

独创性声明

学位论文题目：德沃夏克钢琴作品《斯拉夫舞曲》作品46之探究

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：谭巧 签字日期：2013 年 5 月 6 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：谭巧 导师签名：刘增文

签字日期：2013 年 5 月 6 日 签字日期：2013 年 5 月 6 日

目 录



摘要	I
Abstract	II
绪论	1
第一章 德沃夏克及其音乐创作	3
第一节 德沃夏克的简介与创作	3
第二节 整体音乐风格特点	5
一、古典主义与浪漫主义的结合	5
二、民族性与世界性的交融	6
第三节 钢琴创作	7
第二章 斯拉夫与舞曲	9
第一节 斯拉夫民族文明的简介	9
一、民族历史	9
二、斯拉夫民族音乐特点	9
第二节 舞曲	10
一、定义与发展历程	10
二、分类	11
三、斯拉夫舞曲	11
第三章 《斯拉夫舞曲》Op.46 的总体特征	12
第一节 《斯拉夫舞曲》整体情况	12
第二节 民族音乐语言的运用	13
第三节 作品特点	14
一、戏剧性	14
二、交响性	14
第四章 《斯拉夫舞曲》Op.46 钢琴演奏探究	16
第一节 技术准备	16
一、了解作品	16
二、弹奏技术	16

第二节 民族因素、结构特征、演奏分析	18
一、作品 46 之 1 C 大调	18
二、作品 46 之 2 e 小调	20
三、作品 46 之 3 D 大调	23
四、作品 46 之 4 F 大调	25
五、作品 46 之 5 A 大调	27
六、作品 46 之 6 降 A 大调	29
七、作品 46 之 7 c 小调	31
八、作品 46 之 8 g 小调	34
结语	36
参考文献	37
致谢	40
发表论文及获奖情况一览表	41

德沃夏克钢琴作品《斯拉夫舞曲》 (Op.46, Arr.Robert Keller 改编独奏版)之探究

音乐学专业硕士研究生 谭巧

指导教师 武增文 副教授

摘 要

安东宁·列奥波德·德沃夏克 Antonín Leopold Dvořák, 捷克作曲家, 十九世纪捷克最伟大的作曲家之一, 捷克民族乐派主要代表人物。他一生创作颇多: 9 部交响乐、5 首交响诗、12 部歌剧及数量惊人的其他作品, 包括其他类型管弦作品和钢琴曲、声乐曲。钢琴曲方面, 作有《诗意音画》《杜姆卡》《钢琴协奏曲》(Op.33) 等多首钢琴重奏曲和独奏曲。

《斯拉夫舞曲》Op.46 创作于 1878 年。这套组曲, 使年轻的作曲家一炮而红, 奠定了作曲家的地位。德沃夏克为捷克民族音乐发展做出巨大贡献的作曲家, Op.46 是他民族精神及民族意识集中体现的一部作品。从音乐表现、音乐形象的塑造到对捷克民间音乐语言运用方面, Op.46 都深深的烙着德式风格。

德沃夏克的音乐没有很多华丽的音乐语言, 他的旋律亲切朴实, 被誉为旋律的大师; 和声简洁明了。他用最质朴的音乐语言诉说自己内心的真实感受, 以及对祖国和民族的深深热爱。他的作品兼具古典主义和浪漫主义的风格, 又体现了民族性和世界性因素的交融, 在音乐史上占有特殊的位置, 具有很高的研究价值。本文通过对 Op.46 中的每一首乐曲进行系统的分析, 结合作曲家所处的时代背景及创作风格, 对乐曲内在的民族性、戏剧性及交响性进行了详细的阐述, 并对由这些特性因素引起的演奏问题作了探究, 提出了自己的一点看法。希望通过这些研究, 增加广大音乐爱好者对《斯拉夫舞曲》Op.46 的进一步了解, 为学习演奏者提供一点参考。

关键词: 德沃夏克、斯拉夫舞曲、民族音乐语言、交响性

Abstract

Antonín Leopold Dvorák, Czech composer. He was born in Neaahozeves, the village near Prague, in 1841 and died in Prague in 1904. His works cover a large amount of areas with many fruits, involving 9 symphonies, 5 symphonic poems, 12 operas. In addition he composed a surprising number of other works, including other types of orchestral works, piano and vocal. In the aspect of piano, his works in piano mainly include Poetic Pictures, Du Muka, Piano Concerto (Op.33) which are Piano Trio song or Piano Solo song. He is one of the greatest composers in the Czech Republic in the nineteenth century and the main representative of the Czech national school.

Slavonic Dance Op.46 is a suite Antonín Leopold Dvorák created in 1886. This set of Suite made the young composer to be famous and laid his status as a composer. As a composer to make a significant contribution to the development of Czech folk music. This Suite is a concentrated expression of the national spirit and national consciousness works. Musical Figures from music performance or Czech folk music of language use, are deeply branded with his style.

In this paper, a systematic analysis of this group of works in each song, combined with the age of the composer's background and creative style of the music's inherent national character, dramatic and symphonic detail on these the playing problems caused by the characteristic factor made to explore and put forward their own point of view. Through these studies, an increase of Slavonic Dances Op.46 further understanding of the majority of music lovers, to provide a point of reference for learning how to play. Dvorak's music does not have a lot of gorgeous musical language, his cordial and simple melodies, known as the melody of the Masters; harmonies concise. He used the most pristine musical language to tell their own true inner feelings, as well as a deep love for the motherland and the nation. He works both the style of classicism and romanticism, but also reflects a blend of national character and international factors, occupies a special place in music history, has high research value.

Key words: Dvorak, Slavonic Dance, the national language of music, symphonic

绪论

安东宁·列奥波德·德沃夏克 Antonín Leopold Dvořák (1841-1904)是十九世纪捷克民族乐派最伟大的作曲家之一。他创作的作品有：9部交响、12部歌剧、5首交响诗、其他类型管弦作品、钢琴曲、声乐曲及数量惊人的其他作品。他为捷克民族音乐发展做出了很大的贡献。他与斯美塔那、亚那切克并称“捷克三杰”。他将“捷克民族音乐奠基人”斯美塔那的民族音乐传统进一步发扬光大，他的努力为亚那切克的创作提供了重要的平台。他的作品中，既显示出浓郁的世界性，又有不可忽视的民族色彩。1878年，他受出版商的约稿，用两个月的时间创作出了八首具有民间风格的钢琴作品，即后来著名的《斯拉夫舞曲》(Op.46)，8年后他又创作了一组《斯拉夫舞曲》(Op.72)。

《斯拉夫舞曲》是德沃夏克最受人们喜爱并得以广泛流传的作品之一。本文着重阐述的《斯拉夫舞曲》Op.46是由八首舞曲组成。这些舞曲具有浓郁的民间音乐情调，情绪热情欢快，焕发着青春的气息。这套作品在音乐史上地位突出，是同时期乃至整个舞曲体裁发展史上的精品，德沃夏克在舞曲体裁上的创作对20世纪的作曲家们产生了影响，在民间舞曲的艺术化处理方面与肖邦、李斯特、勃拉姆斯，甚至是斯美塔那都有着明显的不同，具有重要的研究价值。在关于德沃夏克的研究中，大都是关注他的管弦作品，尤其是他的《第九交响曲“自新大陆”》，对其钢琴作品的关注并不多，而说到钢琴作品，这套奠定他作曲家地位的《斯拉夫舞曲》便不得不提。除了介绍性文献之外，现有文献的研究主要集中于创作技法(主要是和声)及其民族性方面，对Op.46进行系统性分析研究的文献几乎没有，对于钢琴版《斯拉夫舞曲》的管弦性探究更是空白。

目前笔者所了解的国内这方面的研究论文如下：

1.《分析德沃夏克的<斯拉夫舞曲>，试论民族风格是艺术的生命力》张贺发表于《音乐时空》2011年第11期。作者从旋律和节奏两个方面分别对《斯拉夫舞曲》的民族特征进行列举和分析，得出了“只有运用民族的艺术形式反映本民族的生活，才能为中国人民所接受”的结论。

2.《德沃夏克<斯拉夫舞曲>的风格特点》张廷森发表于《北京舞蹈学院学报》2010年S1期。作者认为，这套作品中，表现了十九世纪浪漫主义的灵魂和波西米亚式古典的不羁；作曲家将包括捷克在内的几个斯拉夫国家的民间音乐元素同时运用在其音乐创作中，表现出一种世界精神。

3.《德沃夏克的<斯拉夫舞曲>》周耀群发表于《音乐爱好者》1988年第4期。作者选取了Op.46八首舞曲中的五首，就每首舞曲的突出特征做了简介。

本文选择德沃夏克的钢琴作品——《斯拉夫舞曲》(Op.46, Arr.Robert Keller 改编独奏版)为研究对象,从这套作品形成的背景、风格特征、思想情感等方面内容进行叙述,并分析此作品每一首乐曲具体的民族因素、曲式结构、管弦性等方面的规律和特点,通过具体实践的各种演奏手法,将笔者认为的此作品在演奏方面认为需要注意的几个问题进行阐述。期望通过对作曲家本人、对舞曲体裁、对钢琴音乐作品、对乐曲分析的研究,说明此套钢琴作品的艺术价值及演奏方面的意义,使我们对德沃夏克的音乐风格、钢琴创作乃至十九世纪钢琴作品的音乐语汇、思想情感有进一步的了解。

在此背景下,作为钢琴表演与教学研究方向的学生,笔者认为对此作品的探究具有一定的意义,希望此文为从事钢琴演奏与教学的学生及教师提供一定的参考。

第一章 德沃夏克及其音乐创作

安东宁·列奥波德·德沃夏克 Antonín Leopold Dvořák (1841-1904)是十九世纪捷克最伟大的作曲家之一，捷克民族乐派的主要代表人物。他与斯美塔那、亚那切克并称为“捷克三杰”。在斯美塔那的影响下，他对捷克民族音乐做了大力的充实和推动，同时为后来的亚那切克的创作提供了重要的平台。他生活在浪漫主义和民族主义交替的时代。19世纪中叶正是席卷欧洲的浪漫主义音乐发展的鼎盛时期，浪漫主义的抒情性、幻想性影响着青年时代的德沃夏克，同时，从小受到故乡民歌的熏陶加上所处的捷克民族复兴的时代，又使得他的作品中体现着他对民间音乐的热爱和深刻的爱国主义情愫，因此德沃夏克数量惊人的作品中，既显示出浓郁的浪漫情怀，又有不可忽视的民族色彩。

德沃夏克的作品受到人们欢迎的一个重要原因就是 he 独特的创造力，他丰富的感情通过作品清丽与率真的旋律表露无疑；和声尽管比较简单，但是布局错综复杂，在作品中达到了令人意外的点缀效果；那些他通过自学习得的高深作曲技巧往往令人拍案叫绝。捷克风格是他作品的另一大特色。与其他民族乐派的音乐家不同的是，德沃夏克并不直接引用民间音乐的音调和旋律，而是将它们的节奏和结构提取出来，再进行加工创作。

德沃夏克一生中作品颇多，他创作了9部交响乐、12部歌剧、5首交响诗及数量惊人的其他作品，包括其他类型管弦作品及钢琴曲。他终生为祖国和民族的自由和解放而奋斗，使他无可厚非的被称为“十九世纪捷克最伟大的作曲家之一，捷克民族乐派的主要代表人物”。其作品因高超的作曲技巧、流露出的对祖国和普通人民的热爱，而成为世界艺术宝库中的珍宝。

第一节 德沃夏克的简介与创作

1841年9月8日，安东宁·列奥波德·德沃夏克出生于布拉格以北二十公里的小村庄尼拉霍士夫斯。他的父亲是一个小旅店的老板和屠夫。德沃夏克从小就喜欢听故乡的民歌，并在乡村教师的指导下学习唱歌和演奏小提琴。虽然小德沃夏克很喜欢音乐，但是作为家中的长子，按照当地风俗，长子要继承父亲的职业。于是在十二岁的时候，他被送到附近的小镇兹洛尼茨当了两年屠夫学徒。兹洛尼茨的音乐家安东宁·李曼，发现了小德沃夏克的音乐天赋，让他在教堂弥撒仪式中演奏、加入李曼的乐队，并说服德沃夏克的父母不让孩子当一名屠夫，而是把他送去布拉格风琴学校求学。

