

南京艺术学院

---

硕士学位论文

---

卡巴列夫斯基与拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲比较分析

---

姓名：任薇

---

申请学位级别：硕士

---

专业：作曲

---

指导教师：邹建平

---

20080401

摘要

## 摘要

19 世纪末 20 世纪初，这是浪漫主义音乐渐渐向现代主义转变的时期，拉赫马尼诺夫与卡巴列夫斯基都是处在这一时期的俄罗斯作曲家，前者依然坚守浪漫主义创作风格，后者已经开始向现代主义风格突破。

本文通过对卡巴列夫斯基和拉赫马尼诺夫的两套 24 首钢琴前奏曲集的分析研究，试图从技法上对其进行对比分析，揭示出两位作曲家在钢琴前奏曲创作方面的共性与个性，以更好的为实际创作服务。

全文共有六个章节，第一章与第二章是阐述了两位作曲家的共性方面：一是具有深厚的民族音乐特点，二是都具有很鲜明的形象性，第三章到第六章是比较了两位作曲家的个性方面，主要从创作思想、调性布局、篇幅长短、展开手法这四个方面进行对比阐述。

关键词：民族气息、形象性、创作思想、调性布局、篇幅、展开手法

## Abstract

The period of the end of the 19<sup>th</sup> century is a transformation from romanticism music to modernism. Rachmaninoff and Kabarevsky are great composers in 20<sup>th</sup> century of Russia. Rachmaninoff still insisted on the creative style of romanticism, but Kabarevsky began to try to use modernism technique to write music.

I try to analyse Rachmaninoff and Kabarevsky's piano preludes about technique point of view, then I can find the two composers' general character and the difference in order to improve the creation ability.

There are six chapters in my article. The first chapter and the second chapter are talked two points about the two composers general character, one point is about the traditional music, the other is about the many kinds of figures. The rest of the chapters are compared four respects, the different creative ideas, the different tone layout, the length of a piece of writing and the different development technique.

Key words: traditional music breath, many kinds of figures, the different creative ideas, the different tone layout, the length of a piece of writing and the different development technique.

# 南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

## 独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：任薇 签字日期：2008年4月18日

## 学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：任薇 导师签名：郭虹

签字日期：2008年4月10日

签字日期： 年 4月11日

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：

电话：13813819376

通讯地址：南京市中央北路张王庙38号金陵花园

邮编：210037

04幢1单元202室

## 前言

卡巴列夫斯基(1904-1987), 20世纪的苏联作曲家、教育家。1922年就读于斯克里亚宾音乐中学, 1925年进入莫斯科音乐学院学习作曲和钢琴。他从1927年就开始音乐评论活动, 积极参加1932年成立于苏联作曲家协会活动, 还担任过不少社会团体组织的领导职务, 并从事音乐教育工作。卡巴列夫斯基的创作坚持当时苏联主张的社会主义现实主义道路, 他的创作内容与社会紧密相关, 还为青少年写过大量作品。他的代表作如歌剧《塔拉斯一家》、《姐妹们》, 合唱《伟大的祖国》、《列宁主义者》、纪念反法西斯战争中牺牲者的《安魂曲》, 还有献给青年的3部协奏曲, 童声合唱《早晨、春天与和平之歌》等等。卡巴列夫斯基在钢琴创作方面的成就也是不容忽视的, 他创作过钢琴组曲《少先队生活》、《钢琴变奏曲》、《24首钢琴前奏曲》, 以及大量青少年演奏的小品、钢琴练习曲等等。他的作品一方面继承了俄罗斯音乐的传统, 运用丰富多彩的民族音乐语汇, 另一方面又体现了既富有特色的个性创造, 是卡巴列夫斯基所独有的风格, 在很多方面他都大胆的突破了传统音乐的束缚, 大胆创新, 让人们感到了现代音乐的气息。

拉赫玛尼诺夫(1873-1943), 19世纪苏联著名的作曲家、钢琴演奏家、指挥家。1882年年仅九岁进入圣彼得堡音乐学院学习, 1886年开始作曲, 毕业时, 他所创作的独幕剧《阿达科》获大金质奖。1893年起他从事演奏、创作及指挥活动。1895年《第一交响曲》演出失败后创作陷入低潮, 1900年重新开始创作。拉赫玛尼诺夫的创作可分为三个阶段, 其一是1906年移居德累斯顿之前的早期创作阶段, 代表作为《第二钢琴协奏曲》、NO.23十首钢琴前奏曲、NO.3钢琴前奏曲、《第二交响曲》等等; 其二是1906年至1917年的中期创作阶段, 这期间拉赫玛尼诺夫离开了俄国, 他的创作一方面受德国浪漫主义影响, 另一方面对宗教作品产生浓厚兴趣, 此期间的代表作有《第三钢琴协奏曲》、NO.32十三首钢琴前奏曲、图画练习曲集及一些宗教作品等等; 最后一个阶段实际上是三四十年代时期, 这时期的拉氏更着力于在形式上的突破, 即把俄罗斯气质与西方音乐传统深入的融合起来, 又对他原有的激情大为削弱。此期间的代表作有《帕格尼尼主题狂想曲》、《第三交响曲》、《交响舞曲》等。拉赫玛尼诺夫主要写作钢琴曲、交响音乐和声乐曲, 他的作品具有浓郁的民族气息, 感情强烈, 是俄国乃至全世界晚期浪漫派的一位巨人。

卡巴列夫斯基与拉赫玛尼诺夫都是俄国著名的作曲家, 他们都著有24首钢琴前奏曲集, 但两者的风格迥异, 各有各的特色。前者不多为人熟知, 后者是响彻世界的一流作曲家, 表面上看两人虽不处于同一高度, 但他们都以各自突出的才华、鲜明的风格成为时代钢琴音乐的缔造者。现将两人的前奏曲进行对比分析, 希望在研究分析与学习的同时, 能够提高实际创作能力。

