

上海师范大学

硕士学位论文

卡巴列夫斯基《二十四首钢琴前奏曲作品38号》作品研究

姓名：王澜静

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：葛世杰

20080401

论文题目	卡巴列夫斯基《二十四首钢琴前奏曲作品 38 号》作品研究
学 科	音乐学
专业方向	钢琴演奏与教学
学位申请人	王澜静
指导教师	葛世杰教授

摘要

多米特里·鲍里索维奇·卡巴列夫斯基(Dmitry Boirsovich Kabalevsky, 1904-1987)是20世纪前苏联重要的作曲家、音乐教育家、钢琴演奏家、指挥家。在前苏联音乐史中占有重要地位。

本文选取其作曲技巧成熟时期的作品《24首钢琴前奏曲》，以音乐本体为研究对象，试图探索卡巴列夫斯基作品中运用的技法特点和风格特征。即文章采用总结归纳的方法，通过对这部作品在主题旋律、和声、调式调性、节奏节拍方面的分析和分类从而探讨卡巴列夫斯基与俄罗斯（民间）音乐、20世纪作曲技法在这套前奏曲中的融合。

本文分为六章：第一章概述，分为三个部分：第一部分论述了卡巴列夫斯基所处的时代背景及由此对其美学观念转变产生的影响；第二部分则论述了作曲家生平及主要音乐作品；第三部分是前奏曲的发展历史脉络以及卡巴列夫斯基《24首钢琴前奏曲作品38号》的历史意义。

第二、三、四、五章是建立在综合分析的基础上，依次对该套前奏曲的主题形象及与俄罗斯民歌的联系、节奏节拍、和声、调式调性方面所作的具有共性、概括性的归类。

其中第三章对卡式《24首钢琴前奏曲》中的节奏节拍特点进行分类，从拍号的频繁转换、不对称的句法结构、节拍分割线的使用、掩饰通常的节奏重音四方面进行总结性的分类。

第四章对卡式《24首钢琴前奏曲》中和弦结构形态进行分类，从三度叠置和弦、非三度叠置和弦、复合和弦、基于线形原则的和弦这四方面分别予以细致的阐述。

第五章对卡式《24首钢琴前奏曲》中的调性特点即调关系交替的复杂化以及多种调式调性的融合做了论述。

第六章总结、归纳了卡巴列夫斯基24首前奏曲中四种应用最为广泛的演奏技巧，并提供了练习提示和演奏指导。其中第六节“踏板的应用及其版本比较”，展示了不同演奏风格对升c小调前奏曲的踏板诠释。

结语部分在以上分类研究的基础上，对《24首钢琴前奏曲》的乐曲风格作了

归纳,力图说明这部作品的价值、意义以及卡巴列夫斯基音乐创作的总结性评价。

关键词:卡巴列夫斯基 前奏曲 民歌 俄罗斯民间音乐 20世纪作曲技法 演奏

论文类型:理论研究

Abstract

Dmitry borisovich kabalevsky(1904-1987) is an important composer, musical educator, musical socialist in 20th in Soviet Union. He occupy an important position in the former Soviet Union music history .

This articles elects "24 Perludes for piano" in its maturation period, and takes with the music proper as the research object, and attempts to explore Kabalevsky's style characteristic in the work. The article uses the method of the summary induction by the works in this theme melody, harmony, tune, the rhythm of the beat to analysis and classification of Kabalevsky with Russia folk music, in the techniques of the 20th century composer The prelude to the integration.

This paper is divided into six chapters.

Chapter I gives an overview and it is divided into three parts: The first part introduced kabalevsky in the background of the times in which their aesthetic concepts and the resulting impact of changing. The second part introduces the composer's life and major music; The third part introduces the history of the development context, as well as the development of prelude and historical significance of "Piano Prelude 24, works 38".

Chapter II, III, IV, V chapter is to establish comprehensive analysis on the basis of Chapter II followed the theme of image and the link with the Russian folk songs, the rhythm of the beat, harmony, tune, form etc.

The chapter III is about the rhythm of the beat characteristics of "24 Piano Preludes" in the frequency conversion, asymmetric syntactic structure, the use of segmentation beat, the rhythm of stress usually cover four areas-up classification.

The chapter IV carries on the classification to the chord structure shape of "24 Prelude for piano ", and gives the careful elaboration from tertian chord, the non-tertian chord, the compound chord, separately based on the linear principle chord.

Chapter V of the video cassette "24 Piano Prelude" in-between the turn of the co mplicated and multi-mode for the integration of doing the exposition.

Chapter VI summed up kabalevsky 24 Preludes in the four most widely used performance skills and to provide tips and playing a practice guidance. Section VI of "pedal version of the application and comparison" is to display a different style of play c minor Prelude interpretation of the pedal.

Conclusion part in the above classification on the basis of the "Piano Prelude

24" music style summarized, in a bid to note the value of this work, as well as kabalevsky's musical creation.

Keywords: kabalevsky; Prelude; folksong; Russian music; Composition techniques of 20th ; performance

论文独创性声明

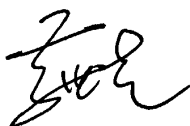
本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外,不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名: 日期:

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定,即:学校有权保留送交论文的复印件,允许论文被查阅和借阅;学校可以公布论文的全部或部分内容,可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名: 导师签名: 日期:



引言

19世纪末到20世纪初,是晚期浪漫主义到现代音乐的过渡时期,整个音乐领域发生了巨大的变化,音乐思维的发展形成了多元化的趋势。20世纪前半叶的俄罗斯作曲家以天才的直觉探索出蕴藏着瓦解音乐语言传统体系的巨大的启发力量^①

《24首钢琴前奏曲》是卡巴列夫斯基创作风格定型时期的作品,也是卡氏跻身主流作曲家的代表作之一。这部作品创作于1943-1944年,题献给他的老师米亚斯科夫斯基。^②在这一时期内,众多前苏联音乐家都创作了许多反映现实题材与突出民族特色的音乐作品,《24首前奏曲》便是顺应这一潮流的优秀钢琴作品,其中每一首前奏曲的曲调都援引俄罗斯民歌。

拉赫玛尼诺夫、穆索尔斯基、斯克里亚宾、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇这些接触的作曲家在扩展音乐语言和作曲技巧方面都做出了大量的尝试和探索工作;作为同时代的作曲家,卡巴列夫斯基的作品中也展示出了多样化的音乐语言特征。更为重要的是,这部作品在对民歌素材在前奏曲中的发展和应用作了有益的探索。

关于卡巴列夫斯基的文献资料,就目前所查到的资料,国内有关卡巴列夫斯基的文献资料大都集中在对其教育体系以及生平思想的介绍上,全面地对卡巴列夫斯基该套前奏曲进行研究的作品尚未出现。但由于对俄文资料的语言障碍,日后对论文的修改、完善将进行下去。

^① 出自(俄)M 阿兰诺夫斯基著、张洪模译的《俄罗斯作曲家与20世纪》,中央音乐学院出版社2005年出版,第5页

^② The new Grove Dictionary of Music and Musicians [Z],Stanley sadie, Macmillan publish limited, 2001

第一章 概述

1. 时代背景及卡氏美学观的形成

卡巴列夫斯基生活的时代(1904-1987),正值前苏联实行特殊的文化管制时期。“社会主义现实主义”与“民族性”是这一时期苏联国内文学、美术、音乐、戏剧等各个领域作品创作的准则,带有“现代主义倾向”的作品立即被带上形式主义的标签。

卡巴列夫斯基的早期作品受其老师斯科里亚宾和米亚斯科夫斯基的影响较大^③,如第一钢琴协奏曲(op9.1928)——表明他最初是想走现代音乐的道路,但受时代背景的影响,特别是1948年苏共中央先后对肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良、卡巴列夫斯基等作曲家展开了三次批判,对卡巴列夫斯基以后的创作产生了深远的影响。^④

文化运动之后他接受了前苏联的美学理论,即艺术作品应该反映政治和社会思想体系,因此他的许多作品都是赞颂苏联人民的目标和志向、纪念苏联历史上的重要事件。基于当时的社会现实,这一时期许多前苏联的作曲家如普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、米亚斯科夫斯基等,都创作出了大量与古典音乐和民间音乐传统相联系的音乐作品。以俄罗斯民歌为素材的《24首前奏曲》正是在这一特殊历史背景下产生的作品。

与同时代作曲家肖斯塔柯维奇相比,卡巴列夫斯基也是在十月革命后达到艺术创作上的成熟,虽然没有像后者那样成为作曲家中的偶像人物,但也没有受到过多的“形式主义”的指责;这并不是说卡巴列夫斯基的音乐缺乏创新的倾向,事实上他的音乐广泛运用了普罗柯菲耶夫开创的新的和声表现手段,同时保持了清晰的继承脉络。^⑤

2. 卡氏生平及音乐创作

多米特里·鲍里索维奇·卡巴列夫斯基(Dmitry Boirsovich Kabalevsky. 1904-1987)集作曲家、音乐教育家、钢琴演奏家和指挥家于一身,在前苏联音乐史中占有重要地位。卡巴列夫斯基在1904年出生在圣彼得斯堡,1918年进入斯科里亚宾音乐学院接受了正式的音乐和钢琴教育。1925年他进入了莫斯科音乐学院,随米亚斯科夫斯基学习。1932年到1941年这段期间是他作为作曲家的重要作品发展时期,同时也在国有音乐出版社Muzgiz担任资深编辑。第二次世界大战期间,他写了许多爱国歌曲,在苏联音乐史中凸显了他的重要地位。

^③ 引自中国大百科全书出版社1985年出版的《简明不列颠百科全书》,第498页。

^④ 引自Oscar Thompson, *The International CYCLOPEDIA of music and Musicians*, 1975, 1135页。

^⑤ 引自环球音乐公司(International Music Company)1947年出版的卡巴列夫斯基《24首前奏曲集》之序言。

钢琴领域的代表作有钢琴协奏曲四首：以 20 世纪作曲技法创作的 a 小调钢琴协奏曲（op9,1928 年）、享有盛誉的 g 小调钢琴协奏曲（op23,1935 年）、d 小调钢琴协奏曲（op51.1952 年）、“布拉格”钢琴协奏曲（1975 年）；钢琴奏鸣曲三首：F 大调钢琴奏鸣曲（op6.1927 年）、降 E 大调奏鸣曲（op45,1945 年）、F 大调奏鸣曲（op46.1946 年）；小奏鸣曲集作品 13；钢琴前奏曲集 op1、op5、op20、op38、op61；钢琴变奏曲 op40(1944 年)、民歌主题变奏曲集 op51(1952 年)、op87(1967 年)及数量众多的为儿童编写的钢琴作品。

在钢琴以外的其他作曲领域，卡巴列夫斯基还编写了歌剧、芭蕾、合唱作品、戏剧和电影音乐、四首交响乐，数量庞大的协奏曲、室内曲、歌曲。这些作品中最为人熟知的就是他的歌剧《克拉梅西的师傅》(The Master of Clamecy)，《塔拉斯一家》（《Colas Breugnon》）、《喜剧演员》、合唱《伟大的祖国》、《列宁主义者》、《安魂曲》；钢琴组曲《少先队生活》

他的音乐语言与民歌、革命歌曲及群众歌曲的曲调、节奏有着密切的联系，具有宽广抒情的旋律、动力感的节奏、明快的曲风。他喜欢运用传统的曲式，尤其是回旋曲曲式和变奏曲曲式；以及自然音阶、半音音阶和交替大小调式、民族调式的混合使用，同时在他的作品中并没有显现出对调式调性方面的过多的探索，更多地是将传统的调式体系加以融合。

值得一提的是，民歌题材在他的作品中有着相当多的比重。他的民歌曲调有的来自某些民歌的直接引用，有的则是他自己所创作的具有民歌风味的旋律。譬如歌剧“Colas Breugnon”，不少曲目有民歌的味道，但其实只有两个简短的主题旋律是直接从法国勃艮第人的民歌中引用来的。而他的小提琴协奏曲里，第一乐章的副题也使用了一首为人熟知的乌克兰民歌。而他的《24 首钢琴前奏曲》的主题旋律则都是基于对俄罗斯民歌的引用、改编。

3. 前奏曲的历史发展脉络及卡氏《24 首钢琴前奏曲》的历史意义

前奏曲意为“序引”，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独奏器乐体裁，不同时期的前奏曲有不同的涵义。

前奏曲的雏形出现于 15、16 世纪文艺复兴时期的西欧，因歌唱伴奏需要而产生的。主要采用即兴演奏的自由曲式，大都是为琉特琴和维吉娜琴以及他小型古钢琴而作的独立的单乐章短曲。其最早的功能只是用以活动手指或者了解乐器的性能，相当于一种正式演出前的热身性的音乐活动。

进入 17 世纪的巴洛克时期，作曲家们开始将前奏曲编入键盘组曲，或成为组曲、赋格曲、众赞歌的第一乐章。常是某种音型不断反复而成，近似练习曲。J. S. 巴赫继承和发展了这种体裁，以两册平均律钢琴曲集最为出色。曲调自由流动、即兴性强的前奏曲与结构严谨、主题多层次展开的赋格曲形成鲜明对比，是复调音乐的典范之作。总的来说，这一时期的前奏曲仍具有引子的特点与即兴的手法。

1750-1820 年间的古典时期, 浓烈地崇尚理性主义的古典派美学氛围, 使得前奏曲这种风格自由的即兴性曲体颇受忽视。直到 19 世纪中叶的浪漫主义时期, 前奏曲才真正脱离了其他曲体而自成独立的艺术小品。

在前奏曲这种体裁的发展史上, 肖邦的功绩亦是不言而喻的。他在不同的调性上以五度循环关系创作出了 24 首各具独立意义的钢琴前奏曲 (op28), 在该体裁的发展史上具有里程碑式的意义。更重要的是, 肖邦使得前奏曲摆脱了历史上前奏曲为套曲形式的一个组成部分的地位, 而成为了一种真正独立的钢琴音乐体裁。其构思之精美、形象之鲜明, 被人们誉为“浪漫主义的格言”。

自肖邦的 24 首前奏曲问世后, 钢琴前奏曲作为一种独立的特性钢琴曲体裁有了重要的发展, 并成为 19 世纪小型钢琴曲的主要创作之一, 其中最具代表性的是福列、德彪西、斯科列亚宾等人的作品。

