

西南大学

硕士学位论文

肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》（Op. 34）之初探

姓名：刘畅

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：武增文

20120520

肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》 (Op.34)之初探

学科专业：音乐学

研究方向：钢琴表演与教学研究

指导导师：武增文 副教授

研究生：刘畅

摘 要

本文选择前苏联 20 世纪伟大的作曲家肖斯塔科维奇创作的《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34)为研究对象，主要的研究方法是文献法和综述法，对其进行研究。

本文由以下四个部分组成：

绪论——说明本研究的起源与目的，梳理在该研究领域中国内、外的现状，为本文奠定良好的理论基础。

第一章——本章分为两节：第一节介绍肖斯塔科维奇的生平、音乐创作时期与风格、创作的钢琴音乐特点；第二节针对前奏曲这一体裁，追根溯源，旨在抛砖引玉，从历史的角度进行归纳总结，为全文研究做好铺垫。

第二章——分析该作品中的每一首前奏曲的曲式结构以及技术要点，其目的有两点：一是深入研究这部作品；二是为后面演奏与教学研究打下较好的理论基础。

第三章——笔者从演奏与教学方面对肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34)进行探讨；希望让更多的教师和学生认识肖斯塔科维奇，选择这部佳作。

结语——该部分是本文的结果，将对肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34)之初探进行总结性表述，也就是该研究成果的落脚点。

本文的新意体现在通过对肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34)的分析，在演奏与教学上进行总结，探讨如何更好的演绎该作品。本文研究以文献资料为主，并有机的结合其他传统方法，目的是为了在实际的钢琴演奏与教学过程中更好的运用研究成果。

关键词：肖斯塔科维奇 钢琴前奏曲 曲式分析 演奏教学

The Research on Shostakovich's “Twenty-four Preludes for Piano” (Op.34)

Major: Musicology

Subject: Piano performance and teaching research

Supervisor: Prof. Zengwen Wu

Author: Chang Liu

Abstract

“Twenty—four Preludes for Piano”, which was composed by the great composer in the former Soviet Union in the twentieth century, Shostakovich, is the research object for this paper. The main research methods are literature method and review method, which help to do a research on the object.

This paper is divided into the following four parts:

Introduction — The preliminary notes for the origin and purpose of the research. Comb the present situation in this research field at home and abroad and point out the theoretical basis of this paper.

Chapter I — The chapter is divided into two sections. The first section is to give a thorough understanding of Shostakovich's life, music creation period and style as well as features of piano music. The second section put importance on the origin of the prelude so as to summarize from the historical point of the view and to pave the way for the research.

Chapter II — Analysis the structure and technical difficulties in each of the first Prelude. There are two purposes. One is to give a deep exploration of the works, and the other is to lay a solid theoretical basis for the teaching research.

Chapter III — The writer discusses Shostakovich's "Twenty-four Preludes for Piano" (Op.34) from the aspect of teaching, hoping more and more teachers and students understand Shostakovich and choose this master piece.

Conclusion—The part will give a summary to this paper. In another words, this part is to summarize the research overview of the paper.

The innovation of this paper is to summarize teaching and discuss how to perform the work through the analysis of Shostakovich's "Twenty-four Preludes for Piano" (Op.34) Documents as well as traditional methods are mainly used in this paper and the research results will be applied to practical piano performance and teaching process.

Key words: Shostakovich Piano prelude Music analysis Performance teaching

绪论

一、研究的缘起与目的

笔者之所以选择肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34)为研究对象,一是因为刚入校时在导师的指导下,阅读了大量与肖斯塔科维奇生平以及前奏曲这一体裁有关的文献材料,拓宽了自己在这一方面的知识;就本人而言,也非常喜爱这种能带给人不同感受的钢琴小品。另一方面,众所周知,巴赫、肖邦、德彪西等多位大作曲家都写过钢琴前奏曲作品,但凡人们提及前奏曲,脑海里面首先想到的便是以上几位大师的前奏曲作品;对肖斯塔科维奇的这部前奏曲作品非常陌生,甚至有相当数量的音乐学院钢琴专业学生,都不曾耳闻肖斯塔科维奇这部精品之作——《二十四首前奏曲》(Op.34)。借撰写论文之际,笔者到图书馆和资料库查找、翻阅相关的书籍,如《音乐家传记》、《西方音乐史书》、《世界名曲欣赏》等,发现提及或介绍此部作品的文字凤毛麟角,找出音响资料更是绝难一见。不可否认的是,近几十年来人们对肖斯塔科维奇钢琴作品日渐关注,但将大量地视野和研究放到了他在1950年至1951年间创作的另一部钢琴曲集《二十四首前奏曲与赋格》(Op.87)上,这部作品被后人称为“20世纪的平均律钢琴曲集”,与巴赫的《十二平均律钢琴曲集》同被誉为复调音乐的巅峰之作,因此关于这部前奏曲与赋格的研究著作层出不穷。笔者认为肖斯塔科维奇的这部《二十四首前奏曲》(Op.34)并不逊色于前者,两者之间各有千秋,希望本文的研究能够让更多的钢琴专业教师、学生认识这部作品。

《二十四首前奏曲》(Op.34)是一个精致、短小的作品。肖斯塔科维奇于1932年12月30日开始创作,1933年3月2日完成,并于莫斯科音乐学院小音乐厅演奏获得成功。虽然创作的时间仅为两个月,但作曲家将自己细腻的内心情感世界,毫不保留的都写进了这二十四首前奏曲中,不仅向世人表现出他丰富的音乐表现力,还展示了他技高一筹的作曲技法。在这部作品中,每一首前奏曲都有特别的“音乐意义”:有对幸福生活的憧憬、对田园美景的喜爱、对祖国和人民的赞美、对新婚生活的陶醉,也有对民族苦难的回忆、对战争岁月的思考……肖斯塔科维奇善于吸取俄罗斯传统音乐的精粹,融合20世纪各色的创新手法,加上他独特的音乐才华、鲜明的个性以及波折的人生经历,因此作曲家所赋予这部作品的是独一无二的新鲜血液。这部作品非常具有艺术价值、教学意义,它是以最朴素、最洗炼的手笔,包含了最多彩的音乐风貌,触及人类内心。

作为本文的研究目的,我认为最重要的是研究成果对钢琴演奏和教学要有所帮助。无论是演奏还是教学,首先对这部作品进行“拆分”,对其创作背景、整体风格、情绪特点等要做到心中有数,随即“总结”才能更快更好的在演奏表演中

开始作品的演绎和进行有的放矢的二度创作；更有利于我们精确的把握作品，完整地去表现音乐。

二、文献综述

在笔者着手本文写作之前，对国内、外有关的研究资料进行了梳理，关于肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲》(Op.34)的探索和研究资料截止到2011年12月为止，其情况如下：

目前国内研究以“前奏曲”为主题的期刊文章有1343篇，学位论文有125篇；而以“肖斯塔科维奇前奏曲”为主题的文章有35篇，大多是以“肖斯塔科维奇的《二十四首钢琴前奏曲与赋格》(Op.87)”为研究对象，多见于各种社科类学报及期刊杂志。仅有六篇与笔者论文选题方向较为相似，其一是车新春《肖斯塔科维奇的钢琴前奏曲Op.34》发表于音乐生活2011年第10期；其二是吕晓亮《肖斯塔科维奇钢琴前奏曲的演奏技巧》发表于艺术教育2003年第1期；其三是东北师范大学音乐学院的丁嫚莉、权辉《肖斯塔科维奇二十四首前奏曲(Op.34)解析》发表于《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》2009年第4期；其四是马淑伟《音乐的“对话”——肖斯塔科维奇钢琴前奏曲Op.34 No.2》发表于乐府新声(沈阳音乐学院学报)2008年第3期；其五是西安音乐学院吴晓韬的硕士学位论文《肖斯塔科维奇<24首钢琴前奏曲>作品34的分析及教学初探》完成于2005年；其六是中央音乐学院侯田媛的硕士学位论文《肖斯塔科维奇<24首钢琴前奏曲>Op.34和声研究》完成于2010年。

国外研究现状：笔者查找到的以“Dimitri Shostakovich”为主题的外文期刊有29篇，如：Segond-Genovesi, Charlotte《The Problem of Sense in the Passacaglias by Shostakovich: Towards a Socio-Political Interpretation》2009年发表于INTERNATIONAL REVIEW OF THE AESTHETICS AND SOCIOLOGY OF MUSIC第40卷第2期第235-268页(法语文章)；Martinez Miura, Enrique《The Shostakovich case (Dimitri Dimitrievich Shostakovich)》发表于2006年CUADERNOS HISPANOAMERICANOS第676期111-116页(西班牙语文章)；Knapper, S《Complicity's comintern: Internationalism and The 'Noise of Time' (Dimitri Shostakovich)》发表于2004年CONTEMPORARY THEATRE REVIEW第14卷第1期第61-73页(英语文章)等，基本上是介绍肖斯塔科维奇生平的文章；在著作方面，有关肖斯塔科维奇的书籍和传记不少被翻译成中文，如：(俄)丹尼列维奇著，焦东建，董茉莉译的《肖斯塔科维奇传——生平与创作》；格利克曼编，焦东建，董茉莉译《肖斯塔科维奇书信集》等。

第一章 简介肖斯塔科维奇及前奏曲

德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇（Dimitri Shostakovich 1906—1975）是前苏联及世界杰出的作曲家、音乐教育家、钢琴家和社会活动家，他与斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫并称为“苏联音乐的三大巨星”，他是一位不屈不挠的音乐巨人，曾荣获“苏联人民艺术家”、“社会主义劳动英雄”称号，还获得“20 世纪交响曲大师”的美誉，他的作品是西方 20 世纪音乐艺术史上的一座高峰。

1.1 肖斯塔科维奇

1.1.1 肖斯塔科维奇生平简介

1906 年 9 月 25 日，肖斯塔科维奇出生在俄国彼得堡（现在的列宁格勒）一个热爱音乐的家庭中，他的父亲是一位化学工程师，母亲曾是音乐学院的学生，是一位出色的钢琴家，也是肖斯塔科维奇学习音乐的启蒙老师。1915 年，9 岁的肖斯塔科维奇开始跟随母亲系统地学习钢琴，随后进入格拉泽尔音乐小学。就在入学这一年，这位天才作曲家就表现出对音乐创作的兴趣和天分，钢琴曲《主题与变奏》就是他尝试作曲的作品。10 岁时，受到俄国大革命的影响，他创作了一些以革命为题材的作品，为“在革命中不幸牺牲的烈士”所谱写的葬礼进行曲《士兵之歌》就是其 10 岁时的得意之作，从这些作品中，可以深刻的感受到作曲家幼小心灵早已有爱国主义的萌芽。

1917 年，11 岁的肖斯塔科维奇进入了彼得堡音乐学院，师从亚历山大·罗莎诺娃，开始接受专业的音乐教育。两年后，13 岁的肖斯塔科维奇进入了列宁格勒音乐学院，并写下了作品第 1 号的管弦乐谐谑曲。他先后师从于 G. J. 布鲁尼、亚历山大·格拉祖诺夫、A. A. 彼得罗夫、马克西米里安·Q. 施泰因贝格、L. W. 尼古拉耶夫、A. A. 索科洛夫等著名的音乐教育家，同时学习钢琴和作曲两门主课。在这里，肖斯塔科维奇不仅遇到了当时最好的老师，还在亚历山大·格拉祖诺夫的帮助下，得到了一份在当时只有学者、院士和科学家才能有权得到的特殊待遇——奖学金。这笔钱对于肖斯塔科维奇来说，无疑是雪中送炭，当时他的父亲去世、自己染上了气管炎和淋巴结核，为了维持母亲和两个妹妹的生活，17 岁的他在电影院兼职了一份钢琴解说员的工作，为无声影片即兴弹奏钢琴配音，对用音符来解释电影画面这种新的艺术方式有了深切的理解，正是这一段经历，为肖斯塔科维奇日后他在电影音乐创作方面打下了坚实的基础。

1923 年、1925 年肖斯塔科维奇先后毕业于列宁格勒音乐学院的钢琴系和作曲系。在这几年的音乐知识专业学习中，肖斯塔科维奇不仅学到了许多音乐知识，

还在创作上表现出了高超才能，创作了许多优秀的作品，包括 8 首钢琴前奏曲、3 首幻想舞曲、2 首弦乐八重奏，还有用普希金的《茨冈》写的歌剧等。特别值得一提的是 1926 年 5 月 12 日，19 岁的他因其毕业作品《f 小调第一交响曲》（作品第 10 号）在列宁格勒的首演获得圆满成功，引起了巨大反响，受到国际乐坛的注意，迅速成为全苏联公认的“作曲神童”，该作品体现出作曲家鲜明的风格和娴熟的作曲技巧，也是肖斯塔科维奇在交响乐领域初显身手的开篇之作。1927 年他参加了在华沙举行的第一届肖邦国际钢琴大赛并获得了荣誉奖项，他是一位兼具钢琴与作曲双重身份的艺术大师。

随后的创作生涯中，肖斯塔科维奇尝试摆脱传统作曲技法的约束，大胆探索，勇于改革，创作各种全新的音乐表现手法，试图走出一条新的道路，但他音乐中所表现出的讽刺和荒诞风格被人们视为“走入了歧途”。他从作品《第一钢琴协奏曲》和《格言》开始，背离了学院派的传统作曲道路，甚至与老师决裂，开始他“无调性音乐”的创作道路。1927 年他完成了第二交响曲《十月献礼》和 1929 年完成的第三交响曲《五一劳动节》，但是这两部交响曲的创作都没有获得成功。1928 年以果戈理的小说写成的一部讽刺歌剧《鼻子》也受到了“俄罗斯无产阶级作曲家协会”的攻击，1930 年写成的第二部讽刺喜剧《黄金时代》虽然获全国比赛一等奖，但在列宁格勒演出时，同样也受到了攻击的厄运。

1930 年，肖斯塔科维奇与美丽的尼娜·瓦尔莎结为夫妻，激情满怀的他开始创作了一部“献给俄罗斯各个不同时期妇女们、反映她们所处时代的境况”的作品，这部作品以列斯科夫的小说《姆钦斯克县的麦克白夫人》为题材，这部作品在列宁格勒的首演取得了空前成功。然而，万万没有想到的是厄运突然降临，1936 年《真理报》上一篇题目为《混乱代替音乐》文章，对这部作品进行了一无是处的抨击；国内所有舞台上都拒绝这部作品的演出，各种报刊也接连不断的发表声讨作品和作曲家本人的文章。这种不公正的批判，使肖斯塔科维奇受到很大打击，致使他一度差点自杀。

1937 年正是苏联历史上大清洗和肃反运动的高潮时期，政治环境十分恶劣，许多与肖斯塔科维奇交往密切的名人被逮捕、流放甚至枪毙，加上《姆钦斯克县的麦克白夫人》在前一年所引起的轩然大波，使敏感脆弱的肖斯塔科维奇感受到了空前的压力，恐惧与求生的意愿使他无力反抗，只有顺从。他开始密切跟随官方的路线和方针进行创作《第五交响曲》，他希望通过该作品以作曲家的身份给《真理报》的过度批判一个回应，借此消除政府对自己的敌视。终于如他所愿，《第五交响曲》受到了广泛认可和热烈好评，肖斯塔科维奇以其创作才能也得到了官方的肯定和赞扬。同时，这部作品还在 1941 年荣获了斯大林奖金。

1941 年，反法西斯的卫国战争爆发，肖斯塔科维奇强烈的民族感使他迫不及

待想成为一名卫国战士，但政府并未批准他的请求，于是他参加了保卫列宁格勒的志愿消防队。在布满硝烟和战火的战场上，作曲家将满腔的爱国情怀化作丰富的音乐语言，创作了鼓舞苏联人民坚持斗争、英勇抗敌的《第七交响曲》，这部作品受到全世界反法西斯阵营人们的热烈欢迎。

1943年至1948年，莫斯科音乐学院聘肖斯塔科维奇为教授，主要教学生作曲课程。但他并没有停下自己的创作，又完成了许多优秀的作品，《第八交响曲》、《第十交响曲》、《森林之歌》、《易北河会师》等“保卫和平反对战争”的作品，受到人们的喜爱和欢迎。

可惜好景不长，厄运再次降临到肖斯塔科维奇的身上。1948年，教条主义者为了推行“社会主义新音乐”，企图将音乐史的车轮拉向倒退，反对肖斯塔科维奇为代表的作曲家的“形式主义倾向”；他们认为“苏联社会没有坏消息，只有明媚的春天，音乐的主要内容是歌颂苏维埃，歌颂领导，歌颂幸福生活……”，反对肖斯塔科维奇作品中深刻而广泛的思想内容。在这一时期，肖斯塔科维奇的作品几乎全被禁演，他的许多朋友也被逮捕，作曲家又一次陷入了痛苦的境地。为了避免更激烈的党派批判，肖斯塔科维奇默默无声的接受了对他的所有指责。随后，他为电影《青年近卫军》谱写了具有“现实主义和民主”色彩的电影音乐，从而得到了当政者的认可，在一定程度上改善了他的处境。

1950年，肖斯塔科维奇创作了新古典主义风格的钢琴曲集《二十四首前奏曲与赋格》(Op.87)，这是一部在思想和艺术上都堪称完美的20世纪复调作品，在当时却受到当政者的指责；作曲家为了自我保护，开始严格按照该党的文艺方针创作自己作品，先后完成了许多合唱曲，因此再获斯大林奖金。他的伟大之处就在于，既能按自己追求的艺术方向发展，又能周旋于政治的漩涡中，把自己的事业推上一个顶峰。

1953年，斯大林去世后，苏联开始进入一个新的时代，整个国家进入思想解冻期，肖斯塔科维奇开始得到客观、公正的评价，被禁的作品重返舞台。这时，作曲家的创作也进入一个创作风格多样的时期，但其中大部分作品都笼罩了昔日悲观的阴影。

1957年这位杰出的音乐家加入了苏联共产党，并被推选为苏联作曲家协会书记。1962年作曲家的《降b小调第十三交响曲》，遭到了猛烈抨击，并被禁演。原因是该作品中的反逆性和采用耶夫图申科的诗篇作为素材（耶夫图申科曾以此诗来表达对苏联政府反犹太人政策的反对），但倔强的肖斯塔科维奇并没因此而消沉，他继续创作表达对权力的蔑视以及对美好未来期盼的大量作品。

1966年，心脏病折磨着这位音乐巨匠，60岁的他健康状况越来越差。即便如此，他还是顽强地进行艺术创作，完成了包括弦乐四重奏、交响曲、小提琴协奏

曲、室内乐等题材的许多作品。

1975年8月9日,这位20世纪伟大的音乐家病逝于莫斯科,享年六十九岁。一代乐坛巨星就此陨落,世界人民在哀悼他的同时,更加关注他在人类艺术宝库中留下的丰厚的音乐艺术遗产。

