

学 号 : 2007020615

研究生姓名: 李甜智

联系电话 : 13906410105

Email : tinglee@sina.com

所在学院 : 音乐学院

单 位 代 码	10445
学 号	2007020615
分 类 号	J624.1
研 究 生 类 别	全日制硕士

山东师范大学

硕士学位论文

论 文 题 目 穆索尔斯基和他的钢琴组曲《图画展览会》

学科专业名称 音乐学

申 请 人 姓 名 李甜智

指 导 教 师 唐 宁 教授

论文提交时间 2010 年 4 月 8 日

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

导师签字：

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签字：

签字日期：20 年 月 日

签字日期：20 年 月 日

目录

中文摘要	I
Abstract	II
序 言	1
第一章穆索尔斯基的社会背景及其生平	4
第一节 19 世纪俄罗斯的音乐发展	4
第二节 穆索尔斯基的音乐人生	6
第二章《图画展览会》的创作背景和本体分析	16
第一节 《图画展览会》的创作背景	16
第二节 《图画展览会》的本体分析	18
第三章《图画展览会》的技术要点分析	36
第一节 和弦	36
第二节 八度	39
第三节 装饰音	42
第四章《图画展览会》在钢琴音色发展史上的影响	47
第一节 钢琴音色的发展历史	47
第二节 《图画展览会》的音色创新	49
第三节 穆索尔斯基和他的《图画展览会》对后世的影响	55
结 语	58
注 释	60
参考文献	61
攻读学位期间发表的学术论著	62
致 谢	63

穆索尔斯基和他的钢琴组曲《图画展览会》

中文摘要

著名的俄罗斯作曲家穆索尔斯基，1839 年生于一个农奴主家庭，幼时随母学钢琴，并接受民间音乐的熏陶。十三岁进彼得堡禁卫军士官学校，毕业后充当御前禁卫军。后在巴拉基列夫、鲍罗丁、里姆斯基-科萨科夫、居依等的帮助下从事作曲，并成为“强力集团”成员。1858 年脱离军界专事音乐创作，为创建俄罗斯古典音乐艺术作出了贡献。穆索尔斯基艺术风格上有浓郁的俄罗斯民族特点和独特个性，在音乐语言和艺术形式上有大胆的创新。他创作的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》、管弦乐《荒山之夜》、钢琴组曲《图画展览会》、歌曲《跳蚤之歌》等，都成为世界音乐宝库中的珍品。

穆索尔斯基的钢琴代表作《图画展览会》（1874），是 19 世纪产生于俄国的最具独创性的乐曲，它是作曲家有感于亡友、画家哈特曼的遗作展览会而创作的。这部组曲共分为十段，每段以一幅画为据，并附有标题：1、《地精》，2、《古堡》，3、《杜伊勒里的花园》，4、《牛车》，5、《雏鸟的舞蹈》，6、《两个犹太人》，7、《里莫日市场》，8、《墓穴》，9、《鸡脚上的小屋》，10、《基辅大门》。整首作品又用一个叫做“漫步”的主题贯穿起来，穆索尔斯基说：“在这个‘漫步’中可以看到我自己的影子。”因此一般将这段理解为表现穆索尔斯基在画展中漫步浏览的情景，同时又以此将十段音乐串联成统一的艺术整体。

这部钢琴组曲受到许多演奏家的青睐，经常在音乐会中演奏。同时，由于这首钢琴组曲涉及到了许多不同的技术弹奏要点，也是一本很好的钢琴教材，笔者在对整首组曲进行本体分析的基础上，把技术点单独列为一章，希望能有助于演奏者更有效的克服该组曲中的各种难点，同时对于演奏其他乐曲中类似的技术点也有启发作用。

《图画展览会》不但在和声、曲式和调式上都有大胆创新，而且这部独特的钢琴组曲也极大的发挥了钢琴的音色，用钢琴表现了自然界的各种声音，这是钢琴音乐历史上前所未有的，为今后 20 世纪音乐的发展开辟了道路。笔者将在文章中简述钢琴音色的发展，重新评价《图画展览会》所具有的历史地位，深入挖掘其在钢琴音色发展上所具有的重大意义。

关键词：穆索尔斯基；《图画展览会》；技术要点；音色

分类号：J624.1

Moussorgsky and His Piano Divertimento Pictures at an Exhibition

Abstract

The famous Russian composer Moussorgsky was born in a serf family in 1839. He studied piano with his mother and accept influenced folk music. In his 13-year-old, Moussorgsky learned in Petersburg Guards. After graduation as Imperial Guards, he knew Balakirev, Borodin, Rimsky-Korsakov and cui, and became a *Moguchaya kuchka* member. In 1858, Moussorgsky specialized in music from the military, contributing for the creation of Russian classical music. The artistic style of Moussorgsky had a strong Russian national characteristics and unique personality. His opera *Boris Godunov* , orchestra *Night on Bald Mountain*, the piano divertimento *Pictures at an Exhibition* and the song *Flea Song*, have become the music treasure all over the world.

In 1874, Moussorgsky was inspired to compose the *Pictures at an Exhibition* while viewing a memorial exhibition of paintings by his friend Victor Hartann. *Pictures at an Exhibition* has since become a great favorite of musical artists and their audiences, one of the most admired and performed of piano masterworks. In each of the short pieces , he interpreted the subject of one of Hartmann's pictures—children playing in the gardens of the Tuileries, the bustling marketplace at Limoges, the witch Baba Yaga and more, all leading to the exhilarating finale evoking the great Heroes' Gate at Kiev.

In this paper, based on the depth analysis of Moussorgsky's life and its social background, reseach the piano divertimento Pictures at an Exhibition with ontology analysis. Discussing the work involved in the pianism and sound innovation, this paper Clarify Moussorgsky and his piano divertimento Pictures at an Exhibition on the impact of later people.

Key words : Moussorgsky Pictures at an Exhibition Pianism Sound

Category number: J624.1

序 言

西方钢琴艺术至今已发展了三百多年，从巴洛克时期到古典时期再到浪漫主义时期，每一个时期都能概括出相对统一的音乐风格特征。但是浪漫主义时期之后的钢琴音乐，却呈现出纷繁复杂的局面。如果说印象主义首先冲破了浪漫主义的束缚，那么 19 世纪欧洲民族乐派就是最早尝试着摆脱束缚的革命者。其中，钢琴的民族乐派最先崛起在俄国。^[1]

俄罗斯拥有丰富的古老民间音乐宝藏，俄罗斯民族乐派的音乐家和钢琴家充分挖掘这些宝藏，把大量的民歌旋律和舞蹈节奏运用到钢琴作品中，给钢琴音乐带来了新的气息。穆索尔斯基是俄罗斯民族乐派的代表人物，是“强力集团”最伟大的作曲家之一，他的创作具有深刻的思想性、人民性和现实性。他是位彻底的艺术革命者，他曾说：“不管是现在还是昨日，不管是数周之前还是明日，只有一种思想——作为一个胜利者向人们表达出新的友谊和爱情，直截了当地，犹如俄罗斯土地那样宽广地说出一位纯朴的音乐家的话，说出一位艺术真理的战士的话。”

穆索尔斯基的音乐打破了传统的思维习惯，他追求艺术真理的精神，深深影响着后来的音乐家。他的钢琴组曲《图画展览会》是其最著名的钢琴作品，该作品不但在和声、曲式和调式上都有大胆创新，而且这部作品还极大地发挥了钢琴的音色，通过钢琴宽广的音域来表现和模拟自然界的各种声音，这是钢琴音乐历史上前所未有的，为 20 世纪音乐的发展开辟了道路。

目前，国内外对于穆索尔斯基和《图画展览会》的文献资料大多数都是从介绍和欣赏的角度来叙述，而真正探讨其艺术价值的资料仍比较少，笔者

查阅了大量相关文献资料，将其分为如下两类：

1. 书籍类：

《穆索尔斯基传》，[英]卡瑞尔·爱默生.刘昊、秦立彦译,广西师大出版社 2001 年版；《论穆索尔斯基》[俄]伊·马尔梯诺夫.湛亚选译 北京:人民音乐出版社.1955；《俄罗斯现实主义作曲家—穆索尔斯基》[德]汉斯克里斯托夫沃布斯著；王泰智,沈惠珠译.人民音乐出版社 2004 年版；《穆索尔斯基的图画展览会》波里亚科娃著，张译民译；《穆索尔斯基声乐作品的语言学结构和音乐结构》，[美]莱斯利·基内尔 耶鲁大学出版社 1992 年版；《穆索尔斯基读本：书信和文献中所见的穆索尔斯基生平》，杰·林达、谢尔盖·比尔特森译；《俄罗斯作曲家与 20 世纪》[俄]M.阿兰诺夫斯基编，张洪模等译 中央音乐学院出版社，2005 年版；《格林卡和俄罗斯强力集团》陈鸿知编著，东方出版社，1997 年版；《死于圣殿，生于酒馆》贾晓伟著，中国人民大学出版社，2004 年版。

2. 论文类

《穆索尔斯基的生活与创作》，张弦译.《上海音乐学院学报》1988 年第 1 期,第 64 页；《穆索尔斯基的<图画展览会>》毛宇宽 《钢琴艺术》2002 年 02 期；《穆索尔斯基是钢琴家吗？》毛宇宽 《钢琴艺术》2004 年 01 期；《穆索尔斯基与<图画展览会>》志岛荣一郎；包容，《儿童音乐》 2002 年 02 期；《穆索尔斯基钢琴套曲<图画展览会>》李巍；吴爽，《钢琴艺术》2003 年 05 期；《“画中音、音中画”——论<图画展览会>组曲中穆索尔斯基与哈特曼美学观念的契合》宋永莉，《音乐创作》2007 年 06 期；《穆索尔斯基创作理念浅析》

王瑞年；吴美华，《人民音乐》2007年07期；《穆索尔斯基》二木，《音乐天地》1994年07期；《穆索尔斯基和他的音乐艺术》王瑛，《艺术研究》2006年01期；《从〈荒山之夜〉到〈图画展览会〉》朱宏波，《江苏教育学院学报》2004年05期；《穆索尔斯基对德彪西的影响》徐昀，《音乐探索》2004年02期；《浅析穆索尔斯基的钢琴小品〈沉思〉的艺术特色》张云婷，2007年09期；《天才作曲家莫杰斯特·穆索尔斯基》程鹿峰，《世界文化》2008年01期；《〈图画展览会〉的色彩性分析》林滨，《科技纵横》2007年12期；《跟着穆索尔斯基看画展——钢琴组曲〈展览会上的画〉》赵骞，《音乐生活》2008年02期；《音乐绘画的展览会》欣乐《小演奏家》2003年05期；《“强力集团”乱弹及其他》邹静之，《人民文学》2001年11期。

通过阅读以上这些文献资料，笔者大体了解了研究穆索尔斯基和《图画展览会》的现状。虽然已有不少书籍文章论述该课题，但是大多数仅停留在人物传记、乐曲介绍和欣赏的层面，而真正深入挖掘其音乐内涵和艺术价值的资料少之又少。由此可见，对穆索尔斯基和《图画展览会》进行进一步的研究是十分具有意义的。

第一章 穆索尔斯基所处的社会背景及其生平

第一节 19 世纪俄罗斯的音乐发展

18 世纪末至 19 世纪上半叶，俄罗斯文化得到了蓬勃发展。这主要是由于法国的启蒙运动思想发挥了重要作用，还有 1812 年的俄国卫国战争的触动。可以肯定的说，俄罗斯贵族革命者和十二月党人的爱国主义表现，同样促进了俄罗斯文化的迅猛发展。^[2] 社会矛盾的日益激化促使进步知识分子为争取民主改革、创作自由和思想解放而勇敢斗争。毫无疑问，在很大程度上，文化的蓬勃发展还依赖于国家经济环境的改善——当时的俄罗斯已经走上了资产阶级的道路。

