

# 浅谈肖邦前奏曲与拉氏前奏曲的风格差异

■文/王袁

**【摘要】**钢琴前奏曲是一种源远流长的西方器乐体裁，不同时期的前奏曲有着不同的涵义，它的创作是作曲家音乐风格和乐思高度集中的概括。肖邦的《24首钢琴前奏曲》是里程碑式的，标志着前奏曲彻底脱离任何乐曲的束缚真正成为—种独立的钢琴曲体裁。拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》是沿着肖邦的路子并添加了自己独有的艺术感悟完成的。本文将从两部前奏曲的共性入手，从几个不同角度分析它们在共性下表现出的一些不同特征，望从中能映射出两位作曲家的不同音乐风格和艺术风采。

**【关键词】**钢琴前奏曲；肖邦；拉赫玛尼诺夫；音乐风格

前奏曲，序引的意思，是置于某一乐章、数个乐章或一部大型作品之前的器乐乐章。它是一种源远流长的西方器乐体裁，不同时期的前奏曲有着不同的涵义。

十五、十六世纪的前奏曲是用柳特琴或键盘即兴演奏的开始曲，有试奏乐器，活动手指、准备后面乐曲进入的作用，所以“短小、即兴性”是其最原始的特点。十七世纪和十八世纪上半叶的前奏曲是一种即兴式的自由幻想曲，常作为组曲的第一乐章或赋格的引曲。巴洛克时期的复调音乐大师约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685—1750）则在前人基础上，把前奏曲与赋格这一形式发展到了前所未有的高度。他的不朽之作《平均律钢琴曲集》更是成为后世音乐家取之不尽、用之不竭的创作典范。巴赫的前奏曲已超越引子性的前奏，其本身已有重要价值。十九世纪浪漫主义时期，肖邦的《24首钢琴前奏曲》（1838—1839年间创作）的诞生标志着前奏曲彻底脱离任何乐曲的束缚真正成为—种独立的钢琴曲体裁，是一套里程碑式的前奏曲。他的前奏曲和巴赫《平均律钢琴曲集》中的前奏曲—样，分布在24个大小调上。

拉赫玛尼诺夫从1892年起，沿着巴赫、肖邦的前奏曲创作传统也创作了24首钢琴前奏曲。24首也平均分布在24个大小调上，但无规律地排列调性，大都苍凉沉闷，且不再具有即兴特点。俄罗斯作曲家斯克里亚宾和法国作曲家德彪西是拉赫玛尼诺夫同时代人。斯克里亚宾前期的前奏曲如同肖邦—样是纯粹的钢琴小品，后期像格言般精练，具神秘色彩。德彪西的前奏曲则是印象主义的，表现瞬间印象，诗意朦胧且极其美丽。前奏曲发展到20世纪中叶，出现“返祖现象”，以与赋格相结合的形式再现。俄罗斯作曲家肖斯塔科维奇的《24首前奏曲与赋格》被誉为“20世纪平均律”，是20世纪独具个性的精品。

钢琴前奏曲未必成为作曲家的成名作或代表作，但却可以称的上是作曲家们“标签性”的作品，是作曲家音乐风格和乐思高度集中的概括。

肖邦，1810年3月1日，生于波兰，被誉为浪漫主义钢琴诗人。作为一个爱国音乐家，肖邦的心随时都牵挂着被俄罗斯统治着的祖国。他的很多作品都体现了这一主

题，在他的前奏曲中也有此主题的反映。除了第2首和24首是1831年他在国外听到华沙起义失败后，怀着无比悲愤的情绪写出的之外，其他的大部分是1838—839年间和乔治·桑到马约卡岛旅行是写的。那时他的肺病已相当严重，再加上祖国的厄运。这就决定了前奏曲的内涵，它是肖邦内心的倾述。《d小调前奏曲》就是典型的充满戏剧性力量，反映其强烈爱国主义情绪的作品之一，它激烈豪放，气势宽广，好似一阵悲愤的呐喊。肖邦运用了精细微妙的音乐语言，从多方面深刻地表现了内心的思想感情。愤怒、悲痛、伤感、呐喊的呼唤，更有对幸福生活的向往。每首前奏曲都是一束火花，迸发出强烈的激情。