19 世纪末到 20 世纪中期的许多俄罗斯作曲家对前奏曲体裁较为珍视, 如拉赫马尼诺夫在 1892-1910 年间以浪漫主义风格创作了 24 首前奏曲 (作品 3 号、作品 23 号、作品 32 号之合), 充分发挥了钢琴的表现特色, 并具有浓郁的俄罗斯民族风格。

卡巴列夫斯基创作于 1943 年的《24 首前奏曲》(op38) 按照关系大小调五度循环的顺序安排了这部作品, 短小凝练, 在和声方面具有 20 世纪的技法特征。更为重要的是, 它直接援引俄罗斯民歌旋律进行创作, 对五、六十年代苏联出现的“新民间音乐创作浪潮”产生了较深远的影响, 成为一部集传统音乐形式、俄罗斯民族音乐语言和一定的现代作曲技法为一体的音乐作品。

肖斯塔克维奇于 1950 年创作的《24 首钢琴前奏曲与赋格曲》(op87) 倍受人称道。在这部被誉为“20 世纪的平均律钢琴曲集”中, 其调性思维的主要特征在于它以多元化调式为基础, 从中生发出作曲家富于个性的音乐语言。作品中十分重视对于民间调式、音调的挖掘, 大量运用了多种民间的自然调式。正因如此, 肖斯塔科维奇的音乐体现出了强烈的俄罗斯民族风格。在和声语言的运用上, 它们虽有明确的调性, 但在和弦的构造与连接方式上却时时出人意表。并且借用了巴赫《前奏曲与赋格》这一古老传统的音乐形式, 更大胆地使用了二十世纪新的作曲技法, 并融进俄罗斯民间音乐风格, 被誉为“20 世纪的平均律”。

第二章 主题与俄罗斯民歌的联系及主题形象

2.1 主题与民歌的联系

众所周知,卡巴列夫斯基的《24首钢琴前奏曲》是基于俄罗斯民歌的创作。在此,以笔者收集到的五首民歌作为研究对象与相关前奏曲作比较、分析。卡巴列夫斯基的这套前奏曲主题更多的是直接引用原俄罗斯民歌的旋律,少量的前奏曲主题是对俄罗斯民歌的改编。

2. 1. 1 对民歌旋律的直接采用

2.1.1.1 第20首c小调前奏曲的主题采用民歌婚礼主题《离开闺房,再到闺房》的旋律,表现旧时代的俄罗斯农民妇女形象,沉重、压抑。调性为b和声小调,以分节歌的形式写成——两乐段结构,两个乐段旋律相同、歌词不同、伴奏织体上有所变化。

谱例1

№78. ЧТО ОТ ТЕРЕМА ДА ДО ТЕРЕМА

Andantino

ЧТО ОТ те - ре - ма да до те - ре - ма

- ма у нас ес - лют нов - ры, ков - ры бар - хат - ны -

е. Что по том ли ков - ры, ков - ры бар - хат -

谱例2是c小调前奏曲(第20首)的主题,与这首俄罗斯民歌在旋律上、音乐风格上如出一辙:

谱例2

Andantino semplice

p

con Ped.

2.1.1. 2降D大调前奏曲(第15首)的主题与它所采用的民歌也有极高的相似性。原俄罗斯民歌为C大调的乐段形式、中速;

谱例3

№ 96. ВО ГОРНИЦЕ, ВО СВЕТИЦЕ

Moderato

p

Во гор-ни-це, во свет-ли-це два го-лу-ба на
Во ни-ру-ли, во бе-е-де Ва-ня-ша ра-зу-

Для повторения Для окончания

шка-не, два сы-рых на но-вом.
-да-лыя Марь-юшку це-лу-ет.

而卡巴列夫斯基只是对主题旋律作了演奏情绪方面（明快的小快板）、演奏记号方面的更丰富的变化，且反复的乐句略有扩充：

谱例4



2. 1. 1. 3

前奏曲降e小调（第14首）的乐段B主题与民歌在旋律上依然类似，原俄罗斯民歌为升F自然小调，前奏曲主题调性为升g自然小调；二者在拍号上一致——只是前奏曲把7/4拍的节奏规律以虚线明示出来，并把乐句以分离的音区演奏出来，造成问答式的效果：

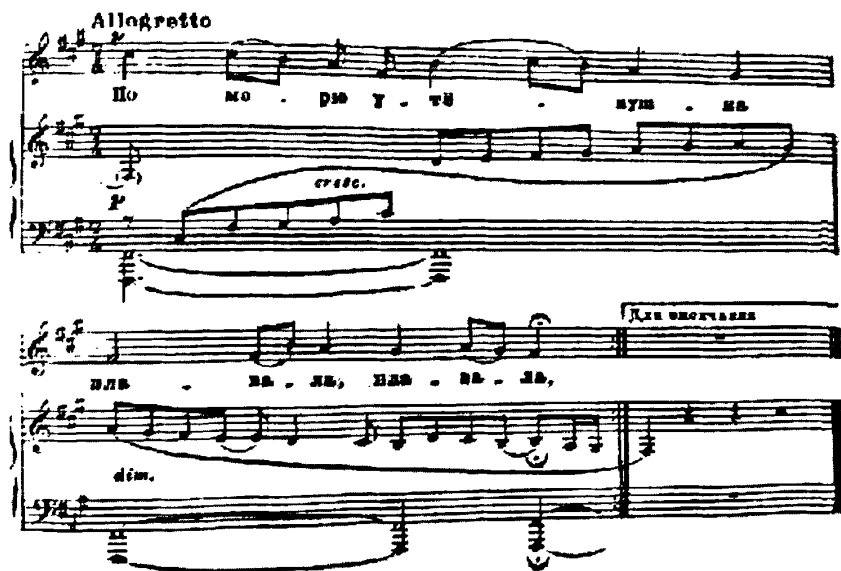
谱例5



原民歌乐段如下：

谱例6

№80. ПО МОРЕЮ УТЁНУЩЕА ПЛАВАЛА



2.1.1.4 g小调前奏曲(第22首)主题乐段为aab的三句体, 快板、具有谐谑曲的风格, 以下为谱例:

谱例7





原俄罗斯民歌乐段调性为a小调，两乐句结构，小行板，二者旋律上并无二致：
谱例8

№85. ВЕНИКОМ ВЗМАХНЕТ

Andantino

На веником взмахнет, ты же дождик-нит,
слез-ка мне о-бо-лет-ом. Ай, лю-ли, лю-ли,
ай, лю-ли, лю-ли, о-бо-лет-ом.

根据以上四首民歌来看，卡巴列夫斯基似乎对民歌主题采取完全移植的方式
写作成钢琴前奏曲题材。

2. 1. 2 对民歌旋律的改编:

降E大调的俄罗斯民歌与降b小调前奏曲(第16首)

原俄罗斯民歌为两乐句结构(谱例9),提取旋律中第一乐句的骨架音,则能得到降b小调前奏曲(第16首.谱例10)的主题旋律,但音乐性格转变为快板、情绪冲动地:

谱例9

№ 3. СОЛОВЕЙ БУДИМЕРОВИЧ

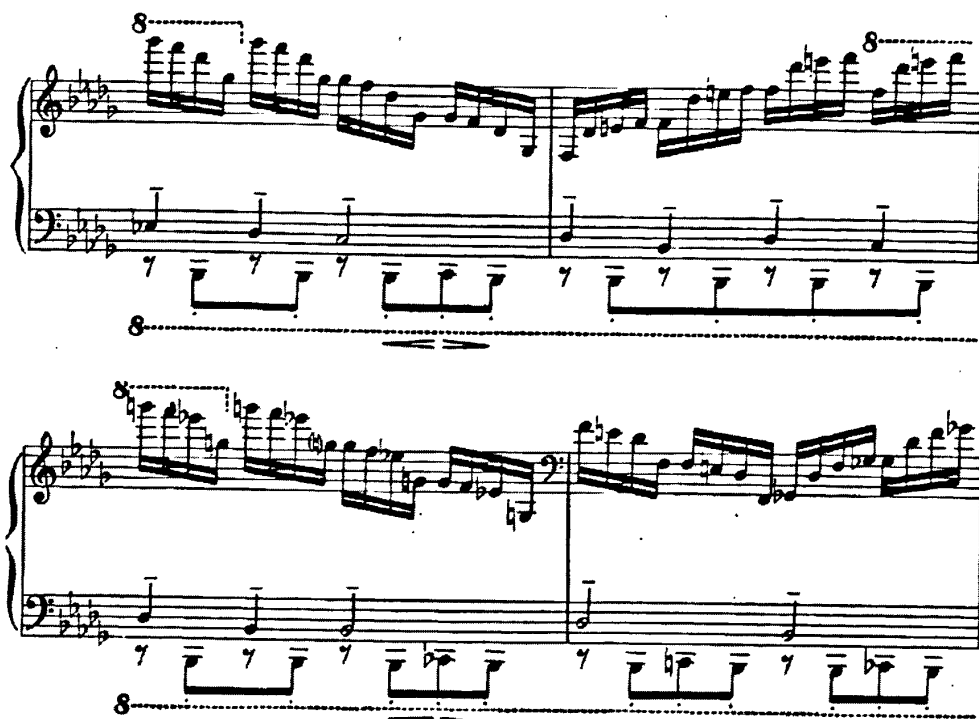
Moderato

Высо. та ли, высо. та под не. бес. на. я, глу. бо. та, глу. бо. та, я. чи
На - за мо. ря, моря се. не. го, на гла. хо. моря я. че

.. на. мо. ре, шир. ко ра. до. лье по. всей зе. мли, глу. бо. ки о. му. ты, де. ни. ро. в. сие
.. ла. но. го, от сла. в. но. го. ра. да де. де. да, от то. го. де. ца. р. в. е. ди. за. м. ре. ки.

谱例10

P sotto voce



2.2 主题形象

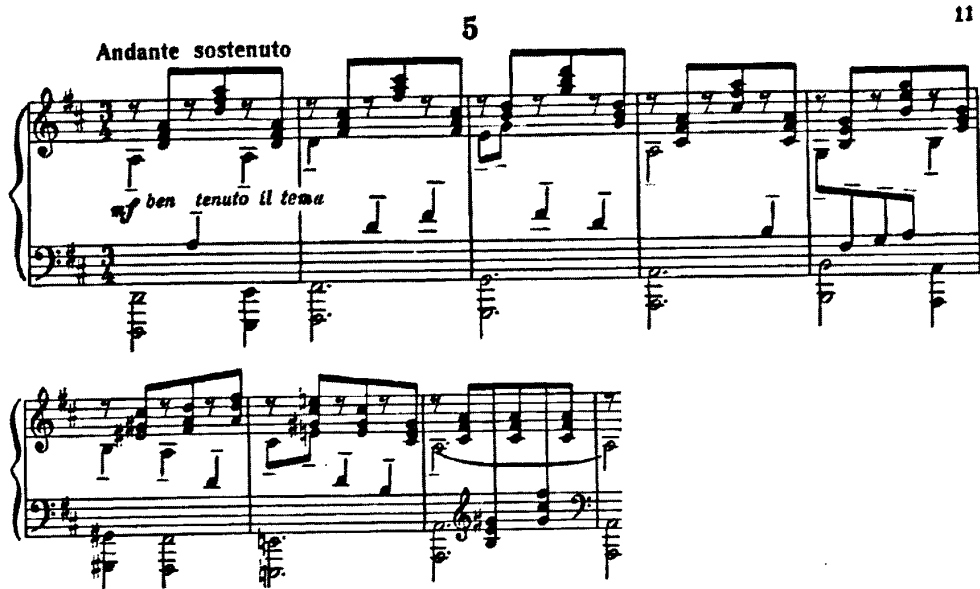
卡巴列夫斯基的《24首钢琴前奏曲》主题形象各异,每首前奏曲都有鲜明的风格和主题形象,其中的俄罗斯民歌鲜明地体现了俄罗斯民族的精神气质。歌曲有反映在沙皇残酷统治下人们奋起斗争的革命歌曲;有描绘人民乐观、诙谐性格的游戏歌曲;有表现人民苦难的,音调悠长缓慢带有忧伤情感的抒情歌曲。基于主题乐段与其变奏有多样的情绪变化,笔者以主题乐段的第一次呈示为研究对象,把音乐风格归为五大类型:

2.2.1 抒情悠缓的俄罗斯民族风格

以C自然大调前奏曲(第1首)、升f小调前奏曲(第8首)、e小调前奏曲(第4首)、D大调前奏曲(第5首)、降A大调前奏曲(第17首)、A大调前奏曲(第7首)为代表:

谱例13

D大调前奏曲



2.2.2 轻松活泼具有舞蹈特点的诙谐曲性格

以E自然大调前奏曲(第9首)、B自然大调前奏曲(第11首)、降D大调前奏曲(第15首)、降E大调前奏曲(第19首)、g小调前奏曲(第22首)为代表:

谱例14

E大调前奏曲



2.2.3 忧郁、沉思带有悲剧性格的主题

以升g小调前奏曲（第22首）、c小调前奏曲（第20首）、F大调前奏曲（第23首）为代表。

谱例15

升g小调前奏曲



2.2.4 古俄罗斯英雄叙事诗式的庄重、严肃的音乐形象

以f小调前奏曲（第18首）、升F大调前奏曲（第13首）、降e小调前奏曲（第14首）、G大调前奏曲（第3首）、d小调前奏曲类同（第24首）为代表。

谱例16

f小调前奏曲

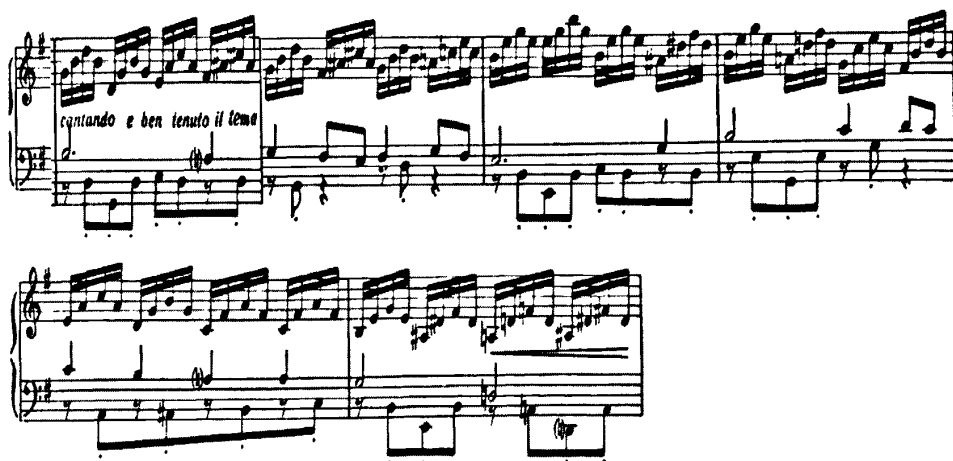


2.2.5 托卡塔式的轻快的、炫技的曲调风格

以b小调前奏曲（第6首）、降b小调前奏曲（第16首）、a小调前奏曲（第2首）、G大调前奏曲（第3首）为代表。

谱例17

G大调前奏曲



第三章 节奏、节拍特点

卡巴列夫斯基《24 首钢琴前奏曲》的节奏节拍特点的产生主要源于民歌题材——俄罗斯民歌本身的特点和一些 20 世纪作曲风格的影响而造成的, 笔者归纳为以下五个特点:

3.1 拍号的频繁转换

卡巴列夫斯基《24 首钢琴前奏曲》的拍号频繁转换根源于俄罗斯民歌和专业音乐的典型特点——各种拍号形式 (5/4、7/4、11/4、7/8 等等) 以及它们在单一的结构或单一作品的陈述与发展中的大胆的变化。^⑥

卡巴列夫斯基在主题乐段的变奏里, 也会频繁变化拍号, 以第 19 首降 E 大调前奏曲的乐段 a、a1 为例(第 12 首升 g 小调类同), 在短短的 35 小节的乐曲中, 改变拍号多达 26 次, 而拍号的变换也是 20 世纪节奏特色之一:

谱例 18

降 E 大调前奏曲乐段 a



谱例 19

降 E 大调前奏曲乐段 a1



3.2 自由的、不对称的句法结构

⑥ 伊·杜波夫斯基、斯·叶普谢耶夫、伊·斯波所宾等,《和声学教程》,人民音乐出版社 2000 年出版。第 244 页。

在俄罗斯音乐中,广泛地采用了各种各样的、自由的、不对称的以及不断变化的句法结构形式,具体地说就是用三小节、五小节、七小节或其他形式的句子和结构,并把他们进行巧妙的变幻或组合。^①

以 e 小调前奏曲开头为例,形成 3+4+(4+3)+3 的不规则的乐句结构:

谱例 20



3.3 节拍分割线的应用

即应用一个乐段的不对称的节奏单位时,通过拍号和节拍分割线的手法明确显示节奏模式。以第 14 首降 e 小调前奏曲的部分乐段为例,7/4 拍子,可以区分为 3—4 或 4—3 的划分,作曲家用虚线的分割来表示其 4—3 的节奏区分:

谱例 21



^①伊·杜波夫斯基、斯·叶普谢耶夫、伊·斯波所宾等,《和声学教程》,人民音乐出版社 2000 年出版。第 244 页。

3.4 消除或掩饰通常的节奏重音

以第 22 首 g 小调前奏曲乐段 B 为例，拍号为 2/4，符尾线相连的 16 分音符暗示该小节的重音在每个连线的开始，实际的演奏效果为 3/4 拍：

谱例 22



小结：以上几种节奏节拍的写作手法是卡巴列夫斯基用于扩展其节奏资源的手段。虽然在这套前奏曲中他的小节线和拍子强音的地位还是比较稳固的，但毕竟被 20 世纪的节拍节奏有所影响，音乐上自如发展，而不受固定的节奏模式、方整乐句的束缚，使音响上富有动力感和新鲜感。

第四章 和声

19世纪末到20世纪初,是晚期浪漫主义到现代音乐的过渡时期,整个音乐领域发生了巨大的变化,音乐思维的发展形成了多元化的趋势。音乐思维的发展方向主要有两个:一种是从根本上否定传统和声,有意识地背道而驰;另一种则是改变和弦构造、扩大调性范围等等^⑥,卡巴列夫斯基走在第二条道路上——他的和声思维一方面以传统的大小调体系功能和声为基础,受晚期浪漫派音乐的影响较深;另一方面也受到了20世纪初的一些现代作曲技法影响,以强调和声的色彩功能为基本特征。

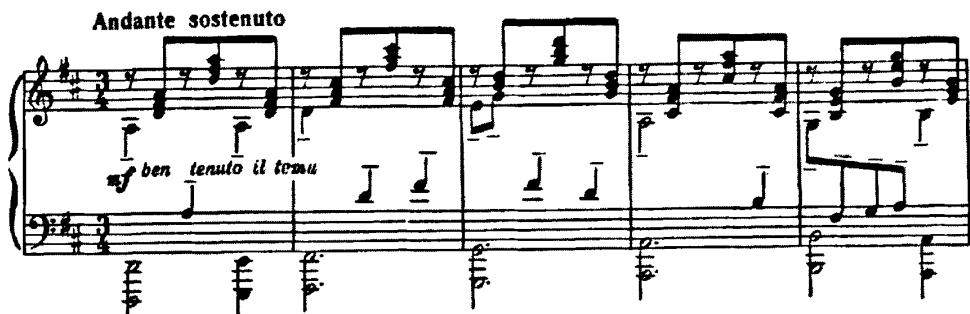
4.1 三度叠置结构的和弦

在卡巴列夫斯基《24首钢琴前奏曲》中,三度叠置的和弦结构仍为最主要的方式。但往往通过附加音或变化和弦音来加强不协和和弦的音响处理,使三度叠置结构的和弦在表现范围上大大加强。三度叠置结构的和弦主要有三种类型:

4.1.1 常规的三度叠置音响

谱例23

D大调前奏曲乐段A



以D大调前奏曲主题为例,主题旋律在中声部,衬以三和弦在不同音域反复的背景织体。由于整部前奏曲都是基于俄罗斯民歌的改编,主题旋律的第一次呈示常以这样的自然音三和弦的形式作为背景层使用,而后再进行变化——这跟自然音三和弦协和的性质可以与朴素的旋律贴切的融合在一起有很大关系,同时突出了旋律线条。

在主题第一次呈示之后,往往运用多种变化方式(如增加平行音程、对旋律进行紧缩或扩充的变奏或对和弦加以改造)将主题素材进行变化发展,从而与第一次呈示时的朴素和声进行对比。但无论何种变化方式,大都是以这些自然音三和弦作为基础,加以改造而成的。

4.1.2 带附加音的三度叠置音响

带附加音的三度叠置音响,即在传统三和弦基础上,将和弦中的某一音与该音变化半音的音并置,从而产生和弦结构的变化,模糊了和弦的调式色彩与特性

^⑥《现代俄罗斯苏联音乐概述》汪启璋译。(苏)赫洛波娃。第6页。

音程关系,更加突出不协和的音响效果。带附加音的三度叠置和弦中,以在主音上方附加二、六度音的结构最为常见。“尽管早在18世纪的理论家就已经认识到在根音上方附加六度音的三和弦的可能性,但在20世纪之前,附加音和弦并没有成为和声语汇的一部分。”^⑨

如b小调前奏曲(第6首)的终止式部分,第1小节里的属和弦附加了主音上的二、六度音程:

谱例24



再以C大调前奏曲第5—8小节为例:

谱例25



和声层在第1小节运用了主音上的附加六度音和弦。附加音和弦是传统和弦基础上的一种变化形式,以此来增强和弦的色彩性,扩大三和弦的表现力。

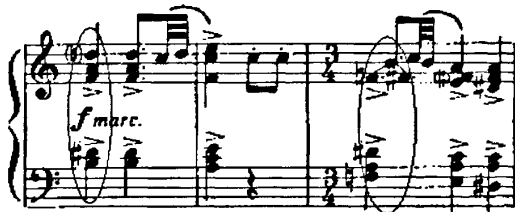
4.1.3带分裂和弦音的三度叠置音响

带分裂和弦音的三度叠置音响的定义是“把一个或更多的由和弦成员音分裂出来的小二度音加到和弦上去而形成的特殊的附加音和弦。”^⑩

以a小调前奏曲(第2首)为例,重属和弦分裂三音(谱例26第1小节第一拍)及五音(谱例第3小节第一拍):

谱例26

a小调前奏曲



⑨ (美)库斯卡特著, 20世纪音乐的素材与技法[M], 人民音乐出版社, 2002年5月出版。第40页。

⑩ 同上。

谱例26第1小节首拍和弦是在a小调的降五音V7/V属变和弦(B-升D-F-A)的基础上,加入了还原D音,与重属和弦(B-升D-F-A)的升D音同时出现进行对置。第3小节的首拍将这一和弦继续发展为五音上的同名变化音的对置,即升F和F音的对置。同名半音关系的两音在同一和弦中同时并置的方式,模糊了和弦大小增减等特性音程关系,同时具有a和声小调及其属调e和声小调的双调性因素,更加突出和弦不协和的音响效果。

在f小调前奏曲中,分裂和弦音更清楚地暗含着调性色彩的对比,如谱例27第1-2小节VII级三和弦的基础上,将调式特征音降E与E同时出现成为f和声小调与自然小调的并置,这种模糊调式特征音的方式是卡巴列夫斯基常用手法之一:

谱例27

f小调前奏曲



4.2 非三度叠置和弦

作为20世纪作曲家,卡巴列夫斯基并没有将自己局限在三度叠置和弦上,四、五度关系叠置的和弦也有少量的运用,如第14首降e小调前奏曲21-27小节(或第21首降B大调前奏曲等):

谱例28

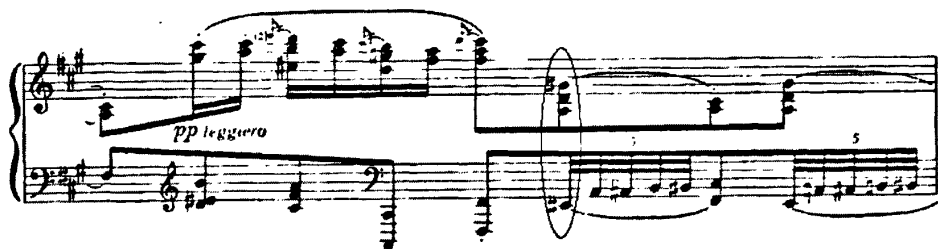


这个段落的柱式和弦多由非三度叠置的关系构成,从纵向上来看,谱例28中第一小节第一拍的和弦为D-A-E两个纯五度叠置而成的结构,第三拍的和弦为E-A-D两个纯四度叠置而成的结构。从横向上来看,第一拍右手和弦高音E经过升D半音下行到D音,而低音D经过升D半音上行到E音,通过共同的经过音,使和弦的高低音进行交换转位。各个声部半音阶上下行的横向进行使此处的调性十分模糊;不过这里的非三度叠置结构和弦主要是基于横向线条的变化而成。

又如第7首A大调前奏曲出现的四度叠置的和弦,其中同时包含了减四、增四

音程:

谱例29



4.3 省略音和弦

“与西方传统不同，在俄罗斯音乐中的不完全和弦是省略掉三音(而不象西方音乐中那样一般都省略五音)，在自然小调中最常见的二音和弦是t、s、d。”¹¹ 这样的例子在这套前奏曲中俯首皆是，但一般是单个和弦的应用，更为常见。

d小调前奏曲(第24首)则是连续的使用省略音和弦，以乐段A为例：旋律在左手部分呈现，右手高音部分以十六分音符分解和弦形式排列并伴随旋律的起伏作平行进行。

谱例30

d小调前奏曲



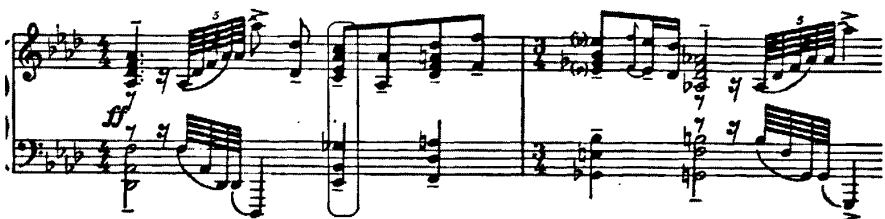
¹¹伊·杜波夫斯基、斯·叶普谢耶夫、伊·斯波所宾等，和声学教程[M]，人民音乐出版社，2000年1月出版。第235页。

由于这种空五度的音响效果很快会变得令人乏味,所以这种和弦为基础的扩展段落很少见。它们经常被用来塑造一种东方韵味的或悠远消逝的过去景象。¹²卡巴列夫斯基在主题材料的进一步发展上,没有再这样连续地使用空五度和弦。之后主题多次变奏,织体层则依次加厚,不断深化着主题。

4.4 复合和弦

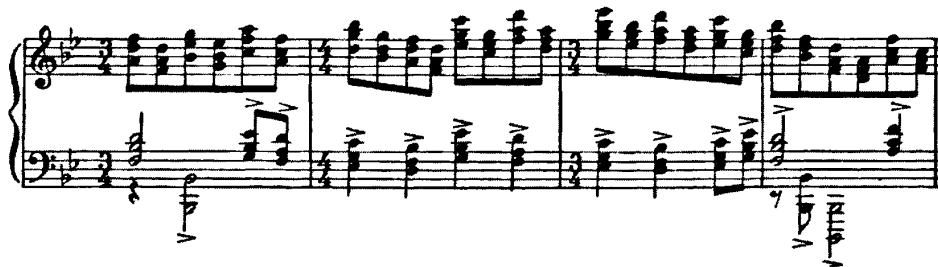
复合和弦结构在这套前奏曲中并不鲜见,这样的和弦结构的变化并不是随意产生的,而是与对和声色彩性的强调。复合和弦的应用大大拓展了和声语汇的疆界,使横向化的线型思维与纵向化的和声思维相互融合。

先以第18首f小调前奏曲的开始部分为例,纵向上形成了两个三和弦的复合:
谱例31



再以第21首降B大调前奏曲(谱例32)11-14小节主题再现的部分为例,建立在旋律音上的和弦与和声层的和弦构成以三度关系为主的复合和弦,其使用增加了和声的层次,内部的多个不协和音程也加强了和声的紧张感,为主题的再现加入了强烈的动力因素:

谱例 32



卡式《24首钢琴前奏曲》中,乐曲主题的发展部分,常能够看到分为两个或多个层次的复合和弦,产生功能上的复合或双调性因素。

这些在传统和弦形态上的延伸方式,增强了和声音响上的不协和程度和音响风格的丰富变化,为作品赋予了更强的活力。

4.5 基于线性原则的和声

在古典和浪漫主义的音乐中,各声部的线条进行往往基于和声的原则,受制

¹² (美)库斯卡特著,20世纪音乐的素材与技法[M],人民音乐出版社,2002年5月出版。第45页。

于和声的控制. 二十世纪音乐中, 由于表现目的加强, 横向线条化的声部进行获得了更大的独立性, 传统功能和声对它的束缚也减轻了。在24首前奏曲中, 各种音程或和弦的平行进行是和声进行中显著的特征。先以a小调前奏曲(第2首)第11-14小节为例:

谱例33

a小调前奏曲



织体分为了两个层次: 右手声部为伴随高音旋律的六和弦平行进行, 并且使用了a自然小调音阶, 减弱了和声的功能性。左手声部为从主音A开始的半音阶迂回上行, 逐渐将音乐情绪向高潮推动。此类平行和弦方式在整部作品中最为常见。

卡巴列夫斯基《24首钢琴前奏曲》中, 这样以旋律线条为基础, 伴以织体声部附和旋律进行平行进行的形式较为常见。由于平行进行本身具有的特殊性致使和声功能的倾向严重衰减, 而它所具备的特有本质致使和声的色彩性大幅度增加。

更多的时候平行进行表现在旋律层, 如C大调前奏曲(第1首)的第15-17小节, 主题下方附加平行六度音程:

谱例34

C大调前奏曲



以上是卡巴列夫斯基《24首前奏曲》中和弦结构范围内的几种主要的和弦构成方式与和弦形态。可以看出, 虽然运用和弦的手法多种多样, 但都是以自然音思维为基础的, 通过对不协和音的逻辑化处理, 产生了复杂化的和弦形态, 从而扩大了音响的表现力。

同时卡巴列夫斯基和声思维以强调和声的色彩功能为基本特征。他主要采用了三种和声手法来实现这样的艺术目标: 第一种是在调性内部的和弦构成上, 加入和弦外音与自由的变化音, 造成不协和和弦的独立, 淡化大小调和声的结构功能; 第二种是广泛使用平行进行, 由于平行进行本身具有的特殊性质使和声功能的倾向严重衰减, 而它所具备的特有本质致使和声的色彩性大幅度增加。第三种是声部线条的自由趋向成为和声进行的主导方面, 非功能性的和声进行极大的丰富与扩充了和声语言的发展。

第五章 调式调性

古典音乐的调性转接和布局原则,是以主调——属调——主调的框架模式支配和控制的,充分体现了以主调为中心的逻辑原理。即使出现了一些局部的、偶然的远关系调性转换,也只是在整体调性布局主体框架上的镶嵌。到了浪漫主义晚期,特别是瓦格纳时期,古典稳定协调的调性组织原则开始动摇。20世纪以后,现代作曲家们将所有可能使用的调关系淋漓尽致的发挥出来,有力的动摇了主调的统治地位。

卡巴列夫斯基的《24首钢琴前奏曲》中,在作品的调性使用上的特点是调关系交替的复杂化以及多种调式调性的融合。此外,在调式的使用上,这部作品以自然大小调式为基础,这是由俄罗斯民歌中自然调式的广泛应用的这一特点所决定的。

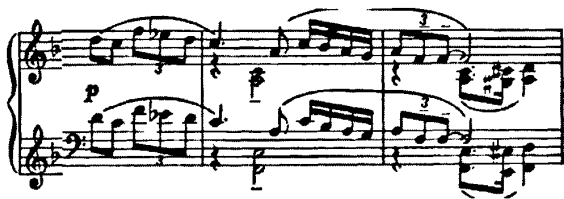
5.1 自然小调及其他自然调式的应用

卡巴列夫斯基《24首钢琴前奏曲》中的12首小调前奏曲全部不同程度地应用过自然小调,这当然与俄罗斯民间歌曲广泛采用自然调式有着直接的联系——

“在俄罗斯音乐的发展历史中,自然调式有着重要的意义,并使它的和声语言具有了一系列民族特点。自然调式也是俄罗斯古典音乐与俄罗斯民间歌曲创作之间的有机联系与相互近似的基础,并被苏联音乐的现实主义倾向所继承。¹³ 在俄罗斯音乐中,自然小调不仅作为普通的和声小调中的一种偶然因素,而是作为一种独立的自然调式。”

除了自然小调的大量使用,卡巴列夫斯基也运用了其他自然调式,如混合利里亚大调式——第23首F大调前奏曲第22-24小节(或第5首D大调前奏曲等):

谱例35



以及弗里几亚小调式——第8首升f小调前奏曲(或第9首E大调前奏曲等):

谱例36

¹³ 出自伊.杜波夫斯基、斯.叶普谢耶夫、伊.斯波所宾等著,和声学教程[M],人民音乐出版社,2000年1月出版,第227页

升F弗里吉亚调式



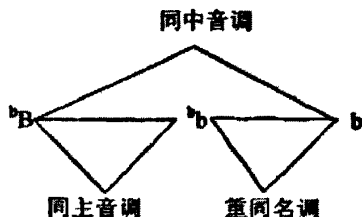
但使用的比重不多,只是部分前奏曲的部分片断而已,显示出作曲家在音乐创作理念上较为保守的一面——特别是与同时代的作曲家(以及俄罗斯作曲家先辈们),如格林卡、柴可夫斯基、莫索尔斯基、李姆斯基-科萨科夫等为了摆脱传统大小调体系的束缚,较多的开发利用大小调之外的自然七声调式以及其它特殊调式、人工调式的做法形成对照。

5.2 调关系的交替

俄罗斯民歌和俄罗斯作曲家的创作中,非常普遍地应用着交替调式。而卡巴列夫斯基《24首钢琴前奏曲》中,调关系的交替主要集中在同主音大小调的交替、同中音调的交替、重同名调的交替以及由这三种调性交替交织的混合交替形式。同中音调的交替和重同名调的交替都属于远关系调的交替,倍受19世纪末20世纪初的现代作曲家的喜爱。

如降B大调(第21首)前奏曲,调性的变换如谱例37所示:在同中音调(二者中音同为D)的交替中,用短暂的同主音调与重同名调的过渡加以连接。

谱例37

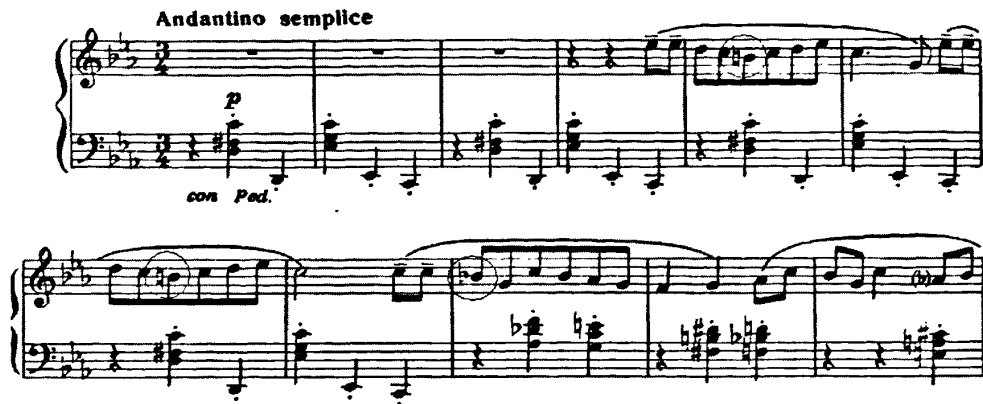


交替调式的最简单形式即是平行大小调的交替,卡巴列夫斯基在有的前奏曲中会把音乐结构从一个大调开始,结束在平行小调上(如第7首前奏曲A大调)——他的终止式喜欢制造大小调性色彩的对比,或者是在一个音乐结构内多次离调到平行调,最后仍回到原调。

调式的交替在卡巴列夫斯基的前奏曲中还包括自然小调与和声小调的重叠或交替。这在该套前奏曲中是最为常见的,而不是纯粹地整首曲子采用自然小调。以c小调前奏曲(第20首)第1-12小节为例:

谱例38

c小调前奏曲



5.3 调性的转变

“调性的转变”，与“转调”的定义不同，转变调性与转调的区别在于：“转调是有准备的，而且以平滑的进行转到相关的调，现代的转变调性却是没有准备的，仓促的、并且转到一个遥远的主音音域。”¹⁴

以第13首升F大调前奏曲乐段a1（全曲第29小节）为例，其特点是远关系调之间的调性的转变——从升F自然大调突然地转为降B大调、降D大调：

谱例39



¹⁴ 黎翁人林著，二十世纪作曲法，全音乐谱出版社，1966年出版。126页。

第六章 演奏要点提示与相关前奏曲分析

本章总结、归纳了卡巴列夫斯基 24 首前奏曲中四种应用最为广泛的演奏技巧,并以具体的技术片段为例,提供了练习提示和演奏指导。

同时为了使演奏者更好地从整体上把握这些技术片段所在的前奏曲,笔者在各节节末附以针对各首前奏曲的综合论述。

本章第六节“踏板的应用及其版本比较”,展示了不同演奏风格对升 c 小调前奏曲的踏板诠释。

6.1 多层次、复调的演奏技巧

6.1.1 练习提示

“通常,人们会认为只有在练习复调作品时才需要分声部,这是不正确的……即使在主调音乐作品中,有时在一个线条或声部中实际包含着几个不同的层次。应当通过分声部的练习,使每个隐含的层次各自完美地连接起来。”¹⁵

在卡巴列夫斯基的前奏曲中,多层次的演奏技法就更多地体现在主调作品中的单手演奏中。有时候是右手弹奏两声部,表现在 e 小调前奏曲、a 小调前奏曲、b 小调前奏曲、d 小调前奏曲、降 b 小调前奏曲、降 B 大调前奏曲、降 A 大调前奏曲的一些乐段中;有时候是左手弹奏两声部,表现在 C 大调前奏曲、G 大调前奏曲、g 小调前奏曲的一些乐段中。

6.1.1.1 以 d 小调前奏曲(第 24 首)即谱例 40 中的第 3—6 小节为例,右手需同时演奏以八分音符为主要构成的旋律层和 16 分音符组成的和声层。

谱例 40

d 小调前奏曲



¹⁵赵晓生著,钢琴演奏之道,世界图书出版公司,1999年7月出版,第95页

练习时还可通过触键方法和音色上的差别区分二者:弹奏和声层时尽量贴键;旋律层则发挥弹奏八度的优势,搭好手掌的“架子”,特别是右手小指要勾勒好旋律音。同时不要忽视旋律线的起伏变化。

6.1.1.2 谱例 41 是 g 小调前奏曲第 3-7 小节的片段。左手弹奏旋律层及和声层,右手弹奏背景层。左手的技术难点在于两个层次常分别以断奏、连奏互不干扰地同时演奏。左手手掌可以略把重心向右倾斜。

谱例 41

g 小调前奏曲



分声部练习前,需要标注好两声部合奏时的指法,然后严格按照它分声部分解细部地练习。做到把每个声部、线条与层次的音色有所区别,体现出他们各自的独立意义。

6.1.1.3 A 大调前奏曲(第 7 首)是一首由对比复调的织体形式写作的前奏曲,风格忧伤、细腻。触键方法以贴键为宜。

谱例 42

A 大调前奏曲



作为一首两声部的复调作品,分声部的练习是必需的。由于乐句较长并且其中包含了许多小的乐节的特点,所以在练习的过程中还要注意长句子的整体走向和乐节之间的呼吸感。合手的时候,两声部的音量平衡和对应需要依靠耳朵的倾听仔细地把握。

6.1.2 综合分析

此部分的前奏曲论述之顺序为:d小调前奏曲(第30页)、A大调前奏曲(第33页)、g小调前奏曲(第35页)、a小调前奏曲(第36页)。

前奏曲 24-d 小调

第24首前奏曲的音乐内涵是“以凶恶的号角开始,接着是敌人的侵犯和哀悼的画面,所有这些只是苏联人民过去的悲剧体验。简短的结束套曲的升D大调音乐则是克服悲哀的感情和新生活黎明到来的象征。”¹⁶其曲式结构图如下:

变奏曲式				尾声
A	A1	A2	A3	
1-15	16-31	32-39	40-70	71-105
d 自然小调, 降 b 自然小调, d 自然小调, d 和声小调, d 自然小调				D 自然大调

乐段 A 为三句体乐段。第一、二乐句的旋律部分在左手,和声为建立在各旋律音上的原位和弦的半分解形式(省略三音),旋律层和和声层融合在一起,大片的平行和弦的连接是卡巴列夫斯基非常喜爱的写作技法之一,见谱例 60:

谱例 60



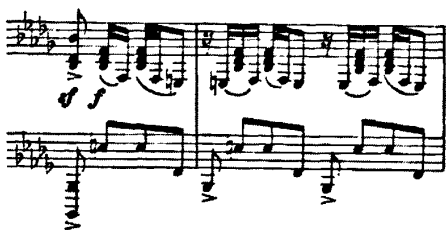
乐段 A1 的引子(谱例 61)表面似与 A 段引子(谱例 62)不同,实质上都是对所在调(降 b 自然小调)主和弦的强调,两次引子见谱例:

谱例 61

¹⁶卡巴列夫斯基《24首前奏曲集》[M], 环球音乐公司,1947年出版。第3页。



谱例 62



乐段 A1 的变奏特点是将旋律层改为双八度并与和声层明确分离开，并且和声中一直有经过性的和声外音还原 E，使得本应稳定的主和弦的持续显得动荡起来：

谱例 63



另外经过音组成的装饰性句子夜更长了，有的乐句以两声部的形式出现：

谱例 64



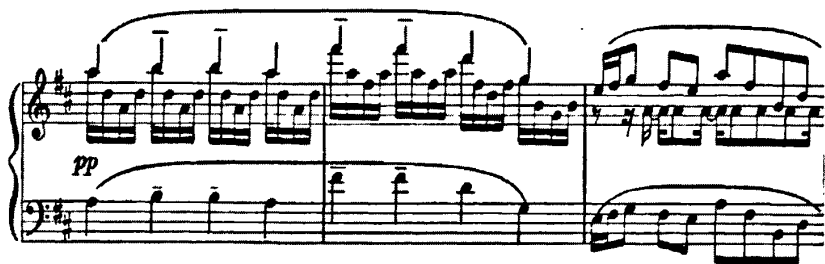
乐段 A2 带有动力性再现的性质，将 A 段中的第二乐句以紧缩成乐节的形式分裂、模进。该段调性回归到 d 自然小调，旋律改为力度更强的柱式和弦，增加了浓缩的旋律音做背景层、低音，使得整个段落更为紧凑和凝聚；这个乐段结束在该调的 i 13 和弦上：