19 世纪下半叶是俄罗斯民族觉醒、国力增强的时期，也是矛盾更加激化、危机暗藏的时期。但这一时期，对俄罗斯艺术而言，却是个突飞猛进、创造奇迹的时期，也是个承上启下、为世界艺术宝库增添瑰宝的时期。政治、经济、文化事业的发展和民族觉醒为艺术繁荣奠定了坚实的基础，无论是作为语言艺术的文学，还是造型艺术、音乐艺术和表演艺术，在短短的几十年间都取得了巨大的成就。^[3]

在上述历史背景下，俄罗斯民族音乐突飞猛进，格林卡（1804—1857 年）的创作开创了俄罗斯音乐的发展时代，这是一个崇高的现实主义的发展时代。格林卡在借鉴西欧古典乐派和浪漫乐派音乐成果的基础上，吸取俄罗斯城市音乐文化的养分，并牢固地扎根于俄罗斯民间音乐的土壤，从而把俄罗斯音

乐提高到了前所未有的水平。他创作的第一部歌剧《伊凡·苏萨宁》奠定了民族爱国主义历史歌剧的类型，第二部歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》则确立了俄罗斯民间神话歌剧的样式，以及《卡玛林斯卡亚》、《幻想圆舞曲》、《悲怆三重奏》等作品探索了俄罗斯音乐在管弦乐、室内乐等方面发展的道路。正是由于格林卡的创作，俄罗斯音乐学派才成为欧洲主要民族音乐学派之一。俄罗斯另一位作曲家达尔戈梅日斯基（1813—1869 年）的音乐创作，以反映丰富的社会现实生活而著称。显而易见，他的音乐作品中充满了人民性，反映了当时现实主义原则的发展及其深远意义。从音乐的思想性和表现手法来看，他的音乐作品与后来的“强力集团”的作曲家的创作深有联系，特别是与穆索尔斯基的关系最为密切。

“强力集团”在俄罗斯 19 世纪下半叶的音乐生活中扮演了特殊的角色，他们基本上没有受过系统的音乐教育，虽然各有个性特点，但又有共同的音乐学思想和创作追求。他们继承了格林卡所开辟的俄罗斯民族音乐传统，坚持俄罗斯音乐必须走民族化的道路。与此同时，他们也不排斥对欧洲传统创作技巧的继承和对其他民族音乐因素的借鉴。在音乐创作方法上，他们都强调艺术的创新，反对保守，尤其是穆索尔斯基在这方面表现得最为突出。

第二节 穆索尔斯基的音乐人生

一、初露锋芒（1839 年-1858 年）

莫戴斯特·彼得洛维奇·穆索尔斯基（Modest Petrovich Musorgsky）于 1839 年 3 月 9 日出生于普斯科夫省卡列沃（Karevo）村的一个地主家庭。卡列沃虽然经济不繁荣，但却富于民间传统文化。卡列沃的人们喜欢使用鲜明的旋律、强有力的音调、加重的不均匀节奏和乐句间极短的换气，字中间还常常出现向低音的突转。这种极为风格化的音乐表现形式对穆索尔斯基日后的音乐创作产生了深远的影响。

穆索尔斯基是家里的第四个儿子，前两个儿子都由于天花而夭折了。俄罗斯东正教家庭的孩子取名字时，要用与他出生有关的圣人或者殉道者的名字，但是父母却为他选了一个不常用的生僻名字——“莫戴斯特”，它来源于一个拉丁字根，意思是谦卑、不傲慢的人。正像评论者所说的，“母亲不想给儿子起一个殉难圣徒的名字，这是为了保护他，即使是从名字上，也要将他‘隐藏’起来，使他逃脱命运的窥视，不要像前两个儿子一样夭折”。莫戴斯特与他的哥哥叶甫根尼（Evgeny）被当做宝贝，甚至被当做奇迹来养大，因为他们逃脱了前两个孩子的命运——死亡。

如何逃脱死神的魔掌，这一令人忧心忡忡的阴影一直笼罩着莫戴斯特的童年。于是，当同时代的作曲家关心“爱情”主题的时候，莫戴斯特却在他的音乐中深刻地思考着如何安抚幸存的孩子，如何迷惑、纪念死亡。他创作的《育儿室套曲》和《死之歌舞》这两套成功的声乐组曲就是出自死亡的主题，

钢琴组曲《图画展览会》亦是由于挚友的死亡而创作出来的。

穆索尔斯基的童年有两个重要因素，第一个是掌握钢琴。在穆索尔斯基对自己的简传中，他这样描述自己的童年：“他最初由母亲教授钢琴，进步飞快，7岁即能演奏李斯特的小段作品，9岁在家中为众多观众演奏了约翰·菲尔德的宏大的协奏曲。他的父亲崇尚音乐，决心开发他的才能，并委托圣彼得堡的安东·赫克（Anton Herke）教授他音乐。”^[4]除了钢琴，穆索尔斯基没有提到他的兄弟或者其他的爱好，由此可见，钢琴对于童年的穆索尔斯基来说，处于首要地位，是他的第一个朋友，而且年幼的他已经是个钢琴天才了。第二个重要因素是“俄罗斯神话传说和民俗生活”。正如穆索尔斯基自己所说：“他家世悠长，受保姆的直接影响而谙熟俄罗斯童话。他熟悉民俗生活，这成了他学会最基本的钢琴技法之前的主要音乐创作冲动。”几十年之后，这些俄罗斯童话中的形象都一一出现在了穆索尔斯基的音乐作品当中，比如《荒山之夜》里的魔王、比如《图画展览会》里的地精和女巫等等。

1849年，穆索尔斯基的父亲带着两个儿子来到圣彼得堡，经过一番周折，兄弟俩进了著名的彼得学校。他们和学校的学监同住，幸运的是，这位学监很懂音乐。看到十岁的穆索尔斯基在钢琴上的即兴创作，学监十分震惊。后来，穆索尔斯基开始跟可敬的严师安东·赫克学习音乐，12岁时曾到一位宫廷女官家里举办独奏会。安东·赫克十分喜欢他的学生，但是13岁时，穆索尔斯基为了家族的期望进了俄国禁卫军士官学校，开始了4年的军校生活。1858年，穆索尔斯基得到少尉军衔，这时他在军校染上了酗酒等恶习，身体状况每况愈下。而更重要的是他已经跟随米拉·巴拉基列夫斯基（Mili Balakirev）学习了一年多的严肃音乐创作，于是穆索尔斯基毅然抛弃圣彼

得堡军营这个罪恶之地，从此成为音乐最忠实的仆人。

二、在圣彼得堡的音乐学习（1858 年-1867 年）

值得庆幸的是，当穆索尔斯基决心离开军营并献身音乐的时候，得到了很多音乐界老师和朋友的支持，前面所提到的巴拉基列夫就是其中之一。巴拉基列夫深受格林卡美学观点的影响，他凭借自己深厚的音乐修养和引人入胜的教学热情，于 1862 年在圣彼得堡组织了一个“学习小组”——巴拉基列夫小组（Balakirev Circle）。小组中几乎全是十几岁的业余音乐人——赛扎尔·居伊（Cesar Cui 1835-1918 年）是军队工程师，他持续 27 年的音乐评论活动更胜于他的创作；亚历山大·鲍罗丁（A. Balakirev 1837-1910 年）是出色的药剂师，他创作的歌剧、交响乐充满了史诗性；尼古拉·里姆斯基-科萨科夫（N. Rimsky-Korsakov 1844-1908 年）是海军军官，也是小组中最年轻的一个，他的作品多以艳丽的旋律和多彩的配器来描绘风光景物和神话传说而著称；再就是在巴拉基列夫看来最不可能成为大器的莫戴斯特·穆索尔斯基。后来，这些爱好音乐的天才们被称为俄罗斯民族主义作曲家，而他们的小组就是著名的“强力集团”（Moguchayakuchka）。

在“巴拉基列夫小组”中学习，是穆索尔斯基作为作曲家迈出的第一步。巴拉基列夫虽然只比穆索尔斯基大两岁，但是他已经具备丰富的指挥经验和卓越的演奏技术，足以成为穆索尔斯基以及其他组员的导师，而穆索尔斯基也十分崇敬和尊重他的这位良师益友。巴拉基列夫没有教授他们和弦、对位等正式的音乐理论，而是教授他们最新的欧洲音乐改编的二重奏。这种不入正轨的教程，可以说正是对了穆索尔斯基的胃口。“巴拉基列夫小组”有规律地活动了几年，训练的时候，年轻的音乐家们坐在钢琴前，弹奏舒曼、柏辽

兹、李斯特、格林卡和达尔戈梅日斯基的作品，然后由组长巴拉基列夫对其组员创作的乐曲进行分析和修正。鉴于穆索尔斯基技艺高超的钢琴技术，演奏时缺他不可，但是他的创作却常常被认为是幼稚的、散乱的。1863 年，居伊给里姆斯基-科萨科夫的信中写道：“莫金卡（即穆索尔斯基）给我们看一种音乐怪物——据说是他的谐谑曲中的三重奏，那是庞大笨拙的畸形作品，其长无比的教堂圣歌，以及莫金卡式的持续音等等——模糊、古怪、笨重，根本算不上三重奏……”连导师巴拉基列夫都曾经在信中说：“是的，居伊的确有才华，科萨科夫还是个可爱的孩子，穆索尔斯基简直就是个白痴。”^[5]而就是这个总是创作“古怪”作品的“白痴”，日后却成了“强力集团”中音乐成就最大的组员之一，他的那些“音乐怪物”启发 19 世纪末和 20 世纪的音乐家们开拓了一片新的创作领域。

在这段重要的学艺时期，也培养了穆索尔斯基的“俄罗斯情结”。1859 年，穆索尔斯基进行了第一次欢快的莫斯科之行，多彩的“莫斯科母亲”把二十岁的作曲家迷住了。在 1859 年 6 月底写给巴拉基列夫的信中，他说：“克里姆林宫、炮塔及莫斯科的‘古老气息’使我进入了另一个世界……我与俄罗斯的每一件东西都贴近了。要是有人粗暴无礼地对待俄罗斯，那就是对我的侵犯。我似乎从现在起真正爱上她了。”这时我们就可以看出，他对俄罗斯历史怀有特别的激情，1868 年创作的《鲍里斯·戈都诺夫》和 1872 年创作的《霍万斯基党人之乱》两部歌剧都是穆索尔斯基根据祖国历史所创作的佳作。

除了祖国的历史，莫斯科对穆索尔斯基的另一个吸引力就是格列波沃庄园（Glebovo）。1859 年和 1861 年以及此后的几个夏天，穆索尔斯基在格列波沃庄园受到了希洛夫斯基（Shilovsky）一家的盛情款待（1877 年，柴可夫斯

基就是在这好客之家开始了《叶甫盖尼·奥涅金》的创作)。希洛夫斯基一家是当地非常富裕的地主，又是热情的音乐爱好者，他们给予了穆索尔斯基家人般的照顾，滋养了他的创作才能。从此，穆索尔斯基的生活面拓展了，他渐渐熟悉了莫斯科古都，开始感到自己有种俄罗斯式的文化想象力。

1861 年到 1863 年的多数时间里，穆索尔斯基在圣彼得堡紧张地自学音乐技巧，吸收有用的知识并使大脑条理化，他练习听音、作曲，做了无数的学习笔记，其中包括为贝多芬的几乎全部弦乐四重奏改编的四手联弹。1863 年，穆索尔斯基加入了“洛基诺夫公社”(Loginov Commune)。根据资料，公社的建立应该是受到了车尔尼雪夫斯基的小说《怎么办》的启发，而车尔尼雪夫斯基关于“艺术现实主义”的激进观点，可能直接影响到了穆索尔斯基的音乐创作。在公社中，社员们一起读书并讨论，有时也听穆索尔斯基弹琴、唱浪漫歌曲，穆索尔斯基也正是在这时，开始了认真的创作，作品大多是宏大的歌剧，如根据福楼拜同名小说改编的《萨郎波》等。这样的生活持续了两年。