1.1.2 肖斯塔科维奇音乐创作阶段与风格

依据苏联历史对肖斯塔科维奇的影响以及肖斯塔科维奇作品的创作历程,学术界把肖斯塔科维奇的创作分为四个阶段,便于人们更好地分析和把握其作品所蕴含的深刻思想内容和完美艺术魅力。

第一阶段:1915年——1925年

这是肖斯塔科维奇从幼年到大学毕业,逐步走向成熟和独立的时期。虽然肖斯塔科维奇9岁时才学习钢琴,但他进步神速,特有的作曲天赋在他学习钢琴的第一年就得以展现。这一时期是肖斯塔科维奇一生创作的起点和基础,使肖斯塔科维奇杰出的音乐天分和创作才能被苏联乃至世界认可,从而在乐坛上奠定其应有的地位。其创作主要风格:紧密结合现实生活,力求将现实生活的主题用音乐反应和表现出来,并在作品中蕴含自己强烈的情绪和倾向。肖斯塔科维奇这一时期的创作中民主革命的思想已初见端倪,如为革命烈士谱写的葬礼进行曲《士兵》以及他受到俄国十月革命的影响写下的《自由颂》,是一首表达向往民族自由的作品。

第二阶段:1925年——1940年

这是肖斯塔科维奇在作曲手法、艺术风格、创作题材和音乐体裁上吸取经验、积极探索的时期。因社会矛盾的日渐突出,对斯大林专制统治的极度不满,使作曲家的作品自然而然地摒弃了娱乐性音乐轻松快乐的格调,蕴含着深刻的哲思,表现出震撼人心的悲剧性。作曲家受马勒音乐的影响,其作品在力度、节奏、和声、调式、音量等音乐语言上开始出现非常极端和矛盾的表现,作品中的情绪也极其强烈和夸张,风格怪诞,充满嘲讽甚至调侃,比以前的作品更煽情、更富戏剧性。这一时期肖斯塔科维奇主要将精力投入在戏剧音乐上,创作了2部歌剧、2部舞剧、4部电影音乐以及5部话剧配乐。其中,交响曲是这一时期重要创作体裁。《第四交响曲》(1936年)是肖斯塔科维奇交响曲作品中公认最杰出的一部,它深刻的展现了斯大林统治下的机械、恐怖的社会画面。《第五交响曲》(1937年)则有着气魄的英雄色彩。《第六交响曲》(1939年)仿佛从哀伤的思考与宁静的回忆中过渡到生活的欢乐。

第三阶段：卫国战争及战后 20 年（1945 年——1965 年）

这是肖斯塔科维奇创作中最有成就的时期，也是其作曲手法运用自如、创作体裁多样、表达内容丰富广泛的时期。《第七交响曲》（1941 年）和《第八交响曲》（1943 年）都是以卫国战争为背景，反应战争的残酷和恐怖、人民对战争的体验和英勇抗战的决心，表达了对光明、理性的讴歌，抒写了战争必胜的信心。《第九交响曲》（1943 年）是一首具有古典主义和抒情喜剧色彩的作品，因其对现实的尖锐批评，受到来自当局者的阻力和抨击。

这一时期肖斯塔科维奇还完成了大量广受欢迎的声乐作品，其中最突出的《森林之歌》（1949 年）是一首雄伟与抒情性相结合、歌曲形式与其他声乐形式相交错的新型清唱剧，讴歌了苏联人民改造自然的宏伟事业和高涨热情。电影音乐的创作中上也取得了巨大成就，其中为影片《易北河会师》（1948 年）、《攻克柏林》（1949 年）、《难忘的 1919》（1951 年）、《牛虻》（1955 年）所创作的电影音乐是优秀之作。管弦乐声乐曲《斯捷潘·拉辛的死刑》（1964 年）是肖斯塔科维奇的非歌剧作品中最歌剧化的作品，它综合了作曲家一路以来积累的创作经验，开创了声乐——器乐交响乐的新形势。

第四阶段：1965 年——1975 年

肖斯塔科维奇没有安度晚年，而是饱受病痛折磨，但他仍不停止创作音乐，时刻关注着现实生活和政治现象，完成了 27 部作品。这一时期，悲哀、死亡、孤独等悲剧性色彩在他的作品中占的比例越来越重，作品语言更加复杂多变。

室内乐是肖斯塔科维奇晚期创作的主要领域，他完成了 7 部各具特色的声乐套曲，《玛丽娜·茨维塔耶娃诗歌六首》（1971 年），以米开朗琪罗的诗谱曲的《组曲》（1974 年）等是这一时期最重要的作品。其中最具独创性的是以勃洛克的诗谱曲的《浪漫曲七首》（1967 年），无论是在形式内容、艺术风格上都堪称独树一帜。

在这一时期，肖斯塔科维奇继续他的交响曲创作。《第十四交响曲》（1969 年）由 11 乐章组成，以“死亡”为主题，最大的特点是全曲以四个不同时代和国家的诗人的诗为唱词，作品表达了对人格和艺术创造的高度赞美和对邪恶势力和残酷暴政的悲剧性。《第十五交响曲》（1971 年）作为肖斯塔科维奇交响曲体裁领域中的盖棺之作，表达了作曲家人生跌宕起伏的回忆与自我冷静的反思，这一时期肖斯塔科维奇还完成了大量的弦乐四重奏、舞蹈歌曲、其他器乐曲等作品的创作；体现了作曲家“生命不息、创作不止”的顽强精神。

在肖斯塔科维奇整个音乐创作生涯中，他的钢琴音乐创作被人们相对集中的划分为以下三个阶段。

1917 年——1927 年是肖斯塔科维奇钢琴音乐创作的第一阶段,该阶段作品有:

作品编号	作品名	创作年份
无编号	士兵之歌	1917年
无编号	自由颂	1917年
作品2	八首前奏曲	1919—1920年
无编号	五首前奏曲	1920—1921年
作品5	三首幻想舞曲	1922年
作品6	双钢琴组曲	1922年
作品12	第一钢琴奏鸣曲	1926年
作品13	格言十首	1927年

1930 年——1935 年是钢琴音乐创作的第二阶段,作品有:

作品编号	作品名	创作年份
作品34	24首前奏曲	1932—1933年
作品35	第一钢琴协奏曲	1933年
无编号	波尔卡舞曲	1935年

1942 年——1957 年为钢琴音乐创作的第三阶段,作品有:

作品编号	作品名	创作年份
作品61	第二钢琴奏鸣曲	1942年
作品69	孩子们的笔记本	1944—1945年
作品87	24首前奏曲与赋格	1950—1951年
无编号	玩偶舞曲	1952年
作品94	双钢琴小协奏曲	1953年
作品102	第二钢琴协奏曲	1957年
无编号	双钢琴塔兰泰拉舞髓	1962年

肖斯塔科维奇的钢琴音乐风格的最重要特征就是“像版画似的清晰明确,甚至可以说异常素净。在肖斯塔科维奇的钢琴音乐里,我们很少发现有多音和弦,而广泛运用的‘肖斯塔科维奇八度’(最典型形态就是两个完全相同的声部各自分列在音区的两极,而中间是空的)是这种风格特征得以鲜明的最重要手法。另外,在肖斯塔科维奇的钢琴音乐里,踏板用得少,织体的复调性听得很清楚。而轻巧

的快速经过句，这种作曲家常用的所谓‘小技术’，对音乐整体连贯起着很大的作用。作曲家也没有忽略最简单的伴奏形式，他有时再现了莫扎特、海顿的织体手法，有些时候，他的钢琴写法甚至带有‘练习曲’的性质，类似车尔尼练习曲风格，当然他个人的旋律以及和声织体的特点给古典钢琴音乐风格做了重大修改。肖斯塔科维奇对于将各种素材做风格上的拼贴更是驾轻就熟。他从来就擅长使来自古代的、现代的、民族的、世界的各种材料融为一体，这就是肖斯塔科维奇的钢琴音乐。”¹

1.2 前奏曲概况

1.2.1 前奏曲的定义

对肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》Op.34 进行深入分析之前，我们有必要了解一下前奏曲的发展沿革，从历史出发，更能发现其作品中传统因素。

前奏曲是器乐曲体裁的一种形式，大多表现单一的音乐形象和情绪意境。最初为大型乐曲或歌剧等开幕、开场前所奏的乐曲，又称为序曲、序奏曲。是作为一种用于器乐音乐中的微型乐曲，17 世纪时，出版商将前奏曲作为正式出版乐谱之前的小广告来进行宣传。前奏曲经过数百年的演化，如今已成为一种独具特色魅力的音乐艺术形式。它在不同的创作时期，表现出的创作技法是截然不同的；即使它处于相同的创作时期，也因各位作曲家在写作思路、美学价值、艺术形象等方面的区别而呈现出完全不同的特征。

1.2.2 钢琴前奏曲的发展

据史料记载，前奏曲的雏形出现于 15、16 世纪左右。当时的前奏曲也叫做“序曲”，主要采用琉特琴、古钢琴或管风琴来进行自由即兴的创作表演，单纯的是为了活动演奏者的手指或是了解乐器的性能。大约在 17 世纪，前奏曲逐渐演变成具有完整结构的自由、即兴小型乐曲，但实际上仍没能摆脱“引子”的导入功能，时常被放在赋格、众赞歌、组曲、奏鸣曲等曲目之前作“开场”。在这一时期，J.S. 巴赫创作的《十二平均律钢琴曲集》，其中涵盖了 48 首音乐形象鲜明、结构相对完整的前奏曲，被后人誉为“音乐圣经”。19 世纪以后，前奏曲成为独立的具有即兴特点的中小型器乐曲，汇编成专门的曲集，不再充当引子的功能，而是成为了主角。如肖邦的《前奏曲二十四首》(Op.28)，曲风丰富多样，有滴滴答答的雨滴声，有温柔宁静的夜曲，向世人展现了新的音乐生命力，实属当时前奏曲体裁作品的顶峰之作。20 世纪，前奏曲这一体裁更是发展迅速，在作曲家德彪西、斯克

¹ 钱仁平，李霄梅. 肖斯塔科维奇钢琴音乐述要：钢琴艺术研究（下）[M]. 北京：人民音乐出版社，2003. (P421-436)

里亚宾、拉赫玛尼诺夫，肖斯塔科维奇的笔下，一部部鲜明个性、风格多样的前奏曲精品层出不穷，并流芳百世。

1.2.3 钢琴前奏曲的特点

钢琴前奏曲具有结构短小、形式自由、语言精练、形象集中等特点。在小巧的乐篇中具有一流的写作技法，精准的和声对位，大量的音乐素材，并展现出栩栩如生的音乐形象，表达出丰富鲜明的音乐个性，这是检验作曲家音乐语言高度概括与高超技艺的试金石。

第二章 肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34) 分析

2.1 创作背景

肖斯塔科维奇的《二十四首前奏曲》(Op.34) 创作于 1932 年底, 于 1933 年 2 月完成。这个时期苏联国内进行工业化, 实行第一个五年计划并提前完成, 苏联从一个依赖外国的贫弱农业国转变为一个完全独立、技术进步的富强工业国的时期; 也是年轻的肖斯塔科维奇意气风发的时期。

肖斯塔科维奇选择前奏曲这一体裁来创作, 在作曲技法、思想内容上都有着丰富的表现力, 是经典、凝练, 高度浓缩的精品。作曲家对每一首前奏曲投入了大量的精力, 一丝不苟的对待每一个音符, 这部作品处处是经典, 闪烁着耀眼的光环。

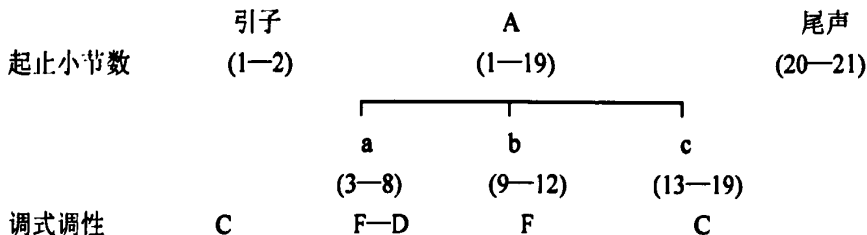
2.2 各曲曲式结构及技术要点

肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34) 是一部精小的作品, 每首前奏曲具有单一而深入人心的艺术形象; 技巧全面, 有断奏、连奏、跳奏、大跨度等; 声部层次穿插丰富而清晰、音色变换频繁、表情术语细腻周全; 全套作品的演奏时间大约在半小时左右; 每曲的演奏时间均在一、二分钟左右。本文通过对各曲的曲式结构分析, 并结合自己弹奏《二十四首前奏曲》(Op.34) 中的技术要点来进行探讨, 希望得到大家的指正。

第一首 C 大调前奏曲

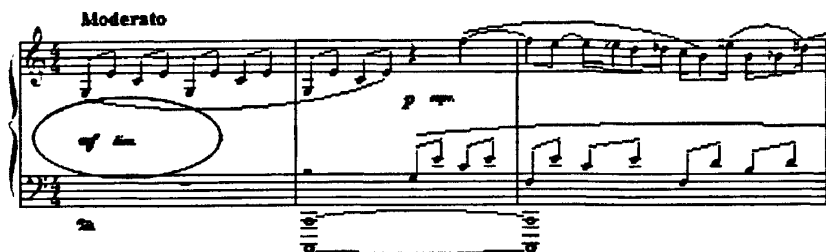
这是一首具有田园风格的乐曲, 充满着对美好生活的无限憧憬, 旋律富有歌唱性, 速度为 Moderato 中板; 全曲 21 小节, 4/4 拍, 单一部曲式。

【曲式结构图】



本曲是由引子、一个乐段(A)和尾声构成的单一部曲式; 引子(第 1—2 小节)以 C 大调的全分解和弦进行导入; 乐段 A 中有 a、b、c 三个乐句; 第一乐句 a(第 3—8 小节)以 C 大调充分呈示, 在第 4 小节转入 C 和声大调, 结束在 F 大调的主

【谱例 1.1】



【谱例 1.2】



12

音踏板和指尖半触键的演奏方法来加以表现,直至音乐渐渐地结束。(见谱例 1.3)

【谱例 1.3】



全曲踏板的使用作曲家已清楚标明,基本上是根据低声部的和声进行换踩。演奏时延留音响是较多的,踏板也可根据弹奏者的具体听觉情况,稍频繁的更换踏板,使声音层次显得更为清楚;最后在乐曲结束的极弱处理中可以运用弱音踏板使得音色朦胧,安静祥和。

第二首 a 小调前奏曲

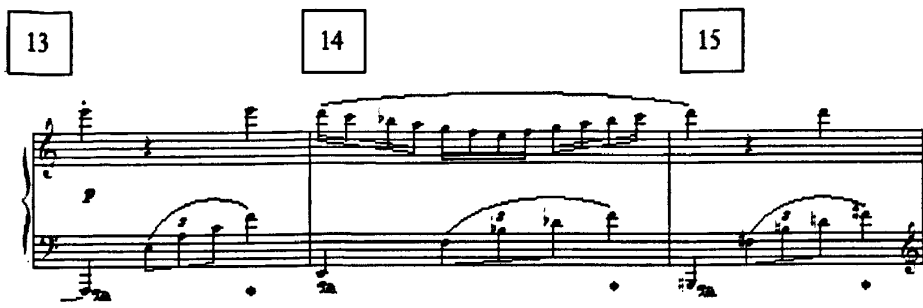
这是一首具有明快舞曲风格的乐曲,速度为 Allegretto 稍快板;全曲 38 小节,3/4 拍,单二部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A		B		尾声
起止小节数	(1-4)	(5-17)		(18-30)		(31-38)
		a a ¹		b b ¹		
		5-12	13-17	18-24	25-30	
调式调性	a	c	a—C	^b E	e—a	

乐曲是由引子、两个乐段(A、B)和尾声构成的单二部曲式。引子(第1—4小节)是由两小节完全相同的伴奏材料开始导入;第一乐段A(第5—17小节)由两个乐句(a、a¹)构成;a乐句(第5—12小节)开始于a小调上,在第9—10小节通过a小调的关系大调C大调将调性转到c小调上,a¹乐句(第13—17小节)在第13—15小节回到a小调上,并沿^bE—e—a的调性发展,直到在C大调主和声上作收拢式结束。(见谱例 2.1)

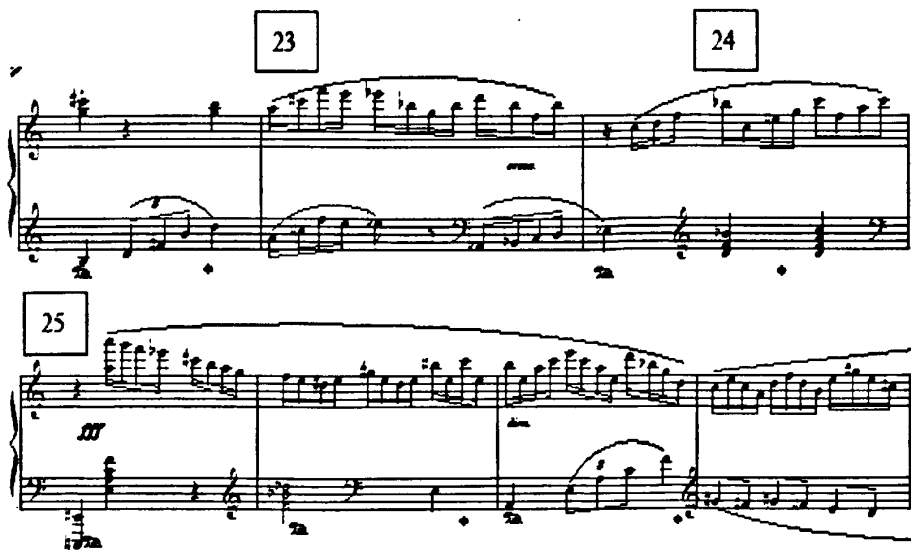
【谱例 2.1】



B 乐段（第 18—30）由两个乐句（b、b¹）构成，b 乐句（18—24 小节）引入新的材料，与 A 乐段形成强烈对比；b¹ 乐句（第 25—30 小节）是 b 乐句的发展，也是乐曲的高潮和核心。尾声（第 31—38 小节）与引子在结构形成相互对应的关系。

