

前 言

“Prelude”，前奏曲在西方音乐发展史上，是专为器乐而创作的古老体裁，第一种产生于键盘乐器的音乐形式，是一种不依附于声乐形式而独立存在的音乐体裁。最早的前奏曲是教堂的管风琴师在圣咏开始之前，用以活动手指的即兴演奏，也包括了吸引听众的注意力和引入后面的主题。但是前奏曲这一古老的体裁至今仍然具有新鲜的活力，经由各个时期历史数百年的变化发展，并且逐渐演变成一种成熟的钢琴小品体裁，完全脱离了“前奏曲”最开始作为“引子”功能的特性，并拥有了它们独特表现力。

也正因为前奏曲的“短小性、即兴性和技术性”这最基本的特点，并且经由浪漫主义时期的发展（主要由作曲家肖邦、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾及福雷），使得前奏曲不仅脱离了“附属”的地位，而且音乐风格多样，内涵丰富，非常适用于钢琴教学上的运用。正所谓“麻雀虽小，五脏俱全”，浪漫主义时期的钢琴前奏曲虽然结构短小，但都是内容完整，风格多样，技术全面的钢琴小品中的精品，是一类不可多得的钢琴教材。

本文一共分为三章，第一章是《钢琴前奏曲的历史脉络及背景综述》，笔者试图通过对钢琴前奏曲的历史梳理和分类，理清钢琴前奏曲在历史发展中的衍变。本章一共分为二节，第一节希望通过对“prelude”的词根和词源来阐述前奏曲的起源以及前奏曲所具备的最基本特点的产生；第二节是对巴洛克时期巴赫的前奏曲的介绍及其在历史上的贡献；第三节是对巴赫以后的钢琴前奏曲发展的梳理。主要是对古典主义时期及浪漫主义时期的钢琴前奏曲创作；和对二十世纪以后的及我国的钢琴前奏曲创作作一个简介。第二章是《浪漫主义时期的主要钢琴前奏曲研究及各自特征》，这章中会分为四节来分别阐述肖邦（钢琴前奏曲 op. 28）、拉赫玛尼诺夫（钢琴前奏曲分为三集，op. 3-2；op. 23，op. 32）、斯克里亚宾（早期的钢琴前奏曲 op. 11）及福雷（晚期的钢琴前奏曲 op. 103）的钢琴前奏曲，会从音乐本体出发对其进行文本分析，及对其各自的艺术特征进行阐述。第三章《在钢琴教学中的运用》，本章结合了钢琴教学，对浪漫主义时期钢琴前奏曲的教学研究作出进一步的论述，分别从技术运用角度及从音乐角度（作曲家风格个性的互补）搭配运用出发。技术的运用结合了上述的前奏曲进行举例分析并提出演奏技术要求，从音乐角度搭配运用主要以作曲家的不同风格着手，采用互补式的曲目搭配来体现教学效果。

国内外不乏关于钢琴前奏曲及钢琴教学的相关论文与书籍，但是其基本的侧重点主要集中在对单个作曲家或单个套曲的研究分析，分别包含以下这几类：

优秀硕博论文主要有：李晶《肖邦〈二十四首前奏曲〉的音乐风格与演奏探究》，湖南师范大学硕士论文；刘潇《肖邦〈二十四首前奏曲〉研究》，山东师范大学硕士论文；刘祖育《论肖邦三首前奏曲四个演奏版本》，上海师范大学硕士论文；崔雪花，《肖邦四首前奏曲的创作与演奏特色的研究分析》，首都师范大学硕士论文；王文娜，《拉赫玛尼诺夫〈24首钢琴前奏曲〉的创作技法研究》，西安音乐学院硕士论文，艾峰《拉赫玛尼诺夫〈二十四首前奏曲研究〉》，

山东师范大学硕士论文；曹众《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究》，湖南师范大学硕士论文；张佳佳，《斯克里亚宾 24 首钢琴前奏曲（op. 11）的研究》，东北师范大学硕士论文；郭晓伟《斯克里亚宾 op. 11 钢琴前奏曲和声技法与风格研究》，山东师范大学硕士论文；邓筱筱《福雷钢琴夜曲的艺术特征和弹奏要领》，湖南师范大学是说论文；张彬《西方钢琴前奏曲的三个重要阶段》，华东师范大学博士论文等。

国内期刊、学报主要有：代百生的《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言——肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第 28 号研究》载于《中国音乐学（季刊）》；罗薇的《从肖邦的〈24 首前奏曲〉到斯克里亚宾的〈24 首前奏曲〉——试比较肖邦与斯氏前奏曲的艺术共性和不同的风格特征》（一，二，三），载于《钢琴艺术》；范晓玲，《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的独特性》，载于《星海音乐学院学报》；闽敏，《精致典雅的法国音乐——福列的钢琴音乐初探》，载于《音乐天地》；胡杨，《肖邦，〈前奏曲〉op. 28 及其艺术特色》，载于《黄钟》；赵小红，《试论肖邦前奏曲的音乐特点与演奏要点》，载于《交响》；唐丽娟，《钢琴前奏曲历史追踪及演奏探讨》，（一，二，三），载于《钢琴艺术》等。

专题论著主要有：A·索洛甫磋夫著、中央音乐学院编译的《肖邦的创作》，人民音乐出版社。M. 阿兰诺夫斯基编、张洪模等译，《俄罗斯作曲家与 20 世纪》，中央音乐学院出版社出版。赵晓生，《钢琴演奏之道》，上海音乐出版社；周薇，《钢琴艺术史》，上海音乐出版社；张式谷、潘一飞编著《西方钢琴音乐概论》人民音乐出版社等；童道锦、孙明珠编选，《钢琴艺术研究》，（上、中、下），人民音乐出版社等。

音乐家传记主要是：安德烈亚斯·魏玛著，陈莹译，《拉赫玛尼诺夫》，人民音乐出版社。尤尔根·罗茨著，宁瑛译，《弗雷德里克·肖邦》，人民音乐出版社等。

迄今为止，我国较少有对浪漫主义时期的钢琴前奏曲进行归纳，整理、分析类的理论著作。经笔者对上述前人的研究成果及理论著作的研读，着实对这次的论文写作有着非常大的理论支持及帮助，并且在前人的基础之上进行了更为深入的、不同角度的探讨。

本文试图通过对钢琴前奏曲历史脉络的梳理和分类，理清钢琴前奏曲在历史发展过程中的衍变，集中针对浪漫主义时期作为钢琴特性小品——前奏曲的本身研究及分析。试图对浪漫主义时期的肖邦、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾及福雷的钢琴前奏曲进行全面而逻辑的基本艺术特征研究，并尝试从技术运用与音乐运用的角度，两方面分别阐述在钢琴教学中的演奏技术要求及适当的曲目搭配下的学习效果，从而使它们的运用能够对钢琴教学起到重要的参考作用。本文试图总结和论述钢琴前奏曲与钢琴教学的密切关系，对钢琴教学与演奏起到一个抛砖引玉的作用。

第一章钢琴前奏曲的历史脉络及背景综述

第一节前奏曲的起源

“Prelude”（法语 *prélude*；德语 *Vorspiel*；意大利，西班牙语 *preludio*；拉丁语 *praeludium, praeambulum*）。“……was instrumental (the roots *ludus* and *Spiel* mean ‘played’ as opposed to ‘sung’^①).”前奏曲是一种器乐曲，此词的词根来源于“*ludus*”表示拉丁语与意大利语的词根，“*Spiel*”为德语词根，它们都有“演奏”和“表演”的含义，与“唱”所相反。前奏曲是第一种专为器乐而创作的体裁的古老体裁，是一种不依附于声乐形式而独立存在的音乐体裁，常常位于乐段（或赋格）之前或构成组曲的第一乐章和歌剧的管弦乐引子。

在西方音乐发展史上，最先出现的是宗教的声乐艺术，而键盘音乐的发展则是远远落后于声乐的。到了十四世纪时，声乐创作已经发展到出现了两个旋律同时进行，且反向进行的声部；三个旋律声部的对位及各声部间完全独立的节奏等复调手法。而此时的器乐音乐（包含键盘音乐）还只是一种依附于声乐形式的存在，作为声乐的伴奏，或是一些声乐的改编曲。所以在西方音乐发展的早期，为键盘乐器所创作的大部分作品都是源于声乐曲，如赋格是来自于声乐合唱曲的发展，恰空和组曲则来源于为舞蹈伴奏的琉特琴曲等，唯有前奏曲是在键盘乐器上产生的。最早的前奏曲，它位于旋律声部的节奏是非常自由的，且没有严格的小节或节拍的划分，是为当时的宗教音乐服务的，而“前奏”二字的含义是指，当时教堂的管风琴家在圣咏开始之前，会先在键盘上做活动手指的练习，他们常常快速而即兴的演奏一些音阶或分解和弦的片段。

到15世纪，这些片段在德国管风琴演奏家们的努力下，最终创造出了一种不依附于声乐形式的键盘乐器——前奏曲（prelude）。这时的前奏曲虽不依附与声乐，但是作为一种“开场”式的，由琉特琴或管风琴弹奏的随性演奏，是作为同一调式或调性的其它乐曲开始前的铺垫，经常会使用和弦和快速走句形式，相互交织而成，起到引入“正题”的作用；16世纪时在西班牙前奏曲常被冠以“入场曲”（*entrada*）的名称，当时的键盘演奏家们常会在这时展示他们非凡的弹奏技巧，此时的前奏曲则起到了试奏乐器、调试音准、活动手指及准备进入正式乐曲“热身性的音乐活动”作用。“15、16世纪管风琴、琉特琴或古钢琴的前奏曲常是即兴演奏或具有即兴风格的自由曲。这种前奏曲的功用是试奏乐器、活动手指和准备进入后面的乐曲。”^②这种简洁的形式在16、17世纪的德国和意大利逐渐发展成为一种最为重要的巴洛克键盘形式。因此具有**短小性，即兴性，且带有技术性，是前奏曲最基本的特点**，并在以后历史发展的过程中都得到了不同程度的保留。目前能找到的，现存最古老的前

^① 引自《New Grove Dictionary of Music and Musicians》，prelude 词条，p291

^② 引自，钱亦平、王丹丹著，《西方音乐体裁及形式的演进》，上海音乐出版社，2003年，p183

奏曲是1448年亚当·拉伯夫为管风琴而作的五首的符号谱，这些短小的乐曲十分华丽，由一到两个非常缓慢的低音声部组成，为即兴演奏的右手声部作伴奏，但它们也并非独立的演奏形式。

进入17世纪的巴洛克时期，前奏曲才成为一种具有完整形式的小型器乐曲，多半是由键盘类乐器来演奏，但本质上还没有脱离“引子”的属性，作曲家们常常将前奏曲放在组曲、赋格曲、奏鸣曲或众赞歌等乐曲的前面（如德国的众赞歌管风琴前奏曲），成为这些特定乐曲的第一首，起到引子的功用。这类前奏曲形式自由，通常用某种单一的音型不断进行反复或发展而成，类似于练习曲的性质，又或者为营造某种氛围或情绪起到铺垫的作用，同时又带有即兴演奏的特点，基本属于小型幻想曲风格，如丹麦管风琴家布克斯特伍德喜欢在管风琴赋格曲前面，即兴地加上一首自由前奏曲，使之与赋格曲形成一个具有鲜明的对比而又统一的结合体，这种前为一个短小快速的前奏曲，后加上一首单一主题的赋格形式在德国的键盘乐作曲家 J.K.F. 费舍尔（J.K.F. Fisher 1665-1746）和马特松（Johann Mattheson 1681-1764）的手中已发展到了相当成熟的水平。特别是费舍尔将前奏曲作为他古钢琴组曲的第一首乐曲，而且，还创作了20首前奏曲与赋格，分别遍布在20个不同的调性上。德国作曲家亨德尔（George Frederic Handel, 1685-1759）则喜欢在他的键盘乐组曲前面加上一首自由风格的即兴性前奏曲，通常情况下它们的形式自由，音乐风格类似于小型的幻想曲，例如他《古钢琴组曲》（Key Suite）第一册的第三套组曲《d小调组曲》中的前奏曲，就是以连绵不断的即兴式音阶开始的；法国的库普兰（Francois Couperin, 1668-1733）采用一种就当时来说非常具有超前意识的记谱法，他既不按照传统音符的时值，也不标记节奏及小节线的方式来记录他的完全自由风格的古钢琴前奏曲——这些作品的诞生都对巴赫的前奏曲创作产生了很深的影响。

第二节 巴赫的前奏曲及其贡献

至十八世纪的中叶，前奏曲常与赋格组成套曲，或用作组曲的第一曲，发展至此，它已经成为了一种形式完整的小型乐曲，但是依旧没有独立出现，本质上仍具有“引子”的属性。复调音乐大师巴赫（Johann Sebastian Bach 1685-1750）在前人的基础上继承和发展了这种体裁。J·S·巴赫不仅是巴洛克时期前奏曲创作的代表人物，更可以认为是在整个前奏曲历史发展舞台中具有“里程碑”式的，举足轻重的人物。他的前奏曲创作，是集各类前奏曲之大成，并充分的继承了前人对前奏曲创作的传统，而且进行了创新的。他写了大量的前奏曲，有些是作为键盘组曲的第一首；有些是与赋格组合起来成为一套，他是将把这一“前奏曲+赋格”的套曲形式发展到了从所未到达的高度。巴赫的主要前奏曲作品大致有：

为初学者而作的《18首小前奏曲》（18 short preludes for the keyboard），这本曲集一共分为两个部分组成，第一部分为前12首，其中第1、4、5、8、9、10、11首发现于巴

赫指导儿子学习使用的《为W·F·巴赫编写的钢琴小曲集》里^①，调性为同名大小调的上行排列；后6首为第二部分，它们的调性顺序虽然还并不是完整的12平均律，但也使人感到有意为半音上行的排列，它们分别是C大调、c小调、d小调、D大调、E大调、e小调。

《小前奏曲与赋格》(Präludien und Fughetten)共三首，调性顺序为d小调、e小调和a小调。

《六首英国组曲》(English Suites)，作于约1715年，也被称为“大组曲”，它的真正标题为“Suite avec Prelude”意为“带有前奏曲的组曲”(记录于巴赫家族保存的抄本第一页)^②，是为古钢琴(Harpsichord)的教学而用，这部组曲就是典型的将前奏曲编入键盘组曲之中，且作为每组第一首的例子，起到了烘托气氛的作用。每组英国组曲都会由一首篇幅较长的前奏曲开始，然后再由古组曲的四首舞曲组成，分别是阿勒芒德(Allemande)，库朗特(Courante)，萨拉班得(Sarabande)和吉格(Gigue)舞曲，或者还会在其中加入其他的舞曲，如“小步舞曲”(Minuet)，“加伏特”(Gavotte)或是“布列舞曲”(Bourrée)等等，前奏曲作为非舞曲体裁在组曲中与其他舞曲体裁的乐曲相比，规模十分长大，并与组曲中的其他舞曲体裁形成鲜明的对比，由此显示出其在组曲中的地位是极其不一般的。

《六首帕蒂塔》(Partita)，又称《德国组曲》，其结构比《英国组曲》更为庞大，变化也更为丰富。他们所采用的基本形式为“前奏曲(prelude)——阿勒芒德(Allemande)——库朗特(Courante)——萨拉班得(Sarabande)——任选舞曲——吉格(Gigue)”的形式，但是其每一套的排列顺序都是不一样的，而且，前奏曲在每套中的名称也各不相同，并非每首都标示为“前奏曲”(Praeludium)或“序曲”(Ouverture)，而是会以“法国序曲”(French overture)，“幻想曲”(Fantasia)，“托卡塔”(Toccatà)，“欣弗尼亚”(Sinfonia)等等的名称出现。《帕蒂塔》充分体现了巴赫对传统形式的尊重和继承，并在其基础之上进行发展和创新。

巴赫所创作的前奏曲除了作为赋格和组曲的引子之外，还写有不少众赞歌前奏曲，其作为众赞歌的引子。

《十二平均律键盘曲集》^③(Das Wohltemperierte Klavier)，分为两册，第一册是为古钢琴(Harpsichord)的教学所用，风格集中统一；第二册于1742年集成，含有作者不同时期的作品。每一首均由同一调性上的前奏曲与赋格组合，每册都按同名大小调上行，半音阶的顺序分别在不同的大小调上建立了24首套曲，每首套曲都是由一首前奏曲与一首赋格组成，他们的调性排列顺序依次为：C大调，c小调，升C大调，升c小调，D大调，d小调……依次类推，共48首前奏曲与赋格。《十二平均律键盘曲集》实际上是巴赫为巴洛克时期的键盘乐器所写的，他虽然没有标明具体是为哪种乐器所写，但从主题性格和旋律织体来看，

