

西安音乐学院硕士学位论文

肖斯塔科维奇《24首钢琴前奏曲》

作品34的分析及教学初探

研 究 生：吴晓韬

导 师：刘畅标教授

申 请 学 位：硕 士

单 位：西安音乐学院键盘系

专 业 名 称：钢琴表演

学位授予单位：西安音乐学院

西安音乐学院键盘系

2005年5月于西安

## 内 容 提 要

本文选择二十世纪苏联作曲家肖斯塔科维奇的钢琴作品——《24首钢琴前奏曲》作品34为研究对象,叙述了这套作品形成的背景、风格特征、思想情感等方面内容,分析了此作品每一首乐曲具体的曲式结构、调式调性、和声织体、复调手法、节拍速度等方面的规律和特点,并且通过每一首乐曲风格的研究归类,通过具体实践的各种演奏手法,阐述了笔者对此作品在演奏方面、教学方面认为需要注意的几个问题。期望通过对作曲家本人、对前奏曲体裁、对钢琴音乐作品、对乐曲分析、对演奏与教学的几个方面的研究,说明此套钢琴作品的艺术价值及演奏教学上的意义,也使我们对肖斯塔科维奇的钢琴创作、音乐风格,对二十世纪钢琴作品的音乐语汇,思想情感有深一层的了解。

## 关 键 词

肖斯塔科维奇	前奏曲
钢琴音乐风格	曲式结构
演奏分析	教学探讨

## 前 言

仰望 20 世纪的音乐星空，德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇（Dimitri Shostakovich 1906-1975）无疑是作曲家当中最独特也最具有影响的一位，这不仅仅因为在几十年的创作生涯中他写下了数量惊人的作品，更由于这些作品从一个个侧面反映着他所生活和经历的时代，反映着他不同寻常的人生旅程。这些众多的音乐作品既记载着肖斯塔科维奇的一步步脚印，也体现出他对于理想的不懈追求。

提到作曲家的具体作品，大都会想起他的交响曲，弦乐四重奏或《钢琴前奏曲与赋格》作品 87。本文要论述的是肖斯塔科维奇于 1932 年底至 1933 年在莫斯科谱写的，并于 1933 年在莫斯科首演的《24 首钢琴前奏曲》作品 34。这套看似默默无闻的作品既是作曲家音乐思想情感，钢琴创作手法特点的体现，也是对以后其创作手法，音乐表现的一种“先现”。

这套作品不仅有前奏曲这一古已有之，有前人肖邦的独特创造，有同时代人的情感“浓缩”的创作体裁本身所具有的乐曲特点，即特定的音乐含义、内容，鲜明而特殊的音乐风格，更有作曲家所赋予它的创新的、个性化的，包含丰富音乐容量及多彩音乐风貌的钢琴作品风格特点，是演奏和学习中非常有艺术价值，有教学意义的一套曲目。通过此曲能更好理解肖斯塔科维奇钢琴作品，理解他本人，理解二十世纪的人类情感和钢琴音乐作品。

肖斯塔科维奇的《24 首钢琴前奏曲》作品 34 虽是作于他的钢琴音乐创作第二阶段，他还是 20 多岁的青年人，但前奏曲从古到今发展至此，已为肖斯塔科维奇开创了一个无比广阔的空间。他可以吸取传统的精粹，深植民族的氛围及沃土，融合缤纷的 20 世纪的特色创新手法，加上他敏锐的思维，独特的视角，便可大胆在纵横上下的历史及现今的宇宙空间里，施展自我独特的才华，带上奇妙的性格尺度，品味别样的人生经历。而展现在我们眼前的是如此一个精致、短

小、简炼的作品。我们很难在此作品中找到为艺术而艺术的技巧，找到为优美而优美的旋律，它是最朴素、最洗炼的手笔触及人类心灵的一面。

20 世纪，许多人为音乐的复杂化做了很多事情，以至最终复杂得丧失了可感知性，而肖斯塔科维奇所特有的“简炼”总是可感知和充满张力的。并且常常具有揪心的力量，他那种由简朴而产生的巨人感，总是令我激动不已。此时西方现代音乐的那种五光十色的作品，不论是朦胧、华丽、纤细的，还是痉挛、粗野、呻吟的东西都不能打动我，唯有肖斯塔科维奇如岩石一样坚硬冷峻的音响、简炼激昂的节奏、纯净深邃的音调在震动着我的心灵。如果说他的交响乐像兀立的岩石，有力地直刺铅灰阴沉的天空，静静地，象征着 20 世纪整个人类的命运，那么他的钢琴音乐则好比坚韧执着的生长着的植物，此首作品就是其中的一株，它为我们展现了 20 世纪人类心灵的最美好的一面，人类思想的最精髓的一面。

## 第一章 肖斯塔科维奇的音乐创作及风格特征

### 一、肖斯塔科维奇生平与创作

1906年9月25日,肖斯塔科维奇降生在俄国彼得堡的一个热爱音乐的家庭中,他的父亲是一位化学工程师,母亲年轻时曾是一名颇具水准的钢琴师。在这个家庭里,常常聚集着许多音乐爱好者,举行各种各样的小型音乐活动,这些都在未来的作曲家的脑海里留下了深刻的印迹,也是他受到最早的音乐教育的开始。

肖斯塔科维奇从九岁开始随母亲学弹钢琴,不久之后,又对作曲产生了浓厚的兴趣,13岁时,他写下了编为作品第1号的管弦乐谐谑曲。1919年,肖斯塔科维奇进入了彼得格勒音乐学院,学习钢琴和作曲,他的出色才华深得当时音乐学院的院长、杰出的作曲家格拉祖诺夫的赏识,大师曾经亲自指点这位前途无量的年轻人。

20世纪初期是俄国历史上最动荡不安的多事之秋,肖斯塔科维奇正是在这种岁月里度过了他的少年时代,耳闻目睹着种种怪异的现象,亲自经历着纷乱的事件和变故,再加上与生俱来的敏感和内向的性格,使他逐渐形成了沉默寡言的处世方式,经常沉思冥想来面对生活的纷扰。父亲去世之后,肖斯塔科维奇一家的生活陷入了困境,为了维持寡母和两个妹妹的生计,他常常到电影院去为无声影片即兴弹奏钢琴配音,饱尝生活艰辛的同时,也对用音符来解释电影画面这种新的综合艺术方式有了深切的理解,日后他在电影音乐写作方面所取得的成就不能不说是早期生活磨炼的结果。

1926年5月12日,肖斯塔科维奇的第一交响曲在列宁格勒的首演获得了巨大的成功,虽然这只是一部音乐学院学生的毕业作品,但是却体现出鲜明的风格和娴熟的技巧,也是肖斯塔科维奇在交响乐这个最能展示他的音乐思维特征的领域中的第一篇力作。从音乐中,人们听出了一个年轻人对于生活的热爱,感受到了青春年华的无限美好,同时,若隐若现的悲剧因素则给这一切蒙上了一层淡淡

的阴影。这年他才只有 19 岁。

20 年代末期，肖斯塔科维奇沉浸在创作的冲动和对各种音乐手法的探索之中，在第一钢琴奏鸣曲、《格言 10 首》钢琴曲和根据果戈里的小说而写成的歌剧《鼻子》等几部作品里，充斥着不协和的和声和无调性的段落。荡漾的激情洋溢在每一个音符上，作曲家正在寻找着一条真正属于自己的创作之路。

这一时期的两首标题交响曲——第二交响曲《十月》和第三交响曲《五月一日》——反映了肖斯塔科维奇音乐创作的另一种尝试：他试图以交响乐这种传统的音乐体裁来表现现实生活中的政治性主题，反映社会的变革过程。这两首交响曲有着共同的特点：单乐章，形式比较短小，后半部都引入了激情澎湃的大合唱。

可以说，从 20 年代到 30 年代初期，是肖斯塔科维奇创作上的第一个丰产期，在交响曲和其他器乐作品之外，他的戏剧音乐创作也达到了高潮。除了《鼻子》，还包括三部芭蕾舞剧音乐《黄金时代》、《螺丝钉》和《明亮的小溪》，为马雅可夫斯基的《臭虫》等多部戏剧的配乐，《新巴比伦》、《金色的群山》等电影的音乐，而在 1930 年至 1932 年间创作的歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》则成为这个时期的最高峰。

《姆钦斯克县的麦克白夫人》集中了肖斯塔科维奇的音乐中最重要的两极——悲剧性和讽刺性的结合。与《鼻子》完全不同的是，这部歌剧的许多段落都富于抒情意味，也吸取了俄罗斯民歌的某些因素。1934 年 1 月，歌剧在列宁格勒首次上演就引起了惊人的轰动，随后立刻登上了莫斯科的舞台。

然而，任何人始料不及的是，伴随着成功而来的竟会是一场没顶之灾。1936 年 1 月 28 日，苏联《真理报》的一篇标题为《纷乱代替音乐》的评论文章掀起了对歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》及其作者肖斯塔科维奇的攻击浪潮，文章指出，“听众从第一分钟起就被歌剧中故意造成的不谐和的纷乱音流惊愕住了”，因此，文章的作者断言：“苏联音乐中的这种倾向的危险性是很明显的”，“小资产阶级的革新，结果是脱离真正的艺术”。如果考虑到《真理报》在苏联政治生活中的突出地位和这篇批判文章所代表的特殊背景，也许就不难理解这些所引发的严重后果了。但是这一切似乎只是开始，仅仅几天之后，《真理报》的又一次

发难便接踵而至，一篇题为《舞剧的虚伪》的文章严厉指责并彻底否定了肖斯塔科维奇的芭蕾舞剧《明亮的小溪》。

肖斯塔科维奇陷入了深深的危机之中。这场突如其来的批判运动对于刚刚跨入而立之年的作曲家的打击是可以想象的。他承受着难以言状的孤独和痛苦，在冷酷的现实面前沉默无语。鉴于当时形势的严峻，他甚至取消了已经付诸乐团排练的第四交响曲的首演，自行将其打入冷宫。直到1961年这部构思宏伟复杂，富于哲理，带有浓郁悲剧色彩的交响曲才得以公之于世。

作为对不平遭遇的回答，短暂沉默之后的肖斯塔科维奇在1937年7月，完成了具有划时代意义的第五交响曲。按照作曲家自己当时的解释，这首交响曲表现了“一个人的成长过程”，从音乐的发展和起伏中不难发现，整个乐曲是他本人遭受不公正待遇后真实的心理写照。第五交响曲完全遵循着传统的交响曲套曲手法，沉思冥想式的主题刻划出悲剧主人公的形象，发人深省。第五交响曲得到了几乎是众口一致的好评，这使肖斯塔科维奇在苏联音乐界的地位有所恢复。在以后的几年里，他的创作状态逐渐趋于正常，一系列重要作品先后问世。但是，就在生活刚刚显露出风平浪静的迹象时，战争爆发了。

1941年，德国军队入侵苏联，世界大战开始了。在被德军重重包围的列宁格勒，硝烟弥漫，满目疮痍，肖斯塔科维奇与每一位普通的苏联人一样，经历着战火的洗礼。他以异乎寻常的速度写出了第七交响曲，并将它题名为“列宁格勒”，以铭记这一段血腥而残酷的历史。战火的硝烟和战争的残酷同样弥漫在第八交响曲和第二钢琴三重奏（e小调，作品67）等作品中。肖斯塔科维奇用一座座音乐的墓碑记录着战争，记录着人民所承受的悲惨遭遇和心灵磨难。

1945年，旷日持久的世界大战终于以苏联军民的胜利而宣告结束，这时创作的第九交响曲是一部形式短小的作品，以诙谐和抒情的色彩为主调，也包含着一些哀悼的段落。此时的肖斯塔科维奇已经从战争的悲惨的表象中摆脱出来，而进入了一种对于生命价值的远为深层的思考之中。战后完成的第一小提琴协奏曲技巧艰深，感情细腻，哀婉的情绪贯穿始终，却未能立即得以公演。

刚刚驱散了战争在心灵中留下的阴霾，厄运便再一次从天而降。在苏共中央

于1948年2月10日通过的《关于穆拉杰里的歌剧〈伟大的友谊〉》的决议中，肖斯塔科维奇与普罗科菲耶夫、哈恰图良、舍巴林、波波夫和米亚斯科夫斯基等作曲家受到了严厉的指责。决议认为这些“形式主义”的作曲家与苏联人民的艺术趣味背道而驰，因为他们“否定古典音乐的基本原则，鼓吹无调性与不协和音”。

肖斯塔科维奇又一次被深深地抛入了生活的漩涡之中。他不得不再检讨自己创作中的有害因素，检讨自己音乐风格中根深蒂固的“形式主义”内容，并且感谢党对他的批评和挽救。同时，他也不得不小心翼翼地使自己的创作严格地遵循党的既定方针。在这以后的几年里，他把写作的重心转向大型化的颂歌主题的声乐作品和电影音乐，曲调通俗、明朗的清唱剧《森林之歌》和大合唱《阳光照耀祖国大地》以及无伴奏混声合唱《十首诗》都是在这段时间内写成的。

1953年斯大林逝世后，肖斯塔科维奇结束了他在交响乐创作上长达八年的缄默，完成了第十交响曲。这似乎是大梦初醒时的反思，痛定思痛，细察着生活的本质。它凝聚着沉思、忧伤、哀痛，也反映着正义和邪恶的尖锐矛盾冲突，然而这一切都是在深切地洞察人生的基础之上产生的，包含着对于人类命运的忧虑。在音乐中，过去的那种对于外部世界的关注逐渐让位于沉思内省。

无论在内容或题材上都堪称姊妹篇的第十一交响曲《1905年》和第十二交响曲《1917年》展示了肖斯塔科维奇创作中的另一种类型：史诗性的标题交响曲。

以诗人叶夫图申科的诗作为唱词的第十三交响曲是60年代初期最引人注目的一首作品，由于它尖锐无情地触及时弊，特别是对于一些敏感的社会问题的揭露，首演后曾引起轩然大波，诗词的内容也不得不做了一些修改。

在生命的最后十年里，肖斯塔科维奇的创造力丝毫没有出现衰退的迹象。晚期的作品中，弦乐四重奏占据了十分重要的位置。他在一生中一共写下了十五首弦乐四重奏，这个数字与他的交响曲完全相同，但是如果将这两个系列联系起来时，贯穿于他一生中的一种非常清晰而缓慢的创作重心的转移便显现出来：早期侧重于交响乐而暮年则钟情于四重奏。晚期的四重奏越来越精巧和个性化，与最后的两首交响曲和两首分别为小提琴和中提琴而作的带有钢琴的奏鸣曲一样，这些作品有两个重要的特征，首先它们显示出年迈的作曲家已经完全退入他个人的

世界中，被接近死亡的意念所困扰；其次，它们表现出作曲家音乐语言的不断扩展，诸如十二音技巧的使用和由此而引起的和声和旋律柔韧性的扩大。

在郁郁寡欢中，肖斯塔科维奇于 1975 年 8 月 9 日晨在莫斯科走完了他的人生之路。在他身后留下的编号 147 首作品中，他的笔触几乎遍及了音乐创作的各种体裁。不寻常的经历，使他的音乐形成了鲜明的风格和人性。在以艺术家的道义和良知去面对个人的荣辱和社会风云的变幻时，他的音乐达到了感人至深的程度。

## 二、肖斯塔科维奇音乐风格特点

### 1、社会生活的“素描家”，音乐思想的革新家

肖斯塔科维奇的创作体裁广泛，包括了音乐艺术的全部形式和体裁。作为一位现实主义艺术家，他从不旁观生活，回避矛盾，而总是置身于社会生活的湍流，满怀激情和鲜明爱憎去反映生活。他是一位出色的“素描家”，在他的创作里非常鲜明的表现了对生活的直接概括。他强调音乐创作的思想性，而又善于运用音乐手段表达思想。他是一位孜孜不倦的艺术革新家，但其创作又与传统保持着密切联系，音乐语言和风格处处表现出自成一家的鲜明特征，在他的后期创作中也采用十二音音列的旋律进行，但只是将这种技法作为众多的表现手段之一，而从不把自己束缚在某一种体系或法则之中。

他的音乐不拘一格、兼容并收，受到西方作曲家从巴赫、贝多芬到马勒、斯特拉文斯基的影响，另一方面影响则来自 19 世纪俄罗斯音乐的丰富遗产。他音乐的那种个性鲜明的艺术特征：咄咄逼人的冲击音型，极富张力的悲剧氛围，怪诞机智的幽默反讽，饱经沧桑的苦苦思索，忧郁感伤的哀歌慢板。这些特征随着他不同的创作时间形成不同的音乐风格。

### 2、音乐创作的早、中、晚三个时期特征

在肖斯塔科维奇的早期作品中，他通过对 19 世纪流行的音乐的嘲弄性、怪诞的模仿，表现出对过去音乐的蔑视。他那咄咄逼人的，不协和但令人愉快的音乐风格幽默风趣，有时甚至带点尖酸刻薄。比如在某些舞曲中使用不协和的和声

和已成为陈词烂调的伴奏音型。中期风格是沉郁挫折、慷慨悲壮，在讽刺方面怪诞手法深化了，成为愤怒揭露邪恶的手段。他喜爱大型的，有强烈效果的音乐，他的交响曲均具有音域宽广，高亢激昂的旋律，坚定的节奏音型（ $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 或 $\text{♩} \text{♩}$ 是其最喜爱的节奏型），哀歌似的缓慢乐章，粗犷而欢快的诙谐曲，以及充满了生气的终曲。随着晚期创作视野的开阔和开掘力度的加深，作曲家的风格演变为苍凉深邃，含蓄内敛，偶尔还带有一些阴郁和怪癖。

### 3、音乐语言手法的创新

由于肖斯塔科维奇总的思想构思和艺术构思新颖广泛，也由于他的创作内容所决定，他的音乐创新是深刻和广泛的。这些创新表现在音乐概念上，对形式和体裁的处理上，还体现在音乐语言（包括音调、调式、节拍、节奏、和声、复调、配器等等）的几乎所有因素上。

