

分类号:

密 级:

学号: 1076211109415

单位代码: 10762

新疆师范大学

2014 届硕士学位论文

哈恰图良《托卡塔》的创作特色与演奏分析
Khachaturian "Toccata" creative features and
performance analysis

研究生姓名: 李东泉

学科、专业: 艺术硕士

研究 方向: 钢琴演奏

院系、年级: 音乐学院 2011 级

指导 教师: 张 欢 (教授)

新疆师范大学

2014 年 4 月 16 日

摘要

哈恰图良是前苏联著名的作曲家和指挥家。他的创作具有独特的旋律音调、强烈的和声语言、复杂的节奏形态，这是亚美尼亚民族音乐的典型特点。另外，因受法国印象主义的影响，他的作品还以热情、乐观、富于色彩、旋律丰富和高度的技巧性见长。他的这首钢琴作品《托卡塔》就体现出了这些特色，既有托卡塔典型的快速、紧凑的特点，同时还散发出浓郁的民族特色。本文以哈恰图良《托卡塔》作为研究对象，注重理论与实践相结合，同时，笔者也将借助于文献考证、对比研究、逻辑分析、历史描述等研究方法来进行研究。

此外，通过文献资料以及本人研究，对哈恰图良其人其事以及背景进行阐述，进一步明确他的创作分期与艺术成就，为接下来论述《托卡塔》的创作特色做铺垫；并对“托卡塔”这一体裁的具体概念与历史发展做梳理研究，进一步说明哈恰图良的《托卡塔》与前人所作“托卡塔”之间的关系；再有，从三方面来论述哈恰图良《托卡塔》的创作特色，说明三方面特色形成的原因与影响以及在《托卡塔》当中的具体体现；最后在前文研究的基础上，对钢琴作品《托卡塔》的四部分分别进行演奏分析，结合导师的演奏指导与本人的演奏体会，对《托卡塔》进行演奏分析，指出演奏这首作品时需要特别注意的方面，为后人的演奏与学习提供借鉴性的参考。

关键词： 哈恰图良 《托卡塔》 创作特色 演奏分析

ABSTRACT

Khachaturian is a famous composer and conductor in the former Soviet Union. His work has a unique melody, strong harmonic language, complex rhythm patterns, which are typical characteristics of Armenia folk music. In addition, Being Influenced by French Impressionism, His work also with enthusiasm, optimistic, full of color, rich in melody and high skill. Piano Works "Toccata" embodies these characteristics, not only has the Toccata typical fast, compact structure, but also exudes a strong national characteristics. The whole work is divided into four main parts: The first part is built on a four degree of motivation, the music will be to the thirty-seventh section of the climax through the different rhythm patterns and texture changes; The second part is impenetrable by three notes; The third part is a quiet and singing theme; And then, the fourth part is the reproduction.

Besides the preface and epilogue, the paper is divided into three chapters: The first chapter introduces the Khachaturian creation stage and the Production and development of Toccata; The second chapter focuses on "Toccata" which has the characteristics of creation, and takes some analysis on the causes of these characteristics; The third chapter unifies teacher performance direction and my experience, to perform analysis on "Toccata", and how play the work in need of special attention, the paper can provide a benefit reference for playing and learning in the end.

Key words: Khachaturian; Toccata; style of creation; annotation of playing

目 录

1 引言	11
1.1 选题的依据和意义	1
1.2 研究现状	2
1.3 研究思路和方法	3
1.3.1 研究思路.....	3
1.3.2 研究方法.....	3
1.4 研究的重点、难点、创新点	3
1.4.1 研究的重点.....	3
1.4.2 研究的难点.....	4
1.4.3 研究的创新点.....	4
2 恰恰图良与托卡塔的历史发展	5
2.1 恰恰图良其人其事	5
2.1.1 恰恰图良生平.....	5
2.1.2 恰恰图良的创作时期.....	6
2.2 托卡塔的产生与历史发展	8
2.2.1 文艺复兴时期.....	8
2.2.2 巴洛克时期.....	9
2.2.3 古典主义时期.....	9
2.2.4 浪漫主义时期.....	9
2.2.5 19 世纪末至 20 世纪时期.....	9

3 创作特色	11
3.1 鲜明的民族性元素	11
3.2 个性的现代元素	13
3.3 西方化的古典元素	15
4 演奏分析	18
4.1 风格把握.....	18
4.2 速度与力度.....	18
4.3 节奏.....	21
4.4 触键方法与踏板运用.....	23
结 论	26
参考文献	27
在读期间发表的论文	29
致 谢	30

1 引言

俄罗斯的钢琴音乐是世界钢琴音乐文化中的一块瑰宝。虽然它的发展历史比欧洲要短，但其钢琴作品的艺术价值与时代影响却毫不逊色于任何一个“发达”国家。19世纪60年代，随着“强力集团”所代表的俄罗斯民族音乐家的出现，俄罗斯的钢琴音乐开始兴起并逐步展开它那多姿多彩的画卷。

阿拉姆·伊里奇·哈恰图良（Aram Ilyich Khachaturian, 1903—1978）是前苏联著名的音乐家、作曲家、指挥家、教育家和社会音乐活动家，也是最富盛名的亚美尼亚民族音乐家。他曾获得苏联人民艺术家、社会主义劳动英雄、苏联亚美尼亚科学院院士、艺术学博士等称号。1903年，哈恰图良出生于亚美尼亚的第比利斯，从小便深受亚美尼亚及高加索其他民族音乐的熏陶和影响，对音乐产生了浓厚的兴趣。19岁开始接受音乐教育，1922—1929年在莫斯科格涅辛音乐专科学校学习，师从于米哈伊尔·格涅辛，1929年入莫斯科音乐学院学习，1934—1936年师从于莫斯科音乐学院米亚斯科夫斯基学习作曲，1937年作为研究生毕业，之后一直从事社会音乐活动，终身致力于俄罗斯音乐的发展。

哈恰图良的创作具有亚美尼亚和俄罗斯民族音乐的典型特点，独特的旋律音调、强烈的和声语言、复杂的节奏形态等特点都与亚美尼亚和俄罗斯的民族民间音乐有着深刻的内在联系。另外，因受法国印象主义音乐的影响，他的作品还以热情、乐观、富于色彩、旋律丰富和高度的技巧性见长，代表作有管弦乐曲《马刀舞曲》、《钢琴协奏曲》、《第二交响曲》等。钢琴作品《托卡塔》是其众多钢琴作品中的一首经典之作，创作于1932年，正值他在莫斯科音乐学院学习期间，这是一首技艺精湛的、典型的托卡塔体裁炫技作品，作曲家卓越的作曲技术与能力于此展露无遗。

1.1 选题的依据和意义

本论文“哈恰图良《托卡塔》的创作特色与演奏分析”属于哈恰图良及其作品研究的相关组成部分，将哈恰图良的经历背景与钢琴作品《托卡塔》本身结合起来阐释其创作特色，进一步完善关于哈恰图良音乐的研究，并且通过对其钢琴作品《托卡塔》的具体演奏分析来进一步阐释哈恰图良的音乐特点，这不仅可以对喜欢哈恰图良钢琴作品的爱好者提供具体演奏的实践指导。而且，通过本论文