谱例 65



从全曲 70 小节开始的尾声中, 旋律基本调为 D 自然大调, 但和声上又时常会有短暂的原调 d 自然小调的离调出现, 造成调性色彩的多样; 旋律特点是歌唱般抒情, 织体、和声简单明了, 音响柔美纤细, 与前面气势磅礴的音乐性格形成巨大的对比:

谱例 66



这个乐段的再现, 不仅在材料上变化再现了第一部分主题乐段的三句体结构, 并且含有 A 段引子中的固定音型, 在调性上也存在着同主音大小调的紧密联系。

有趣的是再现部的终止: 由 D 自然大调向 d 自然小调离调, 在属音上降半音并建立了一个五度叠置和弦。这个和弦作为属变和弦代替了一般的 V 级和弦; 而调性上最终没有回到 d 自然小调, 而是停在 D 自然大调上。

谱例 67



前奏曲 7-A 大调

该前奏曲曲式结构为 ABA₁B₁ 的双重单二部曲式¹⁷。

该前奏曲风格缓慢忧伤，使用了对比复调的织体的形式写作，基本调性是 A 自然大调。主题乐段中包含了两个对比性的材料，主旋律在上方声部呈示。主旋律富于歌唱性、自然随和，对比材料的音乐形象显得不安分一些：

谱例 43



第 11 小节开始是对比材料二的发展和变形（谱例 44），转为升 f 自然小调，曲调运用了三度的平行音程、和倚音的装饰——这使人联想到在俄罗斯民歌分节歌的体裁里，衬腔在重复也时常变奏，而某种程度的即兴性是民间歌唱风格的特点：

谱例 44

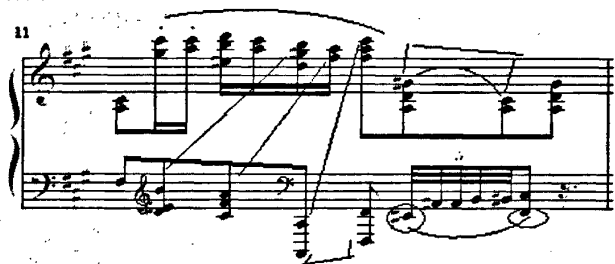


¹⁷ 吴祖强编著，曲式与作品分析，人民音乐出版社，1962 年 11 月出版，第 105 页。



和声层围绕升f自然小调 i 级和弦的展开,与旋律层构成反方向的呼应。(谱例45)但联系到前后的声部进行不难发现,这里的和声化的织体形式实际上是整个复调织体中两个彼此独立的层次,各自的和声进行各不相同,纵向结合上没有必然的联系。作曲家将复调织体中两条旋律的对比,发展成了两条有独立和声进行的声部层之间的对比,造成了音响效果上的极度繁杂与紧张感。

谱例45



乐段 A1 (全曲第 14-22 小节) 是主旋律的第二次出现,与对比声部互换了位置。并且对比声部变奏为附加下方六度音程的平行音程,丰满了音响效果。另外还增添了极低音区的 E 作为回到 A 自然大调的属准备;

谱例 46



该曲为升f自然小调的降三音的IV9到I的变格终止。这是俄罗斯民间音乐的特点——歌曲结束在平行调上，尤其多半是以大调开始以平行小调结束。虽然这种情况在欧洲的音乐艺术中是一个例外，但在俄罗斯民歌里却是极其普遍的。

谱例 47



前奏曲 22-g 小调

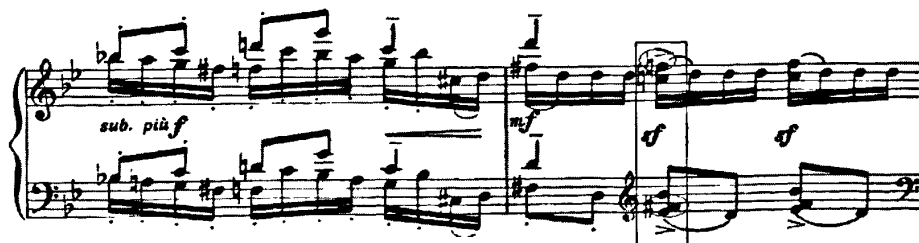
该前奏曲曲式结构为 ABA 的对比主题三部曲式。和声上常常使用带有附加音的和弦。下方是乐段 A 的开始部分，以主音上方的二度附加音为主：

谱例 56



乐段A乐句b中，附加音的使用更复杂一些：

谱例57



谱例57的第二小节中的大三和弦“降B-D-F”，和弦五音为F与升F并置——是g和声小调与g自然小调的调性并置，C与降E为前倚音，分别上行和下行到和弦三音D。这种模糊调式特征音的方式是卡巴列夫斯基常用手法之一。

乐段 B 拍号为 2/4, 符尾相连的三组 16 分音符暗示该小节的重音在每个连线的开始, 即通过消除或掩饰通常的节奏重音, 来造成节奏的弹性:

谱例 58



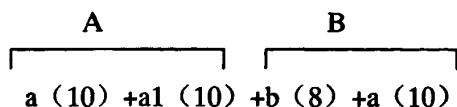
终止式为升三音的 VII—I 的正格终止:

谱例 59



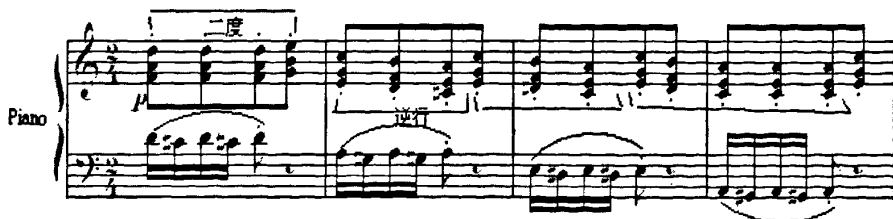
前奏曲 2-a 小调

该前奏曲诙谐生动的曲调风格近似托卡塔, 柱式和弦及跑动的 16 分音符为主要构成音型。乐曲进行中经常出现各种模进和模仿对位。乐段 A、B 乐段在慢速和快速之间交替, 曲式结构为带再现的对比主题二部曲式:



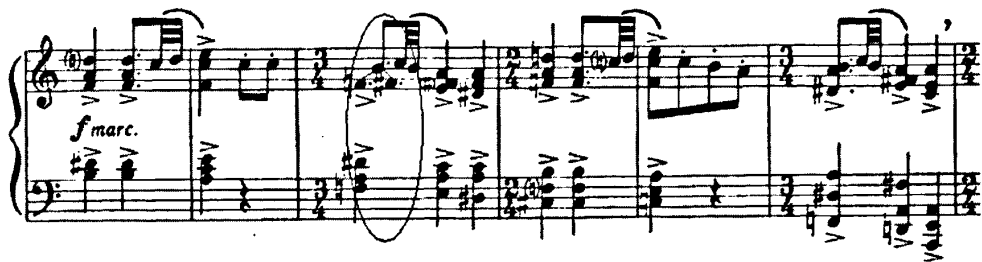
主题旋律以平行六和弦的连接为主, 在 24 首前奏曲中, 以旋律线条为基础, 伴以织体声部附和旋律进行平行进行的形式最为常见 (谱例 48)。

谱例 48



如谱例48, 乐句a的旋律声部使用了a自然小调音阶, 减弱了和声的功能性, 低音半音上行的线条逐渐将音乐情绪向高潮推动。整个a小调前奏曲的旋律, 都是以这种“带状旋律层”的形式出现的。贯穿其中的核心细胞为D---E的二度进行, 然后是其逆行的三次C---B---A的进行, 这种音高重复而节拍位置不断变化的音响效果, 造成了听觉上一定的紧张感;

第二乐句 a1 (谱例 56) 转而为果断干脆的音型, 虽然旋律仍是第一乐句核心音 D---E 的进行, 主题形象却大为改变, 最为显著的是分裂和弦音的出现:
谱例 49



谱例49第1小节首拍和弦是在a小调的降五音V7/V属变和弦的基础上, 加入了还原D音, 与重属和弦(B-升D-F-A)的升D音同时出现进行对置。第3小节的首拍将这一和弦继续发展为五音上的同名变化音的对置, 即升F和F音的对置。同名半音关系的两音在同一和弦中同时并置的方式, 模糊了和弦大小增减等特性音程关系, 同时具有a和声小调及其属调e和声小调的双调性因素, 更加突出和弦不协和的音响效果。

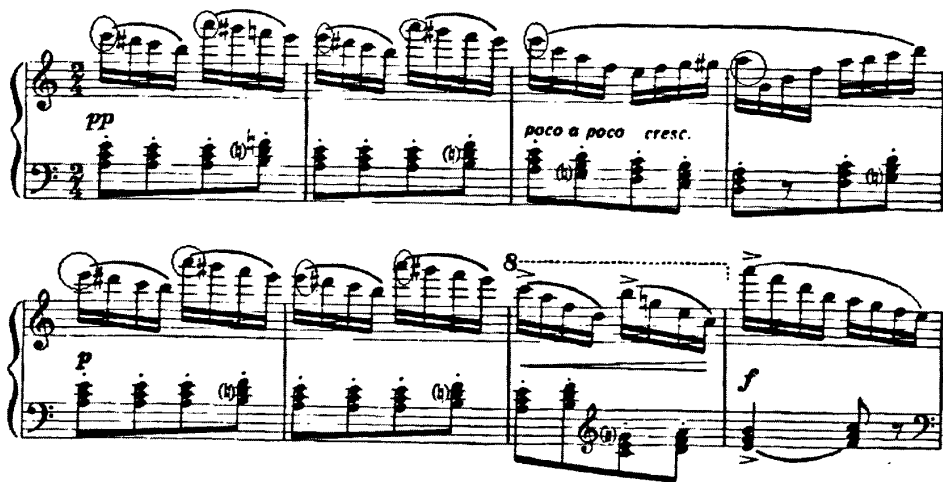
第3乐句(谱例50)是乐句a变奏反复, 原和声层的休止符被半音上行的经过音所填充:

谱例 50



限于单二部曲式的规模较小, 乐段B仍是乐段A主题的发展, 而构不成主题的对照性对比:

谱例 51



B 段在汲取第一乐句 a 断奏和弦的基础上, 结合了 16 分音符的跑动特点, 把 a 和声小调主音 a 和属音 e 作为骨架音“竞奏”式地发展起来, 并自然的衔接了再现的主题旋律。

终止式为降三音的属变和弦 V/V 到升三音的 IV (附加二度作为先现音) 到 i 的变格终止:

谱例 52



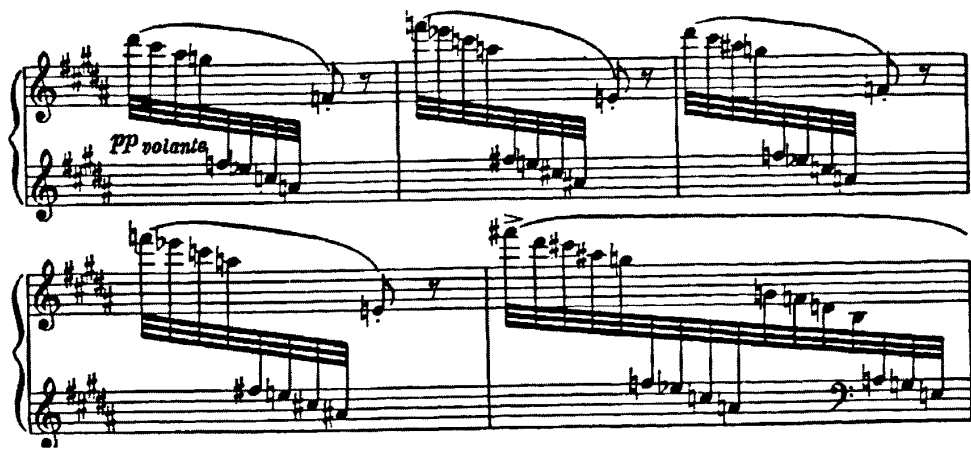
6.2 左右手交替演奏的技巧

6.2.1 练习提示

6.2.1.1

谱例 68

B 大调前奏曲



右踏板

左踏板

B 大调前奏曲（第 11 首）的第 13—17 小节是一个典型的华彩片段（谱例 68），刮奏一般的快速、华丽的音响效果，不仅要求音头的干净和指尖均匀的力度，更是对左右手衔接的默契程度的考验。根据笔者的经验，右、左手的手腕先后做“提落”动作来完成衔接，将更利于时间的把握和手腕的放松。

此外，为每个下行的华彩句设计一个减弱的力度转变，也可以对音量的控制有所帮助。如果借助左踏板、右踏板逐渐释放的润色，会达到更理想的音响效果——以谱例中的第 4、5 小节为例。

6.2.1.2

降 e 小调前奏曲（第 14 首）是一首要求双手精湛地交替演奏的练习曲，其音型和风格都与李斯特帕格尼尼练习曲第六首非常相似：Prestissimo possibile——尽可能地轻盈、敏捷。

谱例 69

降 e 小调前奏曲



关于这首前奏曲的练习，笔者有三点建议可供参考：

首先是动作的平稳,尽最大可能避免一切多余的动作,手指不要远离键盘。这不仅包含对下键时准确性的意义,同时也是弹奏出良好音色的保证。

其次这首练习曲是对指尖灵敏度的考验,应在手掌放松的情况下,保持第一关节的站立和指尖的敏感。为了避免指间的粘连,整个手指可保持与琴键的一点空间,触键后尽可能快地离键。依据笔者的经验,快速离键可以通过指尖在键面上微妙的上下滑动收到不错的效果。