1865 年，穆索尔斯基的慈母去世了。父母亡故对不同的孩子有不同的影响，对于穆索尔斯基，这是灾难性的打击。由于母亲的去世，他永远不能原谅死亡。穆索尔斯基从此开始了嗜酒生涯，身体状况也随之恶化，但是音乐创作的灵感却从未消逝。

穆索尔斯基在紧张的学习的同时，也开始对作曲的既定规则产生了怀疑和反抗，于是他的叛逆精神及音乐的个性化创作也越来越强了。从 1867 年起，他不再师从于巴拉基列夫，这起因于穆索尔斯基酝酿已久的一首古怪的弦乐作品，这是他第一首充满想象力的纯器乐作品，被穆索尔斯基称为他的“女

巫”。但是巴拉基列夫相当不喜欢它，拒绝安排这首曲子的演出。穆索尔斯基最后在 1867 年给巴拉基列夫回信中说：“您对我的‘女巫’的不屑态度使我痛苦。我过去认为，现在认为，而且将来会继续认为，这是一首优异的曲子。”^[6]然而事实也正是如此，他的“女巫”后来获得了巨大的成功，这部作品后来被命名为——《荒山之夜》。

1866 年的秋天，穆索尔斯基拿出了自己最早的所谓“现实主义歌曲”给圣彼得堡的同仁们看，其中的两首《霍巴克舞曲》和《亲爱的萨维什娜》公开发表于 1867 年，这是他的成熟作品首次得到承认。这时的穆索尔斯基已经成为完全成熟的作曲家，正式登上历史舞台。

三、创作高峰（1867 年-1872 年）

到 1868 年夏天，音乐艺术的个性化问题，占据了穆索尔斯基的头脑。“心理表达的准确性”成了他为果戈里的《婚事》配独创性极强的音乐时的理想。在歌剧《婚事》中，我们可以看到穆索尔斯基的创作理念有多么超前。他怀着学术般的严谨精神，避免使用有节奏感的小节，音调的进展是静态的，间隔几乎都唱不出来。用词杂乱的细节，反映出了焦急、颓唐、愤怒的心情，使你无法给音乐划分段落。当时的人们听到这部作品时都惊呆了，同时对其中一些和弦及和声的展开感到不解，穆索尔斯基自己也说，这只是一个“试验”。他在 1868 年的信中说：“我不管听到什么话，不管是谁说的，我的大脑都立即开始转动，构思着如何用音乐把它表现出来。……我的音乐是对人类语言的艺术再现，包括其中的最细微之处。人类语言的声音，是思想和感受的外化……这是真正的、准确的音乐，但却是艺术性的，非常艺术性的音乐！”果戈里是反映语句变化的大师^[7]，所以，他的作品是穆索尔斯基研究个

性化语言中的起伏、波折的绝好素材。

当穆索尔斯基在学习和“试验”中已经掌握了足够的理论、经验和音乐词汇时，他准备冲出《婚事》的“牢笼”，进入一个自由创作的王国。1868年8月，他放弃了果戈里的作品，在朋友的推荐下转而选择了普希金的剧作《鲍里斯·戈都诺夫》。普希金的剧本《鲍里斯·戈都诺夫》虽然1831年就已经发表，但是直到1870年才因穆索尔斯基而走上舞台，这部作品被认为是东欧最伟大的音乐戏剧杰作^[8]，是俄罗斯音乐的瑰宝。在1870年第一版的《鲍里斯·戈都诺夫》中，穆索尔斯基把普希金笔下的悲剧演绎得淋漓尽致，他自己写了台词，对原文进行了必要的修改和补充，以使其适应音乐作品的逻辑。与普希金的悲剧相比，穆索尔斯基在他的歌剧中更彻底地把人民当做政治事件的重要因素来对待，群众场面占据了相当大的比例。在世界歌剧史上，穆索尔斯基第一次成功地揭示了优秀历史人物真实的内心世界。他塑造了统治者鲍里斯·戈都诺夫的心理形象，也刻画了一幅俄罗斯人民的肖像画。“我认为人民就是个伟大的个体，他因一个理念而振作”，穆索尔斯基这样认为，他创作了俄罗斯人民的音乐特色，而且在各种不同的场合运用这种积极的力量。作曲家还完成了对群众性合唱舞台的改革，他第一次采用了由单独人员或小组完成的宣叙调，从而使该剧的合唱舞台效果达到了飞越现实与艺术世界的水平。^[9]

《霍万斯基党人之乱》是穆索尔斯基另一部成功的歌剧。这是件惊人的作品，歌剧下面潜藏的对历史、对政治、对信仰的看法，与《鲍里斯·戈都诺夫》里表现的价值观截然不同。1872年到1880年之间，穆索尔斯基断断续续地谱写着这部历史歌剧，直到去世也没有写完。

穆索尔斯基于 1872 年完成的声乐套曲《育儿室》也是一部很特别的作品，它们不是大人唱给孩子的歌，也不是成人怀念童年的歌曲，而是孩子们之间的交谈，是他们自己讲述自己经历的曲子，这在音乐作品中是很少见的。1873 年的春天，穆索尔斯基的作品出人意料地得到了西方国家的赞赏，他的彼得堡出版商瓦西里·贝塞尔在访问魏玛时曾经把新出版的声乐套曲《育儿室》作为礼物送给了李斯特。李斯特肯定感觉出了这些歌曲所表现的天才，这可以从他的忠诚女助手阿德尔海德·冯·朔恩写给贝塞尔的一封信中看出。^[10]

穆索尔斯基的这些作品现在已经成为世界音乐的巨大成果，20 世纪的许多作曲家都认为这位俄罗斯天才是自己的老师。^[11] 但是在当时，多数人认为穆索尔斯基的作品是“不通畅、缺乏专业技巧”的，他的创作并没有带给他荣耀和财富，相反，穆索尔斯基的生活越来越贫困，还时常因为酗酒而经受病痛的折磨。与此同时，穆索尔斯基和“强力集团”的关系也渐渐疏远，他孤独而郁闷，但他始终是一个不向命运和境遇低头的勇敢探索者。^[12]

四、悲剧性的晚年（1872 年-1881 年）

1873 年，穆索尔斯基的人生历程显现出悲剧性的迹象。画家好友哈特曼的突然去世对穆索尔斯基造成了沉重的打击，死亡所带来的恐惧再一次侵袭了穆索尔斯基。然而，死是一种渠道，使经历过的人都获得了新的表达方式。穆索尔斯基为哈特曼创作了一部钢琴组曲《图画展览会》，以纪念他和他的绘画。面对死亡，穆索尔斯基用音乐来战斗。

另一首表现穆索尔斯基与死亡斡旋的作品是《死之歌舞》。在这部声乐套曲中，死亡是个有形象有声音的人物，他不断用歌声诱惑人走向长眠，而死亡本身却是永恒的。可以看出，1974 年另一位好友娜杰日达·奥波契宁娜的

去世，让穆索尔斯基开始向死亡妥协。根据里姆斯基-科萨科夫的主观看法，穆索尔斯基在这些日子里开始了“道义上和精神上的没落时期”^[13]。

穆索尔斯基渐渐远离了昔日志同道合的好友，他在一封写给斯塔索夫的信中不无痛苦地说：“‘强力集团’已经蜕化成了一堆没有头脑的叛逆……我觉得，在‘上天帝国’中，已经找不到这些艺术家了。”不可否认，“强力集团”的解散是一种自然发展的趋势，但是与伙伴的疏远带给穆索尔斯基越来越浓烈的孤独感。

在穆索尔斯基不断走向孤独的日子里，音乐依然是他最贴心的朋友，也是他最崇敬的主人。1879年，穆索尔斯基放弃了用以糊口的公务员工作，生活愈加贫困清苦。他自己却说：“艺术对它的仆人的要求今天是如此强烈，以至于把一个人的全部身心占据。人们只在休闲时刻才去作曲的时代已经一去不复返了。把你的全部献给人类——这就是今日艺术的要求。”里姆斯基-科萨科夫曾于1880年5月在一封写给斯塔索夫的信中，报告了他的朋友无休止地投入到作曲工作的情况，同时也没有讳言他对穆索尔斯基健康状况的忧虑。^[14]

无休止的工作、孤独的心境和严重的病情终于把悲剧推到了终章。1881年3月28日，四十一岁的莫杰斯特·穆索尔斯基卒于尼古拉耶夫士兵医院。临终前他还在幻想着一部新的歌剧，却已经永远无法实现了。

穆索尔斯基的晚年凄凉而孤独，但他的音乐却引领他的人生超越了这幕悲剧。穆索尔斯基一生创作了十三部歌剧，五部合唱，八部管弦乐，二十二部钢琴作品，五十二首歌曲，三部声乐套曲及十四部改编曲等。其中，管弦乐《荒山之夜》、歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》、钢琴曲《图画展览会》等等作品，多少年来在舞台上长盛不衰，他本人被誉为“揭露社会黑暗，反应人民疾苦”

的批判现实主义作曲家，而他在音乐艺术上的探索和创新也为 20 世纪音乐的发展开辟了道路，对日后音乐家的创作产生了深远的影响。他不仅在音乐史上，而且在艺术史上名留千古。

第二章 创作背景和本体分析

第一节 《图画展览会》的创作背景

钢琴套曲《图画展览会》创作于 1874 年，是穆索尔斯基参观了亡友哈特曼所画的绘画及建筑设计图之后，根据所得到的印象创作而成。

哈特曼（1834-1873 年）是俄罗斯当时杰出的风俗画家、设计师、插图画家兼建筑师。1861 年哈特曼从美术学院毕业，就被送到国外去深造，他从国外带来了许多有趣的描绘生活风俗的水彩画、素描及速写，但是哈特曼在法国、意大利及德国旅行的八年间时常关怀着祖国艺术的命运。在哈特曼回到俄国以后，就开始研究怎样建立新的俄国建筑风格，竭力把古老的农民建筑的趣旨和现代的要求结合起来。就在这一时期（19 世纪 70 年代初）哈特曼与斯塔索夫以及穆索尔斯基开始相识并亲密起来了。

穆索尔斯基和哈特曼思想趋向和创作天性上有许多共同点，比如他们都喜欢创造规模宏大的作品，并且致力于挖掘具有全民性的新的俄罗斯风格。然而，哈特曼 39 岁的时候突然去世了。这对穆索尔斯基是一个沉重的打击：“为什么只有狗和猫活着……而像哈特曼这样的生灵却要死去？”^[15]穆索尔斯基在写给斯塔索夫的一封充满厌世情绪的信中，开头就援引了莎士比亚《李尔王》中的这句台词。其实在哈特曼最后一次去圣彼得堡拜访他的时候，他就曾经历了一次这位朋友的心脏病发作。穆索尔斯基在哈特曼去世后的很长一段日子里，一直在为自己当时的冷淡表现而内疚、自责，这使他更加充满

了对哈特曼的怀念和对死亡的恐惧。由于死亡，他再也没有机会对这为好友进行任何的弥补。在这些日子里，穆索尔斯基充满了对死亡和绝对空虚的恐惧，他的观念笼罩在深深的悲观和对未来前途的渺茫之中。

当哈特曼去世一年后，斯塔索夫组织了哈特曼的画图及设计图的展览会。展览会上展出了四百多幅作品，大多是哈特曼生前在法国、意大利和波兰旅行多年的创作。正是这些水彩和素描作品打动了穆索尔斯基，他决定用一套钢琴组曲来表达他对展览会的印象，并以此来缅怀好友哈特曼。穆索尔斯基于1874年夏天开始创作他的《图画展览会》。下面是穆索尔斯基致斯塔索夫的一封信，写于1874年6月中旬，信中报告了创作的进度：

“我正好像写《鲍里斯·戈都诺夫》的时候一样，现在我正在起劲地写作‘哈特曼’的音乐，乐思和音调源源而来，连写在纸上都来不及。我正在写第四个乐曲，联系这些乐曲的纽带是很好的（用漫步 Promenade）。我想把它完成得更快和更妥当些。在那些间奏部分中可以看见我的面貌出现。一直到现在我认为作品是成功的。我拥抱您，而且我知道您会祝福我的——请您给我祝福吧！”^[16]