前奏曲(Prelude), 早期或用于音乐作品之前的一段序奏, 起到准备和引入的功效; 或成为大型作品(如交响曲、重奏曲以及套曲等)的第一段。后来随着音乐历史的推移和音乐创作的发展, 它逐渐形成为独立的器乐作品的体裁。比如我们比较熟知的巴赫的平均律集, 肖邦的24首前奏曲集, 肖斯塔科维奇的前奏与赋格, 德彪西、斯克里亚宾的前奏曲等等。很多伟大的作曲家都喜欢用前奏曲这个体裁来表现自己的音乐风格和写作特点, 这些作品都具有很高的艺术性及研究价值。

# 卡巴列夫斯基与拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲 比较分析

## 第一章、浓郁的俄罗斯民族音乐气息

卡巴列夫斯基与拉赫玛尼诺夫均为俄国人，两位作曲家的作品中充分流露出俄罗斯民族音调的风格特征，具有根深蒂固的俄罗斯民族的气质。

### 1、俄罗斯民族旋律音调的渗透

俄罗斯的民族精神气质粗犷豪迈、奔放自由。其民族音调与它的民族特性分不开，俄罗斯音乐中具有非常明显的悲怆特色，无论是我们熟知的《莫斯科郊外的晚上》、《三套车》这样的民歌，还是像柴科夫斯基《四季》中的《六月船歌》、《悲怆交响曲》，又或是穆索尔斯基的《跳蚤之歌》等，这些作品都是在小调的“掩护下”低沉舒缓，却又似凝聚着被压抑的愤怒。在卡巴列夫斯基与拉赫玛尼诺夫的前奏曲中，有不少地方都渗透着这种根深蒂固的民族音调特点。

例一：卡巴列夫斯基前奏曲 NO.4 主题：

这条旋律以E为中心音，细看也就是主要围绕着E、#F、G、A、B这么五个音迂回进行而构成的。在小调的“笼罩”下，B-A-#F-G-E这样的进行难免会让人联想起《三套车》中一段经典的结尾句。

例二：卡巴列夫斯基前奏曲 NO.20 主题：

Andante

此条旋律是c和声小调与c自然小调交替出现的，以二度进行为主，重要落音在G（属音）与C（主音）两音中切换。旋律的级进下行似乎具有些隐藏的叹息与无奈的因素。听到这样的旋律，不禁让人联想起柴科夫斯基《四季》中《六月船歌》，似乎有几分神思。

例三：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.23,NO.3 主题：

Tempo di minuetto J. es

这首前奏曲旋律是d小调，旋律也是在级进进行，除了一开始的bB是个特色，其他主要进行也是d音（主音）到a音（属音）这样的旋幅范围内级进运动的，具有浓郁的俄罗斯民族音调气息。

例四：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.32, NO.5 副部主题：

**Un poco meno mosso**

The image displays a musical score for the second section of Rachmaninoff's Prelude in G major, Op. 32, No. 5. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The tempo is marked 'Un poco meno mosso'. The music features a characteristic 'A' centered melody in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'cresc.', and articulation like slurs and accents. The piece concludes with a fermata over the final chord.

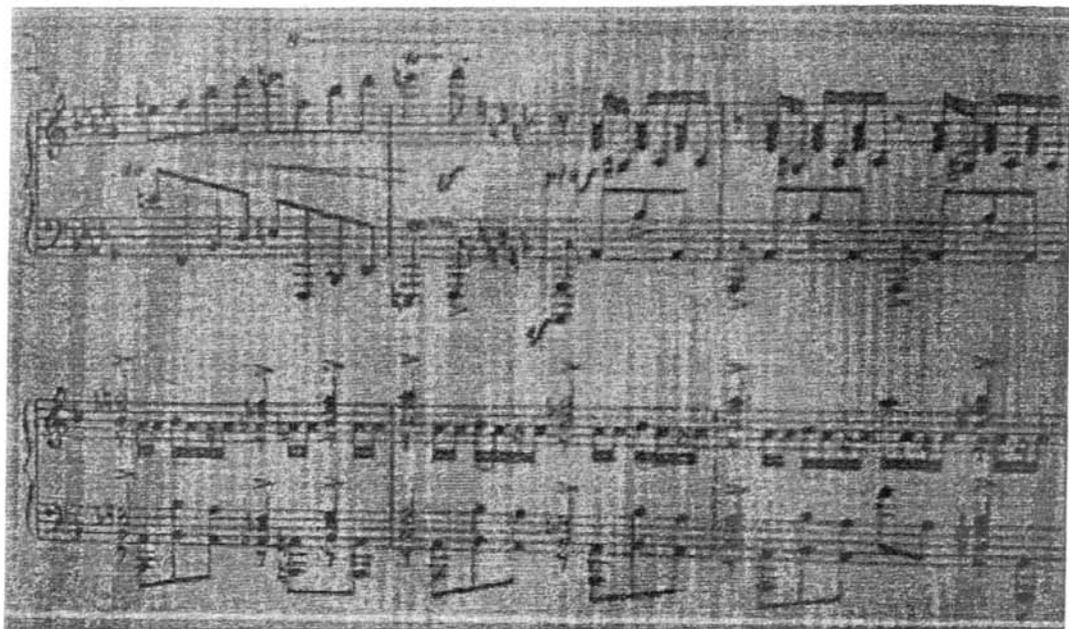
这样的旋律是拉赫玛尼诺夫的特征性旋律，与他的《第二钢琴协奏曲》中的旋律风格完全一致，是他独有的气质。右手旋律中以 A 为中心音，除了最后一句在扩充变化之外，几乎每句的落音都是归属到 A 上的，让人有种想冲出去但又无法突破的抑制之感。

## 2、俄罗斯民间音乐的舞蹈节奏

在这两位作曲家的前奏曲中，我们还可以发现有很多地方都运用了俄罗斯民间音乐的特色节奏。他们和其它作曲家一样，善于从民间音乐中汲取养料，寻找创作灵感，在他们的前奏曲中有好几首都听出这样的民间舞蹈节奏音型，力图表现热烈的、欢腾气氛。

### 例五：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.23, NO.5：





这段是全曲的B段，这块分三层，旋律层+和声层（有重音记号标记的）、背景层（十六分音符的）以及低音层（最下面的八度加厚的）。层次与音响上都较为复杂的形式，但听上去的感觉与上例拉赫玛尼诺夫前奏曲的节奏音型似乎有点神思，都是舞蹈性的节奏，很有特点，表现出热诚奔放的情感。