的研究还可以使学界、音乐界充分认识到恰恰图良《托卡塔》的艺术价值，而这也是本论文最主要的理论意义与实践意义所在。

1.2 研究现状

目前所见关于恰恰图良及其作品的研究主要是针对恰恰图良本人的生平、创作的考述以及具体作品的分析研究，如蔡亮《试析恰恰图良音乐作品的跨界性——以管弦乐作品〈马刀舞曲〉为例》、程鹿峰《〈马刀舞曲〉与恰恰图良》、梁晓奋《恰恰图良——苏联音乐的旋律大师》、季红《恰恰图良〈第一交响曲〉配器手法分析》、张利平《恰恰图良〈钢琴协奏曲〉的演奏技术类型与处理》、杨欣《恰恰图良及其〈d 小调小提琴协奏曲〉研究》等等，总体来看，研究情况相对全面、完整，但仍然有进一步研究的余地，如可以从恰恰图良生活学习的经历背景以及通过具体作品的曲式和演奏分析来阐释恰恰图良音乐的创作特色等方面来进行研究。

托卡塔源自意大利文“toccata”，原意是触碰的意思，它是一种富有自由即兴性的键盘乐曲，用一连串的分解和弦以快速的音阶交替构成，所以托卡塔曲也叫触技曲。托卡塔大多速度较快、节奏紧促，对于乐器演奏技术有所发挥。16—18 世纪流行于意大利，通常有几个对比性的乐段构成，18 世纪在德国进一步的发展，自由奔放的特点更为突出，有时也用于赋格之前，相互形成对比，如巴赫的管风琴曲《d 小调托卡塔与赋格》，19 世纪后，大多以快速节奏贯穿全曲，目前关于托卡塔的研究以王庆利的相关研究最为详实。

目前，关于从《托卡塔》来看恰恰图良音乐的创作特点以及《托卡塔》的创作特色与演奏分析等角度来进行研究的文章在国内并不多，仅有的一篇期刊文章是《来自亚美尼亚的芳香——探析恰恰图良〈托卡塔曲〉的旋律与和声创作》^①，这篇文章主要分两部分：首先介绍恰恰图良及其音乐与亚美尼亚的渊源关系，而后分析了不同旋律片段的曲式结构特征，并指出了部分和声创作的特点。不过，在笔者看来，这篇文章较短，质量一般，深度不够，不足以展现这部作品的丰富内涵，还有进一步挖掘的空间。

国外关于恰恰图良《托卡塔》的研究现状因本人学识有限，加上条件不具备等多种因素的影响，并不能尽知其详，本文的研究现状仅是国内的，特此说明。

^① 李英杰《来自亚美尼亚的芳香——探析恰恰图良〈托卡塔曲〉的旋律与和声创作》载《音乐创作》，2013 年第 6 期。

1.3 研究思路和方法

1.3.1 研究思路

本文力求将恰恰图良的生活学习经历背景对《托卡塔》音乐的创作特色的形成与影响为主要线索，通过对两者之间关系的阐发，从而进一步证明恰恰图良的音乐创作与亚美尼亚、俄罗斯等国的传统民间音乐有着血肉联系，并且通过钢琴作品《托卡塔》来体现恰恰图良的音乐与民族音乐、现代音乐以及古典音乐的密切关系，并在此基础上对《托卡塔》进行演奏分析，从而为具体演奏进行实践指导。

具体安排分五个层次：首先，通过文献资料以及本人研究，对恰恰图良其人其事以及背景进行阐述，进一步明确他的创作分期与艺术成就，为接下来论述《托卡塔》的创作特色做铺垫；其次，对“托卡塔”这一体裁的具体概念与历史发展做梳理研究，进一步说明恰恰图良的《托卡塔》与前人所作“托卡塔”之间的关系；再有，从三方面来论述恰恰图良《托卡塔》的创作特色，说明三方面特色形成的原因与影响以及在《托卡塔》当中的具体体现；第四，在前文研究的基础上，对钢琴作品《托卡塔》的四部分分别进行演奏分析；最后，进一步突出恰恰图良《托卡塔》及其音乐的艺术价值。

1.3.2 研究方法

目前，根据笔者的搜集整理发现，关于恰恰图良及其作品研究已经相对全面，但针对具体问题仍有进一步研究的余地，本选题“恰恰图良《托卡塔》的创作特色与演奏分析”的相关研究成果是比较少的，有涉及但没有细致的论述，本论文的研究当中将注重理论与实践相结合，历史与描述相统一，借助多重学科理念加以论述；同时，笔者也将借助于文献考证、对比研究、逻辑分析、历史描述等方法来进行研究，并对具体谱例将予以附录说明。

1.4 研究的重点、难点、创新点

1.4.1 研究的重点

本文在写作的过程中有六个重点：1、恰恰图良的创作分期与艺术成就；2、恰恰图良《托卡塔》是对“托卡塔”的继承与发展；3、恰恰图良《托卡塔》的

创作特色：民族、现代、古典；4、创作特色形成的因素与影响；5、创作特色在《托卡塔》当中的具体体现；6、恰恰图良《托卡塔》四部分的演奏分析。这六个重点是本文最核心的内容，支撑着论文的框架结构，也是本文的学术研究意义所在。

1.4.2 研究的难点

当然，在实际的研究过程中也存在着不少难点，如对国外研究现状的掌握，这确实是因为本人学识有限，加上条件不具备等多种因素而导致的；再有，对《托卡塔》音乐本体的研究，本人并非作曲分析专业，分析有可能存在不到位的地方，但文中所有曲式分析的地方都是本人与作曲专业的同学交流、讨论、共同分析的结果。针对本文中的难点，本人与导师进行了反复沟通，尽量保证论文质量。

1.4.3 研究的创新点

本论文的创新在于三方面：1、通过对托卡塔的概念阐释与历史发展的梳理来说明恰恰图良的钢琴作品《托卡塔》与之前“托卡塔”之间的关系；2、恰恰图良《托卡塔》的创作特色——民族、现代、古典的形成与影响以及在《托卡塔》这部作品中的具体体现；3、在前文研究的基础上，进一步把握这部作品的风格特征，并从触键、踏板运用、速度与力度等方面对恰恰图良《托卡塔》进行演奏分析，这是具有一定的现实指导意义的。

2 哈恰图良与托卡塔的历史发展

2.1 哈恰图良其人其事

阿拉姆·伊里奇·哈恰图良（Aram Ilyich Khachaturian, 1903—1978）与肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫一起被称为苏联音乐的“三巨头”，他的音乐作品具有独特鲜明的创作特征和深入广泛的社会影响，是俄罗斯音乐文化历史中浓墨重彩的一页。

