

厦门大学

硕士学位论文

从《前奏曲、众赞歌与赋格》看弗兰克音乐创作的继承与创新

姓名：蒋丹平

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：周铿；杜兆植

20060401

内 容 摘 要

西萨·弗兰克是研究法国近现代音乐发展中不能被忽略的一位作曲家。他是法国音乐家，但是拥有德国血统。他在创作上受到德奥音乐创作传统严谨思维的影响；他的音乐作品中又流露出感性、细腻的法国音乐风格，弗兰克在音乐创作思想上受到德国音乐文化和法国音乐文化的双重影响。这两种音乐文化不完全相同。德国音乐文化注重理性思考、逻辑思维，法国音乐文化侧重感性认识、情感体验。弗兰克在音乐创作上继承这两种音乐文化因素的同时，还发扬了展现个性、宣扬情感的浪漫主义精神，在音乐作品中进行创新活动。因此弗兰克是 19 世纪下半叶法国音乐界一个十分特别的个例，鉴于他音乐创作体现综合性和复杂性的特点，目前国内深入研究弗兰克音乐创作的文章比较少。本文试图通过分析弗兰克最有代表性的钢琴独奏作品《前奏曲、众赞歌与赋格》，发掘这首钢琴作品的艺术特点，探讨弗兰克音乐创作的独特方式和独特风格。

本文主要通过文献研究，音乐本体分析，采用比较分析的方法进行论证。论文主体分为四章。第一章“弗兰克与《前奏曲、众赞歌与赋格》简介”，简要地介绍了弗兰克音乐创作情况和《前奏曲、众赞歌与赋格》创作的历史背景。第二章“基本曲式结构分析和演奏提示”，是关于这首钢琴曲基本结构和演奏方法的音乐分析，第二章是第三章进行比较分析的基础。第三章“《前奏曲、众赞歌与赋格》在音乐创作上的继承与创新”，从音乐创作精神和具体创作技法等方面探索弗兰克在音乐创作上的创新思维和独特个性，并通过他人作品和弗兰克作品的对比分析，具体说明弗兰克音乐创作手法的独特性。第四章“从《前奏曲、众赞歌与赋格》看弗兰克音乐创作总体特征和影响”，是对于前三章的总结，并进一步探讨弗兰克在法国音乐发展史上的贡献和影响。希望本文的写作能引起更多的人关注和研究弗兰克的音乐创作。

关键词：前奏曲 众赞歌 赋格

Abstract

Cesar Franck is a composer who can't be neglected when anyone studies the modern history of French music. He was a French musician, but he had the German blood relationship. He was greatly influenced by rigorous thought of the German and Austria music creation traditions in his music creation. The perceptual, the exquisite French music style is well seen in his music works, that just showing the German culture and the French culture dual influence on his mind. The French culture stressing the perceptual knowledge and the emotional experience, whereas the German culture focusing on the rational pondering and the logical thinking. In second half of 19th century, Frank became a unique musician who came from the dual cultural influence, he was quite a special example in music history. Therefore, the study on Frank music creation has the historical significance, because Frank does represent both comprehensiveness and the complexity in music creational style. The influence of his unique music creative ideas and technique was widespread. At present, the articles on the study of Franck's music are quite few in China. This treatise attempts to excavate the charm of this famous piano work, and to discuss the unique way and style that Franck performed as a composer through the analysis of Franck's piano solo work, "Prelude, Choral and Fugue".

Mainly through the literature research and the analysis on intellectual and analytical aspect of music, this article uses the comparative analysis method to carry on the proof. The paper is divided into four chapters. The first chapter "Brief introduction of Franck and 'Prelude, Chorale and Fugue'", mainly talks about Franck music composition and the historical background of "Prelude, Chorale And Fugue". The second chapter "Basic music structure analysis and the performance prompts", is about some basic structure and performance methods analysis, the content of the second chapter is the foundation of the comparative analysis to next chapter. The third chapter "Inheritance and innovation on 'Prelude, Choral And Fugue'", explores the music innovation and the unique individuality of Franck, from creation spirit and

creation technique aspects. Furthermore, this chapter also compares Franck's works with others' to explain specifically the distinctive music creation quality of Franck. The fourth chapter “ Overall characteristic and influence of Franck from ‘Prelude, Chorale and Fugue’”, summaries of previous chapters, and further discusses the contribution and the influence which Franck made in the modern history of French music. Finally, the purpose of writing this article is to arouse more interests on the study of Franck music composition activity.

Key words: Prelude Choral Fugue

绪 论

西萨·弗兰克 (Cesar Franck, 1822-1890) 是十九世纪后半期法国著名的作曲家、教育家和管风琴演奏家，是“法国民族音乐协会”的创始人之一，对于近代法国音乐的发展产生重要影响。他为当时以歌剧为主要创作体裁的法国乐坛带来了大批有分量的器乐作品。法国作曲家的音乐作品通常富于标题性和直观的情感表达，但是弗兰克的音乐作品更多追求内心的表现，比较内敛含蓄，甚至显得深远，尽力不外露，而显得有些艰深晦涩，不易普及。尽管如此，丹第、肖松等大批优秀的作曲家均出自他的门下，这批作曲家被称为“弗兰克系”作曲家。弗兰克拥有精湛的管风琴表演艺术，作为管风琴师为教堂服务了 30 多年。他还是虔诚的天主教徒，创作了大量的宗教音乐作品，他的非宗教题材作品也带有宗教音乐的意味。

弗兰克在音乐创作上遵循德奥音乐创作传统严谨的构思，又热烈地希望自由表达情感。如何将均衡的形式与丰富的情感内容在音乐创作上达到平衡，弗兰克作了多年的探索，他的音乐创作构思审慎，作品数量也相对比较少。他在晚年只写作了三首钢琴曲，其中《前奏曲、众赞歌与赋格》是最有代表性的作品。这首乐曲的旋律、曲式结构与和声语言都比较复杂，不易分析。目前国内对于作曲家弗兰克的音乐创作较少关注，也较少有深入研究弗兰克钢琴作品的文章出现。香港中文大学钢琴硕士刘怡君曾作《弗兰克重要钢琴作品之研究》一文，从音乐史的角度对弗兰克的钢琴作品作了较为全面的研究，是研究弗兰克音乐创作难得的中文资料，对本文的写作也有很大的启发。

本文从音乐创作的精神追求和具体的创作方法两方面出发，对《前奏曲、众赞歌与赋格》这首钢琴作品进行分析。这首作品展现了作曲家在晚年摸索出的平衡情感表达和形式完整的作曲方式。这种方式的形成与两个因素有关，一是弗兰克长期学习的德奥音乐创作技法，二是作曲家长期生活的法国文化环境。只有将这两个因素与浪漫主义音乐精神结合起来分析《前奏曲、众赞歌与赋格》，才能比较准确地把握这首作品的音乐风格，并对弗兰克的音乐创作有比较贴切的了解。本文将使用比较分析的方法探讨《前奏曲、众赞歌与赋格》在音乐创作上继承传统的因素和创新的因素，希望通过比较和分析能够探寻这首钢琴曲的独特艺术价值，发现作曲家弗兰克独特的音乐创作方式。

第一章 弗兰克与《前奏曲、众赞歌与赋格》简介

第一节 弗兰克生平简介

西萨·弗兰克 (César Franck, 1822-1890) 是十九世纪后半期法国杰出的作曲家、教育家和管风琴演奏家。他是法国音乐发展史上一位身份特别的音乐家，他拥有法国国籍却拥有德国血统。弗兰克的父亲是一位来自德国边境的商人，母亲拥有纯正的德国血统，他于 1822 年 12 月 10 日出生于比利时列日 (Liège)。早在 1830 年，他就进入列日音乐学院 (Liège Conservatoire) 学习钢琴与和声，他的音乐学习进步迅速。为了弗兰克能拥有更好的学习音乐的环境，在 1835 年，弗兰克的父亲决定全家迁至巴黎。弗兰克于 1837 年 10 月进入著名的巴黎音乐学院 (Paris Conservatoire) 跟随名师系统地学习了钢琴、作曲和管风琴演奏。他在求学期间成绩优异，曾获得钢琴和对位法一等奖。1842 年开始的巡回音乐会演出没有为弗兰克带来名望，他从此开始独立谋生，从事兼职音乐教师和教堂管风琴师的工作，一直过着清贫的生活。

从先天条件和生活学习经历来看，弗兰克理所当然地受到德奥音乐创作传统的深刻影响。但是弗兰克在从早年音乐创作开始，就没有完全追随德奥音乐创作传统；他的音乐作品情感丰富，呈现流动、线性的自由拓展方式，这与法国音乐传统有关。

由于作品的独特风格，弗兰克早年的音乐创作没有立刻获得理解和支持。他的第一钢琴三重奏 (Trios op1, 1843) 和他的第一部重要大型作品，神剧《路德》 (Ruth, 1845) 的首演在当时都没有得到应有的赏识。一直到 1858 年以后，弗兰克的创作才引起注意。在这一年，弗兰克被任命为著名的圣克劳德大教堂 (basilica of Ste Clotilde) 的管风琴师，次年这座大教堂添置了堪称当时整个欧洲最好的管风琴。这件乐器激发了弗兰克的创作灵感，他创作了第一个代表作品《六首管风琴小品》 (Six Pieces, 1862)。好友李斯特兴奋地评价这部作品是名列巴赫作品左右的杰作。^①

^① Liszt, Franck's friend and champion, proclaimed them worthy of a 'place beside the masterpieces of Bach'. The New Grove Dictionary of Music and Musician (2001 second edition). vol. 9, "Franck Cesar" by John Trevitt, 178.

由于要融和两种不同音乐文化影响并在此基础上进行创新，弗兰克在音乐创作上反复尝试，在生命的最后十多年中才终于寻找到适合自己情感表达和作曲技巧发挥的音乐创作方式，创作出一批富有特色和音乐美学价值的作品。

弗兰克在晚年参加的一些社会活动，使他获得更多的理解和支持，扩大了他音乐创作的影响。1870年，法国民族音乐协会（Société Nationale de Musique,1871）成立，弗兰克成为该组织的奠基人之一，并在几年后当选为主席。1872年，弗兰克还接替恩师成为巴黎音乐学院的管风琴教授。以弗兰克的学生，著名作曲家杜帕克（Henry Duparc, 1848- 1933），为首的“弗兰克系”（the Band à Franck）作曲家们一直努力宣传弗兰克的作品，并努力实践弗兰克的作曲理念。因此，弗兰克在晚年逐渐得到更多的理解和认同。

第二节 弗兰克音乐创作简析

弗兰克总体音乐创作活动分为三个不同时期，他的钢琴音乐创作活动主要集中在青年和晚年两个时期。^①

总体音乐创作活动大致可以分为三个时期：分别是1858年之前的创作初期，1858年至1872年的创作中期和1872年至生命结束的一段时期。弗兰克早期作品包括四首三重奏和神剧《路德》等，中期主要是宗教音乐作品的创作，有管风琴作品、弥撒等；1872年以后弗兰克进入音乐创作的高产期，在这一时期产生了一批代表作曲家一生成就的重要作品，这些作品包括：《交响变奏曲》（Variations symphony ,1885）、《A 大调小提琴奏鸣曲》（Violin Sonata ,A,1886）、《d 小调交响曲》（Symphony,d, 1888）、《D 大调弦乐四重奏》（String Quartet ,D,1890）和两首大型钢琴作品《前奏曲、众赞歌与赋格》（Prelude , Choral and Fugue ,1884）、《前奏曲、咏叹调与终曲》（Prelude , Aria and Finale,1887）。

弗兰克的钢琴音乐创作年代分为两个阶段，即1832年至1846年的创作早期，和1884年以后的创作晚期。作曲家在早期主要创作了不少当时流行的歌剧和歌曲的改编曲，在晚年只创作了三首钢琴曲，《前奏曲、众赞歌与赋格》、《前奏曲、咏叹调与终曲》和一首钢琴小品。其中《前奏曲、众赞歌与赋格》和《前奏曲、咏叹调与终曲》使用了弗兰克在成熟时期常用的曲式结构与个性和声语言，成为

^① 本文对于弗兰克音乐创作年代划分采用弗兰克学生，著名法国作曲家丹第的划分方法，见“Cesar Franck Selected Piano works ”, Edited by Vincent d'Indy , New York: Dover Publication(1922):26.

