

1915173

学校代码 10269

密级 \_\_\_\_\_

学 号 52062400001

## 华东师范大学 2010 届研究生 (博) 士学位论文

西方钢琴前奏曲的三个重要阶段  
——作品及演奏探讨

指导教师: 侯润宇 终身教授

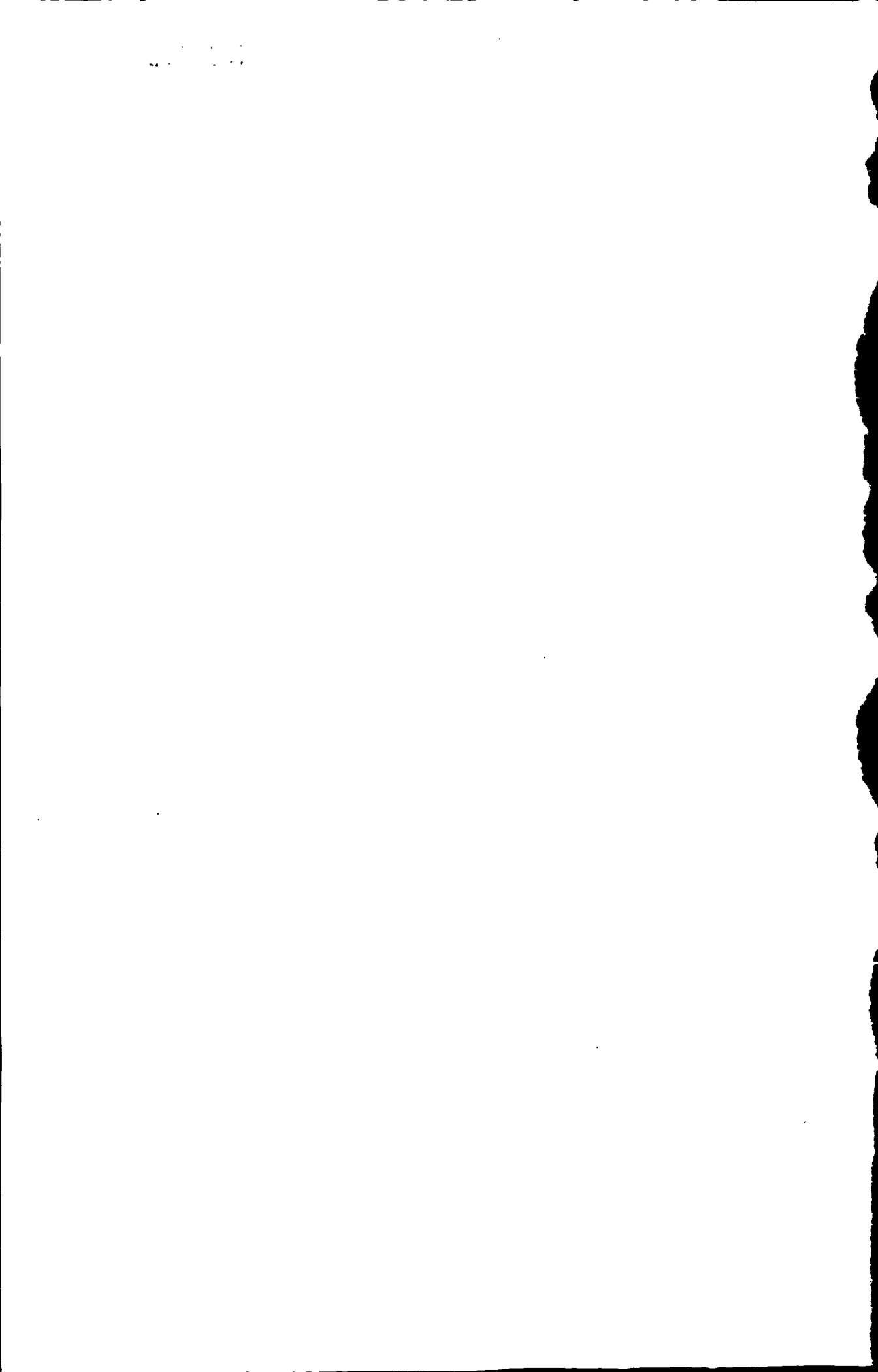
院系名称: 艺术学院

专业名称: 艺术语言学

研究方向: 钢琴表演

研究生姓名: 张彬

完成年月: 2010 年 4 月 10 日



# 华东师范大学学位论文原创性声明



郑重声明：本人呈交的学位论文《西方钢琴前奏曲的三个重要阶段——作品及演奏探讨》，是在华东师范大学攻读硕博士学位期间，在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

作者签名：张彬

日期：2010年10月30日

## 华东师范大学学位论文著作权使用声明

《西方钢琴前奏曲的三个重要阶段——作品及演奏探讨》系本人在华东师范大学攻读学位期间在导师指导下完成的博士学位论文，本论文的研究成果归华东师范大学所有。本人同意华东师范大学根据相关规定保留和使用此学位论文，并向主管部门和相关机构如国家图书馆、中信所和“知网”送交学位论文的印刷版和电子版；允许学位论文进入华东师范大学图书馆及数据库被查阅、借阅；同意学校将学位论文加入全国博士、硕士学位论文共建单位数据库进行检索，将学位论文的标题和摘要汇编出版，采用影印、缩印或者其它方式合理复制学位论文。

本学位论文属于（请勾选）

1. 经华东师范大学相关部门审查核定的“内部”或“涉密”学位论文\*，

于 年 月 日解密，解密后适用上述授权。

2. 不保密，适用上述授权。

导师签名

张炯宇

本人签名

张彬

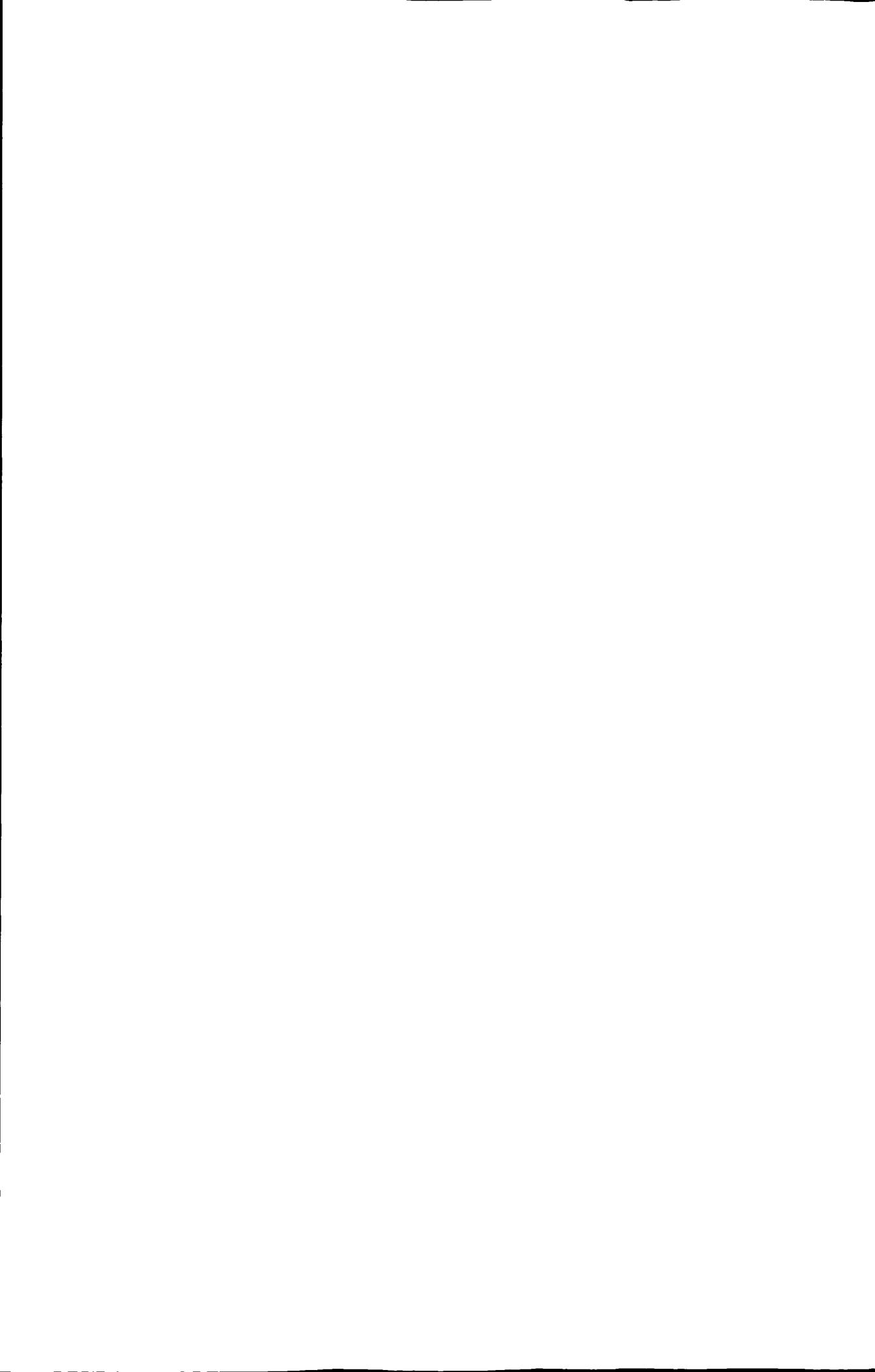
2010年10月30日

\* “涉密”学位论文应是已经华东师范大学学位评定委员会办公室或保密委员会审定过的学位论文（需附获批的《华东师范大学研究生申请学位论文“涉密”审批表》方为有效），未经上述部门审定的学位论文均为公开学位论文。此声明栏不填写的，默认为公开学位论文，均适用上述授权。



张彬 答辩委员会成员名单:

姓名	单位	职称	备注
钱亦平	上海音乐学院	教授	答辩委员会主席。
余丹江	上海音乐学院	教授	
孙国忠	上海音乐学院	教授	
钱苑	上海音乐学院	教授	
张巍	上海音乐学院	教授	



## 摘要 (ZY):

钢琴前奏曲是西方音乐中较早产生、历史悠久、承载意义丰富的体裁之一。国内外对其的研究多处于局部、个体(某一作曲家、某一作品)的状况,较少整体上从前奏曲的起源到二十世纪,各个历史时期、各个作曲家的创作、各种不同风格的演变和发展,对其历史性的全面、系统的梳理、总结和分析。本文结合笔者多年学习、演奏的体验,对所能收集到的前奏曲的作品的乐谱、CD、相关文献和其他音像制品的研究,阐述钢琴前奏曲体裁的由来及历史发展,并选取西方钢琴前奏曲的三个重要阶段的三个代表人物的代表作品,即巴洛克时期的巴赫的《十二平均律钢琴曲集》、浪漫主义时期的肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》、印象派的德彪西的《二十四首前奏曲》,探索其间的渊源和继承关系,从创作特征、演奏风格等方面进行研究和对比;力求较系统的整理、总结钢琴前奏曲这一体裁的特点,研究以上三位作曲家的前奏曲作品在钢琴音乐发展史上的影响和意义,为演绎这些不同时代、不同风格的作品提供一个意见,并结合钢琴教学、音乐会曲目和比赛中对这一体裁曲目选择和使用的实际情况,提供具有应用性意义的研究成果。

## Abstract:

The aim of this dissertation is Prelude, which is categorized from its origination to the present time as the following forms: Prelude with complete 24 tones, Prelude with incomplete 24 tones, Prelude with headings, Prelude in the form of two movements, and other forms of Prelude. Furthermore, each form of Prelude is analyzed and concluded in this dissertation.

The whole dissertation contains three parts. In the first part, the definition of Piano Prelude and the brief introduction of this type of literature are expatiated. The researching point of the dissertation, classification of Piano Prelude is discussed. In the second part, the important part of Piano Prelude in Piano solo system is analyzed by the category of Prelude with complete 24 tones, Prelude with incomplete 24 tones, Prelude with headings, Prelude in the form of two movements, and other forms of Prelude. In the third part, Prelude as a type of literature is concluded. The main reason which affects the development of Prelude is the changes in the function of music and the evolution of ideas in creation. In this part, it is also concluded that the change of Prelude is parallel with the development of musical history.

By discussing the development and evolution of Prelude, on one hand, the dissertation point out the complicated long history of Prelude development. On the other hand, the dissertation also point out the reason why this type of literature comes down in a continuous line during the centuries of development.



关键词 (JC) :

钢琴 前奏曲 演奏 音色 曲式 织体

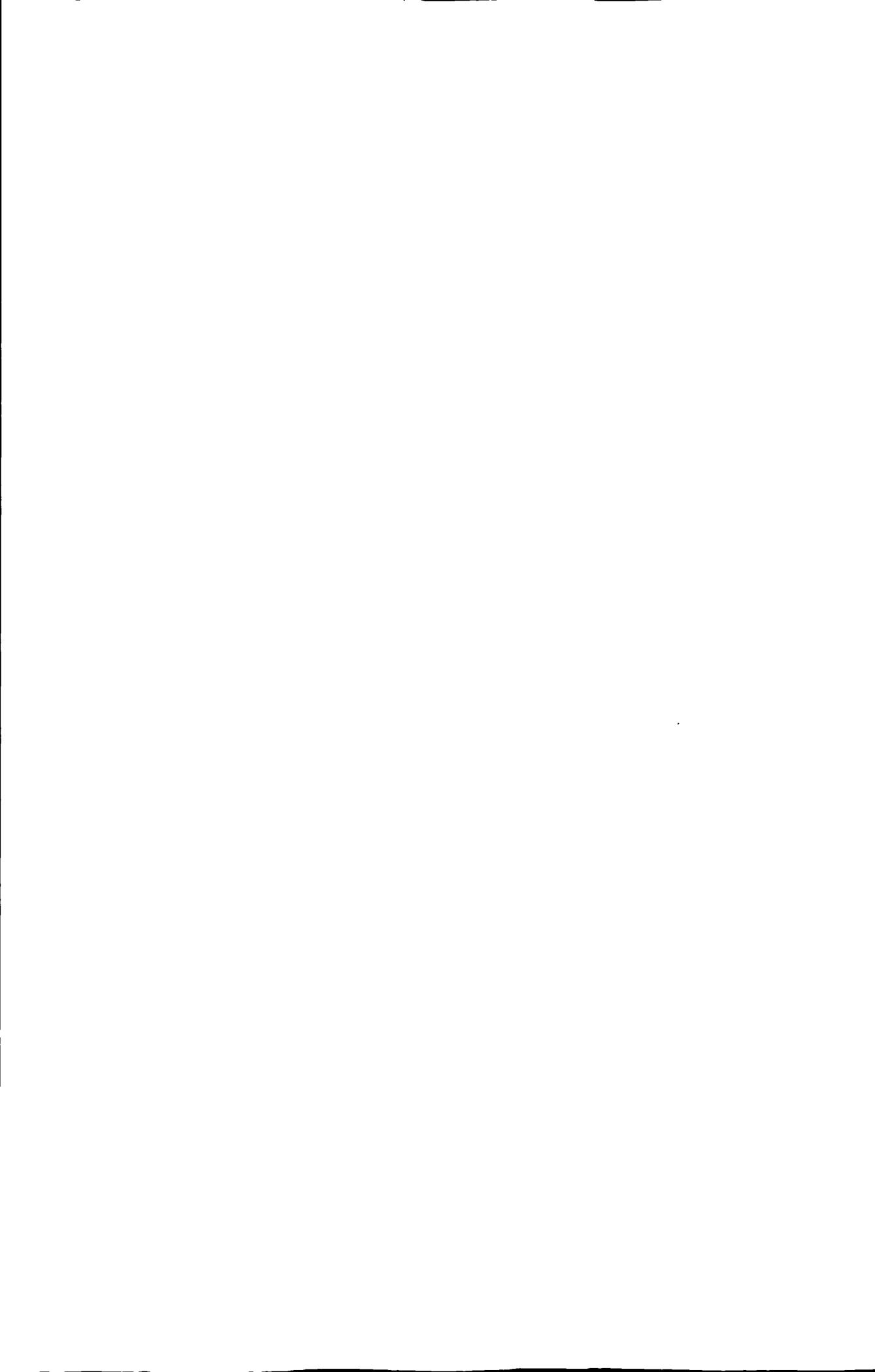
Key words:

Piano prelude performance timbre ] a musical form texture



## 目录

第一章 绪论	5
一、研究缘由与意义	5
二、研究历史与现状	8
三、研究视角与研究方法	9
第二章 钢琴前奏曲综述	13
第一节 钢琴前奏曲发展概述	13
第二节 钢琴前奏曲与其他钢琴体裁的关系	14
一、前奏曲与变奏曲	14
二、前奏曲与托卡塔	15
三、前奏曲与利切卡尔	16
四、前奏曲与坎佐纳	16
五、前奏曲与幻想曲	16
六、前奏曲与奏鸣曲	17
七、前奏曲与古组曲	17
八、前奏曲与随想曲	17
九、前奏曲与创意曲	18
十、前奏曲与赋格	18
十一、前奏曲与特性小曲及舞曲	18
第三章 前奏曲发展的第一个重要阶段——巴赫的《十二平均律钢琴曲集》	21
第一节 巴赫《十二平均律钢琴曲集》综述	21
一、巴赫《十二平均律钢琴曲集》名称来源	21
1、关于十二平均律律制	21
2、十二平均律律制对后世的影响	22
二、巴赫《十二平均律钢琴曲集》的写作背景、目的及产生原因	23
三、从《十二平均律钢琴曲集》看巴赫音乐中的继承性	24



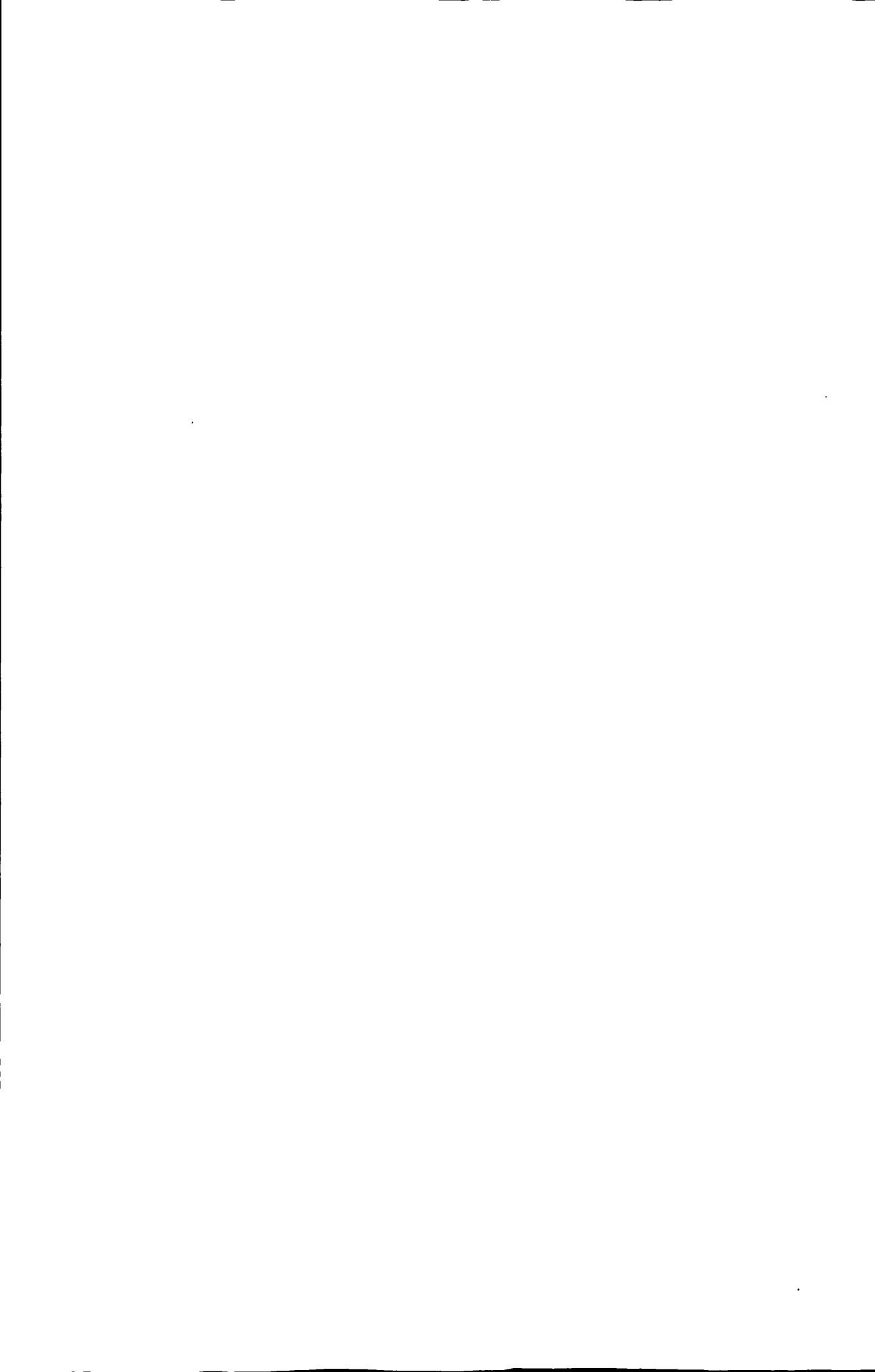
四、巴赫《十二平均律钢琴曲集》中前奏曲与赋格的关系	.....24
五、巴赫的《十二平均律钢琴曲集》与其他作曲家的前奏曲相比较	27
六、巴赫《十二平均律钢琴曲集》与其它体裁的关系	.....27
1、前奏曲与舞曲	.....27
2、前奏曲与序曲	.....34
3、前奏曲与幻想曲	.....34
4、前奏曲与创意曲	.....35
第二节 《十二平均律钢琴曲集》概析	.....36
第三节 《十二平均律钢琴曲集》的演奏问题等	.....91
一、《十二平均律钢琴曲集》乐谱版本的研究和选择版本的重要性	91
二、《十二平均律钢琴曲集》在教学上的应用	.....93
第四节、小结	.....94
第四章 前奏曲发展的第二个重要阶段——肖邦的《二十四首前奏曲》	.....97
第一节 肖邦《二十四首前奏曲》的写作背景及创作思想	.....97
一、写作背景	.....97
二、创作思想	.....97
第二节、肖邦的感情经历是其创作《二十四首前奏曲》的感情基础	101
一、肖邦的情感经历	.....101
二、乔治·桑是肖邦创作《二十四首前奏曲》的灵感来源	.....102
三、乔治·桑对肖邦事业的影响	.....103
第三节、肖邦《二十四首前奏曲》对以往前奏曲体裁的继承	.....103
第四节、肖邦《二十四首前奏曲》对前奏曲体裁的发展与创新	..... 113
一、音乐形象	..... 114
二、情感与情绪	..... 115
三、和声与调性	..... 117
四、曲式结构	..... 123
第五节、肖邦《二十四首前奏曲》对后世前奏曲的影响	..... 124
一、与德彪西前奏曲的关联	..... 125



二、与斯克里亚宾前奏曲的关联 .....	125
三、与拉赫马尼诺夫前奏曲的关联 .....	128
四、与席曼诺夫斯基前奏曲的关联 .....	129
第六节 肖邦《二十四首前奏曲》概析 .....	132
第七节 小结 .....	145
第五章 前奏曲的第三个重要阶段——德彪西的《二十四首前奏曲》 .....	148
第一节 德彪西《二十四首前奏曲》概述 .....	148
一、钢琴前奏曲发展的第三个阶段 .....	148
二、德彪西《二十四首前奏曲》产生的时代背景——印象派主义时期 .....	148
三、德彪西的《二十四首前奏曲》总介 .....	151
四、德彪西《二十四首前奏曲》的题材来源 .....	155
第二节、德彪西总介: .....	156
一、德彪西生平 .....	156
二、德彪西创作思想根源 .....	157
三、德彪西音乐总体创作特点 .....	159
四、德彪西钢琴作品的主要创作手法 .....	160
五、德彪西创作的美学思想 .....	160
六、德彪西音乐作品在音乐史上的地位 .....	162
第三节、德彪西《二十四首前奏曲》的艺术特色 .....	163
一、标题是德彪西前奏曲的重要特征 .....	163
二、旋律 .....	164
三、和声 .....	165
1、和声手法上的大胆革新 .....	165
2、突破陈旧的和声音响 .....	166
3、二（七）度、四（五）度迭置的和弦色彩处理方法 .....	168
4、全音音阶结构和弦的处理方法 .....	170
5、复杂的和声 .....	171



6、和弦外音、九和弦、增和弦以及平行和弦的应用 .....	172
四、调性 .....	173
五、节奏 .....	174
六、力度、音响、音色 .....	175
七、触键 .....	183
八、踏板 .....	184
九、曲式结构和织体 .....	185
十、演奏风格 .....	186
第四节 德彪西《二十四首前奏曲》概析 .....	186
第五节 小结 .....	231
第六章 结论 .....	234
参考文献 .....	235
附录 西方钢琴前奏曲目录 .....	239



## 第一章 绪论

本论题属于艺术语言学领域的钢琴表演研究方向，研究对象是钢琴前奏曲以及这一体裁的演奏诠释。论题围绕钢琴前奏曲这一体裁为主线，考察钢琴前奏曲这一体裁中巴赫《十二平均律钢琴曲集》、肖邦《二十四首前奏曲》、德彪西《二十四首前奏曲》以及以上钢琴前奏曲的演奏特点等，阐述钢琴前奏曲体裁的演变形式是螺旋上升式理念，进而有助于在演奏上更好的诠释这一体裁的艺术蕴含。

### 一、 研究缘由与意义

钢琴前奏曲是西方音乐中早期产生、历史悠久、承载意义丰富的体裁之一。在数目庞大的钢琴作品中，“前奏曲”以其短小精练，想象丰富结构巧妙而深得人们的喜爱。前奏曲这一体裁经由各个音乐时期历时数百年的变化发展，已经成为一种成熟的音乐体裁，并拥有它独具的表现力。在不同的历史时期，该体裁的“造型”手法都有所不同，而在某一特定的历史时期中，该体裁特点的形成又取决于创作与演出的目的、不同作曲家创作的审美思维特征以及作品所欲表现的不同情绪、内容等等，由此而使之具有极其丰富的内涵。

现存最早的前奏曲是A·伊莱博格(Adam Ileborgh)1448年符号谱的五首短小的管风琴前奏曲，它们被集中于一个题为“早期前奏曲拾零”的章节中。到了巴洛克时期，巴赫把先前的由一个短小快速的前奏曲，后面跟着一首单一主题的赋格这一形式发展到了前所未有的高峰——《十二平均律钢琴曲集》。18世纪晚期，阿尔布雷希茨贝格(Albrechtsberger)<sup>2</sup>创作了前奏曲与管风琴曲。尽管即兴前奏曲非常短小，但是，非附加性前奏曲的某些设想仍可从莫谢列斯(Ignez Moscheless)<sup>3</sup>1837年发表的《双重目的前奏曲NO.73》中感受到。19世纪对于早期音乐兴趣的复苏，使原先的体裁形式得以再运用。前奏曲重新在很多受到巴赫影响的作品中出现，例如门德尔松<sup>4</sup>的钢琴曲《6首前奏曲与赋格》(作品号35, 1832-1837)，李斯特<sup>5</sup>的《BACH上的前奏曲与赋格》，勃

<sup>1</sup> Bach, Johann Sebastian (1685-1750), 德国作曲家、管风琴家。

<sup>2</sup> Alberchtsberger, Johann Georg (1736-1809), 奥地利维也纳宫廷(1772)和大教堂(1791)的管风琴师、作曲家。

<sup>3</sup> Moscheless Ignez (1794-1870), 德国—波西米亚钢琴家、作曲家和教师。

<sup>4</sup> Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847), 德国作曲家、指挥家。

<sup>5</sup> Franz Liszt (181-1886), 匈牙利作曲家、钢琴家、指挥家和音乐活动家，浪漫主义音乐的主要代表人物之一，被人们誉为“钢琴之王”。

拉姆斯<sup>6</sup>的管风琴曲《两首前奏曲与赋格》(1856—1857), 弗朗克<sup>7</sup>的钢琴曲《前奏曲, 众赞歌与赋格》(1884年)。其巅峰是肖邦1836年至1839年创作的杰出的《24首前奏曲》。肖邦的前奏曲集不仅成为黑勒(Stephen Heller)<sup>8</sup>(作品81)、阿尔康(Alkan)<sup>9</sup>(作品31, 1847年作)、居伊(Cui)<sup>10</sup>(作品64)以及布索尼(Busoni)<sup>11</sup>(作品37)所创作的前奏曲的典范, 更被以后的斯克利亚宾<sup>12</sup>、拉赫马尼诺夫<sup>13</sup>、德彪西<sup>14</sup>、希曼诺夫斯基<sup>15</sup>、肖斯塔科维奇<sup>16</sup>等模仿。到现代派的格什温<sup>17</sup>、梅西安<sup>18</sup>、希纳斯特拉(Ginastera Alberto)<sup>19</sup>与马尔蒂努(Martinu Bohuslav)<sup>20</sup>这些作曲家的手中, 前奏曲逐渐失去了其“引子”、序言性的作用, 而是转变成一些探索特殊调式、研究音乐中的赋格或某一技术问题的短小乐曲的集合集。

本论文围绕钢琴前奏曲体裁为研究视角, 论述钢琴前奏曲在钢琴音乐史上的重要地位等。选择这一论题及研究视角主要是基于以下的考虑:

第一, 钢琴前奏曲体裁在钢琴体裁中具有独特的地位

体裁(Genre)是艺术作品的种类和样式。文学家创作诗文, 音乐家创作乐曲, 首先要考虑体裁的问题。<sup>22</sup>每一种体裁都有一定的规格, 正如刘勰在他的《文心雕龙·通变》中写道的那样“设文之体有常, 变文之数无方”。意思是每一种体裁都有定格, 但是, 每一种体裁的创造方法则是变化无穷的。

音乐体裁从最高层次可分为声乐、器乐两大类(也可声乐、器乐可相结合)。其中,

<sup>6</sup> Johannes Brahms (1833-1897), 德国作曲家。写了不少沙龙音乐作品, 包括多种舞曲、进行曲和管弦乐改编曲等。

<sup>7</sup> César Franck 塞萨尔·弗朗克(1822-1890)

<sup>8</sup> Stephen Heller, (1923-1979), 奥国作曲家、风琴家

<sup>9</sup> Alkan, Valentin, (1813-1888年) 法国钢琴家、作曲家、教师。

<sup>10</sup> Cesar Cui, (1835-1918), 俄罗斯作曲家。

<sup>11</sup> Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924), 意大利钢琴家、作曲家。

<sup>12</sup> Skryabin, Alexander Nikolaievich (1872-1915), 俄国作曲家、钢琴家。

<sup>13</sup> Сергей Васи́льевич Рахма́нинов, (1873-1943), 俄罗斯的作曲家、指挥家及钢琴演奏家。

<sup>14</sup> Achille-Claude Debussy, (1862-1918), 法国作曲家, 音乐评论家。

<sup>15</sup> Karol Szymanowski, (1882-1937), 20世纪继肖邦之后波兰最伟大的作曲家。

<sup>16</sup> Dmitri Dmitriyevich Shostakovich, (1898-1937) 苏联最重要的作曲家之一, 当代世界著名的作曲家之一。

<sup>17</sup> George Gershwin, (1898-1937), 美国著名作曲家。

<sup>18</sup> Olivier Messiaen (1908-1992), “二战”后影响较大的法国作曲家。

<sup>19</sup> Ginastera, Alberto (1916-1983), 阿根廷作曲家。

<sup>20</sup> Martinu, Bohuslav (1890-1959), 捷克斯洛伐克共和国作曲家。

<sup>21</sup> 此论文中出现的人名译文均参考人民音乐出版社《牛津简明音乐词典》(第4版)。首次出现的非著名音乐人士中文译名后标注英文名。

<sup>22</sup> :参看《西方音乐体裁及形式的演进》钱亦平、王丹丹中的《序言》, 钱仁康序。

器乐有独奏曲、重奏曲、合奏曲（三者也可交叉或同时结合）。从时期上看，西方中世纪和文艺复兴时期（1600年）以声乐为主。巴洛克时期（1600—1750）声、器乐并重，主要的器乐体裁就有前奏曲。近现代（1750年及以后）则以器乐为主。

体裁的形式，取决于创作和演出的目的与条件、创作的思维活动、作品的内容和形式等。<sup>23</sup>前奏曲在其体裁产生之初表明了演出顺序。

第二，前奏曲的体裁特征是分析音乐作品的内容、形式和风格的重要依据

前奏曲这一体裁作为音乐作品的种类，反映了音乐学和音乐美学的基本问题：1. 前奏曲的创作和创作以外的因素之间的联系，例如与诗词、舞蹈、戏剧以及与其他艺术的紧密联系。

2. 前奏曲体裁反映了音乐创作的内部特点，例如曲式的类型、作曲的技法特点等。

第三，前奏曲体裁常盛不衰

从伊莱博格的前奏曲到近几年创作的钢琴前奏曲，前奏曲这一体裁跨越了六个多世纪的音乐体裁史，这在钢琴史上甚至是音乐史上都是少见的。产生早、持续时间长这一特点说明了前奏曲这一体裁生命力强。究其原因是在顺应时代的发展：

在巴洛克时期、浪漫主义时期、印象派时期及以后的时期，钢琴前奏曲这一体裁都有不俗的表现，充分体现了各时代特点。如巴洛克时期盛行复调作品，盛行的乐器由古钢琴逐渐过渡到钢琴。这一时期，巴赫的《十二平均律钢琴曲集》就顺应了上述两个变化特点——复调性加上古钢琴、钢琴都适于演奏，这就顺应了时代的发展需要。浪漫主义时期肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》不仅在风格上体现了浪漫主义的特点而且顺应钢琴技巧提高发展的需要，增强了技术含量。之后的德彪西的前奏曲带有标题，不仅是对前奏曲内容的提示，而且顺应当时的标题音乐的大量涌现的历史大环境趋势。前奏曲体裁的发展“在音乐艺术发展的不同的历史时期，体裁的特征和各个历史时期的音乐风格特征是紧密相关的。”<sup>24</sup>

综上所述，从整个钢琴作品发展史乃至整个音乐发展史上看，钢琴前奏曲都有着不可动摇的地位，为整个音乐史的发展做出了巨大的贡献。本论文将钢琴前奏曲作为主要研究对象，围绕各时期钢琴前奏曲划分为主线，通过分析各时期的代表作品、研究发展脉络等来审视钢琴前奏曲这一体裁的发展变化及其演奏探讨，并探究钢琴前奏曲这一体

<sup>23</sup>参看：《西方音乐体裁及形式的演进》钱亦平、王丹丹中的《序言》，钱仁康序

<sup>24</sup>参照：《西方音乐体裁及形式的演进》，钱亦平 王丹丹，上海音乐学院出版社，2003年12月第一版第1页

裁在音乐发展史中的特殊意义。

因此,本文以系统分析与整体研究来研讨钢琴前奏曲这一体裁,在某种意义上说具有一定的学术价值和理论意义。

## 二、研究历史与现状

### (一) 国外有关钢琴前奏曲研究的历史回顾与研究动态

国外有许多音乐论著、论文都论述了各个时期的作曲家创作的前奏曲,其中有的还进行了详细的相关研究。如波兰人雷吉娜·斯门江卡<sup>25</sup>著《如何演奏肖邦——回答问题的尝试》,精辟细致、卓有见地地分析了肖邦一些重要作品<sup>26</sup>,在这本书中,她除了讲述这些作品的阐释方法,从音乐内容到演奏技巧方面给予巨大的启发外,还号召演奏者们深入了解肖邦的时代、肖邦作品产生的背景;熟悉波兰民族文化、风俗、历史和心理,以更好地理解波兰精神和波兰灵魂。<sup>27</sup>詹姆斯·胡克著《肖邦的一生及作品》,将肖邦的全部作品按练习曲、前奏曲、夜曲、玛祖卡等不同体裁分别进行了系统的论述和评价,全面展示了肖邦的音乐作品及其特色。

笔者将西方有关钢琴前奏曲研究的重要文献大致归类如下:

#### 第一类:有关作曲家生平与创作的研究

笔者对于文中涉及到的各前奏曲相应的作曲家的生平与创作背景都进行了资料搜集、整理与研究。

这一类别的特点是:具有众多的一手材料,具有较强的客观性和参考性,而且资料中图文并茂,部分资料配有作曲家与众多友人的照片以及参加一些音乐会活动的图片。

#### 第二类:专题性著作

近年来不断涌现出的学位论文无疑是最具有代表性的研究成果。这类著作往往围绕着单一的作曲家的前奏曲作品及其风格而展开,或是两个作曲家的前奏曲作品进行比较研究,这类的研究具有专题性质。

#### 第三类:书信集及回忆录

关于各作曲家的书信集或回忆录都从侧面反映出作曲家们对音乐创作、音乐批评、

<sup>25</sup> 雷吉娜·斯门江卡:波兰杰出的肖邦专家。

<sup>26</sup> 参看《如何演奏肖邦:回答问题的尝试》,中国文联出版社,(波)雷吉娜·斯门江卡,2003年1月第一版,中的中译本序言

<sup>27</sup> 同上

音乐美学、作曲技术等一些问题的看法和观点，是了解此作曲家的前奏曲的创作风格、创作特点的重要文献资料。

综上所述，国外学术界的起步早，成果颇丰。它们无论在研究视角、研究方法上，还是在资料运用、写作手法上，都成为本论文可借鉴的学术资源。

## （二）国内有关钢琴前奏曲的研究状况与文献资料

国内的赵晓生<sup>28</sup>先生从作曲的角度写了《论前奏曲的写作》，林育<sup>29</sup>的《简析拉赫马尼诺夫的二十四首钢琴前奏曲》，从曲式结构的方面对拉赫马尼诺夫的作曲技法和风格进行了具体的分析。罗薇<sup>30</sup>写的《从肖邦到斯克利亚宾的二十四首前奏曲》从两部前奏曲的共性入手，以不同角度剖析共性下显现出的不同表现特征，展现两位大作曲家的不同的音乐风格和艺术风采。这些研究者的学术成果为本文能全面梳理钢琴前奏曲这一体裁提供了良好的基础。从一个侧面说明，从分析几部典型的前奏曲的角度进行研究和分析，能帮助我们更清晰、更准确地理解和评价钢琴前奏曲的价值。

## （三）笔者对此研究现状有如下几点想法

第一，至今为止，国内外对钢琴前奏曲多处于局部、个体即某一作曲家、某一作品的状况研究，对整体上从前奏曲的起源到二十世纪，各个历史时期、各个作曲家的创作、各种不同风格的演变和发展的梳理性研究领域还需拓展。面对时期跨度如此大的钢琴前奏曲作品，不宜把研究范围做到面面俱到，可以从几部作品入手。

第二，钢琴前奏曲作品创作数量相当丰富且有相当数量的作品还没有进行深入系统的研究，尤其是近现代作曲家的作品，虽然从某种程度上说研究难度相更大。

第三，虽然近年来在这一领域涌现出的专题论文不少，但从对其历史性的全面、系统的梳理、总结和分析性研究领域来多视角多层次对这一体裁进行深入研究的结果尚且有限。

正是对以上研究状况的分析和想法，笔者确定了自己的研究选题。

## 三、 研究视角与研究方法

在一定程度上依赖于新的研究视角的选择和研究方法的不断更新。从这个意义上来

<sup>28</sup> 赵晓生，作曲家、钢琴家、音乐理论家与教育家，上海音乐学院教授，博士生导师，上海音乐学院附属中等音乐专科学校暨附属小学校长。来源于上海音乐学院网站 <http://www.shcmusic.edu.cn/html/keyan/xsdtr/94507.htm>

<sup>29</sup> 首都师范大学音乐学院理论作曲指挥系硕士研究生导师，来源于首都师大网站主页 <http://202.204.208.109/music/home.asp>

<sup>30</sup> 罗薇，女，（1979—），教育学博士。来源于

<http://book.bitrich.com/bookdetail-ea5a8089f4be404a937689a541157685.html>

讲,要让钢琴前奏曲的研究不断推陈出新,就有必要采用多种不同的研究方法和视角。当然,各种研究方法各有所长,也各有所短,并不存在孰优孰劣的问题。基于此,笔者大胆地运用各个时期的典型前奏曲作品对前奏曲的发展史作一个较为系统的透视,即从“以点带面”这一思路加以研究,探索钢琴前奏曲这一体裁,这既是本研究的重点也是难点。

本论题拟采用下列方法,并力求达到平衡:第一,文献学方法。借鉴现存的有关钢琴前奏曲研究文献的基础上,在评论、分析和归纳时提出自己的观点,力求拓展已有研究的深度和广度。注重文献学的规范意识,充分尊重他人的劳动成果,引文及所用文献注明出处等。第二,文化研究方法。文化是一个涵盖极广的概念。这里所谓的文化研究方法,是将下文中涉及的钢琴前奏曲的外围背景,如创作历程、发展状况、风格环境等大背景加以考察,将其放置于社会文化、历史背景中加以关照,运用可得到的书信集和随笔集等,拓宽理解作曲家的创作缘由、特点、理念及其意义。

本文选取巴赫《十二平均律钢琴曲集》、肖邦《二十四首前奏曲》、德彪西《二十四首前奏曲》三位作曲家三部作品作为研究视角的原因:

翻开近 400 年来的西方音乐史,在流传至今的各类乐曲中,钢琴前奏曲数量众多,跨越时间长。

巴洛克时期的复调音乐大师 J. S. 巴赫(1685—1750)则在前人的基础上,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《十二平均律钢琴曲集》的 48 首前奏曲与赋格成为后世音乐家们取之不尽、用之不竭的创作典范。从古典派、浪漫派作曲家们的作品中都可以追踪到巴赫的思想影响,对大师具有复调创见的技能使他们神往。对 20 世纪以来的艺术也很有现实意义:如创作中力求思维有清晰的逻辑性,结构组织有严谨的条理性等等,都可看到采用《十二平均律钢琴曲集》这一特殊的曲式创作的复调套曲。“这部复调音乐集的意义远远超出了钢琴音乐本身的范围。《平均律钢琴曲集》除了有重要的思想内容和充满诗意的感情以外,它的形式变化的层出不穷,细节的精致小巧也是惊人的,《平均律钢琴曲集》的论理的内容和艺术技巧臻于世界艺术的最高境界。”<sup>31</sup>

在 19 世纪中叶(1837 年),受巴赫影响的门德尔松写过 6 首《小前奏曲与赋格》(OP. 35),虽然曲式结构扩展了许多,但前奏曲仍未作为独立的演奏曲目。莫扎特的弟子胡梅尔(Hummel 1778—1837)写过一套 24 个大调单独成立的前奏曲。

<sup>31</sup> 符·加拉茨卡雅著《外国音乐名作》,上海音乐出版社,第 2 期第 94 页

钢琴史上真正使前奏曲成为独立的体裁的是 19 世纪伟大的波兰浪漫主义作曲家肖邦。肖邦于 1838 —1839 年间在法国马约卡岛完成的著名的《二十四首前奏曲》(OP. 28)。肖邦的前奏曲与巴赫的前奏曲在内容、风格、曲式、体裁上已经是大相径庭了。肖邦的 24 首前奏曲,是“*钢琴小品中的宇宙*”。<sup>32</sup>在他的前奏曲中,每一首都被赋予了独特的个性,每一首都用精炼的音乐语言,深刻地揭示一个艺术形象,刻画了一种思想感情,抒发一种诗的意境,结构紧凑,具有较强技术性。“*肖邦前奏曲集的妙处在于情调丰富,艺术形象鲜明突出,形式特别完美,乐思的简练与深刻,使人们有权把他们称做浪漫的音乐格言。*”<sup>33</sup>

肖邦的前奏曲与巴赫的前奏曲之间尽管在时间上相隔近百年,然而两部前奏曲之间却有着直接的、不可分割的历史渊源关系。肖邦在赋予其前奏曲的性格的同时也同巴赫一样没有给前奏曲写标题。但肖邦的音乐思想内容丰富而具有特色,常使人浮想连翩。肖邦在继承巴赫精华的同时,大量地运用了许多创造性的和声语言。他的和声语言为 19 世纪下半叶的音乐创作开辟了新的道路。他在和声上既讲究古典时期的逻辑性,又注重浪漫时期的大胆新颖和丰富多彩:既继承了传统和声的功能性,又注重和发挥了和声的色彩性。肖邦的前奏曲的和声语言最重大的突破就是注重了和声色彩的表现力,运用了大量色彩性的和声,用不断的交替调式和突然的转调来变换和声。在他的前奏曲中运用了许多的半音进行,这是他的前奏曲中旋律变化和发展的一个重要因素,并将前奏曲这一体裁推到了前人所未曾涉足的领域。

德彪西在前奏曲的创作上走得则是另外一条道路,虽然他也是在肖邦前奏曲的基础上向前发展的,但在风格上却走向另一个方向——印象主义。与巴赫及肖邦的前奏曲明显不同的是:德彪西在他的前奏曲上并未在调性上做规则的排列。更重要的是,这些前奏曲显然已脱离了技术性练习的性质,取而代之的是一个个短小乐思的闪现、一种瞬间印象的呈现。

通过对钢琴前奏曲的历史追踪,从巴洛克时期的巴赫到浪漫主义时期的肖邦、再者是印象派的德彪西,看到了前奏曲这一体裁在创作风格乃至演奏风格上的渊源关系和承继、创新的过程。三个不同时期的著名作曲家所创作的这一体裁,是浓缩了他们所处的时代及个人最具特色的小品性经典作品,是钢琴音乐文献中极为宝贵的音乐财富。对于钢琴演奏者来说,将这三个不同历史时期、不同作曲家的前奏曲体裁作品进行比较和究,从

<sup>32</sup> [波]雷吉娜·斯门江卡著《如何演奏肖邦》,中国文联出版社 2003 年 1 月第 1 版,北京。

<sup>33</sup> 索洛甫磋夫著《肖邦的创作》,人民音乐出版社,1960 年 2 月第 1 版第 188 页,北京。

审美观念、情感内容、音乐形象、音响效果、曲式结构、和声手法、旋律音型、演奏风格、表情手段等各个方面进行深入的研究,才能较为全面而准确的把握住前奏曲的风格特点,从而找到诠释、处理“个体”前奏曲作品的依据,更好地表达作品意图。

## 第二章 钢琴前奏曲综述

### 第一节 钢琴前奏曲概述

“前奏曲”一词来自拉丁文 *Peae* (拉丁语意为“前”) 和 *ludus* (拉丁语意为“表演”)。从直接译文上看有“序引”的意思。

15、16 世纪,为“管风琴、柳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。”<sup>1</sup>

17 世纪以后,前奏曲逐渐成为一种有完整形式的小型器乐曲,“多半由键盘乐器演奏,被放在赋格、组曲、奏鸣曲、众赞歌等乐曲的前奏,仍然具有引子的意义。这种前奏曲形式很自由,带有即兴演奏的性质,实际上是一种小型的幻想曲。”<sup>2</sup> 这时期该体裁的代表人物是约·塞·巴赫(J. S. Bach),他写了许多前奏曲,作为赋格、组曲等的引子,还写了不少众赞歌前奏曲,作为众赞歌的引子。他的前奏曲代表作品是《十二平均律钢琴曲集》。

浪漫主义时期,钢琴前奏曲被发展为不附加在任何乐曲之前的独立的钢琴小品。代表人物是肖邦,代表作品为肖邦的《二十四首前奏曲》。

以后的一些前奏曲虽不用全套调性顺序,但在调性布局上也大体相同:如斯克里亚宾作品第 11 号,包含按调排列的 24 首前奏曲。这些前奏曲每一首都具有独特的性格,实质上是色彩鲜明的小型音画。拉赫玛尼诺夫写过 24 首前奏曲,分别是作品 3 之 2、作品第 23 号(10 首)和作品第 32 号(13 首)。德彪西写过 24 首前奏曲,作品标号三十四号,每首都有标题,“都是一幅幅气韵生动的音画。”<sup>3</sup>

20 世纪,作曲家创作的前奏曲有多种情况:有的前奏曲仍然担负着引子的功能,如德米特里·肖斯塔科维奇(Dmitry · Shostakovich)作品 2 中的某些前奏曲;有的前奏曲在结构上相当开展;有的继承了 17 世纪下半叶就有的前奏曲与赋格联合起来组成二乐章的结构;有的吸收了本民族的调性特点,如德彪西《二十四首前奏曲》。

纵观钢琴前奏曲的历史,不难看出其发展经历了三个重要的阶段,这三个阶段的代表人物及代表作品是:巴洛克时期巴赫的《十二平均律钢琴曲集》、浪漫主义时期肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》、印象派德彪西的《二十四首钢琴前奏曲》。

<sup>1</sup> 《西方音乐体裁及形式的演进》,钱亦平 王丹丹,上海音乐学院出版社,2003 年 12 第一版第 183 页

<sup>2</sup> 同上. 第 183-184 页

<sup>3</sup> 《西方音乐体裁及形式的演进》,钱亦平 王丹丹,上海音乐学院出版社,2003 年 12 第一版第 184 页

巴洛克时期的前奏曲虽尚未成为独立演奏的曲目，依然保留其“前奏”的意义，<sup>4</sup>但事实上，巴赫的前奏曲已超越引子性的前奏。前奏曲不仅仅是因体裁、织体、风格等与赋格形成对比或贯穿而富有意义，而是本身就具有重要的价值。由于当时的前奏曲形式自由，技术上发挥的可能性也大，常常是巴赫的精神面貌与内心情感的自然流露。

如果说，巴赫是前奏曲这一体裁形式的奠基人的话，那么，肖邦应该算是真正把前奏曲这块石碑竖起来的人。肖邦在继承巴赫遗产的同时又大量地运用了许多创新手法。

德彪西在前奏曲的创作上走的是另外一条道路，虽然他也是在肖邦前奏曲的基础上朝前发展的，但在风格上却是另一个方向——印象主义。更为重要的是，德彪西的这些前奏曲显然已脱离了技术性练习的性质，而是一个个短小乐思的闪现、一种种瞬间的印象。这种印象较多的是对景物的描绘，如《西风所见》、《雾》。德彪西为他的两集前奏曲都加了标题，这些标题写在乐谱结尾处的右下角。但是，他并不希望以一个固定的标题去影响或限制听众及演奏家的想象力。他的标题可能是暗示性的，目的是为了指引听众能很好地进入他的音乐而写上的。

本论文欲选取钢琴前奏曲这一最古老但至今仍具新鲜活力的钢琴小品体裁，并以音乐史上对钢琴前奏曲贡献最大的三位作曲家的作品为例，对其音乐风格的演变及演奏风格的处理上试加比较和探讨。

## 第二节 钢琴前奏曲与其他钢琴体裁的关系

作为独奏体裁的钢琴前奏曲在钢琴独奏体裁中处在重要位置。

它与变奏曲、托卡塔、利切卡尔、坎佐纳、幻想曲、奏鸣曲、序曲、古组曲、随想曲、创意曲等众多体裁具有关联。下面是前奏曲与变奏曲、托卡塔、利切卡尔、坎佐纳、幻想曲、奏鸣曲、序曲、古组曲、随想曲、创意曲、特性小曲和舞曲的分别比较，总结前奏曲与这些体裁之间的关系：

### 一、前奏曲与变奏曲

前奏曲的特点是：即兴性、即兴风格、引子作用、形式完整、形式自由、某一阶段类似小型幻想曲、有的按全套调性写作、有的是独立钢琴小品、性格独特、有的是小型音画、后期体现了继承、发展、融合的特性。

<sup>4</sup> 《论希曼诺夫斯基钢琴前奏曲的创作风格》《中国音乐》1983年01期

变奏曲的特点是：如歌、节奏与和声简洁、主题统一完整、复调性、某一时期与帕萨卡里亚、恰空两种体裁相关、独立体裁、体裁兼容性。

前奏曲与变奏曲的共性在于：

1. 在发展到一定时期后，都可作为钢琴曲独立的体裁。如肖邦的《二十四首前奏曲》，变奏曲如里亚多夫为钢琴作的《格林卡主题变奏曲》（作品 35，1894 年），拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》（作品 43，1934 年）。

2. 有歌唱般的旋律：一些前奏曲具有独特的性格，实质上是色彩鲜明的小型音画，如拉赫玛尼诺夫的《二十四首前奏曲》；在变奏曲方面也十分注重旋律的优美性，如莫扎特的某些变奏曲。

3. 合作性：前奏曲可放在赋格、组曲、奏鸣曲、众赞歌等乐曲的前面，即体现出引子的作用，又表现出与其它体裁的合作性。代表人物是约·塞·巴赫（J. S. Bach），他写了许多前奏曲，作为赋格、组曲等的引子，还写了不少众赞歌前奏曲，作为众赞歌的引子。他的前奏曲代表作品是《十二平均律钢琴曲集》；变奏作为一种发展的原则可以在任何体裁和曲式中遇到。变奏曲如拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》（作品 43，1934 年）。

## 二、前奏曲与托卡塔

托卡塔的特点是：引子作用、伴奏自由化、独立性、后面加上赋格形成二乐章、无穷动、与早期练习曲相似、音乐会体裁、兼容性（可以放在古组曲中）、技巧性练习曲、狂想曲式。

前奏曲与托卡塔的共性在于：

1. 体裁小：托卡塔一开始是作为管风琴的前引，篇幅不是很大。而前奏曲在最初是作为“引子”作用的乐曲，自然篇幅也不能太长。

2. 引子作用：托卡塔在十六世纪的意大利，是作为管风琴弥撒中的引子和伴奏；而前奏曲最初有作为“引子”的特性。

3. 独立性：如约·塞·巴赫创作的 8 首古钢琴《托卡塔》就是单独成曲的托卡塔。

4. 二乐章形式：两者都可在后面加上赋格形成二乐章如：巴赫的 a 小调、d 小调《托卡塔与赋格》；前奏曲中巴赫的《十二平均律钢琴曲集》就是二乐章形式的代表。

5. 兼容性：两者都能放在古组曲中，作为古组曲的一部分，并且位置都放在古组曲的开头，起到前奏的作用。

6. 技巧性：很多前奏曲都需要很高的技巧，如巴赫《十二平均律钢琴曲集》中的某

些前奏曲；19世纪中的某些托卡塔是作为练习曲型的技巧性体裁，体现在车尔尼、舒曼等人的作品中。

### 三、前奏曲与利切卡尔：

利切卡尔的特点是：器乐、声乐体裁、体裁小、即兴性、前奏性、预示套曲形式、预示幻想曲、托卡塔（前奏曲）一赋格的复调套曲形式、风格接近幻想曲和赋格、最终被赋格取代。

1. 即兴性：这一点，前奏曲与利切卡尔有惊人的相似性，这与两种体裁产生的时代背景、与两种体裁的用途都有一定的关系。

2. 体裁小：16世纪初的利切卡尔是一种小型乐曲。而前奏曲在最初是作为“引子”作用的乐曲，自然篇幅也不能太长。

3. 前奏性：16世纪初的利切卡尔类似“序文”，而前奏曲顾名思义当然具有前奏的性质。

4. 二乐章性：利切卡尔是一种与赋格极为相像的体裁，在17世纪有的作曲家干脆称利切卡尔为赋格。在18世纪最终为赋格所取代。因此，它也能像前奏曲——赋格的形式一样能组成二乐章。

### 四、前奏曲与坎佐纳

坎佐纳的特点是：与奏鸣套曲和组曲性套曲接近。在结构上有的像变奏套曲，带有节奏或节拍上的变化；有的是对比——并置的结构，与当时涌现的大量奏鸣套曲和组曲性套曲接近。

从直接的对比上看，前奏曲与坎佐纳没有直接的交集，但是，坎佐纳与变奏套曲、组曲性套曲有着密切联系——在曲式结构上、主题节拍上都有相似之处。前奏曲具有的兼容性使之可以出现在奏鸣套曲、组曲性套曲中。因此，前奏曲与坎佐纳还是有很密切的联系的。

### 五、前奏曲与幻想曲

幻想曲的特点是：结构自由，即兴性，与利切卡尔、坎佐纳、随想曲体裁的相近，主复调交替，引子的特点，独立性，发挥、兼容性，变奏性、综合各类曲式，标题性。

前奏曲与幻想曲的共性在于：结构自由，即兴性，主复调交替，“引子”作用，独立性，发挥、兼容性，标题性。

这里要重点说明一下标题性。前奏曲的标题性最有力的证明是德彪西的《二十四首前奏曲》，作品 34，每首都有标题，每一首都是一幅气韵生动的图画。而李斯特的《唐·璜》就是莫扎特歌剧《唐·璜》为主题的钢琴幻想曲。

## 六、前奏曲与奏鸣曲

奏鸣曲这一概念在 16 世纪作为器乐演奏的作品而确立起来，与作为声乐演唱作品的康塔塔相区别。因此，16 世纪的奏鸣曲泛指一切器乐曲。自然，这时期的奏鸣曲也包括这一时期的前奏曲体裁。换句话说，16 世纪的奏鸣曲中含有前奏曲这一体裁。但到了 17 世纪初，奏鸣曲就开始指某种特定的器乐结构形式。从这时起，奏鸣曲这一概念就不能含有前奏曲这一体裁了。以 17 世纪初为分界线，之前奏鸣曲与前奏曲的关系是包含与被包含，之后两者是两个不同的体裁。

## 七、前奏曲与古组曲

古组曲的特点是：器乐曲，伴奏用途，早期有舞曲性质，17 世纪中叶起有组曲性质，变奏套曲，涵盖多种体裁。

前奏曲与古组曲的共性在于：从 17 世纪中叶起古组曲在各个民族乐派和不同作曲家创作中都将组曲的曲子作了各具特色的分类和排列。其中，弗罗贝格尔（Froberger）<sup>5</sup>确立了四乐章古钢琴组曲的体裁，将舞曲的排列定型为：阿勒芒德——库朗特——萨拉班德——吉格。在阿勒芒德之前有前奏曲、序曲（*ouverture*）、幻想曲、托卡塔等，有时前奏曲标以拉丁文 *praeambulum*（前奏曲）。可见，早在 17 世纪中期，前奏曲就是古组曲中的带有前奏性质的一部分。

## 八、前奏曲与随想曲

随想曲的特点：幻想性，结构自由，与幻想曲体裁相近，18 世纪中叶到 19 世纪特指小提琴练习曲，19 世纪具有即兴性、浪漫性。

前奏曲与随想曲的共性在于：即兴性。19 世纪，随想曲成为浪漫主义作曲家创作钢琴曲时乐于选择的体裁，如韦伯、门德尔松、勃拉姆斯等人的随想曲，是一些即兴性的浪漫的器乐曲。而一些随想曲是由一系列特定主题组合成的幻想曲，说明随想曲与幻想曲有很多相通点。

<sup>5</sup> 弗罗贝格尔（1616 年生于斯图加特；1667 年卒于埃里库特）。德国作曲家、管风琴家。1637 年在维也纳宫廷任管风琴师，但其后 4 年在意大利师从弗雷斯科巴尔迪（Frescobaldi）。作有大量管风琴与羽管键琴曲（托卡塔、随想曲、利切卡尔等）。

基于上面说到的前奏曲与幻想曲之间的密切联系,前奏曲与随想曲除了即兴性这一特点的共同点外,还通过幻想曲这一体裁有许多共性。

### 九、前奏曲与创意曲

创意曲的特点是:富有想象力、创新精神,似小赋格,巴洛克时期特有体裁。

前奏曲与创意曲之间的关系:巴洛克时期,“前奏曲”、“幻想曲”和“创意曲”意义相近,都是即兴风格的短小复调乐曲,如巴赫的15首《二部创意曲》原本命名为《前奏曲》,15首《三部创意曲》原先题为《幻想曲》。现代某些作品采用此名称更多的是运用巴赫式的对位写作的音乐作品。

### 十、前奏曲与赋格

早在17世纪的器乐曲中,其主要体裁的发展路线,大体上可归纳为两种:第一类、即兴性的乐曲如:前奏曲、幻想曲、托卡塔曲等。第二类、结构严整的赋格曲。

到了18世纪,巴赫总结了前人有关复调方法思维的几个世纪以来的发展经验,揭示了复调技的各种可能性,他把即兴性段落和结构严整的赋格结合成一个完整的艺术结构,这样即出现了新的套曲形式。《十二平均律钢琴曲集》即是这样结合的产物,巴赫确定了套曲中每一部分的地位,前者即兴性的前奏曲起引子的作用,后者赋格曲是套曲的重心部分,并把前、后部分组成一个由共同调性统一起来的独立作品。

保尔·欣德米特于1944年创作了《调性游戏》。这部套曲极富有巴赫精神,曾被誉为20世纪的《十二平均律钢琴曲集》。其中,包括12首赋格和11个间奏,开头由一个前奏引进,最后用一个后奏结束。后奏是前奏的逆行倒影形式,重复了前奏的全部内容。

20世纪50年代,德米里特·肖斯塔科维奇为纪念巴赫逝世二百周年于1950—1951年创作了《二十四首前奏曲与赋格曲》,作曲家又赋予这些曲式以时代所提出的新的内容。

到了20世纪60年代,罗吉昂·谢德林步肖斯塔科维奇的后尘于1963—1970年也创作了《二十四首前奏曲与赋格曲》。

### 十一、前奏曲与特性小曲及舞曲

对于古典及浪漫主义时期的钢琴音乐体裁——特性小曲及舞曲来说,15、16世纪就存在的前奏曲无疑在发展上、演进上都已相当成熟。应该说,特性小曲及舞曲或多或少都借鉴了前奏曲的某些特质。

最典型的前奏曲与特性曲子及舞曲的例子是巴赫的《十二平均律钢琴曲集》与特性曲子及舞曲的关系。

巴赫共写过三套“组曲”：《法国组曲》、《英国组曲》、《帕蒂塔》（也称《德国组曲》），各6组。另有《法国风格组曲》一首。巴赫的这些“组曲”是欧洲各国民族民间、宫廷、贵族舞曲的缩影，是17—18世纪欧洲社会生活的生动写照。透彻了解《十二平均律钢琴曲集》与组曲之间的关系，对于掌握《十二平均律钢琴曲集》中这些作品的人文内涵，揭示《十二平均律钢琴曲集》的节奏特征，理解其深层奥秘有极大帮助。

阿勒曼德即《德国舞曲》（danse allemande），表现出德意志民族崇尚秩序、平静和缓、庄重均衡的性格<sup>6</sup>。在巴赫时代，阿勒曼德成为以连续十六分音符为特征的典型器乐风格的形式。在巴赫《十二平均律钢琴曲集》的《前奏曲》与《赋格》中，存在着许多阿勒曼德，最为典型的一例是《f小调前奏曲》（第一册第12首）。它与《G大调第五首法国组曲》中的阿勒曼德十分相像：在音型、节奏、织体上几乎一模一样。可以说，《f小调前奏曲》是《G大调阿勒曼德》在小调上的重复。

意大利式的库朗特简单明了、直率轻快。巴赫的意式库朗特舞曲精神振奋，节奏昂扬，具有蓬勃向上的气质。在《十二平均律钢琴曲》中也有着十分典型的库朗特节奏。例如，《d小调前奏曲》（第一册第6首）可以说是《G大调第五法国组曲》中的库朗特的小调版。

萨拉班德是缓慢而庄严的西班牙舞蹈（据说从东方传入）。作曲家们长期以来钟爱它的原因是这一体裁强调的是在第二拍上的鲜明节奏特征和肃穆庄重的基本性格。巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特等作曲家都在许多重要作品中尤其是向上帝祈祷时的音乐都运用萨拉班德节奏。在巴赫的《十二平均律钢琴曲集》中，有许多典型的萨拉班德实例，如：十分重要的《b小调赋格》（第二册第22首）的主题就是一个典型的萨拉班德节奏。

加沃特是一种十分流行的法国舞曲，通常采取“弱弱强”的节奏，富有弹性，轻巧活泼。巴赫十分喜欢使用这种舞曲形式，后世20世纪现代作曲家如普罗科菲耶夫、勋伯格等在模仿巴赫的时候都采用加沃特舞曲形式。

小步舞曲是一种由民间进入宫廷的通俗、典雅的广为流传的法国舞曲。巴赫写了大量小步舞曲。《十二平均律钢琴曲集》中的《B大调赋格》（第二册第21首）与《d小调法国第一组曲》中的小步舞曲无论在节奏、声部、乐思上都有着惊人的相似之处。

<sup>6</sup> 巴赫《平均律键盘曲集》钢琴艺术 > 2007年第10期 > 文章

卢尔是用于当时法国诺曼底地区流行的由风笛伴奏的乡村舞蹈。通常节拍为6/4拍，实际上是包含了两组3/4节奏，并且第二组的第二拍附点弱起。以巴赫的《G大调法国第五组曲》中的卢尔最为典型。这曲中的这一节奏成为历来卢尔用于器乐曲创作中的最佳范例。同样脍炙人口的《 $\text{c}$ 小调前奏曲》（第一册第4首）同样也是一首卢尔。

吉格舞曲以快速三连音为特征，在组曲中的吉格往往就是自由赋格形式，通常在第二部分采用倒影主题。吉格有多种节奏方式。最多的记谱方式是以十六分音符三连音为基础节奏单位记谱。《d小调英国第六组曲》的吉格以12/16记谱，以四组十六分音符三连音为一小节，而巴赫《十二平均律钢琴曲集》中《G大调前奏曲》（第一册第15首）则以24/16记谱，实际速度律动是相同的，

综上所述，作为独奏体裁的钢琴前奏曲在钢琴独奏体裁中处在核心位置：

第一，从时间上来说，它出现得较早。虽然属于文艺复兴时期的器乐体裁，但前奏曲比其他文艺复兴时期的体裁如变奏曲、托卡塔（始于16世纪）、利切卡尔、坎佐纳（始于16世纪）、幻想曲（始于16-17世纪）出现得要早。它更早于巴洛克时期的奏鸣曲、序曲、古组曲、随想曲、创意曲及之后的特性小曲和舞曲。

第二，延续时间长，从体裁产生开始一直到当代，前奏曲这一体裁无论从钢琴作品的数量上还是从作品的质量上都一直呈现出高水平的发展。这是其他体裁所不能匹及的。

第三，从特点上看，前奏曲与其他钢琴体裁的有相近或相同之处。

以上三点都为独奏体裁的钢琴前奏曲在钢琴独奏体裁中处在核心位置提供了保证。

### 第三章 前奏曲发展的第一个重要阶段 ——巴赫的《十二平均律钢琴曲集》

#### 第一节 巴赫《十二平均律钢琴曲集》综述

##### 一、巴赫《十二平均律钢琴曲集》名称来源

巴赫为他的这套曲集亲自定名为 *Das Wohltemperierte Clavier* [德], 按原文应该译为《调音适宜的键盘曲》<sup>1</sup>。但近代以来, 巴赫这两卷曲集被普遍的在现代钢琴上用以练习和演奏, 因此译为《十二平均律钢琴曲集》或《平均律钢琴曲集》。很多人顾名思义地认为巴赫的这套钢琴曲集就是按照现在的十二平均律写成的, 还有人认为巴赫就是十二平均律的创造者。但根据现代学者研究, 事实并非如此。

##### 1、关于十二平均律律制

虽然在 1600 年前后, 荷兰数学家兼工程师斯蒂芬 (Simon Stevin, 约 1548 年—1620 年) 已经用提出了十二平均律的计算方法, 但是由于他对音乐的陌生, 他没有真正意识到这个成果的重要性, 因此这个成果的命运也就如朱载堉的成果一般并没有被应用到音乐实践中去。

根据近现代人的研究认为: 巴赫创作该曲集时所使用的是一种他自创的、并命名为“wohltemperirt” [德] 的调音法, 既不是十二平均律, 也不是其他任何一种中庸全音律。这种调音法在《新格罗夫音乐与音乐家词典》上被称为“well tempered system”, 即“调音适宜的系统”, 而并非通常认为的“equal temperament” (平均律)。

20 世纪 60 年代, 英国乐器研究家巴恩斯 (John Robert Barnes, 1928 年生) 将巴赫这两卷曲集内的 48 首乐曲对照 18 世纪的各种不规则律制进行了细致的研究, 发现巴赫的各首乐曲是根据各种不同调的特性而选用律制。<sup>2</sup>而巴赫的学生, 德国音乐理论家基恩伯格 (Johann Phillip Kirnberger, 1721-1783) 回忆说, 他的老师巴赫曾教导他把所有

<sup>1</sup> 缪天瑞. 《律学》[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1996. 第 200 页

<sup>2</sup> 参看缪天瑞. 律学[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1996. 第 200 页

的大三度音程都调得比纯律高一些。<sup>3</sup>

现代巴赫专家 Kellner, Herbert Anton 根据其多年对巴赫的专门研究,不但否定了巴赫当时的调律法就是现代的十二平均律,还对巴赫“调节律”<sup>4</sup>的具体操作步骤进行了还原,虽然并不能肯定 Kellner, Herbert Anton 先生对巴赫“调节律”的还原就一定是准确无误的,但是,他至少让后人更加接近了真实的巴赫“平均律”。Kellner Herbert Anton 先生认为巴赫的“调节律”是在五度相生律的基础上进行的。他说巴赫将五度相生律所产生的“最大音差”平均五等分,然后选择一个纯五度分别减去这五分之一的“最大音差”,这样就形成了巴赫的“调节律”。

## 2、十二平均律律制对后世的影响

十二平均律律制成为十二音作曲技术的思想发端。

后世人们完全可以从巴赫的作品中找到“十二音”技术的思想发端:<sup>5</sup>“BACH”是 J. S. Bach 的姓氏,又代表着巴赫姓氏字母在德语中所表示的四个音高(“B-A-C-还原 B”)。“B-A-C-还原 B”是连续四个音按半音排列的非直线形态,其中包含两组小二度。这就使“十二个半音”很容易分解成六组这样的小二度。因此,“BACH”这一名字所在德语中代表的音符名是通向“十二音”技术的突破口。即使没有勋伯格潜心研究十四年(约 1910-1924)所形成的一套完整的十二音作曲技术理论,也必然有其他人做同样的事。十二音作曲技术形成于 20 世纪 20 年代,风靡欧美半个世纪。这一作曲技术的出现有着深刻的文化、时代、艺术与技术的必然性。十二音作曲技术形成只是时间上的问题。

巴赫的平均律与“十二音体系”两者的本质区别在于对调性稳定性的看法:巴赫的作品中,连续出现十二个音的过程中后确定调性的“终止式”进行被清晰地保留;而勋伯格的“十二音”的目标则是完全摒弃指明调性倾向的终止式。

以上段落着重分析揭示了巴赫音乐中的十二音因素。当然,不是说巴赫创立了十二音序列技术作曲法。但,他的确在自己的创作中存在着大量应用在一个有限时值区域内出现大量半音化结构,并形成完整的十二音的实例的情况。尽管在巴赫的“十二音”趋势中依然存在着明确的调性终止式,这是与 20 世纪十二音序列音乐创作原则从根本上

<sup>3</sup> 同上

<sup>4</sup> 参看《巴赫“四十八首前奏曲与赋格”的律学探讨》闫志远,星海音乐学院学报,2008 年 第 01 期

<sup>5</sup> “BACH”与十二音序列技术的发端,音乐艺术(上海音乐学院学报)2008 年 02 期

不同的。但从思想渊源上看,巴赫的“十二平均律”思想为十二音序列音乐开辟了道路。以上大量事实证明,巴赫音乐中包含着十二音序列技术的雏形发端。

## 二、巴赫《十二平均律钢琴曲集》的写作背景、目的及产生原因

### 1、巴赫《十二平均律钢琴曲集》的写作背景及写作目的

巴赫在写作这一部前奏曲集前并无统一的构想,是分别陆续写成:于1722年搜集成第一册,1744年集成第二册(生前未曾发表)。

《十二平均律钢琴曲集》第一册完成于1722年,当时巴赫37岁。时隔20年后,57岁的巴赫于1742年创作《戈德堡变奏曲》的同时,汇编完成了《十二平均律钢琴曲集》第二册。当巴赫指导他的孩子们用巴赫自己亲笔抄誉的《十二平均律钢琴曲集》训练手指和头脑时,他实质上是在引导这些孩子通往天堂的“求索”之道。

### 2、巴赫《十二平均律钢琴曲集》产生原因

#### (1) 巴赫受到前人影响

在巴赫之前,菲舍尔(*Johann Kaspar Ferdinand Fischer 1665年-1746年*)曾用19个调性写作了20首前奏曲与赋格<sup>6</sup>,但是,巴赫的《十二平均律钢琴曲集》却是第一部完整并且涵盖全部调性的钢琴曲集。这套曲集的诞生,证实了自由转调的可行性、使各调性之间能够自由转换,并且在形式、风格上显得丰富多彩,因此得到了近现代绝大多数音乐家的极力推崇。许多钢琴家都将这套曲集作为每日练习的必备课程。

菲舍尔在1702年出版了《新风琴音乐的阿莉阿德尼》,包含20首前奏曲和赋格曲,分属于20个不同的调性中。这部作品的标题起源于希腊神话,阿莉阿德尼是古典神话中克里特岛国王米诺斯的女儿,她的母亲帕西法厄生了一个牛头人身的怪物,米诺斯就把它囚禁在一座迷宫里,并命令雅典人民每年进贡七对童男童女喂养这个怪物。雅典王子忒修斯发誓要为民除害,他借助阿莉阿德尼给他的线球和魔刀,杀死这个怪物后沿着线顺来路走出了迷宫。后“新风琴音乐的阿莉阿德尼”引申的意思就是指示风琴演奏家用五花八门的大小调作迷宫的引路人<sup>7</sup>。这部作品用了大小调中的19个调性, $^{\circ}C$ 和 $^{\circ}F$ 大调、 $^{\flat}e$ 、 $^{\flat}b$ 和 $^{\circ}g$ 小调没有涉及,而 $e$ 小调则用了两次。其中所有的前奏曲和赋格曲都是很短小的乐曲,主题和《十二平均律钢琴曲集》中的主题很相似。巴赫吸收前人经验谱

<sup>6</sup> 详见 <http://jan.ucc.nau.edu/tas3/fischer.html>

<sup>7</sup> 西方有句成语“阿莉阿德尼的线”,用来比喻解决问题的方法

成的《十二平均律钢琴曲集》运用了全部 24 个大小调，在音乐史上首开先河。

## (2) 巴赫对本国传统音乐的学习

巴赫的创作也受到本国传统音乐的影响。他尤其喜欢将他所钟爱的乐曲原样地引用到自己的作品里。曾经被巴赫“引用”的曲子包括巴赫家庭的其他成员以及一些意大利、法国、德国等作曲家的作品。后来巴赫用更广泛的形式写作乐曲，诸如托卡塔、奏鸣曲、随想曲、前奏曲以及赋格、众赞歌前奏曲、康塔塔都有涉猎。

## 三、巴赫《十二平均律钢琴曲集》看巴赫音乐中的继承性

音乐创作中的继承性是构架音乐传承性理论的基础概念。能被称为“继承”的部分有作品背景、作家背景、时代背景、历史背景四个方面。经过对《十二平均律钢琴曲集》全部 48 首前奏曲与赋格的详细分析，总结出几点巴赫对后人的贡献：

1. “BACH”；
2. 纯音程；
3. 和弦分解；
4. 半音阶的运用；
5. 和弦装饰；
6. 回音性装饰；
7. 在三度音程中添加经过音形成经过音。

以上 7 项可以被认定为是巴赫音乐不同于他人的、极具个性化之处。透过以上他在长时期历史过程中对后世影响以及与后世音乐创作之间的联系，能进一步看出后世对巴赫的历史延续性，也能看出巴赫对音乐历史发展过程的影响。

## 四、巴赫《十二平均律钢琴曲集》中前奏曲与赋格之间的关系

对于前奏曲与赋格是否是的对应关系，从解释学上来看，巴赫音乐作品的历史特征与其说是当下存在的事实，不如说是人们理解中的存在。

人们通常认为，《十二平均律钢琴曲集》的前奏曲与赋格之间“并无美学与情绪联系”。如，1924 年 3 月在纽约出版的爱德温·休士 (Edwin Hughes) 版序言中作者明确提出“对大部分前奏曲以及紧随其后的赋格而言，无论在情绪或内容上，都不存在紧密的美学联系。”<sup>8</sup> 这些人的理由总结如下：

<sup>8</sup> 《The Well-Tempered Clavier》(Edwin Hughes Edition, G. Schirmer Press, 1924), Preface p. xi

第一、前奏曲与赋格先前均为单独创作的乐曲。有些从其它调上移调过来的便使前奏曲与赋格配对。

第二、巴赫本人是个改编家，他并不相信有些作曲家认为的调性与某种意念相联系。

第三、巴赫曾经分别将第一及第二集中的前奏曲单独抄录成册而没有抄赋格。

以上三点证明，在作曲家思想中，前奏曲与赋格之间并无特殊的、内部的、密切的、本质的联系。

虽然许多学者认为“前奏曲与赋格之间没有统一的美学关联，是相互独立的”。<sup>9</sup>然而，在拜读了赵晓生先生的《BACH解密》中得到了新的发现，这部著作中所列举的20首套曲中，前后两部分在音乐材料、节奏、和声、形态及核心细胞组织方面都有着深刻的关联。

历史中的一切东西都是可理解的，因为一切东西都是文本。如同狄尔泰认为的那样，“对历史过去的探究，最后是被解释，而不是历史经验。”

赵晓生著作中的观点是——爱德温·休士等人的上述理由并不能说明任何问题：

第一、写作时间上的先后或者作品的分离并不意味内容上无联系。

第二、即使从它调移调而来，为什么要移此调而不是移其它调呢？为什么要与此赋格而不是与它赋格配对？

第三、单独抄录前奏曲，完全可以为学生进行技术训练之用（近半数的前奏曲有着练习曲的目的），这一点也不能作为前奏曲与赋格之间无联系的明证。

下面以实例证明前奏曲与赋格之间是有联系的：

1. 第一册第1首前奏曲与赋格（C大调）

例1：

<sup>9</sup> 赵晓生.《BACH解密》.上海音乐学院出版社 2008年08月.第45页

前奏曲和声

赋格主题

(I I<sub>2</sub> V<sub>3</sub> I VI<sub>6</sub> II<sub>2</sub><sup>+</sup> V<sub>6</sub>)

10

从谱例 1 可以看出前奏曲和声与赋格主题和声完全吻合。赋格主题与前奏曲和声高音隐伏线条相同。

2. 第一册第 2 首前奏曲与赋格 (c 小调)

例 2 :

赋格主题:

前奏曲和声骨架

I IV VI<sub>7</sub> I

从上例可以看出：前奏曲的和声进行与赋格的和声内涵相符；前奏曲在某种程度上像是赋格主题的伴奏。

3. 第一册第 3 首前奏曲与赋格 (C 大调)

例 3 :

<sup>10</sup> 谱例 1 至谱例 3 均来自赵晓生.《BACH 解密》.上海音乐学院出版社 2008 年 08 月.



