

山东师范大学

硕士学位论文

希曼诺夫斯基钢琴前奏曲研究

姓名：程倩

申请学位级别： 硕士

专业：音乐学

指导教师：侯康为

2001. 4. 26

中文摘要

希曼诺夫斯基作为继肖邦之后波兰最伟大的音乐家，其人及其音乐创作正受到全世界越来越多的关注。在他的九首钢琴前奏曲中充分展示了其独特的音乐创作手法和音乐文化价值。

本论文沿着三条思路：希曼诺夫斯基、钢琴前奏曲、希曼诺夫斯基钢琴前奏曲进行了深入分析，并分别作为论文的三大部分。第一部分从他早期、中期、晚期的音乐创作生涯及其对波兰音乐的影响两方面概括评介了希曼诺夫斯基。第二部分主要阐述了钢琴前奏曲的历史发展脉络，并结合各时代作曲家及其钢琴前奏曲的风格特征进行了综合论述和对比。第三部分对希曼诺夫斯基的钢琴前奏曲进行了详细全面的分析。其中着重论述了希曼诺夫斯基钢琴前奏曲的创作背景，影响因素，并从曲式、旋律、节奏、和声、调性和演奏六个方面对本套前奏曲进行了全面的音乐分析。同时由于笔者攻读硕士学位的研究方向为钢琴演奏与教学理论研究，因此在演奏分析方面着墨较多，归纳总结了本套前奏曲的技术课题，针对每一首的美学特征和基本风格进行了演奏提示，并从音乐文化的角度论述了希曼诺夫斯基的音乐个性和本套前奏曲的宝贵价值。

关键词：希曼诺夫斯基 钢琴前奏曲 风格特征 创作手法
音乐分析

ABSTRACT

Study on Szymanowski's Piano Preludes

Writer: Cheng Qian

Teacher: Professor Hou Kangwei

Szymanowski is the greatest Polish musician since Chopin and his musical works are receiving more and more attentions around the world. His unique way of musical creation as well as his musical culture value is fully presented in his 9 piano preludes.

There are three threads to follow this article: Szymanowski, piano prelude, and Szymanowski's piano preludes. They are also three major sections which consist of this article. The first section contains a statement of his music career and his impact on Polish music. The second major section contains a review of the history of piano prelude as well as the summary of the musicians and their style of piano preludes of various periods. The third section details Szymanowski's piano preludes with emphasis on the background and factors which have something to do with the musical creation. Furthermore, there is a musical analysis in terms of form, melody, harmony, tonality and performance. In this article, performance analysis is given more attention for the writer is a graduate of piano performance and teaching research, at the same time, the technique of performance is presented and the performance hints are given according to aesthetics genius and style of every prelude. Meanwhile, this article expounds Szymanowski's musical characteristic and the precious value of these 9 preludes through the angle of the music culture.

Key Words: Szymanowski, piano prelude, style characteristic, means of creation, musical analysis.

前 言

希曼诺夫斯基被尊称为“现代波兰音乐之父”，他的音乐风格独具特色，有着异国情调的优美，心醉神迷的企盼感和对色彩和光辉的高度领悟。他的风格起初受肖邦、斯克里亚宾的影响，这在他的前奏曲中尤为明显。这9首前奏曲是希曼诺夫斯基正式出版的第一号作品(op1) (1899——1900)，当时他还不满20岁，其中虽然不乏对前人的模仿和学习，却仍然蕴涵着他独特的音乐个性和创作手法。这个年龄正是作曲家心灵最为纯洁，创作激情最为饱满的时候，写出的作品正是不掺杂丝毫世俗与功利，最为圣洁纯净的音乐，是发自灵魂深处的歌唱与叹息。从时间上看，我们完全可以认为这9首钢琴前奏曲是希曼诺夫斯基音乐创作生涯的起步。笔者认为，不能分离、孤立地看待这9首前奏曲。本文拟采用理论借鉴、实例分析、归纳提炼的研究方法，以任何事物都是相互独立又相互联系的辩证的哲学思想为指导，进行宏观和微观两方面的研究。把希曼诺夫斯基的音乐创作生涯、他在波兰音乐发展中的历史地位、钢琴前奏曲的历史发展、希曼诺夫斯基的钢琴前奏曲与其他音乐家之间相互的影响和潜移默化的关系作为宏观研究方面的主要内容，从曲式、旋律、节奏、和声、调性、演奏技巧及风格等方面对9首前奏曲逐一分析为微观研究方面的主要内容。本文将在上述各方面提出自己的见解和看法，力图使希曼诺夫斯基的前奏曲在浩瀚的钢琴音乐中崭露头角。

另外，在对本套前奏曲进行音乐分析的同时，本文将更加注重把音乐作为一种文化现象加以论述。人从哪里来，到哪里去，一直是人类灵魂深处恒久不变、无穷无尽的痛苦根源，由此引发的孤独感和对精神家园的渴望都充分地体现在希曼诺夫斯基前奏曲中，希曼诺夫斯基用音乐这种特殊的形式从各个方面表现出了人类最本源性的命题，给后人以无尽的启迪。

综 述

希曼诺夫斯基并不象肖邦那样众所周知，而他的钢琴前奏曲，无论是在音响资料还是在文字资料方面，更是几乎从未听到或看到过。当我的导师第一次教我弹奏这套希曼诺夫斯基的前奏曲时，我就被它迷住了——这音乐竟如此动人，仿佛似曾相识，却又与众不同。随着对这套曲目探讨的深入，使我决定了选择希曼诺夫斯基和他的前奏曲这一作品体裁作为研究对象。

19世纪初，在德、法等国家的影响下，波兰文学中产生了浪漫主义思潮。不久，这股思潮便渗入到音乐创作的领域中来，当时，德、法等国家音乐中的浪漫主义运动已经走了一段曲折的发展道路，而在波兰却还是崭新的。

整个19世纪，除了肖邦以外，波兰出现的最重要的作曲家还有斯坦尼斯拉夫·莫纽什科(Stanislaw moniuszko)，亨利·维尼亚夫斯基(Henryk Wieniawski)和伊格纳西·帕德雷夫斯基(Ignacy Paderewski)。莫纽什科的成就，正如肖邦主要创作钢琴音乐一样，几乎局限在歌剧音乐方面，他被认为是波兰民族歌剧最重要的奠基者。与其说他是位国际性的重要作曲家，不如说他是一位知名的民族音乐家。维尼亚夫斯基和帕德雷夫斯基尽管创作了许多动人的音乐，但他们作为演奏家的天赋相比作曲则更为显著。直到1905年，一个围绕着格热戈日·菲泰尔贝格(Grzegorz Fitelberg)，米耶茨夫洛夫·卡洛维茨(Mieczyslaw Karlowicz)和这一代最有天分的作曲家卡罗尔·希曼诺夫斯基(karol Szymanowski)的组织“青年波兰”成立时，方出现一个创作上的真空，这个组织的宗旨即为加强波兰音乐，以赶上上个世纪西欧音乐的发展。后来的著名波兰作曲家安德热依·帕努夫尼克(Andrzej Panufnik)曾对希曼诺夫斯基的作用给予了强有力的颂扬：“他从事着把现代西欧音乐移植到波兰的土壤中来这样一个最为艰巨的任务，他的意义是

无可估量的，如果没有他，整个一代的作曲家都会不可想象。”所以，卡罗尔·希曼诺夫斯基是继肖邦之后到蓬勃发展的“青年波兰”这段波兰音乐发展的关键时期中最为重要的人物之一，因此，研究希曼诺夫斯基的音乐创作是极为重要的。

在我国的音乐文献中，波兰音乐方面几乎仅限于对肖邦的研究，对肖邦之外的波兰重要作曲家如莫纽什科，维尼亚夫斯基，帕德雷夫斯基及后来的帕努夫尼克，古雷斯基，彭德雷斯基，卢托瓦夫斯基等及本文将研究的希曼诺夫斯基等，除了在音乐史、音乐辞典一类的书籍中偶有提及，则少有文献资料可考，而他们的钢琴音乐方面的研究更是少见。但希曼诺夫斯基在波兰音乐发展史中占有突破性和转折性的历史地位，他一生的志向就是要做一个文艺复兴的人、世界的人。希曼诺夫斯基的出现，带动了一批朝气蓬勃、年轻而有创意的音乐家，并最终推动波兰音乐的与世界同步。但是，由于他不务实的性格使得他没有被公认为波兰音乐界的领袖，直到 20 世纪中后期才得到世界的关注。

希曼诺夫斯基其人及作品在国际上曾受到过一段时间的忽略与冷落，直到 20 世纪六、七十年代，仍很难找到可用来纪念他的作品，那时关于他的记载很少，乐谱及录音都已绝版，英文书目中只有一些零散的文章，还是由一些具有独特鉴赏力的乐迷如费里克斯·阿普拉哈米安（Felix Aprahamian）和凯克霍斯鲁·索拉伯吉（Kaikhosru Sorabji）等撰写的。1982 年，波兰举行了纪念希曼诺夫斯基诞辰 100 周年的活动之后，情况大有好转。在乐谱的整理搜集方面：希曼诺夫斯基的主要出版商——环球出版社在重新发行大量的散页乐谱，并正在出两种由泰莉莎·柴林斯卡（Teresa Chylinska）总编的希曼诺夫斯基作品集：一种是二十六卷本，只有波兰文的简介和注释；另一种是十七卷本，所有的材料和注

释都译成德文和英文。在钢琴曲的音响资料方面有丹尼斯·李(Dennis Lee), HYPE CD 编号 CDA 66409, 《企鹅》评介三星; 马丁·约纳斯(Martin Jones), NIMB CD 编号 NI 5405、5406; 韦尔内德(Vernede), CHNN CD 编号 CDG 9110, 《企鹅》评介两星。在英文书籍和文章方面: 有布谷斯劳·马其耶维斯基(Boguslaw Maciejewski)1967年写的第一部关于希曼诺夫斯基的小传, 及后来整理的希曼诺夫斯基自己写的一些音乐论著。阿历斯泰·维特曼(Alistair Wightman)1972年的博士论文引出了不少文章发表在音乐期刊上, 维特曼目前已出版了一本全面的希曼诺夫斯基评传《Karol Szymanowski——His Life and Work》(《卡罗尔·希曼诺夫斯基的生平与创作》)。泰莉莎·柴林斯卡也出版了一部有关希曼诺夫斯基的专著《Szymanowski》。第一部综合研究希曼诺夫斯基音乐的著作是吉姆·塞桑(Jim Samson)写的, 于1980年问世。

国内方面, 目前所知几乎无人研究希曼诺夫斯基及其作品, 仅有翻译过来的BBC音乐导读系列丛书之《希曼诺夫斯基》, 原著克里斯多夫·帕尔默(Christopher Palmer), 马继森等译。还有少数几篇文章, 如载于《人民音乐》1982年第10期于润洋所作的《艰辛曲折的艺术道路——纪念希曼诺夫斯基诞辰一百周年》一文, 中央音乐学院内部刊物《外国音乐资料》中欧阳丽君译自苏联作家Л·恩捷列斯所著《二十世纪音乐家简介》一书中的“卡罗尔·希曼诺夫斯基”一文, 陆鸣编译的“伟大的波兰作曲家希曼诺夫斯基”一文等。

上述已知成果均为希曼诺夫斯基的综合研究或评传, 有无其前奏曲或其他体裁作品的专题研究尚不可知。目前所掌握的唯一有关希曼诺夫斯基前奏曲的资料, 只有约纳斯录制的CD中收录的全部9首前奏曲的录音。可见, 关于希曼诺夫斯基的研究无论在国外还是国内都是崭新的, 尤其是在国内, 仍是一块尚

未开发的处女地。钢琴前奏曲虽然未必是某位作曲家的成名作或代表作，但却可以称的上是作曲家“标签性”的作品。由于前奏曲短小、即兴的体裁特点，较之其他体裁的作品，无疑是精悍、凝炼的。要在短小的篇幅中，用洗炼的手法表达出鲜明而有个性的音乐语言和形象，这绝非易事。钢琴前奏曲的创作是衡量作曲家钢琴写作水准的高低，技法成熟与否的试金石，是作曲家音乐风格和乐思的高度集中和概括。因此，选择希曼诺夫斯基 9 首前奏曲作为研究课题将具有独特的学术价值和应用价值。

一. 评介希曼诺夫斯基

(一) 希曼诺夫斯基的创作生涯

希曼诺夫斯基的创作生涯可以大致归纳为三个阶段，即浪漫主义时期、印象主义时期和民族性时期。

1. 早期创作思想——对斯克里亚宾和德国新浪漫主义的迷恋

卡罗尔·马齐基·希曼诺夫斯基(karol Maciej Szymanowski)于1882年10月3日出生于边远乡村蒂莫索夫卡(Tymoszewka)(现属乌克兰)的一个中等地主家庭。五个孩子中他排行第二。尽管从1793年波兰被瓜分后，他们的土地已处于俄国的统辖下，这一家人仍把自己当作波兰臣民，始终恪守着老波兰贵族的传统：热爱祖国。希曼诺夫斯基儿时因腿部受伤造成终生残疾，这对他后来的心理发展有着一定的影响。

希曼诺夫斯基一家各个成员都富有音乐才华：父亲是一位天资颇高的钢琴家和大提琴手，母亲也是一位出色的钢琴家，哥哥是一名钢琴家和轻音乐作曲家，妹妹是个颇为成功的女高音歌唱家。邻近的两个庄园，沃勃乌卡庄园的里奥·达维多夫(Leo Davidov)是柴科夫斯基的姐夫，卡米恩卡庄园的德米特雷·达维多夫(Dmitri Davidov)是他的侄子(德米特雷的哥哥是弗拉基米尔，即柴科夫斯基喜欢的“鲍勃”(Bob)。鲍勃于1906年自杀身亡，《悲怆》交响曲(Pathétique)就是献给他的。)他们都与希曼诺夫斯基一家保持着密切的音乐交往。在这种浓厚的音乐气氛熏陶下，希曼诺夫斯基7岁时就开始在父亲指导下学习钢琴。三年后，他被送往表兄古斯塔夫·诺伊豪斯(Gustav Neuhaus)在伊利萨维格勒办的音乐学校，跟随涅高兹学习钢琴，以及一些音乐理论知识，并在表兄的引导下学习了巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、肖邦和斯克

里亚宾。13岁那年，希曼诺夫斯基来到音乐之城维也纳，第一次聆听了瓦格纳的音乐作品，留下了很深的印象，从而对他的早期音乐创作和以后形成的个人艺术风格产生了深厚的影响。

希曼诺夫斯基创作的早期作品中，比较重要的有：为钢琴写的9首《前奏曲》、4首《练习曲》、《波兰民歌主题变奏曲》、《第一钢琴奏鸣曲》、管弦乐《音乐会序曲》等。在这些作品、特别是钢琴作品中，我们可以明显看到俄国当代作曲家斯克里亚宾的强烈影响。斯克里亚宾早期钢琴音乐中的那种热烈的、甚至接近于不可抑制的狂热感情表现，富于诗意的钢琴织体，既抒情又具有展开潜力的旋律，清晰但又充满内在张力的和声……这一切在希曼诺夫斯基的《前奏曲》和《练习曲》中都能清楚地感受得到。实际上，下文将要研究的希曼诺夫斯基的9首钢琴前奏曲标志着他音乐创作的开始。