代表弗兰克在钢琴音乐创作领域作曲水平的重要作品。《前奏曲、众赞歌与赋格》因流畅的音乐语言和的丰富的音响效果，特别受到钢琴演奏家的青睐，频频出现在钢琴独奏音乐会的节目单中。

弗兰克在晚年创作成熟期形成了一套独特的创作方式：

一、在音乐安排上使用联篇曲式统一全曲

在乐曲整体安排上，普遍使用联篇曲式（Cyclic Form）^①将整部作品紧密联系在一起。弗兰克通常在前两个乐章中各安排两个有鲜明对比关系的动机，在终乐章再现这些动机，使作品在演奏过程中做到一气呵成、首尾呼应。他的《前奏曲、众赞歌与赋格》、《交响变奏曲》、《A 大调小提琴奏鸣曲》、《d 小调交响曲》等重要作品均使用这种整体结构方式。灵活应用联篇曲式是弗兰克音乐创作成熟的重要标志，也是他对于近代曲式发展的一个重要贡献。

二、在音乐的组织上采用动机展开手法发展音乐

弗兰克的音乐创作方式不同于贝多芬严格使用动机展开音乐的方法。他的器乐作品中通常只是将一个乐章中的两个动机在不同调性上交替出现，扩大动机的规模，或者对动机进行一些变形处理，然后在乐曲结束时再现这些动机。美国乐评家赫尔（Leland Hall）评论弗兰克没有采用贝多芬充分展开动机的做法，而是“……将乐句叠上乐句，细节再加上细节，将前前后后编织到一起。”^②从这个评论还可以发现，弗兰克在继承德奥音乐创作传统方法的同时，也吸收法国音乐传统旋律衍生的音乐发展手法和精致的音乐风格。弗兰克还经常使用复调与主调音乐语言相结合的方式进行音乐发展。

三、在旋律与和声应用上使用半音走向旋律和高度半音化的和声

半音化的旋律与和声是晚期浪漫主义音乐的主要特色，弗兰克在他的重要作品中非常自如地使用了半音化旋律与和声。他的作品充斥着大量没有立刻解决的增减三和弦和七和弦，同时包含大量在正拍上使用的和弦外音和各种由于半音化旋律进行形成的临时和弦，丰富了和声的色彩。

^① “Cyclic Form” 有两种中文翻译，一种为“循环曲式”，见《音乐圣经》（上卷，林逸聪编，华夏出版社 1999 年），有关弗兰克音乐作品介绍，474—477 页；一种为“联篇曲式”，见香港中文大学刘怡君硕士论文《西萨·弗兰克重要钢琴作品之探讨》，32 页。本人对照 The New Grove Dictionary of Music and Musician(2001 second edition).v.vol.6, “Cyclic Form” by Jwarren Anderson,797, 认为“联篇曲式”的翻译更符合“Cyclic Form”的原意，因此采用第二种翻译。

^② 刘志明《西洋音乐史与风格》[M].台湾：大陆书店，一九九三年四月二十三日版:343.

四、在音响效果上追求宽阔的音域

弗兰克经常使用距离很大的音程如九度、十三度的音程，并在三到四个八度的音域内写作开放式的和声结构。这些因素体现了宏伟的教堂管风琴音乐风格的某些影响。

五、音乐情感表达含蓄带有宗教音乐性质温暖的情感

弗兰克的音乐“……它们的进行，非常微妙，完全不具备凡俗的美感，在大多数情形下也没有戏剧性的火花。他制造的强大高潮，永远不会有情感上的狂热，它们只是超然的平静与意气的昂扬而已。”^①弗兰克的音乐转调自由，调性不稳定，还带有强烈的即兴风格。

在《前奏曲、众赞歌与赋格》中，以上所有的特点都存在相对应的例证。因此分析这首钢琴作品具有双重意义，既可以从中发现这首钢琴作品的独特艺术魅力，又能够通过这首作品以一叶知秋的方式了解作曲家弗兰克独特的音乐创作风格。

第三节、《前奏曲、众赞歌与赋格》创作简介

19世纪的法国乐坛是歌剧创作的天下，但是这种情况在19世纪后半期发生了变化。从大的时代背景来看，1870年普法战争中法国惨败，这一事件激起了法国人民的爱国之心，文艺各界都倡导创作体现本民族精神的艺术作品，在法国乐坛出现了一股倡导重视法国器乐创作的浪潮。1871年，由圣·桑（Camille Saint-Saëns,1835-1921）、弗兰克、夏布里埃(Emmanuel Chabrier,1841-1894)和拉罗(Edouard Lalo,1823-1871)等一批优秀作曲家发起成立了民族音乐协会。“他们的第一次音乐会于1871年11月25日在巴黎的普莱叶大厅演出，标志着法国器乐复兴的开端。”^②民族音乐协会定期举办音乐会宣传法国作曲家的器乐作品。该协会的成立极大地促进了法国音乐的发展，从19世纪70年代至20世纪初期，法国乐坛涌现了大批作曲家和优秀作品。人们通常称这一时期为“法国器乐音乐创作的复兴”，活跃于这个阶段的作曲家被称为“法国民族乐派”。弗兰克是法国民族乐派的一位具有广泛影响的作曲家，《前奏曲、众赞歌与赋格》创作于1884年，是产生在法国器乐创作黄金时期的一部优秀作品。

在19世纪70年代至20世纪初兴盛的法国乐坛，产生了艺术发展方向不同的

^① 刘志明《西洋音乐史与风格》[M].台湾：大陆书店，一九九三年四月二十三日版:343.

^② 张洪岛《欧洲音乐史》[M].北京：人民音乐出版社，1983年10月北京第1版:372.

三个流派。他们分别是：继承法国本民族古典音乐传统进行创作的作曲家，以圣桑和他的学生福雷（Grbriel Faure,1845-1924）为代表；受到文学领域象征主义影响的印象主义音乐家，以德彪西（Claude Debussy,1862-1918）为代表；深受德奥音乐创作传统影响的作曲家，以弗兰克和他的学生丹第、肖松等人为代表。从作曲家所属流派看，前两个流派都与法国本土音乐传统有密切的联系，这两个流派的音乐作品以其鲜明的民族音乐风格广为人知；以弗兰克为首的第三个流派由于其音乐风格比较复杂、不好把握，目前我国音乐界对他们的音乐作品了解不够深入。《前奏曲、众赞歌与赋格》在法国音乐史上显得比较特殊。它是法国器乐作品宝库中的一件珍品，它的音乐风格又明显受到巴赫、贝多芬和瓦格纳等德国音乐家创作技法的影响，但是作品具有丰富的情感和流动的音乐织体，流露出法国音乐的气质，因此把握好这首作品特殊的音乐风格，有助于我们对弗兰克音乐创作的了解。

弗兰克为了表达对于音乐大师巴赫的敬意，在晚年希望创作一首类似《巴赫平均律钢琴曲集》前奏曲—赋格模式的钢琴曲，但是在创作过程中他自然地在前奏曲与赋格中间写入了一段众赞歌作为连接部分，结果这首钢琴曲就以独一无二的形式呈现在世人面前。

《前奏曲、众赞歌与赋格》于 1884 年完成，同年由法国爱诺克（Enoch）出版社出版。该曲题献给玛丽·波特芬小姐（Marie Poite），并由这位小姐在 1885 年首演于法国民族音乐协会举办的音乐会上。这首作品凭借一气呵成的气势，复杂的技巧，丰富的音乐变化和辉煌的结尾，深深地吸引了众多音乐爱好者，成为检验钢琴家演奏水平的一块“试金石”。

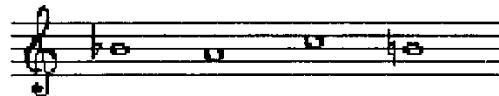
作曲家除了在这首钢琴曲的体裁上有意效仿巴赫外，其前奏曲部分和众赞歌的部分也采用了与巴赫有关的音乐素材。

谱例 1，前奏曲一开始出现的几个核心音与“巴赫主题”相近。^①



^① Prelude Choral and Fugue
http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59.

谱例 2, 巴赫主题: ^①



谱例 3, 众赞歌的圣咏曲调据查来自《巴赫平均律钢琴曲集》上册“F 大调前奏曲 (BWV858), 5-6 小节的左手旋律部分。^②



谱例 4, 圣咏曲调: ^③



此外, 这首作品使用联篇曲式和半音化和声, 这两个音乐创作方法是直接传

^①香港中文大学刘怡君硕士论文《西萨·弗兰克重要钢琴作品之探讨》:45.
http://etd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search-c/view_etd?URN=etd-0717102-154608

^②香港中文大学刘怡君硕士论文《西萨·弗兰克重要钢琴作品之探讨》:54.
http://etd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search-c/view_etd?URN=etd-0717102-154608

^③ Prelude Choral and Fugue
http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59

承自德奥音乐创作传统。《前奏曲、众赞歌与赋格》的创作出发点和实际创作过程，都体现了法国作曲家弗兰克的音乐创作与德奥音乐创作传统的密切联系。

总之，《前奏曲、众赞歌与赋格》产生于法国器乐创作的黄金时代，从这首作品的创作出发点以及创作方法等方面主要体现了作曲家弗兰克与德奥音乐创作传统关系密切。这首作品情感变化丰富，主题优美，音乐发展经常以主题旋律衍生的方式展开，体现了法国音乐的风格，这首作品的音乐创作技法具体表现了弗兰克音乐创作的综合性和复杂性的特点。它是作曲家在钢琴音乐创作领域的代表作品，体现了作曲家在音乐创作过程中吸收传统的因素，还体现了作曲家独特的音乐创作方式和一些音乐创新思路，是研究作曲家在音乐创作过程中进行继承传统和创新活动一个很好的例子。

第二章 基本结构分析和演奏提示

第一节 “前奏曲”分析

一、基本结构分析

表 1, “前奏曲”主要由两个主题交替进行构成（结构图中两个主题分别为 A 和 B），基本结构如下：

A	→	B	→	A'	→	B'	→	A''
(1 - 7 小节)		(8 - 15 小节)		(16 - 23 小节)		(24 - 41 小节)		(42 - 58 小节)
b 小调		b 小调		*f 小调		*f 小调		b 小调

这两个主题在情绪上有鲜明对比，并使用不同的伴奏织体。由于主题一先后在不同调性出现三次，而主题二也紧随其后出现了两次，两个主题的循环出现使得这部分在结构上与回旋曲相近。从两个主题每次出现的情况来看，每一次主题都出现在不同调性上，并且规模比前一次出现的要有所扩展。不过这部分音乐在调性的安排上显得比较保守，只使用主调和属调交替进行。前奏曲部分的结构包含了两个不同的音乐内容，与通常只有单一音乐内容的传统前奏曲在曲式结构上不同。

主题一（见谱例 1）采用了类似“巴赫主题”的完整旋律，伴奏织体使用分解和弦，这种伴奏织体在《巴赫平均律钢琴曲集》中的前奏曲中也出现过。主题一总共出现三次，三次出现的调性和规模都不相同，但是基本保持了主旋律骨干音和伴奏织体。

主题二（见谱例 5）是一个半音下行的音调，短小的连线，使音乐听起来有些忧伤，是抽泣的语调，主要使用柱式和声织体。该主题在前奏曲部分出现两次，两次调性不同，第二次比第一次在规模上有较大扩展。这个音调还预示了赋格的主题，它包含着贯穿整首作品的动机，十分重要。

二、基本奏法分析

两种不同的伴奏织体决定前奏曲部分使用两种不同的演奏方法。主题一有完

整的旋律，每一个乐句在谱面上都有长长的连线标记，起伴奏作用的分解和弦包含丰富的和声变化，因此要使用连奏法把主旋律和分解和弦都圆滑地演奏出来。同时要注意声音的层次，突出主旋律，并适当突出左手的持续低音，这样才能使主题一的旋律、和声和持续低音这三个层次清晰地表现出来。

主题二由叹息式的短小乐句组成，演奏者要仔细地读谱，准确弹奏好小连线。从大的段落看，主题二的短小乐句是不规则的，开始是由两个音组成，逐渐有更多的音组成句子。哼唱可以使演奏者很容易发现，其实主题二是一个气息很长的完整的句子，它包含的不规则的小休止，就好像歌剧宣叙调的音乐一样，在断断续续的诉说一件事情。因此演奏者在弹奏之前，要在脑海中事先将主题二的几个短句组织成长句，再带着感情把叹息式的小句子弹好，这样才能做到读谱准确，同时完整的表达好一个音乐内容。

第二节 “众赞歌”分析

一、基本结构分析

表 2，众赞歌部分也是由伴奏织体不同的两个材料组成，结构如下图所示：

A	→	B	→	A'	→	B'	→	A''	→	B''
(59 - 69 小节)	(69 - 77 小节)	(77-82 小节)	(82 - 90 小节)	(90 - 104 小节)	(104 - 116 小节)					
^b E 大调	c 小调	f 小调	f 小调	^b e 小调	^b e 小调					

“众赞歌”是前奏曲和赋格之间的连接部分，表达了与前后两个部分不同的音乐内容，这部分的音乐缓慢安宁，与传统的基督教众赞歌有相同的音乐气质。

“众赞歌”的第一个材料是一个半音旋律，主要在中音区，左手伴奏声部采用拥有厚实低音声部的柱式和声，这种织体继承了传统众赞歌四部合唱形式。第二个材料是圣咏曲调（见谱例 4），这个音调宽广抒情，气息悠长。

二、基本奏法分析

这部分音乐内容是歌唱的、安静的、流动的。演奏者情感表达要含蓄、深沉，在弹奏时头脑要保持冷静，仔细聆听弹奏出每个声音的音质，把每一个长句仔细连好。演奏者还要注意针对不同音乐织体采用不同的触键方法。材料一的柱

式和声织体最重要的是突出高声部歌唱的旋律线条，由于伴奏声部的音程跨度大，要控制好高声部旋律的音质，避免使用快速触键发出尖锐的声音。材料二圣咏曲调的音域突然变宽，主旋律和分解和弦伴奏织体相距三个八度，需要演奏者使用左手弹出最低的和最高的两个声部，这个段落是钢琴演奏中的技术难点。音域宽的钢琴作品并不少见，通常演奏者只用左手在低音区做远距离跳动即可，但是这首作品需要左手同时顾及最高和最低声部，这种演奏方式比较少见。左手既要将低声部浑厚的音响效果弹奏出来，又要翻过右手迅速准确地找到高音区的单音，将这些单音优美连贯地演奏出来。这些单音的音质还要十分讲究，声音要往上扬，使钢琴高音区琴弦发出类似管风琴在宽敞的教堂发出回响效果的泛音。演奏者必须将左右手的动作进行协调，才能演奏好圣咏曲调。先后出现三次的圣咏曲调在平时训练中需要多加练习。