例如：肖斯塔科维奇的旋律富于朗诵性，尤其是器乐的宣叙性独白更是意味深长。在他的音乐里，乐思的发展往往不服从均匀的分段和各相似段落末尾互相呼应的“韵脚般”的终止式，总能在不长的篇幅里集中表现更有意义、更富于动力的内容。这种“不对称”发展是用新的方式体现了巴赫的复调发展原则和俄罗斯悠长歌曲的自由变异之特点，也是现代音乐线条主义的技术手法。他的和声极有特色，有时非常简单朴素，有时又非常复杂，富于刺激性。

肖斯塔科维奇喜欢对位法所产生的效果，他写了一组《24首钢琴前奏曲与赋格》作品87，他的《钢琴五重奏》（g小调，作品57）第一乐章是一首扩展了的赋格曲以及《第五交响曲》的卡农式开头。许多乐曲如清唱剧《森林之歌》，第十一交响乐第二乐章，作品49号的四重奏、作品142号的第十四重奏都有赋格曲式，作品34的前奏曲第四首也如此。他的复调音乐是当时代一个杰出的艺术现象，不但汲取了从巴赫与格林卡到勃拉姆斯与塔涅耶夫等古典作曲家伟大的对位经验，并含有深刻的内容和许多创新。而肖斯塔科维奇最出色的特点还在于他将复调思维与主调思维有机结合并加以发展，使其创作能更广阔、更深刻、更细腻地反映现实生活与个人思想的不同方面。

细腻地反映现实生活与个人思想的不同方面。

### 三、肖斯塔科维奇钢琴音乐创作

#### 1、个人思想的精髓

以作曲家、钢琴家双重身份享誉 20 世纪乐坛的肖斯塔科维奇的钢琴音乐，不仅在作曲家本人的创作中占有重要的地位，而且在 20 世纪钢琴音乐史乃至在整个钢琴音乐史中，都占有重要的地位。由于肖斯塔科维奇的音乐创作几乎涉及所有体裁，而他的交响乐、弦乐四重奏和钢琴音乐这三种体裁与其他体裁相比有着相互关联的特别意义：从创作的持续时间来讲，交响乐的创作贯穿了作曲家的一生，弦乐四重奏的创作贯穿了中后期，而钢琴音乐的创作则持续了早期和中期；从作品表现的内容来讲，肖斯塔科维奇的大多数交响乐是具有社会性的，弦乐四重奏更多的是反映了作曲家的内心世界，而钢琴音乐则介于二者之间。

作曲家最早的钢琴课是由他母亲任教，她主要不是指导他系统学习或教授演奏方法，而是引导他靠直觉和直观来感触音乐。他第一次尝试作曲是谱写了一首钢琴曲“《士兵之歌》……这是一首很长的曲子，表达的详细完整，并且还有文字说明（例如：‘这个士兵正在此阻击’等等）。”这是在他 1915 年 9 岁时受到关于战争报道的影响谱写的曲子。<sup>[1]</sup>之后他师从格拉泽尔，两年后升入音乐学院，随亚历山大·罗莎诺娃和尼古拉耶夫学钢琴，受到严格的俄罗斯钢琴学派的良好训练，逐步形成其深刻、内在、理智而又热忱的演奏风格……1927 年，他在华沙参加国际肖邦钢琴比赛并获荣誉奖，之后不再追求演奏大师的生涯，作为钢琴家公开露面时只演奏他自己的作品。直到 20 世纪 50 年代末期他因病离开舞台。

肖斯塔科维奇的钢琴音乐创作不具有系统化的连续性，不像他的十五部交响曲和十五部弦乐四重奏那样似乎可以对号入座地反映出他一生每个时期的人生经历，例如：他在 1933 年创作完成了前奏曲 24 首（作品 34）和第一钢琴协奏曲（作品 35）之后历时 9 年就没再写过一首钢琴曲。再例如，他的晚年钢琴音乐创作也基本上是一片空白，零星的少数几首作品在艺术成就方面也远远不如他在 50 年代前期所创作的《24 首前奏曲与赋格》（作品 87）等钢琴音乐作品。但是如果我们注意看《见证》（肖斯塔科维奇的学生索罗门·沃尔科夫于 1979 年发表于美国）一书中的一些有关内容就会发现，肖斯塔科维奇实际上是一位对钢琴

音乐怀有特殊敬意的人,这种敬意表现在如下几个突出例子中,譬如:肖斯塔科维奇是一位对音乐评论持保留意见的人,所以在这部回忆录中很少对自己和别人的作品做任何明确的评论,对钢琴音乐作品更是只字不提。再譬如:特别不愿意让别人对自己弹奏钢琴曲提出意见,他承认:“有一次,尤金娜着实刺痛了我的自尊心。我学了贝多芬的《月光》和《热情》奏鸣曲,而且经常弹奏这两首乐曲,特别是《热情》奏鸣曲。可是尤金娜对我说:‘为什么你老弹这两首?弹《汉马克拉维》奏鸣曲吧。’”还譬如,他不愿意在钢琴上作曲。我们在此不妨作一个设想:当一个人对钢琴音乐有本能的崇拜心理时,他还能在叮咚作响的钢琴上构思交响乐曲吗?这就如同我们不能同时听清楚两种音乐的声响,更不能同时想象出两种音乐声响所造成的音乐意境一样。事实上,在世界音乐史中,如此反常地不愿在钢琴上作曲的人也只有肖斯塔科维奇一个人。由此看来,肖斯塔科维奇的钢琴音乐创作动机似乎更像是出于他个人对传统钢琴音乐成就的崇敬,他的钢琴音乐作品更像是他出于对音乐内在规律的理解而有意点缀在一部部丰碑式悲剧式的交响曲中的插曲,是他一些抽象的个人思想的精髓,这些虽然不带有连贯性,但却连同悲剧作品一起构成了超越一切环境因素的独立音乐。关于这一点,我们可以通过他的钢琴曲得到清楚认识。

## 2、钢琴音乐创作的三个阶段

肖斯塔科维奇的钢琴音乐创作是不断发展的,这是与其美学观点的变化和世界观的变化相符合的。从具有象征意义和讽刺性模拟的、稍干涩、清淡的“格言”风格,到表达现代人思想感情、肯定崇高的人道主义理想的《24首前奏曲与赋格》,他对自己的旋律、和声语言、织体陈述手法,以及整体风格的探索从未停止。

肖斯塔科维奇的钢琴音乐创作可以划分为相对集中的三个阶段:

第一阶段及作品:1917——1927年

无编号 悼念革命牺牲者的葬礼进行曲

(即士兵之歌) 1917年

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

这些作品已经显露出他后来一生中创作的重要特征：“力求通过音乐反映现实生活的重大主题，并满怀激情表达作者的感受与态度”。

《三首幻想舞曲》典雅、小巧玲珑，一共才三分半钟，是肖斯塔科维奇早期钢琴音乐中的精品。其中的第三首，细致的节奏变化、出乎意料的和声突变，都暗示着作曲家后来、特别是 30、40 年代的创作风格。该曲 1926 年出版后经常被演奏，而且被列入音乐学院的钢琴教材。20 年代，肖斯塔科维奇曾演奏此曲为邓肯的高足——阿利亚·波纳伴奏，风靡一时。这一经验，对作曲家后来为数甚多的舞蹈音乐创作有很大的影响。

1926 年 12 月 2 日，作曲家在现代音乐协会（ACM）的音乐会上演奏他的《第一钢琴奏鸣曲》震动了列宁格勒。全曲总的来说是无调性的，以强烈的不协和音、“马达式”的节奏为基础。全曲中占优势的是复调性、结构主义的因素，作曲家非常注重横向的旋律运动，而并不在乎在纵向上出现什么和弦。这种音乐语言与作曲家同时代人巴托克、斯特拉文斯基、兴德米特、普罗科菲耶夫等有某种相似之处。这种新的音乐语言牢牢抓住了年轻作曲家的内心，他拼命吸收其中一切最不寻常、最不习惯的东西。表现了作曲家有使用更现代音乐语言的倾向。其中这些大胆的革新构想、异常的表现手法，使之成为肖斯塔科维奇创作方法急剧变革开始的标志。

同一时期风格近似的作品还有《格言十首》。

第二阶段及作品（作品 34 略）：30 年代

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

作曲家 30 年代的两部大型钢琴作品《24 首前奏曲》和《第一钢琴协奏曲》以版画般的清晰明净与 20 年代的《第二钢琴奏鸣曲》、《格言》形成鲜明的对比。

作于 1933 年 3 月 6 日至 7 月 22 日之间的《第一钢琴协奏曲》，是肖斯塔科维奇在二战之前创作的杰出的一部钢琴音乐，作曲家钢琴音乐创作过程中的第一块里程碑。首先是它不同寻常的乐队编制，它包括弦乐组和一支主奏小号。肖斯塔科维奇在这里是形式上“向巴赫回归”；在效果上，由于排除了木管而只用弦乐，所以产生了简洁而又清澄的音响，旋律明快而新鲜，节奏充满了生机。第二个特点表现在独奏钢琴声部上，作曲家在内容上“向浪漫主义告别”。只是用棱角分明的旋律、稀疏的织体、别致的和声，明确地营造出了肖斯塔科维奇所独有的、完全没有钢琴化装饰的、简洁而微妙的钢琴曲风格。

30 年代是肖斯塔科维奇创作钢琴音乐数量最少的阶段，之后 9 年多时间内，肖斯塔科维奇没有再写过一部钢琴作品，但这些为数不多的作品，已经表明作曲家的钢琴音乐在风格上整体定位。本文论述的作品即是这一时期的佳作，《24 首钢琴前奏曲》作品 34 在后面章节有详细分析。

第三阶段及作品：1942—1957 年

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	双钢琴塔兰泰拉舞曲	1962 年

1943 年 6 月 6 日，在莫斯科音乐学院演奏厅，肖斯塔科维奇亲自首演为纪念他的钢琴老师尼古拉耶夫而创作的《第二钢琴奏鸣曲》。这是肖斯塔科维奇在创作《第一钢琴协奏曲》近 10 年之后，再次涉足钢琴音乐领域，标志着作曲家的第三个钢琴音乐创作阶段开始。而作于 1957 年的《第二钢琴协奏曲》则是肖

斯塔科维奇的最后一部大型钢琴作品，献给作曲家的儿子马克西姆·肖斯塔科维奇（莫斯科音乐学院作曲系 1957 届高材生，弹得一手好钢琴，后来成为诠释他父亲乐队作品的权威指挥家），也许由于这个原因，这部作品充满了青春的气息，与同一时期长大而厚重的《第十一交响曲》形成了鲜明的对比。

作于 1950 年的《24 首前奏曲与赋格》是肖斯塔科维奇钢琴音乐中的最佳杰作，也是 20 世纪、乃至音乐史上最重要的钢琴音乐文献之一。如果说《第一钢琴协奏曲》仅仅是在形式上“回到巴赫”，那么这一次则是与巴赫在心灵上做跨越时空的默契。大部分的前奏曲和赋格曲都是一个艺术整体；赋格曲将前奏曲中所表现的意旨作为论证和发展。许多前奏曲在主题材料上都与赋格曲有联系，赋格曲的主题差不多都是在前奏曲中萌芽的。套曲的内容丰富多样，生活中不同的方面，内心里不同的情境都被包罗无遗；形象鲜明广泛，从崇高的悲剧性到尽情的欢乐，从磅礴的英雄气概到微妙的明朗抒情，在这里都得到体现。

### 3、钢琴音乐风格特点

肖斯塔科维奇钢琴音乐风格形成与他作为作曲家和钢琴演奏家的双重身份有着密切的关联。

关于肖斯塔科维奇的演奏，苏联《艺术生活》杂志 1925 年第 8 期第 14 页有这样一段评论：“青年钢琴家在音乐会上演奏的节目全部都是李斯特创作。旅行家和抒情家的李斯特，幻想家的李斯特，神秘主义者李斯特，技巧能手李斯特——李斯特的各个风貌在钢琴家的指下都表达得鲜明突出，肖斯塔科维奇的钢琴演奏并不是技巧的炫耀，而是具有深刻的艺术内容……但是，技术上的一切也都是完美无瑕的……在他的演奏里，毫厘不差、斩钉截铁的节奏，突飞猛进的速度，虚幻神奇的情节都能动人心魄……”而他的钢琴音乐风格与他的钢琴演奏艺术、与众不同的艺术构思和表达方式是不能分开的。

肖斯塔科维奇的作曲技术对钢琴音乐风格的最后形成有着更为重要的影响。比如，作为 20 世纪的复调大师，复调性织体在他的钢琴音乐创作中就占有相当大的比例。

总的说来，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。他的协奏曲、前奏曲以及一系列其他钢琴作品的织体都是和华丽的技巧风格完全相背离的。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。

作为本文论述分析的作品 34《24 首钢琴前奏曲》是地道的钢琴作品，技巧不算艰深，但却很好体现了肖斯塔科维奇钢琴音乐风格的特点，是作曲家思想的精髓，生活经历的缩影，此曲将作曲家当时的音乐创作风格与鲜明且极富特色的钢琴语汇糅合在一起，是只有兼具钢琴家及作曲家双重身份的艺术家的艺术家才写得出来的。在将此前奏曲作逐一分析之前，我们有必要浏览一下整个钢琴前奏曲作为钢琴创作体裁这一形式的历史进程。它的起源，前身，发展直至肖斯塔科维奇的这部作品 34，从而能够不但从作曲家本身风格特点，时代烙印上出发，更能联系历史，发现其作品中传统养料的因素。在时空的纵横比较里把握它的演奏风格，品味其中的人生真谛。

## 第二章 钢琴前奏曲的发展进程

### 一、前奏曲起源

前奏曲 Prelude 是一种自由结构的短曲。常放在具有严谨结构的乐曲或套曲之前作为序引。前奏曲的起源最早可追溯到 15、16 世纪,当时是由琉特琴、哈普西科德(Harpsichord)或管风琴作为一种“开场白”式的引子演奏而来,常用和弦与走句交织而成,常是即兴演奏。有试奏乐器、活动手指和引入正题等作用。到 17 世纪和 18 世纪上半叶,巴洛克作曲家继承和发展了这种早期前奏曲,通常把它放在组曲、赋格曲等作品前面演奏,作为主要乐曲开始以前的一段序奏,以和后面的乐曲形成对比。18 世纪时的前奏曲,大多数都是一种小型的自由幻想曲,其中即兴的性质往往特别明显。

### 二、巴赫的《十二平均律钢琴曲集》

音乐巨匠巴赫(J.S.Bach 1685-1750),把前奏曲与赋格、组曲、合唱等连结成套的出现,他的被举为“音乐圣经”的《十二平均律钢琴曲集》包含 48 首前奏曲与赋格,前奏曲是赋格的序引。这些前奏曲内容丰富,形式不拘一格:有些是一个和声音型的发展,有些是一个旋律音型的发展,有些则用复调写成。巴赫首次完整的运用了十二平均律来创作,48 首前奏曲与赋格均按半音顺序、大小调交替排列的调性体系。他的《英国组曲》中的前奏曲,大多融合着复调和主调的技术,并采用长大的多段落结构。这些前奏曲仍具有引子的特点和即兴的手法,而在体裁、织体、和声等手法上同以前相比更加丰富,形式更加自由。

### 三、肖邦的《24 首前奏曲》(作品 28)

19 世纪波兰浪漫主义作曲家肖邦(F.Chopin 1810-1849)把前奏曲脱离出赋格和组曲,发展为不附在任何乐曲之前的独立的钢琴小品。他的 24 首前奏曲完

整运用 24 个大小调,采用关系大小调交替,五度循环排列(C-a、G-e、D-b、A-#f、E-#c、B-#g、#F-<sup>b</sup>e、<sup>b</sup>D-<sup>b</sup>b、<sup>b</sup>A-f、<sup>b</sup>E-c、<sup>b</sup>B-g、F-d)。性格不同、形式不同、篇幅不同,各曲大多以一个短小的乐思为中心而构成,并不做演奏技巧的展开。但是每一个乐思并不只是单纯的反复,而是依作曲家的感情来进行人为的发展。肖邦的前奏内容丰富,感情色彩浓郁,大多充满爱国激情。他在每一首乐曲中都用精炼的音乐语言,深刻地揭示了一个艺术形象,刻划一种思想感情,抒写一种诗的意境。肖邦的前奏曲原来是没有标题的,有人给他的 24 首每一首都较上一个标题,企图用他们来说明作品的富于诗意的内容。它被誉为“浪漫主义的音乐格言”。肖邦的前奏曲摆脱了“引子”的桎梏,不再具有“前奏”的性质,而以独特和崭新的面貌出现,成为音乐会及钢琴教材中的常用曲目。作曲家对这一体裁的创新给后世作曲家带来了很大影响,之后,德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、肖斯塔科维奇、卡巴列夫斯基等不同时期的作曲家又各自奉献了具有独特个性与技巧的前奏曲集,丰富和完善了这一钢琴乐种。较之巴洛克时期的前奏曲相比,此时的前奏曲已由“配角”地位升为“主角”了。

#### 四、斯克里亚宾的前奏曲

斯克里亚宾(A.Skryabin 1872-1915)共创作了 90 首前奏曲<sup>[2]</sup>。包括作品 2 之 2; 作品 9 之 2; 作品 11 (24 首); 作品 13 (6 首); 作品 15 (5 首); 16 (5 首); 17 (7 首); 作品 22 (4 首); 作品 27 (2 首); 作品 31 (4 首); 作品 33 (4 首); 作品 35 (3 首); 作品 37 (4 首); 作品 39 (4 首); 作品 45 (2 首); 作品 48 (4 首); 作品 49 之 2; 作品 51 之 1; 作品 56 之 1; 作品 59 之 2; 作品 67 (2 首); 作品 74 (5 首)。作品风格跨度很大,从最早的模仿肖邦浪漫风格直到晚年的充满紧张音响的高度个性化风格。其中作品 11 是完整的 24 首(作于 1888—1896 年),它是早期斯克里亚宾创作高潮的标志。前奏曲以浮雕方式代表作曲家个性的所有不同方面,并按照五度循环用了所有大小调来排列,他这些肖邦式的出色作品是技巧策略和旋律吸引力的集中展示,前奏曲每首都是具有鲜明个性的抒情诗。

