

湖南师范大学

硕士学位论文

肖邦《二十四首前奏曲》的音乐风格与演奏探究

姓名：李晶

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：胡千红

20060501

摘 要

无论是研究钢琴作品的音乐风格,还是研究钢琴作品的演奏技巧,都不能忽略肖邦《二十四首钢琴前奏曲》。因为研究它对于我们了解研究“前奏曲”这种钢琴作品体裁的发展,对于认识19世纪浪漫主义的音乐风格,对于研究和演奏肖邦钢琴作品都有重要的意义。本文从肖邦《二十四首钢琴前奏曲》所描述的音乐内容、作品的音乐风格研究入手,着墨于整体性概括,试图从钢琴艺术演变与肖邦的生平,肖邦对前奏曲的创新与发展等方面进行研究,并结合自己对肖邦前奏曲演奏的体会,探讨肖邦钢琴作品演奏与创作的独特艺术魅力,从而帮助演奏者提高对作品的认识与演奏技巧,也为研究《前奏曲》钢琴作品体裁,认识19世纪浪漫主义钢琴音乐,研究钢琴艺术的流派与演奏风格,起到一定的推动作用,以不断提高我们的音乐文化素养,提高我们钢琴教学和理论研究的水平。

关键词:《二十四首钢琴前奏曲》 整体性 浪漫主义音乐风格
演奏特点

ABSTRACT

Regardless of is studies the piano work the music style, or the research piano work performance skill; all cannot neglect Chopin “ 24 first pianos prelude ” . Because studies it regarding us understands the research “the prelude” this kind of piano work literature style development, regarding knows 19th century romanticism the music style, regarding studies and plays the Chopin piano work all has the vital significance. This article the music content, the work music style research which “ 24 first pianos prelude ” describes from Chopin obtains, The inking is broad to the integrity, attempts from the piano art evolution and Chopin’s biography, Chopin to aspect and so on prelude innovation and development conducts the research, And unifies oneself to the Chopin prelude performance experience, discusses the Chopin piano work performance and the creation unique artistic charm, thus helps the performer to enhance to the work understanding and the performance skill, Also for studies “ prelude ” the piano work literature style, knows 19th century romanticism piano music, studies piano art school and performance style, plays the certain impetus role, by unceasingly enhances our music culture accomplishment, enhances our piano teaching and the fundamental research level.

Key Words: 24 first pianos prelude Integrity Romanticism
style Performance characteristic

肖邦 《前奏曲》 的音乐风格与演奏探究

绪 论

钢琴艺术发展到今天不过 300 多年的历史,但是钢琴作品的体裁、演奏技巧与情感表达手段,钢琴演奏风格在这 300 年间发生了巨大的变化,这些变化与人类文明的进步、科学技术的发展息息相关。在钢琴艺术的流派与演奏风格发展过程中,经历了巴洛克时期、古典时期、浪漫时期、19 世纪欧洲民族乐派、20 世纪法国印象主义及近现代钢琴音乐等多个发展时期。钢琴作为乐器之王,他的发展历程足以代表整个音乐艺术发展的潮流与方向。研究与探讨钢琴艺术的音乐风格与演奏,对于了解音乐文化的发展方向,甚至近 300 年来的人类文化与思潮的发展动向有重要的借鉴作用。

研究与探讨钢琴艺术的音乐风格与演奏,不能不涉及到浪漫主义及其代表人物肖邦,因为他是钢琴艺术史上重要的一章。浪漫主义是 19 世纪初,普遍形成于欧洲文学艺术的一种新的流派、新的风格。浪漫主义艺术突破循规蹈矩的古典形式,用个性化的语言,不拘一格地表达个人的思想感情和艺术感受。音乐上的浪漫主义运动稍晚于文学上的浪漫主义运动,大约始于 19 世纪 20 年代,贯穿整个 19 世纪延续到 20 世纪初。^①随着浪漫主义的形成,钢琴音乐也进入了他的鼎盛时期,浪漫主义钢琴作品具有许多与同时期其他器乐及声乐作品共

^① 周薇著 《西方钢琴艺术史》 108 页 上海音乐出版社 2003 年 第一版

同的特点。其中最主要的就是强调个人的抒情性，偏重幻想和夸张的手法。由于理想与现实充满矛盾，浪漫派钢琴家表现得最多的是对梦寐以求而难以实现事物的渴望。梦幻般的诗意和火热的激情，是这一时期钢琴作品中常见的内容。浪漫主义钢琴作品是对人世间喜怒哀乐一切情感的最直接的描述。浪漫主义钢琴作品中的情感表达往往留给人们一种意犹未尽的感觉，这正是区别于古典主义音乐的一大特点。被誉为钢琴诗人的波兰作曲家弗雷德列克·肖邦是浪漫主义时期最杰出的代表人物之一。他的作品全部是为钢琴而作，他的经典钢琴作品《二十四首钢琴前奏曲》是由二十四个形象各异的音乐小品组成，每一个小曲都是浪漫主义钢琴作品的典型，是分析学习浪漫派钢琴作品的绝好范例。

弗雷德列克·肖邦“是典型的浪漫主义音乐语言的创造者之一”^①，我以为肖邦之所以是典型的浪漫主义音乐语言的创造者，与他特定的生长环境息息相关。他生于波兰华沙附近的热左瓦·沃拉镇。父亲是法国人，母亲是波兰人。肖邦6岁开始学习钢琴，8岁便登台公开演出，16岁入华沙音乐学院，师从约瑟夫·埃尔斯学习作曲。波兰民间音乐、意大利歌剧的美声和胡迈尔的风格都对他产生很大的影响。他19岁学习毕业时，已经在钢琴演奏和创作上取得了卓越的成绩。1830年，肖邦动身前往巴黎进一步深造，途中听到了波兰被沙俄占领的噩耗，悲痛欲绝中谱写了多首充满爱国热情的作品。1831年起，肖邦定居巴黎，在这个当时的欧洲文化艺术中心，他结识了一大批艺

^① 摘自《西方文明之中的音乐》813页

术家，其中包括文学家雨果、大仲马、海涅，画家德拉克罗瓦、音乐家李斯特、柏辽兹、门德尔松、舒曼等。1837年，27岁的肖邦结识了长他6岁的法国女作家乔治·桑，并开始了他长达8年的爱情生活。乔治·桑的关爱焕发了肖邦的才华。这是他一生中音乐创作最稳定的时期，许多优秀的作品都创作于这一时期。1846年，肖邦与乔治·桑的关系彻底破裂。此后，肖邦的健康日益衰退，加之处于异族奴役之中的祖国的命运日夜煎熬他的心灵，使他陷于悲观和忧郁的情绪之中。1849年肖邦死于长期折磨他的肺结核病，法国为他举行了隆重的葬礼。他的心脏被运回波兰，并撒上了一抔波兰泥土——这是他侨居国外时一直珍藏在身边的故土。

我们考察肖邦生平可以这样认为，肖邦的血液中流淌着东西方两种民族文化清泉，在颠沛流离的生活中产生的强烈爱国激情，在巴黎文化艺术中心中结交的文化名流，受到的多元文化熏陶，获得充分展现自己音乐才华的平台，这些都造就肖邦天才的音乐素养，使他成为空前绝后的伟大钢琴诗人。

在钢琴艺术史上，像肖邦这样将生命全部献给钢琴创作的音乐大师独一无二。他并未像大多数19世纪浪漫派作曲家那样，写作大型纯管弦乐曲或歌剧，而仅独钟钢琴一件乐器。但是肖邦的贡献却远远超过钢琴创作与表演本身的范畴。他的钢琴和声语言为19世纪下半叶的音乐创作开辟了新的道路。他对于新的音响色彩的探索为后续者展现了新的天地。肖邦通过大量运用半音的手法，动摇了由维也纳古典乐派牢固确立的自然音调性体系，成为后世作曲家李斯特、瓦格那、

斯克里亚宾和德彪西等人的重要先驱。在肖邦音乐中,那波里六和弦、增六和弦、属七系列和减七系列和弦以及属九和弦层出不穷,大大加强了和声的色彩功能。肖邦的音乐想象远远跑在他的时代前面,在肖邦钢琴创作的年代里,管弦乐队的表现力跟不上他的思想。^①他的音乐中无数股和声细流的融汇交织和半音体系的微妙转折,都是当时铜管乐器无能为力表现的。被称为“万能乐器”的钢琴最好地表达了肖邦的思想,使他对于和声、旋律、织体、装饰音等各方面进行革新的理想付诸实现。

无论是研究钢琴作品还是研究肖邦钢琴作品演奏,都不能忽略肖邦《前奏曲》。因为研究它对于我们了解钢琴前奏曲体裁的发展;对于认识 19 世纪浪漫主义的音乐风格;对于演奏肖邦作品都有重要的意义。“前奏曲”这一最古老的键盘乐体裁,曾在巴赫的音乐创作中占有举足轻重的地位。但是自巴赫以后,在古典奏鸣曲和变奏曲为主角的一百年间,鲜有作曲家问津。“前奏曲”也始终未摆脱作为其他乐曲的“前奏”的角色。然而这一体裁在肖邦手中却获得了崭新的生命力。肖邦的作品 28 号中的 24 首前奏曲与巴赫的平均律中的前奏曲有着直接的历史渊源关系。他们短小、精练,其中不少具有技术性强的特点(曾被舒曼称为“练习曲的胚胎”)。肖邦在调性上也沿袭了巴赫的做法。不同的是巴赫是按同名大小调的顺序,肖邦是根据关系大小调的顺序,然后按五度循环进行创作。肖邦的前奏曲是完全独立的小品体裁,不再具有前奏的性质,每一首都有不同的个性,形象鲜明,

^① 周薇著 《西方钢琴艺术》 126 页 上海音乐出版社 2003 年 第一版

堪称集中凝练的心理速写。肖邦在赋予其“前奏曲”体裁不同性格的同时，也像巴赫那样，未给《前奏曲》加上标题。后人尝试为《二十四首钢琴前奏曲》加上标题，反倒有画蛇添足之嫌。事实上，肖邦《二十四首钢琴前奏曲》的音乐内容往往不是描绘性的，而纯粹是抒情性自白。肖邦在前奏曲体裁上的创新大大影响了后世音乐家，不论是浪漫派的拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾，还是印象派的德彪西。都或多或少受到了肖邦的启发。他们以肖邦《二十四首钢琴前奏曲》为体裁，创作钢琴音乐作品，都是在肖邦《二十四首钢琴前奏曲》基础上的进一步发展。

在今天，阅读国内外对肖邦《二十四首钢琴前奏曲》研究的许多相关文献资料，讲教学为主的有：傅聪先生《望七》中“授课录——肖邦（上）”中所记载的《前奏曲》演奏教学记录；《钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨》（唐丽娟 钢琴艺术 2001 年第 2 期）；分析风格特征的有：《浪漫主义的“音乐语言”》（陈声刚交响——西安音乐学院院报 2003 年 3 月）；《肖邦前奏曲的风格特征》（刘智强 音乐天地 2004-4）；《从肖邦的〈24 首前奏曲〉探其浪漫主义创作特色》（郝思震 美与时代 2003 第 10 期下）；肖邦〈前奏曲〉op_28 及其艺术特色》（黄钟 武汉音乐学院院报 2000 年增刊）。也有整体的介绍这部作品的文章如：《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艺术共性和不同的风格特征二》（罗薇著 钢琴艺术 2005 年 5 月）；《一部璀璨的浪漫主义音诗肖邦钢琴〈前奏曲〉作品 28 号述评》（韩文英 贵州教育学院院报 2002

年第3期);《谈谈肖邦的〈前奏曲〉》(田安 音乐学刊 1999年2);《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第28号研究》(代百生 中国音乐学 2002第4期);《项链上的七颗宝石——肖邦前奏曲印象》(于青 音乐爱好者 2003年4月)。另外许多钢琴大师多次在他们的专著中,及大师班课程中提到对《前奏曲》演奏的一些看法。就在第一届(2005年)上海国际大师班上,肖邦《前奏曲》被瑞切(PIERRE REACH)大师用来做教学授课内容。

纵观这些有关《前奏曲》的研究资料,对我们探究肖邦《前奏曲》的音乐风格与演奏特点大有裨益。为使这些谈感想,谈背景,谈音乐结构,谈演奏,谈音乐风格形成发展,谈曲式结构音符处理,谈旋律形成的研究,形成完整的体系,本文力图从整体性的概括研究入手,试图从钢琴艺术的演变与肖邦生平,肖邦对《前奏曲》的创新与发展着墨研究,以帮助表演者透过肖邦《前奏曲》这一扇窗户,细观肖邦钢琴演奏与创作的独特艺术魅力,达到提高演奏技巧之目的,也为愿意继续研究肖邦的人们,提供新的思维角度。因此研究肖邦《前奏曲》,对于我们理解研究“前奏曲”这种钢琴作品体裁,了解19世纪浪漫派钢琴音乐,对研究和演奏肖邦其他钢琴作品均有重要的实际意义。我国著名钢琴家傅聪先生曾说过:“这《二十四首前奏曲》在肖邦作品中是独一无二的,假如说肖邦的所有作品都要没有了,要我选一个留下来,我就选这个!”^①

^① 《傅聪:望七了!》 第257页 天津社会科学院出版社 2004年第一版

第一章肖邦《前奏曲》创作背景概述

研究前奏曲，了解十九世纪浪漫派钢琴音乐必须从整体入手，即研究肖邦这个人以及他的创作思源，以此为焦点，来寻找探究肖邦独特的钢琴艺术魅力。肖邦怎么就有这么一部前奏曲呢？本章想从前奏曲体裁探究入手进行研究。

1.1 肖邦之前的“前奏曲”体裁起源

谈“前奏曲”体裁起源的意义在于：如果没有肖邦的创作，“前奏曲”这种体裁也许不会为人们这样重视和熟悉，人们更不会对“前奏曲”这种体裁有重新的认识。

“前奏曲”的起源最早可追溯到 15、16 世纪，它是一种短小的乐曲，没有具体的固定曲式，后来逐渐演变成一种艺术形式。“前奏曲”以前只是组曲前的器乐引子，即在演奏之前演奏家要即兴演奏一段的小曲子。是从曲鲁特琴或管风琴作为一种“开场白”式的即兴演奏而来，通常是演奏家活动手指的即兴演奏。当时的“前奏曲”常用和弦与走句交织而成，起到引入“正题”的作用。音乐巨匠巴赫等作曲家继承和发展了这种体裁，将前奏曲、赋格、组曲与合唱等连结成套曲的形式出现，从而使其逐渐成为了一种正式的体裁。但是在巴赫创作的这些作品中“前奏曲”仍具有引子与即兴的意义，还没有成为一种独立的曲式体裁，仍然是组曲与套曲的引子与前奏，是大型曲目的附属品，直至肖邦“前奏曲”的出现才改变了这样的局面。

