

# 独创性声明

学位论文题目: 米亚斯科夫斯基晚期三首钢琴奏鸣曲研究

本人提交的学位论文是在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中引用他人已经发表或出版过的研究成果，文中已加了特别标注。对本研究及学位论文撰写曾做出贡献的老师、朋友、同仁在文中作了明确说明并表示衷心感谢。

学位论文作者: 罗书华      签字日期: 2013 年 5 月 20 日

## 学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解西南大学有关保留、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。本人授权西南大学研究生院（筹）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，本论文：☐不保密，☐保密期限至      年      月止）。

学位论文作者签名: 罗书华      导师签名: 江红芳

签字日期: 2013 年 5 月 20 日      签字日期: 2013 年 5 月 20 日

# 目录



|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 中文摘要 .....                       | I   |
| ABSTRACT .....                   | III |
| 绪论 .....                         | 1   |
| 一、选题动机和目的 .....                  | 1   |
| 二、国内外研究现状 .....                  | 3   |
| 第一章 概述 .....                     | 5   |
| 一、米亚斯科夫斯基的艺术经历及其钢琴奏鸣曲的创作分期 ..... | 5   |
| 二、晚期三首钢琴奏鸣曲的创作概况 .....           | 8   |
| 第二章 调式调性研究 .....                 | 11  |
| 一、传统性调性布局 .....                  | 11  |
| 二、近现代大小调体系 .....                 | 13  |
| 三、俄罗斯民族调式的运用 .....               | 18  |
| 1. 呈示阶段 .....                    | 19  |
| 2. 连接部分 .....                    | 22  |
| 3. 展开阶段 .....                    | 23  |
| 小结 .....                         | 25  |
| 第三章 和声研究 .....                   | 27  |
| 一、俄罗斯自然小调中的和声 .....              | 27  |
| 二、俄罗斯音乐自然大调中的和声 .....            | 28  |
| 三、个性化的 II 级和弦及进行 .....           | 29  |
| 1. II 级和弦的具体形态 .....             | 30  |
| 2. II 级-I 级的变格进行 .....           | 31  |
| 小结 .....                         | 32  |
| 第四章 主题旋律研究 .....                 | 33  |
| 一、旋律风格 .....                     | 33  |
| 1. 声乐化旋律 .....                   | 33  |
| 2. 器乐化旋律 .....                   | 34  |
| 二、调式特点 .....                     | 35  |
| 1. 中古调式的使用 .....                 | 36  |
| 2. 主题旋律内的转调 .....                | 36  |
| 小结 .....                         | 37  |
| 第五章 曲式结构研究 .....                 | 39  |

|                    |    |
|--------------------|----|
| 一、规范化曲式结构 .....    | 40 |
| 1. 再现曲式结构原则 .....  | 40 |
| 2. 回旋曲式结构原则 .....  | 42 |
| 3. 奏鸣曲式结构原则 .....  | 43 |
| 二、变体曲式结构 .....     | 44 |
| 三、边缘曲式结构 .....     | 44 |
| 1. 再现原则与循环原则 ..... | 45 |
| 2. 奏鸣原则与循环原则 ..... | 45 |
| 小结 .....           | 46 |
| 结  语 .....         | 49 |
| 参考文献 .....         | 51 |
| 致谢 .....           | 53 |
| 发表论文及参加课题一览表 ..... | 55 |

# 米亚斯科夫斯基晚期三首钢琴奏鸣曲研究

音乐与舞蹈学专业 硕士研究生 罗书华

指导教师 张砧 副教授

## 中文摘要

尼古拉·亚科夫列维奇·米亚斯科夫斯基(Nikolai Yakovlevich Myaskovsky 俄语: Николай Яковлевич Мясковский)是前苏联著名音乐家,杰出的苏联交响乐作曲家 and 众多后世苏联优秀作曲家的培育者、教导者,在苏联音乐历史上享有极高的荣誉、占有着重要的地位。他的创作涉及了音乐艺术领域的各种体裁,其中,钢琴奏鸣曲是其创作的一个主要部分,九首钢琴奏鸣曲贯穿了他一生的创作。第七、第八、第九钢琴奏鸣曲均创作于1949年,是他创作高峰期的重要代表作品。其每个乐章都有各自的标题,结构形式也体现着西方传统音乐的创作原则,调式调性与和声进行有着鲜明的俄罗斯民族音乐特征,他的创作具有鲜明的俄罗斯民族音乐风情与特性。

本文以米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲最后三首为主要研究对象,以音乐分析学为视角,从宏观和微观两方面对其进行剖析,并切合米亚斯科夫斯基生平经历和艺术创作,着重对其三首奏鸣曲的调式调性、和声、旋律、曲式等音乐要素做较为全面而细致的分析研究。笔者希望通过以上对音乐作品的具体分析与研究,对这三首作品所体现的米亚斯科夫斯基个性化和民族性相结合的创作特征有一个初步的认识,为全面了解米亚斯科夫斯基的音乐作品和音乐风格提供一些参考性依据,并对其钢琴作品的教学能有一定的指导性作用。

关键词: 米亚斯科夫斯基 钢琴奏鸣曲 曲式结构 调式、调性

# **A study on the three sonatas of Myaskovsky in his later period**

**Major: Musicology**

**Master student: Luo Shuhua**

**Tutor: Zhang Bei, Associate Professor**

## **Abstract**

Nicola Yakovlevich Myaskovsky is one of the most famous musicians, is to cultivate outstanding Soviet Symphony composer and many Soviet leading composer, educator, holds the important status in the Soviet Union Music history. His works are involved in a variety of genres, music, Piano Sonata is a major part of its creation, nine Piano Sonatas throughout his life writing. Seventh, eighth, Ninth piano sonatas were written in 1949, is an important work of his creative peak. Every movement has its own title, structure form of the traditional western music principle, tonality, harmony with the Russian national music characteristic, reflects the ethnic music feature.

The meters, Myaskovsky's Piano Sonata the last three songs as the main object of study, to music analysis perspective, from the analysis of the macroscopic and the microscopic two aspects, and with Myaskovsky's life experience and artistic creation, mainly to do a more comprehensive analysis of detailed on its first sonata form, harmony, melody, tonality the musical form of the elements of sonata. The author hopes that through the concrete analysis and Research on the characteristics of music, rice, Myaskovsky's personalized creation reflected on the three works have a preliminary understanding, in order to provide some reference basis for a more comprehensive understanding of Myaskovsky's music and music style, also lay the foundation for the future teaching.

**Keywords: Myaskovsky; Piano sonata; The musical form structure;**

**Mode and tonality**

## 绪 论

二十世纪以来,人类在经历了两次世界大战、经济危机及法西斯独裁统治之后,使得社会动荡,民不聊生。在这样一个动荡的时期里,不仅伴随着频繁的政权更替,在社会经济、文化等各个方面都发生着巨大的变化。而在音乐领域,这个时期是晚期浪漫主义向现代主义音乐过渡的时期,音乐思想朝着多元化的趋势而发展。正如《二十世纪的和声》一书中所说的那样:“有着豪放大胆的称述,纤细优美的润饰,幽思遐想的瞬间和不受严格模式的约束和探索,有着把多种多样的素材集结在一起的大胆实践和多样化创新的各种手段”。<sup>①</sup>在这个历史时期里,古典主义的大小调体系由于调性扩张、调式扩充等多种手段的冲击,逐渐被多样化、个性化的音高关系所替代。然而,尽管如此,还是有少数作曲家遵循着古典主义创作传统,以大小调体系为创作基础,但也体现出其个性化的创作风格。

尼古拉·亚科夫列维奇·米亚斯科夫斯基(Nikolai Yakovlevich Myaskovsky 俄语:Николай Яковлевич Мясковский, 1881年4月20日—1950年8月8日)正是这个时期苏联的优秀代表作曲家之一。他的创作正如文森特·佩尔西凯蒂所言:“米亚斯科夫斯基的创作,早在革命前就已表现出同俄罗斯古典音乐大师相接近的特点;他细心研究祖国古典文学和历史,竭力以俄罗斯的优秀传统为依据。他的创作富于哲理性,他力求揭示生活现象的深刻含义……从三十年代开始,米亚斯科夫斯基更多地采用苏维埃的题材,他的作品更多地反映出他从苏联现实生活中的来的新印象,作品的思想和形象都有所更新,他在这紧张的探寻中产生的创作,丰富了苏联的音乐文化。”<sup>②</sup>诚然,米亚斯科夫斯基的钢琴奏鸣曲正是以古典主义传统为基础的,且拥有其个性化创作特征的作品。

### 一、选题动机和目的

米亚斯科夫斯基(1881年4月20日—1950年8月8日)是苏联著名作曲家,教育家,他主要创作有27首交响曲、13首乐队作品、小提琴、大提琴协奏曲各1部、13首弦乐四重奏、2大提琴奏鸣曲,9首钢琴奏鸣曲、近百首钢琴曲、近130首浪漫曲、17首歌曲和合唱曲、2部大合唱等。在他多产的作品中,以交响曲的创作著称于世,在苏联他被人们誉为“交响乐之父”<sup>③</sup>,尽管如此,在国内他却鲜少为人所熟知。

在米亚斯科夫斯基九首钢琴奏鸣曲中,本文选择其晚期创作的最后三首钢琴奏鸣曲作为研究对象,其主观原因在于其一:在一次偶然的机,欣赏了米亚斯科

<sup>①</sup> 文森特·佩尔西凯蒂著,刘烈武译,《二十世纪的和声》,北京:人民音乐出版社,1989年第一版第1页。

<sup>②</sup> 杨民望著,《世界名曲欣赏上·德俄部分》,上海:上海音乐出版社,1991年版第329页。

<sup>③</sup> 毛宇宽、张宁著,《中国大百科全书·音乐·舞蹈》,北京:中国大百科全书出版社,1989年04月01日版,第448页。

夫斯基的第八钢琴奏鸣曲，其音乐具有浓郁的俄罗斯民族特性。正如涅高兹所说的一样“第一次接触米亚斯科夫斯基的作品，虽然立即引起了我对他的敬重，但这并没有使我感到平时那种直接的快感和享受。”<sup>①</sup>他的作品不会让你惊艳，但却让你一旦融入之后就再难放开。“米亚斯科夫斯基作品的“难度”和“难以接受性”表现在：和他建立友好关系不那么容易，但一旦建立了友好关系，那将可以非常长久地发展下去。”<sup>②</sup>在接触了米亚斯科夫斯基第八钢琴奏鸣曲之后，又随之感受了他的其他奏鸣曲，并对米亚斯科夫斯基进行了深入的了解。在对作曲家有一定的了解之后笔者发现，米亚斯科夫斯基虽然不是如同柴可夫斯基、普罗科菲耶夫一样世人所熟知的作曲家，但他的创作却为苏联音乐艺术的发展起到了不可替代的作用。他的作品中时刻彰显这俄罗斯民族音乐的特征，他的音乐时刻抒发着他的人生经历，就像一部部人生的缩影。

其次，从客观上来说，米亚斯科夫斯基是苏联著名的音乐家，在苏联有着广泛的影响，他的创作在苏联音乐的历史上占据了重要的地位，但在国内却鲜少为人所熟知，他的创作具有其个性化的一面。在尤·霍洛波夫著，罗秉康译：《现代和声概论》（下册）这样评价——“俄罗斯作曲家米亚斯科夫斯基的和声，不是力图以和音的尖锐和强烈使观众感到惊异，也不是力图以果敢的笔触，华丽鲜明的色彩来吸引听众，在和声中表现出作者冷静热情，以及对于抑郁、安静和柔和色调的爱好，米亚斯科夫斯基在自己的和声语言里，发展了柴可夫斯基等人的俄罗斯作曲学院派的传统，也表现出同外国作曲家如早期勋伯格，列格尔在和声上都有着积极探索的相似之处，米亚斯科夫斯基的和声总得来说显示出优雅，沉着和静心雕琢的特点。”

基于以上两点原因，一是被其浓郁的俄国风情和独特的个性创作特征所深深吸引。另外笔者本着推荐介绍的原因，而最终选择此课题作为我的毕业写作论文。

本文主要以米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲最后三首为主要研究对象，从宏观和微观两方面对其曲式结构进行探析。主要分析其钢琴奏鸣曲曲式结构特征，主题特征以及他所使用的俄罗斯民族调式。通过对米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲的研究，了解他独特的创作手法、作曲技法以及他对俄罗斯民族调式的运用是具有相当典型的意义。其次，米亚斯科夫斯基晚期三首钢琴奏鸣曲是米亚斯科夫斯基创作发表于1949年复职后，表现了作曲家在那个时期的生活感受和心理活动，目前国内针对这三首奏鸣曲的分析与研究甚是少见，对这三首奏鸣曲的分析与研究有利于理论工作者、演奏者以及广大听众对其有更为全面的认识，也有利于音乐理论的

<sup>①</sup>（俄）海·涅高兹（Генрих, Нейгауз）著.焦东建、董茉莉译.《对米亚斯科夫斯基的思考》.北京：人民音乐出版社，2003年版，第306页。

<sup>②</sup>（俄）海·涅高兹（Генрих, Нейгауз）著.焦东建、董茉莉译.《对米亚斯科夫斯基的思考》.北京：人民音乐出版社，2003年版，第302页。

充实与完善。最后,笔者选择米亚斯科夫斯基三首钢琴奏鸣曲作为毕业论文题目,对该三首奏鸣曲做深入的分析与研究,笔者认为这一选题具有重大的理论意义。通过对米亚斯科夫斯基三首奏鸣曲的分析与研究,可以深入的把握米亚斯科夫斯基的音乐作品和创作手法作为参考依据,并有利于指导今后的教学实践。

