

单 位 代 码	10445
学 号	2012020583
分 类 号	J624.1
研 究 生 类 别	全日制

山东师范大学

硕士学位论文

(学术学位)

论 文 题 目：普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲 op. 82》研究

学科专业名称	音乐与舞蹈学
申请人姓名	张倍瑜
指导教师	王 焰 副教授
论文提交时间	2015 年 5 月 29 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：

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
关键词·····	I
Abstract·····	II
Keyword·····	II
引言·····	1
一、 选题的目的与意义·····	1
二、 国内外关于该课题的研究现状及趋势·····	2
三、 课题研究思路·····	4
第一章 普罗科菲耶夫的生平和创作生涯·····	5
第一节 普罗科菲耶夫生平简介·····	5
第二节 普罗科菲耶夫的创作生涯·····	6
第二章 普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》本体分析·····	10
第一节 曲式·····	10
第二节 旋律·····	14
第三节 节奏·····	18
第四节 调式调性与和声·····	20
第三章 普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》创作特点·····	28
第一节 古典性·····	28
第二节 创新性·····	34
第三节 抒情与动力·····	40
第四章 普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》演奏分析与教学要求·····	43
第一节 敲击式的演奏·····	43
第二节 抒情式的演奏·····	47
第三节 速度要求·····	48
第四节 踏板的使用·····	50

结语.....	54
注释.....	55
参考文献.....	57
攻读硕士学位期间发表的学术论文目录.....	60
致谢.....	61

摘 要

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫，是 20 世纪前苏联伟大的作曲家、钢琴家、指挥家，一生创作了大量的音乐作品，囊括了音乐艺术的所有体裁，其中他所创作的九首钢琴奏鸣曲集中体现了他的创作风格与精华。本文将重点研究他的《第六钢琴奏鸣曲》，从作者生平及创作生涯、作品的本体分析、创作特点以及演奏技巧几个方面，对普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》进行研究，并总结他在继承传统的同时不断进行创新的特点。

本论文共分为四章，第一章论述普罗科菲耶夫的生平和创作生涯，并概括介绍普罗科菲耶夫的三个创作时期：早期是创作的不断地探索和风格的巨变时期；中期是普罗科菲耶夫离开苏联前去欧美国家定居创作的时期；晚期则是逐渐鲜明的个性特点和风格逐渐形成的创作时期，返回苏联后的这一时期同时也是他创作生涯中的黄金时期。

第二章主要从第六钢琴奏鸣曲的本体出发，通过对这首作品的曲式、旋律、节奏、调式调性与和声的研究，展现普罗科菲耶夫创作的传统性与创新性，并结合普氏的创作路线进行分别阐述。

第三章主要从宏观的角度，分析普罗科菲耶夫创作的风格特征，在《第六钢琴奏鸣曲》中体现为古典与创新、抒情与动力的对比，概括本首作品中独特的创新之处。

第四章主要从实际演奏的角度，结合本体分析和自己的演奏实践，阐述本首作品中的技术特征与技术难点，在演奏时更好的把握作品风格特征。

关键词：普罗科菲耶夫 第六钢琴奏鸣曲 本体分析 风格特征 演奏技巧

分类号：J624.1

Abstract

Sergei Prokofiev, who is the great composer, pianist, conductor of the Soviet union in the 20th century , in his whole life he created countless music work, involving all of the art of music genre, among those works the nine piano sonatas concentrated the reflection of his writing style. This paper will focus on the research of his sixth piano sonata op82, I will write from the historical background, the author's life and creating career, music identity analysis, the stylistic features, and the performance skills n the several aspects to research the sixth piano sonata.

This paper is divided into four chapters, the first chapter discusses the Prokofiev's life and creating career, and summarized the Prokofiev three creative periods: early is continually explore and style of the period of dramatic change; Medium-term is Prokofiev leave his native to Europe and the United States period; Late is gradually vivid realism and artistic creation in a Russian style period, the period after the return to the Soviet union is also a golden period of his creating career.

The second chapter is from the music identity analysis of the sixth piano sonata, especially melody, rhythm, mode, tonality, harmony and so on, the analysis on the basic composing characteristics of the work, show Prokofiev creative innovation.

The third chapter analyzing the characteristic of the Prokofiev creation style, embodied in the sixth piano sonata, contrast between classical and modern, lyrical and dynamic, summarized the innovation in this work.

The fourth chapter analyzing the piano performance skills, combining ontology analysis and their own performance practice, expound the technical characteristics and the technical difficulties, for playing better of the work style.

Keyword: Prokofiev ; The sixth piano sonata; identity analysis; the stylistic features ; Performance skills

Category number: J624.1

引 言

一、论文选题的理由或意义

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫(Sergei Sergeievitch Prokofiev)出生于 1891 年,是前苏联著名的作曲家、钢琴家、指挥家,是 20 世纪上半叶最重要的作曲家之一,与斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇一同被称为苏联音乐的三大巨匠。他的作品体裁涉猎十分广泛,其中钢琴作品被誉为继承了十九世纪钢琴艺术之传统,开二十世纪钢琴新风格之先河。

普罗科菲耶夫一生共创作了九首钢琴奏鸣曲,是他钢琴音乐中的代表作与精华。其中以第二次世界大战为创作背景的第六、七、八首钢琴奏鸣曲被誉为“战争奏鸣曲”。《第六钢琴奏鸣曲》是“战争奏鸣曲”中的第一首,由普罗科菲耶夫于 1940 年 4 月 8 日在电台广播中第一次弹奏。同年 11 月,著名钢琴家李赫特在公开音乐会中首演了这首作品,这首作品气势宏大、技巧艰深,其中既有对狰狞战争气氛的刻画,又有对美好生活的向往,是普罗科菲耶夫极具代表性的作品之一。

作为一位个性异常鲜明的艺术革新家,普罗科菲耶夫的音乐以个性化的旋律、丰富而有表现力的节奏、独创的新颖和声丰富了二十世纪俄罗斯音乐的民族风格。普罗科菲耶夫之所以能形成这样的创作风格,创作出如此具有影响力的音乐作品,是与他所接受的传统音乐艺术教育,以及许多与他同时代的音乐家对他的音乐创作的影响有着密切联系的。另外,普罗科菲耶夫音乐中具有强烈的动力性,在许多方面是由他所处的暴风骤雨般的社会动荡时代所决定的,他的最好的一些作品,恰恰是他的祖国经历世界大战和二十世纪初社会大变革的生动写照,在苏联社会主义时期,取材于现实生活和历史题材具有史诗性特点的音乐作品,使普罗科菲耶夫赢得了更广泛的世界性声誉。

这部作品的巨大艺术成就与价值,及对普罗科菲耶夫音乐风格的好奇,赋予了笔者极大的研究热情。我希望通过对《第六钢琴奏鸣曲》的分析研究,不仅对演奏作品有帮助,更能加深对普罗科菲耶夫式音乐风格的了解,引起人们对他作品更大的关注和重视。

二、国内外关于该课题的研究现状及趋势

虽然普罗科菲耶夫的经典作品正被广泛地演奏，但国内可供参考的分析其钢琴作品的文献却屈指可数。我们可以从以下译自国外资料的几本书里，侧面了解普罗科菲耶夫的个性及其创作特点：

1. 涅斯齐耶夫编著，徐月初、孙幼兰翻译的《普罗科菲耶夫文选·评传·回忆录》，这部著作第一部分为“文选”，集中了普罗科菲耶夫在世时公开发表过的一些文章，我们可以通过阅读这些文章，更直观的了解普罗科菲耶夫的创作思想与自我评价；第二部分为“回忆录”，是普罗科菲耶夫同时代的师长、好友回忆与其交往过程和发生的故事，通过阅读这些我们可以了解普罗科菲耶夫的成长经历，以及影响其创作风格的因素等；第三部分“评传”翻译来自涅斯奇耶夫的作品《普罗科菲耶夫》，内容主要是对普罗科菲耶夫一生所创作的部分经典作品的分析，和对普罗科菲耶夫风格特征的总结。我们通过阅读这部著作，可以大致从宏观的角度上了解到普罗科菲耶夫创作作品的共性，并通过几个特殊时期的作品，了解到普罗科菲耶夫表达给人们的思想感情。这部作品的内容十分丰富，对想要了解研究普罗科菲耶夫的人们提供了巨大的帮助。

2. 鲍里斯·贝尔曼著《普罗科菲耶夫》，这外文著作主要通过对普罗科菲耶夫的代表作品进行分析，从本体分析和演奏指导方面，对普罗科菲耶夫的创作风格特点进行了总结。

对于普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的学术论文类研究，尤其详细到《第六钢琴奏鸣曲》的还不是很多，根据笔者所搜集到的结果显示，与普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲相关的硕士论文共有 25 篇，博士论文 1 篇，期刊 8 篇，其中多是对普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的曲式结构、和声技法及演奏方面的研究。联合 9 首奏鸣曲或第一、二、三前三首奏鸣曲，后三首 7、8、9 首，或单独第七首来进行分析比较的较多，例如：

上海师范大学赵俊英的《普罗科菲耶夫第七钢琴奏鸣曲研究与演奏分析》，主要从普罗科菲耶夫的创作生涯、作品的创作背景及主题思想和主要创作特点入

手，深入的对《第七钢琴奏鸣曲》的音乐本体、演奏等进行了分析，其中对普罗科菲耶夫在这首作品中所运用的和声的主要创作特点进行了介绍；

山东师范大学周文娇的《普罗科菲耶夫两首早期钢琴奏鸣曲和声研究》主要研究了普罗科菲耶夫早期和声使用的特点；

西南大学欧阳伊丽的《普罗科菲耶夫后期三首钢琴奏鸣曲研究》则主要从普罗科菲耶夫第七、八、九三首晚期奏鸣曲作品的本体分析入手，研究了普罗科菲耶夫归国后期音乐的创作特点；

上海音乐学院周希希的《普罗科菲耶夫第七奏鸣曲研究及演奏诠释要点》，着重分析了《第七钢琴奏鸣曲》中所使用的创作技法，总结出其中包含的传统性与创新性及其演奏诠释；

首都师范大学檀革胜的《普罗科菲耶夫对传统复调思维的继承和突破——以九首钢琴奏鸣曲为例》，主要从普罗科菲耶夫奏鸣曲创作中所使用的复调入手，研究不同复调技法的分析，从复调技法的角度证明了普罗科菲耶夫音乐作品中，传统性与创新性相结合的特点；

关于普罗科菲耶夫作品的博士论文有中央音乐学院蒋兴忠的《普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲和声研究》，本篇论文主要从和声技法这一专题入手，对普罗科菲耶夫创作的全部九首钢琴奏鸣曲的和声进行详细分析，将贯穿普罗科菲耶夫一生的创作手法展现在众人面前。

从演奏的角度进行分析的论文有上海师范大学陈彦的《普罗科菲耶夫第六钢琴奏鸣曲创作特点及演奏诠释研究》，本篇论文以《第六钢琴奏鸣曲》为文本，在简要阐述作品的创作特点基础上，着重进行演奏方面的分析；由孟幻、孟丹发表在期刊《中外音乐家》中的《“敲击风格”与“黑色幽默”纪念普罗科菲耶夫逝世 50 周年》一文中，对普罗科菲耶夫钢琴演奏的敲击风格及音乐特点做了介绍。其余关于普罗科菲耶夫的零散文献可以在一些合集或综合性的书籍里看到。从搜集到的资料来看，大多数都是生平回忆、音乐风格简介。

综上所述，以上几篇论文及文章只单从某一方面如演奏、曲式结构、和声技法或从综合几首奏鸣曲的特点等进行研究，没有单独对《第六钢琴奏鸣曲》这一首作品进行详细分析。因此通过对以上资料的研读，本人将从作者生平及创作生涯、作品本体分析、作品风格及演奏技巧几个方面，对普罗科菲耶夫第六钢琴奏鸣曲进行。

三、研究思路

1. 研究目标：

本学位论文通过对普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》的本体与演奏的分析，结合普罗科菲耶夫的创作特征，对其在本首作品中运用的创作特点、创新风格、及演奏技巧等方面进行研究分析，从而更准确的表达战争期间人们的情感状态，更好的诠释作品。

