

# 现代派钢琴练习曲的演奏与教学实践

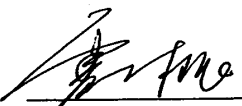
## —以普罗科菲耶夫四首钢琴练习曲为例

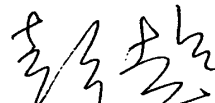
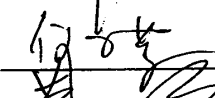
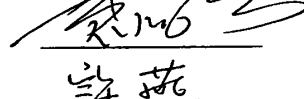
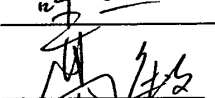

专业名称: 学科教学(音乐)

申请人: 雷晴

指导教师: 蔡韧

### 论文答辩委员会

主席: 

委员:   
  
  
  


## ——以普罗科菲耶夫四首钢琴练习曲为例

研究生姓名：雷晴 导师姓名：蔡韧 年级：2014级

学科专业：学科教学（音乐） 研究方向：钢琴

## 中文摘要

20世纪的钢琴音乐反应着所有创作思想、技术、美学观念的变革与尝试。普罗科菲耶夫即将钢琴处理为强烈的打击性，又具有在高度不协和背景上的抒情性。练习曲是我们学习钢琴的一项重要基础练习，对我们学习钢琴就像是高楼大厦的地基作用，所以要求我们在学习时需要大量的练习曲来提高自己的能力。笔者在我们现在所接触和了解的，在钢琴教学中，很大一部分的学习者非常关注古典时期和浪漫时期的练习曲作品，造成了“一边倒”的现象，而离我们相对近的20世纪钢琴音乐事实上是社会、政治、文化与思想的直接反应，二十世纪音乐多样的风格，反映出当时社会思潮的蓬勃发展，从印象主义至表现主义、新古典主义等，都表现出创新的精神，相较于十八、十九世纪音乐的统一形成强烈的对比。其实现代音乐的特点是追求探索性、开拓性以及新意尤其讲究自由的结构、奇特的节奏、不和谐的和声语言、繁杂的多调性及无调性、奇异、的音响效果，因而往往带有很大的刺激性；以上的标新立异，也并不是所有作曲家都追求的，更有一些作曲家主张将古典主义音乐和本民族风格、现代作曲技巧完美结合，创造出更优秀的音乐作品。普罗科菲耶夫强调一种前所未有的阳刚风格，没有丝毫的柔情感伤，完全摆脱了浪漫主义的所有传统原则和表现手法上的细微处理，钢琴被当成打击乐器来使用，使乐曲充满丰富饱满的声响。笔者以普罗科菲耶夫《四首练习曲》作品二为例，对现代派练习曲的演奏与教学实践进行分析，首先，全文通过不同时期对普罗科菲耶夫的生平及他的音乐创作作品进行介绍，其中包括俄国时期（1891—1918），海外时期（1918—1936）及苏维埃时期（1936—1953）。其次对当时时代背景及《四首练习曲》作品2的创作背景简单阐述，然后对《四首练习曲》进行逐一的教学素材分析与技术诠释，以及练习曲对整个钢琴教学的好处和影响，继承和开拓。普罗科菲耶夫成功地将此首钢琴练习曲成为他特有的音乐风格和技巧展现兼备的作品。笔者在参阅各知名钢琴之技巧练习相关的文本后，希望提供弹奏者在练习时可以尝试的练习方法，并且透过乐曲详尽分析，观察出和声，音乐素材之间所蕴藏的关联性，窥探乐曲最完整的全貌。因此笔者认为我们应更多的接触现代风格的曲目，扩充学生对现代风格作品的认识，从而在音乐的历史长河中可以了解的更全面更透彻。

关键字：普罗科菲耶夫；练习曲；演奏技巧；教学研究

# Modern Piano Performance and Teaching Practice-- A Case Study of "Four Etudes" by Prokofiev

Post-graduate: Lei Qing Instructor Name: Cai Ren Grade: 2014

Major: Subject teaching (music) Research Direction: Piano  
Abstract

Piano music reflects the attempted changes of all creativities, techniques, and aesthetics during the twentieth Century. In particular, the piano notes of Prokofiev are strong and aggressive, yet containing a high degree of inconformity in the background of the lyric. Practicing songs is an important basis for learning piano. To us, learning piano is like building the foundation of a skyscraper, so we need to persistently practice in order to improve our ability to learn. According to our understanding, in the field of piano education, most apprentices pay great attention to the pieces of the classical period and the romantic period, resulting in a "one-sided" phenomenon. But in fact, the twentieth Century piano music, which is relatively close to us, is a direct reaction of societal, politics, cultural and thoughts. In the twentieth Century, through a variety of music styles, rapid development of social thought can be reflected. From impressionism to expressionism and neoclassicism and the like, the spirit of innovation are shown, forming a strong contrast compared to the musical styles of the eighteen and nineteenth Century. In particular, the characteristics of modern music exhibits the pursuit of exploration, foundation, and innovation, especially paying attention to free structure, peculiar rhythm, discordant harmony language, complex multi-tonal and atonal, singular sound effects, which offers great stimulation. However, the creative qualities listed above are not pursued by all composers; in fact, some composers advocates for the combination of classical music and contemporary composition techniques in order to create more excellent music. Prokofiev emphasizes a never-seen-before masculine style, lacking the slightest tenderness. He completely outstretched romanticism and departed from all traditional principles and subtle approaches, in which the piano is used as a percussion instrument, so that the music is full of richness and sound. The writer uses Prokofiev's "Four Etudes" as an example of the modern performance and teaching practice for analysis. First of all, the text introduced

the different periods of Prokofiev's life and his musical works, including Russian period (1891-1918), overseas period (1918-1936), and Soviet period (1936-1953). Secondly, the background of "Four Etudes" and its corresponding period are simply explored, then the teaching material of "Four Etudes" is analyzed and technically explained in order to see how this piece of work influence, inherits, and develops piano education. Prokofiev has succeeded in creating his unique musical style and technique through this piece. The author, after referencing relevant texts about piano techniques, hope to provide the practitioners more practice methods and to observe the relationship between the sound and materials through a detailed analysis of the music. Therefore, according to the author, we should be more in touch with the modern musical style and expand our understanding of modern musical style in order to understand piano music more comprehensively and thoroughly in the spectrum of historical tracks.

Keywords: Prokofiev; Etudes; Performance technique; Educational research

## 目 录

中文摘要	I
Abstract	II
前言	1
一、普罗科菲耶夫生平及其音乐创作	2
(一) 俄国时期 (1891—1918)	2
(二) 海外时期 (1918-1936)	5
(三) 苏维埃时期 (1936-1953)	6
二、时代背景及《四首练习曲》作品 2 的创作背景	8
(一) 社会环境	8
1. 交迭更替的年代	8
2. 俄罗斯的音乐发展	9
(二) 《四首练习曲》作品 2 的创作背景	10
1. 创作风格方面	11
2. 音乐作品方面	11
三、教学素材分析与技术诠释	12
(一) 第一首	12
1. 教学素材分析	12
2. 乐曲重难点及技术诠释	12
(1) 块状三和弦的练习方法	12
(2) 音乐的律动及走向	12
(3) 附点节奏的练习方法	13
(4) 上升部主题旋律的持续	14
(5) 节奏律动的处理	15
(6) 高潮乐段的推动	15
(二) 第二首	17
1. 教学素材分析	17
2. 乐曲重难点及技术诠释	18
(1) 音阶式音群的弹奏方法	18
(2) 乐曲的方向及层次	18
(3) 高潮乐段的推动	19
(三) 第三首	20
1. 教学素材分析	20
2. 乐曲重难点及技术诠释	22
(1) 分解和弦的半音阶练习	22
(2) 双音两指间的指法练习	22
(3) 主题旋律的突出及音乐的层次	23
(4) 力度的变化及能量的推动	24
(四) 第四首	24
1. 教学素材分析	24
2. 乐曲重难点及技术诠释	25
(1) 分解八度的练习方法	25
(2) 音乐的层次与方向	25
(3) 附点节奏音形的练习方法	26

四、现代派钢琴练习曲学习的教学价值及其注意事项-----	28
(一) 现代派钢琴练习曲学习的教学价值-----	28
(二) 钢琴教学的注意事项-----	29
1. 识谱-----	29
2. 力量-----	29
结论-----	31
参考文献-----	33
致谢	
论文独创声明	

## 前言

在十九世纪末至二十世纪上半叶，新古典主义兴起，谢尔·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫（Sergei·Sergeyevich·Prokofiev, 1891——1953）承袭了古典音乐传统的风格，并结合了二十世纪新的音乐元素。他是一位杰出的现代俄国作曲家、指挥家、以及钢琴家，也是新古典时期艺术风格的代表作曲家之一。

在普罗科菲耶夫的音乐生涯里，共创作了约二百四十首，涵盖了交响曲，戏剧配乐，声乐曲，歌剧，管弦乐和钢琴曲等等的乐曲种类，其中也又不少伟大的作品。在钢琴的领域里，就占了所有作品数量的一半，包含了性格小品及奏鸣曲等等的音乐类型。在写作的特色上，他发挥了无限的想象力和创造力，从作品中可以看出曲式的严谨，织体的丰富并且大胆的和声的使用，以及复调性的灵活运用，使得音乐色彩更加新颖，这些特色显示出在二十世纪音乐创作的突破性及价值性。通过笔者的接触与演奏，认为现代派练习曲更有着自己的独特之处，特别是与其他时期的练习曲相比较时，使我更加深刻的领会到了现代派练习曲的魅力。因此，我学习并研究了普罗科菲耶夫这四首钢琴练习曲，我认为使我无论是在钢琴的技术上，还是在钢琴教学的研究中都获得了很大的帮助。

