分类号[注1]：_____密级[注2]：_____
UDC[注3]：_____学号[注4]：Y1102017

南京藝術學院

硕士学位论文

哈恰图良《托卡塔》之演绎解析

研究生姓名 **曲妙琳**

导师姓名 **徐军 副教授**

申请学位级别 **硕士** 学科专业名称 **音乐舞蹈学**

论文提交日期 **20 年 月 日** 论文答辩日期 **20 年 月 日**

学位授予单位 **南京艺术学院** 学位授予日期 **20 年 月 日**

答辩委员会主席_____ 评 阅 人 _____

20 年 月

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独 创 性 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研究工作取得的研究成果。本人声明：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的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。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：　　签字日期：　　年　月　日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院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：　　导师签名：

签字日期：　　年　月　日　　签字日期：2013年 3月 5日

目 录

中文摘要.....II
Abstract.....III
序言.....1
一《托卡塔》的相关背景.....2
1. 1932 年前的哈恰图良及其早期创作.....2
2. 哈恰图良与《托卡塔》.....2
3. 亚美尼亚与哈恰图良.....2
二 哈恰图良 be 小调《托卡塔》曲式分析.....4
1. 曲式结构.....4
2. 和声特点.....7
3. 爵士元素在此曲中的体现：.....9
三 演奏分析.....12
1.《托卡塔》与触击法.....12
2. 《托卡塔》二度创作分析.....13
结 语.....17
致 谢.....17
参考文献.....19

中文摘要

哈恰图良是苏联早期非常重要的音乐家。他所做的《托卡塔》，对托卡塔体裁形式有新的构想，和声体系也有独到之处并兼收取西亚民族音乐和拉格泰姆（Ragtime)爵士的语素，使这一古老的体裁焕发出新的朝气。在这部作于 1932 年的钢琴小品中，还能看到苏联 30 年代的爵士乐元素与民族旋律和古典技法的碰撞，是哈恰图良非常有价值的一首钢琴小品。

目前国内尚未有专门研究这部作品的相关论文。已有资料大部分为作曲家的生平及协奏曲与舞剧作品的学术论文。本文希望通过对这首《托卡塔》创作背景、作曲家创作此曲之前的人生经历、《托卡塔》的体裁、曲式结构以及演奏技法和二度创作的分析研究，能对今后这个作品的演奏，带来一些指导和帮助。

关键词：哈恰图良　托卡塔　触击法　演绎分析

Abstract

Aram Ilitch Khatchaturian is very important to musicians in the Soviet union early. In this tccata, which he has done on toccata genre forms new idea, and harmony system also has the unique feature and collection of ethnic music and Ragtime morpheme, make the old genre coruscate give new vitality. In this piano opusculum in 1932, we also can see the Soviet union in the 30 s of elements of jazz and folk melody and classical techniques of collisions, a piano opusculum Khatchaturian is very valuable.

Specializing in the work related to the current domestic has yet to paper. Most of the existing data with ballet works, are the composer's life and concerto of academic papers.This article hope that through this "toccata" creation background, the composer of this song before life experiences, "toccata" genre, structure form and performance techniques and analysis of the second creation, this work can give some guidance and help to performance in the future.

序言

这首作于 1932 年的钢琴小品，是哈恰图良早期较有代表性的作品之一。作为一首创作于苏联大工业时期的音乐作品，其带有着鲜明的现代音乐色彩。而他在托卡塔的体裁上，则更遵循 18 世纪左右的较传统的托卡塔结构，即节奏紧凑的多个对比性乐段组合构成、带有大量即兴性的快速炫技性乐句。作曲家还很自然的把拉格泰姆（Ragtime)的节奏元素、反叛古典和声的现代色彩，与古老的托卡塔体裁揉合起来，使这部作品拥有了非常独特的听觉美感。

对于哈恰图良的许多代表性的音乐作品，目前已有许多前辈从多个视角进行过细致的分析。如对哈恰图良音乐作品的节奏特点、舞曲风格、和声及旋律的民族化基因等，都有过详细深入的论述。但是针对这首《托卡塔》的研究，在目前已有的学术论文，中文期刊和著作中并未发现。希望通过对这首作品的分析研究，更好的帮助我在演奏过程中理解作曲家的创作意图，更好的运用恰当的演奏技法来表现其中的艺术价值。也希望通过这篇文章，能起到抛砖引玉之效果，吸引众多爱好这个作品的同好来进一步研究理解这个作品，展现出它的艺术魅力。

一《托卡塔》的相关背景

1. 1932 年前的哈恰图良及其早期创作

1903 年 6 月 6 日，在梯弗里斯近郊的柯焦利村（现格鲁吉亚共和国首都），一位装订商迎来了他们家的第四个男孩。他就是后来闻名 20 世纪乐坛的前苏联作曲家阿拉姆·伊里奇·哈恰图良。少年时期的哈恰图良，并没有机会接受系统的音乐学习，但是对音乐的热爱和天份，使他仅仅靠家中的旧钢琴自学，并在当地成为一位小有名气的钢琴演奏师。以至于当 1921 年苏联红军进入这个城市时，他已经可以在布尔什维克的宣传列车上为人们进行钢琴表演。

19 岁的哈恰图良非常幸运。新来到的苏维埃政权为了证明其优越性，对当时的格鲁吉亚推行了一系列的惠民政策，其中就包括推选出年轻有前途的艺术家进行系统的音乐训练。而受命进行这场甄选的表兄素壬·哈恰图良（SurenKhachaturov）立刻想到了这位有着非凡音乐天赋的青年。1922 年，正在莫斯科大学学习生物课程的阿拉姆·哈恰图良参加格涅辛音乐学院的入学考试并顺利的考入大提琴班，1925 年又转入新开设的作曲班学习，师从米哈伊尔·格涅辛写作技法。值得一提的是，在还未进入专业音乐学院音乐学院学习作曲理论的 1921 年，这位天才已经开始为亚美尼亚喜剧工作室尝试戏剧音乐的创作。在米哈伊尔的鼓励下，哈恰图良开始尝试将儿时熟悉的那些亚美尼亚风格的民歌、舞蹈音乐加入创作中。1929 年又考入米亚斯科夫斯基的作曲班，从米亚斯科夫斯基那里继续学习作曲技法。

阿拉姆·伊里奇·哈恰图良的创作生涯非常辉煌，一生佳作不断。早年求学期间，《舞曲》《诗》《托卡塔》（1932 年）已经显露出了作曲家独特的亚美尼亚节奏和风格。那些后来被称为“哈恰图良时间”的富有节奏感的固定音型，已经初现雏形。一些源于梯弗里斯街头的七和弦，被哈恰图良巧妙的运用在他的早期小型钢琴作品中。非常有趣的是，在亚美尼亚的民间艺人眼中，古典音乐中和声构成框架的大小三和弦不算是正规的和弦。对他们而言，恰恰是那些带民族风韵的七和弦，才能够被称谓作和弦。

2. 哈恰图良与《托卡塔》

1932 年应该被视作作曲家风格由早期走向成熟的重要一年。钢琴小品《托卡塔》和《小提琴与钢琴奏鸣曲》《单簧管、小提琴、钢琴三重奏曲》都在这一年完成。这首《托卡塔》被认为“他的作曲技巧已可以实现他的梦想”[1]；其中，被灵活运用爵士乐的音乐语素和色彩性的和声语言，把这种古老的托卡塔曲式发展的淋漓尽致。而当你细细品味这个小品，你甚至能发现作曲家对当时苏联的大工业化环境的赞美：那些不断递进反复的纯四度的中心音，正映射出那些机器的轰鸣声；而不断递进的节奏，则描绘出人们火热的劳动场景。

1933 年以后，更多成熟的作品给哈恰图良入苏联顶级音乐家的行列并走向世界。[2]这些作品有《舞蹈组曲》（1933）、《第一交响曲》(1934）、《钢琴协奏曲》(1936）、《小提琴协奏曲》(1940，献给达.奥伊斯特拉赫）、《假面舞会》（1941）、舞剧《幸福》(1939）、舞剧《加雅涅》(1942）、舞剧《斯巴达克斯》（1954）。

