

学校代码： 10663

学 号： 4201111200567

贵 州 师 范 大 学

硕 士 学 位 论 文

肖邦《二十四首前奏曲》op. 28 第一至十二首
作品分析与演奏技巧研究

The Study of Music Analysis and
Performance skills of Chopin' s “24
Preludes” op. 28

专 业 名 称： 艺 术 学

专 业 代 码： 050401

研 究 方 向： 音乐教育

申 请 人 姓 名： 马 贇

导 师 姓 名：刘柱教授、黄丹宇教授

二零一四年四月十六日

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，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究做出重要贡献的个人或集体，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责任由本人承担。

论文作者签名：

年 月 日

关于学位论文使用授权的声明

本人完全了解贵州师范大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留或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；本人授权贵州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、缩印或其他复制手段保存论文和汇编学位论文。

（保密论文在解密后应遵守此规定）

论文作者签名：

导师签名：

年 月 日

目录

中文摘要	I
ABSTRACT	II
绪论	(1)
第一章 前奏曲的发展脉络.....	(3)
第二章 肖邦二十四首钢琴前奏曲的创作背景.....	(13)
第三章 肖邦二十四首前奏曲的演奏研究	
第一节 肖邦《二十四首前奏曲》第一至第六首的作品分析与演奏技巧研究	(16)
第二节 肖邦《二十四首前奏曲》第七至第十二首的作品分析与演奏技巧研究	(50)
结语	(81)
参考文献	(84)
在校期间发表学术论文情况	(85)
致谢	(86)

摘要

前奏曲产生于 15 世纪,作为一种小品类的音乐体裁至今已有 500 多年的历史。经过菲舍尔、马特松、巴赫、肖邦、斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、德彪西、肖斯塔科维奇等作曲家的发展,前奏曲已成为钢琴作品中不可小觑的一部分。在前奏曲的发展长河中,肖邦创作的《二十四首钢琴前奏曲》是承前启后的经典之作,休内克将这套作品概括为“钢琴小品中的宇宙”,傅聪在评价这套作品时曾说过:“这二十四首前奏曲在肖邦的作品中是独一无二的,假如说肖邦的所有作品都要没有了,要我选一部留下,我就选这二十四首前奏曲,因为这是肖邦空前绝后的作品。”

本文以肖邦的二十四首前奏曲中的前十二首为整体研究对象,从前奏曲的发展脉络、肖邦前奏曲创作背景、音乐特色和演奏技巧方面进行剖析,探讨这些钢琴小品的独特魅力,从而对研究前奏曲这一体裁,了解浪漫主义时期钢琴音乐特征以及演奏风格起到一定的推动作用,提升我们对前奏曲的理论研究和教学水平。

关键词: 前奏曲, 肖邦, 演奏

ABSTRACT

Prelude was born in the 15th century, as a kind of musical comedy genre has been 500 years of history. After the development of Fischer, Mate Song, Bach, Chopin, Scriabin, Rachmaninoff, Debussy, Shostakovich and other composers, Prelude has become an important part of piano works. In the developing history of the Prelude, Chopin's "twenty-four Piano Preludes" is a classical work, which summarized as "Piano Pieces of the Universe." by Hugh Necker. In the evaluation of this work, FuCong said: "This twenty-four Chopin's Preludes are unique works, if that does not have all the works of Chopin, and asked me to choose one to left, I will pick twenty-four Preludes, because it is unprecedented in the works of Chopin. "

The study of the former 12 Preludes of Chopin's Twenty-four Preludes in this paper, I will analyze the Prelude development context, the creative background, music features and performance skills of Chopin's Preludes, and explore the unique charm of these piano pieces. Thus we can study the Prelude genre better, understand the characteristics of the Romantic period piano music and playing style, to improve our ability of research and theoretical of Prelude.

Key Words : Prelude, Chopin, Performance skill

绪论

弗雷德里克·肖邦（Frederic Chopin, 1810-1849）是波兰伟大的作曲家、钢琴家，他的一生创作了大量旋律优美、诗情画意的钢琴作品，为浪漫乐派钢琴音乐的发展做出了不朽的贡献，他的音乐作品至今仍被世界各地的人们喜爱。索洛甫磋夫评价肖邦是“19 世纪 30-40 年代波兰爱国志士的民族解放思想的最天才的表达者”。在他的音乐作品中有充满爱国热情和对祖国深深的思念的作品，也有流露出伤感迷惘的作品。

肖邦一生创作作品约 200 余首，除了部分歌曲、大提琴奏鸣曲、钢琴三重奏是钢琴与人声或其他乐器的组合外，全部都是钢琴作品。他的创作体裁很多，涉及诸如协奏曲、奏鸣曲、波罗乃兹、谐谑曲、前奏曲、练习曲、即兴曲、圆舞曲、玛祖卡、叙事曲、夜曲、回旋曲、变奏曲、幻想曲、摇篮曲、音乐会快板、船歌等十七种之多。肖邦把很多音乐体裁，如夜曲、前奏曲、叙事曲等，发展到了后人难以超越的高度。他独具特色的和声手法和旋律特点，对同时代及后来的作曲家们都有深刻的影响。

肖邦创作的《钢琴前奏曲》作品 28 号创作于 1831 至 1839 年，是最能反映肖邦的创作心理的一套作品。肖邦另外还写了两首前奏曲，但并未列入作品 28 号中，故此两首前奏曲将不在本文的讨论范围。“前奏曲并不特别体现某一技术理念，他们是一些小型的自由创作，显示了作曲家的多才多艺，”路易斯·埃莱特说，“没有其他作品比前奏曲更能忠实全面地描绘肖邦的内心结构。……人们在前奏曲中可以找到诙谐曲那雷霆万钧的力量、玛祖卡那半讽刺半调笑的优雅，还有夜曲那南方式的奢华的香馨，这些因素就像是从半空中坠落的小流星，全部融入前奏曲的曲调当中。”这些作品结构虽然短小，但是风格多样、内容完整，是钢琴小品音乐中的精品，有宝贵的研究价值。

国内外对肖邦钢琴前奏曲的研究不乏优秀的专著作和论文，国内外一些著作如：雷吉娜·斯门江卡著，梁全炳、姚曼华译的《如何演奏肖邦（回答问题的尝试）》（中国文联出版社，2003 年 1 月）；A·索洛甫磋夫著，中央音乐学院编译室译的《肖邦的创作》（人民音乐出版社，1960 年 2 月）；詹姆斯·胡内克著，王蓓译的《肖邦画传（肖邦的一生及其作品）》（中国人民大学出版社，2004 年 2 月）；国内的专著有：赵晓生著的《钢琴演奏之道》（上海音乐出版社，2012

年1月)、《传统作曲技法》(安徽文艺出版社,2013年7月);于润洋著《悲情肖邦》(上海音乐出版社,2008年6月);傅冲《望七了!》(天津社会科学出版社,2004年11月)等。

国内优秀硕博论文有:首都师范大学硕士论文崔雪花的《肖邦四首前奏曲的创作与演奏特色的研究分析》;上海音乐学院硕士论文孟颖的《肖邦前奏曲多层性研究》;上海音乐学院硕士论文许颖艺的《浪漫主义时期钢琴前奏曲的研究及在钢琴教学中的运用》;杭州师范大学硕士论文胡贇的《肖邦<二十四首前奏曲>op.28的共性、联系及演奏实现》;西安音乐学院硕士论文郝洁的《体味“浪漫主义的音乐格言”——肖邦钢琴前奏曲(作品28)教学初探》;湖南师范大学李晶的《肖邦<二十四首前奏曲>的音乐风格与演奏探究》等。

国内外学术期刊论文有:唐丽娟《钢琴前奏曲历史追踪及演奏探讨》(一、二、三、四),发表于《钢琴艺术》;罗薇《从肖邦的<二十四首前奏曲>到斯克里亚宾的<二十四首前奏曲>——试比较肖邦与斯氏前奏曲的艺术共性和不同的风格特征》(一、二、三)发表于《钢琴艺术》;陈声钢《浪漫主义的“音乐格言”——肖邦钢琴前奏曲浅析》,发表于《交响》;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》,发表于《中国音乐学》等。

国外学术界对肖邦前奏曲的研究比国内起步早,视角独特、资源丰富、成果丰硕,他们的研究在很多方面都值得我们借鉴。国内各位前辈老师们的理论专著也为我们的研究打下了良好的基础,他们的研究方法为我们指明了道路。这些研究中除了对肖邦前奏曲和声的研究、曲式的研究、结构的研究而外,针对前奏曲的演奏方法进行研究的目前尚少。

本论文将重点研究肖邦《二十四首前奏曲》第一至十二首,通过对前奏曲演奏方法的剖析,包括 Rubato、踏板、音乐形象、技术难点等方面,并针对每首前奏曲不同的技术难点设计专项训练。专项训练是根据本人弹奏肖邦前奏曲及其他作品演奏经验,与导师的讨论,以及教学的实践经验总结出来的。以期通过对这些方法的分析和研究,使演奏者可以融汇贯通到肖邦其他作品中,如练习曲、夜曲、玛祖卡等乐曲。且对使用这些研究成果的师生,在浪漫乐派的整体音乐风格理解和具体细节应用方面起到一定的辅助和参考作用,也为今后从事演奏和教学的学者提供部分学术参考,起到抛砖引玉的作用。

第一章 简述前奏曲的发展脉络

前奏曲（Prelude）一词来源于拉丁文 prae(“前”)和 lude(“表演”)，译为序引。前奏曲是一种器乐曲体裁，作用是教堂管风琴手在赋格曲或者圣咏合唱之前活动手指的练习。后来逐渐从中分离出来，成为一种具有独立品格的小曲。其原始的特点是“短小、快速、即兴”，随着时间的发展，这些特点得到了不同程度的保留和创新。

现存最早的前奏曲出现在 15 世纪中叶，1448 年亚当·泊拉夫为管风琴而做的符号谱。到 16、17 世纪的巴洛克时期，前奏曲经德国作曲家菲舍尔

(J·K·Fischer, 1665-1746) 和马特松(J·Mattheson, 1681-1746) 等人之手达到了相当成熟的水平。这里重点要提到的是同时期的作曲家巴赫

(J·S·Bach, 1685-1750) 创作的两册《平均律键盘曲集》并按同名大小调的关系，将 48 首前奏曲与赋格组合成套，并赋予这些曲子不同的性格和特点，第一册二十四首前奏曲调性排列如下表：

序数	调性	小节数	基本情绪
1	C	35	静谧、安详地
2	c	38	活跃、激动地
3	#C	104	阳光、明亮地
4	#c	39	忧郁、无奈地
5	D	35	轻快、妩媚地
6	d	26	快速、即兴地
7	b E	70	诚挚、凝思地
8	b e	40	庄严、肃穆地
9	E	24	天真、田园地
10	e	41	温柔、缓慢地
11	F	18	轻快、活泼地
12	f	22	悲伤、忧愁地
13	#F	30	明朗、天真地

14	$\sharp f$	24	温柔、精致地
15	G	19	轻松、明朗地
16	g	19	圣咏、歌唱地
17	$\flat A$	44	紧张、沉思地
18	$\sharp g$	29	激烈、悲壮地
19	A	24	欢腾、轻快地
20	a	28	粗犷、炫技地
21	$\flat B$	21	生动、活泼地
22	$\flat \flat$	24	庄严、肃穆地
23	B	19	轻巧、愉快地
24	b	27	行板、缓慢地

由于篇幅所限，本文中只列出了第一册的调性排列。这些前奏曲形式自由、内容丰富，是巴赫精神面貌和内心情感的自然流露。巴赫把前奏曲把这一形式发展到了前所未有的高度，他的创作手法成为后世作曲家们取之不尽用之不竭的灵感源泉，这部伟大的作品被彪罗（Hans Guido Von Bülow, 1830—1894）喻为音乐的“旧约圣经”。

本文将在论述中例举各时期代表作曲家创作的庄严风格前奏曲进行对比，通过对不同时期、相同风格前奏曲在篇幅、力度、速度、调性等创作手法的比较来梳理前奏曲发展和演变。在《平均律键盘曲集》中，庄严风格的代表作是第一册第 22 首《降 b 小调前奏曲》，见谱例 1-1。

谱例 1-1：





《降 b 小调前奏曲》全曲共 24 小节，4/4 拍，调性维持在降 b 小调上，旋律以高音声部弱起两个十六分音符加三个八分音符的节奏型为主，和弦进行较稳定，庄严、肃穆的音响像教堂里的人们，亦步亦趋的脚步，怀着沉重哀悼心情前行。调式和和声的布局鲜明地反映出巴洛克时期的特点，以行板速度、mp——f 的力度演奏。

社会发展到 18 世纪中下叶，逐步进入主调音乐兴盛的古典主义时期，奏鸣曲式逐渐代替成套的前奏曲和赋格成套而成为主流。19 世纪中叶，门德尔松（F·Mendelssohn, 1809-1847）曾写过六首《前奏曲与赋格》Op. 35, 但前奏曲仍未做为独立的曲目演奏。莫扎特的弟子胡梅尔（J·N·Hummel, 1778-1837）出版了第一套由 24 个大小调单独组成的前奏曲 Op. 67，虽然未被广泛采用，但使得前奏曲在长期的发展中脱离了附属的地位做为独立的曲目登上了历史的舞台。

时间进入十九世纪浪漫主义时期，1839 年，肖邦（Frederic Chopin, 1810-1849）发表了一套前奏曲，编号为 Op. 28。肖邦创作该套作品时受到巴赫的影响，但在风格、曲式、体裁上有很大的发展，这一点将在第三章具体论述。他将作品按调性排列，但不同的是他以 24 个大小调五度循环的规律组合。其调性排列如下表：

序数	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	$\sharp f$	34	Molto agitato	急促、痛苦地
9	E	12	Largo	阴暗、庄严地
10	$\sharp c$	18	Allegro molto	轻快、妩媚地
11	B	27	Vivace	温和、精致地
12	$\sharp g$	81	Presto	急促、激动地
13	$\sharp F$	38	Lento	流畅、安静地
14	$b e$	19	Allegro	阴森、神秘地
15	$b D$	89	Sostenuto	真挚、痛苦地
16	$b b$	46	Presto con fuoco	狂热、不安地
17	$b A$	90	Allegretto	甜美、亲切地
18	f	21	Allegro molto	冲动、不安地
19	$b E$	71	Vivace	愉快、迷人地
20	c	13	Largo	缓慢、沉痛地
21	$b B$	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

肖邦《二十四首前奏曲》中庄严风格的代表作是《E 大调前奏曲》，见谱例 1-2。

谱例 1-2:



《E大调前奏曲》4/4拍，高音声部的三连音与附点节奏相结合，低音声部纵向的柱式和声产生了丰富的音响效果，有一种进行曲的节奏感，但又具有宗教音乐的威严和雄浑。全曲虽然只有12小节，但调性的变化丰富，从E大调—C大调—降A大调—E大调—F大调—g小调，最后一个小节才回到了E大调。大小调色彩明暗交替，好似一张打翻了颜料的油画。肖邦在乐曲中明确的标记处了

力度、速度和情感术语，力度范围是 p — ff , *largo* 意为广板。肖邦的前奏曲在力度、速度、和声上都比巴赫前奏曲更赋予变化和更丰富。

进入十九世纪后半叶，前奏曲在俄罗斯作曲家斯克里亚宾 (Alexander Nikolaievich Scriabin, 1871–1915) 和拉赫玛尼诺夫 (Sergei Vassilievitch Rachmaninoff, 1873–1943) 的手中得到进一步发展。在本文中重点提到拉赫玛尼诺夫创作的钢琴前奏曲，包括 Op.3. no2 (一首)、Op. 23 (十首) 和 Op. 32 (十三首)，共二十四首完整包含二十四个大调的钢琴前奏曲。他将短小、即兴的前奏曲在内容上融入了俄罗斯民族风格，篇幅上也有较大发展，使钢琴前奏曲有了新的突破。其庄严风格的代表作 Op. 32, No. 13 《降 D 大调前奏曲》。

谱例 1-3:

Op. 32, N° 13
(10/IX 1910)

Grave

The musical score for Rachmaninoff's Prelude in D-flat major, Op. 32, No. 13, is presented in four systems. The first system is marked 'Grave' and 'mf'. The second system includes 'f', 'dim.', and 'p' markings. The third system includes 'p' and 'dim.' markings. The fourth system includes 'accelerando', 'a tempo più mosso', 'pp', 'f', 'dim.', and 'p leggiero' markings. The score features a variety of musical notations including chords, arpeggios, and dynamic markings.

降D大调，全曲共62小节，4/4+6/4+2/4拍，复三部曲式。庄严的主题令我们领略到其乐思的凝重、厚实。在厚重的和弦中进行，到中段转调并转慢，右手为抒情旋律，主题变成快板，第三段是主题的动力再现。调性从降D大调——A大调——降D大调——升c小调——降D大调。拉赫玛尼诺夫在谱中对音乐做了很详细的标记，力度从ppp——ff，乐曲速度比肖邦的前奏曲更富于变化，从Grave(严峻的、沉重的)——Meno mosso(少快些)——Allegro(高兴、活泼的)——Vivo(活跃的)——Grave。这首前奏曲尾声是很难的技巧段，使主题被发展到辉煌的极致，见谱例1-4。

谱例1-4 (《降D大调前奏曲》56-62小节):

The musical score for Rachmaninoff's Prelude in D-flat major, measures 56-62, is presented in four systems. The first system begins with a *cresc.* marking and features a dense, rhythmic pattern in the right hand. The second system continues this pattern, with a *ff* marking. The third system is marked *Grave* and shows a change in tempo and mood, with a *Meno mosso* marking. The fourth system concludes with a final, powerful chord, marked *Grave*.