## 第二章、鲜明的表现性及生动的形象性

这两位作曲家的前奏曲集都像前人一样，不但是属于独立的形式分离开来出现，而且它们都是无标题的钢琴曲，虽是统称前奏曲集，但每首前奏曲中都活灵活现的塑造出了栩栩如生的形象，具有很强的表现性特征。

例七：卡巴列夫斯基前奏曲 NO.11:

**Vivace**

这首前奏曲欢快活泼的速度，加上高音域的跳音旋律进行，很容易让人猜测作者是否是想写此作品来描绘一支可爱的小动物，加上后面的一连串的琶音织体，更让人能肯定是这样一种音乐形象，如果可以为此作品加上标题，那么我想“聪明的小猴”一定很合适。因为作品中灵活、跳跃的形象特征完全融入音乐之中。

例八：卡巴列夫斯基前奏曲 NO.1：



这首作品以抒情的旋律来打动每位听者的心，C 大调与 c 小调交替使用让人感觉到色彩对比，舒展的旋律线就好像是描绘了一幅美丽的风景画，很想给它命名为“俄罗斯风”。

例九：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.23,NO.2:



急流勇进似的织体来回涌动，右手明朗、肯定的大调旋律一直在主和弦上“盘旋”，加上旋律中四度的进行，似乎给人以强烈的期待与向上的勇气，这首明确、激昂的前奏曲可以算作是拉赫玛尼诺夫的“春潮 NO.2”了。

## 例十、拉赫玛尼诺夫 OP.32, NO.2:

(1910)

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegretto' and includes dynamic markings 'p' and 'dolc.'. The second system continues the notation. The third system includes the marking 'no poco più mosso'. The fourth system includes 'pp' and 'dim.' markings. The notation consists of treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

这首前奏曲的主题旋律完全以附点构筑，不停的盯住 C 音来回“伸缩”，之后出现的一系列的发展变化都以附点为核心，让人感觉到有一种摇曳的、不确定的、复杂的情绪交织在一起，可能不像前面几个例子都是单一的音乐形象，这首因为音乐的对比较大可能会出现多个音乐形象

## 第三章、创作思想的差异

二位作曲家虽都是俄罗斯人，但因为出生的先后，时代背景有所差异，所以创作思想上也有很明显的区分。卡巴列夫斯基的 24 首前奏曲创作于 1943 年，到 1944 年的时候 24 首前奏曲已全部完成，历时一年。然而拉赫玛尼诺夫的前奏曲先后花了近 18 年的功夫才全部完成，（1892 年时创作了#c 小调前奏曲，OP.3；1901 年创作了 OP.23 的十首；1910 年创作了 OP.32 的 13 首）。

拉赫玛尼诺夫是 19 世纪末 20 世纪初一位跨世纪的作曲家，从他的前奏曲中处处可以感受到浪漫主义的气息，他保持了晚期浪漫派的音乐风格和音乐观，与俄罗斯的文学艺术传统，特别是柴科夫斯基有密切的联系。他作品的旋律气息宽广，悠长优美，具有俄罗斯式的忧郁深沉。虽然技术手法上还是较为传统，但华丽而富有表现力。

例十一：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.23, NO.4:

*Andante cantabile* ♩ = 50

*pp*

*sempre cantabile*

这首作品为如歌的行板，左手主和弦分解琶音式的三连音大跨度织体，让人一下就能感受到宁静、安谧的气氛，很像是肖邦夜曲的感觉，而后发展到高再现部。

例十二：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.23, NO.4 再现部：



这段再现部与前面的呈示部对比不是太强烈。呈示部只有两个层次，一个伴奏层（背景层+和声层），另一个是旋律层。再现部变成了三个层次，除了加厚并且提高了八度的旋律层及一个伴奏层之外，多加了一层如蜻蜓点水般的高点音层，增加了透明和清澈度，貌似这样增加高点音层次的手法肖邦也甚为爱用。再来看另一首前奏曲：

例十三：拉赫玛尼诺夫前奏曲：OP.32, NO.3:



这首前奏曲乍听起来主题还真有点像巴赫赋格主题的味道，整首曲子的速度较快，显示出一种欢悦开朗的喜庆气氛，塑造出一种生动活泼的音乐形象，从头到尾都弥漫着浓郁的浪漫主义气息。

卡巴列夫斯基是 20 世纪的一位俄罗斯音乐家，他虽然运用了很多丰富多彩的民族音乐语汇，但

他的创作坚持当时苏联主张的社会主义现实主义的道路，创作内容与社会生活密切相关，不少地方突破了传统风格；很多现代因素在他的前奏曲中都能够体现出来。

例十四：卡巴列夫斯基前奏曲：NO.5：

这是个再现部分，左手的双八度的低音进行与之前的呈示部有个根本的区别，加入了很多线型的隐伏低音旋律进行，比如上例第二行的第一小节左手低音进行的 C-B- $\flat$ B，第三拍的  $\flat$ B 与右手的 D、 $\sharp$ F、A 三和弦碰撞到一起，产生比较刺激的音响，再看后面一小节的进行，左手的  $\sharp$ F 与右手的  $\flat$ B、 $\flat$ E、 $\sharp$ F、A 和弦又发生了碰撞，这样复杂的音响充分体现了他大胆的脱离了传统的模式，具有现代主义的色彩。

例十五：卡巴列夫斯基前奏曲：NO.6：

这是曲子的高潮部分，作者用一系列的平行和弦，气势汹汹的涌下，所有的和弦严格按照小二度下行的模式进行，这从低音就可以看得很明显。这样的柱式和弦加上 *ff* 的力度，配合着转移节拍重音的 5 拍组合循环的节奏，充分地地与这整首前奏曲的织体相对比，使得情绪达到了极度的高涨。