^① 参见，赵杰，《简述钢琴前奏曲的起源与发展及斯克里亚宾〈24首前奏曲〉op. 11的演奏诠释》，西安音乐学院，2008年5月，p3

^② 同上

^③ 现基本都默认翻译为《平均律钢琴曲集》

某些乐曲还是较符合击弦古钢琴（Clavichord）的特点，某些则适合拨弦古钢琴的特点（Harpsichord），也有些更适用于管风琴（Organ），今天大多数的钢琴家都是在现代钢琴上演奏巴赫作品。巴赫所创作的这部《十二平均律键盘曲集》使前奏曲与赋格这种形式发展到了前所未有的高度，他的前奏曲虽然仍未成为独立的曲目，依然保留着“前奏”的含义，但事实上他的前奏曲已然超越了引子的性质。前奏曲不仅仅因为体裁、织体、风格等与赋格形成对比或贯穿而富有意义，而且本身就已经具有重要的价值，在这部《十二平均律键盘曲集》中的前奏曲，形式自由，技术上的要求也是多种多样并且还有很大的发挥空间，也由于赋格曲是较为严肃的音乐情绪和严格的对位形式，所以前奏曲这种以音乐的自由流动和即兴性为特色的形式恰恰可以使巴赫的内心情感和精神面貌自然的流露出来。它们大部分都是短小且高度统一的乐曲，其基本的主题动机或主题性材料都是一个短小的乐句，一个有特点的织体，节奏模式或某种音型，并从一开始就确立了这套乐曲（前奏曲+赋格）的基本性格。虽然主题单一，却包含了各种音乐风格类型，如宗教性的圣咏，世俗化的牧歌，幻想曲风格等等。

《十二平均律键盘曲集》不仅在曲式及作曲技术方面成为后世音乐家们取之不尽、用之不竭的创作典范，同时还是键盘演奏训练方面不可多得的学习教材。《十二平均律键盘曲集》的创作初衷就是教学作品，巴赫在曲集的扉页内的题词就写到：“献给愿意学习的年轻音乐家，也为了那些已经成熟的音乐家的愉快享受。”巴赫不仅赋予了前奏曲各自而独特的音乐内容及性格，而且还会有针对于手指方面的训练，有目的地让它成为学习的教材，这些是最早而且也是最好的钢琴练习曲，至今仍然是全世界从初学的白丁到钢琴大师们必须学习和作为演奏的曲目，在此之前，还没有任何一首为教学所作的作品能达到如此高的艺术价值，巴赫的《十二平均律键盘曲集》中的前奏曲虽然仍没有脱离“前奏”的性质，但是使前奏曲取得了相对明确、完整的体裁意义，德国钢琴巨匠汉斯·冯·彪罗称《十二平均律键盘曲集》为“音乐的旧约”。

第三节巴赫以后的钢琴前奏曲的发展

在1750—1830年间的古典主义时期，在巴赫以后的大约一个世纪的时间里，整个古典主义时期都在崇尚理性主义的美学观之中，“维也纳古典乐派”极大的发展了古典奏鸣曲和交响曲等大型曲式体裁，海顿，莫扎特，贝多芬等德奥音乐大师将古典钢琴奏鸣套曲的形式推上了艺术的巅峰，但是对于前奏曲这类风格自由且小型的即兴型体裁却十分忽视，甚至被遗忘，仅仅只是沿袭了巴洛克时期将前奏曲作为引子的做法，其本身并没有任何的发展。维也纳古典乐派的代表人物之一海顿没有写过一首独立的前奏曲；据考证莫扎特曾写过5首钢琴前奏曲，但是不幸遗失了，直到1977年间，才在匈牙利发现了一首（F大调—e小调 Praeludium）（前奏曲）^①。贝多芬也仅写有一首钢琴前奏曲 Praeludium，（f小调 Wo. 55）。

^① 参见，卞钢，《略论钢琴前奏曲》，《钢琴艺术》，1998年，第一期，p19

历史发展到了十九世纪，以浪漫主义风格为主导的时期，随着人们审美观念发生的变化，钢琴结构的完善，以及钢琴演奏艺术地提高，使得那些表现即兴性，突出内心情感变化的性格小品体裁得到了新的发展舞台，从而打破了古典主义时期奏鸣曲体裁一统江山的格局。前奏曲这种集技术性，即兴性，自由性等特征的体裁，重新获得了那个时期作曲家们的青睐。这个时期的钢琴前奏曲，在发展的过程中，才真正的脱离其他体裁，终于成为为不附加在任何乐曲之前的独立钢琴小品，这对于前奏曲的发展而言是一个非常重要的时期。在钢琴音乐的发展史上，由波兰作曲家肖邦所创作的《二十四首前奏曲》作品 28 号，是首次作为真正不朽之作的钢琴前奏曲集。肖邦在继承巴赫的遗产的同时，又运用了大量的创新手法，它们每一首都独具个性，在音乐内容，风格，技术手段等方面都大相径庭，这在前奏曲的历史上可以说是空前的，自此以后，前奏曲作为具有独立体裁意义的音乐作品开始出现在音乐会和教科书中。

进入十九世纪后半叶，浪漫主义音乐达到了登峰造极的地步，前奏曲在俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫（1873-1943）和斯克里亚宾（1872-1915）的手中得到了进一步的发展。拉赫玛尼诺夫沿着肖邦的道路先后创作了二十四首钢琴前奏曲，包括著名的《升 c 小调前奏曲》（op.3. no2）、十首前奏曲（op.23）和十三首前奏曲（op.32），共二十四首成为完整的并包含所有二十四个大小调的钢琴前奏曲。他将原本形式短小且具有即兴特征的钢琴前奏曲，发展为篇幅较大、在内容上融入了浓郁的俄罗斯民族风格的钢琴作品，更加确立了前奏曲作为钢琴特性小品的这种体裁，成功的将钢琴这一乐器的特性发挥到了相当的高度，使钢琴前奏曲在拉赫玛尼诺夫手中又有了新的突破。斯克里亚宾一生共创作了九十多首钢琴前奏曲，随着作曲家自身独特风格的转变，乐曲前后风格差异较大，但早期的风格仍然保持着浪漫主义，并且还保留了自身独有的创作特点，特别是其代表作前奏曲作品 11 号。他的创作风格具有深刻的自身理念，对二十一世纪现代音乐的发展产生了深远的影响。

法国作曲家福雷和德彪西在前奏曲的创作中也是成绩卓著，福列的钢琴《前奏曲》作品 103 号，有着较为特殊的重要地位，全集虽只有 9 首，但每首各有自己的特性，是充满浪漫主义特色并且具有纯正法国气质的不可多得的力作。印象派代表人物德彪西在前奏曲的创作上走的是另外一条道路，他的两册《前奏曲集》，每册 12 首，共 24 首，在音乐表现和美学观念上都具有重大的突破和改变，与浪漫主义是完全不同的，风格上也是另一个方向——印象主义。这在本文中不作为论述对象。

当代作曲家们也十分热衷于前奏曲这种体裁的创作，如俄罗斯作曲家卡巴列夫斯基创作有 24 首钢琴前奏曲；肖斯塔科维奇不但写有 32 首钢琴前奏曲（op. 2, 8 首；op. 34, 24 首），而且还仿效巴赫，作了《二十四首钢琴前奏曲与赋格》，（op. 87）。此外还有格什温的《前奏曲三首》；梅西安的《前奏曲八首》等等。我国作曲家们也创作了多首钢琴前奏曲体裁的作品，如：陈铭志的《序曲与赋格一号》，《序曲与赋格二号》等等。

第二章浪漫主义时期的主要钢琴前奏曲研究及各自特征

浪漫主义时期开始钢琴前奏曲的发展基本进入两个领域，一是，继续承袭了巴赫将前奏曲作为附属地位，“引子”的方式而创作的，其代表人物为“复古”的德国作曲家雅克布·路德维希·弗里克斯·门德尔松·巴托尔迪（Jakob Ludwig Feilx Mendelssohn Bartholdy, 1809—1847）于1832—1837年所作的六首《小前奏曲与赋格》（op. 35）。虽然曲式结构扩展了很多，但是前奏曲仍未作为独立的演奏曲目。此外还有法国作曲家塞萨尔·弗朗克（Cesar Franck, 1822—1890）于1884年所作的《前奏曲、圣咏与赋格》；于1886—1887年作的《前奏曲，咏叹调与终曲》；二是，进入19世纪中叶，随着人们的审美观念发生着变化，过分含蓄的情感和理性地控制不再受到人们的喜爱和追捧，而是更多的希望能够听到优美而打动人心的旋律和情感之时，“前奏曲”才真正的脱离其他体裁成为独立的艺术小品。这对于前奏曲的发展而言是一个非常重要的时期。莫扎特的入室弟子奥地利作曲家约翰·内波姆克·胡梅尔（Johann Nepomnk Hummel, 1778—1837）出版过第一套24个大小调单独成立的前奏曲（Op. 67, 1815年），虽未被大众所普遍接受与应用，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且完整的作品体裁。而接下来要详细论述的这四位作曲家的钢琴前奏曲则是浪漫主义时期钢琴前奏曲之典范。

第一节“浪漫主义的音乐格言”

——肖邦钢琴前奏曲（op. 28）的艺术特征：

弗里德里克·弗朗索瓦·肖邦（Fryderyk Franciszek Chopin 1810—1849）波兰伟大的钢琴家，作曲家，被誉为是欧洲19世纪浪漫主义音乐的代言人。肖邦一生创作主要为钢琴作品，被称为“钢琴诗人”。在他短暂的39年人生中对钢琴的各种体裁表现出了独创性的风格和超然的个性，用自己独特而诗化的音乐语言将钢琴作为器乐的“声乐性”，“抒情性”发挥得淋漓尽致。在肖邦的全部音乐作品中，《二十四首前奏曲》op. 28（1836年—1839年^①）是一部能够代表肖邦最高创作成就的经典之作。19世纪是特性小品盛行的时期，肖邦是此时期重要作曲家之一，他的“前奏曲”就是属于钢琴特性小品。著名的钢琴家傅聪曾说：“这《二十四首前奏曲》在肖邦的作品中，是独一无二的，假如说肖邦的所有作品都要没了，要我选一个留下来，我就选这个。”^②不论是从音乐创作方面还是钢琴演奏技术而言，都足以概括和代表肖邦钢琴音乐的全貌了，因此，这部作品不仅在音乐会舞台上，而且在钢琴演奏实际教学中，都占据着极其重要的地位。此外，这部作品更被看做是最能够反应浪漫主义音乐的风格特征，被研究肖邦的学者称为浪漫主义的“音乐格言”。

^① 关于肖邦前奏曲的创作年代略有争议，现代标准版本（德国亨勒 Henle 出版社1971年由齐默尔曼 Ewald Zimmermann 所编的原版谱 Urtext 中得知），这套前奏曲创作于大约创作于1836—1839年间

^② 引用：傅敏编，《傅聪：望七了！》，天津社会科学出版社2004年

1) 独立的体裁与系统性的结构;

钢琴史上首次作为真正不朽的前奏曲集是由肖邦创作的,在前奏曲这种体裁的发展史上,钢琴前奏曲被发展为不附加在任何乐曲之前的独立钢琴小品,肖邦在此的功绩是不言而喻的。事实表明:自从肖邦的24首前奏曲问世以来,钢琴前奏曲作为一种独立的特性钢琴体裁,有了重要的发展,并成为了19世纪小型钢琴曲主要创作形式之一。他不但开创性的将前奏曲发展成为完全独立的钢琴小品,不再具有引子的性质,而且还赋予其音乐性,肖邦的每一首前奏曲都表达了不同的音乐内容,每一首都是可以独立存在的小品,24首又组成了一个音乐的有机的整体。肖邦的《前奏曲》“使前奏曲这种体裁在其发展历史上,第一次摆脱了过渡性作用的地位而成为独立的钢琴小品,李斯特立刻预见到,这种短小的钢琴体裁为钢琴音乐的发展开辟了新的道路”^①。

肖邦的作品28号中的24首前奏曲与巴赫平均律中的前奏曲有着直接的历史渊源关系^②。肖邦喜爱并重视巴赫的音乐,巴赫《平均律钢琴曲集》中的48首前奏曲与赋格及钢琴组曲是肖邦钢琴演奏会的常用曲目,而且也是他重要的钢琴教学内容。1839年1月,为了调节肖邦每况愈下的身体状况,他与女友乔治·桑旅行客居至西班牙的玛略卡岛,当时肖邦带到玛略卡岛上唯一的音乐是几张前奏曲的草稿和他的设想,以及一本巴赫的《平均律钢琴曲集》。肖邦的前奏曲显然是受到了巴赫的启发而作,也正在这段时间,肖邦完成了他的《前奏曲》的创作与修改。肖邦的钢琴前奏曲在创作技法与组织形式上无疑都受到了巴赫前奏曲深刻的影响,但是又有着显著的区别。

与巴赫的《平均律钢琴曲集》相同,肖邦的《前奏曲》也包含了全部24个大小调的循环,但是不同于巴赫以同主音大小调,半音上行方式构成的循环关系(C大调-c小调-升C大调-升c小调……);肖邦则是以平行大小调、五度上行的方式构成循环(C大调-a小调-G大调-e小调……)。不同的调循环排列关系体现了两个时代的不同构想,它给两部不同时代的前奏曲带来了鲜明的差异。巴赫编写《平均律钢琴曲集》时,前奏曲并不是作品的主体,24首前奏曲彼此之间的联系并不明显,但是肖邦运用关系大小调使得24首前奏曲彼此间的逻辑关系骤然加强,使得前一首前奏曲的结束仿佛是后一首的开始,因为无论是大小调之间的连接关系还是按五度排列的主属关系,从听觉上都很容易让人接受;从调性的转换上来看,又仿佛是一个近关系的转调,而后是一个新乐段的开始。因此,这部作品具有了钢琴套曲的原则,是一个整体性的。

钢琴套曲,是大型钢琴作品的一种结构形式。其一般的特点是:在统一的标题下,用若干首钢琴曲来表达同一主题或多个主题。套曲中的各首钢琴曲可独立成曲,但它们之间的内容互有联系,在音乐方面既统一,又有变化,共同组成一个和谐的整体。此外,从19世纪上半叶开始,作曲家们开始摒弃了纯粹形式上的关联,而喜欢追求一种音乐内容中的戏剧性

^① 引自:代百生,《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言——肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第28号研究》,中国音乐学(季刊),2002年第4期

^② 引用:周薇,《西方钢琴艺术史》,上海音乐出版社,2003年,p129

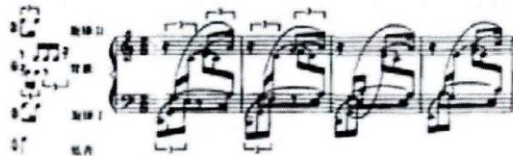
变化关联，并将多个小乐曲根据这种原则组合成大型套曲的创作方式^①。最重要的代表是舒曼，例如他的钢琴套曲《儿童情景》(Kinderscene, op. 15, 1838年)。也许肖邦在他的《前奏曲》创作中受到舒曼钢琴套曲的启示，特别是《狂欢节》(Carnaval, op. 9, 1834-1835)，其中就有对肖邦的描绘，尽管肖邦的《前奏曲》没有像舒曼的钢琴套曲那样给出标题，也没有任何的文学性暗示，但是他采纳了这种将瞬间的感觉变化与对比性的气氛描述融为一体的思维方式，每一首乐曲都拥有独特内涵的诗意，表现出不同的感觉世界的情感体验，整部作品反映作曲家的生活体验和内心世界的音乐画集。肖邦运用了浪漫主义套曲的原则特征，又采用了调性关系排列顺序来创作，说明了这部《前奏曲》不仅仅是二十四个小品，而且还是一个完整的、相互有联系的整体，就像音乐学家米歇尔(Ulrich Michel)的评论一样：“巴赫前奏曲的传统在肖邦24首前奏曲中，成为强烈表达浪漫主义特性的性格小曲。”^②

2) 凝练的核心乐思与微型精致的曲式；

肖邦前奏曲在他的钢琴作品中作占比重不大，但是地位很特殊。这个不仅是因为“前奏曲”体裁直接承袭自巴赫，更为重要的是在肖邦前奏曲中，人们可以看到肖邦其他体裁的作品，如：玛祖卡、夜曲、葬礼进行曲、练习曲的缩影，这就使肖邦的前奏曲作品成了肖邦风格的集锦。

肖邦的《前奏曲》op. 28，实际上是以“日记体形式”浓缩而成的一组乐思，就像把一部长篇小说，浓缩成一篇篇精致而小小的短文，却又不失其神髓更显其精华。对于前奏曲中的每首小品而言，他们各自的“乐思”或称为“主题动机”几乎都是非常短小而凝练的。他们中大多数都是建立在单一的主题基础上，而没有形式与内容上的对比。例如，第一首《C大调》的乐思仅仅只有一小节(见谱例1)，全曲都是通过这同一个音型展开；第20首，最初的第一小节为动机，像这样由一小节乐思构成的在op. 28中占据了大多数的份额。

谱例1：



再如，第14首《降e小调》，谱例2：

^① 参见：代百生，《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言——肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第28号研究》，中国音乐学（季刊），2002年第4期

^② 引自：代百生，《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言——肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第28号研究》，中国音乐学（季刊），2002年第4期



与第 19 首降 E 大调一样，全曲的乐思仅为一个三连音；

第八首《升 f 小调》谱例 3：



右手的附点节奏成为整首乐曲的动机；第 4 首《e 小调》，主题动机仅为右手声部的两个音，（见谱例 4）。这样的例子在全部作品中数不胜数，正如同傅聪先生所言：“把一切不必要的东西都去掉，只剩下最根本和必不可少的东西……”。^①