拉赫玛尼诺夫，1873年4月1日，是一位浪漫主义后期的俄国作曲家、指挥家及钢琴演奏家。20世纪初俄国动荡的社会背景，包括艺术家在内的人民渴望自由的心声，以及俄罗斯悠久深厚的历史文化根基，无不深深影响着他的创作。1889年，年轻的拉赫玛尼诺夫考入莫斯科音乐学院，系统地学习钢琴和作曲。毕业后的1892—1894年间，他创作了大量钢琴曲以适应音乐会的需要。《升c小调钢琴前奏曲》就是其中—首，此曲—问市便引起巨大轰动，成为他于乐坛上的代表作。《钢琴前奏曲》Op.23和Op.32都是拉赫玛尼诺夫在其音乐创作黄金时期的作品，是他创作生涯的缩影。这24首前奏曲如同24幅俄罗斯油画，热情洋溢，深意盎然。民族性的火热与忧郁，使其音乐气势磅礴，旋律苍凉沉郁，扣人心弦。

通过以上对两位作曲家前奏曲创作的简单描述我们可以看到，肖邦和拉赫玛尼诺夫都是浪漫主义的爱国主义作曲家，都在社会动荡的历史背景下，怀揣这对祖国—片热情，以各自独有的艺术个性，赋予了“前奏曲”—这一古老的音乐体裁全新的生命力。肖邦是拉赫玛尼诺夫年轻时代最崇拜的音乐家，他曾经评价肖邦“对于我来说，他始终是伟人中最伟大的一位。”所以在拉赫的前期作品中可以清晰地看到肖邦作品中的常用技法，故二者所呈现出来的艺术特征存在着千丝万缕的联系。本文将从两部前奏曲的共性入手，从几个不同角度分析它们在共性下表现出的一些不同特征，望从中能映射出两位作曲家的不同音乐风格和艺术风采。

## —、篇幅

肖邦前奏曲是19世纪上半叶发展起来的浪漫主义钢琴小品体裁之一。肖邦提取了巴赫的前奏曲中结构短小、形式精致的特点，别开生面的采用了与凝练乐思相对应的“—段体”曲式类型，采用—单一的音乐形象，力求每首前奏曲都能表现出作曲家—瞬间的内心活动或生活侧面，因此精悍、凝练，体现出了“短小、即兴”的本质特征。

而拉赫玛尼诺夫的前奏曲则大大超过了前人。特别是他的《e小调前奏曲》，整首曲子长达154个小节之多，这在肖邦的作品中是没有的。较肖邦而言，拉赫玛尼诺夫发展了前奏曲的篇幅，给前奏曲这种体裁以更大的表现空间。虽不再具有即兴特点，但每首都使人感到鲜明的特征或具体的联想。当然，他也没忘记传统，仍在—一定程度上保留了肖邦前奏曲中短小的特点。但就整体而言，拉赫玛尼诺夫还是

扩大了前奏曲的篇幅，这与他所处时代的风格不无关系。

## 二、调性安排

肖邦的作品 28 和作品 11 都采用了平行大小调五度循环的调性安排顺序的，即 C 大调、a 小调、G 大调、e 小调……。线索分明，逻辑严密的调性规律创作意图明显。

而拉赫玛尼诺夫则不然。首先，作品 3 之 2 与作品 23 创作相隔十年，作品 23 与作品 32 创作相隔 7 年，是创作时间较长的。除作品 3 之 2 外，从作品 23 开始，都是大小调间插排列，而从作品 32 开始又是以大小调间插排列的，这种非关系大小调的组合显然是作曲家有意安排的。其次，更值得一提的是，作于 1892 年的第一首《升 C 小调前奏曲》和作于 1910 年的最后一首《降 D 大调前奏曲》是同音异名调，且在创作素材和手法上有着密切联系。由此看出，拉赫玛尼诺夫虽在调性上沿用了肖邦的方法，将 24 首前奏曲平均分布在 24 个大小调上，但在调性的前后安排上并无规律的排列。将看似彼此没有联系的调性戏剧性的联结起来，颇有“形散神不散”的特点。关于这一点，著名的音乐家魏森博格也曾说过：“这些前奏曲的出版编排次序之间有着强烈的连贯性，因此如果一气演出，则会像肖邦的曲子一样有绝佳的承接性。”

## 三、织体

肖邦在作品中喜欢使用旋律性织体。旋律，是浪漫主义时期音乐中最富有表现力的因素之一，也是肖邦钢琴音乐作品独有的个性之一，此作品也不例外。No.2、4、13、15 中绵绵不绝的线性化曲调，No.1、5、8、19 中镶嵌在某种音型中的隐伏性旋律等都是他创作中的神来之笔。在这部作品中，他还善于使用音型化织体，每首小品的音型都精致且各不相同。如《C 大调第一首》：