3. 亚美尼亚与哈恰图良

1915 年初，瓦亨省省长、狂热的反亚美尼亚主义分子德杰夫迪特·拜伊向瓦亨全

[1]梁晓奋. 阿拉姆·哈恰图良——苏联音乐的旋律大师[J]. 音乐爱好者. 2009(10)

[2]作曲家生平详见(苏)哈恰图良(Хачатурян, А.)口述,郝一星,史佳译.哈恰图良自传[M]. 人民音乐出版社, 1987

省发布了一条命令:“亚美尼亚人必须被消灭，如果任何伊斯兰教徒保护了一个基督徒,首先应该烧毁他的家,然后在他的眼前杀掉那基督徒,再杀掉其家人和他本人。”[3]由此拉开了奥斯曼帝国对亚美尼亚人的种族大屠杀的序幕。大量世代居住于小亚细亚地区的亚美尼亚人被残忍的杀死，仅少量的幸存者逃至国外。而当 1922 年亚美尼亚人与俄罗斯人、乌克兰人、白俄罗斯人、格鲁吉亚人、德国人和犹太人一起加入苏联，他们被看作先进的民族，而其它民族则被认为在文化上是落后的。[4]这个饱受折磨的民族在列宁时期相对温和的政治宗教氛围中，获得了大量的援助，当地的生活开始了一段相对平稳的时期，并顺利的从农耕和手工业向工业化社会转型。

尽管哈恰图良出生于俄罗斯控制的格鲁吉亚地区，但作为一个有着浓厚民族情结的亚美尼亚族人，让我无法确定：当这位青年的这些同胞在邻国经历长期的痛苦和而后的生活变化，给少年哈恰图良带来多少思想和生活上的冲击。但纵观哈恰图良的人生经历和其音乐作品，至少可以推断出，这种冲击给了年轻的他明确的苏维埃政治倾向性。当格鲁吉亚地区被苏维埃政府控制后，对布尔什维克的狂热感情，使得这个年轻人从身心上接受并崇敬这个政权体系。这种影响力体现到他的音乐创作中，就呈现出了饱满的民族精神,史诗般的英雄旋律、爱国奋进的艺术主题以及简单直接的音乐情感表达。当 1944 年的哈恰图良为前亚美尼亚苏维埃共和国谱写下那首波澜壮阔的国歌的时候，这种情怀终于得到纾解的渠道。[5]

[3] 包丽丽，中国社会科学院研究生，硕士毕业论文，2010 年 5 月，《亚美尼亚大屠杀问题分析》第 13 页

[4] Martin, Terry. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939. NewYork: Cornell University2001 版，第 23 页。

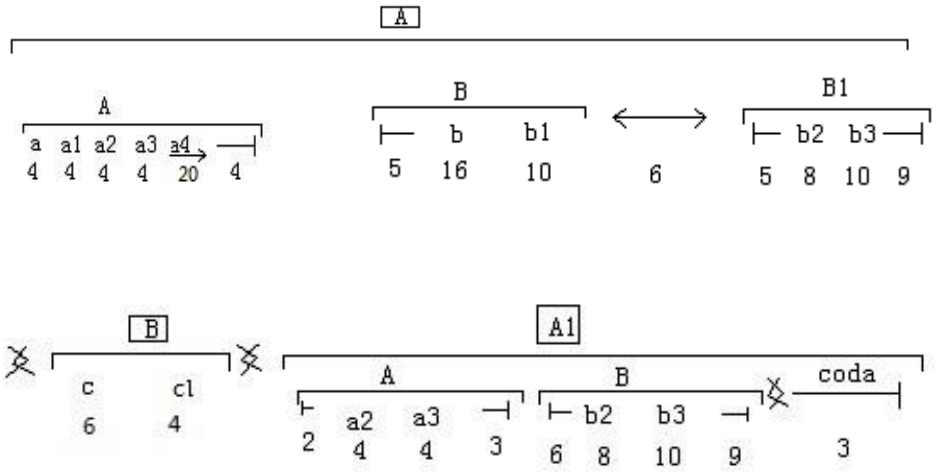
[5] 亚美尼亚历史参考杨进. 饱经风霜的民族——亚美尼亚人[J]. 俄罗斯中亚东欧市场. 2008(06)

二 哈恰图良 be 小调《托卡塔》曲式分析

根据这首作品的特征，我将着重在三大方向进行分析：曲式结构，和声特点和节奏特点

1. 曲式结构

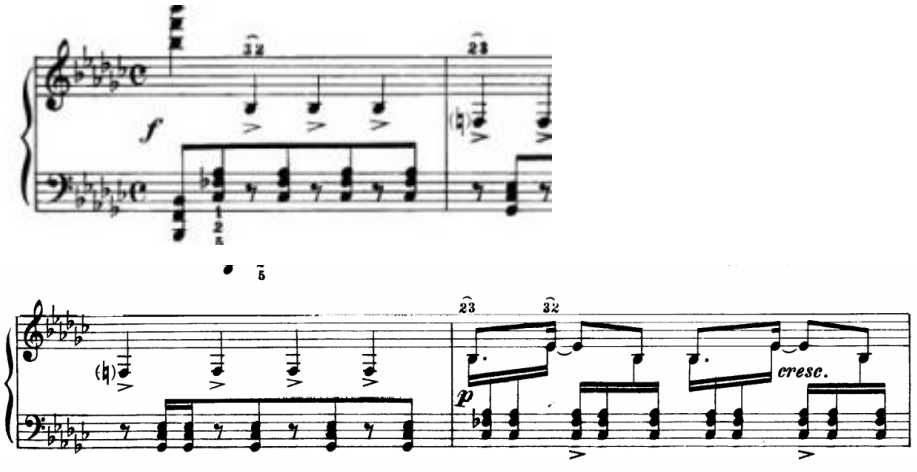
哈恰图良 be 小调《托卡塔》是一首具有插部性的再现性复三部曲式。全曲共分为三大部分，分别是 A、B、A1。（图示如下：）



（图一）

A 由 A 段、B 段两个部分组成，构成一个非再现性单二部曲式。

A 部（1-25 小节），这 25 个小节又分为 a,a1,a2,a3,a4 这 5 个部分和 4 个小节的连接。乐曲从一开始便明确了出典型的托卡塔体裁的风格，Allegro(快板)的速度，左右手交替触键，并带有突出的节奏重音。第一小节就简单明了的给出了整部作品的核心动机：平稳进行的大二度音程。

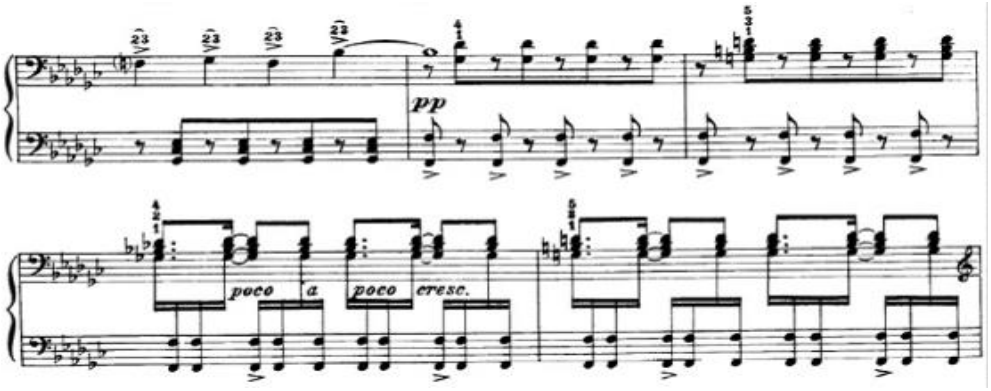


（图二）

a（1-4 小节）、a1（5-8 小节）、a2（9-12 小节）、a3（13-16 小节），每 4 小节一次，节奏进行渐进式由松至紧的模进，并始终围绕一个纯四度的中心音程上、下、平行三中方向的回转进行。纯四度的中心音程在这个过程中不断加快

