

● 吴晓韬

肖斯塔科维奇《24首钢琴前奏曲》分析及教学初探(上)

(西安音乐学院键盘系,陕西·西安,710061)

摘要 前苏联作曲家肖斯塔科维奇的《24首钢琴前奏曲》，创作于1932年底至1933年。这套作品不仅有着前奏曲这一创作体裁本身所具有的特点，更有着作曲家所赋予它的创新的、个性化的钢琴音乐风格追求，并且是钢琴学习和演奏中非常有艺术价值、有教学意义的一套曲目。

关键词 肖斯塔科维奇；《24首钢琴前奏曲》；演奏分析

德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇(Dimitri Shostakovich 1906—1975)，在20世纪前苏联作曲家群中无疑是最独特也最具有影响的一位，他的众多音乐作品从一个个侧面反映着他所生活和经历的时代，反映着他不同寻常的艺术人生旅程。

本文论述的是肖斯塔科维奇于1932年底至1933年在莫斯科谱写的，并于1933年在莫斯科首演的《24首钢琴前奏曲》(作品34)。这套看似默默无闻的作品既是作曲家音乐思想情感、钢琴创作手法特点的体现，也是对其后创作手法、音乐表现的一种“先现”。这套作品不仅有着前奏曲这一创作体裁本身所具有的特点，更有着作曲家所赋予它的创新的、个性化的以及包含丰富音乐内容及多彩音乐风貌的钢琴作品风格特点。可以说，《24首钢琴前奏曲》是钢琴演奏和学习中非常有艺术价值、有教学意义的一套曲目，通过对此曲的研习和分析，不仅能更好地理解肖斯塔科维奇的钢琴作品，而且对于触摸与把握其音乐创作思维也有一定的帮助。

《24首钢琴前奏曲》完成于肖氏钢琴音乐创作的第二个阶段，尽管当时他还是个20多岁的年轻人，但却已经为其开创了一个无比广阔创作空间。

近代以来的西方音乐史上，以24个大小调成套来完成前奏曲创作的有巴赫(复调音乐套曲曲式)，有创新了前奏曲体裁而展示出独特面貌的波兰人肖邦、

法国人德彪西，也有肖斯塔科维奇的同族前辈作曲家斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫，还有与他同时代的卡巴列夫斯基。可以说，在前奏曲创作领域，肖斯塔科维奇汲取着传统的精粹，根植于民族的氛围与沃土，融会了20世纪的各色创新手法，加上他敏锐的思维、独特的视角，汇聚成了展现在我们面前的如此精致、凝练的作品系列。

钱仁平先生在其《肖斯塔科维奇钢琴音乐述要：钢琴艺术研究》中评价说，肖斯塔科维奇的钢琴音乐风格的最重要特征就是“像版画似的清晰明确，甚至可以说异常素净”。他的协奏曲、前奏曲以及一系列其他钢琴作品的织体都是和华丽的技巧风格完全相背离的。在肖斯塔科维奇的钢琴音乐里，我们很少发现有多音和弦，而广泛运用的‘肖斯塔科维奇八度’(最典型形态就是两个完全相同的声部各自分列在音区的两极，而中间是空的)是这种风格特征得以鲜明的最重要手法。另外，在肖斯塔科维奇的钢琴音乐里，踏板用得少，织体的复调性听得很清楚。而轻巧的快速经过句，这种作曲家常用的所谓‘小技术’，对音乐整体连贯起着很大的作用。作曲家也没有忽略最简单的伴奏形式，他有时再现了莫扎特、海顿的织体手法，有些时候，他的钢琴写法甚至带有‘练习曲’的性质，类似车尔尼练习曲风格，当然他个人的旋律以及和声织体的特点给古典钢琴音乐风格做了重大修改。肖斯塔

作者简介：吴晓韬(1975~)，女，西安音乐学院键盘系讲师。

收稿日期：2008-05-02

科维奇对于将各种素材做风格上的拼贴更是驾轻就熟。他从来就擅长使来自古代的、现代的、民族的、世界的各种材料融为一体，这就是肖斯塔科维奇的钢琴音乐。”^{[1][1]P421-436}

尽管《24首钢琴前奏曲》相比于肖氏的其它音乐创作而言，并不那么显眼，也较少有人演奏，目前在国内对它的创作背景、创作特点、艺术形象等研究并不多见，但通过仔细研读不难发现，这部作品在技巧上不算艰深，但却很好地体现了肖氏钢琴音乐风格的特点，或可看作是作曲家在一定时期里音乐思想的闪现。此曲将兼具钢琴家、作曲家双重身份的肖斯塔科维奇在当时的音乐创作风格与鲜明且极富特色的钢琴语汇糅合在一起，是一套非常精致的小品集。

全部套曲24首的调性排列与肖邦前奏曲一样，依五度循环大小调交替排列而成：C-a, G-e, D-b, A-#f, E-#c, B-#g, #F-#e, #D-#b, #A-f, #E-c, #B-g, F-d)。