第三节、“赋格”结构和演奏提示

赋格部分是全曲的高潮，也是全曲篇幅最长的部分。赋格主题首先在导奏中出现，因此标有“稍快板”（*Poco Allegro*）的导奏也应划入赋格部分进行分析。赋格主题在赋格段进行了完整的呈示、发展和再现，之后转入主调音乐写法的华彩段落和各部分主题再现的总再现段，音乐调性在作品结尾转入大调，在明快、激昂的情绪中结束。

表 3，赋格部分结构如下：

导 奏	→	赋格段	→	华彩段	→	总再现段
(117-158 小节)		(158-287 小节)		(287-312 小节)		(312-380 小节)

一、导奏部分结构和演奏分析

表 4，“导奏”结构图如下：

赋格主题呈示（117-129 小节） → 即兴段落（130-158 小节）

⁶E 大调—⁶e 小调—⁵C 大调—⁵f 小调→E 大调 V₁—⁵g 小调—B 大调—b 小调 V₂

从结构图不难发现，作曲家并不急于将主题展开，赋格主题呈示之后，经过

转调，音乐在 E 大调的属七和弦上进入即兴段落。即兴段落建立在属持续音的基础上，利用快速跑动的三连音，进行不停的转调，将音乐的情绪不断推向热烈又收回，推迟赋格主题的出现，使听众对后面的音乐发展有所期待。三连音织体显示出强烈的即兴风格，这一段音乐在钢琴演奏技巧上具有一定的难度。左右手的音区距离大，同时两手都需要独自弹奏跨度很大的音程，例如在第 151 小节右手旋律的开始部分就有十三度的音程。在演奏中，演奏者的右手需要弹奏双声部音乐，左手既要帮助右手弹出一些第二声部的音符，又要克服左手的三连音演奏存在音符安排不规则和跨度大的难题，所以在平时练琴过程中演奏者一定要做好协调左右手动作的训练。

二、赋格段结构与演奏分析

经过“导奏”部分在 b 小调属九和弦上较长时间的停留之后，赋格主题没有任何停歇直接在 b 小调上开始呈示。虽然在谱面上标有“赋格”(Fugue)的音乐有一百多个小节，但是主要使用复调音乐写法的只有一个段落，这段音乐是具有完整结构的四声部赋格段落，并采用传统赋格包含的各个要素和创作方法，以下简称为赋格段。

表 5，赋格段基本结构：^①

小节	分析	调名	力度
呈示部			
157-161	主题在次中音部呈示，赋格段由 b 小调属九和弦引入，	b 小调	ff-mf
161-165	答题在中音声部出现，固定对题在中音部进入	[#] f 小调	mf
165-169	小尾声，主题材料以模进的方式稍作扩展		mf-p
169-173	主题在高音部出现，中音部为固定对题，次中音部为对题二	e 小调	p
173-177	答题在低音部进入，高音部为固定对题，中音部为对题三，次中音部为对题四	[#] f 小调	p
177-180	小尾声，答题进行到主六和弦上，开始转调		p-pp
181-192	间插段一，利用核心动机作自由发展	[#] f—A	pp-f
192-196	答题在中音部出现，高音部为对题五，次中音部为对题六，低音部为对题七	A 大调	f
196-200	主题在次中音部出现，低音部为对题八，高音部出现伴奏和弦	D 大调	f
200-205	小尾声，将主题的后半部分进行四次模进		f-ff
205-209	答题在高音部出现，与低音部都使用八度音程加厚音响，中音部为对题九	A 大调	ff

^① 本文关于赋格段的表格分析方法参照罗赛芬《复调音乐基础教程》[M].西安：陕西人民出版社，2000 年 3 月第 1 版:285.

209-217	小尾声, 音乐规模有一些扩展	A-D	ff-p
中间部			
217-231	间插段二, 利用紧缩和倒影处理过的主题材料进行音乐发展	D-b- [#] f	p-f-p
232-243	间插段三, 在主持续音的基础上, 右手三连音跑动作自由和声变化	[#] f 小调	pp-p-f-pp
243-247	主题在高声部出现, 中音部为对题十, 低音部为伴奏性质八度音程	[#] f 小调	pp
247-251	主题在低音部出现, 使用八度音程加厚音响, 高音部为对题十一, 中音部为对题十二, 中音部为对题十三	d 小调	pp-mf
251-255	主题在高音部以八度音程呈示,		ff
再现部			
255-279	间插段四, 利用片段的主题和倒影动机进行音乐发展	b-e-b: V ₇	pp-p -f-pp
279-283	主题在高音部出现, 用八度音程突出旋律, 中音部为对题十四, 次中音部和低音部都使用八度音程, 整个音乐织体比较密集	b 小调	ff
283-286	小尾声, 经过和声进行, 音乐停留在 b 小调属七和弦	b 小调	fff

三、华彩段结构与演奏分析

这段简短的音乐应称为没有展开的华彩段, 主要由“前奏曲”主题一的分解和弦织体进行多次和声转调变化构成。和声转调变化之后, 音乐直接导入再现部, 调性回到赋格段开始的 b 小调上。和声变化归纳如下:

b:VII₇ → F:VII₇-V₉-VII₇ → b: V₇-VII₇ → F:VII₇ → [#]E: V₇ → E: I₇-V₇ → F:VII₇
→ E: V₇ → b:VII₇-V₉

这一段音乐在演奏上的要求能够突出和声变化, 演奏者要思想上要非常清楚和声连接, 特别是减七和弦非正规解决的特点。

四、总再现段结构与演奏分析

1. 基本结构分析

这部分音乐主要是对前面出现过的各个主题和音乐素材进行回顾和总结。音乐创作方法上, 采用主调和复调音乐创作相结合的方法, 主要包括四个部分:

(1) 圣咏曲调和“前奏曲”主题一分解和弦伴奏织体再现(312-336 小节)

(2) 赋格主题在左手部分出现, 与右手高音区主题形成对位(336-356 小节)。

(3) 赋格主题最后呈示(357-362 小节), b 小调

(4) 辉煌的尾声(363-380 小节), 全曲在热烈的气氛中结束, 调性转入 B 大调。

2. 演奏方法分析

由于这段音乐包含丰富的内容，必须使用多样的演奏方法。同时情绪随着音乐发展不断高涨，演奏者在演奏中既需要饱满的情绪，又需要保持类似演奏古典主义音乐作品时的庄严与理性的表演状态。

圣咏曲调再现部分使用连奏法。谱面上标明了长的连线，在演奏时必须使用连奏，同时把握好主旋律和伴奏声部的不同层次。

赋格主题与圣咏曲调同时出现的段落，是整首作品最难表现的部分。演奏者在音乐进行到这个段落时，情绪会随之越来越激动，但同时要面对整首乐曲中音乐表现层次最为复杂的片段。在这个片段中，左右手的主旋律音都使用八度音程加厚音响，同时还要用左右手合作完成分解和弦的伴奏织体；因此演奏者在演奏时，要稳住情绪保持理智，平衡左右手的动作，才能把握好对位旋律。尾声使用主调音乐写法，关键是要安排好音乐向高潮发展的布局。

这段音乐从总体上看，和声进行没有明显的终止，音乐一直绵延不断，朝前发展。主旋律与伴奏部分在谱面有十分清晰的区别。这段音乐在调性上进入明朗的大调，情绪空前高涨，这种热烈的情绪不是简单的精神亢奋，而是一种达到崇高精神境界时的巨大成就感。在这种情况下，演奏者要保持冷静和清醒，有条不紊地将音乐逐步推向高潮。这时如果过早将钢琴的音响发挥到极致，听众可能在经过近二十分钟集中精神欣赏之后，在乐曲还未结束时就失去兴趣；这时如果太迟将音乐推向高潮，听众在经过长时间的等待之后，会在乐曲演奏结束时感觉意犹未尽，这样就影响了听众对演奏家的整体评价。可以说，谁能在乐曲尾声控制好情绪，谁就能获得这首作品演奏的最终成功。

五、本章小结

这首作品共有三百多个小节，演奏时间近二十分钟，中间没有明显停顿。乐曲情绪安排为先抑后扬，在乐曲结束时要克制情绪上的冲动才能演奏出复杂的音乐织体。同时在乐曲中还存在不少技术难点，只有对作品难点进行充分的练习，演奏者才能在公开表演时一气呵成地完成演奏。大量半音化旋律与和声的存在导致背谱有一定程度的困难。综合考虑各种因素，这首作品的确是值得钢琴家挑战的一块“试金石”。

这首作品在音乐创作上，既包括许多来自德奥音乐创作传统的音乐因素和音

乐创作手段，又在音乐创作显示出一些法国音乐风格。受到浪漫主义精神的影响，作曲家能够在音乐创作中合理继承传统并大胆进行创新，所以这首作品拥有了独特的结构和独特的演奏方式。在本文第三章中，将着重探讨这首作品在音乐创作中对传统继承和对音乐创作进行创新的因素，发掘这首作品各种艺术特点。

第三章 《前奏曲、众赞歌与赋格》在音乐创作上的继承与创新

分析《前奏曲、众赞歌与赋格》中包含的继承和创新因素，是对于作品进行与历史发展相关联的纵向的比较分析。从继承和创新的角度分析一个艺术作品，有助于比较准确地对这个作品在历史发展过程中体现的历史价值和影响能力进行评估。“所有文化产品都混合这两种因素：因袭与创新。因袭提供的是众所周知的形象与意义，它们维护的是价值的连续性；而创新呈现给我们的则是我们先辈未曾认识到的新的要领或意义。这两种功能对于文化都是重要的。因袭帮助维持一种文化的稳定性，而创新帮助它对于变化着的环境做出反应并提供关于世界的新信息。”^①这一段话讨论的是文化产品中继承与创新的不同作用，其实本章主要探讨的是弗兰克在《前奏曲、众赞歌与赋格》的音乐创作中所体现的价值和影响。

另外，音乐创作活动是由一系列复杂的心理活动组成，受到作曲家感受、体验与音乐审美经验的积累影响，同时音乐创作活动过程中最先产生的内心听觉、想象和灵感等因素，都与外界音乐环境对作曲家长期的熏陶和培育有密切关系。音乐创作活动受到客观存在的外界环境影响，又是作曲家把握音乐创作中的情感与情绪，发挥自身理性思维的主观活动；因此分析作曲家的创作活动还要考虑作品使用的具体创作技法和作品中所反映的抽象精神境界。^②本章主要从弗兰克《前奏曲、众赞歌与赋格》创作所包含的精神，作品曲式结构，音乐的发展安排和运用的和声织体等几个方面，通过对比的方法探讨这首钢琴作品在音乐创作上体现的继承和创新方面的因素，并结合弗兰克音乐创作的浪漫主义时代背景，结合影响其音乐创作风格形成的两个重要因素，德国音乐创作传统和法国音乐文化，综合分析弗兰克的音乐创作。

第一节 弗兰克音乐创作与基督教音乐的联系探讨

几乎所有介绍弗兰克的文章都将他的音乐创作与基督教音乐的影响相联系，例如“（弗兰克）所有作品下面都有温暖的宗教理想主义”。^③那么在《前奏

^① J. G. · 维尔蒂：《通俗文学研究中的“程式”概念》[A]. 《当代西方文化艺术史》，北京大学出版社，1988年版：173。

^② 本文关于音乐创作的论述引用了张前：《音乐美学教程》[Z]. 上海音乐出版社，2002年2月第一版：153-158.

^③ 唐纳德 · 杰 · 格劳特 克劳德 · 帕里斯卡（美） 汪启璋译《西方音乐史》[M]. 上海：上海音乐出版社

曲、众赞歌与赋格》的音乐创作中，弗兰克是否表现出了宗教意味？下面通过对这首作品音乐的直接分析进行判断。

一、《前奏曲、众赞歌与赋格》表现出复杂的宗教情感

本文所指的宗教是基督教，这是一个广义的概念，包括天主教、东正教和基督教这三大教派及其众多的分支。^①基督教是一种信奉上帝、耶稣基督，追求至高的精神境界，提倡精神超越肉体，灵魂救赎的宗教信仰，灵魂救赎是其核心。对于人类原罪的忏悔是基督教徒进行自我拯救灵魂的主要方式，也是情感表达的主要方式，直接影响了西方基督教音乐的基本风格。基督教音乐体现了基督教徒的各种情感：和谐、安宁、崇高的音乐表达了基督教徒对人死以后进入彼岸世界的美好向往；激情、欢乐的音乐表达了基督教徒对万能上帝的赞美和对神赐予众生福音的由衷感激之情，缓慢、晦涩的音乐包含他们对人生痛苦、灾难和死亡等沉重问题的思索。基督教音乐所表达的情感内容非常丰富，不是用一两句话就能够概括；但是自从文艺复兴以后，人类个体的情感和智慧受到尊重，基督教音乐中情感表达的幅度不断增大，这种情况一直持续到今天。

1. 作品总体情绪安排显示了作曲家浓厚的宗教意识

这首钢琴作品采用了弗兰克其他大型音乐作品惯用的情绪安排方式。乐曲在前两个部分分别使用了两个有对比性质的主题，两个主题交替进行，没有尖锐的对比。“前奏曲”两个主题半音化下行的旋律表现了一种焦虑不安的精神状态，“众赞歌”描绘了天堂一般美好安宁的精神境界，“赋格”经过几次迂回发展，终于在作品结尾达到胜利的情绪。“……其发展线索是对人生意义的追求，到虔诚信仰带来的希望，最后达到精神升华的忘我境界。”^②这句话是评价弗兰克的《d小调交响曲》，很明显也适合描述《前奏曲、众赞歌与赋格》。弗兰克的另一首重要作品《交响变奏曲》“与交响曲有相似的思想内容，从痛苦不安、疑问探求到充满信心、肯定生活。”

2. 基本音乐主题表现出宗教音乐风格

前奏曲的主题一（见谱例 1）具有引子的作用，舒展和自由的音乐风格与教堂仪式管风琴前奏曲相似。

1996 年 8 月第 1 版:710。

^① 本文对“基督教”这个概念的理解见杨周怀《基督教音乐》[M].北京：宗教文化出版社，2001 年 1 月第 1 版：总序。

^② 沈旋、谷文娴、陶辛，《西方音乐史简编》[M].上海音乐出版社，1999 年 5 月第一版:244-245.

