



耶鲁大学出版社
提供版权

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

Prokofiev's Piano Sonatas

普罗科菲耶夫 钢琴奏鸣曲解析

鲍里斯·贝尔曼 著

李彦洋 译

鲍里斯·贝尔曼 著 李彦洋 译

piano sonatas

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲解析



耶鲁大学出版社提供版权 上海音乐出版社出版

图书在版编目 (CIP) 数据

普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲解析 / 鲍里斯·贝尔曼著; 李彦洋译; - 上海:
上海音乐出版社, 2017.5

ISBN 978-7-5523-1310-9

I. 普… II. ①鲍… ②李… III. 普罗科菲耶夫 (Prokofiev, Serge
1891-1953) - 钢琴曲 - 奏鸣曲 - 研究 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 066665 号

Copyright© 2008 by Yale University

Originally published by Yale University Press

All rights reserved.

书 名: 普罗科菲耶夫钢琴奏鸣曲解析

著 者: 鲍里斯·贝尔曼

译 者: 李彦洋

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 王 琳 陆文逸 (助理编辑)

封面设计: 翟晓峰

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 700×1000 1/16 印张: 15.75 插页 4 谱文: 252 面

2017 年 5 月第 1 版 2017 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3,000 册

ISBN 978-7-5523-1310-9/J · 1207

定价: 78.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究



前言

ix

在浩瀚的钢琴作品曲库里,谢尔盖·普罗科菲耶夫(Sergei Prokofiev)的钢琴奏鸣曲占据着重要的一席之地。奏鸣曲式产生于18世纪,在贝多芬(Beethoven)创作的三十二首奏鸣曲里达到顶峰,随后又在舒伯特(Schubert)、肖邦(Chopin)、舒曼(Schumann)、勃拉姆斯(Brahms)的作品中得到进一步发展。20世纪,除了亚历山大·斯克里亚宾(Alexander Scriabin)之外,普罗科菲耶夫是唯一一位在此曲式上保持创作的作曲家。拉赫玛尼诺夫(Rachmaninov)、巴托克(Bartok)、欣德米特(Hindemith)、肖斯塔科维奇(Shostakovich)、斯特拉文斯基(Stravinsky)、艾夫斯(Ives)、梅特纳(Medtner)、巴伯(Barber)、吉纳斯特拉(Ginastera)、布列兹(Boulez)、施尼特凯(Schnittke)和卡特(Carter)等这些同时期重要的作曲家,对待这一曲式仅仅偶尔为之,而普罗科菲耶夫却创作了十首钢琴奏鸣曲。这十首奏鸣曲成为了钢琴作品曲库中的一个里程碑。这些作品成为音乐会中炙手可热的乐曲,同时也被每一位严肃的钢琴家认为是他们曲目单里不可缺少的一部分。全世界钢琴专业的学生也在学习弹奏这十首钢琴奏鸣曲。

普罗科菲耶夫一生钟爱奏鸣曲式。他在童年学习作曲技法时,就试图掌握这种曲式,我们可以从他在圣彼得堡音乐学院学习时创作的一系列奏鸣曲中发现他的这种兴趣。普罗科菲耶夫终其一生都保持着对奏鸣曲式的创作热情。1941年,他在描述《小奏鸣曲》(Sonatinas, op.54, 1931年)时说道,“我倾向于采用奏鸣曲这样高级的曲式来创作简单的作品。”^{注1} 我们可以通过追溯其作品的发展来了解作曲家的成长历程。在早期创作中,普罗科菲耶夫严格地遵循着教

x



科书中的原则；在晚期的作品中，他对曲式进行了完美自如的诠释。

普罗科菲耶夫的钢琴作品对于演奏家和教师的我而言，享有崇高地位，它们在我的曲目单中总占据着重要地位。我在莫斯科的柴科夫斯基音乐学院学习时，有幸师从列夫·奥伯林（Lev Oborin）。这位卓越的钢琴家在普罗科菲耶夫的指导下，与大卫·奥伊斯特拉赫（David Oistrakh）一起首演了他的两首《小提琴与钢琴奏鸣曲》。此外，奥伯林在他的钢琴课堂和个人音乐会中，也经常弹奏普罗科菲耶夫的作品。