从上例可以看出：赋格中主题的大三和弦分后与前奏曲相同。

### 五、巴赫的《十二平均律钢琴曲集》与其他作曲家的前奏曲相比较

在巴赫逝世后的 80 年到 100 年间，通过门德尔松和塞缪尔·韦斯利（1766-1837 年）等人的发掘和阐扬，巴赫的音乐开始成为世界的音乐经典。据说钢琴家、作曲家肖邦生前奉为经典的就有巴赫的《十二平均律钢琴曲集》；而一些现代主义作家如：勋伯格、韦伯恩、贝尔格一直都很喜欢巴赫。指挥家加德纳<sup>11</sup>在他指挥《马太受难曲》的演出中，以戏剧性的直觉使情感在与音乐的碰撞中凝聚升腾，使巴赫的这一音乐作品脱离了狭隘空间局限。

### 六、巴赫《十二平均律钢琴曲集》与其它体裁的关系

巴赫《十二平均律钢琴曲集》的前奏曲与赋格中相当数量的作品与各种舞曲存在着深刻的内在联系。这些前奏曲与赋格在节奏特征、音乐气质上都与各种舞曲相关联。在某种程度上，有些前奏曲与赋格本身就是阿勒曼德、库朗特、萨拉班德，或者就是吉格、小步舞曲、加伏特、卢尔、布列等形式的舞曲。

在巴赫的《十二平均律钢琴曲集》中，存在着大量具备各种舞曲或创意曲的节奏、形态、组织特征的前奏曲与赋格。深入地了解巴赫《十二平均律钢琴曲集》与舞曲这两者之间的联系，对于深入演奏和表现巴赫《十二平均律钢琴曲集》中的相关作品，有很大帮助。

这些前奏曲与赋格有着鲜明的民族精神、人文内涵、风格特征；有着十分清晰的文化指向和丰富的内涵底蕴。了解这些对准确把握每首前奏曲和赋格的基本性质具有决定性意义。下面详细说明：

#### 1、前奏曲与舞曲

<sup>11</sup> 约翰·埃利奥特·加德纳（John Eliot Gardiner，1943-），生于英国，管风琴演奏家、古乐专家。

巴赫共写过三套“组曲”：《法国组曲》、《英国组曲》、《帕蒂塔》（也称《德国组曲》），各六组。另有《法国风格组曲》一首。巴赫的这些“组曲”是欧洲各国民族民间、宫廷、贵族舞曲的缩影，是17—18世纪欧洲社会生活的生动写照。通过对巴赫“组曲”的研究，可以了解并体验巴赫音乐的世俗侧面与人文精神，就像是能透过阿勒曼德了解德意志；通过库朗特能了解意大利与法兰西（这里说的了解是通过节拍——意大利特点是3/4，法兰西特点是3/2）；透过萨拉班德了解西班牙；透过小步舞曲、加伏特、卢尔、布列了解法兰西；透过波罗涅兹了解波兰；透过吉格了解英格兰<sup>12</sup>等等，可以透过所有巴赫的舞曲了解一个真实的巴赫。透彻了解《十二平均律钢琴曲集》与组曲之间的关系，对于掌握《十二平均律钢琴曲集》中作品的人文内涵，揭示其节奏特征，理解其深层奥秘，会有极大帮助。

#### （1）前奏曲与阿勒曼德(Allemande)

阿勒曼德即《德国舞曲》(danse allemande)，表现出德意志民族崇尚秩序、平静和缓、庄重均衡的性格。在巴赫时代，阿勒曼德成为以连续16分音符为特征的典型器乐风格的形式。

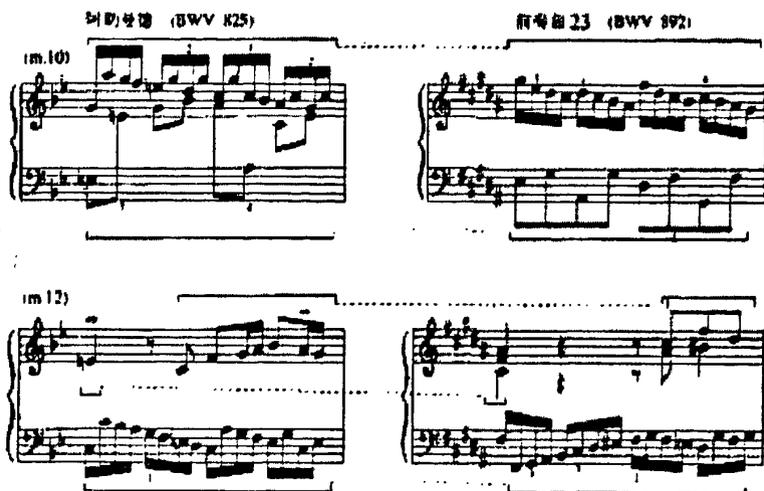
在巴赫《十二平均律钢琴曲集》的《前奏曲》与《赋格》中，存在着许多阿勒曼德，最为典型的一例是《f小调前奏曲》（第一册第12首）。它与《G大调第五法国组曲》中的阿勒曼德十分相像：不但在音型、节奏、织体上几乎一模一样。可以说，《f小调前奏曲》是《G大调阿勒曼德》在小调上的重复。

《B大调前奏曲》（第二册第23首）以更简明的连续16分音符与8分音符对位的方式显现出阿勒曼德的节奏特征，与之相“呼应”的是在节奏组织上如出一辙的《B大调帕蒂塔第一组曲》中的阿勒曼德。

例4：<sup>13</sup>

<sup>12</sup> 详见《辞海》，上海辞书出版社1979年版，第86页。

<sup>13</sup> 谱例4至谱例15均来源于赵晓生先生的《巴赫〈平均律键盘曲集〉与组曲、序曲、幻想曲和创意曲之关系》选自《钢琴艺术》2007年11期



在巴赫《十二平均律钢琴曲集》中,也有将阿勒曼德节奏复杂化的例子:如《a小调前奏曲》(第二册第20首),这首乐曲采取的复杂化节奏与帕蒂塔不同,除了若干32分音符的加外音的分解和弦外,主要以连续切分节奏出现。

例5:



(2) 前奏曲与库朗特(意大利式)(Courante, 3/4)

意大利式的库朗特简单明了、直率轻快。巴赫的意式库朗特舞曲精神振奋,节奏昂扬,具有蓬勃向上的气质。

在《十二平均律钢琴曲集》中也有着十分典型的库朗特节奏。例如,《d小调前奏曲》(第一册第6首)可以说是《G大调法国第五组曲》中的库朗特的小调版:在下行音阶、分解音型、八分音符、上行分解和弦等主要音乐特征上都十分相近。

例6:



《十二平均律钢琴曲集》中《G大调前奏曲》(第二册第15首)与《E大调法国第六组曲》的库朗特则体现出以八分音符节奏与十六分音符相对位——意式库朗特的基本节奏——这一典型模式,具有组织状态的内在一致性。

例7:



(3) 前奏曲与库朗特(法式)(Courante, 3/2)

法式库朗特的特点:节奏3/2拍,节奏较复杂,装饰较繁多,组织多层。通常,在《英国组曲》和《帕蒂塔》内的库朗特多为较复杂的法式库朗特,而《法国组曲》中的库朗特则是节奏简单、明快的意式风格。

《十二平均律钢琴曲集》中,《F大调前奏曲》(第二册11首)是一首典型的法式库朗特,将其与《g小调英国第三组曲》中的库朗特相对照,可以看出二者在节奏安排及声部处理上的一致性:

例8:



(4) 前奏曲与萨拉班德(Sarabande)

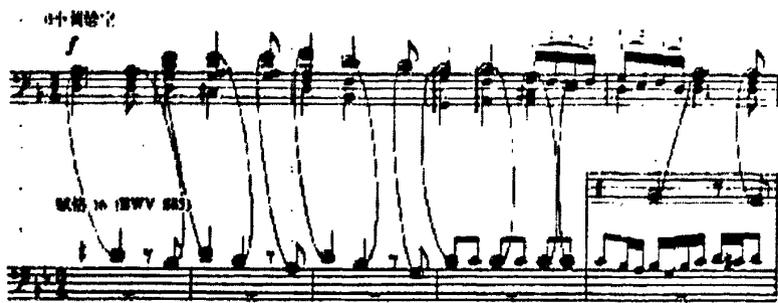
萨拉班德是缓慢而庄严的西班牙舞蹈(据说从东方传入)。作曲家们长期以来钟爱它的原因是这一体裁强调的是在第二拍上的鲜明节奏特征和肃穆庄重的基本性格。巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特等作曲家都在许多重要作品中尤其是向上帝祈祷时的音乐都运用萨拉班德节奏。

在巴赫的《十二平均律钢琴曲集》中,有许多典型的萨拉班德实例,如:十分重要的《b小调赋格》(第二册第22首)的主题就是一个典型的萨拉班德节奏,与《d小调英国第六组曲》萨拉班德的主题进行对照:第一个拍点是休止,从第二拍强拍开始,因而分句一般从第二拍开始的萨拉班德常常被写成恰空(Chacone)。巴赫最著名的恰空是《d小调小提琴帕蒂塔》第三乐章宏伟的《恰空舞曲》,这一节奏被用在《g小调赋格》主题(第二册第16首)上。

例9:



例10:



(5) 前奏曲与加沃特(Gavotte)

加沃特是一种十分流行的法国舞曲,通常采取“弱弱强”的节奏,富有弹性,轻巧活泼。巴赫十分喜欢使用这种舞曲形式,以致于后世 20 世纪现代作曲家如普罗科菲耶夫、勋伯格等在模仿巴赫的时候都采用了加沃特舞曲的形式。

在《F 大调赋格》(第二册第 13 首)中,从头至尾充满着加沃特活泼、富有弹性的节奏。从主题和对题看,各含有一半加伏特节奏,使两者和在一起后构成一个完整的加沃特节奏。

例 11:

(6) 前奏曲与小步舞曲(Menuett)

小步舞曲是一种由民间进入宫廷的通俗、典雅的广为流传的法国舞曲。巴赫写有大量小步舞曲。

《十二平均律钢琴曲集》中的《B 大调赋格》(第二册第 21 首)与《d 小调法国第一组曲》中的小步舞曲无论在节奏、声部、乐思上都有着惊人的相似之处。

例 12:

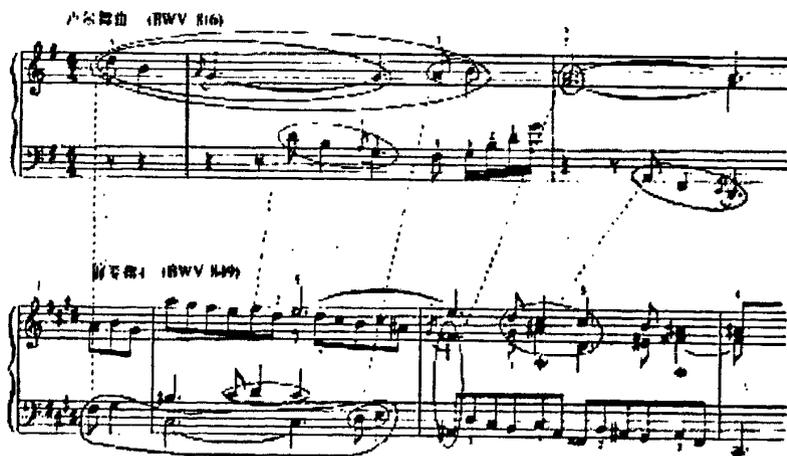


(7) 前奏曲与卢尔(Loure)

卢尔是用在当时法国诺曼底地区流行的由风笛伴奏的乡村舞蹈。通常节拍为6/4拍，实际上是包含了两组3/4节奏，并且第二组的第二拍附点弱起。

巴赫的《G大调法国第五组曲》中的卢尔最为典型。这一节奏形式成为卢尔用于器乐曲创作中的最佳范例。同样脍炙人口的《c小调前奏曲》(第一册第4首)也是一首卢尔。

例 13:



(8) 前奏曲与吉格(Gigge, Gigue, Jig, Giga)

吉格舞曲是以快速的三连音为特征，在组曲中，吉格通常就是自由赋格形式，在第二部分采用倒影主题。吉格有多种节奏方式。最多的记谱方式是以16分音符三连音为基础节奏单位记谱。《d小调英国第六组曲》的吉格以12/16记谱，以四组16分音符三连音为一小节，而巴赫《十二平均律钢琴曲集》中《G大调前奏曲》(第一册第15首)则以24/16记谱，实际速度律动是相同的，但是每小节包含的三连音多了一倍。

例 14:



《十二平均律钢琴曲集》中的赋格在形态上与组曲尤其是《英国组曲》中吉格舞曲的形态有很多相近之处,不少赋格主题都与组曲中的吉格相关联。可以说,巴赫是按照创作组曲中的吉格舞曲的思路从吉格舞蹈的步法中获取灵感,从而创作出相关的《十二平均律钢琴曲集》中的赋格曲的。

## 2、前奏曲与序曲。

在《英国组曲》与《帕蒂塔组曲》中,每一组前都有一首不属于舞曲的很器乐化的序曲。《英国组曲》中一概称为序曲;在《帕蒂塔》中,每首序曲称呼各不相同。但有的比较单纯,有的为几个不同性格的段落,显示出更复杂更丰富的内涵。

《十二平均律钢琴曲集》中的某些作品,就与这类序曲有着深刻的内在联系。其中典型的具有显著特征的是《g小调前奏曲》(第二册第16首)与《c小调第二首帕蒂塔》的序曲。其体现在连续附点节奏形态加上悲剧性的气质、各层次之间对话的组织方式等方面的的一致性上。

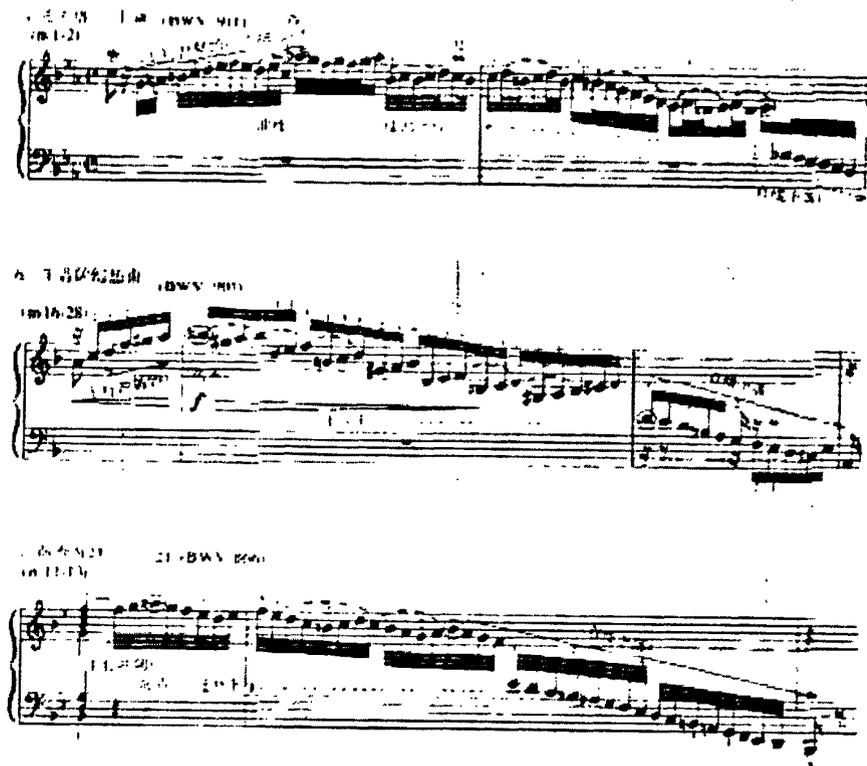
通常,巴赫时期的作品,都不在作品上标明速度及表情记号。但是在《g小调前奏曲》(第二册第16首)与《c小调第二首帕蒂塔》的序曲在这两首作品上都标上了速度和基本情绪的提示术语。在《帕蒂塔》的交响曲上写的是庄重缓慢的柔板,《十二平均律钢琴曲集》的前奏曲上写的是广板,两者在情绪上是一致的。这也充分说明了连续重复附点节奏这一音乐意象在巴赫心中的重要地位。这种类型的节奏对后人,如W. F. 巴赫、海顿、贝多芬的《“悲枪”奏鸣曲》(Op. 13)第一乐章的引子,《A大调奏鸣曲》(Op. 26)第二乐章“葬礼进行曲”等都有着明显的影响力。

## 3、前奏曲与幻想曲

《十二平均律钢琴曲集》中有些富有幻想性质的充满自由精神的片断,以宏大的气势,以宣叙调的即兴风格,奏出翻江倒海的波涛。如《c小调托卡塔》的序曲的第一段、

《半音阶幻想曲及赋格》中《幻想曲》的一个经过句、《B 大调前奏曲》(第一册第 21 首)。三处华彩式的乐句简直如出一辙。

例 15:



例 15 中,三个片断来自三首不同的乐曲,但具有共性:气势宏大,先是旋转上行到达最高点后曲线回旋,逐渐下行。

#### 4、前奏曲与创意曲

《创意曲》这一体裁充满了材料之间的模仿与互换。巴赫写有被称为 Invention 的 15 首《二部创意曲》与被称为 Sinfonia 的 15 首《三部创意曲》。在《十二平均律钢琴曲集》中有不少本身即以《创意曲》为格局创作的。也可以说,有些前奏曲本身就是一首创意曲。如第二册第 10 首《e 小调前奏曲》与二部创意曲中的《D 大调创意曲》第 2 首相比较,《e 小调前奏曲》无论从主题设计、节奏处理、线条对位、曲式结构等方面均按创意曲格局写作。又如《d 小调前奏曲》(第二册第 8 首)、《F 大调前奏曲》(第一册第 13 首),都可以看成是二部创意曲;而《E 大调前奏曲》(第一册第 9 首)、《A 大调前奏曲》(第二册第 19 首)、《B 大调赋格》(第一册第 21 首)、《c 小调前奏曲》(第二册第 4 首)则可以看出是三部创意曲。

以上论述充分说明《十二平均律钢琴曲集》是当时名副其实的键盘音乐的“百科全书”，集大成者。后世人们应当以更开放的心态、丰富的色调、广阔的想象力，赋予《十二平均律钢琴曲集》新的精神力量，更深刻、生动地揭示这部巨作的内涵与精神。

## 第二节 《十二平均律钢琴曲集》概析

### 第一卷中的前奏曲

《十二平均律钢琴曲集》第一集是巴赫为指导长子技巧、作曲而作。

从时间上看，第一卷创作时为 1722 年，其创作时期跟创意曲差不多，甚至还要早一点。一些前奏曲里，因他考虑到为儿子作练习之用有练习手指为目的。当时巴赫 37 岁，在科滕亲王的宫廷供职，受命创作了包括六首勃兰登堡协奏曲在内许多非宗教音乐。在创作第一卷前不久的 1720 年，巴赫的第一个妻子去世，翌年他与小他 17 岁的安娜·马格达莲娜（Anna Magdalena）结婚。写第一卷时，巴赫还沉溺于新婚喜悦之中。总体上看，第一卷里的巴赫富有生活情趣，音乐使人亲近，容易引起共鸣。每一首都鲜明而有特点，引人入胜。<sup>14</sup>

### 第 1 首 C 大调前奏曲

例 16：<sup>15</sup>



这首前奏曲运用分解和弦手的写法<sup>16</sup>，为下面赋格曲的写作起到先声作用。弹奏者要很有规律又要保持一定神采的弹奏。在和声进行上，以 C 大调的双重属和弦（即二级大和弦）为转折处，暂时转到 G 大调，后又发展到 C 大调的终止式。在曲子末尾，先有八

<sup>14</sup> 每一首前奏曲分析，赋格只做声部数的简单说明

<sup>15</sup> 谱例 16 至谱例 47 均出自《巴赫平均律钢琴曲研究》蔡中文，台北全音乐谱出版社，1966

<sup>16</sup> 在巴赫时代，键盘乐器的前奏曲，是常常用分散和弦手法作。因此作曲家常常只在谱上写了和声的原形，由弹奏者根据此和弦而随意发挥演奏，但此曲巴赫是把分解和弦全写出来的。

小节长持续低音 G，后进入到四小节长的持续低音 C 最终至结束，使用了紧缩的写法。这首前奏曲虽一直在 C 大调中，没有真正地转到别的调上，但用尽了十二个半音。清楚的说明用十二平均律来作曲是可行的，也表明巴赫将要在曲集中用尽这十二个音的大小调。还有一个例子：古诺<sup>17</sup> (C. Gounod) 根据此曲写出“Ave Maria”（《圣母颂》）沉思曲，把浪漫时期的旋律配上巴洛克音乐的和声，没有风味差异之感，显得非常吻合，更证明了巴赫采用十二平均律写出的音乐的可行性。

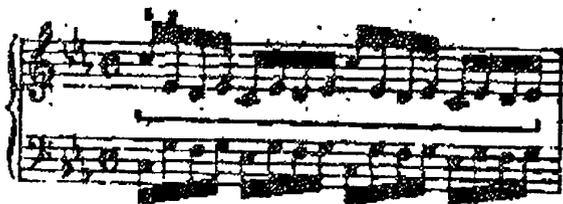
此曲在弹奏时，节拍要很平实，即不要有局部的活泼、急促也不能沉滞托拍，要保持 *Semplice* 原味。巴赫的手抄版本上并未注上踏板。但我们弹此曲时可适当加上踏板。此曲较难弹奏，目的是为下面的赋格曲做先声。

第 1 首 C 大调赋格曲 四声部，赋格富丽堂皇，象亨德尔的音乐。

#### 第 2 首 c 小调前奏曲

第 2 首 c 小调前奏曲是以一个固定音型为开始，双手一起弹奏此音型：

例 17：



到第 25 小节时变为一声部，双手交替弹奏，第 28 小节进入高潮，如图：

例 18：



高潮之后，在第 34 小节后自由了些，从 36 小节起，渐渐进入末尾，结束在三音还原的大和弦上。

速度上：变化了三次，从一开始的滚滚不停开始，弹奏时要把速度定得不要过快。

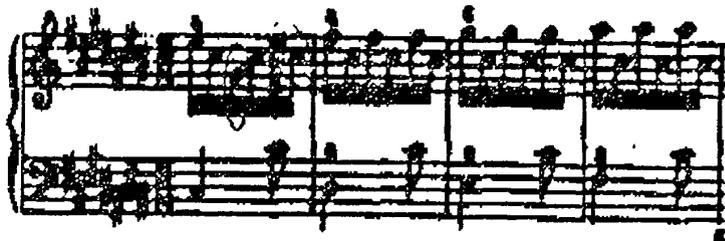
<sup>17</sup>古诺 (1818~1893) Gounod, Charles 法国作曲家。

这样，到高潮时就能用更快的速度演奏。从第 1 小节至第 25 小节建议用 Allegro moderato 的速度弹，第 25 小节至第 27 小节逐渐引出高潮情绪，到第 28 小节速度转为 Allegro，这样，就能把高潮的快速显现出来。到第 33 小节，有些渐慢，第 34 小节至第 35 小节速度为 Adagio，第 36 小节把速度转回到起始的 Allegro moderato，要注意的是，结束前的几个音渐慢，也暗含着下面要弹奏的赋格曲的速度，这样，能体现出前奏曲与赋格曲的密切感。

第 2 首 c 小调赋格曲，三声部，赋格情调有一点忧郁，但节奏很大活泼，十六分音符的跑动的对题，使曲子灵巧而华丽。

### 第 3 首 $\text{C}$ 大调前奏曲

例 19:



两声部，轻快玲珑，有非常明显的羽管键琴效果。音型为上、下行波浪音型。从曲子方正性结构来看：舞曲似的曲子，整曲开始，是连续 4 次用 8 小节一小段做成：第一至第 32 小节；再从第 31 小节到第 46 小节算成 4 次的 4 小节，这 4 小段是第 7、第 8 小节的音型模进所构成的；接下去有两个 8 小节段落，是由下属和弦性引回到原先调性的再现部。下面再做出另下半部温雅、跳跃的小节，12+4+4+4+10+8 小节，在最后 8 小节，先由分散的和弦进行，最后进入结合的和弦而结束。两处例外，分别是第 31 小节——32 小节、第 87——96 小节。

分析如下：第 25 小节开始如同第 1 至第 8 小节似的，但到了第 30 小节就变少了两小节；再看第 87 小节起，按前面的推理到第 94 小节共 8 小节就应当转变成另一组，但这里却多出了两小节。所以这首曲子虽有两处打破 8 小节一小段的格式，但总小节数却共有 104 小节，仍是 8 的倍数。这又表现出巴赫的数理性的习惯。

演奏方面，在最后的 8 小节内，此曲显示出很巧妙练达的音乐形象，弹奏者在 8 小节处要弹得轻快、敏捷；在 4 小节处要强调出来；最后 8 小节强的弹奏要有效果；左手低音的弹奏上，上下音最好连成波浪形，不要使每一小节各自成块。

### 第 3 首 $\text{C}$ 小调赋格曲，三声部。

第4首  $\text{c}$ 小调前奏曲

例 20:



这首前奏曲是用创意曲 (Invention) 手法写作的, 正如巴赫的二声部创意曲第一首一样, 主题从主和弦音到属和弦音, 答题则从属和弦音到主和弦音, 后借主题音型进行模进, 从属和弦发展下去, 到第 14 小节为第一部分; 第 15 小节起, 走向高潮的起点。第 15、16 小节是第 17、18 小节的前提, 这两个音型命名为 a、b。到第 25 小节处, 高音部达到全曲最高点  $\text{b}^{\flat}$ , 此后逐级下降, 第 34 小节是个连接处, 之前可以看成是第二部分; 从第 34 小节开始进入结尾部, 在此, 巴赫作了个假静止, 并且在第 35、36 小节的高音部作了赋格曲主题的逆行:  $\text{c}^2-\text{b}^1-\text{e}^1-\text{d}^2-(\text{e}^2)-\text{c}^2$ 。这种做法在第 26 小节第二部分也出现了一次。演奏时应注意不要用四分音符为单位来算拍子, 要以附点二分音符为单位这样做的好处是可以避免过多表情加于里面, 为后面的赋格曲做铺垫。

第 4 首  $\text{c}$  小调的赋格, 五声部, 庄严而庞大, 其中包含有三个对题。

## 第 5 首 D 大调前奏曲

例 21:



第 5 首 D 大调前奏曲很像是一首着重于母指及小指的伸张运动的右手手指练习曲, 这一特点, 使其在当今的专业院校的考试或比赛中被列为指定曲目之一。从整体上看, 此曲以同一音型发展, 第 20 小节处回到与第一小节完全相同的状态, 只是在调性上转到下属和弦调性上, 然后又发展下去直到结束。结束前有一个音阶上下急行再加两个减

七和弦，给人以运动的肯定性地终结。这里说明倒数第3小节的低音是A还是B的问题：在倒数第三小节的低音，原抄本是A，但 Czerny（车尔尼）的编本是B。A音的依据——从第33小节的低音A持续过来，是属和弦的持续低音，用于结束的前数小节处。写成B的依据——音乐进行的意义略有不同，这表示从这一低音B进入到倒数第2小节的第一、二拍的低音，再到属和弦低音A而进入主和弦低音a，其低音进行如下： $B-\overset{\flat}{c}^1-d^1-A-d$ 。这种处理就把倒数第三小节的音阶上下行看成了连接句，所以能连上了倒数第二小节的低音。这两种写法都有依据和理由。采用哪种都是正确的。在弹奏上要以轻快、精细、敏捷为要，右手高音突出，但是整体不要重弹，以免破坏流动感。整首乐曲优美而不难弹。

第5首D大调赋格曲，四声部，使用了倒影主题写法。

第6首d小调前奏曲

例 22：<sup>18</sup>

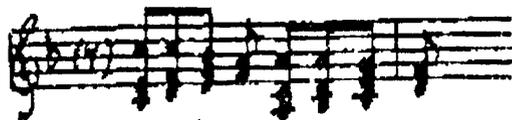


第6首D小调前奏曲是具有幻想风格。

结束时，从最高点 $b^2$ ，以半音变化，分散减三和弦三连音型的下行至主音而结束，把幻想的意境很有力的表现淋漓尽致。

以三连音音型所写成，内中暗含一个旋律，从开始的第一小节可看出： $a^1-f^1, d^1-\overset{\flat}{b}^1, g^1-e^1, \overset{\flat}{c}^1-f^1$ ，此处旋律类似勃拉姆斯（Brahms）的第四交响曲的开头。在第10小节中，我们也能听到类似此旋律的声响：

例 23：

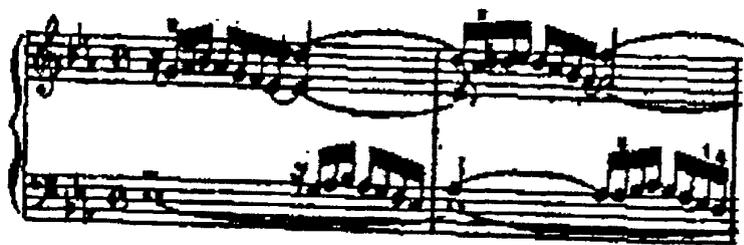


演奏方面，因为是三连音而弹得太轻率。

第6首D小调赋格曲，三声部。

第7首 $\overset{\flat}{E}$ 大调前奏曲

<sup>18</sup> 此谱例来源于赵晓生《BACH解密》。

例 24:<sup>19</sup>

结构上：第 1 小节到第 9 小节为一个前奏，第 10 小节到第 24 小节为一个古式赋格，第 25 小节至 70 小节为一个双重主题的赋格。这个双重主题一个是来自前奏的十六分音符动机，一个是来自古式赋格的主题。这两个主题结合如下：

## 例 25:



曲式上：呈示部结束在 g 小调的第 35 小节。发展部从第 35 小节开始，其主题在第一声部与第二声部之间穿梭，第 38、39 小节主题在第一、二声部间与做穿梭状接应句，第 41、42 小节主题在第二、三声部间做密集接应句，第 46、47 小节主题在第三、四声部做穿梭状接应。最后一部分从第 49 小节一半开始，第一主题在第四部，第二主题在第二部，两主题相并行，到后来又出现第一主题的密集接应。第 58 小节至 62 小节是为赋格曲的最高峰。

从第 64 小节至结束，由第一声部与第二声部以第一主题作了密集接应句，很有精神地升高起来，再夹杂上主和弦的持续低音，长二声部，主题在第三声部的第 67 小节作最后一次的进入，两个主题同时进入，并在这个模式上终结。

演奏上：弹此双重主题的赋格，要客观、平静地弹出每一主句，拍子要稳。

第 7 首  $\text{E}$  大调赋格曲，三声部。

第 8 首  $\text{e}$  小调前奏曲

## 例 26:

<sup>19</sup> 此谱例来源于赵晓生《BACH 解密》。



这首前奏曲由 2/2 拍塑造出庄严、肃穆的气氛，以注音和弦音型为骨架，以像歌曲片断的句子作答句，唱出这首前奏曲。在当时，这样的前奏曲可看成是富有诗意的钢琴夜曲。

从细节上说，最前面的三小节和弦没有流动性，这表示这里的和音响在开始的时候是安静的，然后才流动起来。第 20 小节到 23 小节，以答句的变形做两声部的对位。第 29 小节处做了个假终止。第 30、31 小节是为第 32 小节的低声部作铺垫。第 36 小节与第 28 小节是相似的结束前句，其中，第 28 小节的高声部旋律，降低八度后作为第 36 小节第二声部的旋律。这之后，又经过无流动性和弦的最后三小节，才最后结束。

演奏方面：要把和弦弹得具有表现力、抒情性的肃穆，但不能过分软弱或是多愁善感。

第 8 首  $b^e$  小调赋格曲，三声部，赋格使用了倒影和扩充主题的写法

### 第 9 首 E 大调前奏曲

例 27:



这首前奏曲看起来简单一些，传统的节拍 12/8 拍，描绘出一派田园乡村的韵味。

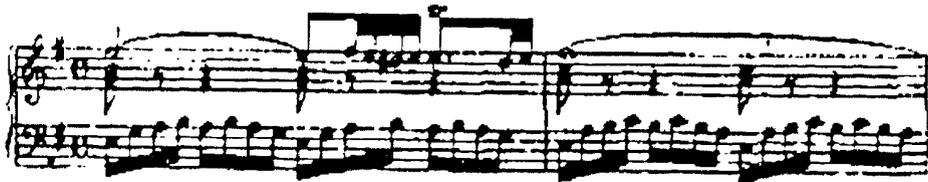
曲式上：一种三段形式的歌谣体裁，像早期古典乐派的奏鸣曲式。第一段：呈示部，第 1 小节到第 8 小节前半；中段：不大的发展部，从第 8 小节后半小节到第 14 小节。末段：再现部，从第 15 小节到 24 小节。在第一段及第三段结束前，都采取半变化音手法作先导，很精致。

演奏上：要弹出诗意、温和的状态，内心迅速不要快。

第 9 首，E 大调赋格曲，三声部

## 第 10 首 e 小调前奏曲

例 28:



此前奏曲分两部分：第一部分是和声伴奏下的旋律，旋律是具有装饰华彩效果的曲调。后一部分的表情术语是 Presto，加倍速度弹奏，上、下两声音部音型沿用第一部分。

两部分以 22 小节为分界线，这个分界线，没有过渡的连接句。如果在第一部分的最后一小节逐渐加快后进入比第一部分快一倍的 Presto，这样会有统一感。

演奏提示：前 22 小节高音旋律要极其富有情感，中间和弦要弹成 PP，低声部要弹成 P。第二部分整段皆以 f 来弹，速度比第一部分快一倍。

## 第 10 首 e 小调赋格曲，二声部

## 第 11 首 F 大调前奏曲

例 29:



是一首很好的手指练习曲，在手张开的动态下小指与大拇指要不断地轮流弹奏，是一首不简单的练习曲。而且此曲通常都要弹得迅速、轻巧，曲中的装饰音——波音——因为与另一只手的十六分音符音型配合着，所以总体上听来速度有浮动性。

这首前奏曲是以二声部创意曲手法作的，有两种音型，一个音型是高音部的十六分音符，另外一个音型是低音部的八分音符，这两种音型在上下两声部相互模进，数量各占一半。

关于波音的奏法：由下方一个开始弹奏，再弹原音与上方音交替弹奏。只有在第 4 小节与第 9 小节的开头音这两个地方是从上方音开始到下方音，再回到原音与上方音的震音弹奏，原因是避免不谐和音程。

关于第7小节低音最后一拍有D音的说明：有人认为改D成E，理由与第5首D大调前奏曲中第33小节一样，为了低音的和声功能进行。但是，多数权威版本如 Czery（车尔尼）的版本就认定是D音。

在钢琴上弹奏时应注意声音要弹得轻些，速度活泼些。

第11首，F大调赋格曲，三声部。

第12首 f小调前奏曲

例30：



第12首f小调前奏曲的主题由分散的和弦换音及经过音组成的，用和声、对位的手法连接而成。整首曲子的特点是极少有休止处。

谱面上是四声部的设置，但大多数并不是真正四声部的进行，常常由同音的四分音符及十六分音符构成双声部。

例31：<sup>20</sup>



<sup>20</sup> 谱例来自赵晓生《BACH解密》

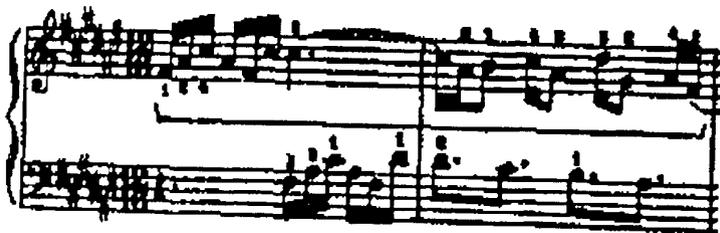


演奏提示：凡是与十六分音符结合的四分音符，要弹得够长、够平实。速度如同步行，弹奏时要有很严密的衔接。

第 12 首，f 小调赋格曲，四声部。

第 13 首  $^bF$  大调前奏曲

例 32：



这首前奏曲只有一个曲式，是由 6 个相同的形式片段连成。这 6 个片段的划分为：第一段，第 1 至 6 小节半；第二段，第 6 小节半至第 12 小节；第三段，第 12 至 15 小节半；第四段，第 15 小节半到第 18 小节半；第五段，第 18 小节半到第 24 小节半；第六段，第 24 小节半到第 30 小节。其中，第三、四段由 6 小节缩为 3 小节。从调性上看，这 6 个片段有五次转调，依次为： $^bF$  大调— $^bC$  大调— $^bD$  小调— $^bA$  小调— $^bG$  小调— $^bF$  大调。转了个圈又回到原调。<sup>21</sup>

每个片段的开始都用分散的音型，再用切分音的节奏连接下去。在最后一段从大调突然又转成小调，由高音部的  $^bA$  回来大调调性上。

演奏提示：这曲子要柔和、精致的弹奏，切分节奏不要过分强硬。

第 13 首， $^bF$  大调赋格曲，三声部

第 14 首  $^bF$  小调前奏曲

例 33：

<sup>21</sup> 分段依据参考《巴赫平均律钢琴曲研究》蔡中文，台北全音乐谱出版社，1966



这首前奏曲可被视为二声部赋格曲式，全曲可分为两部分：前 12 小节半为第一部分，第一部分的呈式部：第 1 至第 6 小节；发展部：第 6 至第 7 小节，调性是 A 大调，有一个主题进入是在第 9 小节的高音部。第二部分，有四个主题进入句：第 12 小节至第 14 小节，主题由上声部进入到下声部；接着第 14 小节下声部做主题逆行进入句；在第 15 小节上声部亦做主题逆行进入句至第 16 小节为止；第 19 小节到 20 小节从下声部进入到上声部；在尾声部，第 22 小节至 23 小节又是个主题逆行进入<sup>22</sup>。

和声上：这首前奏曲以三度音程内做纺织似的音型，然后以六度音程的跳进来对位，“三度”与“六度”本是同一音程的转位，这又是一个数学比例的安置；这个写法与第 3 首 C 大调赋格曲的主题音型写法很相似。插入句也是从这主题音型及对句音型变形应用的。

演奏提示：不要因为太迅速而轻率，要庄严的去弹。

第 14 首，<sup>#</sup>f 小调赋格曲，四声部

第 15 首 G 大调前奏曲

例 34



是一段体形式，很简捷，听起来甚至有点幼稚。作品以分散和弦从关至尾一气呵成。

演奏提示：在弹奏此首前奏曲时，要有活泼、热情的情绪，、并注意要迅速地全曲，八分音符的断奏更要弹清楚才能衬托出洋溢的性质。在第 11、12、13 小节的高

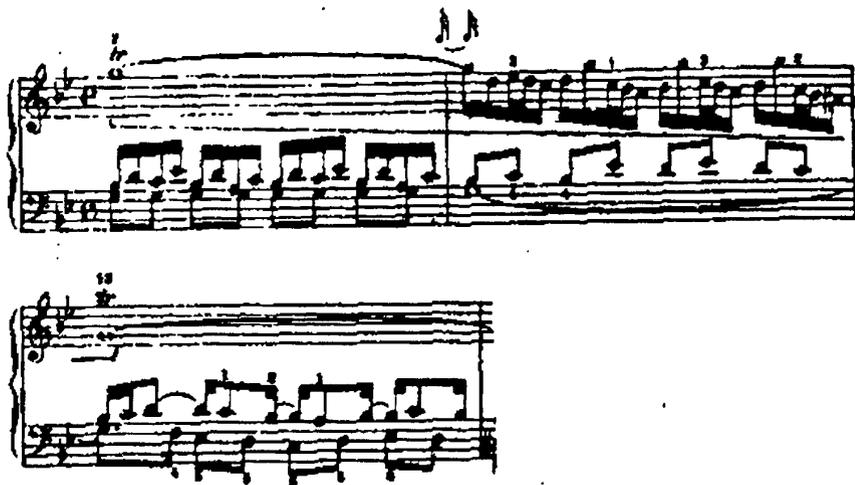
<sup>22</sup> 分段依据参考《巴赫平均律钢琴曲研究》蔡中文，台北全音乐谱出版社，1966

声部的 8 分音符可不必弹断奏，目的是要将句子的完整显现。

第 15 首，G 大调赋格曲，三声部

第 16 首 g 小调前奏曲

例 35:



这是首很严谨的三声部结构的、具有咏叹性质的前奏曲，分两段。第一段从第 1 小节到第 10 小节：我们可以从中发现，中音部一直有一支宛如小提琴庄重、崇高地奏着的抒情的旋律贯穿其中，之后，旋律到  $\flat B$  大调时交到了低声部，这时与高声部作节奏性的模进而结束了第一段。余下是第二段，在第二段里，三声部均衡发挥，节奏与二部创意曲第 14 首 B 大调的节奏型相同。整体上说，整首前奏曲是以附点音符的节奏型写成的短小动机发展而成，犬牙交错般地出现在各个声部中，具有动力和紧张性。

演奏提示：在第 2、4、6、8 小节处，节奏有歌唱性，这些小节之前的波音可以起到引出歌唱性的作用，为能弹出如歌的风味，要在第 1、3、7、11 小节的波音处开始到末尾弹得不要一样快，开始要稍慢，这样就会觉得比较生动，不生硬。演奏者一定要以内心的平静状态弹奏此曲，才能弹出如歌的旋律。

第 16 首，g 小调赋格曲，四声部

第 17 首  $\flat A$  大调前奏曲

例 36:



此曲整体结构是：A（第1至9小节）-B（第9至18小节）-A（第18至22小节）-B（第22小至35小节）-A（第35至44小节）。

这个前奏曲具有绅士风度的气质，在赋格中也是，两者的主题音型都是由三和弦音分开写成的。

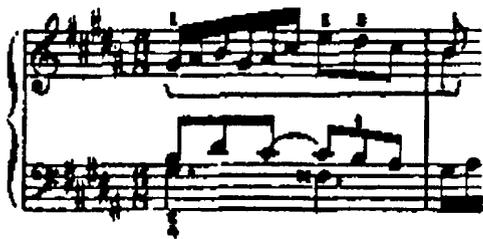
从调性上说：这首前奏曲主题的和声调性从主和弦调性转到属和弦调性，之后再回到主和弦调性上。每段的调性分别为：第一段， $\flat A$  大调；第二段， $\flat E$  大调；第三段， $\flat E$  大调；第四段，先转回  $\flat A$  大调再与  $\flat D$  大调交互变换，最后仍回到降  $\flat A$  大调；第五段， $\flat A$  大调。

演奏提示：弹奏时要留意主题音型，左右两手都要照顾到并且要衔接好。其中，第10到12小节中上下句的奏法要依靠第9小节来完成——低声部要在第一个8分音符后；高声部要在第二拍的第二个16分音符，都要分出句子地弹出来，但不能弹得太重。

第17首  $\flat A$  大调赋格曲，四声部

第18首  $\flat g$  小调前奏曲

例 37



第18首  $\flat g$  小调前奏曲是一个三声部创意曲式，这在《十二平均律钢琴曲集》中是第一次出现。主题由十六分音符与八分音符构成，先在高声部呈现出1小节，第2小节中的低音也跟着出现，之后，高声部以十六分音符的音型模进到第5小节，中声部的主题在第5小节出现，低声部的主题则从第6至第7小节模进进行了两小节，再上升到第8小节中的高声部，第9小节中，这时三个声部的连接音型全都出现。第10小节中，高

声部做主题倒影进行；而第一部分的结束在第14小节处；在第15小节至第17小节中，三个声部都做了主题倒影进行；第18到21小节则是16分音符音型的模进；第22及23小节是全段用十六分音符音型作密集接应。之后，这一音型再穿过3小节到了第27小节时进入了尾声，这时的高声部以持续音的形式烘托出尾声的气氛。全曲的高潮处在第18至24小节之间，再由第24小节的三、六度二部和声及低声部的主题模进及第25小节的减七和弦把整首与乐曲带进尾声。<sup>23</sup>

从前奏曲与赋格的关系上来看：第1、2小节内已看到了赋格曲主题的开头：低声部的两个附点四分音符—— $^b g - ^b g - ^* f$ ；第2小节前3个十六分音符—— $^b g - ^b a - b$ ；第1小节的高声部在前3个十六分音符—— $^b g' - ^b a' - b'$ ；第2小节最上方—— $^b g'' - ^b f''$ 。以上这些都是赋格主题的开端—— $^b g - ^b f - ^b g - ^b a - b$ 。

演奏提示：要以弹奏创意曲的方式，并要每一声部都要温和，速度如行板、有歌唱性的弹奏。

第18首， $^b g$ 小调赋格曲，四声部。巴赫的《十二平均律钢琴曲集》第一卷里所有小调前奏曲与赋格曲都是以大调主和弦的方式结束，只有这首《 $^b g$ 小调赋格曲》是以小调结束的。

### 第19首 A大调前奏曲

#### 例 38



第19首A大调前奏曲是三声部的创意曲，与巴赫三声部创意曲第9首f小调相像。三个声部中：低声部是四分音符半音变化下行；高音部中有主要的主题；中音部是切分音音型与五度下跳的下行。3个主题音型三种对位。这3个主题音型结合了6个发展部，有四种不同的安置方法：第一种：开始时，第一主题在上声部，第二主题在中声部，第三主题在低声部。曲中有一处也是这样，在第12至第14小节， $^b f$ 小调。第二种：第20至22小节是第一主题在上声部，第二主题在低声部，第三主题在中声部。第三种：第4

<sup>23</sup>分段依据参考《巴赫平均律钢琴曲研究》蔡中文，台北全音乐谱出版社，1966

小节到第6小节以及第17小节后半小节到19小节，第一主题在低声部，第二主题在高声部，第三主题在中声部。第四种：第8小节后半小节到第11小节，第一主题在中声部，第二主题在低声部，第三主题在低声部。这6个主题结合部又分成两部分，每部分各有3个结合部：第一部分：第1至12小节。第二部分：第12至14小节。此曲还有两个插入句——第6至8小节前半小节、第14至17小节前半小节，其音符的音型是从第一主题的开头取出来的。这样就使此曲成为最严密的主题音型控制下的前奏曲了。

演奏提示：弹奏时首先要把三个主题弹清楚：第二个主题的第一切分音要弹得突出，第二音可稍弱一些；第三主题的半音变化下行处，要弹成一句，不能分开，这样就能显出三个主题合在一起的状态。此曲的情感是安静地沉思。

第19首，A大调赋格曲，三声部

第20首 a小调前奏曲

例 39



第20首 a小调前奏曲的主题是以四小节为一句的舞曲形式写成，调性上很有弹性：四个小节在主调调性上；下四个小节在属调调性上；再四个小节转调，转到C大调上；在这个调上又加了四个小节。

这首前奏曲虽然看似简单明了、无什么深度，但它具有的轻盈、自然的特质，对于后面长大的赋格曲加深了“大曲”的气势。

第20首，a小调赋格曲，四声部

第21首  $\flat B$ 大调前奏曲

例 40



这首前奏曲是一首很具有展示技巧性的曲目，由分解的和弦音型构成。右手上每个分解和弦的音： $d'' - c'' - d'' - f''$  都已经暗示出赋格主题的开端： $f' - g' - f' - b'$ 。左右手和弹了一个分解和弦。每经过 1、2、3 小节转换成一个线条，但是仍然是由两只手交替演奏的。从第 10 小节开始，和弦与线条互换，有点像第 2 首 c 小调前奏曲的 Adagio。在结束部分此分解和弦式的音型从低声部的  $b$  一直上升到  $b''$ 。这个音型像是最前面的再现，起到了前后呼应。从各个权威的版本中发现：此处 Czerny（车尔尼）的版本<sup>24</sup>中又加入了一小节是左手低声部的全音符的  $b$  与下方八度的  $b$ ；在别的版本上是在上方的  $b''$  上加了一个延长记号。本论文考究两个版本增添的原因：考虑到结束时要有充足感才增添或加符号。

演奏提示：技术性要求很强，可较自由的弹奏，较少约束；但是不要过分自由的处理。因为曲子短，如果处理变化得太多，会使曲子在听觉上成段，失去了统一性。此曲弹奏的速度是急速。

#### 第 21 首 $b$ 大调赋格曲，三声部

#### 第 22 首 $b$ 小调前奏曲

例 41:



这首  $b$  小调前奏曲高声部节奏沉重，缓慢、伤感，低声部是以单音、同音的 8 分音符反复形式持续进行。这是首五声部前奏曲，有时中间的一个声部休息就变成四声部，

<sup>24</sup> 关于版本问题，在后面章节有详细说明。

但是在高潮时、在结束前却能达到九声部——在第 24 小节处，a-c<sup>b</sup>e-b<sup>b</sup>g，所用的和弦是减七和弦，减七和弦在巴赫之后的许多作曲家都用这种和弦，但在 1700 年左右却是很少的，此处正体现出巴赫和声的超前性。

这首前奏曲分成两部：第一部分从第 1 到 10 小节；第二部分从第 13 小节至 24 小节。这两部分各自又从 12 节分成两半。第 11 小节到第 13 小节为过渡段。

例 42:



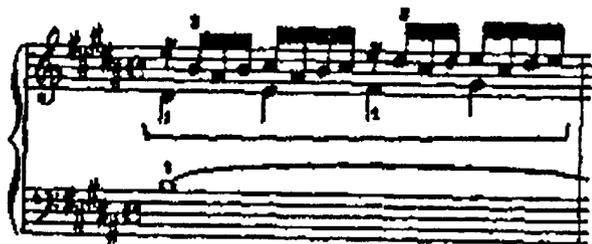
第 24 节的延长记号之后，音乐仍是要严肃、庄重地逐渐减弱至结束。

演奏提示：弹奏时，主题的音型不能分成小片断，要将主题的小片断音型串成一条长线：把句子延长扩大，弹奏时要内心略带压抑地充满情感像慢慢地吟唱，不要太柔软。

第 22 首  $\flat$  小调赋格曲，五声部

第 23 首 B 大调前奏曲

例 43:



第 23 首 B 大调前奏曲是三部创意曲。与 $\sharp$ g 小调和 A 大调前奏曲一样。从第 17 小节起变为四声部，到最后一个和弦成为五声部，这样的设计起到了逐渐充实增添内力的作用。整个前奏曲，对于赋格曲主题的提示是很明显的。

演奏提示：全曲总有一个声部是具有旋律性的进行，所以在弹奏时要柔和、平静、有流动感。

第 23 首 B 大调赋格曲，四声部

## 第24首 b小调前奏曲

例44:



此前奏曲是奏鸣曲式，但并不是古典时期的奏鸣曲式，而是古典时期之前的。

从结构上看：此曲有两个长度不同的部分，各自反复了一次。并且第二部分中并没有出现第一部分再现段。

从各个声部上来看：作者在上两声部上用很密集的模仿手法，而低音部则是个相对安静流动的线条，音乐形式上形成对比。音型上：高声部音型是四度上行的切分音。

可分成三段：第一段是第1到7小节前半小节，从中声部开始，高声部在上五度跟进，调性从b小调转到升D大调。第二段从第7小节后半小节到第12小节，从高声部开始，中声部从下方四度跟进，调性从D大调转到<sup>#</sup>f小调。第三段从第12至第17小节，从中声部开始，高声部以五度形式跟进来，到第16小节时，时值缩小了一倍——八分音符接四分音符的切分音；二个八分音符结合的<sup>#</sup>f"上跳了四度到八分音符的b"，以上是第18小节，以八分音符为主题的缩小音型的先声——调性从<sup>#</sup>f小调转到b小调。

例45:



从上图中还可以看，第18小节之后，时值都缩小成八分音符；采用了四度上跳及下行一级的音型模仿。到第27与29小节时，音型又扩展成为减五度。在第31、32小节处，这个音型在高声部上往下降，到第33小节时中声部接了上去，这之后，中声部

用扩大与缩小的形式连成一线条旋律线：

例 46：

第 36 到 38 小节，高声部与中声部用这一音型做成密集接应句，音高越上越高直到第 39 小节时，中声部又以切分音下行到第 42 小节前半小节做终止式，但不是直接终止，作者先作了个尾声，做成了半音变化进行的一段，使其成为自然音级的前奏曲与变化音级的赋格曲发生“连续撞击”。下面的谱例（第 42 小节后半到第 45 小节前半）就是尾声部四度上跳音型的变化：

例 47：

演奏提示：弹奏时先进入的句子要有向前鼓动、推动性；后跟进的句子也要这样弹出。速度始终要保持稳定，像安静地走路似地弹奏。

第 24 首 b 小调赋格曲 四声部

第一卷总结

纵观整个第一卷，速度及表情总结如下：

表 1:

前奏曲序号	速度(文字)	速度(以四分音符为单位)
1	行板活泼地	108
2	快速	120
3	迅速地	92
4	行板有表情地	92
5	快板 生动和辉煌地	106
6	快板 但不过分地	84
7	快板 很安静地	76
8	慢板 带有深刻情感地	42
9	小快板 温和、可亲地	88
10	行板 持续、如歌地	69
11	小快板 生动、有活力地	76
12	行板 持续地	52
13	小快板	104
14	准确地快板	104
15	很生动和辉煌地	96
16	缓慢地	92
17	快板 谐谑地	108
18	小快板 稍有表情地、纯朴地	132
19	小快板 雅致地	80
20	快板 生动地和坚定地	76
21	快板 生动地	84
22	柔板 悲伤地	80
23	小快板 安静地	76
24	行板(巴赫手稿)	—

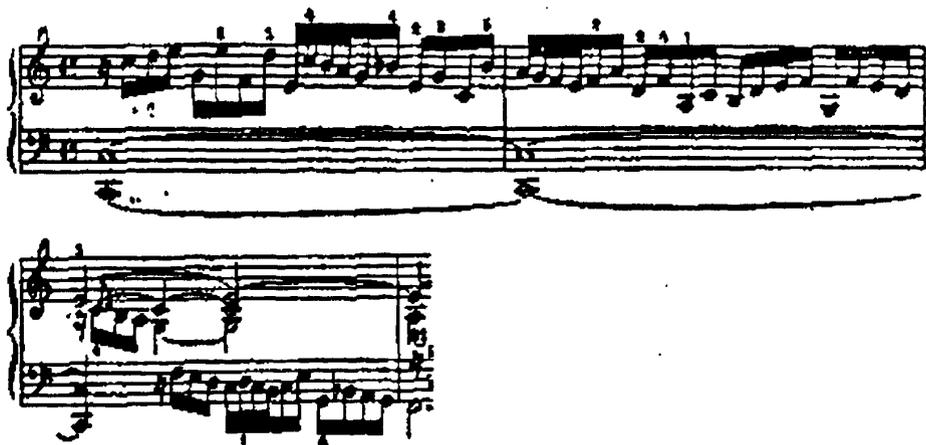
## 第二卷

第一卷写成后的第 16 年,巴赫开始创作他的《十二平均律钢琴曲集》第二卷。这时的巴赫是另外一个样子:他已逐渐走向老年,早就离开了科滕,在莱比锡古老而阴沉的托马士教堂任职,埋头创作了无数的宗教音乐、清唱剧。第二卷断断续续地写成了约 4 年之久。

下面分析每一首前奏曲

## 第 1 首 C 大调前奏曲

例 48:



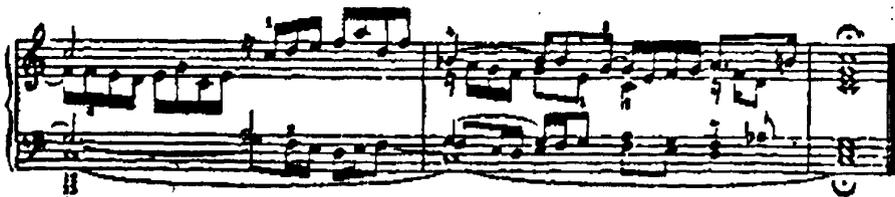
这首前奏曲的开头就用主和弦的根音做持续低音，并且持续主和弦的功能长达3小节；这3小节的高声部，作用是作为分解和弦的骨架，也成为后面的内容的要素，并且暗含了它的第一首赋格曲主题的前半部，如图所示：

例 49：<sup>25</sup>



在这首前奏曲的最后三小节处也是以主和弦根音做持续低音而结束的，这里再一次显示出巴赫惯用的对称的手法。如下图所示：

例 50：



第5小节后半小节至第14小节前半小节、第20至28小节后半小节这两处虽然与第29至31小节不尽相同但各自的每3小节都有各自的一定的音型模进，因此也可以说是相对称的；第17小节后半小节至第19小节可看成是连接段或插入句，具有转调的作用——从d小调转到g小调再转到F大调，因此，全曲的第二部分可从C大调开端开始。

这首前奏曲的特点是分解性和弦音型，并且把这种音型很平均地分布到各个声部中去：在第5小节后半小节处第三声部突然休止，这是为了让第四部上行的主要音型能从

<sup>25</sup> 谱例来源于赵晓生的《Bach解密》

四个声部中凸现出来；第 8 小节的第三声部的休止，是为了第 10 小节的第四声部的上行音型凸现出来；第 20 小节第三声部的休止是为了第 21 小节第四声部的上行音型的凸现；第 22 小节第三声部的休止，是为了第 24 小节第四声部的上行音型的凸现。由于具有分解和弦的特质再加上大部分都是四个声部同时奏响，因此在音响上很隆重。

### 第 1 首，C 大调赋格曲，三声部

### 第 2 首，c 小调前奏曲

例 51:



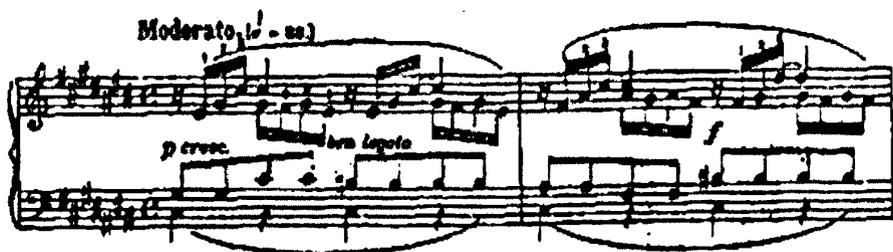
从作曲手法上看：二声部的创意曲，有两个主题音型相对——第 1 小节的上、下声部；随后在第 2 小节相互对调上、下音型；第 3、第 4 小节是延续下来的扩展句子；从第 5 小节起，用后四分之一拍开始的十六分音符作为主题音型，不断地做模进，间或加入扩展句子的音型做补充；到第 12 小节时，在  $\flat E$  大调上结束。第二段从第 13 小节起，仍以  $\flat E$  大调开始，继续把上面说的两种主题音型作扩展与变化，第 13 至第 16 小节中从  $\flat E$  大调经 c 小调转到 f 小调，此后就在 f 小调上作变化模进，以半音阶下行的方法，至第 24 小节转回到 c 小调后做半音阶上行进入结束的 c 小调主和弦。

由于谱子上从第 1 至 12 小节有很明显段落反复记号，使人想到舞曲形式中两、三句一组的反复句型形式。演奏者可以从这首前奏曲的外在形状上看出第 1 至第 4 小节是一组，其中还能分成每两小节、为一组；从第 5 至 9 小节前半小节又分成一组；第 9 小节后半小节至第 12 小节又分成一组。第二段落中，第 13 至 16 小节为一组；第 17 至 21 小节为一组；第 22 至 25 小节为一组；第 26 至 28 小节为一组。演奏提示：在演奏时不能弹成舞曲，要以创意曲的角度来弹，要注意音型、动机的变化及表现。

### 第 2 首，c 小调赋格曲，四声部

### 第 3 首， $\flat C$ 大调前奏曲

## 例 52:



第三首<sup>♯</sup>C大调前奏曲与上面说到的第一卷中第7首<sup>♭</sup>E大调前奏曲的设计如出一辙：先有一段“前奏”，再接一个“赋格”——这首曲子从第1至24小节像是后面小赋格曲的序奏，是用四个声分解和弦的手法做成的。在节奏上：第四声部以四分音符、四分休止符交替进行，这样就使第四声部很“安静”；第三声部都是八分音符，两个音或四个音同度的反复奏着，像从第四声部的回响；第一、二声部则以十六分音符作为分解和弦的音型相互接替着。近代作曲家、教育家卡尔·奥尔夫（Carl Orff 1895-1982）的音乐教材中常常采用这种节奏安排，与第一卷第一首的前奏曲气氛上很相像。第25小节开始节奏由原来的4拍子变成3/8拍三声部的小赋格曲。

第25至第34小节为呈示部。第34至41小节为开展部。第41小节至曲终是主题密集的接应出现——第三声部以主题模进的形式不断地连接下去，引导其他三个声部进入终止式进而结束。

这首前奏曲自身已经具备“前奏曲与赋格”曲式，已经具有独立性。

第3首，<sup>♯</sup>C大调赋格曲，三声部

第4首，<sup>♯</sup>c小调前奏曲

## 例 53:



第4首<sup>♯</sup>c小调前奏曲的动机与巴赫三声部《创意曲》集第5首<sup>♭</sup>E大调的动机非常

相像。区分在于创意曲的动机一直是上、下两个动机模进或模仿；而这首前奏曲的动机却演变、展开成三条旋律线，弹奏时要注意把三个声部要有旋律性的弹奏出。

这首前奏曲分成两大段：第1至第32小节为第一段，后面为第二段。从第1小节到第16小节止，第一声部的曲调先以原形出现四小节作反射变形；第二声部从第7小节起，出现了第一声部的曲调。第10小节，第一声部再以动机音型的形式与第二声部做对位；第三声部以自己的动机发展下去，三个声部就这样行进到第17小节，转入本调的属调——g小调中，第二声部从这里起，以原来第一声部的曲调作变形出现。从第19小节起，第一声部以上四度的形式跟进，第三部仍用自己的动机推演下去直至到第26小节为止。第27小节转入关系大调——E大调，这时的第一声部出现了一个以第三声部的起句为动机再加上自己原来曲调的逆行片段相结合的曲调。第二声部在第28小节上从下四度进来。第三声部在第29小节在降低下四度处跟进。此后，三个声部都用原来曲调的各片段音型模进，直到第32小节。第33小节起转入 $f$ 小调，第33至36小节与第1至第4小节除了在调性之外都是相同的。第37、37小节为过渡小节。第19小节处又转回升c小调。第39至49小节与第1至17小节在各个动机的延展、变化、反射上是相同性质的。第50小节至第62小节是尾声，手法上与第10至16小节一样。

例 54:

The image displays three systems of musical notation for a piano prelude. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system (measures 1-16) shows a complex texture with multiple voices. The second system (measures 17-32) continues this texture, featuring a key signature change to G minor. The third system (measures 33-36) shows a return to the initial key signature and melodic motifs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f'.