在乐曲和谐痛快的第一段后紧跟着如细长颗粒般的第二段；然后是略带哀伤的第三段；在极具巴赫赋格特点的流畅的第四段后；狂暴的第五段敲击着键盘；第六段体现了典型的肖斯塔科维奇式的幽默；平静的第七段是唐吉诃德式走法的第八段和充满狂热旋律的第九段的补充；之后，第十段是表达又苦又甜的和谐感情；第十一段听起来像喜剧的旋律；然而抒情的第十二段预示着作曲家第一钢琴协奏曲中的主题；第十三段将强壮的主题和重复的低音相结合与光辉抒情的第十四段形成鲜明的对比；第十五段用兴奋的高音点亮了心情；而第十六段的那种漫不经心使人能更经常的联想起普罗科菲耶夫；第十七段表现了狂喜的诗歌与肖邦前奏曲恰到好处的配合；第十八段生动而有意义；第十九段简单的船歌使人陶醉；第二十段是充满激情的、对抗的；在第二十一段自然而然的悠闲中第二十二段沉思的感情又一次唤起了对肖邦的回忆；第二十三段间断的幕间剧很自然过渡到第二十四段明快的幽默，最后，以意犹未尽的吸引人的循环音结束。

连续演奏全曲约需半小时左右，其中最长的不到三分钟，最短的不到半分钟。“处处都是肖斯塔科维奇所特有的和声突变，处处都是异想天开、难以捉摸的音调，作曲家运用了将简单的、老套的东西与意外尖锐的、激烈的东西相拼贴的手法，分外吸引人，这是一套被太多人遗忘的好钢琴教材和精致迷人的音乐会曲目。”^{[1][1]P421-436}

以下将对24首前奏曲逐一分析，主要从写作技法、风格特点、演奏表现等方面入手，力图在演奏和教学两个侧面阐述此部作品的艺术价值和教学意义。^①

《24首钢琴前奏曲》NO.1, C大调，一部曲式。

该作完成于1932年12月30日。作为一首单乐段的作品，全曲由三个乐句构成，1到8小节为第一乐句，9至13小节为第二乐句，14至21小节为第三乐句。乐曲有三个节奏不同的声部，非常清晰。首先出来的是中声部，由均匀的八分音符组成（这种平稳的八分音符进行虽游动于三个声部间，但能一直贯穿始

终，奠定了此曲的基本韵律）；然后是低音声部的do音（这个声部非常重要，是乐曲的基础），最后出现高音旋律声部，节奏较活跃多变。第一乐句走到第8小节，旋律结束在第三拍的si音，而后调转头向上行进，终点是do。从第9小节开始低音呈现二度下行，音乐处于发展阶段，直至第14小节出现低音do，又回到C大调上，但此时C大调并不稳定。第14-17小节高、中音两个声部有明显对位效果，而且双调性倾向（最上面是F混合利底亚调（Mixolydian）、中间有点F弗里几亚调（Phrygian），简单说就是F大调和f小调）。但起先它们两个声部距离很远，加上“ppp”的力度要求，音响呈现安静的笼罩氛围，中声部从大字组慢慢爬升到第18小节的sol¹，就是从这里起低声部在第三拍出现主调的属音sol，它解决到后面的do，此时C大调才得以巩固。所以，全曲的核心就是低音的C（第2小节）-G（第6小节的第三拍）-C（第14小节、第19小节），是主—属—主的进行。

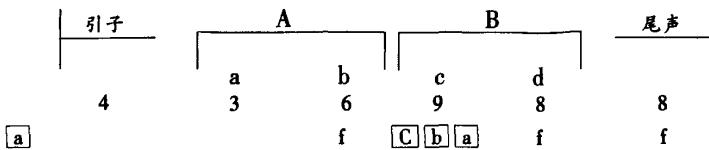
由于这是一首由单一歌唱性素材发展起来的具有复调思维的乐曲。曲首是明确的C大调主和弦音型，而曲中的音调走向则显得有些怪异，这是肖斯塔科维奇常用旋律加外音的手法造成，其目的是丰富旋律变化，从而推动其发展。而这些和弦外音终究要正常解决，要回归到传统的根基上，所以，分清声部层次至关重要。演奏时，应协调好三声部的关系，使高声部的音质听起来清澈透明，中声部亲切温和，低声部温柔广阔。并区分出三个声部的色彩，在触键的轻、重、缓、急上要有变化。尤其是贯穿全曲三个声部间的级进式的八分音符，使全曲充满和谐愉悦的气氛，要将这个线条均匀柔和地奏出，需要单独训练。指触要均匀柔和，两手交接需平稳连贯，以此来把握中速进行中的律动，奠定此曲的基本演奏气质。

踏板的应用比较特别而富于创意。全曲使用延留音响是较多的，延音踏板一般根据低声部的左手低音来换，是跟着和声进行走的。但高音旋律部分较多的“外音”包含其中，使得听觉上有些不协和的感觉，但由于双手的区域距离较远，触键音质是轻柔明亮的，所以，并不显得过于混浊，反而有朦胧的“不协和”的美感。演奏时也可稍多一点更换踏板，使声音更清晰。不过从几个版本的乐谱观察，踏板标记完全相同，可见它们是肖斯塔科维奇的本意。学习时，留意这一点，会捕捉到作曲家心中对声音的想象。