谱例 5, 前奏曲主题二^① (8-11 小节) 气息悠长, 倾诉语调的乐句包含丰富的情感。



圣咏曲调宽广、安宁 (见谱例 4)。

3. 音乐写作方式和宗教音乐的联系

弗兰克喜欢采用半音化旋律, 作品的主题带有一点宗教音乐主题的庄重色彩, 这首钢琴作品的赋格主题就是如此。

谱例 6, 赋格主题 (157-161 小节)。



弗兰克具有娴熟的对位写作技法, 因此他常常在作品中加入基督教音乐中高度发达的复调音乐织体, 例如在《前奏曲、众赞歌与赋格》有完整的赋格段, 他的《A 大调小提琴奏鸣曲》第四乐章使用卡农手法写成, 十分优美。

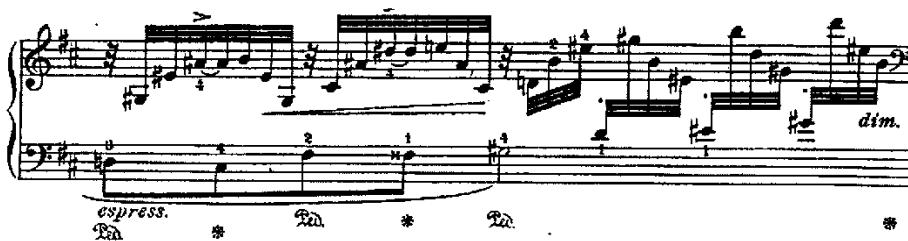
^① 谱例 5,6 选自 Prelude Choral and Fugue http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59

谱例 7, 《A 大调小提琴奏鸣曲》第四乐章开始部分 (1-5 小节)^①

二、《前奏曲、众赞歌与赋格》与教堂管风琴音乐的联系

基督教音乐发展进程中, 教堂管风琴的应用和推广值得关注。在中世纪, 教堂禁止使用任何乐器, 但是在 12 世纪已经有在宗教仪式中使用管风琴的确凿记录。“由于器乐音乐不会把宗教的歌词引入礼拜仪式音乐, 因而受到教会的承认; 也正因为无词才得以摆脱宗教的束缚, 发展成为独立语汇。”^②宗教改革以后, 在新教盛行的德意志地区产生了大批优秀的管风琴音乐家和管风琴音乐作品, 管风琴音乐由约·塞·巴赫推向了艺术的高峰, 同时管风琴音乐形成了庄严深沉、幻想辉煌、自由即兴的独特风格, 管风琴音乐的风格体现了基督教器乐音乐的总体风格, 《前奏曲、众赞歌与赋格》就有不少管风琴音乐风格的段落。

“众赞歌”部分, 左手要跨过三个八度分别演奏低音部分和高音部分, 这样大的音区跨度表现了类似管风琴音乐饱满辉煌的音响效果。这首作品中远距离音程还大量使用, 这是来自非钢琴音乐语言的借鉴。

谱例 8, 乐曲中大跨度音程举例 (第 5 小节)。^③

谱例 9, 管风琴即兴演奏的风格在乐曲中有大篇幅表现。该曲“赋格”部分

^① Violin Sonata in A, fourth movement

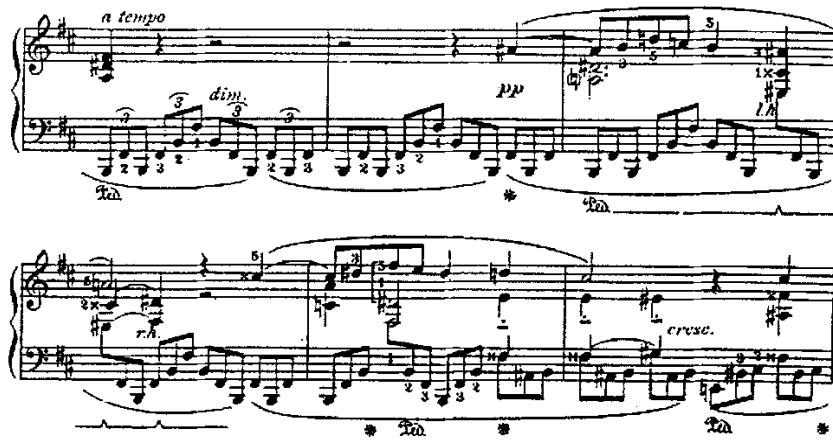
http://www.sheetmusicarchive.net/dlpage_new.cfm?composition_id=1973

^② 沈旋、谷文娴、陶辛, 《西方音乐史简编》[M]. 上海音乐出版社, 1999 年 5 月第一版:119.

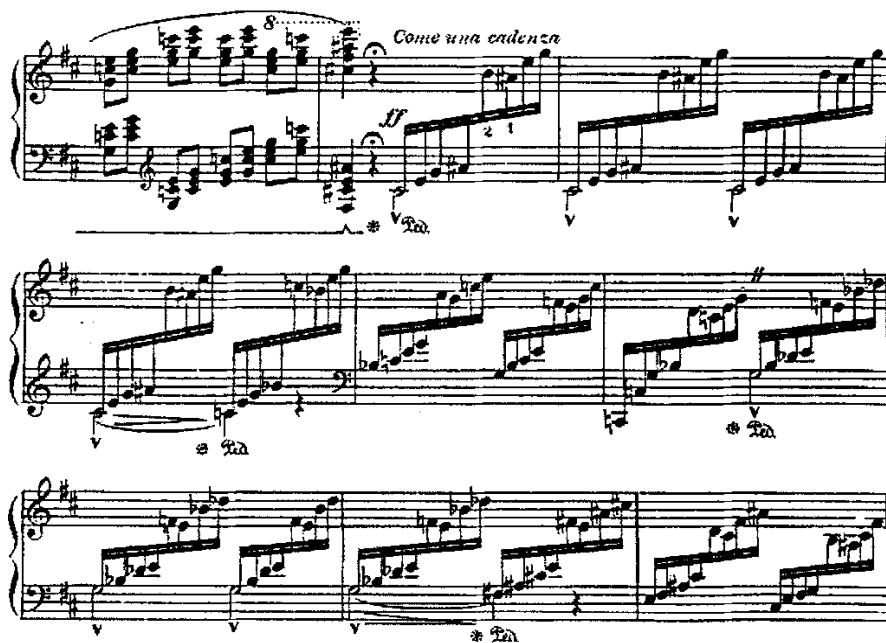
^③ 谱例 8、9、10 选自 Prelude Choral and Fugue

http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59

的导奏段，音区距离较大（130-135 小节）。



谱例 10，自由的华彩段中大量上行分解和弦的乐句，体现管风琴音乐风格的宏大气势（286-294 小节）。



鉴于《前奏曲、众赞歌与赋格》中，主题的特殊音乐气质和非钢琴音乐语言的使用，有人认为这首作品在管风琴上演奏效果会更好。^①弗兰克在法国各个教堂担任管风琴师有 30 多年的时间，第一个为他的音乐创作赢得赞赏的作品《六首小品》就是管风琴独奏作品，多年的音乐实践和音乐创作使管风琴音乐的影响

^①见香港中文大学刘怡君硕士论文《西萨·弗兰克重要钢琴作品之探讨》[D]:83.
http://ctd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search-c/view_etd?URN=etd-0717102-154608

涉及弗兰克的许多作品，“……弗兰克写交响乐和钢琴作品，总是想起他的管风琴职业……”（勒巴泰《音乐史》）。^①

三、虔诚的宗教信仰是弗兰克音乐创作的直接动力

弗兰克是一位虔诚的天主教徒。他性格善良，淡泊名利，工作勤勉。他的学生文森特·丁蒂这样评价导师道：“他工作勤苦，但从来没有把荣耀、金钱和眼前的成功作为目标，他只是为了表述自己的想法而写。”^②弗兰克为了生计而忙于各种工作，但是不管生活如何繁忙，他坚持每天早上抽出一个小时进行作曲和思考，并抓紧假期的时间努力创作。弗兰克的艺术经历还与教堂联系紧密。从1853年起，他先后在法国多个教堂担任管风琴师直至生命终结。因此不论是从信仰上还是从艺术经历看，弗兰克的生活和工作都与宗教有很大联系。

虔诚的宗教信仰，使弗兰克养成平和的性格，以感恩的心态生活。“像一个基督徒那样看待生命和现实的艺术家，不会鄙视他自身所在的那种创造物。他不会把生命看成是他要从中解放出来的东西。……将这个世界看成一个他进行艺术创作时可以从中选材的宝库”。^③弗兰克在音乐创作上灵感不断，一直保持着创作热情，又保持着安宁的内心世界，忠实地用音乐记录他内心的种种情感，始终坚持自己的创作风格，在艺术创作道路上不停地探索，并不特别关注自己作品在社会上的世俗反响。可见，虔诚的宗教信仰是支持弗兰克音乐创作的一股重要的动力。他的音乐作品中没有贝多芬式愤世嫉俗的情绪和戏剧性的音乐发展，音乐作品在丰富的情感变化中保持平稳流动的发展状态，并带有幻想和即兴的音乐风格，《前奏曲、众赞歌与赋格》反映了弗兰克这种特殊的音乐创作风格。

从《前奏曲、众赞歌与赋格》所表现的音乐情感上看，弗兰克以虔诚的宗教信仰为音乐创作直接动力，写作了宗教音乐气质的主题，表现了各种宗教情感，他将教堂管风琴音乐的音乐语言和即兴演奏的风格融入到钢琴音乐的创作中，使得这首钢琴作品在音响上和演奏方式上具有独特的个性。他的这种创作想法体现作曲家在音乐创作中的一种创新的思维。

当西方音乐发展进入浪漫主义时期，包括弗兰克创作的宗教音乐作品在内的宗教音乐，情感表达的张力极大地增强，因此浪漫主义宗教音乐创作突破了古典

^① 罗芃、冯棠、孟华《法国文化史》[M].北京大学出版社，1997年5月第一版:304.

^② 马慧元《管风琴上我的弗兰克》[J]. <http://uwstudentweb.uwyo.edu/H/HUIYUANM/writing/Franck.html>

^③ N·沃尔斯托夫著，沈建平等译《艺术与宗教》[M].北京：工人出版社，1988年8月第一版:105.

时期创作使用的和声，清晰的调式调性和平衡对称的曲式结构。我们也可以评价弗兰克《前奏曲、众赞歌与赋格》的创作，是在古典的外壳中注入了浪漫主义的音乐精神。

第二节 对于传统巴洛克音乐体裁的继承和创新

浪漫主义音乐注重情感的宣扬，表达情感是音乐创作的主要内容和首要目的；在这样的要求下，古典主义一贯重视的曲式必须让位给情感表达的需要。浪漫主义作曲家可以突破曲式来满足情感的表达，甚至创造一种新的曲式来自由表达情感，法国浪漫主义音乐的先驱，作曲家柏辽兹借用文学的方式创作标题音乐，他的代表作《幻想交响曲》，每一段音乐都与明确的文字内容相对应。弗兰克面对标题音乐的流行，他保持了自己对纯音乐的支持态度，在《前奏曲、众赞歌与赋格》的创作过程中采用了三种传统的音乐体裁；但是为了表现丰富的情感，他在这首作品的每一个部分都在曲式上有所突破，反映了浪漫主义形式服从内容的音乐创作观念。

一、对于“前奏曲”体裁的继承和创新

1. 对于传统“前奏曲”体裁的继承

前奏曲是一种古老的体裁，通常指在正式演出前表演的短小乐曲。早在15、16世纪就产生了由柳特琴或者古钢琴演奏的带有即兴风格的前奏曲。至17世纪前奏曲成为一种有完整形式的小型器乐曲，通常被放在赋格、古组曲前演奏。约·塞·巴赫创作过许多前奏曲，都是作为赋格和组曲等的引子。时至今日前奏曲已有三种不同类型。^①一种是非附属性质的前奏曲（Unattached Prelude），主要是指十七世纪以前的前奏曲。一种是作为独立的体裁（Independent Prelude），指十九世纪浪漫主义作曲家肖邦创作的一种崭新的独立的音乐体裁。一种是附属性质的体裁（Attached Prelude），后面带着其他巴洛克古组曲，与后面音乐调性一致，通常被称为巴赫风格的前奏曲。这种前奏曲具有引子的功能，以一个富有特性的音乐动机或曲调进行自由的展开。弗朗克的“前奏曲”就是属于第三种类型。这部分音乐不仅在曲式功能上继承了传统，在采用的素材上也积极继承传统。主题一与“巴赫主题”音调相似。另外，主题一和主题二的织体均与《巴赫

^① The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001 second edition). Vol. 20 “Prelude” by David Ledbetter (1), Howard Ferguson (R) (2), 291-293.

