 3 小节，整个和弦结构分为离上下两个层次——高音部分的 D 大调的主和弦 (D- \sharp F-A) 与低音为部分的 \flat e 小调的主和弦 (\flat E- \flat G- \flat B)，两个调性之间为同中音调的关系。因此，在和弦内部结构中出现的变化音实际上是双调性基础上的自然音和弦的叠加。还可以看出，第二小节的 C-B- \flat B 的低音下行并不是无目的的半音下行，而是通过下行到 \flat B 音 (\flat E 小调的属) 来引出 \flat E 小调。带有双调性因素的复合和声的使用增加了和声的层次，扩大了和弦的空间，内部产生的不协和音程也加强了和声的紧张感，为主题再现加入了强烈的动力因素。

四、基于线性原则的和弦

在和声的纵横关系中，如果强调的是横向功能，以逻辑化运动的声部进行作为和弦结构的出发点，便形成了基于声部横向线条运动而产生的和弦形式。在古典和浪漫主义的音乐中，各声部的线条进行往往基于和声的原则，受制于和声的控制。二十世纪音乐中，由于表现目的加强，横向线条化的声部进行获得了更大的独立性，传统功能和声对它的控制也放松了。《24 首前奏曲》中，以旋律线条为基础，伴以织体声部附和旋律进行平行进行的形式最为常见。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”，但这只是暂时的，是和声横向发展的副产品，起主导作用的仍然是横的线条。

例 2-13

a 小调前奏曲



此例，织体分为了两个层次——右手声部为伴随高音旋律的六和弦平行进行，左手声部为从主音 A 开始的半音节迂回上行。这里，旋律声部实际上是以六和弦声部层的形式出现，并且使用了 a 自然小调音阶，减弱了和声的功能性，低音半音上行的线条逐渐将音乐情绪向高潮推动。整个 a 小调前奏曲的旋律，都是以这种“带状旋律层”^[1]形式出现的。

此类和弦方式在整部作品中尤为多见，下文和声进行部分中将详细讨论。

以上是卡巴列夫斯基《24 首前奏曲》中和弦结构范围内的几种主要的和弦构成方式与和弦形态。可以看出，虽然运用和弦的手法多种多样，但都是以自然音思维为基础的，通过对不协和音的逻辑化处理，产生了复杂化的和弦形态，从而扩大了音响的表现力。

第三章 和声进行

和弦的结构形态只是和声的素材，而对多声音乐起主要作用的是和声进行。和声进行又叫做和声序进，是指在多声部音乐中，各和弦在横向运动上的逻辑关系和倾向性、紧张性、稳定性。根据和弦的作用，可把和弦分为两类：功能性和声与非功能性和声（色彩性和声）。传统的和声进行在结构功能上呈现或确定调性，形成相互联系的和声体系，组成曲式结构的和声布局。因此，围绕着调性中心，不同的和声进行具有不同的功能意义，组成广泛而细致功能性的和声进行。色彩性和声也是在功能性和声进行的基础上呈现的。随着和声表现作用的充分发挥，变音体系和声的广泛应用，在和声进行上也逐步打破了以属七和弦—主和弦的功能性和声进行，引入了非功能性的，以色彩性为主要目的的和声进行。随着19世纪下半叶传统功能性和声和弦结构的复杂化、和弦外音应用的自由化、声部线条的自由趋向成为和声进行的主导方面，非功能性的和声进行极大的丰富与扩充了和声语言的发展。《24首前奏曲》和声方面最显著的特征便是对色彩性和声进行的刻意强调。

一、终止式

《24首前奏曲》中终止式的和声进行包括两方面的特点，其一，在乐曲结束时的终止式运用上，尽量避免传统的V₇-I的完全终止形式，带之以变格终止、复合功能的终止^[12]、引入同主音调、重同名调^[13]的和弦代替原有和弦的终止等形式。即使出现了正格V-I的终止形式，这时的属和弦也往往通过加入附加音或变化和弦音级的方式，弱化功能进行。其二，在乐曲内部的终止式运用上，除了广泛运用上面提到的终止式形式外，还常常以阻碍终止、侵入终止^[14]等形式，避免主和弦的出现，推动主题的进一步发展。

1. 复合功能和弦与同主音调、重同名调和弦在终止式中的运用。

下表为《24首前奏曲》中各首乐曲结束时的终止式运用情况。

曲目	调性	终止式	调性对置	和声进行
第一首	C 大调	变格终止	同主音小调	${}^b\text{III}-{}^b\text{II}-\text{I}-$ (I^6-I)
第二首	a 小调	变格终止 (复合功能)	同主音大调	${}^b3\text{V}_3^4/\text{V}-{}^{\#3}\text{IV}_9-\text{I}$
第三首	G 大调	正格终止	重同名调	${}^b\text{III}-\text{I}-$ (${}^b\text{VI}_3^4-\text{I}$)
第四首	e 小调	正格终止	重同名调	${}^b\text{V}-\text{I}$
第五首	D 大调	变格终止 (复合功能、)		${}^b\text{II}^{+4}-\text{I}$
第六首	b 小调	正格终止		$\text{V}^{+2+6}-\text{I}$
第七首	A 大调	变格终止 (复合功能)	同主音小调	${}^b3\text{IV}_7^{+2}-\text{I}$
第八首	${}^{\#}\text{f}$ 小调	正格终止		V_9-I
第九首	E 大调	变格终止	同主音小调	${}^b\text{II}-\text{I}-$ (${}^b\text{VI}-\text{I}$)
第十首	${}^{\#}\text{c}$ 小调	变格终止	重同名调	${}^b\text{IV}-\text{I}$
第十一首	B 大调	变格终止	同主音小调	${}^b\text{II}_5^6-\text{I}$
第十二首	${}^{\#}\text{g}$ 小调	变格终止	重同名调	${}^b\text{II}-\text{I}$
第十三首	${}^{\#}\text{F}$ 大调	变格终止	重同名调	${}^b\text{II}-\text{I}-{}^b3\text{I}$
第十四首	${}^b\text{e}$ 小调	正格终止	同主音大调	$\text{V}-\text{I}$
第十五首	${}^b\text{D}$ 大调	正格终止		${}^{\#5}\text{V}-\text{I}$
第十六首	${}^b\text{b}$ 小调	正格终止		${}^{\#5}\text{VII}_7-\text{I}$

第十七首	$\flat A$ 大调	变格终止	同主音小调	$\flat^3 IV-I$
第十八首	f 小调	变格终止	重同名调	$\sharp IV-I$
第十九首	$\flat E$ 大调	正格终止	同主音小调	$\flat III-(\sharp^5 VII_3^6)-I$
第二十首	c 小调	变格终止 (复合功能)		$VI_3^4-I^{+2}-I$
第二十一首	$\flat B$ 大调	变格终止	同主音小调	$\flat II-IV^{+2}-I$
第二十二首	g 小调	变格终止	同主音大调	$\sharp^3 IV-I$
第二十三首	F 大调	正格终止		$\sharp^3 VII_7-I$
第二十四首	d 小调	正格终止	重同名调	$\flat V_9-I$

从上表可以看出,《24 首前奏曲》乐曲结束时的终止式的运用情况有如下特点:

(1) 变格终止超过半数 (14 首)。

(2) 终止式和弦常引入同主音不同调式和弦 (10 首)、重同名调和弦 (7 首)。其中又以大调的终止式中引入同主音小调下属功能和弦进行对置的变格终止居多 (7 首)。