《24首钢琴前奏曲》NO.2, a小调，无再现二部曲式，作于1932年12月31日（见图一）。

这一首是无再现的二部曲式。引子四小节，具有舞蹈性质，左手一出现，调性即明确。

谱例1：



图一:《24首钢琴前奏曲》NO.2 的曲式结构

第一段是三个小节加六个小节非对称的两个乐句。13小节左右手第一个音mi既是第一段的结束，也是第二段的开始。第二段开始左手是变化的平行再起，到17小节有点离调，到20小节明显为C大调。25、26两小节左手运用辅助音式和弦进行，意在冲击、模糊传统和声，右手旋律也有较多外音而暗含主音。接下来27小节回到主调上，但不稳定，直到30小节第二段结束。之后，左手有非常明显的引子音型，只是稍加变化，所以31小节到最后是尾声，它与引子形成呼应。34、35小节右手旋律有两个小节的改变色彩的音流，它们横向看是三个全音一组的模进，35小节第二拍至结尾是全音阶，但非严格的全音排列。37小节左手低音是很清楚的“fa-mi-la”下属VI级—属一主的进行，而右手却出现^bmi，作曲家又是故意运用减五音的复合功能，造成两手上下色彩性对置，以营造意外效果。

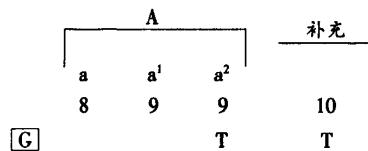
此曲创作于1933年新年的前一天，3/4拍，小快板，无论节奏型和旋律音调都显露出舞蹈风格。所以，演奏此曲，一开始就要从节拍节奏、速度情绪、右手流利轻盈的触键等方面，鲜明地展示出舞蹈韵律。左手引子在“si”、“re”双音上可加上一个持续音处理，同时注意跳音记号的表现力。第4、5小节的渐强再渐弱稍夸张一些，7小节第三拍右手la可做个小收束，呼吸后进入第二句。第二段13小节左手变化平行再起，依然保持引子节奏特点，而右手的触键要干脆利落，使音调逐渐明朗。左手18小节“fa”八度音，24小节后两拍和弦及25、26小节的和弦均可强音处理，以帮助右手在三个渐强中把音量从“P”推到“fff”，随后很快在三个小节内回归到“p”的力度。层层推进的效果需连贯做出，声音干净清脆，手指头毫不犹豫，不能抢拍子，要控制到快而稳的效果，因为在其中左手始终贯穿引子音型，一直到曲末，那就说明在节奏和速度上要始终围绕曲首确定的风格韵律来演奏。由于此曲中有多处快速十六分音型跑动，事先安排好合理的指法并在训练中固定下来显得很有必要。比如34、35小节的右手旋律，像前面分析的那样，打破十六分音符四个一组的界限，按照三个全音一组来划分指法，较易弹得顺畅。

谱例 2:



随后的休止很重要，配合踏板在此处应迅速戛然止声，为营造末尾两小节别致的复合色彩效果做好情绪准备。此曲活跃的舞蹈风格与多变的戏剧效果可成为音乐会演出的一首精致曲目。

《24首钢琴前奏曲》NO.3, G大调，一部曲式，作于1933年1月1日。



图二:《24首钢琴前奏曲》NO.3 的曲式结构

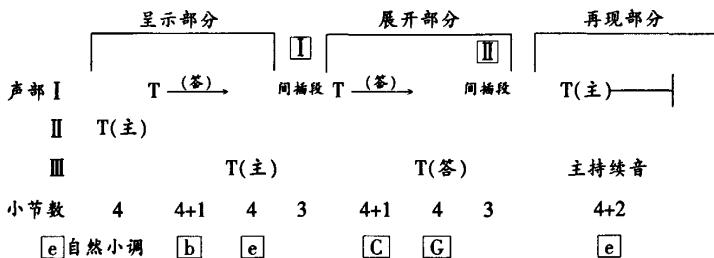
第三首的曲式结构大致是使用单一主题变化发展构成的一部曲式，建立在G调上。第一句开始主题旋律很清晰，在右手高声部歌唱到第8小节。从第9小节开始主题在低声部平行再起，高声部和中声部的伴奏是同音。此时，低声部的主题发展成四个si音，这个“重复音型”在之后的音乐中反而显得很重要。“重复音型”与伴奏中均匀的八分音符构成了复对位，它们推动着第二句向前大大发展出新：体现在13小节的右手新节奏音型上，以及14小节第三拍起左手低音向17小节的下行音调走向上。18小节第三句主题的歌唱在右、左手进行紧缩模仿，增加乐曲发展的动力性，18小节一次，21小节一次。并在25小节出现G大调终止式，但并不十分稳定。随后有十小节的补充，在补充里又有色彩性的出新：29小节“sol”、“do”、“mi”和弦，27、28小节左右手出现包含三连音的节奏，它其实也是之前“重复音型”的变化，是主题动机素材的补充。第31小节处，主题又像影子一样出现，回归至曲终34—36小节做属一主的终止，G大调得以巩固。乐曲结尾，作曲家用了加VI级音的主和弦，左手内声部是由低到高的五度级进，这种主干不变，常用复合功能和弦的手法看来是肖斯塔科维奇所喜爱的。

此曲也是采用了复调创作手法，主题多变化发展，在不同调性上出现，伴随它每一次出现，都会有不同的对位旋律，所以应抓住这个特点处理好声部间强弱与色彩的对照。总体来说应突出主题，使其听得分明。在弹奏上要注意触键指力集中，速度均匀，但不要沉得过深，“点”到即可，塑造出晶莹透亮而自然的音质。乐句歌唱宜朴素舒展，尽可能长的气息带动乐句向前走动。曲调行进中带有点点哀伤的意味。第11小节第二拍起右手旋律要非常有表情地奏出，随后的十六分音型也要奏得清新。从16小节开始的左手下行