### 五、拉赫玛尼诺夫《24 首前奏曲》(作品 3 之 2、作品 23、作品 32)

拉赫玛尼诺夫(S.Rachmaninov 1873-1943)的 24 首钢琴前奏曲是由作品 3 之 2(1892);作品 23(1903-1904);作品 32(1910)组成的。像前人一样,他用 24 个大小调写成,但并无规律的调性排列。篇幅较肖邦前奏曲长。每首前奏曲不论是内向、充满感情的,或是外向、炫技性的,都是钢琴技艺的财富,是精巧的迷人的声音图像。这些作品有愉悦的旋律和繁茂的键盘织体。作曲家的手可以轻松伸展到 12 度,于是在这里用了很多厚实的和弦。他的左手技术是高超的,于是在左手音型中绘制了很多新异的结构,利用低音的不同洪亮度,有时甚至产生一种生理性的奇怪和不悦耳的声音。前奏曲技巧范围非常大。表现出晚期俄罗斯浪漫主义形象鲜明、风格独特、情感丰富的特点,此曲被称为作曲家最好的钢琴独奏音乐。

### 六、德彪西的《24 首前奏曲集》

1910—1913 年,法国的印象派创始人德彪西(C.Debyussy 1862-1918)创作了他钢琴作品的精华之作,即两集共 24 首钢琴前奏曲集。几乎是他钢琴作品特征的缩影,集风格和技法之大全,淋漓尽致的表现了他印象主义的美学原则。色彩、光线、诗情、画意在这 24 首前奏曲中结合得最为深刻而完美。那种朦胧、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展现无疑。德彪西的前奏曲脱离了技术性练习的性质,每一首都加上了提示性的标题。第一集①特尔斐舞女②帆③吹过平原的风④飘荡在晚风中的声音与香味⑤阿纳卡普利丘陵⑥雪中足迹⑦西风所见⑧亚麻色头发的少女⑨被打断的小夜曲⑩沉没的教堂⑪小妖精帕克之舞⑫江湖艺人。第二集①雾②枯叶③阿尔汉勃拉宫殿的大门④精于舞蹈的仙女们⑤石楠树⑥怪癖的拉文将军⑦月光洒照亭台⑧水妖⑨向匹克威克致敬⑩骨壶⑪三度交替⑫焰火。犹如二十四幅色彩斑斓的印象主义油画。作曲家用他独到的笔触,将大自然的五光十色、万紫千红,梦幻般的跃然纸上。

## 七、卡巴列夫斯基的《24 首前奏曲》(作品 38)

卡巴列夫斯基(D.Kabalevsky 1904-1987)为年轻人写了许多教材性小曲有着特殊的实际意义。《24 首钢琴前奏曲》作品 38, 作于 1959 年, 是献给他的老师尼古拉·米亚斯科夫斯基(Nikolai Miaskovsky)的, 乐曲篇幅较长, 调性排列也是按 C-a, G-e, D-b, A-#f, E-#c, B-#g, #F-b<sup>e</sup>, <sup>b</sup>D-b<sup>b</sup>, <sup>b</sup>A-f, <sup>b</sup>E-c, <sup>b</sup>B-g, F-d 的关系大小调交替和五度循环的方式。

## 八、肖斯塔科维奇的《24 首前奏曲与赋格》(作品 87)

肖斯塔科维奇一生创作有两部关于钢琴前奏曲的作品, 一部是《24 首前奏曲与赋格》作品 87 (作于 1950-1951 年)。这是他的颠峰之作, 由于作曲家于 1950 年作为纪念巴赫逝世 200 周年音乐节的客人和第一届国际巴赫钢琴作品比赛的评委访问了德国莱比锡。回国后他带着这次访问的印象写下了《24 首前奏曲与赋格》。虽然这部作品从形式上是按照巴赫平均律曲集の様式写成的, 但音乐语言的风格是 20 世纪的。作曲家用这种古老的体裁表现了 20 世纪的艺术形象和情感。钢琴化的写作手法与复调音乐的风格特点紧密的结合在一起, 使传统性、民族性和创造性三者平衡统一。它不同于巴赫《十二平均律钢琴曲集》用同名大小调, 按半音上行的顺序排列, 而是用关系大小调, 按纯五度上行的顺序进行排列。前奏曲主要使用主调写成, 同时又包含有复调因素, 短小精致, 情绪多变。每首均有绚烂多彩的音乐形象, 揭示出深刻丰富的音乐内容。旋律善用俄罗斯民间民族音乐曲调。节奏与力度上也具有 20 世纪流行音乐的丰富多变, 对比强烈等特点。作为钢琴复调音乐作品, 它以其浓郁的民族风格与传统赋格形式、20 世纪新作曲技法的完美结合, 成为世界钢琴复调音乐中的“二十世纪的平均律”。

## 九、肖斯塔科维奇的《24 首前奏曲》(作品 34)

另一部《24 首钢琴前奏曲》作品 34 (作于 1932-1933 年), 即本文的分析论述对象, 似乎在钢琴前奏曲迄今为止的发展历程中甚至在作曲家肖斯塔科维奇本人的钢琴作品中不那么显眼, 较少人演奏。对它的背景、创作特点、艺术形象知之甚少。但不论它是作曲家在在前奏曲中“磨练笔锋”也好; 还是“为了探求自

己的音乐语言性格，作曲家时而试试这种风格，时而试试那种风格”也好。这部作品仍不失为一套非常精致的小品集。24首的调性排列与肖邦前奏曲一样，依五度循环大小调交替排列（C— $a$ , G— $e$ , D— $b$ , A— $\sharp f$ , E— $\sharp c$ , B— $\sharp g$ ,  $\sharp F$ — $^b e$ ,  $^b D$ — $^b b$ ,  $^b A$ — $f$ ,  $^b E$ — $c$ ,  $^b B$ — $g$ , F— $d$ ）。在乐曲和谐痛快的第一段后紧跟着细长的第二段，然后是略带哀伤的第三段。在极具巴赫赋格特点的流畅的第四段后，狂暴的第五段敲击着键盘。第六段体现了典型的肖斯塔科维奇式的幽默。平静的第七段是唐吉诃德式走法的第八段和狂热旋律第九段的补充，之后，第十段是又苦又甜的和谐的感情。第十一段听起来像喜剧的旋律，然而抒情的第十二段预示着他第一钢琴协奏曲中的主题。十三段将强壮的主题和重复的低音结合，和光辉抒情的第十四段形成鲜明的对比，十五段用兴奋的高音点亮了心情，十六段的那种漫不经心使人能更经常的联想起普罗科菲耶夫，十七段表明了狂喜的诗歌，和肖邦前奏曲配合的很好，十八段生动而有意义。十九段简单的船歌使人陶醉。二十段是有激情的，对抗的。二十一段是自然的悠闲，然而，二十二段沉思的感情又一次唤起了对肖邦的回忆。二十三段间断的幕间剧很自然过渡到二十四段明快的幽默，最后，以意犹未尽的吸引人的循环音结束。连续演奏全曲约半小时左右，其中最长的不到三分钟，最短的不到半分钟。处处都是斯塔科维奇所特有的和声突变，处处都是异想天开、难以捉摸的音调，作曲家运用了将简单的、老套的东西与意外尖锐的、激烈的东西相拼贴的手法，分外吸引人，这是一套被太多人遗忘的好的钢琴教材和精致迷人的音乐会曲目。

以下将对这24首前奏曲作逐首的分析，主要从写作技法、风格特点、演奏分析等方面入手，力图在演奏和教学两大方面阐述此部作品的艺术价值和教学意义。

### 第三章 肖斯塔科维奇《24首钢琴前奏曲》作品34分析

NO.1 C大调 一部曲式 作于1932年12月30日

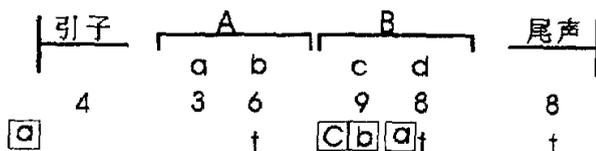
第一首为一部曲式结构,即全曲就是一个乐段结构。它由三个乐句构成,①到④小节为第一乐句,⑤至⑧小节为第二乐句,⑨至⑫小节为第三乐句。乐曲有三个节奏不同的声部,非常清晰;首先出来的是中声部,由均匀的八分音符组成(这种平稳的八分音符进行虽游动于三个声部间,但能一直贯穿始终,奠定了此曲的基本韵律);然后是低音声部的do音(这个声部非常重要,是乐曲的基础),最后出现高音旋律声部,节奏较活跃多变。第一乐句走到第④小节,旋律结束在第三拍的si音,而后调转头向上行进,终点是do。从第⑤小节开始低音呈现二度下行,音乐处于发展变化阶段,直至第⑧小节出现低音do,又回到C大调上,但此时C大调并不稳定。第⑨—⑫小节高,中两个声部有明显对位效果,而且有点双调性(最上面是F混合利底亚 Mixolydian调、中间有点F弗里几亚 Phrygian调,简单说就是F大调和f小调)。但起先它们两个声部距离很远,加上“ppp”的力度要求,音响呈现安静的笼罩氛围,中声部从大字组慢慢爬升到第⑫小节的小字1组sol音,就是从这里起低声部在第三拍出现主调的属音sol,它解决到后面的do音,此时C大调才得以巩固!所以全曲的核心就是低音的C④小节—G⑧小节的第三拍—C⑨小节、⑫小节,是“主属主”的关系!

这是一首由单一歌唱性素材发展起来的具有复调思维的乐曲。曲首是明确的C大调主和弦音型,而曲中却有许多听起来“怪怪的”音调,这是肖斯塔科维奇常爱用的旋律加外音的手法,用以变化丰富旋律,从而推动它发展。而这些和弦外音终究正常解决,还是“回归了传统”。所以分清声部层次至关重要。在演奏时,协调好三声部的关系,使高声部的音质听起来清澈透明,中声部亲切温和,低声部温柔广阔,区分出三个声部的色彩,在触键的“轻重缓急”上要有变化。

贯穿全曲三个声部间的级进式的八分音符，使全曲充满和谐愉悦的气氛，要将这个线条均匀柔和的奏出，需要单独训练。指触要均匀柔和，两手交接需平稳连贯，以这样来把握中速进行中的这一脉搏律动，奠定此乐曲的演奏气质。

它的踏板比较有意思。全曲使用延留音响是较多的，踏板一般根据低声部的左手低音来换，可见是跟着和声走的。但高音旋律部分较多的“外音”包含其中，使得听觉上有些许不协和效果，好在双手的区域距离较远，触键音质是轻柔明亮的，所以并不显得过分混浊，反而有朦胧的“不协和”的美感，演奏时也可稍多一点更换踏板，使声音更清晰。不过从好几个版本的乐谱观察，踏板标记完全相同，可见它们是肖斯塔科维奇的本意。学习时，留意这一点，会捕捉到作曲家心中对声音的想象。

NO.2 a小调 无再现二部曲式 作于1932年12月31日



我认为这一首是无再现的二部曲式。引子四小节，具有舞蹈性质，左手一出现，调性即明确。分别在每一小节中的“mi, 升 re, mi, 升 re”好似一条隐伏的旋律线。

谱例1

NO.2 □—□小节



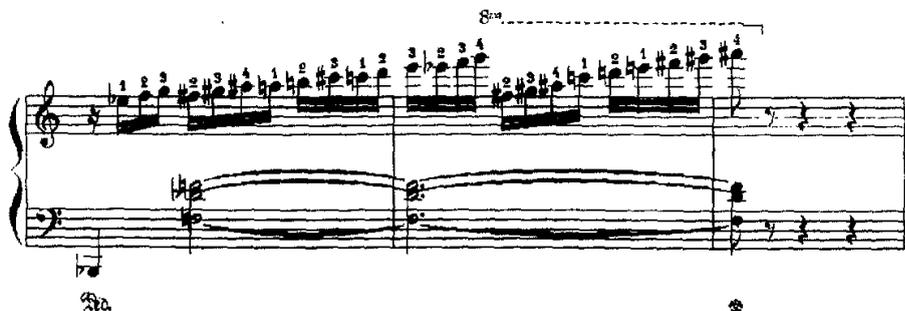
第一段是三个小节加六个小节非对称的两句。④小节左右手第一个音 mi 既是第一段的结束，也是第二段的开始。第二段开始左手是变化的平行再起。右手平行一点点随后出新。到⑤小节有点儿小离调，它和④小节明显是 C 大调。⑥⑦小节左手运用辅助音式和弦进行，意在冲击、模糊传统和声，右手旋律也有较多外音而暗含主音。接下来⑧小节回到主调上，但不稳定，直到⑨小节第二段结束。之后，左手有非常明显的引子音型，只是稍加变化，所以⑩小节到最后是尾声，它与引子形成呼应！⑪⑫小节右手旋律有两个小节的改变色彩的音流，它们横向看是三个全音一组的模进，⑬小节第二拍至结尾是全音阶，但非严格的全音排列。⑭小节左手低音是很清楚的“fa-mi-la”下属VI级——到属——到主的进行，而右手却出现降 mi，作曲家又是故意运用减五音的复合功能，造成两手上下的色彩性对置！营造意外效果！

此曲创作于1933年的新年前一天，3/4拍，小快板，无论节奏型和旋律音调都显露出舞蹈风格。所以在演奏乐曲一开头就要从节拍节奏特点上，从速度情绪上，从右手流利轻盈的触键上，鲜明展示出来此风格。左手引子在“si、升 re”双音上可加上一个“-”持续音标记，同时注意跳音记号的表现力。⑮⑯小节的渐强再渐弱稍夸张一些，⑰小节第三拍右手 la 做个小收束，呼吸后进入第二句，第二段⑱小节左手变化平行再起，依然保持引子节奏特点，而右手的触键要干脆利落，使音调逐渐明朗。左手⑲小节升 fa 八度音，⑳小节两拍和弦及㉑㉒小节的和弦均可加上“>”强音记号，帮助右手在三个渐强中把音量从“p”推到“fff”，随后很快在三个小节就回到了“p”（㉓㉔小节突出左手旋律）。这一层层推进的效果需连贯做出，声音干净清脆，手指头毫不犹豫，但注意不能抢拍子，要控制到快而稳的效果，因为在其中左手始终贯穿着引子音型，一直到曲末，那就说明在节奏和速度上要始终围绕曲首确定的风格感觉来演奏。由于此曲中有多处快速十六分音型跑动，事先安排好合理的指法并在训练中固定下来显得很有必要。比如㉕㉖小节的右手旋律，像前面分析的那样，打破十六分音符四个一组的

界限，按照三个全音一组来划分指法，较易弹得顺畅。指法建议为：

谱例 2

NO.2 ④—④小节



随后的休止很重要，配合踏板在此处应迅速嘎然而止，为营造末尾两小节别致的复合色彩效果作个情绪准备。此曲活跃的舞蹈风格与多变的戏剧效果可成为音乐会演出的一首精致曲目。

NO.3

G 大调

一部曲式

作于 1933 年 1 月 1 日

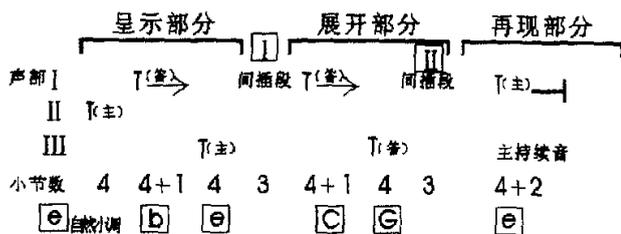
A			补充
a	a'	a <sup>2</sup>	
8	9	9	10
G		T	T

第三首的曲式结构大致是使用单一主题变化发展构成的一部曲式，建立在 G 调上。第一句开始主题旋律很清晰，在右手高声部歌唱到④小节，从④小节开始主题在低声部平行再起，高声部和中声部的伴奏是同音！此时，低声部的主题发展成四个 si 音，这个“重复音型”在之后的音乐中反而显得很重要！“重复音型”与伴奏中均匀的八分音符构成了复对位，它们推动着第二句向前大大发展新：体现在④小节的右手新节奏音型上，体现在④小节第三拍起左手低音向④小节的下行音调走向上。④小节第三句主题的歌唱在右、左手进行紧缩模仿，增加乐曲发展的动力性，④小节一次，④小节一次。并在④小节出现 G 大调终止式，但并

不十分稳定。随后有十小节的补充，在补充里又有色彩性的出新：④小节“升 sol、升 do、mi”和弦，⑤⑥小节左右手出现包含三连音的节奏，它其实也是之前“重复音型”的变化，是主题动机素材的补充。⑦小节处，主题又像影子一样出现，回归至曲终⑧⑨⑩小节做属一主的终止，G大调得以巩固。乐曲结尾，作曲家用了加VI级音的主和弦，左手内声部是由低到高的五度级进，这种主干不变，常用复合功能和弦的手法看来是肖斯塔科维奇所喜爱的。

此曲也是复调的创作手法，主题多变化发展，在不同调性上出现，伴随它每一次出现，都会有条不同的对位旋律，所以应抓住这个特点处理好声部之间强弱与色彩的对照。总体来说应突出主题，使其听得分明。在弹奏上要注意触键指力集中，速度均匀，但不要沉得过深，“点”到即可，塑造出晶莹透亮而自然的音质。乐句歌唱宜朴素舒展，尽可能长的气息带动乐句向前走动。曲调行进中带着点点哀伤的意味。第④小节第二拍起右手旋律要非常有表情的奏出，随后的十六分音型也要奏得清新。从④小节开始的左手下行旋律线条要奏的肯切而动情，每个音不妨加上“—”持续音记号，随着渐强的要求左手越来越突出，一直保持到⑦小节主题“重复音型”的出现，情绪不要掉下来。⑧小节至⑩小节的变化是具有戏剧色彩的，无论是“ppp”的终止还是用主题动机作一个补充，还是用“fff”来奏出色彩性的强和弦，都可加上“subito”（突然）来弹奏出它的戏剧性效果。结尾处要恢复平静、依然回到哀伤的气氛里去。