2.1.1 哈恰图良生平

哈恰图良是前苏联著名的音乐家、作曲家、指挥家、教育家和社会音乐活动家。1903年6月6日出生在亚美尼亚梯弗里斯附近的科焦里村（今格鲁吉亚共和国首都第比利斯），梯弗里斯的传统音乐有着悠久的历史，这里有着浓厚的艺术环境氛围，亚美尼亚、格鲁吉亚和阿塞拜疆等地的音乐汇聚于此，哈恰图良音乐兴趣的养成深受这方面的影响。他的父亲是一名装订工，家庭并不富裕，他的母亲经常哼唱一些亚美尼亚等高加索地区的民间曲调，在这样不经意间的耳濡目染中，高加索地区的民族民间音乐融汇在作曲家的血液中，成为他受益终生的创作源泉。

哈恰图良在19岁之前并未接受过系统的音乐教育，他的成名得益于苏维埃政权的成立，格鲁吉亚加入苏联之后，哈恰图良才开始了他的音乐之旅。青年时代的哈恰图良勤奋努力，音乐人丹尼尔·贾非认为：“出生于亚美尼亚的贫寒家庭，少年时代未曾接受过正规的音乐训练，阿拉姆·哈恰图良最终成为了苏联音乐大师。当然，他为此付出很多。”每个人的成功都不是偶然的，哈恰图良也不例外。1921年，哈恰图良迁居莫斯科，先在大学学习生物学，后于1922年考入格涅辛音乐专科学校，先是学习大提琴，后转入作曲系，直到1929年毕业于该校格涅辛的作曲班，当年即入莫斯科音乐学院学习，师从于米亚斯科夫斯基，并于1937年研究生毕业。1926—1928年间，他在西莫诺夫领导下的亚美尼亚第二戏剧讲习班工作，任音乐部主任，从此，他开始频繁参加音乐社会活动，致力于音乐教育事业。卫国战争期间，在苏联作曲家协会工作，曾亲自到前线组织音乐会，激励红军战士抗战。从1950年起，在格涅辛音乐学校和莫斯科音乐学院工作，教授作曲技术与理论，也是从这时起，他以指挥家的身份在国内外多个国家举行过

作品音乐会。

哈恰图良还是一位卓越的音乐社会活动家，他曾担任苏联作曲家协会组委会副主席（1939—1948）、苏联作曲家协会书记（1957—1978）、苏联——拉丁美洲文化友好协会主席（1958年任）、苏联保卫和平委员会委员（1962年任）、罗马“圣塞西莉亚”科学院名誉院士（1960）、墨西哥音乐学院名誉教授（1960）、民主德国艺术研究院院士（1961）等职务，另外，他还荣获过列宁奖金（1959）、苏联国家奖金（1941、1943、1946、1950、1971）、亚美尼亚苏维埃共和国奖金（1965）等，亚美尼亚苏维埃共和国首都埃里温市政音乐大厅以他的名字命名为“哈恰图良大厅”，这些荣誉的取得是他积极参加音乐社会活动的体现，他为俄罗斯音乐的发展做出过积极的贡献。^①

2.1.2 哈恰图良的创作时期

哈恰图良作为20世纪苏联音乐的旋律大师，他的一生创作的作品数量众多，而且体裁广泛，他的创作从青年时期开始一直延续到晚年，题材也是十分多样，有表现苏联卫国战争的《第二交响曲》、也有普通的室内乐作品管弦乐曲《马刀舞曲》，舞剧、电影和戏剧配乐他也常有涉及，另外他还写有许多首艺术歌曲，创作过前亚美尼亚苏维埃社会主义共和国国歌。归结起来，他的创作大致有三个时期：

1、青年学院创作时期

此时期从1921年他迁居莫斯科开始，止于1937年莫斯科音乐学院毕业。这一阶段的创作大多属于学院创作的作品，也有一些为亚美尼亚戏剧工作室创作的戏剧音乐。此时期创作的优秀作品主要有：1929年的钢琴曲《诗》、小提琴与钢琴合奏曲《舞》、《歌与诗》，1931年的弦乐器重奏曲，1932年的炫技作品《托卡塔》，1933年的单簧管、小提琴和钢琴的三重奏，1935年的《第一交响曲》以及1936年创作的久负盛名的《钢琴协奏曲》等；

2、中年创作成熟时期

从莫斯科音乐学院毕业之后，哈恰图良的创作进入到了全盛时期，这一阶段止于20世纪50年代左右，期间大量有内涵的优秀作品问世，标志着哈恰图良在音乐创作上的成熟。代表作品主要有：1938年的交响乐与合唱曲《斯大林颂》，

^① 参见吕金藻、郑向群译《哈恰图良述评》，载《音乐学习与研究》1987年04期。

1939年的芭蕾舞剧《幸福》，1940年的带有乐队伴奏的《小提琴协奏曲》，1941年的哈恰图良配乐的莱蒙托夫的戏剧《假面舞会》，1942年改写自芭蕾舞剧《幸福》的《加雅涅》，其中旋律流畅、为后人津津乐道的交响组曲《马刀舞曲》和《玫瑰女郎之舞》就出自于这部舞剧，另外还有1943年10月演出的《加雅涅》第一套组曲，1944年表现苏联卫国战争的《第二交响曲》；卫国战争期间，哈恰图良也写了不少爱国主义题材的作品，有力地激励了广大军民的斗志，主要有歌颂英雄飞行员的《上尉加斯特罗》、《波罗的海》，管弦乐曲《献给卫国战争的英雄们》以及电影《第217人的配乐》等；战后，哈恰图良的创作也并未停滞，重要作品有1946年的《大提琴协奏曲》、1947年的为表现战争结束人民欢庆胜利而作的《第三交响曲》、1948年为纪录片《弗拉基米尔·伊里奇·列宁》的配乐，以及在此基础上创作的《列宁颂》、1949年为电影《斯大林格勒大血战》的配乐等等；

3、晚期

50年代之后，哈恰图良的作品则相对较少，这是因为此时期他主要以指挥家的身份出现在世界各地的舞台上，他曾在三十多个国家举办过自己作品的巡演。如此频繁的巡回演出和身兼数职的社会工作分散了他的创作精力，这也是他晚期作品较少的主要原因。虽然社会活动影响了哈恰图良的创作，但此时期部分音乐创作也是可圈可点的，如1955年为电影《奥赛罗》、莎士比亚的戏剧《麦克佩斯》、1958年为《李尔王》的配乐，1955年创作的芭蕾舞剧《斯巴达克》，以及60年代创作的室内乐小提琴、大提琴、钢琴协奏式狂想曲和钢琴奏鸣曲等等，70年代之后就没有新作问世了。

哈恰图良的音乐创作融汇了东西方音乐艺术的精华，特别是汲取了俄罗斯音乐学派的创作经验，他是一位地地道道的民族音乐家，一位与亚美尼亚民族传统音乐有着密切关系的伟大艺术家。

2.2 托卡塔的产生与历史发展

在研究恰恰图良的《托卡塔》之前，应该首先追溯一下托卡塔这种器乐体裁的历史发展脉络。这一体裁被许多作曲家使用过，特征清晰，形式多变，内容丰富，每一首托卡塔作品都有属于自己的特点。