## 第四章、不同方式的调性布局

人们通常把这两部 24 首前奏曲作为套曲来看待，像巴赫、肖邦的前奏曲一样，那是因为从每首前奏曲的布局上看是有严密规律的。虽说两部作品都是成套的作品，但两部的“套”法还存在着差异，调性布局上就能很好地说明这一点。

卡巴列夫斯基的 24 首前奏曲由十二个大调，按五度循环排列周而复始的，大调与其关系小调间插出现。见下图：

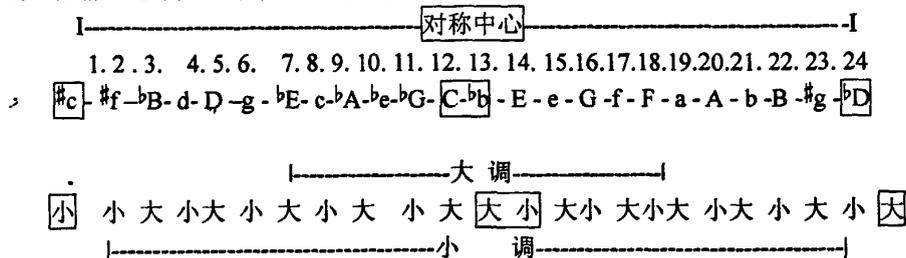
例十六：卡巴列夫斯基钢琴前奏曲的调性布局：

C - a - G - e - D - b - A - #f - E - #c - B - #g - #F - b e -  $\boxed{bD}$  - b b - b A - f - b E - c - b B - g - F - d

这样的调性布局与肖邦 24 首钢琴前奏曲的布局如出一辙，中心点在第十五首的等音调  $bD$ （实际上也是  $\#C$ ）大调前奏曲，它处在一个黄金分割点的位置，成为升号调向降号调调性的转折点。

然而，拉赫玛尼诺夫的前奏曲，并非遵循着这样的调性布局来安排。拉氏的前奏曲先后写作的历时很长，但还是被后人视为套曲，通过分析，这其中还是有些规律可发掘的。

例十七：拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的调性布局（表一）：



除了第一首与第二十四首互为等音调的大小调、中间的第十二首与第十三首之外，第二首与第二十三首都为小调，第三首与第二十二首都为大调，下面的第四与第二十一首都为小调，第五首与第二十首均为大调，这是一个以十二首与十三首为中心，左右十分对称的调性布局。

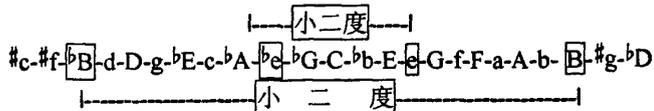
另外，通过仔细分析，还可发现另一个比较有规律性的布局：

例十八：拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的调性布局（表二）：

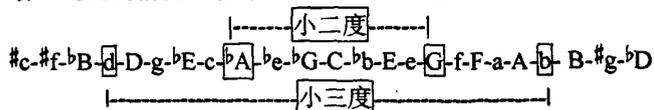
A、除第一首与第二十四首等音调，中间的 C 大调与  $b b$  小调是大二度之外，我们可以发现  $\#f$  与  $\#g$  是大二度的关系， $bG$  ( $\#F$ ) 与 E 也是大二度的关系，形成一种内外调性度数对等的关系：



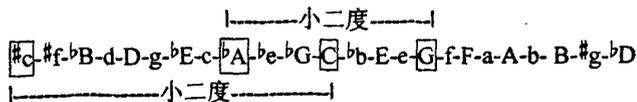
B、下面也出现了同样情况， $bB$  与 B 是小二度关系， $b e$  与 e 也是小二度关系：



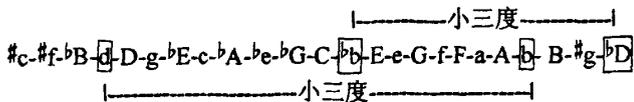
C、(1、)表面上看，这组的情况比较特殊，出现了小二度与小三度的关系：



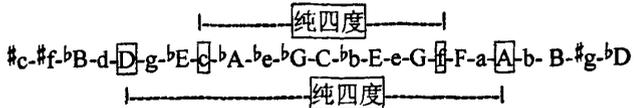
(2、)但如果把刚才除外的第一首、第二十四首、第十二首、第十三首加进来的话，我们又可以发现到另一种相对等的关系：



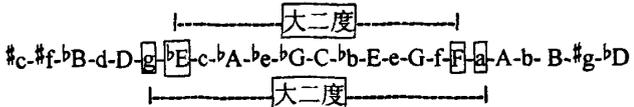
(3.) 第四首和第二十一首的度数关系与第十三首和最后一首的度数关系相等:



D、下面继续内外结合的这两组度数相等:



E、这两组的度数关系也一致:



这样的内在规律也形成了一种逻辑因素,组织着整部前奏曲,全集写作历时时间很长,但作者还是有心的利用一种更深层次的“链条”把每首前奏曲联系起来,成为一部完整统一的套曲作品。

## 第五章、篇幅对比

卡巴列夫斯基的前奏曲和肖邦的前奏曲一样,24首中的每一首篇幅都不是很大,结构上比较传统规范。他的作品长度不大,短小精练的显示出一些生动的音乐形象。而拉赫马尼诺夫的前奏曲却不然,拉氏的前奏曲中多数是宏大的篇幅,气势性的烘托极为多见,短小精练的结构似乎无法把他想要的东西传达给欣赏者,他的作品常常是一发不可收拾的大篇幅,可见其发展功底十分深厚。

下例是对卡巴列夫斯基与拉赫马尼诺夫前奏曲的曲式结构篇幅的比较:

例十九:卡巴列夫斯基前奏曲结构列表:

作品	调性	小节数	曲式结构	基本情绪和形象
NO.1	C 大调	27	单二部	如歌的,抒情的
NO.2	a 小调	38	单三部	诙谐的,活泼的
NO.3	G 大调	53	单三部	流动的,奔流的
NO.4	e 小调	63	单二部	低沉的,进行的,欲言又止的
NO.5	D 大调	45	单三部	沉稳的,厚实的
NO.6	小调	35	单三部	湍急而又稳固的
NO.7	A 大调	26	单三部	悠长的,舒缓的
NO.8	#f 小调	29	单二部	抒情的,惋惜的
NO.9	E 大调	63	变奏曲式	欢快的,明朗的
NO.10	#c 小调	45	复二部	紧张的,对比段落缓慢的
NO.11	B 大调	61	回旋曲式	敏捷的,生动的,
NO.12	#g 小调	35	单二部	晦涩的,忧伤的
NO.13	#F( <sup>b</sup> G) 大调	69	回旋曲式	沉着的,稳健的