20 世纪 90 年代，我完成了一项重大工程——录制普罗科菲耶夫全部钢琴独奏作品。这些作品由钱多斯唱片公司（Chandos Records）制成九碟套装发行。这十张碟片中录入了普罗科菲耶夫的所有十首钢琴奏鸣曲，包括《第五钢琴奏鸣曲》的两个版本以及《第十钢琴奏鸣曲》的草稿部分。除此之外，我还演奏并录制普罗科菲耶夫的交响乐和室内乐作品。所有的这些努力，都使我更加深刻地理解他的作曲风格、作品的演变以及他的创作过程。在我的教学工作中，我非常珍惜在小课、研讨会以及大师班与学生们探讨普罗科菲耶夫作品的机会。这本书是我作为一位教师和演奏家成果的延伸。正是通过这两方面的优势互补，使我通过著书立说来细细研究这些奏鸣曲。

当我在写这本书的时候，我考虑到两个阅读群体：一个是希望能够更好地欣赏普罗科菲耶夫作品的音乐爱好者们，另一个是正在学习他的作品学生们。由于抱着这样的想法，本书的结构如下：每一首奏鸣曲都是独立的一个章节，从介绍背景开始，接着是对作品的具体分析。在对作品的具体分析部分中，我会专门指出作品的重要细节和特征。在分析时，我尽量避免过多的专业术语，却也保留了一些不可替代的基本术语。非专业的读者可以参照附录里的音乐术语。对于有乐谱阅读能力的读者们，可以在阅读本书时参照奏鸣曲的曲谱；对于没有阅读乐谱能力的读者们，参照录音中的具体时间标注不无裨益。

因为对这套奏鸣曲有着个人的理解，我自然会推荐用我的这套录音作为阅读本书的参考资料。书中提到的演奏时间，请参照钱多斯唱片公司为我录制的《普罗科菲耶夫奏鸣曲》三碟装的录音（CHAN 9637）。这个三碟套装是该公司对我的普罗科菲耶夫钢琴独奏作品全集的再版。单首作品如下：



《第一钢琴奏鸣曲》	Op.1:	作品集5 (CHAN 9017)
《第二钢琴奏鸣曲》	Op.14:	作品集7 (CHAN 9119)
《第三钢琴奏鸣曲》	Op.28:	作品集6 (CHAN 9069)
《第四钢琴奏鸣曲》	Op.29:	作品集3 (CHAN 8926)
《第五钢琴奏鸣曲》	Op.38 (初版)	作品集9 (CHAN 9361)
《第五钢琴奏鸣曲》	Op.38/135 (修改版)	作品集1 (CHAN 8851)
《第六钢琴奏鸣曲》	Op.82	作品集9 (CHAN 9361)
《第七钢琴奏鸣曲》	Op. 83	作品集2 (CHAN 8881)
《第八钢琴奏鸣曲》	Op.84	作品集4 (CHAN 8976)
《第九钢琴奏鸣曲》	Op.103	作品集8 (CHAN 9211)
《第十钢琴奏鸣曲》	Op.137 (片段)	作品集9 (CHAN 9361)

每一章节的后一部分是“大师课”。在写这一部分时,我考虑的是专业的钢琴演奏家。通过对一些存在争议的片段的讨论,我给出一些诠释性的建议和一些具体的练习方法。我希望以此能对钢琴家们研究普罗科菲耶夫的作品有些帮助。为了更好地理解讨论的内容,读者们最好自己在乐谱上编上小节号,因为至今还没有一个版本的《普罗科菲耶夫奏鸣曲集》有小节编号。我估计很多读者不会通读全书,而是直接去看与某首奏鸣曲相关的章节。因此我在不同的奏鸣曲章节中重复地谈论了他作品的某些音乐特征。