NO.4      e小调      三声部赋格曲      作于1933年1月2日



肖斯塔科维奇有时喜欢自然小调甚至中古调式，这一首就是建立在 e 自然小调上的三声部赋格曲。它的体裁、结构、主答题、对题的安排即对位写法极具

前辈 J、S 巴赫的特点，但也有他自己的特色。此曲规模不大，运用单一素材展开，5/4 拍的节奏感，主题中的后半句在节拍节奏和音调上都带有一些民族的抒情舞蹈风格。主题在中声部陈述四小节，上行五度出现的答题有点 b 弗里几亚 Phrygian 调的感觉，④小节低声部第三次主题出来比第一次低了一个八度。④小节——④小节是第一间插段。④小节高声部答题在 C 利底亚 Lydian 调上发展，④小节在 G 大调上。④小节—④小节是第二间插段，这里有渐强一直推到“ff”出现了一个变和弦。主题再现在④小节，此时它的第一个音“mi”隐藏在第二拍，而且是在中声部，随后“fa”音出现了，一个完整的主题回到高声部上直到结束，低声部则一直是主持续音。

既然此曲是鲜明的赋格曲，分清声部，突出主题是理所当然的，而将三个声部层次都做到均衡发展是最终的目的。训练方法：高、中、低声部单独弹奏；左右手按高与中，中与低，高与低配合弹奏；双手各奏任一声部，哼唱第三个声部；用连音和跳音的不同奏法同时弹奏等等。主题陈述应该平稳，减少对比和波动。后半段的模进在每一次发展中都要明确的做出渐强。我认为此曲是一首很好的复调练习曲，用它衔接在巴赫的三部创意曲或三声赋格曲学习之后来接触，既可总结出它们之间相似的规律，又可找到各自的不同，发现肖斯塔科维奇在运用传统曲式这一体裁上的民族的、现代的、个性化的特点，反映在调性、节拍、和声、音乐表达手法方面。

#### NO.5            D 大调            一段体            作于 1933 年 1 月 4 日

第五首前奏曲，富有生气的快板，乐曲开门见山式的力度强音与右手的快速音型给人印象非常深刻，实际上，左手“点描式”节奏音型的推进掌握着关键——是低音线条的主干。从这个低音线条主干观察，乐曲前六小节像个引子，第④小节第三拍起，有个动机音型像主题一样向前模进，第二句从第④小节继续以模进形态走到④小节。④小节后的第三句中出现“新东西”——在<sup>b</sup>D 上有降 VI 级的小调复合功能和弦（这是作曲家经常使用在结尾处的手法）。不过最终还是由 D 大调的属七回归到了主（首尾调性明确也是作曲家在此部作品中的特点）。

全曲为一个乐段，它的织体和情绪都很像肖邦前奏曲降 a 小调第十六首，

都是右手快速的音阶式的音流，没有丝毫喘息，肖斯塔科维奇通过这种上下奔腾的音符促成一种“乐思不绝”，“一气呵成”的效果，这也是前奏曲体裁本身的特点：在一个短小的篇幅内尽量追求乐思连贯，织体统一。这种流水线型的写法比较自由，带有即兴性质，其中没有完整的主题结构和明显的段落划分。除了与上面提到的肖邦第十六首前奏曲类似，也与肖斯塔科维奇的作品87号的第二首，a小调前奏曲的写法有相似，

谱例 3-1

Chopin op. 28 NO. 16 ②—④小节

谱例 3-2

Shostakovich op. 34 NO. 5 ②—③小节

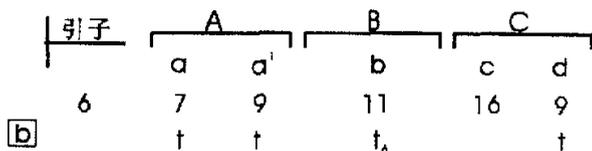
谱例 3-3

Shostakovich op. 87 NO. 2 ②—③小节

肖斯塔科维奇在他的前奏曲中，外形上保持了这种写法的既定形式，但在内部却通过音调的多种变化与和声的发展来充实，丰富这种持续流动进行的单音效果。

这首是作品34全套里演奏时间最短的一首，全长不超过半分钟，“M·M♩ = 200”的速度标记十分醒目。所以弹奏这首乐曲，首先要抓住它节奏的紧迫感 and 跃动感。开始前，必须在心中想好速度，左手极具弹性的跳音和模进音型要点描出急速穿流中的轮廓。右手要奏的快而清晰并非易事，练习时，可用指尖的前端，面积较小的部位触键，手腕勿压得太低，让手臂重量顺畅通过，快速到达指尖，这样将重量与指尖的“点”结合起来，奏出强而饱满，颗粒而富弹性的声音。掌关节也很重要，它的积极运动对音质的透明度和清晰度都有帮助。指法安排也非常重要，应根据个人情况固定并随时调整，做到在黑白键的穿流中圆滑不留痕迹，连贯中听见每个漂亮的小颗粒。（可参照 Vivian Rivkin 标注指法的 Leeds 版）另外，建议此曲不使用右踏板！

NO.6      b小调      无再现单三部曲式      作于1933年1月5日



第六首是无再现的单三部曲式结构，多主题并置的乐曲。引子六小节，显示出一种机智幽默的情趣，且带有舞蹈性。第一段是第一主题，由两个乐句构成，②小节——③小节第一个八分音符为第一句，之后到④小节左手的 si 音为第二句，都是收拢在主上。第二段是第二主题，一开始右手就有模进的结构，⑤小节也是它的变化，到⑥小节结束在主调主和弦的第一转位，不圆满。第三段是第三主题，具有半音下行与模进特点的旋律在左手，右手好似舞蹈节奏。⑦小节是左右手音阶式的模仿。本来音乐可以结束在⑧小节，因为⑧小节低音已是明确的属音升 fa，可是⑨小节就是没有出现主音 si，取而代之的是一个 3/4 拍的完全新的素材即第四主题，（这种插入式的写法打破了原来音乐进行的连贯性，有种“意外”的效果，这是 20 世纪现代音乐较普遍的特点之一，在德彪西音乐中就有许多，一般叫“拼贴”）而这种将各素材拼贴在一起的手法恰恰是肖斯塔科维奇驾

轻就熟的一种本领。其实回小节完全可与最后一小节回小节直接相连。回小节左手出现作曲家较少使用的洛克利亚 Locrian 调式<sup>[3]</sup>，而且用它作为终止真是少之又少！全曲虽然是不再现的单三，但其统一性还是明显的。比如：每一段都结束在主调主功能上，而且第一段回小节、第三段回小节的终止是一样的，各素材的音乐性格都具有谐谑的舞蹈性，风格统一！

此曲具有典型的肖斯塔科维奇式的幽默：表现在曲中有大量的后十六与附点节奏型；巧妙运用“古老的”伴奏形式；多个主题并置（第一主题机智风趣，第二主题欢快诙谐，第三主题幽默的，第四主题那么严肃认真让人有点意外），从这些均可说明。在这种音乐风格表现下的触键需要注意“marcatissimo”（极其强调的，着重的）一词，认真对待每个音。全曲音量层次在“mf—fff”范围里，说明无需在意声音的柔和圆润，应将指尖到掌关节的整个手指绷起来，固定好手型，将指力稍显“笨拙”的深一些送入琴键，使声音厚实饱满。另外节奏点要明确，奏出棱角来。

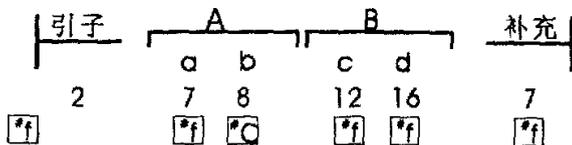
NO.7      A大调      一部曲式      作于1933年1月7日

我认为第七首是一个乐段的一部曲式，大致有四句。□—回小节第一拍是第一句，开始左手的旋律在A旋律大调上（有降VI、VII级），右手伴奏为均匀的柱式和弦（往后这些和弦内部都有半音式的进行），很像肖邦e小调第四前奏曲中左手的伴奏写法。匀速前行，看似一筹莫展的音乐平静中隐藏着深情、简朴中蕴含着丰富。回小节开始第二句直到回小节左手do。回—回小节是第三句，之后第四句到回小节。其中左手旋律不断频繁转调：回小节是<sup>b</sup>E大调，回回小节是F大调，回小节是D大调，回小节是c小调，回小节左手出现<sup>b</sup>A大调属三四，回小节马上是A大调的主和弦。这里色彩变化也非常鲜明，主要利用那波里和弦转调，即将A大调主和弦作为<sup>b</sup>A大调的降II级，而且这里所谓的“A大调”其实也是A混合利底亚 Mixolydian 调（还原G<sup>[4]</sup>）。回小节是a和声小调。之后左手独奏旋律调性模糊，回小节右手中声部出现主持续音la预示着终止式的到来。回小节收拢，最后两小节补充！

此曲十分有表情，行板速度里的旋律似讲述般的娓娓道来。音质温和圆润，

线条平滑抒情，起伏不大，最强层次在“mf”音量左右。曲调中间隔出现的十六分音符总是两个一组以二度间隔出现，好像是喃喃低语，弹奏这里时指尖应平顺平滑，贴着键把手臂放松的自然重量顺势淌入键盘，像作曲家总不停转调所意愿的多变色彩一样，将这种款款细流般的声音配合音调与心中的歌唱相呼应。特别要留意右手柱式和弦音型上的跳音记号，它一定要与连线记号相配合，手指下键速度慢一些，将音尾上扬，用浅触键方式加上踏板让泛音更多地充满空间，把乐曲简朴形式后的丰富音乐意境展现出来。这也是这首短小乐曲在教学方面的训练意义。

NO.8      #f 小调      无再现二部曲式      作于 1933 年 1 月 11 日

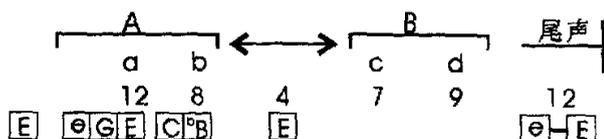


第八首很明显是无再现的二部曲式。两小节引子后，第一乐句七个小节收拢在主和弦上，第二句是对比性的，十六分音符节奏型较多，情绪活泼。整个第一段开放结束在四小节属大调——#C大调上。之后是第二段，第一句右手有模进结构，四小节出现C大调，到四四小节有清楚的属到主的进行。四——四小节第二段的第二句也在#f的主上结束，最后七个小节补充结尾。

这首乐曲速度是比较自由的，它的音型和节奏型主要集中在后十六、附点、二连音、切分、以及跳音、装饰音上，线条充满了跳动的起伏而非连贯悠长的，伴奏音型是“古老的”，全曲到处是跳动的线条，意外的音调，蹦蹦跳跳的左手行进，随心所欲的伸缩节奏，以及每次突如其来的一组十六分音符和强音，这些都在我们眼前展现出了一幅滑稽可笑的幼稚的音乐形态，好似一个自以为是的“唐吉珂德”一样的人物在舞台上表演。此曲曲风恰恰是作曲家擅长的欢快诙谐，幽默讽刺的特点，作曲家用这些看似“笨头笨脑”、“古老的”素材拼在一起，讽刺那些生活中的愚昧的、不切实际的行为。因此所有跳音和装饰音应奏的轻巧而

富弹性，二连音、附点的棱角不能突兀但要清晰，⑮、⑯、⑰、⑱、⑲、⑳、㉑、㉒、㉓、㉔小节要有“*espressivo*”（有表情的）和“*marcato*”（着重、强调的）的指触，掌握好“*rit*”（渐慢）的分寸等等，恰如其分的表达出此曲轻讽刺的喜剧效果。

NO.9 E大调 无再现二部曲式 作于1933年1月14日



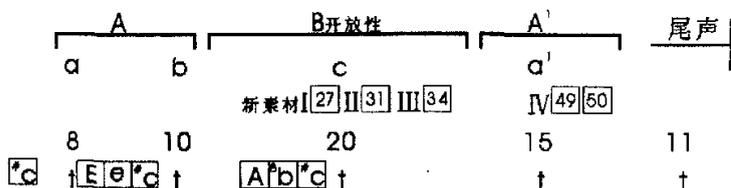
这首前奏曲为是再现的单二部曲式，第一段⑮—㉒小节有两个乐句，开始左手是 mi 的主持续音，主题在 e 弗里几亚 *Phrygian* 调，⑮小节竟是 G 大调，⑱小节是  $\flat B$  大调。㉒小节回到 E 大调之后四个小节进入第二段到㉔小节。㉔小节至完是尾声，跟音乐一开始的旋律一样，左手的主持续音一直在 e 弗里几亚 *Phrygian* 调上，直到最后一小节才是 E 的大三和弦。

乐曲是激烈而狂热的急板，速度很快，演奏时间仅长于第五首刚刚半分钟。由两种素材构成穿梭于左右手之间：一种是伴奏音型式的八分音符滚动和音阶式音流，它们好比峡谷里的湍流激涌；另一种是 6/8 拍的节奏型“♩ ♪ ♩”似斩钉截铁的金属般的声响敲击着键盘。它由单音——二度——八度逐渐推动音乐力度情绪向前。在肖斯塔科维奇的钢琴作品中，这种带有“练习曲”性质的快速音型写法经常用到，在他的协奏曲、双钢琴曲、多个前奏曲等等乐曲里都有所见。作曲家从不忽略这种最简单的织体写法，往往是这些他常用的所谓“小技术”，承载了丰富的音乐内容（比如快速转调），或是人情感中的体验、或是社会生活中的缩影……

此曲在教学中可为很好的弹奏肖斯塔科维奇钢琴作品作一个技术准备。由于它篇幅短小，双手要求均等，具练习性质，可以在学习奏鸣曲、协奏曲前当作练习。这里的左手不同于之前的第五首前奏曲，要求很高并要与右手完全匹敌。在

飞快的跑动中有清晰而坚定的触键，八度音型毫不手软，完美的双手配合，夸张的渐强幅度，这些将是此曲的教学训练重点。

NO.10 #c小调 再现性单三部曲式 作于1933年1月22日

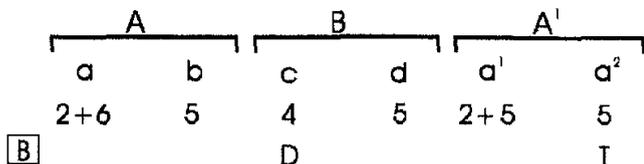


此曲是这部作品中的第一首有再现的单三部曲式。第一段至8小节，第一句八个小节，左手低声部一直是主持续音，第二句有发展所以十个小节。8—10小节E大调，10—20小节e小调，20—25小节正格终止在主调上。第二段是开放性乐段到20小节，它用开头的素材作引伸发展，旋律在20小节被一个新素材打断，20—25小节继续之后，又相继在25小节和30小节被分割（这里又是运用了“拼贴”的手法），此段没有终止而在30小节第二拍引入主题再现。第三段旋律上方的颤音——属持续音升sol是在巩固调性，这里只再现了第一段的第二句，是再现缩减。30—35小节又中断进行，拼贴新的乐思，很明显30小节可以连接35小节。乐曲这四次拼贴的素材在演奏速度上有变化，前三次慢，最后这次快。35小节至完是尾声。

演奏此乐曲要处理好以下几点：“simplice”（简单从容的）歌唱；左手传统朴素的伴奏型；“mf—ppp”大都在弱的几个层次中的力度变化。仍然是这些看似单纯的形式则蕴含了美妙细腻的音乐情感。曲中多处“拼贴”素材的色彩转换，大量“rit—tempo”（渐慢—回原速）的自由速度，25—30小节和曲尾的弱踏板使用，10—20小节和尾声段的半音右踏板运用，敏感细微的指触变化等等这些与“单纯的形式”巧妙融合，使乐曲流淌出一种又苦又甜的和谐情感，又好像朦胧回忆里闪过一个个不同情绪的人物形象……开头左手奏的极弱，加连线的跳音音程指尖需奏1/2键深，右手旋律悠长平滑，只需点亮音色，无需沉的很深。20小节右手跳音突出一些，25—30小节做出E大调明亮、e小调突弱的对比，30小节右手跳音同20小节，30小节左手深情歌唱，加速至35小节烘托被新素材打断的意外效果，35—40小节旋律与新素材鲜明对比，一个用原速抒情，一个用放慢朦胧

的点缀。④小节开始的颤音由清脆转向朦胧，此句再现的主旋律带有淡淡苦涩，配合左右踏板使用，穿插入④—⑤小节和⑥小节的“个性人物”，将乐曲逐渐引入回忆中消失！

NO.11 B大调 再现性单三部曲式 作于1933年1月27日



第十一首是有再现的单三部曲式。第一段的第一句是两个小节加六个小节，一开始，建立在属持续音升fa上，左右两手是对比性质的旋律，从④小节最后三拍开始，有一个五度下行的音阶，然后双手互相模仿一直到⑤小节。第二段从⑥小节开始，右手的反复音型应该是在强调主调属音升fa，这符合展开式的写法！⑥—⑦小节左手根音是升fa向上半音级进，却未出现主音si而引出再现段。⑧小节出现的主调降Ⅲ级和弦“re、升fa、la”一般很少用来作为准备再现的和声。⑨小节往后是再现段，比较意外的是快结束时在⑩小节居然出现比主调低半音的<sup>b</sup>B大调。而毕竟肖斯塔科维奇还是“传统”的，⑩小节左手低音仍旧有属音升fa解决到下一小节的主音si！

这首前奏曲节奏相对活跃，富有跳动的棱角，两手有许多模仿，你来我往，奠定了它开朗的喜剧般的情绪基础。全曲音质都应明亮结实，特别是在对话般的左右手比较中，左手一定不能有丝毫软弱和退缩，肯定的情绪，果断的触键，把握好音头准备，做到不但能与右手对话，还要表现出它特有音域的色彩对照！⑥—⑦小节重视“*marcato*”（着重、强调的）一词，双手均要突出，⑧—⑨小节有意识强调一下左手低音，听清楚其中隐含的旋律点。⑩小节再现的情绪要鲜明而直接，一下子就要使人回想起开头的喜剧效果。

NO.12 #g小调 二段体 作于1933年1月28日

第十二首前奏曲的曲式结构较为模糊，有些三段式结构的样子，但不清楚不严格。一种划分方法：①—④小节为第一段，⑤小节第三拍—⑥小节为第二段引伸型写法，⑦小节后三拍再现主题动机开始第三段。另一种划分方法：①—④

小节为第一段，回小节第三拍—回小节为第二段，回小节第三拍在III级上再现主题开始第三段—回小节，之后为尾声。我认为此曲大致是个二段体加尾声的结构。第一段回—回小节第二拍，分为两句，主题动机在主音上开始，而后在回和回小节变成 si 音，回小节忽然下行小二度到了降 si，回—回小节变为还原 do 音，降 si 与 do 音的动机预示着 F 调的到来！第二段回小节第三拍—回小节，这段分为三句，将第一段的动机和主题旋律展开。回回小节在 F 大调，回小节的升 fa 音动机指向回回小节 b 小调，从回小节开始右手四分附点音符有模进，回—回小节停在主调上。之后的尾声音乐又有所发展，回小节是 g 小调，这跟第十一首快结束时一样，都出现比主调低半音的调，看来这是作曲家喜爱的手法！回回小节还有连续大三和弦的平行进行，色彩与众不同。回小节至结尾，低声部是传统的功能化和声进行，而上方声部是高度半音化的“个性”处理，这也是作曲家本人风格的体现。

## 谱例 4

## NO.12 回—结尾

The musical score for Example 4, No. 12, ending, is presented in three systems. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melodic line and includes a 'cresc.' marking. The third system includes a 'con Ped.' marking and ends with a final chord. Dynamics include 'dim.', 'ppp', 'p', and 'pp'.