(3) 传统的终止式形式 (7 首) 大都以变化和弦音级 (4 首)、加入附加音 (1 首) 的方式, 淡化功能性进行。

下面将分别举例说明以上三个特点在本部作品中的实际应用。

变格进行在终止式中的广泛运用是《24 首前奏曲》中和声进行最突出的特征之一。这种突出变格进行的和声语汇思维, 一方面是受到了俄罗斯民歌调式旋法上的影响, 例如俄罗斯民歌中蕴含着大量下属音到主音、属音经下属音到主音的旋律走向; 另一方面是作曲家刻意避免属—主的强功能完全终止的结果。

例 3-1

c 小调前奏曲



c 小: V_7/V VI_3^4 I^2 I

这是第二十首 c 小调前奏曲的结束部分，重属七和弦并没有解决到属，而是进入了下属功能的 VI 级七和弦，从横向上来看，七音 G 所在的声部与前后两个音又可以构成一个隐伏声部[#]F—G—C，暗含了 DD—D—T 的复式终止进行，因此，这里的下属和弦具有复合功能性质。之后的 I 级和弦附加了根音上方小二度的音 ^bD，这个附加音也可以看成是一个质隐伏的声部进行 D—C 之间的半音经过音。此处，作曲家刻意避免了 DD—D—T 的复式终止进行，用下属功能的和弦代替属和弦，增强了和声进行的色彩性，但又隐含了传统复式终止的特征。这是作曲家偏爱的一种终止式的用法，在第二章和弦形态中曾介绍过一例（例 2-9 A 大调前奏曲的结束部分），类似这样的情况还可以在第二首 a 小调前奏曲、第五首（D 大调前奏曲）结束部分的终止式中看到。如此复杂的和声内容，正是说明了作曲家对传统终止式创造性地改造方式。

终止式和弦常引入同主音不同调式和弦、重同名调和弦进行对置。在《24 首前奏曲》中，有十八首使用了这种方式。同主音不同调式的和弦引入到终止式中，可加强调式色彩上的对比，这种用法在传统终止式中并不少见，但在本部作品中，每首作品在具体和弦的处理上，都有各自的特点。

例 3-2

a 小调前奏曲



a 小: $b^3V_3^4/V$ $\#^3IV_9$ I

第二首 a 小调前奏曲, 终止式使用了 $b^3V_3^4/V-\#^3IV_9-I$ 的进行。这里不但包括了上例中所说的变格进行中隐含的复式终止特征音 $\#D-E-A$, 而且使用了同主音大调 A 大调的下属和弦代替 a 小调的下属和弦, 并且以九和弦的形式, 加强下属和弦的不协和感。和声进行中同主音大小调之间的对置, 是卡巴列夫斯基惯用的手法, 甚至作曲家有时直接使用同主音小调的和弦作为结束和弦。(例 3-3)

例 3-3

$\#F$ 大调前奏曲



例 3-4

G 大调前奏曲



G 大: $\flat\text{III}$ I $\frac{\flat\text{VI}_9}{\flat\text{III}}$ I

第三首 G 大调前奏曲, 这里终止式和弦使用的更加复杂。谱例第一小节, 使用了 G 大调的重同名调 $\flat\text{G}$ 大调的 III 级和弦, 左手低音声部通过 $\flat\text{G}$ 大调 VII—V—III—II 的低音进行直接进入 G 大调的主音 G; 最高音声部是从 A— $\flat\text{B}$ 的迂回半音级进 (这个半音级进实际上是从 C 音开始的, 持续进行了四小节, 到达 $\flat\text{G}$ 大调 III 级和弦的主音 $\flat\text{B}$, 然后转入 G 大调的 III 级音 B, 谱例中只显示了最后一小节)。如果按照广义的音级功能概念^[16]来看, 这个复杂的终止式可简化为 III—I 的进行。之后的补充终止处理的也十分巧妙, 纵向上来看, 是 G 大调 $\flat\text{VI}$ 级九和弦, 但联系到之前重同名调的引入, 应该将此处看成是 G 大调重同名调 $\flat\text{G}$ 大调 III 级三和弦与同主音小调 g 小调 VI 级三和弦的复合叠置。在这里, 充分显示了作曲家创作中调性扩张的现代和声思维。

重同名调的对置在终止式中进一步发展, 可以形成用低位重同名调的 V 代替原调的 V 进行到 I 的正格进行, 以及低位同名调的 IV 代替原调的 IV 进行到 I 的变格进行, 这种互为三全音关系的和弦连接, 形成极音终止式的形式。

例 3-5

d 小调前奏曲

d 小: $\flat V_9$ I

此例中，第四到第六小节的和弦音按三度关系可以排列为 $\flat A-C-\flat E-\sharp F-\flat B$ ，其中 $\sharp F$ 等音替换成 $\flat G$ ，即 d 小调低位重同名调 $\flat d$ 小调的属九和弦，与之后进行到的主和弦呈三全音关系，形成极音终止式。在音响效果上，原位的极音终止式对主调支持较差，所以这里作曲家将属和弦的五音放到低音声部，形成 $\flat E-D$ 的半音下行级进，增强音程的解决倾向。

2. 阻碍终止与侵入终止

阻碍终止一般指在正格进行中，属和弦之后不进入主和弦，而是以 VI 级和弦来代替。侵入终止指前部分音乐的终点为后部分音乐起点的终止。《24 首前奏曲》中，音乐内部乐句或乐段之间的终止式，很少进入到主和弦，而是以上面两种终止形式代替，造成弱化终止强度，增添和声进行的新颖感。

例 3-6

C 大调前奏曲

C 大: VII_7 VI_7 V_7 VI_2

此例为 C 大调前奏曲 8-11 小节处,乐句结束处使用了 VII₁-VI₁ 的阻碍终止式,之后加入了两小节的扩充。通常情况下,在阻碍终止之后的扩充部分会以正格终止结束,但此例第 3 小节扩充结束的终止式,仍旧使用了阻碍终止形式,可以看出,作曲家刻意避开主和弦的收束感,反复使用阻碍终止弱化终止强度。仔细观察左手的低音柱式和弦部分,可以发现和弦的三个音分别有自己的横向进行方向,因此也碰撞出局部非三度叠置结构的和弦。在这里,功能性的和声进行已经退到次要位置,带之以色彩性的和声手段来丰富音响效果。

例 3-7

[#]f 小调前奏曲



[#]f 小: V₆ [#]d 小: I₆

这是[#]f 小调前奏曲 12-15 小节,首段旋律陈述完毕,终止式从主调[#]f 小调的属和弦直接进入到下段新调[#]d 小调的主和弦上。前后两个调性为三度关系,此处使用了同音转调的方式,[#]f 小调 I 等于[#]d 小调的 III 级。此处终止式的进行,给人“意外”的感觉,推动了主题的发展。

二、带状进行

所谓带状进行是指在多声音乐的运动空间中既保持着和弦的大致轮廓,又含有明显的或潜在的横向和弦、和音状态的进行^[16]。平行进行是带状进行的主要表述方式之一,指相同的或基本相同结构的音程或和弦的连续进行,是源于古老的“奥尔加农”传统又具有创新意义的声部与和声处理手法。在传统和声写作中,已经存在三和弦第一转位之间的平行进行(平行六和弦),但五度、八度和低音部的四度平行是禁止使用的。20 世纪音乐作品中的平行进行打破了这一局限,广泛使用四、五度,二、七度,原位三和弦、四六和弦、七和弦或其他特殊的和弦结构的平行进行,首先由印象派作曲家使用。由于平行进行本身具有的特

殊性致使和声功能的倾向严重衰减；而它所具备的特有本质致使和声的色彩性大幅度增加。在《24 首前奏曲》中，各种音程或和弦的平行进行是和声进行中显著的特征，并且有多种不同的平行进行方式，如“带状旋律层”、连续的和声整体平行、平行声部层等。几乎在每首前奏曲中都可以见到局部的平行进行，也不乏整首乐曲贯穿平行进行的例子。

1. 带状旋律层

例 3-8

C 大调前奏曲

The musical score for Example 3-8 consists of two systems of music. The first system shows measures 15 and 16. The second system shows measures 17, 18, and 19. The treble clef part features a melodic line with a six-degree interval parallelism. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *mf* and *mp*.

