分类号：　　单位代码：10422

密　级：　　学　　号：

山东大学
SHANDONG UNIVERSITY

硕士学位论文

Thesis for Master Degree

论文题目：

作 者 姓 名　刘晓然

培 养 单 位　艺术学院

专 业 名 称　表演艺术与教学(钢琴)

指 导 教 师　徐康为 教授

合 作 导 师

2015年 5月 26日

万方数据

Y2789993

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，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名：刘锦然　　日　期：2015.5-26

关于学位论文使用授权的声明

本人完全了解山东大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留或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；本人授权山东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、缩印或其他复制手段保存论文和汇编本学位论文。

(保密论文在解密后应遵守此规定)

论文作者签名：刘锦然　导师签名：侯振海　日　期：2015.5-26

万方数据

目 录

摘 要.....1

Abstract.....2

绪 论.....4

第一章 马拉夫斯基生平及《五首钢琴小型套曲》概述.....9

第一节 作曲家生平.....9

第二节 创作风格历程.....10

第三节 关于《五首钢琴小型套曲》.....18

第二章 《五首钢琴小型套曲》音乐本体研究.....20

第一节 曲式结构分析.....20

第二节 旋律分析.....32

第三节 节奏分析.....43

第四节 调式和声分析.....48

第三章 《五首钢琴小型套曲》美学研究.....56

第一节 作品基本内涵概述.....56

第二节 美学分析.....60

结 语.....65

参考文献.....66

致 谢.....68

万方数据

Contents

Abstract(in Chinese).....1

Abstract(in English).....2

Introduction.....4

Chapter Ⅰ Malawski and His *5 Miniatures*.....9

Section1 The Biography of Malawski.....9

Section2 Malawski's Music-writing Career.....10

Section3 About the *5 Miniatures*.....18

ChapterⅡ The Music Intology Analysis about the *5 Miniatures*.....20

Section1 Analysis of its Musical Form.....20

Section2 Analysis of its Melody.....32

Section3 Analysis of its Rhythm.....43

Section4 Analysis of its Harmony and Mode.....48

ChapterⅢ Aesthetic Analysis of the *5 Miniatures*.....56

Section1 Basic Overview of its Connotation.....56

Section2 Aesthetic Analysis.....60

Conclusion.....65

Bibliographies.....66

Acknowledgments.....68

万方数据

摘 要

阿图尔·马拉夫斯基是二十世纪波兰著名作曲家，是波兰现当代音乐史上继希曼诺夫斯基之后最具杰出创造性的作曲家之一。作为一名现代波兰作曲家，他深知自己肩负着不仅要将近现代西方音乐移植到波兰大地上，并且要将波兰本土音乐传播到世界各个角落的重要使命。马拉夫斯基作为这一特殊历史时刻的作曲家，展现出超凡的作曲天赋。这与波兰这个国家蕴含的音乐灵感、尚未枯竭的音乐风格和充沛精力是密不可分的。

《五首钢琴小型套曲》作于作曲家的创作巅峰时期，作为马拉夫斯基创作的为数不多的钢琴独奏作品之一，它可以较典型地反映出作曲家的创作风格。它由五首小型作品组成，五首小品风格迥异，各具特色，无疑是分析马拉夫斯基创作特点的最佳案例。马拉夫斯基在创作中是如何灵活运用现代音乐风格的，又是如何巧妙地将现代音乐语汇与波兰民间传统音乐进行融合的等等问题，在此作品中都可以找到答案。在二十世纪现代音乐中，这种创新与传统并存的器乐独奏小型套曲是并不常见的，从这部作品中可以体会到作曲家醇熟的作曲技巧和深刻的情感凝集。

本文以《五首钢琴小型套曲》作为主要研究对象，主要分三个部分展开进行分析：第一部分简述作曲家生平以及四个创作阶段的不同风格，介绍《五首钢琴小型套曲》创作概况；第二部分以这部作品各音乐组成要素为单位，对作品音乐本体进行深入分析；第三部分从西方传统和现代美学观念角度出发，对作品进行美学价值分析。其中第二部分即对音乐本体的分析为本文重点研究方向。

本文力求通过研究马拉夫斯基《五首钢琴小型套曲》，让更多人了解马拉夫斯基的音乐，进而对波兰现代音乐发展产生更加全面的认识。同时指引我们不论是在创作、演奏音乐作品还是欣赏其他世界前沿音乐，都能够体会到更加深刻而本源的音乐内涵。

关键词：马拉夫斯基；小型套曲；波兰现代音乐；独创性；美学研究

万方数据

Abstract

Artur Malawski is one of the Poland most influential and creative composers after Karol Szymanowski in the 20th century.As a modern Polish composer,he thoroughly recognized his responsibility,which not only transplanting of modern West European music onto Polish soil,but taking the Polish traditional music in new directions to the whole world.To be a composer in this special period,Malawski's extraordinary creative talent has close relationship with the inspiration of music, the not-yet-dry style and the full energy of Poland.

5 Miniatures is the famous work written by Malawski,which was completed in his peak phase.To be one of his few pieces for solo piano,it has certain model and representativeness as the case of Malawski's work.It consists of five small works which have different music styles and characteristics.It's undoubtedly a best-practice to analysis the composition characters.How does he use the different modern music styles flexibly in the work and apply the modern words to the Polish traditional words?Maybe in the process of forming of reflections,we will get the answer.Type of miniatures like this work which is a combination of innovation and tradition is uncommon in the 20th century.The superb skills and deep emotions can also be found in this work.

This article takes *5 Miniatures* as the research object,divides into 3 parts of thinking of analysis.The first part introduces the life experience of Malawski,the characteristics of four stages in his music composition and the background and process in the composition of *5 Miniatures*.The second part is based on several elements of music,and mainly concentrated at the analysis of its music ontology.The third part mainly explores its aesthetic value preliminarily from the view of western tradition and modern aesthetics.In these parts,the second one is the most important.

Through the detailed analysis of *5 Miniatures*,the research will enable a more comprehensive understanding of the importance of the development of Malawski's and Polish modern music.It can also help us understand the exhaustive and fontal

万方数据

connotations of music more effectively by composing,performing and enjoying other excellent work of music in the future.

Keywords: Malawski, miniatures, Polish modern music, ingenuity, aesthetic analysis

万方数据

绪 论

一、选题的原因及意义

阿图尔·马拉夫斯基（Artur Malawski，1904-1957），二十世纪波兰著名作曲家、教育家、小提琴演奏家，作为波兰现当代音乐史上继希曼诺夫斯基之后最具杰出创造性的作曲家之一，他的音乐对波兰二十世纪音乐发展有着重要而独特的意义。在他的作品中，不仅有着多风格的灌入，而且始终体现着一种具有鲜明个人特征的创造性逻辑。从新古典主义风格到简约主义音乐，在马拉夫斯基涉及的这些风格里，有的承接着前人的创作理念，更多的则启示着波兰音乐界后辈的音乐创作新方向。这样一来，研究马拉夫斯基的代表性音乐作品就对我们更好地理解现代西方尤其是二十世纪波兰音乐有着极为重要的意义。

笔者对马拉夫斯基的音乐作品产生兴趣源自于导师专业课上对其作品无意中的提及，后辗转得到作曲家《五首钢琴小型套曲》曲谱，在搜索了众多音频视频却无果的状况下，笔者开始慢慢试着演奏这部套曲中的其中几首，并逐渐为它着迷：略带忧郁的旋律色彩和带有神秘感的和声行进，还有简约却深刻的主题循环……笔者被这些在先前所有演奏作品中从来没有遇到过的新鲜元素一点点打动着。这首看似简单的作品蕴藏着的奥秘和这个名不见经传的作曲家富含的魅力让本人感到震撼，并产生了强大的好奇。在与导师反复交流后，笔者决定选择这部作品，选择这个十分具有挑战性的作曲家作品作为硕士论文研究对象。

这一课题的挑战性，首先毋庸置疑地来自于研究资料的匮乏，中文可供借鉴的文献资料只手可数，鲜有的外文资料大多数为波兰语撰写；其次来自于波兰音乐界对马拉夫斯基评价的褒贬不一。褒者将他与被称为“现代波兰音乐之父”的几乎同时期波兰作曲家希曼诺夫斯基（Szymanowski，1882-1937）相提并论，他们认为：“……工作努力程度，创造性，审美高度和技术水平这几个方面来说，马拉夫斯基都要超越于曾从事同一项工作的作曲家希曼诺夫斯基……”[①]；贬者则对其音乐独创性提出否定，认为他的作品一味模仿外国作曲模式，内容匮乏空虚。当然，这些评价的形成与作曲家不同时期的创作水平和风格变化有着很大的关

① B·Schäffer：*Artur Malawski*[J]，Warsaw：*Ruch Muzyczny*，ii/6，1958：4.

万方数据

系，但评价呈现出的两极性在很大程度上给研究带来了干扰。

虽然困难与挑战重重，但笔者仍然坚持研究马拉夫斯基及其代表作品《五首钢琴小型套曲》，笔者执着于此研究的原因主要有以下几点：第一，也是前文提到过的，从现代音乐史学角度来看，对马拉夫斯基及其作品的研究具有重要而深远的价值和意义。他的一生虽然短暂，但却对所身处的时代带来了巨大的财富。他对音乐的探索不仅承接了早先印象派音乐的多种特征技法，且实践了许多更为晚近的音乐流派典型技法，如简约主义音乐的短小动机重复性贯穿作品始终等等。因此，马拉夫斯基对于波兰二十世纪音乐的开创独具着承前性与引领作用。其次，马拉夫斯基《五首钢琴小型套曲》除作曲技法上的独创外，其宏观层次的美学价值也同样值得研究。现代作品美学层面的剖析是现代音乐作品分析步骤中不容易把握却又必须掌握的一项研究领域。从某些角度来说，如不能恰当地认知作品的美学意义，就不能很好的理解作曲家的音乐创作风格。笔者会从作品体现出的美学观念进行深入剖析，形成与其他研究成果相比具有一定新意的独特观点。第三，也是源于研究领域的挑战性，国内对波兰现代作曲家的研究成果甚少，但现代波兰音乐这一广阔领域却饱含财富。以上三点原因共同推动笔者对研究此对象的执着信念。

二、资料收集情况

马拉夫斯基虽然在现代波兰音乐界享有较高声誉,但由于一些社会客观因素的限制以及作曲家本人低调内敛的性格,导致他在国际上的影响力远不如同时期的一些波兰作曲家。国外关于他的研究——尤其是英语国家——起步较晚，在搜集资料的过程中，笔者还发现中国的大部分文献中也都是将他作为潘德雷茨基的作曲启蒙老师身份被稍微提及。而对于他的这部钢琴作品可查阅的资料更是只手可数。不仅如此，有关此作曲家的书面研究、乐谱出版和相关音乐作品的演奏视听资料也都十分有限。足以可见目前对此领域研究之匮乏。

因此，笔者在资料的搜集与获取的工作上耗费了较多的时间和精力，对其相关文字资料、音像资料和乐谱的搜集展开大规模积极搜索，充分地利用网络资源，如利用海外在线购书网站购买原文书籍和曲谱，访问有关研究者创建的网上论坛，以及通过电子邮件联系到波兰现代音乐领域较权威研究员等等。通过以上途

万方数据

径笔者获取到较多的有价值资料，这些资料包括马拉夫斯基在不同时期的代表性创作作品曲谱；一些重要的研究马拉夫斯基风格及重要作品的专著和评论性文章；大量马拉夫斯基作品的音像资料等等。这些都为进一步研究马拉夫斯基《五首钢琴小型套曲》提供了重要的理论依据和重要信息。

三、研究文献概述

（一）国内研究现状

目前国内极其缺乏对马拉夫斯基的研究成果，在可找到的中文文献中，没有一本关于马拉夫斯基及其相关作品的传记。但还是会有几部著作对马拉夫斯基及作品有所提及，但也仅仅是停留在普及性的介绍阶段。这些著作包括：肯尼迪与布尔恩编写（唐其竞等译）《牛津简明音乐词典》和上海音乐学院音乐研究所编著《外国音乐辞典》在对波兰现代作曲家潘德雷茨基的介绍中将马拉夫斯基作为其作曲启蒙老师简要地提及；叶小纲主编《论希曼诺夫斯基与波兰音乐》一书中收录的一篇名为《希曼诺夫斯基和他的遗产》的文章中，将现代波兰音乐按照风格分为几类，其中将马拉夫斯基划分为波兰新古典主义音乐重要代表人物之一，后又在该风格介绍中简要提及了他，但由于这篇文章的研究主体是希曼诺夫斯基给二十世纪波兰音乐带来的影响，所以关于马拉夫斯基以及所代表的新古典主义波兰音乐并没有详细的叙述。

这样来看，国内对马拉夫斯基在音乐史学上的独特与重要价值并没有引起足够的重视，目前为止国内相关研究还极为匮乏，还有待于音乐学者对马拉夫斯基甚至波兰现代音乐领域投入更多的关注与精力。

（二）国外研究成果综述

在国外，对马拉夫斯基及其作品的研究主要集中于波兰本国音乐家和音乐学家的研究。伯纳德·雅各布森（Bernard Jacobson）著《波兰的文艺复兴》一书中，以介绍波兰二十世纪后半叶的四位作曲家为主，他们分别是:帕努夫尼克（Panufnik）,鲁托斯拉夫斯基（Lutoslawski）,潘德雷茨基（Penderecki）和戈雷茨基（Gorecki）。作者结合宗教信仰、民间歌曲和社会环境等各因素的影响,分析了各个作曲家不同的创作技术,证明了即便生活在同一个环境中,作曲家们也用自己不同的音乐语言推动着波兰现代音乐的发展。其中，在有关潘德雷茨基的一

万方数据

章内容里，作者简要介绍了马拉夫斯基的生平与创作概况。虽然涉及到马拉夫斯基的相关生平，但书中对其描述也仅仅止步于此，没有进一步地阐述马拉夫斯基音乐的风格及其创作特点；在谈及马拉夫斯基对其学生潘德雷茨基音乐创作道路上的影响时，也只是浅显地提出对潘德雷茨基音乐创作道路"作曲方法掌握方面提供了稳固而扎实的基础"，并没有展开叙述这一点。这对于理解马拉夫斯基以及对其学生潘德雷茨基作曲风格的形成及音乐创作道路的历程产生的影响来说是不完整的，也是有限的。

另一位研究马拉夫斯基的重要人物是曾任教于雅盖隆大学（最古老的波兰大学，曾命名克拉科夫大学）的音乐教授，著名的波兰音乐评论家塔德乌什·卡钦斯基（T·Kaczyński），他曾在波兰音乐期刊《乐章》（*Ruch Muzyczny*）上发表过一篇名为《马拉夫斯基最后十三年》（*Artur Malawski po 13 latach*）的文章。这篇文章主要介绍了马拉夫斯基生命中后两段音乐创作生涯时期的主要风格及代表作品，其中正包括了《五首钢琴小型套曲》这部作品的创作阶段概况。文章还主要研究了在马拉夫斯基晚年期间，同时也是战后的第一个十年期间，波兰经历的重要的社会以及政治变革是如何催化了其音乐创作上的成熟。正是马拉夫斯基生命中最后这十三年的岁月，奠定了他在二十世纪的波兰音乐历史上的无可替代，推动了他被认为是最伟大和最具创新性的波兰作曲家之一的地位。作者作为马拉夫斯基生前的好友及同事，对马拉夫斯基的最后创作生涯向世人做出详尽的介绍。他的叙述运用了两部分结构，最后十三年的生平概况和最后十三年中音乐创作作品介绍。将马拉夫斯基创作生涯晚期的作品进行了整理的同时，试图强调马拉夫斯基在现代波兰音乐界的重要影响和地位。但由于文章的着重点过于强调后十三年的生平及创作，使作曲家一生的作曲风格变化与升华没有得到很好地诠释。因此，这篇文章带来的影响是轰动而短暂的，这也是其有限的地方。

四、本研究主要内容概述

（一）拟解决的主要问题

从上述国内外文献研究情况概述中可以看出，对马拉夫斯基的研究在数量和质量上都存在严重不足：既没有对作曲家进行一个全方位、音乐角度的创作历程介绍，例如作曲家如何走上音乐创作道路并以何为主要创作动机；也没有对作曲

万方数据

家风格进行详细地、有依据地准确定位，例如定义作曲家确实为新古典主义风格，还是具有其他音乐风格倾向；又没有对其作品的细致剖析，包括作曲技法、音乐元素、作品审美等方面的价值性分析。所以以上三点为本文所要解决的主要问题。

（二）框架概述

本文将以三章主要内容对研究对象进行分析。第一章考察作曲家生平，以研究马拉夫斯基经历的四个不同创作时期为主要对象，分析其在四个不同创作时期经历的不同创作风格或倾向。第二章以作品《五首钢琴小型套曲》本体作为研究对象，着重从微观以及中观方面对作品进行分析研究，其中微观角度包括分析作品的曲式结构、旋律特点、节奏节拍特点、调性及和声特点等；中观角度包括从作品作曲技法、织体结构、乐句特点等方面出发，对整个作品进行更进一步地细致探究。第三章将着重研究作曲家的美学观念以及作品的美学价值，即从宏观美学方面对作品进行剖析与定义。为论证马拉夫斯基是波兰现代音乐中伟大的独创性作曲家这一论点提供美学及哲学理论依据。结语部分，将对作品中作曲技法、风格定位以及美学价值提出概括性的结论。作品是作曲家精神和思想传递中介，虽然作曲家并没有留给后世太多可循的解释和规律，但随着对其作品的深入分析，依然可以感悟到作曲家融入作品中质朴而不朽的音乐精神。

万方数据

第一章 马拉夫斯基生平及《五首钢琴小型套曲》概述

马拉夫斯基的创作阶段大致分为四个阶段，《五首钢琴小型套曲》创作于其中第三阶段，这一阶段也是作曲家创作成熟时期。本章将主要介绍作曲家生平、四个创作阶段的不同创作风格，以及《五首钢琴小型套曲》创作概况。

第一节 作曲家生平

阿图尔·马拉夫斯基 1904 年出生于波兰普热梅希尔市，1957 年 12 月逝世于克拉科夫市。在他短暂的几十年生命里，他成为了二十世纪波兰音乐史上继希曼诺夫斯基之后最具杰出创造性的作曲家之一。他毕业于克拉科夫音乐学院（师从丁·赫梅莱夫斯基），并在 1928 年以一位小提琴演奏大师的身份获得了国际上极高的荣誉。他曾试图以一名小提琴独奏家的身份自居，但终年患疾的左手使他不得不放弃规划好的演奏家生涯。但也正是这命运的安排，使波兰作曲界和指挥界又多得一笔宝贵的财富。从克拉科夫音乐学院毕业之后，马拉夫斯基又分别在克拉科夫音乐学院和华沙高等音乐学院进修，并先后获得了两个文凭，分别为师从于卡齐米日·西科尔斯基的作曲文凭和1939年师从于别尔嘉耶夫教授获得的指挥家文凭。之后他自 1945 年起在克拉科夫高等音乐学院授课直至生命终结。他所授课程包括作曲、指挥和音乐理论等等，也是在这期间时收彭德雷茨基和舍费尔为学生。1950 年至 1954 年他也在卡托维兹高等学院教授指挥课程。此外，马拉夫斯基也常以著名交响乐团指挥的身份出现在音乐厅和人们的视线里。1948 年至 1951 年他还曾担任国际现代音乐协会波兰地区的主席。正是这几年的任职，极大地推动了波兰现代音乐在世界音乐界的发展，使世界各类现代音乐元素传入波兰疏通了管道，为后来帕努夫尼克、潘德雷茨基等人的波兰音乐复兴奠定了强有力的基础。

马拉夫斯基一生中创作了许多作品，并屡获国家及国际大奖。这其中包括 1946 年获得的克拉科夫省级终身大奖；作品《交响变奏曲》（*Symponic Variations*）、《托卡塔与赋格变奏曲》在华沙举办的“肖邦作曲比赛”中获奖；1952 年凭借芭蕾舞哑剧作品《山峰》（*Wierchy*）获得波兰音乐奖；1955 年凭借十几年来的作

万方数据

曲和教学优异成果获得了波兰音乐终身奖；同年还凭借作品《交响乐研究》和《钢琴、小提琴和大提琴三重奏》获得波兰当代音乐节和文化艺术部长的殊荣等等。

第二节 创作风格历程

虽然马拉夫斯基的生命轨迹十分短暂，但是他的音乐创作几乎进行到生命终结前的最后一刻。世界第一次世界大战结束至第二次世界大战结束期间的二十年时间，恰恰是马拉夫斯基音乐创作的主要时期。根据音乐创作风格和所属时期的不同，马拉夫斯基音乐创作大致可分为四个阶段，分别为：深受印象派音乐及现代派作曲家影响的初期创作阶段；逐渐深化自身创作想法并摆脱印象派影响的第二创作阶段；创造性地探索现代音乐并转换波兰民间曲调为当代音乐演绎，并形成自己创作风格的第三创作阶段；以及缓和激进主义并风格稳定于新古典主义风格的第四创作阶段。这四个创作时期的形成除了受到作曲家自身创作技能提高与作曲观念升华的影响外，也与波兰一战后所处的时代背景和经历的政治事件密切相关。