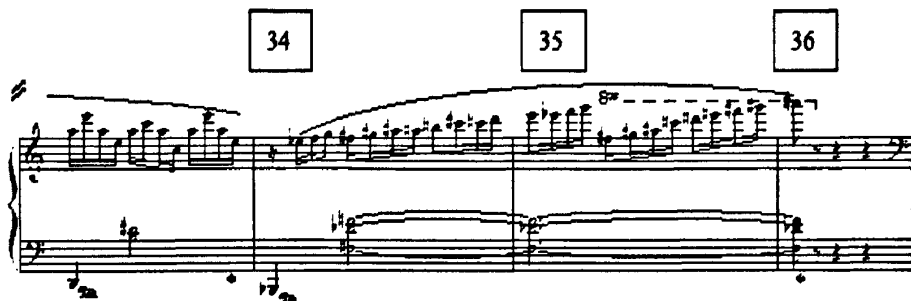
此曲的和声色彩丰富，并有一些出其不意的不稳定音加入，在听觉上给大家耳目一新的感觉。作曲家采用了大跳手法，演奏者要树立较好的音区跨越感，才能更精准的演奏大跳跃片段；除此技巧之外，左手流动性伴奏在弹奏时要保持运动的节奏特点；右手是由长音阶、分解和弦组成的多种演奏技巧相结合，弹奏时需用敏捷有力的指触弹奏出珍珠般透亮的音色，也就是常说的“颗粒性”。全曲的演奏难点在第 23—25 小节，有两串紧密的十六分音符快速跑动，并迅速推向情绪的最高点 *fff*（极强），像是怒吼的狮子般强烈地奏出激昂的感情。（见谱例 2.2）

【谱例 2.2】



乐曲尾声的第 34—36 小节的半音阶华丽而富有表现力，注意指法的正确，是弹奏此句流利、连贯的关键。

【谱例 2.3】



本曲最后用了两小节典型的舞曲节奏和轻柔的 *p* (弱) 结束全曲, 要注意弹奏时的力度控制。(见谱例 2.4)

【谱例 2.4】



踏板方面, 按照作曲家显而易见的踏板标记进行换踩, 演奏这首前奏曲要掌握速度轻快、强弱起伏、旋律情绪等特点。

第三首 G 大调前奏曲

本曲描写的是一幅风光美好的田园景象, 情绪柔美, 旋律动听, 速度为 *Aandante* 行板; 全曲 36 小节, 4/4 拍, 单二部曲式。

【曲式结构图】

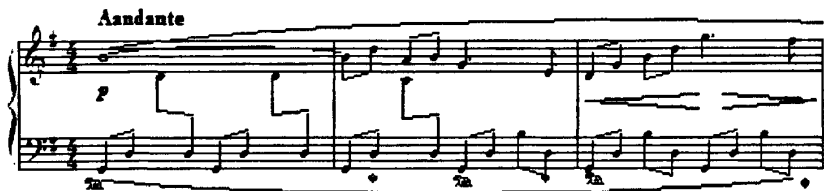
	A (1—17)		B (18—36)	
起止小节数	a 1—8	a' 9—17	b 18—26	c 27—36
调式调性	G—C— $\flat$ B	C—G—F	$\flat$ E—F—C	$\sharp$ C—G

本曲是由两个乐段 (A、B) 构成的单二部曲式。A 乐段 (第 1—17 小节) 有两个乐句 (a、a'), a 乐句是第 1—8 小节, a' 乐句是第 9—17 小节; B 乐段 (第 18—36 小节) 由 b 和 c 两乐句构成, 其中 b 乐句 (第 18—26 小节) 与 A 乐段形成了强烈对比; c 乐句 (第 27—36 小节) 是对 b 乐句的发展, 也是乐曲的高潮和

核心。本曲在调性布局上采用肖斯塔科维奇常用的单一调式作为乐曲开始的和声布局。在创作上使用高度综合化的调式布局特点进行调性色彩的大胆变化，但在风格上的保守却显而易见。

乐曲一开始那柔美动听的旋律仿佛从天而降，让人感觉非常宁静悠远，因此演奏时要有控制的触键，从心底深情地将乐曲的歌唱性弹奏出来，做到“人琴合一”。（见谱例 3.1）

【谱例 3.1】



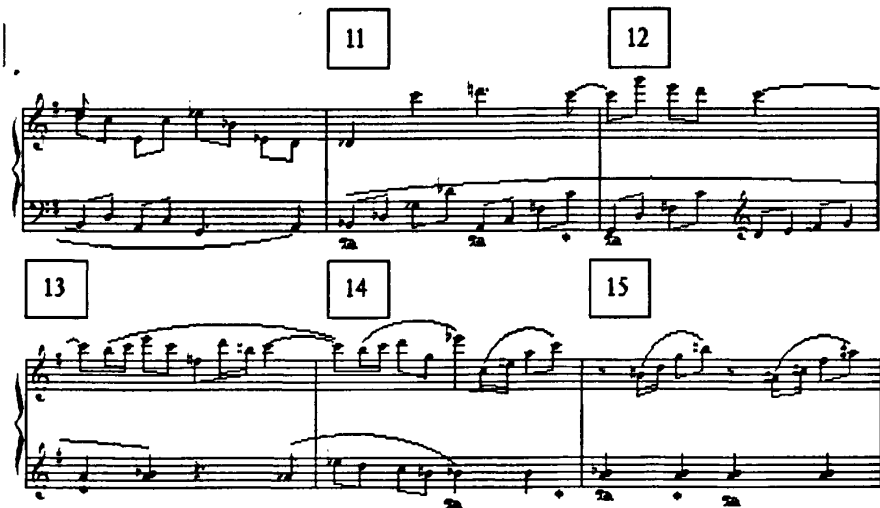
在第七小节处，作曲家采用不协和音程，制造了尖锐的音响效果。这一极富戏剧的乐句只有短短三小节，却先后出现了三种情绪，平缓——尖锐——温和；演奏此部分心里要歌唱着，把握其广阔而柔和的旋律。（见谱例 3.2）

【谱例 3.2】



第 11—15 小节的左手部分和右手短琶音模进和弦（见谱例 3.3），演奏时手腕要松弛，手掌要放松，音色要有张力。

【谱例 3.3】



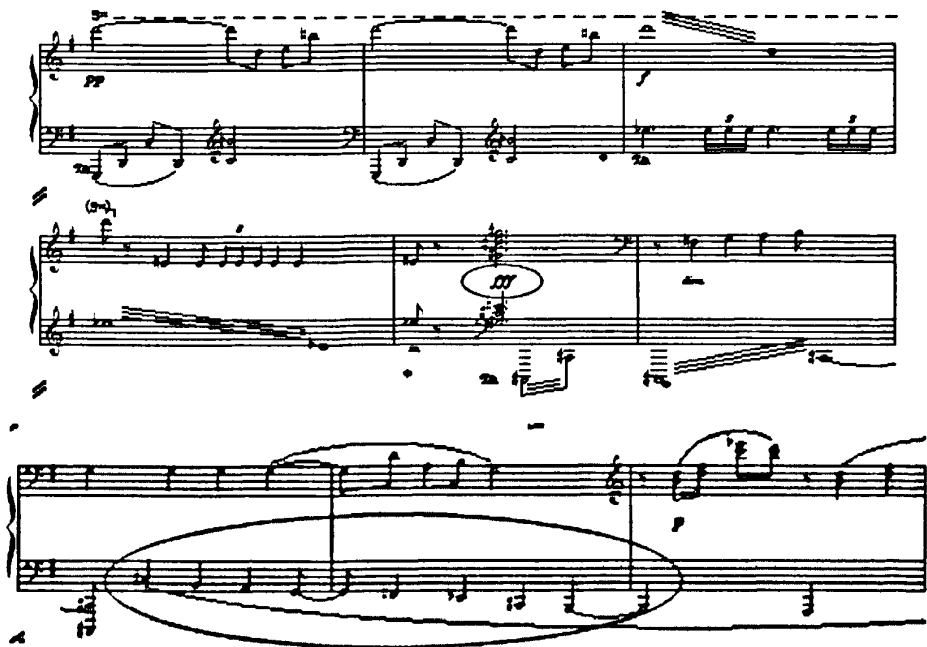
第 20 小节和第 23 小节的左手低音部分要充分使用手臂力量将手腕沉下去，声音要饱满有力，同时注意表现旋律的层次感。(见谱例 3.4)

【谱例 3.4】



第 27—32 小节是乐曲的高潮部，快速的八度颤音需要手腕灵活，大拇指和小拇指快速的左右“点奏”，音色均匀；同时，每小节要有气息变化和饱满的力度。第 29 小节的 $\sharp C$ 和弦是 *fff* 力度，用指尖结实、牢固的支撑手臂和身体的重心，第 31—32 小节的左手大二度级进，要把每个音都演奏清晰，最后的和弦用手指憧憬般的弹奏下去。(见谱例 3.5)

【谱例 3.5】



第四首 e 小调前奏曲

本曲情绪温暖，有着阳光般的明媚，表现出作曲家在祖国太平盛世的礼赞和对幸福生活的无限热爱之情，此曲风格清新、质朴，速度为 Moderato 中板；全曲 34 小节，4/4 拍，是一首较典型的三声部赋格曲。

【曲式结构图】

	呈示部	连接	展开部	再现部
起止小节数	(1—13)	(14—16)	(17—28)	(29—34)
调式调性	e—b—e		C—G	e

本曲是由呈示部、展开部和再现部构成的三声部赋格曲，该曲在调性布局上具有鲜明个性，整首乐曲的调性布局为：呈示部主（e 自然小调）——属（b 弗里亚）——主（e 自然小调）；展开部下属大调（C 利地亚）——平行大调（G 大调）；再现部主调（e 自然小调）。此曲符合古典赋格的调性布局规律，可以看出肖斯塔科维奇对中古调式的喜爱和俄罗斯民族对自然小调的独特审美爱好。

本曲旋律的歌唱性要大胆的表现出来，突出旋律声部的清晰度，弹奏其余声部不能喧宾夺主，但需注意穿插声部的线条流畅性；乐曲第 27 小节是全曲的高潮乐句，tr 要用指尖表现出清晰的颗粒性、华丽感，在乐曲结束处要注意收尾，把音色控制好，给予听众余音不断的效果。（见谱例 4.1）

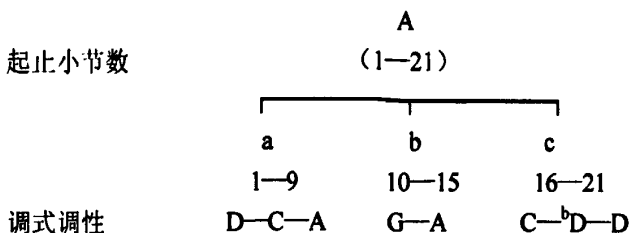
【谱例 4.1】



第五首 D 大调前奏曲

这是一首具有练习曲风格的前奏曲，音乐明快、华丽，节奏分明，速度为 Allegro vivace 活泼的快板；全曲 21 小节，4/4 拍，单一部曲式。

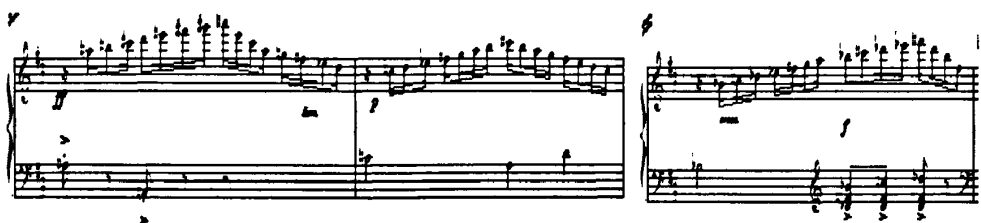
【曲式结构图】



本曲是由一个乐段 A (第 1—21 小节) 构成的单一部曲式, 该乐段中有 a (第 1—9 小节)、b (第 10—15 小节)、c (第 16—21 小节) 三个乐句。a 乐句开始于 D 大调, 由快速的音阶式跑动发展, 在第 2 小节通过 ^bII 和弦, 将调性转至第 3 小节的 C 大调, 并一直持续到了第 7 小节, 最后结束于第 8—9 小节是 A 大调上, 为 a 乐句画上圆满收尾。b 和 c 乐句随后也经过的多次调性变化, 为乐曲的色彩发展增添了无尽魅力。

本乐曲在传统和声的基础上大胆尝试现代新的和声技法, 丰富了音乐表现力。如第 15—17 小节频繁变化的半音产生了丰富的色彩效果。(见谱例 5.1)

【谱例 5.1】



左手是以单音为主的欢快跳奏旋律, 跳奏要准确、利落; 右手由长、短音阶和琶音构成的快速跑动, 要弹奏出“颗粒性”和清晰度, 注意上、下行的强弱起伏变化 (见谱例 5.2); 在平时练习过程中, 建议弹奏者慢练或者变化节奏练习, 注意渐强渐弱的运动规律, 这样才能将此曲弹奏得生机勃勃, 而不是一首呆板的练习曲。

【谱例 5.2】



第六首 b 小调前奏曲

这是一首具有浓郁俄罗斯风情和犹太族舞曲风格的前奏曲，情绪欢快、动感十足，速度为 Allegretto 稍快板；全曲 58 小节，2/4—3/4 拍，单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	C
起止小节数	(1-6)	(7-22)	(23-33)	(34-58)
乐句划分		a a'	b b'	c d e
		7-14 15-22	23-26 27-33	34-41 42-49 50-58
调式调性	b-F-b		$\flat B$	c-b $\flat B-b$

本曲由引子和三个乐段（A、B、C）构成的无再现单三部曲式。引子（第 1—6 小节）是节奏明快的短句，结束于主调的主和声；A 乐段（第 7—22 小节）由两个乐句 a（第 7—14 小节）、a'（第 15—22 小节）构成，是平行、对称的关系；B 乐段（第 23—33 小节）由两个非对称乐句（b、b'）构成，其中 b' 乐句是 b 乐句的发展；该乐段与 A 乐段形成了对比，并在两者上体现了结构上的统一；C 乐段（第 34—58 小节）由三个乐句 c、d、e 构成，该乐段在结构和内容上都与 A、B 两个乐段形成了相当大的差别。

左手是舞曲节奏的半分解流动低音，演奏时手腕要放松，音色有弹性，切勿呆板奏出；右手旋律基本上是双音组合，注意外声部线条的清晰。C 乐段（第 34—58 小节）是全曲的高潮段，其中 e 乐句（第 50—58 小节）更是高潮段中的重点句，注意旋律律动感和节奏感，双手的弹奏力度结实，有气势的奏出，表现舞曲的特点，注意该部分的渐快渐强，尤其是慢起加快的处理，力度是 *fff* 性质，要果断地将身体的重量沉下去，奏出雄壮的气势。（见谱例 6.1）

【谱例 6.1】





第七首 A 大调前奏曲

这是一首作曲家发自内心深处的一首悲歌，情绪低沉，速度为 *Aandante* 行板性质；全曲 27 小节，3/4 拍，单一部曲式。

本曲由引子和三个乐句（a、b、a¹）构成的单一部曲式。引子（第 1—3 小节）是左手单旋律奏响的悲情音调；a 乐句（第 4—13 小节）开始于 A 大调，结束时转入 C 大调；b 乐句（第 13—17 小节）是该乐段的发展乐句，在节奏和材料上都与前一乐句都发生了变化，形成了对比；a¹ 乐句（第 17—25 小节）为再现乐句；最后第 26—27 小节为尾声。

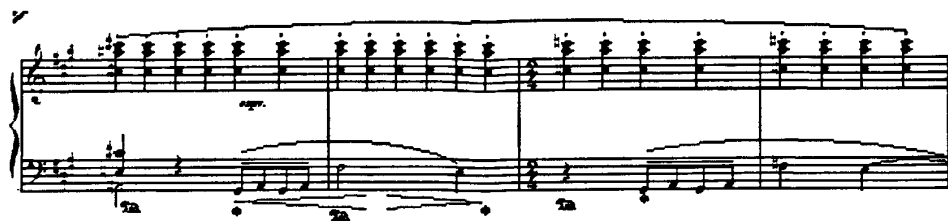
从这三个乐句的主题材料可以看出音乐陈述功能产生了“呈示——对比——再现”的结构关系。

【曲式结构图】

	引子	a	b	a ¹	尾声
起止小节数	(1—3)	(4—13)	(13—17)	(17—25)	(26—27)
调式调性	A	^b A—F—f— ^b D	^b b—A	F—A	

本曲是以左手旋律发展为主的前奏曲，将左手旋律声部的歌唱性、连贯性把握好，这是该曲重要的演奏技巧之一。为了表达音乐情绪的悲剧效果，肖斯塔科维奇采用了极多的颤音式模进短句，对演奏时连线的断句提出了要求，要利用手腕有控制的带出呼吸的效果。右手的伴奏是柱式和弦，弹奏时表现出“半连跳”的效果，触键要完整保留柱式和弦里存在的三个独立声部层次，清晰地奏出三个独立声部的旋律线条。（见谱例 7.1）

【谱例 7.1】



第八首 升 f 小调前奏曲

这是一首具有诙谐、节奏极具舞蹈性的小曲，情绪欢快，速度为 Allegretto 小快板；全曲 42 小节，2/4 拍，单二部曲式。

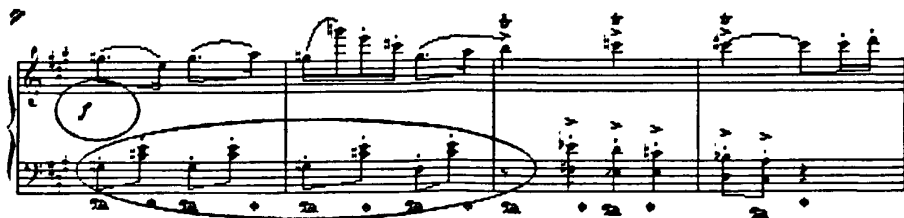
【曲式结构图】

	引子	A	连接部	B	尾声
起止小节数	(1-2)	(3-17)	(18-19)	(20-35)	(36-42)
乐句划分		a b		c d	
		3-9 10-17		20-30 31-35	
调式调性	$\#f$	g $\#C$		$C-\#f-D$ $\#f$	

全曲是由引子、两个乐段（A、B）、尾声构成的单二部曲式。引子（第 1—2 小节）采用明快的舞蹈节奏作为导入。A 乐段（第 3—17 小节）是由 a（第 3—9 小节）、b（第 10—17 小节）两个对比乐句构成，呈现一幅热情似火的舞蹈场面。第 18—19 小节是 A、B 两个乐段的连接部；A 乐段（第 20—35 小节）是由 c（第 20—30 小节）和 d（第 31—35 小节）两个乐句构成，c 乐句是 b 乐句的发展，d 乐句则采用了全新的材料，与前一乐句形成对比；尾声（第 36—42 小节）的高声部旋律使乐曲舞蹈性效果达到了高潮，左手的持续音和右手快速的三连音让舞曲风格发挥到了极致，是对 B 乐段的延续。