旋律线条要奏的肯切而动情，每个音不妨加上持续音处理，随着渐强的要求左手越来越突出，一直保持到21小节主题“重复音型”的出现，情绪不要跌落下来。25至30小节的变化是具有戏剧色彩的，无论是“ppp”的终止还是用主题动机做一个补充，还是用

“fff”来奏出色彩性的强和弦，都可加上“subito”（突然）来弹奏出它的戏剧性效果。结尾处要恢复平静，依然回到哀伤的气氛里去。

《24首钢琴前奏曲》NO.4，e小调，三声部赋格曲，作于1933年1月2日。



图三：《24首钢琴前奏曲》NO.4 的曲式结构

肖斯塔科维奇有时喜欢自然小调和中古调式，这首乐曲就是建立在e自然小调上的三声部赋格曲。它的体裁、结构、主答题、对题的安排即对位写法极具前辈J·S·巴赫的特点，但也有肖式自己的特色。此曲规模不大，运用单一素材展开，5/4拍的节奏，主题中的后半句在节拍节奏和音调上都带有一些民族的抒情舞蹈风格。主题在中声部陈述四小节后，上行五度出现的答题有b弗里几亚调的感觉，10小节低声部第三次主题出来比第一次低了一个八度。14小节—16小节是第一间插段。17小节高声部答题在C利底亚调(Lydian)上发展，22小节在G大调上。26—28小节是第二间插段，这里由渐强一直推到“ff”出现了一个变和弦。主题再现在29小节，此时它的第一个音“mi”隐藏在第二拍，而且是在中声部，随后“fa”音出现了，一个完整的主题回到高声部上直到结束，低声部则一直是主持续音。

既然此曲是鲜明的赋格曲，分清声部，突出主题是理所当然的，而将三个声部层次都做到均衡发展是最终的目的。练习方法：高、中、低声部单独练习；左右手按高与中、中与低、高与低配合弹奏；双手各奏任一声部，哼唱第三个声部；用连音和跳音的不同奏法同时弹奏等等。主题陈述应该平稳，减少对比和波动。后半段的模进在每一次发展中都要明确地做出渐强。此曲是一首很好的复练习曲，用它衔接在巴赫的三部创意曲或三声赋格曲之后来学习，既可总结出它们之间相似的规律，又可找到各自的不同，笔者发现肖斯塔科维奇在运用传统曲式体裁上的民族性、现代性、个性化的特点，主要反映在调性、节拍、和声、音乐表达手法等方面。

《24首钢琴前奏曲》NO.5，D大调，一段体。作于1933年1月4日。

第五首前奏曲，富有生气的快板，乐曲开门见山式的力度强音与右手的快速音型给人印象非常深刻，实际上，左手“点描式”节奏音型的推进掌握着关键——低音线条主干。从这个低音线条主干观察，乐曲前六小节像个引子，第6小节第三拍起，有个动机

音型像主题一样向前模进，第二句从第12小节继续以模进形态走到15小节。16小节后的第三句中出现新因素——在**D**上有降VI级的小调复合功能和弦（这是作曲家经常使用在结尾处的手法）。不过最终还是由D大调的属七回归到了主（首尾调性明确也是作曲家在此部作品中的特点）。

全曲为单一乐段，它的织体和情绪都很像肖邦前奏曲**a**小调第十六首，都是右手快速的音阶式的音流，没有丝毫喘息，肖斯塔科维奇通过这种上下奔腾的音符促成一种“乐思不绝”“一气呵成”的效果，这也是前奏曲体裁本身的特点：在一个短小的篇幅内尽量追求乐思连贯，织体统一。这种流水线型的写法比较自由，带有即兴性质，其中没有完整的主题结构和明显的段落划分。除了与上面提到的肖邦第十六首前奏曲类似，也与他自己的作品87号的第二首a小调前奏曲的写法相似。

谱例 3：

a: Chopin Op.28 No.16 第24小节



b: Shostakovich Op.34 No.5 第1-3小节



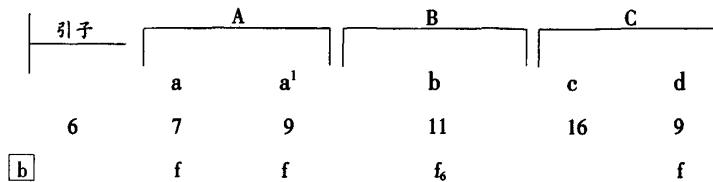
肖斯塔科维奇的前奏曲，外形上保持了这种写法的既定形式，但在内部却通过音调的多种变化与和声的发展来充实和丰富这种持续流动进行的单音效果。

这首是《24首钢琴前奏曲》全套中演奏时间最短的一首，全曲不超过半分钟，“M·M ♩=200”的速度标

记十分醒目。所以弹奏这首乐曲,首先要抓住它节奏的紧迫感和跃动感。开始前,必须在心中想好速度,左手极具弹性的跳音和模进音型要点描出急速穿流中的轮廓。右手要奏得快而清晰并非易事,练习时,可用指尖的前端面积较小的部位触键,手腕勿压得太低,让手臂重量顺畅通过,快速到达指尖,这样将重量与指尖的“点”结合起来,奏出强而饱满,富有弹性的声

