

# 上海师范大学

## 硕士学位论文

论文题目 普罗科菲耶夫第七钢琴奏鸣曲  
研究与演奏分析

学 院 音乐学院

专 业 音乐学

研究方向 钢琴演奏与教学

研究生姓名 赵俊英

指导教师 葛世杰 副教授

完成日期 二〇〇六年六月

## 摘 要

作为二十世纪经典作曲家之一的普罗科菲耶夫，一生共创作了九首钢琴奏鸣曲，其中《第七钢琴奏鸣曲》被认为是最杰出的一首。该作品以二次大战为创作背景，用普氏个性化的创作手法和音乐语言，真实深刻地再现了残酷的战争场面，集中地反映了战争中人们的思想活动和内心世界。

本文在普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲主要创作特点的基础上，从曲式、旋律、节奏、调性、和声等等多个方面对《第七钢琴奏鸣曲》的创作特点进行分析和论述，总结出《第七钢琴奏鸣曲》具有几个主要的创作特点：具有现代意义的音乐、鲜明的个性特点、鲜明的民族风格、植根于传统，结合现代创作手法等等。

本文在自己学习和演奏《第七钢琴奏鸣曲》的基础上，从“敲击性”弹法、抒情段落的弹奏要求、声部中不同力度层次的协调、三个乐章的速度要求、踏板的使用等几个方面，细致全面地分析阐述了在教学和演奏方面的要求和处理原则。

**关键词：**普罗科菲耶夫、第七钢琴奏鸣曲、创作特点、演奏要求、教学要求

## Abstract

Prokofiev was one of the representatives of the modernism composers in the 21 century. He has creative nine piano Sonata all together, the No.7 piano Sonata was the best one. The work is on a background of the World War II. Prokofiev used his bardian creative skill and musical languages to redisplay the ruthless war and show the thought and idea of people in the war.

The thesis is base on the creative characteristics of Prokofiev's sonatas, discussed and analysed the more creative characteristics of the No.7 Sonata from the aspects under list: the compatible harmony, the cantus, the rhythm, the tonality and harmonic, etc, and draw the conclusion of: the No.7 Sonata has the bright creative characteristics of individuation, nationality, based on the tradition and used the modern creative skill.

In the thesis, based on learning and playing experience of myself, I analysed and detailed the requirement and processing principle on teaching and playing the No.7 Sonata from the under list aspects: the Knock-Timbre style playing, the playing requirement of lyric paragraph, the harmony between the various strength level in the voice part, the requirement of playing speed for all the three pieces and the soft pedal using.

**Keywords:** Prokofiev, the No.7 Piano Sonata, creative characteristics, requirements of playing, requirements of teaching

## 前 言

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫(Seregy Sergeyevich Prokofiev)是二十世纪杰出的作曲家、钢琴家、指挥家。他一生创作了一百三十多部音乐作品,是二十世纪最多产的作曲家之一。钢琴音乐的创作是普罗科菲耶夫众多创作领域中最具特色的音乐,有许多作品都成为了二十世纪钢琴作品中的经典曲目。而除了在创作方面的诸多贡献之外,普罗科菲耶夫在钢琴演奏风格上也做出了重大的贡献——开创出真正现代的钢琴演奏风格。他是最早将钢琴视作打击乐器的开路先锋之一,他在钢琴上追求干、硬、金属般而且富有活力和弹性的颗粒性的声音,形成了他独树一帜,虎虎生风的键盘风格,开拓了二十世纪新古典主义钢琴音乐演奏的新局面。

普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲的创作贯穿了他一生的创作生涯,其中以二次大战为创作背影的第六、七、八首钢琴奏鸣曲被誉为《战争奏鸣曲》,荣获苏联国家金奖的《第七钢琴奏鸣曲》成为三首《战争奏鸣曲》中最为杰出的一首。

在《第七钢琴奏鸣曲》中,普罗科菲耶夫用极富有个性化的创作手法,细致入微的音乐语言,表现力十足的动力节奏,丰富细腻的和声织体等等真实地再现了二战中残酷的战争场面以及人们思想、内心深处的情感世界,成为一部反映二战活生生的音乐版历史教科书。本文从作品描绘以及所表达的中心思想入手,从整体上对作品进行深刻的论述和诠释;从作品本身入手,涉及到了作品的曲式、旋律、节奏、调性、和声等等多个方面,对作品进行了理论上的研究和分析,论述了作品的几个主要创作特点。这些分析和阐述,为正确地理解和分析该作品提供了可靠的依据。

在进行理论的研究和分析的基础上,本文针对专业钢琴演奏和教学的实际需要,结合自己弹奏该作品的经验,对作品的整体演奏安排和细节的音乐处理等方面,都做了细致的讲解和分析,为演奏者和钢琴老师学习和教学该作品提供了一些启示。

## 第一章. 普罗科菲耶夫的创作生涯

普罗科菲耶夫于1891年4月23日出生在乌克兰的顿巴斯地区松卓夫卡村,卒于1953年3月5日,享年62岁。他的一生经历了三个阶段:即求学时期(俄罗斯时期1908年——1918年),侨居国外时期(美欧时期1918年——1932年),回国定居时期(苏维埃时期1933年——1953年)。

普罗科菲耶夫在父母尤其是母亲的精心培育下,从小就显示出出众的音乐才能。五岁时就能正确的识谱,九岁时就已经会演奏贝多芬和莫扎特的一些比较简单的钢琴奏鸣曲。1900年1月,普罗科菲耶夫第一次和父母一起来到莫斯科并观看了古诺的歌剧《浮士德》、鲍罗丁格的歌剧《伊戈尔王子》和柴科夫斯基的《睡美人》而大开眼界。当1902年他再次来到莫斯科时,便在著名的俄国作曲家塔涅耶夫(1856年——1915年)面前信心十足地弹奏了自己的作品:歌剧《无人岛》的序曲。塔涅耶夫对普罗科菲耶夫大加赞赏,并将他介绍到格里埃尔(1875年——1956年)处学习了两年的作曲与钢琴。这位后来任基辅音乐学院院长的年轻教师成为了普罗科菲耶夫最好的启蒙老师。

1904年,普罗科菲耶夫被大作曲家里姆斯基-科萨科夫(1844年——1908年)看中并考取了彼得堡音乐学院。在彼得堡音乐学院十年的学习期间,普罗科菲耶夫先后跟随利亚多夫(1855年——1914年)和里姆斯基-科萨科夫学习作曲,尼·尼·齐尔品(1877年——1945年)学习指挥,叶西波娃学习钢琴。1914年,在普罗科菲耶夫的毕业演奏会上,他演奏了一首自己的作品《第一钢琴协奏曲》和一首巴赫的赋格,并获得一等奖。

普罗科菲耶夫的早期创作中有一部分作品是他在彼得堡音乐学院求学期间创作的,如小品《回忆》、《冲动》、《绝望》、《魔鬼的暗示》(Op. 4)(作于1910年——1911年);1912年出版的十首练习曲(Op. 12)和《d小调第二首钢琴奏鸣曲》(Op. 14);《第一钢琴协奏曲》(作于1911年——1912年)(Op. 10);《第二钢琴协奏曲》(作于1912年——1913年)(Op. 16)等等。还有一部分作品创作于毕业之后,离国之前。如由20首小曲组成的《瞬

间的幻影》（作于1915年——1917年）（Op. 22）《第二首钢琴奏鸣曲》（修订于1917年）（Op. 28）《第三首钢琴奏鸣曲》（修订于1918年）（Op. 29）等等。在这些早期作品中就已经体现出了怪诞、风趣、幽默、刚柔相济的创作特征。

1918年——1933年是普罗科菲耶夫在国外充满困惑和贫乏的艰苦时期。在异国他乡的生活使他大开眼界，也给了他创作的灵感。这个时期创作的作品技术艰深、手法新颖、题材广泛、形式多样，其中有些作品使他在艺术上取得了世界声誉。比如：幻想歌剧《三个柑橘之恋》；《第三钢琴协奏曲》（作于1921年）（Op. 26）《第四钢琴协奏曲》（为左手而作）和《第五钢琴协奏曲》（Op. 38）；两套钢琴小品《老祖母的故事》（Op. 31）和《四首小品》（Op. 32）等等。

1933年——1953年，普罗科菲耶夫回国定居，进入了最成熟、最有价值的苏维埃时期。在这个时期，普罗科菲耶夫创作了许多贴近时代、贴近生活、极富个性的优秀作品。正如他自己所说的那样：“我怀着一种信念，认为作曲家和诗人、雕塑家、画家一样，应该为人类服务，为人民服务。他应该美化和保障人类的生活，他在艺术中首先应该表现出是一位公民，歌唱人类的生活，引导人们走向光辉的未来。在我看来，这就是艺术的不容改变的规范。”<sup>[1]</sup> 本文所分析的《第七钢琴奏鸣曲》就是这种思想下的典型杰作。此外还有以下著名的作品：舞剧《罗米欧与朱丽叶》，交响童话《彼佳与狼》，《第五交响曲》、《第七“青春”交响曲》、《协奏交响曲》、舞剧《灰姑娘》、《宝石花》及其交响组曲，《第六、七、八、九首钢琴奏鸣曲》，声乐交响组曲《冬日的篝火》，清唱剧《保卫和平》，影片《伊凡雷帝》的配乐，歌剧《真正的人》等等。

普罗科菲耶夫作为一流的作曲家，在世界乐坛上享有最突出的音乐巨匠之一的牢固地位，共三十五卷约五十册的《普罗科菲耶夫作品全集》，记录了为人类音乐宝库增添财富的这位现代音乐家的劳动成果，这些劳动成果迄今依然是世界各国人民的精神食粮。他不同凡响的大胆的创作手法，使一部部经典作品在他的手下油然而生，他和巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬等音乐大师一样，是既属于自己的时代又属于后来的时代的天才音乐家。

## 第二章 《第七首钢琴奏鸣曲》的创作背景、主题思想以及主要创作特点

### 一、《第七钢琴奏鸣曲》创作背景以及主题思想

1939年,第二次世界大战的阴云笼罩着欧洲的大地,敏感的作曲家普罗科菲耶夫用他的音乐创作细致刻画了这场艰苦的战争。《第七钢琴奏鸣曲》是《战争奏鸣曲》中最著名的一首。如果说《第六钢琴奏鸣曲》预示着战争的来临,那么,《第七钢琴奏鸣曲》则描绘了真正的战争爆发后酷烈和残暴的场面以及苏联人民与法西斯英勇斗争的大无畏精神,表达了苏联人民必胜的坚定信念。第一乐章的第一主题一开始倾泻而出的细碎的单音预示着战争在不知不觉中爆发了,紧接着敲击式的和弦在高音区与低音区同时进行,表现了敌人野蛮的进攻和战争的残酷。第二主题舒缓优美的旋律深刻地描画出了经历了战争袭击后人们痛苦的心理和凄凉的场景。它在缓慢抒情的旋律中开始,这安静委婉的旋律细致刻画了一轮战争后,家园里散乱萧条的场景,反映了人们无奈绝望的情绪以及对过去美好生活的回忆。随着音乐的不断发展,冥冥之中又预示着新一轮战争的到来。第三乐章最引人注目的恐怕就是贯穿乐曲始终的复合节拍7/8拍,离奇的7/8节拍使整个乐曲充满了动力性,描绘了敌人在苏联人民强大的反攻下一泻千里,苏联人民胜利凯旋的场面。乐曲一气呵成,震撼人心,塑造了民族勇士大无畏的光辉形象。

在《第七钢琴奏鸣曲》中,除了战争场面和人们必胜的坚定信念的细致刻画之外,普罗科菲耶夫也在作品中细致深情地描述了人性美以及人与大自然的关系。这些段落优雅动听、抒情如歌。如第一乐章副部的主题就侧重地描述了在战争间隙人们对战争的一种思考,对突如其来的战争的费解以及心中对未来的憧憬与迷茫;第二乐章的A段的主题侧重地表达了人们对战争之前和平美好的生活状态的回忆和眷恋,B段则反映了人们回到现实中,面对现实时,怀抱着必胜的信念对未来的预测,人们渴望重建美好家园的决心和民族情感。

这部优秀的作品也是普罗科菲耶夫的巅峰之作，从整体上看，无论是创作的手法，还是作品本身所传达的思想内涵，都紧贴时代的脉搏，大胆地做了各种新的尝试，使作品富有了时代意义；从细部来看，作品中用开阔、悠长、抒情的旋律线形象细致地表达着人们的内心世界和情感冲突，非常感人，而作品中强烈的、富有动力的节奏与深情感人的抒情段落有机地紧密结合在一起，使作品本身富有强烈的戏剧冲突。这些音响冲击着我们的耳朵，敲击着我们的心扉，震撼着我们的思想，净化着我们的灵魂。听众们无一不被他那新颖奇特的音响效果、宏大的气势、个性的表达、优美的旋律、超强动力感的节奏所深刻的感染，产生强烈的共鸣。因此，该作品在历史上受到高度的评价和赞誉，并曾经获得斯大林奖，成为 20 世纪音乐的不朽篇章。

