

## 四川师范大学学位论文独创性声明

本人声明：所呈交学位论文普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》研究，是本人在导师杨文指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

本人承诺：已提交的学位论文电子版与论文纸本的内容一致。如因不符而引起的学术声誉上的损失由本人自负。

学位论文作者：杨旭 签字日期：2013 年 6 月 5 日

## 四川师范大学学位论文授权使用授权书

本人同意所撰写学位论文的使用授权遵照学校的管理规定：

学校作为申请学位的条件之一，学位论文著作权拥有者须授权所在大学拥有学位论文的部分使用权。即：1) 已获学位的研究生必须按学校规定提交印刷版和电子版学位论文，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库供检索；2) 为教学、科研和学术交流目的，学校可以将公开的学位论文或解密后的学位论文作为资料在图书馆、资料室等场所或在有关网络上供阅读、浏览。

本人授权万方数据电子出版社将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。同意按相关规定享受相关权益。

(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：杨旭

导师签名：杨文

签字日期：2013 年 6 月 5 日

签字日期：13 年 6 月 5 日



Y2301910

# 普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》研究

专业 音乐与舞蹈学

研究生 杨旭

指导老师 杨文

**摘要:** 谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫 (Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891. 4. 23-1953. 3. 5) 是俄罗斯著名的作曲家、钢琴家和指挥家, 创作了大量不同题材与体裁的音乐作品, 是一位多产作曲家。其中, 他创作的五首钢琴协奏曲是 20 世纪最受欢迎的作品之一, 也是钢琴演奏舞台及各类钢琴赛事上出现频率最高的五首钢琴协奏曲, 对其进行研究具有非常重要的价值和意义。

基于此, 本文从中选取了普罗科菲耶夫的《第一钢琴协奏曲》作为研究对象。通过大量文献的研究可以看出, 对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲这一题材研究较为深入, 对普罗科菲耶夫第二、第三钢琴协奏曲的研究成果也比较多, 然而, 对普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》的研究却极为少见。因此通过系统、全面的音乐分析, 剖析演奏技巧和录音版本将是本文的创新意义。首先从作曲家的创作历程和作品的创作背景入手, 逐步探析作曲家的音乐风格和作品的技术手段, 通过分析该作品的和声曲式, 音乐织体, 配器再结合自身的演奏体会及各类不同的演奏版本研究该作品的演奏技巧和演奏风格, 最后希望通过本文的研究能帮助演奏者准确地把握普罗科菲耶夫的钢琴音乐风格, 并系统地完成该作品的二度创作起到一定的参考价值。

**关键词:** 普罗科菲耶夫 第一钢琴协奏曲 音乐分析 演奏技巧 版本比较



## Research on Prokofiev's piano concerto No.1

Major: Musicology and Dancology

Graduate: *Yangxu*      Instructor: *Yang wen*

**Abstract:** Sergei Sergeyevich Prokofiev (1891.4.23-1953.3.5) was a Russian composer, pianist and conductor who mastered numerous musical genres and is regarded as one of the major composers of the 20th century. Five piano concertos he made were considered as the 20th century's best-known works, so they are quite often performed in different kinds of competitions.

In the past years, abundance of researches have been done on Prokofiev's Piano Sonata, their works are comprehensive; Meanwhile, study on Prokofiev's Piano Concerto No. 2 & No.3 also profits us with fruitful discussion. Nevertheless, Prokofiev's Piano Concerto No. 1 has rarely been appreciated. In this thesis, for the first time, we analyzed the performing skills and compared the recording versions in details: through the composing process and the background of his masterpieces, we come to know the style of Prokofiev's works and the skills he used; by analysing the form, texture and orchestration of Concerto No. 1, as well as comparing our performance experience to other performers different versions, we want to summarize the skills and various styles in interpreting it. With the discussion on the style of Prokofiev's concerto, this thesis is aim to provide suggestions to the fellow performers in their interpretation and recreation of Prokofiev's works.

**Key words:** Prokofiev; the first piano concerto; music analysis; musical skills; version comparison



摘要 .....	I
Abstract .....	III
引言 .....	1
1 普罗科菲耶夫生平及其创作历程 .....	5
1.1 普罗科菲耶夫的生平 .....	5
1.2 普罗科菲耶夫的创作历程及风格 .....	7
1.2.1 早期创作——学习间（1907—1918年） .....	7
1.2.2 中期创作——在国外（1918—1936年） .....	8
1.2.3 晚期创作——回国后（1936—1953年） .....	9
2 普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》的音乐分析 .....	11
2.1 《第一钢琴协奏曲》的创作背景 .....	11
2.2 《第一钢琴协奏曲》的和声曲式分析 .....	13
2.2.1 引子与呈示部 .....	15
2.2.2 插部及展开部 .....	18
2.2.3 再现部及尾声 .....	21
2.3 普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》音乐织体分析 .....	23
2.3.1 复调织体 .....	23
2.3.2 固定节奏式织体 .....	25
2.4 《第一钢琴协奏曲》的配器分析 .....	26
2.4.1 乐队的编制 .....	27
2.4.2 音色的处理 .....	28
2.4.3 音响的布局 .....	30
3 《第一钢琴协奏曲》的演奏技巧及演奏版本分析 .....	33
3.1 《第一钢琴协奏曲》的演奏技巧特点 .....	33
3.1.1 作品的交响性音效 .....	33
3.1.2 对传统演奏方式的突破 .....	34
3.1.3 独特的节奏脉动 .....	36
3.1.4 歌唱性的艺术特征 .....	37
3.1.5 踏板的应用 .....	38
3.2 浅析不同的演奏版本 .....	38

结论.....	41
参考文献.....	43
致谢.....	47
在校期间的科研成果: .....	49

## 引言

20世纪是一个风云变幻、群雄迭起的时代，现代社会逐渐向多元化发展，与此同时，音乐文化在风格、流派上也呈现出纷繁复杂、各树一帜的现象，不同体裁、题材、结构、编制和类型的音乐作品层出不穷。其中，钢琴协奏曲的经典作品在20世纪音乐作品中占了很大的比重，这种产生于巴洛克时期的音乐体裁一直备受作曲家们的喜爱，通过乐队里单件或多件乐器与钢琴之间的协作，表现出丰富、多样、饱满的音色变化，强大的矛盾冲突与抗衡关系所产生出的戏剧性音响是其他音乐体裁所不可替代的，引起了如格什温、格拉祖诺夫、奥涅格、埃尔加、普罗科菲耶夫和拉赫玛尼诺夫等著名作曲家的创作欲望，他们把音乐中不和谐、不稳定的元素发展到了无法复加的地步，挑战了钢琴协奏曲的演奏极限。带着对这种音乐体裁的兴趣，笔者翻阅了大量钢琴协奏曲的研究成果，并演奏了部分不同作曲家的钢琴协奏曲之后，发现普罗科菲耶夫的五首钢琴协奏曲是20世纪最受欢迎的作品之一，也是钢琴演奏舞台及各类钢琴赛事上出现频率最高的五首钢琴协奏曲，对其进行研究具有非常重要的价值和意义。基于此，本文从中选取了普罗科菲耶夫的《第一钢琴协奏曲》作为研究对象，归纳和总结普罗科菲耶夫创作历程和音乐风格，从宏观层面剖析和认识普罗科菲耶夫钢琴协奏曲的特点和音乐风格，然后以《第一钢琴协奏曲》为例，透析普罗科菲耶夫的作曲手法及演奏技术特点，进而聚焦在《第一钢琴协奏曲》的音乐文本分析，对其进行和声曲式、钢琴织体、乐队应用等方面进行分析。笔者不仅视听各类音频、视频演奏版本，而且还结合自身的演奏体会，试图通过有力的论据证明文中提出的论点。

目前，国内外对普罗科菲耶夫的研究成果已经非常丰硕。笔者通过网络资源、各大音乐专业院校图书馆和不同城市的图书馆进行外文文献检索，也通过国外的人脉关系搜集《第一钢琴协奏曲》为数不多的音频和视频的不同演奏版本，了解到部分与本文相关的各类外文参考资料。其中，俄罗斯钢琴家、教育家鲍里斯·贝尔曼（Boris Berman）于2008年出版的《普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲》（Prokofiev's Piano Sonatas），美国密苏里大学音乐理论副教授尼尔·名特恩（Neil Minturn）于1997年出版的专著《普罗科菲耶夫的音乐》（The Music of Sergei Prokofiev），这两本书都是专门针对普罗科菲耶夫的音乐语言进行研究；美国东北大学于1992年出版的《普罗科菲耶夫1927年苏维埃日记和其他文件》（Sergei Prokofiev, Soviet Diary 1927 and Other Writings），美国东北大学俄国语言与文学教授哈罗·罗宾森（Harrow Robinson）于1987年首版、2002年再版的《普罗科菲耶夫传》（Sergei Prokofiev: A Biography），美国研究者盖伊·丹尼斯（Guy Daniels）于1979年出版的《普罗科菲耶夫论普罗科菲耶夫：一个作曲

家的自传》(Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir), 莫斯科音乐学院外国音乐史教授伊·涅斯齐耶夫 (Israel Nestyev) 于 1946 年出版的《普罗科菲耶夫: 他的音乐人生》(Sergei Prokofiev: His Musical Life), 这些传记性的著作在研究普罗科菲耶夫的参考文献中占了很大的比重, 既有出自作曲家本人之手的客观记录, 也有音乐史学家对其进行客观的剖析, 在研究课题的参考价值上都起到了非常重要的作用。

此外, 普罗科菲耶夫及其音乐作品也是国内专家、学者们的热门研究对象, 现有研究成果主要集中在三个方面。首先, 是与本文直接相关的参考资料, 杨正君撰写的《普罗科菲耶夫协奏曲创作研究》(当代音乐作品分析与研究丛书) 一书, 由知识产权出版社于 2013 年 1 月出版, 西安音乐学院 2003 级李壮壮的硕士论文《普罗科菲耶夫早期的创作风格及其第一钢琴协奏曲》, 及其二位在各大期刊上发表的系列论文, 其他与《第一钢琴协奏曲》直接相关的资料则散见于介绍性文章及著作中, 这些参考文献对作品只是一带而过, 没有深入地分析及研究, 本文将在以上学术成果的基础上作进一步研究; 其次, 是针对普罗科菲耶夫各类题材的音乐作品进行个案分析、乐评和钢琴演奏及教学等方面的研究, 如魏昇发表在 2011 年第 4 期《乐府新声》上的《论协奏曲中的“谈话”特性——以普罗科菲耶夫<D 大调第一小提琴协奏曲>为例》、刑晓琳发表在 2010 年第 3 期《天津音乐学院学报》上的《普罗科菲耶夫<第三钢琴协奏曲>的曲式结构分析》、耿蕾发表在 2010 年第 2 期《首都师范大学学报(社会科学版)》上的《普罗科菲耶夫<第三钢琴协奏曲>的演奏》、檀革胜发表在 2008 年第 1、2、3 期《天津音乐学院学报》上的《普罗科菲耶夫对传统复调思维的继承和突破——以九首钢琴奏鸣曲为例》、上海师范大学 2007 届朱慧子的硕士论文《普罗科菲耶夫第三钢琴协奏曲研究》、李远彬发表在 2005 年第 5 期《艺术教育》上的《试析普罗科菲耶夫<g 小调第二钢琴协奏曲>第一乐章的结构特点》、黄因发表在 2005 年第 4 期的《普罗科菲耶夫钢琴组曲<讽刺>的分析与演奏》等, 查阅相关文献过后, 笔者发现研究钢琴协奏曲以及钢琴奏鸣曲的文献最多, 这是因为它们均为作曲家最具代表性风格的音乐作品, 阅读这些参考文献对本文起到间接参考的作用; 第三, 是针对普罗科菲耶夫创作技法的研究, 如郑超英发表在 2012 年第 5 期《艺苑》上的《试析普罗科菲耶夫的调式音乐写作思维》、蔡松琦发表在 2008 年第 3 期《星海音乐学院学报》上的《普罗科菲耶夫早期钢琴小品创作的“嘲讽”风格》、孙维权发表在 1993 年第 3 期《音乐艺术》上的《创新的纯璞——普罗科菲耶夫和声思维初探》、俞海南发表在 1984 年第 2 期《音乐研究》上的《普罗科菲耶夫音乐语言的继承、革新及他的创作风格》等, 此类论文的数量很多, 开拓了笔者对本文第二章“《第一钢琴协奏曲》的音乐分析”

的写作思路。

通过对以上文献的梳理可以看出，对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲这一题材研究较为深入，对普罗科菲耶夫第二、第三钢琴协奏曲的研究成果也比较多，然而，对普罗科菲耶夫第一钢琴协奏曲的研究却极为少见，这将对本文带来一定的研究难度，不过从另一方面来看，这也说明了针对普罗科菲耶夫第一钢琴协奏曲的专题研究是一个亟待深入的研究领域。笔者以此作品作为研究课题，意在通过系统、全面地分析普罗科菲耶夫及《第一钢琴协奏曲》，首先从作曲家的创作历程和作品的创作背景入手，逐步探析作曲家的音乐风格和作品的技术手段，再结合自身的演奏体会及各类不同的演奏版本研究该作品的演奏技巧和演奏风格，最后希望通过本文的研究能帮助演奏者准确地把握普罗科菲耶夫的钢琴音乐风格，并系统地完成该作品的二度创作起到一定的参考价值。