1.2 肖邦对“前奏曲”体裁的发展

经历了由即兴演奏到特定体裁，由非正式的引子到正式体裁的进化。“前奏曲”早期是在一首大型作品前的一段在调性和气氛上相近的即兴演奏，称为前奏。真正把“前奏曲”变成常见的钢琴作品体裁的是巴赫。在巴赫创作的大量钢琴作品中，既有为初学者练习用的小前奏曲，也有难度较高的前奏曲，其中最著名的就是在他的《平均律钢琴曲集》中，每一组都分别由一首前奏曲和赋格组成。他们分别按半音关系依 24 个大小调排列。在巴赫的《平均律》中前奏曲与赋格是依存的关系，两者同属一个调，“前奏曲”往往是采用调内和声音型形式编写创作，“赋格”则是结构严密的复调乐曲。由此看来巴赫创作的“前奏曲”还是没有完全摆脱“前奏”的概念，无论从“前奏曲”在组曲的所在位置，还是在创作的复杂程度上，都说明巴赫对“前奏曲”的定义还是乐曲的前奏和活动手指用的序曲。

肖邦喜爱并重视巴赫的音乐，巴赫《平均律》中的 48 首前奏曲与赋格及钢琴组曲是肖邦钢琴音乐会的常用曲目，而且也是他的重要钢琴教学内容。1836 年到 1839 年肖邦完成了他的“前奏曲”的创作。肖邦继承了巴赫“前奏曲”的体裁，但是他创造性地发展了前奏曲的音乐风格，使“前奏曲”真正成为了一种独立的音乐小品形式，可以单独来进行演奏和创作。

肖邦的贡献在于，他创造性地第一次把“前奏曲”作为一种独立的新兴体裁来进行创作并获得成功。以后大量的作曲家都遵循肖邦前奏曲的写法，创作了大量的“前奏曲”体裁的作品，如：斯克里亚宾

的十二首前奏曲(OP. 11); 拉赫玛尼诺夫的十首前奏曲(OP. 23)和十三首前奏曲(OP. 32); 德彪西两组前奏曲和肖斯塔可维奇的二十四首前奏曲(OP. 34)等等。

1.3 肖邦《二十四首钢琴前奏曲》创作思源

肖邦创作《二十四首钢琴前奏曲》思想来源于从“万花筒”对生命神秘的窥见。肖邦从1836年开始部分《前奏曲》的写作,肖邦的这部作品,大部分是创作于马略卡岛上(1838-1839)。在去马略卡岛前,肖邦以为那是个阳光普照的地方。去马略卡岛的目的本来是养病,可是偏偏他去的时候天气不佳,天天雷雨交加,没有一天有太阳。而岛上的当地人对肖邦也很反感,当时肖邦患有严重的肺病,当时肺病就像现在的艾滋病一样人见人怕,岛上的人对他很不友好。肖邦住在当地的修道院内,见到的全都是穿黑衣服的修道士。彼时彼刻肖邦的整个感受就是:寒冷、恐怖、凄凉、黑暗、雷雨交加。当然那里其实还是个很美的地方,有大海,偶尔也会有阳光,色彩丰富。但是肖邦在马略卡岛,比任何时候都感受到生与死,对死亡的感觉特别敏锐。整个《二十四首钢琴前奏曲》可以说是肖邦感受到的人的生命最根本的东西。在这样的生活环境里,在这样的创作背景下,人与人之间的脆弱情感关系,生命与死亡的无尽轮回,生命与宇宙天庭的浩淼神秘……琴键上源源流淌的不光是简单音乐表现;还包含伟大钢琴家对死亡和生命的思考,甚至感受到的宇宙的恐怖^①。神奇的创作赋予《前奏曲》独特而深刻的内涵,加之当时肖邦的个人风格已经成熟,平庸

^① 《傅聪:望七了!》 258页 天津社会科学院出版社 2004年第一版

置疑，前奏曲“进入了一个全新的创作世界”，那里有“新的风格特征和新的色彩”，并“开辟了没有预知的前景”^①。

第二章《二十四首钢琴前奏曲》是浪漫主义的音乐格言

肖邦《二十四首钢琴前奏曲》一经创作完成，便成为全世界肖邦爱好者，音乐研究学者的研究对象。作品 1839 年 9 月在莱比锡首演，11 月罗伯特·舒曼热情地评价这部杰出的作品：前奏曲是引人注目的杰作。我承认，我看到了他的练习曲中伟大的风格。他是练习曲的胚胎。^②……在他的每一首作品里都鲜明地打上了“肖邦作”的印记。他是我们时代最独特和最让人自豪的天才……。

肖邦《二十四首钢琴前奏曲》独特的艺术魅力在于它的音乐内容丰富多样，音乐形象鲜明。我以为 24 首短小的作品表达了不同的音乐内容，宛如他在不同时期的心情与精神的真实写照。24 首作品内容的内在联系使整部作品形成了一个有机的整体。正如有研究家所言：其乐思的精练和深刻程度，堪称浪漫主义音乐格言。探究肖邦《二十四首钢琴前奏曲》独特的艺术魅力，为继续探究如何演奏《二十四首钢琴前奏曲》提供了理论依据。此种探究应该根据《前奏曲》最显著的特点入手。本章节将从肖邦《二十四首钢琴前奏曲》特有的整体性编排特点；肖邦式的浪漫主义的音乐内容表达方式、内涵异常丰富的音乐特点剖析两个方面来分析这部杰作的音乐风格。

^①引自代百生《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第 28 号研究》中国音乐学 2002 第 4 期 第 32 页。

^②周薇《西方钢琴艺术史》129 页 上海音乐出版社 2003 年 2 月 第一版

2.1 前奏曲中特有的整体性编排特点

肖邦《前奏曲》很容易使人们联想到巴赫的《平均律钢琴曲集》。因为《平均律钢琴曲集》有 24 组，每一组都有一条前奏曲，一共有 24 条。肖邦《前奏曲》的编写在技法和组织形式上多少可以看到巴赫前奏曲的影子。下文探究的正是与巴赫不同的肖邦自己特有的《二十四首钢琴前奏曲》编排特点，这些特点体现出他比巴赫前奏曲编排更现代，更符合他浪漫主义钢琴诗人的风格特点。

2.1.1 采用上行五度关系大小调的顺序

不同的调循环排列关系说明了巴赫与肖邦对于不同时代的 24 首前奏曲的不同构想。肖邦前奏曲一共 24 首，一首一个独立调性，每一首采用的调都是新的，正好是完整的 24 个大小调体系。这 24 个前奏曲所遵循的大小调出现的顺序是按上行五度循环的大小调关系（C-a\G-e……）。而巴赫的 24 首前奏曲则遵照的是按半音上行的调循环（C-c-#C-#c……）。按律学的观点，十二平均音律在音的先后结合，或同时结合上都不是那么的纯正自然，但由于他转调方便，在键盘乐器的演奏和制造上有许多优点。五度相生律是根据纯五度定律，因此在音的先后结合上自然协调，适合用于单声部的音乐如声乐。

不同的调循环排列关系体现了两个时代的不同构想，它给两部不同时代的前奏曲带来鲜明的差异。巴赫编写《平均律》时，前奏曲并不是作品的主体，巴赫的 24 首前奏曲的调性编排顺序采用半音循环。24 首前奏曲彼此之间的联系并不明显，每一首前奏曲的音乐织体多是单一分解和声音型，音乐缺乏抒情性叙事性，形象较单一。但是肖

邦 24 首前奏曲每一首形象鲜明，仿佛都在向人述说一个故事，所以调性的选择也体现出精心的安排；大调明亮清新，小调暗淡忧愁。钢琴诗人的情趣通过对不同调的运用把他的诗意发挥得淋漓尽致；关系大小调的运用使 24 首前奏曲彼此间的逻辑联系也骤然加强，音乐的大小调关系使得每一首前奏曲的结束仿佛都是下一首前奏曲开始，因为不论是大小调的关系还是按五度循环的属主关系，从听觉上都很容易让人接受；从调性上看，仿佛都是一个近关系的转调后开始的新的乐章。

以下结合具体的肖邦前奏曲例子说明其结构编排的整体性。

No. 1 的结束和弦是一个类似上波音的琶音进行，琶音按 C 大调主和弦排列的次序由低到高行进，最后落在 E 音上并加上了延长音记号。No. 2 的开始是一个 (E-B) 的纯五度和 (#A-G) 的减七音程的交替，期间藏在中间的 (B-#A) 半音交替仿佛痛苦的煎熬呻吟。E 音在这里有如一条细细的线牵动着听众的心。

No. 3 结束和弦为 G 大调的主和弦，而 No. 4 的开始乐曲所选用的 e 小调主和弦的第一转位，两个和弦的低音同为 G 音，从而造成了一种低音的持续音效果。这样的处理仿佛是一种情绪的保留。余韵的延续让人觉得一切仿佛都是自然的衔接，可是高音旋律蜿蜒的半音进行把人们从大调明快的旋律中拉出来，让人感到钢琴诗人的忧愁，感到他的变化。

No. 5 的结束和弦为 D 大调的主和弦。和弦的低音为主和弦的根音，上方音的排列为 (d1-f1-d2-f2)。而 No. 6 的旋律是一条类似三部和声

的旋律排列方式，左手为旋律线条，高声部是主音持续，中声部正好为（d1-f2）。这样的编排是巧合，还是作者的有意安排呢？

以上是关系大小调内部的例子，即前一首是大调后一首是小调，所以两首之间首尾连接很容易找到联系。但是按五度上行排列的整个作品还有很多非关系大小调的作品承接，同样也有许多值得研究的地方如：

No. 4 的结尾和弦为 e 小调的主和弦，而接下来的 No. 5 是一条速度较快的采用分解和弦的琶音音型将旋律音蕴藏在其中。当把分解的和弦组合在一起，发现是一个 A 音上构成的（A-#C-E-G-B）九和弦，当把两个和弦连接起来会发现，第二个九和弦正是 e 小调的 V9/VII 和弦。而 No. 5 其实是 D 大调的作品，乐曲开头并没有直接进入 D 大调的主和弦，而是通过这样一个在转调中最常用的共同和弦接至下一个调，音乐也就这样获得了传承，体现了音乐发展的严密的逻辑性。

上述例子在 24 首前奏曲中随处可见。肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》中，采用关系大小调的编排顺序，使曲与曲之间，犹如蜿蜒曲折的长虹，肖邦挥动着长虹彩练，从容表达着自己无数情绪，游刃有余地挥洒思维，延伸浪漫主义的创作空间。钢琴诗人很容易通过和声，把作品与作品之间首尾连接起来。整部前奏曲按关系大小调原则排列，因为大小调间有太多的共同音，共同和弦，组曲间的大小调组合关系使得整部前奏曲具有了很强的逻辑联系。肖邦采用上行五度关系大小调的顺序来进行创作，本身就说明了这《二十四首钢琴前奏曲》不再是独立的二十四个小品，而是一个完整的、相互有联系的整体，

这正是我们不应忽视的肖邦对前奏曲，对整个钢琴音乐的创新与发展。

2.1.2 表达起伏的情思与严谨的音乐形象

肖邦《二十四首钢琴前奏曲》另一个编排特点是，在 24 首前奏曲中，每一首都描述了一个生动的音乐形象，而且这 24 个形象独特新颖。肖邦在编排这 24 首前奏曲时，运用微妙的表现手法与情绪对比变化以及相应的速度变化，展现了丰富的音乐内容与个人丰富的内心世界。见表 2-1^①：

表 2-1

序号	调性	小节数	速度	基本情绪
1	C	34	Agitato	活跃、激动地
2	a	23	Lento	阴暗、沉痛地
3	G	33	Vivace	明亮、快乐地
4	e	25	Largo	悲叹、沮丧地
5	D	39	Allegro molto	欢腾、快乐地
6	b	26	Lento assai	思念、悲哀地
7	A	16	Andantino	天真、质朴地
8	升 f	34	Molto agitato	急促、痛苦地
9	E	12	Largo	阴暗、庄严地
10	升 c	18	Allegro molto	轻快、妩媚地
11	B	27	Vivace	温和、精致地
12	升 g	81	Presto	急促、激动地
13	F	38	Lento	流畅、安静地
14	降 e	19	Allegro	阴森、神秘地

^①引自代百生《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第 28 号研究》中国音乐学 2002 第 4 期 第 14—15 页。因为此表中调性、小节数、速度栏目是确定的，部分乐曲的基本情绪在肖邦乐谱上有音乐术语标注，通过对照《音乐表情术语字典》（人民音乐出版社 2006 年 2 月）基本可以查出作者想要表现的每首乐曲的基本情绪，因此我比较赞同上表的理解，并就表作进一步分析。

15	降D	89	Sostenuto	真挚、痛苦地
16	降b	46	Presto con fuoco	狂热、不安地
17	降A	90	Allegretto	甜美、亲切地
18	f	21	Allegro molto	冲动、不安地
19	降E	71	Vivace	愉快、迷人地
20	c	13	Largo	缓慢、沉痛地
21	降B	59	Cantabile	诚挚、凝思地
22	g	41	Molto agitato	绝望、紧张地
23	F	22	Moderato	轻柔、平静地
24	d	77	Allegro appassionato	激动、扣人心弦地

钢琴诗人特意的编排——没有两首紧接着的乐曲在情绪和速度上是近似的。在 Agitato 后面是 Lento, 在 Vivace 后面是 Largo……。在活跃、激动地旋律犹如喘息的 No. 1 前奏曲后面, 是突然整个 180 度转折阴暗、沉痛地 No. 2。No. 1 前奏曲是这整个前奏曲的开篇之作, 他仿佛像在向人们述说作者的思绪一样, 拉开这个前奏曲曲集的序幕, 在主音上构成的分解和弦带着听众渐渐消失后, No. 2 那如地狱的脚步声一样的左手双音从低音区响起, 那旋律刹那间变成了死亡和绝望的呻吟声, 呻吟越走越远慢慢消失时, No. 3 那明亮、快乐的旋律呼之欲出, 左手马上由低沉变成了如流水一样明快的伴奏, 右手旋律激动快乐在大小附点节奏型的作用下, 就像海潮一样不断拍打着沙滩……。