## 二、国内外研究现状

米亚斯科夫斯基是苏联著名的作曲家、教育家,他的音乐在苏联的音乐历史上占有重要的地位。然而苏联的“第二次先锋浪潮”<sup>①</sup>对一大批苏联人民音乐家的迫害使得苏联音乐文化遭受了极大的损失。米亚斯科夫斯基就是其中一位。诚如俄罗斯著名音乐评论家阿兰诺夫斯基所说:“有些流派的发展中断了,这些流派可能会改变或至少补充苏联音乐的面貌。这只要举罗斯拉维茨、莫索洛夫的未完成的实验,对普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、米亚斯科夫斯基的侮辱和诽谤,对第二次先锋派浪潮的迫害,就可以想象多少年来给祖国音乐文化造成多大的损失了。”<sup>②</sup>正因为如此,在目前能够搜集到的,有关米亚斯科夫斯基的文献相对较少。

从图书资料方面来说,有(苏)尼科拉耶娃(Н.Николаева)著;马稚甫译,音乐出版社于1948年出版的《米亚斯科夫斯基的第十三弦乐四重奏》,书中对米亚斯科夫斯基第十三弦乐四重奏做了主题方面的详细分析;(苏)贝尔查(И.Балза)著;曹洪译,音乐出版社1956年出版的《米亚斯科夫斯基的第21、27交响曲》,书中对米亚斯科夫斯基的生平以及作品创作的背景做了详细的介绍。而其他资料有《钢琴考级曲集》里面对米亚斯科夫斯基曲子的收录。音乐史里对米亚斯科夫斯基的简单介绍,《大提琴演奏艺术300名家·名曲》里对米亚斯科夫斯基作品的收录。《徐月初音乐文集》一书对米亚斯科夫斯基的复调手法做了详细的分析。在很多名曲欣赏里都有米亚斯科夫斯基作品的身影。在学术论文研究方面,刘洋著:《撷谈米亚斯科夫斯基的交响曲创作》——硕士毕业论文中对米亚斯科夫斯基的交响乐作品做了整体的分析与研究。唐珊珊:《米亚斯科夫斯基的和声特点研究》——硕士学位论文对米亚斯科夫斯基第四钢琴奏鸣曲做了和声上的专项研究。

从以上对米亚斯科夫斯基作品研究的回顾,可以看出目前国内对米亚斯科夫斯基钢琴奏鸣曲的研究相对较少,还没有对其晚期最后三首钢琴奏鸣曲的分析与研究。因此,对本课题的研究是有一定的价值和意义的。

<sup>①</sup> [俄]М·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。

<sup>②</sup> 同上。

此页不缺内容

## 第一章 概述

### 一、米亚斯科夫斯基的艺术经历及其钢琴奏鸣曲的创作分期

尼古拉·亚科夫列维奇·米亚斯科夫斯基 (Nikolai Yakovlevich Myaskovsky 俄文为: Николай Яковлевич Мясковский, 1881 年 4 月 20 日—1950 年 8 月 8 日), 苏联作曲家, 音乐教育家, 苏联人民艺术家, 艺术学博士, 是杰出的苏联交响乐作曲家 and 后世众多苏联优秀作曲家的培育者, 教导者。米亚斯科夫斯基 1881 年生于华沙附近的新格奥尔吉耶夫斯克要塞 (今波兰的莫德林), 1950 年病逝在莫斯科。他的父亲是一位军事工程师, 他 8 岁开始学习钢琴, 受过一些家庭音乐教育, 但是家人却不希望他走音乐艺术道路。1893 年-1902 年在家人的强烈要求下, 米亚斯科夫斯基开始在下诺夫哥罗德 (高尔基市) 陆军学校、圣彼得堡军官学校和圣彼得堡军师工程学校学习。从军校毕业后, 他开始在莫斯科军营中担任军事工程师, 1903 年到彼得堡担任军官。尽管如此, 他在军校学习期间, 欣赏到柴可夫斯基的《悲怆交响曲》, 受到启发让他立志成为作曲家。在军校毕业后, 他先是利用私人时间跟着作曲家格力埃尔学习和声。1906 年他进入圣彼得堡音乐学院向里姆斯基-科萨科夫的学生克里让科夫斯基学习了三年的对位法、赋格曲、曲式结构、管弦法, 向阿·康·里亚多夫学习作曲、和声、复调, 跟尼·安·里姆斯基-科萨科夫学习了配器, 向 J·维托尔学习曲式, 是一位集当时的两大流派 (莫斯科流派和彼得堡流派) 于一身的大龄学生。在音乐学院毕业之后, 除了 1914 年-1916 年作曲家到战争前线的两年, 一直到 1950 年逝世, 他一直住在莫斯科。

米亚斯科夫斯基一共创作了 27 首交响曲, 占他所创作的 87 首已编号作品中三分之一左右。因此, 苏联人民亦称他为“苏联交响乐之父”。除了交响曲外, 他还作有 13 首乐队作品、小提琴、大提琴协奏曲各 1 部、13 首弦乐四重奏、2 大提琴奏鸣曲, 9 首钢琴奏鸣曲、近百首钢琴曲、近 130 首浪漫曲、17 首歌曲和合唱曲、2 部大合唱等。其中五部获斯大林奖金——(《第二十一交响曲》、《第九弦乐四重奏》《大提琴协奏曲》、《大提琴和钢琴奏鸣曲》, 以及《第二十七交响曲》和《第十三弦乐四重奏曲》)。米亚斯科夫斯基被人们誉为“苏维埃交响乐之父”, 这不仅仅是他创作了数量众多和优秀的音乐作品, 还因为在莫斯科音乐学院近 30 年的教学生涯中, 为苏联培养了像恰恰图良、谢德林、卡巴列夫斯基、埃什帕伊、戈鲁别夫等 80 多位优秀的作曲家。为此他获得了俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国功勋艺术家、苏联艺术学博士学位、苏联人民艺术家等称号。

关于米亚斯科夫斯基的整个艺术创作时期, 笔者赞成并参照《米亚斯科夫斯基交响曲创作》中对交响曲所进行的创作分期, 仍然以米亚斯科夫斯基所经历的苏俄历史时期作为界限和依据, 将其钢琴奏鸣曲的创作风格形成划分了四个时期:

即创作萌芽时期 1908—1922 (20 世纪初旧俄时期), 创作成长时期 1922—1932 (苏联建国初期), 创作成熟时期 1932—1941 (卫国战争前), 创作高峰时期 1941—1950 (卫国战争爆发后)。<sup>①</sup>

## 1、创作萌芽时期 1908—1922 (20 世纪初旧俄时期)

在旧俄时期, 是米亚斯科夫斯基直面战争的年代。从音乐学院毕业之后, 他担任过莫斯科《音乐》杂志的编辑, 当过工兵部队的军官直入战争的前线。这个时期他逐渐成长为一位成熟的音乐家, 他将自己的个人理想与社会生活各个方面的需要结合起来, 开始活跃于苏联音乐文化建设的各个方面。从 1921 年开始, 米亚斯科夫斯基开始任莫斯科音乐学院作曲班的教授, 开始了他的教学生涯。

米亚斯科夫斯基这时期里的音乐创作主要有 4 首钢琴奏鸣曲: OP·6 第一钢琴奏鸣曲创作于 1907 年, 修订于 1910 年, 是作曲家在彼得堡音乐学院时期的创作, 其中可见到柴可夫斯基和斯克里亚宾对他创作的影响; OP·13 第二钢琴奏鸣曲创作于 1912 年, 修订于 1948 年, 是作曲家早期作品中比较杰出的一部, 较全面的体现了作曲家早期钢琴作品的特点; OP·64-1 第五钢琴奏鸣曲创作于 1907 年, 修订于 1944 年, 这首钢琴奏鸣曲被称为“古风素描”, 是作曲家回到了浪漫主义时期创作风格的体现; OP·2 第六钢琴奏鸣曲创作于 1908 年, 修订于 1944 年, 和第五钢琴奏鸣曲一并出版, 均有“古风素描”的副标题。1920 年创作了第三钢琴奏鸣曲, 修订于 1939 年, 属于单乐章奏鸣曲。这个时期的作品受到象征主义思潮的影响, 用于表现个人的内心世界, 而他战争中的见闻使他的创作以当时的时代背景为基础: 社会的矛盾、当时的社会状况、民众的心理都一一表现在他的作品当中。尽管如此, 米亚斯科夫斯基的创作更多的继承了俄罗斯和西方古典与浪漫的音乐传统, 很少受到二十世纪初现代音乐的影响。正如杨民望所说过那样: “米亚斯科夫斯基的创作, 早在革命前就已表现出同俄罗斯古典音乐大师相接近的特点; 他细心研究祖国古典文学和历史, 竭力以俄罗斯的优秀传统为依据。他的创作富于哲理性, 他力求揭示生活现象的深刻含义…从三十年代开始, 米亚斯科夫斯基更多地采用苏维埃的题材, 他的作品更多地反映出他从苏联现实生活中的来的新印象, 作品的思想和形象都有所更新, 他在这紧张的探寻中产生的创作, 丰富了苏联的音乐文化。”<sup>②</sup>

总之, 旧俄时期是米亚斯科夫斯基音乐创作思想的形成时期, 战争前线的经历影响了他一生的创作。

## 2、创作成长时期 1922—1932 (苏联建国初期)

<sup>①</sup> 刘扬, 东北师范大学 2008 年硕士毕业论文, 《米亚斯科夫斯基交响曲创作》。

<sup>②</sup> 杨民望著, 《世界名曲欣赏上 德俄部分》, 上海: 上海音乐出版社, 1991 年版第 329 页。

自1921年退役之后,米亚斯科夫斯基被任命为人民教育委员会音乐部副部长,同时担任了莫斯科音乐学院作曲教授(1948年间断一年),并直到去世。OP·27第四钢琴奏鸣曲创作于1924年,修订于1945年。是具有交响曲规模的大型钢琴奏鸣曲。反映了二十世纪可怕的战争和人民的苦难生活,是作曲家身临第一次世界大战最前线的亲身经历的产物。该作品在风格上接近巴托克和德彪西,甚至还有普罗科菲耶夫的影子。涅高兹在《对米亚斯科夫斯基的思考》一书中曾说:“关于他的音乐,未必可以说充满了迷人的特点,未必可以说他的音乐给人带来感官享受或“神经快感”;然而,也未必有人否定,他的音乐充满了思想,并可唤起人们的思想,他的音乐是对纯洁的智力、美学廉洁和严整性的表达。而这些特质,坚固的特质,比许多其他诱惑性要坚固得多。”<sup>①</sup>

这个时期他的音乐中表现出了作曲家努力追求音乐语言的纯朴性,采用了当时他在旧俄时期以及在抗战前线积累的形象和主题,使得音乐更贴近现实,贴近民众。

### 3、创作成熟时期 1932—1941 (卫国战争前)

二十世纪三十年代,苏联国家经济、政治生活发生了巨大的变化,苏联由传统的农业国开始转型为强盛的工业国,而文学艺术的发展也进入了前所未有的高涨时期。米亚斯科夫斯基的创作技法在这个时期倾向成熟。但富有戏剧意义的是,这种成熟的创作技法主要表现在交响乐的创作方面,如《十三交响曲》及之后的八首交响曲。而在钢琴奏鸣曲的创作方面意外的处于停滞状态。

### 4、创作高峰期 1941—1950 (卫国战争爆发后)

1941年起苏联历时四年进行了艰苦而伟大的卫国战争,苏联是第二次世界大战的主要战场之一。在历史上,苏德战场被称为二十世纪最惨烈、最血腥的战场。苏联卫国军,作战伤亡人数多达两千万人,苏联社会主义社会的安全受到威胁。苏联的社会各界工作者和广大人民一样,经受了战火的洗礼,音乐工作者在这个时期与战士和游击队员朝夕相处,与受战争摧残的人民患难与共,用他们血一样的激情谱写着震撼人心的作品,他们积极投身于保卫祖国的事业中,抛洒他们的爱国热忱。这些音乐工作者们用丰富的乐思和美妙的音乐,鼓舞着人们的爱国主义热忱。

米亚斯科夫斯基的钢琴奏鸣曲创作主要是复职之后的第七、八、九三首钢琴奏鸣曲。三首作品均于1949年出版,是他的全部钢琴奏鸣曲中最富于诗意和华贵

<sup>①</sup> (俄)海·涅高兹(Генрих, Нейгауз)著;焦东建、董茉莉译.《对米亚斯科夫斯基的思考》.北京:人民音乐出版社,2003年版第303页-304页。

的三部。它们的每个乐章均有各自的标题，令人联想起柴可夫斯基的《四季》、《G大调钢琴大奏鸣曲》和《五十首俄罗斯民歌》。<sup>①</sup>

二、晚期三首钢琴奏鸣曲的创作概况

米亚斯科夫斯基一生一共创作了 9 首钢琴奏鸣曲，贯穿了他整个创作生涯。在这些作品中，是作曲家对所处年代的折射。本文首先从作品的创作时间划分上，将其所创作的 9 首钢琴奏鸣曲分列出：

表 1 根据作品创作时间划分

| 创作时期        | 作品名称              | 作品编号      | 创作时间   | 修订时间   | 出版时间   |
|-------------|-------------------|-----------|--------|--------|--------|
| 创作萌芽<br>时 期 | 第一钢琴奏鸣曲           | OP • 6    | 1907 年 | 1910 年 | 1910 年 |
|             | 第五钢琴奏鸣曲<br>“古风素描” | OP • 64-1 | 1907 年 | 1944 年 | 1946 年 |
|             | 第六钢琴奏鸣曲<br>“古风素描” | OP • 64-2 | 1908 年 | 1944 年 | 1946 年 |
|             | 第二钢琴奏鸣曲           | OP • 13   | 1912 年 | 1948 年 | 1948 年 |
|             | 第三钢琴奏鸣曲           | OP • 19   | 1920 年 | 1939 年 | 1939 年 |
| 创作成长<br>时 期 | 第四钢琴奏鸣曲           | OP • 27   | 1924 年 | 1945 年 | 1945 年 |
| 创作高峰<br>时 期 | 第七钢琴奏鸣曲           | OP • 82   | 1949 年 | 1949 年 | 1949 年 |
|             | 第八钢琴奏鸣曲           | OP • 83   | 1949 年 | 1949 年 | 1949 年 |
|             | 第九钢琴奏鸣曲           | OP • 84   | 1949 年 | 1949 年 | 1949 年 |