作为音乐体裁的托卡塔起源于文艺复兴时期的意大利，由意大利单词“Toccata”（名词）音译而来，原意为触碰的意思，它的动词原形“Toccare”有多层释义：触、摸、碰；达到；接触；击中等等，《牛津简明音乐词典》对其的解释为“原意为‘触及’，是键盘乐曲（管风琴、羽管键琴等等）最古老的体裁名称之一，原是一个短乐章，常常仅是一个前奏，用以使演奏者通过快速、纤巧的技巧而表现他的‘触键’。”“首先使用此词的刊行的原始资料见于 G. A. 卡斯泰廖诺的《琉特曲集》（Intabolatura leuto de diversi autori）（1536）。最早刊行的键盘乐托卡塔是 S. 贝托尔多的作品（1591）。”^①托卡塔由快速的音阶与一连串的分解和弦相互交替构成，快速触键，节奏紧凑，自由奔放，具有炫技性，是一种富有自由即兴性的器乐体裁。由于托卡塔可以展示出演奏者手指的灵活，使演奏者通过快速、灵动的技巧而表现他的“触技”，所以托卡塔曲有时也被称作触技曲。^②

托卡塔的历史发展已有 400 多年，大约经历过五个阶段：

2.2.1 文艺复兴时期

复调音乐的蓬勃发展是在西方音乐史上的文艺复兴时期。作为器乐体裁的早期托卡塔诞生于 16 世纪中叶，因此其最显著特征是具有复调特性。意大利威尼斯乐派的代表人物安德烈亚·加布里埃里（Andrea Gabrieli, 1532—1585）创作了最早的托卡塔作品，由音阶经过句和一些丰满的和弦相互交织而构成。此时期的托卡塔常以管风琴弥撒中的引子和伴奏形式以及即兴式的前奏曲形式出现在宗教礼拜的活动之中，最初的托卡塔自由奔放、节奏紧促、触键快速，对乐器演奏者的技术要求较高，具有一定的炫技性。代表性的托卡塔作曲家有安德烈亚的侄子乔瓦尼·加布里埃里（Giovanni Gabrieli, 1553—1612）和管风琴家克劳迪奥·梅鲁洛（Claudio Merulo, 1533—1604）；

① 《牛津简明音乐词典》，人民音乐出版社 2002 年第四版，第 1179 页。

② 钱亦平、王丹丹著，《西方音乐体裁及形式的演进》，上海音乐学院出版社 2003 年第一版，第 195 页。

2.2.2 巴洛克时期

此时期，器乐作品创作出现了空前的繁荣，键盘乐器不断改进，器乐体裁的托卡塔不仅保持着早期托卡塔的特点，而且还有所发展，在作品中经常出现各种模进和模仿对位的创作手法，偶尔也有短小的主调和声段落，对位部分常出现在三个段落的中间，在慢速与快速之间相互交替，像一种练习曲式的、无穷动式的乐曲。这一时期最伟大的托卡塔作曲家是巴赫，他是创作托卡塔与赋格的技巧大师，有 8 首古钢琴托卡塔和 5 首管风琴托卡塔传世，它们之间的共同特点是结构较为复杂，键盘技术较为多样，曲式规模较大，内容丰富，较有名的有《F 大调管风琴托卡塔》、《D 大调管风琴托卡塔与赋格》、a 小调和 d 小调《托卡塔与赋格》。此时期比较具有代表性的作曲家还有意大利作曲家弗雷斯科巴尔迪（Girolamo Frescobaldi, 1583—1643）、德国作曲家弗洛贝尔格（JohannJakob Froberger, 1616—1667）、多米尼克·斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti, 1685—1757）；

2.2.3 古典主义时期

奏鸣曲是此时期最典型的结构形式，钢琴创作与演奏风格也有所变化，逐渐形成抒情和明朗的特点，托卡塔的基本结构以单三部或复三部曲式逐渐固定下来，作品的演奏速度有所提高，声音要求更加清晰，演奏力度明显增大；

2.2.4 浪漫主义时期

“强调音乐表演的技艺性”是此时期音乐创作与表演的一大美学原则。在此美学原则的指引下，炫耀高超技巧的钢琴大师大量出现，肖邦、李斯特、舒曼、勃拉姆斯等人使钢琴的艺术表现力被淋漓尽致地发掘出来，浪漫主义时期被誉为钢琴技术发展的鼎盛时期。托卡塔虽然此时并未以单独的乐曲出现，但托卡塔式的两手快速交替、节奏紧凑等特点却被广泛应用于各种音乐体裁之中。此时期最有代表性的是舒曼的托卡塔，它被誉为 19 世纪最有技术难度和最富代表性的托卡塔作品之一。另外，李斯特也写过一首托卡塔作品；

2.2.5 19 世纪末至 20 世纪时期

此时期的托卡塔作品更多是为表现钢琴高超的演奏技巧，赋予托卡塔以想象力，从而出现了各式各样的托卡塔作品。此时期的托卡塔特点仍然自由奔放、节奏紧促、触键快速，一般由快速的级进式的音符组成，并结合力度表现，代表性

的钢琴托卡塔作曲家有德彪西、普罗科菲耶夫、奥涅格、莫里斯·拉威尔、约克·鲍文、恰恰图良以及奥地利作曲家赫尔穆特·弗罗绍尔等等，恰恰图良的《托卡塔》就具有 20 世纪初期托卡塔作品典型的快速、紧促的特点。

四百多年来，托卡塔经历了西方音乐史上不同流派、不同风格的发展阶段。早期，托卡塔的表现力随着复调音乐的逐步完善也得以不断丰富；中期，当复调音乐的发展空前繁盛，托卡塔的结构、形式及内涵也进一步发展；20 世纪复调音乐回归，托卡塔则又焕发出了新的活力。

3 创作特色

《托卡塔》是恰恰图良在莫斯科音乐学院学习期间创作的作品，完成于 1932 年，属于恰恰图良的早期作品之一，带有鲜明的学院作曲特征。从格涅辛音乐专科学校毕业之后，恰恰图良雄心勃勃，似乎对自己拥有了更多的期待，想要创作更好的作品，在莫斯科听了尼克拉·奥尔洛夫（Nikolay Orlov）演奏的李斯特和肖邦的作品之后，他决心也要创作这样的炫技作品。之后，他转学到了莫斯科音乐学院，师从于米亚斯科夫斯基，正是在此学习期间，技法娴熟的《托卡塔》作品得以完成。20 世纪二、三十年代是苏联的大工业化时期，作曲家在这首《托卡塔》中也带有一定对苏联大工业化的赞美之情：那些不断递进的纯四度的中心音，恰如机器的轰鸣声，热火朝天，而逐渐热烈欢快的节奏则描绘了人们火热的劳动场景。这首作品绝非作曲家简单的应景之作，它的形成也具有一定的创作特色。