到了 19 世纪末 20 世纪初，印象主义作为一种新的艺术流派首先兴起于绘画领域，而后影响到音乐。历史学家对印象主义的起始时间说法不一，一般把 1874 年作为印象主义产生的一年。这年，法国巴黎的一群学生被学院画展拒绝，他们自发组织了画展展出他们的作品。法国的艺术评论家路易·勒洛瓦抨击他们的画，以“印象”作为贬义词形容他们的画风，其中包括莫奈、德加、马奈等人的作品。

法国的德彪西 (Achille Claude Debussy, 1862-1918) 是印象派音乐的创始人，他在 1910 年和 1913 年分别发表了第一集《前奏曲》和第二集《前奏曲》。德彪西的前奏曲是标题音乐，每一首乐曲结尾都标上了题目。其调性安排上没有规则的排列，这些前奏曲显然已经脱离了调性的束缚，更注重对“瞬间”印象的捕捉。这 24 首前奏曲中，庄严风格代表作是《沉没的教堂》，见谱例 1-3。

谱例 1-3:



《沉没的教堂》据布列塔尼的传说，古代被淹没的伊斯的大教堂，每隔一段时间会在雾气缭绕的清晨升出海面，而且还能遥远听见僧侣们咏唱经文。伴随着涨潮和夜晚的来临，城市重新被淹没在水中，大雾再次覆盖在平静的海面是。

全曲共 89 个小节，6/4+3/2 拍，复拍子节奏。调性从 C 大调开始，经过 E 大调—降 B 大调—降 E 大调—C 大调—升 c 小调多次转调，最后回到 C 大调。德彪西在曲中的对速度、力度、表情的要求更具体，例如乐曲开头 *Profondement calme* (*dans une brume doucement sonore*) 意为深深的寂静（在雾中柔和地发出声音）；第七小节 *doux et fluide* 意为柔和、流畅地；第十六小节 *peu a peu sortant de la brume* 意为一点点从薄雾中出来，等等。力度从 *pp*——*ff*，呈现了被水淹没的教堂从海底慢慢升起，呈现在眼前，最后随着海水涨潮又消失在雾中的画面。第 10 小节升 A 音 E 利底亚调式的运用，显得音响奇特、古韵十足。

作为一种外来的体裁，中国的钢琴前奏曲出现在 20 世纪三四十年代。老一辈的作曲家、钢琴家就开始尝试和探索，如邓尔敬的《序曲》，丁善德的《序曲三首》，陈田鹤《序曲》等。二十世纪八十年代汪立三先生创作的《他山集》（五首序曲与赋格）用其独特的构思与纯熟的技法成为当今钢琴音乐创作中不可多得的精品。《他山集》由五首带标题的序曲曲与赋格组成，每一首序曲与赋格在形象和主题上保持紧密的联系，其中庄严风格的作品是《泥土之歌》，见谱例 1-4。

谱例 1-4:



《泥土之歌》有一段题辞：“大地还活着！还活着。苦难的大地，平凡的大地，神奇的大地；我歌。我泣，我的根在你深深的心理。”这段题辞奠定了该曲深沉、厚重的基调。序曲共 55 个小节，降 A 徵调式是陕北音乐中的特色调式，

“这使旋律含蕴这陕北民歌的音调，不免使人联想到西北地区的古老文化。”^①低音部八度音响是宽厚土地的形象，高音部旋律中的降 C 和还原 G 的使用，形成了苦音音阶，见谱例 1-5。

谱例 1-5：



该谱例中降 A 徵调式的苦音音阶表现出心中哀苦难耐的感受。汪立三将前奏曲的形式与中国民歌相结合，使得前奏曲这一形式更容易被中国的听众接受。

通过对同一风格不同时期作曲家前奏曲创作手法的纵向对比，可以看出前奏曲从巴洛克时期篇幅较小、力度起伏较小、用大线条的渐强和渐弱、速度和节奏严格统一，经过浪漫主义时期、印象派和现代乐派的发展，前奏曲从引子的功能中脱离出来，变成独立体裁的器乐曲，德彪西将其发展为标题音乐。通过色彩和声的加入、篇幅的扩展、力度在 ppp——fff 中探索多层次的变化，并且这些音响变化往往是在一瞬间完成的。这些短小精悍的前奏曲是钢琴音乐中的精品，同时也是钢琴文献中的重要组成部分，值得我们在钢琴教学中进行深入的探讨。



^① 引自周柱铨著《奋进在音乐海涛中的健儿——评汪立三的新作〈他山集〉及其他》，《音乐舞蹈研究》1987年第1期。

第二章 肖邦二十四首钢琴前奏曲创作背景

一、肖邦生活的社会、政治、文化背景

十八世纪后半叶的欧洲处于战乱之中，1772 年至 1795 年期间，波兰先后遭到俄国、奥地利、普鲁士三国的三次瓜分，而人民英勇不屈的反抗斗争却一次次失败。1789 年爆发的法国大革命，摧毁了法国的君主立宪制，而浪漫主义思潮就是法国大革命催生的产物。大革命倡导的“自由、平等、博爱”，这种思想体现了个性解放和强烈的情感宣泄的要求，强调个人的独立和自由，这就是浪漫主义思潮的核心思想。

整个 19 世纪充满着自由与压迫、逻辑与感情、科学与宗教信仰等种种矛盾，在这一背景下发展起来的浪漫主义音乐，呈现出复杂的面貌。这一时期的音乐家与社会形成了新的关系，一方面，以前的音乐家们受雇于宫廷、教会，处于奴仆的地位，随着时代的变迁，音乐家们走上自由的道路，从奴仆变成时代的先驱；另一方面，对音乐的欣赏者和消费者从贵族逐渐转移成中产阶级，音乐家们为了获得成功，必须使自己的音乐打动各个阶层的听众。^②

肖邦出生于华沙近郊的热拉佐瓦，父亲是法国人，母亲是波兰人。肖邦自幼便有出众的音乐才能，4 岁开始学琴，7 岁写了《g 小调波兰舞曲》，青年时代在华沙音乐学院跟随院长埃尔斯纳学习和声、对位和作曲，并且常利用暑假去农村聆听民间歌唱和奏乐^③，积累了丰富的民间音乐素材。肖邦生活在华沙的 1810-1830 年正是波兰民族解放运动的高潮时期，人民的民族意识强烈，爱国热情高涨。在这样的社会条件和文化背景培养了肖邦的爱国热情和民族自豪感。1830 年，肖邦在离开华沙前往维也纳。

1831 年定居巴黎后，肖邦主要从事钢琴演奏、教学和创作，结识了文学家雨果、巴尔扎克，诗人海涅，画家德拉克洛瓦，音乐家李斯特、门德尔松、柏辽兹、帕格尼尼、贝里尼、罗西尼等著名的艺术家，他的生活被浓厚的浪漫主义文化氛围感染。1837 年，肖邦在李斯特的介绍下，与小说家乔治·桑相识，保持了 10 年的恋爱关系。与乔治·桑的恋爱激发了肖邦的创作才华，他许多优秀的

^②引自沈璇、谷文娴、陶辛著《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1999 年 5 月，195 页第一段第四行。

^③引自沈璇、谷文娴、陶辛著《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1999 年 5 月，231 页第二段第一行。

作品都产生于这一时期。1847 年与乔治·桑的关系破裂后，他陷入深深的悲观与绝望中，这使肖邦的身体每况愈下，1849 年在法国去世。他的心脏被运回波兰还伴随有一杯泥土，那是他离开祖国时随身携带的。

爱国主义贯穿了肖邦一生的创作，在异国生活的十九年中，他的心时刻牵挂着祖国，他的音乐中记载了一个作曲家为祖国的危亡、社会的变迁、个人经历的波折引起的情感变动。他的创作既有浓郁的波兰民族风格，又有高贵的诗人气质，是历史上最有独创性的音乐家之一，对整个欧洲的浪漫主义音乐做出了巨大的贡献。

二、肖邦《二十四首前奏曲》Op. 28 创作背景

肖邦的前奏曲主要创作于 1831 至 1839 年，肖邦在 1831 年创作了《e 小调前奏曲》和《d 小调前奏曲》，在 1833 年写给戴尔芬娜·波托茨卡的信中也写道：“我刚刚完成了一首新的前奏曲，我把我们的第十一种嬉戏永远写进去了，曲子里有十一个音符表现我们最爱玩得游戏。等我给你弹这支曲子时，我会详细解释的，这样你才能欣赏到其中的微妙之处，我敢保证这首前奏曲会像那种游戏一样，成为我们最喜爱的曲子。”^④事实是，这些前奏曲是由作曲家以前在不同时候写下的一些片段、纪要、便条或是一闪而过念头，在帕尔玛岛期间修改或完善了部分乐曲。

1838 年肖邦的身体每况愈下，11 月他接受了朋友的建议，前往欧洲南部住上一段时间调养身体。肖邦和乔治·桑一起带着她的两个孩子和一个女仆，一行五人从旺德尔港乘船前往巴塞罗那，在巴塞罗那逗留几日后又乘船前往马约卡的帕尔玛岛。但是这趟旅行，并不像肖邦和乔治·桑想象中那样美好，到达帕尔玛后，由于当地没有接待游客的旅店，他们先在一家制桶匠家里的破旧房间里住了几天，随后又搬进了一座“漏风房”。“漏风房”的环境恶劣，使肖邦大病了一场。三位当地的名医给肖邦作了检查后都说他已经生命垂危，当地居民都以为他得了传染病，怕他传染当地居民，房东便向他们下了逐客令，他们只好在法国临时的府上住了几天。

12 月，肖邦一行人搬进了瓦尔德摩萨的卡尔特修道院，在乔治·桑的悉心

^④ 鲁斯·约尔登著 冷杉、孙强译《肖邦》，天津人民出版社，1987 年 8 月，131 页第二段第二行。

照料下，肖邦的身体情况才有所好转。一天，乔治·桑和她的儿子坐马车去帕尔马买东西，回来的路上他们遇到了暴雨。迷了路的车夫赶着马车在黑夜里走了六个小时，便再也不肯往前走了。母子两人只好徒步走回去，大约在半夜的时候他们才回到修道院。肖邦在等待母子二人回家的时候，焦急万分，便用弹琴来排解心中的忧虑，他说他在梦幻中看到自己掉进一个湖中，一个劲的往下沉，冰凉的湖水拍打着胸脯，他感觉自己好像死了似的。在这样的梦境中，肖邦创作出来的便是《降 D 大调前奏曲》，也被人们称为“雨滴”前奏曲。

随着肖邦的身体逐渐康复，生活慢慢走上了正轨。两个月后，他在帕尔玛岛上写出了数量可观的音乐作品。其中《降 D 大调前奏曲》、《a 小调前奏曲》、《e 小调前奏曲》、《C 大调前奏曲》、《降 B 大调前奏曲》、《升 c 小调前奏曲》，这些前奏曲组成了作品第 28 号，还有《e 小调第二玛祖卡》、《F 大调第二叙事曲》、《A 大调第一波罗乃兹》、《c 小调第一波罗乃兹》和《升 c 小调谐谑曲》等。

于 1839 年 6 月发表了《二十四首前奏曲》Op. 28，在德文版本的献词中，肖邦写到它们是献给著名的钢琴练习曲作家凯勒斯的，然而在英文版本中却写道“给我的朋友布莱耶尔。”因为布莱耶尔曾为这些前奏曲支付了 2000 法郎，当时他急需这笔钱与乔治·桑和她的孩子们一起去帕尔玛岛。布莱耶尔事先支付了 1000 法郎，剩下的是在手稿交付后补齐的。

乔治·桑在《我的一生》中对这套前奏曲的评价很高：“这些曲子都是精品。其中几首诗人仿佛看到了那些早就死去的僧侣，听到了那些回荡在他胸中的挽歌。其他几首的情调有的悲伤，有的甜蜜。这些前奏曲都是在他的身体健康、阳光明媚的日子里酝酿成熟的；窗下回响着孩子们嬉戏的笑声，远处吉他传来的拨弦声，栖息在被雨水淋湿的枝桠上的鸟儿的鸣啭声，白色的玫瑰花在白雪皑皑的大地上开放出小小的花朵。”^⑤

⑤ 鲁斯·约尔登著 冷杉、孙强译《肖邦》，天津人民出版社，1987 年 8 月，175 页第二段第六行。

第三章 肖邦《二十四首前奏曲》Op. 28 演奏研究

由于篇幅所限，本论文将重点研究肖邦《二十四首前奏曲》Op. 28 中第一至十二首，通过对前奏曲曲式结构、和声调式的分析，可以使演奏者可以了解一首乐曲的基本情绪、篇幅大小、和声色彩、明暗变化以及作曲家的创作意图。然后再对前奏曲进行演奏方法的剖析，包括音乐形象、技术难点、弹性节奏、踏板等方面，可以使演奏者在进行二度创作时，更贴近作曲家的想法和要求。

在本文中针对这十二首前奏曲不同的技术难点设计专项训练。这些专项训练是根据本人弹奏肖邦前奏曲及其他作品演奏经验，与导师的讨论，以及教学的实践经验总结出来的。通过本人与导师反复的讨论和试验，写出专项训练后，让不同年龄段的学生进行试奏，结论是这些专项训练中的方法基本可以解决乐曲中的难点。为了更好的说明专项训练中涉及的弹奏方法，在部分专项训练中配有演奏的插图。

以期通过对这些方法的分析和研究，使演奏者可以融汇贯通到肖邦其他作品中，如练习曲、夜曲、玛祖卡等乐曲。且对使用这些研究成果的师生，在浪漫乐派的整体音乐风格理解和具体细节应用方面起到一定的辅助和参考作用，由于本人的才疏学浅，在这些专项训练中还存在很多不足和缺点，期望得到各位学者的指正。所谓“条条大道通罗马”，除了本文中提到的演奏的方法，还有很多的可能性，期望本文中的演奏方法能为今后从事演奏和教学的学者提供部分学术参考，起到抛砖引玉的作用。

第一节 肖邦《二十四首前奏曲》第一至第六首的演奏分析

第一首 《C 大调前奏曲》

第一首《C 大调前奏曲》，2/8 拍，情绪是活跃、激动地。此曲具有即兴曲的特点，充满着不安、激动、热情、急促的情绪。

谱例 3-1.1:

The musical score is for a piece titled 'Agitato'. It is written for piano in 2/8 time. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) marking. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The third system features a stretto marking. The score is filled with intricate rhythmic patterns, including many triplets and slurs. The bass line is consistently marked with 'Red' and asterisks, suggesting a specific rhythmic motif or pedal point. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

一、曲式结构分析

从谱例 3-1.1 中可以看出, 本曲旋律以中音声部上行大二度为主导动机, 附点的节奏推动着音乐进行, 给人以不断前进的动力感, 好似对爱的一声声“呼唤”。织体结构以线性的流动织体为主, 主旋律隐藏在次中声部, 由右手一指奏出, 高音声部是主旋律的高八度重复, 像是对主旋律“呼唤”的“回应”, 低音伴奏的织体始终不变。

全曲共 34 小节, 一部曲式, 非方整结构, 可划分为三个乐句, 曲式结构图

如下：

A		coda

a + a'		
8 + 16	10	
(1-8) (9-24)	(25-34)	
C 大调		

二、和声、调式分析

第一个乐句（1-8 小节），调性维持在主调 C 大调上，内含两个对比性乐节（4+4），结构方整，见谱例 3-1.2。

谱例 3-1.2（《C 大调前奏曲》第 1-8 小节）：

该谱例中，第 1-4 小节旋律上行，和声从主和弦经过属和弦，第四小节停在主和弦上。第 5-8 小节旋律下行，和声从下属经过重属和弦，解决到属七和弦，形成变格终止式。

第二个乐句（9-24 小节），调性在 C 大调上不断离调，第 8-11 小节重复第一个乐句中前 4 小节的内容，第 13-20 小节通过大量的和弦外音的运用，使旋律以半音阶上行的模进进行离调，和声紧张度不断加强，并在第 21 小节，全曲的黄金分割点处将乐曲推高潮。（按照黄金分割点的比例约等于 0.618: 1，全曲共 34 小节，推算出这首乐曲的黄金分割点是 21 小节。）第 14 小节中降七音的一

级和弦处于全曲重要的转折点，见谱例 3-1.3。

谱例 3-1.3 (《C 大调前奏曲》第 13-16 小节):

C: IV I7 IV6 I $\frac{6}{4}$

这个和弦在 Op. 28 中经常被肖邦用于音乐的转折处，在后面乐曲的分析中也会见到。随后旋律开始下行，在第 24 小节停在属七和弦上形成变格终。

尾声 (25-34 小节)，最后的 10 个小节调性在 C 大调上，见谱例 3-1.4 中的和声分析。

谱例 3-1.4 (《C 大调前奏曲》第 25-34 小节) :