2. 论文创新点

在对普罗科菲耶夫奏鸣曲相关资料的整理过程中，笔者发现，对普罗科菲耶夫九首奏鸣曲的全套研究较多、对其奏鸣曲的曲式与和声进行深入分析的亦多，但针对他《第六钢琴奏鸣曲》进行的研究却极少。此外，普罗科菲耶夫作为一名现代作曲家，他的作品与我们经常接触的古典派和浪漫派有着许多不同之处，笔者希望通过对该奏鸣曲音乐本体的分析，概括并阐述这首作品中涵盖的传统与时代的创作特点。

第一章 普罗科菲耶夫生平和创作生涯

第一节 普罗科菲耶夫生平

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫(Sergei Sergeyevich Prokofiev), 前苏联著名的作曲家、钢琴家、指挥家, 是 20 世纪最重要的作曲家之一。1891 年 4 月 23 日出生于现乌克兰山区伊卡特利诺斯拉夫地区的桑佐夫卡村(Sontsovka)。他的父亲谢尔盖·亚历山大诺维奇·普罗科菲耶夫出生于莫斯科的一个商人家庭, 是乌克兰圣多纳斯克地区桑佐夫卡的一名农业管理员; 母亲玛利亚·格里高利耶娃·施特科娃出生于卖苦力为生的一个小农家庭。¹普罗科菲耶夫的母亲爱好音乐并且钢琴弹得很好, 她是普罗科菲耶夫的音乐启蒙老师, 对普罗科菲耶夫的音乐道路产生重要影响。普罗科菲耶夫的出生寄托了父母的全部希望, 他的童年生活的无忧无虑, 得到了无限的爱与关怀。

普罗科菲耶夫 3 岁起开始跟随母亲学习钢琴, 5 岁时便创作了《印度加洛普舞曲》, 9 岁时跟随父母前往莫斯科旅行, 在波尔硕伊剧院观看了几部歌剧, 包括古诺的《浮士德》、鲍罗丁的《伊戈尔王子》、柴可夫斯基的《睡美人》², 这次经历使普罗科菲耶夫也产生了创作歌剧的念头, 于是在他 10 岁时他的第一部歌剧《巨人》(《The Giant》)诞生了。1902 年普罗科菲耶夫在作曲家谢尔盖·塔涅耶夫家里的一次视奏, 得到了塔涅耶夫的大加赞赏, 塔涅耶夫“建议他的母亲让孩子开始正规而系统的学习和声与作曲理论基础³”, 将普罗科菲耶夫推荐给莱茵霍尔德·格里埃尔。此后格里埃尔便开始负责 11 岁的普罗科菲耶夫的音乐教育, 其中包括曲式与配器方面的基本知识。在进入音乐学院学习以前, 普罗科菲耶夫一共创作了三部歌剧: 根据普希金的长诗写成的《在无人居住的岛上》、《灾祸期间的狂欢》和根据弗里德里希·莫特·福克厄的俄罗斯童话谱写的《女水神》⁴。

1904 年, 13 岁的普罗科菲耶夫开始了在圣彼得堡音乐学院的学习, 这是他个人音乐水平的成长与发展的时期, 也是俄罗斯在政治上社会上开始遭受暴风雨袭击的时期。在圣彼得堡音乐学院学习的期间, 为他今后的创作生涯打下了坚实的基础。

第二节 普罗科菲耶夫的创作生涯

普罗科菲耶夫的创作生涯从早期的钢琴小品开始,到1953年一些未完成的作品为止,时间长达半个世纪以上。在他的作品目录中,编号的作品就有一百三十多个,包括了音乐艺术方面几乎全部的体裁形式:交响乐与大合唱、歌剧与舞剧、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、大提琴协奏曲、奏鸣曲、浪漫曲、歌曲、进行曲、合唱曲、儿童音乐、戏剧和电影的配乐、民歌改编曲、各种器乐小品。他写了七部交响曲,七部舞剧,七部清唱剧-大合唱、八部歌剧体裁的作品,九首钢琴奏鸣曲,九首器乐协奏曲,近六十首歌曲与浪漫曲,一百二十多首钢琴曲。⁵根据众多前人研究结果,在追溯普罗科菲耶夫的创作历程这一内容中,将其分为三个时期:早期求学时期(1907-1918)、中期国外时期(1919-1933)、晚期苏维埃时期(1933-1953)⁶。

一、早期求学时期(1907-1918)

1904年,普罗科菲耶夫带着两箱自己的习作(包括四部歌剧、两部奏鸣曲、一部交响曲以及相当数量的钢琴曲)考入了圣彼得堡音乐学院,在长达十年的音乐学院的学习生涯期间(1904—1914),普罗科菲耶夫先后师从里亚多夫学作曲、里姆斯基-科萨科夫学配器,跟随车列普宁班学习指挥、在钢琴家安娜·叶西波娃班学习钢琴、并在歌剧学校上课。当时,还是学生的普罗科菲耶夫名列当时国际上最显著的作曲家排名中,与国际上的作曲家排在了一起。1909年,普罗科菲耶夫递交了自己的毕业考试作品:早期创作的钢琴奏鸣曲、《灾祸时期的狂欢》。在这次考试之后,普罗科菲耶夫又在音乐学院逗留五年,他尽管还没有取得光彩耀人的成绩,但是根据官方的记载,他已经成为“自由的艺术家”。

这一时期普罗科菲耶夫创作的作品有:钢琴曲《仙女的故事》、《雪花》、《钢琴作品 op. 4》包括《记忆》、《冲动》、《绝望》、《蛊惑的恶魔》在内,以及《祈祷》。普罗科菲耶夫为这些作品的命名怪诞又震撼,体现了他这一时期的音乐创作风格,对钢琴传统演奏方法产生了怀疑,对肖邦演奏钢琴的风格同旋律、和声及音律学得有机联系产生了怀疑,对斯克里亚宾的作品被形而上学的过度提高为

音乐纲领产生了怀疑。⁷尤其是作品《蛊惑的恶魔》，表现出作者对古怪和讥讽情绪的偏爱⁸。这一时期的创作作品还包括：1914 年的 5 首《讽刺曲集》(op. 17)、1909 年完成的单乐章奏鸣曲《f 小调第一奏鸣曲》、1912 年《10 首练习曲》(op. 12)、《d 小调第二钢琴奏鸣曲》(op. 14)、1912-1913 年间创作的《第一钢琴协奏曲》(op. 10) 与《第二钢琴协奏曲》(op. 16)、第一部搬上舞台的歌剧《玛德琳娜》、1915-1917 年间创作的《瞬间的幻影》(op. 22)、《第三钢琴奏鸣曲》、《第四钢琴奏鸣曲》、1916 年-1917 年《斯堪特人组曲》、《古典交响曲》。

从这一时期的作品我们可以发现，作为当时初出茅庐的年轻的作曲家，普罗科菲耶夫早期是一个不断的寻找代表自己个人风格的创作过程，作品也深受当时俄罗斯所流行的各种音乐风格的影响。

二、中期国外时期（1919-1933）

1917 年，普罗科菲耶夫结识了美国实业家麦克考尔米克，他答应帮助普罗科菲耶夫前往美国。当时的欧洲已被战火硝烟弥漫，普罗科菲耶夫在 1918 年 4 月 21 日的彼得格勒首演《古典交响曲》的时候，向作曲家卢那察尔斯基提出打算去国外旅游并举办音乐会：“我长期以来，一直在工作着。现在要吸取一点新鲜空气。”⁹1918 年 5 月 7 日，普罗科菲耶夫离开了祖国，开始了漂泊的 14 年的生活。

1918 年，普罗科菲耶夫凭借麦克考尔米克的广泛社会关系，敲开了他在美国音乐生活的大门¹⁰。在纽约，普罗科菲耶夫认识了女歌唱家卡罗丽娜·科迪娜（丽娜·鲁贝拉），后来成为了他的妻子。普罗科菲耶夫在美国期间的几次登台演出都大获好评，他在各地的演出费用可以使他全力以赴的完成作曲工作，但他的作曲家身份却时常受到攻击，因此他当时只被看做是演奏家。普罗科菲耶夫开始萌生回到苏联的想法。1920 年普罗科菲耶夫来到欧洲，1921 年芭蕾舞剧《丑角》在巴黎引起轰动。

这期间普罗科菲耶夫创作了许多著名作品，其中 1919 年底搬上舞台，以卡尔罗·高齐的作品为基础写成的《三个桔子的爱情》，以及 1921 年《第三钢琴协奏曲》(op. 26) 都获得称赞，尤其是《第三钢琴协奏曲》，被认为是普罗科菲耶

夫最富灵感的作品之一，其中史诗般的戏剧性与抒情性的结合，歌唱性与托卡塔式动力性的结合及其巧妙，至今仍在世界各地盛演不衰¹¹。除上述外，这一时期普罗科菲耶夫还完成了两套钢琴小品：《老祖母的故事》（op. 31）、《四首小品》（op. 32）、《美国序曲》、《消遣歌曲》、《第三交响曲》、钢琴曲《自在之物》、芭蕾舞剧《丢失的儿子》等。此外还有《第四交响曲》、《交响组曲》（op. 46），1931年《第四钢琴协奏曲》（供左手弹奏）。1924年普罗科菲耶夫推出《第五钢琴协奏曲》（op. 38），尽管在他去世之前有将这首作品大改一番并以 op. 135 重新发表，但其基本风格仍属于 1924 年的新古典主义¹²。

西方学界的典型说法认为，普罗科菲耶夫在国外的几年是创作最富成果的时期，而苏联学界认为普罗科菲耶夫在回到祖国之后个人生活和作品才开始大放异彩。笔者认为，抛开黄金时期这一概念不说，普罗科菲耶夫在国外作为钢琴家身份所积累的众多演奏经验，对作曲技法特别是创作技法的创新，有全新的认识。

三、晚期苏维埃时期（1933-1953）

普罗科菲耶夫在西方的状况虽不至于穷困潦倒，事实上在西方，除了斯特拉文斯基以外，没有任何人和事可以排在普罗科菲耶夫前面。¹³1927年，普罗科菲耶夫重返祖国进行演奏旅行，是他萌生了回国的念头，但普罗科菲耶夫决定重返苏联，并不是因为他的音乐在苏联大获成功，而是因为他是“真正的俄罗斯人，他怀念故土才回到了俄罗斯”（他的儿子斯夫亚托斯拉夫回忆这件事时说）。¹⁴

普罗科菲耶夫回国不久后，第二次世界大战爆发，面对入侵的敌人，普罗科菲耶夫接连创作了三首奏鸣曲，第六、第七、第八钢琴奏鸣曲（op. 82、op. 83、op. 84），这三首奏鸣曲相继于 1939 年至 1944 年创作完成。据普罗科菲耶夫的第二任妻子米拉·门德尔松回忆，普罗科菲耶夫在 1939 年已经草拟出十段音乐，用于同时构思、写作。此外，这一时期的创作作品还有 1935-1936 年创作的舞剧《罗密欧与朱丽叶》（op. 64）、1940-1944《灰姑娘》（op. 87）、1936 年交响童话《彼得与狼》（op. 67）、1938 年电影配乐《亚历山大·涅夫斯基》。

1945 年在《第五交响曲》首演之后普罗科菲耶夫因跌倒造成严重的脑震荡，此后长期处于养病状态，再也没有恢复。直到 1953 年 3 月 5 日傍晚，作曲家谢

尔盖·普罗科菲耶夫同约瑟夫·斯大林在同一时刻辞世。

第二章 第六钢琴奏鸣曲本体分析

普罗科菲耶夫第六钢琴奏鸣曲创作完成于 1940 年，正值二战期间，面对德军的侵略，普罗科菲耶夫一连创作了第六、七、八三首钢琴奏鸣曲，根据涅斯奇耶夫的《普罗科菲耶夫传记》所述，作曲家计划将三首奏鸣曲作为“三部曲”进行创作，并做出了略稿，勾画出了主要主题，“将它们储存起来”以备后来完成奏鸣曲之用。所以，这三首奏鸣曲又被称为“战争三部曲”，它们同时于 1939 年构思、写作。¹⁵在第六奏鸣曲的笔记中，普罗科菲耶夫写到：“为了完成第六奏鸣曲，我交替地进行了第四乐章的第一主题与第一乐章的第一主题的创作。”第六钢琴奏鸣曲是一部有着丰富内容与高超技巧的大型奏鸣曲，它特有的主题音调、和声、结构及速度等，都与之前古典时期浪漫时期的传统作品不同，形象反映了在那个动荡不安的时期和战争刚开始时的紧迫与斗争，下面我将从这部作品的主题旋律、节奏、和声、曲式这四个方面，详细阐述第六钢琴奏鸣曲的创作特点，从这些方面体现现代与传统的对比，展现普罗科菲耶夫的创新性。乐谱使用的版本是 Copyright 1941 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. For the UK, British Commonwealth (excluding Canada), Republic of Ireland, and South Africa.