音。掌关节也很重要,它的积极运动对音质的透明度和清晰度都有帮助。指法安排也非常重要,应根据个人情况固定并随时调整,做到在黑白键的穿流中圆滑不留痕迹,连贯中听见每个漂亮的小颗粒。^②笔者建议此曲不使用延音踏板。

《24首钢琴前奏曲》NO.6,b小调,无再现单三部曲式,作于1933年1月5日。



图四：《24首钢琴前奏曲》NO.6 的曲式结构

第六首是无再现的单三部曲式结构,多主题并置的乐曲。引子六小节,显示出一种机智幽默的情趣,且带有舞蹈性。第一段是第一主题,由两个乐句构成,第7小节—13小节第一个八分音符为第一句,之后到22小节左手的si音为第二句,都是收拢在主音上。第二段是第二主题,一开始右手就有模进的结构,第29小节也是它的变化,到31小节结束在主调主和弦的第一转位。第三段是第三主题,具有半音下行与模进特点的旋律在左手,右手好似舞蹈节奏。42小节是左右手音阶式的模仿。本来音乐可以结束在第50小节,因为49小节低音已是明确的属音“fa”,而50小节却没有出现主音si,取而代之的是一个3/4拍的完全新的素材即第四主题^③,这种将不同素材拼贴在一起的手法恰恰是肖斯塔科维奇驾轻就熟的一种本领。第55小节左手出现作曲家较少使用的洛克利亚调式(Locrian)^④,而且用它作为终止真是少之又少。全曲虽然是不再现的单三曲式,但其统一性还是明显的。比如:每一段都结束在主调主功能上,而且第一段21小节、第三段49小节的终止是一样的,各素材的音乐性格都具有谐谑的舞蹈性,全曲风格统一。

此曲具有典型的肖斯塔科维奇式的幽默:表现在曲中有大量的后十六与附点节奏型;多个主题并置,第一主题机智风趣,第二主题欢快诙谐,第三主题幽默,第四主题严肃认真而让人有点意外。这种音乐风格强调了对触键的要求(marcatissimo),应认真对待每一个音。全曲音量层次保持在“mf—fff”范围里,说明无需在意声音的柔和圆润,应将指尖到掌关节的整个手指绷起来,固定好手型,将指力稍显“笨拙”地深一些送入琴键,使声音厚实饱满。另外节奏点要明确,应体现出棱角来。

《24首钢琴前奏曲》NO.7,A大调,一部曲式。作于1933年1月7日。

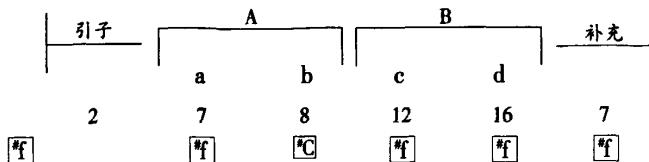
第七首是单一个乐段的一部曲式,大致由四句组成。1—6小节第一拍是第一句,开始左手的旋律在A旋律大调上(有降VI、VII级),右手伴奏为均匀的柱式和弦(往后这些和弦内部都有半音式的进行),很像肖

邦e小调第四前奏曲中左手的伴奏写法。匀速前行,看似一筹莫展的音乐平静中隐藏着深情,简朴中蕴含着丰富。第7小节开始了第二句,直到第13小节左手的do音。14—17小节是第三句,第四句到25小节。其中左手旋律不断频繁转调:7小节是“E大调,8—9小节是F大调,10小节是“D大调,13小节是c小调,16小节左手出现“A大调属三四,17小节马上是A大调主和弦。这里色彩变化非常鲜明,主要利用那波里和弦转调,即将A大调主和弦作为“A大调的降II级,而A大调其实也是A混合利底亚调(Mixolydian)(还原G)^⑤。19小节是a和声小调。之后左手独奏旋律调性模糊,23小节右手中声部出现持续音la预示着终止式的到来。25小节收拢,最后两小节补充。

此曲十分有表情,行板速度里的旋律似讲诉般的娓娓道来。音质温和圆润,线条平滑抒情,起伏不大,最强层次控制在“mf”左右。曲调中间隔出现的十六分音符总是两个一组以二度间隔出现,好像是喃喃低语,弹奏这里时指尖应柔顺平滑,贴着键把手臂放松的自然重量顺势滑入键盘,犹如作曲家不停地转调所追求的多变色彩一样,将这种款款细流般的声音配合音调与心中的歌唱相呼应。特别要留意右手柱式和弦音型上的跳音记号,它一定要与连线记号相配合,手指下键速度慢一些,将音尾上扬,用浅触键方式加上1/4延音踏板,让泛音更多地充满空间,把乐曲简朴形式后的丰富音乐意境展现出来。这也是这首短小乐曲在教学方面的训练所要达到的目的和意义。

《24首钢琴前奏曲》NO.8,F小调,无再现二部曲式,作于1933年1月11日(见图五)。

第八首很明显是无再现的二部曲式。两小节引子后,第一乐句七个小节收拢在主和弦上,第二句是对比性的,十六分音符节奏型较多,情绪活泼。整个第一段开放结束在17小节属大调——“C大调上。之后是第二段,第一句右手有模进结构,21小节出现C大调,到28、29小节有清楚的属到主的进行。29—34小节第二段的第二句也在“F的主上结束,最后七个字节补充结尾。