穆索尔斯基从哈特曼的那些在展览会上展览的图画及设计图中选择了他感觉比较亲切的绘画（如肖像画、描写生活情景），以及和俄罗斯民间生活相关的形象（如童话、传说、史诗）。根据这些图画和设计，穆索尔斯基在《图画展览会》中利用了许多崭新的题材，如肖像画式的对人的性格的描写（如《两个犹太人》和《地精》）、生活风俗场景的描写（如《杜伊勒里宫》、《里莫日集市》和《牛车》），俄罗斯人民创作中的童话及叙事诗的形象（如《鸡脚上的小屋》、《基辅大门》）及其他。

第二节 《图画展览会》的本体分析

《图画展览会》并不是那种分解成一系列互相之间没有联系的钢琴组曲，而是一部统一的、完整的作品，其各幅“图画”在音乐方面是紧密联系的。从整体布局来看，《图画展览会》的十首乐曲采用了快、慢相间的速度：《地精》Vivo-《古堡》Andante-《杜伊勒里宫》Allegretto-《牛车》Moderato-《雏鸟的舞蹈》Vivo-《两个犹太人》Andant-《里莫日集市》Allegretto vivo-《墓穴》Largo-《鸡脚上的小屋》Allegro-《基辅大门》Allegro。组曲中的每一首乐曲都采用了规模较小的曲式结构，生动地表现了风俗性、场景性的内容，并把不同的绘画主题安排在了相对平等的地位。另外，非方整性结构以及开放性的结束，既突破了古典音乐的框架，也使各乐曲间的联系成为有机的整体。

《漫步》（promenade）在曲中起了很重要的作用。这些段落不是从哈特曼的图画获得灵感写出来的，《漫步》这首乐曲的名称，可以简单地解释为：在这个展览会里的漫步，是联系每一首乐曲之间的间奏。穆索尔斯基在创作这套作品时，曾与斯塔索夫商量过，斯塔索夫解释此曲：“这里，作家描写自己信步东走走西望望，一会儿闲荡，一会儿走近一幅画，快活的面孔时因缅怀亡友的哀思而沮丧。”

这首《漫步》采用带再现的二段式。从引子的头几个声音开始，听者可以清楚地感到这首乐曲深刻的人民性。在《漫步》的曲调、节奏与和弦构成上，以及在叙述的方法本身方面，都可以看出它和俄罗斯民间歌曲之间有

直接亲密的联系，它好像是由一个单音的领唱和一个合唱的副歌组成的，在副歌部分中各声部自由地交替出现。穆索尔斯基家乡卡列沃的民歌特色——鲜明的旋律、强有力的音调、加重的不均匀节奏及乐句间极短的换气——在《漫步》中得到充分体现。



第一首 地精（Gnomus），活泼生动地， $\flat G$ 大调

这幅画的原画已经丢失，据说是哈特曼 1869 年为圣彼得堡音乐家俱乐部的圣诞树所画的一幅设计稿，是一张画着装饰在圣诞树上的地精形胡桃夹子玩具的素描。这首乐曲大多数被翻译为《侏儒》，其实 Gnomus 这个单词更确切的翻译是“地精”，传说中的地精是一种又老又丑的妖怪，个头很小，满脸皱纹，不知疲倦地为自己所居住的家庭做家务活，并且非常喜欢恶作剧。^①穆索尔斯基根据这一形象创作了这首乐曲，描绘这个畸形的“地精”复杂的内心世界。

^① 中央音乐学院出版社出版的《俄罗斯作曲家与 20 世纪》一书中第 88 页，亦是把此乐曲翻译为《地精》。

这首乐曲是复三部曲式，A 部包括两个主题素材，开头用平行八度奏出跳进的不协和音程，鲜明的强弱对比表现出地精略带扭曲的性格，他正在房间里一惊一乍地跳跃着



第二个素材是下行切分节奏的和弦，仿佛是地精哀怨的呻吟，表现出了小人物的悲剧性。



B 部的素材是由跨越三个音区的八度和小三度齐奏构成的，怪异的下行音调与第一个素材穿插进行，地精神神经质的性格更加立体化了。



A'部采用的是 A 部的第二个素材，并在低声部伴以半音阶和长颤音，仿佛是地精在生气地发抖。后来他越来越激动，在一串快速的音阶中跑了。

连接《地精》和下一首乐曲的《漫步》以变奏形式表现，中板，悠闲而又带有淡淡的伤感。

第二首 古堡 (Il vecchio castello)，极似歌唱地，又含有悲痛的行板，升g小调

原画是哈特曼从 1864 年到 1867 年在意大利、瑞士及法国旅行时画的水彩画，这幅画上画着常春藤掩映的意大利中世纪的古堡，田园诗人手持乐器在城边悠闲地歌唱。这是全曲中最富有浪漫色彩的一支乐曲，是一幅真正的“抒情的风景画”。在拉威尔改编的管弦乐版本中，用中音萨克斯悠然地奏出这段抒情旋律。穆索尔斯基用一首卓越的、悲歌风味的田园诗，再现了古代的色彩。

乐曲采用单三部曲式，从头至尾都保持着平静的基调，缓慢而悠扬，笼罩着一层淡淡的哀伤。它的织体分为三个层次：高音的旋律声部是田园诗人婉转动听的歌声，基本旋律多次反复并加以变奏；中声部为主旋律轻轻的伴唱，偶尔也用低沉的音色唱出主旋律；低音的伴奏声部[#]G 的固定音型几乎贯穿全曲，这是诗人在弹拨手中的琴弦，十分平稳又富于节奏感。三个层次互相映衬，交织出一幅浪漫的充满幻想气氛的中世纪图画。



欣赏完《古堡》之后的“漫步”略显雄壮，中板，主旋律以八度的形式在左右手声部交替奏响，使得“脚步”更加豪迈。但是在最后两小节，乐锋一转，观赏者突然停下了脚步，被下一幅画卷吸引住了。

第三首 杜伊勒里宫 (Tuileries)，不太快随想的小快板，B 大调

据说这幅画也是哈特曼在欧洲旅行时的作品，这个杜伊勒里宫花园是毗邻巴黎卢浮宫的一座名园。根据斯塔索夫的描述，这幅水彩画的主体并不是在描写花园景致，而是描绘了一群游戏吵闹着的孩子们^[17]。在这首优雅、轻巧和充满任性调皮气氛的乐曲里没有单个的肖像画，但生活风俗情景的描写很逼真，心理描写也很细致。

这首乐曲是单三部曲式。A 段用活泼俏皮的节奏和十六分音符跳奏展现了一幅孩子们愉快玩耍的画面。B 段旋律婉转悠扬，仿佛是孩子们正在捉迷藏的游戏中躲藏、溜走。A'段比 A 段情绪更激动一些，孩子们在游戏后争吵起来。这首乐曲既富于歌唱性，又保持了质朴纯真的风格。



第四首 牛车 (Bydlo)，始终感情沉重的中板

波兰语中，Bydlo 本是指牛群，虽然穆索尔斯基给斯塔索夫的信上曾写过“不描写牛车”，斯塔索夫仍把它解释为后面拖着很大车子的波兰牛车。哈特曼于 1868 年在波兰维瓦尔河上的桑多米埃什居住过一个月，这幅画也许是那时的作品。穆索尔斯基巧妙地用低音区描绘了老牛拖着沉重的步子，在融雪的泥泞道路上缓缓行驶的画面。

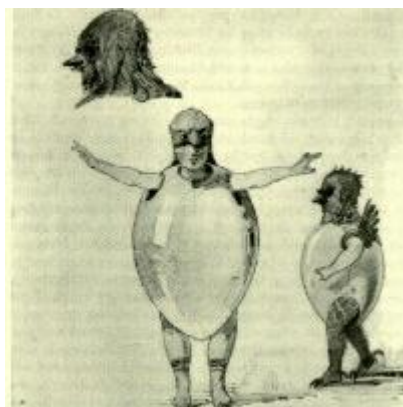
这首乐曲也是单三部曲式。A 段一上来就用低沉的和弦模仿出老牛艰难缓慢的步伐音，右手悲切而愤慨的旋律是车夫的歌声，他仿佛在一字一句地低唱着，控诉生活的苦难。B 段旋律到了高音区，更突出了凄凉的气氛。A'段把 A 段的旋律扩展为八度，曲调中充满坚定执着的意味，车夫饱经风霜但是坚毅依然的脸庞清晰地音乐中浮现出来。



乐曲最后，左手和弦的音层逐渐减少，节奏越来越慢，并一直减弱到 *ppp*，再到音乐完全停止，十分生动地表现出牛车越走越远直至消失不见的场景。

这段之后漫步在 d 小调上，阴郁又凄凉，也许是这幅《牛车》引起了穆索尔斯基的回忆，以致如此悲伤。

第五首 雏鸟的舞蹈 (Ballet des poussins dans leurs coques)，谐谑而轻快活泼地，F 大调



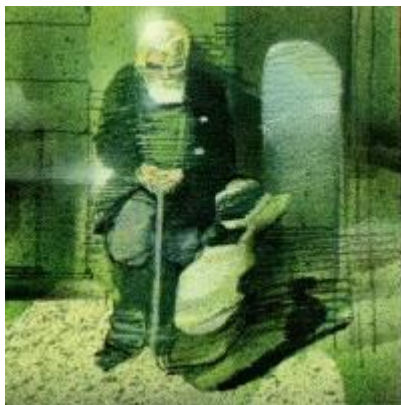
哈特曼为芭蕾舞《特里尔比》所设计的演出服素描是创作这首乐曲的动机。这幅素描画的是一些带有鸟喙和羽毛的未孵化的小金丝雀，卵壳好像铠甲一样覆盖全身，只露出头和四肢。穆索尔斯基使这些幻想中的雏鸟活跃起来，并使它们跳舞。而且这些雏鸟不是玩具，而是活的，曲中再三听到的小鸟的啾啾叫声就可以证明这一点。除了这些特意使用的自然主义描写之外，整个舞曲还具有幻想特质和幽默色彩。

这首乐曲是复三部曲式。A 部用装饰音和左右手和弦交替的手法营造出一幅小鸟儿们拍着翅膀舞蹈的欢快场面；B 部的长颤音模仿了小鸟鸣叫、歌

唱的声音，十分逼真；第三部分是 A 部的完全再现。



第六首 两个犹太人一穷一富（Deux juifs l'un riche et l'autre pauvre），行板，降 b 小调



关于这首乐曲，斯塔索夫曾写道：“两个犹太人，是哈特曼在 1868 年旅行的时候所作的写生画：第一个是富有的、肥胖的犹太人，自满而且快乐；另外一个穷人，羸弱、悲哀而且几乎是哭丧的样子。穆索尔斯基十分感叹于这些图画的表现力，于是哈特曼把这些画送给了他的朋友穆索尔斯基。”^[18]这首乐曲是对这两个人物的性格所做的音乐描写，使两个人鲜明的个性特点对立起来，同时也是对富犹太人和穷犹太人的典型化描写。这也是一首描写心理的乐曲，具有深刻的社会意义。这首作品和穆索尔斯基的其他一切作品一样，可与同时代描写生活、风俗并同时揭发社会的绘画作品相媲美。

这是一首非常形象化，而又对比鲜明的三段式乐曲。

第一段描写自满、妄自尊大的富人。作者把外表的自大、傲慢和粗暴用音乐中的三连音、波音、符点、跳跃、休止、由弱到强的夸张节奏、较低的音区及八度齐奏等手法表现出来，使一个傲气十足的富人形象出现在人们面前。同时穆索尔斯基保持了音乐的民族性，并加入了特殊的犹太调式——一种升高四级的小调来刻画。最后结束在主和弦的三音上。