整套前奏曲作品的情绪开始几条都是甜蜜、感伤与忧愁的。但是钢琴诗人并不是只会感叹和伤感, 被舒曼比喻为“花丛中的大炮”^①的肖邦, 也有其革命性的一面。从前奏曲 No. 8 开始, 情绪上更加激

^① 何乾三 选编《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》 人民音乐出版社 第 130 页

动、不安，速度、和弦的气势都在加强。前奏曲 No. 8 是一条典型的多声部进行，速度急促，高声部和低声部是快速的分解和弦，中声部是附点节奏的主旋律，又如急促暴风雪的呼啸，透漏着恐怖。前奏曲 No. 12 速度极快，如疾驶的战马一样奔驰。前奏曲作品越往后，激烈感觉就越强烈，前奏曲 No. 22 被很多音乐评论直接命名为“革命”，虽然和肖邦著名的革命练习曲（Op. 11 No. 12）相比要小型很多，但是那宏大的气势与瞬间爆发出来的力量，足以表达作家在听到波兰沦陷时，所爆发出来的愤怒。

从上述分析，不难发现，一切都是经过精心设计，连前后两首作品的篇幅大小都有许多的对比。当我们将整部前奏曲作品一次性地作为一个整体欣赏时，各个单一的乐曲其各异的音乐形象和风格前后都可互为关联。对照上表，我们同样也可以发现一个有趣的编排。《二十四首钢琴前奏曲》，每一首中长短小节数是一组有趣的数字，虽然它们篇幅长短不一，但是篇幅的长度却逐步递增。通过上表统计的小节数字，一目了然，17 条拥有 90 个小节是最长的。17 条后小节数又开始逐条递减。在整个 24 首中，17 条正好处于黄金分割点的位置。这大概可以说明，作曲家在创作每一条前奏曲时，非即兴地一条条零散的创作后再汇编成一套前奏曲集。而是有意布局篇幅长短，以形成作品严密的整体性。

2.2 对肖邦式浪漫主义音乐内容表达方式的剖析

当代著名的日本音乐美学家野村良雄曾经把音乐的美归结为一些具体的范畴。比如：喜悦——悲哀、崇高——平凡、深刻的——嬉

游性的、逻辑的——直观的、有序的——混沌的、乐观的——悲观的等等。并认为这些美的范畴是音乐内容的一部分^①。野村先生所归结的这些范畴应该说具有普遍性的意义，他们可以成为音乐形式得以组织和安排的内在依据。其中喜悦——悲哀、乐观——悲观、轻松——紧张等等范畴，体现出一些基本的情绪类型，可以说是音乐性内容最外在的表现。逻辑的——直观的、有序的——混沌的、主动性——被动性等等，是一种风格意义上范畴，可以说是风格体系所体现出来的内容因素，比基本情绪较为隐蔽。另外，崇高——平凡、深刻性——嬉游性、英雄性——市民性以及阿波罗式——浮士德式等等，他们既不是一般的情绪类型，也不是一种风格体系，而是一种总体上的精神特征。所以音乐中音乐性的内容应该包括三个方面，即基本情绪、风格体系和精神特征。^②

肖邦《前奏曲》被称为浪漫主义的音乐格言，剖析肖邦式的浪漫主义的音乐内容表达方式，也必须从基本情绪、风格体系和精神特征入手。肖邦独有的浪漫主义音乐风格特征体现在雅俗共赏。用浪漫主义看似随意抒情的叙述，表达钢琴诗人自己对人生生命的无限感悟。一个一个独立的音乐形象，不相同的内容，相同的体裁；构成的精致美轮美奂的作品——使肖邦《前奏曲》有了古往今来钢琴史上举世无双、永远流传、经久不衰的重要地位。

2.2.1 基本情绪——《前奏曲》揉进的亡国之痛、爱情与病疼

基本情绪建立在感觉基础上，从音响对感观的刺激可以感觉到。

^①野村良雄：《音乐美学》，人民音乐出版社 1991 年版第 65-67 页

^②张前 王次昭：《音乐美学基础》，人民音乐出版社 1992 年版 81 页

大众能感觉到的音乐内容也构成鲜明的音乐形象。从表 2-1 我们也可以看到肖邦《二十四首前奏曲》每一条的音乐表情注解，它表明了每一首前奏曲基本情绪。肖邦采用了非常丰富的表情创作手法来创作这 24 首前奏曲，没有雷同，没有重复。但是肖邦并没有像同时期的一些钢琴家那样，对这 24 条前奏曲的每一条写下标题，明确地告诉听众这 24 个鲜活音乐形象中的基本情绪是什么，这样，演奏者和听众都可以展开自己的想象对作品进行二度创作。曾经有过不少的演奏家，音乐评论家尝试着对 24 条前奏曲所描绘的音乐形象做注解。这也只是音乐家们自己演奏这些作品时对作品基本情绪的感悟，虽然不同的音乐家看法肯定有不同，但是作品内在基本情绪客观存在。此处例举具有代表性的两位肖邦前奏曲诠释的权威音乐家的观点，（德国指挥家、钢琴家汉斯·冯·彪洛（Hans von Bülow, 1830-94）和法国钢琴家、指挥家阿尔弗雷德·科尔托（Alfred Cortot 1877-1962）），他们对每一首前奏曲的理解和标题。见表 2-2^①

表 2-2

序号	彪洛	科尔托
1	重归于好	等待着思念的恋人
2	死亡的预感	痛苦的凝思；在远方的孤寂的海
3	你像一朵花	溪流的声音
4	窒息	在墓地
5	怀疑；不确定	充满铃声的树
6	丧钟	思乡
7	波兰女舞蹈家	洋溢着芳香记忆的快乐

^①上表中科尔托对前奏曲的标题是 2000 年我随我校外籍教师马龙特茨娃（俄），以及导师胡千红副教授学习前奏曲演奏的课堂学习记录。彪洛对前奏曲的标题引自代百生《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第 28 号研究》中国音乐学 2002 年第 4 期 第 33, 34 页。

8	绝望	雪在飘，风在吼，暴风雨在呼啸，但是在我悲伤的内心的暴风雨更可怕
9	幻想	先知者
10	夜蛾	喷射的焰火
11	蜻蜓	少女的愿望
12	决斗	深夜奔驰的骑士
13	失去的爱	在星光灿烂的夜晚，在陌生的土地上想起远方的爱人
14	畏惧	暴风雨的海
15	雨滴	但是死神就在这里……在黑暗里
16	地狱	在深渊中疾驶
17	圣母院的场景	她对我说：我爱你
18	自杀	诅咒
19	内心深处的幸福	恋人啊，假如我有翅膀一定飞到你身旁
20	葬礼进行曲	葬礼
21	礼拜天	孤独地忏悔
22	愤怒	革命
23	快乐的船	女水神的游戏
24	风暴	血、情、欲的地狱

从表中可以看出两位不同国度，不同时期的著名音乐家对《前奏曲》的诠释大同小异。例如 3、7、11、17、19、23 条，命名虽各有不同，但音乐形象的核心即基本的情绪客观存在于音乐中，致使他们殊途同归。比如说 23 条双方各自命名为：“快乐的船”、“玩耍的水仙女”，这样就都认同了漂浮在水面轻快柔软的旋律感。另外他们同时认同除此之外的其他大部分前奏曲表达的都是忧愁、孤独和痛苦挣扎的基本情绪。

毋庸置疑，基本情绪是作曲家包含创作灵感、揉进个人精神品质的主观想象，它渗透社会思潮，深受音乐流派影响。古典主义者的个

性是坚定的、一致的。肖邦不是古典主义者，他是浪漫主义者，浪漫主义的个性有诗情画意的幻想、歇斯底里的热情激动的二重性。舒曼曾信服地把这种二重性拟人化为弗洛雷斯坦和尤瑟比乌斯，这是舒曼幻想中的产生的人物^①，他把浪漫主义艺术家的心灵分歧用文学的形式具体化了。浪漫主义的自我是永远在形成中的，因为那无穷尽的斗争正表明了他内心的不平静。给一个时代加上重要烙印的伟大浪漫主义作曲家创作，就能使不同性格的斗争得到消化与调节。

从上表中可以推断出肖邦浪漫主义音乐创作具有明显的二重性。熟悉肖邦的人都知道，这个伟大的作曲家一辈子为三件事情所困：亡国之痛、爱情与病疼！《二十四首钢琴前奏曲》创作时，华沙沦陷的消息早就在背井离乡的肖邦心中埋下了斗争的种子；与乔治·桑旅居在岛上的生活是他们两人生活中最快乐的时光；岛上冬天恶劣的气候对患有肺病的肖邦来说致命的糟糕，他常常被折磨得感觉死亡随时都会向他袭来一样。因此我们在两位大师对《前奏曲》所做的注解中，很容易找到与亡国之痛、爱情与病疼这三种情绪相对应的作品。但是我则这样解释：24首前奏曲有柔美的幻想，更有抑郁的哀叹、歇斯底里的狂躁，它都来源于亡国之痛、爱情与病疼的基本情绪流露，这正是肖邦式的浪漫主义的音乐内容表达方式。

2.2.2 《前奏曲》中包含的民族性、抒情性、幻想性音乐风格分析

风格指风度品格，指艺术家在创作中所表现出来的艺术特色和创作个性。……风格体现在内容和形式的各种要素中。个人的风格是在

^①弗洛雷斯坦和尤瑟比乌斯是舒曼创作的变奏曲性质的套曲《狂欢节》(OP9, 1835)中舒曼自己创作的两个人物，其实是描写作曲家自我性格的写照。弗洛雷斯坦是幻想家，尤瑟比乌斯是热情激动的人。

时代、民族、阶级的风格前提下形成……。^①对肖邦的音乐风格，前人已经总结定论：肖邦是典型的浪漫主义音乐语言的创造者之一。他的创造在于：在他的作品中，没有一首依赖传统形式的创作手法，肖邦为自己重新开辟了音乐天地。他所开辟的这个天地，和“贝多芬”式的古典主义世界完全相对立。他的艺术特点是随想式的、即兴的，即使是最微小的细节也是非常迷人而富有特性的。肖邦的艺术不受一个高高在上的形式法则所支配；迷人的旋律以及丰富多彩的和声，织成了肖邦自己特有的幻想形式。但是不能忽略的是，肖邦创作有些灵感的源泉来自贝多芬的一些后期奏鸣曲，还有更加明显而具体的影响和乐思来自菲尔德、杜赛克、卡尔克布雷纳，还有他所崇拜的莫扎特。但是肖邦一旦吸收这些音乐家的音乐元素，就立即变成了自己独创的肖邦式的音乐语言。肖邦音乐的旋律也受意大利歌剧——特别是贝利尼歌剧的影响，但是这种感官性的因素被肖邦纯化、精神化。在此基础上，我们可以探究肖邦《二十四首钢琴前奏曲》中体现出来的肖邦特有的民族性、抒情性、幻想性浪漫主义风格。

其一，《二十四首钢琴前奏曲》旋律中包含的三种音乐元素探究。肖邦《二十四首钢琴前奏曲》中体现出来的特有的民族性、抒情性、幻想性，是紧密关联而不可分离的。比如肖邦的音乐旋律受意大利歌剧的影响，迷人的歌唱性旋律线条是其特有的音乐风格；另外也受到波兰民族音乐元素重要影响，在肖邦的旋律中暗藏着许多个性鲜明的民间舞曲风格。而他的抒情性就揉合在二者之中。

^①见《辞海》1528页

《二十四首钢琴前奏曲》大多数结构短小，比起肖邦的其他大中型作品如：圆舞曲、波洛乃兹舞曲甚至是夜曲，《二十四首钢琴前奏曲》显然没有那么大的篇幅供作者来抒发他的情感思维，但是肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》同样具有纤巧的旋律线条和精心组织的和声音响。肖邦巧妙地运用加花，增加装饰音，琶音分解，以及短暂的离调和调式游离的手法，让即使相同的主题旋律重复出现时也那样的新鲜、变化丰富、与众不同。如：第四首（a 小调前奏曲）主题旋律一共出现了三次，第一次是出现在 a 小调上是蜿蜒曲折的旋律线条，声音一直如一位伤心的歌唱家，在低声的吟唱，声音是哽咽的缓缓的流动的。主题第一次陈述第一分句和第二分句间采用了顶针的衔接手法，主题陈述结束的时候运用了持续音进行强调。接着的第二次和第三次的主题出现采用的是移调模进的方法，第二次是向上方五度到 G 大调的模进，第三次是向下二度到 C 大调的模进。虽然旋律一样，但是经过左手伴奏织体的衬托和自然的转调，几个模进跳动带动整曲情绪，反而成为旋律发展的一种需要。

肖邦即使只运用短短的 16 个小节也能创作出优美旋律。作品 No. 7 肖邦只运用了 16 个小节两个乐句，但是旋律依然优美。这首曲子表面采用典型的功能和声进行的方式，但其中实际包含了多声部，整体运用四分之三的拍子，小句子则是弱起的四分音符加八分前附点加两个四分音符，再加上二分音符的舞蹈性节奏性，使得旋律在流动的时候不但具有向前的动力性，又有滑动的摇曳舞步感觉。

而作品 No. 3 则是比较有代表性的体现了肖邦音乐的歌唱性特征

的一首作品。这首作品在G自然大调上写作而成，全曲节奏明快旋律流畅。左手采用近似上下行音阶的伴奏旋律音型，就如同许多的艺术歌曲伴奏一样，伴奏旋律波动起伏，线条大气自然。高音的旋律始终保持一种多声部和声进行的感觉，使得旋律相当丰满。而旋律分别在D大调、C大调上进行了模进和调性移位，这样即使是雷同的旋律，但再次演奏的时候也不会显得单调。