1857年10月，十六岁的德沃夏克在布拉格的波西米亚教会音乐协会的风琴学校正式开始了他的音乐生涯。在这两年里，他如饥似渴地学习他所需

要的一切音乐知识，同时还抄谱子、教音乐课、在乐队演奏，以养活自己。1859年，德沃夏克以优异的成绩从风琴学校毕业，开始在国家剧院乐队中演奏中提琴，同时从事教学工作。在那里，他结识了许多捷克的音乐文化界人士，并开始了创作活动。1865年，24岁的德沃夏克创作出人生中的第一部交响乐《兹洛尼茨的钟声》，献给音乐家李曼，以表达对带他正式走上音乐道路的恩人的感激之情。

德沃夏克在青年时期写了很多作品，但他经常对自己的作品不满意，甚至毁掉。在形成自己的创作风格之前，他受到古典乐派和浪漫主义的双重影响，他十分敬重莫扎特、贝多芬、舒伯特、李斯特、肖邦等人，作品中有明显的模仿痕迹。随着创作的日趋成熟，他开始摆脱这些前人风格的束缚，逐渐形成自己的创作风格。德沃夏克初期的作品，大多没有演出或出版。这些各种类型的作品，总的特点是接近民歌风格。这和他的出生、成长环境是密不可分的。1872年，在三十一岁时，他以一部呼吁捷克人民团结起来为祖国的自由作斗争的赞美诗《白山的子孙》一炮而红。这部作品受到人们的热烈的欢迎。德沃夏克也开始被人们关注并得到出版作品的机会。

1873年11月17日，德沃夏克和女低音歌唱家安娜·切尔玛科娃结了婚。刚开始他们的生活比较贫困。1875年起，他连续申请到了5年的奖学金。这笔奖学金是奥地利政府为穷苦而有才华的音乐家颁发的。当时，捷克音乐理论家汉斯立克和德国作曲家勃拉姆斯是此项奖学金的评委。1877年，德沃夏克连同申请表一同送去的作品《摩拉维亚二重唱》使勃拉姆斯眼前一亮。他极为兴奋地把德沃夏克及其作品推荐给柏林的出版商弗立兹·西姆洛克。西姆洛克听从了勃拉姆斯的建议，出版了《摩拉维亚二重唱》，大获成功。同时，西姆洛克向德沃夏克预定了8首斯拉夫舞曲。

《斯拉夫舞曲》第一集（Op.46）在1878年问世。至此，德沃夏克进入了创作的成熟期。西姆洛克看到了其中的商业价值，极力邀请德沃夏克创作第二集，却遭到了作曲家的拒绝，理由是不愿在没有灵感的情况下因为外在的原因写作品。八年后，他创作了《斯拉夫舞曲》第二集（作品72）。在1878-1891年这个阶段，前几年他注重音乐中的民族主义风格，创作了《捷克组曲》《斯拉夫狂想曲》等一批富有民族特色的作品；后几年，在体裁上丰富多样，除了三部重要交响曲（第六、七、八）外，还有钢琴组曲《诗意音画》、钢琴三重奏《杜姆卡》及歌剧《雅各宾党人》等。

1892年，德沃夏克进入了创作的黄金期。41岁的德沃夏克已开始蜚声乐坛，他受美国纽约国家音乐学院创办人琴妮·瑟勃夫人的邀请，到美国出任该院的院长。纽约这个新兴的工业城市给他新奇和鲜明的印象。他常听黑人

歌手哈利·查柯·勃莱唱黑人民歌给他听。1892年底到1893年春，德沃夏克创作出著名的《e小调第九交响曲》，题名《新世界》。1893年、1894年他的两个好朋友相继去世，同时又听到父亲病重的消息。这一切使他悲痛异常。在这种情况下，他创作了著名的《圣经歌曲集》。在1894年的暑假里，他写了八首钢琴幽默曲，其中第七首经过小提琴天才克莱斯勒改编为小提琴独奏曲后举世闻名。他在美国的时间里日日思念着亲爱的祖国。这种怀念和忧愁的感情体现在其著名的《b小调大提琴协奏曲》中。

从美国回到捷克后，德沃夏克开始了惯有的教书、演出、创作的生活。1896年，他一口气写了《水妖》《午时女巫》《金纺车》《野鸽》四首交响诗。这些作品都取材于捷克诗人爱尔本的叙事诗。1897年又创作了交响诗《英雄之歌》。1900年，德沃夏克在担任布拉格音乐学院院长期间，写出了最优秀的歌剧《水仙女》，首演于布拉格民族剧院，演出大为成功。1903年，他完成了他的最后一部作品《阿尔米达》。之后他大病一场，身体每况愈下。1904年5月1日，在家用餐的德沃夏克突然中风，几分钟后不幸辞世。5月5日，捷克举行了隆重的国葬，来纪念这位用音乐创作为祖国、民族的自由解放而奋斗的杰出音乐家。

第二节 整体音乐风格特点

不同作曲家有不同的音乐风格。这和他们的成长经历、所处的时代、受到的教育、自身的性格，甚至结交的朋友都有密不可分的关系。而德沃夏克的风格，总的来说，是古典主义和浪漫主义的结合、民族性和世界性的交融。

一、古典主义与浪漫主义的结合

德沃夏克出生于19世纪中叶，正是浪漫主义音乐兴盛时期。那么古典主义是如何影响到德沃夏克的呢？德沃夏克十分崇拜古典主义的代表人物莫扎特和贝多芬。

德沃夏克早期的作品受到古典主义的影响。无论是曲式结构、作品体裁，还是创作手法，都有明显的对古典主义大家作品的模仿痕迹。现存他最早的作品是1861年所写的《a小调弦乐五重奏》，这部作品受贝多芬影响很深。

德沃夏克在浪漫主义盛行的时代坚持创作纯器乐的精神是令人钦佩的。而纯器乐作品在当时是被认为应该废除的“陈旧迂腐的东西”。他的作品中，有相当多的一部分是纯器乐作品：管弦乐：9部交响乐、4篇协奏曲、2篇组曲及许许多多的序曲、舞曲；室内乐：14篇弦乐四重奏、数篇钢琴重奏曲及其他作品。他相信，纯音乐能真正的反映音乐家内心的情感。同时他还极力

主张保留古老的奏鸣曲曲体。作为一名有才能的音乐家，这些理念都是相当不容易的。

在体裁上，德沃夏克坚持与古典主义有密切联系，在音乐风格上也是如此。他的作品继承了古典主义音乐对理性的崇尚，音乐语言朴素精练，用严谨和谐、谦逊质朴的形式表达淳朴真挚的感情。他的作品在被上流社会的音乐家肯定和赞扬的同时，也能受到广大劳动人民的喜爱。

在浪漫主义音乐的洪流中，德沃夏克的作品中也显现着浪漫主义因素。他和浪漫主义音乐的开创者舒伯特有着非比寻常的关系。在亚拉伯罕的《简明牛津音乐史》中，专门有一节的标题为《德沃夏克：舒伯特的继承者》，认为德沃夏克是在“貌似自发的旋律创造和管弦乐队处理方面成为舒伯特的继承者”。德沃夏克在自己的一篇论舒伯特的文章里谈到：“和声与转调的独创性，对乐队色彩的天赋才能，没有人能超过舒伯特；……在使用和声方面，舒曼和李斯特都是舒伯特的继承人……至于我自己，我衷心感谢他给我以极大的教益。”的确，德沃夏克许多作品的和声布局都受到了舒伯特的启发。而他作品当中的动机的发展、节奏的变化、主题的个性化等，则受益于另一位浪漫主义的音乐家勃拉姆斯。勃拉姆斯对于德沃夏克的事业起了推动作用，如果没有“伯乐”勃拉姆斯对“千里马”德沃夏克的赏识，德沃夏克不会在短时间内迅速出名并为广大人民所熟识。尽管在 1872 年，德沃夏克的成名之作——赞美诗《白山的子孙》已使人们开始关注他，是德国音乐家勃拉姆斯发现了德沃夏克的才华，并将他的作品力荐给柏林的出版商，使得德沃夏克的作品更加被人们熟识，不仅仅局限于捷克国内，在德国境内他的知名度也迅速上升。此外，比德沃夏克年长八岁的勃拉姆斯，经常以自己的作品为例，帮助德沃夏克提高作曲技术。他们还经常诚恳的指出对方作品中的不足之处，提出建议。在这个过程中，德沃夏克从勃拉姆斯那儿学到了不少浪漫主义的作曲技法与音乐思维。除此之外，德沃夏克还通过对李斯特和瓦格纳作品的研究中学到了不少新的、有用的知识，并在他的作品中有所运用。可以说，勃拉姆斯、瓦格纳、李斯特等人齐力塑造了德沃夏克的创作风格。

二、民族性与世界性的交融

在 19 世纪，欧洲许多国家的民族解放运动蓬勃发展。在那些国家中，音乐家们强烈要求从国外的音乐束缚中解脱出来，大力发展和弘扬本民族的音乐，为祖国的民族解放运动呐喊助威。因此形成了“民族主义音乐”及“民族乐派”。狭义的民族音乐家只有四位，分别是芬兰的西贝柳斯、挪威的格里格、捷克的斯美塔那以及德沃夏克。德沃夏克出身于一个小村庄，他从小就喜欢

听故乡的民歌。正是这些从小耳濡目染的民歌，对他的创作有着重要影响。他早期的作品，总的特点是接近民歌的风格。在以后漫长的音乐生涯中，他的作品也常从民歌中吸取养料。从中期开始，他日益关注对民族音乐的发展，在这个时期，他创作了著名的《斯拉夫舞曲》和《斯拉夫狂想曲》，力图用本民族音乐语言反映本国悠久历史、文化和风土人情，弘扬国家与民族的光荣传统，由此达到争取民族自由和独立的愿望。与前辈斯美塔那的不同之处在于，德沃夏克的民族主义情绪扩大到了整个斯拉夫民族。他常在作品中吸取一些民歌的音乐因素，比如节奏，通过对这些因素的再创作，使作品具有浓郁的民族意味，但这种民族意味并不是通过简单的引用民歌音调得到的。

德沃夏克的作品在关注民族音乐的同时，也对其他国家的音乐有所吸收和借鉴。他多次出访德国、英国和俄国，在所到之地了解人民的生活，并从当地的音乐中吸收养料。他的成功在于，以捷克民族音乐为基础，融合了各种音乐风格。在他后期的音乐风格中融入了美国黑人、印第安人的元素，以音乐表现不同民族之间相似的精神信仰。1892年，他受邀出任纽约国家音乐学院院长。在任期间，他通过纽约这个新兴工业城市对美国有了新鲜的、不同于他祖国的印象。他在这段时间的创作中，把这种印象渗透其中，著名的第九交响曲《自新大陆》即诞生于这段时间。在这部作品中，他加入了黑人民歌的因素，使之成为德沃夏克世界性作品的一个代表。其实，他岂止是汲取了黑人和印第安人旋律的精神，更是汲取了那些民族的斗争精神，将之与捷克民族争取独立自由的精神融为一体，使得乐曲不仅有个人的乡愁，更有着跨越种族的民族呼声。在美国依阿华州过暑假时，他创作了《F大调弦乐四重奏》，即著名的《“美国”四重奏》。在游览了尼亚加拉大瀑布后，他写出了《G大调小提琴和钢琴小奏鸣曲》中慢乐章的草稿。

第三节 钢琴创作

1873年，德沃夏克的成名作《白山的子孙》在布拉格新城剧院的首演大获成功，打破了他音乐作品生存困难的僵局。在接下来的时间里，他的作品逐渐开始褪去青涩，显示出自己的创作风格。1876年，他完成了《g小调钢琴协奏曲》（Op.33）的创作。这是他比较早期的作品，曾勇得当时的奥地利国家音乐大奖。他力求的是将作品的交响性与钢琴独奏融为一体。自此，35岁的德沃夏克才开始大量涉足钢琴独奏和重奏作品。1878年，《斯拉夫舞曲》（Op.46）问世。1886年，《斯拉夫舞曲》（Op.72）诞生。1892年在美国出任纽约国家音乐学院院长后，德沃夏克在钢琴方面的创作主要致力于钢琴组