1901年，希曼诺夫斯基被父亲送往华沙深造。在以后的四年里，他师从扎沃斯基(Zawirski)学习和声，随莫钮什科的弟子诺斯科夫斯基(Noskowski)学习作曲理论，从而在作曲技巧上打下了全面扎实的基础。然而即使按当时的标准，那时的华沙也是封闭落后的。音乐教育发展缓慢，音乐学校寥寥无几，尽管也有歌剧院和戏院，专业乐团或室内乐团却几乎没有。再加上评论家的保守，听众的冷漠……这一切都很难唤起波兰作曲家的创作热情。1905年，希曼诺夫斯基和作曲家格热戈日·菲泰尔贝格(Grzegorz Fitelberg)，会同诺斯科夫斯基的另两名学生路德米尔·罗兹基(Ludomir Rozycki)和阿波利纳里·斯路托(Apolinary Szeluto)创立了一个波兰青年作曲家的组织——“青年波兰”，它的核心成员就是希曼诺夫斯基。这个团体一方面接受着本世纪初西

欧现代音乐潮流的影响，一方面又和波兰知识分子民族意识的空前高涨不可分割。他们致力于创造波兰现代民族音乐，追求肖邦的传统，却又受到德国浪漫主义从瓦格纳，理查·斯特劳斯到玛克斯·瑞格的强烈影响。

1906年起，希曼诺夫斯基开始频繁地去柏林、莱比锡等德国城市，更直接的接触德国音乐。1911年起他定居维也纳。在这期间创作的比较重要的作品有：《第二钢琴奏鸣曲》、歌剧《哈吉特》、《第二交响曲》以及一系列艺术歌曲。在这些作品中可以看出希曼诺夫斯基已经脱离了早年同肖邦的音乐传统的联系，深深地陷入德国新浪漫主义的音乐潮流之中。在《第二交响曲》中已经可以看到作曲家自己的艺术个性，正如他自己所言——“我好像发现了音乐的一种新的价值，感到在创作中有了一种过去从未有过的自由。”这一交响曲巧妙地综合并发挥了瓦格纳“特里斯坦式”的充满紧张力度的半音化和声，玛克斯·瑞格的复杂精细的复调语言，理查·斯特劳斯丰富浓密的配器风格，从作曲技术上讲，希曼诺夫斯基已经达到了德国新浪漫主义音乐所达到的境地。这些重要作品虽然在德、奥受到好评，但是却没有得到波兰听众的赞许。华沙评论界的批评是严厉的，曾经以“才华出众”、“天才的标志”称赞过他早期作品的著名评论家波林斯基尖锐的指出：这种缺乏波兰民族性的音乐是误入歧途，成了“模仿瓦格纳、理查·斯特劳斯声音的笨拙的鹦鹉。”这种浓厚的德国新浪漫主义化的作品受到华沙爱国主义激情的冷淡也是不难理解的。

2. 中期创作思想——接受法国印象主义音乐的影响

从1914年起，希曼诺夫斯基的创作发生了一个显著的变化：从对德国新浪漫主义的迷恋转向接受法国印象主义音乐的影响。

早在1908年希曼诺夫斯基第一次去意大利旅行时，他就已经开始直接接触这一全新的音乐文化。在维也纳期间他观摩了德彪西的歌剧《培利阿斯与梅丽桑德》和斯特拉文斯基的舞剧《彼得鲁什卡》，并仔细地钻研了这些作品。1914年他再一次去意大利，经过西西里岛又去北非，游历了阿尔及利亚、突尼斯，一直深入到撒哈拉沙漠的边界。希腊文化时期和早期基督教时期，直至阿拉伯民族的异国文化强烈吸引着希曼诺夫斯基，在他面前展现了一个新鲜的广阔的文化天地。他开始思考：难道只有德国音乐才是最完美的吗？归国途经伦敦时他结识了与他同年的斯特拉文斯基。斯特拉文斯基的艺术观点和创作实践对希曼诺夫斯基最后摆脱对当代德国音乐的迷恋转向接受当代法国音乐的影响起了重要的推动作用。

正当1914年希曼诺夫斯基逗留伦敦时，爆发了第一次世界大战。他只好匆匆返回故乡。在整个战争期间，他都躲避在这个偏僻的乡间专心作曲。该时期的主要作品有：3首钢琴音诗《间栅浮雕》、3首钢琴曲《假面》、小提琴钢琴音诗《神话》、《第一弦乐四重奏》、《第一小提琴协奏曲》、歌剧《罗杰尔王》和《第三交响曲》。其中受印象主义音乐影响最深的是钢琴音诗《间栅浮雕》、钢琴曲《假面》，特别是小提琴钢琴音诗《神话》。而内容最深刻、艺术造诣最高的作品是他在1916年写的《第三交响曲》，他声称这部交响曲纯粹是“为自己写的”，其感情表现方式以及强烈的主观色彩都清楚地表明，希曼诺夫斯基在这个时期虽然深受印象主义音乐的影响，但从美学思想和

艺术观上看，却更接近于浪漫主义。他崇尚情感，确信音乐是情感的表现，强调主观精神的表达，而同形形色色贬低音乐中感情内容的美学观念格格不入。然而，希曼诺夫斯基的这种浪漫主义与肖邦的浪漫主义相比，包含着更多的以自我为中心的主观性、过度兴奋狂热的情感发泄、和一定程度的神秘主义倾向。这对于处在 20 世纪初叶，带有极端个人色彩的西方现代文艺思潮影响下的希曼诺夫斯基来说，也是难以避免的。

3. 晚期创作思想——对波兰民族性的追求

20 年代中期是希曼诺夫斯基音乐创作的重要转折期——在俄国、德国、法国等当代音乐的各种流派之间“上下而求索”着徘徊了二十多年之后，他的创作终于进入了一个崭新的阶段，转向了对波兰民族性的追求，探索了一条发展波兰现代音乐的新途径。

这个转折与当时的历史背景是息息相关的。1918 年 8 月，苏维埃政府签署了废除沙皇政府与普鲁士、奥地利订立的关于瓜分波兰的一切条约，承认“波兰人民独立和统一的不可否认的权利”。这个行动对欧美大国对待波兰独立问题的态度产生了重要影响。1918 年底，遭受了一百多年外族瓜分和奴役的波兰终于建立了自己的独立国家，这在波兰知识分子中引起了巨大的精神振奋和复兴民族文化的渴望。

1920 年，希曼诺夫斯基结识了长期收集研究波兰彼德哈拉山区民间音乐的波兰杰出音乐学家海宾斯基，在他的介绍下，希曼诺夫斯基对这种独特，粗犷清新的山区音乐产生了浓厚的兴趣。他亲自前往彼德哈拉山区，直接与山民的生活和艺术接触，收集民间音乐。在如何把这些民间音乐素材与自己的创作联系起来的问题上，斯特拉文斯基再次给了他直接的启示——1921 年，希曼诺夫

斯基在美国见到了正在创作新舞剧《结婚》的斯特拉文斯基，他亲自向希曼诺夫斯基阐明了这部作品的音乐构思，其中的现代作曲技法与俄罗斯音乐在本质上的内在联系，大大启发了希曼诺夫斯基。如果说 1914 年斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》在他从当代德国音乐转向法国音乐的过程中起了推动作用的话，那么，1921 年斯特拉文斯基的《结婚》则对他决心探索现代作曲技术与波兰民间音乐的结合上产生了积极影响。

最有转折性的作品是 1923 年出版的希曼诺夫斯基为波兰诗人朱利安·杜文 (Julian Tuwin) 的诗所谱写的 5 首歌的套曲《斯洛皮耶夫涅》(słopiewnie)。1927 年他自己在给友人的信中也这样写到：

“我想和你谈一谈我所关心的一个关于发展的问题，这就是老祖宗波兰祖先的特色，这一点你从《斯洛皮耶夫涅》中也看出来了。它的确是个转折点，由此开始一直持续到《马祖卡舞曲》……《圣母悼歌》和我正在创作的新芭蕾舞剧（《哈尔纳西》）。我相信这一点应该强调并且要深入分析。我本人很关心要使部落文化遗产的成分具体化。”

从 20 年代中期到 1937 年希曼诺夫斯基逝世，这一时期的主要作品有：为合唱、独唱、管弦乐写的《圣母悼歌》、钢琴马祖卡舞曲 20 首、舞剧《山盗》，库尔皮亚地区民歌改编曲 12 首、《第四交响曲》和《第二小提琴协奏曲》。在这些作品中现代作曲技术与波兰民间音乐因素不同程度地融合在一起，形成了希曼诺夫斯基后期独特的、成熟的音乐风格。

（二） 希曼诺夫斯基对波兰音乐的影响

19世纪期间，各民族跃动的民族性在有心人士的推波助澜下，赫然反映在音乐中，尤其以向来并未侧身欧洲思想主流的几个国家更是如此——俄罗斯、波兰、匈牙利、波希米亚与西班牙境内，都至少出现了一位饶富国家民族独特风味的作曲家。这些国家的大多数人民，莫不对此趋势热烈期盼。

20世纪初叶的欧洲，无论是在政治经济生活领域，还是在精神文化生活领域都进入了一个新的历史时期。社会历史条件发生了变化，艺术也随之发生变革。音乐创作也向其他艺术一样，在寻找新的出路。作曲家们逐渐感到原有的音乐语言已经不能适应当代音乐中所要表现的新内容的要求，他们把目标转向探索和寻求新的音乐风格和表现手段，各种标新立异的新流派相继出现。波兰音乐也面临着这样的局面。伟大的肖邦之后，波兰的声音好象中断了，波兰音乐文化发展的本身为在这个转折时期出现新一代杰出的作曲家提供了前提，而这样的人物也就应运出现了——这个人就是波兰现代音乐的杰出先驱者——卡罗尔 希曼诺夫斯基。

生于1882年的希曼诺夫斯基生活在欧洲社会异常动荡的年代。从第一次世界大战前后到第二次世界大战爆发前夕，对于一个波兰知识分子来说是一个不同寻常的时期。希曼诺夫斯基亲身经历了波兰的“寄人篱下”和独立自主，他在艺术上一直寻求着一种能表现他这一代波兰知识分子思想感情体验的音乐语言和风格。为此，他长期徘徊在当时新兴起的欧洲不同音乐流派之间，接受他们的影响，吸取其精华，同时又不断地力求克服和扬弃它们，为创造波兰的现代音乐，加强波兰音乐的发展，使波兰音乐得以与世界同步而顽强地探索着。

希曼诺夫斯基少年时代的波兰仍是闭塞落后的。在音乐的发展上，仍停留在肖邦和莫纽什科的时代，几乎后继无人。他们的音乐中饱含着爱国主义的怀旧情绪，在本质上有着和美学效果同样浓厚的政治色彩。在近一个世纪的时间里，波兰一直是欧洲棋盘上的一粒小卒，短短二十几年内就被瓜分了三次，最后一次是在 1793 年，由俄国控制了希曼诺夫斯基家的庄园——蒂莫索夫卡所在的乌克兰部分，奥地利分得西南地区，普鲁士掌握西北。对现实的不满和无奈而激发的强烈的爱国主义，不仅以军事行动表现出来，同样也明显地反映在文艺作品中。

国富民强的国家在万事都能获得满足的情况下，通常不会有渴求解放、发扬民族音乐的倾向，因为民族音乐是国家宣传的一种方式——在精神上号召国民，众志成城、一致对外的宣传需要。而饱受异族压榨的弱小国家和民族，虽然难以从事社会抗议，但却可以藉著文学与音乐的管道来抗议，尤其是音乐家们可以把国家对自由的企望或国民对传统的自信与骄傲谱成乐曲，这也是欧洲诸弱小国家所采行的途径。

在沙皇的统治下，波兰当时的文学检查机构十分严格，只承认波兰本土的历史文化，其它概不接受。音乐创作中也只大量使用具有民族特色的“波兰舞曲”和“马祖卡舞曲”的曲调。这种“强加的，过分的”民族主义只能导致音乐创作自然生长和发展的僵化，它无视、甚至否认进步的音乐潮流已在欧洲其他地区发展成主流的事实。当瓦格纳和施特劳斯的音乐在德国盛行一时，德彪西在法国倍受推崇的同时，华沙却依然顽固地将自己禁锢于本族的音乐传统。

这一切自然会引起波兰当代作曲家们的不满。于是在 1905 年成立了以希曼诺夫斯基为核心人物的“青年波兰”。这个团体一方面是二十世纪西欧现代

音乐潮流直接影响下的产物，另一方面则是同 1905 年前后波兰知识分子中自我民族意识的增强分不开的，它集中了一批朝气蓬勃，年轻而有创意的音乐家，这个群体共同致力于改变这种音乐现状。他们抵制沙皇政府在文艺领域中的俄罗斯化政策，要求建立波兰自己的现代音乐。他们建立了波兰作曲家出版社，积极在各地举行音乐会，热衷于表演自己创作的作品，为当时的波兰音乐界注入了新鲜的血液。作为其中的核心人物的希曼诺夫斯基在此起到了不可低估的作用。

但是，自从肖邦逝世以后，波兰音乐已有半个多世纪没有获得长足的发展，而西欧音乐却正处于有力的发展道路中，在这种情况下，波兰音乐家们即使有再强的民族意识和肖邦的传统，在发展波兰音乐的初期也很难摆脱西欧那些新音乐流派的强大影响，而轻易地走出一条自己的路。因此，希曼诺夫斯基在各种此起彼伏的音乐流派之间艰苦的探索着，可贵的是，他并没有满足于追随其后，而是终生为追求自己的风格，发扬波兰音乐的创新而奋斗着。经过了曲折的创作历程，他终于在波兰民间音乐中经过对现代技法的巧妙消化，走出了一条在音乐创作中追求波兰民族性的自己的道路——这也正是伟大的肖邦开创的道路。他深切地体会到：盲目崇拜式地对待肖邦，是永远不可能彻底理解肖邦音乐的。波兰音乐应该继承肖邦的传统，用当代音乐艺术经验的最高成果来武装自己的同时，从民族民间音乐中汲取丰富的营养，并以二者的完美结合去发展本民族的音乐。

希曼诺夫斯基把肖邦作为永恒的榜样，在经过毕生的奋斗后，终于使自己位于欧洲专业音乐创作的最高水平线上，而又丝毫没有失去自己的民族性。希曼诺夫斯基之后的波兰音乐迅速而强大地发展起来，由于他的努力，波兰音乐

终于重新屹立于世界音乐之林，继肖邦之后，世界因希曼诺夫斯基的出现而又听到了波兰的声音。

由以上可以看出：在希曼诺夫斯基的推动下，二十世纪初的波兰音乐打破了闭塞落后的状态；在希曼诺夫斯基的探索下，使波兰音乐在重新扎根于自己民族的土壤中找到了出路。希曼诺夫斯基对波兰音乐的发展有着巨大的贡献和影响。他是波兰音乐在肖邦之后又一位里程碑式的人物。