平均律钢琴曲集》前奏曲的音乐织体有联系。据林华博士作《我爱巴赫》一书对巴赫前奏曲进行分类看,“前奏曲”部分主题一的织体类型与“音型演化式”相近,主题二与“咏叹式”接近。^①

2. 对于“前奏曲”的创新

本曲采用了两个有鲜明对比性质的主题,两个主题在相互交替发展过程中逐渐壮大。因此这首作品的前奏曲部分在曲式上突破了附属性质的前奏曲单一音乐内容的特点,丰富了附属性质前奏曲所表现的情感内容。

二、对于“众赞歌”体裁的继承和创新

1. 对于传统“众赞歌”体裁的继承

“众赞歌”原是基督教会合唱音乐,是礼拜仪式的一部分。最初的众赞歌是格里高利圣咏,为单声部歌曲。在宗教改革之后,德国路德教派创作大量新教众赞歌广为流传,这时的众赞歌为四声部合唱形式。新教众赞歌还成为各种器乐改编曲的主题,有大量的管风琴改编曲传世。弗兰克在“众赞歌”的创作上吸收了传统的众赞歌四部和声音乐织体。

2. 对于“众赞歌”的创新

与传统的众赞歌相比较,这部分的音乐内容显得更为丰富。

(1) 采用两个不同情感内涵的旋律丰富了“众赞歌”的音乐内容

传统的众赞歌一般只有一个音乐主题,弗兰克将导奏的伴音下行旋律与歌唱性质的圣咏调安排在一起,交替进行,使众赞歌表达了两个不同的音乐内容,扩大了众赞歌的形式。

(2) 借鉴管风琴音乐风格进行钢琴音乐写作

圣咏调由距离三个八度的和声伴奏。这一段如果使用管风琴就较好弹奏,演奏者只需要用足键盘演奏低音,并在多层键盘上分别弹奏不同音区的和声与旋律就能完成。但是钢琴没有足键盘,演奏者在演奏圣咏调时只能用左手演奏完低声部,迅速翻过右手,移到高音区弹奏旋律。这种非钢琴化的音乐语言,体现了弗兰克对于管风琴音乐的热爱。

总之,弗兰克打破了古老的众赞歌单一的合唱风格音乐语言,使用两个表现不同音乐形象的旋律,丰富了音乐情感的表现。同时,管风琴音乐特点织体的运

^① 林华《我爱巴赫-巴赫钢琴弹奏导读》[M]. 上海音乐出版社, 2004年1月第一版:43-48.

用，使这部分音乐拥有与众不同的钢琴演奏方式和独特的音响效果。

三、对于“赋格”体裁的继承和创新

1. 对于传统“赋格”体裁的继承

赋格是复调音乐最完美的体裁。赋格主要包括呈示部、中间部和展开部三个组成部分；还包括主题、对题、答题、间插段和小尾声等基本要素，并采用倒影、模进和压缩等音乐发展方法。在弗兰克的“赋格”第一部分可以清晰地看到上述这些传统赋格的组成要素和创作方法。但是弗兰克的这个“赋格”在所包含的内容上和规模上远远超过传统赋格，是乐曲具有总结性质的部分。

2. 在“赋格”部分的创新

这部分在曲式上的创新主要体现在将传统的赋格扩展为包括导奏、赋格段、华彩段和总再现段等部分在内的灵活的三部曲式结构。这部分的创新因素包括以下四点：

（1）即兴风格导奏的加入预示“赋格”部分复杂的结构

赋格主题首先在导奏中出现，导奏在结构上既呼应了“前奏曲”部分的第二个主题，又预示了赋格的展开，同时也在“众赞歌”和“赋格”两个部分之间起到良好的过渡作用。因此导奏的写作在这首作品中，发挥平衡总体曲式结构的重要作用，也可以说是作曲家在曲式上大胆创新的一个具体表现。

（2）使用主调音乐语言和复调音乐语言结合进行音乐的发展

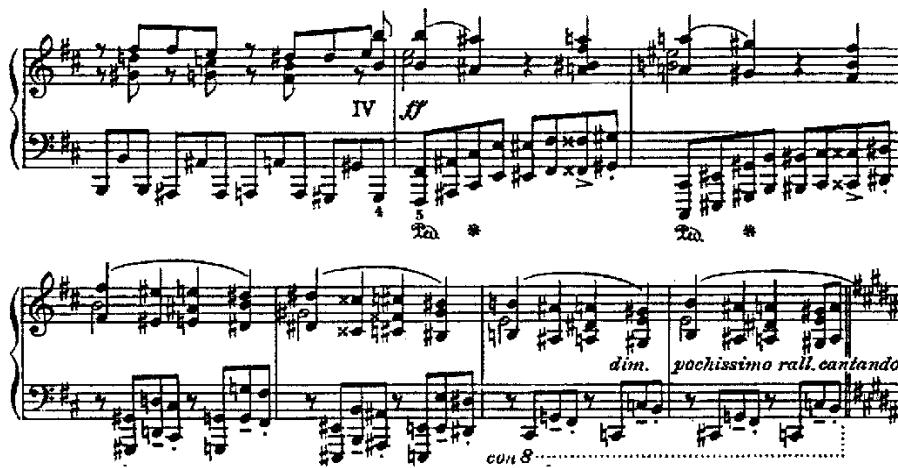
弗兰克不仅在赋格段使用主调音乐语言，还在赋格段结束之后进行主调音乐写作。这些都是作曲家为了情感表达的需要而做的安排，并且都达到了很好的效果。

谱例 11，在赋格段主题呈示处，左右手都使用八度音程加厚织体，扩充音量，突出主题（207-210 小节）。^①



^① 谱例 11、12 选自 Prelude Choral and Fugue
http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59

谱例 12, 赋格主题最后再现时, 也使用八度音程加厚织体扩充音量。(356-362 小节)。



(3) 以动机展开方法写作赋格部分与传统赋格写作完全不同

谱例 13, 一个简单的下行大二度音程是整首作品音乐发展的核心动机, 这个动机最初包含在“前奏曲”部分第二个主题中。^①



谱例 14, 核心动机出现在“众赞歌”部分开头的旋律中。



谱例 15, 核心动机扩充成赋格主题在导奏出现, 贯穿“赋格”各个部分。



核心动机还在赋格部分展开过程中, 发挥重要作用。

^①谱例 13、14、15 选自 Cesar Franck Selected Piano works Edited by Vincent d'Indy .New York:Dover Publication(1922):36

① 为临时转调提供方便

谱例 16^①，左手上方声部，利用倒影的动机进行模进转调（189-192 小节）。



② 便于各种音乐手段的灵活运用

谱例 17，右手高音声部与左手低音声部将核心动机旋律进行倒影、压缩和衍生，三连音中声部是以核心动机为基础发展的音乐材料（240-245 小节）。

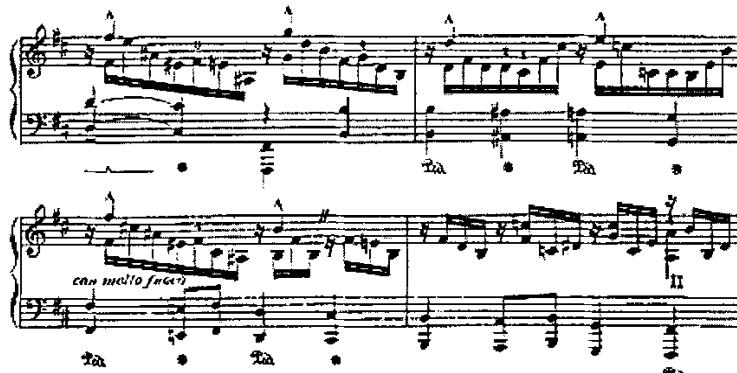


谱例 18，核心动机以原形和倒影结合发展（267-272 小节）。



^①谱例 16、17、18、19 选自 Prelude Choral and Fugue
http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59

谱例 19，左手低声部的赋格主题与前奏曲第一主题形成对位旋律，推动音乐发展(337-340 小节)。



从以上分析可以看出，《前奏曲 、 众赞歌与赋格》虽然在结构上有些复杂，但是组织音乐的核心动机始终十分明确，核心动机对于赋格部分的音乐展开起到至关重要的作用。

(4) 使用不同的音乐织体形成流动的三部曲式结构

“赋格”部分还包括赋格段、华彩段和总再现部的三个部分，分别使用三种不同的音乐织体。赋格段主要使用复调音乐织体，华彩段使用连续的分解和弦，总再现部使用两个主题的对位呈示和主调音乐语言相结合的方式。这三种不同的音乐织体没有绝对的划分界限，衔接自然，符合音乐情感发展的内在要求。

本节主要探讨《前奏曲 、 众赞歌与赋格》在曲式上的继承和创新。虽然这首钢琴作品采用了在巴洛克时代盛行的三种传统体裁，但是在音乐创作上都没有遵循固有体裁的创作要求，在继承传统体裁的基础上作了一些创新。浪漫主义时代是讲究自由和个性的年代，作曲家在创作上进行大胆创新是时代的要求，对曲式的突破是作曲家在创作中为表达情感需要最容易寻找到的突破方向。弗兰克对固有体裁在曲式上进行突破是为了满足情感表达和音乐写作思路顺畅的需要。从《前奏曲 、 众赞歌与赋格》整体音乐安排上看，弗兰克在继承传统体裁的基础上，创作众赞歌连接前后两个部分，使用联篇曲式巩固各部分的关系，基本保持了作品各部分的平衡。弗兰克通过对传统曲式的打破，创作出与巴赫的前奏曲—赋格模式在内容与形式上差别很大的作品。《前奏曲 、 众赞歌与赋格》的音乐创作反映了当时盛行的浪漫主义音乐精神对弗兰克产生深刻影响。

弗兰克的音乐创作以虔诚的宗教信仰为直接动力，在非宗教题材的音乐作品

中表现出宗教音乐意味；他还受到浪漫主义精神的深刻影响，具体表现在对固有音乐体裁在曲式结构上进行突破，《前奏曲、众赞歌与赋格》的创作都体现了上述特点。在概括影响法兰克音乐创作精神层面的因素时，除了前文提到的基督教音乐因素和浪漫主义精神之外，德奥音乐创作风格的影响也不容忽视。德奥音乐创作传统在整个西方音乐发展进程中一直产生重要的影响，这个传统在巴洛克、古典主义、浪漫主义各个时期形成的音乐风格、创作技法和表演形式，是现代音乐教育中必修的课程内容。德奥音乐创作传统对法兰克的影响包括抽象音乐创作精神和具体创作手法两个方面。

第三节 对于德奥音乐创作传统的继承与创新

法兰克和他的学生们，作为在当时法国深受德奥音乐创作传统影响的代表性作曲家，在音乐创作思维和具体作曲技法的运用上与德奥音乐家有明显的师承关系。

首先，他们重视各种传统器乐体裁的创作，与十九世纪法国多数作曲家热衷歌剧创作的传统不同。当时“常用的器乐体裁有交响曲、交响乐、交响诗、管弦乐曲、协奏曲、奏鸣曲、变奏曲等……”。^①彼时正值法国器乐创作的黄金时期，但是却没有发生浪漫主义初期各种新式体裁不断出现的情况，作曲家们只是在传统体裁的基础上进行发展。

其次，在音乐创作方法上继承了德奥古典主义音乐创作使用的动机展开方法和联篇曲式的组织方法，浪漫主义流行的标题音乐创作，使用晚期浪漫主义瓦格纳式的半音化和声。

再次，法兰克和他的学生还特别重视宗教音乐的创作和传播。法兰克在创作中期主要写作宗教音乐，而他的学生文森特专门建立了一个圣乐学校（Scola Cantorum）^②，传播宗教音乐，影响广泛，作曲家埃里克·萨蒂（Eric Sarti,1866-1925）曾专门进入这个学校学习复调音乐写作。

因此，从音乐创作倾向和音乐创作方法都可以看出法兰克及其学生与德奥音乐创作传统的密切联系，他们对宗教信仰的虔诚和对于宗教音乐的热衷于巴洛克时期活跃在德意志包括著名音乐家约·塞·巴赫在内的管风琴家相似。不过作

^① 冯志平《凯旋门的回声》[J],《南京艺术学院学报》(音乐表演版),2004年2月:102.

^② “In 1896 the opening of the Scola Cantorum by Charles Bordes...also marked a return to old traditions and the study of counterpoint.” from The New Grove Dictionary of Music and Musician(2001 second edition). Vol. 20 9“France: I ,(4):19th-century art music:music publishing ”by Francois Lesure,155.