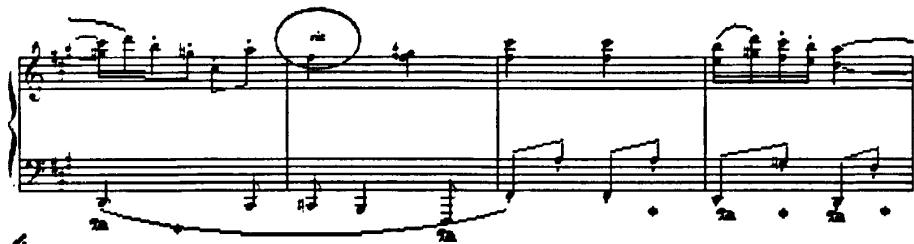
这是一首以节奏变化为主的前奏曲，演奏时左手具有明显的舞蹈性节奏；右手的旋律线条不仅赋有歌唱性，也具有欢快的节奏感，要用灵巧的手指和手腕华丽的奏出。在第一乐段中的 tr 力度表现为 f 性质，要弹奏清晰、果断、明亮，语气要连贯。（见谱例 8.1）

【谱例 8.1】



尾声第 34—35 小节的 rit. 要逐步渐慢, 注意左手连奏与跳奏的断句以及结束时跳奏的敏捷、干净。(见谱例 8.2)

【谱例 8.2】



第九首 E 大调前奏曲

这是一首技巧性强的练习曲性质的前奏曲, 音乐洋溢着一种快乐的活力感, 情绪欢快、质朴, 速度为 presto 急板性质; 全曲 51 小节, 6/8 拍, 单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	A ¹
起止小节数	(1)	(2-14)	(15-31)	(32-51)
乐句划分		a a ¹	b c	a ² d
		2-8 9-14	15-20 21-31	32-39 40-51
调式调性	E		C ^b B E—C	E

本曲由引子和三个乐段 (A、B、A¹) 构成的带再现的单三部曲式。引子 (第 1 小节) 用全曲核心的全分解和弦伴奏音型呈示; 第一乐段 A (第 2—14 小节) 由 a、a¹ 两个乐句构成, a 乐句 (第 2—8 小节) 充当着乐曲的“起”句; a¹ 乐句 (第 9—14 小节) 为 3+3 结构, 是 a 乐句的发展, 落于主调 E 大调的主和声, 作收拢进行。中段 B (第 15—31 小节) 由 b、c 两个乐句构成, b 乐句 (第 15—20 小节) 为 4+3 结构, 终止于 ^bB 大调; c 乐句 (第 21—31 小节) 为 5+6 结构, 该乐段中两个乐句不是方整型结构, 这样的布局提高了中段与呈示段的对比, 使再现段出现时对全曲的统一作用得到了强化。再现段 A¹ (第 32—51 小节) 由 a² 和 d 两个乐句构成, 是对 A 乐段的变化再现, a² 乐句 (第 32—39 小节) 是对 a 乐句的变化重复, 落在 C 大调属和声, 开放进行; d 乐句 (第 40—51 小节) 是全曲高潮, 主题引申性的贯穿, 保证了全曲的统一。

本曲极其考验演奏者技巧方面的基本功以及对音色的驾驭能力; 左、右手几乎是贯穿全曲的三连音全分解和弦, 这是本曲的重要难点, 指尖触键要快速流畅而集中的弹奏; 第 32—36 小节的八度也是本曲演奏技术难点, 既要充分发挥出八度技术的音色特点又要发挥三拍子节奏的舞蹈性, 同时还要将成模进关系的各个

模进音组的力度和层次变化表达出来。(见谱例 9.1)

【谱例 9.1】



第十首 $\sharp c$ 小调前奏曲

本曲是一首牧歌式田园风味的前奏曲，自然清新，描绘了一幅辽阔的大自然画面，情感甜美、极富歌唱性，速度为 *Moderato non troppo* 不过分的中板；全曲 64 小节，2/4 拍，单三部曲式。

【曲式结构图】

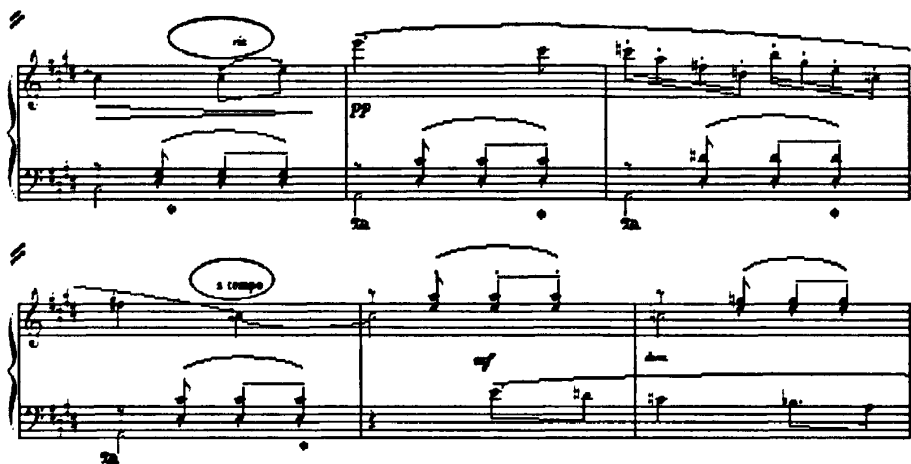
	A		B		A ¹		尾声
起止小节数	(1-18)		(19-38)		(39-53)		(54-64)
乐句划分	a	b	c	d	a ²	e	
	1-8	9-18	19-26	27-38	39-49	49-53	
调式调性	$\sharp c$	E—e— $\sharp c$	A—F— $\flat b$	$\flat D$ — $\sharp c$	$\sharp C$ —C	$\sharp c$	

全曲是由三个乐段（A、B、A¹）和尾声构成的带再现的单三部曲式。第一乐段 A（第 1—18 小节）由两个乐句（a、b）构成，完满终止于 $\sharp c$ 主调；a 乐句（第 1—8 小节）为 4+4 结构；b 乐句（第 9—18 小节）为 5+5 结构，在调性、结构规模、材料组织等方面，b 乐句与 a 乐句形成对比，但在句末调性重新回到了 $\sharp c$ ，体现出回归。中段 B（第 19—38 小节）是在 A 乐段基础上发展而成的引申段，也是由两个乐句构成，c 乐句（第 19—26 小节）为 4+4 结构；d 乐句（第 27—38 小节）为 8+4 结构，频繁的调性变化和全新的材料均表现出该句的与众不同。再现段 A¹（第 39—53 小节）由两个结构不对称的乐句（a²、e）构成，再现了 A 乐段的前

四小节，是对 A 乐段的缩减再现，随即持续发展到第 48 小节进入终止式，但其中因为新材料的插入阻碍了终止的进入，直到第 53 小节才完满终止于主调，剩下的便是尾声部分（第 54—64 小节）。

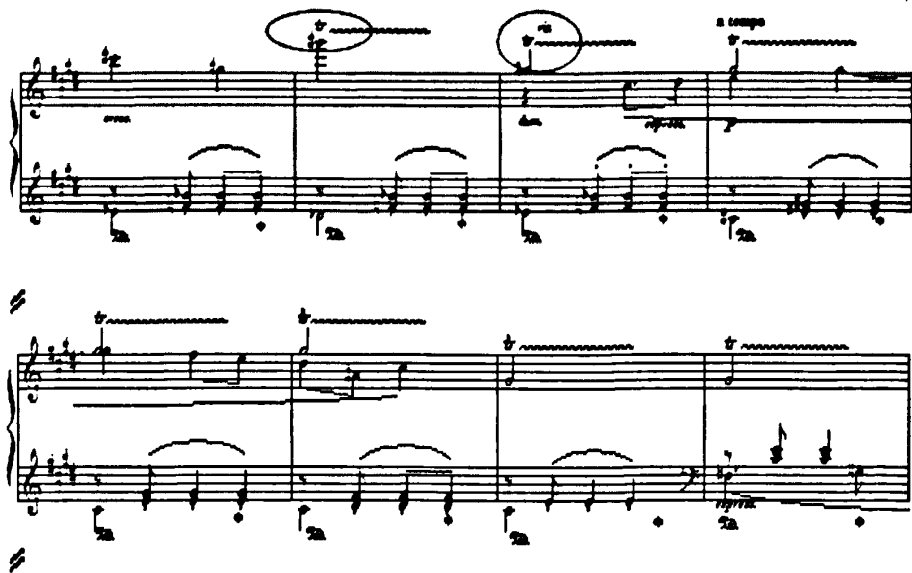
本曲左手大部分用固定的音型来充当伴奏角色；右手通过单音旋律来表现精致灵巧的线条。速度、力度记号变化频繁，如 *rit.*（渐慢）、*a tempo*（回原速）等，演奏时要注意力度、速度变换从容与自然。（见谱例 10.1）

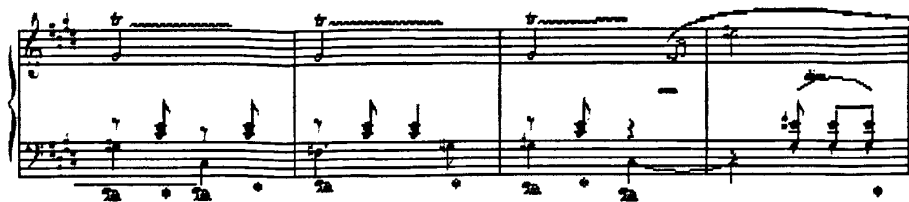
【谱例 10.1】



第 38—47 小节，在右手持续的颤音 *tr* 基础上要深情而连贯的奏出第二声部的旋律线条，这是本曲演奏难点之一，颤音要控制声音，不能掩盖旋律，第二声部的指触放慢速度，温和奏出。（见谱例 10.2）

【谱例 10.2】





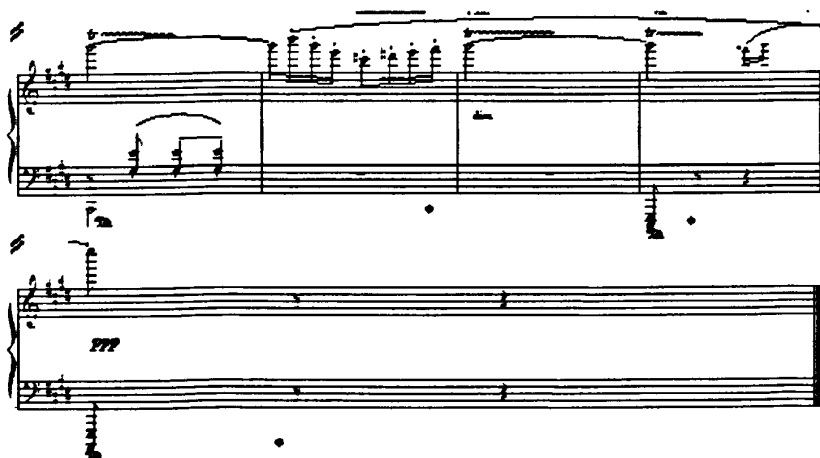
在第 48 小节处有一个自由延长记号，在这个记号之前，音乐随着 *dim.* 逐渐走向安静，因此建议可在此处稍微多停留会，自然而然的休息之后再开始后面的音乐。（见谱例 10.3）

【谱例 10.3】



乐曲结束采用颤音收尾，弹奏要飘渺，使得听众产生意犹未尽、流连忘返的感觉。（见谱例 10.4）

【谱例 10.4】



第十一首 B 大调前奏曲

这是一首欢快而精致的小品曲，洋溢着无比轻松愉快的情绪，速度为 *Allegretto*

稍快板性质；全曲 34 小节，6/8 拍，单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	连接	A ¹	尾声
起止小节数	(1-3)	(4-11)	(12-22)	(23-25)	(26-29)	(30-34)
乐句划分		a b	c d		a ¹	
		4-18 9-11	12-17 18-22			
调式调性	B	d	G—g B			^b B—B

全曲是由引子、三个乐段（A、B、A¹）和尾声构成的带再现单三部曲式。引子（第 1—3 小节）的高声部是全分解和弦的断奏下行，低声部是小二度颤音。第一乐段 A（第 4—11 小节）由两个乐句（a、b）构成；a 乐句（第 4—8 小节）为 2+3 结构，由全分解和弦断奏材料在曲中轻巧的穿插，在外形上看，是典型的“阶梯型”乐句；b 乐句（第 9—11 小节）为 2+2+1 结构，以第 9 小节为原型进行模进，最后结束在 d 小调上；该乐段两个乐句材料及调性迥然不同，体现出明显的对比变化。中段 B（第 12—22 小节）是对第一乐段的引申和发展，同样有两个乐句（c、d）；c 乐句（第 12—17 小节）为 2+2+2 结构，是本乐段的核心乐句；d 乐句（第 18—22 小节）为 2+3 结构，与前一乐段的 b 乐句极为相似，表现出结构上的归属；连接部分（第 23—25 小节）与引子相同；再现段 A¹（第 26—34 小节）是对呈示段的缩减再现，因只再现了一个乐句，余下部分为尾声（第 30—34 小节）。

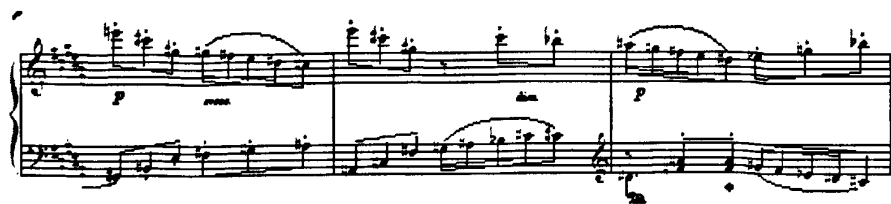
本曲存在大量的十六分音符的跑动，演奏时手指、手腕灵活，手指贴键，触键声音要充满弹性，清晰地奏出均匀、华丽的声音。（见谱例 11.1）

【谱例 11.1】



分解式和弦的跳奏是乐曲的核心技术，集中指尖，表达出旋律的走向和句子的呼吸；灵活运用手指的触键、手腕的呼吸、手臂的力量等要素，富有表情的演奏。（见谱例 11.2）

【谱例 11.2】



第 18-19 小节的左手部分连续四次的模进，配合踏板，将 3/8 拍的节奏特点清楚地展现出来。（见谱例 11.3）

【谱例 11.3】



重音无规律的在曲子中巧妙穿插，充分体现了欢快的舞曲风格，弹奏此部分要注意触键的准确性和重音的弹奏。（见谱例 11.4）

【谱例 11.4】



本曲诸多的节奏重音，看似风平浪静，实际上包含了作曲家特殊的愉快的情绪，一定要用心体会并研究作曲家表达的真实意图，力求走进他内心深入，再现肖斯塔科维奇在创作此曲时的心境。

第十二首 $\sharp g$ 小调前奏曲

这是一首极其轻盈而欢快的前奏曲，音乐情绪欢快、灵巧、演奏技术高，速度为 *Allegro non troppo* 不过分的快板；全曲 39 小节，4/4 拍，单二部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A			B		
起止小节数	(1)	(2-20)			(21-39)		
乐句划分		a	a ¹	a ²	b	c	d
		2-6	7-11	12-20	21-28	29-33	34-39
调式调性	$\sharp g$	B	d—F	$\sharp F$ —b	e— $\sharp g$	d— $\sharp C$	$\sharp g$

本曲是由引子和两个乐段（A、B）构成的单二部曲式。引子（第 1 小节）；A 乐段（第 2—20 小节）由三个相似乐句（a、a¹、a²）构成；a 乐句（第 2—6 小节）为 3+2 结构，非对称性结构，体现出对比的关系；a¹ 乐句（第 7—11 小节）也为 3+2 结构，是对 a 乐句的变化重复，同时引入新材料，具有展开性质。a² 乐句（第 12—20 小节）为 3+3+3 结构，模进关系的三个平行乐节，表达出音乐强烈归属感。B 乐段（第 21—39 小节）也由三个呈并列关系的乐句（b、c、d）构成，与 A 乐段形成强烈对比；b 乐句（第 21—28 小节）为 5+3 结构，虽由 a 乐句引申发展而来，但构成右手的旋律材料却有很大的差别，经过几次越来越高、越来越强的模进变化，描写了肖斯塔科维奇激动的心情；c 乐句（第 29—33 小节）为 2+3 结构，是将主题乐句的短琶音伴奏材料变为旋律材料并加以发展而形成的高潮乐句，结束在 $\sharp C$ 大调上，是乐曲对比性效果最强烈的乐句；d 乐句（第 34—39 小节）是该曲的尾句。

本曲左手快速的十六分音符短琶音，是贯穿全曲的最核心的伴奏音型，左手快速而流畅的琶音结合，其力度要一直保持在弱的范围内，不能将音色弹得生硬而缺乏弹性，要保持足够的流畅性效果；右手灵巧的跳奏主题，生动展示了肖斯塔科维奇轻松愉悦的心境和革命抗争的乐观主义精神。（见谱例 12.1）

【谱例 12.1】



近距离的音阶式跳奏是表达作曲家愉快、轻松心情的材料，要用灵巧、短促的手指跳跃、短促的表达出来。（见谱例 12.2）

【谱例 12.2】



尾声是安详般的主题，控制力度，深而慢的触键，优美地奏出，把激流逐渐流向远方而趋于平静的意蕴表现出来。（见谱例 12.3）

【谱例 12.3】



第十三首 F 大调前奏曲

这是一首描写在苦难岁月中，一群衣衫褴褛、带着手铐脚镣的斯拉夫人和犹太人歌舞情景的前奏曲，音乐情绪忧伤、凝重，速度为 *Moderato* 中板；全曲 42 小节，2/4 拍，单二部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A			B			尾声
起止小节数	(1-4)	(5-9)			(20-34)			(35-42)
乐句划分		a	b	c	d	e	a'	
调式调性	F	5-10	10-15	16-19	20-23	24-29	30-34	
		d	F		c	$\text{C}-\text{F}$		