在讨论具体作品之前,我在本书第一章对普罗科菲耶夫的音乐做了概述。在这个章节中,我主要关注了对作曲家生活有影响并使其音乐产生变化的因素。在接下来的章节中,我从普罗科菲耶夫作为作曲家和钢琴家的角度研究他的钢琴技法,并通过各种评论、同辈人的回忆以及他的录音来讨论普罗科菲耶夫的演奏。

xii

由于现存的普罗科菲耶夫奏鸣曲的录音数量太多,我无法对其逐一评论或描述。我仅选择三个版本:一个是普罗科菲耶夫本人的演奏,另两个是深受他信任而首演他晚期作品的斯维亚托斯拉夫·里赫特(Sviatoslva Richter)(《第七钢琴奏鸣曲》和《第九钢琴奏鸣曲》)和埃米尔·吉列尔斯(Emil Gilels)的(《第



八钢琴奏鸣曲》)。另外值得注意的是,里赫特是在普罗科菲耶夫演出完《第六钢琴奏鸣曲》后,首个演出此曲的钢琴家,也是在吉利尔斯首演完《第八钢琴奏鸣曲》后第一个开始演奏这首作品的钢琴家。

虽然现今关于普罗科菲耶夫的专著已有很多,但是对其学术方面的研究还远远不够。可以毫不夸张地说,自从 1961 年他的作品总录出版后,其细节至今没有更新过。^{注2} 目前,我们也找不到任何一个版本的《普罗科菲耶夫奏鸣曲集》是不含错误的。为此,我尽自己最大努力,指出了明显的错误和文章中令人质疑的地方。然而,由于一些奏鸣曲手稿的遗失,以及部分手稿难于辨识,很多问题我不能确切地回答。但幸运的是,在我俄罗斯同事的帮助下,我得以突破俄国官方当前的文化管制,拿到了一些手稿。因此,一些版本上的错误在本书中第一次得到修正。

我要强调的是,书中给出的音乐诠释建议仅代表我个人的看法,不完全是客观事实。我的主要目的是引导听众们更好地欣赏体会普罗科菲耶夫音乐的丰富性,以及帮助钢琴家们建立自己对艺术的理解。我希望这本书能够对我的读者们、专业钢琴家们以及音乐爱好者起到帮助作用。



致 谢

xiii

我要向芭芭拉·戈伦(Barbara Goren)、伊利亚·波利达耶夫(Ilya Poletaev)、利亚姆·维尼(Liam Viney)致以真挚的感谢,这三位朋友对此书的成书起到了非常重要的作用。除此之外,我还要感谢我多年的朋友阿列克谢·卢比莫夫(Alexie Lubimov)。正是这位出色的钢琴家,帮助我绕过苏维埃残余体制的控制,获得俄国档案馆中的重要资料。

同时,我还要向亚当·布罗涅兹(Adam Bloniarz)、亚历山大·拉宾(Alexander Rabin)和安德鲁·雷斯尼克(Andrew Resnick)的协助表示感谢;向迈克尔·弗里德曼(Michael Friedmann)的建议表示感谢;向我的编辑杜克·约翰斯(Duke Johns)严谨细致的工作表示感谢;向耶鲁大学出版社的基思·康登(Keith Condon)表示感谢,他在准备乐谱手稿的整个过程中,给过我莫大的帮助;向丽奥拉·兹米尔(Leora Zimmer)整理谱例表示感谢。我还要感谢格里斯沃尔德基金会(Griswold Fund)与耶鲁大学的弗雷德里克W.希尔斯出版基金会(Frederick W. Hilles Publication Fund)的资助。