为浪漫主义时代的作曲家，弗兰克在创作上继承传统，自觉追求创新。

一、与巴赫复调音乐创作的比较

约·塞·巴赫是巴洛克时期最伟大的音乐家。他的音乐创作总结了当时最优秀的作曲技法，并预示了后继作曲家的创作道路。巴赫的音乐作品包含着深刻的思想感情，在规整的纵向和声结构之中，横向的多声部旋律以精湛的复调写作手法有机的组合起来，达到了复调音乐创作的最高境界。下面以《巴赫平均律钢琴曲集》上册第二首三声部赋格曲为例，分析巴赫赋格曲的一些显著的音乐特点。

谱例 20，c 小调三声部赋格 (Bach :Fugue in c minor from Das Wohltemperirte Clavier book1) ^①



这段音乐前十一小节为呈示部分。1-3 小节中，主题首先在中声部出现；3-5 小节中，高声部出现守调答题；5-7 小节包含一个小尾声，7-9 小节中，主题在低声部呈示；9-11 小节为间插段，调性由 c 小调转到 ^bE 大调。在这段音乐中，主题呈示的片段和声进行稳定，主要为主和弦和下属和弦交替，在间插段中和声变化较多，转调较为频繁。可见，巴赫写作的传统赋格曲呈示部分中，主题在各声部按一定顺序出现，调性稳定，而转调在间插段中进行，调性不稳定。巴赫在间插段的音乐写作中，和声有较强的功能性作用，转调明确。

谱例 21，三声部赋格曲第二间插段 (13-20 小节)。^②

^① Prelude & Fugue #2 http://www.sheetmusicarchive.net/dlpage_new.cfm?composition_id=82
^② Prelude & Fugue #2 http://www.sheetmusicarchive.net/dlpage_new.cfm?composition_id=82



表 6, 13-20 小节调性安排与和声进行如下:

^bE: I - IV - I - V → ^bb: I - VI - V - II₆ - I₄ → g: VI - I → c: I → D: I → c: VI₆ - V - I

从这个结构图表不难看出, 巴赫赋格曲中使用的和声具有很强的功能性, 发挥明确调性的作用。综上所述, 巴赫时代的赋格曲, 在横向旋律进行方向, 主题在各声部按照一定的顺序呈示, 在纵向和声进行上, 和声主要发挥稳固调性的功能性作用, 也可以说, 巴赫使用和声的主要目的是为了稳定和巩固调性。

晚期浪漫主义作曲家在使用和声的目的上与巴赫完全不同。“在许多浪漫、特别是晚期浪漫主义作曲家的作品中, 追求高度半音化的和声, 追求高密度线条叠置的缜密织体成为风尚, 横线条的旋律就像藤蔓般滋生和蔓延于半音化的和声之中, 达到纵中有横, 横中有纵的境界。”^①这段话说明, 巴赫以来注重功能性和声思维的复调写作, 已经在晚期浪漫主义作曲家高度半音化的和声思维下产生了新的变化。

弗兰克在《前奏曲、众赞歌与赋格》的赋格段音乐是具有呈示部、发展部和再现部的四声部赋格, 乐曲还采用了传统赋格的各个要素和创作方法。这段音

^① 张韵璇《复调音乐的历史及风格演变》[A]., 杨通八 张韵璇《和声复调文集》, 上海:上海音乐出版社, 2004年9月第1版:139.

乐更体现了浪漫主义时期复调音乐的新特点。

谱例 22, 下面是弗兰克《前奏曲、众赞歌与赋格》中, 赋格段的一个带小尾声的答题 (175-180 小节):^①



这段音乐为 $\#$ f小调，四个声部的半音旋律流动进行造成调性的模糊，一直到180小节才出现了转位主和弦以明确调性。

谱例 23，调性一直保持在[#]f 小调的第三间插段（233-245 小节）：



^④ 谱例 22、23 选自 Prelude Choral and Fugue
http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59

这段音乐的最大特点是始终保持主持续低音。在大段音乐中使用持续低音是弗兰克音乐创作的常用手法，他在《前奏曲、众赞歌与赋格》的开始部分（见谱例 1）就采用了这个方法。

虽然第三间插段调性不变，但是这段音乐中包含了大量和弦外音，使用了许多减七和弦和减和弦，因此在音响上产生了不稳定的效果。弗兰克在赋格段中使用了半音化的旋律，大量运用不解决的减七和弦、半减七和弦和九和弦，导致音乐总是在不协和和弦中进行，调性不稳定。他在创作中首先考虑的是他所喜爱的那些不协和和弦的连接问题，因此他的赋格段调性一直变化，不断发展，最后只能发展到主调音乐风格，通过解决一个不协和和弦，即 287 小节的 b 小调属七和弦，继续音乐的发展。

弗兰克对于连续使用不协和和弦的喜爱，使得他的复调音乐创作受到批判。保罗·朗格就批评弗兰克的赋格“它们基本是单音，是一种虚假的复调，其中各声部在完成使命之前就消失了，而其中通过半音阶变化造成过渡的转调产生线条进行的印象”。^①这种批评似乎只停留在分析对象的表面。纵观弗兰克《前奏曲、众赞歌与赋格》的赋格段，下行大二度核心动机始终是赋格段展开的核心。事实上，弗兰克赋格段的音乐创作是运用了动机展开的发展方法，而不是套用传统的赋格模式，因此弗兰克的赋格段中出现了主调音乐语言，中间部和再现部没有出现传统赋格曲要求的主题呈示次数。

简言之，巴赫和弗兰克的复调音乐创作，最明显的区别在于使用和声的目的不同，巴赫的和声主要起明确和巩固调性的作用，而弗兰克的和声主要是起到使音乐不停流动的作用，不断反映微妙情感的作用。从音乐创作思维来说，巴赫既注意横向旋律连接又重视和声功能的安排，作品在结构上显得严谨；弗兰克采用动机发展的方法写作赋格，利用高度半音化的和声使音乐听起来纵横交错，乐曲在结构上显得自由流动，富有法国音乐式的微妙的和声变化。由于两位作曲家所处的时代不同，弗兰克的音乐创作比巴赫更注重和声的色彩性而非和声的功能性作用。

二、与传统联篇曲式运用的比较

联篇曲式（Cyclic Form）简言之指在多乐章作品中，在前面乐章中出现的主

^① 保罗·朗格《十九世纪西方音乐文化史》[M]. 人民音乐出版社,1982 年 9 月第 1 版:259.

题材料在后面乐章中再现，以达到加强乐曲统一性的目的。^①联篇曲式可以说是西方作曲理论关于大型音乐作品中所有音乐材料整体再现的一种结构安排方式。联篇曲式在海顿、贝多芬的作品中已经使用，特别是由于贝多芬的大量使用而引起其他后继作曲家注意。贝多芬著名的“热情”奏鸣曲（Op57.）就已经娴熟地运用联篇曲式将整首奏鸣曲的三个乐章有机联系在一起。

“热情”奏鸣曲第一乐章呈示部的第一主题包括了三个短小的动机^②，第一乐章在这三个动机交织进行中不断发展，这些动机又是后面两个乐章主题材料的来源。

谱例 24，动机一（1-3 小节）是一个 f 小调主和弦的分解结构。^③



谱例 25，动机一小三度分解和弦为第三乐章左手号角式的主题（117-118 小节）引入作铺垫。



谱例 26，动机二（3-4 小节）是附点节奏带着颤音的形态。



^① “Music in which a later movement reintroduces thematic material of an earlier movement is said to be cyclic form” The New Grove Dictionary of Music and Musician (2001 second edition) .v.vol.6, “Cyclic Form” by Jwarren Anderson, 797.

^② 本文论及贝多芬热情奏鸣曲第一乐章三个动机的观点，引用自杨文 贝多芬《热情奏鸣曲》的创作手法及演奏处理[J]，音乐探索，2005（3）:94。

^③ 谱例 25、26、27 选自 Sonata, Op.57--"Appassionata"
http://www.sheetmusicarchive.net/dlpage_new.cfm?composition_id=156

谱例 27, 第二乐章的变奏主题 (1-4 小节) 是第一乐章动机二变化而来。



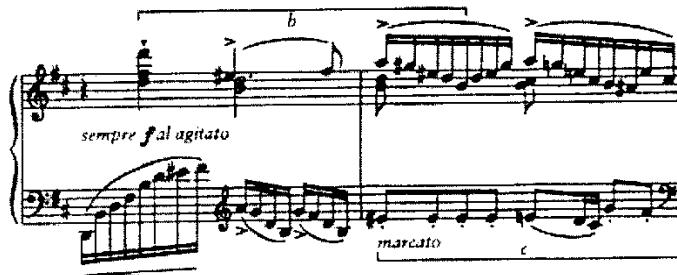
贝多芬除了使用变形处理的动机来统一全曲外,“一部作品中整段重复的方法,被贝多芬戏剧性地应用于第五和第九交响曲的末乐章”。^①

19 世纪,著名音乐家李斯特不仅在钢琴教学和表演上吸收了贝多芬的思想和精神,在音乐创作上更是将贝多芬主题变形的方法发扬光大,并在主题变形的基础上发展出单一综合曲式“交响诗”。李斯特不仅在交响诗的创作上运用主题变形的原则,还在他的其他大型作品中使用这种方法,他自传性质的作品《b 小调奏鸣曲》就是将三个动机进行各种变奏组合发展而成的单乐章奏鸣曲。

谱例 28, 李斯特《b 小调奏鸣曲》有三个基本动机^②。



谱例 29, 基本动机结合发展音乐举例 (32-33 小节)。



^① 王永振、迟文红 贝多芬钢琴奏鸣曲的结构[J].胜利油田师范专科学校学报, 2001 (6): 55.

^② 谱例 28、29 自 The New Grove Dictionary of Music and Musician(2001 second edition).vol.14. "Liszt Franz" by Alan Walker,775.

在谱例 29 中,左右手各负责一个动机的弹奏,与弗兰克《前奏曲、众赞歌与赋格》总再现段的对位写作两个主题的模式相似。事实上,弗兰克在大型作品中将多乐章用联篇曲式联系在一起的构思,是受到李斯特通过动机变形结合发展综合曲式创作构思的深刻影响。综上所述,弗兰克的联篇曲式应用继承了两个传统:一是贝多芬戏剧性地再现前面乐章的主题,二是李斯特式将同一主题材料进行变奏和变形的音乐发展方式。《前奏曲、众赞歌与赋格》很明显遵循了这两个传统。^①

弗兰克虽然在很多作品中学习贝多芬使用动机发展音乐,并在作品中大段重复一些音乐片段,但是他对联篇曲式的应用发挥了自己的特点。

1. 音乐基本主题采用模进和衍生的方式扩大音乐的规模 变化较少

《前奏曲、众赞歌与赋格》前两个部分的四个主题在音乐发展过程中,都没有改变原来的结构,只是在调性上作了改变,并在旋律上进行模进和衍生,以扩大音乐的规模,弗兰克的其他音乐作品也大量存在这样的情况。

2. 前面乐章的基本主题在作品后面乐章出现时 变化少缺乏新鲜感

弗兰克在《前奏曲、众赞歌与赋格》中,总再现段出现的巴赫动机和圣咏曲调基本没有改动。《A 大调小提琴奏鸣曲》第一乐章的主题在第三乐章再度出现时变化很小,《d 小调交响曲》也明显存在这样的情况。

谱例 30,《A 大调小提琴奏鸣曲》第一乐章主题一(5-7 小节)^②。

^① “...cyclic form ,spang originally from two distinct souces: Beethoven 's dramatic recaall of previously heard themes, and the monothematic procedure whereby a number of movements employ variants or 'transformmations' of the same material ...” The New Grove Dictionary of Music and Musician(2001 second edition).vol. 9, “Franck Cesar” by John Trevitt,180.

^② 谱例 30、31 选自 Violin Sonata in A

http://www.sheetmusicarchive.net/dlpage_new.cfm?composition_id=1973



谱例 31，《A 大调小提琴奏鸣曲》第三乐章主题一（11-16 小节）。



相比之下，贝多芬对于主题的音乐设计总是富有新意，比弗兰克的音乐安排变化更多。贝多芬在奏鸣曲式中使用两个具有完全对立情绪的主题。贝多芬作品的展开部总是能给人以新鲜感，展开部的动机是经过贝多芬精心安排压缩，具有很强的爆发性，给人以巨大的期待感；同时呈示部主部和副部的调性很稳定，展开部的调性总是以精心设计的转调开始，因此音乐在展开时能给人以耳目一新的感觉。贝多芬在小品《献给爱丽斯》中主题与第一插部调性为：a 小调- F 大调，形成对比明显的三度转调关系，他对于这样一首小作品中的转调都如此注意，在大作品中更是慎重地考虑了转调的戏剧性效果^①。

弗兰克的音乐手法与贝多芬的音乐手法相比显得单调得多。下面简单分析《前奏曲 、众赞歌与赋格》前两个部分的三个主题，前奏曲的两个主题和“圣咏曲调”的音乐发展情况。在前奏曲中，弗兰克只是将两个主题放在一起交替出现两次，在调性上作改变，在规模上通过模进的方法加以扩大，最后在总再现段三个主题以叠加、交替的方式在一起出现。正是由于弗兰克总是在前两个乐章以交替出现的方式呈示主题，音乐总是在转调，在各种调式和调性中流动，音乐就能够不断向前发展，弗兰克的这个做法体现了传统法国音乐对音乐流动性的追求。

不论如何，弗兰克在古典音乐创作模式和现代作曲技法的使用中找到了适合自己的作曲方式，他更是将联篇曲式的应用方法传授给他的学生。所以，在 19 世纪后半期，联篇曲式通过弗兰克的大量运用，成为以后作曲家经常使用的作曲模式。在联篇曲式的推广和传播上，弗兰克做出了很大的贡献。

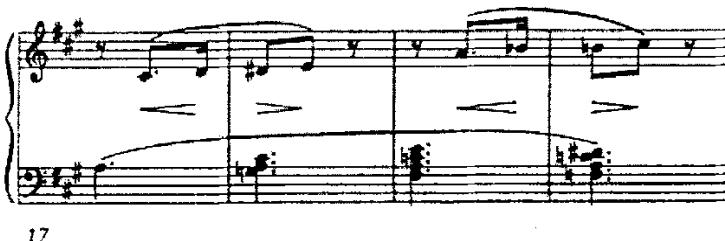
三、与瓦格纳半音化和声运用的比较

瓦格纳在乐剧《特里斯坦和伊索尔德》中使用的和声被称为现代和声的始祖。弗兰克在 1874 年首次欣赏了《特里斯坦和伊索尔德》第一幕的音乐，并很快在他接下来的管风琴和器乐作品中反映出瓦格纳和声的影响。

谱例 32，是弗兰克的交响诗《风神》(Les Eolides, 1876) 的片断^②。

^① 本文关于贝多芬《献给爱丽丝》的调性分析参考龙本裕造著 张新林译 《贝多芬的独创性》[J].解放军艺术学院学报, 2000 (4): 50.