这是 C 大调前奏曲 15-19 小节处，这里的高音旋律声部下方叠加了一个六度音程，形成了六度音程的平行进行。谱例第 2、3 小节处，低音的局部卡农形式的对位进行，仍为旋律的下方六度声部，加强了旋律的层次感。

例 3-9

a 小调前奏曲

The musical score for Example 3-9 shows a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a six-degree interval parallelism. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *pp* is present.

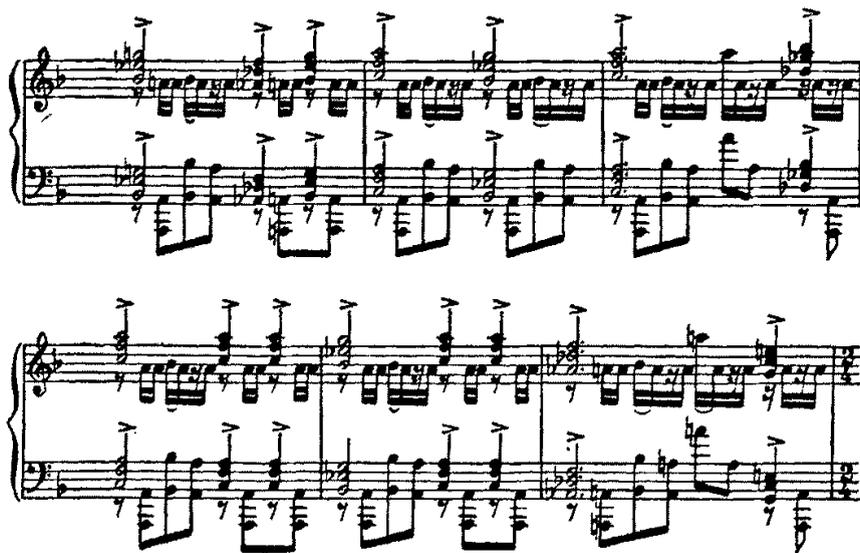
a 小调前奏曲，首段旋律主题呈示时（见上章第四部分谱例），以六和弦平行进行的方式加厚了旋律层，伴随着旋律的起伏而平行进行。谱例为乐曲中段的

对比部分，旋律转到了低音声部，以原位三和弦的形式加厚旋律。前后通过不同音区的两种不同的和弦形式加厚的旋律层在音响色彩上的差异进行对比。

上面所举的例子均为守调的平行进行，音程在调式音阶的框架下没有按照严格的音程关系移动。以严格的音程关系平行进行产生的带状旋律层，会造成调性的模糊，具有双调性、多调性的因素。

例 3-10

d 小调前奏曲



这是 d 小调前奏曲 33-38 小节处，织体分为三个层次：旋律层以大三和弦第二转位的平行进行形式呈现，并相隔一个八度强调；中声部与低声部均为偶尔加入 VI 级音的属持续音形式，通过不同的节奏彼此相间。这里的旋律层是严格的大三和弦平行进行，造成了调性上的游移，但由于主旋律在最高声部，较为突出，并伴以两个层次的属持续音，因此仍能感到鲜明的调性。

偶尔还能看到以非三度叠置结构构成的带状旋律层，如下例：

Festivamente. Non troppo allegro

从第三小节第三拍开始的旋律显示,旋律音的下方都附着了以四度音程关系排列的和弦结构。单从旋律音出现的节奏位置来看,是四度叠置和弦的守调平行进行,但结合到中声部织体的横向进行,主旋律下方附着得四度音均是以前倚音形式出现的,并依次解决到和弦音,因此在保持着调性的基础上造成了较为奇异繁杂的音响效果

2. 连续的和声整体平行

例 3-12

d 小调前奏曲

Allegro feroce

这是 d 小调前奏曲的开始部分，旋律在左手部分呈现，右手高音部分以十六分音符分解和弦形式按照五度—四度音程排列框架伴随旋律的起伏作平行进行。空五度的连续平行进行，造成了音响上的空洞感。之后主题多次变奏，织体层依次加厚，不断深化着主题。

3. 复调织体中的带状声部层

《24 首前奏曲》中，复调化的织体形式很少出现，并且大都只存在于乐曲内部的某一部分。以复调织体创作的前奏曲仅有一首（A 大调前奏曲）。

例 3-13

A 大调前奏曲



本曲使用了对比复调的织体形式，主旋律在上方声部显示。作曲家并没有恪守传统的协和对位原则，而是突出了两条旋律不协和对位与纵向结合的偶然性。主旋律第二次出现时（例 3-14，A 大调前奏曲 14-22 小节），与对比声部互换了位置。这里的对比声部虽然有两条同时进行的旋律线条，但实际上是以附加下方六度音程的平行进行构成的带状声部层，丰满了音响效果。连接部分（例 3-15，A 大调前奏曲 11-14 小节），这里看似是和声化的织体形式，但联系到前后的声部进行不难发现，这里微观的和声进行其实是宏观复调织体中两个彼此独立的层次，两个音层内部的和声进行各不相同，纵向结合上没有必然的联系。在这里，作曲家将复调织体中两条旋律的对比，发展成了两条有独立和声进行的声部层之间的对比，造成了音响效果上的极度繁杂与紧张感。

例 3-14

A 大调前奏曲

Example 3-14 is a piano prelude in A major, consisting of three systems of music. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings 'p' and 'poco a poco'. The second system includes 'cresc.'. The third system includes 'f'.

例 3-15

A 大调前奏曲

Example 3-15 is a piano prelude in A major, consisting of three systems of music. The first system includes dynamic markings 'pp' and 'leggiero'. The second system includes 'leggiero'. The third system includes '5'.

