

山东师范大学

硕士学位论文

游走在传统与现代之间——肖斯塔科维奇两首钢琴协奏曲创作
手法研析

姓名：王晶

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：如果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：王晶

导师签字：张唯

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：王晶

导师签字：张唯

签字日期：200 年 月 日

签字日期：200 年 月 日

中文摘要

德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇 (Dmitri Dmitrievich Shostakovich 1906—1975) 是二十世纪苏联著名的作曲家、钢琴家、社会活动家。他被普遍认定为是二十世纪最伟大的交响乐作曲家。他的创作独树一帜。虽然继承传统,但却与任何人不同,极具个性。作为苏维埃的作曲家,他恪守着社会主义现实主义的创作原则,坚持运用古典的传统的作曲技术进行创作。同时又在传统的内部进行一系列的变革。他的和声一方面符合 20 世纪和声的共同规律,另一方面则充分显示了他的个性。他大胆的将半音化的、新色彩的和声效果与最传统最普遍的和声手法结合起来;利用娴熟的复调写作技术将和声包裹于纷繁复杂的各种旋律之中,营造出了精致复杂与清晰简练相结合的独特的肖斯塔科维奇和声风格。

本文以肖斯塔科维奇一生创作的两首钢琴协奏曲为主要切入点,兼及其最主要的一十五部交响乐。主要从曲式结构、调式运用、和弦结构、和声进行、转调手法五个方面进行研究。对其和声创作手法进行细致的分析与梳理归纳。力求总结出他在不同时期的和声创作风格,以及其中的演变原因。为以后进一步对肖斯塔科维奇和声创作风格研究奠定基础。

本文主要分为三个部分展开论述:

第一章 肖斯塔科维奇的生平及主要创作简述

针对不同的史料进行汇总、比较、取舍,论述肖氏的音乐成长历程、创作分期及主要创作作品。在历史上对将要研究的两部作品进行定位,确保对作品风格的把握。

第二章 肖斯塔科维奇两首钢琴协奏曲和声技法分析

这一部分是基于对于音乐本体的研究进行的描述、分析、总结。主要着眼于作品的整体结构、调式运用、和弦结构、和声进行、转调手法五个方面。通过对两部作品的分别分析,归纳总结出两部作品在作曲技法、创作理念、音乐风格上的异同。

第三章 肖斯塔科维奇音乐创作风格特点简要述评

这一部分是针对上文分析所作的关于肖斯塔科维奇独具特色的和声创作语言风格的结论。

关键词：肖斯塔科维奇、钢琴协奏曲、混合调式、半音化和声、偶然结合和弦、
和弦微转调

分类号：J614.1

Abstract

Dmitri·Dmitrievich· Shostakovich(1906-1975) a famous composer ,pianist and social activist in Soviet Union in the 20th century, Who is widely accepted as the greatest symphonist in the 20th century. His creation flies his own colors. Although he inherits tradition, he actually has the individuality. As soviet's great composer, he scrupulously follows the socialist realism creative principle. And he sticks to utilize classical, traditional composing music techniques on his composition. Meanwhile, Shostakovich carries on series of transformations in the traditional domain. The harmony manifests individuality as well as conforms to the common law of harmony in the 20th century. It is a bold move to combine the semi-chromatic, new colored harmony effect with the most traditional, commonest chromatic techniques: the proficient polyphonic music writing techniques, making the harmony encircles in complicated melodies, creating a delicate, complex, explicit and concise style, i.e. the unique style of Shostakovich's.

The thesis makes a cut, beginning with Shostakovich's two piano concertos and give consideration to the 15 principal symphonies, which are created during his life time. The thesis, to some extent, mainly makes the research from 5 perspectives: the structure of musical forms, the tonality, the chord structure, the chords progression, the melody composition, the methods which try to conclude his harmonic creative techniques by delicate analysis and arrangement together with induction. The significance of this thesis is to conclude the characteristics and causes of evolution, through harmonic creative style in different periods, which lay a foundation for further systemic research to Shostakovich's harmonic creative style.

This thesis unfolds discussion from 3 parts:

Chapter I: Shostakovich's life and brief introduction to his major creation.

To file, compare and choose from different historical documentation to discuss Shostakovich's course of musical grow, creation period division and major works. Set

positions for two research works, to ensure the master of works style.

Chapter II: Harmony technique analysis of Shostakovich's two piano concertos.

This part, on the basis of music text, makes description, analysis and generalization. It mainly fix attention on aspects of the overall structure, the tonality adoption, the structure of chord, the proceeding of harmony, the modulation technique of the works. inducts differences and similarities in the perspective of composing techniques, creation concepts and music style.

Chapter III: Brief statement and evaluation on Shostakovich's music creation style

This part is conclusion concerning Shostakovich's unique harmony creation language style, in accordance with the above analysis.

Key words: Shostakovich, Piano concerto, Mixed tonality, Harmonic Character, Semi-Chromatic, accidental-chord , Chord-modulation

Category Number: J614. 1

序言

一、 选题意义

德米特里·肖斯塔科维奇作为 20 世纪一位重要的作曲家，其个人生平，创作经历，作品特征都被世人关注。作为一个“纯苏维埃”的作曲家，肖斯塔科维奇在 20 世纪的苏联音乐乃至世界音乐中的地位极其重要：一方面他是承继了自海顿、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯、马勒一直流传下来的交响乐的创作风格，在 20 世纪新的音乐语言与作曲方法层出不穷的时代背景下、坚守着看似古典的传统交响乐的创作模式使用传统的音乐语汇进行创作的少数作曲家之一；另一方面他的音乐风格又与古典作曲家们迥然相异。其音乐语汇是极富个人特色，极具当代气质的。究其原因，是由其自身的性格与生活经历造成的，肖斯塔科维奇在长期创作实践中逐渐形成了具有双重性特征的独特音乐语言风格，即表现为现代风格与传统风格相交织的音乐创作特色语汇。这体现在其作品中的方方面面，如曲式结构、配器方式、和声手法、美学涵义等等。这种独特的音乐创作风格贯穿其一生的创作，同时也体现为其作品本身所包含的双重性涵义与其人格中所存在的双重性冲突。

本篇论文主要是对肖斯塔科维奇在其作品中的和声创作手法进行集中的论述分析。所要分析的作品为他一生所作的钢琴协奏曲两首：第一首钢琴协奏曲创作于青年时代，属早期作品，富于狂飙突进的昂扬气质。第二首钢琴协奏曲创作于中年时期，作品更加深沉内敛。通过对两首作品的分析，对其和声创作手法中所包含的旋律写法、和弦结构、调性布局进行梳理、归纳、对比。力求通过分析其和声手法在其创作过程中的逐渐演变、融合，总结出具有肖氏特色的和声创作特征。为以后进一步对肖斯塔科维奇和声创作手法风格的系统研究奠定基础。

二、 研究现状

作为一位有世界影响的作曲家，国内外关于肖氏的相关研究论述可谓浩如烟海。其大多集中于几个方面：一是从音乐史学的角度，研究作曲家生平、人格、创作历程，着力解决在其一生中那些数不清的疑团，还历史本来面目。这方面多为传记类文章；二是对于其创作与作品的分析研究，这里面既包含有大量的关于作曲家作品的普及性欣赏著作，也有关于作曲家作品的曲式作品分析或作曲技法研究的技术类分析文章；三是论述其创作深层的美学论著。以上论著大多着眼于对作曲家最重要——十五部交响乐的分析研究。技术性研究论文也主要侧重于研究其作品的曲式结构特征、独特的音调创作特征、典型的配器方法等等。关于肖斯塔科维奇作品中的典型的和声创作手法与风格，目前尚无专门性的权威的论著，只在零散的分析论文中稍有涉猎^[1]。

第一章 肖斯塔科维奇生平及主要创作简述

一、肖斯塔科维奇生平简述

苏联杰出的作曲家。钢琴演奏家、音乐教育家以及社会活动家德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇（Dmitri Dmitrievich Shostakovich）是世界公认 20 世纪最伟大的交响乐作曲家之一。肖斯塔科维奇 1906 年出生于俄国圣彼得堡，其父亲是一位喜爱音乐的化学工程师，母亲则是一位具有专业水准的钢琴家。因此肖斯塔科维奇自小就受到家庭音乐的熏陶，并在幼年即展现出音乐天赋。九岁随母亲习琴，十一岁尝试作曲。1919 年，年仅十三岁的肖斯塔科维奇考入圣彼得堡音乐学院，随尼古拉耶夫学习钢琴、随施腾贝尔格^[2]学习作曲，同时还得到了音乐学院院长格拉祖诺夫^[3]的指导和资助，系统的学习为肖斯塔科维奇以后的成功打下了坚实的基础。

1922 年肖斯塔科维奇的父亲去世。为了维持家计，他利用课余时间到电影院演奏钢琴为默片配乐。这种独特的生活体验帮助肖斯塔科维奇形成了他日后的主要音乐语言风格——戏剧性的情景描述风格。1923 年肖斯塔科维奇修完大学里的钢琴课程，曾一度作为钢琴家举办过独奏音乐会，并于 1927 年参加了在华沙举办的肖邦国际钢琴比赛，获得荣誉奖。1924 年，他作为作曲系学生毕业所创作的《第一交响曲》首演大获成功。1925 年肖斯塔科维奇被录取为列宁格勒国家音乐学院作曲系研究生，开始成长为一名专业的作曲家。

1921 年随着内战的结束，苏联官方恢复了自 1914 年起中断的与西方的联系，外国艺术家们被邀请来俄国演出。他们带来了新的曲目、新的创作技巧与创作理念。布鲁克纳、马勒、奥涅格、保罗·兴德米特、贝尔格等人的作品开始被人们所了解熟知。年轻的肖斯塔科维奇也如同当时其他的年轻人一样，受到欧洲新的音乐美学思想的影响，进行着试验创作。作为如此年轻即享誉世界的作曲家，他的作品自然地受到众人追捧。然而在其创作获得广泛好评的时候，1936 年苏联官方发动了对肖斯塔科维奇严厉的批判：指责其歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》与苏联官方所倡导的“社会主义现实主义”教条相抵触，犯了“形式主义”的错误。肖斯塔科维奇接受了官方的批评，放弃了以往的试验风格写作，转而运用一

种相对传统的音乐语言进行创作，写出了《第五交响乐》。第二次世界大战期间，肖氏的战争四部曲（第六、七、八、九四部交响曲）更是作为反法西斯的象征在全球各地上演。此时其创作的主要风格已趋于成熟、稳定。而后，随着战后国家极权机器对文化控制的增强，肖氏的创作越来越显示出双重性与隐秘性的特征。

1953年斯大林去世，苏联的政治文化生活开始进入解冻时期，创作空间变得自由，肖斯塔科维奇的创作也日益繁荣，创作出了大量的作品。1966年他不幸患严重心脏病，后又得关节炎。1975年8月，一代大师告别尘世，享年69岁。

二、肖斯塔科维奇主要创作分期与创作特征

肖氏一生创作颇丰，主要的创作领域集中于乐队与器乐作品写作方面。其中交响曲的创作一直贯穿了作曲家创作的始终，共一十五部。从华丽新鲜的第一交响曲(op. 10) (1924)、富于试验勇气与革命激情的第二 (op. 14) (1927)、第三交响曲 (op. 20) (1929)、才情卓绝的第四交响乐 (op. 43) (1935-1936)、到全面成熟的第五交响曲 (op. 47) (1937)；还有对战争有深度刻画战争交响四部曲^[4]——第六 (op. 54) (1939)、第七 (op. 60) (1941)、第八 (op. 65) (1943)、第九 (op. 70) (1945)；充满了暗喻与讽刺的第十交响曲 (op. 93) (1953)；对社会主义革命进行歌颂的十一 (op. 103) (1957)、十二 (op. 112) (1961) 交响曲；还有十三 (op. 113) (1962)、十四 (op. 135) (1969) 两首声乐交响曲；最终自省与总结的第十五交响曲 (op. 141) (1971)。通过肖斯塔科维奇的交响曲，我们可以窥见到苏联这一国家与民族半个世纪的发展历程。肖斯塔科维奇在作品中以其庞大的结构，黯然的色调，冥想的气质以及间或爆发出的狂烈的激情等等特质向人们描述了整个 20 世纪上半叶苏联人民的生活和遭受的苦难。

其次，还有可称之为作曲家内心日记的带有浓重自传色彩的十五部弦乐四重奏作品。弦乐四重奏的创作始于作曲家被政治集权工具打压之时，作曲家将自己平素不敢或不愿表达出的东西，全部倾诉于弦乐四重奏之中。用音乐的暗码将内心的情感淋漓尽致的表达了出来。通过弦乐四重奏与交响乐的对比，我们可以更加全面地了解作曲家，了解那个时代，了解当时的个人与集体、国家之间的关系。

肖斯塔科维奇的创作活动可分为四个时期：青年时代的现代主义时期、第一次批判后的成熟与战争时期、第二次批判与解冻时期以及最后十年。^[5]

（一） 现代主义时期（1925—1936）

这一时期自1925年第一交响曲首演成功起至到1936年歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》遭批判止，共十年时间。