^② .The New Grove Dictionary of Music and Musician(2001) second edition .vol. 9, “Franck Cesar”by John Trevitt,179.

(b) *Les Eolides*

17

谱例 33，瓦格纳《特里斯坦和伊索尔德》第一幕第一场中的音乐片段^①。

Act 1, Scene 1



这两段音乐的主旋律部分包含半音阶音乐片段，旋律曲折动听，以模进方式展开，低声部相对应作半音行进。谱例 33 的前两个小节的和声进行为：G: V₇ - ^bB: V₇，由于半音化的行进，造成增和弦代替了本应该出现的 G 大调主和弦，体现了瓦格纳半音化和声最明显的特征，即尽量不解决属七和弦，避免主和弦的出现。

谱例 34，瓦格纳《特里斯坦和伊索尔德》第一幕第五场的音乐片段^②，其和声进行为：“D: V₇ - D: VII₇ - G: V₇ - ^bB: V₂ - B: V₇ - C: V₇ - ^bA⁺

Act 1, Scene 5



这段音乐的和声体现了瓦格纳所使用的较为典型的和声进行，即在连续的属七和弦进行中插入增减七和弦和瓦格纳十分喜爱的增六和弦，主和弦始终不出现，调性模糊。

^① 桑柯《瓦格纳<特里斯坦>中属七和弦的作用下》[J].音乐研究, 1999, 4: 30.

^② 桑柯《瓦格纳<特里斯坦>中属七和弦的作用下》[J].音乐研究, 1999, 4: 28.

弗兰克的半音化和声使用相对于瓦格纳来说,显得较为保守,他在写作中有明确的属到主的功能性和声进行,在某一个调上作短暂停留,又迅速进行远关系转调。

在谱例 30 中,《A 大调小提琴奏鸣曲》1-20 小节,体现了弗兰克使用半音化和声的典型做法。这段音乐的和声进行: A: V₉ - VII₇ / II - I - V, → *c: V₇ / II - V₆ → *g: *IV - VII₇, → B: VI - VII₇ - I₆, → E: V₉ - V₇。这短短二十个小节进行了五次转调,调性比较明确,体现了弗兰克半音化和声写作的能力。

事实上,弗兰克在早期的作品中就已经使用了半音化的和声写作,并在多年的音乐创作中形成了一些自己的特点,现归纳如下。

1. 大篇幅使用主持续低音或属持续低音

《前奏曲、众赞歌与赋格》的前奏曲部分主题一的两次出现都是用了主持续音(谱例 1),暗示了主要调性,在音乐创作上起到明确调性的作用。

2. 在正拍上使用和弦外音形成倚音和弦

谱例 35,《前奏曲 众赞歌与赋格》的众赞歌开始部分(59-71 小节)^⑨就采用了这个写作方式,高声部主旋律奇数拍子上的音基本都是和弦外音,利用半音化和声表现微妙的情感变化。

^⑨ Prelude Choral and Fugue
http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59

3. 副属和弦非正规解决造成调性的游移

《前奏曲、众赞歌与赋格》的赋格部分 287-312 小节（见谱例 10）的华彩部分和《A 大调小提琴奏鸣曲》1-20 小节（见谱例 30）都可以作为示例，连续的七和弦与九和弦进行，经常出现在弗兰克的各类作品中，不协和的和弦持续进行，有助于保持音乐的流动性。

4. 利用等音转到远关系调

谱例 36，《前奏曲、众赞歌 与赋格》(57-59 小节)，E 大调的属七和弦等同于[♭]E 大调的重属七级七和弦，通过这个和弦，直接转入[♭]E 大调主和弦，使用这种方法，弗兰克能够迅速进行远关系转调。



5. 通过多声部旋律半音变化形成复杂的和声进行

谱例 37，是《前奏曲、众赞歌与赋格》的前奏曲部分（35-40 小节）。



这种情况多见于弗兰克音乐作品的过渡和发展段落。这个谱例还体现了弗兰克善于通过模进和衍生的方式发展旋律的特点。他的过渡和发展段落通常以半音化的旋律与和声为主要发展手段，通过半音旋律的模进和衍生，半音走向的各种七和弦和九和弦的连接，使音乐的规模不断扩大。

不难发现，弗兰克的和声写作达到高度的半音化效果，在自由转调、模进和衍生的过程中出现短暂的调性回归和传统功能性和声进行，因此弗兰克在半音化和声的使用上既保留了传统，又借鉴了瓦格纳利用半音化和声，注意和声色彩性作用。弗兰克与瓦格纳在和声运用上最大的不同在于，弗兰克局部保留了和声功能性作用，瓦格纳则大胆突破传统功能性和声体系，具体表现在明确主要调性的“属功能到主功能的和声根本没有出现”。^①

从具体分析弗兰克的《前奏曲、众赞歌与赋格》出发，这个章节主要探讨弗兰克在创作思想和具体创作手法的运用上与德奥音乐创作传统的密切联系。弗兰克在音乐创作的精神层面和具体创作方法上主要受到德奥音乐创作传统的影响。但是他在创作过程中并没有因循守旧，而是积极发挥个性进行创作。他虽然继承了德奥音乐创作传统的思想和创作技法，在音乐创作风格上又与纯粹的德奥音乐传统有所不同，产生这些不同的原因在于弗兰克的音乐创作还受到长期生活的文化环境，即法国音乐文化的一些影响。

第四节 弗兰克音乐创作与浪漫主义法国音乐文化的联系

弗兰克的钢琴作品《前奏曲、众赞歌与赋格》在音乐创作上受到法国音乐的一定影响，主要表现在以下几个方面：

一、旋律衍生的音乐发展方法体现法国传统音乐审美情趣

在《前奏曲、众赞歌与赋格》中，几个音乐主题主要以旋律衍生的方式发展音乐，这种以旋律衍生进行音乐发展的方法是受到法国音乐文化传统审美标准的影响。“17-18世纪，我们法国人，只求音乐悦耳动听，因而缺少力量”。（梅塞恩《宇宙的和谐》）^② 这句话说明在17、18世纪法国人欣赏音乐作品首先注意旋律的优美性。19世纪，继承法国本土音乐传统的代表性作曲家福雷，在创作上经常先创作出优美的旋律，再为旋律配上和声；弗兰克在音乐创作上也经常使用这

^① 于润洋：《西方音乐与美学问题的文化阐释》，上海音乐学院出版社，2005年10月第一版：80。

^② 郭华榕《法兰西文化的魅力》[M].上海社会科学出版社，2005年8月第一版:29.

种方法,《前奏曲、众赞歌与赋格》的主题音乐发展片段就有明显的表现。

二、法兰克音乐创作的情感体验与感性的法国艺术

本文第二章的表 6,既说明了《前奏曲、众赞歌与赋格》中赋格段主题的呈示顺序,还说明由 126 个小节组成的赋格段,曾出现四次“pp-ff”较大幅度的力度变化。这四次变化还包含着很多小幅度的力度变化,具体反映了法兰克在音乐作品中投入的丰富情感。法兰克在《前奏曲、众赞歌与赋格》的音乐创作中,为了情感的表达突破传统体裁的曲式结构,使用半音化和声与模进衍生方式进行的音乐主题,使音乐呈现线性流动的特点,音乐曲折发展包含多次音乐力度变化,反映了法兰克内心丰富的情感,也体现了法国音乐文化直观感性的特点。法国音乐在巴洛克时期就体现出直观表现情感的特点,库普兰的键盘小曲偏重主调音乐风格,音乐生动富有情趣。19 世纪早期,法国大歌剧曾盛行一时,这种在感官上具有强烈刺激效果的音乐形式在当时社会的流行,也反映了法国音乐文化的感性直观的特点。著名印象主义代表性作曲家德彪西,经常以生活中细腻的情感体验作为音乐创作的基础。可见,法国音乐文化在发展中始终保持感性直观的特点,法国音乐家一直坚持在作品中表达丰富情感的创作传统,法兰克也不例外。

三、法兰克对器乐创作的重视和法国音乐发展

《前奏曲、众赞歌与赋格》的产生过程体现了法兰克对于器乐音乐写作的热衷,对于德奥音乐创作传统的重视,以及努力在器乐作品中达到情感自由表达和曲式均衡建构统一的音乐创作追求;这些音乐创作理念通过教学的途径都完整地传达给他的学生,并由学生们发扬光大。通过以上分析我们还可以发现法兰克的这些音乐创作思想与当时法国乐坛流行的其他两个作曲流派的创作思想有较大差异但同时又都拥有法国传统音乐文化的共同文化基础。19 世纪六七十年代,法国作曲家将音乐创作领域由歌剧创作拓展到器乐创作领域。以法兰克及其学生为代表的追随德奥音乐创作传统的流派,为当时法国乐坛引进了德奥音乐创作的因素,从音乐创作技法、体裁和音乐创作风格上丰富了当时法国器乐音乐创作领域,这个流派与其他两个流派在审美观念上发生的冲突与交汇,有力地推动法国本土音乐创作的发展。

19 世纪的法国音乐文化发展落后于文学和绘画的发展,还受到德国音乐和意大利音乐流行的一定影响。但是经过资产阶级革命多次冲击的法国,在文化艺

术领域空前繁荣，文化发展整体上呈现流变性，各种观念和形式更迭迅速。基于这样的历史背景，法国音乐在 19 世纪迅速发展，19 世纪后期崛起的法国民族乐派受到世界瞩目，当时法国乐坛兴起了器乐音乐创作的热潮，出现了审美倾向不同的三个流派（见本文第一章第三节），这三个流派的产生，印证了当时法国音乐繁荣发展的良好局面。虽然在当时法国乐坛，弗兰克是受到德奥音乐创作传统深刻影响的代表性音乐家，但是他不可能完全不接受法国音乐的影响在真空中进行音乐创作。弗兰克的音乐创作风格在整体上呈现综合性、复杂性的特点，体现了作曲家个体音乐创作发展的流变性，也反映了当时法国音乐多元化的发展趋势，更反映出法国整个文化领域长久以来对于各种外来文化因素兼容并收的传统特点，这个特点是 19 世纪法国巴黎能够成为吸引当时欧洲各国文化艺术领域人才投奔而来的一个重要原因。

总之，从音乐创作的继承和创新这两个基本因素来看，弗兰克在音乐创作中主动吸收传统的影响，积极进行音乐创新活动，在灵活继承传统的基础上，吸收他人之所长为己用，通过自己的理解和消化，在音乐作品中呈现自己独特的音乐创作方式。从音乐创作的抽象精神层面和具体创作技法应用这两方面分析的结果是，弗兰克在音乐创作上深受德奥音乐创作传统的影响，还受到基督教音乐风格、浪漫主义音乐精神和法国音乐文化的一定影响；因此他在音乐创作总体风格上表现出一定的综合性和复杂性，这些艺术特点都一一体现在弗兰克的钢琴独奏作品《前奏曲、众赞歌与赋格》的音乐创作中。《前奏曲、众赞歌与赋格》的音乐创作较完整地反映了弗兰克音乐创作的整体特点，与传统的前奏曲—赋格模式作品相比，在音乐风格、创作技法上都显得复杂许多。这首作品的音乐创作还反映了浪漫主义时期音乐创作综合性、多元化的发展趋势。

第四章 从《前奏曲、众赞歌与赋格》看弗兰克音乐创作总体特征和影响

第一节 弗兰克音乐创作总体特征

从《前奏曲、众赞歌与赋格》总体音乐创作上看，弗兰克的音乐创作表现了浪漫主义时代的精神，体现了德奥音乐传统和法国音乐文化两种不同音乐文化交汇的复杂性。具体表现在：

一、突破传统体裁的曲式结构

浪漫主义音乐思想吸收了康德为首的古典唯心主义哲学理论，认为音乐创作首先要抒发自己的情感，音乐的形式要为音乐所要表现的内容服务。浪漫主义音乐创作不同于古典主义音乐创作。古典主义音乐创作注重形式逻辑统一，浪漫主义音乐创作注重自由地表达情感，重视内容的表达，而在形式上的要求是突破对内容表达的制约而探索形式的可变性，为了内容表达的需要对固有形式进行突破，甚至可以创造一种新的形式。弗兰克正是在自己内心真实感觉的引导下，突破固有体裁的曲式结构创作了形式独特的《前奏曲、众赞歌与赋格》。

二、自由表达情感

这首钢琴作品中在曲式上所作的突破，和乐曲中大段即兴风格的音乐演奏都反映了作曲家内心丰富的情感。弗兰克与其他浪漫主义音乐家一样，以抒发情感为首要出发点而进行音乐创作。不仅是浪漫主义音乐创作倡导自由地宣扬情感；法国音乐文化也一贯追求个人情感的内心体验，并用艺术形式进行表达。