NO.14	b $\epsilon$ 小调	99	复二部	急迫的, 潮涌般的,
NO.15	bD 大调	32	回旋曲式	童谣的, 欢快的
NO.16	b $\flat$ 小调	59	单三部	涌动的, 慌忙的, 紧张的
NO.17	bA 大调	41	单三部	梦幻的, 宁静悠闲的
NO.18	f 小调	13	单一部	庄严的, 沉稳的, 肯定的
NO.19	bE 大调	35	变奏曲式	欢快的, 明朗的,
NO.20	c 小调	53	变奏曲式	悠长的, 舒缓的,
NO.21	bB 大调	57	单三部	辉煌的, 坚定的
NO.22	g 小调	62	回旋曲式	灵巧的, 带有舞蹈性质的
NO.23	F 大调	30	变奏曲式	柔和的, 舒展的, 缓慢的
NO.24	d 小调	105	变奏曲式	快速的, 跳跃的, 多形象的

例二十: 拉赫马尼诺夫前奏曲结构列表:

作品	调性	小节数	曲式结构	基本情绪和形象
OP.2,NO.2	#c 小调	61	单三部	深沉的广板
OP.23,NO.1	#f 小调	41	单三部	沉静的, 悠长的
OP.23,NO.2	bB 大调	60	单三部	万马奔腾的, 潮水般的
OP.23,NO.3	d 小调	77	单三部	典雅的, 似小步舞曲的
OP.23,NO.4	D 大调	77	单三部	夜曲, 如歌的行板
OP.23,NO.5	g 小调	86	复三部	跳跃的, 活跃的,
OP.23,NO.6	bE 大调	43	单三部	幻想的, 抒情的
OP.23,NO.7	c 小调	90	单三部	湍急的, 不安的
OP.23,NO.8	bA 大调	79	单三部	向上的, 明朗的
OP.23,NO.9	b $\epsilon$ 小调	51	单三部	急促来回的, 不定的
OP.23,NO.10	bG 大调	62	单三部	低沉的, 舒缓的
OP.32,NO.1	C 大调	41	单三部	敏捷的, 跳跃的
OP.32,NO.2	b $\flat$ 小调	54	单三部	蠢蠢欲动的, 复杂的
OP.32,NO.3	E 大调	63	单三部	明朗, 热烈, 欢快的
OP.32,NO.4	e 小调	154	三部曲式	庄严的, 多形象的
OP.32,NO.5	G 大调	41	单二部	宁静透明、清澈的
OP.32,NO.6	f 小调	60	单三部	热情的, 刚毅的快板
OP.32,NO.7	F 大调	45	乐段变化重复	静中带动的, 优雅的
OP.32,NO.8	a 小调	51	单三部	刚强的, 坚决的
OP.32,NO.9	A 大调	58	单三部	潮涌般的, 奔放的
OP.32,NO.10	b 小调	60	单三部	苍白的, 安祥的
OP.32,NO.11	B 大调	98	乐段变化重复	淡淡忧郁的
OP.32,NO.12	#g 小调	48	单三部	激流暗涌的
OP.32,NO.13	bD 大调	62	复三部	庄严、厚实、凝重的

根据上图列表, 我们再做比较, 拉赫马尼诺夫的前奏曲的篇幅显然更大些:

例二十一: 篇幅比较

作曲家	最短篇幅	最长篇幅	平均篇幅
卡巴列夫斯基	13 小节	105 小节	49 小节
拉赫马尼诺夫	41 小节	154 小节	65 小节

## 例二十二:

作曲家	不到 20 小节	20-50 小节	50-80 小节	80-100 小节	100 小节以上
卡巴列夫斯基	1 首	13 首	9 首	1 首	1 首 (105 小节)
拉赫马尼诺夫	0 首	6 首	14 首	3 首	1 首 (154 小节)

两位作曲家都很酷爱使用单三部的曲式,但是从篇幅长短上看,显然是拉赫马尼诺夫的发展动力更强劲一些。

## 第六章、各具特色的前奏曲写法

作曲家都用了前奏曲的体裁,但在前奏曲写作的模式上,二位各有不同。下面从以下几个方面来对其进行比较分析:

## 1、主题发展的方整性与非方整性:

当作曲家设计完主题之后,通常要把短小的主题或动机发展成为一个段落,主题发展是结构组合一首作品中最为重要的手段。

在拉赫马尼诺夫的前奏曲中,主题出现过后都是通过一些变形、扩充使得其结构上达到不方整,增加发展动力:

## 例二十三:拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.23,NO.2

这首前奏曲的主题动机里的核心因素无非就是  $bB$  到  $F$  的四度关系,当主题第一句呈示完毕之

后，后面的展开如洪水般的涌下来。如果细划一下这主题段落的句法结构应该是 2+6 的非方整乐段，后面的 6 还可以细划成为 (2+1+1+2)，这句前面的 2 与第一句的主题完全一样，只不过在落音的地方左手的和弦由 I 级变成了 III 级，为下面的动机分裂制造了很好的机会，后面的分裂与多次变化落音的扩充一气呵成。