3.1 鲜明的民族性元素

恰恰图良的每部作品都具有浓厚的亚美尼亚文化韵味，用他自己的话说：“作为一个亚美尼亚人，我当然会情不自禁地写亚美尼亚的音乐。”恰恰图良出生在亚美尼亚的梯弗里斯，这是一个东西方音乐文化相互交汇的地方，这里民风淳朴，经常有民间艺人演出，这些民间艺人大多来自格鲁吉亚、阿塞拜疆等高加索地区附近的各个地方，童年的恰恰图良虽然未接受过专业的音乐教育，但是亚美尼亚的美妙旋律已经在他的身体里生根发芽，这点在《托卡塔》中有着鲜明的体现。

谱例 1:

The image shows a musical score for a piece titled 'Toccata' by Khachaturian. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand piano (piano) part with two staves (treble and bass clef) and a violin part (treble clef). The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamic markings of *ff* and *fff*. The violin part has a melodic line with a *mp* marking. The second system continues the piano part with a *cresc.* marking and the violin part with a *mp* marking. The tempo is indicated as *vivace con brio*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

如谱例 1（曲谱的第 37——43 小节），第二部分（B）（从第 41 小节开始）在降 e 小调中使用了极不协和的大七和弦，这种不羁的和声音响极为尖锐，为这首作品增添了一种耳目一新的神秘色彩，这种和声规则的使用在哈恰图良的其他作品中也很常见。

另一种对哈恰图良民族性特征产生影响的是苏联国家政策的鼓励。十月革命的胜利和苏维埃政权的建立，使得苏联的社会阶级结构发生了重大变化，各族人民摆脱了以往的生活状态，成了新时代的主人。苏联是由十五个加盟共和国组成的，为了各民族的团结，列宁推行了新的民族政策，在音乐上，首先鼓励各民族民间音乐的发展，使即将逝去的民间乐种获得新生。哈恰图良能够到莫斯科学习深造就得益于这项政策的实施；其次，促进各民族音乐文化的相互交流，民族民间往来更为密切；再次，专业音乐院校的俄罗斯音乐传统。政府鼓励专业音乐院校的发展，如圣彼得堡音乐学院和莫斯科音乐学院，这些高等学府的作曲家们也清楚地意识到俄罗斯民间音乐是使他们能够在世界乐坛上取得成就的关键，所以，无论时代怎样变迁，对俄罗斯民间音乐的探索从未停止过。哈恰图良认识到了民族化风格的特殊意义，所以，他坚定不移地深入挖掘亚美尼亚民族音乐，他鲜明的民族特征符合苏联政府所倡导的民族政策，这也是他日后官居高位的不二法宝。

这首《托卡塔》中还有一点能够体现出鲜明的民族性特征。

谱例 2:



如谱例 2，这是乐曲的第 4——7 小节，从这部作品的布局来看，右手切分节奏的旋律音型具有一定的核心音调的作用，这也是一个发展动机，在以后的段落中屡有两个四度旋律音程，或其他音程的交替跳动，这种律动是不规则的，也不

常见，“这也许正是亚美尼亚民族音乐中的一种具有舞蹈性质的节奏律动”。^①另外值得注意的是，这种旋律写作手法很有意思，以两个音为框架，低声配以一个润饰性的和弦，框架音以四度音程为主，这种写作手法其实应用的是高加索地区常见的三音体系，这在恰恰图良的《第二交响曲》、舞剧《斯巴达》、《钢琴协奏曲》等作品中最为典型。^②

3.2 个性的现代元素

20 世纪的音乐风格流派层出不穷，艺术家们在迅速发展的社会中，标新立异、独树一帜的想法尤为迫切，他们的音乐创作已不再拘束于社会责任和道德要求，重在抒发事物对自我感官的刺激与影响。在 1945 年之前，恰恰图良的音乐创作主要受印象派音乐和现代音乐风格的影响，他的作品中经常会出现诸如不协和的和弦、极度夸张的力度对比、色彩斑斓的和声、自由多变的节奏等现代音乐元素的特征，这在《托卡塔》这首作品中也有所体现。

谱例 3:

Allegro marcantissimo ♩ = 120

А. ХАЧАТУРЯН
1932 г.

Ф-п.

f

cresc.

如谱例 3，这是作品开始的前五个小节，后四个小节以第一小节为模板，按四度关系，做上行下行的交替移位，和弦的结构保持不变，这种手法在后面的乐章中经常出现，不过，这种音乐进行的方法早在德彪西和拉威尔的时代就已经盛行了，恰恰图良在音乐学院的专业学习使他学习到了不同国家、不同时期、不同

① 李英杰《来自亚美尼亚的芳香——探析恰恰图良〈托卡塔曲〉的旋律与和声创作》载《音乐创作》，2013 年第 6 期。

② 夏中汤《恰恰图良旋律节奏的写作技法和基本特征》，载《音乐研究》，1996 年 6 月第 2 期。

流派的作曲方法，这点在他的其他作品中也有体现，如创作于 1934 年的《钢琴协奏曲》，由此可以说明，作曲家在创作《托卡塔》时受到了印象派音乐的巨大影响。该作品中的下行音阶处理也很有特色，在一连串的音流的中隐藏着左手弹奏的旋律，该旋律音阶五个音一循环，且这五个音的音程关系与布鲁斯音阶的音程关系完全一致。如谱例 4（第 74——77 小节）。

谱例 4:

多调性的创作也是 20 世纪作曲家常用的创作手法，主调性贯穿始终，但随着音乐进行的需要，在某些段落或片段中，两个或两个以上的调同时存在于不同的声部当中，这就是现代作曲技法中的多调性特征。

谱例 5:

如谱例 5 (第 109—112 小节), 在第 109 小节处, 出现了一个真正具有主题意义的旋律, 这是一个弱起的开放性乐段, 分为两个乐节, 具有四部合唱性质的织体对位, 和声色彩十分强烈。这一旋律声部一开始便呈现出降 e 小调的色彩, 但在该乐句第二乐节的低声部已经提前转为降 a 小调, 随后第二句的旋律声部也迅速转为降 a 小调 (第 111 小节) 对第一句的第一乐节旋律进行模仿, 此时随着 1a 的还原, 预示了再一次的转调, 紧接着第二乐节 (第 112 小节) 转为 A 大调, 第三句 (第 112 小节) 转为升 c 小调, 对第一句旋律再次进行模仿, 多调性的运用使得该旋律呈现出某种不稳定的因素, 但之后到了第 115 小节约调性回归, 音乐继续发展, 这也是中间段落最有特点的地方。

哈哈图良的这首《托卡塔》是一首多元素的作品, 其较个性的现代元素还体现在作品的第四部分, 如图:

	D			
	小引子	a	b	c
调 性	$\flat e$	$\flat e$	$\flat e$	$\flat e$
持续音	$\flat 7$	($\flat 7$ 、4)	$\flat 7$	$\flat 7$
小 节	119-120	121-132	132-164	164-167