中段写的是穷犹太人。穷犹太人的性格在很多方面是和富人相反的，他胆小、自卑而且软弱。在乐曲中，我们可以感受到这个可怜而受屈辱的人的颤抖。他在富人面前的战栗及阿谀的态度，用同音反复和前倚音表现出来。同时，下行的匍匐行进的音调更加突出了他的怯懦和谄媚。这一段仍然保持着犹太民族的色彩。



再现部是很富有特色的，穆索尔斯基用音乐分别描写了两个人物之后，便使这两个人物碰在一起，开始让他们同时说话，但是仍然保留着各自的面貌和性格特色。这两个主题同时再现，富人主题在下，穷人主题在上。富人

主题回到原来的调性 ($\flat\flat$ 小调), 穷人主题仍围绕 $\flat d$ 音 (中段弗里几亚调式主音, 也是 $\flat\flat$ 小调主和弦的三音) 进行, 并且在音调上突出地运用 $\flat\flat b$, 即保持中段的调式特色。直到 25 小节出现一个增三和弦, 既是前调式的属和弦, 又是后调式的变化主和弦。这以后, 在类似尾声的 4 小节中, 才在低音声部出现 $\flat\flat$ 小调属到主的进行, 好像是要明确主要调性, 但就在这时, 右手声部保持弗里几亚调的特色 (如强拍上右手的降 f 与左手的还原 f 同时出现), 直到最后 2 小节, 左右手才统一起来, 共同进到 $\flat\flat$ 结束全曲。所以, 这个再现, 不但是两个主题的结合, 也是两个调式巧妙的结合。

很显然, 这个对话的结局是穷人倒霉, 富有的犹太人打断了穷困犹太人的话并把他赶走了。这好像是路过时偶尔听到的一段对话, 与生活密切相关且具有尖锐的社会意义。



第七首 里莫日集市 (Limoges. Le marche), 始终诙谐活泼的小快板, 降 E 大调

这首乐曲描绘的是一群人在市场上喧嚣吵闹的场面, 生动而且形象鲜明。里莫日城位于法国南部, 画家哈特曼曾经在那里旅居过一段时间。穆索尔斯基曾用法文在手稿上写有一段文字: “惊人新闻: 皮尔儒先生刚刚找到了他那头私奔的母牛。但里莫日的长舌妇们并不认为这件事有什么大不了的, 因为拉萨布尔萨克太太得到了一副漂亮的瓷牙齿, 而潘塔-潘塔列昂先生那个

妨碍他的鼻子还是那么通红。”后来穆索尔斯基删去了这段文字，只留下了“惊人新闻”作为副标题。^[19]从先前的这段文字中，我们可以了解到所谓的“惊人新闻”只不过是妇女们在集市上购物时所讨论的八卦消息。这首乐曲不但鲜明地描绘了一幅喧闹嘈杂的市场画面，而且充满了谐谑和讽刺的意味。

乐曲采用单三部曲式，第一小节是简短的引子，展现出整首乐曲的音乐基调：活泼的、轻巧的、快速的，正如妇女们凑在一起饶有兴趣地窃窃私语。主题一出现，就把听众们带进了更加激烈的争论场面，集市上的女人们似乎是在争辩谁的新闻更“惊人”一些，谈话声好像冲击海岸的波浪声，时而越来越响，时而渐渐减弱，但是从没有一刻停歇。密集的十六分音符和变化音使音乐形象更加逼真——妇女们七嘴八舌的言语快得不可思议，而她们的话题和思维似乎并没有什么逻辑可循。



紧张激烈的争论一直持续着，主题多次再现，并不时有“插嘴”的形象出现。乐曲的末尾，争论不可阻止地变成了一场争吵，争吵声越来越响而且越来越激烈的时候，音乐戛然而止，转变到风格截然相反的下一个乐曲——《墓穴》。

第八首 墓穴 (Catacombs.Boman Sepulchre) ,广板

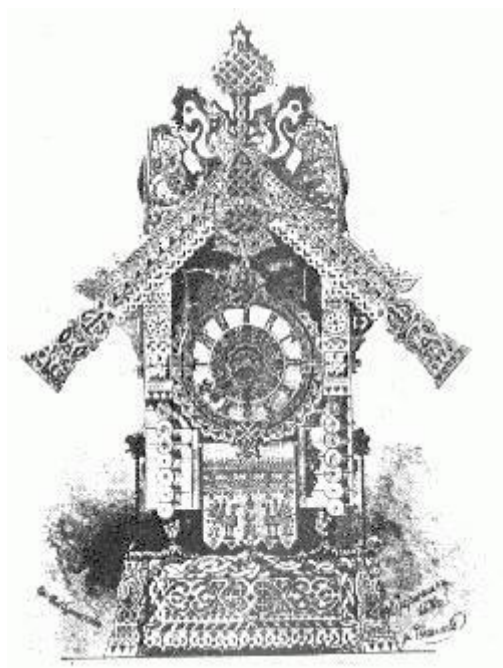


这首曲子分为两段，第一段由低沉的柱式和弦组成，速度为广板。一开始是一个很强的八度，而后轻轻落到 G 和弦上，接着渐强至高八度的 G 和弦，仿佛地下陵墓的门慢慢打开。左手八度低音做半音阶下行，呈现出参观墓穴者走下楼梯的脚步声。整个第一段缓慢而沉重，突强突弱的音量对比和不稳定的调性渲染了墓穴里阴森恐怖的气氛。旋律隐藏在柱式和弦的中声部，凄凉哀怨的音调表达了作曲家对逝者的怀念和哀悼。

第二段，在乐曲的原稿上穆索尔斯基添加了副标题：《用死者的语言同死者交谈》并写有一段文字：“亡友加尔特曼的创造灵魂领我到骷髅的面前，向骷髅们呼唤，于是骷髅寂静地发出了光辉。”。高音区的震音持续全曲，这似乎是鬼火在闪烁，在其映衬下，中低音区出现了熟悉的漫步主题，和弦与八度的交替进行，象征作者怀着沉重的心情与故友交谈，音乐情绪十分悲痛，这正是哈特曼真正的安魂曲。



第九首 鸡脚上的小屋 [La cabane sur des pattes de poule(Baba-Jaga)], 凶暴而灿烂的快板, G 大调



哈特曼的原画是一副铅笔的钟表设计图，木屋模样的表身下面是鸡脚状的底座，整个屋子用俄罗斯风格的雕花装饰，十分精致。这幅画的灵感来自于俄罗斯家喻户晓的童话角色——女巫巴巴丫嘎。传说中的女巫住在树上的一座鸡脚小木屋里，她专吃人的骨头，把人骨放在臼里杵成糊。女巫乖戾和

暴怒的性格充分体现在穆索尔斯基这首《鸡脚上的小屋》中。

这首乐曲采用复三部曲式。第一部分是女巫的亮相，在频繁出现的变化音和紧凑的节奏中怪诞而暴躁的女巫跃然眼前——她披着破旧的斗篷、骑着扫把在树林里飞快地穿梭着，两边的树枝都被她啪啪地打落在地。左右手八度叠置的跳跃音型和右手带前倚音的和弦，增加了作品的紧张度，表现出女巫焦躁的心情及歇斯底里地喊叫。8小节坚定的柱式和弦中，巫女耀武扬威地出门了，调式暂时稳定在C大调上，之后经过了 $\flat E$ 大调，B大调，又回到C大调。在这怪异的音乐中，我们听到了巫女的一场激战。最后调式稳定在 $\flat E$ 大调上，但是作者又用变化音制造出了越来越紧张的氛围，然后用左右手交替的方式一泻而下，突然安静下来，在C大调的属音上慢慢引出第二部分。

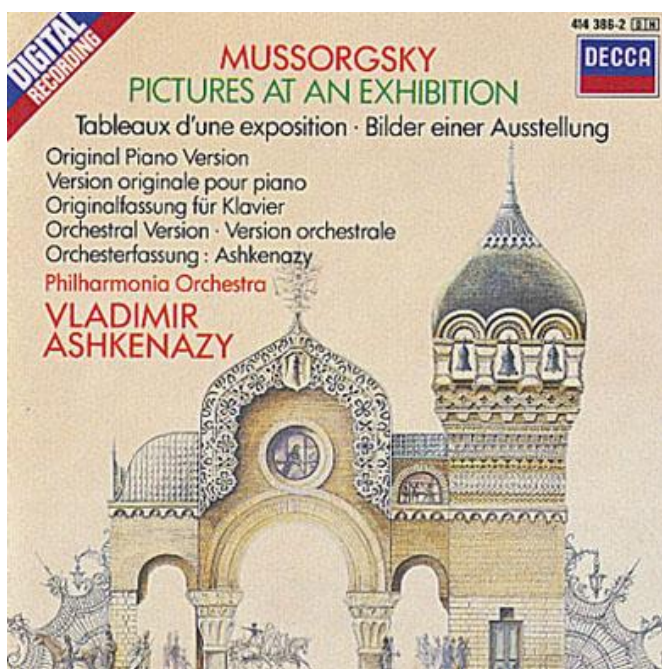


第二部分是女巫的小憩。阴霾的风声出现在右手弱奏的三度颤音中，左手低沉的八度旋律是女巫在低吟，她似乎是在刚才的战斗中受了伤，现在需要好好地休息和思考。风声充斥了整个第二部分，而女巫则是时而低吟，时而又精神为之一振，也许是想到了什么好主意，也许是在为刚才的败绩而生气。总之她逐渐恢复了元气，准备卷土重来。

第三部分，女巫归来。这段在节奏、曲调等各方面都是第一部分的再现，只是把第一部分的材料进行了删减，表现了女巫战败后恼羞成怒的样子，呼吸越来越急促，情绪越来越激动。在演奏中应该比第一段速度更快、力度更强。尾声与第一部分相同的是旋律从高音区冲到了低音区，不同的是在短暂

的斡旋之后，又一鼓作气冲回了高音区，这是女巫的胜利，同时也借此引出了辉煌的下一首乐曲。

第十首 基辅大门（**La grande porte de Kiev**），快板，庄严肃穆威风凛凛地，^bE 大调



这首《基辅大门》是《图画展览会》的最后一首，也是最辉煌、最崇高、作者情感最浓烈的一首，可谓整部钢琴组曲的压轴之作。当年，为了纪念沙皇亚历山大二世 1866 年 4 月 4 日在彼得堡逃脱暗害，基辅要修建一座城门，于是举行了一场城门的设计比赛。哈特曼画展上的这幅画就是他参加比赛用的一幅设计图。这是一座颇具俄罗斯民族特色的门楼，城门高大而雄伟，头盔式的楼顶上描绘着美丽精致的花纹，主楼里隐约能看到有人在窗边祷告，与城门相连的是教堂的钟楼，伴着教堂的钟声，城门下一群勇士骑着马归来

了，另一群人唱着赞歌迎接勇士的凯旋。穆索尔斯基把这些无声的画中物一一化作钢琴音乐，把听者带到了一座富有灵魂的基辅大门面前。

第一部分：

高大宏伟的基辅大门坐落在辉煌的 bE 大调上，坚实的柱式和弦是城门牢固的石柱，也是勇士们胜利归来的合唱声。这一部分的主题同《漫步》一样都采用了俄罗斯民歌的曲调，旋律平稳而且十分具有歌唱性，具有俄罗斯民间史诗的勇士气概。



三遍主题句之后，音乐突然弱了下来，我们听到了安静而虔诚的歌声，这是教堂里神圣的颂歌，充满了宗教色彩。俄罗斯民族的宗教信仰大多为希腊的东正教，而这种宗教的礼仪是禁止在教堂中使用乐器的，甚至还禁用管风琴，因此合唱队演唱时是无伴奏的。于是就不难理解穆索尔斯基在创作这个形象时运用的四部合唱的手法，和声干净而肃穆。



《基辅大门》这首乐曲充满了俄罗斯特有的浓郁的悲伤与深沉，我们仿佛感受到了穆索尔斯基当年站在亡友遗作前的心情。我想那一刻的穆索尔斯基，一定是在默默流着泪的吧，否则这段教堂的圣咏为何如此哀伤，基辅大门因此被描绘成有着暗淡色彩的威严肃穆的样子。

