

分类号_____

密级_____

学校代码 10542

学号 201102161416

浅析普罗科菲耶夫的三首钢琴改编曲
的艺术特征

Analysis of the Piano Artistic Features of
Prokofiev's Three Pieces of Piano
Arrangements

研究生姓名 禹蒂

指导教师姓名、职称 高乐平 副教授

学科专业 音乐学

研究方向 钢琴艺术与理论研究

湖南师范大学学位评定委员会办公室

二零一四年五月



摘 要

普罗科菲耶夫是 20 世纪苏联著名的作曲家和钢琴家，一生经历了三个阶段，即求学时期，侨居国外时期及回国定居时期。与此同时，他的创作也在这三个阶段中形成了三种不同的音乐风格。他的创作范围极为广泛，写有歌剧、舞剧、戏剧和电影配乐、大合唱协奏曲、室内乐、歌曲以及为数不少的钢琴独奏曲。其中，他又将自己的一部分作品进行了改编，创作出不少优秀的钢琴改编曲，这些改编曲中，有的是根据歌剧改编，有的是根据芭蕾舞剧改编，还有些则是根据电影配乐改编。

本文从普罗科菲耶夫的钢琴改编曲中挑选出三首各具特色上的改编曲，分别是根据歌剧《三个橘子之恋》、芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》《灰姑娘》进行改编的。文章首先从钢琴改编曲的发展历史开始分析，通过各个不同的音乐时期的思想文化和社会环境的变化来论述改编曲在不同发展阶段的一些不同的发展状态。从而让读者对钢琴改编曲有一个大致上的了解；然后从第二章开始，针对普罗科菲耶夫本人，先是介绍他的一些生平经历和创作，再是介绍他的钢琴作品的大致情况，逐渐过渡推引到钢琴改编曲上，以一个整体的、横向的角度来分析普罗科菲耶夫的音乐风格走向，从而循序渐进地归纳整理出普罗科菲耶夫钢琴改编曲的总体风格特征；在接下来第三章，又根据不同时期的普罗科菲耶夫的不同创作风格，选取了三首风格迥异的钢琴改编曲作为代表，通过对每一首改编曲的原曲的介绍，改编的原因，改编的方式，总谱与改编曲的对比，以及演奏技巧的研究，分析

得出不同改编曲所显露出来的不同风格倾向，也是从纵向的角度将改编曲的创作风格进行对比；最后，以普罗科菲耶夫的钢琴改编曲为切入点，阐述钢琴改编曲在音乐传承方面的影响和意义的同时，也呼吁大家采取一种严谨求学的态度，从而更好地促进钢琴改编曲的健康发展。

关键词：普罗科菲耶夫，钢琴改编曲，音乐风格，演奏技巧

ABSTRACT

Prokofiev was a famous Russian composer and pianist in the 20th century whose life went through three periods include: study period, expatriating period and returned period. Meanwhile, in these three periods, his works formed three different musical genres. His composing covers extensive genres include operas, ballets, dramas, film music, chorus concertos, chamber music, songs and a significant number of piano solos. Among which, some works had been rearranged by him to some transcription for piano. Some of these piano arrangements were rearranged from operas and others from ballet and film music.

This thesis selects three with arrangements with distinctive features, which were rearranged from the opera *The Love for Three Oranges*, the ballet *Romeo and Juliet* and *Cinderella*. Starts from the analysis of the history of piano arrangement, this thesis discusses the different developing state in each development phases through the changes of cultural mentality and social environment in his different stages of his music career, and gives the readers a general understanding of piano arrangements. In Chapter 2, which mainly about Prokofiev, a detailed introduction is given from his

career, composing to the general situation of his piano works, and then the issue of piano arrangements is raised by an overall and horizontal analysis to the transition of Prokofiev's musical genre. Following this, the general style and characteristics of Prokofiev's piano arrangements are organized steadily and gradually. In Chapter 3, the author selects three pieces of piano arrangements that are in different styles as examples. Through rising introduction of their originals, factors, methods, making comparison between their scores and arrangements, and studying the techniques, the author makes conclusion of the different genre tendencies embodied in each arrangement and comparison among the composing styles of these arrangements from the vertical angle. Eventually, this essay takes Prokofiev's transcription for piano as key point and elaborates the piano arrangements' influence and significance in the music transmission. Meanwhile, the author appeals to the readers for a rigorous approach to study aiming at a better promoting of the development of the piano arrangements.

Key Words: Prokofiev; transcription for piano; Music genre;
Piano Techniques

目 录

摘 要	I
ABSTRACT	III
绪 论	1
第一章 钢琴改编曲的发展历程	3
一、巴洛克时期	3
二、古典主义时期	3
三、浪漫主义时期	4
四、19 世纪末 20 世纪初	6
第二章 普罗科菲耶夫生平及其钢琴改编曲	8
一、生平介绍	8
二、钢琴音乐	11
三、改编曲种类及特点	12
第三章 以普罗科菲耶夫的三首钢琴改编曲为例	14
第一节 《进行曲》	14
一、歌剧《三个橘子之恋》的介绍	14
二、改编手法	18
三、演奏技巧	21
第二节 《假面舞会》	23
一、芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》的介绍	23
二、改编手法	25
三、演奏技巧	28
第三节 《灰姑娘变奏曲》	31
一、芭蕾舞剧《灰姑娘》的介绍	31

二、改编手法	35
三、演奏技巧	37
结 论	40
参 考 文 献	41
致 谢	43

绪 论

本文的主要研究对象是前苏联音乐家谢尔盖·普罗科菲耶夫的钢琴改编曲的钢琴艺术特征，作为 20 世纪具有代表性意义的俄罗斯作曲家和钢琴家而言，研究普罗科菲耶夫的钢琴改编曲为我们研究 20 世纪俄罗斯音乐文化提供了一个有利的切入点，普罗的创作宗旨就是“为人服务，为人民服务”，虽然他不像另外一位俄国音乐家——斯特拉文斯基那样被世人肯定，在音乐史上的贡献和地位也一直存在着极大的争议，因为他的作品很难加以分类或者定义，他本身也不隶属任何流派或创立任何乐派，但他以自己的创作填补了苏联社会主义的艺术真空。另外就改编曲这一角度来说，在如今种类繁多的钢琴改编曲中，普罗科菲耶夫的钢琴改编曲又是带有作曲家特有的风格印记的，他一方面深入掌握和发展传统，同时又重视他在现代音乐中听到的形象的影响力，使形象更加鲜明动人。他既重视当代艺术界各种典型的艺术倾向，又善于保持其独特性。

就目前我国音乐创作中，改编曲占了很大一部分的比例，如王建中的根据陕北民歌改编的钢琴曲《山丹丹开花红艳艳》，黎海英根据琵琶曲改编的《夕阳箫鼓》，陈培勋根据广东音乐《醉太平》改编的钢琴曲《平湖秋月》等等。本土的音乐家们都在尝试着将中西方音乐文化进行一种划时代的交融，普罗的钢琴改编曲不仅仅是俄罗斯民族的一种创作现象，更是全人类的一项宝贵的文化财产。通过借鉴普罗的钢琴改编曲的艺术手法，由此对我国的钢琴文化事业的发展起到一定的推动作用。

关于普罗钢琴艺术的研究，我国目前的研究方向大体可以分为以下几类——

第一类：对普罗奏鸣曲的研究，如四川师范大学李菲菲的《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲式结构研究》、西安音乐学院毕研浩的《普罗科菲耶夫〈第二钢琴奏鸣曲〉分析研究》。第二类：对普罗钢琴小品的研究，如西安音乐学院郭彦婕的《普罗科菲耶夫钢琴小品风格初探》、星海音乐学院蔡松琦的《普罗科菲耶夫早期钢琴小品创作的“嘲讽”风格》。第三类：对普罗协奏曲的研究，如天津音乐学院刑晓琳的《普罗科菲耶夫第三钢琴协奏曲的曲式结构分析》。第四类：对普罗改编曲的研究，如武汉音乐学院熊英的《普罗科菲耶夫钢琴套曲〈罗密欧与朱丽叶〉op. 75 的音乐语言与演奏处理》、中国音乐学院朱迪的《〈六首灰姑娘钢琴曲〉中

的童话与现实》。第五类：对普罗钢琴风格的研究，如沈阳师范大学姜玲玲的《浅论普罗科菲耶夫的钢琴音乐》、延边大学李忠日的《论普罗科菲耶夫钢琴音乐的基本风格》等等。其中，对于钢琴改编曲的研究，研究人员基本上都是从某一个单独的作品来进行研究分析，而对于改编曲研究的对象，也大多集中在套曲《罗密欧与朱丽叶》上，如河北师范大学王卉的《论普罗科菲耶夫钢琴套曲〈罗密欧与朱丽叶〉的演奏与教学》，作者就这首套曲的艺术特征、演奏处理和教学设想展开讨论；西安音乐学院的李冰通过概述普罗的整体风格和曲例的具体分析来进行研究，发表了《浅析普罗科菲耶夫钢琴套曲〈罗密欧与朱丽叶〉Op. 75》；而盐城师范学院的陆慧敏则是从改编曲的和声创作手法进行研究，发表有《普罗科菲耶夫和声语言的继承与革新》和《普罗科菲耶夫〈罗密欧与朱丽叶〉第二组曲的和声手法研究——调式思维与和声手法》。就所掌握的资料看来，对与普罗钢琴改编曲的研究，缺少一个系统、全面的研究，但又因为作曲家在同时期的创作风格的不同，我们很难将其中的某一首改编曲作为普罗整个改编曲的风格代表，我们所要做的，便是对普罗的钢琴改编曲作一个整体上的同时期的归纳总结，将其的钢琴艺术特征通过横向和纵向两条路线来进行阐释分析。针对普罗在不同时期的创作风格，对待不同作品的处理手法，以及钢琴改编的演奏艺术，来进行研究探索，从中总结出普罗钢琴改编曲的钢琴艺术特征。

第一章 钢琴改编曲的发展历程

改编，顾名思义，就是对原作品进行的重新编写，前后作品的体裁往往会有所不同。而放在音乐术语上，就是针对某一个音乐作品的二度创作，通常指的是将同样一个作品通过不同表现方式来阐释作者的自我感受和观点。利用与原作不同的手法或表演手段，将一首音乐作品，或作品的一部分加以改写的创作；也可以是指改编的作品版本。

改编曲是从很早以前就有的一种音乐艺术形态，在星罗棋布的钢琴经典文献中，改编曲占据了很大一部分的比重。最早可以追溯到 14 世纪的上半叶，在英国罗伯茨布里奇的一个大寺院中，人们找到了一份将经文歌改编为管风琴曲的音乐手稿。

一、巴洛克时期

巴洛克时期是音乐史上由早期音乐向近代音乐的一个过渡阶段，它酝酿了许多重大的变化。这一时期的作曲家们比较注重音乐中的情感因素，他们想要通过音乐来表现出复杂多变的情绪，但是由于当时音乐形式的一些束缚，使得他们的表现手法受到很大程度的限制，于是，作曲家们开始从各种不同的音乐素材入手，通过不断的分析和研究，挖掘出新的方式来表现音乐，从而赋予音乐以情感。这一时期的音乐特点除了复调音乐逐步过渡到主调性的音乐、教会调式被大小调式所取代、音乐的风格与分类更加明确而具体、作品体裁更为丰富以外，音乐家们之间还很流行将自己的或是他人的作品进行改编的做法。譬如巴赫，他经常将自己的作品从弦乐器版本改编为键盘乐版本，或把他人作品进行改编。他曾将自己的两首无伴奏的小提琴奏鸣曲改编成两首钢琴曲，一首是《d 小调奏鸣曲》，另一首是《G 大调柔板》。而他的《平均律键盘曲集》中某些多调号的前奏曲也是由调号较少的小提琴曲移调改编而来。另外，巴赫也曾将赖因根、泰勒曼、马尔切洛的作品改编为管风琴、羽管键琴协奏曲或独奏曲。

二、古典主义时期

到了古典主义时期的时候，在“启蒙运动”和“狂飙突进运动”的影响下，人们的音乐生活由之前的宗教化转变成世俗化，专业的音乐家们在这种大众化、

世界化的音乐潮流中，纷纷开始追求“更为通俗、普遍为人理解和喜爱的风格”。音乐语言精炼、朴素、亲切，形式结构明晰、匀称。音乐家们开始认识到自身的独立价值，他们不愿意依附于任何权威，抛开过去那种为贵族、教会充当奴仆的生活模式，寻求作为“人”的、个性自由的思想 and 行动在一步步蔓延开来。这种思维方式的转变也体现在作曲家们的作品中，这一时期的音乐家的改编曲数目相对来说比较少，大多热衷于原创。莫扎特在早期作品中，有 7 首钢琴协奏曲是改编自他人作品，除此之外，还有三首钢琴曲是他根据自己的小提琴或管风琴作品改编成的。