## 二、第七钢琴奏鸣曲的主要创作特点

普罗科菲耶夫作为一位自成体系的革命者，风格特征是显而易见的：“他的反印象主义的情绪同音乐语言的形象及结构的风格的果断革新联系在一起。奇特的怪诞，辛辣的讽刺，清晰而鲜明的阐述，对巨大使人震惊事件的预感贯穿于作曲家的音乐中。同时在普罗科菲耶夫最早的音乐中创造性的结构主义的因素就占了优势。他的音乐风格是新的声音形象的处世观，从和声和织体的激烈性、破坏性、坦率的逻辑性、到童稚般天真无邪乐观的崇高的抒情曲，特别丰富的旋律性，神奇史诗般的陈述。”<sup>[2]</sup>很难讲，他的哪个作品带有某一种或某几种特定的创作特点，所以下文主要是从他的钢琴作品中几个主要的创作特征在《第七钢琴奏鸣曲》中是如何体现的这个角度去分析。

### 1、现代意义的音乐

以《战争奏鸣曲》为例：规模宏大的第六首，强健有力的第七首和颇具抒情性的第八首，都成功地、形象地描述了战争的场面和战争中人们的精神世界，使人一听到这三首奏鸣曲就会情不自禁地被带入到“战争中去”，听到炮声轰鸣、敌人的铁蹄和人们的嘶吼，情不自禁地联想到惨不忍睹的战争场景，身临其境。本文所论述的这首 1943 年获得国家金奖的《第七钢琴奏鸣曲》，对战争场面的描述尤其细致鲜明、形象突出，给人留下了深刻的印象，



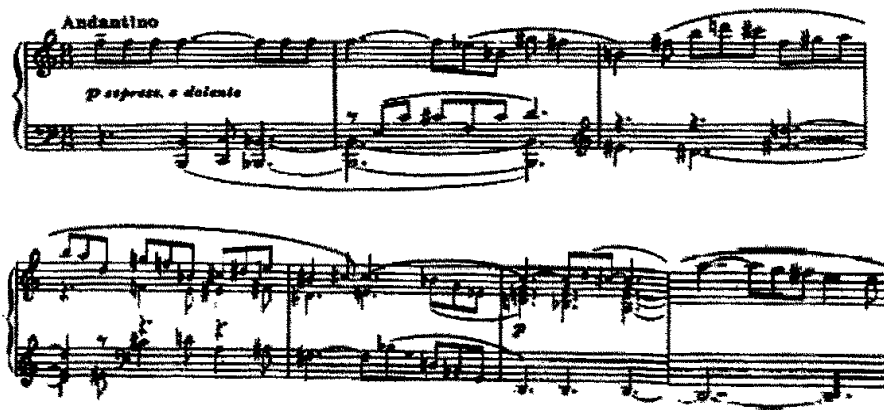
成为一部反映二战的音乐版本历史教科书，赋予音乐体裁上一个新的意义，成为久演不衰的经典曲目。

## 2、植根于传统，与 20 世纪作曲技法相结合

普罗科菲耶夫的创作基本上涉及到了各种音乐体裁，如舞剧、交响乐、电影音乐、套曲、芭蕾舞剧、协奏曲、奏鸣曲等等，成为 20 世纪创作题材最广泛、最多产的作曲家。植根于传统，并灵活运用传统的创作手法，吸收诸位音乐家之所长，与 20 世纪作曲技法相结合，形成了鲜明的个人风格。也许有人会认为这是一种搬弄他人创作技法的手段，会显得作品创作缺乏个性，没有了自己的情感和表达，其实，普罗科菲耶夫毕生都在不断地追求和革新各种创作手段，而这些手法一旦被运用到作品中，都像是在他血液之中流淌着的那么自然，根本没有了丝毫的照搬模仿或者故意造作。这种不断地追求和革新各种创作手段在《第七钢琴奏鸣曲》中也得到了充分的体现（参见下面的例子）：

例 1：我们把第一乐章中副部主题的再现（338—344 小节）与呈示部中的副部主题（124—130 小节）相互比较，会发现再现部的副部主题比呈示部的副部主题提高了二度。（参见谱例）：

谱例一：副部主题的再现（338—344 小节）

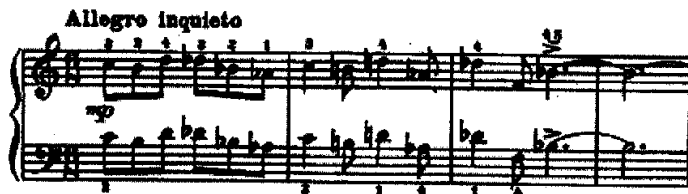


谱例二：呈示部中的副部主题（124—130 小节）：



例 2: 相类同的例子还有第一乐章呈示部中主部主题

谱例三: (第一乐章 1—4 小节):



该旋律在 61 小节也是提高了大二度。

谱例四: (第一乐章 61—63 小节)

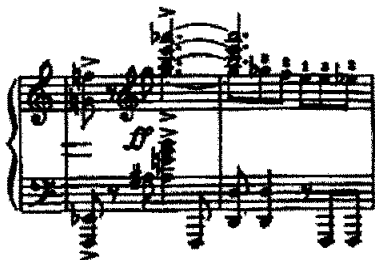


例 3: 在第一乐章发展部中, 主题重复了一次, 不过第二次主题出现比第一次低了大二度。(参见谱例 168—174 小节和 195—200 小节):

谱例五: (第一乐章 168—169 小节)



谱例六：（第一乐章 195——196 小节）



从以上的例子看出，普罗科菲耶夫与其他 20 世纪的作曲家一样，再现时寻求色彩上的变化，而不是像古典时期的作曲家选择调性的服从。再现的手法会使主题在作品中得到一次次地加强和升华，给听众留下更加深刻的印象，而且也使作品逻辑清楚，表达深刻，集中地反映中心思想。选择运用二度上的再现，使得调性比较明亮，更具张力。

古典创作手法与 20 世纪作曲技法相结合的这一创作特点还体现在许多方面。比如在曲式上，普罗科菲耶夫在《第七钢琴奏鸣曲》的第一乐章中运用了奏鸣曲式，在第二乐章运用了 ABA' 的复三部曲式，在第三乐章运用了 ABCB' A' 五部曲式，这几种曲式在结构上都体现了均衡对称的古典原则，但在运用传统曲式的同时他也加入了 20 世纪的作曲技法，第二乐章主题的变奏手法就是一个良好的例子，（见第 15 页）；比如在调性方面，普罗科菲耶夫运用了“非正宗”的无调性（在第 28 页“调性”一节中会讲到），这是一个 20 世纪的作曲技法；再比如在和声方面，功能和弦、三和弦、高叠和弦、不协和和弦、槌击和弦等的运用（第 31 页“和声创作特点”一节中会论述到），都体现了古典创作手法与 20 世纪作曲技法相结合的创作特点。

关于普罗科菲耶夫的创作手法多样的问题，我们在下文曲式（第 14 页）、旋律（第 18 页）、节奏与节拍（第 25 页）、调性（第 28 页）、和声（第 31 页）等的章节中会作具体分析。

### 3、鲜明的民族风格

普罗科菲耶夫有强烈的民族自豪感，他以自己属于俄罗斯民族的一份子而感到骄傲，在他的音乐作品中，我们也能感受到俄罗斯音乐文化的魅力在其中的体现。作为 20 世纪俄罗斯的经典作曲家，普罗科菲耶夫的创作是俄罗

斯音乐文化的继承和光辉的延续，与兴德米特、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇、巴托克等现代作曲家的创作交织在一起，成为世界文化的宝贵财富。

在他进行专业学习的母校——圣彼得堡音乐学院，作为俄罗斯的第一所音乐学院，从创立之日起，就十分重视本国和欧洲的古典音乐传统。20世纪以来，俄罗斯乐派在世界乐坛都是十分活跃的，而普罗科菲耶夫的几位老师，如里姆斯基-科萨科夫、格拉祖诺与李亚多夫等都是非常崇尚传统的。苏联作曲家德米特里·肖斯塔科维奇曾写道：“普罗科菲耶夫为俄罗斯音乐文化作了重大无比的贡献，他作为一位天才作曲家，发展了俄罗斯音乐大师格林卡、穆索尔斯基、鲍罗丁、里姆斯基-科萨科夫和拉赫玛尼诺夫留给我们的创作遗产。”<sup>[3]</sup>这种民族风格在普罗科菲耶夫的《第七钢琴奏鸣曲》中大段落清晰流畅、气息悠长的俄罗斯式旋律中鲜明地体现出来。

#### 4、鲜明的个性特征

鲜明的个性特征应该是普氏音乐中最为突出的特点之一了。俄国的穆索尔斯基和匈牙利的巴托克，尝试打破以前时髦的教条和人文体系（主要指古典音乐和浪漫音乐），建立具有现代意义新的音乐逻辑，尤其是穆索尔斯基的调式混合交替思维，无疑给这种新的音乐逻辑提供了理论依据，也对以后的革新者普罗科菲耶夫产生了很大程度的影响。除此之外，普罗科菲耶夫对古典传统的继承以及对创作手段多样化的尝试等因素，使他的作品显示出一种非单一性的复杂风格。在李迎春的论文中写道：“在他的钢琴作品中具体表现为：在古典走向中，普罗科菲耶夫喜欢在运用传统曲式的同时，每次都给它赋予新颖独特的内容，在他的钢琴奏鸣曲及第一钢琴协奏曲中都运用了类似的写作手法；在现代走向中，普罗科菲耶夫努力建立起自己的和声语言从而诞生出确立他早期创作风格的钢琴套曲《讽刺曲集》等作品；在‘运动力’的走向中，如作品二的钢琴练习曲和作品十一的C大调钢琴托卡塔曲中都具有丰富而有表现力的节奏与力度变化；在抒情的走向中，旋律成为普罗科菲耶夫最为关注的部分，从早期创作的《老祖母的故事》到晚年创作的《第九钢琴奏鸣曲》，都可以见到经过精雕细琢而产生的简单而新颖的旋律。由此，就产生出普罗科菲耶夫式的和声，普罗科菲耶夫式的旋律因素以及普罗

科菲耶夫式的节奏等等”<sup>[4]</sup>。在《第七钢琴奏鸣曲》中，曲式、旋律、节奏、调性、和声等各个方面都渗透着非单一性的复杂风格，在下文对《第七首钢琴奏鸣曲》的音乐本体分析一章中，我们也能感受到。

普罗科菲耶夫在钢琴艺术史上的贡献不仅表现在创作方面，还突出地表现他的钢琴演奏风格上。“他最重要的创新之一，是开创出真正现代的钢琴演奏风格。他是最早将钢琴视如打击乐器的开路先锋之一。”<sup>[5]</sup>体现在《第七钢琴奏鸣曲》中是非常多的，比如第三乐章就是全部使用敲击性的演奏方法来弹奏的。

### 第三章 《第七钢琴奏鸣曲》的音乐本体分析

《第七钢琴奏鸣曲》(OP. 83)相关概况:

创作年代	1939年-1943年
调性	降B大调
曲式	1. 第一乐章, 奏鸣曲式, 坐立不安的快板; 2. 第二乐章, 三部曲式, 热情的行板, E大调; 3. 第三乐章, 降B大调, 急促的7/8节拍, ABCBA曲式。
创作背景	二战时期
演奏版本	1. 里赫特演奏版, Philips, CD编号456 946-2。 2. 贝尔曼演奏版, Chandos, CD编号CHAN 8881, 《企鹅》评介三星。 3. 普列特涅夫演奏版, DG, CD编号457 588-2, 《企鹅》评介三星。 4. 加夫里洛夫演奏版, DG, CD编号435 439-2, 《企鹅》评介三星。 5. 波里尼演奏版, DG, CD编号447 431-2, 《企鹅》评介三星。 6. 布隆夫曼演奏版, Sony, CD编号MK 44680, 《企鹅》评介三星。 7. 里尔演奏版, ASV, CD编号CDDCA 755, 《企鹅》评介三星。 8. 霍洛维茨演奏版, 1945年录音, 收于RCA, CD编号GD 60377, 《企鹅》评介历史录音三星。

20世纪由于政治革命、工业革命和科技革命,改变了社会生活,生活压力变大,改变了人们的生活观,人与人之间的关系也发生了重大变化。这些变化使人的精神世界也与从前大不相同,比如人产生了异常的孤独、怀疑等感情。因此,20世纪的艺术家们也不断的尝试着用新的符合社会现状的艺术语言进行创作,从而形成了繁多的乐派。普罗科菲耶夫作为20世纪新古典主义乐派的代表人物之一,在不排斥传统的创作手法的同时,作品中也有很多方面都反映出20世纪音乐的特征。下文对《第七钢琴奏鸣曲》音乐本体的分析中,我们就不难看到普罗科菲耶夫现代和传统兼而有之的创作手法。