第四部分 (D) 设置并不是传统意义上的再现, 而是将前三部分有特色的曲式加以变化的再现, 这种曲式结构很是少见, 但这也符合 20 世纪作曲家的现代意识创作思维, 能够很好地说明这首曲子所具有的现代元素。

3.3 西方化的古典元素

哈哈图良在音乐学院学习期间, 系统地学习了西方古典音乐的作曲方法, 这为他以后的不断创新铺垫了最初的基石, 他的音乐创作是建立在西方古典音乐传统之上的, 古典元素时刻展现在他的作品之中。他曾说过: “如果一位艺术家给传统的进步原则添上某种独自の、创新的元素, 那么, 在我看来, 这就叫做革新。革新者不能凭空地发展艺术。”^①

和声技法是哈哈图良表现西方古典元素最直接的地方, 他最典型的和声技法是持续音的扩大应用。他在作品中非常乐于运用持续音和声技法, 首先, 在低音

^① 梁晓奋《哈哈图良——苏联音乐的旋律大师》, 载《音乐爱好者》2009 年第 10 期。

持续音的基础上，上方可以随意变换和声，从而获得新的和声音响，构成了多调性的特征；其次，大篇幅持续音的应用，形成一定的调性规律，从而成为划分乐段的标志，使乐曲的结构更清晰明了；再次，大段的持续音使用带来音响的冲击感和新鲜感，烘托了气氛，增强了作曲家的民族风格特征。^①（如谱例6）

谱例 6:

Example 6 is a piano score in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system shows a right hand with a series of chords and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a crescendo marking *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).

谱例 7:

Example 7 is a piano score in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system shows a right hand with a series of chords and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a crescendo marking *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).

如谱例 7，右手和弦持续稳定进行，左手低音按照音程关系加以变化，这也是哈哈图良运用持续音技法娴熟的一种表现，并且，在整首作品中，持续音的使

① 夏中汤《哈哈图良旋律节奏的写作技法和基本特征》，载《音乐研究》，1996年6月第2期。

用非常固定和鲜明，如曲式结构图：

托卡塔								
引子	A	B	C	D				
				小引子	a	b	c	
调 性	$\flat e$	$\flat e$	$\flat e$	$\flat e$	$\flat e$	$\flat e$	$\flat e$	$\flat e$
持续音	$\flat 7$	($\flat 7$ 、4)	$\flat 7$	$\flat 7$	$\flat 7$	($\flat 7$ 、4)	$\flat 7$	$\flat 7$
小 节	1-8	9-40	41-109	110-120	119-120	121-131	132-164	165-166

另外，恰恰图良因音乐发展的需要，经常以全音阶或半音阶、多调性等手法来模糊调性，但他并没有抛弃古典音乐的写作模式，偶尔的离调或多调性特征往往是个别现象，主调性（中心调性）还是十分明确的，这也容易让听众感受到音乐的走向。

4 演奏分析

恰恰图良 1932 年创作的这部《托卡塔》是一首典型的托卡塔作品，速度较快，节奏紧促，需要演奏者具有相对全面的技术要求，然而，这样的一个“托卡塔式”的标签并不是作品的主要特色，也不是作曲家想传达给人的创作内涵。高加索地区历来拥有世界上最美好的异域音乐风情，俄罗斯的作曲家，诸如鲍罗丁、科萨科夫、巴拉基列夫、柴可夫斯基等人，往往对这一地区的音乐情有独钟，恰恰图良自然也不例外。

4.1 风格把握

恰恰图良长期浸泡在当地的民歌旋律中，他的音乐具有高加索地区典型的和声色彩和旋律风格，能够准确地把握《托卡塔》这部作品的风格属性是演奏这部作品的关键所在。

从体裁上看，演奏这首作品必须紧扣“托卡塔”这一体裁，将快速、紧凑的体裁特征进行把握，融汇在作品的每一个段落之中，具体演奏时也需进一步贴合作品的内涵；

从段落结构来看，作品是四段体的曲式结构，引子、A、B、C、D，每段的风格属性不尽相同，必须进行细致把握：引子部分较为简短，持续的强音与速度要求应该立刻彰显出“托卡塔”这一体裁的典型特征；A 部分建立在一个四度动机之上，通过不同节奏形态和织体形态的变化将音乐推向高潮，这是 A 部分风格属性最主要的外在表现；B 部分为快速紧凑的三连音进行，风格表现为密不透风，给人一种紧张不安的感觉，为主题的出现做出铺垫；C 部分为安静的、歌唱性的主题，这是全曲的核心段落，展开式的抒情风格应与之前的段落在风格上形成对比，从而进一步深化主题；D 部分将 A 部分和 B 部分的材料作了紧缩，并在结尾时使用了 C 部分歌唱性的主题，对全曲进行了总结和升华。

4.2 速度与力度

在演奏任何一部音乐作品时，最先需要确定的就是速度与力度。一般情况下，作曲家为了更好的表现音乐内涵，会在不同的段落标上不同的速度与力度标记，

演奏者很好的掌握了作品的速度与力度标记，就会了解到整首作品的律动起伏，这对于演奏好音乐作品具有特殊的意义。另外，不同的速度与力度标识并不是孤立存在的，要注意到并准确把握它们之间的内在联系。

《托卡塔》这部作品分四部分，每一章节都有明确的速度与力度标识，这对于演奏者来说还是十分方便的。第一部分速度标识“Allegro marcatoissimo $\downarrow = 120$ ”，速度较快，从第 1 小节开始一直到第 36 小节，基本上维持这样的速度要求。

谱例 3:

如谱例 3，在力度上，第一个和弦要具有充分的爆发力，随后，右手的四分音符要用持续的强音来表现，第 5 小节音响效果弱下来，但仍要突出节拍重音，第 9 小节是一种突强即弱的处理，强调的仍是右手主要的四分音符，第 17、18 小节的处理如同前四小节，但至第 19 小节，双手交替演奏，力度变为极弱，左手的八度音程处于强拍之上，要重点突出，然后力度上慢慢变强，至 24 小节达到顶峰，极强的演奏，要有和弦充分的爆发力。如谱例 8:

接下来第 37—40 小节，过渡性质的柱式和弦出现，速度稍有减慢，但力度上逐

步加强，由极强变为非常强，随着速度的下降，和弦的演奏要具有饱满的声音效果，至此，第一部分结束。

第二部分的速度标识为“Vivace con brio”，速度仍然较快，左右手的交替进行要演奏的富有生气，力度开始为中弱，随后根据标识演奏，稍有弱强。第74—76小节是一组下行和弦音阶，十六分节奏型的第一个音要相对饱满，最后一个音要突出，给人一种色彩斑斓的感觉。如谱例9：



至第83小节，左右手交替过程中的力度均匀被打破，开始强调左手的四分音符，一直到第88小节。第104—108小节的下行和弦音阶的处理与前面相同。

第三部分是安静的、富有歌唱性的主题，速度标识是“*Andante espressivo* $J=80$ ”，速度要求为行板、相对缓慢，充满感情的、富有表情的演奏主题部分。这一部分的速度与力度要求并不突出，演奏时要有抒情的效果，突出右手的旋律线条，渐强与渐弱的处理要充分、均匀的贯穿。至第114小节，速度力度开始慢慢渐弱，后回归原速，平静的结束主题段落。