三、持续音

古典音乐中，持续音的使用分主音持续音、属音持续音与二重持续音等，是指上方音部的进行脱离了低音的和弦结构，而低音则采用延长音或重复音的手法

来持续主音或属音。上方声部的进行通常都要归还到与低音相吻合的那个和弦来结束。持续音偶尔也用于高音部。20 世纪音乐作品中，持续音的形式扩大到音程、和弦的持续，以及由音程与和弦构成的固定音型的持续。在《24 首前奏曲》中，持续音的用法多为持续音程的形式，通过音程的持续造成与上方声部的冲突，弱化功能进行，产生不协和的音响效果。偶尔也可见到固定音型的单音或音程的持续形式。

例 3-16

C 大调前奏曲



这是 C 大调前奏曲 6-8 小节的片断，从和声上看，左手的柱式和弦的和声进行近似为 $V_7/IV-IV-b^3IV-V_7-VII_7$ ，谱例第一小节 V_7/IV 和弦，用根音上方二度 D 代替了大小七和弦中的三音，与 C 音构成的大二度一直持续了两小节。从声部的横向进行来看，是在 C-D 大二度音程保持的基础上，上声部逐渐下行，并从两个声部减为一个声部。持续作为低音的大二度不协和音程，造成了模糊上方声部传统的 $D/S-S-D$ 的功能进行的效果。二度音程构成的持续音是卡巴列夫斯基常用的手法，下面的例子是调式主音 bE 与上方小二度关系的 bF 先后出现构成的固定音型的持续形式。

例 3-17

b^e 小调前奏曲

还可以看到引入重同名调的主属交替音型的持续。

例 3-18

e 小调前奏曲

此例为 e 小调前奏曲 18—24 小节处。低音为 E 与 $\flat B$ 音之间的交替反复构成的持续音型。上方声部为三和弦第二转位形式上下起伏的平行进行，隶属于 e 自然小调。持续音 E 音为主调 e 小调的主音， $\flat B$ 音应看成是 e 小调低位重同名调 $\flat e$ 小调的属音。如果将互为同重名关系的两个调作为同一调性来看待，此处可以简化为主属交替的持续音型。这种广义音级概念的现代和声思维在《24 首前奏曲》中有着广泛的应用。

通过以上的分析可以看出，卡巴列夫斯基《24 首前奏曲》在和声进行上最显著的特点即对色彩性和声进行的刻意强调。主要通过三种技术手段来实现，一是变格进行的广泛运用，二是带状进行的大量使用，三是多种类型的调关系的对比。

第四章 调 性

调性一词，是 19 世纪中叶由比利时作曲家、音乐学家约瑟夫·菲蒂斯采用到音乐理论中的一个定义。其定义为：“一个音乐群体通常被（作曲家和听众）看成一个与中心调性基础即主音相关联的、或由这个中心调性基础衍生出来的单位。这种调性基础被理解为一个音，或者从更全面的意义上来说，被理解为一个音为基础的完整的三和弦，大三和弦或小三和弦。”^[17]因此，音乐的调性思维不仅是一种音乐的表现手段，它更是一种作为音乐组织基础的结构主体。

古典音乐的调性转接和布局原则，是以主调—属调—主调的框架模式支配和控制的，充分体现了以主调为中心的逻辑原理。即使出现了一些局部的、偶然化的远关系调性接触，也只是在上述调性布局主体框架上的镶嵌。到了浪漫主义晚期，特别是瓦格纳时期，由于极端半音化思维观念导致的‘无终进行’以及各种远关系调性的频繁接触，使得古典稳定协调的调性组织原则开始动摇。20 世纪以后，现代作曲家们为了使古典调性原则瓦解，将所有可能使用的调关系淋漓尽致的发挥出来，有力的动摇了主调的统治地位。卡巴列夫斯基的《24 首前奏曲》中，在作品的调性使用上的特点主要体现在两方面，一是调性内部的变化，二是调关系交替的复杂化。此外，在调式的使用上，这部作品以自然大小调式为基础，这是由俄罗斯民歌中自然调式的广泛应用的这一特点所决定的。

一、调性内部的变化

在自然调性中，基本音级有七个，变化音级本身不具备独立性，需要通过解决来依附于这七个基本音级。在没有转调的前提下，如果变化音级在进行中并未回到自然音级，而是进行到了变化音级，这时的自然音调性内部便发生了变化。

（如 C 大调中，C-[♯]C—D 的进行，C 与 D 属于基本音级，[♯]C 则属于经过性质的变化音，这种进行属于自然音调性范畴；如果在这个进行中，[♯]C 并未解决到 D

而是进行到其他的变化音级，如 C-^{*}C—^{*}F，这时^{*}C 便不再是经过音性质。因此，这里的 C 大调已区别于自然音调性，构成了调性内部的变化。)《24 首前奏曲》中最常见的调性内部变化形式是平行进行中纵向形成的线性和弦。这一点在前文中已经介绍过，这里仅例举出与之相似的法。

例 4-1

^bB 小调前奏曲

上例为 ^bB 小调前奏曲 19-22 小节处。这一片段可以分为三个声部：低音声部是半音阶的下行，上声部为 ^bB 小调上的旋律，体现变化音的部分在中间声部，这个声部处于一种以大三度音程为核心（只有谱例中第 2 小节处出现了一个减四度音程）的平行进行状态。虽然低音声部也为半音阶的进行，但由于变化音级都有明确的目的音，因此并未构成调性的变化。而中声部不但出现了许多变化音级，并且穿插于其间的自然音级也并没有起到稳定作用，而是伴随着变化音的进行成为了非自然体系的特征。可见，变化音级在这一片段中起到了很重要的作用。

二、调关系交替

在限于大小调式范围的调性音乐内，一般调式与调性的交替主要分为以下类型：

调式调性交替类型	范例	相距的调号
同主音大小调交替	C 大调—c 小调	相距三个升降记号
平行调与同主音调的混合交替	C 大调—c 小调— ^b E 大调	
同中音调的交替	C 大调— [#] c 小调	相距四个升降记号
重同名调的交替	C 大调— [#] (^b) C 大调	相距七个升降记号

从上表中可以看到，前两类相距三个升降记号，属于相对近的调关系交替，在古典音乐中可以看到；第三类相距四个升降记号，属于相对远的调关系交替，常在浪漫主义音乐中看到；第四类相距七个升降记号，属于最远的调关系交替，这类用法倍受 19 世纪末 20 世纪初现代音乐作曲家们的偏爱。

《24 首前奏曲》中，调关系的交替主要集中在同主音大小调的交替、同中音调的交替、重同名调的交替、以及由上面三种调性交替交织的混合交替形式。

1. 同主音大小调的交替

在古典音乐中，同主音大小调的交替通常是以“面”的形式进行，即通过分属两个动机材料分别在同主音大小调上呈现，从而造成调式色彩的对比。《24 首前奏曲》中，同主音大小调的特征音或和弦经常以“点”的形式进行内部插入，造成调性感的游移。