<sup>①</sup> 魏煌主编.《中国作品与奏鸣曲 必修曲》.重庆: 西南大学出版社, 2011 年 8 月版, 第 350 页。

表 2 根据作品修订出版时间再划分

| 修订时期        | 作品名称              | 作品编号      | 创作时间   | 定稿时间                 | 出版时间                 |
|-------------|-------------------|-----------|--------|----------------------|----------------------|
| 创作萌芽<br>时 期 | 第一钢琴奏鸣曲           | OP • 6    | 1907 年 | 1910 年修订             | 1910 年               |
|             | 第二钢琴奏鸣曲           | OP • 13   | 1912 年 | 1948 年修订             | 1912 年出版<br>1948 年再版 |
| 创作成熟<br>时 期 | 第三钢琴奏鸣曲           | OP • 19   | 1920 年 | 1920 年定稿<br>1939 年修订 | 1926 年出版<br>1939 年再版 |
| 创作高峰<br>时 期 | 第四钢琴奏鸣曲           | OP • 27   | 1924 年 | 1945 年修订             | 1945 年               |
|             | 第五钢琴奏鸣曲<br>“古风素描” | OP • 64-1 | 1907 年 | 1944 年修订             | 1946 年               |
|             | 第六钢琴奏鸣曲<br>“古风素描” | OP • 64-2 | 1908 年 | 1944 年修订             | 1946 年               |
|             | 第七钢琴奏鸣曲           | OP • 82   | 1949 年 | 1949 年定稿             | 1949 年               |
|             | 第八钢琴奏鸣曲           | OP • 83   | 1949 年 | 1949 年定稿             | 1949 年               |
|             | 第九钢琴奏鸣曲           | OP • 84   | 1949 年 | 1949 年定稿             | 1949 年               |

本文主要对其创作高峰期的最后三首钢琴奏鸣曲进行深入地分析、探讨与总结。

此页不缺内容

## 第二章 调式调性研究

## 一、传统性调性布局

在古典主义时期，音乐是以调性为基础的。调性在作品中起着彰显和声结构功能的作用。而到近现代主义时期，和声的功能性被弱化，调性关系也相应的弱化。

“米亚斯科夫斯基的创作，早在革命前就已表现出同俄罗斯古典音乐大师相接近的特点；他细心研究祖国古典文学和历史，竭力以俄罗斯的优秀传统为依据。他的创作富于哲理性，他力求揭示生活现象的深刻含义……从三十年代开始，米亚斯科夫斯基更多地采用苏维埃的题材，他的作品更多地反映出他从苏联现实生活中的来的新印象，作品的思想和形象都有所更新，他在这紧张的探寻中产生的创作，丰富了苏联的音乐文化。”<sup>①</sup>由此可见，米亚斯科夫斯基的作品是以继承传统为基础的，以传统的创作方法来彰显其古典主义特征是很有必要的，尤其是在调式调性方面。

在第七、第八、第九这三首钢琴奏鸣曲中，米亚斯科夫斯基主要运用传统的四五度关系调性布局、三度调性布局、同主音调以及少量运用近现代的中音调关系布局。

在这里的传统主要是指古典主义和浪漫主义——近现代之前的传统。古典主义时期常用的调性布局方式是四、五度关系的调性布局。在米亚斯科夫斯基的钢琴奏鸣曲四五度的关系布局常出现在主部与副部之间、展开部以及连接部与主副部之间。如第七钢琴奏鸣曲第一乐章主部在 C 大调上，通过 C 大调的重属和弦转调到 G 大调上，副部在 G 大调上进入，使得主部与副部形成 T-D 的五度调性关系。展开部在 G 大调的同名小调 g 小调上，在其功能明确建立在 g 小调上，在一个极音终止 vii-i<sub>6</sub> 后直接转入 d 小调，形成五度调性关系，使 g 小调突然消失。

谱例 1

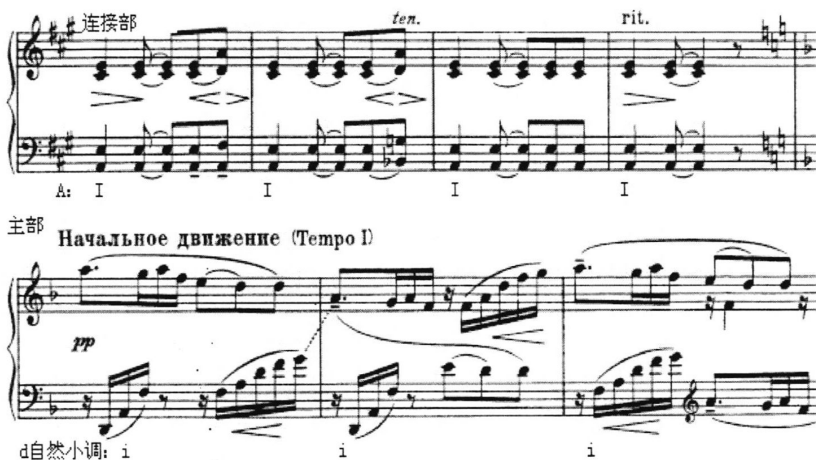


<sup>①</sup> 杨民望著.《世界名曲欣赏 上 德俄部分》.上海：上海音乐出版社，第 741 页。



第八钢琴奏鸣曲第一乐章主部第二次出现前的连接部与主部、连接部与副部均呈现出了四度、五度调性关系布局。

## 谱例 2



这里的连接部为 A 大调，连续的 I 级柱式和弦和低音主持续，A 大调的 I 级是 d 自然小调 V，长大的主音持续也就是 d 小调的属持续。米亚斯科夫斯基运用了典型的古典主义时期转调技法和功能性调性布局。

## 谱例 3



这里的连接部为 g 和声小调，低音采用 g 小调的 v 级持续，副部为 d 自然小调，g 小调的五级则为 d 小调的 i 级。呈现出明显的属准备，也就是古典主义时期的转调方式，呈现出五级的调性关系布局。

再如第九钢琴奏鸣曲第一乐章呈示部与再现部的连接用四级关系调转调。

谱例 4



该乐章为省略展开部的奏鸣曲式，呈示部省略结束部，在副部结束之后通过副部调性 C 大调的音阶进行连接进入再现部，再现部为 F 大调。符合古典主义时期呈示部调性回归时的转调原则。

## 二、近现代大小调体系

大小调体系在近现代时期在原有的基础上发展了同中音调式关系、重同名综合调式关系以及中音三度循环和近现代和声功能网等。“调式结构不同，但中音相同的大调和小调，称“同中音关系调”，简称“同中音调”。”<sup>①</sup>

古典主义时期的同名调，只包含一种调的关系，也就是同主音关系。而在近现代中音调关系被确定以后，同名调被扩大为包含两种关系的调：

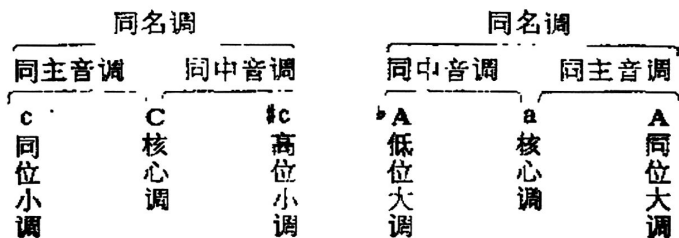


图 1

注：参见《和声学基础教程（下册）》第 243-247 页

<sup>①</sup> 谢功成等著.《和声学基础教程（下册）》.北京：人民音乐出版社，第 243-247 页。

“在同名调中，基调又称为“核心调”。当核心调为大调时，它的同主音调又称为“同位小调”，它的同中音调由于其主音高于核心调半音，故称“高位小调”。当核心调为小调时，它的同主音调又称“同位大调”，它的同中音调由于其主音低于核心调半音，故称为“低位大调””<sup>①</sup>

同重名调的再扩大就是重同名调。以 C 大调为核心调为例，将调式音以五度排列来看，如图：

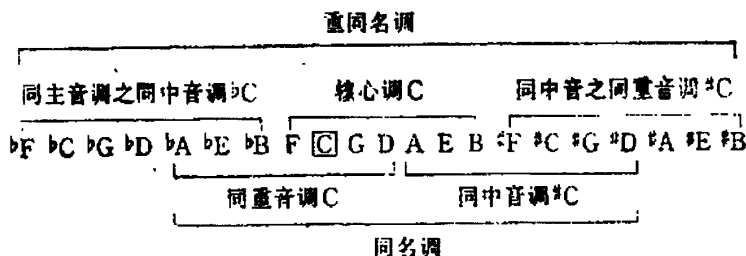


图 2

注：参见《和声学基础教程（下册）》第 243-247 页

以 a 小调为核心调为例：

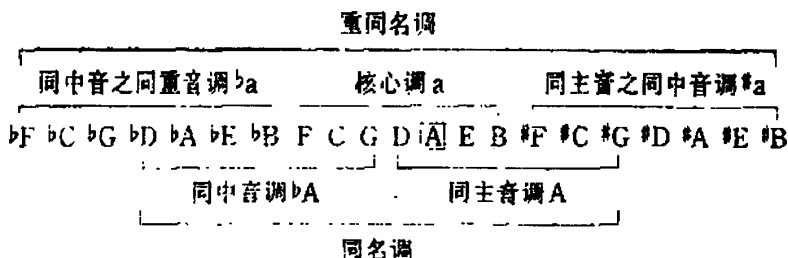


图 3

注：参见《和声学基础教程（下册）》第 243-247 页

在米亚斯科夫斯基的钢琴奏鸣曲中，四、五度关系的调性布局主要出现奏鸣曲式中，但却并不是作曲家所运用的主要调性转换手法，关系大小调和同主音大小调的交替则是米亚斯科夫斯基偏爱使用的一种转调手法。

在第七钢琴奏鸣曲第三乐章、第八、九钢琴奏鸣曲第一乐章中，米亚斯科夫斯基充分的使用了关系大小调和同主音大小调的转换形式，并在其中加入了近现代大小调体系中的同中音调。结构图示分列如下：

<sup>①</sup>谢功成等著.《和声学基础教程（下册）》.北京：人民音乐出版社，第 247 页。

表3 第七钢琴奏鸣曲第三乐章——回旋曲式结构

| 段落 | 小节数     | 调性布局                           |
|----|---------|--------------------------------|
| A  | 1-16    | C                              |
| B  | 17-36   | a 和声-a 旋律-A-a 自然-F-d 和声        |
| A  | 37-52   | C                              |
| C  | 53-88   | $\flat$ A-f 和声- $\flat$ A-a 自然 |
| A  | 89-104  | C                              |
| B  | 105-114 | G- $\flat$ B- $\flat$ E        |
| A  | 115-134 | C                              |

从以上结构图表我们可以看到第七钢琴奏鸣曲第三乐章以 C 大调为主调，并在乐曲的最后调性统一，其中关系大小调的变换体现在 C 大调和 a 小调、a 小调和 F 大调、F 大调和 d 小调以及  $\flat$ A 大调和 f 和声小调之间，同主音大小调则体现在 A 大调和 a 自然小调之间。调性的转换以 C 大调为回旋中心，两个 C 大调之间调性频繁转换，整个乐章调性布局呈现出明显的回旋性。而其中 C 段的  $\flat$ A 大调和 a 自然小调的转换则体现了近现代同中音调关系调里的（以 a 小调为中心调）低位大调  $\flat$ A 大调向中心调 a 自然小调的转换。

表4 第八钢琴奏鸣曲第一乐章—奏鸣曲式结构

| 段落  | 小节数     | 调性布局                      |
|-----|---------|---------------------------|
| 主部  | 1-14    | d 自然-d 多里亚小调              |
| 连接部 | 15-30   | F-d 和声                    |
| 副部  | 31-50   | a 自然-C 和声大调               |
| 连接部 | 51-66   | A                         |
| 主部  | 67-83   | d 自然- $\flat$ B-g 和声-d 自然 |
| 连接部 | 84-99   | B- g 和声                   |
| 副部  | 100-119 | d 自然-F 和声                 |
| 连接部 | 120-133 | D                         |
| 尾声  | 134-140 | d 自然                      |

从以上结构图表可以看到，第八钢琴奏鸣曲第一乐章以 d 自然小调为主调，并在再现部取得调性统一，且副部体现了奏鸣曲式典型的调性服从原则。其中关系大小调体现在 F 大调和 d 和声小调、a 自然小调和 C 和声大调、d 自然和  $\flat$ B 大调、 $\flat$ B 大调和 g 和声小调、B 大调和 g 和声小调以及 d 自然小调和 F 和声大调之间。同主音大小调的转换则体现在 D 大调和 d 自然小调之间。该曲式为奏鸣曲式，主部与副部调性关系在呈示部中体现了五度调性关系功能性布局，从主部的再现

开始副部体现了明显的调性服从原则。

表 5 第九钢琴奏鸣曲第一乐章——奏鸣曲式结构

| 段落  | 小节数     | 调性布局                        |
|-----|---------|-----------------------------|
| 主部  | 1-18    | F                           |
| 连接部 | 19-50   | F-c 和声- <sup>b</sup> A-c 旋律 |
| 副部  | 51-98   | a 自然-C- <sup>b</sup> E-C    |
| 连接句 | 99-105  | C                           |
| 主部  | 106-124 | F                           |
| 连接部 | 125-142 | <sup>b</sup> A              |
| 副部  | 143-187 | F                           |
| 尾声  | 188-207 | F                           |

从以上图表可以看出，第九钢琴奏鸣曲第一乐章为奏鸣曲式，以 F 大调为主调。其中关系大小调体现在 c 和声小调和<sup>b</sup>A 大调，a 自然小调和 C 大调之间。主部与副部的调性关系也为关系大小调——F 大调和 a 自然小调。