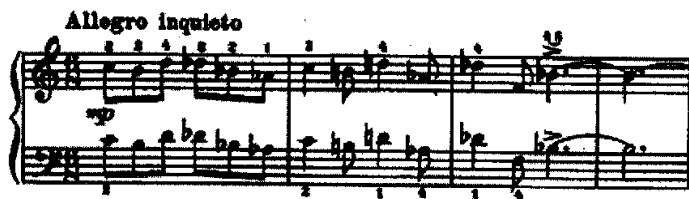
## 一、曲式

### 1、第一乐章

Allegro inquieto (快板, 坐立不安地), bB 大调, 6/8 拍, 奏鸣曲式。

第一乐章呈示部的主部主题短小精悍:

谱例七: (第一乐章 1—4 小节)



第一主题的衍生主题 a1 将主体发展并进一步推进,

谱例八: (第一乐章 7—9 小节)



在谱例中, 第一主题和它的衍生主题音乐个性相同, 但音乐材料不同。这是普罗科菲耶夫在作品中发展主题的手法: 即将主题不断延伸的创作手法。第一主题不只是衍生了一次, 还有 a2 (10—19 小节)、a3 (36—39 小节), a4 (92—100 小节)。他将短小精悍主题一次次地进行变化和发展, 达到升华主体的目的。

副部主题是缓慢优美的多声部旋律, 与主部主题形成了鲜明的对比。

谱例九: (第一乐章 124—130 小节)



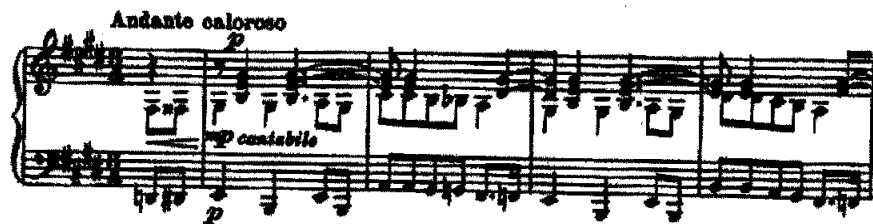
这个主题旋律，通过两次反复陈述发展至 152 小节后，自然的转入到了 153 小节开始的连接部。

## 2、第二乐章

Andante caloroso（行板，热烈的、热情地、激烈的），E 大调，3/4 拍，复三部曲式 ABA'。

A 段是单三部曲式 aba'，a（1—8 小节），b（9—16 小节），a'（17—23 小节）。共有三个声部，主题旋律在中声部，优美动听，它与其它的两个声部一起营造出一种安静、安详的氛围。

谱例十：（第二乐章 1—4 小节）：



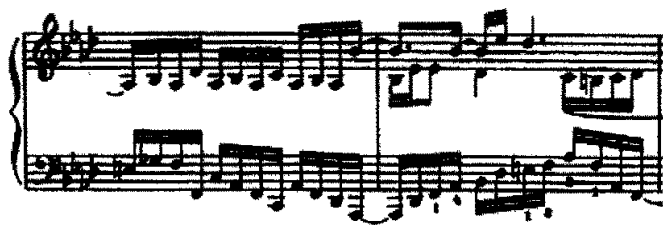
B 段转调并发展到 32 小节，出现了新的主题旋律，这条旋律是降 A 大调的。

谱例十一：（第二乐章 32—33 小节）：



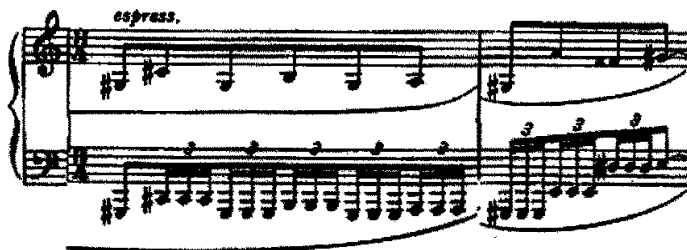


普罗科菲耶夫对这个新的主题旋律进行了变奏处理。第一次变奏：  
谱例十二：（第二乐章 40——41 小节）：



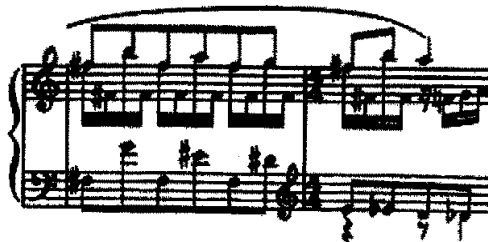
第二次变奏：

谱例十三：（第二乐章 60——61 小节）



第三次变奏：

谱例十四：（第二乐章 65——66 小节）



普罗科菲耶夫用了与古典变奏很不相同的手法，将主题的变奏建立在不受曲式限制的基础上，自由地融合在音乐的发展中，给人一种即兴表达的感觉，这又是一个普罗科菲耶夫古典与 20 世纪作曲技法相结合的典型实例。

在 B 段中，普罗科菲耶夫还不止一次地进行转调（参见第 28 页“调性”

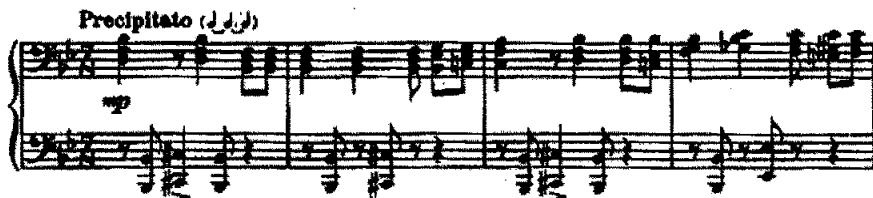
一节)，这种调性的游离给人一种飘忽不定的感觉，恰如其分地表达了人们在憧憬、回忆和痛苦中挣扎的情感世界。B 段音乐发展达到高潮后，迅速又转入了低谷，通过左手在低音区重复进行的八度音程，使整个乐曲从动荡不安的情绪中稳定安静下来，并自然地转入 A' 段，调性也转回到了 E 大调，最终结束了整个乐章。

### 3、第三乐章

Precipitato (迅猛急促地)，bB 大调，7/8 拍，ABCB' A' 拱形结构。

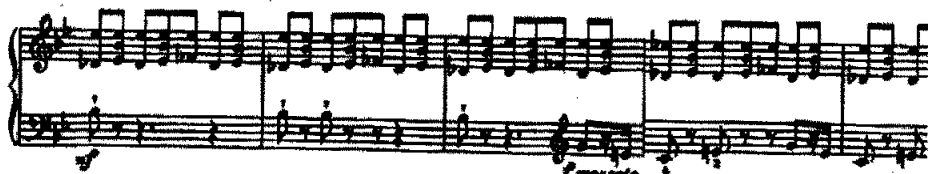
本乐章无一小节例外，都是敲击性的。A 段的主题是：

谱例十五：（第三乐章 1—4 小节）



B 段的主题是：

谱例十六：（第三乐章 50—54 小节左手旋律）



C 段的主题是：

谱例十七：（第三乐章 79—80 小节）



复合节拍是按照 2-3-2 划分的。

此外,在这个五部曲式中,B段、C段、B'段、以及A'段之间各有五小节、七小节、七小节的连接,这几个连接的小节数也全都是奇数,这样的安排就使曲式、复合节拍、拍号、小节数都能相互呼应,有机结合成为一个整体。

在《第七钢琴奏鸣曲》中,许多段落存在着调性悬置<sup>[16]</sup>、调性模糊、类似于无调性、混合调式等一系列复杂的调性现象,但是普罗科菲耶夫在此作品的创作中,既没有采用二十世纪早期的无调性创作手法,同时也没有机械地将古典的曲式结构形态以及调式结构、布局方式搬到《第七钢琴奏鸣曲》中来。而这样的创作手法也证实了普罗科菲耶夫植根于传统,与二十世纪作曲技法相结合的这一创作特点。

## 二、旋律

《第七钢琴奏鸣曲》是以二战作为历史背景创作的,在残酷的二战中,人们的感情是不是就消失了呢?当然不是。在该作品中抒情段落作为作品重要的组成部分,其中优美抒情的动人旋律就证实了普罗科菲耶夫的话语。在第一乐章和第二乐章中都存在很大篇幅的抒情段落,它们与其他的段落有机的联系在一起,将整个作品的充实起来,并深化了作品的中心思想,很容易使听众产生共鸣。概括地说,抒情性段落的旋律有以下几个主要特点:

### 1、流动感强的多声部线条

普罗科菲耶夫在抒情段落的创作手法基本上都运用了多声部的创作手法。多声部的线条井然有序的交织在一起,深刻刻画人们的思想境界恰如其分的表达了人们思维中的复杂性和融合性。这些声部的线条都非常有特点,有的朴素,有的优雅,有的给人宽广辽阔之感,有的却细腻精致。比如第一乐章的副主题,

---

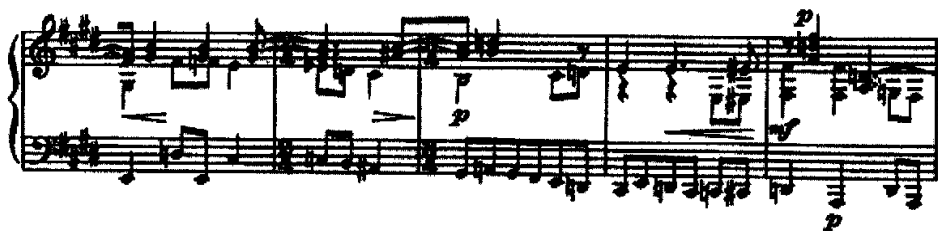
<sup>[16]</sup> 悬置调性指一段带有短暂不清楚或模糊的调性乐段。这一术语只有用在一个调性作品的上下文中才是适当的。它与无调性并不一致。

谱例十八：（第一乐章 124—130 小节）：

这个段落以高声部为主导旋律，以低声部为次要旋律的对话式的旋律进行，中声部附以和声化的旋律，三个声部协调有机的结合在一起，给旋律本身带来一种丰满、自然、纯朴的美感。旋律线的轮廓清晰，大多是较长的乐句，节奏也并没有太多的细分或者复杂的节奏型，调性是“游离”状态的。这些创作手法融合在一起，细致地刻画了人们内心深处的思想境界，散发出独特的韵味，使三个声部在整体上显得非常自由舒展，让听众的思想很自然的就进入了音乐所描绘的情境之中，也真实的刻画出了人们在经历过一场战争后的思想状态：对战争的思考，对美好生活的向往，对战争现状的一种不能理解的心态。旋律的朴素反映了人们思想的自然状态，调性的“游离”反映了人们各种思想交融在一起的复杂状态，简单的节奏型也与旋律和调性的作用相呼应在一起，刻画出人们对现实无奈的真实状况。

再比如第二乐章一开始，

谱例十九：（第二乐章第 1—9 小节）



这里也是三声部的，主题旋律在中声部，低声部附加了十度的和声层，高声部是附加了节奏的和声层，非常优雅。但主题旋律旋律的特点与前一个例子所分析的迥然不同：旋律没有大幅度的跳进，而是采用级进的进行；旋律的线条并不会给人一种宽广辽阔的感觉，而是平稳的进行，细致的刻画；调性上固定的 E 大调，并没有使用调性“游离”手法；节奏进行也非常平稳。这几种创作手法融合在一起，细致刻画了一场战争之后人们紧张焦虑的心情开始平复下来，对美好生活憧憬的同时，也能够面对现实不再迷惑和恐慌。

## 2、旋律发展中的细小变化

从整体上看，在第一乐章中的副部主题和第二乐章中的 A 段中，主题旋律先后出现了三次，每次出现只是在调性上都作了改变，旋律的整体轮廓并无大的变化，其实普罗科菲耶夫是在细节上大做文章，通过声部进行中细小变化来润色主题旋律。（参见谱例第一乐章 124—130 小节，131—139 小节，144—150 小节）：

谱例二十：（第一乐章 124—130 小节）

谱例二十一：（第一乐章 131—139 小节）

谱例二十二：（第一乐章 144—150 小节）

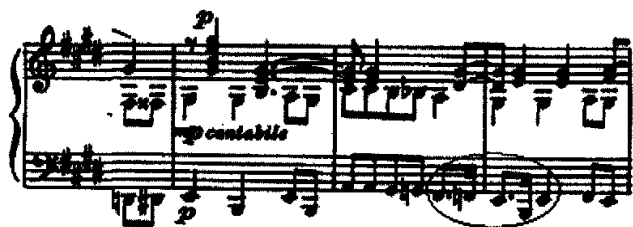
相似的例子在第二乐章也能看到（参见谱例第二乐章 1—4 小节，8—11 小节，16—19 小节）：

谱例二十三：（第二乐章 1—4 小节）

谱例二十四：（第二乐章 8—11 小节）



谱例二十五：（第二乐章 16—19 小节）



谱例中，主题旋律每次出现除了在调性上的变化之外，还通过声部进行中细小的变化来润色主题旋律。普罗科菲耶夫在保持原有主题旋律基本不变的情况下，通过改变调性、旋律中的细小变化、加厚织体，使得主题旋律一次次地得到加固和升华。这种手法在变与不变之间寻找了一种平衡，显示出作曲家缜密的乐思和严谨的组织能力。这与自由的、舒展的、没有什么规律可遵守的、“凌乱”的长主题乐句形成对比，达到了繁而不乱、乱中有序的良好效果。