三、浪漫主义时期

19 世纪是钢琴改编曲蓬勃发展的世纪。这一时期的欧洲政治局势的变换非常频繁，从而影响了思想文化领域的各种思潮流派、艺术风格的演变与兴衰。一些外围国家和民族在这一时期掀起了轰轰烈烈的争取民族解放和独立的运动，同时推动了音乐文化艺术领域的民族主义潮流，这股唤醒民族自强自立意识的思潮与社会现实联系得更为紧密，并与浪漫主义互相融合而又彼此区别。18 世纪启蒙学者卢梭的尊重人的本性与独立价值的号召，成了法国 19 世纪浪漫主义艺术的预言。1789 年，法国大革命爆发；1815 年，欧洲的封建王朝展开了一场声势浩大的复辟行动，改变了欧洲的政治局势，同样也使得各个国家的艺术和文化发生了相应的变化。这一时期的欧洲可谓是冰火两重天，封建帝制和资产阶级共和、保皇派和革命派、封建复辟和资产阶级改革、爱国主义精神和侵略战争，一系列矛盾和冲突都像是盘根错节地交织到一处。起初，英国和德国的浪漫主义思潮传播到法国，接着，浸染过本国政治色彩的法国式浪漫主义文化又辗转迂回地影响了整个欧洲，资产阶级革命所带来的狂躁与亢奋、失败与绝望、忧郁和伤感、迷幻与渺茫，以及对宗教信仰和中世纪情怀的复古热潮，浪漫主义被历史的齿轮篆刻上了一些带有消极影响的印痕。但是法国大革命终究引起了欧洲的巨变，习以为常的旧的政治经济、社会宗教体制及其观念面临崩溃，人们的思想和情感自然而然地走向相信自己、相信个人的经验，其中属艺术家最为明显，他们疯狂地追求着所谓的自由与解放，渴望能够彻底地甩掉传统的包袱。如果用启蒙运动所提倡的“理性”来代表 18 世纪，那 19 世纪的浪漫主义就是在强烈地反叛一切“理性”的束缚。古典主义音乐很是注重作品乐思发展的潜在逻辑性，对乐曲的形式

结构要求非常严格，追求作品的整体比例，希望能够达到和谐统一的完美程度，作曲家们虽然主张作品要具有自己的风格特性和感受体验，但更倾向于通过理性思维的引导，最终达到一种自然、清新同时又富有情感表达的艺术境界。而在浪漫主义风格的音乐家们的作品中，其作品所要呈现的一种精神实质其实就是强调“人”以及人的本性，他们很注重“个人”的自我感觉，不管是感情的宣泄还是幻想中的承载点，在他们看来，首先就要肯定自我，崇拜自我，然后自我地想像，将自己内心的情感自由地释放出来，哪怕是为了表达出对大自然的一种亲切感，音乐家们也是希望借由赞美自然的方式来抒发自己内心的渴望，甚至是对宗教的重新崇拜，也都是将其人性化。如果要问在所有艺术中最富有浪漫气质的是哪一种艺术类别的话，浪漫主义者毫无疑问会选择音乐，因为音乐没有具体的形式，她是一种抽象的听觉艺术，是“艺术中的艺术”，她没有固定的主题，无限的延伸就是她永恒的魅力。这一时期的音乐家们为了突破传统，创造出了众多综合性的或是形式非常灵活的音乐体裁，譬如标题交响曲和交响诗、叙事曲、幻想曲、序曲、狂想曲、谐谑曲，以及小品式风格的器乐曲和声乐曲，还有一些由小曲所组成的套曲作品等。而作为传统体裁形式的古典交响曲和奏鸣曲也被作曲家们赋予其更加具有浪漫主义的气质，将传统音乐进行个性化、突破性的处理。浪漫主义时期的一大贡献就是挖掘和开发出管弦乐队的新的音响效果，而因为这一阶段的乐器越来越普及，乐器的音域和音质也有了一个飞跃的进步，作曲家们都偏向于选择钢琴这一乐器来进行音乐的创作。舒伯特就曾利用钢琴来进行声乐作品的改编，他会根据自己的声乐歌曲的主题来编写新的作品，而除了将自己采用过的歌曲主题反复应用，舒伯特还应用过其他音乐家的主题来创作变奏曲，如迪阿贝利、埃罗尔德、胡登布兰莱尔等人。而真正意义上推动钢琴改编曲变得盛行起来的，是匈牙利的音乐家李斯特。在他漫长的音乐创作生涯中，钢琴改编曲在其中占据了很大一部分地位，他改编创作的乐曲数量超过了在他之前的任何一位音乐家。他的钢琴改编曲大致上可以分为两类：一类是由作曲家原封不动地将其他交响乐、室内乐或者声乐作品“直译”而成；另一类是将其他作品的一些创作素材进行了二次加工，“意译”而来。李斯特的改编作品涉及的范围非常广泛，其中改编的歌剧有莫扎特的《唐璜》和《费加罗的婚礼》，贝里尼的《诺尔玛》，威尔第的《弄成》，瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》，此外还改编了舒曼和舒伯特

的一些艺术歌曲。李斯特大量的钢琴改编曲的问世,对当时欧洲的音乐生活做出了巨大贡献,既复兴了经典名曲,又拓展了钢琴这一乐器在器乐创作上的表现力。

四、19 世纪末 20 世纪初

19 世纪末叶至 20 世纪初叶,欧洲开始从“自由”资本主义向帝国主义转变,好几场重大革命事件接二连三的发生,1871 年著名的巴黎公社起义;1905 年俄国为反对沙皇的专制而进行的革命;1914 年第一次世界大战爆发;1917 年由俄国资产阶级发动的为推翻沙皇统治的“二月革命”;同年还爆发了由无产阶级发动的具有社会主义性质的“十月革命”。而 19 世纪末到 20 世纪初,也是人类历史上变化最剧烈的时期之一,巨大的社会变革使人们的思想产生了急剧变化,一些新的哲学思潮蜂拥而出,如法国泰纳的实证主义哲学、柏格森的直觉主义哲学,德国尼采的超人哲学、奥地利弗洛伊德的精神分析学、英国斯宾塞的社会生理学,以及重新流行起来的叔本华的悲观主义哲学,所有这些都对欧洲的思想、文化和艺术产生了很大的影响。在文学艺术流派方面,这个时期占主流的是批判现实主义的文学思潮。但随着哲学上的唯心主义的出现,也相应出现了象征主义文学、印象主义画派、自然主义文学等。在俄国、东欧、北欧主要是批判现实主义的文学,结合着民族独立运动的向前发展,出现了托尔斯泰、易卜生、莫泊桑等著名作家。政治、社会、科学及文化方面的各项新发展和一系列重大事件的发生,都不可避免地对 20 世纪的音乐产生了深远的影响。音乐家中有两种消极的世界观:一类对社会现实不满,但又找不到出路而苦闷彷徨;另一类人则脱离现实脱离社会,用虚伪的艺术来麻痹自己,提出“为艺术而艺术”的口号。而从巴洛克时期开始便形成的以德奥为中心的钢琴文化局面,到了 19 世纪后期时,发生了根本上的改变。因为民族乐派的发展,称霸欧洲三百年的“德国中心”开始动摇和瓦解。欧洲音乐出现了一些崭新的特征,形成了某些新的流派,对 20 世纪的音乐的多元化发展奠定了实践和理论方面的基础。东欧和北欧一些被压迫民族国家的音乐则侧重于表现民族独立运动以及本民族的风土人情,发展民间音乐。钢琴的民族乐派最先崛起在俄国,尔后很快在北欧、西班牙、法国等地出现。民族乐派的钢琴作曲家强调发展本民族的音乐语言,他们大量采用民族旋律和民间舞蹈的节奏,并以富有民间特色的和声语汇来取代德国式的音乐语汇^①。19 世纪末至 20

^①周薇.西方钢琴艺术史[M].上海:上海音乐出版社,2012,第145页

世纪前半叶，以创作改编曲而久负盛名的钢琴家、作曲家不可胜数。布索尼是20世纪20年代开始盛行的新古典主义音乐的先驱。他认为音乐应当保持严格的客观精神和中立态度，在创作上模拟古代音乐风格，而在手法用现代的技术，形成新的拟古风格。他的后期创作手法在当时有很浓厚的超前意识，他在韦伯恩、巴托克、梅西安之前运用了近代作曲手法，这和他前期作品的古典乐派和浪漫乐派影响形成强烈的反差。布索尼生于意大利佛罗伦萨附近的恩波利，但由于他的音乐教育是在德国进行，且大半生的时间都是在德国度过，所以风格常常游离于德国和意大利之间，有时强调意大利热情活泼的个性特点，有时又流露出德国优雅严谨的气质，作品给人一种矛盾和复杂的综合体的感受。布索尼是继李斯特后最伟大的钢琴改编曲作家，经他改编的钢琴作品数量及其繁多，题材涉及的范围非常广泛，对后世钢琴改编曲有着很深刻的影响。其中改编的作品有：来自巴赫的《d小调恰空》、来自莫扎特的《C大调交响曲》、来自瓦格纳的《葬礼进行曲》、来自舒伯特的《德国舞曲》等等。

第二章 普罗科菲耶夫生平及其钢琴改编曲

一、生平介绍

1891年4月15日下午5时，在乌克兰叶卡捷琳娜斯拉夫省的一个名叫桑卓夫卡的小村子中，一位男婴呱呱坠地，他就是后来享誉国际的艺术家——谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫。

普罗科菲耶夫的童年时代是在母亲的钢琴声中度过的，在耳濡目染中，他对钢琴产生了浓烈的兴趣，开始弹奏一些简单的钢琴奏鸣曲，并尝试着即兴作曲。6岁时写了圆舞曲、进行曲和回旋曲，7岁时创作了一首四手联弹的进行曲，8岁时跟随父母去莫斯科，观看了正在上演的《浮士德》《伊戈尔王》和《睡美人》，回家后便开始着手创作歌剧题材，9岁时完成了生平第一部歌剧《巨人》，这部三幕六场的歌剧受到了亲友的一致好评，从而也促使普罗科菲耶夫下一部歌剧《在荒岛上》（也称《无人岛》）的开始。11岁时在莫斯科通过姪子尤罗奇卡认识了塔涅耶夫，后者建议普罗科菲耶夫在莫斯科学习音乐理论。同年格里埃尔来到桑卓夫卡，普罗科菲耶夫跟随他学了两年作曲与钢琴。13岁时在格拉祖诺夫的劝说下，普罗科菲耶夫进入世界闻名的彼得堡音乐学院，开始了10年的学院生活。其间，参加了里亚多夫的和声学习班和对位法班、里姆斯基-科萨科夫的器乐谱曲班、维托尔的曲式班、叶西波娃的钢琴班以及齐尔品的指挥班。虽然在学习的过程中发生了不少矛盾，但不得不承认，他还是学到了许多东西，也创作了不少作品，例如歌剧《水仙女》、《瘟疫流行中的筵席》、c小调交响曲、两部交响诗《梦》和《秋》、两首带乐队的女声合唱歌曲《天鹅》和《波浪》、独幕歌剧《玛达莲娜》等等。1914年，在带有比赛性质的毕业演奏会上，普罗科菲耶夫演奏了自己在两年前创作的《第一钢琴协奏曲》和巴赫的一首赋格，获得了一等奖。

自音乐学院毕业后，他一边进行创作，一边开展各种外界活动：举办音乐会，出国旅行，出版作品。很快，这位新起之秀在彼得堡、莫斯科以至世界音乐界中占据了一席之地。在伦敦旅行期间，他认识了俄罗斯芭蕾舞团的主办人贾季列夫，后者听普罗科菲耶夫弹奏《第二钢琴协奏曲》后，对其音乐才华惊叹不已，向这

位新进作曲家预约了一部大型舞剧。1915年，普罗科菲耶夫完成了贾季列夫的委托，寄出了他的第一部芭蕾舞剧——《阿拉与罗里》，但贾季列夫认为这部舞剧题材平庸而未予接受，因为感觉这部舞剧和斯特拉文斯基的《春之祭》过于类似。于是开始创作第二部芭蕾舞剧：《小丑》（亦称“丑角”），并遵从贾季列夫的劝告，“按俄国风格”进行写作，此剧于6年后再巴黎上演，成为作曲家最成功的作品之一。

1917年，俄国爆发了二月革命，普罗科菲耶夫差一点成为克伦斯基临时政府的征兵对象，也许是觉得在动荡的环境局势中成功的机会不是很大，所以在1918年通过高尔基和贝努阿的介绍，认识了当时任人民教育委员的卢那恰尔斯基，并向后者提出去美国的想法。普罗科菲耶夫到达美国后，因为当时的美国听众对新音乐几乎全不感兴趣，加之过于商业化的运作方式，令作曲家感到困惑和嫌恶，曾一度郁郁不得志。直到芝加哥歌剧院总监康巴尼尼委托其写一部歌剧，即《三个橘子之恋》，但又因康巴尼尼突然去世而致使演出被拖延下去，直到新的歌剧院院长——著名的女歌唱家玛丽·加登上任后，这部歌剧才得以重见天日。1921年普罗科菲耶夫去到法国，在贾季列夫的安排下，《小丑》于5月正式上演并获得听众与报刊的一致好评。6月，贾季列夫剧团来到伦敦，虽然很受听众欢迎，但报刊方面却是反映不佳。随后普罗科菲耶夫搬到法国布里塔尼岛居住，在那进行第三钢琴协奏曲的创作。10月，返回美国，歌剧《三个橘子之恋》被搬上舞台，在芝加哥的初演取得很大成功，但在纽约却是饱受攻击。次年三月，普罗科菲耶夫去到德国，在艾塔尔寺院附近从事歌剧《火天使》的创作，与此同时，为《小丑》和《三个橘子之恋》的钢琴改编谱以及《丑角》中的交响组曲定稿。1923年10月，普罗科菲耶夫迁居巴黎，创作出了第五奏鸣曲、第二交响曲、第一小提琴协奏曲、舞剧《钢的跳跃》（又名“钢铁时代”）等作品。1926年《三个橘子之恋》在列宁格勒上演，大获好评。1927年1月，普罗科菲耶夫带着被伦敦听众称之为“为无产阶级服务的带刺花朵”的《钢的跳跃》来到苏联进行演出，受到了祖国人民的热烈欢迎，此后，他频繁回国进行巡回演出，并恢复了与音乐学院友人的交往，但荣耀的同时也带来了很多负面的影响，因此他不得不于3月返回欧洲。1929年4月，布鲁塞尔上演了《小丑》并获得广泛好评。5月17日，《第三号交响曲》（也叫“火的天使交响曲”）发表问世，四天后，他为贾季