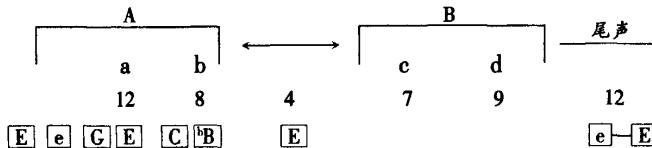


图五:《24首钢琴前奏曲》NO.8的曲式结构

这首乐曲恰似第六首幽默气氛的延续，速度比较自由，音型和节奏型主要集中在后十六、附点、二连音、切分及跳音、装饰音上，线条充满了跳动的起伏，伴奏音型较为古老，全曲到处是跳动的线条、意外的音调、蹦蹦跳跳的左手行进、随心所欲的伸缩节奏，以及每次突如其来的一组十六分音符和强音，这些都展现出了一幅滑稽可笑的、幼稚的音乐形态，好似一个自以为是的“唐吉诃德”式的人物在舞台上表演。此曲曲风恰恰是作曲家擅长的欢快诙谐、幽默讽刺的特

点，作曲家用这些看似“笨头笨脑”“古老的”素材拼在一起，讽刺那些生活中愚昧的、不切实际的行为。因此，所有跳音和装饰音应奏的轻巧而富弹性，二连音、附点的棱角不能突兀但要清晰，6、8、10、11、14、16、21—24、33、36、39小节要有“espressivo”（有表情的）和“marcato”（着重、强调的）的指触，掌握好渐慢的分寸等等，恰如其分地表达出此曲轻讽刺的喜剧效果。

《24首钢琴前奏曲》NO.9，E大调，无再现二部曲式，作于1933年1月14日。



图六:《24首钢琴前奏曲》NO.9的曲式结构

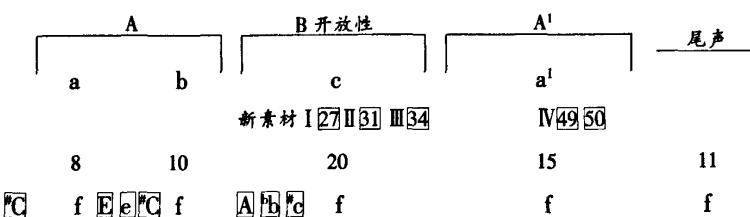
这首前奏曲是无再现的单二部曲式，第一段1—20小节有两个乐句，开始左手是mi的主持续音，主题在e弗里几亚调，6小节竟是G大调，20小节是B大调。21小节回到E大调之后四个小节进入第二段到40小节。41小节至结束可看作尾声，跟音乐一开始的旋律一样，左手的主持续音一直在e弗里几亚调上，直到最后一小节才是E大调大三和弦。

乐曲是激烈而狂热的急板，速度很快，演奏时间刚半分钟，仅长于第五首乐曲。由两种素材构成穿梭于左右手之间：一种是伴奏音型式的八分音符滚动和音阶式音流，它们好比峡谷里的湍流激涌；另一种是6/8拍的节奏型“xxxx”似斩钉截铁的金属般的声响敲击着键盘，两者构成不间断的回转式的长气息，渐强接渐弱又渐强。它由单音——二度——八度逐渐推

动音乐力度情绪向前。在肖斯塔科维奇的钢琴作品中，这种带有“练习曲”性质的快速音型写法经常用到，在他的协奏曲、双钢琴曲、多个前奏曲等乐曲里都可见到。作曲家从不忽略这种最简单的织体写法，往往在这些所谓的“小技术”，承载了丰富的音乐内容。

此曲在教学中可为弹奏肖斯塔科维奇钢琴作品做技术上的准备。由于它篇幅短小，双手要求均匀，具有较好的练习性质，可以在学习奏鸣曲、协奏曲前当作练习来弹。这里的左手不同于之前的第五首前奏曲，要求很高并要与右手完全相配。在飞快的跑动中要有清晰坚定的触键，八度音型毫不柔软，完美的双手配合，夸张的渐强幅度，将是此曲的教学训练重点。

《24首钢琴前奏曲》NO.10，c小调，再现性单三部曲式，作于1933年1月22日。



图七:《24首钢琴前奏曲》NO.10的曲式结构

此曲是《24首钢琴前奏曲》中的第一首有再现的单三部曲式。第一段共18小节，第一句八个小节，左手低声部一直是主持续音，第二句有所发展共十个小节。11—12小节E大调，13小节e小调，16—17小节正式终止在主调上。第二段是开放性乐段一直到38小

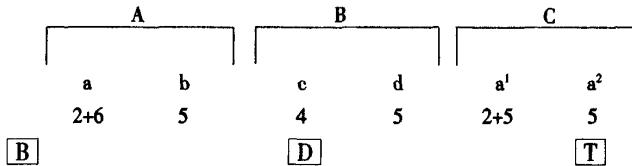
节，它用开头的素材作引伸发展，旋律在27小节被一个新素材打断，29小节继续之后，又相继在31小节和34小节被分割（运用了“拼贴”手法），此段没有终止而在38小节第二拍引入主题再现。第三段旋律上方的颤音——属持续音“sol”意在巩固调性，这里只再