其二，对《二十四首钢琴前奏曲》中和声包含的多种色彩进行探究。肖邦《二十四首钢琴前奏曲》音乐的旋律大气、婉转而富有变化。当我们在欣赏和演奏的时候常常会被其迷人的旋律吸引而不能自拔。而音乐的变化不是一个单的主题旋律就能达到这样的效果，这《二十四首钢琴前奏曲》创作中的和声编排与和声音程进行密不可分。我们都知道和声对于音乐作品的发展，对于加深和丰富音乐作品的表现力具有非常重要的作用，它能使旋律获得极为多样的感情色调与色彩，特别是当同一个旋律采用了不同的和声进行伴奏时，他的这种作用表现得最为明显。浪漫主义的和声语言与古典主义和声语言是同质不同形的关系。体现出同一种体系——大小调关系和声体系——两种不同的表现方式。古典主义和声预示着浪漫主义和声某些特征，而浪漫主义和声在古典主义和声基础上，丰富和延伸了古典和声运用的手段。古典主义时期主调音乐代替了巴洛克时期的复调，由“旋律与和声背景”的主调音乐占据了主要的地位。由“主——下属——属——主”建立起来的功能和声及其调性关系体系成为音乐结构的骨架。和声成为了重要的因素，钢琴的织体完全变了，有主旋律有伴奏。

而不像复调音乐时期几个旋律并行。浪漫主义和声丰富多彩，通过运用和弦外音，以及远关系转调等手法获得新鲜的和声效果。在古典主义时期，这样的和声进行是疯狂的不可思议的事情。但在肖邦所处的浪漫主义时期，舒曼在他的作品《幻想曲》中就曾写出过：C 小-降 E-D-属-C 小调的和声进行。这样以二度与三度关系平行大小调在功能上正好可以视为 t-III-II-K46-D-t 的进行。这样的和声进行让钢琴织体的写法也有很大的不同。

肖邦《前奏曲》和声色彩极为丰富，它是典型的浪漫主义和声，但仍继承古典主义和声原则。当时最现代、最大胆的和声使用方法，在肖邦《前奏曲》中都可见踪迹。

见谱例 2-1:

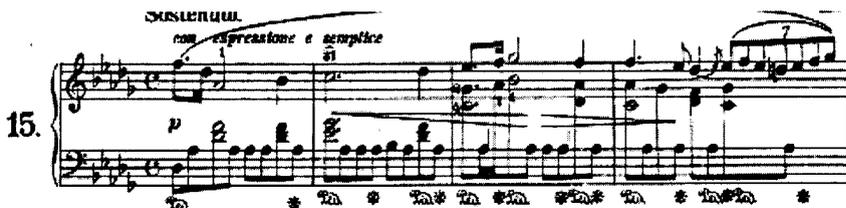
EVII34 升 cV7 DVII7 BV7 降 BV7 CV2 AVII7 FV9

谱例 2-1 《前奏曲·No.8》第 3、4 小节

在这个片段中，我们可以发现，肖邦的和声进行完全打破了传统古典和声的功能进行方式。为了获得中声部旋律音的半音行进，在和声的选择上，肖邦大胆地使用了半音化进行的和声功能组。肖邦在他的音乐作品中，对和声的选择使用大大地超越了那个时代人们的理解

力。在他的作品中那波里六和弦——降二级上建立的六和弦、增六和弦、属七系列和减七系列和弦以及属九和弦层出不穷。

在肖邦的作品中，和声是他的颜料与调色板，旋律是他的画笔。他用画笔蘸上不同的颜色，画出了许多美丽优美的作品。谱例 2-2《前奏曲·No. 15》：



谱例 2-2 《前奏曲·No. 15》

很多评论家都把它称为“雨滴”。这首作品初一看，右手是主旋律，左手是伴奏。但是左手就是简单的和声伴奏吗？我觉得不是。左手的伴奏也包含了旋律，只是它是通过和声的形式表现出来的。这首作品的旋律不是简单的单线条旋律。如果单单是一条优美的旋律线条，绝对不可能有现在我们听到的这首《雨滴》这么丰满和富有张力。不论在前段还是在中间的高潮段落，肖邦都恰到好处地使用了和声的效果来达到他的表现目的。这首作品是他把和声与旋律、甚至是节奏完美结合的典型创作。

探究肖邦《二十四首钢琴前奏曲》和声中包含的多种色彩，可以丝毫不夸张地赞叹：《二十四首钢琴前奏曲》的创作是划时代的，肖邦《二十四首钢琴前奏曲》和声的丰富性在于新奇而超常的搭配。而且这种搭配来源于肖邦非凡的和声天赋，独有的非凡的音乐素养。正因为如此，肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》为后人开启了现代和声之

门。

其三，对《二十四首钢琴前奏曲》中饱满的复调展现探究。复调是两个或几个旋律的同时结合。主调音乐与复调音乐是对称的、多声部音乐的一种。其中有一个声部（通常是高音部）旋律性最强，处于主要地位，其他声部则以和声等手法对主旋律进行烘托和陪衬。复调音乐是主调音乐的对称，多声部音乐的一种。它是以若干个旋律同时进行而组成相互关联的有机整体。在横的关系上，各种声部又彼此形成良好、协调的和声关系。复调音乐还分：（1）因对比的方式所写的复调音乐称“对位音乐”，简称“对位”，即对位式的复调音乐。（2）以模仿方式为基础所写的复调音乐，通称“卡农”，即“轮唱”或“轮奏”。（3）用衬托的方式所写的复调音乐称“支声复调”。复调音乐以对位法为其主要创作技法。运用复调手法，可以丰富音乐形象，加强音乐发展的气势和声部的独立性，造成前呼后应、此起彼落的效果。巴洛克时期的音乐多是采用复调的方法进行写作，特别是巴赫被称为复调音乐创作大师。

肖邦是巴赫的忠实拥护者，他的写作风格虽然都是典型的浪漫主义风格，但在他的作品里我们可以看到大量使用了类似巴赫的复调创作手法。在马略卡岛上创作这套前奏曲的时候，《平均律》是他随身携带的音乐圣经。我们可以对比巴赫《平均律》第一首前奏曲与肖邦前奏曲，见例肖邦《前奏曲·No.1》与巴赫《前奏曲·No.1》



谱例 2-3 肖邦《前奏曲·No. 1》

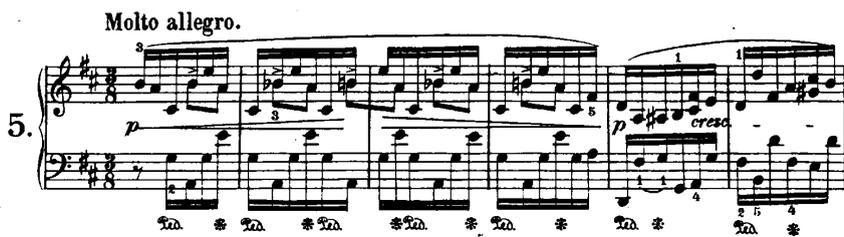


谱例 2-4 巴赫《前奏曲·No. 1》

如果把两首不同的前奏曲各声部拆分，我们可以发现两者在各个声部的层次和和声音符使用上都有惊人的相似之处。但是肖邦的前奏曲在各个声部的复调节奏更为多元化。这一差异带来两首在和声与声部上几乎相同的前奏曲，演奏的实际效果却有天壤之别。巴赫的前奏曲有着抒情缓慢音乐语言，肖邦的前奏曲则是激动与不安的音乐语言。

与巴洛克时期不同，在肖邦所处的时代，作曲的技法已经有了很大的发展和进步，复调创作不再是音乐家们进行音乐创作的唯一方法。音乐创作的发展经过了维也纳古典主义时期这个阶段后，主调音乐渐渐占据了主要地位。到肖邦所处的浪漫主义时期，音乐创作的手法更加多元化，肖邦借助复调创作手法，使他的旋律抒情性更加完美，音乐语言更加深刻内在，音乐的层次感更加饱满和谐。肖邦是一个复调大师，在他创作的钢琴作品中复调是他经常采用的创作手法，这种

巴赫时期的古老传统音乐创作手法，一经肖邦采用，竟成为前奏曲中抒发浪漫主义音乐语言的绝妙工具，前奏曲的音乐语言犹如钢琴演唱出来的多声部合唱。肖邦的复调与巴洛克时期的复调还有另一个显著的不同，即：卡农式的纯模仿方式不多，以对位和衬托方式的所写的较复杂的“支声复调”较常见。见谱例 2-5 《前奏曲·No. 5》：



谱例 2-5 《前奏曲·No. 5》

这是一首 3/8 拍子的前奏曲，以双手反向演奏明快旋律为基本的表现手法，高音就像风中的风铃一样清脆，但是在中声部还暗藏一个分别以大小 2 度重复的中间旋律，仿佛藏着一丝的不安。这种复调的写作方法是典型的肖邦式不安，也是典型的“暗藏”，在肖邦的《二十四首前奏曲》中都可以找到这样的复调写作的方法如 No. 8、No. 11。

而 No. 6 又是肖邦另外一种复调的写作方式见谱例 2-6 《前奏曲·No. 6》：



谱例 2-6 《前奏曲·No. 6》

这首作品是一首三声部的复调，声部间不是以模仿方式为基础所写的“卡农”、“轮奏”式复调音乐，旋律还是比较多的保持在低声部，但是中高声部并不是简单从奏。在绝大多数的时间里，中高声部由主、属持续音上构成的柱式和弦维持和声效果，在低声部旋律的间隙和高潮部分，中高声部的复调展开变化构成旋律或旋律的补充。

通过上面两例，我们可以看出肖邦复调的创作，具有挥洒自如的从容潇洒，这来自于他深厚的音乐理论功底，来自于他的勤奋钻研，刻苦学习和思考。因为只有把前人的复调创作手法尽收心底，融会贯通，然后才能随心所欲。肖邦的音乐智慧和才能在于他把传统的复调创作手法拿来，作为自己表现音乐主题，抒发内心情感的工具。为肖邦所用的复调，把他心中的旋律更加饱满地展现在世人面前，他的忧愁、哀思、他心中暗藏的那种难以言语的情感，就像隐藏在美妙的多声部和声中的那条细细的、或是催人泪下或是慷慨激昂的旋律线条。后人又怎能不赞叹：多么精致而深刻的《前奏曲》！多么伟大的肖邦！

其四，灵活短小精练的曲式探究。音乐作品合乎一定逻辑的结构称为曲式。曲式由每首作品的内容所决定。^①肖邦《二十四首钢琴前奏曲》的曲式特点非常鲜明，因为篇幅都不大，最长的不过 90 个小节。但仔细探究，我们会发现，前奏曲是肖邦少有的小品性题材作品。前奏曲都是以一个小的主题甚至是音乐动机展开，篇幅虽然不大，但有比较灵活的曲式结构，并且以二段式或三段式的结构为多。每首曲子都是单一主题的旋律，以乐思的模进、紧缩或展开为旋律发展的方

^① 《曲式与作品分析》 吴祖强

式。肖邦《前奏曲》的曲式较前巴赫《平均律》中前奏曲比，也尚有不同，巴赫的曲式一板一眼地均匀分布，期间透着严格。肖邦在曲式写作上不拘泥单一形式，完全根据音乐主题表达与钢琴诗人抒情需要选择。我以为肖邦在曲式写作上的这一变化，让后人惊喜地看到《前奏曲》是这样充满音乐活力。肖邦发展了《前奏曲》，强烈地拉张了前奏曲的弹力和空间。从这一点看，《前奏曲》民族性、抒情性、幻想性的浪漫主义音乐风格同样显而易见。

在肖邦浪漫主义音乐风格剖析的基础上，我们还必须提及《前奏曲》虽被冠以“前奏曲”体裁名，但是它也是肖邦众多钢琴作品的代表作。毋庸置疑，在前奏曲中融入了许许多多肖邦其他体裁的音乐元素。比如圆舞曲、夜曲、玛祖卡甚至是波罗涅兹舞曲等等，如 No. 6、No. 10 就是一条玛祖卡的调子；No. 16 虽然是快速疾驶的旋律，但是在倾听这首旋律时，给人快速的 3/8 拍子圆舞曲的旋转感觉；No. 21、No. 17 就具有夜曲的温柔旋律等等。《前奏曲》浪漫主义的音乐风格探讨也不可能只局限于《前奏曲》民族性、抒情性、幻想性。伟大的肖邦以及他的《前奏曲》是精美的浪漫主义音乐格言，他丰富生动的音乐内涵，值得我们长久而永远的研究。

2.2.3 具有使贵族和平民都产生共鸣的精神特征

精神特征是作品的灵魂。应该说《二十四首前奏曲》的精神特征与肖邦所处的时代、社会环境息息相关。它可以概括为三个方面：沙龙性、革命性、诗意性。肖邦曾写道：“加里西亚的农民已经给佛尔希尼和坡多利亚的农民做出榜样，事情是不会没有恐怖的变故就结

束，不过一切的结果都会产生一个壮丽的、伟大的——波兰。”^①在肖邦心目中波兰是伟大的，他为此进行艰苦的音乐创作，写下大量的爱国主义作品。肖邦把心献给祖国但又必须为生活而为上流社会弹奏。他的良心受到痛苦的折磨：“多到淹没我头颈的一切宴会、晚会、音乐会、舞会，都使我厌倦，我周围是这样地悲哀、郁闷、凄惨。本来这是我所喜爱的，可是不能采取这样一种残酷的方式。我不能随我的心愿做什么，我必须修饰自己、打扮自己；在沙龙里，我装出平静的样子，可是回到寓所后，我却在钢琴上作雷鸣。”^②肖邦创作的抒情歌曲《战士》可以表达他崇高的情感和革命性：“时间已到，战马嘶鸣，马蹄忙不停，母亲、父亲、姐妹，我告别远行。乘风飞驰，扑向敌人，浴血去斗争，我的战马快似旋风，一定能得胜。我的马儿英勇战斗，如果我牺牲，你就独自掉转头来向故乡飞奔。……”有名的演奏家鲁宾斯坦说：“肖邦是钢琴界的行吟诗人与狂想者，钢琴是他的头脑，也是他的灵魂……烂漫的、抒情的、英雄的、戏剧的、奇妙的、深情的、甜蜜的、迷离的、辉煌的、灿烂的、简洁的、有悲剧感的……所有这些词汇都可以被用来形容他的作品，也都在他本人的演奏当中展露无疑。”^③凡此种种，都足以说明肖邦的精神特征：沙龙性、革命性、抒情性。作为伟大的钢琴诗人，这三点精神特征在他身上彼此融会，构成他超乎常人的伟大。他的作品可以轻易获得上流社会听众共鸣，因为肖邦的很多作品就是为取悦权贵而作的沙龙性作品。他更多的作品常常容易让听众热血沸腾，因为他身边总是珍藏着祖国的故