### 3、器乐性的旋律特点

在非抒情段落，旋律倾向非声乐化，这也是 20 世纪音乐旋律方面的一个重要特征。比如第一乐章主部的主题旋律：

谱例二十六：（第一乐章 1—4 小节）



这个主题旋律中有级进的进行，也有跳进的进行，但总体上讲，我们很难感受到其中歌唱性的旋律特点，是非声乐化的旋律。再比如第一乐章 387—396 小节，

谱例二十七：（第一乐章 387——396 小节）



这个段落的旋律，我们看不出其中有明显的乐句分割，更感受不到乐句的呼吸和歌唱性，这些细碎的单音，通过小音程移动的进行，显示出一种无穷动效果，其旋律特点也是器乐化的。

#### 4、敲击性的旋律特点

敲击性的旋律特点在该作品中也是相当普遍的。比如第三乐章从头至尾整个乐章都是敲击性的旋律。

谱例二十八：（第三乐章 1——4 小节）



除第三乐章之外，在第一乐章也有许多敲击性的旋律，这里就不一一列举了。这种动力十足的敲击性的旋律为作品成功地表现主题起到了决定性的作用。

#### 5、旋幅加大的旋律进行

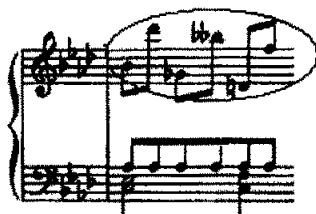
在《第七钢琴奏鸣曲》中，跨多个音区的旋律主要分为以下两种：

##### 1). 旋律的大跳（两个单音之间的大跳）

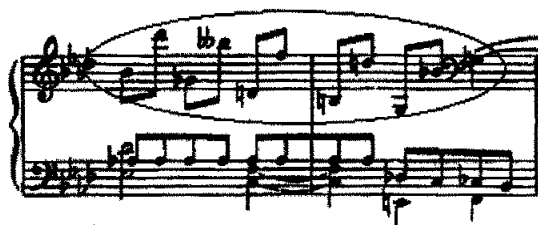
如第二乐章 26 小节和 28——29 小节；



谱例二十九：（第二乐章 26 小节）



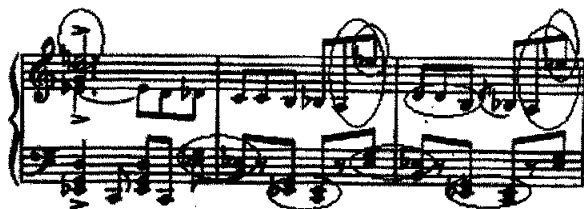
谱例三十：（第二乐章 28—29 小节）



## 2). 跨音区的和声分解

比如第一乐章 170—172 小节，

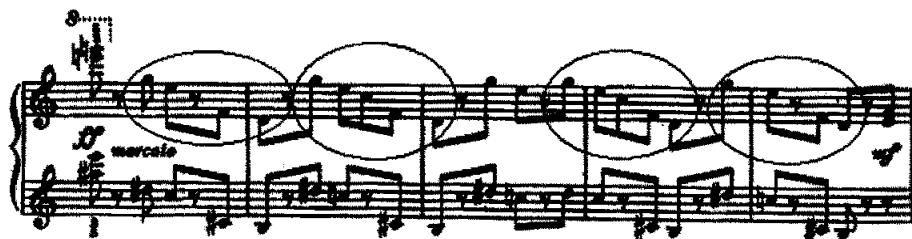
谱例三十一：（第一乐章 170—172 小节）



在这个例子当中，跨音区的和声分解造成了声部中的分层，从演奏的角度考虑，这种声部分层的构思是否给我们这样的启示：在跨音区的和声进行中存在着多声性的旋律组合。

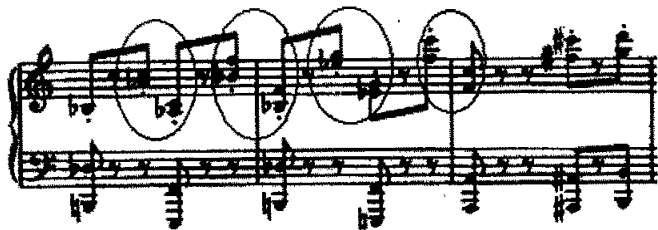
比如：第一乐章 252—254 小节，

谱例三十二：（第一乐章 252—254 小节）



再比如：第一乐章 245——247 小节，

谱例三十三：（第一乐章 245——247 小节）



这种和声分解拉开了音域，同时运用敲击性的节奏演奏时，会呈现出跳跃、不规则、不稳定的音响效果。

### 三、节奏与节拍

音乐的诸多组成要素中，最不可缺少的就是节奏要素。在《第七钢琴奏鸣》中，节奏要素对整个作品中起着决定性的作用。独特的节奏使整个音乐富有凝聚力，音乐的灵魂“活”了起来。

#### 1、奇数节拍

普罗科菲耶夫在第三乐章抵制规范化的节奏形式，使用了奇数节拍 7/8 拍，这种离奇的奇数节拍使整个乐章都充满了动力性，恰如其分的表达了俄罗斯人民在反法西斯战中大无畏的战斗精神。稳定而有弹性的节奏加上迅猛的速度，成为压倒一切要素的主宰，正如普罗科菲耶夫在他的论文中这样写道：“如果前一世纪祖先追求安乐的牧歌，而上一世纪作曲家又成为华丽优美的崇拜者的话，那么我们今天的音乐宁愿要快速、刚毅和猛烈。”<sup>[7]</sup>

#### 2、重音多变的节奏节拍

奇数节拍 7/8 拍有多种组合方式：如 (2+5)、(5+2)、(2+2+3)、(2+3+2) 等。在第三乐章中，乐曲一开始是 (2+2+3) 或 (2+3+2) 的组合方式，演奏者弹奏时会有琢磨不透的感觉，普罗科菲耶夫虽然试图从乐曲一开始就想找到一种稳定、统一的节奏律动，但是这种想法直到第 53 小节才得以实现。由

于是(2+3+2)的组合,重音的出现是非规律的,营造出一种强烈的脉动,而这种脉动与我们生活中的脉动是不吻合的。

谱例三十四:(第三乐章 53—60 小节)



谱例中,在第1—3小节,左手的重音是不确定的,从第4小节开始,左手与右手同步开始使用(2+3+2)的组合。从这个例子看出,普罗科菲耶夫在节奏节拍问题上打破了传统,横向上(2+3+2)的组合方式使得节奏的重音不规律,纵向上又体现出并非都是(2+3+2)的节奏组合,这种手法恰好表现出战争的野蛮和残酷,也表现出一种强烈的号召力。这与普罗科菲耶夫在音乐中的形象塑造是相符合的。

### 3、基本节奏型的运用

第一乐章中,可以见到以下三种基本的节奏型:

谱例三十五:节奏型 I



谱例三十六:节奏型 II



谱例三十七:节奏型 III



根据这三种基本的节奏型，普罗科菲耶夫还将前两种基本的节奏型进行了变形：

谱例三十八：节奏型 I 的变形



谱例三十九：节奏型 II 的变形



除了运用基本的节奏型和将基本节奏型变形的创作手法，普罗科菲耶夫还在节拍上也大做文章，看似平常的 6/8 节拍到了普罗科菲耶夫的手下，也成为了一种不同寻常的节拍，它大胆地向浪漫乐派那种精美的节奏发出挑战，夸大了 6/8 拍的重音，并用以几种非常稳定的节奏型来加强它们敲击性特征，在这种具有强大动力节奏的主宰下，旋律失去了作用和意义，这样的创意在浪漫派音乐中简直是不可思议的。这种个性化的创作手法对该作品的成功功不可没。

#### 四、调性

普罗科菲耶夫作为二十世纪的作曲家，在调性上也具有二十世纪作曲技法特点。“谈到近现代作品，我们就常会提到一个问题，即近现代作品同古典作品在调性状态上的差异。确切地说，调性状态呈现多样化的形式，是 20 世纪近现代音乐作品的主要特征。虽然还没有达到序列、无调性的状态，但应该说，对调性的多样化个性处理，有时甚至带来了比纯粹的无调性更具戏剧性的现代特征”<sup>[6]</sup>。普罗科菲耶夫在《第七钢琴奏鸣曲》中，调性问题上主要有以下几个方面：

## 1、悬置调性

悬置调性的创作手法是二十世纪音乐的一种调性现象。悬置调性的概念在文章的第 14 页已经讲述过了，这里将以实例加以说明。比如第一乐章的副主题（124——130 小节）：

谱例四十：（第一乐章 124——130 小节）

谱例中总体上讲，这个段落的调性模糊，这正好形象的表达了战争中人们的心里世界和恍惚复杂的思想状态。

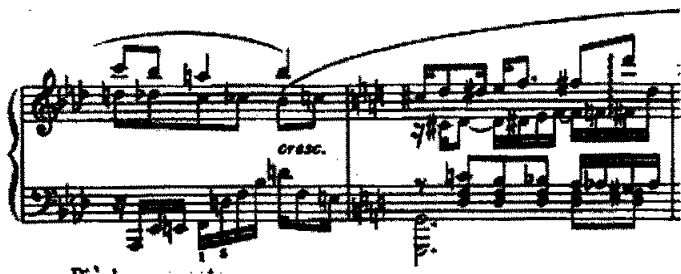
## 2、加强大三度调性关系的转调

在《第七钢琴奏鸣曲》中，普罗科菲耶夫较喜欢运用加强大三度调性关系的转调，在转调的声部进行当中，以半音或者全音音调进行予以衔接。例如：第二乐章 23——24 小节从 E 大调转到了 bA 大调，

谱例四十一：（第二乐章 22——26 小节）

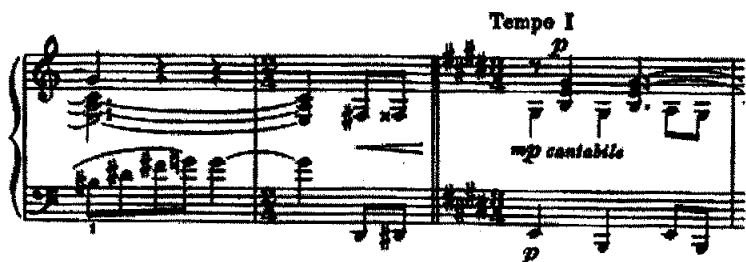
第二乐章在 43——44 小节从 bA 大调转到了 C 大调，

谱例四十二：（第二乐章 43—44 小节）



96—98 小节从 C 大调转到 E 大调等。

谱例四十三：（第二乐章 96—98 小节）



转调手法往往会给人出乎意料，耳目一新的感觉。在以上的三个谱例中，每次转调之前，声部进行都做了准备，这一点与那些无调性或不做任何准备的转调创作是不一样的。

### 3、传统的终止式

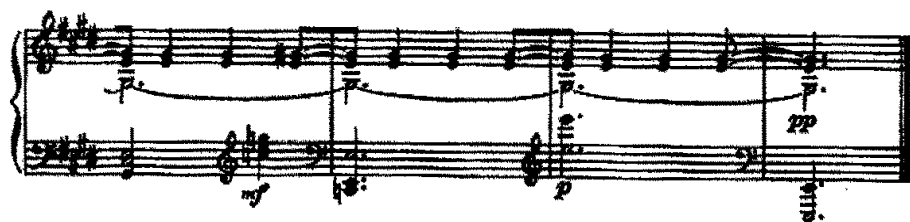
在终止的问题上，普罗科菲耶夫还是运用古典传统与 20 世纪作曲技法相结合的手法，在每个乐章的结尾处，他都停留在调性的主音或者调性的主和弦上，但是在终止的过程中，并非完全按照传统终止式的进行。例如，第一乐章是降 B 大调，虽然最后停在降 B 大调的主和弦上，但终止的过程中并没有采用传统和声的终止式。

谱例四十四：（第一乐章结尾处 407—412 小节）

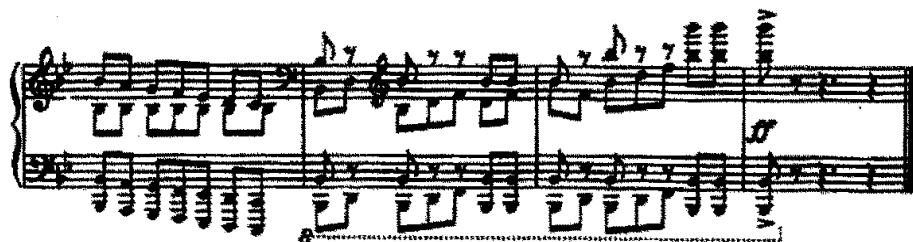


第二乐章和第三乐章也是如此。

谱例四十五：（第二乐章结尾处 104——107 小节）



谱例四十六：（第三乐章结尾处 174——177 小节）



概括起来说，普罗科菲耶夫在调性问题上也是植根于传统，与 20 世纪作曲技法相结合的。“普氏的调性逻辑是以多形态为基础的现代化古典功能逻辑，他的调性意义乃是在新的条件下古典功能体系的延续。”<sup>[9]</sup>比如在《第七钢琴奏鸣曲》的第一乐章中，尽管作者本人宣布该乐章类似无调性，但其实是“非正宗”的无调性；比如在第一乐章结尾处，普罗科菲耶夫大胆处理的同时也不乏细心和周到，他将结束在  $bB$  大调主和弦上，这与第三乐章的调性相呼应，使三个乐章之间又有了内在的联系；再比如在乐章进行中间，普罗科菲耶夫并不追求调性的稳定，也不遵守某种规范的进行模式，而是用一种经济、简约、直截了当创作手法，使得作品有时显得异常“混乱”和“复杂”，正好十分适宜的表达那个时代的特征。