现了第一段的第一句,是缩减式再现。49—52小节又中断进行,拼贴新的乐思。乐曲的四次拼贴素材在演奏速度上有变化,前三次慢,最后一次快。从54小节至结束是尾声。

演奏此乐曲要处理好以下几点:“simplice”(简单从容的)歌唱;左手传统朴素的伴奏型;“mf—ppp”大都在弱的几个层次中的力度变化。这些看似单纯的形式蕴含了美妙细腻的音乐情感,天然的旋律无须咏叹式的繁复演绎,透过听似稚嫩、直白的点式触键,却以最具哲思般的情感直撼人心。曲中多处“拼贴”素材的色彩转换,大量“rit—tempo”(渐慢—回原速)的自由速度,31、34小节和曲尾的弱踏板使用,37—47小节和尾声段的1/2延音踏板运用,敏感细微的指触变化等等这些与“单纯形式”的巧妙融合,使乐曲流淌出

一种又苦又甜的和谐感,好像朦胧回忆里闪过的一个个不同情绪的人物形象……开始左手奏的极弱,加连线的跳音音程指尖需奏1/2键深,右手旋律悠长平滑,只需点亮音色,无需沉的很深。10小节右手跳音突出一些,12、13小节做出E大调明亮、e小调突弱的对比,20小节右手跳音同10小节,22小节左手深情歌唱,加速至27小节烘托被新素材打断的意外效果,29—36小节旋律与新素材鲜明对比,一个用原速抒情,一个用放慢朦胧的点缀。37小节开始的颤音由清脆转向朦胧,此句再现的主旋律带有淡淡苦涩,配合左右踏板使用,穿插入49—50小节和56小节的“个性人物”,将乐曲逐渐引入回忆中消失。

《24首钢琴前奏曲》NO.11,B大调,再现性单三部曲式,作于1933年1月27日。



图八:《24首钢琴前奏曲》NO.11的曲式结构

第十一首第一段的第一句是两个小节加六个小节,一开始,建立在属持续音“fa”上,左右两手是对比性质的旋律,从7小节最后三拍开始,有一个五度下行的音阶,然后双手互相模仿一直到11小节。第二段从14小节开始,右手的反复音型应该是在强调主调属音“fa”,这符合展开式的写法。18—22小节左手根音是“fa”向上半音级进,却未出现主音“si”而引出再现段。22小节出现的主调降III级和弦“re”、“fa”、“la”一般很少用来作为准备再现的和声。23小节往后是再现段,比较意外的是快结束时在31小节居然出现比主调低半音的“B”大调。而毕竟肖斯塔科维奇还是“传统”的,32小节左手低音仍旧有属音“fa”解决到下一小节的主音“si”。

这首前奏曲节奏相对活跃,富有跳动的棱角,两手有许多模仿,你来我往,奠定了它开朗的喜剧般的情绪基础。全曲音质都应明亮结实,特别是在对话般的左右手比较中,左手一定不能有丝毫软弱和退缩,肯定的情绪,果断的触键,把握好音头准备,做到不但能与右手对话,还要表现出它特有音域的色彩对照。11—13小节重视“marcato”(着重、强调的)表情要求,双手均要突出,14—20小节有意识强调一下左手低音,听清楚其中隐含的旋律点。23小节再现的情绪要鲜明而直接,一下子就要使人想起开头的喜剧效果。

《24首钢琴前奏曲》NO.12,“g”小调,二段体。作于1933年1月28日。

第十二首前奏曲的曲式结构较为模糊,有些三段式结构的样子,但不清楚不严格。一种划分方法:1—12小节为第一段,12小节第三拍—25小节为第二段引伸型写法,25小节后三拍再现主题动机开始第三

段。另一种划分方法:1—7小节为第一段,7小节第三拍—16小节为第二段,16小节第三拍在Ⅲ级上再现主题开始第三段—28小节,之后为尾声。笔者认为此曲还可看做一个二段体加尾声的结构。第一段1—12小节第二拍,分为两句,主题动机在主音上开始,而在4和7小节变成“si”音,8小节忽然下行小二度到了“si”,9—11小节变为还原“do”音,“si”与“do”音的动机预示着F调的到来。第二段12小节第三拍—28小节,这段分为三句,将第一段的动机和主题旋律展开。12、13小节在F大调,14小节的“fa”音动机指向17、18小节b小调,从22小节开始右手四分附点音符有模进,25—28小节停在主调上。之后的尾声音乐又有所发展,29小节是“g”小调,这同第十一首快结束时一样,都出现比主调低半音的调,看来这是作曲家喜爱的结束手法。29、30小节还有连续大三和弦的平行进行,色彩与众不同。31小节至结尾,低声部是传统的功能化和声进行,而上方声部是高度半音化的“个性”处理,这也是作曲家本人风格的体现。

此曲伴奏织体单一使用八度内的分解和弦短琶音,轻快如行云流水,其中根音有音阶式旋律线,推进乐思发展。要清晰快速地奏出此伴奏型确实不易,建议贴键固定好掌型与手位,调动手指关节积极性,快速触键,靠指尖的微调来控制。主题素材也是单一发展的,它从跳跃的动机(两短一长)开始,做一个八度的移动,之间多用快速经过的十六分音符连接,生机勃勃。这种织体是为了有别于华丽技巧风格而表达一种清晰明确、简洁素净的钢琴曲风,与作曲家同时期创作的第一钢琴协奏曲(作品35号)有某些关联,同样是抛弃和弦式的鸣响,踏板的帮助,没有过多装饰,靠得是棱角分明的旋律,稀疏的织体,别致的和声。