列夫所写的新舞剧《流浪儿》(又译“浪子”)初次上演,观众反应非常热烈。1930年,普罗科菲耶夫根据巴黎大歌剧院的建议,创作了两幕舞剧《第聂伯河上》,此后又陆续创作出应奥地利钢琴家维根什坦之情而写的供左手弹奏的第四钢琴协奏曲、六首钢琴协奏曲、两首小奏鸣曲。1932年,普罗科菲耶夫写出了第五钢琴协奏曲,此时的他,已经决心回到祖国,为苏联观众服务。

回国后的第一件工作便是为电影《基什中尉》配乐,然后在1935年受列宁格勒的基洛夫剧院委托,根据莎士比亚的悲剧《罗密欧与朱丽叶》,写一出同名的芭蕾舞剧。同时期创作的还有交响童话剧《彼得与狼》、《儿童音乐》套曲。1937年创作了庆祝十月革命20周年的大合唱,翌年为影片《亚历山大·涅夫斯基》配乐,1939年将其编成大合唱曲,并完成现代题材的歌剧《谢苗·柯特科》,这是普罗科菲耶夫继《亚历山大·涅夫斯基》后表现重大英雄主义题材的第二次实验。1941年,创作出童话舞剧《灰姑娘》,而根据托尔斯泰的长篇小说创作歌剧《战争与和平》成为他在卫国战争时期的一件重要工作。除此之外,第五、第六交响曲和第七钢琴奏鸣曲也相继完成。随后,又创作了歌剧《真正的人》和民族舞剧《宝石花》以及第七交响曲。

普罗科菲耶夫是前苏联最伟大的作曲家之一,也是20世纪最伟大的作曲家之一,虽然在其所生活的年代,他的作品经常招致非议,演出活动也往往一波三折,但这些挫折和磨难从未使其退缩,反倒是愈挫愈勇。这种异于常人的乐观主义精神和坚信光明未来的本能认知是支撑他一直孜孜不倦的进行音乐创作的不竭源泉。他的创作一般分为三个阶段:第一阶段是青年时期,从童年时期到1918年为止,因为从小就生活在良好的家庭环境中,天资聪颖,得到了周围人的称赞和艳羡,加上从母亲那遗传的迷人的魅力,这些天生的优越感造就了他傲岸自许的性格特点,也让他被不止一位学院教授评为是一匹不安分守己的,难以驯服的脱缰野马。第二阶段是海外时期,从1918年到1932年为止;作曲家怀着满腔热血和对未来工作的美好期望来到异国他乡,本以为能够大展身手,自由创作,但却因为世俗文化的差异以及另类的自我风格等原因而未能如愿,尽管如此,普罗科菲耶夫却始终没有屈服,他依旧忘我的进行着创作,并不断探索和尝试新的风格;第三阶段是1932年返回祖国之后的苏联时期,或许是因为前一阶段过于追求独特新颖的写作手法,导致音乐结构过于复杂,新作品总不能令自己满意,直

到回国后才慢慢领悟到只有贴近生活，才能找到最真实的音乐情感，开始在简朴与创新之间追求一种平衡感，热情的赞颂自由和俄罗斯人民的伟大力量，并且对俄罗斯的民间音乐进行整理和研究，从而使自己的作品中的民族化的个性特点得到了更为明显的突出和强调。

二、钢琴音乐

19 世纪末，欧洲大陆的乐坛正进行着一场大换血的工作，老一辈的音乐家随浪漫主义乐派渐入尾声，逐日凋零，而引导新世纪音乐发展的新思潮正在破土而出，新一代的音乐家们在这种新旧交替的氛围下日益成长，普罗科菲耶夫就是其中一位。他从五岁便开始创作，历经了五十几个年头，一生共谱写了约二百四十首作品，类型多样，从芭蕾音乐、歌剧、戏剧配乐、声乐作品、管弦乐、钢琴曲等传统项目，到 20 世纪新兴的音乐形式—电影配乐，他都有涉及，并且坚持用他那种异于世俗潮流的风格手法，不断地挑战着人们的惯有的思维和品味，结果为他招来了许多的责难与攻击，这种做法虽然冒险，但不得不说，也从另一方面为他赢得了广泛的声誉。他既重视当代艺术界各种典型的艺术倾向，又善于保持其独特性，从而创造出属于自己的独特风格。其中，钢琴曲是普罗科菲耶夫最具特色的音乐，不论是钢琴协奏曲、钢琴奏鸣曲还是其他钢琴作品，都贯穿于他三个不同时期的创作生涯。从普罗科菲耶夫早期的作品看，其中带有明显的怪诞讽刺的色彩；晚期的作品在曲式上则较为简单朴素，风格也趋向于抒情性；而中期的作品又是另外一种特点：不同于早期的蓬勃朝气和晚期的英雄史诗性，呈现出一种神秘主义的气息和实验风格。但不管是哪个时期，总有四种因素混合或交替出现，致使侧重面不同，这四种因素分别是以摒弃晚期浪漫派的夸大表现和过分雕饰，提倡明快、清晰简洁风格为主的新古典主义；根植于俄罗斯民族传统的抒情性；玩世不恭式的谐谑性以及富有活力节奏的托卡塔式的动力性。普罗科菲耶夫在钢琴艺术史上的贡献不仅在创作方面，还突出地表现在他的钢琴演奏风格上。他最重要的创新之一，是开创出真正现代的钢琴演奏风格，他是最早将钢琴视如打击乐器的开路先锋之一。普罗科菲耶夫早在学院求学期间曾跟随著名的钢琴教师叶西波娃学习钢琴，这位以对学生教学严苛著名的老师坚决主张以莫扎特、舒伯特和肖邦的演奏风格为楷模，力图使普罗科菲耶夫摆脱幼时养成的那种拖泥带水的演奏方式，虽然当时年轻气盛的他很不赞同叶西波娃的高水平的“一

刀切”的教学理念，但这并不妨碍他通过老师严谨的训练，学到了更为精准的钢琴表现以及诠释技巧，从而促使他将钢琴的打击乐器的特性发挥得淋漓尽致。他在钢琴上追求干、硬、金属声般而又富有弹性和活力的颗粒性声音。在美国举行演奏会时，听众说他的演奏“鲜少渐弱，有着钢一般的手指，钢一般的腕力，钢一般的二头肌和三头肌。”

三、改编曲种类及特点

普罗科菲耶夫的钢琴作品大致分为四个部分：1. 九首钢琴奏鸣曲；2. 钢琴独奏曲；3. 钢琴改编曲；4. 五首钢琴协奏曲。其中钢琴改编曲的所占的比重最多，这一点从他各个时期所持续进行的改编工作中可以看出：1916—1917 年根据同名管弦乐作品改编的钢琴作品《古典交响曲》，1919 年根据歌剧《三个橘子之恋》改编的进行曲和诙谐曲，1938 年根据交响乐队的作品《嬉游曲》改编的同名钢琴曲，1931 年根据芭蕾舞剧《流浪儿》和其他作品改编的六首钢琴小品，1935—1937 年根据芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》和同名管弦乐组曲改编的十首钢琴套曲，1938 年根据戏剧音乐《哈姆雷特》改编的加沃特，1942—1944 年根据芭蕾舞剧《灰姑娘》改编的三部钢琴套曲，同一时期，还完成了另外三首小品的改编工作，分别根据歌剧《战争与和平》以及电影音乐《莱蒙托夫》改编。

普罗科菲耶夫的工作方法基本上遵循着两种方式，并且始终未曾改变：他有着随身放着一个笔记本的习惯，这样便于他将脑海中灵光一闪的音乐片段记录下来，然后等到日后创作音乐时可以从其中抽取灵感。例如《第一号交响曲》以及《瞬息的幻影》，其中《瞬息的幻影》是普罗科菲耶夫将各个不同的乐思整理编排编，将其串联成曲而成，这首乐曲的名字来源于诗人巴尔蒙特的一部诗作的两句诗词：“我从每个梦幻泡影中，看到了整个世界。”还有一种改编方式是在旧曲子的基础上进行修改和润饰，将其变成一首崭新的曲子，譬如第三号钢琴奏鸣曲和第四号钢琴奏鸣曲，这两首作品在标题的下面，都添加了注释：“来自旧笔记”。

而和他同一时期的俄罗斯音乐家斯特拉文斯基却不是很赞成改编旧作，他认为改编一首旧曲的所要花费的时间足够他用来谱写一首全新的乐曲了，但在普罗科菲耶夫看来，一首同样的作品，在不同的时期，作曲家也会有不一样的感悟和诠释，通过改编的方式，能够让作品折射出不一样的色彩，甚至于在原作的基础上迸发出全新的花火。在普罗科菲耶夫众多的钢琴改编曲中，大致可以分为两类，

一类是根据自己的原创作品进行改编，另一类则是根据他人的音乐作品进行改编。普罗科菲耶夫掌握和发挥了钢琴最丰富的色彩和可能性，他的改编曲不像李斯特的某些改编曲那样炫耀钢琴技巧，而是从音乐形象出发，既保持了原来乐队的色彩，又发挥了钢琴的特点。

第三章 以普罗科菲耶夫的三首钢琴改编曲为例

第一节 《进行曲》

一、歌剧《三个橘子之恋》的介绍

1918年，普罗科菲耶夫在彼得格勒举办了几场音乐会，认识了一向支持青年艺术家的文化部长卢那察尔斯基，通过后者的帮助，普罗科菲耶夫获得了出国发展的机会，但因为当时革命形势的紧张，他在日本滞留了两个月后才抵达纽约。来到新天地后，虽然受种种条条框框的限制，让他不能随心所欲的表演自己的作品，但还是取得了一些成绩和名声。因而引起了当时芝加哥歌剧院指挥康巴尼尼的注意，康巴尼尼看中了普罗科菲耶夫身上的艺术才能，对其钢琴改编作品《赌徒》（也称“竞技者”）非常感兴趣，委托其为剧院写一部歌剧，但因为《赌徒》的总谱在玛利亚剧院，取谱的来回过程太过困难，普罗科菲耶夫因而记起自己在离开莫斯科时，随身带了一份名为《三个橘子之恋》的戏剧杂志，这本杂志由当时苏联戏剧艺术家、著名导演弗·梅耶霍德于1914—1915年间创办，杂志名称来源于意大利剧作家卡尔洛·戈齐依据民间假面戏剧传统所创作的，广为流传的、著名的同名童话故事。在上述刊物的第一期上，曾发表过由克·沃加克、弗·梅耶霍德、弗·索洛维约夫按照戈齐所作童话《三个橘子之恋》的故事的大致轮廓加以改编而成的剧本。弗·梅耶霍德他们改编的《三个橘子之恋》的故事情节由三个各不相同的部分构成，每一部分都具有自己与众不同的特色，但彼此之间又都密切相关。故事的第一部分讲述的是童话故事中的代表人物王子与小丑兼随从特鲁法里蒂诺；第二部分描写的是男魔法师马克·切里与女巫师法塔·莫尔加娜两人拥有有的神秘魔法；第三部分叙述的是剧中坏人所策划的一系列阴险狡诈的诡计和一些偶尔出现的行为举止颇为神秘且古怪的人物。这个故事版本虽然从表面上看来，带有童话式虚构的性质和民间通俗流传的奇闻异事中充满幻想的气质，无一不给人一种乐观向上的精神状态，童话、玩笑、嘲讽这三者巧妙地合为一体，深深地吸引了年青的普罗科菲耶夫，于是他当即决定编写一部同名的歌剧，早在旅途中就已经开始草拟歌剧的的纲要。当他把《三个橘子之恋》的草稿拿给康巴尼尼看后，后者大为赞赏。1919年1月，两人定下了协议，商定于秋天前