肖斯塔科维奇的第一部交响乐已经突出地反映了作曲家创作的个性：肖斯塔科维奇的创作特征是即应用传统又反对传统——即遵循又突破。从第一交响曲严谨的曲式结构、方整的主题创作、均衡的作品形式、稳健的乐队配器都可以看出，作曲家具有优良的传统作曲功底。同时作品中所独有的那种紧绷的张力与原创的个性，也充分显示出作曲者不安分的天才。1928年肖斯塔科维奇结识了当时著名的前卫舞台剧导演梅耶霍德^[6]，受到其影响创作风格开始转向结构主义^[7]与未来主义^[8]。创作出了一系列带有强烈试验性的音乐作品。这一时期也可称之为“狂飙时期”的创作。

首演于1927年的第二交响曲——为管弦乐队、工厂报警器、混声四部合唱而作包括五个段落的单乐章，就是一首充满未来主义气息的试验之作。在乐曲中，肖斯塔科维奇在一首轮唱曲中利用13个音准用木管乐器演奏者和弦乐演奏者的线条完成了“和音织体”——这种做法在三十年后的格奥尔古·利盖蒂的《大气层》与克尔据斯托夫·彭德雷茨基的《广岛死难者的哀悼挽歌》中才再次出现，这也体现出肖斯塔科维奇在音乐创作中的超前意识，作曲者希望在这部作品中体现出一种从“混乱”到“清晰”的感觉。而创作于1929年的《第三交响曲——五一节》——为管弦乐队、混声四部合唱而作的包括四或五个段落的单乐章，则在试验的路上走得更远：一方面，在乐曲中肖斯塔科维奇放弃了一切传统的动机

反复、使用多个主题拼贴的方法、并采用持续不断的长短短节奏贯穿全曲，使得乐曲一直在运动的过程中不反复的走向结尾；同时在曲中采用了歌词结尾，并利用了“吟诵调”，这在当时也是个新事物。在此时的创作中年轻的作曲家希望通过创作将现代主义的作曲技法与革命的现实联系起来。创作崭新的社会主义音乐（这同当时其他领域的年轻人的想法是一致的）。音乐学家奥尔诺夫曾评论说：“肖斯塔科维奇的第二和第三交响曲，对于苏联交响曲的发展的那个阶段来说，在许多方面上都是有意义的，如果没有这两部交响曲，就不可能有苏联交响乐的进一步发展。”^[9]但是过分的追求对传统的改革必然牵扯到一种定义——形式主义^[10]。

这一时期的其他作品还有：第一钢琴奏鸣曲（op.12）（1926）、三幕歌剧《鼻子》（op.15）（1927-1928）、歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》（op.29）（1930-1932）、第一钢琴协奏曲（op.35）（1933）、《第四交响乐》、以及一系列戏剧舞剧配乐。正是这部《姆钦斯克县的麦克白夫人》激怒了当权者斯大林，使作曲家遭到了文化极权机器的打击，并使得这一时期最杰出的作品《第四交响乐》遭雪藏 25 年之久。

（二） 成熟与战争时期（1937—1948）

这一时期自1937年第五交响曲首演成功起至1948年苏共第二次开展关于对“形式主义的批判”止，大约十年时间，期间经历了第二次世界大战。

十月革命，给苏联的艺术家与知识分子们带来了理想之光。艺术家与人文知识分子们，对俄国革命抱有浪漫的幻想，天生无拘无束的性格，使得他们对个性的压抑的旧体制十分反感。推翻旧体制的俄国革命使他们空前兴奋起来，以为迎来了一个没有“体制”、可以自由自在创作的新时代。各种艺术流派纷纷涌现、不胜枚举：共产主义未来派、形象派、无产阶级文化派、表现派、费定斯特派、无物体派、现在派等等。艺术中的未来派、超现实主义、结构主义……等等牢牢地占据了革命艺术创作中的制高点，俄国的艺术革命一时之间成为了欧洲文艺界的时髦。然而，这些充满激情与抱负的知识分子们不会想到，几年后所有这些诸如超现实、未来主义、抽象派、立体派、现代派……等各种作为苏联艺术革命代表的艺术流派在苏联和今后的社会主义国家都将被作为“资产阶级腐朽观念”的体现而被彻底消灭！只有“社会主义现实主义”才是唯一“正确”的，因此社会主义现实主义应成为唯一存在的艺术流派。他们没有想到，旧体制被推翻之后，建立的是一个更加严格、精确的，不许任何人触犯的规范体制。而形式主义与社会主义现实主义在音乐方面的分野又是如此的模糊与不确定。以致肖斯塔科维奇曾抱怨过：（关于器乐交响乐的创作）“加上歌词——那就是内容；没有歌词，那就是‘形式主义’。”^[1]这其实牵扯到美学的问题，关于音乐“自律”与“他律”的悬而未决的问题。然而作为作曲家的个人是无法与国家的文化机器相抗衡的。

1936年1月28日，苏联官方报纸《真理报》发表了著名的《混乱代替了音乐》的社论，对肖斯塔科维奇的歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》进行评论，并开始针对苏联音乐界中“形式主义”倾向进行批判。此时正是斯大林高压统治“大清洗”运动在全国各个领域运作展开的时期，许多人被逮捕或秘密处死。因此肖斯塔科维奇作了公开检讨，并且取消了即将公演的《第四交响曲》的演出。然后，从1937年4月18日至7月20日，肖斯塔科维奇在受到官方点名批评后，以飞快的速度写出了《第五交响曲》并于11月21日首演。这首交响曲的副标题是“一个苏联艺术家对外界公正批评的回答”，这首交响曲不论从形式上还是从内容上都获得了官方的赞许，被认为是作曲家向官方与苏联人民的保证之作。

第五交响乐——为管弦乐队而作的四个乐章，肖斯塔科维奇放弃了以往试验性的创作方式，回归到了传统的四乐章套曲形式上，用传统的动机发展方法统筹全曲。从这首交响乐之后，肖斯塔科维奇所独有的创作方式：如包含半音的旋律进行，动力性的节奏特征，富于角色特征的配器，利用大规模大段落的乐队齐奏烘托气氛等等都开始成形。

从1939年开始至1945年，整个欧洲笼罩于战火之中。作为一名爱国作曲家，肖斯塔科维奇也将目光投向了战争以及战争背后人民的痛苦。他接连创作了第六至第九四部交响乐。在这四部交响乐中，作曲家倾注了满腔的爱国热情以及对战争中无辜人类的怜悯，这些作品也使其获得了国际声誉。

这一时期的其他作品还有：第一至三号弦乐四重奏 (op. 49、68、73) (1938-1946)、g小调钢琴五重奏 (op. 57) (1940)、e小调第二钢琴三重奏 (op. 67) (1944) 以及一系列应时的电影配乐与戏剧配乐。

（三） 二次惩戒与解冻时期（1948—1966）

这一时期自战后的第二次批判起，至1966年止中间以1953年斯大林去世为分水岭，又可分为两个阶段，共大约接近二十年的时间。

战争的结束，使得国家机器的注意力再度转移到了对国内的精神控制上来。1948年2月11日肖斯塔科维奇、恰恰图良^[12]、普罗科菲耶夫^[13]，以及其他四名比较次要的作曲家再次遭到了苏共中央的指责。肖斯塔科维奇的作品又一次地被宣布为“左倾的”和“资产阶级堕落”的表现。肖斯塔科维奇做了“改正错误”的保证。为了履行诺言，他写了一系列严格遵循该党方针的作品。同时期作曲家开始创作弦乐四重奏，在这种音乐形式中宣泄自己的内心情感以及隐秘心事。

1953年斯大林去世，肖斯塔科维奇创作了他的第十交响曲。在交响曲中运用了签名动机——DSCH，这使人很容易附会音乐之外的某些意义。1956年赫鲁晓夫继承斯大林成为党的领导人，他对斯大林的批判引发了苏联战后的解冻时期。1957与1961年肖斯塔科维奇为了配合“革命浪漫主义”与“复兴列宁典范”，分别创作了他的第十一、十二交响曲用以纪念1905与1917年的两次革命。两部交响乐每个乐章均有标题，向大众公开赞颂。不过作曲家已经学会如何在作品中隐藏自己的观点了。1962年肖斯塔科维奇创作了他的第十三交响曲——为男低音独唱、男低音合唱与管弦乐队而作的交响套曲，又名《娘子谷》。交响乐采用了诗人叶甫图申科的诗歌为唱词，因其中赤裸裸的斥责“反犹主义”而再次遭到官方审查。

这一时期的其他作品还有：第四至十一首弦乐四重奏（op. 83、92、101、108、110、117、118、122）、第一小提琴协奏曲（op. 77）（1947-1948）、24首钢琴前奏曲与赋格（op. 87）（1950-1951）、第二钢琴协奏曲（op. 102）（1957）、两首大提琴协奏曲（op. 107、126）（1959、1966）、一系列合唱作品。

(四) 最后十年 (1966—1975)

自 1966 年直至 1975 年, 包括了作曲家生命最后几个年头的创作。

此时的作曲家已是举世著名的大音乐家, 获得了无数的崇高荣誉。在国内多次被授予苏联人民艺术家称号和列宁奖章; 在国外如: 瑞典、罗马、德意志民主主义共和国的音乐机构也曾多次授予他荣誉称号。还先后获得牛津大学、都柏林大学与西北大学的荣誉音乐博士学位。1969 年创作了第十四交响曲——为女高音、男低音独唱, 弦乐队、打击乐而作的多乐章套曲。在这部包含有 11 个乐章的交响曲中流露出了浓重的死亡的味道。1971 年肖斯塔科维奇创作了最后一部交响曲——第十五交响乐。在这部交响乐里, 作曲家重新回到了四乐章的传统结构, 并在其中援引了如罗西尼、瓦格纳、格林卡等多位音乐家的音乐片段以及自己的音乐。肖斯塔科维奇尝试要描绘一幅从童年到进坟墓的音乐自画像。在十五交响曲首演之后三年, 他的生命也走向终结。

这一时期的其他作品还有: 最后四首弦乐四重奏 (op. 133、138、142、144)、第二小提琴协奏曲 (op. 129) (1967)、最后的一部作品: 《中提琴与钢琴奏鸣曲》 (op. 147) (1975)。

第二章 肖斯塔科维奇钢琴协奏作品和声风格分析比较研究

和声分析是音乐作品分析里面重要的不可或缺的一个环节,近年来已逐渐分离出来成为了一门单独的研究门类,作为音乐分析这一门庞大学科下的一个子学科而存在。和声分析的分析对象主要是音乐作品中形形色色的和声创作手法。现今其研究范围逐步扩大,与复调分析、旋律分析形成交叉。因此可供研究的作品范围也逐渐扩大,不再仅仅局限于西方古典时期的音乐作品。

和声分析主要包括两方面的内容:一是和声的语义分析,即通过对和声材料的识别、归纳,分析出特定和声结构语汇的内在涵义。具体说来即通过对旋律(音程)、和弦、和弦外音、调式、调性、以及和声节奏、织体等各种和声材料的识别,研究由这些不同和声材料以不同组合方式构成的形形色色的和声语言,进而对其进行分析、解读,主要从和声的结构功能及表现功能两个方面来解释这一和声语言的意义,进而归纳出和声语汇的固定构成以及衍变规律。

另一方面是和声技法的特征及风格分析。这是指在完成和声语义分析的基础上,通过联系时代背景、作曲家个人创作经历与作品特征对特定的和声语汇进行风格的考察,从而得出某个作曲家或某个时代所特有的和声风格的结论。具体来说,即通过对特定作曲家的特定和声语汇进行梳理,而后确定其历史坐标,通过横向(同时期)或纵向(历史上)不同音乐家的对比,得出这一作曲家所特有的,善用的和声语汇特征,并加以总结归纳,而后利用这一分析结果去指导对这一作曲家其他作品的分析研究。这即是和声分析的目的所在。

一、“狂飙时期”的第一钢琴协奏曲和声创作手法分析

肖斯塔科维奇的c小调第一钢琴协奏曲(op. 35)作于1933年3月6日至7月20日之间,又名《为钢琴、小号及弦乐队所作的协奏曲》。此时的肖斯塔科维奇正作为一名出名的青年作曲家活跃在苏联的音乐舞台上。1926年12月2日《第一交响曲》的成功首演,带给了年轻的肖斯塔科维奇巨大的名望,青年的锐气得到鼓励,他的创作由此进入了“狂飙时期”。一直持续到1936年的《姆钦斯克县的麦克白夫人》惨遭批判。在这段时期内,得益于国内的政治气候比较宽松,苏联音乐生活内外交流都比较频繁,各种文化思潮相互冲击。肖斯塔科维奇在充分了解国外优秀音乐作品的基础上,对作曲技术方面的新形式、新方法、新理念表现出强烈的关注,并且在创作实践中广泛运用,逐渐形成了这一时期的主要创作风格:棱角分明的旋律、尖锐刺耳的和声、乖张不羁的节奏、作品中充满了表现主义的色彩、同时深具戏剧性的造型性及张力性格、具有十足的现代派“实验风格”。