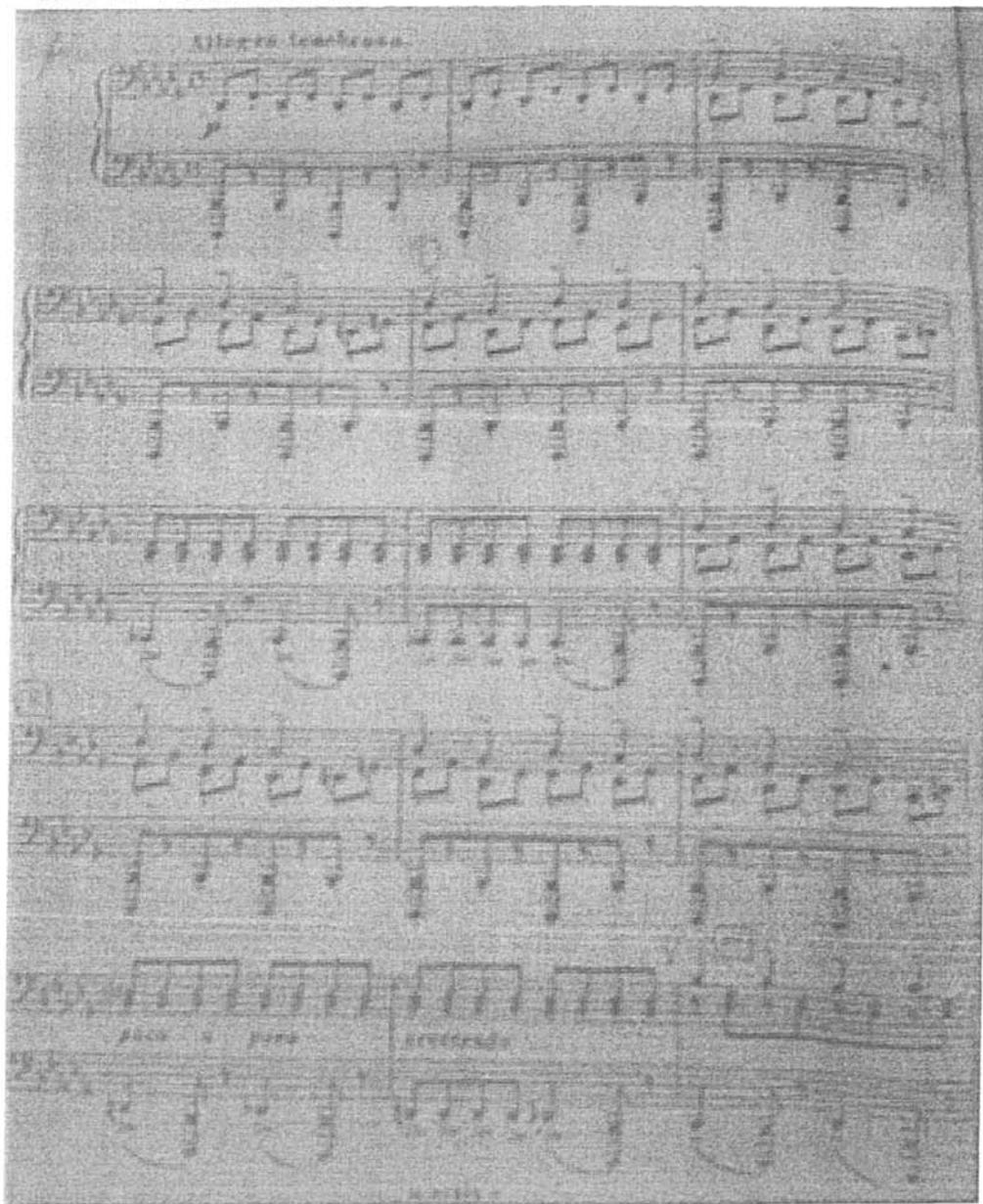
例二十四：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.32,NO.4:

这首里面的右手旋律动向很简单，就是以 B 因为中心，围绕着它做上行的运动 D-B, E-B, #F-B, G-B, A-B, 直到八度的 B 再回到原来的 B 音。然而左手的二度的主题动机却是非方整且多变的，从它的节拍重音上就能看出打破了一般的强弱规律，造成不方整的动摇性。因此后面的右手的旋律也随着左手动机的变化和落音的移动不停的分裂紧缩，加上拍号 4 拍子与 3 拍子的频

繁交换，更加剧了动荡感，直至推到高八度的 B 音才告一段落。这样的不均衡的发展为音乐增加了很大的动力性因素，非常有利于音乐的推动与展开。

再来看看与之相比比较方整性的卡巴列夫斯基前奏曲

例二十五：卡巴列夫斯基前奏曲 NO.16:



此例中 A 段主题的全部也只不过就是  $b^b$ 、 $c$ 、 $b^d$ 、 $b^e$  四个音而已，以  $b^b$  为核心，强调二度的运动。主题结构也就是  $4+4+4+4$  的方整乐段，它的动力性在于左手的低音线型线条的推动。

例二十六：卡巴列夫斯基前奏曲 NO.20:

Andante

7

12

*poco più f*

这段带有强烈的俄罗斯民歌风的主题中，旋幅也是相当的小，一个八度都不到的空间里来回的级进地运动，主题结构为2+2+2（紧接）+2，即使有个紧凑的尾句，但还是一种较方整的韵律，感觉上较为平和。

## 2、织体的华丽与简朴

拉赫玛尼诺夫前奏曲的织体十分的钢琴化，流动的分解和弦简直是它的招牌音型，这样复杂且快速涌动的织体，只有技术高超的练习者才能够弹出来，技术上存在很大的难度。

### 例二十七：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.23,NO.2:

Maestoso  $\text{♩} = 66$  (1901)

*ff sempre*

左手的琶音织体绝不比肖邦《革命》简单，它包含了两个层次，一层是刚开始的低音层，另一层是背景层，这种快速流动的冲击力度极强。再来看右手，它也有两个层次，一层是旋律层，在最上面的，另一层还起到了和声层的作用。除了着这样的快速流动以外，节奏上的组合也不是轻而易举的。左手的16分音符的六连音对右手正常的16分音符音，进拍就不容易，是第一拍的后四分之拍进来，对位较难把握，但充分表现了向上、肯定、又急切盼望的感觉。