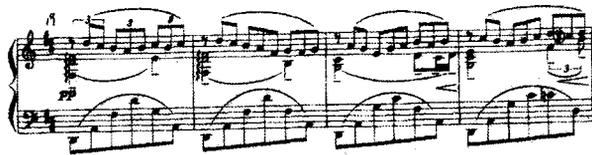
作为全曲核心的第一小节保持了清晰的四部和声结构，又把每个声部进行节奏化处理，使四声部互相环绕。又如《G 大调第三首》：



采用了严格的自然大调音阶进行，很古典，背景上的华丽音型衬托着悠扬的旋律等。

而拉赫玛尼诺夫受肖邦影响，也常常在伴奏中采用大量的琶音，从而形成了他钢琴写作上的一大特色。他进一步扩展了琶音的性能，使音域更为宽广，跨度也更大。如作品《D 大调前奏曲》，这首作品虽然风格上接近于肖邦，但写

作手法有很大不同。第 19 小节处中声部八度加音的主题：



第 40 小节处出现了高声部与之平行的上行音阶线：



第 59 小节处低声部和声音型中加入的四五度级进音阶构成的乐汇模进：



这部作品完全是靠织体的变化来推动乐曲的发展，极具特色，具有强烈的个人特点。

## 四、和声

肖邦的浪漫主义和声简单来说遵循着两条线路：一是在传统大小调基础上，扩大和声功能的范围，使调式音阶半音化。如《e 小调第四首》，平行六和弦的织体，衬托着环绕 b 音进行的单声部旋律。由于大量半音经过音的加入，平行六和弦的三个声部呈现出高度半音化的特点。另一是走出大小调，在各民族调式基础上，扩大和丰富和声表现力。



如《F 小调第 18 首》，全曲以属九和弦为框架，音型化旋律与和弦互为生成法使音乐产生高度的紧张感——这种长时间使用属功能和弦且不解决，到最后才出现主功能的做法，实际上是瓦格纳“隐退主音”风格的运用。对于肖邦的和声才能，里姆斯基·科萨科夫曾说：“真是难以理解，肖邦一个人怎么会兼有两种非凡的才能：最伟大的旋律家的才能和最天才、最独特的和声家的才能。”

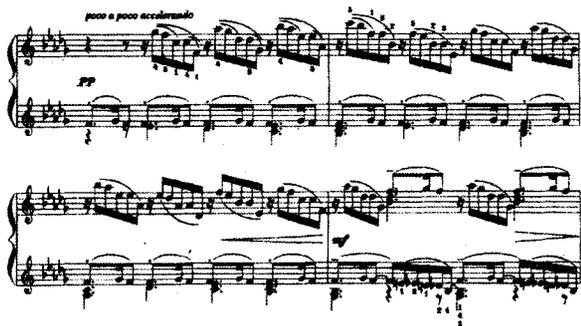
拉赫玛尼诺夫大量沿用浪漫派的和声手法，大多仍以三度叠置和弦为基本材料，如《升 f 小调前奏曲》。他还继承了肖邦等人采用外声部连续半音进行构成“变音体系”的技法，并加入了各种丰富多彩的色彩型技法，突破了浪漫主义原有的模式。包括直接进行与隐伏进行、几个声部参差进行等与现代和声技法“线性思维”很接近的手法。如《e 小调前奏曲》第 4-13 小节，利用模进的手法，在模进音组间的高声部构成隐伏平滑声部的变音进行。在他的前奏曲中有很多色彩性装饰和弦（平行和弦、多层结构以及少量的非三度叠至的复合和弦等）的使用。



如《E大调前奏曲》,第53-54小节是四级到降二级后,马上模进为六级到三级,作者意图想由降二级代替一级构成和弦色彩的变化;