完成这部歌剧。

这部歌剧的故事内容大致是这样的：一群扮演不同角色的演员七嘴八舌地在台上争吵着。出演悲剧的演员希望能够出演“伟大的悲剧作品”；出演喜剧作品的演员则希望能够在作品中加入一些“使人精神为之一振、有益于身心健康的幽默成分”；扮演傻瓜角色的演员提议演出中“做些滑稽表演，胡说八道一通，说些一语双关的俏皮话”；扮演抒情诗人的演员憧憬的是“浪漫的爱情、漂亮的花朵、明净的月亮、情意绵绵的亲吻”。接着，十名行为有点古怪的演员扛着铁铲登场，他们晃动着手中的铁铲，把之前正在喋喋不休地争吵着的一拨演员赶到了舞台的左右两边之后，郑重宣布道：“真宗的、无与伦比的演出现在正式开始。”故事一开始，国王的儿子得了忧郁症，御医检查后对国王说，王子已经病入膏肓，无药可救。国王听后十分痛苦，感到非常绝望。眼看就要走投无路了，在束手无策的绝境下，国王突发奇想：是不是只要能让太子开心地笑出来，就会发生奇迹。于是，立即派人传令下去，说是为了让一直郁郁寡欢的太子可以从忧郁症中走出来，皇室即将举行一系列的喜庆晚会。正直善良的男魔法师马克·切里和阴险狡诈的女巫师法塔·莫尔加娜在高深莫测的纱帘后面打赌，用扑克牌的方式来决定王子的命运：如果是马克·切里赢了，那么王子就会有一个很好的结局；但要是法塔·莫尔加娜赢了，那么剧中人物就会倒大霉。与此同时，王子的姐姐，也就是国王的侄女克拉里契公主，一心一意想要取代王子成为国家未来的继承人，她手下的心腹——宰相雷昂德米按照公主的吩咐，想方设法地让王子神不知鬼不觉地慢慢死去。刚开始，雷昂德尔处心积虑地在王子面前讲述着一篇又一篇以悲剧结尾的故事，而且把故事中最凶残或是最悲伤的情节内容当做家常便饭似的，不断地灌输给这位未来的王位继承者，从而让王子一直沉浸在悲痛和绝望之中，无法自拔。直到皇宫里来了一位以搞笑而出名的小丑——特鲁法里蒂诺，克拉里契公主知道后，生怕王子又恢复正常，赶紧找来雷昂德尔，并叮嘱他赶快采取应对措施。雷昂德尔想了想，说要么给王子的食物中掺入生鸦片，让他中毒身亡；要么直接给王子一枪，让他命赴黄泉。另一方面，特鲁法里蒂诺为了让王子开心起来，挖空心思地想了一个又一个点子。一开始，特鲁法里蒂诺给王子讲了一些幽默的小笑话希望王子能够乐一乐，可惜王子置若罔闻，无动于衷。于是他又手舞足蹈地跳了一个十分搞怪的滑稽舞蹈，但结果还是一样，王子依旧没有半点

反应，这时，御医前来请求王子按时服药，接受进一步的治疗，王子还是充耳不闻。看到眼前这一切，特鲁法里蒂诺心想既然之前那么费尽心思却还是达不到效果，到底还是失去了最后的那一点耐心，干脆破罐子破摔，也不管王子愿不愿意，一把拽过死命抵抗的王子，背着 he 往晚会的方向奔去。晚会上，精彩的节目层出不穷，一个比一个好看：若干五大三粗的壮汉佝偻着背，一瘸一拐地拄着拐杖登场，几个醉的一塌糊涂的男子和一群食客在一起，推推搡搡地，然后你追我赶地向喷泉的方向跑去，喷泉喷出的不是水，而是可以吃的美酒佳肴。舞台下面的观众被台上别出心裁的表演逗得哈哈大笑，遗憾的是，面对此情此景，被特鲁法里蒂诺强行带来现场的王子还是提不起丝毫兴趣，表情也很是冷漠。这时，特鲁法里蒂诺与混入人群中，穿着破破烂烂的衣服，打扮成老太婆的女巫师法塔·莫尔加娜争吵了起来，然后俩人你推我，我推你的，然后就扭打作一团，正当俩人打的难分难舍之际，女巫师不知被谁不小心推了一把，四脚朝天地倒在地上，样子十分的狼狈不堪。或许是天意弄人，一直默不作声的王子似乎就对这种拉三扯四，闹作一团的打斗节目感兴趣。当女巫师法塔·莫尔加娜被人撞翻倒地时，王子的双眼都看直了，目不转睛地盯着像一只四脚朝天的乌龟似的法塔·莫尔加娜，然后出其不意地发出了“嘿、嘿、嘿”的笑声。刚开始小声还挺轻微，片刻之后，先前的微笑声逐渐变大，变得越来越响亮，最后王子彻底地捧腹大笑。群臣们像是看到了奇迹发生般地都目瞪口呆，看着眼前一直在哈哈大笑的王子，一时间，大家都感到十分错愕，顿时都没了反应。女巫师法塔·莫尔加娜在众目睽睽之下十分狼狈地从地上爬起来，感觉是受了奇耻大辱般，她决定让王子爱上三个橙子，作为她被王子耻笑的后果，于是她在嘴中暗暗念了几句咒语，王子像是中了邪一般，立刻感到体内有一股莫名的焦躁和不安，一个声音在催促着他赶紧去找寻心目中梦寐以求的三个橙子。出发前，王子挑选了特鲁法里蒂诺作为随从跟自己一起上路。男魔法师马克·切里为了考验王子的决心和毅力，便施展法术将魔鬼法尔法列洛召唤了过来，安排法尔法列洛在半路上给王子设置障碍，法尔法列洛按照马克·切里的吩咐，启动了巨大的风箱，朝着王子和特鲁法里蒂诺前进的方向一直猛烈地吹着。刹那间，四周被黑暗侵袭，寒风呼啸。马克·切里装作凶神恶煞的样子，煞有介事地对王子说道：“前面的路程太过于凶险，沿途会碰到很多麻烦和危险，如果你想要活命的话，千万不要再往前走了。”王子听后，

丝毫没有要放弃的想法，马克·切里见状，心下大为赞赏王子的勇气，从口袋里掏出了一个被施了法术的小蝴蝶结，在危险的时刻可以助王子一臂之力，末了，还不忘对王子嘱咐道：一定要等他们到了有水源的地方，才可以将找到的三个橙子剥开。待到王子与特鲁法里蒂诺昼夜兼程，马不停蹄地来到橙子的所在地后，发现一个长得牛高马大、面露凶光的厨娘正挡在厨房门口，俨然是一尊铜墙铁壁的门神，挡住他们前进的道路，为了能够溜进厨房拿到三个橙子，特鲁法里蒂诺灵光一闪，想出来一个法子，他在厨娘克列翁塔的面前用之前马克·切里送给王子的小蝴蝶结变起魔术来，而当克列翁塔被小蝴蝶结吸引，看得全神贯注，目不转睛时，王子便从一旁偷偷溜进了厨房，找到了他所要的三个橙子。从厨娘那逃出来后，王子与特鲁法里蒂诺走进了一片广袤无垠的大沙漠中。他俩在沙漠中走了很久很久，却一直走不到尽头，而烈日炎炎，热浪炙人，王子和特鲁法里蒂诺两人在沙漠里走得热汗淋漓，筋疲力尽。可是眼看着那三个橙子却好像受刺激似的，形状越来越大，重量也变得越来越沉。王子实在是走不动了，累得全身像是散了架一般，浑浑噩噩中，不知不觉地倒在地上睡过去了。身旁的特鲁法里蒂诺瞅准机会，想要趁王子睡觉之际剥一个橙子来解渴，顺便也可以舒缓一下长途奔波的辛苦，完全将之前马克·切里吩咐过的话抛之脑后。正当他剥开第一个大橙子后，出人意料地，一位长得白白净净的年轻女子从橙子中走了出来，一看到他便朝他大喊道：“渴死了，渴死我了，好渴好渴！快给我水喝，快点！”特鲁法里蒂诺见状，一时之间手忙脚乱，赶紧剥开第二个橙子，谁知又有一名漂亮的女子从橙子中走了出来，和先前那一位一样，不断地在他面前叫嚷着，要求特鲁法里蒂诺给她水喝，特鲁法里蒂诺被眼前的情况吓得惊慌失措，根本不知该如何是好，两位姑娘得不到想要的水，不久就被渴死了，特鲁法里蒂诺心知自己这次闯了大祸，便偷偷摸摸地逃跑了。等到王子一觉醒来后，看到身边只剩下唯一的一个橙子，另外两个橙子怎么也找不到，而特鲁法里蒂诺也不知道跑到哪里去了，王子实在是想不出更好的办法来，虽然周围没有看到水源，但迫于无奈，也只能把那孤零零的橙子给剥开，同样，从巨大的橙子中走出来一位美貌的女子，她告诉王子说，她叫尼涅塔，她从很久以前就认识王子了，并且一直暗恋着他，她的身份是某个国家的公主，之前从橙子中走出来的两名女子和她一样也是公主。但是，她现在感觉快渴死了，希望王子能给她点水喝，不然很快就会死去。正在王

子为了救公主急得团团转时，一行打扮得十分古怪的人物出现在他们面前，听了王子和公主发生的事情后，他们给公主找来了一桶水，公主喝下后，立即恢复了精神，看到公主没事后，王子便决定自己一人先赶回国，向父亲报平安，并准备向公主订婚。待到公主到了之后，趁大家不注意时，克拉里契公主派手下斯梅拉里蒂娜把尼涅塔公主变成了一只老鼠，变成老鼠的尼涅塔公主跑进了订婚现场，第一次看到这么巨型的老鼠，大厅里的人们吓得四处逃窜，现场被闹得一片狼藉。同一时刻，马克·切里和法塔·莫尔加娜也在幕帘后面为了故事的结局而争得面红耳赤，两个人你一句，我一句，互不相让，直到之前出现的那几位神秘人物过来后，为了不让女巫再次破坏王子和公主的幸福，他们想了一个法子，将女巫骗到了一个城堡中，然后将她关在里面，再也出不来，另一头，马克·切里赶到了订婚现场，默念了几句咒语后，尼涅塔公主变回了原样，然后将克拉里契公主之前所做的种种坏事都一一揭穿，国王听后，十分震惊和恼怒，当即下令将克拉里契和她的手下判处死刑，克拉里契公主一行人被判刑后决定逃跑，结果却阴差阳错地掉进了女巫之前设的陷阱里。最后，王子和尼涅塔公主在众人的祝福声中举行了婚礼。

为了保证工作进行过程的顺利完成，普罗科菲耶夫研究了美国人率直开放的个性特点，选取了比前一部作品《赌徒》更为简单的音乐语言。虽然后来因为康巴尼尼的突然离世等原因导致这部歌剧延迟了两年才上映，但演出还是相当成功的。随后普罗科菲耶夫又将这部作品改编成交响乐组曲和钢琴改编曲，于1920年4月8日在蒙特利尔首演，1922年由古特海尔出版社首次出版，演出次数反而还超过了同名歌剧。普罗科菲耶夫的《三个橘子之恋》在某种程度上蕴含了作者的乐观主义精神，富有幽默感，具有很强的戏剧感染力，作曲家以意大利喜歌剧为基础，并结合充满幻想的童话题材，成功地创作出自己的第一部歌剧作品。

二、改编手法

《三个橘子之恋》被称为是二十世纪最欢快的歌剧作品之一。这部歌剧除开序幕外，一共四幕，第一幕和第三幕各三场，第二幕和第四幕各两场。交响乐组曲《三个橘子之恋》由六段构成，依次命名为丑角、地狱的场面、进行曲、谐谑曲、王子和公主、逃跑。普罗科菲耶夫将其中的“进行曲”和“谐谑曲”改编成

钢琴版本。其中,《进行曲》来源于同名歌剧的第二幕第一场。

故事场景发生在王子的寝室,特鲁法里蒂诺到来,响起了谐谑的音乐。他请王子去参加宴会,这时喜剧派来到前台捣蛋,但是被丑角给赶走了。然后响起了明快的进行曲,特鲁法里蒂诺给王子披上斗篷,把他带去宴会大厅。这首进行曲是在换场过程中演奏的,在歌剧中起着间奏曲的作用。曲子一开始,长号吹出一连串嘹亮高昂的同音反复的八十六节奏,同时还伴随着小提琴、中提琴的抖弓,小鼓的滚奏的手法,改编曲选取了长号的八十六节奏型,移低八度演奏,将八分音符的跳音记号改成了重音记号,预示着一场激烈而又刺激的节目即将开始。然后双簧管用两个八度双音接了下来,力度从一开始的 *ff* 突然降到了 *mp*, 正式拉开了序幕,改编曲保留了双簧管的旋律音,将八度双音改成单音,同时又将弦乐组的跳弓加以排列组合,构成了右手中声部的双音和左手的低音声部,在独具特色的十六分休止的穿插下,描绘出了角斗士们雄纠纠气昂昂的大步流星的入场画面。在两个反复的八十六模进后,圆号和低音提琴用一个八度双音作为强拍开始,然后短笛和长笛用一个三连音节奏加了进来,改编曲在这里也选取了八度双音作为双手低音,然后将第一、第二小提琴演奏的旋律音合成右手上面声部的双音,将中提琴的旋律音作为左手上面声部音,而后左手两个八度音程加右手两个和弦也是根据木管组和弦乐组的节奏来进行组织。从第 11 小节开始,由小号演奏的主旋律,单簧管、圆号和弦乐组作为伴奏,第 12 小节里,密集的四十六同音反复音型也由短笛、长笛、小提琴同时移高八度反复,给人感觉就是滑稽的小丑不停地穿梭在一群角斗士之中,这里瞅瞅,那里瞄瞄。在改编曲中,作者似乎也是为了突出这种谐谑的感觉,除了小号的旋律,还选取了双簧管的旋律,形成两个同时进行的声部,而四十六的同音反复则在这两个声部不停的变换,就像是小丑在角斗士中间来回不断的穿梭逗趣。在第 18 小节,作曲家将双簧管的颤音换成了五连音的记谱法,虽然只是一个小小的记谱变化,实际演出效果和颤音其实并不大,但由此可以看出作者对钢琴改编的严谨的态度。接下来又回到了刚开始的旋律部分,但这次是在原来的基础上移高八度,所有乐器一起演奏,气势上达到顶峰,改编曲也将之前的单音旋律扩充为八度双音演奏,19-22 小节里,右手的低声部从竖琴的和弦音截取,23-24 小节从圆号的双音部分交错截取,这样一来,钢琴织体更加丰富,音响也更加丰满。紧接着主题旋律后面,又是一个四十六节