一、初期创作阶段（1925 年-1935 年）

这期间正值一战结束波兰重获独立时期，许多本土作曲家沉寂多年的创作激情被重新点燃，马拉夫斯基也成为了这其中的一员。正值青年的马拉夫斯基深受十九世纪最后十年中兴起的德彪西印象主义音乐影响，加上创作热潮的推动，他的创作理念开始渐渐萌芽。

1926 年 12 月，“青年波兰音乐家联盟”在巴黎成立，同时标志着波兰新古典主义明确形成。[①]同时期的欧洲现代音乐正在大踏步向前发展，波兰紧随其后，效仿着欧洲的作曲技法模式等等。欧洲现代音乐创作开始趋向打破传统音乐中重重桎梏的趋势，非传统和声和新兴作曲技术的普遍应用慢慢改变着音乐的色彩和性能。

当时，马拉夫斯基正值刚开始接受专业作曲知识的学习，青年时期他已在小提琴演奏方面屡获大奖，并在波兰音乐界小有名气。虽然在音乐演奏和创作方面都有着异乎常人的天赋，但是由于作曲技巧的不成熟与创作经验的不足，导致他

① 叶小纲主编，《论希曼诺夫斯基与波兰音乐》[M]，北京：中央音乐学院出版社，2014 年，第 15 页。

万方数据

最初的创作之路并不顺利。在1928年，马拉夫斯基结束了在克拉科夫的音乐演奏生涯，并在之后的八年时间里进入克拉科夫音乐学院教授小提琴和音乐理论课程。他在克拉科夫期间完成了一首《弦乐四重奏快板乐章》，几首小提琴独奏曲，以及一些歌曲的创作。在这些作品中他尝试着借鉴印象主义音乐风格中的新鲜元素创作自己的作品，逐渐地，他除了借鉴德彪西的创作经验，还开始接触拉威尔、格里格、斯克里亚宾、希曼诺夫斯基、巴托克和斯特拉文斯基等人创作风格，并深受影响。马拉夫斯基坚持从他们的作品中吸取特色元素和新兴作曲技巧，并稍加糅合自己的创意后加入于自己的作品中。在这一时期他还创作了《如歌的管弦乐快板随想曲》、《快板交响曲》、《小型交响乐》（1929年）和两首管乐六重奏（1933年）等作品。创作理念的偏执使得他这一时期的作品中具有过分浓重的印象主义气息，过度且大篇幅地在作品中使用富有色彩效果的和声，过分强调且追求形式上的纤巧与朦胧等等这些形成了他这一时期作品的特点。由于当时的年纪还年轻，接受的仅仅是来自普通作曲知识的灌输，所以在他这一时期的大多数作品中都缺乏独立特质的体现，只在音乐的织体结构方面有一些自己的独到之处。

在1935年4月10日马拉夫斯基举办了他的第一场创作音乐演奏会，但收获的评价却并不尽如人意。尽管不乏有许多积极和建议性的评价，但众多来自乐评界批判的声音让他十分困扰。他的作品被批判为一味追求新奇元素，模仿外国作曲模式，内容匮乏空虚，并无独特创意之作。在遭受了乐评界普遍批判后，他开始反思自己的作品和创作中的种种手法、意图。最终他清楚地意识到作曲家只有在创作出具有自己独特乐思的作品基础上，再加入的形式上的新奇与音乐元素的创意才显得有意义。在这场演奏会结束不久，马拉夫斯基摧毁了自己大部分的现有成果，只自己保留了《快板交响曲》、《小型交响乐》等几部非常喜欢的作品。

二、创作转型阶段（1936年-1944年）

虽然经历了创作初期阶段不尽如人意的打击，但马拉夫斯基并没有放弃在音乐创作这条道路上继续走下去。1936至1939年马拉夫斯基暂停了在克拉科夫音乐学院的音乐教学工作，去到华沙音乐学院完成了在作曲和指挥两个音乐研究专业硕士学位的进修。这时的马拉夫斯基试图摆脱创作初期许多偏执的创作理念，

万方数据

完善了技术上的不足和缺失，在作曲方面逐渐开始产生独到见解和成熟技术。

1936 年至 1938 年，马拉夫斯基开始尝试着突破效仿其他作曲家风格，并以展现具有其独创性特点为主的创作新方式。虽然在创作的几部作品音乐风格上仍然受限于德彪西、格里格和拉威尔，但如果通过特别仔细聆听并分析研究作曲家独特个性化创作音型的出现及演变的细节处，就会清楚地听到他的第一次个性化作曲风格。在后来的创作过程中，他逐渐摆脱了死板模仿其他作曲家的作曲手法和新奇元素的创作理念，开始研究并尝试创作带有自己创意和波兰民族趣味的作曲手法和动机。他在这一时期创作了许多交响乐作品，在这些作品中都试图通过某种途径表达着一种通透质感的旋律音色。不仅如此，他还在创作过程中逐渐清晰地认识到二十世纪音乐的"历史现实相关联"原则，清楚地认识到二十世纪音乐虽然产生于特定的历史条件下，却并没有割裂其与传统音乐的联系；更没有改变音乐属性的本质和一系列特征，如必须遵循音乐的可听性、时间性和表演性等等[①]。所以在接下来的作品中可以发现作曲家不乏传统作曲技术与传统和声技术的应用。

马拉夫斯基自幼酷爱小提琴演奏，年轻时在小提琴演奏领域屡获大奖而一举成名也带给过他无数次的正面激励，这样的经历造就了他在这一创作时期的代表作《弦乐四重奏》的问世。作为马拉夫斯基这一创作时期的代表作品，创作风格和手法的转变可在这首作品中窥见一斑。这首作品的大部分动机是受到来自利沃夫地区的民间音乐启发，曲风涵盖新古典主义特点，但在其中还穿插使用了现代音乐语汇，丰富却工整的和声技巧贯穿始终。在潘德雷茨基的第一部作品《纪念马拉夫斯基的墓志铭》中，这首作品的动机也经过改编后被几次呈现。在这首作品中就可以看出，马拉夫斯基开始转变自己音乐创作的风格和手法，一改创作初期各音乐要素追求独立、个性、新奇的写法，敢于在音乐创作技巧手法娴熟的基础上引导各个音乐元素的组合运用。

在这一时期，马拉夫斯基在指挥界也小有名气，但由于他将大部分精力倾注于作曲，使得他的指挥活动往往受限于只是指挥自己的作品。在这期间他创作的音乐作品虽然数量上较之创作初期少了很多，但这几部作品常被要求公演并在当

① 彭志敏著，《现代作曲技法丛书:新音乐作品分析教程（上）》[M]，湖南：湖南文艺出版社，2004 年，第 2 页。

万方数据

时乐坛颇受好评。其中包括为小交响乐团创作的小型交响乐曲《交响变奏曲》（*Wariacjach symfonicznych*，1937），清唱剧《芡实岛》（*Wyspa Gorgon*，1939），《第一交响乐》和《第二弦乐四重奏》（1943）等等。同样，马拉夫斯基在此时也具有在克拉科夫音乐学院的多年教学经验。

如果我们逐渐去了解和分析马拉夫斯基在1936至1944年期间所写的作品，我们不禁会感慨作曲家放入其中的个人创作风格，作品的整体性和新的成分相互孤立却又彼此亲密地存在着，乐段和乐思是那样地充满新鲜感，而且往往充满着优美又令人印象深刻的动机。假如再次面对他创作初期的作品时你会发现，从马拉夫斯基的作品整体中可以看到他每首作品都吸收了不同时期的特点。而这一时期的作品同样没有改变这一点，虽然他的创作手法和理念发生转型，但仍被不同风格的音乐影响着自己的创作。同时，从这一时期中的作品来看，可以公平地说，他采用的这种普遍却又带有暗示性的作曲技术与其他作曲风格非常不同，在他的笔下，所有的借鉴都直接体现为马拉夫斯基式的独有创造性。

三、创作成熟阶段（1945 年-1952 年）

这一时期正值第二次世界大战结束后波兰的重建时期，也是马拉夫斯基迎来自己创作巅峰的黄金时期。在这一段时间里，马拉夫斯基作为一名活跃在乐坛的音乐家艺术家同时，也实现着自己在音乐教育领域的理想，他立志要成为一名成功的音乐教育者，后来的事实证明他真的做到了。

1945 年，马拉夫斯基再次回到克拉科夫，工作于克拉科夫国家高等音乐学院，五年时间里逐渐成为了国家高等音乐学院的主要教育家之一。他回到这里，并在这里为自己的教育事业付出了毕生的努力，直到现在在这所国立音乐学院里仍然保留有他的许多音乐创作手稿和指挥音乐会时的照片和纪录胶片。

在克拉科夫音乐学院任教期间，马拉夫斯基逐渐创建了自己风格的教学体系，他以明确认识到音乐的本能和教育意义为基础，在这一基础上将自己所得所感精确地运用到教学实践中，从而形成了自己独特的教育风格和教育体系，并在学生范围内产生极大反响。这种独特的教育风格在克拉科夫甚至于波兰整个的教学领域中被推广运用，被许多同时期音乐教育者在不同音乐教育平台准确而又有条不紊地进行着。“纵观欧洲近现代音乐教育历程，可以毫不夸张地说，像这种

万方数据

艺术教学体系在高等教育学校有条不紊地进行着的现象非常罕见。"①

作为一名音乐教育者，他将自己的作曲技巧基于声音技术技巧的基础之上，并不断在理论教育的同时与学生一起研究作曲技术。马拉夫斯基在任教期间还经常召开研讨会培训，将自己在指挥和作曲中得到的一些经验教训进行总结研究，不断检查并更新自己的创作理念。

马拉夫斯基的教学兴趣非常广泛，他不拘泥于在某一个领域中停滞不前，他积极参加各种不同专业的考试，擅长表演及演奏几乎所有类别的器乐和声乐风格，更不用说那些所谓的理论课程了。同时，他还非常重视视唱练耳和室内乐方面的教学。在回到克拉科夫音乐学院工作的第一年里，他试图在视唱练耳课堂上用他自己创建的视唱练耳方法带领未成年人将人声从功能和弦中脱离出来。但是实践了一段时间后，这些课程不得不因为一些社会原因被迫暂停下来。

马拉夫斯基对待学生们的严苛程度让人感到不可思议，如同一位严父对待自己亲生儿子一样。他引领着克拉科夫音乐学院里两个如此艰难的课程：作曲和指挥，并在每个学年的开始之际亲自举办许多讲座。在他的教学中对所有学生一视同仁，都以非常严苛的标准去要求，这也是他在教学中勤奋并恪守职责的最好的例子。虽是这样，但他职责范围内的课程从来没有因为他繁重的工作而缩水。"'这些困难都是我要适应的方面。'他尤其不愿意过多吐露关于工作的事，然而他有时也会抱怨缺乏创作歌曲所需的必不可少的时间。但如果没有这份在高校里的工作的话——如他曾经所说的——那他将很难生活下去。"②

这种丰富的教学经历使他成为了当时为数不多的具备创造者和传道授业者的双重身份并同时兼备器乐演奏高超技术的音乐家。从某种意义上来说，马拉夫斯基是上帝同时对音乐界和教育界的一大馈赠。他的育人生涯，不仅从他自身来说有着必然性，同时也是一种命运使然。他在音乐教育方面的奉献，对推动波兰音乐文化的发展有着特殊的重要价值和深远意义。

马拉夫斯基在这一时期的主要音乐创作全部是来自于他生活中产生的创作激情，这在当时的现代作品创作中是较为罕见的。有时候在他的音乐创作中激情的展现甚至要远远大于作曲技巧的重要性。"当我们在他音乐会结束后与他交谈

① T·Kaczyński：*Artur Malawski po 13 latach*[J]，Warsaw：*Ruch Muzyczny*，ii/7，1971：16.

② T·Kaczyński：*Artur Malawski po 13 latach*[J]，Warsaw：*Ruch Muzyczny*，ii/7，1971：17.

万方数据

时——他的教学以及演奏自己作品的实践音乐会——他通常不会问人们是否对作品华彩乐章写作手法的印象深刻，而是对作品中音乐情绪低落的部分是否打动人们这一点更感兴趣。"[①]布罗尼斯瓦夫·卢特考斯基在回忆他与马拉夫斯基生前的交谈时曾这样说道。他一直在为了成为现代音乐作曲界领头者做着充分的准备：他非常清楚地了解乐谱的来龙去脉，并且可以根据不同的作曲概念做出适时的跟踪调整。他在这一时期的创作中灌输了避免出现任意一种夸张形式主义，并时不时地运用古典时期学院派作曲风格的作曲理念。

马拉夫斯基在这一时期的创作特征还表现为他透露在作品中的许多极度感性的音乐表达，许多不理智的感情色彩的音乐情绪描绘贯穿大部分作品。感性的程度甚至可以从他的作品中感受到他带着一种偏执去探索音乐，研究学术知识。他在这一时期的作品中使用了打破现代西方作曲常规的并被公认为最大限度体现了卓越声音的特殊音乐语汇：他常常在旋律中使用半音阶，带来的优势是最大化展现了音程之间的紧凑；在七音的运用方面独具匠心，相结合使用的短促型节奏很好的表达了作品前进的动机，使一种动态十足的动机得以很好地展现在人们眼前。在旋律和节奏以及在和声方面，都明显地出现了一些古典风格的影子，使本来平凡的三者成为了贯穿不同年代作曲特点的重要音乐元素。

在这一时期某些作品的一些细节处，甚至还可以看到许多类似爵士乐的音乐元素，这其中的深远意义是马拉夫斯基生前所预料不到的，但是却是后来者不得不承认的。纵观二十世纪现代音乐风格变化多样化，不难看出马拉夫斯基是在与这样的一个大背景做着顽强的抗争。他将创作中的现代手段完全个体化处理，作品中精挑细选的协和和声和波动的旋律都是构成这样特点的基础。这些具有高度选择性的音乐元素都没有使他的作品独特性比例减少丝毫，以上的独创性写法都是对其音乐方面才能的肯定。

马拉夫斯基在这一时期的代表作主要有：芭蕾舞剧《山峰》（*Wierchy*，1952）；管弦乐作品：《交响练习曲》（*Etiudy symfoniczne*，1947），《小型管弦乐托卡塔》（1947），《管弦乐托卡塔与赋格》（1949）；合唱作品：《流行套曲》（1952），《老童谣》（1950），《小型合唱套曲》（1952）；歌曲类作品：《儿童歌曲三首》（1949），《对妈妈说》（1950）；钢琴独奏作品：《玛祖卡舞曲》（1946），

① T·Kaczyński：*Artur Malawski po 13 latach*[J]，Warsaw：*Ruch Muzyczny*，ii/7，1971：17.

万方数据

《五首钢琴小型套曲》（1947），《三连高原》（*Tryptyk góralski*，1950）等。

四、创作晚期阶段（1953年-1957年）

马拉夫斯基这时已人到中年，前一阶段的集中创作给他带来了一定的知名度，但到了这一时期恰逢波兰音乐最保守时期，马拉夫斯基作为一名激进风格音乐创作者，同时也不可避免地受到了敌对和忽略。当战争的余火逐渐平息，马拉夫斯基已经彻底灰心，同时身体也遭受了病痛的折磨，这时的他只能断断续续地创作一些琐碎的小型作品。因此，尽管他拥有着非凡的天赋，他的成就在这一时期却被认为是平庸的。

这一时期里，尽管他的创作活动是琐碎的，但仍可以从他写出的只言片语中感受到明确的较之原来稍有放松的带有激进主义的写作手法，在这一时期的作品中，他开始回归到某些浪漫主义风格，甚至会加入很多戏剧性的表达。在他独一无二并富有表现力的音乐风格下，他还融合了多种当时欧洲音乐时下流行的音乐创作元素，最大化实现了希曼诺夫斯基将各种流行趋势综合为一首作品的传统作曲手法。在这一时期的作品中我们会发现他的音乐中那些闪闪发亮着的恒久不变的特征，比如独特的抒情性；建筑式构思的音乐形式；保持原始音乐动机的原始节奏风格或是一些稍显怪诞的音乐元素等等。这些特征在其之前的作品中也可窥见，但在这一时期的作品中加以更好地展现。

“如果单单从1954至1955这两年的创作来看，对两个都为芭蕾舞剧《山峰》（*Wierchy*）创作和推广做出突出贡献的作曲家作比较的话，无论从工作努力程度，创造性，审美高度和技术水平这几个方面中的哪一个来说，马拉夫斯基都要超越于曾从事同一项工作的作曲家希曼诺夫斯基。并不是说我们非要用贬低一个人价值的方式来凸显出马拉夫斯基卓越才能的出众，而是马拉夫斯基的作品真正并极富有价值。”[①]波兰著名作家斯蒂凡·基谢莱夫斯基在他的一篇纪念马拉夫斯基逝世的文章中这样写道。

1953年马拉夫斯基创作出了他的《第二交响曲》，这部作品的特殊之处在于它改编自作曲家1937年创作初期阶段写的一首交响变奏曲。在这部作品中会听到两种音乐风格，一种就是作曲家创作初期时略带青涩而有刻意模仿印象主义风格

① B·Schäffer：*Artur Malawski*[J]，Warsaw：*Ruch Muzyczny*，ii/6，1958：4.

万方数据

的变奏曲风格，另一种则是在积累了多年作曲经验与经受重重人生历练后创作的带有新鲜元素和深切乐思的新风格。两种风格密切相关却又各有特色，充满创意和新鲜感的同时又饱含作曲家对音乐的无限热情，公演时给人深深触动并在波兰产生了强烈的反响。这一时期创作的另一部作品《钢琴三重奏》也在波兰音乐界掀起了层层波澜，这首作品也是马拉夫斯基最后的一部室内乐器乐作品，从这首作品中可以看到马拉夫斯基一生作曲风格的不断发展和积累，例如非功能性和声手法的运用和动机发展与演变方面运用的独特性在这部作品中多次体现，并带有着作曲家别具一格的音乐色彩；此外，在"多成分固定音型技术"的运用上，他还实现了早期作品中不包含但却一直在追求的一种体现在音乐形式上呈现出延续性手法的特殊作曲技巧。这部作品还被称为是"二十世纪波兰音乐最著名的室内乐作品"。

除了音乐创作之外，马拉夫斯基这一时期仍然活跃在波兰音乐教育领域，并深深眷恋着这个伟大的职业。作曲家，指挥家和教育家，作为一个身兼三重身份的乐者他深知肩上背负的使命，坚持夜以继日地工作着，不负众望。他在这三个领域中做出的所有努力都以作品的形式体现为一个坚固的整体，相互补充，也相互矛盾地存在着，三者之间相互影响着。

"在马拉夫斯基去世前几天我曾经拜访过他，那是我与他最后的一次见面，他说'我生病了，不能继续在学校里工作了，但我发现我已经离不开学校生活了，更离不开克拉科夫音乐学院。你知道的，医生告知我我的工作环境将会让我的病恶化，所以我不得不搬去另一个地方生活，但是我却无法带着我的克拉科夫音乐学院一起搬去另一个地方生活。'他指着病床边铺满的鲜花'看看我的学生们多么善良可爱，你看看周围包围着我的鲜花，全是他们送来的'他激动地说着。"[①]

1957年12月马拉夫斯基逝世于波兰克拉科夫，去世的讣告回荡在整个波兰，许多人都在口传或报道着波兰音乐界中这一巨大的损失，尤其在克拉科夫城市里。他逝世后不久，各大媒体版面相继刊登出被整理出来的各种马拉夫斯基作品，被称之是继波兰作曲家希曼诺夫斯基死后占据最大媒体版面的一次。他的死深深地触动着波兰人民，他们深知他伟大的音乐创造性为波兰音乐的复兴和传播作出了多么大的贡献。虽然他的音乐作品在数量上并不是惊人的，在风格上也一直没

① B·Schäffer：*Artur Malawski*，Warsaw：*Ruch Muzyczny*，ii/6，1958：6.