《四首练习曲》作品2创作于1909年，属于普罗科菲耶夫早年俄国时期的创作，当时处于在音乐院中学习的阶段。此曲具有初期的创作风格，包含倾向巴洛克和古典时期整齐划一，均衡清晰的曲式，以及如同他其他的钢琴音乐，钢琴被当成打击乐器来使用，使乐曲充满丰富饱满的声响。普罗科菲耶夫成功地将此首钢琴练习曲成为他特有的音乐风格和技巧展现兼备的作品。笔者在参阅各知名钢琴之技巧练习相关的文本后，希望提供弹奏者在练习时可以尝试的练习方法，并且透过乐曲详尽分析，观察出和声，音乐素材之间所蕴藏的关联性，窥探乐曲最完整的全貌。

## 一、 普罗科菲耶夫生平及其音乐创作

谢尔·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫生于1891年4月11日星期三，诞生在乌克兰顿涅茨克州。生长于一个和乐的家庭，父亲叫（Sergey Alekseyevitch Prokofiev, 1846—1910），来自一个富裕的家庭，为一位农艺专家，个性较为严肃，喜欢独自研究，工作是负责管理当地农场的技师。母亲叫玛丽亚·格里戈利耶夫娜（Maria Grigoryevna, 1855—1924），是从农民阶层出身，个性活泼，具有知识性的女性，也很热爱音乐，往后也成为一位琴艺很精湛，对音乐非常的有敏锐度之业余钢琴家，也是开启了普罗科菲耶夫的音乐才能，让他的音乐基础做的很扎实，对他的音乐的成就中有很大的影响。

原本家中有五个人，后来剩三个人，因为在普罗科菲耶夫诞生前，有两个无缘的姐姐，在出生后没多久就逝世，因此成为家里的独生子，父母将他视为掌上的一颗心头肉，对他的成长是百般的呵护，非常的宠爱，在教育方面给予他良好的授教环境，让他能展翅高飞于音乐的领域中。在普罗科菲耶夫辉煌的一生中，经历了时代的变迁，游走于许多的国家，也创作了不少的经典作品，他的个性有如作曲风格一样，从调性上会使人捉摸不定，从音乐的角度，会带给一点嘲讽戏虐的意味，以及运用一些不可思议的夸张手法。因此可藉由他的写作时间及去过的地方来做分类：其第一时期在1891年到1918年实在俄国成长和学习，所以此时期为俄国时期；第二时期是在1918年到1936年期间，是他离开祖国之后，分别到日本，美国及巴黎，故将此时期称为海外时期，最后时期是在1936年到1953年再度回到自己的故乡，这时间为苏维埃时期。

### （一）俄国时期（1891—1918）

从1891年至1918年是他在俄国学习及探索音乐的重要黄金阶段。普罗科菲耶夫从小就耳濡目染的聆听母亲弹奏的音乐，大多数为贝多芬、李斯特和肖邦这些作曲家的乐曲。母亲用各种各样的教育方式，来引导他对音乐的热爱和无限的潜能，以循序渐进、由简单至困难的方式来指导，并鼓励创作乐曲，而不干涉他的音乐，以便能使他可以自由发挥的空间，所以普罗科菲耶夫在小小年纪的时候，就在键盘乐器上，展现音乐的天赋及才能，就如同古典时期的莫扎特一样。

由于普罗科菲耶夫在这样的教育环境下，培养初他具有独立的思考方式和判断能力，影响往后的作品，并在乐曲中，可以看出批评及讽刺的作曲风格。在五岁的那年夏天，普罗科菲耶夫告诉母亲他在纸上乱画了一些音符，说是他创作的李斯特《狂想曲》，当母亲看到那些音符时，都是没有用正确的记谱方式来写成的，便因此开始教导他一些基础乐理知识，并将他演奏所呈现的音乐记录下来，



被命名为《F大调为钢琴而作的印度加洛普舞》(Indian Galop, for piano in F major), 也是他的第一个音乐作品。

在八岁的时候, 第一次与家人一同前往莫斯科旅行时, 曾在戏院聆听的由古诺(Charles-Francois Gounod, 1818-1893)所写的《浮士德》(Faust)歌剧, 鲍罗定(Alexander Borodin, 1833-1887)《伊果王子》(Prince Igor)的歌剧, 和柴可夫斯基(Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)的舞剧《睡美人》(The Sleeping Beauty)等作品的演出, 使他对戏剧有了进一步的认识和接触, 也拓展了他的视野, 便开始对歌剧产生兴趣。后来“家人也鼓励他写出一部又一部的小型戏剧, 他虽称这些不值一提, 但他们无疑加强了他与生俱来的戏感与角色刻画能力。他职业生涯的各个时期, 都离不开为舞台所写的音乐”。之后也陆陆续续的创作属于自己的歌剧, 例如《巨人》(The Giant)、荒岛(Desert Islands)和瘟疫时候的盛宴(A Feast in Time of Plague)。

第二次再度到莫斯科是11岁的时候, 遇到了俄国有名的作曲家谢尔盖·伊凡诺维奇·塔涅耶夫(Sergey Ivanovich Taneyev, 1856-1915), 普罗科菲耶夫的音乐才华受到了他的青睐, 并指导他学习音乐。在1902年的夏天, 推荐他与当代年轻作曲家葛利耶尔(Reinhold Gliere, 1875-1956)拜师学艺了两年, 传授正统的音乐理论、作曲及管弦乐法, 奠定了普罗科菲耶夫的写作乐曲的基础, 葛利耶尔的教学是运用了有趣的游戏方式以及对学生的因材施教, 让普罗科菲耶夫意识到音乐理论的重要性。

十三岁时1904年在格拉祖诺夫(Alexander Glazunov, 1865-1936)推荐下, 带着自己的作品, 包含有一首交响曲、四部歌剧、两首奏鸣曲及大约将近七十首的钢琴曲, 申请就读圣彼得堡音乐学院(St. Petersburg Conservatory), 进入学校没多久, 就碰上俄国国内的革命, 社会动荡不安, 学校因此暂时关闭。

在圣彼得堡音乐学院接受教育的熏陶, 其学习时间共有十年, 教授他的老师都是赫赫有名的音乐大师, 其师事里亚朵夫(Anatoli Liadov, 1855-1914)教授和声学和对位法的写作理念; 尼·齐尔品(Nikolai Nikolayevich Tcherepnin)学习指挥法; 里姆斯基-科萨科夫(Nikolai Andreyevich Rimsky-korsakov, 1844-1908)为管弦乐的配器法; 由于普罗科菲耶夫对于学习都太过于有自信, 认为老师们在教学上属于保守派, 教法很严苛且一成不变的方式, 再加上他天生有一股高傲的气质, 在学校几乎都是独来独往的。在校期间除了尼·齐尔品外, 几乎激怒了每位年长的教授并起过纷争, 成为教授眼中不受爱戴的学生。俗话说在家靠父母, 出门靠朋友, 还好在学期间, 普罗科菲耶夫认识了好朋友米亚斯科夫斯基(Nikolai Yakovlevich Myaskovsky 1881—1950), 两人对音乐志同道合, 一同研究乐曲, 学习和练习, 建立了很好的友谊关系, 并

且适时的到处帮忙及推荐普罗科菲耶夫。

普罗科菲耶夫在 17 岁那年参加了现代音乐之夜，这个音乐会是以呈现现代音乐为主要目的，这个期间也经常接触到德彪西 (Claude Debussy, 1862-1918)、斯克里亚宾 (Alexander Nikolaievitch Scriabin, 1871-1915)、拉威尔 (Maurice Ravel, 1875-1937)、斯特拉文斯基 (Igor Fedorovitch Stravinsky, 1882-1971) 等人的音乐，因此对现代音乐产生很大的兴趣。在这一年他也公开演奏自己的曲子，以四首的钢琴小品，后来成为作品四的四首小品，分别为《回忆》(Reminiscence)、《热忱》(Elan)、《失望》(Despair)、《魔鬼的诱惑》(Suggestion Diabolique)，其中《魔鬼的诱惑》造成很大的轰动，引起大家的注意和讨论，也让当时的乐评家留下印象，展现对现代音乐的热爱。(大卫古特曼，1996，页 51)。这些作品是属于早期的乐曲，其被受吸引的原因“有的是在其轻柔而忧伤的抒情特质上” (大卫古特曼，1996，页 52-53)，对音乐的谐和与不谐和让人有焕然一新的感觉，展现自我的音乐特色。

1914 年以自己创作的《降 D 大调第一号钢琴协奏曲, op. 10》(Piano Concerto No. 1 in D-flat Major Op. 10)，当时称此曲为《古典协奏曲》，在毕业音乐会上以猛烈生动的方式演奏此曲，受到很好的评价，而荣获最高荣誉的鲁宾斯坦奖，光荣地毕业于音乐院。在求学阶段，共创作了《第一号》和《第二号》的钢琴奏鸣曲；《第一号》和《第二号》的钢琴协奏曲等作品。此年刚好是第一次世界大战作战的开始，他很幸运没有受到政府的指示去当兵，而每天都是自由自在的写作乐曲，仿佛与世隔绝。在爆发战争之前造访了英国伦敦，欣赏到俄国芭蕾舞团的表演，其中包含拉威尔 (Maurice Ravel, 1875-1937) 的《达菲尼与克罗埃》(Daphnis and Chole) 和斯特拉文斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 的三部作品《夜莺》(The Nightingale)、《火鸟》(The Firebird) 《彼得鲁什卡》(Petrouchka)，让他留下了深刻的印象。也因为这样的缘分，与俄罗斯芭蕾舞团的指挥戴亚基列夫 (Sergei Dyagilev, 1872-1929) 有所认识，并在他的影响下，开始创作舞蹈舞剧，其创作第一部《阿拉和洛利》(Ala and Lolli)，是具有俄国音乐特色的舞蹈舞剧音乐，但因戴亚基列夫不认同此创作，所以当下没有演出，普罗科菲耶夫并没有因此受到打击，反而创作出第二部《丑角组曲》(The Tale of the Buffon)，是具有早期的音乐特质，并采用俄国民谣风格旋律，音乐充满幻想的色彩，为第一部上演的芭蕾舞剧作品。