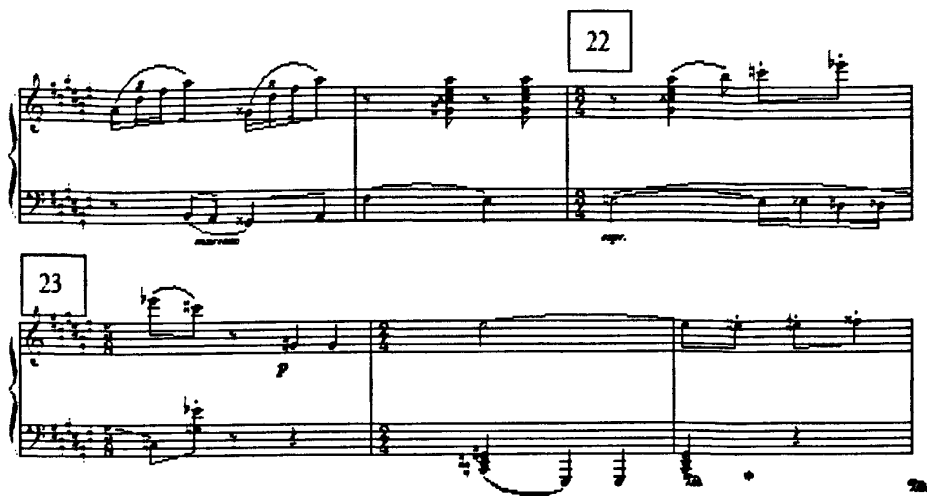
全曲由引子、两个乐段(A、B)、尾声构成的带再现的单二部曲式。引子(第1—4小节)采用贯穿全曲的固定伴奏音型作主题的导入。A乐段(第5—19小节)是抒情曲调,由三个乐句(a、b、c)构成;a乐句(第5—10小节)为3+3结构,结束在主调 $\#F$ 调的属音上;b乐句(第10—15小节)为2+2+2结构,引入新材料并与a乐句形成对比,落于主和声;c乐句(第16—19小节)为2+2结构,由两个在方向上完全相反的平行乐节构成,综合了a、b两个乐句中旋律形状特点,也可看作是b乐句的补充性乐句,结束于主调。B乐段(第20—34小节)是对A乐段的引申和发展,也分为三个乐句;d乐句(第20-23小节)为2+2结构,采用了新材料构成的乐句,与前面形成了强烈对比;e乐句(第24—29小节)节奏型态与上与d乐句类似,但伴奏织体开始回归;a¹乐句(第30—34)为a乐句的基本原样再现,只在音区上有变化。余下部分是尾声。尾声(第35—42小节)是伴奏与旋律的分离。

本曲节拍变化频繁,尤其是第12—13小节(见谱例13.1)和第22—23小节(见谱例13.2)的左手旋律注意歌唱,要演奏出圆润的音色以及旋律中的呼吸和起伏;

【谱例 13.1】

The image displays a musical score for two measures, 12 and 13. The music is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 12 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 13 continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

【谱例 13.2】



左手的固定音型伴奏不仅是贯穿全曲的核心伴奏音型，而且还是乐曲主题材料最有特点的发展手法，演奏时要根据拍子和力度的要求，把乐曲中凝重的步履感和律动感极有表情地表达出来；特别是第 29—34 小节的左手低八度伴奏，用极深而有控制的弹奏。（见谱例 13.3）

【谱例 13.3】



第十四首 b^b 小调前奏曲

这是一首沉重而悲情的葬礼进行曲，给人一种庄重的肃穆感，情绪极为悲痛，速度为 Adagio 慢板性质；全曲 36 小节，3/4 拍，单三部曲式。

【曲式结构图】

	A		连接	B		A ¹	
起止小节数	(1-14)		(14-15)	(15-24)		(25-36)	
乐句划分	a b			c c ¹		b ¹ a ¹	
	1-6 7-14			16-19 20-24		25-29 30-36	
调式调性	b ^b e e—F		b ^b	b ^b G—b ^b e		b ^b b ^b e	

全曲是由三个乐段(A、B、A¹)构成的带再现的单三部曲式。第一乐段A(第1—14小节)由两个乐句(a、b)构成;a乐句(第1—6小节)是用动机乐节的四次重复而构成的悲情主题,b乐句(第7—14小节)为4+2+2结构,用主题动机变化、分裂、发展而成的对比性乐句。第14—15小节是A、B两个乐段之间的连接处。中段B(第16—29小节)也由两个乐句构成,第16—19小节为c乐句,2+2结构;第20—24小节为c¹乐句,终止于主调。再现段A¹(第30—36小节)先再现b¹乐句(第25—29小节),然后再现a¹乐句(第30—36小节),a¹乐句是对第一乐段A的缩减再现。

本曲的左手是凝重、悲伤的主题旋律,表达作曲家有对革命英雄无限缅怀之情。右手的柱式大和弦,庄严、肃穆的同时又充满沉痛色彩;演奏时要沉稳的触键,悲情的奏响,用手臂甚至身体的力量弹奏出缓慢而悲切的情感。(见谱例14.1)

【谱例 14.1】



第10—12小节的弹奏不仅要注意力度的逐渐减弱,还要注意右手各声部之间的清晰,向中部高潮乐段的推进作铺垫作用。(见谱例14.2)

【谱例 14.2】



在中段力度从 $p-f-ff-fff$ ，发生了的巨大变化，要注意旋律的强弱和断句呼吸，此外，乐曲中多种节奏结合、重音出现频繁，要准确生动的表现出音乐韵律与起伏。（见谱例 14.3）

【谱例 14.3】



第十五首 bD 大调前奏曲

这是一首极具舞蹈性的前奏曲，欢快的情绪充斥着烂漫的空间，灵巧的音符

欢快的流淌,像是一段美好的童年回忆,情绪欢快、灵巧、华丽、动感十足,既有对舞蹈场面的描绘,又有对幸福生活的美好憧憬,还流露出对欢乐而短暂童年时光的淡淡忧伤,速度为 *Allegretto* 稍快板;全曲 59 小节,3/4 拍,单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	A ¹	尾声
起止小节数	(1-4)	(5-20)	(21-33)	(34-51)	(52-59)
乐句划分		a a ¹	b c	a ² a ³	
		5-11 12-20	21-27 28-33	34-42 43-51	
调式调性	^b D	D	^b D	f— ^b D	g— ^b D

全曲是由引子、三个乐段(A、B、A¹)、尾声构成的带再现单三部曲式。引子(第1—4小节)采用贯穿全曲的固定伴奏音型作主题的导入。第一乐段A(第5—20小节)由两个乐句(a、a¹)构成;a乐句(第5—11小节)为3+4结构,由两个乐节构成,落于主调^bD调的属和声;a¹乐句(第12—20小节)为5+4结构,是对a乐句的变化重复,结束在转调D调的主和声上。中段B(第21—27小节)为4+3结构,是在主题乐句基础上的变化和分裂;c乐句(第28—33小节)引入新材料,因旋律和伴奏织体的改变,而形成强烈对比。再现段A¹(第34—51小节)是对第一乐段A的变化再现;其中,a²乐句(第34—42小节),材料先于调性再现,但最后终止在主调^bD上;a³乐句(第43—51小节),材料调性均再现,声部与前面交换位置,具有补充性、结束型的写法特点。尾声(第52—59小节)音乐情绪突然变得安静祥和,充满了恋恋不舍的情怀,描绘了对童年生活的无尽回忆。

本曲旋律声部位于左手,表达出作曲家的“怀旧”情节要跳跃、灵巧,把快乐的情感声情并茂地表现出来,注意每个乐句中生动的语气;右手是半分解和弦的固定伴奏型:x x x x x | x x x ||,演奏时要保持三拍子的韵律感,音色灵巧,充满弹性。(见谱例 15.1)

【谱例 15.1】



从第 42 小节开始,这一固定伴奏音型由左手来演奏,同样注意三拍子的节奏

特点。(见谱例 15.2)

【谱例 15.2】



第 28—33 小节具有典型的复调因素,注意左、右手声部之间的配合以及强弱标记,情绪的奏出明朗的旋律线条。(见谱例 15.3)

【谱例 15.3】



尾声是安静祥和的幸福回忆,力度在 *pp* 范围内,此时的旋律极具歌唱性,伴奏也变得像水上薄雾般隐隐约约,和声节奏宽广,气息绵长、表达了肖斯塔科维奇对美好生活的期盼和对童年幸福时光恋恋不舍的情怀;演奏时右手触键通过手腕深情而缓慢地推下去,表现旋律的歌唱与意境。(见谱例 15.4)

【谱例 15.4】



第十六首 $\flat\mathbf{b}$ 小调前奏曲

这是一首在音乐情绪上极具战斗性、革命性和英雄性的前奏曲，稳健的小军鼓节奏和小号般嘹亮的主题是对战争的宣言，速度为 Andantino 行板；全曲 32 小节，2/4 拍，单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	A ¹
起止小节数	(1-2)	(5-10)	(11-20)	(21-32)
乐句划分		a b	c d	a ¹ e
		3-6 7-10	11-16 17-20	21-24 25-32
调式调性	$\flat\mathbf{b}$		$\mathbf{a}-\flat\mathbf{b}-\flat\mathbf{D}$ $\flat\mathbf{A}-\flat\mathbf{b}$	

全曲是由引子、三个乐段（A、B、A¹）构成的带再现单三部曲式。引子（第 1—2 小节）；第一乐段 A（第 3—10 小节）由两个对称、平行但为对比关系的乐句构成；a 乐句（第 1—6 小节）为 2+2 结构，两个乐节变化的特点，鲜明的节奏烘托出革命的主题，威武而矫健；b 乐句（第 7—10 小节）也为 2+2 结构，引入新材料，如歌的旋律表达了革命战士对故国的深深眷恋和对祖国大好河山的无尽赞美。中段 B（第 11—20 小节）由两个乐句（c、d）构成，c 乐句（第 11—16 小节）实在第一乐段的主题旋律基础上，通过伴奏变化的发展而形成的，具有 b 乐句情绪意蕴，扩展为 6 小节；d 乐句（第 17—20 小节）采用新的伴奏音型，完满终止于主调，是对 c 乐句的进一步推进，也是引申中段最核心的乐句。再现段 A¹（第 21—32 小节）是对第一乐段 A 的扩展再现，同时也是乐曲的高潮段落，情绪更为热情，激动。a¹ 乐句（第 21—24 小节），再现了 a 乐句的音调及伴奏音型，同样完满终止于主调；e 乐句（第 25—32 小节），结构剧烈扩张，后部又再现了 a 乐句的音调及伴奏音型，扩展为 5 小节。此曲句句之间结构分明，具有回旋与变奏的特征。

此曲演奏右手时，要将凯歌般辉煌的主题旋律去模仿铜管乐的铿锵明亮音色，触键果断、冷静，保持旋律的进行性以及歌颂性，还要注意句子的语气和内在的

张力。

第 17—20 小节右手的双音是乐曲的难点，旋律声部要用深度的触键方法，把各声部线条清晰表现出来。（见谱例 16.1）

【谱例 16.1】



左手 | x x x x x | 的固定伴奏音型，演奏时要饱满、极具弹性的触键，但又需控制好力度，以表达其英雄的乐观主义精神和豪迈的战斗激情。（见谱例 16.2）

【谱例 16.2】



动感十足的三连音节奏，要注意其内在的动力；内心的流动是演奏好该曲中三连音技术的关键，特别是乐曲的第 21—28 小节，既要有情绪的渐进和渐退，还要注意节奏重音的变化，才能更好的把握乐曲的情感体验。（见谱例 16.3）

【谱例 16.3】



第十七首 $\flat A$ 大调前奏曲

这是一首具有摇篮曲风格的前奏曲，清新而宁静，充满了对美好生活的无尽

向往, 风格恬静、清新而质朴, 速度为 *Largo* 广板; 全曲 40 小节, 3/4 拍, 单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	A ¹
起止小节数	(1-2)	(3-13)	(14-28)	(29-40)
乐句划分		a b c	d e ¹ e ²	a ¹ b ¹
		3-3 6-9 10-13	14-19 20-23 24-28	29-34 35-40
调式调性	^b A		C ^b A	

全曲是由三个乐段构成 (A、B、A¹) 带再现的单三部曲式。引子 (第 1—2 小节) 采用贯穿全曲的固定伴奏音型作主题导入。第一乐段 A (第 3—13 小节) 是由三个并列句 (a、b、c) 构成的联合型乐段。中段 B (第 14—28 小节) 使用新材料构成的, 并与主题段 A、再现段 A¹ 形成鲜明对比的并置型乐段, 也是由三个乐句 (d、e¹、e²) 构成的, 在结构上却是对比乐段。再现段 A¹ (第 29—40 小节) 是对第一乐段 A 的缩减再现, 由两个乐句 (a¹、b¹) 构成。

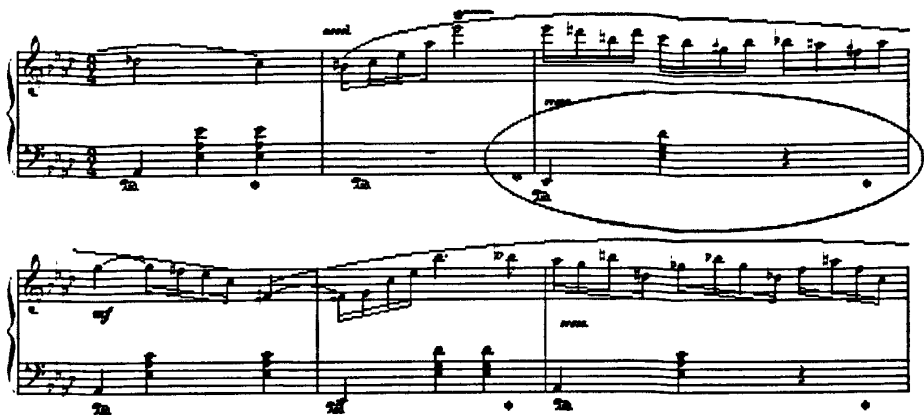
左手伴奏音型是典型的带低音的圆舞曲织体, 其节奏型为: | 0 x x |, 演奏时手指深而慢的触键, 根据力度标记轻柔地奏出三拍子的律动感。右手的旋律如弦乐般的连奏, 注意音乐的流动、起伏; 第 1—4 小节, 作曲家标记的踏板比较宽泛, 没有换踩, 这里需要演奏者特别注意踏板的使用。(见谱例 17.1)

【谱例 17.1】



第 15—18 小节右手的变化音居多, 踏板变换为每小节换踩一次, 同样需要演奏者遵循作曲家的本意, 灵活、准确的使用踏板。(见谱例 17.2)

【谱例 17.2】



第十八首 f 小调前奏曲

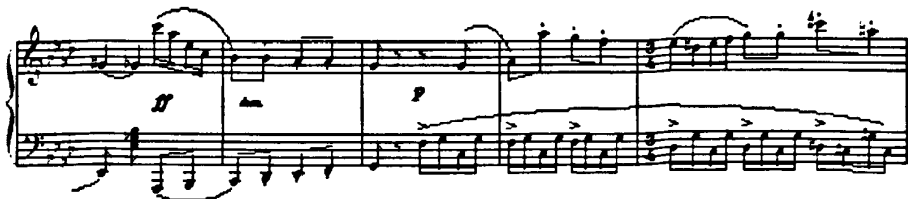
这是一首活泼而诙谐的前奏曲，是对快乐童年生活的精彩描绘，本曲风格活泼、诙谐、充满童趣，速度为 Allegretto 小快板；全曲 49 小节，2/4 拍，单三部曲式。

【曲式结构图】

	A		B		A ¹	
起止小节数	(1-19)		(20-35)		(36-53)	
乐句划分	a b		c d		a ¹ e	
	1-7	8-19	20-29	29-35	36-45	46-49
调式调性	f ^b A- ^b G		f			

本曲是由三个乐段构成的带再现的单三部曲式。第一乐段 A（第 1—19 小节）是由两个乐句（a、b）构成的非重复、非对称的对比乐段，为 a—b 结构。a 乐句（第 1—7 小节）用卡农式复调技法写成，结束于调式的主和声；b 乐句（第 8—19 小节）引入新材料，第 16 小节虽终止感强烈，但此后的第 17—19 小节具有补充和总结特点。（见谱例 18.1）

【谱例 18.1】

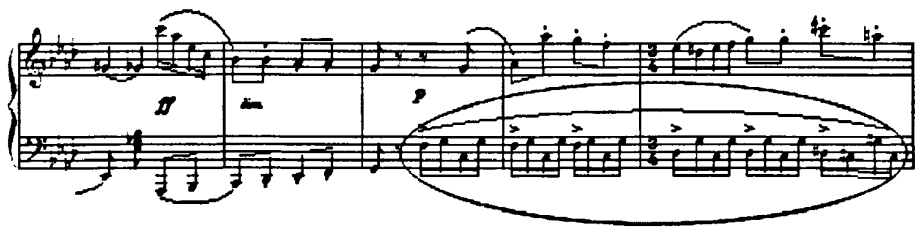


中段 B（第 20—35 小节）用第一乐段的主题材料引申发展而成，与第一乐段

形成鲜明对比,其中 c 乐句(第 20—29 小节)用主题动机通过伴奏变化的发展而成; d 乐句(第 29—35 小节)用新材料发展而成。再现段 A¹ (第 36—49 小节)是对第一乐段 A 的缩减再现,表现出相同的结构特性。

本曲左、右手跳奏居多,要把舞曲节奏的特性把握好,用灵巧的指触准确地弹奏出明快音色。第 16—19 小节左手低声部快速分解和弦,要注意重音记号的弹奏,以及左右手之间声部的配合。(见谱例 18.2)

【谱例 18.2】



第十九首 降 E 大调前奏曲

这是一首船歌风格的前奏曲,情绪温暖、甜蜜,充满了对未来美好生活的无限向往和憧憬,速度为 Andantino 小行板;全曲 44 小节,6/8 拍,单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	A ¹
起止小节数	(1-2)	(3-13)	(13-24)	(25-44)
乐句划分		a b c	d e	a ¹ f g h
		3-6 7-10 10-13	13-18 19-24	25-29 30-34 35-38 39-44
调式调性	^b E		E— ^b E ^b A— ^b E	c ^b E

本曲是由引子和三个乐段(A、B、A¹)构成的带再现单三部曲式。引子为 1—2 小节;第一乐段 A(第 3—13 小节)是由三个并列乐句(a、b、c)构成的多句联合乐段;a 乐句(第 3—6 小节)、b 乐句(第 7—10 小节)、c 乐句(第 10—13 小节);c 乐句与 a 乐句、b 乐句构成了一定程度的对比;中段 B(第 13—24 小节)由两个全新的乐句(d、e)构成;d 乐句(第 13—18 小节)3+3 结构,e 乐句(第 19—24 小节),在高声部引入了新材料,发展手法与前句大同小异。再现段 A¹(第 25—44 小节),此乐段是对 A 乐段的扩充和发展,由四个乐句构成。第 25—29 小节为 a¹ 乐句,第 30—34 小节为 f 乐句,第 35—38 小节为 g 乐句,第 39—44 小节为 h 乐句。

在第一乐段 A 中左手伴奏音型是带低音的半分解和弦织体,充满动感,演奏

时要把握 6/8 拍子的律动感；右手旋律富有歌唱性，用连奏技法流畅的弹奏出来。

（见谱例 19.1）

【谱例 19.1】



乐曲的第 33—42 小节的双音弹奏是难点，尤其是右手部分的双音，要根据谱面要求进行弹奏方法的变换，如：连奏、连跳等技巧，要清晰而连贯的弹奏出来。

（见谱例 19.2）

【谱例 19.2】



第二十首 c 小调前奏曲

这是一首描写狂欢场面的前奏曲，灵巧的节奏、跳跃的音符、明快的舞蹈、欢腾的人群，情绪饱满而热情，速度为 *Allegretto furioso* 疯狂而热烈的小快板；全曲 33 小节，2/4 拍，单一部曲式。