最后,可以通过变节奏练习,即两个音为一组的符点练习或倒符点练习加强两个手指衔接配合的默契程度。

6.2.1.3

左右手交替弹奏多声部音乐中的中声部旋律层时,要特别注意二者在音色和音量控制上的连接。如在升F大调前奏曲(第13首)、D大调前奏曲(第5首)。

谱例 43

D 大调前奏曲



该前奏曲的速度术语标注为“稍慢的行板”,中声部旋律层由带持续音标记的四分音符组成。旋律层的声音敦厚、如钟声般悠扬,宜借助手腕带动拇指向下慢触键;左、右手应注意保持同样的触键方法和音色的统一。

6.2.2 综合分析

此部分的前奏曲论述顺序为: B 大调前奏曲(第 41 页)、

前奏曲 11-B 大调

该前奏曲为风格轻松诙谐的对比主题单三部曲——五部曲式 ABABA,是由中部和再现部的反复(严格的或变化的)而形成的。

主题乐段 A 旋律为 B 自然大调,并逐渐把旋律重心倾斜到三音升 D 上,这一点可以在乐谱上清楚地看到作曲家在这些音的上方标有“>”记号(1_12 小节),该乐段结构为三句体: a (4) + b (4) + b (4)。

谱例 44



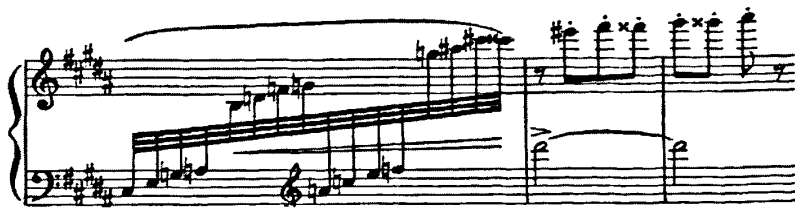
全曲第 13-20 小节的乐段 B 具有较强的统一性。首先表现在整体为三十二分音符的快速跑动上,其次乐句与乐句之间存在着大/小三度、小二度的模进关系,乐句内部也存在着四音为核心的动机——第 18 小节的上行音阶中包含该四音的逆行形态,见谱例 45:

谱例 45

B 大调前奏曲第 13-14 小节



B 大调前奏曲第 18 小节



第 21 小节开始的 A1 乐段(谱例 46)是 A 乐段的变化再现,调式中心音回

到 B 上, 旋律声部与和声声部的位置互换。

谱例 46



第 34 小节乐段 B (谱例 47) 变化再现, 三个华彩音型的尾音是半音上行的关系, 并通过连续的上行回到 B 自然大调的主音:

谱例 47



乐曲的高潮段落是 42 小节开始的 A3 乐段, 右手为主题旋律的相距五度的卡农形式:

谱例 48



该曲的终止式为同主音小调 b 和声小调降Ⅱ级到 B 自然大调主和弦的变格进行:

谱例 49



前奏曲 14-降 e 小调

这首前奏曲的曲式结构为复三部曲式。A+ B 连接部 A1+B1

乐段 A 是一个带状旋律的器乐化乐段,以展开所在调降 e 和声小调的主和弦及其辅助音为发展方法,

谱例 50



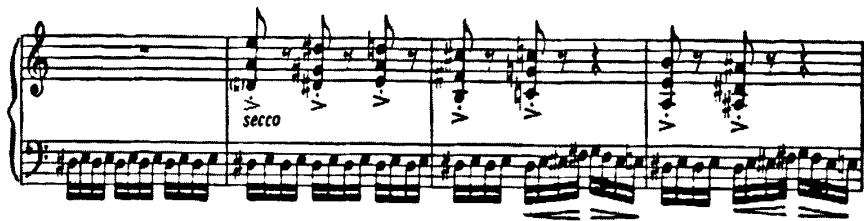
其中也逐渐显现了被强调的半音下行:

谱例 51



全曲第23小节开始的一个二度音程的持续音段落,在卡氏的这套前奏曲中并不少见,通过音程的持续造成与上方声部的冲突、弱化功能进行,产生不协和的音响效果,具有20世纪音乐作品的特点。

谱例 52



另外, 这个持续音段落的柱式和弦多由非三度叠置的关系构成, 从纵向上来看, 谱例中第一小节第一拍的和弦为D-A-E两个纯五度叠置而成的结构, 第三拍的和弦为E-A-D两个纯四度叠置而成的结构。从横向上来看, 第一拍右手和弦高音E经过升D半音下行到D音, 而低音D经过升D半音上行到E音, 通过共同的经过音, 使和弦的高低音进行交换转位, 各个声部半音阶上下行的横向进行使此处的调性十分模糊;

乐段B是一个民歌主题的乐段, 这个升g自然小调的主题旋律和它的紧缩再现的形式(向c自然小调的离调等)在高低声部交替出现:

谱例53



连接部运用乐段A的音型、调性转到降G大调(降c和声小调的平行调):

谱例54



终止式又再现了乐段A的二度音程持续音, I—V—I的正格终止, 有结束在同主音大调降E大调的意味:

谱例55

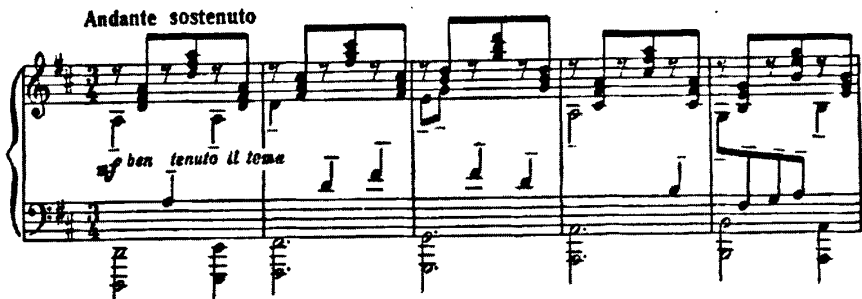


前奏曲 5-D 大调

该前奏曲曲式结构为 ABA 的对比主题单三部曲式¹⁸。

乐段 A 是民歌旋律的第一次呈示, 主旋律在中间声部, 以四分音符重复为主, 衬以三和弦在不同音域反复的背景织体, 和声进行为 I-III-IV-II:

谱例 53



由于整部作品的每一首都是基于俄罗斯的改编, 而曲式上又常常采用单主题单二/三部这样的结构, 因此主题旋律的第一次呈示不少是以这样的自然音三和弦的形式作为背景层使用, 而后再继续对曲调资源进行变化——这跟自然音三和弦协和的性质可以与朴素的旋律贴切的融合在一起有很大关系, 同时突出旋律线条。

在主题第一次呈示之后, 往往不再采用这种单纯的三和弦的形式, 而是运用多种变化方式 (如增加平行音程、对旋律进行紧缩或扩充的变奏或对和弦加以改造) 将主题素材进行变化发展, 从而与第一次呈示时的朴素和声进行对比。但无论何种变化方式, 大都是以这些自然音三和弦作为基础, 加以改造而成的。

乐段 B 采用了与乐段 A 相似的织体, 但旋律上又新的材料, 同时引入了自然音调式——D 混合利底亚大调进行调式色彩上的对比:

谱例 54

¹⁸钱仁康、钱亦平著, 音乐作品分析教程, 上海音乐出版社, 2001 年五月出版, 第 86 页。



乐段 A 主题再现,进行了扩充和反复,由 ab 句的乐段形式改为 aabb;双调性因素的复合和弦的使用引人注目:

谱例 55



谱例55中的第三小节的复合和弦为D大调主和弦与降e小调主和弦的重叠,这个进行在第二小节就已露端倪;右手旋律在D大调上,左手低音分为主持续音D和半音下行的C-B-降B两个层次,而降B正是降e小调的属音。带有双调性因素的复合和声的使用增加了和声的层次,内部的多个不协和音程也加强了和声的紧张感,为主题的再现加入了强烈的动力因素。

6.3 演奏分解和弦的技巧

6.3.1 练习提示

6.3.1.1 在卡巴列夫斯基的 24 首前奏曲中,不乏一些曲调轻盈快速、具有炫技的托卡塔风格的前奏曲,如 G 大调前奏曲(第 3 首)、b 小调前奏曲(第 6 首)、升 c 小调前奏曲(第 10 首)、降 e 小调前奏曲(第 14 首),它们都以分解和弦为主要织体或背景层。演奏分解和弦时,要做到使每个音的触键均匀、平稳、颗粒性强,,因为每个音之间存在一定的距离。如谱例 56 所示的 b 小调前奏曲 1-4 小节。

谱例 56

b 小调前奏曲





“放松”是能够流畅弹奏分解和弦的前提。将每个音弹奏的非常均匀则要靠训练有素的听觉。弹奏这样的分解和弦时，可以借助一些手腕的动作——将手指甩向键盘的动作可以帮助手指保持平衡。而大拇指不弹奏旋律音的时候，它的力量须谨慎对待。

6.3.1.2 不少学生忽视了四指在弹奏分解和弦时转移力量的作用，而使得分解和弦在快速弹奏时显得含糊不清。

当分解琶音作为一种背景层存在的情况时，必须更加小心准确地使用掌关节以前的力量——而不是利用手腕向下“压”的力量，保证音头的干净程度，比如G大调前奏曲的第3-8小节：

谱例 57

G 大调前奏曲



著名的钢琴演奏家瓦尔特吉泽金曾在他的著作中提到，在弹分解和弦时“有些人认为四指的力量比较弱，因此在弹奏分解和弦时试图用力量较强的三指替代它，这样做是绝对不允许的……应当首选属七和弦及减七和弦进行练习，因为在此所有的手指都能得到练习。”¹⁹

¹⁹ 瓦尔特·吉泽金著，姜丹译。现代钢琴演奏技巧，上海音乐出版社。2004年4月出版。第39页。

6.3.2 综合论述

此部分的前奏曲分析顺序为：G 大调前奏曲、b 小调前奏曲（第 49 页）、升 c 小调前奏曲（第 50 页）。

前奏曲 3-G 大调

该前奏曲为单主题单三部曲式²⁰：A(20)+A1(20)+A(13)。

该曲主题乐段由背景层、旋律层、和声层组成(按纵向顺序排列)，各有其鲜明的性格特征和节奏特性：

谱例 58

背景层主要由 G 大三和弦及其转位的平行和弦分解形态而来，但在内部通过音调的多种变化和和声的发展来充实着；和声层常有置于强拍的辅助音以及部分的经过音；

旋律层的发展手段比较丰富，但万变不离其宗，去掉一些旋律中的延长因素，结构音都是五度的下行音阶，以下是选取得几次主题旋律的发展变化：

谱例 59

²⁰ 钱仁康、钱亦平著，音乐作品分析教程，上海音乐出版社，2001 年五月出版，第 86 页。



乐段 A1 调性经降 B 大调、g 和声小调、降 e 和声小调又回归到 G 自然大调，正如多数单主题中部的特点，与 A 乐段存在调式调性的对比和结构的分裂；

终止式既可以简单的表述为 G 大调降Ⅲ级和弦进行到到主和弦的正格终止，两个主和弦之间降包含Ⅵ级的九和弦；也可以说是 g 小调Ⅲ级和弦结束在 G 自然大调Ⅰ级和弦上，在两个Ⅰ级和弦间，经过一个降 B 大调的Ⅳ9 和弦，这样恰好是乐段 A1 的调性回顾：

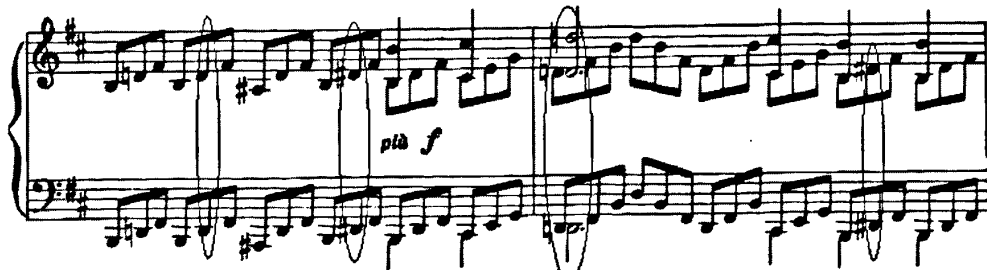
谱例 60



前奏曲 6-b 小调

前奏曲 6 的音型特点是旋律与和声融合为线性结构，调性色彩在 B 大调与 b 和声小调间游离，采用 AA1A2A3 的变奏曲式：

谱例 61



乐段 A1、A2 的变奏手段主要是频繁的转换调性，也就是说和声上并没有准

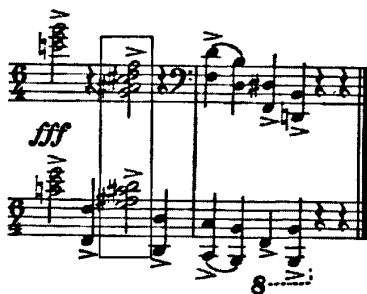
备,造成了色彩上的冲撞:

谱例 62



终止式为降Ⅱ级进行到带双重附加音D、G的属变和弦到主和弦的进行,如谱例所示通过产生的小二度与增二度音程,增强了和弦的紧张度。最后一小节主和弦三音上方的附加音升D与还原D音的交替出现,产生一种同主音大小调交替的效果。

谱例 63



前奏曲 10-升 c 小调

该前奏曲曲式结构为 ABA1B1 的双重单二部曲式。第一乐段是为动机展开式的乐段,其动机简洁、有力:

谱例 64



旋即这个动机音型经过了两次大的内部扩充:

谱例 65

Example 65 is a musical score for piano and strings. It consists of five systems of music. The first system is for piano, marked *legato*, *p*, and *mf*, featuring triplet figures. The second system continues the piano part, marked *pp*. The third system is for piano, marked *cresc. molto*. The fourth system is for strings, marked *sf* and *strepitoso*. The fifth system is for piano, marked *ff*, *dim.*, and *rit.*, ending with a measure marked *8 marc. secco*.

整个乐段具有半音化倾向,实质上就是运用了七个音上的小三和弦(见谱例 66)的分解琶音形式来组织材料,其中六个都存在平行和弦的关系,但是经过巧妙的安排后显得整个乐段凝聚力和紧张度都很强:

谱例 66

Example 66 is a musical score for piano, showing a sequence of chords in a single system. The chords are marked *Piano*.