在这个时期，普罗科菲耶夫创作了不少作品，包括有《第一号小提琴协奏曲, Op. 10》，歌剧的《赌徒》(The Gambler)，《第三号》与《第四号》的钢琴奏鸣曲等等的作品。1918 年大战结束后，俄国发生政权轮替，普罗科菲耶夫认为自己的国内没有发展机会，因此决定离开故乡到国外发展。

## （二）海外时期（1918-1936）

此时期是开始一段海外之旅的展开，起初打算先到美国碰碰运气，途中经过了日本，并举办了几场音乐会，才到了美国。但在美国的生活过程没有很顺利，初期举办的音乐会，是为了要推销自己的音乐，并得到大众对他的音乐之关切，因为他独特的演奏方式，广受好评。在当时的评论者的形容他的演奏为“钢铁般的手指、钢铁般的手腕、钢铁般的双头肌与三头肌”，住在饭店的服务生碰到普罗科菲耶夫后，便很恭敬的说：钢铁般的肌肉，会以为他的职业是拳击手。

在1919年受到芝加哥歌剧院指挥康帕尼尼（Cleofonte Campanini）的委托创作《对三个橙子的爱情》（The love for three oranges, Op. 33）与演出的契约，康帕尼尼是主导歌剧的核心人物，但在当年的12月不幸过世了，因此作品延到1921年首演。1920年到巴黎与俄国芭蕾舞团领导人戴亚基列夫见面，讨论《丑角》演出的相关细节，并在隔年演出。

1921年不管是在美国芝加哥的演出的歌剧或是协奏曲，对当时造成了很大的轰动，但因美国人的保守，因此对他的音乐作品大肆的批评，重重负面压力，音乐事业一直走下坡，让他感受到很挫败，并结束美国的活动。在音乐会上一见钟情的遇到另外一半之伴侣，第一任的妻子卡罗琳娜·考迪娜（Carolina Codina）是一位声乐家，很快的步入礼堂，且育有两子。1922年造访欧洲，到德国南部群山围绕的小村租屋居住。

1923年定居于巴黎，在这期间到各地去巡回演出，认识很多作曲家。其中法国六人组（Les Six）及斯特拉文斯基在音乐的创作上，给予普罗科菲耶夫有很大的影响，这段期间所创作的作品，在评论上有好的也有坏的。1924年出版了一首具有魅力的第五号钢琴奏鸣曲，呈现出田园般的典雅，是不受到资产阶级现代主义的影响，但此首乐曲并不迎合巴黎人的听觉盛宴，而让普罗科菲耶夫认为自己的音乐无法融合在法国音乐圈中。此年刚好是普罗科菲耶夫的母亲过世，因此普罗科菲耶夫的心情受到很大的影响。1925年与妻子回到阔别四年的美国，隔年在前往意大利，在欧洲旅行期间持续接受戴亚基列夫委托创作和演出。

1927年是海外时期的第一次踏上俄国领土的旅程，他走到哪都被当成名人，热情的接受招待，而音乐会的曲目大部分是将海外所表演不太受欢迎的曲目再次搬上舞台，演出完后，音乐大受欢迎，获得空前的成功，这是让他始料未及的。当年苏俄乐坛分为现代音乐派和无产阶级音乐派，两派竞争激烈却没有胜负，无产阶级音乐派不喜欢普罗科菲耶夫的音乐，他认为这是反对的声音，所以普罗科菲耶夫没有放在心上，直到后来无产阶级音乐派获得胜利，让普罗科菲耶夫短期无法踏上苏联演出。1928年写下《浪子，Op. 46》（The Prodigal Son, Op.46），是一部很平易近人的芭蕾舞剧，1929年在巴黎演出受到好评，是很成功的一部

剧，不久之后，戴亚基列夫就逝世了，在同一年又受邀约在莫斯科演出。1932年苏联共产党中央委员会决议阻止无产阶级音乐派的肆虐，因此才能连续三年被受委托创作的乐曲；1934到1935年间创作了一首具有高度艺术性的作品，以莎士比亚的悲剧作为题材，创作出不朽经典《罗密欧与朱丽叶，Op. 64》(Romeo and Juliet, Op.64)。在1936年普罗科菲耶夫决定结束海外的旅行，返抵俄国，定居莫斯科。

在海外期间创作了不少作品，其包括歌剧的《对三个橙子的爱情，Op. 33》、《燃烧的天使，Op.37》(The Fiery Angel, Op. 37)、芭蕾舞剧的《钢铁般的疾驰，Op. 41》(The Steel Step, Op, 41)、《浪子，Op. 46》、《罗密欧与朱丽叶，Op. 64》《第五号钢琴奏鸣曲，Op. 38》(Piano Sonata No. 5, Op. 38)《第三号钢琴协奏曲，Op. 26》(Piano Concerto No. 3, Op. 26)；《第二号交响曲，Op. 40》(Symphony No. 2, Op. 40)等等作品。

### (三) 苏维埃时期 (1936-1953)

在1936年5月16日，与妻儿一起回国定居，展开人生的最后旅途。此时的政府为斯大林掌控俄国，开始接管音乐的行政事务，并成立苏维埃作曲家联盟(Union of Soviet Composers)，鼓励作曲家们寻找过去传统民歌的灵感，将社会的写实面呈现于作品上，创作出具有社会内涵的，激励百姓的爱国情操之作品，能受到观众的吸引，因此在艺术上便有一个口号是“社会写实论”。普罗科菲耶夫在这个口号的政策下，创作的作品有在1936年至1937年间谱写了《为十月革命二十周年所写的清唱剧，Op. 74》(Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution, Op. 74)，1939年合唱曲《斯大林万岁，Op. 85》(Hail to Stalin, Op. 85)。

其普罗科菲耶夫受到政府政策的限制及压力下，在创作中无法随心所欲的谱写音乐，开始将创作形式的焦点转到音乐小品和戏剧上，并创作一系列较短小且具有亲近的作品，其中大多数是与儿童有关的题材，作品包括十二首的小品钢琴曲集《为孩子的音乐》(Music for Children, Op. 65)、《三首儿童歌曲》(Three Children's songs, Op. 68)，以及《彼得与狼》(Peter and Wolf, Op. 67)是受莫斯科中央儿童剧场所谱写的交响童话，并成为脍炙人口的作品。

在1938年是普罗科菲耶夫最后一次跑到美国，在美国西岸的好莱坞制片厂里，研究电影配乐的技术，将为苏俄的电影谱写乐曲作准备。回国后，接受谢尔盖·米哈伊洛维奇·爱森斯坦(Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948)的委托，将《亚历山大·涅夫斯基，Op. 78》(Alexander Nevsky, Op. 78)的电影作配乐，在1939年以清唱剧的形式呈现，是当时脍炙人口的一部合唱曲，同年

刚好与第二任妻子蜜拉·门德尔松（Mira Mendelsshn）相遇，普罗科菲耶夫到死亡都是由她在照顾。

1939年第二次世界大战的爆发，欧洲笼罩在战争里，是普罗科菲耶夫创作作品中，最丰收的时期。他并没有因为当时的战争而停止创作，反而这个战争让他有了灵感，运用丰富的音乐语言，描绘出战争的气氛，为人们带来的悲剧及破坏，深刻地谱写在音乐里，因此创作出著名的三首钢琴战争奏鸣曲，与俄国文学家托尔斯泰写的小说所谱写的史诗歌剧《战争与和平，Op. 91》《宝石花，Op. 118》（The Stone Flower, Op. 118）。在生病期间普罗科菲耶夫会将以前的作品拿出来加以修改。例如在1952-1953年间，将钢琴奏鸣曲第五号重新修改并编上新的作品编号，这是一首在死前唯一有完成的作品，其《第二号交响曲，Op. 136》（Symphony No. 2, Op. 136）、《e小调第十号钢琴奏鸣曲》（Piano Sonata No. 10 in e minor, Op. 137）等等作品都没有完成。在1953年因脑溢血在莫斯科去世，享年62岁。

## 二、时代背景及《四首练习曲》作品2的创作背景

一位作曲家的音乐作品反映出其性格及大时代的环境背景，若将巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685—1750）及肖邦（Fryderyk Franciszek Chopin, 1810—1849）的作品互相比较，不难发现作品特色的差异性，这就是时代背景不同所产生的差异。欲了解普罗科菲耶夫的创作风格及作品特色，必须先了解十九世纪后半叶至第二次世界大战前欧洲音乐发展对他的影响，再限缩于俄罗斯当时的音乐发展。

### （一）社会环境

#### 1. 交迭更替的年代

欧洲音乐的每个时期似乎都有一定的作曲方向，成为作曲家的创作依据，但十九世纪后半叶的发展有了新的思维及挑战，许多作曲家渐渐显现出“个人化”特质。1865年瓦格纳（Richard Wagner, 1813—1883）的歌剧《特里斯丹和绮瑟》（Tristan und Isolde, 1865）为调性音乐带来极大的冲击；此歌剧夸张了调性和声的极限，大量使用半音阶、未解决的和声进行，预示了调性系统的瓦解。在此之后许多作曲家尝试新的和声音响及技巧，希望能为未来的音乐开辟一条新的道路。

二十世纪初期各类主义相继崛起，许多音乐作品也收到影响，其中以德彪西（Claude Debussy, 1862—1918）、阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874—1951）的作品最具突破性。德彪西深受印象主义（Impressionism）的影响，交响诗《海》（La Mer, 1905）中以朦胧的音色变化来描绘光影，并使用具有东方色彩的五声音阶及全音音阶；风格上相对于德奥晚期浪漫派厚实饱满的声响，呈现出一种轻柔的声响，独具特色。斯特拉文斯基在《春之祭》（Rite of Spring, 1913）中运用不规则的节奏，突显出“原始主义”（Primitivism）强劲的生命力，这类型的作品具有“直接”与“暴力”的特质；在此节奏是主体，相较于过去以旋律为主角的建构方式，是一种重大的突破。