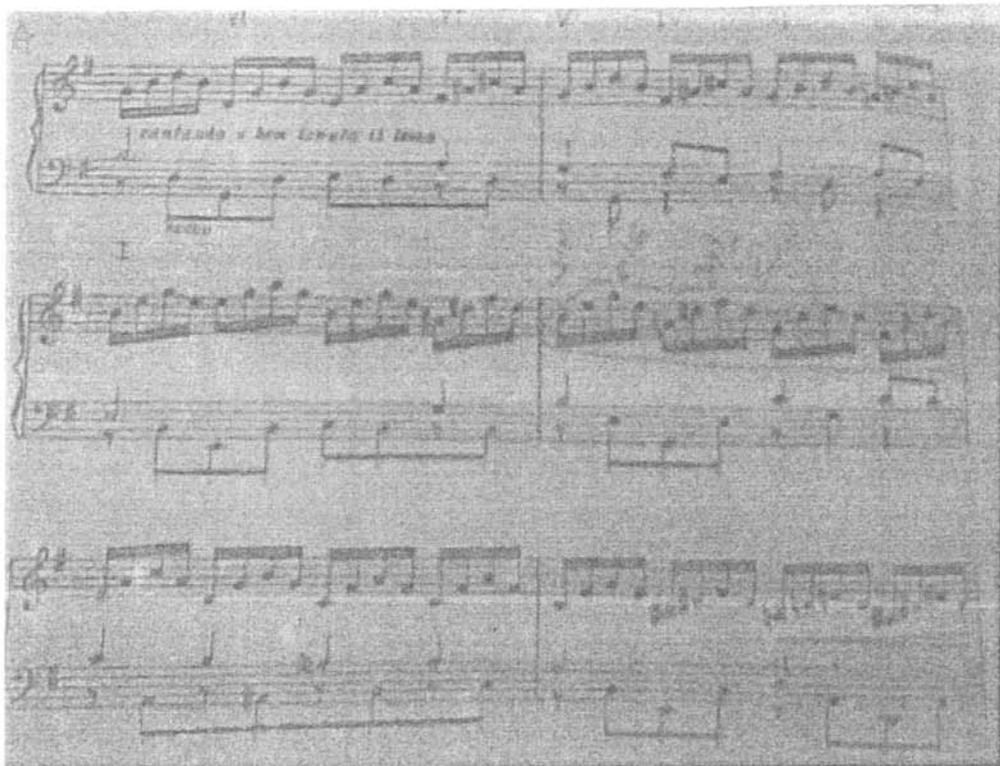
## 例二十八：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.32,NO.24:

这是前奏曲的再现部分，虽不是上例那种快速流动的分解琶音，却也是复杂难处理的左右组合。左手是低音层、和声层还有线型的过渡性质的级进上行旋律，右手除了要对付主题旋律以外，还得处理中间声部的背景、和声层，跨度大不说，左右手又是复杂的对位，16分音符三连音对小附点，技巧要求很高，音响效果出来十分宏伟壮观，非常器乐化的对位织体设计。

## 例二十九：卡巴列夫斯基前奏曲 NO.2:

这条简短的前奏曲几乎是从头至尾强调着小二度的关系，主题层次不太复杂，一层带三和弦的旋律层，另一层就是小二度为核心的辅助音伴奏织体。到后面的发展织体形式也没发生很大转变，只变成了三和弦的柱式织体。后来辅助音织体发展为有半音阶性质的上行运动，而右手的三和弦带旋律的织体依然没有改变。技术上的演奏难度显然无法与拉赫玛尼诺夫的前奏曲相提并论，但是就是这样简洁的织体风格是卡巴列夫斯基前奏曲的织体特点，他大部分都是用简单明了的织体形式来表现它所需要呈示的音乐形象。

## 例三十：卡巴列夫斯基前奏曲：NO.3:



特地找了首卡巴列夫斯基的分解和弦琶音来与拉赫玛尼诺夫的比较。这首前奏曲的右手虽然也是分解琶音，但气势上与拉氏简直恍如隔世，原因有两点：第一，是因为这样的琶音织体用的音域不一样，卡巴的音域高，拉氏的音域较低，第二，两位作曲家使用的琶音旋幅不一样，卡巴的旋幅就在一个八度内的级进运动，二拉氏的琶音跨度很大，两个八度还多的宽幅运动。卡巴前奏曲以这样简明单一的织体为主要的织体手段，但即使这样，前奏曲的形象性也让人一“听”了然，真有点“麻雀虽小，五脏俱全”的味道。

### 3、音响上的冲击与和谐

卡巴列夫斯基的出生晚于拉赫玛尼诺夫 30 年，相差了 30 年的年龄，在作品上的反差很大，尤其是从音响上明显可以感觉到卡巴的现代气息的注入。

例三十一：卡巴列夫斯基前奏曲 NO.21：

**Allegro**

主题刚出来,就出现了左手 F、 $\flat$ B、D 和弦与右手 C、F、 $\flat$ B 和弦的冲击,光是 C 与  $\flat$ B 碰撞也就算了,还有一个 D 与 C 的二度碰撞, C 音明显是个外音,但加在  $\flat$ B 大三和弦里面还真有点复合和弦的味道。之后的碰撞更是厉害,第一小节的最后一拍里面左手的 F、 $\flat$ B、 $\sharp$ C 和弦与右手、F、 $\flat$ B 和弦更是不合,刚才只不过是大二度的碰触,现在  $\sharp$ C 与 C 的小二度的对峙听来越发的刺激了,

例三十二:卡巴列夫斯基前奏曲 NO.21:

The musical score for Example 32 shows a piano piece with a complex harmonic texture. The left hand plays chords with notes like  $\flat$ B, D, and F, while the right hand plays chords with notes like C, F, and  $\flat$ B. The score includes dynamic markings such as *ff*, *meno*, *f*, and *cresc.* The piece is marked with a tempo of *Allegretto* and a key signature of one flat.