^{①②} Henryk Opieski 编 潘保基译 《肖邦书信集(上)、(下)》 台北：世界文物出版社，民国八十四年 137 页

^③ 《一生应结实的 25 个人》 第三部 肖邦——钢琴的灵魂 李鹏 北京工业大学出版社 见 http://book.sina.com.cn/longbook/spi/1103707109_25ren/69.shtml

土，他时时都没有忘记沦陷的祖国，他的作品中透漏着一个不愿意被奴役的民族发出的怒吼。无论阳春白雪还是下里巴人，听众最难忘的是肖邦那曲折动人的旋律。因为肖邦始终生活在忧郁之中。生活、爱情、身体带给肖邦的都是烦恼和精神上的负担，他总是有无尽的情感可以抒发。至此我们可以结论，在肖邦《二十四首前奏曲》中，每一个音符都包含有肖邦的沙龙性、革命性、抒情性精神特征，每一首都打上了这种精神特征印记。

根据本章论述，我以为，《二十四首前奏曲》是浪漫主义的音乐格言。其曲目特有的整体性编排特点是：采用上行五度关系大小调的顺序，构成整首曲目的逻辑体系，起伏的情思与严谨的音乐形象形成它情感发展脉络。肖邦式的浪漫主义的音乐内容表达方式体现于：亡国之痛、爱情与病疼构成基本情绪；民族性、抒情性、幻想性结合而成肖邦式的浪漫主义音乐风格。使贵族和平民都产生共鸣的沙龙性、革命性、诗意性精神特征。整套前奏曲是一个整体的艺术形象，是肖邦一生钢琴艺术创作的重要代表，它在肖邦创作的所有钢琴作品中占据要位不可忽视。《二十四首钢琴前奏曲》是肖邦钢琴创作风格的缩影，是肖邦在马略卡岛生活时的真实感受与思想记录。是他个人真实情感的自由抒发与尽情表达。整部《前奏曲》是肖邦个人生命的禅音，它展现了肖邦高贵与善良的人性。它是生命的灵动，远古的激情，超越当时代的灵魂。

第三章 肖邦《二十四首前奏曲》演奏之我见

肖邦《二十四首前奏曲》具有不同性格、形式、篇幅，内涵丰富而生动，它包含高难度的演奏技巧，被舒曼誉为“练习曲的胚胎”。因此对肖邦《二十四首前奏曲》的探究应当包含怎样演奏探究。因为上述有关《二十四首前奏曲》音乐风格内容的理论探讨，必须与怎样演奏探究的实际研究结合。演奏肖邦《二十四首前奏曲》是艺术的二度创作，它是理论与实践紧密结合进行动态研究的过程。怎样表现作品中起伏的情思、严谨的音乐形象？怎样表现作品中亡国之痛、爱情与病疼构成的基本情绪？怎样在演奏中表现肖邦式的浪漫主义音乐风格？怎样再现作品中使贵族和平民都能热血沸腾的沙龙性、革命性、诗意性精神特征？怎样演奏肖邦在马略卡岛生活时的真实感受？怎样用琴键潇洒地表现肖邦的自由抒发与尽情表达？琴声中怎样再现肖邦生命的禅音，高贵与善良的人性？等等云云，本章节将充分利用前奏曲篇幅短小、技巧集中之优点，从肖邦钢琴作品中特有的关于音色弹奏、踏板使用、自由节奏把握、以及装饰音弹奏入手，探究肖邦《二十四首前奏曲》的演奏特点。

3.1 怎样让浪漫色彩的旋律“学会”歌唱和呼吸

3.1.1 “泛音”是打开美妙音色之门的钥匙

人们常说肖邦是钢琴诗人，肖邦的琴声好像是从钢琴中流淌出来的、直入人心田的涓涓细水和澎湃洪流。要演奏出这样的声音效果，控制钢琴音色非常重要。音色其实是人耳的感觉，声音是物体的振动

发出的，物体振动导致空气振动从而传递声音。那么从物理学的角度而言，关于声音大小、高低、音色的三个特征里面，声音的高低与震动频率有关；声音的大小与振幅有关；声音的音色跟物体的材质有关。在声音的三个基本特征中，人所能支配的就只有声音的大小。钢琴是一种神奇的乐器，即使简单的敲打琴键，当下键的力度和速度不同时，会改变琴声。显然这个改变来源于力度和速度。我们可以据此控制另外一个影响钢琴音色的元素——泛音。众所周知，钢琴上的所谓音色变化，主要是通过弹奏，控制泛音多少，控制泛音的相对范围（多寡比例）及音与音之间的音场关系几种不同手段来实现的。弹琴时，随着振动的频率与振幅的慢慢停止，声音渐渐消失，听上去仿佛余韵了了。这是因为钢琴的琴弦非常长，振动的消失有一个过程。演奏者加之键盘的力度越大，琴产生的声音就越响；在力量相同时，下键的速度越快，音量的衰减就越快。只有在琴弦发声丰满而持续时间长的时候，琴弦产生的泛音自然最为丰富。当“弹奏采取慢下键的方式，琴槌的加速度相对慢些，结果琴槌与琴弦接触的时间相对多一些（多 0.1 秒_±），这时产生的下方泛音（距基音较近的倍音）较多，声音较丰满柔和；弹奏采取快下键的方式，琴槌的加速度相对快些，结果琴槌与琴弦接触时间相对少一些（少 0.1 秒_±），这时产生的上方泛音（距基音较远的倍音）较多，声音较明亮而略显尖锐。”^①

关于钢琴音色原理性方面，总的归结起来能够改变钢琴音色的手指动作有两个，下键的速度与下键的力度，这就是泛音控制的关键要

^① 《钢琴教学与演奏艺术·上 254-255 页·郑大昕〈琴韵如歌——论钢琴“歌唱”及其艺术技能〉》

素。那么在演奏肖邦的钢琴作品时，合理地运用好速度和力度又有很多学问。以下结合肖邦《前奏曲》具体说明“泛音”控制技巧。

以《前奏曲》No. 1 为例，这条前奏曲基本情绪是不安而激动的，在演奏的时候要求有一定的速度。整首曲子的旋律仿佛是在黑暗中的摸索与挣扎，那么对于旋律的声音要求不是清脆颗粒，而是较饱满，强调小语句线条。弹奏时触键就不可直接把力量作用在琴键上，为了达到小线条的效果，适当地运用好手腕和手掌，让力量从一个手指“走到”另一个手指上去，也就是重心的转移。这样在演奏时，手指替换连贯而不是各自打击，触键柔中带钢，使音色饱满而不尖锐。

以《前奏曲》No. 2 为例，这条前奏曲速度较慢，伴奏犹如地狱中的脚步声般沉重，色彩灰暗。为了达到这样的音色，触键要用更多的臂力。触键要注意不可直接把带有臂力的手指快速地砸向琴键，这样非但达不到沉重的效果还容易把声音一下压死，连泛音的效果都会差很多，而且这个伴奏都是双音音型，在演奏这条前奏曲的伴奏部分时，肩、臂、腕到掌都要把力用通，触键要做到势大力沉，动作切记一步到位，柔中带钢。

以《前奏曲》No. 3 为例，这条前奏曲的伴奏难度也很高，要求连、快、清晰。这是纯手指的技术做出来的声音音色，他不能有臂力加在手腕上，那样反而会成为跑动的累赘。手指触键要注意部位是指尖，手掌带动手指轻巧地内勾完成触键。

以《前奏曲》No. 4 为例，这是条很典型的肖邦歌唱性旋律，也正是肖邦的那种如诗如歌的旋律线条。这条作品的旋律感觉要求声音如

同在哭泣，要很富有表情地演奏，这往往也是最难的演奏。在雕琢这样的音色时，不光要手指的技巧，对乐曲的理解也很重要。由于这条旋律演奏速度并不快，旋律在做中长距离的跳动时要稳健，音色要圆润，演奏要饱含感情。湖南师范大学首届俄罗斯专家钢琴演奏研修班中，俄罗斯专家马龙特茨娃在指导学生演奏时，曾形象地说演奏这首曲子时，手指是“抚摩”琴键。力度不可直接作用琴弦，手指的触键面积稍大一点，这样可以获得较丰满的音色。

通过上述几条比较有代表性的前奏曲曲例泛音控制技巧的理解分析，可以帮助我们提高演奏肖邦《前奏曲》时控制音色的水平。我认为，跳出这些例子看，音色是个体的孤立的，但是一条优美的旋律是多个不同音符的组合。脱离整首乐曲孤立讨论音色没有含义，脱离乐曲的感情色彩来谈音色也没有含义。把握好乐曲的感情色彩与情感变化，是演奏出合适音色的重要前提条件。例如，在北京大师班，肖邦国际钢琴比赛评委会主席亚辛斯基曾用一支铅笔的橡皮头，在琴键上示范演奏出很“肖邦”的音色。他笑问学员，是手指的功力，还是对肖邦本身的理解呢？亚辛斯基实际在暗示我们：增加对作品、对肖邦的理解，增加自身的音乐修养，音色就会从心底自然流露出来。因此增加每个人音乐修养，掌握好“泛音”控制技巧，就能打开《前奏曲》美妙音色之门。

3.1.2 用心灵把握自由节奏使旋律学会呼吸

自由节奏并不意味着绝对的节奏自由。所谓的自由节奏是指让旋律的节奏富有弹性，在需要突出和加重语气的乐汇处适当放慢节拍，

然后在接下来的段落里把时间补上去。自由节奏是浪漫主义音乐作品的特点之一。自由节奏有时是作曲家在作曲时就已经设计好了的，作曲家在谱子上面会写上“Rubato”就是自由节奏的意思。有的作曲家也会通过旋律节奏变化向演员听众表明，如下例中，随着休止符的消失，意味着节奏的加紧，这是作者通过谱子传递出来的节奏信息。



谱例 3-1 《前奏曲·No.1》

有时的自由节奏是演奏者根据自己对作品的理解，在演奏的语气上做的一些强调。目的是为了突出和加重某些重要的乐句和语汇。自由节奏的使用就是要给演奏者更多自由发挥的空间，同样也是考验演奏者对作品的理解力。只有正确地把握好作品的律动与呼吸，才能在旋律有需要的时候，做出适当的自由节奏。

在演奏自由节奏时，要注意自由节奏是一种浪漫主义式的抒情。所以不能机械地以乐曲的节拍快慢的倍数，来一个一个音的数拍子。自由节奏不是某一个音的放慢或加快，最短的变化过程都是在一个小节或一个小乐汇中，长的时候可以长达几小节，或是一个很长的乐句。自由节奏也不可以改变乐曲整个的节拍结构，不能够使小节中多出或少了节拍。在演奏中做自由节拍是慢慢地把音符渐慢，或是渐快；把节拍稍稍拉长，或是缩短，前面拉长的时间在后面紧缩的音符中要补

回去。演奏自由节奏乐段的时候，选择变节奏的时机和节奏变化的尺度是演奏好自由节奏的关键之处。

肖邦《前奏曲》虽然结构都很短小，但是要演奏好肖邦这部浪漫主义的经典之作，把握住浪漫主义旋律律动的脉络，很多地方就要用自由节奏来演奏。这是乐曲的需要也是表现的需要，以下结合具体谱例说明：

No. 4 是一条非常忧愁的前奏曲，有人也把它说成是 No. 15 《前奏曲·雨滴》的姊妹篇。其旋律推进曲折婉转，开始部分经过弱起小节后一直都是半音的来回重复，有如人的抽噎一般，在演奏到半音的变化时，见谱例 3-2 《前奏曲·No. 4》第 4、5 小节：



谱例 3-2 《前奏曲·No. 4》

第 4 小节半音出现首次变化时，由降 B 到 A 这个点上可以进行稍微的自由节奏处理，即：把降 B 音稍拉长一点再进行到 A 音。这样做可以更加突出半音音层的变化，因为此处降 B 是个经过音，“抽噎”由开始的三小节 B-C 的半音重复，通过降 B 音变成了 A-B 的大二度重复，音层的扩大预示着情绪的变化，所以为强调在降 B 处做一点点自由拉长。当旋律行进到第 12 小节时，第一个小高潮到来。谱例 3-3 《前奏曲·No. 9》



谱例 3-3 《前奏曲·No. 9》

这个小节的八个八分音符在演奏的时候很重要，如果演奏太中规中矩，则完全不能把作者的想法表达出来。在这里有多种的演奏方法：如可以把前两个音符看成一个整体，演奏完前两个音符后稍停顿，就像人在呼吸要换气一样，再把后面的四个音符一口气“讲”完，然后又“换气”，再接三连音。在波里尼的录音中，他就是这样处理的。而在鲁宾斯坦的录音中，大师只在前两个音符完了后稍做了一次停顿，后面的音符则是一气呵成，他做这样的处理，可能是因为这只是一个小小高潮，真正的大高潮在后面的缘故。

自由节奏的演奏有一个原则，为了听众在欣赏浪漫主义音乐的时候，不至于在重复的旋律中找到规律，在重复的旋律或律动^①出现的时候，节奏要加紧向前流动，当旋律出现转折和变化抒情的时候，节奏可以拉长以示强调。

自由节奏的使用完全在于演奏者本人，根本没有什么固定的模式。如果演奏者听着大师的 CD，完全照搬他的处理，将演奏不出真正的浪漫主义色彩的钢琴效果。伟大的文学家雨果曾说：“什么是浪漫主义，浪漫主义就是艺术中的自由主义。”^②但是也没有绝对的自由，