在创作整本书的过程中,我的夫人兹娜(Zina)、女儿达尼埃拉(Daniella)和儿子伊兰(Ilan),一直给予我关爱、鼓励和支持,我对此无限感激。



图一：普罗科菲耶夫在钢琴旁，尼科波尔 [Nikopol (保加利亚), 1910 年]
照片由谢尔盖·普罗科菲耶夫家族友情提供

目 录

	本书页码	原书页码
前言.....	I	ix
致谢.....	V	xiii
普罗科菲耶夫的一生与其音乐语言的演变历程.....	1	1
钢琴家普罗科菲耶夫.....	23	22
《F 小调第一钢琴奏鸣曲》 Op.1	50	48
《D 小调第二钢琴奏鸣曲》 Op.14	60	57
《A 小调第三钢琴奏鸣曲》 Op.28	77	75
《C 小调第四钢琴奏鸣曲》 Op.29	86	84
《C 大调第五钢琴奏鸣曲》 Op.38 (第一版)	103	102
Op.135 (第二版)		
《A 大调第六钢琴奏鸣曲》 Op.82	129	129
《降 B 大调第七钢琴奏鸣曲》 Op.83	149	151
《降 B 大调第八钢琴奏鸣曲》 Op.84	166	169
《C 大调第九钢琴奏鸣曲》 Op.103	189	193
《E 小调第十钢琴奏鸣曲》 Op.137	206	212
结语 成为一位普罗科菲耶夫钢琴演奏家.....	209	215
术语.....	211	217
注释.....	218	223
乐谱引用版权说明.....	225	229
索引.....	228	233
关于作者.....	235	239



普罗科菲耶夫的一生与其音乐语言的演变历程

普罗科菲耶夫富有创造性的艺术生涯遍及了诸多国家,并且经受战争与革命的洗礼。这些经历使他有机会接触到了当时一些最杰出、最有影响力的艺术家。当我们纵观普罗科菲耶夫一生的作品时,会发现作曲家的创作风格在他的艺术生涯中发生过巨大的演变。至于创作方向转变的原因被讨论过很多次。第一种可能性是不是如一些作家所声称的那样,由于外部政治压力所迫,普罗科菲耶夫才在他的晚期作品中形成了那种显而易见且毋庸置疑的成熟的音乐语言?或者有第二种可能性,即这是他孕育成熟的一个内在的自然过程?如另外一些人所宣称的那样在这个过程中,他摒弃了当下流行的现代派的音乐语言。普罗科菲耶夫在 1936 年重返苏联,这是否阻碍了他在两次世界大战期间音乐创新上的进一步尝试?是这些尝试,让他早期创作的风格得以继续发展,也是这些尝试,使他保持在现代音乐前沿的进一步创新。抑或还有第三种可能性,即难道这些实验是他个人的投机行为?普罗科菲耶夫凭此即可以使他自己成为万众瞩目的焦点,又可以不暴露他在采用传统创作语汇时的那种与生俱来的音乐素养。

要回答这些问题,我们需要来了解一下普罗科菲耶夫的生活背景,以及他们是如何影响他的创作的。

谢尔盖·普罗科菲耶夫生于 1891 年 4 月 11 日,一个位于现乌克兰境内松佐夫卡(Sontsovka)的小镇。在那里,他的父亲拥有一处很大的房产,也是在那里,这位未来的作曲家度过了他最初的十三个春秋。普罗科菲耶夫的家庭是当地方圆几十英里内唯一一个受过教育的家庭。尽管在这样一个被认为是“文化



沙漠”的环境中,普罗科菲耶夫在年少时却已充分展露出了他的音乐才华。虽然在1900年以及1901—1902年期间,年轻的普罗科菲耶夫去了两次莫斯科和圣彼得堡并且得以聆听一些音乐会和歌剧作品,然而是他母亲对他早期音乐素养的形成起到不可磨灭的作用。普罗科菲耶夫的夫人是位传统的业余钢琴家,虽然能力有限,但她是他的启蒙钢琴老师。在她的引导下,普罗科菲耶夫熟悉了海顿(Haydn)、莫扎特(Mozart)、贝多芬(Beethoven)、肖邦(Chopin)等其他一些作曲家的作品。1901—1902年那次去莫斯科的时候,普罗科菲耶夫见到了谢尔盖·塔涅耶夫(Sergei Taneyev)。这位当时最负盛名之一的音乐家是拉赫玛尼诺夫(Rachmaninov)、斯克里亚宾(Scriabin)以及梅特纳(Medtner)的老师。在他的建议下,他的学生莱茵霍尔德·格里埃尔(Reinhold Glière)到松佐夫卡帮助指导小普罗科菲耶夫学习音乐,与他度过了1902年和1903年的两个夏天。格里埃尔是个持保守观点的音乐家,他更注重音乐语言的传统。