曲的创作。《A大调组曲》《幽默曲》都是这一时期的创作。

除去后来改编为管弦作品的《g小调钢琴协奏曲》《A大调组曲》《斯拉夫舞曲》（两套）《传奇》和标题音乐《诗意音画》《来自波西米亚的森林》，剩下的钢琴作品大都是一些篇幅短小的小品，如《田园诗》《d小调即兴曲》《杜姆卡》等。虽然德沃夏克的主要创作精力放在了管弦乐作品上，但是并不能说钢琴作品的存在是无足轻重的。钢琴作品的创作也是德沃夏克从捷克走向斯拉夫甚至走向世界的重要一步，有着浓墨重彩的一笔，他用钢琴这一媒介将捷克以及斯拉夫民族音乐发扬光大。

第二章 斯拉夫与舞曲

第一节 斯拉夫民族文明的简介

一、民族历史

斯拉夫人的故土,传说在欧洲东部和东北部,处于东欧的中间地带。在斯拉夫语言中,“斯拉夫”具有荣誉、光荣的含义。他们将东欧很多其他民族的人们斯拉夫化,从而变成了欧洲最大的民族。

斯拉夫民族共分东、西、南三部分。东斯拉夫:现在的俄罗斯民族,乌克兰民族。西斯拉夫:现在的波兰民族、捷克民族。南斯拉夫:以前的“南斯拉夫社会主义联邦”,由塞尔维亚、斯洛文尼亚等6个共和国以及2个自治省组成。

斯拉夫人发源于欧洲的北部,于西元一世纪时开始向外迁徙到欧洲东部某些地区,至六世纪时期居地已经遍布东欧以及俄罗斯地区,语言属于斯拉夫语族,是欧洲各民族和语言集团中人数最多的一支。在公元5-6世纪,日耳曼人向西移动,引起了斯拉夫人的大迁徙,向西进入奥得河和易北——萨勒河之间的地区,向南进入波希米亚、摩拉维亚、匈牙利、巴尔干地区,向北则沿第聂伯河上游迁移。公元6世纪前后,斯拉夫人出现在东欧平原上,那时的他们介于游牧民族和农耕民族之间,有时还靠抢掠为生。以后几个世纪,各斯拉夫民族几乎没有发展成为统一体。西斯拉夫人的文化和政治生活已和一般的欧洲模式合为一体。俄罗斯人和巴尔干斯拉夫人因其土地被蒙古人和突厥人所侵扰,好几个世纪与欧洲社会没有任何密切联系。19世纪,在知识分子、学者、诗人中开展过泛斯拉夫主义,但对于实际政治无甚影响。即使20世纪如南斯拉夫那样的一些政治联盟,也并不常在民族感情或文化上一致配合;第二次世界大战以来,他们虽都实行共产主义,也并未出现必然超出高度政治和经济联盟之外的局面。

二、斯拉夫民族音乐特点

19世纪,民族解放运动及民族文化复兴运动在斯拉夫地区兴起。斯拉夫人民意识到,只有加强各方面的交流,才能促进民族团结。在这种背景下,斯拉夫各民族之间的交流空前增加,尤其是在政治、经济、文化艺术等方面进行了毫无保留的交流,使得斯拉夫民族文化得到了进一步发展。

德沃夏克就是生长在这样的环境之下。他的童年是在波西米亚的小城镇里度过的,那里民风淳朴,人们信仰宗教,生活恬静。每逢过节,乡亲们就会聚在老德沃夏克的小酒馆里,在欢乐的舞蹈节奏中,喝酒跳舞,庆祝节日。

那些活泼欢快的节奏，早已刻在小德沃夏克的脑海里，那些朴素优美的旋律，早已融入他的血液里。这些朴素原始的民间因素，是德沃夏克日后创作最重要的灵感来源。

《斯拉夫舞曲》是他最受人们喜爱的作品之一。每一首作品不仅仅似一幅民间风俗小画，更是作曲家内心世界的真实反映。它们不仅仅是捷克舞曲的写照，更是对整个斯拉夫民族音乐文化的致敬。

第二节 舞曲

一、定义与发展历程

舞曲是指用舞蹈节奏写成的器乐曲或声乐曲。具有特性鲜明的节奏，是舞曲的最大特点。每类舞曲都有其固定的舞蹈节奏，称之为节奏型。不同的节奏型是区别不同舞曲的重要标志。部分舞曲（尤其是民间舞曲）要求用特殊的乐器演奏或指定的唱法演唱。

舞蹈与音乐、诗歌是密不可分的。在原始社会生产条件与艺术水平落后的情况下，舞蹈的作用仅是产生使人们团结在一起的社会感应力，音乐为原始的歌唱或打击乐器的敲打，十分简单。在奴隶社会中，歌、舞作为配合巫术的一种手段。这个阶段，音乐和舞蹈都有了一定的进步。到了封建社会，宫廷舞蹈得到了大力发展，舞曲也随之而发展，种类繁多。在欧洲，舞蹈在古希腊首先发展成为一门独立的艺术。在黑暗的中世纪，尽管有教会的反对，舞蹈及舞曲还是在缓慢的发展、延续。15世纪，由于受到当时欧洲宫廷喜爱的缘故，西方的舞蹈音乐迎来了第一个繁荣期。到了16世纪，出现了成对舞曲。这类舞曲是由两首速度不同的舞曲所组成，包括前舞和后舞。人们通常在琉特琴和键盘合奏音乐中尽情舞蹈。与此同时，德国的阿勒芒德、法国的库朗特、西班牙的萨拉班德和英国的吉格跃升为重要的舞曲体裁，并在17世纪中叶由前、后舞的对比原则，发展成为由阿勒芒德、库朗特、萨拉班德和吉格组合而成的“古典组曲”。这一时期，法国民间的舞曲，在法国宫廷里得到了艺术加工。18世纪是小步舞曲流行的时代，也是苏格兰舞曲、连德勒舞曲等在维也纳得到重要发展的时代。后来连德勒舞曲。在19世纪发展演变成了著名的华尔兹，随即诞生了盛极一时的圆舞曲作为配套使用舞曲19世纪30-50年代，玛祖卡、波尔卡、加洛普、波洛奈兹等民族舞曲在欧洲得到广泛流传。民族乐派兴起后，又有许多民族舞曲体裁被作曲家们所发掘和重视。进入20世纪后，拉丁美洲和美国的不少民族舞曲和社交舞曲(探戈、伦巴、桑巴等)，在世界许多国家风行。

二、分类

舞曲的种类繁多，有各种分类方法。因为后文论述需要，笔者在此仅提及古典舞曲、民族舞曲两类。

古典舞曲是指流行于 16、17 世纪的舞曲，到了 17、18 世纪时，因舞蹈不再流行而成为纯器乐曲。常见的古典舞曲有：阿勒芒德、库朗特、萨拉班德、吉格、帕凡、塔兰泰拉等。

民间舞曲是指各民族、各地区具有民族和地方特色的民间舞曲，现在还用作舞蹈音乐，同时也可用作独立器乐曲。其中有近代舞曲，也有一些是比较古老的舞曲。常见的民族舞曲有：波莱罗、康加、连德勒、波尔卡、富里安特、恰尔达什、马祖尔、戈巴克等。

三、斯拉夫舞曲

斯拉夫舞曲是斯拉夫民族民间舞蹈的总称。斯拉夫民族有俄罗斯民族、乌克兰民族、波兰民族、捷克民族、塞尔维亚民族、斯洛文尼亚民族等组成，因此斯拉夫民间舞蹈，其实是以上民族的民间舞蹈的汇集。常见的斯拉夫民族民间舞蹈有：特列帕克、戈罗别茨、苏雪特斯卡、戈巴克、杜姆卡、马祖尔、斯卡切那、奥别列克、富里安特、波尔卡、科洛等。

第三章 《斯拉夫舞曲》Op.46 的总体特征

第一节 《斯拉夫舞曲》整体情况

1875年，为了缓解贫困生活的压力，德沃夏克开始申请由奥地利政府为穷苦而有才华的音乐家颁发的奖学金。当时，捷克音乐理论家汉斯立克和德国作曲家勃拉姆斯是此项奖学金的评委。1877年，德沃夏克连同申请表一同送去的作品《摩拉维亚二重唱》使勃拉姆斯眼前一亮。

勃拉姆斯立即把《摩拉维亚二重唱》推荐给柏林出版商西姆洛克。正如勃拉姆斯预言，作品深受人们喜爱。西姆洛克向德沃夏克再次约稿，希望他能创作出像勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》那样的钢琴二重奏作品（《匈牙利舞曲》是勃拉姆斯根据匈牙利民间音调创作而成的钢琴二重奏曲集）。1878年，经过对《匈牙利舞曲》的研读，德沃夏克创作出《斯拉夫舞曲》第一集（Op.46）。与勃拉姆斯的作品对照，两者既有联系又有区别。德沃夏克参照了《匈牙利舞曲》，他把自己的想法融入了作品之中。两者都是先被写成钢琴二重奏后改编为管弦乐，都是大多以复三部曲式写成。它们的区别在于：《匈牙利舞曲》中很多旋律都是直接引用原汁原味的民间曲调，民间音乐特征相当明显；《斯拉夫舞曲》没有直接引用过一首民间音乐的曲调，但是将它们特征进行的鲜明的体现，尤其是民间音乐的节奏。德沃夏克对民间舞曲的这种独特处理方式，使得作品甚至超越了直接引用民间音调编创而成的《匈牙利舞曲》，而被烙上了“德氏风格”的印记。

《斯拉夫舞曲》作品一经出版，以其鲜明的节奏特征、强烈浓郁的青春气息和淳朴内在的抒情性，立刻受到人们的喜爱。德沃夏克通过对民间舞曲节奏特征的吸收和开发，使人们能从作品中感受到熟悉的节奏，又能享受德沃夏克新创作的旋律、和声带来的喜悦。灵活的对位和欢快的音型在第一时间抓住听众，让他们去感受作者带给他们的乐趣。

八年后，他创作了第二集 Op.72。第二集作品用忧郁、深沉的风格与第一集中的热烈欢快的情绪对比强烈，别有一番韵味。

《斯拉夫舞曲》名为舞曲，但并不是传统意义上的、为舞蹈伴奏的乐曲。它已脱离了舞曲本身的意义，而成为纯器乐曲，作为音乐会上的演奏曲目。德沃夏克的斯拉夫舞曲与勃拉姆斯的匈牙利舞曲、肖邦的玛祖卡舞曲一样，更多的是抒情性质的乐曲，是一种抒发作曲家内心感情的载体。

《斯拉夫舞曲》的创作动机，一部分源于民族主义潮流，另一方面是受

出现在知识分子中间的泛斯拉夫文化运动的影响。19世纪,随着资本主义思潮的广泛传播,捷克的民族民主意识不断增长,反对封建统治、反对民族压迫的资产阶级革命和民族民主运动风起云涌,人们希望通过革命斗争取得民族统一。面对奥地利境内斯拉夫人被压迫的境遇,以捷克语言学家多勃洛夫斯基和斯洛伐克诗人科勒为代表的知识分子开始宣传“泛斯拉夫主义”,用以营建一个纯粹斯拉夫人的大帝国。“泛斯拉夫主义”促进了奥地利帝国统治下的斯拉夫人的民族意识的觉醒。《斯拉夫舞曲》正是在这样的背景下创作出来的。

由于《斯拉夫舞曲》创作过程的特殊性,它以多种形式出现在人们的视线中,首先创作钢琴二重奏,后由作曲家本人改编为管弦乐版本(编号仍为Op.46),后经 Arr.Robert Keller 改编为钢琴独奏版。独奏版与二重奏版本区别不大,只是将原二重奏中由两人合奏改为一入完成。本文探究的是改编后的独奏版《斯拉夫舞曲》Op.46。

第二节 民族音乐语言的运用

Op.46 与 Op.72,是德沃夏克提炼民歌节奏作为素材创作而成,这是作品在同类型作品中受到更多关注的原因。创作《斯拉夫舞曲》时,作曲家没有直接引用民间音乐音调,而是采用不同体裁的乐曲各自的特性,创作出具有自己风格特征的作品。

德沃夏克的音乐体现了民族性与世界性的交融。《斯拉夫舞曲》的创作正是民族性和世界性因素交融的一个很好的体现。

这8首舞曲采用了5种不同的舞曲体裁:

表一

曲目	舞曲体裁
一、八	富里安特
二	杜姆卡(非典型捷克舞曲)
三、四	苏雪特斯卡
五、七	斯卡切那
六	波尔卡

舞曲有不同的体裁特征,体现了不同的音乐情绪,塑造了不同的音乐形象。作为一套民族因素浓厚的作品,演奏者在弹奏时一定要注意把握不同舞曲的音乐风格特点及节奏特点。

第三节 作品特点

一、戏剧性

音乐中的戏剧性，指在音乐形象的塑造、发展与表现中，所具有的矛盾冲突、强弱对比等种种特征。

1、速度

演奏这套作品时，要注意作品中变换频繁的速度术语标记。几乎每个对比段落，速度都会随着音乐情绪的变化而产生变化。Presto、Vivacissimo、Allegretto grazioso、Allegro vivo、Più mosso、ritard.等速度术语在乐曲中经常出现。

2、重音及力度

重音在每小节中不规律的变化是作品的特点。切分节奏的运用导致节奏重音变化、三拍子中后两拍是二分音符、人为地改变强弱等，使重音形成不同的音响效果，产生了促使音乐流动的动力和变化，反映出更加多样化的音乐内涵。（参见谱例1）

谱例1



Op.46 No.1 mm.32-38: 三拍子中切分节奏的运用

同时力度对于整个音乐的对比起着关键作用。在乐句、乐汇、小节中频繁地进行力度对比，使作品的音乐表现大大地增强。

二、交响性

交响乐 1、由大型管弦乐队演奏；2、音乐具有一定的特性：戏剧性、英雄性、悲剧性、史诗性等；3、具有丰富的表现手法等。交响乐通常强调音乐形象的对比，音响效果强于其他乐器的演奏。不同乐器奏出不同音色的旋律，营造出多姿多彩的音响效果。

钢琴作品的交响性指包含管弦乐音响效果宏大、音乐起伏对比鲜明等。交响性是这套作品的主要特征。钢琴作为乐器之王，其宽广的音域、通过演奏技法改变发出的不同音色、表现力强的优点，得到诸多作曲家的青睐，在创作交响曲时，作曲家们通常会先写一个钢琴版的总谱，修改好之后，再加上配器，成为一部宏

大的交响作品。很多著名作曲家的钢琴作品中，也会体现一定的交响性思维。《斯拉夫舞曲》的音乐创作与众不同。它最先为钢琴二重奏所创作。作品中蕴含的交响因素：音乐层次多、旋律色彩变化频繁、节奏表现力强等，是钢琴二重奏改为交响乐的根基。《斯拉夫舞曲》交响乐版问世后，广受欢迎，以至于后来人们听到的多是交响乐版的，钢琴版有被淡忘之感。

斯拉夫舞曲中每首舞曲都具有标志意义的主题旋律，作曲家将不同的主题旋律展开，运用不同的写作手法，主题旋律本身并不复杂，如不同的伴奏型、音区变化，运用各种不同和弦的合理配置，丰富和声效果，将单声部的旋律变得层次丰富、成为色彩斑斓的一副风俗版画，用不同的钢琴弹奏音色发掘出管弦乐队的音响效果，让其更具有作品独特的风格及感人的表现方式。

第四章 《斯拉夫舞曲》Op.46 钢琴演奏探究

对作品的演奏进行探究,有以下几个原因。1.国内没有对这套作品进行系统介绍的文章,仅有的几篇期刊论文,是从音乐分析方面对作品进行介绍,并无弹奏方面的论述;研究对象是管弦乐版和钢琴二重奏版本,对于钢琴独奏版本都未曾提及。2.这八首作品用不同的舞曲体裁写成,体裁风格各异,内容丰富,增加了演奏表现难度。3.这套作品后来被德沃夏克改编为管弦版本,为了再现作曲家的创作意图,同时用自己的理解对作品进行二度创作,很有必要去探讨钢琴作品中蕴含的各种音素,并将作品中的管弦性进一步掌握、开发、呈现出来。在钻研清楚钢琴演奏、有了一定的技术支撑后,如何再将作品中的管弦性表现出来,如何运用钢琴来模拟管弦乐的音响效果,是本章节的重点。综合以上因素,笔者结合自己的学习心得,探讨作品的学习与演奏问题。通过本章的探讨,为本作品的爱好者提供一定的参考。

第一节 技术准备

作品的演奏,首先应注意分别解决作品中的技术问题,再对风格、形象等其他因素进行学习与把握。作品的技术问题介绍:

一、了解作品

在弹奏前应对作品的背景、作曲家的创作风格进行了解,通过对作品的整体情绪、框架、段落等进行分析、认识。这些对于快速弹奏及高层次的作品完整演绎,都是很有必要的。

在对作品本体的整体因素了解后,在弹奏中,分清出音乐层次,找出隐藏的乐句,明确不同声部的旋律进行,分清和声的变化,合理准确使用踏板,力图使演奏出的音响效果立体化。

对作品进行细腻的钻研及演绎,才能将作曲家真实意图还原。

二、弹奏技术

1、双音弹奏

(1) 弹奏状态

Arr.Robert Keller 将钢琴二重奏版本改为独奏版本,把二人四手的任务合为单人双手。有时出现声部的重合是不可避免的。在独奏版中,出现了数量惊人的双音音程。在这些双音音程中,以三度音程为主。由于这套作品情绪整体偏向欢乐热情,速度要求较快,这无疑增大了双音、和弦的演奏难度,需提出专练,以达

到作品要求。

两个音一起弹奏，要弹奏整齐，不能先后触键。双音弹奏强调放松。练习时，应该从慢速开始练习，慢速弹奏时放松，注意练习方法，手指触键后应该马上放松，直到放松状态基本稳定。只有这样练习，手指发出的声音才是明亮清透的。

双音连奏尤其容易出现紧张（参见谱例 2、谱例 3）。

谱例 2



Op.46 No.1 mm.1-4 第二小节右手出现的双音连奏

谱例 3



Op.46 No.4 mm.16-19 第 17、19 小节出现双音连奏

在双音连奏中，演奏者的手指触键应清楚连贯，注意用力整体控制手的其他部位。注意手腕的配合使用。在连奏中，手腕的作用不可忽视。手腕是连接手掌和手臂的桥梁。如果在双音连奏过程中，手腕不能正确用力，导致手腕僵硬，从而使手指灵活性受到限制，快速弹奏出的音色难听。长此以往，还会造成手腕疾病，积劳成疾。

演奏时注意心理准备。在这套作品中，快速连奏的双音多是短小的句子。演奏者需要重视双音的演奏，以及前后音乐技法的连贯性。不必过分紧张，心理紧张容易引发身体紧张，从而影响流畅的弹奏。

(2) 力度

双音弹奏要求整齐。在整齐的情况下，两个音的力度使用是有不同要求的。两种情况：第一，双音作为伴奏织体出现，这要求两个音下键整齐、力度一致，这样才能保证双音音量一致。第二，双音中某个声部作为主旋律声部时，如谱例 7，双音的高声部即为旋律声部。这就要求两音力度使用不同：旋律声部的力量加入比另一声部稍大。弹奏时需把重心放在旋律声部，注意旋律音之间的连接，注意心中的歌唱性。波兰钢琴家莱谢蒂茨基认为，只要把双音中属于旋律声部的那个

音连接起来了，整个连续双音音阶就连接起来。

2、和弦弹奏

和弦在钢琴作品中的地位是很重要的。和弦弹奏时注意所有和弦音同时下键，整齐，所表现的和弦性质要清楚，连续弹奏时注意在不同声部出现的旋律音的连接，突出其音乐性。

3、八度弹奏

八度弹奏手指跨度增大，区别于三度、五度、六度，大指和小指之间需要更多的张力，容易造成手的紧张，所以弹奏八度相对于三度、五度、六度稍难。八度弹奏也需要松弛的手腕状态，八度音色应是清亮而有弹性，要求弹奏时大指和小指要有一定的支撑力，搭好手型架子，但不可一直紧张。快速八度的演奏过程中，手型不能发生变化。若手型变化，因需在极短的时间内重新组织手指关节和肌肉的状态，很难与前次触键时的状态一样，发出的音色也就有了差异。

第二节 民族因素、结构特征、演奏分析

这8首作品一共用了5种舞曲形式，可以说每首作品基本不同，各有特色。在作品的弹奏中，演奏者应该力图根据不同舞曲的体裁特征来还原每首作品具体的风格特征，在融入体裁特征的同时，努力发掘作品独特的闪光点。

下面笔者结合每首作品的民族因素和结构特征，在演奏方面作大致分析，并对弹奏中的风格特征、戏剧性、交响性作具体说明。

一、Op.46 No.1 C大调

此曲为《斯拉夫舞曲》第一集的第一首，是整个组曲的开篇之作。全曲洋溢着欢快热烈的情绪，为人们拉开了热情洋溢的舞会之幕。

（一）民族舞曲特征

作品采用“富里安特”这种舞曲形式。富里安特是波西米亚的民间双人舞，快速的三拍子舞蹈。源于拉丁文 *furia*，意味狂热，常为二拍子和三拍子交替，节奏奔放自由，气势宏大，欢快活跃。

全曲以一个自由延长的附点二分音符作为全曲的序奏，继而奏出热烈奔放的主题旋律。前文已提到，富里安特舞曲是一种二拍子和三拍子交替的舞曲体裁。在这首作品中，并无明显的拍号变化。但是大量运用的切分节奏，把二拍子融入到了三拍子之中，其实就是一种变拍子的体现。

切分节奏运用的一个效果是改变了三拍子“强弱弱”的重音结构，改变了节拍重音的位置。重音的改变是舞曲富里安特的一大特点，切分节奏的运用是这首富里

安特的特色所在。德沃夏克的作品 Op.60 《D 大调交响曲》中，也运用了这种切分节奏以体现舞曲特色。

在《斯拉夫舞曲》Op.46 no1 中，作者用 *presto* 急板作为全曲速度要求，仅在全曲末尾加了 *Vivacissimo* 极快的要求。在这套速度变换频繁的组曲中，这种情况是较为罕见的。作者用全曲急板的速度和 *ff* 的力度，来表达激动欢乐的心情，体现富里安特狂热的情绪精髓。中部和呈示部相比，稍稍缓和了一些，力度由 *ff* 减弱为 *f*，也有 *p* 的出现。中部带有明显的歌唱性，虽然不如呈示部激烈热情，但欢快的情绪仍然萦绕着中部，这也符合富里安特欢快活跃的情绪特征。在再现部中，又出现了切分节奏，节奏重音再次出现变换。（如前谱例

如前 谱例 1



Op.46 No.1 mm.32-38: 三拍子中切分节奏的运用

(二) 结构特征

全曲 293 小节，3/4 拍，急板，C 大调，复三部曲式。

呈示部：1-87 小节，为单三部曲式：1 小节的引子后进入 A 段：2-17 小节。乐曲一开始就用总长 8 个小节的上下两个乐句作为主题，鲜明的揭示了全曲热烈欢乐的情绪。B 段：18-53 小节，18 小节起，由开始的激昂的情绪突然转为轻柔的旋律，不过仍然保持欢快的情绪，经过 7 小节的铺垫后，乐曲回到热烈的气氛，进入再现段 A 段：54-87 小节。再现段基本沿用主题材料，稍作变化。

中部：88-169 小节，为单三部曲式。两小节的连接后进入 C 段：90-113 小节，由呈示部的 C 大调转入 A 大调，此乐段由上下两个乐句组成，旋律声部分别在右手和左手呈现。D 段：114-123，此段在力度、织体以及调性上发生了变化，使人耳目一新。C' 段：124-169，此段是对中部主题的变化再现，152 小节起，经过 8 小节的积淀，乐曲进入了复三部的最后一个部分再现部。

再现部：170-260 小节。此段是对呈示部的变化重复，基本引用呈示部的音乐材料，但是有所删减，因此显得更加精炼。尾声：261-293 小节，261-280 小节是对中部主题的再次提点，281-293 回到全曲开头的主题材料，在高涨的热情中结束全曲。