第5首，D大调前奏曲

## 例 55:



这首前奏曲的曲式与古典时期的奏鸣曲曲式很相像，惟一的区别是：古典时期的奏鸣曲式是有两个主题的主调音乐；这首前奏曲只有一个主题，是有三个声部的复调音乐。

从曲式上看：第 1 至 16 小节是呈示部：第 1 至第 4 小节的主题从第一、二声部呈示出来。第 5 小节是主题片段音型的延展部分。到第 11 小节，又从第一声部做倒影进入，这里 E 大调主和弦出现，调性也转入此调。第 11 小节，又以第一声部做倒影进入，这也是 E 大调主和弦调性。第 12 小节借 E 大调主和弦转入<sup>\*</sup>f 小调的中音和弦从第 13 小节起 4 个小节，是把各小节在 A 大调上作了一个终止式，见下图：

## 例 56:



从上图可以看出：VI（第 14 小节的<sup>\*</sup>f 小调主和弦）→IV（第 15 小节 D 大调之和弦）→V（第 15 小节后半小节 E 大调主和弦）——再缩小反复一次（第 16 小节 VI→IV→I<sup>°</sup>→V→I），呈示部调性很明显地从主调到属调。展开部：第 17 小节到第 40 小节。第 17 到第 20 小节，主题做倒影，从第二、三声部先后进来，调性是 A 大调。第 21 小节至第 24 小节，主题做片段模进及串连。第 29 小节至第 32 小节，主题在第一声部做倒影进入；在第二声部以原形的方式进入，调性在<sup>\*</sup>F 大调与 b 小调上交替徘徊。第 33 小节至第 40 小节，调性的经过方式——b 小调——g 小调——d 小调——及 d/D 小调的属调——D 大调。再现部：第 41 小节起至第 56 小节，共 16 小节，与呈示部的小节数相同，布局也相同：第 41 至 44 小节是主题再现。第 45 至 52 小节是主题片断音形模进及连接。第 50 及 51 小节，主题在第二声部及第一声部以原型及倒影的形式进入，调性是

属调。第 53 至 56 小节为终止句，又作了 VI→IV→V（缩短 VI→IV→I<sup>6</sup>→V）→I 的终止式。

例 57:



演奏提示：演奏者要弹得热烈。

第 5 首，D 大调赋格曲，四声部

第 6 首，d 小调前奏曲

例 58:



第 6 首 d 小调前奏曲是一首技术含量很高的曲子，乐曲开头是由八分音符的主音开始，接着以十六分音符做小音阶下行，之后整曲展开。全曲分两段，第一段为第 1 小节到第 26 小节：第 1 至第 4 小节与第 5 至第 8 小节是上下互换音型的相同句。第 9 小节起，音型演变为用主句的音阶下行、上行。第 13 小节起是原先低声部和弦的八分音符音型的变奏，调性转为属调。第 18 小节起上、下两声部同作变音交替反复的音型，调性从属调经 D 大调的属七解决到 G 大调上，后经过变化进行转到 a 小调的属七和弦上，在第 26 小节处解决在 a 小调主和弦上。第二段从第 26 节到第 44 小节：第 26 至第 29 小节与第 30 至 33 小节一样，上、下声部互相交换，只是略为变形。第 34 小节到第 41 小节调性移到 g 小调上。第 42 小节起，音型为以低声部八分音符分解和弦，其功能是 d 小调下属和弦，后进入到第 44 小节的 d 小调主和弦分解音型上。第 53 小节起是尾声，

由前面导入转成 g 小调再转到 d 小调的属和弦。

例 59:



第 57 小节根音为主和弦，做持续低音，终止于第 61 小节。演奏提示：弹奏时要赋予热烈的情绪。

例 60:



第 6 首，d 小调赋格曲，三声部

第 7 首， $\text{E}^{\flat}$  大调前奏曲

例 61:



第 7 首  $\text{E}^{\flat}$  大调前奏曲，根据调性可分为五段：第一段，第 1 小节至第 21 小节的第一个音。第 1 至第 4 小节是起句。第 4 小节末至第 9 小节前半部分，是前 4 小节的展开。第 9 小节至第 12 小节是过渡，调性从  $\text{E}^{\flat}$  大调转到  $\text{B}^{\flat}$  大调。第 12 小节末到第 16 小节与第 4 至第 9 小节前半小节的句子相同——展开句，调性是  $\text{B}^{\flat}$  大调。第 17 小节至第 21 小节止是从  $\text{B}^{\flat}$  大调转到它的关系调 c 小调。第二段：第 21 小节起至第 32 小节前半小节，调性从 c 小调转移到  $\text{B}^{\flat}$  大调。第三段：从第 32 小节至第 47 小节第一音，取第一、二段的主题各音组成三小节一句的句型，三小节、三小节的推进，步步升高，调性从  $\text{B}^{\flat}$  大调转到 g 小调，这段是最具有开展及变化性。第四段是从第 47 小节至第 56 小节。此

段的手法与第二段相同，也相同以小调调性——g小调承接前段的关系大调调性，用以对比。第五段从第57小节至第71小节。前4小节位过渡小节，以低声部主题做模仿，将调性引回到原来的 $\flat E$ 大调，从第61小节起，再现第一段的主题。

例 62:



紧接着为第一段的浓缩，最后归于平静，全曲结束。综上所述，这首前奏曲段与段之间的性质可归纳为：A—B—C—B—A的形式。这一形势是巴洛克时期协奏曲乐章的形式。

第7首， $\flat E$ 大调赋格曲，四声部

第8首， $\flat d$ 小调前奏曲

例 63:



第8首 $\flat d$ 小调前奏曲为二声部创意曲，主题由两小节构成，有两个动机——A、B，第二声部从第2小节以比主题低八度的位置进入。从第3小节起，上、下声部以主题前半部分为动机做模进连接、模进变形、模进连接。第6至8小节从 $\flat d$ 小调转到 $\flat F$ 大调，这是一个关系调的过渡。从第9小节起，主题从第二声部以 $\flat F$ 大调调式形式出现。第10小节处，在第一声部的带领下第12小节跟了进来。第13小节处，用主题的前半部分作为模进、模进进而连接，调性也转到了 $\flat a$ 小调上。展开部从第17小节开始，主题在第

二声部上，答题在第一声部上，是以主题本身的动机变形做成的。而第 19 小节则是第 17 小节上、下声部的交换。第 21、22 小节与第 4、5 小节相似。在第 25 至第 27 小节上是调性从<sup>♯</sup>a 小调转回<sup>♯</sup>d 小调的过渡小节，其作用等同于第 6 至第 8 小节。末段也就是再现段从第 28 小节开始，有如奏鸣曲式的再现部，主题前半部作为动机在各个声部出现一次后，取了 A 动机的部分音型及动机 B 做连接延展。第 32 至 36 小节，取 B 动机及三十二分音符音型作模进，此曲结束。

例 64:

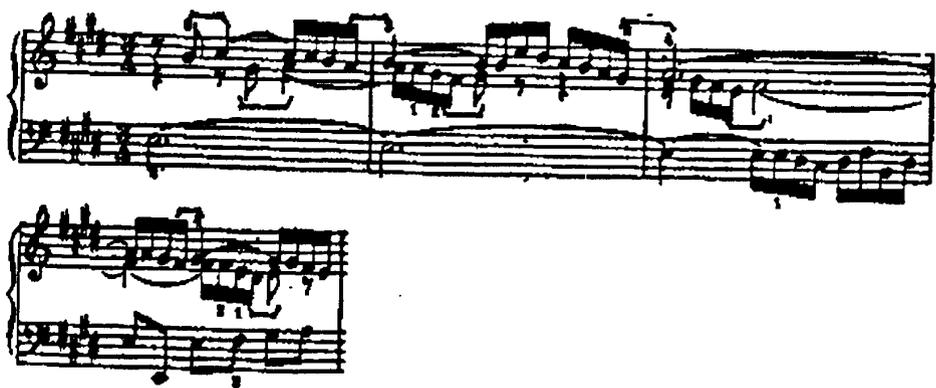


总体上说，这是一首有奏鸣曲式雏形的二声部创意曲，后世的前奏曲多采用奏鸣曲式。这首前奏曲节奏、表情都很稳当，用现代钢琴演奏更能体现出如歌的情绪。

第 8 首，<sup>♯</sup>d 小调赋格曲，四声部

第 9 首，E 大调前奏曲

例 65:



第 9 首 E 大调前奏曲由两个音作为动机，然后扩展、延长、变化而成。全曲分两部分：第一部分，最先是第一声部的两个音 b' →<sup>♯</sup>c'' 起奏，第二声部立即模仿，然后第一声部变化成十六音符把这动机延长，第二声部又立刻模仿，最后，第三声部也仿照第二声部，到第 4 小节止这个模式结束。第 5 小节至第 8 小节是前 4 小节一、二声部互换后在属调上的反复。第 9、10 小节开始，第一声部把主题的动机扩展，第 11、12 小节

又从第三声部跟进。第 13 小节至第 17 小节为止，以上行音阶音型在三个声部各做一次后，再将三个声部引入末尾的 8 小节中，这时的调性转到属调——B 大调上。第 18 小节至第 20 小节，第三声部是八分音符、八度交换的 b 音，等于结尾部持续低音。这是再现第一至第三小节的持续低音 e，细分析看出 b 音是 e 音的属音。（见例 66）

例 66:



第 21、22 小节借此把前两小节的八度音符引到了第一声部做变形后停在属调上的三级音。至此，第一部分结束，共有 24 小节。

第二部分从第 25 小节起：第 25 小节是第一部分前四小节的映照，调性转向<sup>♯</sup>c 小调——原来调性的关系小调。第 29 小节至 31 小节，以分解和弦的下降、音阶上行的音型写成，是第 9 小节演变而来的。第 32 小节至 36 小节取自第 21、22 小节之间第三声部的音型，再加上三十二分音符的变奏与两小节的跳进音型，分别以第 37 小节起的主题音阶音型。第 41 小节第三声部再度取用第 32 小节线条，上方以八分音符做跳进，这里又是一次主题动机的应用。第 46 小节的第三声部是以主音 e 的八分音符作八度交替，这相当于第 18 至第 20 小节的写法与作用。第 49 小节、50 小节是结束之前两小节对答，但仍是主题两音的变形。最后再度以 e 音为持续低音结束在第 54 小节。

演奏提示：这首前奏曲像一个组曲乐章，有明亮温馨的情感，令人神怡，与前面的那首赋格曲形成对比。演奏时要平静而流畅，带着甜美的情感。

第 9 首，E 大调前赋格曲，四声部

第 10 首，e 小调前奏曲

第 10 首 e 小调前奏曲的主题含有两个动机 A、B，全曲都由这两个动机延展、反复、变化而成，共 108 小节。全曲分为两个部分：第一部分是前 48 小节，其余为第二部分。两部分虽然在长度不相等，但实际上有对称作用。第一部分：第 1 小节至第 4 小节，呈示部。第二部以动机 B 的音型作开场白；在第 3 小节起模仿主题。第 5 小节至第 12 小节是主题动机 A 移高位置后加以扩展，调性转为 b 小调。第 13 小节至第 22 小节是模仿第 5 小节至第 12 小节，但又扩充了主题动机 B，调性转回 e 小调。第 23 小节至 28 小节，

两声部作密集应答,这里是动机A在第1小节及第2小节的变奏逆行,调性转向 $^{\#}f$ 小调。第29至32小节处,第二声部以动机B作为和弦根音并持续;第一声部则是动机A的串连,这里的调性为 $^{\#}f$ 小调。第30小节至36小节为前面4个小节的声部交换,和弦调性的位置又转到原调e小调的属和弦上方五度的b小调。第37至第48小节是以动机A的第1小节音型做倒影,再加上动机B的音程的扩大,构成两小节一句;从第二声部起,与第一声部做密集模进,在第48小节以b小调结束。这可视作组曲乐章的舞曲形式,也可以说是大型二声部创意曲。第二部分:第49小节至第52小节,在第二声部做主题动机A的倒影及扩展。第53小节至56小节是前4小节的声部交换句。第57至62小节主题动机A的前半部分恢复原型,作上、下声部的连接,调性逐渐向C大调靠拢。第63小节至72小节,主题A的前半部分又作倒影进行了4小节,再将上、下两声部以原型及倒影以齐奏得形式相互对抗,调性转为a小调。第73小节处又立即把调性转到G大调后再转向e小调,至80小节止,这8小节相当于第49至56六小节之句的作用。第81小节至108小节相当于第一部分中的第23小节至第48小节的作用。第81小节至85小节是上、下两声部的密集接应,作用相当于第23至28小节。第86至88小节是以动机B做为和弦根音的持续音,其作用相当于第29至32小节。第89小节92小节的a小调主和弦转入到e小调的减七和弦上。第95至108小节,第一声部以主题动机A的倒影与第二声部以主题动机A的原型相遇后回到e小调上。

这首前奏曲可以看成是主题发展出来的乐曲。在演奏时要把曲调中的主题动机清楚、正确的弹出来。这首前奏曲又可看作是大型的创意曲。其主题的抑扬及第二声部的模进方式很像巴赫的《二声部创意曲》的第4首——d小调。

演奏提示:在弹奏中主题突出的地方如下:第7、第9小节中,第1个与第2个十六分音符之间是动机之间的分界,要有换气的略微停顿的时间。

第5首, D大调赋格曲, 四声部

第11首, F大调前奏曲

例 67:



第 11 首 F 大调前奏曲, 从头至尾是由最前面的四小节主题衍生出来的。在这部《十二平均律钢琴曲》集中找不到另外于之相同模式的前奏曲。第一段: 前 16 小节。第 1 至第 4 小节是以和声为基础, 由高声部往低声部作八分音符的经过音型。第 5 至第 8 小节是前 4 小节的倒影。第 9 至第 12 小节是取第 1、2 小节的音型写成。第 13 至 16 小节也同于前 4 小节, 只不过调性转到 C 大调。第二段: 第 17 至第 20 小节相当于第 1 至第 4 小节。第 21 小节至 24 小节相当于第 5 至第 8 小节。第 25 小节至 32 小节相当于第 9 至 16 小节, 只不过调性转为 d 小调, 到第 32 小节结束。第三段: 第 33 小节至第 40 小节又相当于第 1 至第 8 小节, 调性在 d 小调上。第 41 小节至 48 小节, 是取自第 38 小节的音型, 变化后不断模仿。第 47、48 小节是模仿第 3 小节的和弦手法写成。a 小调的属七和弦在第 50 小节转入 a 小调, 但在第 50 小节又转入 d 小调。第 49 小节至 56 小节大致与前 8 小节相同, 调性转为 a 小调。第四段为终段: 第 57 小节至第 72 小节, 是第 1 至第 16 小节的再现, 最后稳定在 F 大调上。

这首前奏曲和声感很浓, 声部最多时达到五声部, 一般以四声部居多, 份量较多, 有极少的部分是三声部。但总之, 它由多声部的四小节和声发展而来。

演奏提示: 演奏时要把流动的八分音符经过音弹得圆润。

第 11 首, F 大调赋格曲, 三声部

第 12 首, f 小调前奏曲

例 68:



第 12 首 f 小调前奏曲是以和声为基础, 分解和弦音形或倚音形成乐句, 乐句具有

流动性。其形式是一个初期的奏鸣曲式。

呈示部：第1小节至第28小节。第1小节到第4小节是主句，第5至第8小节以分解、反复音的十六分音符作答句，至此，主题的第一呈示部分结束。第9小节至第20小节是主题的反复与展开。第21至28小节是以主句的八分音符音型作变型、安置于内声部，高声部以分解和弦及答句的音型作对句，调性则转到关系大调降A大调上。第29小节到第56小节是展开部的中段。第29至第40小节相当于第9至第20小节主题句，调性则从 $\flat A$ 大调转向 $\flat b$ 小调。第41小节至第56小节是答句的浓缩。第63至70小节等同于第21至28小节。

演奏提示：这首前奏曲是富有情感的和声式抒情曲，应柔和地、深情地奏出。

第12首，f小调赋格曲，三声部

第13首， $\flat F$ 大调前奏曲

例69：



第13首 $\flat F$ 大调前奏曲，其主题句从第1至第4小节。而从第4小节起到第17小节前半小节则是取用了主题句的动机作变形、扩展，并将调性 $\flat F$ 大调转到其属调—— $\flat C$ 大调上。第17小节到第23小节前半小节是原主题句，但主题从第二声部进入，并且在第20至23小节又做了一次声部交换，调性从属调转回 $\flat F$ 大调又转至下属调——B大调上。第23小节至第42小节前半小节相当于第4至17小节，只不过，调性从B大调经过 $\flat C$ 大调、 $\flat G$ 大调、 $\flat A$ 大调后转入 $\flat d$ 小调。第42小节到第45小节前半小节是在 $\flat d$ 小调上的主题句。第45小节到50小节前半小节相当于第4至第17小节前半小节，只是调性从 $\flat d$ 小调转回到 $\flat F$ 大调上。第57小节至第60小节前半小节是原调上主题句的再现。第60小节至第68小节的前半小节是第4至第17小节的浓缩。第68小节到最末小节，也就是第75小节为尾声。

这首前奏曲的节奏以符点四分音符、十六分音符的时值为骨架，又常在短短的十六分音符中再分化成二或三等份，致使节奏的对比更加强烈。这样沉重阻塞的步态，全靠

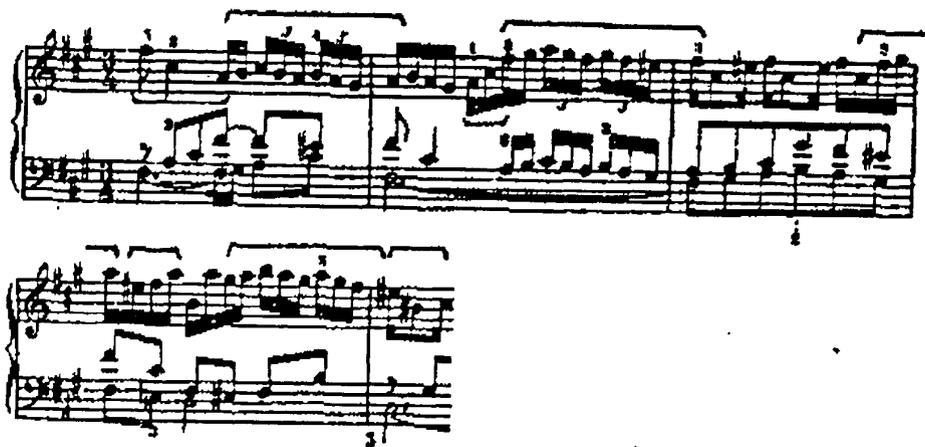
第四至第 11 小节声部的十六分音符音型起到活跃的作用，也使这首乐曲有层次。

演奏提示：弹奏时要把握双重声部的弹奏区别，一面以流动性弹奏十六分音符，另一面要以沉重、宽宏而又有热情的精神弹奏出节奏分明的主题句音型。

第 13 首， $^bF$  大调赋格曲，三声部

第 14 首， $^bF$  小调前奏曲

例 70：



第 14 首 $^bF$  小调前奏曲的主题句是由下跳四度的音型、三连音以及切分音、节奏动机所组成的。全曲为三声部，总体上说，全曲从头至尾由主题的各种音型动机在上、中、下两个声部作句子的连接、交换；第三声部常以八音音符作低声部的旋律来衬托。因此，这首前奏曲分为四段：第一段，由第 1 至第 12 小节，调性从 $^bF$  小调转为它的属调—— $^bC$  小调。第二段从第 12 至 21 小节，主题句从第 14 小节开始，有 32 分音符的变奏及延留音，代替了第 3 小节的切分音型；调性从 $^bC$  小调转为 A 大调。第三段，从第 21 小节到第 29 小节，以分解的和弦的形式配上新颖的开始句节奏型——也就是两个十六分音符加上一个八分音符——再连以切分音，将音乐带至 $^bF$  小调的属和弦，结束于延长记号上：  
例 71：



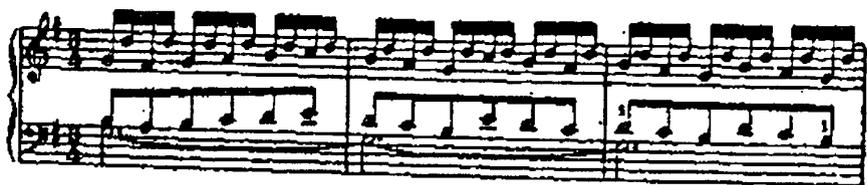
第4段从第29小节第三声部的三连音导入原调的主题句，这段是第一小节起至第12小节为止的主题句的再现部。调性当然是维持在原调 $^*f$ 小调上，没有再作属调的转调。

演奏提示：从总体上看，这首前奏曲像是室内乐三重奏，每个声部都有抒情性。弹奏时，形态如行板——从容，这样就能表达出三个声部的歌唱性。也可以想像第一声部是小提琴，第二声部是中提琴，第三声部是大提琴的室内乐三重奏重奏。目的只有一个，就是要使整首乐曲的色彩性更加丰富。

第14首， $^*f$ 小调赋格曲，三声部

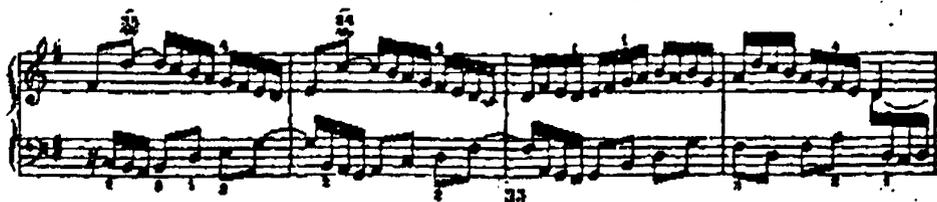
第15首，G大调前奏曲

例72：



第15首G大调前奏曲是个三段体式，具有统一性、流动性特点。但它确与赋格曲有相同音型及气质，真正地成为十五首赋格曲的“引子”。第一段：第1小节到第16小节。前3小节是主题句，第4到第6小节是主题句的基础上做了声部调换。第9至13小节，不是很明显地作了调性的下行。第14至第16小节是本段的结束句。调性从G大调转到属调D大调上。第二段：第17小节至22小节等同于第1至第6小节，只不过调性先在D大调上，然后再到G大调、C大调。第23小节起是e小调，前3小节做了上行，后3小节则向相反方向并做了e小调的终止式。第29小节至第32小节是琶音音型的上行。第33至第36小节转到低声部，而上方却用下行音阶作对句。此段结束。

例73：



第37小节的第二声部是主句音型的再现，并且依此句作模进至第40小节。第41至第45小节在旋律不是很明显的情况下做了下行，调性转回到G大调上。第46小节至

最后一小节第 48 小节作用相当于第一段的结束句，调性可视为 d 小调——A 大调七和弦——D 大调七和弦——G 大调属七——G 大调。

演奏提示：在弹奏时是要注意句子的划分。全曲要保持平均地流畅感。

第 15 首，G 大调赋格曲，三声部

第 16 首，g 小调前奏曲

例 74：



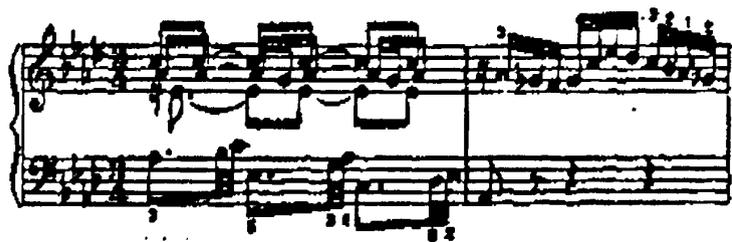
巴赫在第 16 首 g 小调前奏曲前特别标上 Largo 这一术语。又因为用了附点的节奏音型贯注全曲，所以显得很热烈而缓慢的倾诉；在 Kroll 的彼得版上，这种附点的节奏常更被强调成双附点的弹奏，（见例 74）。整首曲子都建筑在这第 1 小节的动机上。第 2 小节是第 1 小节的回答，位置高了五度。第 3 小节中第二声部从主音 g' 进入后成为四声部。第 4 小节是第 3 小节的答句，调性转向 c 小调；第 5、6 小节是 c 小调，等同于第 1、2 小节。第 7 至第 9 小节是第 5、6 小节模进形式的延续。调性经过 g 小调后转到 d 小调。至此，第一部分结束。第二部分从第 9 小节开始，调性由 d 小调回 g 小调，织体再度由原主题的音型展开。第 11 小节起第二声部先起到呈示作用，第三、第四声部以模进作答，这时的第一声部以变形后的形式重新引进来。第 13、14 小节到 c 小调上作答并且又转回到 g 小调上。第 15、16 小节则是对应句的倒影再加上主题后半部分的级进下行的形式将调性转经 f 小调——c 小调后再转回 g 小调上。第 17 小节至 21 小节处和声的进行是 VI-V-I，是个终止式。

演奏提示：在弹奏时，要把速度掌握好。以 Czerny（车尔尼）的版本来看，由于非常缓慢，要以每分钟 80 个八分音符为标准速度，主题前半部音型的上下跳进要随时显现出来。

第 16 首，g 小调赋格曲，四声部

第 17 首，<sup>b</sup>A 大调前奏曲

## 例 75:



第 17 首  $\text{G}$  大调前奏曲为结构匀称的五段结构——第一段, 第 1 至第 16 小节; 第二段从第 17 至 33 小节, 句子结构是: (6 小节—11 小节); 第三段从第 34 至 49 小节; 第四段从第 50 至 63 小节; 第五段从第 64 至 77 小节, 详细分析如下: 主题句, 1 至 6 小节。动机在前两小节中。第 7 到第 16 小节是以变奏的三十二分音符及其附点所形成的线条为引导, 调性从  $\text{G}$  大调转到它的属调  $\text{D}$  大调上。第 17 小节到第 22 小节的作用相当于第 1 至第 6 小节, 只不过在调性是属调。第 23 小节到 33 小节仍是以三十二分音符的变奏为延续, 调性从  $\text{D}$  大调转到  $\text{f}$  小调, 此段相当于第 7 至第 16 小节。第 34 小节到第 39 小节是主题句, 调性却在  $\text{f}$  小调上。第 40 小节到第 49 小节的作用等同于第 7 至第 16 小节及第 23 至 33 小节, 调性转  $\text{G}$  大调的下属调  $\text{D}$  大调, 第 50 小节至第 64 小节中, 主题句从下属调调性上弹出, 进入到末段。在这前两小节的主题句之后, 第 52 小节以在节奏上稍有变化的答句形式继续下去。

## 例 76:



此段是很有力度的高潮处, 从第 64 小节又回转原调  $\text{G}$  大调上, 依调性的转变来看最后一段从此处算起, 最末三小节以主题和弦作为结束。这首前奏曲与第 13 首  $\text{F}$  大调的前奏曲作法相似, 具有统一性的一段一段得写法。

演奏提示: 演奏时不能把十六分音符弹得太快。节奏的表现, 也不能因节奏的对比而渐快。

第 17 首,  $\text{G}$  大调赋格曲, 四声部

第 18 首,  $^bG$  小调前奏曲

例 77:



第 18 首  $^bG$  小调前奏曲从谱面看是分成两部分, 但所呈现的结构却是早期的奏鸣曲式。第一部分为呈示部 (第 1 至第 24 小节), 第 41 小节起可看成再现部; 中间部分则视为开展部。第 1 至第 24 小节: 从句型来看, 第 1 至第 15 小节是主题句, 这一主题句又分两组——第 1 到第 4 小节为一组, 5 到 7 小节为另一组; 第 8 到第 11 小节前半小节是一组, 第 11 小节后半小节到第 15 小节为一组。第 16 小节到第 24 小节是第二主题句, 调性在  $^b d$  小调上。开展部: 第 25 小节至第 40 小节, 可分为三组。第 25 至第 31 小节为一组, 这是以第 1、第 2 小节音型做扩展而形成的。第 32 到第 35 小节为第二组, 这是第 5 至第 7 小节的反映。第 36 至第 40 小节为第三组, 这是第 8 到第 11 小节前半小节声部互换后形成的, 见下例:

例 78:



开展部的调性以此来看为  $^b d$  小调转  $^b f$  小调、 $^b g$  小调的交替, 最后转为原来的调—— $^b G$  小调去。再现部: 第 41 小节到第 50 小节。第 41 到第 42 小节是第 1、第 2 小节的再现。第 43 到 46 小节是由第 16 小节及 23 小节的八分音符合成。第 24 小节至第 50 小节等同于第 21 至第 24 小节。

演奏提示: 分析全曲可以看出, 此曲的结构类似古组曲的舞曲乐章结构, 弹奏时要有律动性。

第 18 首,  $^b G$  小调赋格曲, 三声部

## 第 19 首, A 大调前奏曲

例 79:



第 19 首 A 大调前奏曲, 三声部。乐句开始的方法很像三声部创意曲的第 6 首 E 大调创意曲。从句型的结构及节数上来看, 此曲可分为两大部分开头, 第一声部就以四度上跳的动机形式呈主题; 第二声部紧接着就跟入; 第三声部动机在第 3 小节时进入。这时候, 三个声部主题全都呈示完毕, 又经过了两小节的连串后第三声部上的主题再度从第 6 小节进来, 调性则向 E 大调靠拢。又经过了两小节, 调性完全转入 E 大调。第 9 小节起, 第三声部以 E 大调的主题倒影的手法进入; 第一声部主题也已倒影形式跟进; 第二声部在第 10 小节时也已倒影地形式跟进。第 11 小节到第 13 小节处, 主题又以原型作答句, 用第二声部、第三声部互相对应; 第 14 至第 15 小节处, 第一声部为先, 第二声部跟进, 调性向<sup>b</sup>f 小调发展上去。此前为第一部分。第 16 小节到第 19 小节处, 第三声部的主题变成原型后再转成倒影形式并做延展, 调性从<sup>b</sup>f 小调转回 A 大调。第 20 小节与第 21 小节是主题原型及其倒影的对答, 第 22 到 23 小节是答句, 但调性在 D 大调上, 这里的主题动机都是原型, 以后又经过三小节的动机串连; 第三声部的主题在第 27 小节时又出现了一次。第三声部的主题在第 27 小节也出现了一次, 并将调性从<sup>b</sup>b 小调、D 大调转回到原来的 A 大调上, 第 30 小节后半小节中的第二声部以主题倒影地形式进入; 第三声部进入主音 A 的持续音(进入尾声)。第二声部、第一声部主题动机开始做反方向的对位进行, 后来都进行到了主和弦上, 结束。总体上看, 此曲的第一部分层次分明, 主题形像明显, 而第二部分的主题音型、调性多变, 很多地方都由主题动机扩展部分组成, 主题不是凸显。但两部分还是有共同之处的, 比如, 两部分的末尾部分都有持续低音这一相同的手法——第一部分是<sup>b</sup>f 小调的属音<sup>b</sup>C', 第二部分为原调的主音 A。

若从调性分析角度依其调性关系来划分的话可分为三段: 第一段, 第 1 小节到第 9 小节前半小节, 调性为 A 大调。第二段从第 9 小节后半小节到第 21 小节, 从 A 大调的属调 E 大调开始, 后来转到 A 大调的下属 D 大调上。第三段从第 22 小节的 D 大调开始

到第 30 小节的前半小节。第 30 小节后半小节开始是尾声。

多数音乐家都认为 A 大调的色彩是甜美的、温暖的。这首乐曲也不例外。所以，在弹奏时在主观上要有这个感觉，要有像沐浴在春天中的感觉。

第 19 首，A 大调赋格曲，三声部

第 20 首，a 小调前奏曲

例 80：



第 20 首 a 小调前奏曲是二声部，全曲以半音阶变化为基本的素材写成，分成两个部分，各 16 小节，共有 32 小节。从句子结构上看非常匀称又不失严谨。第一部分：从第 1 小节到第 16 小节。第 1、2 小节为主题句。第 3 小节是插入句，动机是在前半小节，上声部是六度上跳及其变奏的音型；低声部是取自于第一小节主题句中低声部的音型，但不完全相像，而是做了倒影及自然音阶上行。见下谱例：

例 81：



此后的句子都是由这三个小节的主题句（暂时命名为 A）及插入句（暂时命名为 B）连接而成得的——第 4、5 小节是主题句；第 6、7 小节为插入句。第 8、9 小节为主题句；第 10 小节是插入句；第 11 小节是主题句；第 12 小节是插入句；第 13 小节为主题句；第 14、15、16 小节是插入句，也可以看成是整个第一段的结束句。每小节的进行为：(A) (A)—(B)—(A) (A)—(B) (B)—(A) (A)—(B)—(A)—(B)—(A)—(B) (B) (B)。A、B 之间没有出现其他变型、延展的句子。第二部分：从第 17 小节到第 32 小节为止，其中，第 17、18 小节是主题句的倒影；第 19、20 小节是插入句的倒影及变奏；第 21、22 小节是主题句的倒影；第 23、24 小节是插入句的倒影及变奏；由此看出，第二部分的前

半部分都是采用倒影及其变奏的手法写。第 25、26 小节是主题句。第 27 小节到第 29 小节是插入句的扩展变奏。第 30 小节及第 31 小节是主题句，以原型的形式分成上、下两次出现后，于第 32 小节以插入句的形式做终止句。这第二部分的句子仍以 (A) (B) 来看的话，则成为：

(A)(A) — (B)(B) — (A)(A) — (B)(B) — (A)(A) — (B)(B) — (A)(A) — (B)

第 20 首，a 小调赋格曲，三声部

第 21 首， $\flat B$  大调前奏曲

例 82：



第 21 首  $\flat B$  大调前奏曲可看成是早期的奏鸣曲形式：呈示部，第 1 小节到第 32 小节的反复记号处。第 1 小节至第 4 小节是主题句的主要句型。第 5 小节至第 8 小节是第 1 小节至第 4 小节这 4 小节的延续、变化及结束形式。到第 8 小节为止，为呈示部的第一主题句。第二主题句从第 9 小节到第 12 小节，从  $\flat B$  大调的属调开始。

例 83：



第 13 小节到第 15 小节是插入句的延续。第 16 小节至第 20 小节是前面的声部调换。在第 21 小节处第一主题又再次出来，调性在  $\flat B$  大调属调上。第 28 小节起到第 32 小节为止是呈示部的尾声，调性从 f 小调转回到属调调性上。这个呈示部的曲式结构是 (a)-(b)-(a)-(coda) 的形式。展开部，从第 32 至第 48 小节。上声部的素材取才于呈示

部中的尾声动机；低声部是原主题句中以上、下行音型做成的另一音型。第 37 小节至第 43 小节是取自于呈示部的一延续句的插入句。第 44 小节开始是主题句的变化，调性在 g 小调上。再现部，从第 49 到第 76 小节。再现部从第 49 小节到第 76 小节：第 49 小节到第 52 小节是第 1 小节到第 8 小节中第一主题句的缩短句。第 53 小节至 56 小节是第二主题句。第 56 小节是插入句，一直延续到第 76 小节，调性为原调性的属和弦。尾声是第 76 至第 87 小节：第 76 小节由二声部的连续十六分音符开始为尾段，乐曲的调性转为原调，结束。

例 84:



从整体上看，这首前奏曲显得很长，并确有奏鸣曲的开展之势，弹奏时，不能因为曲子篇幅长又富有变化而弹得火热，要保持柔和流畅的呼吸，要显得有气质。

第 21 首， $\flat$ B 大调赋格曲，三声部

第 22 首， $\flat$ b 小调前奏曲

例 85:



第 22 首  $\flat$ b 小调前奏曲与赋格曲，可说是第二卷《十二平均律钢琴曲》的高峰，是巴赫宏大设计的杰成。这首前奏曲是三个声部。主题作得很长大，而且还伸展出来；这是集和声及对位手法的创意曲。呈示部：从第 1 小节到第 30 小节。主题从中声部开始，第三、第一声部先后以主题的八分音符形式做对句。到第八小节时，主题从第一声部进入并且一直延伸到第 16 小节的第一拍为止，见下例：

例 86:



调性是原调 b 小调的属调——f 小调。第 16 小节到第 24 小节是，取主题的前半部分的八分音符音型及四分音符的跳进形式的动机组成。在第 25 小节中，主题从第三声部进入，调性又回到原调后又转向关系调  $\flat$  D 大调。第 31 小节到第 54 小节为第二开展部：第一声部的主题以  $\flat$  D 大调进入。第 35 小节到第 41 小节为插入句，调性由  $\flat$  D 大调转为  $\flat$  A 大调。第 42 小节处，主题在第三声部，调性为  $\flat$  A 大调，在两个半小节，主题到了第二声部，见下例：

例 87：



第 48 小节处主题由第二声部进入，在  $\flat$  G 大调上，又经过两个半小节主题进入到第一声部。以上是第二展开部。第三开展部从第 55 到 83 小节：主题在第一声部以  $\flat$  e 小调进入。第 62 小节，在第二声部，主题回到原来的调性—— $\flat$  b 小调，并且伸展到第 70 小节的第一拍为止。第 73 到第 76 小节以属音为持续低音在第一、第二两声部作上行的高潮句并且接上（或说转变）成主音的持续高音。第二、第三两个声部经过两三次起伏后又降低八度后而结束。

第 22 首,  $\flat$  小调赋格曲, 四声部

## 第 23 首, B 大调前奏曲

例 88:



第 23 首 B 大调前奏曲, 同前面的 $\flat$ F 大调和 $\flat$ A 大调的前奏曲一样, 都是带有一定技术性的前奏曲。而从形式上看却与 $\flat$ g 小调前奏曲相象, 像是巴洛克时代的协奏曲。从音型及调性上来看, 可分成四段: 第一段, 第 1 小节到第 12 小节前半小节。开始时是由主音以音阶上行的形式上行至八度后的主音后经过波音的推进后再跳进到 $\flat$ g。到第 4 小节的后半小节处, 第一声部改为下行的形式。第 9 小节至第 11 小节是将前面的很多音型加以融会, 调性则转向 B 大调的属调 $\flat$ F 大调上。第二段从第 12 小节到第 23 小节: 在低声部从第 1 小节的上行音阶开始后演变成两个声部后, 以八分音符的半音阶形式做对句。到第 17 小节却变成单声部后再回到二声部。第三段, 第 23 小节后半小节起到第 36 小节, 三声部, 低声部仍是十六分音符, 但改变成分解和弦音型, 上声部化成两声部, 仍以八分音符的音型做答句并且带有主题动机的下行片断。在第 28 小节时以下降音型到第 29 小节, 调性转为 $\flat$ F 大调。第 33 小节起, 逐渐在上、下两声部上回到第 3 小节。第 35、36 小节固定在原调 B 大调属七和弦上, 低声部从属调回到主调上。第 37 小节到第 46 小节是第一段声部互换后的再现。

## 第 23 首, B 大调赋格曲, 四声部

第 24 首,  $\flat$  小调前奏曲

此前奏曲为二声部。曲式结构非常匀称, 句子很清楚。主题句: 第 1 小节至第 4 小节。第 5 小节至第 8 小节中的上声部是取材于主题句的三十二分音符音型及延留音为素材做逆行后形成的展开句; 而低声部是取材于主题句的低声部中前 3 个八分音符的音型做变型, 到第 7 小节、第 8 小节时才逐渐恢复原型。第 9 小节到第 12 小节主题句的调性转入 $\flat$ 小调的关系大调 D 大调。第 11 小节、12 小节中的上声部, 以三十二分音符音

型为素材，与第13小节之后上下齐向连续形式形成对比。第13小节到第16小节是主题句在e小调上的呈现，这句是上、下声部间是六度的关系。第15小节的主题句在上声部，下声部取自于原来第1小节的对句做倒影后再扩大。第16小节的下声部中答句是取自于第4小节的三十二分下行音型，

例 89：



第17小节到第20小节是副题句，但调性在e小调上。第19、20小节是延留切分音型的延展，调性逐渐转向<sup>♯</sup>f小调。第21、22小节是在<sup>♯</sup>f小调上的主题句。第23到第29小节是副题句在<sup>♯</sup>f小调的呈示，调性为b小调。第27小节到第29小节是副题句的开展局。在第29小节第一拍即b小调的属七和弦的停顿后，主题句以原调的形式再次出现。

如果从调性上看，这首前奏曲的调性进行可分为三段：第1到第8小节为第一段——b小调；第9到第20小节是第二段——<sup>♯</sup>f小调—D大调—e小调；第21到第29小节是第三段（再现部）——<sup>♯</sup>f小调；第30到第33小节是尾声部——b小调。

第24首，B小调赋格曲，三声部

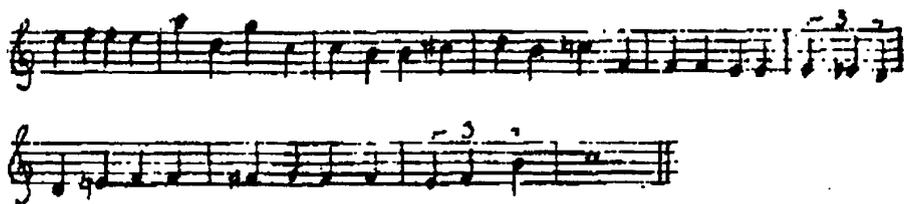
巴赫的《十二平均律钢琴曲集》是由一首前奏曲与一首赋格曲维一套组成的。由于篇幅的局限，以上详细地叙述了前奏曲。巴赫的赋格曲是用少量素材进行组合、发展后写成的音乐作品。不是一种单纯的技巧训练，它是巴赫灵活的艺术创造，富于情感，是深刻动人的艺术作品。赋格这一形式在巴赫的创作体裁上占有很重要的地位。巴赫的每首赋格不仅有鲜明的音乐个性，而且还寓意深刻，其主题既是当时德国人民精神面貌的反映，也是巴赫个人内心世界的写照。整个平均律赋格是这种个性的逻辑发展和表达。巴赫的赋格曲形式严密、变化多样、织体丰满、构思宏大完整。通常以呈示、展示、再现部构成。呈示部中短小的主题是全曲基础的主旋律，它相继在各声部出现，并通过模仿、倒影等各种技巧性的处理，答题和对题上富有对比的转调和变化。声部之间的重叠、多声部横向与纵向的交错等技巧来展开音乐，使音乐处于变化动态中最后协调统一。

巴赫的赋格按照和声的框架来布局，纵向方面和声系统完整，作品体现出严密的逻辑性、均衡性的结构感。每一首前奏曲及赋格曲之间都是有联系的，下面举几首来简单的加以说明：

### 第一卷第 1 首

把前奏曲右手和弦的最高音取出后写成：

例 90：



图中开始的高音旋律（e<sup>4</sup> - f<sup>4</sup> - e<sup>4</sup> - d<sup>4</sup> - g<sup>4</sup>）与这首的赋格主题一样。

### 第一卷第 2 首

在前奏曲的最后一小节中我们可以看到赋格主题的影子，比如在这小节内的第二拍后半到第三拍 c<sup>4</sup> - b<sup>3</sup> - c<sup>4</sup>，以及第三拍至第四拍的形状，也预示着赋格主题的最后几个音。

### 第一卷第 3 首

在这前奏曲的一开始就蕴含了赋格曲主题音的形像。在第 1 小节的第 3 个音、第 5 个音及第 6 个音是升 g<sup>4</sup> - e<sup>4</sup> - c<sup>4</sup>。比较赋格曲的主题后可以看出第 4 小节到第 7 小节的低声部强拍上的音是 f<sup>3</sup>、e<sup>3</sup>、a<sup>2</sup>、c<sup>2</sup>，这些是赋格曲主题曲调六度下行的四个低音。

### 第一卷第 4 首

在前奏曲的开头，也能发现赋格主题的音型：第 1 至第 3 小节的低音部是 C、B，第 3 小节到第 4 小节的高音部是 c<sup>4</sup>、d<sup>4</sup>，合起来是 C - B - e<sup>4</sup> - d<sup>4</sup>。

### 第一卷第 5 首

从这首前奏曲的第 1 小节中右手的前三个音及最后三个音中可以找到赋格主题的三十二分音符音型；第 1 小节的第 3 拍跳至 a<sup>4</sup> 也提前预示出赋格主题中从三十二分音符

跳至附点八分音符的形式。从第 16 小节起到结束，在这前奏曲中隐藏了赋格主题的音型。

### 第一卷第 14 首

第 14 首<sup>\*f</sup>小调前奏曲中的十六分音符形式暗示了赋格曲主题中的部分音型。见下例：

例 91：



而前奏曲第 1 小节的最后一拍至第 2 小节的前半拍的音型则演变成为赋格主题最后的几个音：b、a、<sup>\*g</sup>、<sup>\*f</sup>。第 14 首前奏曲抒情优美，而赋格曲也很有特色。这首赋格曲有三个主题，结构庞大，有点象奏鸣曲式。第一主题有力而篇幅较长，呈示部后面紧接着出现了第二主题，简短而有动力，在三个声部中轮番出现。第三主题则是以新的、不同的材料构成，流动而轻快。结束前三个主题巧融会在一起。

### 第一卷第 15 首

这首前奏曲是它后面赋格曲的预示，也隐藏了赋格主题的主要音型。如在第 5 小节到第 6 小节处，低音部的主要音是 d、e、<sup>\*f</sup>、g、<sup>\*f</sup>、b、a。而下面是赋格曲主题主要的音型：g'、a'、b'、c''、e''、d''。分析看出，在位置颠倒后基本一致。从第 16 小节后半起，上下两声部中各有七度音程的模进，这正像赋格主题中八分音符接四分音符的地方一度跳进，只不过是在方向上相反：

例 92：



最后，第2小节的低声部的主要音是d、e、<sup>#</sup>f、g及高声部七度音程的模进相结合，犹如赋格主题音型。

### 第一卷第23首

从第1小节的前4个十六分音符可以看出与赋格主题的前4个音相同，都是b'、<sup>#</sup>a'、b'、<sup>#</sup>c"。两者的差别在时值上：前者为十六分音符，后者为八分音符。而第6小节至第7小节的中声部为<sup>#</sup>a、b、<sup>#</sup>c'、<sup>#</sup>d'、<sup>#</sup>c、b，是赋格主题后半句的音符。第14小节右手的两个声部是赋格主题后半句的音型，见下例：

例93：



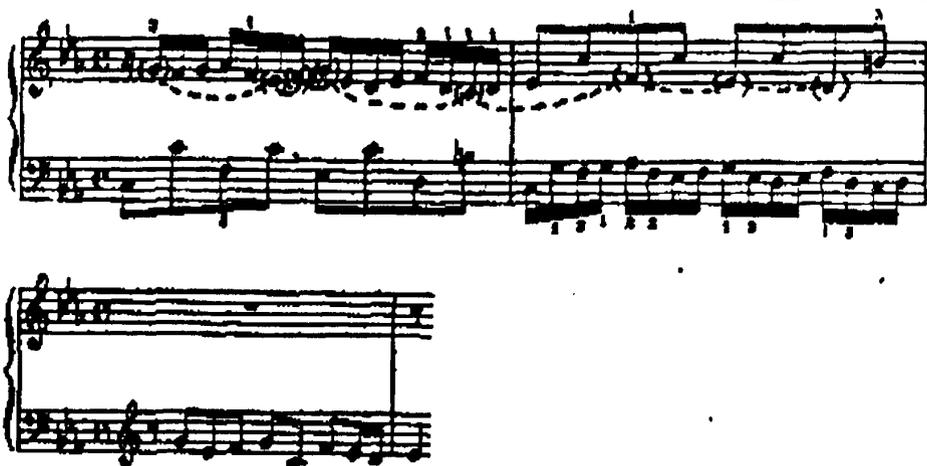
### 第一卷第24首

在前奏曲中的第43小节、44小节中，低声部做半音变化进行；第43小节的高声部b'、<sup>#</sup>a'以及中声部g'、<sup>#</sup>f'；第44小节的高声部e"、<sup>#</sup>d"及中声部b'、<sup>#</sup>a'；第45小节g"、<sup>#</sup>f"，以上这些都提前显示出后面赋格主题音型。这首前奏曲，是前奏曲连接赋格曲的范例。在很多曲式教材中都举此实例作为例证。

### 第二卷第2首

第2首c小调前奏曲的开端的音型、动机已经与第二首赋格曲的主题相似。把前奏曲中高声部的十六分音符转化为八分音符就会看出与赋格曲主题的相似程度。

例94：



从小节数上看，这首前奏曲与赋格曲的小节数都是 28 小节。从外形上可以说是双胞胎。

#### 第二卷第 10 首

这首前奏曲的节奏以符点四分音符、十六分音符为骨架，又常把十六分音符再分成二等份、三等份，使节奏的对比更加强烈。

#### 第二卷第 20 首

前奏曲主题句的上、下声部都是以半音变化的形式进行的。而在第二部分的倒影主题句中则暗含着一个分解六四和弦。这个暗含的和弦为赋格曲主题的音型打下了伏笔。

#### 第二卷第 23 首

这首的前奏曲一开始从主音上行八度后 (b-b')，紧接的第 2 小节音型以分解和弦的来回跳进为动机。以上这两个特性在赋格曲的主题上的显现是：

例 95：



以上仅仅举了几首前奏曲与赋格曲之间的联系，有以偏盖全的可能性，但综观整个

《十二平均律钢琴曲集》，每一首前奏曲与赋格曲的音型动机、节奏流动性、性格、精神之间或相仿或对比。

现将第一卷中前奏曲与赋格的密切联系总结如下表：

表 2:

第一卷 序号	前奏曲及赋 格名称	有紧密相接 感	末段高潮设 计相似	前奏曲为 赋格的 “引子”	主题动机相近
01	C大调	✓	✓		✓
02	c小调		✓		✓
03	*C大调	✓			
04	*c小调				
05	D大调		✓		✓
06	d小调		✓		
07	<sup>b</sup> E大调				
08	<sup>b</sup> e小调				
09	E大调				
10	e小调		✓		
11	F大调	✓			
12	f小调		✓		
13	*F大调	✓			✓
14	*f小调	✓			
15	G大调	✓			✓
16	g小调				
17	<sup>b</sup> A大调	✓			
18	<sup>#</sup> g小调			✓	✓
19	A大调			✓	✓
20	a小调				
21	<sup>b</sup> B大调	✓			✓
22	<sup>b</sup> b小调	✓			
23	B大调	✓			✓
24	b小调	✓			

正如马塞尔所著的《巴赫》一书的引录中所说的那样：“在《十二平均律》第一卷中，前奏曲和赋格曲的关系，是被无比的多样性所支配。有时前奏曲的性格预示了赋格曲的性格，有时两者却彼此对立。例如g小调[BWV861]的前奏曲非常沉寂，有像微黎明或日落的感觉。随后的赋格曲，则以肯定的、断然的音乐和前奏曲相对立。”

有时候，前奏曲好像只是速度的练习曲（像D大调），有时以鲁特琴式琶音作为平稳的和声（像C大调），有时是由单一的动机表达得思索而已。

有时候又采用创意曲般的形式（像\*<sup>b</sup>f小调），或是呈露庄重的“教会奏鸣曲”的姿

态（像 b 小调）。像常动曲般的乐曲，虽然也不少，但它们的结构与色调，则彼此相与。

d 小调前奏曲[BWV851]是流动式的，弹奏时必须像溪水静静地流着。g 小调的前奏曲[BWV847]则阴暗而瞬息万变，因此象征着波涛的怒吼、奔流或群众。又如 G 大调前奏曲[BWV860]，是两手交替奏出琶音的精彩触技曲。

## 2. 同特点作品归纳

参考蔡中文所著《巴赫平均律钢琴曲研究》（台北全音乐谱出版社于 1966 出版）中前奏曲曲式结构的分类，笔者总结如下表格：

表 3:

类型	第一卷序号	第二卷序号
早期奏鸣曲式型	第 24 首《b 小调前奏曲》	第 5 首《D 大调前奏曲》(有组曲型) 第 12 首《F 大调前奏曲》 第 18 首《g 小调前奏曲》(有组曲型) 第 21 首《b 小调前奏曲》
咏叹调曲体及风格型： (ARIOSO)	第 4 首《c 小调前奏曲》(亦可视为创意曲型) 第 8 首《e 小调前奏曲》 第 10 首《e 小调前奏曲》(第一部分) 第 12 首《f 小调前奏曲》 第 16 首《g 小调前奏曲》 第 22 首《b 小调前奏曲》	第 4 首《c 小调前奏曲》 第 14 首《F 大调前奏曲》
巴洛克时期单乐章协奏曲型 (BAROCK)	第 17 首《A 大调前奏曲》	第 7 首《E 大调前奏曲》 第 13 首《F 大调前奏曲》(亦像管风琴前奏曲型) 第 17 首《A 大调前奏曲》 第 23 首《B 大调前奏曲》(亦可视为展技曲) 第 24 首《B 小调前奏曲》(亦可视为创意曲型)
两声部创意曲型	第 11 首《F 大调前奏曲》 第 13 首《F 大调前奏曲》 第 14 首《F 大调前奏曲》(附有尾声部，亦如赋格曲型) 第 20 首《A 大调前奏曲》(附有尾声部，具有舞曲风格，亦可当做展技曲)	第 2 首《c 小调前奏曲》(亦可视为组曲乐章之舞曲型) 第 8 首《d 小调前奏曲》 第 10 首《e 小调前奏曲》(风格像组曲中的舞曲型) 第 20 首《a 小调前奏曲》
三声部创意曲型	第 9 首《E 大调前奏曲》(亦可视为早期奏鸣曲式型) 第 18 首《g 小调前奏曲》 第 19 首《A 大调前奏曲》	第 19 首《A 大调前奏曲》(风格上是属乡村曲风) 第 22 首《b 小调前奏曲》(最长大的一首)

	第 23 首《B 大调前奏曲》	
古式前奏曲型	第 1 首《C 大调前奏曲》(亦可当练习曲型[ETUDE]) 第 2 首《c 小调前奏曲》(亦可说是展技曲) 第 3 首《 <sup>♯</sup> C 大调前奏曲》 第 5 首《D 大调前奏曲》 第 6 首《d 小调前奏曲》(亦可说是即兴之展技曲风格) 第 15 首《G 大调前奏曲》 第 21 首《 <sup>♭</sup> B 大调前奏曲》(亦是展技曲型)	第 3 首《 <sup>♯</sup> c 小调前奏曲》(附有一小赋格曲) 第 6 首《d 小调前奏曲》(有展技曲之风格)
变格的古式前奏曲型	第 7 首《 <sup>♭</sup> E 大调前奏曲》(有个小前奏—古式赋格曲—双重主题赋格曲, 却有圣永般的序奏风格)	
组曲乐章之舞曲型		第 2 首《c 小调前奏曲》 第 9 首《 <sup>♯</sup> E 大调前奏曲》 第 15 首《G 大调前奏曲》 第 18 首《 <sup>♯</sup> g 小调前奏曲》(风格是奏鸣曲型)
管风琴前奏曲型		第 1 首《C 大调前奏曲》(亦可视为展技曲型) 第 16 首《G 小调前奏曲》
单独自成一曲型		第 11 首《F 大调前奏曲》

可以清楚地看出, 巴赫应用于前奏曲中的曲式、结构及风格的多样性, 有些前奏曲甚至有两种以上的风格。这种不造作、炫技而是融会贯通、自然地流露的写作境界值得后人学习。

第二卷中的前奏曲与赋格之间的关系相对来讲很难说明。简单地从主题动机音型方面上看: c 小调、<sup>♯</sup>g 小调、A 大调、a 小调、<sup>♭</sup>B 大调、<sup>♭</sup>b 小调等的前奏曲与赋格之间的关系比较紧密。其他方面很难归纳总结。但是, 每一首前奏曲与它联系得赋格曲之间总是有很多联系的, 这里也举一个例子加以说明。

#### 第二卷第 16 首

这首前奏曲打一开始就预示了赋格曲主题的音型, 下例是前奏曲的开始与赋格曲的主题之间的对比:

例 96:



两卷平均律比较《十二平均律钢琴曲集》共分两卷，每卷 12 首。但是两卷并非同一时间创作，而且相隔时间较远。巴赫完成第一卷平均律钢琴曲集时 1722 年，而第二卷的《十二平均律钢琴曲集》从 1740 年开始写作。

第一卷中，前奏曲与赋格的统一性较强，曲式方面比较保守。此卷中巴赫取用了《弗里德曼·巴赫钢琴小曲集》(Clavierbuechlein fuer Wilhelm Friedeman Bach) 中的 11 首前奏曲。大约开始写作于 1720 年。这一卷中前奏曲与赋格的联接方式还选用的是当时比较传统的连接法则。所以，第一卷中的多数前奏曲是古式前奏曲及巴洛克时期协奏曲、咏叹曲式、创意曲形式；多数的赋格曲按照传统的结构展开方式去展开。在当时已经具突破、创新的精神了。

从整体看，第一卷的完整性和统一性胜过第二卷。

第一卷一气呵成，而第二卷却断断续续地写成了四年之久。第二卷开始写作于第一卷完成后的第 16 年，完成于 20 年后，所以两卷的风格上也有些差异。

第二卷里的曲子，比起第一卷来似乎略有晦涩难懂，各首之间的特点不如第一卷突出。色彩上不如第一卷鲜明，但是，因为作者又年长了二十岁，音乐素养的主观性及成熟性使他能取古博今，所用的音乐手法、风格，作曲技巧也显得更为娴熟。这表现在第二卷中的前奏曲中有如独立性、有个性的乐曲增多。而这卷中前奏曲与赋格之间的关系则更加微妙。第二卷中的前奏曲更多的重视了多声部的复调音乐性；赋格曲则打破了固有的曲式结构及程序。两者都有向巴洛克时期后期、古典主义早期的早期奏鸣曲式发展的趋势。

《十二平均律钢琴曲集》的一个相同点是值得一提的，那就是第一卷是为他的长子及次子练习用的，第二卷是给他的幼子练习用的。两卷都是作为教材，其写作目的是教

育之用。这里可以大胆想象一下，如果在1744年到1750年之间（第二卷的《十二平均律钢琴曲集》完成于1744年，巴赫辞世在1750年），如教育等特别用途要求写作的话，可能会再写出第三卷《十二平均律钢琴曲集》。

### 第三节 《十二平均律钢琴曲集》的演奏问题

#### 一、《十二平均律钢琴曲集》乐谱版本的研究和选择版本的重要性：

##### 1、不同时期的不同历史版本——解释版：

(1) 车尔尼(Czerny)版, 车尔尼是世界公认的维也纳伟大的钢琴教育家, 因此他所编订的巴赫《十二平均律钢琴曲集》版本曾经广为流传, 也影响了后来许多编订者。应该说此版本确实有它的积极作用, 对推崇巴赫的《十二平均律钢琴曲》有着重大贡献。<sup>26</sup>, 通过这个版本, 可以让人们了解到车尔尼那个时代的人们是如何演奏巴赫作品的。另一方面, 这个版本中确实有不少有益的建议。但是由于车尔尼对巴赫时代的演奏方法已经不太明确, 加上不同时代音乐风格的差异, 因此, 在编订过程中也有不少违背巴赫原意甚至增删之处, 如: 有些地方改动了某些音符; 删除了某些小节或是增加了一些音符; 作品诠释得像贝多芬时代的风格——较自由、散漫, 力度对比较强。

现代对此版本的结论是: 不太忠于原版, 又解释得过于具体, 掩盖了其他同等有效的演奏可能。

(2) 波丽夫卡(V. Polivka)版和鲁萨德特(A·Ruthardt)版, 这两个版本都是根据车尔尼这一版本出版的, 都保留了车尔尼遗迹<sup>27</sup>。

##### (3) 布索里尼(Busoni)版:

布索里尼是世界公认的卓越的钢琴教育家, 因此, 这个版本具有一定的典范性。在这个版本中, 提供了对踏板使用的建议; 把巴赫的所有装饰音都用音符写在了谱上; 并遮盖了乐谱中巴赫自己的标记。虽然有些编辑的建议可能会对没有经验的演奏者提供很大的帮助, 但在布索尼的版本中用确切的标记写出修饰却容易使人产生误解, 使演奏者产生困惑, 因此无法真正体现巴赫的原有风貌。

##### (4) 穆杰里尼(B. Mujellini)版:

上海音乐出版社曾于1957年首次出版穆杰里尼的中文译本, 在我国曾流行了很长时

<sup>26</sup> 参看孙建滨《巴赫平均律钢琴曲的分析与教学》. 齐鲁艺苑出版社出版, 2004年。

<sup>27</sup> 参看李雪梅《巴洛克时期键盘音乐力度解析》. 黄钟, 2000年

间。该版是穆杰里尼深入研究过巴赫的《十二平均律钢琴曲集》后，做出了许多卓越的见解：如在指法、踏板、速度、表情、力度、装饰音演奏方式等方面都有详尽的指示，对教学有很大的指导价值。但因为过于细致、其中的指示又过多而偏于浪漫，会对理解作曲家原意造成很大的障碍。

从当今的视角看，以上的版本都不太符合巴赫的精神实质，但是，在当时是符合当时时期的时代精神、艺术鉴赏力和钢琴艺术发展的要求的，他们对宣传巴赫的《十二平均律钢琴曲集》作了很大的贡献。

## 2、巴赫《十二平均律钢琴曲集》的原版

与解释版相对应的就是原版。原版又称为“净版”。作为原版的编辑者最重要的就是要确定资料的真实性，并对多种手抄原始资料进行研究并做出选择。原版的特点是谱面干净，被大多数的演奏家和学者所喜爱，并且版本中往往有对该曲目音乐与历史、风格的诠释等介绍。

以下是对巴赫《十二平均律钢琴曲集》净版的介绍：

(1) 克劳尔编定的“巴赫研究会版”(Bach Gesell-schaft Edition)和毕肖夫版(Bischoff)，这两个版本都以“遵循巴赫手稿”、“恢复巴赫原貌”为目标。

(2) 哈斯版(Haghes)，根据“遵循巴赫手稿”、“恢复巴赫原貌”的原则适当增加了少数表情记号及风格提示。

(3) 托维版(D. F. Tovey)，它的特点在于每首前奏曲与赋格前均附有相关的研究性论文，并给出重要的写作背景资料、曲目分析、音乐风格及演奏提示等，具有很强的参考、学术价值。

除以上这些原版外，还有彼得版(Peter)、布达佩斯版等。我国在1992年由人民音乐出版社出版的巴赫《十二平均律钢琴曲集》，是原版，为国内深入地研究巴赫的作品提供了一个比较可靠的依据。

原版的依据是手稿或者是首次发行的版本。而巴赫的乐谱手稿往往是他的儿子们和学生们根据他的演奏、课堂笔记和教导分别制作的手抄本。有时，巴赫可能针对不同的弹奏者而对作品做某些更改，这就使得手抄本也存在各种不同的版本。因而，原版出现了不惟一性。这就需要演奏者进行分析、比较、选择。

## 3、选择乐谱版本的重要性

从以上的分析中可以看出,巴赫《十二平均律钢琴曲集》的版本如此之多,且各有异同、各有优缺点,在音乐文献中的作用也各不相同。这些不同乐谱版本的同时存在,为我们提供了多种选择的余地。斯科达曾说:“由于选用版本不审慎,各种不同错误就会接踵而来”。<sup>28</sup>因此审慎地选择版本就成为一个非常重要的问题。

由于在巴赫所处的时期,《十二平均律钢琴曲集》不可能留下任何的当时的音响资料,因此,要演奏巴赫的作品只能通过乐谱。而且即使当今的录音技术高速发展,但对于过去音乐的研究,乐谱仍然是最重要的依据。后人可以从《十二平均律钢琴曲集》乐谱中推测作曲家的写作初衷,也能了解不同时期的演奏者对作品的诠释方法。

另外,还要尽可能选择最新的版本。英国音乐学家李·亨瑞在《表演的真实性》一书中提出:“重要的是要选择最新的版本”。在20世纪,对于键盘乐器音乐的研究在每十年都有观念上的更新与更为透彻而合理的解释<sup>29</sup>。因此,要努力跟上时代的步伐,研究、学习、选择最新的版本,不要总是满足于过时的版本。

#### 4、演奏巴赫《十二平均律钢琴曲集》钢琴家:

诠释巴赫《十二平均律钢琴曲集》的钢琴家,首当其冲的是加拿大出生的钢琴奇才古尔德,他有“钢琴怪杰”之称。他的演奏才华风靡世界。在录制《哥德堡变奏曲》时只有23岁。但他的演奏也存在很多争议:他的演奏太充满个性化;低矮的坐姿;在录音棚中旁若无人的大声哼唱;边演奏边指挥的手势;早、中期音乐会(晚期不公开演出)、一生中的录音所选曲目的“特立独行”都反映出他对以往既成的演奏传统的反叛。但是,快速、准确地走句,清晰、明朗、层次分明的音乐表现力,众人认为极其麻烦的赋格也在他的指头下弹得如此轻松,表现出他对巴赫作品的独到见解叛逆而又合情合理的解释。以至于有人说“古尔德演奏的巴赫作品就象巴赫在弹奏自己的作品一样,他简直就是一位巴赫演奏家”。

另一位演奏巴赫作品的代表人物是埃德文·菲舍尔。同样也是位演奏巴赫作品十分出色的钢琴家。他生于1886年,其演绎的巴赫《十二平均律钢琴曲集》是对传统演奏的基础上在某种程度上用浪漫派的想象力来加以处理。他的演奏是热烈气质与精细敏感的结合,对所弹的每一首作品的特性都加以深刻探究。在某种程度上是以浪漫派的想象力来处理它所演奏的作品。

有一位的演奏录音常常被用做示范教材,他就是席夫。他于1953年生于匈牙利,

<sup>28</sup> 参看吴铁英,孙明珠.《简明钢琴教学法》北京:华乐出版社,2004.第200页

<sup>29</sup> 钟裕森《谈谈有关巴赫版本的选择》钢琴艺术,2003年第9期

曾经学习过古钢琴，所以他演奏的巴赫《十二平均律钢琴曲集》在分句与手指技巧上有其独到之处——音乐清脆流利、节奏生动、给人以朝气蓬勃的清新气息。再加上他的弹奏比较规范，速度适中，演奏录音经常被拿来做法奏。在教学上有重大意义。

巴赫《十二平均律钢琴曲集》的成就在于，用24个大小调证明了平均律在键盘乐器上的可行性和艺术创作的优越性。这套乐曲是键盘艺术的经典，堪称钢琴的“旧约全书”。

## 二、《十二平均律钢琴曲集》在教学上的应用：

### 1、巴赫《十二平均律钢琴曲集》在钢琴演奏的真实性与乐器的选择的联系。

巴赫《十二平均律钢琴曲集》在钢琴演奏的真实性上与乐器的选择无直接联系。不同时代对巴赫这一作品在钢琴演奏上的倾向性不同。巴赫的这一作品的真实的音乐意图并不在于乐器和音色，而在于音乐本身。

### 2、巴赫《十二平均律钢琴曲集》在演奏中的注意事项：

#### (1) 节奏：

尤如人的脉搏跳动一样，节奏是音乐的重要组成部分。在演奏各种时代和风格的音乐中都应该重视它。

巴赫的《十二平均律钢琴曲集》中有很严格的节奏和稍自由的节奏两大类。

严格的节奏与大多数音乐节奏一样，要稳定和统一，不能随心所欲地忽快忽慢。当然这并不等于机械化地运用严格节奏，而是要将乐曲处理得更加音乐化。

自由的节奏是指根据乐曲的具体要求稍加即兴性处理。主要是为了让音乐突出炫技部分时所采用。它的自由程度不能与乐曲整体分离。这就要求演奏者在对作品理解深入和演奏技巧熟练的基础上，把握好严格节奏与自由节奏的关系，才能将巴赫的《十二平均律钢琴曲集》表现得更加自如、充分。

#### (2) 踏板：

##### 两卷踏板

巴赫时代盛行羽管键琴、古钢琴和风琴，因为乐器本身的局限性，演奏这些乐器的演奏家们只能单独用手指达到连奏，他们不用在琴键的深度、重量和甚至尺寸方面有所担心。而对于今天的巴赫作品的演奏家们来说，制音器踏板的最重要的作用之一就是为做到一个无缝的连奏。当用今天的钢琴在弹重复的音或和弦又必须弹成连奏时，要对琴键重量和下键深度有特别的研究。在这时使用踏板连奏时，演奏者要在每个重复的音

或和弦之间换小踏板，而不是像在古典、浪漫主义时期在一个和声后换踏板。当然，巴洛克、古典、浪漫主义时期相同之处是弹奏者必须用手指本身达到尽可能的连奏。下面举几个例子说明踏板在《十二平均律曲集》中的应用。

一、右踏板在重复音中的运用，帮助在连音连接。如《十二平均律钢琴曲第一卷》 $\text{b}$ 小调前奏曲；

例 97：



踏板的运用是为了使演奏的声音更加丰满并富有歌唱性。在演奏巴赫《十二平均律钢琴曲集》时踏板的使用是个关键问题。

古钢琴在琴弦振动时有泛音，比钢琴不用踏板时的泛音相对要长。因此，为保持作品的原有风格，在现代弹奏巴赫《十二平均律钢琴曲集》时应当在保持其作品声部清晰和独立的前提下，谨慎地运用踏板。

右踏板即延音踏板可以使用在手指连奏的地方，比如：连奏跨度较大而手指难以自由达到的时候或为了使各个声部线条清晰、自然、圆满的时候，可以根据和声根音的线条，感觉和声变化，随之有节制地变换使用踏板。根据音乐表现的需要可以分别使用全踏板或半踏板、 $1/4$  踏板及碎踏板。踏板处理要得当，要有敏感性。不能使乐曲精致的复调织体混淆起来。

左踏板即弱音踏板可以用在需要特殊音色时。为了使音乐有力度的对比变化或使音色比较柔和而富有共鸣，都可以使用左踏板。

踏板在《十二平均律钢琴曲集》中的使用是复杂而不易掌握的。在弹奏《十二平均律钢琴曲集》时使用了踏板“胜似无用”才是唯一的正确方法。

#### 第四节 小结

研究好巴赫的《十二平均律钢琴曲集》对于任何从事音乐创作、演奏和分析的人们

都有巨大的帮助和启发,尤其是对于进一步深入地了解巴赫音乐结构组织及其对后世音乐创作的重大影响,对当今音乐创作依然有积极的推动作用。

巴赫在他的《十二平均律钢琴曲集》中进行了新的声语言的实验。大指挥家 Hans Guido Von Bulow 把这部作品比喻为音乐上的《旧约圣经》。《圣经》的研读从来都是解释性的。对于《十二平均律钢琴曲集》这样一部“圣经般”的作品,它有着无限的内容和意义供后人解读。德国音乐学家施威策尔赞叹道:“巴赫用一个简单的主题,呼唤出了整个世界。”

舒曼也曾说:“将 Das Wohltemperierte Clavier 作为每日必备的课业,你必能成为一名出色的音乐家。”由此可见,巴赫这套钢琴曲集在音乐历史上地位何其重要。

赵晓生先生在他的《BACH 解密》一书中说:“每位演奏者有权充分发挥其想象力,对《十二平均律钢琴曲集》中的乐曲进行进一步的装饰和变化,探求隐藏在巴赫文本背后的宏伟音乐天地,构筑新的音乐音响,产生新的意境,做出新的诠释,塑造新的面貌。”

音乐表达是演绎的、解释的;音乐经验的理性认识也同样是演绎的、解释的。巴赫的音乐永恒。正如贝多芬赞美和感慨貌似“小溪”(巴赫)的音乐实为“大海”那样其深邃、广阔和无际。对巴赫的音乐意义的探求、研究和解释将永远没有尽头。

纵观音乐史,巴洛克时期的一百五年的音乐发展史是以歌剧的诞生与巴赫的去世来“断代”的。曾有同代人对巴赫的管风琴演奏做出过这样的描述:他的手指不动,仅用脚在管风琴踏板的上运动与控制就能奏出美好和令人心动的音乐,而这奇特的声响,其他人用手弹奏都很难达到相似的艺术效果。

巴赫的《十二平均律钢琴曲集》是中晚期巴洛克器乐曲的一道“风景”。这部曲集让人体悟到世俗天地的平和与多彩。他的《十二平均律钢琴曲集》中的种种功绩是无人不晓的。

巴赫的《十二平均律钢琴曲集》以创作实践证明了十二平均律的优越性和实用价值,是一部划时代的作品,是音乐史上重要的音乐作品里程碑之一,被称为“钢琴音乐的《旧约全书》”(贝多芬的三十二首奏鸣曲则被称为“钢琴音乐的《新约全书》”)。在这部作品之前,键盘乐器大多是按“中庸律”调音,这种调式的局限性是能够演奏的音阶只有<sup>b</sup>B, F, C, G, D, A 等大调和 g, d, a 等小调。这就使作曲家在选调和转调上受到很大的局限。采用十二平均律后,可以自由的选用二十四个大小调,并可以自由转调。因此,可以说,没有巴赫对平均律的实践,近现代音乐现状将是另一番景象。巴赫把自己的键

<sup>30</sup> 赵晓生.《BACH 解密》.上海音乐学院出版社 2008 年 08 月.第 40 页

盘乐器调成十二平均律，写出《十二平均律钢琴曲集》第一集，其中，包含以二十四个大小调为顺序的 24 首前奏曲和赋格（1722 年）；晚年，在莱比锡写出第二集，包含另 24 首前奏曲和赋格（1744 年）。据此，有很多人认为：巴赫对律制有了前所未有的贡献。

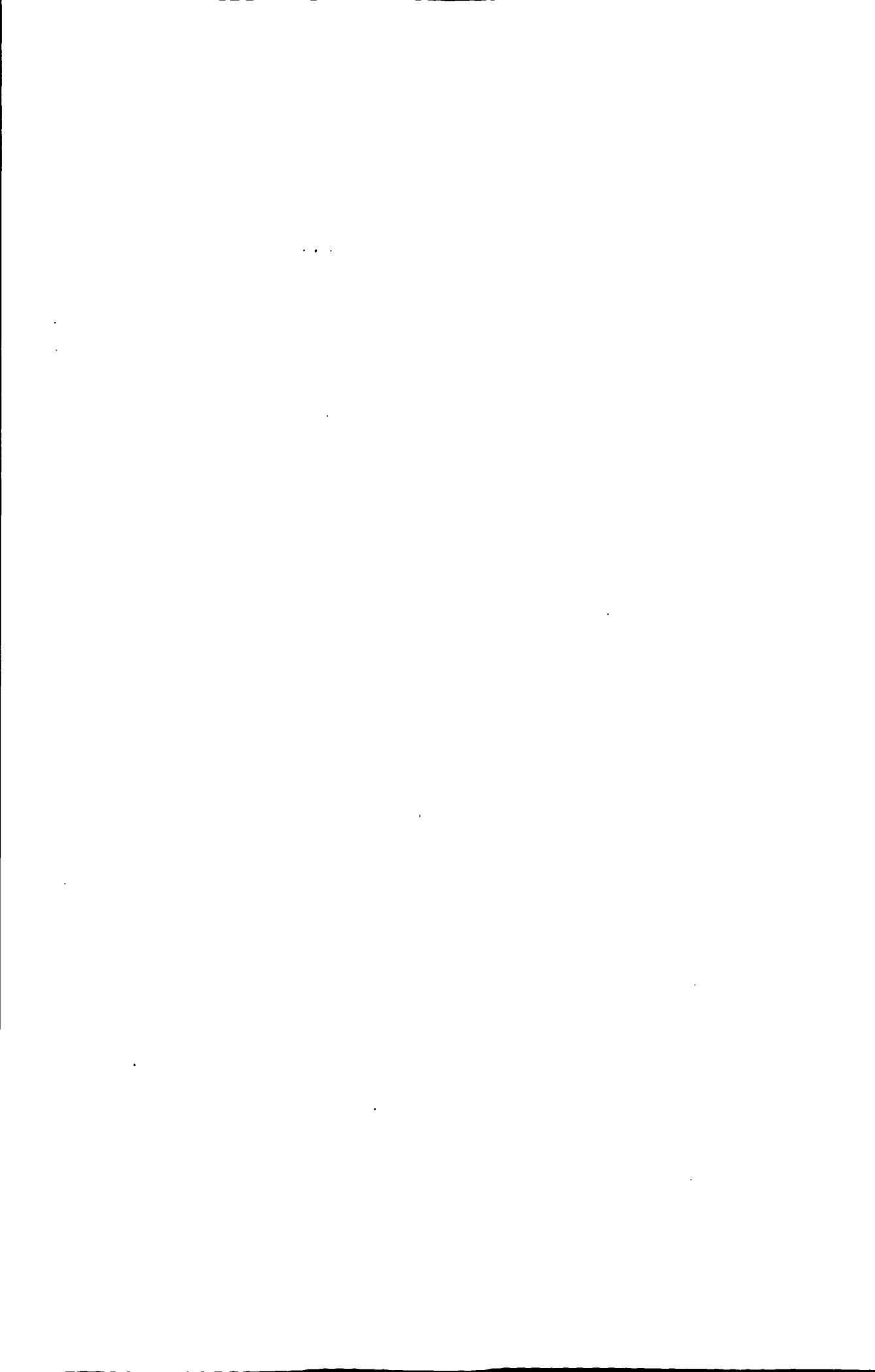
贝多芬的“巴赫不是小溪，而是大海。”这句话用来形容巴赫的音乐是再恰当不过了。巴赫把巴洛克音乐推向高峰，不仅以凝重洗练的音乐语言和创作风格为古典音乐铺平了道路，同时他也是“表情音乐”的先行者，在突破形式束缚的基础上，热烈追求感情的表达方面是和 19 世纪的浪漫主义音乐一脉相通的。