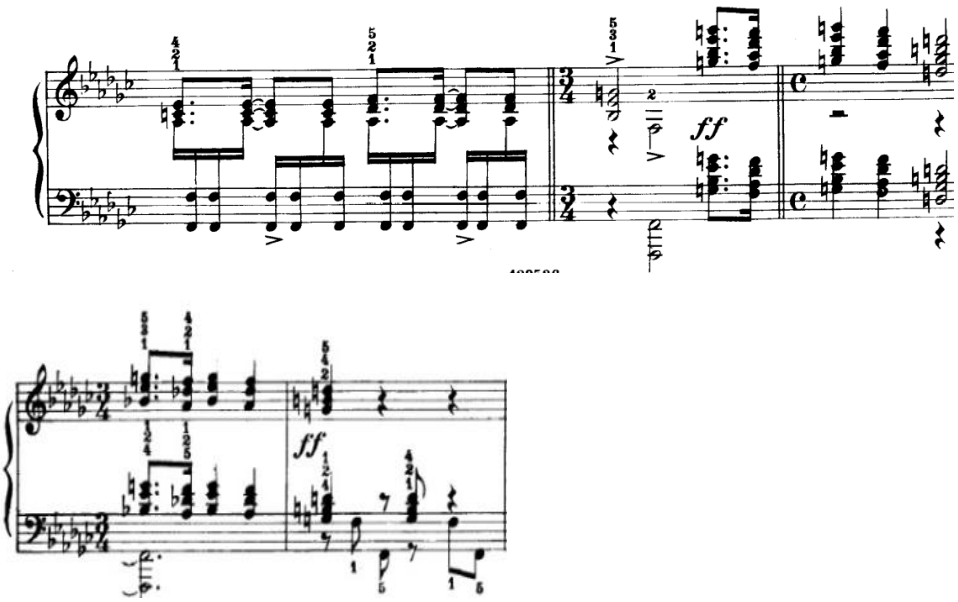
节奏，形成一个明确的上升情绪。织体逐渐从双手交替变成分解和弦进行变奏。

a4 句为乐句的扩充变形，17-18 小节对 a 句进行了稍做的变化以推动乐段的情绪，走向 19 小节之后的持续 5 小节的半音模进。



（图三）

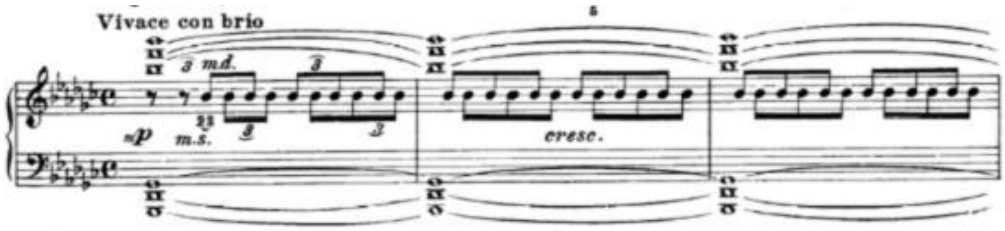
这 5 小节的半音模进连接 24-27 小节强势出现的带附点节奏的核心动机，做出中低音区与高音音域强烈音色对比，突出一个出彩小高潮，并且直接在高潮中，转入 3 ＼ 4 拍。



（图四）

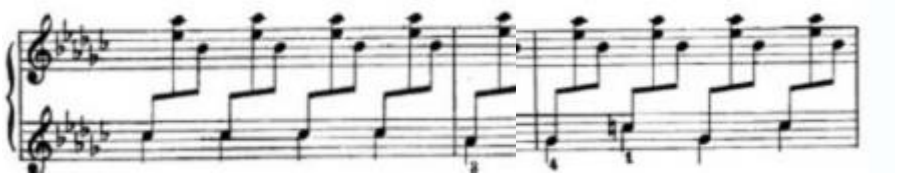
28 小节开始，继续 a4 句的扩充，这里的延续之前双手交替的织体，并再度闪现 A 段的纯四度中心音程。至 37 小节，持续的扩充过程终于走到 A 段的顶峰，伸展的上行核心动机进一步的推动使这个高潮坚定而饱满。

第 40 小节以一个从高音区大跳下行至小字组以下的属和弦，作为 A 段的终止，B(41-72 小节)乐段虽以触键为主，但风格却不像 A 乐段那么突出。从引子开始引入三连音并发展为 B 段的节奏动机， 速度换成灿烂活泼的快板，重音记号消失了，非连音的左右手交替 3 连音，给人一种机敏的喋喋不休的印象。



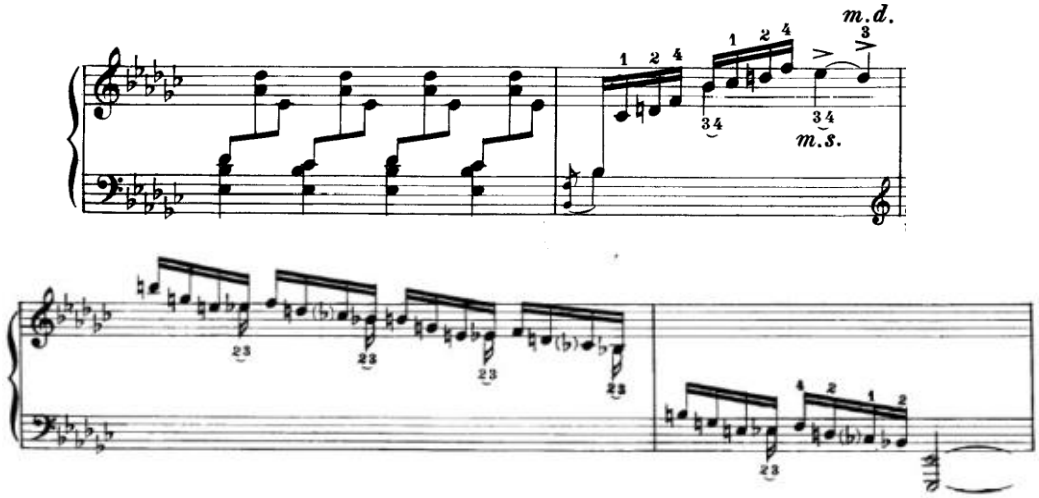
（图五）

5 小节的 3 连音导入 b(46-62 小节)乐句，开始了一个由 a 和 a1 延伸出来形成平行进行与锯齿式进行的新主题。新主题以两个小节为一个单位，平行进行的音以半音向上模进，锯齿式进行的音则上下两个音都向外移动二度。



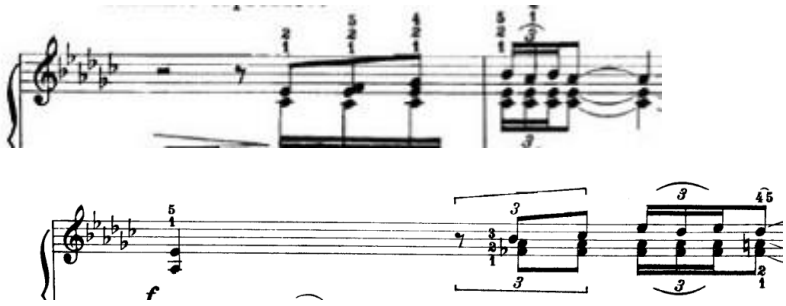
（图六）

b1(62-72 小节)则是在 b 的基础上加入二度核心动机音程进行下行模进。经过 6 小节阶梯式先上后下的连结句，自然地连接到 B1(78-108 小节)。这部分开始实际上是 B 的变化重复。引子纳入了 b 前两小节，b2(83-90 小节)则是 b 的变化，省略了平行进行部分，左手部分由锯齿式进行变奏成波浪式进行。b3(91-100 小节)大体与 b1 相同，只不过加入了高音区的装饰。最后补充则是将连接扩充，形成 9 小节的扩充。