C: I I I I I I I I I I

该谱例中和声持续在主和弦，在 29-32 小节和声内部加入和弦外音 F 和 A，形成下属到主的变格进行，巩固了调性，最后结束在主和弦上，

三、演奏技法分析

本曲的演奏重点是控制四个声部的声音层次，控制不同声部的表现力，清晰体现出隐藏的旋律线条，并在织体中将其突出。技术难点是右手两个声部旋律的

控制和左手大跨度分解和弦的精准度。

在练习时可先将右手 1 指和 4、5 指的两个声部分别练习，见专项训练 3-1. 1
(这是本人针对该项技术设计的专项技术训练，以下简称专项训练)。

专项训练 3-1. 1:



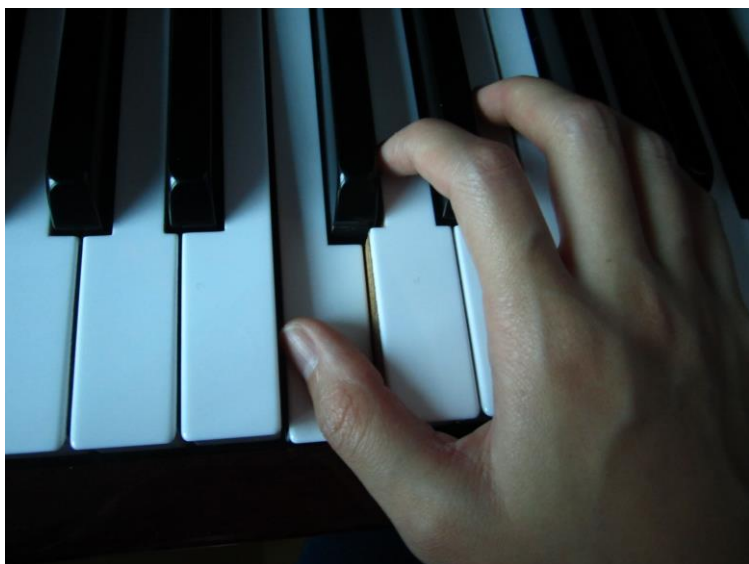
练习时 4、5 指时要注意内心准确的节奏，刚开始可以跟着节拍器进行练习。
练习 1 指的旋律可以参照专项训练 3-1. 2。

专项训练 3-1. 2:



要注意 1 指声音的均匀，用指腹触键，通过耳朵的配合来达到声音浑厚、均匀的目的，见图 1。

图 1:



把两个声部分别练好后，再起来，见专项训练 3—1. 3。

专项训练 3-1. 3:



练习时应把重音放在一指上以突出旋律。这样练习的好处是可以分别听到两个旋律的层次，并控制 4、5 指的力度在 1 指之下，从而更好的突出旋律。

左手练习时，为了提高远距离音程的准确性，可先把 5 指和 1 指抽出来练习，见专项训练 3—1.4。

专项训练 3-1.4:



5 指到一指的跳跃要靠手腕放松带动，自然连接。在很准确的找到这两个音基础上之后，再加入 3 指进行练习，见专项训练 3-1.5。

专项训练 3-1.5:



低音声部用手臂横向带动，控制触键，加强第一个低音的力度，以突出旋律走向。要注意乐句间的呼吸和情绪的变化，每小节第一拍的休止符要弹出急促呼吸的感觉，但不能破坏乐曲的连贯性。

关于演奏肖邦的乐曲最难于表达的弹性速度（即 Rubato），约瑟夫·霍夫曼的观点是：“支配自由速度弹奏的艺术原则是良好的鉴赏能力以及将节奏保持在艺术界限之内。从一处“偷得”的时间，要在另一处归还。审美法则要求乐曲的总时值不受自由速度的影响。因此，自由速度只限于用在最严格的速度弹奏这首乐曲所需要的时间之内摆动。”也就是说乐曲总速度、时长不变，在乐曲的演奏中某一乐段的速度加快后，在后面的乐段要放慢；或者在某一乐段的速度减慢后，

在后面的乐段速度要加快，使乐曲的总时值保持平衡。将这个法则运用到本曲中，全曲力度从 *mf* 开始，随着旋律的上行或下行，逐渐渐强或减弱。至 17 小节上方肖邦在此标出 *stretto* 意为加快加紧，18 至 20 小节第一拍休止符减去了，意在适当加快弹奏速度，突出旋律上升的紧迫感。高潮在第 21 小节，高音 D 是全曲的最高点，在此处加强触键力度并运用 *Rubato* 放缓下键弹奏的速度，扩大张力，演奏时的精神意念要支撑住。作为攀爬高峰后的缓冲再迅速恢复到乐曲开始时的速度。从 25 小节力度减到 *p*，进入乐曲的尾声，在 29 至 33 四小节的重复中，可以运用减弱、减慢的触键，使音乐的情绪逐渐缓和，在主和弦的分解琶音中平静的结束全曲。

关于踏板的使用，霍夫曼认为在踏板的使用中：“只有在充分理解踏板运用的基本原则的基础上才能具体地谈及踏板，那就是指导运用踏板的人体器官是一一耳朵，只能是耳朵指导脚踩踏板。”在我们演奏肖邦的乐曲时应谨遵这个法则，用耳朵听辨和声的清晰和音色的变化，以此来决定脚的踩法。在演奏这首乐曲时，可以按照乐谱中标记的踏板，以音后踏板的方式更换，即在每小节第一个音击键后，迅速放开踏板并踩下，这样既不会将前一小节的和声混入，又可以将本小节第一个音的泛音保持，形成完整的和声。

肖邦将明亮而直接表达情感的《C 大调前奏曲》放在 Op. 28 中的第一首，这样的安排正适合一套作品的开场。第一，乐曲以大二度为主导动机 2/8 拍附点后浪推前浪的律动，给音乐带来不可遏制的动力感；第二，音乐直截了当的表达了明快、活跃的情感基调；第三，流动型的线性织体结构，体现出欲语还休之感，让人对第二首前奏曲的出现充满期待之感。

第二首 《e 小调前奏曲》

第二首《e 小调前奏曲》，2/2 拍，情绪是阴暗、沉痛地。此曲创作于 1831 年华沙起义失败以后，作品中表达了作者的爱国主义和对祖国的命运的担忧，所以全曲主调色彩是沉痛、忧郁的，笼罩着灰暗的色彩。

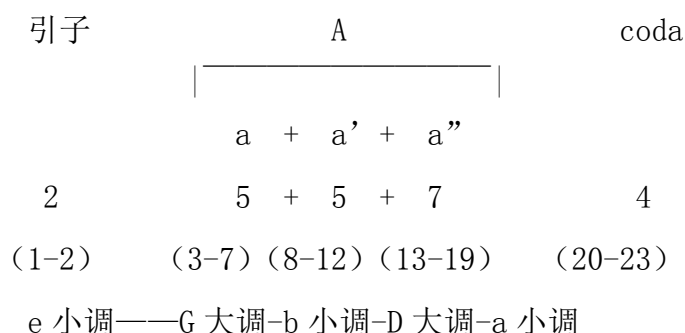
谱例 3-2.1:

The musical score is for Chopin's No. 2 in E minor, Op. 25, marked Lento. It is in 2/2 time and consists of five systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system has a measure number 5. The third system has a measure number 9. The fourth system has a measure number 13 and a 'dim.' (diminuendo) marking. The fifth system has a measure number 18, a 'rall.' (rallentando) marking, and a 'sostenuto' marking. The score features a continuous bass line with eighth notes and a melody in the treble clef with various intervals and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/2.

一、曲式结构分析

从谱例 3-2.1 中我们可以看出，本曲以右手声部的主旋律中下行四度后上行三度为主导动机，带双附点 2/2 拍的设计，带出缓慢而凝重之感。伴奏织体是纵向的柱式和声结构，小七度辅以一个 piano 的力度，弱小而不协和，体现出内心深处的苦恼和无法释怀之感。双音和弦交替的音型贯穿始终，描绘了一个步履沉重的人，边走边叹息的音乐形像。

全曲共 23 小节，一部曲式，非方整结构，可划分为三个乐句，乐曲的开始有 2 小节引子，曲末有 4 小节尾声，曲式结构图如下：



二、和声、调式分析

乐曲并不是从主调 a 小调开始，引子是从 a 小调的属方向 e 小调开始，见谱例 3-2.2 中和声结构分析。

谱例 3-2.2 (《a 小调前奏曲》第 1-8 小节)：

The musical score shows the first 8 measures of the Prelude in A minor. The left hand plays a steady accompaniment of dyads (doublets) in a 2/2 time signature. The right hand plays a melody with a descending fourth followed by an ascending third. The key signature changes from E minor (e: i) to G major (G: I) in the first measure, then to A minor (i) in the second measure, and continues with various chords (i, iii, vii, I, III, V) through the 8 measures.

该谱例中，在第一个乐句（3-7 小节），转到上行三度的 G 大调。第一个乐句内

含两个对比性乐节（2+3），非结构方整。第 3-4 小节旋律出现下行四度后上行三度的“叹息”动机，第四小节停在 e 小调的主和弦上。第 5-7 小节旋律以二度为核心材料，调式转到 G 大调，

第二个乐句（8-12 小节）是主题动机的节奏紧缩，旋律出现在次强拍，是第一个乐句的上行五度模进。调性从 b 小调转到 D 大调。

第三个乐句（13-19 小节）在第 13 小节的连接后，是主题动机的节奏扩张，是第一个乐句的上行四度模进，乐句结构也从 5 小节扩充到 7 小节，见谱例 3-2.3。

谱例 3-2.3:

The musical score for Example 3-2.3 consists of four systems of piano music, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '节奏原型' (Rhythm Prototype) and shows a 5-measure phrase. The second system is labeled '节奏紧缩' (Rhythm Compression) and shows a 5-measure phrase. The third system is labeled '节奏扩张' (Rhythm Expansion) and shows a 7-measure phrase. The fourth system shows a 5-measure phrase. The score illustrates the transformation of a musical motif through rhythm compression and expansion, with changes in key signature and melodic contour.

调性从 D 大调转到属方向的 a 小调。通过对主题动机节奏紧缩和扩张的手法使旋律每一次的出现都有新的变化，

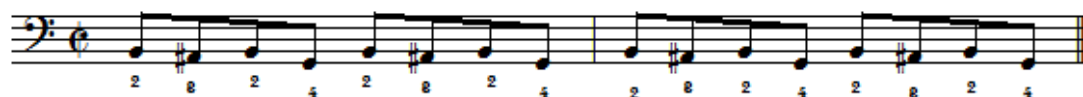
尾声（20-23 小节）省去了“叹息”动机的两小节，变化重复了第一个乐句的第二个乐节，乐曲首尾呼应，有始有终，和声从 a 小调的属和弦，经过重属解

决到属七和弦，最后回到主和弦，形成正格终止。在短短的 23 小节里转调五次，铺垫了音乐情绪变化无常，音乐形象内心的复杂和痛苦，是作者悲痛情绪音乐化的一种表达方式。

三、演奏技法分析

本曲的演奏重点控制右手旋律的触键速度，弹出凝重，甚至有凝固感的音色。左手要弹出迟缓而徘徊辗转的声音效果。技术难点是左手和弦的转位，需要弹得连贯、自然。左手的和弦转换作为背景的铺垫，要以手臂的带动弹得柔和、流畅。在练习时应先把左手的两个声部拆开练习，见专项训练 3-2.1。

专项训练 3-2.1:



左手的旋律线条，要弹得很清晰。在练习专项训练 3-2.2 时要注意 5 指和 1 指需要靠手臂带动，衔接自然。专项训练 3-2.2:



两个声部同时演奏时，见专项训练 3-2.3。

专项训练 3-2.3:



为了把低音声部远距离音程衔接的连贯，双音弹奏时可提前放掉 1、5 指，见图 2 和图 3。

图 2 是提前放掉 5 指，保留 2 指的手型：

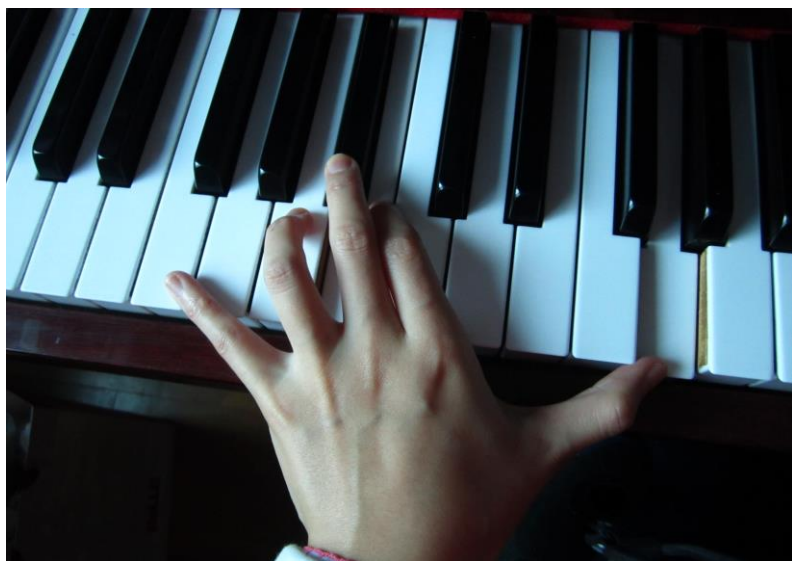
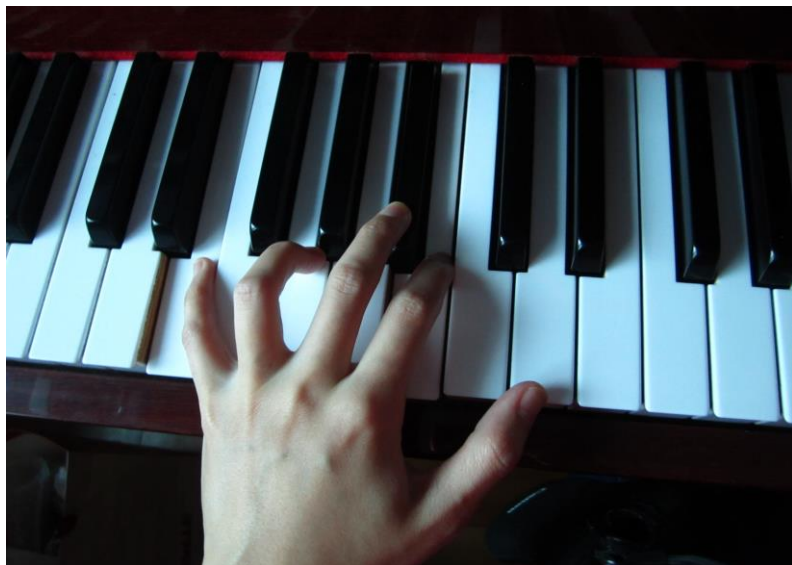


图 3 是提前放掉 1 指，保留 3 指的手型：



这样可以将两个和声的旋律声部保持，使旋律在手腕快速转动时依然清晰可辨，避免把 1、5 指弹得太响。

右手的弹奏难点在于对句子的控制，要根据乐句的起伏做出变化，并适当运用弹性速度。第一句以弱的力度开始，要慢下键，表现出步履沉重的音乐形象。三、四小节的连线要弹出叹息的语气，第五小节的装饰音不要弹得太紧凑，第六小节的同音反复也要以手臂的带动，弹出不同的力度变化，可以渐强或者减弱。第二句在第一句的基础上上行五度模进，可在第一句的力度上稍稍加强。第三句回到 a 小调，在 18 小节处可渐弱、渐慢，21 小节的 *sostenuto* 意为稍慢的，应表现出安静而饱满的音色，以突出重属和弦到属七到主的和声色彩。

这首前奏曲作者仅在第 18 小节标记了一个踏板，其他的地方应该怎么踩呢？笔者认为可以根据左手的和声来更换踏板，如果每小节换一次，会有音响浑浊之感，如果一拍换一次会破坏旋律的连接。所以在这首曲子中可以一拍换一次踏板，使用快速放开再踩下去的方法，使旋律连贯、清晰。在 17、18、20、21 小节处，左手的伴奏暂停了，只剩下右手的旋律，在这些小节可以不踩踏板，用手指将旋律连接起来。最后两小节的踏板应该随着和声的更换而更换，使用音后踏板的方式。

《a 小调前奏曲》作为 Op. 28 中第一首出现的小调前奏曲，其阴郁的情绪与第一首《C 大调前奏曲》形成了强烈的反差，大调与小调交替出现，形成了情绪、性格的对比，使听众的情绪跟着音乐的发展上下起伏。《a 小调前奏曲》奠定了这套作品中小调前奏曲的音乐特性：第一，纵向柱式和声的织体特点；第二在两个大调中穿插三个小调，其悲伤、哀痛的情感基调让人呼吸压抑，越发体现出一种走不出的暗淡、愁苦。压抑的情绪使人期待一缕阳光，为第三首前奏曲的出现埋下伏笔。

第三首 《G 大调前奏曲》

第三首《G 大调前奏曲》，2/2 拍，情绪是明亮、快乐地。是 Op. 28 前奏曲中为数不多的洋溢着青春活力和轻松愉快气氛的乐曲。

谱例 3-3.1:

Vivace

leggieramente

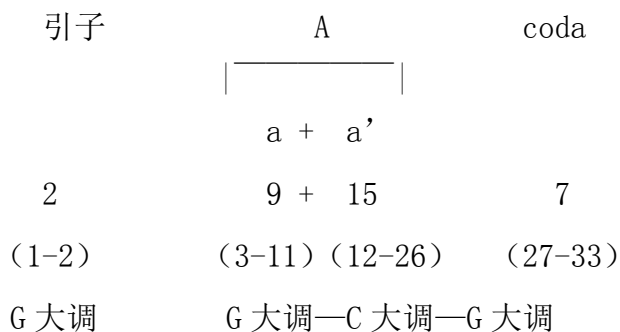
3. *p*

3. 4. 6. 9. 13.