非常富有独创性的是，肖邦别开生面的使用了一种和其凝练的乐思相适应的曲式类型——“一部曲式”。在肖邦这部《前奏曲》op. 28 之前，器乐作品一般都很少使用这一曲式结构，而在肖邦这二十四首前奏曲中竟多达 16 首，其中最短小的一首第 9 首 E 大调，仅为 12 小节；其他还有第 7 首 A 大调为 16 小节；第 10 首 c 小调，只需几十秒钟就可演奏完毕，但它们却完全能够表达乐思想要表达的内容，因而是一个完整，精致的艺术品，简洁明了，却意味深长；最长的第 16 首《降 b 小调》也不过 46 小节，不得不承认这种将凝练的乐思融入微型曲式之中的做法，在音乐创作和曲式实践中是一种创举，其影响浪漫后期乃至近现代乐派的作曲家，其后斯克里亚宾，勋伯格，贝尔格等作曲家创作的大量微型小品从某种程度而言都可以说是对肖邦的继承和发展。

通过表 1^②，让我们更为直观的了解这 24 首前奏曲：

序号	调性	小节	曲式	速度	音乐风格元素
1	C 大调	34	一部曲式（二句式）	Agitato 不安宁的，激动地	即兴曲；
2	a 小调	23	一部曲式（三句式）	Lento 慢慢的	悲剧
3	G 大调	33	一部曲式	Vivace 活跃的，充满生命力的	练习曲
4	e 小调	25	一部曲式（二句式）	Largo 大的，广阔的	悲歌

^① 引自：罗薇，《从肖邦的<24 首前奏曲>到斯克里亚宾的<24 首前奏曲>——试比较肖邦与斯氏前奏曲的艺术共性和不同的风格特征》（一），《钢琴艺术》，p27

^② 表格参见刘祖育《论肖邦三首前奏曲四个演奏版本》，上海师范大学硕士论文与刘潇，《肖邦<二十四首前奏曲>研究》，山东师范大学硕士论文及笔者经多方资料研究、提炼分析后所得

5	D 大调	39	一部曲式（二句式）	Allegro molto 很快	练习曲
6	b 小调	26	一部曲式	Lento assia 很慢，十分慢	“雨滴”幻想曲
7	A 大调	16	一部曲式 （二句式乐段）	Andantino 小行板	玛祖卡舞曲
8	升 f 小调	34	（一部曲式） ^① 单三部	Molto agitato 十分激动	练习曲
9	E 大调	12	一部曲式	Largo 大的，广阔的	夜曲
10	升 c 小调	18	一部曲式（复乐段）	Allegro molto 很快	即兴曲
11	B 大调	27	一部曲式（二句式）	Vivace 活跃的，充满生命力的	谐谑曲
12	升 g 小调	81	单三部	Presto 急速的	练习曲
13	升 F 大调	38	单二部	Lento 慢板	夜曲
14	降 e 小调	19	一部曲式（二句式）	Allegro 快板	无穷动
15	降 D 大调	89	复三部	Sostenuto 稍慢，绵延，暗示较安静而声音饱满的表情	“雨滴”幻想曲；
16	降 b 小调	46	一部曲式（二句式）	Presto con fuoco 急速而有热力的	练习曲 （音阶）
17	降 A 大调	90	五部回旋曲式	Allegretto 小快板	无词歌
18	f 小调	21	一部曲式	Allegro molto 很快	谐谑曲
19	降 E 大调	71	单三部	Vivace 活跃的，充满生命力的	即兴幻想
20	c 小调	13	三句式乐段	Largo 大的，广阔的	葬礼进行曲
21	降 B 大调	59	单三部	Cantabile 如歌的	夜曲
22	g 小调	41	一部曲式	Molto agitato 十分激动	八度练习曲
23	F 大调	22	一部曲式	Moderato 中板	幻想曲
24	d 小调	77	单三部	Allegro appassionato 热情的快板	练习曲

从某种意义上看，24 首前奏曲可以说是肖邦精神世界的浓缩，它们首首短小精炼、材料集中，深深影响了浪漫主义后期乃至近现代作曲家的创作。

^① 参见：高佳佳，“从肖邦前奏曲中一部曲式看音乐语言陈述结构的多样性”，《音乐研究》，1995 年 6 月第 2 期，pp82~87

3) 继承与创新的综合:

肖邦的音乐与 18 世纪的音乐传统有着密切的联系。肖邦的第一任教师阿达尔布·瑞夫尼 (Adalb Zywny) 是巴赫的崇拜者, 因此, 幼年的肖邦最初的教材就是《十二平均律钢琴曲集》, 通过早期演奏巴赫的钢琴作品, 肖邦学会了巴赫的作曲风格, 并且对他的作品进行了系统的学习, 持续研究了一生。巴赫的《平均律》是肖邦从不愿意离开的“圣经”。肖邦继承了巴赫“前奏曲”的体裁, 但是他创造性地发展了前奏曲的音乐风格, 使前奏曲真正成为了一种独立的音乐小品形式, 可以单独来进行演奏和创作。肖邦继承了巴赫的风格, 部分具有练习曲性质的技术性的前奏曲创作。

①曲式结构

曲式 (music form), 合乎一定逻辑的乐曲结构形式。曲式结构是由每首作品的内容所决定。^①肖邦在曲式写作上, 不拘泥于单一形式, 完全根据音乐主题表达与音乐内容需要进行选择。在 24 首前奏曲中, 我们可以看到许多“个人情感”、“主观幻想”的作品, 这类作品来源于作曲家一时的“想象”或是“瞬间”涌上心头的情感, 乐曲形式多为片段般的简单的一部、二部曲式结构。我们发现, 前奏曲宏观的音乐结构十分清晰, 但是局部 (展开部分) 的音乐发展自由, 呈现出散文化的音乐句法结构。几乎每首作品的展开部分, 肖邦都会采取相同的手法来发展音乐: 乐句结构散了, 和声调性在不断转调、离调中变得捉摸不定, 模糊不清, 不容易区分乐节等, 但音乐的发展层次却十分分明。这就是情感的变化, 这就是肖邦音乐的一大特点——展开部分陈述呈散文化特征。(例如: No1, C 大调前奏曲第一乐句为 8 小节, 第二句展开为 16 小节而且在发展中频频离调, 转调。)

②和声变化

浪漫主义的和声语言与古典主义和声语言是同质而不同形的。古典主义和声预示着浪漫主义和声某些特征, 而浪漫主义和声在古典主义和声基础上, 丰富和延伸了古典和声运用的手段。由“主 (T) —— 下属 (S) —— 属 (D) —— 主 (T)” 建立起来的功能和声及其调性关系体系成为音乐结构的骨架。肖邦的《前奏曲》和声色彩极为丰富, 属于典型的浪漫主义和声风格, 但是仍然继承了古典主义的功能和声的原则, 肖邦的和声运用既讲究逻辑性与严密性的古典原则, 又注重大胆新颖与丰富多彩的浪漫精神, 既能发挥和声的功能性与动力性, 又可以赋予和声的色彩性与描绘性。他在传统大小调的基础上, 扩大和声功能的范围, 常使用主、属持续音来加强和声的功能作用, (如第 1 首前奏曲中第 25 小节开始一直到结束低音声部 C 大调的主持续音; 第 21 首中的再现部开始处 33~40 小节运用降 B 大调属持续音等) 并使用多种多样的变音、和弦外音、倚音, 使调式音阶半音化; 大胆而突然的转调来扩大和丰富和声的表现力。

^① 参见: 吴祖强, 《曲式与作品分析》, 人民音乐出版社, p4

谱例 4: No2, a 小调前奏曲, 第一句:



e 小调

G 大调

这首作品虽名为《a 小调前奏曲》，但作品的调性处于游离状态，自开始就进入 a 小调的属调 e 小调，而后在第 4 小调转入 G 大调，然后在第 8 小节转入 b 小调，在第 10 小节转入 D 大调，在 11 小节，使用 b 小调的重属导七转回主调。肖邦使用频繁的转调来推动音乐的进行，同时模糊地调性又使音乐始终处于“游离”状态，我们很难想象在短短 23 小节内，和声居然有如此大的变化，而这种变化正是肖邦作品的特色。无论前面的进行多么夸张，在结尾处（谱例）：仍然保留了属——属七——K64——主的全终止，并回到主调 a 小调。这首前奏曲充分地体现了肖邦以传统理论为根据，又不受传统创作风格的束缚，“肖邦的和声即使很丰富、很复杂，时候甚至很尖锐，但他的进行从来不失古典主义的清晰和逻辑性。……不论肖邦的和声多么复杂（例如与贝多芬比），但始终保持着严格的逻辑性。”^①

在前奏曲中半音化的“线性”和声^②是极富“个性”的和声语言代表，是肖邦对传统和声的拓展，他在这部作品中使用大量的带有线性结构的和声进行，它们不仅加强了和声的紧张度，丰富了和声的色彩，而且使音乐呈现“游移性”，模糊性，及多义性。

谱例 5: No. 4, e 小调前奏曲, 第 1~4 小节:



左手声部为较典型的半音化线性化和声进行。

③复调因素

复调音乐 (polyphony) 是与主调音乐 (homophony) 相对应的概念，多声部音乐的一种。它是以两条或两条以上同时进行但又有区别的声部所组成，这些声部各自独立，但又是相互关联的有机整体。在横向关系上，各声部间又彼此形成良好、协调的和声关系，以对位法为主要创作技法。巴洛克时期复调音乐占据主导地位，其代表人物 J·S 巴赫巴洛克时期的器

^① 引自，A·索洛甫磋夫著、中央音乐学院编译：《肖邦的创作》，人民音乐出版社，1960年2月第一版第41页。

^② 线性化和声是指各个声部或主要声部呈线性进行的一切和弦。在线性和声中，横向的关系结构最为重要，而纵向结构则居于第二位。

乐音乐发展到巅峰，把复调音乐的技巧发展到登峰造极的程度更被称为复调音乐大师。肖邦是巴赫的忠实拥护者，他的写作风格虽然都是典型的浪漫主义风格，但在他的作品里我们可以看到大量地使用了类似巴赫的复调创作手法。

肖邦是一位复调大师，他的音乐具有一种潜藏的复调性，这种特征可以感受到他对巴赫、尤其是对《平均律》的敬重。但是在他的音乐中所贯穿使用的复调，并非只是巴赫音乐中使用的严格意义上的对位手法，而是为了使旋律抒情性更加完美，音乐层次更加饱满，音乐语言更加深刻，借助的复调创作手法。这种古老的音乐创作手法，一经肖邦采用，竟成为了“肖邦化”的语言；成为前奏曲中抒发浪漫主义语言的绝妙工具。正如肖邦研究专家 Franz Eibner 曾评论的：“旋律在他所谓的主调音乐作品中，不是只作为一种由低音和和声伴奏者的表现的载体，它的意义和表达内容首先根据外声部的对位，然后才由和声和中声部决定，这样最后它得到了完美的表现力。”^①

谱例 6: No. 6, b 小调前奏曲, 第 1~4 小节:



这首前奏曲是一首三声部的复调，以八分音符均匀进行的和弦作为伴奏，伴奏在右手的上方声部，旋律线条则在左手低音声部，具有渴望的、沉思的和心情沉重的特点。高声部持续的 b 音模仿“雨滴”的效果，塑造它不停敲打屋檐的“雨滴”声音，但是中声部并不是简单的从奏。在绝大多数时间里，中高声部由主、属持续音上构成柱式和弦维持的和声效果，但是在低声部旋律的间隙和高潮部分，中高声部的复调展开了变化，构成旋律或旋律的补充。

可以说 op. 28 是肖邦从巴赫那里承接了前奏曲的种子，经过精心的栽培，在肖邦手中开出的绚丽花朵。

4) 技术与艺术的完美结合

肖邦前奏曲的演奏技巧和表现内容高度的统一。肖邦《前奏曲》一经创作完成，便成为全世界肖邦爱好者，音乐研究学者的研究对象。在 op. 28 中很大一部分技术性都很强，尽管他们篇幅短小、精炼，但是却足以与他的练习曲 op. 10 和 op. 25 等量齐观。作品于 1839 年 9 月在莱比锡首演，11 月罗伯特·舒曼热情的评价这部作品：“前奏曲是引人注目的杰作。我承认，我看到了他练习曲中伟大的风格。他是‘练习曲的胚胎。’”^②肖邦在《前奏曲》中把演奏技巧和音乐表现的内容紧密的联系在一起，使得技巧与内容高度的统一，用技巧为内

^① 引自：代百生，《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言——肖邦<钢琴前奏曲>作品第 28 号研究》，中国音乐学（季刊），2002 年第 4 期

^② 参见，A·索洛甫磋夫著、中央音乐学院编译：《肖邦的创作》，人民音乐出版社，1960 年 2 月第一版第 187 页。

容服务。“前奏曲的很大一部分（将近半数）技术性很强。这是小品练习曲。而某些技术性的前奏曲，按它们的规模说也可以在肖邦的练习曲集里享有席位。浏览一下某些最鲜明的‘练习曲’式的前奏曲，就可以看出他们是多么多样化，而且钢琴手法多么丰富。”^①

谱例 7: No.10, 1~3 小节:



乐曲似一瞬的色彩，短小精悍，转瞬即逝，似乎是突发奇想，思绪飞去了另一个世界。此曲的演奏不仅在技术上对演奏者的手指技能有严峻的考验——右手下行轻盈的音阶，如蜻蜓点水般明亮、颗粒的声音是最主要的特点；更重要的是音乐上需要一种即兴而自由的情绪变化以及 3/4 拍的节奏律动感。

谱例 8: No. 16, 降 b 小调前奏曲, 第 2~4 小节:



乐曲被称为肖邦最疯狂的音乐之一，这首具有典型的练习曲性质：右手以极快的速度，一气呵成奏出以音阶为主的 16 分音符，在六个八度的音区中飞速而清晰的跑动；左手是以 8 分音符用三个音为一组的固定节奏音型，奏出为沉重、宽幅而急速的大跳和弦，如此具有戏剧性的音乐表现实在是对演奏技术的一大挑战。然而，正如肖邦前奏曲的姐妹篇《肖邦 24 首练习曲》那样，音乐的内容永远重于技术的表现，就连他的练习曲都是艺术价值极高的珍品，他的前奏曲更是作曲家一首首短小、精致的心灵诗歌。

二十四首钢琴《前奏曲》是肖邦钢琴创作风格的缩影，是肖邦在马略卡到生活时的真实感受、思想记录与抒情自白。此外除了 op.28 以外，肖邦前奏曲体裁的作品还包括两首单独发表的 op. 45 与未能编号的《降 A 大调前奏曲》。虽然这两首前奏曲并没有被大部分前奏曲版本收录到曲集之内，但是他们依然是肖邦前奏曲体裁创作中不可或缺的一部分。不论从音乐写作角度还是从钢琴演奏技术角度来看，它都足以概括和代表肖邦钢琴音乐的全貌。可以说这部作品是代表他最高创作成就的经典作品之一，不愧被休内克称作是钢琴“小品中的宇宙”。^②

^① 参见，A·索洛甫磋夫著、中央音乐学院编译：《肖邦的创作》，人民音乐出版社，1960 年 2 月第一版第 188 页。

^② 参见，叶芳，《<24 首钢琴前奏曲>小议》，《长江大学学报（社会科学版）》，2007 年 02 期

第二节“旋律大师”拉赫玛尼诺夫前奏曲的艺术特征：

(op. 3-2; op. 23; op. 32)

谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫(俄文:Сергей Васильевич Рахманинов; 英文: Sergei Vassilievitch Rachmaninoff, 1873年—1943年)是19世纪俄罗斯著名的浪漫主义作曲家、钢琴演奏家和指挥家,是俄罗斯古典音乐传统的继承者,是俄罗斯强力集团和柴可夫斯基之后,又一位俄罗斯民族乐派代表音乐家。拉赫玛尼诺夫的音乐始终保持着19世纪浪漫派音乐的创作理念与艺术观,也使他成为后期浪漫主义风格的代表,是俄罗斯乃至全世界晚期浪漫主义风格的一位巨匠。拉赫玛尼诺夫极为重视且擅长旋律的写作,他认为旋律是音乐的“首要因素”^①,是作曲家“主要的迫切目标”^②,人们常用“抒情性”与“歌唱性”来形容他的音乐,他是继柴可夫斯基之后,个性最为鲜明的俄罗斯旋律大师。

拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》在他自己的钢琴音乐作品和钢琴艺术史上都占据了重要的地位,在所有的钢琴作品中,二十四首前奏曲是他成熟时期的主要作品,是最具代表性、最能表现他音乐风格的作品之一。它们形象鲜明、织体繁复、音响厚实,和声色彩浓重,兼有浓郁的浪漫主义风格和俄罗斯民族风格,他所创作的前奏曲作品大都苍凉沉闷,且不再具有即兴的特点,但在他的作品中,能让人感受到的是一幅幅生动的风景画以及其内心的感受;在篇幅上,较前人大大增加,给前奏曲这一体裁更大的发展及表现的空间而且作为俄罗斯民族乐派的重要代表人物之一,他极好的把民族音乐融合到他的作品之中。

1) 浪漫主义风格;

通常意义上,认为从19世纪上半叶至20世纪下半叶是西方音乐史上的浪漫主义时期,但具体从时间上讲,浪漫主义时期的时间界定又比较模糊,通常是指19世纪前后的一百多年(1790—1910年)^③,它分为初期、中期、中后期、晚期四个阶段。拉赫玛尼诺夫属于晚期浪漫主义作曲家。其音乐特征可归结为:1,强调个人主观情感表现;2,对大自然景物的表现占越来越重要的地位;3,在音乐中追求民族民间的内容和情感;4,音乐的体裁和样式都和一系列表现手段都有自己的特色。在西方音乐发展史上,19世纪末20世纪初是浪漫主义和现代主义音乐的转折和重叠时期,更是俄罗斯音乐全面发展的重要时期,拉赫玛尼诺夫被称为是最后一位坚持浪漫主义的作曲家。拉赫玛尼诺夫生活的时代,俄罗斯民族乐派的全盛期已经过去,在西方,现代音乐已初露端倪,印象派的代表德彪西、拉威尔,这类音乐在法国已形成潮流,新古典主义的种子也正在发芽,影响音乐风格的新音乐要素远远不断的