## 1 普罗科菲耶夫生平及其创作历程

笔者从研究者和演奏者的角度出发,对普罗科菲耶夫的生平、创作历程及风格和《第一钢琴协奏曲》的创作背景进行描述,为后续的音乐文本分析和演奏技巧分析提供充实的历史依据和理论支点。

### 1.1 普罗科菲耶夫的生平

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫(Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891.4.23-1953.3.5)是俄罗斯著名的作曲家、钢琴家和指挥家,曾获6次斯大林奖,获列宁奖金、人民艺术家称号等,创作了大量不同题材与体裁的音乐作品,是一位多产作曲家。普罗科菲耶夫出生在充满自然田园风光的农村庄园,俄罗斯民谣和乡村歌曲已经成为作曲家的精神食粮,这为他日后的创作不仅提供了源源不断的音乐素材,还为他的音乐风格贴上了俄罗斯本土作曲家的标签。

普罗科菲耶夫出生于乌克兰顿巴斯地区的松卓夫卡村,在一个物质富足且充满艺术气息的家庭下成长,自幼跟随母亲学习音乐,母亲对他的音乐启蒙乃至整个音乐生涯起到了关键作用。普罗科菲耶夫5岁时便显现出惊人的音乐天赋:6岁时便会创作了进行曲、圆舞曲和回旋曲等钢琴小曲,并举办钢琴独奏会;他的第一部歌剧《蠢女人》是在9岁时完成的,还在家庭聚会时进行表演;谢尔盖·伊凡诺维奇·塔涅耶夫(Sergey Ivanovich Taneyev, 1856-1915)非常欣赏充满才气的普罗科菲耶夫,经前者介绍,他11岁开始接受作曲家、音乐教育家格里埃尔(Gliere, 1875-1956)正规的作曲和钢琴训练,并完成了人生第一首无编号交响曲《G大调交响曲》<sup>1</sup>和两首钢琴奏鸣曲,师徒二人时常在家庭音乐会上合作,演奏普罗科菲耶夫创作的音乐作品,这从很大程度上锻炼了普罗科菲耶夫的音乐实践能力,之后又经格里埃尔推荐给圣彼得堡音乐学院院长亚历山大·康斯坦丁诺维奇·格拉祖诺夫(Alexander Konstantinovich Glazunov, 1865-1936);14岁进入圣彼得堡音乐学院学习作曲、对位法、配器、钢琴和指挥,并以优异成绩毕业,后因在毕业音乐会上演奏《降D大调第一钢琴协奏曲》而引人瞩目;17岁时,成功完成了自己作为指挥家的处女秀,还以钢琴家的身份先后在莫斯科、巴普洛夫斯卡、彼得堡等地登台演出自己的作品;23岁结识对其影响很大的瑟奇·巴普洛维奇·贾吉列夫(Serge Pavlovich Diaghilev, 1872-1929),并预定了普罗科菲耶夫未来十五年的舞剧作品,这对于其舞剧创作起到了积极地促进作用;24岁首次出国成功在罗马演出,之后有不定期的职业演出;26岁的普罗科菲耶夫便显出了他多产的特点,创作了第一和第二钢琴奏鸣曲、第一小提琴协奏曲、“古典交响曲”和第三钢琴协奏曲的草稿;十月革

<sup>1</sup> 也有研究者认为这不是真正意义上的交响曲,确切地说是一首序曲。

命爆发之后，27岁的普罗科菲耶夫为躲避战乱而周游世界，路经西伯利亚、日本、美国、檀香山等地都举办过个人音乐会；32岁时与西班牙歌手卡洛琳娜·科丁娜结婚，并在法国定居了十年；36岁开始了第一次的回国之旅，在莫斯科、列宁格勒、哈尔科夫等国内城市举办了25场音乐会，并获得巨大成功，此后便往返于巴黎与莫斯科之间；41岁回国并定居，此时作曲家的创作技法已经非常成熟，并创作了大量重要的音乐作品；回国后，54岁的普罗科菲耶夫最后一次以指挥家的身份，在莫斯科完成了他创作的《第五交响曲》的首演；55岁因其音乐创作上的贡献，获苏联国家奖金；57岁时与德米特里·肖斯塔科维奇(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)等作曲家被批判为“颓废的形式主义”，大量早期作品被禁演，生活与创作一度受挫；61岁时恢复了国内音乐届的声誉，并相继创作出一系列优秀作品，同时也获得了各种政府奖项；普罗科菲耶夫直到1953年3月5日去世前仍然在制定新的创作计划，他为后人留下了宝贵的音乐财富，享年62岁。

作为一名天才般的作曲家，普罗科菲耶夫在磨砺自己创作技能的同时，也表现出对理查·施特劳斯(Richard Strauss, 1864-1949)、伊戈尔·费德罗维奇·斯特拉文斯基(Igor Fedorovitch Stravinsky, 1882-1971)、阿西尔·克劳德·德彪西(Achille-Claude Debussy, 1862-1918)、莫里斯·拉威尔(Maurice Ravel, 1875-1937)、亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾(Alexander Nikolaievich Scriabin, 1872-1915)，这些19世纪末、20世纪初等著名作曲家的音乐的浓烈兴趣和高度关注。然而，普罗科菲耶夫并没有追随前人走过的道路，因为在他的创作理想中，对音乐风格的创新一直是其毕生的追求，他曾说道：“在我生活中，主要的优点是一直地寻求创新。我讨厌模仿，我讨厌平庸的理论，我不希望去戴任何人的面具，我希望永远是我自己<sup>1</sup>。”同时，作为一名具有杰出演奏才能的钢琴演奏家，他非常倾向于演奏自己写作的钢琴作品，为此，他不仅写下了五部钢琴协奏曲、九部钢琴奏鸣曲，还创作了《瞬间影像》Op.22(1915-1917年创作完成)、《奶奶的故事》Op.31(1918年创作完成)等一百二十多首钢琴小品，我们可以从任何一首钢琴作品中看到普罗科菲耶夫探索新的演奏技法的痕迹。著名的乐评人哈罗德·勋伯格(Harold Schonberg)曾经说过：“继肖邦之后，将钢琴技术大大推向前进的有两位作曲家，这就是法国的德彪西和苏联的普罗科菲耶夫<sup>2</sup>。”由此可以让我们清晰地认识到，若想完美演绎和透彻分析普罗科菲耶夫的钢琴作品是非常困难的，但同时也是非常有必要和有意义的

<sup>1</sup> 徐德，《百年经典·世纪回眸——二十世纪希望主要学派及重要作曲家述评之七·寻求传统与创新的有机结合——普罗科菲耶夫音乐创作概述》[J]，人民音乐，2000年第6期，第44页。

<sup>2</sup> 孟幻、孟丹，《超越自己的时代——纪念普罗科菲耶夫逝世50周年》[J]，音乐爱好者，2003年第8期，第42页。

事情，正是带着这样创新的精神，才使他最终成为了当时从民族乐派走向 20 世纪现代音乐过渡时期一位重要的音乐人物。

普罗科菲耶夫一生共创作了 130 余部作品，几乎涵盖了音乐艺术的所有体裁和题材，包括 7 部交响曲、8 部协奏曲、7 部舞剧、8 部歌剧、7 部大合唱、16 首有编号的钢琴作品以及其他数十首室内乐、管弦乐、戏剧、电影配乐等作品。

## 1.2 普罗科菲耶夫的创作历程及风格

作为在序列音乐“横行天下”的 20 世纪，普罗科菲耶夫仍然坚持自己的创作理念，并走出了具有自己鲜明特色的创作之路，被视为“古典路线”、“现代路线”、“托卡塔式的动力路线”、“抒情路线”和“怪诞路线”五种。前两种是普罗科菲耶夫一生中最主要的创作思想，体现了他对传统和创新之间的辩证认识；而后三种则是在前两种创作思想的主导下探求出的个人音乐性格。普罗科菲耶夫的音乐作品既表现出浓郁的俄罗斯民族风格，又表现出对古典音乐的难忘与缅怀，同时还反映了现代主义的探索精神。从其创作历程来看，通常被分为以下三个时期<sup>1</sup>。

### 1.2.1 早期创作——学习间（1907—1918 年）

早期创作主要指的是普罗科菲耶夫在音乐学院学习期间和苏联十月革命初期，这个阶段作曲家走的是“古典路线”，并试图积极探索“现代路线”。在圣彼得堡音乐学院学习期间，普罗科菲耶夫跟随阿纳托尔·康斯坦丁诺维奇·里亚多夫（Anatol Konstantinovich Lyadov, 1855-1914）学习作曲、尼古拉·安德烈耶维奇·里姆斯基-科萨科夫（Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844-1908）学习配器、J·维托尔（J·Vitolis, 1863-1948）学习曲式、叶西波娃（Essipova, 1815-1914）学习钢琴、尼古拉·切列普宁（Nikolay Tcherpnin, 1873-1945）学习指挥，这些对后世起着重大影响的作曲家们为普罗科菲耶夫学习、模仿、稳固古典时期之前的作曲技巧和音乐风格打下了深厚的功底，而音乐学院的各种资源和当时的先锋音乐则帮助他不断寻找自己的和声语言、音乐情感表达方式以及创作理想。当时社会舆论对普罗科菲耶夫的创作及演奏褒贬不一，曾经有媒体这样评价他的早期创作：“好像始终处于一种既莫名其妙、又无可奈何的悬浮状态之中。不像古典音乐，传统和声的内在逻辑可以使你首尾相顾<sup>2</sup>。”这说明当时还是学生的普罗科菲耶夫已经远不满足自己的学习这一层

<sup>1</sup> 笔者根据相关参考文献对普罗科菲耶夫的创作时期做出大致地年限划分

<sup>2</sup> 孟幻、孟丹，《“敲击风格”与“黑色幽默”——纪念普罗科菲耶夫逝世 50 周年》[J]，钢琴艺术，2003 年 12 期，第 12 页。

面，他非常渴望开拓一条适合自己音乐风格的创作道路。

斯特拉文斯基最早喊出了“回到离巴赫更远的时代去”的口号，作曲家们纷纷站在新古典主义“艺术至上”的立场创作音乐，用现代技法再现古典时期均衡的音乐形式。普罗科菲耶夫也受到了这股浪潮的影响，在这样的历史背景下开始模仿学习和创作实践，在1907年完成的《f小调第一钢琴奏鸣曲》Op.1标志着他创作生涯的正式起航，其早期作品具有音乐语言清新，且带着年轻人的朝气，旋律音调具有俄罗斯民族风格的特点。作曲家的早期创作所涉及体裁以管弦乐作品和钢琴作品为主，有带着明显古典主义痕迹的作品，如创作于1911-1912年的《降D大调第一钢琴协奏曲》Op.10、1913-1917年的《D大调第一小提琴协奏曲》Op.19、1909年的《第一交响曲（“古典”交响曲）》Op.25（1916、1917年修订）等，这些作品反映了他对历史的缅怀和对传统的继承；也有带着探索精神的现代主义作品，如创作于1914-1915年的管弦乐作品《斯基台人组曲》Op.20、1917-1918年为男高音、混声合唱团和大型管弦乐队创作的清唱剧《七个、他们七个》Op.30、1915-1917年的歌剧《赌徒》Op.24等，这些作品彰显了他对现代和声的大胆运用，探索调性的最大潜能；还有介于二者之间的作品，如创作于1912年的钢琴作品《d小调托卡塔》Op.11、1915-1917年的《瞬间影像（20首）》Op.22等。总之，在早期的音乐创作中，由于普罗科菲耶夫对新音乐的积极探索，使其创作风格变化很大，他对音乐学院的学院派和晚期的浪漫派不感兴趣，而是在很大程度上受到斯特拉文斯基的早期创作，以及戏剧、绘画、诗歌等艺术形式的新潮流的影响，为之后确立自己的音乐风格奠定了基础。

### 1.2.2 中期创作——在国外（1918—1936年）

俄国十月革命之后，社会的动荡不安致使普罗科菲耶夫于1918年离开祖国，开始了长达15年之久的侨居生活，在国外的这段日子，普罗科菲耶夫时常在日本、美国、英国、法国、德国、意大利等国演奏并指挥自己的歌剧、舞剧以及交响乐等作品，并获得了很高的世界性声誉。在创作上受到了现代音乐流派的影响，作品虽然仍带有悠长的俄罗斯音调特色，但同时也体现出节奏强烈、和声复杂、音响尖锐的现代感。