^① 律动：音乐旋律演奏时的节奏拍点。

^② [美]保罗·亨利·朗著 顾连理、张洪岛、汤亚汀、杨燕迪译 《西方文明中的音乐》 贵州人民出版社 2001 年 3 月 第 491 页

只有理解了作品,理解前人对作品的处理,才能够自由地进行处理,才能被人们所接受。肖邦的前奏曲是浪漫主义的经典之作,听鲁宾斯坦的录音,可以发现没一个小节在演奏的时候,是中规中矩地踩在节奏的点上演奏。每一次声音的变化仿佛都是一次颜色的变化,都不是直接地脱口而出,而是经过酝酿才从心里发出来。这种酝酿的感觉其实就是典型的自由节奏。经过了这种时间的稍停,音符由简单的有规律的排列,变成了有生命有思想的活生生的音乐形象。一个简单的连线奏完后的起手,一个落滚提腕后稍耐心的停顿,都是自由节奏处理的细节。也正是这些细小的处理让旋律学会了呼吸有了生命。肖邦的作品被称为了诗一样的旋律,正是这些特有的旋律线条与气息的起伏。使旋律有时如歌如泣,有时则轻巧飞溅;有时悲壮雄厚,有时雄赳赳气昂昂。肖邦旋律有着气势,我觉得上述是对其演奏时节奏、紧张度变化的形容,同样也很好地启示了运用自由节拍的方法。

3.1.3 巧妙运用踏板使旋律更具表现力

肖邦《二十四首前奏曲》大部分的琴谱上都有踏板的使用记号,但是并不是所有的作品都有详细标明。比如在 G·HENLE VERLAG 的版本上 No. 2、No. 3、No. 4、No. 6、No. 14、No. 20 没有任何踏板的记号,或者只个别小节有踏板记号。HENLE 版是比较权威的德国出版社出版,其出版的乐谱大多出自肖邦手稿或是学生手抄的原稿。既然肖邦没有写踏板的记号,是不是就意味着不要用踏板呢?踏板是增加钢琴表现力的重要工具。通过使用踏板,更容易保持钢琴的泛音,使声音的歌唱性和连贯性更为突出。如果不使用踏板,对手指的要求就非常高,

声音的保持全要靠手指来做，这样也并非不行。但我们没有理由浪费踏板这一资源，所以我觉得不妨尝试在没有标明踏板的这些作品与段落中，在演奏的时候加入和使用踏板。

我们所说的在演奏《前奏曲》中运用钢琴踏板，一般是指在演奏时，把钢琴的右边的延音踏板踩下去，让声音连绵起伏。再根据旋律的气息与呼吸，在适当的时候松开然后再踩下踏板，让旋律在句与句的接口，旋律的气息与呼吸要“换气”的地方断开。由于踏板的作用是保留泛音，所以一条单声旋律加踏板以后，可以造成旋律音保留的效果。因此，在使用踏板时，一定要注意旋律音运动的音层关系。如果旋律是小二度、增四减五这样的不协和音层的运动，那么一定要换踏板，不能把这样不协和声音保留在音响中，这是使用踏板的原则，而且踏板一般是在音与音转换之间松和踩。在肖邦《前奏曲》中，关于踏板的使用有几种方法。第一种，如果断开两个音，很简单，踏板在手指松开第一个音的时候一起松开，在手指弹第二个音的时候再踩下去。这样混响同前一个音一起结束，中间会有一段混响消失的突然“空白”，然后混响再从新的音开始保留效果。这种方法一般用在大段落或乐句结束，新的音乐材料开始的地方。第二种情况混响的效果要变化色彩，但是不能造成旋律的缺口。这种情况下，使用踏板的时候，要注意松和踩的时机，踏板与手指就像在配合打一个切分的拍子一样。松和踩都要在同一个音符的时值内完成，而且要在手指把琴键弹下发出声音后，脚尖快速地轻点踏板完成切换。这样换踏板造成的效果，是从这个音开始，前面的混响色彩被柔和地转换成了新的效果。

这种踏板的使用，多用于功能和声变化的小型语汇之间。其他的还有一些快速的轻点踏板等特殊技巧用于一些特定情况，此处不一一详述，只就没有踏板标记的几条曲目浅析。

前奏曲 No. 2 很特别，见谱例 3-4 《前奏曲·No. 2》：



谱例 3-4 《前奏曲·No. 2》

我以为应该根据左手的伴奏来使用踏板。伴奏的双音是沉重的纯五到减七度的变换，而在伴奏中间，手指保留要让听众感知的是 B 到升 A 的小二度，所以这里使用踏板时，应该是两组双音一个踏板切换，而且使用的是不断开的、快速轻巧的换踏板的方法，这样上方的旋律，也不会因为踏板的切换而造成空白。到作品的第 17 小节，伴奏突然停下，变成了单独的高音旋律，作者特意有表情术语“stentando”，这个地方可以不用踏板，手指完全可以胜任。在结尾，踏板的使用是一个和弦一个踏板，采用的是切分踏板的方法。

前奏曲 No. 3 也很特别，这条前奏曲的伴奏音型是密集快速跑动的山型，而且每小节一个独立和声效果。针对这些情况，踏板在一小节内要换一次，在小节之间要换一次。小节内的那次变换，是在山型旋律的顶点位置，采用快速切换不留痕迹。其目的完全是为了降低过分的混响效果。小节间的那次换踏板要大换，换干净，采用断音换法。

前奏曲 No. 4 的踏板使用比较复杂，音乐的线条比较简单，音乐

的表现力很强，情绪变化也很大。左手的伴奏一直都是比较密集的柱式和弦，和弦在变化和声时，一般是只变前和弦中的一个音。在这首作品的前 8 小节，踏板可以根据和弦和声来踩，即相同的和声和弦使用同一个踏板，和弦变化的同时换踏板。在第九小节，旋律变得更有表现力，每个音都因为旋律与和弦是同时弹奏，所以在弹八分音符旋律时，每一个音都要换一次踏板，因为每个音都要有表情。而后面的第 12 小节，又是右手独奏，在这里松掉踏板，让手指自己去做表情。在后面第 15 小节高潮部分，同样也是一个音一个踏板，这样更突出旋律的表现力。高潮过后的结尾，又可以和乐曲的开始段落一样，每一个和弦一个踏板一直到结束。

上文如此详细地讲解踏板的使用，只是作者自己关于前奏曲踏板使用的观点，也是作者在学习和研究演奏《前奏曲》的实践探究。踏板作为增加钢琴表现力的工具，使用的目的是为了能演奏出更好效果的钢琴乐曲。钢琴的声音加上踏板以后，就像是被赋予了生命——声音开始有了呼吸的感觉。那么我觉得使用踏板最重要的一个原则，就是要让踏板给钢琴带来混响效果，能随着乐曲的韵律波动，这样才能在演奏时使踏板有尽善尽美的整体效果。

3.1.4 演奏好装饰音将旋律点缀得更为灵气

用来装饰旋律的小音符及某些旋律型的特别记号称为装饰音。装饰音是旋律的装饰，但它并非无足轻重，可有可无。相反在旋律的表现中，在音乐形象塑造中，他是不可缺少的一部分。装饰音大部分是由时值较短的辅助音（和主要音相距二度的音）构成的。演奏时它们

的时值算在被装饰的音的时值之内，或算在他前面的时值之内。在记谱上它们不占基本拍子总时值的时间。

浪漫主义钢琴大师肖邦非常喜欢在他音乐作品中使用装饰音。在肖邦看来，装饰音就象意大利声乐歌曲中的花腔一样，是不可以缺少的修饰与旋律的衔接。通过运用装饰音，肖邦很好地弥补了钢琴不会“歌唱”，声音不能持续发声的特点。装饰音往往是肖邦把声音延长，把旋律延续下去的重要方法。肖邦对装饰音使用的种类也很丰富，倚音、波音、颤音和回音等等，在肖邦的《二十四首前奏曲》中都可以找到。但是演奏者一定要注意：肖邦《二十四首前奏曲》中的装饰音与古典作品中的装饰音区别很大。肖邦的装饰音大多是旋律性，是旋律发展中的一部分，是旋律线条的一部分。但是在古典时期，比如说在贝多芬和莫扎特的奏鸣曲中，我们见到的许多种类和形式的装饰音，在作品中的地位 and 效果都比不上《二十四首前奏曲》中使用的装饰音。前者从声音的感觉，装饰音演奏的速度和力度都比较机械，后者演奏的速度大多相对自由，力度强调变化。

总而言之，在肖邦等浪漫主义时期钢琴家们灵感下，装饰音的种类有了更大的发展，由起初普通的基本倚音、波音、颤音和回音，发展到以半音的形式上行或下行，在旋律中起经过、衔接作用的装饰音。如下谱例 3-5 中：



谱例 3-5 《前奏曲·No. 24》

同样，有旋律音的华彩性质装饰音，也开始被肖邦所青睐，成为肖邦的最爱。如下谱例 3-6 中：



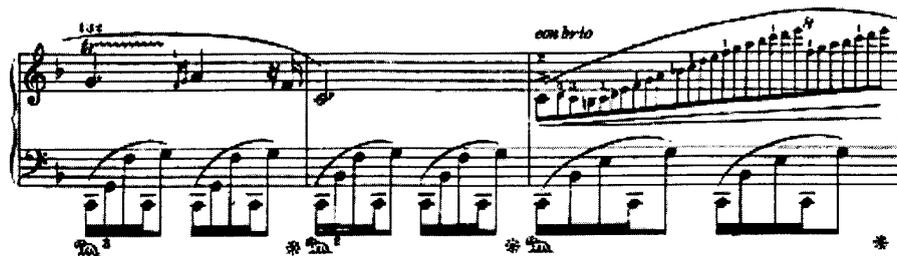
谱例 3-6 《前奏曲·No. 15》

另外，肖邦在装饰性音型的使用上，大胆创新发展，其表现是使用大段华彩。在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，我们偶尔见到大段的华彩，但是它的节奏、演奏的语气还只是华彩乐段，是旋律的快速乐句，多出现在主题再现与结尾的地方。例如在贝多芬奏鸣曲《悲怆》引子的第 11 小节，就有这种华彩句。



谱例 3-7 贝多芬《悲怆》第 11 小节

这些华彩，按照很严谨的时值组合，每个音符在小节中有时值单位，它不是装饰音，是要快速演奏的旋律乐句。但是，到了肖邦使用华彩时，则把华彩巧妙地变成了旋律中的装饰，甚至直接将华彩乐段变成大段装饰音型。如下谱例 3-8 中：



谱例 3-8 《前奏曲·No. 24》

这些华彩，时值组合尤为随意。28 个八分音符在 1 个小节中，每个音不可能有时值单位，它是装饰音，要求尽可能地快速演奏、不占用后面小节的时值。

演奏肖邦前奏曲必须研究装饰音演奏，我们值得注意肖邦对装饰音使用的多样化。由于肖邦装饰音还不只停留在快速，它是歌唱性、旋律性的，所以在演奏这些装饰音的时候，要注意装饰音融入节拍的时机。演奏装饰音时，要在乐曲的正拍子上，而不是在两个节拍中间不占时值的“抢”拍子、突然地强加在整体旋律中弹奏。

在肖邦《前奏曲》中最常见的是短倚音，就像是演奏中的花絮。如果旋律是天空的话，肖邦所写的倚音就是天上闪烁的星星，它们充满了诗意与灵光。在演奏这些短倚音时，要根据具体的音型。如果是单个音，切记不可匆忙滑过。倚音的数目越多，证明这组装饰音越重要。如上例《前奏曲·No. 15》第 11 小节中的倚音演奏时，就一定要像说话一样“交代清楚”。倚音的演奏既需要手指的灵巧技术，又需要良好的音乐乐感，轻盈的触键，力度的控制都很重要。

其次要注意《前奏曲》中的颤音。例《前奏曲·No. 9》第 3、4 小节：



谱例 3-9 《前奏曲·No. 9》

颤音常用在旋律之中起到推波助澜的作用，它往往伴随着力度的逐步增强，推动旋律的发展，是高潮来临前的准备，就像火箭的助推器一样。颤音演奏除了快而清晰地演奏好中间的往复音，还需要演奏好被强调的颤音的开头，而在一串灿烂的颤音后的收尾，往往是一组上行的音符，它们自然而带有倾向性，要演奏得如呼吸一样，收尾自然。

回音在肖邦的作品中很常见，特别在对乐句进行模进和进行扩张时，肖邦会在原有的旋律中加入回音型的装饰音。有时是基本的回音音型。例《前奏曲·No. 21》第 12 小节见下谱例 3-10：



谱例 3-10 《前奏曲·No. 21》

此处的回音演奏同样首先要注意节奏，在演奏中要大气，弹得自然流淌同时又有点点的哀伤感觉。肖邦有时还夸张地使用回音，有的装饰性乐句的灵感来源于放大的回音。例《前奏曲·No. 15》第 79 小节见下谱例 3-11：



谱例 3-11 《前奏曲·No. 15》

在演奏这样音型时，一定要弹得“婉转”，声音不可干涩，触键要轻而不虚，要用手指轻盈地在琴键上奏出这些音符，达到最好的演奏效果。

还有些不是装饰音，属于演奏法的一种，但是演奏起来绝对起装饰性效果，比如在《前奏曲》中常见的琶音。在《前奏曲》的每一条中都可以看见这种演奏符号。当它出现在乐曲结尾的和弦时，表示作曲家并不希望音乐太快的停止，乐句往往伴随着渐慢声音渐渐消失，演奏时一定要耐心；例《前奏曲·No. 2》第 23 小节：



谱例 3-12 《前奏曲·No. 2》

有时在整条乐曲的伴奏和弦都是要用琶音来弹，例《前奏曲·No. 10》

应用，它们其实也是钢琴演奏中四个最为基本的演奏要素。如果在演奏肖邦钢琴《二十四首前奏曲》时，处理好怎样突破这四方面演奏技巧中所有难题，那么演奏肖邦的所有作品，演奏其他浪漫主义钢琴家作品的时候，就会有一通百通，得心应手之灵感。肖邦《二十四首前奏曲》中这些技巧都以最简单、最“浪漫”和最直接的方式呈现在世人的面前，只要有心研究，就有理解、有收获。

3.2 怎样在演奏中表现艺术形象

钢琴艺术是一门表演艺术，因此要演奏好肖邦《二十四首前奏曲》，还不仅仅掌握好音色、自由节奏、踏板、装饰音等技巧。要真正让琴声自由和幻想地歌唱和呼吸，让美丽透过琴声从心底自然溢出芳香，演奏者还要重点理解好本文第一二章所论述的作曲家赋予钢琴作品的丰富内涵，演奏者要通过钢琴音乐的语言表现乐曲的思想感情和音乐形象。本节将更为详细地逐条解读怎样在演奏中表现艺术形象。