^① 译自《新格罗夫音乐大辞典》拉赫玛尼诺夫条目,转引自殷遐《拉赫玛尼诺夫钢琴协奏曲》,中央音乐学院学报,1996年,第四期

^② 转引自,《拉赫玛尼诺夫和记者的两次谈话》,中央音乐学院学报,1996年,第四期

^③ 参见,《西方音乐的风格与流派——音乐词条词典汇编》,1999年8月,人民音乐出版社,p90

涌现，他们以各种全新的创作让人们领略到了现代音乐的五彩斑斓。新潮派的艺术风格在俄罗斯亦有长足的发展，斯特拉文斯基、斯克里亚宾等也走上了新的道路，但是处于这一时期的拉赫玛尼诺夫却有着强烈的怀旧情愫，仍然继承和发展了柴可夫斯基的典型的浪漫主义风格，基本保持着 19 世纪浪漫主义艺术观。

拉赫玛尼诺夫的 24 首前奏曲，从某种意义上而言，是肖邦前奏曲的延续。他沿着肖邦前奏曲的道路继续朝着浪漫主义的方向进行发展与探索，如果说谁更多的继承了肖邦浪漫主义风格与诗意的想象，那拉赫玛尼诺夫可以算得上是其中的一位了。拉赫玛尼诺夫的这套前奏曲每首小品更为独立，也更为完整，前后间的联系性并不大，笔者认为更偏向于浪漫主义时期的钢琴特性小品。将 24 首前奏曲每首单独的演奏，会更适合于“整套”在音乐会上的演奏。这可以从两个方面来看出，其一：从拉赫玛尼诺夫前奏曲的创作时间与顺序可以看出，他最初并没有一个关于前奏曲的整体结构的构思。这套前奏曲在创作时间上分为三个阶段：最早的作品是《升 c 小调前奏曲》op. 3-2，创作于 1892 年，是他刚刚毕业时的青年时代作品；创作于 1903 年作品 op. 23 的 10 首前奏曲，属于早期作品，与《第一钢琴协奏曲》一样是题献给表兄和老师 A·西洛蒂的；而 op. 32 的 13 首前奏曲则是创作于 1910 年，属于拉赫玛尼诺夫成熟时期的作品。不仅如此，他在调性安排上也比较随意，或许最初时，拉赫玛尼诺夫并没有将前奏曲构成一个套曲的思路，之只是随着创作的推进，才慢慢促成了这个套曲的形成。其二：拉赫玛尼诺夫的前奏曲其中绝大多数作品相较肖邦的前奏曲而言篇幅更为长达，组织结构也更为复杂多样，拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲中以三部曲式曲式为主，其中单三部曲式就占有 13 首之多，复三部曲式共两首，没有一首为一部曲式。而且他的前奏曲虽已不太具有即兴性的特点，但是很多作品却是具有画面性与深刻的思想性，它们所表现的内容也无不体现出浪漫主义的风格：丰富的画面感、浪漫的宗教情怀、幻想中浪漫的诗意，现实生活中生活的无奈都反映了作曲家的浪漫情怀。

拉赫玛尼诺夫无疑是俄罗斯浪漫主义音乐的代表人物之一，他的创作始终保持和发扬浪漫主义的音乐风格并将这种风格发扬的更为淋漓尽致。但值得注意的是，他的创作实质上虽仍是属于浪漫主义的，但是却受到了 20 世纪其他流派的影响，逐渐形成了拉赫玛尼诺夫自己独特的创作风格。这部 24 首钢琴前奏曲三部分的创作时间上相隔多年，三部分的语言和风格也相应有一些差异，特别是他的 op. 32，是拉赫玛尼诺夫自美国第一次巡回演出回国后的作品，明显使人感受到和声语言上的独特性：和声语言虽仍强调功能性，但在扩大和丰富和声色彩方面进行了新的探索，即使将近现代和声技法的部分去除，也很难使用传统的和声理论来进行分析，这说明他的和声技法属于“传统”与“近现代”之间的“探索阶段”。^④拉赫玛尼诺夫生活的时代是众多音乐家热衷于标新立异，推成出新的时代，而他却固守着浪漫主义最后的境地。

^④ 参见，Patrick Piggott 著，王次昭译，《拉赫玛尼诺夫管弦乐》，花山文艺出版社，1999 年

2) 俄罗斯民族情怀;

拉赫玛尼诺夫的创作与传统俄罗斯音乐文化发展一脉相承，因而他的音乐具有鲜明的“民族性”。拉赫玛尼诺夫在 24 首钢琴前奏曲中，以画面感与深刻的抒情相结合，通过对民间生活和大自然的描绘，体现出俄罗斯人的精神面貌。也正如拉赫玛尼诺夫本人所说：“在我的作品中并无意要标新立异，也无意要具有浪漫乐派、国民乐派或其他乐派的风格。我只是写下萦绕在我心头的音乐，尽可能求其自然。我是一个俄罗斯作曲家，我出生的土地影响了我的性情和外貌。我的音乐是性情的产物，所以它也是俄罗斯音乐；我不曾有意识地谱写俄罗斯音乐或其他种类的音乐。我在谱写音乐时试去做的，就是把我在创作时的心中感触直接地表达出来。”^①“我出生在俄罗斯，生我养我的地方，就是我所创造出音乐的地方。我谱写出的俄罗斯音乐，是对我的祖国和人民的无限爱。”^②也正如密尔斯坦的说法“他认为拉赫玛尼诺夫的音乐除了保留有肖邦音乐中的浪漫元素，李斯特大钢琴家的巨匠风范，最重要的是他们的旋律是俄国式的，悲切，哀伤，优美而富有旋律，并且充满了真挚的情感。听他的音乐，不能用贝多芬那种德国式逻辑去要求或衡量”。^③

①俄罗斯民族旋律音调的渗入:

俄罗斯的民族精神气质既粗犷豪迈、自由奔放，由具有博大高贵的气质，既有浓郁的浪漫气息，又有忧郁的悲伤，令人回味无穷。俄罗斯辽阔的草原悠长厚重的旋律与织体，皆具有鲜明的俄罗斯特征，拉赫玛尼诺夫创作的旋律气息宽广，歌唱性强，与悠缓的俄罗斯民歌有着密切的联系。总体来说，可以分为两大类，第一类属于大和弦式的。拉赫玛尼诺夫经常使用十分厚实、丰满的和弦奏出旋律。在音响效果上，以大和弦形式展现的旋律呈现出不同的面貌，有的是歌唱抒情；有的则是气势磅礴、令人激动不已的。

谱例 9: op. 3-2, 升 c 小调前奏曲 (第 1~4 小节):



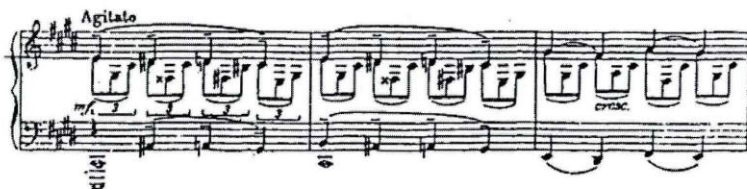
第二类是旋律为螺旋式迂回音型的进行，这也是典型的拉赫玛尼诺夫式旋律线。它以一个音或一个音域为中心，在较窄的音域内反复萦绕，如同波浪般此起彼伏，营造出一种惆怅、甚至紧张的气氛。如升 c 小调前奏曲的中部，

^① 引自，安德烈亚斯·魏玛，陈莹译，《拉赫玛尼诺夫》，人民音乐出版社，2007年2月1日，罗沃尔特音乐家传记丛书

^② 转引，王文娜，《拉赫玛尼诺夫〈24首钢琴前奏曲〉的创作技法研究》，西安音乐学院硕士论文，2011年

^③ 摘自，《俄罗斯作曲家与20世纪》（俄）M.阿兰诺夫斯基编，中央音乐学院出版社，2005年

见谱例 10:



这种螺旋式的旋律音型经常被拉赫玛尼诺夫用于小调类的作品中,将小调中阴暗、悲伤的色彩渲染地更为浓郁。再有同样写法的《降 e 小调前奏曲》op. 23-9;《升 f 小调前奏曲》op. 23-1。

②俄罗斯民间音乐的舞蹈节奏:

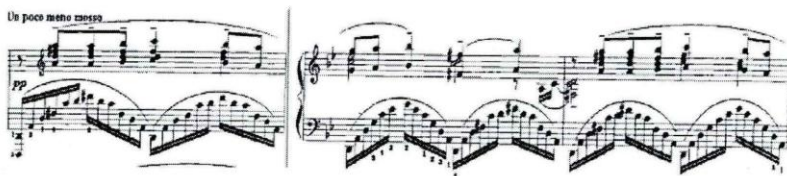
把俄罗斯民间舞蹈的节奏融入到创作中,是拉赫玛尼诺夫在节奏上的最大特点,从民间音乐中吸取养料,再进行创作。在 24 首前奏曲中,采用民间舞蹈节奏的就有好几首,如 op. 23-No. 5; op. 32-No. 3; op. 32-No. 7 等)。

谱例 11: op. 23-No. 5, g 小调 (第 1~3 小节):



这首 g 小调前奏曲就是将民间舞蹈与俄罗斯歌唱旋律两种风格完美的融为一体。作品中气势磅礴而令人激动的开头,与中段的抒情形成鲜明的对比。乐曲开头采用了俄罗斯民间舞蹈的主题素材,复杂的节奏型与短暂出现的跳音一唱一和,表现出热闹的场景;到中段又回到拉赫玛尼诺夫式的旋律,

谱例 12: op. 23-No. 5, g 小调, 中段:



右手是以大和弦 A 为中心音奏出抒情优美的曲调,除了最后一句为扩充变化外,几乎每句的落音都回到 A 音上,让人有种想冲出去但又无法突破的压抑之感;左手为织体十分钢琴化,流动的分解和弦进行,对此,里斯曼恰如其分地评价道:“它具有俄罗斯风景画的无限魅力。”

①再现部时，为了进一步突出主题旋律的再现，双手使用大和弦将旋律力度加强，庄重而雄伟的音乐让整个音乐达到高潮，最后使用减弱的方式，渐行渐远，在宁静的氛围中结束。

宽广的民歌旋律、伤感却激昂的情调、小二度的迂回环绕进行、鲜明强烈的画面，浓厚的抒情性，钟声的袅袅环绕无不浓缩于拉赫玛尼诺夫的前奏曲中，他的旋律特点直接继承了从安东·鲁宾斯坦到柴可夫斯基的音乐体系，具有鲜明的俄罗斯气质。

3) 艰深的技术性;

技术性也是拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的一大特点，他本人是位技术纯熟的钢琴演奏家，演奏风格又是属于浪漫的炫技派。作为一名技术高超的钢琴演奏家，他所创作的钢琴作品，往往都带有很高的技术性，因此他写作的前奏曲比起斯克里亚宾、肖邦的前奏曲而言在演奏技术要求上也更高。钢琴本身也经过了不断的改良，踏板的功能也有所增强，因此拉赫玛尼诺夫前奏曲在音量变化和音色变化上也都有了更大的可能性。被评论家们认为：演奏全套拉赫玛尼诺夫前奏曲是一块靠技术、智慧和体力的合力才能啃下的硬骨头。^②他的前奏曲具有协奏曲般的复杂织体和灵活节奏，并与他的协奏曲一样，对钢琴演奏者手指的灵活性及力量的要求都极高，且力度对比还十分悬殊，(见表2)对于一些庞大对比强烈的乐句需要使用大臂乃至全身的力量才能够演奏；音乐上不仅旋律线条层次多样，尤其在前奏曲内容的理解方面，对演奏者乐感的要求更是极端，例如《降b小调前奏曲》(作品32第2首)，因此无论从智力方面还是技术层面上，拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲都是非常珍贵的学习资源。

①自由夸张的速度与力度对比

自由而夸张的速度与力度的对比，使音乐在速度的变化、力度的张力中蕴含着澎湃的激情，是拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的一大特点。拉赫玛尼诺夫喜欢运用夸张的音量对比，形成交响乐队似的、出人意表的音响效果，如在《e小调前奏曲》(op. 32-4)中，就以这种方式展现出交响乐队中铜管组与弦乐组的强烈音响与音色对比(ff-pp)，赋予这首前奏曲丰富的听觉效果。

表2:

p-ff	pp-mf	pp-ff	ppp-f	ppp-ff	ppp-ffff
1首	1首	15首	2首	3首	1首

再如上文所提到的《降b小调前奏曲》(op. 32-2)，作者在乐曲开头给了Allegretto(小快板)的速度提示，但是光拍号就有9/8和12/8两种变换^③，在速度中的变化就更多：从开头的Allegretto(小快板)——Allegro(快板，25小节)——Allegro Moderato(中庸的

^① 引自，范晓玲，《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的独特性》，星海音乐学院学报，2004年第3期

^② 参见，王萌，《技术性与艺术性完美综合的典范——析拉赫玛尼诺夫前奏曲作品3之2和作品23》，首都师范大学硕士论文

^③ 正如我们所知拍号的变动会直接导致乐曲的节奏律动的不同。

快板, 37 小节)——Allegro scherzando (谐谑的快板, 44 小节) 将表情与速度变化一一标明。乐曲中细小的速度变化更是丰富, 在第 7 小节就出现了 un poco piu mosso (稍微更快些) 的音乐术语的指示, 使同音型逐渐增快, 第 8 小节就出现 rit. 使速度转慢, 而后主题出现再回到 Tempo I 的速度, 在 17 小节又出现 poco a poco accel (一点点加快), 然后进入中段。拉赫玛尼诺夫通过各种各样的速度来表达不同的音色与音响的变化, 营造乐队音响的效果, 对演奏者而言速度的变化、节奏的脉动, 力度的张力等等对比因素在演奏时都需要出色的技巧与控制力。

②华丽的织体与复杂的对位

拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的织体十分钢琴化, 音域宽跨度大且流动性强的分解和弦琶音简直是他惯用的手段, 复杂而快速流动的织体只有拥有精湛技术的演奏者才能完成, 在技术层面上存在着很大的难度性。谱例 13: op. 23-2, 第 1~4 小节:



伴奏织体以六连音式的单音分解和弦为主, 旋律声部以八度与三度相辅相成, 是前奏曲中典型的炫技型作品。

在技术方面还存在着复杂的双手对位难点, 如《降 D 大调前奏曲》(op. 32-13) 出现了大量难以处理的左右手音型组合。

谱例 14: op. 32-13, 第 44~45 小节:



左手声部中有低音、和声以及上行级进进行的旋律, 右手声部除了旋律还有中声部的和声,

不仅跨度大而且双手对位复杂：左手十六分音符的六连音对右手小附点节奏，而且右手本身还要同时担负两个声部不同的节奏处理，技术要求是极高的。

生活在 19 世纪末 20 世纪初期，浪漫主义晚期的拉赫玛尼诺夫，在时时求新求异的发展近现代音乐新语汇的时代，始终保持着浪漫主义的艺术观，使用浪漫派语言并结合俄罗斯民族因素，将前奏曲这种体裁进行了新的创作与探索。

第三节 “不神秘” 的斯克里亚宾前奏曲的艺术特征： (以早期的 op. 11 为例)

亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾 (Alexander Nikolaievich Scriabin, 俄文 Александр Николаевич Скрябин, 1872—1915), 19 世纪末 20 世纪初俄罗斯最杰出的音乐代表之一, 他与拉赫玛尼诺夫一样既是著名的作曲家又是杰出的钢琴演奏家。斯克里亚宾是一位浪漫主义的继承者, 在他早期的作品中透露出一种对浪漫主义作曲家的崇拜和对浪漫主义风格的继承, 尤其是钢琴诗人肖邦对他的影响极为深刻。“一方面他的单一风格的立场是浪漫主义诗情画意的继续, 另一方面是他的为我独尊色彩的极端个人主义哲学的直接表现……”^①斯克里亚宾的创作手法是独具个性化的, 他不断探索新的音乐表现手法, 既保持了浪漫主义末期的共性创作方式, 又具有鲜明而独特的音乐思维; 在所有俄罗斯作曲家中间, 他的音乐中是最少具有俄罗斯特点, 相反李斯特和肖邦是他青年时期的楷模; 他认为自己不仅是一位音乐家更是一位哲学家, 并使自己的作品浸透尼采和东方哲学的精神。

于润洋编著的《西方音乐通史》中将斯克里亚宾一生的创作分为三个时期, 早期 (1888-1900 年)、中期 (1900-1905 年) 和晚期 (1905-1915 年)。无论是早、中或是晚期, 斯克里亚宾的创作都具有自己的创作个性, 他的作品前后风格反差较大。早期作品: 从形式到内容都继承了浪漫主义的传统, 尤其是对肖邦风格的效仿; 中期的作品: 由于哲学思想、艺术观及宗教观念的变化, 基本形成超越传统的神秘主义风格时期; 晚期作品: 晚期的斯克里亚宾迷恋上了欧美流行的“通神学”, 更加积极追求唯心主义哲学, 这些思想促使了斯克里亚宾日益加深的神秘主义, 他的晚年作品已经完全摆脱了肖邦的影响, 深受这些思想的影响并透露出他稍带病态的思想感情, 是走向成熟、形成独特个性的时期。