圣咏之后，辉煌有力的和弦主题再次出现了，右手伴以十六分八度音程下行连奏，情绪十分激昂。其后又是一段圣咏。

第二部分：

在总共 33 个小节的第二部分中，钟声一直持续了 30 个小节。巨大的钟摆晃动着，开始时是从 $^b c^1$ 到 $^b A$ 跨了十度，后来钟摆摆动的声音越来越洪亮幅度也越来越大，最后钟声最高音 $^b b^1$ 和最低音 E_1 之间达到了二十六度。在钟声的映衬下，右手本不太和谐的和弦之中突然再现了漫步主题，越来越强劲有力的钟声和熟悉的旋律把乐曲慢慢推向高潮，随后而来的 $^b E$ 大调下行音阶几乎横扫了整个钢琴键盘，在直奔到钢琴最低音 A_2 后，第三部分呼之欲出。



第三部分

波澜壮阔的第三部分是《基辅大门》的高潮，也是整部钢琴组曲的最高潮。这一部分几乎全部是由二分音符柱式和旋构成的，旋律声部再现了第一部分的主题。这其中，既有城门般宏伟稳固的安定感，也充满了欢庆勇士凯旋的激情。在一段锣鼓喧天的欢庆之后，达到了全曲的尾声。尾声中，人们又听到了熟悉的基辅大门主题，只不过在这里已经不是勇士的合唱，而是史诗般悲壮的齐奏。所有的人们呐喊着，所有的乐器奏出最强音，他们哀悼着在战场上牺牲的战友们，与此同时，这部《图画展览会》的作者穆索尔斯基也把痛失故友的悲愤之情宣泄的酣畅淋漓。



第三章 《图画展览会》的技术要点分析

曾有位音乐评论家评价钢琴组曲《图画展览会》“几乎要用到所有的钢琴技巧”，可见《图画展览会》不仅是音乐艺术史上的一朵奇葩，也是一本全面、独特的钢琴练习教材。

和弦、八度、装饰音等技巧在本作品不同的曲子里产生了不同的效果，要用不同的方法来训练和弹奏这些技巧。本章将着重探讨如何克服这些技巧的难点以更好地表现音乐，起到抛砖引玉的作用。

第一节 和 弦

和弦在钢琴创作上的应用较为广泛，许多乐曲经常用和弦作为开始和结尾，甚至在乐曲的高潮处也常常以和弦为主要的烘托和支撑。三个及三个以上不同音按一定规则结合起来，同时发音，就是和弦。和弦按弹奏技术分为时值较长的和弦、连奏和弦、非连奏和弦、跳音和弦等。《图画展览会》中运用了大量的不同技术的和弦，笔者按照和弦在乐曲中的作用分为伴奏和弦与旋律和弦两类。

和弦弹奏的要点在于所有的音必须同时响起，而且各音的力度均匀一致，肩膀手臂完全放松，手腕平稳，掌关节支撑好和弦的架子，指尖立好整齐稳定地弹奏出和弦。

一、伴奏和弦

《图画展览会》的第三首《杜伊勒里宫花园》，描述的是孩子们在花园里游戏、争吵的情景，为了营造出诙谐的气氛，这里的和弦应弹奏得十分轻巧。需要注意的是，伴奏声部中休止符是十分重要的，如果没有精确地弹出这里的休止符，和弦就会变得笨拙、沉重，从而难以表现出孩子们愉快玩耍的场面。



第四首《牛车》，低声部和弦沉重而缓慢，很恰当地传达出了牛车走在泥泞崎岖的路上时困难前进的脚步声。为了准确地演奏出这种声音，要控制好和弦的音量，既要做到 *ff*，又不能刺耳。乐谱上标记的保持音记号要准确的演奏出来，以表现出牛车在泥路上艰难前进的情景。



二、旋律和弦

当和弦作为旋律出现时，就不仅仅要做到整齐稳定，还要使旋律音清晰、流畅。大多数情况下旋律在右手的小指，做到这一点并不是一件轻而易举的事情，平时加强小指掌关节支撑的练习，才能在弹奏和弦的同时又弹奏出清楚而富有歌唱性的旋律。

《图画展览会》中的几首《漫步》都用到了这一类型的和弦，为了表现出合唱的声音，旋律线条要清晰连贯，声音干净而有力量，在突出旋律音的前提下，下方和弦要演奏的十分和谐、饱满。



几乎整首《基辅大门》都是由和弦组成的，穆索尔斯基大量地运用和弦似乎是想表现基辅大门的宏伟气势。弹奏这首曲子时，应把和弦弹得坚定而有力量，指尖要站立的很牢固，掌关节的支撑在这里也显得尤为重要，与此同时还要把乐曲的旋律演奏出来。笔者建议在弹奏这首乐曲之前，先进行和弦的技术训练（如大力度重复和弦及和弦音阶练习等）以达到更好的演奏效果。



第二节 八 度

西方钢琴音乐在巴洛克时期很少用到八度，古典音乐时期有了进一步的发展，而到了浪漫乐派时期，八度的运用就较为广泛了，在演奏技术上对音色的控制、速度和力度的要求也更加细致。按照弹奏方法，八度可以分为连音八度、断奏八度和跳音八度。在《图画展览会》中，穆索尔斯基在不同的曲子中运用了不同技法的八度，笔者在这一节依然把这些八度的技法按其作用分为旋律和伴奏两类。

一、 伴奏八度

《图画展览会》的第九首《鸡脚上的小屋》用左手的八度跳跃衬托出巫婆巴巴丫嘎乖戾的性格，十分形象生动。为了把八度弹得清晰而有力度，肘部自然下垂，用大臂带动小臂、手腕和手指来弹奏。这里的八度应该弹奏得十分富有节奏感和弹性，重音突出，力度逐渐加强。



第十首《基辅大门》的第一部分中，为了表现大门的宏伟气势，作者用降E大调八度音阶作为伴奏，衬托低音区的主旋律。这一段的音乐情绪相当高涨，气势辉煌技术华丽。在演奏过程中，右手的八度音阶要做到清晰、连贯，同时也应该注意到这里的八度音阶是作为伴奏出现的，所以音量不能盖过左手的柱式和弦，以免喧宾夺主。



二、旋律八度

八度作为旋律在音乐作品中是比较常见的，因为用了八度以后，旋律的音层加厚，音乐的气势也有所加强。弹奏旋律八度时，一般来说音色应该更明亮。

《图画展览会》的第一首《地精》的第二部分主要由八度组成，阴暗的旋律描绘出地精痛苦蹒跚的步伐。笔者认为这一段应弹奏得较为连贯一些，弹奏中，手指要比较贴键，用手臂的自然重量来弹奏。



第六首《两个犹太人一穷一富》再现部分用八度来重现穷犹太人的性格和话语。这里的八度要弹得轻巧而短促，切不可盖过左手“富犹太人”的“嚣张气焰”。弹奏过程中，手指必须有力，手腕灵活有弹性，突出旋律中的每一个重音。后面的重复音尽量表现出穷犹太人颤抖、懦弱的语气。



第三节 装饰音

装饰音，顾名思义即被装饰了的音，它包括基本音和用以装饰基本音的音两个部分。在钢琴曲中装饰音被大量使用，这不仅因为装饰音会使平淡的旋律变得华丽、生动，更因为它适合钢琴本身的特点。钢琴的声音缺乏持久性，又不能像弦乐乐器那样使用“揉弦”、“滑音”等演奏方法，因此装饰音的使用可以大大弥补钢琴自身的不足，为钢琴演奏增添魅力。穆索尔斯基在《图画展览会》中运用了大量的装饰音，充分利用了钢琴的音色更形象地表现出了人类和大自然的各种声音，极具有独创性。

在钢琴弹奏中装饰音有自己特殊的技术要求，不同的装饰音又有不同的演奏方式，笔者根据《图画展览会》中所使用的装饰音分成以下几类逐一说明。

一、颤音

颤音是指基本音与上方二度音的快速交替。颤音音符要求弹奏得均匀、时值准确，富有音乐表情。

《图画展览会》第一首《地精》的第三部分，低音区的长颤音形象地描绘出了地精战栗的模样。弹奏中手腕放松，指尖快速灵活。由于这里的颤音在音色浑厚的低音区，弹奏中应格外注意把音符弹奏得清晰，并要作出谱子上的强弱对比。



第五首《雏鸟的舞蹈》中间部用颤音表现了小鸟们的欢快歌唱，弹奏时通过钢琴高音区明亮、通透的声音，把鸟儿们的欢歌、雀跃表现出来。



二、倚音

倚音，是用小音符写出的，并用连线与基本音连起来的一个、两个或更多的先于基本音奏出的音。单个倚音与基本音的距离，二度关系居多，但也有其他音程的。

《图画展览会》第二首《古堡》的主旋律运用了倚音，符合人声歌唱的特色，使“游吟诗人”的声音更加婉转动听。这里的倚音是乐曲中旋律的一部分，因此不能忽略或者弱奏，应该使其与前后自然地连贯为一体，模仿出歌

者随意的哼唱声。



第五首《雏鸟的舞蹈》充分利用了倚音的特色，模仿了小鸟喳喳尖叫的声音。倚音不要弹得太重，轻轻掠过即可，重心要放在后面的和弦上，整个曲子的感觉都要十分轻巧。



第十首《基辅大门》既不模仿人的歌声，也不模仿动物的叫声，它描绘的是雄伟的建筑，而倚音在这首曲子里同样也得到了很恰当的应用。通过本章第一节中我们了解到，柱式和弦在这里表现了建筑的气势宏伟稳，而在弹奏柱式和弦之前这个小小的倚音增添了建筑的牢固感，它代表着城门下深深的地基，地基越深地上的建筑就越牢不可破。为了达到这一效果，在弹奏这首乐曲的倚音时，应该特别注意左手小指的力度和稳定性，要演奏出 f 的强度。



三、波音

波音是指基本音弹出后迅速弹出上方二度音并回到基本音。

《图画展览会》的第六首《两个犹太人》中描绘富人的旋律就用到了很多波音，表现出了富人大腹便便的模样和蛮横的神态。这里的波音既要弹得有力，又不能显得太笨拙，重心放在基本音上。弹奏中，要用较大的音响来突出富人强硬的性格，以做到与后面穷人形象的对比。



四、震音

震音与颤音不同。震音至少是三度（通常以八、五度为多）以上的两个音的快速交替。

《图画展览会》第八首《墓穴》的第二部分，用微弱的震音营造出鬼火飘荡的氛围，为整首《墓穴》增添了一种凄凉的感觉。把这首曲子中的震音弹好是相当不容易的，因为右手一直持续震了二十一个小节，如果不提前进行震音的训练，是很难把这首曲子从头弹到尾的。笔者建议在练习这首乐曲之前，可以先加强一下八度震音的技术，逐步增加持续弹奏震音的时间，并做到手臂手腕的完全放松，最终才能弹奏出均匀不僵持的音色。



第九首《鸡脚上的小屋》在第二部分中运用了不太常用的三度震音，这里模仿的是森林中呼呼的风声。为了保持手腕平衡，让声音更加均匀，笔者建议采用二、四指弹奏。不论左手的旋律如何起伏变化，右手的“风声”应该是稳定不变的，更衬托出一种令人不寒而栗的诡秘氛围，与第一、三部分的“激战”形成鲜明的对比。



另外，虽然穆索尔斯基在这部钢琴组曲上很少标记踏板记号，但是踏板，尤其是制音踏板在其中的运用也是十分重要的。合理地运用踏板会给乐曲增添不少光彩——连接大跳的曲调音（如《地精》中的连贯的八度大跳），增强音乐的力度对比（如《两个犹太人一穷一富》中富人和穷人的对比），使音乐产生浓淡色彩变化（如《鸡脚上的小屋》中狂暴的巫女和小憩中巫女的音色的变化），增强节奏感和制造音乐高潮等等。用或者不用踏板、如何用踏板、用制音踏板还是弱音或持续音踏板，都要根据乐曲的内容和演奏者对曲目的理解来决定的，不能一概而论，因此笔者在此不再赘述。