（图七）

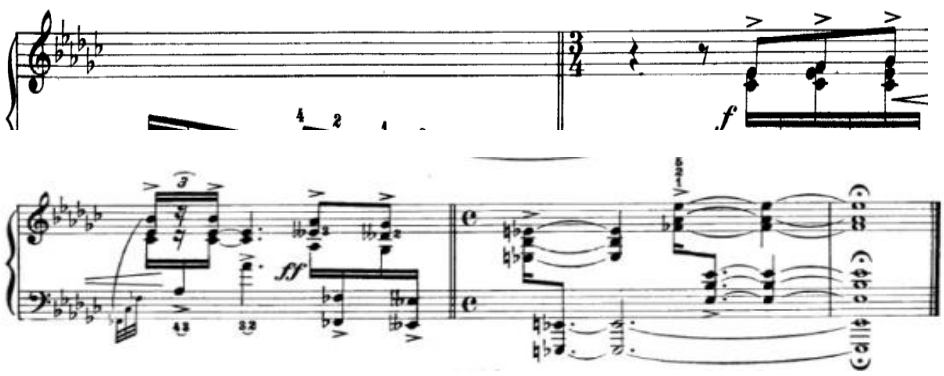
B（109-118 小节）由对比插部 c 和 c1 所组成，与 A 形成强烈的对比。这段落的音乐处在行板的速度富有表情，c（109-114 小节）开始引进新主题，由核心动机发展而来，核心动机于此处得到全方位的展开，发展成富裕歌唱性的主题。C1（115-118 小节）丰富了旋律和伴奏织体，再一次对新引进的主题做一次深刻的陈述与巩固。



(图八)

A1（119-166 小节）则是 A 的缩减再现。与 A 相比，A 部分省略了 a、a1，B 直接被省略了，只留下 B1。

Coda 引用为 C 为素材作为全曲结束。



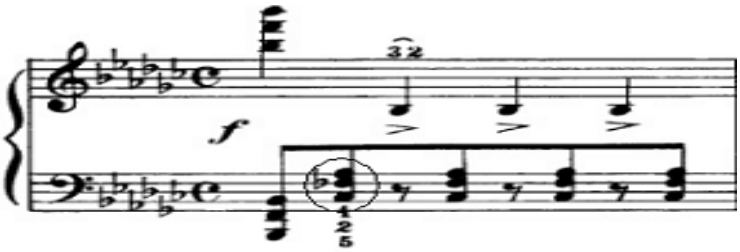
（图九）

2. 和声特点

此曲中用了很多色彩性和弦以代替功能性和弦，来体现乐曲的民族特色，下面将一一举例。

1). 拿坡里和弦

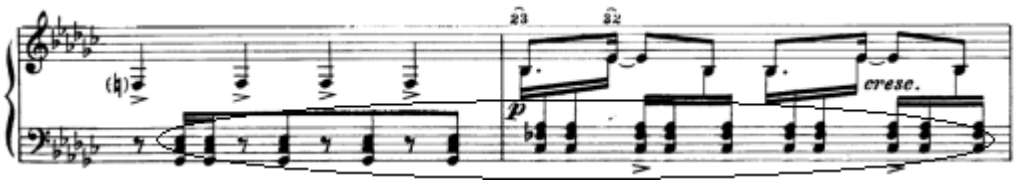
此曲为降 e 小调，却在 a、a1、a4 等多处使用 bF 大三和弦（拿坡里和弦）作为色彩性和声。



（图十）

2). 四六和弦

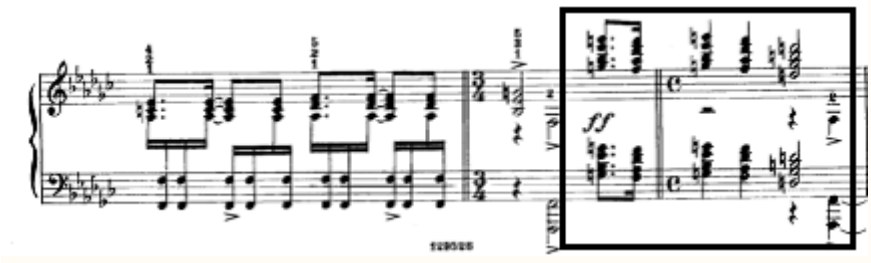
作曲家作为民族乐派代表，在和声创作上摒弃了和声中，四六和弦的功能性（即作为经过和弦使用），转而采用和声色彩性，故能在 a、a1、a4 等多处看到四六和弦作为色彩性和声使用。



（图十一）

3). 平行和弦

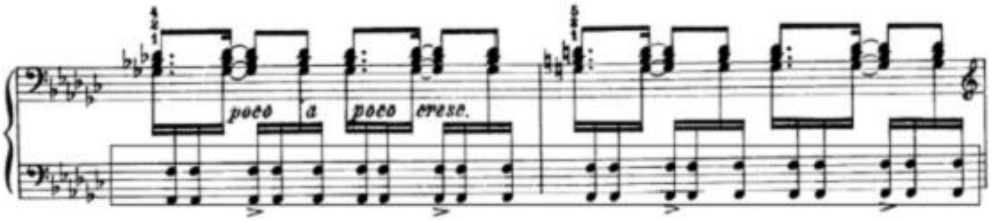
平行和弦也是色彩性和声经常使用的手法之一。在 a、a1、a4 的模进片段，24-30 小节都能随处看到平行和弦的片段。



（图 十二）

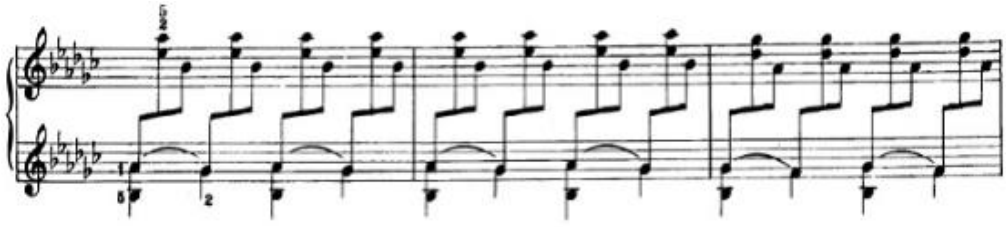
4). 持续音、和弦

作曲家在这首曲子习惯用持续音为模进片段增加和声的紧张性，并且持续音的选择并不止限制于主音或属音，如 a4 的模进片段。



（图十三）

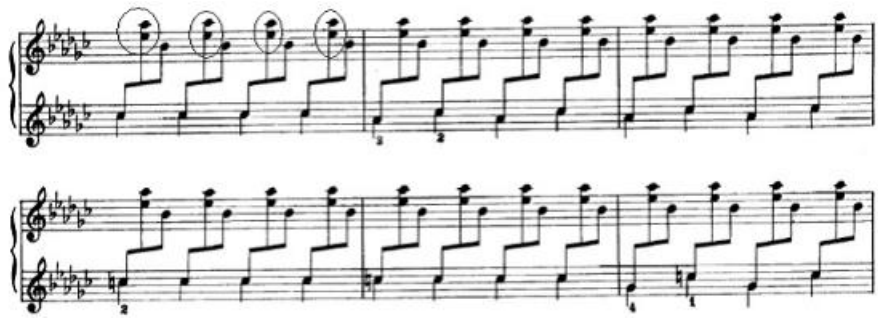
而且还有以和声作为持续音，如 B 的引子、b、b2 等。



（ 图十四）

5). 四度叠置的和声

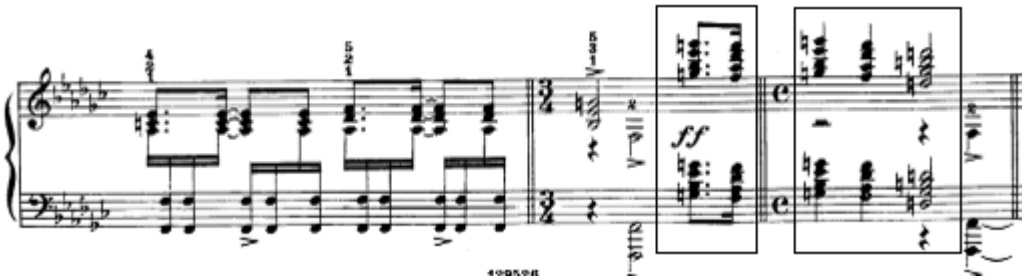
四度叠置的和声能够给人一种空洞的音响，以制造朦胧色彩的效果，如 b、b1、b2、b3 等多处都有使用。