作为“阿斯姆”(ACM 现代音乐协会)^[14]的重要成员,肖斯塔科维奇这一时期创作了许多“实验风格”的作品,这首第一钢琴协奏曲便是个中翘楚。全曲采用简洁清晰的织体形式、直来直去的旋律线、丰富多彩的和声语言,富于幽默风趣的性格特质。这部作品后来也被当作形式主义的典范而遭到批判。

《第一钢琴协奏曲》于1933年10月15日首演于前苏联的列宁格勒,由肖氏本人演奏钢琴,列宁格勒爱乐乐团协奏,在维也纳歌剧院任职的史蒂多里担任指挥。音乐评论界对这部协奏曲给予了极高的评价,誉之为肖氏早期钢琴作品的代表作,并且是他钢琴音乐创作过程中的第一块里程碑及“第二次大战前创作的钢琴曲中,最大最杰出的作品”。^[15]

(一) 整体结构

这部协奏曲的乐队编制比起正常的协奏曲要小，只有钢琴、小号、弦乐队。这从一个侧面表现出肖斯塔科维奇当时的心情：追求创新。作为一首现代化的室内协奏曲。在乐曲结构方面，肖斯塔科维奇放弃了古典协奏曲传统的三乐章协奏写法，改为四乐章形式。全曲分为四个乐章，三四乐章连续演奏。而四乐章的结构在巴洛克时期“大协奏曲”中曾有体现，与巴赫同期的泰勒曼就曾经写作过四乐章的大协奏曲，从这点可以看出肖斯塔科维奇在创作这首作品时稍微显现出的复古倾向。或者说，在这首作品的创作结构选择上，肖斯塔科维奇多少显现出了受到“新古典主义”的影响。

每一乐章的曲式结构基本沿袭古典作曲原则，并没有较大的突破。但在乐章内部的许多细微之处则清楚的表明这是一部产生于 20 世纪的音乐作品：采用旋律连缀的方式发展乐曲。乐句中缺乏明确的动机。在音乐进行中采用类似“电影情境”的做法^[6]。将截然不同的性格旋律并置拼贴。采用不规整的乐句结构，或长或短，显得错落有致。运用犬牙交错的节奏模式加以辅助。利用高度半音化的旋律风格进行创作等等。

各乐章结构图示如下：

图 1：第一乐章结构图(奏鸣曲式)

结构	呈式部				展开部			再现部		
	引子	主部	连接	副部	副部材料展开	主部材料展开	副部材料展开	连接	副部	结尾 (主部材料)
小节	1-3	4-13	14-45	46-70	72-85	86-109	110-117	118-130	131-164	165-176
调性	c	c	c	^b E	^b E	^b E	c	c	C	c

第一乐章基本依照古典奏鸣曲写作原则进行创作。主部与副部的性格对比明显。由于采用扩张调性手法进行创作，因此在主题的内部调性是模糊不清的。然而以段落而言，大致上可以看出其调性布局。再现部较有特色，首先省略再现主部，而后副部于同主音大调上再现。这在浪漫主义时期的作曲家的作品中极为常见。结尾采用主部材料，致使作品的再现部有了些许倒装再现的意味。但总体而言，第一乐章的曲式结构依旧是循规蹈矩的。

图 2：第二乐章结构图(复三部曲式)

结构	呈式段	中间段	再现段	结尾
段落	A	B(A)	A	Coda
小节	1-66	67-101	102-134	135-160
调性	e	e	e	e—E

第二乐章是一首忧郁的圆舞曲，带有浓重的沉思意味。三部分采用同一材料发展而成，作为三部分的划分更多的是以速度标记的变化作为依据。乐曲采用阴郁的 e 小调作为乐曲的基调，直至 coda 才换用了 E 大调。这一乐章从性格特征上带有葬礼进行曲的某些特征，杨凌云在其论文《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的旋律写法》一文中，关于这一乐章的旋律特征，多次用“哀婉”一词进行描述，是相当恰当的^[17]。

图 3：第三乐章结构图：(单三部曲式)

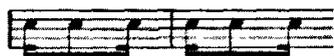
结构	呈式段	中间段	再现段
段落	A	B	A
小节	1-12	13-21	22-29
调性	^b A	^b A	^b A

第三乐章，作为第二乐章的慢板与第四乐章快板之间的缓冲而存在，其实更像是一个华彩乐段。整个乐章只有短短的 29 小节，运用复调手法进行创作。从全曲调性布局来看：第一乐章内部采用 c 小调与 ^bE 大调的三度色彩调性对比。而第二乐章即采用了 e 小调，也与第一乐章构成了三度关系的对比。这一乐章采用 ^bA 大调正巧与第四乐章的 C 大调构成三度对比。相信，这不是作曲家偶然为之的。

图 4: 第四乐章结构图 (回旋曲式)

结构	主部	第一插部	主部	第二插部	主部	华彩	结尾
段落	A	B	A	C	A	D	Coda
小节	1-89	90-197	198-237	238-280	281-314	345-412	413-495
调性	C	D-C	C	C	C	C	C

第四乐章采用回旋曲结构创作完成,这也是整首作品最为出彩的一个乐章。作为其中部分的主部,第一插部,第二插部在性格上面的对比是相当明显的:主部是快速运动的舞曲性格,第一插部类似于谐谑曲,第二插部类似于慢舞。最令人惊讶的莫过于相当于第三插部的华彩乐段,在这一乐段中,肖斯塔科维奇创造性地将爵士音乐的节奏因素运用到作品之中,其中主要运用的是“拉格泰姆”^[18]节奏,拉格泰姆最常见的几种节奏类型在这一段中均有展现。如:



这种连续的切分音赋予音乐强烈的律动感。在小节的

强拍常出现  这样的节奏。而当这两种节奏连接起来,并运用跨小节的延音线将重音弱化的时候就会出现这样一种极富舞蹈性的带有浓重爵士色彩 的节奏模式。



使音乐具有了激动、跳跃、活泼的性格特征。而肖斯塔科维奇在运用这一节奏模式的同时,采用爵士乐最常见的乐器——小号进行演奏,更加突出了这一乐章浓重的爵士特色。

前文论及到肖斯塔科维奇采用四乐章形式创作这部协奏曲,有一定的复古倾向,这点是可以肯定地。当然,这部作品中除了复古以外更多的还是创新。泰勒曼在四乐章的大协奏曲在速度安排上采用“慢——快——慢——快”的速度模式。而肖斯塔科维奇第一钢琴协奏曲四个乐章按照速度排列为:“快——慢——中——极快”这显然与古人创作的大协奏曲是不同的。这也是肖斯塔科维奇为了保证第四乐章的音乐效果而刻意采用的。传统的大协奏曲或是古典协奏曲,在速度处

理上往往是强调快慢的对比性。而在这首作品中，音乐的力量通过在第二乐章与第三乐章力量的积蓄，在第四乐章狂热的舞蹈性乐曲中喷射出来，整首乐曲“一气呵成”，作品的高潮位于第四乐章，作品更加的整合。强调的是一种速度的发展与完成，这显然与之前截然不同。这种“生长性”的速度模式是肖斯塔科维奇所惯用的。在其之后的交响乐创作中，多数采用“慢启动”^[19]的创作方法，便是一个很好的例证。

(二) 调式运用

在第一钢琴协奏曲中,肖斯塔科维奇出色的展现出了自己作为一位旋律写作大师所具有的深厚功力。全曲共有六个重要的主题,乐曲以这些主题为基础进行发展变化。如下:

第一乐章主部主题:

例 1:



主部主题采用带有吟诵性的音调创作而成。开始三小节的曲折下行一泻千里,而后又以跳进形式迅速升高。这种旋律构成方式在许多俄罗斯作曲家的作品中出现过。整个旋律跨度为二十度(小字组 g 到小字三组 e),跨度极大。附点节奏的大量运用导致旋律充满了摇摆起伏的感觉。极低音与极高音均不稳定致使旋律内部张力增大。同时变化音的加入使调性一直处于漂浮状态,直到最后一刻才稳定下来。整个旋律内部可大致识别为:3+2+3 三个段落。其中已包含了这一乐章基本的旋律发展方式:跳进下行、跳进上行、曲折进行、隐伏音阶四种类型。

第一乐章副部主题：

例 2：

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the initial measures of the piece. The second system begins with a fermata over the first measure of the treble staff, followed by a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The third system continues the piece with similar notation, showing a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

副部旋律以出色的节奏性旋律语言的应用创作而成，整个旋律充满律动感。肖斯塔科维奇在这里对传统又一次背离，放弃了传统的奏鸣曲式主部主题活泼跳跃，副部主题温柔抒情的创作手法。主部主题以深沉宣叙的吟诵音调为主，而副部主题却是欢快跳跃的。在分解和弦之中夹杂着音符的级进或半音进行，整个旋律曲折进行，棱角分明。旋律的调式忽而清晰忽而模糊。音区选择与音乐语言表达方式模仿了小号的音色特征。节奏明确，与上例舒缓自由的旋律形成鲜明的对比。

第二乐章呈式主题

例 3 :

在缓慢的三拍子节奏背景下奏出的充满沉思性的主题材料。在主要的旋律音旁边总有变化音作为和弦外音对其进行修饰，从而使旋律线条变得更加细腻。第五、六小节两个稍显停滞的音调使乐曲蒙上了一层阴郁的色调。两次连续上行的音阶进行包含压抑的情感，最后的疑问音调又显得迷茫与无所适从。

第三乐章呈式段主题

例 4a:

例 4b



主题采用复调织体创作而成，在钢琴上奏出连绵不断，整体情绪比较安静。出现中段特性的三连音与附点音符的节奏型。

第三乐章中段主题

例 5:



三连音与附点音符的连用的节奏型大量运用，采用音程的曲折跳进为旋律赋予了一种神经质的感情色彩。环绕型的音型表达出无法排解的忧伤。另外，常常出现变化音作为和弦外音在强位出现的情况。

第四乐章呈式段主题

例：6

在动力性的和声背景下，奏出跳跃的充满朝气的音调。具有一往无前的冲击力。将变化音至于旋律的最高音位置，产生大小调的明暗色彩对比。

这些旋律形态不同、结构各异，表现了不同的思想情绪。但经过仔细分析可发现其内部有相对统一之处，那就在于调式的选择。

这些旋律无一例外在乐句的开头都有明确的调性呈现，或是主和弦的分解，或是主音属音的连续呈现。但在乐句结构的内部，都填入数量不等的变化音，致使旋律的色彩发生变化，明确的调性变得模糊，直至旋律结束才稍稍有所缓解。

若将每条旋律中使用的音抽取出来，排成音列就可发现其中规律。

第一乐章主部主题旋律音列结构图：

例 7



音列



填入变音顺序为： $\flat B$ 、 $\flat E$ 、 $\flat A$ 、 $\flat D$ 、 $\flat G$

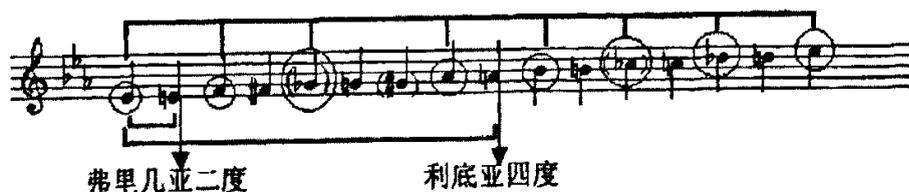
该旋律起始调性为 c 小调，在音乐发展的过程中，首先变成和声小调，而后转变为 C 大调。而后又引入洛克里亚调式特征音，具有 C 洛克里亚调式色彩。最终以和声小调的终止方式结束。整个旋律正好包括了十二个半音。这种类型的旋律在肖斯塔科维奇以后的音乐创作中多次出现。

第一乐章副部主题旋律音列结构图：

例 8



音列



填入变音顺序： $\flat E$ 、 $\flat B$ 、 $\ast G$ 、 $\ast F$ ($\flat G$)、 $\flat A$ 、 $\flat D$

旋律的起始调性为 $\flat e$ 小调，在发展过程中，引入了弗里几亚与利底亚的特征音。具有了 $\flat e$ 弗里几亚调式与 $\flat e$ 利底亚调式的色彩特征。

第二乐章呈式段旋律音列结构图：

例 9：



音列



填入变音顺序： $\ast C$ 、 $\flat F$ 、 $\flat A$ ($\ast G$)、 $\flat B$ 、 $\ast E$ ($\ast D$)

旋律的起始调性为 e 小调，在发展过程中，首先变为 C 大调，而后引入洛克里亚调式的特征音。

第三乐章呈式段旋律音列结构图

例 10:

Diagram illustrating the melodic structure of Example 10. The notation shows a melodic line with several notes circled. Below the line, two arrows point to the labels "弗里几亚二度" (Phrygian second) and "利底亚四度" (Lydian fourth), indicating the specific intervals between the circled notes.