另外近现代大小调关系在第九钢琴奏鸣曲第三乐章再现部中的插部（见谱例 5）

谱例 5

g 弗里几亚调式

g 弗里几亚



作曲家在这里用 g 弗里几亚调式，插部之后是主部的完全再现，为了顺利回到主调 F 大调上，这时作曲家便运用了  $\flat G$  大调，这个大调的等音调为  $\sharp F$  大调。 $\flat G$  大调是 g 弗里几亚调式的低位大调，而  $\sharp F$  大调则是主调 F 大调的高位大调，这里同时运用了同中音调转调手法和等音调的转调手法，充分的体现了米亚斯科夫斯基对近现代作曲技法的把握。

再如第七钢琴奏鸣曲第一乐章展开部（69-71 小节）；

谱例 6



69-71 小节是副部主题在 E 大调与  $\sharp C$  旋律小调上的展开旋律上采用二度模进，直接转调到  $\sharp C$  旋律小调上。而在 73 小节转调到  $\flat D$  大调上，于是就形成了等音调的转换。

谱例 7 第九钢琴奏鸣曲第二乐章 37-47 小节



37-47 小节为 a 小调和 F 大调的转换。将传统的平行大小调关系调转为上方为和声小调，平行的下方为大调，使得调性色彩对比更加鲜明。

第七钢琴奏鸣曲第一乐章 33-36 小节属于同主音大小调的转换。

谱例 8



33-36 小节为 G 大调与 g 小调的同主音大小调的交替，让音乐由大调色彩向小调色彩转换。

另外还有连续的同主音调性转换出现。如第七钢琴奏鸣曲第三乐章第 21-28 小节。

谱例 9



17-28 小节将 a 旋律小调、A 自然大调、以及 a 自然小调同时用于这短短的十一个小节中，这样同主音调性的频繁转换得到强烈的调性色彩的变化，具有近现代音乐特征。

### 三、俄罗斯民族调式的运用

“俄罗斯民间歌曲和俄罗斯古典音乐的重要特点之一就是广泛地运用自然调式，并以自然音体系为其旋律和和声（多声）的主要基础。在俄罗斯古典音乐发展的历史上这些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主主义倾向的发展。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。”<sup>①</sup>

俄罗斯音乐常用的调式包括自然小调、多里亚小调、弗里几亚小调、自然大调、混合利底亚大调、交替调式。在米亚斯科夫斯基的钢琴奏鸣曲中自然小调是最常出现的。米亚斯科夫斯基继承了俄罗斯古典音乐的传统，将俄罗斯民族调式充分运用在他的作品中，且偏爱使用自然调式和多利亚小调、旋律小调、弗里几亚小调的调性转换，以及自然大调和混合利底亚大调的调性转换，在其中还出现过交替调式的使用。

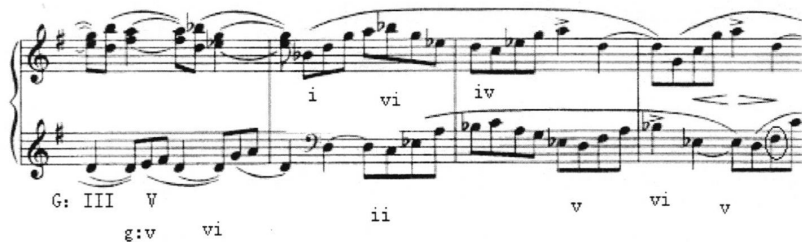
### 1. 呈示阶段

以第七钢琴奏鸣曲为例，对呈示阶段的俄罗斯自然调式进行分析。

g 和声小调音阶



谱例 10



该乐章为第七钢琴奏鸣曲第一乐章呈示部 33-36 小节，米亚斯科夫斯基将 g 和声小调运用与副部中，彰显乐曲的民族性，使主副部具有动静对比。这里是副部主题材料的重复，副部主题在低音声部出现，同过同主音大小调的方式，以共同和弦 D-F-C 的 V 级和弦的形式调性转换到 g 和声小调。但由于转调后的 34-36 小节只有 36 小节的最后一拍出现了 g 和声小调的 Vii 音<sup>#</sup>f 音，故而这段旋律具有 g 自然小调的特性，这样就使副部具有明显的俄罗斯音乐风格。

第七钢琴奏鸣曲第二乐章 1-14 小节

e 自然小调音阶



<sup>①</sup> 斯波索斌等著.《和声学教程》(上下册)(增订重译版).北京:人民音乐出版社,2008年3月版,第167页。

## e 和声小调音阶



## e 旋律小调音阶



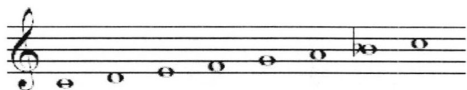
## 谱例 11

e 自然小调: i ii 减五度 ii i iv vii/v iv  
 增四度 增四度 减五度 增五度 减七度  
 e 和声: iii v i iv vi e 旋律 vi vii

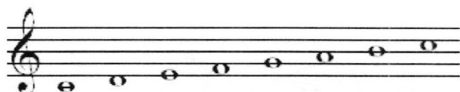
该段音乐为第七钢琴奏鸣曲第二乐章的开篇，米亚斯科夫斯基将和声小调、旋律小调与自然小调在这里同时运用，使音乐具有十分丰富的音响。自然小调的运用过程中，在和弦进行中出现增四度、减五度等音响。如第三小节，在 e 自然小调上，所使用的和弦是升高根音的 iv 七和弦，升高的根音<sup>#</sup>a 与次中音声部的 e 音形成了减五度音程（见谱例 11）；第七小节升高了 vi 音与 iv 音，次中音声部的 iv 音 a 与中音声部的 e 音形成减五度音程；第八小节升高七级音 d，中音声部的<sup>#</sup>d 音与次中音声部的 g 音形成了增四度音程，再有第 11 小节的增四度音程，12 小节的减五度音程，13 小节的增五度音程，14 小节的减七度音程，等等。这些音程里有因和弦外音<sup>#</sup>a 音和降 b 音形成的增减音程，其他都是由 e 自然小调的变化小调而引起的。这些增减音程使该乐章在保持古典主义调性传统和和弦进行的同时又具有近现代的音响特点，使之成为米亚斯科夫斯基独特的创作手法。

第七钢琴奏鸣曲第三乐章 1-16 小节运用了混合利底亚大调、自然小调、旋律小调、自然大调。

## C 混合利底亚



## C 自然大调



## 谱例 12

Задорно, по возможности быстрее (Аллегро giocoso)

C: V 小属和弦 I V 小属和弦 I V II V/V

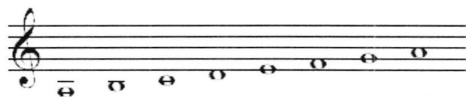
V I V VI I I V VII

I I I V I I II I

作曲家将 C 混合利底亚调式和 C 自然大调调式交替运用在 1-16 小节中。“混合利底亚大调整个保留了自然大调的功能特点,不同处只是由于它降低了 VII 级而形成的属和弦和 VII 大三和弦……混合利底亚大调的这两个特殊和弦(d、大 d<sub>VII</sub>)可以直接与主和弦相连……这种方法又一次突出了俄罗斯民歌和俄罗斯古典音乐中的变格进行的作用。”<sup>①</sup>其中属和弦到 I 级、VII 级到 I 级、VI 级到 I 级的进行弱化了 V 级到 I 级的正格进行,且 II 级到 I 级结束弱化了正格进行,突出俄罗斯古典音乐特有的变格进行的作用。

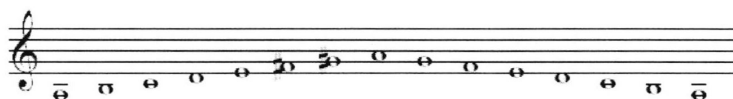
第七钢琴奏鸣曲第三乐章 17-36 小节

## a 自然小调



<sup>①</sup> 斯波索斌等著.《和声学教程》(上下册)(增订重译版)北京:人民音乐出版社.2008年3月版.第177页。

## a 旋律小调



## 谱例 13

a和声小调: v i a旋律小调 v  
 v 同名大调A: I V I  
 a自然小调 iv i iv iv iv  
 F: IV I IV IV I IV  
 d和声小调: v iv v iv v

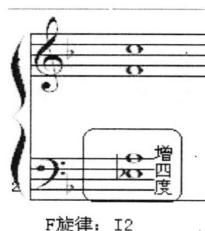
在 17-36 小节，米亚斯科夫斯基运用了 a 自然小调、a 和声小调、a 旋律小调以及 A 自然大调的交替，另外还用了 F 自然大调与 d 和声小调的平行大小调交替的手法。在这个乐段中，米亚斯科夫斯基大量运用了 IV 级到 I 级的进行，以强调俄罗斯古典音乐中独有的变格进行的作用。

## 2. 连接部分

以第八钢琴奏鸣曲第一乐章的连接部为例。第八钢琴奏鸣曲第一乐章是循环原则与奏鸣原则相结合乐章，连接部出现了四次，每次都以俄罗斯民族调式为其主要使用的调性。

连接部是 8+8 的乐段结构，第 15 小节到 30 小节。第一次在 F 自然大调上进入，并时常出现 F 和声大调和 F 旋律大调的交替进行，属于转调乐段，第二乐句转到 d 和声小调上，调性关系上呈现了平行调的关系。在和声的使用上，使用主持续和俄罗斯和声进行中常用的变格进行，彰显俄罗斯民族特性。整个连接部采用四部和声进行方式。第 15—17 小节使用了三个小节的主持续，由于和声大调和旋律大调的使用，使得和声进行中出现增减音程，如第 17 小节由于旋律大调  $I_2$  和弦构成了增四度音程关系：

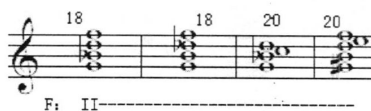
图 4



第 18-21 小节，这四个小节主要以 II 级弦进行为主，与 15-17 小节形成俄罗斯调性中 I 级-II 级的标志性变格进行。其中由于使用了 II 级和弦的多种变体，再加上自然大调、和声大调和旋律大调的综合使用，使得音响效果十分丰富。

II 级和弦的变体形式：

图 5



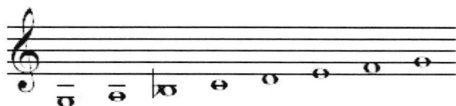
谱例 14



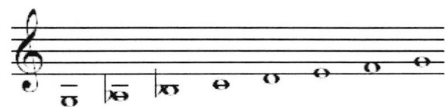
### 3. 展开阶段

第七钢琴奏鸣曲展开部第 46-51 小节用主部材料和副部材料展开，在调性的使用上主要有 g 自然小调、g 弗里几亚小调、g 和声小调以及 d 和声小调。

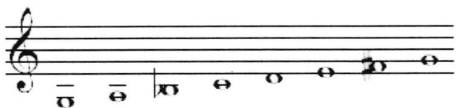
#### g 自然小调音阶



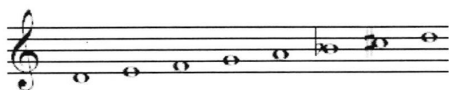
#### g 弗里几亚调式音阶



#### g 和声小调音阶



#### d 和声小调音阶



#### 谱例 15

展开部第 46 小节由 g 自然小调进入，以 i 级-ii 级、i 级-iv 级的变格进行确立调性，呈示部以 G 自然大调结束，故而与展开部 g 自然小调形成同主音大小调关系，色彩对比强烈。在第 48 小节降低 II 级（A 音）与 I 级（G 音）形成弗里几亚小二度，故而 48、49 两个小节低音声部为 g 弗里几亚小调，而在上方旋律声部则继续使用 g 自然小调，形成短短的调性综合现象。50、51 小节则加入升高的 VII 级音（f）形成 g 和声小调。在 46-51 小节中调式运用与呈示部自然小调运用有所

不同的是，多用 II 级到 I 级、IV 级到 I 级，以及 VII 级到 I 级等俄罗斯特色的变格进行，在其中还加入弗里几亚二度进行，特别是运用了极为典型的俄罗斯音乐的 II 级-I 级的和声进行（见谱例 15）。

### 小结

通过对米亚斯科夫斯基这三首钢琴奏鸣曲的调式调性的分析我们可以看出，传统的四、五度关系是作品整体上的调性布局，是作曲对古典主义传统的继承。而在音乐的发展中则大量使用自然音阶形成了一系列的俄罗斯自然大小调音阶，并加入中古调式音阶，从而形成了俄罗斯风格的音乐语言。民间调式的衬托下的优美的民族歌曲的音调，变化音的使用下更加丰富起来的自然音体系，是米亚斯科夫斯基独特的创作语言，勾勒出优美的俄罗斯音乐画卷。

此页不缺内容

## 第三章 和声研究

十九世纪向二十世纪发展的一个重要方面就是调性结构的逐渐个性化。什么是调性结构的个性化呢？苏联音乐学家尤·霍洛波夫说：“调性结构逐渐个性化的过程乃是和声从十九世纪向二十世纪发展的一个最重要的方面。所谓个性化就是使调性结构具有某些特殊的特点，而这些特点既不重复某些作品中德调性结构，也不重复一组作品中德其它类型的调性结构（例如：同一作曲家的或者是一个作曲家在同一创作时期的）。因此，特殊的特点完全可以同个性化的风格特点相符合。”<sup>①</sup>我们可以知道和声即是调性结构个性化过程中最重要的一个部分。而和声的个性化发展并不意味着摒弃传统的创新的个性，而是以古典主和弦在乐曲中占主要地位为重要条件的。

### 一、俄罗斯自然小调中的和声

俄罗斯音乐中最广泛应用的就是自然调式，自然调式中最为重要和简单的就属自然小调了。“在西欧古典音乐中，自然小调只是偶尔使用（见贝多芬《第五交响曲》第一乐章尾声中的下行模进），而整个建立在自然小调上的作品根本没有。”<sup>②</sup>

俄罗斯自然小调的主要标志之一就是变格进行的广泛应用。除此之外，自然小调的小属和弦到小主和弦的正格进行在俄罗斯音乐中也得到了广泛的应用。然而在自然小调中除了四、五度关系的和弦外，二、三度关系的和弦进行也具有特殊的意义。特别是二度关系的和声进行，具有明显的俄罗斯民间音乐的色彩。