(三) 演奏提示

这是整套作品中最受人们喜爱、也最出名的一首作品。开始的带自由延长记

号的附点二分音符，是管弦乐队的全开效果，气势恢宏，为整首作品拉开了雄壮的序幕。紧接着是管弦齐鸣的呈示部 A 段。弹奏时一定要在心中想象出非常宏大的乐队效果，并借用 *ff* 及大量的和弦将效果展现在钢琴上。注意运用身体的力量去帮助手，把身体的能量如倒水一般，灌注到手上，力求达到饱满丰盈的音色。需要注意整首作品的非常规的重音及切分节奏，如谱例 1。右手旋律两拍一组，为切分节奏，左手伴奏型是正常的强弱弱节奏，弹奏时需提出来专练，以平衡好双手不同地方的分句及重音处理。呈示部 B 段，力度骤然转为 *p*，是木管组灵巧轻柔的表达。此段力度变化频繁，细小的渐强渐弱等尽量严格做出。在注意表现高声部灵巧轻快地同时，低声部长连音的旋律线条也不能忽视。相同乐句的重复，在管弦乐版本中往往运用了不同的配器，在钢琴版本上，在力度伴奏方面也做了一定的变化，演奏者需要仔细辨认，避免生硬的完全重复。在呈示部再现 A 段结尾处，有突然地 *ppp* 变为 *ff*，是由小心翼翼的长笛和三角铁突然变为乐队全开，力度对比一定要做出来，运用身体的力量，给人戏剧般的宏大猛烈震撼效果。

中部和呈示部形成对比，中部 C 段是轻快地小提琴跳弓，钢琴演奏时需注意保持乐谱上标记跳音的轻快，做出句子结尾处弱拍的重音。注意右手保持音的中声部旋律，这是大提琴连弓奏出的另一层次的旋律线，弹奏时要注意此旋律线的走向。旋律在声部之间的变换，弹奏时变化要及时，连接自然，前后音色尽量一致。长连线处的乐句要连贯流畅。

再现部对呈示部进行了归纳和紧缩。尾声以四小节移调的中部主题开始，作了一个短小的对比，紧接着回到呈示部主题，在激烈狂热的情绪中结束全曲。

（四）小结

这首作品的难点在于不断变化的非常规重音以及切分节奏在三拍子中的运用。双音弹奏时之前，做好心理生理准备，在脑海中先“制定”一下弹奏出来的音色要求。弹奏时，手型放好，关节放松而稳定。此曲是整套作品的序幕，要表现出欢快热烈的情感，运用身体的力量，使弹奏出的音色充盈饱满，发挥出钢琴的性能，力求模仿出管弦乐队全开时宏大的音响效果。

二、Op.46 No.2 e 小调

这是一首小调性质的乐曲，和第一首作品相比，类似暴风雨后的平静，流淌着忧郁的气质。

（一）民族舞曲特征

此曲运用杜姆卡作为曲目体裁。与其说为一种舞曲，更准确的说法是，杜姆卡是乌克兰一带的民间叙事歌曲。歌词大多叙述英雄事迹，其音乐特点是带有忧郁和沉思。杜姆卡也指一种由沉思、忧郁突然转变为神采飞扬的器乐曲。德沃夏

克曾以此作为素材创作过不少作品，如：钢琴五重奏《杜姆卡》、钢琴曲《杜姆卡和富里安特》等。

组曲中的第二首为杜姆卡，e小调，*Allegretto grazioso*，要求用不太快的速度，优美典雅。同样呈示部以 *p* 开始，*dolce* 柔和，优美纤细的主旋律轻轻的在低声部流淌，似作曲家陷入了安静的沉思，在安静的外表下，思绪涌动。这与前面狂热的富里安特形成强烈的对比。中部 *Allegro vivo* 生动的快板，转为 G 大调，色彩光辉明朗，断奏、重音的加入，及力度的逐渐增强，使乐曲情绪变得欢快起来，是情绪开朗的对比段落。

从呈示部主题（参见谱例 4）、以及中部主题（参见谱例 5）可以看出，节奏上，第一主题较多的采用了八分音符，乐句较长，这种悠长缓慢的节奏，正适合表达乌克兰人忧郁的性格。而第二主题，大量加入了十六分音符及跳音，乐句短小，欢快雀跃，小节末尾的非常规重音似乎有俏皮的意味，成功的表达了中部积极的音乐基调，与第一主题形成了鲜明的对比。这种由深沉缓慢到欢快积极的转变，在音乐情绪上形成强烈的对比，正好契合“杜姆卡”这一体裁的情感变化。

谱例 4



Op.46 No.2 mm.1-5

谱例 5

The image shows measures 66-77 of the piece. The music has changed to G major and a faster tempo of *Allegro vivo*. The middle theme is more rhythmic and energetic, featuring sixteenth notes and accents. The marking *ritard.* is used at the beginning of the section, followed by *p* and *poco marcato*. The structure is a three-part form.

Op.46 No.2 mm.66-77, 中部主题为 mm.70-77

（二）结构特征

全曲 182 小节，2/4 拍，谐谑的稍快的快板，e 小调，复三部曲式。

呈示部：1-69 小节，单三部曲式：A 段：2-17 小节，柔和优美的旋律在高声部流淌，紧接着 B 段：18-53 小节，转入 G 大调，明朗欢快的主题。在 34 小节，主题材料在 E 大调上呈现。再现 A 段：54-69 小节，柔和忧郁的旋律再次出现，力度变为 *f*，附加大量和弦及八度，气势宽广。

中部：70-119 小节，为插部。插部指既有新材料的引进，也有首部主题材料的分裂与展开。70-85、110-119 为新材料的引进，中间 86-109 则为呈示部 B 段材料的分裂与展开。

再现部：120-170 小节，为呈示部的再现。伴奏织体发生了变化。尾声：171-182，融合了中部的部分音乐材料，在 *pp* 中温柔的结束全曲。

（三）演奏提示

乐曲以一个小三和弦开始，奠定了全曲忧郁暗淡的基调，后由木管乐器奏出忧伤但不失积极的旋律，*dolce legato* 柔和连贯，旋律走向由高到低，无疑给主题增添了忧郁的色彩，弹奏时需注意结合旋律走向对乐句的力度做出相应的配合。第 10 小节，高声部和中声部拔高八度，在高音区再次呈现，而左手伴奏往低音区移动，拉宽了声部之间的距离，管弦乐版本中此处加入弦乐伴奏，更显宽广。此处没有特别明显的渐强渐弱记号，演奏时应随着旋律线条的走向而适当作出，才能让音乐流动起来。此段落具有较强的歌唱性，旋律悠扬，练习时可先饱含深情的将此段旋律哼唱，将内心的感情加以发掘，不妨假设自己在投入的演奏小提琴，辅以动作。如此，可较快体会到弦乐演奏的深情，力图模仿弦乐悠长音响效果，最后将之在钢琴上表达出来。17 小节的无限延长记号一定要做出来，后段乐曲情绪发生了明显变化，故在此需要给听众一个提示，让听众有所准备。呈示部 B 段，转为大调，情绪中忧郁的因素减弱，跳音及较密集的休止符的加入，活跃了气氛，因此要变现出逐渐欢快的情绪，管弦乐版本中，此处铜管乐器的加入增加了旋律声部的气势。呈示部 A' 段，主题再现，但是直接以弦乐组的形式呈现，钢琴版本上此处变为八度及和弦的组合，突出了旋律，变得更加宽广。左手八度与和弦的跨度较大，演奏时要注意音位的准确以及此再现和主题第一次呈现的区别，注意乐句之间的谱面变化，需严格按照标记做出。

在两小节的 *rit* 渐慢之后，进入了灵巧欢快的中部，这正是杜姆卡的特点：由忧郁沉思变得神采飞扬。弹奏时要注意和呈示部的对比，演奏者内心的情绪转变要通过手指表达出来。70 小节起的颤音要灵巧均匀，练习时手臂放松，否则声音僵硬而笨拙。左手伴奏为带跳音的双音和和弦的组合，弹奏时要注意音位的准确以及和弦的预见性。注意临时变音记号读谱要准确。

再现部，在主部旋律上方新加入了一个声部，弹奏时要注意新声部的旋律线

条连接。尾声以 *pp* 开始，以灵巧的十六分音符连接了主和弦，注意此处 R.H. 右手的标记。在柔声中结束全曲。

（四）小结

这首作品需要着重注意把握音乐风格，虽然杜姆卡体裁展现的是忧郁和沉思，但是并不是无病呻吟自暴自弃。相对于其他作品欢快热烈的情绪，杜姆卡更重视的是对内心世界的一种审视。因此在演奏时，要表现出忧郁但是积极向上的情绪。情绪的对比是舞曲杜姆卡的一大特色，弹奏时前后部的忧郁性和中部的欢快性一定要做出对比，演奏者的心情也要随之发生变化，才能更好地在手指上体现出来。

三、Op.46 No.3 D 大调

（一）民族舞曲特征

苏雪特斯卡（即苏塞德什卡），是波西米亚一种三拍子民间舞蹈。节奏缓慢，情绪较平和。

呈示部主题（参见谱例 6）

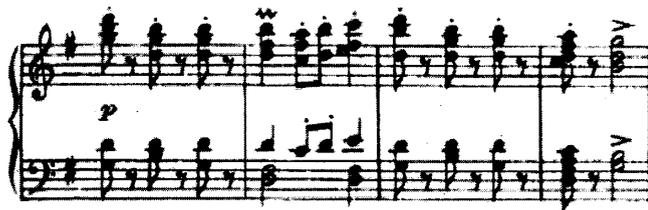
谱例 6



Op.46 No.3 mm.1-9

中部主题（参见谱例 7）

谱例 7



Op.46 No.3 mm.42-45

这种舞曲情绪平和，不像杜姆卡的忧郁，而是在平和中保持着一种稍许的欢

乐与满足感。德沃夏克生长的小镇的人们正是这样，过着平静的生活，但是善于发现生活中的点滴快乐。

（二）结构特征

全曲 216 小节，3/4 拍，谐谑的稍快板，D 大调，复三部曲式。乐曲以明显的三拍子“强弱弱”的节奏型开始，明确了全曲的舞蹈性质。

呈示部：1-41 小节，单二部：A 段：1-26 小节，右手以单音形式奏出平和的主题。B 段：27-41 小节。装饰音的加入，使得旋律有了谐谑的意味，左手伴奏变得稍密集，使得主题轻快起来。

中部：42-125 小节。单三部曲式：C 段：42-57 小节，转入 G 大调，力度为 p，在织体、力度、调性上与呈示部形成对比。D 段：58-73 小节，旋律先后出现在右手、左手声部，伴奏声部为流动的八分音符。C' 段：74-125 小节，为前两段音乐材料的发展与综合。

再现部：126-187 小节。为呈示部的变奏与再现。

尾声：188-216 小节，由 pp 开始，最后以 ff 激烈的结束。

（三）演奏提示

乐曲以两小节强弱弱的节奏型开始，奠定了全曲典雅平和的基调。呈示部 A 段，旋律第一次以小提琴短小的连弓和跳弓奏出，伴奏以典型的三拍子强弱弱的节奏型出现。第二次出现加入了清脆的木管乐器，并且对每小节第三拍加以 fz 突强及重音记号 >，此处非常规的重音一定要演奏出来。装饰音前倚音要灵巧清晰的做出，手指放松，重音落在主要音上面。注意两次旋律出现时不同的性格。15 小节起的三度连奏，与前面的断奏形成对比，左手每小节第三拍的重音记号同样不能忽略。注意此段的力度变化，尤其是连续的重音，强后即弱的效果要做出来。呈示部 B 段，转为小调，力度由 A 部的 p，变为 ff，伴奏织体加入八度，八分音符的引入较之前的四分音符，更能突出积极的情绪。

中部是典雅的三步舞曲，休止符的大量加入及跳音的运用，增加了乐曲的节奏感。即使双手为双音及和弦，也不能用力弹奏，音色在控制的同时要有质感，不能发虚。乐句末的二分音符加了重音，让人明显感到乐句的停顿，因此时值要弹足。整个中部，每四小节为一个短小的乐句，乐句之间是弦乐和管乐的对话，弹奏时要注意音色的变化，模仿出弦乐的歌唱性和管乐的雄厚。中部 D 段，在前部的基础上，先后在左手和右手声部加入了带跳音的流动八分音符作副部旋律，要注意和主部旋律的音色对比：主部是沉稳的青年，副部是活泼的孩童。管弦版此处用铜管组来演奏主部，用一清亮跳跃的短笛来演奏副部。钢琴演奏中，要尽力表现出两个音乐形象的不同之处。