《C 大调第一前奏曲》这首前奏曲是 *agitato*[激动不已]，前面在分析和声与复调的时候就说过，这首曲子在音乐的情感上表现一种渴望与追求。这首前奏曲的和声、复调的层次此起彼伏，由底到高，与艺术家终生不尽的渴望与追求叠合成艺术形象。那么在演奏时，要注意它每个层次含着的渴望和追求。因为每个层次的音乐内容不同，每个层次的节奏也不相同。演奏的时候要弹清楚各个层次的音符，弹清楚各个层次的线条，突出他们的和声关系。高潮的准备从第 13 小节开始，随着和声的变化，力度开始加强，速度也逐渐加紧，终于在

第 21 小节达到高潮。在高潮处稍微把节奏拉开一点，声音的流动沉重些，然后后面结尾慢慢地消失。

《a 小调第二前奏曲》它就如同是卡桑德拉的预感^①，充满黑暗、沉重、甚至是恐怖的色彩，暗含对死亡的不可抗拒的命运。左手与右手描写的是两样东西，左手描写的是恐怖、黑暗的环境，右手则是卡桑德拉的旁白。这样左右手所描写的艺术形象是不同的。在演奏的时候左手不是单纯的伴奏。要弹得沉重，要突出中间和声的变化。乐曲刚开始两小节，左手单独演奏，不要弹得太轻，一定要给作品定好充满黑暗、沉重、甚至是恐怖的基调。右手旋律从第三小节开始，音虽简单，但是一定要注意沉重语气，每个连线都要换气，要有沉重呼吸的感觉。在第 16 小节有一个渐强的符号，这是肖邦的原稿上就存在有的，很值得注意，这个小节的右手只有一个音符怎么做渐强呢？我觉得可以靠左手的和声效果帮忙来达到目的。在最后的第 21 小节是结束和弦，演奏这些和弦的时候要注意突出绝望的和声色彩。

《G 大调第三前奏曲》和前一首比，这首曲子的情绪突然来了一个 180 度的大转弯，清新活泼的情绪弥漫在整个音乐之中。这首作品的演奏具有高难度，左手手指弹奏要快速、干净，但是切不可把它当成纯练习曲来炫技。这首作品的音乐很美，如高山中蜿蜒曲折流淌的小溪水流。弹奏时，右手的旋律每一个小节都是一个不同的和声色彩，当色彩在变化的时候一定要自然的让琴声的力量流动起来，旋律的双音与和弦既要变得轻巧又不可以太轻薄。

^① 卡桑德拉是特洛伊最后一个国王的女儿，有预知未来的能力。在特洛伊战争中，希腊人运来了木马，所有的特洛伊人都在庆祝胜利，只有她预感到大事不好了。

《e 小调第四前奏曲》左手的和弦仿佛是低声的哭泣，又像是在默默地行走。旋律是单线的，痛苦的萦绕的，每一次变化都要经过痛苦的反复挣扎。当旋律“挣扎”着走到尽头，发现前面不光没有光明连希望也没有，剩下的只有叹息。这首作品的演奏一定要情感从心中流出来，才可以感动人。和弦的触键要用到手腕，手指要相当地柔和，既要三个音清晰，又不可让某一个音冒头、太响。旋律要做到“连”，要将曲中很多同音重复的地方，看成是递进的关系的弹奏，不能只是简单地重复弹奏。高潮部分的自由节奏处理要和整个作品柔和在一起，详细介绍见第三章。*f*的出现不是突然而是情绪的积累、高潮的宣泄。

《D 大调第五前奏曲》这首前奏曲的情绪和上一首又不同，它的旋律是左右手反向的跳跃音符。表达的音乐形象就像一棵风中摇曳的大树，树上挂满了风铃叮叮当当地作响。这是一首典型的复调作品，旋律主干音暗藏在右手的高声部中间。整个作品就一条连线从头连到尾，这是肖邦原稿上特意表明了了的连线。证明一气呵成地弹奏整曲是作者心中的想法。演奏这条作品的时候，要注意乐曲的左右手旋律开得比较大，要把手掌尽量舒展开来，大指和小指照顾好两头的旋律，而中间的手指还要注意保留旋律音，大音层的跳跃同样要保持音符的连贯性，不可以一味求快而造成旋律过于松散。

《b 小调第六前奏曲》也被称为“雨滴”。因为右手的高音如雨点一般从头到尾一直都在“下”。情绪又是很悲伤，左手是分解的小三和弦编织成的旋律。演奏的时候，要奏出有如大提琴一样低沉的、忧

愁的声音。旋律是没完没了的，仿佛总是在找一个突破口，但是却找不到尽头，最后还是“落”回原来的地方。整个曲子的线条就是这样原地起伏，最后回到原点，仿佛人在唱着惆怅的歌，最后消失在路的尽头。

《A大调第七前奏曲》非常短小精致，但是往往浓缩的就是精华。全曲只有短短的16个小节两个乐句，但是麻雀虽小五脏俱全。高潮一样安排得非常巧妙甚至是出乎意料。这个作品都是和弦的连接，虽然是三拍子，但是却是玛祖卡的节奏特点。要轻快地演奏这些和弦，突出节奏与和声的变化。第11、12小节高潮处的和弦，是当时很少见的“神秘和弦”。因此不要弹得那么突然，要着力突出和弦的神秘感，乐曲的结尾是一个正格终止的和弦连接，要弹出非常完满的和声效果。

《升f小调第八前奏曲》是第七首的延续，它的和声正好与前一首结尾的和声雷同。也是条非常有难度的前奏曲，演奏时要注意：首先是复杂的节奏处理，右手每一拍被划分成很小时值的1/32分音符，左手则是1/16分的三连音。当两个手配合的时候不要想节奏，而要想象两个人在各说各的话，各做各的事。这首作品每小节音符繁多但是都很重要，演奏时既要弹出整体的和声效果，又要突出中声部的主旋律线条。演奏时要注意连线，那是划分乐句的依据。右手在演奏时要放松手腕，音符有时距离很远，有时则缩在一团。整曲音乐如同音符形成的旋涡一样，因此演奏时手掌的伸缩也非常重要。全曲是三部曲式结构，但是所有的音乐都是用同样的音型来进行演绎。在这里，

肖邦通过调性、和声的变化让音乐进行发展。高潮在第 15 小节，整小节每个音都要弹强音，音乐形象要有沸腾感。随后的是再现，速度适当加快。从 25 小节起其实音乐已经结束，后面的尾声，声音不断地减弱，最后如疲倦了一样消退。

《E 大调第九前奏曲》的表情是庄严的。所有的旋律都在低音区，仿佛是一个人在喃喃自语，声音厚重。左手控制低声部，右手负责中高声部，高声部全都是小指演奏，在保持三个声部清晰弹奏的同时，又要让高声部和低声部的旋律相互形成呼应。这首作品音区比较低，但这种低音是用手指弹出，而不是一味地用臂力压出。左手要弹很多波音形式的装饰音，不能一味地卖弄手指，要把装饰音揉进旋律中去，以突出那种阴森，沉重，可怕的气氛。

《升 c 小调第十前奏曲》作品非常的美丽，声音“就像天上飞来的四支金箭”^①一样。它的节奏也是玛祖卡的节奏，在每一句的末尾处，这个节奏的特点非常明显。3/4 拍子的曲子，每一拍是一个旋律型、一个手的位置，运用好指法，让手指动作协调，以致声音顺畅，而且像箭一样迅速。音乐本身写的就很美丽，演奏者只要能够漂亮地把声音弹得干净，弹好每个音符，效果自然就出来了。

《B 大调第十一前奏曲》，是首非常抒情的作品。是反向的双手复调音型，其写作的方式与第五条非常相似，但是它弹奏速度没有第五条那么快，声音没有那么亮，曲子线条比较柔美。装饰音是它演奏难点之一，仿佛是铃声一样的小二度装饰音，极大的考验手指的灵巧度。

^① 这是傅聪在其《肖邦前奏曲》授课录中对第十首作品的比喻。见《傅聪：望七了！》天津社会科学院出版社 2004 年 11 月 263 页

结束句意犹未尽地慢慢停下来。

《升 g 小调第十二前奏曲》是非常有挑战性的一条作品，不见得比肖邦写的练习曲简单。他一直都是二度激进的旋律，而且在演奏时，全部是用三、四指来弹音，需要相当的手指独立的工夫，而且速度又奇快，听起来整个曲子就像奔驰的马蹄声一样。同样是 3/4 拍子的玛祖卡节奏，左手的伴奏是和声，起推动旋律情绪高涨的作用。虽然整个曲子都保持二度激进的感觉，但是还是有线条和乐句，演奏的时候一定注意连线的起伏和断句。结尾很有意思，在旋律萦绕了三次后，终于渐渐停下来，就在听众以为琴声即将在 D 音上结束时，突然两个重音蹦出来，或许这就是肖邦的不屈怒吼吧。

《升 F 大调第十三前奏曲》，弹这条前奏曲一定要注意节拍。这条曲子在琴谱上标的都是 6/4 拍子，但我国著名的钢琴大师傅聪先生讲到这条前奏曲弹奏时，曾说，在肖邦的原稿上标的是 3/2 拍子。那是因为 6/4 拍子每小节会有六个强音。而如果是 3/2 拍子的话，那么每小节将只有三个重拍，旋律少了许多拖沓，音乐的流动性大大加强了。^①在实际演奏中我们其实也是按傅聪先生言所做，左手伴奏，一个音型是一个整体。这条前奏曲很容易让我们联想到降 D 大调夜曲作品 Op27.2，无论从伴奏的音型还是音乐的感觉，就连最后再现的旋律采用高八度的重奏都与之相像。演奏这首前奏曲时要注意，伴奏的节奏要均匀，旋律大多是和弦的连接，要弹出整体连贯的音乐声音。

《降 e 小调第十四前奏曲》，这首前奏曲双手演奏的是相隔一个

^①《傅聪：望七了！》 天津社会科学院出版社 2004 年 11 月 傅聪授课录《升 F 大调前奏曲》264 页

八度完全相同的音乐内容。表现出地动山摇般的音乐形象。乐曲要求演奏速度比较快，音乐内容通过织体整体的和声效果体现出来。旋律不断地做着半音化的变化，调性的感觉由清晰变得不明朗而神秘起来。

《降 D 大调第十五前奏曲》是前奏曲中最为著名的《雨滴》。它由左手的伴奏不断地重复降 A（或等音升 G）音，有如一直滴到天明的淅淅沥沥的雨滴，因而得名。整个前奏曲的前段和再现段有着夜曲的温柔和意境，仿佛是在夜里刚刚开始下起了雨，开始并不大，还只是小雨点滴在窗台上，更是滴在人的心上；慢慢地越下越大，最后成了倾盆大雨，还不时有滚滚的雷声；雨下了一夜以后慢慢地在早晨停了，但是最后阳光出来了没有呢？曲终留下的不是答案，而是一个问号。这首作品在演奏的时候，速度不可以太慢，流动性是肖邦作品永恒要保持的特点，千万不可以为了抒情，过于自由地随意拉长演奏旋律。重复的“雨滴”声音在两个手之间游动，但是不能让人听出来是变换了手指弹的。中段旋律是带有悲伤的，乔治·桑曾说，肖邦在这里想到了死亡，仿佛自己已经死了，修道院里穿着黑色衣服的神甫在搬着棺材^①。演奏中段时音乐要有张力，内在，不要一味地用力弹着八度，左手的八度是旋律要尽量弹得连，右手的八度是“外面的倾盆大雨”要有气势。中段的最后音乐要由强慢慢地一层层地弱，要能够收放自如。这首前奏曲是肖邦整个《二十四首前奏曲》的中心。

《降 b 小调第十六前奏曲》又是一首很需要技巧来演奏的前奏曲。

^① 《傅聪：望七了！》 天津社会科学院出版社 2004 年 11 月 傅聪授课录《降 D 大调前奏曲》265 页

曾有一个非常形象的比喻，右手是一个人骑着自行车在飞奔，左手则仿佛是一个瘸子在后面追，但是怎么也追不上。非常有戏剧性的效果，但是它毕竟不是练习曲，肖邦在曲头亲自写的表情是 *con fuoco* “暴怒”的意思。因此，右手的旋律就要表现这个意思。换踏板的时机在这个作品中非常重要。根据肖邦原稿上的标明，弹奏时大部分要用长踏板，这说明作者要的就是那样的波涛汹涌，以充分表现无以言状的愤怒。左手是打乱了原有节奏的 3/8 拍子的节奏型，不断地在推动旋律与情绪的高涨，一直到最后的两个强有力的八度、结束和弦。

《降 A 大调第十七前奏曲》，这条前奏曲抒情而优美，就像一首艺术歌曲。傅聪大师把它比成门德尔松的《乘着歌声的翅膀》，很多句子的旋律都有这首歌曲的感觉。这首前奏曲有许多的重复音，演奏的时候要知道，重复并不是停止，而是为了强调与发展。所以在演奏这些重复音的时候，不能只是机械重复而要多想想音乐的内容。音乐的发展是句子的扩张和和声的变化，而且上句与下句给人一问一答的感觉。这首作品也是一首多声部的作品，层次感很重要，中声部的重复和弦是旋律的补充。结尾再现处低音的重音，就如同教堂的钟声，旋律，音乐尽藏在这钟声的下面。

《f 小调第十八前奏曲》全曲都是由开始的动机发展而来，不断地对乐句扩张，发展与模进。动机是相当曲折地发展，就像垂死的痛苦挣扎一样，旋律犹如心中的激情，每次都是曲折地向高音发起冲击，但又多次被短促的和弦打断，又再次向新的高度冲击。最后当人们以为旋律被彻底地压制的时候，两个最强的和弦仿佛在向世人大声

地宣布：没有！演奏这首作品，力度、速度和颗粒是弹奏声音上的要求。

《降E大调第十九前奏曲》创作的方法与十四条等有相似的地方，但是完全没有十四条的阴暗与黑暗。虽然它两个手的音型结构一样，音符则有了区别。弹这首作品，就要像两个人在说话讨论一样。旋律在每一组都进行了大跳，象征着自由与飞翔。此曲是一首很能表现肖邦钢琴诗人气质的作品。音乐旋律暗藏在三连音中，右手每组三连音的第一个就是旋律音，后两个以及左手都是和声上的效果音。右手演奏出来的音符如鸟儿扇动的翅膀，左手则要像鸟儿翅膀下掠过的地上的美景，时而是潺潺的流水，时而是绿绿的森林。手掌的伸缩就如翅膀的扇动，手腕要给音符的跳跃充分的支持。