勋伯格的《月迷彼埃罗》（Pierrot Lunaire, 1912）是“表现主义”（Expressionism）的代表作品，该主义是从浪漫主义（Romanticism）发展而来，运用夸张的声音表情去表达内心各种情感。此曲要求独唱者以一种介于说话及唱歌的发生法演出，称为“说话式歌曲”（Sprechstimme），不属于传统的唱腔表现在当时造成相当大的震撼。其学生韦伯恩（Anton Webern, 1883—1945）也受到影响，其音乐的戏剧夸张力并非是靠节奏、和声等要素，而是利用弦乐器多边的演奏技巧与技巧的快速转变来表现。

除了上述的三种主义之外，新古典主义（Neo-Classicism）也是二十世纪音乐重要的创作形式。主要流行于第一次世界大战后的1920年代，这一派的作曲家试着从众多的新思潮中回归到简朴的音乐风格，虽然运用巴洛克、古典时期的形式架构进行创作，欲彰显复古精神，但其中还是有新的素材及想法，是一种结合传统与现代的创作风格。

音乐艺术事实上是社会、政治、文化与思想的直接反应，二十世纪音乐多样的风格，反映出当时社会思潮的蓬勃发展，从印象主义至表现主义、新古典主义等，都表现出创新的精神，相较于十八、十九世纪音乐的统一形成强烈的对比。从社会层面上来看，虽然欧洲率先享有进步的生活与现代的文明，但却经历了第一次世界大战残酷的摧残，这也直接影响艺术家将当时不安的情绪及血腥残酷的一面作为创作的题材。从思想层面来看，二十世纪音乐家认为音乐是表现人的内心，重在精神而非美感，因此人性的丑陋及负面情绪都能当作为创作题材，欧洲的音乐发展至此可以说是达到了巅峰。

## 2. 俄罗斯的音乐发展

俄罗斯音乐传统之发展时间较晚，十八世纪由皇室率先引进西方艺术文化，当时在俄国演出，创作的音乐家以意大利人居多，栽培不少本土音乐家；此时俄国尚未成立音乐学院，欲深造的音乐家得赴欧学习，属于俄国真正得音乐风格，下一代才萌芽。

十九世纪兴起得民族主义（Nationalism），促使音乐家创作中融入该文化之音乐特色或历史素材，展现其民族独特的色彩；被誉为“俄罗斯音乐之父”的格林卡（Mikhail Glinka 1804—1857），成功地结合意大利歌剧形式与俄国民歌风格，完成第一部俄文歌剧《为沙皇献身》（A Life of the Tsar, 1834—1836）不仅为俄国音乐奠下基石，亦被视为首位与欧陆势均力敌的音乐家。

除此之外，在安东鲁宾斯坦（Anton Rubinstein, 1829—1894）与俄国五人组（The Mighty Handful）这些开路先锋的促成下，俄罗斯音乐协会（Russian Musical Society）、圣彼得堡音乐学院（St. Petersburg Conservatory）与莫斯科音乐学院（Moscow Conservatory）纷纷成立，国内的音乐传统自此更加奠基茁壮，艺术水平为之提升，培育许多享有国际的英才，如：柴可夫斯基（Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1840—1893）、斯科里亚宾（Aleksandr Scriabin, 1872—1915）、拉赫玛尼诺夫（Serge Rachmaninoff, 1873—1943）、斯特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1882—1971）、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich, 1906—1975）等。演奏方面的成果亦为人所称道，俄国学派以其严格扎实的训练，培养出难以计数、兼具艺术美学与技巧精湛的演奏家。

1917年，二月革命先推翻历时两百多年的沙皇政权，成立临时政府；然而，

十月再度爆发具有决定性影响的十月革命，由列宁（Vladimir Lenin, 1870-1924）率领的共产主义（Communism）得势，并于1922年合并白俄罗斯、乌克兰、外高加索联邦等周遭地区，组成苏维埃社会主义共和国联盟（Union of Soviet Socialist Republics）。随着政权更迭，国内出版社、音乐学院、歌剧院等机构皆国有化；许多音乐家如拉赫玛尼诺夫、斯特拉文斯基与普罗科菲耶夫陆陆续续移居国外，躲避此时的纷扰局势。

1920年代之艺术创作，起先仍保有自由风气，1923年以两个拥护不同音乐趋势的组织为主流：俄国无产阶级音乐家协会（The Russian Association of Proletarian Musicians）与现代音乐协会（The Association for Contemporary Music）。前者主张音乐的表现语言力求率直、单纯，必须反应无产阶级人民的心理，鼓励作曲家以社会主义歌词创作供集体演唱的歌曲；后者则延续多元并存的当代音乐潮流，资助演出斯特拉文斯基、勋伯格（Arnold Schonberg, 1874-1951）、亨德密特（Paul Hindemith, 1895-1963）等人的作品。

政权领导者为自身地位屹立不摇，政治力量逐渐渗透至俄国的各个层面，深深影响人民意识形态的同时，顺势强化其爱国情操，艺文界同样受到政府管辖，原先享有的自由创作精神为之瓦解，上述两个机构于1930年代初期解散，艺术家若不远走他乡难以求自保，便得顺应政命规定而创作。

1929年斯大林（Joseph Stalin, 1878-1952）坐拥政权后，于1934年推动社会写实主义（socialist realism），举凡各种类型的创作，须以正向观点描绘现实生活，展现共产政府为民众带来的进步，题材以宣扬爱国事迹与民族传统为主。音乐领域则受到1933年成立的国家最高音乐机构——俄国作家协会（Union of Soviet Composers）的监督与批判，要求作曲家以浅显易懂的语汇创作，着重流畅的旋律性与运用民间题材；创作者若是倾向二十世纪初盛行于西方的前卫音乐风格，或是创作出一般大众无法理解的创作，将被称为形式主义（formalism）并且受到谴责。普罗科菲耶夫与肖斯塔科维奇两位大师，即在如此时空背景下，努力寻求自身创作理念与官方措施之间的平衡点。

## （二）《四首练习曲》作品2的创作背景

《四首练习曲》作品2创作于1909年，属于普罗科菲耶夫早年俄国时期的创作，当时处于在音乐院中学习的阶段。1908年学年结束时，普罗科菲耶夫的作曲课程也学习完毕，但这些作曲课程都无法令他提起兴趣，甚至经常与老师们辩论；也因为如此，普罗科菲耶夫将兴趣转向钢琴演奏，在1909年（18岁）开始向艾西波瓦学习钢琴。虽然我行我素的普罗科菲耶夫与艾西波瓦之间的相处很不愉快，但艾西波瓦严格的训练改正许多普罗科菲耶夫演奏上的盲点，因为这四



年的学习，造就了普罗科菲耶夫日后，在钢琴演奏技巧及作曲风格方面越加纯熟精湛。

## 1、创作风格方面

此曲具有初期的创作风格，包含倾向巴洛克和古典时期整齐划一，均衡清晰的曲式，以及如同他其他的钢琴音乐，钢琴被当成打击乐器来使用，使乐曲充满丰富饱满的声响。普罗科菲耶夫在就读音乐学院时期曾跟随里亚多夫、里穆斯基·科萨科夫学习作曲，又时常与好友米亚斯科夫斯基一起研究音乐。1908年12月，在圣彼得堡举办的“第四十五届现代音乐之夜“(Evening of Contemporary Music)，最主要为介绍俄国国外的现代作品，为俄国音乐界带来启蒙作用。这对于普罗科菲耶夫产生的影响，除了斯科里亚宾(Alexander Nikolaievitch Scriabin, 1872-1915)、勋伯格、德彪西的作品，还是普罗科菲耶夫及米亚斯科夫斯基等新近作曲家有展露头脚的机会，特别是普罗科菲耶夫的创作更是引起乐评家的关注。

## 2. 音乐作品方面

在这一时期较著名的作品包括《四首钢琴小品》作品四(Four Pieces for piano, op. 4)其中第四首经常独立来自音乐会中演奏，此曲中刚硬的声响表现出讽刺与怪诞的风格，也是普罗科菲耶夫初期的创作特色之一。而在钢琴奏鸣曲上，则是创作了第一号到第四号钢琴奏鸣曲，除了第一号作品一，从创作年代来看似乎受到斯科里亚宾影响较多，乐曲呈现比较浪漫的风格，其他三首钢琴奏鸣曲充分展示出普罗科菲耶夫在创作早期，富有活力且原创性强烈的音乐。此期重要作品还包含第一号钢琴协奏曲(Piano Concerto No.1 in D flat major, op. 10)及第二号钢琴协奏曲(Piano Concerto NO. 2 in G minor, op. 16)。其中第一号钢琴协奏曲，更让普罗科菲耶夫赢得鲁宾斯坦大赛。如同他高超的琴艺，此曲在和声、旋律、节奏各方面都展现出他特有的钢琴演奏技巧，也显露出他在作曲上的天赋，为他的作品进入成熟期开创了新的创作语法。

### 三、教学素材分析与技术诠释

#### (一) 第一首

##### 1. 教学素材分析

第一首乐曲的曲式为三段体(ABA),普罗科菲耶夫在乐曲开头加上六小节的导奏及曲末加入尾奏,使简单的三段体曲式更加丰富,而这样的方式也可以在此组练习曲的第二、三、四首中发现。此曲的速度术语为快板(Allegro),而在十八世纪以前被当作表情术语使用,意指活泼的、生动的。第一首练习曲的为6/8拍,曲中的节奏大多数建立在规律的模式里,以强调大拍(一、三拍)为主。在这样的模式里特别是长一短的节奏容易被强调,此曲使用了各种手法使此节奏表现于不同的方面,最容易听见的就是重音。