其“巴赫密码”（以 B-a-c-h 音程或调性构筑的音乐）给了所有现代、后现代的“创立”多种原创音阶、人工调式的作曲家们以启迪，这不仅为浪漫派作曲家舒曼、李斯特以及里姆斯基·科萨科夫等人采用，也被勋伯格、韦伯恩、福斯等现代作曲家所采纳。

在巴赫的音乐中，预示了后世包括维也纳古典主义、浪漫主义、十二音序列技术、无调性以及人工音阶、爵士乐、流行音乐等等各种音乐风格的显著特征。“十二音技术……不容许我写得很快。”<sup>31</sup>这句话似乎告诉我们一点：巴赫音乐不是设计出来的而是被讲述出来的。

正如指挥家加德纳说的“是的，他（巴赫）或许也会觉得没有灵感”，但这种时候极少，将想象力与创造力相结合是至关重要的，但当时这的确很难做到。对这一巨作必须以景仰巨匠的心去感受。正如富于哲理的文人画大师被追随的那样，闪光的是其代表作，而被推崇的还应有他那些不乏功力的其他所有作品。

<sup>31</sup> 引自贝尔格给勋伯格的信



## 第四章肖邦《二十四首前奏曲》

### 第一节 肖邦《二十四首前奏曲》的写作背景

#### 一、写作背景

进入 19 世纪中叶浪漫主义时期，人们的审美观念在发生着变化：过分含蓄的情感和理性的控制不再受到人们的喜爱，人们更多的希望听到优美动听的旋律和情感的自然流露。这一时期，大量形态各异、风格清新的钢琴小品登上了音乐舞台，打破了古典时期奏鸣曲一统天下的局面。同时，在这一时期，钢琴演奏的艺术表现手法无论比起巴洛克时期还是古典主义时期都要丰富得多，这些有利的条件使得一些擅长自由地表现个性、即兴畅抒胸怀的小型体裁得到了很好的发展。这时期的前奏曲以其特有的形式自由、即兴性强、发挥余地广等特征，重新获得了浪漫派作曲家们的青睐。也就是在这个时期，前奏曲才真正的脱离其他体裁而成为独立的艺术小品。这一时期对于前奏曲这一体裁来说，是非常重要的时期。这以后的前奏曲大多失去了引子的功能，成为独立的、具有即兴性特点的中小型器乐曲，常汇编成曲集。如肖邦所作的《二十四首钢琴前奏曲集》(Op. 28)、福列的钢琴《前奏曲集》(Op. 103)、德彪西的两本《前奏曲集》、斯克里亚宾的《二十四首钢琴前奏曲》(Op. 11)等等都是前奏曲作为一种独立的特性钢琴曲体裁后而产生的典范杰作。

#### 二、创作思想

##### (一) 肖邦《二十四首前奏曲》写作背景

肖邦生于波兰，祖籍法国，曾经游学于德、奥、德国、奥地利、法国这三个民族对肖邦产生了极大的影响，肖邦也汲取了这三个民族的精华。诗人海涅<sup>2</sup>在描述肖邦演奏的时候曾说：“他既不是波兰人，又不是法国人，也不是德国人，而是属于莫扎特、拉斐尔、歌德所代表的更高的国度，诗里的梦幻才是他真正的故乡。”<sup>3</sup>波兰精神赋予肖邦英雄的色彩，他的作品始终蕴涵着波兰人民和波兰平原的灵魂；法国则带给肖邦优雅的气质；德国则给他严谨的情怀。汇集了英雄的色彩、优雅的气质、浪漫的情怀于一身的肖

<sup>1</sup> GABRIEL FAURÉ: (1845-1924) 19 世纪下半叶到 20 世纪初在欧洲音乐史上具有一定影响的法国作曲家

<sup>2</sup> 德国著名抒情诗人。著有《青春的苦恼》、《抒情插曲》、《还乡集》、《北海集》等组诗。

<sup>3</sup> 参看康勇哲《肖邦本人演奏风格之综述》选自《钢琴艺术》1999 年 06 期

邦，构建出一座架于波兰和世界的桥梁。正如别林斯基<sup>4</sup>写道：“……一个诗人不可能由于自己和靠表现自己而伟大起来。他的伟大既不是由于表现了自己的苦难，也不是由于表现了自己的幸福：任何一个伟大的诗人所以伟大，是由于他的苦难和幸福都是在社会和历史的土壤中深深扎下了根的……”<sup>5</sup>

肖邦是第一个在自己的音乐作品中强烈地突出斯拉夫民族灵魂的伟大作曲家，他了解并且同时也表现出了这个民族的精神、声音、梦想、情感、矛盾以及不安，从此把斯拉夫民族的因素纳入了欧洲音乐的主流。

同时，肖邦还深受当时意大利歌剧和歌曲的影响。在17世纪、18到19世纪的意大利歌剧和意大利歌曲，曾以席卷欧洲之势给予欧洲各国音乐带来了巨大影响。欧洲各国的音乐被意大利歌剧和歌曲所同化，有的则向它模仿。对于肖邦来说，他无论是在华沙时期或是后来的巴黎时期都在一直不断地听意大利歌剧，他从幼小的时候就以歌手伴奏者的身份跟随剧团到处游走。同时，他还是位罗西尼的狂热的崇拜者。肖邦是非常喜欢意大利歌曲的，在他各式各样的作品中始终都有意大利式的抒情色彩的内容。

肖邦被誉为“钢琴诗人”，他是浪漫主义时期第一流的音乐艺术家。他推动了浪漫主义音乐的发展，为浪漫主义留下了许多宝贵的音乐财富。同样，也正是浪漫主义时期才孕育了这位大师，而孕育这位杰出的音乐家的浪漫主义时期不仅限于音乐，还包含着文学、绘画、戏剧和哲学。在19世纪的浪漫主义时期存在着进步的浪漫主义和保守的浪漫主义。保守的浪漫主义——在法国以文学家夏多勃里昂与拉马丁为代表——号召复古，把古代理想化。进步的浪漫主义——法国文学中以雨果为代表，英国文学中以拜伦、雪莱为代表——号召人类前进，迎接美好的未来。尽管浪漫主义包括了一系列非常矛盾的艺术现象，而这时期的作品将一切个人的感情、趣味和才能表现得淋漓尽致。在浪漫主义时期，它的风格一方面依附着古典主义形式上的成分，另一方面又试图突破古典主义的限制。浪漫主义的音乐与古典时期相比具备自己的特征：抒情性、自传性和个人心理刻画。色彩丰富、自由展开的旋律舒展流畅，丰富不协和音的，造成变化多端、细致而精密的调性和音响效果。节奏也大大丰富，常把强弱拍颠倒，情绪表现亲切自然、富有幻想。

1831年9月，肖邦在巴黎定居下来，从事钢琴演奏、教学和创作活动。在巴黎他结识了西欧文艺界重要人物，这对肖邦的思想、生活、创作产生了更加深刻的影响。

<sup>4</sup> 别林斯基 V. G. Belinskiy (1811-1848)，俄国革命民主主义者、哲学家、文学评论家。

<sup>5</sup> 参看《诗意才是最美的》选自《现代音响技术》2003年第12期

肖邦一共写了26首前奏曲,其中作品28是24首,另外两首前奏曲,未列入作品28之内,通常演奏家们常演奏得前奏曲是这24首前奏曲。创作年代是1836至1839年<sup>6</sup>,合编为作品28。在完成作品28之后,写了<sup>b</sup>c小调前奏曲(作品45,1841年)。从肖邦还在世起,人们就已热衷于探讨肖邦作品,但直到今天仍有许多的问题没有得到确切的答案,这些内容里面也包含作品28具体创作年代的问题。

肖邦对这套前奏曲的创作进行了精心的准备。一个有力的证据是:肖邦早早将作品28号预先留给了这套作品。由于整部作品篇幅较长,而且写作态度非常认真,因而在作品29<sup>7</sup>至34都已经交付出版社付印时,肖邦仍没有完成这部作品。从各种资料和现代的标准版本[本论文特指根据德国亨勒(Henle)出版社1971年由齐默尔曼(Ewald Zimmermann)所编的原谱(Urtext)版]中可得知,肖邦的这24首前奏曲创作于大约1836至1839年间。

这一阶段肖邦生平中的重大事件是:他与著名女作家乔治·桑结识。1836年秋,肖邦认识了乔治·桑,但并没有多少好感。但是,年龄大肖邦六岁的乔治·桑对肖邦却留有很好的印象。她在与肖邦的交往中采取主动。肖邦逐渐被她的热情、才艺和类似母爱般的关怀所打动。1838年夏,他们成为真正的情人。在1838年11月,肖邦接受了朋友和医生的意见:为了他身体的健康,去欧洲南部地区住上一段时期。此时,肖邦在创作上已经通过之前的练习曲、夜曲、玛祖卡等体裁的写作实践积累了丰富的创作经验,音乐风格逐渐成熟。他和乔治·桑及其子女抵达了马略卡岛的帕尔马城,肖邦带着他视为宝贝的巴赫的书籍、很多的乐谱稿纸,以及一些还没有完成的作品,包括他自1836年开始创作的24首《前奏曲》中的17首——一些研究者认为肖邦在1831年已经开始前奏曲第2首a小调、第24首d小调的写作——肖邦行前同意将这些作品完成后以两千法郎的价格卖给卡米勒·布莱耶尔<sup>8</sup>。出发前,卡米勒·布莱耶尔先预支了部分定金,作为肖邦前往马略卡岛的旅费。但是肖邦和乔治·桑很快就发现岛上的居民并不欢迎他们,他们先在一个木桶制造厂的楼上找到了住所,不久又搬到离帕尔马不远的艾斯塔布列曼的一个村庄别墅“风之屋”中。冬日的到来,恶劣的天气使身体状况一直不佳的肖邦又一次病倒了,村里关于肺病的传言让他们被迫搬到了瓦德摩萨老旧、已废弃的加尔都西会修道院。

纵观肖邦的一生是非常不幸的,自离开祖国后,一直过着侨居的生活,身体状况不佳,最后与乔治·桑因性格又不合而分开。特别是在马略卡岛休养期间,可以说是他一生中

<sup>6</sup> 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)所编的原谱版(Urtext))中得知,这套前奏曲创作于大约1836—1839年间肖邦旅居法国马约卡岛时期。

<sup>7</sup> 作品29为<sup>b</sup>A大调即兴曲,作品34为3首圆舞曲:<sup>b</sup>A大调、a小调、F大调。

<sup>8</sup> 一位钢琴制造者兼出版商

最暗淡的时期,这在乔治·桑的《冬天的马略卡岛》一书中有这样的描述,她称肖邦为“可憎的患病者”。可以想象异地的生疏、寒冷的气候、身体的衰竭、再加上乔治·桑的专横,使肖邦忍受了多么大的痛苦与烦恼。但正如李斯特所说:即或接受了无论怎样过渡的耗损,肖邦却仍旧找到了时间与灵感而给予世界以他那真实的奇异的珍品,这珍品有如他的自传一般,永远在我们的心灵里萦绕着。肖邦的前奏曲正是用他那独特的钢琴音乐语言向后人述说他一生遭遇中的不同情怀,似乎为后人打开了他的心扉,让后人能直接感受到他心灵深处的忧伤、挣扎、渴望与追求。

另外,他们的住所条件很差,每遇下雨天房间里总要漏雨,《D大调第十五首前奏曲》后来获得“雨滴”的别号,被认为折射了肖邦写作时的真正生活状况和心理感受。在一个大风天,肖邦渴望呼吸清洁的空气,在户外逗留的时间过长,致使长期缠绕他的肺结核恶化了。由于肺结核病在当时属于非常严重的不治之症,而且具有传染性,肖邦的病情引起了当地人的疑虑和害怕。肖邦和乔治·桑遭到了冷遇和白眼。但在这样恶劣的外界条件下,肖邦在乔治·桑的关心和督促下依然坚持完成了前奏曲的写作和修改。“我们的病人情况日益严重。风在山谷里哭号,大雨打在我们的玻璃窗上,雷声穿过我们厚厚的墙壁,在孩子们的一片嬉笑声中发出巨响……我们感到孤立无援,无人同情,死亡好象在我们头顶盘旋,想夺走我们中间的一个,只有我们在与死亡争夺猎物。”<sup>9</sup>“这是一批不朽的杰作。其中有几首使人们在冥想中似乎看到那些早已仙逝的僧侣,听到了弥漫在他四周的哀怨的歌声”。其他还有几首显得忧郁、轻柔,那是他在阳光灿烂、身体健康的情况下创作出来的,他在谱写这些曲子的时候,孩子们在窗下玩耍嬉戏,远处传来了吉他的演奏声,浸满露水的树叶间,小鸟在歌唱,白色的玫瑰花在白雪皑皑的大地上开放出小小的花朵。<sup>10</sup>这是乔治·桑对肖邦的钢琴《二十四首前奏曲》创作环境的真实写照和她对这些曲子的高度评价。其中在1838年11月底完成的《e小调前奏曲》,是肖邦在病中谱写成的,后来这首曲子被改编成管风琴曲,并在肖邦的葬礼上演奏。

肖邦写作前奏曲的时期,在创作上通过练习曲、夜曲、马祖卡舞曲等体裁的实践,已经积累了丰富的创作经验,风格上逐渐进入成熟。也就是说,他在前奏曲写作中探索了一些前人以及他自己都少有涉足的表现领域,并用新的风格特征和新的色彩使其得到升华和精炼,从而达到极高的艺术境界。

这套作品首先于1839年在法国出版。从这时开始到1846年他进入了创作的全盛时期,前奏曲集因此也就成了肖邦进入创作全盛时期的标志。这一时期也是肖邦在创作上的高

<sup>9</sup> 参看《肖邦书信选》(波)布洛尼斯瓦夫·爱德华·塞多夫 人民音乐出版社1986

<sup>10</sup> 同注释5

峰时期。无论是演奏还是聆听他的前奏曲,我们都会得到与肖邦心灵息息相通的感受。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,被休内克称作是钢琴“小品中的宇宙”<sup>11</sup>。

## (二)、肖邦《二十四首前奏曲》的创作思想:

肖邦是音乐史上重要的爱国主义作曲家。谈他的作品首先离不开波兰这个伟大的民族极其深重的灾难,也离不开肖邦本人对祖国和人民的深厚感情。离不开他强烈的爱国主义思想和民族意识。他的创作内容大都与他的国家的命运和他对祖国的忧患密切相关。这是理解肖邦《二十四首前奏曲》的最根本的关键。

肖邦的创作思想是和波兰人民、波兰土壤息息相关的。他的音乐具有强烈的波兰风格,肖邦很少直接采用民歌旋律作曲,而是按波兰民族民间音乐的性格、音调自己去进行创作。他的作品源自于波兰民族音乐,经过精心加工和艺术提炼造就了其独特和鲜明的个性。

## 第二节、肖邦的感情经历是其创作《二十四首前奏曲》的情感基础

### 一、肖邦的情感历程

每个音乐家的情感历程都不一样,勃拉姆斯与克拉拉的爱情,勃拉姆斯只是用小夜曲来抒发自己对她的爱慕与思念,用音乐来做彼此的桥梁来诉说自己心灵里对爱情的宣泄。他们共同地选择了用音乐来表达和寄托自己的感情方式,相对于肖邦与乔治·桑的浪漫与无拘无束,勃拉姆斯与克拉拉的感情更多是含蓄的、有克制的,是有相互之间的牺牲,是失去短暂而获得的永久。而柏辽兹创作的交响乐叙说的是一种对自己所爱的人的暗恋,他在梦中获得了一部交响乐创作的灵感,可惜由于贫困而使他担心这部交响曲作品诞生后不能支付必要的抄谱等费用,这种苦恼、烦闷的悲观情绪使他的创作灵感在第二天清晨就永远地逝去了。但我们仍可在他的《幻想交响曲》中见到他对于梦境和爱情的幻想性的描写:“一个青年音乐家有着病态的敏感和热情的想象,由于失恋而服用鸦片自杀,但因麻醉剂量不足,未能致死,而是昏昏入睡了。在睡梦中出现了最奇异的

<sup>11</sup> 参看叶芳《〈24首钢琴前奏曲〉小议》《长江大学学报(社会科学版)》2007年02期

幻想，当时他感觉到感情和回忆在病态的脑海中变成了音乐的形象和乐思。他所爱的女性本身也变成了一支旋律，如同一个‘固定乐思’到处可以看到、听到。”<sup>12</sup>而肖邦和乔治·桑的爱情是无拘无束而浪漫的，正是因为提倡妇女民主自由解放的乔治·桑，没有对自己要求专一，那种放荡不羁的性格与肖邦的高傲的个性格格不入，注定了他们爱情的悲剧。正如肖邦所说的那样：“我的生活……是一首没有开始但是有悲伤结尾的插曲。”<sup>13</sup>很多的著名的音乐家都饱尝了人生的坎坷、无奈、痛苦……他们把这些无奈与痛苦化作音符，以美好的形式展现于后人们。乔治·桑与肖邦感情的破裂，对于肖邦来说是致命的打击，这之后肖邦一首作品都没有创作，因此，加速了他早年夭折的命运。

音乐家用自己的音乐语言来叙述自己的生活历程，描绘自己的甜蜜的爱情或爱情幻想。然而，令人遗憾的是，他们大多的爱情结局始终是不完美的。在自己生活中，他们用音乐来追求自己的音乐世界里的美好与真善美，却要经历现实生活中的无奈与痛苦。肖邦在和乔治·桑生活八年的日子里，他们浪漫与无拘无束的情感，给肖邦的音乐创作增添了“悲”的情感因素，正是这样的“悲情”才能使艺术更具有震撼力。就如同很多的艺术作品，无论是中国的《梁山伯与祝英台》，还是西方的《罗密欧与朱丽叶》，都因为一些遗憾和悲剧性的结局能让他们的爱情显示出与日常平淡生活的不同，使很多人在心灵深处引起共鸣与震撼。

## 二、乔治·桑是肖邦创作《二十四首前奏曲》的灵感来源

肖邦在和乔治·桑生活的一段日子里，创作了很多优秀的钢琴作品。其中，在马约卡岛日子里，他创作了《二十四首前奏曲》。关于肖邦创作的情景，乔治·桑有最生动的记载：“他的创作是自然而然的产生的，是奇迹一样的创作。他丝毫不做什么寻求，并且没有什么预见地沉溺到创作里去了。他坐到钢琴边上的时候，作品就到他的心里——他的创作是突然而来的，是详尽无遗的，是崇高的。或者是当他散步的时候，歌声在他的脑子里响起来了，于是他赶忙到乐器旁去把自己的乐思弹一弹。然后，开始了最痛苦和最沉重的劳作。”<sup>14</sup>无论是创作时候的痛苦还是因为在忧郁的情感背景下创作的，肖邦作品的优美旋律之中总是有一丝“悲”在其中。一次，乔治·桑外出散步去看岛屿上与人居住的地方，这时突然下起了一场雷雨，肖邦担心她的安危，便担心得神经支持不住而倒下了，在她回来几分钟前清醒以后，坐在钢琴凳上，灵感突发，创作了

<sup>12</sup> 管谨义：《欧洲著名音乐家评论传》，太原：北岳文艺出版社，2000年版，第267页。

<sup>13</sup> [美] 约瑟夫·马克利斯：《西方音乐欣赏》，北京：人民音乐出版社，2001年版，第36页。

<sup>14</sup> 管谨义：《欧洲著名音乐家评论传》，太原：北岳文艺出版社，2000年版，第327页。

《雨滴前奏曲》。其作品里有不断重复的单音—— $\flat A$ ，仿佛落下的雨滴声，贯穿于全曲的始终。重复音段落分为三个部分：第一部分是不断重复的单音伴随着十分抒情的旋律，描绘了当时下雨的情景；第二部分旋律表达了他在等待乔治·桑时焦虑、烦躁不安的情绪；曲子在尾声又重新回到了雨滴声并伴随着抒情的旋律。优美的旋律里蕴含着肖邦的一丝忧郁和担心。

### 三、乔治·桑对肖邦事业的影响

肖邦从小喜欢文学作品，乔治·桑为了帮助肖邦引荐了很多社会各界的名流，这不但有利于肖邦作品的宣传，还让他在文学的氛围里不断地熏陶，使肖邦创作出更多的优秀音乐作品。如在叙事曲音乐题材方面，他是第一个专为乐器写叙事曲的作曲家。他善于把戏剧性的故事与诗意的幻想完美地结合在一起。肖邦的第三首叙事曲是受他的好朋友——著名的诗人密茨凯维支的影响而写的。《g小调叙事曲》（作品第23号）在长诗《康拉德·瓦连罗德》的启发下创作的。诗中叙述了波兰人与德国人斗争的爱国故事。快板的奏鸣曲式，但处理得很自由。由开始的抒情气氛转到英雄性的悲壮气氛，进而发展到暴风雨般的激情和悲剧性冲突的气愤里，很交响。此时的悲情是爱国的悲情，这种赤诚的爱国情怀震撼着人们的心灵。

## 第三节、肖邦《二十四首前奏曲》对以往前奏曲体裁的继承

### 一、继承性

像肖邦的其他作品一样，在他的前奏曲中也会依稀看到巴赫的影子。肖邦对巴赫的传承存在着必然性。肖邦的第一任教师阿达尔布·瑞夫尼(Adalbywny)<sup>15</sup>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，并且肖邦对巴赫作品的研究持续了一生。像肖邦的其他作品一样，在他的前奏曲中也会依稀看到巴赫的影子。在巴赫之后大约一个世纪的时间里，前奏曲这一体裁几乎被沉寂了，整个古典时期，奏鸣曲成了创作的最重要的形式，一直到19世纪，伟大的波兰浪漫主义作曲家肖邦把前奏曲发展成独立的单乐章钢琴曲。肖邦的前奏曲与巴赫的前奏曲之间尽管在时间上相隔了近一百年，然而他们

<sup>15</sup> 参看《追溯与引申——对肖邦前奏曲体裁的补充分析》，段春妮。

之间有着直接的不可分割的历史渊源。

肖邦的前奏曲一定程度上受着巴赫平均律的影响,肖邦写《二十四首前奏曲》的原因之一,是受巴赫的《十二平均律钢琴曲集》的启发,运用二十四平均律体制的二十四个大小调来写作短小精悍的特性小品集,显示了他对巴赫的崇拜。

肖邦对巴赫、莫扎特等古典作曲家的音乐非常尊崇。作为钢琴家,他对巴赫的《十二平均律钢琴曲集》更是视为“钢琴圣经”。模仿巴赫的《十二平均律钢琴曲集》为钢琴写前奏曲,是肖邦早就构思过的计划。他对这个计划执行起来十分谨慎。

肖邦的作品28号中的《二十四首前奏曲》与巴赫的《十二平均律钢琴曲集》中的前奏曲有着直接的历史渊源关系:

1、肖邦的前奏曲短小、精炼,其中不少具有技术性强的特点,曾被舒曼称为“练习曲的胚胎”。肖邦的前奏曲是完全独立的小品体裁,不再具有前奏的性质,每一首都不同的个性,形象鲜明,堪称集中凝练的心理速写,而且“创作前奏曲时,肖邦正沉浸于巴赫的音乐中”<sup>16</sup>。

2、肖邦在调性上也沿袭了巴赫的做法,不同的是巴赫是按同名大小调的顺序,肖邦是根据关系大小调的顺序,然后按五度循环进行创作。调式调性相同:均为二十四个大小调。

3、肖邦在赋予“前奏曲”体裁不同性格的同时,也像巴赫那样未给“前奏曲”加上标题。事实上,肖邦《二十四首钢琴前奏曲》的音乐内容往往不是描绘性的,而纯粹是抒情性独白。

4、肖邦是巴赫的忠实拥护者,它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使用了类似巴赫的复调创作手法。在马略卡岛上创作这套前奏曲的时候,《十二平均律钢琴曲集》是他随身携带的音乐圣经。我们可以对比巴赫《十二平均律钢琴曲集》第一首前奏曲与肖邦前奏曲,下例是肖邦《前奏曲第一首》与巴赫《前奏曲第一首》

例98:

<sup>16</sup> 参看《肖邦的〈前奏曲〉及音乐表现特点浅析》,冯上锦。<http://qk22.net/article/c17e5486-ccl>



如果把两首不同前奏曲的各声部拆分，可以发现两者在各个声部的层次和和声音符使用上都有惊人的相似之处。但是，肖邦的前奏曲在各个声部的复调节奏更为多元化。这一差异使两首在和声与声部上几乎相同的前奏曲在演奏的实际效果上却有天壤之别。巴赫的前奏曲有着抒情缓慢的音乐语言，肖邦的前奏曲则是激动与不安的音乐语言。

5、肖邦《二十四首前奏曲》与巴赫《十二平均律钢琴曲集》曲名相似：巴赫是《前奏曲与赋格》(Prelude and Fugue)而肖邦是《前奏曲》(Prelude)。

但是肖邦的《二十四首前奏曲》与巴赫的《十二平均律钢琴曲集》二者并不等同：除调性上巴赫的《十二平均律钢琴曲集》中前奏曲与赋格以半音关系排列而肖邦的《二十四首前奏曲》以五度循环排列外，本质的区别在于：肖邦前奏曲是一种全新的独立音乐体裁，不再从属或组合于其它乐曲。此外，肖邦每首前奏曲独立成篇，全套24首又相互联系，形成一个反映作曲家多侧面、多情感、多形象的整体。著名波兰钢琴家斯门江卡把肖邦的《二十四首前奏曲》划为四组：

第一组 第1至第6首，音型类，活动型，力度强的大调作品；

第二组 第7至第12首，与第一组相反，从大调前奏曲阴影中走出来，是短暂的松弛；

第三组 第13首至第18首，大调作品曲式扩展，篇幅增大，织体更丰富，内容更深刻；

第四组 第19首至第24首，具有终曲特征。

## 二、肖邦《二十四首前奏曲》对后世的影响

受肖邦开拓性地创作钢琴前奏曲的影响，前奏曲这一19世纪发展起来的浪漫主义钢琴小品体裁对后来浪漫派、近现代派的作曲家们的创作影响深远，其中，一些著名的前奏曲如法国德彪西的《十四首前奏曲》第一、二集；俄国拉赫玛尼诺夫的《前奏曲十首》、《前奏曲十三首》；肖斯塔科维奇的《前奏曲八首》、《前奏曲五首》、《前奏曲二十四首》；斯克里亚宾更是写有八十五首前奏曲。他们以肖邦《二十四首钢琴前奏曲》为体裁，创作钢琴音乐作品，都是在肖邦《二十四首前奏曲》基础上进一步的发展。值得一提的是，我国作曲家储望华先生也曾以此体裁创作了充满诗情画意的《二十四首前奏曲》，作品受到广大听众喜爱。

肖邦《二十四首前奏曲》对后世的影响总结如下：

1、肖邦《二十四首前奏曲》的曲式结构的微型性特征，深深的影响着德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾等作曲家的“前奏曲”创作，为“前奏曲”音乐写作开创了一种崭新的形式。

2、肖邦《二十四首前奏曲》中运用的和声大胆、新颖、丰富，它所开拓的和声境界已远远超出了同时代的传统界限，也在不同程度上影响了后来的众多作曲家，如瓦格纳、弗朗克、福雷、德彪西等。

3、肖邦在《二十四首前奏曲》中旋律和结构方面的探索和创新不仅把浪漫派音乐推向巅峰，也深深影响了后来音乐的发展。例如：马勒平日积累创作大量的艺术歌曲，成为他浩大交响音乐的直接素材，拉赫马尼诺夫钢琴前奏曲中能明显看到肖邦音乐影响的痕迹。

下面分别说明肖邦《二十四首前奏曲》与后世各个作曲家的“前奏曲”之间的关联：

#### （一）肖邦《二十四首前奏曲》与德彪西的《前奏曲》的关联

德彪西的前奏曲除了带有标题、每一首前奏曲结构较大、形象较多变化外，在根据短小的音型和利用和声转调等写作手法上，与肖邦前奏曲有着内在深刻的、千丝万缕的联系。

作为印象派大师的德彪西的这两套钢琴前奏曲集几乎就是他钢琴作品特征的缩影，汇集了他音乐风格和作曲技法的大全。在这两册《前奏曲》集中，德彪西的朦胧、神秘而虚无飘渺的印象派风格和独特、新颖而富于色彩的和声技法得到了集中的体现：如《帆》中的全音阶技法；《被淹没的教堂》中的朦胧气氛；《焰火》中魔鬼般的技巧等，就犹如二十四幅色彩斑斓的印象主义油画。德彪西用他独到的笔触，将大自然的五光十色，梦幻般地描述出来。

## (二) 肖邦《二十四首前奏曲》与斯克里亚宾的《前奏曲》之间的关联

肖邦前奏曲的直接继承者是19世纪末俄罗斯作曲家斯克里亚宾。他于1888-1896年创作了二十四首前奏曲，作品11<sup>17</sup>。斯克里亚宾总共创作了93首前奏曲，唯有作品11是完整的二十四首，在调性上也沿用了关系大小调五度循环的手法。这部作品与肖邦的《二十四首前奏曲》的相同点如下：

### 1、即兴性

如同肖邦一样是纯粹的钢琴性小品而非标题性的“音画”。

斯克里亚宾作品11中的前奏曲像是一首抒情诗，旋律富于歌唱性，与肖邦的前奏曲相比较，虽具有“即兴性”的特点，但技术性因素较少。继承了肖邦“即兴性”这一特征，斯氏前奏曲中也出现了Tempo Rubato这样的表情要求，如第22首、第1首、第4首等。但是，斯氏前奏曲“即兴性”最为显著的特征是它独特的音值组合方式：如第1首，左手低音声部弱起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音组音型，并贯穿于全曲织体写法中间。这样的组合使得左右手的音符从听觉上仿佛都变成了五连音，但谱面上标明的每小节第一拍后半拍和第二拍前半拍休止，又分明地指示这里是有一个三连音和一个二连音组合而成的。两部《前奏曲》比较起来，这种听觉效果上的不规则节拍组织在肖邦前奏曲中是不多见的，但却是斯氏偏爱的一种手法。作品11出现了很多这样的节奏，如第7首、第12首、第19首等。

### 2、节奏

在斯克里亚宾的前奏曲中Tempo Rubato，这一表情要求在谱上被标注得十分清楚：如第二十二首g小调，作曲家在开头直接写有Rubato，类似情况还在第一首C大调、第四首D大调等许多首前奏曲中出现，这样使演奏者在弹奏时有据可依。

此外，斯氏还常在小节内部明确标明加速（accel）、减慢（rit）、回原速（a tempo）这三种速度术语。如第二首、第三首、第九首、第十首、第二十一首、第二十二首等都频繁出现了这些演奏提示，反映出斯氏前奏曲的音乐内涵是丰富多彩的，表情是细腻的。

### 3、音响效果

肖邦对于新的音响色彩的探索，为后继者展现了新的天地。体现在斯氏这部前奏曲集中，作曲家充分发挥了各种因素在增强音乐表现力、丰富音乐色彩以及塑造音乐形象

<sup>17</sup> 因为斯克里亚宾一生中创作了众多的前奏曲，本论文以斯氏 OP.11 为例

方面所起的重要作用。

#### 4、半音

斯克里亚宾的前奏曲中也使用了半音的写作手法，如在旋律的写作上常采用装饰性半音化的写作手法来增添音乐的色彩，使音乐的旋律表现力与和声色彩作用发挥得淋漓尽致。但总体来看没有肖邦用得那么频繁和明显，如在斯氏作品 11 中第 9 首、第 11 首、第 17 首等，尤其是第 6 首中（见例 99）

例 99:

OP. 11-6



左手八度半音下行与旋律内声部的半音下行相呼应，引出了重属到属的和声终止，从乐曲写作手法上看与肖邦作品 28 第 22 首有异曲同工之处。

#### 5、和声

作品 11 完成于斯氏的创作初期，在和声语言的外延和内延等诸多方面与浪漫派音乐和印象派音乐有着内在的联系，在曲式结构、清晰低音和声布局等方面是肖邦前奏曲形态的一种延续。如，第 4 首《e 小调前奏曲》中的半音化和声风格，使得每首乐曲中都充满了丰富的半音变化色彩，这也是对肖邦前奏曲中和声手法的一种继承和发展：

例 100:

Scriabin OP. 11 NO. 4 1至2 小节



另外,在斯克里亚宾的前奏曲中,常使用增六和弦这一半音化和声中的重要变和弦,融合半音性、紧张性、游移性与色彩性于一体,具有浓厚的半音化色彩。(见例 101)

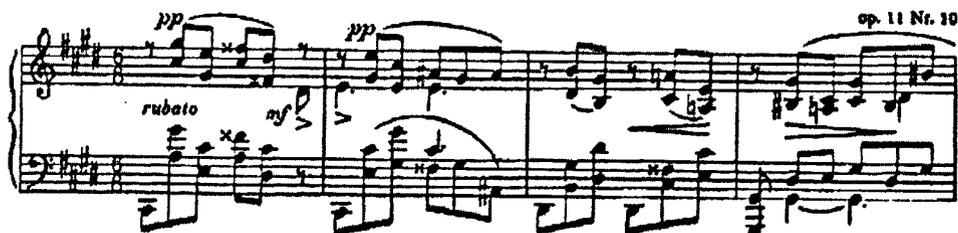
例 101:

OP. 11-2



这些半音化的线性和声的使用不仅可以加强和声的紧张度,丰富和声色彩,还可以削弱和弦之间的功能关系,增添了和声的模糊性与游移性。另外,各个声部或主要声部呈线性进行的和弦(即线性和弦)也在线性思维的影响下出现并起到了延伸与填充作用,达到了发展音乐的目的。如肖邦前奏曲作品 28 中第 2 首、第 8 首、第 9 首,这一和声手法的运用在斯克里亚宾的前奏曲作品 11 中也随处可见。如作品 11 中的第 10 首(见例 102)

例 102:



\*c: V VI<sub>2</sub> V

谱例中第四小节第 2 拍弱位上的 e 音构成了 \*c 小调 VI 级上的七和弦第三转位,起到了延伸 \*c 小调 V 和弦的作用。

## 6、调性

在作品的调性结构上,斯克里亚宾的作品 11 采用了平行大小调五度循环的顺序安排调性,这一点同肖邦的《二十四首前奏曲》完全一样,同样受到了巴赫《十二平均律钢琴曲集》的影响,按照十二平均律的半音顺序、同名大小调排列。

## 7、曲式结构

在曲式结构上,斯克里亚宾的 24 首前奏曲吸取了肖邦前奏曲凝练的特点,继承了肖邦前奏曲的短小简洁形式的乐思只采用了乐段、单二部曲式、单三部曲式等小结构曲

式形式,如第17首<sup>18</sup>A大调采用两小节完整乐思,用这样的曲式结构形式来表达乐曲短小、简洁的乐思是再合适不过了,不同的是斯克里亚宾的前奏曲在曲式的运用上略显灵活,相对肖邦的前奏曲来说更显复杂,主题呈示之后各部分发展相对自由。

这种将凝练乐思微型化的做法,可以说是音乐创作和曲式实践中的一大创举,也深刻地影响了20世纪现代音乐的创作。勋伯格、韦伯恩、贝尔格等现代派作曲家创作的大量微型小品,某种程度上可以说是肖邦的呼应或继承。

## 8、独立性与非标题性

斯克里亚宾作品11氏中的24首前奏曲继承了肖邦前奏曲的独立性特征,都采用了非标题性的音乐小品形式,音乐内容既非描述性也非史诗性,而是一些纯粹的抒情性自白。每首乐曲都是个性突出,表现手法新颖的钢琴小品。

前奏曲这一古老的音乐体裁,在这两位19世纪极具才华的作曲家手中,被赋予了全新的生命力。它们以鲜明的艺术形象和独特的艺术个性,呈现出了形态各异性格、情趣和风貌。

### (三) 肖邦《二十四首前奏曲》与拉赫马尼诺夫的《前奏曲》的关联:

与斯克里亚宾同时代的俄国作曲家拉赫马尼诺夫也沿袭了肖邦前奏曲的道路,继续朝着浪漫主义的方向发展。1903年拉赫马尼诺夫创作了作品23的10首前奏曲,与《第一钢琴协奏曲》一样,它是献给表兄和老师A·西洛蒂<sup>18</sup>的。

与肖邦的前奏曲一样,拉赫马尼诺夫的前奏曲每首各具不同的特性,但在篇幅上明显地比肖邦前奏曲要大,有插入中间部的ABA三段体曲式,如<sup>c</sup>小调(OP.3)、<sup>g</sup>小调(OP.23之5)、<sup>g</sup>小调(OP.32之12)、<sup>b</sup>小调(OP.32之10),而很大一部分则仍保持着单一的曲式,如<sup>f</sup>小调(OP.23之1)、D大调(OP.23之4)、<sup>c</sup>小调(OP.23之7)、<sup>e</sup>小调(OP.23之9)、B大调(OP.23之11)等等。

虽然拉赫马尼诺夫的前奏曲与肖邦前奏曲同样未加标题,但总能使人感到鲜明的特性或形成具体的画面联想。

演奏拉赫马尼诺夫的前奏曲,首先要注意他独特的音乐语言及风格。他的前奏曲形象鲜明、风格独特、情感丰富,以他独有的多样化的织体、浓郁的和声及完整的结构给

<sup>18</sup> Siloti, (1864—1945) 西洛蒂曾经是鲁宾斯坦和李斯特的学生,他的演奏极其奔放热情、流畅自由并具有宏伟的气势。

听众以强烈的感染力和深刻的印象，但在调性上并无规律的排列。而很大一部分则保持着单一的曲式，他在调性、曲式及各自独立的音乐形象方面有继承肖邦前奏曲之处，但已不再具有最初前奏曲的即兴特点。他的旋律与乐句是非常重要的，演奏时要尽可能显示他那宽广优美的俄罗斯风格的旋律线条，认真研究谱上的各种标注记号及表情要求。在演奏方法上要特别强调运用腕、肘、臂、肩的力量。

拉赫玛尼诺夫沿着肖邦的路子前进，创作了具有浓郁俄罗斯民族风格的二十四首钢琴前奏曲，充分地发挥了钢琴的表现特色。

#### （四）肖邦的《二十四首前奏曲》与席曼诺夫斯基的《前奏曲》的关联

席曼诺夫斯基（Karol Szymanowski, 1882-1937）是继肖邦之后，20世纪上半叶波兰最伟大的作曲家之一，同时也是波兰现代音乐的奠基人。他的音乐创作涉及各种体裁，丰富多彩，在西方音乐史上享有崇高的地位。

任何一个初学者，在他刚开始学习作曲时，总是先受到前人的影响。这种影响首先体现在席曼诺夫斯基的第1首作品《九首钢琴前奏曲》中。这套前奏曲富于诗意的织体、缥缈流动的音型、抒情浪漫的旋律和精思独辟的装饰、清晰又充满内在张力的和声都与肖邦相似。具体表现在以下几个方面：

##### 1、精致凝练的乐思

肖邦的作品属于浪漫派，他在音乐技法上，突破旧俗，使用凝练短小的乐思贯穿，用微型曲式去作曲。在肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》中，每一首都被赋予独特个性，绝大部分乐曲结构非常紧凑，采用单一的艺术形象，内部很少有形象对比，往往表现的是作曲家内心活动或生活中的一个侧面。与此相应，前奏曲的乐思或主题材料都非常短小凝练。如：第1首C大调的乐思仅一个小节，而像这样一小节规模的乐思在肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》中占大多数。

席曼诺夫斯基的钢琴前奏曲传承了肖邦前奏曲精致、凝练的特点；采用了非标题性的音乐形式；音乐内容既非描述性，也非史诗性，而是一些纯粹的抒情性自白。每首乐曲都是个性突出、表现手法新颖的钢琴小品。通常都是在1-2小节单乐思的基础上，通过不断地重复、模进、转调展开。如第4首的1-8小节。

##### 2、自由的即兴节奏艺术

肖邦前奏曲对于即兴性的表现主要体现在“自由速度”（Rubato）<sup>19</sup>以及不规则节

<sup>19</sup> Rubato 是一种标记自由、弹性、可伸缩的音乐术语，表示在一定时值内演奏家可以不顾及严格的节拍而进行自

奏方面所进行的大胆探索上。Rubato这种手法被擅长多变节奏的肖邦所喜爱,如他的《二十四首钢琴前奏曲》中的第10首。Rubato的灵活运用也是席曼诺夫斯基《九首钢琴前奏曲》节奏艺术的一大特色:如第4、6、7、8首前奏曲都明确标有Rubato,这些曲目的数量几乎占了将近一半的比例。值得注意的是,席曼诺夫斯基不止在《九首前奏曲》中频繁使用Rubato,而且还在其他体裁的作品中也随处可见这种手法。如席曼诺夫斯基在其中期约34岁时所创作的《十二首钢琴练习曲》<sup>20</sup>的第2首第12小节以及第11首练习曲中都出现了Rubato这一自由节奏的标记。

### 3、优美抒情的旋律

迷人的歌唱性旋律线条是肖邦音乐表现感情的重要手段和肖邦音乐的最为显著的艺术特色。他的音乐总是体现出特有的民族性、抒情性和幻想性。在《二十四首钢琴前奏曲》中,肖邦巧妙地对纤巧的旋律线条运用加花、增加装饰音、琶音分解、以及短暂的离调和调式游离的手法,让即使相同的主题旋律重复出现时也显得新鲜、富有变化,这几乎成为了肖邦表现音乐形象的标签。

这种旋律写作手法在席曼诺夫斯基的《九首钢琴前奏曲》中到处可见,作曲家也利用相同或相似旋律的组织贯穿全曲,将主题做巧妙的分割及变奏。

出于主题材料发展的需要,无论是琶音还是音阶、连续上下行模进,都会使旋律的外形有如阶梯一般,使固定乐思得到充分的强调,对推动音乐发展到高潮也有一定的作用。肖邦《二十四首前奏曲》第16首就是最为经典的一例,急速的音阶琶音上下行,造成一种即兴式的自由律动,使音乐充满情感的波动起伏。席曼诺夫斯基在《九首钢琴前奏曲》创作中也借鉴了这一创作技巧和旋律音型,并且变化更加自由繁复,突出表现在第1、4、5、7、9首前奏曲中。如第9首的第14至19小节。在席曼诺夫斯基第5首前奏曲中,也可清楚的看出他深受肖邦旋律写作手法的影响。如第31至32小节,低声部琶音式的分解和弦加入了和弦外音,这与肖邦的《练习曲》(Op. 10)第12首第11节低声部的写作方式如出一辙;而高声部单、双音交替的素材则与肖邦《练习曲》(Op. 10)第十首第一小节有相似的表现<sup>21</sup>;该练习曲中的右手三连音音型二分化的手法,又与席曼诺夫斯基《前奏曲》(Op. 1)<sup>22</sup>第5首第41至46小节极度相似。

由的音乐表现。Rubato常出现在由快速跑动的音符所组成的乐句中,由于乐句常常被装饰得很华丽,随之产生了很大的随意性。

<sup>20</sup> 作品号 33

<sup>21</sup> Alistair Wightman, Karol Szymanowski: His Life and Work, Aldershot: Ashgate Publishing, 1999, p. 11.

<sup>22</sup> 席曼诺夫斯基的钢琴前奏曲有:《c小调前奏曲与赋格》(无编号)、《9首前奏曲》(Op. 1)

肖邦《二十四首前奏曲》的音乐内涵精致灵巧，充分表达出优美的旋律与迥异的意境，这些特点与乐曲中丰富的表情记号的点缀是分不开的。席曼诺夫斯基在他的《九首前奏曲》中同样运用了这一做法。除了上面所提及的Rubato的标记外，还有如：poco rit（稍慢）、allargando（逐渐宽广的）、perdendosi（使渐消失）、sostenuto（绵延的）、capriccioso（随想的）、strepitoso（震耳欲聋的）、dolce cantando（柔美如歌的）、ravvivando（重新活跃起来的）、espressivo（富有表情的）、mesto（忧郁的）、string（加紧、加速）、agitato（激动的）等表情符号。这些被肖邦所惯用的生动标记运用在席曼诺夫斯基这套前奏曲中，使其同样具有不断变换的表情与速度。

#### 4、丰富的和声语汇

在席曼诺夫斯基的《九首钢琴前奏曲》中，其织体形态、曲式结构及清晰的低音和声布局都是肖邦前奏曲形态下的一种延续。这套前奏曲除第6首外，其它8首前奏曲都有明确的调性，也有中心和弦的支撑，频繁的转调模进，倚音、附加音、九和弦这些肖邦所喜用的和声手法在席曼诺夫斯基笔下得到了再现和进一步的发展。

肖邦《二十四首钢琴前奏曲》的第2首《a小调前奏曲》是一首调性非常奇特的作品：以G大调开始，经过D大调，直到结尾的终止式才出现清楚的a小调。左手部分的织体形成波浪状的音型，以邻音造成不协和音响，制造出害怕、不安的气氛。这些非和谐声音以半音的方式轮流交替着，使a小调的主音一直拖延到第23小节才出现。

席曼诺夫斯基的第6首前奏曲也是如此。该曲运用了大量消除自然结构的和声如减七和弦等；使用延迟主音的模进以及和声外音如下邻音、经过音等。除开始几小节外，经长时间的离调后直到最后一个小节才很明确地结束在原调a小调上，不协和音的贯穿增强了乐曲张力，使得乐曲产生了不安定的调性感觉。而且席曼诺夫斯基更进一步结合半音上行，使乐曲力度由pp很快转为ff，进而营造出全曲的高潮。

音乐史中的任何一位音乐家在形成自己成熟的个人风格之前，都要经过长时间的理论与实践的积累，席曼诺夫斯基也不例外。席曼诺夫斯基《九首钢琴前奏曲》应该说是席曼诺夫斯基早期创作风格的集中体现，继承了诸多肖邦的音乐语法。但是，席曼诺夫斯基在其中灌输的手法并不只是肖邦的翻版或纯粹的模仿，而是引用这样的方式培养他个人独特的旋律与和声语法，更进而开创了今后他自己音乐表现的崭新风格。

综上所述，在肖邦之后，德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、肖斯塔科维奇等不

同时期的作曲家在继承和延续肖邦《二十四首前奏曲》特征的基础上又各自创作了具有独特个性与技巧的前奏曲集，进一步丰富和完善了钢琴前奏曲这一体裁。

#### 第四节、肖邦对前奏曲这一体裁的发展与创新

与巴洛克时期不同，在肖邦所处的时代，作曲的技法已经有了很大的发展和进步：复调创作不再是音乐家们进行音乐创作的唯一方法。音乐创作的发展经过了维也纳古典主义时期这个阶段后，主调音乐渐渐占据了主要地位。

学习音乐理论，分析作品的曲式可以比较准确地把握音乐风格。肖邦认为，每首选弹的作品都应从曲式结构、内含的感情和心理进程诸方面进行认真分析。他这里谈到的理论学习就像我们在朗诵诗一样，不仅要把握诗的情感、思想内涵，还要把握好诗的节奏、韵律，高潮点和低点的布局、音色的布局、力度的层次等，学习理论其实就是更好的理解音乐，把握作品的原意和作品的风格。肖邦音乐的结构复杂，要进行详细的分析后才能较好地诠释其作品。

##### 一、音乐形象

独立的、生动严谨的音乐形象。肖邦的《二十四首前奏曲》是各具独立意义但同时又成为有机的整体的钢琴小品集。肖邦赋予了前奏曲这一体裁全新的含义，自从肖邦的《二十四首前奏曲》问世以来，钢琴前奏曲作为一种独立的体裁有了很大的发展，在此之后，很多作曲家都效仿他们俩的写法来写作前奏曲。

肖邦《二十四首钢琴前奏曲》另一个编排特点是，生动的音乐形象。在《二十四首前奏曲》中间，每一首都描述了一个生动的音乐形象，而且是二十四个独特新颖的形象。

肖邦所创造的题材(内容)以及他的风格在这部作品里都可以看到。比如，被喻为“波兰民族之魂”的《波兰舞曲》那种强烈的爱国激情类；像“钢琴诗人之魂”的《夜曲》中显现出典型的肖邦式主观抒情；取景于波兰的“波兰人民之魂”——《玛祖卡舞曲》那种对民间生活场景的描写等等，在《前奏曲》op·28中都可以看到。所以，《前奏曲》op·28是一部非常重要，非常经典的钢琴文献。

作品28号具有浪漫主义风格特质。它的旋律是非常强烈的，如歌的。在这部作品里面旋律是非常重要的。基本上是单旋律加主音音乐的原则。在和声方面，这部作品有着更多的转调和更多的半音体系(即使用七音音阶以外的音)。

肖邦的《二十四首前奏曲》的音乐形象总结如下：

- 1、悲剧性：第 2 首、第 4 首、第 6 首、第 20 首、第 15 首中部。
- 2、热情激动：第 1 首、第 8 首、第 14 首、第 16 首、第 18 首、第 22 首、第 24 首
- 3、明朗愉快：第 3 首、第 19 首、第 23 首
- 4、安静：第 13 首、第 15 首
- 5、活泼奔放：第 5 首、第 10 首、第 11 首、第 12 首、
- 6、抒情歌唱：第 17 首、第 21 首
- 7、舞蹈性：第 7 首
- 8、壮丽：第 9 首

## 二、情感与情绪

在乐曲的情感表现上，肖邦的这套前奏曲集包含的感情类型多样化并富于对比，二十四首前奏曲表现的音乐内容各不相同，无一重复。《二十四首前奏曲》集中所涉及的感情强度在所有肖邦作品中也极其罕见。

肖邦的《二十四首前奏曲》是各具独立意义但同时又成为有机的整体的钢琴小品集。肖邦赋予了前奏曲这一体裁全新的含义，自从肖邦的《二十四首前奏曲》问世以来，钢琴前奏曲作为一种独立的体裁有了很大的发展，在此之后，很多作曲家都效仿他们的写法来写作前奏曲。

肖邦《二十四首钢琴前奏曲》另一个编排特点是生动地音乐形象。在《二十四首前奏曲》中间，每一首都描述了一个生动的音乐形象，而且是二十四个独特新颖的形象。肖邦在编排这二十四首前奏曲时，运用微妙的表现手法与情绪对比变化以及相应的速度变化，展现了丰富的音乐内容与个人丰富的内心世界。下面的图表<sup>29</sup>可以基本看出肖邦想要表现的每首乐曲的基本情绪：

<sup>29</sup> 图表引自代百生《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 2002 年第 4 期 第 14—15 页。因为此表中调性、小节数、速度栏目适度确定的，部分乐曲的基本情绪在肖邦乐谱上有音乐术语标记，通过对照《音乐表情术语字典》（人民音乐出版社 2006 年 2 月）

表4:

序号	调性	小结数	速度	基本情绪
1	C	34	Agitato	活跃、激动地
2	a	23	Lento	阴暗、沉痛地
3	G	33	Vivace	明亮、快乐地
4	e	25	Largo	悲叹、沮丧地
5	D	39	Allegro molto	欢腾、快乐地
6	b	26	Lento assai	思念、悲哀地
7	A	16	Andantino	天真、质朴地
8	<sup>#</sup> f	34	Molto agitato	急促、痛苦地
9	E	12	Largo	阴暗、庄严地
10	<sup>#</sup> c	18	Allegro molto	轻快、妩媚地
11	B	27	Vivace	温和、精致地
12	<sup>#</sup> g	81	Presto	急促、激动地
13	F	38	Lento	流畅、安静地
14	<sup>b</sup> e	19	Allegro	阴森、神秘地
15	<sup>b</sup> D	89	Sostenuto	真挚、痛苦地
16	<sup>b</sup> b	46	Presto con fuoco	狂热、不安地
17	<sup>b</sup> A	90	Allegretto	甜美、亲切地
18	f	21	Allegro molto	冲动、不安地
19	<sup>b</sup> E	71	Vivace	愉快、迷人地
20	c	13	Largo	缓慢、沉痛地
21	<sup>b</sup> B	59	Cantabile	诚挚、凝思地
22	g	41	Molto agitato	绝望、紧张地
23	F	22	Moderato	轻柔、平静地
24	d	77	Allegro appassionato	机动、扣人心弦地

从上表中可以看出，钢琴诗人肖邦特意的编排——没有两首紧接着的乐曲在情绪和速度上是近似的。在 Agitato 后面是 Lento，在 Vivace 后面是 Largo；在活跃、激动地旋律犹如喘息的第 1 首前奏曲后面是 180 度转折的阴暗、沉痛地第 2 首前奏曲。第 1 首前奏曲是整个前奏曲的开篇之作，它仿佛像在向人们述说作者的思绪一样，拉开这个前奏曲曲集的序幕，在主音上构成的分解和弦带着听众渐渐消失后，第 2 首前奏曲那如地狱的脚步声一样的左手双音从低音区响起，旋律刹那间变成了死亡和绝望的呻吟声，接着声越走越远慢慢消失时，第 3 首前奏曲明亮、快乐的旋律呼之欲出，左手马上由低沉变成了如流水一样明快的伴奏，右手旋律机动在大小附点节奏型的作用下变得欢快起来。

肖邦的《二十四首前奏曲》的基本情绪糅进的亡国之痛、爱情与病痛。

基本情绪是建立在感觉基础上的，从音响对感观的刺激可以感觉到。大众能感觉到的音乐内容也构成鲜明的音乐形象。音乐情绪的塑造同音乐本体的构成有着绝对的因果

关系。能造就这样的音乐情绪,必然有着与之相适应的音乐构成。在表象的音乐情绪的统一贯穿之下,深深掩藏的其实是音乐组织构成手段对前奏曲作品28的统摄作用。

从表4中可以看到肖邦《二十四首前奏曲》每一条的音乐表情注解,它表明了每一首前奏曲的基本情绪。肖邦采用了非常丰富的表情创作手法来创作这24首前奏曲,没有雷同、没有重复。但是,肖邦并没有像同时期的一些钢琴家那样,对这24首前奏曲的每一首写下标题,明确地告诉听众这24个鲜活音乐形象中的基本情绪是什么。这样,演奏者和听众都可以展开自己的想象对作品进行二度创作。

### 三、和声与调性

#### 和声:

##### (一)、持续音的运用:

肖邦常用主、属持续音来加强和声的功能作用,在丰富和声音响效果的同时参与音乐形象的塑造。持续音在和声进行中是一个独立的层次,本身具有独立的功能意义。肖邦把持续音与其他声部的各种和声进行相结合,使得和声的整体音响更为丰富,为塑造鲜明的音乐形象起了很重要的作用。

在肖邦《二十四首钢琴前奏曲》中创作了两首带有“雨滴”特征的有名的前奏曲,其中一首《b小调前奏曲》(第6首前奏曲)在低音部的主持续音以连续的八分音符的形式伴随着主题的出现,这里不能单纯的认为那个不间断的主持续音就一定是模仿雨滴的动机,但这个主持续音却能引起人们对“雨滴”的联想。第15首《D大调前奏曲》,如歌的行板,4/4拍,因被冠以“雨滴”前奏曲而著名。肖邦在这首作品中,左手部分运用了持续八分音符的属持续音贯穿全曲,包括中段转至<sup>♯</sup>c小调都一直在贯穿使用着属持续音,生动地模仿了单调的雨滴声响。这时的属持续音也渐渐地由单音转变为八度的织体。因此,从音响效果上来说也变得更为浓重,力度上也慢慢加重,由于以中低音区为主,以及小调的灰暗色彩使得中间的段落营造出一种极为凝重和阴郁的气氛。

除了这两首作品以外,持续音的运用在其他前奏曲中也是很常见的,如第1首前奏曲中第25小节开始一直到结束低音部C大调的主持续音;第17首第65小节的再现部开始运用的<sup>♭</sup>A大调的主持续音;第21首中的再现部开始处第33-40小节运用了<sup>♭</sup>B大调的属持续音等等。

##### (二)、线性和声

线性和弦是指各个声部或主要声部呈线性进行的一切和弦。根据这类和弦的线性的和弦音,按旋律的功能来解释这类和弦比较容易。所以在线性和弦中,横向的关系结构最

为重要的,而纵向音响结构则居于第二位。

肖邦对于新的音响色彩的探索,为后继者展现了新的天地。他在这部作品中使用了大量的带有线性结构的和声进行。这种和声进行方式的广泛使用,不仅加强了和声的紧张度,丰富了和声的色彩,并且削弱了和弦之间的功能关系,增添了和声的模糊性、多义性与游移性,从而冲击了维也纳古典乐派牢固确立的自然音调体系,为后世半音线性和声的发展奠定了基础。

调性:

### (一) 通过自然共同和弦的转调

通过自然和弦转调的前提是前后两个调有自然的共同和弦。肖邦的前奏曲中通过自然共同和弦转调大致有平行关系调互转、主属调关系互转以及同主音关系调互转。

平行调是指调号相同的一对大、小调。由于它们的调号相同,则会有很多的共同和弦。通过两调的任一共同和弦都可以转到目的调。如肖邦前奏曲第12首,主调为 $^{\flat}g$ 小调,全曲的调性布局首先从 $^{\flat}g$ 小调进入,经过B大调、G大调、e小调,最后结束在主调 $^{\flat}g$ 小调上。在呈示段第10小节处通过 $^{\flat}g$ 小调的主和弦I等于B大调的VI级和弦,顺利的过渡到了平行调B大调上。(见例103)

例 103:



主属关系调,包括主调与属调以及属调的平行调。如《d小调前奏曲》(第24首),在乐曲第15小节处,调性从F大调转到其属调的平行调a小调上,通过F大调的I级和弦等于e小调的VI级和弦的过渡,平稳的转到了新的调性上。

同主音调即主音的音高位置相同调式结构不同的大小调。它们之间调号相差三个升降号,没有共同的自然和弦,但由于主音相同,因此他们又是远关系调中关系最近的调,甚至可以把它们看作是近关系调。如《D大调前奏曲》(第15首),在中部的开头处调性由 $^{\flat}D$ 大调转到 $^{\flat}d$ 小调的等音调 $^{\flat}c$ 小调上。在全曲的第28小节处,也是中部的开头处,肖邦运用了 $^{\flat}D$ 大调变化的小I级和弦等于 $^{\flat}c$ 小调的自然I级和弦做转调过渡顺利的进行到了新的调性上。这里的转调只是改变了其调式,而调性并没有改变,因而某种程度上也可以看作是调式的交替。

## (二) 通过综合调式和弦的加速转调

当两调的调号没有共同和弦时，可借助同主音综合调式的和弦作中介，进行转调，称为加速转调。主要有：

1. 大调利用小下属以及小调利用大属和弦的加速转调。由于和声大调的小下属和弦属于非自然的小三和弦，因此它可以等于大调的 II、III、VI，和小调的 I、IV、V 级，转到相差三到五个升降记号的六个远关系调上。同样，通过和声小调的大属也可以转到相差三到五个升降记号的六个远关系调上。如肖邦前奏曲中的第 9 首，E 大调。在乐曲的第 9 小节处通过 E 大调的小下属和弦等于相差五个升降号的 F 大调 III 和弦转到新调上。

2. 大调利用  $\flat$ VI 和弦的加速转调在大调中引用交替大小调的  $\flat$ VI 级大三和弦作为中介和弦，这样可以等于新调的大三和弦转入六个新的调，或相反。如前奏曲第十九首，此乐曲为展开性单三部曲式结构， $\flat$ E 大调。在展开中段第一乐句的结尾处调性从  $\flat$ G 大调转到相差四个升降号的  $\flat$ B 大调上，此处的转调是利用  $\flat$ G 大调的 I 级等于  $\flat$ B 大调的  $\flat$ VI 级，为共同和弦进行的转调过渡。（见例 104）

例 104：

$\flat$ E 大调前奏曲



### 3. 通过那波里和弦加速转调

那波里和弦是下属组的变和弦之一，也称“那不勒斯”和弦。由于 17 世纪意大利那不勒斯乐派的作曲家斯卡拉蒂<sup>24</sup>、斯特拉代拉<sup>25</sup>等最先把降低根音的 II 级大三和弦用在自己的作品中，后来便把降根音的 II 级大三和弦称为“那不勒斯”和弦或“那波里”和弦，其标记为“ $\flat$ II”<sup>26</sup>。

通过那波里和弦的加速转调在类型上接近于经过和声大调的小 IV（或降 VI）的转调，因为那波里和弦  $\flat$ II 与和声大调的小 IV（或  $\flat$ VI）属于同一功能组。通过那波里和弦作中介等于后调的大三和弦可以转到相差六个调号以内的调。

如肖邦前奏曲第 6 首： $\flat$  小调，在 14 小节处通过 C 大调的 I 级和弦等于  $\flat$  小调的那波里六和弦的加速转调；第 16 首  $\flat$  小调中第 14 小节处通过 c 小调的那波里六和弦等于

<sup>24</sup> 亚历山德罗·斯卡拉蒂 Alessandro Scarlatti (1660-1725) 意大利作曲家。

<sup>25</sup> 斯特拉代拉, Alessandro Stradella (1644-1682) 意大利作曲家、歌唱家、小提琴家。

<sup>26</sup> 谢功成, 马国华, 董忠良, 赵德义. 和声学基础教程(上册)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004. 第 140 页

$\flat$  小调的 III<sub>6</sub> 和弦的转调等。

#### 4、利用主和弦变化加速转调

由同主音大小调的调式综合,在大调中可以借用小调的小主和弦,同样在小调中也可以借用大调的大主和弦。如 D 大调前奏曲(第五首)。乐曲的第十七小节处由 $\flat$ F 大调转到相差五个升号的 D 大调上,在前调中引用了交替大小调的小主和弦等于后调的小 III 级和弦作为中介和弦进行转调。

### (三) 通过等和弦转调

通过等和弦转调就是将两个调的共同和弦中的一个音或者几个音作等音变换,使和弦的结构发生变化,改变其倾向性和所属调性从而导入新调的方法。主要有通过减七和弦的等和弦转调、属七和弦的等和弦转调和增三和弦的等和弦转调。

通过减七和弦的等和弦转调是最常用的突然转调手法之一,因为减七和弦包含了极为多样的可能性。如《E 大调前奏曲》(第 9 首),乐曲从主调开始进入,在第二乐句的开头处转到了 F 大调,在第七小节处通过 F 大调的 VII<sub>7</sub>(减七结构)等音变换为 $\flat$ A 大调的 VII<sub>7</sub>作为中介实现了转调。另外《 $\flat$ A 大调前奏曲第 17 首)中也运用了减七和弦的突然转调,在第 34 小节处通过 E 大调下属和弦的副属减七和弦等音变换为 $\flat$ A 大调的重属减七和弦,从而实现了转调。

属七和弦主要指所有的大小七结构的和弦,作为等和弦转调中的属七和弦主要是来自调内属七和弦、重属七和弦、以及导向下属和弦的属七和弦,有时甚至还可以用导向其它副三和弦的属七作为中介进行等音转调。除此之外,属七和弦的小七度可等音转换成重属组的变和弦——法国增六和弦的增六度,因此重属增六和弦也可以等音变换成属七和弦进行等音转调。如在《 $\flat$  小调前奏曲》(第 16 首)中,乐曲的 29 小节处,音乐的发展通过若干次模进后停在 a 小调上,紧接着通过 a 小调的重属增六和弦作等音变换等于主调 $\flat$  小调的属七和弦转到 $\flat$  小调上。

增三和弦在构成的结构上与减七和弦类同,音与音之间是等距离的,因此每个增三和弦都可以至少等音转换成不同意义的三个增三和弦。增三和弦常以两种形式存在于作品中,一种是由于和声大小调中升高和降低某个音而形成的自然增三和弦(和声大调的三和弦与和声小调的和弦);另一种主要指的是属变和弦,包括调内属变和弦、重属变和弦和副属变和弦。例如肖邦的《d 小调前奏曲》(第 24 首)中就有通过增三和弦为中介的等和弦转调。第三十八小节处通过 e 小调的等音转换成 c 小调的和弦进行的转调过

渡。(见例 105):

例 105:

♩ 小调前奏曲



从上述的分析可以看出,通过等和弦的转调基本上可以实现从某一个调到任意一个调的过渡,因此通过等和弦的转调与其他的转调手法相比,显得更加简便、快捷。

#### (四) 转调过程中的艺术处理

转调的目的是从一个调过渡到另一个新调,但要想调性过渡顺利、平稳、不留痕迹,则需要伴随有多种艺术处理手法。在肖邦的前奏曲中转调的类型多样,转调过程中的艺术处理也是丰富多彩。下面就三个方面对肖邦前奏曲中转调过程中的艺术处理加以阐述:

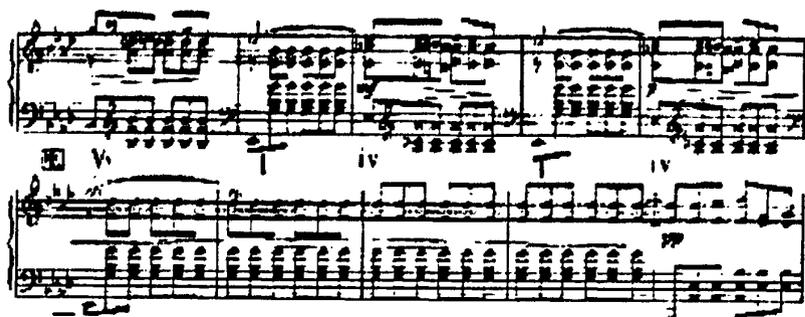
##### 1、旋律隐退的艺术处理:

在转调的过程中为了能够尽快的摆脱前调对听觉的影响,在旋律的处理上一般变得简单、消极和隐蔽,退到次要的地位,而此时的和声则处于重要的地位。

肖邦的《 $\text{A}$ 大调前奏曲》(第 17 首)中第 64 小节处,调性从  $\text{E}$  大调转回主调  $\text{A}$  大调上。从第 58 小节处连续两次在主和弦之间引用了和声大调的小下属和弦作为变格补充终止,在听觉上获得了一定新鲜感。和声上为了脱离原调作了充分的准备,使听觉被和声所吸引,从而旋律则退到了次要的地位。第 61 小节处通过  $\text{E}$  大调的 I 级等于  $\text{A}$  大调的 V 级转到新调上。此处的共同和弦一共持续了 4 小节,而旋律已完全消失只是和声的持续,因此,前调的旋律感早以被和声所吸引和掩盖,到达新调时自然而平稳(见例 106)。

例 106:

## 降A大调前奏曲



## 2、织体、形象的艺术处理

在转调的过程中,肖邦还常常通过从织体形态等方面对音乐进行装饰处理,使其与前调增加对比因素。在音乐形象上给人以一种全新的感觉。

肖邦在他的前奏曲中转调的过程常常都伴随着织体的改变来表达其音乐情感。如 $\text{D}$ 大调前奏曲《雨滴》(第15首),复三部曲式结构,再现部开头第76小节处,调性从 $\text{c}$ 小调到同主音大调 $\text{D}$ 大调上。展开部为二段式结构,左手声部主要是八度规整的伴奏织体,显现出一种悲伤和隐痛的思想感情。音乐从76小节开始在转到主调上主题的再现时,左手的八度音型忽然消失,一直持续的“雨滴”声也变得断断续续,似乎重新回到了现实世界。右手沉重的和弦式织体变成了单旋律的抒情主题,配合力度上的渐弱,抒情的音乐形象,给人以一种全新的面貌(见例107)。

例 107:

## 降D大调前奏曲

像上例这种转调过程中配合着织体形态、音乐形象的变化,在肖邦前奏曲中转调多处都有这样处理。再如 $\text{g}$ 小调前奏曲(第12首)中第35小节处的转调则恰恰相反。此处的转调过程的艺术处理是在力度上渐强,配合着旋律声部以及伴奏织体的加厚,旋律声部的节奏变成了等分的八分节奏,在急板速度的前提下,音乐情绪变得更为激烈,充满

战斗性。

通过对肖邦前奏曲的转调艺术处理的分析,可以知道,转调过程中的艺术处理是尤为重要的。转调的本身并不是从一个调简单地到达另一个调,而是通过转调来表达音乐的情感变化。在这种变化的过程中,需要伴随着力度、速度、以及材料上的变化,从而完美的表达音乐形象。

综上所述,转调是塑造音乐形象的有力手段,转调过程中的艺术处理则又是转调过渡的重要技法。肖邦在其《二十四首前奏曲》中的转调手法极其多样,转调类型十分丰富,转调过程的艺术处理也非常巧妙。研究他的作品,特别是他的转调及其艺术处理对后人的创作演奏有着十分重要的借鉴意义。

#### 四、曲式结构

肖邦认为,“每首选弹的作品都应从曲式结构、内含的感情和心理进程诸方面进行认真分析”。但是这么丰富的音乐内容,在写作上却是非凡的简洁。除了个别例外,肖邦在每一首小品中都坚持使用一种织体,刻画一种性格特征。肖邦在此有意消除了一切雕琢和装饰,只让最本质的东西留在音乐中。肖邦谈到的理论学习。其实,就像我们在朗诵诗一样,不仅要把握诗的情感、思想内涵,还要把握好诗的节奏、韵律,高潮点和低点的布局、音色的布局、力度的层次等,学习理论其实就是更好的理解音乐,把握作品的原意和作品的风格,所有的动作都应是规定的场景和规定台词,余下的就是你的天才创造了。肖邦音乐的复杂结构,特别是像迷宫一样的离调、转调没有理论的功底和细致地分析是不可能做出可靠而合理的诠释的。肖邦的前奏曲写作显示了突出曲式结构是凝聚性。

肖邦的作品属于浪漫派,他在音乐技法上,突破旧俗,使用凝练短小的乐思贯穿,用微型曲式去书写“心灵的日记”。在肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》中,每一首都被赋予独特个性,绝大部分乐曲结构非常紧凑,采用单一的艺术形象,内部很少有形象对比,往往表现的是作曲家内心活动或生活中的一个侧面,与此相应,前奏曲的乐思或主题材料都非常短小凝练。如,第1首C大调的乐思仅1个小节,而像这样1小节规模的乐思在《二十四首钢琴前奏曲》中占大多数。

肖邦《前奏曲》第28号这种曲式结构的微型性特征,还深深的影响着德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾等作曲家的《前奏曲》创作,为《前奏曲》音乐写作开创了一

种崭新的形式。24首前奏曲每一首具体的曲式结构在第五节中有详细阐述。

### 第五节 肖邦《二十四首前奏曲》对后世的影响

受肖邦开拓性地创作钢琴前奏曲的影响，前奏曲这19世纪发展起来的浪漫主义钢琴小品体裁对后来浪漫派、近现代派的作曲家们的创作影响深远，其中，一些著名的前奏曲如法国德彪西的《二十四首前奏曲》第一、二集；俄国拉赫玛尼诺夫的《前奏曲十首》、《前奏曲十三首》；肖斯塔科维奇的《前奏曲八首》、《前奏曲五首》、《前奏曲二十四首》；斯克里亚宾更是写有85首前奏曲。他们以肖邦《二十四首钢琴前奏曲》为体裁，创作钢琴音乐作品，都是在肖邦《二十四首钢琴前奏曲》基础上的进一步发展。这里还要说明一下的是：我国作曲家储望华先生也曾以此体裁创作了充满诗情画意的二十四首前奏曲，作品受到广大听众喜爱。

总结肖邦《二十四首前奏曲》对后世的影响如下：

1、肖邦《二十四首前奏曲》的曲式结构的微型性特征，深深的影响着德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾等作曲家的《前奏曲》创作，为《前奏曲》音乐写作开创了一种崭新的形式。