这是再现部之前的一个高潮段落,情绪与力度在此刻都是极为高涨的,激动情绪的影响使得旋律要多次强调 G 音与 E 音,因为这时的音乐刚冲上去,根本听不下来。但是值得一说的是,这里的和弦效果也是极为刺激的,左手是  $\flat$ G、 $\flat$ C、 $\flat$ E 和弦,右手是 G、 $\flat$ B、G 这三个音,左手的低音  $\flat$ G 与右手的冠音(且八度强调了 G 音)形成对直接的冲突,音响上极为刺激不定,再看之后的第二拍上的和声,左手是  $\flat$ C、A、 $\flat$ C 三个音,右手是  $\flat$ E、 $\flat$ G、 $\flat$ E 三个音,这就更为大胆了,如果说 A 与  $\flat$ C、A 与  $\flat$ G 小二度的冲击还不算什么,这次的撞击里面还加进了增四度音响 A 与  $\flat$ E,整个进行听起来浑厚复杂。

拉赫玛尼诺夫在这方面还是遵循了传统的和声体系,他的音乐语言中加进去了一些所谓色彩性的和声进行,但还是没有突破三度关系叠置的协和音响效果。

例三十三:拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.23,NO.5:

The musical score for Example 33 shows a piano piece with a complex harmonic texture. The left hand plays chords with notes like  $\flat$ G,  $\flat$ C, and  $\flat$ E, while the right hand plays chords with notes like G,  $\flat$ B, and G. The score includes dynamic markings such as *p* and *cresc.* The piece is marked with a tempo of *Allegretto* and a key signature of one flat.

这是一个特别明显的例子，他运用的和声技法全都是功能和弦的组合，三度和弦结构的思想一目了然。音响上也是充满了协和美和浓烈的浪漫主义气息。

例三十四：拉赫玛尼诺夫前奏曲 OP.32,NO.4:

这首前奏曲总体上的不协和程度也很低，但是在这首曲子中体现了一些线条因素。拉氏以纵向的协和音响为基础，根据他在横向上也作了设计。这首整体的横向实际上是以“B”音为核心，从B一支横向运动到 octave 高的 B 音，这样的直接的横向扩张，给人的印象很深。但不管怎么样，这也是建立在纵向上协和的。是以纵为主的考虑横，这也是比较传统的，因为很多现代派的作曲家是横向为基础，再来考虑纵向的结合。卡巴列夫斯基就有点这样横向线性思维的意思。

例三十四：卡巴列夫前奏曲 NO.4:

这是曲子的高潮之处，从第二小节开始，可以看到左手的二度下行的线条，这是完全为了推进而设计的进行，左右手都同时在向外反向的扩张。此部分的调性极度模糊，左右手也极为不协和，造成一种刺激紧张的效果，不稳定因素加剧，而后才慢慢过渡到主题的再度出现。

当然，有人会说拉赫玛尼诺夫与卡巴列夫斯基这两位作曲家不是同一级别的人物，拉赫是俄罗斯一流的作曲家，卡巴也许只能算是二流或三流的作曲家，但这两位作曲家都在前奏曲的体裁形式下，运用各自的手段及语言来向世人描绘与展示各自的想法与内涵，通过对比分析，可以从中学习到不少好的处理方法与技术手段，从而更好地为以后的创作服务。

## 结论

卡巴列夫斯基与拉赫马尼诺夫的钢琴前奏曲并非是二位作曲家的成名作品，但通过钢琴前奏曲的体裁形式却可以看出二位的音乐风格和创作手法，虽然二位作曲家在许多方面有着很大的不同，但是这样的变化和不同为实际作品创作提供了丰富的手法可供参考。

也许这两部作品中的许多艺术手法在当代音乐发展的今天看来任何人都不会感到新奇和惊讶，但研究它们的特点对于作曲技术来说应具有一定的理论意义。另外，作品中运用丰富的手法也为我们的音乐创作提供了很好的借鉴性，同时也会对我们产生一定的启示作用。

本篇论文通过分析，从多个方面对二位俄罗斯作曲家钢琴前奏曲进行比较，揭示出了他们在前奏曲创作中的一些共性与个性，希望本文所写到的内容能够对实际的音乐创作有所启发。

## 致谢

在此对三年来研究生学习期间一直知道我学习创作的导师邹建平教授表示我最真诚的谢意。在我学习期间，对我的创作及理论知识的学习给予了极大的帮助，使我对近现代作曲技法有了更深层次的认识和理解。

同时对在本科和研究生学习期间教授我各门专业课的老师苏青、乔惟进、王建元、庄曜教授表示感谢。感谢他们对我学习上的指导和帮助。

此外也对在学习和生活上关系帮助过我的陈洁老师，以及在一起学习的各位同学们表示感谢。对曾参阅过的著作及文章作者老师表示敬意，谢谢你们的理论成果对我论文写作的帮助。

## 参考文献

- 1、 华萃康著,《拉赫玛尼诺夫的和声技法》[M], 2002 版, 上海, 上海音乐出版社, 2002.1-200
- 2、 赵晓生著,《传统作曲技法》[M], 2003 年版, 上海, 上海教育出版社, 2003.183-251
- 3、 曹众《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究》[D];[硕士学位论文]. 湖南; 湖南师范大学毕业生论文, 2006
- 4、 艾峰.《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究》[D];[硕士学位论文]. 山东; 山东师范大学, 2006
- 5、 龚迅.《卡巴列夫斯基钢琴作品的和声语言探讨》[J].《音乐探索》.2006, 2 月增刊, 26-32
- 6、 杨凡《对拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲的调性思考》[J].《黄钟》.2004, 增刊, 49-51
- 7、 卡巴列夫斯基 24 首钢琴前奏曲集
- 8、 拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲集

## 作者简介

任薇，女，25岁，籍贯江苏南京。1998年就读于南京艺术学院附中，专业为作曲，2001年至2008年就读于南京艺术学院音乐学院，专业为作曲与作曲理论。在攻读硕士学位期间学习课程共16门，其中专业必修课7门，公共基础课5门，学休克4门，均完成其全部的学时，拿到学分，成绩良好。

研究生在读时期，2008年4月在南京艺术学院学报《音乐与表演》上发表一篇论文，题目为《卡巴列夫斯基钢琴前奏曲特点浅析》。

后记

## 后记

此篇论文收集资料从2005年11月份开始，分析工作从2006年做起，2007年元月动笔，完成于2008年4月。

借此机会向多年来给我教导的导师：邹建平教授、乔惟进教授、苏青教授、王建元教授、庄曜教授表示我发自内心的无尽感谢。