##### 2. 乐曲重难点及技术诠释

###### (1) 块状三和弦的练习方法

作曲家在开头导奏即以一连串强而有力的块状和弦表现出紧张感,也是此曲中重要的元素之一。而此分解块状和弦音型贯穿整首乐曲,也是第一首练习曲的重点之一。块状和弦的构成包含了单音、双音、及三和弦,故为了避免弹奏时会有不平均及不必要的重音等情况,练习的开始可以先根据指法及手的位置将音群做小单位划分,以能同时将一组音按下的范围内,目的是要确认在弹奏每组音时,手掌需要足够的力气并且平均分配给谱上的音;当能够将手型固定和确认手掌所需力气后,再按照指法照谱弹奏,而后只需控制下键速度及手掌的横向移动,即可制造出绵延不绝的和弦弹奏。笔者在以上的练习中发现当弹奏快速分解和弦时,可以清楚了解如何运用手掌的三块肌群,手指各个关节也能做适当的抗衡,并且避免不必要的动作,例如手腕晃动等等。需要慢速练习,首先需要注意的是在慢速练习时,要注意手的位置以及下键的速度与力度,在慢速练习的同时可以将力度拉大,例如乐谱上写 mp 可以练成 p,乐谱上写的 mf 可以练成 f。

###### (2) 音乐的律动及走向

在完成了分解和弦的练习后,音乐的律动上可以先从第四拍练到下一小节的第一拍上,因为这是音乐往前推动力量的来源,完整弹奏时在抓准两大拍的距离,这样就可以明确知道音乐的走向;而在音乐开始进入不同音域时,一样先将大拍找到,可以发现作曲家都将 A 音置于三个音域的两大拍中,呈现音乐上的高低起伏(谱例 1)

[谱例 1] 《四首练习曲》第一首 1-6 小节

整体来看，六小节导奏中以两小节为大方向，普罗科菲耶夫在第三小节，第五小节的左手八度上加重音，也印证了音乐要走向下一小节的第一拍；第三到六小节中，普罗科菲耶夫也在音乐往前推动的第四到第一拍中加入渐强记号，可以解释为此段落中音乐的高点和紧张的部分。

(3) 附点节奏的练习方法

进入 A 段后，右手主题旋律与先前的块状和弦形成强烈对比，而分解和弦在左手成为配角的角色，衬托上声部跳动的主题旋律。此主题旋律以轻巧的断奏开启了 A 段，在和声上，前四小节为 I 级和弦的扩充，而后以下邻音和弦制造出较暗的色彩（谱例 2）

[谱例 2] 《四首练习曲》第一首 7-14 小节



针对此八小节的技巧而言,在第 9-10 小节及 13-14 中有 16 分音符的附点节奏,紧接着大跳进行到下一小节第一拍上;弹奏前可以试着将手肘当作轴心,手掌握拳平贴于桌面上做左右移动的动作(或以乐曲速度来作为手掌移动的速度),切忌手腕勿随之甩动,而是从前手臂到手腕做伸展。此动作练习目的在于维持并且清楚于弹奏时手掌的力气拿捏,更具体说明,当我们的手在快速移动时,很有可能在离键之后就无法维持原本的手型,而力气也在这当中流失。曲中的断奏也很有可能在不意识中将手抬起过高,若是能把握此练习原则,在弹奏八度音程大跳及音阶式音型时,可以更轻松且提升准确度。

#### (4) 上升部主题旋律的持续

音乐的力度、织度及节奏形态在进入 19 小节后做了改变,右手保持主题旋律,但加入第二声部,以三度音程上下跳动,左手以跳音随右手主题奏出上下起伏的音阶,因此使此八小节呈现出较诙谐、富有趣味性的段落(谱例 3)。弹奏技巧方面则需要注意,指法的安排应以音乐的律动为根据,避免让手在位置的移动中,破坏了音乐欲前进至下一小节的方向感。而后同样进入四小节的过度乐段,在力度上也马上转换至 *f*。

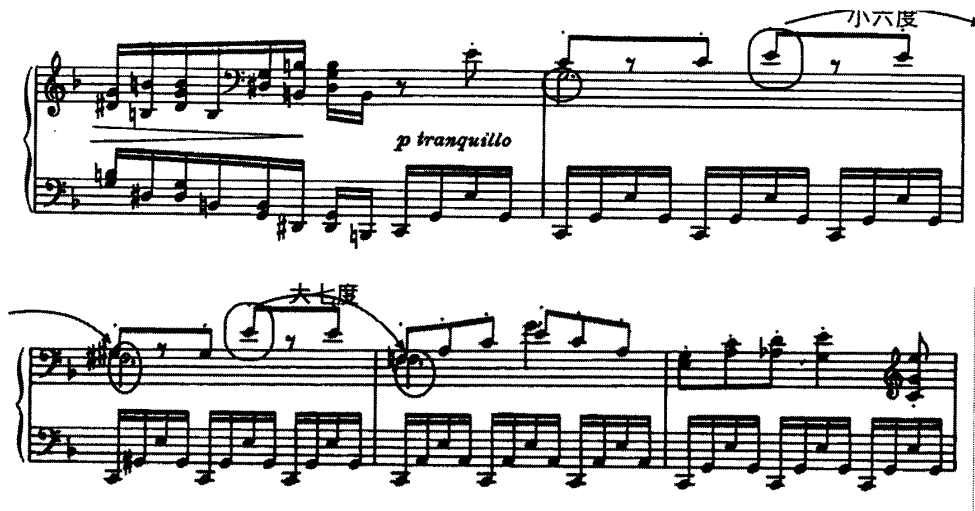
[谱例 3] 《四首练习曲》第一首 17-22 小节



### (5) 节奏律动的处理

B 段为全曲性格转换最明显之处，在表情术语上普罗科菲耶夫也清楚标示为宁静的、沉稳的。主题上依然采用 A 段中的主题旋律，改变之处在于右手内声部以下行半音 G-F#-F-E，与上声部第二大拍形成音程上的扩展；音程的距离也会影响音乐的空间，例如 32-35 小节中，以 E 音为顶点，依序往下小六度—大七度，在音乐上是更为紧张，故在空间上大七度会较小六度更需要一点时间，以距离上的些微差别使音乐更具有立体感。此段中另一重点为节奏律动的处理，因普罗科菲耶夫将原先工整的两大拍，在左手改变为三大拍节奏，使类似于二对三的节奏形态（谱例 4）。笔者建议先将左手分解和弦做独立练习，习惯三拍子的律动，而后再将右手主旋律加起来。

[谱例 4] 《四首练习曲》第一首 31-35 小节



### (6) 高潮乐段的推动

在进行两次主题旋律后，普罗科菲耶夫将链接 B 段到 A' 段的过渡乐段舍去，使乐曲在突如其来的暑期和弦（谱例 5）后紧凑的进入全曲能量最高的乐段。主题再现的内声部加入全曲唯一的 64 分音符，上行五度音阶让乐曲的声响更丰富，也增强了乐曲的织度，而此处的力度方面也是首次由 mf 呈现，种种手法作为音

乐累计的能量，一点一点将音乐带入高潮点。

[谱例 5] 《四首练习曲》第一首 50-58 小节

主题过后紧接的过渡乐段有重要变化，此处利用和声色彩的变化使听觉上有耳目一新的感觉。笔者将 15-18 小节和 62-65 作比对，发现不管在和声上、音乐进行方向上，都使原先作为让音乐能量放松功能的过渡乐段，转变为更具张力和驱动力。

[谱例 6] 《四首练习曲》第一首 15-18 小节、62-65 小节过渡乐段比较

音乐于此继续保持在高点，而后是不断作为回顾的主题旋律，力度为全曲中最强的部分，笔者认为此处开始将紧绷的张力慢慢释出，但重复出现的主题使音乐带有流连忘返的意味。71-74 小节使用主题旋律的节奏模式，终将音乐带入尾声乐段。

## （二）第二首

### 1. 教学素材分析

美国音乐学者库斯特卡著的《二十世纪音乐的素材与技法》中提到多节拍的概念，即同时使用两个或两个以上的拍号，并且有三种可能性：1，相同的拍号但移至于不同处；2，不同的拍号却具有一致的小节线；3，不同拍号及不一致的小节线。而在此曲中，普罗科菲耶夫所使用的手法属于第二种，不同的拍号却具有一致的小节线。此曲同时使用 18/16 拍及 4/4 拍，使音乐在大拍中形成三对二的节奏感。乐曲一旦进入到六小节的过渡乐段，拍号对调下原先右手的音阶音型成为最低声部，且以附点节奏代替原来稳定的四拍分解和弦。

第二首练习曲在曲式上与第一首相同，一共分为三个部分，每个段落都由四小节的主题为起始，主题乐句皆为八小节构成的主要乐句单位。第二首练习曲开头标示的术语为中板（Moderato），指介于行板（Andante）与快板（Allegro）之间的速度。这首乐曲主要素材分为音阶式旋律及分解和弦伴奏，在四首练习曲中属于长线条构成，较其他三首练习曲更有抒情的意味。特别之处在于作曲家在乐段之间安插一段六小节的过渡乐段，打破原先规律工整的乐曲，并增添了一点

张力。

## 2. 乐曲重难点及技术诠释

此首乐曲都由无间断的音阶式音群贯穿全曲，虽在织度上与前一首相比下显得更为轻薄，但也考验演奏者在弹奏上的功力，如何在具备清晰度和适当力度后，不受大跳音程及节奏的影响，还能营造出像风一般来去自如的氛围，为此曲的演奏重点。