（图十五）

6). 非三度叠置的和声

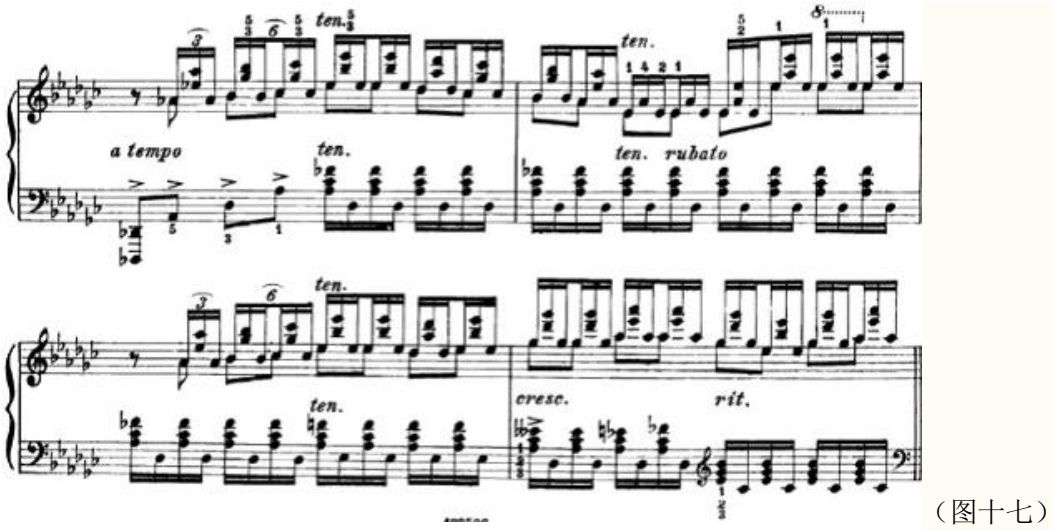
非三度叠置的和声能够给人很强烈的民族性色彩，此曲如 31-36 小节等多处都能看到非三度叠置的和声的使用。



（图十六）

7). 七和弦、九和弦

受爵士乐的影响，作曲家在和声中也使用七和弦和九和弦。七和弦和九和弦作为色彩性和弦来使用能够增强音乐元素里的民族特性，作曲家于 c1 的 115-118 小节表现的淋漓尽致。[6]



（图十七）

3. 爵士元素在此曲中的体现：

哈恰图良据称在 1920 年开始就接触过爵士音乐，并在后来的文章中回忆道：“我立刻就看出了它的节奏很丰富，配器很新颖，具有高度的表演技巧，这些因

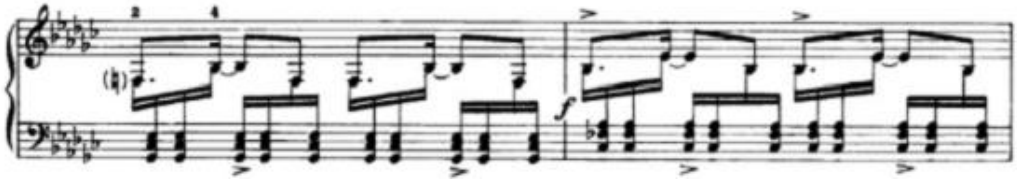
[6] 作曲家和声风格分析详见夏中汤. 哈恰图良的和声技法[J]. 音乐研究. 1995(03)

素至今一直在吸引着我”[7]

笔者在对本乐曲的分析中，也发现一些作曲家受爵士乐影响的痕迹。在这部作品中，哈恰图良对爵士乐的元素的把握显然已经得心应手。具体体现在切分节奏、反复段落和多重节奏的巧妙运用上。

1).切分节奏　这种节奏现象最为人熟知的是重拍出现在非主拍上。

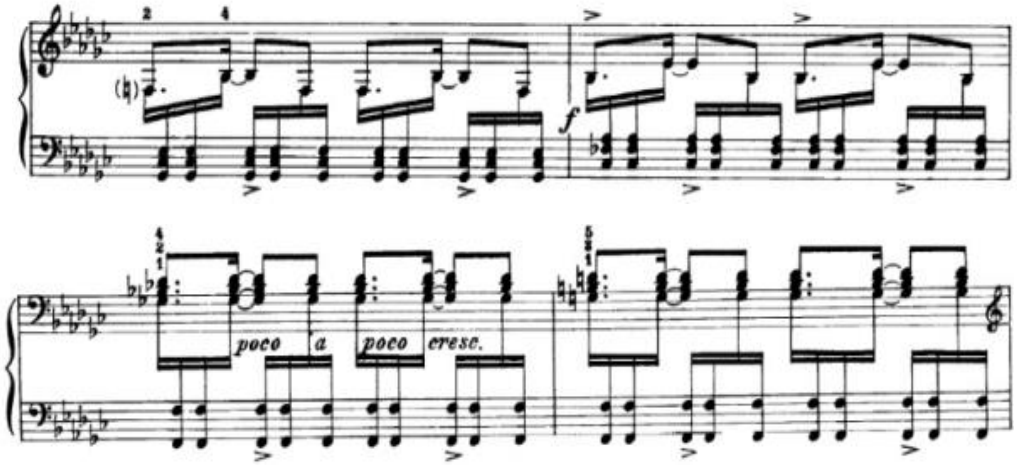
此处左右手节奏重拍并非在我们熟知的强拍和次强拍上，而是出现在了弱拍上。除此之外，附点节奏的使用也使得音乐更具动力。