奏，然后改编曲在右手旋律声部选取了小提琴的休止八十六节奏音型，并将小号 and 圆号的双音合并成改编成和弦，而不是一味的将小提琴旋律音连续代入改编曲中，这样一来避免了过于频繁的密集音型带来的冗长压迫感，听起来疏密有致，抑扬顿挫，在不断的模进中，将音乐推至高潮。所有乐器又一起演奏，短笛、长笛、双簧管、英国管、小号、长号、钟琴都在演奏旋律单音，而小提琴和中提琴则在单音的基础上又加进了一连串的音阶跑动，填充了单音之间的空隙，改编曲采用了小提琴音阶填充的方法，同时借鉴了竖琴的和弦音符，将旋律单音换成了饱满的和弦，使得声音更加洪亮，气势上也更为有力量。但到了乐曲快要结束时，为了呼应前面的八十六音型重复和后面的和弦齐奏，作曲家适时的停止了音阶填充，由弦乐组旋律转到了木管组旋律，从而自然的与结尾部分的四小节和弦衔接在一起。整个编曲的过程非常顺畅，一气呵成，既将交响乐的各部分旋律囊括其中，又发挥出了钢琴特有的演奏方式。

通过歌剧总谱与钢琴改编谱的对比，我们会发现，在进行改编时，普罗科菲耶夫很注重保持原来旋律的走向以及各声部线条的层次感。在琳琅满目的交响乐器中，普罗科菲耶夫根据各个不同乐器的音响效果在钢琴上加以模仿，不管是打击组乐器的鼓点节奏，还是管弦乐组乐器的雄壮嘹亮的音色，全部移植到钢琴上来，大大扩充了钢琴的表现力。纵观整个钢琴改编曲的节奏形态，全曲右手较多密集型的节奏型，左手二八的和弦节奏也非常规整，给人感觉就是像在一个军乐队在进行一场雄浑有力而又精彩绝伦的敲击表演。

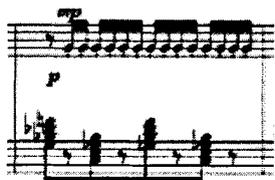
在普罗科菲耶夫的音乐中我们始终能看到一种类似于托卡塔的音乐片段，这种音乐片段与那种以托卡塔命名或者以托卡塔为段落素材的乐曲相对比的话，我们会发现，普罗科菲耶夫的托卡塔片段在结构上比较分散，没有集中于某一个章节，而是分布于作品的各个角落，表现形式上也不拘一格，演奏时速度一般较快，并且时不时地会进行一次反复，从而更加突出了托卡塔的表演特征。普罗科菲耶夫的改编曲《进行曲》始终给人一种抑扬顿挫，铿锵有力的感觉，他并没有像其他作曲家那样，采用大量的炫技手法，旋律的组织结构让人一目了然，虽然少了夺人眼球的华彩片段，但是从整体上来看的话，普罗科菲耶夫的这首改编曲本身就具有很强的魔力：特色鲜明的主题，朗朗上口的旋律，再加上特有的鼓点性节奏，让人听后意犹未尽。

三、演奏技巧

在《进行曲》这一改编曲中，我们可以明显的看到作曲家对托卡塔这一演奏技巧的运用，在演奏托卡塔式敲击风格的乐曲时，要求演奏者在弹奏的过程中，大臂和手肘不能有任何多余的曲线运动，只能上下垂直地触键，避免力量的分散，且在快速的断奏时手肘起主导力，在稍慢的和弦断奏时则有大臂控制触键。双手手腕不能过于松弛，也不能过于僵硬，要维持在二者之间，好比有一股含蓄待发的张力在内。十个手指要始终保持一种笔直而又坚挺的姿势，下键时迅速且有力，使力量的爆发点与钢琴的触键点两者重叠到一处，琴键发声后手指要立刻抽离，不能有一丝一毫的滞留，否则声音听起来就会不干净利落。在曲子一开始的引子部分，连续两个小节的八十六音符同音反复，犹如马蹄声从耳旁呼啸而过，演奏者需要用到轮指的手法，根据 321 的指法不停的转换，并在八分音符下键时加重手指的触键力度，从而达到强弱分明的节奏感，值得注意的一点是，在第一小节最后一拍时节奏型由之前的八十六变成了四十六，如果按照之前 321 的指法顺序的话，接下来的第二小节的节奏重音就由之前的大拇指变成了三指，手指力度在不知不觉中就发生了细微性的变化，稍不留神，就有可能发生节奏重音的错位，因此要求演奏者必须要有良好的手指协调性。但也有演奏者们为了避免这一失误的发生，在最后一拍四十六节奏的指法上略作了一些调整，就是将原来的 1321 变成了 3232，从而保持了原有的大拇指的重音位置。

谱例 1:





到了乐曲第 31 小节，左手节奏未变，但将单音加八度双音变成了单音加和弦，手腕带动手指，将力量由小指传递到另外三个手指，且演奏和弦的三个手指要保持好稳定的手型，下键整齐，力度均匀，避免出现参差不齐或者失音的情况；右手在一个八度的重音之后，迅速进行到上方音区，八十六节奏和四十六节奏型反复出现，并逐渐推进，同音反复和音阶跑动交替演奏，要求手指下键迅速灵敏，声音清晰，重音突出，并在 33 小节开始逐渐增强力度。

谱例 3:



接着，从第 35 小节开始，作曲家主旋律的基础上进行了“加花”创作，在旋律音之间加入了一连串的小音阶，5 连音、6 连音甚至 7 连音都穿插其中，整个片段如行云流水，大气磅礴，演奏者既要做到主次分明，又要做到一气呵成，在突出旋律音的同时，也要顾及到音阶跑动的连贯性。

谱例 4:





最后，乐曲结束时四小节的强和弦断奏，演奏时将整个手臂的力量，推送到指尖，手指牢牢地撑住手型，把力度传递到琴键底部，保证每个和弦铿锵有力。

谱例 5:



第二节 《假面舞会》

一、芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》的介绍

《罗密欧与朱丽叶》是英国著名戏剧家——威廉·莎士比亚的作品，故事发生的地点是维罗那城，城里有两大家族势力，一个是蒙太古家族，另一个是开普莱特家族。两大家族的关系势如水火，两个家族的人员也经常街上剑拔弩张，直到有一次，开普莱特家族举办假面舞会，本来是为了撮合开普莱特家的小姐朱丽叶和她的表哥俩人在一起的，偏偏蒙太古家的少爷罗密欧和他的一帮朋友混进了舞会当中，然后阴差阳错的，朱丽叶和罗密欧双方二人对彼此都一见钟情，晚会结束后，俩人才知道对方的身份，为了冲破两大家族势力的束缚，罗密欧找到神父，要求神父帮忙，好让他和朱丽叶能够顺利的在一起。另一方面，朱丽叶的表哥——提伯特因为在舞会发现罗密欧的潜入，大为生气，认为罗密欧的这一举

动是蒙太古家族对开普莱特家族的一种挑衅,于是找到罗密欧,要跟他一决高下。但此时的罗密欧考虑到提伯特是朱丽叶的表哥,也意味着是自己未来的表亲,便回绝了对方的挑战,而罗密欧的好友茂丘西奥却看不得罗密欧卑躬屈膝的样子,面对气焰嚣张的提伯特,茂丘西奥代替罗密欧进行决斗,结果被提伯特杀死。罗密欧为了给好友报仇,一剑刺死了提伯特。这件事传到了国王耳中,罗密欧被下令流放。听到这个消息的朱丽叶找到神父,从他那里要了一种特殊的药材,服用后在与表哥的婚礼上诈死过去,罗密欧不知道朱丽叶是假死,悲痛欲绝,于是买了毒药准备和朱丽叶共赴黄泉,就他在朱丽叶的坟墓前服下毒药后不久,朱丽叶因为药效已过,便醒了过来,却发现罗密欧死在了自己面前,顿时万念俱灰,也跟着殉情身亡。最后,神父将故事的一切都告诉了两家人,在失去了子女的痛苦和懊悔中,两大家族终于冰释前嫌。

关于《罗密欧与朱丽叶》这部舞剧题材的选定,早在1934年,普罗科菲耶夫还在和阿萨菲耶夫、彼奥特罗夫斯基两人为《火天使》和《赌徒》挑选舞剧演员时,他们三人就已经开始酝酿下一部作品的创作与筹备事项了。当时,普罗科菲耶夫已经开始渐渐倾向于抒情性质的音乐作品,彼奥特罗夫斯基向普罗科菲耶夫推荐了三个选项,第一个是比利时著名的戏剧派剧作家莫里斯·梅特林克写的《佩利亚斯与梅丽桑德》,第二个是德国的恋歌诗人戈特弗列特·冯·施特拉斯布格写的《特里斯坦与伊索尔德》,第三个是英国著名诗人和戏剧家威廉·莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》。普罗科菲耶夫丝毫没有犹豫的,就选择了后者作为新舞剧的题材,然后,和当时在国家大剧院任职的拉德罗夫就创作脚本的问题进行了讨论。期间,在商定舞剧上演的剧院场所时,担任这部舞剧导演的拉德罗夫和国家大剧院内部人员发生了一些矛盾和冲突,导致舞剧的协作约定一直没有办下来,直到后来莫斯科大剧院新的行政总监上台,他从各方面积极协助普罗科菲耶夫的舞剧的演出事项,才使得《罗密欧与朱丽叶》能够继续创作进行。而另一反面,关于剧本的结局处理,到底是遵从原著以悲剧结尾,还是在原来的基础上加以革新,以大圆满的喜剧形式结束,创作人员有着不同的看法。一些人认为,因为这出舞剧讲述的是年轻的男女追求自由爱情的故事,如果主人公最后能够存活下来的话,是抵抗传统守旧势力的一种胜利的象征,也蕴含了一种革命的乐观主义精神;另一些则觉得,如果为了守住美好的梦想而刻意让剧中人物获得

美好的结局，其实是对原著精神的一种扭曲，违背了作者的初衷，那么舞剧作品的创作意义也会或多或少地被磨灭掉。但根据普罗科菲耶夫自己通过某份杂志对最终敲定的结局所作的解释是，之所以会对结局有所纠结，完全是出于对舞蹈动作编排的考虑。因为喜剧的舞蹈动作更好编排，但后来通过对舞蹈动作的反复研究，最终决定采用悲剧性的结局。但后来又由于当时担任苏联艺术事业委员会主席的干涉，导致舞剧上演的时间一直得不到确定，在重重阻挠之下，为了使舞剧达到令人满意的效果，普罗科菲耶夫草拟了很多不同的版本，有些是五幕剧，有些是四幕剧。而在经历了这么多的波折和外在的压力后，1938年的冬天，在捷克斯洛伐克的布尔诺州剧院里，舞剧《罗密欧与朱丽叶》在熬过漫长的4年的准备期后，终于登上了舞台，虽然处女演出秀不是在苏联，但还是迈出了成功的第一步。一年多后，经过各方的重重努力，《罗密欧与朱丽叶》在苏联进行了首演，并获得了一致的好评。

二、改编手法

在舞剧《罗密欧与朱丽叶》登上舞台演出之前，普罗科菲耶夫为了使促进舞剧的宣传，从舞剧音乐中选取了一些音乐选段进行了改编，创作出两套同名的管弦乐组曲：第一组曲《罗密欧与朱丽叶 op. 64 bis》一共有7个乐章：1. 民间舞曲；2. 场景；3. 牧歌；4. 小奏鸣曲；5. 假面舞曲；6. 罗密欧与朱丽叶；7. 提尔伯特之死，于1936年11月24日在莫斯科演出。第二组曲《罗密欧与朱丽叶 op. 64 ter》同样也是七乐章的结构形式：1. 蒙古古与凯普莱特；2. 少女朱丽叶；3. 神父劳伦斯；4. 舞曲；5. 罗密欧与朱丽叶在离别前；6. 少女与百合花舞曲；7. 罗密欧在朱丽叶墓旁，并于1937年4月15日在列宁格勒进行演出。这两套组曲在音乐会演出后，得到了苏联听众热切追捧，人们对舞剧中的音乐感到很新鲜独特，给人一种耳目一新的感觉，立即成为了当时音乐会的保留节目之一。但是也有不少来自负面的评论：有些人觉得剧中表现浪漫主义爱情的音乐过于乏味。据当时《纽约时报》的一位评论家点评：“音乐给人感觉就是一直在进行讽刺……并且缺少打动人的情感内容……”面对别人不断地质疑自己作品的情感丧失时，普罗科菲耶夫是这样答复的：“某些人一直在我身旁大肆鼓吹，要将更多的感情和旋律放进音乐当中，但是在我看来，我的音乐中从不缺乏这两样东西，因为我从不逃避情感的发挥，我也常常想要创作出新的旋律，也许某些听众不是很了解这

种旋律,因为它的形式非常简单明了,和他们之前一贯听到的那种旋律大为不同。而在《罗密欧与朱丽叶》这部音乐中,我尽我所能地尝试着用一种简洁淳朴的旋律,用它来勾起听众的共鸣。但如果你们非要说这部舞剧音乐里面没有一丝一毫的旋律和感情,那我一定会十分难过,不过我始终相信,在不久的将来,那些反对者们一定会挖掘出其中的感情和旋律。”