第一节 曲式

第六钢琴奏鸣曲由四个乐章组成，第一乐章为奏鸣曲式，包括呈示部、展开部、再现部和尾声，其中呈示部包括主部、连接部、副部、结束部，展开部为新材料包括；第二乐章为复三部结构；第三乐章是圆舞曲风格的乐章，为复三部结构；第四乐章为回旋曲奏鸣曲式结构。

一、 第一乐章

第一乐章为奏鸣曲式结构。由呈示部、展开部、再现部、尾声连接而成。呈示部主部主题是第 1-23 小节，连接部是第 24-39 小节，副部主题从 40 小节开始，直到 87 小节尾声开始前结束；展开部是第 92-217 小节；再现部是第 218-252

小节；再现部中，主部是第 218-228 小节，连接部是第 229-241 小节，副部是第 242-252 小节；尾声部分第 253-272 小节。整个乐章由 A 大调开始，a 小调结束。

第一乐章									
结构	呈示部				展开部	再现部			尾声
	主部	连接	副部	结束部		主部	连接部	副部	
小节数	1-7 23	24-39	40-87	87-91	92-217	218-228	229-241	242-252	253-272
调式调性	A 大调	F 大调、 降 B 大调、 b 小调	C 大调、a 小调	a 小调	a 小调	A 大调	A 大调	a 小调	a 小调

如图示可见第一乐章的基本结构，从调式和主题的安排上我们可以看出，普罗科菲耶夫在创作这部作品时，使用了与传统奏鸣曲式不同的具有创新性的创作手法；例如，在传统作品中，呈示部主部主题使用主调，副部主题使用主调的属调或者平行大小调，结束时回到主调，但在第六钢琴奏鸣曲中，主部主题是 A 大调，副部主题先使用了上方三度的 C 大调，并且副部主题使用了左右手同向八度的单声部，用来表现空旷没有人烟的凄凉，同向八度在传统和声中是不允许出现的；传统奏鸣曲式中展开部分一般使用新调式，但第六奏鸣曲使用了主调的小调式；尾声部分，第六钢琴奏鸣曲使用了混合调式，a 小调转 A 大调，这在传统奏鸣曲中是非常少见的。

二、 第二乐章

第二乐章为复三部结构。呈示部（1-92 小节）为三段式结构，主题材料为 1-35 小节，在第 26 小节时转为 C 大调；中间部是主部主题的变化进行，第 79-92 小节是主部主题 1-13 小节不完全再现。中间部（93-130 小节）为新材料，调式

织体等都与呈示部发生全新的变化。再现部（131-150 小节），是对呈示部主题乐段的不完全再现，在原来材料的基础上丰富了旋律与伴奏的织体，用 20 个小节完成主题材料的再现。第 151-160 小节为尾声部分。

第二乐章						
结构	呈示部			中间部	再现部	尾声
	A	A'	A	B	A	
小节	1-35	36-78	79-92	93-130	131-150	151-160
调式调性	E 大-C 大	C 大-G 大-D 大-c 小	E 大-D 大- 降 B 大	降 b 小-降 B 大	E 大	E 大

如图示所见，第二乐章呈示部分，使用了三个相同主题材料的乐段，是个三部性的结构；再现部缩减乐段，只用 20 个小节就完成主部主题的再现，而呈示部的后两个乐段并没有出现在再现部中，这些在传统奏鸣曲式是不曾有过的。

三、 第三乐章

第三乐章为复三部曲结构。主题部分从 C 大调开始，呈示部（1-41 小节），由主部主题和变化主题部分组成；中间部（42-96 小节），由一个中央插部和展开部新材料组成；主题再现部分（97-116 小节），再现了呈示部第二乐段的变化材料，尾声部分为 117-125 小节。

第三乐章							
结构	呈示部		中间部			再现部	尾声
	A	A'	插部	展开部			
小节	1-12	13-41	42-70	71-87	88-96	97-116	117-125
调式调性	C 大	C 大-降 A 大	降 A 大	A 大-降 B 大	B 大-a 小	C 大	C 大

四、 第四乐章

第四乐章为回旋曲式，由呈示部、中间部、再现部和尾声组成，呈示部（1-184

小节)由四部分组成。中间部(185-289 小节)是新旧材料的结合,旧材料使用了第一乐章的主题动机作为对第一乐章的首尾呼应,后又转为升 f 小调发展新材料。再现部(290-398 小节),将第一部分的副部主题分别倒装再现,直至尾声部分(399-430 小节)结束。

第四乐章															
结构	呈示部							中部		再现部				尾声	
	主部	连接部	副部					结束部	插部	展开部	副部				结束部
			第一副题	连接部	第二副题	连接部	第三副题				第三副题	第二副题	第一副题		
小节	1-9	10-8	29-4	85-9	100-4	115-6	127-7	158-4	185-8	229-9	290-4	305-0	341-9	370-8	399-0
调式调性	a小	a小-升g小	C大	降b小-a小	降E大-C大	a小	升g小	a小	A大	升f小-a小	a小	降G大-C大	A大-F大	a小	A大

如图示所见,第四乐章是回旋奏鸣曲式结构。传统的回旋奏鸣曲式结构中,中部有中央插部,再现部中会出现主部主题的依次再现;但在《第六钢琴奏鸣曲》中,再现部使用了副部主题的倒装再现,并且主部主题没有出现在再现部中,这十分鲜明的体现出普罗科菲耶夫在曲式中的变化,既继承传统,又创造更新。

第二节 旋律

《第六钢琴奏鸣曲》是一部以第二次世界大战为背景所创作的作品，是一部战争题材的作品，但这并不代表在这首作品欠缺旋律性，相反，这部作品中包含了许多有趣的旋律进行，和优美抒情的音乐线条。虽然普罗科菲耶夫的作品乍听非常怪诞，但并部表示他不重视旋律，下面我们将以几个主题旋律作为旋律部分的代表，进行分析。

一、平行三度的旋律

谱例 1-1



这段谱例是第一乐章的主部主题开头部分，其中右手部分由平行大三度的音程级进下行，还原 C 和 E、降 B 还原 D 与 A 和升 C 构成了平行大三度的音程，配以左手部分增四度的三全音交替，这一段主题几乎没有什么旋律可言，以一个动机不断反复的形式，几乎是直线型的进行感，给人以军队行进的感受。表现出战争咄咄逼人的气势，好似侵略者的铁蹄踏入了苏联大地。平行三度的旋律不仅在主部主题中频繁出现，还运用于展开部与再现部中，并且在第四乐章的行板中也再现出现，作为对第一乐章的首尾呼应。

二、单一旋律及其反复变化

谱例 1-2



这段谱例是第一乐章副部主题部分，在左手低音 B 的衬托之下，左手上声部与右手部分作八度的单声部陈述，这段副部主题用空洞的旋律，表达战争带来的荒芜凄凉的景象。同时这段副部主题旋律也以重复或高三度或低小二度的方式不断出现在副部主题后半部分，以及展开部中（见谱例 1-3）。在第一乐章展开部中，副部主题旋律通过各种细微的变化，重复出现多达 9 次，每次出现都只是在调式上做些改变，或者添加其他和声为主题旋律润色、使和声音层加厚，达到强调主题旋律的效果。

谱例 1-3



三、流动性的旋律

1. 级进旋律

谱例 1-4



这段谱例是第二乐章呈示部主部主题，谱例中可以看出，左右手均为柱式和弦的同步进行，旋律层在右手的高声部。一开始在 E 大调上进行上行级进，随后第三小节又出现了四度的下行跳进，几个级进和小跳相互变换交替进行，有进行曲的风格，听起来幽默风趣，与第一乐章的残暴的形象形成鲜明对比。将人们面对困境并没有自暴自弃，而是乐观向上互相鼓励，共同憧憬新生活的情景表现出来。

谱例 1-5



这段谱例是第三乐章的第 1-3 小节，本乐章开始风格转向为平静、安详。本段旋律采用了复调多声部的创作手法，其中和弦外声部是旋律声部，和弦内声部声部与左手低音赋予和声化的旋律背景，三者结合在一起营造出一种优美、平和的效果。旋律由低到高，线条绵延悠长，逐渐舒展。将听众的思想代入到其中的氛围中，刻画出人们经历战争之后紧张的心情得到放松，开始产生对生命的思考。

2. 跳进的旋律

谱例 1-6



这段谱例是第四乐章第 29-33 小节，这段旋律有许多小的线条，一开始用右手旋律使用了八度的大跳，与第四乐章一开始密集的、紧缩的旋律形成反差，音乐的张力扩大。在谱例中出现的几条小连线则把旋律划分成了不同的部分，这些连线连接起来的两个音，在快速演奏的时候体现出来的特点即重音。左手的三连音则增添了节奏的不稳定性，与右手的旋律一起颇有些复杂的感觉，但并不混乱，做到了乱中有序，繁而不乱，好像在表达战争时期，人们混乱逃跑的场面。

3. 器乐化的旋律

器乐化的旋律，顾名思义即旋律只能用器乐表达却很难用歌唱来模拟，既非抒情性也非声乐性，这也是 20 世纪音乐旋律特点的一个典型表现，在本首作品中也多次出现。

谱例 1-7



这段谱例是第四乐章的主题旋律，第 1-4 小节，这段旋律即包括小的跳进也包括级进，但很难在其中找出可以歌唱性的旋律，以谱例前两小节为动机并且不断重复，表达出一种无穷动的效果。这段急促跑动的旋律，可以看做本首作品中器乐化旋律的代表。

第三节 节奏

在第六钢琴奏鸣曲中，动力性的节奏是比较明显的特征之一。下面我就这部作品中出现的几个具有代表性的节奏特点进行详细阐述。

一、 不规则的节奏节拍

在这部作品中，我们可以看到节拍经常变化，其中第一乐章与第四乐章中变化的次数较多，在第一乐章展开部中，节拍变换次数最多，从第一乐章的 189 小节到 217 小节展开部结束，节拍变化 11 次，包括 4/4、2/4、4/4、3/4、4/4、3/2、4/4、3/2、4/4、3/2、4/4、6/8。第四乐章中部里第 203 小节到 228 小节展开部开始之前，节拍变化 10 次，包括 2/4、3/4、4/4、3/4、4/4、3/4、4/4、3/4、4/4、3/4、2/4。节拍反复变换与交替，使旋律在进行时增添了不稳定感，这种情况在古典派或浪漫派作品中比较少见。

谱例 2-1



普罗科菲耶夫也常采用不规则的节奏，比如在第一乐章的第 4 小节到 6 小节中（谱例 1-5），强弱节奏的顺序被打乱，重音标记在了第 4 小节与第 5 小节的弱拍上，在第 6 小节重音回归正常。

谱例 2-2



这段谱例是第四乐章第 28-33 小节，右手部分是节奏规整的八分音符与十

六分音符，而左手部分则是三连音，是二对三的节奏型。在谱例中第二小节，其右手部分又加以连线控制断句，将左右手同步的节奏打乱，产生看似混乱的节奏，实则丰富了作品节奏特征。

谱例 2-3



这段谱例是第四乐章尾声部分第 404-407 小节，在这段谱例中连续出现了三组三连音，并且都标注了重音符号，用快速的十六分音符作为背景衬托。三连音急促的节奏打破了正常的节拍规律，在三连音后紧跟一个时值为一拍的相同的音，四个同音的敲击，将节奏瞬间加快，表现出战争快要爆发，人们急切、紧张的情绪。