### （1）音阶式音群的弹奏方法

首先在技术练习上，音阶式音群的弹奏是首先要解决的。对于这种不规则、有各种音程参杂其中的音群，笔者认为首要任务是指法的安排。而根据乐曲的律动来看，将两大拍中的衔接处排列出一组指法最为恰当，如此可以避免音乐的流动性被切断在大拍前，也更能制造出绵延不绝的音群弹奏。在安排好指法后，笔者会着重听正拍的拍点音符，以开头两小节为例，选择右手两大拍和左手全部的音符同时弹奏，熟悉和声的走向及音程之间的距离，而后再将谱上所有音铺满在此距离中。对于音阶式音群的弹奏技术上，笔者有个小提醒，即曲中有相当多超过八度以上的大跳音程，在极短的时间内又需要估计音群的弹奏，建议在练习中留意以两点之间最短的直线距离的概念去练习，平行的移动会较垂直移动更准确且快速。

### （2）乐曲的方向及层次

在进行完善的技巧练习后，弹奏者应以左手分解和弦作为音乐的律动，而避免过于注重在音阶的弹奏上，以免乐曲失去大方向，而停留在每个音符上；反之，应该聆听左手两大拍的距离，形成左右摇摆的律动，作为音乐前进的动力。

整首乐曲在力度上，主要以 *p* 来呈现，作曲家为了让乐曲在层次上更丰富，故在各乐段以音域、表情术语、力度上做不同的变化，并根据乐曲张力加入适当的装饰奏，以展现演奏者的技巧，因此除了将快速音群清晰弹奏出来之外，需更留意乐谱上标示的力度记号，并将其做妥善的层次设计。

首先，乐曲一共分为三大段，每一段的开头都以同样的模式—右手起伏的音阶音型、左手分解和弦的组合作为开场。若将 A、B 段做对照比较则可发现，普罗科菲耶夫在此曲中以音域方面的安排及织度的变化，做层次上的编排和设计。例如 A 段开始的力度记号为 *p*，而 B 段开头则是 *f*，在音域上可以看出 B 段右手声部高了八度（谱例 7）；而两个乐段中的过渡乐段，也发现 B 段左手部分比 A 段低了八度，音域上的扩展在此曲形成为表面张力（谱例 8）。在织度上，B 段添加了较多的三度音程，低音声部则是利用更小时值的添加音，以此制造其流动性，



也可以观察到，此乐段低音声部的音域也相对拉宽，大大提升此曲第二部分的张力，也使演奏符合上方所标示的表情记号— poco agitato.

[谱例 7] 《四首练习曲》第二首，A、B 段比较 1-2 小节、23-24 小节

Moderato  
p

f poco agitato  
5

[谱例 8] 《四首练习曲》第二首，过渡乐段比较，17-18 小节、31-32 小节

p

p  
音域低八度

### (3) 高潮乐段的推动

A 段作为乐曲的铺垫和主题的介绍，故力度上以 p 的范围内做变化，进入到 17 小节的过渡性乐段时，在音乐律动不变的情况下，演奏者需立即转换左右手的拍子和技术上的弹奏。此曲的高潮段落在 B 段的后半部，使用和弦及重音来增

加音乐的厚度，音乐的高低起伏也更明显，乐谱中增加了渐强、渐弱符号在左手音阶式音群的演奏上。小单位中的最高点落在小节中的第三拍，也对应于乐谱上第三拍的保留音，为音乐上的紧张；节奏上以过渡乐段上的附点节奏作为材料，于此处形成敲击式的印象效果。在 37-44 的八小节中，力度上的转变也非常快速，利用强弱上的对比，使音乐的力量拉到最大，对比的效果也最好（谱例 9）。

[谱例 9] 《四首练习曲》第二首 37-44 小节

### （三）第三首

#### 1. 教学素材分析

第三首练习曲是四首练习曲中篇幅最大的一首，主题之间相互交织、穿插出现。第三首为 4/4 拍子，观察此首乐曲各个乐段衔接处，可以发现渐快速度皆置于乐段末处，作为音乐推进的力量，也是能量上升的地方。此曲在速度的转换上为四首练习曲中最多对比和改变，且运用渐快速度（*accelerando*）和自由速度（*rubato*）的方式巧妙地连接两个对比速度，以下笔者将以表格归纳此曲中之速度变化。乐曲的开头标示朴实的行板（*Andante semplice*），以较缓慢的速度介绍此曲最重要的主题旋律，故在演奏上需留意主题性，在各乐段中找出此主题旋律，并加强其清晰度。

段落	小节数	速度术语
导奏	M. 1	Andante semplice
A	M. 10	rubato
	M. 15	accelerando assai al presto
	M. 22	Presto
	M. 27	accelerando
	M. 29	Prestissimo
	M. 30	Tempo I
	M. 34	rubato
	M. 39	accelerando assai al presto
	M. 46	Presto
	M. 51	accelerando
	M. 53	Prestissimo
	M. 54	Tempo I
	M. 74	accelerando assai al presto
	M. 81	Presto
B	M. 86	accelerando
Episode	M. 87	Prestissimo
	M. 88	Moderato tranquillo

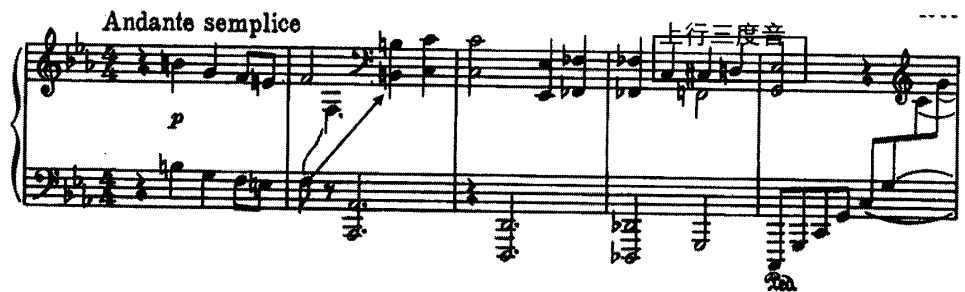
	M. 98	ritardando
B	M. 99	Presto
A'	M. 133	accelerando
Coda	M. 138	Prestissimo

## 2. 乐曲重难点及技术诠释

### (1) 分解和弦的半音阶练习

从主题上来看，以导音还原 B 音为起始，带出一连串下行音型在第四小节的和声走向以降  $ii7-V7$  导入  $i$  和弦，最高音声部也以  $\sharp A-B-C$  半音进行使乐曲于此处确立主调  $c$  小调，故在演奏上应利用半音进行将音乐律动往前推进，着重属和弦到主和弦的和声进行。半音素材是此曲的重要背景材料，扮演音乐向前推动的角色，而在主题旋律中，则是使原先调性模糊的音乐有导向主调的功能。短一短一长的节奏动机通常以二度进行为主，虽是最短小的动机，但重要性在于使音乐能量的累积和织度的丰富度增加，于此曲中有画龙点睛的效果（谱例 10）。

[谱例 10] 《四首练习曲》第三首 1-5 小节



接着则是以一小节  $i$  分解和弦衔接两个主题乐句，第二次主题句延续导奏，以和声及织度来加强其声响的丰富度，之后以自由速度的分解和弦代入此曲的半音阶乐段。半音素材是此曲的重要背景资料，为音乐向前推动的力量。10-13 小节中不断上行的分解和弦衔接到半音阶的开始，并以轻快的半音音型在三个八度中进行。在弹奏此乐段时，演奏者需顾及半音阶平滑又轻巧的弹奏，再加上须以渐快的方式将速度提升至急板，对演奏者来说是具有挑战性的。

### (2) 双音两指间的指法练习

在处理此乐段时，笔者先将对于半音阶做独立练习，首先为指法的安排。钢

琴家叶绿娜建议在三度音的弹奏上，指法的正确选择对弹奏有决定性的影响，且在双音两指间的配合也需要下功夫，将两声部拆开做独立练习。在史兰倩丝卡所著的指尖下的音乐这本书中也有提及，作者习惯以相似音型的模进上采用同一种指法，如此便能使我们的手在弹奏这些相似音符时，保持着一定的手型，不需要将手的位置换来换去，而笔者在分析此乐段后发现，几乎是每小节中的 234 拍都以同样的音型排列（谱例 11），如此我们便可以上述的概念排列出顺畅的指法，并且保有音乐线条的连贯性。而在速度的安排上，如何平均使音乐从行板走入急板？笔者建议在 14-17 小节音乐的下行中先保持快板的进行，第 18 小节开始的四小节上行音型中再加速至 22 小节，而后便维持和等待第二次的加速到此段落最高点。

[谱例 11] 《四首练习曲》第三首 14-19 小节

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 14-19. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often in pairs or groups, which are highlighted with brackets. The left hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Key annotations include 'p leggiero' (piano, light) with a hairpin indicating a gradual increase in volume, and 'accelerando assai al Presto' (accelerating very much to Presto) with a curved arrow indicating a significant increase in tempo starting around measure 18. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

### (3) 主题旋律的突出及音乐的层次

而后紧接第三次的主题旋律，在速度及声部安排都以导奏的样式呈现。在 A 段的后半部，普罗科菲耶夫以织度上的变化来使音乐维持热度及张力，从 46 小节开始，于高音部半音阶进行与最低声部的和声进行之间，加入第四次的主题旋律（谱例 12）。在演奏上应将快速的音阶起伏作为背景，主题的音色须跳脱出来为最亮的声部，故声部间的重要性依序为主体旋律>低音和弦>半音阶进行。

[谱例 12] 《四首练习曲》第三首 46-51 小节

半音阶进行

Presto

主题旋律

低音和弦 *p*

[accelerando]

*cresc.*

B段作为先前能量的释放，以及再次介绍新的音高动机，节奏上以导奏中短一短一长的减值来呈现，故较先前半音进行的乐段中更具有强烈节奏感，也较强调垂直的和声式弹奏。以横向线条来观察，可以发现由每一拍所形成隐藏的全音音阶，为不一样的音乐声响。在乐句划分上以模进的手法作为依据，在不同和声中将音乐层层堆叠。此乐段的后半部，普罗科菲耶夫以同样的手法将主体旋律置于最高与最低音声部之间，使音乐的能量在后半部较为高涨。