在 1937 年,普罗科菲耶夫又从舞剧音乐中选出十段音乐加以改编,使其成为一套钢琴套曲,作品号 op. 75。其中,“民间舞曲”对应同名芭蕾音乐第 22、31 首,第一组曲的第一首;“场景”对应芭蕾音乐的第三首,第一组曲的第二首;“小步舞曲”对应芭蕾音乐的第 11 首,第一组曲的第四首;“少女朱丽叶”对应芭蕾音乐的第 10、46 首,第二组曲的第二首;“假面舞会”对应芭蕾音乐的第 12 首,第一组曲的第 5 首;“蒙太玖和凯普莱特”对应芭蕾音乐的第 13、46 首,第二组曲的第一首;“劳伦斯神甫”对应芭蕾音乐的第 28 首,第二组曲的第 3 首;“茂丘西奥”对应芭蕾音乐的第 15 首,第一组曲的第 7 首;“少女与百合花舞”对应芭蕾音乐的第 49 首,第二组曲的第 6 首;“罗密欧与朱丽叶离别前”对应芭蕾音乐的第 38、39、43、47 首,第二组曲的第 5 首。这首钢琴套曲由普罗科菲耶夫于 1937 年在莫斯科首演,在 1938 年由莫斯科 Iskusstvo 出版社首次出版。

假面舞会本是西方万圣节的一种民间活动,舞会上人们都戴着面具,谁也认不出谁。在剧中,罗密欧和他的朋友们都戴着舞会的假面具,一伙人围在朱丽叶家的大门口,舞会因为假面的形式而给人一种稀奇古怪而又神秘莫测的感觉,对一群年轻气盛的青年人而言,是一个可以发生好玩的事情的地方,大家都蠢蠢欲动。普罗科菲耶夫在这一群人物中,重点选取了罗密欧的好友——茂丘西奥的性格特点,和茂丘西奥幽默风趣而又机灵聪明的个性相呼应,这首《假面舞会》的音乐给人一种谐谑而又俏皮的风格特点。

前苏联著名钢琴家艾克斯曾说过:“音乐中如果要表现出幽默的特点,是一件非常困难的事。可能是因为幽默的另一层意思就是俏皮,而俏皮要是单纯用语言来进行表达的话,还不是很困难,毕竟语言是我们可以灵活自如地讲述出来的。而音乐却是一种比语言更加抽象的东西,因此要想使音乐变得俏皮,表达方式是十分困难的。”

从芭蕾舞剧的总谱中，我们可以看到，钢琴也参与了其中，但作曲家并不是原封不动的将钢琴声部的旋律照搬到改编曲中，因为钢琴在这首曲子中，不是从头到尾都是旋律声部，因此普罗科菲耶夫在根据乐曲的旋律走向来作调整。舞剧总谱在一开始就由打击乐组进行演奏，在三角铁、铃鼓、小鼓和钹这四种打击乐交错的节奏声的引导下，从第三小节开始，单簧管也延续了前两小节的二八节奏，由规整的跳音级进，自然而然地加入到引子中来，而在第三小节最后一拍时，大管和大提琴同时奏出单音 d，然后是一串连续的下行音阶到低音 C，至此，4 小节的引子部分结束，主题部分开始。在总谱的引子里虽然并没有钢琴声部，但在改编曲中，作曲家充分发挥了钢琴的模拟音响的特点，第一小节，左手低音模拟小鼓的装饰音节奏，在低音 f 前加入了 #d e 这两个装饰音，然后右手在后半拍将铃鼓的休止二八节奏型改成了带有小二度的八度音程，重复四次后，在第二小节，作曲家将左手低音声部变成了二度双音，使得左手跨过右手大拇指上下跳跃进行，然后在第三小节时，左手模拟单簧管演奏，右手在原有基础上加入了 d 音，而到了第四小节，又转到了大管和大提琴声部，这时右手接过左手之前的单簧管声部并将和弦音进行拆解，疏密有致。虽然才四小节，但一股滑稽幽默的喜感悄然而至。到了第五小节，小提琴声部将主题旋律奏出，改编曲在保留主题旋律的同时，右手声部还加进了前一个小节的和弦音作为中声部，从而扩充了音响的丰满性，使得节奏错落有致；而左手部分模仿大提琴声部的二八节奏跳音，最大限度地将弦乐组的演奏部分移植到钢琴铺上。而到了第八小节最后一拍时，单簧管变成了主导旋律，随之在改编曲中，右手的旋律也跟着发生了变化，并且作曲家为了保持声部的平衡，将低音大管的短琶音上行改编成左手的附点琶音，并且增加了琶音的音符数，更显得紧凑和俏皮。在第十小节，改编曲中的左手前三拍模仿大提琴，最后一拍截取了低音单簧管的第四拍音，而右手在前三拍是模仿单簧管，第四拍开始是模仿小提琴，随后第 11 小节，左手在第四拍时转到了单簧管的独奏的两个八分音符上，与右手的快速而又密集的音阶跑动形成对比，然后在第 12 小节时，左手模仿低音单簧管的短琶音，改编成五度双音加装饰琶音，右手则接替左右单簧管声部的高音 bb，然后在中音部加入 I 级和弦音进行拆分，与左手交叉跳跃演奏。至此，第一段结束。紧接着是一小节的连接，在总谱上，钢琴和竖琴从这一小节开始演奏，改编时，普罗科菲耶夫模仿了钢琴声部的旋律，

保留了二八节奏型，将原来右手的和弦加双音改成了同和弦的上下八度跳跃。第二段开始，还是小提琴演奏主旋律，作曲家在改编时，除了保留高音部的小提琴旋律外，将钢琴声部的旋律也稍加变化作为改编曲的中声部。此后一直到 22 小节，第一部分结束，第二部分第一段开始，旋律由铜管组的短号进行独奏，定音鼓和大提琴伴奏，然后到第 23 小节最后一拍时，旋律转到单簧管独奏，到第 25 小节时又转到小号。改编时右手部分一直是对旋律声部的模仿，左手模仿大提琴声部，在第 24 小节将大提琴旋律和中提琴旋律相结合，写成波音加单音的二八组合，延续了第一部分的节奏型，与前面的音乐相呼应。到了第 26 小节，第二段开始，由原来的 bB 大调转到了 $\#f$ 小调，由双簧管接替单簧管演奏主旋律，前两小节是在第一段基础上的上五度模进，左手则结合了低音单簧管和大提琴的旋律，将节奏型改成 3 连音加双音。在 27 小节最后一拍时，旋律转回单簧管和小提琴演奏，改编时将每一拍的前半拍单音改成和弦。乐曲在第 30 小节转回主调 bB 大调，进入再现部分，也就是第三部分，这一部分基本上可以说是对第一部分第二段的一个原样再现，直到第 37 小节，在短笛和小提琴的旋律过后，低音单簧管进行独奏，最后一个音结束在主音上，普罗科菲耶夫将其作为改编曲的结尾，摒弃了舞剧后面的 14 小节，使得改编曲在结束时依然重现了主题，达到首尾呼应的效果。

三、演奏技巧

20 世纪的音乐在音响结构方面与 17、18、19 世纪的音乐有很大的不同，除了协和与不协和音的关系发生变化，音的指触、力度、音色细化到每一个单音外，和声运动中音和音之间的纵向音距范围与之前相比明显扩大。音响结构的变化必然导致演奏技巧上的调整，在普罗科菲耶夫的《假面舞会》这首改编曲中，双手大范围的来回跳跃和手指与手指之间大幅度的扩张触键随处可见，无一不挑战这演奏者的手指运动极限。而根据上面所说，这首曲子以罗密欧的好友茂丘西奥的性格特点为着墨点，在演奏风格上偏于谐谑性，因而在演奏时，不管是大音距的跳音反复，还是跨越式的来回跳跃，都必须做到轻盈与清晰并存，重音与保持音兼顾这样一个演奏要求，且本曲除了音阶跑动、交叉大跳、短琶音上行等一系列错综复杂演奏织体外，在节奏型的编排上也是变化多端，令人眼花缭乱，应接不暇，稍不留神，就有可能手忙脚乱。《假面舞会》这首钢琴改编曲在篇幅上虽然

比较短小，但在演奏技巧上面，却是一点也不简单，主题旋律在曲中一共出现了三次，在一定程度上具有稳固主题的作用，使得听众对于主题音调的印象更加深刻。从音乐织体上看，结构非常简洁老练，和传统的进行曲相比较，有很大的不同。左手的大范围来回跳跃需要演奏者通过长时间的反复练习，才能既灵活又准确地弹出所要的音符，更不用说是主题第二次出现时，左手增加了和弦与八度演奏，无疑在技术上对演奏者提出了更高的要求。

乐曲第一小节，左手四个装饰音符和右手大音程交错，要求左手 2、3 指在弹奏装饰音时下键和离键的动作要非常干净利落，右手大拇指同时按下 e、f 两个音，既要将两个音弹到琴键底部，又要保证声音的整齐度。第二小节，右手不变，左手换成了二度双音，且与右手的大拇指进行了交叉，一上一下来回跳跃，要求演奏者找音要准确，左手来回动作要快，不能有丝毫犹豫。第三小节，右手在原来音符的基础上加进了一个 d 音，左手变回单音跳跃，且节奏型变得密集，由一拍一个音增加到一拍两个音，要求演奏者对节奏转换要很准确，不能拖拍或者抢拍。到第四小节，左手是一个八度的下行音阶，弹奏时指尖要很灵敏，跳音有弹性一些，力度也一点一点增强，逐渐过渡到 mp。

谱例 6:



主题音调出现在第五小节，高音部先是四个三十二分音符，紧接着两个十六分音符，再是两个八分音符，然后是一个四分音符，这样一个由快渐慢的时值组合，在一个小节中要进行节奏型的迅速转换，手指在触键后迅速抽离，这样才能让声音变得清晰，并且第一拍和第三拍都要给一个重音，强弱鲜明对比，一种调皮的感觉油然而生。左手双音要求弹得扎实有力，左手规整的节奏和右手灵活多

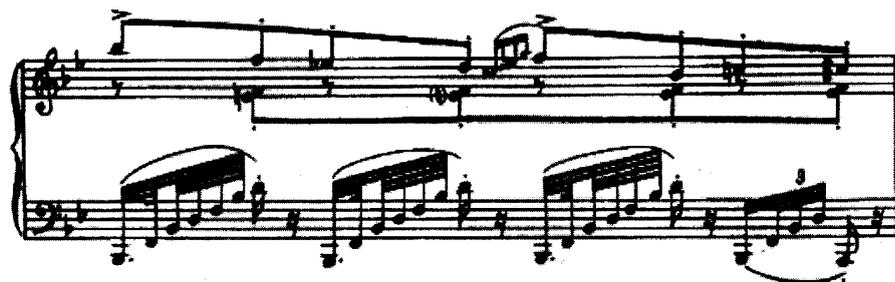
变的节奏一对比，仿佛俏皮的茂丘西奥混在一群举止庄严的贵族之中，整个画面顿时变得有趣起来。

谱例 7:



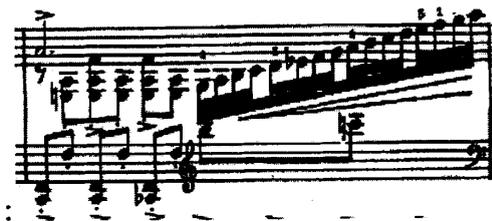
在第九小节，左手是一连串的快速琶音上行，第一个音要稍微拖长一点，将附点时值弹满再接下一个音，因为降 b 在黑键上，且音域有两个八度以上，弹奏时指尖要站稳，转指时手指要提前做好准备，不能有一刻的停滞，运用手腕将力量进行传递，到琶音最后一个音时，手臂要做好迅速地回到第一个音的位置的准备，连线以内的琶音力度均匀，且保持连贯。

谱例 8:



第 11 小节，右手在第三拍有一个快速的上行音阶跑动，弹奏时要注意控制转指时大拇指的下键力度，且在弹高音 e 时小指要站稳，然后在手腕的带动下将大拇指穿过去弹下一个音，整个过程要非常流畅，力度由弱至强，颗粒分明而又一气呵成，而左手在这里要跨过右手上方，除了手臂要稍微抬高给右手的音阶跑动腾出空间外，还要控制住节奏，避免右手在音阶跑动时手指速度不由自主的变慢。

谱例 8:



紧接着的第 12 小节，右手弹完音阶的最后一个长音降 b 后，是一个二度双音与三和弦想结合的跳音，四个手指下键整齐，手腕不能僵硬。而左手后半拍的带有装饰性的分解琶音弹奏时要轻巧且快速，手臂带动手腕的动作，将力度传递到指尖，将琶音“一扫而过”。

谱例 9:



到了第 26 小节，旋律调性发生了改变，左手旋律全部落在黑键上，音区跨度也较大，除了指尖用力，手腕也要灵活一点，且动作幅度要小，尽量贴着琴键走，这样才能将连线内的音都衔接起来，让人听不出一丝空隙；3 连音的节奏型要与四十六区分开来，前面三个要弹得稍快，从而给后面的十六分休止空出时间来。

谱例 10:



第三节 《灰姑娘变奏曲》

一、芭蕾舞剧《灰姑娘》的介绍

十七世纪法国诗人查理士·柏若特写了一部童话《灰姑娘》(又名《辛德瑞

拉》)引起了世界的瞩目,人们纷纷将它改编成歌剧、舞剧和电影等各种形式。最初的是法国作曲家拉雷泰的歌剧,它于1759年2月21日初演于巴黎,继而以此写作歌剧的有德国作曲家史太白、意大利歌剧作家罗西尼、法国作曲家马斯奈、德国的布雷赫、匈牙利的波尔第尼等。1940年普罗科菲耶夫则以此为题材开始创作芭蕾舞剧《灰姑娘》的音乐,舞剧的脚本是由尼古拉·伏尔科夫写的。其间德国法西斯发动对苏联的突然袭击,作曲家只好暂时中断了这部作品的写作,直至1943年才重新继续《灰姑娘》的创作,于1944年完成。1945年,11月21日初演于莫斯科大剧院。1946年这部作品荣获斯大林一等奖奖金。

舞剧的开始,场景发生在一间装潢布置得很阔气的房间里。故事的主人公辛德瑞拉蹲在一旁的角落里,一身灰衣灰裙的她壁炉旁边默默地做着家务活,她的继母和她的两个姐姐正在为即将开始的王子的舞会而精心打扮着,而她的父亲也在为继母服侍着。期间,一起在缝着披巾的两姐妹因为其中一人的小玩笑而争执了起来,随后俩人又因为披巾的所有权而闹得不可开交,继母见谁也不肯想让,一气之下便找来一把剪刀,将披巾剪成了两段分给自己的两个女儿,然后把气全撒在了辛德瑞拉身上,让她一个人收拾被姐妹俩弄得一片狼藉的大厅,自己则领着女儿和老公离开了。只身一人的辛德瑞拉一边收拾着残局,一边想着自己可怜的身世,感到十分无奈和绝望,当拿起被剪成两段的披巾时,情不自禁地将它披在了自己的肩上,想象着自己也能去舞会,正当自己陶醉在幻想之中时,偶然看到了墙壁上继母的肖像图,顿时惊醒过来,后怕之中慌忙将幕帘拉下来,以挡住了照片中继母盛气凌人的眼神。这时,父亲偷偷的溜进来,想要安慰一下被继母欺负的女儿,但一想到造成这种后果自己也有一定的责任时,又感到万般的懊恼,气自己的没用,却也无能为力。就在父女俩人相拥在一起互相安慰时,之前吵闹的姐妹俩中的一人看到自己母亲的图片被遮住后,立刻跑去向母亲告状。听到消息赶来的继母看到眼前的状况后,大发雷霆,一个劲地怒骂老公和辛德瑞拉。就在场面变得越来越激烈时,一位穿着十分寒碜的老妇出现在了他们家门口,并祈求着给自己一点吃的东西。辛德瑞拉的继母和两位姐姐觉得老妇的出现很是让人心烦,十分嫌弃地要赶老妇人走,而辛德瑞拉的父亲也因为身上所有的东西都被老婆给拿走了也无计可施。只有辛德瑞拉偷偷地将一块面包塞给了她,待老妇走后,房间里突然涌进来一大帮人,其中有裁缝师、和化妆师以及舞蹈老师。等到

继母和姐妹俩换好服装出来后，舞蹈老师便开始教她们俩跳舞，因为姐妹俩笨手笨脚又不专心听课，闹出了很多笑话。而辛德瑞拉只能在一旁羡慕的看着，因为她没有参加舞会的裙子和鞋子。等到姐妹俩学得差不多了，众人就先后向舞会的方向出发了，唯独剩下辛德瑞拉孤零零的一个人在房间里。当她站在镜子旁边想象着自己也能够参加舞会时，之前出现过的老妇人再一次出现在她身后，原来她是一位叫做苏菲亚的仙子，因为之前受了辛德瑞拉的恩惠，作为回报，她决定帮助辛德瑞拉实现她的愿望。她把灰姑娘叫到壁炉旁边，略施魔法，从炉火中变出了一双熠熠生辉的水晶玻璃鞋。然后又唤来了掌管四季的仙女，让她们替辛德瑞拉梳妆打扮。其中，春姑娘给她变出了一件洁白如雪的礼服，而夏仙女送给她一束娇艳欲滴的鲜花，秋仙女给她准备了一件华丽无比的披风，最后出场的冬仙女送上了精美绝伦的钻石给她。经过一番精心的装扮，辛德瑞拉俨然就是一位漂亮尊贵的公主。在将要出发去舞会前，苏菲亚公主煞有介事地指了指大钟，然后从里面跳出来十二个颇为可爱的小矮人，他们一个接一个地蹦蹦跳跳，最后围成一个大圈，分别站在12点钟的位置，苏菲亚再三叮嘱辛德瑞拉，无论发生什么事，一定要在12点前赶回来，因为她们的法力的有效时间只能维持到12点，要在被其他人发现前离开舞会。听完苏菲亚的交代后，兴奋不已的辛德瑞拉就这样满怀期待地向舞会的方向奔去了。

另一方面，在奢华热闹的皇宫里，她的两个姐姐因为显赫的身世，引来了众多落魄贵族青年们的追求，他们纷纷邀请俩姐妹跳舞，一时之间，姐妹俩出尽了风头。突然，音乐变了，在仆从恭顺的迎接下，威风凛凛的王子像是一匹神采飞扬的骏马一般，进入了舞池中，待王子坐上宝座后，辛德瑞拉出现在了舞会门口，场内顿时鸦雀无声，大家都被辛德瑞拉的美丽所折服了，刚才还意气风发的王子也好似着了魔一般，目不转睛地看着辛德瑞拉。然后在众人的瞩目下，邀请辛德瑞拉跳起了双人舞来。一曲结束后，辛德瑞拉退下场去，舞会上的女眷纷纷来到王子身边，希望能让王子邀请她们跳舞，可是王子一心记挂着离场的辛德瑞拉，完全没有心思再去理会任何人，剥开人群匆匆地寻找心上人的芳踪去了。待到王子与辛德瑞拉相遇后，俩人又开始翩翩起舞，周遭的女眷看到此情此景，也都自知之明的退下了。王子派三位黑人女仆献上了最为珍贵的三个桔子，以此来表示对她的尊重。这时辛德瑞拉的两个姐姐虽然心里十分疑惑，觉得这个漂亮的女孩

像极了辛德瑞拉，但想着对方万万不可能这么漂亮而尊贵，便打消了疑虑，只是瞅准机会凑到她身边，要求辛德瑞拉把桔子也分给她们，拿到桔子的姐妹俩和继母心满意足地载歌载舞，恍若是自己得到了皇室赋予的荣耀一般。王子与辛德瑞拉旁若无人地在只剩下两人的空地上互相诉说着衷肠，表达着彼此的爱意。他们二人沉浸在爱情的世界里，无法自拔。良久，久到辛德瑞拉差点忘记了苏菲亚仙子的忠告，这时，午夜的钟声响起来，之前那十二个代表了时间的小矮人不知从哪里冒了出来，提醒她赶紧回家，不然一旦魔法消失，她就会变回之前的样子，身上所装扮的东西都会消失掉。就在最后一声钟声响起前，辛德瑞拉匆匆忙忙地从舞会大厅跑出来，因为走得太快，一只玻璃鞋掉在了楼梯上。王子跟随着辛德瑞拉跑了出来，但已经看不见她的踪影，只捡到了被她遗失的玻璃鞋，并下定决心要找到鞋子的主人。

于是连夜将城里所有的鞋匠都召集到皇宫里来，想要从中找出是谁制作出的水晶鞋，可是鞋匠们面对制作如此精致的鞋子，一个个都感到万分沮丧，因为他们中没有一个人能够做出这么漂亮的鞋子。王子感到十分失望，但还是不愿意放弃，毅然决然地带上水晶鞋，独自一人踏上了寻找心爱人的征途。首先，他碰上了一群西班牙女郎，王子拿出水晶鞋让她试穿，可是穿不下。接着，他又遇到了一名漂亮的东方女子，可是还是穿不进去。就在王子不辞辛苦地找人试穿水晶鞋的时候，还在睡梦中的辛德瑞拉还沉醉在昨夜舞会的幸福之中。清晨到来后，辛德瑞拉醒了过来，一边回想着舞会的种种，一边拿出仅剩一只的水晶鞋。接着，两姐妹也醒了，手中各拿着一个昨晚从辛德瑞拉那里得来的桔子，辛德瑞拉见状，赶紧将水晶鞋藏了起来。姐妹俩在辛德瑞拉面前不停地吹嘘着彼此昨夜在舞会上是多么多么地受欢迎，并把桔子拿到辛德瑞拉面前显摆。过了不久，继母出来了，告诉姐妹俩说王子将会来到家里，让她们试穿昨夜那名神秘女子遗落在舞会的水晶鞋，姐妹俩一听王子要来，赶紧回房换上了漂亮的衣服，然后出来迎接。寻找了一夜的王子此刻已经疲惫不堪，加之还是没有找到心上人的失落心情，使得他已经完全没心思去注意在场的任何人。姐妹俩从王子那里接过水晶鞋后，使出了吃奶的劲，想要把脚丫子塞进鞋子里去，可是始终都没办法穿进去，看到女儿都穿不下，不甘心就这么让机会白白溜走的继母也过来穿鞋，但是任凭自己费了九牛二之力，也没办法穿进去，这时，辛德瑞拉也过来帮忙，就在她跪在地上帮忙

穿鞋时，一不小心，先前被自己塞进裙子里的水晶鞋掉了出来，王子看到这一模一样的水晶鞋，顿时清醒过来，认出眼前这个穿着简朴的女孩就是自己心心念念的可人儿，二人终于相认。随后，苏菲亚仙子出现在众人面前，赐予了辛德瑞拉和王子爱的祝福，使两人能够幸福的生活在一起。

《灰姑娘》这部芭蕾舞剧包含有五十多首乐曲，普罗科菲耶夫为了创作这部童话色彩的舞剧，运用了各式各样的音乐表现手法，譬如新颖的和声，色彩纷呈的配器以及复杂多变的调式调性。同时，通过一些具有独特性格的音乐动机来塑造出个性鲜明的人物，比如时而清纯可爱时而楚楚可怜，时而又少女情怀的辛德瑞拉，娇蛮任性又爱慕虚荣的姐妹俩，低俗泼辣而又凶狠歹毒的继母，忍气吞声逆来顺受的父亲，英姿飒爽为爱痴狂的王子……无一不让观众印象深刻。

二、改编手法

根据芭蕾舞剧《灰姑娘》而改编的三部钢琴套曲（Op. 95、Op. 97、Op. 102）中，有些乐曲还与管弦乐组曲《灰姑娘》（第一组曲，Op. 107，1946；第二组曲，Op. 108，1946；第三组曲 Op. 109，1946）中的作品相对应。而其中第三套钢琴改编曲，也就是 Op. 102，这套作品一共有六首钢琴曲，第一首是圆舞曲，曲名为：“灰姑娘与王子”，对应芭蕾音乐的第 30 首，第二组曲的第 5 首；第二首是“灰姑娘变奏曲”，对应芭蕾音乐的第 32 首，第一组曲的第 6 首；第三首“争执”对应芭蕾音乐的第 2、4、7、46、47 首，第一组曲的第 3 首；第四首也是圆舞曲，曲名为：“灰姑娘出发去舞会”，对应芭蕾音乐的第 19 首，第一组曲的第 7 首；第五首是“披巾舞”，对应芭蕾音乐的第 2、35、46 首，第一组曲的第 2 首；最后一首名为：“爱情”，与芭蕾音乐的第 3、9、50 首，第三组曲的第 8 首相对应。这部钢琴套曲于 1944 年由苏联作曲家协会的苏联音乐基金会首次出版。

《灰姑娘》是普罗科菲耶夫最富有抒情性质的佳作之一，虽然距离上一次创作童话剧已经有 20 年之久，但是在写作上丝毫没有生疏的地方，相反的，这一次普罗科菲耶夫运用了全新的表现手法对这部大家早已耳熟能详的童话进行了调整和编排，与之前的处理方式有所改变。如果说青年时期的普罗科菲耶夫在音乐风格上偏向于敲击风格和谐谑性的话，那在后期他的风格就会更倾向于抒情化了。因为在创作《灰姑娘》这部舞剧时，也正是苏联历史上的卫国战争时期，普罗科菲耶夫希望通过童话中人物形象的刻画来激励祖国人民，坚定革命必胜的信

心。

普罗科菲耶夫为了从各个方面来表现剧中女主人公辛德瑞拉的形象，创作了很多不同的音乐主题，其中最主要的主题有三个，第一个是在受苦受难中的辛德瑞拉主题，第二个是沉浸在美妙幻想中的辛德瑞拉主题，第三个是和王子在一起时幸福的辛德瑞拉主题。第一主题是在音乐一开始就出现的，就好比是正处于水深火热之中的苏联人民一般，音乐给人的感觉是十分伤感和哀怨的；第二主题则是根据辛德瑞拉在舞会前与舞会后幻想和回忆一起出现，这里的音乐恍若是苏联人民内心深处的希冀和呐喊，寄托了人们对革命胜利的渴望；第三主题是全剧最为明朗与抒情的部分，因为在这个主题出现时，也就意味着辛德瑞拉的梦想成真，无论是“出发去舞会”，还是“王子与灰姑娘的爱情”等等，第三主题都恰到好处地将辛德瑞拉的喜悦与幸福感表现得栩栩如生，让人听后大受鼓舞。这也是普罗科菲耶夫在第三主题上想要表达的对战争必胜的一种乐观主义精神。