谱例 16

第八奏鸣曲副部主题（35-42）

谱例 16 展示了俄罗斯自然小调中的和声进行。第一乐句（a 三和弦）包含以下和弦：V, II, I, VII, I, V, I, V。第二乐句（第二乐句）包含以下和弦：V, V, I, V。乐谱中还标有“espress.”字样。

米亚斯科夫斯基采用传统的三度叠置和弦并将其与俄罗斯自然调式有机的结合起来，在遵守传统的同时也彰显作曲家个性化语言。传统的三度叠置和弦加上

<sup>①</sup> 尤·霍洛波夫著，罗秉康译，《调性和声结构的个性化（之一）》选自《音乐学习与研究》1994年

<sup>②</sup> 斯波索斌等著，《和声学教程》（上下册）（增订重译版），北京：人民音乐出版社，2008年3月版，第167页

俄罗斯自然小调式，勾勒出完整的自然风光。如第八钢琴奏鸣曲第一乐章“船歌小奏鸣曲”副部（31-42）中，见谱例 28。传统的三度叠置和弦分解进行，加上旋律低音声部的进行，好似船只在美丽的河面上悠闲的前行。a 自然小调的小属和弦到小主和弦的正格进行，II 级到 I 级、VII 级到 I 级的和声进行都让音乐具有浓郁的俄罗斯民间风情。且以小属和弦应用于半终止上，体现了俄罗斯音乐独特的和声特点。

谱例 17

第九钢琴奏鸣曲副部主题（51-62）

第一乐句

rit. pp

四度跳进 平进

同向进行

a自然小调

变化重复

vii vii i v i a和声 vii i iv i iv

第九钢琴奏鸣曲副部主题在 a 自然小调上，在和声的进行上运用小属和弦 v 级到小主和弦 i 级的正格进行，vii 级到 i 级、iv 级到 i 级的变格和声进行，与第八钢琴奏鸣曲副部主题具有相似之处，其浓郁的俄罗斯民间音调在这典型的俄罗斯风格的和声进行的衬托下更加突出。

## 二、俄罗斯音乐自然大调中的和声

各个时期和各个民族用的最广的调式之一当属自然大调，其和声规律和方法被广泛的遵循及应用。但是在俄罗斯音乐中，自然大调却有着独特的特点。其中最为典型的当属下属和弦和副和弦的应用加强，二、三度关系和弦的应用更加广泛。

除了自然大调以外，混合利底亚大调也是俄罗斯民歌和俄罗斯古典音乐中广泛应用的调式。混合利底亚大调是自然大调以降低了调式 VII 音，以至于降 VII 级和 I 级之间形成小七度而形成的。由于降低了 VII 音，从而使得属和弦变为小属和弦，VII 级和弦变为大三和弦。其俄罗斯音乐的特征又表现在哪里呢？“混合利底亚大调的这两个特殊和弦（d、大 dVII）可以直接与主和弦相连。但这种进行更有趣的是在于其中的混合利底亚大调和弦可以经过某种下属和音（SII、TSVI，有时还有 S）再进行到主和弦。这种方法又一次突出了俄罗斯民歌和俄罗斯古典音乐

中的变格进行的作用。”<sup>①</sup>

谱例 18

## 第七钢琴奏鸣曲第三乐章 (1-16)

Задорно, по возможности быстрее (Allegro giocoso)

C: V 小属和弦 I V 小属和弦 I V II V/V

V I V VI I I V VII

I I I V I I II I

第七钢琴奏鸣曲第三乐章普里斯卡回旋曲 (1-16) 是自然大调和混合利底亚调式的混合运用, 开篇 (1-4) 的 V 级-小属和弦-I 级的和弦进行具有明显的民族调式特征, 小属和弦到 I 级是混合利底亚调式的典型进行, 再加上快板的速度, 直接体现了俄罗斯音乐特性。在第 12 小节到第 13 小节的 VII 级到 I 级的二度进行, 以及 16 小节的 II 级到 I 级的二度进行, 则体现了自然大调中二三度和弦的使用。II 级和弦到 I 级的终止, 是作曲家个性化和声的一种体现, II 级和弦取代了 V 级和弦的属功能地位。

谱例 19

## 第七钢琴奏鸣曲第三乐章 (29-32)

F: IV I IV IV I IV

在第七钢琴奏鸣曲第三乐章 (29-32) 作曲家反复的运用 IV 级到 I 级的变格进行, 并将 IV 级用在强拍, 用以强调下属功能, 将下属和弦放在主要地位。

### 三、个性化的 II 级和弦及进行

<sup>①</sup>斯波索斌等著.《和声学教程》(上下册)(增订重译版)北京:人民音乐出版社.2008年3月版.第177页。

前面两节分别讲了俄罗斯调式运用中传统和弦的使用,那么在米亚斯科夫斯基的钢琴奏鸣曲中,其个性化特征主要体现在哪里呢?尤.霍洛波夫对米亚斯科夫斯基的和声曾经有这样的描述:“新旧之间存在着复杂的相互关系,必须在古典的功能范围内体现出新的和声含义,作曲家将某一个和弦或者音程的作用扩大到曲式的一部分,甚至扩大到一部作品中,这是和声个性化的重要手段”。<sup>①</sup>尤.霍洛波夫也曾说过:“个性化的具体手段首先是用另一些和弦代替这些和弦。因为在这时,和声并不具备古典调性最有代表性的功能和稳定性和多样性。那么实际上,这种代替或是能使和声结构具有个性化的特点,或是至少包含着个性化的倾向。”<sup>②</sup>

通过对米亚斯科夫斯基三首奏鸣曲的分析发现,在米亚斯科夫斯基的作品中不仅 V-I 的功能性进行被弱化, V 级和弦的和声地位在 II 级和弦的大量使用上而被弱化。II 和弦的使用在俄罗斯早期民族乐派格林卡的作品中早有使用。米亚斯科夫斯基继承了民族乐派的传统,将 II 级和弦的地位运用在相当于属和弦的地位上,使其对主和弦形成支撑。

### 1. II 级和弦的具体形态

为了对乐曲中 II 级和弦的具体形态有一个直观的了解,以下摘选乐章中的 II 级和弦做具体分析。

图 6

#### 第七钢琴奏鸣曲第一乐章

小节: 4 9 12 20 21 40 41 42 76 79 80

C自然: II C旋律: II C自然: II G自然: II-----降A: II 降和声: II 降旋律: II

#### 第八钢琴奏鸣曲第一乐章

10 18 20 50 73 78

d和声: ii F: II-----C和声大调: II d和声: ii 降B: II

<sup>①</sup> 尤.霍洛波夫著.罗秉康、高燕生译.《现代和声中的古典结构》选自《20世纪音乐理论问题》第一辑,1967年第一版。

<sup>②</sup> 同上。

## 第九钢琴奏鸣曲第一乐章



## 第九钢琴奏鸣曲第二乐章



米亚斯科夫斯基将 II 级和弦用于乐章的开始、结束，以上例四个乐章 II 级和弦所在的位置与形态为例，对 II 级和弦的功用做一个简单的分析。

1、II 级和弦常用于 I 级和弦之后，与 I 级和弦形成标志性的变格进行。这样的变格进行形成了米亚斯科夫斯基彰显俄罗斯民族音乐特性的特殊语汇。

2、II 级和弦在作品中大量出现，代替了属功能 V 级和弦的位置。而 II 级-I 级进行的频繁使用更加强化了 II 级和弦的属功能。

## 2. II 级-I 级的变格进行

前面我们对 II 级和弦的具体形态有了一个直观的认识，接下来再看看 II 级到 I 级的变格和声进行在乐曲中的具体运用。如第七奏鸣曲第一乐章（76-81）。

## 谱例 20

## 第七奏鸣曲第一乐章（76-81）

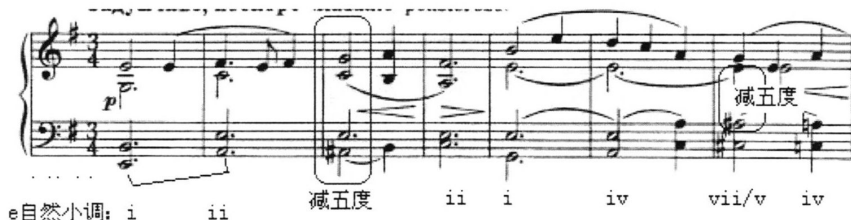


76-81 小节为呈示部再现之前的部分，以 ii 级-i 级和声进行为主，在第 79-81 小节在低音声部采用属持续，而上方则用 ii 级-i 级反复的和声进行。

第七钢琴奏鸣曲第二乐章的开篇以 i 级-ii 级的变格进行确立调性，其中声部排列中还加入减五度音响。

谱例 21

第七钢琴奏鸣曲第二乐章（1-7）



传统奏鸣曲式的连接部是主部主题的延伸，加入副部调性的属准备，以增加紧张程度引出副部主题的进入，并确立调性。如在第八钢琴奏鸣曲的连接部（18-21）（见谱例 21）将本应是属和弦的地方换成调式的 II 级和弦持续。

谱例 22

第八钢琴奏鸣曲（18-21）



第九钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题开始部分的 II 级和弦进行。

谱例 23



通过以上对 II 级-I 级的和声进行分析我们可以知道，米亚斯科夫斯基将 II 和弦代替了作为属功能标志的 V 级和弦，将 II 级和弦与 I 和弦同时使用在乐曲的不同位置，且在和声进行当中有增减音程的出现，丰富和声音响，故而我们可以知道，在米亚斯科夫斯基的音乐中，II 级-I 级的和声进行在具有调性意义的同时，也具有色彩意义，形成了米亚斯科夫斯基个性化的和声语言。

## 小结

米亚斯可夫斯基的和声以俄罗斯自然调式为基础，其中以俄罗斯特性的和声连接最为突出，如自然大小调中的二、三度关系的和弦进行、小调中的小属和弦的终止，变格和声进行等。通过这样的和声进行，展现出音乐的民族特性。不仅如此，米亚斯科夫斯基还在这样的和声进行的基础上，将 II 级和弦提升到主要位置，形成自己的个性化和声语言。

## 第四章 主题旋律研究

“音乐作品主题、音乐主题的概念本身源于古希腊的雄辩术，源于有关“创意”和“处置”的学说。”<sup>①</sup>其具体是指如何确立一个主旨和怎么样围绕着所确立的主旨而展开辩论。“一部音乐作品的主题，凝聚了其中最重要的素材，概括了音乐最核心的本质，体现了作品最根本的构思。”<sup>②</sup>旋律是主题的主要表现手段之一。

“主题的作用转入主调音乐时期（自十八世纪末）以后，旋律作为音乐织体中居主宰地位的唯一个性化的声部保持着主题法体现者的地位。”<sup>③</sup>

“米亚斯科夫斯基的 9 部钢琴奏鸣曲的主题成了米亚斯科夫斯基音乐主题结构的特殊实验室（很多乐曲被直接当作交响曲主题的来源或者练习曲的材料而发挥作用）。"<sup>④</sup>米亚斯科夫斯基重视民间的主题和音调，他的音乐中主题往往具有很强的歌唱性和优美的旋律型。他的旋律多具有俄罗斯民间旋律的典型特征，自然音体系是其旋律构成的基础，广泛的运用民间调式是他旋律的重要特征。

## 一、旋律风格

旋律因为不同的时代、形式、体裁以及作者的个性化创作而具有不同的风格。米亚斯科夫斯基以民间的音乐主题和音调为创作素材，他的作品具有浓郁的俄罗斯风情，其最主要的表现在旋律上。

## 1. 声乐化旋律

用人声演唱的音乐被称为声乐。以声乐的形式创作的旋律通常具有很强的抒情性，而其特点上具有音调简洁、节奏平易等特点。俄罗斯民族是一个能歌善舞的民族，他们的音乐旋律优美，音调悠长。在这三首钢琴奏鸣曲的 9 个乐章中，大部分旋律都以声乐化为主，具有明显的俄罗斯音乐风格，而其中最为特殊的为其第七钢琴奏鸣曲副部主题具有声乐旋律器乐化的特征，属于作曲家自身的个性化创作风格。笔者选取几个旋律主题分别作为说明。

谱例 24 第八钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题



该副部主题在 e 自然小调上进入，前长后短的节奏形式给副部增添了活泼的

① B 霍洛波娃著，向方、高燕生译，《论音乐主题法（一）》，天津音乐学院学报，1987 年第三期。

② 彭志敏，《音乐自学丛书（作曲卷）音乐分析基础教程》，北京：人民音乐出版社，1997 年版，第 2 页。

③ AA 伊扎尼科夫作，陈美琦译，《米亚斯科夫斯基》，天津音乐学院学报，1988 年第一期。

④ 同上。

色彩，以二、三度音程为主的旋律线，主要音域在中音区，音调起伏，使得该副部主题具有明显的歌唱性，声乐化风格十分突出，以而俄罗斯自然小调的运用，使得其俄罗斯音乐风格更加明显。

谱例 25 第九钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题



该副部主题在 a 自然小调上进入，由二度+三度为主构成的小波浪线旋律线，主要音域为中音区，音调起伏，仿佛是温柔的低语，单纯的声乐化旋律。

谱例 26 第七钢琴奏鸣曲第一乐章副部主题

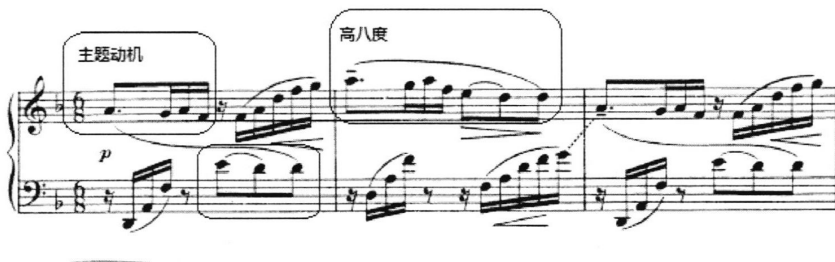


该副部主题在 G 大调上进入，前半部分旋律以二、三度音程为主，在 D 音上回旋形成小波浪型旋律线。后半部分音域提高八度，音调起伏很大，四度、六度跳进出现。其中音域还属于人声歌唱的范围，但总的偏高，前半部分旋律线起伏不大，具有叙事的风格，后半部分的旋律线还是以二、三度进行为主，是其声乐化的体现。而大调的使用，音域突然的转变让该主题具有了器乐化的特征。该副部主题是声乐旋律器乐化的体现。