在普罗科菲耶夫所受的早期教育中,抑或在他大量尚存的早期作品中,都没有任何倾向表明他会在后来走上现代派创作的道路。同样的,在最初与塔涅耶夫的几次见面中,塔涅耶夫也说小普罗科菲耶夫的和声运用过于简单。尽管如此,我们还是可以从他早期作品中的韵律、他对幽默元素的偏爱、音乐中俏皮的性格以及采用积极的情感表达(而非深沉内省的情感表达)等方面,找到后来他现代主义创作的迹象。

3 普罗科菲耶夫青少年时期的心理成长深受父母影响。他是家里唯一的儿子,因此父母对他倾注了全部的爱和心血。小谢尔盖是个与父母亲近且听话的孩子,他也习惯了这种成为焦点的生活。在他的成长过程中,没有关系密切的好朋友,而那些所谓的玩伴也是比他的社会阶级要低一等的孩子们。他的父母监督他的学习和阅读,并且非常注重普罗科菲耶夫对待学习的态度是否勤奋认真(普罗科菲耶夫在家上学)。除此之外,他们还注重保护小普罗科菲耶夫的童心和天生的好奇心,在空余的时候鼓励他进行有益身心的娱乐活动,如散步、骑马和游泳。普罗科菲耶夫在他的自传里回忆道,家里曾经有各种各样富有创意的游戏与家庭剧院演出。演出的剧目中还包括他8岁时写的歌剧《巨人》(*The Giant*)。



但是,普罗科菲耶夫的童年并非终日做着白日梦。那些浪漫的幻想一旦出现,就会被父母严厉的管教遏制住,并且小普罗科菲耶夫的社交活动也会被减少。是这个原因导致了小普罗科菲耶夫的抒情才华在他早年时被埋没了么?

1904年,普罗科菲耶夫被圣彼得堡音乐学院录取。因此,他的母亲与他搬到了当时的首都居住。在他的老师中,有些是俄罗斯最负盛名的音乐家,比如:尼古拉·里姆斯基-科萨科夫(Nikolai Rimsky-Korsakov)、亚历山大·格拉祖诺夫(Alexander Glazunov)、阿纳托利·利亚多夫(Anatoly Lyadov)。在音乐学院的学习并没有影响到普罗科菲耶夫对音乐的传统审美取向,这主要由于他母亲以及格里埃尔从小对他的培养。在他学生时代的作品以及早期创作中,都没有显示出他用激进的音乐语言进行创作的兴趣。

但是,普罗科菲耶夫后来在回顾他跟从著名教授利亚多夫的学习生涯时,流露出了一些失望。他回忆道:“任何人要是敢违背传统的作曲方法,就必定会招致他的不满。他会将他的双手插进裤兜里,然后前后晃动着……说,‘我不明白你为什么要跟我学。你应该去跟理查德·施特劳斯(Richard Strauss)或德彪西(Debussy)学。’他或许还会说,‘见鬼去吧。’”^{注1}

除此之外,普罗科菲耶夫似乎从参加音乐会和学习新作品中学到了更多东西。从1908年开始,他参与了“当代音乐之夜”(Evening of Contemporary Music)的系列音乐会。这是由阿尔弗雷德·努罗克(Alfred Nurok)和瓦尔特·努维尔(Walter Nouvel)组织的一个探索式的音乐会。在这些音乐会中,普罗科菲耶夫得以听到俄国以及全世界各国的作曲家创作的最新的作品。(普罗科菲耶夫现场聆听了勋伯格《三首钢琴作品》(Schoenberg's *Three Piano Pieces*, Op.11)在俄罗斯的首演音乐会。这首作品是勋伯格无调性音乐的发端。)同时,他也受到鼓励,一方面把自己的作品带去,另一方面开始运用更大胆的音乐语言。在接下来的几年中,普罗科菲耶夫在这“当代音乐之夜”音乐会上展示了好几部作品,比如《四首钢琴练习曲》(*Four Etudes*)中 Op.2(1909年)以及 Op.3(1907—1908年)与 Op.4(1908—1912年)中的一些作品。这些演出使普罗科菲耶夫成为当时俄罗斯最具潜力和革新精神的作曲家之一。更重要的是,普罗科菲耶夫通过这些成功的尝试获得了肯定,这鼓励他继续发展自己的现代派音乐语言。