万方数据

有产生颠覆性的变化，但是他在音乐道路上产生的那些高质量并具有丰富创造力的音乐创作，以及他富有个性且唯一的独特音乐创作思路却是无人可以取代的。马拉夫斯基正是这种创造性个性化兼备、个性和创造性十足的人才。当二十世纪音乐风格纷繁复杂地出现时，也许创造性才是用来评判一首音乐作品是否具有价值的最重要标准。他的作品使同时代许多以技术繁杂为特点的音乐相形见绌。原创性，独立性，激进性，成熟性，时尚感，表现力与波兰风格等等这些个性化的词汇将作为马拉夫斯基音乐作品的标签，永久尘封在波兰音乐发展的历史簿中。

第三节 关于《五首钢琴小型套曲》

马拉夫斯基短暂的一生创作了大致几十首作品，但为独奏乐器所创的却并不常见，钢琴独奏作品更是少之又少。他共完整地创作过三首钢琴独奏作品，分别为《玛祖卡舞曲》（*Mazurek*，1946），《五首钢琴小型套曲》（*5 Miniaturs*，1947）和《高原三部曲》（*Tryptyk góralski*，1949-1950）。从这三首作品的创作时间上不难看出，马拉夫斯基在他的创作成熟阶段才开始出现有关钢琴独奏音乐作品的成品，这从某角度可以说明马拉夫斯基钢琴独奏作品已经具备一定的作曲家特有气质，并且在作品的作曲技巧和情感处理等方面也带有一些作曲家前几个创作阶段中总结与升华。所以研究作曲家的钢琴独奏作品，尤其是《五首钢琴小型套曲》这部作品，对于了解马拉夫斯基音乐创作风格和特点是非常有必要的。

前文中提到过，马拉夫斯基在创作初期曾经深受德彪西等印象派作曲家的影响，这一影响虽然起始时间早，但持续时间却特别长，从创作初期阶段直至创作顶峰阶段。所以在《五首钢琴小型套曲》这部作品中也可显而易见地捕捉到一些印象派风格的影子。印象主义之所以不同于之前的浪漫主义音乐，其中一个很大的特点正是在于印象主义的音乐不再像浪漫主义音乐那样是以表达作曲家内心的情感与冲动为主，取而代之的是用音乐各元素及其组合的形式来描绘瞬间印象，给人以听觉感官的享受。因此在印象主义音乐中，抒情性大大降低。[①]正如这部作品中，五首小型作品的创作灵感都取材于人的细微心理和情绪变化的刻画，虽然各自都不具备标题性，但这一创作题材却非常具有印象主义特色。作品

① 栾琪著，《从德彪西钢琴<版画集>看创新意识对其钢琴音乐的影响》[D]，石家庄：河北师范大学，2009年。

万方数据

所体现的音乐内容，不再是表达作曲家对事物的看法，而是用音乐的语言描绘着人世间普遍存在的细微情绪和瞬间感受。五首作品各自描绘一种心理情绪色彩，给听者带来听觉上各不相同的刺激和快感。

马拉夫斯基创作中的一大特点是在继承波兰民间音乐特点的同时，将作品注入多种二十世纪音乐新元素，这一特点在这部作品中也处处可见。例如，作曲家在前三首作品中都使用了朴素的旋律线条和形态单一的节奏型，这是二十世纪四五十年代兴起的"简约主义音乐"的显要特征；再例如作曲家在整部作品中使用了的"多调性"等调性观念，也是进入二十世纪后才慢慢出现并兴起的一种调性思维。除此两点外，作品中频繁地使用二度音程极进，不同节拍类型的反复穿插等等，也都可以窥见作曲家的巧妙构思和融会贯通的高超作曲技法。在这里先简概其中主要特点，待到音乐本体分析部分时再作展开详细论述。

zkq 20150910

万方数据

第二章 《五首钢琴小型套曲》音乐本体研究

作曲家虽然将作品命名为《五首钢琴小型套曲》，但在这五首小品中灌注的种种精湛技法以及独特表达却足以涵盖天地。五首小品差别迥异，各具特色，无疑是分析马拉夫斯基创作成熟阶段风格特点的最佳案例。下面将分别以作品的各音乐要素为单位，对这部作品进行音乐本体研究。

第一节 曲式结构分析

这部作品整体使用的是一种复合结构曲式——套曲曲式，即以不同的曲式为基础、在结构上可以分开的多乐章集合而成的曲式结构。这部作品即是这样一部由五首小型钢琴独奏作品组成的一部具有完整乐思，但结构和音乐性质上又各自保持独立的，组合而成的特殊曲式。组成整部作品的五首小型独奏作品各自具有一定独立意义，故各小品可以就其本身的完整性而言单独演奏，但它们作为套曲的有机组成单位又由统一的内容构思所联系。①

作为一部套曲作品的五个组成部分，各部分除了为统一的音乐构思服务以外，同时具有各自的音乐功能。各乐章之间有明显的对比，如速度的不同和音乐形象的差异。速度变化作为表现音乐形象的关键因素，对乐思的发展起着直接作用。这一变化也是各乐章之间对比的最主要特征。

从作品分析的角度来看，套曲曲式结构与古典时期的奏鸣曲式结构在宏观上有着相似之处，如各个主题间有对置和统一的关系。在这里，统一的关系表现为各乐章为同一个乐思服务；对置的关系则表现为各乐章所体现的音乐形象各不相同。例如在这部作品中，马拉夫斯基以人的微妙心理情绪变化作为音乐主要表达内容，通过新颖的音乐语汇和特殊的作曲技巧，将世间人的几种微妙情绪传达给演奏者和听众，使听众产生共鸣，引发音乐欣赏角度的快感。这是这部作品中从一至终贯穿于整体的统一面。但是五首乐章又分别以五个不同方面作为出发点，再加之结合速度的变化，作为每一乐章不同的音乐形象呈示。这样的写法使各乐章对置分明，给人以更加明显的音乐情绪变化感受层次的传达效果。

① 吴祖强著，《曲式与作品分析》[M]，北京：人民音乐出版社，2003年，第323页。

万方数据

一般来说，套曲的组成部分可以分为两个或多至二三十个左右，这部作品因其构成部分仅为五个，且每一个乐章篇幅短小，结构较为简明，故又称为“小型套曲”。套曲在器乐演奏中，最主要的形式可分为两种：一种为组曲形式；另一种为交响曲套曲形式。从这部作品的钢琴独奏属性来看，这是一首具有典型的组曲套曲形式的作品。组曲套曲又由于各自在性质和结构上的显著区别，分为巴洛克风格的古代组曲（此类型组曲中互相对比的各个乐章皆为舞曲），和浪漫主义时期的新型组曲（此类型组曲中相互对比的各个乐章大都来自同一舞台戏剧作品的配乐或有统一的标题性构思）两种类型。[①]以及几种不常见的音乐作品“成套”形式，例如肖邦或斯克里亚宾等人的钢琴《前奏曲》和《练习曲》、舒伯特的钢琴《瞬间曲》和《即兴曲》、门德尔松的钢琴《无词歌》等这样的同体裁作品的“组合汇编”；以及如柴可夫斯基《四季》那样的将先后创作的单个作品集结出版的形式。[②]从马拉夫斯基创作的这部作品的体裁形式上来看，其中包含的每首小品的风格、语言、技法及特点都更加倾向于巴洛克风格的古代组曲形式，这一点可在其具有舞曲气质的节奏运用，以及每首作品的音乐形象都极具世态风俗性等音乐特点中窥见。

zkq 20150910

钢琴是为数不多的几种能够担任多声部的乐器之一，作曲家选择这部作品为钢琴独奏作品。在几种组曲套曲类型中做出的这一选择也是这部作品中的一个非常具有独创性的创作元素之一，从这首作品除音高之外的其他一切因素来看，包括节奏、节拍、力度、速度、曲式等等，都与传统音乐的标准相对一致。这也体现了马拉夫斯基在处理“新音乐元素”和“旧音乐传统”之间关系时的睿智。[③]在二十世纪初近现代西方音乐种类纷繁复杂的大背景下，马拉夫斯基在这部钢琴独奏作品中使用这种古组曲的套曲形式从一方面体现了他音乐创作时稳妥的个性，同时也十足彰显了他的创新性和独特之处。进一步来说，这一点也充分体现了他在二十世纪波兰现代音乐界中“新古典主义”代表人物[④]的音乐风格定位。新古典主

① 吴祖强著，《曲式与作品分析》[M]，北京：人民音乐出版社，2003年，第325页。

② 彭志敏著，《现代作曲技法丛书：新音乐作品分析教程（上）》[M]，湖南：湖南文艺出版社，2004年，第274页。

③ 彭志敏著，《现代作曲技法丛书：新音乐作品分析教程（上）》[M]，湖南：湖南文艺出版社，2004年，第54页。

④ 叶小纲主编，《论希曼诺夫斯基与波兰音乐》[M]，北京：中央音乐学院出版社，2014年，第14页。

万方数据

义音乐提倡“回到古典中去”、“回到离巴赫更远的时代去”，从这部作品体裁形式的选择上，我们可以感受到其中一二。

除了在每首小品中稍有体现的舞曲风格，五首小品在音乐结构及音乐形象内部反倒没有过多地表现出紧密的统一关系。但作品仍从头到尾充满了可听性与新鲜感，这主要得益于作者赋予作品的古组曲形式的套曲曲式结构和在这一古典结构中充斥着的各种二十世纪近现代音乐新元素。虽然看似只是一个简单的曲式结构方面的选择，却充分体现了马拉夫斯基作为一名波兰作曲家想要表现在作品中的种种新古典主义元素。这里的“新”体现为这部作品中处处可见的二十世纪近现代音乐新元素；而“古典”二字的确切含义却不单单是指古组曲形式形成并广泛被应用的十七世纪这一具体阶段，其内涵更应被看作是指被二十世纪前的作曲家们放弃或不重视的那些东西。[①]

作品中的五首因其自身篇幅短小的原因，曲式结构也相应地显现出简洁、明了的特点，其中第三首结构最为简洁，第五首结构相对复杂，其余三首都采用传统的三段式曲式结构来呈现音乐形象。具体情况如下：

曲目	曲式
第一首	单三部曲式
第二首	单三部曲式
第三首	平行复乐段曲式
第四首	复三部曲式
第五首	变奏曲式

一、第一首小品曲式分析

第一首小品共由54个小节组成，为单三部曲式，由首部、中部和再现部分构成，图解为A+B+A_1，整体曲式结构图解如下表所示：

主题材料	引子	A	B	A_1
结构	2	4+4	4+4+4+2+4+2+4+3	4+4+4+5
小节	1-2	3-10	11-37	38-54

由于结构的三段性，故各部分之间的形象对比富有戏剧性。各部分之间存在着矛

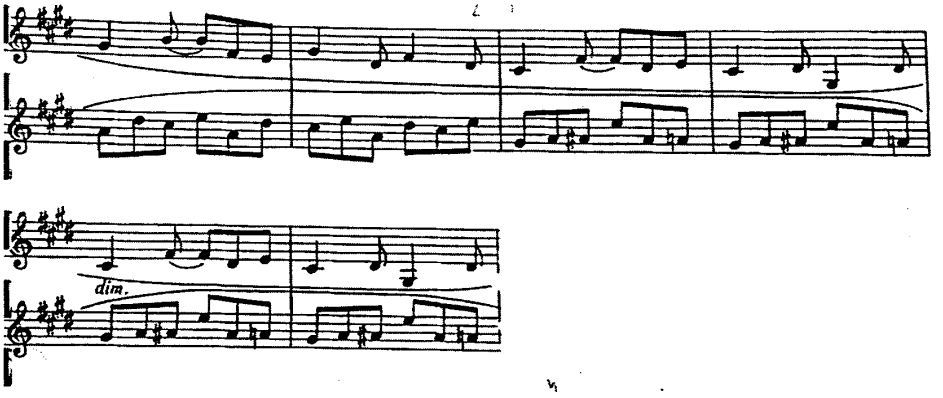
① 张义昆著，《新古典主义音乐的形式超越》[J]，云南：云南艺术学院学报，1999年，第34页。

万方数据

盾，但从宏观角度来看作品整体又具有统一性。首部、中部和再现部是按照一条戏剧性线索进行的，具体分析如下。

首段包括第 1-10 小节，为带有两小节引子部分组成的乐段。旋律在右手声部，于第三小节处开始进入。开篇在 P 的力度下展开，eguale e sempre legato 代表着“均匀并始终保持连贯”，两小节的引子部分看似简单规整，却包含着许多的演奏要求。除去引子部分的八个小节组成正式的首部旋律，余下的部分由 4+4 两个方整型结构的乐句组成。高声部主旋律亦在第三小节处加入进来，低声部完全保持着引子部分的奏法和特质。在第一乐句主题旋律重复两遍之后，伴奏声部与主旋律同时发生变化：旋律部分在一个相对协和的大背景下进行着呈示，但左手伴奏声部的不协和感的加剧，使音乐形象整体产生了更为明显的不稳定感，预示着接下来中部的另一种风格音乐形象的出现（见谱例 2.1.1.1）。

谱例 2.1.1.1



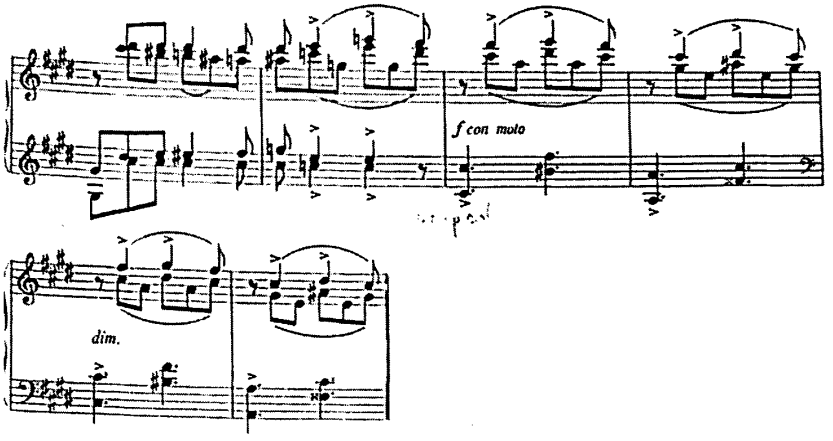
中部包括第 11-37 小节，这首作品的中部属于对比主题的中部，即主题旋律与首部乐段的旋律及音乐形象明显不同，且具有较强对比性。首先较明显的是音乐色彩和力度上的变化，由 veloce（敏捷的）和 mp 的力度提示引领着中部旋律的进入。其次，在这一部分中马拉夫斯基不再使用单纯的歌唱性旋律，而变为双手都采用双音音型，即和声音程的进行，这样一来双手不再是伴奏声部和旋律声部的关系，而是全部变为旋律声部；且在节奏上两手旋律完全契合，使得音乐整体呈现出一种器乐性的演奏特点。这样的器乐性特点使作品的织体随之丰富起来，由两声部的旋律进行变为四声部进行，体现出作品的复调性。第三，中部随着歌唱性旋律的不再，演奏形式也由连奏变为双音断奏，这样的演奏特点加之以

万方数据

上两点改变，使得这一部分的音乐形象与首部乐段的音乐形象产生强有力的对比效果，在音响效果上显得与之前大相径庭，旋律变得尖锐、个性且富有动感。

第一个高潮部分在对比中部的第九小节出现，为两个 2+2 重复性乐句组成。右手在第二拍上紧跟上来，延续了前面对比主题部分中小连奏的形式，与左手强有力的双音断奏形成对比（见谱例 2.1.1.2）。经过漫长的对比主题旋律、高潮旋律和过渡部分，充满动感的器乐性旋律部分暂时告一段落，轻快利落的双音跳音后紧接而来的是歌唱性旋律的回归，预示着对比性中部的即将结束和首段乐段主题旋律的再次出现。

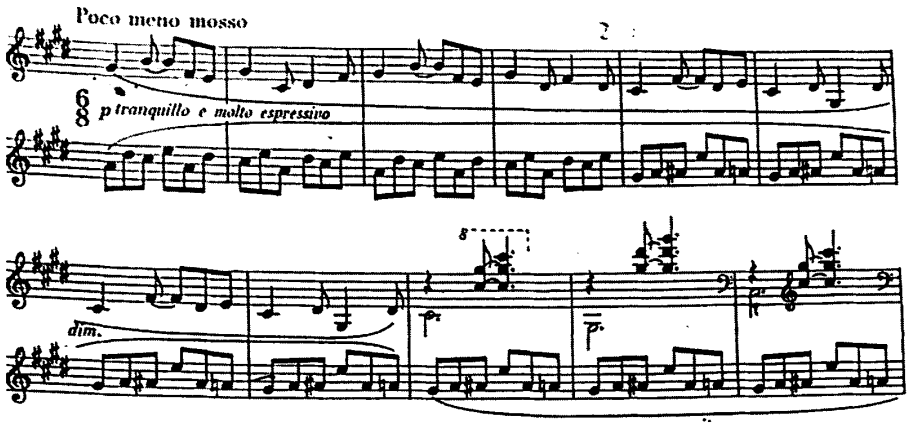
谱例 2.1.1.2.



再现部分包括第 38-54 小节，是由两个 8+9 结构的非方整型乐句构成的乐段结构。第一乐句完全再现了首部乐段的主题旋律，使用的作曲技法与首部部分完全相同。与之不同之处在于，这一部分的音乐表达上比首部乐段要求更高一些。虽然旋律是首部的完全再现，但是这一部分中饱含的却是更为深刻的内容和感情表达（见谱例 2.1.1.3）。八小节的完全再现后，作品进入最后的结尾乐句。作曲家在这里使用了器乐性与歌唱性相结合的手法，旋律最终在渐慢渐弱的速度和力度要求下缓缓收尾，最后落在$^{\#}$c 小调的主和弦延长音上，极致的美妙感余音缭绕，让人意犹未尽。至此，《五首小型套曲》中的第一首小型作品完全结束。

谱例 2.1.1.3.

万方数据



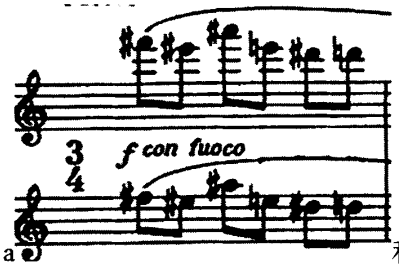
二、第二首小品曲式分析

第二首小型作品与前一首小品一样，为三段式结构，共 47 小节，曲式结构为单三部曲式。第三部分为第一部分的不完全再现，因此图解为 A+B+A_1。三段之间仍存在着密不可分却又相互争斗的戏剧性关系，曲式结构图解如下表所示：

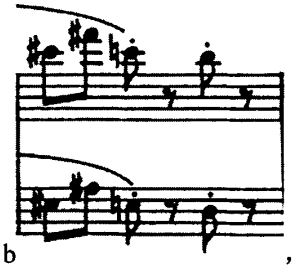
主题材料	引子	A	B	A_1
结构	3	8+4	4+4+4	4+4+4+4+4
小节	1-3	4-15	16-27	28-47

首部包括第 1-15 小节，在活跃且相对快速的速度下进行主题的呈示。这一部分由三个乐句构成，每个乐句呈示出不同的旋律线和音乐形象，结构特征为 3+8+4 的非方整不平行乐段。第一乐句也是这首小品所要表现的主要主题旋律，结构短小但主题非常鲜明。左右手完全相同的单声部旋律在相隔八度上同时演奏（见谱例 2.1.2.1），更加强调了主题的鲜明性。

前三小节作为第二首小品的第一个主题乐句，作曲家似乎故意作孤立处理，在这三小节结束时加入双竖线和休止符延长符号。用以拉大第一乐句和即将出现的几个乐句之间的距离，而第一乐句中呈示出的两个主题材料，主题材料



a

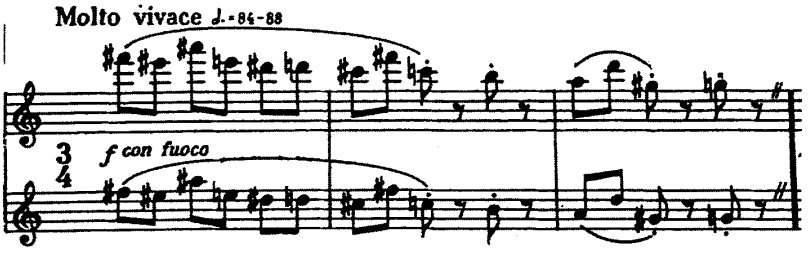


和主题材料 b，作曲家在

万方数据

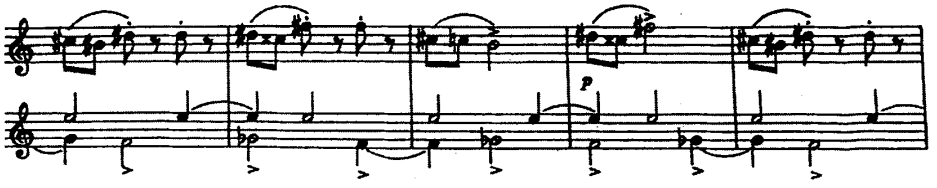
接下来的旋律中着重突出材料 b 乐思的进一步发展。

谱例 2.1.2.1



首部乐段中第二个乐句的主要乐思即来自于第一乐句中主体材料 b，作曲家在第一乐句的结束音下行减四度开始了第二乐句的呈示。右手旋律中将主体材料 b 进行反向模进，使音程关系由第一乐句的纯四度又回到材料 a 中的增四度旋律音程。第二乐句高声部旋律全部为小二度在强拍上，偶尔穿插一组增一度旋律音程，为的也是体现小二度的音响效果。左手旋律声部呈现出两声部同时进行的特点，复调进行的同时作曲家还加入了保持音的使用，保持音体现在三拍子的前两拍上。在保持音的作用下，两个相对低声部旋律一唱一和，体现出与连奏要求不同的延续不断感。中声部采用长音保持，出现在节拍的第二拍上，并且是同一个音的多次反复。这样的写法让人联想到现代音乐作品中“简约派”的作曲技法特点，使人产生冥想与安定的稳定感（见谱例 2.1.2.2）。