（图十八）

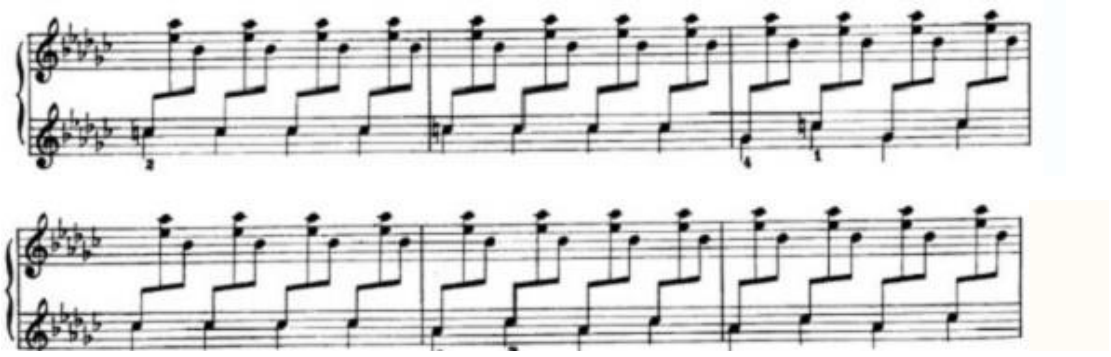
2). 短小反复乐段的广泛使用。

这是全曲的第 5—6 小节，这个节奏型是全曲典型的节奏型，除了全曲一开始有用这个节奏外，如图二，21—22 小节的节奏型也是如出一辙。



（图十九）

除此之外，全曲的第 47—55 小节，也是整首作品的 B 乐段。这种短小节奏型的反复使用就具有爵士乐就一个动机进行不断重复和变化的特点。

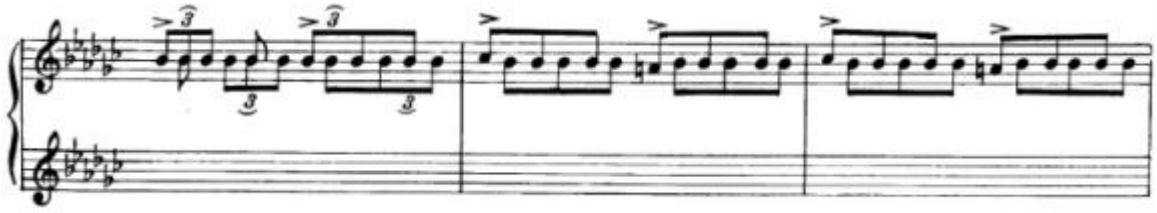


（图二十）

3). 音乐中能够同时听到不同的节奏体系即 Polyrhythm（多重节奏）。

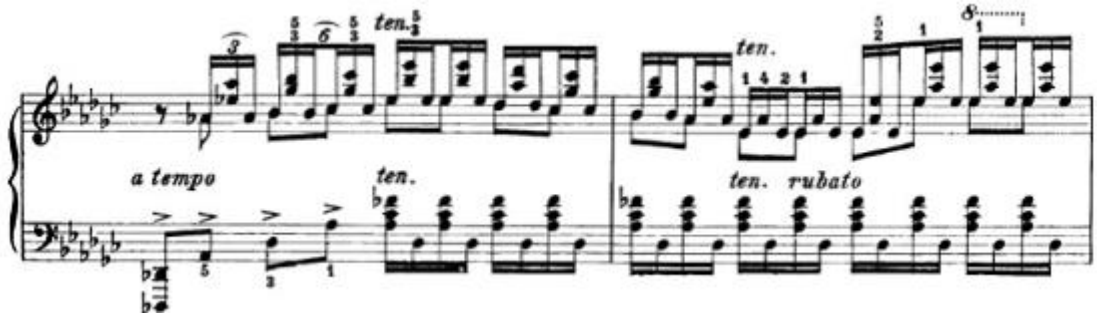
[7] 郑向群《爵士乐在苏联》: [J].外国问题研究, 1986, (04),

这是全曲的 78—80 小节，此处从左手旋律音的重拍上看像是二拍子，可是内部又包含了三连音，这种复合型的节奏就使音乐增添了动力，丰富其层次。



（图二十一）

下图是全曲的 115—116 小节，这里右手采用了三连音和六连音的写法，而左右则是二拍子的写法，这种左右手节奏不统一，但却又同时演奏的节奏形态就称为多重节奏。



（图二十二）

三　演奏分析

1.《托卡塔》与触击法

1).《托卡塔》演奏技法之触击法

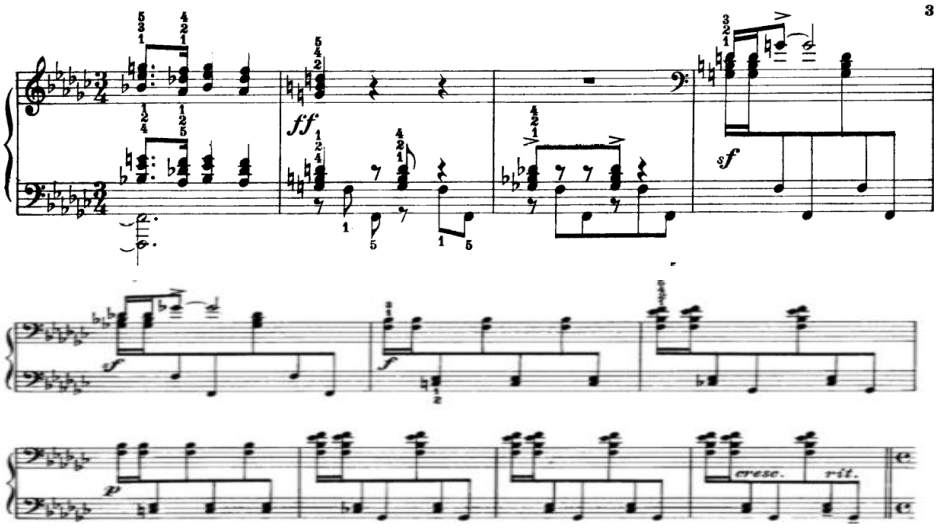
又称敲击法。这种更容易体现爆发力和颗粒性的演奏技巧，可以追溯到古典乐派时期。不过若论演奏的方式、使用其所达到的表现意境，还是与后世的触击法有着细微差异性的。较之古典浪漫乐派中使用的这种技法，20 世纪所广泛使用的触击法，更多源于用钢琴来模拟某些打击类乐器，其显性特点是尖锐的，非歌唱性的音色。由于对传统和声音响的反叛和对当时大工业时代的嘈杂的反射，大量的打击类的钢琴作品由此产生。这个“新大陆”式的音色领域，刺激了许多作曲家产生新的作曲思维与方向，来迎合他们对已有的和声曲式做的大胆突破。

要演奏这种音色时，我们需要掌握好手指下键的角度和面积：一般来说，需要掌关节支撑固定，手腕角度保持不动（但绝不要僵硬）；以肘关节为运动轨迹的中轴点，小臂大臂放松垂落，上下直线运动中（不需要任何弧线状的轨迹），以此达到 90 度的垂直下键角度。肘关节的运动把力量直接传达到坚硬的手指第一关节，并间接作用于指尖；力量短促爆法后，即迅速的离开键盘。[8]

2). 触击法在《托卡塔》中的运用

a).强调出乐曲的节奏性格。

如下图，第 24 小节中，上声部的纯四度中心音和下声部由核心动机发展成的 3+3 节奏，通过强调出高声部的 B-E 纯四度和低声部 E 音上的大三和弦，形成一种 2 对 3 的节奏音效。这 3 个重音，就要求用力的敲击，同时还需要用肘关节保证发音的饱满、弹性，掌握好声部层面力量的内联性。



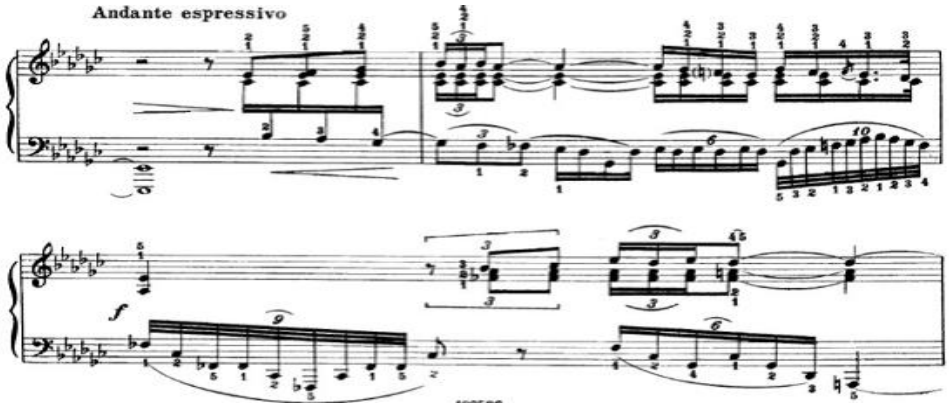
（图二十三）

b).运用于放大旋律的情绪感染力

第 109 小节开始的插部，是全曲唯一能被真正称为旋律的部分。这个由降 E-F-降 G 连接降 B 降 A 降 B 的三连音构成的旋律，仍延续前面的敲击性演奏方式，