填入变音顺序: $\flat E$ ($\flat F$)、 $\flat A$ 、 $\sharp F$ ($\flat G$)、 $\flat D$ 、 $\flat B$ ($\flat C$)

旋律起始调性为 $\flat A$ 大调, 在发展过程中综合了 $\flat a$ 小调的特征, 同时引入了弗里几亚与利底亚的特征音。

第三乐章中段旋律音列结构图

例 11:

Diagram illustrating the melodic structure of Example 11. The notation shows a melodic line with several notes circled, indicating the specific intervals between them.

音列

Diagram illustrating the melodic structure of Example 11. The notation shows a melodic line with several notes circled. Below the line, two arrows point to the labels "弗里几亚二度" (Phrygian second) and "利底亚四度" (Lydian fourth), indicating the specific intervals between the circled notes.

填入变音顺序: $\flat C$ 、 $\flat G$ 、 $\flat D$ 、 $\flat A$ 、 $\flat E$

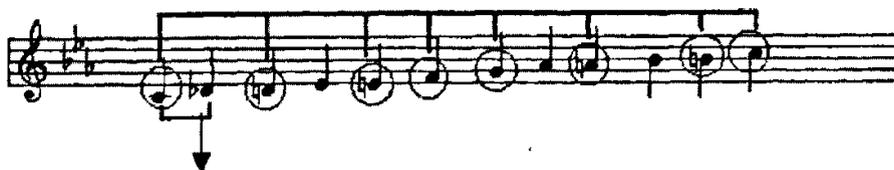
旋律起始调性为 $\flat b$ 小调, 首先综合引入了 $\flat B$ 大调, 而后引入弗里几亚与利底亚调式特征音。

第四乐章呈式段旋律音列结构图

例 12:



音列



弗里几亚

填入变音顺序： $\flat E$ 、 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat D$

该旋律起始调性为 c 小调，首先综合 C 大调，而后引入弗里几亚调式特征音。

通过分析综合可以发现：肖斯塔科维奇在创作本曲主要旋律的时候，采用的旋律写作手法的重要的特点，即在基本调式的结构基础上填入变化音级使之扩大，最终组合成为含有十二半音的半音阶结构。但在旋律中填入的变化音的行为并不是随意的，是有目的的在保持调式中心音不变的情况下，采用一种同主音调式综合的手法（即将两种或两种以上相同主音而不同结构的调式综合起来使用）进行创作。在这些旋律创作中，肖斯塔科维奇即采用了以同主音大小调为主干，同时填入不同的中古调式特征音，使旋律的调式成为混合有不同种类调式的混合调式。混合调式的运用，使旋律性格在进行过程中发生变化，体现出明暗等不同色彩的对比。而且，由于同主音调式种类繁多，因此组合也是多种多样的，其效果也是异常丰富的。这也是肖斯塔科维奇创作的一大重要特色。

在大小调的体系之下引入自然调式，这种手法在 19 世纪后半叶作曲家们的

创作中已然常见。肖斯塔科维奇的前辈穆索尔斯基即精于此道。肖斯塔科维奇显然师承了这种传统，但是他走的比穆索尔斯基更远。作为一个 20 世纪作曲家，肖斯塔科维奇的创作有一个明显的 20 世纪特征——综合性。抛弃简单的大小调体系，运用综合的调式进行创作，这种做法在 20 世纪肖斯塔科维奇同期的作曲家的创作中并不少见：普罗科菲耶夫常常习惯于将采用同主音的各种七音调式综合使用。巴托克将民间音列同循环的调式综合体、半音调性、音列组织结合在一起然后运用于创作。

例 13



这是巴托克《第二小提琴协奏曲》中的一个主题，巴托克在这里构建了一个类似十二音序列的旋律。这个旋律实际是由同主音(A)的弗里几亚调式与利底亚调式综合写成的^[20]。

肖斯塔科维奇的创作也是如此。只是肖斯塔科维奇所运用的比起他们更为广泛、更为灵活。肖斯塔科维奇的调式运用综合了丰富多变的调式形式，在其间进行多层次的结合并可以互相转变，通过这种混合调式的运用，肖斯塔科维奇走出了一条独特的创新之路：从新的音调抒发中产生出各种各样的调式结构的新生，既有传统的，也有前所未有的。而其中最具代表性的就是“肖斯塔科维奇调式”（带降音级的小调—降二级音、降四级音、降七级音、降八级音^[21]，既降又升四级音的调式）。

例 14



调式这一古典时期音乐的最重要的组织手法，在 20 世纪已显得不重要，而在肖斯塔科维奇同时期的同行勋伯格手中，调式终于被消灭了。勋伯格的“十二音体系”^[22]彻底的抹煞了调性中最重要的特征，十二个半音每个的地位都是相同的，无所谓重要，不重要，稳定、不稳定。肖斯塔科维奇创作中包含十二半音的旋律是相当常见的。

例 15：第二交响乐小号主题



例 16：第五交响乐主部主题



但其与勋伯格十二音体系相较而言，有明显的不同：勋伯格的十二音体系有一条重要的原则，即在一个音列运行之中，不许再回到已经出现过的音，即“禁止再现”。这样做可以促进旋律结构倾向无调性，由于没有再现，也就没有突出强调，也就消灭了支点音。同时，这种做法也确保音列之中每个出现的音都是“新颖”的。这也是他的音乐美学要求——不协和不稳定所必需的。而肖斯塔科维奇的旋律创作则没有这样的禁锢。在肖斯塔科维奇的创作中，旋律中的骨干音依旧存在。即使有许多变化音来模糊调性，但是音乐的最终走向依旧是回到原点的，肖斯塔科维奇并不忌讳再现。变化音的出现确保了旋律的生动性，每个音的出现都是对支点音的一次挑战，每个音都是鲜明的。增加变化音，扩充调式，只是为了加强调式中每个音的作用，弱化调式骨干音的作用，用以促进旋律音调的弹性与动力。因此在肖斯塔科维奇的作品中，经常可以发现这样的情况：旋律的进行总是令人意外的，不是出现的变化音，似乎想要挣脱旋律的束缚飞起，这种尖锐的、打破听觉逻辑的旋律进行，本身内部就存在有矛盾性的斗争动力，因而产生了一种独特的艺术效果。这即是肖斯塔科维奇旋律创作的目的与特点所在。

避免调式的集中，采用混合调式的手法进行创作，通过填入变化音与特别的音程走向营造违反逻辑的旋律进行，产生“别样性”的音调，这是肖斯塔科维奇在其作品的旋律写作中的创新之一。

(三) 和弦结构

肖斯塔科维奇是 20 世纪一位重要的复调作曲家。作为一名复调型作曲大师，在他的作品中纯粹的和声性结构织体并不多见。同时由于混合调式的运用，如何处理旋律中出现的变化音成为一个重要的问题，这两方面的问题决定了肖斯塔科维奇在作品中和弦结构中的创作特征。

1、传统三和弦结构

在这首钢琴协奏曲中，肖斯塔科维奇并没有投入太多的笔墨写作和声，出现的和弦基本都是传统的三和弦结构。例如：

第一乐章呈式部引子与主部开始前（1-4 小节）

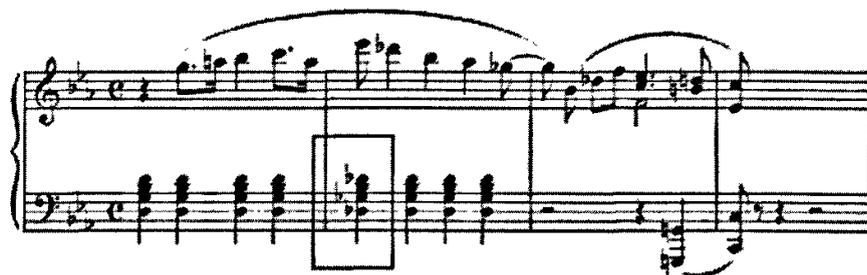
例 17：

c:I

引子由两个截然不同的音阶组合而成：C 大调与 C 洛克里亚音阶，而后出现的和弦：c:I 便是一个明确的三和弦结构。

同时，如第一乐章呈式部主题中（11-14 小节）

例 18



c:V7

k_4^6 V₇ I

和声层出现的也是标准的三和弦结构 $V_7-k_4^6-V_7-I$ 的进行。只是其中第 12 小节由于洛克里亚特征音的引入，出现了带有洛克里亚色彩的属变和弦。

2、省略音和弦与平行结构

除了标准的三和弦结构以外，在作品中还大量出现了省略和弦音的和弦。这种创作手法多与声部横向的音阶级进相联系。如：

第一乐章连接部（22-26）

例 19a

例 19b

伴奏声部包含 c:I-IV 的进行，横向旋律中为 C-D-E-F 的进行。其和弦结构均为省略五音。随后的一系列进行可视为 C 大调：I-IV-V-VI-VII 的和弦进行，伴随着低音 E-F-F 的进行，最终结束于 B 大调得主和弦，完成转调。其中的和弦结构均为省略五音结构。

还有如第二乐章引子

例：20

和声判断基本依靠低音进行。可得出其和声进行为主和弦与属和弦之间的更替。和弦是不完全结构，大多只包括两个外声部，内声部存在延留音。

3、偶然结合和弦

还有一种和弦结构是在半音进行过程中偶然结合产生的和弦。这种和弦大多没有功能意义，仅仅是不同和音的音响聚集而已。如：

第一乐章连接部（39-40 小节）

例 21：



在 40 小节的弱拍上经过上方声部的旋律下行，与下方声部音阶上行碰出的[♭]E-F-G-B。其本身其实是 E-G-B 和弦与下方声部从大字组 G 至小字组 f 的半音进行中 f 音的偶然结合。

还有第一乐章副部（66-67 小节）

例 22：

出现的复合式音响[♯]g-g-f-c-e，其本身是由 f-(a)-c-e 和弦与上声部 G（66 小节）——[♭]D（67 小节）、下声部[♯]G（66 小节）——B（67 小节）两个半音进行之中[♯]g 与 g 的偶然结合。

第一乐章展开部第二段（106-109 小节）

例 23:

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The Cello and Bass staves are in the lower register, while the Violin I, Violin II, and Viola staves are in the upper register. A rectangular box is drawn around the first measure of the Cello and Bass staves, highlighting the initial notes of the lower strings.

弦乐组的上行拨奏，纵向偶然结合形成了一串和弦连接，低声部为 b 小调的 I-V 根音进行，和声层其实是三个 b 小音阶上行的结合。

第四乐章呈式段（44-47 小节）

例 24:

The image shows a musical score for Example 24, covering measures 44 to 47. The score is written in 3/4 time and features a piano accompaniment and five string parts: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The piano part consists of two staves. The string parts are arranged in five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The string parts have more melodic and harmonic lines, with some parts showing chromatic movement.

这一段包含了几个不同的半音或音阶进行:低音声部从 A 经过[#]C 至 E 的进行;旋律声部后两小节的半音下行;第一小提琴声部的 f-[#]c 的进行;第二小提琴声部 c 至 a 再返回至 C 的进行;中提琴声部 E 音保持。当以上音响共响时,就出现了复合式的音响效果,但并无和弦结构意义。

偶然结合的和弦结构是肖斯塔科维奇创作中一个非常重要的特征。作为一个复调大师,肖斯塔科维奇在创作中写作旋律更重于使用和弦。因此会出现偶然结合的和弦结构。如果在复调段落中出现多条不相干的旋律线的复合,则可称之为“偶然对位”。^[23]

（四）和声进行

在此曲中，和声进行也基本遵循古典的功能性进行。虽然偶有副三、副七和弦的运用。但更多的是正三和弦的进行用以在频繁的转调中明确调性。同时，在乐曲中，肖斯塔科维奇用了另一种方式来装饰功能进行。肖斯塔科维奇利用旋律中处处可见的半音进行填充至功能和声之间，产生了一种新型的兼顾功能与色彩的特色和声语汇。

1、功能和声半音化填充

例如，第一乐章主部主题，其和声结构图为：

例 25

The image shows a musical score for Example 25. It consists of two staves. The top staff is labeled '旋律' (Melody) and the bottom staff is labeled '和声层' (Harmonic Layer). The melody is in a minor key with a key signature of two flats. The harmonic layer consists of several chords, with the first chord labeled 'I' and the last chord labeled 'I'. The harmonic layer includes a chromatic descent in the bass line, which is circled in red.

如谱例所示，整个主题本身的和声框架是一个简单的主——属——主的功能进行，但是肖斯塔科维奇在主——属的联系之间，利用混合调式写作旋律，同时在下方声部填入两段包含半音的音阶进行（a-a, C-#c）从而丰富了整个乐句的色彩感。

此外还有如：

第一乐章展开部结束处（112-114 小节）

例 26

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled '1' and '2', shows a complex, fast-moving melody in the upper voice (treble clef) and a steady eighth-note accompaniment in the lower voice (bass clef). The second system, also labeled '1' and '2', shows a similar texture but with a more pronounced downward melodic movement in the upper voice. A 'V' symbol is placed below the first system, and a 'V' symbol is placed below the second system.