#### (4) 力度的变化及能量的推动

素材的使用方面以半音进行作为缓慢的加温功能，短一短一长的节奏动机成为音乐中的推进力量，进入最后以此融合三个音乐素材使音乐的织度最为厚重、饱和，弹奏上同样以主体旋律>低音和弦>半音阶进行的原则来掌握。一次次紧接着的主体旋律使音乐更为紧凑，而后再次在上行半音阶中加速，达到全曲的高潮点，也符合乐谱上标记的重音符号，音乐在速度上仍然保持最急板，在逐渐下行的音型、全音音阶的声响中，以强而有力的和弦结束此曲。

### (四) 第四首

#### 1. 教学素材分析

第四首将两种具有特色的节奏动机作为两个乐段的基础，使转换间可以清楚分辨两种不同的性格。此曲在术语上的标示为急板且强有力的（Presto energico），作为此曲作品的最后一首乐曲，全曲表现出急促的节奏性格、刚硬

的音乐声响。在乐句的划分上也相当工整，以四小节、八小节为乐句单位，达到古典的特质中清晰简单的曲式架构。此曲在节奏的使用上较为单纯，主要使用两种素材，第一为分解八度音程的顽固低音音型，二为较富有节奏感的附点节奏音型，两种节奏特性都带有方正刚硬的节拍模式，使此曲具有强而有力的丰富声响，两种素材相互转换，几乎贯穿全曲，也是作为此曲呈现从头至尾不间断的重要因素。

## 2. 乐曲重难点及技术诠释

### (1) 分解八度的练习方法

在技术练习方面，演奏者需顾及贯穿全曲的顽固音型，分解八度和分解和弦从头至尾不间断且在一定的速度下演奏，是演奏者需要克服的。在长时间弹奏八度音程的音型下，其中做手掌快速移动的动作，因弹奏时要随时变化白键与黑键的位置，故需要运用了旋转的动作，以手掌来带动整个位置的衡量。钢琴家露丝·史兰倩斯卡建议当弹奏一连串八度音时，最好将手巩固起来，形成一个八度的模型，也就是保持手掌拱起、双手中间的手指向内弯曲，大拇指及小指则坚固有力的向下触键。另一方面，笔者建议在弹奏上应注意左右手力量的平衡，避免将过多的力气集中于技巧性较高的手上，如此便可减少手的负担，弹奏上也更加轻松。

### (2) 音乐的层次与方向

A 段中的层次安排和音乐的方向上，可以观察到与普罗科菲耶夫所记的力度、重音和渐强渐弱记号有关系，如 16-27 小节为模进进行，层次上以第二句的能量较多，也使此乐段中最高点之处（谱例 13）；渐强渐弱记号也与左手分解八度音程的起伏有关（谱例 14），故此乐段音乐到达的点大多数落在下一小节的强拍上。

[谱例 13] 《四首练习曲》第四首 13-27 小节

### (3) 附点节奏音形的练习方法

B 段开始进入另一种节奏音型，且由右手来弹奏此附点节奏分解音型。因乐曲进行的速度较快，故练习时可先省略十六分音符听四拍的拍点，也就是一、五指的下键为稳定大拍，而后再将小音符补上。此乐段分为两个八小节乐句，在调性上为 e 小调→c 小调，故在层次上笔者将第二句作为前半部能量释放的地方，而后再度进入 A 段分解八度主题，音乐在 52 小节开始为最低点，开始逐渐累计能量。再回到 B 段直到乐曲结束，都是使用第二种附点节奏音型，力度的安排上也都是保持 ff，使音乐的动感和能量一直持续到最后直到乐曲结束。

[谱例 14] 《四首练习曲》第四首 28-30 小节





## 四、现代派钢琴练习曲学习的教学价值及其注意事项

### （一）现代派钢琴练习曲学习的教学价值

首先练习曲是我们学习钢琴的重要一项基础练习，对我们学习钢琴就像是高楼大厦的地基作用，所以要求我们在学习时需要大量的练习曲来提高自己的能力。笔者在我们现在所接触和了解的，在钢琴教学中，很大一部分的学习者非常关注古典时期和浪漫时期的练习曲作品，造成了“一边倒”的现象，对现代派钢琴作品的了解过于匮乏。我们在教学的过程中，最重要的一点就是要让学生了解掌握钢琴历史长河中各种时期的钢琴作品，掌握了大量的钢琴曲目，对不同时期风格的演奏和诠释做出应有的判断，而不能局限于某几个时期。其次，只有掌握了大量不同时期的曲目，才能够更加游刃有余的对钢琴作品进行演奏。同时，也可以使学习者聆听不同的声响，普罗科菲耶夫将钢琴当做打击乐器，制造出不同以往的音响效果，无论是对钢琴技术的提高还是和声织体的学习都发挥至关重要的作用。另外，此组练习曲不仅是针对单一技巧问题所创作，而是交互结合许多不同技巧于一个乐曲当中，例如：双音、双手跳跃、交叉弹奏、八度进行等等，充分在钢琴技巧表现中结合他特有钢琴声响的理念；随着十九世纪末到二十世纪初的钢琴练习曲发展趋势，普罗科菲耶夫成功地将此首钢琴练习曲成为他特有的音乐风格和技巧展现兼备的作品。笔者在参阅各知名钢琴之技巧练习相关的文本后，希望提供弹奏者在练习时可以尝试的练习方法，并且透过乐曲详尽分析，观察出和声，音乐素材之间所蕴藏的关联性，窥探乐曲最完整的全貌，有助于钢琴演奏者技术的提升。

二十世纪音乐多样的风格，反映出当时社会思潮的蓬勃发展，从印象主义至表现主义、新古典主义等，都表现出创新的精神，相较于十八、十九世纪音乐的统一形成强烈的对比，普罗科菲耶夫就是二十世纪重要的代表人物，他与古典主义时期和浪漫主义时期的钢琴音乐形成了鲜明的对比。普罗科菲耶夫的钢琴作品既表现出俄罗斯音乐的鲜明特征，又表现出对古典主义时期作品的热爱。他创作的新的和声语言与织体是现代派钢琴练习曲的重要组成部分，同时也为后来创作者做出了榜样，音乐音响的多元化逐渐形成，也增强了学习者对现代派钢琴练习曲的重视。他既具有历史元素如古舞蹈的缅怀，又对传统的继承同时他还彰显对和声的大胆运用，不谐和音和新颖组合的偏好，他很多作品有着紧凑的节奏和粗犷的旋律。因此，普罗科菲耶夫既继承了古典主义时期的精髓，又发扬了他自身的个性，成为了新的时代标志。其中他的《四首钢琴练习曲》在钢琴的学习中，起到至关重要的作用，其特殊的地位是不可替代的，对以后的钢琴音乐创作研究有着深远的意义。

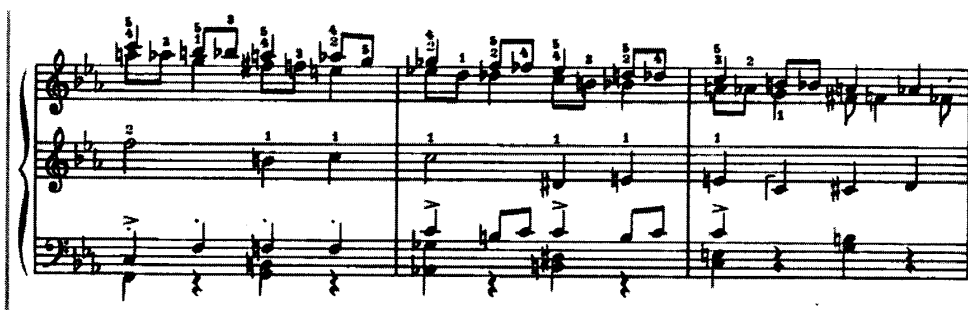
## （二）钢琴教学的注意事项

普罗科菲耶夫本身也是一位技艺超群的优秀钢琴家，学生时期因受到俄国钢琴家艾西波瓦的指导，奠定他在钢琴演奏上的高超技术，更对于往后钢琴音乐创作有深厚的影响。在此组练习曲中可以发现许多钢琴演奏上的艰难的技巧，不论是快速音群弹奏、音程大跳、重复和弦、八度弹奏等等，这些高难度技巧对于演奏者为极大的挑战。

### 1. 识谱

现代音乐的是追求探索性、开拓性以及新意尤其讲究自由的结构、奇特的节奏、不和谐的和声语言、繁杂的多调性及无调性、奇异的音响效果，普罗科菲耶夫强调一种前所未有的阳刚风格，没有丝毫的柔情感伤，完全摆脱了浪漫主义的所有传统原则和表现手法上的细微处理，钢琴被当成打击乐器来使用，使乐曲充满丰富饱满的声响。因此，在识谱方面需要学习者对多变的和声语言和无调性的音乐进行细致的学习。笔者建议，对于现代派钢琴作品应单手单声部练习（谱例 15）

[谱例 15] 《四首练习曲》第三首 123-125 小节



### 2. 力量

现代派钢琴作品对力量的要求非常之高，高潮乐段力度变化变化之大。自 100 小节开始，音乐即将进入高潮点，借由过渡乐段将累计的张力稍微释放，再重新把音乐从全曲最低点推至最高点，两个极大的反差使音乐更具戏剧化（谱例 16）。笔者建议，再练习时需要集中手掌的力量，演奏 *f* 时像“钢铁般的手指”一样结实，并可以迅速的转换力度，这就要求我们手指力量的控制准确。同时也可以练习时用不同的力度，夸张的对曲目给出的力度记号放大练习。

[谱例 16] 《四首练习曲》第三首 88-89 小节

prestissimo

Moderato tranquillo

*ff*

*pp*

8

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'prestissimo' for the first section and 'Moderato tranquillo' for the second. The first section ends with a double bar line. The second section begins with a circled treble clef and a circled bass clef. Below the bass clef, there are two boxes containing the dynamic markings *ff* and *pp*, connected by a horizontal line. A circled '8' is located below the first measure of the second section. The bottom staff contains a series of eighth notes in the second section.