乐段 B 的速度术语 (Largo)、调性 (升 c 自然小调)、乐句结构方整、音型都与第一乐段差别较大,相似性是除了刚刚提到的对低音线条的模仿、强调在属音上的延长,并且在音调上两者都侧重 A 向 G 的进行——只是动机音型的 A 处在弱拍强音位置:

谱例 67

另外,谱例41中第4小节处升B与还原B同时出现,这是小调VII级音同时以升高和还原的形式叠置在一起,造成自然小调与和声小调的叠置,造成了调式感的模糊。

结束句的变格终止通过重同名调 C 和声大调降Ⅳ 最终进行到升 c 小调主和弦上,低音声部重现了乐段 A 半终止的低音线条:

谱例 68

6.4 演奏远距离大跳的技巧

6.4.1 练习提示

升 f 小调前奏曲(第 8 首)、E 大调前奏曲(第 9 首)、降 E 大调前奏曲(第 19 首)的左手都有远距离跳跃技巧, 并且最远达到三个八度。

谱例 69

E 大调前奏曲



在演奏这样的段落时, 有的学生为了追求准确性, 一味夹紧手臂的肌肉以期“丈量”所需跨越的距离, 这种做法是错误的。演奏这种远距离跳跃技巧时, 小臂一定要自然放松, 手臂在键盘上运动的弧度不宜过高, 以幅度较小为宜。同时手指第一关节保持站立, 特别是像谱例 155 中演奏和弦根音的小指, 更要注意触键的深度及音色的饱满。

6.4.2 综合论述

此部分的前奏曲分析顺序为升 f 小调前奏曲(第 53 页)、E 大调前奏曲(第 55 页)、降 E 大调前奏曲(第 57 页)。

前奏曲 8-升 f 小调

该前奏曲为单主题二部曲式 AA1, 曲式结构图如下:

	A (乐段)		A1(乐段)		
引子	a (乐句)	b (乐句)	a'	b'	a(尾声)
2	4	4	6	10	5
	2+2	2+2	2+2+2	2+3+5	2+2
			扩充	分裂、变形	
升 f 自然小调	升 f 弗里几亚, 升 f 自然小调,		升 F 自然大调, 升 f 自然小调 G 和声小调		

这首前奏曲的显著特点是对古老调式的运用,两个乐句及其变奏都分别采用了伊奥尼亚调式(自然小调)、弗里吉亚调式、艾奥尼亚调式(自然大调):

谱例 70

Andante

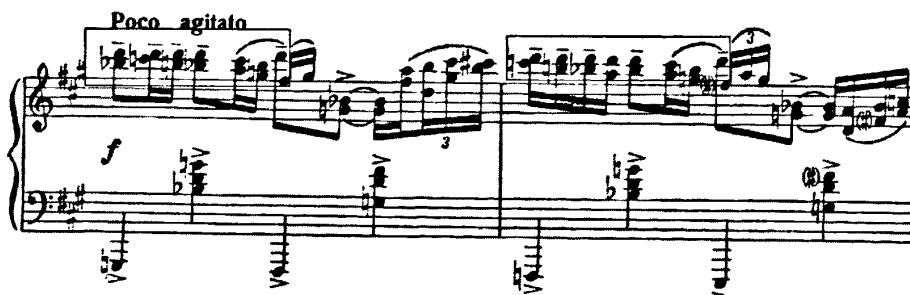


升F弗里吉亚调式



全曲的高潮处也就是标有“Poco agitato”的位置(第20小节),其核心材料来自全曲第9小节即第二乐句,并贯穿 A1 乐段和尾声的发展。

谱例 71



尾声在重现第一乐句的基础上,保持着这个固定音型大致的节奏形态——升F的持续,

谱例 72



终止式为V9到I的正格终止,在主持续音上的延长终止(谱例72最后2小节)后停在该调三音A上,这种在曲子快要结束时,转移重心的独特手法在俄罗斯民歌是普遍的。因为该曲所采用的这种古老调式有着其特殊的地方——“主音稳定性与不稳定因素之间的对比是缓和的,所以重心就比较容易从起始的支点转移到其他的支点上。”²¹

前奏曲 9-E 大调

该前奏曲为双重单二部曲式 ABA1B1+补充(结尾)。乐段 A 建立在 E 自然大调上,两乐句结构 6+6。

谱例 73



乐段 B 作为对比主题的乐段,在音型上与乐段 A 较大不同,并且建立在 e 弗里几亚小调上;另外它的旋律具有器乐化的特点。

谱例 74

²¹勃.阿.阿拉波夫著,音乐作品分析,人民音乐出版社,1959年出版。第42页。

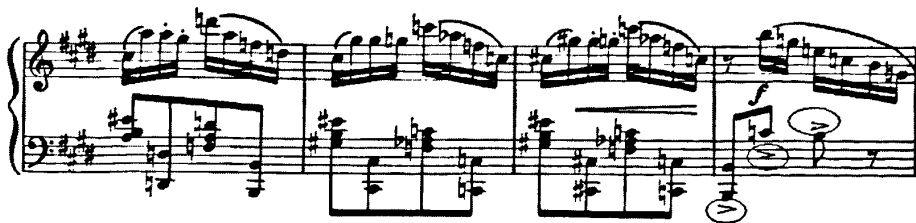


全曲第 33—35 小节有突然的调性的转变——从 E 自然大调转到降 A 大调——再转到升 g 弗里几亚小调式,这次调性的转变使得建立在升 g 弗里几亚调式上的乐段 B1 (Poco più mosso 处) 的出现衔接地非常自然——升 G 与降 A 是等音; 谱例 75



第 46 小节左手的 B---还原 C---B 成为接下来的再现乐段 A2 的发展核心,演变成右手的分解琶音等,此处作曲家也用重音记号予以强调 (谱例 76 最后一小节);

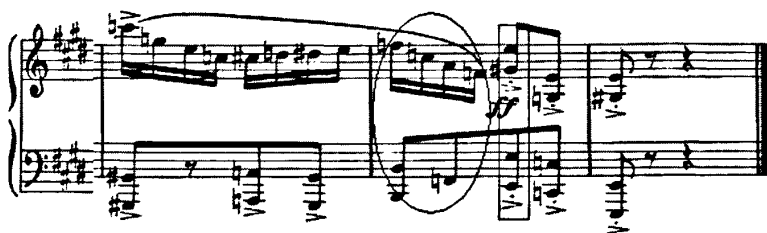
谱例 76





终止式为降Ⅱ级到Ⅰ的变格终止:

谱例 77



前奏曲 19-降 E 大调

前奏曲 19 为单主题二部曲式结构 AA1。

乐句 a (谱例 78) 基本调性为降 E 大调, 但和声上又常常有 c 和声小调的调性色彩 (第一小节第三个 8 分音符); 和声上为主到属的正格进行, 但主和弦的结构内常常引入变音(属和弦也升高七音), 弱化功能和声的痕迹、增加和声上的色彩性, 另外和弦间比较注重声部上的连接:

谱例 78



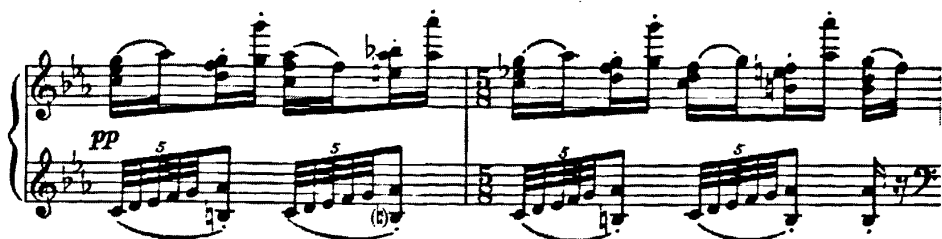
乐句 b (谱例 79) 的织体转为线性和声, 但和声进行仍然是正格进行:

谱例 79



连接句（谱例 80）在和声形式上继续变化，并且更直接的走向双调性结构，左手终止在 c 和声小调 VII 级和弦上：

谱例 80



乐段 A1 对原主题材料进行了扩充，拍号上有较多改变；乐句 b1 转为同主音大小调降 e 和声小调，是对原材料（参见谱例 78）的动机的倒影进行模进下行：

谱例 81



终止式为降 III 级—VII—I 的正格终止，存在同主音小调的色彩对比。

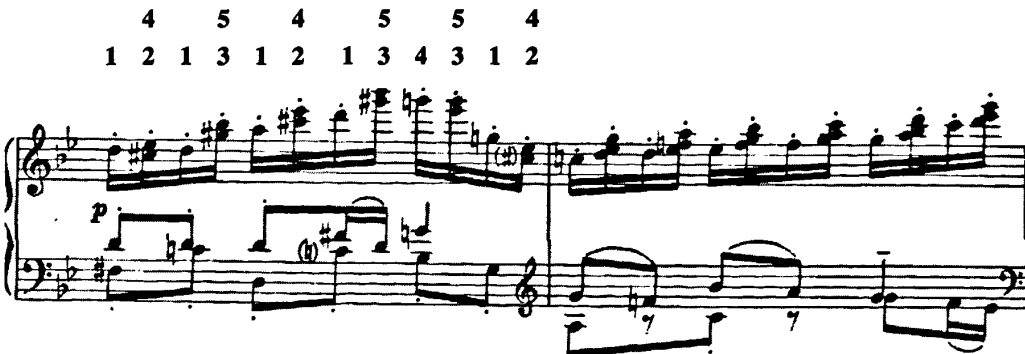
6.5 指法的安排

6.5.1 练习提示

6.5.1.1 设计合理的、符合演奏者手的条件的指法是决定演奏是否简便、流畅的重要条件。g 小调前奏曲第 3—4 小节（谱例 82）的难点在于右手手掌快速伸张的同时，还要保持准确的远距离的断奏、或小连线，因此轮流的使用各指将更利于放松和保持手腕的弹性。

谱例 82

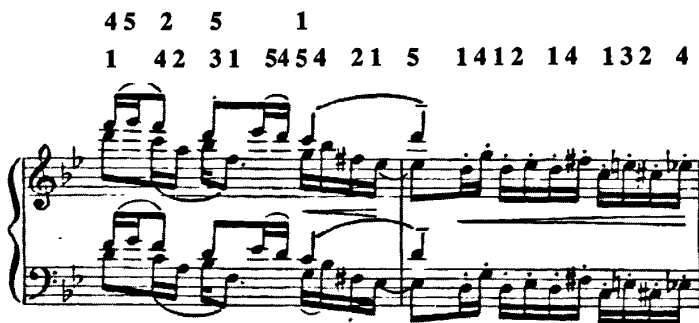
g 小调前奏曲



同样是 g 小调前奏曲, 第 5、6 小节左、右手都碰到弹奏含有小连线的两声部问题, 设计合理的指法是解决问题的主要办法:

谱例 83

g 小调前奏曲



6.5.1.2 C 大调前奏曲 (第 1 首) 的 16-17 小节是右手演奏的一连串快速连接的平行六度音程, 而平行音程连接在卡巴列夫斯基的前奏曲中应用比较广泛。

谱例 84

C 大调前奏曲



演奏这样的技巧时, 手腕必须不停地横向转移, 所以首先要考虑的是, 采用的指法是否符合生理上的便利, 亦即把手指的动作减到最小的幅度, 并且手指和键盘要保持密切的接触——手腕的位置稍低于手的位置。

另外, 右手高声部的声音应比拇指所弹奏的低声部更突出一些, 而左手所弹奏的旋律部分稍谦抑一些, 但要被清晰地听到。谱例 42 标注了右手高声部的指法, 低声部都以拇指弹奏, 故略。

6.5.2 综合论述

前奏曲 1-C 大调

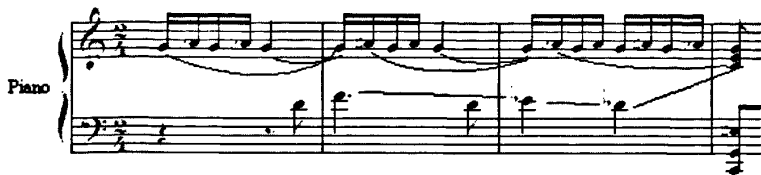
该前奏曲具有抒情悠缓的俄罗斯民族风格, 为单主题二部曲式:

引子(4)+A(11)+A1(12)

引子 (谱例 85) 围绕 C 自然大调属音 G 展开, 它与辅助音 A、降 A 的搭配使得这个属音的持续有交替大小调关系的色彩变化——即 C 和声大、小调与 C 自然大调交替; 而低音线条除了在和声上给予省略三音的属和弦支持外, 还有一

个经过音组成的隐伏的旋律线条 F---降 E---降 D---C, 这样 I 级和弦的出现就非常自然了。

谱例 85



主题旋律的音域不大, 曲调上具有反复性的特点; 乐句结构为 5+4+3——即采用了自由的、不对称的以及不断变化的句法结构形式, 拍号随之在乐句的陈述中变换 (3/4-2/4-3/4), 具有俄罗斯民歌特点:

谱例 86

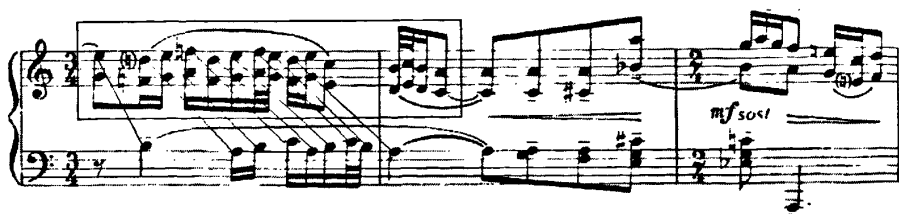


但和声上卡巴列夫斯基力求新颖, 如谱例 86 中的第 1 小节, 和声层中运用了主音上的附加六度音并含有隐伏的旋律线。

旋律在谱例 86 中的第 5 小节到达第一乐句的结束音, 而和声却是 vi 级阻碍终止和弦, 并向关系小调 a 和声小调离调, 在第 9 小节回到 C 自然大调 I 级和弦原位的正格进行。

A 1 乐段是主题变化再现的乐段 (谱例 87), 被紧缩的主题旋律下方六度增加了平行声部, 并且增添了辅助音和经过音的修饰; 而此时低音线条也在对主题旋律进行模仿。