作为准备再现部分，低声部持续有 v 级和弦的和弦音。高音部却是半音化的下行进行。

第四乐章呈式段结尾 86-89 小节

例 27:

独奏小号吹奏旋律，钢琴高音声部持续的 d 与 c 的交替，音乐为 F 大调。

和声结构为：IV-I-V-I-II-I

整个乐句在 F 大调上，和声语汇基本上属于功能性的。但从 86——89 小节，在弦乐组中隐藏有一个半音旋律线。从 D 进行至 G 。正是这条旋律线，赋予了这条旋律和声结构更多复杂的结构。同时，如果填入钢琴声部的交替音还可以将旋律变为 f 、 d 的双调性平行效果。

2、混合调式和弦对置与替用

由于作品的旋律采用混合调式创作而成，因此在配置和声时，必然产生包含混合调式特征音的和声进行。由于包含有变化音的和弦进行，必定会引起色彩的变化。因此混合调式的和弦替用也是肖斯塔科维奇创作乐曲中的特色方式之一。

例如：第一乐章主部主题

例 28:

乐句中 c 小调 v 与之后的带有洛克里亚特征音的 v 和弦形成了色彩的对置。
还有第一乐章连接部中 (31-32) 小节。

例 29:



其中的 d-f'-a' 和弦就是带有多利亚特征音的和弦。

3、微转调和弦

在作品中多处可见，所谓微转调和弦是指，在乐曲中不属于同一调式内的和弦会并置出现，肖斯塔科维奇利用这种效果进行转调。利用一个片断的调性到另一个片断的调性迁移来代替功能和声中一个和弦到另一个和弦的连接，这样便加速了转调的速度与强度。而其中采用的和弦就是微转调和弦。关于这种手法将于转调手法这一章节详细论述。

(五) 转调手法

由于作品的旋律采用混合调式进行创作，调式感觉本身就十分模糊。肖斯塔科维奇在此基础上，采用一系列快速的转调手法，使调性迅速的漂浮游移，追求一种对立刺激的音响效果。关于肖斯塔科维奇的转调手法，主要有两种：和弦微转调与二度关系转调。

1、和弦微转调

利用微转调和弦进行转调就是和弦微转调。这是肖斯塔科维奇作品中最常见的一种转调方式。在肖斯塔科维奇的创作中，有时和弦被看作是某一特定调性的代表。因此，它可以同任何其他调性的和弦连接。甚至有的时候所谓的转调、调性关系只限于两个和弦作为代表，而不再存在传统意义上调性的巩固。这种转调往往细微迅速，可以瞬间完成调性的迁移。

例如在第一乐章连接部（28-31小节）

例 30a:

The musical score for Example 30a is presented in two systems. System 1 (labeled '1') features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. System 2 (labeled '2') features a piano accompaniment with chords in the upper staff and a bass line in the lower staff. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb and Eb). Harmonic labels include #f:I, IV, and bA:V.

例 30b

乐句由 $\sharp f$ 小调主和弦开始,在其变化的IV级和弦 $\flat b-d-f$ 之后接 $\flat e-g-\flat b$ 即 $\flat A$ 大调V级和弦,然后在a小调主和弦之后出现了c小调V级和弦转向c小调。在短短四小节之内转了四次调。

2、二度关系换调

在作品中,应用最广的就是二度关系的直接换调。它与旋律中广泛存在的半音进行相呼应,换调的过程多是以相距半音的距离进行。

如：第一乐章连接部 26-27 小节

例 31

在 C 大调 VII 级减三和弦之后直接出现 B 大调主和弦，迅速完成转调。进而在 27 小节，通过半音进行引入 C 调 V 级和弦。尔后利用 V-I 的功能进行引入 *C 大调主和弦七和弦，然后再引入 *F 大调与 *f 小调。

再如：副部主题二次呈式 56 小节

例 32

此处是副部主题的第二次呈示并展开，与第一次呈示相比：

副部主题第一次呈示

例 33



通过对比副部主题就可以发现，副部主题第一次呈示于 $\flat E$ 大调，第二次升高半音，在E大调上进行呈示。通过这种直接尖锐的调性对比，使乐曲在听觉上更加富有冲击力。

（六）小结

在第一钢琴协奏曲，和声所占的比重并不是很多，更多的是复调式的织体形式。肖斯塔科维奇一直偏爱于此。这部作品最重要的特征在于“半音化”。半音化的进行几乎从乐曲的开始一直到乐曲的结束。从旋律到和声再到调式，所有的一切都包裹于半音化之中。通过以上的种种分析，可以得出结论，肖斯塔科维奇在这部作品中所主要采用的和声创作手法是：在高度半音化的创作理念下，利用混合调式创作旋律，采用传统和弦结构框架内高度半音化填充和声与特种调式的特性和弦的结合方式进行音乐创作。

这些创作特征在其早年就已经表现得如此鲜明。然而随着年龄的增长、生活的磨砺，在肖斯塔科维奇日后的作品中，其中某些特征保留了下来，某些特征却逐渐消失了。

三、 成熟时期的第二钢琴协奏曲和声创作手法分析

肖斯塔科维奇的第二首钢琴协奏曲——F 大调钢琴协奏曲（op. 102）创作于 1957 年，是为儿子马克西姆·肖斯塔科维奇^[24]当年即将从莫斯科中等音乐学校毕业而特意创作的。1957 年 5 月 10 日在莫斯科音乐学院音乐厅首演，由马克西姆主奏钢琴。这时的作曲家已经年过半百，不在青春气盛，创作生涯已经历了起起伏伏。两次国家极权机器的打击已经使作曲家学会了如何控制自己的情绪与表达自己的思想。同时，几十年的创作经历使作曲家早已形成了稳定成熟的作曲风格：在社会主义现实主义的创作要求前提下，坚持以纯粹古典的作曲形式与创作技法进行写作。不再使用新潮的创作技术，完全依据传统进行写作，作品风格也趋于冷峻，深沉。

这首钢琴协奏曲不同于第一首钢琴协奏曲那种绚烂华丽的风格，而是利用简洁的钢琴织体、大规模乐队齐奏的配器效果、出乎意料的旋律进行、幽默的隐喻变化音乐材料等等营造出一种简洁明快的美丽。全曲在古典的曲式结构的控制下，广泛的采用的动力性的节奏因素与高度半音化的和声以及半音化旋律装饰。作为送给儿子毕业典礼的礼物，肖斯塔科维奇一反平时创作中的阴郁风格，全曲被一种明媚典雅、幽默淘气的气质所笼罩。体现出一种深沉真挚的父子之情。

(一) 整体结构

从 1937 年完成《第五交响曲》之后，肖斯塔科维奇创作的作品在音乐语言与形式上就逐渐趋于稳定。这部钢琴协奏曲各个乐章的整体结构基本遵循了古典协奏曲的结构框架。第一乐章采用奏鸣曲式结构，慢乐章为三部曲式结构，终曲结合了快速热烈的舞曲元素采用奏鸣曲式结构。

全曲的整体结构图示如下：

第一乐章（奏鸣曲式）

图 5： 整体结构图示

段落	呈示部	展开部	再现部
小节	1-87	88-221	222-265
调性	F——C——D	G…………… ^b e	F———F

图 6： 呈示部结构图示（1-87）

段落	引子	主部主题	连接部主题	采用主部的材料连接	副部主题与发展
小节	1	7	37	41	49
调性	F	F	C	C	D
材料特征	引子	A	B	A1	C

图 7： 展开部结构图示（88—221）

段落	前奏	I 运用 主部材 料展开	II 运 用连接 材料展 开	III 运 用主部 材料展 开	IV 运 用主部 材料展 开	V 运用 连接材 料展开	VI 运 用副部 材料展 开	华彩段 （主部 材料）
小节	88	92	100	117	133	147	173	186
调性	G	G	E——	^b B- ^b A	A	^b D	d	^b E
材料特 征		A2	B2	A3	A4	B3	C1	A5

图 8：再现部结构图示（222—265）

段落	主部主题	连接部主题	尾声
小节	222	238	246
调性	F	F	F
材料特征	A	B	引子

从上面一系列图示我们可以看出，第一乐章在奏鸣曲的框架之内，其实进行了诸多改造，并不是一个纯粹古典的奏鸣曲式。

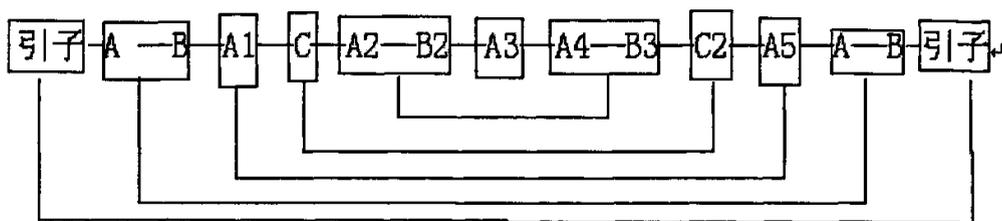
首先，关于连接。作为作品的连接部，并不像一般的奏鸣曲的连接部采用走句形式，而是由拥有具体的音乐形象的一个主题担任连接部。

其次，副部出现了肖斯塔科维奇在中后期作品中常见的一种作曲方法——述衍互融^[25]。主题的呈示与展衍结合在一起，这种做法最早出现于柴可夫斯基的作品中，由肖斯塔科维奇发扬光大。

其三，关于再现。标准的奏鸣曲式的评判特征为再现中副部回归主调，作为调性回归。而在这一乐章中，副部材料的再现出现于展开部之中，节奏拉长，且调性未回归。再现部中省略副部。首先从结构上形成类似倒装再现的效果，尔后在再现部中调性回归的为连接部主题。这也是由本曲特殊的连接部结构造成的。

其四，关于总体结构定义。由于全曲采用三个主题材料（主题材料 A，连接材料 B，副题材料 C）构成，且主题材料 A 多次反复出现。因此将全曲贯穿起来形成这样一种图示结构：

图 9：



首先，形成了一种类似回旋曲式的结构效果。有主题材料 A 与插部材料 B、C 交替出现。其次，A 的材料每次出现不断变化，因此带有变奏效果。同时，若以 A3 为中心向两方扩展，还可形成一个集中对称结构。所以，第一乐章曲式结构为结合了回旋原则与变奏原则以及对称原则的奏鸣——混合曲式。

回旋与变奏原则的结合运用是肖斯塔科维奇中晚期交响曲的最重要的发展原则。如《第五交响曲》第三乐章、《第六交响曲》第二乐章、《第九奏鸣曲》第二乐章等等都运用了这一原则。

第二乐章整体结构图（三部曲式）

图 10:

结构	A（呈示）		B（展开）	A（再现）		尾声
段落	a（主部）	b(副部)	b1（副部展开）	a1	b2	a 材料
小节	1	20	38	54	73	89
调性	c	C	C	c	c	c

慢乐章采用了三部曲式的结构创作而成。因为包含有两个主题，且在再现时副部的材料调性有所变化，所以可将其解释为带有某些简易奏鸣曲特征的三部曲式。因为作品的矛盾冲突并不强，所以依旧认定为三部曲式。

第三乐章结构图（奏鸣曲式）

图 11:

结构	呈示部			插部 + 展开	再现部			
	引子	主部	副部		展开—插部	主部	连接	副部
段落								
小节	1	5	75	109	237	254	286	314
调性	F	F	C	C——F	F	F	bG ---F	F

第三乐章结合了两种舞蹈元素，热烈欢快。乐曲中的主部与副部分别运用了肖斯塔科维奇特有的“述衍互融”技术进行创作。中部采用《哈农钢琴练指法第二号》作为插部材料，具有极强的象征意义。

从作品的曲式结构上可以看出：相较于第一钢琴协奏曲而言，虽然作曲家仍旧采用传统的曲式结构进行创作，但在结构内部，却充满了对传统曲式的改造。材料的选择加工也更加的娴熟，自由。

(二) 调式运用

作为作曲家的第二首钢琴协奏曲，其旋律语言风格比起第一首钢琴协奏曲改变了很多。似乎已经放弃了早期的乐句创作方式，乐句写作采用更加规整的句法。全曲共出现了七个主题

第一乐章主部主题

例 34:

The image displays a musical score for a piano accompaniment, consisting of four systems of two staves each. The first system shows the initial two measures, with a rectangular box highlighting the first two measures. The second system contains measures 3 and 4, with boxes around each measure. The third system contains measures 5 and 6, with a box around measure 7. The fourth system contains measures 7 and 8, with boxes around measures 9 and 10. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (F major), and a 4/4 time signature. The melody in the right hand is characterized by a steady eighth-note rhythm, while the left hand provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern.