第四章 《图画展览会》在钢琴音色发展史上的影响

第一节 钢琴音色的发展历史

要谈钢琴音色的发展历史，就要从钢琴这件乐器的演变说起。制造钢琴的灵感来自于击弦古钢琴的动作机制和羽管键琴厚实的音流，击弦古钢琴槌击动作的原理和羽管键琴所具有的音量融会在意大利人克里斯托弗里（Cristofori，1655 年~1731 年）所发明的乐器之中。克里斯托弗里的乐器于 1709 年首展于佛罗伦萨，它被称之为“*gravicembalo col piano e forte*”，意即能发出强音和弱音的羽管键琴，也就是钢琴的雏形。钢琴的发展归因于对击弦古钢琴和羽管键琴的局限性的突破。击弦古钢琴发声极其细弱，基本上不能用于公开演奏；羽管键琴虽然更明亮，但不能变化音色，钢琴则综合了两者的优点而克服了两者的缺点。巴赫和亨德尔使用的是击弦古钢琴和羽管键琴，但他们的键盘音乐中充满着装饰音，以代替音的延续和力度的变化。

随着钢琴的发展，音色能够通过手指的弹奏而加以变化。这就代替了对过多装饰音的依赖，突出了纯净的旋律。巴赫的儿子 C·P·E·巴赫（1714 年—1788 年）提出了如歌的演奏风格，并声称要在键盘乐器上歌唱，他是最早明确采用旋律和伴奏的形式进行创作的作曲家之一。随着“维也纳式击弦机”^②钢琴的改进，海顿和莫扎特确立了奏鸣曲式的结构模块之一——个性化旋律从背景中清晰地凸显出来。与海顿和莫扎特不同，克莱门蒂喜欢英国钢琴的槌击方式，这种钢琴能产生出一种更强、更清脆的音色。贝多芬也喜欢

^② “维也纳式击弦机”的机件灵活，琴键触感较浅而轻，有很灵敏的制音系统，共鸣不强，音量偏小，但音色清晰透亮，深受海顿和莫扎特的喜爱。

用更重的英国钢琴，他追求音乐中洪亮的乐音，而不是雅致的东西，并要求从深刻的情绪中产生出急促的音色。协调地轻轻使用延音踏板使得舒曼和肖邦奏出了曼妙而富于诗意的音色，并确立了这种音色所具有的艺术价值。另一位钢琴家塔尔贝格获得了一种非同寻常的能力，可以使钢琴演奏听起来像唱歌，这给门德尔松以启发，他在许多首《无词歌》中表现出了旋律的力量。李斯特继续沿着肖邦的道路前进，但他追求更强烈的音色。为了支持李斯特及其追随者的气势磅礴的演奏风格，钢琴制作者们给琴键增加了数盎司的阻力。对李斯特的直接追随者而言，技巧本身变得重要了，但音量的增强常常是以损失丰富的音色为代价的。

回顾历史我们可以发现，从钢琴的诞生至十九世纪，制琴师和钢琴家们更多地追求钢琴力度的变化、声音的清晰和技巧的高超，他们把钢琴自身的音色发展到了很高的程度，但是对于音色的变化很少有进一步的创新。本文第一章曾谈到过，穆索尔斯基是军官出身，几乎没有受过正规的音乐教育，也正是因为他的这种背景，才使他脱离了学院派的教条，独辟蹊径创作出不拘一格的音乐作品，并成为 19 世纪作曲家的领路人，甚至对自此以后的音乐发展都产生了深远的影响。

德彪西是 19 世纪末法国印象主义音乐风格的代表人物，他强调运用音色和音响来表现光和色的变化，这种创新的观念正是从俄罗斯民族乐派尤其是穆索尔斯基那里得到的启示。德彪西对穆索尔斯基推崇备至：“穆索尔斯基的艺术听起来毫无造作之处，而且已经完全摆脱了僵死教条的束缚……他的音乐表现形式之多种多样，竟然到了无论如何也绝不可能和任何既有的，也许可以说‘法定的’形式会有什么共同之处的地步，因为决定并构成那些形式

的素材，是一些有天生本能就能察觉的，用十分微妙的神思所连接起来的，连续而瞬间的感触。”^[20]德彪西采用延音和强音踏板让音符流动，并用独特的触键法表现与众不同的音色，以此来刻画水、风、雨等自然的声音，并获得具有异国情调的东方乐器和管弦乐器的音色。钢琴音色的发展从此开辟了一条崭新的道路，19 世纪以后的作曲家们更深更广地挖掘了钢琴的音色。二战时期的作曲家梅西安在他的作品中大量地发挥钢琴音色来表现各种鸟类的鸣叫声，以巴托克的作品为首的现代音乐甚至视钢琴为纯打击乐器，约翰凯奇在钢琴琴弦之间插上些橡皮片、小木块等，完全改变它的音响，效果非常新奇，令人惊叹不已。

在钢琴三百年历史的发展长路中，穆索尔斯基虽然算不上一个转折点，但至少为钢琴音色的开发和后人的音乐创作起到了不可忽视的作用，这一点其实少有人注意到。正如俄罗斯科学院院士阿萨非耶夫所说的：“穆索尔斯基的《图画展览会》，是新的思想界中长期无人注意的第一条被开辟的小径。奇怪的是：近来人们似乎不相信这些……最新颖的实验具有优秀的钢琴艺术价值，他们却去把它们编成管弦乐，而不从它们的内容中引伸出钢琴音乐形式的新原理，他们在这些乐曲里没有觉察到新风格的萌芽。”

第二节 《图画展览会》的音色创新

穆索尔斯基的钢琴组曲《图画展览会》不论是和声、曲调还是乐曲的组织形式，都是一部革新性的作品，其对钢琴音色的大胆开发也是前无古人的。这部乐曲不单单是还原哈特曼的绘画作品，穆索尔斯基把每一个角色和场景

都注入了新的生机和活力，通过他无所顾忌地运用钢琴音色，景物更加鲜明，人物的个性也更加突出。

一、 用钢琴表现自然及景物的声音

1, 模仿大自然的声音

《图画展览会》第五首《雏鸟的舞蹈》惟妙惟肖地奏出了鸟儿的叫声，一开始是用带装饰音的和弦模仿了类似于麻雀的欢快叫声，中间段用上方音是长颤音的三度音程模仿了夜莺的歌声，再加上弱的音量和对钢琴柔音踏板的运用，钢琴的琴弦就变作鸟儿的喉咙了。二战时期的作曲家梅西安以模仿各种鸟叫的钢琴作品——《鸟鸣集》闻名，而穆索尔斯基对此在钢琴音色上的开发比他早了近一个世纪。



浪漫时期及其以前的钢琴家在表现自然景色时大多青睐于田园风光，而对像“鬼火”这样的诡异事物少有人触及。即便是李斯特的《鬼火》练习曲，也是因为乐曲中含有像阴魂不散的鬼火到处隐约出现的“音群”而得此名。《图画展览会》中《墓穴》第二段“用死人的语言与死人对话”则用微弱的高音区八度颤音呈现了鬼火闪烁的画面，在曲的原稿上穆索尔斯基写着：“亡友加尔特曼的创造灵魂领我到骷髅的面前，向骷髅们呼唤，于是骷髅寂静地发出了光辉。”这光辉伴随着忧郁的漫步主题萦绕了整段乐曲。这段也预示了印象主义的音响效果。



《鸡脚上的小屋》中，也运用了许多手法来让钢琴发出大自然的声响。比如贯穿中间段的三度震音，其微弱的音量和均匀的节奏、力度都让风声灌入人们的耳朵，我们仿佛可以感受到寒冷的风穿过树林，卷起落叶，然后不停的在巫女巴巴丫嘎的小屋前吹着，恐怖地气氛让人战栗。



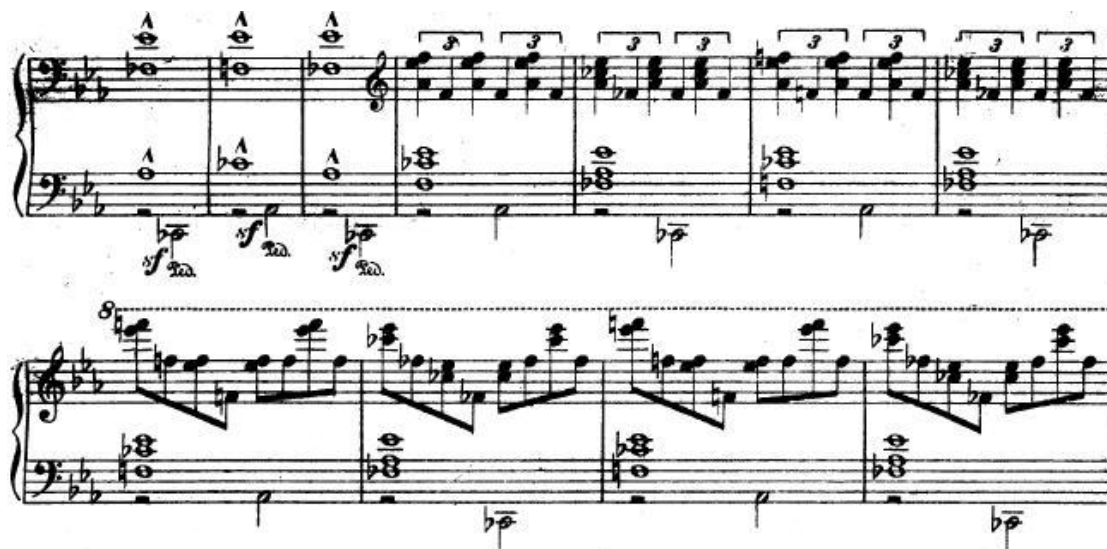
2, 再现生活场景

《图画展览会》第七首《里莫日集市》以快速喧闹的、无穷动式的音乐表现描绘出场熙熙攘攘的景象。不协和的音群及时高时低、时强时弱的音流，是在集市上经常灌入我们耳朵的响声，穆索尔斯基大胆运用和声和钢琴的音量栩栩如生地表现了这一风俗场景。



《基辅大门》不但创造性地用钢琴音乐来表现建筑，其中间段用左手敲击的“钟声”也是十分新颖的。这段是穆索尔斯基少有的几个标记了踏板乐段之一，不同一般的是，这里是在每小节第三拍换踏板，使不同音区的同

音产生钟声般的共鸣。在保留了原来的 $\flat C$ 和 $\flat A$ 的基础上，单音换成和弦，钟声更加洪亮，其混响在漫步主题中回荡着。



二、 用钢琴表现人物的声音

1, 用钢琴模拟人物语言

穆索尔斯基一直都很擅长用音乐表现人物的语言，在 1868 年给莎斯塔科娃的信中他曾提到：“我的音乐是对人类语言的艺术再现，包括其中的最细微之处。人类语言的声音，是思想和感受的外化……这是真正的、准确的音乐，但却是艺术性的，非常艺术性的音乐！”《图画展览会》中最典型的用钢琴模拟人物语言的是《两个犹太人一穷一富》。一紧一慢的节奏，巧妙的波音，以及符点、保持音等手法的运用，一个傲慢的富人说话时的语气表现了出来；带前倚音的重复三连音更是真切地再现了羸弱的穷人说话时不停瑟瑟发抖的声音。再现部的穷人与富人的对话，两只手节奏、音量、音色的不同，让我们清楚地听到两个完全不同的音乐形象，这段音乐巧妙结合到了极致。