[8] 触击法定义详解赵晓生.《钢琴演奏之道》，修订本，上海:世界图书出版公司，1999 年，第 287 页

但是深沉的音乐色彩或者更适于用“触击法”来称呼。这里肘关节的运行幅度明显减小，甚至在下键前会稍稍经过酝酿；指尖变的敏感起来，与断开的音符对应起来的是带线条性的气息。与传统的连奏技法相比，这样“敲”出来的旋律音色更显坚定强韧，非常利于强化这个插部中所表达出的亚美尼亚民族调性之悲壮色彩。

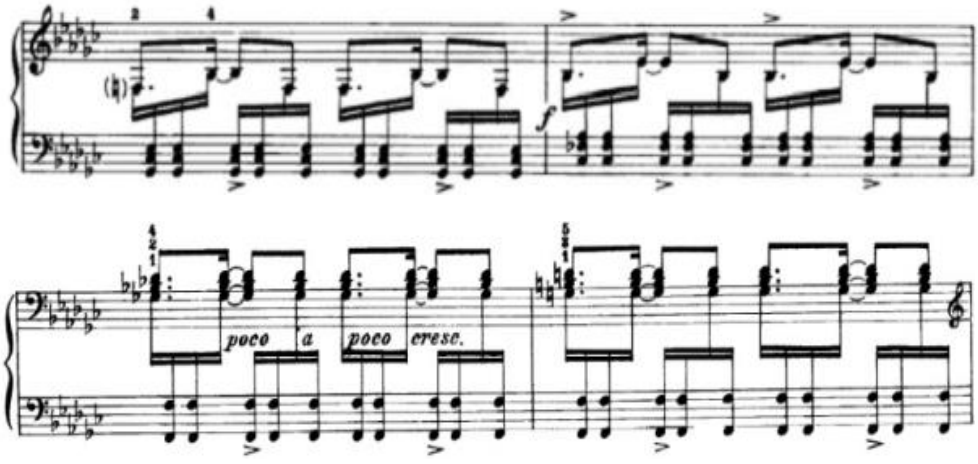


（图二十四）

c).有效的表现出鲜明的爵士风格元素。

20 世纪开始发展起来的爵士乐，本身就是多用敲击性伴奏乐器来营造激烈热情的氛围的一种音乐形式。这种简单直率的表达情绪的黑人音乐，与毫不掩饰做作的敲击音色，是真正意义上的天作之合。

这里的强弱对比，完全由肘关节带动前肢来控制。每个关节都要精妙运用，但是每个关节都既不松弛也不僵硬。长时间的保持这一点其实并不容易。尤其是这里左右手交替敲击，保持住力量的平衡性非常重要。



（图二十五）

2). 《托卡塔》二度创作分析

《托卡塔》的创作，正是在重工业建设的高峰时期。A 和 A1 两个乐段，让人仿佛置身于一个大型车间。二度核心动机和纯四度中心音的不断模进变化、快

慢速交替，勾画出在这个巨大工厂中各种节奏的机器轰鸣声，错落有致，不绝于耳。这就对触键的方式有了较为明确的要求。

广义上，从作品的时代特特征我们要注意到，与古典乐派的优雅细腻、浪漫乐派的敏感多变的音色不同，这个作品中大量反复和平行模进的乐段，并不适合做音色上和处理上的变化对比。音色更都机械一些，只在强弱上做一些差别处理。

狭义上，从这个作品的音乐表达诉求看，这首作品的演奏技法，以触击法更为适合。 Toccatade 的原意即为触碰，触击。这种体裁一般要求的是快速而清晰的演奏。[9]在表现大量的和弦和八度部分时，肩膀，手臂放松而自然。比起传统的重量演奏法，这里的弹奏中，手掌关节和指关节的支撑需要更坚固一些；在不影响运动弹性的前提下，手腕的紧张度也略有提高。着重注意肩部与肘部的协调运作。指尖的起、触键速度加快，保证音色的干脆明亮和金属感。在表现快速跑动的经过句时，要在手指高速力量转移的过程中尽量的避免浪漫主义的柔和音色。落键时以掌关节的爆法力为力量来源，并配合手臂、肘部、肩膀的力量来扩大音量的变化幅度和情感张力。手指的表现更为独立，用手指而非掌关节来带动这些快速的运动。以垂直用力、快速下键的低抬指来满足敲击性的、流动而非歌唱性的音色。

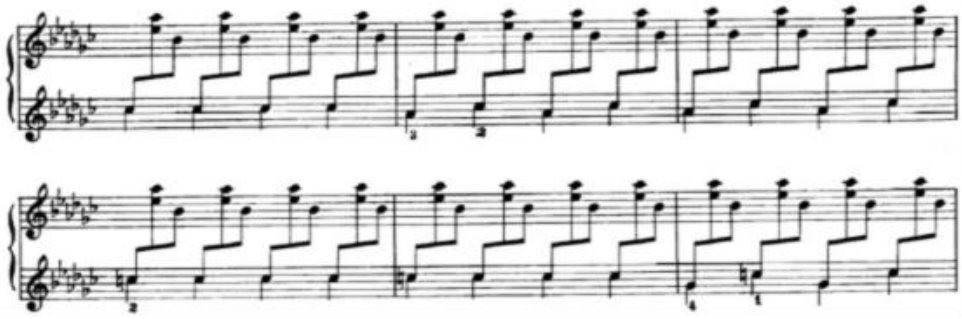
全曲的由一个双手相同的缺三音属和弦拉开序幕。紧接着左手用一个拿坡里和弦，与右手的降 B 交替，带出全曲的核心动机。第二小节向下移位纯四度再反复，如此往返循环 4 个小节。这 4 个小节的音量强度尽量保持水平，仅有上下移位时做整体的强弱微差。为了不使曲调过于单调，前 2 小节的踏板略微干一点，后两小节则适当在每小节的末尾处多给一点。整个乐句热烈而粗放，演奏时需要精确的节奏感，整齐到近乎于机械化。第三小节的左手第一拍，加花式的两个连续十六分音符和弦要节奏清晰的演奏出来。

第四小节开始，第二动机或说纯四度中心音程出现，并一直重复、加花、变奏持续 14 小节。这里演奏者需要关注到，从第四小节突然出现的 p 至 7 小节 f 的渐强。乐曲一共有 2 个渐强是要格外谨慎：第 5 小节以及第 21 小节出现的渐强。这里，有必要坚持力量的等量增长，声音的匀速加强。这有利于加强情绪的张力。第 9 小节左手的枣状音型，要突出高点的 C 音。

至 26 小节，这里变换拍号成 3＼4 拍。27 小节的下声部为标准的 3 拍子的节奏分句，而上声部则为 3+3 的节奏分句，似乎更像是 6＼8 的拍号。这一段有很多次这样 3 拍子与 6＼8 的节奏分句转换。演奏者需要在演奏中体现出这种节奏对比。

第 41 小节转为 Vivace con brio，意为活泼而富有活力，精神饱满。46 小节开始进入一个非常有意思的段落。右手保持 18 小节完全不变的四度叠置的属音、主音和下属音，并把这个结构模式一直延续到第 72 小节。

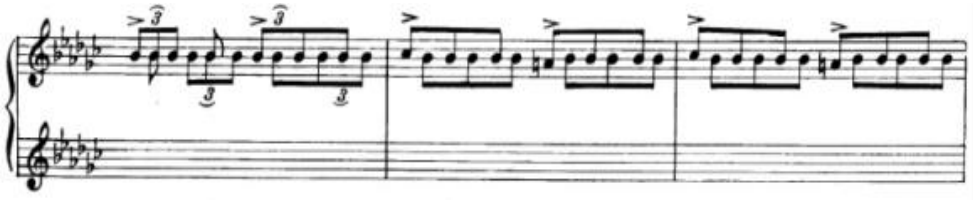
[9] 托卡塔体裁详见《牛津简明音乐词典》，中译本，北京:人民音乐出版社，1991 年