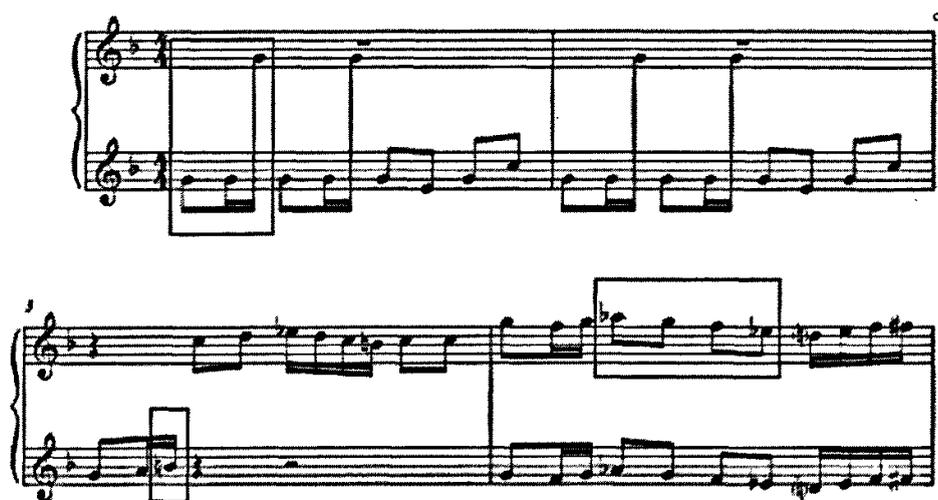
这是一个非常方整的八小节乐句，分为两部分。调式调性为F大调。乐队部分配合以独特的特征性节奏进行音调。整个旋律充满活力。虽然从第10小节开

始,有变化音的出现,但基本都是半音化的和弦外音填充,并不对旋律的调性造成影响。13—14小节混合有 $\flat A$ 大调的色彩特征,同时出现 $\flat A$ 与A大调色彩对比。主题的呈示使用其较有特色的“肖斯塔科维奇八度”进行表现。即双手在高音区相隔八度演奏同一曲调。音色晶莹透亮。这首钢协中,这一表现手法被运用多次。

钢琴一直受到肖斯塔科维奇的偏爱。他曾在多首交响乐中采用钢琴这一乐器。如《第二交响曲》尾声中即采用了“肖斯塔科维奇八度。”还有《第五交响曲》第一乐章中也曾用过。这展现了肖斯塔科维奇作为钢琴家兼作曲家双重身份。

第一乐章连接部主题

例 35



连接部采用对小军鼓节奏的模仿发展主题,调性不稳定,节奏是这一主题的最明显特征。从《第四交响曲》开始,节奏便成为了肖斯塔科维奇所独有的一种音乐发展方式。而在《第五交响曲》之后,“长短短”式的马达节奏,更成为肖斯塔科维奇的标志。这一主题中,便运用到了这种节奏,表现出一种向前的冲力,由于回避主音F出现,同时出现还原B音。有向C大调离调的趋势。

第一乐章副部主题

例 36

副部采用连贯的抒情风格。有副部主题的重复展衍结束呈示部。调性稳定运动于 d 小调。出现的变化音多为外音形式，对调式调性无影响。

第二乐章 a 主题

例 37

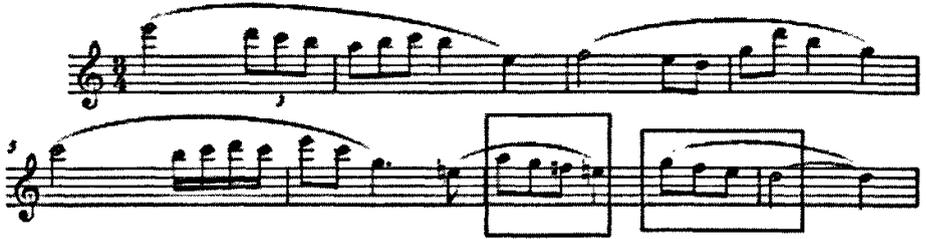
这一主题是带有萨拉班德舞曲风格的旋律，情绪舒缓。不等长乐句。乐句由

两个节奏动机构成：

第一种： 2、 第2动机可看作是第一动机的变形。调式调性为c小调

第二乐章b主题

例 38



旋律为由高声部长音引出的下行曲折音型，带有夜曲的风味。在主题的后半句出现了许多变化音，但都属于半音化的和弦外音进行。

第三乐章主部主题

例 39



主题构建于 F 大调上，采用加洛普舞曲题材写作而成。固定的节奏动机



使音乐具有一往无前的冲力。尔后利用节奏动机的重复发展对主题进行展衍。旋律中包含有一个长达五小节的半音阶下行进行。

第三乐章副部主题

例 40



主题出现于 C 大调上，运用 7/8 拍子复杂的节奏型  发展而成，类似俄罗斯民间的滑稽舞蹈，其中的重音颇似顿脚，其后同样利用节奏动机对主题进行展衍。虽然整个主题发展于 C 大调，但刻意地强调 c-f 之间的五度进行，使乐曲具有 F 大调的色彩。具有一定混合调式的因素。

纵观以上的分析描述，肖斯塔科维奇在第二钢琴协奏曲中所采用的旋律创作手法于第一协奏曲完全不同：在第二钢琴协奏曲中，他放弃了混合调式的旋律写法，采用了以传统大小调为基础，同时填入半音化的和弦外音加以装饰的旋律创作手法；作品的旋律感较之前作有了具有更强的古典风格因素。更符合听觉习惯。同时旋律多附着一典型的节奏音型加以展开，节奏的因素在这首作品中大大加强了。

(三) 和弦结构

相较第一钢琴协奏曲，第二钢琴协奏曲中的和声语言是异常丰富的。最具特色的是复合合弦的出现、半音化偶然结合及变化音和弦的使用

1、复合和弦

在乐曲中多处用到了复合合弦，其出现的原因多数是因为调性和弦与和弦外音相撞而产生。如：第一乐章连接部主题（23-30 小节）

例 41

The image shows a musical score for two systems of piano accompaniment. System 1 consists of a treble and bass staff. System 2 also consists of a treble and bass staff. The bass line in system 2 has several chords highlighted with boxes, indicating complex harmonic structures. The score is in a minor key and 3/4 time.

在这其中，出现了多处和弦与根音形成复合音响效果的例子。根音保持有稳定的进行。而在和声层中，则出现许多调外和弦。例如 26 小节第三拍，低音的保持音 C 与和弦中的 $\flat D-F-A$ 以及旋律中的 $\flat E$ 音形成复合音响效果；第四拍，保持音 C 与和声层 $\flat B-\flat D-F$ 形成复合式的音响效果。

2、半音化偶然结合

在乐曲的发展性段落，肖斯塔科维奇依旧保持了自己一贯的作曲风格，在各个声部利用大量的半音进行作为填充。因此在多条半音阶旋律同时进行时，就造成了半音和弦的偶然结合。

例如：第一乐章主部主题（19-22）小节

例 42

其和声进行为：F:I-V/II-[#]I-II-IV, II-VII₇-VII₇/VI-S-III₆-I。其中存在有多条半音进行的线条，半音线条使得整个和声的进行更富有色彩性。

第二乐章（24-27 小节）

例 43

肖斯塔科维奇将两个半音进行隐藏于和声进行之内，形成一系列和弦的连缀。

3、变化音和弦

由于在旋律中使用了临时的变化音，因此在包括这些变化音的和弦结构改变了正常的和声功能进行，具有独特的结构意义。

例如：第二乐章 a 主题（9-12 小节）

例 44：



这段乐句的和声进行为：c: \flat II-VII-VI-III₆-S- VI_4^{\flat} -II (D 大和弦)

因为 \flat D 音的参与， \flat D 大和弦使得第 9 小节的和声充满了新鲜的意味，第 12 小节出现的 \flat F 与 A 音，形成 D 大和弦，一方面与之前的 \flat D 和弦形成对比，同时与下小节的属音形成了听觉上的 V-I 的进行。同时在调性上也形成类似 c 小调经由 \flat D 大调向 D 大调的过渡。

（四）和声进行

在第一钢琴协奏曲中，和声进行主要以传统的功能进行，同时采用许多特别的进行方式，如：半音和弦的替用、特别的终止式、半音化和声的功能联系等

1、传统的功能进行方式

在作品中应用最广的还是传统的功能进行，用以明确调性。与第一钢琴协奏曲不同，在这首作品中，肖斯塔科维奇放弃了半音化填充的做法，基本是和声框架明确的功能进行。作为俄罗斯作曲家，在这部作品中更多地出现的是主到下属的功能进行。

例如：第一乐章主部主题

例 45

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled '例 45'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a brace on the left labeled '1'. The second system also has two staves (treble and bass clef) with a brace on the left labeled '2'. Below the second system, there are harmonic analysis labels: 'T S IIII6' under the first measure, 'T S T S' under the second and third measures, and 'IIII6' under the fourth measure. The music is in a minor key and 4/4 time.

多用 T-S 进行，避免属和弦的参与。这是俄罗斯和声结构的一个明显特征。

当然，普通的主属功能也是必然存在，

如下例：

第一乐章副部主题（49-52 小节）

例 46

这段旋律的和声创作完全运用 d 小调的主、属和弦进行创作。

2、半音和弦的替用

与完全的功能进行不同，在作品中还有一类进行，主要起色彩调和的作用。肖斯塔科维奇利用半音和弦的替用功能完成相隔小二度调性色彩的对比，使乐曲的色彩变幻莫测，同时兼有快速转调，使调性漂浮的作用。

如第二乐章 b 主题中（25—27 小节）

例 47:

乐句旋律在 C 大调，25 小节出现了离调：G:VII₇—S—VI—g:I 的进行，这种同主音大小和弦的对比色彩是相当明显的；同时在后面的几小节里，再次离调：

D-VII₇-V₇-^bD:I₇-C:V₇。D 大和弦与 ^bD 大和弦的色彩对比十分强烈，而且 ^bD:I₇-C:V₇ 同时也是功能进行。

此外还有，第三乐章主部主题（54-58）

例 48

B:IV₇-^bI/C:VII. F:I.
C:V-C:V₇

乐句旋律开始为 B 大调，和声进行为：

B:IV-II-V₇-VI-IV₇-^bI/bC:VII-V-C:V₇-VI-IV/F:I

两个有特点的连接：B 大调 IV 级进行至 ^bb 小调 I 级、^bC 大调 V 级连接至 C 大调 V₇。突出了肖斯塔科维奇创作中的独具匠心。在短短的四小节内出现了两次色彩的对比。同时顺利的将调性从 B 大调转至 F 大调。

3、特殊的终止式

在这首作品的第一乐章，肖斯塔科维奇采用了特殊的终止式写法，在第一乐章主题中：

C: I₇—V₇/V—V₇/II—IV₇/IV—IV₇/IV—V—IV/IV—I—IV—I—V—IV/IV—IV

可见依旧未脱离功能范畴。

(五) 转调手法

这首作品中，肖斯塔科维奇依旧沿用了以往的转调手法，主要是利用和弦进行微转调与直接换调。

1、和弦微转调

例如：第一乐章连接部（41-48 小节）

例 50

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment, labeled '1' and '2'. The first system (measures 41-48) shows a sequence of chords: F, bA, bD, f, and F. The second system (measures 49-56) shows a sequence of chords: bD, B, A, F, a, bA, and bC C:VI IV. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

这部分引用了主部主题的材料进行发展并且频繁转调，因此缺少明确调性的

时间。每个和弦似乎都可有多种解释，其实这正是利用和弦进行微转调。和弦的转换即可代表调性的转换。整个过程从 F 大调开始、经过降 A 大调、降 D 大调、f 小调、F 大调、降 D 大调等等最终结束于 C 大调半终止。

此外、第二乐章 A 段 b 主题 (28-37 小节)

谱例 51

IV-^bVII-^bIII-^bVI-^bII
F-^bB-^bE-^bA-^bD

这是一个过渡性的段落，准备引出 B 段。低音有属音衬托持续，旋律声部是一个曲折进行的跑动音型，和声层也是半音进行造成的和弦偶然结合。

整个段落和声结构为：

C: IV-^bVII-^bIII-^bVI-^bII-^bVI-V-VI-VII-^bIII-III₉-^bIII₉-^bII-III
属音持续-----

其中 IV-^bVII-^bIII-^bVI-^bII 的进行，完全可以将其看作是相隔四度的调性转换：F-^bB-^bE-^bA-^bD。

2、换调

第三乐章插部-展开部（109—132 小节）这段作为第三乐章展开部的引入部分，肖斯塔科维奇采用了哈农练指法第二条作为引入材料，用以幽默的引喻练琴痴迷的琴童。

由于引自哈农练指法，这一乐段的转调手法属于直接换调：转调过程为： $C-E^bA-C$ ，同时这一手法在结尾的材料中再次使用。

(六) 小结

通过与第一钢琴协奏曲的比较可以发现,肖斯塔科维奇在第二钢琴协奏曲中所采用的创作技法要严格古典的多。虽然依旧采用高度半音化的旋律创作方式、依旧利用半音进行作为连接乐句乐段的主要手段,但是无论从乐句的结构还是从和声的配置上来看都保守了许多。这与他多年的经历不无关系。

第二钢琴协奏曲中特征性的和声创作手法主要是:以传统的功能和声与俄罗斯民族和声相综合为主导,同时有目的的采用半音化的手法进行创作。而不再像年青时代,以半音化作为最重要的创作手法。同时,节奏作为一种独特的表现手法已经越来越受到作曲家的重视。