二. 钢琴前奏曲的历史发展

在研究希曼诺夫斯基的钢琴前奏曲的同时，首先应探讨世界钢琴前奏曲的发展历史和脉络。

钢琴前奏曲可以称得上是最为古老且至今仍具新鲜活力的钢琴小品体裁。在西方，器乐曲的发展远落后于声乐曲，所以，早期为键盘乐器所写的大多数作品体裁都源自于声乐曲，如赋格就是源自于声乐合唱；而恰空和组曲最早源自作为舞蹈伴奏的琉特琴曲，惟独前奏曲是在键盘乐器的基础上产生的。

“前奏”二字是指当时教堂的管风琴手在圣咏合唱开始前先在键盘上活动手指。他们往往快速、即兴地演奏一些音阶或分解和弦的片段，后来逐步演变而形成了前奏曲。所以，“短小、即兴性”是前奏曲最原始的特点，这些特点在以后的历史发展中都不同程度地得到了保留。

现存最古老的前奏曲是 1448 年亚当·拉伯夫的符号谱（用字母或数字标明音高的记谱法），共有 5 首，均为管风琴而作，以不独立的形式出现。每一首都十分华丽，由一到两个非常缓慢的低音声部为即兴的右手部分做伴奏。到了 16 世纪，前奏曲演变为两手交替的快速乐段，并富有清晰的和声感觉。这种简洁的形式在 16、17 世纪的德国和意大利陆续发展成为一种最重要的巴洛克键盘形式：即从一开始的大段的音阶走句、分解和弦之后紧跟着一个和弦乐段，发展到由一个短小快速的前奏曲后跟着一首单一主题的赋格形式。

巴洛克时期的复调音乐大师 J.S.巴赫（1685——1746）在前人的基础上把前奏曲与赋格这一形式发展到了前所未有的高度。他的不朽之作《平均律钢琴曲集》中的 48 首前奏曲与赋格成为后世音乐家取之不尽、用之不竭的创作典范。巴洛克时期的前奏曲尚未成为独立演奏的曲目，依然保留其“前奏”的意义，

但实际上，巴赫的前奏曲已经超越了引子性的前奏。它们不仅因体裁、织体、风格等与赋格形成对比或贯穿而富有意义，由于其形式自由，技术上发挥的可能性大，常常是巴赫的精神面貌与内心情感的自然流露，而使其本身就已具有重要的价值。

在巴赫以后大约一个世纪的时间里，前奏曲这一体裁几乎被遗忘了。19世纪中叶（1837年）门德尔松受巴赫的影响曾作过6首《前奏曲与赋格》

（op35），但前奏曲仍未作为独立的演奏曲目。第一个创作独立前奏曲的是莫扎特的学生胡迈尔，他出版了第一套24个大小调单独成立的前奏曲，虽未得到广泛应用，但毕竟使前奏曲在长期的发展过程中终于从附属的器乐引子变为独立而完整的作品体裁。

在整个古典主义音乐时期，前奏曲这一作品体裁几乎一直沉睡，直到19世纪浪漫主义时期，大量兴起的钢琴特性小品打破了古典主义时期奏鸣曲一统天下的局面。钢琴史上首次作为真正传世之作的前奏曲集是伟大的波兰浪漫主义作曲家肖邦创作的著名的《24首前奏曲》（op28）。钢琴前奏曲作为独立的作品体裁在肖邦的笔下得到了前所未有的丰富和发展。

在肖邦及其后的作曲家的创作中，前奏曲的概念便由“序奏性乐章”确定为“自成起讫的单乐章的钢琴曲”。肖邦的24首前奏曲（op28）与巴赫的前奏曲之间尽管在时间上相隔了近百年，然而两部前奏曲之间却有着直接的、不可分割的历史渊源：

首先，肖邦的前奏曲在风格与演奏技巧上虽然已属浪漫主义，但在调性上仍延续了巴赫的作法。即都采用单主题作法，整套作品都用遍24个大小调。不同的是巴赫采用的顺序是按半音阶排列的同名大小调，即C大调—c小调— $\text{C}^{\flat}$

大调—^{*}c小调，而肖邦前奏曲的调性安排是按照五度循环和关系大小调相交替的顺序，即C大调—a小调—G大调—e小调。

再者，受前奏曲起源的影响，（教堂的管风琴手在圣咏合唱开始前先在键盘上活动手指，快速、即兴地演奏一些音阶或分解和弦的片段，后来逐步演变而形成了前奏曲。）巴赫的前奏曲常常带有技术性练习的特征而被认为是最早的练习曲体裁。意大利钢琴家布索尼(F.Busoni,1866——1927)就曾说过：“弹奏《平均律钢琴曲集》不仅对音乐家的艺术趣味发展有极大帮助，对钢琴家的技术训练也是极为重要的。”肖邦的前奏曲中也延续了这种“技术性”，完全可以看作是小型的练习曲，因此被舒曼称为“练习曲的胚胎”，与他的24首练习曲堪称经典的“姐妹篇”。

在“钢琴诗人”肖邦的笔下，音乐的内容永远重于技术的表现。他的前奏曲在发展技术性的同时，更具有极高的艺术价值，可以称为作曲家一首首短小，凝炼的心灵之歌。肖邦前奏曲的音乐内容并不是描绘性的，更不是史诗性的，它们只是一些纯粹的，即兴的抒情性自白。

肖邦在继承巴赫遗产的同时，又大量运用了许多创新手法。他的前奏曲中，首先在和声上有许多重大突破：如降六级音、大调中的下属小和弦、属七、属九、减七、增六、降二级音等等。肖邦常常在这些和弦的基础上加上倚音、先现音、经过音等，以致难以辨认原来的和声，在功能性和声的基础上产生了许多色彩性和声的效果。另外，肖邦还惯于使用半音进行，也大大增加了和声的色彩性。值得注意的是，装饰音及华彩乐句的旋律运用也是肖邦创作风格的一大特点，但是在他的前奏曲中，这类装饰性的华彩乐句却并不多见，经常出现的是介乎旋律、装饰乐句、经过句之间的另一种形式，我们称之为“有

意味的线条”（如第 14 降^be 小调，第 11 首 B 大调）这是从古典乐派的分解和弦演变发展而来的。但肖邦运用了更多的半音和弦及复杂的和声背景，并与经过音、和弦外音和装饰音交织在一起。丰富了旋律的表现力。由此可见，肖邦在继巴赫之后，既保留了前奏曲的“技术性”这一特点，又使它们进一步达到了艺术上的高度完美。

如果说巴赫是前奏曲的奠基者，那么肖邦应该算是真正把前奏曲这块石碑竖立起来的人。他的前奏曲摆脱了“引子”的桎梏，以独特而崭新的面貌出现，使之成为舞台演奏和钢琴教学中的常用曲目。之后，德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、希曼诺夫斯基、肖斯塔科维奇等不同时期的作曲家有各自奉献了具有独特个性和演奏技巧的前奏曲集，丰富和完善了这一钢琴乐种。后期的一些前奏曲虽不用全套调性顺序，但大体布局相同，如斯克里亚宾的 24 首前奏曲(op.11)、拉赫玛尼诺夫的 10 首前奏曲（op.23）加上著名的《^bC 小调前奏曲》（op.3）和 13 首前奏曲（op.32）共 24 首，德彪西的两组前奏曲（每组 12 首）以及肖斯塔科维奇的 24 首前奏曲与赋格（op.34）。

斯克里亚宾共作有 93 首前奏曲，唯独 op.11 是完整的 24 首，在调性上也沿用了关系大小调五度循环的手法，创作于 1888—1896 年。与他同时代的拉赫玛尼诺夫于 1904 年出版了 op.23 的 10 首前奏曲之后，又回忆起 19 岁时写的著名的《^bC 小调前奏曲》（op.3），决定另外再创作 13 首前奏曲并与现有的 11 首成为一套完整的包含所有大小调的“24 首前奏曲”。但是这些前奏曲在调性排列上并不规律，这或许与拉赫玛尼诺夫后来才想起用全部大小调写作有关。尽管如此，他的前奏曲同样使用 24 个调为一套的结构方式，一定也是受到前人的影响。德彪西的两组（24 首）前奏曲虽然没有用遍 24 个大小调，但在数量

上仍可见前人的遗风。肖斯塔克维奇的 24 首前奏曲与赋格 (op.34) 则可称为现代的平均律, 大有复古的风采。

斯克里亚宾的前奏曲相对拉赫玛尼诺夫来说更为短小、精炼, 织体也较为朴素单一, 更集中的反映了他精神生活中的瞬间感受, 虽象肖邦的前奏曲一样具有“即兴性”的特点, 但技术性的因素较少。拉赫玛尼诺夫的前奏曲虽然很大一部分仍保持着单一的曲式, 但在篇幅上明显加大。二者最为不同的是拉赫玛尼诺夫摆脱了前奏曲典型的即兴性特点。在他的前奏曲中, 总能使人感受到鲜明的特性和具体的画面感, 如辽阔的大草原、俄罗斯的雪景、麦浪滚滚的田野、古老沉重的钟声, 我们还可以听到痛苦的悲歌、心灵的倾诉、胜利凯旋的进行曲、汹涌澎湃的波浪和优美的抒情诗。德彪西的前奏曲已经具有浓重的印象主义色彩, 完全是对于客观事物的瞬间印象。如果说拉赫玛尼诺夫的前奏曲是主观情感投入的强烈宣泄, 那么德彪西的前奏曲则是以客观的审美情绪融入音乐。两者都是技术性与艺术性的完美结合。

在希曼诺夫斯基的前奏曲里, 虽然有对前人学习的痕迹, 但他却以完全无序的调性布局 (9 首前奏曲中仅有第 3 首为大调, 另外 8 首均为小调)、独特的非传统性的创作手法和极为浓厚的情感深度赋予了前奏曲与众不同的崭新意义。因而在世界钢琴前奏曲中独树一帜。(后文将详细论述)

现代主义音乐中钢琴前奏曲仍在蓬勃发展, 但已基本打破了“24 首”的规范。由于前奏曲结构短小而形象集中的体裁特征, 作曲家们仍然常常将前奏曲成套, 成组的构思创作或集册出版, 使前奏曲兼具了钢琴套曲或钢琴组曲的特点。同时, 在主题发展, 素材运用、演奏技巧、结构布局等方面又各具特色并具备由浅入深、由易到难的教材与练习功能。作曲家通常选取民间音乐精华、

优秀素材、生活感受深刻的事件、画面以及对某技法的偏爱而作，表达了同一形象、同一主题的不同侧面。如格什温的《序曲3首》体现了美国黑人爵士音乐的不同节奏特色；梅西安的《9首钢琴前奏曲》则体现了作曲家给“声音着色”的观念与感受，描绘了不同“颜色”的画面。在音乐会中，这些“组曲”常成套地演奏，藉以表达作曲家的统一构思以便给听众留下完整的印象。

作为一种外来的体裁，前奏曲在我国的钢琴作品中也不乏其见。我国老一辈的作曲家、钢琴家在三、四十年代开始涉足此领域，如邓尔敬的《序曲》、丁善德的《序曲3首》等。进入五十年代以来，相继出现了朱工一的《a小调序曲》、朱践耳的序曲第二号《流水》等作品。八十年代以来改革开放后，众多青年作曲家将此体裁作为自己学习和运用各类近现代技法的实践园地，创作了不少富于想象力的作品，如郭文景的《峡》、陈大明的《序曲》、马剑平的《前奏曲》等。值得称赞的是，老一辈的作曲家们并未放弃“阵地”，如著名的理论家、作曲家陈铭志自解放以来长期坚持在“前奏与赋格”的领域中探索前进，相继写出并发表了不少具有浓郁民族风格和近代技法完美结合的作品。如他的《序曲与赋格》系列，使这一传统的体裁焕发出新的活力；丁善德先生在晚年创作的《前奏曲6首》，集中体现了他钢琴作品的成就与鲜明的个人风格；汪立三先生的《他山集》（5首序曲与赋格）以其独特的构思与纯熟的技法成为当今钢琴音乐创作中不可多得的精品。其他还有黄万品的《序曲》，罗忠熔的《5首五声音阶前奏曲与赋格》等。纵览中国的前奏曲（包括前奏与赋格）创作，有一明显的共同点，即大部分作品都运用民歌或民间音乐的优秀素材作为乐曲主题，与各种作曲技法相结合创作而成，以使这种外来的体裁更能为广大的中国听众所接受。

三. 希曼诺夫斯基钢琴前奏曲

(一) 创作背景

从10岁左右起,希曼诺夫斯基就开始尝试作曲。虽然他7岁时就在父亲的启蒙下学习钢琴,后来又师从著名的涅高兹学习钢琴演奏,但他本人却对自己的钢琴才华不太重视。他认为演奏和练琴只是在浪费时间,还不如把这些时间用来作曲。在他艰辛而漫长的创作生涯中,为钢琴作曲占有贯穿始终的重要地位。希曼诺夫斯基的早期作品基本上都是为了钢琴而作,它们是:

- ① 9首前奏曲, op.1 (1899——1900);
- ② 4首练习曲, op.4 (1901——1902);
- ③ c小调第一钢琴奏鸣曲, op.8 (1903——1904) (献给斯坦尼斯拉夫·伊格纳西·维特凯维兹 Stanisław Ignacy Witkiewicz);
- ④ b小调波兰民歌主题变奏曲, op.10 (1904) (献给扎格蒙特·诺斯科夫斯基 Zygmunt Noskowski);
- ⑤ C大调幻想曲, op.14 (1905) (献给亨利·诺伊豪斯 Harry Neuhaus)。

希曼诺夫斯基把创作投入到钢琴方面并不是一种需要,而是一种临时的替代。主要是因为他创作早期缺乏为一个管弦乐队写作的足够的技巧,钢琴是他掌握的唯一乐器。特别值得注意的一点是,在他后来的声乐套曲和小提琴作品中,钢琴一直是一个“倍受宠爱”的平等的合作者,最有意思的是——钢琴也同样出现在他所有的管弦乐作品中。

希曼诺夫斯基共作有9首钢琴前奏曲,是他正式出版的第一号作品(op.1) (出版于1899——1900),当时他还不满二十岁,可以称得上是他的处女作。在这9首篇幅并不长的前奏曲里,我们可以听到某种使人警觉和惶惶不安的音响、

某些新的和声、某些转瞬即逝却又未尽的短句和那些只要稍触琴键便会传到听众耳中的清脆之声。（需要注明的是，希曼诺夫斯基在随诺斯科夫斯基学习的几年中，曾创作了许多复调作品，但只有一首[♯]c小调前奏曲与赋格留存了下来，并作为单曲与他的9首钢琴前奏曲同时出版，所以偶尔有资料介绍为10首钢琴前奏曲。本文对该曲不做论述。）可以说这套钢琴前奏曲是希曼诺夫斯基音乐创作生涯的起步，也是他正式开始音乐创作的标志。