例 4-2

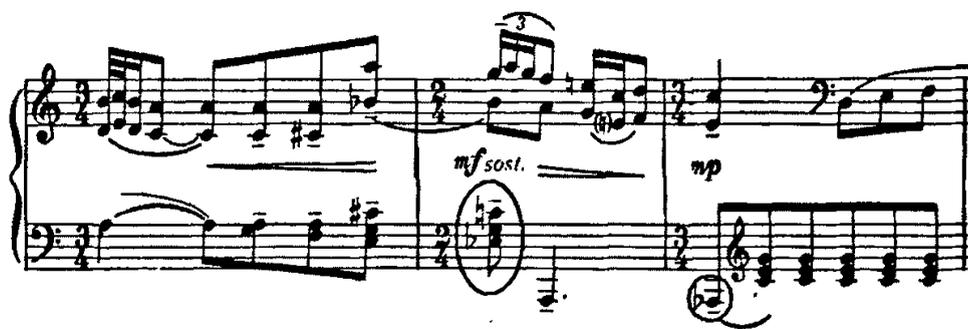
C 大调前奏曲



这是 C 大调前奏曲的开始部分,第 1 小节上方声部首先以 G 和 bA 的交替音型进入, bA 是主调同主音小调 c 小调的特征音。第 1 小节又以 G 与还原 A 的交替进行对比,直至第三小节的两个同名半音的相继交替,引入到 C 大调的主和弦。其中第三小节的低音部分,采用 bIII—bII—I 的进行,有 C 弗里几亚调式的特征。这种调式的对比,为全曲铺垫了一层朦胧感。这种零星的以“点”插入同主音小调特征音进行局部交替的方式贯穿了全曲。下例为本曲 17-19 小节处,第一小节最后的 V₆/II 和弦直接并没有相应的解决到 II 级和弦,而是通过声部的半音级进,直接进入了同主音小调 c 小调的主和弦,但上方旋律声部,仍旧为 C 大调的进行。第 3 小节处,VI 级和弦以降低根音的形式出现,也是引入 c 小调特征音的结果。可以看出,作曲家在这里将 C 大调与 c 小调的调式音级结合到一起,造成强烈的色彩冲突与对比。

例 4-3

C 大调前奏曲



2. 同中音调的交替

例 4-4

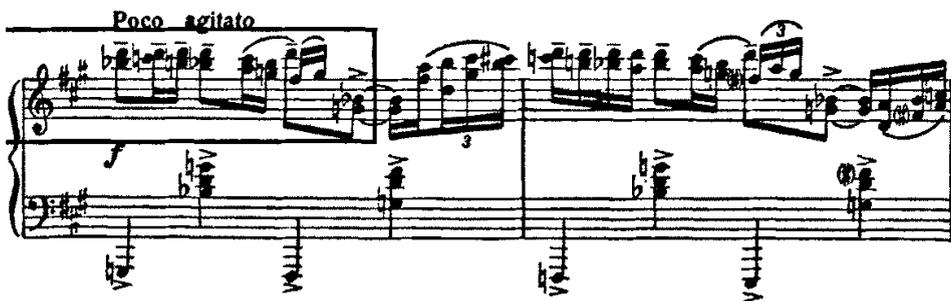
$\sharp f$ 小调前奏曲



$\sharp d$: I D: VI (b: I)



$\sharp d$: V_5^6 III ($\sharp d$ D): V_7 D: III



g: I

此例为 $\sharp f$ 小调前奏曲 16-19 小节处。这里 4 小节中，调性反复在 $\sharp d$ 小调与 D 大调之间游移。谱例第 1 小节，通过低音声部的半音级进形成了两个调之间的交替，这里强调得是两个调性之间交替产生的色彩性的对比。第 4 小节，第 1 拍上的和弦从结构上较难解释，但结合到之前 $\sharp d$ 小调与 D 大调的交替进行，能够发现，两个外声部的 $\sharp A$ 与 $\sharp G$ 为 $\sharp d$ 小调属七和弦的根音和七音，中间声部 3 小节后半部分最高声部动机材料在 D 大调上的模进（谱例中标方框处），即 $\sharp d$ 小调属七

和弦框架下的 D 大调动机材料的进行。这里将两个调性交织在一起，通过不断突出特定的动机材料引出之后这个动机在 g 小调上的全面展开。

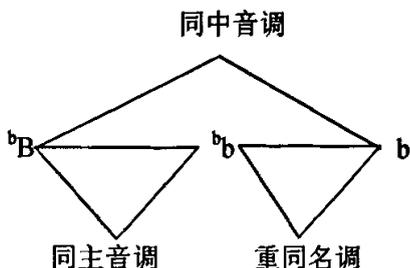
例 4-5

\flat B 大调前奏曲



\flat B: I (\sharp a: I) b: I

此例为 \flat B 大调前奏曲 15-17 小节处，调性由 \flat B 大调转入同中音调 b 小调。值得注意的是，此例两个调式交替处所使用的和弦 \sharp E— \sharp A— \sharp C 为 \sharp a 小调的 I 级四六和弦，如果以等音替换， \sharp a 小调即 \flat b 小调，这里的调性在 \flat B 大调— \flat 小调— \flat 小调之间交替，它们之间的关系：



因此，这里同中音调的交替中，用短暂的同主音调与重同名调的过度加以连接。

3. 重同名调的交替

重同名调即同主音调之同中音调（或同中音调之同主音调）。以 C 大调为例，其同主音调为 c 小调，而 c 小调的同中音调为 \flat C 大调；C 大调的同中音调为 \flat c 小调，而 \flat c 小调的同主音调则为 \sharp C 大调。即 C 大调的重同名调为 \sharp C 大调与 \flat C 大调。重同名调与核心调之间没有共同音，属于距离最远的调性，但通过同中音

调,使重同名调与核心调之间发生了密切的联系。《24首前奏曲》中,可以看到引入同功能的重同名调和弦代替原调和弦形成的同重名调之间的交替形式。第三章终止式、持续音部分对这一点有过介绍,这里不再另加说明。

三、自然小调的使用

俄罗斯民间歌曲的重要特点之一就是自然调式的广泛应用。在俄罗斯音乐的发展历史中,自然调式有着重要的意义,并使它的和声语言具有了一系列民族特点。“可以说,对调式自然音体系的重视,在一定程度上促成了俄罗斯古典音乐中鲜明的现实主义与民族主义倾向的发展。同时,自然调式也是俄罗斯古典音乐与俄罗斯民间歌曲创作之间的有机联系与相互近似的基础,并被苏联音乐的现实主义倾向所继承。”^[16]以民歌为素材的《24首前奏曲》继承了俄罗斯音乐的这一传统,但在调式的使用上以自然大小调为主,很少使用其它的自然调式(多利亚、弗里几亚、利底亚、混合利底亚、洛克利亚调式),带有这些自然七声调式特征的和声进行也用得不多。这与其同时代的作曲家(以及俄罗斯作曲家先辈们,如格林卡、柴可夫斯基、莫索尔斯基、李姆斯基-科萨科夫等)为了摆脱传统大小调体系的束缚,较多的开发利用大小调之外的自然七声调式以及其它特殊调式、人工调式的做法形成对照。也显示出作曲家在音乐创作理念上较为保守的一面。

自然小调在欧洲古典音乐中只是偶尔见到,但在俄罗斯音乐中,自然小调作为一种独立的自然调式出现。《24首前奏曲》中对自然小调的使用,并没有那么“彻底”。虽然12首小调作品,旋律大都建立在自然小调的调式基础之上,但和声常以自然小调-和声小调交替或叠置的方式进行。

例 4-6

e 小调前奏曲



此例为 e 小调前奏曲开始部分, 前 3 小节 VII 级音以还原的形式出现, 建立在 e 自然小调基础上。第 3 小节的属和弦(低音声部为高音声部第 3、4 小节材料的紧缩)升高了 VII 级音, 此处应为 e 和声小调。经过两小节的交替, 第 4 小节最后半拍 VII 级音还原, 又回到了自然小调上。这里是自然小调与和声小调之间的交替进行, VII 级音在升高与还原之间游移, 造成和声色彩上明暗的对比。

例 4-7

e 小调前奏曲

The musical score for Example 4-7 is a piano introduction in e minor, marked 'Largo'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 3/4. The score begins with a piano (pp) dynamic. The first three measures show a natural minor scale in the treble and a bass line with an octave sign (8). In the fourth measure, the VII degree (B) is raised in the treble while remaining natural in the bass, creating a harmonic minor scale. This is followed by a crescendo (cresc.) and then a 'poco a poco' section. The score ends with an octave sign (8) in the bass line.