第三章 肖斯塔科维奇音乐创作风格简述

随着包括三个和声功能的主调和声大小调体系的瓦解,纯粹的古典和声模式在20世纪作曲家的作品中占的比重越来越小。和声仍旧是音乐作品最重要的表现手段与构成形式的手段之一,只是不同的作曲家用不同的方式运用它。和声也不再是每时每刻都支配着音乐结构展开的文法基础。正如斯特拉文斯基所说:“……和声学这门关于和弦与他们的联系的科学是有辉煌的、但短暂的历史的……”^[26]。当然,肖斯塔科维奇对待和声的态度要比斯特拉文斯基谨慎得多,但也并非严格地遵循,作为一个典型的旋律性复调结构作曲家,肖斯塔科维奇对于自己作品中的和声进行了严格而又仔细的选择。

在肖斯塔科维奇的作品中,旋律永远是第一位的。然而其构成旋律骨架的与古典时期的作曲家们不同。古典时期的创作,如莫扎特、贝多芬,旋律更多是建构于功能和弦的分解基础上,加以变形修饰而成。即使到浪漫派,这一特点也始终存在于作曲家们的创作之中。但是肖斯塔科维奇放弃了这一点,肖斯塔科维奇旋律创作的骨架并不是和弦的分解,而是调式中某些和弦音的综合。这种做法导致肖斯塔科维奇的旋律具有了区别于他人的截然不同的特点。抛开了和弦基础,旋律重音可以自由选择调式中的任何一音。这样的旋律的效果必然是出人意料且违反听觉逻辑的。在他的旋律中,六度以上(包括复音程)的直来直去与三度以内小音程的回旋萦绕形成了独特的肖氏旋律创作风格。肖斯塔科维奇正是靠这种独特的非正式做法表现心中情感,描述世间夸张的百态。

旋律音的肆意使用导致调式的改革,肖斯塔科维奇基本不用传统的大小调体系进行创作,在正常的音调进行过程中,总会出现这样或那样的调式变音,通过添加的调式变音改变原有调式的结构,产生新的调式。肖斯塔科维奇利用这种手法创新或再生调式。在他的作品中,即使是传统的大小调式也是经过加工过的,带有肖斯塔科维奇特征的大小调式。而且更多的时候,是创造出新的调式。从混合调式到人工音阶(DSCH 签名动机^[27]的使用)最终走到了十二音。

在旋律与调式之后,肖斯塔科维奇在和弦的选择上面还是相对保守的,比起同时期的作曲家,他的创作并没有对传统的和声理论作出多大的冲击。在作品中很少能够看到独立于旋律结构之外的和弦连接序进。高度半音化填充的功能和声

是他和声创作的最明显因素。在明确的功能进行之间，利用半音填充的形式，使和弦之间的倾向性减弱到最低，进一步模糊调性，用以配合夸张的旋律效果。多声部的半音进行导致和弦结构的偶然结合，这也是肖斯塔科维奇创作中的和声特征之一。各个声部的半音进行纵向形成绵密的音流，往往使听众失去对固定音高概念的判断。

既然肖斯塔科维奇放弃了和弦作为音高组织的基础，他必然要选择另一个基础，调性的变化与进行在肖斯塔科维奇的作品中被提高到了一个新的高度。肖斯塔科维奇的作品主要是以调性的对比来发展的。在肖斯塔科维奇的作品中调性的概念被放大了，在创作中经常出现某一和弦代表某一特定的调式，不同和弦的连续进行即可理解为快速的转调段落。这种做法也可逆向而为，将一个片断与另一个片断的调性迁移代替和声能够进行中一个和弦到另一个和弦的连接，推动音乐发展。同时，肖斯塔科维奇经常将一个主题，按照小二度的距离多层次叠合，形成音响高度极其紧张的“音块”将音乐推向高潮。

除了以上特征之外，肖斯塔科维奇的创作中，还有其他的元素存在。例如，利用典型的节奏动机模式发展乐曲，充满戏剧性张力的配器风格，对传统曲式结构的改造等等。这些都不在本文叙述范围之内，故不再详述。

结语

行文至此，对于肖斯塔科维奇的研究似乎可以告一段落了。几百个日夜的聆听、分析、研究，从陌生到熟悉、从敬佩到膜拜、从膜拜到感叹，肖斯塔科维奇的人格魅力如斯。

20 世纪已经成为历史，那个风起云涌的年代，那些烜赫一时的人物已经逐渐从活生生事物的变成了历史书上的铅字。而肖斯塔科维奇的音乐却始终生动的、忠实的记录并再现着那个年代。进入肖斯塔科维奇的音乐，我们仿佛又回到了那个时代，仿佛又见到了那些鲜活的面孔。

作为 20 世纪最有影响力的作曲家，肖斯塔科维奇在俄罗斯-苏联音乐史乃至世界音乐史上的地位极其重要，他就如同一条纽带，联系了过去与未来、传统与现代。他的创作上承俄罗斯“五人团”的传统，延续贝多芬、柴可夫斯基、马勒的创作精神，下开俄罗斯先锋派创作之先河，影响了如古拜杜莉娜^[28]、丹尼索夫^[29]等一大批战后先锋派作曲家。在他的作品中，内容与形式、古典与现代、民族与世界完整的融合在一起，它将传统的体裁形式与新式的作曲手段融为一体，对各种元素兼收并蓄，集许多时代的音乐艺术成就之大成，而后超越音乐表现手段之上，用音乐描绘了整个时代的变迁。作为一个处于历史交集期的作曲家，肖斯塔科维奇无疑做的是最好的。

通过文章的论述可以发现，肖斯塔科维奇的和声创作技法既遵循了传统的，在音乐学院所学到的一切法则，同时又积极主动地在创作中将这些法则进行消灭。这看起来似乎是悖论的结论却真实地发生在他以及他同时代的作曲家身上，如普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基。从他们的作品中我们不难发现同样的特征。

作为二十世纪音乐的代表人物，作为一个强调个性与独创性的时代中的作曲家，他们的创作具有了如此鲜明的共性：他们的创作植根于传统的音乐表现方式之上，从古典与浪漫的音乐传统中吸取能量。而后这些能量融入自己的个性去改造他们认为并不完美的传统，并形成了迥然相异的个性音乐风格语言。但是，假设切断他们的创作与传统之间的联系，那将无法理解他们的创作，无法解释他们创作中出现的种种现象与问题。肖斯塔科维奇的创作便是如此。他的作品中那些嘈杂的不谐和音响，那令人费解的夸张的旋律进行，特性的节奏与配器，无一不显示出作曲家强烈的创作个性，但是在乐曲的内部却总又显示出古典作曲规范的

回归。不谐和的音响总与和谐的音响形成对峙（或者不谐和的音响本身就是和谐的音响相撞所造成的）、意外的旋律进行正是由于出现于正常的旋律之中才令人感到意外。利用传统的节奏与配器手法进行非常规的使用而造成新颖的听觉感受。这一切都显示出了肖斯塔科维奇的创作风格、甚至是这一时期所有作曲家的创作风格：传统与反传统的融合、逻辑与反逻辑的碰撞。创作游走在传统与现在之间，又将两者联合在一起。产生了富于时代性的创作特色与独特的审美意义。

肖斯塔科维奇用自己的创作整合了以往，为传统画下一个完美的句点，而他的身后便是异彩纷呈的新世纪音乐。正如前苏联著名音乐学家马捷尔所说的：在音乐语言和思维的历史上的独特的地位上，在集许多时代的音乐艺术的成就之大成方面。肖斯塔科维奇的创作可以同巴赫相媲美……^[30]。

注 释

[1] M·阿兰诺夫斯基《肖斯塔科维奇的音乐“反乌托邦”》中注释2（见《俄罗斯作曲家与20世纪》一书，第288页）提到关于肖斯塔科维奇的和声问题有霍洛波夫的论文专门探讨。目前笔者亦发现此处一处提到关于肖斯塔科维奇的和声专题论述。限于国内资料条件，并未查询到此篇论文。

[2] 施滕贝尔格：马克西米利安·施滕贝尔格（Maximilian·Steinberg）（1883—1946）苏联作曲家、教师。1908年成为里姆斯基——科萨科夫的女婿，1908年担任圣彼得堡音乐学院教授，1934年任院长。肖斯塔科维奇是他的学生。作品有交响曲4首，芭蕾舞曲，小提琴协奏曲、合唱曲、弦乐四重奏以及钢琴和歌曲作品。《牛津简明音乐辞典》（第四版）第1111页

[3] 格拉祖诺夫：亚历山大·格拉祖诺夫（Alexander·Glazunov）（1865—1936）俄国作曲家，里姆斯基——科萨科夫的学生。1905年任圣彼得堡音乐学院院长一职。1928年离开苏联，1929年访问美国，后在巴黎生活。其音乐创作包括交响乐、室内乐、芭蕾舞剧以及钢琴作品等各个方面。其音乐风格为世界性而非民族性的。《牛津简明音乐辞典》（第四版）第452页

[4] 存在另外一种说法，即战争交响曲只包括三部（第七、第八、第九）。本文采用钱仁平观点。见钱仁平《肖斯塔科维奇交响曲》（第98页）

[5] 关于肖斯塔科维奇的创作分期，目前有不同的观点：将战争时期划分出来单独作为一个创作阶段，将最后十年归于二次惩戒之后。本文采用德国传记作家德特勒夫·戈约夫在《肖斯塔科维奇》一书中的分期。

[6] 梅耶霍德：弗·艾·梅耶霍德（1874—1940）与斯坦尼斯拉夫斯基体系对立的表现派戏剧艺术理论首创者。他提出有机造形艺术，认为艺术与生活有别，主张广泛地采用戏剧假定性和电影化手法。梅氏的艺术思想曾长期被苏联作为形式主义予以取缔，没能得到发展，直到五十年代中期才恢复名誉，开始吸引国内外戏剧工作者的广泛注意。他的后继者的活动在六十年代后逐渐活跃起来。

[7] 结构主义：结构主义思潮是本世纪60年代涌现的一股取代存在主义而占据战后法国主导地位、轰动欧美各国的社会思潮。其在俄国“形式主义”和“布拉格结构主义”的基础上对其成果作了重要的推进。本世纪以来，文学观念发生了根本的转折，结构主义是实现这一革命转变的重要主力军，并且对艺术、文学、哲

学、人类学、社会学等人文学科发生了意义深远的变化。

[8] 未来主义 (futurism): 始于 1909 年的艺术家运动。当时马里内蒂在巴黎一家报纸上发表了他的未来派宣言, 目的在于强调工业社会的推动力和运动。在音乐方面这意味着使用各式各样的噪音和发明特殊的乐器。这场运动的杰出代表人物有: 弗朗切斯科·普拉泰拉、画家路易吉·鲁索洛。大约在 1918 年这场运动渐弱而终于消失, 但留下了它的痕迹。《牛津简明音乐辞典》(第四版) 第 429 页

[9] [美]博里斯·施瓦茨著《苏俄的音乐与生活》第 108 页

[10] 形式主义(formalism): 所谓的苏联作曲家音乐创作中的缺点。普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇和其他作曲家曾为此受到官方的批评, 尤其在 1948 年批评他们作品的内容相对于传统而言过分注重理智、强调形式, 同时暗示他们的作品过于“现代”和不谐和。《牛津简明音乐辞典》(第四版) 第 409 页

[11] [美]博里斯·施瓦茨著《苏俄的音乐与生活》第 101 页

[12]阿拉姆·哈恰图良 (Aram Khachaturian) (1903-1978) 亚美尼亚作曲家。他的音乐绚丽多彩、继承了圣彼得堡乐派的民族主义传统。《牛津简明音乐辞典》(第四版) 第 614 页

[13]谢尔盖·普罗科菲耶夫 (Sergey Prokofiev) (1891-1953) 苏联作曲家、钢琴家。与肖斯塔科维奇、哈恰图良并成为苏联音乐三杰。他的创作继承了俄罗斯作曲家们的传统。用 20 世纪的风格体现了 19 世纪的民族乐派大胆与光彩的风貌。其创作遍及音乐的各个领域。《牛津简明音乐辞典》(第四版) 第 921 页

[14] 阿斯姆 (ACM) 1924 年成立的“现代音乐协会”的简称。他是“国际现代音乐协会”的俄国分会, 主要成员有米亚科夫斯基、沙波林、阿萨菲耶夫、肖斯塔科维奇、卡巴列夫斯基等等。该组织的刊物是《现代音乐》、《走向新岸》以及《音乐生活》等。现在音乐协会最关心的是音乐的创作问题, 他们主张宣传和介绍国内外的现代音乐作品。特别重视创作手法和形式的创新, 比较忽略音乐的思想性。钱仁平《肖斯塔科维奇交响曲》第 42 页

[15] 井上赖丰著, 卫德全译《最新名曲解说全集·协奏曲卷 x》, 318 页, 全音乐谱出版社。

[16] “当时的风气有在乐队的节奏的伴随下合唱队的朗诵, 用带有音乐戏剧的、像招贴画似的表演描写革命题材和引用迅速变化画面的电影手法。” [美]博里斯·施瓦茨著《苏俄的音乐与生活》第 108 页