二、托卡塔的节奏特征

谱例

2-2



这段谱例是第一乐章的展开部，第 120-127 小节。如谱所见，谱面上低音谱

表呈现出非常规整的节奏型，右手的几个音也在正拍位置，两首的配合好像鼓点一样，整齐且富有节奏动力。在左手的节奏背景下，右手近乎在每小节的重拍位置都设置重音，具有鲜明的动力性和机械性，表现出战争的冷酷。

除此之外，在《第六钢琴奏鸣曲》的整个第四乐章，节奏整齐规律，具有鲜明的动力性，也是托卡塔节奏的体现。普罗科菲耶夫在本首作品中使用的独特的节奏与旋律紧密结合，营造出战争的情境，使整个音乐作品活了起来。

第四节 调式调性与和声

普罗科菲耶夫回到祖国后，创作技法等也愈加成熟，尤其是第六、七、八首奏鸣曲，和声上多以不协和来表现战争的残酷。第六钢琴奏鸣曲作为战争奏鸣曲的第一首，是一首规模宏大的作品，其和声也十分丰富，把每段每句的和声分析出来是项极艰巨的任务，因此在调式调性与和声的研究中，我只选择较突出的几个特点来进行分析。

一、 调式调性

第一乐章开始为 A 大调，结束时为 a 小调转同主音 A 大调；第二乐章为 E 大调，呈示部的中间部转到 C 大调，与 E 大调是三度叠置关系，结束是又回到 E 大调；第三乐章为 C 大调，中间部转到主调的中下音降 A 大调上；第四乐章为 a 小调。我们纵向比较之后可以得出，第一乐章与第四乐章的 A 大调与 a 小调为同主音大小调关系，第二乐章 E 大调是主调 A 大调的属调式，第三乐章 C 大调又与第二乐章组成了三度关系，所有四个乐章的调性关系我们可以看做 a 小调主三和弦 A-E-C-A 的下行琶音关系。

二、 和声

1. 和弦材料

① 三度叠置

三度叠置和弦是最基本最简单地和弦组成方式，主要类型有大三和弦、小三

和弦、增三和弦、减三和弦。在第六钢琴奏鸣曲中也出现了很多三度叠置的简单和弦，比如第一乐章呈示部主部主题部分。

谱例 3-8



上面这段谱例是第一乐章第 11 小节，下方谱表标记的第一个和弦降 E、还原 G、降 B 共同构成大三和弦，如果将降 E 替换成上方的还原 E，则成为还原 E 还原 G 降 B 共同构成的减三和弦；谱例中标记的第二个和弦降 C、降 E、还原 G 构成增三和弦；谱例中标记的第三个和弦升 F、还原 A 与升 C 共同构成小三和弦。仅这一小节中就出现了三度叠置所包含的所有和弦，我们由此可以看出这部作品和声之复杂。

② 高叠和弦

朱爱国《和声学简明教程》中提到：属七和弦是在属三和弦上，按“三度叠置法”，再叠置一个三度构成的。如果继续向上叠置，则可构成一组属系列高叠和弦，即属九、属十一和属十三和弦。普罗科菲耶夫的三度高叠结构和弦一般运用不多，下例可以看作一个典型。

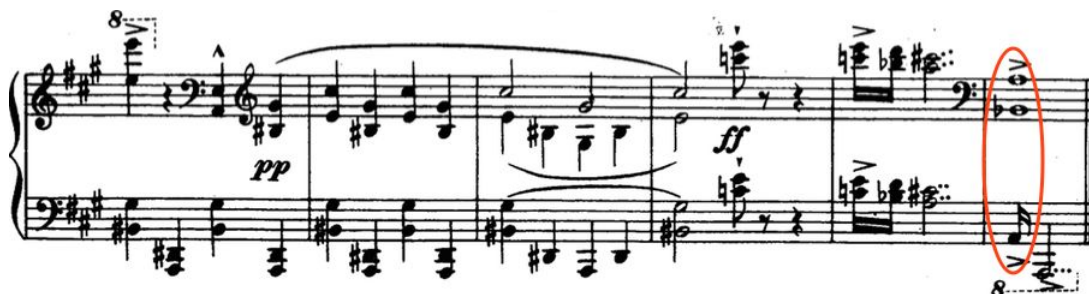
谱例 3-9



这段谱例是第一乐章第 52 小节-56 小节，谱例中下方谱表的内声部表现为连续自然音的三度上行，B 音、D 音、F 音、A 音、C 音、E 音、G 音、B 音上行后下行，具有高叠和弦的横向展开意义。

③ 附加音和弦

谱例 3-10



这段谱例是第一乐章结尾处第 267 小节-272 小节，在这段例子中，最后一小节的终止音结束在 A 大调主音上，但上方谱表内声部中出现的降 B 音，属于突然加进来的外加音，与主音 A 构成小二度。从和声上来看，作为附加在最后终止的主音上的小二度音，降 B 音同时也具有了相应的稳定性，与主音 A 一起形成一个复杂的主和弦。¹⁶附加音和弦结构对和弦的基本功能没有太大的影响，但却直接影响到和声的纵向协和性以及和声的稳定性。

④ 替代音和弦

替代音和弦是指，将原和弦中的音用其他音代替，形成替代音和弦。

谱例 3-11



这段谱例是第一乐章第 166 小节到 168 小节，谱例中标记出来的和弦即为替代音和弦，这个和弦的本身应该是 A 音、C 音、降 E 音共同构成的三度和弦，但谱例中的和弦使用了降 B 音替代了 A 音，使和弦有增添了紧张、不协和的效果。

⑤ 复合和弦

不同根音的和弦的同时结合，叫做复合和弦。¹⁷

谱例 3-12



这段谱例为第一乐章第 4-5 小节，谱例中第一小节的前两拍直接将两个相距小二度的同三音和弦复合在一起，造成强烈地不协和的感觉，表现了激烈的矛盾冲突，深化了对“战争奏鸣曲”这一音乐体裁的情感表达。

⑥ 非三度叠置

非三度叠置和弦顾名思义即不是按照三度的音程关系进行排列的和弦，而是用二度、四度、五度或者连续二度的和弦。在第六钢琴奏鸣曲中，非三度叠置的和弦也经常出现。

谱例 3-19



这段谱例是第二乐章第 53 小节，谱例中标记的和弦即非三度叠置和弦中的二度叠置：C 大调中 C 音与 D 音、升 G 音与 A 音大二度关系；同时这个和弦也可以看做是五度叠置，C 大调中 C 音与 G 音、D 音与 A 音均为均为五度关系，可以看做两个二度或两个五度的和弦叠置。

谱例 3-20



这段谱例是第二乐章第 131 小节，谱例中标记出来的和弦为 E 大调的 A 音 B 音和 E 音，可以看成为四度叠置的和弦结构，同时这也是一个替代音和弦，和弦中的 B 音替代了原本 6、1、3 和弦中的中音 C。

谱例 3-21



这段谱例是第四乐章第 329-334 小节，右手的降 D 与降 E 音是小二度的关系，并且一直持续进行了 6 小节，因此这里是一个持续二度的和弦材料；谱表下方的左手为平行三度的关系。

2. 和声进行

① 平行进行

和声的平行进行可以分成平行三度进行、平行五度进行、平行六度进行。平行三度的进行在第一乐章的开头三小节已经说过，在此不再赘述。此外，在第二乐章中，平行五度的和声进行也较多的使用，如第二乐章第 30 小节（见谱例 3-22）；平行六度的和声进行，如第二乐章第 139 小节的右手后三拍和弦进行（见谱例 3-23）、第三乐章的第一小节右手最后两个和弦和第二小节右手第一个和弦组成的和弦连接（见谱例 3-24）。

谱例 3-22



谱例 3-23



谱例 3-24



② 持续和声

持续和声即和声的构成保持同一个和弦构成或节奏型，持续数小节保持不变。比如前面的持续二度（谱例 3-21）和平行五度（谱例 3-22）的和声都可以看做是持续和声。此外，第一乐章第 118 小节之后的展开部分（见谱例 3-25）、第四乐章第 414 小节的尾声部分（见谱例 3-26），这两段谱例的左手部分，均为和声的持续进行。

谱例 3-25



谱例 3-26



3. 和声终止

这部分我们主要从大的乐章的终止进行举例说明。

谱例 3-27



这段谱例为第一乐章呈示部结尾处，从第 87 小节开始，即谱例第一行第三小节的第一拍并不是 A 大调的和弦音 A、升 C、E，而是 B、D、A 构成的和弦，由于 B、D、A 构成的和弦并不是三度叠置，因此这里音响效果强调不稳定性，但后来的左手部分的三连音，又强调了和弦音升 C，持续三小节之后又结束在 B、D、A 和弦上。这种和声终止的方式是之前传统作品中所不常见的。

谱例 3-28



这段谱例是第一乐章的尾声部分第 267 小节到第 272 小节，我们可以看出在谱例中第 4 小节的第三拍，还原 C 和 E 是 a 小调的和弦音，但第 5 小节中，之前的还原 C 又变成升 C，A 和升 C 是 A 大调的和弦音，最后一小节主音落在 A 上，因此第一乐章结束在 A 大调。最后一小节开放性的和弦排列，横跨三个八度的 A、降 B、A，不稳定的结束和弦同时也让人产生了期待感，仿佛为下一乐章的开始提前做了预告。

谱例 3-29



这段谱例是第二乐章第 27 小节到 31 小节，纵向来看，谱例中第二、三小节的和弦构成是 E、B、G、C 音，为非三度的和弦叠置关系；横向来看，谱例中第三小节被标记出来的几个音，构成了这段谱例前两小节的终止式，B、G、C 音是 C 大调的属到主的和声终止式。

个性化的和声技法是普罗科菲耶夫作品的鲜明特征之一，他在继承传统和声的基础上，结合自己的创作手段，形成了调性清晰、色彩丰富、功能鲜明的和声语言，同时也是他创作在古典上进行创新的生动体现。

第三章 普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》创作特点

普罗科菲耶夫作为前苏联杰出的作曲家，其音乐吸收并发展了穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫、格林卡等俄罗斯优秀作曲家的民族风格，了解并且创造性的吸收了斯克里亚宾、德彪西、拉威尔等在和声上的使用，丰富了和声的音乐色彩及表现力，在曲式结构、节奏、钢琴演奏技法等方面也有他独特的创新。恰恰图良曾夸赞普罗科菲耶夫对钢琴音乐创新所作出的贡献，他说：“在 20 世纪，新的、独特的钢琴音乐风格的创始者首先当推普罗科菲耶夫。”¹⁸普罗科菲耶夫在《自传》中，这样概括自己的创作方向：“首先是古典音乐方向，因为在我很小的时候，就从母亲那里听到了贝多芬的奏鸣曲……第二个方向是创新……起初，试图谱写自己的和声，后来又为强烈的情感去寻找一种语言……当然，关键还在于和声，不过音乐的创新也包含着旋律构思、配器以及曲式构建等方面。第三个创作方向是：自由幻想风格的乐曲，或者说动机式的音乐作品……第四个方向是抒情音乐……后来，我就把自己限定在这第四个方向之中了。第五个方向是‘怪诞的’……它同前面提到的几个方向比较起来是夸张的……在我的音乐作品中，我更乐意用‘戏谑’来代替‘怪诞’，或者如众所望，用使用频率最高的三个词戏谑、欢笑、讥笑来代替。”¹⁹在《第六钢琴奏鸣曲》中均有体现，笔者根据这几条路线，对本首作品的创作特点进行归纳概括。

第一节 古典性

“将最独创的和最传统的音乐思想并置在一起”，“利用传统创造出戏剧性对比与极具讽刺性的触动”是贝多芬的特征。²⁰一般认为，普罗科菲耶夫是继贝多芬之后，对钢琴奏鸣曲体裁贡献最大的现代作曲家之一，在贝多芬伟大的 32 首钢琴奏鸣曲之后的一个多世纪，普罗科菲耶夫的九首钢琴奏鸣曲又为我们提供了另一个“古典”与“创新”相结合的范例。²¹