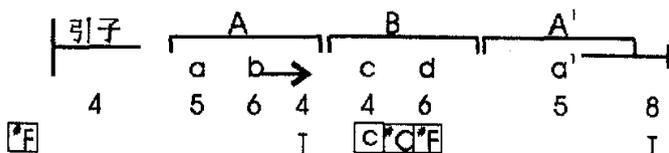
此曲伴奏织体单一使用八度内的分解和弦短琶音，轻快如行云流水，其中根音有音阶式旋律线，推进乐思发展。要清晰而快速奏出此伴奏型确实不易，建议贴键

固定好掌型与手位，调动手指关节积极性，快速触键，靠指尖的微调来控制。主题素材也是单一发展的，它从跳跃的动机（两短一长）开始，总做一个八度的移动，之间多用快速经过的十六分音符连接，生机勃勃。这种织体是为了有别于华丽技巧风格而表达一种清晰明确，简洁素净的钢琴曲风，与作曲家同一时期创作的第一钢琴协奏曲作品35有某些关联，同样是抛弃和弦式的鸣响，不太指望踏板帮助，没有过多装饰，靠得是棱角分明的旋律，稀疏的织体，别致的和声……

谱例 5 Shostakovich 第一钢琴协奏曲 op.35 第一乐章 ㉒—㉓小节



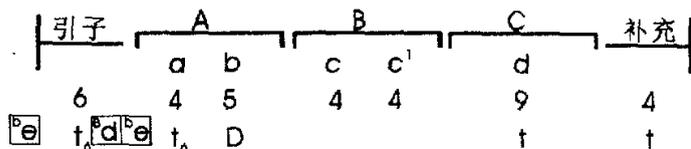
NO.13  $\text{F}$ 大调 再现性单三部曲式 作于1933年1月30日



第十三首是曲式结构较清晰的一首，一目了然。乐曲开始四个小节的引子反复强调着主属音。第一段两个乐句，㉒—㉓小节第一句，㉔—㉕小节第二句。在㉔小节处出现主调的降VI级小三和弦（还原 re、fa、la），它的色彩变化很突然，很意外，之后的旋律在左右手两条线共同进行。㉖—㉗小节是第一段的补充。㉘小节开始第二段也有两个乐句。第一句㉘—㉙小节为新素材，织体、调性、节奏等都是新的，而且结束在㉙小节非常远关系的c小调上！第二句㉚小节第四拍—㉛小节，它是用主题在属调 $\text{C}$ 大调上做的展开（这两句的主音又是半音关系）！这种既有新素材的对比又有旧素材的展开一般称为“综合性中段”。㉜小节开始再现，但只在高两个八度上再现了第一句，所以是缩减性再现！

这首篇幅不长的前奏曲节拍变化却很多：2/4—3/4—2/4—3/4—5/8—2/4 共六次。这种变化与左手重复的低音穿插衔接，并且渗透在长长短短不一，抑扬顿挫语气的旋律音调里，很好体现了作曲家的旋律写法的特点：富于自由的朗诵性。透过曲中旋律的描述，我们好像能听到一个人物在独白，特别是到了④—⑤小节，左手旋律十分强调的渲染式的语气加上连续的节拍变化，节奏音型变化，继而在⑥小节重回平稳的重复低音的朗诵节奏背景中，这一切都使这宣叙性的独白更加意味深长。左手的重复低音需要重视，它节奏进行的平稳性和意在巩固调性的主属持续性带给全曲一种朗诵的背景基调，演奏时注意声音弱而集中，安静中带有弹性，似弦乐组的轻声伴奏，在它身上把握好朗诵需要的中板运行速度。当重复低音被打断时：⑦小节的降Ⅵ级和弦，⑧⑨小节左手线条深切的表情，这里就是语气的变化。当整个第二段语气变化夸张的展示后，朗诵重回背景基调，趋于平静直至消失！

NO.14  $\text{b}^{\flat}\text{e}$  小调 单三部曲式 作于1933年2月1日



第十四首是单三部曲式结构，六个小节引子建立在  $\text{b}^{\flat}\text{e}$  小调主和弦上。第一段两个乐句，第一句中④小节是  $\text{b}^{\flat}\text{b}$  小调的高调，然后⑤小节停在主六和弦上。第二句材料稍有对比，⑥小节前两拍明显是重属和弦（原位 fa、la、do），它解决到⑦小节主调的属音降 si，因此第一段是开放结束在主调的属功能上！第二段⑧—⑨小节基本是在主调的属和弦上发展，引进新的材料——三连音音型最为对比。第二段从⑩小节起回到主调上，此段从力度增强，织体加厚，音区拉宽等方面看，算是变化较大的，甚至有些动力再现的特征。⑫小节终止，最后四个小节为补充。

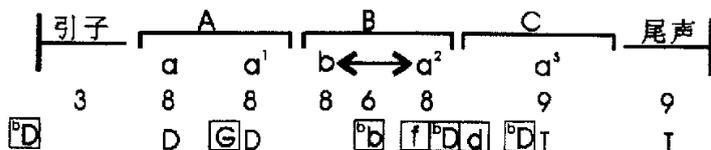
整首乐曲庄严厚重、具有英雄史诗般的风格特征。肖斯塔科维奇深受俄罗斯

传统音乐的影响，许多作品中常带有庄严厚重、旋律线条宽广悠长，史诗性、叙事性的特点。在前奏曲这一体裁中展现作曲家自己的此类风格特点是理所当然的，我们可以通过这首前奏曲具体感知一二。

首先体现在速度与情绪上：“Adagio”（柔板）配合“pesante”（沉重有份量的）奠定整体氛围。其次体现在节奏与力度上：通篇不变的是附点节奏型“♩·♩”这种沉抑的节奏型极像缓慢厚重的步伐，它带来的压抑感预示一场必将出现的抗争；力度有戏剧性对比，一头表现“pp”的沉郁气氛，一头则是“fff”并加强音的光辉颂歌旋律。第三体现在线条气息上：宽广的旋律线条或沉稳或硬朗，气息悠长使结构紧凑而鲜明。第四体现在对比方面：力度对比（pp与fff）、节奏型对比（第一段为附点型，第二段为激动的三连音）、情绪对比（沉郁抒情与光辉颂歌）。此外还体现在大量运用八度与和弦，覆盖音域宽广等方面。此曲虽然只有36个小节，演奏不过短短的两分多钟，我们足以抓住作曲家的思想情感与音乐风格的这一面，对理解和把握他其他作品中的此类风格特征在具体的音乐语汇方面能获得一些经验！

在弹奏上，特别要掌握好八度与和弦奏法：开张的手型中每个指头都要灌注力量，从指尖到小臂为一个整体，将身体的重量通过这个“整体”慢而深的推到底；贴键横向运行，体会到重心的平稳移动；无论强与弱，声音内在是充实的，有张力的。整个第二段四一小节要强调出“抗争激流中的英雄形象”——节奏棱角。附点的最后一个十六分音符卡在左手三连音的后面，注意三对二的比例清晰，高音区震音要奏的坚定响亮，以此充分唱出颂歌旋律的光辉效果！

NO.15  $\flat D$  大调 再现性单三部曲式 作于1933年2月2日



这是首再现性的单三部曲式，由一个主要素材发展而成，它由跳动的八分音符构成并贯穿首尾，活跃而富于动感，是兴奋的好心情的写照。引子三个小节，

第一段至四小节共两句（这两句等长而且都是方整的八个小节，目前为止好像是第一次，作曲家有意识的采用传统结构来表达这首极像圆舞曲风格的乐曲）。第一句落在属和弦上，第二句是相同素材的平行再起，落在关系 G 大调的属和弦上，较“传统”调性远。第二段将前面素材展开，两句间有六个小节的过渡。此段调性变化比较明显的是：四—四小节 G 大调，四小节  $b^b$  小调，四—四小节 f 小调，四小节明显是主调属和弦做好再现的属准备，然而四—四小节却又出现比主调高半音的 d 小三和弦！由它引出再现。四小节主题在原调上再现且用了“ff”的音量，表达兴奋情绪在过渡之后走到了高点——点亮心情！此段只再现了第一句，又是再现紧缩。四小节进入尾声，而且 d 小三和弦依然起着同样的作用。

乐曲 3/4 拍，小快板速度，伴奏音型和旋律和曲式结构都体现出典型的圆舞曲风格。演奏方面需要注意两点，节拍韵律和左手的音乐表现力。乐曲很有意思的地方在于：不是按每小节三拍的“强弱弱”韵律去行进，而应将两个小节划在一起当成 6/4 拍去演奏，并且第二拍改变常规的弱奏，反而加强突出其两组八分音的律动，成为“强、强、强、次强、弱、弱”。

## 谱例 6

## NO.15 四—四小节

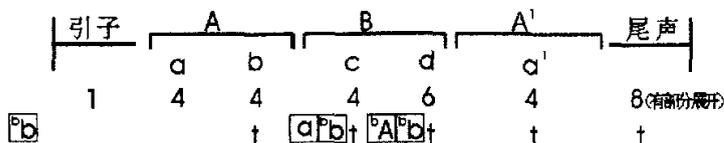
*Allegretto*  $\text{♩} = 76$

The musical score shows two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature has two flats. The score is divided into four measures. The first measure has a forte (f) dynamic. The second measure has a diminuendo (dim.) dynamic. The third measure has a piano (p) dynamic. The fourth measure continues the piano accompaniment.

这样一来伴奏增加了乐曲的跃动感，能更好配合旋律连贯流畅，使线条拉长，结构紧凑。试试这种特殊效果吧！它远比一个小节一个小节的“豆腐块”有生机，也能让我们发现戴着厚厚眼镜片的作曲家的性格中饶有趣味的一面。另外左手的指尖跳音功夫要专门磨炼，它点出的线条既要轮廓清晰又要连贯自如，声音饱满集中，又有颗粒又富光泽。不同指法奏出的音质都要均匀，在远距离跳动和句首句尾处还需有语气的变化，这是教学中训练左手指触色彩的很好一例。继而双手

之间的配合协调也成为一件别有趣味的工作!

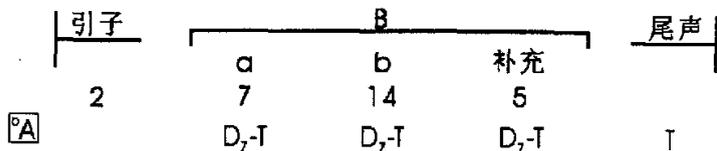
NO.16  $\flat\flat$  小调 有再现的单三部曲式 作于 1933 年 2 月 7 日



这首前奏曲为单三结构。一个小节引子（第一个不完全小节不计算），第一段两个乐句。第一句到回小节，收拢终止却缺少主音。第二句素材的左手没有了附点节奏反而是对比性质的，到回小节收拢终止。第二段到回小节，两句的素材是从主题发展而来的。回—回小节像是 a 小调，但回小节马上就出现  $\flat\flat$  小调的音阶，回—回小节也是  $\flat\flat$  小调，回—回小节第三拍是  $\flat A$  大调，回—回小节出现了“难得一见”的主调的 K 四六——属七——主的完全终止。第三段至回小节，变化再现了一句。回之后的尾声具有一定的展开性，弥补了中段展开的不足（因为在中段里主调仍然占据了主要地位，对比相对较弱）：有四度模进的结构， $f$ —— $\flat b$ ， $\flat g$ —— $\flat c$ 。

这首前奏曲为小行板，4 / 4 拍。“marcato”（着重、强调的）的触键，好像进行曲风；附点节奏型及断奏的效果好似舞曲曲风；三连音型，回—回小节的完全终止，回小节降 do 音，还有回小节的同音反复充满机智幽默。仔细品味曲调和节奏的特点，这一切又显得那么轻松而不经意的，使人很容易联想起普罗科菲耶夫钢琴小曲的风格，那种鲜明棱角节奏，单纯愉悦的情感和诙谐玩笑的风味。因此准确拿捏情绪变化的分寸和风格尺度成为演奏中需要注意的重点。

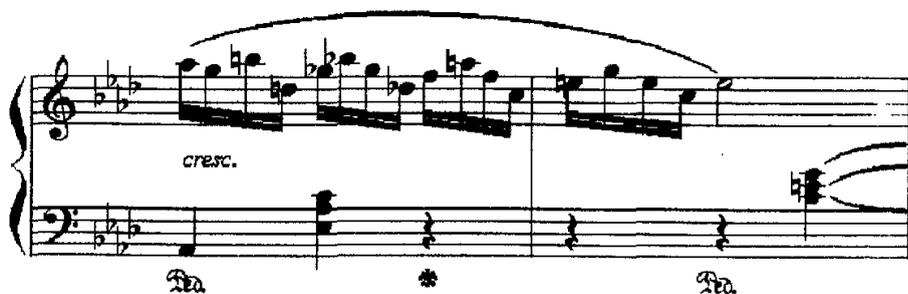
NO.17  $\flat A$  大调 一部曲式 作于 1933 年 2 月 11 日



这一首为一部曲式结构。两小节引子后第一句到回小节，主题本身很“简

单”，没有过多变化音“干扰”，节奏单一，旋律围绕着主属音运动，是典型的浪漫风格。第二句是对比素材，音区移高，有附点音型，随着十六分音符增多音乐律动加强， $\text{回}$ 小节很像肖邦的风格：华丽的分解下行音型表现语气的强调。

谱例 7

NO.17  $\text{回}$ — $\text{回}$ 小节

这一乐句内部由于较多变化音再加上较强的律动，所以直到 $\text{回}$ 小节最后的降 la 才结束，正好比第一句的七小节长一倍！ $\text{回}$ — $\text{回}$ 小节是补充。 $\text{回}$ 小节之后又出现第一主题，但是马上就变化了，变为上行的分解音型。最后这一部分较长有尾声的含义。

全曲就是主——属七两个功能，但音乐本身却很精致典雅。曲中有非常浓厚的典型的极富浪漫意味的诗意气氛，让人自然想起肖邦前奏曲。体现在以下方面：一是旋律婉转低回，像絮语绵绵。中段借助音型的动力性变得明亮起来，到尾声时则越来越朦胧直至消失。弹奏它要抓住“*amoroso*”一词，意为亲爱的，柔情的，这充分说明了乐曲情绪，一定要奏得真切、感人。二是不断变换节拍，3/4与4/4在短短40小节的乐曲中交替八次之多，为了符合这首乐曲宁思中思绪流动的音乐表现需要，作曲家打破节奏规律的平衡感，意在使音乐呼吸伸缩自如。三是速度自由。虽然乐曲是四个乐句，且线条悠长，但每一句内部由于细腻情感带动语气变化，可划分成多个小短句。比如：乐句I（3+2+2），乐句II（2+2+3+3+2+2），乐句III（补充）（1+4），乐句IV（尾声）（5+1+3+3）。为了表达这些情感的细微变化，由此产生了大量“*accel*”（加快）、“*rit*”（渐慢）、“*tempo*”（回原速）、“ $\frown$ ”（延长）速度变化。与其生硬的忽快忽慢，不如淡化掉这些符号，用“*rubato*”（伸缩节奏）来概括速度的自由，流露自然的情感。练习中可以一边哼唱旋律，一边让左手随着它快慢变化去弹奏，将节奏溶入感情

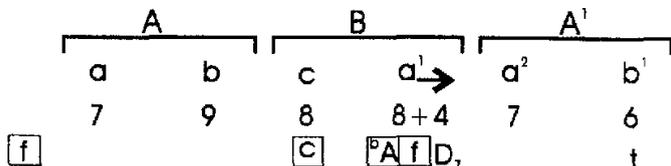
形成天然的效果。此外体会不同和弦色彩造成的不同情绪倾向,比如渐强时属七和弦感情色彩是张开的,渐弱时主和弦则是向内收敛的。踏板参照乐谱使用,体会其造成的多泛音的朦胧意境。