对于普罗科菲耶夫在短时期内巨大的变化,我们只能感到惊讶。仅仅四年,这个受着家长庇护的乡下孩子,这个在审美以及行为上都一向传统的人,居然成为了现代派音乐圈的宠儿。至此我们第一次发现,普罗科菲耶夫不但能够,而且他本人非常希望通过改变自己的音乐语言,来对外部音乐界的动向做出回应。随着后面对普罗科菲耶夫创作历程的深入了解,我们会不断看到类似的突然变化。

年轻的普罗科菲耶夫对当时音乐发展的新趋势很关注。我们可以在他的早期作品中找到他所受到的各方影响的踪迹。他钢琴作品《瞬息的幻想》(*Visions fugitives*, Op.22, 1915—1917)里的一些片段让人想起了德彪西;《第一钢琴协奏曲》(Op.10, 1911—1912)中“沉着的慢板”(Andante assai)听起来像拉赫玛尼诺夫;交响诗《秋》(或《秋季随笔》)[*Osenneye (Autumn or Autumnal Sketch)*, Op.8, 1910]让人似乎听到了斯克里亚宾。但是所有这些影响,都是过眼烟云。接下来我会提到一些对他产生深远影响的方面。

第一个方面是受俄罗斯童话的影响。俄罗斯钟爱童话,直至今日,它仍是每一个孩子成长过程中必不可少的部分。俄罗斯的作曲家创作出特定的音乐语言将重复出现的童话题材表现出来,诸如:神奇的魔法变化,纯真无畏的少女,或是勇敢威武的青年男子。[请参看里姆斯基-科萨科夫的歌剧《萨尔丹沙皇的故事》(*The Tale of Tsar Saltan*)、《不朽的卡什切伊》(*Kashchei the Immortal*)、《雪姑娘》(*Snow Maiden*)、《金鸡》(*The Golden Cockerel*)与《萨特阔》(*Sadko*); 利亚多夫的交响诗《魔湖》(*The Enchanted Lake*)与《基基莫拉》(*Kikimora*); 或者梅特纳的很多“童话”(Skazka)钢琴作品。]普罗科菲耶夫延用了那些同时代老一辈作曲家作品里的童话场景,并创作出了自己的音乐语汇。我们可以在他很多钢琴作品中看到这个现象,比如《瞬息的幻想》和《老祖母的故事》(*Tales of an Old Grandmother*)中的一些片段,以及《第三钢琴奏鸣曲》和《第四钢琴奏鸣曲》,或者是《第二钢琴协奏曲》和《第三钢琴协奏曲》里的某些片段。(这些常用语汇将在后面的章节中进一步讨论,请看谱例 0.15a 和 0.15b)。

5 第二个重要方面是受到古典主义风格的影响。普罗科菲耶夫在音乐学院学习期间,与尼古拉·齐尔品(Nikolai Tcherepnin)的接触更加巩固了他从小



受到的维也纳古典乐派的影响。普罗科菲耶夫在回忆他这位指挥课的导师时说：“他会在大量的学生乐团排练时拿着总谱坐在我边上，然后说道，‘现在听那个愉悦精致的小巴松管！’这样，我就从他的这些强调里学习到了海顿和莫扎特的审美取向，并且后来我把他们运用到我的《古典交响曲》中（*Classical Symphony*）。”^{注2} 普罗科菲耶夫的这第一首交响曲（Op.25, 1916—1917年），以及大量以18世纪舞蹈题材创作的钢琴小品——加沃特舞曲、小步舞曲、阿勒芒德舞曲——可以被看作是他早年对新古典主义的把握，这个风格贯穿了他大部分的创作生涯。