1919年，普罗科菲耶夫刚到美国，受邀为芝加哥剧院创作的童话喜歌剧《三桔之恋》Op.33并未给作曲家带来更多的赞誉，反而让作曲家对自己的创作观念和20世纪初西方的审美观进行了深刻地反思；次年，舞剧《小丑》Op.21重新修订和完善，由贾吉列夫带领的俄罗斯芭蕾舞团先后在巴黎和伦敦首演，这才使作曲家赢得了西方舆论的认可；之后，普罗科菲耶夫再接再厉，将自己偏

爱悠长的俄罗斯音调与激情饱满、明亮的现代元素相融合,于1921年完成的《c小调第三钢琴协奏曲》Op.26在西方受到了强烈的反响,成为其在国外期间创作的代表作品之一,管弦乐作品《斯基台人组曲》和清唱剧《七个、他们七个》的上演也让普罗科菲耶夫收到了许多赞扬和鲜花。1923年对于普罗科菲耶夫来说是非常重要的一年,作曲家不仅在当年步入了婚姻生活,定居于法国,而且还在这一时期与法国“六人团”建立了稳固的友谊,这为进一步探索现代打开了新的局面,结构主义及“机器音乐<sup>1</sup>”等成份逐渐深入到普罗科菲耶夫的音乐之中,普罗科菲耶夫的音乐从此正式走向半音化风格。之后,他在1924-1930年间分别创作了《d小调第二交响曲》Op.40、《c小调第三交响曲》Op.44和《C大调第四交响曲》Op.47,这三部交响曲体现了作曲家对管弦乐织体的新探索。同时,他还完成了《B大调第四钢琴协奏曲(左手协奏曲)》Op.53(1931年)和《G大调第五钢琴协奏曲》Op.55(1935年)的写作。此外,在其他艺术形式上,芭蕾舞剧《钢铁般的疾驰》Op.41(1927年)和芭蕾舞剧《回头的浪子》Op.46(1929年)在巴黎的上演为普罗科菲耶夫在西方音乐界带来了更大的声誉。

在国外的思乡之情以及创作上的停滞不前使普罗科菲耶夫对自己的创作重新进行反思,这让他逐渐意识祖国对自己创作的影响。与此同时,当时苏联文学家、教育家、美学家、哲学家和政治活动家卢那查尔斯基(Lunacharsky, 1875-1933)多次表示希望他回国创作,于是普罗科菲耶夫最终在1933年回国。

### 1.2.3 晚期创作——回国后(1936—1953年)

回国后的十几年是普罗科菲耶夫创作生涯的黄金时期,创作了大量优秀的传世作品。然而,西方音乐界却普遍认为在国外的时期才是普罗科菲耶夫最有成果的阶段,回国后并没有在创作上取得太大的成就,这是因为当时官方严厉打击“形式主义”的做法,对普罗科菲耶夫的音乐创作带来了直接的影响,使得作曲家不能过分追求激进的现代音乐,继而转向更为纯朴的音乐风格。其晚期创作的音乐作品出现了新的题材内容,更注重主调音乐,音乐语言简明而富有个性,能够更为自然的运用传统结构原则和现代作曲手法,体现出风格朴素又带抒情性的音乐特点。

1947年创作完成的《降e小调第六交响曲》Op.111是其晚期最具代表性的典范之作,该作品规模短小,曲调丰满纯朴,完全避免了尖锐、刺激的音响,充满幽雅宁静的气质。同时,1951-1952年还创作了最具普罗科菲耶夫风格的代

<sup>1</sup> 中国艺术研究院音乐研究所编,《二十世纪外国音乐家词典》[M],北京:人民音乐出版社,1991年7月第一版,第383页。

表作品《升 c 小调第七交响曲》Op.131, 然而, 普罗科菲耶夫的创作成就主要还是在歌剧和舞剧两方面。1939 年根据卡塔耶夫的小说《我是劳动人民的儿子》创作的五幕歌剧《Semjon Kotko》Op.81, 描写了当时乌克兰农村的战斗情景; 1949-1941 年根据英国作家谢里丹的小说《少女的监护人》创作的四幕歌剧《情定修道院》Op.86, 这是一部充满抒情性的喜歌剧; 1942 年根据托尔斯泰的同名长篇小说创作的两幕歌剧《战争与和平》Op.91, 之后于 1952 年修改、完善, 成为一部爱国主义的史诗巨作; 1947-1948 年根据波列沃伊的同名长篇小说创作的四幕歌剧《一个真正的人的故事》Op.117, 塑造了战争时期保家卫国的英雄人物; 这四部歌剧的脚本都是由普罗科菲耶夫亲自撰写或参与改编, 作品继承了达尔戈梅日斯基和穆索尔斯基的歌剧传统, 其中的声乐演唱部分以旋律化的说白或朗诵调为主, 管弦乐队部分则以强大的交响性展开, 推动整个剧情的发展, 它们被公认为是普罗科菲耶夫歌剧创作的顶峰之作。另外, 1935-1936 年创作的芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》Op.64、1941 年创作的芭蕾舞剧《灰姑娘》Op.97 以及 1949-1953 年创作的芭蕾舞剧《宝石花童话》Op.118, 这三部重要的舞剧再次体现了普罗科菲耶夫在思想的深度和艺术的完美性, 较之以前的同体裁作品而言, 已经迈向了新的创作巅峰。还有一部非常重要的作品《彼得与狼》, 这部交响童话成为了后人学习管弦乐队配器的指南。同时, 普罗科菲耶夫完成过《基日中尉》的电影配乐, 这是他回国后的第一部音乐作品, 也是他的第一部电影配乐作品; 1938 年, 还受爱森斯坦之邀为其历史题材电影《亚历山大·涅夫斯基》配乐, 被后人视为电影音乐史上的一部里程碑式作品, 这为当时的电影配乐工作留下了宝贵的编配经验, 并一直影响到 20 世纪末。

除了创作上取得的这些成绩以外, 当局政府、各大研究院和音乐学院以及各种音乐协会也纷纷授予普罗科菲耶夫不同的荣誉称号, 再次向世界证明了他的伟大和光荣。

## 2 普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》的音乐分析

这首作品既有大胆革新的艺术形象和怪诞音响，也随处可见古典主义的传统痕迹，由此可以看出普罗科菲耶夫与其他现代派作曲家彻底打破传统的理念不同，他还是忠实地坚持以明确的调性功能为基础，所以还特意为此曲冠名为《D大调第一钢琴协奏曲》。从音乐元素上看，作品采用了传统调性、古典结构、常规编制，具有纯净透明的乐队风格；从创新意义上来看，也能够体会作品中扩大和复杂了的调性体系。下面，笔者将从创作背景，和声曲式、音乐织体、配器运用四方面做逐一分析。

### 2.1 《第一钢琴协奏曲》的创作背景

“协奏曲”(Concerto)一词最早源自于拉丁文 *Collcertaye*，指的是协调一致，可以引申出既竞争又协作的意思，这个词成为一种音乐体裁的名称之后，音乐理论家将其解释为“一件或多件独奏乐器与管弦乐队协同演奏，显示独奏乐器个性及技巧的大型器乐套曲<sup>1</sup>”。协奏曲真正具有音乐体裁的意义是在巴洛克时期，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)、安东尼奥·卢奇奥·维瓦尔第(Antonio Lucio Vivaldi, 1678-1741)、朱塞佩·托雷利(Giuseppe Torelli, 1658-1709)、弗兰克·科雷利(Franco Corelli, 1653-1713)等作曲家都曾写过各种类型的协奏曲；随着乐器制造业的发达和演奏技巧的成熟，古典主义时期的作曲家开始考虑让奏鸣曲式和交响乐的某些特点融入到协奏曲的创作中来，沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)、路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、路易吉·波切里尼(Luigi Boccherini, 1743-1805)、约翰·斯塔米茨(Johann Stamitz, 1717-1757)等作曲家为协奏曲的发展做出了重大贡献；进入浪漫主义时期，协奏曲的形式变得更加自由，浪漫主义的音乐特点为协奏曲添加了标题，安东·利奥波德·德沃夏克(Antonin Leopold Dvorak, 1841-1904)、尼可洛·帕格尼尼(Niccolo Paganini, 1782-1840)、弗里德里克·弗兰索瓦·肖邦(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)、弗朗茨·李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)写作了大批具有浪漫主义色彩的新型协奏曲；到了近现代，作曲家仍然对这种音乐体裁爱不释手，只是不再拘泥于传统的音乐动机，而是更具想象力般的加入无调性、爵士乐、民族风等元素，普罗科菲耶夫、乔治·格什温(George Gershwin, 1898-1937)、艾洛特·卡特(Elliott Carter, 1908-2012)、柯达伊·佐尔坦(Kodaly Zoltan, 1882-1967)等作曲家随之写作了大量风格独特的现代派协奏曲。

<sup>1</sup> 钱亦平、王丹丹，《西方音乐体裁及形式的演进》[M]，上海：上海音乐学院出版社，2005年9月第二版，第267页。

普罗科菲耶夫为这种音乐体裁共写作了五首钢琴协奏曲，分别是《降D大调第一钢琴协奏曲》Op.10（1911-1912年创作完成）、《g小调第二钢琴协奏曲》Op.16（1913年创作完成，1923年修订完善）、《C大调第三钢琴协奏曲》Op.26（1917-1921年创作完成）、《B大调第四钢琴协奏曲（左手协奏曲）》Op.53（1931年创作完成）和《G大调第五钢琴协奏曲》Op.55（1935年创作完成）。前两首是普罗科菲耶夫在音乐学院学习期间创作的，后三首均创作于在国外的阶段，无首作品都在意追求形式表达，带有鲜明的现代音响效果，跳动的节奏、高难度的和弦、八度音程的快速演奏等技巧表达，是普罗科菲耶夫对钢琴演奏技巧的极限挑战。其中，第一、第二、第三和第五钢琴协奏曲是由作曲家本人担任了世界首演的钢琴演奏部分。对于这一音乐体裁他有着自己的理解：“协奏曲（最完美或最差的除外）有两种形式：一个是独奏乐器带乐队的两个声部以上的合奏曲，使作者成功，但演奏者对独奏不太感兴趣，比如里姆斯基-科萨科夫的一部协奏曲；另一种是独奏非常好，乐队却成了附属品，比如肖邦的协奏曲<sup>1</sup>。”他的这五部钢琴协奏曲在音乐会及各大钢琴赛事的上演率极高，充分说明了这些作品的艺术价值和重要作用。

题献给普罗科菲耶夫老师齐尔品的《第一钢琴协奏曲》创作于1911-1912年，属于普罗科菲耶夫在“古典路线”上探索的代表作品，由作曲家本人于1912年8月7日在安东·鲁宾斯坦钢琴比赛时首演，并获得了当时的最高钢琴演奏殊荣。尽管如此，在当时还是受到了很大的争议，保守派与激进派为此进行了激烈的争辩，反对者认为这是“疯子的作品”，支持者则给予了极大的褒奖：“普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》最引人注意的是什么呢？是那充裕的活力和宏大的构思。他音乐语言的形容就像用岩石刻成的浮雕品。一切显得那么宏伟，气势豪放。他作为一个健康有力、精神风发的作家，当然会受到人们的欢迎<sup>2</sup>。”无论如何，普罗科菲耶夫和他的《第一钢琴协奏曲》就此声名鹊起，正如贝多芬创作《第一钢琴协奏曲》的意义一样，普罗科菲耶夫也是因为《第一钢琴协奏曲》迈入了作曲大家之列。

《第一钢琴协奏曲》是普罗科菲耶夫早期创作中广泛受到好评的重要作品，对于普罗科菲耶夫来说有着非常特殊的意义，因为在写作这首作品时，作曲家已经开始构思写一个大型多段的协奏曲，也就是后来于1921年完成的《第三钢琴协奏曲》，不能不说《第一钢琴协奏曲》为其开启了一条通往普罗科菲耶夫音乐风格的大道。

<sup>1</sup> 钱仁平，《水到渠成之时信手拈起的一串珍珠——关于普罗科菲耶夫的〈第三钢琴曲〉》[J]，音乐爱好者，1999年第3期，第35页。

<sup>2</sup> 李杜壮·从普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》看普罗科菲耶夫的音乐风格及演奏的技术特点·电影评介[J]·2007年第5期，第69-70页。

## 2.2 《第一钢琴协奏曲》的和声曲式分析

20世纪现代音乐有一个明显的特征，那就是打破传统和声功能，采用更为灵活的和弦连接，或运用模糊调性、叠加和弦的办法探求更新颖的和声效果。作为普罗科菲耶夫学生时代的音乐作品，《第一钢琴协奏曲》在这点上迈出了非常重要的一步，作品一方面广泛应用了各种现代派的和声手法，另一方面又坚持了传统的调性功能。在套曲结构上则有所创新，将传统协奏曲中的三个乐章浓缩成一个单乐章，这是普罗科菲耶夫协奏曲体裁中唯一的一首单乐章作品，也是规模最小的钢琴协奏曲，但作品的曲式结构仍然采用了大型古典奏鸣曲形式，结构严谨清晰、音乐语言简明朴素、乐句气息悠长且抒情，表现出作曲家继承和革新的创作精神。从整体上来看，全曲还是体现出三个乐章的套曲组合模式，也有研究者认为“包含四个乐章套曲的因素<sup>1</sup>”。笔者通过对作品全面细致地分析之后，发现谱面有两处“Attaca<sup>2</sup>”的标记，这说明作曲家在刚开始创作时有意写成多乐章的套曲形式，只是最后不知何因还是改用了单乐章的形式，该曲是带有插部的奏鸣曲式结构，引子和呈示部构成了全曲的“第一乐章”；插部和展开部相当于“第二乐章”；再现部就是“第三乐章”，全曲完整结构图示见下表。