再现部，在呈示部的基础上，加入了中声部，伴奏声部跳动增大，音乐层次更加丰富，音乐情绪变得较激动而活跃，但是仍不失平和的基调。

尾声以 *pp* 开始并持续较长时间，直到最后 11 小节才通过一个快速的 *crese* 渐强将情绪聚集起来，进行到长达 4 小节的双手八度加重音的高潮部分，最后以 *ff* 加重音、如同鼓点一样和弦中结束。双手八度处的弹奏手一定要放松，否则音色发紧而不灵活。

此曲作曲家运用了踏板，演奏时需严格做出。

(四) 小结

这是一首平和的作品，但仍然具有情绪激动地部分，要注意情绪的对比和对作品整体情绪基调的把握。作品中有较多出的 *tr* 颤音及波音，弹奏时要注意这些装饰音要弹得均匀连贯而清晰，可提出来专练。

四、Op.46 No.4 F 大调

(一) 民族舞曲特征

这首乐曲和上一首采用了相同的舞曲体裁：苏雪特斯卡（即苏塞德什卡），波西米亚一种三拍子民间舞蹈。节奏缓慢，Tempo di Menuetto 小步舞曲节奏，除了再结尾处标记有 *Più mosso* 更快速而外，无其余明显的速度标记。全曲以八分音符和四分音符为主，较少有音区音型力度等方面的突然变化，情绪较平和。

呈示部主题（参见谱例 8）、中部主题（参见谱例 9）均速度较慢，情绪平和。

谱例 8



Op.46 No.4 mm.1-4

谱例 9



Op.46 No.4 mm.71-82, 其中 mm.71-78 为中部主题

(二) 结构特征

全曲 188 小节, 3/4 拍, 小步舞曲的速度, F 大调, 复三部曲式。

呈示部: 1-70 小节, 单三部: A 段: 1-16 小节, 主题在小步舞曲般的典雅气氛中奏出。B 段: 17-44 小节, 第二主题经过变奏后, 在 6 小节的连接后回到第一主题, 进入 A' 段: 45-70 小节。相比主题第一次出现, 力度由 *p* 变为 *ff*, 伴奏部分转为一系列的三连音。双手的三对二形式, 为旋律注入了新鲜的气息。

中部: 71-120 小节, 转入降 B 大调, 单二部: C 段: 71-98 小节。小节内明显的强弱力度对比, 使得旋律的动力感十足。C' 段: 99-120 小节, 为前段的变化重复, 在力度、织体上发生了变化, 由激烈的情绪慢慢缓和, 进入连接段 121-128 小节, 转回 F 大调。

再现部: 129-177 小节。

尾声: 178-188 小节, 以中部主题作为音乐材料, 在激烈的情绪中结束全曲。

(三) 演奏提示

此曲是苏雪特斯卡体裁, 平和的三拍子舞蹈, 带踏板。跟上一首苏雪特斯卡相比, 以 *mf* 中强开始全曲, 气势稍宏大, 但基调始终是平和的。鉴于乐曲平和的基调, 笔者建议重音、*fz* 等力度可稍弱一点, 与其他力度记号形成对比即可。

此曲为三拍子, 较多的采用的是 1+2 的形式, 且四分音符的节奏型多在每小节第一拍的位置。故弹奏时需对每小节的节奏重音进行强调, 左手伴奏音型也需要强调节奏重音。呈示部 B 段, 左手伴奏织体采用了较多三度连奏, 弹奏时要放松的同时突出高声部的旋律线。最好在心理歌唱出旋律声部, 帮助自己的手指和耳朵, 朝“突出旋律声部”这个目标努力。第一组双音弹奏结束后, 必须努力抬起即将弹第二组双音的两个手指, 在第二组双音触键的瞬间收回第一组的手指, 这样双音才能连接起来。这样的“高抬指”练习一定要从慢速开始练习, 并且坚持训

练,手指的控制力如独立性等,会有所进步。呈示部 A' 段,左手运用了三连音的伴奏音型,弹奏时注意和右手八分音符的配合。

中部和呈示部的对比,不如其他复三部的乐曲那样明显,基本是一脉相承的关系。由于断奏的大量运用,音乐风格变得轻松起来。71 小节,右手在高声部的旋律下附加了一个以休止符开始的中声部 f^2 音,并特别标注了 *sf*。此处补充类似声乐中的轮唱,因此要特别突出,但是高声部的降 e^3 不能用重音演奏,因高声部的节奏重音 f^3 已在第一拍中出现。弹奏时要特别注意处理好中声部和相应高声部处的力度对比。类似问题在中部多次出现,应提出来专练。79 小节起,每小节内部的 *fz* 和 *pp* 对比、断奏和非连奏的对比都要做出来。83-85 小节的非节拍重音要注意,87 小节同 71 小节类似,只是把高声部下移八度,使得原高声部和中声部变成了再同一八度之内。因此,弹奏时更要注意中声部的突出及因此而形成的大二度双音的整齐效果。经过 91-98 小节的推动,在 99 小节达到了 *ff* 很强的力度,这 8 小节的力度及情绪的积累一定要做出来,尤其注意其中重音的作用。

再现部中,主题由呈示部的单音变为附加六度的八度音程,弹奏时要注意和弦的连接紧密,同时又出现了三连音的伴奏音型。尾声出 *p* 开始,紧接着开始做 *cresc* 渐强,每两小节力度上升一个台阶, *p-mf-f-ff*,最后在带重音的八度及大和弦连接中结束全曲。

(四) 小结

这首乐曲在演奏时注意把握好平和而积极的音乐风格,呈示部、中部、再现部不能做出巨大的对比,整体情绪应为较稳定而统一。

五、Op.46 No.5 A 大调

(一) 民族舞曲特征

斯卡切那(即斯可契那):是捷克的一种二拍子的快速舞蹈,跳舞时时而跳跃时而顿足,节奏感十足。

此曲为 A 大调, *allegro vivace* 活泼的快板。呈示部主题由短小的乐汇组成,欢快跳跃,重音较为密集,连奏与断奏时常转换,伴奏跨度较大需要远距离跳动,正些特征是斯卡切那舞曲“时而跳跃时而顿足”的反映(参见谱例 10)。

谱例 10



Op.46 No.5 mm.1-7

中部主题既有连续的三度音程下行级进，又有不同声部间的大音程跳动，有着强烈的跳跃感及节奏感。

（二）结构特征

全曲 230 小节，2/4 拍，活泼的快板，A 大调，复三部曲式。

呈示部：1-142 小节，单三部曲：A 段：1-25 小节。B 段：26-103 小节，富有感情的，旋律由前段的跳跃欢快转为优美柔和，有呼吸感。经过一系列发展后进入再现 A 段：104-142 小节，气势更加宏大。

中部：143-178 小节，单二部：C 段：143-162 小节，转入 F 大调，旋律轻快。D 段：163-178 小节，回到 A 大调。

再现部：179-216 小节，回到呈示部欢快的气氛，伴奏织体变为十六分音符，情绪更加热烈。

尾声：217-230 小节，由极弱 *ppp* 开始，在 14 小节内，情绪迅速积聚，到急板的 *ff* 结尾。

（三）演奏提示

这是一首快速舞曲，体裁要求“时而跳跃时而顿足”，依体裁要求可见此乐曲的速度、情绪要求。呈示部 A 段，几乎全为八分音符，乐汇短小，断奏奏法居多，整个部分十分活跃。且左手八度与和弦的跳跃跨度较大，弹奏时要注意音位准确。前 8 小节为第一乐句，除了乐曲开始的 *p* 弱，及中间的重音记号，无其他力度标记，随着旋律的不断升高，可随之做相应的渐强，并且在第 8 小节迅速收回，以示乐句结束，承接第 9 小节同样以 *p* 开始的第二个乐句。呈示部 B 段，乐汇增长，采用双音连奏的形式，旋律的连贯性增强，音乐层次增加。注意 31 小节处三十二分音符时值的准确性及重音的处理，与十六分音符的连接要自然。注意 40、41 小节的音符时值变化，三十二分音符-十六分音符-十六分音符的 6 连音，弹奏时要衔接自然。42 小节起，开始加入大量的注意临时变音记号，注意准确性。注意右手中声部旋律线的突出，以及左手伴奏声部的非常规重音的演奏。呈示部 A' 段开始，把 A 段的单声部旋律作了八度与和弦的填充，连续运用 *ff*，气势宏大，演奏时要尽力表现出此处恢宏的管弦效果。后把旋律声部移到了左手，右手运用分解和弦式的十六分音符做伴奏，弹奏时要连贯流畅，运用手腕，连接好跨度较大的音。注意此处力度由前面连续的 *ff* 变为 *p*。125 小节起，注意突出右手的高声部的旋律和左手的中声部旋律。

经过 5 小节的连接，中部用轻快的木管乐器奏出快速的三度下行音阶，三度音阶要提出来专门练习。弹奏中部时要注意在音乐风格和情绪上与呈示部迅速做出对比。144-147 小节双手和弦的连接要接紧，把握好时值。注意 163 小节处调号

的变化。175-178 小节是双手快速同向的音阶式十六分音符的跑动，管弦版本中用弦乐奏出，弹奏时要注意跑动中出现的非常规重音，并设计好指法，一气呵成，以一小节的力度、情绪积累，迅速进入欢快激烈的再现部。

再现部的伴奏声部引入了带双音的十六分音符，音符密集，多处标记有 *fz*，情绪比呈示部更加激动，双音和单音的快速交替要均匀整齐。尾声由 *ppp* 变为急板的 *fff*，时间短，变化大，演奏时要注意突出对比。

(四) 小结

经历了连续两首平和典雅的苏雪特斯卡后，迎来了欢快奔放的斯卡切那。因此要注意和前两首在音乐风格、情绪、节奏、力度等方面的明显对比，把握好作品“时而跳跃时而顿足”的整体节奏要求，热烈活泼的风格情绪。注意把握好作品中多处出现的非常规重音，处理好不同奏法之间的对比与连接，突出各个声部的旋律线条。

六、Op.46 No.6 降 A 大调

(一) 民族舞曲特征

此曲采用了我们熟悉的舞曲形式：波尔卡。波尔卡起源于捷克，后来传遍欧洲，是一种二拍子双人快速舞蹈，节奏活泼。“波尔卡”一词来源于波西米亚语中的“半”。跳舞时，舞者们站成一个小圆圈，半步半步的跳，舞步很小，双脚需要在 2/4 中作快速交替。

第六首，降 A 大调，*poco allegro* 稍快一点。乐曲正如典型的波尔卡一样：风格典雅，在第二拍后半拍作装饰性的、稍停顿的处理，八分音符的写法，正好适合舞者的半步半步跳的节奏（参见谱例 11）。

谱例 11



Op.46 No.6, mm.1-6 其中 mm.3-6 为典型波尔卡节奏：第二拍后半拍作装饰性、稍停顿处理

波尔卡舞曲分为徐缓、急速两种类型，上例是徐缓、典雅的代表。急速的部分出现在第二主题（参见谱例 12）

谱例 12



Op.46 No.6, mm.29-33, 其中 mm.29-32 为第二主题

第二主题加入了大量的十六分音符，节奏快，音符密集，情绪激动。。

在急速与徐缓的交替之间，表达喜悦之情，正是波尔卡舞曲受到广大人们喜欢、迅速风靡欧美的原因之一。

（二）结构特征

全曲 201 小节，2/4 拍，稍快一点，降 A 大调，复三部曲式。

呈示部：1-65 小节，单三部，A 段：1-28 小节，优美典雅的主题一第一次出现。B 段：29-48 小节，速度较快、情绪激昂的第二主题出现。A 段：49-65 小节，第一主题再现，加入十六分音符的中声部作陪衬，音响密集有动力感。

中部：66-109 小节，转入 E 大调，单三部，C 段：66-73 小节，伴奏声部引入大量三连音。D 段：74-81 小节。C' 段：82-109 小节，将旋律转到左手声部，右手以加八度的三连音形式作为伴奏。90-109 小节，是呈示部第二主题的第二次出现。