普罗科菲耶夫曾在《自传》中介绍自己的五大创作路线时，将“古典”这一特征放在第一位，是因为在他所创作的大部分作品中都继承了古典主义时期的风格特征。虽然普罗科菲耶夫音乐作品中多为大胆运用新颖的和声与演奏技法，但也是在古典的基础上开创的。

（一）曲式结构

普罗科菲耶夫对古典快板的奏鸣曲式很感兴趣，他曾经在一次谈话中阐述过这样的观点：“奏鸣曲式已具备了展开我的乐思所需要的一切，我不需要任何比奏鸣曲更好、更灵活、更完整的形式了。”普罗科菲耶夫的九首钢琴奏鸣曲创作贯穿他的一生，在这九首奏鸣曲中，多采用传统的曲式，其中包括奏鸣曲式、复三部曲式及回旋奏鸣曲式等，这些“古典性”的特征足以证明普罗科菲耶夫的音乐作品与古典之间紧密联系。

《第六钢琴奏鸣曲》由四个乐章组成，第一乐章使用了传统的奏鸣曲式，呈示部开始，经过展开部、再现部、尾声结束，使用了对比统一的传统奏鸣曲式，主调是 A 大调，其他变化各部的调式使用了 A 大调的关系小调 a 小调；第二乐章使用了复三部的曲式结构，主调是 E 大调；第三乐章为复三部结构，主调是 C 大调；第四乐章是回旋曲式，调式上使用了 a 小调与 A 大调的交替转换。从结构上我们可以看出，普罗科菲耶夫在曲式上的设置遵循了古典乐派奏鸣曲式的体裁特点。

以第一乐章为例：结构清晰的呈示部、展开部、再现部、尾声。主部主题的动机与副部主题的动机分别以不同方式在展开部与再现部和尾声中发展再现，比如以下几个例子：

主部主题动机：三度音程的级进下行（1-2 小节）



主部主题的发展变化体现在：

展开部（116-117 小节）



展开部（190-191 小节）



尾声（271-272 小节）



副部主题（40-43 小节）左右手同向单八度旋律进行：



副部主题的发展变化体现在：

展开部（92-93 小节）



重音记号标记出的音为旋律音，这几个旋律音构成副部主题变化的旋律音层。

展开部（129-130 小节）

错误！未定义书签。



右手的八度进行，为副部主题的变化形式。

展开部（157-161 小节）



重音记号标记出来的音，是发展变化后的副部主题，为这段谱例的旋律音层。

副部主题中三连音的使用（44-45 小节谱例最后两小节）：



三连音的发展变化：

展开部（149-150 小节）



展开部（252-255 小节）



以上几个例子说明，在本首作品的展开发展中，均是以前面出现过的动机为原材料，再次基础上进行变化再现，体现了传统奏鸣曲的特点，是普罗科菲耶夫古典表现的特征之一。

（二）和声

尽管普罗科菲耶夫的和声表现的十分复杂，但基本都是有调性的、主功能的。普罗科菲耶夫曾经说过：“我很早就有一种对调性音乐的热爱；特别是当我这样清楚地感觉到，建立在调性上的音乐作品，是一个建筑在坚固的基础上的房子，而建筑在无调性上的作品，则是建筑在沙上面的房子，除此之外，有调性和自然音阶的音乐比起无调性和半音阶的音乐具有更多的可能性。”²²因此在普罗科菲耶夫的所有奏鸣曲中，包括《第六钢琴奏鸣曲》，都以明确地主功能和声开始和结束，在这基础上，丰富内部和声的多样性，才形成“普罗科菲耶夫式和声”。

（三）强烈的对比性

一般来说，在古典奏鸣曲中，不同乐章之间有着不同的音乐性格，不论从速度、调式调性还是表达情绪上都具有鲜明的对比性。例如海顿、贝多芬的奏鸣曲，各个乐章不论是速度还是旋律节奏等的设置，都通过不同的变化体现出完全不同的感觉，每一乐章之间都有不同的对比。如第一乐章，4/4 拍，中庸的快板（Allegro moderato）；第二乐章，2/2 拍，小快板（Allegretto）；第三乐章，9/8 拍，极缓慢的圆舞曲节奏（Tempo di valzer lentissimo）；第四乐章，2/4 拍，活泼的快板（Vivace），首先在速度上四个乐章就形成了慢-快-慢-快的对比。其次，贝多芬在创作奏鸣曲时，第一乐章通常是其整部作品的重心与核心，普罗科菲耶夫继承了这种传统，《第六钢琴奏鸣曲》也同样具有这样的特点。在第一乐章中，主题和副题也具有完全不同的性格：主题暴躁、机械、尖锐，而副题则

飘渺空洞，表达了人们内心对战争即将爆发的恐惧和无助的心情。

从以上特点来看，普罗科菲耶夫在创作本首作品的时候，创作的思路和框架都是从传统古典主义的角度出发，但在其和声上，已经基本看不到“古典”的影子，个性化和声手法完全展现出来，充分体现了他作为现代作曲家的属性。

第二节 创新性

普罗科菲耶夫的音乐创作，既继承古典传统，又发扬现代个性，他巧妙的将这两个方面进行融合，使它们协调平衡。把古典与现代相结合，使古典奏鸣曲焕发出新的生命力。因此，普罗科菲耶夫既不同于标新立异的“先锋派”，也不同于墨守成规的“保守派”，他成功地把继承传统、开拓创新融为一体，成为世界乐坛上一位影响深远的作曲家。

一、曲式创新

普罗科菲耶夫创作钢琴奏鸣曲，坚持使用古典曲式，广泛的运用奏鸣曲式、复三部曲式、回旋曲式等，似乎在音乐曲式结构这一部分并未有创新点出现，其实不然，普罗科菲耶夫对传统的曲式也进行了一些创新的探究。与传统协调的结合——即保留与先找到的革新相结合，赋予习惯的东西以新意，构成普罗科菲耶夫曲式的本质。²³在第六钢琴奏鸣曲中，曲式结构上的创新有以下几个方面：

1. 调式调性的创新使用

《第六钢琴奏鸣曲》第一乐章中，呈示部由主部、连接部、副部、结束部构成，在传统古典作品中，奏鸣曲的呈示部主题使用主调，副部主题则会使用主调的属调或者是平行大小调，在结束重新回到主调。但在《第六钢琴奏鸣曲》中，呈示部主部主题 A 大调；副部主题没有使用 a 小调或 E 大调，而是使用了 F 大调，并做了几个转调，使调式构成更为复杂；在展开部中，传统作品的展开部分一般使用新调式，《第六钢琴奏鸣曲》的展开部使用了主调的小调式；尾声部分，《第六钢琴奏鸣曲》并没有顺利回归到主调，而是先在 a 小调中进行，随后转入 A

大调。这种在传统基础上进行的变化，深刻体现了普罗科菲耶夫在古典与创新结合上做出的贡献。

2. 呈示部与再现部篇幅的不平衡

《第六钢琴奏鸣曲》的第二乐章，由呈示部、中间部、再现部、尾声构成。传统奏鸣曲的结构，再现部的篇幅一般要与呈示部保持大致相同，以达到平衡且完整的效果；而在本首作品中，第二乐章的呈示部由三个主题材料构成，共 92 小节完成，再现部则将呈示部出现的材料缩减后进行再现，共 30 小节，从小节数上就能明显看出，再现部的篇幅大大小于呈示部。

3. 回旋曲式结构内容的变化

《第六钢琴奏鸣曲》第四乐章，为回旋奏鸣曲式。在传统的回旋奏鸣曲式中，回旋再现的一般是主部主题，而在本首作品中，回旋再现的是副部主题；传统回旋奏鸣曲式中，再现部的出现，一般是按照从前往后的顺序进行再现，而在本首作品中，再现部是将前面的副部主题，倒装再现，并且没有再现主部主题，跳过主部主题直接进入结束部。

4. 各个乐章之间速度的设置

《第六钢琴奏鸣曲》为四个乐章的速度标记分别是：中庸的快板、小快板、极缓慢的圆舞曲风格、活版，是慢-快-慢-快的速度；而在传统的奏鸣曲式中，四个乐章的速度构成一般为快-慢-快-慢。

普罗科菲耶夫为古典奏鸣曲式增添了新的内容，推动了 20 世纪奏鸣曲式的新发展。约瑟夫·马克利斯给普罗科菲耶夫的奏鸣曲中的曲式做出概括：“在我们这个时代，作曲家们证实了西方音乐传统中曲式的首要地位：曲式作为创造目的和想象力的最高体现，作为所有手段的统治者，是在控制、规范和更高层次的艺术统一中实现万千变化并恣肆纵横的。”²⁴

二、和声创新

普罗科菲耶夫独具创新的表现无疑就是他的和声语言了。二十世纪的音乐开

始向多元化创作的方向发展,作曲家们开始思考怎样才可以寻找到代表自己个性的和声语言。他们认为,古典时期的功能和声已经落伍,想要寻找突破,就必须抛弃使用古板的和声,换之新的个性化的和声。于是,二十世纪的作曲家们开始推陈出新,各自寻求新奇独特的手法。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。”

普罗科菲耶夫也是如此,他曾表述过这样的观点:“对作曲家来说,形式的独创性几乎与内容同等重要。伟大的古典作曲家同时也是伟大的革新者。……但是,害怕和无能为力写出独创形式的作曲家同样是不行的,因为正是那些新的和声创造者最后必定会受到举世的公认,写不出新东西的作曲家迟早要被遗忘的。”²⁵ 因此在经历了早期四首奏鸣曲的创作历程后,从第五首奏鸣曲开始,普罗科菲耶夫产生了对探索和求新欲望的表现。在国外飘荡多年的普罗科菲耶夫回国之后,一连创作的第六、七、八三首钢琴奏鸣曲,可以看做他钢琴技术纯熟、个性张扬,独具个人音乐风格代表的一个标志。第六奏鸣曲作为回国后创作的第一首奏鸣曲,恰逢第二次战争的爆发,苏联人民开始卫国战争,在本首作品中,通过许多现代和声语言的运用,描写出战争带给人们的痛苦、暴力。

(一) 和弦与旋律

1. 四度和弦

谱例 4-1



这段谱例是第一乐章第 157-159 小节,谱例中第二小节第四拍的和弦 C、F、B 音构成了四度和弦,这一部分旋律强调的是中声部八度的走向,上声部四度和弦在这里起到丰富音层与和声的作用。

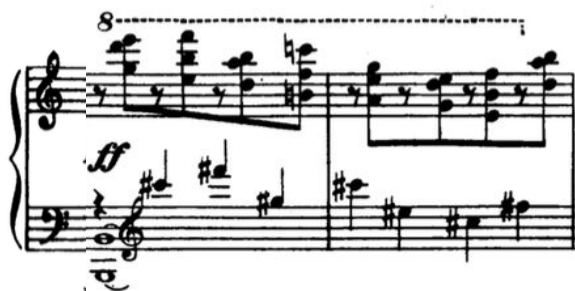
谱例 4-2



这段谱例是第二乐章第 1-3 小节，第一小节的第一和弦 B、E、A 构成了四度和弦，三音 A 移到了下方作为低音，上方 E 音则与后面的和弦一起构成了级进上行的旋律音层，赋予流动性，与第一乐章形成明显的差异，表现轻松、诙谐的趣味，同样具有丰富音响的效果。

2. 五度和弦

谱例 4-2



这段谱例是第一乐章第 33-34 小节，谱例中第一小节第二拍，由 E、B、F 组成的和弦是一个五度和弦，从它开始打破了前面正常的三度叠置和弦。同时与下方声部的单音构成了不同的和声层次，在 *ff* 的力度下，上方开放性和弦与下方五六度单音的跳进，造成了一种极不和谐并尖锐的音响效果，表现出战争的气氛。

谱例 4-3



这段谱例是第一乐章第 35-36 小节，第一小节第一个和弦，B、F、C 构成的五度和弦，功能与谱例 4-2 相似。

这部作品中区别于常态和弦的，还包括复合和弦、高叠和弦、附加音和弦、替代音和弦、二度和弦等，前面第二章调性与和声中，关于这部分和弦类型已有详细的分析，在此不再一一赘述。