谱例 2.1.2.2

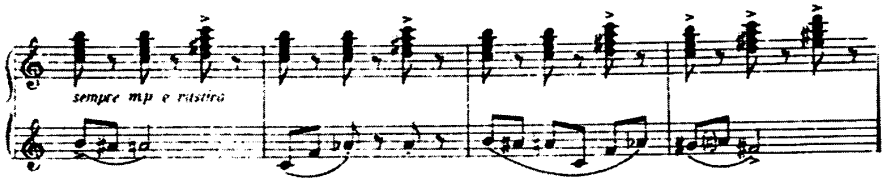


中部包括第 16-27 小节，为 4+4+4 结构的方整型乐段结构，这一首作品的中部与第一首小品中部有所不同，此为混合中部，即单主题与对比主题的混合形式。这首作品中部首先出现的为第一部分主题材料的展开，接着又出现了对比主题。从结构中我们可以看出，这一乐段是由三个结构方整且并列的三个乐句组成。第一乐句是第一部分主题材料的展开性乐句，左手两声部旋律的不稳定与不协和感仍在音乐中占有明显比例，高声部器乐性旋律与低音区两声部的结合，使音乐形象充满不确定性。第二乐句再次运用起了歌唱性旋律线条，这样的登场使得上一句的不确定性得到解决，三音连线与八分音符跳音的组合使旋律主导更加倾向于

万方数据

一种舞曲风格，作品前部呈现的舞曲特质卷土重来（见谱例 2.1.2.3）。

谱例 2.1.2.3



第三乐句延续了前一乐句中舞曲的音乐风格，但在高声部的器乐性旋律部分再一次发生了变化，使中部出现的七和弦组成的稳固的旋律特征出现短暂性瓦解。混合主题中部即在这样一种特殊的协和感下呈示完毕，最后一小节的渐强力度记号为再现部主题的隆重再次登场提供铺垫。

不完全再现部分包括第 28-47 小节，结构为 4+4+4+4+4 的方整型乐段结构。之所以称之为不完全再现主要是由于这一部分的第一乐句与首段乐段所用主题材料不全相同；还表现为最后一个乐句由不完全终止变为完全终止形式。第一乐句中，高声部由右手主导，再次回到了单旋律线条的歌唱性旋律，使用的主题材料由首部第一乐句的三小节主题扩充为四小节，且包含的两个乐节之间呈现出平行方整型。第二个乐句也是整个第二首小品的结尾，四小节的结构构成包括两个乐节，第一乐节使用 gliss（极进滑奏）的演奏要求，连接了一组隔开两个八度的大二度上行旋律复音程。最后一小节中相隔一个八度的上行纯五度旋律复音程在前面小三度音程的结合下，形成了一种相对协和感，音乐形象在平静丰满的状态中结束。

三、第三首小品曲式分析

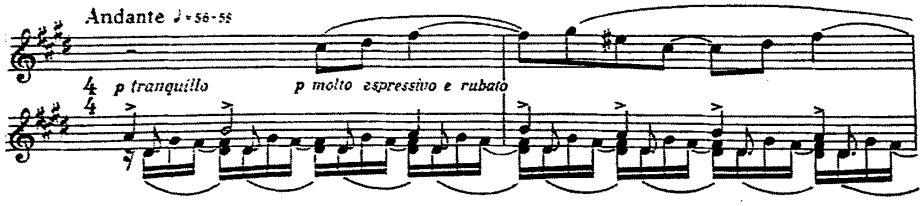
这首作品是五首小品中篇幅最短的一首，仅由 14 个小节组成，短小的篇幅同时意味着这首作品曲式结构的简约性。这首作品的曲式为平行复乐段曲式，由两个互相呼应的单乐段构成，第二个乐段是第一个乐段的不完全重复。曲式结构图解如下表所示：

主题材料	A	A_1
结构	4+4	4+4
小节	1-8	9-14

万方数据

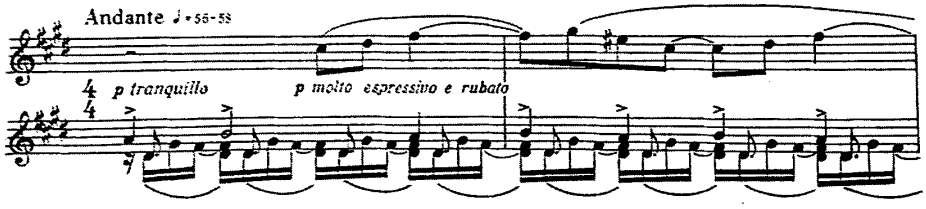
第一乐段包括第 1-8 小节，由两个 4+4 方整型结构的乐句组成，且两个大乐句的主题材料之间呈现出鲜明的对比性。左手运用复调手法，分为三个声部同时进行，且高声部与中声部时有保持音的出现，使左手多声部层次分明，音乐色彩方面得到丰富的渲染，成功营造出一种飘渺、神秘、荡漾的音乐氛围（见谱例 2.1.3.1）。

谱例 2.1.3.1



右手单旋律声部在第一小节的第三拍出现，单音组成的旋律线加上长连线的连奏要求，使旋律一出现就极具歌唱性。molto espressive erubato（极具表现力且速度自由）的演奏要求使这一可歌性的特点进一步得到强化。在第一个大乐句中，根据右手主旋律的特点又可分为两个 2+2 的平行乐节（见谱例 2.1.3.2）。

谱例 2.1.3.2



接下来新材料的出现，使音乐形象随之发生变化。新材料表现为两小节三和弦重叠的高声部器乐性旋律，和之后进行的两小节和弦模进。第一乐段就这样在一种平静又神秘的氛围中接近结束，第二乐段的不完全重复在第一段情绪渲染的基础上呈现一种更加静谧的特点。作曲家在这里采用了同一乐段不完全重复两次的手法，使情感得到更深一步地灌入，旋律色彩由一种叙述性递进为抒情性。第二乐段的结构与第一乐段相同，为 4+4 方整型乐段。整个第三首小品的曲式结构简单明晰但情感表达丰富，恰如一首小型艺术歌曲。

四、第四首小品曲式分析

如果说第三首小品运用了一种极其简洁明了的曲式结构来表达与前两首不

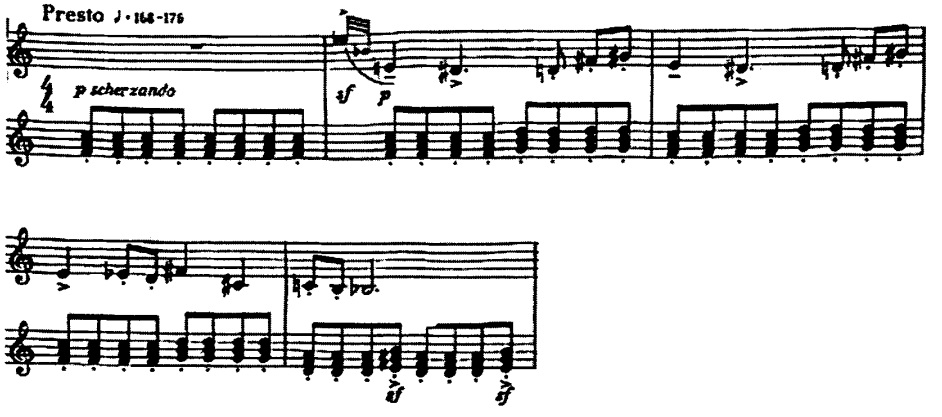
万方数据

同的音乐形象，像一篇散文中插入了一首隽永的小诗那样的话，第四首小品从结构上来说则显得复杂了许多。第四首小品运用了复三部曲式结构，与前两首相同都是三段式结构，但在首尾段落又加入了丰富的第二层次，使这首小品不论在曲式还是内容上都变得丰富起来。这首小品共 59 小节，第三部分为第一部分的不完全再现，三段之间仍存在着密不可分却又相互争斗的戏剧性关系。与普遍三段式结构不同的是，这首小品的对比性中部结构非常短小，夹在相对复杂的首部和再现部中间，给人一种别样的精致感。具体曲式结构图解如下表所示：

主题材料	A+B	C	A_1+B_1
结构	5+3+7+4+4+5	3+4	5+3+7+6+3
小节	1-15　16-28	28-35	36-50　51-59

首部为第 1-28 小节，这一部分的结构是由两个乐段组成的单二部曲式，其中，第一个乐段的旋律声部在由高声部支配，短小的装饰音快速进入，后加入四分音符附点以及短小的八分音符跳奏，体现出一种谐谑的特质；伴奏声部顿挫有力的三和弦连续断奏是托卡塔的标志性音型，一唱一跳的两声部给人带来俏皮与戏谑的欢快感受（见谱例 2.1.4.1）。

谱例 2.1.4.1



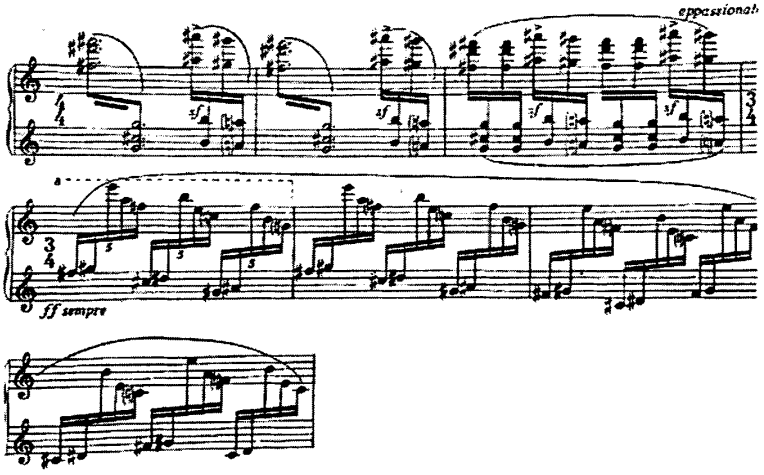
从第四首小品曲式图解中可看出，这一小品的结构并不是常规三段式中出现的方整型乐节结构排列，而是采用了多种不规整结构拼接而成。这种手法极带有二十世纪现代音乐作品中“乐块拼接”的特征，但不同材料之间又不是完全孤立存在的，句与句之间还带有严丝合缝的逻辑关系。第二个主题材料以三和弦叠置的形式进行呈示，伴奏声部以连续跳奏的单音形式予以声音和力度上的辅助。5+3

万方数据

的非方整型双乐句结构将第一个主题呈示完毕。接下来作曲家将第一个主题材料进行变形与发展，将原有的五小节发展为七小节，并且是在原来主题材料的属调基础上进行的。这样一种主调与属调呈示相同主题材料的作曲手法是古典主义时期音乐作品中常用的写作手法，用以表现一种相互属于却又存在对比的辨证关系。B 段主题又回归主调的主和弦，并且在 A 段相同伴奏音型的衬托下进行新材料的展示。这一段以大量的三和弦断奏及重音开篇，使原本旋律中充斥的谐谑性大大削弱，高低声部不同变化音的频繁出现也使音乐形象发生了紧张急促的色彩反差。

短小的中部由第 28-35 小节构成，在这短短的七小节中，音乐材料大大颠覆了首部乐段铺垫出的音乐形象，与之前形成鲜明对比。这一乐段采用 3+4 的非方整型两乐句形式，两乐句相互之间又形成一种新的对比色彩，是大跨度三和弦的快速替换和短小的五连音持续连奏之间的对比（如图 2.1.4.2）。

谱例 2.1.4.2



不完全再现部包括第 36-59 小节，同样为单二部曲式结构，即由两乐段组成。第一乐段完全再现了首部中第一乐段，技法与前相同。第二乐段在首段的基础上得到扩展，使首段不完全终止得到进一步发展，并且重复使用了三和弦叠置的写作手法。旋律声部与伴奏声部由同一个音区分别向两极延伸，经过五小节两声部发展成为跨四个八度的音域反差，在和声上也故意营造了一种不协和的色彩。在作品的结尾，作曲家再一次使用了对比中部中第一个动机材料，并将音乐力度逐步加大，整首作品在高潮中收尾。

万方数据

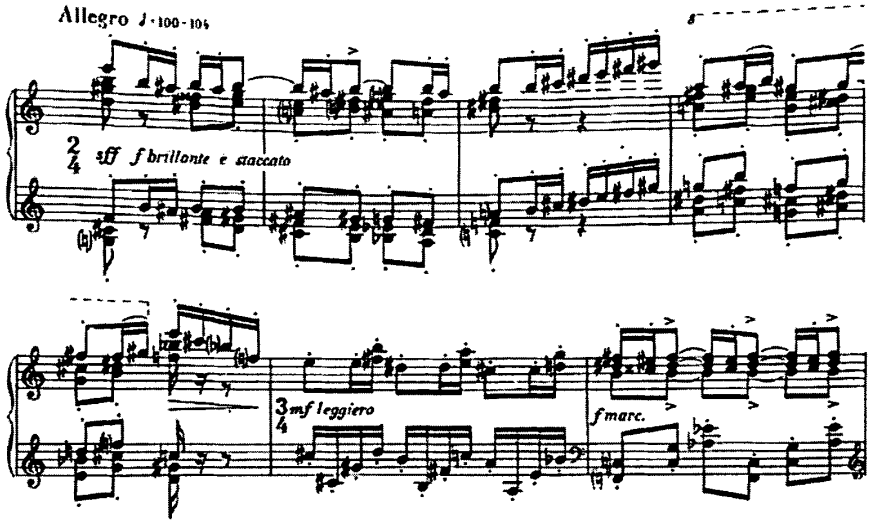
五、第五首小品曲式分析

第五首钢琴小品与前四首在曲式结构方面有着很大的不同，不再是单纯地采用三段式来描述音乐形象，而是采用了变奏曲式。这样一来就使整首小品被分为了六个不同的段落，从形式上来看，这首小品非常接近古典时期的变奏曲结构形式。第五首小品曲式结构图解如下表所示：

主题材料	主题	过渡	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五
结构	3+3+2+2	7	6	2+4+1	5+3	2	2+4+4+5
小节	1-12	13-19	20-25	26-32	33-40	41-42	43-57

主题的呈示在前十二小节完成，这一部分既完成了主题旋律的首次亮相，又在结构上形成了一个标准的单二部曲式结构。两段式的结构使主题在首段提出之后立即在第二乐段得到进一步地巩固和加深，主题中前八分后十六节奏型的短小动机贯穿整两个乐段的始末，并且全部以跳奏的形式出现，渲染一种活泼的音乐情绪（见谱例 2.1.5.1）。

谱例 2.1.5.1

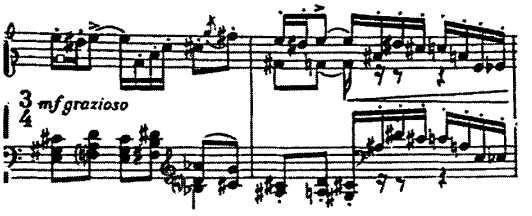


为巩固这一主题，作曲家根据主题动机写出了五个变奏主题，其中第五变奏与第二变奏旋律部分相同（见谱例 2.1.5.1），但由于第五变奏处于小品结尾位置，故又是第二变奏基础上的发展和扩充。虽然变奏曲式从古典主义时期就被广泛运用到各种题材的音乐创作中，但马拉夫斯基这一曲式结构的运用还是体现出一些

万方数据

新意。例如，变奏一到变奏五每部分的结构都做到了短小精简，作曲家只是将主题中的主要动机变奏发展，而不做过多的渲染，但每一部分都做到了与主题旋律形成对比和深入；还表现为，作曲家为了强调前八分后十六节奏型的主题动机，每个变奏开始主题动机呈现时，伴奏声部采用的都是最朴素的节奏型，但在和声上又与主题动机形成不协和音程，这里的伴奏声部并非固定在一个声部，而是随着音乐的发展在高低声部上来回转换。这种写法使各变奏中主题旋律频繁出现，并呈现出一种类似复调的音乐色彩。

谱例 2.1.5.2



这首小品在第五主题变奏呈示完毕后完全结束，重复了第二主题变奏第一乐节的旋律的同时，将第二乐节的旋律在伴奏声部稍加变化，力度上由强有力的断奏变为突然的和弦断奏弱奏，音乐形象渐渐消退，全曲在极弱力度下的一个和弦断奏中收尾。

从以上分析来看，五首钢琴小品在曲式结构上有着各自的特点，作曲家采用的曲式大多是古典主义时期就被广泛应用的几种，没有夸张的形式，没有让人眼花缭乱的拼接，这一点鲜明地体现出马拉夫斯基回归古典的作曲特征。

第二节 旋律分析

不仅仅在音乐的结构形式方面，从作品的旋律部分来看，五首小品同样被赋予了鲜活的个性。前文曾经提到，这五首小品虽然是五个独立存在的个体，但它们是为同一个乐思服务的。这一点在五首小品的旋律上亦有所体现，下面将对其旋律特点进行详细分析。

一、朴素的旋律线条

朴素且简约的旋律线条是这部钢琴套曲的最大特点之一，这一特点在前四首小品中尤其得到体现。频繁响起的短小且简明的音乐动机材料，极少出现的速度

万方数据

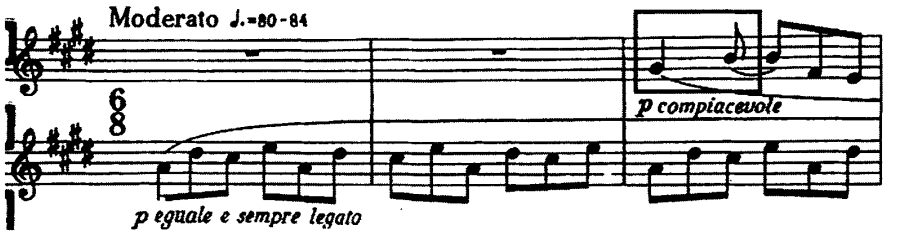
变化，连续的级进音级进行，沉稳笃定的音乐情绪表达等等都是这一特点的具体表现。

（一）简短的音乐动机材料

在五首小品中，每一首都有一个短小且简明的音乐材料贯穿始终，同时被赋以反复多次的形式。作曲家用最简洁的节奏型，配以平稳的旋律进行，使原本非常平庸的音乐材料在经过了全曲的多次重复出现后，恰恰因为它的短小简明给人以深刻的听觉印迹。

第一首小品主旋律以一个小三度的上行旋律音程作为动机，使前面引子部分的捉摸不定感马上得到确定（见谱例 2.2.1.1）。这里使用了歌唱性旋律进行，旋律显得流畅而又可歌，在稍不协和的伴奏背景下缓缓进行，仿佛即将展开一副大有乾坤的画卷。歌唱性的涵义可以分为两类：一类是广义的歌唱性，囊括几乎所有的钢琴曲，虽然所用的音符已经难以唱出来，但是几乎所有钢琴曲都包含着句法、呼吸等；另一类是狭义的歌唱性，指"如歌地"钢琴曲或钢琴曲中段落，钢琴如歌般的曲调是最接近人声唱的歌曲。[①]这里所指的即是狭义的歌唱性旋律，如歌般最接近人声的旋律。

谱例 2.2.1.1



这一部分低声部伴奏音型同样体现一种朴素简明的特点，两小节引子使用的是增四和小三旋律音程的交替轮换，在交替三次后引出高声部旋律。增四音程为不协和音程，小三音程为不完全协和音程，这样的音程组合使得音乐形象时而显得平静柔美，时而又让人感到矛盾不安。在这样一个令人捉摸不透的音乐情绪，加之以平稳的速度背景下，展现给人一种微妙的听觉效果。像是人的思维在缜密的进行着梳理，沉浸在一种美的享受中无法自拔。

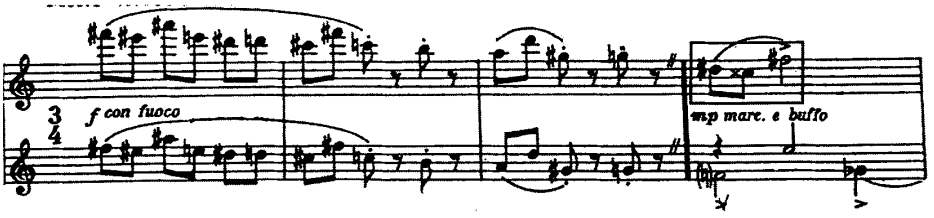
第二首小品的开端与第一首一致，同样先是引子部分的带入，随后才加入主旋律的呈示。主题动机以连续八分音符的形式出现，短促又小心翼翼的连奏在