希曼诺夫斯基在他的自传体小说《爱菲伯斯》（《Efebos》）曾写过这样的话：“我的偏爱——贝多芬，瓦格纳给我先天对交响乐，特别是戏剧音乐的倾向提供了依据，而且钢琴作曲家的角色从某种程度上来说也是环境的压力硬塞在我身上的：换句话说，在18岁时，我根本不知道任何管弦乐音乐，对戏剧音乐的了解也少得可怜。仅仅是来华沙学习的前一年，我才意识到我可以开始创作歌剧。同时，我仍暂时全力投入到钢琴音乐中，一些混乱的奏鸣曲（将永远留在手稿中）可以追溯到这个时期，还有大量的前奏曲和练习曲，其中的一部分（9首前奏曲和4首练习曲）我已经发表了……”。

由此可见，希曼诺夫斯基创作这9首前奏曲时，虽然还没有具备娴熟全面的作曲技巧，但也正是因为钢琴是他当时掌握的唯一乐器，他的作曲思路才更为专注集中，写出的作品才是真正不掺杂丝毫杂质的纯钢琴音乐，其中必然充满了希曼诺夫斯基自然天成的作曲灵感。

（二） 影响因素

1. 前辈作曲家的影响

1.1 肖邦的影响：

希曼诺夫斯基早期作品的钢琴处理大都是模仿肖邦的。在前奏曲（包括练习曲）中，都很容易发现与肖邦相似的织体、音型、乐句和装饰。而且，在使用自由节奏方面，也与肖邦有着密不可分的联系。另外，其频繁使用的半音进行、低声部中的双旋律、动机的多种变换都与肖邦是一脉相承的。

肖邦为波兰的传统民族音乐奠定了基础，而在他之后的作曲家们却未能在这个基础上发展。希曼诺夫斯基和肖邦一样，无论在艺术上还是在生活上都是个贵族，这为他们的音乐创作提供了独特的背景：肖邦特别注重的是声音的美和清晰，并因为他内心感觉的单纯和敏锐而富于激情。也正是由于他这种近乎专注于个人感受的特点，使他发现了音乐，并在和声及形式上去思考和感觉音乐的新途径。肖邦也是斯拉夫人，同样有着斯拉夫人所特有的对于生养他们的土地的狂热的忠诚，所有这些特征都在视肖邦为永恒榜样的希曼诺夫斯基的发展中再次体现出来，这也使我们有理由认为希曼诺夫斯基是肖邦的正宗传人。

1.2 斯克里亚宾的影响：

希曼诺夫斯基的早期作品听上去与象肖邦一样象斯克里亚宾是普遍存在的一个特点。事实上，辨认斯克里亚宾对希曼诺夫斯基的影响是直接的还是间接的并非显而易见。正如研究希曼诺夫斯基的专家——英国音乐学家阿历斯泰·维特曼(Alistair Wightman)所说的，两者均受益于肖邦。因此，谁知道是否斯克里亚宾的“象肖邦一样的风格”有没有给年轻的希曼诺夫斯基很强的吸引力呢？希曼诺夫斯基自己在这一个问题上作了详细的说明：

“……斯克里亚宾的作品，尤其是早期的，与肖邦联系得如此直接，以至于它们看上去不象是原始的创作，而更象是肖邦的续篇。

我经常沉思是否斯克里亚宾在我身上有任何影响？所得出的结论是：早期的斯克里亚宾在我的早期作品——可能仅仅是在前奏曲中——毫无疑问，是有的。在以后的作品中，它对我似乎已经没有什么影响了。尽管我很喜欢他绝大多数的作品（尤其是晚期的一些作品），但总体看来，我对他并没有十分的热情是说得通的。……”

基于希曼诺夫斯基本人的自白，关于斯克里亚宾对希曼诺夫斯基影响的程度，任何外界的评论与推测都不会有更大的说服力。起码有一点是可以肯定的，那就是前奏曲中，一定受到了斯克里亚宾的影响。细细聆听希曼诺夫斯基的9首前奏曲，那悠长如歌的旋律，复杂多变的节奏，美妙新颖的和声，都可以看到斯克里亚宾影响的痕迹。两者的前奏曲与肖邦前奏曲的不同之处也极为相似，肖邦的前奏曲中仍很多见巴洛克风格的连续不断的旋律，而斯克里亚宾和希曼诺夫斯基的前奏曲中，几乎没有了这种旋律型，取而代之的是气息悠长，易于哼唱的完全浪漫主义式的旋律，两者的不规则节奏也比肖邦用的更多。另外，斯克里亚宾的93首前奏曲中只有一套按照“24首”的结构写成，其他前奏曲作品在数量上都摆脱了这个几乎每位写作前奏曲的作曲家都会遵循的框架，在这一点上，对希曼诺夫斯基创作9首前奏曲也有一定的影响。

1.3 瓦格纳的影响：

希曼诺夫斯基的前奏曲中在和声处理方面是传统的后浪漫主义式的、高度半音化的自然体系。接受瓦格纳的影响主要反映在第6首中。这是一首彻底抹杀一个调中心的非常“瓦格纳”式的作品。通过在第6首中的尝试，希曼诺夫斯基在

后来的练习曲中探究了更多的这种消除自然结构的和声，它被组织得更为复杂和宏伟。

希曼诺夫斯基 13 岁时在维也纳听了瓦格纳的《罗恩格林》之后便对瓦格纳十分迷恋，并把所有可以买到的瓦格纳歌剧中的钢琴乐谱统统带回家细细研读。

“瓦格纳式”的高度半音化和声、徘徊性调性都在希曼诺夫斯基第 6 首前奏曲中有充分体现。半音的不协和性赋予音乐以不安定的、强烈的情感特征，在瓦格纳以前，尚未有人运用这种不稳定的音的结合来对心灵状态做如此有说服力的描述，而这种“深刻”的音乐在希曼诺夫斯基笔下又得到了再现和发展。“徘徊性调性”是指有明显的调性，没有一定的中心和弦，也不具有一定曲式上的调性关系，也就是可以认出调性，而不支持中心的、基本的主调的和声手法。常用于表现不安、焦虑和苦闷的情感。希曼诺夫斯基第 6 首前奏曲中除开头和结尾可认出 a 小调的调性，一直是在“彻底抹杀一个调中心”，同时他还运用了独特的“哭泣音调”（详见第 54 页），更生动的刻画出了彷徨、不安、郁闷的心理状态。

2. 文学诗歌因素的影响

在希曼诺夫斯基生活的年代，由于知识分子对社会现状的不满，各个艺术领域都在发生着变革，文学与诗歌领域自然也不会落后。希曼诺夫斯基的前奏曲中浓厚的情感深度，追根溯源，基本上也是“青年波兰”文学和“青年波兰”诗歌对年轻艺术家所产生的巨大影响。因此可以说，希曼诺夫斯基的前奏曲（和练习曲）是早期歌曲（op.2 和 op.5）在器乐上的回应。

希曼诺夫斯基了解并热爱诗歌，对诗歌颇有几分天生的，几乎是完美的认识。他从大量的“青年波兰”诗歌，以及同时代的德国诗歌中所选出来的歌词都

是高水平的，没有一丁点的平凡或陈腐。诗人杰若斯劳·依沃兹凯维茨（Jaroslaw Iwaszkiewicz）曾这样评价道：

“……这些都是在一大堆枯叶中真正的珍珠。希曼诺夫斯基的歌曲总是被编织在最有价值的织布周围。……”

希曼诺夫斯基年轻的时候不但从事作曲，而且还写诗，他把强烈而深沉的感情不仅表现在音乐里，也带到了他的文学作品中。青年希曼诺夫斯基的成熟正是在波兰现代主义高度发展的时期，也是这个时期的诗歌塑造了希曼诺夫斯基诗化的想象。他尤其对卡斯普洛维茨（Kasprowicz）赞美诗式的表现诗歌和米肯斯基（Micinski）神秘的表现主义情有独钟。残酷的世界战争，俄国（波兰王国是它的一部分）社会的剧烈动荡，以及时时发生的革命风暴，这一切对于希曼诺夫斯基来说都是不可理解的。这种迷惑、彷徨在前奏曲中也可以品味出来。

3. 社会、生活背景因素的影响

希曼诺夫斯基在少年时代就已经陆续完成了这套钢琴前奏曲，最早的一首（第7首）是他14岁的时候写成的。许多作曲家在这个年龄创作的作品都是活泼明朗，轻快流畅的。而这套前奏曲作为希曼诺夫斯基最早的作品，却在优美中饱含着令人心碎的哀伤。这种情感基调与希曼诺夫斯基当时的生活状况和社会背景是分不开的。

希曼诺夫斯基4岁时左腿受过一次伤，左膝动了几次手术，连续几年不能自由活动，留下了明显的残疾。这就意味着他儿时的大部分时间只能一个人闷在家里，而无法正常去上学，这条伤腿剥夺了希曼诺夫斯基童年的大部分乐趣。再者，1918年波兰独立之前，希曼诺夫斯基一直生活在国家的支离破碎，寄人篱下的社会环境下，沙皇的专制，人民的压抑和恐慌，都对希曼诺夫斯基的成长带来

影响。身体上的残疾，加上失去祖国依托，失去精神家园的愁绪，自然而然会在希曼诺夫斯基的音乐创作中流露出来，他的钢琴前奏曲正是此时的产物。

从本套前奏曲具有的高度的文化价值来说，其产生还源于希曼诺夫斯基对人心理文化的深刻掌握和了解，同时也源于人与自然的融合——希曼诺夫斯基生活在北欧波罗地海沿岸，广阔无垠的草原、森林中蕴涵的自然的宁静，使他产生无穷无尽的思考，社会、生活带来的痛苦也使他对人类的本源问题有了思辩。本套前奏曲就是希曼诺夫斯基用艺术进行思考的结晶。

以上论述了对希曼诺夫斯基创作这套钢琴前奏曲起作用的影响因素。但是接受各种影响并不否认前奏曲中希曼诺夫斯基自我风格的体现。在音色上，前奏曲与其他作品都不相同。尽管被暗色调支配，但其中显露出的一种个性又表现在他的全部作品之中，无论他以后的作品多么复杂庞大，希曼诺夫斯基在钢琴前奏曲中体现出的音乐气质却贯穿始终：独特的抒情风格，音乐表情的自然流露，精致的音乐语意和一种强烈的情感主义，从不过分，但却恰到好处。

前奏曲是作曲家“标签”性的作品，在任何一位作曲家的前奏曲中都可以鲜明地显示出其音乐风格。希曼诺夫斯基善于把感情隐藏在沉默中，而不是流露招摇，他认为音乐的戏剧性和紧张度都是音乐本身固有的，不允许任何粗糙繁琐的表现手法强加于它。他的音乐只需要“存在”而不需要“造就”，注重音乐本身在脱离它们的功利环境还它们本来面目时所具有的内在的超人的美。这套作品第一号钢琴前奏曲集正是恰如其分地体现出了希曼诺夫斯基的音乐个性，不失为前奏曲中的佳作。

（三）音乐分析

1. 曲式分析

自从有了前奏曲以来，虽然经过了几百年的演变，使前奏曲由附属地位演变为独立作品，也极大地丰富了其技术性与艺术性，但其自古以来就具有的即兴性与凝炼性却始终保留至今。

钢琴前奏曲通常是短小精悍的。多为单二、单三结构，甚至仅为乐段规模（如肖邦的第7首和第20首）。希曼诺夫斯基的钢琴前奏曲在曲式结构上也继承了精致、凝炼的特点。如第3首和第4首都采用了浪漫主义晚期常见的使用展开中部的再现三部曲式，但是除了这两首以外，其他几首却很难归属于某种典型曲式。另外几首中都普遍存在材料的发展多于对比的现象，在简单的音乐材料基础上利用转调，模进等手法进行发展，多次出现主旋律，但仅在织体，伴奏，调性等方面加以变化，很少出现完全不同的对比材料。如果定义为回旋曲式，由于没有明显的对比插部，也不尽确切。笔者认为，可以称其为带再现的单一部曲式，即指在表达单一音乐形象的基础上，完整或相对完整的乐思进行不间断的连贯陈述，和有层次性的再现发展。

传统的曲式结构理论并不重视独立的单一部曲式的研究，对带再现的单一部曲式就更不在话下了。但在单一部曲式中应用再现手法进行主题材料发展，结束其发展或总结其发展，不但是可能的，而且也不是个别现象或仅为个别作曲家所好。这种带再现的单一部曲式的特点是：无论在任何情况下出现的再现，都不在量上和质上构成单一部曲式向多部曲式的转变。单一部曲式中最典型的再现，是在乐曲的最后（终止式到来之前）出现最开始的主题材料，乐曲在再现出现之

后才结束。这种曲式也常见于肖邦和斯克里亚宾的前奏曲中——如肖邦前奏曲作品 28 中的第 10 和第 11 首，斯克里亚宾前奏曲作品 11 号中的第 5 首。

有些情况下，由于结构的贯连，没有明确的终止式或乐逗出现，虽然有对比材料的出现，但依然表明为在单一曲式部分中的发展。如希曼诺夫斯基前奏曲第 8 首。有时曲中有明确的终止式的隔绝，但在主题材料上是一脉相承的继续发展或相似的主题材料演化，因而在内容形象上不是对比并置的，也完全可以统一在一部曲式之中。如希曼诺夫斯基前奏曲第 5，第 7 首等。

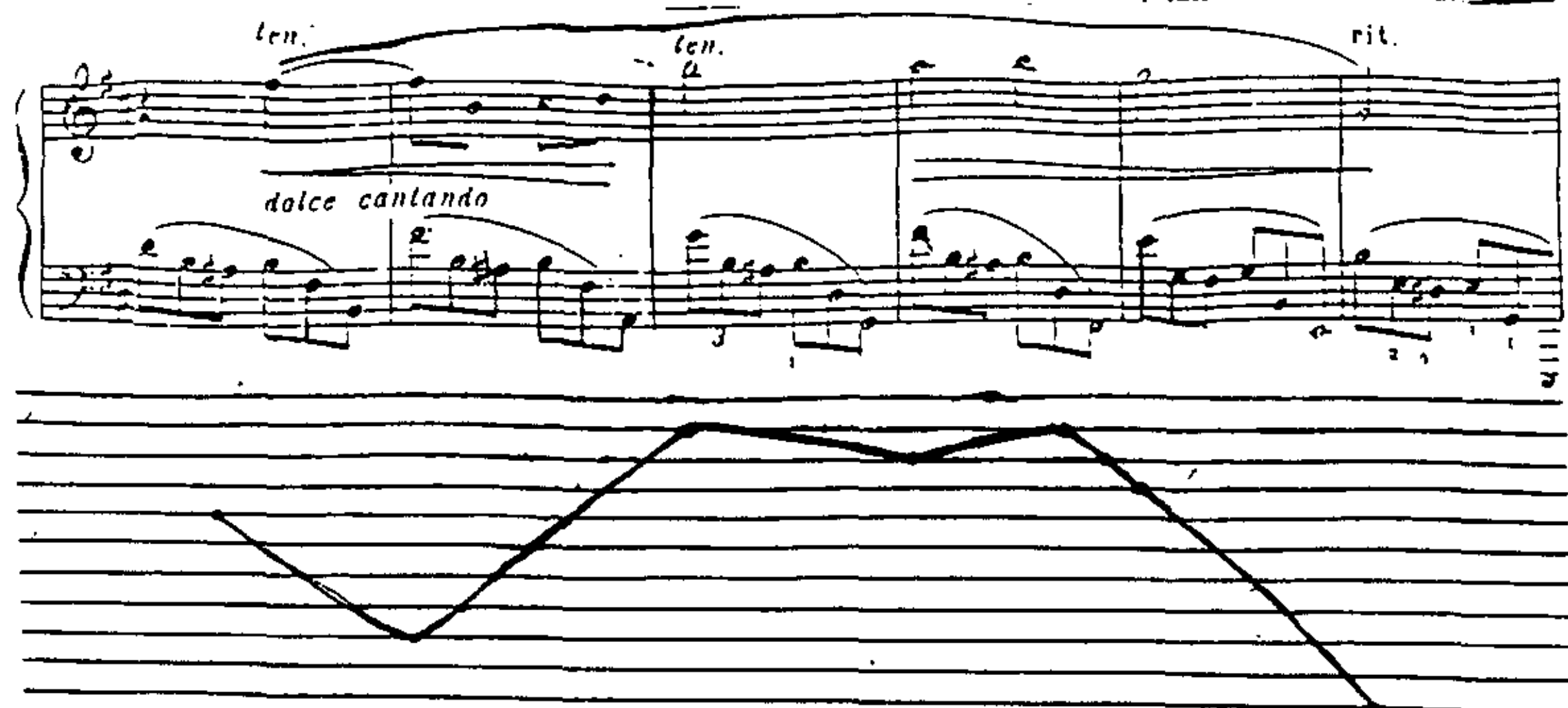
2. 旋律分析

关于旋律，人们曾有过许多生动的比喻。从旋律的重要性上讲，说它是“音乐的灵魂”；从它总是“横向地流动”这一特性上看，说它是“乐音运行的轨迹”；从它和纵向音高的相互关系出发，则说它是“和声的表层”；而从欣赏的角度入眼，又说它是“音乐作品的外观轮廓”或“音乐情感的直接体现”。等等这些不同的说法，足以说明旋律分析的重要性。