## 2. 器乐化旋律

运用乐器演奏的音乐被称为器乐。器乐化的旋律通常有音调难、节奏复杂、音域宽等特点。俄罗斯音乐具有很强的歌唱性，故而在这三首奏鸣曲中，米亚斯科夫斯基的器乐化旋律主题多具有器乐旋律声乐化的特点。

谱例 27 第八钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题



该主部主题在 d 小调上呈现，由主题动机发展而成。主题动机主要由级进下行的旋律音构成，动机的音程包括二度、三度和同音反复，这个主题动机在不同的音域出现，达到加深主题印象的效果。主题动机的节奏具有前后松弛、中间密集的特点，并随着音域的升高而力度加强，音域的降低而力度减弱。音域为  $d^1-a^2$ 。音域的频繁变换，主题动机的重复发展，使该主题具有明显的器乐化特征。

#### 谱例 28 第七钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题



该主部主题在 C 大调上呈现，前半部分从低音区开始以三度旋律音程为单位上行级进，音域为  $g-c^1$ ；后半部分为线状性旋律，旋幅为七度，中音区，音域为  $e^1-c^2$ 。其中前半部分的点状性旋律具有器乐性，而后半部分的线性化旋律则具有声乐化的特征，大调式的使用是器乐性强的基础，该主部主题具有器乐旋律声乐化的特征。

#### 谱例 29 第九钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题



该主部主题在 F 大调上呈现，以齐奏导入开始，二度、三度进行为主，中音区，音域为  $c^1-c^2$ ，音调起伏，力度随着音域的升高而增强，音域的降低而减弱。其中起伏的旋律线是其声乐化的体现，而大调式的使用，齐奏的进行，以及力度的运用上体现了很强的器乐性，是器乐旋律声乐化的主题。

## 二、调式特点

旋律总是建筑在一定的调高基础上，并都围绕着一个主音进行的，这些调性的形态是反映旋律风格的最主要特征。<sup>①</sup>19 世纪末 20 世纪初被称为“调性体系的黄昏”。米亚斯科夫斯基虽然成长于调性音乐体系的瓦解时期，但他的音乐却是牢牢的扎根于俄罗斯民间音乐的土壤而创作，在这三首奏鸣曲中，他选用俄罗斯风格的民间旋律作为创作素材，以自然音体系为主，广泛运用俄罗斯民族调式，流

<sup>①</sup> 杨瑞庆著.《实用旋律学初探》.上海：上海音乐出版社，2006 年版，第 73 页。

畅而平稳的级进旋律，四、五度的跳进的旋律进行等。

米亚斯科夫斯基第七、八、九钢琴奏鸣曲主题旋律主要建立在自然的大小调基础之上，在主题旋律的内部由于变化音的使用而形成自然调式与旋律调式、和声调式的交替，从而形成特殊的音响效果，具有俄罗斯音乐特征。

## 1. 中古调式的使用

在米亚斯科夫斯基的主题旋律中常常使用利底亚、弗里几亚、多利亚等一些中古调式，以加强音乐语言的民族色彩。常直接在自然调式的基础上直接加入中古调式。

在第七钢琴奏鸣曲第二乐章首段的主题旋律中，我们可以看到第 3 小节的 $\sharp A$ 音，第 7 小节的 $\sharp A$ 音和 $\sharp C$ 音，这里的主题旋律是建立在 e 自然小调上的，因此对这里出现的变化音就有如下解释：

1) 可以把第 3 小节的 $\sharp A$ 音看成是向属音 B 的离调，第 7 小节的 $\sharp A$ 音和 $\sharp C$ 音时属和弦的属导七和弦， $\sharp C$ 音是转向 b 自然小调的调号音， $\sharp A$ 音是 b 和声小调的七级音。

2) 可以把 $\sharp A$ 音看成 e 小调平行大调 G 利底亚调式的四级音， $\sharp C$ 音看成多利亚调式的六级音，这样就形成了利底亚调式、多利亚调式和同名自然小调的交替。

从以上两种解释来说，都具有合理性，但结合全曲来说，乃至全曲的风格来说，第二种解释强调了 $\sharp C$ 音的重要性，也更容易将音乐与俄罗斯民族特殊联系在一起。

像这样把中古调式直接使用于自然音体系中的主题旋律还有第七钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题以 C 自然大调为基础加入利底亚调式，第三乐章呈示部主题在 C 自然大调的基础上直接融入了 C 混合利底亚调式和利底亚调式相结合。再如第九钢琴奏鸣曲第三乐章展开部主题 d 自然小调和弗里几亚调式的结合。

由于在自然调式中加入了中古调式音阶的特殊音级，使得米亚斯科夫斯基的音乐具有明显的民族色彩，也使得其调式结构复杂化，在表达音乐的标题性上具有特殊的意义。

## 2. 主题旋律内的转调

米亚斯科夫斯基的主题旋律中经常由于三全音音程的使用，增减音程的使用，俄罗斯民族音乐风格表现的需要等等，而出现调式的交替现象。米亚斯科夫斯基最常用自然大小调与旋律大小调、和声大小调的转调，以不改变音阶排列为基础，增加变化音，以取得音乐语言的民族化色彩。

以第七钢琴奏鸣曲第二乐章为例，该主题旋律是自然大调为基础，融入中古

调式，通过升高六级音和升高七级音转调到 e 和声小调、e 旋律小调。

谱例 30

第一乐句

e自然小调

e和声

多里亚调式

e旋律

第二乐句

b旋律

e旋律

该主题第一乐句在 e 自然小调上建立，第 3 小节和第 7 小节的 $\sharp A$  音，从其和声内涵和旋律的走向上来看，可以看作是属音 B 的倾向音。而第 7 小节的 $\sharp C$  音，则可看作是多里亚调式的六级，具有俄罗斯音乐语言特征。第 8 小节的 $\sharp D$  音在 e 和声小调上。第 12 小节的 $\sharp C$  音出现让旋律有转调向 b 旋律小调的倾向，在第 15、16 小节 $\sharp G$ 、 $\sharp C$ 、 $\sharp A$  这三个变化音的出现形成了 b 旋律小调音阶，而 $\sharp C$ 、 $\sharp D$  这两个变化音则形成 e 旋律小调音阶，故而这里出现了旋律小调式的综合，具有调性模糊的特征。除此之外，这些变化音的出现也让和弦连接以及和弦的构成上出现了一系列的增减音程，第 3、7、12 小节的减五度音程，第 8、11 小节的增四度音程，增加音乐语言的色彩性。

关于主题旋律内类似的转调还有，如第八钢琴奏鸣曲第二乐章呈示段主题，第三乐章叠部主题，等等。

## 小结

通过对米亚斯科夫斯基的旋律分析可以发现，米亚斯科夫斯基以旋律的歌唱性为主要创作特征。声乐化旋律和器乐化旋律是其旋律的两大主要特征，而在奏鸣曲式的呈示部中则体现为声乐旋律器乐化和器乐旋律声乐化的特征。而这样的

旋律特征主要来源于民间音乐曲调的选择，在主题旋律上体现出俄罗斯民族音乐的风格。

## 第五章 曲式结构研究

“曲式由每首作品的内容所决定，并努力与内容取得统一”。<sup>①</sup>音乐的体裁与曲式、内容与形式之间存在着相互依存的关系。作曲家将音乐的特定内容与独特的表现手法有机的结合起来，使得作品具有其独特的魅力。而曲式结构会因为作曲家独特的表现手法而具有其新的特征与面貌，这样的变化体现在曲式结构从规范化曲式结构演化到变化的曲式结构上，再延伸到其他的曲式结构。杨儒怀先生将曲式结构原则归纳为四大类：规范化曲式结构、变体曲式结构、边缘曲式结构以及自由曲式结构。<sup>②</sup>

对于米亚斯科夫斯基的创作，总是以继承优秀的俄罗斯古典音乐传统，以乌克兰民间曲调为创作素材，从而赋予了曲式结构新的活力。在米亚斯科夫斯基的钢琴奏鸣曲晚期三首奏鸣曲中，主要运用了规范化曲式结构、变体曲式结构和边缘曲式结构。其整体情况如下：

表 6 第七钢琴奏鸣曲

|      | 曲式   | 主要调性中心 | 速度                         | 节拍    |
|------|------|--------|----------------------------|-------|
| 第一乐章 | 奏鸣曲式 | C      | Allegro moderato (中庸的快板)   | 4/4 拍 |
| 第二乐章 | 三部曲式 | e      | Andante pensieroso (沉思的行板) | 3/4 拍 |
| 第三乐章 | 回旋曲式 | C      | Allergo giocoso (欢乐的快板)    | 2/4 拍 |

表 7 第八钢琴奏鸣曲

|      | 曲式        | 主要调性中心 | 速度                        | 节拍    |
|------|-----------|--------|---------------------------|-------|
| 第一乐章 | 无展开部的奏鸣曲式 | d      | Allegretto (小快板)          | 6/8 拍 |
| 第二乐章 | 三部曲式      | F      | Andante cantabile (如歌的行板) | 2/4 拍 |
| 第三乐章 | 回旋曲式      | d      | Vivo (活泼的)                | 2/2 拍 |

<sup>①</sup> 吴祖强著.《曲式与作品分析(第二版)》.2003年6月第二版,第一页。

<sup>②</sup> 杨儒怀著.《曲式结构的理论基础论文集—杨儒怀音乐文集》.2007年4月版,第241页。

表 8 第九钢琴奏鸣曲

|      | 曲式        | 主要调性中心 | 速度                         | 节拍        |
|------|-----------|--------|----------------------------|-----------|
| 第一乐章 | 无展开部的奏鸣曲式 | F      | Allegro non troppo(不过分的快板) | 3/4 拍     |
| 第二乐章 | 三部曲式      | a      | Andante sostenuto （连贯的行板）  | 4/4 拍     |
| 第三乐章 | 回旋奏鸣曲式    | F      | Molto （活泼的）                | 6/8(2/4)拍 |

从图示中我们可以看到，米亚斯科夫斯基三首奏鸣曲第一乐章均采用奏鸣曲式原则，属于快板乐章。第二乐章均为三部曲式，采用再现原则曲式原则写成，都为行板乐章。第三乐章都采用回旋曲式原则写成，快板乐章。采用了古典音乐传统奏鸣曲的“快慢快”结构而写成。这体现了米亚斯科夫斯基遵循传统的一面。而其中第八、九钢琴奏鸣曲第一乐章均用无展开部的奏鸣曲式写成，其中第八钢琴奏鸣曲第一乐章还具有回旋曲式的特征，这又体现了米亚斯科夫斯基具体创作中的创新之处。

接下来我们对米亚斯科夫斯基三首钢琴奏鸣曲各乐章按照杨儒怀先生总结的曲式结构原则分类法归类，详述如下。

一、规范化曲式结构

规范化曲式结构原则即是乐曲以并列原则、再现原则、循环原则、奏鸣原则、变奏原则，这五种曲式结构组合原则“严格而标准地进行创作”。<sup>①</sup>

1. 再现曲式结构原则

再现原则是指乐曲在一个或两个以上的对比的或引申的具有相似规模的不同曲式部分接续出现之后，再以最先开始的一个或两个曲式部分的再现结束。<sup>②</sup>简单来说再现原则即是曲式在结束部分再现开始陈述的部分。在奏鸣曲式中，再现原则构成的曲式常用于慢板乐章。

1) 单三部曲式

单三部曲式根据其中部的写法不同而分为三大类，第一类为以呈示部的主题材料变化，展开而写成，被称为引申型单三部曲式，由因为其中部没有新的主题

<sup>①</sup> 杨儒怀著.《曲式结构的理论基础论文集 杨儒怀音乐文集》.北京：人民音乐出版社，2007 年 4 月，第 242 页。  
<sup>②</sup> 杨儒怀著.《曲式结构的理论基础论文集 杨儒怀音乐文集》.北京：人民音乐出版社，2007 年 4 月，第 241 页。

材料与呈示部的主题材料形成对比,故而也称为单一主题的单三部曲式。第二类则是以新的主题材料而写成的中部,被称为并置型三部曲式。第三类为既有呈示部的主题材料,也有新材料写成的中部,被称为综合型三部曲式。

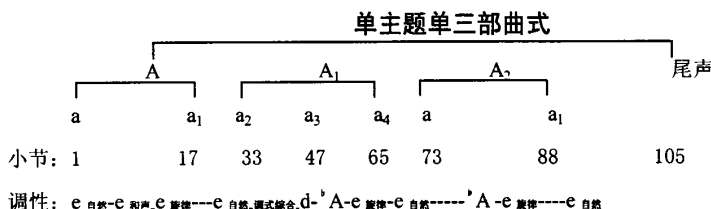


图7 第七钢琴奏鸣曲第二乐章

该乐章为单主题的单三部曲式,小标题:悲歌。沉思的行板、e 自然小调、3/4 拍子。呈示部 A 段 a+a<sub>1</sub> 两个并列性乐句构成的 16+16 方整性乐段。在 e 自然小调上进入,变化音的使用使得增减音程频繁出现,这样就使得音乐具有独特的民族调式色彩。a<sub>1</sub> 句是 a 句材料的展开,收拢于 e 自然小调的主和弦上。中部 A<sub>1</sub> 段为 a<sub>2</sub> + a<sub>3</sub> + a<sub>4</sub> 三个并列性乐句构成的乐段,采用了传统的单一主题三部曲式的写作手法,将主题材料在不同调性上加以重复、展开,且伴奏织体的改变。再现部以高八度开始完全再现,并增加 19 小节主题材料的扩展性乐句作为尾声。