① 魏廷格著，《钢琴学习指南:答钢琴学习 358 问》[M]，北京：北京出版社，1993 年，第 199 页。

万方数据

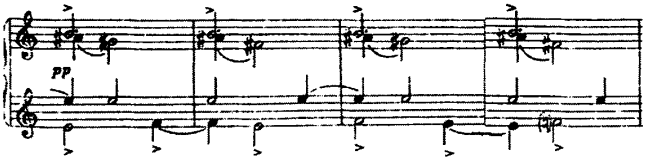
mp 的力度要求和 mare e buffo（律动且有趣）的音乐表情要求下，呈现出一种有条不紊的忙碌感（见谱例 2.2.1.2）。低声部旋律中，使用了复调和重音后置的写法，且整个乐句都采用小二度旋律音程的两音多次重复，紧张感无以复加的同时使音乐有规律地摇曳律动。这里主题动机的机械性重复特征明显，是作品呈现简约性的有力论据。这一短小简明的音乐动机包括其变型在第二首小品中出现的次数多达近三十次，看似单一无味的短小动机，不但没有使旋律变得乏味单调，反而让主题一步步得到深入，作品想要表达的主要情感也在这一次次的重复中变得深刻而富有内涵。

谱例 2.2.1.2



旋律在两乐句的平稳有序中迎来第三乐句的主题呈示，第三乐句力度要求比前两个乐句更弱一筹，并且旋律在前一乐句三声部的基础上又加入一个新的声部主题，高声部的加入与第三声部的特点保持了一致，都使用同音保持的手法。这与第二乐句使用的同音重复手法相同，这种在相对平稳速度上的同音重复不断持续，是二十世纪四五十年代简约主义音乐惯用的作曲技法，目的是使音乐产生一种逐渐静止的感觉，从而代替功能性的和声功能进行的终止感，马拉夫斯基正是依靠这种静止感作为作品第一乐段结束的标志[①]（见谱例 2.2.1.3）。

谱例 2.2.1.3



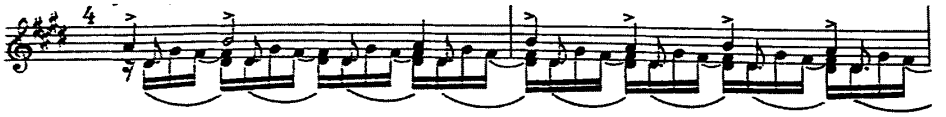
同样的短小主题动机重复手法在第三首小品中也有运用，由于作品结构的短小，这一重复手法并不像前两首那样在作品的旋律声部中随处可见。但在伴奏声部，保持音的连篇使用和同一音型多次重复始终伴随着作品从开始到结束。第一大乐句为我们呈现一个虚幻缥缈的音乐场景，由低声部首先进行呈示。低声部旋

① 龚晨晨著，《戈雷茨基<第三交响曲>神圣简约主义风格研究》[D]，上海：上海音乐学院，2012 年。

万方数据

律通篇下来都是运用的十六分音符作为单位拍进行旋律行进，密集的十六分音组多次重复，在弱的力度要求的联合作用下，音乐呈现一种神秘感（见谱例 2.2.1.4）。

谱例 2.2.1.4



（二）少有的速度变化要求

作曲家除了频繁运用短小简明的音乐动机材料这一手法外，为了塑造朴素的旋律线条，每一首小品的速度方面也做出了更精细的要求。通常，在套曲结构中，各个组成部分为了表现不同的音乐形象特点和性质，速度的对比常常是最直接也是最关键的因素。但在这部作品中，从整体来说，虽然五首小品的速度要求各不相同，但五首之间并没有过大的起伏和戏剧性的变化；另一方面，从每一首小品内部来看，每首小品也都保持着同一种速度要求从始至终，在作品的中部或结尾处也并没有设计速度上的变化。这就从一定程度上对音乐形象做出了平稳发展的要求，这样的速度处理手法同样也为体现旋律线条的朴素平实提供了铺垫。五首小品的速度要求大致如下表所示：

曲目	第一首	第二首	第三首	第四首	第五首
速度	Moderato 中速的	Molto vivace 活泼的快板	Andante 行板	Presto 急板	Allegro 快板

（三）连续的级进音级进行

除此之外，连续的级进音级[①]进行也是这种朴素特质的表达手法之一，这一手法在整部作品中不同位置屡次出现。如在第一首小品首部乐段中第二个乐句的主题呈示时，左手的旋律部分即变换为采用这样一种连续的级进音级手法。除了在这里运用了这种手法，在右手旋律部分也连续多次出现二度的上下行连续级进，这些密集又连续的级进音级都像是在为旋律的前进推波助澜，并且使音乐形象更加趋向于“连奏”的要求。连奏与歌唱性旋律的关系是密不可分的，它是指用手指连贯的弹奏动作追求连贯的声音[②]，从某一中角度来说，连奏即歌唱性旋律

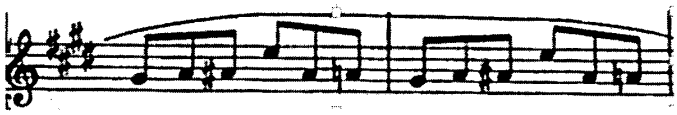
① 音级级进：指旋律中的两个音之间，按音阶的音级顺序作二度音程的上行或下行。

② 吴元著，《怎样提高钢琴演奏水平（六）》[M]，北京：华乐出版社，2004 年，第 172 页。

万方数据

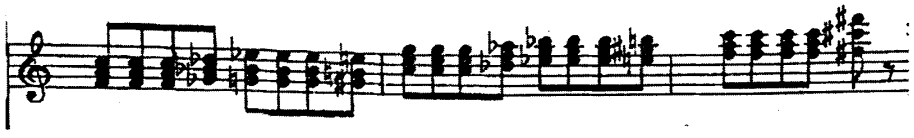
奏法（见谱例 2.2.1.5）。

谱例 2.2.1.5



不仅是歌唱性旋律时大量运用连续的级进音级手法，在器乐性旋律中作曲家也将这种手法进行了尝试，如第四首小品结尾处使用的三和弦叠置，这里多个声部同时进行了上行音级级进的手法，使旋律的层次增加的同时音乐情绪也一步步推进，逐渐达到高潮（见谱例 2.2.1.6）。这种排列紧密节奏型单一的音级级进使乐句大跨步地得到延伸，同时产生着一种稳定中不安分的律动感，看似简约的形式背后无形中推动着音乐的发展。作曲家频繁地使用这种级进音型连奏，发展着音乐的内在紧张度和动力，音乐情绪也在不知不觉中慢慢堆积，为接下来部分的倾泻而下做好充分准备。

谱例 2.2.1.6



以上举例只是抽取在作品中较为典型的局部案例，这三种手法作曲家在五首小品中的运用比比皆是。频繁重复且短小简明的音乐动机材料，极少出现的速度变化以及连续的级进音级进行这三种手法都在为作品旋律线条的朴素性服务着。而这些作曲手法以及表现出来的音乐形象朴素简明的特质，也恰恰是二十世纪现代音乐中简约主义所运用的手法和追求的效果。

二、波兰民间特色音调

除了以上总结的此作品运用朴素的旋律线条特点之外，作品中还保留了大量波兰民间音乐元素，这也成为这部作品旋律上的特色之一。波兰民间音乐普遍擅长使用一种非常具有典型性和特征性的语言模式，即常出现以下情况：旋律的音与音之间主要以二度或者三度进行,但是经常会有大跳进行出现在乐句的开头。[①] 在这部作品中，作曲家即借鉴了这一波兰民间音乐特殊语言模式，将其灵活地融

① Choi,Yun Jung, *The Use of the Polish Folk Music Elements and the Fantasy Element in the Polish Fantasy on Eriginal in G-sharp minor for Piano and Orchestra Opus. 19*, University of North Texas, May 2007,p10-11.

万方数据

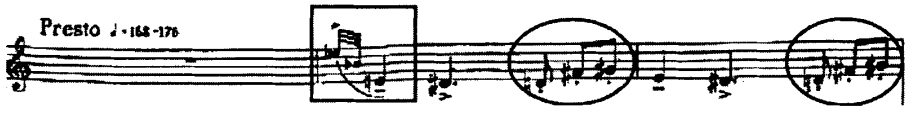
入到作品中来，为乐思的发展提供了服务。例如第一首小品中首部的第二乐句向中部过渡时就是运用了这种特色音调手法（见谱例 2.2.2.1）。

谱例 2.2.2.1

这种大跳旋律音程在强拍位置的频繁出现，结合弱拍和伴奏声部若有似无的级进音型连奏，使原始旋律线得到了更进一步的简化，并且在两种作用的中和下，大跳产生的突兀感大大降低。这样的作曲技法使这首作品既不乏波兰民间音乐特色曲调，又将二十世纪音乐新元素充分融入。看似单纯简短的乐句中，呈现出一种与格里高利圣咏极为相似的旋律风格，使整首作品的首尾充满神圣与美的光辉。

相同的手法亦用在第四首小品首段和再现部分的动机材料中，这里使用的大跳是从上方音下行跳进至一个八度距离的下方音，与第一首小品中上行跳进所产生的音乐效果不同，这里的下行大跨度跳进加上短促的三十二分音符装饰音，使第四首小品风趣诙谐的音乐形象在开篇位置就得到明确强调。其后紧接几个二度和三度旋律音程断奏，又使这种谐谑的特质得到了稳固和中和。附点音符的多次使用，使旋律富有前进的动力（见谱例 2.2.2.2）。

谱例 2.2.2.2



在作品中不仅有单旋律线条体现的波兰民间特色曲调，三和弦组成的器乐性旋律中同样使用着这一特色手法。例如第四首小品首部的第二乐段，首乐句中低声部三和弦叠置承担起主旋律的呈示任务，这里的大跳出现在旋律的首尾两端，中间各和弦则分别呈现三声部二度或三度上行和下行行进的特点（见谱例 2.2.2.3）。同时，每个和弦都被要求作重音演奏，更使这种特殊的带有民间特色音调得到彰显。音乐情绪显得热烈，富有力量。

谱例 2.2.2.3

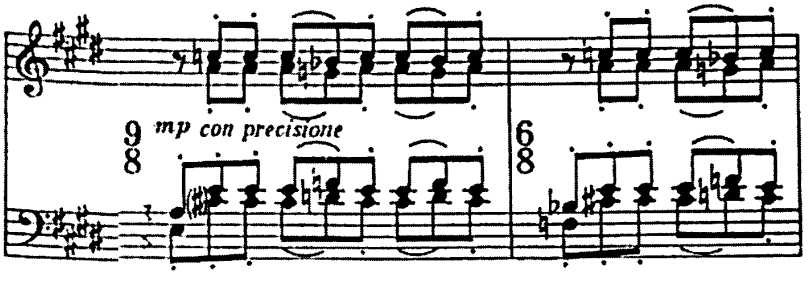
万方数据

三、高度半音化的旋律进行

作品从第一首至第五首运用了多处半音化旋律进行，这一特点是二十世纪现代音乐创作中被普遍使用的手法之一。用密集的半音级进，突出音乐形象的紧张与矛盾，为作品中音乐形象整体的发展提供了动力。马拉夫斯基将这一现代创作手法广泛地运用在这部作品中，有些与传统波兰民间音乐元素相结合，形成了独特的音乐色彩和鲜明的音乐形象。

例如第一首小品中部出现的半音化双音交替（见谱例 2.2.3.1），使音乐在此处达到一个矛盾集结的顶峰，从音乐色彩上来说，和声的密集排列加上高度的半音化，产生了一种紧张局促的音响效果。不但是第一乐句旋律不断推动发展的结果，又是接下来旋律倾泻而下的动力。

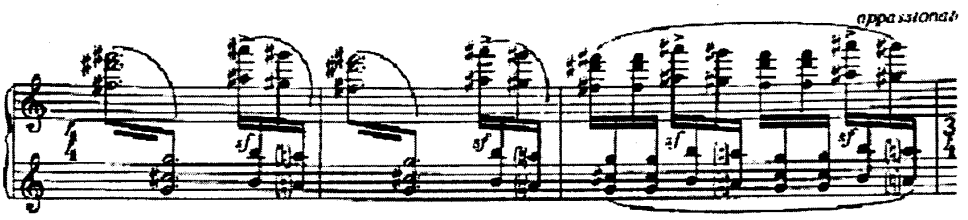
谱例 2.2.3.1



在第四首小品短小的中部，这种半音化旋律处理手法更是进一步得到发展（见谱例 2.2.3.2）。高低声部的三和弦分别形成跨越一个八度的复二度音程，同时此处震音的演奏要求使这种半音效果得到进一步强化，快速的十六分音符加上小二度复音程尖锐的音响效果，使音乐形象进入一种强烈的矛盾紧张状态，音乐情绪随之达到高潮。

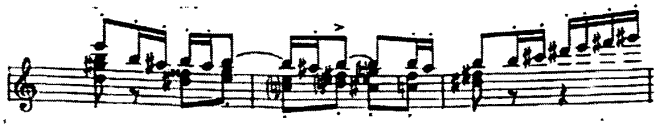
谱例 2.2.3.2

万方数据



第五首小品主题呈示中第一乐句出现半音级进上行音阶（见谱例 2.2.3.3），并在整首小品中作为主题素材重复出现多次。这里的半音化运用不像前两处半音化运用时起到了掀起音乐高潮的作用，这里的作用更像一种推动力，不但推动着主题旋律的前进和发展，作为变奏出现多次更是强调了作品的整体性。各变奏之间的音乐矛盾与它们组合在一起形成的形式统一在这首小品中完美地融合在一起，体现了高度的辩证统一观。

谱例 2.2.3.3



四、多种旋律型交替出现

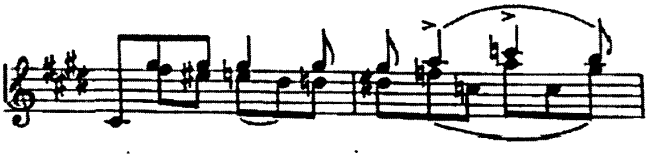
作曲家在运用各种音乐语汇时，并非单纯地将旋律线条一笔勾勒成形，而是运用了多种旋律型，来表达不同的音乐形象，以形成不同特色的音乐风格。

（一）“抛物线”型

第一首到第五首小品中最多使用的旋律型是“抛物线”型旋律，这一旋律型的特点是随着旋律内音高的不同，旋律起伏程度产生不同，旋律型带来的起伏有秩，能较饱满地抒发出音乐所蕴含的情感。这一旋律型的图解大致如图所示：

例如第一首小品首部第二乐句的旋律就使用了这种旋律型（见谱例 2.2.4.1）。

谱例 2.2.4.1



万方数据

在这一乐句中，旋律从最低音#c 上行大跳十三度，在最高音将旋律继续发展，后面的旋律中又缓缓回到开始的低谷，正如抛物线的形状。在第一小品中，这一旋律得到多次重复以及变化发展。旋律的起伏不定决定着音乐感情抒发的强烈与平稳，这种让旋律产生强烈的对比和矛盾，是推动作品主题发展的内在动力。

（二）“上下行四度”型

此外，“上下行四度”型旋律线也在作品中被频繁使用。从音调论角度来说，上行四度也多被称为“询问语调”，下行四度也常被称为“叹息语调”，因其体现出的音响效果如人的询问声和叹息声一般。图解大致如下图所示：上行四度 与下行四度 。有时候为了让下行四度更加明显，作曲家还会加入增四减五音程，为的是更加衬托出下行四度表现出的无尽悲伤。例如第四首小品首部第二乐段中（见谱例 2.2.4.2），旋律多次重复同一旋律音程，且音高突然降低八度，并将几组下行四度音程安排在弱拍的位置，更呈现出“叹息”的语调。

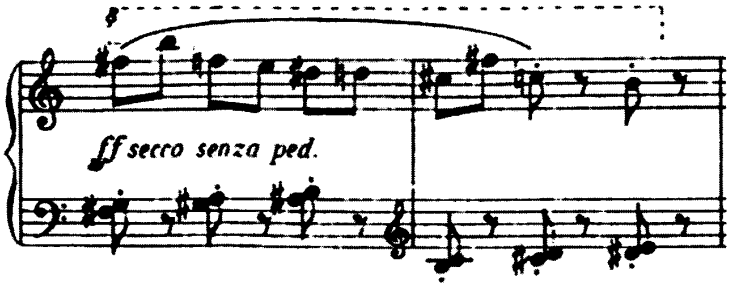
谱例 2.2.4.2

这一乐句与前一乐句中高声部旋律形成一问一答两角色快速互换的形式，使音乐内容更加丰富，并更形象地体现了各旋律之间的冲突。

又如第二首小品再现部分第一乐句中旋律，第一乐节中第一拍位置的旋律音程由首部的小二度下行变化为纯四度上行音程，这样一个看似简单的改变实则改变了主题的动机，从音调论的角度来看，主题动机的音调由叹息音调变为这一部分中的疑问音调，是音乐情绪发生了微妙的变化。低声部采用双音型伴奏形式，所采用的和声音程均为小二度和声音程，在这里，低声部小二度和声音程的跳音级进使用，像是从另一个方向对对比中部第三乐句中高声部的小二度和声进行的回答与呼应（见谱例 2.2.4.3）。

谱例 2.2.4.3

万方数据

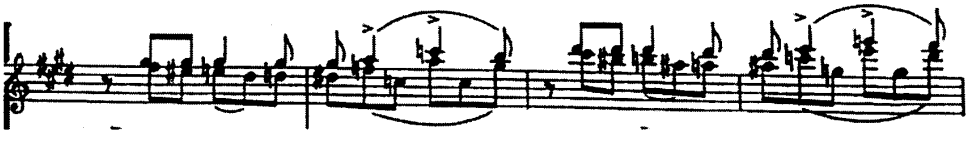


这种一问一答的旋律特征作为音乐前进的主要动力支撑着旋律的进行，并再次呈现出一种不同寻常的协和感。第二个乐节在第一乐节的属音上进行旋律同向模进，旋律得以再次深入。

（三）“上下行阶梯”型

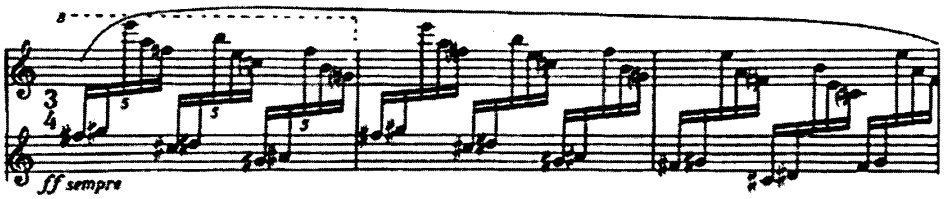
第三种在整部作品中多次出现的旋律型为“阶梯型”旋律。这种旋律型分为上行阶梯型与下行阶梯型，是一种使旋律产生递进推动力的旋律型。上行阶梯型旋律常常出现在平稳旋律与高潮的过渡位置，下行阶梯型旋律则多出现于乐段或作品的结尾。其图解分别为： 和 两种形式。这种旋律型与“抛物线”型旋律的区别在于，后者更多的是运用在一个乐句中；而前者适合运用在多个乐句之间的旋律进行，某些程度上可以理解为后一乐句对前乐句的模进或倒影形式。同样地，这种旋律型为推进旋律进行，主题形象深刻起到极大推动作用。例如第一首小品首部第二乐句中的两个材料（见谱例 2.2.4.4），即使用了“上行阶梯型”旋律；第四首小品中部结尾部分（见谱例 2.2.4.5），运用的则为“下行阶梯型”旋律。

谱例 2.2.4.4

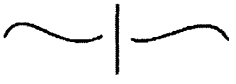


谱例 2.2.4.5

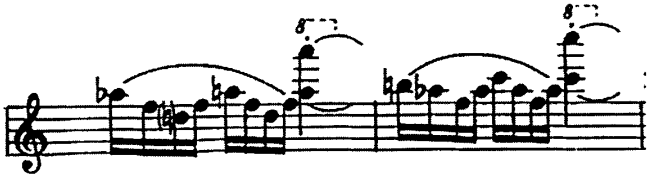
万方数据



（四）“纵横方向对称”型

除以上三种，“对称型”旋律在整部作品也得到运用，尤其是第五首小品中被运用次数最多。这一旋律型同样分为“纵向对称型”和“横向对称型”两种，区别在于，纵向型对称更多的是同一乐句中高低声部旋律线的相似对称性；而横向型则是前后旋律线的相似对称性。这一旋律型图示分别为： 和  两种。这里所体现的对称性并非完全对称，而是前后旋律或高低声部旋律的相似性对称，这种相似性避免了旋律的单一重复，而且以细小变化为推动力，使旋律在平稳中发展和前进。例如第五首小品主题呈示部分的最后一个乐句（见谱例 2.2.4.6）使用了横向对称型旋律，主旋律在细微变化中被推向顶峰。