附录:《24首钢琴前奏曲》前12首作品一览表

序号	创作日期 ^⑥	调性	节拍	速度标记	小节数	曲式结构	自拟标题	演奏时间 ^⑦	乐曲特点	教学要点
NO.1	1932.12.30	C	4/4	Moderato	21	一部曲式	和谐而愉悦	1:43	单一歌唱性素材，复调创作手法	分清声部层次，把握好八分音符线条的律动。
NO.2	1932.12.31	a	3/4	Allegretto	38	无再现二部曲式	一段新年前的短小舞蹈	0:59	具有舞蹈风格	从节拍节奏、速度情绪、触键音色等方面来把握乐曲风格。
NO.3	1933.1.1	G	4/4	Andante	36	一部曲式	淡淡哀伤	2:17	复调创作手法	突出主题，抒情朴素的歌唱。
NO.4	1933.1.2	e	5/4	Moderato	34	三声部赋格曲	遥想巴赫	2:32	赋格风	平稳陈述，均衡声部关系。
NO.5	1933.1.4	D	4/4	Allegro Vivace	21	一段体	急速穿流	0:28	一气呵成的快速音流	训练手指跑动快而清晰的技巧
NO.6	1933.1.5	b	2/4	Allegretto	58	无再现单三部曲式	小丑的舞蹈	1:18	多主题并置，谐谑幽默的舞蹈风	从触键音质与节奏棱角等方面抓住乐曲风格
NO.7	1933.1.7	A	3/4	Andante	27	一部曲式	娓娓道来	1:37	朴素中的深情	如何在弹奏中捕捉音乐意境
NO.8	1933.1.11	g	2/4	Allegretto	42	无再现二部曲式	“唐吉诃德”来了	1:06	轻松讽刺的喜剧效果	风格把握的具体分寸
NO.9	1933.1.14	E	6/8	Presto	51	无再现二部曲式	练习曲	0:36	急速跑动与坚定节奏点	双手协调一致
NO.10	1933.1.22	"c	2/4	Moderato non tropp	64	再现性单三部曲式	回忆	2:06	简单形式中的细腻丰富的音乐情感	指触、踏板、rubato
NO.11	1933.1.27	B	6/8	Allegretto	34	再现性单三部曲式	喜剧对话	0:54	左右手模仿、对话	强调左手技巧训练，要求双手协调一致
NO.12	1933.1.28	"g	4/4	Allegro non tropp	39	两段体	生机勃勃	1:00	清晰明确、简洁素净的钢琴曲风	左手跑动快速清晰

注释:

①由于篇幅问题,本文分为上下两部,上篇分析前12首作品,下篇分析后12首作品。

②此曲的演奏,可参照Vivian Rivkin标注指法的Leeds Music Corporation出版的版本。

③(这种插入式的写法打破了原来音乐进行的连贯性,有种“意外”的效果。这是20世纪现代音乐创作较普遍的特点之一,在德彪西音乐中就有许多运用。)

④洛克利亚调式较少被使用,也许是因为它缺乏一个协和的主三和弦。肖斯塔科维奇的《第十弦乐四重奏》作品18(1964)第二乐章的开头也使用了洛克利亚调式。

⑤在有Vivian Rivkin注释的Leeds版本中的NO.7第17小节左手第三拍sol音为还原sol,19小节sol音为“sol”。除此以外

的包括Peters版、Boosey&Hawkes版、Sikorski版在处17、19小节均为两个相同的“sol”。本文分析参照的是Leeds Music Corporation出版的版本。

⑥“创作日期”一栏来自Boosey & Hawkes版本。

⑦“演奏时间”一栏参照康斯坦汀·舍巴科夫(Konstantin Scherbakov)的《24首前奏曲》(Op.34)的演奏CD(编号:NAXOS 8.555781)。

参考文献:

[1]钱仁平,李雪梅.肖斯塔科维奇钢琴音乐述要:钢琴艺术研究(下)[M].北京:人民音乐出版社,2003.

责任编辑 李宝杰

我院成立课题组全力打造陕北民歌品牌

为了对陕北民歌的现状和发展进行全方位的研究与探索,进一步发展陕北民歌蕴育的精神内涵,用创新的思维表现陕北民歌的艺术魅力,以“创作出新”为着眼点,并从理论上总结归纳陕北民歌的调式分类和特点,我院成立了以作曲系青年教师为主体的“陕北民歌创作研究”课题组,院长助理、作曲系主任韩兰魁担任组长,院长赵季平亲任艺术总监,负责全部作品的修改和审定工作。

“陕北民歌创作研究”是一个集音乐创作与理论研究并重的系列工程,共分为三个阶段,计划三年内完成。第一阶段以“传统、时代、立体”为创作理念,创作无伴奏陕北民歌合唱十三首;第二阶段创作雅俗共赏、易于流传的钢琴作品陕北民歌二十六首;第三阶段创作内涵丰富、形象生动的多部大型民族管弦乐作品。课题组将结合创作实践,研究其调式、和声、配器等音乐要素,形成有价值的理论研究论文编辑出版,并将研究创作的新作品,交由中国唱片总公司录制发行。6月8日,由课题组创编的无伴奏合唱《陕北民歌》审听会在院音乐厅举行,院合唱团对首批完成的五首作品进行了汇报演唱。

(万斌)