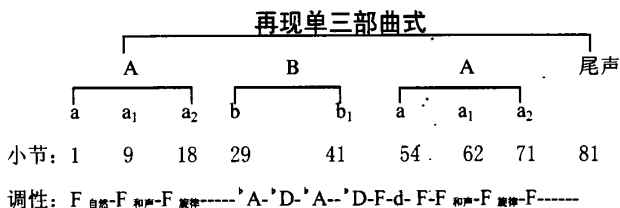


图8 第八钢琴奏鸣曲第二乐章

该乐章为展开性中段的、完全再现的单三部曲式,有尾声。小标题:牧歌。如歌的行板、F 自然大调、4/4 拍子。呈示段为 8+9+11 的三句式乐段,由从主调 F 自然大调上进入,大跳的音程该主题具有很强的歌唱性,主要使用二分音符与四分音符,音域跨度大,下行八分休止符+八分音符的伴奏使旋律更加清晰。第二段主要使用了片断化旋律展开,伴奏声部加入了柱式和弦,使得中段与第一段的声乐化形成了强烈的对比。再现段是呈示段的变化再现,主要表现在音区和低音声部上,低音声部采用了连续的八分音符和弦分解,与呈示段形成强烈的呼应,并在终止时低音声部的和弦分解并没有停止,使得乐曲后形成 18 个小节的尾声,这个尾声是再现段补充终止的延续。尾声是中段材料与呈示段材料的综合。

## 2) 复三部曲式

复三部曲式是由单三部曲式发展而来,是单三部曲式的扩大化。复三部曲式

也因中间部分的写法分为两大类：一类为呈示型中部的复三部曲式，也称为三声中部，主要因为中部本身在曲式上相当完整，具有典型的陈述性特征，故而称为三声中部。第二类为展开型中部，与呈示型中部相反，展开型中部具有典型的不稳定的陈述特征，主要新主题材料写成，但也有以呈示部材料展开。

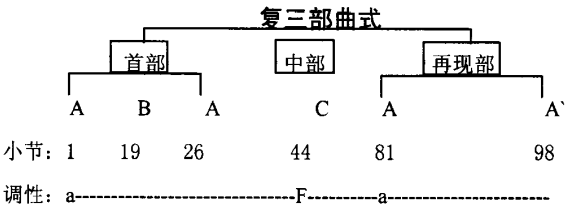


图 9 第九钢琴奏鸣曲第二乐章

该乐章是变化再现的复三部曲式，展开型中部。叙事曲体裁、连贯的行板、a小调、2/2 拍子。首部如图所示，为对比性中句，高八度再现的单三部曲式。A 段为 9+9 乐段结构，从 a 小调的属音上进入，二度三度进行为主，鲜明的叙事性风格。B 段具有连接性特征，为快速的级进式进行。再现段是首段的高八度再现。中部为单主题的三段式+B 段的连接材料构成。在 F 大调上进入，旋律声部音点增加与首部形成对比，低音声部为全八分音符时值结构，其中包括八分休止符 0XXX。再现部是首部的变化再现，省略了作为连接作用的 B，没有尾声，收拢终止于 a 小调的主和弦上。

2. 回旋曲式结构原则

回旋曲式是由循环原则构成，由一个反复出现主题和主题与主题之间插入新材料形成的插部构成。

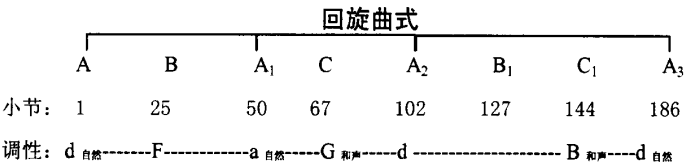


图 10 第八钢琴奏鸣曲第三乐章

该乐章是回旋曲式。小标题“圣咏回旋曲”、活泼的、d 小调、2/2 拍子。主题反复出现四次，结构上为三句式乐段，从 d 自然小调主音进入，主题音调级进下行。加入对比性乐句，级进下行的音阶与主题音调形成对比，主题音调重复出现，以达到强调的效果。在力度上，从第一次出现的 pp-p 变成 f-mf-cresc.-f，使听众对主题音调印象深刻，主题收拢于 d 自然小调的 I 级和弦上。插段 B 开始于 9

个小组的插句,插句之后转调到 F 大调上,插段主题为和弦式进行,与主题 A 形成对比。并转调到 a 小调上。主题的第二次出现,主题旋律形态并没有改变,只是改变调性到 a 小调上,并略去中间的对比句。插段 C 在 F 大调上,左手为分解和弦形式,右手为跳进和级进进行的旋律。主题的第三次出现回到了主调 d 小调上,是主题第二次出现在材料上的完全再现。插段 2 和插段 3 分别再现一次。主题第四次出现于该乐章的结尾处,是第一次出现的完整性再现。

### 3. 奏鸣曲式结构原则

奏鸣曲式是以在调性上和材料上矛盾对比、同时又统一的两个主题之间的特殊关系以及它们在整个乐曲发展中所表现得积极展开为基础的一种复杂的复合曲式。<sup>①</sup>完整的奏鸣曲式通常由呈示部、展开部、再现部三个部分构成。呈示部由两个主题构成,两个主题具有矛盾对比统一的关系,体现在调式调性和材料上,除此之外,呈示部还因为两个主题之间的调性和音乐形象的转变而出现连接部,在副部主题之后还有作为整个呈示部结束的短小的结束部。主部、连接部、副部以及结束部共同构成了呈示部。典型的奏鸣曲式其展开部是呈示部主题材料的展开,使得音乐形象的内容丰富。第三部分再现部是两个主题的再现,主要体现在材料上的再现和副部的调性服从。

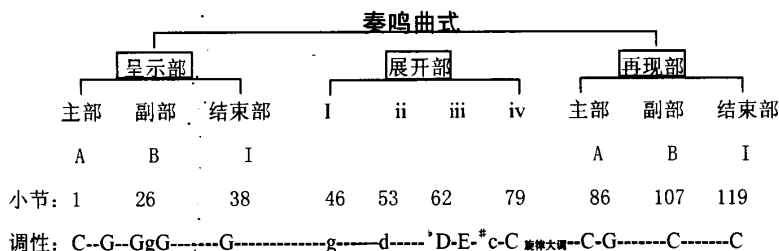


图 11 第七钢琴奏鸣曲第一乐章

该奏鸣曲发表于 1949 年,是米亚斯科夫斯基九首奏鸣曲中的第七首作品,由三个乐章构成。第一乐章为省略连接部的奏鸣曲式,小标题“sonata”,中庸的快板, C 大调, 4/4 拍子(在结束部第 39 小节 和第 122 小节有一个小节的临时节拍——3/2 拍), 共由呈示部、展开部、再现部三部分构成。呈示部中,主部由两个乐句的乐段构成。采用顺分型 X. X 为主部主题的主要节奏动机,并发展为 XXXX 的节奏,主题旋律级进上行,并和下方声部形成分解式和弦进行。副部由两个乐句的乐段构成,遵循古典主义时期调性布局,在主调的属调 G 调上。X XXX 和 XXXX 为副部的主要节奏,旋律线为平进回旋旋律和偶尔大跳的旋律构成。展开部是主部和副部材料的展开,由主部主题在副部的同名小调 g 小调上进入。再现部中主

<sup>①</sup> 杨儒怀著.《音乐的分析与创作(上册)》.北京:人民音乐出版社,2003 年 9 月第二版,第 486 页。

部副部均回归主调。

## 二、变体曲式结构

变体曲式结构是指：在单一的曲式结构原则不变的情况下，该曲式结构所能产生的多种多样的变体形式。<sup>①</sup>包括：1、集中对称形式，2、倒装再现形式，3、移调再现形式，4、由曲式部分的省略或添加所形成的曲式（省略展开部的奏鸣曲式、奏鸣曲式的展开部众增加插部主题、奏鸣曲式结尾部分再次展开等等）。

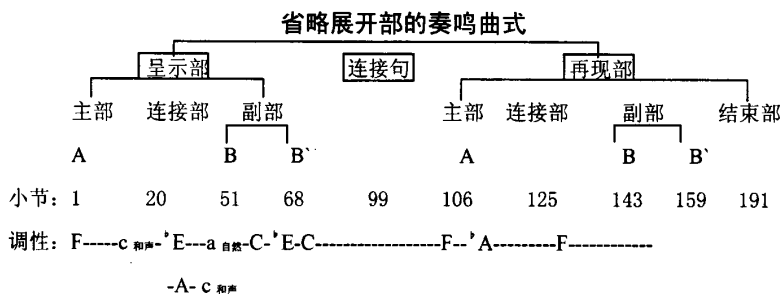


图 12 第九钢琴奏鸣曲第一乐章

该乐章小标题“sonatina in the light manner”，不过份的快板（allegro non troppo）、3/4 拍子、F 大调。该乐章为省略展开部的奏鸣曲式。主部主题整体节奏为前后长中间短的形式，加上音高的起伏，八度齐奏，开篇就呈现了小奏鸣曲轻快的特征。旋律音从 F 大调的属音  $c^2$  上进入，三度下行到主音，再以小波浪的旋律线到  $c^1$  上，形成一个闭合性的结构。后半乐节以  $c^1$  向上一级开始，再以属和弦上行分解，下行到上主音。后半乐节旋律展开，增加声部的进入，主题材料呈示完成。第二乐句是第一乐句的展开，在 18 小节收拢于 F 大调的主音。连接部引入新材料，在主调 F 大调上进入，不断采用 X.X X X 的节奏型在不同的高度上重复，分为两个部分，前半部分旋律在低音声部，后半部分旋律在低音声部，并伴随着调性的改变，到 E 大调，在连接部的末尾转调到 c 和声小调上，为副部做调性上的准备。副部主题为重复的乐段，重复乐段是呈示段的高八度变化重复。副部主题在 a 自然小调上进入，与主部主题大调的色彩形成对比，且其旋律具有明显的小调特征，声乐化特征明显。再现部主部主题完全再现，连接部再现呈示部连接部后半部分，是呈示部的上四度再现。副部也上四度再现，在主调 F 大调上。结束部以连接句的材料和主部主题材料结束于主调的 I 和弦上。

## 三、边缘曲式结构

<sup>①</sup> 杨儒怀著.《曲式结构的理论基础论文集》（杨儒怀音乐文集）.北京：人民音乐出版社，2007 年 4 月版，第 199 页。

音乐里常有一些作品,它们的曲式结构没有办法按照某一种完整的曲式类型对它进行界定,因为这些作品的内部包括了两种乃至几种曲式结构,使得该作品同时具有几种不同曲式结构的特征。这是一种由通常所能够见到的两种曲式结构组合原则的相互有序地交接而形成的较复杂的变体形式。<sup>①</sup>在米亚斯科夫斯基这三首奏鸣曲中,主要运用了再现原则与循环原则、奏鸣原则与循环原则这两种形式的边缘曲式。

### 1. 再现原则与循环原则

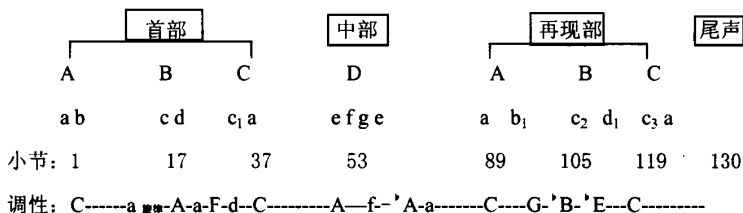


图 13 第七钢琴奏鸣曲第三乐章

该乐章是回旋曲式原则与再现原则的综合性乐章。欢乐的快板、C 大调、2/4 拍子。小标题“普利亚斯卡回旋曲”,普利亚斯卡,曲调简朴,采用一个不断反复的节奏模式。以标题普里斯卡为主题,a 句是回旋主题,完整出现四次。其间三次插部性材料与 a 句结合形成回旋曲式。而第三次插部材料是第一次插部材料的完整再现,从而形成了三部性结构原则。在调式调性方面,该乐章是完整的复三部曲式。再现部调性的回归,使得该乐章具有完整的三部性。主题 a 句开始于 C 大调 V 级的三音上,采用 x x x x x x x x, x. x x. x x x 0 的节奏,以 f 的力度开始,开放于 C 大调 V 级的根音上,用 sf 的力度。该乐章一开始就让该节奏与旋律深刻的印入听众脑海,在接下来,均以这一节奏为基础而展开,并让 a 句的主题材料完整再现。

### 2. 奏鸣原则与循环原则

#### 1) 从属部分中的奏鸣原则与循环原则结合的乐章

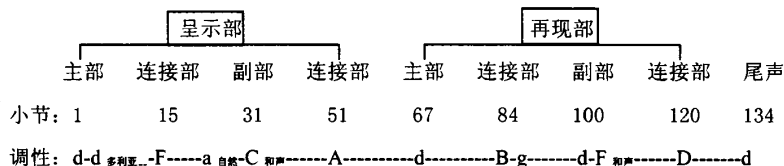


图 14 第八钢琴奏鸣曲第一乐章

<sup>①</sup> 杨儒怀著,《曲式结构的理论基础论文集》(杨儒怀音乐文集),第 245 页。

该乐章为省略展开部的带“回旋特点”的奏鸣曲式，小快板、d 小调、6/8 拍子。该乐章整体上是以前奏鸣原则为主，主部为 6+8 的平行乐句组成的 14 小节的转调性乐段。与一般的回旋奏鸣曲式有所不同的是，该乐章并不是以前奏鸣曲式的主要部分为叠部主题回旋。而是以其连接部为叠部主题回旋，这里的连接部与一般意义上的连接部也有不同之处，连接部材料属于新材料，具有一定的主题意义，且结构上具有一定的完整性，但由于其调性上具有强烈的连接性质，故而笔者认为这个部分为奏鸣原则的连接部。再加上连接部主题完整的在主部与副部之间出现五次，故而具有回旋原则的特征。主部主题与副部主题的再现与调性服从，该乐章又具有明显的奏鸣原则特征。鉴于此，笔者认为该乐章为带“回旋特点”的奏鸣曲式。