斯克里亚宾创作的作品体裁多样, 除了一首钢琴协奏曲和五首交响乐作品之外, 他的创作全部是钢琴独奏作品, 占有极其重要的地位。练习曲、前奏曲和奏鸣曲的创作, 几乎贯穿了斯克里亚宾整个创作生涯的始末, 也是早期最丰富的创作, 在这些作品中体现了肖邦式的手法 and 风格。他共创作了 93 首钢琴前奏曲 (也有 85 首之说), 其前后风格跨度非常大, 从最早模仿肖邦风格一直延续到晚期的充满紧张音响、并有着神秘主义色彩的个性化风格皆有。早期 (1888-1900) 创作的前奏曲有: op. 2-2 (B 大调); op. 9-2 (升 c 小调); op. 11 (24

^① 参见, М. 阿兰诺夫斯基编、张洪模等译, 《俄罗斯作曲家与 20 世纪》, 中央音乐学院出版社, 2005 年, p11

首); op. 13 (6 首); op. 15 (5 首); op. 16 (5 首); op. 17 (7 首); op. 22 (4 首); op. 27 (2 首), 共 55 首; 中期 (1900-1905 年) 共有 27 首前奏曲; 晚期 (1905-1915 年) 共有 8 首。其中于 1888-1896 年之间创作的 24 首前奏曲作品 11 号是唯一完整的一套, 也是被后世流传最广的一部, 是他钢琴小品中的经典代表之作, 我们就以具有早期典型代表意义的前奏曲 op. 11 为例。前奏曲 (op. 11) 是斯克里亚宾青年时代浪漫主义的产物, 更是早期作品中的高潮标志。当时他的创作风格还未明确形成自己独特的风格, 从开始创作这部前奏曲距离肖邦的第一首前奏曲时隔不到 50 年的时间, 十分明显的受到了肖邦的影响, 以肖邦的 24 首前奏曲 (op. 28) 为范本来进行创作, 可以说是肖邦前奏曲的一种延续; 除了沿续浪漫时期的音乐创作手法, 斯克里亚宾还加入了自己特有的音乐语言, 二重唱式的复调性写作、独特的音乐语法、复杂的节奏音型, 踏板效果等等, 天才作曲家的个性化音乐特色已经在这部作品中显露出来了, 这也为以后的神秘主义埋下了萌芽的种子。这部前奏曲 op. 11 共分为四辑, 第一部分为 No. 1~No. 6 首创作于 1888 年至 1896 年间; 第二部分是 No. 7~No. 12 首创作于 1894~1896 年间; 第三部分是 No. 13~No. 18 首创作于 1895 年间; 最后一部分为 No. 19~No. 24 首创作于 1895~1896 年间。

1) 调性布局与曲式结构;

在调性布局与曲式结构方面, 斯克里亚宾明显受到了肖邦 op. 28 前奏曲的影响。在调性布局方面, 斯克里亚宾的 op. 11 与肖邦 op. 28 一样采用了平行大小调、五度上行构成循环的方式来安排调性顺序, 依次为 C 大调-a 小调-G 大调-e 小调……降 G 大调-降 e 小调-降 D 大调-降 b 小调……F 大调-d 小调, 不同的是在同音异名调降 G 大调=升 F 大调中, 斯克里亚宾在第 13-16 首选择了降 G 大调-降 e 小调-降 D 大调的顺序, 而肖邦 op. 28 则安排了升 F 大调-降 e 小调-降 D 大调的调性顺序, 这一点与肖邦的二十四首前奏曲的安排略有不同。

对于曲式结构的安排, 斯克里亚宾的 op. 11 吸取了肖邦前奏曲精炼的特点, 结构较为单一, 只选择了单一部、单二部和单三部这类小型曲式结构, 其中以单一部曲式结构构成的乐曲最多, 达到了 12 首。整套前奏曲短小、精练, 织体较朴素、单一, 集中反映了他精神生活中的瞬间感受, 如同肖邦的一样是纯粹的钢琴特性小品。斯克里亚宾虽效仿肖邦的前奏曲使用了小型曲式结构, 但不同的是, 他运用的结构却十分灵活多变, 通常情况下每首前奏曲的第一句都具有方整性, 但是作曲家在发展时会使用一些独具个性化的处理方式, 如改变或复杂化终止式、省略主和弦等手段, 使乐思的发展更为自由、多变, 也进一步使作品的结构更为自由、不规整。此外斯克里亚宾的前奏曲篇幅也比较短小, 最短的 No. 17 降 A 大调只有 12 小节, 而最长的一首 No. 2a 小调也只有 68 小节。斯克里亚宾还继承了肖邦前奏曲短小凝练的乐思, 他十分灵活地将微型化的曲式结构与简洁形式的乐思相结合, 充分体现了结构形式与音乐内容的完美统一。从下表中, 让我们更为直观的了解斯克里亚宾 op. 11 这部前奏曲的特征, 见图表 3,

图表 3^③,

顺序	调性	小节数	速度/表情	曲式结构	创作时间	创作地点
1	C 大调	25	Vivace 活跃的, 充满生命的	单一部	1893 年, 11 月	Moscow 莫斯科
2	a 小调	68	Allegretto 小 快板	单三部	1895 年, 11 月	Moscow 莫斯科
3	G 大调	46	Vivo 活跃的	单一部	1895 年, 五月	Heidelberg 海德堡
4	e 小调	24	Lento 慢板	单一部	1888 年	Moscow 莫斯科, Lefortovo 列夫特沃
5	D 大调	14	Andante Cantabile 如歌的行板	单一部	1896 年	Amsterdam 阿姆斯特丹
6	b 小调	58	Allegro 快板	单二部	1889 年	Kiev 基辅
7	A 大调	24	Allegro assai 很快的	单二部	1895 年	Moscow 莫斯科
8	升 f 小调	56	Allegro agitato 激动的快板	单一部	1896 年	Paris 巴黎
9	E 大调	36	Andantino 小行板	单一部	1895 年, 11 月	Moscow 莫斯科
10	升 c 小调	20	Andante 行板	单二部	1894 年	Moscow 莫斯科
11	B 大调	39	Allegro assai 很快的	单二部	1895 年	Moscow 莫斯科
12	升 g 小调	22	Andante 行板	单二部	1895 年, 六月	Vitznau 菲茨瑙
13	降 G 大调	35	Lento 慢板	单一部	1895 年	Moscow 莫斯科
14	降 e 小调	24	Presto 急板	单一部	1895 年	Dresden 德雷斯顿
15	降 D 大调	28	Lento 慢板	单一部	1895 年	Moscow 莫斯科
16	降 b 小调	53	Misterioso	单三部	1895 年,	Moscow

^③ 参见郭晓伟《斯克里亚宾 op. 11 钢琴前奏曲和声技法与风格研究》；张佳佳，《斯克里亚宾 24 首钢琴前奏曲（op. 11）的研究》，东北师范大学硕士论文及笔者搜集多方资料后的研究、提炼及分析后所得

			神秘的		11月	莫斯科
17	降A大调	12	Allegretto 小快板	单二部	1895年, 六月	Vitznau 菲茨瑙
18	f小调	52	Allegro agitato 激动的快板	单二部	1895年, 六月	Vitznau 菲茨瑙
19	降E大调	41	Affettuoso 柔情的	单三部	1895年	Heidelberg 海德堡
20	c小调	22	Appassionato 热情的	单一部	1895年	Moscow 莫斯科
21	降B大调	26	Andante 行板	单一部	1895年	Moscow 莫斯科
22	g小调	25	Lento 慢板	单一部	1896年	Paris 巴黎
23	F大调	26	Vivo 活跃的	单二部	1895年	Vitznau 菲茨瑙
24	d小调	37	Presto 急板	单二部	1895年	Heidelberg 海德堡

2) 和声;

斯克里亚宾承袭了浪漫主义的和声风格,注重色彩性与功能性的统一,同时打破以往的规则与理性,利用和弦结构与功能和声基础上和弦外音,在不失逻辑性与严密性的基础上大胆创新,他喜换用属(V)-下属(IV),并用下属(IV)和声及变格和声进行,显得特别柔和,从而获得奇妙的和声效果。传统功能的和声架构主-属-主的和声功能进行仍然占有重要位置,这不仅体现在乐曲段落的开头和结尾,而且也体现在乐曲总的和声逻辑上,和弦结构仍以三度叠置的排列为主要的和弦形态,虽已出现四度排列的现象,但仍以三度排列为本质,四度排列也只是传统和弦的特殊排列方式,(前奏曲中偶有出现的那些非独立使用的四度结构的和声,也是其后期“神秘和弦”的胚胎时期。)调内和弦,属七和弦,带变化音的重属七和弦等仍是最常用的和声语汇。虽然肖邦前奏曲中大量使用了古典时期和浪漫派前期的完全终止,在斯克里亚宾的前奏曲中,也多为正格终止,但是又常常对这些传统终止式不满足,进而对K64-D7-I的“装饰性”复杂化的处理。

谱例 15: op. 11No. 2, a小调, 最后7小节:

VII₆ II₇ VII₂^{b3}/V V₇ I

从谱面中可以看出，最后一句从七级和弦到下属的二七和弦再到降三音的重属导七和弦再到属七最后的主和弦。按照传统终止式倒数第二小节应该为终止四六和弦，而在这里却仍然以K64的E音为根音，并将其复杂化（降三音的重属导七和弦），个性化的处理方式凸显了斯克里亚宾的不同之处。

半音化的线性思维是贯穿了斯克里亚宾二十四首前奏曲的全部创作，在二十四首前奏曲中半音化的和声进行随处可见，斯克里亚宾利用半音化的和声语言来表达细腻的情感，使得每首乐曲中都充满了丰富的心里描绘，这是对肖邦前奏曲中和声手法的一种继承和发展。如在旋律发展的创作上常采用装饰性半音化的写作手法并配以和声进行的来增添音乐的色彩，使音乐旋律与和声色彩交相辉映。见谱例 16：op. 11, No. 6，《b小调前奏曲》，左手八度半音下行与旋律内声部的半音下行相呼应，从乐曲写作手法上与肖邦 op. 28, No. 22,《g小调前奏曲》有异曲同工之妙。

谱例 16:



见谱例 17：op11, No. 8, 升 f 小调，类似于肖邦式的大跨度分解和弦伴奏织体，根音为半音级进上行，始终推动着旋律的发展。

谱例 17:

V₆₅/VII III₆₄ IV₄₃ V₆₅ V/V

笔者认为需要特别注意的一点是，在这部前奏曲中作曲家几乎很少直接在乐曲结构的开始处使用“直白”的主和弦，在主和弦的使用上经常会“修饰变化”一番，使得调性变得微妙，产生模糊感，如第 12 首，是以主七和弦开放排列的分解形式作为起句的；第 4 首，以属七和弦-主和弦的解决，功能化进行为开篇的；让我们看 op. 11, No. 9 的开篇，是一个有趣的大小调平行进行，高声部是 E 大调的旋律，低声部是明显的升 c 小调，而真正的主和弦则出现在第三拍上，从纵向上看还是一个七和弦，见谱例 18：

谱例 18:

右手: E 大调



左手: #c 小调 |

不容否认的是,作曲家在继承了浪漫主义风格,的基础上,在调性观念、和弦功能扩展上的尝试已有萌芽,为作曲家后期神秘的和声语言埋下了种子。

3) 具有即兴性因素的节拍与节奏

“即兴性”是前奏曲这种音乐体裁最为古老而根本的音乐特质。斯克里亚宾前奏曲“即兴性”最为显著的特征是它独特的节拍运用,以及节奏上音值的组合方式。斯克里亚宾特别喜爱用“三”为单位的节拍、节奏组合,三拍子的节奏更为圆滑,更具动态感,随意性,十分适用于在前奏曲这种短小、可充分自由发挥的体裁形式,与斯克里亚宾的音乐情感表现十分契合。在这套前奏曲中表现的甚为明显,他用三拍子(包括 3/4; 3/2)创作的前奏曲有 10 首;用 6/4; 6/8; 9/8; 15/8 所作的有 7 首,另外还有三首为复合节拍,见表 4:

3/4	No. 2	No. 3	No. 8	No. 9	No. 13	No. 20	No. 21	No. 22	No. 23
3/2	No. 17								
6/4	No. 4								
6/8	No. 7	No. 10	No. 11	No. 24					
9/8	No. 12								
15/8	No. 14								
5/8	4/8				No. 16 降 b 小调				
3/4	5/4	6/4		No. 21 降 B 大调					
6/8	5/8				No. 24 d 小调				

斯克里亚宾同样也继承了肖邦在前奏曲中 Tempo Rubato (自由速度) 的速度表现,但不同的是,一方面他使用复合节奏:在一小节规整的节拍,节奏内,双手在一拍内分别组合不同数量的音符,如二对三、三对四、三对五;右手五连音,左手三连音、右手五拍左手九拍等组合处理,是斯克里亚宾特别喜爱的节奏组合形式,这已成为达到他表现自然的 Tempo Rubato (自由速度) 效果的一种方法。另一方面,他还喜欢运用独特的音值组合方式,例如 No. 1,《C 大调》,(见谱例 19)这是一首具有斯克里亚宾特有的音值组合手法的典型乐曲,从听觉上而言是五连音的节奏脉动,这对演奏者的节奏感要求颇高,双手都从弱起开始,由两个八分音符与跨小节后的三个八分音符以连线组合成一个五连音组合,并贯穿于全曲,但

谱面上表明这是由 2/2 拍组成的，以完整小节内八分音符 3+2 为一拍的节奏律动形式，这种较为复杂的节奏模式，在肖邦的前奏曲中几乎是不多见的，却是斯克里亚宾十分偏爱的一种手法。

见谱例 19:



类似这样的节奏组合在 op11 中确是比较多见的，如：No. 7, 《A 大调前奏曲》、No. 12, 《升 g 小调前奏曲》、No. 19, 《降 E 大调前奏曲》等。此外，与肖邦不同的是，斯克里亚宾还会特意在谱面上用音乐术语仔细表明他想要的速度变化，他会注明哪里需要 *accelerando*（渐快的）—*ritardando*（减慢）—*a tempo*（回原速）的速度术语，可见其前奏曲中细腻的情感内涵表现，如：No. 2, 《a 小调前奏曲》；No. 9, 《E 大调前奏曲》等。

虽然斯克里亚宾的早期作品中有很多效仿前辈作曲家的痕迹，但是并不是完全的模仿或翻版，他在创作学习的过程中不断地按照自己的思路与音乐风格做着“改良”与创新，他中后期的作品就是最好的例证。就如乐评人哈罗德·C·勋伯格^①(1915-2003)曾评论过斯克里亚宾的早期作品说：“在他的早期作品中，的确有很强的肖邦元素，但不表示肖邦的风格多于斯克里亚宾的风格。”^②

第四节 “典雅”的法国音乐——福雷前奏曲的艺术特征： (op. 103 共 9 首)

加布里埃尔-尤尔贝恩·福雷^③(Gabriel -Urbain·Faure 1854~1924 年)是 19 世纪下半叶—20 世纪初在欧洲音乐史上具有一定影响的法国著名作曲家、管风琴演奏家、钢琴家和音乐教师，在法国音乐历史上，福雷是跨越 19 世纪和 20 世纪的桥梁，他是 19 世纪中后期法国音乐的领军人物。福雷毕生致力于发展发展法国民族音乐，早期与圣·桑(Charles Camille Saint-Saens, 1835-1921)一样，同为法国民族乐派的奠基人，他还是法国民族音乐协会的创办者及领导人之一，后期曾担任巴黎音乐学院的教授及院长，在巴黎音乐学院任内力行改革，对于法国近代音乐的发展起到了承上启下的作用，“他和声色彩新颖，对印象主义音乐，尤其是德彪西有着重要启示，成为年青一代作曲家尊崇的先辈。”^④在法国，他被公认为“法国最杰出的作曲家之一，是有口碑的声乐套曲大师，键盘诗人，渊博的室内乐作曲家。”^⑤

^① 哈罗德·C·勋伯格(1915-2003)，《纽约时报》1960—1980 年首席乐评人。

^② 引用，郭晓伟，《从斯克里亚宾 24 首前奏曲中看肖邦的影子——斯克里亚宾和声技法对肖邦的效仿》，《大舞台》，2008 年，第四期，p14

^③ 又译“福莱”，“福列”，“弗雷”，“弗瑞”

^④ 参见，王丹丹编著，《外国音乐简史》，上海音乐出版社，2007 年

^⑤ 引自(英)迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔思著，唐其竞译，《牛津简明音乐词典》人民音乐出版社，2002

虽然福雷是圣·桑的学生，并随他学习了多年，但他从来都不是一个浪漫主义风格作曲家，“他是一个向印象派过度的古典主义者。”^①他是位古典主义者，但不是像海顿、莫扎特和贝多芬式的德国古典主义，这类德国古典主义作曲家的作品中不缺少热情洋溢的高潮段落，福雷的作品中听不到热情似火的段落，他是从库珀兰和拉莫那里继承的古典主义，具有含蓄而典雅的趣味，严谨和克制是他的音乐特点。在福雷的前奏曲中没有力度和情绪的巨大变动，只有彬彬有礼，温文尔雅和波澜不惊，他的音乐追求的是“纯粹的音乐”，福雷的作品中充满了法国式的浪漫气息和贵族般的气质，既有浪漫主义流畅的线条，深远的意境，又有着印象主义淋漓的色块与光影结合，正像是连接着浪漫主义与印象主义的一座“桥梁”。