谱例 87



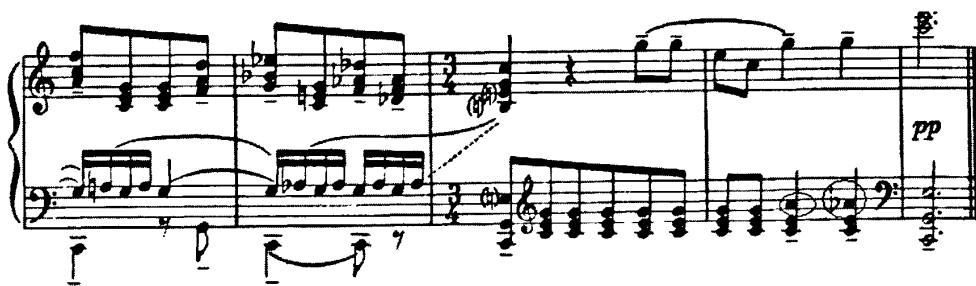
全曲的终止为降Ⅲ级和弦到降Ⅱ和弦到Ⅰ级的变格终止,有C自然大调与c和声小调调性上的对置意味;

谱例88



终止和弦上的材料来自第一乐句,此处的A与降A两个附加音的交替进入令主三和弦产生了自然大调与和声大调调式色彩的变化,从而代替传统的终止式强功能进行。

谱例89



6.6 踏板的运用及其版本比较

这一节所探讨的踏板的运用及版本比较,以卡巴列夫斯基 24 首前奏曲中具有代表性的作品升 c 小调前奏曲(第 10 首)为研究对象,探讨实际演奏中不同演奏者对踏板的处理风格。笔者分别以弗拉基米尔·霍洛维兹²²(1903 年—1989 年)、Gabriele Gorog²³以及 1955 年出版于莫斯科的《卡巴列夫斯基两首前奏曲》(以下简称《卡前奏曲两首》)的乐谱为例,旨在提供学习和演奏者更为广阔的思路。

谱例 90

升 c 小调前奏曲第 1-3 小节

²² 弗拉基米尔·霍洛维兹(1903 年—1989 年),著名的美籍乌克兰钢琴大师。他于 1947-1951 年在纽约录制了卡巴列夫斯基前奏曲作品 38 号中的其中八首,由 Urania 出版发行。

²³ Gabriele Gorog, 意大利籍钢琴演奏家,他于 1991 年录制于意大利的卡巴列夫斯基前奏曲 38 号全集受到了广泛的好评。



如谱例 90 所示, 霍洛维茨通过右踏板的由浅至深的踩踏达到烘托乐句渐强的音响效果——而不是一开始就达到踏板的最大工作区, 也是对该乐句所处的较低的音域及乐句行进中所包含的多个和声的考虑。踏板如果能够把音量平稳、持续地推到强持续音上, 将能丰富音色、烘托乐句的紧张度; 反之, 则使音响含混不清。

《卡前奏曲两首》的乐谱利用踏板增加已被弹奏的单音的音量, 但重复句并不总是如此——这个版本的踏板常常更乐于制造音响上的新鲜感和意外感, 这个特点还将在接下来的论述中体现出来:

谱例 91

升 c 小调前奏曲第 1-3 小节



对随即开始的一个长琶音的、半音化特征的乐句, 霍洛维兹的踏板处理注重长线条的把握 (谱例 92), 只在长句的上行或下行的结点处更换踏板, 在他精湛的演奏技巧下, 整个乐段一气呵成、气势磅礴。

谱例 92

升 c 小调前奏曲第 4-11 小节



1/3 踏板



同样的乐段,《卡前奏曲两首》的踏板处理则是短促突发式地(谱例 93),加强这个下行片段中的上行因素,使这个乐段产生了音响上的意外转折及紧张度。

谱例 93

升 c 小调前奏曲第 4-5 小节



同时,这个版本在踏板积聚一个完整洪亮度的过程中,提供了部分更换踏板的授意,这对技巧一般的演奏者提供了切实可行的技法。但是演奏者必须通过谨慎的踏板控制和聆听,避免音响上有断裂的感觉:

谱例 94

升c小调前奏曲第6小节

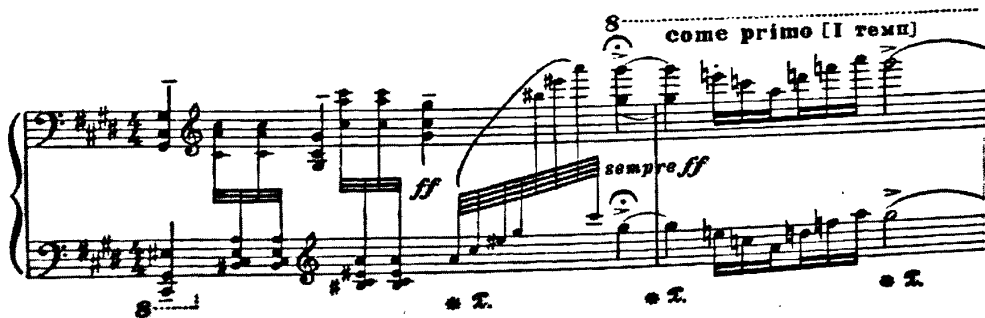


演奏家 Gabriele Gorog 的在前面论述的 1-11 小节的乐段中,踏板的使用上则相对少的多,只是在谱例 94 中的“ff、strepitoso”处用一个长踏板,帮助声音的积聚。在音响的整体效果上显得质朴一些,但是可以随时灵活通过手指的控制作出细腻音色变化。

但 Gabriele Gorog 在乐段 A 变化再现时,即主题材料陡然升高到键盘的最高一个八度,许是出于追求音乐变化的考虑,亦或是不必再顾忌踏板积聚过多的泛音,也使用了比较多的音后踏板:

谱例 95

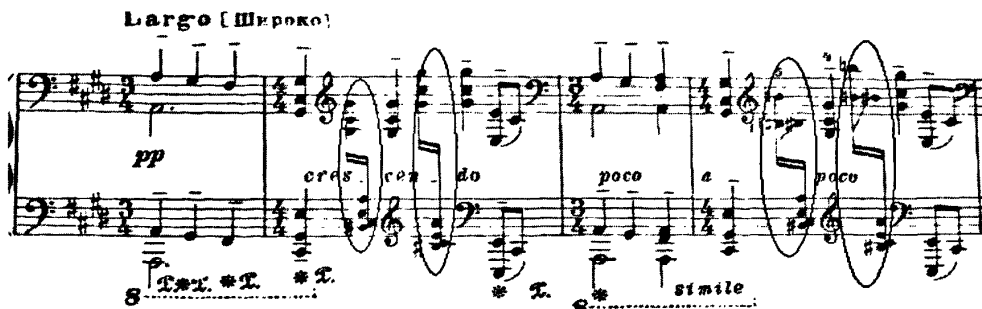
升 c 小调前奏曲第 19-20 小节



升c小调前奏曲乐段B的第一乐句,音乐风格显得阴郁、空旷,《卡前奏曲两首》的乐谱和霍洛维茨的演奏都突出强调同一和弦在三个八度音域的混响的宽阔感:

谱例 96

升 c 小调前奏曲第 12-15 小节



而 Gabriele Gorog 则更重视旋律音的明晰。演奏装饰音的部分是他缓慢地释放听起来右踏板的时候,直到下一个四分音符出现时,才重新再踩下去。这样的音响效果听起来显示了一种内敛的忧伤。

总的来讲,霍洛维兹的演奏既有浪漫主义的风格又有诗情画意的雅致趣味,舞台效果极强。他的演奏常能通过踏板制造出铿锵有力的金属般音色,又能为听众带来梦幻般的柔美音响。他演奏这首前奏曲的时间为 2 分 18 秒。

Gabriele Gorog 的演奏更多地依赖手指的控制,其踏板注重细腻的变化,较少使用长踏板。他演奏这首曲子的时间为 3 分 27 秒。

《卡前奏曲两首》的乐谱对踏板的处理独具匠心,可供演奏者作为对新思路的探索。

结语

以俄罗斯民歌为素材的卡巴列夫斯基《二十四首钢琴前奏曲作品 38 号》在主题旋律上具有典型的俄罗斯民族音乐风格；虽然前奏曲的规模短小，但充分的传达了民歌旋律的特色。而在节奏节拍、调式调性、和声等作曲技法方面也都不不同程度地体现作曲家的俄罗斯音乐特征。

同时这部作品又是苏联文化管制的特殊历史背景下产生的作品，作为与普罗柯菲耶夫、肖斯塔柯维奇同时代的作曲家，卡巴列夫斯基在这部作品中展示了较为多样化的音乐语言特征：他选择了在传统作曲体系中加入新的素材，如改变和弦构造、扩大调性范围等扩展了传统和声的表现范围——但他仍然保持晚期浪漫主义传统，而不是完全抛弃旧的作曲体系。

由于目前国内关于俄罗斯民歌的资料较少，笔者还未搜集到《24 首前奏曲》中所使用的所有俄罗斯民歌，无法知晓每首民歌的具体内容与风格特点，因此本文对《24 首前奏曲》体现的音乐语汇中对民歌素材的提炼与发展方面，没有做具体阐述。这是笔者下一步工作中重点学习和研究的方面，有待进一步的完善。

致谢

感谢导师葛世杰教授对我在攻读硕士学位期间给予的指导和关心。导师渊博的学识、严谨的治学态度使我受益匪浅。

感谢朱建、陈晨老师在搜集论文资源方面提供的帮助。

感谢答辩委员会各位老师的惠鉴。

感谢父母。

向所有给予我帮助的同学们、朋友们表示感谢！

参考文献

[乐谱]

"Dmitir Kabalevsky Twenty-four Preludes Opus38 for Piano "MCA Music A Division Of MCA INC

[书籍类]

[1] (俄) M 阿兰诺夫斯基, 俄罗斯作曲家与 20 世纪, 中央音乐学院出版社, 2005 年出版

[2] The new Grove Dictionary of Music and Musicians[Z], Stanley sadie, Macmillan publish limited, 2001

[3] 《简明不列颠百科全书》, 中国大百科全书出版社, 1985 年出版

[4] Oscar Thompson, The International CYCLOPEDIA of music and Musicians, 1975

[5] 勃.阿.阿拉波夫著, 音乐作品分析, 人民音乐出版社, 1959 年出版

[6] 伊.杜波夫斯基、斯.叶普谢耶夫、伊.斯波所宾等, 和声学教程[M], 人民音乐出版社, 2000 年 1 月出版

[7] (美) 库斯卡特著, 20 世纪音乐的素材与技法[M], 人民音乐出版社, 2002 年 5 月出版

[8] 黎翁大林著, 二十世纪作曲法, 全音乐谱出版社, 1966 年出版

[9] 钱仁康、钱亦平著, 音乐作品分析教程[M], 上海音乐出版社, 2001 年 5 月出版

[10] 黄晓和著, 苏联音乐史[M], 海峡文艺出版社, 1998 年出版

[11] 里姆斯基柯萨柯夫著, 俄罗斯民歌 100 首[M], 莫斯科音乐出版社, 1951 年出版

[12] 彭志敏著, 音乐分析基础教程[M], 人民音乐出版社, 1997 年出版

[13] 姚恒璐著, 二十世纪作曲技法分析, 上海音乐出版社, 2000 年出版

[14] 于苏贤编著, 申克音乐分析理论概要, 人民音乐出版社 1993 年出版

[15] 赵晓生著, 传统作曲技法[M], 上海教育出版社, 2004 年出版

[16] 卡巴列夫斯基《24 首前奏曲集》[M], 环球音乐公司, 1947 年出版

[17] 牛津简明音乐辞典(第四版)[Z], [英] 肯尼迪、【英】布尔恩著(唐其竞等译), 人民音乐出版社, 2002

[18] (美) 彼得·斯·汉森著, 孟宪福译, 二十世纪音乐概述(上、下册) [M], 人民音乐出版社。

[19] [苏] 斯·克列夫所著, 卡巴列夫斯基的小提琴协奏曲 [M], 音乐出版社, 1956

[20] (美) 博里斯·施瓦茨著, 钟子林等译, 苏俄音乐与音乐生活1917-1970(上下册) [M]. 人民音乐出版社, 1980

[21] 吴祖强编著, 曲式与作品分析, 人民音乐出版社, 1962年出版

[论文类]

1. 唐丽娟, 钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨 [J], 钢琴艺术, 2000 年第 5 期
2. (苏) 赫洛波娃, 汪启璋译, 现代俄罗斯苏联音乐概述(六十至八十年代) [J], 《音乐艺术》1991年2期
3. (苏) r·格里尔耶娃著, 戴明瑜译, 苏联当代音乐风格评述[J], 《中国音乐学》1990年03期
- 4.(苏)阿列克谢耶夫, 翟学文、堪国璋译, 苏联钢琴艺术史[J], 《交响—西安音乐学院学报》, 1991年第2期
5. 栾家, 卡巴列夫斯基《24首钢琴前奏曲》和声技法研究[J], 维普中文期刊
6. 作为小学音乐教师的卡巴列夫斯基及其它 [J], 伍义杰, 中国音乐, 1988 年 02 期
7. 论前奏曲写作[J]. 赵晓生, 音乐艺术—上海音乐学院学报, 连载于2003年1_3期
8. 普罗科菲耶夫的和声手法[J], 朴英, 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2000年1, 2期
9. 北川晓子, 黄碧莲, 《卡巴列夫斯基儿童音乐作品的教育作用》中国音乐的1987年3月
10. 寺原伸夫, 许婉聆, 《访卡巴列夫斯基》, 中国音乐的1987年3月
11. 伍义杰, 《作为小学音乐教师的卡巴列夫斯基及其它》, 中国音乐, 1988年第2期,
12. 黄岑, 《卡巴列夫斯基青年钢琴协奏曲第一乐章的分析与演奏》, 《钢琴艺术》2005. 9

[音响资料]

1. 弗拉基米尔·霍洛维兹演奏, 1947-1951 年录制于纽约, 卡巴列夫斯基前奏曲作品 38 号中的其中八首, 由 Urania 出版发行。
2. Gabriele Gorog, 1991 年录制于意大利, 卡巴列夫斯基前奏曲 38 号全集, Dynamic 出版发行。