（二）复合和声

复合和声是将不同的和声同时结合、叠置运用的和声手法。这种手法以不同和声的上下叠置为特征，是自浪漫主义之后，作曲家们比较常用的一种扩展调性的和声手法。²⁶蒋兴忠在其博士毕业论文《普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲和声研究》中，将复合和声分为了三个方面：一、不同根音和弦的同时结合，复合和弦；二、不同调式的同时结合，复合调式；三、不同调性的同时结合，复合调性。在这里我主要分析一下复合调式。

谱例 4-4



这段谱例是第四乐章第 421-425 小节，也是全曲的尾声。从谱面上看，这是上下两个不同音阶的反向进行，上面的音阶与下面的音阶属于不同调式，上方为两个降号的降 B 音阶，下方为两个升号的 D 音阶，最后同时到达 A 音。实际上，这两个调式是上方 a 洛克里亚调式与 A 混合利底亚调式的复合。

三、节奏创新

现代音乐诞生之前，音乐的节奏一般比较规整、对称，节奏带有韵律，整齐流畅，20 世纪之后，作曲家们开始对这种传统进行革新，普罗科菲耶夫在节奏上的把握极富有表现力，他曾经说过：“如果一百至一百五十年前，我们的祖先热衷于欢乐的牧歌与莫扎特和拉莫的音乐，而在上一个世纪又成了严谨与缓慢的

普罗科菲耶夫强调重音的使用，阿萨菲耶夫指出了他运用重音的这一特点：“重音在普罗科菲耶夫的演奏中是最有价值的装饰因素，使它的演奏锋利、俏皮、特别干脆闪烁。”²⁸《第六钢琴奏鸣曲》中，尤其是第一乐章，强有力的和弦配上重力记号，使得节奏错落有致，极富动力性。

普罗科菲耶夫在节奏的设置上，经常变换节奏，在每一乐章均有体现。比如下面这段谱例（谱例 4-11）中，几乎每隔一两小节，节拍就变化一次。

错误！未定义书签。

来表现战争中混乱、恐怖的形象。

第三节 抒情与动力

上文提到过，普罗科菲耶夫在《自传》中，将自己的创作路线概括为四个方面，其中抒情、动力占其中一部分。在《第六钢琴奏鸣曲》中，这一特征也较为全面的体现出来，本首作品中较多抒情部分的即第三乐章，动力则为第四乐章和第一乐章的某些部分，这里我们主要围绕第三乐章和第四乐章进行抒情与动力的表现。

一、抒情性

二十世纪初，音乐的抒情性遭到了反浪漫主义思潮的侵袭，许多作曲家认为，音乐的抒情特征已经走到尽头，在创作的时候都尽量回避音乐的抒情性。然而在普罗科菲耶夫的各种音乐体裁作品中，包括协奏曲、奏鸣曲、交响曲等，人们却能感受到强烈的、动人心弦的抒情性。他用自己的作品有力的证明了：即使在现代的音乐创作中，抒情性依然是音乐的一个非常突出的艺术表现属性，依然应当是作曲家音乐创作的前提和方向。²⁹

谱例 4-5



这段谱例是第三乐章第 1-6 小节，从谱面上我们可以看出旋律的走向是由低到高，并在第二行第二小节行进至最高点，体现出悠扬、宽广的俄罗斯式的旋律特点。

俄国基列尔斯曾在《伟大的同胞》一文中提到：“普罗科菲耶夫的音乐最值得珍视的一点就是他的抒情性，可它往往又藏在他那些作品的隐秘的深处。我以为把它比作山花是合适的。一旦我们发现了它，一定会为它的芳香与绚丽而感到惊叹不已。”³⁰他将普罗科菲耶夫作品中抒情性的特点很好地概括出来。普罗科菲耶夫受到俄罗斯民族音乐的影响，在对音乐创新的前提下，继承和发扬了民族音乐的一部分特征：自然大小调的频繁交替，旋律宽广流畅，节拍节奏灵活多变，常出现非方整的结构，单声部与多声部自由交织，支声复调织体的运用等。

本首作品的第三乐章可以看做抒情性在这首作品中的集合，在创作上它继承了俄罗斯民间音乐宽广的旋律和复调织体的运用，与第一乐章粗野强悍的形象形成了鲜明的对比，仿佛在寂静的夜里，没有炮火声和尖叫声，取而代之的是人们彼此拥抱在一起，祈祷和平的温情画面。

二、动力性

普罗科菲耶夫的动力性这一特征，是在乐曲中运用托卡塔这一体裁来实现的。托卡塔是一种传统的乐曲体裁，一开始用来表现演奏者技巧的手段，在二十世纪的音乐创作中，作曲家通过托卡塔快速的音乐律动，以产生一种具有现代机械运转的效果，勾起人们对现代文明都市所特有的各种飞快流动的生活节奏的联想。³¹在普罗科菲耶夫的作品中，不论是完整的作品，或者是作品中出现的一些大的段落，都可以看到用单一的托卡塔体裁写成的音乐。

在《第六钢琴奏鸣曲》中，第四乐章可以看做是用托卡塔这种体裁创作的完整的乐章，除此以外，还有一些乐段具有托卡塔体裁的节奏律动。比如下面这段谱例（谱例 4-6），是第一乐章展开部，就使用了托卡塔的节奏特点，具有机械性的音色。

谱例 4-6



普罗科菲耶夫曾说，在他的作品中运用的创作手法依循了五个基本走向：即

古典的走向、现代的走向、托卡塔式的动力走向、抒情的走向与谐谑的走向。本章在写作过程中，结合《第六钢琴奏鸣曲》，将这五个创作手法代入其中，发现第一乐章中的某些段落以及第四乐章的全部，可以看做是托卡塔式的动力走向；第二乐章是普罗科菲耶夫本人认为的外人加给他的谐谑走向；第三乐章是抒情的走向；以及在创作时在继承古典的基础上进行个人风格的创新等等，由此可见，奏鸣曲这一体裁是普罗科菲耶夫创作的精华所在，具有极大的研究价值。同时，对这些特点进行分析研究，有助于在演奏时准确的把握作品的风格，通过运用适当的演奏技法，从而更加鲜明的表达作品本身所要传达的现实意义。

第四章 第六钢琴奏鸣曲的演奏技法与教学提示

前文已经从普罗科菲耶夫《第六钢琴奏鸣曲》的本体分析和风格特征等方面做了详细地论述和分析，使笔者对普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲创作，特别是《第六钢琴奏鸣曲》这部作品，从感性理解和理性分析的角度都有了全面、深刻、系统的认识。这些分析认识，将成为下文论述演奏与教学方面要求的理论依据。此外，李赫特、基辛、王羽佳等几位钢琴演奏家们演奏的《第六钢琴奏鸣曲》，也成为下文要论述的问题的音响参考资料。

第一节 敲击式的演奏

普罗科菲耶夫最重要的创新之一，是开创出真正具有现代意义的钢琴演奏风格，他是最早将钢琴视如打击乐器的开路先锋之一。³²他运用敲击的触键方式，使得作品中的钢琴发出了尖锐、刺耳的音色和极不协和的音响效果。敲击的触键方式在三首“战争奏鸣曲”中被多次体现出来，同样在第六钢琴奏鸣曲中，我们能从对键盘的敲击中感受到战争带来的残酷、冷漠的情景，以及敌人扭曲、狰狞的面孔。钢琴演奏的“敲击风格”又被称为“打击乐思维”、“巴托克顿弓风格”，满足敲击风格需要达到这样几个条件：钢琴演奏者要有强健的身体、牢固的掌关

节和手指，强而有力的在键盘上演奏出通常只有打击乐才能甚至不能发出的音响。敲击风格同时也被誉为“18 世纪以来钢琴演奏的九大流派之一”。³³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”。从巴托克写于 1911 年的《粗野的快板》为开端，20 世纪的钢琴似乎也从此改变为“打击乐器”。从此，需要“敲击性”音响的作品层出不穷，成为本世纪钢琴音乐不可缺的一种基本音色。³⁴

作为一个青年时期就表露出才华的作曲家来说，所创作的作品当然要具有特例独行的反叛精神，“打击乐”的概念无疑启发了普罗科菲耶夫。他通过结合俄罗斯传统钢琴学派的“重量奏法”，和他本身对钢琴键盘极具“攻击性”的“敲击”，产生了一种全新的钢琴音响。肖斯塔科维奇说：“他为音乐开创了一个现代音符……给我们送来了疾风暴雨式的生机勃勃的崭新旋律。”³⁵

“‘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。”³⁶这是赵老师在《钢琴演奏之道》中提出的演奏“打击性”音响的要领。结合对众多著作的研读与分析，和笔者在弹奏《第六钢琴奏鸣曲》时的一点所思所感，在这里谈一下演奏本首作品的几条要领：

1. 上到大臂，下到每个手指，包括前臂和手腕都要保持笔直的坚挺，这里的坚挺并不是僵硬；
2. 触键要快，大臂与手指都垂直与键盘；
3. 触键要有爆发力，力量则来源于大臂，借由肘部力量贯穿到指尖；
4. 掌关节很重要，要牢固支撑。

在这部作品中出现了很多重力记号，这些记号用来标记重音，有的是强调不同的旋律声部，有的是用来强调节奏，他们的弹奏方法不尽相同。

谱例 5-1



这段谱例是第一乐章的主部主题，战争伴着敌人的步伐已经打响，这部分刻画出个残暴恐怖的侵略者形象，建议此处使用极强的力度。在第一小节右手的前两拍出现两个重音记号，弹奏两个连续的重音，需要依靠肩部甚至整个上半身的推动，掌关节支撑与手指的坚挺，将力量爆发，弹出干涩、刺耳的音响效果。此外，前两小节中都出现了休止符：右手第一拍后半拍的八分休止符与左手第三拍的四分休止符，两个连续的重音之间必须把休止符空出，避免造成轰鸣的音响效果，使声音干涩，表现战争的残酷。

谱例 5-2



这段谱例是第一乐章第 69-72 小节，谱例中第二小节左右手的几个单音都标记上了重音记号，弹奏单音的重音，要将每个手指的第一关节尽可能垂直于琴键，触键时速度要快，这段谱例中就可以使用手指中最有力量的三指。在谱例的第三小节，右手第二拍有一组前倚音，随后就是一个重音，这部分我们可以运用胳膊带动手腕，在快速的十六分音符前倚音弹奏的同时，迅速将力量转移到四指，同时四指作为天生比较弱的指头，如果硬要让它像三指一样垂直下落，不但时间来不及，更会出现手指僵硬或站不住的情况，在这里我们可以使用向外勾的方式，力量不是往里而是用指尖向掌心方向勾，这样弹起来不仅流畅顺手，力量的传递也更方便。

谱例 5-3



这段谱例是第一乐章的第 85-88 小节，是第一乐章呈示部的尾声部分，谱例

中第四小节，左手三连音的第一个音都标记了重音记号，表情记号是 *pp*，因此弹奏音量不能太大，在原来的力度基础上，每个重音符号标记的音符可以加上手臂的重量，手指尽量不要离开琴键，手腕放低，利用琴键自身的弹性，手指快速下键来演奏。第一乐章展开部的前两小节，弹奏方法与上述一样。（谱例 3-4）

谱例 5-4



这段谱例是第一乐章的展开部，具有复调的性质，演奏这段是要注意手指的独立性，将两个旋律进行表达清楚。右手的旋律标记上了跳音记号，演奏是要

谱例 5-5



这段谱例是第一乐章展开部第 157-161 小节，是呈示部中副部主题的变化形式，重音记号标记出来的则是这段谱例的旋律声部，因此弹奏时要把这一旋律层表现出来。右手的五指要独立主动，触键要扎实有力，基本垂直于琴键。因为跨度都在八度以上，因此要靠多练习来保证把位的准确度。

谱例 5-6



这段谱例是第四乐章的第 15-19 小节，左手部分横跨三个八度，不断从右手

上方越过，这部分弹奏时不仅要准确找到每个音的位置，快速落键，更重要的是每个音都要扎实、集中。弹奏时使用三指，也可以把左手的一指与三指捏在一起，两个指尖一同触键，声音会更结实有力。