这是 e 小调前奏曲 12-15 小节处。谱例中第 4 小节处升 B 与还原 B 同时出现, 这是小调 VII 级音同时以升高和还原的形式叠置在一起, 造成自然小调与和声小调的叠置, 造成了调式感的模糊。同样的例子可参见第二章谱例 2-8 中, 第 1 小节的和弦。

由于自然小调的小属和弦没有到主和弦的半音倾向性, 而下属和弦到主和弦的倾向性更为明显 (VI 级音与 V 级音之间是半音)。这在某种程度上说明, 为什么和声进行中变格进行在这部作品中使用的如此广泛。

从以上的分析可以看出, 《24 首前奏曲》在调性的处理上, 频繁使用不同调域的调式交替, 达到高度的调性综合, 其目的仍旧是通过调性之间的对比与结合, 以及自然调式的使用, 强化和声的色彩功能。

结 语

通过以上对卡巴列夫斯基《24 首前奏曲》和声层面的分析可以看出,卡巴列夫斯基和声思维以强调和声的色彩功能为基本特征。他主要采用了三种和声手法来实现这样的艺术目标:第一种是在调性内部的和弦构成上,加入和弦外音与自由的变化音,造成不协和和弦的独立,淡化大小调和声的结构功能;第二种是广泛使用平行进行,由于平行进行本身具有的特殊性质使和声功能的倾向严重衰减,而它所具备的特有本质致使和声的色彩性大幅度增加;第三种是通过复杂化的调关系交替与对置,以及在大小调和声基础上加入自然音调式的和声手法,淡化大小调和声的结构功能,强化和声的色彩功能。

卡巴列夫斯基生活的时代,正值前苏联实行特殊的文化管制时期。“社会主义现实主义”与“民族性”是这一时期苏联国内文学、美术、音乐、戏剧等各个领域作品创作的准则^[19],带有“现代主义倾向”的作品立即被带上形式主义的标签。从1936年到1948年,苏共中央先后对肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良、卡巴列夫斯基等作曲家开展过三次批判,使得这些作曲家均在音乐创作中转向“保守”。基于这一现实,在这一时期前苏联的作曲家创作出了大量与古典音乐和民间音乐传统相联系的音乐作品。以俄罗斯民歌为素材的《24 首前奏曲》正是在这一特殊历史背景下产生的作品。《24 首前奏曲》在创作特征上一方面以传统的大小调体系功能和声为基础,受晚期浪漫派音乐的影响较深;另一方面也具有20世纪和声的特点,通过改变和弦构造、扩大调性范围等方式扩展了传统功能和声的表现范围。可以看出,卡巴列夫斯基受同时期的作曲家普罗柯菲耶夫的影响较深,作品中体现着这一时期苏联音乐中的“普罗柯菲耶夫传统”^[20]。这种以民歌主题创作而成的大型钢琴套曲形式,在当时世界范围内是前所未有的,对之后五、六十年代苏联音乐中的“新民间音乐创作浪潮”^[21]有着直接的影响。

20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。人们

往往认为现实存在的和声不符合过去形成的、不可更改的传统概念,一方面在新音乐中找不到我们所熟悉的和弦与调性;另一方面,又发现一些无法用传统理论来解释的现象,二者必居其一。作曲家们或者是完全抛弃旧的和声体系、用某些不同的新体系取而代之,或者是在传统体系中加入新素材、使之符合新时代的要求。卡巴列夫斯基选择了后者,它广泛的运用了自普罗柯菲耶夫开创的新的表现手段,同时保持了清晰的继承脉络。20世纪上半叶,苏联音乐的创作实践证明,新和声具有巨大的情感力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。新和声摆脱了旧和声的束缚,正如旧和声抛弃它的前一时期的桎梏一样,只有扬弃了旧和声结构体系和组织手法,才能找到新的组织结构法,才能以新的手段获得音乐的逻辑与美,也只有这样才能创造出真正的美学价值,达到艺术的完美境界。

由于目前国内关于俄罗斯民歌的资料较少,笔者还未搜集到《24首前奏曲》中所使用的俄罗斯民歌,无法知晓每首民歌的具体内容与风格特点,因此本文对《24首前奏曲》体现的音乐语汇中对民歌素材的提炼与发展方面,没有做具体阐述。这是笔者下一步工作中重点学习和研究的方面,有待进一步的完善。

注 释

1. (俄) M.阿兰诺夫斯基, 张洪模译, 《20 世纪艺术文化史中的俄罗斯音乐艺术》, 《人民音乐》2000 年第 7 期, 第 44 页。
2. 同上, 第 45 页
3. 见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》对卡巴列夫斯基的介绍。
4. 《Overview: Russian Music Beyond Tchaikovsky (Part 2: After the Five)》, Donald R Vroon; John P McKelvey; Steven J Haller, 《American Record Guide》 Mar/Apr 2004; 67, 2, 第 73 页。
5. 《新牛津音乐辞典》中对“前奏曲”这一概念的定义。
6. 最早独立的前奏曲集为胡梅尔的《24 首前奏曲 OP. 67》, 比肖邦的前奏曲集早了 20 多年。但肖邦的《24 首前奏曲》在音乐价值上更具里程碑式的意义。
7. 见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》对卡巴列夫斯基的介绍。
8. (苏) 阿列克谢耶夫, 翟学文、湛国璋译, 《苏联钢琴艺术史》, 《交响—西安音乐学院学报》, 1991 年第 2 期, 第 69 页。
9. 雅科夫·弗列尔 (1912-1977), 前苏联著名钢琴家, 钢琴教育家。
10. 但功浦, 《〈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》, 《四川音乐学院学报》1998 年第 4 期, 第 23 页。
11. 见第三章带状进行部分。
12. 本文用“复合功能终止”这一说法特指下属和弦中复合属功能音的变格终止形式。
13. 重同名调的概念参考童忠良《近现代和声的功能网》“功能族之外重同名之间”一章, 人民音乐出版社 1984 年版。
14. “侵入终止”的概念参考自邹承瑞《论和声分析》, 《音乐探索》2004 年第 3 期, 第 64 页。

15. 同注释 12

16. 王进,《20 世纪和声中的个性写作风格与共性思维基础》,科学教育出版社,2006 年 9 月,第 60 页。

17. [奥]鲁道夫·雷蒂,郑英烈译,《调性 无调性 泛调性》,人民音乐出版社,1992 年版,第 7 页。

18. [苏]伊·杜波夫斯基等著,《和声学教程》,人民音乐出版社,1998 年版,第 227 页。

19. 参考自[美]博里斯·施瓦茨著,钟子林等译,《苏俄音乐与音乐生活 1917-1970》,第三部分“严加控制”,人民音乐出版社,1981 年版

20. [苏]Г·格里尔耶娃著,戴明瑜译,《苏联当代音乐风格评述》。《中国音乐学》1990 年 03 期,第 81 页。

21. 同上,第 82 页。

参考文献：

[乐谱]

“Dmitri Kabalevsky Twenty-four Preludes Opus 38 For Piano” MCA Music •A
Division Of MCA INC

[书籍类]