## 谱例 8

NO.17 ㉒—㉓小节



NO.18 f小调 有再现的单三部曲式 作于1933年2月15日



第十八首前奏曲是一个有再现的单三部曲式。第一段到㉒小节共两个乐句。第一句七个小节,主题开始以右手相隔一拍的八度模仿音型呈示,为卡农式的紧缩模仿。这一句结束和声不明确,像是F大调的fa和la音。第二句对比素材不再是模仿,最初四个小节在强调主和弦,节奏整齐,然后㉓小节开始的四个小节就是“十六分加八分”动机的发展,结束停在相隔八度的sol音上。第二段到㉔小节第一拍,也是两个乐句。一开始左手是一组新音型:分解和弦强调了fa和do音,右手旋律中隐藏着第一段素材,比如㉔㉔小节级进下行跟第㉓小节右手是一样的,㉕小节中右手也是第一段第二句“十六分加八分”动机的发展。㉖小节是主题在c小调上的发展。㉗小节第二拍开始的第二句是倒影的卡农式紧缩模仿,但未进行完全,这里至㉘小节在<sup>b</sup>A大调上。此段在㉙小节第一拍结束时很明显在主调的属七和弦上,之后进入再现段。再现是变化的:主题从左手低声部进入,右手隔一拍的模仿是装饰变奏的分解音型。而第二句只再现了一次动机,之后就是下行音阶的结束句由属七走到主。

此曲采用了紧缩模仿的复调手法,双手机型跳跃,果断,十分生动。八分

跳音与四分强音形成短长对比,曲中所有拍头音都需颗粒准备,谱面的强弱标记也需夸张,卡农的三次出现(曲首显示,中段倒影模仿,再现段左手先行)均要突出强调。演奏时要结构紧凑,一气呵成,直至曲尾的最后一句。“espressivo”(有表情的)配合上右踏板,音乐情绪在这里“伸了个懒腰”随即迅速收敛到“pp”,十分富有趣意。

NO.19  $\flat E$  大调 有再现的单三部曲式 作于1933年2月21日

引子	A		B		A <sup>I</sup>	
2	a	a	a <sup>2</sup>	a <sup>3</sup>	a <sup>4</sup>	a <sup>5</sup> →
	4	6	6	7	4	10 5
$\square \square$	$\square \flat$	$\square$	$\square \square$	$\square \flat$	$\square$	$\square \square \square$

第十九首也是有再现的单三结构。两个小节引子,第一段到 $\square$ 小节第一拍,一共两个乐句。第一句四个小节,收拢在三音位置主和弦上。第二句平行再起,但是内部有发展, $\square$ — $\square$ 小节在D大调上(又与主音相差半音)是肖斯塔科维奇特有的变化,它回到主调完全收拢在主和弦上。第二段到 $\square$ 小节,也有两个乐句。此段一开始左手先巩固主题,之后 $\square$ — $\square$ 小节右手突然在远关系的B大调上发展,接着调性转换频繁: $\square$ 小节E大调, $\square$ 小节c小调, $\square$ 小节g小调, $\square$ 小节主调的下属, $\square$ 小节是色彩性的下属小三和弦。 $\square$ 小节起开始再现段,再现的第一句仍是四个小节,但改由左手低八度歌唱,第二句同样有扩充,主要是 $\square$ 小节出现的do持续音,像是在c小调上。旋律到 $\square$ 小节本身可以结束,但左手没出现主和弦, $\square$ 小节才稳定在主和弦上。之后的五个小节算是补充终止。

此乐曲的显著特点就是似轻舟荡漾般的抒情歌唱,既浪漫也朴素。所以合适的速度与舒服的节奏点是表达感情的基础。“Andantino”(小行板)介于行板与小快板之间,流动起来但不能着急,6/8的节拍塑造出每个小节两个“圆”的律动,手指给出轻柔的“点”即可,但要用心中的长气息带动运行以免过于生硬刻板。旋律的触键要把握好键身的深度,高音旋律清亮的只需奏出1/2键深,再现段在低声部歌唱时应将琴键送到底,这样可以使本来就具有的音域音色差异更显夸张,特别在第二段的第一句 $\square$ — $\square$ 小节处,右手旋律在 $\flat E$ 大调的低声部

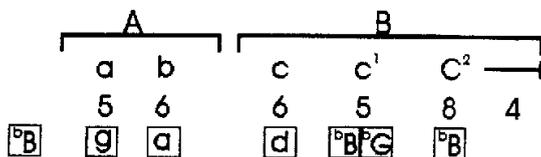
歌唱之后紧随出现在 B 大调上, 此时如此近距离的触键音色差异加上音域特点再加上新鲜的频繁转调 ( $^bE-B-E-c-g$ ) 使得音乐听觉效果异常美妙! 此外, 曲中还有一个值得留意的地方, 这是个由双音半音下行构成的旋律素材, 出现好几次 (㉒-㉓小节左手, ㉔-㉕小节右手, ㉖-㉗小节右手), 它们要奏得灵动自如, 特别是在乐曲结尾句上运用更增添了曲风中浪漫飘逸的感觉。

**NO.20**          c 小调          一部曲式          作于 1933 年 2 月 22 日

这首前奏曲的第一句㉒-㉕小节像个主题, 因为从整体上看第㉒小节的右手有点儿第㉒小节的动机音型。而从听觉和性质上看, 我觉得它更像是个引子。这个七小节的引子性格刚毅, 结束在属七和弦半终止上。第一句㉒-㉕小节第一拍, 一开始得到左手主属持续音的支持, 随后发展结束在  $^bE$  大调主音, 有些关系大调的意味! 第二句是一个新素材, 织体变成三声部, 低声部多为半音级进行, 调性不明确! 值得注意的是㉖小节跟之前㉒小节的和声是一样的。第三句㉖小节至完, 有一点点引子动机的影子, 但紧随其后是完全新的东西。所以我认为此曲大致是个有引子的一部曲式结构。

此曲性格是坚定刚毅的, 情绪甚至到达狂暴猛烈的程度。双手平行八度的引子要奏得果断有力, 像开场白一样立刻抓住听觉的注意力。第一句左手是明显的伴奏音型, 但它丝毫没有“让步”的意思, 每个音均要奏的突出强调。第二句右手是“马达式”的节奏, 这个声部与左手的两个声部同样都是猛烈的。直到第三句双手的十六分音符走句仍然保持高亢的情绪将乐曲推至顶点“fff”。全曲听不到喘息停顿, 听不到圆滑连贯, 声部间已没有了辅助及呼应, 双手具有的是对抗的性质, 纷乱嘈杂的不协和音敲打着键盘, 似托卡塔般的乐曲风格。

**NO.21**           $^bB$  大调          无再现二部曲式          作于 1933 年 2 月 24 日



当我们一听到这首前奏曲, 马上就会联想起柴科夫斯基第六交响曲“悲枪”

里第二乐章那首五拍子的圆舞曲。很明显这首第二十一前奏曲也是舞曲风格的。全曲是无再现的单二部曲式结构，第一段①—④小节，有两个乐句。第一句到③小节，主题表现为音阶上行式，然后又跳跃式下行，第④小节本身落于主和弦根音，但是类似补充的第⑤小节却又开放结束在关系小调g小调上。第二句主题动机先在左手显示，而且是上行五度模进，但马上又出现新材料（第⑥小节开始），然后又以主题动机的逆行（下行式）结束，落在第⑧小节的a小调上。

从④小节直至全曲结束，整个都是第二大段，是展开式的写法，即以一种或几种材料为核心不断发展最后结束，而且第二段有二十三个小节是第一段的一倍！这种类型在单二结构中比较少见，它反而比较类似单三结构第二段的写法！这种“展开式”的基本写法就是转调，“传统”（古典以及浪漫）一些的转调相对有规律些，而且有“听觉习惯”的人甚至能感到之后即将出现的是哪个新调。而“现代”的作曲家打破这种做法，使调性布局多变，频率转换快（说到底就是要改掉以往的“听觉习惯”，使音响尽可能的更特殊）。肖斯塔科维奇有时采用多调式甚至“泛调式”的手法，如：④—⑤小节左手是明确的a小调，但右手的调不稳定，a小调和g小调的因素都有；⑥小节右手像是<sup>b</sup>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⑧小节的d小调上！

## 谱例 9

## NO.21 ④—⑧小节

接下来，④—⑤小节是d弗里几亚 Phrygian 调，⑥—⑦小节是<sup>b</sup>B和声大调，⑧—⑨小节是<sup>b</sup>G利底亚 Lydian 调，⑩—⑪小节明显是⑩小节a小调（至少左手是a小调）的导和弦，而⑫小节的右手却是g小调，因为⑫小节前三拍是g小调，所以⑫小节的g小调是“提前”出来的。⑬小节终于又回到主调上来，但第一段的主题没有明确显现，倒是从⑬小节的后两拍右手旋律跟④—⑤小节相同位置的右手旋律是基本一致的，可是配得和声却不一样。因此整个第二段是运用展开式写法发展了第一段中的两句素材，它大致有四句。第一句④—⑤小节第三拍，谱面上显而易见是揉合了前一段中的两句素材，而后的第二句⑩小节第四拍—⑪小节，第三句⑩—⑪小节第三拍，第四句⑫小节第四拍—结尾均是继续发展了此素材。

全曲短小，风格统一，左手简洁的伴奏音型与右手精致小巧的跳音、连线相呼应，5/4的特殊节拍与轻松愉快的情绪相配合，犹如一位悠闲自得的小人物在花园小径中而或街旁台阶上信步起舞，足尖轻点，上下蹦跳，迂回画圆，是那样快速而轻盈，随意却自信的。然而仅有短短不到一分钟，小人物跑开了……对于这样一首混合拍子的乐曲来讲弄清拍子的“强弱规律”很重要，总体上看基本是“2+3”（强弱+强弱弱）跟柴科夫斯基第六交响曲第二乐章一样，但有例外“3+2”（强弱弱+强弱）和“ $\overbrace{1+1+1+1+1}^5$ ”（强+强+强+强+强）。

## 谱例 10

NO.21 ④—⑫小节

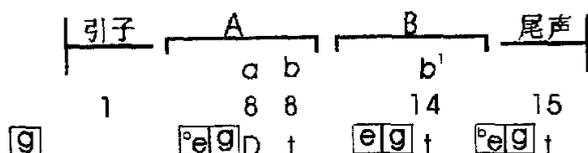
同时，这样的“强弱规律”应统一在旋律线条中，形成“线带点”的动感运行，否则乐曲便成了七零八落的积木了！

NO.22

g小调

单二部曲式

作于1933年2月28日

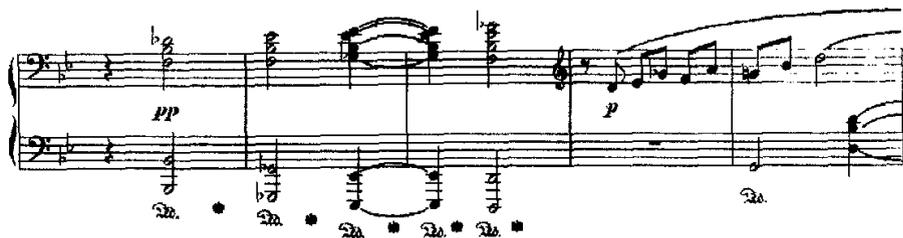


这一首是单二部曲式结构。有一个小节引子，采用了对比写法的第一段有两个不同旋律音调的声部，如诉如歌，相伴而行。它分为两句，第一句到回小节第二拍，随着左右手降 la，降 re，降 sol 音的出现，调性到了<sup>b</sup>e 多利亚 Dorian 调上，这一句结束在第回小节的 re 音上，是半终止！第二句是新素材，高低声部对位的节奏更密（第一句开始相隔了两小节，而现在只隔一拍半），而且右手开始的“re、降 mi、re、降 si”（有点儿像舒伯特小夜曲主题）这几个音成为了之后音乐发展的动机。这一句结束在回小节上，但是终止的和弦较模糊，左手 sol 音暗示着主调，但上方又是“还原 si，升 re，还原 mi”，不过左手还是更重要一些，可以说是开放结束在 g 小调上。第二段从回小节开始，先由低声部发展“小夜曲动机”在 e 小调上，回—回小节在 g 小调上（这次调持续的时间很长）。回小节左手是主调的降 II 级（那波里和弦），回小节左手最后一个 re 音是主调属音，旋律也落在主调音 sol 音上。

对第二段的结束有两种看法：一，结束在回小节，因为已经有了属主的和声关系，那么之后就算尾声，则全曲是无再现的二部结构。二，结束在最后一个小节，那么全曲就是有再现的二部结构。我更倾向前者。值得注意的是回—回小节的和声分别是<sup>b</sup>e 小调的小属，主六、主、g 小调“复合功能”的属！其实作曲家是为了强调回小节的 re 音，而有意使用半音化和声对它加强倾向（这种手法已经多次出现），而回回小节和弦里的 fa 音可以理解为回小节和弦里 fa 音的延留音。至于“复合功能的属”是指在 re 音上方叠加<sup>b</sup>e 小三和弦以及延留音 fa！更有意思的是随后小节的右手旋律就是从这个“复合功能的属”中分离出来的，一个不差！

## 谱例 11

## NO.22 ㉓—㉔小节



初听这首前奏曲，我即被它宛如心灵歌声般的旋律所打动。（第一乐句）静谧中一把小提琴缓缓奏出沉思一样的旋律，随后一把大提琴加入进来，以另一条旋律与之相对，共同诉说。（第二乐句）当“小夜曲”旋律响起，两把提琴一起歌唱起来了。（中段）大提琴发自肺腑的重现那条旋律，温润富有磁性的声音回荡在想象的夜空里。（尾声）当情绪回转起伏，歌声如泣如诉，却渐渐离去，只剩下孤独的叹息……此曲既保持了前奏曲体裁的短小，凝练，又体现了作曲家音乐情感的内在丰富。它只有两条朴素无华的旋律，稀疏的织体，别致的和声，却比那有着繁复技巧，夸张表演，炫目效果的“庞然大物”般的乐曲更能捕获听者的心，溢满听者的脑海。肖斯塔科维奇的本领——简单，给了人更广阔的遐想空间，任情感的思绪飞翔，在这首乐曲中穿过近百年的时空，唤起了对肖邦的回忆。

弹奏此曲，一定要先全身心投入情感氛围里去，让内心听觉引导着指尖慢行走，注意手臂力量的贯通，长时值的音符定需讲究触键的准备，让其具有像提琴揉弦般歌唱不停顿的声音效果。尽量缩短心灵与指尖的距离，细细品味这段心灵的歌声！

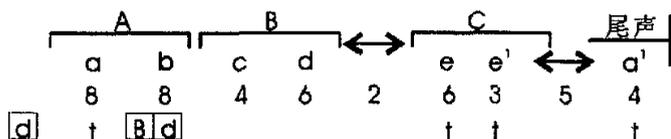
**NO.23** F大调 有再现的单三部曲式 作于1933年3月1日

第二十三首大致为有再现的单三部曲式结构。它有三个部分，㉑—㉒小节第一段，结束在主调的Ⅱ级和弦上，它暗示着后来要出现的g小调调性。这句音型开始相隔四个八度的五个同音do在双手奏出，再加上左手低音一直在纯五度的音程上持续（fa—do，sol—re），越是音域开阔，音响越是呈现空泛效果。双手的八分附点音符是构成两条旋律线的主干音，需要浮出和声音响，飘在听的清楚的上方。第三段㉓—㉔小节，出现时织体跟第一段不一样，声部减少了，它的旋律形态像是打断了前面的演出。其中㉑—㉒小节都在g和声小调上，准备再

现,右手充满下行二度级进,色彩性较强。第三段⑩小节一结尾,此时的音调再现了第一段,仿佛演出在中断后又开始了。左手最低音仍然是纯五度音程,基本以主、属持续音为主,⑩⑩小节低音的降mi—降si和re—la的五度构成是经过性质的。⑩—⑩小节低声部是明显的IV—V—I即下属—属—主的功能进行。

踏板的使用根据左手低音来决定,第一句可以每三小节(左手五度音程持续三个小节)更换一次,不必太在意右手高音区的二度音调进行,有意塑造空泛音响效果。到第二句则应一小节换三次,保持左手低音区域不至太混浊。第三句方法如同第一句,根据低音变化换踏板即可。全曲素材风格统一,情绪无波动、无对比,平淡而自然的旋律音调像是为第二十二首真切的心灵之歌到第二十四首明快的幽默曲之间作一个过渡,就好比一出幕间剧,一出有间断的幕间剧,自然引出下一幕——

NO.24 d小调 无再现单三部曲式 作于1933年3月2日



最后一曲为无再现的单三部曲式结构。第一段到⑩小节的第二拍re音,一共有两个大乐句(也可以看成四个小乐句)。第一句到第⑩小节第二拍,收拢在主调上。主题开始的下行分解和弦形成动机,在之后的音乐发展中起着重要的作用。第二句是对比素材,⑩小节在B大调,主题动机显现在⑩—⑩小节,只是高音有所变化,这一大句也收拢在主调上。

第二段⑩—⑩小节,分两个乐句加两个小节连接,将前面的素材作引伸发展,最初四个小节左右手分别都有模进的音型,而主题动机出现在⑩小节。⑩—⑩小节右手有上行的分解和弦模进,从结构上看都是小三和弦(si、re、升fa和fa、降la、do),但中间⑩小节前两拍是E大三和弦,这样色彩稍有对比。⑩小节又出现主题动机,不过这次变成级进下行。此段仍结束在主调上。⑩小节既是第二段的结束又是第三段的开始。第三段织体变化很大,左手分解的和弦音程里

有暗含的旋律线。如果明显出现主题动机那这种就要算“动力性再现”了，虽然没有直接再现主题，但左右手都在强调主调，只不过中间有一定的色彩变化：如 ④小节升 fa 音与 fa 音在同一小节的对比，⑤—⑥小节降 II 级那波里和弦的色彩。此段 ④—⑥小节也有两句，第二句 ⑤—⑥小节是第一句 ④—⑤小节的缩减，两句的开始音皆为前一句的收尾音。⑤—⑥是五个小节连接，等到 ⑦小节出现主题旋律却已经是类似尾声的作用了。

在之前的幕间剧衔接后，这套作品中的最后一幕第二十四首前奏曲终以开朗明快的幽默曲出场了——跳跃下行的主题动机，别致的二连音，“陈旧”的伴奏型，全是作曲家所喜爱的。这些素材进入第二段开始引伸、发展，处处都是异想天开的组合，捉摸不透的变化，处处都体现了作曲家的情感以及钢琴音乐风格。乐曲最后以吸引人的循环音结束，意犹未尽！