在《鸡脚上的小屋》中，女巫巴巴丫嘎的尖叫声也用钢琴演奏了出来。飞快的带倚音的高音区不协和和弦正是女巫又尖又刺耳还带有些许杂音的叫声。



穆索尔斯基也用钢琴的音色模仿了人的歌唱声，如《古堡》等，但是这种手法并不是穆索尔斯基的首创，本文不再赘述。

2. 用钢琴表现人物形态

第一首《地精》是描绘人物肖像的佳作，穆索尔斯基用跳跃的音程、强烈的强弱对比，把“地精”偶尔恶作剧偶尔又痛苦呻吟的神态表现得淋漓尽致。



第二首《杜伊勒里宫花园》这首乐曲的中间段用小连线和半音化的旋律表现孩子们在捉迷藏过程中蹑手蹑脚步行的神态，十分出神入化，把孩子们玩耍时的形态描写得很细致。



第三节 穆索尔斯基及其钢琴组曲《图画展览会》对后世的影响

穆索尔斯基一直倡导“用音乐表达鲜活的形象”——这自古以来就是时间艺术的梦想，也特别容易遭人嘲讽。常有人批评“强力集团”的作曲家用日常“场景”和自然主义的“声音”代替真正的、独立的音乐，其中穆索尔斯基被批评得最多。1878年，柴科夫斯基给冯·梅克（von Meck）夫人写信道：“你说穆索尔斯基无药可救真是很对，他的才华在五人团中是最出众的，但他……天性喜欢粗鲁、粗暴、粗糙的东西。但他真的有才气，甚至有独创精神……这个穆索尔斯基尽管有那么多丑陋的东西，他讲的是一种新语言，

不一定美好，但是很新鲜。”^[21]也许在穆索尔斯基听来，这是对他的最佳褒奖。他最彻底和大胆地实现了“强力集团”的许多美学原则：鲜明地和多方面地体现了民族性；发挥形象幻想和声明自己拥护标题音乐；推翻传统的死框框，打破音乐的成规戒律；清除关于旋律的成见和彻底地改革歌剧。^[22]尽管穆索尔斯基的革新在当时受到了最严厉的批评，但是20世纪的许多音乐家们都是从中获得灵感进而开辟了崭新的道路。

普罗科菲耶夫虽然没有提过穆索尔斯基是他的前辈，但是他所创作的歌剧作品不论是场面性、戏剧性效果还是设计舞台演出，都能够看到穆索尔斯基的影子。穆索尔斯基在歌剧体裁上的重要创新之一，是冲突性的宣叙调对话的新类型。俄罗斯音乐理论家别连科娃曾指出了穆索尔斯基这种对话技法对普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇及谢德林等20世纪作曲家歌剧创作的影响。穆索尔斯基的调式、和声等音乐语言与规范的音乐语言之间的矛盾十分明显，但是他的调式和声思维被20世纪艺术家研究得最详细。穆索尔斯基的作品与他去世以后的里姆斯基-科萨科夫、马勒、德彪西以及肖斯塔科维奇、斯维里多夫与谢德林等所创作的音乐中有类似的现象。因此我们有理由相信，穆索尔斯基不仅像当时人所认为的那样，是一位破坏者，同时他更是一位大胆的革命者。穆索尔斯基就像一根导火索，虽然本身并非具有巨大威力，但却是引燃“20世纪音乐”不可或缺的引子。正如伊戈尔·斯塔拉文斯基所评价的那样：“他是一位睿智的、伟大的创造者”。^[23]

穆索尔斯基一生所创作的钢琴作品并不多，有些也略显苍白。但是《图画展览会》这部重要的作品，足以证明穆索尔斯基把音响形象化的能力。穆索尔斯基不满足于钢琴只表现其本身的声音，他运用各种手段及不合规定的

技法，大胆地开发钢琴音色，展现了哈特曼的图画以及他脑中的幻想，让固定的图画化作流动的乐曲，让虚幻的想象变成现实的音符。

《图画展览会》这部钢琴组曲，不论是组织形式、和声曲式还是音色、技巧，都开辟了钢琴历史的先河。虽然拉威尔改编的交响乐版本更为人熟知，但是我们无法忽略这部传奇之作在钢琴史上的作用，曲中既预示了印象派的音乐特质，也是 20 世纪钢琴音乐的“前传”。

也许穆索尔斯基本人并没有意识到他和他的作品给后世带来的影响，他只是用他自己喜欢的方式揭示生活的面貌。在他的音乐中，重复、相同的变化和发展是很少的，因为生活不会重演，因此音乐也是不相同的。正是他的这种反叛性和探求性，铺设了通往 20 世纪音乐艺术的道路。

结 语

穆索尔斯基被评价为“艺术创作史上最大胆的革新家之一”，在 19 世纪音乐艺术中占特殊的地位。^[24]他的这部钢琴组曲《图画展览会》于 1886 年出版，作为钢琴曲的珍品，它一直不为人知，直到 1922 年拉威尔为它配器后，才真正活跃起来。

目前，国内虽然还没有出版社出版整套钢琴组曲《图画展览会》，但是这部组曲已经开始逐步得到各方面的重视——我国著名指挥家、作曲家彭修文把《图画展览会》改编成为独具特色的中国民族管弦乐版本，李云迪等许多钢琴演奏家也在不同场合的音乐会上演奏这部组曲，目前关于探讨这部组曲的文章越来越多，研究也逐步深入。这些现象都说明这部组曲已开始得到人们的重视和关注，通过分析和研究穆索尔斯基的《图画展览会》，我们应当重新审视这部钢琴组曲的意义。

其一，《图画展览会》对钢琴音色的开发和利用具有创新性，它让人们对钢琴这件乐器有了新的认识，对法国印象派也有很大的影响。

其二，《图画展览会》包含了几乎所有的钢琴技巧，是一本十分实用、有效果的钢琴教材。

其三，《图画展览会》不论是从和声、曲式还是音色、技法和乐曲组织上都对 20 世纪音乐产生了很大的影响，乃至今日都能看到些许它的影子。中国作曲家汪立三的《东山魁夷画意》和谭盾的《八幅水彩画的回忆》都是根据一组画来创作的钢琴组曲，我们不敢说这些作品与《图画展览会》有必然

的联系，但穆索尔斯基的确是把绘画变成钢琴作品的开创者。

笔者通过对这部组曲的研究，深深感受到穆索尔斯基这位作曲家的人格魅力，也对《图画展览会》这部钢琴组曲爱不释手，希望能通过这篇硕士论文，让演奏者作以参考，让大家从新的角度认识穆索尔斯基，从而让更多的人了解到钢琴组曲《图画展览会》的巨大价值。

注 释

- [1]周薇. 西方钢琴艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003: 145.
- [2] (俄) 格奥尔吉耶娃著; 焦东建, 董茉莉译. 俄罗斯文化史——历史与现代[M]. 北京: 商务印书馆, 2006: 296.
- [3] 同上.
- [4] (英) 卡瑞尔·爱默生著; 刘昊, 秦立彦译. 穆索尔斯基传[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2001: 8.
- [5] 同上: 35.
- [6] 同上.
- [7] 同上: 81.
- [8] 贾晓伟. 死于圣殿, 生于酒馆[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004: 67.
- [9] 梅汉成. 觉醒与繁荣——19 世纪下半叶俄罗斯艺术成长史[M]. 南京: 东南大学出版社, 2006: 158.
- [10] (德) 沃布斯著; 王泰智等译. 穆索尔斯基[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004: 65.
- [11] 梅汉成. 觉醒与繁荣——19 世纪下半叶俄罗斯艺术成长史[M]. 南京: 东南大学出版社, 2006: 157.
- [12] 二木. 穆索尔斯基[J]. 音乐天地, 1994, 07: 8.
- [13] (德) 沃布斯著; 王泰智等译. 穆索尔斯基[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004: 87.
- [14] 同上: 103.
- [15] 同上: 70.
- [16] (苏) 波里亚科娃. 穆索尔斯基的图画展览会[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1956: 4.
- [17] 李巍, 吴爽. 解读穆索尔斯基钢琴套曲《图画展览会》[J]. 钢琴艺术, 2003, 05: 18.
- [18] 斯塔索夫写给加·姆·凯尔金的十六封信, 《音乐同代人》1916 年第二卷, 见: (苏) 波里亚科娃. 穆索尔斯基的图画展览会[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1956: 16.
- [19] 毛宇宽. 穆索尔斯基的《图画展览会》[J]. 钢琴艺术, 2004, 02: 11.
- [20] 徐昀. 穆索尔斯基对德彪西的影响[J]. 音乐探索, 2004, 02: 37.
- [21] (英) 卡瑞尔·爱默生著; 刘昊, 秦立彦译. 穆索尔斯基传[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2001: 121.
- [22] (俄) 阿兰诺夫斯基编; 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: 55.
- [23] 同上: 96.
- [24] 同上: 55.

参 考 文 献

1. 于润阳. 西方音乐通史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003.
2. 周薇. 西方钢琴艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003.
3. (俄) 格奥尔吉耶娃著; 焦东建, 董茉莉译. 俄罗斯文化史——历史与现代[M]. 北京: 商务印书馆, 2006.
4. (英) 卡瑞尔·爱默生著; 刘昊, 秦立彦译. 穆索尔斯基传[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2001.
5. 贾晓伟. 死于圣殿, 生于酒馆[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
6. 梅汉成. 觉醒与繁荣——19 世纪下半叶俄罗斯艺术成长史[M]. 南京: 东南大学出版社, 2006.
7. (德) 沃布斯著; 王泰智等译. 穆索尔斯基[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004.
8. (苏) 波里亚科娃. 穆索尔斯基的图画展览会[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1956.
9. (俄) 阿兰诺夫斯基编; 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.
10. 李嘉禄. 钢琴表演艺术[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1993.
11. 梁剑英. 钢琴技巧练习指南[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006.
12. (法) 保罗·朗多尔米著, 朱少坤等译《西方音乐史》(修订版) [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
13. 陈鸿知. 格林卡和俄罗斯强力集团[M]. 北京: 东方出版社, 1997.
14. 李巍, 吴爽. 解读穆索尔斯基钢琴套曲《图画展览会》[J]. 钢琴艺术, 2003.
15. 毛宇宽. 穆索尔斯基的《图画展览会》[J]. 钢琴艺术, 2004.
16. 徐昀. 穆索尔斯基对德彪西的影响[J]. 音乐探索, 2004.

攻读学位期间发表的学术论著

1. 《从钢琴曲〈一滴眼泪〉看穆索尔斯基性格的另一面》发表在《大舞台》2008年3月刊
2. 《音乐并非火星来客》发表在《学问》2009年七月（下）刊

致 谢

三年的时光对于漫长的人生道路来说，是十分短暂的。曾经的或是以后的许多个“三年”的记忆，可能都会在岁月中慢慢模糊，但是就读研究生期间的“三年”对于我来说是十分重要的一段时期，对我的成长乃至一生的发展都产生了很大的影响，这一段时期的学习和生活将成为我最难以忘怀的记忆和继续向前发展的坚实的基石。

在这里，我首先要感谢我的导师——在这三年里给予我莫大的帮助和关怀的人——山东师范大学音乐学院唐宁教授。唐宁教授渊博的学识和严谨的教学态度影响着她的每一个学生，在她的指导和影响下，我逐渐形成了严谨的学风和科学的研究方法。本论文的选题、构思、修改、定稿等，都凝结了唐宁教授的智慧 and 汗水。唐宁教授既像“严父”一样要求学生的专业训练和论文写作，又像“慈母”一样关怀学生的生活和心理状况。她对音乐、对生活的热爱，对学生的无私与真诚，都深深影响了我，也将成为我今后工作和学习所要追求的目标。

同时，诚挚感谢山师大音乐学院多年来对我的栽培，学院优良的学习风气和人文环境都是培养我健康成长的沃土。感谢学院领导、老师们的辛勤工作，感谢我亲爱的同学们和朋友们一直以来对我的帮助和鼓励，感谢我的家人们对我的爱，这些都是我不断努力奋斗的动力。

最后，谨向在百忙之中抽出宝贵时间评审论文的各位专家、教授致以真挚的感谢！

由于作者水平有限，有不足之处，请各位老师批评指正。

谢谢！