《降b小调前奏曲》第18-21小节,以相似的音型,用动机模进的手法写的,各个音组按调内模进手法进行,各层中隐伏的旋律形成了以自然音为基础的音阶。



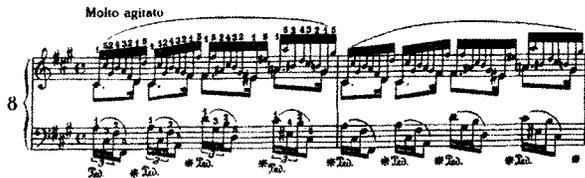
以上这些都构成了拉赫玛尼诺夫介于传统与近现代之间独特的和声风格。

### 五、技巧

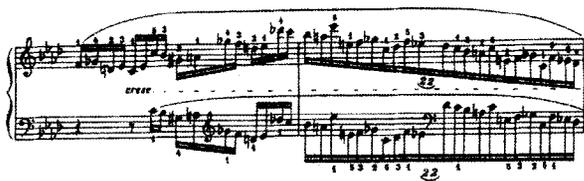
舒曼曾把肖邦的《24首钢琴前奏曲》称作“练习曲的胚胎”。作品中将近半数的曲目技术性都很强,而且肖邦把演奏技巧和音乐表现内容高度统一,用技巧服务内容。如《升f小调第八首》,大幅度的分解和弦中镶嵌着一支悠扬的歌调,使整首小品带有激动而抒情的性格,需要手指灵巧敏捷的同时更要手腕、手指的柔韧性,使发音轻柔自然,曲中大量变化音与迅速变换的复杂和声,保持着明显的练习曲性质;《降b小调第十六首》,右手以极快速度一气呵成地奏出均匀流畅的十六分音符,左手以三个八分音符一组,演奏跳跃的八度及和弦,节奏的紧张和跃动感,不仅需要高超的技巧,更重要的是浪漫派特有的激情。



另外,弹性节拍“Rubato”也是作品处理中最复杂、严格的部分,要求自由中不失控制。肖邦在解释“Rubato”时说,这是“左手的严格节拍,右手的自由节拍。有时在一个地方拖下的时值要在另一处用补偿板补偿。”如《A大调第七首》,采用门祖卡的节奏,有种漂浮变幻的感觉,弹奏中既不能缺乏生气,也不能矫揉造作;



《f小调第十八首》,要求运用自由且富于弹性的节奏,表现作品中内在的、强悍的意志力。



拉赫玛尼诺夫是可以与20世纪任何一位最好的钢琴家媲美的杰出钢琴家。他有着—双巨大的手,手指可以大幅度扩展,演奏明快、精确、强烈且充满理性。正如普罗科菲耶夫所说“乐曲一到拉赫的手中,所有的音便结实地盘根与大地之上”。他在钢琴演奏上的非凡成就,决定了他作品中对技巧方面的高要求。首先,他的作品以宽广悠长的气息著称,而钢琴属击弦乐器,无法持续发音,因此更增加了保持气息连贯的难度,尤其是当长线条与另一对位声部由一只手弹奏的时候,难度更大。如《降D大调第二十四首》,附点三连音与递进的音程运动展示音乐的典雅风格,十度大跳又伴有下行的旋律线,半音运动的震音、节奏都很到位,充分展示了超难的演奏技巧;其次,由于对位声部与伴奏声部由一只手弹奏的段落较多,因此要精确地控制伴奏声部的音量及音色,才能清晰地突出旋律及对位声部。如《E大调前奏曲》,32-35小节中左手的部分;《e小调前奏曲》慢板部分,中声部的旋律穿插在左右手中,较难把握;



再有,踏板的大胆运用,更显现出其作品的浪漫、宏大,使作品的主题在推进中,上、下行句及和声能独创性和理智地控制完美的平衡。如《降G大调前奏曲》《e小调前奏曲》,踏板的延长音对于表现钢琴化的混音效果十分重要。

#### 结语:

肖邦和拉赫玛尼诺夫的这两部《24首钢琴前奏曲》是两位作曲家非常具有代表性特色的作品,是钢琴音乐文献中宝贵的音乐财富。和肖邦同时代的舒曼评价他的这部作品说:“每一首的精细微妙的笔触都表明:‘这是弗列德里克·肖邦’写的。”而拉赫玛尼诺夫将自己的主观情感与艺术感悟融入作品,展示出自己独有的创作特色,亦是不可多得的。评论家们常说:一个伟大的作曲家最显著的特点就是他的音乐在头几小节就能辨别出来。用这个标准来衡量拉赫玛尼诺夫,他绝对是名副其实的。人们绝对不会把他的任何一部作品误认为是其他俄罗斯作曲家的作品。

纵向看,这两部作品之间存在着很多风格上的相似和表现内容上的一脉相承的气息;横向看,两部前奏曲又非常集中地涵盖了作曲家们在音乐风格上的许多不同特性。所以,本文从篇幅、调性安排、织体、和声、技巧等几方面入手,分别进行了共性特征下的个性比较,从而可以对两者作品的音乐风格有更深层次的把握。