<sup>1</sup> 卞祖善，《丑小鸭——纪念伟大的俄罗斯作曲家普罗科菲耶夫诞辰110周年》[J]，视听艺术，2001年第7期，第78页。

<sup>2</sup> 意为“紧接演奏”，通常标记在乐章之间，要求演奏者无停顿地开始下一乐章。

表 2.1

曲式 结构	第一乐章							第二乐章					第三乐章					
	引子		呈示部					插部					展开部		再现部			尾声
	第一 主题	第二 主题	主部	连接部	第一 副部	第二 副部	结束部 (I+II)	变奏 主题	第一 变奏	第二 变奏	第三 变奏	第四 变奏	第一 展开	第二 展开	第一 副部	第二 副部	结束部 II	
速度 表情	Allegro brioso	Poco piu mosso	Tempo primo	Piu mosso	Meno mosso	Tempo I	Animato	Andante assai					Allegro scherzando	Pochissimo meno mosso	Poco piu sostenuto	Piu mosso	Animato	
调性 <sup>1</sup>	降 D	C	降 D		e		E 降 D	升 g					降 D		升 c		E	降 D
小节	1-44	45-91	92-123	124-156	157-194	195-214	215-267	268-275	276-283	284-293	294-297	298-312	313-342	343-406	407-422	423-440	441-458	459-484
序号	①-②	③-⑥	⑦-⑧	⑩-⑪	⑫-⑭	⑮-⑯	⑰-⑳	㉑	㉒	㉓-㉔	㉕	㉖-㉗	㉘-㉙	㉚-㉛	㉜-㉝	㉞	㉟-㊱	㊲-㊳

<sup>1</sup> 注：调性遵循大调大写字母、小调小写字母标记。

### 2.2.1 引子与呈示部

“第一乐章” *Allegro brioso* 在段落的划分上面，每位研究者有自己不同的意见，在此，笔者将引子和呈示部算作第一部分，相当于传统协奏曲的“第一乐章”，音乐情绪为活泼灿烂的快板，激昂地速度一直持续到呈示部结束。

引子（1—91 小节）引子共包含两个主题，作品一开始由乐队合奏出三组庄严的柱式和弦，紧接着钢琴与小提琴共同演奏富有活力、犹如进行曲般的第一主题，在钢琴演奏完之后，紧接着在 27 小节由乐队继续演奏，这是作曲家在少年时代习作中的主题，贯穿了整部作品。从调式、调性上来看，降 D 大调的调性色彩比较清晰，特别是在乐队进入之后，低声部交替出现主、属音，巩固了奏鸣曲式中的主调地位。

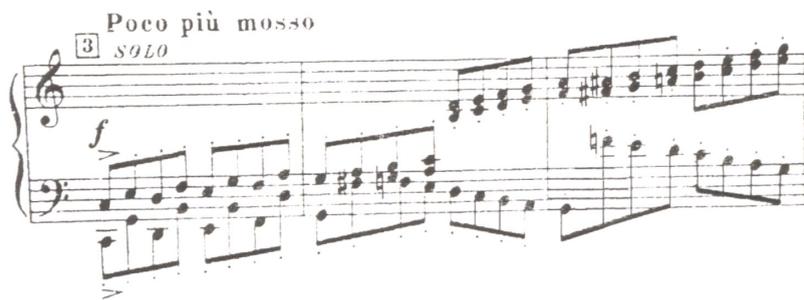
图 2.1

The image shows a musical score for the first theme of the introduction. The top system is for the piano, marked 'Allegro brioso' with a tempo of quarter note = 88. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part begins with a forte (ff) dynamic and features a series of chords and moving lines. The bottom system is for the orchestra, marked 'Tutti (senza Tromboni)'. It features sustained chords and rhythmic patterns that support the piano part.

上例是引子第一主题的片段，从第 3 小节至第 6 小节，音乐一开始就带着一种向上冲的气势，之后一直在高音区徘徊不止，制造出充满希望和朝气的青年形象。

引子的第二主题突然转入 C 大调，其中作曲家运用大量的变化音模糊了调性。其音乐动机是从钢琴独奏开始的一连串轻快地托卡塔音型，这是一组急速的音阶式序列，该主题之后不断改变节奏密度，由八分音符变为十六分音符，再细化成三十二分音符，形成长串华丽地音阶。

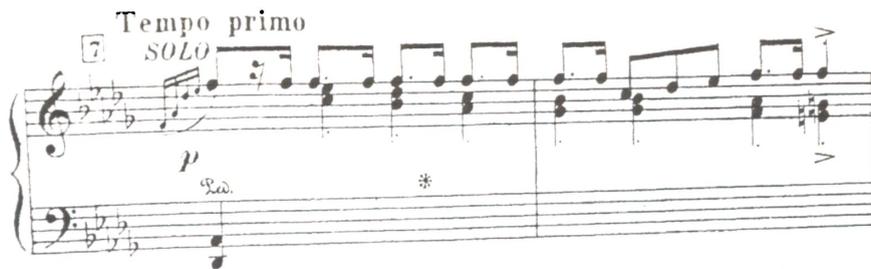
图 2.2



引子的第二主题从 45 小节由钢琴独奏进入，这部分的音乐情绪一开始不如第一主题强烈，但是从托卡塔式的音型可以感受到音乐蕴涵的强大力量，从低音区开始逐渐向高音区扩张。

主部（92—123 小节）呈示部的主部主题从第 92 小节进入，重新回到降 D 大调和乐曲开始的速度中来，采用了同主音大小调的调式交替，主部主题先从降 D 大调开始，在四小节过后立即交替至升 c 小调，并在结束前返回降 D 大调。

图 2.3



此处采用了带有舞蹈动力感十足的附点节奏型，之后乐队中的不同乐器于第 108 小节承接了这一节奏，使之在宽广的音域中跌宕起伏。衔接这些舞蹈节奏的补充性段落分别出现在第 99 小节和 108 小节，钢琴声部的三连音与十六分音符构成的音阶式音群形成了多条华丽的旋律，这可看作是沿用了引子第二主题的音乐材料，而乐队除了承接舞蹈节奏外，大部分情况下则是在活泼的快速齐奏，使作品的音乐情绪达到第一次小高潮。

连接部（124-156 小节）从 124 小节至 156 小节是一个连接部，结合了引子和呈示部主部主题的音乐材料，由于结构功能的作用，使得该部分的调性非常不稳定，始终处于不停地转换调性的状态。作曲家要求速度比之前的段落更快，再加上谱面上标记的“*sempre martellato*<sup>1</sup>”说明了这段音乐的情绪异常激动。

副部（157—214 小节）呈示部中有两个副部，都建立在 e 小调上，速度和音乐情绪都有较小的差异，但是它们所使用的音乐材料是一致的。

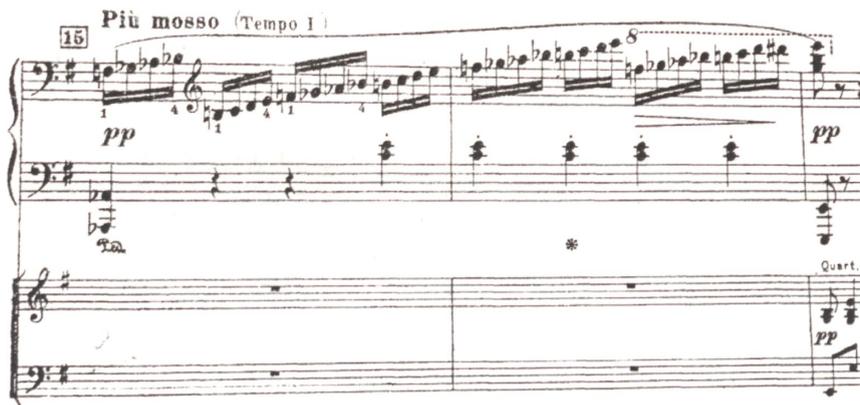
<sup>1</sup> 意为“一直锤奏”。

图 2.4



第一副部在 157 小节进入，速度明显比前面的段落更慢一些，平静、舒缓的旋律由铜管乐奏出，之后我们便能听到弦乐发出略带忧郁的节奏，钢琴声部则是大跳音型和大量刮奏的音响，该部分在和声上具有 e 小调与 e 弗里几亚调式交替的特点。

图 2.5



第二副部主题从 195 小节进入，是一组跨越了四个字组的快速上行音阶，乐谱上方标记的“Piu mosso (Tempo I)”要求比第一副部的速度更快一些，回到作品最开始的速度。

结束部（215-267 小节）这是一个与引子交相辉映的结束部，也分为两个部分，音乐情绪非常活跃，这与副部产生明显对比。第一部分对应了引子的第二部分，要说不同地方就是此处为了更好地承接副部的段落，而采用了前一部分的同主音 E 大调；该结束部的第二部分则对应了引子的第一部分，调性回到降 D 大调。

### 2.2.2 插部及展开部

“第二乐章” *Andante assai* 在乐谱第 267 小节下方标记的“*attacca*”，预示了紧接着进入作品的“第二乐章”，该部分由插部和展开部构成，两个部分的规模都较为庞大，这也是全曲最为出彩的段落。

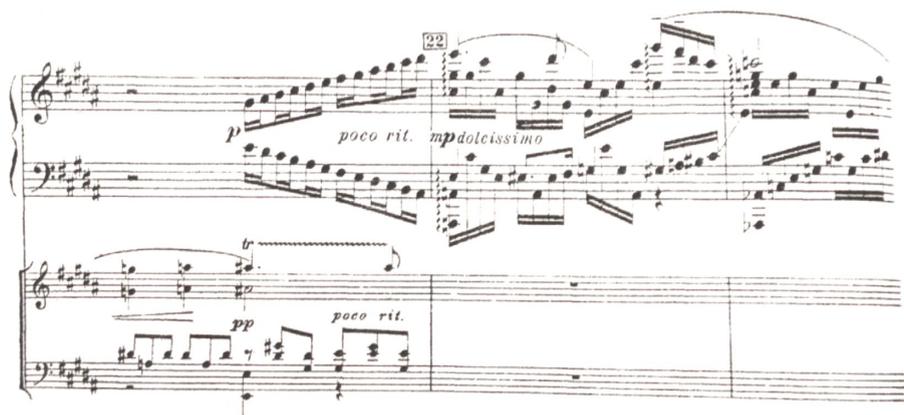
带有主题与四个变奏的插部（268—312 小节）同于其他的常规奏鸣曲式，在呈示部结束之后，从 268 小节进入的不是展开部，而是一个带有主题和四个变奏的插部部分，调性为升 g 小调。根据插部的表情术语与结构意义，相当于协奏套曲中的慢板乐章。变奏主题要求在平静的行板速度下奏出，是一个方整的乐段结构，音乐性格具有某种神秘的色彩。第一小提琴在加了弱音器的弦乐队以音程震音的伴奏背景下，奏出一段优美而动人的旋律。

图 2.6



第一变奏的主题在钢琴声部以复调音乐的形式出现，变奏主题在高音声部陈述，其他声部则是以十六分音符的大跳式分解和弦起到衬托的作用。

图 2.7



第二变奏的主题在钢琴和乐队之间形成了模仿复调，钢琴部分采用了三行钢琴谱的方式，将旋律置于中声部，使演奏者能更清晰的体会旋律线条的流畅感；模仿声部则是多件乐器共同完成主题的演奏，分别是小号、大管、圆号、小提琴、等乐器。

图 2.8

This musical score excerpt shows the piano and orchestra parts for the third variation. It consists of three systems of staves. The piano part is written in three staves (treble, middle, and bass clefs). The orchestra part includes a Tromba (trumpet) and Fag. (bassoon). Dynamics include *mf*, *pp*, *pizz.*, and *pp pizz.*. Performance instructions include *Tromba con sord. dolce* and *Fag.*. A measure number '23' is marked above the first staff.