2、肖邦《二十四首前奏曲》中运用的和声大胆、新颖、丰富，它所开拓的和声境界已远远超出了同时代的传统界限，也在不同程度上影响了后来的众多作曲家，如瓦格纳、弗朗克、福雷、德彪西等。

3、肖邦在《二十四首前奏曲》中旋律和结构方面的探索和创新不仅仅把浪漫派音乐推向巅峰，也深深影响了后来音乐的发展。例如：马勒平日积累创作大量的艺术歌曲，成为他浩大交响音乐的直接素材，拉赫马尼诺夫钢琴前奏曲中能明显看到肖邦音乐影响的痕迹。肖邦这位伟大的钢琴诗人，把他毕生的精力都集中在钢琴作品的创作上，他在狭窄的结构中创造出一个世界，他天才地把钢琴的局限性转变成艺术美的源泉。

下面分别说明肖邦《二十四首前奏曲》与后世各个作曲家的《前奏曲》之间的关联：

#### 一、与德彪西《前奏曲》的关联

德彪西的前奏曲除了带有标题、每一首前奏曲结构较大、形象较多变化外，在根据短小的音型和利用和声转调等写作手法上，与肖邦前奏曲有着内在深刻的、千丝万缕的联系。纵观肖邦的钢琴音乐作品，似乎全部是无标题音乐，但仔细研究就会发现，有许

多体裁形式的作品中都有其潜在的标题性。正如斯塔索夫在谈论肖邦的音乐作品时所说：“他的前奏曲、夜曲、练习曲、玛祖卡舞曲、波罗乃兹舞曲、即兴曲，不论从形式上来看好像多么小和多么有局限性，他们的内容都非常的伟大和深刻，并且除了很少的例外。”<sup>27</sup>这一点与德彪西的带标题的《二十四首前奏曲》相似，只是肖邦的《二十四首前奏曲》没有明确的写出标题。

作为印象派大师的德彪西的这两套钢琴前奏曲集几乎就是他钢琴作品特征的缩影，汇集了他音乐风格和作曲技法的大全。|在这两册《前奏曲集》中，德彪西的朦胧、神秘而虚无飘渺的印象派风格和独特、新颖而富于色彩的和声技法得到了集中的体现。如《帆》中的全音阶技法；《被淹没的教堂》中的朦胧气氛；《焰火》中魔鬼般的技巧等，就犹如24幅色彩斑斓的印象主义油画。德彪西用他独到的笔触，将大自然的五光十色、万紫千红，梦幻般地描述出来。

## 二、与斯克利亚宾前奏曲的关联

肖邦前奏曲的直接继承者是十九世纪末俄罗斯作曲家斯克里亚宾。他于1888-1896年创作了二十四首前奏曲，作品11<sup>28</sup>。斯克利亚宾总共创作了93首前奏曲，唯有作品11是完整的24首，在调性上也沿用了关系大小调五度循环的手法。这部作品与肖邦的《二十四首前奏曲》的相同点如下：

### 1、即兴性

如同肖邦一样的是纯粹的钢琴性小品而非标题性的“音画”。

斯克里亚宾作品11中的前奏曲像是一首抒情诗，旋律富于歌唱性，与肖邦的前奏曲相比较，虽具有“即兴性”的特点，但技术性因素较少。继承了肖邦“即兴性”这一特征，斯氏前奏曲中也出现了Tempo Rubato这样的表情要求，如第22首、第1首、第4首等。但是，斯氏前奏曲“即兴性”最为显著的特征是它独特的音值组合方式：如第一首，左手低音声部弱起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音组音型，并贯穿于全曲织体写法中间。这样的组合使得左右手的音符从听觉上仿佛都变成了五连音，但谱面上标明的每小节第一拍后半拍和第二拍前半拍休止，又分明的指示这里是有一个三连音和一个二连音组合而成的。两部《前奏曲》比较起来，这种听觉效果上的不规则节拍组织在肖邦前奏曲中是不多见的，但却是斯氏偏爱的一种手法。作品十一出现了很多这样的节奏，如第7首、第12首、第19首等。

<sup>27</sup> 《塔索夫作品选集》第三卷，第689页。

<sup>28</sup> 因为斯克里亚宾一生中创作了众多的前奏曲，本论文以斯氏 OP.11 为例

## 2、表情符号

在斯克利亚宾的前奏曲中Tempo Rubato, 这一表情符号要求在谱上被标注得十分清楚: 如第22首g小调, 作曲家在开头直接写有Rubato, 类似情况还在第1首C大调、第4首D大调等许多首前奏曲中出现, 这样使演奏者在弹奏时有据可依。

此外, 斯氏还常在小节内部明确标明加速 (accel)、减慢 (rit)、回原速 (a tempo) 这三种速度术语。如第2首、第3首、第9首、第10首、第21首、第22首等中都频繁出现了这些演奏提示, 反映出斯氏前奏曲的音乐内涵是丰富多彩的, 表情是细腻的。

## 3、半音

斯克利亚宾的前奏曲中也使用了半音的写作手法, 如在旋律的写作上常采用装饰性半音化的写作手法来增添音乐的色彩, 使音乐的旋律表现力与和声色彩作用发挥得淋漓尽致。但总体来看没有肖邦用得那么频繁和明显, 如在斯氏作品11中第9首、第11首、第17首等, 尤其是第6首中 (见例108)。

例 108 :

OP. 11-6



左手八度半音下行与旋律内声部的半音下行相呼应, 引出了重属到属的和声终止, 从乐曲写作手法上看与肖邦作品28第22首有异曲同工之处。

## 4、和声

作品11完成于斯氏的创作初期, 在和声语言的外延和内延等诸多方面与浪漫派音乐和印象派音乐有着内在的联系, 在曲式结构、清晰低音和声布局等方面是肖邦前奏曲形态的一种延续。如, 第4首e小调中的半音化和声风格, 使得每首乐曲中都充满了丰富的半音变化色彩, 这也是对肖邦前奏曲中和声手法的一种继承和发展:

例109:

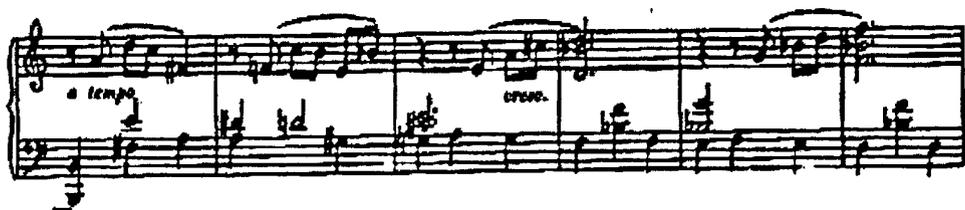
Scriabin OP.11 NO.4 1至2 小节



另外,在斯克里亚宾的前奏曲中,常使用增六和弦这一半音化和声中的重要变和弦,融合半音性、紧张性、游移性与色彩性于一体,具有浓厚的半音化色彩(见例110)。

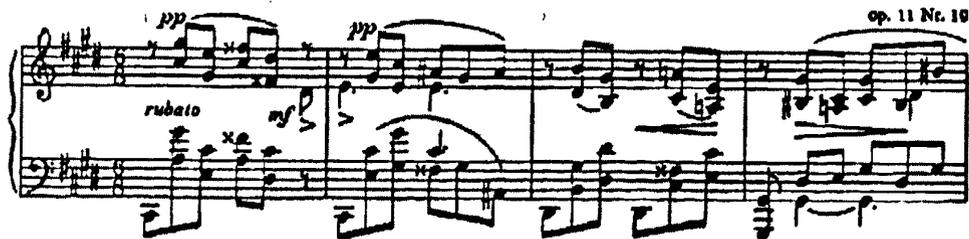
例110:

OP.11-2



这些半音化的线性和声的使用不仅可以加强和声的紧张度,丰富和声色彩,还可以削弱和弦之间的功能关系,增添了和声的模糊性与游移性。另外,各个声部或主要声部呈线性进行的和弦(即线性和弦)也在线性思维的影响下出现并起到了延伸与填充作用,达到了发展音乐的目的。如肖邦前奏曲作品28中第2首、第8首、第9首,这一和声手法的运用在斯克里亚宾的前奏曲作品11中也随处可见(见例111)。

例111:

#c: V VI<sub>2</sub> V

谱例中第4小节第2拍弱位上的e音构成了#c小调VI级上的七和弦第三转位,起到了延伸#c小调V和弦的作用。

## 5、调性

在作品的调性结构上，斯克里亚宾的作品 11 采用了平行大小调五度循环的顺序安排调性，这一点同肖邦的《二十四首前奏曲》完全一样，同样受到了巴赫《十二平均律钢琴曲集》的影响，按照了十二平均律的半音顺序、同名大小调排列。

## 6、曲式结构

在曲式结构上，斯克里亚宾的二十四首前奏曲吸取了肖邦前奏曲凝练的特点，继承了肖邦前奏曲的短小简洁形式的乐思只采用了乐段、单二部曲式、单三部曲式等小结构曲式形式，如第 17 首<sup>29</sup>A 大调采用两小节完整乐思，用这样的曲式结构形式来表达乐曲短小、简洁的乐思是再合适不过了，不同的是斯克里亚宾的前奏曲在曲式的运用上略显灵活，相对肖邦来说更显复杂，主题呈示之后各部分发展相对自由。

这种将凝练乐思微型化曲式的做法，不能不说是音乐创作和曲式实践中的一大创举，也深刻地影响了 20 世纪现代音乐的创作。勋伯格、韦伯恩、贝尔格等现代派作曲家创作的大量微型小品，某种程度上可以说是肖邦的呼应或继承。

## 7、独立性与非标题性

斯克里亚宾作品 11 氏中的二十四首前奏曲，继承了肖邦前奏曲的独立性特征，都采用了非标题性的音乐小品形式，音乐内容既非描述性，也非史诗性，而是一些纯粹的抒情性自白。每首乐曲都是个性突出，表现手法新颖的钢琴小品。

综上所述：《前奏曲》这一古老的音乐体裁，在这两位 19 世纪极具才华的作曲家手中，被赋予了全新的生命力。它们以鲜明的艺术形象和独特的艺术个性，呈现出了形态各异的性格、情趣和风貌，宛如文学中的一篇篇沁人心脾的散文，堪称为钢琴小品中永不凋谢的两朵奇葩。

## 三、与拉赫马尼诺夫前奏曲的关联

与斯克里亚宾同时代的俄国作曲家拉赫马尼诺夫也沿袭了肖邦前奏曲的道路，继续朝着浪漫主义的方向发展。1903 年拉赫马尼诺夫创作了作品 23 的 10 首前奏曲，与《第一钢琴协奏曲》一样，它是献给表兄和老师 A·西洛蒂<sup>29</sup>的。

与肖邦的前奏曲一样，拉赫马尼诺夫的前奏曲每首各具不同的特性，但在篇幅上明显地比肖邦前奏曲要大，有插入中间部的 ABA 三段体曲式，如<sup>c</sup>小调 (OP. 3)、<sup>g</sup>小调

<sup>29</sup> Siloti, (1864-1945) 西洛蒂曾经是鲁宾斯坦和李斯特的学生，他的演奏极其奔放热情、流畅自由并具有宏伟的气势。

(OP. 23之5)、 $^{\flat}g$ 小调(OP. 32之12)、 $b$ 小调(OP. 32之10)，而很大一本分则仍保持着单一的曲式，如 $^{\flat}f$ 小调(OP. 23之1)、 $D$ 大调(OP. 23之4)、 $c$ 小调(OP. 23之7)、 $^{\flat}e$ 小调(OP. 23之9)、 $B$ 大调(OP. 23之11)等等。

虽然拉赫马尼诺夫的前奏曲与肖邦前奏曲同样未加标题，但总能使人感到鲜明的特性或形成具体的画面联想。

演奏拉赫玛尼诺夫的前奏曲，首先我们必须注意他独特的音乐语言及风格。他的前奏曲形象鲜明、风格独特、情感丰富，以他独有的多样化的织体，浓郁的和声及完整的结构给人们已强烈的感染力和深刻的印象，但在调性上并无规律的排列。而很大一部分则保持着单一的曲式，他在调性、曲式及各自独立的音乐形象方面有继承前人之处，但已不再具有最初前奏曲的即兴特点。他的旋律与乐句是非常重要的，演奏时应尽可能显示他那宽广优美的俄罗斯风格的旋律线条，认真研究谱上的各种标注记号及表情要求。在演奏方法上要特别强调运用腕、肘、臂、肩的力量。

拉赫玛尼诺夫沿着肖邦的路子前进，创作了具有浓郁俄罗斯民族风格的二十四首钢琴前奏曲，充分地发挥了钢琴的表现特色。

#### 四、与席曼诺夫斯基前奏曲的关联

席曼诺夫斯基(Karol Szymanowski, 1882-1937)是继肖邦之后，20世纪上半叶波兰最伟大的作曲家之一，同时也是波兰现代音乐的奠基人。他的音乐创作涉及各种体裁，丰富多彩，在西方音乐史上享有崇高的地位。

任何一个初学者，在他刚开始学习作曲时，总是先受到前人的影响。这种影响首先体现在席曼诺夫斯基的第一首作品《九首钢琴前奏曲》中。这套前奏曲富于诗意的织体、缥缈流动的音型、抒情浪漫的旋律和精思独辟的装饰、清晰又充满内在张力的和声都与肖邦相似。具体表现在以下几个方面：

##### 1、精致凝练的乐思

肖邦的作品属于浪漫派，他在音乐技法上，突破旧俗，使用凝练短小的乐思贯穿，用微型曲式去作曲。在肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》中，每一首都被赋予独特个性，绝大部分乐曲结构非常紧凑，采用单一的艺术形象，内部很少有形象对比，往往表现的是作曲家内心活动或生活中的一个侧面。与此相应，前奏曲的乐思或主题材料都非常短小凝练。如：第一首 $C$ 大调的乐思仅一个小节，而像这样一小节规模的乐思在肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》中占大多数。

席曼诺夫斯基的钢琴前奏曲传承了肖邦前奏曲精致、凝练的特点；采用了非标题性

的音乐形式；音乐内容既非描述性，也非史诗性，而是一些纯粹的抒情性自白。每首乐曲都是个性突出，表现手法新颖的钢琴小品。通常都是在1-2小节单乐思的基础上，通过不断地重复、模进、转调展开。如第4首的1-8小节。

## 2、自由的即兴节奏艺术

肖邦前奏曲对于即兴性的表现主要体现在“自由速度”（Rubato）<sup>30</sup>以及不规则节奏方面所进行的大胆探索上。Rubato这种手法被擅长多变节奏的肖邦所喜用，如他的《二十四首钢琴前奏曲》中的第10首。Rubato的灵活运用也是席曼诺夫斯基《九首钢琴前奏曲》节奏艺术的一大特色：如第4、6、7、8首前奏曲都明确标有Rubato，这些曲目的数量几乎占了将近一半的比例。值得注意的是，席曼诺夫斯基不止在《九首前奏曲》中频繁使用Rubato，而且还在其他体裁的作品中也随处可见这种手法。如席曼诺夫斯基在其中期约34岁时所创作的《十二首钢琴练习曲》31的第2首第12小节以及第11首练习曲中都出现了Rubato这一自由节奏的标记。

## 3、优美抒情的旋律

迷人的歌唱性旋律线条是肖邦音乐表现感情的重要手段和肖邦音乐的最为显著的艺术特色。他的音乐总是体现出特有的民族性、抒情性和幻想性。在《二十四首钢琴前奏曲》中，肖邦巧妙地对纤巧的旋律线条运用加花、增加装饰音、琶音分解、以及短暂的离调和调式游离的手法，让即使相同的主题旋律重复出现时也那样的新鲜、富有变化，这几乎成为了肖邦表现音乐形象的标签。

这种旋律写作手法在席曼诺夫斯基的《九首钢琴前奏曲》中比比皆是，作曲家亦利用相同或相似旋律的刻意组织贯穿全曲，将主题作巧妙的分割及变奏。

出于主题材料发展的需要，无论是琶音还是音阶、连续的上下行模进，都会使旋律的外形有如阶梯一般，使固定乐思得到充分的强调，对推动音乐发展到高潮也有很大的作用。肖邦《二十四首前奏曲》第16首就是最为经典的一例，急速的音阶琶音上下行，造成一种即兴式的自由律动，使音乐充满情感的波动起伏。席曼诺夫斯基在《九首钢琴前奏曲》创作中也借鉴了这一创作技巧和旋律音型，并且变化更加自由繁复，突出表现在第1、4、5、7、9首前奏曲中。如第9首的第14至19小节。在席曼诺夫斯基第五首前奏

<sup>30</sup> Rubato 是一种标记自由、弹性、可伸缩的音乐术语，表示在一定时值内演奏家可以不顾及严格的节拍而进行自由的音乐表现。Rubato 常出现在由快速跑动的音符所组成的乐句中，由于乐句常常被装饰得很华丽，随之产生了很大的随意性。

<sup>31</sup> 作品号 33

曲中,也可清楚的看出他深受肖邦旋律写作手法的影响。如第31至32小节,低声部琶音式的分解和弦加入了和弦外音,这与肖邦的《练习曲》(Op. 10)第12首第11节低声部的写作方式如出一辙;而高声部单、双音交替的素材则与肖邦《练习曲》(Op. 10)第10首第1小节有相似的表现<sup>32</sup>;该练习曲中的右手三连音音型二分化的手法,又与席曼诺夫斯基《前奏曲》(Op. 1)<sup>33</sup>第5首第41至46小节极度相似。

肖邦《二十四首前奏曲》的音乐内涵精致灵巧,充分表达出优美的旋律与迥异的意境,这些特点与乐曲中丰富的表情记号的点缀是分不开的。席曼诺夫斯基在他的《九首前奏曲》中同样运用了这一做法。除了上面所提及的Rubato的标记外,还有如:poco rit(稍慢)、allargando(逐渐宽广的)、perdendosi(使渐消失)、sostenuto(绵延的)、capriccioso(随想的)、strepitoso(震耳欲聋的)、dolce cantando(柔美如歌的)、ravvivando(重新活跃起来的)、espressivo(富有表情的)、mesto(忧郁的)、string(加紧、加速)、agitato(激动的)等表情符号。这些被肖邦所惯用的生动标记,运用在席曼诺夫斯基这套前奏曲中,使其同样具有不断变换的表情与速度。

#### 4、丰富的和声语汇

在席曼诺夫斯基的《九首钢琴前奏曲》中,其织体形态、曲式结构及清晰的低音和声布局都是肖邦前奏曲形态下的一种延续。这套前奏曲除第6首外,其它8首前奏曲都有明确的调性,也有中心和弦的支撑,频繁的转调模进,倚音、附加音、九和弦这些肖邦所喜用的和声手法在席曼诺夫斯基笔下得到了再现和进一步的发展。

肖邦《二十四首钢琴前奏曲》的第2首《a小调前奏曲》是一首调性非常奇特的作品:以e小调开始,直到结尾的终止式才出现清楚的a小调。左手部分的织体形成波浪状的音型,以邻音造成不协和音响,制造出害怕、不安的气氛。这些非和谐声音以半音的方式轮流交替着,使a小调的主音一直拖延到第23小节才出现。

席曼诺夫斯基的第6首前奏曲也是如此。该曲运用了大量非自然结构的和声如减七和弦等;使用延迟主音的模进以及和声外音如下邻音、经过音等。除开始几小节外,经长时间的离调后直到最后一个小节才很明确地结束在原调a小调上,不协和音的贯穿增强了乐曲张力,使得乐曲产生了不安定的调性感觉。而且席曼诺夫斯基更进一步结合半音上行,使乐曲力度由pp很快转为ff,进而营造出全曲的高潮。

<sup>32</sup> Alistair Wightman, Karol Szymanowski: His Life and Work, Aldershot: Ashgate Publishing, 1999, p. 11.

<sup>33</sup> 席曼诺夫斯基的钢琴前奏曲有:《c小调前奏曲与赋格》(无编号)、《9首前奏曲》(Op. 1)

音乐史中的任何一位音乐家在形成自己成熟的个人风格之前，都要经过长时间的理论与实践的积累，席曼诺夫斯基也不例外。席曼诺夫斯基《九首钢琴前奏曲》应该说是席曼诺夫斯基早期创作风格的集中体现，继承了诸多肖邦的音乐语法，但是，席曼诺夫斯基在其中灌输的手法并不只是肖邦的翻版或纯粹的模仿，而是引用这样的方式培植他个人独特的旋律与和声语法，更进而开创了今后他自己音乐表现的崭新风格。

综上所述，在肖邦之后，德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、肖斯塔科维奇等不同时期的作曲家在继承和延续肖邦《二十四首前奏曲》特征的基础上又各自创作了具有独特个性与技巧的前奏曲集，进一步丰富和完善了钢琴前奏曲这一体裁。

## 第六节 肖邦《二十四首前奏曲》概析

### 第1首，C大调，激动地

从曲式结构上看此曲是非方整结构，结构图如下：

a (8) + a' (26 含9小节补充)

这首乐曲是即兴曲性质的小曲，是作者瞬间产生的乐思并抓住了这瞬间的感觉。运用传统的和声功能和离调，加上明确的大调色彩。音乐很明朗，仿佛有种炙热的情感推动着音乐的发展。研究其旋律线在内声部：上、下方是固定音型。第二乐句展开的手法[a' (26 含9小节补充)]是向下属离调，作用是推迟下属和弦的出现；上声部不断的向上模进，加上低音级进上行，使音乐紧张度增加，推动了音乐的发展。

从演奏上看，作为肖邦的最高杰作之一的这部《二十四首前奏曲》的第1首，仿佛描绘出一气迸发的汹涌激情、不可抑制的、具有跳跃思维的和怀着对爱的憧憬。其中，13—19小节的旋律以附点节奏为主，隐藏在内声部；第21—24小节要依靠正确的切分法导出乐曲的高昂情感的高潮。这首曲子要多留心谱面的要求并将这些要求运用到各个声部才能热情地、自由地演奏这首乐曲。

### 第2首，a小调，缓慢的

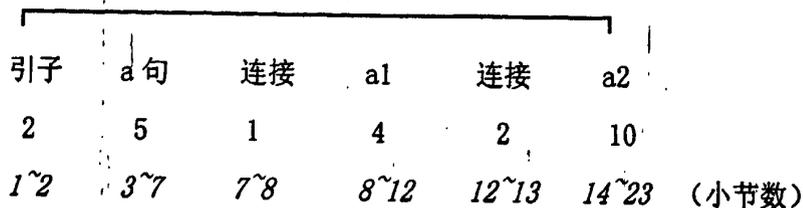
此曲是肖邦在1831年9月赶往巴黎的路上得知祖国沦陷的消息后创作的，表现了缅怀乡土和忧国忧民的赤子之情。

从演奏上讲，此曲隐藏着很高的难度。如果要很好的演奏出这部出色的前奏曲，就必须在此曲中倾注敏锐的感受性和心灵的歌声性。带着苦恼的感情，如脉动一样断断续

续地进行演奏出哀怨的乐声。将内在的紧张情绪坚持到最后的持续音。要特别注意踏板(特别是右边的踏板)的正确演绎。在这首乐曲中,要留意低音部的半音移动的情况。

此曲的曲式结构短小精悍,采用了三句式乐段结构的一部曲式,结构示意图如下:

## 部 曲 式



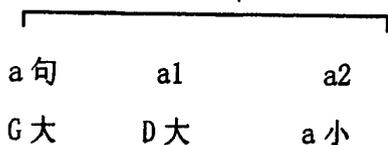
这首曲子采用了一个下行四度紧接上行三度的“叹息”音调作为核心动机(e<sup>1</sup>-B-d),“这是肖邦典型的表现浪漫主义伤感的音调”。<sup>34</sup>

## 例 112 《a 小调前奏曲》的动机



在主题动机的展开上,通过节奏时值的放宽或紧缩及节拍的变化,使动机材料的三次呈现都不同,使此乐曲富有戏剧性效果。

调性布局上独具匠心:从 G 大调开始后,调性做五度上行转调至 D 大调,四个小节,主题移至 D 大调上,在 11-14 小节通过减七等和弦转调的方式在 15 小节回到主调 a 小调上,直至曲终。调性布局图如下:



## 第 3 首, G 大调, 活泼的

这是一首非常明朗活跃、充满阳光的前奏曲,充满欢快、绚丽的色彩,听后使人心情愉悦。从曲式结构与和声上说,此曲有严格的自然音阶、朴素的和声,乐句的终止、乐段的终止与第 1 首的和声方法如出一辙,但旋律、节奏、织体与第 1 首的迥异使得音乐的内容大不相同。

<sup>34</sup> 《古典音乐 400 年》[M] 许钟荣、邵义强. 河北教育出版社, 2004-8

全曲的结构图示如下：

引子 (2) + a (9) + a' (15) + (7 补充结尾)

调性及和弦功能 G T D7/D—D, K46—D7—T (TP\_)

第4首, e小调, 徐缓、沉重

这首前奏曲在肖邦的《二十四首前奏曲》中占有特殊的地位。19世纪浪漫主义浓郁的气息和肖邦特有的忧郁气质都可从此曲和声的精致、曲式的完美、音响的复杂、色彩的多变中体现出来。安东·鲁宾斯坦 (Anton Rubinstein)<sup>35</sup>认为此曲是音乐艺术中最具悲剧性的作品之一。此曲形式简洁、朴素。节拍 2/2 拍, 速度是稍慢的广板 (Largo), 听起来像一首忧伤的小夜曲。织体是单调的、不慌不忙的 (sempre molto tenuto)、均匀的伴奏和弦, 造成了凄凉的背景。

这首前奏曲的和声功能不是很强, 但在调性上比较清晰。带有明显的悲歌, 是一个两句构成的乐段。(例 113)

例 113:



全曲的结构图示如下：

a (12) + a' (13)

调性及和弦功能 e s6—D7, K46—D—T.

在巴黎马格达林教堂为肖邦举行葬礼, 法国作曲家路易·列弗布尔·维里 (Louis ) 用管风琴演奏了此曲及《b小调前奏曲》(第6首), 这两首乐曲使人们泣不成声, 音乐评论家卡拉索夫 (Kallasuov) 说此曲“是一颗真正的宝石, 它使肖邦成为钢琴诗人的名字永垂不朽。”

从演奏角度上看这首作品, 弹奏者应从表情、速度、力度、触键法、踏板等方面入手, 对乐曲进行整体把握。全曲只有一个表情记号 *espressivo*, 弹奏时一定要表情、

<sup>35</sup> Anton Rubinstein (1829—1894), 俄罗斯杰出的钢琴家、作曲家、音乐教育家。

有表现力。创作这首作品时的恶劣天气加上肖邦的体弱多病使他体会到死亡意味。这首前奏曲的速度是稍慢的广板，每分钟44个单位。在力度方面，全曲的力度标记大体如下：前三个乐句基本在 piano 上，第四乐句从 forte 开始（乐曲的高潮）逐渐 dim. 至 piano 后到 smorzando（扩充部分），最后到 pianissimo（终止部分）。演奏时须注意大量的 cresc. 和 dim. 的恰当处理，将空灵、虚无、忧郁的情感表现出来。由于这首前奏曲的曲式结构相当对称和方正，使得乐句与乐节的划分非常清晰，因此，在演奏时手指的起落断连有了严格的依据和标准。右手的演奏力度要稍微突出一些。另外，此曲在踏板上的运用要格外注意。肖邦对踏板的处理是每小节的前一拍半要根据和声的不同进行踏板的更换，后半拍则放开踏板。但是，高潮句处和声频繁转换，踏板的运用可不同前（见例 114）。

例 114:



第5首，D大调，中庸的快板

乐曲以华丽的动机贯穿全曲，并在和声上、力度上已经有了明显的明暗对比（14-19小节用同级大小三和弦的明暗色彩对比。29-34小节用力度的强弱进行色彩对比）色彩了。并且运用同主音大小调主和弦的转调。（见第20—25小节）

全曲结构图示如下：

复乐段： a (8) + b (8) + a (8) + b' (15)

D : es-D9, #F D9-T . e s- D9, D D+6-T

第6首，d小调，很慢的缓板

有人认为此首前奏曲才应冠以“雨滴”的标题，而不是第12首。

这是一部曲式但有转调存在，左手是旋律线，右手是柱式的和弦，好似雨滴均匀的落下。音乐结尾并不完满，结束在V级上，

全曲结构图示如下：

a (8) + a' (6) + b(12 含 a 材料的尾声 4 小节)

b K46-D, C t b K46—D7

### 第7首，A大调，小行板

运用了多声部倚音，三拍子附点节奏把玛祖卡的风格体现出来，表现了忧郁的波兰音乐风格。

谱例 18

op. 28—No. 1 11-16 小节

A T D7/II II II34 D9 T

这首前奏曲恬静、优美，是典型的玛祖卡风格小舞曲。展现在我们面前的是传统的和声与波兰民族性的旋律、节奏结合。此乐曲分为两个乐句，为 8+8 的方整乐段。而不是四个乐句。要注意的是和声在第二乐句把音乐推向紧张，不要断句。音乐的高潮处在这里是靠和声的离调手法表现出来的。

全曲结构图示如下：

a (2+2+2+2) a' (2+2+2+2) (平行乐段 同头不同尾)

A D9-T (不完满) D9-T (完满)。

### 第8首，<sup>♯</sup>f小调

在浪漫主义时期，音乐作品中很多都是<sup>♯</sup>f小调，有人称<sup>♯</sup>f小调为“浪漫时期的调性”。透过这一现象可以看出，小调地位的上升为自由的运用变化音提供了可能性，也为作品提供了从小调开始在大调结束从而带来更加强烈的戏剧效果提供了可能性。

从整体上看，此首是结构相对大些的单三部曲式。并以不同的独创性音型及和弦的变化将主旋律装饰得非常优美。与第1首前奏曲相似，旋律由右手拇指开始，右手附加的装饰音与拇指旋律交织而奏，附点的节奏丰富了旋律，增加了流动性。

从和声上来讲，第18—19小节将大调的属和弦等同于小调的同主音大调的III级和弦来转调。呈示段的结尾则是连续不断的大小七结构的七和弦连续进行，这些七和弦之间不是单纯的平移，而是有内在联系的。从调性看，从第7小节e小调的属七和弦开始做半音下行的属七和弦连续进行：e小调属七—<sup>♯</sup>E大调属七—D大调属七—<sup>♯</sup>D大调属

七—C 大调属七，经<sup>b</sup>C 大调导二和弦到该大调的属七和弦，呈示段就此结束。在通过这个属七和弦做共同和弦等同于后调—<sup>b</sup>B 大调的 (b3VII56/D) 重属导五六降三音，进入中段。中段一开始就由 1 小节作为一个音组向上大二度模进一次，这是此曲中段发展中声常用的手法。第 8 首结尾终止式后有两小节的自然小调风格。

此曲结构图示如下：

单三部曲式：            A                            B                            A' (16 9+7 尾声 )  
                           a (4)+ b(4)                            (10)                            a' (9+7)  
                           <sup>\*f</sup> D7 , b c D7            b B-g-b E-b C-b E-<sup>\*f</sup> D7,    K46-D-t

主调是<sup>\*f</sup>小调，呈示段结尾处开始不断的离调模进，以<sup>b</sup>C 大调的 D<sub>7</sub> 终止，中段以<sup>b</sup>B 大调开始模进发展，经过 g-<sup>b</sup>E-<sup>b</sup>C-<sup>b</sup>E 回到<sup>\*f</sup>小调的 D<sub>7</sub>，为回到主调做属准备，最后是变格补充终止。

#### 第 9 首，E 大调，广板的

总体上说，此曲右手的旋律在柱式分解和弦的最上声部，左手低音是另外一条旋律。是由三个乐句构成的、4+4+4 非方整曲式结构。后两个乐句是第一乐句的变化发展，三个乐句同头不同尾。第一乐句陈述调性，和声单一，三种功能的三和弦与七和弦交替出现，半终止在属七和弦上。第二乐句与第一乐句第 1 小节的旋律相同，但和声发生变化，转向 C 大调，在 C 大调中继续向 F、D 大调离调，将音乐推向高潮。第三乐句回到主调从头开始，在 4 小节中通过模进经过 F 大调与 g 小调后回到 E 大调，正格完满终止结束。

其中，第 3 小节左手是旋律，右手是和声背景，同时在最高层又形成了另外一条旋律线，音乐进行到此形成了少用的 VI 七和弦，第 4 小节同样又使用九和弦，即 II 九和弦。肖邦在第 9 首前奏曲中就运用了大调中的 III 级和弦，即同主音调式交替和弦作为共同和弦转调 (Op. 28No. 9 3-5 小节)。

#### 第 10 首，<sup>\*c</sup>小调，极快的

这是一首带有重音的琶音练习曲性质的前奏曲。旋律亮丽。全曲分为四个乐句，就像是四支箭从天而降迅速飞下一样，快得让你有捕捉不到的感觉，右手是和弦音与经过音、辅助音形成的流星般的旋律，左手就是简单的和声背景。全曲只有 18 小节，用极快的速度演奏，像四颗流星坠落般，又像“珠落玉盘”。

这首前奏曲由四个乐句构成的，起、承、转、合分明。音乐材料单一，同样的音乐

材料依靠不同调性相同的和声来表现音乐，从 $^{\flat}c$ 小调开始，在第二乐句向属调离调，第三乐句向下属方向离调，第四乐句回到 $^{\flat}c$ 小调结束，最后是两小节的正格补充。

全曲结构图示如下： $a(4) + a'(4) + b(4) + a''(4) + 2$ （补充）

$^{\flat}c$  t-D, D/D-D, s-D7, D-T, D7-T.

### 第 11 首，B 大调，快板

此曲是带再现的单二部曲式。与第 5 首一样，都是活泼的，但给人的感觉却不同。此曲像是在回忆美好的往事或往日的朋友，像是朦胧的白雾色。

全曲结构图示如下：

A		B
$a(4) + a'(4)$	$b(4) +$	$a'(6) + 7$ （补充）
B	D-t, D2/VI, S-D2/D, D,	D7-T

全曲前两小节是引子，作用是确定全曲基调，然后是四小节的主题，之后重复一次、发展一次、再现一次共四个乐句，结尾是含主题材料的小尾声。

### 第 12 首， $^{\flat}g$ 小调，急板

这是一首踏着半音阶上下的强壮的单三部曲式乐曲，有复杂的转调：主题由最初的 8 小节构成，之后经过反复后转到 B 大调通过前调 C 大调的属七和弦等于后调  $^{\flat}B$  大调的重属导五六降三音和弦作为共同和弦转调的、 $b$  小调上去发展。进入中段，乐曲中出现有  $b$  小调、 $a$  小调、G 大调、 $e$  小调、B 大调、 $^{\flat}d$  小调、 $^{\flat}g$  小调等频繁的转调，增强了乐曲的热情；

这首是“用肖邦最拿手的半音阶乐句作成的热情乐曲，能强烈地震撼人们的心灵”

①

全曲的结构如下：A

8+12（平行乐段）

B

20

A'

25+16（尾声）

$^{\flat}g$ -B（转调乐段）

A-G-e- $^{\flat}d$ - $^{\flat}g$ (D)  $^{\flat}g$

### 第 13 首，F 大调，缓板

此曲是单二部曲式，表情优美。这首乐曲中右手在左手的分解和弦伴奏中静静地奏出祈祷似的 8 小节的恬静旋律，非常优美。这首乐曲中要用到左踏板，肖邦常常使用左踏板使钢琴演奏出来的音色给人以超脱的感觉。

全曲结构图示如下：

A :	a (8) (转调乐段)	+	a' (10)+扩充(2) (平行乐段)
	*F-D <sub>7</sub> /D-D ,		D <sub>7</sub> -T .
B :	b(8)	+	a'' (8)+ 尾(2)
	*C-B-*F D <sub>7</sub> -T,		*F D <sub>7</sub> -T .

#### 第14首, $\flat e$ 小调, 快板

这首作品与肖邦第2号钢琴奏鸣曲第三乐章很相似, 由多层次的和弦以分解的形式用各种横向进行方式组织而成, 旋律由隐蔽在音型化织体的最上面音构成。乍看这首前奏曲是两个相隔八度的相同的单声部平行进行, 速度是快板, 三连音式的和弦分解音快速演奏就形成了和声背景。

#### 第15首 $\flat D$ 大调 田园牧歌式

据乔治桑回忆这首曲子的写作背景说：“一个悲惨凄苦的雨夜，当我带着孩子回到房间时，他正在钢琴旁弹奏着一首奇异的前奏曲……后来他对我说，当他弹奏钢琴时，他觉得自己掉进湖里，冰冷刺骨的水不时冲击着他的胸口。当我提醒他注意，当时雨滴的确不时地飘打在屋顶上时，他否认他曾经听到……但在他的想象中，那是从天空掉在他心坎里的泪珠。”在倾听音乐的时候我们的感觉已经带我们进入了一个国家多难的时期，一个只有雨声的世界，一个灰暗的世界。

由于乔治桑德回忆中没有指明肖邦当时创作的两首(第6首和这首)具有“雨滴”特征前奏曲的是哪一首，现在被称为“雨滴”(Raindrop)一般指这首。这首曲子中左手雨滴的形象描写是音乐更加生动。而附点节奏的运用则表现了作者思绪的波动性。

从曲式结构上看，它是肖邦《24首前奏曲》中唯一的复三部曲式，ABA'的形式。在很多曲式作品分析教材中都已此曲为分析素材。此曲为 $\flat D$ 大调，第一部分在 $\flat D$ 大调上完成，是再现单三部曲式，呈示段由4+4的8小节有两句构成，半终止以 $D_7$ 结束，乐段终止是收拢性的；中段织体与和声的节奏加快，使音乐运动起来，经过 $\flat G-\flat A-\flat b$ 这几个调性的展开，最后走向了 $\flat D$ 大调的 $D_7$ 和弦，为再现段的进入做了属准备。呈示段与再现段唯一的区别就在于它是开放式的乐段，结束在 $\flat D$ 大调的 $D_7$ ，这样又为中部做了发展的准备。

中部是 $\flat c$ 小调，它是以等音的方式即 $\flat D$ 大调的V级音等音于 $\flat c$ 小调的V级音，原

因也很简单， $\flat D$ 与 $\flat c$ 两音就是等音。所以很自然的就过渡到中部。这时中部的雨滴形象移到了右手旋律声部，似乎描述雨滴声渐渐清晰，由远及近了。中部由两个乐段构成，前一个乐段16小节，重复了一次，后一乐段采用新材料，两段并列，等长结构，最后结束在 $\flat c$ 小调 $D_7$ 和弦，等音于 $\flat D$ 大调 $D_7$ ，从而音乐进入再现部。中部采用单一调性写作也很少见，肖邦采用织体、旋律、表情上的对比使音乐在情绪上与首部和再现部产生对比。

再现部是紧缩再现，由单三部曲式缩减为乐段，音乐再现6小节音乐走向了尽头，正格终止结束全曲，停留在了主和弦三音上。肖邦好似总抹不去忧郁的情绪，就连音乐中都有此感，留给给大家的是无尽的遐想。

#### 第16首， $\flat b$ 小调，热情如火的急板

乐曲一开始就是6个强和弦，是不协和的碰撞，以矛盾开始。经过短暂的停顿，1小节引子后进入主和弦，3小节是下属四六和弦，再3小节后进行到导七和弦解决到主和弦，在钢琴高音部用十六分音符奏出急躁的音阶性的主题，低音部则是清脆热情的回旋节奏在支持。主题连续了16小节，再经反复，伴奏的节奏则以八度音来强调，在高潮部分左手摆脱了节奏的援助，变为沸腾的分解和弦，（肖邦喜欢运用琶音，但比传统的“分解和弦”要丰富得多，这样就产生一种前所未有的融洽、柔和、优美的效果。）最后全曲在双手上升的齐奏中引出了尾声。

全曲结构图示如下：

a (8) + b (8) + a' (8) + c (12) + 扩充 (9)

$\flat b$  : e s-D<sub>6</sub>, t<sub>6</sub>-D,  $\flat D$  D<sub>7</sub>-t,  $\flat D$ - $\flat a$ - $\flat b$ - $\flat b$  D- $\flat b$  -K<sub>4</sub><sup>6</sup> - D<sub>7</sub>-t.

#### 第17首， $\flat A$ 大调，稍快板

这是继第15首后另外一首相对比较大的结构的前奏曲，是五部回旋曲式，ABA'CA''，三个主部两个插部。并且在和声上，整首曲子多次运用属七等和弦转调的。 $\flat A$ 大调，全曲以2小节主四六做引子开始，A为8+8的平行乐段，第一乐句内部就向下属调两次离调，正格半终止，第二乐句与第一乐句相似，终止于 $D_7$ -T，收拢性乐段。紧接是第一插部B，在织体上与主部差别不大。主部A'比A规模小了一半，紧接第二插部。第二插部C的调性从E大调开始，同第一插部。最后是主部的最后一次陈述，完全是在主持续音上的主题陈述，带有尾声的性质，最后一次主题中前八小节与A中的第一乐句一样，

第二乐句结尾处与 A 不同，并没有直接终止，而是在做变格进行，以变格终止结束，还做了 7 小节的补充变格终止，至此全曲结束。值得一提的是终止前后都是向下属方向扩展。类似于门德尔松“无词歌”、由 5 个乐段组成。

#### 第 18 首 f 小调 中庸快板

《古典音乐 400 年》一书中这样写道“深具男性气息的热情前奏曲，也是一首情绪高昂的戏剧性作品”织体形式由横向旋律与纵向和弦交织完成，好似一幅浓重的水彩画。

此曲结构为非方整乐段，开始 4 小节可以看成是 1+1+2 的乐句，

“如果音乐在第 8 小节终止了，那就是一个方正的乐段，但是音乐从第 8 小节开始不间断地进行展开性的引申发展，动荡不安，激昂慷慨的发展不仅引进了十分对比的主题材料，而且结构也彻底的散化开来，这使前奏曲的有一半明显的带有自由结构的特点，然而他却是与开始的方正性有组织的陈述毗连在一起形成统一的一个联合结构的整体。”<sup>36</sup>

全曲结构图示如下：  
a(4)+b(17)  
f t D-t.

#### 第 19 首，<sup>b</sup>E 大调，活跃的

优美的具有声乐特色，并且充满欢愉之情。形式类似第 14 首，分解音型的最高声部构成了旋律的进行。此曲为再现单三部曲式 ABA'+coda 的结构，每个乐段都是 8+8 的两个乐句构成，A' 在再现时补充了 23 小节的尾声。这样就使结构形成长长的后缀，形成一种失衡美。这首乐曲每个乐段终止都很正统，但乐句内部的和声随着音乐的发展，层层递进，越来越紧张。A 段只是明确调性，a 句和声为主属间的进行，a' 开始向属方向转调，是典型的转调乐段。B 段开始频繁的调性变换，求得音乐的发展，从原基本乐思出发进行展开。b' 达到了音乐的顶峰，靠的是导七和弦连续进行，旋律也随着和声的紧张逐步的向前向上逼近。最后到达顶点音乐情绪回到原点，再现段开始。

#### 第 20 首，c 小调，广板

这首是《葬礼进行曲》的一个缩影，第一小节的动机发展成整个曲子，由三个乐句构成此曲，前两乐句是基本结构，第三乐句是第二乐句的重复，强度弱于第二乐句。前

<sup>36</sup>参看杨儒怀著的《音乐的分析与创作》第 233 页。

两个乐句力度对比强烈，从特强到弱。这首曲子沉重的感觉是心情压抑，预示着死神的到来，渐渐的走向黑暗，但很坦然。踏板的运用表达了忧愁的情绪，几乎像是一首葬礼中的挽歌。

全曲结构图示如下：

a(4)	b(4)	b(4)
c	$D_7/D - D,$	$D_7-t.$
		$D_7-t$

### 第 21 首， $\flat B$ 大调，活泼的

此曲是单二部曲式表现出身在异国的肖邦对祖国充满向往的情感。旋律堪与他最甜美的夜曲媲美，右手在左手的伴奏下奏出如歌的优美旋律， $\flat G$  大调的中段，以八度的形式奏出新旋律。

虽然这首前奏曲与第五首情绪一样都是活泼的，但是给人的感觉却是不同的。此曲像是回忆美好的事情或往日的朋友，色彩是朦胧的白雾色。开始有两小节的引子，确定全曲基调，然后是四小节的主题，重复一次、发展一次、再现一次共四句，带再现的单二部曲式，结尾是含主题材料的小尾声。

在演奏方面，左手伴奏通过经过音声部填充后得到丰富，左手其实很简单，就是 2 小节主功能和弦接 II 级和弦及其转位，但采取的织体形式较特殊，低音从一点出发后向反方向扩张，再进行到下一个小节，仔细听左手的伴奏会感觉到它如同一朵正在开放的花。这就是肖邦和弦外音与织体使用的独特之处。

全曲结构图示如下：

A	B
$a(4) + a'(4)$	$b(4) + a'(6) + 7$ (补充)
B $D-t, D_2/VI,$	$S-D_2/D, D, D_7-T.$

### 第 22 首，g 小调，非常激动的

此曲的曲式是不带再现的单二部曲式，像是两人在对话。左手八度强悍有力，右手和弦像在愤怒的挣扎，但始终未挣脱出左手的束缚。双手一问一答，充满了斗争的气势。尾声采用了再现 A 段主题的材料，使不带再现的两个对比乐段统一在一起，给音乐画上了完满的句号。

### 第 23 首，F 大调

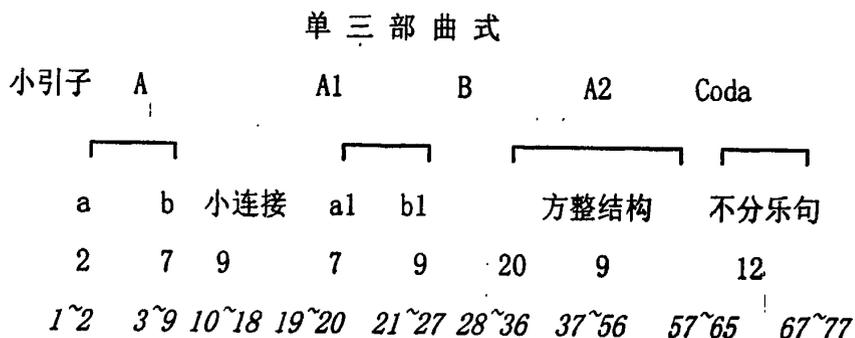
此曲又称为“声乐前奏曲”，全曲给人的感觉是纤细典雅，优美迷人，其中，作品

的开端犹如从远方飘来的合唱声，乐曲中包含着女高音声部以及合唱的不断交融，表现出的是一幅恬静悠然的自然景象。“合唱”、“女高声部”感觉的出现，体现出肖邦运用钢琴所创造出的“声乐化曲调”。

在右手十六分音符轻快的装饰中，左手奏出了4小节温雅的旋律。当旋律第二次反复时又以C大调奏出，第三次又回到F大调，然后转为 $\flat$ B大调，最后又在F大调上得到反复。结尾部运用了主和弦加七音。

#### 第24首，d小调，热情的快板

这首是前奏曲中创作时间最早两首之一，另外一首是《a小调前奏曲》。在1831年，肖邦在赶往巴黎的途中获悉故乡华沙被俄军占领，极其的愤慨并想念祖国，写下了一批带有爱国主义激情的作品，《d小调前奏曲》就是其中之一。其内容比较像《革命练习曲》，但形式上与肖邦练习曲第9首极其相似，规模要比练习曲大。全曲似在愤慨之中发出近乎死亡的哀鸣，无论在曲式结构的构建，主题动机的发展，还是调性的布局、和声的运用以及高潮的处理等方面，都采用了戏剧性笔触来反映作曲家当时的心情。曲式结构上，此曲是单一主题再现单三部曲式（带尾声）。结构图如下：



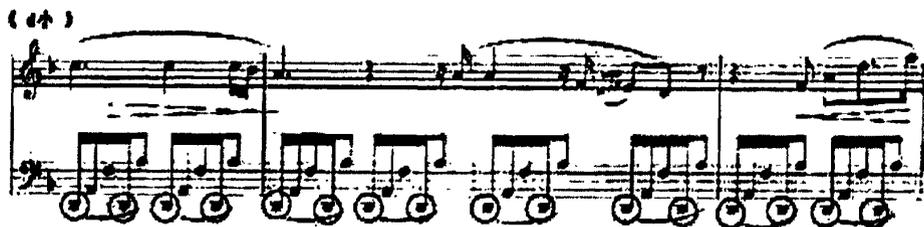
在主题动机及展开方式上：动机材料是节奏上富于弹性的、先下后上的主和弦分解，相比于前者更具有戏剧性展开的动力潜质。动机材料在A段呈示之后又移调重复一次。使音响概念得以深化。到B段，动机的展开方式则趋向多样化；既有原型的严格移位，又有节奏时值的非规则的扩大或缩小。在低音区、中高音区都有表现。从第51小节开始，动机材料分裂，节奏愈来愈紧，情绪高涨，在第54小节处音区突然上跳八度进入下一小节的平行三度半音下行，到达全曲的高潮（例115所示）。

#### 例 115



在和声及调性布局上：利用和声大调的六级和弦作为共同和弦转调的，是d小调的自然三级增四六和弦等于 $\flat D$ 和声大调的六级增四六和弦。（见47-50小节）全曲整体上突出了低声部贯穿的用法（例116所示）。这种低声部持续音的用法，为上面声部错综复杂的调性频繁转换提供了一个稳定的支点，对比中凸现了和声内在的戏剧性冲突因素。

例 116:



调性布局上分为两个阶段：第一阶段（A、A1段）与第2首前奏曲相似，为调性连续三度向上：d小—F大—a小—C大—e小；第二阶段（B段）调性转换则成为半音向上：c小— $\flat D$ 大—d小。转调的方式则主要通过声部间的半音化级进以及等音的方式改变音的解决倾向性得以实现。调性布局结构示意图如下：

#### 《d小》的调性布局

小引子 A	A1	B	A2	Coda
d小—F大—a小	a小—C大—d小	c小— $\flat D$ 大—d小		

在装饰音上，肖邦擅长装饰音的运用，这首的旋律是波浪式的，节奏宽广，为了使宽广的旋律不至于松散，肖邦把颤音加在长音上。音阶式的华彩走句使音乐富丽堂皇（见12-17小节）。

## 第七节 小结

肖邦这位伟大的钢琴诗人，把他毕生的精力都集中在钢琴作品的创作上，他在狭窄的结构中创造出—个世界，他天才地把钢琴的局限性转变成艺术美的源泉。

### （一）精致凝练的乐思

肖邦的作品属于浪漫派，他在音乐技法上，突破旧俗，使用凝练短小的乐思贯穿，用微型曲式去书写“心灵的日记”。在肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》中，每一首都被赋予独特个性，绝大部分乐曲结构非常紧凑，采用单一的艺术形象，内部很少有形象对比，往往表现的是作曲家内心活动或生活中的一个侧面，与此相应，前奏曲的乐思或主题材料都非常短小凝练。1小节规模的乐思在《二十四首钢琴前奏曲》中占大多数。

### （二）自由的即兴节奏艺术

肖邦前奏曲对于即兴性的表现主要体现在自由速度（Rubato）以及不规则节奏方面所进行的大胆探索上。“Rubato”是一种标记自由、弹性、可伸缩的音乐术语，表示在一定时值内演奏家可以不顾及严格的节拍而进行自由的音乐表现。“Rubato”常出现在由快速跑动的音符所组成的乐句中，由于乐句常常被装饰得很华丽，随之产生了很大的随意性。这种手法尤为擅长多变节奏的肖邦所喜用，如他的《二十四首钢琴前奏曲》中的第10首。

### （三）优美抒情的旋律

迷人的歌唱性旋律线条是肖邦音乐表现感情的最重要手段和肖邦音乐的最显著的艺术特色。他的音乐总是体现出特有的民族性、抒情性和幻想性。在《二十四首钢琴前奏曲》中，肖邦巧妙地对纤巧的旋律线条运用加花、增加装饰音、琶音分解、以及短暂的离调和调式游离的手法，让即使相同的主题旋律重复出现时也那样的新鲜、富有变化，这几乎成为了肖邦表现音乐形象的标签。

肖邦在旋律和结构方面的探索和创新不仅仅把浪漫派音乐推向巅峰，也深深影响了后来音乐的发展。例如马勒平日积累创作大量的艺术歌曲，成为他浩大交响音乐的直接素材，拉赫马尼诺夫钢琴前奏曲中能明显看到肖邦音乐的影响的痕迹

#### （四）丰富的和声语汇

肖邦《二十四首钢琴前奏曲》的第2首《a小调前奏曲》，是一首调性非常奇特的作品，以G大调开始，经过D大调直到结尾的终止式才出现清楚的a小调。左手部分的织体形成波浪状的音型，以邻音造成不协和音响，制造出害怕、不安的气氛。这些非和声音，以半音的方式轮流交替着，使a小调的主音一直拖延到第23小节才出现。

肖邦对于新的音响色彩的探索，为后继者展现了新的天地。他在这部作品中，使用了大量的带有线性结构的和声进行。这种和声进行方式的广泛使用，不仅加强了和声的紧张度，丰富了和声的色彩，并且削弱了和弦之间的功能关系，增添了和声的模糊性、多义性与游移性，从而冲击着维也纳古典乐派牢固确立的自然音调体系，为半音线性和声的发展奠定了基础。线性和弦是指各个声部或主要声部呈线性进行的一切和弦。根据这类和弦的线性的和弦音，按旋律的功能来解释这类和弦会很方便。所以在线性和弦中，横向的关系结构是最为重要的，而纵向音响结构应居于第二位。

#### （五）丰富的音乐形象

肖邦在音乐形式领域中，是最大胆的革新者。与其它作品相比，在这部作品里，我们看到了更多丰富多彩的音乐形象。他从不回避传统的音乐结构图式，而是将它们处理得更加自由，更加完美。

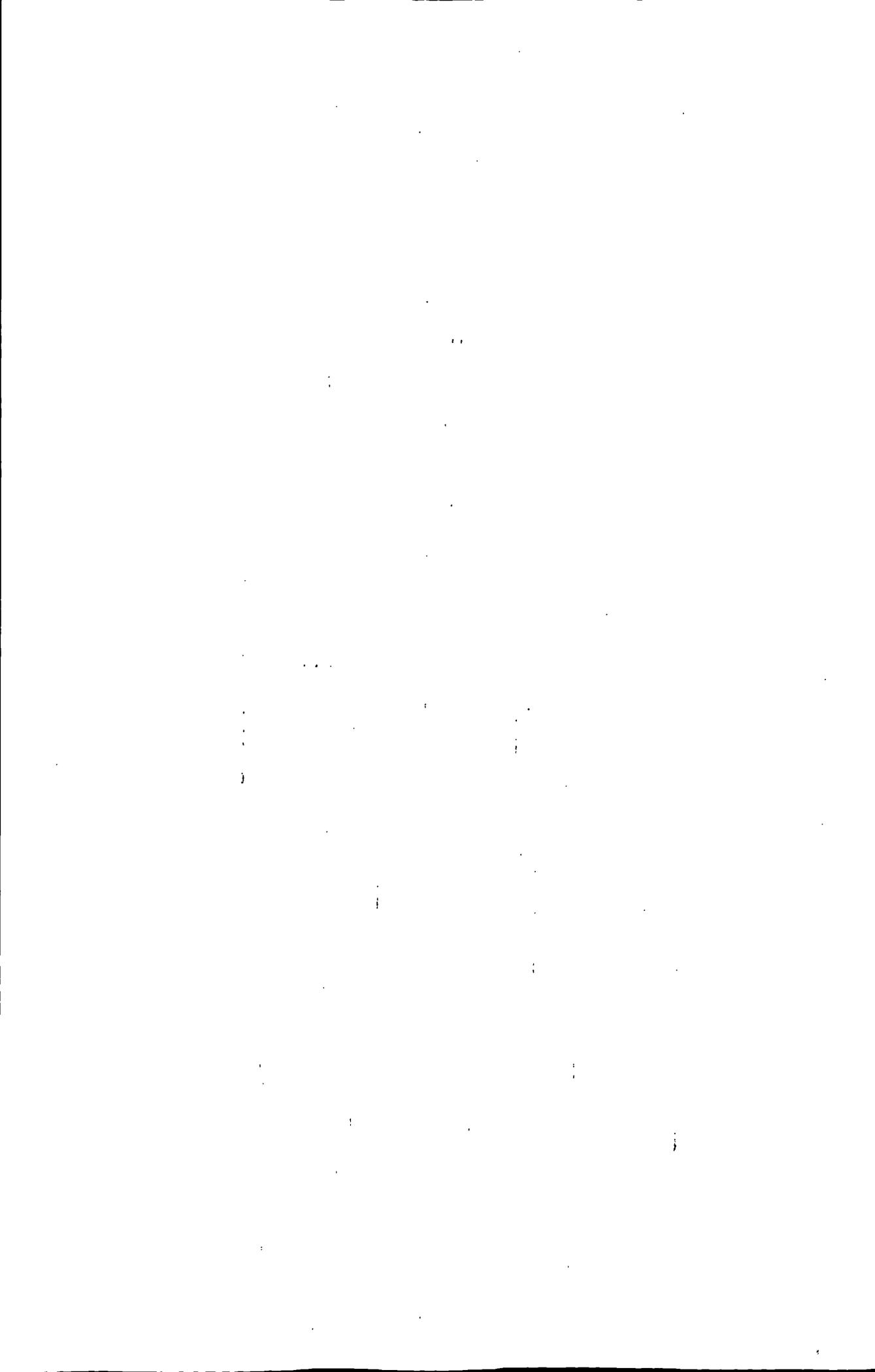
作品28号《前奏曲》的精妙之处在于情感丰富，音乐形式简单完美，用简练的语言精确地“描绘”出鲜明而又独具个性的音乐形象，主题的简练而深刻，使人们有权称之为“浪漫主义的音乐格言”、“钢琴诗人的音乐日记”、“后来作品的创作提纲”。它不仅在整个肖邦的创作生涯中占据重要地位，而且在整个钢琴界乃至整个音乐界，都有非常重大的研究意义和学习意义。

总之，肖邦前奏曲中运用的和声大胆、新颖、丰富，它所开拓的和声境界已远远超出了同时代的传统界限，也在不同程度上影响了后来的众多作曲家，如瓦格纳、弗朗克、福雷、德彪西等。

这部作品，旋律优雅如歌，构思非常独特，对于细节的描写处理得恰到好处，伴奏织体丰富多彩。

总体来说，肖邦在钢琴艺术史上做出了不可磨灭的贡献，他的每一首钢琴作品都具有其独特的艺术价值和个性风格魅力。肖邦的这套作品是非常完整的，不论从音乐结构

还是音乐形象上讲,都是很全面的。可是要想真正了解每一首作品,必须“非整体”的,“局部”的来挨个分析,探讨曲子的音乐形象和每首曲子中的音乐特点,这对于更好地驾驭曲子有非常重要的作用。



## 第五章 前奏曲的第三个重要阶段

### ——德彪西《二十四首前奏曲》

#### 第一节 德彪西《二十四首前奏曲》概述

##### 一、钢琴前奏曲发展的第三个阶段

西方音乐史这根链条的一般顺序为：古希腊音乐、复调音乐、巴洛克音乐、古典主义音乐、浪漫主义音乐、印象主义音乐、现代音乐。在西方音乐史上，有这样一个共同的规律：任何一个音乐流派出现之前，必然先它出现这个流派的绘画和诗歌。历史上最早的绘画产生于石器时代，大约在公元前六万年，而最早的音乐记载是公元前三千年左右；后来出现了希腊神话，从而产生了里拉琴；后来又出现了文艺复兴时期的各种画派，进而产生了复调音乐。浪漫主义音乐的诞生是受到法国大革命后资产阶级浪漫主义画派影响的结果。

每一种音乐的出现都不是孤立的，都是承上启下并朝着反映人民心声、贴近自然、通俗易懂的方向前进的。

有三百多年历史的钢琴音乐经历了巴洛克、古典主义、浪漫主义时期等伟大时代，不仅涌现出大量的优秀钢琴作品，更重要的是象肖邦、李斯特这些对钢琴艺术做出过巨大贡献的大师，在世界音乐史上留下了宝贵而丰富的遗产，这些都成为后世研究和演奏的重要课题。

##### 二、德彪西《二十四首前奏曲》产生的时代背景——印象派主义时期

19世纪末，在欧洲的文化活动中心巴黎萌生了印象主义。“印象”一词来源于绘画。这种全新的艺术风格，首先是从美术界开始的。

在绘画方面，印象派的特色在于它是以光和色彩为主要表现手段，借助光和色彩的变幻来表现作者从一个飞逝的瞬间中捕捉到的印象。这种艺术观点由绘画逐渐渗透到其他艺术门类之中，进而影响整个时代的艺术特征。

<sup>1</sup> 吕驥，贺绿汀。《中国大百科全书（音乐舞蹈卷）》[M]。北京：中国大百科全书出版社，1989。第114页

1867年，当莫奈<sup>2</sup> (Claude Monet) 的作品《印象·日出》在沙龙中首次公开亮相时，学术界被震惊了。人们讥笑他们的作品，把这些反传统画法的画家戏称为“印象主义”，因为他们的作品中大多使用混合色，很少使用纯色，画中人物和物体的边界是不清晰的，是一种“模模糊糊的印象”。莫奈就与几位志同道合的画家如比萨罗 (Pissaro)、马奈 (Manet)<sup>3</sup>、德加 (Degas)<sup>4</sup> 和雷诺阿 (Renoir)<sup>5</sup> 大胆地接过这一称号，向全世界宣传他们的观点。他们作品的对象不同于浪漫主义画家，题材更为新颖，不以人或事物作为作品的主题，而是将光线和物体在画家头脑中的瞬间印象表现出来。经过他们不懈的努力，大量成功作品涌现了出来。到了19世纪末，印象主义画派已经成为欧洲十分重要的、具有领导地位的画派了。

凝固的印象，在瞬间与永恒之间架起一座桥梁，当这一美学理念在绘画上形成雏形之后，在文学方面又产生了象征派诗歌，在音乐方面形成了印象主义音乐。

受印象主义绘画和象征主义诗歌的影响，印象主义的音乐也应运而生。音乐上的印象主义是在象征主义文学和印象主义绘画的双重影响下发展起来的，它的名称也是由绘画领域直接移植过来的。

正如光线与色调在印象主义绘画中的地位一样，印象主义音乐的主角是音响和音色。在绘画中，光影、气氛比线条分明的轮廓更为重要，而在音乐中，和声色彩、层次与意境也较旋律更为主要。

音乐不是一个孤立的现象，而是文学艺术思潮的一部分。音乐上的印象主义是在象征主义文学和印象主义绘画的双重影响下发展起来的。它的主要表现手段是音响和音色。它从和声、结构等方面向传统——19世纪末以前——的挑战，暗示了未来音乐——20世纪初以后——的发展方向。因此，印象派音乐可以说是连接浪漫派音乐与现代派音乐的一条纽带。

印象主义音乐旨在描绘对物体的瞬间印象，给人以听觉感观的享受，它不以抒发内心情感和表现故事内容为主，而是追求在疾驰的瞬间印象中一切能够满足听觉并使之陶

<sup>2</sup> 克劳德·莫奈 (Claude Monet, 1840年11月14日—1926年12月5日)，法国画家，印象派代表人物和创始人之一。莫奈是法国最重要的画家之一，印象派的理论和实践大部份都有他的推广。莫奈擅长光与影的实验与表现技法。

<sup>3</sup> 马奈 (Manet Edouard, 1832—1883年) 1832年1月23日马奈出生在巴黎一个富有的家庭。他的父亲是一个法官，父母也希望他成为一个法官。16岁那年，他向父母表明了自己想成为一个画家的志向，而父亲让他报考海军学校，没被录取。后来，他作为见习水手在航行中画了大量的肖像速写和漫画。回国后，他的坚定志向终于迫使父母同意他去学习绘画。

<sup>4</sup> 德加 (Edgar Degas, 1834—1917) 是印象派人物画家，又是现实主义巨匠。

<sup>5</sup> 皮耶尔·奥古斯特·雷诺阿 (Pierre-Auguste Renoir, 1841—1919) 法国印象画派的著名画家、雕刻家。最初与印象画派运动联系密切。他的早期作品是典型的记录真实生活的印象派作品，充满了夺目的光彩。然而到了(19世纪)80年代中期，他从印象派运动中分裂出来，转向在人像画及肖像画，特别是妇女肖像画中去发挥自己更加严谨和正规的绘画技法。

醉的意象。它的最终目的是使音色和音响有机的结合,并能够准确地把瞬间印象表现出来。

如同印象派绘画借助光影表现一样,印象派音乐的主要表现手段是音响和音色。音乐的印象主义受印象主义绘画的影响,意在寻求通过音响、光线的强弱变化,达到自己的一种追求。

音响的强弱是自然界中光线强弱的表现,音乐的变化是光线照射物体时的音乐描绘,基于这种认识和追求,虽然不能说明音乐中的印象主义完全等同于绘画中的印象主义,更不可认为印象派音乐的全部意义即在于此,但这却是印象派音乐家最初所追寻的目标,也是此种音乐风格区别于其他音乐风格的重要特征。

印象派音乐力求通过音响的强弱和自然界中光线强弱来表现音乐,并运用音乐、音响、音色来描绘光线的变化。印象派音乐家的这种追求和音乐风格的体现,恰恰是其音乐区别于其它音乐的重要特征。

19世纪末,浪漫主义已经把调性功能体系及半音化和声运用到了极限,开始流露出风格僵化与公式化的倾向。此时的印象派音乐——以法国的音乐风格为代表——对德国浪漫主义音乐的反叛姿态开始出现。印象主义音乐是介于19世纪浪漫主义与20世纪现代音乐之间的十分重要的音乐流派和风格。

在音乐艺术中,构成音乐语言的要素有:音高、长短、强弱、节奏以及音色。印象主义音乐在题材、调式、和声、织体、音响、曲式等音乐基本构成的方面,创造性地进行了改革,开创了一个崭新的音乐世界。

印象派音乐应属于标题音乐的范畴,因为它大多有明确的表现目标。可是它又与大多数浪漫派的标题音乐不同,它不企图表达某种情感以及变化,也不企图歌颂怀念或是讲述故事,一些在浪漫派音乐中的惯用法在印象派音乐里却尽力回避,以求得与浪漫派的不同与反叛。印象派的音乐特征与众不同,印象派音乐家在摆脱了传统音乐的各种束缚以后,便将音响与音色作为他们的追求目标。他们认为:音乐艺术只要能以暗示或者提供一种意象和气氛的手法来表现其魅力,不必去讲述一则故事情节、或渲染一种感情变化、或夸张一事物。他们主张用织体、色彩和力度来取代由浪漫派音乐家完善了调式原则、和声进行规则和音乐结构模式。与音色效果密切相关的还有力度方面的因素。印象派音乐家为突出音乐的恬淡、纤巧、妩媚以及略带伤感的语调,将弱奏作为音乐力度变化的基础,也常使用极弱奏。即使是力度高潮部分也大多闪现于短暂的瞬间,很快又要回到弱力度的基调上来。在和声方面,印象派音乐家也花费了许多心血。他们利用

音的各种新的组合方式，创造出许多新的不协和和弦。如：在属七和弦的基础上按三度关系向上继续建筑音程，形成了九和弦、十一和弦和十三和弦。一些复杂的不协和和弦之间的连接不打破原有规则，将一个个不协和和弦并列地组合起来，造成一种不断闪烁的强烈效果，如同印象派绘画的纯色并列。对于节奏，印象派音乐家们也尽力使自己与浪漫派音乐有所区别，他们所追求的是旋律线如一股清泉，柔和地从这一小节流动到下一小节，音乐在这种流动中展现了印象派音乐的清美与隽永。

德彪西的音乐寻求的是一种更精巧、稀薄、飘逸的风格，这与以瓦格纳为代表的德国乐派的过分奢华与丰满截然相反。他发展了独具特性的钢琴风格：平行和弦、声音层次的修饰、无解决和声、特殊的踏板效果、调性自由转换等等。

### 三、德彪西的《二十四首前奏曲》总介

德彪西于1901-1913年间连续创作了24首钢琴小品，他称其为“前奏曲”。德彪西写作《二十四首钢琴前奏曲》时，年龄已在40至50岁，这是他艺术上完全成熟的阶段。这些前奏曲无论从构思上还是从形象上看，都与肖邦的“前奏曲”毫无相似之处。

在古典主义时期前奏曲是用来作为全首曲子的引导，后来肖邦把它写成一个独立的乐章并赋予其浓厚的诗意与幻想的角色，因而有很多浪漫主义作曲家也是依照肖邦写作前奏曲的形式来创作。

德彪西《钢琴前奏曲集》共分两册，每册各12首，先后出版于1910年和1913年。是作曲家处在音乐创作的巅峰时期的作品，也是其钢琴音乐风格的代表作。

第一集前奏曲完成于1910年，包括：(1)《特尔斐舞女》、(2)《帆》、(3)《原野上的风》、(4)《飘荡在晚风中的声音与香味》、(5)《阿拉卡普里山丘》、(6)《雪上足迹》、(7)《西风所见》、(8)《亚麻色头发的少女》、(9)《被中断的小夜曲》、(10)《沉没的教堂》、(11)《小妖精帕克之舞》、(12)《游吟歌手》。第二集前奏曲完成于1913年，包括：(1)《雾》、(2)《枯叶》、(3)《阿汉布拉宫殿的大门》、(4)《精于舞蹈的仙女们》、(5)《石楠树》、(6)《怪癖的拉文将军》、(7)《月色满亭台》、(8)《水妖》、(9)《向匹克威克先生致敬》、(10)《骨灰匣》、(11)《交替的三度音程》、(12)《焰火》。这二十四首前奏曲将多变的色彩、丰富的音响与诗情画意结合得最为深刻和完美，乐曲的标题充满诗意，乐曲本身充满感染力，带领我们进入印象主义音乐的世界。

在前六篇中，我们解读了德彪西钢琴前奏曲第一册的12首作品。它们是在一个极短的时间内写成的。德彪西在三个月（1909年12月至1910年2月）的时间内完成了整册的创作，对于一组灵感来源如此丰富多样的作品来说，这速度几乎是创纪录的。

第二册的前奏曲也是 12 首风格迥异的作品，创作于 1910 至 1913 年。在这个阶段，德彪西创作了两部重要的代表作：清唱剧《圣·塞巴斯蒂安的殉难》和芭蕾舞《游戏》，分别完成于 1911 和 1912 年。这个时期正是迪亚吉列夫（Diaghilev）<sup>6</sup>率领的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎演出的全盛时期。他们上演了斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》和《春之祭》，在音乐界与整个艺术界引起了轩然大波。德彪西与斯特拉文斯基两位音乐巨匠惺惺相惜，互相支持、互相影响。

与第一册相比，第二册前奏曲更加体现了德彪西音乐风格的转变，涉及到旋律的创新、双调性和弦重叠以及少量复合节奏。因此，在选择演奏曲目时，建议不要将两册前奏曲穿插搭配，以避免风格不协调的“混搭”效果。

第二册前奏曲的标题仍被作曲家放在结束处，正如法国著名音乐学家康代（Roland de Candé）所说的那样，它们“不仅仅是音乐的图画，而是对一种气氛、一种心理的复杂而细腻再现，是象征主义音乐的代表”。在记谱方面，德彪西在第二册中经常使用三行谱表，体现了他对钢琴整个键盘的广泛利用。

在第二册前奏曲的题材中有对风景的描绘，如《雾》、《枯叶》、《欧石楠》；有对远古文化的回顾，如《埃及古壶》；有异国情调的写照，如远东的《月色满亭台》、西班牙的《维诺大门》；有盎格鲁撒克逊人的幽默场景，如《怪人拉文将军》、《向匹克威克致敬》；还有对超自然的精灵的刻画《仙女们是卓越的舞者》、《水妖》等。

德彪西一生写过很多作品，但 12 首钢琴前奏曲却是最富有代表性和创新意识的。因为在这部作品中充分地体现了印象派音乐的特点。

德彪西的两卷《前奏曲》既是这位印象主义作曲大师最具代表性的作品之一，也是在钢琴前奏曲历史演进过程中重要的里程碑。它们以其独特的构思、新颖的形式和不拘一格的音乐语言，标志着 20 世纪作曲家中最富于创新意识的一群所追寻的艺术理想和发展方向。

德彪西将他所创造的“印象主义”音乐风格也带入了钢琴前奏曲的发展中。如同在乐队作品中一样，他热衷于对大自然的描摹、异国情调的渲染和诗化意境的刻画。除了通过加入更加复杂多变的素材以及采用更为自由但却异常独立完整的曲式，使前奏曲的内容和形式更为丰富多彩外，音乐语言自由不羁的“散文化”表述方式与和声技法上力图摆脱传统功能体系束缚的种种新颖的探索，成为德彪西钢琴前奏曲写作最主要的特征。

<sup>6</sup> 当时著名的芭蕾舞团。

作曲家赋予 24 首前奏曲充满诗意般的标题，每首乐曲均具有强烈的感染力和诗一般的境界，其多变的色彩、丰富的音响，带领我们进入神秘的音乐世界。他的 24 首前奏曲，每曲都在曲尾写有一个极具诗意的或说明性的标题。让人明确，他以印象主义的表现手法，自由即兴地表现他的所见所闻或描述对事物的印象。

这些《前奏曲》已基本摆脱了他早期作品中时常可见的传统和声处理方式的遗痕，转而运用了一些更具探索性的创作技法。

总之，德彪西的钢琴前奏曲被评论界喻为是他全部创作的浓缩，是印象主义音乐的精华，其中有表现五彩斑斓大自然景物的，有描述对某件事物瞬间的感受或印象的，其间充满了梦幻般的新奇感和神秘感，再加上德彪西那独特的色彩变化，朦胧的和声，别致的标题，独创的演奏技法。因此，无论是从音乐创作上研究德彪西前奏曲的美学思想，创作上的突破和他新颖独特的构思方面，还是从钢琴演奏的角度，研究其音乐上的处理，都会带给我们不一样的体验和收获。仅就他的 24 首钢琴前奏曲而言，既有对瞬息万变的自然景观的描写、对古代文化的追忆、也有对异域风情的留恋、对超自然的精灵的想象。当然其中更不乏与马拉美、波得莱尔<sup>7</sup>、魏尔伦、莫奈等象征主义大师的别样的一致。初听他的音乐，你即刻会被斑斓绚烂的色彩所吸引，那种五光十色的快慰让你久久不能自拔，光与影的摇曳令你几近晕眩。如果你恰好也是古典文学的爱好者，也一定能从德彪西的音乐中读出那些赏心悦目的妙笔。再听他的音乐，可能又不仅仅是这些，正如著名评论家罗兰·康代<sup>8</sup>所说，德彪西前奏曲不是“音乐的图画，而是对一种氛围、一种心理状态的复杂而细腻的表现，是象征主义音乐的代表作”。

无论是旋律、结构还是和声上的独特，对于整个音乐史的发展都有着里程碑式的意义。这样的卓而不群可以使它的听众拥有情感的甘醇。

相比较他的前辈，德彪西的 24 首《钢琴前奏曲》带给我们的第一印象也是其独到之处便是他为每一首乐曲都加上了充满诗情画意的标题：如《帆》、《原野上的风》、《阿纳卡普里的山岗》、《飘荡在晚风中的声音和香味》、《亚麻色头发的少女》等等。

德彪西的 24 首《钢琴前奏曲》带给我们的第一印象，或者说独到之处在于，不同于他之前的其他音乐家的前奏曲，他为每一首乐曲都加上了标题。在鲜明标题的引导下，聆听者恍若走进了一个个由作曲家创造的美轮美奂的场景。然而在这里需要指出的是，德彪西《前奏曲》的标题与传统标题概念不同：他的标题写在作品的最后，就是说他

<sup>7</sup> 夏尔·皮埃尔·波德莱尔 (Charles Pierre Baudelaire, 1821 年 4 月 9 日 - 1867 年 8 月 31 日)，法国十九世纪最著名的现代派诗人，象征派诗歌先驱，代表作有《恶之花》。

<sup>8</sup> 罗曼·罗兰 (Romain Rolland, 1866-1944)，法国思想家，文学家，批判现实主义作家、音乐评论家和社会活动家。

的标题只是一种暗示和参考。他并不用标题来局限演奏者的想像力。因此，德彪西的《前奏曲》并非传统意义上的标题音乐，从严格意义上说，也不是描述性的音乐。

标题的存在只是为了帮助听者从音乐中捕捉到瞬间即逝的意象，通过每个聆听的个体对待音乐的不同理解和想象，将谱面上的音符加以延伸和丰富，以二度创造的方式建立起自己富于个性的听觉印象。在这里，我们以《雾》为例：这是德彪西《前奏曲》第二集的第1首乐曲。乐曲一开头，即由左手的主和弦与右手分解和弦组成的五连音跑动，形成具有多调性倾向的和声色彩，将听众带入了“雾霭笼罩”的音乐世界：（例117）

例117：



右手的分解和弦跑动既轻巧又均匀，音响扑溯迷离，在这样的背景下，左手的主和弦似乎更为凝练突出。就这样，“雾”的浓重静止而又虚无缥缈的意境便油然而生。从全曲看，柱式和弦与分解和弦两者贯穿始终，成为《雾》的主导音型。透过主导音型，我们仿佛清晰地感受到了雾的存在，就如同梦境般迷幻。音乐是通过听觉传输给听众的，然而听觉终究不是音乐产生意象的根源所在。人们通过《雾》中所奏出的每一个音符，通过音乐中的律动与音高，将我们的思维、联想与之相结合，这才真正带领我们进入了“雾”的意境中去。

无论德彪西的技术改革是如何重要，也不能概括他的全部艺术。我们更应该理解这些改革是如何与他的感受方式、他的性格、他的天才相联系的。他作为印象音乐的第一人，很好地完成了他的从古典到现代的一切过渡。他的这套晚期前奏套曲中，无论从哪方面都包含了他的主要的创作思想与技——主要是钢琴音乐创作方面。他的标新立异，给人们带来的不仅仅是新鲜感，更多的是启迪。

如果说肖邦的作品是内心委婉的独白，拉赫玛尼诺夫的作品是情感的尽情渲泄，那么德彪西则以他客观而冷静的心态去观察大自然，进而在这一切中融入自己对美的感受。这24首前奏曲无论是描绘的内容还是音乐语言，都可以说是丰富多彩的，是德彪西全部创作的浓缩，是印象主义音乐的精华。

德彪西的钢琴前奏曲是其最有代表性、最富于创造性的作品。在这之前，他还是承

袭浪漫时期的音乐风格,直到这时,他的印象主义特征才充分地显现出来。

德彪西 24 首前奏曲(共两集,各 12 首)被称示上帝宣告了主人公的悲剧命运,也揭示了黑暗社会里命运是不能由自己掌握的。

#### 四、德彪西《二十四首前奏曲》题材来源

德彪西认为音乐是生活的反映,他要求音乐一定要真实,因此他的作品中对自然感受的描写占重要地位。对无限变化的大自然进行细致入微的观察,用富有表现力的,丰富的音响,异常清晰的音乐语言来传达一种新的对自然世界的充满诗意的感受,用主观的感受来描绘客观的景物是德彪西音乐创作的特点,也是德彪西在音乐中“追求真实”的实践。德彪西的音乐纤细、华丽,甚至充满着神秘的诱惑,与那种温柔、优雅、精神的抒情音调,形成了独特的富有色彩和装饰美的艺术风格。

德彪西对于音乐的本质,音乐与自然界、语言以及其他艺术形式间的联系与区别,有了自己新颖而独特的见解,并形成了自己有别于肖邦、巴赫、拉莫库帕莱等其他音乐大师的创作理念。他认为“音乐是语言停止处的开始”,希望在创作中“赋予音乐内在的自由”,并指出:“这也许就是音乐区别于其他艺术形式的特征,因为它并没有限制于重塑自然,却揭露自然与幻想共同存在的神秘一致。”正是这样的认识和理念,使得德彪西的创作完全源于自然界所赋予声音的魅力。在创作中,幻想艺术指引着他音乐的方向,神秘的色彩来自音乐内在的自由和他对音乐、大自然的炽热的爱。随着风、天空和海洋等在他的耳边、眼前、心底回荡一曲又一曲风格别致的钢琴小品悄然问世。在他的很多作品中,没有音乐上的敲击共鸣和表情过火,有的甚至片断而零碎,无拘无束仅为了获得声音,以此来追求感官上的满足。他通过旋律、和声、节奏、调性等方面来创造奇异的音响,以此来表达他感觉世界中对音乐的要求。<sup>9</sup>

正如莫奈的绘画不在于重大冲突的场面而在于色彩的组合;马拉美的诗歌不注重意念的清晰面,只注意语言的韵律一样,德彪西的音乐强调音的音响色彩,是“追求音响本身韵味的艺术,一种唤起感觉而不是表达情感的艺术”。<sup>10</sup>

这些前奏曲的艺术魅力,还在于作曲家纯熟地运用钢琴音响、色彩、色调上的一切手段,创造出新颖独特的音乐语言,栩栩如生地刻画了一系列别有情致的音乐形象,开拓了“前奏曲”的表现领域。由此可以看出,德彪西的《前奏曲》已基本摆脱了传统的创作模式,运用了一些更具探索性的创作技法。

<sup>9</sup> 弗兰克·道斯.德彪西的钢琴音乐[M].人民音乐出版社,1985.第95页.