[17] 《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的旋律写法》 杨凌云著 《星海音乐学

院学报》2003年第1期

[18] 肖斯塔科维奇对于爵士乐一直都有偏爱，曾经专门用爵士乐曲调创作过作品。拉格泰姆是爵士音乐中较有影响的一种音乐形式。拉格泰姆是在黑人音乐的基础上，吸收了欧洲音乐特点而发展起来的，它的最大特点是复杂的切分。拉格泰姆另一个典型的切分节奏特点是：在规则的节奏进行中，使用三连音，使固定的节奏律动出现临时的转变。拉格泰姆的曲式类似当时的进行曲，由三四个不同的乐段组成，每个乐段包括四个乐句（共16小节），经常重复一遍，典型的结构如：AABBCCDD或AABBCCA等，有时还加上引子和间奏。

[19] 肖斯塔科维奇常用交响曲四乐章的速度对比。第一乐章多采用中速或慢速，用以表示阴郁的气氛，尔后积蓄力量并在末乐章爆发，形成持续性的戏剧性对比。例如其《第五交响曲》第一乐章速度为：中板。

[20] 《论巴托克调式体系的综合性与多重性》王安国著《现代和声与中国作品研究》2004年版第97页

[21] 关于“肖斯塔科维奇调式”目前所搜集的资料中一般对其叙述为带有降音级的小调。此处概念来源于网络，其中关于“降八级”的叙述，笔者理解为在两个八度的音阶进行中，对第八个音也就是主音进行降音处理。具体音阶形式可见文中附谱。

[22] 阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg）（1874—1951）奥地利出生的作曲家、指挥家、教师，为音乐史上最有影响的人物之一。1923年向世界推出了“用十二个音作曲的方法”——十二音体系。这是勋伯格用以组织无调性音乐的技法。钢琴《组曲》op25是第一部完全采用十二音方法创作的乐曲。勋伯格的音乐以旋律性和抒情性见长，但也极端复杂，将节奏、织体、曲式等因素发挥得淋漓尽致。勋伯格对20世纪音乐的创作有深远的影响。《牛津简明音乐辞典》（第四版）第1030页

[23] 肖斯塔科维奇第二交响曲的第一段落即采用偶然对位的方法创作而成。钱仁平《肖斯塔科维奇交响曲》第45页

[24] 马克西姆·肖斯塔科维奇（Maxim Shostakovich）（1938—）苏联指挥家、钢琴家。德米特里·肖斯塔科维奇之子。1957年演奏了《肖斯塔科维奇第二钢琴协奏曲》任钢琴独奏。录有许多指挥其父作品的唱片。1981年定居美国。《牛津简明音乐辞典》（第四版）第1074页

[25] 钱仁平《肖斯塔科维奇交响曲》第65页

[26] 转引自《试论肖斯塔科维奇的创作的历史地位》，「苏」马捷尔著，肖兵译《音乐之友》，1979年第12期

[27] DSCH 是肖斯塔科维奇个人的“标记”。原自其姓名的字母（Dmitri Shostakovich）用 D——bE——C——B 四个音来代表。他的作品如第八弦乐四重奏、第十交响曲、第十五交响曲和第 1 小提琴协奏曲都出现过这一动机。《牛津简明音乐辞典》（第四版）第 329 页

[28] 索菲亚·古拜杜莉娜（Sofia Gubaidulina）（1931—）苏联作曲家。1975 年与阿基奥莫夫和苏斯林共同创建阿斯特雷亚小组，用罕见的俄罗斯、高加索和中亚民间乐器即兴作曲。她为乐队创作的《阶梯》获 1975 年罗马国际作曲比赛一等奖。同施尼特凯、丹尼索夫一样，被看作肖斯塔科维奇逝世后苏联音乐的带头人之一。《牛津简明音乐辞典》（第四版）第 485 页

[29] 爱迪生·丹尼索夫（Edison Denisov）（1929—1996）苏联作曲家，原学数学，在肖斯塔科维奇劝说下改学音乐。1960 年执教于莫斯科音乐学院，是肖斯塔科维奇逝世后苏联音乐的带头人之一。《牛津简明音乐辞典》（第四版）第 302 页

[30] 语出「苏」马捷尔著《试论肖斯塔科维奇的创作的历史地位》一文

参考文献

- 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 人民音乐出版社 2000 年版
- 3、《和声学基础教程》(上、下册)张准、李志伟 编著 山东大学出版社 2001 年版
- 4、《和声学专题六讲》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、《半音化的历史演进》桑桐 著 上海音乐出版社 2004 年版
- 7、《当代和声——二十世纪和声研究》莫·卡纳 著 孟文涛 译 人民音乐出版社 1988 年版
- 8 《二十世纪的和声技法》[德]瓦尔特·基泽勒著 杨立青译 上海音乐学院出版社 2006 年版
- 9 《拉赫玛尼诺夫的和声技法》华萃康 著 上海音乐出版社 2002 年版
- 10 《作曲基本原理》[奥]阿诺德·勋伯格 著 吴佩华 译 上海音乐出版社 2005 年版
- 11 《音乐分析》[美]约翰·怀特 著 张洪模 译 上海文艺出版社 1982 年版
- 12 《外国音乐欣赏丛书——肖斯塔科维奇交响曲》钱仁平 著 湖南文艺出版社 2000 年版
- 13 《外国音乐欣赏丛书——柴可夫斯基交响曲》彭志敏 著 湖南文艺出版社 2000 年版
- 14 《现代作曲技法丛书——现代乐理教程》童忠良 著 湖南文艺出版社 2003 年版
- 15 《现代作曲技法丛书——现代音乐分析方法教程》姚恒璐 著 湖南文艺出版社 2003 年版
- 16 《现代作曲技法丛书——新音乐作品分析教程》(上、下册)彭志敏 著 湖南文艺出版社 2003 年版
- 17 《20 世纪音乐名著导读——协奏曲卷》高为杰 著 上海音乐出版社 2001 年版
- 18 《最新名曲解说全集——协奏曲卷》井上赖丰著,卫德全译,全音乐谱出版社。1998 年版

- 19 《西方音乐体裁及形式的演进》钱亦平、王丹丹著 上海音乐学院出版社 2003 年版
- 20 《俄罗斯作曲家于 20 世纪》[俄]M·阿兰诺夫斯基 遍 张洪模 译中央音乐学院出版社 2005 年版
- 21 《二十世纪西方作曲技法》季家锦 编著 华乐出版社 2000 年版
- 22 《20 世纪复调音乐》于苏贤 著 人民音乐出版社 2001 年版
- 23 《20 世纪音乐概论》彼得·斯·汉森 著 人民音乐出版社
- 24 《苏俄的音乐与生活》[美]博里斯·施瓦茨著 人民音乐出版社 1979 年版
- 25 《苏联音乐史》(上卷)黄晓和 著 海峡文艺出版社 1998 年版
- 26 《论音调》阿萨菲耶夫 著 人民音乐出版社
- 27 《肖斯塔科维奇》[英]艾瑞克·罗斯伯利 著 杨敦惠译, 江苏人民出版社 1999 年版
- 28 《肖斯塔科维奇》[苏]达尼列维奇 著 毛宇宽 译 北京音乐出版社 1959 年版
- 29 《见证——肖斯塔科维奇回忆录》, 所罗门·伏尔科夫著 叶琼芳译, 外文出版局《编译参考》编辑部 1981 年版。
- 30 《肖斯塔科维奇》[德] 德特勒夫·戈约夫 著 葛斯 译 人民音乐出版社 2003 年版
- 31 《肖斯塔科维奇书信集》 焦东建 董茉莉 译 东方出版社 2005 年版
- 32、《探索与狂热——现代西方音乐艺术》庄曜 著 东方出版中心 2000 年版
- 33、《论巴托克调式体系的综合性与多重性》 王安国 著《现代和声与中国作品研究》2004 年版
- 34、《肖斯塔科维奇作品中的音乐形式问题》(上、下), [苏]普罗塔波波夫, 中央音乐学院学报 1987 年第 3 期、第 4 期
- 35、《试论肖斯塔科维奇的创作的历史地位》, [苏] 马捷尔著, 肖兵译《音乐之友》, 1979 年第 12 期
- 36、《肖斯塔科维奇钢琴音乐述要》钱仁平 李雪梅 著 《钢琴艺术》 1996 年第 4 期
- 37、《俄罗斯音乐的节奏特点》[俄]霍洛波娃 著 戴明瑜 编译《中国音乐》1992 年第 2 期
- 38、《苏联卫国战争时期的室内乐》黄晓和著《中央音乐学院学报》1995 年第 2,

3 期。

39、《清风从远处吹来——关于肖斯塔科维奇钢琴音乐》，李雪梅著《音乐爱好者》1995 年第 1 期。

40、《肖斯塔科维奇晚期创作中的十二音技术》 钱仁平著《音乐艺术》1996 年第 2 期。

41、《肖斯塔科维奇后期创作中核心集合对结构的辐射控制及调性陈述方式》 钱仁平 著《艺苑·音乐版》1996 年第 3 期。

42、《肖斯塔科维奇〈第十四交响曲〉的“音调”结构特征》钱仁平 著《黄钟》1994 年第 3 期。

43、《肖斯塔科维奇后期创作中核心集合及其对音高结构的辐射控制》钱仁平 著《黄钟》 1995 年第 4 期。

44、《肖斯塔科维奇〈第五交响曲〉音乐分析》钱仁平 著《音乐探索》1999 年第 1 期。

45、《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的旋律写法》 杨凌云著 《星海音乐学院学报》2003 年第 1 期

46、《肖斯塔科维奇〈第一钢琴协奏曲〉的体裁与结构特点》 杨凌云著 《艺术探索》2001 年第 6 期

47、《肖斯塔科维奇“战争交响曲”主题旋律分析》 张文龙 著 上海音乐学院硕士毕业论文 2004 年

48、《肖斯塔科维奇弦乐四重奏的复调写作技术》 毛晖敏 著 上海音乐学院硕士毕业论文 2005 年

49《肖斯塔科维奇〈二十四首前奏曲与赋格〉的演奏技法分析》刘奕著 首都师范大学硕士毕业论文 2002 年

50《普罗科菲耶夫两首早期钢琴奏鸣曲和声研究》 周文娇 著 山东师范大学硕士毕业论文 2006 年

51、《巴托克〈钢琴即兴曲〉的和声研究》 杨通八 著 《音乐研究》 1981 年第三期

52 《调式半音体系与和声的现代民族风格》 杨通八 著 《中国音乐学》 1986 年第三期

53、唐纳德·本·格劳特《西方音乐史》人民音乐出版社，2001

54、于润洋 《西方音乐通史》 上海音乐出版社 2001

55、《外国音乐词典》上海音乐出版社，1988

56、《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》

57、《新格罗夫音乐词典·harmony、shostakovich 辞条》

58、《牛津简明音乐辞典》（第四版）2002

[网络资源]

<http://www.mydcentre.com/>

<http://bbs.hrhythm.com/>

<http://www.baidu.com/>

<http://www.siue.edu/~aho/musov/musov.html>

致 谢

借此论文完成之际，首先要感谢导师张准教授。求学三年，导师宽厚的气度胸襟，谦和的处世方式与严谨的治学态度一直影响着我。在我的论文选题、写作以及修改的整个过程中，导师一直给予我无私的帮助，提供各种研究方案与相关资料，一起讨论论文中的种种细节，提出修改方案，使我能够顺利的完成论文。对导师的感激，无语言表。

在论文的撰写与修改过程中，感谢上海音乐学院的朱佳同学热心的帮我收集相关乐谱和资料。感谢魏然同学对论文英文摘要部分提出的专业修改建议。感谢闫妍同学在后期对论文进行的校对工作。没有她们就没有这篇论文的最终完成。

感谢本院的宋莉莉教授、冯长春教授、葛晓明教授对本文完成所提的宝贵意见，他们的真知灼见使我在写作和修改过程受益匪浅。也感谢各位评委专家能够在百忙之中评阅我的论文。

最后，感谢我的父母，是他们给了我这个深造的机会，是他们一直默默地在背后支持我。在我最需要帮助的时候给我鼓励和关怀，成为我前进的动力。

这篇论文，作为谢礼，送给他们。送给三年中所有关心帮助过我的人们。并以此论文纪念我人生中这永远无法忘怀的不同寻常的三年。

攻读硕士期间发表成果

1、《浅议李斯特超技练习曲〈马捷帕〉的和声创作风格》发表于《齐鲁艺苑》（山东艺术学院学报）2006年第2期 总第89期 第69至75页 独立完成

2、《肖斯塔科维奇第二钢琴协奏曲的和声手法浅析》发表于《齐鲁艺苑》（山东艺术学院学报）2007年第1期，总第94期 第78至86页 独立完成

3、《浅谈 20 世纪中西方音乐关系》被选入山东报业协会，山东期刊协会编撰的《新探索》论文集 第460至468页 独立完成

4、参与编写教材《现代音乐教育技术》一书 山东文艺出版社 2006年11月版