福雷于1910年至1911年间为钢琴作有9首《前奏曲》作品103，这属于福雷晚期的创作时期，此时的福雷在风格上已完全成熟，同时也是他创作的巅峰时期。这9首前奏曲虽编集成册来出版，但每首前奏曲都很难理解，它们自己的音乐素材非常独特而个性化，精心设计过的旋律，似乎要让演奏者和听众怀着痛苦的心情专心致志的去品味音乐深层的内涵^②，属于浪漫主义时期的钢琴特性小品。福雷作品中最纯粹的音乐都包含在前奏曲里面了，它们在形式上统一且情绪具有单一性，音乐的发展与构成不是依靠主题的发展，“而是纯粹的音乐延伸”^③，他们分别是：

表 5:

顺序	调性	小节	拍号	速度/表情	创作年代
1	降D大调	43	4/4	Andante molto moderato 中庸的行板	1910
2	升c小调	44	5/4	Allegro 快板	1910
3	g小调	71	9/8	Andante 行板	1910
4	F大调	52	6/8	Allegretto Moderato 中庸的小快板	1911
5	D小调	69	3/4	Allegro 快板	1911
6	降e小调	27	3/2	Andante 行板	1911
7	A大调	41	4/4	Andante Moderato 中庸的行板	1911
8	c小调	72	3/4	Allegro 快板	1911
9	e小调	33	4/4	Adagio 从容的	1911

1) 精致典雅的旋律;

福雷的前奏曲充满法国式的浪漫气息和优雅、抒情的贵族气质，他的前奏曲注重旋律性而不是炫技，他的诗情画意被比喻为“法国的舒曼”。福雷的前奏曲旋律不是通过类似于德奥作曲家般使用“主题动机”的结构发展来构成的，更是一种“纯粹的音乐延伸”，他的旋

年，P380

^① 引自 Paul Landormy 《HISTORY DE LA MUSIQUE》

^② 参见，潘一飞，张式谷编著，《西方钢琴音乐概论》，人民音乐出版社，p326

^③ 引自闽敏，《精致典雅的法国音乐——福列的钢琴音乐初探》，《音乐天地》，2005年5月，p59

律具有法国艺术歌曲的特征。福雷将毕生的精力都放在创作“纯粹音乐”(Pure Music)上,追求一种纯净的音乐美。“纯粹音乐”,即是指作曲家完全以音乐的和声、曲式及曲调让听众能够单纯的欣赏音乐的本身的美而创作出的音乐,它同绝对音乐(Absolute Music)比较相似,而他的前奏曲更是体现了他所追求的音乐本质的美,因此前奏曲在福雷的钢琴作品中占有特殊的地位。

2) 多声部式的织体结构:

福雷的前奏曲在对织体的应用上体现出多声部的特点,这与生活在同一时期的许多作曲家不同,他喜欢把很多线条结合在一起,形成复杂的具有隐伏声部的旋律,并通过不同的节奏来体现它的多声部特点,他每首前奏曲几乎都会出现三个甚至是四个声部,但是这与我们所理解的巴赫的复调音乐又是有所不同的,他并没有进行严格的对位或是声部间的模仿,而是在各声部间利用不同的节奏,使他们错落有致,从而营造出奇妙的音响效果。由此可见,一方面福雷视复调为很重要的发展手段;另一方面他的复调手法是建立在主调的基础之上。

谱例 20: No. 1, 《降D大调前奏曲》, 第 1~2 小节:



这段谱例中,福雷充分利用了多重线条的结合并产生了复杂的隐伏声部,通过不同的节奏,共同体限制体的多声部性的思维特点。

只是在福雷《前奏曲》op. 103 的 9 首前奏曲中,唯独有一首 No. 6 《降 e 小调前奏曲》,它是使用了严格的三声部对位法,只以卡农方式模仿高声部的旋律,在中声部与低声部中奏出对位旋律,科普兰(Aaron Copland)曾说,此曲可与巴赫《平均律钢琴曲》的前奏曲匹敌^①。

谱例 21:



^① 引自, 赵静静,《浅析福雷钢琴前奏曲的创作特征》,《大舞台》,2011年01期, p109

3), 高度集中的节奏;

在前奏曲 (op. 103) 中, 福雷的节奏写作也别具特色, 他们往往具有一种“凝固性”。福雷是一个追求古典主义风格的作曲家, 在他的节奏组织方式上, 遵循着古典主义简洁、明了的风格, 前奏曲中的节奏既有古典主义的简约精炼, 又有着浪漫主义的自由洒脱。在他的前奏曲中, 节奏虽然不一定占据主要的地位, 但是一旦某个节奏型建立起来, 他便会在全曲中一直沿用下去, 他也因此而被很多人批评为单调乏味, 但他始终追求的是简洁的古典主义风格, 试图寻找用最少的材料来发展变化, 且获得最好的音乐效果, 很少受到贝多芬式音乐的影响。

谱例 22: No. 8 《c 小调前奏曲》



4), 精致微妙的和声

作于福雷晚期的这部《前奏曲》op. 103, 既是有浪漫主义又具有印象主义色彩的, 和声架构往往有模棱两可的双重含义, 和声虽然是传统的, 但经他巧妙的运用, 和弦的功能和作用往往就变会得模棱两可。它的线条性特征非常明显, 虽然是传统功能和声, 却已将所有的“骨架”分散于各个声部的线条之中, 很难找到其真正的“支架”, 同时也很难用传统的和声功能标记将它明确地表明, 并且还使得调性也变得模糊不清, 从而营造出了朦胧的意境和冷淡的色彩, 具有往印象派过渡的倾向性, 这些方面都影响到了他的后辈们, 尤其是印象派作曲家德彪西从他之处获益良多。

福雷的前奏曲相对于他的其它钢琴作品而言, 更为含蓄、凝练、功力深厚并且令人难以理解, 尽管有时还会被人认为是保守的, 但是福雷的前奏曲却始终是最具法国韵味的音乐作品之一, 历久不衰。

第三章 在钢琴教学中的运用

经过第一章对钢琴前奏曲的起源和背景梳理,以及第二章中对浪漫主义时期钢琴前奏曲的分类和研究,使我们对钢琴前奏曲这种体裁的历史发展及浪漫主义时期钢琴前奏曲的音乐特点及表现手法有了深入的了解。通过前两章的“背景整理”和“本体研究”,接下来,让我们对浪漫主义时期钢琴前奏曲的教学研究作进一步的探讨。

第一节从技术运用角度:

浪漫主义时期是钢琴音乐的黄金时代,浪漫主义时期的钢琴作品,网罗各种体裁风格特征,其中钢琴前奏曲又以其结构小型却风格多样而著称,有的旋律在钢琴中特殊的音域中演奏,或以别致的节奏动机贯穿始终,或以色彩丰富的和声效果而突出,或旋律宽广而优美,创造出了比之前任何时期都从未有过的音色和音响效果,而令人叹为观止,因此浪漫主义的钢琴前奏曲也是集各种演奏技术之大成者,其中最主要的有:

1, 触键的力度与音色^①的不同

“音乐是声音的艺术,……既然音乐即声音,那么每一个演奏者首先应当关心的是声音的训练,他的最重要的任务也在于此。看来,这是再清楚不过的了。但是学生们往往首先注意狭义的技术,即华丽的快速,而把最重要的声音训练挤掉,或者把它放到次要的地位上。”^②在钢琴演奏中,发音起到了重要的作用,因而是钢琴演奏家最重要的研究对象之一,想要弹出悦耳动听的声音,从触键方向上来看,浪漫主义时期的钢琴作品不同于巴洛克音乐和古典主义音乐是较为单一垂直的触键,需要由外向里、由里向外各种不同方位、不同角度的触键;触键时对于手指控制的力度,手指下键的高度以及下键的速度等等这些都同时要注意,用以发掘千变万化的音色层次来。同时还可以参考赵晓生的著作《钢琴演奏之道》,此书中所提出的决定钢琴音色的五种要素,分别为:“触键方向”;“触键高度”;“触键力量”;“触键速度”;“触键深度”,这其中对钢琴触键更为别具一格,更详细的论述。在学习浪漫主义时期钢琴前奏曲时,因其拥有各种类型的音乐风格:欢快的舞曲;动人而旋律优美的夜曲;“雨滴”幻想曲;俄罗斯广阔的风景画;“钟声”等等,各种繁复的织体线条,歌唱化的旋律都需要拥有不同的触键来表现不同的音乐情绪或画面。

笔者认为,无论何种触键方法都是依靠来力量完成弹奏的,钢琴弹奏中的音色和音量的变化都是通过力量的控制来完成的。钢琴演奏中,指尖是全身与键盘发生关系的最直接也是最敏感的部位,弹奏时,需要将身体的力量从腰部、背部通过肩膀出发,经大臂、小臂、掌

^① 音色 (tone-clour): “音色有物体的振动决定的,不同的物体的振动状态决定了它的泛音及波形的不同……”,引自,王次焰,《音乐美学》,高等教育出版社,1994年,p31

^② 引自,涅高兹著,汪启璋 吴佩华译,《论钢琴表演艺术——一个教师的随笔》,人民音乐出版社,p63

关节的支撑达到指尖。

拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲就是以其夸张的力度对比为艺术特点之一，他的音乐经常在极端的力度张力中显示出澎湃的激情。

谱例 23：《升c小调前奏曲》，op. 3-2，1~4 小节：



这是乐曲开头的四小节，前两小节是 *ff* 的音量，左手的八度音和右手的单音奏出低沉浑厚的音响，而后的第三小节就出现了 *ppp* 的音量提示标志，前后的音响对比强烈，给人留下了深刻的乐念，这是作曲家从克里姆林宫的钟声中到的灵感，使得高中低音区相互交错，让人联想到大教堂中大大小小的钟声交错的场面。这里的触键需要使用全身的力量，从腰部出发直接到达指尖，下键必须很深，力量要直达推到底，使琴弦得到充分震动，而后迅速完成力量的转移，并在其后的大和弦中奏出从远处传来的钟声效果。这样的大幅度力度变化需要演奏者具备良好的爆发力和控制能力，要求演奏者必须动用起全部的力量和情感，将悲剧性的对比效果发挥到极致。

与拉赫玛尼诺夫同时代的斯克里亚宾所创作的钢琴前奏曲，与拉赫玛尼诺夫的相比，风格却是大相径庭的。斯克里亚宾在他的钢琴前奏曲中巧妙地在作品中搭配出不同的音色，而这些音色也具有很强的造型性与立体感，演奏需要的触键力度非常精巧，轻柔，带有朦胧透明的色彩，声音的响度不能过分的“实化”。

谱例 24：《G 大调前奏曲》op. 11-3，1~3 小节：



这首乐曲整体上都无激烈的戏剧性冲突，也没有高潮迭起的力度对比，而是由一条隐藏在右手快速流动的三连音当中明快的旋律，并与左手的二连音形成不稳定的节奏感，带有明显的浪漫主义气息，像是在空中飘扬的羽毛，时而随风轻轻上扬，时而又缓缓落下。右手要将隐藏在三连音中的旋律勾勒而出，但是不能有过的重音，否则会显得太笨重，三连音需要有气息感，连绵不断。这时的触键是十分讲究的，对于控制轻柔的声音，仍然需要使用力量的弹奏，是身体各部位用力的结合和补充，声音需要轻柔，则可以控制力量的大小，但是无论使用多少的力，都必须要把这力量通过指尖“送”到钢琴里，声音才能得以通透，也唯有这样，才能使最轻的声音也能清清楚楚的传到音乐厅中坐在最后一排的听众耳朵里。以

上的两个例子充分说明了不同音色所需要的不同触键力度，一个从需要 *f* 到 *p* 的力度转换，一个是轻柔敏感的触键力度，演奏者在不同作品处理中对力量的调配有着显著的差异。即使在没有明显的需要力度变化的段落中，我们仍然需要仔细研磨和推敲随着音乐的发展所需要的力度分布，从而来调整手指所需要的触键力量，以此来达到对音乐内涵的合理阐释。肖邦的《e 小调前奏曲》就是一个很好的例子。

谱例 25: 肖邦 op. 28-4, 1~4 小节 :



这是一首音乐风格为“悲歌”的广板作品，右手声部是带有叹息色彩的旋律，旋律看似在发展但似乎又没有展开，总在两个级进进行的音之间作徘徊；左手声部是伴音下行的和弦进行，与旋律声部的搭配表达了作曲家如泣如诉的哀婉情怀。在实际演奏时，如何把乐句中的情感波动表现出来，是演奏者需要细致思考的主要难点，而每个音与音之间的力度关系则是重中之重。左手声部持续下降的和弦进行在保持基本力度不变的情况下，需要对每个和弦和声转换时略加强调，以突出和声进行时所带来的色彩变化。右手看似简单的叹息式二度音型旋律，在不断地重复中包含了潜在的张力，演奏者需要对小节的第二个四分音符触键略加强调，需要“托”一下，“拉”住一下，以注意这个音的音尾，要能够充分听到“它”而不能随意地一带而过，此外，乐句尽可能地做到绵长，不要随意的分句以破坏整体的音乐进行。

2, legato 的运用和如歌的弹奏

Legato 原意为连在一起。作为音乐术语，来源于意大利的歌剧艺术，它的愿意是表示一种最常用的演唱方法——圆滑的唱腔。十六世纪以后随着器乐演奏艺术的发展，legato 成为了常用的演奏用语，意为连音，连奏。“在音乐表演时使人察觉不到音与音之间有停顿，既平滑的风格，与 staccato（断音、断奏）相反，以连接线或曲线（curved line）表示。”^①在钢琴演奏中为（legato touch）连音触键。当然还有直接标有 legato 的乐句或乐段，这里的要求需要演奏得连贯，圆滑，不能有意思的磕磕绊绊或是不均匀。到了浪漫主义时期，legato 的常常会 and cantabile（如歌的；将旋律圆滑的和完善的的奏出，评论家常说到一位演奏家如歌的风格，意味着抒情的、歌唱性风格^②）紧密的连接在一起，因此在演奏浪漫主义时期的钢琴作品时，实际上就具有了两层含义，其一是一种基本的钢琴弹奏技术，其二为连贯而如歌的演奏方法。

众所周知的，钢琴的发音原理是类似于打击乐器的，是通过琴槌击弦发出声音的，因此如果要表现歌唱性的情感和内容的往往比声乐或其他管弦乐曲来的难得多，所以 legato 的横

^① 参见，《牛津简明音乐词典》（第四版），人民音乐出版社，legato 词条，p657

^② 同上，cantabile 词条，p193

向演奏技术是钢琴表演艺术的核心技术之一，始终受到演奏家和教育家的重视。尤其是创作浪漫主义时期的钢琴作品中不乏有很多旋律大师，旋律的抒情性更强，对个人情感的抒发更为细腻，其对 *legato* 的要求也就更高。

在弹奏歌唱性的旋律时，要使用身体的力量，使得肩膀、大臂、小臂相互配合，掌关节与手指一二关节共同承受身体的力量并成为手指的发力点，但是要很有控制，下键时，要用手指中的“肉垫”深且慢一点的触键，随着音符之间的连接，将手指贴键，自然地将重力传递到下一个手指，这样就能初步完成歌唱性的连奏效果。随着乐句的强弱和音色变化，手指的力量，深浅也要不断地作出的调整。歌唱性的实质其实是加强整个身体到手指聚集力量的准备工作和大脑的思想准备，这还取决于内心听觉对某种歌唱性旋律的追求而又强烈的内心“期待感”，这包括了对音响音色的追求、讲究和对音乐内容的理解。

肖邦的旋律基本上都是具有歌唱性的，他非常喜欢当时意大利的美声演唱，“肖邦坚信能够最精确的表达人的感情变化的乐器其实就是人嗓”^①，并时常要求他的学生听听第一流的歌唱家演唱，甚至还会要求他的学生去上声乐课，以此来学习他们如何从容的运用声音来获得非凡的歌唱效果，并学会用“钢琴歌唱”。

谱例 26：肖邦《b 小调前奏曲》，op. 28-6，第 1~4 小节：



这首前奏曲的主旋律是在左手声部，以两小节为一个乐句，旋律以十分缓慢的速度娓娓道来，左手在弹奏如此歌唱性的旋律时，首先无论在乐句的句头还是句尾，无论是强还是弱，都必须把手指触键的力度深深沉到钢琴的琴键里面，使琴弦得以充分震动，使声音集中，以获得丰富而饱满的泛音，而从使歌唱性的声音从钢琴中延伸出来；而后需要的是像声乐的歌唱一样，一口气完成的圆润感，左手的每个手指的指尖都要用最厚的“肉垫”来触键，并且下键时要缓一点，慢一点，有控制的缓冲一下，随着音与音之间的进行，将力量不留缝隙的转移到另一个手指，并且根据旋律的进行，调节力量的深浅以获得最为精致的歌唱性的连奏效果。

俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫，他本身就是一位具有高超钢琴演奏技巧的大师，有着一双超大的手和超常的演奏能力，深知键盘的构造，他的前奏曲创作往往都具有复杂的织体和螺旋形的旋律进行，因而具有自身非凡而独特的风格。拉赫玛尼诺夫所创作的钢琴前奏曲最重要的特征是强调以歌唱性来展开乐思，他的旋律展现出了独有的宽广优美而又浓厚的俄罗斯式的长线条旋律，深刻、丰富，并带有歌唱性的泛音。