<sup>10</sup> 简明牛津音乐史》第867页。(英)杰拉尔德·亚伯拉罕著,顾译,上海音乐出版社.

在德彪西的钢琴前奏曲中,几乎看不到浪漫主义音乐中司空见惯的那种延绵不绝、气息悠长的曲调,取而代之的往往是较为短小的动机式的、不对称的旋律片段,“镶嵌”在织体的不同声部中。在这些作品中,他放弃了同时代晚期浪漫派作曲家所钟爱的半音化大小调体系的音乐语言,而常以各类自然调式、五声音阶、极具印象主义特征的全音阶乃至人工调式作为基本的音乐素材。

德彪西说过,他的音乐是“把五官所接受的所有印象变为音乐”。德彪西应用印象主义绘画的相同原则进行音乐创作。体现在强调光与色的变化,强调个人的主观感受和作曲家眼睛中对世界的瞬间印象,他的作品在描写对象和艺术意境上可说是一幅幅用音乐来表现的印象主义的图画,因此德彪西属于印象派作曲家,并且是印象派音乐中居于领袖地位的人物,更可以称他是印象派音乐的创始人。同时,德彪西是音乐史上最重要的革命者之一,他在音乐艺术上做出了划时代的贡献。其中包括:打破古典调式,使用大小调以外的调式,大量运用全音阶、半音阶、五声音阶来写作,不再使用固定乐思以突破传统的主题发展模式;打破节拍的固定重音以求节奏多变;充分使用音色柔美多变,强踏板,弱踏板,半踏板等踏板的多种用法,制造泛音效果。

## 第二节、德彪西总介

### 一、德彪西生平

印象主义音乐的创始人克洛德·德彪西(Claude Achille Debussy 1862-1918)出生于法国巴黎。是19世纪末20世纪初最伟大、最富于创造性的作曲家之一,钢琴家。是印象主义音乐的创始人。幼年时,在他的周围没有从事音乐的人。他的父亲打算要他从事航海。然而,他的音乐志向很早就显露出来,并于1873年进入巴黎音乐学院。起初,他虽然学习的是学院派的古典音乐,但他出色的听觉和高雅的艺术旨趣,使其与常人不同。1877年他获得了钢琴二等奖,但在和声方面未能获得任何奖励。1880年进入格洛的作曲班开始学习作曲。格洛是一位开明的老师,特别欣赏德彪西的艺术天分和探索创新精神,他支持德彪西利用假期临时受聘于俄国柴科夫斯基的保护人梅克女士,担当她的家庭“钢琴三重奏小组”成员及家庭钢琴教师。德彪西跟随梅克女士周游列国,聆听了诸如俄国柴科夫斯基、里姆斯基·柯萨科夫、穆索尔斯基等人的各种音乐会。这些丰富多彩的俄国民族音乐使德彪西耳目一新,他感到清新的俄罗斯民族音乐与传统保守的欧洲宗教音乐迥然不同。在俄罗斯民族音乐的影响下,1884年,他创作了合唱曲康塔塔《浪子》,并获得了罗马大奖。这个大奖使他获得了去留学罗马的资格。在罗马,

他一边学习一边拜访有名的作曲家：如威尔弟、李斯特等。在罗马，他不仅聆听音乐会、参加音乐沙龙，更多的是去参观画廊，认真阅读诗歌和剧作，全方位地提高自己的审美素养。两年后，他结束罗马留学回到巴黎。1898年他发表了出色的《比利蒂之歌》；1900年发表管弦乐《夜曲》三首。直到这时，他的名望开始从他那批亲密朋友的圈子里传出来。从此，德彪西出了名，而他自己却过着离群独居的生活，很少抛头露面。他潜心专注于他的工作。从1914年8月起，德彪西曾停笔一年。后来他重振旗鼓，开始重新工作，直至1918年因患不治之症而死去，终年56岁。

他短暂的一生共创作了170多部作品，几乎涉及音乐的各个领域：如管弦乐作品、歌剧、长笛、大提琴、小提琴奏鸣曲、钢琴、室内乐、声乐等等。虽然他创作的作品数量不及巴赫、莫扎特、海顿、贝多芬之多，但他在西方音乐史上的地位和分量却毫不逊色。

## 二、德彪西创作思想根源

### （一）、印象主义在德彪西成长过程中的作用

印象主义音乐创始人德彪西出生在印象主义启蒙时代，成长于印象主义鼎盛时期。那时，活跃在巴黎舞台上的印象主义画家和象征主义的诗人们已经活力四射、硕果累累。他置身于这样的文化氛围中如鱼得水。他和象征主义诗人马拉美<sup>11</sup>、魏尔伦<sup>12</sup>，印象派画家莫奈等人交往密切，经常参加马拉美举办的文艺沙龙，倾听诗人和画家们讨论艺术。他发现，虽然各自领域不同，但对印象主义的理解是相同的。他感觉印象主义完全可以用音乐来表现。音乐比绘画更能有效地把印象主义的理想付诸实践。绘画只能表现光的静止状态，而音乐却能表达光的流动变化。莫奈需要一系列画幅才能绘出同一场景光的不同效果，而音乐却能在同一首乐曲中创造不间断的光的流动。因此可以用色彩的印象作为发展的动机，用复杂细腻、层层叠叠的技巧，赋予作品“斑斓”的色彩。德彪西苦苦地思索。1892年，他成功地为魏尔伦诗集《华丽的节日》中的《月光》、《木偶》、《悄悄地》写成同名歌曲。印象主义音乐由此而问世。1894年，德彪西为马拉美的一首典型的象征主义诗歌《牧神午后》创作的一首同名管弦作品《牧神午后》，献给作者。在这首诗歌中，作者用词晦涩难懂，但诗意灵动跃然，任凭人们去想象。德彪西在同名管弦乐作品的创作中，既保持了这种难以捉摸的感情，又升华了一种变幻莫测的音乐意

<sup>11</sup> 斯特芳·马拉美 (Stephane Mallarme) (1842-1898) 法国象征主义诗人和散文家。著有《诗与散文》、诗集《徜徉集》等。

<sup>12</sup> 魏尔伦 (Paul-Marie Verlaine, 1844-1896), 法国诗人。

境,实现了音乐与诗歌的生动结合。当年12月,管弦乐作品《牧神午后》在巴黎首演,节目单上这样写道:音乐是“为马拉美的优美的诗歌所作的极为细致的解释,它自始至终与诗歌紧密联系在一起。”

## (二)、德彪西音乐风格的形成

德彪西在印象主义画派和象征主义诗歌的影响下逐步形成了自己的印象主义风格,他的早期作品已经显示出了娴熟的作曲技巧和独特的风格,在不多的钢琴曲中,著名的有《阿拉伯风格曲》和《贝尔加马斯克组曲》。随后,由于他与印象派画家和象征派诗人的频繁接触,使他的思维方式有了进一步的转变,并坚持不懈地探求新的道路,逐渐形成了自己的美学思想。其作品中的印象主义特点日益增强。这一时期的《版画集》和《意象集》都属于具有强烈印象主义色彩的代表作。随着印象主义风格的形成,他的晚期作品已经相当成熟,很多作品都能体现出他的纯熟手法,《儿童园地》、《二十四首前奏曲》的创作则达到了印象主义音乐的顶峰。不难看出,德彪西的音乐思想是一个渐进渐成,逐步升华的过程。

## (三)、德彪西创作思想来源于生活

虽然德彪西的钢琴音乐是一种印象,但不能说他就完全脱离现实。德彪西本人认为:音乐是生活的反映,最能体现生活的各个方面。他觉得音乐在表现现实的某些方面有其独到之处:“唯有音乐能够自如地唤起人们对似真非真的美景,对将信将疑的世界的想象。这个世界悄悄地创造了黑夜的神秘的诗歌,创造了月光抚摩着树叶所产生的千百种不可名状的沙沙声。”<sup>13</sup>放在作品中来讲便是在德彪西的大部分作品中都带有生活的影子——一些以自然界充满诗意的感受。正如德彪西本人所说,他使“音乐能够自如地唤起人们对似真非真的美景、对将信将疑的世界的想象”<sup>14</sup>,洛克斯皮塞尔也曾恰当地比喻其钢琴音乐为“音乐的望远镜”。<sup>15</sup>可见,德彪西的钢琴音乐在表述现实的某些方面确实有着独到之处。

## 三、德彪西音乐总体创作特点

19世纪八、九十年代,德彪西的钢琴作品由于传承关系还具有很明显的浪漫主义风格:如两首《阿拉伯风格舞曲》、《贝加摩组曲》等;印象主义模糊朦胧的感觉还不是很

<sup>13</sup> 《谈德彪西钢琴作品的意象、意境》申燕利《艺术教育》2009年第8期

<sup>14</sup> 《克罗什先生——一个反对追求艺术趣味的人》

<http://hi.baidu.com/jiajiaonly/blog/item/042c930ac298a01995ca6b91.html>

<sup>15</sup> 《结合印象派音乐的特点浅谈德彪西〈月光〉》<http://www2.sdca.edu.cn/tsg/zjsjk/oneas.asp?id=160>

明显。但到了 20 世纪,《版画》集、两集《意象集》、《儿童岛》、两集《前奏曲》等钢琴套曲已经成为印象主义的杰作。这些作品匠心独运。他在钢琴上开发出任何音乐家都没有发现的奇妙的音乐世界,表现了丰富多彩的音响效果和闪烁不定的色调变化。

他采用的块状和弦、调式风味的和声、建立在全音音阶上的和声、色彩细腻的配器,“层层叠置”音响的技巧,具有朗诵性质却十分抒情的声乐写作,充分证明他是第一流的改革家,他使钢琴和管弦乐的写作发生了新的变化。

他的艺术特征表现多样:他的作品里既有印象主义因素,也有象征主义因素,还有一些独特的风格。1889 年在巴黎举行的世界博览会上,他对爪哇、柬埔寨及其他东方民族的歌舞表演大感兴趣。因此,他的作品中会时常运用全音阶、五声音阶、平行和弦、中古调式音阶等音乐语言,这就使他的某些作品蒙上东方情调。

作为 20 世纪最伟大、最重要、最富于创造精神的作曲家之一,音乐界对他的赞颂多年以来都是一如既往的。虽然他的作品数量不能为他赢得多产作曲家的称号,但他仍然与时代转换时期的其他音乐巨人们并肩而立。

德彪西的前奏曲摄取了印象主义精华,把视觉因素,有时甚至是一个风景的内在涵义,用一系列短小有力的笔触表现出来。将印象主义的美学原则和写作技巧在这里发挥得淋漓尽致。德彪西的前奏曲,比起巴赫与肖邦,更多的是描绘大自然的景色。德彪西大量运用瞬间即逝、飘忽不定的手法,更常用五声音阶,平行五、八度,平行和弦来表现东方风格和某些柔美、亲切的片段。

德彪西的音乐创作是 19 世纪浪漫主义音乐到 20 世纪现代音乐的桥梁。他一方面广泛吸收前人的成果,融入自己的创作中,另一方面又敢于大胆探索创新。他率先打破了几百年来的传统,在音乐基本构成的各个方面进行了全新的探索,创造性地运用了富于个性的音乐语言及各种独特的表现手法,开创出一个崭新的音响世界,同时也开创了 20 世纪现代钢琴音乐的新起点。

#### 四、德彪西钢琴作品的主要创作手法

德彪西的钢琴创作贯穿于他的一生,20 世纪以后达到顶峰。他认为:钢琴音域宽广、音色层次分明,是一个可以把观察客体时得到的瞬间印象准确描绘出来的得心应手的乐器。通过它,可以像印象主义画家那样利用钢琴去追逐物体的色彩和光线。德彪西深信,富有色彩效果的和声远比浪漫主义音乐的旋律更重要、更好听、更给人以美感。

德彪西主要是运用与印象主义绘画相同的美学原则进行音乐创作的。在他的音乐创作中,强调光与色的变化,强调个人的主观感受和作曲家眼睛中对世界的瞬间印象。他

的作品在描写对象和艺术意境上可说是一幅幅用音乐来表现的印象主义的图画，因此德彪西属于印象派作曲家，并且是印象派音乐中居于领袖地位的人物，更可以称他是印象派音乐的创始人。

可想而知，在各种音乐形式中，最适合表现丰富和声、明暗层次和整体意境的当数管弦乐和钢琴的作品了。印象主义钢琴音乐的代表人物首推法国作曲家德彪西。

## 五、德彪西创作的美学思想

德彪西早期创作受马思涅的影响，后来，背离他所崇拜的瓦格纳、另辟蹊径成为印象主义创始人。

德彪西的美学思想受到了当时正蓬勃兴起的象征主义诗歌和印象主义绘画的美学观念的双重影响。象征主义诗歌大多晦涩难懂，宣扬个人主义与神秘主义，反映悲观绝望的思想。“诗歌的目的是通过诗句的音响和节奏，建立起空洞的，瞬息即逝的气氛……。要求既表现苦闷颓丧的心情又富于声音的和谐柔美”。<sup>16</sup>“强调以暗示和象征手法表现事物，以对事物的这种非直接表现为美。正如马拉美所说：“直接称呼事物的名称就已经消失了四分之三的诗歌的快感”。<sup>17</sup>且早在波特莱尔的十四行诗《交感》中就已宣扬声、色、香的通感美。象征主义的这种以暗示象征的非直接表现手法，使艺术创作增添无穷魅力的艺术观点也同样被德彪西所遵循，他的音乐同样体现出这些艺术特征。法国音乐史学家兰多美说：“他是一个似乎不相信人生现实而生活在梦幻中的人，甚至于客观环境中他也只抓住那虚幻的外貌而自我陶醉。他所揭示给我们的只是一种模糊而隐藏的魅力理想中的美是避开人类社会黑暗与丑恶的现象，而充满宁静与和谐的神秘梦幻世界德彪西说：“唯有音乐能白如地唤起人们对似真非真的美景，将信将疑的世界的想象。这个世界悄悄地创造了黑夜的神秘的诗歌。创造了目光抚摩着树叶所产生的千百种不可名状的沙沙声”。“这境界发出轻柔而令人信服的声音，劝人忘记一切”万因而他在用音乐来创造这种美的境界时，将音乐作为满足人们对美好声音的感官享受的工具，他认为：“音乐应该以温婉的方式力求给人以快感，在这个范畴里很可以找到伟大的美……。美必须诉诸于感官，必须给我们一种直接的享乐。必须不用我们费力就给我们以深刻的印象或是渗入我们心中”。

德彪西美学思想受到的另一方而影响来自印象主义绘画印象主义画家借鉴当时自然科学对光的传播与反射的研究成果。在艺术中尝试表现光与色彩变幻的美，反映作者

<sup>16</sup> 沈旋：《试论德彪西》，载《音乐论丛》第三辑，人民音乐出版社1950年出版，第182页

<sup>17</sup> 沈旋：《试论德彪西》，载《音乐论丛》第三辑，人民音乐出版社1950年出版，第183页。

在一个飞逝的瞬间所捕捉到的感觉印象。他们将注意力集中在对闪烁奇异的光线及色彩的视觉感受上，这样历来对人的形象及生活基础的重视退而让位于对描写自然景物的兴趣。德彪西受其影响，打破了传统浪漫主义音乐以“情”为美的原则，在现代的起点上找到了另一美的象征：色彩。认为音乐的任务应表现色彩美，以音响的强弱描绘自然界光线的强弱。以音色的变化描绘光线照射物体时的色彩，专注于光影的捕捉与朦胧气氛的制造。他依据生理学的通感系理，通过声音与光线的类比，以音量（音的响度）对应光度（画的明度）创造出独特的音乐色彩表现。印象派绘画与音乐都喜欢表现某些朦胧的景观。画家们依据色彩明度的规律——含白色多则光亮，含黑色多则色暗淡——而多以“灰化”处理体现水雾云烟等朦胧景观，通过减低色彩高度的途径获得朦胧效果。德彪西在表现朦胧意境时，通过减低音量，运用低力度域的方式，正是依据音弱类比光弱的原理而取得朦胧的效果。德彪西在主张艺术的自由交流，积极向别国的音乐学习的同时，也非常重视艺术创作的民族性，他是当时法国音乐家中第一个宣称必须复兴音乐中的民族传统，并为此而热情斗争的人。“德彪西早就意识到音乐同民族的性格、感情、审美趣味及语言等方面的密切联系。他从历史的观察中所获得的结论是‘法国音乐，这就是清晰性，雅致性，朴素自然的吟诵性，法国的音乐所追求的首先是引起快感’。”

所以，“无论是德国式的深刻或者是意大利式的豪华，都不适合于它”。<sup>18</sup>在他心目中的法兰西精神是高贵、优雅、细腻而精致的。他认为必须承继法国音乐的民族传统，在创作的美学原则方面，也遵循17、18世纪的法国古钢琴学派（沙潘蒂叶、库泊兰、拉莫等），继承并发扬他们那种温柔、优雅、精确的抒情音调以及纤细、富于色彩和装饰美的艺术风格”。<sup>19</sup>这使得他不可能使用很大的音响，而是在轻柔的音响范围内寻求细腻雅致的美。

## 六、德彪西音乐作品在音乐史上的地位

作为印象派音乐的创始人，德彪西的创作特点与浪漫主义有着直接的传承关系。从他的钢琴作品标题来看，德彪西喜欢把创作寄托于梦幻世界，而这正是浪漫主义音乐的一大特点。尽管德彪西描绘大自然的题材比比皆是，但他并没有像浪漫主义音乐那样借景抒情，而是超然物外，精神遨游在水光山色之中，在虚无缥缈的意境中进入一个忘我无我的境界。

作为西方音乐印象主义乐派的开山鼻祖——法国作曲家德彪西，由于深受象征主义

<sup>18</sup> 杨通八：《德彪西的艺术思想》，载《中外音乐家研究文选》中央音乐学院1981年12月，第222页。

<sup>19</sup> 《德彪西钢琴曲选》（序言），人民音乐出版社1962年

诗歌和印象主义画派的影响，在他的音乐创作中始终追求绘画色彩和具象表现。印象派画家的调色盘上光与影在不同时间的瞬息变化，在德彪西的音乐中转化成为和声色彩与配器色调极其细腻精妙、令人神往的融会与演变。这在他最具代表性的管弦乐名作《牧神午后》、《海》以及《夜曲》中都有着出神入化的表现。

非凡的音乐气质和富有个性的创新精神，使他成为了音乐创作史上一端连接着古典一端影响着现代的重要人物。他的创作涉及钢琴曲、管弦乐、室内乐、艺术歌曲和歌剧等，其中钢琴作品占有首要地位。

在德彪西的钢琴作品中，小型化的音乐主题、五光十色的和声、千变万化的织体，通过对自然景物、生活风俗和各种意境的标题小品，突出了作者主观的瞬间感受和直觉印象。而音乐也散发出朦胧、飘逸、空幻、幽静的气氛，将印象主义音乐风格表现的淋漓尽致。

德彪西的作品中在经过不同乐思陈述以后，又出现之前陈述过的乐思，就构成了再现。它的作用是通过前面不同乐思的变化、对比，作出概括性的总结，重现主题或乐思，使其所在的部分中也具有了主导性和结论性的意义。在德彪西的作品中，由于追求模糊、朦胧、多变以及瞬间印象的音乐氛围，完全再现（静止再现）的数量甚少，取而代之的是大量的变化再现。

德彪西是继肖邦、李斯特之后最为伟大的钢琴音乐作曲家之一。他的许多钢琴曲作为传世之作，成为世界各地音乐会的重要演奏内容：如《版画集》、《意象集》、《儿童园地》等等。其中，《二十四首前奏曲》是一部极富于艺术价值的作品，可以说达到了印象主义钢琴音乐的顶峰。

德彪西的钢琴音乐与前辈音乐家的手法截然不同，给人一种全新的感受。他通过一些新的音乐语言和音响组合，抓住即刻的直接感觉或感情冲动，创造出了独特的声音韵味，给人以充分的想象空间。如《小妖精帕克之舞》中突然的跳跃、意外的消失与重现以及变化莫测、瞬间即逝的手法就有力地刻画了小妖精帕克奇异的舞姿，给人留下深刻的印象，极具欣赏性。

德彪西对钢琴演奏的各种音色的运用，以及在钢琴演奏技术的发挥上都有新颖独到的创造。他竭力避免使钢琴变成打击乐器，他本人弹奏时简直能使人忘记钢琴是一种用锤子直击琴弦的乐器，他的表演文雅、妩媚，音量经常保持“PP”，音色显得朦胧，但舒适自然极富魅力，他的音乐为钢琴家提出了新的课题，丰富的音乐变化，多样的触键法，巧妙的踏板运用，天衣无缝的连音等。钢琴家在演奏中长期的摸索与追求，对钢琴

演奏流派的形成与钢琴艺术的发展写下了新的篇章。

德彪西的作品具有划时代的意义：他彻底结束了西方古典主义和浪漫主义的音乐形式，开创了现代主义音乐的先河，使音乐在 20 世纪后朝着多元化的方向迈进。

### 第三节、德彪西《二十四首前奏曲》的艺术特色

#### 一、标题是德彪西前奏曲的重要特征

与巴赫、肖邦的前奏曲迥然不同的是，德彪西为他的前奏曲都加了标题。德彪西的前奏曲的标题绝大多数都是象征性的，是以视觉性语言来表达同样的内涵，它点明了音乐中对景物进行视觉描写时的种种意象，它被允许在各种暗示或略带含蓄的表露中，从而给人留下了视觉形象重于情感描述的印象。例如《焰火》这一标题，使人联想起自然景物在特殊情况下的特定状态，如焰火在空中闪烁的各种画面，联想起对这种特定状态的视觉印象。加了标题后，德彪西的钢琴前奏曲象是一幅幅生动的图画展现在我们面前，标题成为德彪西钢琴前奏曲的重要特征，不可否认的是，德彪西前奏曲的标题确实在实际演奏中带给人启发。试想，如果我们把德彪西前奏曲中各曲的标题去掉，虽然仍是优秀的纯音乐作品。但作曲家音乐中所要表达的以及音乐中所蕴藏着的丰富含义将会受到很大损失，人们也许就不能体味到音乐中的精髓。

标题是德彪西前奏曲的重要特征与巴赫、肖邦的前奏曲迥然不同的是，德彪西为他的前奏曲都加了标题。

德彪西的前奏曲的标题绝大多数都是象征性的，是以视觉性语言来表达同样的内涵；并且，点明了音乐中对景物进行视觉描写时的种种意象，它被允许在各种暗示或略带含蓄的表露中，从而给人留下了视觉形象重于情感描述的印象。例如《焰火》这一标题，使人联想起自然景物在特殊情况下的特定状态，如焰火在空中闪烁的各种画面，联想起对这种特定状态的视觉印象。加了标题后，德彪西的钢琴前奏曲像是一幅幅生动的图画展现在我们面前，标题成为德彪西钢琴前奏曲的重要特征。但是，值得注意的是，德彪西的钢琴前奏曲标题都写在右下角，似乎是最后才加上去的，目的是为了指引那些也许对他音乐还一无所知的听众进入他的音乐而写的，我们由此可以感觉到，其实德彪西并不希望以一个固定的标题去影响或限制听众及演奏家的想象，所以他并不是为了标题而写作。诚然，德彪西前奏曲的标题确实在实际演奏中带给人启发。试想，如果我们把德彪西前奏曲中各曲的标题去掉，虽然仍是优秀的纯音乐作品。但作曲家音乐中所要

表达的以及音乐中所蕴藏着的丰富含义将会受到很大损失,人们也许能体味到音乐中的精髓。

这些曲子都附有诗意般的标题。其作品的创作背景可分为描景、绘物、人物、叙事四方面,其中,属于描景的曲子有:I—3《吹过原野的风》、I—6《雪上的足迹》、I—7《西风所见》、I—10《沉没的教堂》、II—11《雾》、II—5《石榴树》;属于绘物的曲子有:I—2《帆》、I—4《飘散在暮色中的声音与香味》、I—5《阿纳卡普里的丘陵》、II—2《枯叶》、II—10《埃及骨壶》、II—12《焰火》、II—3《阿尔汗勃拉的大门》;属于人物的曲子有:I—1《特尔菲的舞女》、I—8《亚麻色头发的少女》、I—11《帕克之舞》、I—12《游吟诗人》、II—6《古怪的拉文将军》;属于叙事的曲子有:I—9《中断的小夜曲》、II—3《善舞的仙女》、II—7《月落满亭台》、II—8《水妖》、II—9《向匹尔威克致敬》。而第二册的第11首是属于其他类别的,是谈论技巧的一首曲子,预示了他晚年所写的12首练习曲。

## 二、旋律

作为乐曲灵魂的旋律在德彪西笔下变得随心所欲。他的旋律与他所要表达的敏锐的感觉及自然界奇妙的光色组合非常一致。其旋律是音型化的,随处是不对称的闪光的旋律片段。前奏曲中的《帆》几乎全部建立在全音音阶上,篇幅短小却异常凝练、简洁,勾化出了船在港湾随波浪的起伏而轻微摇摆的画面,使静止的画面变成了生动的场景,使人们用感官去“观看”想象中的画面。<sup>20</sup>

德彪西的旋律写法也同样别具一格。在他的钢琴前奏曲中,几乎看不到浪漫主义音乐中司空见惯的那种延绵不绝、气息悠长的曲调,取而代之的往往是较为短小的动机式的、不对称的旋律片段,“镶嵌”在织体的不同声部中:(例118)

例118:

<sup>20</sup> 慧玲. 欧洲古典名曲欣赏[M]. 北京出版社, 1985. 第116页.



多样调式与音阶的旋律：德彪西的旋律是多样化的。他采用了自由调式形成旋律方面的特色，不受调性功能约束的教会调式，以及相当多的五声、七声音阶、全音阶、非调性和半音阶调式等。他的旋律，一般都比较片断、零碎、不对称，没有悠长的旋律，也不按大小调的原则写作。

### 三、和声

二十四首钢琴前奏曲在和声的运用上有独特之处。他用和声来渲染气氛，改变色彩。他尽量发掘和弦新的组合方式。他的音乐已不能用传统的功能和声来解释。他的许多作品的成功，绝大多数归为和声手法的恰当运用。“和声是他音乐调色板中最重要的因素”。

<sup>21</sup>德彪西在《二十四首前奏曲》和声手法上的特征：

#### 1、和声手法上的大胆革新

德彪西打破了传统和声上以和弦连接声部进行所形成的动力展开为主的手法。常使用高叠和弦、九和弦、十三和弦等，并把这些复杂的和弦连接并列，这就使得和弦的进行没有了到主和弦的方向感，每个和弦都是独立的。这种强烈的、闪烁不定的和弦听起来有些生硬、直白，却有最强大、原始的力量。

和声不再是功能性的，也没有前后上下的逻辑关系，而是每个和弦都可以脱离调性而有其独立的意义。和声的运用与否，完全取决于色彩的关系。他几乎不用传统古典音乐所使用的大调和小调音阶，他喜欢采用全音音阶：即每个音之间的间隔都是全音，没有半音。大调和小调音阶由七个音组成，即五个全音和两个半音，大调和小调音阶之间的区别在于半音的位置：在大调音阶里，半音总是处于第三音和第四音、第七音和第八音之间；而在小调音阶里，其中的一个半音总是在第二音和第三音之间。德彪西不喜欢半音，他经常使用的音阶是六个，即 C、D、E、<sup>♯</sup>F、<sup>♯</sup>G、<sup>♯</sup>A，完全没有半音。德彪西的和

<sup>21</sup> 《德彪西传略》<http://wenku.baidu.com/view/ee4316d9ad51f01dc281f123.html>

声在他的作品中对营造气氛和塑造形象具有关键作用。前奏曲中以《帆》为例：它的三度音程总是大三度，和弦却是增三和弦，作者用这种音阶及和弦的不稳定性描写遥远而朦胧的海景。又如《透过树叶丛传来的钟声》，作品运用全音阶、各种平行进行、各种复调手法以及不同节奏的组合，表现了透过树叶丛传来的遥远的钟声：大钟、小钟时而深沉明亮，时而余音绕梁。这些没有半音的曲子听起来和西方过去的任何音乐都不一样，很像中国传统音乐的风格。

德彪西还喜欢大量运用孤立的大小三和弦、平行和弦、加音和弦、五声音阶——几乎每首钢琴曲里都有五声音阶、双调性及其特有的和声等。

德彪西在和声的运用上强调色彩性，和弦功能被减弱到最低限度。注重各种和弦因不同结构、不同的位置和排列法、不同的音区而形成的音响效果上的变化；广泛运用各种色彩性和弦和各种平行音程与平行和弦，广泛运用持续音和音域很宽的和弦。在德彪西的作品中，经常出现增三和弦、纯四度叠置和二度叠置的和弦以及属七和弦的平行进行。他的和声清新、富于变化。

## 2、突破陈旧的和声音响

传统的和声理论和实践主要围绕着和声的稳定性和协和性两方面展开的，和弦构成以三度叠置为主，音的组合可能性有着极大的挖掘空间，音响的色彩性没有得到充分发展。

德彪西在此领域迈出了一大步，《前奏曲》集为我们提供了色彩多样化和弦应用的例证。

### (1)、传统和弦结构的色彩处理方式

传统和弦结构是指以三度关系叠置的和弦，包括三和弦、七和弦、九和弦、十一和弦等。到德彪西时代，对于它们的使用方法已有一套完整的理论，也有无数以它们作为材料的经典巨作。从下面两例中可以看到德彪西的独特的色彩性运用方法。

a、《特尔裴的舞女》运用了较为传统和声手法，各段终止式为II—V—I的正格终止，但在局部运用手法有其独特之处：第一乐句的和弦结构依次为大三和弦→增三和弦→附加二度音和弦→五六和弦→连续大小三和弦→属三和弦。从协和性来看完成一次协和→不协和→协和的过程，其中不协和和弦没有选用大三小七和弦或其他和弦，而是选用了带有开放性、朦胧的增三和弦与比较厚重的附加二度音和弦。它们除了起功能作用以外，更重要的是对表达音乐意境、描绘古希腊石碑以及营造神秘气氛起重要的作用。第二乐句的不同之处在于织体的变化通过伴奏和弦的节奏移位和音区转换，前两小节和

弦更为丰满，而后一个半小节更空灵，营造了另一种氛围。乐曲第二部分是持续音、下行八度旋律以及带八度的大小三和弦平行级进上行，共同交织在一起，除调式调性的色彩对比之外，它们在音区、音色、力度上形成三条清晰的色彩线条、层次分明。力度由mf—ppp逐渐减弱，描绘更加空旷、虚幻的意境。第三部分为主题再现，呼应曲首。在主题出现之前，有四小节的过渡，在一串大三和弦的连续三度进行伴奏下，徐徐往上飘游。在传统的和声理论中，上行三度关系的和弦连接的力度关系很弱，故此处和声色彩性运用的目的明显。

b、《音和香味在黄昏的空中回转》（第4首）是德彪西从象征派诗人波德莱尔的诗作《黄昏的和谐》中得到灵感创作而成的。诗中写道：“白昼已消失，但余晖仍在黄昏的天空中游荡，乡愁与烦恼化成往事的回忆，而如此情景也将顷刻消失。当空虚的黑夜，厌恶的心绪到来时，忧郁的华尔兹，眩晕的疲倦……而这一切却打不动年轻温柔的心。”<sup>22</sup>乐曲第一小节是由 $e^2$ 、 $a^2$ 、 $b^2$ 、 $e^2$ 四音构成的旋律动机（例119）。这四个音构成纯四度、小二度和三全音的音程关系，旋律音级构成的这

例 119:



种音程关系成为全曲的旋律和声进行的主要特点。从泛音列来看，纯四度关系较近，音响协和空泛，而小二度和三全音关系较远，听觉上感到游移不可捉摸。值得注意的是，正因为 $b^2$ 音后紧接的是三全音关系的 $e^2$ 音，所以这里 $a^2$ — $b^2$ 的小二度并不使人感到强的倾向性力度关系，和弦配置是主—属，属和弦选择的是半减七和弦，避免了传统的和声音响。

音乐主题动机构成的半音与三全音音程关系构成全曲的和声进行与和弦结构的一大特点。如第3—4小节的七和弦半音进行；第9—15小节中声部半音和声线条；第18—23小节的低声部围绕着 $g$ 、 $b$ 、 $f^1$ 和 $g$ 、 $b$ 、 $e^1$ 两个相距半音的减三和弦进行；第28—29小

<sup>22</sup> 转引自《德彪西钢琴前奏曲集》时代文艺出版社。

节上声部主题动机的分裂(G—D—F—C—E—B)与下声部减三和弦半音共同构成减七和弦和半减七和弦的交替进行;乐曲第二部分第27—37小节的调性与前后形成A—<sup>b</sup>A—A的半音关系等等。传统和声要求的不协和音解决方式被同样结构的不协和音平行的声部进行所代替。和弦作半音关系连接,形成一条连续的色彩音响线条铺垫。而三全音结构的和弦暧昧的特性,则给人以朦胧之感。有两个地方值得注意:一是第5—6小节的和弦结构。在主音之上建立的十一和弦,此处十一和弦的刺耳音响拆分为三个层次:持续低音A',旋律g'、<sup>b</sup>b'以及小三度双音上行。另一处是35小节最后一拍到37小节的连续大三和弦作三度关系上下移动,与《特尔裴的舞女》中的大三和弦作三度上行有类似之处,但织体不同,音响更显厚重,似乎空气中有些凝滞的东西与前后的轻快下行主三和弦琶音形成对比。这首乐曲通过极富色彩性的和弦运用,给人的印象不仅是听觉上和视觉上的,也是触觉上和嗅觉上的。它描绘了辽阔的空间与柔和的晚风,黄昏的暮色和飘荡着的声音和香味,使人陶醉在一种田园诗意的氛围中。

通过以上两例的分析,表明德彪西在运用传统音响材料调配丰富的色彩画面的高超才能:

- A、用附加音改变三和弦音响。
- B、大量运用增三和弦、减三和弦与大小三和弦形成对比。
- C、不协和和弦的非传统解决方式。
- D、和弦平行进行,使和弦具有线条流动感
- E、在用九和弦、十一和弦时,往往把其刺耳的音响拆分以减少不协和感。
- F、与调式调性色彩并置,形成新的色彩效果。

### 3、二(七)度、四(五)度叠置的和弦色彩处理方式

从以音程的排列方式看,和弦构成有三种方式:第一种是以三(六)度关系叠置而成,这是几百年来和声发展史过程中最主要的和弦构成方式;另外两种是以二(七)度和以四(五)度关系叠置而成,这两种结构方式被理论家归为20世纪音乐的新素材,因为它们被大多数作曲家所使用是20世纪初期以后才开始的,德彪西是最早频繁使用这些和弦的作曲家之一。

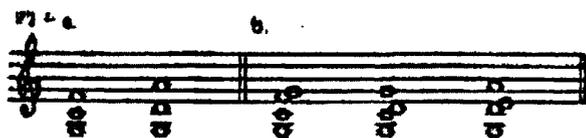
#### (1)、以二(七)度、四(五)度关系构成的和弦

在形式上使和弦的形态更自由多样化,与传统和弦相比,更主要的区别是在于和弦的音响。德彪西选择运用这类和弦时,常常与传统的和弦结构形成共同使用以形成对比,丰富和挖掘和弦音响带来的新的色彩变化。

## (2)、以四(五)度音程建构的和弦

以四(五)度音程建构的和弦一般是指的以纯四(五)度作为结构元素,作为单一音程,音响协和性良好,同时也较空泛。作为和弦,基本的结构方式如例 119. a 所示两种,其结构变化形式有交叉式和带重复音等形态(例 119. b)。由于通过

例 119:



叠置后必然会带有大二度(或小七度)的音程关系,所以音响必定形成一种混浊的空泛感,这是它们的共同音响特征。在排列位置以及重复音发生改变时,音响也会有细微差别。以二(七)度关系叠置的和弦有以小二度(大七度)叠置和大二度(小七度)叠置两种方式。德彪西的前奏曲中,并没有密集的由小二度堆砌的和弦形成厚重的音块,由多个相邻大二度组成的音簇也不多见,而往往使用是相隔一定距离的两个大二度叠置的和弦,常见相隔八度或四五度。

例 120 是乐曲《被沉没的教堂》的开始两小节,

例 120



有两层织体,都是由平行四、五、八度和弦组成——通常称为空五度和弦,分别描绘了教堂的钟声和教堂的管风琴声,音响纯净和谐,把人们带入空灵的境界。中声部材料在乐曲第 14—15 小节处有所扩展,并在和弦结构上变为五度叠置,音乐色彩更为明亮些。随后在动感更强的低音琶音伴奏下,旋律在 E 调和  $\flat$ A 调上反复陈述,并通过三和弦与附加音和弦的衬托,得以逐渐加厚。随着力度的加强,音乐情绪高涨。在和弦音响非常混浊厚重的和弦背景下,一条明亮辉煌旋律庄严地咏诵出来,似乎教堂伴随着浓雾从大海中缓缓升起。这段音乐旋律中出现的附加音和弦,来自于 D、E、B 三音旋律动机因素。它们纵向结构是相似的。小节强拍上的和弦是由旋律与 FGAC 四音纵向结合而成,与其他音程共同构成混合叠置的和弦,其音响特征似乎是作曲家的刻意追求。音乐的高潮第 28—41 小节来自于唱诗班的歌声,旋律是“奥尔加农”式的平行大三和弦线条,古老的

音响在前段和声色彩的衬托下显得朴实庄严，作曲家不是通过不协和的和声音响来制造音乐的高潮点，反而是通过高度不协和之后的协和来达到音乐的顶峰。这里和声色彩具有了某种结构功能。歌声过后紧接着是四小节的钟声描绘（第42—46小节），和弦结构是四度结构的和弦，与二度结构的和弦在不同声部层次和音区上出现，并渐渐消失。随之而来的是第二乐思再现，与第一乐思并置，在短暂力度加强之后，唱诗班主题在轻柔的固定音型背景下悠悠唱起，描绘了教堂缓慢随雾沉入海洋中。乐曲的结尾是第一乐思再现，但和弦改变为四度叠置的结构方式，减少了空洞的感觉。乐曲的和声处理方式犹如作画，不同的色彩在不同时间与不同的位置有序铺开，为表达乐思、渲染不同的音乐意境服务。

#### 4、全音音阶结构和弦的处理方式

由于全音阶相邻两音阶均为大二度，所以大二度关系是全音音阶的最基本的要素，也是其音响的基本特征。全音音阶的音级之间能构成大二度、大三度、三全音、增五度（小六度）、增六度（小七度）的音程关系，其中大二度、大三度、三全音是全音音阶和弦的主要音响特征，增五度、增六度可视为大二度、大三度的同类音响。理论上说，全音音阶也能够构成二度叠置和弦，但在实际作品中，德彪西极少使用，而往往是把大二度、大三度与三全音混合叠加形成和弦，三个大三度叠置（整音和弦）和两个三全音叠置的和弦是德彪西经常使用的两种和弦类型，形成德彪西典型独特的和声音响风格。

《帆》是以全音音阶为主的乐曲，例121所示

例121:



的三种结构和弦是全曲和弦音响的基调。第一种结构的和弦用以加厚第二乐思，第二三种结构的和弦主要出现于尾声部分。这三种和弦在弱的力度控制下作平行进行，音响色彩朦胧飘浮。

如果把全音音阶和弦作为整个乐曲的唯一和声材料，音乐和声色彩未免显得有些单调。所以与旋律调式等音乐要素一样，全音音阶和弦更常常与其他类型的和弦同时出现于一首作品当中，以求得和声色彩上的变化。《西风所见》正是这样一首乐曲。

《西风所见》是12首前奏曲中的和声色彩最为厚重的一首，在德彪西的作品中，

这类作品是比较少见的。乐曲描绘了大海的狂风怒涛，讲述的是一个沉船的悲剧。全曲笼罩在阴沉、汹涌的气氛中，充满危险与恐惧。作曲家为达到这样的音乐意境，乐曲使用的几乎都是刺耳紧张的和弦，并形成几大和弦色调块，分别用不同的和弦组构成。在相对统一的音响背景下寻求变化，以表现大海反复无常的特性。A段（第1—14小节）是以三音为低音的调式Ⅵ级高叠和弦（先后为七、九、十一和弦）的分解琶音音型构成的乐曲引子部分。这个和弦的排列使用既明确乐曲的调性（ $^b f$  小调），又使人并没有感到主和弦的稳定感，音响极为尖锐。这样，乐曲从一开始就为我们定下了一个基调。在引子结束部分第10—13小节出现了一支哀怨、泣诉的主题，旋律线通过相隔八度的大二度叠置的和弦加厚，紧张刺耳的音响预示着作品的悲剧性色彩。B段，第14—23小节由两部分组成，前四小节是由低音旋律线和大三和弦分解半音上行，音型两部分组成，在随后两小节中，用全音阶结构和弦重复其低音的旋律，并引申出两小节的旋律。全音阶构成的几种和弦结构方式在此段当中均有使用。通过力度变化、音区的转换，以及和弦色彩的对比，音乐的厚重感不断增强，表现了大海无穷力量自下而上，由内而外地迸发出来的气势。C段，第24—52小节是乐曲的主要部分，在一段全音阶结构的跳跃性动机型音乐过渡第25—34小节，引子中的主题终于出现了，主题的上方是八度音音型伴随，在主题反复的中间插入了一小节托卡塔式的大七和弦与小七和弦交替的过渡句。这一过渡句在主题陈述的结尾有五小节的扩展，音区逐渐升高，最后推向全曲的高潮。低声部旋律以转位七和弦的形式来陈述，第51—52两小节的强拍上还使用了由 $a$ 、 $b$ 、 $^b d$ 、 $^b e$ 四音构成的大二度叠置和弦，使音乐高潮的音响形成强有力的块状感，在此音乐描绘了大海暴戾的性格，显示出无比强大的冲击力，仿佛任何物质在大海面前都无法逃避被吞噬的厄运。D段是乐曲的尾声，用引子材料和一个动力性节奏的音型两部分组成，音响也趋于平静。全曲大部分旋律处在较低音区，并始终伴随着低音持续音（ $F$ 、 $B$ ），这也是形成乐曲音响色彩的因素之一。通过分析我们不难发现，和声色彩的对比布局在塑造音乐的形象时起着重要的作用。

### 5、复杂的和声

德彪西不认为协和和弦和不协和和弦之间存在着根本区别。而是认为所有和弦都是协和的。因此，不再有和弦的解决问题。德彪西解决他的和弦的办法是引向在另一级上的同样不协和音上。如第九首《西风所见》中找到例子，见例122：

例122：



这种不协和和弦的平行解决在这套前奏曲中随处可见。这正是德彪西在创作和声上重大的突破,可称为是音乐史上的一次革命。

#### 6、和弦外音、九和弦、增和弦以及平行和弦的应用

德彪西在和弦方面有其特点。在《二十四首前奏曲》中,几乎随处可见由二度音程构成的和弦,这种和弦方式,大多以音的九和弦与外音和弦的形式出现。尤其是德彪西的作品由于削弱了功能性,因此二度和弦与三度和弦等的对比可能就是乐曲结构生成的原因。由二度音程构成的和弦同时也大大削弱了三度的构成和弦带夹的倾向解决、调性松散,曲式结构处于“流体化”发展的倾向,用明确的调性布局划分曲式已渐趋解体。

在德彪西和声的单层方面,他使用了一种特殊的语汇,即各种增和弦和各种形式的九和弦。由此,和弦获得了更为柔软的小调音响。对德彪西来说,几乎,每一个和声因素都宛如“主导动机”在音乐中独立发展。同时,我们也可看出德彪西在和弦运用上的另一方面,即和弦的两层结合、它会产生非常复杂的结合体。

如何在演奏中把握德彪西的和声特色,演奏出其应有的和声风格是必须注意的问题,在处理这个问题时,应注意以下几点。奏和弦时要有良好的歌唱性,充分运用手指和手腕、手臂等部位奏出柔美的音响,使音色显得柔和而不沉重,但是和声与旋律部分应该稍微突出,显出层次感。

多个和弦连接时,要把旋律部分的起伏演奏出来,但不易过于夸张,要集中精力使每一个旋律片断都得到良好细致的处理,旋律层与和声层的音响音色都应是不一样的。和弦中协和程度较高的音程需要略为突出。弦变化频繁时,每个和弦都需换踏板,才能保持线条的连贯和音响的清晰。

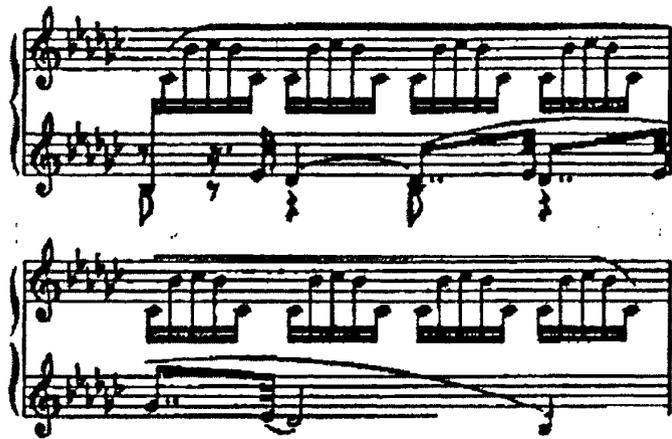
综上所述,无论是五声音阶全音阶的运用,还是不协和和弦新的用法,不论是持续长音的采纳,还是调式和声的变化,都无时不影响着这些曲子的结构形式,它们是其他任何因素所不及的。因此,有人说德彪西的创作主要在和声领域是非常确切的。以上归纳的和声色彩运用方式,是德彪西的最主要和声运用特点,但并不代表其全部和声创作手法。由于德彪西的大多数作品都具有多声复调织体的结构因素,因此,多个声部的交织常常碰撞出的奇异的和声音响,往往成为作品中的神来之笔。

#### 四、调性

(一)、五声音阶及全音阶的运用。前奏曲第3首《原野上的风》最能说明这一点。

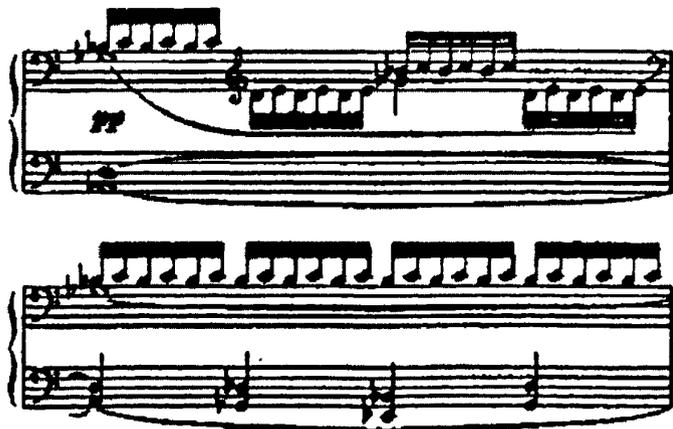
乐曲首先以五声音阶的形式出现, 见例 123:

例 123



中间乐段又出现了全音阶, 见例 124:

例 124:



(二)、这套前奏曲的调性布局: 在德彪西之前的前奏曲都是按五度循环的原则, 这也就是传统和声的模式。比如: 肖邦的前奏曲都是按这种模式布局调性。然而德彪西钢琴前

奏曲有所不同。它的这套前奏曲从调号看有四首C大调,  $\text{G}$ 、 $\text{D}$ 大调各三首,  $\text{D}$ 、 $\text{D}$ 大调各二首,  $\text{G}$ 、 $\text{B}$ 、 $\text{D}$ 、 $\text{B}$ 、 $\text{A}$ 、 $\text{f}$ 、 $\text{C}$ 、 $\text{E}$ 、 $\text{b}$ 、 $\text{A}$ 各一首。但每一首曲子中都贯穿着别种调性的变化。

这种双调性建立让人很难分清谁主谁次。这也许就是德氏和声魅力的所在。另外, 他的这套前奏曲之间也有着微妙的联系, 好象每一首乐曲都接续了上一首, 似乎是作者感情的持续。如第1首的主要音是  $\text{B}$ , 而恰好第2首的持续音也是  $\text{B}$ , 第3首是  $\text{B}$ , 第4首是  $\text{A}$ , 第5首是  $\text{b}$ , 第6首是  $\text{d}$  等等, 从这里我们又可看出这些调式之间都是建立在二、三度的基础之上, 这又说明德彪西在调式和声创新的同时也延用了传统的模式。

从严格意义上讲, 德彪西成熟期的作品属于扩展调性音乐的范畴。在这些作品中, 他放弃了同时代晚期浪漫派作曲家所钟爱的半音化大小调体系的音乐语言, 而常以各类自然调式、五声音阶、极具印象主义特征的全音阶乃至人工调式作为基本的音乐素材。德彪西所采用的确立(有时则只是“暗示”)调中心的方式也常常是极具个性的。即以著名的前奏曲《帆》为例, 它的首尾两部分均建立在全音阶上, 而其中部则以五声音阶为基础, 但在这里, 无论全音阶还是五声音阶, 由于缺乏传统的五度主-属关系的支撑, 都不可能用功能体系的处理方式来建立其调中心, 更何况在下面所征引的片段里, 织体的三个不同层次所暗示的中心音均不相同(如高声部为  $\text{C}$ , 中声部为  $\text{A}$ , 并始终游移不定), 这时, 作品真正的调中心则只能依据在乐曲的重要结构部位起稳定作用的因素(在前奏曲《帆》中即为低声部中贯穿乐曲始终的降  $\text{B}$  持续长音)来判定。

## 五、节奏

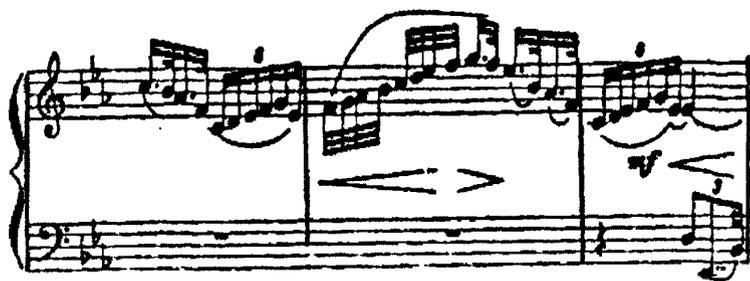
他的作品节奏特点是运用各种不规则节拍, 如  $13/8$  拍、 $5/4$  拍、 $7/4$  拍等。为避免节拍的周期性, 增强节奏发展的动力, 常常打破小节线与节拍规律的约束。同时他还对节奏进行大胆改革, 吸收诸多民间舞蹈、节奏形态, 如哈巴涅拉舞、探戈舞、步态舞等。此外, 在旋律方面, 他表现出片断式、不对称、不连贯的特点。

从《二十四首前奏曲》的大部分作品中可以看出, 德彪西的节奏丰富多变, 决不拘泥于一种模式。他大量使用西班牙舞曲如哈巴涅拉的节奏, 爵士乐式的切分节奏, 三对二、五对四的复合节奏等, 打乱了节拍的固定重音, 在节奏运用上掀起了一场革命。德彪西还常在一首音乐中通过两到三次的节奏变化表述不同的环境或情感, 如《精于舞蹈的仙女们》中就有四次较为明显的节奏变化, 用以表现仙女轻盈优美的舞姿。他对节奏的广泛使用使乐曲更具灵活性和飘逸感, 这在演奏上需要演奏者极强的驾驭能力, 不能像演奏浪漫主义风格作品那样频繁地特别加快或变慢, 而应注意节奏上的严谨和恰到好处。

好处：渐慢和渐快都不能太多，同时必须忠实地按照乐谱的标记弹奏；在节奏转换时，也一定要做好它们之间的衔接，避免节奏前后的脱节。

德彪西对节奏的自由度与柔软度做了深入的研究，使其节奏自身许多的变化显得多姿多彩。在 I-1 《特尔菲的舞女》拍号由 3/4 到 4/4 始终不规则的变化；H-12 《焰火》开始时以 4/8 拍出现，直到 31 小节拍号每一小节都在变化，以 2/8、4/8、3/8……接连着变化，然后再以 4/8 连续 5 个小节又以 5/8 一个小节将曲子中断；I-11 《帕克之舞》虽是拍号不变，但节奏自身却做了许多变化，显得多姿多彩。如：

例 125. 前奏(11)NO. 11



在研究德彪西 24 首前奏曲的创作技法时，必须就作品中的旋律、和声及结构三方面来探讨。

## 六、力度、音响、音色

德彪西极喜欢应用弱范围力度层次。在轻声范围内做出无数层次与音色的对比，或者突强，特强的极端力度，极少中间状态力度标记，但这并不意味着所有“P”，或“PP”，都应弹成一个样子。相反，在“P”的范围内，在“PP”的范围内，都要根据音乐的需要，做出尽可能丰富的层次与色彩的变化和对比来。例如《帆》中微波闪烁的“PP”与《焰火》中五光十色的“PP”，绝对不会是相同的。《帆》是柔和的PP，而《焰火》是较明亮的PP有了良好的触键，才能自如地控制音乐中各层次的力度。在弱范围内做出层次来？首先要以良好的歌唱音色弹奏柔和而优美，但不沉重或松弛的旋律部份。印象主义作品一般旋律并非如浪漫主义那样长大，起伏也不那么大，因此，更要注意并集中力量弹好每一旋律片段。其次，不但要在音量上把旋律层与和声层分开，更重要的是要在音色上分开，在和弦中首先应听到协和音程，其他的和弦音程在其次，基本上类似于演奏巴赫的复调曲一样，最后，要注意一些细小的重复的旋律，应该在强弱或速度快慢上作变化，否则会让听者觉得不耐听。

在他众多的创新理念及表现手法中，力度也表现出独特新颖的重要特征。在浪漫主义钢琴音乐向交响化、巨型化发展，力度向极端扩展的浪潮中，德彪西独辟蹊径，在较为狭窄的弱的范围内充分挖掘了内在深层的各种力度表现可能性。这不仅揭开了创作上的新课题，也同时揭开了钢琴演奏技术上的新课题，具有极为重要的意义。

《二十四首钢琴前奏曲》是德彪西钢琴音乐创作的精华，是最能充分体现其创作手法特征的重要作品。

### 德彪西钢琴前奏曲整体力度风格及形成背景

#### 1、钢琴风格发展简述

力度结构与风格在钢琴艺术史漫长几百年的发展过程中，一直发挥着极其重要的作用。在钢琴音乐发展史中存在着两条不同的线索。一条以揭示钢琴的雄伟阳刚、男性化性格为特征，从贝多芬到李斯特、普罗科菲耶夫等人一脉相承；另一条以展现钢琴的抒情柔美、女性化诗意为专长，从莫扎特到肖邦到德彪西发扬光大。而力度结构与风格的发展与钢琴音乐整体风格的发展始终紧密地相互适应。

以巴赫为代表的巴洛克时期键盘音乐具有单一、宏大的时代风格。并且由于当时乐器性能条件局限，力度结构呈现出阶段性力度对比，对比幅度较小，力度渐变较少，整体力度域偏低的特征。到了古典主义时期，由于钢琴乐器性能的不断完善，以及贝多芬将英雄主义的思想渗入器乐，钢琴音响的力度范围被大大扩充了。从 ppp 到 ff 他详尽地指示出各种力度级及渐变记号。他的力度风格特点最典型的是极端强烈力度对比，包括突强突弱，渐强后突弱及极快的大幅度渐变等手法。贝多芬晚期创作转向深刻的心理刻画，他越来越多地使用了中间力度标记，但鲜明的力度对比则始终是他一生最典型的特点。之后浪漫派作曲家继续不断地扩大力度范围，进一步提示了钢琴雄伟的音响表现力，在李斯特的手中几乎发挥到了极限。

另一条展示钢琴优美诗意的路线以莫扎特为首，他使用的基本力度范围为 p—f。这虽与当时的乐器条件有关系，但更主要的是出于他的美学信念，他在给他父亲的信中说：“热情不管多么强烈，永远不应当用讨厌的形式表现出来，而表达最吓人的情势的音乐永远不应当刺耳。相反，在这种情况下还要悦耳。因而，永远是音乐……。”<sup>23</sup> 当时钢琴有限的力度条件并没有妨碍他，从 p 到 f 这一力度范围很合莫扎特的意，他在此范围内找到了丰富的层次并极富灵感与表情地演奏。显然莫扎特音乐较窄的力度范围决不意味着其表现内容比贝多芬的贫乏。莫扎特指明的这条道路导致了肖邦伟大的艺术

<sup>23</sup> 苏联阿·阿罗诺夫：《贝多芬钢琴作品中的力度》，载《外国音乐参考资料》1982年。

成就，将钢琴音乐柔美抒情的诗意引向至高境界。而一向崇尚肖邦的德彪西正是沿着这一美学思想的路线进一步发扬光大。他在更为狭窄的弱的范围内寻求几乎是“无级变量”的力度微分层次，挖掘出前人所忽视的未加以充分利用的细部表现力，使钢琴产生出新颖奇妙的音响。这在其两集钢琴《前奏曲》中得到了集中和深刻的体现。

## 2、德彪西钢琴前奏曲整体力度风格

从德彪西在乐谱上详细标明的力度具体指示系统中，可以发现他整体的力度风格为弱范围内的无数细腻层次对比及变化。充满乐谱间的 P 和 PP 表明他极喜欢使用弱甚至极弱以下的力度域，极少使用中间状态的力度。时有突强，特强等极端力度对比，一般强的力度持续时间短，稍纵即逝，力度渐变复杂多样，但幅度有限，多是弱范围内的起伏，少有大范围持续的力度增涨与减退。

以下是德彪西 24 首《前奏曲》力度比较表

曲名	ppp	piupp	pp	piup	P	mp	mf	f	piuf	ff	piuff	fff	sf	sff
前奏曲第一集	7	12	158	9	143	0	27	58	2	15	0	1	4	5
前奏曲第二集	7	8	194	16	191	1	27	58	5	22	0	0	8	10

德彪西 24 首《前奏曲》曲首起始力度表

曲名	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
前奏曲第一集	p	p	pp	pp	pp	pp	pp	p	pp	pp	p	p
前奏曲第二集	pp	pp	f	pp	p	f	pp	pp	f	pp	p	pp

德彪西钢琴音乐的这种力度结构特征的形成总的来讲是与他的美学思想、法兰西艺术的民族精神，及整体音乐表现内容和风格有关的，也是他革新思想的结果。

传记作家 L·韦拉斯曾说：“德彪西把 20 世纪的音乐与 19 世纪分开的功绩与贝多芬把 19 世纪的音乐与 18 世纪分开的功绩一样伟大”<sup>24</sup>。珍现代派音乐大师巴托克也称德彪西是和巴赫、贝多芬并驾齐驱而同样重要的作曲家。成功的创造往往是独特思维的结果，德彪西具有如此重要的历史地位，就在于他的独创精神。从古典乐派到浪漫乐派的发展基本上是承继性的发展，而浪漫乐派与现代乐派之间却出现了断裂带。德彪西在新的起点上另起炉灶，将构筑音乐的各种要素重新加以考虑，创造出他自己独特的音乐语言及全新的表现手法，从而改变了传统音乐进程的方向。研究他在乐谱上表明的力度等演奏指示，能更好地理解他独特新颖的音乐语言，了解德彪西音乐构思的特点。

<sup>24</sup> 结合印象派音乐的特点浅谈德彪西《月光》。http://www2.sdca.edu.cn/tsg/zjsjk/onevs.asp?id=160

德彪西在乐谱上异常详尽而精确地标明了力度标记，体现出他严谨精密的设计构思。纵观《前奏曲》中所有的力度指示，反映出以下几个方面的特点。

### (1) 力度丰富细腻的层次性

他运用细分的各类力度标记，还结合各种不同的术语配合运用，产生出更为丰富细致的力度区分。

同是一个力度级标记，他在运用时通过结合不同意义的描述性术语来变化出各种力度色彩。例如在 PF 的标记旁加上 *tressouple*(很柔顺的)、*ineisif*(坚定的)、*doueernent*(柔美的)、*sourenu*(持续的)、*lointain*(遥远的)、*murmurando*(喃喃低语的)、*16ger*(轻巧的)等描述性术语，指明不同音乐涵义的 PP。

在力度渐变标记的使用中，他也分门别类地运用不同的图形标记及术语，以清楚地明确不同幅度、不同范围的音响变化效果。德彪西音乐力度渐变一般幅度较小，转变的频率较快，在表示这一类基本力度渐变时，德彪西都是用 < > 图形标记来表示的。图形标记在德彪西的乐谱上出现的频率最高。其起迄两端的位置精确地表明了渐强渐弱的时间范围。同时也关系到力度渐变幅度的不同。德彪西偶尔也会在图形标记下加上 *molto* 一词，表示稍大一些的力度变化。但总的来说，德彪西是以图形标记来对应最基本的较小幅度的力度渐变。当音乐有更大幅度的力度渐变时，他总是使用 *cresc.* 和 *dim.* 这两个术语来表示。它们可以表示较小时间范围力度渐变，但变化幅度往往较大。同时，在这一层次的变化幅度中，他又在 *erese.* 和 *dim.* 前后加上 *peu*、*peu a peu*、*un peu*、*un peu*、*moins*、*tres*、*tres peu*、*poco*、*molto*、*piu* 等细分出各种不同幅度的渐强渐弱。

此外，当音乐有最大范围力度渐变出现时，德彪西便使用 *Augmentez* 这个术语。此术语的出现即表示了该段落音乐有一个整体由弱向强的持续发展的力度增长趋势，往往形成乐曲的一个高潮。在力度着重记号方面，德彪西使用了一、)、(V)、*Sf*、*Sfz*、*Sff* 等标记。其中“一”标记表示最轻微程度的着重，也是被他运用得最多的重音标记。德彪西亲自在乐谱上作了明确的说明：“*les notes marquées du signe — expressives et un peu en dehors*”意为标着“一”记号的音符要富于表情并稍稍予以突出<sup>25</sup>。“*Toutes les notes marquée du signe “—” sonores, sans dureté, le reste tres léger mais sans secheresse.*”意为“所有标着‘一’记号的音符要强调但不生硬，其余的则要轻

<sup>25</sup> 见《托卡塔曲》第 81 小节。

巧但不枯燥。”<sup>26</sup>，“*legerement detaehe sans seheresse; les notes marquees du signe — douement timbré*”意为“轻巧但不枯燥的演奏，标有‘—’记号的音符以柔美的音色予以强调；”<sup>27</sup>。由此可见一般标有“—”记号的音符总是稍稍突现于周围的音符。德彪西常常用此标记在交错的织体中将旋律线条勾勒出来，如前奏曲《帆》第33小节至37小节，或者使音响表现尽可能地脱离织体上单一的桎梏，获取完全的独立，如《交替三度》、《运动》等。或用于较长时值的音符配合强调节奏的律动起伏成为细节线条的支点音。而“>”记号比“—”记号着重的程度更进一步，意味着更大力量的迅速突增，德彪西更多地将它设置在较强的音乐力度背景之上，有时也将它标在弱力度背景上需很明显突出的音符。标记“^”则除了在力度方面带有着重之含义外，更重要的是突出声音方面尖锐的音响效果，它在力度上的变化主要是由追求尖锐的音响而引起的。例如前奏曲《西风听见》第19小节至24小节

例 126:

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the right hand with several accents (—) and a 'strident' marking. The second system continues the melodic line with more accents and a 'strident' marking. The third system shows a similar melodic line with accents and 'strident' markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

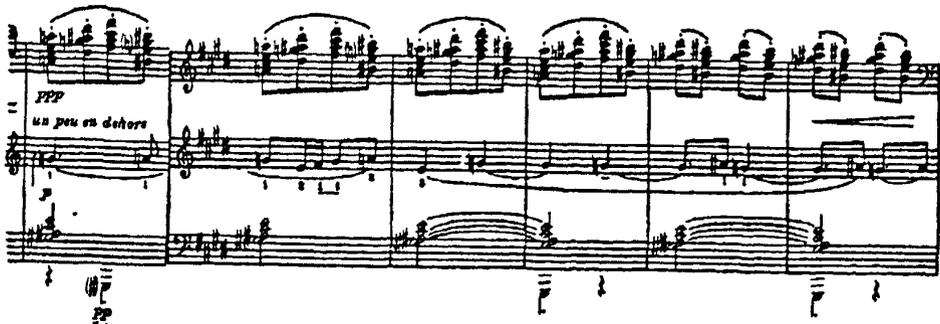
德彪西运用“—”标记稍稍强调附点节奏的律动及力量的向前推进，并在交错的织体中勾勒出和弦结构的旋律线条。第21和22小节加入的\记号在*f*的力度背景上以更多的力量强调旋律。而以第22小节二分音符和弦音上开始的四个“^”标记，则是除了在更强的背景上突出这四个和弦的力度

<sup>26</sup>见《运动》第67小节见

<sup>27</sup>见前奏曲《交替三度》第11小节

德彪西的力度层次在音乐中包括纵横两个方面的布局，他的作品具有复杂的多层结构的特点。“与传统的层面结构不同，以往传统的作曲家虽然也有多层性，但每一层面都是互相水平地进行，而德彪西的层次却是每一层面都有其特殊的节奏、音程与内涵，表现出各个音乐语汇、乐汇的独立性，它完全是一个立体化层次结构”。例如《枯叶》中的 25—30 小节。

例 127:



音乐在纵向上分为四层，最高层是八分音符大三和弦，作减七结构的分解进行，力度为 PPP，中层是以 G 为中心音的旋律线，力度为 P，要稍稍强调突出，再向下一层是“—A 半减七结构二和弦持续音。力度应为 *piup*。最低层是“G 八分音符的持续低音，力度为 PP。这就是纵向上的四个不同的力度层。音乐进行到第 30 小节有一个渐强，但幅度不大，在 31 小节中声部二分音符#F 大三和弦上立即回到弱的范围。接着是从钢琴最高最低两个极端音区奏出的 PPP 大三和弦，到了第 32 小节中声部突然在 *mf* 力度层上导入新动机，并作快速的渐强与渐弱。第 33, 34 小节为 31, 32 小节的重复，但第 33 小节低声部 PPP 和弦上加了 > 标记变化出下前面的细致区别，在 35 小节织体变薄，只剩下中声部一个 \*F 大三和弦，清楚地显现出弱的力度，并在下一小节作很多的渐弱 (*moltodim*)。在以后四小节中原中声部的动机移至高声部变为单音旋律线，并拉宽了节奏，力度变为 P 范围内的起伏变化。中声部在更弱的范围随之微微起伏，而低声部的 G 四分音符持续音保持原有性格，始终为 PP。这就是力度在横向上的布局。此例同时也显示出德彪西作品力度布局上变化频率之快。

## (2) 力度变化的高频率性

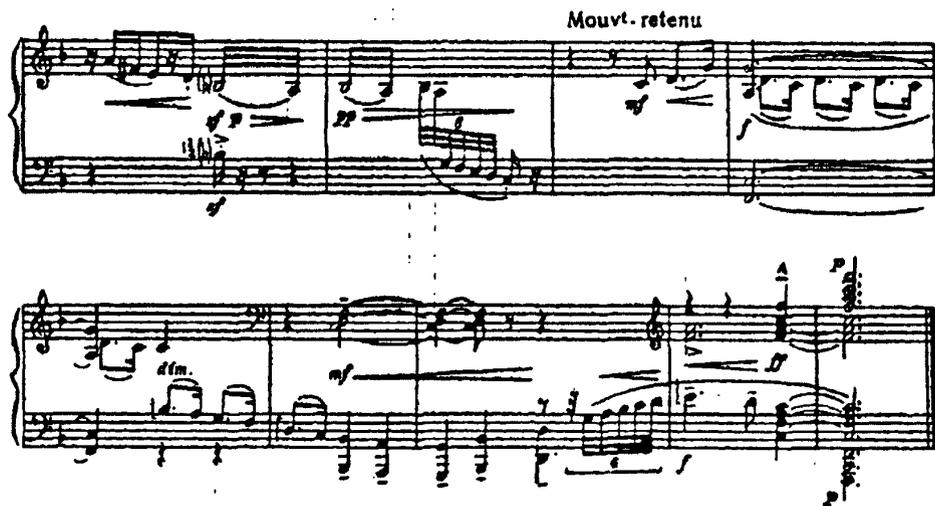
巴洛克时期作曲家的音乐性质特征之一是：“他们善于特别长时间和长距离地感觉同一个东西而往往很长时间毫不渐弱地保持这一种情绪”。<sup>28</sup>因此那个时代的力度风格也

<sup>28</sup> 是在乐曲结尾处出现，力度在 *f* 的层次上作很大的渐强导入“两个总结性的和弦。所有音以强短促的跳音奏出，并在速度上逐渐加快，力度在短时间内迅速递增。

呈现出相应的特征，音乐上往往长时间地保持同一力度状态，缺少起伏性变化，表现出大段落或阶梯式的力度对比。

古典主义时期，贝多芬将英雄性引入钢琴音乐中。使力度有了大幅度的对比与起伏变化，大大丰富了力度的表现力，但整体仍是乐句、乐段等较大范围内的对比与变化。十九世纪浪漫主义是以个人情感世界为音乐内容的表现，因而力度风格也随着其音乐风格的抒情细腻性与夸张渲泄性而变得更为变化多端。力度转变的频率有所加快，但常常还是以长乐句、长呼吸的渐强渐弱起伏变化为主。而德彪西印象主义风格的音乐特与以往不同，追求表现光线与色彩的瞬息变幻决定了他力度变化的高频率性，力度线条始终保持着不断的抑扬顿挫、起伏跌宕的流动状态。短时间之内有各种力度片断作相互拼接组合，转变之快令人眼花缭乱。常常在一两小节内甚至一个音型之内就有三四个不同力度变化的标记出现。例如《向匹克威克致敬》第46~54小节，短短的9小节之内出现了17个不同力度变化要求的标记。

例 128:



又如《焰火》第48-55小节，力度变化频率之快同样令人目不暇接。

例 129:

The image displays four systems of musical notation for a piece titled "Scherzando". The notation is written for piano, with a treble and bass clef. The first system is marked "Scherzando" and "p subito". The second system is marked "p". The third system is marked "poco cresc." and "molto cresc.". The fourth system is marked "sf" and "trident", with "pp" and "(laissez vibrer)" appearing at the bottom of the system. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as "p", "pp", "sf", "poco cresc.", and "molto cresc.".