一、曲式结构分析

从谱例 3-3.1 中可以看出，本曲的音乐结构是线性的流动织体，它是一首以左手 16 分音符为特定走向形成的迂回式音型的乐曲，是一首小型的左手练习曲，左手的十六分音符要弹得清晰有颗粒，其音乐形象模仿潺潺的流水，右手跳进的和弦音则像在水上划船、游玩的人们，要表现出轻松、惬意的神态，。舒曼将肖邦的前奏曲称之为“练习曲的胚胎”，其原因在于它们和肖邦练习曲一样，一方面有很强的技术性，另一方面每首乐曲中只塑造一个音乐形象，或是一个形象的不同侧面。

全曲共 33 个小节，一部曲式，可分为两乐句，乐句开始有两小节引子，曲末有 7 小节尾声，曲式结构图如下：



二、和声、调式分析

引子（1-2 小节）在 G 大调的主三和弦上，以快速的十六分音符奏出，开门见山的揭示了线性流动织体的特点，为旋律的进入埋下伏笔。在分解和弦中加入大量经过音，见谱例 3-3.2。

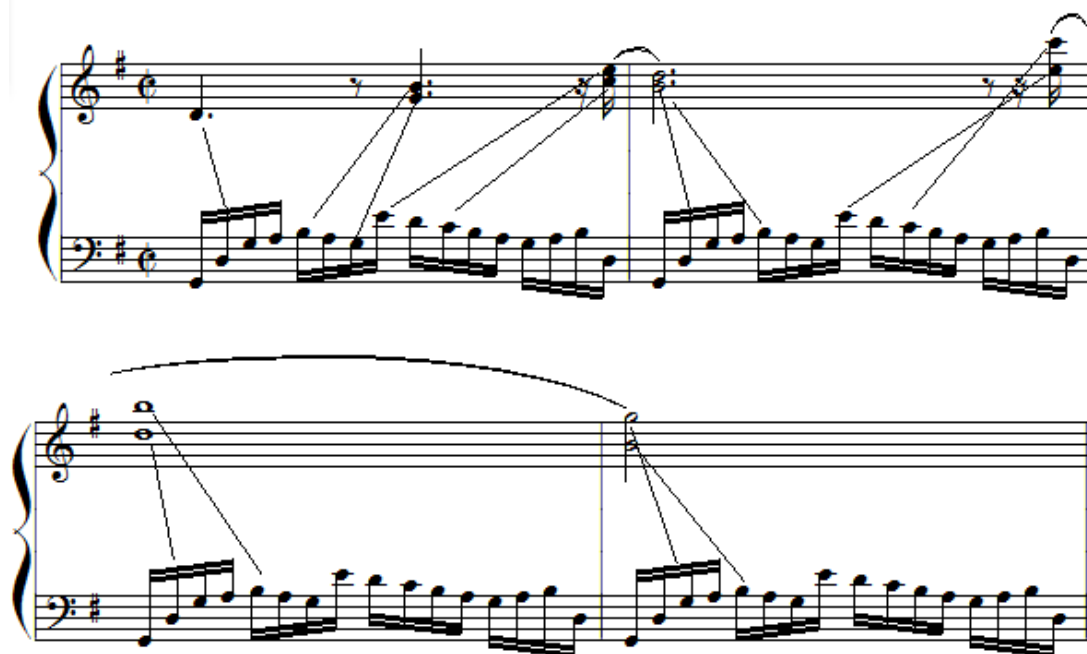
谱例 3-3.2:



在该谱例中，带“+”记号的音便是分解和弦中的经过音使音响效果听起来像湍急的溪水一般流向远方。

第一个乐句（3-11 小节），内含两个对比性乐节（4+5），非方整结构，见谱例 3-3.3。

谱例 3-3.3 (《G 大调前奏曲》第 3-6 小节):



该谱例中，伴奏织体的和声是主持续，跳进上行的旋律衍生于伴奏织体，高声部的每一个音在低音声部都可以找到与其相对应的音。第二个乐节通过第 7 和第 9 小节的重属导七和弦向属调离掉，最后结束在 G 大调的属和弦上，形成变格终止。

第二个乐句(12-26 小节)的第一个乐节是对第一个乐句第 3-6 小节的重复。第二个乐节中第 16 小节，肖邦运用了降七音的一级和弦，见谱例 3-3.4。

谱例 3-3.4 (《G 大调前奏曲》第 16、17 小节):

降七音的一级和弦也就是下属调的属和弦，调式从 G 大调转到 C 大调，并对乐句进行扩充，在第 22 小节回到 G 大调，最后结束在 G 大调主和弦上。

尾声(28-33 小节)双手采用相同的十六分音符的线性织体，在 3 小节的重

复后向高音奔去，好似人们乘船沿着河水驶向远方，最后消失不见。

三、演奏技法分析

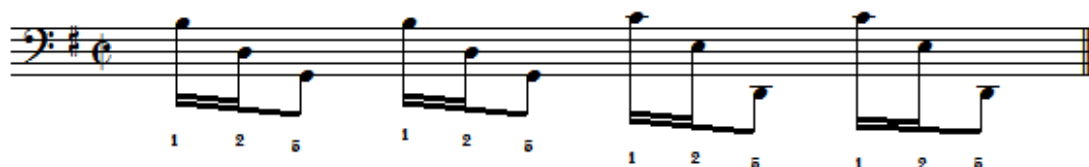
本曲演奏的重点是要注意旋律的优雅和色彩性。技术难点是双附点时值的把握和左手快速 16 分音型的跑动，触键轻、短，快而干净，对腕部的灵活性有很高的要求，音色要像小溪一般流动、顺畅。左手每个小节都是一组山型的音阶，在音阶上行时可以稍稍渐强，在爬到顶峰后下行时可以稍稍减弱。先以慢练的方式并在每拍的第一个十六分音符加上重音，以训练四个音为一组的节奏感，见专项训练 3-3.1。

专项训练 3-3.1:



要注意每个小节最后一拍与下一小节的音跨度较大，因此也可以把这些音做单独的练习以增加准确性，见专项训练 3-3.2。

专项训练 3-3.2:



熟练后再以八个音为一组或者以十六个音为一组进行练习，直到左手可以弹出均匀、连贯的音色。

右手的旋律中，附点和双附点的节奏要弹得从容不迫。在第 2 小节、第 3 小节中右手弱拍十六分音符到附点二分音符或全音符的连线也很有讲究，要靠手腕带动弹出上扬的感觉。第二个乐句是对第一句的变化和发展，可适当的运用 Rubato 的自由节奏，使乐句产生对比。乐曲第一小节和第二十八小节中出现的 *leggieramente* 和 *leggitiro* 都是轻巧的意思，这说明在演奏时要弹出轻盈的效果。从 28 小节开始是四个小节的重复，可以先渐强再减弱的做出变化，最后在 G 大调主和弦上结束全曲。

这首前奏曲的伴奏音型是密集的快速跑动的音阶，踏板的使用也要很谨慎，

最好采用半踏板，以免破坏旋律的清晰度。即踏板不要踩到底，只踩一半，这样可以快速而轻巧的更换踏板，用在每个小节的第一个音和最高音处，使和声保持连贯。踏板要换得干净、迅速、不留痕迹。

《G 大调前奏曲》是天空中的一束阳光将《a 小调前奏曲》的阴霾一扫而光，但是这束光亮很快又被乌云遮住，淅淅沥沥下起了小雨，把人拉回到沉痛的现实中，这朵乌云便是即将出现的《e 小调前奏曲》。

第四首 《e 小调前奏曲》

第四首《e 小调前奏曲》，2/2 拍，情绪是悲叹、沮丧地。此曲的旋律气息悠长，极富歌唱性，如泣如诉，流露出了作者彷徨、苦闷的心情。

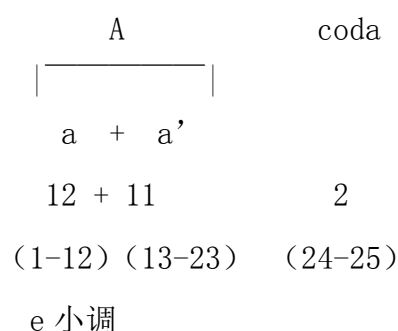
谱例 3-4.1:

The musical score for Chopin's No. 4 in E minor, Op. 10, No. 4, is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 11, and the second system contains measures 12 through 20. The score is in 2/2 time and marked 'Largo'. It features a piano (p) and expressive (espressivo) performance. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by long, flowing lines with many ties. The accompaniment consists of dense, rhythmic chords. The score includes various musical markings such as 'p', 'espressivo', 'stretto', 'f', 'dim.', 'p', 'smorz.', and 'pp'. There are also dynamic markings like 'f' and 'pp' and a 'dim.' marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

一、曲式结构分析

从谱例 3-4.1 中可以看出,这首曲子的动机是右手旋律声部不断出现的小二度,小二度的音响为整曲铺垫了悲剧性色彩,在低音声部持续和弦的伴奏下,塑造了一个被生活或病魔折磨得身心憔悴的人,为了生存而奋力抗争的音乐形象。安东·鲁宾斯坦认为《e 小调前奏曲》是音乐艺术中最富有悲剧性的作品之一。

全曲共 25 个小节,一部曲式,可分为两个乐句,非方整结构,曲式结构图如下:



二、和声、调式分析

第一个乐句(1-12 小节)包含了两个乐节(4+8),非方整结构。高声部从弱起开始,以动力性的符点节奏向前不断推动,在属音 B 上经过三小节的盘旋重复后,下行小二度 B-降 B。第三小节的通过降五音的属三四和弦短暂离掉到 a 小调。第 5-8 小节在下方二度模进第 1-4 小节的音乐材料后,第 8-12 小节的旋律迂回曲折,但总体还是在往下进行,意在表现出压抑的情绪并未得到缓解。低声部为和声化织体,可以将其分为三个层面,见谱例 3-4.2。

谱例 3-4. 2:

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a melodic line in the treble staff and complex, often chromatic, accompaniment in the bass staves. The second system continues this pattern, with the treble staff showing a more active melodic line and the bass staves providing a dense, rhythmic foundation. The notation includes various note values, rests, and accidentals, particularly chromatic alterations in the bass lines.

该谱例中，每个层面以不断下行的半音在不同的节奏位置形成错位节奏感，产生了丰富的和声变化色彩，深刻反映了肖邦内心的复杂情感变化，最后停在 e 小调的属和弦上，形成变格终止。第二个乐句（13-23 小节）是对第一个乐句的变化重复，并在第一句的基础上通过旋律的上行跳进和节奏的加紧，第 16、17、18 小节和声进行，见谱例 3-4. 3。

谱例 3-4.3 (e 小调前奏曲 16、17、18 小节):



通过一系列色彩和弦的使用将乐曲推向高潮，但是情感的爆发时间很短，很快又回到旋律附点节奏的进行中，乐曲从 24 小节进入尾声，通过主和弦一属和弦一主和弦的和声进行，形成正格终止，巩固调性，结束全曲。

三、演奏技法分析

本曲演奏的重点是长气息句子的弹奏，如何通过简单的旋律弹出不同的变化，表现出悲情的色彩。技术难点右手的触键和弹性节奏的把握，以及左手和弦力量的分层控制。

第一个小节的 *espressivo* 意为，有表情的、表现的，所以演奏时要将这种悲伤的心情融入音乐中。左手的伴奏都是以半音下行推进的和弦为主要材料推进，与旋律悠长的气息形成对比，增加了旋律的稳定性。弹奏时要注意触键力度的均匀，既要烘托出悲剧的色彩又不能将旋律盖过，见专项训练 3-4.1。

专项训练 3-4.1:



练习该专项训练时可以把和声中最高音抽出来做练习，用 1 指贴键联系半音下行，弹和弦时小心控制力度，使声音连贯、动作不大、用力均匀、手臂放松。

另外的两个旋律层可以同时练习，见专项训练 3-4.2。

专项训练 3-4. 2:



这两个声部的力度要控制在 1 指之下,这样可以训练耳朵在三个旋律层同时弹奏时,可以听出手指弹出的不同力度,从而达到分层控制的目的。

高音旋律音乐的线条比较简单,音乐的表现力很强,情绪变化也很大,演奏重在对气息的把握。乐曲中的附点节奏,符点二分音符占主要地位,弹奏时应突出这个音,后面的四分音符占次要地位,三小节上行小二度的重复可以渐渐加强,在第四小节的小二度下行可减弱,模仿叹息的语气。第 9、12、16、17、18 小节旋律的节奏较紧凑,旋律更有表现力,表达了作者情绪的变化,在这几个小节的弹奏中可适当运用弹性速度,先加快后减慢,或者先减慢后加快,以增加乐句内部的张力。第十六小节的 *stretto* 意为加紧,力度也从 *p* 发展为 *f*,表明这一句的心情比前面更迫切和激动,到了情感爆发的极致点,但很快又恢复到无力的虚弱中。第二十一小节的 *smorz.* 意为渐消失的,第二十三小节,二分休止符上的延长记号表达出了作曲家欲语还休的心情,要停够时值。最后在叹息中结束全曲。

这首前奏曲中踏板的使用较为复杂,左手的伴奏是比较密集的柱式和弦转换。前 8 小节,踏板可以根据左手的和声来更换,即相同的和弦使用一个踏板,和弦变化的同时换踩踏板。在第九小节,旋律音节奏紧缩,每个音都旋律与和弦是同时演奏,所以在弹奏是可以每个音换一次踏板或者每两个音换一次踏板,以免和声浑浊。第 12 小节是右手的独奏,在这里可以松掉踏板,用手指的连奏代替踏板的使用,16-18 小节的高潮部分,同样也是一个音换一个踏板或者两个音换一个踏板的踩法,这样使旋律的表现力更加突出。在 19 小节以后,可以和乐曲的开始段落一样,和弦更换时换踏板直到乐曲结束。

第五首 《D 大调前奏曲》

第五首《D 大调前奏曲》，3/8 拍，情绪是欢腾、快乐地。这是一首具有练习曲性质的前奏曲，高、低音声部的十六分音符始终保持快速跑动，这些花式乐段像一张由许多精美音符编织的、五彩缤纷的网。

谱例 3-5. 1:

Allegro molto

5. *cresc.*

7. *dim.*

13. *cresc.*

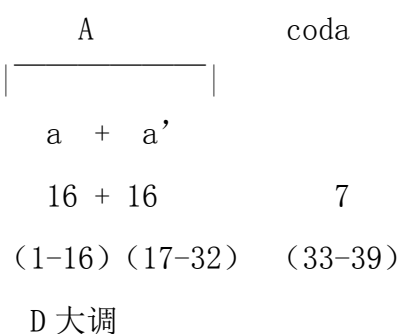
19. *dimin.*

25. *f*

32.