【曲式结构图】

	a	b	c	b ¹
起止小节数	(1—7)	(8—14)	(14—22)	(23—33)
调式调性	c			

本曲是由四个乐句（a、b、c、b¹）构成的单一部曲式。a 乐句（第 1—7 小节）由四个乐节构成，是乐曲的“起”句；b 乐句（第 8—14 小节）起着乐曲的“承接”作用；c 乐句（第 14—22 小节）是用新材料构成的“转”句；b¹ 乐句（第 23—33 小节）则是再现第二乐句 b 的材料，停于完全终止；是典型的“起承转合”的结构关系。

演奏此曲注意力要集中，手指触键有力而富有弹性，音色要干净果断，不拖泥带水，内心的节奏稳定。开始弹奏时连续七小节的 f（强），要表现出气势。（见谱例 20.1）

【谱例 20.1】



快速的三度跳音，不仅对速度提出了更高的要求，在力度上也要求达到 *ff* 的效果，要将手臂的力量与手指的灵活跳跃相结合，把音乐中热情高涨的气氛展示出来。（见谱例 20.2）

【谱例 20.2】



在结尾处力度标记已达到了极强 *fff*，如果此处只依靠右手的单音是完全凸显不出效果的，这时左手可以充当推动的角色，与右手相互配合，一起把音乐推向高潮；右手演奏音阶时，要干净而果断的触键，奏出极强的明亮而饱满的音色。（见谱例 20.3）

【谱例 20.3】



第二十一首 $\flat B$ 大调前奏曲

这是一首欢乐的芭蕾舞曲，高贵而富有浪漫，速度为 *Allegretto poco moderato* 中庸的小快板；全曲 34 小节，4/5 拍，单二部曲式。

【曲式结构图】

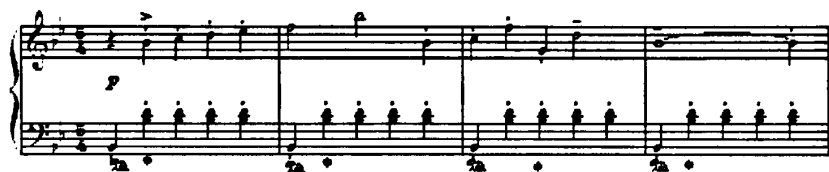
	A (1-22)			B (23-34)	
起止小节数					
乐句划分	a	b	b ¹	c	b ²
	1-11	12-17	18-22	23-30	31-34
调式调性	$\flat B - g - \flat B$	$g - \flat B$			$a - \flat B$

本曲是由两个乐段（A、B）构成的带再现的单二部曲式。A 乐段（第 1—22 小节）由三个乐句（a、b、b¹）构成，从结构上看，体现出非对称性特点；a 乐句（第 1—11 小节）为 4+3+4 结构；b 乐句（第 12—17 小节）为 3+3 结构，引入新材料，与前一乐句形成鲜明对比；b¹ 乐句（第 18—22 小节）是对 b 乐句的变化缩减重复，具有一定的总结性。第二乐段：B 乐段（第 23—34 小节）有两个极不对称的乐句（c、b²）构成。c 乐句（第 23—30 小节）为 4+4 结构，引入新材料并与第一乐段 A 形成强烈对比，b² 乐句（第 31—34 小节）是对 b 乐句主题的变化

再现，体现回归。

演奏时，首先要把握好 4/5 拍的节奏韵律特点，特别是 4/5 拍中的第一拍，要稳定内心的节奏，充满弹性的触键，一气呵成的完成；还需处理好伴奏声部中低音和内声部的层次关系；左手的伴奏部分，只需要在每小节第一拍的根音处稍微突出一下重音，其余的四拍轻松灵快的重复跳奏即可，不需要都突出，避免让声音变得笨重。（见谱例 21.1）

【谱例 21.1】



第二十二首 g 小调前奏曲

这是一首旋律优美的前奏曲，有着淡淡的沉思与忧伤，速度为 Adagio 慢板；全曲 46 小节，3/4 拍，单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	A ¹
起止小节数	(1)	(2-17)	(18-38)	(39-46)
乐句划分		a b	c d	a ¹
	1	2-8 9-17	18-28 29-38	39-46
调式调性	g	^b b g—f— ^b e	e—g	

本曲是由引子和三个乐段（A、B、A¹）构成的单三部曲式。第 1 小节为引子，始于一个温柔的主和弦。第一乐段 A（第 2—17 小节）是由两个并列乐句（a 与 b）构成的联合乐段，两个乐句长度一致，结构统一；a 乐句（第 2—8 小节）旋律平稳、舒展、具有歌唱性；b 乐句（第 9—17 小节）则出现了丰富的调性及色彩变化；两个乐句之间既有联系又有对比，是对立与统一的联合体。第二乐段 B（第 18—38 小节）在结构上与 A 乐段相同，也是由两个乐句（c 与 d）构成，c 乐句（第 18—28 小节）是对 A 乐段主题材料的展开与延续，d 乐句（第 29—38 小节）加入新材料，在和声、旋律上运用了模进手法，结束于以属和声为主的复合功能和声。再现段 A¹（第 39—46 小节）只再现了 A 乐段的 a 乐句，表达出强烈的回归意愿，为缩减再现。

演奏时触键柔和，如歌般沉思的旋律；中段是本乐曲的高潮段落，第 18—28 小节的主旋律集中在左手，要充分运用手臂与手腕的推动，优美地奏出；右手

伴奏声部要控制音量、突出声部的线条、双音弹奏要整齐。(见谱例 22.1)

【谱例 22.1】

Example 22.1 shows a musical score for measures 18 through 28. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features a mix of single notes, chords, and doublets. Measure 18 is marked with a box containing the number 18. Measure 28 is marked with a box containing the number 28. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

第 29—36 小节左、右手“对答式”的交替弹奏，注意乐句之间的断句以及此处较频繁的力度变化。(见谱例 22.2)

【谱例 22.2】

Example 22.2 shows a musical score for measures 29 through 36. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features a mix of single notes, chords, and doublets. Measure 29 is marked with a box containing the number 29. Measure 36 is marked with a box containing the number 36. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *pp*. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

第二十三首 F 大调前奏曲

这是一首轻快自然、舒展流畅，极富东方神韵的前奏曲，整首曲子优雅且飘

逸, 极具东方元素, 速度为 Moderato 中板; 全曲 29 小节, 8/9 拍, 单二部曲式。

【曲式结构图】

	A		B	
起止小节数	(1-17)		(18-29)	
乐句划分	a b		c d	
	1-6	7-17	18-24	25-29
调式调性	F	g—f	^b B	F

本曲是由两个乐段(A、B)构成的单二部曲式。A乐段(第1—17小节)由a与b两个乐句构成: 其中a乐句(第1—6小节)由单一的动机材料发展而成, 结束在主调F调的下属和声; b乐句(第7—17小节)是对a乐句的延伸和发展, 并采用新材料, 结束在f小调上的属和声。B乐段(第18—29小节)由c、d两个乐句构成。c乐句(第18—24小节)是采用与A乐段完全相反的新材料, 因而与A乐段有较大对比, d乐句(第25—29小节)是用A乐段的a、b两个乐句的核心材料综合而成, 在结构上体现一种回归。

从第1小节开始, 采用了以3/8拍为基本单位的分解和弦为贯穿全曲的音型, 要把此音型弹得准确生动, 并且富有韵律, 尤其注意声部旋律线和该音型的节奏。(见谱例23.1)

【谱例 23.1】



从第7小节开始, 左手的低声部承接了右手的音型节奏(以3/8拍为基本单位的分解和弦), 第7—9小节左手的低声部, 也需注意表现3/8拍的节奏韵律感。(见谱例23.2)

【谱例 23.2】



本曲踏板的使用，从作曲家注明的地方来看，其基本规律是根据左手低音来换踏板；全曲风格统一，淡雅自然的旋律音调像是一首神秘的东方古典心灵之歌。

第二十四首 d 小调前奏曲

这是本套作品的最后一首前奏曲，具有明快而热情的舞曲风格，速度为 Allegretto 稍快板；全曲共有 46 小节，4/4 拍，单三部曲式。

【曲式结构图】

	引子	A	B	C
起止小节数	(1-2)	(3-16)	(17-29)	(30-46)
乐句划分		a b	c d	e f
		3-8 9-16	17-20 21-29	30-37 38-46
调式调性	b	b ^b B-d	c b ^b A-d	b ^b e-d-b ^b e-d b ^b A-d

本曲是由引子和三个乐段（A、B、C）构成的单三部曲式。引子是 1—2 小节，开门见山的导入了此曲的主题材料；A 乐段（第 3—16 小节）由两个并列乐句（a、b）构成，在结构上是一个前后对称、相互呼应的联合乐段；B 乐段（第 17—29 小节）由两个乐句（c、d）构成，该乐段完全引入全新的材料发展，与 A 乐段形成强烈对比，但在 A 与 B 两乐段之间采用了固定的伴奏音型，则体现了对立而统一的关系；C 乐段（第 30—46 小节）同样也由两个乐句（e、f）构成，其中 e 乐句（第 30—37 小节）由全新材料构成；f 乐句（第 38—46 小节）的后半部再现了引子的音调，因此在结构上也表现出一种回归的现象。

在第 16—28 小节双手的跳音演奏时，要注意跳音的准确性，不要碰错音；以及跳音轻巧灵活欢快的音质特性；十六分音符的弹奏要有“颗粒性”、清晰度和流动韵律。（见谱例 24.1）

【谱例 24.1】

Example 24.1 shows measures 16 through 28 of a piano piece. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines in both the treble and bass staves. A box labeled '16' is placed above the first measure, and a box labeled '28' is placed above the last measure of the excerpt.

第 30 小节由左手开始的十六分音符流动音型伴奏是全曲核心的伴奏音型,也是笔者认为最为精彩的过渡段落。左手连续而巧妙地贯穿着整个舞曲,无不在进行欢快情绪的渲染,弹奏时要注意节奏统一、音色均匀,随着作曲家的力度标记而进行变化。(见谱例 24.2)

【谱例 24.2】

Example 24.2 shows measures 30 through 32 of the same piano piece. The score continues the musical themes from the previous example, featuring the same complex rhythmic patterns and melodic lines. A box labeled '30' is placed above the first measure of this excerpt.



全曲右手的和声与左手的伴奏织体配合得天衣无缝，给人一种意犹未尽的感受。

2.3 小结

2.3.1 调式调性

肖斯塔科维奇的《二十四首前奏曲》(Op.34)是采用关系大小调五度循环的调性顺序排列的：C— a ，G— e ，D— b ，A— $^{\#}f$ ，E— $^{\#}c$ ，B— $^{\#}g$ ， $^{\#}F$ — $^b e$ ， $^b D$ — $^b b$ ， $^b A$ — f ， $^b E$ — c ， $^b B$ — g ，F— d 。这样的排列不仅使整部作品的结构紧凑，还让每曲之间的过渡显得很自然，在听觉上没有任何突兀的感觉，这就是取决于大小关系调的因素。除此之外，作曲家在传统自然大小调的基础上，对各种中古调式的运用更是如鱼得水，赋予了调式调性更强大的色彩含义，使调性发展和布局更出彩。

笔者整理了在这部作品中肖斯塔科维奇常用的中古调式：¹

伊奥尼亚调式 (Ionian)：与自然大调相同。

爱奥利亚调式 (Aeolian)：与自然小调相同。

利底亚调式 (Lydian)：与自然大调相同，但升高IV音。

多里亚调式 (Dorian)：与自然小调相同，但升高VI音。

混合利底亚调式 (Mixolydian)：与自然大调相同，但降低VII音。

弗里几亚调式 (Phrygian)：与自然小调相同，但降低II音。

洛克利亚调式 (Locrian)：与自然小调相同，但降低II音和V音。

作曲家广泛而灵活的将这些中古调式游刃有余的运用在乐曲之中，一起参与“运动”，为音乐增添了不少色彩。

如：《第二首 a 小调前奏曲》第 4-6 小节是 E 弗里几亚调式，从第 7 小节开始转入 A 弗里吉亚调式。(见谱例 25.1；谱例 25.2)

¹ 中古调式是十七世纪前欧洲流行的调式，它来自民间音乐，因被教会音乐广泛采用，故有被称教会调式。常见的中古调式有七种；于润洋主编《西方音乐通史》(修订本)上海音乐出版社21页、53页。

【谱例 25.1】



【谱例 25.2】



《第四首 e 小调前奏曲》第 17—20 小节，主题在高声部转向上方小六度的 C 利底亚大调。(见谱例 25.3)

【谱例 25.3】



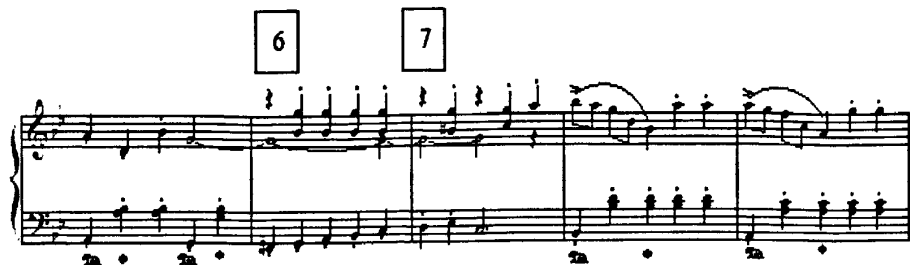
《第二十二首 g 小调前奏曲》第 16—17 小节是混合利底亚调式。(见谱例 25.4)

【谱例 25.4】



《第二十一首 $\flat B$ 大调前奏曲》的第 6—7 小节是多利亚调式。(见谱例 25.5)

【谱例 25.5】



《第三首 G 大调前奏曲》的第 9—10 小节是洛克利亚调式。(见谱例 25.6)

【谱例 25.6】



除以上中古调式外，肖斯塔科维奇还擅长使用移调、离调、转调、甚至多调式的手法。如：

《第六首 b 小调前奏曲》第 15—19 小节，作曲家采取 $\flat VII$ 级和弦来代替 s 和声，形成了调性向 c 小调的离调，构成 $b-a$ 的小二度半音进行，这种和声发展手法使调式色彩及调性瞬间产生鲜明的对比，也赋予了和声新的功能含义。(见谱例 25.7)

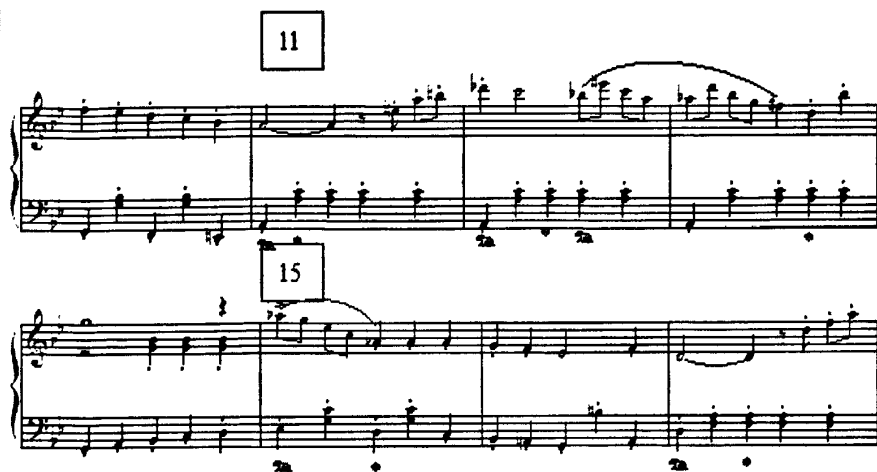
【谱例 25.7】

《第六首 b 小调前奏曲》第 35—36 小节，调性在 b 小调与 $\flat B$ 大调之间不断游移，这使调性领域拓宽，音乐变得更有活力。（见谱例 25.8）

【谱例 25.8】

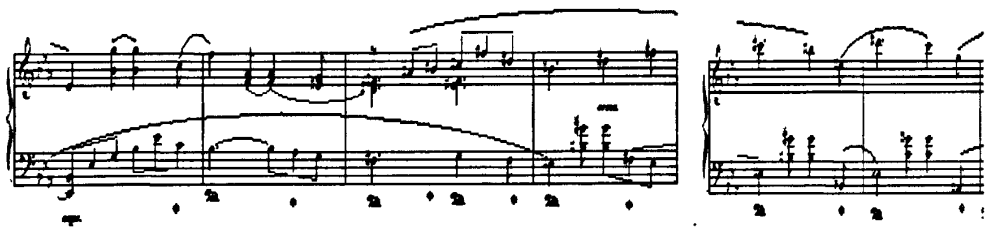
《第二十一首 $\flat B$ 大调前奏曲》第 11—13 小节左手是 a 小调，但右手部分却同时具有 a 小调和 g 小调的特性；第 15 小节右手像是 $\flat A$ 大调的主和弦，但左手像 c 小调主和弦，而这一句却又结束在 17 小节的 d 小调上；这就是肖斯塔科维奇运用的多调式手法。（见谱例 25.9）

【谱例 25.9】



《第十九首 $\flat E$ 大调前奏曲》第 13—18 小节，右手旋律在 $\flat E$ 大调的低声部歌唱，紧随出现在 B 大调上，接着沿着 E—B—E—c—g 开始频繁的转调。（见谱例 26.1）

【谱例 26.1】

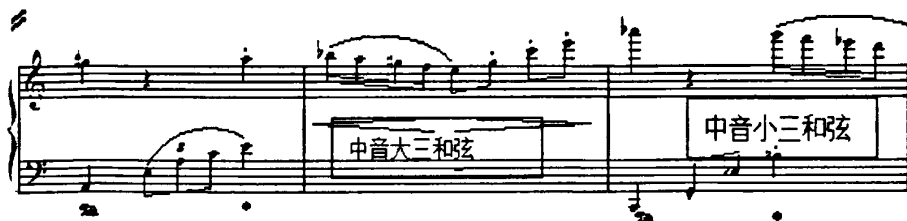


2.3.2 和声运用

作曲家在《二十四首前奏曲》（Op.34）的和声创作上大胆创新，形成了丰富多彩的变化，曲中有非常美妙的和声语言。比如他常运用到中音大三和弦、中音小三和弦、那波里和弦、复合功能和弦²等。