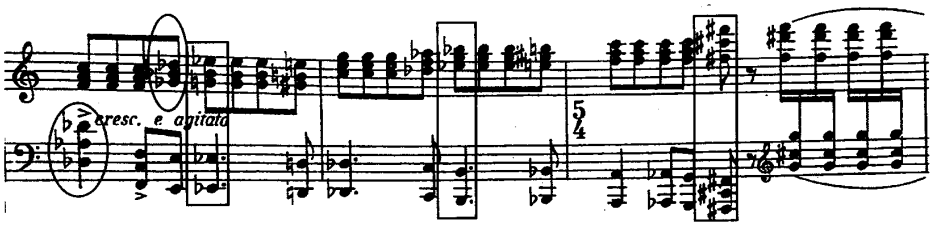
谱例 2.2.4.6



再例如第四首小品再现部分的最后一个乐句（见谱例 2.2.4.7），这里使用的是纵向对称型旋律，即上下声部采用相同音乐材料且同时进行，这里音高呈现不完全对称型，且低声部更多的使用长音，加上器乐性旋律半音化上行的特点，使音乐内部旋律形成暗涌，在作品将近收尾处再次达到情绪的高潮。

谱例 2.2.4.7

万方数据



综上所述，这部作品旋律上呈现出的特点已基本总结完毕。可以看出马拉夫斯基在这部作品的旋律创作上下了非常大的功夫，不仅要使旋律具有充分的可听性，并且要兼顾多种现代音乐、传统音乐作曲手法，同时还要汇集民间独有曲调融入其中。这些手法与元素都在为音乐内容的充分表达提供着内在推动力，是作品最宝贵也是最核心的部分。

第三节 节奏分析

如果说一首作品只有优美的旋律线条，只有错落有致的音高排列，那么这首作品距离一部好的音乐作品还相距甚远。就像一栋建筑只有构思精美的图纸和一堆富丽堂皇的砖瓦，而没有使它们融合在一起的顶梁和框架，那么这栋建筑是无法筑成的。在音乐这种被称为流动的建筑中，节奏充当着这一角色。是节奏将旋律进行分类组合，并影响着旋律呈现出的体裁特点和风格类型。马拉夫斯基在作品中充分发挥作曲技巧，将多种特色节奏完美融合，下面将进行详细分析。

一、特殊的舞曲节奏类型运用

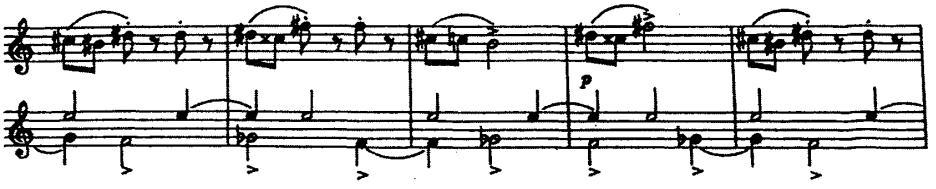
前文曾经提到过，这部作品中运用了多种舞曲的元素，其中节奏在体现这种元素中起到了非常大的作用。首先从节拍上来说，前三首小品都使用了三拍子的节拍类型，三拍子的强弱特点与奇数性的拍点正是舞曲作品要突出的韵律。例如，第一首小品中曲节拍大多采用 6/8 拍子，中部部分为了突出音乐情绪的变化穿插入两小节的 9/8 拍子。六拍子和九拍子都由三拍子组成，三拍子是舞曲惯用的节拍类型，中速的速度要求加上这样一个极具富有舞曲特征的节拍类型，使第一乐章在一种摇曳的音乐情绪下呈示，发展，终止。同样，在第二首小型作品的速度要求为 Molto vivace（很活跃地）的前提下，使用 3/4 拍子，为的也是显出这首作品的舞曲特质。

万方数据

除此之外，在作品的节奏中还有多种民间舞曲题材元素的加入，使作品的舞曲特征大大增强。例如第一首小品中中部结尾处采用的 9/8 拍子的变换，仅仅在最后几小节采用这种变换形式，使音乐在进行速度上呈现出时快时慢的特点。这里的节拍变换看似毫无章法可循，实则是马拉夫斯基在融入一种波兰民间音乐特有的速度变化方式。这种速度变化的风格趋向于波兰民族音乐中“勇士舞”的旋律速度风格，这种舞蹈类型起源于波兰南部的山区，特殊之处在于在音乐的结尾处或半终止处常常使用节拍或节奏型的变化和交替，从而表现男子的杰出和冒险精神、骄傲的高视阔步[①]。这首作品中两种拍子的多次交替使用带来的速度上的变化，充分体现出这种波兰民间舞蹈的别样风味。

这种带有波兰民间舞曲特点的节奏运用在第二首小品首段和不完全再现部分也有所体现。在这两部分中，左手伴奏声部加入了重音后置的写法（见谱例 2.3.1.1），这样一来使得三拍子的重音发生不规律的移位。重音位置的变化或不规律的出现在三拍子的弱拍上这一特点，也正是波兰民间音乐中擅长运用的舞曲节奏特点。在肖邦所写的众多带有浓重波兰民间风味的玛祖卡舞曲中，这种重音弱拍体现的作曲技法屡见不鲜。重音时常出现在第一拍和第三拍上，时而又出现在第二拍上，使得原本简约单一的中声部和低声部产生变化和趣味，加上高声部旋律的不稳定和紧张感，三声部之间充满戏剧化的音乐动力，同时三者之间的矛盾点也得到了有效的中和。

谱例 2.3.1.1



马拉夫斯基在作品节奏方面所用的这种结合波兰民间舞曲节奏特点的写作技法既兼顾了音响效果，又在充满现代音乐音乐元素的基础上发展了民间音乐传统，由此看出这一种节奏处理手法不失为一种极为高超却又低调的独创性手法。

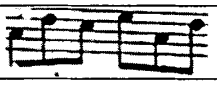
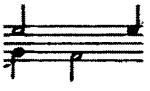
① 徐舒著，《卢托斯瓦夫斯基<十二首民间曲调>分析--以<我来自克拉科夫>为例》[D]，济南：山东大学，2014 年。

万方数据

二、伴奏声部中形态单一的节奏组织

在本文第二节分析作品旋律特点的内容中，笔者曾经提到这首作品的旋律线条具有朴素简约的叙述性特点。直白质朴的旋律呈现必然离不开与之风格相近的节奏配合，所以这一种简约性在节奏上的体现为灵活地运用多种形态单一的节奏组织。与旋律呈现出的特点一致，这种形态单一的节奏组织形式主要在前四首作品中充分得到体现。

旋律线条的朴素简约离不开来自风格相对应的伴奏声部的烘托，所以这种形态单一的节奏组织形式更多的是被放在了伴奏声部中来呈现。除了只是运用的节奏型组织形式单一这一特点外，这种简约性还表现为较强的重复性。从下列表格中可以对每首作品的节奏形式及其单一重复性简单了解：

曲目	主要节奏组织形式	重复出现次数
第一首		35
第二首		28
第三首		23
第四首		42

结合以上表格我们可以看出，四首小品使用的节奏型都非常的单一并规整。以第一首小品为例，全曲以 6/8 拍为主要拍子，在音值组合材料上多以八分音符和零星的四分音符为主，在半终止及完全终止时也只是较少使用了几个附点四分音符；组合形式多以八分音符的重复和不同时值音符组成的固定节奏型重复这两种情况为主。这种节奏上的单调性和规整感使整首作品的循环功能大大增强。这种循环往复的节奏型不间断重复，结合前文中总结过的旋律级进连奏的特点，再加上一直处于弱奏的力度要求，使整首作品营造出一种简约主义音乐中“冥想”与“沉思”的音乐情绪。

此外，这种形态单一的节奏组织形式多次重复的写法在第三首小型作品中得到了效果最大化呈现，这与第三首小品的音乐基调定位有着不可分的联系。这首

万方数据

小品开头的速度要求为 Andante（行板），这是一种普遍用于古典时期奏鸣曲中慢板乐章的速度标记。行板与慢板的相似处在于，通常它们中的旋律都是如歌的，整体呈现一种平和宁静的音乐氛围，乐句较为悠长，与生动活泼的快板乐章形成对比，呈现一种自省、沉思式的音乐形象。但它又与普通的慢板不同，不是一种慢的让人无法接受的速度表现。无疑，单一的节奏组织形态与大量的重复奏法为这首作品在行板要求的速度基础上增添了更多的沉稳和冥想性。在五首小品中，给人一种截然不同的听觉体验。

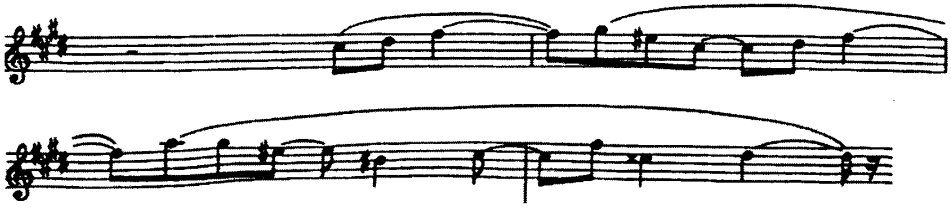
三、旋律声部中节奏形式呈现多样性

作曲家在旋律声部采用了与伴奏声部不同的节奏特点，主要变现为变化多样的节奏形式。在朴素的旋律线条和单一重复的伴奏节奏形式前提下，旋律声部节奏形式变化多样才能进一步体现出这部作品的现代性与独创性。在这里，作曲家主要运用了不规则节奏运用和频繁使用变换拍子这两种节奏处理手法来使旋律声部变得丰富并一直保持前进的动力。

（一）运用不规则节奏

在整部作品中，作曲家多次运用不规则的节奏进行，这里的不规则节奏主要是指在处于不同小节相邻位置的同音上添加连线，使原本的音高旋律变为一种“附点”节奏，同时重音与强拍发生移位和交错，在音乐效果上给人以完全不同的体验。例如在第三首小品的第一个四小节乐句中（见谱例 2.3.3.1），每一小节的最后一拍与下一小节的前半拍即采用了这种同音连线的手法，使旋律产生一种重音滞后的效果；同时每小节中间也加入同音连线的手法，使这种滞后性得到延长，并且产生一种切分音节奏的演奏效果。

谱例 2.3.3.1

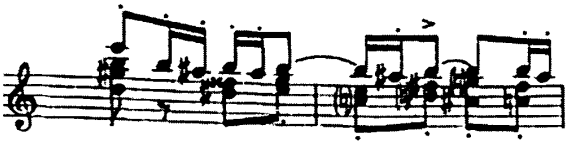


同样的手法也用在了旋律相对复杂的第五首小品主题旋律中，第一乐节中大多使用前八分后十六的短小节奏型，在两小节之间的两音用了同音连线的方式连

万方数据

接了起来，此外，在后一小节的中部也使用了同音连线的方式连接了最高声部的音（见谱例 2.3.3.2）。

谱例 2.3.3.2



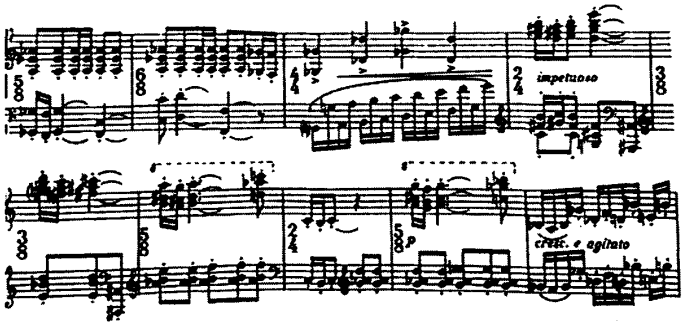
这样一来，同音连线连出了这一乐句中相对较长的两个音，在 2/4 拍的前提下音值分别为四分之三拍和一拍。在跳奏和前八分后十六为主的整体旋律中，这样两个音值相对较长的长音使音乐形象的谐谑性得到更多的渲染。

（二）变换拍子的频繁使用

除了第二首小品从始至终使用了一种节拍即 3/4 拍子之外，其余各小品中都频繁地使用变换拍子的节奏处理手法。这里的变换拍子主要是指横向进行中不同节拍类型的交替和变换，即所有声部同时进行的节拍交换。马拉夫斯基这种频繁使用变换拍子的手法是一种典型的二十世纪现代音乐作曲手法，在每一部小品中都运用这种节奏处理手法，使旋律在这样不断变化的节奏下发展与进行得更自由，也使音乐在时间发展中呈现一种多变的特征。

例如，在第五首小品的第二及第三主题变奏中，每一小节都被赋予一个与之前不同的节拍类型，变换之频繁使演奏难度在一定程度上大大增加。这里出现的节拍变换采取了多种形式（见谱例 2.3.3.3），既有单拍子与混合拍子变换，例如 3/4 拍与 5/8 拍；也有混合拍子与复拍子之间变换，如 5/8 拍与 6/8 拍；还有复拍子与单拍子变换，如 6/8 拍与 4/4 拍；也不乏同类型拍子之间的变换，如 2/4 拍与 3/8 拍，属于单拍子中二拍子和三拍子之间的变换。

谱例 2.3.3.3



万方数据

这些拍子之间眼花缭乱的频繁变换看似毫无道理，其实都是作曲家依据作品旋律进行规律以及作品风格特点精心安排的。这种变换拍子的节奏写作手法是现代音乐中最典型的手法之一，“在现代音乐创作当中作曲家常常采用形态各异的节拍表现方式来打破在一定节拍内的、惯常使用的强弱拍的律动规律。新节拍的出现，反映了新的音乐语言的运动节律，赋予音乐作品以新的表现力……在记谱上，这种节拍结构可能是通过拍号的频繁改变来表现的，在音乐中形成不规则的重音、不同的亮点。”[①]因此这首小品中频繁地变换不同类型的节拍组织，一定程度上使作品产生了节拍重音[②]与节奏重音[③]或重合或交错，或时而重合时而交错的特点，使作品的矛盾性和紧张度进一步提升，更有利于音乐主题的深化和作品内容的进行。

综上所述，这部作品在节奏方面呈现出的特点大致分析完毕，从以上这些节奏上呈现出的特点来看，马拉夫斯基在处理这部作品的节奏时，更多的是使用一种现代音乐节奏处理手法。但同时他坚持与传统舞曲体裁中节奏特点相结合，作品在这两种风格完美融合中得到发展和深入。

第四节 调式和声分析

二十世纪现代音乐与之前巴洛克时期、古典主义时期、浪漫主义时期的音乐在和声发展方面有着极大的差异，这种差异也表现为一种有规则的体系由兴起到发展到兴盛到最终瓦解的演变过程。这即是说，随着和声体系在十九世纪末期达到发展的顶峰，二十世纪随之而来的是和声体系的瓦解与重组。在这首二十世纪四十年代创作的作品中也不例外，与前面几个本体组成部分不同，马拉夫斯基在和声调性上没有使用传统与现代手法相结合的手法，而是大多采用了二十世纪现代音乐的和声进行方式。当然，二十世纪的和声之所以另成一派，与传统和声几百年来的发展密不可分。从这一角度也可以说，这部作品和声上的创作手法同时

① 张巍著，《音乐节奏结构的形态与功能——节奏结构力与动力若干问题的研究》[M]，上海：上海音乐学院出版社，2009年，第79页。

② 节拍重音：是一种在节拍结构中才有的概念，出现的位置相对固定和静态，受到节拍结构的约束，通常节拍重音只是指一个音。

③ 节奏重音：通常不受节拍结构约束，可能出现于节拍结构中的任何位置上，因此常常不是固定和静态的形式存在的。

万方数据

结合了传统与现代手法，但更加侧重现代和声创作特点。下面将对这部作品主要和声特点进行简要分析。

一、模糊调性的处理手法

古典作品中组曲套曲形式中各部分常常是通过调性作为相互之间亲密又矛盾的纽带将彼此联系在一起，但随着二十世纪调性的逐渐瓦解，这种联结各部分的纽带也随之消失，正如这部作品中，五首小品不再以调性的逻辑性相互关联，而是彼此呈现各自的调性和声特点。这其中，调性的模糊与游离作为非常显著的特点之一，在整部作品中随处可见。

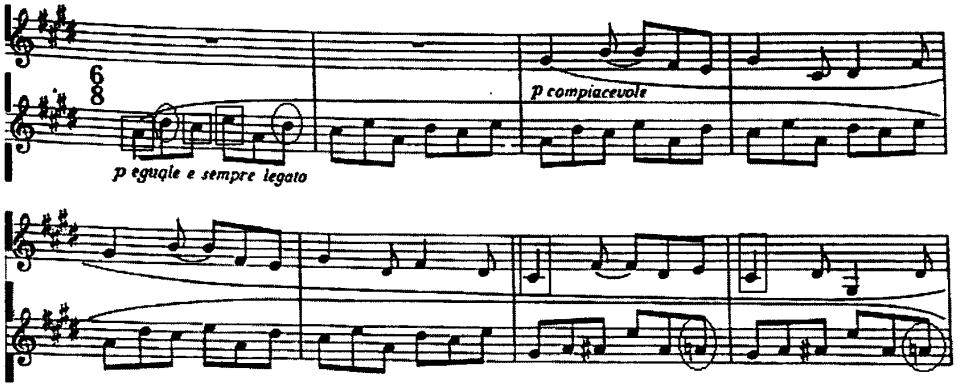
（一）双调性横向同时进行

双调性是一种二十世纪典型的调性创作手法，它同时作为传统调式的一种特殊变体形式。例如在第一首小品中作曲家就运用了这种特殊的创作手法，具体体现为高低声部分别担任两个不同的调性功能，分别为#c 小调和#g 小调。作曲家虽然运用的是统一旋律中高低声部完全不同的两个调，但是两调之间仍然存在着一种近关系，以致于两声部同时进行时，虽然产生出一种较复杂的和声效果，但这种效果并不至于非常尖锐与反叛。其实这样一种多调式的和声创作手法并不是二十世纪凭空出现的，追其根源可以上溯到十八世纪欧洲奥尔加农中平行四度或五度的多声部进行，在其中，具有相距四度或五度特点的两个调充分发挥了重叠的作用。

从这首小品的调号来看（见谱例 2.4.1.1），作品为#c 自然小调，前五小节左手旋律进行为 a-#d-#c-e，其中#d 为辅助音。调性由开篇就得到确定，但加入的辅助音使调性产生模糊的效果，音乐形象变得飘渺而又不确定。第六小节起变为#g-#a-#c-e 的和声进行，在这里 a 音则充当着经过音的角色，整个调性色彩开始随旋律进行发生着变化。在这里，6/8 拍前提下四个音循环多次使强拍先后落在 a 或#c 这两音上，低声部中主音的概念无形中被渐渐削弱。直至第六小节处高声部旋律使#c 出现在最强拍的位置，且连续五小节强调此音，使高声部中的调性再次确定在#c 的位置。但此时低声部却已经偏离了原来的主音，调性色彩随之发生着游离与不确定的变化。

谱例 2.4.1.1

万方数据

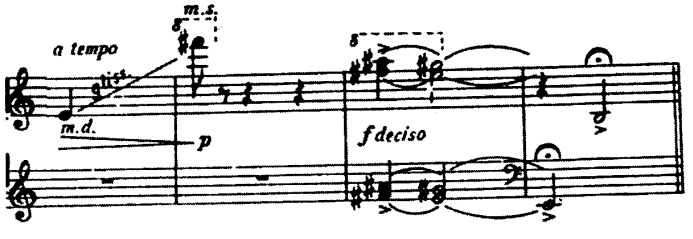


这样一种双调性同时横向进行的创作手法是对以前各时期调性统一模式的极大颠覆，使音乐形象的对比性不仅表现在曲式结构中的各部分，并且体现于同时进行的两声部之间。这一创作手法产生出的神秘而又充满色彩的音响效果，为作品的矛盾性更添一笔，同时为表现更强有力的音乐形象提供动力。

（二）多调之间纵向交替进行

马拉夫斯基在第二首小品中频繁地使用着多调交替进行的现代创作手法。单从这首小品首部旋律来看，调性先后进入$^{\#}$d-$^{\#}$g-b-a 小调，后又回到$^{\#}$d 和声小调。但$^{\#}$d 和声小调在高声部旋律进行的同时，低声部加入 $^{\flat}$g 的变化音，并连续多次出现在强拍的位置，使低声部游离在$^{\#}$d 小调和 $^{\flat}$b 小调之间。在经过六小节的游离后，对比中部随之转入 e 小调，在整个中部部分再次通过重复增加变化音的手法，使调性再一次经历$^{\#}$g-c 小调的多次交替转换。再现部第一乐句，调性再次回到与首部对应的$^{\#}$d 和声小调，与首部使用的手法完全相同，只是在结尾处加入一个跨越三个八度的大二度旋律音程，使旋律定格在$^{\#}$f 音上，音乐色彩变得更加匪夷所思，像提出了一个引人注目的问题。旋律在接下来两小节，也是整部小品最后两小节中给出了肯定的回答。这里作曲家仍然没有放弃使用调之间的交替，仅仅是两小节却使用了 B-E-B 大调之间的转换，像在回答了前面提出的问题后又给出一遍对答案的绝对强调（见谱例 2.4.1.2）。