一、曲式结构分析

从谱例 3-5.1 中可以看出此曲的织体特点是线性的流动织体,并运用了复合节奏的错位。旋律隐藏在中音声部中,以大二度和小二度为动机,这是一种复调的写作方法,起伏不定的旋律就像一只挂在窗台上的风铃,随着风的摆动发出叮叮当当的声音。全曲共 39 个小节,一部曲式,可分为两个大的乐句,方整结构,最后是七个小节的尾声,曲式结构图如下:



二、和声、调式分析

第一个乐句(1-16 小节)之前有四个小节的引子,和声是主调 D 大调的属七和弦持续,旋律开始后每四个小节出现一次转调,见谱例 3-5.2。

谱例 3-5.2 (《D 大调前奏曲》第 1-6 小节):

D: V7 V7 V7 a: I iv

在第 5 小节处通过 D 大调的主和弦等同于 a 小调的下属和弦从而形成转调。第九小节通过 a 小调的主和弦等同于 e 小调的下属和弦形成转调,见谱例 3-5.3。

谱例 3-5.3 (《D 大调前奏曲》第 7-9 小节):



第 13 小节通过 e 小调的属和弦等同于升 F 大调的下属和弦从而形成转调，第一句结束在升 F 大调的主和弦上，见谱例 3-5. 4。

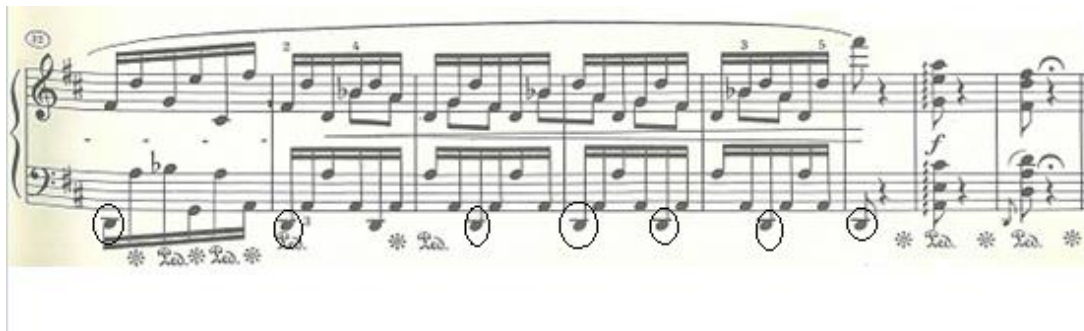
谱例 3-5. 4（《D 大调前奏曲》第 12-13 小节）：



第二个乐句（17-32 小节）是第一个乐句的变化重复，第 17-28 小节是再现第 1-12 小节的材料，第 29-32 小节是第 13-16 小节的下行大三度模进，调性是从 D 大调—a 小调—e 小调—d 小调。

在尾声（33-39 小节）的引子中，可以找到持续的主音 D，见谱例 3-5. 5。

谱例 3-5. 5（《D 大调前奏曲》第 32-19 小节）：



引子从属持续变为主持续是对调性的巩固，最后通过正格终止在主和弦上结束全曲。

三、演奏技法分析

此曲主要是双手反向的琶音演奏，演奏的重点是右手旋律中穿插的双音和声部的力量分配。技术难点是手指快速跑动的清晰性，在快速的弹奏中大跨度音程

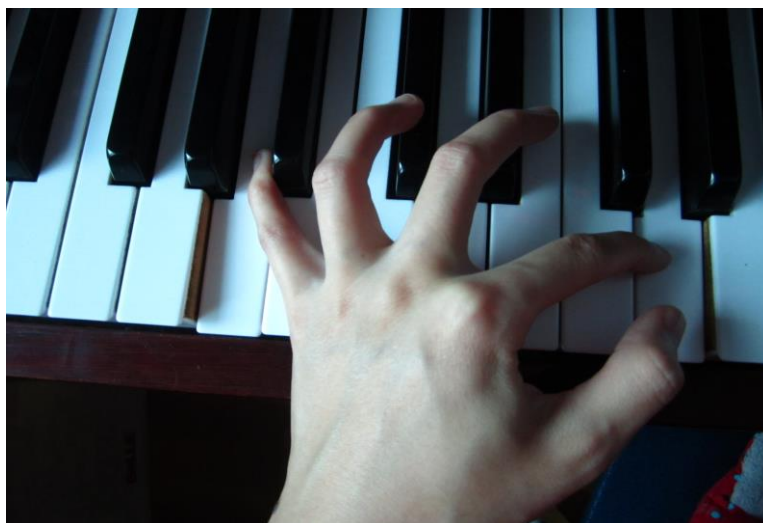
的精准性和连贯性。乐曲中一直不断变化的力度记号 *cresc.* 和 *dim.* 随处可以见，也传达了这种不安的情绪。肖邦在谱中将连线从第一小节画到倒数第三小节，充分表明要求在演奏时要一气呵成。演奏时要注意八度、九度、十一度等大跨度音程的准确性，手掌要尽量打开和放松，见专项训练 3-5.1。

专项训练 3-5.1:



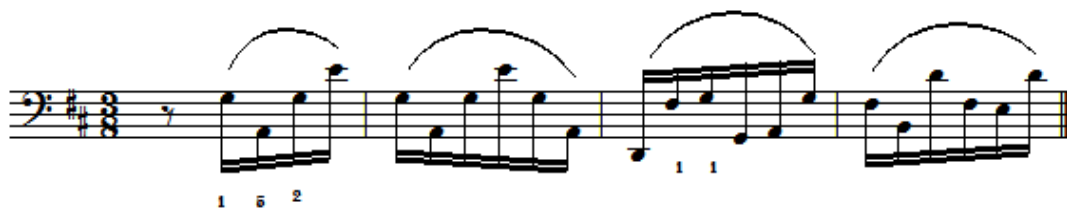
练习该专项训练时，左手为提高远距离音程的准确性，可以把这些音分成两个、三个、六个一组进行的方式练习，在弹奏时，2、5 指的跨度较大，见图 4。

图 4:



由于跨度较大，手腕可适放松并当偏向五指，声音要流动、均匀。在练习中要注意手腕的放松，不然会造成手腕酸痛的不适感。在能快速弹准这些大跨度的音程后，在将左手连贯起来弹奏，见专项训练 3-5.2 。

专项训练 3-5. 2:



右手的练习中主要要突出引子中的旋律，以动机的两个音为轴心，带动手腕划圈弹出其余的音符，旋律中穿插的双音可以加上重音见专项训练 3-5. 3。

专项训练 3-5. 3:



或者改变节奏进行练习，通过各种方法，直到双手可以很连贯、自然的弹出这些双音，见专项训练 3-5. 4。

专项训练 3-5. 4:



该练习可以用慢速打着节拍器加重音的方式，以方便找到双音的手位，熟练后再以三个音为一组的音型进行练习，见专项训练 3-5. 5。

专项训练 3-5. 5:



练习三个音为一组的音型时，三个音要快速而均匀的下键第三个音的节奏可以延长，为下一组的三个音做好充分的准备，不断练习直到可以准确弹出六个一组的音型为止。

这首前奏曲音符跑动较快，不适加入太多的弹性速度，可以在两个乐句的连接处及尾声运用 *Rubato* 表示乐句间的呼吸。踏板应严格按照谱中标记的踩法，在 21-28 小节没有标记踏板的地方可以参照第 5-12 小节的换法。使用音后踏板轻巧的点、换踏板，力求声音的清晰、颗粒、不浑浊。

第六首 《b 小调前奏曲》

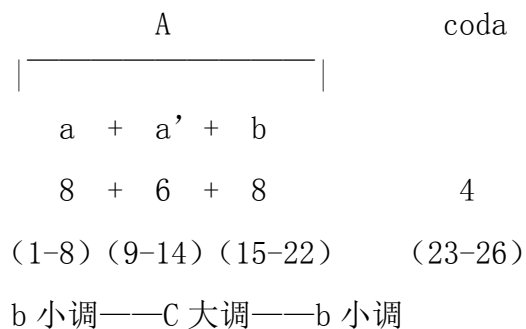
第六首《b 小调前奏曲》，3/4 拍，情绪是思念、悲哀地。这首曲子和《降 D 大调前奏曲》常被人们称作“雨滴”前奏曲，曲中充满了忧伤、悲观和哀愁之情。乔治·桑说：“它会使人灵魂陷入可怕的沮丧之中。”

谱例 3-6.1:

The musical score is for Chopin's No. 6 in B-flat minor, Op. 9, No. 6. It is in 3/4 time and marked "Lento assai". The score is written for piano and includes a variety of musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece begins with a "sotto voce" marking. The score is divided into systems, with measures 6, 10, 14, 18, and 22 marked. The piece ends with a "pp" (pianissimo) marking.

一、曲式结构分析

从谱例 3-6.1 中可以看出,这首前奏曲的旋律在左手,左手是主调的分解和弦构成的旋律,犹如大提琴的音色一般低沉、忧伤。“雨滴前奏曲”这一名称很好的描述了本曲的音乐形象,高音和中音声部由 b 小调的主、属持续音构成,有填充和声的效果,仿佛下雨时雨滴断断续续滴在屋檐的声音。全曲共 26 个小节,一部曲式,非方整结构,可划分为三个乐句,(8+6+8+4),最后有四个小节尾声,曲式结构图如下:



二、和声、调式分析

第一个乐句(1-8 小节)在低音声部第一至第六小节的旋律中,每两小节有一次变化,分解和弦的最高音从 d——升 f——g 呈扩张的趋势。这样的音型像一个问句,反复的询问好像在迷茫中无法寻找到人生答案,最后结束在主调 b 小调属和弦上,形成变格终止。

第二个乐句(9-14 小节)是第一个乐句的变化重复,11 小节处通过 b 小调属和弦转到 C 大调,见谱例 3-6.2。

谱例 3-6.2 (《b 小调前奏曲》11-16 小节):



谱例中，调性从 b 小调远关系转调到 C 大调仿佛给阴雨绵绵的天空晃过一缕阳光，但很快又回到了 b 小调。在 14 小节又通过 C 大调的一级六和弦等于 b 小调的那不勒斯六和弦来完成转调。那不勒斯和弦也叫拿波里和弦，是下属和弦的变化和弦之一，即调式中的降二级和弦，最常见的是那不勒斯六和弦的形式。

第三个乐句（15-22 小节）旋律出现新的材料，下行的音阶仿佛是对前面疑问给出的回答。第 18 至第 21 小节是对第 15 至第 17 的小节完全重复。尾声（23-26 小节）从第二十三小节回到开始时的旋律，首尾呼应。和声在主和弦—属和弦—主和弦的正格终止中结束。

三、演奏技法分析

本曲演奏的重点是低音声部句子、语气凝重感的表达，有很强的音乐表现力，要有浓厚的歌唱音触键法。技术难点是掌握多声部层次的演奏，必须通过对左右手力度的高度平衡感达到，在下键速度方面要很仔细地控制。高音声部持续音要模仿断断续续的雨滴，练习时左手需要通过反复练习琶音来体会每个手指力量的传递，见专项训练 3-6.1。

专项训练 3-6.1:



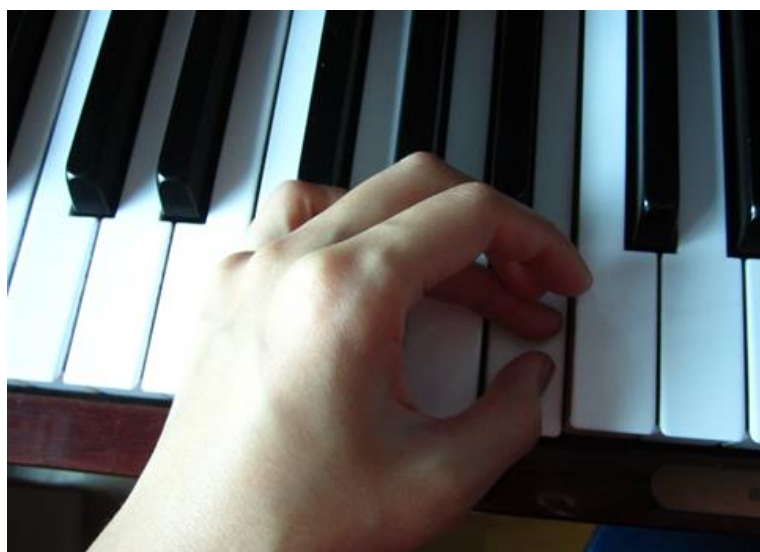
注意使每一个手指的力量从肩膀传递到指尖，下键要深切慢。这首曲子中双手同音换指也是练习重点之一，因此可以用专项训练 3-6.2 的方法练习，然后再把这样的方法运用到旋律的弹奏。

专项训练 3-6.2:



同音换指要快速、干净，不能产生两次发音的情况，这就要求手腕的放松和横向的带动，见图 5。

图 5:



图中的手腕呈横线运动趋势，4 指到 1 指的转换务必快速且不留痕迹。

第一小节的 *sotto voce* 意为轻声的、弱声的，右手两个声部要区分出层次，高声部是一种象声的手法，模仿了雨滴落在屋檐上的声音。重音记号标记在每排的前半拍，后半拍要弹的弱一些，才有断断续续雨滴的感觉。中音声部是纵向的线条，起着支撑和声和填补旋律的作用，见专项训练 3-6.3。

专项训练 3-6.3:



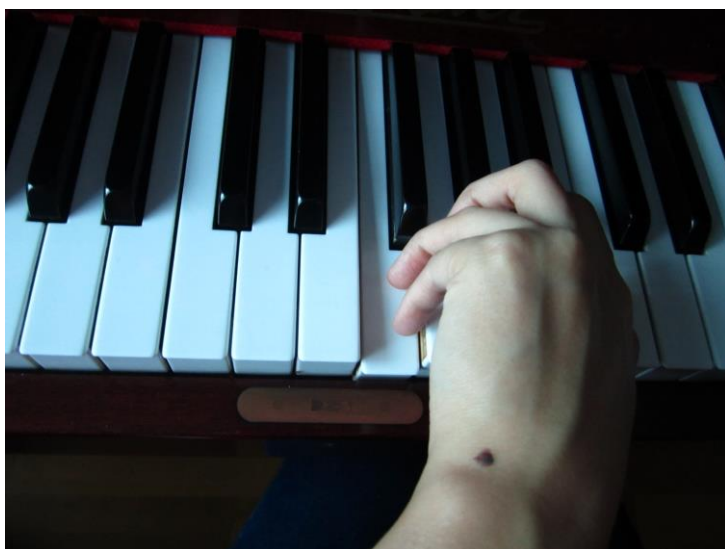
在练习要注重右手同音换指的灵巧和声音的均匀，可以先单独练习 5 指和 4 指的同音练习，然后把重音放到前半拍练习同音换指，见专项训练 3-6. 4。

谱例 3-6. 4:



在练习该专项训练时，可参照图 6 的手型：

图 6:



一强一弱的规律要体现出来，就要求 5 指有良好支撑，5 指弹下去后以 5 指指尖为支点，依靠手臂的带动轻轻弹出 4 指。

在这首前奏曲中，旋律大多以两个小节换一个和声，踏板可以每小节更换一次，或者两拍更换一次，在和声变换比较频繁的地方，如第 6、7、8 小节的可以一拍更换一次，或者随着和声的变换而更换踏板，要注意用耳朵去听换踏板的同时不可切断和声，使用音后踏板使和声变换的同时，衔接自然。

适当弹性节奏的运用可以使低音声部的凝重感更有表现力，第一个乐句旋律中三次出现的分解和弦“疑问”句型，语气一次比一次加重，除了可以渐强的同

时，在每一次分解和弦的最高音出现时可以加入弹性速度，一次比一次放慢，或者一次比一次加快，表现出语气的变化。第 8 小节句尾的和弦转换可以使用弹性速度减慢，表示内心的迟疑，在第 9 小节稍稍收紧速度，回到疑问的句型。第 13 小节两个重复的分解可以做减弱并减慢，为新材料的引入做准备。第 15-17 小节的“回答”句型要弹出肯定的语气，第 17 小节的 *sostenuto* 意为保持着的、稍慢的、安静而饱满的表现，慢下键、用指腹触键的方法可以使声音变得饱满、浑厚。第 23 小节进入尾声时，旋律的速度要和乐曲的开始相一致，在最后两个小节减弱、减慢，低音的旋律慢慢消失，只留下滴答的雨声令人回味。

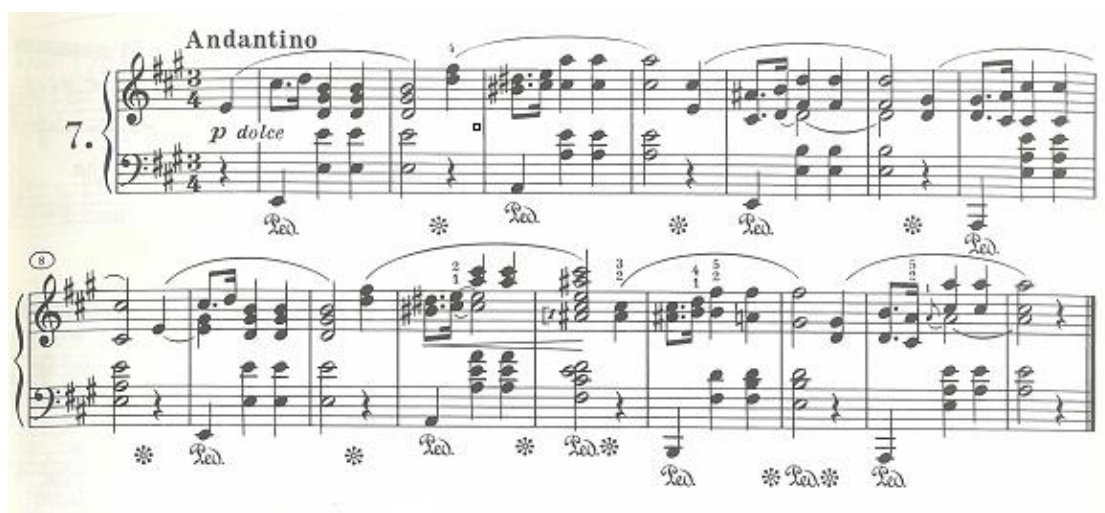
第五首《D 大调前奏曲》与第六首《b 小调前奏曲》的情绪仍然是一明一暗的对比，与第一首和第二首，第三首和第四首的性格一致。笔者试图将第一至十二首前奏曲分为两组进行分析，原因在于第七至十二首前奏曲大小调的性格将慢慢产生变化，大调逐渐向小调过度，小调逐渐向大调转换，体现了肖邦的在设计整套前奏曲时思维的缜密和匠心独运的安排。