## 第四章 总结

正如前面所谈到的,肖斯塔科维奇在音乐创作方面是兼容并收,不拘一格的一位大师,在此部作品中他将传统的、民族的、现代的各种因素融合,汇成一种别具一格的自家创新风格。作曲家自己曾说:“我想,真正的而不是形式上的革新的意义在于:能够用不复杂的、鲜明的表现手段,哪怕是简单的三和弦与‘传统的’旋律进行,去表现我们时代的新形象、活生生的感情和思想……”<sup>[5]</sup>由此我们不难看出作曲家在这套前奏曲创作中体现的“简单朴素中透出的高明”。同时,与这套作品体现出的创新风格一样,它也是作曲家钢琴创作手法和音乐思想情感的缩影,就是这些承前启后、有创造、有意义等等特点使得此作品成为诸多前奏曲作品里的佳作,极富艺术价值。

通过以上对肖斯塔科维奇《24首钢琴前奏曲》作品34的逐首分析,我们已经在作曲家具体的钢琴创作语言中,看到了此部作品的轮廓,现作一小结。

肖斯塔科维奇像他的前人那样,将“前奏曲”这一体裁独立发展,写成二十四首有系统的组织结构的一套作品,其中每一曲都有它各自的面貌,各色各样的音乐形象小曲聚集在一起,形成了既能单独演奏也可分别搭配又能成套演奏的一部精致迷人的音乐会曲目,同时也由于它技术、音乐的多样性,对钢琴教学中的不同方面的训练有很好的教材意义。

### 一、对肖斯塔科维奇《24首钢琴前奏曲》作品34乐曲分析的总结

#### 1、调式调性

肖斯塔科维奇的作品34与肖邦24首前奏曲,斯克里亚宾作品11号前奏曲,卡巴列夫斯基24首前奏曲一样,都采用了关系大小调五度循环的调性安排顺序,即C—a, G—e, D—b, A—\*f, E—\*c, B—\*g, \*F—<sup>b</sup>e, <sup>b</sup>D—<sup>b</sup>b, <sup>b</sup>A—f, <sup>b</sup>E—c, <sup>b</sup>B—g, F—d。因此,在这些前奏曲里,调性音乐中五度重要关系得以强调,同

时也增加了各个单曲之间的总体结构凝聚力。比如作品中的每一首小曲一方面能继续在大小调中交替存在,浑然一体、相互关联,另一方面又保留了各自浓郁的音乐个性和鲜明的艺术特征。

除了以上共同点,肖斯塔科维奇在调式调性上有许多个人创新。作品中的每一曲首总会是明确的主调调性,而且表达得也很直接,能说明问题。但不久之后马上会出新、改变,转调频繁而迅速:非常多的外音使调性模糊,小调中的音级降低,古老的自然调式的复活,两层调式结构等等,有时还采用多调式甚至“泛调式”(见 NO.21<sup>b</sup>B 大调的分析)……不过作曲家终究要“回归传统”,曲尾总又回到主调上来。

作品中有多首小曲运用到了自然调式,从而说明这是作曲家的喜爱手法。让我们来看看这几种自然音调式的音阶排列:

## 谱例 12



利底亚调式 (Lydian): 与大调一样但升高IV音。

混合利底亚调式 (Mixolydian): 与大调一样但降低VII音。

爱奥利亚调式 (Aeolian): 与自然小调一样。

多利亚调式 (Dorian): 与自然小调一样但升高VI音。

弗里几亚调式 (Phrygian): 与自然小调一样但降低II音。

洛克利亚调式 (Locrian): 与自然小调一样但降低II音和V音。

比如: NO.4 e 自然小调 ①—②小节高声部答题在C利底亚调上发展。

谱例 13

NO.4 ⑫—⑬小节

比如：NO.1 第⑫—⑬小节高，中两个声部有点双调性，上面是 F 混合利底亚调，中间有点 F 弗里几亚调。

谱例 14

NO.1 ④—⑦小节

比如：NO.22 ④—⑦小节，随着左右手降 la、降 re、降 sol 音的出现，到了  $b^e$  多利亚调上。

谱例 15

NO.22 ④—⑦小节

比如：NO.6 ⑧—结尾左手出现作曲家较少使用的洛克利亚调式，且用它终止真是少之又少！

谱例 16

NO.6 ⑧—结尾

## 2、曲式结构

这部作品每首前奏曲的乐思或主题材料均是非常短小凝练的,大多数都是将单一素材进行发展。乐曲篇幅较短小,最短的 21 小节,最长不过 64 小节,21 小节至 40 小节左右的占二十首之多。并且二十四首中笔者分析的一部曲式结构的有六首,这种将凝练乐思纳入微型曲式的做法,很像肖邦的前奏曲。此外也都是简单的小型曲式:二段体一首;单二部曲式五首,单三部曲式十一首,赋格曲一首。

但肖斯塔科维奇运用的曲式结构相当灵活,曲中凡是有再现的单三结构几乎都是变化再现的,大多只出现主题开头或一部分的素材就立刻“离开”,整体上属于缩减的类型较多。有时前奏曲的第一句是方整性结构,但作曲家常使用一些独特方法,如使用片段式旋律,省略主和弦,频繁转调等,使主要乐思显示后的发展阶段的各部分,显得结构相对自由,不规整。肖斯塔科维奇特有的一种手段即是“拼贴”,他将简单老套的东西与意外别致的东西相拼贴,使得乐曲结构分外吸引人。

谱例 17

NO.10 24—44 小节

肖斯塔科维奇紧紧抓住了前奏曲这一体裁“短小、即兴”的本质特征,溶入自身创作风格中,思想情感中。这最为凝炼而精髓的表现手法,使每首小曲成为他思想情感,风格特征,生活经历,特别是钢琴创作风格的浓缩。它们即是作曲家习惯且定型的音乐写法的一种肯定和总结,也是以后作品乐思、手法、音乐表现上的一种“先现”。

## 3、和声

作曲家在二十四首前奏曲写作的和声方面也有创新和个人特色。他注重大胆

新颖与丰富多彩的变化，曲中有非常多的创造性的和声语言及色彩性的和声效果。比如他常运用辅助音式和弦来冲击，模糊功能性和声，喜用色彩性的小三和弦，那波里和弦、

谱例 18

NO.24 ②—③小节 降II级那波里和弦

Musical score for Example 18, showing a piano accompaniment. The bass line features a descending eighth-note pattern, while the treble line has a sustained chord. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf* and *p*.

半音化和声、复合功能和弦等（见 NO.12 ②小节至结尾的分析；见 NO.22 ②—③小节的和弦分析）。

在许多乐曲的结尾都运用了比主调低半音的调，这是作曲家喜爱的手法。

谱例 19 NO.11 ②—③小节出现比主调低半音的  $\flat B$  大调，但终究回归主调

Musical score for Example 19, showing a piano accompaniment. The piece starts in a key with one sharp and changes to  $\flat B$  major for two measures. The score includes markings for *amorzoso*, *rit.*, and *pp*. The bass line has a descending eighth-note pattern, and the treble line has a melodic line.

结尾处常用复合功能和弦的手法：

谱例 20 NO.3 结尾两小节加VI级音的主和弦，左手内声部由低到高五度级进，主干不变，有降 la、降 mi、降 si 音。

Musical score for Example 20, showing a piano accompaniment. The bass line features a complex chord structure with a descending eighth-note pattern. The treble line has a sustained chord. The key signature has one sharp, and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf* and *pp*.



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……”<sup>[6]</sup>

作品 34 的某些乐曲就具备了这些 20 世纪音乐节奏丰富多变的特点。第四首、第二十一首是 5/4 拍的不规则节拍，尤其在第二十一首中，这种不规则的节拍形式又是一种复合的变化组织形式，即变换节奏重音的节拍规律。乐曲旋律的节奏组织形式没有固定，很灵活，每小节五拍的划分有“2+3”，“3+2”，“ $\overbrace{\{+1+1+1+1\}}^5$ ”三种形式，完全打破了小节线的传统束缚，也成为此曲音乐向前发展，表达生动感情和基本脉动。

为了打破节奏规律的平衡感，辅助衬托音乐情感浪漫的表达，作曲家在第五首、第六首、第七首、第十一首、第十二首、第十三首、第十四首、第十七首、第十八首、第二十二首、第二十三首都使用了不同节拍的交替出现。其中第十三首、第十七首变换拍号次数最多，这两首恰恰都是情感细腻、歌唱自由的较短小精致的乐曲，正好借助变化的拍号使音乐伸缩自如，符合乐曲思绪流动的音乐表达需要。

除此之外，作曲家对这部作品中的每一首乐曲都明确设计了速度标记，从很慢的“Largo”（广板）到极快的“presto”（急板），每一种均有设计。这些速度标记代表着作曲家的意图，通过它们为弹奏者准确把握乐曲风格和情绪提供了依据，并且，为满足音乐情绪起伏的需要，或为了增强音乐发展的推动力，肖斯塔科维奇还较多使用了其他一些速度记号，如“rit”（渐慢），“accelerando”（渐快），“a tempo”（回原速）等等，比如在第十首中有九次改变速度，第十七首中有七次。

肖斯塔科维奇在这套作品的节奏和速度上采用很多的变化处理，都是为了更好的完成音乐形象的塑造，体现音乐的表现力，让音乐感情更自然的起伏。分析掌握乐曲中节奏速度的变化特点，可以帮助我们在演奏和教学过程中更准确地理解作曲家赋予作品的多种音乐形象，并有利于在演奏上使音乐与情绪得到完美统一。

### 5、复调创作手法

复调思维与主调思维有机结合,这一肖斯塔科维奇最出色的特点在此套作品中也有体现,含复调创作手法的乐曲有第一首(三个声部)、第三首(三个声部)、第四首(赋格)、第十一首(对比手法)、第十八首(紧缩模仿)、第二十二首(对比手法),其中第四首就是一个清晰明确的三声部赋格曲(见 NO.4 的曲式图式分析)。这样多的用复调手法甚至用赋格来写前奏曲在肖邦那里是没有的,可以让我们直接想到巴赫。正如作曲家在其他许多方面汲取传统养料同时又有时代特征和个人创新一样,从这一点上更能说明他是积极地利用古典遗产的各个方面,自由化的、非教条地运用各种作曲技术、各种艺术手法来使他的音乐更广阔、更深刻、更细腻地反映个人思想情感或现实生活的不同方面。

## 二、对肖斯塔科维奇《24 首钢琴前奏曲》作品 34 演奏与教学的探讨

### 1、关于乐曲不同情绪风格的分类

二十四首前奏曲按照乐曲风格的不同,笔者为每一首都拟上一个标题(附在后“作品一览表”中),并通过分析研究,可分为以下几种类型,以供音乐会演奏或教学时选择与搭配作用。

肖斯塔科维奇是一位真正的俄罗斯民族音乐大师,在这套作品中赋予音乐旋律节拍鲜明生动的形象,表现出丰富的生活画面,抒发出作者内心的深刻感受,做到了“既表意而又绘形”。它有活泼的民间舞蹈,有哀伤色彩的冥想沉思,有豪情万丈的英雄气概……

#### (1) 抒情优美,细腻表现,浪漫意境,哀伤婉转

比如第一、三、七、十、十三、十七、十九、二十二首、二十三首。

#### (2) 欢快诙谐,幽默讽刺,舞蹈风

肖斯塔科维奇从小特别喜欢舞蹈,钟情于用舞曲来表现欢快热烈的场面。受父亲的影响,肖斯塔科维奇性格中暗藏着顽皮风趣的特点。在英国学者艾瑞克·罗斯伯利(E·Rosheberry)的专著《肖斯塔科维奇》中,有这样一段描述可以让

我们清楚地感受到这一点：

“老德米特里是个奉献心力的爱家男人。他的工作似乎从不会妨碍他与家人共享他对机械小玩意儿、线圈解谜游戏、单人纸牌游戏与热爱音乐的生活。肖斯塔科维奇的最后一首交响曲以‘玩具店’乐章起始，由此可以追溯他与两个姐妹、父母一起投入机械乐趣的日子；至于解谜游戏，我们越是了解他弦乐四重奏的‘私人’特征，就越能感受到这位作曲家一直喜欢利用他的主题与听众玩捉迷藏游戏来斗智。或许这位作曲家俏皮的一面多半来自他的父亲……”<sup>[7]</sup>肖斯塔科维奇这种顽皮风趣的性格随着年龄的增长，在经历了人生起伏后，逐渐滋生出幽默和讽刺。

比如第二、六、八、十五、十六、二十一、二十四首。

(3) 庄严厚重，带有英雄史诗般风格

比如第十四首。

(4) 带有不同风格的“练习”性质

比如第四、五、九、十一、十二、十八、二十首。

这一项分类，主要针对速度型音型和复调训练手法两种类型，从技术这一方面考虑，第五、九首快速跑动；第四首赋格；第十八首有卡农；第二十首敲击风格的托卡塔式乐曲。当然，第四首从主题旋律音调看可分在第一类中，第十八首从情绪上看可分在第二类中，而第一类的一、三、二十二也可作为复调手法训练声部层次清晰与对比的练习而放在第三类中。

## 2、作为音乐会演奏曲目的搭配

根据以上分类，笔者认为较好的音乐会演奏曲目可搭配成：第一、二、五、七、八、十、十二、十四、十九、二十一、二十三、二十四共十二首，约十五分钟以上。

第三、六、九、十一、十三、十五、十六、十七、十八、二十、二十四共十一首，约十五分钟。

稍短一些的搭配可以三至六首，只要将抒情优美、快速激烈、轻松幽默这几

类风格的乐曲自然巧妙的衔接即可。但从调性安排的浑然一体，音乐风格的各色彩面貌上看完整演奏此套作品是最好不过的事。

### 3、在教学训练中应注意的问题

在教学中，除了不同乐曲风格的分类，还要注意在指触与表情，速度与力度，踏板、指法，风格把握，识谱与背谱等方面分类分项去学习和训练。

20 世纪，随着钢琴制造技术工艺的不断改进和完善，使得声音音色的表现力得到了极大的丰富，在力度上也扩展了声音的对比幅度。同时，20 世纪作曲技法的大胆创新对钢琴演奏技术提出了更新、更高的要求。二十四首前奏中的每一首，作曲家自己在乐谱上都清楚标记了表情、力度、速度术语，如“pesant”（沉重有力的）“marcatissimo”（极其强调、着重的）“espressivo”（有表情的）“amoroso”（亲爱的、柔情的）“furioso”（狂暴、猛烈的）等等，力度上有“ppp”（极弱）到“fff”（极强）的幅度。这样多的音色标记和强弱跨度要求较之以往有了很大发展。乐曲中有轻柔温和的，明亮透彻的，飘渺朦胧的，深厚宽广的，结实饱满的，颗粒弹性的，猛烈坚硬的，轻巧短促的等等各种色彩的音质，有层次间的对比，音域间的区别、情绪语气的不同变化，风格意境的不同表达……所有这一切都要求我们用丰富、敏锐、多变的指触方法去对待。协调好身体、肩臂、腕掌、指尖与关节的力量分配和运动协作关系，灵活运用指头不同的点与面去触键，在键身深度与键面位置方面根据音色需要来转换，下键的“轻重缓急”依歌唱语气的“阴阳顿挫”去实施。同时注意声音的控制与线条、声部层次、乐句、力度、速度以及各类的节奏、音型、织体相互考虑，也要注重与内心情感，理智思维、客观听觉相互配合，共同塑造一个美妙动人的、别具一格的兼具时代风格和作曲家个人特色的音响空间。

肖斯塔科维奇在此套作品踏板的运用上也有独到之处，有时为了清晰、果断，有意不使用或少用踏板，营造颗粒感十足的断奏效果或音乐形象所要求的特殊效果，比如第五、十五首，比如第六、十八、二十首；有时为了连贯、流畅频繁且短的使用踏板，保证线条的歌唱自如、声部的持续，比如第三、四首；有时为了

烘托音乐情绪与气氛,满足音乐表现和音乐形象的需要,更是为了营造色彩性的声音效果,较长时间使用踏板,比如第二十三首;或用二分之一或三分之一或颤音式的“微调”踏板,比如第一、七、十首的三四小节、第十二首等。这一系列多变的踏板使用方法是需要在学时专门训练的,它也要配合指触和听觉共同掌握协调,使其这一钢琴表演艺术中极具个性的重要技巧,在这部20世纪钢琴作品中发挥出真正“钢琴灵魂”的作用。

因此,从以上的分析、分类,教学时可侧重于快速技巧训练的有第五、九首;触键色彩变化的抒情歌唱第一、十、十三、十七、二十二首;左手技巧与表现力第九、十一、十二首;声部层次的清晰均衡第一、三、四首;节拍节奏韵律的舞曲风格第二、十三、十五、十九、二十一首;特殊力度与奏法第二十首;幽默讽刺风格第六、八、十六、二十四首;训练音乐意境,风格把握分寸的第七、八、十、十四、十六、二十二首;踏板控制的第一、七、十、十二、十七、二十三首;指法设计的第二、五首。

此曲中的多首小曲在学习中也可配合在作曲家其他钢琴作品之前或之后学习,或者配合其他作曲家作品风格、技巧与之相似或迥异的乐曲一起学习,用来横向比较分析,从而把握好风格分寸,掌握好恰当的演奏尺度,更准确理解作品本身,理解作曲家,理解这一时代特征。比如复调类的第一、三、四、十一、十八、二十二首与巴赫、巴托克的复调曲先后学习;比如第十七、二十二首与肖邦前奏曲配合学习;第十二首在弹奏他的第一钢琴协奏曲前作练习;第十六、二十二首与普罗科菲耶夫钢琴小曲作比较;第十五、二十一首与各种风格的圆舞曲一起弹奏等等。