希曼诺夫斯基钢琴前奏曲中音乐旋律的精美也是一个突出的特点。具体可分为以下几种类型：

2.1 “大山”形旋律

这种类型的旋律是指音程跨度较大，起落幅度较宽，波峰周期较长的旋律外形。它常和某种饱满的情感，宽广的歌唱相关。受调性的影响（大调的明朗，小调的忧伤），会充分加深音乐表现的力度。如第 1 首 b 小调前奏曲，主题即运用了这种类型的旋律，大起大落的幅度更突出了音乐中令人心碎的哀伤。（谱例、图例如下）



2.2 “询问”、“叹息”式旋律

这两种旋律类型是音乐中最为常见的。指一条旋律的最高音出现在整条旋律的最后或最开始处，也可以理解为旋律句尾的上行或下行，从而产生与询问或叹息的语气相似的旋律外形。常用于表达音乐家对现实的不理解，仰问苍穹，却又茫然无助的音乐意境。（需要说明的是，绝大多数上行或下行的旋律运动中，中途都可多少伴随一些逆向进行，在这种上行或下行的起点或终点也常使用短暂的、与进行方向相反的起引或收敛。）这种例子在希曼诺夫斯基的前奏曲中比比皆是，如第9首，第2首中下行二度的短小动机为典型的叹息音调，第6首中由主题材料发展出来的上行乐句，也是全曲的高潮，为询问类型的旋律。（谱例如下）



2.3 “阶梯”式旋律

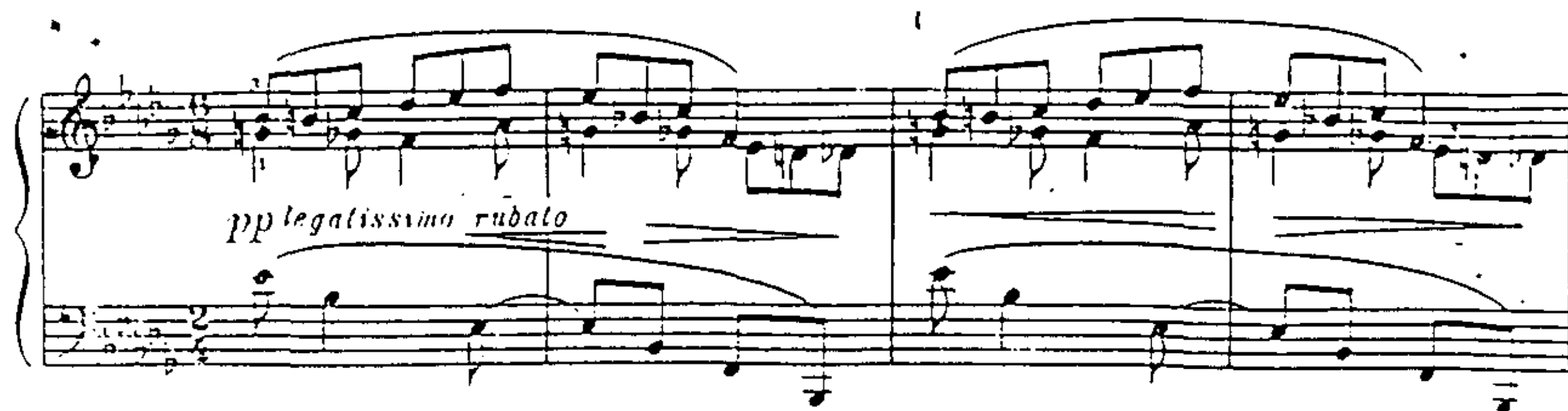
连续的上下行模进，使旋律的外形有如“阶梯”的形状。（拉赫玛尼诺夫就十分擅长写作这种类型的旋律。）运用这种“阶梯”式旋律，可以使一种固定乐思得到充分的强调，对推动音乐发展到高潮有很大的作用。如希曼诺夫斯基第1首，第4首，第9首前奏曲中都用了这种旋律型。（谱例、图例如下）

The image displays two musical staves and a corresponding diagram. The top staff shows a piano introduction with a staircase-like melody, marked with *pp*, *aspr.*, and *cresc. poco a poco*. The bottom staff shows a similar staircase-like melody. Below the staves is a diagram consisting of a series of connected line segments that rise and fall in a step-like fashion, illustrating the 'staircase' shape of the melody.

2.4 “穹顶”式旋律

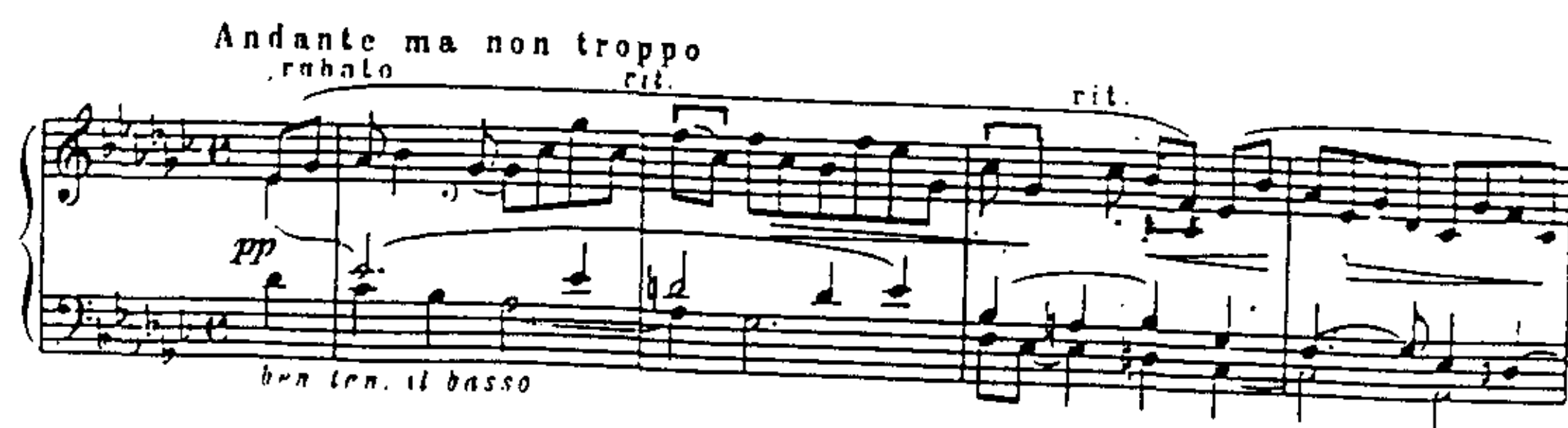
一支旋律从某音开始级进或均匀跳进上下行（偶尔出现微小的逆向进行），外形轮廓如“拱形”的旋律，因为又象人们头顶之苍穹而被称为“穹顶”式旋律。这种旋律在上下行过程中没有大起大落，因而也不会造成曲折的感情变化，常以其均匀、稳定的特点来表现一种“广阔深远、虔诚静谧”的音乐意境。如第4首前奏曲中就运用了这种“穹顶”式旋律，听起来就仿佛置身于夜幕的苍穹下仰望星空一般，使音乐意境充满了梦幻般的色彩。由此也可看出希曼诺夫斯基在

对现实的无奈之后只有将自己对未来的理想和美好憧憬寄托在音乐中的内心世界。（谱例如下）



值得一提的是，在希曼诺夫斯基整套前奏曲中，那种起伏幅度较小，波峰周期较短，由较小音程在不宽的音域里迅速上下波动，可使情绪显得生动活跃的“锯齿”状旋律始终没有用到。这与这套钢琴前奏曲中以忧伤、迷惘、疑惑为主的感情基调有很大关系。

以上总结了希曼诺夫斯基钢琴前奏曲中常用的几种旋律型。另外，在第8首中，我们还可以见到典型的下行四度的俄罗斯音调。希曼诺夫斯基从小生长在俄国统治下的波兰，自然会受到俄国音乐文化的熏陶，而且，这明显带有俄国音乐家斯克里亚宾的影响。（谱例如下）



3. 节奏分析

从历史上看，节奏是音乐要素中最早出现的因素；从现实上看，节奏又是音乐要素中最具活力的因素。因为音乐是时间的艺术，也是动态的艺术，音乐艺术的特点和生命取决于它“在时间中的运动”。当代音乐理论把节奏看成是一个“流量”，看成是关于“音高和休止在时间中的一种流程”，这些说法，恰到好处地反映了音乐时间本质。与其他音乐要素相比可以发现，节奏能把音乐的音高材料有逻辑、有秩序地组织在一起，从而产生有意义、有性格、有特点的组合，进而形成音乐主题，并在主题的指令下，有目的、有方向、有规律、有起落地运动以形成音乐作品。这就是说，只有“把音响根据时间加以组织，才可能产生出音乐的运动”如果把音高看作是音乐的基本材料，并能决定一部作品的基本性质的话，那么节奏就象是一把神奇的刻刀，能赋予音乐多样化的性格。因此，音乐中最主要和最基本的要素就是节奏。

希曼诺夫斯基这套钢琴前奏曲中的节奏是其一大特色，主要表现在使用自由节奏、不规则节奏以及复节奏上。

3.1 自由节奏

本套钢琴前奏曲中自由节奏的运用可以视为希曼诺夫斯基音乐创作中使用自由节奏的开始。在9首前奏曲中，有4首（第4、第6、第7和第8首）都明确标有 *rubato*——自由的节奏的提示，几乎占了将近一半的比例。这一点大大突破了以往钢琴前奏曲使用节奏的惯例，即便是擅长节奏多变的肖邦，虽然在其他体裁的作品中曾大量使用自由节奏，但在钢琴前奏曲中却也从没有运用过 *rubato*——自由的节奏，更何况是多次运用了。

所谓 rubato, 实际上是根据乐曲的意义而加以强调的演奏。笔者认为希曼诺夫斯基在多首前奏曲中标有 rubato, 明显表明了他在创作时艺术性高于技术性的原则, 在他的前奏曲中, 突破了以往钢琴前奏曲在某种意义上是有针对性的专门技术练习的特点, rubato 的标志使演奏者可以根据自己对乐曲意义的理解加以强调的演奏, 给了演奏者很大的发挥余地。大大加强了钢琴前奏曲的音乐表现力。

3.2 不规则节奏

在使用不规则节奏上, 希曼诺夫斯基是继承和发展肖邦的。如三对二, 四对三或装饰性的华彩乐句对伴奏中规整的节奏, 在肖邦的大多数作品中都是屡见不鲜的(但这种不规则节奏型在肖邦的前奏曲中却并不多见)。希曼诺夫斯基前奏曲中多次, 甚至是频繁运用了不规则节奏。如第 1, 第 5、第 6、第 8 和第 9 首中的三对二, 五对二, 第 7 首中类似小华彩的九对四, 十对四和十二对四等。

(谱例如下)



但希曼诺夫斯基对不规则节奏的使用也有着突破性的创新。最有特点的是第 5 首前奏曲。以往运用不规则节奏时, 通常都是拍点音(或第一个音)冲齐, 然后左右手的几连音相互交错。而希曼诺夫斯基的第 5 首前奏曲中在使用不规则

节奏时以运用了左右手完全交错的手法，使节奏的不规则性达到了极致，音乐意境体现出一种疾风暴雨般的狂野。这首前奏曲是全部 9 首中唯一有战斗性的一首，表现了作者心底对现实不满的抗争。（谱例如下）



3.3 复节奏(cross rhythms)

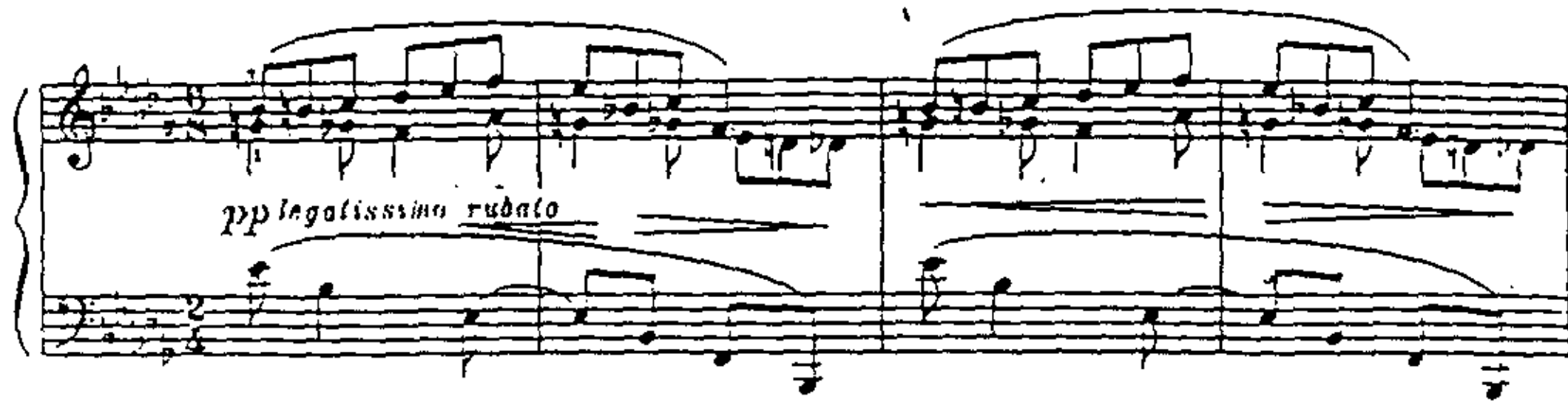
复节奏即指同时奏出的，互相矛盾的节奏。（如西贝柳斯第三交响曲慢乐章和勃拉姆斯某些钢琴曲所用的手法。）