第二首《灰姑娘变奏曲》又叫《灰姑娘的舞蹈》，场景发生在王子的舞会上，当王子被灰姑娘吸引，与她共舞了一段之后，灰姑娘成为了全场瞩目的焦点，一支舞结束后，灰姑娘退了下去了，王子开始四处寻找，在仆人的簇拥下，单簧管吹出明亮优美的主题，灰姑娘再次登场，随即开始翩翩起舞。这首名为《灰姑娘的舞蹈》的乐曲即是在这样一个场景中演奏的。改编曲一开始，便模仿了单簧管的独奏部分，右手将主题旋律呈现出来，而左手弦乐组的各个声部集中成低音加和弦的节奏型，并模仿用手指勾弦的拨弹方式，采用跳音手法来演奏。第八小节开始，之前用手指勾弦的提琴组换成用弓拉弦，而第一小提琴接替单簧管，在中音区拉出一串二八节奏的音符，并在高音区带进了一个尖锐的 g 音，使得音乐增添了一丝趣味。如果说前一句灰姑娘还有一丝拘谨且小心翼翼的话，那这一句就是灰姑娘欣喜雀跃的表现了。然后在第 12 小节，旋律又回到了单簧管，和第一句不同的是，第一小提琴加了进来，在低音区域对每小节的第二拍音进行高八度重复，普罗科菲耶夫在改编时为了维持主题旋律，巧妙地将小提琴的四分音符换成了时值短促的装饰音符，旋律顿时变得灵动起来。第 20 小节到 23 小节，作曲家将弦乐组的旋律进行模拟，而到了 24 小节，换成低音英国管走旋律部分，单簧管和低音单簧管配合，改编时就将这三种乐器的旋律作为钢琴的左右手演奏部分。到了第 32 小节，旋律回到小提琴上，改编时右手依然是模仿旋律声部进行，

左手采用了低音提琴声部作为低音，第二小提琴和中提琴的单音结合，在钢琴上作为双音演奏。6连音的快速音阶上行一下子将音乐推向了一个高潮，情绪被带动，现场气氛也变得兴奋起来。到第41到46小节，第一小提琴和第二小提琴交错演奏主旋律，中提琴与第二小提琴旋律一致，大提琴演奏单音加双音组合，改编时右手模拟小提琴旋律，左手模拟大提琴伴奏。第47小节到第49小节，除了第一小提琴外，其它四个声部都在伴奏，改编时依然是低音加双音的组合形式。第49到57小节，主题旋律出现，依然由单簧管独奏，长笛用八度双音配合进行，圆号和弦乐组进行伴奏，改编时仍然是右手单音旋律，左手伴奏。到了第57小节，改由短笛和低音英国管演奏主题旋律，长笛八度双音，第一小提琴是旋律音的高八度三连音后空，其余三样弦乐伴奏，改编时除了主旋律不变，伴奏部分整合，将高八度音作为装饰音演奏。第65小节时，由3/4拍变为2/4拍，改编曲右手模仿小提琴的主旋律，左手是其它三个弦乐的结合，值得一提的是在第67到68这两小节，普罗科菲耶夫在改编时，将弱拍位置上的两个音换成了强拍音，使左右手之间的音域变大，高低音调形成鲜明的对比，从而增加了旋律的变化性，更富有张力。到81小节，右手一如既往地模仿长笛和小提琴的主旋律，而左手在第81到82小节，普罗科菲耶夫根据和弦音进行和声编配，保留了之前三拍子的节奏型，第83到84小节，模仿大管的琶音进行。第87到结束，模仿大管和大提琴的琶音进行。

三、演奏技巧

或许是因为受到国内文化思想的影响，普罗科菲耶夫在回到祖国后，创作思维在很大程度上有所改变，与俄罗斯民间音乐相结合，更加注重旋律的歌唱性，如果说之前的创作是突破传统，标新立异的话，那这一阶段的创作，便是回归传统，兼收并蓄了。在《灰姑娘变奏曲》这一改编曲中，旋律感非常明确，我们可以感受到浓浓的抒情性，时而悠扬，时而活泼，时而庄重，时而热烈，将剧中人物的性格也刻画得栩栩如生。在乐曲开头的速度和表情属于看来，Allegro指的是较活泼的速度，意味着高兴的情绪，而grazioso意思是典雅优美的，轻盈优美的，也就是说曲风的定位是抒情性的。一般说来，在演奏时值较长的四分音符连奏时，演奏者在触键时需要用到手指肉较多较厚的指面位置，也称“指肚”或者“指腹”。手指贴键后，由内往外地“拖”着弹下去，弱化每一个音的“音头”，

使音与音之间融为一体,从而达到柔和温润的声音效果,而在稍快的琶音分解中,要用指尖往里“勾”,这样的触键可以让声音变得有弹性,且可以使手指获得较快的跑动速度,让手指变得敏捷。

乐曲开始是 2/4 拍的节奏,以弱起小节开始,打乱了强弱拍的位置,然后右手是四个模进的开场,采用 *mp* 的力度,连线内的四个音要弹得平缓连贯,用指腹触键,手指贴着琴键演奏,在连线最后一个音弹完后,手腕轻轻提起,带动手掌离开琴键,从而将句子的呼吸感做出来;左手是低音加和弦的伴奏型,要求手指下键时力度均匀,起跳时手腕稍微提起,为跳约做好充分的准备。

谱例 11:



第 8 小节到第 12 小节,旋律变为 3/4 拍子,力度降到 *p*,右手旋律音量减小,密度变大,由之前的四分音符变为八分音符,情绪上较开头的旋律变得活泼起来,演奏时指尖稍微用力,将每一个音都交代清楚。而在 a2 到 g3 的手指连接时,要手臂的力量带动手腕往高音区移位,牵引着右手小指的大幅度平移,保持乐句的流畅性。

谱例 12:



第 12 小节,又回到 2/4 拍,这次右手旋律进行了装饰变奏,第一个音和第三个音都在上方加了一个高八度的装饰音,演奏时小指在触键后要迅速抽离,将力量通过手腕的摆动传递到大拇指,大拇指下键的同时,食指绕过大拇指,做好下键的准备,而后在食指即将离键的时候,小指为下一个装饰音做好跨键的准备动作。

结 论

从上述不同时期的改编曲可以看出,普罗科菲耶夫无论是在青年时期还是旅居国外时期,亦或是回归苏联时期,一直进行着改编曲的创作,在不同的时期,尽管从音乐风格上分析的话,各有侧重点,比如《进行曲》的敲击式风格,《假面舞会》的谐谑性特点,《灰姑娘变奏曲》的抒情性质。但是纵观整体而言,普罗科菲耶夫的钢琴改编曲更多的是将乐队音响移植到钢琴上来,没有太多花哨的装饰,也没有刻意炫技般的繁琐织体。在改编时,普罗科菲耶夫尽可能地将乐队音乐条理分明地组织起来,然后运用简单明了的层次结构再组装到钢琴织体上。这样一来,最大限度地还原了原作的精神,也充分挖掘了钢琴这一乐器的功能性。

一直以来,钢琴改编曲的创作都层出不穷,有些是为了宣传原作,有些是为了便于演奏……但无论作曲家进行改编的目的是什么,最终都会达到一致的效果,那就是丰富钢琴的音响特点,扩充钢琴的演奏范围。到如今,在钢琴这一乐器变得越来越普及的同时,人们对于钢琴曲的要求也就越来越多样化,钢琴不仅是一种教育的传播工具,更是一种可以给人们带来休闲享受的娱乐方式。在电子信息技术迅猛发展的当下,人们通过网络媒体和电子音响来获取所需要的音乐资源,但资源毕竟有限,很多优秀的音乐作品都没有被收录其中。可以说,钢琴改编曲的发展在一定程度上填补了这一缺憾,作曲家们将一些不容易被广泛传播和演绎的作品,譬如歌剧、芭蕾舞剧、童话剧、交响乐、室内乐等,改编成钢琴曲的形式,这样一来,即降低了作品的演奏难度,又很好地推动了原著的流传和发展。另一方面,也正是大批作曲家和演奏家对钢琴改编曲的重视,使得钢琴这一乐器在自身的发展过程中,不断地突破原有的创作手法和演奏方式。在改编的途中,作曲家们会根据各种不同乐器的音色特点在钢琴中进行模拟,继而大大扩展了钢琴音色的变化范围,也增强了钢琴的表现力。在演奏技巧方面,因为原来的作品都比较大型,在层次、音域、织体以及节奏上相对钢琴来说比较复杂,改编成钢琴曲后,相应的也促进了钢琴演奏技术的发展。

参 考 文 献

- [1][苏]拉里萨·丹科. 普罗科菲耶夫[M]. 李浩 吴川, 译. 北京:人民音乐出版社, 1998. 5
- [2]许忠荣. 现代乐派的大师[M]. 石家庄:河北教育出版社, 2004. 1
- [3][美]彼得·斯·汉森. 二十世纪音乐概论 下册[M]. 孟宪福, 译. 北京:人民音乐出版社, 1986. 4
- [4]S. shlifstein. S. Prokofiev:Autobiography, Articles, Reminiscences[M]. *Honolulu, Hawaii:University Press of the Pacific*, 2000
- [5]张弦等. 西洋歌剧名作解说 下册[M]. 北京:人民音乐出版社, 2000. 1
- [6]矫立森. 中外芭蕾舞作品赏析[M]. 上海:上海音乐出版社, 2004. 9
- [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, 1998. 5
- [8]于润洋. 西方音乐通史[M]. 上海:上海音乐出版社, 2007. 6
- [9]周薇. 西方钢琴艺术史[M]. 上海:上海音乐出版社, 2012. 1
- [10]步云. 普罗科菲耶夫和他的《对三个桔子的爱情》[J]. 音响技术, 2000 年第 3 期
- [11]晓魏. 灰姑娘之父 普罗科菲耶夫[J]. 当代电视, 1997 年第 12 期
- [12]朱迪. 《六首灰姑娘钢琴曲》中的童话与现实[J]. 音乐艺术, 2009 年第 3 期
- [13]金毅妮. 黄金时期的舞剧——普罗科菲耶夫舞剧组曲《罗密欧与朱丽叶》和《灰姑娘》[J]. 音乐爱好者, 2007 年第 6 期
- [14]王似频. 爱的源泉——三部同名异曲的《罗密欧与朱丽叶》[J]. 音乐爱好者, 1989 年第 2 期
- [15][苏]A. A. 阿列克谢耶夫. 苏联钢琴艺术史(三)[J]. 翟学文, 译. 交响·西安音乐学院学报, 1992 年 01 期
- [16]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 年第 12 期
- [17]李忠日. 论普罗科菲耶夫钢琴音乐的基本风格(上)[J]. 时代文学, 2009 年第 3 期

- [18]权英子. 论普罗科菲耶夫钢琴音乐的基本风格(下)[J]. 时代文学, 2009 年第 4 期
- [19]包天天. 浅析普罗科菲耶夫钢琴作品的演奏特点[J]. 音乐时空, 2012 年第 2 期
- [20]金裕众. 普罗柯菲耶夫的舞剧——《灰姑娘》[J]. 音乐爱好者, 1985 年第 2 期
- [21]杜杉. 普罗科菲耶夫舞剧《罗密欧与朱丽叶》创作背景简介[J]. 西江月, 2013 年第 1 期
- [22]陈本谦. 普罗科菲耶夫:对三个橙子的爱[J]. 音乐艺术, 1988 年第 1 期
- [23]李冰. 浅析普罗科菲耶夫钢琴套曲《罗密欧与朱丽叶》[D]. 西安:西安音乐学院, 2012
- [24]王卉. 论普罗科菲耶夫钢琴套曲《罗密欧与朱丽叶》的演奏与教学[D]. 石家庄:河北师范大学, 2008
- [25]刘竹君. 普罗科菲耶夫钢琴套曲《罗密欧与朱丽叶》(OP. 75) 创作风格与演奏分析[D]. 石家庄:河北师范大学, 2008

致 谢

时间飞逝，转眼就要告别为期三年的研究生学习生涯了，回想起这三年来的学习和生活，除了专业上的进步外，更让我欣喜的是自己收获了教学方面的一些经验，不得不说，每一次的进步和收获都伴随着我的导师高乐平教授的谆谆教诲，以及一次又一次的鼓励和帮助。特别是在毕业论文的写作期间，从选题、收集资料到多次的修改，他都给予了我很多的指点和建议，所以我在这里，诚挚的说一声“感谢老师。”

在论文开题、中期答辩等各个环节中，得到了钢琴系各位老师的中肯的提点和无微不至的帮助，更让我明白了教学相长的意义，将使我一生受益，也将会成为我日后工作学习中的榜样和前进的方向，衷心的感谢音乐学院钢琴系的各位老师。

最后还要感谢一直默默支持我，鼓励我的家人和同学朋友，也祝愿我的导师，师长和同学们身体健康，工作顺利！

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，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。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

马蒂

2014年5月30日

湖南师范大学学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本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和汇编本学位论文。

本学位论文属于

1、保密□，在_____年解密后适用本授权书。

2、不保密。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：

马蒂

日期：2014年5月30日

导师签名：

高所

日期：2014年5月30日