## 五、和声的主要创作特点

二十世纪的音乐趋向于多元化，新的和声感觉和观念的形成使二十世纪的和声美学也发生了根本的变化，作曲家们也不断地寻找最符合本人个性的和声语言。古典时期音乐的功能和声在二十世纪的音乐大师们看来显得太死板，缺少了个性。二十世纪的作曲家们将传统概念的和声不断地进行扩充和

创新，以适应在音乐实践中不断的新要求。正如里姆斯基·柯萨柯夫的名言那样：“这个时代没有不好听的音响”<sup>[10]</sup>。作为一名自成体系的革新者，普罗科菲耶夫也向来反对“陈规陋习”和没有创造力的模仿。在他的作品中，和声也成为他大展个性的一个重要方面。朴英在她的论文中分析到：“20世纪虽然存在着这么多的和声思维方式，但总体讲仍可以分为两人派别：一方面是从根本上否定传统和声，有意识地背道而驰；另一方面是使功能和声向极端方向发展，如改变和弦构造、扩大调性范围等等，新古典主义正是采取了这种手段。”<sup>[11]</sup> 普罗科菲耶夫作为新古典主义的代表人物之一，在音乐的创作上做出的贡献也反映在和声领域里。

将新的和声色彩、和声语汇运用于作品之中，同时也不排斥，并且尊重传统的和声基础，形成了普罗科菲耶夫的和声风格。本节主要是从和弦的结构、和声的进行、特殊意义的和弦运用、槌击和弦，这几个方面进行论述。

## 1、和弦的结构方面

### 1). 四度结构的和弦

二十世纪的作曲家们比较常用的一种和弦结构，这种新型的和弦结构方式大不同于18、19世纪的和声，它们可以造成一种刺耳的音响效果。

谱例四十七：（第一乐章 53——54 小节）



### 2). 五度结构的和弦

这也是二十世纪的作曲家们比较常用的一种和弦结构。

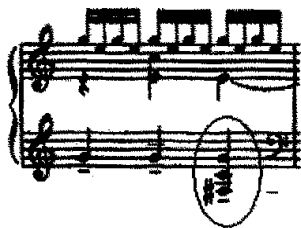
谱例四十八：（第一乐章 113——115 小节）





这还有一个例子：

谱例四十九：（第二乐章 76 小节）



### 3). 高叠和弦

高叠和弦是一种复杂化的三和弦,它是保持三度的排列法,在三和弦之上继续增加音符。和弦的分层现象是高叠和弦的特点。

谱例五十：（第一乐章 195 小节）

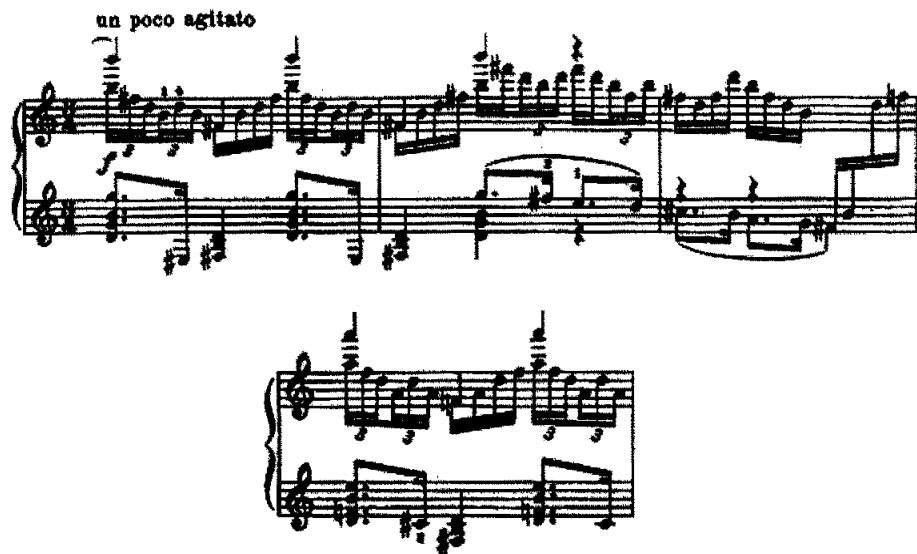


这类和弦可以同时显示出二、三个层面,“由于其多音的结构,即使像上例那样呈密集排列也会显得庞大;另一方面,因为整个和弦要占据很大的空间,其中各个音的音区特点极不明显,而其中各个部分都力图争取自己的主导地位,最终使一个高叠和弦分裂成几个三和弦,形成了各自的独立。”<sup>[12]</sup>

### 4). 复合和声

复合和声是 20 世纪和声最宝贵的成就之一,就是运用两个或更多的和弦,对抗、交织在一起,形成一种明亮而强烈的音响,以背叛浪漫主义时期和声的甜美。下面就是一个非常典型的例子:

谱例五十一：（第二乐章 69——72 小节）



谱例中，左手是G大三和弦，右手是b小三和弦。

#### 5). 集束和弦

二度音程结构的和弦，又称集束和弦。在普罗科菲耶夫这首作品中，有许多这样的和弦，它们能够造成非常刺耳的音响效果，这也是二十世纪作曲家们比较常用的一种和弦类型。

谱例五十二：（第一乐章 24——27 小节）



#### 6). 平行和弦——平行空七度和弦

谱例五十三：（第一乐章 361——363 小节）

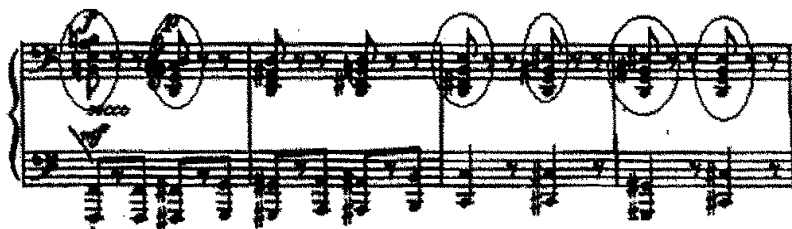


## 2、和声进行方面

### 1). 不协和和声的解放

20 世纪的音乐不追求稳定和解决，而经常将不协和和弦看成是一个独立的实体，不去寻求解决。这种手法会给人一种别样和耳目一新的感觉，在音乐上造成一种出乎意料的效果。在普罗科菲耶夫的这首作品中，这种将不协和和弦独立运用的例子非常常见。比如第一乐章 45——48 小节，168 小节，175 小节，309——311 小节；第二乐章 51 小节，53 小节，55 小节；第三乐章 166——170 小节等等。

谱例五十四：（第一乐章 45——48 小节）



谱例五十五：（第一乐章 168 小节）



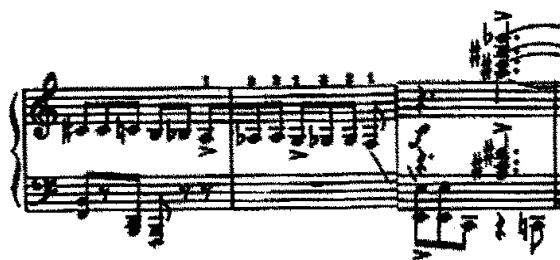
普罗科菲耶夫对于不协和和弦的独特表现力非常敏感，在他的作品中，大量运用了不协和和弦，为了使这些不协和和弦发挥独特的作用，体现它们独到的价值，他常不加以解决，使这些不协和和弦散发着奇特的魅力。不协和和弦的存在只是为了弹性、冲力、动力性的表达，并不代表任何功能性或色彩性，也不与前后的和弦发生任何关系。不协和和弦的大量运用，使作品产生一种焦虑、混乱、甚至让人疯狂的音响效果，这种音响效果给人带来的感受与作品中所描述的战争残酷的场景以及战争给人们心理上带来的刺激正好一致。可以说，不协和和弦的大量运用为作品成功的表达主题思想起到了

至关重要的作用。

## 2). 段落之间无传统的和声连接

这样的例子也频频出现。比如第一乐章 166——168 小节，也就是副部进入到发展部段落时，没有做任何和声上的连接。

谱例五十六：（第一乐章 166——168 小节）



## 3、特殊意义和弦的运用

在《第七钢琴奏鸣曲》中，普罗科菲耶夫运用了特殊意义的和弦，这些特殊意义的和弦主要指背景化和弦和色彩化和弦。

### 1). 背景化和弦

在第三乐章中（49——64 小节），（69——73 小节），（104——113 小节），（117——119 小节），这几处大段地使用了背景和弦。这些和弦色彩效果非常鲜明，不仅使音响得到丰满，也在听觉上给音乐注入了动力感，极富表现力。

谱例五十七：（第三乐章 49——64 小节）



## 2). 色彩化和弦

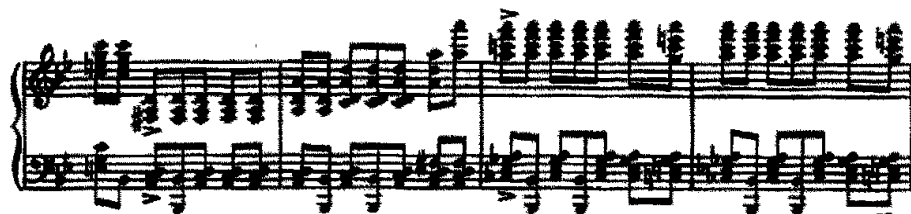
色彩化和弦变化较多, 突出和声色彩的功能。如第二乐章中, 79——86 小节和 89——94 小节是色彩化背景和弦使用的典型例子。在这两个乐段中, 色彩化背景和弦使音乐在稳定中又富有变化, 和声的色彩化给音乐带来了描绘性的线条感, 表达出人们在战争间隙时, 对战争的思考、对过去美好生活的留恋之情以及对未来生活的美好憧憬, 也反映出人们在战争中迷茫的思想状态; 而稳定不变的节奏背景又反映出残酷的现实, 表现出人们对现状无可奈何的心态。这也是普罗科菲耶夫一种个性化的创作手法。

谱例五十八: (第二乐章 79——86 小节)

#### 4、槌击和弦

槌击和弦在战争奏鸣曲中的运用对于作者描写宏大的战争场面和人们复杂的思想境界是功不可没的。“可以说，普氏在钢琴上表现的敲击式托卡塔风格充分实现了巴赫时代的羽管键琴与击弦键琴难以表达的触击特性，并结合了 Non legato 式的经过句手法。”<sup>[13]</sup> 在第一、第三乐章中，普罗科菲耶夫都大量运用了槌击和弦。

谱例五十九：（第三乐章 166——169 小节）



在乐谱中随处可见的槌击和弦给音乐的进行带来了无穷的动力，它们有时会形成一个大的音块或者音流迸发出来，这种音响效果使作品富有强烈的震撼力和感染力，真实地刻画了战争的残酷场面和俄罗斯人民战胜敌人的坚定信念。

关于槌击和弦具体的弹奏方法，在第 40 页“敲击性弹奏法”一节中论述。

综上所述，在和声方面，普罗科菲耶夫仍是一位崇尚传统的新古典主义代表人物，对传统和声的创作手法既不是机械单一的模仿，也不是完全的摒弃，而是在尊重传统和声创作手法的基础上，融入了自己的个性化的创作手段。从以上对普罗科菲耶夫在本作品中中和声运用的主要特点可以看出：和声因素的概念性变化已经成为普罗科菲耶夫为二十世纪音乐注入一股新的力量的主要表现之一，它们的存在使得音乐整体在一个中心之下不会分散，并且中心明确，逻辑性强。

## 第四章 第七钢琴奏鸣曲的演奏与教学要求

前文的论述已经从普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》的主要风格特征和主要创作特点（包括曲式、节奏、和声、旋律等方面）以及对《第七钢琴奏鸣曲》这部作品的理解等等，全方位，多角度地做了详细地论述和分析。对普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲创作，特别是《第七钢琴奏鸣曲》这部作品，从感性理解的角度和理性分析的角度，都有了非常全面和系统地认识。这些分析认识，成为下文论述演奏与教学方面要求的理论依据。此外，贝尔曼、霍洛维茨、波里尼、阿什肯那基、索科·洛夫等六位钢琴演奏家们演奏的《第七钢琴奏鸣曲》，也成为下文要论述的问题的音像参考资料。乐谱使用的版本是台湾全音乐谱出版社出版的《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲集》，以及上海音乐出版社出版，由孙维权老师主编的《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲集》。