如：《第二首 a 小调前奏曲》中用到传统的 C 中音大三和弦、中音小三和弦。（见谱例 26.2）

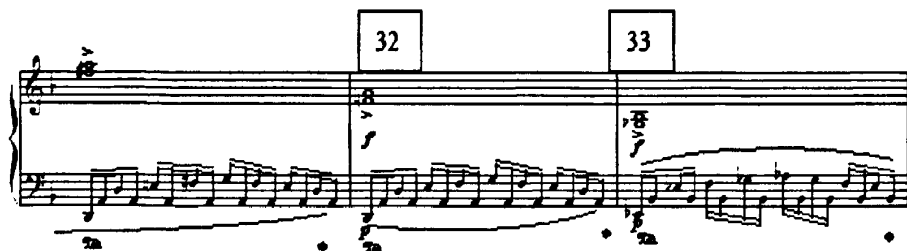
【谱例 26.2】传统的 C 中音大三和弦、中音小三和弦



² 复合和弦：两个或两个以上不同根音。不同结构和不同音级的和弦（或音程）相互纵合而形成的和声结构——桑桐：《和声学专题六讲》，人民音乐出版社，1991 第 176 页。

第二十四首 d 大调前奏曲的第 32—33 小节 $\flat$ II 级形成那波里和弦色彩。(谱例 26.3)

【谱例 26.3】

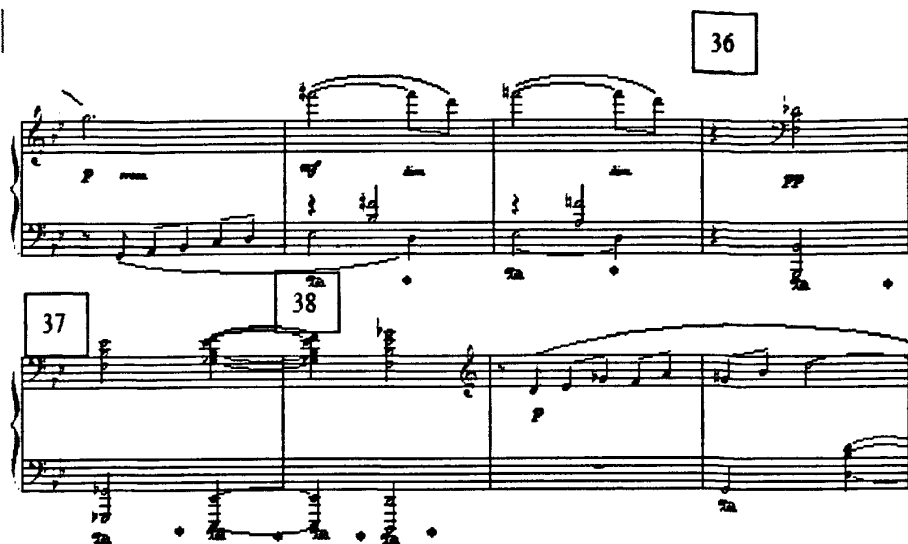


在《第二十二首 g 小调前奏曲》的第 22—28 小节停留在 g 小调上, 29 小节的左手是 g 小调的 $\flat$ II 级那波里和弦, 30 小节左手最后一个 re 音是主调属音, 旋律也落在主调音 sol 音上。(谱例 26.4)

【谱例 26.4】

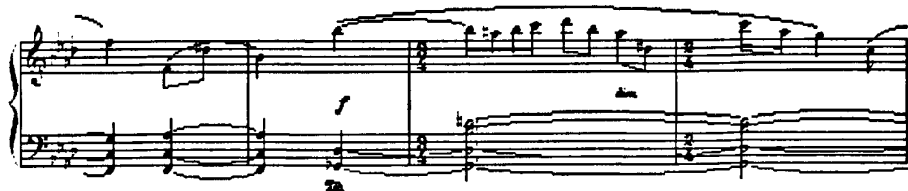
同样是《第二十二首 g 小调前奏曲》的第 36—38 小节, 出现了高度叠置的复合和弦结构, 使调性变得模糊, 因此, 我们也可以将其作为色彩性的过渡和声。(谱例 26.5)

【谱例 26.5】



在《第十八首 f 小调前奏曲》的第 32—35 小节，单独从左手的低声部来看，既可看作是 bII 级和弦的综合使用，也可看作是下属方向调的主和弦；从右手的高声部看，表现出下属——属——下属的二度关系和声进行；这里高低声部的纵向结合显示出复合和弦结构的典型特点，在传统和声基础上带来的新的发展风格与效果。（谱例 26.6）

【谱例 26.6】



2.3.3 音乐材料特点

当我们欣赏《二十四首前奏曲》(Op.34) 会有悲伤、欢快、幻想、激动、天真等不同的感受，这些感受常常是对音乐材料的直接反应。概括性的说，这部作品的音乐材料具有以下特点：模仿性，通过声音模仿声音，这在音乐作品中非常普遍；象征性，主要体现在用声音象征声音以外的其他事物；暗示性，音乐声音它往往从对现实对象的概括中而来的，是通过声音造成的特殊气氛去暗示某些事物和现象，具有寓意的，需要听众自己去领会；表情性，在音乐声音的表现因素中占主导作用无论是模仿，象征还是暗示都渗透着表情的因素，是建立在感觉的基础上的，它不但体现出一种象征性的状态，而且也体现出人们感觉到这种状态

后产生的内心体验。

例如：《第七首 A 大调前奏曲》的音乐主题充满悲伤，三小节的引子将情绪自然带入苦难意境（见谱例 26.7）；接着第 7—15 小节小二度的下行模进，情绪变得悲愤，具有越来越强的戏剧性；这段音乐材料的发展为全曲起到了画龙点睛的作用，增强了音乐的变化色彩。（见谱例 26.8）

【谱例 26.7】



【谱例 26.8】



《第二十二首 g 小调前奏曲》乐曲由一个温柔的主和声开始，像是宁静的夜晚，独自一人倚窗而坐，任凭自己充分的遐想；第 2 小节在高声部奏响源于一首俄罗斯民歌的主题旋律，平缓而温馨；随即在第 4 小节左手低声部加入民歌特点的音调，高、低声部相互对话，逐渐将乐曲推向了调性变化复杂的高潮段，最后以缩减再现段的主调思维落幕，达到作曲家所追求的朦胧暧昧风味的效果¹，引起

¹ 李向京：《〈论肖斯塔科维奇二十四首序曲〉赋格>和声游移的表现特征》，载《乐府新声》，2008 年第 3 期，第 59-60 页。

了听众无限感慨。（见谱例 26.9）

【谱例 26.9】

The image shows a musical score for a piece titled "Adagio". It is written in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system begins with a piano (pp) dynamic marking. The second system includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The music is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clef).

在这套作品中每一首前奏曲的音乐材料都有不同的发展方式，但肯定的是，音乐材料总是围绕着音乐的表达而发展。这里就不再一一例举，通过总结，从音乐材料的构思上，我们能够看到作曲家身上的闪耀之处：材料的发展永远为展现音乐而服务。

2.3.4 曲风分类

肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34)中的每一首都是无标题的钢琴小品，笔者认为可先将每一首前奏曲的曲风整理成表，那么，在直观上能迅速让学生对每曲风格一目了然，也为教师提供了教学方便。（见表 2）

【表 2】肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲》(Op.34)的曲风

编号	作品号	演奏情绪
1	Op.34No.1	温馨田园
2	Op.34No.2	欢快舞曲
3	Op.34No.3	悠长抒情
4	Op.34No.4	哀思与冷静
5	Op.34No.5	练习曲
6	Op.34No.6	舞曲
7	Op.34No.7	淡淡哀愁
8	Op.34No.8	舞曲欢快
9	Op.34No.9	急促
10	Op.34No.10	宁静绵长
11	Op.34No.11	俏皮愉快
12	Op.34No.12	练习曲快速
13	Op.34No.13	舞曲，俄罗斯犹太族
14	Op.34No.14	葬礼进行曲
15	Op.34No.15	舞曲
16	Op.34No.16	进行曲

17	Op.34No.17	夜曲
18	Op.34No.18	小快板
19	Op.34No.19	船歌
20	Op.34No.20	凌乱
21	Op.34No.21	舞曲
22	Op.34No.22	哀情
23	Op.34No.23	东方神秘
24	Op.34No.24	舞曲

根据以上每一首乐曲在曲风上的特质,可将二十四首前奏曲的曲风进行归类:

欢快曲风的前奏曲(活泼、舞曲):第一、二、六、八、十一、十三、十五、十六、二十一、二十四首。

抒情曲风的前奏曲(船歌、悠长、宁静):第三、四、六、七、十、十七、十九、二十二、二十三首。

庄严曲风的前奏曲(厚重):第十四首。

练习曲曲风的前奏曲:第五、九、十二、十八、二十首。

在音乐会上演奏肖斯塔科维奇的前奏曲,可依靠曲风分类来进行曲目选配,在四种曲风的分类里,选择每类中的一、两首前奏曲,进行系统的搭配;如:第一前奏曲、第三前奏曲、第五前奏曲、第十四前奏曲、第十八前奏曲、第二十前奏曲,搭配的曲目可凭演奏者自己的喜好,锁定五、六首即可,演奏时间在10分钟以内,该作品作为近现代派音乐,非常具有代表性,将会呈现给听众一场精致的盛宴;希望此举能为今后的教学者和演奏者提供一些参考。

2.3.5 作品的民族性

谈到作品的民族特性,我们首先会联想到作曲家本人的民族。肖斯塔科维奇生于俄国(前苏联),对自己国家的感情非常深厚,在他的创作中融入了大量的俄罗斯民间音乐元素,既有俄罗斯古老民歌又有俄罗斯犹太族的“翁帕”¹节奏。如:《第三首G大调前奏曲》取材于一首俄罗斯民歌。俄罗斯民歌在世界民族民间音乐创作中有着举足轻重的位置,音乐内容丰富多彩,不论是题材、形式、风格、甚至表现力都是五花八门的。也许是俄罗斯广阔的国土资源和以平原为主的地理环境、传统的风土人情,造就了俄罗斯民族特有的心直爽快与积极向上的精神;然而硝烟迷漫的战争又使他们激发出浓厚的民族使命感。因此俄罗斯民族音乐常常就地取材,用他们特有的音乐形式和题材,反映着他们特有的民族精神和韵味气质;有反映在残暴沙皇统治下人民全力斗争的革命歌曲;有表现人民苦难的悲

¹ “翁帕”节奏最初源自犹太人“克莱兹莫”乐队中的伴奏,特点:双声部结构、低声部在正拍奏时值长的音符,高声部在后半拍奏时值短的音符,造成听觉上“长——短”交错的感觉,节奏分明、铿锵有力。人们根据听到的音响,发明了形象有趣的拟声字“翁帕”来称呼它。——刘悦:《论肖斯塔科维奇音乐中的犹太因素(下)》,载《中央音乐学院学报》,2001年第4期,第65页。

情歌曲；也有向往幸福生活的激昂曲调，真实的记录着俄罗斯民族的生活。

《第四首 e 小调前奏曲》取材于俄罗斯犹太族民歌。犹太人是一个传奇的苦难民族，在西元前 722 年与 586 年，分别被亚述帝国与巴比伦帝国所灭，人民开始流亡，经地中海到南欧、西班牙，经黎巴嫩、土耳其到东欧、中欧，特别是匈牙利、乌克兰、波兰与俄罗斯，这一段民族的迁徙长达两千多年。在艰苦的流亡生活中，犹太人期待有一天再回到祖先的土地，于是保留传统的文化為共同的信念，这些传统文化包括宗教、旧约圣经、犹太法典、传统服饰民谣歌曲与传统舞蹈等。犹太族民谣歌曲大部分皆与宗教有关，叙述着积极奋斗、努力向上、祈求平安、乐天知命的内涵，旋律时而轻快奋起，时而温柔婉约，曲调简单不复杂，配合简易的舞步，即有振奋人心的效果，演奏的乐器亦相当简单，包括笛子、鼓、拍手、甚至只有清唱，却皆能表现其独特的风格，近代演奏的乐器有时加入如电子琴类的乐器，虽传统韵味较淡，但风格未失。²肖斯塔科维奇终身对犹太民间音乐具有一种钟爱之情，作曲家曾在《见证》中说道：“犹太民间音乐给我留下的印象最深刻，我喜爱它，从不厌倦。它是多面的，能够以喜来表达悲，几乎总是含着眼泪在笑。”

² 《犹太人为什么优秀》[日]手岛佑郎，第 24 页

第三章 肖斯塔科维奇《二十四首钢琴前奏曲》(Op.34) 的演奏与教学

也许有人认为肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲》(Op.34) 每一首作品短小精炼, 弹奏时间也短, 因此会产生一种“错觉”, 认为这部作品简单易弹。其实不然, 作为该作品的弹奏者之一, 通过自身的学习、弹奏, 提出以下五点关于演奏与教学上的建议与大家探讨。

3.1 正确读谱

对于音乐爱好者或是专业学习音乐的人来说, 无论是演唱歌曲还是演奏乐曲, 都必须从识谱阶段开始, 然后通过练习达到熟悉的程度, 这就是读谱过程。那么, 如何读谱在钢琴学习者练习以及教师教学中是非常重要的一个问题。正确的读谱是能否弹好一首作品的重要因素之一, 是我们认识、了解作曲家的最好途径, 也是表现好作品的基础。

读谱是个由浅入深的过程。第一层次是要将最基本的谱表、音高位置、调号、拍号、节奏组合等信息表现得准确而清晰; 第二层次是要把连线分句、断连运指、强弱重音、快慢转变等音乐的意义传递出来; 第三层次是音响上的提示, 尤其是乐曲中踏板的运用; 第四层次上升为乐谱背后的文化内涵。

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲》(Op.34) 这部作品在读谱上的布局“困难重重”; 乐曲中存在大量的半音进行以及相差半音的调性, 尤其是低音声部的准确演奏, 由于音乐本身调性转换频率比古典作品要快的多, 而且由于众多不和谐音的碰撞, 所以准确读谱非常重要, 在刚开始的读谱阶段打好基础, 严格要求, 认真规范的做好每一个环节, 从而达到提高练习效率和增强演奏效果的目的。弹奏者在读谱过程中切勿浮躁马虎, 如果在一开始没有解决好读谱问题, 在日后的弹奏过程中就会常常表现出错音错节奏、乐句的胡乱划分、踏板的滥用、节奏节拍的混乱等等, 不断的重复、巩固错误, 甚至于恶性循环, 为正确的演奏与教学带来巨大的困扰。

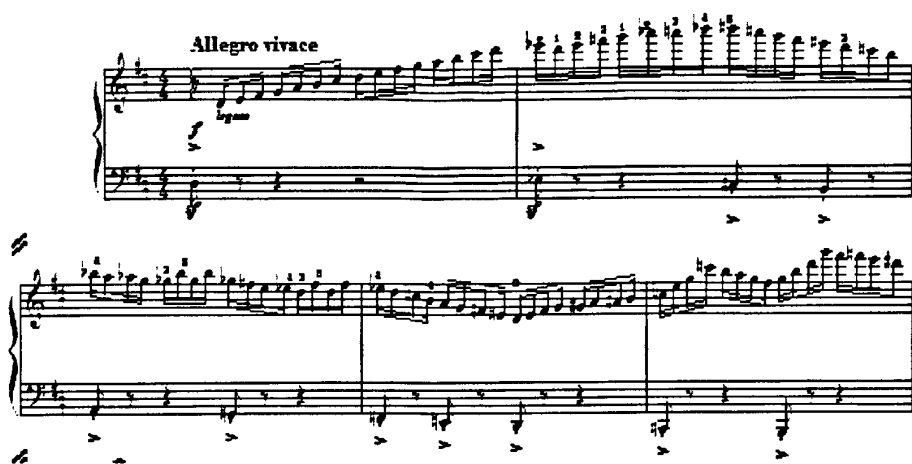
3.2 弹奏提示

肖斯塔科维奇这部作品演奏技巧全面, 音色变化丰富, 下面就以整部作品中常出现的五大音型为例, 简要说明其弹奏提示。

音阶式音型: 以肖斯塔科维奇第五首前奏曲为例, 全曲出现大量的密集音

阶式音型，弹奏这样音符成串的上、下行阶梯式音型，在演奏时要注意速度轻快，快速跑动的连贯，手指尽量贴键，在教学上要注意培养学生练习时的华丽感与清晰度，达到一气呵成的效果。（见谱例 27.1）

【谱例 27.1】第五首 D 大调前奏曲

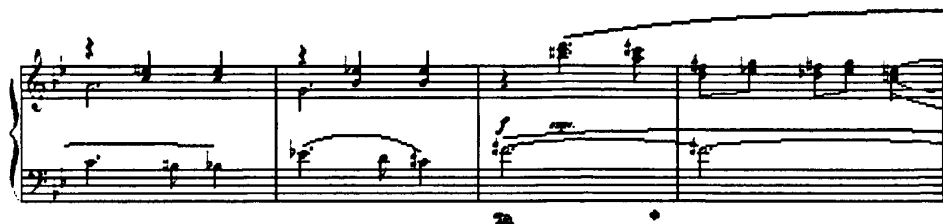


琶音式音型：左手或是右手的琶音织体常见于肖斯塔科维奇的作品中，弹奏这样的音型，要强调节奏与力度的统一以及音色的均匀。（见谱例 27.2）

【谱例 27.2】第十二首[#]g 小调前奏曲

双音式音型：如第二十首前奏曲、第二十二首前奏曲、第十六首前奏曲中出现的双音音型，最重要的是将这些双音完全按照谱面的要求进行连奏或断奏等弹奏方式，建议双音可先慢速练习，强调触键的整齐；连奏时双音要在听觉上形成旋律线条的优美与连贯，跳奏时旋律要整齐、短促、干净、均匀。（见谱例 27.3；谱例 27.4；谱例 27.5）

【谱例 27.3】第二十二首 g 小调前奏曲



【谱例 27.4】第十六首 b^b 小调前奏曲



【谱例 27.5】第二十首 c 小调前奏曲



④八度式音型：八度弹奏时要将手掌、手腕放松，大拇指和小指触键整齐，将声音凝聚起来并具有线条感，表现出旋律的走向。（见谱例 27.6）

【谱例 27.6】第十四首 d 小调前奏曲





⑤柱式和弦音型：作曲家运用大量柱式和弦表现雄壮或是轻柔的音乐情境，演奏时要根据作曲家想要表达的意图而进行力度处理，注意和弦触键的整齐与力度的均衡，各声部的层次与线条。（见谱例 27.7；谱例 27.8）

【谱例 27.7】第六首 b 小调前奏曲



【谱例 27.8】第十四首 d 小调前奏曲





3.3 节拍节奏与速度

《二十四首前奏曲》(Op.34) 每一首前奏曲，作曲家都用心标明了拍号和速度。(详见表 3)