（图二十六）

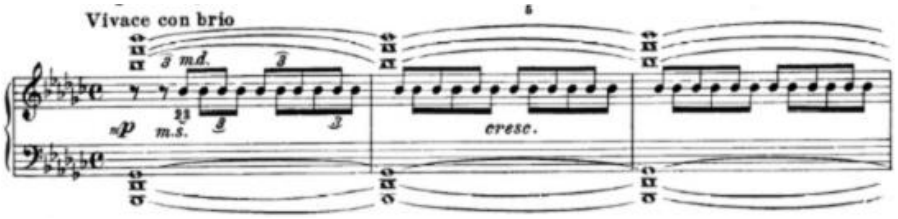
这里的触击方式较为缠绵，属于一种带控制的触击：指尖与琴键的落键距离明显缩小，音色简洁、明亮但不尖锐。与前面激动紧凑的情绪相比较，这里情绪平缓但不舒缓，有一种安静而紧凑的音响效果；似乎为某个情绪的爆发做着蓄势。

77 小节进行到一半后，出现一个复节奏片段。



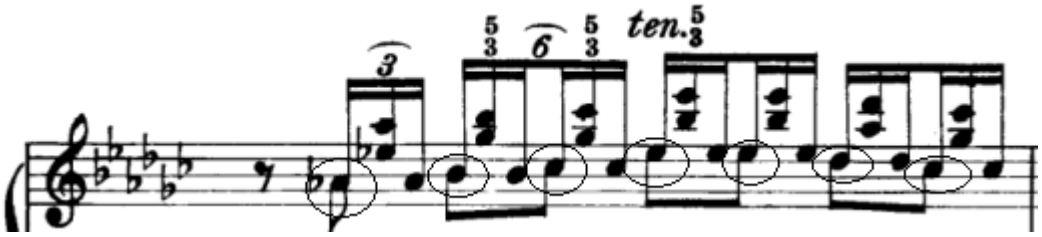
（图二十七）

这个三连音与前面 41-45 小节在音高时值完全相同，所以复节奏唯有靠演奏者用对节奏重音的把握来体现区别。节奏重音的变化出现，使原本重复的音乐出现对比的色彩，旋律不再单调。



（图二十八）

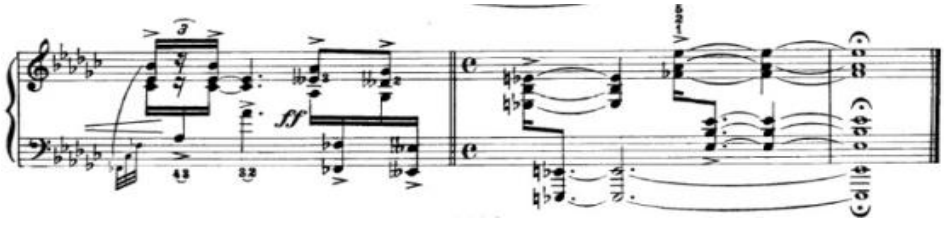
109 小节起，音乐开始变得富有感情。这个插部是全曲最浪漫的部分。节奏开始自由起来，整个作品唯一带有旋律性的自由节奏段落徐徐展开（结尾的自由再现很短暂，只能算作自由节奏乐句）。忧伤而坚毅的亚美尼亚调性旋律，隐藏着这个民族饱受的磨难和不屈服的意志；平缓的旋律走向，蕴含着宽广而深沉的乐思，悲哉壮哉！115-118 小节，旋律的线条拉长，演奏时可以带点咏叹色彩，情绪饱满而富有张力。不过若演奏的过于抒情，就要注意一下与作品整体音乐性格的协调统一。节奏为自由弹性的速度，乐句开始，右手大拇指的降 A、降 B、降 C 这 3 个音要着重强调，节奏稍微拉开导入歌唱性的长线条旋律。节奏自由的尺度还需靠演奏者在现场的听觉反应来把握。



（图二十九）

119 小节开始重复第一部分，演奏上与之前稍作微调变化即可。这里就不再一一细数。

演奏结尾的 coda 时，这句最后重现的旋律需要非常明确的突出二度走向的线条，一路渐强至最后两个和弦。最后结尾的这两个和弦中，特别要注意突出右手下声部降 F 与左手上声部降 E 的二度线条。节奏则从 165 小节后半开始放缓，至 166 小节前半，最后一小节的这两组切分和弦中，十六分节奏需要快速的经过至长拍上，并不多停留的推动到结束音。[10]



（图三十）

踏板方面，由于演奏时，踏板的千变万化往往需要演奏者根据客观听觉来把握，所以很难用语言来简单概括。这里只能根据笔者的演奏心得，对一些典型情况做一些探讨。

1).弱音踏板的使用。尽管哈恰图良在作品的力度风格方面一贯偏好用大量强力度来营造嘹亮辉煌的听觉感受，本曲的弱和极弱的表情要求也不是很多，但是为了更好的表现极弱和极强的力度对比的差异感、更好的体现作品的戏剧性和表情张力，还是建议适当的使用弱音踏板。如第五、第六小节这里就可以使用 2 小节的弱音踏板，可以更好的强化与前后 f 力度的对比度。还有如 19 至 21 小节的极弱(pp)、33 至 35 小节的弱（p）等部位，也可以考虑加上弱音踏板。

2).延音踏板的使用。20 世纪早期的钢琴作品在延音踏板的使用上，虽然不如印象派作品那么追求精致细腻控制音画效果，但是其与旋律、和声、节奏的关系处理上还是需要谨慎考虑的。例如在处理插部（109-118 小节）的旋律关系上，就应考虑到旋律的清晰性、调性的明暗度、和声的融合效果以及乐句的气息分句布局等，适时的使用一些半踏板、抖动踏板。

[10] 作曲家其他作品的演奏风格可参考金荻. 哈恰图良《钢琴协奏曲》的演奏技术类型与处理[J]. 黄钟(中国.武汉音乐学院学报). 2007(02)

结　　语

这首《托卡塔》虽然不是最能代表哈恰图良艺术特点的作品，却是作曲家钢琴作品中在中国流传最广的作品之一。通过对这首《托卡塔》一度创作的分析，可以看到，哈恰图良在创作这部作品时，把他生活中的现实体验和对祖国工业建设的激情都融入进来；用高超的创作技法，将色彩性的和声思维、民族性的旋律元素和爵士化的生动节奏都巧妙的结合到托卡塔这个体裁中来。

由于笔者的学识和演奏水品的局限，论述过程中难免存在不合理或谬误之处，还请各方专家和同行批评指正。

致　　谢

由衷感谢导师徐军教授！两年来您对我的谆谆教诲与悉心指点使我在专业上豁然开朗，受益匪浅！

感谢冯效刚教授！我在知识结构与理论研究能力方面的提高离不开您的热忱帮助与指导！

感谢范晓峰、苏青、王定朱等每一位教导过我的老师！你们在专业上孜孜不倦的追求以及严谨治学的态度让我终身受用！

参考文献

1. 金荻. 哈恰图良《钢琴协奏曲》的演奏技术类型与处理[J]. 黄钟(中国.武汉音乐学院学报). 2007(02)
2. 夏中汤. 哈恰图良的和声技法[J]. 音乐研究. 1995(03)
3. 梁晓奋. 阿拉姆·哈恰图良——苏联音乐的旋律大师[J]. 音乐爱好者. 2009(10)
4. 赵晓生.《钢琴演奏之道》，修订本，上海:世界图书出版公司，1999 年
5. 《牛津简明音乐词典》，中译本，北京:人民音乐出版社，1991 年
6. 杨进. 饱经风霜的民族——亚美尼亚人[J]. 俄罗斯中亚东欧市场. 2008(06)
7. (苏)哈恰图良(Хачатурян,А.)口述,郝一星,史佳译.哈恰图良自传[M]. 人民音乐出版社, 1987
8. Martin, Terry. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939. NewYork: Cornell University2001 版，第 23 页。
9. 包丽丽，中国社会科学院研究生，硕士毕业论文，2010 年 5 月，《亚美尼亚大屠杀问题分析》第 13 页
10. 郑向群《爵士乐在苏联》：[J].外国问题研究, 1986, (04),