第三变奏的主题由大管和长号强力度奏出，长度只有四小节，但是纷繁复杂且快速的和弦音型，给音乐制造出紧张的气氛。

图 2.9



最后一次变奏的主题回到三行钢琴记谱的中声部，变奏手法与第二次变奏相类似，结束处要求慢慢减弱、减慢，且安静的奏出，这为后面的展开部做好铺垫。

图 2.10



展开部（313—406 小节）插部结束时，在第 307 小节处有一个延长音记号，这个明显的停顿意味着后一部分将采用不同的音乐材料。由于前面插部的规模比较庞大，因此展开部也分别进行了两次展开，由第一展开部和包含钢琴华彩的第二展开部构成，回到降 D 大调。

第一展开部的音乐具有快速、活泼、幽默的谐谑曲风格，这也是作曲家非

常重要的创作特点。在该部分开始处第 308 小节，由弦乐声部的拨奏和圆号、大号等乐器合奏出六组和弦。经过乐队演奏了五小节之后，钢琴以上行音阶逐步进入到引子的第二主题材料。

图 2.11



上例是展开部开始的六小节，由乐队奏出的这组和弦时建立在降 D 大调上的七和弦叠加一个升高了的七音，而将和弦的五音升高则是为了承接前一段落的升号调。在第二展开部的钢琴华彩部分进入之前，乐队先以舞曲节奏为其铺垫。华彩段落出现的时候，我们能够比较清晰地看到呈示部主部材料的影子，连演奏速度和音乐形象都基本一致，但是华彩部分的调性游移不定，这与之前段落形成鲜明对比。在展开部比较明显的一个现象是调性的不断变化，作曲家紧凑地使用远关系转调在当时是非常少见的，而从音响效果上来说，却感受不到转调的突兀，这是因为作曲家在钢琴织体、律动节奏等方面与和声音响加以均衡，这是复杂与简单相融合的最好例证。

### 2.2.3 再现部及尾声

“第三乐章” *Poco piu sostenuto* 乐谱第 406 小节再次出现“attacca”说明“第二乐章”结束，紧接着“第三乐章”进入，该部分包含了再现部和尾声。其中，再现部采用了省略主部主题的写法，而是在乐队中直接响起了在升 c 小调上建立的第一副部主题旋律，再现部的调性从表面上看并没有得到回归，但实际上却与呈示部的降 D 大调为等音，这可以被看作是作曲家为了打破传统调性原则而采用的创新手法。

副部主题（407—440 小节）再现时，副部的规模明显缩减，由弦乐队奏出的旋律带有忧郁的气质，钢琴在此承担了伴奏的作用，全曲最后以辉煌的引子主题告终。

图 2.12

Figure 2.12 shows a musical score for a piano and orchestra. The piano part is in the upper system, marked "Poco più sostenuto" and "p legato". It features a melodic line with eighth notes and rests, with a measure number of 31. The orchestral parts are in the lower systems, including Tromboni, Violi, Tromboni, Celli, Quart., and Tuba. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

第二副部调性不变，钢琴部分开始出现引子第一主题，与此对应的乐队则是演奏呈示部结束部的音乐材料。

结束部（441—458小节）在整个再现部浓缩的情况下，其中，结束部也缩小了规模，只再现了呈示部中结束部的E大调部分，音乐情绪、和声调性与曲式结构基本一致。

尾声（459—484小节）重现引子的主题，调性回到降D大调。此时的左手也从音乐开始的单音变为八度，这组八度音群如狂风般席卷了钢琴的整个音区，最后在乐队和钢琴的非常有力的齐奏中结束全曲。

图 2.13

Figure 2.13 shows a musical score for a piano and orchestra. The piano part is in the upper system, marked "fff" and "Tutti con Tromba". It features a melodic line with eighth notes and rests, with a measure number of 36. The orchestral parts are in the lower systems, including Tromboni, Violi, Tromboni, Celli, Quart., and Tuba. The score is in a key with two flats (Bb) and a 4/4 time signature.

以上对作品和声调性与曲式结构方面的分析,可以看到作品频繁出现三和弦、七和弦等传统音乐语言,只是添加了变化音和弦、附加音和弦、复合和弦、交替调式、频繁转调等使之更为复杂化,总体上说,其调性还是基本明确的。从另一方面来看,普罗科菲耶夫对传统协奏曲中奏鸣曲式进行了灵活的灵活处理,结构的每个组成部分打破了原有的长度和功能,并将各结构部分的主题独立化处理,模糊了依附部分与主要部分之间的界限,同时,在调性上变化多端,大二度、小二度和三全音的调性布局关系较常见,体现了其创作手法上的继承和创新,这种建立在传统和声传统基础上,又努力探寻非传统的音响色彩正式普罗科菲耶夫创作的风格所在。

## 2.3 普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》音乐织体分析

《第一钢琴协奏曲》的音乐织体不是特别复杂,但是却发出了令人感叹的音响效果,这充分说明了普罗科菲耶夫具备非常善于运用独奏乐器的能力,能够使钢琴与庞大的乐队形成一部辉煌的音乐作品。通过阅读相关文献以及对《第一钢琴协奏曲》进行音乐分析,可以发现作品音乐织体的风格特征和创新之处在于线条交织的复调织体和律动清晰的固定音型上,大部分情况还是以主调音乐的织体形式居多。因此,笔者将不单独对主调织体进行研究,而是从复调织体和固定节奏式织体两方面,对其音乐织体进行深入分析,探寻该作品的音乐魅力。

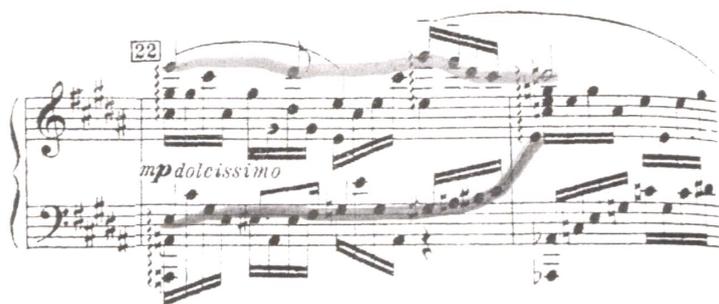
### 2.3.1 复调织体

普罗科菲耶夫的音乐作品从整体上看以主调音乐的织体形式为主,他几乎从未使用过完整的赋格曲、卡农曲、创意曲等复调音乐体裁写过协奏曲的某一乐章,甚至在其中也很少看见赋格段或大篇幅的模仿段落,但是在普罗科菲耶夫的作品中还是能够看见一些采用比较自由的、小规模模仿片段,这说明作曲家的创作思维中不乏复调技法的使用,而是起到点缀、润色的作用。通过对该作品音乐织体的分析,可以看到作曲家为追求线条性的多声部思维,而写作了大量新颖独特、音色迷人的复调音乐段落。

**2.3.1.1 支声复调** 这是较常见于民族民间多声部音乐中的复调织体,相当于同一条旋律的不同变体,指的是“两个或更多声部在演唱(奏)同一旋律时,将这个旋律在各个声部中作了不同的变化<sup>1</sup>。”俄罗斯民歌中蕴含着大量的支声因素,普罗科菲耶夫吸取了民歌中的精华,将其运用在作品中,进而丰富了《第一钢琴协奏曲》的音乐织体和音乐形象。

<sup>1</sup> 段平泰,《复调音乐》(上册)[M],北京:人民音乐出版社,2004年5月第七版,第1页。

图 2.14



这是插部中第一主题变奏的前两小节，该变奏只有钢琴独奏声部，变奏主题出现在高音声部，经过细致分析之后可以发现，除了第二声部和低声部的分解和弦式伴奏声部外，在第三声部还出现一个具有衬托性的对位化声部，它与变奏主题非常相似，就像是变奏主题派生出来的旋律。

**2.3.1.2 模仿复调** 在作品的插部中还能看到其他类型的复调织体，如第二次主题变奏段落出现了三个声部的钢琴记谱方式，采用了模仿复调，这是产生在乐队与钢琴之间局部的、非严格的模仿，普罗科菲耶夫在协奏曲中经常使用这种复调手法，这个段落需要演奏者很敏锐的触觉和极好的控制能力，才能达到满意的效果，这也正是拉赫玛尼诺夫常用的钢琴织体写法。

图 2.15

This is a complex musical score for piano and orchestra. It consists of four staves. The piano part is in the top two staves, and the orchestral parts are in the bottom two staves. The piano part begins at measure 23, indicated by a boxed number. The dynamics are marked 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'pp' (pianissimo). The orchestral parts include Tromba con sord. (Trombone with mutes), Fag. (Bassoon), and Bassi pizz. (Basses pizzicato). The score shows a clear imitation of the piano theme by the orchestra, with a six-measure interval between the piano and the trombone. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the upper register and a more active bass line. There are several slurs and phrasing marks throughout the passage.

上例是第 284 小节至 285 小节，从谱例中能够清晰的看到模仿与被模仿旋律相隔两个四分音符的时间和六度音程，分别出现在乐队与钢琴之间。经过四小节之后，变为第一小提琴与钢琴陈述主题，乐队的木管乐器组对主题进行模

仿，但此时的模仿时间缩短为一个四分音符，而模仿的音程距离也更为自由。由此可以看出，复调织体不仅可以丰富作品的音乐形象，而且还可以成为主题变奏的重要方式。

**2.3.1.3 对比复调** 普罗科菲耶夫在协奏曲中也偶尔使用对比复调织体，大部分情况是在某一、两个主要主题的陈述过程中，加入具有一定对比性质的衬托性声部，或由于伴奏音型变得带有旋律性而体现出来的对比复调织体。

图 2.16

The image shows a musical score for Figure 2.16, consisting of four systems of staves. The top system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system shows the orchestra part, specifically the horn section (Cor.) playing a pizzicato accompaniment. The third system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The fourth system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score is marked with dynamics such as p, pp, mp stacc., and mf.

在谐谑地展开部中，作曲家将呈示部中的多个主题材料进行结合，体现了对比复调的特点。其中，第 315 小节至第 317 小节钢琴部分的高声部和低声部，分别为呈示部结束部中出现过的对比材料；第 318 小节至第 320 小节钢琴部分的中音声部和低音声部及乐队声部，形成了三声部的对比复调织体。从这个片段中可以看到，复调织体在普罗科菲耶夫的音乐作品中起着非常重要的作用，尽管有时觉得作品的音响尖锐、刺耳，但是通过细致分析能够发现，这是因为多条横向旋律结合后的结果。

### 2.3.2 固定节奏式织体

普罗科菲耶夫的协奏曲中，对固定节奏的使用非常频繁，他将某一种节奏

型作为重要的音乐核心动机，之后在作品中始终不停息地加以重复，使用次数增多之后，就形成了富有特色的固定节奏式的音乐织体。作曲家在作品中就大量使用了这种写法，有等分八分音符的律动性节奏，也有附点八分音符加上十六分音符的舞蹈性节奏。我们在作品开始的引子第一主题部分也能看到大篇幅固定节奏式织体的段落，右手八度和左手单音演奏出的相同律动节奏型，此处除了律动节奏以外没有其他的音乐织体，其核心只是节奏，这种织体结构特征也时常出现在斯特拉文斯基与贝拉·巴托克（Bela Bartok, 1881-1945）的作品中。另外，呈示部中结束部的第二部分，钢琴和乐队都分别维持在一种节奏型上，形成非常简单清晰的音乐织体。

图 2.17



上例是第 257 至第 260 小节，钢琴在低音区有两个声部，左手声部是常规节拍的等分八分音符，右手声部是打破常规节拍律动的等分八分音符，但两个声部始终在自己的固定节奏下不停律动；与此同时，在乐队声部，除了低声部的长音以外，所有管弦乐器都共同演奏等分四分音符的固定节奏，为音乐的收拢性终止做好充分准备。

协奏曲的音乐织体形式是丰富多样的，无论是哪种形式，使用了何种创作手法，它们都与各声部的旋律进行、纵向的和声语汇、乐队的乐器应用、作品的曲式结构等方面有着密切的联系，不能单方面的去看，这是一个综合化的结果。以上分析的两种音乐织体在普罗科菲耶夫日后大多数作品中的到体现，这是代表他创作风格的特色之一。

## 2.4 《第一钢琴协奏曲》的配器分析

20 世纪交响乐体裁在配器上已经完全不同不同于浪漫时期和古典时期，作曲家逐渐追求透明、朦胧的音响色彩。肖斯塔科维奇曾经说道：“诚然，配器不是普罗科菲耶夫所长，我在很年轻的时候演奏他的第一钢琴协奏曲时就修改过他的

配器，配器对他总是一件难事，他总想推给别人去做……<sup>1</sup>”，普罗科菲耶夫虽然称不上配器大师，甚至我们能明显感觉到他在配器方面远不如他在和声、曲式等方面带来的创造性那么大，但他还是为 20 世纪配器手法带来了积极地促进作用。

如果说普罗科菲耶夫的《第三钢琴协奏曲》是独奏乐器与乐队水乳交融的话，那么这首《第一钢琴协奏曲》则是乐队甘为钢琴陪衬的一片绿叶。下面，笔者将从乐队的编制、音色的处理、音响的布局三方面探讨该作品的配器手法。