第四部分是一个再现段落，速度还原到原先较快的速度，平静的段落和左右手交替的部分，以及下行段落的处理与前面相同，至第164小节，作品结束段落要注意节拍重音在左右手的力度均匀，速度有所减慢，在完满、终止性的和弦上收尾。

这首作品紧凑、灵动的速度与强弱分明的力度合理搭配，形成了十分鲜明的音乐形象：20世纪20年代，苏维埃社会主义共和国成立，这个新组合的国家朝气蓬勃，一派欣欣向荣，人们憧憬着创造自己美好的生活。工业化大生产机器轰轰隆隆，节奏紧促，铿锵有力，工厂里、田野边，人们干劲十足，欢欣鼓舞，热

火朝天……《托卡塔》这首作品正是对这一景象的生动描绘，同时也体现了恰恰图良对苏联工业化大生产的无限赞美之情。

4.3 节奏

节奏 (rhythm) 是音乐在时间上的组织，作为音乐的骨架，能够强烈的控制音乐的感官，是音乐和谐的必要条件。恰恰图良《托卡塔》在节奏方面的特殊性体现在切分节奏、反复段落以及多重节奏的巧妙运用上。

谱例 10:



这是作品开始部分典型切分节奏型，作品中间部分也有重复使用。这种节奏最为人熟悉的是重拍出现在非主拍上，此处演奏的时候，左右手的交替要特别注意弱拍与强拍的位置，做到强弱分明，展现出特有的节奏律动，同时，附点节奏的使用也使得音乐更具张力和动力性，这种节奏律动其实是爵士乐元素在作品中的体现。

1920 年，恰恰图良开始接触爵士音乐，他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，这些因素至今一直在吸引着我。”作品中还有其他地方也可体现出作曲家受爵士乐影响的痕迹。

谱例 11:

如谱例 11，这是全曲的第 47—55 小节，这种短小节奏型的反复使用，就具有爵士乐一个非常鲜明的特点：一个动机进行不断重复和变化。这种节奏在实际的演奏过程中一定要注意适当的力度把握，使这一节奏型具有充分的律动感。

音乐中能够同时听到不同的节奏进行称为多重节奏（polyrhythm），这种节奏体系的运用在《托卡塔》中比较独特，同时也体现了作曲家高超的作曲技术水平。

谱例 12:



这是全曲的第 78—80 小节，此处从左手旋律音的重拍上看像是二拍子，可是内部却又包含了三连音，这种复合型的节奏使音乐进一步增添了动力性和层次感，具有很好的艺术表现效果。此处演奏的时候要特别注意上方的重音记号，这是使这一节奏片段具有动力性和层次感的关键地方。

谱例 13:

谱例 13 是全曲的第 115—118 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，不规则，但却又同时进行的

节奏形态就是典型的多重节奏。此处属于展开性段落，不统一多重节奏的使用可以很好的渲染高潮段落的艺术表现效果，从而进一步深化主题。

4.4 触键方法与踏板运用

“在钢琴演奏中，影响音色变化的因素很多，演奏者可以根据不同音色的需要，通过调整触键方式来获得。”^①《托卡塔》这首作品具有鲜明的民族性特征，最直接的表现就是在个别音和特性和弦的使用上，而如果要很好的表现出这首作品的民族性特征，就需要通过正确的、合适的调整触键方法来表达出来，而这也只是能够演奏好这首作品最基本的技术要求。这首作品需要有饱满的和声效果和音响氛围，为此，合理的、正确的使用踏板就显得格外重要。俄罗斯钢琴家安东鲁宾斯坦曾经说过：“踏板可以说是钢琴的灵魂。”“踏板是钢琴演奏中最困难也最有个性的一个方面，没有两位钢琴家会对同一首乐曲采用完全相同的踏板使用方法，甚至同一位演奏家对同一首作品的踏板处理方式也会随每一次的演奏情绪、听众的反应和乐器及演奏场所的差异而产生变化。”^②踏板的使用能够平衡乐曲对速度、力度、音色、声部等因素的要求，能够很好的表现作品的风格。

全曲第一部分是建立在一个四度动机之上，通过不同节奏形态和和声织体的变化将音乐推向第 37 小节的高潮。前 4 小节，为了达到良好的音色和音响效果，右手四分音符的弹奏不能太急，要采用半抬指的大角度指肚触键方式，均匀、饱满的弹奏，以达到清晰、完美的音色；同样的，在音响上，按右手一音一换，使用半踏板的方式，能够达到这里所需的朦胧飘渺的音响效果；之后，从第 5—16 小节，触键上没有过多的要求，踏板可以采用两拍一换或者一小节一换的节奏性踏板方式，而后个别小节也无须使用踏板，至第 19 小节，触键要结实、有力，迅速的弹起，针对八度音程的演奏，在白键上的采用一指和五指，黑键上的可以采用一指和四指；第 24 小节，第一部分达到一个高潮，踏板的使用可以节拍来换，避免音响的混乱，触键上尽量采用全触键的方式，饱满、有力地弹奏，这种方法也可以应用到第一部分结尾四小节的处理上。

第二部分是较为紧密的三连音的进行，前 5 小节右手轮指要有一定的颗粒性和均匀性，且每小节都有一个渐强的过程，踏板采用每小节一换的全踏板方式，

① 樊禾心著《钢琴教学论》，上海音乐出版社 2007 年 12 月第一版，第 116 页。

② 樊禾心著《钢琴教学论》，上海音乐出版社 2007 年 12 月第一版，第 162 页。

充分表现出坚实的低声效果，如谱例 14：

第 46—59 小节，三连音的触键要均匀，踏板可以采用一小节一换的半踏板方式，音响效果平静、自然，至第 60 小节，和声织体发生变化，为了演奏的清晰，可以采用两拍一换的踏板方式，之后第 62 小节，踏板的使用回归一小节一换；第 72—76 小节，上行与下行和弦音阶的触键要快速均匀，全踏板方式，一小节一换，下行音阶每个十六分音型的第一个音要相对清晰的弹奏；第二部分剩余小节为有改变的反复性段落，处理方法可如同前面。

第三部分是开放性的主题，富有歌唱性，在速度缓慢的基础上，触键和踏板的使用原则在于充分表现此段落的抒情性效果，因此，在触键上，右手旋律部分要采用深触键的方法，均匀、自然、流畅的弹出每一个音；踏板的使用可以节拍为单位，全踏板表现出宽广、抒情的声音效果，如谱例 5：

第 115—118 小节，速度回归，节奏紧促，触键尽量清晰，踏板可以节拍为单位，避免宏大的声音效果，第 118 小节，右手高八度演奏，速度逐渐变慢，触键要深，踏板仍然要求清晰，以达到完满的声音效果。如谱例 13：