复节奏并非常见的节奏型，在钢琴前奏曲这种篇幅短小凝炼的特性小品式的体裁中，更是很少见到。印象派大师德彪西在他的钢琴前奏曲中曾用过变节奏，如第 5 首“安那卡普里山丘”运用了 12/16—2/4 的节奏，第 10 首“被淹没的寺院”运用了 6/4—3/2 的节奏。但是却从来没有作曲家在钢琴前奏曲中使用过“同时奏出的，互相矛盾的”复节奏。

希曼诺夫斯基在第 4 首前奏曲中使用了右手为 6/8，左手为 2/4 的复节奏，使高低两条旋律分别呈现出轻灵流畅与深沉稳重两种截然不同的音乐性格，动中有静，静中有动，两种互相矛盾的节奏型在对比中又达到了完美的统一。希曼诺夫斯基这种使用复节奏的创作手法这在钢琴前奏曲中又是一个带有首创意义的重大

突破，大大加强了钢琴前奏曲的先进性，为钢琴前奏曲注入了鲜活的生命力。

（谱例如下）



这种运用复节奏的写作手法还可见于几乎与前奏曲同时创作的4首练习曲（op4）中的第2首——著名的降b小调练习曲中。该曲同样运用了右手为6/8，左手为2/4的复节奏。（谱例如下）。从这一点上也可以看出希曼诺夫斯基在创作初期就具备了先进的音乐创作思想，有着开放、独特的创作思维。



4. 和声分析

西方音乐的发生和发展，主要是在“多声部”的领域内进行的。从这个意义上讲，和声也就成了多声音乐中最为基础和关键的因素。与其他音乐要素相

比，和声以其强大的结构凝聚力、高度的形象概括力和丰富的色彩感染力而受到了更多的重视。

和声是随音乐创作的实践而发生、随时代风格的变化而演进的，因此和声既是历史的产物，也是个性的产物。从这个意义上讲，永远不会有一成不变的和声，也不会有一成不变的法则。西方音乐史上有代表性的和声类型可以简单地概括为以下图表：

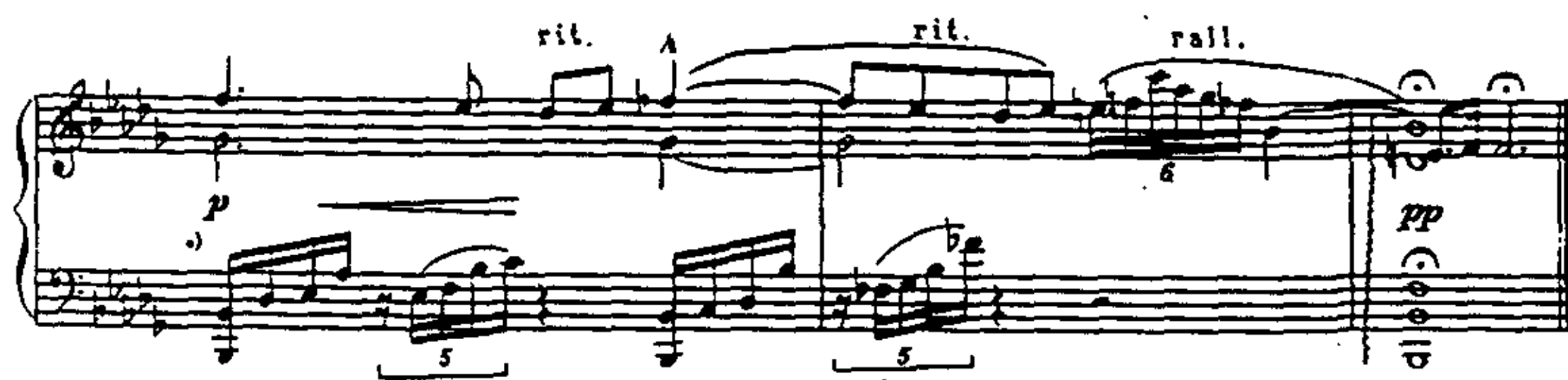
时 期	类 型
16 世纪	“调式”或“对位法和声”
18 世纪	“传统”或“大小调和声”
19 世纪	“民族”或“风格性和声”
20 世纪	“现代”或“非调性和声”

希曼诺夫斯基十分精通各种和声的写作手法，他善于利用和声的变化造成新奇的音响效果。即便是在这 9 首篇幅不长的钢琴前奏曲中，也不乏和声处理的妙笔。

如第 7 首中倒数第 6 小节运用了省略根音的那不勒斯六和弦(Neapolitan Six)进行主旋律的再现。那不勒斯六和弦为音阶第四级音上含小六度和小三度的六三和弦。常出现于小调。因 17 世纪那不勒斯歌剧作曲家用它求取悲凉的效果而得名。希曼诺夫斯基在第 7 首 c 小调前奏曲的结尾处运用那不勒斯六和弦，更加强调了全曲忧伤的情调。（谱例如下）



再者，和声音程转位竭力扩大，使音域变得更为宽广，从而使钢琴音乐增加了更宽厚的内涵容量和更丰富的想象余地。较以往几乎只局限在两三个八度之内的音程转位手法，有着意义非比寻常的突破。由此表现出希曼诺夫斯基在创作手法上力求与浪漫和古典的反差，也表现出他在音乐性格上对旧事物的“反动”。如第9首降b小调最后一小节中的终止和弦音程大幅度扩大，跨度达三个八度，却又出人意外的加入了调式升四级和五级音，充分淡化了和声的功能，表现出一种忧伤随风飘远，欲说还休的音乐意境，令人听起来意犹未尽。（谱例如下）



另外，在和声分解上也独具匠心。如第1首前奏曲中伴奏伴奏音型几乎全部运用下行音型，与肖邦等浪漫主义作曲家的手法截然相反：不是从根音起，而是落到根音。伴奏不是简单的分解和弦，也不是以和声分解为基础，以往的伴奏都是单纯的和弦内部音，而希曼诺夫斯基在伴奏中大量运用和弦外音，使作品中的伴奏部分既有着伴奏本身的意义，又增添了新奇的紧张度。（谱例如下）



5. 调性分析

自从巴赫以十二平均律创作前奏曲与赋格以来，用 24 个大小调创作前奏曲似乎成了一种约定俗成的规范。如肖邦的 24 首前奏曲，肖斯塔科维奇的 24 首前奏曲。其他写作前奏曲的作曲家，虽然也有不用遍 24 个大小调，如德彪西的两套共 24 首前奏曲等，但布局大体相同。

而希曼诺夫斯基的前奏曲却完全突破了调性的束缚，仅写了 9 首，分别为第 1 首：b 小调；第 2 首：d 小调；第 3 首：D 大调；第 4 首：降 b 小调；第 5 首：d 小调；第 6 首：a 小调；第 7 首：c 小调；第 8 首：降 e 小调；第 9 首：降 b 小调。整套前奏曲的调性布局除了第 3 首为大调以外，其余 8 首均为小调。另外，我们还可以发现，除了第 1 首为升号调以外，其余 8 首又均为降号调。

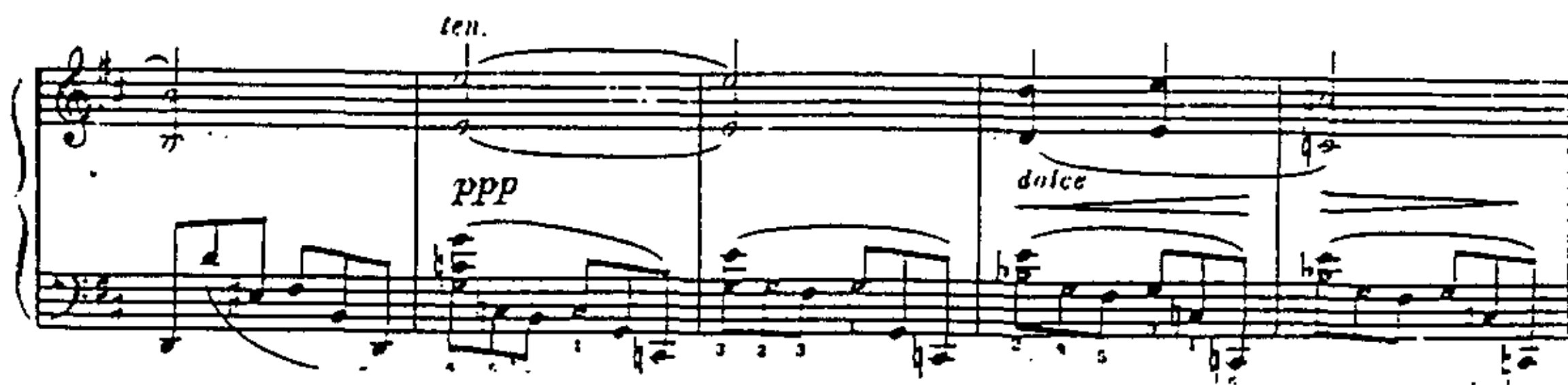
希曼诺夫斯基前奏曲在选调上几乎全部偏向色彩暗淡的小调，而不是固定用某种套路来进行创作，这一点也充分体现了希曼诺夫斯基抒情忧郁的音乐气质。

从原文字面上看，调性（tonality）与主音（tonicity）十分贴近。调性的本质就在于对主音的肯定。主音有如是引力的中心，是一个静止点，音乐的运动将从它开始并向它返回，大量的音乐作品及其调性，就是依靠这种循环而产生或建立起来的。

在强调调式主音的写作手法上，希曼诺夫斯基第 6 首前奏曲是个例外。该曲运用了大量消除自然结构的和声，除开始几小节外，直到最后一个乐句（甚至可以说是最后一小节）才体现出 a 小调的调性。在这一首前奏曲中，可以明显看出抹杀一个调中心的瓦格纳式的“徘徊性调性”的影响。（详见第 28 页）（谱例如下）



另外，在转调上，希曼诺夫斯基前奏曲中也出现了许多突破惯例的创作手法。如第一首前奏曲中的第 24 小节处由前面的 b 小调忽然转为 C 大调，极不符合调性转换的常规，但在简单的音符下却蕴含着迫切的紧张度，使音乐更加富于张力，采用这种不合常规的转调手法可看出作者在创作上对“传统”的反叛，用于表现其内心极端痛苦的挣扎。（谱例如下）



6. 演奏分析

希曼诺夫斯基这套钢琴前奏曲并不象前人所写的钢琴前奏曲那样大部分都有针对性很强的技术练习，或者几乎每首都各有比较明确、专一的技术课题。希曼诺夫斯基的钢琴前奏曲技术课题相对比较分散，这也更加突出明确了技术性为艺术性服务的特点。尽管如此，这套前奏曲中仍然包括了浪漫主义风格钢琴演奏的基本技巧。在此归纳如下：

6.1 双音

双音对每一位钢琴演奏者来说都十分困难。因为人只有五个手指，若演奏双音时被分割为两组，必缺一指。因此一定要有一个手指连续弹奏两次，从一个键快速移到另一个键。不论何种双音、采用何种具体指法，其基本指法原则是：

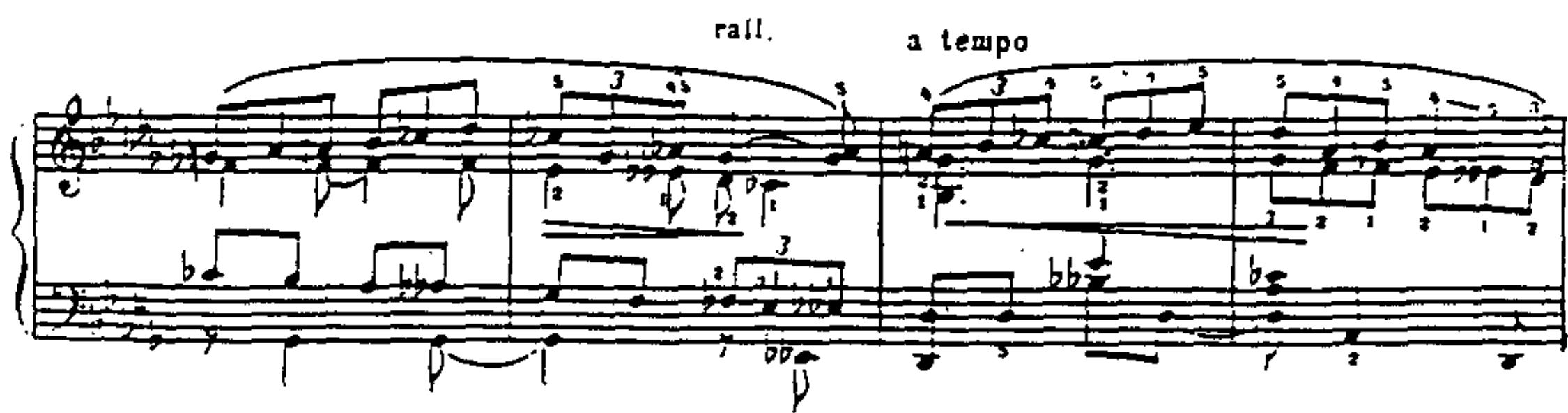
① 大指连续演奏两个或更多音，尤其从白键到白键。

② 二指由黑键向上或向下滑到相临的白键。五指有时（尤其在演奏六度时）也可从黑键滑到相临的白键。

③ 上行时三指向上翻过四、五指，或四指向上翻过五指；下行时五指向内绕过四指或三指。六度则需更多的同指移位。

黑键的触键点要比白键高大约一公分。自然，在演奏单音时也需考虑这一因素，但在演奏双音时，这一问题尤其显得突出。只有保持每个手指紧贴着键盘柔顺地横移，才能保证真正清晰地弹到每一个音。

另外，任何时候，双音的上声部都要突出一些。如要连奏，则应先保证上声部的连贯。本套前奏曲中的第4首就主要训练了半音化双音的连续上下行。这对指法的频繁交换，以及旋律外音的突出和歌唱性都有严格的技术要求。肖邦就十分擅长运用这种演奏技巧，从这一首前奏曲中，尤其可见肖邦的演奏风格。（谱例如下）