第二节 肖邦《二十四首前奏曲》第七至第十二首的演奏分析

第七首 《A 大调前奏曲》

第七首《A 大调前奏曲》，3/4 拍，情绪是天真、质朴地。乐曲的开头 *Andantino* 意为行板，第一小节 *dolce* 意为柔和的，由于这首前奏曲的速度较慢，力度较轻，使音乐蒙上了一层朦胧的面纱，可以将此曲理解为对逝去美好回忆的追思。

谱例 3-7.1:



一、曲式结构分析

从谱例 3-7.1 中可以看出，这首《A 大调前奏曲》打破了之前线性流动结构的大调前奏曲织体特点，变成了纵向的柱式和声结构。肖邦以这首前奏曲为转折点，大调的织体特点逐步向小调过渡，小调的织体特点逐步向大调靠拢，在情绪上也会相互影响。大小调的音乐特性线索好似黑色和白色的两根线，相互交叉。这首前奏曲只有 16 个小节，一部曲式，可分为两句，方整结构。两小节的基本节奏型，重复了八次，旋律在流动的时候不但具有动力性，又有舞曲的摇曳感。曲式结构图如下：

A

a + a'
8 + 8
(1-8) (9-16)

A 大调——C 大调——b 小调

二、和声、调式分析

第一个乐句（1-8 小节）从 A 大调上开始，包含的两个重复材料的乐节，见谱例 3-7.2。

谱例 3-7.2（《A 大调前奏曲》第 1-8 小节）：

A: V7 I

V7 I

该谱例中的和声为两次属七和弦到主和弦的进行第二个乐句（9-16 小节）的两个乐节中，第一个乐节（9-12 小节）和声进行从 A 大调的属七和弦开始，见谱例 3-7.3。

谱例 3-7.3 (《A 大调前奏曲》第 9-16 小节):



谱例中在高潮的 12 小节处进行到了 A 大调二级的重属和弦上，造成了短暂的离调，在第 13 小节解决到二级和弦，经过属到主和弦，最后结束在 A 大调的一级和弦上。

三、演奏技法分析

本曲除了在第 12 小节中的右手跨 10 度的七和弦，其他地方的演奏在技术上相对不难，难点在于对情绪的表达。演奏者要尽量弹出一种朦胧的音色，可以考虑加入弱踏板，或以手指的指腹触键，慢而深的下键，弹出柔软、柔美的音色。本曲演奏的重点是表现旋律的圆滑和连贯，弹出柔美、精致的声音。演奏难点是歌唱性旋律与和声的融合。

这首曲子有夜曲的性质，要很浪漫的演绎。右手的和声在弹奏时要注意高音声部的保持，以手腕的带动转到下一个和声，使听到的旋律音连贯不中断，如专项训练 3-7.1。

专项训练 3-7.1:



第一小节的表情术语 dolce 是柔和的，高音声部的旋律以相同的节奏型向上或向下模进，好像作者的喃喃自语。第二句是对第一句的变化重复，在节奏型不变的同时，填充了高音和中音声部的和声，使旋律更饱满。第十一至十二小节是全部小的高潮，力度渐强，一指要同时压住升 A 和 C 音，需要稍加练习把和声弹整齐。随即又恢复到柔美的画面，低音声部的和声音量要控制好，轻轻的烘托高声部的旋律。踏板的使用可以按照乐谱中的标记更换，每两小节换一次，在左手的四分休止符处断开，表示乐句的呼吸。也可以在开始和结尾处加入弱音踏板，使音乐的朦胧感更明显。

为了把这些相同节奏型的旋律表达出不同的感觉，可以在乐句中加入弹性节奏的处理。方法一，在以两小节为单位的动机中，重复的柱式和声可以减慢或渐快演奏；方法二，可在曲中四个小节的基本乐节中加入弹性速度，如在第一个乐句中，第 1-4 小节的第一个乐节以行板演奏，第 5-8 小节的乐节以比行板稍慢的速度演奏。在第二个乐句的第一个乐节回到行板的速度，在第二乐节的高潮处以比行板稍快的速度演奏，增加和声的紧张感，然后再回到行板的速度等方法，进行多种试验，以达到更好的效果。

《A 大调前奏曲》还保留着大调前奏曲明朗的色彩，但是此曲的旋律进行以和声进行为主，这是大调前奏曲像小调前奏曲转变的第一步，这首短小的前奏曲踩着优雅的步伐把听众引入了下一首前奏曲中。

第八首 《升 f 小调前奏曲》

第八首《升 f 小调前奏曲》，4/4 拍，情绪是急促、痛苦地。旋律隐藏在中音声部，附点节奏贯穿始终，高声部的华彩音型使人眼花缭乱，大量的和弦外音与迅速变化的和声为单一的旋律批上了华丽的“外衣”。

谱例 3-8.1:

Molto agitato

8. 1 3 1 10

cresc.

一、曲式结构分析

从谱例 3-8.1 中可以看出，这首作品结构规模较大，整首曲子犹如一场暴风雨的袭来。旋律镶嵌在大幅度的分解和弦中，使整首曲子在激动、不安中带有抒情的性格。小调前奏曲的性格在此曲中发生了戏剧性的变化。激烈、愤怒的情绪第一次进入这套作品。这首前奏曲的织体和《C 大调前奏曲》的织体相似，都是线性流动织体，并且以附点节奏作为主要节奏，贯穿于全曲。这验证了小调前奏曲的特性逐渐向大调转变的观点。三个声部不同的音型结合在一起产生了一种暴风雨般的气势。全曲共 34 小节，是带再现的单三部曲式，曲末有八小节的尾声。再现时主题的扩充增加了音乐形象的对比性、统一性，曲式结构图如下：

A	B	A'	coda
_____	_____	_____	
a + a'	b	a''	
4 + 4	10	8	8
(1-8)	(9-18)	(19-26)	(27-34)
升 f—降 C	降 B—g—降 E— 降 C—降 E—升 f	升 f	升 f

二、和声、调式分析

第一个乐段（1-8 小节）在方整结构，由平行的两个乐句构成见谱例 3-8.2。
谱例 3-8.2：

二度 二度

该谱例中，第一个乐句（1-4 小节）在升 f 小调上，旋律以上行小二度为动机展开，低音为分解和弦伴奏，如果将旋律分解来看，会发现小二度的材料渗透

进了每一个旋律层，其中包括中音声部的旋律，高音声部的隐伏旋律（谱例中+号标记）以及背景材料中的经过音型。

第二个乐句是第一个乐句上行小三度的变化重复，见谱例 3-8.3。

谱例 3-8.3（《升 f 小调前奏曲》第 7-8 小节）：

e: ii v7
 bE: VII/V V7
 D: VII/V V7
 bD: VII/V
 bD: V7 C: VII/V V7
 bC: VII/V VII V7
 bB: VII/V

该谱例中，从第七小节开始左手的和声通过一系列属七和弦的连续进行转到降 B 大调，最后结束在降 B 大调的重属导七和弦上。

第二个乐段（9-18 小节）旋律是半音下行的模进，具有一定的展开性。变化音和调性的改变出现得更频繁，从降 B—g—降 E—降 C—降 E，最后才回到升 f，表明了这一段的情绪更加激动，力度也通过三次渐强达到了 ff。

第三个乐段（19-26 小节）为变化再现，它延续了第二乐段激动的情绪，一直上行，到 22 小节全曲的最高点 a 音，情绪如汹涌的洪水一般宣泄，一发不可收拾，然后从 a 音急转直下，到中央 c 的升 f 小调属音。之后在 8 小节的尾声中，属持续一直延续，到最后才解决到主音结束全曲。

三、演奏技法分析

曲中大量的变化音与迅速变换的复杂和声，对演奏者有很高的技术要求。右手 1 指承担了旋律演奏的任务，其余的手指快速的经过音跑动也具有练习曲的特点。演奏重点是把握不同声部的层次，注意乐句的起伏，突出隐藏的旋律。技术难点是高、中、低三个声部不同的节奏型，构成了复杂的组合。这首练习曲性质的前奏曲不仅需手指灵敏的跑动，更需要手腕及手指的柔韧性，使它们协调配合才能很好的控制声部间的层次。

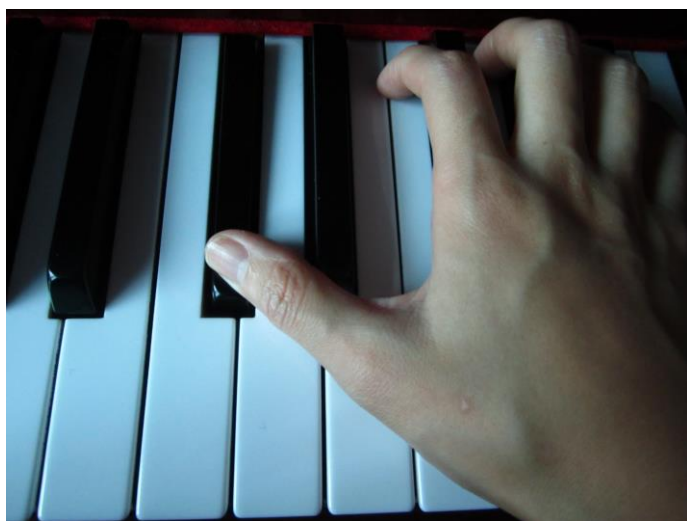
右手的高音声部和《C 大调前奏曲》一样，是两个声部的相互呼应，在练习时需要大量的分声部慢练，见专项训练 3-8.1。

专项训练 3-8. 1:



由于 1 指的中声部是旋律声部，在练习该专项训练时，一指应以指腹贴键弹奏，见图 7。

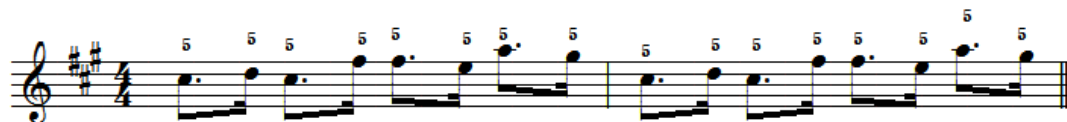
图 7:



附点节奏的主旋律要以手腕带动一指发出坚定、有力的声音。

5 指的高音声部是对中声部的回应，也可以先进行单独的练习，见专项训练 3-8. 2。

专项训练 3-8. 2:



当两个声部同时弹奏时，要把重音放在 1 指，即双符杆的旋律音上。

左手的分解和弦比较容易弹奏，但要注意双手的复合节奏，可以先把双手的旋律主干音抽出来练习节奏的配合，见专项训练 3-8. 3。熟练后再加入华彩音型进行练习。

专项训练 3-8. 3:



练习是内心要有准确的节奏，可以一边数节奏一边进行练习，将左手和右手节奏配合得平稳、圆滑，不能有中断、拼凑的感觉。上方华彩音型手指要积极的跑动要弹得清晰、干净。左手伴奏的三连音节奏要弹得均匀、准确，分解和弦靠手腕的带动，一个动作完成。由于和声不停的变化，踏板可以按照乐谱中的标记，每拍换一次踏板，直到第 21、22 小节改为两拍换一次踏板，这里是乐曲的高潮，保留和声的同时增加了乐曲的气势。之后还是按照一拍更换一次的踩法，进入尾声后和声的进行比较平稳，在旋律不浑浊的情况下，踏板每小节更换一次，或者两拍更换一次。

在这首快速跑动的前奏曲中不适宜加入过多的弹性节奏，可以通过力度的变化来表现乐句的不同。比如在第一个乐句中整体力度可以为 *mp*，随着旋律的上行、下行渐强渐弱。第二句的整体力度可以为 *mf*，在第一个乐句的基础上加强语气。第三句的整体力度从 *mf* 渐强到 *f*，由于旋律每个小节上行二度模进，在两个小节旋律衔接的地方可以加入弹性速度，模仿一种向上攀爬的艰难感。在到第四句力度渐强到 *ff*，却在第 17 小节突然变为 *p*，这两个乐句间的强烈戏剧对比是为了再现做铺垫。第十八小节 *poco ritnuto* 意为稍稍渐慢，在进入再现之前有一个短暂的呼吸。第十九小节 *molto agitato e stretto* 意为非常激动的并且加紧（速度），它延续了第二乐段激动的情绪，所以再现段的速度应比呈示段更急迫，力度也从 *p* 再次渐强到 *ff*，激动的情绪一直延续高潮部分。进入尾声后，力度从 *ff* 减为 *p*。尾声的属持续仿佛情绪宣泄后力气被抽空一般，力度从 *p* 减到 *pp* 结束全曲。

《升 *f* 小调前奏曲》如战马一般奔驰着，将听众从上一首朦胧的气氛中猛然带入到战争般的场面，使人目不暇接、惊心动魄。这首前奏曲与《C 大调前奏曲》的相似性在前文中已经论述，事实上，笔者认为它在篇幅、速度、力度上都

是对《C 大调前奏曲》的发展，在激烈的情绪后，隐藏着悲壮和沉重，这又为下一首前奏曲的出现铺下道路。

第九首 《E 大调前奏曲》

第九首《E 大调前奏曲》，4/4 拍，情绪是阴暗、庄严地。全曲仅 12 小节，是肖邦《二十四首前奏曲》中最短的一首，正如钢琴家傅聪所说：“肖邦的前奏曲把一切不必要的东西全部去掉了，只剩下了最根本和必不可少的东西”。

谱例 3—9.1:

9. *Largo*

f 3

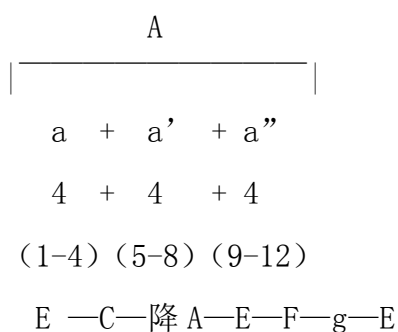
trm *cresc.*

ff *decresc.* *p*

ritenuto *cresc.* *ff*

一、曲式结构分析

从谱例 3—9.1 中可以看出，这首大调前奏曲中有纵向和横向两条旋律线交错，将大调前奏曲和小调前奏曲的织体特点相结合，纵向的柱式和声产生了丰富的音响效果，横向的高声部旋律将纵向的和声链接起来，表现了细腻的感情。低音声部有大量的四度进行，高音声部的三连音与附点节奏相结合，有一种进行曲的节奏感，但又具有宗教音乐的威严和雄浑。全曲 12 小节，可分为三个乐句，结构方整、内容紧凑、乐思凝练。曲式结构图如下：



二、和声、调式分析

第一个乐句（1-4 小节）的调性在主调 E 大调上，是一个呈示性的乐句，如果把旋律与和声拆开来看会发现作者独具匠心的作曲技法，见谱例 3-9.2。

谱例 3-9.2（《E 大调前奏曲》1-4 小节）：



右手高音声部是平稳的二度上行和下行，中音声部是三连音的和弦分解，其隐伏的旋律线是高声部低八度的重复（谱例中+号标记），左手低音声部的旋律进行起伏较大，仿佛平静的海面下，暗藏汹涌。

此曲虽然只有 12 小节，但调性的变化尤其丰富，见谱例 3-9.3。

谱例 3-9.3（《E 大调前奏曲》5-12 小节）：

Harmonic analysis labels for measures 5-12:

- Measure 5: E: I, V
- Measure 6: C: III
- Measure 7: C:16
- Measure 8: II₂/IV
- Measure 9: C: V/II, I
- Measure 10: bA: III, II
- Measure 11: VII, bA: I, V
- Measure 12: E: I, III, V



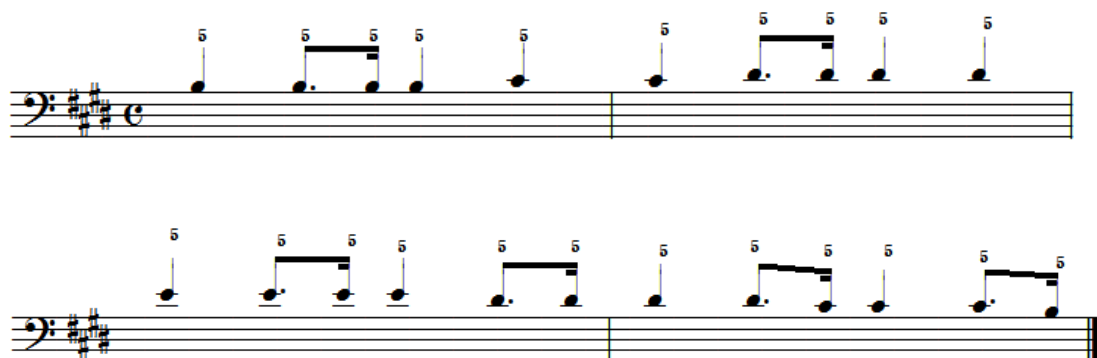
F: II
g: i iv i
E: III V I

第二个乐句（5-8 小节）和第三个乐句（9-12 小节）从 E 大调—C 大调—降 A 大调—E 大调—F 大调—g 小调，最后一个小节才回到了 E 大调，乐曲中大部分利用大小调中的三级和弦作为共同和弦进行转调，这种丰富而富有逻辑的和声语汇色彩明暗，交替好似一张打翻了颜料的油画，