## 结论

20 世纪的钢琴音乐虽然不如 19 世纪浪漫主义时期那样，雄踞在乐曲之王冠的地位，但仍然有一大批代表着各种风格流派的作品出现。诚然，在 20 世纪音乐中，钢琴更多的在室内乐中发挥着类似打击乐器的作用，作为一件独奏乐器的地位有所下降；但在另一方面，钢琴音乐却仍然反映着 20 世纪所有创作思想、技术、美学观念的变革与尝试。普罗科菲耶夫即将钢琴处理为强烈的打击性，又具有在高度不协和背景上的抒情性。普罗科菲耶夫的作品表现出鲜明的俄罗斯风格，又表现出对十八世纪古典作曲家的偏爱，有时也能反映出现代主义倾向。他既具有历史元素如古舞蹈的缅怀，又对传统的继承同时还彰显对和声的大胆运用，不谐和音和新颖组合的偏好，他很多作品有着紧凑的节奏和粗旷的旋律。与之相对的是抒情线。普罗科菲耶夫能够将抒情和恬静的旋律突然带到尖锐强烈的情感冲击之中。普罗科菲耶夫的作曲行驶的是一种社会职能，可在其简化和声，写出鲜明的织体的行动中看出来；他大量运用俄罗斯民间音乐，写出不但不艰涩而且易懂的音乐。20 世纪现代音乐的一个重要特征是和声语言的巨变，这期间，越来越多的作曲家纷纷试图突破传统功能的和声，去探索新的和声语言，他们或采用非常灵活的和弦链接，或采用复合和弦、复合调性等手法以获得各种新颖的和声效果，从而形成了一个全新的体系，普罗科菲耶夫就是其主要代表人物之一，对 20 世纪音乐起着划时代的作用。

本篇论文中，笔者所探讨的《四首练习曲》作品二为普罗科菲耶夫于学生时期所创作的，即使作为实验性质的作品，却可视为普罗科菲耶夫奠定其创作风格的作品。二十世纪初，练习曲的创作风格倾向多样性的变化，相较于十九世纪之练习曲，在普罗科菲耶夫的练习曲中可以观察到几点特色：1. 节奏的变化：大量切分节奏的使用、复拍号、不规则及变换拍号以及刻意插入不对成的乐句，使乐曲由意想不到视为惊奇感 2. 和声结构多以主、下属与属和弦扩充为主要架构，并加入突如其来的增、减和弦，制造音声上的冲突和对立；另外在作品中也常听到全音音阶、平行音程进行等创新的音乐语法。普罗科菲耶夫的钢琴音乐声响，成功地在百家争鸣的音乐洪流中开创特有的音乐风格，也预示着二十世纪新奇音乐语法时代的到来。

普罗科菲耶夫是音乐史上真正具有创新精神的作曲家之一。他的早期作品强调一种前所未有的阳刚风格，没有丝毫的柔情感伤，完全摆脱了浪漫主义的所有传统原则和表现手法上的细微处理。我们在普罗科菲耶夫的所有钢琴作品中，都能见到一种以特殊风格表现的原始情感，这种风格以敲击出的金属般音色为主，几乎不运用踏板效果，也不依赖连音，讽刺、模拟式改编和诙谐为其基本特点。

进入 20 世纪，音乐风格和作曲技法呈现百花齐放多种多样的创作形态，很难用一种明确的风格来概括，但这个时期的学生已经对各种音乐风格和题材有了一定的了解和把握，具备接触多种多样不同形态不同风格的钢琴作品的素质和能力，因此笔者认为我们应更多的接触现代风格的曲目，扩充学生对现代风格作品的认识，从而在音乐的历史长河中可以了解的更全面更透彻。

## 参考文献

### 英文专著

- [1] Campbell, J. Stuart. Russian on Russian music. [M] New York:Cambridge University Press. 2003.
- [2] Chasins Abram, Speaking of pianists. [M] New York:Da Capo Press. 1981.
- [3] Fiess Stephen C. E. The piano Works of Serge Prokofiev. [M] Metuchen; Scarecrow Press. 1994.
- [4] Gerig Reginald. Famous pianists& their technique. [M] Washington; R. B. Luce. 1974.
- [5] Giescking Walter Karl. Piano Technique. [M] New York:Dover Publications, inc. 1972.
- [6] Kostka Stefan. Materials and Tdchnique of Twebtierh-Century Music. [M] Upper Saddle River:Prentice Hall. 1989.
- [7] Nice David. Prokofiev:a biography:from Russia to the West. [M] London:Yale University Press. 2003.
- [8] Robinson Harlow. Sergei Prokofiev:a biography. [M] Boston:Northeastern University Press. 2002.
- [9] Westerby, Herbert. The history of pianoforte music. [M] New York:Da Capo Press. 1971.

### 中文专著类:

- [1] 大卫·古特曼著,白裕承译.伟大的作曲家群像:普罗科菲耶夫[M].台北:智库出版.1996.
- [2] 托马斯·希帕尔戈斯著,葛斯译.罗沃尔特音乐家传记丛书——普罗科菲耶夫[M].北京:人民音乐出版社.2009.
- [3] 杨正君.普罗科菲耶夫协奏曲创作研究[M].北京:知识产权出版社.2013.
- [4] 樊禾心.钢琴教学论[M].上海:上海音乐出版社.2007.
- [5] 黄大岗.周广仁钢琴教学艺术[M].北京:中央音乐学院出版社.2011.
- [6] 范慰慈.飞跃高加索的琴韵——俄罗斯钢琴演奏乐派的历史传承[M].北京:人民音乐出版社.2005.
- [7] 多米尼克·夏代尔.音乐与人生——与22位钢琴家对话[M].安徽:安徽教育出版社.2005.
- [8] 涅高兹著,焦东建、董茉莉译,涅高兹谈艺录——思考·回忆·日记·文选[M].北京:人民音乐出版社.2003.
- [9] 根纳季·齐平著,焦东建、董茉莉译.演奏者与技术[M].北京:中央音乐学院出版社.2005.
- [10] 赵晓生.钢琴演奏之道[M].上海:上海音乐出版社.2007.
- [11] 库斯特卡著,宋瑾译.20世纪的音乐素材与技法[M].北京:北京人民音乐出版社.2004.
- [12] 阿兰诺夫斯基著,张洪模等译.俄罗斯作曲家与20世纪[M].北京:中央音乐学院出版社.2005.
- [13] 彭圣锦.弹钢琴的艺术[M].台北:全音乐谱出版社.1985.
- [14] 编者:音乐之友社,林胜意译,新订标准音乐词典[M].台北:台北美乐出版社.2007.

- [15] 李明滨. 俄罗斯文化史 [M]. 台北:台北亚太出版社. 2000.
- [16] 露丝·史兰倩斯卡著, 王润婷译. 指尖下的音乐 [M]. 台北:台北大吕出版社. 2001.
- [17] 罗传开. 普罗科菲耶夫: 自成体系的革新者 [M]. 台北:台北世界文物出版. 1997.
- [18] 张大胜. 钢琴音乐研究 [M]. 台北:台北全音乐谱出版社. 1989.
- [19] 杨沛仁. 音乐史与欣赏 [M]. 台北:台北美乐出版社. 2001.
- [20] 刘志明. 西方音乐史与风格 [M]. 台北:台北大陆书店. 1983.
- [21] 应诗真. 钢琴教学法 [M]. 北京:人民音乐出版社. 1990.
- [22] 勋伯格著, 顾连理、吴佩华译. 不朽的钢琴家 [M]. 台北:台北世界文物出版. 2003.



## 致谢

谢光阴荏苒，硕士研究生的学习即将结束，二年的学习生活使我受益匪浅。经历大半年时间的磨砺，硕士毕业论文终于完稿，回首大半年来收集、整理、思索、停滞、修改直至最终完成的过程，我得到了许多的关怀和帮助，现在要向他们表达我最诚挚的谢意。

感谢我生活学习了的母校——广西师范大学，给了我一个宽阔的学习平台，让我不断吸取新知，充实自己。

感谢在我研究生学习和生活中给予我帮助的老师，你们的谆谆教诲使我受益匪浅。在此我要感谢我的导师蔡韧教授，蔡老师为人谦和，平易近人，在论文的选题，搜集资料和写作阶段都倾注了蔡韧教授大量的心血。在我攻读硕士研究生期间，深深受益于蔡老师的关心、爱护和谆谆教导。蔡韧教授作为老师，点拨迷津，让人如沐春风；作为长辈，关怀备至，让人感念至深。能师从蔡韧老师，我为自己感到庆幸。在此谨向蔡老师表示我最诚挚的敬意和感谢！

感谢一直帮助我的同学和朋友们，两年来我们朝夕相处，共同进步！

特别感谢的是我的父母。父母的养育之恩无以为报，他们是我十多年求学路上的坚强后盾，在我面临人生选择的迷茫之际，为我排忧解难，他们对我无私的爱与照顾是我不断前进的动力。

## 论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或机构已经发表或撰写过的研究成果。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。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：陈昕 日期：2016.5.31

## 论文使用授权声明

本人完全了解广西师范大学有关保留、使用学位论文的规定。本人授权广西师范大学拥有学位论文的部分使用权，即：学校有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文；学校有权向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权广西师范大学学位办办理。

本学位论文属于：

保密，在 \_\_\_\_\_ 年解密后适用授权。

不保密。

论文作者签名：陈昕 日期：2016.5.31  
指导教师签名：李斌 日期：2016.5.31  
作者联系电话：15833357070 电子邮箱：465616186@qq.com