第二节 抒情式的演奏

普罗科菲耶夫抒情的音乐部分，主要集中在第一乐章的副部主题和第三乐章。我们在前面已经讲过本首作品中抒情的思想情感以及抒情的旋律特点，根据这些分析，抒情乐段的演奏，要做到乐句连贯、线条悠长。做到这些需要运用的除了指尖的控制，还要运用整个手臂的力量，通过大臂的推动，把力量通过手腕运送到指尖，触键要慢，并将手指略放平，将指腹的触键面积变大，以达到优美、流畅的音响效果。

谱例 5-7



这段谱例是第一乐章的副部主题，与机械敲击的主部主题形成鲜明的对比。这部分用来表现饱受战争摧残的人们，无能为力的麻木状态，因此演奏这段时首先要将音量降下来，用 *p* 的力度，直到第二行第三小节。左右手同步进行的八度，下键要整齐，触键速度要慢。左手低音声部的持续 16 拍的低音 B，要用保持音踏板一直延续。

谱例 5-8



谱例为第三乐章的开头，这一段具有复调织体的特征。在谱例一开头的速度标记为极缓慢的圆舞曲风格，有些类似抒情的夜曲。要表达这种情绪，需要将旋律线条尽可能的长，由于右手使用和弦的连接作为旋律的进行，因此将这些和弦连贯的弹奏出来不是一件容易的事情。想要使音乐不间断、不死板，除了在保证手指独立和手指之间力量平稳传递的基础上，还要把开头的几个和弦标上合理的指法。

除了做到以上这些要求，弹奏时还应考虑音层之间的关系。复调特征的织体要求我们，在旋律声部的扩展延伸时，还要注意伴奏声部的音色。比如，谱例中的中声部大多用一二指这些较有力的手指，弹奏时要注意不能改过旋律声部的音量，四指和五指要勾住琴键，运用大臂的力量，深且慢的将力量推送到指尖。

本首作品中的抒情段落，与浪漫主义时期的抒情有所不同，演奏是还应注意不要过分夸大旋律，要掌握分寸。情绪上要将战争年代，人民对于和平的向往，期待浪漫生活的情感表达出来。

第三节 速度要求

这首作品从结构上来看，基本上遵循了古典奏鸣曲的创作原则，因此，在演奏时无论是各个乐章还是乐章内部都必须有一个相对严格而统一的速度，从而体现出结构上的平衡与对称。同时由于三个乐章之间又存在着鲜明的情绪上的对比，每个乐章都各自具有极富个性的主题，所以想要准确的表达乐章的情绪、把握主题的性格，整首乐曲都必须安排一个合理的速度。

第一乐章，4/4 拍，中庸的快板（Allegro moderato），谱例上明确地表明每分钟 112 拍。主题使用平行大三度的下行和左右手的柱式和弦，表现侵略者军队行进至苏联的景象，因此这段主题速度不宜过快，在平时的演奏中，第一乐章

一上来容易速度不稳，出现越弹越快的情况，这样往往会失去乐曲内在的张力，过快的速度无法体现出这个乐章战争题材的严肃性。在这一乐章中，作者描写战争的残酷和激烈，运用的是不协和的和声对峙、动机表现出的紧张度、极端音区跨度的对比，所要求表现的紧张度都无法在非常快的速度中得到准确的表达。笔者在听几个钢琴家范奏的版本中，认为李赫特在 1981 年的录音版本中，是速度比较均衡不至过快的示范。

副部主题稍快的 (*Poco piu mosso*)，这部分左右手单声部的八度进行，可以用比主部主题稍快些的速度，表现飘渺荒芜的场景。这段舒缓的副部虽然带有一定的抒情性质，但是总体的音乐形象应该是哀怨悲伤的，反映了战争中凄冷萧条的场面，在演奏时应该保持一定的流动性，不需要有过多的渐快或渐慢，仿佛有一种不可抗拒的力量在推动音乐的前进。这样能够更好地体现出人民对于战争既无奈却又不失去信心，以及对逝者的深沉哀思的感情。

展开部速度与呈示部保持一致 (*Piu mosso del Tempo I*)，由于发展的需要，这里和声的加入以及织体的运用都比呈示部更为复杂，演奏的技术难度比之前有了很大的增加。因此如果在乐章的开头就定下过快速的演奏速度，无疑会加剧展开部中演奏技巧的负担，而且会使其听上去显得非常混乱。在实际演奏中可以用这一段的速度来决定乐章开始的速度。

再现部速度与呈示部相同。

第二乐章，2/2 拍，小快板 (*Allegretto*)，这一乐章与第一乐章形成了鲜明的对比，左右手同步的跳跃和弦，增加了轻松幽默的感觉，速度应比第一乐章稍快一些。中间部，4/4 拍，不那么活跃的 (*Meno mosso*)，这部分织体较主体部分有了变化，不是跳音而是较抒情的旋律，速度应稍缓慢下来。这一部分也为第三乐章慢乐章做了铺垫。

第三乐章，9/8 拍，极缓慢的圆舞曲节奏 (*Tempo di valzer lentissimo*)，也是较抒情的一个乐章，三拍子圆舞曲风格的乐曲，浪漫而又带有点忧伤，完全感受不到第一乐章那种歇斯底里的咆哮。中间部活泼、生机勃勃的 (*Poco piu animato*)，这是人们望着广阔的土地，回忆着没有战争平静美好的生活或又憧憬思考未来。

第四乐章，2/4 拍，活泼的快板（Vivace），这一乐章是快板乐章，在完整性上要做到一气呵成，在强烈的动力性的基础上又不能失去持续稳定的速度。中间虽然穿插着对旧材料第一乐章（Andante）的呼应，但整体节奏也不能有所松懈，尤其最后尾声部分的几个三连音的敲击，是战争就要打响的预兆，人们或奔走相告或四处躲闪，要一直保持急促并不容喘息的劲头，直到乐曲最终结束。

由速度设置上我们可以看出，普罗科菲耶夫奏鸣曲的创新之处，传统奏鸣曲的结构一般使用快、慢、快、慢，但这部作品却使用了慢、快、慢、快的速度。

第四节 踏板的使用

踏板是钢琴演奏过程中不可或缺的一个重要因素，踏板的使用在一定程度上可以改变演奏的效果，甚至影响演奏的风格。在《第六钢琴奏鸣曲》中，踏板与前面的敲击性触键、力度、速度等一道，都是演奏好这部作品的重要条件。在这首作品中，我们将会较多的使用到右踏板，少数会使用到中踏板和左踏板，下面我们就踏板的使用来进行分析，为演奏者提供一些参考。

一、右踏板

1. 重音的踏板

原则上讲，在《第六钢琴奏鸣曲》的第一、二、四乐章中，除了个别抒情乐段，其他地方都要尽量少使用或不使用踏板。因为战争奏鸣曲的题材营造的是军队、战火、侵略者等形象，我们要使用 non legato，制造出硬、干、颗粒性的效果。因此，在遇到重音记号或重音和弦的时候，使用右踏板，起强调作用。比如第一乐章开头的几个重音：

谱例 6-1



每小节标记重音和顿音记号的和弦, 为了加强重音的效果, 可以使用右踏板, 但要踏板要与音同时落同时起, 不能滞后。同时要注意, 出现空拍的地方一定要放开踏板, 每小节的最后一拍与下一小节的第一拍, 要完全断开。这样才能体现出干涩的、残暴的侵略者的形象。

谱例 6-2



上面这段谱例是第一乐章第 4-7 小节, 其中谱例的最后一小节, 是以琶音上行的旋律, 这部分可以运用右踏板, 在每一拍的第一个音符上点一下, 记住同样要快落快起, 不能滞后。

谱例 6-3



这段谱例是第一乐章展开部第 142-145 小节, 谱例中用圆圈符号标注出的几个和弦, 是需要使用右踏板着重强调的地方。这几个和弦重音组成了这一段对副部主题的变化再现, 因此要将旋律线条表达准确、清晰。

谱例 6-4



这段谱例是第四乐章尾声部分第 426-430 小节，谱例前三小节在每个重音记号标记出使用右踏板，在最后两小节，要用抖动的方式使用右踏板。因为这里音符十分密集，旋律也是半音居多，使用抖动踏板可以使音乐更清晰。

二、中踏板

中踏板在正常演奏中较少使用，但碰到跨度较大，仅用手指达不到的条件下，我们会使用中踏板，将某个音持续，更好地表现音乐。在本首作品第一乐章中，笔者认为有两处可以使用到中踏板。

谱例 6-5



这段谱例是第一乐章呈示部由主部主题转向副部主题的过渡阶段，谱例第一行的最后一小节出现了低音 B，这个音一直持续了四个小节长达 14 拍，左手的中声部与低声部跨度超过两个八度，仅靠手指是无法做到的，因此在 B 音落下的

同时，要踩下中踏板，将这一音持续四小节之后，再将中踏板抬起来。

同时，后面的第 52 小节也是如此（谱例 6-6），用中踏板将中声部和低声部的音保持足够时值，直至结束。

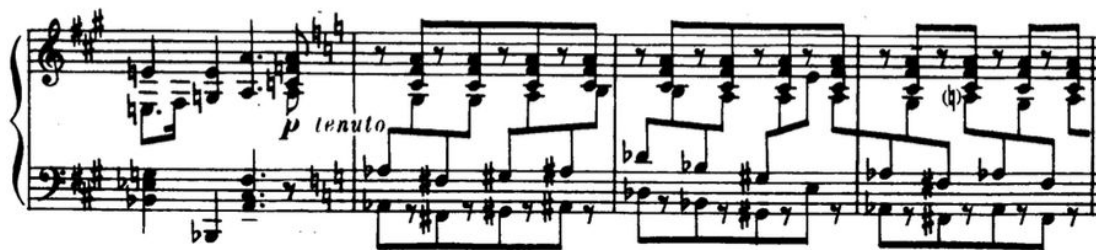
谱例 6-6



三、左踏板

左踏板在这首作品中不常用到，而且由于不同的演奏者能力不同，对声音的要求不同，左踏板的使用也不尽相同。下面将要提到的几处并非必须使用，建议当演奏者想要达到一种效果，而仅靠双手不能达到满意的效果时使用左踏板。

谱例 6-7



这段谱例是第一乐章第 23-26 小节，谱例中第二小节开始，出现弱音记号 *p*，音乐突然转弱，为了制造出反差，营造战争中诡异恐怖的情绪，这里可以使用左踏板，将音量尽量调小，但左手旋律声部要突出出来，与右踏板结合，将这一部分的音乐形象表达清楚。

谱例 6-8



这段谱例是第三乐章尾声部分，这一段谱例中出现了许多力度记号，均是要求做到尽量弱，最后一个音在 pp 中结束。第三乐章是慢结尾的乐章，乐曲是在非常安静的气氛下结束的，音乐逐渐消失，为了更好的烘托这种效果，我们可以使用左踏板，从谱例的第二小节开始，逐渐得踩下，直至乐曲的结束。

结 语

普罗科菲耶夫是二十世纪一位伟大的作曲家，他一生创作了大量体裁的作品，其中的精华与创作特征集中体现在九首钢琴奏鸣曲中。在本篇《第六钢琴奏鸣曲》的分析研究中，我将古典与创新的对比作为主线，将战争这一背景和题材作为复线，围绕这两条原则进行研究。《第六钢琴奏鸣曲》植根于传统，与 20 世纪创作技法相结合。在这部作品中，普罗科菲耶夫在曲式、旋律、和声、调式调性等几个方面，既不机械的照搬古典创作手，也不像 20 世纪其他作曲家一道，采用非常激进的手法，让人难以理解。普罗科菲耶夫运用的是古典的传统体裁形式与 20 世纪新生的作曲技法相结合的创作手法，使《第六钢琴奏鸣曲》成为 20 世纪的经典曲目之一，至今仍在许多音乐会和大型比赛中演奏。