三、演奏技法分析

全曲分为三个乐句，但是肖邦降第二句和第三句的连线将两个乐句连在一起，意为在演奏中要将第二和第三个乐句要一气呵成的演奏。演奏重点是对不同层次声音的控制，在情绪饱满的和声中突出旋律线条。技术难点是复合节奏的对位及左手旋律的浓度、力度。左手第 1-5 小节的单音旋律要正确运用肩膀和手臂的力量，掌关节是有力的支撑点，把肩膀的力量送到指尖。第六小节低音部单音变成了八度，使和声变得更加厚重和宏大。

右手在弹奏时需要加强对外声部的强调，单独练习 5 指，见专项训练 3—9.1 专项训练 3-9.1



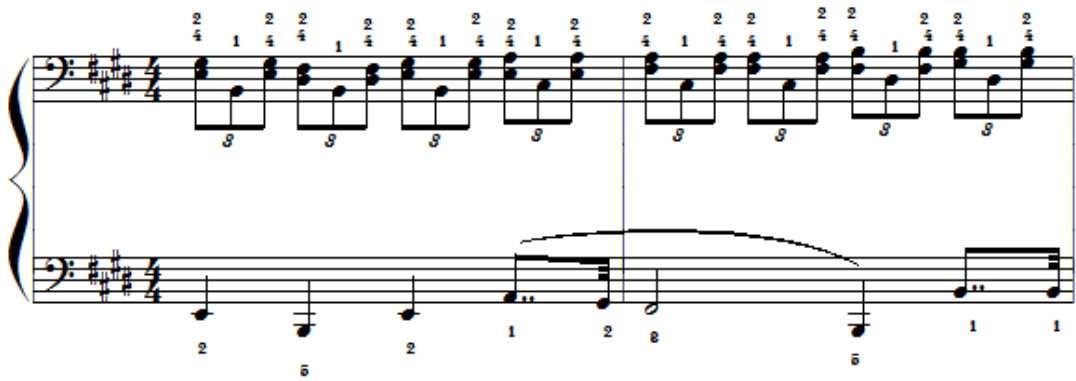
由于 5 指的声部是旋律声部，且中音声部还伴随着三连音的进行，要强调五指就需要右手的重心都在 5 指上，除了手腕横向的带动，整个手臂可以微微往 5 指倾斜，见图 8。

图 8:



同时也要注意右手三连音和左手的复合节奏的对位，也要进行单独练习，如专项训练 3-9. 2。

专项训练 3-9. 2:



在练习时要注意第四拍双附点的节奏对位，左手双附点的音应出现在右手三连音弹完之后，很快的带过。

第九首《E 大调前奏曲》和声性进行非常突出，一改前面几首大调前奏曲明朗、亮丽的风格变成了凝重、深沉的情绪，类似于小调前奏曲的特点，肖邦以蒙太奇的手法，牵动着听众的神经，跟随着作者的心跳上下起伏。这也引起了听众强烈的好奇心，下一首前奏曲又会以什么样的形式出现，因此充满了期待。

第十首 《升 c 小调前奏曲》

第十首《升 c 小调前奏曲》，3/4 拍，情绪是轻快、妩媚地。由于这首前奏曲即兴、敏捷、给人以转瞬即逝的印象，其音乐形象就好像夜空中的精灵一般忽然出现又凭空消失。

谱例 3—10.1:

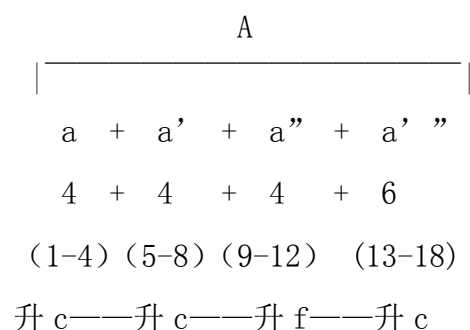
10. *Allegro molto*

leggiero

10. 2. 7. 10. 14.

一、曲式结构分析

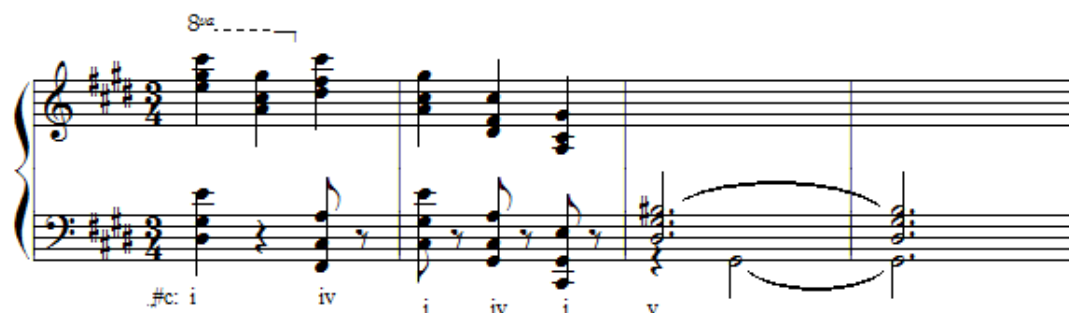
从谱例 3—10.1 中可以看出,这首乐曲右手声部的旋律的动机是上行的二度,旋律从弱起的六连音开始,高音声部由急转直下的音阶构成,是三连音和十六分音符的组合,其中散布着众多的双音。低音声部的和弦是从旋律中衍生的,和《G 大调前奏曲》中高音声部旋律衍生于低音声部伴奏的写法正好相反。低音声部的和弦如蜻蜓点水一般,是旋律的点缀,与其形成了戏剧性的对比效果。仿佛一只从高空俯冲下来的大鸟,抓住猎物后又很快消失在人们的视野中,只留下一个瞬间的影像。全曲共 18 小节,可分为四个乐句,非方整结构,一部曲式,曲式结构图如下:



二、和声、调式分析

第一个乐句(1-4 小节)在升 c 小调上,和声以一级到四级平稳的进行,具有呈示性,见谱例 3-10.2。

谱例 3-10.2 (《升 c 小调前奏曲》1-4 小节):



第二句承接第一句的调性还在升 c 小调上,但是重属到属的和声连接为下一句的“转”埋下伏笔,如谱例 3-10.3。

谱例 3-10.3 《升 c 小调前奏曲》5-8 小节）：

#c: i iv i iv i v v/v v

第三句通过四级功能和声向升 f 小调离调，之后又从四级和声向五级和声走，为回到主调做属准备，如谱例 3-10.4。

谱例 3-10.4 《升 c 小调前奏曲》9-12 小节）：

#c: iv #f: i vii/iv i #f.vii/iv i ii #c: iv ii v -- i

最后一句回到了升 C 小调的主到下属的功能和声中，在曲末最后两小节出现六级和弦阻碍终止后，通过属和弦到属七和弦最后解决到一级和弦上，巩固了调性结束全曲，如例 3-10.5。调性的布局根据四个句子的“起、承、转、合”而变化。

谱例 3-10.5 《升 c 小调前奏曲》13-18 小节）：

#c: i iv i v7 i v i v i vi v i v7 i

三、演奏技法分析

这是一首训练琶音技巧与双音技巧的曲子，演奏重点是能够完美表达音乐内容，要求音乐韵律轻快、即兴。技术难点是右手明亮而有颗粒的下行音阶，穿插

其中的双音要快速、准确，及左手波音和弦的优美和清晰。练习时右手可先以单音迂回音型进行练习，见专项训练 3-10.1

专项训练 3-10.1



该专项练习是五个音唯一组的迂回音型向下五度模进，可以将重音放在每一组的第一个音上，训练节奏感，然后再加入双音练习，见专项训练 3-10.2。

专项训练 3—10.2:



在练习该专项训练时，重音放在每一组的双音上，其余的四个音下键轻而快，轻巧的一带而过。第三至四小节的和声要弹得连贯、轻巧，突出高音声部的旋律线条，如 3-10.3。

专项训练 3-10.3:



4、5 指连接的技术要点和《b 小调前奏曲》相似，要求声音歌唱而均匀，尤其要注意用 4 指连续弹奏旋律音，下键要快而准确，需要多加练习。

乐曲旋律的乐句是由两个对比性的乐节穿插而成，一是“蜻蜓点水”般的急速琶音下行，二是紧接其后的和弦的链接，像喃喃自语，节奏重音有意与节拍重音不一致，这两个迥然不同的乐思材料的并列和对比形成了强烈的戏剧对笔。琶音的弹奏要准确而迅速，有一种紧张感，而在其后的和弦连接，节奏可以松弛一些，充分利用弹性节奏的伸缩，以表达即兴、自由的感觉，令听众无从抓住真正

的节拍律动。

踏板的使用可以根据和弦的变化来踩，在琶音下行时，左手的和弦一带而过，踏板可以配合左手，轻轻的点一下，以求琶音声音的清晰。而在和弦转换时每个和弦换一次踏板，使用音后踏板，使和声的连接更流畅。

《升 c 小调前奏曲》在听觉上和第三首《G 大调前奏曲》有相似性：迂回的音型、欢快的情绪，逐渐摆脱了小调前奏曲的忧伤和凝重，大、小调系统过渡的趋势越发明显。这首前奏曲如精灵一般闪现的乐思，仿佛在和听众捉迷藏，让听众跟着作曲家的思路进入下一首前奏。

十一首 《B 大调前奏曲》

第十一首《B 大调前奏曲》，6/8 拍，情绪是温和、精致地。这首前奏曲旋律流畅、活泼，高音声部和低音声部一致的音型体现了大调前奏曲中线性流动织体的特点。

谱例 3-11.1:

Vivace
legato

11.

6

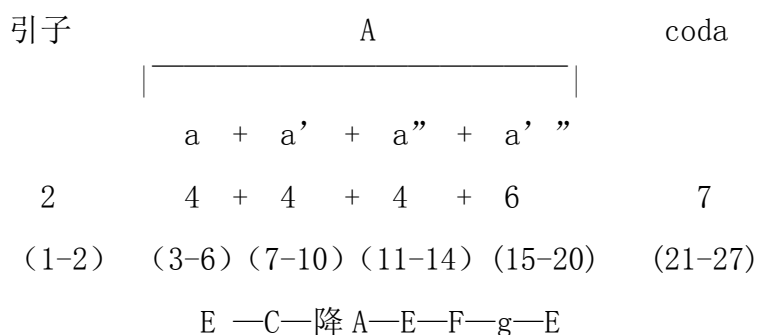
11

16

21

一、曲式结构分析

从谱例 3-11.1 中，高声部虽然看似一条简单的线性织体，但旋律是隐藏在其中的高音，以上行大二度为动机，在中音声部嵌入一个同音反复的背景层，使旋律的层次感跃然纸上，是一副纵横交错的图画。低音的旋律线是分解式和弦的进行，不仅表现出和声进行功能，还使旋律具有琶音的流动感，加强了音乐的抒情性。全曲共 27 个小节，可分为四句，一部曲式，非方整结构，开始的两小节引子奠定了全曲的基调，最后有七个小节的尾声。曲式结构图如下：



二、和声、调式分析

第 1-2 小节的引子显示了音乐旋律的基本节奏和速度，像一个线索牵出了主题。第一个乐句（3-6 小节）高音声部的旋律是大附点的节奏型，见谱例 3-11.2。谱例 3-11.2（《B 大调前奏曲》第 3-10 小节）：

B: V V I I

V V I V6

谱例中大附点摇摆的节奏使音乐的发展充满动力，第二个乐句（7-10 小节）

是第一句的变化重复，和声在属到主的功能中平稳进行，最后结束在 B 大调的属和弦上，形成变格终止。

第三个乐句（11-14 小节）是主题材料的变化发展，见谱例 3-11.3。

谱例 3-11.3（《B 大调前奏曲》第 11-14 小节）：

B: IV III IV I

该谱例和声从属功能组变到下属功能组，和弦外音增加了和声的不稳定性，增加了音乐的变化。

第四个乐句（15-20）是对主题的变化再现，从 21 小节进入尾声，见谱例 3-11.4。

谱例 3-11.4（《B 大调前奏曲》第 15-27 小节）：

B: V V I V V I V/VII VI III6 I 17 III6 I

仔细研究会发现 21、22 小节的高音旋律与引子的两小节一模一样，使得音乐前后呼应，然后是 4 小节主题，最后两小节的补充终止。

三、演奏技法分析

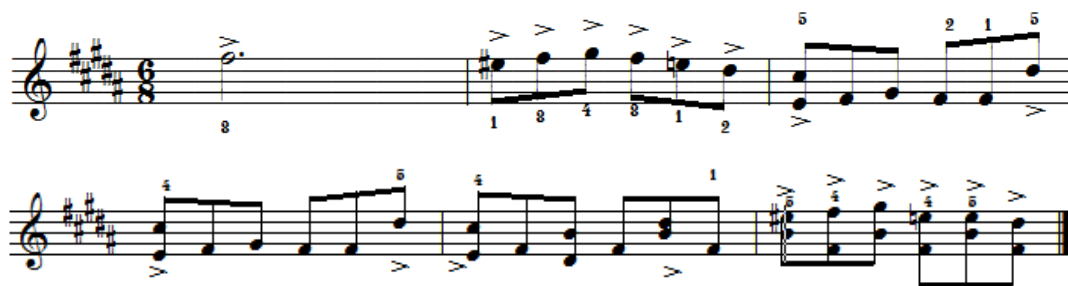
演奏的重点是控制左右手两个旋律线条的层次，在快速的跑动中突出高音声部的旋律。技术难点是手指快速、轻巧而均匀的跑动，以及右手 4、5 指交替演奏的连贯性。练习右手时可先以练习旋律声部，见专项训练 3-11.1。

专项训练 3-11.1:



高音声部的旋律如圆舞曲一般，优雅和轻快，内心的节奏要准确，附点四分音符加四分音符的音弹得稍重些，随后出现的八分音符弹得稍轻些，以便弹出摇摆的节奏感，使旋律充满流动性。将旋律连贯起来后再加入中音声部，见专项训练 3-11.2。

专项训练 3-11.2:



在该专项训练中，要根据重音的提示，对旋律音加以强调。第六小节的高音旋律是 4、5 指的交替弹奏，要把旋律弹得清楚、连贯，也需要对 4、5 指进行单独的练习，见专项训练 3-11.3。做双音练习时，1 指可以稍稍断开以便 4、5 指更好的连接。

专项训练 3-11.3:



由于 4、5 指的交替对手指灵活的要求很高，以达到流畅的效果，见图 9。

图 9:

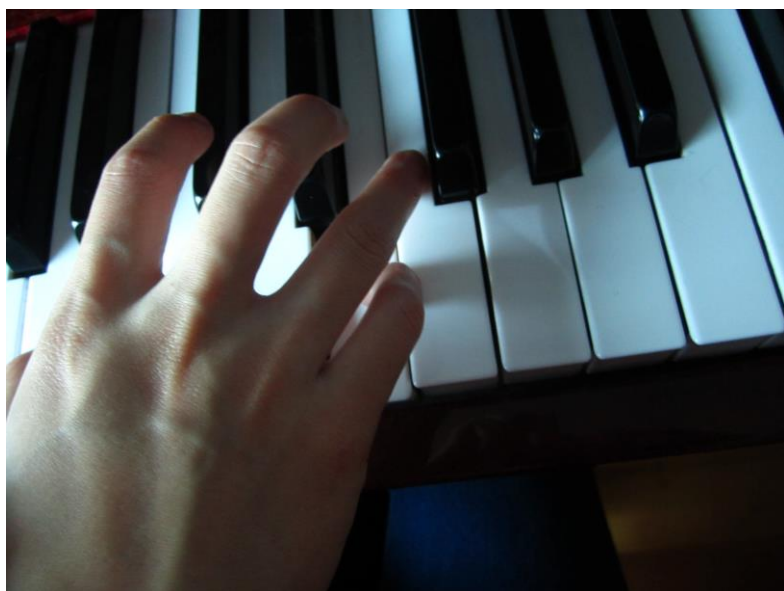


图 9 中是 4 指连接 5 指的演奏，5 指触键后四指要提前放到下一个音上做准备，这时的手型会使演奏者觉得不舒服，甚至别扭，需要反复练习，以达到流畅的音效。

低音的旋律线条在弹奏时要轻柔的触键，其音量要控制在右手中声部之下，触键轻快，控制声音的均匀。在乐曲的开头，两小节的引子可以速度稍慢的开始，好像一支圆舞曲的开场，在第三小节稍稍加快，使前后速度平衡。在 13-14 小节处，也可以稍稍放慢速度后加快，使乐句间的呼吸更具有表情。

《B 大调前奏曲》承接上一首《升 c 小调前奏曲》回顾了大调前奏的特点：线性流动织体、灵巧流畅的音响。但是这样轻松愉悦的气氛注定不能长久，好像暴风雨前的宁静一般，空气中隐约漂浮着不安的情绪，肖邦很快将听众又一次拉回现实。

十二首 《升 g 小调前奏曲》

第十二首《升 g 小调前奏曲》，3/4 拍，情绪是急促、激动地。这首前奏曲的节奏十分振奋人心，一直都是二度激进的旋律，不断迂回进行的半音音型，使音乐的紧张感一直持续，整首曲子听起来就像奔驰的马蹄声。