## 2) 主要部分中的循环原则与奏鸣原则结合的回章

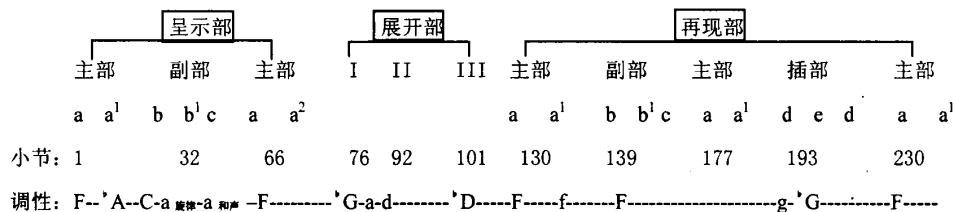


图 15 第九钢琴奏鸣曲第三乐章

该乐章为奏鸣回旋曲式，活泼的、F 大调、6/8 拍子。叠部出现五次，有具有插部性质的展开部。该乐章在调性布局上具有明显的奏鸣曲式特征，副部在主部的属功能调上，展开部在下属功能调上，再现部回到主调上。典型的古典浪漫主义时期奏鸣曲式调性布局 T-D-S-T。主部每一次出现都在主调 F 大调上，这又使得该乐章具有回旋特征，不仅仅表现在材料上的回旋，还表现在调性上的回旋。

## 小结

通过对米亚斯科夫斯基这三首奏鸣曲各个乐章的分析我们可以看到其曲式结构的创作特征：

一、乐章之间的调性关系变化主要以三度大小调调性变化为主。第七钢琴奏鸣曲三个乐章的调性分别为 C-e-C，是主调与上中音小调的大三度关系；第八钢琴奏鸣曲三个乐章的调性分别为 d-F-d，是主调与平行大调的小三度关系；第九钢琴奏鸣曲三个乐章的调性分别为 F-a-F，是主调与上中音小调的大三度关系。

二、在曲式结构的安排上，三首奏鸣曲均以传统的奏鸣曲式结构安排写成。第一乐章奏鸣曲式、第二乐章三部曲式、第三乐章回旋曲式（第九钢琴奏鸣曲为回旋奏鸣曲式）。其中第八钢琴奏鸣曲第一乐章采用奏鸣原则与回旋原则的边缘曲

式；第九钢琴奏鸣曲第一乐章采用了奏鸣曲式的变体，省略其展开部；只有第七钢琴奏鸣曲第一乐章为规范化的奏鸣曲式。边缘曲式还运用在第七钢琴奏鸣曲第三乐章——再现原则与回旋原则结合。其他各乐章均为规范化曲式结构。

三、各乐章长度均为第一乐章和第三乐章长，中间乐章短小，且两端部分长度相当（见表 6）。中间部分与两端形成对比，而同样的对比也体现在速度与调性中。中间部分调性和速度进行变化，两端为相同的调性和相当的速度（见表 7）。

表 6 各乐章整体长度整体趋势

| 小节数<br>套曲 | 第一乐章 | 第二乐章 | 第三乐章 |
|-----------|------|------|------|
| 第七钢琴奏鸣曲   | 128  | 106  | 134  |
| 第八钢琴奏鸣曲   | 140  | 98   | 211  |
| 第九钢琴奏鸣曲   | 207  | 115  | 260  |

表 7 速度与调性变化

| 乐章调性速度  | 第一乐章   | 第二乐章  | 第三乐章  |
|---------|--------|-------|-------|
| 第七钢琴奏鸣曲 | C 大调   | e 小调  | C 大调  |
|         | 中庸的快板  | 沉思的行板 | 欢乐的快板 |
| 第八钢琴奏鸣曲 | d 小调   | F 大调  | d 小调  |
|         | 小快板    | 如歌的行板 | 活泼的   |
| 第九钢琴奏鸣曲 | F 大调   | a 小调  | F 大调  |
|         | 不过份的快板 | 连贯的行板 | 活泼的   |

此页不缺内容

## 结 语

米亚斯科夫斯基是前苏联的著名的作曲家，他生活的年代正是苏联复杂而艰难的岁月，但这些都改变不了作曲家的遵守传统、热爱自己的民族。米亚斯科夫斯基的作品用“优美的民族歌曲的音调，民间调式独特的色彩，由于使用变化音而丰富起来的自然音体系。他的钢琴奏鸣曲继承和发展了现实主义心理学派（彼·伊·柴可夫斯基，莫·彼·穆索尔斯基），标题性和民族性的鲜明特征。”<sup>①</sup>而这些特征在米亚斯科夫斯基的第七、八、九钢琴奏鸣曲中表现得尤为突出。

通过对米亚斯科夫斯基晚期三首钢琴奏鸣曲的深入分析，笔者就其创作特征总结如下几个方面：

### 一、调式调性

米亚斯科夫斯基在调式调性的使用上以传统调性布局为基础，再延伸出近现代大小调体系的使用，并以俄罗斯自然大小调为主要的表现方式。

作曲家将传统的调性布局运用于整体布局上，俄罗斯自然大小调和近现代大小调的转调深入在作品中。传统的调性布局体现了音乐的稳定性和功能性，大小调的使用则体现了音乐的色彩性，如今现代同中音关系调的调性转换让音乐具有色彩性，而俄罗斯自然调式的使用则表现了优美的民族音调，体现俄罗斯民族音乐风格。

### 二、丰富的和声

和声的发展和调性是分不开的，自然调式的选用直接导致旋律的自然音阶进行，而自然音阶的构成则让米亚斯科夫斯基的和声具有其独特的特征，也使得他的和声转换显得是如此的自然，且发展出具有米亚斯科夫斯基个性化的和声语言。

1、自然小调中的小属和弦到小主和弦的连接、二度关系的和声进行都让音乐具有明显的俄罗斯音乐风格。

2、自然大调中的变格进行时俄罗斯古典音乐中最常使用的进行之一。

3、将Ⅱ级和弦运用于主要的和声功能地位上，传统和声的“I-V-I”的正格式功能性进行被“I-II-I”的变格式进行所取代，形成了米亚斯科夫斯基的个性化和声语言。

### 三、主题旋律的民族化

米亚斯科夫斯基不仅在调式调性和和声进行上遵循俄罗斯古典主义传统，在主题旋律以俄罗斯民族音调作为基本创作素材，以俄罗斯古典主义常用调式调性

<sup>①</sup> AA 伊扎尼科夫作，陈美琦译，米亚斯科夫斯基，天津：天津音乐学院学报，1988 年第一期。

及和声给予衬托，形成独具特色的、具有米亚斯科夫斯基个性创作的俄罗斯民族新音乐。

#### 四、曲式结构

米亚斯科夫斯基的钢琴奏鸣曲继承了传统的曲式结构的一般法则，且他根据内容的需要将曲式结构与俄罗斯民族音乐有机的结合起来，形成了非传统性的曲式结构。如第七钢琴奏鸣曲第三乐章“普利斯卡回旋曲”采用普利斯卡民间音乐的主题以循环原则有机的结合起来，而在调性的使用上则以再现原则加以组合，形成循环原则与再现原则结合的边缘曲式。

总之，米亚斯科夫斯基一直是以遵守俄罗斯古典主义传统为基础，以俄罗斯民族音调为创作素材，并延伸出自己个性化的创作语言，创作出个性化的俄罗斯风格的新音乐。正因其卓越的创作成就以及对本国音乐文化发展的突出贡献，被誉为是前苏联最伟大的音乐家之一。

最后，由于笔者才疏学浅、能力有限，论文中难免会有对理论运用不熟练，分析不到位的地方，恳请专家学者批评指正，本人继续在今后不懈的学习于不断的努力中日臻完善。

## 参考文献

### 著作类:

- [1] 文森特·佩尔西凯蒂著. 刘烈武译. 二十世纪的和声[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1989 年第一版。
- [2] 杨民望. 世界名曲欣赏上(德俄部分)[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1991 年版。
- [3] (俄)海·涅高兹(Генрих, Нейгауз)著. 焦东建、董茉莉译. 对米亚斯科夫斯基的思考[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年版。
- [4] 毛宇宽、张宁. 中国大百科全书·音乐·舞蹈 [M]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1989 年 4 月版。
- [5] 魏煌. 中国作品与奏鸣曲·必修曲[M]. 重庆: 西南大学出版社, 2011 年 8 月版。
- [6] 吴祖强. 曲式与作品分析(第二版)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年 6 月, 第二版。
- [7] 李吉提. 曲式与作品分析[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2003 年版。
- [8] 杨儒怀. 音乐的分析与创作(上册)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年 9 月第二版。
- [9] 彭志敏. 音乐自学丛书(作曲卷)音乐分析基础教程. 北京: 人民音乐出版社, 1997 年版。
- [10] [苏]玛捷尔著. 孙静云译. 《论旋律》[M]. 北京: 北京音乐出版社, 1958 年。
- [11] 李虹. 音乐作品曲式分析[M]. 重庆: 西南大学出版社, 2005 年 1 月第一版。
- [12] (苏)斯波索斌等著. 张洪模译. 曲式学[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1959 年版。
- [13] 谢功成. 和声学基础教程(下册)[M]. 北京: 人民音乐出版社。
- [14] 斯波索斌. 和声学教程(上下册)(增订重译版)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2008 年 3 月版。
- [15] (苏)尼科拉耶娃(Н.Николаева)著. 马稚甫译. 米亚斯科夫斯基的第十三弦乐四重奏[M]. 音乐出版社, 1948 年版。
- [16] (苏)贝尔查(И.Балза)著. 曹洪译. 米亚斯科夫斯基的第 21、27 交响曲[M] 音乐出版社, 1956 年版。
- [17] 黄晓和. 苏联音乐史(1917-1953)上[M]. 福州: 海峡文艺出版社, 1998 年版。
- [18] 杨通八. 和声分析教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2005 年 4 月第 1 版。

- [19] 吴祖强. 曲式与作品分析[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2005 年版。

### **论文集:**

- [1] 杨儒怀. 曲式结构的理论基础论文集—杨儒怀音乐文集[C]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007 年 4 月版。
- [2] 徐月初. 徐月初音乐文集(上)[C]. 桂林: 漓江出版社, 2004 年 12 月版。

### **期刊及硕博论文类:**

- [1] 刘扬, 《米亚斯科夫斯基交响曲创作》[D], 吉林: 东北师范大学。
- [2] [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[J], 人民音乐, 2000 年第 7 期。
- [3] AA 伊扎尼科夫作, 陈美琦译, 米亚斯科夫斯基[J], 天津: 天津音乐学院学报, 1988 年第一期。
- [4] B 霍洛波娃著, 向方、高燕生译, 论音乐主题法(一)[J], 天津: 天津音乐学院学报, 1987 年第三期。
- [5] 尤·霍洛波夫著, 罗秉康译, 调性和声结构的个性化(之一)[J], 天津: 音乐学习与研究, 1994 年。

## 致 谢

时光荏苒，岁月如梭，三年的研究生生活即将落幕。回首三载过往，收获颇丰。欣喜之余，满怀感激之情。

在这里展现在我面前的是一个新的世界，一个富有深厚文化积淀的校园，在这里我学到了许多丰富的知识和做人的道理。也由衷地感谢西南大学音乐学院的许多位博学、睿智的老师，他们给我的不只是知识，而是对人生命运的深刻反省与教益。在这里我得以重新发现自己、认识自我，这种认识会再次照亮我人生之路。

能顺利完成三年的研究生学业，首先要感谢西南大学音乐学院的培养，感谢学院领导、老师对我的辛勤付出与热情关怀；感谢恩师张磊老师在专业上对我的精心培养、谆谆教诲与严格要求，在生活中的关怀帮助与殷殷期盼。毕业论文的自准备工作已来，张老师耳提面命，倾注了大量心血。老师渊博的学识与开阔的视野，都使学生大开眼界，尤其是老师谦虚谨慎、宽厚待人的处世态度和诲人不倦、认真求实的治学精神，更使学生深获教益。我向尊敬的张老师表示衷心的感谢。自论文的选题、开题到撰写、修改，还得到了张磊老师事事关心，给予了悉心指导、大力支持和热情鼓励。

感谢西南大学音乐学院蒲亨强老师、李方元老师、张友刚老师、黄君老师，刘之老师，郑建鸥老师以及所有给我授课的老师，通过对以上各位老师所开课程的学习，不但使学生在一定程度上开阔了专业视野，且受到诸多学业以外的启示，使我顺利而愉快地完成了学业。感谢三年来陪伴我一同走过美好岁月的同学们，祝福他们心想事成！

在此，对辛勤教导我的老师们表示深深的感谢和崇高的敬意！

同时，感谢三年来与我朝夕相处的吴小燕同学，感谢他们在学习及生活上给予我的关爱和帮助。这份浓浓的同窗之谊将成为我人生中最美好的记忆。同时，感谢我的丈夫及家人的帮助与策励，以及所有关心支持我的老师、同学和朋友们。

囿于个人能力和水平，尤其是本人起点低，基础差，三年来尽管遵照老师的教诲，但仍有很多方面不如人意，距离导师的要求差得很远，尚需本人今后付出更多的努力，深望各位师友教正！

此页不缺内容

## 发表论文及参加课题一览表

### 发表论文:

- [1]浅析柴可夫斯基第一钢琴协奏曲,《北方音乐》,2011 第 10 期。
- [2]劫夫创作的毛泽东诗词歌曲代表作简析,《音乐时空》,2011 第 12 期。
- [3]英雄气质的初现—浅析贝多芬第 11 号钢琴奏鸣曲第一乐章,《音乐大观》,2012 第 03 期。
- [4]浅析艺术与科学的内在联系,《音乐时空》,2012 第 6 期。
- [5]歌曲《千年古镇》,《音乐时空》,2012 第 3 期。
- [6]试析藏传佛教宁玛派在甘肃的传播与发展,《丝绸之路》,2013 第 4 期

### 参加课题:

- [1]河西学院 2012 年青年基金,《八声甘州》音乐研究,参研。