在演奏与教学的要求上，我们主要论述以下几个问题：

1. 敲击性弹奏法；
2. 抒情段落的弹奏要求；
3. 声部中不同力度层次的协调；
4. 三个乐章演奏速度的要求；
5. 踏板的使用。

### 一、敲击性弹奏法

“钢琴演奏的‘敲击风格’又称‘打击乐思维’和‘巴托克顿弓风格’，钢琴家凭其强健的体魄，发达的肌肉和钢铁般的手指，在键盘上以强力度的运用和‘出格儿’的不协和和弦的尖锐的连续强奏为‘底色’，使钢琴发出通常只有打击乐才能甚至不能发出的音响，从而在表演风格上独树一帜。”<sup>[14]</sup>人们通常称斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、巴托克和布索尼为敲击风格的四大家。

要弹好敲击性的节奏，需要有良好的手指和臂力的肌肉机能，手掌和手指坚定的支撑力，肌肉的爆发力和良好的节奏感。要具备这种良好的节奏感，

应该首先了解作者在作品中运用的几种基本的节奏型(文章前面已论述过),然后对这几个节奏型进行单独训练。训练时要特别注意练习它们的强音位置,使每种节奏型的节奏感突出明显。

正如赵晓生老师说的:“‘敲击性’不等于敲打钢琴。既要使音色具有金属般的铿锵的尖锐特征,又不能粗糙难听,这需要很大的本事。它引起触键方法上的巨大变化。”<sup>[16]</sup>赵晓生老师的观点给了笔者很大的启发,在此基础上,针对《第七钢琴奏鸣曲》的演奏,笔者对以上的几点要求进行了整理:

- 1). 触键速度变化:触键要快,并尽量保持手指垂直触键;
- 2). 支撑点的变化:手指保持笔直的坚挺,支撑点主要控制在掌关节上;
- 3). 触键时间的变化:触键快,有爆发力,触键时间非常短;
- 4). 手腕作用的变化:手腕配合手臂和手指的动作,不能松懈,但也不能僵硬;
- 5). 手臂动作的变化:在力度要求比较强的情况下,用肘部或大臂的力量垂直触键,不做任何过多的手臂动作。

以上的这五点要求需要根据具体的情况,比如是单音还是和弦,表情记号的要求,速度的要求,音色的要求,力度的变化等等因素,将它们结合起来,灵活运用。下文中,我们以实例进行详细地论述。

## 1、单音的弹奏

首先,是对于力度要求较小的单音弹奏的方法。

例 1、

谱例六十:(第一乐章 1—4 小节)



谱例中表情记号是 *mp*, 双手都是单音,要求既要集中、干净、断开的音色,又要控制音量不能过大,触键时要求第一指节尽可能与琴键垂直,手指离开琴键的距离要尽可能短,触键时的瞬间手臂、手掌、其他指节等处不要



有多余的动作，触键的速度要快、短、集中，不要拖沓，手掌、手臂、肩膀要放松，不可僵硬。

其次，是对于力度要求较大或乐句进行要求渐强的单音弹奏方法。

例 2、对于力度要求较大的单音弹奏方法

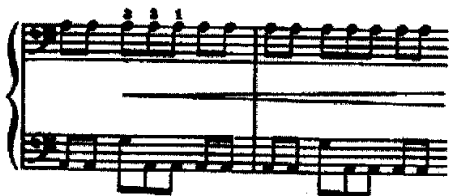
谱例六十一：（第一乐章 28——30 小节）



类似这样的地方，要用小臂的力量参与触键，手指和手掌要有良好的支撑，整个手臂都要放松，以便力量能顺畅的传送到琴键。触键要有一定的高度，加上强有力的第一指节的支撑，就可以达到作品中要求的效果。

例 3、乐句进行要求渐强的单音弹奏方法。

谱例六十二：（第三乐章 125——126 小节）



这种乐句进行要求渐强的单音弹奏方法其实是例 1 和例 2 中讲到的方法的综合运用。从弱到强的过程中，手指节、手臂要加入的力度、手臂运动的幅度、手指触键的高度、手指触键的速度都是逐渐增强的。

## 2、和弦的弹奏

首先是大力度和弦的弹奏方法。

例 4、

谱例六十三：（第三乐章 166——169 小节）



谱例是第三乐章接近尾声处的段落，是整个乐曲最高潮的段落，要求演奏出一种排山倒海的气势和一气呵成的效果，弹奏时要用到大臂甚至上半身的力量，手臂要有良好的松紧调节，一定不可以使手臂过于紧张或僵硬，这是最容易遇到的问题。为了使手臂不过于紧张或僵硬，建议按照乐谱中 2-3-2 的组合进行慢练，主要注意在组合的第一个和弦上发力，不要七拍的每一个和弦都发力，这样是很容易造成手臂紧张和僵硬的，而且声音也沉不下去，音色会不好听。

其次，较小力度和弦的弹奏方法。

例 5、

谱例六十四：（第三乐章 1—4 小节右手）



弹奏较小力度的和弦时，应特别注意手掌保持良好的骨架支撑，这种支撑不只是因为力度的要求而做的支撑，更重要的是为了保持统一稳定的音色。触键方面可以参照较小力度单音的弹奏方法。

### 3、八度音程的弹奏

例 6、

谱例六十五：（第一乐章 45—46 小节左手）



八度的弹法可以参照和弦的弹奏方法，但八度弹奏时要更加注意大指和小指强有力的支撑，手腕的动作要比较平稳，再作渐强时可以借助小臂的力量。

关于第三乐章敲击性的弹奏方法，除了上文所论述的弹奏方法以外，还要注意以下几个问题。

第一，在用敲击性弹法的同时，还应主要注意以下几个段落中，左手的力度要明显强过右手力度的：

从第 49 小节的最后一拍开始到 65 小节、69——73 小节、77——83 小节、97——119 小节。这几处根据谱面上音乐术语的要求应突出左手的音符，所以左手力度要明显强过右手。

谱例六十六：（第三乐章 69——71 小节）



第二，除第一种情况下的其余各小节，要注意左手出现 $\sharp C$ 的八度音，（参见谱例）

谱例六十七：（第三乐章 1 小节）



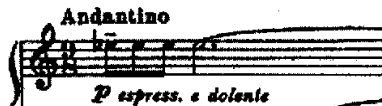
根据谱面上重音记号的要求，这个音弹奏要突出些，但还因注意随着音乐的强弱变化而变化，切不可每次的突出都是同一个力度，这样会显得非常呆板。

## 二、抒情段落的弹奏要求

在这里，抒情段落主要是指第一乐章的副部主题、再现部的副部主题以及第二乐章。前面我们已经讲过作品中抒情段落的旋律特点和抒情段落表达的思想情感，根据这些分析，抒情段落的演奏要求都要为表达这些中心思想服务，主要是处理好乐句的呼吸、抒情旋律中手指细致敏感的触键等问题。

在抒情段落中，乐句的连线标记非常清楚，但只是机械地将这些乐句断开是远远不够的，应该将上、中、下三个声部的乐句都分别做出来，并且还要协调统一地进行。在音色方面要有所变化，手指大多采用慢触键，同时要做出触键时细致的差别。

谱例六十八：（第一乐章 124 小节右手）



谱例中四个 bE 音，指尖的触键是个个不一样的。第一个 bE 音上有一短横线，并且在较强的位置上，所以这个 bE 音要比其它的 bE 音在触键上要更加深一点，效果上要感觉更加持久一些，而第四个 bE 音的触键份量应该处于第一个 bE 音和第二、三个 bE 音之间，同时第四个 bE 音应感觉更加有延伸的效果。

其实在普罗科菲耶夫第七钢琴奏鸣曲的抒情段落中，每个音的演奏都会有差别，演奏和教学时，对这些细小的差别要用心体会，仔细研究。文中列举的实例，是为了给大家一个如何分析研究以及如何弹奏该段落的思路。

弹奏时，由于演奏者知识结构、技术水平、手指条件、文化背景等的不同，都会有各自不同的理解和体会，表达出的风格也会千差万别，但最终都应该多思考自己的演奏中所表达的内容是不是与作曲家想要表达的一致，弹奏出的每一个音符都要有据可依。

抒情段落中虽然有优美的旋律作为依托，有丰满的织体为乐曲增添许多浪漫主义音乐的情怀，但作者的旋律线条还是简约的，曲式结构是传统的，思想意图是明确的，所以在“浪漫”的同时要有“分寸感”。笔者认为，这也是弹奏好抒情段落的一个关键所在。

### 三、声部中不同力度层次的协调

#### 1、四个声部中不同力度层次的协调

在第一乐章 153——161 小节，这一段是四声部的，要弹好非常难。

谱例六十九：（第一乐章 153——161 小节）

（注：谱例中标记中第一、二、三、四声部从上往下标记）

这里，第一与第三声部是较主要的声部，第二与四声部是较次要的声部；而在第一和第三声部中，第一声部是更为主要的，在第二和第四声部中，第二声部是更为主要的。演奏时，应该清楚地听到这四个声部各自的层次，不可以混为一谈。要做好这一点，首先应该在触键上做出区分。第一和第三声部左右手都应该选用慢触键，同时触键要求有深度，右手应比左手在力度上更多一点；而第二和第四声部在触键力度上不仅要尽可能轻，还要均匀和持久，为第一和第三声部做背景的音响效果。第二声部中符点四分音符的和弦要比第四声部触键上多一点、深一点。

#### 2、三个声部中不同力度层次的协调

第二乐章大部分是三声部的。把握主要声部并有表情地演奏，其他两个声部给予良好的配合，是弹好该乐章的重点和难点。

谱例七十：（第二乐章 1——5 小节）



主旋律声部是中声部，其次是低声部和高声部。中声部的旋律线不仅要明显突出，而且要非常富有表情。音色要均匀有穿透力，应用手指灵敏的触键使音色富于变化。注意，这里所说的音色的均匀主要与触键的力度与深浅有关，也就是说均匀不单只是指音符时值间的，而且在力度的变化上也应该有均匀的力度控制，用手指和手腕动作有分寸地控制配合，达到音与音之间、乐句与乐句之间地进行不失去联系，使乐句达到异常平滑的效果。比如中声部刚开始的升 F 与重升 F 音是两个经过音，调性的主音是升 G，第一个在首拍位置的升 G 应该比第二个升 G 音略强一些。这一乐句第一高潮点应该在第三小节的 | 1 1 7 b7 6 | 上，而从第一个 C 音开始，这里的力度触键都应该是渐弱的。第五小节的 | 2 2 1 7 6 | 应该是此乐句的第二次高潮，这里需要强调，应加重加多一些的力度和表情去演奏。从 2 往后是一个渐弱的表达。而第四至第五小节间应该是一个渐弱的表情。像这样去细致地研究，具体到每一个乐句，每一个音符，是演奏和教学中都必须要做的工作。否则这个段落的演奏就会变得直白无味了。

在第二乐章 53—54 小节中，

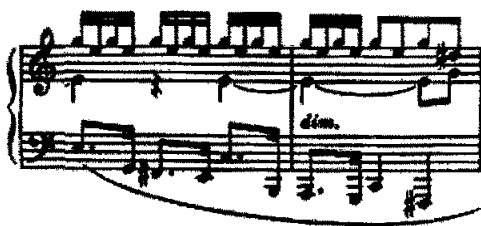
谱例七十一：（第二乐章 53—54 小节）



前两拍是四声部的。这其中第一、三声部是并重的。与此情况类同的还有 69—75 小节，这个段落中的 56—59 小节，62—64 小节等处。

此外，第 77——78 小节

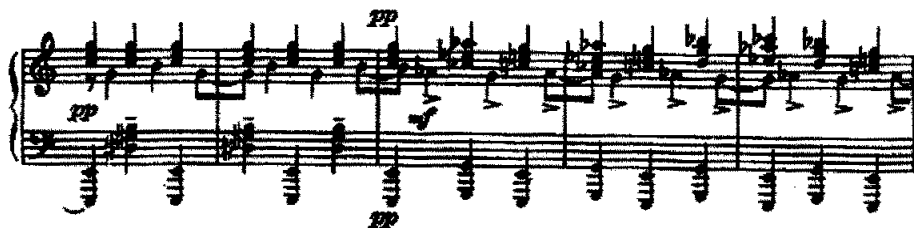
谱例七十二：（第二乐章 77——78 小节）



是以低声部为主的。这种情况在演奏和教学时会很容易发觉，演奏的要求与前一段讲的思路是基本一致的。

最后还有 79——96 小节。在这段，主要声部仍是中声部，如果说中声部是线条性的，那么高声部与低声部就是色彩性的。

谱例七十三：（第二乐章 79——83 小节）



在弹奏这些色彩性的和声时，除了与旋律线要有呼应之外，还应注意和声色彩延展的感觉。

#### 四、三个乐章演奏速度的要求

普罗科菲耶夫通过敲击弹奏的方法达到一种极其刺耳的音响效果，这种速度与力量的结合、强烈突出的重音、密集的节奏音型形象描绘了粗野宏大，不可遏制的战争场面。试想没有了规定的速度，那还会有这样的效果吗？专门提出速度要求是因为在本作品中，速度能否达到要求成为了作品能否表达中心思想的关键因素，换句话说，一定速度的要求成为弹奏是否能够达到预期效果的一个关键因素。所以弹奏《第七钢琴奏鸣曲》必须有严格的速度要求。