【表 3】肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲》(Op.34) 的拍号和速度标记

编号	作品号	拍号	速度标记
1	Op.34No.1	4/4	Moderato
2	Op.34No.2	3/4	Allegretto
3	Op.34No.3	4/4	Aandante
4	Op.34No.4	5/4	Moderato
5	Op.34No.5	4/4、3/4、4/4	Allegro vivace
6	Op.34No.6	2/4、3/4、2/4	Allegretto
7	Op.34No.7	3/4、2/4、3/4	Aandante
8	Op.34No.8	2/4	Allegretto
9	Op.34No.9	6/8	presto
10	Op.34No.10	2/4	Moderato non troppo
11	Op.34No.11	6/8、3/8	Allegretto
12	Op.34No.12	4/4、2/4、4/4、5/4、4/4	Allegro non troppo
13	Op.34No.13	2/4、3/4、2/4、3/4、5/8、2/4	Moderato
14	Op.34No.14	3/4、5/4、3/4	Adagio
15	Op.34No.15	3/4	Allegretto
16	Op.34No.16	2/4	Andantino
17	Op.34No.17	3/4、4/4、3/4、4/4、3/4、4/4、3/4、4/4、3/4	Largo
18	Op.34No.18	2/4、3/4、2/4、3/4	Allegretto
19	Op.34No.19	6/8	Andantino
20	Op.34No.20	2/4	Allegretto furioso
21	Op.34No.21	5/4	Allegretto poco moderato
22	Op.34No.22	3/4、2/4、3/4、4/4、3/4	Adagio

23	Op.34No.23	9/8、4/4	Moderato
24	Op.34No.24	4/4	Allegretto

拍号是决定乐曲风格的重要因素。在作品的第五首至第七首、第十一首至第十四首、第十七首、第十八首、第二十二首、第二十三首采用了多种节拍交替变换，作曲家通过这种方式打破了平常单一的节奏规律，以追求更完美的音乐表现。在《德米特里·肖斯塔科维奇》一书中，克尔居颊托夫·迈耶尔写道：“在小节体系中非规律性的发展是肖斯塔科维奇的成就，他的这种节奏风格符合 20 世纪节奏发展的基本方向。肖斯塔科维奇的节奏是典型的晚期浪漫主义的节奏，因为在他的节奏中经常失去小节特有的特点——小节的不改变性、有规律的强拍、充满多成份的重音、展开的节拍多层次性、方整性等。代之而来的是精巧的、艺术上完成了非对称性节奏因素综合进行：小节的多变性、非方整性、‘超节拍化’等。”

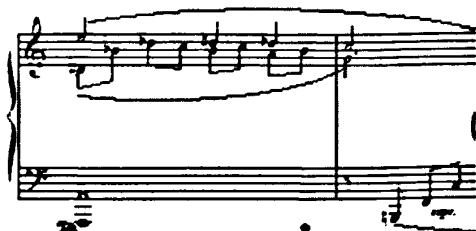
在速度方面，作曲家不仅标明了传达创作本意的速度，还为演奏者在把握乐曲风格、情绪上给予了明显的提示。在有些前奏曲中，作曲家为了音乐的情绪和效果的需要，还使用了“rit”（渐慢），“accelerando”（渐快），“a tempo”（回到原速）等速度记号，丰富音乐的进行，演奏时要严格遵循作曲家的意图。

3.4 踏板的使用

“踏板被人称为钢琴的灵魂。”从鲁宾斯坦的这名言我们不难看出钢琴踏板的运用在钢琴演奏中占有非常重要的地位。钢琴踏板的使用是演奏与教学中一项必不可少的内容。踏板使用得好坏，直接影响到弹奏的声音、色彩和风格；在大部分作曲家创作或演奏钢琴作品的时候，常常为了突出节奏、对比音响以及风格的需要等情况而使用踏板。在肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲》（Op.34）中踏板的使用严谨到位，经过笔者研究，发现作曲家踏板的使用遵循着常见的踏板方式，尤其在作品中以下情况加入了踏板：

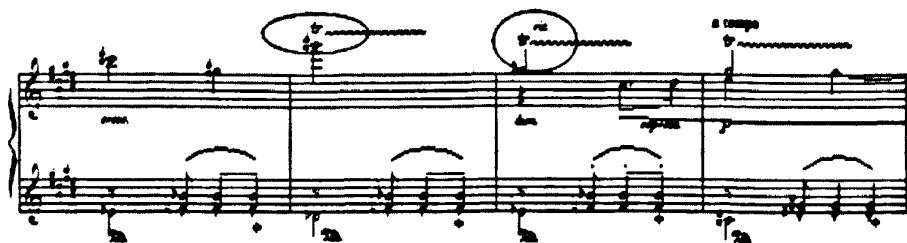
（一）乐句单独出现的时候；（谱例28.1）

【谱例 28.1】



（二）在和声之间的转换；（见谱例28.2）

【谱例 28.2】



(三) 在两个连续乐句或乐段中为了制造不同的音响效果; (见谱例28.3)

【谱例 28.3】



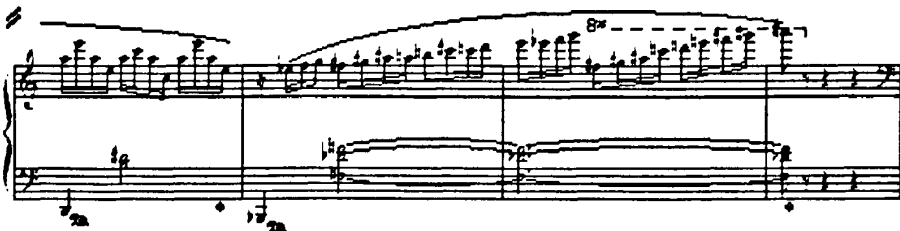
(四) 作品中为了拉大相同或相似乐句、乐段的对比效果; (见谱例28.4)

【谱例 28.4】



(五) 有时在音阶进行时会使用踏板表现音色模糊的感觉。(见谱例28.5)

【谱例 28.5】



整体说来,作品中大多数是没有使用踏板的,特别是在区分各声部层次时作曲家完全靠手指清晰的弹来表现。总而言之,全套作品在衬出和声效果、渲染力度、对比色彩、突出节奏和强化表情等方面有踏板的加入,但绝不过多的依赖踏板来达到音乐效果,这是肖斯塔科维奇踏板使用上的一个显著特点。

3.5 学习与借鉴

不管弹奏什么作品,我们都应当尽可能多的去查找有关的音响资料,通过反复多次的弹奏、观摩他人的演奏,来加深自己对作品的理解。

此套作品笔者查找到了四种乐谱版本,分别是:(一) Sikorski Musikverlage, Hamburg; (二) Edition Peters, Leipzig; (三) Boosey&Hawkes Music Publishezs Ltd. London; (四) Leeds Music Corporation. N. Y; 其中, Boosey&Hawkes 版本中注有肖斯塔科维奇写作每首前奏曲的具体日期; Peters 版本是最常见到的; 作为此作品的教学参考教材,笔者推荐使用 Leeds 版本,谱中有 Vivian Rivkin 对乐曲某些段落的指法标注,很清晰、很合理。

演奏音响资料目前查到三位钢琴家演奏的版本:

(一) Hyp CDA 66620 尼古拉耶娃(Tatiana Nikolayeva)演奏

尼古拉耶娃(1924-1993),俄罗斯女钢琴家,她在莱比锡国际比赛中获得巴赫作品最佳演奏奖(1950年),并被授予“人民艺术家”称号(1955年)。尼古拉耶娃是一位具有丰富音乐情绪的钢琴家,她将热情与冷静的关系平衡得非常妥当。她与肖斯塔科维奇长达25年的友谊中,彼此非常了解,因此她所演绎的肖斯塔科维奇的钢琴作品,更能体现作曲家内心深处的情感,精彩的演奏得到全世界的高度赞可。

(二) NAXOS 8. 555781 康斯坦汀·舍巴科夫(Konstantin Scherbakov)演奏

康斯坦汀·舍巴科夫,俄罗斯钢琴家,1983年他曾在莫斯科第一届拉赫玛尼诺夫比赛中获奖,他录制的音乐包括巴赫、贝多芬、肖斯塔科维奇等。他对此套作品的演奏有准确的理解,精致漂亮的声音层次,鲜活多变的个性特征。

(三) DECCA 433 055—2 穆斯顿恩(olli Mustonen)演奏

穆斯顿恩,1983出生的芬兰钢琴家,他在演奏肖斯塔科维奇的二十四首前奏曲中,表现出了清澈的、性感的声,是年轻一代钢琴家中不可多得的人才。

以上三位钢琴家演奏此套作品都有自己的独到之处,都是值得我们学习与欣赏和借鉴的具有世界一流水平的音响资料。

结 语

肖斯塔科维奇创作的《二十四首前奏曲》(Op.34)通过声部的调整、音乐材料的变化、调性结构的布局和力度的合理分配,巧妙的将人类情感展现得淋漓尽致,整套作品有田园的美景,有憧憬的向往,有内心的挣扎,有社会的矛盾,还有戏剧化的情绪,热闹欢腾的气氛和舞蹈等等;他不仅用言简意赅的高超技艺把繁多的音乐语调装进了前奏曲短小的体裁中,还用精炼的艺术手法把丰富的音乐思想展示了出来;更难能可贵的是将二十四首前奏曲丰富的音乐内容和鲜明的艺术形象连接成一个整体,让我们通过不同的曲风、不同的情感,走进作曲家震撼人心的具有爆发力的音乐,不得不折服这位作曲家对作品的整体把握能力。在他身上,我们所看到的是独一无二的大师风范。

由于这部作品相关的资料比较稀少,加之笔者才疏学浅,所以对这部作品在演奏与教学方面的个人理解认识还只是一个初步的探究,文中有许多不足之处,敬请各位专家、教授指正,以利于我的进一步提高。

希望借助这次本文撰写的机会,让更多的人认识到肖斯塔科维奇的这部作品,也让更多的教师能将该作品纳入到教学活动中,为教与学提供一些有益的参考,从而感受这部二十世纪具有代表性的音乐佳作。

参考文献

专著

- [1] [英]艾瑞克·罗斯伯里著,杨敦惠译:《肖斯塔科维奇》[M].江苏人民出版社.1999
- [2] [德]德特勒夫·戈约夫著,葛斯译:《肖斯塔科维奇》[M].人民音乐出版社.2003
- [3] [俄]所罗门·伏尔科夫,叶谅芳译:《肖斯塔科维奇回忆录》[M].北京外文出版局.1981
- [4] 桑桐著:《和声学教程》[M].上海音乐出版社.2001年5月第1版
- [5] [俄]阿兰诺夫斯基编,张洪模等译:《俄罗斯作曲家与20世纪》[M]中央音乐学院出版社.2005
- [6] 彭志敏著:《音乐分析基础教程》[M].人民音乐出版社.1997
- [7] 谢功成著:《曲式学基础教程》[M].人民音乐出版社.1998
- [8] 于润洋主编:《西方音乐通史》[M].上海音乐出版社.2003
- [9] 杨儒怀著:《音乐的分析与创作》[M].人民音乐出版社.2003
- [10] 瓦尔特·辟斯顿著,唐其竟译:《对位法》[M].人民音乐出版社.1984
- [11] 于苏贤著:《20世纪复调音乐》[M].人民音乐出版社.2001
- [12] [俄]海·涅高兹著,焦东建、董茉莉译:《涅高兹谈艺录》[M].人民音乐出版社.2003
- [13] 李应华著:《西方音乐史略》[M].人民音乐出版社.2003
- [14] 童道锦、孙明珠著:《外国钢琴作品的分析与演奏》[M].人民音乐出版社.2003
- [15] 任光宣著:《俄罗斯艺术史》[M].北京大学出版社.2000
- [16] 吴祖强著:《曲式与作品分析》[M].人民音乐出版社.1962
- [17] 赵晓生著:《钢琴演奏之道》[M].世界图书出版公司.1999
- [18] [匈]约瑟夫·迦特著,刁绍华、姜长斌译:《钢琴演奏技巧》[M].人民音乐出版社.2000

学位论文

- [19] 候田媛.肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲》(Op.34)和声研究[D].中央音乐学院.2010年
- [20] 江澎.肖斯塔科维奇《第一钢琴奏鸣曲》结构研究[D].西南大学.2010年
- [21] 吴晓韬.《肖斯塔科维奇<24首钢琴前奏曲>作品34的分析及教学初探》[D].西安音乐学院.2005年

期刊论文

- [22] 车新春.肖斯塔科维奇的钢琴前奏曲 Op.34.[J].音乐生活.2011年第10期
- [23] 吕晓亮.肖斯塔科维奇钢琴前奏曲的演奏技巧.[J].艺术教育.2003年第1期
- [24] 丁嫚莉、权辉.肖斯塔科维奇二十四首前奏曲(Op.34)解析.[J].南京艺术学院学报(音乐与表演版).2009年04期
- [25] 马淑伟.音乐的“对话”——肖斯塔科维奇钢琴前奏曲 Op.34 No.2.乐府新声.2008年第3

期

- [26] 刘奕.肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》的演奏技法分析[J].中央音乐学院学报.2002年第4期
- [27] 梁红旗.肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》调性思维分析[J].交响-西安音乐学院学报.2008年2期
- [28] 盛韵.音乐家趣闻轶事(九)肖斯塔科维奇[J].音乐爱好者.2006年10期
- [29] 钱仁平,童莘.肖斯塔科维奇生平及其创作[J].南京艺术学院学报.1995年02期
- [30] 鲍·施瓦尔茨著,景霭译.《肖斯塔科维奇(上)(下)》[J].天津音乐学院学报.1991年03期
- [31] 赵恕.《二十世纪伟大作曲家——肖斯塔科维奇》[J].日本学论坛.1987年04期
- [32] 唐若甫.《阿什肯纳齐眼中的肖斯塔科维奇》[J].音乐爱好者.2001年04期
- [33] 江澎.肖斯塔科维奇<第一钢琴奏鸣曲>调性分析[J].大众文艺.2010年19期
- [34] 吴晓韬.肖斯塔科维奇<24首钢琴前奏曲>分析及教学初探(上)[J].西安音乐学院学报.2009年02期
- [35] 丁嫚莉,权辉.《肖斯塔科维奇二十四首前奏曲(Op34)解析》[J].南京艺术学院学报.2009年04期
- [36] 陈铭志.肖斯塔科维奇的《二十四首前奏曲与赋格曲》(上)(下)[J].音乐艺术.2000年01期
- [37] 钱仁平,李雪梅.肖斯塔科维奇钢琴音乐述要[J].钢琴艺术.1996年04期
- [38] 钱仁平,童莘.肖斯塔科维奇生平及其创作[J].南京艺术学院学报.1995年02期
- [39] 李雪梅.清风从远处吹来——关于肖斯塔科维奇的钢琴音乐[J].音乐爱好者.1995年01期
- [40] 钱仁平.大师的小品文——关于肖斯塔科维奇的电影音乐[J].音乐爱好者.1994年04期
- [41] 亚·布加耶夫斯基,刁蓓华.肖斯塔科维奇第一钢琴奏鸣曲[J].天津音乐学院学报.1993年04期
- [42] 钱建明.谈肖斯塔科维奇的四重奏创作[J].音乐与表演.第13期
- [43] 钱建明.解读肖斯塔科维奇的弦乐四重奏[J].音乐与表演.第44期
- [44] 李继武.肖斯塔科维奇的《第八弦乐四重奏》及其演奏[J].天津音乐学院学报.2000年第2期
- [45] B·H·霍洛波娃.二十世纪(俄-苏)音乐的节奏原则(上)[J].西安音乐学院学报.1992年第3期
- [46] 卞善艺.俄罗斯钢琴学派的渊源及发展[J].中国音乐学(季刊).1994年第3期.

附录

二十四首前奏曲一览表

作品号	拍号	速度标记	曲式结构	风格
Op.34No.1	4/4	Moderato	单一部	温馨田园
Op.34No.2	3/4	Allegretto	单二部	欢快舞曲
Op.34No.3	4/4	Aandante	单二部	悠长抒情
Op.34No.4	5/4	Moderato	赋格	哀思与冷静
Op.34No.5	4/4、3/4、4/4	Allegro vivace	单一部	练习曲
Op.34No.6	2/4、3/4、2/4	Allegretto	单三部	舞曲
Op.34No.7	3/4、2/4、3/4	Aandante	单一部	淡淡哀愁
Op.34No.8	2/4	Allegretto	单二部	舞曲
Op.34No.9	6/8	presto	单三部	急促
Op.34No.10	2/4	Moderato non troppo	单三部	宁静绵长
Op.34No.11	6/8、3/8	Allegretto	单三部	俏皮愉快
Op.34No.12	4/4、2/4、4/4、5/4、4/4	Allegro non troppo	单二部	快速练习曲
Op.34No.13	2/4、3/4、2/4、3/4、5/8、2/4	Moderato	单二部	舞曲
Op.34No.14	3/4、5/4、3/4	Adagio	单三部	葬礼进行曲
Op.34No.15	3/4	Allegretto	单三部	舞曲
Op.34No.16	2/4	Andantino	单三部	进行曲
Op.34No.17	3/4、4/4、3/4、4/4、3/4、4/4、 3/4、4/4、3/4	Largo	单三部	夜曲
Op.34No.18	2/4、3/4、2/4、3/4	Allegretto	单三部	小快板
Op.34No.19	6/8	Andantino	单三部	船歌
Op.34No.20	2/4	Allegretto furioso	单一部	凌乱
Op.34No.21	5/4	Allegretto poco moderato	单二部	舞曲
Op.34No.22	3/4、2/4、3/4、4/4、3/4	Adagio	单三部	哀情
Op.34No.23	9/8、4/4	Moderato	单二部	东方神秘
Op.34No.24	4/4	Allegretto	单三部	舞曲

致 谢

在毕业论文的选题及写作过程中，恩师武增文副教授给予我很多帮助和悉心指导，在此，我要衷心的感谢她。武老师严谨的治学态度、高度的敬业精神是我学习的榜样。

我也要感谢研究生期间其他的任课老师，是他们为我打下了坚实的专业基础。

另外，我还要感谢朝夕相处的同学和家人，在三年的求学过程中，他们曾给予我许多的温暖。

最后，诚挚地感谢从百忙之中抽出时间为我评审论文的各位专家、教授。

刘 畅

2012年4月17日

攻读硕士学位期间发表的学术论文目录

1. 《贝多芬第三十号 E 大调钢琴奏鸣曲 (Op.109) 的演奏及体会》发表于《大众文艺》2010 年第 12 期, 第 26—27 页, 第一作者;
2. 《浅谈中国钢琴作品〈平湖秋月〉的演奏情感》发表于《重庆科技学院学报》2011 年第 2 期, 第 139—140 页, 第一作者;
3. 《浅谈巴洛克时期巴赫键盘音乐对后世的影响》发表于《长春教育学院学报》2011 年第 2 期, 第 57—58 页, 第一作者。