#### 参考文献:

[1] 华萃康:《拉赫玛尼诺夫的和声技法》,上海音乐出

版社,2002年版

[2] 任光宣:《俄罗斯艺术史》,北京大学出版社

[3] 罗伯特·沃克:《拉赫玛尼诺夫》,何桂凤译,江苏人民出版社,1999年版

[4] 李斯特:《李斯特论肖邦》,张泽民、高士彦、虞承中、郭宇译,北京1978年4月第2版

[5] 索洛甫磋夫:《肖邦的创作》,中央音乐学院编译室译,人民音乐出版社,1960年2月北京第一版

[6] 岁寒:《音乐家传记》,上海文艺出版社,1961年11月第一版

[7] 扬帆:对拉赫玛尼诺夫《24首前奏曲》的调性思考,武汉音乐学院学报,2004年增刊

[8] 吴令仪:试论拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的创作特色,上海师范大学学报,1996年第3期 [9] 朱雅芬:浪漫主义后期的俄罗斯作曲家(上、下),钢琴艺术2004年第7、8期

[10] 艾峰:拉赫玛尼诺夫《24首前奏曲》研究,山东师范大学论文,2006年4月

[11] 仲莉华:肖邦前奏曲风格研究,张家口老专学报,2003年10月第19卷5期

[12] 胡杨:肖邦《前奏曲》op.28及其艺术特色,武汉音乐学院学报,2000年增刊

#### 作者:

王袁,南京晓庄学院。

## 从“同均三宫”争鸣看乐学研究的新成果异

■文/张倩

**【摘要】**本文通过对近十二年来“同均三宫”理论研究成果的梳理,除介绍一均不只三宫、均调二层说、调式基因论等代表性观点外,还对部分学者的观点提出不同的看法,如:三种音阶记谱的选择非随意性、《雨不洒花花不红》为A宫下徵音阶商煞无误,同时笔者对童忠良先生的谱例也提出修改建议。

**【关键词】**同均三宫;《一百八十调谱例集》

1984年泉州历史文化中心《工作通讯》第一期刊登了第一篇关于“同均三宫”理论的论文《弦管题外谈》,至今该理论研究已走过了整整28年。1984年至1999年之间有关“同均三宫”理论的研究论文,刘勇[1](P72-80)从学界对该理论所持不同态度为出发点,于2000年对其进行过梳理,同时也提出自己的修正意见(见后文);2002年,杨善武[2](P3-17)从传统音乐活性实践的角度,探讨了福建南音、西安鼓乐、晋北和山东道乐与同均三宫理论之间的关系(1984年至2000年之间的研究论文)。十二年来,学者们在以往的研讨基础上,又提出了一均不只三宫、均调二层说、调式基因论等新的学术观点,如此多维的阐释,投射出该理论在我国乐学领域研究的轨迹,值得我们总结和反思。

### 一、“同均三宫”理论证实方

黄先生曾说,“同均三宫”理论不是他的发明,而是传统音乐中本来就有的,只不过没有用这个概念罢了。此

理论的支持者在以往的基础上,不断补充新的证据。

1、关于“同均三宫”的实际运用问题,李成渝在《“同均三宫”的理论与实践——学习黄翔鹏先生相关论述的心得之二》[3](P25-31)中有阐述。文章以《新唐书·南蛮传》记载《南诏奉圣乐》所用宫调为据,证明“同均三宫”曾在历史上出现过。

李成渝指出该乐所用五宫,即黄钟宫之宫、太簇商之宫、姑洗角之宫、林钟徵之宫、南吕羽之宫,为正律黄钟之均和古律黄钟之均两均。正律黄钟之均依次旋同均之三宫,古律黄钟之均旋同均之两宫,只有把正律黄钟转入等于正律南吕的古律(唐古律比正律低三律),才能构成三种音阶形态当中之一种。李成渝把《南诏奉圣乐》两均“五宫异用”的旋宫实践,看作是对传统乐学的科学总结。

2、郑荣达《刍议“同均三宫”》[4](P3-9)从律学角度来思考“同均三宫”。其指出同七律是重点,十二正律下每律有三个宫调,即以正声调首为黄钟的十二正律,以无射宫为黄钟的十二清商律,以林钟宫为黄钟的十二下徵律,由于这三种律系统的音律结构相互之间完全不同,而且每一种都有六个宫调的结构不符合五度链要求,因此,同均不同乐音结构的三宫完全可以同时存在于一均之中,但要求十二律中每均七律都处于五度链轴上是不现实的。郑荣达意在指明“同均三宫”理论只能存在于乐学范围内,若从引入律学范畴,就难以自圆其说了,郑荣达为“同均三宫”的解读找到新的视点。

3、刘永福在承认同均三宫的同时,但也对某些学者