在演奏方面，普罗科菲耶夫创造了 20 世纪新的钢琴演奏风格——敲击性。敲击性的弹奏方法与传统的演奏方法有较大的不同，手指从触键的方式、角度、支撑和力度的传递等方面，都产生了巨大的变化。想要准确的掌握和使用这种演奏技巧，除了通过系统的手指的机能训练以外，还要深刻的理解作品的风格特征及其内涵。只有这样，才能表达出作曲家传递给人们的音乐形象与意境。因此，掌握《第六钢琴奏鸣曲》的创作特点、创作风格，是弹好这首曲子的前提条件和重要基础。

最后，由于《第六钢琴奏鸣曲》是一部庞大的现代音乐作品，笔者在研究时受到了较多的限制，如参考书籍资料较少，自身能力较浅，对和声知识及本体分析的几个要素不够深入，在论述一些问题时难免会出现一些错误和不足，希望各

位专家、老师能够见谅，并提出批评和建议。笔者在今后的工作学习生活中，将不断增强自己的知识业务水平，不断完善和改进论文中的不足。

注 释

1. [德]托马斯·西帕尔格斯.葛斯译.罗沃尔特音乐家传记丛书《普罗科菲耶夫》[M].北京：人民音乐出版社，2009：23 页
2. 同上，27 页
3. [苏]格里埃尔.《回忆普罗科菲耶夫》[A]. 见：徐月初.孙幼兰译《普罗科菲耶夫—文选·回忆录·评传》[M].北京：文化艺术出版社，1987：31 页
4. 同 1，28 页
5. [苏]涅斯齐耶夫.《普罗科菲耶夫的风格特征》[A].见：徐月初.孙幼兰译《普罗科菲耶夫—文选·回忆录·评传》[M].北京：文化艺术出版社，1987：277 页
6. 同上
7. 同 1， 46 页
8. 周薇.《西方钢琴艺术史》[M].上海：上海音乐出版社，2003：176 页
9. 同 1，66 页
10. 周薇.《西方钢琴艺术史》[M].上海：上海音乐出版社，2003：67 页
11. 同上，177 页
12. 同上
13. 同 1， 122 页
14. 同上
15. 蒋兴忠.《普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲和声研究》[D]. 北京：中央音乐学院，2011 年：第五章第一节创作背景，106 页
16. 同 15，第五章第二节，第 115 页
17. 有的理论也叫“多重和弦”。库斯特卡著.宋谨译.《20 世纪音乐的素材与技法》[M].人民音乐出版社，北京：2002：53 页。

18. 郝一星等译《哈哈图良自传》[D]人民音乐出版, 1987: 218 页
19. 同 1, 10 页, 其选自《自传》, 载于《档案》(1965 年), 第 136、137 页
20. 同 15, 结语
21. 同上
22. 普罗科菲耶夫.《论自己的音乐创造》[A].见徐月初、孙幼兰译《普罗科菲耶夫文选·回忆录·评传》[M]北京: 文化艺术出版社, 1987: 26 页
23. [俄] 阿兰诺夫斯基编.张洪模等译《俄罗斯作曲家与 20 世纪》[M].中央音乐学院出版社.2005: 229 页
24. 约瑟夫·马克利斯著.杜晓十编译《20 世纪西方音乐的继承与发展》见《云南艺术学报》[J].2000 年第一版, 第 38 页
25. 龚佩燕.《普罗科菲耶夫的音乐创作风格与多声研究》[D]. 西安音乐学院, 2009: 45 页
- 26.同 15, 第五章第二节
27. 徐月初 孙幼兰辑译.《普罗科菲耶夫文选·回忆录·评传》[D].北京: 文化艺术出版社, 1987: 311 页
28. 同上, 326 页
29. 豆军红.《普罗科菲耶夫《第七交响曲》研究》[D].陕西师范大学硕士, 2007: 74 页。
30. [俄]基列尔斯基《伟大的同胞》(1959 年)[A].见: 徐月初.孙幼兰译《普罗科菲耶夫一文选·回忆录·评传》[M].北京: 文化艺术出版社, 1987: 72 页
31. 俞海南.《普罗科菲耶夫音乐语言的继承、革新及他的创作风格》[M].《音乐研究》1985 年第 2 期, 56 页
32. 同 10, 176 页
33. 孟幻、孟丹著.《“敲击风格”与“黑色幽默”----纪念普罗科菲耶夫逝世 50 周年》[J].《钢琴艺术》2003 年 12 期“中外音乐家”,11 页
34. 赵晓生.《钢琴演奏之道》[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2007: 346-347 页
35. [俄]阿拉·库茨涅佐娃.《跨越时代的作曲家》张福生译.选自《音乐爱好者》[J]1986 年第 2 期: 34-37 页
36. 同 34

参考文献

一、著作类

- [1] 【英】古特曼.《普罗科菲耶夫》.[M].江苏:江苏人民出版社,1999.9
- [2] 【美】阿兰·诺夫斯基.《俄罗斯作曲家与20世纪》.张洪模等译.[M].北京:人民音乐出版社,1962.
- [3] 【苏】《普罗科菲耶夫文选·回忆录·评传》.徐月初,孙幼兰译.[M].北京:文化艺术出版社,1987.
- [4] 【苏】拉里萨·丹柯著.《普罗科菲耶夫》.李浩、吴川译.[M].北京:人民音乐出版社,1998.5
- [5] 【苏】瓦·帕浦林诺娃著.《普罗科菲耶夫钢琴创作的重要特征》.刁蓓华译.[M].外国音乐参考资料编辑部,1983
- [6] 【苏】尤里·凯尔底什.《西方名音乐家传》.[M].北京:人民音乐出版,1992
- [7] 【苏】西涅尔松著.《往事回忆-恰恰图良访谈录》[M].《国外音乐资料》人民音乐出版社,1985
- [8] 【美】戴维·欧文著.《二十世纪的音乐》.葛良全译.[M].《国外音乐资料》人民音乐出版社,1983
- [9] 【德】托马斯·希帕尔戈斯著.《普罗科菲耶夫》.葛斯译.[M].北京:人民音乐出版社,2009
- [10] 【英】大卫·古特曼著.《普罗科菲耶夫》.白裕承译.[M].江苏:江苏人民出版社,1999
- [11] 于润洋主编.《西方音乐通史》,上海音乐出版社,2003年7月第三版

- [12]周薇.《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003年版
- [13]赵晓生.《钢琴演奏之道》，上海音乐出版社，2007年8月第一版
- [14] Benjamin Ivry .Prokofiev's Joyous Dynamism. [M].The New York Sun, 2007.
- [13] Richard Taruskin .Sergei and the Bear. Reviewof Sergei Prokofiev: A Biography, by Harlow Robinson[M].New Republic Vol. 96, No. 14, 1987. 34 .
- [14] Boris Berman. Prokofiev' s Piano Sonatas. [M]. Yale University Press • New Haven and London, 2008

二、论文类：

- [1]梁冰.《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲创作研究》[D].河北师范大学，2011. 10
- [2]欧阳伊丽.《普罗科菲耶夫后期三首钢琴奏鸣曲研究》[D].西南大学, 2009. 4
- [3]王振龙.《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲和声技法研究》[D].东北师范大学音乐学院，2006.
- [4]蒋兴忠.《普罗科菲耶夫九首钢琴奏鸣曲和声研究》[D].中央音乐学院，2011. 5
- [5]张璟.《论普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲中的反浪漫主义特征》[D].南京师范大学，2006. 6
- [6]檀革胜.《普罗科菲耶夫对传统复调思维的继承和突破》[D].首都师范大学，2006. 3
- [7]李迎春.《论普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲》[D].西北师范大学，2002. 5
- [8]周文娇.《普罗科菲耶夫两首早期钢琴奏鸣曲和声研究——第一、第二钢琴奏鸣曲和声特征及技法演变探索》[D]. 2006. 5
- [9]周希希.《普罗科菲耶夫第七奏鸣曲研究及演奏诠释要点》[D].上海音乐学院, 2010.
- [10]龙华云.《普罗科菲耶夫第七钢琴奏鸣曲创作技法研究》[D].湖南:湖南师范大学, 2009.
- [11]王春.《普罗科菲耶夫和他的第三钢琴协奏曲》[D].中央音乐学院硕士学位论文，2002.
- [12]赵俊英.《普罗科菲耶夫第七钢琴奏鸣曲研究与演奏分析》[D].上海师范大学硕士学位论文，2006年.

三、期刊类：

错误！未定义书签。

- [1]翁怡.《论普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的动力性探究》[J].艺术教育,2010,1
- [2]翁怡.《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲的抒情性解析》[J].星海音乐学院学报,2011,9
- [3]宫富艺.《普罗科菲耶夫创作中的中心和音技术探析——以《第六钢琴奏鸣曲》第一乐章为例》[J].齐鲁艺苑,2011,6
- [4]张璟.《从钢琴奏鸣曲看普罗科菲耶夫音乐中的创新》[J].南京理工大学学报(社会科学版),2007,12
- [5]毛自平.《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲创作特征浅析》[J].星海音乐学院学报,2005,6
- [6]徐宁.《普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲创作特征探析》[J].中国校外教育,2009,12
- [7]潘伟.《论普罗柯菲耶夫钢琴奏鸣曲的艺术创新特色》[J].牡丹江师范学院学报(哲学社会科学版),2003,4
- [8]闫云慧.《普罗科菲耶夫与他的钢琴奏鸣曲》[J].艺术教育,2008,6
- [9]檀革胜.《普罗科菲耶夫对传统复调思维的继承和突破(二)——以九首钢琴奏鸣曲为例》[J].天津音乐学院学报,2008,7
- [10]邓火.《浅论普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲》[J].贵州民族报,2009,10
- [11]郭新.《普罗柯菲耶夫钢琴奏鸣曲主题研究》[J].中央音乐学院学报,1988,9
- [12]龚佩燕.《论普罗科菲耶夫的音乐创作风格》[J].音乐天地,2005,6
- [13]姜玲玲.《浅论普罗柯菲耶夫的钢琴音乐》[J].消费导刊,2008.
- [14] 孟幻、孟丹.《“敲击风格”与“黑色幽默”——纪念普罗科菲耶夫逝世 50 周年》,[J].《钢琴艺术》“中外音乐家”,2003,12

攻读硕士学位期间发表的学术论文目录

《浅析黄安伦两首前奏曲---<C 大调前奏曲>、<c 小调前奏曲>》发表于《音乐大观》2014 年第 12 期，第 167 页，独立作者。

致 谢

时光荏苒，三年的硕士研究生的学习即将结束，作为一位在母校山东师范大学度过七年青春时光的我，难说再见。回忆往昔，08年刚踏入大学校园的情景仿佛还是昨天，求学路上有幸遇见了我的几位老师，结识了一批志同道合的小伙伴，他们都对我的学习和生活提供了巨大的帮助，是我一生的朋友。

在这里，我要衷心的感谢我的导师王焰副教授，从论文的前期准备工作开始，王老师帮助我搜集资料，并提供她收藏的相关著作，使我对论文整体的把握有了清晰的认识；在论文的写作过程中，我对其中一些难点和不理解的地方向王老师请教，她都给予了我热心的帮助和鼓励。王老师不仅在学术上辅导帮助我，同时对这首作品的演奏指导方面也提出了许多意见和建议，通过她生动的语言与娴熟的技巧示范，使我在对这首作品的理解上茅塞顿开，亦使论文的写作有了全新的思路。王老师不仅指导我的学习，在生活上也对我悉心关怀，我要向王老师表示衷心的感谢和真诚的敬意！

同时感谢的还有山东师范大学音乐学院留钊铜教授，留老师在我本科学习期间，为我的钢琴学习和理论研究提供了良好的基础，在我研究生就读期间也不断关心我的学习情况。她在百忙之中抽出时间帮我修改论文，在这里向她表示诚挚的感谢！此外，还要感谢山东师范大学音乐学院张准教授，张老师在我论文写作尤其是理论分析部分，帮助我解决了许多困难，在此表示衷心的感谢！

感谢我的父母、家人对我学业的支持，在我经历挫折和困难时他们始终无条

件的支持我、鼓励我；感谢我的同学、朋友们，你们的陪伴与鼓励，是我前进路上必不可少的一部分，感谢所有帮助过我的人，谢谢你们！