连接部：110-124 小节，回到降 A 大调。

再现部：125-201 小节，两个主题分别作第三次再现。在两个主题交替出现中，进入华丽的结尾部分。

（三）演奏提示

这首作品是半步半步跳的波尔卡，注意演奏时要突出舞曲体裁的特点“第二拍后半拍作装饰性的、稍停顿的处理”：人为的把强拍弱部与弱拍强部连接、弱拍弱部和下一小节强拍强部连接起来的形式，改变了 2/4 拍本来的强弱关系。注意 10 小节的后 3 个八分音符。这是主题出现以来的第一个三音连奏，此处为乐句的一个句尾补充，改变了之前两音为一句的形式，弹奏时要注意这一乐句的连贯性。11 小节起，增加了中声部。持续的中声部，与强弱关系被改变的旋律声部形成对比，别有韵味。弹奏时要注意高声部的分句，以及非连音奏法和中声部的连续性形成的对比。A 段中别处还有前面的句尾补充的情况，弹奏时要注意。呈示部 B 段是另一个主题的展示，与前面典雅徐缓的波尔卡相比，B 段是热情急速的波尔卡。29、30 小节的三个 ff 加重音的和弦，似管弦乐队中突然出现的猛烈鼓点，让沉浸在优雅旋律中的听众为之一震，紧接着标有 p 的快速十六分音符的跑动让人应接不暇。注意三个连续的和弦，一定要把 ff 的力度做出来，但音色要饱满不尖锐。

管弦版中此处为突然的全乐队齐奏，弹奏时要模拟出乐队齐奏的短暂而宏大效果。注意 35、36 小节，十六分音符-八分音符-三连音-带五连音的三十二分音符，几种不同时值音符之间的相互转换，要自然而匀称。这三个和弦加十六分音符跑动的乐句虽然都是标记的 *ff+p* 的力度，但是随着旋律的向下进行，力度要稍作出渐弱的变化。经过两小节的渐慢，进入呈示部 A' 段。在旋律声部的下方，加入颤音式的中声部，音乐层次更加丰满。管弦版中，此处用弦乐的连弓演奏颤音，木管乐器吹以跳音吹奏高声部旋律。弹奏时要注意处理好持续的颤音与高声部旋律的力度对比，突出主题。此处需提出来专练。

中部又回到典雅的音乐风格，开始大量运用大切分节奏型。节奏被拉宽，左手三连音伴奏的出现填补了右手的节奏空白。主题在中音区和高音区两次呈现，演奏时应注意力度的区别。中部 C、D 段都是右手三度旋律、左手三连音伴奏的形式。注意左手三连音和右手十六分音符、八分音符的配合。大切分与十六分音符的交替出现，使得节奏感变化频繁。中部 C' 段，转为左手旋律、右手为三连音节奏的六度震音伴奏。弹奏时要注意双手节奏配合准确。右手六度震音时，手腕放松，使声音清透不紧张。注意左手旋律的跨小节连线，分句要作出。

再现部是呈示部两个主题的交替出现，注意左手旋律右手以十六分音符伴奏时，要演奏按照谱面标记做分句。进入第二主题再现时，情绪越来越激动，注意乐句内部的情绪变化以及乐句间力度的衔接与对比，最后在乐队的全奏中结束全曲。

（四）小结

此曲内部包含典雅徐缓和急速热烈两种主题与情绪，弹奏时一定要将两者的对比做出，转换时要迅速而自然，给听众以惊异感。乐曲含有大量颤音式十六分音符伴奏，注意弹奏时手指轻巧，力度均匀，同时突出主题。

七、Op.46 No.7 c 小调

（一）民族舞曲特征

此曲同第五首一样，采用斯卡切那体裁，c 小调，*allegro assai* 极快板。主题来源于多个独立的民间音调。跟另外七首乐曲一样，这首斯拉夫舞曲并没有直接运用民间音调作为音乐素材，仅仅是借用了其基本的音乐要素之一——节奏，重音依然发生了不规则的变化，有利于主题的突出（参见谱例 13）。

谱例 13



Op.46 No.7, mm.50-56, 重音出现在弱拍上

在第一插部 B 中，以下行模进的形式推进主题的发展，展现出斯卡切那这种快速舞蹈的明朗轻快地舞曲特色（参见谱例 14）。

谱例 14



Op.46 No.7, mm.15-25, 其中 M.19 起为第一插部 B

(二)结构特征

这是组曲中第二首小调性质的乐曲。

全曲 166 小节，2/4 拍，Allegro assai. 很快的快板，c 小调，回旋曲式 A-B-A1-C-A2-B1C1-A3。

主部 A：1-18 小节，主旋律在 c 小调上展开。

第一插部 B：19-34 小节，转入明朗的降 E 大调，与 A 部主题相会照应。

再现部 A1：35-48 小节，A 部主题再现，用双手八度加和弦的形式，突出了主题。

第二插部 C：49-83 小节，音乐材料由 A 部后半部分变化发展而来。

再现部 A2：84-119 小节，又回到主题，稍加变奏，使得主题更加优美。

第三插部 D：120-143 小节，将 B、C 主题进行先后发展，进入高潮 A3。

再现部 A3：144-163 小节，为全曲的高潮，在急板中结束全曲。

(三)演奏提示

这是一首运用了复调卡农手法进行创作的作品。主部 A 以双簧管奏出尖细的 c 小调主题，后由大管晚一小节进入，对主题进行模仿，你追我赶，趣味十足。钢

琴版本上的模仿声部由右手和左手分别奏出，时而在右手，时而在左手，同时双手还有各自的其余声部需要演奏。要求弹奏时要在心里歌唱出主题声部和模仿声部，并尽量采用不同的触键方式，作出尖细的双簧管和雄厚的大管的音色对比。注意谱面上标记的重音记号，突出乐句的开头，注意声部进入的层次和配合，注意左手高声部的旋律线的突出，注意设计好指法，保证旋律的连贯性。

第一插部 B 与前面形成鲜明的对比，欢快的主题在明朗 bE 大调上展开。钢琴谱上，此处音区特意提高，以表现灵动的效果（管弦版由短笛等高音木管乐器来表现这一欢快的情绪）。主题以下行三度的形式不断向前推进，后以加花的十六分音符形式进行变奏，伴奏声部由“单音+向上音程”（谱例 14 中，19-22 小节）的形式，变为“音程+向下单音”（谱例 14 中，23-25 小节）的形式，重音发生了变化。此处属于远距离跳动，弹奏时注意音位的准确。

27-34 小节，右手将主题进行了加花处理，左手双音的高声部蕴含了主题，弹奏时要注意突出。

再现部 A1 采用 ff 、乐队全奏的形式来突出旋律，因此，钢琴演奏时要注意调动身体的力量，模仿全乐队的震撼音响效果。

第二插部 C: 旋律在右手双音的高声部中进行，注意突出，小节末的飞常规重音要做出。此段左手跳跃跨度较大，注意音位的准确，需提出来专练。57 小节由前面的 pp 突然转入 ff ，此处是出人意料的锣鼓齐鸣，对比一定要做出来，右手出连续的六度音程变为连续八度，注意弹奏时手腕放松，搭好手型骨架。注意 76 小节，右手六度音程的连奏，弹奏时手要放松，因速度较快，此处要提出专练。

再现部 A2: 右手主题基本没变，左手主题附加额和弦和八度，充实了低音声部，音乐形象的对比更加明显。

第三插部 D 是对一、二插部进行了分别展开。此段采用了分解和弦式的十六分音符作为伴奏，流动性更强。主题在双手之间交替，注意要衔接自然。十六分音符的跑动要灵巧清晰。

再现部 A3: 整部为密集的和弦八度，大量运用重音，156-163 小节处有难得的 p-pp 的弱奏要求，弹奏时要做出来，为最后四小节的 ff 做出铺垫，最后在连续的重音及 ff 中凸显主题，达到全曲的高潮。

（四）小结

此曲弹奏时注意把握整体欢快激昂的情绪，运用身体的力量去体现八度、和弦发出的音响效果。

八、Op.46 No.8 g 小调

(一) 民族舞曲特征

同第一首一样,富里安特。同样是 *ff* 力度, *presto* 急板,在曲末再次标注 *presto*,乐曲中无其余速度要求。作品也是在乐曲一开始就运用了切分节奏,改变了节奏重音。中段短小, *p* 的力度, *dolce*, 旋律悠长,但是作为伴奏的左手仍然保持断奏形式,欢快活泼。左手四音一组并与休止符结合的形式,与右手的长旋律形成对比,松紧结合,张弛有度(参见谱例 15)。

谱例 15

Op.46 No.7, mm.84-93

(二) 结构特征

组曲的最后一首乐曲,采用和第一首相同的舞曲体裁,起到首尾照应的作用。全曲 276 小节, 3/4 拍, 急板, *g* 小调, 复三部曲式。

呈示部: 1-83 小节, 单三部, A 段: 1-40 小节, 以 *ff* 加重音开始激动的主题。B 段: 41-64 小节, *pp* 力度, 旋律柔和甜美。A 段: 65-83 小节, 回到激烈的主题。

中部: 84-127 小节, 转入 *G* 大调, 旋律优美悠扬。

再现部: 128-199 小节, 回到 *g* 小调。

尾声: 200-276 小节, 较大的尾声, 是为了平衡再现部中短小的 A' 段。243 小节, 回到 *G* 大调, 对中部主题作了变化发展。最后在激动地急板中结束全曲。

(三) 演奏提示

这是组曲的最后一首作品,和第一首一样,富里安特,狂热的激情。

乐曲以开始就是 *ff* 的乐队全奏,急板的速度,宏大的气势一开始就如狂风暴雨般扑面而来。还是运用了切分的节奏型,使 3/4 拍的节奏中,实际出现了二拍子和三拍子的交替。主题在同名大小调中自然转换,使得乐曲色彩丰富多变。呈示部 A 段的 29 小节出现了附加的高声部,旋律声部下降到中声部。弹奏时要注意突出中声部,同时高声部要演奏得灵巧轻盈。左手附加持续的 *d* 音作为新声部的出现,弹奏时要注意 *d* 音时值的把握。呈示部 B 段的旋律声部削弱为单音 *p*,与前后的激情澎湃形成对比。此段右手为 *pp* 很弱,左手声部不时出现 *fx* 突强,弹奏时要注意双手的对比。呈示部 A' 段,是紧促的主题再现,伴奏声部以连续级进的上行音阶出现,为音乐增加了逐渐昂扬的气势。双手要严格按照谱面标记进行分句。

中部由木管乐器轻声奏出，舒缓的长乐句与前面短促、不安的短小乐句形成对比。弹奏时要注意旋律的歌唱性，同时调整身体状态，适当放松稍作休息。左手伴奏部分为断奏的和弦形式，弹奏时要注意轻盈而整齐。跳音要保持一定的弹性，“点状”的伴奏与“线状”的主题形成对比。中部整体柔和甜美，需要注意其中细微的力度变化，使音乐具有内在的流动性。121 小节起，右手新增了中声部，弹奏时要注意中声部的线条清晰。

短暂的中部后陡然回到狂热奔放的再现部。尾声篇幅较长，先后对呈示部主题和中部进行变奏。200-206 小节，乐汇重音向上进行 $g^3-b^3-a^3-b^3$ ，力度不断增强 $ff-fz-ffz$ ，弹奏时需要运用身体的力量，制造出宏大的音响效果，以模仿乐队全开时的盛况。220-227 小节，注意左手低音旋律线要突出。243 小节起，是对中部的变奏，转入了 G 大调，乐曲在舒缓的旋律中进行，这部分是暴风雨前的宁静，一定要和前后的狂风暴雨形成对比，注意左手的术语标记 *sempre stacc.* 保持断奏。最后全曲在四小节的急板加重音的大和弦中戛然而止，气势磅礴，回味无穷。