#### 2.4.1 乐队的编制

普罗科菲耶夫在早期创作时受到斯特拉文斯基及新古典主义的影响颇深，因此，并没有刻意追求浪漫主义以来浓密的大乐队音响效果。该作品为双管编制，使用的基本都是古典主义时期管弦乐队中的常规乐器，为了作品的音响效果，作曲家进行了一些调整，作品采用了一支短笛，而不是用第二、第三长笛兼短笛，并且添加了一件低音大管。

表 2.2

普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》乐队编制一览表		
木管乐器组	短笛 (Picc.)	1 支
	长笛 (Fl.)	2 支
	双簧管 (Ob.)	2 支
	单簧管 (Cl.)	2 支
	大管 (Fag.)	2 支
	低音大管 (C-fag.)	1 支
铜管乐器组	小号 (Tr-be)	2 支
	圆号 (Cor.)	4 支
	长号 (Tr-ni)	3 支
	大号 (Tuba)	1 支
打击乐器组	定音鼓 (Timp.)	1 支
色彩乐器组	钟琴 (Camp.)	1 支
弦乐器组	第一小提琴 (V-ni.I)	16 把
	第二小提琴 (V-ni.II)	16 把
	中提琴 (V-le)	16 把
	大提琴 (V-c.)	8 把

<sup>1</sup> (苏)肖斯塔科维奇 口述，所罗门·伏尔科夫 记录、整理，《见证——德米特里·肖斯塔科维奇回忆录》[M]，广州：花城出版社，1998 年第一版。

	低音提琴 (C-b.)	4 把
--	-------------	-----

对于作品中所使用的乐器通过上表可以一目了然，普罗科菲耶夫很少使用非常规乐器，却对木管乐器组的使用较为突出；打击乐器及色彩性乐器的种类与数量不多，并且在作品中的使用次数及持续时间也都较少，通过上表可以看到只有定音鼓一件打击乐器，这使《第一钢琴协奏曲》成为普罗科菲耶夫创作的协奏曲中使用打击乐器最少的一部作品。此外，普罗科菲耶夫的管弦乐队总谱记谱方式与其他作曲家不一样，需要移调记谱的圆号、单簧管等非八度移调乐器都用实际音高记谱，而短笛、低音提琴则仍然按照常规移低或移高八度记谱；铜管乐器的排序方式与常规方式不同，将传统记谱中的圆号和小号声部上下互换，使得铜管乐器组每件乐器的记谱与弦乐器组相同，由高到低排列。

#### 2.4.2 音色的处理

通过对乐队编制的分析，可以得知普罗科菲耶夫仍然采用了古典时期的双管编制，在乐器选用上并未做出很大的创新，那么作品中的现代感音响是来自何处成为了笔者感兴趣的问题。实际上，普罗科菲耶夫将钢琴和管弦乐队中常规乐器做了非常规的演奏法要求、夸张的力度表现以及非常规表情音区来得以实现的。如钢琴可以采用敲击性触键、管弦乐队各乐器组中的乐器可以使用弱音器、极高与极低音区的不停变换、频繁的滑奏、装饰性色彩乐器的使用等，这些都是普罗科菲耶夫音乐中必不可少的音色处理手法。

图 2.18

The image displays two systems of musical notation for Prokofiev's First Piano Concerto. Each system consists of a grand staff with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The top system shows a treble clef staff with a series of triplets (marked '3') and glissando markings ('gliss.') that ascend across the staff. The bass clef staff contains chords and some melodic lines. The bottom system continues this pattern, with the treble clef staff featuring more triplets and glissando markings, and the bass clef staff providing harmonic support. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf cresc.'.

这是呈示部第一副部中节选的片段，从第 183 至第 185 小节，共出现了六次白键的上行刮奏。

普罗科菲耶夫尽管很少使用带装饰性色彩的乐器，但还是出现在了《第一钢琴协奏曲》中，分别是呈示部的结束部、再现部的结束部和尾声，在这三处使用了钟琴做点缀。

图 2.19

The image displays a musical score for a piano and orchestra. The top system shows the piano part with a treble and bass clef, marked 'Animato' and 'ff con brio'. The middle system shows the orchestra part with a treble and bass clef, marked 'Tutti' and 'Coro'. The bottom system shows the piano part with a treble and bass clef, marked 'ff' and 'fp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

呈示部的结束部于第 215 小节开始，钟琴演奏的音型化旋律具有衬托性附属声部的性质；而在尾声中，以织体加厚的方式重复钢琴右手声部的旋律，形成一组混合音色的旋律，起到了在乐队强力度齐奏中凸显主奏钢琴旋律声部的作用。

### 2.4.3 音响的布局

该作品不仅在局部形成力度的急速转换和强烈对比，钢琴和乐队之间的竞奏也常常形成单一音色和混合音色的相互交替，而且，在包含音色、织体、力度等方面的整体音响上，其音响布局都体现出明显的协奏曲体裁性质。

普罗科菲耶夫在处理该作品中类似于“慢板乐章”的插部时，先让乐队开始陈述，乐队除了可以演奏音型化的引入之外，还可以直接奏出主题，并在再现部的快奏之前安排一段炫技的华彩段。那么，中间慢板部分在音乐情感上与前一部分形成鲜明对比，在音色上也有所保留和变化，而且独奏者也有一定的

时间缓冲和休息，这种音响布局手法常见于各类协奏曲的创作中。

通过和声曲式、音乐织体以及配器三方面的分析之后，我们可以了解到普罗科菲耶夫在早期创作时的创新精神和其日后成熟时期的某些风格特征，他的作品既不同于朦胧诗意般的印象主义，也区别于华丽夸张的浪漫主义，更不同于清新典雅的古典主义，而是带有现代新音色的音乐特点。



### 3 《第一钢琴协奏曲》的演奏技巧及演奏版本分析

《第一钢琴协奏曲》是一部具有非常高难度演奏技巧的作品，其中，不仅有普罗科菲耶夫演奏风格的“敲击性触键”、“非连奏的托卡塔”和“快速大跳”等突破传统的演奏技巧，而且还要求演奏者准确地表现作品的交响性音效、节奏脉动、歌唱性的艺术特征，以及合理使用踏板。根据现有各种音像资料了解到，已有众多音乐家挑战过这部作品，并且演奏风格各有特色，此外，笔者也将从自身演奏该作品的心得体会出发，探析普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》的演奏技巧和作品风格。

#### 3.1 《第一钢琴协奏曲》的演奏技巧特点

普罗科菲耶夫的创新理念不仅体现在对 20 世纪作曲家的影响，而且也为现代钢琴的演奏起到了积极地推动作用，曾经担任普罗科菲耶夫所在音乐学院的音乐学院院长格拉祖诺夫曾经这样评价道：“新型的带有自己技巧的独到匠心，追求表现力常常失掉音响色彩的现代钢琴法<sup>1</sup>。”《第一钢琴协奏曲》被普罗科菲耶夫本人看作“算是自己第一首成熟之作<sup>2</sup>”，在作曲家的众多作品中占有非常重要的地位。根据现有音像资料各版本及笔者的演奏体会，将从如下五方面对作品的演奏技巧进行叙述。

##### 3.1.1 作品的交响性音效

协奏曲一般是指某件独奏乐器与大型管弦乐队相互竞奏与协作的器乐套曲；而交响曲则是强调不同乐器或乐器组之间不同音色、主题之间的模仿和对比关系，以及主题旋律陈述时的频繁音色转换等，它与协奏曲最大的区别在于是乐队的整体合作精神，不会形成某一件乐器与乐队整体之间的音响对比，也不会刻意突出某一件乐器的技巧性。自 20 世纪以来，作曲家的“竞奏”意识逐渐削弱，而是注重独奏乐器与乐队之间的配合，不再单纯只是强调独奏乐器的炫技。如此做法使得独奏乐器能够更好地与乐队相融合，整个乐队中乐器之间的旋律陈述方式可以更平均、频繁地交替使用，从而达到各乐器组之间的相互平衡。巴托克曾经于 1943 年创作的《乐队协奏曲》便在音乐表现和动机发展上与交响曲并无太大差别，作曲家在作品首演时解说道：“是因为乐队中没意见乐器都有按协奏曲的独奏乐器作发挥技巧性的处理的倾向之故<sup>3</sup>。”由此可以说，协奏曲中的交响性音效通常表现在交响曲体裁对协奏曲的渗透，是协奏曲创作中对交响

<sup>1</sup> (苏)涅斯齐耶夫 著，徐月初 译，《普罗科菲耶夫》，中国音乐家协会广西分会，1981 年版。

<sup>2</sup> (苏)尤里·凯尔地什等 著，《苏联名作曲家传》[M]，北京：人民音乐出版社，1982 年第一版，第 74 页。

<sup>3</sup> 高为杰，《20 世纪音乐名著导读——协奏曲卷》[M]，上海：上海音乐出版社，2001 年 1 月第一版，第 374 页。

曲创作思维的借鉴。

虽然炫技性写法是普罗科菲耶夫钢琴协奏曲创作的重要特点，但是独奏乐器与管弦乐队之间的协作关系使乐队更具表现力的做法也是普罗科菲耶夫协奏曲的重要特征。对于很多学习演奏钢琴的学生来说，把钢琴所演奏的音乐用交响乐的思维分声部，分音色的去看待和思考，是一个较为陌生的理念

海顿，贝多芬，李斯特以及拉威尔——这几位在钢琴和交响乐中都具有突出代表性的作曲家的钢琴作品创作手法，钢琴音响与乐队音响其实是同步思维的，二者并可以相互转换。钢琴虽是一个音色单一的乐器，但是通过多声部思维，加强音色想象力，丰富演奏手法这一系列的努力后最终能使钢琴这一乐器发出交响队般的音效效果。

传统协奏曲的创作，独奏乐器通常用来陈述主题，乐队通常承担和声支撑的作用，而在该作品的主题陈述与发展过程中，音乐材料在管弦乐队和钢琴声部之间的分配非常均匀，有时甚至会出现钢琴声部与乐队中的不同乐器声部相互交织、对位、模仿等现象，这种交响乐的写法增强了作品的交响性音效。从第一章第一节例 1 中的引子主题可以看到，该部分使用了突出和声音响的织体，此时主奏乐器休止，作曲家刻意在音响上强调了整体性，而没有强调独奏乐器与乐队之间的对比，由此可以得出作品具有交响性特征的结论。通过对作品创作手法的分析，能够明显感受这部作品不同于传统钢琴协奏曲中钢琴和乐队竞奏、抗衡的交响性特征。

### 3.1.2 对传统演奏方式的突破

《第一钢琴协奏曲》的音响尖锐、和声紧张，对于当时还沉浸在浪漫风格的听众们一时难以接受，虽然引起了很大的争议，但从其他作曲家之后的音乐作品风格趋势上看，普罗科菲耶夫的这些创新手法得到了认可和继承，如将钢琴视作“打击乐”、断奏的“无穷动”以及远距离的大跳技巧等。

**3.1.2.1 敲击性触键** 钢琴演奏的敲击性触键运用了打击乐的思维，通常被视为“巴托克顿弓风格”，钢琴家凭其强健的体魄，发达的肌肉和钢铁般的手指，在键盘上以强力度的运用和“出格儿”的不协和和弦的尖锐的连续强奏为“底色”，使钢琴发出通常只有打击乐才能甚至不能发出的音响，从而在表现风格上独树一帜<sup>1</sup>。对于这种独特的触键方式，上海音乐学院的赵晓生教授解释道：“‘敲击性’不等于敲打钢琴。既要使音色具有金属般的铿锵的尖锐特征，又不能粗糙难听，这需要很大的本事。它引起触键方法上的巨大变化<sup>2</sup>。”这要求有良好的

<sup>1</sup> 孟幻、孟丹，《“敲击风格”与“黑色幽默”——纪念普罗科菲耶夫逝世 50 周年》[J]，钢琴艺术，2003 年 12 期，第 11 页。

<sup>2</sup> 赵晓生，《钢琴演奏之道》[M]，上海：上海音乐学院，2007 年 8 月第二版，第 316-317 页。

手指和手臂的肌肉能动性，同时，手掌和手指还需要有坚定的支撑力，肌肉的爆发力和的敏锐的节奏感。因为接触较多的普罗作品，从事教学也有5年时间，对于这点，笔者深有体会。敲击性触键对手指一关节，手腕和小臂要求最高：手指一关节一定不能软，要练得坚固，指尖对于键盘要保持敏感和触键的弹性，接触时间要短促有力，这样出来的声音不会炸和木。手腕一定要放松，手腕一紧张，牵连小臂也紧张起来。小臂紧张，速度也就提不起来了。许多刚接触普罗的学生，对于一大段的敲击触键常常力不从心，弹不下去，很大原因就是小臂太僵硬。