谱例 2.4.1.2



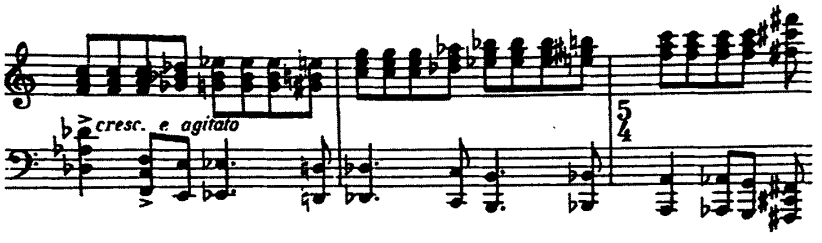
万方数据

这种频繁的调之间交替转换的写法除了使调性产生模糊与游离性的特点，也使音乐形象的对比性大大增强。在这里，调性的多次交替并不是在追求一种创作技巧上的新颖，也不是故意要让旋律显得难以捉摸，而是建立在作曲家为表现音乐形象的一种情感需要基础上的。

（三）半音式调性频换

在第四首小品的结尾处，有这样一个乐句使用了这种较为特殊的调性变换方式，这一句的旋律只有三小节，但在这三小节内却迅速完成了九个大调之间的转换（见谱例 2.4.1.3）。并且它的特殊之处在于，它并没有使用传统的五度循环方式，而是使用了一种新的，具有鲜明二十世纪音乐代表性的调性转换手法，即半音式。

谱例 2.4.1.3



这短小的一句中高声部器乐性旋律先后经过 F-^{b}G-^{b}E-E-C-^{b}D-^{b}E-F 大调主和弦，最终落在$^{\#}$F 大调主和弦上；低声部旋律随高声部同时反向二度级进进行，从小字一组的 ^{b}D 小二度下行级进至大字一组的$^{\#}$F 大调主和弦上。至此，两声部在和声上达到了完全统一，而这其中多个调之间的频繁轮换加上渐强的力度要求，使旋律极戏剧化地到达高潮，两声部和声效果的完全融合使乐句前部分逐渐激化的音乐矛盾得到完全解决。

综上所述，作曲家使用了双调性横向同时进行、多调性纵向交替进行以及半音式调性频换等调式处理手法，将作品的调性进行了模糊处理，这些具有明显特征的处理方法在作品中比比皆是。除此之外，也有许多零星的和声方面不常出现的特殊技法，也为作品的模糊调性提供了新奇元素。这些同样都是作曲家灵活运用二十世纪作曲手法的具体表现，展示了马拉夫斯基高超的现代作曲技巧。

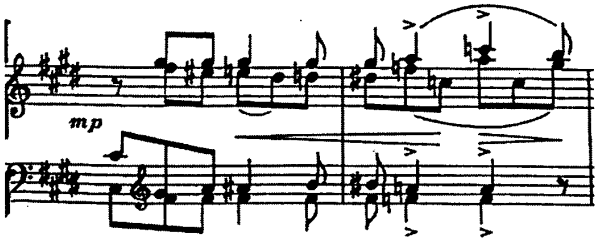
万方数据

二、灵活运用多种现代和声手法

这部作品之所以演奏时给听众一种新奇的听觉感受，除了与其模糊调性的手法分不开之外，也与作曲家在整部作品中使用的多样化的和声进行密切相关。在整部作品中，作曲家擅长在旋律发展的关键位置使用不协和的和声进行，例如前两首作品的对比中部部分和旋律即将迎接最顶端高潮的时候。但是在作品的开头或终止处，作曲家却又独具匠心地将和声进行回归至一种协和的状态，作品在结尾处常常是完全终止的终止式和声。这样一种作品发展中矛盾与作品结束时统一的辩证统一性在整部作品中都有体现，是这部作品区别于同时期现代音乐作品的重要标志之一。

例如在第一首小品的对比中部，旋律由一个大二度和声音程开始进入，低声部同为$^{\#}$f-$^{\#}$g 组成的大二度，左右手相隔一个八度，这样的纯八度组合属于极完全协和音程，属于和声色彩上协和的极致体现。但马拉夫斯基的这种用法并没有使旋律显得空洞苍白，除了大二度和声音程的配合使用，还主要得益于其后面旋律描写采用的独特技法。接下来的旋律中，右手旋律在保持上方音$^{\#}$g 的同时，逐渐下行级进下方音，使两音之间距离逐渐拉大，由大二度音程分别拉大至形成小三度、大三度、增四度和纯四度。左手也采用了同样的技法，不同的是，左手旋律选择了保持下方音$^{\#}$f 同时拉大上方音与之的距离，同样形成了不同的音程和音响效果，分别为大二度至小三度、大三度、纯四度和增四度和声音程（见谱例 2.4.2.1）。

谱例 2.4.2.1



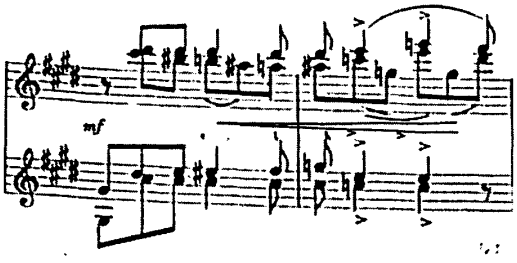
将和声音程在一小节内频繁发生性质的变化，这种作曲技法是二十世纪以后现代音乐作品中常用的手法，使音乐的乐思得到巩固的同时，不断催化着矛盾的产生，使音乐富有前进的动力。而马拉夫斯基用在此处的这种两声部以同一和声音程开始，不同声部保持不同音，发展另一方音的写法却是将这种现代音乐技法

万方数据

再次升华。两者看似是由一个统一起点分向两级，实则是相互紧密关联的四个声部穿插在一起，音乐效果上虽然给听众新奇之感，像是带着听众进入一个充满神秘感的大花园，推开大门后仍看不清前方的景色，令人隐隐不安同时又充满探寻的好奇感；但进一步走向前却看到大朵大朵花苞在眼前依次绽放的场景，织体的逐渐丰富感为旋律的陈述铺陈好道路，使旋律具有充分的可听性。

虽然两声部各自的旋律都向着和声音程的不断扩大趋势前进，但作曲家并没有将这种扩大发展到不可收拾的局面，而是在扩大至四度和声音程时适时停止，并开始反向缩小音程距离。中部旋律第二小节，两手旋律的和声音程关系由四度统一在第二拍回归至三度和声音程，并且是非常具有丰满音响效果的大三度音程，同时在这一小节剩下的后几拍中一直巩固这个相对协和的大三音程，使人从前面充满光怪陆离的花花世界中回到现实。在重复两遍同一音乐形象之后，上升至属调，又进行了一遍此旋律的同向模进。在模进的过程中，和声音程的扩大进一步得到发展。两手旋律同样从大二度和声音程开始，右手旋律经过小三度、大三度、增四度、纯四度音程，最终又落到大三度音程，并使大三度和声音程上反复出现在强拍上，得到巩固；左手旋律经过小三度、大三度、纯四度后继续扩大至纯五度，后面也是两个强拍上的大三和声音程，进一步巩固了音调的稳定性。这一旋律模进的用法看似只是在前面旋律的属调上重新呈示了一遍，但实质上却是使不协和的紧迫感和完全协和的完美感再一次进行了更深层次的融合。从音乐情绪上来看，模进旋律部分保持在一个渐强的力度上，且持续使用手腕断奏的演奏要求，中强的力度和双音断奏的演奏形式的联合，为作品的第一个高潮部分的登场做好充分的准备（见谱例 2.4.2.2）。

谱例 2.4.2.2

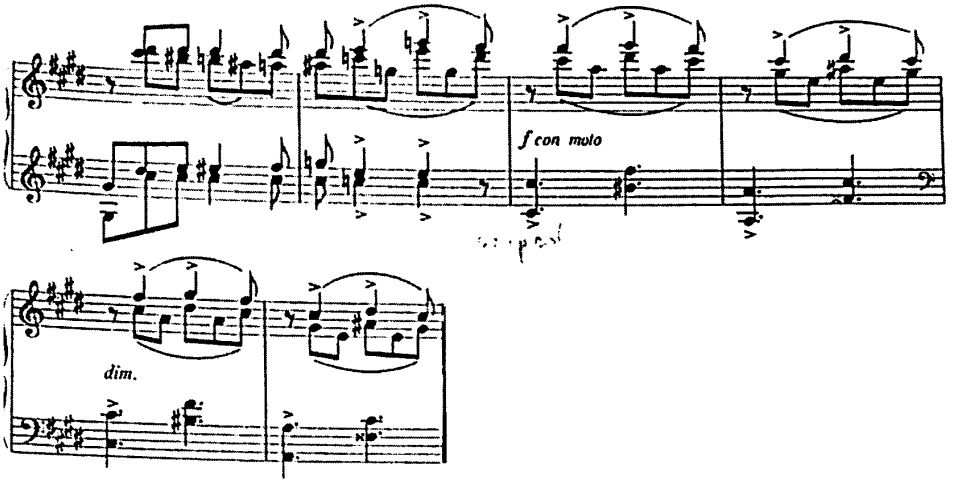


在接下来旋律中使用的和声进行更加独特（见谱例 2.4.2.3），左手第一个强拍使用纯八度和声音程，第二强拍上变化为减五度音程；下一小节第一强拍较上

万方数据

一个左手旋律降低了一个八度，音程关系又与之前纯八度到减五度的进行完全相同。从纯八度的极完全协和到减五度的不协和，看似只是几个音的简单跨越，实则是两个音响效果极端的大胆配合。这种写法也是在二十世纪之前的古典及浪漫主义时期所不为多见的，马拉夫斯基在这里运用了这种二十世纪现代作品中特有的技法，同样显示出大胆与新颖的作曲风格。

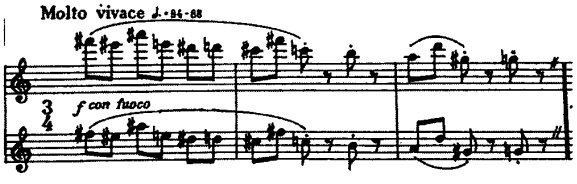
谱例 2.4.2.3



右手和声音程的行进也呈现出特有的音效质感，与左手旋律音乐形象上极为不同。纯四度和声音程与单音的多次连结，使右手旋律显得纯正、童真，完全协和的音响效果使左手声部两个极端的尖锐对置得到大大的缓解和中和。高潮部分旋律在第二遍呈示时采用的是完全相同的旋律和作曲技法，不同的是第二遍呈示降低了一个八度的同时，音乐力度上也变弱下来。像是经过层层波浪将旋律推至顶峰，但很快又缓缓落下，沦为滚滚波涛继续前行。

又如第二首小品第一个乐句，小二度与增四度的不协和感在强奏的力度下被加倍呈现出来，小二度皆为下行进行，使音乐情绪产生了较强的坠落感；增四度首先为下行登场，后缩小音程距离变为纯四度，加入两次反向模进，在与小二度急速下行的组合中，体现一种跌宕翻滚的快感（见谱例 2.4.2.4）。

谱例 2.4.2.4



万方数据

在这里又出现了小二度与纯四度两种音响效果迥异的旋律音程紧密排列的写作手法，这种写法远远地背离了传统和声中的和声材料选择和和声组合方式，是一种现代音乐中体现新颖音乐形象的标志性写法。这种频繁使用二度音程的技法一方面加强了音乐的紧张度，从而契合音乐所要表达的音乐形象；另一方面也加强了音乐的音响统一，有利于形成作品的结构凝聚力；第三方面则是显示了作曲家对音高材料用法的独特性。在这一特殊音程的频繁出现和渲染下，作品整体调性的模糊与不确定效果大大增强[①]，音乐形象若隐若现，呈现一种别样的美感。

第一、二首小品的结尾部分是体现作曲家现代与传统和声手法相结合特点的代表性段落，马拉夫斯基在这两部小品的结尾处均使用了三全音，虽然作品内部矛盾重重，但最后的收尾都显得相对协和。这样的安排一方面来说是为了使音乐充满前进的动力，戏剧化冲突更加明显；另一方面也说明了马拉夫斯基并没有一味地为了创作二十世纪新音乐作品，追求音乐效果上的新奇感而完全摒弃传统音乐创作的种种规矩。这种创作方式充分地体现出一种二十世纪音乐的“多元主义”，戴维·沃尔登在“对多元主义的解释”中指出：每人都在做他们自己的事情而且做得不错……可以从任何时间、任何地点找到旧的创作方法并使之相匹配……没有一个确定“热门排行版”和“这周谁是第一名”的问题……这些就是多元主义的典型现象。[②]

综上述分析可见，这部作品在调式和声方面体验出一种“广泛涉及”的创作意识，虽然使用的手法并不复杂，与其他二十世纪现代音乐作品相比也不算有太大的创新之处，但它们所涉及的方面非常广阔，所涉及的调式和声形式是变化多样的，所涵盖的历史更是悠长的。

① 彭志敏著，《现代作曲技法丛书：新音乐作品分析教程（上）》[M]，长沙：湖南文艺出版社，2004年，第282页。

② [加]戴维·沃尔登著，王今译，《别塞上耳朵：现代音乐任你听》[M]，北京：人民出版社，2003年，第14页。

万方数据

第三章 《五首钢琴小型套曲》美学研究

这部作品创作于马拉夫斯基音乐创作风格成熟时期，也是创作技巧运用极其灵活的巅峰时期。从前文对作品的本体各部分分析中可以看到，马拉夫斯基在作品中倾注了几乎所有前半生创作精华。不论是从音乐的结构还是线条还是骨架上来看，这部作品到处都凝结着作曲家的心血和智慧。一部好的音乐作品成功塑造，除了需要这些基本构成要素的强大凝聚力之外，同样离不开作曲家灌输于音乐内部的滚烫血液与厚重思想。这种存在于音乐流动表象下更深层次的血液和思想，才是一部音乐作品真正不朽的灵魂。

第一节 作品基本内涵概述

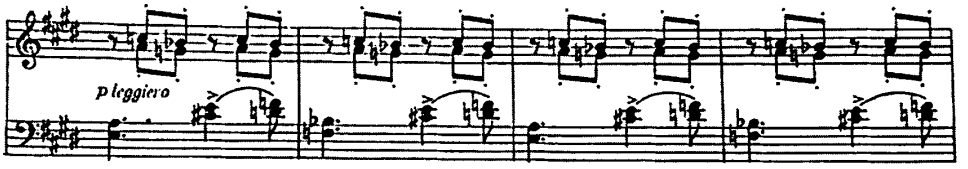
在创作这部作品时，作曲家之所以将整体分成五个组成部分，与这五部分个中所要表达不同的深层内容这一原因密不可分。也正是由于这一点，五首小品分别呈现出不同的，甚至存在着较大差异的风格特点。如果要从作品本身出发研究这部作品所蕴含的深厚思想与折射出的哲学智慧，首先要从这五首小品想要表达的基本内涵入手。

一、第一首小品音乐形象

作曲家将第一首小品的速度定义为“中速的”（Moderato），前文提到过，套曲中的各个组成部分为了表现不同的音乐形象特点和性质，速度的对比是最直接也是最关键的因素。作为一部套曲作品的开篇第一首，平稳的旋律在这样一种徐缓的速度中进行，既将旋律平铺直叙且清晰地进行了传达，又为后几个乐章的音乐形象变化做出了铺垫。这首小品试图通过各种音乐形式表达一种愉悦舒畅的内心体验和神圣坚贞的音乐情感。例如在小品中部部分倒数第二乐句中（见谱例3.1.1.1），P 的演奏力度要求与 leggiero（轻快的）联合下，此部分旋律体现出一种孩童般的稚气与活泼。与前面高潮部分的宏大气势形成强烈的对比，这一部分更像是藏在思绪深处微小的快乐体验的回味。

谱例 3.1.1.1

万方数据



崇高神圣的宗教仪式感更多地在作品结尾处有所体现，右手双音-柱式和弦的同时，左手保持先前一直演奏的旋律线，使旋律富有流动性的同时，给人更深层的坚定的感觉。右手器乐性旋律采用的全部为纯五度的双音及和弦连接，使音乐再次回归相对协和的音响效果。不停轮流进行的同一旋律八度轮换使纯五度的协和感深入人心，在通篇不完全协和音程和不协和音程的铺垫下，这里的连续协和产生一种极致的美妙。

除此之外，作曲家在这首小品中使用的朴素简明的旋律线条也在为塑造这一音乐形象服务，朴素但具重复性的短小旋律线条，使音乐表现出一种相对静止的流动性，冥想的听觉体验带来的神圣感深入人心。此特点在第二章本体旋律特点部分已做分析，在此不再赘述。

二、第二首小品音乐形象

第二首小品与第一首相对神圣的美感相比，这一首更多是在塑造一种色彩丰富的更接近现实生活的音乐场景。像是用音乐语汇描写一种社会化大生产的繁忙景象，也可以理解为整个波兰社会正处在布尔什维克赤化的大背景下，正进行着井然有序的社会主义革命运动。马拉夫斯基这种用音乐来描述社会现象以及身处环境，并在其中加入个人主观色彩的作曲方式并不是单单在这首小型作品中才有的，而是从他的作曲成熟阶段开始就一直伴随着他音乐作品的一种惯例。

三小节相对独立的第一乐句中只使用了二度与四度旋律音程的下行行进，强拍上连奏与弱拍上跳奏的组合在强有力的 f 力度符号加上 con fuoco（快板）使作品在开篇就营造出一种如火如荼的社会生产大场面。其中作品中多次重复的短小动机以及低声部重拍上的多个连续持续音都像在描述着一种有条不紊并日复一日的社会生活环境。速度要求为 Molto vivace（非常活跃地），更加渲染了这种热火朝天的气氛。

例如中部的第一个乐句中低声部延续着第一部分低声部的一系列特征和行进规律，高声部从第一部分的歌唱性旋律变化为七和弦的器乐性行进。这一乐句

万方数据

更像是以左手主导的两声部为主旋律，另外几个声部叠加，像是给低声部旋律配上了有律动的伴奏。高声部的器乐性旋律部分中，作曲家一改常态，使用了以C音为根音的七和弦，从音响效果上来说不再变得古怪与不协和，第一拍上的七和弦过后，根音上移大二度，以D为根音构成新的七和弦出现在第三拍上。重音仍然延续着第一部分的不规则出现，在右手声部的七和弦处着重突出后者。这里整齐而又协和的七和弦使音乐形象与第一部分稍稍不同，加上f的力度要求与secco（干脆的，简朴的）演奏要求，同第一部分自由歌唱的特征相比多了一些理智与规整，如训练有素的军队整齐的踏着大步向前行进。

此外，这首小品中还较多地出现双调性同时横向进行以及多样化的不协和和声纵向排列或横向进行，这些手法在弱奏的力度联合下，像用音乐语汇在刻画着社会集体中人与人的语言交流过程。

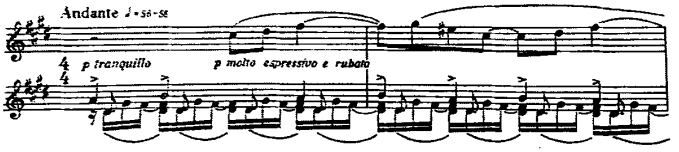
三、第三首小品音乐形象

第三首小品作曲家意在用音乐语汇描绘一种虚无的梦幻场景，这也是五首小品中最与众不同的一种音乐形象。前文曾经提到过，这首作品作为整部作品中的慢板乐章存在于整部作品的中间位置，这样的虚无场景既与前两者有形成极大反差，同时也为接下来的第四第五首钢琴小品提供过渡，牵引着音乐的前进与发展。这首作品在速度上的要求较之第二首来说缓慢了许多，并且全曲都在弱的力度下进行着音乐的发展和变化。力度和速度的安排为有意打造的这种梦幻场景烘托出神秘与安静的氛围。

为突出这一音乐形象，作曲家在左手声部设计运用复调手法，分为三个声部同时进行，且高声部与中声部时有保持音的出现，使左手多声部层次分明，音乐色彩方面得到丰富的渲染。每当高声部的保持音出现时，伴随着重音记号同时出现，高声部大二度的旋律和声行进，为之前塑造的神秘感增添了更富有波动的摇曳感。加上tranquillo（安静地）音乐术语要求，整个左手多声部成功营造出一种飘渺、神秘、荡漾的音乐氛围（见谱例3.1.3.1）。