三、运用半音化旋律和声

半音化的旋律、和声成为弗兰克成熟时期的主要音乐语言，也是晚期浪漫主义音乐的主要音乐语言。每一个艺术家从情感表达至艺术技法的运用，必然是主动地吸收所处时代最有发展价值的因素。弗兰克的和声思维与正在兴起的晚期浪漫主义音乐创作和声发展方向是一致的，他吸收了贝多芬至瓦格纳等德奥音乐家利用和声的张力表达情感推动音乐发展的音乐创作技法。同时，弗兰克流动的半音化和声也表现出弗兰克在音乐创作中，与继承法国音乐创作传统的圣桑、福雷等作曲家一样，使用和声表达情感的微妙变化。

四、在不同音乐文化相互作用下形成独特的个性

在西方音乐从巴洛克时期转变到古典主义时期的整合过程中，逐渐形成以维也纳为中心的德奥音乐创作体系，这个体系在很长一段时间内笼罩了整个欧洲。进入19世纪后半期，以德奥音乐创作传统为中心的审美标准，使得法国音乐的发展受到一定约束。随着法国音乐不断发展，鲜明的民族音乐风格渐渐与德奥音乐传统形成越来越明显的差别。在这样的情况下，弗兰克基于自己所受的音乐教育，在音乐创作上既不肯完全脱离德奥音乐创作传统，又不能完全接受法国音乐风格，只能综合自己的感受和才能，形成自己的独特风格，在教学中使他的音乐风格得到传承。由于弗兰克在音乐风格把握上体现综合性，使他不能受到德奥音乐学派的认同，也使当时法国音乐评论界和听众对他的音乐风格感到陌生，但是他的音乐创作是浪漫主义时代音乐风格发展趋于多元化个性化的具体表现。弗兰克主要通过教学对法国音乐发展产生深远影响，个人性格造成弗兰克不属于李斯特式的能够引起轰动的音乐家，而他独特的音乐创作还是在音乐发展历史上留下了不可忽视的影响。

第二节 弗兰克音乐创作的影响

弗兰克音乐创作的影响，主要从弗兰克自身音乐创作特点对于其他音乐家音乐创作的影响，和他个人音乐创作活动对当时法国音乐发展的影响这两个方面来讨论。

一、弗兰克音乐创作对其他音乐家的影响。

弗兰克的音乐创作引起不少音乐家的兴趣。印象主义代表作曲家德彪西的前奏曲《漂浮在暮色中的声音与香味》(Les sons et parfums, 1910)，其中平行八度的半音化和声进行，与弗兰克在《前奏曲、众赞歌与赋格》的圣咏调平行八度和声进行十分相似。^⑨20世纪的著名意大利作曲家卡塞拉(Casella Alfred, 1864-1947)曾挑选19世纪末20世纪初六位作曲家，分别模仿他们的音乐风格创作了六首一套的小品，弗兰克在选之列。卡塞拉模仿弗兰克写作的乐曲为“咏叹调”，每个声部都使用半音化旋律进行，音乐流畅，情感细腻，十分生动地“再现”了弗兰克的音乐风格。

^⑨ 这个看法引自 The New Grove Dictionary of Music and Musician(2001) second edition).vol. 9, "Franck Cesar" by John Trevitt, 180.

二、弗兰克对法国乐坛的器乐音乐发展的影响

在 19 世纪末 20 世纪初的法国乐坛，弗兰克是一位具有独特音乐风格，产生深远影响的作曲家。他的钢琴独奏曲《前奏曲、众赞歌与赋格》是他创作成熟期的代表作品，从各方面反映了弗兰克创作的特点和模式，体现了作曲家既坚持传统，又敢于创新的创作思想以及音乐风格的复杂性。

弗兰克的音乐创作与德奥音乐创作传统有密切的联系，他重视器乐音乐的创作，在作品中大量引入复调对位写作，注意交响音乐丰富色彩的运用，这些音乐创作的理念都由一大批爱戴导师的弗兰克系作曲家发扬光大，他们的音乐活动是推动当时法国器乐音乐创作发展的重要力量，他们所坚持的音乐创作思想对于近代法国音乐发展具有重要意义。经过二十多年来包括以弗兰克为代表的流派在内的各种音乐创作思想和审美观念的碰撞和融合，20 世纪法国整体音乐创作的思想和技法达到较高水平，在世界范围内产生广泛影响。

结 论

本文主要研究和分析了法国作曲家弗兰克钢琴独奏作品《前奏曲、众赞歌与赋格》的音乐创作。通过分析和比较，笔者认为《前奏曲、众赞歌与赋格》在弗兰克众多的作品中具有典型性，比较完整地体现了作曲家弗兰克的音乐创作特点和独特的音乐创作方式。对于这首钢琴作品音乐创作进行的研究具有学术价值，也具有历史意义。弗兰克的音乐创作反映了浪漫主义音乐创作精神和基督教音乐的影响，呈现出受到德奥音乐创作传统和法国音乐文化双重影响而形成的综合、复杂的音乐风格。音乐创作是创造性的主观意识活动，具有复杂的心理机制，离不开客观环境对作曲家个体的影响和制约，也离不开作曲家个人发挥主观能动性，注入个人情感，进行理性思考的个体活动。因此在音乐创作中，作曲家既要审慎地继承传统，又要积极地展现个性，进行一定的艺术创新。换言之，一个成功的艺术作品应体现与传统的一定联系，也要能够表现出一些不同于传统的艺术特点，弗兰克的《前奏曲、众赞歌与赋格》就是一部具有一定历史价值和影响的优秀作品。

本文对弗兰克音乐创作的研究是初步的，尝试性质的，结论自然不能全面、客观地评价弗兰克的音乐创作。笔者希望这篇文章的写作能够吸引更多的人研究弗兰克的音乐创作和影响，丰富我国对于法国音乐发展历史的认识。

参 考 文 献

- [1] 桑桐 《半音化的历史演进》 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004 年 10 月第 1 版, ISBN-7080667-390-3
- [2] 罗赛芬 《复调音乐基础教程》 [M]. 西安: 陕西人民出版社, 2000 年 3 月第 1 版, ISBN 7-224-04476-8
- [3] 唐纳德·杰·格劳特 克劳德·帕里斯卡 (美) 汪启璋译 《西方音乐史》 [M]. 上海: 上海音乐出版社 1996 年 8 月第 1 版 ISBN 7-103-01310-1
- [4] 安德鲁·威尔逊·狄克森 (英) 毕玮、戴丹译 《基督教音乐之旅》 [M]. 上海: 上海美术出版社, 2002 年 5 月第 1 版 ISBN7-5322-3066-X. 118
- [5] 杨周怀 《基督教音乐》 [M]. 北京: 宗教文化出版社, 2001 年 1 月第 1 版 ISBN 7-80123-304-2
- [6] 刘志明 《西洋音乐史与风格》 [M]. 台湾: 大陆书店 1993 年 4 月 23 日版
- [7] 张洪岛 《欧洲音乐史》 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1983 年 10 月北京第 1 版, ISBN 7-103-00399
- [8] 保罗·亨利·朗格 《十九世纪西方音乐文化史》 [M]. 北京: 人民音乐出版社 1982 年 9 月第 1 版
- [9] 于润洋 《西方音乐与美学问题的文化阐释》 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2005 年 10 月第 1 版, ISBN7-80692-179-6 . 80
- [10] 于润洋 《西方音乐通史》 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1999 年 5 月第 1 版, ISBN7-80553-950-2.
- [11] 林华 《我爱巴赫-巴赫钢琴弹奏导读》 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004 年 1 月第 1 版, ISBN7-80667-357-1. 43-48
- [12] 沈旋 谷文娴 陶辛 《西方音乐史简编》 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1999 年 5 月第 1 版, ISBN7-80553-766-6
- [13] 钱亦平 王丹丹 《西方音乐体裁及形式的演进》 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003 年 12 月第 1 版, ISBN7-80692-033-1
- [14] 麦克菲逊. 陈洪译 《曲式及其演进》 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1994 年 10 月北京第 1 版. ISBN7-103-01174-5

- [15] 法洛斯·哈蒙 . 冯丹 姚纯青译《钢琴艺术三百年—从巴赫至现代的钢琴艺术史》[M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 1998 年 10 月第 1 版. ISBN7-5621-1911-2
- [16] 蔡良玉 西方音乐文化 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1994 年 12 月北京第 1 版. ISBN7-103-01861-8
- [17] 张前 《音乐美学教程》 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003 年 2 月第 1 版, ISBN7-80667-067-X
- [18] 罗芃、冯棠、孟华 《法国文化史》 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1997 年 5 月第 1 版, ISBN7-301-03302276-X.
- [19] 郭华榕 《法兰西文化的魅力》 [M]. 上海: 上海社会科学出版社, 2005 年 8 月第 1 版, ISBN7-80681-705-0
- [20] N · 沃尔斯托夫 沈建平等译《艺术与宗教》. [M]. 北京: 工人文化出版社, 1988 年 8 月第 1 版, ISBN7-5008-0189-/J · 21
- [21] 张韵璇《复调音乐的历史及风格演变》, 杨通八 张韵璇《和声复调文集》 [C]. 上海: 上海音乐出版社, 2004 年 9 月第 1 版, ISBN 7-80667-357-1
- [22] 林逸聪《音乐圣经》(上卷) [Z]. 华夏出版社 1999 年 6 月第 1 版. ISBN7-5080-1503-7
- [23] J. G. · 维尔蒂:《通俗文学研究中的“程式”概念》 [A]. 《当代西方文化艺术史》, 北京大学出版社, 1988 年版
- [24] Cesar Franck Selected Piano works Edited by Vincent d'Indy New York:: Dover Publication(1922)
- [25] The New Grove Dictionary of Music and Musician(2001, second edition) Edited by Stanley Sadie, Oxford University Press 2001 “Franck Cesar” , “Cyclic Form”、 “Prelude”、 “France: I ,(4):19th-century art music: music publishing ”、 “Liszt Franz”
- [26] 汪洋 《西方中世纪教会与音乐的关系》 [J]. 湖州师范学院学报 2002 年 10 月
- [27] 冯志平 《凯旋门的回声》, 南京艺术学院学报(音乐表演版) [J], 2004 年 2 月
- [28] 桑桐 《瓦格纳<特里斯坦>中属七和弦的作用下》 [J]. 音乐研究, 1999 年 (4)
- [29] 杨文《贝多芬〈热情奏鸣曲〉的创作手法及演奏处理》 [J]. 音乐探索, 2005 年 (3)
- [30] 王永振 迟文红《贝多芬钢琴奏鸣曲的结构》 [J]. 胜利油田师范专科学校学报, 2001 年(6)
- [31] 龙本裕造. 张新林译 《贝多芬的独创性》 [J]. 解放军艺术学院学报, 2000 年 (4)
- [32] 朱雅芬《19 世纪晚期法国的钢琴音乐》 [J]. 钢琴艺术, 2004 年 (6)
- [33] 香港中文大学刘怡君硕士论文《西萨·弗兰克重要钢琴作品之探讨》 [D].

- http://etd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search-c/view_etd?URN=etd-0717102-154608
- [34] 马慧元《管风琴上我的法兰克》<http://uwstudentweb.uwyo.edu/H/HUIYUANM/writing/Franck.html>
- [35] Prelude Fugue#2 http://www.sheetmusicarchive.net/dlpage_new.cfm?composition_id=82
- [36] Prelude Choral and Fugue http://www.sheetmusicarchive.net/single_listing.cfm?composer_id=59
- [37] “Appassionata” sonata op 57 http://www.sheetmusicarchive.net/dlpage_new.cfm?composition_id=156
- [38] Violin Sonata in A http://www.sheetmusicarchive.net/dlpage_new.cfm?composition_id=1973

后记

“自强不息，止于至善”的校训伴随我走过七年（本科四年、研究生三年）的求学道路。回首七年的学习生涯，有太多的感动和太多的感谢。首先，我要感谢亲爱的母校为我提供了优美的学习环境和良好的学习氛围，让我度过了宝贵的学习时光。我由衷地感谢我的导师周铿副教授，几年来，导师引导我浏览了大量钢琴文献，指导我弹奏了大量优秀钢琴作品，使我的专业水平有了质的提高。在导师的正确指引下，我较为顺利地完成了论文的选题和写作。导师富有创意的学术思维、宽阔的视野、科学的教学理念，以及精湛的技艺和高尚的人格，使我如浴春风，受益终生。

我要向在论文写作过程中一次次给予我大力帮助的作曲家杜兆植教授表达我最诚挚的谢意。杜老师博古通今，热爱学术研究，他对事业执着追求的精神深深地震撼着我，他渊博的学识以及他的人格魅力都给予我深刻的影响，使我一次次看到了广阔知识海洋中显得渺小的“我”，我将谨记杜老师对我的教诲，在今后的人生旅途中，继续努力学习，努力探索，努力前行。

此外，我还要向一直关心、支持和帮助我的系领导、老师们表示深深的谢意，在我成长的道路上无不浸透着老师们辛勤的汗水，师恩难忘，我将以勤勉敬业的精神回报老师们对我七年的教育和培养。

最后感谢在日常工作、学习、生活中和论文写作过程中，给予我热情支持、帮助的同学们，祝福他们学有所成，前途无量！