使用敲击性的演奏手法，犹如打击乐般的音色是普罗科菲耶夫对传统演奏技法的一大突破，人们通常将斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、巴托克和法鲁西奥·班文努特·布索尼（Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866-1924）称之为“敲击风格”的“四大家”<sup>1</sup>，这四人中巴托克是率先将这种技法付诸行动的作曲家，于1911年创作了著名的《粗野的快板》，而后普罗科菲耶夫在《第一钢琴协奏曲》中也大量使用了敲击性触键的音色片段。如在例9中插部第三次主题变奏时，钢琴上强劲有力的和弦通过敲击的方式演奏，使整段音乐进入高潮，随后情绪立即转化，轻柔、富有诗意的结束了这一段落；又如在呈示部的连接部分中，作曲家在乐谱上标记 *martellato*，意思是指用锤奏的演奏方法，以此描绘了一幅欢乐的画面等。这些段落演奏时，需要注意铿锵有力的金属般音色，又不能僵硬地敲击键盘而带来的粗糙音响，普罗科菲耶夫作品中的“敲击性触键”不像其他三位作曲家那样粗暴，这种演奏技巧产生的新音响给他带来更多的的是创作灵感和对音响材料的选择。

**3.1.2.2 非连奏的“托卡塔”** 除了上述的打击乐思维，普罗科菲耶夫的创作和演奏同时也以“托卡塔”式的音乐风格而著称。“托卡塔”（*toccata*）是巴洛克时期常用的一种音乐体裁，指“一种节奏紧凑、快速触键、技术性很强、自由奔放的键盘乐曲”<sup>2</sup>。演奏这类型作品需要演奏者的手指非常快速地触击键盘，普罗科菲耶夫的钢琴音乐中有包含“托卡塔”式特征的作品，并且曾经专门为这种音乐体裁创作过钢琴小品《d小调托卡塔》。在该作品中，引子主题和呈示部主部主题就具有明显的托卡塔风格，体现在短时值音符、节奏匀称、固定音型、速度很快、重音清晰等方面，音符以断奏的方式奏出，有时还能表现出打击乐的效果。

有音乐评论家这样评价普罗科菲耶夫的这种演奏技巧：“他弹出来的断音极为美妙，手指离键盘不高，手腕极为果断利落。他很少高举双手猛击琴键，他

<sup>1</sup> 同上。

<sup>2</sup> 钱亦平、王丹丹，《西方音乐体裁及形式的演进》[M]，上海：上海音乐学院出版社，2005年9月第二版，第195页。

有一股钢铁般的紧张，所以即使是他的手指与琴键同高，也能弹出具有惊人的力道与张力的音响，此外他的速度从来不变，一次都没有<sup>1</sup>。”由此可以看出，普罗科菲耶夫的钢琴作品在速度极快的情况下还要断音演奏，那么这就对演奏者提出了更高的要求，不仅要准确地弹清晰那些密集而快速的音型，还要富有弹性而坚定有力的断奏。

**3.1.2.3 灵巧的大跳技巧** 在作品中随处可见远距离大跳的段落，如再现部第一副部主题出现时，在弦乐队忧郁旋律的衬托下，钢琴段落是远距离大跳及刮奏。这与作曲家本人所擅长的演奏风格有关，有研究者称之为“普罗科菲耶夫式音乐蒙太奇手法<sup>2</sup>”。

在钢琴华彩部分，作曲家将所有尽可能多的高难度大跳技巧都用上了，远距离的单音、八度音程、和弦大跳几乎覆盖了整个钢琴键盘，时而在高音区如闪电般的快速跑动，时而在低音区如雷鸣般的快速震动，还有快速反向音阶演奏，容不得让人有半点喘息的机会。涅斯耶夫曾经解说这段音乐：“将层层叠叠的和弦与八度、高难度的‘杂耍卖弄式’跳进，以及晶莹铿锵如练习曲的乐段，合而为一<sup>3</sup>。”

图3.1



上例取自华彩段的第389至第390小节，每个音符都标记了强音记号，既有八度音程也有单音，演奏时要集中、干净、宏大的音量，触键时要求手指第一关节尽可能与琴键垂直，手指离开琴键的距离要尽可能小，触键的一瞬间手臂、手掌与手指都不能有多余动作，但又要放松，不能僵硬，触键的速度要快而集中。另外，对于大跳的准确度，是许多学生，包括笔者本人最头痛的问题，这需要长时间的慢练去掌握到大跳的把位，然后加速到准确无误。

### 3.1.3 独特的节奏脉动

在普罗科菲耶夫早期的大部分作品中，尖锐而有弹性、迅速破碎式、机械固定

<sup>1</sup> (英) 大卫·古特曼 著，白裕承 等译，《普罗科菲耶夫》[M]，南京：江苏人民出版社，1999年第一版。

<sup>2</sup> 王文澜，《普罗科菲耶夫及其第三钢琴协奏曲》[J]，钢琴艺术，2000年第1期，第18页。

<sup>3</sup> 同上，第74页。

的节奏形态屡见不鲜，这与作曲家当时的创新实验有着直接的关系，尽管这些尝试到他更成熟的时期被否定，但他的这些创新对于演奏者来说还是非常值得挑战的事情。

通过第二章对作品音乐材料的分析，能够看出全曲节奏具有果断、肯定、富有表现力等特点，正是因为这些特点而使作品取得了很好的音响效果，进而说明了节奏对普罗科菲耶夫的重要性，因此，我们在演奏他的作品时一定要注意准确而严格的节奏脉动。通过例17可以看到钢琴声部的左右手节拍不一致的情况，由此可以说明普罗科菲耶夫非常喜欢使用双节拍，这在他其他的钢琴作品中也屡见不鲜，强拍的不断变换以及机械运动般的节奏脉动，不同的节奏在不同的音乐片段里面被完美的呈现出来。正是因为普罗科菲耶夫作品中节奏的独特性，使他不同于其他作曲家，而具有自己的音乐风格，这对演奏者提出了严峻的考验，需要通过大量练习对演奏技巧、初见速度、手指力度等方面进行熟练，才能准确把握作品中独特的节奏脉动。

#### 3.1.4 歌唱性的艺术特征

在激烈的音乐情绪下，也有充满歌唱性的部分与之形成对比，从而丰富了作品的音乐内容。普罗科菲耶夫善于吸收俄罗斯的民歌曲风、东方音调、斯拉夫舞曲和宗教圣歌的音乐元素，这些素材应用在作品中透露出具有普罗科菲耶夫风格的歌唱性艺术特征，这与俄罗斯本民族的抒情传统相吻合，具有含蓄、内敛的特质，柔和中带有坚强、冷静、内在的强大力量，由此可以了解作曲家本人理性的一面。在演奏该作品时，不能忽视作品高度不协和音响背景下的歌唱性，这与浪漫主义时期的夸张手法不同，而是一种明朗乐观、富有童趣的音乐情绪，根据前人研究成果可以得知，普罗科菲耶夫的抒情可以归纳为四种类型<sup>1</sup>：第一，具有浪漫气质的抒情；第二，民歌音调、传统体裁的抒情；第三，沉思冥想或史诗叙述式的抒情；第四，“写实性”心理刻画式的抒情。

整部作品无论是快奏部分，还是需要控制的慢速演奏部分，都体现出一种细腻温婉的抒情性，具有浓郁的浪漫主义色彩，音乐段落之间衔接紧凑，表现力极为丰富。作品的插部有一个充满了梦幻般色彩的抒情性主题，参看第一章第一节例6，在初次陈述时，钢琴在震音的伴奏背景下奏出优美而抒情的旋律，演奏者需要将更多的注意力放在表现最高音声部的旋律，这个线条在之后还以复调织体的形式进行四次变奏，因此在第一次出现时应该给听者留下深刻的印象。

普罗科菲耶夫朴实的歌唱性表现手法，在演奏者二度创作时，不能表现得太柔弱，节奏处理不能太过自由，声音应该直接表现出来。同时，还需要注意钢琴

<sup>1</sup> 宋彦斌，《浅析普罗科菲耶夫钢琴音乐的风格特征》[J]，黄河之声，2011年20期。

声部与乐队各乐器声部的旋律线条走向,以及它们之间的呼应关系,当多声部同时进行时,需要将最外面的两个声部凸现出来,注意每个声部自身的音色特点。

### 3.1.5 踏板的应用

踏板是钢琴非常重要的组成部分,对其使用主要是为了达到作品中的某种和声效果、旋律润色和强化节奏等。大部分作曲家在创作时通常会在乐谱上进行标记,以提示演奏者能更准确地把握作品的音乐风格,而普罗科菲耶夫却很少在乐谱上标记踏板,那么,这对演奏他作品的演奏者来说,既能体会到没有踏板使用限制的自由空间,又能感受到没有踏板使用限制的无所适从。

该作品在踏板的应用方面非常有讲究,踏板过长或过短都会影响作品的演奏效果。如果踩得时间过长会削弱那些尖锐而富有弹性的音效,反之则会让那些激昂地音响干瘪、无力。演奏这首作品最好的办法是在快速、敲打、激烈的段落不使用踏板,如此做法能够达到原始的、机械的音响效果,这也是二十世纪对钢琴演奏的改进和突破。

除了以上五点演奏技巧外,作品中从pp到ff的力度变化也需要特别注意,在再现部的结束部中,我们可以看到如惊涛骇浪般的旋律线条,在渐强和渐弱两个极端中不断往返,最后将音乐推向高潮。这些演奏术语要非常完美的完成是非常困难的,演奏者在演奏前一定要体会、了解普罗科菲耶夫想要表达的音乐形象和音响效果,通过推敲手指的触键部位和手腕、手臂以及肩部的发力点,不断地反复练习,才能表现出作品强烈的戏剧性冲突。

## 3.2 浅析不同的演奏版本

托马斯·希帕尔戈斯在《普罗科菲耶夫传记》中曾经这样评价过:“普罗科菲耶夫钢琴演奏的完美性与过分的精确性,以及他创作音乐作品的原则,完全同严格的经济学相符合<sup>1</sup>。”这对演奏者想要准确再现普罗科菲耶夫风格的音乐作品提出了很高的要求。根据现有普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》的音频及视频资料方面来看,很多钢琴演奏家都对这部作品进行过二度创作,并且每人的风格各有不同,下面将列举较有影响力的一些演出版本,但基于笔者搜索资料的局限性,不能囊括所有与该作品相关的音像资料信息,故将在今后的研究中逐步完善。

首先,在普罗科菲耶夫全套五首钢琴协奏曲的音像资料方面,有英国籍俄罗斯钢琴家弗拉基米尔·阿什肯那齐(Vladimir Ashkenazy, 1937-)演奏、德

<sup>1</sup> (德)托马斯·希帕尔戈斯 著,葛斯 译,《普罗科菲耶夫——罗沃尔特音乐家传记丛书》[M],北京:人民音乐出版社,2009年8月第一版,第15页。

国指挥家安德烈·普列文 (Andre Previn, 1929- ) 指挥伦敦交响乐团协奏、Decca 公司出版的 CD 版本,阿什肯那齐的演奏风格以诗意的情调和细腻的技巧著称,在演绎作品时融入了许多学院派的特点,从该版本中能够感受到他那惊人的演奏技艺和高深的艺术造诣,与乐队之间的配合非常默契,他还曾录制过普罗科菲耶夫五部钢琴协奏曲的全套音响,这是最具权威性的演奏版本,被《企鹅唱片指南》评为“三星带花名片<sup>1</sup>”;还有法国钢琴家迈克尔·贝洛夫 (Michel Beroff, 1950- ) 演奏、波兰指挥家库特·马祖尔 (Kurt Masur, 1927- ) 指挥德国莱比锡格万德豪斯乐团协奏、EMI 公司出版的五部普罗科菲耶夫钢琴协奏曲全集的 CD 演奏版本,贝洛夫非常擅长演奏 20 世纪的现代钢琴作品,从该演奏版本中能够感受到他对节奏感有着极强的掌控能力,在作品的情绪表达、演奏技法等方面把握到位,用钢琴表现出丰富的打击乐色彩,尽管后者不如前者知名,但从演奏水平和音响效果上来说,也是非常不错的演奏版本。

其次,在普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》单曲的录制方面,俄罗斯钢琴家安德烈·加夫里洛夫 (Andrei Gavrilov, 1955- ) 与英国指挥家西蒙·拉特 (Sir Simon Rattle, 1955- ) 指挥伦敦交响乐团合作录制了精彩的视频演出,加夫里洛夫拥有俄罗斯钢琴学派无懈可击的高潮演奏技艺、热情奔放的情感表达、调整音色变化的控制能力和对作品独特理解的综合才能,钢琴家强劲的演奏风格与这首作品的音乐性格非常吻合,这使大多数乐评家们认为是非常优秀的演奏版本;20 世纪伟大的钢琴大师斯维亚托斯拉夫·李赫特 (Sviatoslav Richter, 1915-1997) 与俄罗斯著名指挥家基里尔·康德拉辛 (Kirill Kondrashin, 1914-1981) 指挥莫斯科爱乐乐团合作完成的音频演奏版本也受到了音乐爱好者的欢迎,李赫特曾经因为演奏普罗科菲耶夫的钢琴作品而重压群芳,他将变化万千的节奏和强弱明暗的音色相结合,在演奏该作品时,充分展示了他惊人的力度和卓越的层次对比;当代著名钢琴家叶普盖尼·基辛 (Yevgeny Kissin, 1971- ) 与克劳迪奥·阿巴多 (Claudio Abbado, 1933- ) 指挥柏林爱乐乐团合作的演奏版本、俄罗斯钢琴家拉扎尔·贝尔曼 (Lazar Berman, 1930-2005) 与美国指挥家帕沃·贾维 (Paavo Jarvi) 指挥阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团的演奏版本、马里·科达玛 (Mari Kodama) 与日裔美籍指挥家肯特·纳加诺 (Kent Nagano, 1951- ) 指挥爱乐乐团的演奏版本、叶夫·布隆夫曼 (Yefim Bronfman) 与印度籍犹太指挥家祖宾·梅塔 (Zubin Mehta, 1936- ) 指挥以色列爱乐乐团的演奏版本,后四个演奏版本均被《企鹅唱片指南》评介为“三星<sup>2</sup>”,基辛的演奏体现出俄罗斯钢琴学派的传统,对该作品演绎时表现出富有青春活力的精