谱例3.1.3.1

万方数据



高声部旋律中，第一个乐节在音程进行上多使用了大二度与小三度的旋律和声行进，并在末小节的强拍处使用大三和弦的下行分解，后又回到大二度与小三度。左手使用的和弦连结中，多为减三和弦与大三和弦第一转位的轮换使用。当全曲的基调塑造出一种神秘的不协和感时，所有的不协和旋律音程与和声音程都在为这样一种不协和感服务，这时偶尔穿插在其中的协和因素就显得非常突兀。这一点也是与传统的作曲概念和审美观念完全相悖的。作曲家在此处的强拍上使用的大三音程和大三和弦就是这一不协和群中的协和因素，但呈现出的音乐效果却与音程本身的音响效果完全相反。这样的作曲技法显示出马拉夫斯基高超灵活的作曲功底，与传统作曲手法背道而驰，体现一种独有的现代音乐元素；但若说这是完全摒弃传统的现代作曲技法，其中又的确包含了传统作曲技法的根本。

四、第四首小品音乐形象

在经历了前三首小品中或神圣、或生机、或幻想的积极向上的音乐情绪之后，第四首开始转向另一种截然不同的音乐形象。在这一首中，作曲家选择了一种二十世纪现代音乐中特有的音乐形象表达，通篇描绘的都是一种焦虑不安的音乐情绪。这种人的负面心理情绪描绘在二十世纪前的音乐作品中是并不多见的，这也是马拉夫斯基这部作品中非常具有个人独创性的特点之一。

为了更好地塑造这种小情绪变化的音乐形象，作曲家非常注重作品角角落落的细节性处理。如多次在高低声部分别指示不同的音乐表情，以及几小节内频换的音乐力度符号等等。这首作品在首部与再现部多使用断奏的演奏要求，而在中部则使用连奏的演奏要求。这种各部分对比强烈但又最终归于统一的写法充分体现一种“辩证统一”的哲学观点。并且这首小品具有非常典型的托卡塔风格，低声部快速连续柱式和弦跳奏铺垫出一种紧张又坚定的音乐氛围。高声部旋律在强拍位置多次使用了下行四度、五度进行，在这种“叹息”语调的结合下，这种负面性的音乐情绪不断加深。F 大调与$^{\#}$F 大调和 $^{\flat}$b 小调频繁交替出现，也是在为这种焦虑不安的情绪进行进一步渲染。整首作品就是在这样一个急促、跳动又矛盾重

万方数据

重的音乐情绪下进行的。并且在最后一个乐句中，这种情绪得到了最极致的体现，即连续二十次的相隔小二度三和弦叠置重复，并且在结尾处仍然使用这种写法，整首作品在一种完全开放终止式中收尾，给人意犹未尽之感，为第五首小品音乐形象登场做好铺垫。

五、第五首小品音乐形象

第五首小品与第四首相同，都是意在表现一种人的负面心理情绪，不同的是，相比第四首来说，这首小品无论从情绪的负面性还是音乐表达的极致性都较之前相比更上了一个台阶。作曲家试图通过这首作品描绘一种烦躁、焦虑的心理情绪，并在六次变奏中一次次深入，一次次突出。

这首小品声势浩大，结构相对复杂，也是整部作品中音乐情感最为强烈的一首。作品开头就将速度和演奏要求明确提出为 brilliant e staccato（华丽且断奏地），并且整个主题旋律都在 sff 的超强力度下进行。在第一部分首先呈示了主题旋律，几组不协和旋律和声与前八分后十六的不均衡节奏型结合，使这种烦躁的音乐形象立刻浮现出来，接下来紧随其后的全音阶上行将旋律升高八度再次呈示，进一步强调与深化了主题。在作品中，作曲家常用的手法还有将旋律中的大跳和级进相结合，大跳音程跨越一个八度的距离，级进音程是小二度旋律音程进行，这种音程距离极致用法的对比手法在这首作品中被多次使用，其目的也在于试图淋漓尽致地表现这种烦躁焦虑的内心情感。

作曲家为了将这种人的微妙负面情绪色彩淋漓尽致地表达出来，选择使用变奏曲式这一曲式结构，从一定程度上来说，也是为了主题的一步步深化，音乐形象更加立体化地表达。全曲以激烈、短促且有力的和弦断奏贯穿始终，像是人的心脏有规律且顽强地跳动着，声声不息。

第二节 美学分析

从上述各小品所含音乐形象及情感概述来看，马拉夫斯基再这部作品中将音乐的功能性充分地发挥了出来，音乐作品作为艺术的一种表现形式，其特点之一在于它是善于表达情感的。作为西方现代音乐美学代表人物，英国音乐家柯克曾指出："事实上，音乐是'包含着音乐以外的'……音乐，在伟大作曲家的笔下，

万方数据

用纯属他个人的表现方法最完美地表达了人类的普通感情。”[①]音乐包含音乐以外的，这其中所指除了作曲家在作品中赋予的特殊情感寄托与情绪表达之外，还包括作品中所蕴含的美学及哲学思想。

一、西方传统美学观点分析

法国新古典主义文学代表人物之一笛卡尔曾经在其著作《论巴尔扎克的书简》里高度称赞巴尔扎克作品中无处不透露着一种“文辞的纯洁”。虽然法国新古典主义与马拉夫斯基所处时代所经历的“新古典主义”概念完全不同，但笛卡尔的美学观点却在马拉夫斯基的作品中得到充分的体现。笛卡尔所说的“文辞的纯洁”这一概念包括两个基本的意思：整体与部分的谐和；内容和形式或思想与语言的统一。[②]从其包含的两层意思来看，文辞的纯洁不仅仅是一篇好的文学作品应该具备的，同样在音乐作品中也应有所体现。

（一）整体与部分的协和

从整部作品的角度来说，作为一首钢琴独奏小型套曲，这部作品集合五首风格各异的小品而成，五首小品不论在曲式结构、旋律、节奏、调式和声等方面都闪烁着作曲家凝结其中的高超技艺，各个要素都闪烁着美的光辉，五部小品没有哪一首小品突出压倒其他小品，彼此之间存在着一种恰到好处的协调和适中。五首小品缺一不可，共同构成了这部乐思完整、结构统一的套曲结构作品，这是这部作品从整体角度来说体现出的整体与部分的协和。

另外，从五首小品各自角度来说，每一首小品内部结构的完整、旋律线条的动听、节奏运用的多样性、调式和声的新颖等各要素的完善无不是为了表现整首小品的音乐形象而服务的。音乐本体的各组成部分由一条共同乐思的线索牵引着不断向前发展着，逐渐融合成一个整体，这恰恰是整体与部分协和的最好诠释。

综上，不论是作品整体与各小品之间的关系还是每首小品与其中各音乐要素组成的关系来说，都体现出一种整体与部分的高度协和。

（二）内容与形式的统一

这里的内容是指作品的音乐内涵，即每首小品所要表现的音乐主题和音乐形

① [英]戴里克·柯克著，茅于润译，《音乐语言》[M]，北京：人民音乐出版社，1981年，第45页。

② 朱光潜著，《西方美学史》[M]，北京：人民文学出版社，2002，第342页。

万方数据

象。在这部作品中，每一首小品都体现着这种高度统一的美。第一首作品想表达一种简单的愉悦，作曲家就在旋律的创作中加入朴素连贯的旋律线，在节奏创作中运用规整单一的节奏型；第二首作品想突出一种社会生产场景的激情，作曲家就在速度设计中加入快板，和声进行上选择不协和色彩；第三首作品试图表达一种虚无的梦幻场景，作曲家在低声部加入三声部复调织体，并在旋律中频繁运用吟唱般的持续音；第四首作品为了突出音乐形象不安的特点，使用连续的协和三度和弦断奏，旋律频繁使用叹息语调特点；第五首作品为了强化主题中人的厌烦、浮躁的负面情绪形象，作曲家使用了变奏曲式，将主题进行六次变奏呈示，一步步将所要表达的音乐情感程度加深，力度加大。

以上都是五首小品各自内容与形式的统一，文章的第二章本体分析中也在详细论述这个问题，将作曲家为表达音乐形象做出的音乐形式上的种种努力详尽地进行了分析。此外，前文也曾提到过，整部作品采用一种古组曲套曲的形式，各组成部分都些许体现出舞曲的性质。这一点在每一首小品的速度及主要节奏型特点中都可以窥见。

由以上简要分析可看出，整部作品非常符合法国新古典美学中笛卡尔的美学观点，是一部体现“文辞纯洁”的美的音乐作品。笛卡尔还在书简中指出，达到这种“文辞的纯洁”，就能达到法国新古典“明晰”的美学要求。好的文艺作品是明朗的、完美的、利于理解的，这正是明晰的要求。只有达到明晰，一部作品才能被一直传承下去，才能得到完整的、久远的流传。

二、西方现代哲学观点分析

路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein 1889-1951）作为现代西方最著名哲学家之一，曾经评论过许多有关哲学、宗教、历史、科学、教育、心理学、逻辑学、语言学、美学，艺术、音乐、道德等方面的问题。这些评论代表着这位哲学大师的一些哲学思想观点，其中有不少关于艺术、音乐、美学的观点在这部作品中得到充分体现。

维特根斯坦曾在评价一部音乐作品时涉及到音乐作品中重复手法运用体现的美学思想，结合这部作品中前三首小品，三首小品在发展音乐语汇时都运用了一种“简约主义音乐”特有的创作手法，即短小的音乐动机和多次机械性重复的作

万方数据

曲技法。其中，这种重复技法带来的惊人力量在这部作品中是可以充分体会到的。正如维特根斯坦所说，重复的手法在作品中是必然的，是在唱出主题时马上就能让人看到它惊人的力量的。在重复的过程中我们开始加入一些自己的语言，这时我们就会得到一种新的音乐姿态[①]。这种简约与重复带来的力量也是笔者在前一章的内容中分析过的，看似毫无意义的重复性演奏，其实是旋律在爆发前的宁静，高潮下的暗涌。如果没有这种重复带来的音乐材料的深入，就不会有旋律的高低跌宕，强弱起伏。马拉夫斯基正是在这种看似简单其实深刻的技法运用中，逐渐形成自己独创性的音乐语汇。

所有都学遍，其实都应忘记。[②]这也是维特根斯坦常说的一句评价现代音乐作品的总结性观点。他认为，二十世纪现代音乐作为音乐发展道路上必经的一段过程，是几百年来音乐发展经历不同时期不同风格后沉淀下来的结果。它不是凭空而来，虽然它的到来带来了新的音乐秩序和新的表达方式。但在音乐内部流淌与传承下来的依旧是巴洛克时期、古典主义时期、浪漫主义时期等千百位作曲家不断积累不断学习的结晶。马拉夫斯基在创作这部作品时显然也意识到了这一点，没有刻意追求音乐内容的炫技，没有一味力图音乐形式的创新，只是将传统音乐中对其有用的部分提炼加工，甚至运用更传统的多种波兰民间曲调或舞曲节奏来呈现一种现代社会音乐场景和音乐语言。这种跨越空间和时间的情感跨越，也只有通过音乐这种特殊的媒介才能完成传达。这部作品即向我们展示了这一点。

维特根斯坦在评价几位二十世纪作曲家风格的时候提出，一个人的风格是他的画像[③]。即是在说，作曲家所代表风格的界定是外界对他的看法，是作曲家作品中呈现出的特点给听众留下的印象。优秀的作曲家不应该是由某种风格将其束缚在某一音乐历史发展阶段中的，而应该是在作品中呈现出多种风格的完美结合，从而形成自己的独创性特征的。正如马拉夫斯基与这部《五首钢琴小型套曲》一样，并不能因为他所处的时期正值波兰新古典主义时期就将他的风格界定为新古典，这样的界定是片面的，也是不客观的。在这首作品中，既有对传统音乐手

① [英]路德维希·维特根斯坦著，黄正东，唐少杰译，《文化和价值》[M]，南京：译林出版社，2011年，第26页。

② 同上，第65页。

③ 同上，第92页。

万方数据

法的继承，也有现代音乐作曲手法的创新；既包含新古典主义“复兴传统”的种种，也涵盖二十世纪音乐想要体现的新态度。从这一角度而言，这部作品这是一部具有历史性意义的作品。

万方数据

结 语

马拉夫斯基作为一名二十世纪波兰现代作曲家，在其作品《五首钢琴小型套曲》中展示出高超的个人创作才能。不论是音乐情境的创设还是融合音乐各要素的水平都体现出作曲家深厚的创作功底和超前的独创思维。他在作品中灵活地将多风格音乐进行融合，创新性地将人的细微心理情绪结合音乐语汇进行表达，不过分追求音乐形式和音响效果的夸张与炫技，仅从音乐本身出发，一切以塑造音乐形象为目的地进行创作……这些都在这部作品中得到充分体现，并贯穿整部作品始终，形成了一种马拉夫斯基式的特有风格。在研究作品美学价值时，笔者深刻地认识到这部作品更深层次中蕴含的哲学内涵，这其中体现出的美的光辉，不仅是西方古典美学观念的体现，也是现代哲学对音乐作品美的要求，这也是这部作品在今天仍然被人们接受并欣于演奏和欣赏的根本原因。研究作品蕴含的美学及哲学思想，为今后评价音乐作品以及创作或演奏新的音乐作品都提供了强大的帮助和足够的理论依据。

本文从起笔至收尾历经半年时间，不只是时间的悄然流逝，收获更多的是内心体验和头脑知识的不断充实。对一位作曲家、一部作品的深入研究，带来的不只是对其本身的深刻认识，更多的是学到了一种严肃对待创作的态度，细致处理好每一处音乐细节的意志。而这些都来源于发自作曲家内心对音乐的无限热爱，以及对生命的高度尊重。

结语并不是结束，而是新方向的开始。马拉夫斯基短暂的一生与其低调内敛的性格导致他与他的作品并不为大多数人所知，但这并不代表不为人所知的精神财富就不富含强大的价值，他的创作特点与理念仍需要我们不断地发现、演奏和研究。真理是崇高的，追求真理的过程是艰辛的，相信对马拉夫斯基甚至二十世纪波兰音乐的研究会在不久的将来引起更多的关注，不朽的音乐精神到时定传遍世界每一角落。

万方数据

参考文献

1. Bernard Jacobson.*A Polish Renaissance*[M],London:Phaidon Press Limited,1996.
2. Stanley Sadie.*The New GROVE Dictionary Of Music And Musicians*[M],London:Macmillan Publishers,1980.
3. B·Schäffer.*Artur Malawski*[J],Warsaw:*Ruch Muzyczny*,1958.
4. T·Kaczyński *Artur Malawski po 13 latach*[J],Warsaw:*Ruch Muzyczny*,1971.
5. Choi,Yun Jung, *The Use of the Polish Folk Music Elements and the Fantasy Element in the Polish Fantasy on EriginaI in G-sharp minor for Piano and Orchestra Opus. 19*[D], University of North Texas, May 2007.
6. 肯尼迪、布尔恩编写 唐其竞等译 《牛津简明音乐词典》[M]，北京：人民音乐出版社，2002 年。
7. 叶小纲主编 《论希曼诺夫斯基与波兰音乐》[M]，北京：中央音乐学院出版社，2014 年。
8. 上海音乐学院音乐研究所编著 汪启璋、顾连理、吴佩华编译 《外国音乐辞典》[M]，上海：上海音乐出版社，1988 年。
9. 彭志敏著 《现代作曲技法丛书:新音乐作品分析教程（上）、（下）》[M]，湖南：湖南文艺出版社，2004 年。
10. 栾琪著 《从德彪西钢琴<版画集>看创新意识对其钢琴音乐的影响》[D]，石家庄：河北师范大学，2009 年。
11. 吴祖强著 《曲式与作品分析》[M]，北京：人民音乐出版社，2003 年。
12. 张义昆著 《新古典主义音乐的形式超越》[J]，云南：云南艺术学院学报，1999 年。
13. 魏廷格著 《钢琴学习指南:答钢琴学习 358 问》[M]，北京：北京出版社，1993 年。
14. 龚晨晨著 《戈雷茨基<第三交响曲>神圣简约主义风格研究》[D]，上海：上海音乐学院，2012 年。
15. 吴元著 《怎样提高钢琴演奏水平（六）》[M]，北京：华乐出版社，2004 年。

万方数据

16. 徐舒著 《卢托斯瓦夫斯基<十二首民间曲调>分析--以<我来自克拉科夫>为例》[D]，济南：山东大学，2014 年。
17. 张巍著 《音乐节奏结构的形态与功能——节奏结构力与动力若干问题的研究》[M]，上海：上海音乐学院出版社，2009 年。
18. [加]戴维·沃尔登著 王今译 《别塞上耳朵：现代音乐任你听》[M]，北京：人民出版社，2003 年。
19. [英]戴里克·柯克著 茅于润译 《音乐语言》[M]，北京：人民音乐出版社，1981 年。
20. 朱光潜著 《西方美学史》[M]，北京：人民文学出版社，2002 年。
21. [英]路德维希·维特根斯坦著 黄正东、唐少杰译 《文化和价值》[M]，南京：译林出版社，2011 年。
22. 钱亦平著 《西方音乐体裁及形式的演进》[M]，上海：上海音乐出版社，2003 年。
23. [法]玛丽·克莱尔·缪萨著 马凌、王洪一译 《二十世纪音乐》[M]，北京：文化艺术出版社，2002 年。
24. 高德平著 《波兰》[M]，北京：社会科学文献出版社，2005 年。
25. 于沛著 《斯拉夫文明》[M]，北京：中国社会科学出版社，2001 年。
26. 姚恒璐著 《现代音乐分析方法教程》[M]，长沙：湖南文艺出版社，2003 年。
27. 张法著 《二十世纪西方美学史》[M]，成都：四川人民出版社，2003 年。
28. 彭立勋著 《笛卡尔美学思想新论》[J]，北京：《哲学研究》,2006 年第 12 期。
29. 刘瑾著 《萨蒂研究：风格、技术与价值》[M]，北京：中国社会科学出版社，2009 年。
30. 周为民著 《钢琴艺术的多维度研究》[M]，北京：人民出版社，2011 年。
31. 王次炤主编 《音乐美学》[M]，北京：高等教育出版社，1994 年。
32. [苏]玛采尔著 孙静云译 《论旋律》[M]，北京：音乐出版社，1958 年。

万方数据

致 谢

三年的校园时光如白驹过隙，转眼间又到了离别的季节。在这三年里，我看过一些书，经历过许多事，时间匆匆的脚步不会停歇，但却无法带走一些事情留在心底的回忆，抹不掉对一些人眷恋的感情。回顾这三年来走过的艰辛求学路途，欢笑伴着泪水，荆棘点缀着风景。在回味的同时，更要感激那些一直伴我前行的人们。

本文的写成从始至终伴随着侯康为先生悉心的指导，师母邵丽霞细心的关怀与叮咛。硕士生活三年以来，恩师如父，在学术、生活、个人修养等各个方面的言传身教都让我受益终生。本文从选题到最后截稿期间的无数次修改，每一次都离不开侯老师的耐心教导，无处不倾注着侯老师的大量心血，这不仅仅是能用一个感谢所能言传的。

在三年的硕士学习中，李晓峰老师、安宁老师、李笑梅老师、吕晓凤老师、孙天老师也一直在关心并指导着我的学习和生活，在此一并表示感谢，他们严谨的治学态度，渊博的学识和谦和的为人将永远是我学习的榜样。

还要感谢我的家人，他们一直在背后默默地关注着我，支持着我。我的母亲总是在我感到无助的时候给予我最大的信心和最无私的关爱；我的父亲则在我感到迷茫的时候给予我强大的精神力量和坚定的信念支撑。感谢他们，给我生命，伴我成长。

还有那些同窗共读的可爱同学们，同门师姐妹们，他们不仅是我学习上的伙伴，更是我生活中的益友，他们为我带来了许多书本里没有的东西，也让我品尝到了生活的乐趣，对他们的友善与情谊，除了珍惜，就只有感谢与祝福了。

在这篇论文的写作过程中，我还收获了面对困难时迎难而上的勇气和遭遇打击时一鼓作气的坚定。论文的完结并不是结束，相反它是下一段艰辛之路的开端，人生之路漫漫且长，未来还有更多的关卡在等着我去应对。时间在回首时总是觉得特别短促，在离别之际，我才留恋起这个生活了七年的校园。感谢山东大学给我了这段尤为珍贵的青春回忆，它将伴着我在接下来的路上欣然前行。

万方数据

学位论文评阅及答辩情况表

<table>
<tr><td rowspan="6">论文评阅人</td><td colspan="2">姓　名</td><td>专业技术职　务</td><td>是否博导（硕导）</td><td>所在单位</td><td>总体评价※</td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="12">答辩委员会成员</td><td colspan="2">姓　名</td><td>专业技术职　务</td><td>是否博导（硕导）</td><td colspan="2">所 在 单 位</td></tr>
<tr><td>主席</td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td rowspan="9">委
员</td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2">答辩委员会对论文的总体评价※</td><td></td><td>答辩秘书</td><td></td><td>答辩日期</td><td></td></tr>
<tr><td>备注</td><td colspan="6"></td></tr>
</table>

※ 优秀为“A”；良好为“B”；合格为“C”；不合格为“D”。

万方数据