6.2 八度

这套钢琴前奏曲虽然只有9首，对八度技巧的三种基本触键却都有涉及：

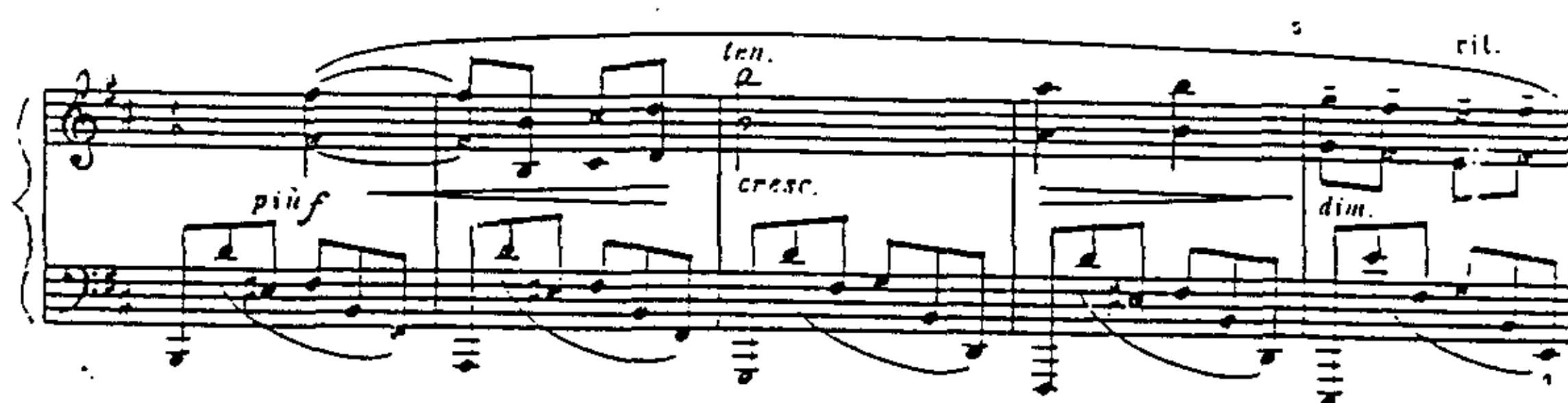
第一种：以手腕为轴心，用手指尖“抓”。这样奏出的八度，可以做到轻、脆、快。如第6首、第9首中的某些八度乐句。（谱例如下）



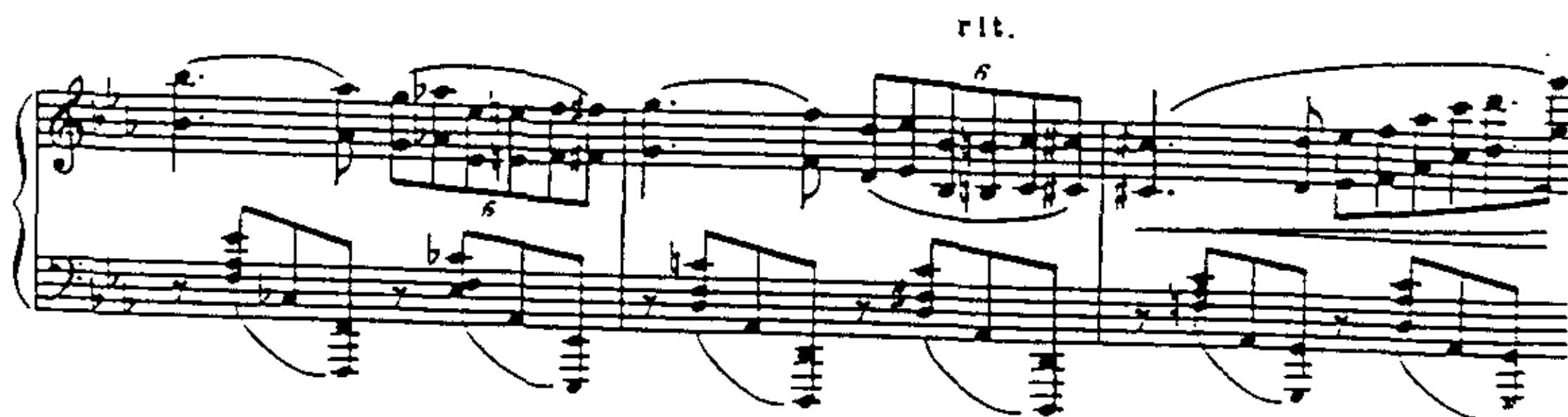
第二种：以肘部抖动为力量出发点，手腕相对平稳，手掌保持坚挺，手指尖略有些向里抓，但以支撑为主。这样触键方法适合大力度要求的八度技巧，某些需要特强力度(ff —— fff)的八度乐句，则要由肘部发力转为肩部发力，整个胳膊的重量完全落到指尖，这种触键要求手掌和指尖更强大的支撑力。如第7首前奏曲中的八度乐句。（谱例如下）



第三种：用3—4—5指弹奏上方八度音，使之达到连贯的效果，下方八度音用拇指轻巧而平滑地带过。这样奏出的八度，连贯而轻柔。如果遇到八度跳进，3—4—5指难以连贯弹奏，则需手腕的轻柔动作配合指尖有控制的慢触键来做到连贯柔美的要求。这种八度技巧在第1首、第6首中都可以见到。（谱例如下）



另外，在八度技巧的种类上，还运用了双八度、远距离八度大跳——如第5首（左手）；八度旋律——如第1首、第6首；半音阶式快速八度——如第7首等等。从这些八度技巧的运用上，我们甚至可以见到“钢琴之王”李斯特的影子。（谱例如下）



6.3 和弦

钢琴前奏曲由于其短小、精致、凝炼的特点，会高度概括各个时代的作曲手法和演奏特点。古典主义（以及后来的现代主义）都避免使用过多的八度与和弦，在巴赫的前奏曲中就可以充分反映这一点。而在浪漫主义作品中，连续的大和弦已成为常用的特殊手段。肖邦的前奏曲中，大和弦的运用已非罕见，但却相对较少。而处于浪漫主义后期的希曼诺夫斯基（以及几乎是同时期的拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾等）在钢琴前奏曲中大量运用和弦，极大地丰富了钢琴前奏曲的表现力。这也是钢琴前奏曲的一个重要发展。在演奏时应做到：

① 使每个和弦音都有好的音质，要象练习单音一样分开演奏和弦的每个音，倾听它们的声音，获得好的音质，再把它们合在一起练。

② 感觉手指在弹和弦时的位置，研究如何从一个位置转移到另一个位置，不但准确转移，而且注意每个音触键的深浅变化。

③ 体会每个和弦音所需力量的大小，通常要保持各个和弦音之间力量良好而均匀的音响关系，有时需要根据声部的要求突出某个和弦音。

6.4 分解和弦

希曼诺夫斯基钢琴前奏曲的一个突出特点就是较之以往的前奏曲，音域大幅度加宽。尤其体现在分解和弦的范围远远超出了八度以上，甚至扩大到两、三个八度（如第1、第2、第4、第7首等）。虽然宽广的音域在浪漫主义作品中已十分常见，但在钢琴前奏曲这种特性小品的体裁中能用如此宽广的音域，使前奏曲篇幅虽小，却包含了庞大的感情容量，的确可以称的上是前奏曲创作思路上的大拓展。

演奏大范围的分解和弦时应注意：手腕要顺从分解和弦音的位置；指尖要很有把握的抓住琴键；手指应较为贴近琴键，不要“飞”得太高，触键要沉下去。

6.5 自由节奏

自由节奏——*rubato*，又可称为弹性节奏，在前文的节奏分析中也曾提到过。演奏浪漫主义作品，最复杂，最难处理的，大概就是自由节奏了。在这套将近一半比例的曲目都标有 *rubato* 的钢琴前奏曲中，这种自由节奏的演奏也是一大难点。

肖邦在解释 *rubato* 时说：“这是左手的严格节奏，右手的自由节奏。有时在一个地方拖下的时值要在另一处用抢板补偿。”这就是说，在一段音乐总量相等的条件下，在音乐结构内部进行适当的自由弹性处理，一处“借”了，就要在另一处“还”。李斯特则说：“这是风中的大树。”

自由节奏，或者说弹性节奏完全由音乐感觉所决定，根本无法定出若干原则或规矩。在演奏这套前奏曲中第4、第6、第7、第8首的自由节奏时相对通常需要注意的问题有如下几点：

- ① 在旋律高点音上可略微放宽些，但注意不要有停顿感。
- ② 进入高点音一定要准时，不能延迟，但可把高点音演奏得稍长一些。
- ③ 旋律下降时可以在略快的音群中稍微加紧些，把前面“放宽”了的时值“补回”。
- ④ 在华彩性、装饰性乐句中，通常是两头慢，中间快。但在高点处若有跳进音程，则需在跳进后再放宽，顺势掉下来一般地渐快。（如第7首）
- ⑤ 自由节奏的拍子应该像挂在绳索上的物体摆动一般，有比率地放宽或紧缩，不要突快或突慢地把拍子的律动打破。
- ⑥ 在句子头一个音上可以略等一下。
- ⑦ 在逐渐紧密之后需有缓和；在放宽或等待之后需有催紧。
- ⑧ 在段落末尾可以略微缓和或渐慢。

但是，上述各点都不是绝对的法则，一切都要根据音乐发展的实际情况而定。自由节奏是一种非常微妙的感觉，只有多听、多想、多练、多细心体察，养成良好的乐感，获得灵敏的悟性，才能把自由节奏处理恰当。过分地、夸张地滥用自由节奏只会弄巧成拙，彻底破坏了音乐的进行与内在的联系。这是演奏这套前奏曲的自由节奏时所必须充分注意的。

6.6 踏板

浪漫主义时期的钢琴音乐极大地发掘了钢琴音色变化的可能性。作为造成音色变化的重要手段之一，踏板的使用也更为复杂和精细。

在希曼诺夫斯基这套钢琴前奏曲中，踏板的运用同样是必不可少的。但是，希曼诺夫斯基本人在乐谱上并没有留下踏板的标记，这样一来，虽然在踏板的运用上没有一定之规，却也给演奏者留下了很大的发挥余地。笔者通过反复地演奏和揣摩，总结了如下几种踏板的使用法：

① 长踏板

为了达到丰富的，浑厚的交响乐队一般的音响效果，可以把不协和的和弦外音甚至两个或几个不同的和弦复合在一起，不换踏板，并且要把踏板踩到底。这种长踏板的使用法在这套前奏曲中十分普遍，尤其是在高潮乐句中，几乎每首都或多或少地用到。

② 模糊踏板

把前一个踏板略为延伸到下一个踏板，稍微迟缓移动踏板，使两个踏板交接处界线模糊。这种“不太分明”的踏板，可使声音持续延长和连贯，造成一种如水般的，朦胧的音响。还可以使某些难以用手指连接的八度音达到连音的效果。在第3首，第6首前奏曲中都可以用这种踏板。

③ 主音踏板

踏板的交换点有时不以小节或拍点重音为依据，而是在调式主音出现的位置换踏板。这种踏板的运用可以使声音清晰干净，并相对起到强调调式主音，巩固调性的作用。最为典型的运用是在第1首前奏曲中。（谱例如下）



④ 浅踏板

顾名思义，浅踏板也就是不把踏板踩到底，而只踩到二分之一，三分之二，四分之三等不同的深度。相对完全踏板踩到底造成的浑厚，宏大的气势而言，这种浅踏板造成的音响晶莹，清澈而湿润，一如含泪的微笑。适合用于大多数弱而柔美或哀伤的乐句。在这套前奏曲中，这种浅踏板的运用最为常见，除了第5首不太用以外，在其他几首中的弱句子上几乎都可以用到。

以上总结了演奏这套前奏曲时常见的几种踏板用法。另外，为使音色更富于变化，在演奏时还可以使用弱音踏板。这个踏板不仅作为音量对比的手段，更重要的是，它还可以成为音色调节器。根据演奏者对乐曲理解的不同，可以在某个段落，某个乐句，甚至某几个或某一个特定的音上使用。如果用的恰当，可以大大丰富音色的变化，使演奏效果更为理想。

6.7 复调性

希曼诺夫斯基钢琴前奏曲中另一个值得重视的突出特点是它的复调性。相比以往的钢琴前奏曲，希曼诺夫斯基似乎更加注重运用复调的写作手法。如第3、第4、第6、第8首前奏曲中都有着明显的复调性，尤其在第4首中还明确标有 *ben marcato voci*——充分强调声部的提示。

演奏这几首具有复调性质的前奏曲时，由于每个音符都被严密地组织在一定的声部关系中，应当更重视每个音的触键。不但要获得每个音符的良好音质，而且要格外注意它们相互间的关联，组织好每个声部中单个音符之间的音线和各个声部之间关系，从而在纵横两方面把音乐组织成完美的整体。另外，歌唱性也是至关重要的。应当树立起“每个音符，每个线条都歌唱”的基本概念，使每个声音典雅高贵，置于细心的控制之下；又使每个声部清晰连贯，纳入延绵的呼吸之

中。在练习时应着重分手练习、分声部练习以及弹一个声部唱另一个声部的练习，随后再品味各个声部合在一起时的综合美感。

以上总结了希曼诺夫斯基钢琴前奏曲中涉及到的几种技术课题，这些通过长期、刻苦的练习都能日益完善。在演奏上更难把握的是风格的演绎和情感的表达，只有恰当地理解了乐曲的内涵才能做到“声情并茂”的演奏。这套前奏曲以忧郁、哀愁、暗淡的感情基调为主，每一首表达的情感含义又各有侧重：

第1首：仿佛置身于一望无际的旷野，恍然会有一种彷徨无望的愁绪在心中缓缓弥漫。主旋律听来让人有种想落泪的心酸，随着乐曲进入高潮，情绪逐渐激动起来，象是在发泄心中难遣的孤寂，高潮过后又仿佛是风平浪静之后的倦怠，似乎是千思万虑终不得其解而只有重回寂寞，有种“不如归去”的苍凉。与古诗词“念天地之悠悠，独怆然而涕下”的意境有着异曲同工之妙。演奏上要把握住“孤独、茫然、无助”的情感。

第2首：与第1首的孤独有所区别，这一首主要描写悲哀、痛苦的情感。叹息音调频繁出现，与语言中“哎——”的语气相似，要把气息沉到底再呼吸。第3、7、16、18、30小节的重复音型演奏时要做到微妙的音色变化，似乎是急于想说什么却因激动而口吃起来的语气，使听者也会随之心潮起伏。第10、11小节和第22、23小节的模进音型更象是模仿人内心极度痛苦是心脏的疾颤，给人一种呼吸急促、心痛彻骨的感觉。随后转到大调和弦，音响效果由冲突、迷失转瞬间变得明亮温暖，仿佛是在尘世找不到解脱，只有在心中祈盼来自天国的安抚和慰藉……而天国终归是虚幻的精神寄托，乐曲尾声仍是郁郁而终。由此可见，整曲可归纳为叹息——挣扎——无奈——心痛——祈慰——忧伤的情感框架。作者从

语言特征、生理模仿、天人感应各方面来描写人类心底深处的痛苦，因而更加深入人心，生动无比。

第3首：该曲是9首前奏曲中篇幅最短的一首。经过了前两首的孤独、痛苦，这一首则描写了对家园向往。整曲在旋律上始终没有太大的起伏，在节奏上却用了具有典型舞曲特点的3/4拍子。但在演奏时绝对不能弹成“欢快的舞蹈”，而应是一种在温暖的家中随着音乐轻轻摇摆的效果。这一首前奏曲是整套作品中唯一一首用大调写成的，也是整套作品中唯一一首开头就标有 *dolce*——柔和的前奏曲。在第17——23小节中，每小节的左手第二拍都被特别要求 *vibr (quasi campana)*——加以润音（近乎钟声的），仿佛是听到远处教堂传来的钟声，更加重了那种悠远、宁静、祥和的意境。但是多数乐句却用了下行收尾，在温馨之中又可感受到淡淡的孤独，更反衬出了作者生活在国家支离破碎的境况下对温馨家园的向往和渴望。同时也是对社会中互相攻击，尔虞我诈的卑劣人性的正面批判。