这里以六个演奏版本为主要的速度参考依据，结合个人弹奏该作品的经

验, 经过反复比对研究, 提出速度要求的底线, 即最慢应达到的速度。第一乐章: ♩ = 132; 第二乐章: ♩ = 40; 第三乐章是 7/8 节拍, 这里按照一个小节为计算单位, 要求速度至少达到 40。

演奏者	第一乐章 主部 (1-114)	副部 (124-167)	发展部 (168-337)	再现部副部 (338-358)	再现部主部+尾声 (359-412)	第二乐章	第三乐章 (以整小节为单位)
Horowitz	♩ = 120-126	速度变化不定	由连接部逐渐加快至 218 小节 ♩ = 120	速度变化不定	由 359 小节逐渐加快至 ♩ = 144, 从 400 小节开始降速 至 ♩ = 120	♩ = 60-66	46
Berman	♩ = 144	♩ = 60	至 181 小节 ♩ = 120-126, 182 小节开始 ♩ = 144	♩ = 60	♩ = 144	♩ = 42-44	46
Pollini	♩ = 160-168	♩ = 60	至 181 小节 ♩ = 144, 182 小节开始 ♩ = 152	♩ = 60	♩ = 176	♩ = 42-44	63
Lev Vinocour	♩ = 152	♩ = 54-58	♩ = 152	♩ = 54-58	♩ = 168	♩ = 42	63
Peter Dmitriev	♩ = 138	♩ = 48	♩ = 144	♩ = 48	♩ = 138	♩ = 44	44
Sokolov	♩ = 132-138	♩ = 40-42	由连接部逐渐加快至 181 小节 ♩ = 132	♩ = 40-42	♩ = 160-168	♩ = 40-42	40



## 五、踏板的使用

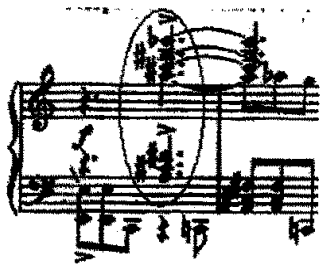
踏板的用法是钢琴演奏中最富个性化的因素之一，处理踏板细小的差别往往会影响作品的风格。20 世纪的钢琴作品在使用踏板方面与前面几个时代的钢琴作品相比，也是迥然不同的，所以如何思考分析和如何使用踏板就显得至关重要。在《第七钢琴奏鸣曲》中，有多处在使用右踏板的同时还使用中踏板，这也成为了演奏该作品的难点之一。以下使用踏板的建议可以给学习此作品的演奏者们提供一些参考。

### 1、右踏板

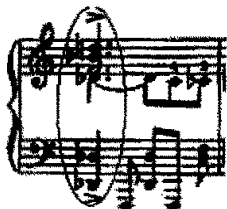
在第一乐章和第三乐章，使用右踏板的原则都是尽量少用。在霍洛维茨演奏的版本中，第一乐章除了速度非常慢，已超出了作曲家限定的速度范围之外，所有小节无一例外地都使用了右踏板，这实在令人难以理解。应该说在第一乐章除了抒情段落使用右踏板之外，其他的段落应该都不使用或尽可能少的使用右踏板。我们要的是军队行进的一种 *NON Leagto* 的感觉，声音应该是短的、干的、硬的、有弹性的、颗粒性的。

在 168 小节，175 小节，195 小节，197 小节，201 小节等这些出现重音和弦的位置可以使用右踏板。这里以 168 小节和 197 小节为例

谱例七十四：（第一乐章 168 小节）



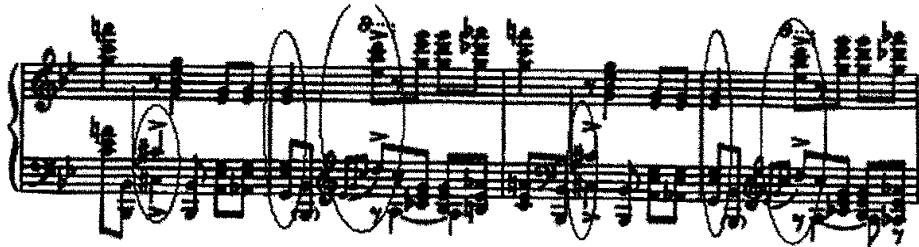
谱例七十五：（第一乐章 197 小节）



谱例中我们清楚地看到重音记号的位置，为了加强重音效果，我们在这里使用右踏板，但要注意使用右踏板的时间仅仅只能在这两个重音位置上，要踩得果断，放得果断，不可拖沓，否则就会影响下面旋律的进行。

在第三乐章 A' 再现处（从 145 小节开始，直至第三乐章的结束），这个段落是全曲的高潮段落，力度要求很强，要弹出震撼人心的效果，可以使用右踏板来帮助和烘托。从技术的角度来考虑，由于这个段落双手在键盘上跳跃的跨度非常大，又是在非常快的速度下弹奏，手指在键面上能够停留的时间很有限，不可能停留够乐谱上要求的时间，而需要停留的和弦大多是在强拍位置，或是加了重音记号，这些和弦之后往往紧接着的是大跳，所以很有必要用右踏板来帮助延留这些和弦。我们以 151—154 小节为例：

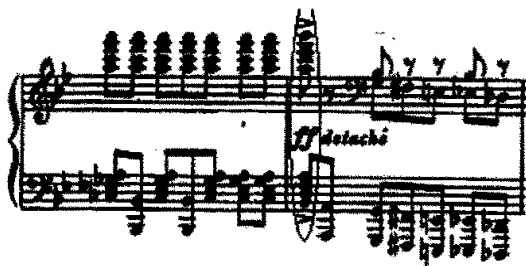
谱例七十六：（第三乐章 151—154 小节）



谱例中很清楚可以看到，每小节的重拍位置都紧跟着大跳，在重音记号之后也紧跟着大跳，像这样位置可以使用右踏板。

再比如以 170—171 小节为例：

谱例七十七：（第三乐章 170—171 小节）



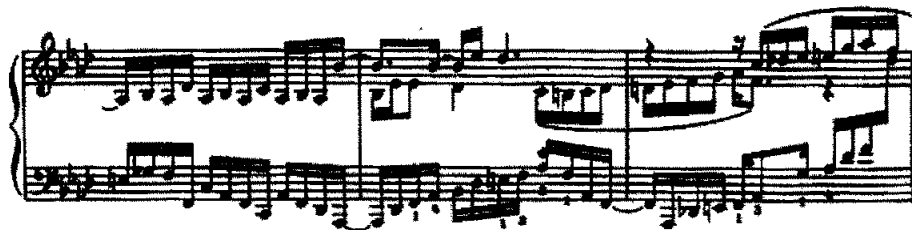
谱例中的重音记号还伴随着 *ff* 的表情记号，像这样的地方也可以使用右踏板。但也要注意，右踏板的使用不可太长，只能在必要的位置，不可拖沓。

第二乐章是使用右踏板最多的一个乐章了。整个乐章基本上都不间断地使用了右踏板。在这里不可能一一做出标记。这个乐章的右踏板使用可以个

性化一点，还应考虑到演奏场地、演奏者个人的手指条件、使用的钢琴等等不同因素，对踏板做相应的调整，但这个乐章总体上处理踏板的原则是：音乐层次清楚干净，主要旋律声部明显清晰。

第二乐章中有些地方可以考虑抖动的使用右踏板，比如 39——42 小节、54 小节、61 小节等处

谱例七十八：（第二乐章 39——42 小节）



这里双手的音符都非常的密集，而且也并不是在同一个和声范围里，为了使旋律达到即连贯又干净的效果，建议这里抖动的使用右踏板。

除了抖动踏板以外，以下几处建议使用半换踏板：65 小节、67 小节、79——86 小节。

谱例七十九：（第二乐章 79——86 小节）

这几个小节是均匀的、朦胧的、持续不断的音响效果，如果踏板每次换干净的话，是达不到这样的效果的，用半换的踏板主要是为了不割裂音响，

并做出朦胧的效果。

最后，第二乐章有一处建议使用节奏踏板：69——75小节。

谱例八十：（第二乐章 69——75小节）

un poco agitato

The musical score consists of three systems. The first system contains measures 69-71, the second system contains measures 72-74, and the third system contains measure 75. The music is characterized by a driving, rhythmic quality with frequent eighth and sixteenth notes, and a tempo marking of 'un poco agitato'.

这里右踏板建议在右手一个八度音程到下一个八度音程出现的时候踩下，由于每次踩下又很有规律和节奏感，所以称之为节奏踏板。

总体上讲，第二乐章除了上文中提出需要特别注意的几处之外，演奏者在右踏板的使用上可以有个性化的处理。由于踏板的使用相当复杂，牵扯到非常多的因素，文章也很难做到面面俱到，如果将右踏板在这个乐章的使用教条化地规定下来，那是不对的。多留一些讨论和研究的空间，大家仁者见仁，智者见智，会弹出更高质量的作品。

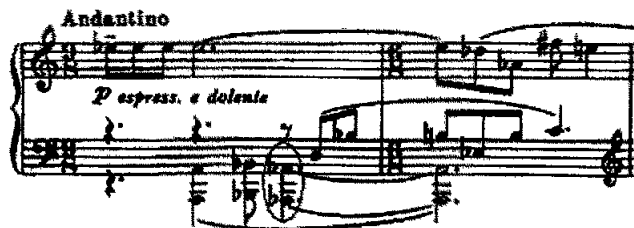
## 2、中踏板

在《第七钢琴奏鸣曲》中，中踏板的使用集中在第一乐章非常多。经过分析和归类，笔者认为可分为以下三种情况：

## 1) 必须使用的

这里以第一乐章的 124—125 小节为例：

谱例八十一：（第一乐章 124—125 小节）



这种情况是作品中要求某个音延续，但由于跨度较大或其他声部进行的影响等原因，只靠手指无法做到延续效果的音，就必须使用中踏板。经分析，第一乐章中这种类型的中踏板还有以下多处：3—6 小节、65—68 小节、69—71 小节、131—132 小节、144—145 小节、234 小节、236 小节、270—271 小节、274 小节、282—283 小节、286—287 小节、338—339 小节、347 小节、355—356 小节、359—362 小节、364—366 小节、367—368 小节。

## 2) 尽可能不使用中踏板的

这里以第一乐章的 78—79 小节为例：

谱例八十二：（第一乐章 78—79 小节）



这种情况是由于需要延留的音与音之间跨度不大，用手指就可以做到延留效果的，或者是这个音所在的环境使用了右踏板，已经达到了延续的效果，所以可以不再重复使用中踏板的（这种情况通常出现在抒情段落）。经分析第一乐章中还有以下多处属于这种情况：74—76 小节、79—80 小节、128—129 小节、140—141 小节、294—297 小节、304—305 小节、308—309 小节、342 小节、349 小节、353 小节、405—407 小节。

我们还要特别注意第一乐章 155—161 小节处：

谱例八十三：（第一乐章 155——161 小节）

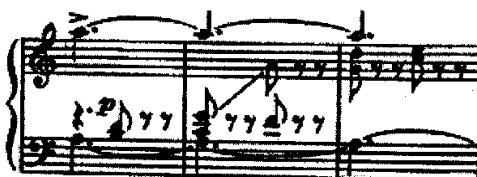


两个外声部的音均要求延留，但由于使用了右踏板，所以不再重复使用左踏板了。建议在这里右踏板一小节半换一次。

### 3) 乐谱中明确标出不使用踏板的

在乐谱中，标记 *senza Ped* 的地方不使用中踏板，这里以第一乐章的 106——108 小节为例

谱例八十四：（第一乐章 106——108 小节）



还有以下几处：110——114 小节、317——319 小节、320——323 小节、324——328 小节。

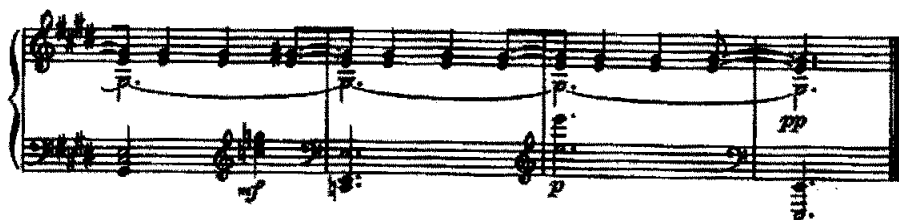
在练习时，使用中踏板不仅要进行手与脚之间协调配合的训练，更应该注意中踏板使用后在什么时候放开。由于作品中某些段落声部交叠复杂，加上同时会控制右踏板甚至左踏板，处理好这一点就显得有难度，需要反复的琢磨、聆听和训练。