《C小调第二十前奏曲》，当人们听到这条前奏曲就会有在葬礼上一样的感觉，肃穆、庄严。全曲只有十三个小节，全部都是和弦构成，和声构成了这首前奏曲的旋律色彩和线条。虽然是广板的节奏但是不可以太拖沓，那样破坏了整个作品的音乐。演奏这样纯和弦的作品，一定要注意和弦要连接起来形成乐句，不可以是一个一个的和弦在硬砸。怎样才能把和弦变成多声部并行的乐句？运用好手指，和弦的连奏与双音的连奏是一样的方法，手指提前松掉和弦间共同音准备弹下一个和弦，和弦中不同的音符用手指连接起来。

《降B大调第二十一前奏曲》很像是一首夜曲，是仿佛总是找不到答案，总在寻寻觅觅的音乐形象，在那里绕来绕去。演奏这首前奏曲，左手的伴奏双音要注意突出和声的色彩，因为除了优美的旋律以

外，和声伴奏是非常吸引人的地方。双音的连奏一定要放松手腕全部用手指来演奏，旋律是虔诚的内心独白。

《C小调第二十二前奏曲》，这条前奏曲被称为革命。肖邦曾有首非常著名的革命练习曲，这条前奏曲虽然篇幅小，但是在气势上完全配得上“革命”这个题目。左手低音的八度仿佛是人民的呼喊声在不安，在沸腾，在反抗，演奏的时候不要一味地炫技而弹成八度练习曲。高音的和弦，采用两个一组的小连线，是最基本的落提，以此奏出了在不安定的环境中爆发出来反抗与革命的声音。

《F大调第二十三前奏曲》，不管是被命名为《快乐的船》，还是《玩耍的水仙女》，这首曲子都和水有一定的联系。因为这条前奏曲的高音由琶音音型构成，极象波光粼粼的湖面。如果说前一首曲子展现的是天下群起的暴动，这一首则是肖邦创作的一幅这样的祥和，这样的太平盛世，这样的优美抒情，在对比中，不得不感叹肖邦的心境。正是基于这些，琶音的演奏要透明，每个音符都要如水波反射的光芒一样亮得“晃眼”。左手是水波，一浪一浪，一波一波，要纯洁干净。

《d小调第二十四前奏曲》上一首的平静只是暴风雨来临前的平静。整个二十四首前奏曲，起起伏伏孕育的激情在此刻完全被释放和爆发。这首作品主题是下行的分解主和弦，这三个音构成了这首前奏曲的主心骨。肖邦通过加花，扩张等等一系列创作手法，不断推动情绪，旋律发展。在旋律发展的过程中肖邦大量地使用了快速的经过华彩，华彩不是灿烂的炫技，恰恰反映一种豪爽，一种大无畏的精神。演奏这首前奏曲，其实技巧并没有特别的地方，那些经过句的华彩片

段，手指只需轻快，突出整体的音乐效果就行。但要注意使用踏板，肖邦原稿上要求在乐曲的结尾处，一个踏板把最强的和弦、华彩、以及三个重复的主音加在一起，构成一个整体的辉煌的音响效果。这首作品高潮即是结束，肖邦没有安排再现以及额外的尾声，这也许表明了肖邦那颗坚决不妥协的心。

关于肖邦《二十四首前奏曲》的演奏，本文尝试着逐条地进行了研究。钢琴的演奏固然有技巧，但他是靠人去智慧地理解运用。因为每一部音乐作品都是鲜活的生命，各不相同。因此演奏音乐作品，一定要首先挖掘作品的音乐内容，艺术的表现演奏者对音乐内容的理解，才能获得成功。肖邦的前奏曲每一条都是一个鲜活的艺术形象，演奏就是向听众讲述和再现这一个个音乐形象。肖邦的《二十四首前奏曲》被称为练习曲的胚胎，并不只是有多么高深的演奏技术技巧，更在它渊深美妙的音乐性内容的表现。演奏肖邦的《二十四首前奏曲》，没有一首是只要纯技巧性弹奏，演奏者一定要在理解音乐内容基础上，通过合理的技术动作演奏出恰当的声音，表现出音乐艺术形象。我以为学习演奏《二十四首前奏曲》，乃至肖邦所有作品，甚至是所有的钢琴作品，单纯地按照老师的演奏指令，一个一个动作，一个一个音符地学习，远远不够。要弹好前奏曲，弹好肖邦，弹好钢琴，就要理解音乐，在心中有所需要的音乐形象，结合钢琴演奏技巧，展开个人想象力，演奏出“我”的《前奏曲》，“我”心中的肖邦，“我”的钢琴曲。每个人的理解不同，每个人的技巧有差别。“有一千个读者，就有一千个汉姆雷特，”每一个演奏者心中都应该有自己的肖邦。

结 语

关于肖邦《二十四首钢琴前奏曲》的风格与演奏探究已尽尾声，本文探讨肖邦《二十四首钢琴前奏曲》所描述的音乐内容、整部作品的音乐风格，以追究它的演奏特点，得出结论。肖邦创造性地第一次把前奏曲作为一种新兴体裁进行了旷古惊世的创作。肖邦《二十四首钢琴前奏曲》不是简单的二十四个音乐小品，而是一部由二十四个生动美妙，由音乐构成的小故事组成的人性辉煌的小说，是一部心灵的旅行日记，一部浪漫主义的音乐格言。它具有整体性，只有从整体的高度来欣赏这部作品，才能领略其起伏的情思和严谨的音乐形象，通过对肖邦浪漫主义音乐表达方式的剖析，我们同时理解了肖邦从预言到哀歌，再到命运中淡淡的哀愁，凄风苦雨，天上来的奇怪的金箭，人生的噩梦……所有的大调可以连成一条线，小调可以连成一个很有逻辑的故事。那是伟大的钢琴诗人站在命运的十字路口，家、国、人、宇宙天庭、自然万物纷至沓来，奔涌倾泻而谱成的伟大传世钢琴华美诗集。关于肖邦，钢琴史上赞誉盛多，文中通过剖析他那使贵族和平民都产生共鸣的精神特征，我们深知，爱国热情是他钢琴音乐家的根，浪漫主义的不羁是它音乐的才华，永远良善的歌唱音乐旋律使世人为他所迷。本文研究了在演奏肖邦《二十四首钢琴前奏曲》时，怎样运用“泛音”、“节奏”、“踏板”、“装饰音”等技巧，并较为仔细地逐条研究了在演奏中怎样表现艺术形象，从中我们得知肖邦的艺术成就远在于艺术之外，后人要演奏好肖邦，首先要学习肖邦，作为艺术家，他的创作是那样的勤奋而聪慧，他天才的核心在于他勤奋学习前人，又

准确而理性地超越前人。肖邦创作中总有前人的影子，但又总有比前人超常的震撼与美妙。读全文我们感悟，勤奋带给肖邦扎实的音乐功底，创新又总是带给肖邦新的艺术追求平台，波兰民族的血液、法国人的浪漫，孕育人才的欧洲文化给肖邦提供了成为天才的养料。作为演奏者演奏《二十四首前奏曲》，首先要理解肖邦创作的精神源泉，忠实于他的创作原稿，运用钢琴演奏技巧，塑造作曲家所需要的音乐形象。

肖邦《前奏曲》的音乐风格与演奏探究具有无尽的意义，我们学习钢琴表演，研究钢琴理论，进行钢琴教学，都可以将肖邦《二十四首钢琴前奏曲》看成一扇窗户，推开这扇窗，迎面扑来的是肖邦作品，肖邦风格，肖邦时代，肖邦的前人与后来，诸多的音乐流派……。研究肖邦《二十四首钢琴前奏曲》，是希望从这一个点，一部具有代表性的浪漫主义钢琴作品，探究到肖邦《二十四首钢琴前奏曲》之精妙，探索肖邦钢琴音乐的艺术魅力，探究浪漫主义音乐的多彩绚丽斑斓，尤其领略到人类文化艺术传承与创新，以提高我们的音乐文化素养，提高我们钢琴教学和理论研究的水平。

参 考 文 献

●期刊

1. 唐丽娟《钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨》钢琴艺术 2001 年第 2 期
2. 陈声钢《浪漫主义的“音乐语言”》交响——西安音乐学院院报 2003 年 3 月
3. 刘智强《肖邦前奏曲的风格特征》音乐天地 2004-4
4. 郝思震《从肖邦的〈24 首前奏曲〉探其浪漫主义创作特色》美与时代 2003 第 10 期下
5. 胡杨《肖邦〈前奏曲〉op_28 及其艺术特色》黄钟（武汉音乐学院院报）2000 年增刊
6. 韩文英《一部璀璨的浪漫主义音诗肖邦钢琴〈前奏曲〉作品 28 号述评》贵州教育学院院报 2002 年第 3 期
7. 田安《谈谈肖邦的〈前奏曲〉》音乐学刊 1999 年 2 月
8. 代百生《罗曼蒂克的音乐日记与浪漫主义的音乐格言肖邦〈钢琴前奏曲〉作品第 28 号研究》中国音乐学 2002 第 4 期
9. 罗薇《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艺术共性和不同的风格特征》钢琴艺术 2005 年 5 月
10. 于青《项链上的七颗宝石——肖邦前奏曲印象》音乐爱好者 2003 年 4 月

●文献图书

1. 汪启璋、顾连理、吴佩华编译 钱仁康校订《外国音乐典》 上

海音乐出版社 1998 8

2. [英] 肯尼迪, 布尔恩编, 唐其竞等译《牛津简明音乐词典》 人民音乐出版社 2002 年 9 月

3. 《音乐词典词条汇辑——西洋音乐的风格与流派》 人民音乐出版社 1999 年 8 月

4. 《傅聪: 望七了!》 天津社会科学院出版社 2004 年 11 月

5. 周薇著 《西方钢琴艺术史》 上海音乐出版社 2003 年 2 月

6. [美] 保罗·亨利·朗著 顾连理、张洪岛、汤亚汀、杨燕迪译《西方文明中的音乐》 贵州人民出版社 2001 年 3 月

7. 张前、王次昭著《音乐美学基础》 人民音乐出版社 2001 年 1 月

8. 吴祖强 编著《曲式与作品分析》 人民音乐出版社 2001 年 5 月

9. 钟子林 编著《西方现代音乐概述》 人民音乐出版社 2004 年 1 月

10. 李斯特著 张泽民等译 《李斯特论肖邦》 世界文物出版社 2000 年

11. Henryk Opieński 編 潘保基譯 《肖邦书信集(上)、(下)》 台北: 世界文物出版社, 民国八十四年。

12. 童道锦 孙明珠编选《钢琴教学与演奏艺术》(人民音乐出版社) 郑大昕《琴韵如歌——论钢琴“歌唱”及其艺术技能》

12. Chopin, Frédéric Chopin's Letters. Trans. by E. L. Voynich. New York: Dover Publications, 1988.

13. Ferri, John P. Performance Indications and the Analysis of Chopin's Music. Ph.D. diss., Yale University, 1996.

14. Rogers, Michael R. "Chopin, Prelude in A Minor, Op. 28, No. 2" 19th Century Music, Vol. IX, no. 2 (Fall, 1985.): 244-251..

15. Schachter, Carl. "Chopin's Prelude in D Major, Opus 28, No. 5: Analysis and Performance" *Journal of Music Theory Pedagogy*, Vol. VIII, (1994.): 27-45.
16. Schumann, Robert. *On Music and Musicians*. Los Angeles: University of California Press, 1946.
17. Siefert, Jeremy. *Chopin: The Reluctant Romantic*. Boston: Northeastern University Press, 1995.
18. Todd, R. Larry. *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.
19. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980). S.v. "Prelude." by Howard Ferguson.
20. Paderewski, I. J., ed. *Chopin: Preludes*. Cracow: The Fryderyk Chopin Institute Polish Music Publications, 1979.

附录：

攻读学位期间发表的学术论文：

期刊

1. 《试论不同年龄阶段学生的多层次钢琴教学》 湖南第一师范学报
2003年9月
2. 《一座音乐丰碑——肖邦〈前奏曲〉对钢琴教学的启示》 当代教育
论坛 2006年3月

后 记

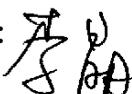
有关钢琴演奏与钢琴理论研究的在校学习，随着这篇4万字的研究生毕业论文完成和通过即将结束。合上此文，思绪难平。湖南大学绿茵丛中，琴声叮咚，那是师大朱元贞教授的琴宅。从6岁开始，不论寒暑，我与钢琴为伴。“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语；嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。”在文化学习之余，还有我省钢琴界的名师师大教授寿松、胡千红等伴我苦练苦学。俄罗斯钢琴专家乌次洛娃、上海音乐学院国际钢琴大师班傅聪、保罗·巴杜拉、斯科达大师、德米特里·巴什基洛夫大师、皮埃尔·瑞切大师、鲍利斯·贝尔曼等大师；北京第三届国际钢琴比赛评委大师班：米盖莱·康巴内拉、约翰·奥柯诺、阿里·瓦迪、耶赫夫德·卡普林斯基、亚辛斯基这些专家的教学不断给我提升钢琴理论素养。研究生学习三年稍纵即逝，是导师胡千红副教授严格要求，使我知道“梅花香自苦寒来”。

在湖湘文化熏陶中，我的钢琴学习从儿时开始，但真正使我懂钢琴，会学习的是湖南师大音乐学院的学习。这其中以院长朱咏北、凌宪初教授为首的音乐学院专家教授时时牵引我，激励我，可以说每天抚琴思源，所有关爱我都告诉我一个道理：“天道酬勤”。在研究了肖邦《前奏曲》与肖邦其人后，我更深刻明白了老师们的教诲。学习将继续伴我前行。我为此对所有帮助我学习钢琴、热爱钢琴、研究钢琴、教我做人的老师们深表感谢。

学位论文原创性声明与版权使用授权书

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

2006年6月10日

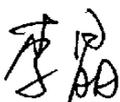
湖南师范大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

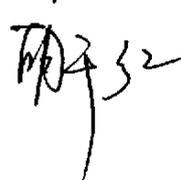
本学位论文属于

- 1、保密，在-----年解密后适用本授权书。
- 2、不保密。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：

日期：2006年6月10日

导师签名：

日期：2006年6月10日