第4首：这一首前奏曲大量运用了典型的“穹顶式”旋律，节奏也是整套作品中（甚至是所有钢琴前奏曲中）唯一一首复节奏的作品。右手的6/8拍子轻灵流畅，仿佛思绪翻飞，心潮涌动；左手的2/4拍子深沉稳重，犹如亘古不变的宇宙天体永恒而规律的运行。两种截然不同的音乐性格动静结合，相辅相成，达到了完美的平衡和统一。该曲在旋律进行上相比其他几首较多的采用了上行旋律，仿佛是作者内心的迷惑、不满在现实生活中得不到解答，只有遥问苍穹，在和声中还加入了大量的不协和音，更加重了宇宙、现实在作者心中的不解、未知和神秘感。演奏者应把听者带到一种在夜幕里浩瀚星空下独自冥想的意境中。

第5首：该曲在整套作品中最为独特，曲首标有 **Allegro molto impetuoso**（很有力的快板），是唯一快速、有力的一首。左手大量运用八度，并明确标有 **basso marcato**（强调低音）以突出强度，在节奏上也是运用了十分特殊的不规则节奏（前文节奏分析中已详细论述），作者通过各种表现手法描写了一种大雨倾盆，雨点杂乱无序的暴风雨景象，尤其在第30小节处左右手的双八度标有 **strepitoso**（喧闹的），并用 **fff** 奏出，犹如一道闪电惊雷般炸响，把暴风雨的效果描写到极致，可谓全曲的点睛之笔。32小节之后左手的连续上下行又仿佛狂风卷着雨点呼啸来去，在八度造成的暴雨般的“垂直感”之外，又为全曲增加了一种狂风般的“流动感”。由于速度极快，该曲的演奏时间是9首中最短的，只需1分13秒，更增添了转瞬即逝的切肤之感和对内心污垢的冲刷感。仿佛作者把心底的压抑、孤独、痛苦和渴望借这场“暴风雨”全部都呐喊了出来。

第6首：该首前奏曲是描写“哭泣”的典型例子。如曲首两个八度音之后出现的大二度奏出的效果极象一颗在眼中打转的泪珠倏然坠落，使人心中猛然一酸，简单几个音符就生动地写出了“泪落无声”的哭泣。之后频繁出现的小二度上行更像一声一声的抽泣。曲中和声的进行没有确定的方向，充分表达了作者心中没有着落的迷失感。18—25小节处的模进乐句仿佛终于鼓足勇气冲出悲伤，追寻希望，24小节却出现了 **strepit**（闹声）的标记，仿佛在呐喊“为什么？！”恰如其分地描写出了作者虽然“寻寻觅觅”，却依然“凄凄惨惨戚戚”的不甘，最后在主和弦上结束，气氛仍是忧伤的，作者尽管“千寻百觅”，依然回到了没变的现实中。

第7首：曲中频繁出现的小华彩带来的“华丽性”使得该曲与肖邦的夜曲十分相似，也使该曲充满了梦幻般的色彩。1—16小节中三次变化重复同一主题，

旋律温柔舒展，仿佛作者在梦境中憧憬未来。但梦不一定全是美的，21 小节出现 *afflito*（受痛苦折磨的，苦恼的）标记，犹如梦中瞬间的抽搐，23 小节又马上回到 *dolce*（柔和）的情绪中。29—39 小节是全曲的高潮，要求 *con passione*（充满热情的）演奏时应情绪高昂、积极，在 33 小节 *ff* 的强度下竟然加上了 *affettuoso*（柔情的）标记，充分表达了作者对理想境界的向往、渴望之情。然而梦终究是梦，高潮过后的 40 小节至曲终，在 *dolente*（怨诉的）感情中变化再现主题，仿佛梦醒后回忆梦境的无奈。

第 8 首：该曲最突出的特点是（除高潮乐句以外）所有的乐句都以下行结束，由此，整曲充满了哀怨的情感。主题旋律犹如朗诵的音调，并多次变化重复，仿佛喃喃自语，是作者忧伤无助的内心自白。32—39 小节也是 *con passione*（充满热情的）高潮，却远远不如第 7 首的高潮那样宏大，第 40 小节处紧接着出现了 *disperato*（绝望了的）标记，更加重了整曲悲伤的效果。

第 9 首：该曲与第 6 首一样标有 *Lento. Mesto*（慢板，忧愁的）。但与第 6 首的“寻觅”不同，该曲主题旋律音程缩小到最短的二度进行，并多次重复，更突出了一种“徘徊”的意境，第 4—8 小节是典型的叹息音调，标有 *sospirando*（叹息的，微弱，有表情的），连续 9 声叹息，一声一声叹到无助。第 9—13 小节再现主题旋律时，左手伴奏变为持续的三连音上行，仿佛一次一次的呼喊，14—19 小节进入高潮，右手全部为八度，运用了模进阶梯式旋律，一句比一句强烈，一句比一句热切，之后短暂的再现主题，最终仍在伤感的情绪中结束。

总之，这套前奏曲在演奏技巧上透露出希曼诺夫斯基简约质朴的音乐风格，有着大智若愚的风范气度，绝无丝毫的炫技。他不是靠令人眼花缭乱、“心跳加速”的技术折服听众，而是靠频繁转调造成的音乐本身内在的张力和紧张度夺人

心魄，使人“怦然心动”。在感情处理上可归纳为孤独——痛苦——家园——星空——暴风雨——哭泣——梦境——自白——徘徊，演奏时按照这种感情思路将这9首前奏曲有机结合，将会达到更生动的效果。这9首前奏曲虽然都是作者一曲曲即兴的心灵之歌，仍有它们的感情基础。作者自身残疾带来的痛苦，失去祖国依托和精神家园的孤独，对和平美好的憧憬都在这9首前奏曲中表露无遗。这不仅是作者本人的感受，同时也代表了“动荡的世纪之交”时全人类的孤独和对理想家园的向往。

通过上述音乐分析可见，本套前奏曲中蕴涵了希曼诺夫斯基独特的音乐个性，主要归纳为“非传统性”和他特有的“哭泣音调”。

非传统性 这9首前奏曲中，从旋律、节奏、和声、伴奏织体等各方面都具有与众不同的非传统性特点，具体表现为：

① 第1首中伴奏几乎全部运用下行分解和弦，不是从根音起而是落到根音，突破了以往伴奏多从根音上行的传统。另外，曲中23—24小节出现的b小调转到C大调的转调手法也极不符合常规，使音乐增加了迫切的紧张度。

② 第4首中首次运用了双手同时奏出的相互矛盾的复节奏，是本套前奏曲中带有首创意义的非传统性因素，为节奏变化的多样性注入了新的活力。

③ 第8首中句法极不工整，断句，呼吸通常在小节中间而不是在小节末尾，乐句的长短和起伏基本没有规律可循，这种非传统的旋律写作手法恰如其分的表达了人们悲伤无助时心绪不宁，无所适从的心理状态。较之传统的浪漫主义音乐创作手法更为新颖。又如第1首中常在句尾运用大跳，其后紧接几小节平缓的间奏，充分体现出了一种欲言又止的音乐语汇特征，给人以“当说却不能”的音乐悬念，这种“诉说”也恰如其分的表达了人内心深处的孤独。

④ 第9首中主旋律始终回避重拍，而让副旋律出现在拍点上，与左手的三连音交替错落，突破了传统的工整性写作手法，第5首在节奏写法上也具有双手完全交替的特点，使常见的不规则节奏也具备了非传统性。

同时，作为钢琴前奏曲的作品体裁，本套前奏曲在旋律上悠长舒展，富于歌唱性，突破了以往前奏曲惯用的快速、不间断的旋律型；节奏上频繁运用自由节奏和不规则节奏，突破了以往前奏曲节奏较为单一的惯例；另外大量运用和弦、大跨度分解和弦、八度等创作手法，大大丰富了钢琴前奏曲的表现力；在调性布局上也突破了以往前奏曲大多以24个大小调为套路的固定模式，使得本套前奏曲在钢琴前奏曲发展史上具有非比寻常的重要意义。

哭泣音调 在希曼诺夫斯基笔下有了专门的“哭泣音调”，用音乐表现哭泣可以说是希曼诺夫斯基音乐创作中最有特色的一点。本套前奏曲中有多处关于“哭泣”的描写。值得说明的是，哭泣音调与叹息音调有所不同，我们可以从语气上理解：叹气都是降调，因而叹息音调也总是下行，而哭泣的声音有很多种——呜咽的哭，抽泣的哭，无声的哭，嚎啕大哭……旋律的上行下行都可有所指，本套前奏曲中具体体现在：

① 最为典型的“哭泣”描写是第6首前奏曲（详见第54页）

② 第1首中24—35小节和36—44小节分别抓住了呜咽的哭和嚎啕大哭的语气特征，用极弱的旋律下行和大力度的和弦上行将其转化为音乐形式。

③ 第9首中5—9小节连续9次下行二度，看似叹息音调，却与以往的叹息音调有所不同，常见的“叹息”多为前短后长，而本套前奏曲中的“叹息”却与之相反，多为前长后短，如此一变，就使叹息带了哭腔而具有了哭泣的性质，同时也增加了音乐内在的紧张度。

希曼诺夫斯基的音乐常常是外在平静而内在充满着紧张和冲突，他善于在慢板中写“紧张”，较之加大速度和力度造成的紧张度有着更高的难度，慢板音乐既不适于舞蹈性也没有很强的歌唱性，这就提出了音乐的思维化，这种“紧张度”只能靠内心的冥思苦想来感悟，由此使音乐具备了更深层的文化意义。

综上所述，希曼诺夫斯基音乐创作中的独特个性虽然非传统，却并非“另类”，他的创作手法常常是在意料之外，却又在情理之中，他写出了别人没想到的，却更加贴近人类心灵深处的情感，使人类本源的情感得到升华，并用“哭泣音调”等表现手法把人类对生命将何去何从的困惑、孤寂、痛苦艺术化，因而更能在人们心中引起共鸣。

结 语

希曼诺夫斯基作为继肖邦之后最伟大的波兰作曲家而载入史册。他的钢琴前奏曲在其众多经典作品中，象一朵空谷幽兰一般静静地绽放着。在创作手法上不乏独到之处，在音乐风格上也有着与众不同的特色，每首前奏曲都令人感到新鲜和冲动。李斯特在著名的交响诗《前奏曲》的总谱注释中曾写到“我们的生活不就是一连串的前奏曲吗？”希曼诺夫斯基前奏曲中内含的孤独、悲凉、迷惘、憧憬、呐喊归根结底是其民族精神的体现，如果不是经历了国家破落，生活、精神上的流离失所，也就不会把上述情感表达得如此透彻。这正是希曼诺夫斯基前奏曲之所以动人心魄的本质原因，同时也是源于生活，高于生活的艺术结晶。

本套前奏曲中，希曼诺夫斯基淋漓尽致地表现了人类痛苦的主题，衍生出痛苦的各个侧面，将其向细腻化、深层化发展。希曼诺夫斯基的整个音乐体系在音乐发展史来看，更多趋向于非娱乐性，他的创作剔除了大多数音乐的剧场化，舞台化，甚至取悦听众的媚俗化，使音乐的原创性和文献化的心理描写有了新的发展。希曼诺夫斯基在更高的层次上表现了知识分子的本源性和文化性，在更高的人类文化的角度上揭示人性内心的情感。任何一种文化表达人类内在痛苦的程度越深，其价值则越高，音乐作为人类文化的一种亦然。

娱乐性和通俗性并非音乐的高层次，在卡拉OK、流行歌曲充斥社会的今天，希曼诺夫斯基的这套钢琴前奏曲使我们看到了真正的诗意，它本身具有的高度的文化性和艺术性也为我们的音乐创作文化提供了正确、健康的方向。这也是本套前奏曲的宝贵价值所在。

参考文献:

1. Christopher Paimier 著. 马继森 等译. 《希曼诺夫斯基》[M].
石家庄: 花山文艺出版社, 1999. 9—38.
2. Jim Samson. 《The Music of Szymanowski》[M]. Stanmore Press Ltd. 1980. 26—29.
3. Teresa Chylinska. 《Szymanowski》Translated by Dr. John Glowacki. Thomson-Shore, Inc. 1993. 1—31
4. 张洪岛 主编. 《欧洲音乐史》[M]. 北京: 人民音乐出版社. 1995. 222—226.
5. A. 索洛甫磋夫 著. 《肖邦的创作》[M]. 北京: 人民音乐出版社.
1986. 187—189.
6. 杨儒怀 著. 《音乐的分析与创作》[M]. 北京: 人民音乐出版社.
1995. 270—275.
7. 杨儒怀 著. 《音乐分析论文集》[M]. 北京: 中国文联出版社. 2000. 208—210.
8. 彭志敏 著. 《音乐分析基础教程》[M]. 北京: 人民音乐出版社. 1997. 67—246
9. 汪启璋 等编译. 《外国音乐辞典》[Z]. 上海音乐出版社. 1988. 185, 602.
10. 唐丽娟. 钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨[J]. 钢琴艺术, 2000, 4 期: 38—
39、5 期: 32—33、6 期: 28—29.
11. 于润洋 著. 《音乐美学史学论稿》[M]. 北京: 人民音乐出版社.
1986. 237—248.
12. 约瑟夫·马克利斯著. 《西方音乐欣赏》[M]. 北京: 人民音乐出版社.
1998. 156—157
13. 赵晓生 著. 《钢琴演奏之道》[M]. 长沙: 湖南教育出版社. 1999. 223—234.
14. 林逸聪 著. 《音乐圣经》[M]. 北京: 华夏出版社. 2000. 687.
15. 属 启成 著. 陈文甲 译. 《作曲技法的演进》[M]. 北京: 人民音乐出版社.

后 记

三年的研究生生活转瞬即逝。作为山东省培养的第一届钢琴演奏与教学理论研究方向的研究生，我深感万幸之余，更要感谢培养、教育我多年的山东师范大学音乐系的各位领导和老师们。

首先感谢我的导师侯康为教授。三年的学习生活中，侯老师给了我悉心的教导与帮助，先生严谨的治学态度、渊博的学识、谦和的为人都深深影响、激励着我，使我受益匪浅。本文是在侯老师的悉心指导下完成的，从论文的选题、写作直到最后定稿，其间数次修改完善，倾注了侯老师的大量心血。

同时，还要感谢在此期间给予我指导和帮助的徐青茹老师、刘再生老师、张准老师、留钹铜老师、宋莉莉老师、唐宁老师、王秀敏老师、孔丽老师、冯康老师、冯长春老师和三年来在研究生学习生活各方面给予我极大支持和帮助的王淑卿老师、李恒军老师、张大庆老师。

在论文写作期间，中央音乐学院的潘一飞老师和潘澜老师也给予了我热情的帮助与指导。在此致以深深的谢意。

由于资料、时间有限及本人学识所羁，文中必有诸多瑕疵和不成熟之处，敬请专家予以斧正。