普罗科菲耶夫在他早期创作的歌剧《玛达莱娜》（*Maddelena*, Op.13, 1911—1913年）和《赌徒》（*Gambler*, Op.24, 1915—1917年，于1927年修改）中锻炼出了自己对舞台敏锐的把握能力，这对他未来创作歌剧和芭蕾都起到了很大的帮助。这两部歌剧剧本的情节富有戏剧性张力。为了寻求与之相应的音乐语言，普罗科菲耶夫创作的这两部歌剧听上去显得尖锐刺耳。

在20世纪最初的十年里，普罗科菲耶夫受到当时俄罗斯著名的经理人谢尔盖·佳吉列夫（Sergei Diaghilev）的启发，尝试创作另外两部戏剧音乐作品。佳吉列夫不但是著名的经理人，而且还对20世纪初的俄罗斯音乐和舞蹈的发展起到了重大的推动作用。他创立了俄罗斯芭蕾舞团。这两部作品的其中一部是原始粗犷的《赛西亚组曲》（*Scythian Suite*, Op.20, 1914—1915年）。这部作品最初是为了佳吉列夫所制作的芭蕾舞剧《阿拉与洛利》（*Ala and Lolly*）而写的。这首震撼人心的作品很容易就让人联想到同由佳吉列夫推出的斯特拉文斯基（Stravinsky）的里程碑作品《春之祭》（*The Rite of Spring*）。在《赛西亚组曲》中的这种原始的音乐风格，可以在普罗科菲耶夫同时期的其他作品中找到，比如他的里程碑作品《第二钢琴协奏曲》，Op.16（1913年，修改于1923年），或者是康塔塔《他们七个》（*Seven, They Were Seven*, Op.30, 1917—1918年）。这种对强烈的原始情感的礼赞以及对遥远而神秘的异教情节的怀念，被当时很多俄罗斯创作家运用，如诗人亚历山大·布罗克（Alexander Blok）[我们可以从他的诗《赛西亚》（*Scythians*）中看到]以及画家尼古拉斯·罗维奇（Nicholas Roerich）。当时这个观念同另外一股与之相对的势力同时发展。这个与之相对的势力崇尚精巧



与神秘,如象征主义诗人的作品(最著名的还是前面提到的那个亚历山大·布罗克)和斯克里亚宾的音乐。

- 6 佳吉列夫对普罗科菲耶夫创作产生影响的第三方面是体裁上的创新。普罗科菲耶夫将俄罗斯民间风格用于芭蕾舞《丑角》[*The Buffoon* (Chout), Op.21, (1915年,修改于1920年)]。这部作品是在佳吉列夫的一再恳求下,普罗科菲耶夫才创作的。(佳吉列夫在恳求普罗科菲耶夫时劝说道:“请为我写一首俄国作品吧……在你快腐烂的彼得格勒,人们都已经忘了怎样创作俄国作品了。”)注³在当时,格林卡(Glinka)、巴拉基列夫(Balakirev)、里姆斯基-科萨科夫或者柴科夫斯基(Tchaikovsky)都是将俄罗斯民间音乐按照西方音乐的传统进行创作,而这与普罗科菲耶夫的创作有着极大的不同。那种真正的来自俄罗斯民间音乐的召唤,对于普罗科菲耶夫来说也并不像斯特拉文斯基那么自然容易,诸如后者的作品《婚礼》(*Les Noces*)、《俏皮话》(*Pribaoutki*)或者《狐狸》(*Renard*)。《小丑》是普罗科菲耶夫作品中唯一一首具有民俗风格的作品。显然,他是为了讨好佳吉列夫而创作的。