1. The new Grove Dictionary of Music and Musicians [Z], Stanley sadie,
Macmillan publish limited, 2001.

2. 牛津简明音乐辞典（第四版）[Z], [英] 肯尼迪、[英]布尔恩著（唐其竞
等译），人民音乐出版社，2002。

3. 和声学教程[M], [苏]伊·杜波夫斯基、斯·叶甫谢耶夫、伊·斯波索
宾、符·索科洛夫著，人民音乐出版社，1998。

4. 近现代和声功能网[M], 童忠良著，人民音乐出版社，1984。

5. 现代乐理教程[M], 童忠良著，湖南文艺出版社，2003。

6. 近现代和声思维发展概论[M], 汪成用著，音乐艺术编辑部，1982。

7. 音乐作品欣赏导析 [M], 冯伯阳主编，吉林教育出版社，1994。

8. 苏联音乐史 [M]。黄晓和著，海峡文艺出版社，1998。

9. 现代和声与中国作品研究 [M], 王安国著，西南师范大学出版社，2004。

10. 音乐与人 [M], 樊祖荫著，上海音乐出版社，2004。

11. 20世纪和声中的个性写作风格与共性思维基础 [M], 王进著，科学教
育出版社，2006。

12. 二十世纪音乐概述（上、下册）[M], [美]彼得·斯·汉森著，孟宪
福译，人民音乐出版社。

13. 卡巴列夫斯基的小提琴协奏曲 [M], [苏]斯·克列夫所著，音乐出版

社, 1956。

14. 苏俄音乐与音乐生活 1917-1970(上下册)[M], [美]博里斯·施瓦茨著, 钟子林等译, 人民音乐出版社, 1981。

[论文类]

1. 现代俄罗斯苏联音乐概述(六十至八十年代)[J]。[苏]赫洛波娃, 汪启璋译。《音乐艺术》1991年2期。

2. 苏联当代音乐风格评述[J]。[苏]Г·格里尔耶娃著, 戴明瑜译。《中国音乐学》1990年03期。

3. 苏联钢琴艺术史[J]。(苏)阿列克谢耶夫, 翟学文、谌国璋译, 《交响—西安音乐学院学报》, 1991年第2期。

4. 作为小学音乐教师的卡巴列夫斯基及其它[J]。伍义杰, 中国音乐, 1988年02期。

5. 论前奏曲写作[J]。赵晓生, 音乐艺术-上海音乐学院学报, 连载于2003年1、2、3期。

6. 普罗科菲耶夫的和声手法[J], 朴英, 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2000年1、2期。

7. 钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨[J]。唐丽娟, 钢琴艺术, 2000年5期。

8. 从肖邦的《24首前奏曲》到斯克里亚宾的《24首前奏曲》——试比较肖邦与斯氏前奏曲的艺术共性和不同的风格特征[J]。罗薇。连载于《钢琴艺术》2005年4、5、6期。

9. 卡巴列夫斯基音乐教育理念与儿童钢琴作品实践之探讨[J]。唐怡芳, 硕士学位论文, 台南大学。

10. 斯特拉文斯基六首室内乐作品和声研究[J]。刘海蓉, 硕士学位论文, 首都师范大学。

[附录] 卡巴列夫斯基记事年表

时间	年龄	重要纪事	苏联大事记	音乐作品
1904		卡巴列夫斯基出生于圣彼得堡		
1914	10		俄国参加第一次世界大战	
1917	13		1. 俄国第一次世界大战战败 2. 二月革命, 帝俄结束 3. 列宁时代开始	
1918	14	全家搬住莫斯科		
1919	15	进入斯克里亚宾音乐学校就读		
1924	20		1. 列宁逝世 2. 斯大林时代开始	
1925	21	1. 进入莫斯科音乐学院就读, 师从戈登维瑟学习钢琴及米亚科夫斯基学习作曲 2. 第一首作品《3首钢琴前奏曲》问世		Op.1: Three Preludes for piano
1927	23			Op.2: Two Pieces for cello and piano Op.3: Album of Children's Pieces for piano Op.4: Three Poems after A. Blok for singer and piano Op.5: Four Preludes for piano Op.6: Piano Sonata No. 1 in F major
1928	24	《第一钢琴协奏曲》问世, 在此之		Op.7: Two Songs after M. Artamonov and V. Shukovski for

		前都以较小编制形态创作		high voice and piano Op.8: String Quartet No. 1 in A minor Op.9: Piano Concerto No. 1 in A minor
1929	25			Op.10: Three Songs after M. Gerassimov, M. Artamonov and N. Kliuyev for voice and piano Op.11: Eight Merry Songs after V. Kataev for voice and piano
1930	26	1. 担任莫斯科音乐学院助理教授, 指导作曲		Op. 12: Poem of Struggle after A. Sharov for chorus and orchestra Op. 13 No. 1: Piano Sonatina No. 1 in C major
1931	27			Op.14: From the Life of a Pioneer, pieces for piano Op.15: Music to the Radiocomposition "Galitsiskaya Zacheria" after B. Yansens for solists, chorus and orchestra Op.16: Three Songs after E. Musam, A. Sharov and A. Surkov for low voice and piano
1932	28			Op. 17: Eight Songs after O. Vissotskaya, A. Prishelts and A. Barto for children's chorus and piano Op. 18: Symphony No. 1 in C sharp minor
1933	29			Op.13 No. 2: Piano Sonatina No. 2

				in G minor Op.20: Four Preludes for piano Op.22: Symphony No. 3 "Requiem" in B flat minor on text of N. Assayev for chorus and orchestra
1934	30	短短三年完成了三部交响曲		Op.19: Symphony No. 2 in C minor Op.21: Improvisation for violin and piano
1935	31			Op.23: Piano Concerto No. 2 in G minor
1936	32	发表最著名的歌剧《哥拉·布勒尼翁》，取材自罗曼罗兰小说	苏联颁布宪法	Op.24: "Colas Breugnon", opera in three acts
1937	33			Op.25: Music to the play "Two Songs" after N. Shestakov Op.27: Thirty Children's Pieces for piano
1938	34			Op.24A: Suite from the opera "Colas Breugnon" for orchestra Op.26: "The Comedians", suite for small orchestra
1939	35	成为莫斯科音乐学院专任教授		Op.28: "Golden Ears", ballet in 3 acts Op.28A: Suite from the ballet "Golden Ears" for orchestra Op.30: Three Pieces for piano
1940	36	1. 加入中国共产党 2. 1940-1946 年任《苏联音乐》杂志主编		Op.29: Suite for jazz orchestra
1941	37	1. 创作交响大合唱《伟大的祖国》，在战争时期激励士气	第二次世界大战，德军入侵苏联	Op. 31: "Parade of the Youth" for children's chorus and