综上所述,可以清楚地了解到德彪西钢琴前奏曲的整体力度风格为弱的力度范围内无数细腻层次对比及变化。力度的转变具有高频率性。强的力度持续时间往往较短,稍纵即逝。中间状态的力度极少出现,时有突强特强等的瞬间闪烁。力度渐变非常精细而有限,多是在弱范围内的渐强渐弱,少有长时间长幅度的力度渐变。这种风格特征的力度的形成,是与他的美学思想、创新理念、民族精神、音乐表现内容及风格有关的,也是他独创思想的结果。德彪西所运用的力度范围是狭窄的,但在这狭窄的范围之内他所取得的成就却是伟大的。其伟大之处在于充分挖掘了前人所忽视的,或未被加以充分利用的力度表现可能性,使之淋漓尽致地得到展现。在他的作品中,力度的地位被大大地提高了,力度在其音乐表现中起到了异常重要的作用。这种创新理念及手法深深地影响了他之后众多重要的作曲家们。德彪西钢琴前奏曲中所呈现出的力度丰富细腻的层次性及立体化、力度变化的高频率性以及力度布局构思的严密性、逻辑性等特征,实际上

是开启了 20 世纪整体序列主义(即不但在音高,而且在节奏、力度、音色等各方面均形成严谨的序列结构)的先河。斯特拉文斯基、梅西安、勋伯格、威伯恩等许多 20 世纪重要的现代派作曲家,无疑都是从这里获得启发的。在他们的许多音乐作品中,都倾向于将每个音置于不同的力度层,有具体不同的力度要求。斯特拉文斯基就曾说:“我这一代作曲家以及我本人的成就,很大程度上都应归功于德彪西的启迪”。德彪西为 20 世纪钢琴音乐力度风格的发展开辟了广阔的前景,使之呈现出缤纷纷呈的各种全新的极尽可能的力度表现手法。

力度在音乐表现中的地位及表现力得到前所未有的提高,第一次作为独立因素与音高、时值等其它音乐要素一起,全面参与整体序列化,成为 20 世纪钢琴音乐力度结构的重要特征。

20 世纪是个性创作的时代,这个个性创作的时代是从德彪西开始的,他的钢琴音乐更是把握理解 20 世纪钢琴音乐新景象的钥匙。正是他揭开了 20 世纪钢琴音乐创作及钢琴演奏艺术的新课题。

## 七、触键

由于德彪西的音乐主要是在弱音区表现,他的音乐就常常给人以天鹅绒般的柔软。要做到这一点就必须要用极柔和的触键,因此弹奏时手指需要非常地贴键,有时几乎不离开琴键,甚至仅使键子抬起一半,给人一种绵绵不绝的感觉,如前奏曲第 24 首《焰火》,在弹奏最后 8 个小节的时候手指不能离键,左右手把钢琴的音域用到极限,三个声部表现了不同的焰火在天空中此起彼伏、错落有致、明暗相宜,最后慢慢消失在寂静的夜空。但这种触键不是声音不清、朦胧模糊的一片,而是下键控制得恰到好处,使音色通透、光亮,像夜空中闪闪发光的焰火。再如《水中倒影》最后 10 小节中的泛音,准确地表现了连绵不断的涟漪泛起又散去,泛起又散去的情景。这些丰富、精致的景物描绘用传统的古典风格的触键方式是绝对做不到的。

演奏德彪西钢琴作品的触键问题,先来看看他的钢琴演奏风格吧。德彪西在音乐学院最初的钢琴导师是莫特德·弗尔维勒夫人,她曾是肖邦的学生。她教给德彪西连奏的原理和弹奏柔美音色的技巧,还有肖邦的演奏诀窍,因此,德彪西的音乐风格与肖邦有着千丝万缕的联系。弹连奏时手指不离开琴键,随着音符的需要向左或向右滑行,并且前一个手指还没有完全离开琴键,下一个手指就按下另一个琴键,手指没有敲击琴键的动作,通过这样的触键得到连贯、柔美、流水般的声音,德彪西在弗尔维勒夫人那里学到的正是这样的弹奏方法。以《水中倒影》为例,乐曲开头一连串由右手演奏的三和弦

与七和弦，确立了这首乐曲情绪基调，似乎让我们看到平静的水里飘浮着清晰的倒影。弹和弦时手指触键应将指尖贴在琴键上，并且尽量用指尖后部肉垫丰厚的指肚。手指不用垂直于琴键，而是用轻抚、吸附的触键在琴键上横向移动。手指下键的速度和深度直接影响弹奏的力度与音色，在这里手指触键不必太深，控制下键的速度，再配合手腕柔和地传递，轻缓地触键，用 pp 营造出朦胧、清淡的色彩。可见，在演奏德彪西钢琴音乐中，不同的触键能营造出不同的色彩和意境，或淡或浓、或远或近，这正是德彪西音乐风格的精髓之处。

## 八、踏板

德彪西《二十四首钢琴前奏曲》的特殊魅力，在于作曲家纯熟地运用钢琴音响色彩调色板上的一切手段，创造出新颖独特的音乐语言，栩栩如生地刻画了一系列别有情致的音乐形象，开拓了“前奏曲”体的表现领域。<sup>29</sup>

踏板在德彪西钢琴音乐演奏中的重要作用是无可比拟的。灵活多样的踏板运用是德彪西整体音乐风格体现极为重要的手段，踏板对音响力度与色彩两方面所产生的变化效果，迎合了德彪西钢琴音乐的表现要求。

一般说，在处理踏板时应遵循如下原则：根据低音换踏板；根据和声换踏板；根据节奏换踏板；利用弱音踏板变幻音色；学会轻而浅地踩延音踏板。<sup>30</sup>

运用踏板时注意以下三个方面：

1、踏板的运用要根据乐句构造、音量、音质、速度、声部处理、乐器的性能、和声效果及室内音响条件等因素来决定，不能一概而论。

2、换踏板的痕迹。要克服缺乏控制、支点、弹性和“受惊”式的吱嘎作响的踏板用法。

3、连音踏板中，踏板的踩与放之间要有足够的时间，否则第一个音的音响延续到第二个音，会出现和声的部分重叠。

对于德彪西的钢琴作品，除了要了解他的艺术特征外，我们还要更多的研究他作品中指触和踏板问题。众所周知，李斯特与肖邦在触键方面存在明显的区别—前者追求爆发力和音质的结实、颗粒性；后者多追求控制力和音质的柔和、连贯性而德彪西的目标

<sup>29</sup> 汪启璋，顾连理，吴佩华.外国音乐辞典[M].上海音乐出版社，1988.第78页.

<sup>30</sup> 沈旋.德彪西印象主义音乐的创始人[M].人民音乐出版社，1998.第108页.

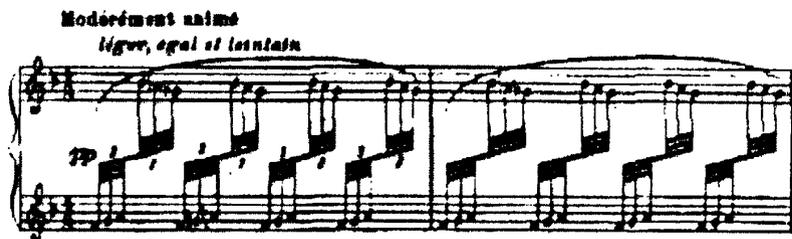
是将钢琴一音乐从敲击型和断断续续的缺陷中解放出来：他的指触类似于放平手指抚摸琴键，使听众感觉不到琴椎的存在，犹如手指浸透到音乐之中而不是敲击键盘。即便强奏时，音质同样柔和，仅仅是音量大些肩膀应十分放松，并且有韧性，让声音发出极大的共鸣，如前奏曲第1集第10首《沉没的教堂》，要模仿出教堂管风琴演奏的效果。对于踏板的运用，他同样讲究。他在作品中踏板记号较少出现，因为极微妙的踏板用法难以用记号表达。它需要根据演奏者的修养、音量、音质、速度、声部处理、乐器的性能和声效果、室内音响条件等因素决定。

在印象主义作品中，踏板的运用是非常重要的，在德彪西的作品中，更要非常细腻地使用不同的踏板，因为对于实现印象主义的音响目标，踏板是除指触之外的另一个十分重要的因素，谨慎敏感地使用踏板，对于掌握印象主义音乐风格特征关系极大。

### 九、曲式结构和织体

德彪西常常将其钢琴织体写法，构筑在白键的音型与黑键音型的对置之上，从而形成调性中心的模糊，甚至是双调性的音响倾向，色彩新奇迷人：（例130）

例 130：



德彪西在此 24 首前奏曲所使用的结构是细部雕刻的。所采用的结构是属于比较小型的乐曲形式，但在细部的方面却又有极大的变化。从他的作品中所呈现的个人风格来看，德彪西这 24 首前奏曲在大的结构上采用以往的曲式：复二部曲式；复三部曲式；回旋曲式。但是特别重视在细部发展与变化中所表达的个人独特的结构。

关于德彪西《二十四首前奏曲》每一首的曲式分析在第四节 德彪西《二十四首前奏曲》概析中有具体的分析。

### 十、音乐风格

德彪西音乐风格的形成：德彪西在印象主义画派和象征主义诗歌的影响下逐步形成了自己的印象主义风格，<sup>31</sup>他的这 24 首前奏曲也都是对客观环境所见、所闻、所读、所想象的事物之印象，是对音乐深层的探索、思考与表述。德彪西应用印象主义绘画的相同

<sup>31</sup> Frank D. Debussy Piano Music[M]. Washington: University of Washington Press, 1969. 第 5 页

原则进行音乐创作,使他的《二十四首前奏曲》在描写对象和艺术意境上就像是一幅幅用音乐来表现的印象主义图画。而象征派诗人在他们的诗歌中所表达出似与不似之间朦胧模糊的意境也使德彪西深受启发,并因而创造出了诸如暗示、比喻、结构边缘模糊的陈述等音乐表达方式,使得本来就比文字和语言抽象的音乐显得更加飘逸了。

在钢琴上的演奏诠释实际上是一个富于创造性的行为,无论作曲家多么详细地标明演奏指示,努力将自己的创作意图尽可能地记录在乐谱上,但是,标记本身却还是只能相对地指示其创作意图,无法真正全面精确地反映最深层最细微的音乐内涵。留给演奏者的仍然有较大的选择空间与对比的自由。具体地演奏诠释应该以音乐本体为客观基础,结合每个人对作曲家的演奏指示的不同的理解,同时结合个人的风格特点去体现。演奏者最重要的任务是如何将谱面上的符号转化为活生生实际的音响,尽可能缩小谱面符号与实际音响之间所存在的障碍。

通过对德彪西《钢琴前奏曲》教学难点的探究,可以得到这样的认识:只要我们在相关教学环节中善于引导学生,帮助他们从整体上把握德彪西的创作风格,有针对性地分类解析各曲调所创造的音乐形象和情感内涵,并适当引述德彪西创作时的内心体验,就能在相当程度上破解这些难点,取得良好的教学效果。

#### 第四节 德彪西《二十四首前奏曲》概析

##### 第一集第1首《德尔斐的舞女》(Danseuses de Delphes)

德尔斐,古希腊地名,在帕那萨斯山麓。相传太阳神阿波罗的女巫曾在德尔斐的阿波罗神殿向全希腊宣告过预言,以此闻名。这是一首描述古希腊舞女的雕像,气氛神奇、不现实。德彪西曾去参观过古希腊的石碑,上面有德尔斐的浮雕。可以说,这首前奏曲是德彪西从希腊浅浮雕中获得的灵感创作的带礼仪性的“萨拉班德”。古希腊时代的舞蹈都是很慢的,手势也很柔和,象是神奇精灵的出现。如同那个时期的舞蹈一样。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下:

表格 5:

小节数	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	I	$\flat B$	主要动机-半音上行式。节奏型是前符点,很庄重。	第二、第三拍的全音阶和弦要“柔和而持久”
4		F	下行的和弦,以组的形式出现。调性终止	

			在属调上。	
6			主要动机的变形。	
9	II		下行的和弦组。属调上的终止。	
11		$\flat B$	右手是下行的五声音阶动机。左手是上行的三和弦。下方的属持续音。	柔和但是突出的。旋律线反方向进行。
13		F	动机 (b) (第 11 小节) 的移调。新的色彩性调式	
15		C	主要动机 (a) (第 1 小节) 的发展。平行三和弦的伴奏	
21	I I I	$\flat B$	阿拉伯式自然音阶以大三和弦伴奏。在调性之外, 通过三度上行到高音。	
25		$\flat B$	主要动机 (a)。半音化的增三和弦。	
27			动机分裂。低音停止进行	

演奏这个曲子的情绪是 (*Lento e grave, Dolce e sostenuto*)。弹奏时要慢、庄严地。在演奏这首前奏曲是要坚持作曲家所表明出来的力度变化。这首前奏曲中有许多要求与仅仅保持住踏板并给所有音符以同等强调的弹法是不一样的——在这里要把一个和弦里面的(不是根音,也不是旋律音)音弹得更弱一些,这样就能帮助把两个和声用一个踏板延续下来。在第4小节(谱例131的第1小节)——降B和弦第一转位中,用2指把 $\flat B$ 音弹得更弱些。这样就可以把低音八度D保持在一个踏板里,并一直经过后面的d小调和弦中。

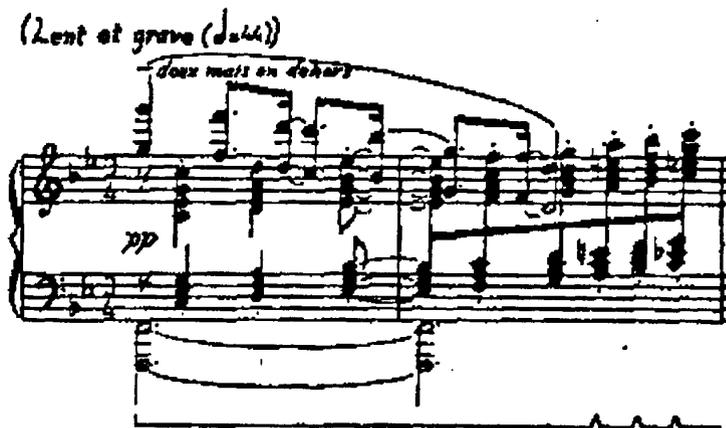
例 131:



在第 11 至 12 小节(例 132), 德彪西指明八度要保持经过两个小节的, 要使右手八度旋

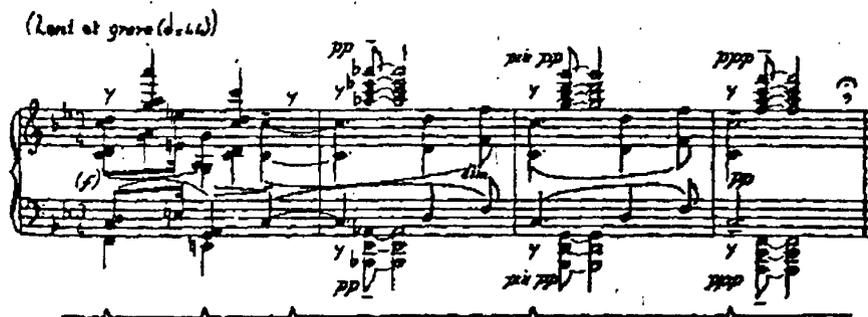
律上面音最强；处在上升形式中的下声部和弦要极弱。做到上面的方法之一是保持住踏板直到第 12 小节的第三或第四个八分音符后再换踏板。

## 例 132



如在第 18—20 小节中每小节用一个踏板(详见例 133)来延续低音。还要把右手八度旋律上面的音突出出来。

## 例 133



要在保持踏板经过几个不同和声后还能获得一个有洪亮度的、细致的混合声音。这时，每个音都要听起来比前面的音长一些，可用一个不使人觉察的渐强来获得这一效果。在德彪西的前奏曲中，保持住踏板经过同一和声的许多小节时后，作曲家是要送出一个歌唱性的、突出的旋律。

## 第一集第 2 首《帆》

有一位叫 Albert Marquet (1875—1947) 的法国风景画家的一幅起名《帆》的画而得名。画中的线条很柔和，描述风吹动风帆，海浪轻轻地摇荡着。里面有一种比较朦胧的因素。后世的其他评论者说：这个标题可能让人联想到围在当时在巴黎很受欢迎的美

国女舞蹈家 Loie Fuller 身上的面纱。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 6：

小节数	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	无调性	以下行大三度为动机作为背景	以精确但柔和的节奏演奏
5			低音区 $\flat B$ 持续音有节奏的跳动	
7	2		八度奏出的旋律为重要的主题	有力的表现
10			动机再一次出现	
15	3		最初动机发展 (a)，旋律以增三度的形式重现	
23	4		插部低音区的 $\flat B$ 持续音附点节奏使人想起停泊帆船的摇晃	
28			全音阶的伴奏重新开始	
32			为后面的模进提供了预示	
33	5		旋律 (b)	
42	6	五声调式	五声音阶： $\flat e$ 、 $\flat g$ 、 $\flat a$ 、 $\flat b$ 、 $\flat d$ 。活跃的插部	
45			放慢减弱	
48	7	无调性	主要材料的缩小	
50			旋律 (b) 在低音区的出现	
58	8		结尾。动机 (a、b) 的组合	
62			最初动机分裂	

演奏这首前奏曲要用极其均匀地、温柔地、像水一样的触键和踏板法：从第 15 小节起，踏板要保留至第 42 小节 (En animant) 或直到第 41 小节最后一个三连音八分音符 (见例 134)——直到这个五声音阶和声之前，整个是一个全音阶和声。

例 134：



诗“原野上的风中断了它的气息”作为题目。也有人理解成用音乐来表现康斯坦布尔 (Constable) 或科罗 (Corot) 的风景画。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表哥 7:

小节数	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	$\flat e$	背景声音	尽可能的轻快
3			以附点音符为节奏的五声音阶主要动机	
9			下行的和弦组。出现新的色彩——还原 B。低音出现的五度音程动机预示着第 23、29 小节	
13	2			
15			重要动机。出现新的色彩 降 B	
22		无调性	过度段。全音阶。	
28	3	$\flat G$	双手反方向的三和弦进行，力度快速减弱	
36		$\flat C$	主要动机 (a)	
40		a	主要动机 (b)	
44	4	$\flat e$	再现主要动机 (a)，但是节奏有改变	
50			下行的和弦组 (b)。出现新的色彩还原 C	
54			尾声。半音升高的写法，暗示出第 58 小节大三和弦： 降 e — g — 降 b	

结尾持续音上的半音化和弦听后使人想到了斯特拉文斯基《火鸟》(1910年6月)的最后几个小节，仿佛前者是后者的预言。

关于这首前奏曲，德彪西曾不断重复地说过：“风向你讲述着故事，向你这个人讲述着故事，你应该把他保存在心里面。”的确，这首乐曲就象他所喜欢的那样：风啊，在树叶里穿过，是一种难以言表的东西所留下的印象。

关于这首乐曲的踏板，建议在第二页之前一直不用踏板，（例 136）而 A. B. 米凯兰杰利 (Arturo Benedetti Michlangeli) 在 C D 中却用了相当多的踏板；阿劳 (Claudio Arrau) 则用了很多。

例 136

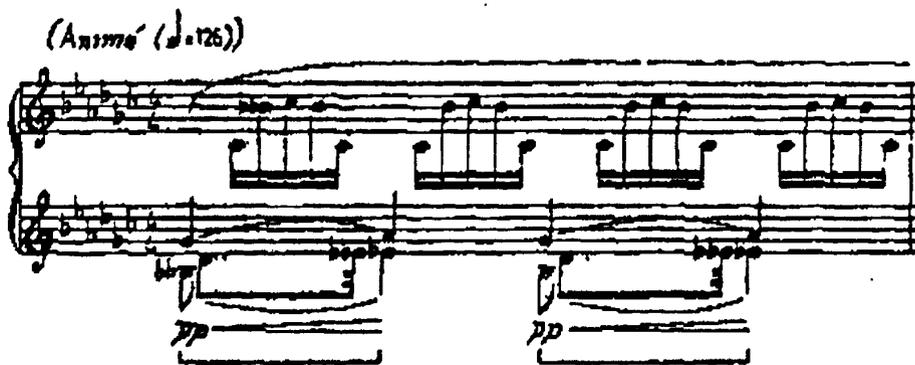


第 13 小节，“突强处用踏板。” 例 137、例 138，第 14 小节，“在小的渐强上用些踏板。”

例 137



例 138:



第 28 小节处(例 139)，弹奏这三个和弦要用一个渐强，但速度不要匆忙。因为它很快，所以有一定难度。在这小节的第一、二个八分音符上把踏板拾起来，这样就能使弱的和弦被听到。在弱和弦上建议把左踏板踩下去。

例 139:

#### 第一集第 4 首《飘荡在晚风中的声音和香味》

也有译成《音和香味在黄昏的空中回转》

标题借用了波德莱尔 [Baudelaire, 1821—1867] 是法国新浪漫主义时期的象征派诗人] 的一首名为《黄昏的和谐》诗的第三句 (戴望舒译)。这首诗本身已被德彪西谱写成了歌曲。第三句为“忧郁的圆舞曲和倦人的昏眩!”, 作曲家受诗句启发确定了这首前奏曲的节奏。作曲家在这首前奏曲中所用的精致的和声与《夜来香》[德彪西管弦乐曲《意象》中第二首作品(《伊比利亚》, 1908 年的第二部分)] 的和声有相似出。

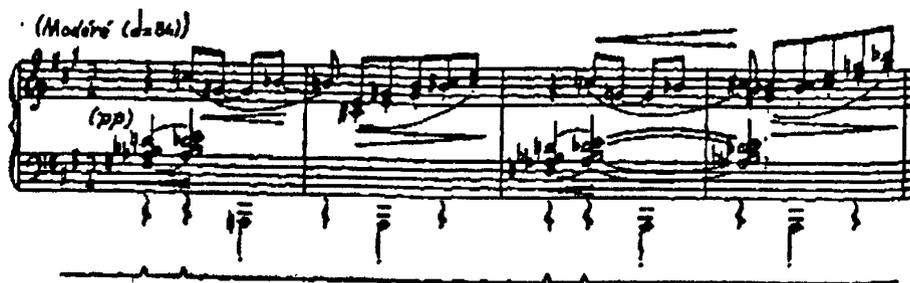
现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下:

表格 8:

小节数	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	A	主要动机, 有特点的阿拉伯式音程	和谐而柔软的
3			左手半音化的和弦	
9	2		自然音阶的二度动机, 半音化的内声部	有表现力的 动机中的二度就像在晚风中飘荡
16			后面片段的预示	
18	3		固定动机, 右手装饰音的持续, 左手和弦化的旋律音	均匀而轻柔的
24	4		重要动机 (a)	
26			左手半音化的和弦	
27	5	<sup>b</sup> A	最初动机的移调	
29			半音化和弦组做下行	
30			内声部半音上行	
31	6		原来动机移调	
37	7	A	主要动机, 与第 31 小节对照	
41	8	<sup>b</sup> F	插入段, 音型为均匀的 16 分音符琶音	安静而漂浮不定的
44			回到原来的动机	
46		A	和弦的半音化	
49			内声部半音上行, 与第 30 小节对照	
50	9		尾声	像远方的号角声

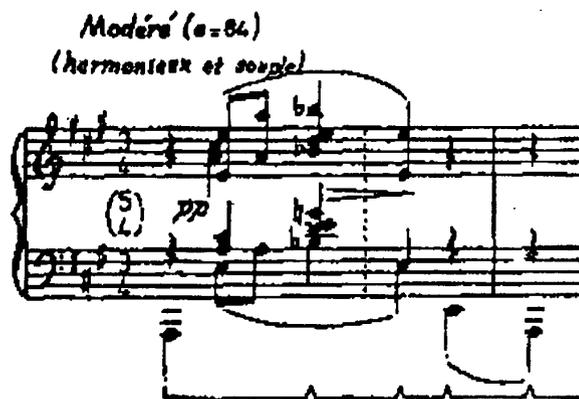
从演奏方法上看, 第 7 小节第二个四分音符开始要把踏板保持住。从第 9 小节第二个四分音符又要开始再踩踏板。(例 140)

例 140:



例 48 的开始应该用连奏来弹奏，踏板要跟着和声换——在第三、第四拍、第五拍上分别更换，以便体现出休止。

例 141:



德彪西在一个声部中写了长时值音和弦而另一个声部是短些的音符并有休止时，建议要不出声地重新抓住长音和弦。如这首前奏曲中第 49 到 52 小节（见例 142）。

例 142:



以上谱例中还建议把装饰音弹在拍子上而不是提前在时值前完成；在第一个八分音符后面踩下踏板并保持住，这样，就能使装饰音与第一个八分音符突出出来；其他的音要弹弱。在谱例中第一小节的第三拍上要重新抓住和弦并换踏板。十六分音符和三十二分音

符要在节奏上完全准确，可不用踏板。整个线条要清楚，最后两小节尽可能安静。

### 第一集第5首《阿纳卡普里的山丘》

阿那卡普里在意大利南部那不勒斯湾的卡普里岛上，此岛上自古就以风光明媚而著称。特别在拉丁系语言国家中，该岛岛名成为“世外桃源”的同义词。作者在这首前奏曲中描述了迈着小步一点一点爬上这座山的情景。据说，有一天，德彪西听见一位非常有名的钢琴家用吉普赛人风格在演奏此曲。德彪西说他演奏的不好，“像是那些布达佩斯的匈牙利人在演奏”。作者希望此曲是法国式 Rubato。而不是其他民族的。这首作品的调性是B大调，表现天空的湛蓝，其“亮度”超过了《欢乐岛》（1904年）的A大调。这首前奏曲也是《二十四首前奏曲》中仅有的一幅描写在意大利逗留时的音乐图画。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

下图表中已加入了有的版本中被删除的第7小节

表格 9:

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	B	引子，像远方的钟声。以五声音阶为动机	
3			像远方传来的舞蹈的声音	
5			再现钟声	
11	2		十六分音符节奏型奏出五声音阶的动机，像舞蹈的序曲。	
15			高音区的塔兰泰拉舞。像长笛和铃鼓演奏的	欢乐而轻快的
22			低音区的舞蹈	
25			过渡的插部。新的调式色彩。有限的音域，里面有减五度	有表情的
33	3		低音区演奏的民间船歌。	带有民谣般的自由
41			歌声在高声部重新开始	
46			过渡段	
50	4		插部，稍显没有生气的旋律。令	

			人想起远方的西班牙的哈巴涅拉 的节奏。	
64			钟声再次响起	
67	5		舞蹈重新开始外加快速的钟声	
69			无伴奏的塔兰泰拉	
74				
76			左手半音化进行的像有伴奏的塔 兰泰拉舞	
82	6		左手是下行音阶的高音区民间船 歌	
87	7		结尾, 像快速的钟声	
93			尾声, 像高音区的钟声。	
95			极高音区、急速的经过音。	

第1、2小节要用一个踏板。乐曲的一开始就给人以飘浮着的和声。第5小节的踏板尽量保持到第10小节(用1/2踏板), 这样做就使第6小节的波音经过第7小节的休止。在第7小节处, 琶音和弦由开始时的弱立即渐强至第10小节的强。作为前后的对比。要在第3至4小节要活跃并清楚地不用踏板。

例143:

*Vif (♩ = 184)*

从第 32 小节起，低声部主题要非常清晰地、几乎没用踏板地像一首民歌从远方传来，要有内涵。

例 144:

从第 49 小节 *Modéré et expressif* 开始的一段是意大利民歌。演奏时不能过分夸张。第 66—68 小节用一个踏板”（见例 145），目的是为了延续低音并对渐强有帮助。

例 145:



德彪西很熟悉地中海,并常常讲到它的空气和景色的清澈与明亮。在第 49 小节(例 146)。主题应该自由和清晰(阿纳卡普里德天气几乎终年无雾)。

#### 例 146



#### 第一集第 6 首《雪上足迹》

从标题表面上看是用音乐来表现西西里冬季的风景。其实,那时在法国的北部的德彪西爱上了一个人,在当时的那个城市里,街面都是一块块的石板铺成的路,是典型的法国镇上的那种路。而“雪地里的脚印”,就是他当时非常真诚地喜欢的那个姑娘离开了他,而且再也不愿意见到他。这不是在雪上而是在石板地上。所谓的雪就是他当时的心情——突然感到的心寒,失去了他所喜欢的那个人,失恋了。

首先单独显示的在装饰化的动机,作者在随后的每次表达时都会赋予这个动机不同的和声色彩。这点与拉威尔的《绞架》(1908 年创作)非常相像。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下:

表格 10:

小节数	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	d	三个音符上固定的短长格节奏型	这个节奏应该具有北上而冰冷的背景那样的声音效果

2			时断时续的休止使哀怨的旋律显得游疑不定	有表情且忧伤的
5	2		自然音阶和声像是人在继续赶路	
8	3		全曲的主要动机 和声为半音化	
11		$\flat D$	和声静止在大七度和弦上时出现低声部旋律。旋律在下方声部。固定动机中断	
14			全音阶的和弦。低音区有节奏的律动	
16	4	d	出现动机	
17			第二小节开始的第一主题的变形。哀怨的旋律	
19			模进结束 (参看第 4 小节)	
20	5		再次出现动机但和声上有变化 (与第 5 小节对比), 旋律发展	有表情且柔和的
22		$\flat G$	和声的半音化	
26	6	d	在次出现动机。要注意这里的内声部对位	
29		$\flat G$	是第 22 小节的瞬间再现。左手六和弦上行	像一个忧郁的惋惜
32	7	d	尾声。动机在高音区八度奏出。左手旋律下行	临死的
35			中间带休止的像低音区进行的哀怨的旋律。结束在变格终止上	

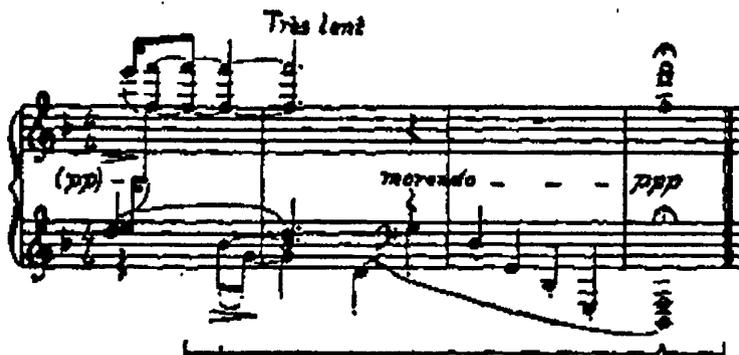
在演奏方面：前奏曲的一开始（见例 51）。左手的 D-F 和 E-F 这两个二度音程不能用踏板。只在 E 后面和 F 后面踩踏板。在整个乐曲中，踏板只用来连接连续出现的同音就行。

例 147:



在结束处，下行很弱 (pp) 的四分音符进行时，要用放松的手臂、用第 5 (或第 4) 指弹奏这些半连音并把踏板保持住。不能一看见这些半连音记号就在每个音符上分别用踏板。要用踏板和力度的变化描绘出脚步在远处消失的意向。

例 148:



### 第一集第 7 首《西风所见》

这是首用钢琴来表现一场猛烈的风暴的前奏曲，激烈的海洋上掀起了大风暴，是时不时狂怒的海洋大海向人们讲述的一个悲剧故事，所以它的色调变化才是“兴风作浪”的。在分析这首作品的时候可以参考着德彪西的《大海》(1905 年为管弦乐而作的三部曲)。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 11:

小节数	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	$^{\circ}f$		活跃而汹涌的

5			描写汹涌的波浪	
7		*F	调性之外对比强烈的三和弦。这里像海上平静的水面。与《沉没的教堂》有相似之处	
10		无调性	双重叠置的二度音程。全音阶。像远处狂风的回声。预示后面动机(d)	哀怨而遥远的
15	2			
17			像风暴不断的靠近	
19				
21			向猛烈的巨响。这里有增四度的和弦	
23	3	无调性	到了紧张的极限	
26			像是呼唤。是个不安的动机	
31			继续呼唤	
35	4	无调性	在三拍子的小节中出现了第10小节的动机。像狂风掠过	
39				
43	5	*d	逐渐活跃并且作渐强	
47			出现第21小节的动机	
49				
54	6	*f	暂时的平静	
57			汹涌的波涛	激烈而快速的
59		C	第7小节动机的扩充。像是海面突然平静	
63	7	*f	尾声。有点戏谑性。	

67			逐渐活跃并做渐强	
69		<b>f</b>	第 35 小节的动机。像狂风在结束前的巨响	

这里要说的是含有的一连串含增四度的和弦的写法。这种写法从李斯特时期就有，在德彪西的作品《牧神午后》前奏曲（1894 年作）中已经出现，在斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》（1911 年写）中也有出现。

在演奏上仅说一个地方——第 26 小节，在这小节中，踏板要早第二个四分音符上放掉，在第三个四分音符上再踩下，这样就好像使海鸥的叫声得意思——有人溺水了[焦急不安的(Angoisie)]更清楚。

例 149:



### 第一集第 8 首《亚麻色头发的少女》

标题来源于勒孔德·利勒 (Leconte de Lisle) 的一首名为《苏格兰之歌》的诗的节选，这首诗在 1882 年就被德彪西谱写成了歌曲。作曲家自己曾说“这是亚麻色的头发的少女，有着美丽的樱桃小嘴”。但当时认识德彪西的一些人却不这么认为，说他写了这个前奏曲的标题纯粹是为了欺骗大家，因为这其实是写给一位棕发夫人的。但作曲家的一个名叫奥耐·彼得的经常举办讲座、非常有文化修养的朋友解释说：“亚麻色就是淡黄色或金黄色，就象梅丽桑德<sup>22</sup>的头发一样。

这个前奏曲所刻画出的音乐形象温柔、漂亮、动人，所选用的曲调是<sup>b</sup>G大调，再加上

<sup>22</sup> 1911 年获诺贝尔奖金的比利时剧作家、杂文作家、诗人梅特林克 (Maurice Maeterlinck, 1862—1949) 创作的《佩利亚斯与梅丽桑德》中的女主角。梅特林克是象征主义戏剧的代表作家，写作文字为法文。德彪西以这个剧本为创作脚本谱写成五幕歌剧，于 1902 年在巴黎首演，马丽·加登 (Mary-Garden, 1877—1967，出身苏格兰的歌剧女高音歌唱家) 扮梅丽桑德。

中古调式的终止式使人想起了拉斐尔的绘画。

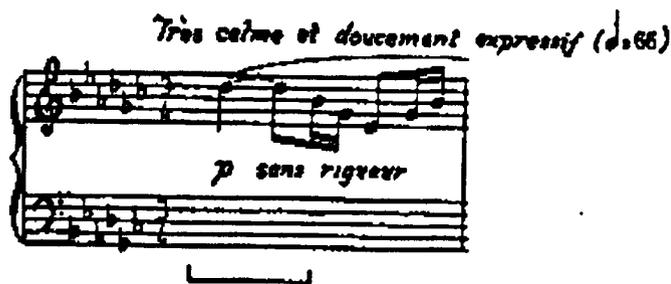
现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 12:

小节数	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	$\flat G$	阿拉伯式的五声音阶。第3小节为变格终止	非常平并轻而有表现力的
6		$\flat E$	转调（稍显意外）	
8	2	$\flat G$	第十小节完满终止	
12			上行的五度音阶琶音	
14	3	$\flat G$	弦乐四重奏式的写作。转调，插部	
15		$\flat C$	上行的五声音阶琶音	
17	4	$\flat G$	阿拉伯式音阶下行	
19		$\flat E$	转调，第23小节又回到降G大调。	
24	5	$\flat G$	最初动机的节奏变化。阿拉伯式五声音阶但是被和声化	不沉重的
28	6	$\flat G$	第1小节的阿拉伯式音阶在低音区再现。	
31			与第13小节相比在时值上有所扩大	
33	7		插部	
35			双音的五声音阶上行琶音。终止式为变格终止	

演奏提示：演奏此曲时不能夸张色调（力度）的变化，不要 ff、f，要非常温柔的演奏。踏板上，要使一个和弦中的旋律保持清楚，就是说，踏板连接和弦，又要保持曲调线条干净。德彪西的音乐，总是荡漾着一种神秘的色彩气氛。绝不能用机械式的弹奏法。在弹奏这首前奏曲的第一个音符之前，就要把制音器踏板踩下去，但不必踩左踏板（见例 150）；

例 150:



## 第一集第 9 首《中断的小夜曲》

这首前奏曲讲的是安达卢西亚一个夜间生活的情景。一个吉他手在他女朋友的阳台上热情地唱着单调《深沉歌》(《深沉歌》，cante jondn, 西班牙文)，第 19—31 小节的和弦代表吉他的伴奏。伴奏的方式引用了阿尔贝尼斯作品的一个片断(《阿尔巴辛》，1908 年)。拉威尔也用类似的故事背景于 1905 年写过《丑角晨歌》。

在乐曲的一开始，不要用踏板，要弹断的十六分音符，但可以用左踏板。在第 25 小节，连续的五度开始时，只用左踏板，建议不要使用右踏板。

例 151:



第 32 小节开始的 *expresif et un pen supplicant* 是吉他手开始唱起来。歌唱的过程中中断了两次。第一次中断在第 46—47 小节的 *très vif*，可能是那位姑娘就把窗户关起来了。在第 54 小节开始，吉他手就非常可怜地求情。情绪是抒情的，第 76 小节开始 *Librement*。第 80 小节处的 *Mocléré* 写的是吉他手听到远处有一个人抱着吉他走过来，显然是他的情敌，这是第二次中断，这里引用了德彪西管弦乐作品《伊比利亚》(1908 年作)的一部分动机。第 85—86 小节的 *Rageur* 是吉他手的不高兴、生气，在这之后，单调的旋律反复了一遍，结束。

## 第一集第 10 首《古寺浮沉》

也有翻译成《沉默的教堂》或《被淹没了的教堂》

这首前奏曲的创作是根据布列塔尼地区的一个古老传说：在法国的北部，古老的伊斯城已经被海水淹没了。但当地居民说，在某天，当早晨的轻雾消失，潮水退去的时候，伊斯城及其教堂的废墟就会出现。人们能听见在强大的管风琴音色伴奏下的优美的宗教歌声。伴随着涨潮和夜晚的重新来临，城市又淹没在水中，歌声远去，大雾重新覆盖在平静的海平面上。在这首前奏曲里就可以听到教堂在浓雾中慢慢地升起来，听到海浪的声音，听到教堂里传出唱诗班的声音。所有低声部的音符都是教堂的钟声。德彪西用音乐表达了一天中不同瞬间的光线变化。根据这一传说，拉罗 (Ed. Lalo) 也受到同样的启发，于 188 年创作了《伊斯国王》。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 B:

小节数	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	C	上行三和弦音群但缺少三度音。 描写的是轻雾之下平静的、一望无际的大海	在柔和音响的薄雾下
7		E		柔和而流畅
14		C		
16	2	B	低音衬托出很活跃的八分音符， 描写城市渐渐走出薄雾	
19		<sup>b</sup> E	重复主题前半部分	
22		C	描写钟声响起	
28	3	C	描写充满光线的教堂中非常丰满的管风琴的伴奏下，宗教歌声响起。	响亮但不生硬
40			过渡段，有大的减弱	
47	4	E	旋律很慢	有表现力而不外露的
55		<sup>*</sup> c	带渐强的双手间的模仿	
61			高潮的顶点	
68			全音阶。描写城市回到雾中	

72	5	C	宗教的歌声	漂浮和沉闷的，向回声一样
84			与开始处的声音背景相同。描写轻雾又覆盖着海面	

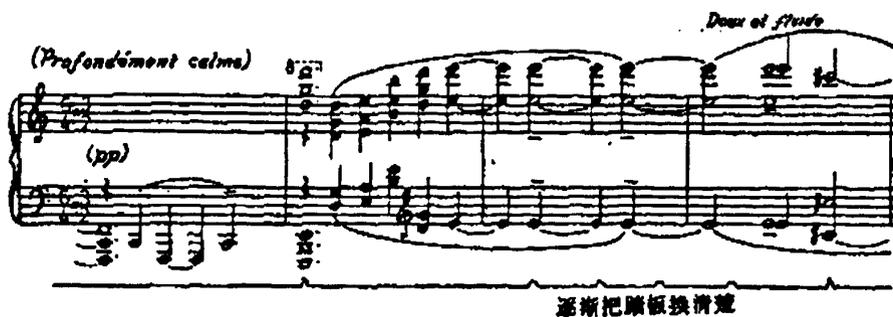
演奏提示：第1小节：速度是  $\text{♩} = 69$  或者更慢些。（见152谱例）开始的外面附点全音符和弦要“像钟一样地鸣响”，尤其是右手最高旋律音与左手根音。和弦的内声部要弹得极其弱而且要均匀。弹奏此处和弦时，力量从肩部出发，同时手和臂的动作要少，要尽量少的有手指动作，手腕可略低，指法固定，手臂松坠（像轻微地掉下来），用尽可能少的重量演奏。每个和弦的指法相同。建议踏板是每两个小节用音后踏板。（见例152的踏板标记）

例 152:



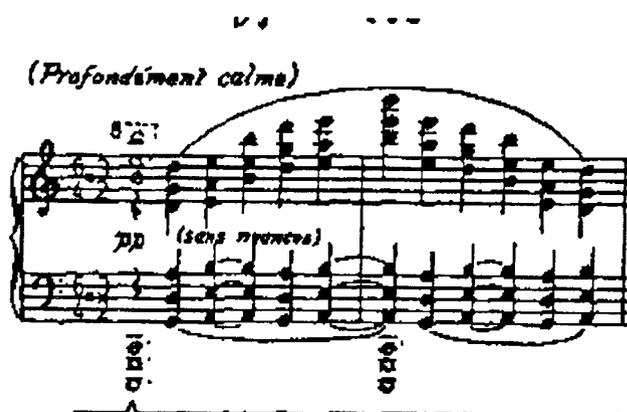
第2小节（见上例）：低音像是一个声音很低的铃在振动。第4—7小节：第5小节中，第三个下行的低音（第6小节左手最后一个音）可以更强调些。踏板从第一个和弦开始要保持住，在第6小节换清楚，并要突出右手最上面的音。在第7小节C处换踏板，以E（此小节第二个音符）上换踏板（见例153）。这小节的do在Doux ei fluide（柔和、流动）处要保持慢，不要弹得很快。

例 153



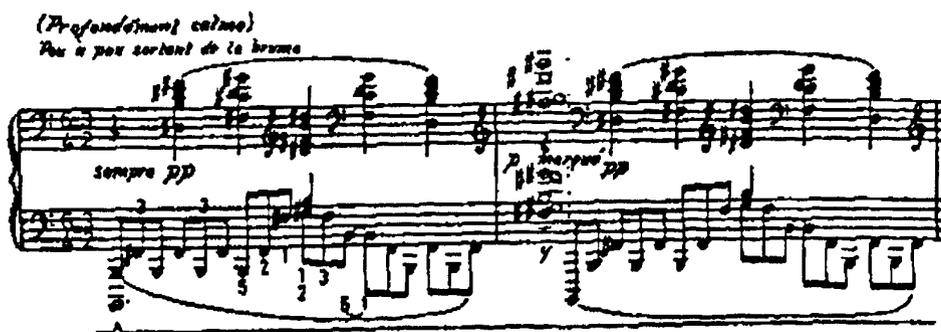
8—10 小节：这里描写的是被沉没的教堂的尖顶的顶端正缓慢地从水中浮现出。14—15 小节：(见例 154)踏板保持住两小节。此处一定要根据低音选择换踏板。

例 154



第 16 小节：速度不太慢。♩ = 69。节奏是每拍的三连音代替四分音符。在第三拍和第四拍上，左手用一个相对的指法（见例 155 第一小节 1 或 2 指）来弹奏。这里，一定要把右手旋律和弦的最高音“送”出来，并在下面的五声音阶和声小节中保持一个不间断的踏板。

例 155:





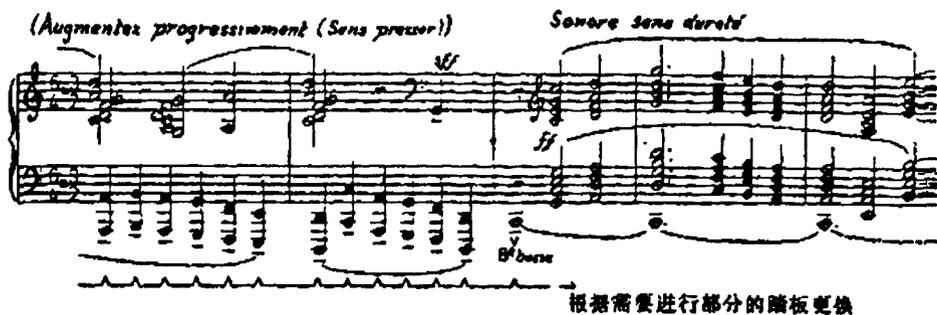
第 17 小节：双手的和弦要准确地、强调地一起弹奏出来(marque)，要把最上面的音突出出来，要使和弦的弱 (p) 和其它地方的 (pp) 之间有很大层次区别。19—21 小节：属于  $\flat F$  五声音阶和声的这三个小节保持一个不间断的踏板。左手中声部领渐弱至第 22 小节的 *piuf*。要把右手和弦最上面的音突出出来。第 22—25 小节：(见例 156)。保持住开始的准确速度，不要快于  $\text{♩} = 69$ 。踏板从 22 小节的第一拍一直保持到第 25 小节的第二个二分音符。这以后，可在每个低音后换踏板。这里的右手四分音符八度描写的是教堂的钟鸣声。

例 156：



第 27 小节：最后两个低音八度弹奏时节奏要逐渐加宽(Allargando)。第 28 小节：两个低音 C 要弹得如同像一个八度，双手可选用三指来弹，这样能获得更好的力量和洪亮度。这一段落像是一首宏大的众赞歌，弹奏时用手臂重量从肩部弹奏和弦，建议不用右踏板。要根据不同的乐器和大厅，把每个踏板尽可能地保持长些，用新的和声淹没前面的和声。底线是声音不能变得过分模糊。原则是：在弹奏新的低音八度时换踏板；在和声相同或基本相同时要保持同一个踏板。这一段落要一直保持很强(ff)，但声音不能硬。(见例 157 表明 23—30 小节)

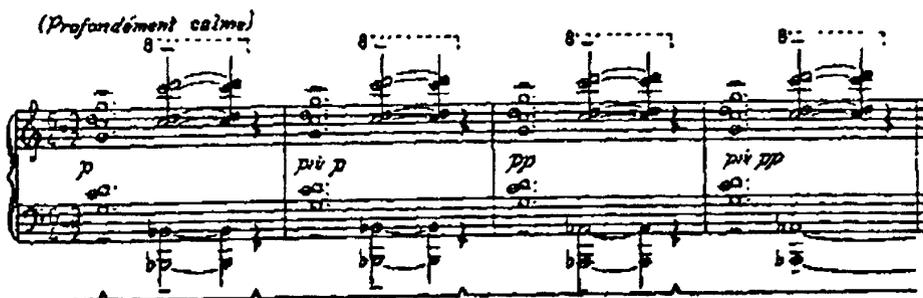
例 157：



根据需要进行部分的踏板更换

当德彪西在一个声部中写长音和弦同时另一个声部写时值短些的音符并有休止时，演奏者可重新抓住长音和弦（当然是不出声的）。第 42—45 小节就是需要用到这种技巧，建议每小节的全音符在重复时比前面的弹得弱（见例 158）。因为 42—45 小节这里，德彪西要达到主要和弦逐渐减弱的特殊效果——像使用了延音（右）踏板。为达到这个效果，可在四分休止符上换踏板，这样就在第六拍上只留下第一个和弦在发出响声。（例 117 是 42—45 小节）

例 158:

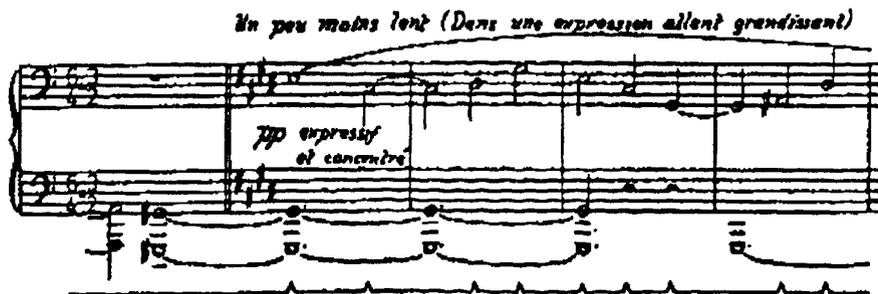


第 46、47 小节：从第一个音起，就如同一支大提琴演奏的美丽的旋律。第 47 小节可

略微提一点点速度——♩ = 63，并且要始终保持这个速度，踏板与每个右手的音一致。

（见例 159 从第 46 小节开始）

例 159:



第 49 小节：要把第三个二分音符(\*G)弹得很清楚而紧随其后的低音\*G 非常弱。第 51—52 小节：此两小节建议用一个踏板(例 160。从 51 小节开始)。

例 160:

*(Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant))*

The musical score for Example 160 consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo and expression markings are *(Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant))*. The piano part (treble staff) features a series of chords and single notes, with dynamic markings of *pp* (pianissimo) at the beginning and *pp* later on. The bass part (bass staff) has a more melodic line with dynamic markings of *pp* and *p* (piano). A horizontal line with a wavy pattern below the bass staff indicates the use of a sustain pedal.

第 53、54 小节：也是两个小节用一个踏板。第 56—62 小节：第 56 小节中，自低音\*G 起可把踏板保持直至这一小节第三拍(例 161，从第 55 小节起)。

例 161

*(Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant))*

The musical score for Example 161 consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo and expression markings are *(Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant))*. The piano part (treble staff) features a series of chords and single notes, with dynamic markings of *pp* (pianissimo) at the beginning and *p* (piano) later on. The bass part (bass staff) has a more melodic line with dynamic markings of *pp* and *p*. A horizontal line with a wavy pattern below the bass staff indicates the use of a sustain pedal.



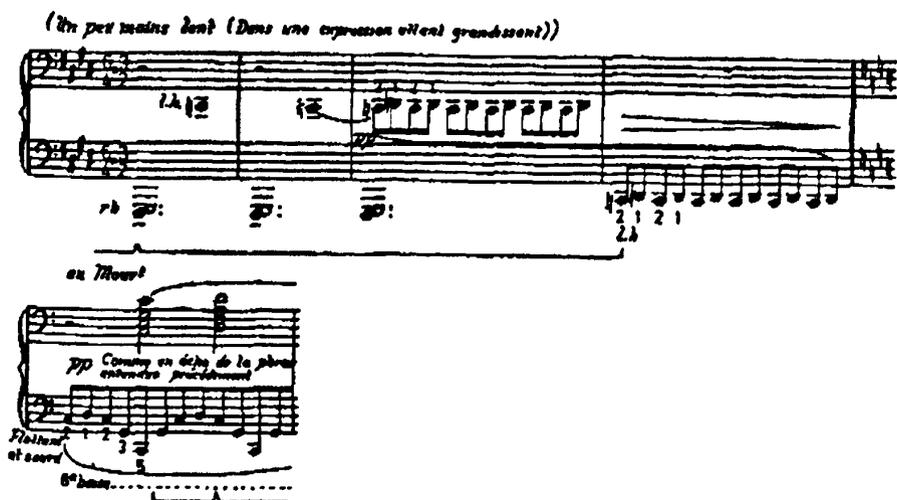
第 58-60 小节：装饰音的跳进要迅速。在第 60 小节中可以把最后一拍上的八度 A 弹在右手之前，这样就能使演奏者有时间弹奏下行到 G 的跳跃。第 60-62 小节：做渐强直至 ff。在 62 小节：一个渐弱直至第二个二分音符，要把上面声部传出来。第 63 小节：要在每个和弦上都清楚地踩踏板，把最上面的音传出来。第 66、67 小节：低音 G 像钟声一样。（例 162，从第 64 小节开始）

## 例 162



第 68-70 小节：用右手弹低 F、G 并用左手弹 C，其实就是把两手的分配情况倒过来。在 70 小节：保持好速度，弹出均匀的八分音符。左手指法见例 163（从第 68 小节到 72 小节）中标明的。

## 例 163:



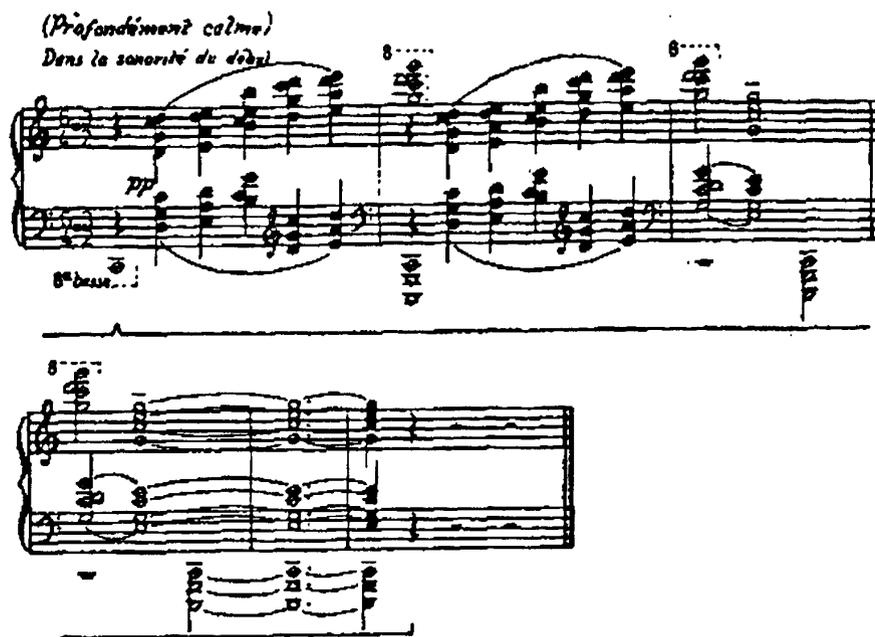
第 71 小节：此小节是最后小节的过渡，建议把踏板放开，把八分音符连奏进第 72 小节。  
 第 72 小节：在 au Mouvt（恢复原速）开始的富有共鸣，使听众听到的主题与以前的相同。建议把和弦中的大指弹奏的音符传送出来，而不是强调上面的声部，也不是把二者都传送出来。此处的左手要保持声音完整、均匀并很弱，指法为 2-1-2-3-5，要弹得非常连（legarissimo），第 80 小节：在一个小的渐强后，描写教堂沉没了。（例 164 表从第 80 小节开始）

例 164



第 84 小节到结束：见例 165，速度  $\text{♩} = 66$ 。

例 165



第 86、87 小节：要把全音符 C 大调的和弦弹得比第一个二分音符和弦强些。而在下面的左手 C—G—C 和弦中，要把 5 指传送出来并把 G 弹得弱些以取得平衡。

### 第一集第 11 首《帕克之舞》

这首前奏曲受莎士比亚《仲夏夜之梦》的影响。帕克，是莎士比亚的戏剧《仲夏夜之梦》里的一个角色，是个顽皮的闹剧演员，在露天的剧场里跳舞并且再做很多滑稽、古怪的动作后从原地旋转消失。在此曲中能多次听到奥伯龙魔法得号角响起。

受莎士比亚《仲夏夜之梦》的影响而创作的音乐作品除了此曲外，最著名的当属门德尔松的同名音乐作品，另外，类似的主题还被李斯特的 1863 年创作的《侏儒舞》、拉威尔 1908 年作的《斯卡博》用在了钢琴曲中。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 14：

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	$\text{G}$	描写旋转的调皮鬼	多变且轻快的
6			宏亮的音色。像奥伯龙号角的呼唤	
8			向高音进行的急速经过音	

14			半音快速下行	
18	2		舞曲的和声模式。顽皮的舞蹈	
30	3	$\flat E$		
32				轻盈的。轻而持久的
36			再现旋律却和弦化	
41			奥伯龙号角的声音	
49	4		顽皮的舞蹈	
53	5	无调性	急速经过音向高音区进行	
57			最开始的动机重现	
59			急速经过音	
61			最开始的动机重现	
63	6	$\flat E$		
69			奥伯龙号角的声音	
73			过渡段的开始	
77	7	无调性	舞蹈的暂短重现	
87	8	$\flat E$		
91			尾声	
95			最后的经过音群。描写一阵旋风 后帕克消失在空气中	快速而逐渐消失的

演奏提示：德彪西受到当时刚刚传到法国的爵士乐的影响，在第 18 小节开始的一段里面有点爵士乐的味道。在第 29 小节，建议在  $\flat G$  上开始用踏板。（见例 166）

例 166：



第 95 小节（见例 167），最后快速消失的跑动句，踏板建议如下：踏板在小节的后半部分放掉。跑动要均匀，不要太热情。

例 167：



### 第一集第 12 首《江湖艺人》、《游唱艺人》

德彪西当年经常和那些印象派的画家们聚会，旁边就是毕加尔广场，广场一侧有个马戏班子。每当他同他那些印象派伙伴们一起去聚会地点时，总要碰到一些小丑。因为他非常喜欢马戏，所以有时他也会看一出马戏。这些“游唱艺人”，丑角互相拥挤着，一边演奏着不同乐器一边做着小丑的动作。这是在马戏班里。这些小丑有着盎格鲁—撒克逊人的特质。从德彪西医生的音乐创作看，好像对盎格鲁—撒克逊人幽默性格有强烈的偏好：如 1908 年写的《木偶的步态舞》；1909 年创作的《小黑奴》；还有在两集《前奏曲》中的《怪癖的拉文将军》、《向匹克威致敬》（1913 年）。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 15：

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解

1	1	G	引子。富于幽默感的神经质。模仿爵士乐队	
5			重复引子	
9	2	G	副歌。像用班卓琴、萨克斯管、低音提琴和打击乐等的演奏描写出小丑原地打转的样子	
16		<sup>#</sup> F	模仿短号	
19	3	G		
26		<sup>b</sup> E		
32		G	副歌进入尾声	
35	4		过渡	
37		无调性	讽刺的动机	嘲弄的
45	5	<sup>#</sup> F	第9小节动机的变化	
49		G		
64	6	G	滑稽地模仿夸张的旋律	有表情的
78	7	G	再现引子	
85		G	变格终止	

## 第二册第1首《雾》或译作《灌木》

这首《雾》可能是作者因1909年赴英伦指挥其《佩利亚斯》的首演而对伦敦所产生的回忆。这首《雾》是1913年完成的第二集《前奏曲》中的“十景”写得最细腻、最精妙，也是最难演奏的一首。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

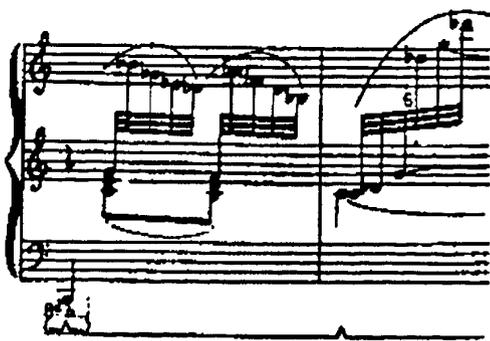
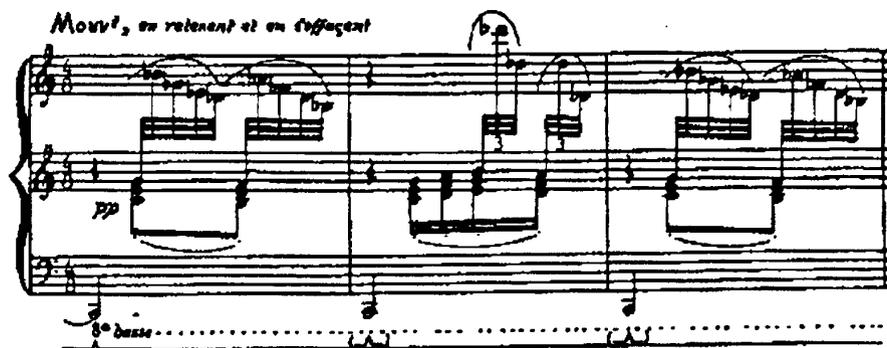
表格 16:

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	C	声音的背景。左手旋律是平行三和弦	极其均匀和轻快的，左手比右手稍突出一点
10	2			

18	3		动机，是切分的半音化	
22			第二动机	
24	4			
32	5			
38	6		第二动机在低音区重现	
41			第二动机在低音区缩小动机	
43	7	C		
50			第二动机的开始部分	

演奏提示：第 43—47 小节（见例 168）显示出印象主义效果在极弱（PP）中探索踏板效果。建议把踏板从第 43 小节第一拍的 C 保持到第 47 小节。

例 168：



在例 169 中第 16—17 小节。建议用一个踏板保持下来，是 Piu pianissimo（更加很弱地）。

例 169



第二集第 2 首《枯叶》或译作《枯萎的落叶》

这首前奏曲描述的是一派悲秋景象 (Lento e melancolico)。可以想象，带点儿忧伤的心绪在秋天在森林里散步，看着各种颜色的叶子落下来，踩着落叶向前走。所选用的调式是<sup>♭</sup>c 小调，具有伤感的色彩。这首前奏曲通过精致的和声来表现视觉和嗅觉的印象，这种通感手法还被德彪西运用在《飘荡在晚风中的声音和香味》中。阿拉伯式音阶主题动机（第一小节开始）令人想起《牧神午后》中附加二度与增四度的大七和弦是拉威尔喜欢的和弦之一。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

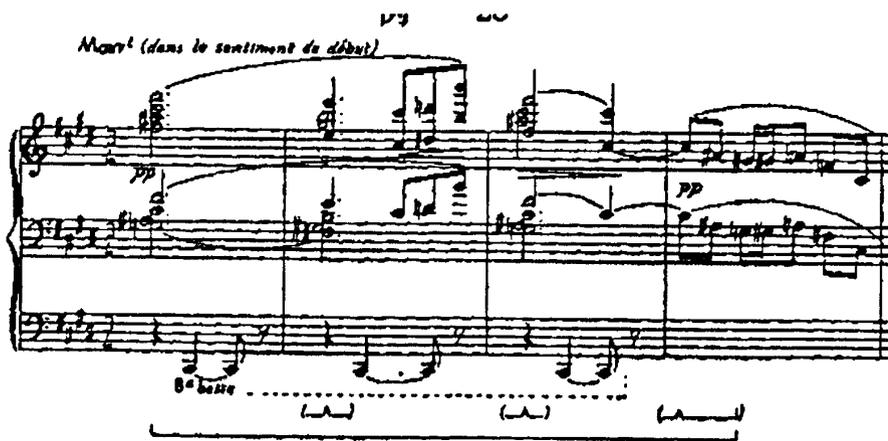
表格 17：

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	<sup>♭</sup> c	阿拉伯式音阶被平行七和弦和声化的用八度奏出	持久柔和非常有表现力的
6	2	D		
10		C		
15	3	<sup>♭</sup> c	阿拉伯式音阶在中音区	
19	4		低音区有固定的节奏型	

2 1			动机, 节奏型是附点	
2 5			左手旋律	
3 1	5	$^bF$	三和弦像是军号的合奏	十分强调的, 突出的
3 7			第二动机	
4 1	6	$^c$	最初的(第1小节开始)阿拉伯式音阶	
4 7	7		第二动机的扩大时值	
5 0		$^c$	八度奏出下行自然音阶的旋律	

演奏提示: 在第 41—44 小节中(例 170), 声音的处理极其重要, 要用耳朵去听。

例 170:



对《枯叶》最后三小节(见例 171)上, 建议把第 50 小节的踏板保持住, 在 51 小节第二拍上换踏板, 并在 52 小节第二拍上放掉。按谱子标记把 $^c$ 保持住。在第 51 小节的上声部做一个渐慢这样就使 $^bF$ 和 $^bE$ 不在踏板里同时发声。

例 171:



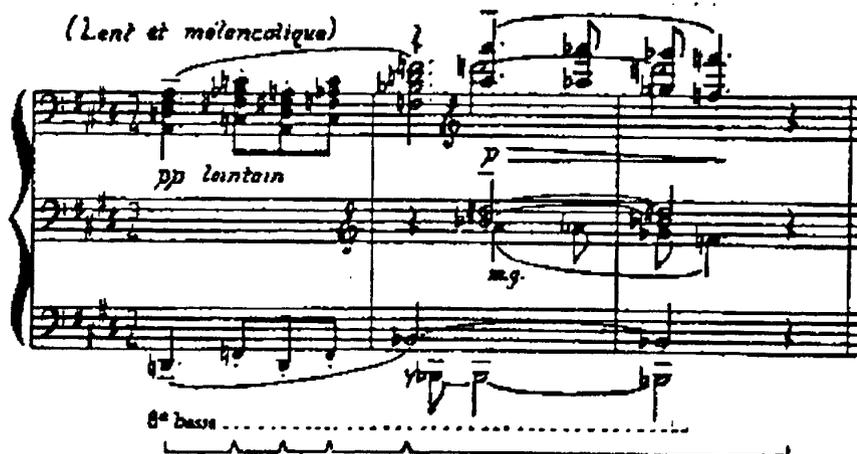
在第 15 和 16 小节(见例 172), 可以用右手弹下面谱上的八分音符, 并可以不出声地重新弹最上谱面上的符点二分音符。

例 172



在第 48 小节中, 上面声部要弹得十分明亮。(例 173 表, 第 47—49 小节):

例 173:



### 第二集第3首《维诺门（楼）》或译作《葡萄酒之门》

维诺门在西班牙南部，现已不存在。德彪西曾收到过马努埃尔·德·法亚<sup>33</sup>寄自西班牙的明信片，封面上印有阿尔汉布拉<sup>34</sup>德彪西根据这个明信片印象作成。在哈巴涅拉<sup>35</sup>的固定节奏上进行的音乐改编

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 18：

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	$\text{b}^{\flat}\text{D}$	声音的背景。哈巴涅拉式的节奏将出现在整个乐曲的低音区	
5			像茨冈人单调的歌曲	
17			模进的尾声	
25	2		八度奏出三连音旋律	
31			固定的节奏	
33			平行三度的半音化旋律	

<sup>33</sup> (Manuel de Falla, 1876—1946), 西班牙作曲家兼钢琴家。

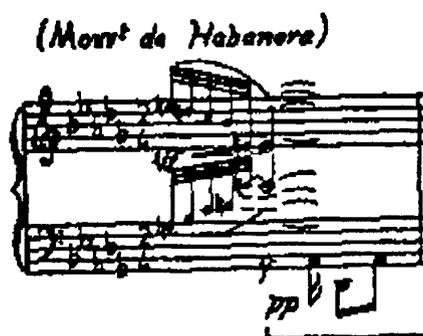
<sup>34</sup> (Alhambra) 位于西印度群岛的格林纳达岛。那里曾筑有毛里塔尼亚统治时期的宫殿，景色如画，以此闻名。

<sup>35</sup> (Habanera) 源自古巴的哈瓦那，后来风行于西班牙、法国一带。德彪西在曲首标明此曲用哈巴奈拉节奏——All aHabanera。

42	3	$\flat D$	再现引子	
44		$\flat B$	以八度奏充满激情的歌唱	
50	4			
62		$\flat D$	过渡段	有节制地
66	5			
75			模进进入尾声	
83	6	F		
85		$\flat D$		

演奏提示：在第 21 小节，琶音要弹奏的几乎同时击键，像和弦一样，弹后用手指保持住这些音。

例 174：



最后一行(例 175)，建议在最后八度后换踏板，这样就使下面两拍中只有右手在“唱”。

例 175：

ex Mouvt (Mouvt de Habanera)

第二集第 4 首《仙姑善舞》或译作《善舞的仙女》

这首轻盈的前奏曲的创作灵感有可能来源于发托<sup>36</sup>的一幅作品。发托的画面常常是布满希腊神话中以美丽和欢乐的三位女神翩翩起舞。

在引子中主要是右手在黑键上把降D大调表现出来，而左手在白键上营造出德彪西所需要的富有光彩的声音效果。这首前奏曲以一段引用（韦伯的歌剧《奥伯龙》中圆号演奏的三个音符）的音乐作为结束。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 19：

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	<sup>b</sup> D	引子	
13	2		旋律，左手断奏	
17		<sup>b</sup> E		
24	3	<sup>b</sup> D	自然音阶旋律。描写仙女的舞蹈	
28			过渡	
32	4	E	以八度奏出懒洋洋的旋律	
36			速度恢复	
42	5	<sup>b</sup> D	回到一开始的调	
52			描写舞蹈结束	
57	6		主题，有表情的	有表情的
67			第二次主题	
73	7	C	插部	柔和并富于幻想的
77				
88	8			
101	9	<sup>b</sup> D	引子再现	
105				
117			再现第 57 小节动机	
121			结尾	

## 第二集第 5 首《欧石南》

<sup>36</sup> 发托：watteau (1684-1721)，英格兰画家。

在苏格兰的荒野上，欧石南的中心，一个孤独的牧人吹着芦笛。这个作品与《亚麻色头发的少女》具有明显的相似性。类似双簧管吹奏出的五声音阶的旋律。这不是灌木，这是一朵花，一种非常芬芳的花，这是山花。在山里头，经常可以听到牧羊人吹着笛子。我相信他想在这儿模仿牧羊人吹着牧笛的声音（第 1—3 小节）。可以听到这个声音。现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 20:

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	$\flat A$	阿拉伯式的五声音阶	
6			过渡段	
8	2		二度动机	
11				
15	3		插部	
17				
19	4	$\flat D$	插部	柔和而轻快的
21				
23	5	$\flat B$	中央插部	欢乐的
29	6			
31		F	前面小节的移调	
33	7	$\flat B$		
37		$\flat B$		
38	8	$\flat A$	再现二度动机	
44	9			
46			完美终止	

### 第二集第 6 首《怪人拉文将军》或译作《怪僻的拉文将军》

这首前奏曲是德彪西所描绘的一幅音乐厅场景，这是受到 1910 至 1911 年间巴黎一个滑稽可笑的美术杂技演员的表演所启发。当时，巴黎的杂耍剧场曾上演过木偶戏《拉文将军》，拉文将军在他的“节目”里表演了源自美国黑人名为步态舞 (cakewalk) 的一种新舞蹈。这个舞蹈节奏古怪，却在杂耍剧场和附设歌舞表演的酒家风靡一时。这后

前奏曲所描写的“拉文将军”僵硬机械的步态令人想起斯特拉文斯基的木偶——1911年创作的《彼得鲁什卡》。在曲中，为了给这些丑角的滑稽动作伴奏，钢琴尽力在整个作品中模仿爵士乐队的节奏与音响。

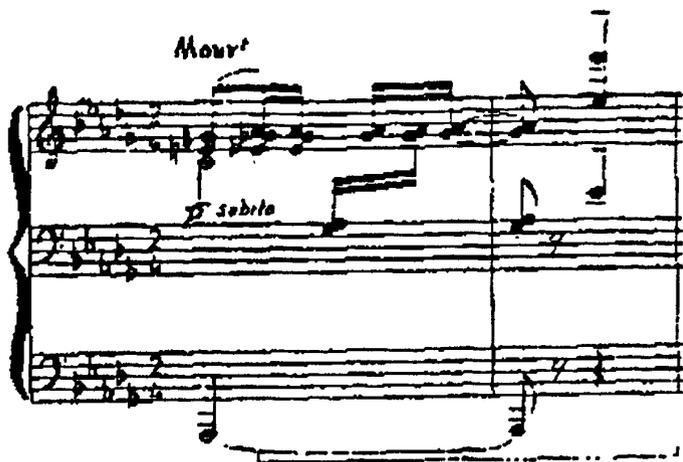
现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 21:

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	F	引子	尖锐的、生硬的
11	2		副歌	诙谐且谨慎的
19	3		重新开始的副歌	
35	4		结尾	
46	5	$\text{bD}$		
51			美国歌曲《康城赛马歌》豪厄特 (R. Howat) 和埃尔费 (Cl. Heffer) 所写	
70	7	F	副歌 (见第 11 小节)	
78	8		重新开始的副歌 (见 19 小节)	
94	9		结尾	非常有节制的
99		$\text{bG}$		活跃的
103		F	小号般的呼唤	

演奏提示：第 11—13 小节，右手部分的装饰音表现出管弦乐上的滑奏。而在第 43—44 小节，像是拉文将军挨了两巴掌。第 45—46 小节像是加了弱音器的萨克斯管在演奏。有时写在上面的断奏音符在低音被延续时要用踏板保持住。如在第 47 小节至 48 小节 (Mouvt——恢复原速)，在右手第二个和弦后重新抓住踏板并保持经过下一小节 (见例 176)。在有些 CD 中钢琴家使第一拍变得模糊或用延音踏板而不把踏板保持经过第 2 小节。

例 176:



### 第二集第7首《月坛》或译作《月色满庭台》

此曲标题原来的意思为“颯月台”，意思是月光接近朝拜者的露台。标题取自 René Puaux 1912 年出版的《印度帝国的来信》中描述他中旅印参观印王乔治五世加冕大典的通俗小说时谈到过《月色满庭台》(La terrasse des audiences au clair de lune)。作者描述了他所见过的宫阙、御苑、庙坛，其中有这样的句子：“(我看见)……胜利堂、欢喜厅、苏丹苑、颯月台……”。傅雷先生曾将此曲标题定名为《月色满庭阶》。

现在将这首前奏曲的结构、谱例说明、调性、小节数以表格的形式说明如下：

表格 22:

小节	段落	调性	说明	德彪西的注解
1	1	$\text{F}^\flat$	引子。有法国民谣的成分	
5	2		重新出现引子（见第 2 小节）	
10	3	$\text{B}^\flat$	过渡	稍活跃的，轻快的
13	4	$\text{F}^\flat$		
16				
20	5			活跃一点
25	6	$\text{E}^\flat$		
28		$\text{C}$		逐渐活跃
32	7	$\text{F}^\flat$		
34				

37	8		
39	9	"F	平行四六和弦令人想起《牧神午后》的最后几个小节
42			

演奏提示：德彪西的作品里，他的 Rubato 是非常难找到准确的方法来演奏的。在极其讲究的节奏与和声中。这首前奏曲极其讲究节奏与和声，运用了在整个键盘上广泛展开的钢琴写作技术，这首前奏曲被放在德彪西为钢琴而作的所有前奏曲之首。这首作品预示着《二十首凝视圣婴》——被视为梅西安音乐语言的来源之一。

### 第二集第 8 首《水妖》

这首前奏曲的标题来自 1912 年在巴黎展出的一件英格兰的雕刻作品。雕刻的是超自然的神灵在大海的波浪之中灵活轻盈地飘荡。是个非常流畅的水上芭蕾，接近轻盈的诙谐曲《善舞的仙女》。

演奏提示：例 177 所表明音符的分配，并要求例子中最后一个和弦弹得要足够响，以便使这个主和弦的发声能在所保持的踏板声音上。

例 177：

(Scherzando)

*p aussi léger que possible*

*pp*

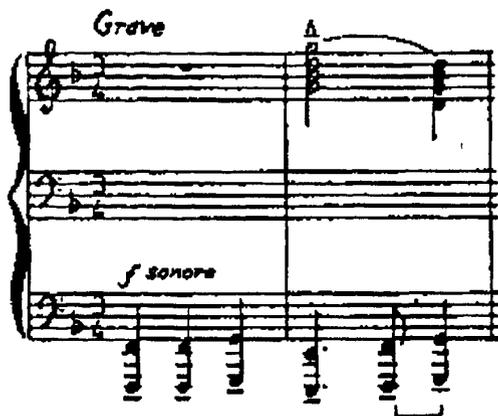
The image displays four staves of musical notation for the piece 'Hommage à Puck' from Debussy's '24 Preludes'. Each staff consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first staff begins with a dynamic marking of *pp* and a fermata over the first few notes. The second and third staves also feature *pp* markings and long, sweeping melodic lines. The fourth staff continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and dynamic changes, including a *pp* marking and a fermata. The notation is characteristic of Debussy's style, with fluid lines and a focus on timbre and atmosphere.