在1917年初的时候,俄国革命引起了普罗科菲耶夫的同情怜悯之心,他像其他艺术家一样渴望在相关领域进行一场复兴。但是,接踵而至的混乱与破坏使普罗科菲耶夫不得不在1918年离开俄国。当时新上任的苏联文化委员阿纳托利·卢那察尔斯基(Anatoly Lunacharsky)试图劝说普罗科菲耶夫留下来(普罗科菲耶夫回忆时如此提到“你们在音乐领域里革命,我们是在生活中革命。我们应当携起手来。”)。但是最终,卢那察尔斯基还是帮助普罗科菲耶夫拿到了离境的护照。注⁴

普罗科菲耶夫在此后的十八年中客居海外,起先是在美国,后来前往欧洲。他在这些年中努力奋斗,力图在生活 and 创作事业上取得成功。然而,事实上并不只有这些。1923年在巴黎落脚的时候,普罗科菲耶夫觉察到他正处在当时现代音乐的世界中心。以至于在接下来的十年里,我们都能从普罗科菲耶夫作品中发现,一方面他一直在探索自己特有的音乐语言;另一方面,他也在迎合瞬息万变的巴黎以及欧洲大众,创作符合他们口味的作品。这些,我们可以在接下来的普罗科菲耶夫的自传里找到相应的对照。普罗科菲耶夫在说到自己的《第二交



响曲》(Second Symphony, Op.40)于1925年在巴黎首演失败时提到:“那或许是我第一次认识到自己也许注定是个二流的作曲家。巴黎,是个在时尚界无可置疑的仲裁者,这使它在其他任何领域都有这种倾向。在音乐方面,法国人对音乐精致的高要求,产生了一个反作用——大众会很容易对现有的作品感到厌倦。比如在对一个作曲家热衷了一两年后,听众们就开始寻找另一种新的感官上的体验。很显然,我已经不再是他们热衷并寻找着的那个了。”^{注5}

在这段时间里,普罗科菲耶夫尝试了很多现代派作品的风格和技巧:他大胆地尝试运用复杂的、不协和的半音技法进行创作(《第二交响曲》《第五钢琴协奏曲》),但同时他也在对自然音阶的创作手法进行探索,如芭蕾舞剧《钢铁时代》(*Le pas d'acier*, Op.41, 1925年)。普罗科菲耶夫指出,后面那首作品的音乐语言上“激进的转变是从半音转变到自然调性……这首作品的很多主题都是在白键上创作的。”^{注6}在《自在之物》(*Choses en soi*, Op.45)的两首钢琴作品中(1928年),他又提道:“我希望可以不用试图用简单的曲式去表达我的想法,而是可以通过音乐本身沉浸在内省中。”^{注7}换句话说,普罗科菲耶夫的创作接近了表现主义[比如他的歌剧《火天使》(*The Fiery Angel*, Op.37, 1919—1927年)],或者说尝试了新古典主义(比如《第四钢琴协奏曲》,Op.53, 1931年)。有时候,我们很难区分普罗科菲耶夫是在艺术上探索,还是在某种程度上投机性地创作转向。

到了20世纪30年代,普罗科菲耶夫对某些风格的偏好已经变得非常明显:大型交响乐作品以及舞台作品首先吸引了他的眼球。他与芭蕾舞剧建立起了一种特殊的亲密感。另外,他具有惊人的能力,可以在最初几个小节里创作出令人难忘的音乐形象。这种能力特别适合运用在舞蹈作品的创作里,作品一上来就给人很震撼的视觉效果。普罗科菲耶夫音乐里那种与生俱来的、富有生命力的韵律感弥漫在他芭蕾舞剧中,这些芭蕾舞剧富有活力、奇异怪诞又或者具有侵略性。在塑造芭蕾舞剧人物形象和性格特点时,普罗科菲耶夫那种悠长的旋律线条似乎是天然可塑的人体曲线。

1927年,普罗科菲耶夫在苏联进行了一次境内巡演,受到了名流界的欢迎。这个认可鼓励着普罗科菲耶夫,从此他开始热衷于重建和加强与本土音乐界的