<sup>1</sup> 高为杰,《20 世界音乐名著导读——协奏曲卷》[M],上海:上海音乐出版社,2001 年 1 月第一版,第 208 页。

<sup>2</sup> 林逸聪 编,《音乐圣经》(下) [M],北京:华夏出版社,2000 年 1 月第一版,第 329 页。

神面貌，贝尔曼的演奏强调音色对比的效果，他的左手触键强劲有力，右手高音声部的音色灿烂辉煌，作品中的波浪型和弦被处理的非常完美，科达玛乐于尽可能用轻松而灵巧的方式演奏，在他演奏的版本中没有出现较大错误，但是可能与演奏家本身善于演奏古典主义时期和浪漫主义时期的钢琴作品相关，在该版本中缺少一点作曲家年少轻狂时“疯狂”的味道，布隆夫曼的演奏版本较为少见，演奏家对作品的熟练程度和风格把握给人留下深刻印象；此外，阿根廷钢琴家玛莎·阿格里奇（Martha Argerich, 1941-）与瑞士指挥家夏尔·迪图瓦（Charles Dutoit, 1936-）指挥蒙特利尔交响乐团的演奏版本也非常精彩，阿格里奇很少录制唱片，但是她对普罗科菲耶夫的音乐情有独钟，她的演奏充分展现了吉普赛人奔放、热情的性格，以女性少有的有力触键以及对速度的敏感把握，在演奏时显示出非常亮丽的音色质感，之后她还演奏了普罗科菲耶夫的《第三钢琴协奏曲》，这使她备受关注。

通过以上对演奏版本的详细介绍和分析，都能够看出作曲家早期音乐作品中乐观向上、充满活力的精神面貌。普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》之所以吸引众多优秀钢琴演奏家的兴趣，也充分说明了这是一部代表了普罗科菲耶夫音乐风格的经典作品。

## 结论

普罗科菲耶夫是一位伟大的音乐家，他并没有将自己束缚在某一类的现代流派之中，也没有让自己的创作墨守成规，而是根据自己的理解和见识汲取西方古典主义、浪漫主义、印象主义的精华，吸收现代作曲技法的新成果，与本国的民间音调、节奏等元素融为一体，在 20 世纪彰显出自己独特的创作与演奏风格。纵观普罗科菲耶夫的音乐作品，可以感受到作曲家生活中积极向上的乐观主义精神，他认为“艺术家必须美化、歌颂和捍卫人的生活，引导人们走向光明的未来<sup>1</sup>”，这一信念在其《第一钢琴协奏曲》中所固有的明朗乐观、充满活力的音乐性格得到印证。然而，他也从来不回避通过音乐创作对生活中黑暗丑陋的阴暗面进行斥责和讽刺，因此，他创作的作品所蕴含的内容是非常丰富的。另外，《第一钢琴协奏曲》在独奏与乐队之间的关系，传统曲式结构与套曲结构的灵活运用等方面的处理，都对 20 世纪钢琴协奏曲体裁的发展具有重要意义。

通过对普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》创作技法及演奏技巧的研究分析之后，从创作风格、曲式结构、和声配器、音乐织体等方面都可以看出这是一部集传统素材与现代思维的优秀作品。这与普罗科菲耶夫的创作生涯始终在追逐“创新的纯璞<sup>2</sup>”相对应，它是普罗科菲耶夫音乐美学思想的精华。在作品中的具体表现则是，传统的曲式结构原则和非传统的单一乐章套曲，抒情的歌唱性旋律和激烈的托卡塔律动、清晰明朗的调中心和复杂多变的调性游离，恢宏透明的乐队配器和尖锐不协和的和声音响等，这些相互矛盾的元素在作品中融为一体，并成为了该作品个性化特征的重要内容。探寻普罗科菲耶夫音乐创作的源泉，他一方面继承了前人与俄罗斯民族的音乐传统，另一方面又在不断地探索、改革创新的创作理念，以及两方面在具体创作手法各方面都表现出来的高度融合性。此外，在钢琴演奏方面，《第一钢琴协奏曲》涵盖了大量高难度演奏技巧，演奏者想要准确的表现作曲，除了深入理解作品的音乐内涵之外，还需要从触键的速度、发力的部位、手掌的支撑点以及变化多样的音色等多方面进行系统练习，只有这样，才能将演奏技术和音乐情感有机的结合在一起，演奏出的音乐作品才能深深的打动听众。

然而，影响普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》创作特征的元素应该是全方位的，本文在音乐美学、音乐文本的细致研究上还有所欠缺，如和弦结构、节拍应用、主题材料的展开手法等方面，随着笔者日后对作品的反复练习，在演奏方面也将会会有新的心得体会。希望本文能在今后指导创作与演奏等艺术实践

<sup>1</sup> <http://baike.dangzhi.com/wiki/普罗科菲耶夫>

<sup>2</sup> 孙维权，《创新的纯璞——普罗科菲耶夫和声思维初探》[J]，音乐艺术，1993 年第 3 期，第 45 页。

上起到一定地参考作用，同时，本文也将在不足方面做进一步完善。

## 参考文献

著作:

[1] (苏) 拉里萨·丹柯 著, 李浩、吴川 译. 普罗科菲耶夫[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987年5月第一版

[2] 徐月初、孙幼兰 辑译. 普罗科菲耶夫——文选、回忆录、评传[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1987年6月第一版

[3] (德) 托马斯·希帕尔戈斯 著, 葛斯 译. 普罗科菲耶夫——罗沃尔音乐家传记丛书[M]. 人民音乐出版社, 2009年8月第一版

[4] (英) 大卫·古特曼 著, 白裕承 译. 普罗科菲耶夫[M]. 南京: 江苏人民出版社, 1999年2月第一版

[5] (苏) 德米特里·肖斯塔科维奇 等著, 杨洸、仲文、郝一星 译. 回忆普罗科菲耶夫[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1990年9月第一版

[6] (苏) 拉里萨·丹柯 著, 李浩、吴川 译. 普罗科菲耶夫[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987年5月第一版

[7] 罗传开. 古典、创新、抒情、谐谑——普罗科菲耶夫作品选介[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1985年10月第一版

[8] 杨正君. 普罗科菲耶夫协奏曲创作研究[M]. 北京: 知识产权出版社, 2013年1月第一版

[9] 高为杰. 20世界音乐名著导读——协奏曲卷[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001年1月第一版

[10] 中国艺术研究院音乐研究所 编. 二十世纪外国音乐家词典[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1991年7月第一版

[11] 林逸聪 编. 《音乐圣经》(下) [M]. 北京: 华夏出版社, 2000年1月第一版

[12] 许钟荣 编. 现代乐派的大师——德彪西、拉威尔、格什温、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2004年1月第一版

[13] 邵义强. 现代乐派乐曲赏析——德彪西、拉威尔、格什温、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2004年1月第一版

[14] 黄晓和. 苏联音乐史: 1917:—1953 (上卷) [M]. 福州: 海峡文艺出版社, 1998年6月第一版

[15] 赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2007年8月第二版

[16] (匈) 约瑟夫·迦特 著, 刁绍华、姜长斌 译. 钢琴演奏技巧[M]. 北京:

人民音乐出版社, 2001年4月第一版

[17] (波) 约·霍夫曼 著, 李素心 译. 论钢琴演奏[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000年8月第一版

学位论文:

[1] 韩洁奇. 硕士. 普罗科菲耶夫及其第三钢琴协奏曲[D]. 北京: 中国音乐学院. 2008年

[2] 朱慧子. 硕士. 普罗科菲耶夫第三钢琴协奏曲研究[D]. 上海: 上海师范大学. 2007年

[3] 李壮壮. 硕士. 普罗科菲耶夫早期的创作风格及其第一钢琴协奏曲 [D]. 西安: 西安音乐学院. 2003年

[4] 冀蕾. 硕士. 对普罗科菲耶夫<第一小提琴协奏曲>的研究[D]. 天津: 天津音乐学院. 2007年

[5] 赵俊英. 硕士. 普罗科菲耶夫底漆钢琴奏鸣曲研究与演奏分析[D]. 上海: 上海师范大学. 2006年

[6] 张璟. 硕士. 论普罗科菲耶夫奏鸣曲中的反浪漫主义特征[D]. 南京: 南京师范大学. 2006年

[7] 郭彦婕. 硕士. 普罗科菲耶夫钢琴小品风格初探[D]. 西安: 西安音乐学院. 2012年

[8] 单士锋. 硕士. 普罗科菲耶夫第一小提琴协奏曲结构研究[D]. 重庆: 西南大学. 2007年

[9] 马波. 硕士. 普罗科菲耶夫《D大调第二号长笛与钢琴奏鸣曲》的演奏实践探析[D]. 上海: 上海音乐学院. 2009年

[10] 金玥. 硕士. 普罗科菲耶夫《g小调小提琴协奏曲第一乐章》研究与演奏分析[D]. 南京: 南京艺术学院. 2009年

期刊论文:

[1] 李壮壮. 从普罗科菲耶夫《第一钢琴协奏曲》看普罗科菲耶夫的音乐风格及演奏的技术特点·电影评介[J]. 2007年第5期

[2] 王文澜. 普罗科菲耶夫及其第三钢琴协奏曲. 钢琴艺术[J]. 2000年第1期

[3] 孟幻、孟丹.“敲击风格”与“黑色幽默”——纪念普罗科菲耶夫逝世50周年. 钢琴艺术[J]. 2003年第12期

[4] 徐德.“百年经典、世纪回眸”二十世纪西方主要学派及重要作曲家述评之七: 寻求出纳通与创新的有机结合——普罗科菲耶夫音乐创作概述[J]. 人民音乐. 2000年第6期

[5] 杨正君. 20世纪协奏曲中交响性因素的渗透——兼及普罗科菲耶夫协

奏曲中的交响性[J].黄钟.2011年第1期

[6] 杨正君.普罗科菲耶夫协奏曲的套曲组织特征[J].乐府新声.2011年第1期

[7] 杨正君.论奏鸣曲式的异化发展——以普罗科菲耶夫《第一小提琴协奏曲》和小提琴协奏曲《梁祝》为例[J].星海音乐学院学报.2011年第2期

[8] 杨正君.“单章——套曲”曲式及其基本表现形式[J].中央音乐学院学报.2009年第1期

[9] 宫宏宇.永远的普罗科菲耶夫——《普罗科菲耶夫：从俄国到西方》和《人民艺术家：普罗科菲耶夫的苏维埃岁月》述评[J].黄钟.2011年第1期

[10] 高为杰.20世纪音乐名著巡礼——钢琴协奏曲类（一）[J].视听艺术.1996年1第9期

[11] 高为杰.20世纪音乐名著巡礼——钢琴协奏曲类（二）[J].视听艺术.1996年第10期



## 致谢：

从2010年入学，3年研究生时光飞逝，即将画上一个暂时的句号。在毕业论文即将完成之际，思绪万千。想把我的感激之情献给我的导师，学校和父母。

三年来，我的导师杨文老师在专业上对我严格要求，尽心尽力。本论文从课题的选择到论文的最终完成，杨文老师始终都给予了细心的指导和不懈的支持，并且在耐心指导论文之余，还鼓励我参加比赛和音乐会，使我研究生的学习得到了长足的进步。

感谢我的学校四川师范大学音乐学院里每一位教过我的老师们，你们的专业知识和严谨治学态度我在音乐的道路更加完善。感谢在这三年的学期中认识的各位生活和学习上的朋友，让我得到了人生最大的一笔财富。感谢我的父母，你们无私的奉献，让我得到现在的一切。

最后再一次感谢所有在毕业设计中曾经帮助过我的良师益友和同学，以及在设计中被我引用或参考的论著的作者。



## 在校期间的科研成果:

以第一作者发表的论文:

- [1] 《中国数码钢琴的发展史研究》[J]. 黄河之声, 2012 (12): 69.
- [2] 《研究音乐课程的认知心理观点》[J]. 通俗歌曲, 2012 (12): 3.