		2. 获得苏联政府颁发的音乐贡献荣誉奖章		<p>orchestra</p> <p>Op. 32: Two Songs after A. Bezemenski and N. Vladimírski for voice and piano</p> <p>Op. 33: Three Vocal-Monologues for voice and orchestra</p> <p>Op. 34: Three Songs after S. Marshak for voice and piano</p> <p>Op. 35: "Vast Motherland", cantata for mezzo-soprano, bass, chorus and orchestra</p>
1942	38	又发表两首振奋人心的合唱作品《人民的复仇》、《在烈火中》		<p>Op. 36: "Revenger of the People", suite on text by Y. Dolmatovski for mixed chorus and orchestra (1942)</p> <p>Op. 37: "In the Fire", opera in 4 acts</p>
1943	39	写作《24首钢琴前奏曲》，题献给恩师米亚科夫斯基		Op.38: Twenty-Four Preludes for piano
1944	40	为儿童创作的两套钢琴曲集《24首儿童钢琴曲集》、《简易变奏曲》，目前广为钢琴初级学生弹奏		<p>Op.39: Twenty-Four Easy Pieces for piano</p> <p>Op.40: Easy Variations for piano in D major ("Toccata") and in A minor</p> <p>Op.41: Seven Merry Songs after S. Marshak for voice and piano</p>
1945	41		第二次世界大战结束	<p>Op.42: Four Funny Songs after S. Marshak and S. Michalkov for voice and piano</p> <p>Op.43: Two Russian Folk-Songs</p>

				for bass or tenor and piano Op.44: String Quartet No. 2 in G minor Op.45: Piano Sonata No. 2 in E flat major
1946	42			Op.46: Piano Sonata No. 3 in F major
1947	43			Op.47: "The Taras Family", opera in 4 acts
1948	44			Op.48: Violin Concerto in C major Op.49: Cello Concerto No. 1 in G minor
1949	45	1949-1957 担任苏联艺术研究所音乐部主任		
1952	48	担任苏联作曲家协会书记		Op.50: Piano Concerto No. 3 in D major Op.51: Easy Variations for piano, volume 2: Five Variations on Folk-Themes
1953	49		斯大林逝世	Op.52: Ten Shakespeare Sonnets for voice and piano
1954	50			Op.53: "Nikita Vershinin", opera in 4 acts
1956	52			Op.54: Symphony No. 4 in C minor Op.55: Two Romances after A. Kovalenkov for tenor and piano Op.56: "Romeo and Julia", musical sketches for large symphony orchestra
1957	53		赫鲁晓夫提出“七年经济计划”使斯大林时代的集体领导制宣告破裂	Op.57: "Song of Tomorrow, Spring and Peace", cantata for children's chorus and orchestra Op.58: "Song of Spring", operetta in 3 acts
1958	54	新创作体裁出现,		Op.59: Rondo for piano in A

		如回旋曲 (rondo) 及赋格 (fugues)		minor Op.60: Four Easy Rondos for piano Op.61: Preludes and Fugues for piano Op.62: "In Fairy Tail's Forrest", musical pictures for narrator, voice and piano Op.63: "The Leninists", cantata after Y. Dolmatovski for three choruses and large symphony orchestra
1960	56			Op.64: Pathetic Overture for orchestra Op.65: "Spring", symphonic poem for orchestra Op.70: Three Dance-Songs for voice and piano
1961	57	当选为国际音乐教育协会会员 (International Society for Music Education)		Op.66: "The Camp of Friendship", songs of the pathfinders of Artek for voice or children's chorus and piano Op.67: "A Kitchen-Garden on View", round dances for children's chorus and piano Op.68: Etudes in Major and Minor for cello solo Op.69: Rondo for violin and piano
1962	58	当选为儿童音乐美学会议委员会主席 (Commission Musical Esthetic of Children)		Op.71: Sonata for cello and piano in B major Op.72: Requiem for soloists, mixed chorus, children's chorus and orchestra
1963				Op. 73: Three Songs of

				<p>Revolutionary Cuba for voice and piano</p> <p>Op. 74: Three Eightlines of R. Gamsatov for mezzo-soprano and piano</p> <p>Op. 75: Rhapsody on a Theme of the Song "Schoolyears" for piano and orchestra</p> <p>Op. 76: Five Romances after R. Gamsatov for mezzo-soprano and piano</p>
1964	60		波列日涅夫上台, 恢复共产主义传统	<p>Op.43A: Two Russian Folk-Songs, version for mezzo-soprano and piano</p> <p>Op.77: Cello Concerto No. 2 in C minor</p>
1965	61			<p>Op. 78: To the Memory of the Heroes of Gorlovka, symphonic picture in E sharp minor</p> <p>Op. 79: To the Memory of Sergei Prokofiev, rondo for cello and piano</p> <p>Op. 80: Pieces for violin and piano</p> <p>Op. 81: "Spring-Dances" for piano</p> <p>Op. 82: "On the Motherland", cantata after Z. Solodar for children's chorus and orchestra</p>
1967	63			<p>Op.84: Recitative and Rondo for piano</p> <p>Op.87: Variations on Folk-Themes for piano</p> <p>Op.90: "Colas Breugnon", opera in</p>

				3 acts (second version)
1968	64			Op.84: Recitative and Rondo for piano Op.86: "In The Camp of the Pathfinders", six pieces for piano
1969	65	当选为苏维埃社会主义共和国联盟大学科学教育之教育美学会议主席		Op.91: "Conversation with a Cactus", eight children's songs after V. Viktorov for voice and piano
1970	66			Op.92: Three songs about Lenin for children's chorus and piano
1971	67			Op.88: Six Pieces for piano Op.93A: "Lyric Melodies" for piano
1972	68	1. 获颁国际音乐教育协会荣誉主席 2. 获得列宁奖金		Op.89: Thirty-Five Easy Pieces for piano Op.93: "A Letter to the 30th Century", oratorio
1973	69	于苏联政府教育局之科学教学研究机构筹建音乐教育试验教室		Op.94: "Three Songs-Plays" after I. Rachillo for children's chorus and piano
1974	70			Op. 95: "The Heroes of the Revolution of 1905" for wind orchestra Op. 96: "ISME-Fanfares" for symphony orchestra
1975	71			Op. 97: "Songs of Friendship" for female chorus, children's chorus and soprano or tenor Op. 98: "Two Youth-Songs" after V. Viktorov for voice and piano Op. 99: Piano Concerto No. 4 "Prague Concerto" Op. 100: "Time", six romances

				after S. Marshak for baritone and piano
1978	74			Op.101: "Cry of the Song", cycle of romances after O. Tumanian for voice and piano
1981	77	担任苏联《音乐教师》季刊主编		
1985	81		戈尔巴乔夫上台, 开始从事政治改革, 强调新思维	
1987	83	2月14日于莫斯科去世		

致 谢

首先感谢导师张准教授对我在攻读硕士学位期间给予的指导和关心。导师谦和善良的人格魅力永远是我学习的楷模。

感谢山东师范大学音乐学院宋丽丽博士、冯长春博士对论文在学术规范方面的指导。两位老师渊博的学识、严谨的治学态度使我受益匪浅。

感谢吴所畏老师在论文选题与乐谱方面提供的帮助。您对音乐的执着与工作的努力总在激励着我。

感谢院领导老师对我学习和工作上的关心与支持。

感谢女友，不必多言。

感谢父母一直以来对我的理解与支持。是你们的期望让我成长。

三年的硕士研究生生活即将完成，最后，真诚地向所有给予我帮助和支持的老师和朋友们表示感谢！

栾 家

2007年5月于山师

攻读学位期间发表的学术论文目录

1. 《电脑音乐的发展及其在专业音乐教学中的应用》发表于《中国教育导刊》2006年第23期，63-65页，独立完成
2. 《对两首民族风格钢琴曲的和声技法比较分析》发表于《艺术教育》2007年第4期，75页，独立完成。
3. 参编《现代音乐教育技术的应用——电脑音乐的硬件与软件》，山东文艺出版社。