此曲标记有踏板，要严格按照谱面标记完成。

（四）小结

此曲为整套组曲的结束曲，如同开始一样，采用了狂热的富里安特舞曲体裁，首尾呼应，体现了组曲积极向上的精神风貌。演奏时要注意整体情绪的把握。

结语

《斯拉夫舞曲》Op.46 是一部集中体现德沃夏克民族情愫的作品。它奠定了作曲家在民族主义乐坛上的地位，是其钢琴创作阶段的一个里程碑式的作品。作品绚丽的色彩、热烈的青春气息和淳朴内在的抒情性，深受大家欢迎。作品内在的戏剧性、交响性也通过复杂的钢琴技巧得到展现。高度的民族性、思想性使其成为钢琴作品的宝库中一颗璀璨的明珠，具有珍贵的学术价值和审美价值。

通过对作品较系统的分析，不难看出，这套作品是古典主义手法与浪漫主义的情怀相结合的产物，它体现了作曲家一贯的民族性与世界性融合的风格。他不墨守成规，将斯拉夫民间音乐、民族舞曲加以提炼，进行创新，为传统的题材注入了新鲜的血液，使其重新焕发活力。本文从作曲家的创作风格入手进行介绍，阐述了作品的本体特征，包括曲式结构、民族特色等，与实际演奏相结合，对每首作品的演奏难点、音乐风格等进行说明。通过论文的写作，笔者对作品的各方面内容进行了详细的梳理，对作品的内涵有了进一步的认识，提出自己的观点。

作为一名钢琴演奏者，完成一首作品的演奏，仅解决手上的技术问题是够的，必须要结合作品的写作背景、作曲家创作风格、作品结构、音乐形象、思想内涵等一系列问题进行综合考虑，才能较全面的把握作品，结合演奏者内心的感受，还原作曲家的创作意图，对作品进行二度创作。只有这样，才能更好的表现音乐。

参考文献

- [1] [捷克]奥塔卡·希渥莱克著,朱少坤译.德沃夏克传[M].北京:音乐出版社,1954.39
- [2] 杰拉尔德·亚拉伯罕.简明牛津音乐史[M],上海:上海音乐出版社,1999.237
- [3] 张廷森.德沃夏克<斯拉夫舞曲>的风格特点[J],北京舞蹈学院学报,2010年S1期,67-69
- [4] 钱亦平.一个朴实的捷克音乐家—德沃夏克及其主要作品简介[M].北京:人民音乐出版社,1982.
- [5] 汪启璋,顾连理,吴佩华.外国音乐辞典[M].上海:上海音乐出版社,1988
- [6] 张洪岛.欧洲音乐简史[M].北京:人民音乐出版社,1983
- [7] 中国大百科全书编辑委员会编.中国大百科全书(音乐·舞蹈卷)[M].北京:中国大百科全书出版社,1989年版
- [8] 刘经树.简明西方音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1991
- [9] 钱亦平编.钱仁康音乐文选(下册)[M].上海:上海音乐出版社第一版,1997年
- [10] [英]Robert Layton.德沃夏克交响曲与协奏曲.孟庚译[M].河北:花山文艺出版社,1998年版
- [11] [苏]T.涅高兹著.论钢琴表演艺术[M].北京:人民音乐出版社,1963.
- [12] 武增文.钢琴演奏的科学训练 [M].重庆:西南师范大学出版社,1994.
- [13] [英]尼尔·巴特沃斯(Neil Butterworth).德沃夏克.郭思蔚译[M].江苏:江苏人民出版社,1999年版
- [14] 吴国燾、高晓光、吴琮.钢琴艺术博览[M].北京:奥林匹克出版社,1999年版
- [15] 管谨义编著.欧洲著名音乐家评传[M].山西:北岳文艺出版社,2000年版
- [16] 于沛、戴桂菊、李锐.斯拉夫文明[M].北京:中国社会科学出版社,2001年版
- [17] 高晓光、吴国燾编著.钢琴艺术百科辞典. [M].北京:中国大百科全书出版社[M].2001年5月版
- [18] 于润洋主编.西方音乐通史[M].上海:上海音乐出版社.2003年版
- [19] [俄]海·涅高兹.涅高兹谈艺录[M].焦东建,董茉莉译.北京:人民音乐出版社,2003
- [20] 叶松荣.欧洲音乐文化史论稿—中国人视野中的欧洲音乐[M].福建:福建人民出版社,2004年版
- [21] [德]库尔特·霍诺尔卡.德沃夏克[M].北京:人民音乐出版社,2004年

- [22] [德]汉斯·亨利希·埃格布雷特.刘经树译.西方音乐[M].长沙:湖南文艺出版社,2005年1月第1版
- [23] [俄]根·莫·齐著.音乐表演艺术-理论与实践[M].北京:人民音乐出版社,2005
- [24] 赵晓生.钢琴演奏之道(新版)[M].上海:上海音乐出版社,2007
- [25] [美]F.E.科尔比著.钢琴音乐简史[M].北京:人民音乐出版社,2010年
- [26] [苏]伊戈·贝尔查.德沃夏克:<斯拉夫舞曲>两套[J].严庆祥据[苏]1956年版《斯拉夫舞曲》总谱前言编译.音乐艺术.1981年第2期,58-72
- [27] 葛蔚英.亚纳切克及其钢琴作品[J].音乐艺术,1986年第1期,89-90
- [28] P·巴拉诺夫斯卡娅.安东尼·德沃夏克(1841-1904)[J].西安音乐学院学报交响.1986年第3期
- [29] 周耀群.德沃夏克的<斯拉夫舞曲>[J].音乐爱好者,1988年第4期,14-15
- [30] 刘同起.19世纪中叶欧洲民族运动与泛斯拉夫主义思潮[J].新疆社会经济,1991年5期,20-24
- [31] 孙皓.沉思于野草丛生的小径—亚纳切克钢琴独奏作品集[J].视听家属,1997年第11期,118
- [32] 梁荣超.德沃夏克的<a小调小提琴协奏曲—兼谈欧洲的民族乐派[J].音响技术,1998年第6期,66-67
- [33] 吕正惠.不要去想而是去亲近趋近德沃夏克之路[J].音乐爱好者,1999年2期,28-30
- [34] 汪培元.德沃夏克和他的代表作[J].音响世界,2001年6期,64-66
- [35] 郑亚洪.故乡是异乡—德沃夏克<e小调第九交响曲>印象[J].国际音乐交,2001年第9期,80-81
- [36] 牛俊峰.德沃夏克的音乐创作及其爱国思想[J].音乐天地,2005年第7期,62-63
- [37] 朱琴.世界精神在德沃夏克作品中的体现[J].乐府新声.2006年第2期,66-68
- [38] 张艳林.民族精神的回响、自由和平的绝唱—德沃夏克(e小调(自新大陆)交响曲)第四乐章之音乐形象[J].美与时代,2006年第3期,70-71
- [39] 赵彬宏.德沃夏克<第九交响乐>切分节奏分析[J].音乐探索,2007年第1期,48-52
- [40] 张国臣.论19世纪欧洲民族主义[J].许昌学院学报,2007年3期,119-121
- [41] 朱琴.《匈牙利舞曲》与《斯拉夫舞曲》之比较研究[J].艺术教育,2007年10期,98-99
- [42] 朱琴.论德沃夏克创作思想中的多元性[J].黄钟(武汉音乐学院学报),2008年2期,69-74

- [43] 钱仁康.德沃夏克的序曲和交响诗[J].音乐艺术:上海音乐学院学报,2008年1期,16-20
- [44] 崔保亚.德沃夏克的创作特点及其风格[J].文学教育,2009年17期,31-31
- [45] 韩思懂.浅析德沃夏克钢琴作品<杜姆卡与富里安特>[J].黄河之声,2010年第6期,48-49
- [46] 罗时东.浅议德沃夏克的“杜姆卡”钢琴三重奏和音乐的民族性[J].音乐探索,2011年1期,119-120
- [47] 罗文晖.捷克民族主义音乐的代言人——德沃夏克音乐风格探析[J].神州,2011年1期,79-79
- [48] 陈楠.捷克音乐文化的推动者-德沃夏克[J].科教文汇(上旬刊),2011年04期,151-152
- [49] 陈楠.浅谈德沃夏克的钢琴音乐创作[J].大舞台,2011年5期,69-70
- [50] 陈楠.德沃夏克的斯拉夫情节初探[J].吉林省教学学院学报学科版,2011年10期,70-71
- [51] 张贺.分析德沃夏克的《斯拉夫舞曲》试论民族风格是艺术的生命力[J].音乐时空,2011年10期,28
- [52] 罗旭.浅述捷克交响乐的民族特点[J].经济视角,2011年10期,184-185
- [53] 肖复兴.走近德沃夏克[J].音乐生活,2011年11期,36-37
- [54] 任辽苏.德沃夏克的管弦乐作品[J].音乐爱好者,2012年2期,54-55
- [55] 胡越菲.安东宁·德沃夏克:只是最初的捷克人[J].音乐爱好者,2012年2期,50-53
- [56] 耿梦瑶.浅谈民族乐派的灵魂人物德沃夏克的创作[J].文艺生活:下旬刊,2012年6期,62-62
- [57] 聂安丽.德沃夏克钢琴组曲<剪影>演奏技术阐释[J].大舞台,2012年10期,79-80
- [58] 祁琳琳.德沃夏克钢琴作品<诗意音画>的探究[D].北京:首都师范大学 2007
- [59] 汪健.德沃夏克创作的成功之路[D].武汉:武汉音乐学院.2008
- [60] 刘畅.德沃夏克四部作品的和声研究[D].北京:中央音乐学院 2009

致 谢

三年的研究生学习生涯即将结束。回顾这三年的学习生活，快乐而充实。在此，感谢我的导师武增文副教授的悉心指导与耐心教诲。本论文从选题到完成，在各个环节中，武老师都给予了我细致而有洞察力的指导。导师渊博的专业知识，严谨的治学态度，精益求精的工作作风，丰富的教学经验，诲人不倦的高尚师德，严以律己、宽以待人的崇高风范，朴实无华、平易近人的人格魅力对我影响深远，不仅使我树立了远大的学术目标、掌握了基本的研究方法，还使我明白了许多待人待物、为人处世的道理。从本科到研究生的七年时间里，武老师在我的学习生活和成长历程中起着举足轻重的作用。在此我谨向导师表示最崇高的敬意和最衷心的感谢！

感谢我的父母。十几年的学习生涯中，父母给予的物质支持和精神鼓励，才使我有今天站在这里的机会。我的父母是平凡而伟大的，在对我的培养和教育上，他们倾注了所有的爱和心血，并用自己的实际行动给我树立了坚忍不拔、自立自强、宽容善良的好榜样。今后我将竭尽所能，加倍补偿这份一辈子也还不清的父爱母爱。

感谢我在读期间的任课老师们。你们的指导，使我获得了丰富的相关专业知识，拓展了我的视野，提高了我的专业素养；感谢各位答辩委员会的老师对我的毕业论文的指正和指导，在此谨向各位老师表示深深的感谢！

感谢我的同学及师姐师妹们，在各方面对我的无私帮助，正是有了你们，我才能克服一个个困难和疑惑，直至本文的顺利完成，我所取得的成绩同样有你们的功劳，你们对我的帮助和支持，我将永远铭记。

最后，再次向关心、支持和帮助过我的各位领导、老师、同学、朋友及家人表示衷心的感谢！

谭巧

2013年3月于北碚西南大学橘园

发表论文及获奖情况一览表

发表论文:

- [1] 浅议学龄前儿童如何识五线谱[J],黄河之声,2011年第7期
- [2] 浅谈李斯特钢琴作品<钟>及演奏[J],黄河之声,2011年第7期
- [3] <作曲家的人格声音>读后感[J],黄河之声,2012年第8期
- [4] 音乐学的学科三大部类的关系——从历史、系统、文化的角度阐述[J],黄河之声,2012年第8期
- [5] 柴可夫斯基钢琴作品中的音乐美[J],黄河之声,2012年第13期

获奖情况:

- [1] 10-11 学年获西南大学音乐学院研究生一等奖学金、校园文化先进个人
- [2] 11-12 学年获西南大学音乐学院研究生一等奖学金、西南大学三好研究生
- [3] 12-13 学年获西南大学音乐学院研究生一等奖学金、西南大学优秀毕业研究生
- [4] 获第四届“星星火炬”中国青少年艺术英才活动全国总决赛钢琴专业青年组特金奖
- [5] 获“飞扬的旋律”京、津、沪、渝四直辖市钢琴大赛决赛 银奖