第四部分为有变化的再现段落，将第一部分与第二部分作了紧缩，并在结尾时使用了第三部分歌唱性的主题，因此，在演奏时，可以充分借鉴前三部分的处理方法，当然，个别地方需要适当调整。第 121—128 小节，右手部分十六分音型第一个音的触键要清晰，左右伴奏声部要连贯，踏板运用每个单位拍一换的半踏板方式，避免音响效果的混乱与模糊；结尾三小节的处理一定要慎重，不规则的对位所要求的和声效果要充分的表现出来，触键采用大角度的全触键方式，清晰、有力地弹出每个和弦，踏板的变化要根据和弦的改变来进行，最后一小节全踏板的处理要能够衬托出宏大、壮丽的声音效果。

触键与踏板的正确使用是演奏这首作品非常重要的两个方面，作品要表现出独有的创作特色和轰轰烈烈的气势必须依赖于触键和踏板的相互配合。合理的触键可以使和弦的演奏更具张力和感染力，而正确的踏板使用则可以进一步提升作品的气势，同时也可以更加充分地渲染主题形象。

结 论

创作于 1932 年的这首《托卡塔》是恰恰图良早期的一部具有学院特征的作品，炫技性很强，充分运用了俄罗斯和西方的作曲技法，展示出了作曲家非同一般的作曲才华，演奏和分析这部作品对恰恰图良及其作品研究无疑具有积极的意义。

本论文的写作首先对恰恰图良的创作进行了分期，而后又对托卡塔这一器乐体裁进行了分期，一一进行了介绍，这对于充分认识托卡塔这种体裁的特点很有帮助；然后，从《托卡塔》这首作品的调式调性、节奏节拍、旋律织体、和声色彩等方面分析了这首作品的音乐特征，总结出这部作品融合了多元的民族音乐元素、个性化的现代音乐特征以及西方化的古典音乐元素；之后，在详细分析作品的音乐特征的基础上，结合自己的实际演奏，对乐曲的四个部分进行了演奏分析，对重点段落进行了详细解读，并提出了一些演奏方面的建议。

综上，《托卡塔》这部作品代表了恰恰图良青年学院创作时期所创作品的一个高度，具有极高的研究价值。论文即将结尾，自认为文中尚有许多不足之处，但由于笔者学识有限，很多问题暂时无法进一步的研究和探讨，所以，希望更多的人来研究这部作品，充分挖掘恰恰图良及其作品的价值。

参考文献

1. 著作类:

- [1]格·西涅尔松. 恰恰图良自传[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987
- [2]约瑟夫·迦特著, 刁绍华、姜长斌译. 钢琴演奏技巧[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000
- [3]樊禾心. 钢琴教学论[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007. 12
- [4]王庆. 音乐结构与钢琴演奏[M]. 上海: 上海人民出版社, 2006. 6
- [5]王耀华. 世界民族音乐概论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1998. 2
- [6]黄晓和. 苏联音乐史[M]. 福建: 海峡文艺出版社, 1998. 6
- [7]M·阿兰诺夫斯基, 张洪模译. 俄罗斯作曲家与 20 世纪[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2005. 2
- [8]钟子林. 20 世纪西方音乐[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2006. 12
- [9]彭志敏. 音乐分析基础教程[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1997
- [10]吴祖强. 曲式与作品分析[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003
- [11]于润洋. 西方音乐通史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001. 5
- [12]桑桐. 和声学教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001. 5
- [13]于苏贤. 复调教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001. 5

2. 论文类:

- [1]梁晓奋. 阿拉姆·恰恰图良——苏联音乐的旋律大师[J]. 音乐爱好者, 2009 (10)
- [2]金荻. 说出自己的语言——简论苏联作曲家恰恰图良音乐风格[J]. 人民音乐, 2010 (12)
- [3]金荻. 恰恰图良《钢琴协奏曲》的演奏技术类型与处理[J]. 黄钟, 2007 (2)
- [4]金荻. 俄苏钢琴艺术成就对中国钢琴艺术发展的影响和启示[J]. 文艺评论, 2010 (6)
- [5]葛蔚英. 恰恰图良《降 D 大调钢琴协奏曲》[J]. 钢琴艺术, 2003 (9)
- [6]夏中汤. 恰恰图良的和声技法[J]. 音乐研究, 1995 (3)
- [7]吕金藻、郑向群译. 恰恰图良述评[J]. 天籁, 1987 (4)
- [8]张利平. 恰恰图良《假面舞会》组曲和声技法研究[J]. 音乐时空, 2012 (3)
- [9]杨欣. 恰恰图良及其《d 小调小提琴协奏曲》研究. 2012 年西北师大硕士学位论文
- [10]夏中汤. 恰恰图良旋律节奏的写作技法与基本特征[J]. 音乐研究, 1996 (2)

- [11]贺凌云. 浅谈哈恰图良的作品创作风格[J]. 文艺评论, 2005
- [12]王庆利. 全方位发展阶段的托卡塔[J]. 音乐研究, 2006 (4)
- [13]王庆利. 论早期托卡塔的复调特性[J]. 音乐研究, 2003 (2)
- [14]贺锡德. 音乐作品中常见的体裁和形式[J]. 音响技术, 2000
- [15]李英杰. 来自亚美尼亚的芳香——探析《托卡塔曲》的旋律与和声创作[J]. 音乐创作, 2013 (6)

在读期间发表的论文

- [1] 李东泉. 简论肖邦及其作品风格. 音乐时空[J], 2013, (7)

致 谢

岁月如歌，光阴似箭。静谧的夜里，一杯清茶，我在深深体会着写完论文的那份宁静与思考……三年的研究生生活即将告一段落，回首这三年的求学历程，对那些引导我、帮助我、激励我的人，我心中充满了感激。

首先要感谢我的导师张欢教授，论文从定题到写作定稿，倾注了张老师大量的心血。在我攻读硕士研究生期间，张老师无微不至的关心、爱护和谆谆教导使我受益匪浅，终生难忘。作为导师，指点迷津，让人如沐春风；作为长辈，关怀备至，让人感念至深，在此向尊敬的张老师表示我最诚挚的敬意和感恩之情！

还要感谢孟秦华教授，孟老师在钢琴演奏中不厌其烦的精心指导，耐心负责的态度让我敬佩，孟老师在我论文的写作的过程中给予了许多有价值的指导与建议，在此表示衷心的感谢，并致以最诚挚的祝福。

同时，我还要感谢其他教导过我、关心过我的老师们，你们为我的学业倾注了大量心血，你们为人师表的风范令我敬仰，严谨治学的态度令我敬佩，我将以你们为榜样，一路前行。感谢一直关心与支持我的同学和朋友们，以及音乐学院2011级全体研究生同学。两年来，我们朝夕相处，共同进步，感谢你们给予我的所有支持和帮助。同窗之谊，我将终生难忘！

最后，还要感谢我生活学习了三年的母校——新疆师范大学，它给了我一个宽阔的学习平台，让我不断汲取新知，充实自己，提高自己。