### 3、左踏板

左踏板的使用在这首作品中不多见，而且由于演奏者对声音的不同要求，下文中提到的几处并不是一定要用的，建议仅针对有这种音色的要求时，而仅靠双手又不能达到满意效果的演奏者使用。

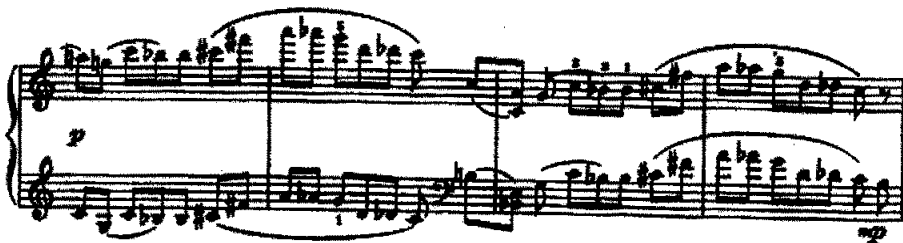
第二乐章的结尾处第 104——107 小节和第三乐章第 87——90 小节建议使用。

谱例八十五：（第二乐章 104—107 小节）



由于是慢乐章的结尾，乐曲是在非常安静的气氛下结束的，从乐谱中的表情记号可以分析出最终是一种渐渐消失的感觉，为了更好的烘托这种效果，建议左踏板在这里逐渐得踩下，直至乐曲结束。

谱例八十六：（第三乐章 87—90 小节）



这里乐谱中的表情记号是 *p*，在这之前表情记号是 *mf*，此外，这里的旋律线是与前面旋律线完全不同风格的，建议这里使用左踏板，是为了突然改变钢琴的音色，达到耳目一新的效果。

## 结束语

普罗科菲耶夫是二十世纪一位自成体系的音乐革新者。在《第七钢琴奏鸣曲》中,植根于传统,与20世纪创作手法相结合的这一创作特点在许多方面都得到了体现。在该作品中,普罗科菲耶夫在调性、和声、曲式、旋律等几个方面,既不是机械的照搬古典创作手法,也不像20世纪有些作曲家那样采用非常激进的创作手法让人难以接受,而是运用古典手法与20世纪作曲技法相结合的创作手法,使作品中在“变”与“不变”之间达到了平衡,同时也深刻形象地表达了作品的思想内涵,使该作品成为20世纪的经典曲目之一。这种古典与20世纪的作曲技法相结合的创作特点,以及普罗科菲耶夫创作时鲜明的个性特征和多种非单一化的复杂创作手法结合在一起,使《第七钢琴奏鸣曲》成为一座永久的丰碑,屹立于20世纪的音乐作品之林。

在演奏方面,《第七钢琴奏鸣曲》代表着20世纪新的钢琴演奏风格——“敲击性”风格。在钢琴上,“敲击性”的弹奏方法和传统的演奏方法是是不一样的。手指从触键的时间、发力的部位、触键的速度、支撑点、音色等多个方面都有根本性的变化,要很好的掌握这种弹奏方法,除了通过系统有效的训练之外,还要深刻的理解作品的内涵。只有这样,才可以将演奏的技术与音乐的意境有机的结合在一起,弹奏出的作品才能够深深的感染听众。这也是本文在论述《第七钢琴奏鸣曲》的演奏与教学要求之前,对该作品创作背景、主题思想以及作品的参数进行分析的主要原因。此外,提出教学和演奏上的要求,是为想要研究和学习《第七钢琴奏鸣曲》的老师和同学们提出一些弹奏和学习的原则、思路、方法。这些原则、思路、方法并不是教条化的,而应该抱着不断完善、不断改进、不断提高的态度去理解和运用。

最后,由于《第七钢琴奏鸣曲》本身是一部较复杂的20世纪音乐作品,笔者本身在研究时也受到了专业和学识上的限制,难免会造成论述时出现不完善或者不妥当的地方。这些论述的不足之处,希望各位专家老师们能见谅并批评指正。笔者也希望在日后的学习和工作中,增强自己的知识水平,不断完善论文中的不足。



## 注释

1. [1] 摘自《充满时代气息的艺术杰作——普罗科菲耶夫〈第五交响曲〉音乐学分析》作者：王文澜，（西北师范大学敦煌艺术学院）发表于：《交响》（西安音乐学院学报（季刊））2002年12月第21卷第4期
2. [2] 摘自《普罗科菲耶夫第二钢琴奏鸣曲的系统分析和对演奏者的建议》作者：（乌克兰）尼·克雷然诺夫斯基，沈乃凡译《音乐学习与研究》1995年第2期、第3期
3. [3] 摘自《苏联名作曲家传》（苏）尤里·凯尔第什等著 人民音乐出版社1982年12月出版，第48页
4. [4] 摘自《论-普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲》作者：李迎春，西北师范大学2002.5硕士学位论文
5. [5] 摘自《西方钢琴艺术史》周薇著 上海音乐出版社2003年2月出版 第176页
6. [6] 《20世纪音乐的素材与技法》（美）库斯特卡著 宋瑾译 人民音乐出版社2002年5月出版 第10-11页
7. [7][9][10][13] 摘自《对浪漫派钢琴音乐的反叛与变异——普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的研究》（四川音乐学院 钢琴系）但功浦著，《音乐探索》1998年04期“作曲理论”专栏发表
8. [8] 摘自《试论演奏普罗科菲耶夫钢琴套曲〈瞬间〉(Op. 22)的风格把握》倪妮著，《钢琴艺术》2003年第5期“名家名曲”专栏发表
9. [11][12] 摘自《普罗科菲耶夫的和声手法》朴英著，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2000年第1期 发表
10. [14] 摘自《“敲击风格”与“黑色幽默”——纪念普罗科菲耶夫逝世50周年》作者：孟幻、孟丹著，《钢琴艺术》2003年12期“中外音乐家”专栏发表
11. [15] 摘自《钢琴演奏之道》，赵晓生著，世界图书出版公司1999年7月出版 第316—317页

## 参 考 文 献

1. 《钢琴演奏之道》赵晓生著 世界图书出版公司 1999年7月出版
2. 《普罗科菲耶夫》拉里萨·丹柯著 人民音乐出版社 1998年5月出版
3. 《普罗科菲耶夫——自成体系的革命者》罗传开著 人民音乐出版社 1998年10月出版
4. 《李岚清音乐笔谈》李岚清著 高等教育出版社 2004年9月出版
5. 《钢琴宝典》蔡松琦 蔡幸子著 华南理工大学出版社 2001年7月出版
6. 《现代钢琴演奏技巧》卡尔·莱默尔 瓦尔特·吉泽金著 姜丹译 上海音乐出版社 2004年4月出版
7. 《西方钢琴艺术史》周薇著 上海音乐出版社 2003年2月出版
8. 《二十世纪西欧音乐名作》朱建编著 上海音乐学院 2004年12月印刷
9. 《20世纪的音乐语言》韦尔顿·马奎斯著 人民音乐出版社 1992年出版
10. 《二十世纪和声——音乐创作的理论与实践》(美)文森特·佩尔西凯蒂著 刘烈武译 人民音乐出版社 1989年8月出版
11. 《20世纪音乐的素材与技法》(美)库斯特卡著 宋瑾译 人民音乐出版社 2002年5月出版
12. 《俄罗斯作曲家与20世纪》(俄)M·阿兰诺夫斯基著 张洪模译 中央音乐学院出版社 2005年2月出版
13. 《俄罗斯艺术史》任光宣著 北京大学出版社 2000年出版
14. 《音乐作品分析教程》钱仁康 钱亦平著 上海音乐出版社 2001年出版
15. 《和声学教程》桑桐著 上海音乐出版社 2001年出版
16. 《充满时代气息的艺术杰作普罗科菲耶夫〈第五交响曲〉音乐学分析》王文澜著 西安音乐学院学报(季刊) 2002年12月第21卷第4期
17. 《风格独具的表现主义音乐戏剧普罗科菲耶夫第三交响曲音乐学分析》王文澜著 西安音乐学院学报(季刊) 2000年3月第19卷第1期
18. 《锐意创新与风格回归普罗科菲耶夫巴黎时期的交响曲创作》王文澜著 《中国音乐学》(季刊) 2003年第1期

19. 《纪念普罗科菲耶夫》Norman Lebrecht 著 陈雍业 编译 古典音乐资讯网
20. 《纪念普罗科菲耶夫》刘洋洋 译 《音乐周报》2002年3月1日第002版
21. 《“敲击风格”与“黑色幽默”——纪念普罗科菲耶夫逝世50周年》孟幻、孟丹著 《钢琴艺术》2003年12期“中外音乐家”专栏发表
22. 《对浪漫派钢琴音乐的反叛与变异——普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的研究》(四川音乐学院 钢琴系)但功浦著 《音乐探索》1998年04期“作曲理论”专栏发表
23. 《普罗科菲耶夫》大卫·古特曼著 白裕承译 江苏人民出版社 1999年9月1日出版
24. 《普罗科菲耶夫<d小调第二奏鸣曲>分析及演奏》李宁著 《乐府新声》(沈阳音乐学院学报)2002年第3期 发表
25. 《普罗科菲耶夫的和声手法》朴英著 《乐府新声》(沈阳音乐学院学报)2000年第1期 发表
26. 《普罗科菲耶夫第二钢琴奏鸣曲的系统分析和对演奏者的建议》(乌克兰)尼·克雷然诺夫斯基著 沈乃凡译 《音乐学习与研究》1995年第2期、第3期
27. 《试论演奏普罗科菲耶夫钢琴套曲<瞬间>(Op. 22)的风格把握》倪妮著 《钢琴艺术》2003年第5期 “名家名曲”专栏发表
28. 《论普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲》李迎春著 西北师范大学 2002.5 (硕士毕业论文)
29. 《Mystery and Contradiction——Sergey Prokofiev 1891-1953》Chad Twedt 著 (<http://www.twedt.com/prokofiev.html>)
30. 《Prokofieff's The Fiery Angel: An Allegorical Lampooning of Stravinsky?》(<http://www.classical.net/music/comp.lst/works/stravinsky/fieryangel.html>)
31. 《Prokofiev, Prisoner of the State》Ian MacDonald 著 (<http://www.siue.edu/~aho/musov/sergei.html>)
32. 《Prokofiev vs Stalin》Boris Zindels 著 (Edited by Sugi Sorensen) (<http://www.prokofiev.org/articles/sinfonia.html>)

## 致 谢

在这里，我要衷心的感谢上海师范大学音乐学院葛世杰副教授。在论文写作前期，葛老师帮助我搜集资料，在论文写作后期，给予论文写作上的辅导。我要向葛老师表示衷心的感谢。

在这里，我还要特别感谢华东师范大学艺术学院院长、博士生导师侯润宇教授。侯老师不仅在《第七钢琴奏鸣曲》的演奏方面给了我许多的指导和建议，而且在论文的写作方面也给了我很多的宝贵意见，在我写作遇到困难时，侯老师总是给予我热心的支持与鼓励，特别是在论文的后期写作时，他在百忙之中还抽出时间来帮我修改论文，使我非常感动。我要向侯老师表示我最衷心 and 诚挚的感谢。

在这里，我要衷心的感谢上海音乐学院吕黄教授。吕黄老师对我的论文进行过耐心细致的辅导，尤其是在理论方面，帮助我修改错误，并指出不足，还教授了理论研究方面的一些研究方法。他严谨的治学态度以及对学生的热情鼓励都深深的触动了我。我要向吕黄老师表示我真诚的敬意和感谢之情。

在这里，我要衷心的感谢上海师范大学音乐学院施忠副教授。施忠老师学识渊博，帮助我解决了许多论文上的困难，在理论方面帮助我指出了许多不足之处，并耐心细致的进行讲解，特别是论文在理论技术与演奏技术相结合的地方，为我提供了许多启示和看法。他认真的教学态度、严谨的治学作风、无私的全方位辅导都使我非常的感动。我要向施忠老师表示我最诚挚的感谢和敬意。

在这里，我要衷心的感谢上海师范大学音乐学院毛节美副教授。毛节美老师对我的论文提出过宝贵的意见和建议，给予我热心无私的帮助，使我非常感动。我要向毛节美老师表示衷心的感谢。

在这里，我还要感谢李美格老师、金声老师、谢哲邦老师、刘宏模老师、冯季清老师、汤亚丁老师、朱建老师，在他们的谆谆教导和精心培育下，我才能在专业课程上取得巨大的进步，今天的论文才能如期完成。

在这里，我还要感谢我的家人。在这三年学习期间，他们始终给予我默

默的支持、无私关心和积极的鼓励。没有这一切，我将无法完成学业。

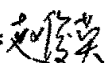
最后，我还要感谢所有为这篇论文付出过辛勤劳动的人们。

赵俊英

2006年5月



## 论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外,不包含其它人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其它同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名:  日期: 2006. 6

## 论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定,即:学校有权保留送交论文的复印件,允许论文被查阅和借阅;学校可以公布论文的全部或部分内 容,可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名:  导师签名:  日期: 2006. 6