^① 引用，达季拉茨卡娅，吴庆乔译，《肖邦和他的教学观点》，《天籁》，2004 年第 1 期

见谱例 27: op. 23-5, 《g 小调前奏曲》(第 35~37 小节):



这是《g 小调前奏曲》中段的经典旋律,这段旋律具有典型的俄罗斯式的风格,气息绵长而宽广,在演奏时需要对联句进行正确的划分,就像人们讲话、朗诵或唱歌一样,要清楚地断句,让它们条理清晰、层次分明,我们可以根据音乐的发展呈现出的乐句划分,也可以通过谱面上的连线和对音乐内容的理解来找出正确的乐句断句。拉赫玛尼诺夫的前奏曲在结构上经常使用的是短句积累来构成长句,还例如 op. 23-3,这类打破德、奥体系以方正性为陈述原则的句法,使得音乐内部的旋律更为自然和流畅。此外,如歌的演奏还要注意因乐句旋律的分句与乐句表现因素而产生的“语气^①”变化,必须细致理解每一不同乐句中的表情意向,力度起伏以及在演奏中情感的细腻变化。在旋律的进行中,由大和弦组成的宽广旋律仍然要通过腰、背、肩将力量“灌输”到指尖,并将声音深深沉入琴弦,使之能充分震动,力量要始终拿捏在手中横向将和弦移动,力量的不断才能将气息感持续的保持,也因此才能做好大句子的歌唱。演奏者必须对音乐句子的反复解读、琢磨才能够加深情感的体验,最终能够达到“言为心声”的歌唱,此类气息绵长,连贯不断地线条性旋律的还有 op. 23-2; op: 23-7 等。

3, 浪漫主义时期的 tempo rubato 和复节奏的处理

A, rubato 的运用

意大利语 rubato 的字面意思为“被夺去的”,作为音乐术语的意思为“自由速度或伸缩速度”,指有控制的灵活速度,在一个短时间内不顾及严格的拍子——在某个音符或某些音符中“夺取”的时间在后面给以“补偿”^②。中文的译法有很多,比如:自由节奏、自由速度、弹性节拍,散板等等但本意都是一样的。实际上, rubato (或 tempo rubato, 同义但有时会在谱面只出现 rubato) 一词的运用并非浪漫主义时期的肖邦为首创,在 16, 17 世纪的独奏家们可能就已经用过了这种速度的“表情变化”,意大利歌唱家和作曲家皮埃尔·弗

^① 参见,郑大昕,《琴韵如歌——论钢琴的“歌唱”及艺术技能》,《钢琴艺术研究》上册,人民音乐出版社,2003 年版

^② 参见,《牛津简明音乐词典》(第四版),人民音乐出版社, rubato 词条, p990

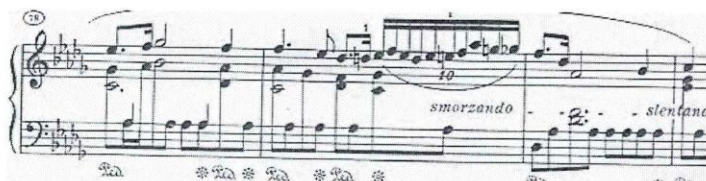
兰切斯科·托西（Pier Francesco Tosi）曾在他于1723年所出版的《古代和现代歌唱家们的意见》一书中对“tempo rubato”在歌唱中的运用作了仔细的说明^①。C. P. E. 巴赫, 利奥波德, 莫扎特等人的文字著作中也都有提到过“自由速度”的使用。

但真正推广和运用这种速度, 实际是到了浪漫主义时期肖邦的手中, rubato 有时会专指演奏肖邦乐曲的一种风格特征, 同时也会成为肖邦、李斯特以及和他们同属浪漫主义时期作品的一个演奏风格的标志^②, 也许是因为 rubato 的运用更符合浪漫主义时期人们所追求的美学观, 更适用于抒发个人细腻的情感的缘故。虽然 rubato 被广泛地运用到了浪漫主义时期各种钢琴音乐之中, 但在诸多的钢琴音乐创作者中, 最擅长于此的便是肖邦, 他的作品中所包含的复杂性、戏剧性色彩无不与娴熟地运用 rubato 有着密切的关联, 尽管 rubato 赋予了钢琴音乐于谱面之外的无限想象空间, 但钢琴音乐作品中的 rubato 始终是一道阻碍着演奏者、作曲家与听众之间的隐形蔽障。下面让我们来了解一下肖邦是怎样看待他自己的 tempo rubato:

1, “左手要成为乐队指挥”, 板眼分明, 遵照拍子, 严守速度。

2, 右手要“弹得节奏自如”, 要“把乐意的真髓从节奏的桎梏之中释放出来, 或优柔寡断, 越趋不前, 或急切陈词, 滔滔不绝, 一如演说家热情洋溢的讲话”。^③

谱例 28: 肖邦《降D大调前奏曲》, op. 28-15, 第 78~80 小节:



这首《降D大调前奏曲》就是肖邦笔下著名的“雨滴”前奏曲, 谱例中给出的这四小节是出现在全曲的再现部, 主题只再现了第一句, 音乐又回到了降D大调上, 沉重、肃穆的中段随着降D大调主题旋律的进入而消失得无影无踪, 就像一丝阳光带来了无限的清新和希冀般的温暖。谱例中出现的十连音, 就出现在主题旋律中, 笔者认为十连音中靠前的五连音应该速度稍快, 向前“冲”一下下, 而最后的三个半音进行可以稍微“拉”住一点, 从而营造出由于主题最后一次出现后逐渐消逝又恋恋不舍的细腻的浪漫主义情怀; 左手声部应该严格按节奏来, 在最后一个音可以稍微“撑”住一点以更好的抒发完旋律的情感, 但是切记“度”的掌握, 切不可做过分的减慢, 情感的抒发与流露都应该及其自然而不做作。当这些是由真正的艺术才能及直觉的音乐感觉来完成时, 可以产生一种自由和发自内心的美妙感觉。如果

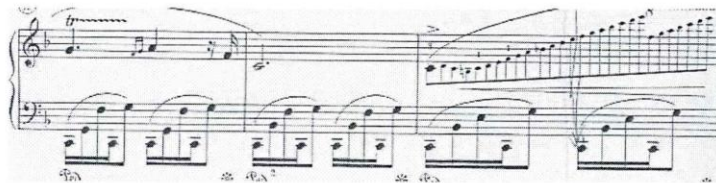
^① 参见, 丁好, 《肖邦钢琴音乐中的 tempo rubato》, 《钢琴艺术》, 2001年第2期, p33

^② 参见, 刘畅标, 《钢琴演奏中的浪漫主义风格问题》, 《钢琴教学与演奏艺术》, 人民音乐出版社, p365

^③ 参见, 马里安与雅德薇嘉·索别斯基(夫妇)著, 史大正译, 《肖邦与波兰民间音乐中的 tempo rubato》p28

处理不好，这种伸缩速度仅仅是机械的。^①

谱例 29：肖邦《d 小调前奏曲》，op. 28-24，第 12~14 小节：



这首《d 小调前奏曲》是肖邦这部前奏曲 op. 28 的最后一首，“这是一首完整的短小的史诗”^②。整首乐曲的情绪始终是激动而扣人心弦的，同样也是整部前奏曲的高潮，肖邦给予了乐曲 *Allegro appassionato*（热情的快板）的音乐情绪与速度提示，从一开始谱面就标注了就是 *f* 的音量：左手声部以两小节的重复，并在低音声部以惊人的力度奏出引子，右手以三个音组成的下行主题动机亮相显示出了一种毫不退缩的决心。谱例中给出的右手声部中由 28 音组成的快速经过句要不停地将情绪往前推，始终要保持着亢奋而又直白的感情表露，一直要达到第 15 小节的最高音出现也不可以松弛下来；左手声部必须严格地保持住节奏，虽然是同一音型的节拍但是律动感始终不能有分毫的减弱。

以上两首的例子已经充分展示出肖邦《前奏曲》中对于 *rubato* 技术的两个典型的运用方式。再让我们来看看较为“特别”的斯克里亚宾的钢琴前奏曲，在他早期受到了肖邦极大地影响，并且紧紧抓住前奏曲“即兴性”的这一特点，同时也继承了肖邦创作中的 *tempo rubato* 这一特征，他的前奏曲显得更为随性与自由。斯克里亚宾的做法是会直接在谱面上标明所需要的速度的变化，例如在前奏曲 op. 11 中的第 1, 5, 9, 10, 11, 22 首会在谱面上直接写上“*rubato*”，再如第 2, 9, 10, 17, 21, 22 首等多首作品中会标明 *accelerando*（渐快的）—*ritardando*（减慢）—*a tempo*（回原速）的要求，这样可以使演奏者更为直接地领会作曲家细腻的音乐情感变化，

如谱例 30：op. 11-22，第 20~23 小节：



这是斯克里亚宾前奏曲 op. 11 的第 22 首，整首的速度是 *Lento*（慢板），谱例中给出的

^① 参见，《牛津简明音乐词典》（第四版），人民音乐出版社，*rubato* 词条，p990

^② 引自，A·索洛甫磋夫著、中央音乐学院编译：《肖邦的创作》，人民音乐出版社，1960 年 2 月第一版第 192 页。

四小节是全篇的末尾处，从谱例中可以看出短短四小节中出现了两次延长记号，三个速度术语：a tempo（回原速）；accel.（加快）；rit.（渐慢），还有一次表情术语 rubato，可见作曲家对演奏者在做音乐处理时所需要的细化都在谱面上一一表明了，但是作为演奏者的我们需要认识到必须严格的遵守作曲家的意图来演奏，并且注意这种自由的弹性节奏应该像钟摆地律动一样，是有规律的左右摇摆，渐快或减慢，不能突兀的打破了律动的规则，使作品尾声处的音乐过于地做作而不是自然的流动与变化。

由于受到浪漫主义美学观念的影响，以崇尚优美而抒发个人情感的旋律，这个时期所创作的钢琴前奏曲都会基本默认拥有这一种的演奏风格及技术运用，（如拉赫玛尼诺夫的前奏曲又时也会使用音乐术语来作为标识，例如 op. 32-4，但大部分不会具体写明）需要一提的是，在这些浪漫主义时期的作品中需要用到 tempo rubato 的地方要比作曲家实际所标示出来的要多得多，事实上，即使肖邦也是花费了很多时间试图让他的学生去掌握这种 tempo rubato，但最终还是放弃了这个打算，也放弃了使用这一术语^①，但在实际演奏中都是作为默认的存在。需要特别提醒的是，在福雷的前奏曲中对 rubato 的处理中很重要的一点，在演奏法国浪漫主义时期作品时必须严格地按照谱面所指示的，保持节奏的精确与平衡，但适度的 rubato 又是必要的。

B, 复节奏（Hemiola）的处理

Hemiola^②，希腊语及意大利语的意思为 1.5 与 1 之比，即 3/2；法语词写作：hémiole；德语词写作：Hemiöle；意大利语为：emiolia；拉丁文：sesquialtera。赫米奥拉比例^③的意思为：在中世纪和文艺复兴的理论中，赫米奥拉比例代表了两层意义的 3/2 之比。其一为纯五度音程，他的振动比例为 3：2；其二是指，两拍中三个音的节奏关系。本文中所涉及到的解释为第二种，即“两拍中三个音的节奏关系”。

在浪漫主义时期的钢琴前奏曲中将“即兴性”这一特征表现得最为淋漓尽致的是复节奏的运用，这种节奏能使音乐的表现方式显得更为自由而随意，十分符合前奏曲的基本特性，但这在钢琴演奏技术上却是一大难点。从概念上来说，复节奏既不是音乐基础理论上讲的复拍子，也不是通常所说的复杂节奏，它是只存在于像钢琴这样能演奏多声部作品的乐器中的演奏意义上的问题，而非理论意义上的。“复节奏，这是指在纵向叠置的两个或两个以上的节奏型其音数相互不能以整数除尽，因而不能按音符时值的正常比例关系相对应，除节拍音外不能同步奏出，而必须在时间序列上交错进行演奏的节奏形式。”^④在上述四位浪漫主义时期作曲家的前奏曲中都有不同程度的使用到复节奏，

例如肖邦《E 大调前奏曲》op. 28-9，第 1~2 小节，见谱例 31：

^① 参见，丁好，《肖邦钢琴音乐中的 tempo rubato》，《钢琴艺术》，2001 年第 2 期，p33

^② 参见，《外国音乐词典》，上海音乐出版社，hemiola 词条，p344

^③ 参见，《外国音乐词典》，上海音乐出版社，hemiola 词条，p345

^④ 引自，童道锦、孙明珠编选《钢琴教学与演奏艺术》上册，北京：人名音乐出版社，2003 年，p306

谱例 31:



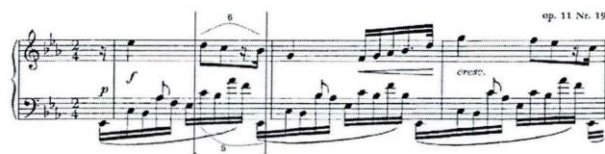
拉赫玛尼诺夫《降B大调前奏曲》op23-2, 第1~2小节, 谱例 32:



斯克里亚宾《G大调前奏曲》op. 11-3, 第1~3小节, 谱例 33:



《f小调前奏曲》op. 11-19, 第1~3小节, 谱例 34:



福雷《d小调前奏曲》op103-5, 第1~3小节, 谱例 35:

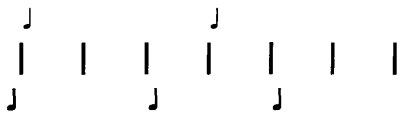


等等。

这些复节奏的对位如：三对二；六对四，在弹奏这些节奏时，不仅要保持两手各自的节奏韵律平均，还要能够将双手自然而和谐的融合在一起，没有任何的不适应感，做到天衣无缝的自然流动。在弹奏时我们可以通过使用数学计算方法来安排弹奏的先后顺序，计算的原理是先计算出两种不同节奏的公倍数，而后再将两种不同节奏的公倍数来分割两种节奏共同

使用的时间，以得出这两种节奏都可以安排的时间单位，以此来安排他们之间的关系。

图例 1:



上图是一个 3 对 2 的节奏，可以先求出他们的公倍数 6，再画出 6 个等分距离的格子，将两个音符画在线条上方，各占三个等分的距离，再将三个音符画在线条的下方，各占两个等分的距离。复节奏的第一个音也就是第一拍都是同时奏出的，因此，三个音的第 2 个音符在二个音的第 1 个音符的三分之二处奏出；三个音的第 3 个音符在二个音的第 2 个音符的三分之一处弹出。首先是能够从大脑上清醒而理智的认识到音符的前后顺序，而后才是安排好双手得弹奏，再经过多次的练习以找到双手的平衡感后才可以算是掌握到这种技术。

第二节 从音乐角度（作曲家风格个性的互补）搭配运用

浪漫主义时期的这四套钢琴前奏曲始终紧扣住前奏曲最基本的“短小性，即兴性和技术性”三大特点，并且由于肖邦的贡献，将前奏曲中融入了深刻的音乐内涵，使得它们的音乐风格多样，内涵丰富，从而彻底摆脱了其它乐曲，成为了真正意义上，主题凝练集中，个性鲜明而独立的浪漫主义时期的性格小品，使前奏曲这个体裁在历经古典主义时期将近一个世纪的沉寂之后得以长足地发展，所谓“麻雀虽小，但五脏俱全”是十分适合于用来形容它们的。而后经由拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾及福雷将前奏曲体裁内加入自己本民族的特色、风格或是个人性格，从而让前奏曲在钢琴演奏艺术的舞台上大放异彩。

笔者认为前奏曲结构短小，音乐内容集中且音乐风格多样，往往在同一套前奏曲内含有多种不同的音乐风格类型，肖邦的前奏曲甚至还被休内克称作是钢琴“小品中的宇宙”^①，十分适用于钢琴的教学，所以可以将这四套前奏曲每套来进行单独的学习运用。既可以根据学生各自不同的学习状态，学习情况将整套前奏曲曲目重新进行各种搭配、组合，对不同音乐风格的前奏曲进行学习，同时还可以对各种典型的浪漫主义钢琴语汇进行学习；或是将一整套曲目完整学习，进行自我的挑战；也可以将四位作曲家的前奏曲进行相互的搭配，用来学习不同作曲家的带有不同个人风格特点的前奏曲，并且熟悉浪漫主义早、中、晚各时期的音乐风格变化以及浪漫主义晚期，怀旧的俄罗斯民族情怀与典型的法国沙龙式音乐风格的语汇。

1, 套曲内部组合:

通过前两章的分析、研究，我们得知肖邦的钢琴前奏曲 op. 28 是属于纯音乐性的钢琴套曲，二十四首前奏曲有夜曲风格；练习曲风格；无词歌风格；玛祖卡舞曲风格等等，音乐风

^① 同第二章内脚注 p15, 第 1 条

格多样化,还具有各种音乐性格:有悲愤哀痛、思念祖国的音乐情绪;有雄伟壮丽且富于斗争性的情绪等;而且这套前奏曲又被舒曼称为:“练习曲的胚胎”^①,包含了大量的技术性要求;结构又都十分短小精炼,最长也不过90小节,非常适合于钢琴的教学。例如我们可以挑选练习曲性质+无词歌风格+玛祖卡舞曲的搭配进行组合,以学习不同音乐风格,达到不同的技术要求。