3-12.1

12. **Presto**

f *cresc.*

12. 1

一、曲式结构分析

从谱例 3-12.1 中，可以看出此曲是以小二度为动机展开的半音音阶旋律，织体是以柱式和声为主，突出了小调前奏曲的特性。曲目的篇幅较之之前的十一首前奏曲有所扩大，乐曲看似复杂，但都是以小二度的材料贯穿始终。低音固定节奏的和弦音型，在音区上的不断变化增强了乐曲的气势，表现出一种策马奔腾、势不可挡的气场。全曲共 81 个小节，是单三部曲式，呈示部由两个平行乐句构成半音阶形式，再现部由两种不同的材料组成，再现部是对呈示部的扩展，最后有 16 小节的尾声。

A	B	A'	coda
-----	-----	-----	
a + a1	b + c	a2 + a3 + a4	
8 + 12	8 + 12	8 + 17 + 8	16
(1-20)	(21-40)	(41-73)	(74-81)
升 g—B	A—G—C—e	升 g	升 g
	—升 d—升 g		

二、和声、调式分析

第一个乐段（1-20 小节）是乐曲的呈示部，由两个平行乐句组成，主调为升 g 小调第 1-8 小节为第一个乐句，第 9-20 小节是对主题的模进和扩充，并在第 10 小节处通过升 g 小调主和弦等于 B 大调的六级和弦，顺利的过渡到了平行调 B 大调上。

谱例 3-12.2（《升 g 小调前奏曲》第 9-12 小节）：

：：

第二个乐段（21-40 小节）是乐曲的发展部，第 21-28 小节的乐句采用了新的材料，见谱例 3-12.3。

谱例 3-12.3（《升 g 小调前奏曲》第 21-28 小节）：

谱例 3-12.3 展示了《升 g 小调前奏曲》第 21-28 小节的乐句。乐句由两个四小节的乐句组成。第一个乐句的 bass 声部包含和弦 b: i, i, iv, vii。第二个乐句的 treble 声部包含和弦 C: VI, VI, II, I，而 bass 声部包含和弦 C: VI, VI, G: V, I。

谱例中半音音阶的进行变成了和声的织体，其旋律时而在高音声部，时而在中音声部。第 29-40 小节的乐句通过将主题材料进行变化，见谱例 3-12.4。

谱例 3-12.4（《升 g 小调前奏曲》第 29-40 小节）：

谱例 3-12.4 展示了《升 g 小调前奏曲》第 29-40 小节的乐句。乐句由三个四小节的乐句组成。第一个乐句的 bass 声部包含和弦 G: IV, IV, III, VI。第二个乐句的 treble 声部包含和弦 e: i, vi, vi, iv, v，而 bass 声部包含和弦 e: i, i, v, vii²/₈ / v, v⁶, vii⁴/₈ / v, v⁶, v。第三个乐句的 treble 声部包含和弦 e: iv, v, v⁶, v, i, i, #g: v, iv, v, i, i，而 bass 声部包含和弦 #d: v, i⁶, v⁶, #g: v, iv, v, i, i。

该谱例中，调性从 b 小调—C 大调—G 大调—e 小调—升 d 小调，在乐段结束前又回到升 g 小调。频繁的转调使音乐的情绪快速变化，逐渐把乐曲推向高潮，

第三个乐段（41-70）是乐曲的再现部，除了变化重复主题乐句、加厚和声外，还对乐句进行扩充，高涨的情绪始终没有减退。乐曲从 74 小节进入尾声，速度逐渐减慢，力度逐渐减弱，激动的情绪慢慢平复，经过七个小节的属持续，在最后两个和弦果断的结束全曲。

三、演奏技法分析

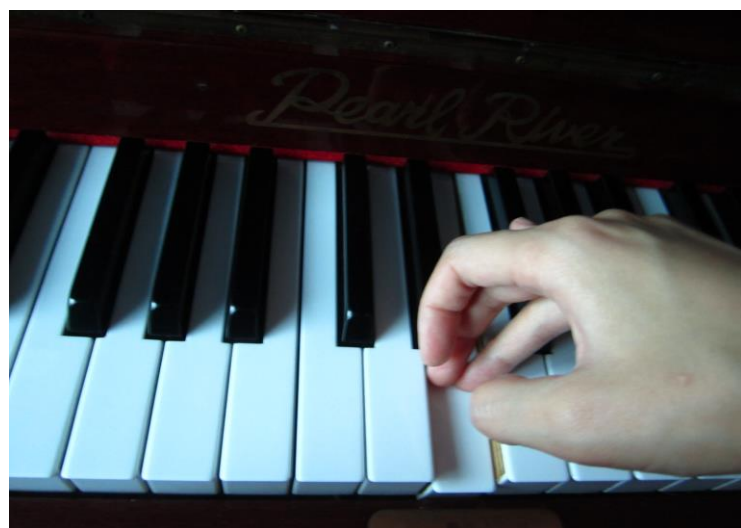
本曲的演奏重点是，在急速的半音进行中表现出音乐的紧迫感。技术难点是在演奏时三、四、五指的快速同音换指，需要手指有很高的独立性，做到快而不乱。在练习这首乐曲时小二度的同音换指也尤其重要，见专项训练 3-12.1。

专项训练 3-12.1:



改专项训练是针对 3、4 指交替演奏的练习，在练习的手型时见图 10。

图 10:



为了使 3、4 指的转换自然，可以使用手腕的带动，4 指弹下去后，手腕稍稍提高带出 3 指，3 指触键后手腕恢复正常的高度。同样 4、5 指的连接也可以用此方法，见专项训练 3-12. 2。

专项训练 3-12. 2:



以上两个专项训练是针对单独练习 34 指和 45 指的半音阶同音换指而设计的，由于 45 指的独立性较差，可以先用高抬指的方法练习，然后再贴键弹奏，使声音均匀有颗粒。这两个练习完成后可以将 345 指结合起来，见专项训练 3-12. 3。

专项训练 3-12. 3:



该训练中的指法比较复杂，需要由慢到快多次练习，形成手指的肌肉记忆。

左手的练习主要以八度的跳进和和弦的转位为主，见专项训练 3-12. 4。

专项训练 3-12. 4:



不断的反复练习直到可以快速的弹准这些八度的跳进。

在踏板的使用上，第一段可以按照铺面上的标记，每小节换一次，即在第一拍才下后，在第三拍左手的音弹完后迅速更换。在乐曲的展开段，由于和声不断变化，并夹杂这大量双音的半音阶，因此这段适宜用点踏的方式，即在每个小节左手的第一拍踩下去，在第二拍之前迅速放掉，这样的踩法会不会使半音音阶听起来很混乱。再现段可以使用呈示段的踩法，在 58-60 小节左手没有音，只有右手的旋律，在这里可以放掉踏板，用手指表现音乐。在 74-79 小节可以根据左手的和声来使用踏板，即在第 74 小节的第一拍踩下去，在 75 小节的第一拍放开；在 76 小节的第一拍踩下去，在 77 小节的第一拍放开，以此类推。

这首前奏曲在性格上是对升 f 小调前奏曲进一步深化，由于速度加快、形式更加扩展，它在表情上也更为激烈。演奏上要注意一起呵成，表现出乐曲的紧迫感。在乐曲的高潮处（38—40 小节）适当加入弹性速度，保持音乐的张力。以及乐曲的结尾处 78-81 小节适当的减慢，以表示音乐情绪慢慢平复。

《升 g 小调前奏曲》位于肖邦《二十四首前奏曲》的二分之一处，这首小调前奏曲与第二首《a 小调前奏曲》相比起来，性格、篇幅、织体、和声等方面已经有了很大的变化，其激烈的情绪使人惴惴不安。同《B 大调前奏曲》一样，《升 g 小调》强调了小调前奏曲的织体特点，以和声进行为主。我们可以看到肖邦在前奏曲整体布局中构思的巧妙和严密。

结 语

《二十四首前奏曲》Op.28 是肖邦创作成熟期的代表作，虽然这套前奏曲的结构短小，但是肖邦将歌唱的旋律、特色的和声、深刻的内容都融入有限的篇幅中，并且使每一首的结构都很完整，在形式上有一个完美的结束。赵晓生老师在《钢琴演奏之道》一书中指出：“肖邦的前奏曲是一部十分了不起的独一无二的作品。在这部作品中，肖邦把钢琴上每一个调性的色彩，宇宙间、人世间的一切悲哀与欢乐、光明与黑暗、天堂与地狱、战争与和平、搏斗与宁静、纷乱与空寂、狂暴与圣洁，在钢琴这件乐器上淋漓尽致地刻画出来。”

通过第一章对前奏曲发展脉络的梳理我们知道肖邦在前奏曲这一体裁的创作中受到巴赫的影响的同时又对前奏曲做出了革新，使之拜托引子的功能，成为真正意义上的独立体裁。通过第二章对肖邦的生活背景和前奏曲创作背景的研究，我们可以更好的从人文的角度去理解肖邦前奏曲的创作和表达测情感。通过第三章对十二首前奏曲的分析，我们得以从微观的角度解析前奏曲的内部联系和发展。虽然本文只分析了二十四首前奏曲的第一至第十二首，但是通过这十二首前奏曲的分析，可以窥一斑而见全豹，因此试图将这套前奏曲的音乐特色总结如下：

一、凝练性与即兴性

比较于肖邦其他体裁的作品，Op. 28 前奏曲的特点是结构短小、乐思凝练，其中最短的第二十首仅 12 个小节。大部分前奏曲的动机都很短小，在 1 至 2 小节以内，且每一首曲子中只塑造一个艺术形象，简单却深刻。同时，在二十四首前奏曲中还可以看到曲式结构的相互组合和渗透的作曲技法，即在这五种曲式中又包含了方整结构、非方整结构、扩展结构和紧缩结构。

即兴性是前奏曲这一体裁的显著特点，同时也是演绎肖邦音乐作品的重要特征之一。肖邦将 Rubato 大量的运用到乐曲中高潮、复节奏或是乐句终止处。这样既增加了乐句间的张力，使乐曲情感的表达更丰富，又为演奏者提供了二度创作的空间。

二、统一性与丰富性

肖邦的二十四首前奏曲采用了平行大小调五度循环的调性顺序排列，增加了各个单曲之间的总体结构凝聚力，使这二十四首曲子成为一个整体不可分割。大小调的排列，宏观上呈现了色彩明暗的对比，微观上，是作曲家心情阴晴的反映。肖邦在这些调性排列中通过平行大小调转调、主属调互转、同音关系调互转、那不勒斯和弦的转调等多种手法，使音乐充满了喜怒哀乐的变化。

前奏曲的丰富性体现在，第一，肖邦使用的色彩性和声，如降六级和弦、大调中的下属小和弦、属九和弦、减七和弦、增六和弦、降二级和弦等，并在这些和弦的基础上加了倚音、先现音、经过音等，使得功能性的和声的基础上产生了许多色彩性和声的效果。第二，肖邦将多种伴奏织体，如分解和弦音型、柱式和弦音型、半音化音型、持续音音型、旋律化音型等，用以烘托每首乐曲不同的性格，使音乐意境的表达更多样，音乐形象的塑造更栩栩如生。

三、技术性与音乐性

舒曼将肖邦的前奏曲称之为“练习曲的胚胎”，其原因在于它们和肖邦练习曲一样，每首乐曲中只有一个音乐形象，没有对比。虽然前奏曲的篇幅比练习曲短，但很大一部分技术性很强，例如《G 大调前奏曲》中，左手始终保持音阶的跑动，模仿潺潺的流水，要求声音均匀、优美；《升 f 小调前奏曲中》，左手大量的变化音和迅速变化的复杂和声，以及右手高音声部的跑动和中音声部持续的附点节奏，是练习音色与不同层次的触键技术，要求演奏者有高超的技术。

然而，在肖邦的作品中，音乐性永远重于乐曲的技术性，包括他的练习曲都是艺术价值极高的作品。在这二十四首前奏曲中我们可以听到非常丰富的音乐形象，有的乐曲是单一的音乐形象，有的乐曲展现了一个音乐形象的两个侧面，它们在音乐的发展中彼此影响、渗透、转化直至统一，是肖邦内心的自白。

四、民族性与抒情性

分析肖邦不同体裁的乐曲可以看出，他的创作大致可分为四类：波兰的民族性、法国的沙龙性、光辉的炫技性和内心的抒情性。法国沙龙性的代表作是《圆舞曲集》，炫技性的作品如《练习曲》、《大波罗乃兹》（Op. 22）等。在《二十四首前奏曲》中主要体现了他音乐中的民族性和抒情性。

肖邦的一生有三个关键词：亡国之痛、爱情之苦和病魔之困，1830 年华沙的沦陷为肖邦买下了爱国情怀的种子，和康斯坦丝、戴尔芬娜、乔治·桑等人的爱恋让他饱尝了爱情的甜蜜与苦涩，柔弱的体质和肺病的折磨也一度使他生不如

死。这三个关键的因素在他的前奏曲中都可以找到。

在肖邦的前奏曲中蕴藏着无穷的瑰宝，值得更深的挖掘和研究，希望日后可以继续更深入、细致的研究整套前奏曲，从不同的视角，打开演奏和教学的视野。从而帮助我们更好的理解肖邦的钢琴作品部分的音乐风格和特征，更多的了解浪漫主义时期的音乐风格和它所反映出来的文化背景。

主要参考文献

- [1]赵晓生.钢琴演奏之道[M].上海:上海音乐出版社,2007年.
- [2]赵晓生.传统作曲技法[M].合肥:安徽文艺出版社,2013年.
- [3][苏]海·涅高兹著 汪启璋编.论钢琴表演艺术[M].北京:人民音乐出版社,1963年.
- [4][苏]鲍里斯·贝尔曼著 汤蓓华译.钢琴大师教学笔记[M].上海:上海音乐出版社,2013年.
- [5][波]霍夫曼著 李素心译.论钢琴演奏[M].北京:人民音乐出版社,2003年.
- [6][英]鲁思·约尔登著 冷杉孙强译.肖邦[M].天津:天津新华印刷三厂,1987年.
- [7][苏]A·索洛甫磋夫著 中央音乐学院编译室译.肖邦的创作[M].北京:人民音乐出版社,1960年.
- [8][波]雷吉娜·斯门江卡著 梁全炳 姚曼华译.如何演奏肖邦[M].北京:中国文联出版社,2003年.
- [9][美]詹姆斯·胡内克著 王蓓译.肖邦画传[M].北京:中国人民大学出版社,2003年.
- [10]约瑟夫·班诺维茨著 朱雅芬译.钢琴踏板指导[M].上海:1993年.
- [11]唐丽娟.钢琴前奏曲历史追踪及演奏探讨(一)[J].钢琴艺术.2000(4)
- [12]唐丽娟.钢琴前奏曲历史追踪及演奏探讨(二)[J].钢琴艺术.2000(5)
- [13]唐丽娟.钢琴前奏曲历史追踪及演奏探讨(三)[J].钢琴艺术.2000(6)
- [14]唐丽娟.钢琴前奏曲历史追踪及演奏探讨(四)[J].钢琴艺术.2001(2)
- [15]罗薇.从肖邦的<二十四首前奏曲>到斯克里亚宾的<二十四首前奏曲>——试比较肖邦与斯氏前奏曲的艺术共性和不同的风格特征(一)[J].钢琴艺术.2005(4)
- [15]罗薇.从肖邦的<二十四首前奏曲>到斯克里亚宾的<二十四首前奏曲>——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)[J].钢琴艺术.2005(5)
- [16]罗薇.从肖邦的<二十四首前奏曲>到斯克里亚宾的<二十四首前奏曲>——试比较肖邦与斯氏前奏曲的艺术共性和不同的风格特征(三)[J].钢琴艺术.2005(6)
- [17]陈声钢.浪漫主义的“音乐格言”——肖邦钢琴前奏曲浅析[J].交响.2003(1)
- [18]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[J].中国音乐学.2002(4)

攻读硕士学位期间发表学术论文情况

《浅析印象派作曲家德彪西钢琴作品的审美特征》发表于《音乐时空》2012年12月刊。

《音乐时空》国际标准刊号：ISSN 1008-3359

国内统一刊号：CN 52-1125/J

邮发代号：66-5；

致 谢

三年的研究生生活转瞬即逝,《肖邦<二十四首钢琴前奏曲>op. 28 第一至十二首音乐特色与演奏研究》仅仅是本人对钢琴教学和演奏研究的一个开端。在这段时间里,我体会到了学术研究的不易,认识到自己知识储备的不足,这也将激励我更虔诚的对待今后学术研究。在此,我要感谢贵州师范大学给我三年宝贵的学习时间。同时,我要衷心感谢我的导师黄丹宇教授和刘柱教授对我的辛勤培养,尤其是黄丹宇教授在我音乐会曲目的准备以及论文的调查和写作过程中,给予我很大的鼓励和帮助。她在教学和科研上的细致、严谨是我学习的榜样,她对学生的负责和关心是我前进的动力,她也教给了我很多为人师表和做人的道理,让我受益终生。

最后,我还要感谢三年以来所有的任课老师及贵州师范大学音乐学院全体教师、领导对我的帮助和指导,没有他们的爱护和培养,我无法顺利的获得我现有的学习成果。在今后的工作学习中,我会学以致用,将所学理论知识用到实际中去,不辜负老师对我的期望和培养。