另外,对于乐曲中大量的半音进行以及相差半音的调性,尤其是低音声部要准确演奏,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,所以准确读谱很重要(有时错了也比较难辨别),可能的话尽量标出中心音的音高。相对来说不协和的两个音若将其音区拉宽,则紧张程度会削弱,若靠的比较近则会非常紧张,有时还要分清不协和中隐藏着的旋律。在弹奏之前听演奏录

音，留住旋律音调记忆，并要结合曲式、调性、和声等的分析，认真读谱。

背谱也是如此，不但记住旋律，对纵向的和声，立体的织体，条理的层次，清晰的曲式结构都要做到心中有数，从而使演奏有个良好稳固的记忆与心理基础。

#### 4、关于乐谱版本和音响资料

笔者分析论述此套作品，搜集了四种乐谱版本，分别是：

Sikorski Musikverlage, Hamburg

Edition Peters ,Leipzig

Boosey&Hawkes Music Publishers Ltd.London

Leeds Music Corporation.N.Y

其中，Peters 版本是最常见到的。Boosey&Hawkes 版本中的每首前奏曲都注有肖斯塔科维奇写作该曲的具体日期。笔者推荐在学习中使用 Leeds 版本，因为这个版本有 Vivian Rivkin 的注解，特别是他对乐曲某些段落的指法标注，很清晰、很合理。笔者认为此版本适合作为此作品的教学参考教材。

作品 34 前奏曲的每一曲中，包括速度、力度、表情、踏板在内的所有标记和术语都是作曲家本人的意图，以上四种版本在这些方面的标注完全相同，所以在演奏时要认真对待，准确把握。

此套作品的演奏音响资料有：

Hyp CDA 66620 尼古拉耶娃 (Tat'yana Nikolayeva) 演奏

NAXOS 8.555781 康斯坦汀·舍巴科夫 (Konstantin Scherbakov) 演奏

DECCA 433 055-2 穆斯顿恩 (Olli Mustonen) 演奏

笔者欣赏过前两种版本。

塔季扬娜·尼古拉耶娃 (Tat'yana Nikolayeva) (1924-1993) 是戈登魏泽尔钢琴演奏学派的代表。曾获多项国际钢琴大赛奖项，1950 年获莱比锡巴赫大赛的首奖。当时任评委的肖斯塔科维奇对她印象深刻，她是他当时刚刚创作出来的多首前奏曲与赋格 (op.87) 的第一位听众，作曲家非常重视并相信她的意见，

并经常与她探讨作曲方面的问题，包括指法、踏板等细节。由此可见，尼古拉耶娃对肖斯塔科维奇的音乐思想观点、风格、个别细节是比较了解的，她对他作品的诠释较有说明力。音乐评论界把她称为“一流音乐家、一位严肃、思想深刻的诠释者”（音乐批评家格·科甘语<sup>[8]</sup>），她延续了古典学派的严格作风，能够仔细而准确地把握作曲家的创作构思，而她本身就具有巧妙把握事物分寸的特性和无懈可击的艺术品位。她在作品 34 的演奏上有精辟的诠释，绝佳的演奏及诚实而人性的观点，尽现肖斯塔科维奇敏锐心灵的内心世界。笔者认为她的演奏可提供学习者学习此曲，了解作曲家一个很好的参考。

康斯坦汀·舍巴科夫（Konstantin Scherbakov）1983 年曾在莫斯科第一届拉赫玛尼诺夫比赛中获奖，并在众多国际著名音乐比赛中获奖，他录制的音乐包括巴赫、贝多芬、斯特劳斯、斯克里亚宾、雷斯皮基、肖斯塔科维奇等。他的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，也是一个很好的学习与欣赏此曲的音响版本。

弹奏任何一部作品，我们都应当尽可能多的去搜集、学习各类有关乐曲的音响资料，加强不同版本间的比较，深入研究，用心实践，这将对形成我们自己独到的演奏风格，独到的乐曲理解很有帮助。

除此以外，还应从作品的各个角度，从作曲家的各个方面，从分析到演奏，连贯成一个环环紧扣、不可分割的整体。这样才能全面的将技巧与艺术修养结合好，完成每一首、每一部具有真正丰满的艺术形象的作品。

## 作品一览表

序号	创作日期	调性	节拍	速度标记	小节数	曲式结构	自拟标题	演奏时间 (约)	乐曲特点	教学要点
NO.1	1932.12.30	C	4/4	Moderato	21	一部曲式	和谐而愉悦	1:43	单一歌唱性素材,复调创作手法	分清声部层次,把握八分音符线条的律动
NO.2	1932.12.31	a	3/4	Allegretto	38	无再现二部曲式	一段新年前的小舞蹈	0:59	具有舞蹈风格	从节拍、速度、情绪、触键音色上把握乐曲风格
NO.3	1933.1.1	G	4/4	Andante	36	一部曲式	淡淡哀伤	2:17	复调创作手法	突出主题,抒情朴素
NO.4	1933.1.2	e	5/4	Moderato	34	三声部赋格曲	遥想巴赫	2:32	赋格风	平稳陈述,均衡声部关系
NO.5	1933.1.4	D	4/4	Allegro Vivace	21	一段体	急速穿流	0:28	一气呵成的快速音流	训练手指跑动快而清晰的技巧
NO.6	1933.1.5	b	2/4	Allegretto	58	无再现单三部曲式	小丑的舞蹈	1:18	多主题并置,诙谐幽默的舞蹈风	从触键音质与节奏棱角上抓住风格
NO.7	1933.1.7	A	3/4	Andante	27	一部曲式	娓娓道来	1:37	朴素中的深情	如何在弹奏中捕捉音乐意境
NO.8	1933.1.11	#f	2/4	Allegretto	42	无再现二部曲式	“唐吉珂德”来了	1:06	轻松讽刺的喜剧效果	风格把握的具体分寸
NO.9	1933.1.14	E	6/8	Presto	51	无再现二部曲式	“练习曲”	0:36	急速跑动与坚定节奏点	双手协调一致
NO.10	1933.1.22	#c	2/4	Moderato non troppo	64	再现性单三部曲式	回忆	2:06	简单形式中的细腻丰富的音乐情感	指触、踏板、rubato
NO.11	1933.1.27	B	6/8	Allegretto	34	再现性单三部曲式	喜剧对话	0:54	左右手模仿,对话	强调左手技巧训练,要求双手协调一致
NO.12	1933.1.28	#g	4/4	Allegro non troppo	39	两段体	生机勃勃	1:00	清晰明确、简洁纯净的钢琴曲风	左手跑动快速清晰

## 作品一览表

序号	创作日期	调性	节拍	速度标记	小节数	曲式结构	自拟标题	演奏时间 (约)	乐曲特点	教学要点
NO.13	1933.1.30	#F	2/4	Moderato	42	再现性单三部曲式	独白	1:14	富于语气变化的朗诵性旋律特点	重复低音, 节拍多变, 语气丰富
NO.14	1933.2.1	b <sup>e</sup>	3/4	Adagio	36	单三部曲式	英雄颂歌	2:12	沉郁抒情与光辉颂歌	把握乐曲风格的具体方法
NO.15	1933.2.2	b <sup>D</sup>	3/4	Allegretto	59	再现性单三部曲式	兴奋的足尖舞	1:06	跃动的生机	特殊的节拍韵律与左手表现力
NO.16	1933.2.7	b <sup>b</sup>	4/4	Andantino	31	有再现的单三部曲式	漫不经心的小曲	1:12	轻松的进行曲——园舞曲风	准确把握情绪变化与风格尺度
NO.17	1933.2.11	b <sup>A</sup>	3/4	Largo	40	一部曲式	短诗	1:47	浪漫诗意	歌唱线条中的 rubato
NO.18	1933.2.15	f	2/4	Allegretto	49	有再现的单三部曲式	生动的“卡农”	0:55	短小精干的双手模仿	做出生动对比
NO.19	1933.2.21	b <sup>E</sup>	6/8	Andantino	44	有再现的单三部曲式	船歌	1:32	荡漾中的朴素歌唱	节拍韵律, 歌唱触键, 双手呼应
NO.20	1933.2.22	c	2/4	Allegretto furioso	33	一部曲式	激情对抗	0:42	刚毅的性格, 狂暴的情绪	不停歇的双手强奏——贯穿到底
NO.21	1933.2.24	b <sup>B</sup>	5/4	Allegretto poco moderato	34	无再现二部曲式	悠然起舞	0:42	轻松愉快, 悠闲自得	特殊节拍赋予的舞曲律动感
NO.22	1933.2.28	g	3/4	Adagio	46	单二部曲式	心灵的歌声	2:29	沉思中的动情歌唱	情绪、意境、指触
NO.23	1933.3.1	F	9/8	Moderato	29	有再现的单三部曲式	间断的幕间剧	1:22	平淡自然的过波	踏板塑造的音响效果
NO.24	1933.3.2	d	4/4	Allegretto	47	无再现单三部曲式	异想天开	1:21	明快的幽默风格	恰当对比表现意味未尽的情感

注释：“创作日期”一栏自 Boosey & Hawkes 版本。

“演奏时间”一栏参照康斯坦汀·舍巴科夫 Konstantin Scherbakov 的 24 首前奏曲 op.34 的演奏 CD。

## 注 释

- [1] 克尔居斯托夫·迈耶尔《德米特里·肖斯塔科维奇》，1980年，莱比锡莱克拉姆版，第54页
- [2] 也有85首之说
- [3] 洛克利亚调式较少被使用，也许是因为它缺乏一个协和的主三和弦。肖斯塔科维奇的《第十弦乐四重奏》作品18（1964）第二乐章的开头也使用了洛克利亚调式
- [4] Leeds版本中的NO.7回小节左手第三拍sol音为“ $\natural G$ ”，回小节sol音为“ $\sharp G$ ”，除他以外的包括Peters版，Boosey&Hawkes版，Iskorski版在此处回、回小节均为两个相同的sol音——即“ $\sharp G$ ”！本文分析参照的是Leeds版本。
- [5] 肖斯塔科维奇《走人民性与现实主义的道路》，《苏联音乐》，1952年第十一期，第11页
- [6] [苏]B.H.霍波洛娃著，戴明瑜译《二十世纪（俄—苏）音乐的节奏原则（上）》，《交响》1992年第三期第60页
- [7] [英]艾瑞克·罗斯伯利著，杨敦惠译《肖斯塔科维奇》，江苏人民出版社，1999年，第72页
- [8] 格·科甘《钢琴演奏问题》，第440页

## 参考文献

- (1) [德]德特勒夫·戈约夫著, 葛斯译《肖斯塔科维奇》 人民音乐出版社  
2003年12月版
- (2) [苏]Л·达尼列维奇著, 毛宇宽译《肖斯塔科维奇》 (北京) 音乐出版社  
1959年10月版
- (3) [英]艾瑞克·罗斯伯利著, 杨敦惠译《肖斯塔科维奇》 江苏人民出版社  
1999年版
- (4) 黄晓和著《苏联音乐史》上卷 海峡文艺出版社 1998年版
- (5) 高晓光 吴国燾编著《钢琴艺术百科辞典》 中国大百科全书出版社  
2001年5月版
- (6) 克尔居斯托夫·迈耶尔著《德米特里·肖斯塔科维奇》 1980年莱比锡莱  
克拉姆版
- (7) [俄]海·涅高兹著, 焦东建 董茉莉译《涅高兹谈艺录》 人民音乐出版  
社 2003年版
- (8) [苏]阿列克赛耶夫著, 谌国璋 程白珊译《钢琴演奏教学法》 上海音乐出  
版社 1989年版
- (9) 赵晓生著《钢琴演奏之道》修订本 世界图书出版公司 1999年版
- (10) [俄]根纳季·齐平著, 焦东建 董茉莉译《俄罗斯当代著名钢琴家特写》 中  
央音乐学院出版社 2004年版
- (11) [美]彼得·斯·汉森著, 孟宪福译《二十世纪音乐概论》 人民音乐出版社  
1980年版
- (12) 《肖斯塔科维奇主要作品编目》 《爱乐》第1辑 第145-149页
- (13) [苏]所罗门·沃尔科夫著, 史大正译《肖斯塔科维奇回忆录》小引, 《肖斯  
塔科维奇回忆录》导言 《外国音乐参考资料》 中央音乐学院 1980

- 年第三、四期合刊 第122-140页。
- (14) [苏]B·H·霍波洛娃著,戴明瑜译《二十世纪(俄-苏)音乐的节奏原则(上)》  
《交响》1992年第三期第60页
- (15) 肖斯塔科维奇《走人民性与现实主义的道路》 《苏联音乐》 1952年  
第十一期第11页
- (16) 刘奕著《肖斯塔科维奇〈二十四首前奏曲与赋格〉的演奏技法分析》 《中  
央音乐学院学报》 2002年第四期 第48-63页
- (17) 陈铭志著《肖斯塔科维奇的〈24首前奏曲与赋格〉上》 《音乐艺术·上  
海音乐学院学报》 1999年第四期 第30-40页
- (18) 陈铭志著《肖斯塔科维奇的〈24首前奏与赋格〉下》 《音乐艺术·上海音  
乐学院学报》 2000年第一期 第38-46页
- (19) 李铮著《斯克里亚宾前奏曲简析》 《交响》 1998年第四期 第60-61页,  
65页
- (20) 任达敏著《肖斯塔科维奇和他的〈24首前奏与赋格〉》 《钢琴艺术研究》  
下  
人民音乐出版社 第437-440页
- (21) 钱仁平,李雪梅著《肖斯塔科维奇钢琴音乐述要》 《钢琴艺术研究》下  
人民音乐出版社 第421-436页
- (22) 林育著《简析拉赫玛尼诺夫的24首钢琴前奏曲》 《钢琴艺术研究》下  
人民音乐出版社 第362-381页
- (23) 周游著《悲怆与哲理的交响》——肖斯塔科维奇的生平与创作 《爱乐》  
1996年第三期 第36-42页
- (24) 曹利群著《二十世纪的音乐史诗》 《爱乐》 1996年第三期 第27-35页
- (25) 蓝强著《负面的天堂》 《爱乐》 1996年第三期 第43-47页
- (26) 郭文景著《世纪的墓碑》 《爱乐》 1996年第三期 第60-62页
- (27) 罗薇著《从肖邦的〈24首前奏曲〉到斯克里亚宾的〈24首前奏曲〉——试比

- 较肖邦与斯氏前奏曲的共性和不同的风格特征》(一) 《钢琴艺术》2005年第四期 第26-29页
- (28) 罗薇著《从肖邦的<24首前奏曲>到斯克里亚宾的<24首前奏曲>——试比较肖邦与斯氏前奏曲的共性和不同的风格特征》(二) 《钢琴艺术》2005年第五期 第16-17页
- (29) [日]永富和子著, 肖兵译《概观科尔托的肖邦<24首前奏曲(作品28)>》《外国音乐参考资料》 中央音乐学院 1981年第六期 第56-61页
- (30) [苏]普罗托波波夫著, 徐月初译《肖斯塔科维契的复调音乐》上《音乐艺术·上海音乐学院学报》1984年第三期 第51-56页
- (31) 肖斯塔科维奇著, 顾连理译《我对西方先锋派音乐的看法》《音乐艺术》1986年第四期 第67-68页
- (32) [苏] П·马捷尔著, 欧阳小华译《论肖斯塔科维奇的风格》《世界音乐》1986年第一期 第9-19页
- (33) [英]尼古拉·凯尼恩著, 模 摘译《罗斯特罗波维奇谈肖斯塔科维奇》《世界音乐》1986年第一期 第19-20页

## 后 记

本篇论文的研究中心肖斯塔科维奇《24首钢琴前奏曲》作品34是笔者毕业音乐会的演奏曲目，论文观点是在演奏实践的基础上建立起来的。同时通过具体分析与深入研究，再加上运用于教学环节，在理解此作品后，笔者提出了一些个人观点和建议。

这期间在导师的引导与帮助下，笔者浏览了大量资料，并在学习与演奏中获益匪浅，使自身的理论研究水平有所提高，实践分析能力有所加强。并且开拓了自我的教学视野，扩充了曲目，提升了解、阐述能力，进而通过实践形成一种行之有效的教学方法。笔者认为这正是这项学习工作非常有意义的地方所在。

然而，笔者对于此部作品的分析研究，对于演奏和教学上的理解认识仍是个初探，由于针对此部作品的资料非常匮乏，这项工作也是一个尝试，尚有许多不完备不成熟的地方，其中有许多不足之处，请老师、同行们指正！

对笔者来说，学习并没有终止，仅仅是一个开始，它带给我的是深一层的思考，关于作品的问题，关于钢琴“教”与“学”的问题等等有待今后更加深入的研究下去。

## 致 谢

三年的研究生学习即将结束,在此对鼓励和关心我的师长、同事、家人与朋友献上最诚挚的谢意,感谢你们无私的帮助和支持,使我能够顺利完成学业。

首先,我要衷心地感谢我的导师刘畅标教授。从附高、大学一直到研究生的多年的学习生活,我有幸在钢琴演奏、教学、理论方面一直得益于刘老师的悉心指导。您对音乐艺术的热爱,对钢琴事业的追求,对学术研究的精益求精,对钢琴教学的严谨、细致,对学生的无私奉献,潜移默化地影响着我,感染着我,使我深感钢琴艺术的博大精深,深感作为一名钢琴教师的责任重大。您给予我的宝贵精神财富和钢琴艺术理论与技能使我受益终身,我将会在今后的学习生活中不断完善自我,再次地感谢您!

同时,我要感谢键盘系的领导和老师们。你们对我的学习给予了热情的支持与帮助,为我提供学习的便利条件,无私地为我分担教学任务,使我能够有更多的时间与精力投入到学习当中去,谢谢你们!

感谢科研处的领导和老师们,感谢你们长期以来的辛勤工作为我们创造了良好的学习环境,我们每一次的成功都包含着你们默默无私的奉献。

我还要感谢给予我鼓励和帮助的朋友们,特别是李铮老师,对您给予我论文上的巨大帮助深表谢意!

最后我要深深地感谢我的父母。感谢你们多年来对我的辛勤培育,无时无刻的理解与支持,我的每一步成长都蕴涵着你们的心血和爱!

感谢所有关心、帮助、支持我的人们,谢谢你们!

2005年5月