曲目搭配: No. 3+No. 7+No. 17

谱例 36: 肖邦 op. 28 No. 3, 第 1~5 小节:



谱例 37: 肖邦 op. 28 No. 7, 全曲:



谱例 38: 肖邦 op. 28 No. 17, 第 1~5 小节:



第三首《G大调前奏曲》是一首左手16分音符练习曲风格的前奏曲,从规模上而言比《肖邦练习曲》op. 10与op. 25都要小型很多,但是从技术与音乐要求都不会比它们低。乐曲在开头给予的速度和情绪提示是Vivace,要求活跃而充满生命力的演奏,明亮而欢快的气氛似乎刻画了一群孩童嬉戏、欢闹的场景,又如同奔流不息的小溪。对演奏者左手始终保持着严格的自然音阶的跑动和准确性提出了极高的要求,在优美“潺潺声”的华丽背景上,

^① 同第二章内脚注 p14, 第 2 条

奏出了优雅的带舞曲色彩的旋律。第七首《A大调前奏曲》是一首玛祖卡舞曲风格的前奏曲，大概是整部前奏曲中最为容易演奏的一首作品了，速度也是 *Andantino* 小行板，较慢的速度进行，旋律质朴，简单，温暖的像是对童年的美好回忆。第十七首《降A大调前奏曲》，在音乐风格上是最接近门德尔松《无词歌》的前奏曲，旋律十分绵长而亲切动人，同时又具备了夜曲与浪漫曲的特征。双手内声部以八分音符平均奏出的和弦背景，始终保持朦胧，但要突出高声部中气息不断地旋律，注意重力的转换，对歌唱般的连奏要求极高。

以上的举例是三首大调类的不同风格的前奏曲组合，此外还可以有很多种学习类型。例如将不同情绪对比的前奏曲加以组合，例如庄严肃穆的情绪、宁静的夜曲风格和激情澎湃、充满斗争的音乐语言的搭配：No. 9+No. 13+No. 24 或是练习曲和幻想曲组合：No. 12+No. 15。第 12 首为半音阶类的幻想曲风格前奏曲与第 15 首著名的“雨滴”幻想曲，前一首激情四射后一首情绪非常安静，前后对比强烈十分适合相互搭配。当然如果可以将前奏曲逐一顺序学习与演奏，将它作为一个完整的一首也是非常具有挑战性的，这样的演奏更能体会到肖邦前奏曲的精髓。

斯克里亚宾《钢琴前奏曲》op. 11 是受到了肖邦很大影响的一部前奏曲，当时作曲家自我风格还未完全形成，斯克里亚宾早期的前奏曲仍具有模仿肖邦的痕迹。他的前奏曲 op. 11 也同肖邦一样是属于纯音乐性的钢琴套曲形式，但是此套前奏曲中还是存在着大量斯克里亚宾个人风格的地方，在钢琴教学中也可以像肖邦前奏曲 op. 28 一样来进行搭配和学习。例如可以将斯克里亚宾喜爱的不规则节奏型前奏曲+抒情性+技术练习性为一套，这样就可以分别学到斯克里亚宾早期虽为浪漫主义时期但带有极强个人色彩性的前奏曲。

例如：op.11 No. 1+No. 5+No. 18:

谱例 39: 斯克里亚宾 op. 11 No. 1, 第 1~4 小节:

谱例 40: 斯克里亚宾 op. 11 No. 5, 第 1~2 小节:

谱例 41: 斯克里亚宾 op. 11 No. 18, 第 1~5 小节:



第一首《C大调前奏曲》是由一个2/2拍的组合，但从听觉上会形成一组跨小节五连音组合的节奏律动，这是斯克里亚宾喜爱的音值组合手法，不规则节奏的组合使得前奏曲音乐更为自由，音乐色彩更为灵动，但是对节奏感与触键要求极高。第五首《D大调前奏曲》是一首如歌的行板，右手旋律声部非常优美迷人，左手声部始终铺垫在底下，时常与右手中声部互补，填充和声进行，乐曲恬淡温暖，速度不宜过慢，要流动起来，不急不躁，营造一种悠然的意境之美。第十八首《f小调前奏曲》这是一首十分具有挑战性的八度练习曲风格的前奏曲，速度的提示是Allegro agitato激动的快板，这对于八度技术而言非常具有难度性，乐曲开始处还出现了复节奏：3:2，情绪激动，高潮迭起，但又具有浓烈的斯克里亚宾的个人风格。

拉赫玛尼诺夫的三集《钢琴前奏曲》op.3-2, op. 23 与 op. 32 分别作于不同的年代，但是仍然坚守着晚期浪漫主义的风格，又具有浓厚的俄罗斯民族特色。这三部前奏曲的结构相较于其他几位作曲家的而言略显得长大，音乐语言也偏重交响化的语言，旋律悠长，织体繁复，气息也更为宽广且具有深刻的音乐内涵。在作为学习时，我们可以在三集中各挑选几首来学习，因为 op. 3-2 《升c小调前奏曲》是拉赫玛尼诺夫的成名作，也是他前奏曲中最为著名的一首，所以建议考虑可以挑选它；op. 23 共 10 首属于作曲家早期作品而 op. 32 共 13 首是作曲家成熟时期的作品，是拉赫玛尼诺夫到美国第一次巡演回来后的作品，音乐语言上有了新的探索。

例如：op. 3-2+op. 23-5+op. 32-5

谱例 42：拉赫玛尼诺夫 op. 3-2，第 1~4 小节：



谱例 43: 拉赫玛尼诺夫 op. 23-5:, 第 1~3 小节



谱例 44: 拉赫玛尼诺夫 op. 32-5, 第 1~4 小节:



这三首前奏曲风格截然不同, 第一首《升 c 小调前奏曲》op. 3-2 是拉赫玛尼诺夫最为著名的一首前奏曲, 前后力度变化极大, 音乐阴郁悲伤, 像是从地狱中传来的声音, 中段进入急板, 右手中声部内迂回的音型, 似乎是在不停地徘徊又无法找到出口, 在高潮中进入了再现, 将音乐推向高潮, 音乐辉煌宏大, 甚至出现了 *sffff* 的极强力度标识, 但最终的尾声又回到了极弱的音量, 似乎充满了无奈, 不甘。这首前奏曲前后力度与情绪对比强大, 在音乐上的对比极强, 内涵丰富, 具有交响性质, 非常具有难度。第二首 op. 23-5 《g 小调前奏曲》, 在第一部分中具有俄罗斯民间舞蹈节奏风格, 在这一段中节奏必须保持清晰, 律动感始终严格不变, 又犹如行军进行曲般。中间的第二部分, 是典型的拉赫玛尼诺夫式的长线条旋律, 左手为钢琴化的织体, 十分流动, 而右手却是大和弦的旋律, 既宽广又绵长, 对歌唱的连奏要求极高, 第三部分是再现了第一段的舞蹈节奏。三部分的情绪变化非常大, 具有典型的拉赫玛尼诺夫式的音乐特点。第三首《G 大调前奏曲》是一首与前两首风格迥异的乐曲, 作曲家试图使用不同的音色来对潺潺的流水进行模仿, 左手是在中等速度之下不断重复的五连音, 到了中段时还会交替到右手声部, 宛如水面上溅起地层层涟漪。右手先是平和柔美的旋律, 到了中段后与左手交相辉映表现出流水所翻动而出的朵朵浪花。乐曲在左手的一个琶音后, 犹如轻轻地波动回归平静的水面, 表现了行云流水般的意境。这首前奏曲充分表现了

拉赫玛尼诺夫受到 20 世纪其他流派的影响，在“探索”阶段所创作的音响特点，形成了拉赫玛尼诺夫自己独特的创作风格。这三首前奏曲在风格上大相径庭的搭配可以使学生了解到拉赫玛尼诺夫比较典型的三部前奏曲风格，这种类型的搭配对于学生的学习是十分适合的。

福雷的钢琴前奏曲 op. 103，共九首。具有典型的法国沙龙式音乐风格，温文尔雅，毫不过分，它们在形式上是统一的，情绪又具有单一性，速度上往往十分中庸，他非常喜欢用 *moderato* 这个词来搭配其他的速度术语；旋律素材简单而又精致典雅，优美流畅有着浓郁的贵族气质和法国艺术歌曲的特点。我们在曲目搭配时同样可以选择不同音乐风格或情绪的前奏曲组合进行学习以熟悉法国音乐的特点，例如：No. 4+No. 6+No. 8：

谱例 45：福雷 op. 103 No. 4，第 1~5 小节：



谱例 46：福雷 op. 103 No. 6，第 1~2 小节：



谱例 47：福雷 op. 103 No. 8，第 1~5 小节：



第一首《F 大调前奏曲》是福雷所惯用的多声部式织体，共有四个声部，旋律在右手高声部，明亮优雅，速度提示是 *Allegretto moderato*（中庸的快板），速度不宜过快，旋律优美歌唱，情绪上始终恬静、淡雅，十分具有沙龙式的音乐特点。第二首《降 e 小调前奏曲》使用了严格的三声部对位法，复调性强，*Andante*（行板）的速度，在浪漫主义时期的小品性前奏曲中具有难得一见的严格复调特点，非常值得学习。第三首《c 小调前奏曲》，使用了简单而统一的节奏型，速度较快，右手出现了单音与八度的交替，音乐情绪轻松而活泼。这三首前奏曲在音乐风格上迥然不同：第一首歌唱的；第二首严谨的；第三首活泼的，从情

绪上也是完全不同，非常适合用于学习的搭配。

2, 不同作曲家套曲间的组合

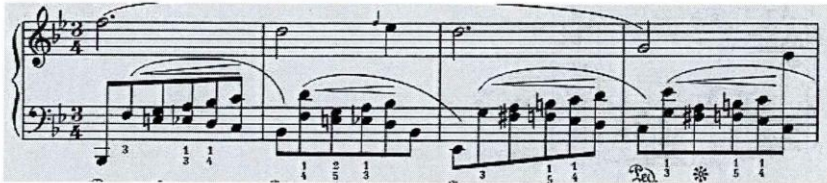
由于前奏曲的短小性特点，我们还可以将浪漫主义时期这四位作曲家的前奏曲进行相互间的组合，充分调动起学生的学习积极性，还可以学到带有四位作曲家不同个人特点的前奏曲，熟悉浪漫主义各个时期不同的音乐风格变化，以及不同民族间的音乐差异。

我们可以选取不同作曲家同一风格类型的前奏曲曲目搭配，以此可以学习到在同一个风格类型的前奏曲中，不同作曲家创作的差异性，不同的浪漫主义语汇以及 19 世纪欧洲民族乐派（法国、俄罗斯、波兰）间的区别。还可以在不同作曲家间找到不同的音乐风格搭配，以做到互补的学习效果。

不同作曲家间同一风格的曲目搭配，例如：

肖邦 op. 28-21+拉赫玛尼诺夫 op. 23-4+斯克里亚宾 op. 11-5+福雷 op. 103-3

谱例 48：肖邦 op. 28-21，第 1~4 小节：



谱例 49：拉赫玛尼诺夫 op. 23-4，第 1~3 小节：



谱例 50：斯克里亚宾 op. 11-5，第 1~2 小节：



谱例 51: 福雷 op. 103-3, 第 17~22 小节:

这四首前奏曲: 肖邦的《降B大调前奏曲》, 拉赫玛尼诺夫《D大调前奏曲》, 斯克里亚宾《D大调前奏曲》以及福雷的《g小调前奏曲》都是具有抒情而歌唱性的音乐风格特点, 同样的音乐风格, 同样的长线条旋律, 但是各自的音乐表现、音乐内涵却是截然不同, 凸显了作曲家各自独有的个人风格。

还可以选取一套技术性强的前奏曲, 例如:

肖邦 op. 28-22+拉赫玛尼诺夫 op. 23-5+斯克里亚宾 op. 11-6+福雷 op. 103-8

谱例 52: 肖邦 op. 28-22, 第 1~4 小节:

谱例 53: 拉赫玛尼诺夫 op. 23-5, 第 17~19 小节:

谱例 54: 斯克里亚宾 op.11-6, 第 1~4 小节:



谱例 55: 福雷 op. 103-8, 第 1~5 小节:



这四首前奏曲: 肖邦的《g 小调前奏曲》, 拉赫玛尼诺夫《g 小调前奏曲》, 斯克里亚宾《b 小调前奏曲》, 福雷《c 小调前奏曲》都是技术性极强的前奏曲, 这四套中包含了大量的八度技术练习, 速度上都是快速的且都为小调作品, 可以通过对同一技术要领的学习, 在不同的作曲家和音乐风格间运用。

我们还可以将四位作曲家不同音乐风格、不同技术组合搭配, 起到互补而有效的学习效果, 以在结构短小的前奏曲间学习到多种浪漫主义风格, 技术, 音乐表现及四位作曲家不同的个性特点。除了对那些前奏曲的经典曲目学习以外, 还可以进行其他组合例如:

肖邦 op. 28-13+拉赫玛尼诺夫 op. 23-10+斯克里亚宾 op. 11-1+福雷 op. 103-7

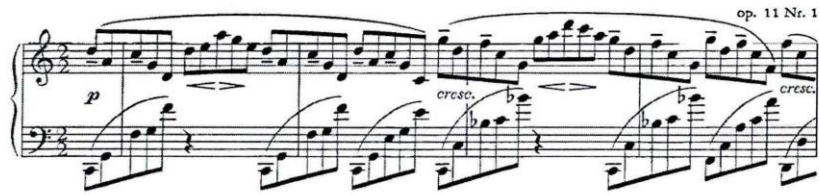
谱例 56: 肖邦 op. 28-13, 第 1~3 小节:



谱例 57: 拉赫玛尼诺夫 op. 23-10, 第 1~4 小节:



谱例 58: 斯克里亚宾 op. 11-1, 第 1~4 小节;



谱例 59: 福雷 op. 103-7, 第 1~2 小节;



这四首前奏曲都是挑选了比较具有四位作曲家代表性特点的前奏曲,肖邦的这首《降G大调前奏曲》非常具有抒情性,将肖邦的细腻柔和的情感及钢琴化语汇表露无遗;拉赫玛尼诺夫的《降G大调前奏曲》则是将作曲家交响化的音乐语汇,连绵不断的旋律在双手间呼应,厚重繁复的织体以及音乐内涵的深刻性都表现得淋漓尽致;斯克里亚宾的不规则节奏组合在这首《C大调前奏曲》中将前奏曲自由而即兴的特质一览无余,音色轻盈而灵动;福雷《A大调前奏曲》中典型的法国沙龙式旋律在多声部织体的衬托下显得优雅而高贵。

这样的曲目搭配既可以让学生对浪漫主义时期数位作曲家不同个人风格、不同音乐风格以及不同的音乐内涵的钢琴前奏曲的学习起到事半功倍的学习效果,还有助于对浪漫主义时期其他钢琴特性小品的学习,甚至可以说浪漫主义时期这类纯音乐性钢琴套曲式前奏曲是浪漫主义小品体裁的精髓所在。

结 语

“Prelude”前奏曲这一古老的体裁，在音乐历史的长河中不断发展，至今仍然保持着新鲜的活力，古今中外对它的创作热情经久不衰。历经浪漫主义时期的发展，经由肖邦、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾及福雷这四位具有代表性作曲家的精彩演绎，不仅始终保持着其“短小、即兴并带有技术性”的基本特点，而且加入了音乐性及深刻的情感内容，使其能够真正脱离“前奏”的功能成为完全独立的音乐作品，成为浪漫主义时期的一种特性小品。他们一脉相承，但又各领风骚。肖邦的前奏曲 op. 28 乐思精炼，结构完美，情调丰富，艺术形象鲜明，使人民有权称它们为“浪漫主义的音乐格言”。斯克里亚宾的早期二十四首前奏曲 op. 11，虽然受到了肖邦极大的影响，但是并不是完全的模仿或翻版，他始终按照自己的思路与音乐风格做着“改良”与创新，op. 11 仍然保有着他独特的音乐风格。拉赫玛尼诺夫的前奏曲一共分为三集，op. 3-2；op. 23；op. 32。分别作于作曲家三个不同的人生阶段，生活在浪漫主义晚期的拉赫玛尼诺夫始终坚持着浪漫主义的风格特征与艺术观，将浪漫主义的音乐语汇与俄罗斯民族音乐相结合，虽然他的前奏曲相较之下长大了很多，但是更奠定了前奏曲作为钢琴小品的历史地位。福雷的前奏曲 op. 103，共九首，可以说具有浓厚的法国沙龙式音乐特征及法国艺术歌曲特征，旋律优美流畅，但在微妙的和声语汇作用下使得音乐十分晦涩，每首都又很难以理解。

浪漫主义时期钢琴前奏曲结构短小精炼，富有多样的音乐风格，又包含了典型的浪漫主义钢琴语汇，非常适用于钢琴教学，无论从技术角度而言：触键、legato（连奏）、tempo rubato（弹性节奏），还是音乐运用曲目搭配角度都可以使学生学习到浪漫主义时期数位作曲家不同的个人风格特点以及不同的音乐内涵的，还有助于对浪漫主义时期其他钢琴特性小品的学习，起到了事半功倍的学习效果，甚至可以说浪漫主义时期这类纯音乐性钢琴套曲式前奏曲是浪漫主义小品体裁的精髓所在。