第二集第9首 《向匹克威克致敬》

这是关于狄更斯笔下著名人物的一幅简洁的音乐速写。英国国歌被用来当作盛大的开幕。这个反讽的引用将以片断形式贯穿在整个作品中。

演奏提示：低音要求清晰。开始几小节不用踏板，目的是使左手清楚。

例 178:



## 第二集第 10 首《瓮》或译作《埃及古壶》

这个前奏曲描写的是一个盖顶上雕刻头颅的骨灰盒，是以古埃及城市的名字来命名的。德彪西这首精妙的作品从古希腊、古罗马的宗教仪式中获得的创作灵感，描写了竖琴、铃鼓和响板的声音陪伴着的葬礼缓慢的队伍。

演奏提示：最后四小节时不用延音踏板（见例 179）。在第 30 和第 32 小节，弹下和弦并把左手的音保持住，后用五指弹右手的 A 音，不出声地把全音符和弦 G 和 D 重新按下去，仍用手指保持 G 和 D 的同时，然后不出声地把中央 C 按下去。

## 例 179



## 第二集第 11 首《交替三度》

这首前奏曲的标题，借用了钢琴演奏技巧的术语，已经预示了 1915 年的《练习曲》。C 大调上真正的托卡塔，与《意象集 I》1905 年中的《运动》相似。这个十六分音符的“无穷动”一直持续着，几乎没有被插部中断过。

例子 180 几乎是连奏，差不多不用踏板；你可以把左手加重的三度保持得比其他三度长一些，或在它们上面用非常少的踏板。要注意左手只加重第一个三度。甚至在动力感强的乐曲中，把速度、洪亮度和力度变化也保持在一个印象主义的框架内。

例 180



这首前奏曲的标题不同于德彪西其他前奏曲：别的前奏曲都有一定的表情上的启发；这首前奏曲就只有技术织体上的标记。

演奏提示：技术上的难点是：两手先后并交替用不同的触键、不同的织体来弹三度。音响上：要使音响、表情方面尽可能脱离技术——织体方面的桎梏，赢得完全的独立。也就是技术课题得绝对受制于表情刻画。表情刻画在德彪西的作品中通常总是十分丰富多彩的，然而在这首序曲中，作者所规定的织体却非常贫乏、单一。

## 第二集第 12 首《烟火》或译作《焰火》。

这首前奏曲非常难演奏。这个地方非常重要（指第 33、34 小节的后半小节，德彪西在 *aresc.* 之后，又立刻写上 P），*Piano subito!* 这里每只手各弹四个音（指第 38 小节的上行走句）。为了让手过去得方便，所以左手不能用大拇指（指第 39—40 小节，左手不用拇指，只用 2、3、4、5 指）。两只手交替演奏的时候，要特别注意前一只手结束的那个音符和后一只手开始的那个音符。这里描述烟火，慢慢地升起来，然后在天空中爆出各种颜色的花（指第 57 小节以后）。

第 89 小节下行的刮奏，左右手互换位置，跟谱上写的正相反，以便于演奏。第 85—87 小节要有爆炸的感觉，第 91 小节至曲终右手部分的旋律是法国国歌《马赛曲》的旋律。

## 第五节 小结

德彪西的钢琴前奏曲可谓丰富多彩、五彩斑斓,对大自然与事物的瞬间描述,充满新奇与神秘般的感受和印象。德彪西则以他客观而冷静的心态去观察大自然,进而在这一切中融入自己对美的感受。这24首前奏曲无论是描绘的内容、音乐语言,还是创作上的突破和构思的新颖,以及钢琴演奏,都是德彪西全部创作的浓缩,是印象主义音乐的精华。德彪西的24首前奏曲作品更注重对音乐、色彩,织体,音乐片段、短句旋律的处理,他经常把这些音乐材料重叠、连接在一起,使一些不相关的音乐短句在音乐作品里不间断的出现,丰富了音乐的色彩推进了音乐的发展。

德彪西《二十四首钢琴前奏曲》的特殊魅力,在于作曲家纯熟地运用钢琴音响色彩调色板上的一切手段,创造出新颖独特的音乐语言,栩栩如生地刻画了一系列别有情致的音乐形象,开拓了“前奏曲”体的表现领域。

这《二十四首前奏曲》是极富于艺术价值的杰作,也是他的代表性作品<sup>37</sup>。他的许多钢琴作品作为传世之作,成为世界各地音乐会的重要演奏内容。德彪西这种音乐特质正如他本人所说:他是“把五官所接受到的所有印象变为音乐”。<sup>38</sup>在这些前奏曲中,充分体现了德彪西所寻求的精巧、稀薄、飘逸的风格,可以使我们感觉到其中色彩、光线、诗情与画意的瞬息万变和它们巧妙而深刻的结合。然而,由于作品中曲调的不对称发展,节奏的不规律细分,及旋律的模糊朦胧,使演奏者很难把握作品的情感内涵,感受作品的艺术魅力。

这些前奏曲大都带有极为诗意的标题,不仅非常注重表面的感觉气氛,并且在音乐内涵的挖掘、音乐形象的刻画和深层次的音乐思维方式上都达到了一个极佳的境界,甚至连人的视觉与味觉也被充分调动了起来,体现出印象主义音乐的独特气质。<sup>39</sup>

综上所述,这24首前奏曲不仅有丰富的题材与变化,体现德彪西的独特能力,而且许多德彪西所探究、发现、创立的演奏技巧也被巧妙运用,从各个不同的侧面反映德彪西个人的音乐思想、创作理念、技术创新等等诸方面的内容,具有典型的代表意义,从中个人的认识得到了升华。

德彪西的早期作品已经显示出了娴熟的作曲技巧和独特的风格,在不多的钢琴曲中,著名的有《阿拉伯风格曲》和《贝尔加玛斯克组曲》。随后,由于他与印象派画家

<sup>37</sup> 吕骥,贺绿汀.《中国大百科全书(音乐舞蹈卷)》[M].北京:中国大百科全书出版社,1989.第115页

<sup>38</sup> 沈旋.印象主义音乐的创始[M].北京:人民音乐出版社,1994.9.

<sup>39</sup> 赵晓生.钢琴演奏之道[M].上海:上海世界图书出版公司,1999.第260页

和象征派诗人的频繁接触，使他的思维方式有了进一步的转变，并坚持不懈地探求新的道路，逐渐形成了自己的美学思想，“作品中的印象主义特点日益增强，这一时期的《版画集》和《意象集》都属于具有强烈印象主义色彩的代表作。随着印象主义风格的形成，他的晚期作品已经相当成熟，很多作品都能体现出他的纯熟手法，《二十四首前奏曲》的创作则达到了他钢琴音乐创作的顶峰。以此我们不难看出，德彪西的音乐思想是一个渐进形成，逐步升华的过程。

德彪西的钢琴音乐是一种瞬间的印象，这与前辈音乐家的手法截然不同，给人一种全新的感受。他的《二十四首前奏曲》通过一些新的音乐语言和音响组合，抓住即刻的直接感觉或感情冲动，创造出了独特的声音韵味，给人以充分的想象空间，展示出一个全新的意象世界。如《小妖精帕克之舞》中突然的跳跃、意外的消失与重现以及变化莫测、瞬间即逝的手法就有力地刻画了小妖精帕克奇异的舞姿，给人留下深刻的印象，极具欣赏性。虽然德彪西的钢琴音乐是一种印象，但不能说他就是完全脱离现实的。音乐是生活的反映，最能体现生活的各个方面。在《二十四首前奏曲》中的大部分作品都带有生活的影子，一些以自然景色为题材的乐曲也能通过他对自然细致入微的观察，用富有表现力的音响和清晰的音乐语言来传达对自然世界充满诗意的感受。正如德彪西本人所说，他使“音乐能够自如地唤起人们对似真非真的美景，对将信将疑的世界的想像”，“洛克斯皮塞尔也曾恰当地比喻其钢琴音乐为“音乐的望远镜”。可见，德彪西的钢琴音乐在表述现实的某些方面有着独到之处。

从以上可以看出，德彪西的《二十四首前奏曲》对钢琴音乐有很多创新手法及革新，使他的音乐语言丰富多彩，变幻无穷，其钢琴音乐也充满迷人的魅力。听者可以从他作品中感受到那种既忧郁，又神秘，有时又充满幽默感的纯印象风格，自由想象其所欲表现的图画场景，德彪西这种有特性的描绘和幻想即兴的风格十分耐人寻味。

德彪西是19世纪末、20世纪初法国印象主义音乐的代表人物之一，在欧洲音乐史中占有重要地位。他所代表的印象主义音乐风格是连接19世纪浪漫主义音乐和20世纪音乐的纽带。

<sup>40</sup> 同上

<sup>41</sup> Frank D. Debussy Piano Music [M]. Washington: University of Washington Press, 1969. 第27页

## 第六章 结论

钢琴的艺术发展史实际上就是西方音乐思想的发展史。在数目庞大的钢琴作品中，“前奏曲”以其短小精练，想象丰富结构巧妙而深得人们的喜爱。前奏曲这一体裁经由各个音乐时期历时数年的变化发展，已经成为一种成熟的音乐体裁，并拥有它独具的表现力。在不同的历史时期，该体裁的“造型”手法都有所不同，而在某一特定的历史时期中，该体裁特点的形成又取决于创作与演出的目的、不同作曲家创作的审美思维特征以及作品所欲表现的不同情绪、内容等等，由此而使之具有极其丰富的内涵。

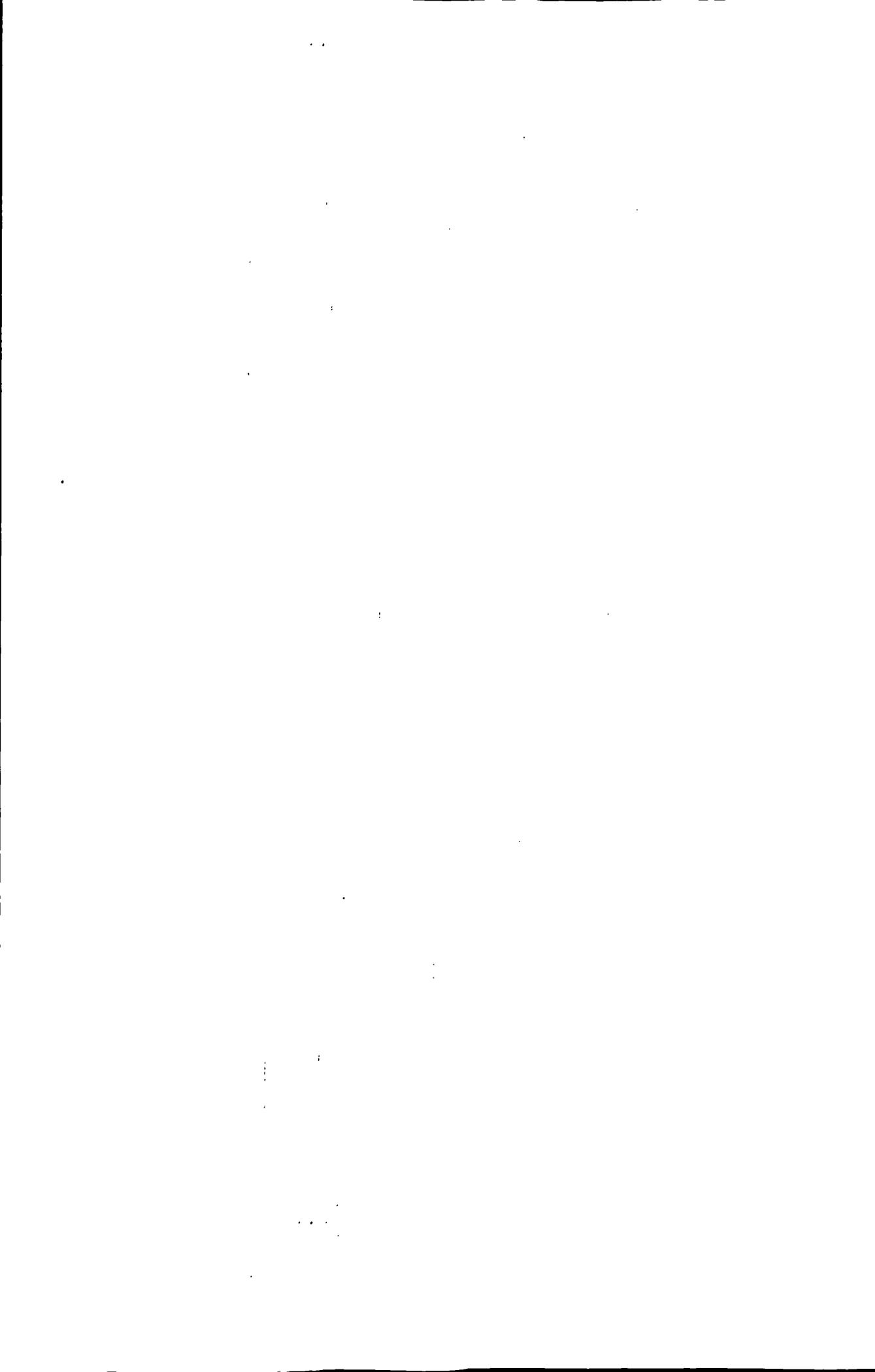
钢琴前奏曲在钢琴独奏体裁中处于重要位置。作为一种成熟的、延续时间最长的体裁之一，前奏曲有其独特的表现力及体裁特点。在数百年各个音乐历史时期的变迁中，前奏曲经历了三个重要的发展阶段，巴洛克时期的巴赫、浪漫主义时期的肖邦、20 世纪的德彪西成为这一体裁历史发展阶段的三位重要代表人物。

作为前奏曲的“奠基人”，巴赫在前人的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《十二平均律钢琴曲集》的 48 首前奏曲与赋格成为后世音乐家们取之不尽、用之不竭的创作典范。从古典派、浪漫派乃至 20 世纪的作曲家们的作品中都可以追踪到巴赫的思想影响。

作为把前奏曲这块石碑竖起来的人，肖邦将前奏曲演变为独立的体裁。他的前奏曲与巴赫的前奏曲在内容、风格、曲式、体裁上大相径庭，在艺术形象、音乐语言上都极富个性，被誉为“钢琴小品中的宇宙”。

作为前奏曲历史演进过程中的重要里程碑，德彪西的前奏曲虽然是在肖邦前奏曲的基础上发展，但应用印象主义的风格和技法，在标题、情感和技法上都充分彰显了 20 世纪音乐语言以及印象主义音乐风格的特点。

比较、研究三个不同历史时期及其作曲家的前奏曲从审美观念、情感内容、音乐形象、音响效果、曲式结构、和声手法、旋律音型、演奏风格、表情手段等各个方面进行深入的研究，全面而准确的把握前奏曲的风格特点，从而找到诠释、处理单独前奏曲作品的依据，更好地表达作品的意境。



## 参考文献:

- [1] 钱亦平,《音乐分析学海津梁》[M],上海:音乐学院出版社,2007年1月第一版
- [2] 李秀军,《西方浪漫主义音乐分析与鉴赏》[M],上海:音乐出版社,2008年5月第一版
- [3] 约瑟夫·马克利斯,《西方音乐赏析》[M],北京:人民音乐出版社,1991版
- [4] 樊禾心,《钢琴教学论》[M],上海:音乐出版社,2007年第一版
- [5] 刘志明,《巴赫创意分析》[M],台北:全音乐谱出版社,1982
- [6] 黎翁斯坦,《音乐结构与风格》[M],台北:全音乐谱出版社,1988
- [7] 应诗真,《钢琴教学法》[M],北京:人民音乐出版社,1990
- [8] CERMAIN BAZIN,王俊雄、李祖智译,《巴洛克与洛可可》[M],台北:远流出版社,1997
- [9] 吴祖强,《曲式与作品分析》[M],人民音乐出版社,1962
- [10] 涅高兹,汪启璋、吴佩华译,《论钢琴表演艺术——一个钢琴教师的随笔》[M],北京:人民音乐出版社,1962
- [11] 蔡中文,《巴赫平均律钢琴曲研究》[M],台北:全音乐谱出版社,1966
- [12] 约瑟夫·列文,缪天瑞译,《钢琴弹奏的基本法则》[M],北京:人民音乐出版社,1980
- [13] 张前,《音乐欣赏心理分析》[M],北京:人民音乐出版社,1983
- [14] 约瑟夫·迦特,刁绍华、姜长斌译,《钢琴演奏技巧》[M],北京:人民音乐出版社,1983
- [15] 弗兰克·道斯,克纹译,《德彪西的钢琴音乐》[M],北京:人民音乐出版社,1985
- [16] 约瑟夫·班诺维茨,朱亚芬译,《钢琴踏板法指导》[M],上海:音乐出版社,1992
- [17] 提姆·道雷,徐仲秋译,《巴哈》[M],智库文化股份有限公司,1995
- [18] 吴铁英、孙明珠,《简明钢琴教学法》[M],华乐出版社,1997
- [19] 吴国者羽等,《钢琴艺术博览》[M],奥林匹克出版社,1997

- [20]赵晓生,《钢琴演奏之道》[M],上海:世界图书出版公司,1999
- [21]戴维·杜巴尔,顾连理译,《键盘上的反思》[M],上海:百家出版社,2001
- [22]高晓光、吴国者羽,《钢琴艺术百科全书》[C].,北京:中国大百科全书出版社,2001
- [23]周薇,《西方钢琴艺术史》[C],上海:上海音乐出版社,2003年2月第一次印刷
- [24]阿·索洛浦佐夫,中央音乐学院编译室译,《肖邦的创作》[M],北京:人民音乐出版社,1960年2月第一版
- [25]沈旋,《德彪西的音乐语言》[J],音乐艺术,1980年第二期
- [26]于润洋,《悲情肖邦-肖邦音乐中的悲情内涵阐述》[M],上海:上海音乐出版社,2008年6月第一版
- [27]雷吉娜·斯门江卡,梁全柄 姚曼华译,《如何演奏肖邦》[M],北京:中国文联出版社,2003年第一版
- [28]赵晓生,《论前奏曲的写作》[J],北京:音乐艺术2003年第01期
- [29]林育,《简析拉赫马尼诺夫的24首钢琴前奏曲》[M],上海:上海音乐学院出版,2007年
- [30]罗薇,《从肖邦到斯科利亚宾的24首前奏曲》[J],北京:钢琴艺术,2005年4、5、6月刊
- [31]郎多尔米,《西方音乐史》[C],北京:人民音乐出版社,1989年
- [32]于润洋,《音乐美学史学论稿》[M],北京:人民音乐出版社,1986年
- [33]于润洋,《西方音乐通史》[C],上海:上海音乐出版社,2001年
- [34]王光祈,《西洋音乐史纲要》[C],台北:台北中华出版社,1956年
- [35]何明辉,《西方音乐史》[C],台北:全音乐谱出版社,1961年
- [36]张洪岛,《欧洲音乐史》[C],北京:人民音乐出版社,1982年
- [37]唐纳德·杰·格劳特、克劳得·帕利斯卡,著吴佩华、顾连理译,《西方音乐史》[C],北京:人民音乐出版社,1996年
- [38]钱仁康,《欧洲音乐史话》[M],上海:上海音乐出版社,1989年11月第一版
- [39]杰拉尔德·亚伯拉罕,《简明牛津音乐史》。杰拉尔德·亚伯拉罕.上海音乐

出版社, 1999年12月第一版

英文:

- [1] Leon Plantinga. *Romantic Music A History of Musical Style In Nineteenth-Century Europe*. Norton, 1984
- [2] Craig Wright . *Listening To Music* . Fourth Edition . Thomson, 2004
- [3] Craig Wright. *Music in Western Civilization* . Thomson, 2006
- [4] Robert Morgan. *Twentieth-Century Music :A History of Music Sytle In Modern Europe and America* . Norton, 1991
- [5] Paul . H . Lang. *Music In Western Civlization*, Dent, 1965
- [6] D. Griut and C. Palisca. *A History of Western Music* , Fourth Edition Norton, 1988
- [7] Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicions*. Macmilan, 1980
- [8] Walyer Giesecking, Karl Leimer, *PIANO TECHNIQUE Theodore Presser Co.* in 1938.
- [9] Gillespie, John, *Five centuries of keyboard music - an historical survey of music fir harpsichord and piano* , New York , Dover Publications , 1965.
- [10] Caldwell, John, *English keybord music before the nineteenth century* , New York: Dover, 1985, c1973.
- [11] Wolff, Konrad, *Masters of the keyboard: individual style elements in the piano music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert* Bloomington, Indiana University Press, 1983.
- [12] Ferguson, Howard, *Keyboard duets-foem the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century*, Oxford , England, Oxford University Press, 1995.
- [13] Gordon, Stewart, *A history of keyboard literature: music fir the piano and its forerunners*, New York, schirmer books, 1996.
- [14] Roberts, Paul, *Images-the piano music of Claude Debussy* Portland,

Amadeus Press, 1996.

[15] James Parakilas, *PIANO ROLES*, Yale University Press, 2002.

附录一:

纵观钢琴前奏曲的发展历史,以《牛津简明音乐词典》第四版(2002年北京第2版)为基础,对西方钢琴前奏曲的曲目加以总结归纳,列出所有该词典明确列出的钢琴前奏曲名录,如下图:

国籍	发表作品时间	作曲家	作品名称
德国	1693	帕赫贝尔, 约翰 Pachelbel, Johann (见 860 页)	6 组羽管键琴的曲调与变奏: 78 首众赞歌前奏曲, 其中包括《安全堡垒》(Ein' feste Burg)、《异邦救世主现在降临》(Nun komm der Heiden Heiland)、《高高的苍穹》(Vom Himmel hoch) 等
德国	1801	巴赫, 约翰·塞巴斯蒂安 Bach, Johann Sebastian (见 53 页)	键盘曲: 《平均律钢琴曲集》(Das Wohltemperierte Klavier) (The Well-Tempered Clavier) 48 首前奏曲和赋格 《15 首创意曲》(15 Inventions) 《为 W.F. 巴赫而作的 9 首前奏曲》(9 Preludes for W.F. Bach) 《6 首前奏曲》(6

			Preludes) 《序曲和赋格》 (Prelude and fugue) 管风琴曲: 《8首前奏曲和赋格》(8 Preludes and Fugues) 大量众赞歌前奏曲
德国	1833-1837 1836-1838	门德尔松[门德尔松·巴托尔迪](雅各布·路德维希)费利克斯 Mendelssohn[Mendelssohn Bartholdy], (Jakob Ludwig)Felix	管风琴: 《前奏曲与赋格3首》, Op37 钢琴: 《前奏曲练习曲3首》(3Preludes and Studies) Op. 104
波兰	1836-1839 1841	肖邦, 弗雷德里克(弗朗西斯采克) [弗雷德里克·弗朗索瓦] Chopin, Fryderyk (Franciszek) [Frederic Francois]见 222 页	钢琴: 24 首前奏曲 (Prelude), Op, 28 《*C 小调前奏曲》, Op. 45
奥地利	1847 1884	布鲁克纳, (约瑟夫) 安东 Bruckner, (Joseph) Anton	管风琴: c 小调《前奏曲与赋格》(Predude and Fugue) 管风琴: C 大调《前奏曲》(Predude)
匈牙利	1843 1846 1848	李斯特, 弗朗茨(教名弗朗西斯科) 见 675 页 Liszt, Ferencz[Franz] (baptized as Franciscus)	钢琴曲: 《奥伯龙序曲》(Ov. Oberon) 钢琴曲: 《魔弹射手序曲》(Ov. Der Freischutz)

	1851  1859  1885 1870		<p>钢琴曲:《汤豪舍序曲》 (Ov, Tannhauzer)</p> <p>超级练习曲 12 首钢琴独奏曲。标题为 1: 前奏曲。</p> <p>Etudes d execution transcendante</p> <p>钢琴曲:《痛哭、抱怨、担忧、忧郁前奏曲》 (Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen Prelude)</p> <p>管风琴曲:《巴赫名字前奏曲和赋格曲》 (Prelude and afugue on the Name of Bech)</p>
比利时	1884  1886-1887	<p>弗朗克, 塞札尔 (奥古斯特-让-纪尧姆-赫伯特) 见 416 页</p> <p>Franck, Cesar (Anguste-Jean-Guillaume-Hubert)</p>	<p>钢琴:《前奏曲、众赞歌、赋格曲》 (Preiude, Choral, et aeugue)</p> <p>《前奏曲、咏叹调、终曲》(Prelude, Aria et Final)</p>
德国	1856 1857 1896	<p>勃拉姆斯, 约翰内斯见 148 页</p> <p>Brahms, Johannes</p>	<p>管风琴曲: A 小调前奏曲与赋格</p> <p>G 小调前奏曲与赋格</p> <p>11 首众赞歌前奏曲, OP. 122</p>

意大利	1878	布索尼, 费鲁乔 (丹特·米凯兰焦洛·本韦托) 见 178 页	钢琴曲: C 小调《前奏曲与赋格》(Prelude and Fugue)
	1879-1880	Busoni, Ferruccio (Dante Michelangiolo Benvenuto)	钢琴曲: 《二十四首前奏曲》(24 Preludes)
俄国	1891	拉赫玛尼诺夫, 谢尔盖(瓦西里耶维奇) 见 934 页 Rachmaninov, Sergei (Vasilyevich)	钢琴作品: 《F 大调前奏曲》; 《幻想曲 5 首》(5 Morceaux de Fantaisie) Op. 3 (No. 2 升 C 小调前奏曲, 1938 年改编为 2 架钢琴演奏); 《前奏曲 10 首》Op. 23; 《前奏曲 13 首》Op. 32。
	1892		
	1901-1903 1910		
俄国		斯克里亚宾, 亚历山大(尼古拉耶维奇) (1872—1915) Scriabin, Alexander (Nikolayevich) 见 1051 页	钢琴曲: 85 首《前奏曲》(Preludes) .
法国	1894	圣 - 桑斯 (又译圣 - 桑), (夏尔) 卡米尔见 1002 页 Saint-Saens (Charles) Camille	管风琴: 《3 首前奏与赋格》(3 Preludes and Fugues)
法国	1891	萨蒂, 埃里克(阿尔弗雷德·莱斯利) 见 1012 页 Satie, Erik [Erie] (Alfred Leslie)	钢琴曲: 《前奏曲 3 首》(Trois preludes)
	1893		《前奏曲 4 首》
	1894		《英雄天门前奏曲》(prelude de la porte heroique du Ciel)
	1906		

			《帷幔前奏曲》 (prelude en tapisserie)
美国	1897	艾夫斯, 查尔斯 (爱德华) Ives, Charles (Edward) 见 576 页	管风琴: 《前奏曲, 前来, 所有信徒们》 (Prelude, Adeste fideles)
法国	1892-1894  1910	德彪西, 阿希尔-克洛德 Debussy, Achille-Claude 见 290 页	管弦乐写的音诗: 《牧神午后》前奏曲见 34 页 Après-midi d'un faune, Prelude à l'après-midi d'un faune ("The afternoon of a faun") 钢琴曲: 《12 首前奏曲》(12*Preludes) 第一集: 1. 《德尔斐斯的舞蹈女郎》(Danseuses de Delphes); 2. 《帆》(Voiles); 3. 《平原上的风》(Le Vent dans la plaine); 4. 《黄昏空气的声音与香气》(Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir); 5. 《阿纳卡普里的山峦》(Les Collines d'Anacapri)

	1912-1913		<p>Anacapri) ;6. 《雪中足迹》 (Des Pas sur la neige) 7. 《西风所见》 (Ce qu a vu le vent d Ouest); 8. 《亚麻色头发的少女》 (La fille aux cheveux de lin) ; 9. 《中断的小夜曲》 (La Serenade interrompue); 10. 《沉没的大教堂》 (Cathedrale engloutie); 11. 《小妖精之舞》 (La Danse de Puck) ; 12. 《游吟诗人》 (Minstrels).</p> <p>钢琴曲: 前奏曲第二册</p> <p>1. 《雾》 (Brouillards) ; 2. 《枯叶》 (Feuilles mortes); 3. 《维诺门》 (La Puerra del Vino) ——阿尔汉布拉宫中有名的门; 4. 《仙女们是极为灵巧的舞蹈者》 (Les Fees sont d exquisis danseuses); 5. 《欧石南》 (Bruyeres) ; 6. 《位</p>
--	-----------	--	--

			<p>万纳将军——古怪的人》(General Lavine——eccentric)，巴黎杂耍剧场的表演者；7.《月光作听众的平台》(La Tarrasse des audiences du clair de lune)；8.《水妖》(Ondine)——出自19世纪初莫扎特·福凯写的水妖故事；9.《致匹克威克先生》(Hommage A. S. Pickwick Esq., P. P. M. P. C.)——略有些英国国歌的风味；10.《盖罐》(Canope)，系古代埃及骨灰坛；11.《轮流出现的三度》(Les Tierces alternees)；12.《焰火》Feux d'artifice (Fireworks)</p>
波兰	1900	希曼诺夫斯基, 卡罗尔 Szymanowski, Karol 见 1146 页	钢琴曲: 前奏曲 9 首, Op. 1
德国	1901-1903 1904	雷格尔, (约翰·巴普蒂斯特·约瑟夫) 马克斯 (米伦) 见 948 页 Reger, (Johann Baptist	管风琴: 《13 首合唱前奏曲》(13 Chorale Preludes)

	1904  1914	Joseph Max(imilian)	管风琴: 《4 首前奏曲与赋格曲》(4 Preludes and Fugues) 管风琴: 《5 首简易前奏曲与赋格曲》(5 Easy Preludes and Fugues) 管风琴: 《30 首小合唱前奏曲》(30 Little Chorale Preludes)
英国	1904 1913  1913-1915 1924	爱尔兰, 约翰(尼科尔森) Ireland, John(Nicholson) 见 571 页	管风琴: 《序奏曲》(Intrada) 钢琴曲: 《圣婴》(The Holy Boy)(原为钢琴前奏曲) 钢琴曲: 前奏曲 4 首, 其中 NO. 3 为《圣婴》 钢琴曲: $\sharp E$ 调前奏曲
法国	1908	杜卡, 保罗(见 331 页) Dukas, Paul	钢琴曲: 悲伤前奏曲(Prelude elegiaque)
英国	1908  1920	法勒, 欧内斯特(见 379 页) Farrar, Ernest(Bristow)	管风琴: 《幻想前奏曲》(Fantasy Prelude) 管风琴: 《3 首众赞歌前奏曲》(3 Chorale Preludes)
法国	1909-1910	福雷, 加布里埃尔(于尔班) Faure, Gabriel(Urban) 见 380 页	钢琴: 《前奏曲 9 首》(9 Preludes), Op. 103
法国	1910	拉威尔, 莫里斯(见 943 页) Ravel, (Joseph) Maurice	为德彪西作曲的改编曲: 《牧神午后前奏曲》(Prelude a

			L' apresmidi d' un faune) (2架钢琴)
德国	1912	卡格-埃勒特, 齐格弗里德(见 605 页) Karg-Elert[Karg], Sigfrid	管风琴: 《众赞歌前奏曲与后奏曲 20 首》(20 Chorale Preludes and Postludes)
德国 奥地利	1913	施特劳斯, 里夏德(格奥尔格)(见 1123 页) Strauss, Richard(Georg)	管弦乐队与管风琴《节日前奏曲》(Festliches Praludium), Op. 61
苏联	1919-1920 1920-1921 1932-1933 1950-1951 1963	肖斯塔科维奇, 德米特里(德米特里埃维奇)(见 1070 页) Shostakovich, Dmitry (Dmitryevich)	钢琴奏鸣曲: 《前奏曲 8 首》, Op. 2 《前奏曲 5 首》 《前奏曲 24 首》, Op. 34 《前奏曲与赋格 24 首》, Op87. 2 架钢琴曲: 《前奏曲与赋格》No. 15 选自 Op87.
英国	1923	戴留斯, 弗里茨(后为)弗雷德里克(西奥多·艾伯特) Delius, Fritz(later)Frederick(Theodor Albert) (见 296 页)	钢琴: 《前奏曲 3 首》
奥地利	1924 1926	施密特, 弗朗茨(见 1026 页) Schmidt, Franz	管风琴: 降 E 大调前奏曲与赋格; 管风琴: 《小众赞歌前奏曲 4 首》(4 Little Choral-Preludes)

美国	1926	格什温, 乔治[格什温, 雅格布] Gershwin, George[Gershwin, Jaoo b] (见 442 页)	钢琴曲: 前奏曲 3 首 (1926) (由海菲茨改 编为小提琴与钢琴组 曲。
苏联	1927-1928 1943-1944	卡巴列夫斯基, 德米特里(鲍里索 维奇) (见 600 页) Kabalevsky, Dmitry (Borisovich)	钢琴: 《前奏曲 4 首》 《前奏曲 24 首》
英国	1928  1920  1930  1956	沃恩·威廉斯, 拉尔夫 Vaughan Williams, Ralph (见 1211 页)	钢琴: 《吉本斯的“歌 13”赞美诗前奏曲》 (Hymn-Tune Prelude on “Song13” by O. Gibbons) 管风琴: 《威尔士赞美 诗前奏曲 3 首》 (3 Preludes on Welsh Hymn-Tunes) 管风琴: 《C 小调前奏 曲与赋格》 (Prelude and Fugue in C minor) 管风琴: 《管风琴前奏 曲 2 首》 (2 Organ Preludes)
爱沙尼亚瑞典	1928-1976	图宾, 爱德华(见 1195 页) Tubin, Eduard	钢琴曲: 《前奏曲 10 首》 (10 Preludes)

籍			
法国	1929	梅西昂, 奥利维埃 (欧仁·普罗斯佩·夏尔) (见 756 页) Messiaen, Oliver (Eugene Prosper Charles)	钢琴: 《前奏曲 8 首》 (8 首都有标题)
丹麦	1929 1930	尼尔森, 卡尔 (奥古斯特) (见 818 页) Nielson, Carl (August)	管风琴: 《短小前奏曲 29 首》 (29 Short Preludes) 《前奏曲 2 首》 (2 Preludes)
祖籍爱尔兰、英国	1933	莫伦, E. (欧内斯特) J. (约翰) (见 773 页) Moeran, E(mest) J(ohn)	钢琴: 《前奏曲与摇篮曲》 (Prelude and Berceuse)
英国	1939	布里奇, 弗兰克 (见 158 页) Bridge, Frank	管风琴: 《前奏曲》 (Prelude)
德裔美国籍	1942	欣德米特, 保罗 Hindemith, Paul (见 531 页)	钢琴练习曲: 音的游戏 (见 692 页) Ludus Tonalis (The Play of Notes) 包括前奏曲和 12 首赋格曲, 赋格曲中附有 11 个间奏及 1 个后奏 (前奏曲的倒影变体)。

英国	1945 1978	伯克利, 伦诺克斯 (兰德尔·弗朗西斯) (见 109 页) Berkeley, (Sir) Lennox (Randal Francis)	钢琴曲: 《6 首前奏曲》 (6Preludes) 钢琴曲: 《前奏与随想曲》 (Preludes and Capriccio)
法国		卡扎德絮, 罗贝尔 (马塞尔) Casadesus, Robert (Marcel) (1899-1972) (见 204 页)	钢琴曲: 24 首钢琴前奏曲
英国		鲁布拉, (查尔斯) 爱德蒙 Rubbra, (Charles) Edmund (1901—1982) (见 990 页)	钢琴《前奏曲 8 首》, Op. 131; 钢琴曲: 《前奏曲与赋格》 (Prelude and Fugue). Op. 69.
英国	1946	蒂皮特, 迈克尔 (肯普) (见 1177 页) Tippett, (Sir) Michael (Kemp)	管风琴: 《蒙特威尔第的晚祷曲前奏》 (Preludio al Vespro di Monteverdi)
比利时	1950 1959  1959-1964  1972	皮特斯, 弗洛尔 (见 881 页) Peeters, Flor	管风琴曲: 《前奏曲与赋格 3 首》 (3Preludes and Fugues) 人和管风琴: 《节日序奏曲》 (Entrada festiva) 管风琴曲: 《全年礼拜赞美诗前奏曲》 (Hymn Preludes for Liturgical Year) 管风琴曲: 《佛兰芒古

	1976		老歌曲前奏曲 10 首》 (10 Preludes on Old Flemish Songs) 管风琴曲:《“为了国家”前奏曲、赋格段和众赞歌》 (Introduzione, fuga to con corale supra ‘Pro Civitate’)
波兰	1954	卢托斯瓦夫斯基, 维托尔德 Lutoslawski, Witold(见 695 页)	单簧管和钢琴的《舞蹈前奏曲》(Dance Preludes)
俄裔美国	1962	利斯[利斯年斯基]本杰明(见 654 页) Lees[Lysniansky], Benjamin	钢琴: 3 首《前奏曲》
德国	写作时间不详	瓦尔夏, 赫尔穆特(见 1237 页) Walcha, Helmut (1907—1991)	管风琴: 25 首的众赞歌前奏曲
苏联	1963	施尼特凯, 阿尔弗莱德(加里耶维奇)(见 1029 页) Schnittke[Schnitke, Shnitke], Alfred (Garriyevich)	钢琴曲:《前奏曲与赋格》(Prelude and Fugue)
苏联	1963-1970	谢德林, 罗季翁(康斯坦丁诺维奇)(见 1067 页) Shchedrin, Rodion(Konstantinovich)	钢琴曲:《24 首钢琴前奏曲与赋格》
英国	1963	莱顿, 肯尼思(见 660 页) Leighton, Kenneth	管风琴曲:《前奏曲, 谐谑曲, 帕萨卡利亚》

	1987		( Prelude, Scherzo and Passacaglia ) Op, 41 钢琴的《前奏曲, 赞美诗, 托卡塔》 ( Prelude, Hymn and Toccata ) . Op. 96
英国	1964	麦凯布, 约翰(见 702 页) McCabe, John	管风琴曲: 《前奏曲》 (Prelude)
英国	1965	塞尔, 汉弗莱(见 1054 页) Searle, Humphrey	钢琴: 《罗斯索恩主题前奏曲》(Prelude on Theme by Rawsthorne)
澳大利亚	1966	威廉森, 马尔科姆(本杰明·格雷厄姆·克里斯托弗)(见 1268 页) Williamson, Malcolm(Benjamin Graham Christopher)	钢琴: 5 首前奏曲
英国	1969	约瑟夫斯, 威尔弗雷德 Josephs, Wilfred(见 595 页)	钢琴: 29 首前奏曲
英国	1970 1971	弗里克, 彼得·拉辛(见 421 页) Fricker, Peter Racine	管风琴: 《前奏曲》 (Praeludium) 管风琴: 《序奏曲》 (Intrada)
西班牙 法国	1972-1973	奥阿纳, 莫里斯(见 840 页) Ohana, Maurice	钢琴《前奏曲 24 首》 (24 Preludes)

德国	1973	亨策, 汉斯·维尔纳(见 523 页) Henze, Hans Werner	为钢琴、乐队和磁带作的前奏曲《特里斯坦》(*Tristan)(见 1190 页)
英国	1974	沃兹沃思, 威廉(布罗克斯比) Wordsworth, William(Brocklesby) (见 1281 页)	双簧管和钢琴的《前奏曲和谐谑曲》(Prelude and Scherzo)
英国	1976	马克斯韦尔·戴维斯, 彼得(见 741 页) Maxwell Davies, (Sir) Peter	管风琴曲: 3 首前奏曲
英国	1977	布什, 阿兰(达德利)(见 177 页) Bush, Alan (Dudley)	钢琴曲《24 首前奏曲》(24Preludes)
英国	1977 1978	勒琴斯, (艾格尼斯)伊丽莎白(见 696 页)(1906—1983) Lutyens, (Agnes)Elisabeth	钢琴与打击乐的《众赞歌前奏曲与释义曲》(Chorale prelude and Par aphrase) 钢琴: 《前奏曲 7 首》(7Preludes)
苏格兰	1980 1981-1982	麦圭尔, 爱德华(见 705 页) McCuire, Edward	管风琴的前奏曲之四; 钢琴的前奏曲之七
亚美尼亚裔美国籍		雅杜米安, 理查德(见 1288 页) Yardumian, Richard (1917—1985)	《众赞歌前奏曲》(Chorale Prelude)

英国	1981	塔特, 菲利斯 (玛格丽特·邓肯) (见 1156 页) Tate, Phyllis (Margaret Duncan)	单簧管与钢琴的《前奏, 咏叹调, 间奏, 终曲》(Prelude, Aria, Interlude, Finale)
法国	1983	舍费尔, 皮埃尔 (亨利·玛丽) (见 1020 页) Schaeffer, Pierre (Henri Marie)	《前奏曲, 众赞歌与赋格》(Prelude, Chorale et Fugue)
美国	1988	鲍威尔, 梅尔 (见 915 页) Powell, Mel	电子音乐: 《计算机前奏曲》(Computer Prelude)
丹麦	1988 1990	路德斯, 保尔 (见 993 页) Ruders, Poul	钢琴: 《13 首前奏曲》 钢琴: 《星星前奏曲与爱情赋格》 (Star-Prelude and Love Fugue)

附录二：

以表格的形式列出变奏曲、托卡塔、利切卡尔、坎佐纳、幻想曲、奏鸣曲、序曲、古组曲、随想曲、创意曲、特性小曲和舞曲的相关介绍：

名称	英文名	原来源国名	直译	含义及演变阶段
前奏曲	prelude	Peae ludus	前表演	<p>1. 15、16 世纪为管风琴、柳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。</p> <p>2. 17 世纪以后，前奏曲逐渐成为一种有完整形式的小型器乐曲，多半由键盘乐器演奏，被放在赋格、组曲、奏鸣曲、众赞歌等乐曲的前奏，仍然具有引子的意义。这种前奏曲形式很自由，带有即兴演奏的性质，实际上是一种小型的幻想曲。</p> <p>3. 浪漫主义时期，钢琴前奏曲被发展为不附加任何乐曲之前的独立的钢琴小品。</p> <p>4. 以后的一些前奏曲虽不用全套调性顺序，但也大体布局相同。有些前奏曲每一首都具有独特的性格，实质上是色彩鲜明的小型音画。</p> <p>5. 20 世纪，作曲家创作的前奏曲有多种情况：有的前奏曲仍然担负着引子的功能；有的前奏曲在结构上相当开展；有的继承了 17 世纪下半叶就有的前奏曲与赋格联合起来组</p>

				成二乐章的结构;有的吸收了本民族的调性特点。
托 卡 塔	toccata	toccata	接触	<p>1、始于16世纪的意大利,是即兴的前奏曲,作为管风琴弥撒中的引子和伴奏,运用在礼拜中。</p> <p>2、17世纪意大利的托卡塔是渐渐发展成一种“无穷动”(perpetuum mobile,器乐曲标题,乐曲往往由始至终都是快速而重复的音型)式的乐曲,全曲自始至终是一节奏音型,类似早期的练习曲。</p> <p>3、17世纪后半叶,托卡塔成为独立的音乐会体裁,进入世俗套曲作品尤其是古组曲中。这时的托卡塔的特点:前奏曲式的部分和赋格式的部分多次对比,以规模较大的赋格结束。</p> <p>4、19世纪开始,托卡塔作为练习曲型的技巧性体裁有了进一步的发展,体现在车而尼、舒曼等的作品中。</p> <p>5、20世纪的作曲家在运用托卡塔指一体裁时发挥了很多想象力:“无穷动”式、狂想曲式</p>
变 奏 曲	variation	variation	主题的演变	<p>1. 是主题及其一系列变化反复并按照统一的艺术构思而组成的乐曲。</p> <p>2. 主题特点:主体简洁,往往具有歌曲的特点,在节奏、和声语言和肢体写法上也很简洁,目的是为了在变奏发展的过程中逐渐地丰</p>

				<p>富起来。在结构上，变奏曲的主体多半是单二部曲式，较少乐段是单三部曲式。变奏曲式的特点是：主题的统一性和完整性，各个部分（变奏）的收拢性及相对的静止性。</p> <p>3. 专业类型的变奏曲从13世纪起得到推广，这是以定旋律（c a n t u s f i r m u s）为基础的复调变奏曲。</p> <p>4. 16世纪起突出地体现在帕萨卡里亚和恰空这两种体裁中</p> <p>5. 变奏曲式可以是独立的大型的作品。如拉赫马尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》（作品43，1934年）</p> <p>6. 变奏作为发展的原则可以在任何体裁和曲式中遇到。</p>
利切卡尔	ricercar	ricercare	探索 寻求 练习 习作	<p>1. 产生于16世纪。16世纪初的利切卡尔是一种小型的、即兴性质的小曲，类似“序文”</p> <p>2. 16世纪40年代起出现了复调风格的利切卡尔。但主题模仿形势的利切卡尔的成型则为赋格的形成作了准备</p> <p>3. 17世纪的利切卡尔预示了以后托卡塔—赋格和前奏曲—赋格的复调套曲形式。在风格上与复调幻想曲接近，有的作曲家干脆称</p>

				<p>利切卡尔为幻想曲。有的利切卡尔接近于赋格，</p> <p>4. 在 18 世纪最终为赋格所取代。</p> <p>5. 20 世纪，这一体裁得到了复兴。</p>
坎佐纳	canzone	cantio	歌曲	<p>1. 在 12-13 世纪，普罗斯旺游吟诗人 (troubadour) 的抒情诗篇称作坎佐纳。</p> <p>2. 多为声乐作品</p> <p>3. 器乐坎佐纳的结构类似利切卡尔。在这之后的发展中，器乐的坎佐纳在结构上有的像变奏套曲，带有主题在节拍上的变化，有的是对比——并置的结构，与当时涌现的大量奏鸣套曲和组曲性套曲接近。</p>
幻想曲	fantasia	Phantasia	想象	<p>1. 自由发挥作曲家的想象力而很少遵循传统曲式的作品。多是器乐体裁。特点是结构自由、脱离某种固定的结构模式。</p> <p>2. 幻想曲起源于 16-17 世纪的即兴演奏模式。</p> <p>3. 到 17 世纪上半叶，幻想曲接近于利切卡尔、坎佐纳、随想曲。在这之后的幻想曲的特点是复、主调风格的交替。</p> <p>4. 18 世纪幻想曲在古钢琴和管风琴创作领域中得到了广泛的运用。</p> <p>5. 19 世纪以前的套曲中，幻想曲常</p>

				<p>具有引子的功能和前奏曲的特点，因而放在赋格曲、组曲、奏鸣曲等体裁前，作为这些乐曲的开始曲。...</p> <p>6. 19世纪后，这一体裁多数是独立的作品，不再放在赋格、组曲、奏鸣曲的前面了。</p> <p>7. 浪漫主义时期幻想曲的特点是，自由发挥现成的主题，或者综合各种音乐曲式和体裁。</p> <p>8. 20世纪的幻想曲这一体裁继承、保留了上述基本结构原则——即兴性、变奏性、综合各类曲式、标题性。</p>
奏 鸣 曲	Sonata			<p>1. 一件独奏乐器演奏或由一件独奏乐器和钢琴合奏的器乐套曲。</p> <p>2. “奏鸣曲”的概念在16世纪泛指一切器乐曲，与作为声乐演唱作品的康塔塔相区别。自然，这时期的奏鸣曲也包括当时的前奏曲体裁。</p> <p>3. 17世纪初指专指某种特定的器乐结构形式。并且与交响曲有了某种联系。</p> <p>4. 18世纪形成古典奏鸣曲。18世纪后半叶，分为独奏的古钢琴奏鸣曲和重奏的奏鸣曲。</p> <p>5. 20世纪，奏鸣曲的风格倾向多样化</p>
古	partita, suite	partita	被划	<p>1. 15-16世纪的组曲由为各种乐器</p>

组曲			分的部分	<p>写的3个及3个以上的舞曲组成,用途是宫廷行列和典礼的伴奏。</p> <p>2. 17世纪中叶起失去舞曲实用性,“当时的组曲已经包含很多乐章。在阿勒芒德之前有前奏曲( Prelude)、序曲( Overture)、幻想曲、托卡塔等,</p> <p>3. 16世纪末~18世纪初,多数 partita 仅仅指变奏套曲。被称作组曲的还有18世纪下半叶的套曲体裁(含嬉游曲、遣兴曲、小夜曲、夜曲 Nachtmusik)。</p>
随想曲	Capriccio	capriccio	任性、怪想、变化无常	<p>1. 它是一种带有幻想气质的器乐作品的总称。</p> <p>2. 16世纪末到17世纪初的随想曲是指自由结构接近于幻想曲、利切卡尔、坎佐纳的器乐小曲。</p> <p>3. 18世纪是一种生动活泼的自由幻想曲。</p> <p>4. 18世纪中叶~19世纪,常指小提琴练习曲作品。</p> <p>5. 19世纪,浪漫主义作曲家创作较乐于选择此体裁创作钢琴曲,如威伯、门德尔松、勃拉姆斯等人的随想曲,这时的随想曲是一些即兴性的浪漫乐曲。</p>
创意曲	Invention			<p>1. 满想象力的探索性、原创性乐曲。在音乐中通常指巴洛克时期的一种复调钢琴小曲,根据某一动机</p>

				<p>即兴发展而成，类似小赋格曲。来源于修辞学，最早在音乐中出现是在 16 世纪，克莱芒·雅内坎 (Janequin, 约 1474~约 1560)，作品是 1555 年出版的《音乐创意曲第一集》(Premier Livre des inventions musicale)，实际上是有标题的法语世俗单声部歌曲尚松。</p> <p>2. 巴洛克时期，“前奏曲”、“幻想曲”和“创意曲”意义相近，都是即兴风格的短小复调乐曲。</p>
赋格	fugue	Fugue、fuge、fuga	跑 逃跑 快速 运动。	<p>1. 起源 15 世纪末。</p> <p>2. 17 世纪作为独立的器乐体裁。从 17 世纪下半叶起赋格与前奏曲、幻想曲、托卡塔联合起来，组成二乐章套曲。</p>

### 附录三:

#### 具有“前奏曲”性质的其他体裁

许多非钢琴独奏性质体裁的其他体裁也具有“前奏曲”的性质。如管风琴众赞歌前奏曲、音乐会序曲等等。

#### 一. 管风琴众赞歌前奏曲(organ chorale)

要了解管风琴众赞歌前奏曲先了解管风琴众赞歌。管风琴众赞歌一词的德文是 Choral, 中世纪拉丁文为 cantus choralis, 意思是“教会的素歌”, 即合唱歌曲。众赞歌的定义是“一种基督教会众合唱的赞美诗”。是西方基督教会礼拜仪式中的一部分, 运用演唱的形式。最初是单声部的歌曲, 初步形成于罗马天主教会时期, 当时称作格里高利圣咏。在德国宗教改革时期称作“新教众赞歌”。这之后, 众赞歌成为各种改编曲的主题, 形成专业音乐作品的主题和结构基础, 这种地位与作用一直持续到古典主义时期。

众赞歌改编(德文为 Choralbearbeitung)从广义来说, 是任何取材于众赞歌改编曲或经过加工的多声部作品。因其定义十分广泛, 它的范围涉及 10-17 世纪专业音乐的很多重要体裁, 如: 奥尔加农(organmu)、福布东交替圣歌、应答圣歌、经文歌、圣母悼歌、弥撒、康塔塔、受难曲等。而从狭义的概念来说, 众赞歌改编曲就等同于基督教众赞歌管风琴音乐的各种体裁。众赞歌改编曲出现于 16 世纪末, 吸收了较早期格里高利众赞歌声乐及管风琴改编曲的经验。早期众赞歌改编曲的特点如下: 较多为基督教歌调的合唱改编曲形式; 和声方式的众赞歌改编曲在管风琴中并不多见。复调众赞歌改编曲的主要类型有三种: (1) 以相对固定旋律(cantus firmus)的改编曲。其中, 伴唱声部的主题不取决于众赞歌或与众赞歌没有联系或运用自由的对位或构成模仿、卡农、赋格。(2) 众赞歌运用卡农的叙述方式。例如《O Lamm Gottes, unschuldig》(BWV618)。(3) 赋格形成的改编曲。以众赞歌的主题(诗节)为基础改变的中赞歌改编曲。例如《Fuga super: Allein Gott in der Hoh' sei Her》(BWV716)。(4) 巴洛克时期其他的器乐体裁(如众赞歌前奏曲、众赞歌幻想曲、众赞歌变奏曲、众赞歌组曲等)在技术上也常常属于众赞歌改编曲。

当然, 管风琴众赞歌的有关创作与 17 世纪管风琴音乐的发展密不可分。在 16 世纪之前, 比较著名的管风琴音乐体裁有: 单主题(存在一个音乐构思, 没

有真正的发展)的坎佐纳,多主题(音乐构思有一些发展)的坎佐纳、众赞歌、托卡塔和前奏曲。到了17世纪,西班牙、意大利和德国的管风琴大师们为后人留下了大量管风琴艺术的遗产。举例如下:约翰·雅各布·弗罗贝格尔

(J. J. Froberger, 1616-1667)是南德作曲家的代表,他是生活经历很丰富。

1641-1645及1653-1657年在维也纳宫廷工作,是符腾堡公爵夫人的老师,并在那个城堡逝世。在青年时代,弗罗贝格尔到处旅行,去过意大利、法兰西、尼德兰、英国。他以演奏大师德身份在欧洲的许多国家举行音乐会,1652年在巴黎曾与弗朗索瓦·库泊兰(Couperin)相遇,当时的库泊兰仅是个16岁的青年,而弗罗贝格尔已36岁。弗罗贝格尔的特点是熟谙法国音乐。与法国其他的楔槌键琴家一样,他为楔槌键琴写作组曲,与路易·库泊兰(Louis Couperin, 1626-1661)一样采用即兴前奏曲作为乐曲开始。他的创作风格综合了意大利、法国、英国古钢琴音乐与德国民间传统的成就。他对后世的巨大贡献在于——创作中确立了四乐章古钢琴组曲的体裁形式,是最早将阿勒曼德、普朗特、萨拉班德和基格舞曲组成套曲的作曲家,也是最早将前奏曲和赋格组合成套的作曲家。弗罗贝格尔给予同时代及后世作曲家的古钢琴音乐以相当大的影响,获得了莫扎特的极高评价。

在巴赫之前的作曲家们拓宽了自己的创作范围,同时致力于发展各种管风琴体裁,在他们作品中清晰地出现两种倾向:赋格(有时称作利切卡尔)的发展和托卡塔(有时是前奏曲、随想曲)的发展。在托卡塔上,有时带模仿、有时不带模仿(这时接近前奏曲,模仿的部分和“前奏曲式”部分的有时相互转换)。

这一时期的另一位杰出作曲家是帕赫贝尔。约翰·帕赫贝尔(Johann Pachelbel, 1653-1706)是17世纪最著名的艺术家之一,德国管风琴家和作曲家。他写的众赞歌前奏曲超过60首,在这一体裁领域是约·塞·巴赫的重要先驱。帕赫贝尔的管风琴作品具特点如下:首先,帕赫贝尔的管风琴作品在音乐构思上十分清晰,作品的完整性与紧凑性也很好,以上的这些特点与古典主义的风格有些相近。其次,在调式——和声构思上也很清晰。再次,他在管风琴作品在自由掌握曲式和综合运用体裁特性的上已经具有很强的能力。如他的即兴曲,既简洁完美,又形象生动,接近于前奏曲-练习曲的特点。帕赫贝尔较多地致力于基督教众赞歌,这为巴赫的众赞歌改编曲在主题上作了准备。从他的列众赞歌变奏曲来看,其兴趣在于将众赞歌的旋律进行自由展开。例如多乐章的套曲:赋格式的

第一乐章和前奏曲式的第二乐章。这里要说的是第二乐章：这一乐章把众赞歌放在前奏曲中作为和声低音，构成了前奏曲的基础。总体上说，帕赫贝尔的众赞歌前奏的风格服从于管风琴作品的总的体裁（赋格、前奏曲）原则的。

第三位要说的作曲家的管风琴前奏曲是迪特里希·布克斯特胡德(Buxtehude, Dieterich)，他的创作体裁涉及托卡塔、前奏曲和赋格、管风琴众赞歌改编曲、组曲和楔槌键琴变奏曲。布克斯特胡德十分自由地运用基督教众赞歌，在任何的管风琴体裁中进行创造性的展开，甚至在楔槌键琴的舞蹈组曲这一体裁中也有运用。在这些体裁中，众赞歌已不是作为旋律教条地存在，而是赋予一种总的旋律倾向。这种大胆的创新精神体现在他的组曲类作品中，如g小调前奏曲赋格（按其本质这是一首大的托卡塔）。在《g小调前奏曲赋格》中，引子是宽广、热情而富有效果的托卡塔式的，它用幻想曲般的激情如潮水般奔腾而下，连接着一系列具有鲜明对比的插部：第一个插部——小赋格，在引子后的以轻巧的走句为特点，是一种自由的“前奏曲式的”插部。节拍从4/4拍变为12/8拍，主题g小调，答题d小调。插部后是该作品的核心部分——严肃的g小调赋格，其主题与巴赫的赋格曲主题相似；随后重又进行主题全新的前奏曲式的插部和小赋格。最后，小赋格进入到走句式的尾声中。这样，全曲构成了类似前奏曲（引子）——小赋格——赋格——前奏曲——赋格——尾声的“套曲”形式。其中的每个部分都是自由的，并且从容不迫地紧密相连。以下为《g小调前奏曲——赋格》的前奏曲（引子）以及小赋格和赋格的片断谱例。这样，这首有着丰富内容的管风琴曲的风格渐渐地通向巴赫著名的《d小调管风琴托卡塔》。但巴赫在布克斯特胡德对比并存的经验的基础上做了进一步的探索，巴赫在复调的极限内做了更进一步的对比并置：前奏曲——赋格、幻想曲——赋格、带赋格的托卡塔等。对比布克斯特胡德，巴赫在风格上，改变了胡的强烈的不稳定性。

总之，整个17世纪作曲家们的管风琴众赞歌前奏曲创作的都通向一个目标——众赞歌改编曲的顶峰之作是约·塞·巴赫（J·S·Bach）。

## 二. 音乐会序曲

“序”原本指一本书或一篇诗文的绪言，后来成为一种独立的文体。我国文学里的“序”和外国音乐作品里的“序曲”，可以说是不同艺术形式中的具有相同作用的体裁。西方音乐作品中的“序曲”，原是歌剧、戏剧、清唱剧等开场前

演奏的管弦乐曲,有时也指某些大型器乐作品的开始曲,后来也成为独立的体裁。许多歌剧或戏剧作品的序曲,其生命力、影响力、历史地位往往比戏剧本身要强得多。有些18、19世纪的歌剧现在已经不再演出,但它们的序曲还可以在音乐会上听到。19世纪初,出现了一种专供音乐会演奏的序曲,是一种独立的管弦乐作品,被称为“音乐会序曲”。如门德尔松的《芬格尔洞序曲》(作品第26号,1830年)、《寂静的大海和幸福的航行序曲》(作品第27号,1820年)和《美丽的梅露茜娜的故事序曲》(作品第32号,1833年)是音乐会序曲最早的典范作品。这些作品或写自然风光,或取材于文学作品。这些音乐会序曲是19世纪标题音乐的先行者,也是后世交响诗的前身。

在形式上,音乐会序曲继承古典歌剧序曲的传统,大多用奏鸣曲式。与歌剧序曲相同的是都是单乐章作品,但有时几首内容有内在联系的序曲可以结成套曲,并用共同的主题将它们串连,如德沃夏克的《在大自然中》、《狂欢节》和《奥瑟罗》构成《自然、生命和爱情》的三联序曲,用自然主题将三者联结起来,成为一体。音乐会序曲的内容大致有以下几类:

类别	举例	说明
抒发对大自然的感受	《芬格尔洞序曲》	门德尔松
	《南方序曲》	英国作曲家埃尔加 (1857-1934) 作品第50号
取材于神话故事	《美丽的梅露茜娜的故事序曲》	门德尔松
取材于文学名著(戏剧、诗歌等)	《李尔王序曲》	法国作曲家柏辽兹 (1803-1869) 作品第4号 作于1831年 取材于莎士比亚的同名悲剧
反映哲学思想。	三联曲(《自然、生命和爱情三部曲》),	捷克作曲家德沃夏克 (1841-1904) 作品第91-93号 作于

		1891-1892年 用音乐表达了“自然生命的美好和不幸的赐与者”的思想是作者本人某种泛神论观点的流露
取材于历史事件	《1812年庄严序曲》	柴可夫斯基 作品第49号，作于1880年
反映风俗生活	《罗马狂欢节序曲》	柏辽兹 以意大利舞曲萨尔塔雷罗（取自歌剧《本威努托采利尼》为基本主题，描写了狂欢节的热烈气氛
纪念性质的序曲 相当于文学作品中的“赠序”	《学院节日序曲》	德国作曲家勃拉姆斯（1833-1897）作品第80号，作于1880年 为答谢布雷斯劳大学1879年授予他荣誉哲学博士学位而创作 其中用四首德国大学生歌曲的旋律作为主题。

## 感谢

博士学习、生活就要过去了。四年的收获很大，经历很多，改变很大。我要感谢很多人和事对我的帮助。

感谢我的导师侯润宇教授，言传身教地让我在钢琴表演上、艺术鉴赏力上、乃至整个艺术观上都有了飞跃。还要感谢在毕业论文上给予我很大帮助的上音的钱亦平教授，感谢她无私的、慷慨的对我的核心期刊论文、开题报告、毕业论文进行修改——细致到每一个标点的运用。

我要感谢我的父母，他们赐予了我健康的身体、正常的智商、培养了我良好的心理素质。在我困难、无助的时候，他们给了我最有力的精神、物质的支撑力量。

我还要感谢我的亲戚们、朋友们，他们在生活、学习上给予了我莫大的帮助。很多事情都是在他们的帮助下顺利完成的，这让我有更集中的精力完成学业。

感谢何绍虎、郑竹君两位同学在我的第二场、第三场独奏音乐会上担任协奏，感谢他们为此付出了大量的时间、精力。

特别要感谢郭劲赤老师、钱诚全家、李芮婵全家在毕业论文的写作和毕业音乐会准备期间给予我的帮助。

感谢张晓蕾、孙玮玮、陈秋萍同学、上音的芝汀老师对我论文的后期校对及排版上的帮助。

感谢很多普通的人们对我展现出的他们友善、宽容的一面。无数的小事令我感动。

独自一人闯上海滩不易。每天脸上都洋溢着笑容的我自知那笑脸背后的辛酸。但每当想起有那么多人关心我、帮助我，心理总感到暖暖的。

我还要感谢曾经的困难、曾经的“不如意”的事、曾经的“不顺心”人。正是这些曾经给我阻碍、曾经带来困扰的人和事使我成长、成熟。学会从负面的事物上发现可以学习、借鉴、吸收的东西。

世间万物皆有因果。怀着感恩的心、感谢的情回首四年的博士学习生活，留在记忆中的都是美好的事物。

人生的经历是最宝贵的财富。

