

中图分类号：J614

单位代码：10231  
学 号：42120591



# 硕士学位论文

拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》变音技法  
研究

学科专业：音乐与舞蹈学

研究方向：作曲与作曲技术理论（和声）

作者姓名：张莹莹

指导教师：王晔 教授

哈尔滨师范大学  
二〇一五年六月



中图分类号: J614

单位代码: 10231  
学 号: 42120591

## 硕士学位论文

# 拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》变音技法 研究

硕 士 研 究 生: 张莹莹  
导 师: 王晔 教授  
学 科 专 业: 音乐与舞蹈  
答 辩 日 期: 2015 年 6 月  
授 予 学 位 单 位: 哈尔滨师范大学

A Thesis Submitted for the Degree of Master

**RACHMANINOFF "24 PIANO  
PRELUDES"  
CHROMATIC TECHNIQUE RESEARCH**

Candidate : Zhang Ying ying  
Supervisor : Professor Wang Ye  
Speciality : Musicology  
Date of Defence : June, 2015  
Degree-Conferring-Institution : Harbin Normal University

## 目 录

摘 要 .....	错误!未定义书签。
Abstract .....	错误!未定义书签。
第一章 绪 论 .....	错误!未定义书签。
一、选题缘由和意义 .....	错误!未定义书签。
(一) 选题缘由 .....	错误!未定义书签。
(二) 选题意义 .....	错误!未定义书签。
二、研究方法和手段 .....	错误!未定义书签。
三、研究综述 .....	错误!未定义书签。
(一) 国外研究现状 .....	错误!未定义书签。
(二) 国内研究现状 .....	错误!未定义书签。
第二章 拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》及变音技法 .....	错误!未定义书签。
一、拉赫玛尼诺夫的生平及其《钢琴前奏曲》的音乐创作 .....	错误!未定义书签。
(一) 拉赫玛尼诺夫的生平 .....	错误!未定义书签。
(二) 《24 首钢琴前奏曲》的音乐创作 .....	8
二、关于“变音”与“变化音” .....	9
第三章 《24 首钢琴前奏曲》的变音技法 .....	错误!未定义书签。
一、离调类变音 .....	11
(一) 副属和弦 .....	错误!未定义书签。
(二) 副下属和弦 .....	错误!未定义书签。
(三) 离调模进 .....	错误!未定义书签。
二、调式交替类变音 .....	错误!未定义书签。
(一) 同主音大、小调式交替 .....	错误!未定义书签。
(二) 同主音特种调式交替 .....	错误!未定义书签。
(三) 平行调交替 .....	错误!未定义书签。
三、变音类变音 .....	错误!未定义书签。
(一) 属变和弦及重属变和弦 .....	错误!未定义书签。
(二) 下属变和弦 .....	错误!未定义书签。
四、装饰性变音 .....	错误!未定义书签。
(一) 规范化和弦外音的运用 .....	错误!未定义书签。

(二) 和弦外音的综合运用 .....	错误!未定义书签。
第四章 《24 首钢琴前奏曲》的创作特征 .....	错误!未定义书签。
一、巧妙的调性布局 .....	错误!未定义书签。
二、丰富的主题发展手法 .....	错误!未定义书签。
(一) 模进 .....	错误!未定义书签。
(二) 变奏 .....	错误!未定义书签。
(三) 动机贯穿 .....	错误!未定义书签。
(四) 宽放与紧收 .....	错误!未定义书签。
三、灵活的和声语言 .....	错误!未定义书签。
(一) 平滑声部的运用 .....	错误!未定义书签。
(二) 色彩装饰性和弦与色彩序列 .....	39
(三) 多层结构 .....	错误!未定义书签。
结 语 .....	错误!未定义书签。
参考文献 .....	错误!未定义书签。
攻读硕士学位期间所发表的学术论文 .....	48
哈尔滨师范大学学位论文独创性声明 .....	49
哈尔滨师范大学学位论文授权使用声明 .....	49
致 谢 .....	50

## 摘要

谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫（1873-1943）是晚期浪漫主义音乐的重要代表人物，其音乐创作涉及的领域十分丰富，涵盖了钢琴、室内乐、歌剧、交响乐、合唱、歌曲等多种体裁。在众多的体裁中，钢琴作品的创作占有较为重要的地位。拉赫玛尼诺夫的一生共创作了 24 首《钢琴前奏曲》，这套作品由《升 c 小调前奏曲》（OP.3 之 2，1892 年），《十首前奏曲》（OP.23，1902—1903 年）和《十三首前奏曲》（OP.32，1910 年）集合而成，分别属于作曲家的不同创作阶段，是拉赫玛尼诺夫具有重要代表性的钢琴作品之一，也是作曲家整个创作生涯中的一个缩影。

全文共分四章：第一章绪论，对本文的研究缘由和意义、研究方法和手段以及研究综述进行论述；第二章拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》及其变音技法，对拉赫玛尼诺夫的生平、《钢琴前奏曲》的音乐创作以及变音与变化音进行简要的概述；第三章《24 首钢琴前奏曲》的变音技法，这一章节是论文的重点，对作品中的变音技法进行详细地分析，分别从离调变音、调式交替类变音、变音类变音以及装饰性变音四个方面进行深入、细致地研究；第四章《24 首钢琴前奏曲》的创作特征，分别从调性布局、主题发展手法以及和声三个方面进行论述。

本文以人民音乐出版社 2008 年 10 月出版的《拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲》乐谱为研究对象，以和声技法为主要视角，将变音技法作为研究范围，通过对《24 首钢琴前奏曲》变音技法的细致分析，结合其调性布局、主题发展手法以及和声等方面的特征，感知拉赫玛尼诺夫的创作风格。

**关键词** 拉赫玛尼诺夫；前奏曲；变音技法

## Abstract

Sergei Vassilievich Rachmaninoff (1873-1943) is an important representative of late romantic music, his music creation involved in the field is very rich, covering the piano, chamber music, opera, symphony, chorus, songs of various genres. In many genres, the creation of piano works occupies an important position. Rachmaninoff wrote 24 "piano prelude", this set of works by "prelude in c sharp minor" (OP.3 of 2,1892), "ten preludes" (OP.23,1902-1903) and "Thirteen preludes" (OP.32,1910) from the collection, respectively belonging to different stages of creation. "24 piano prelude" is one of the representative piano works, but also an epitome of the whole career of the composer.

The thesis consists of four chapters: Chapter one -- introduction, the research in this dissertation is the reason and the significance, research methods and means, research summary is discussed; the second chapter -- Rachmaninoff "24 Piano Preludes and chromatic techniques", about the life of Rachmaninoff, "piano prelude" music creation and the inflexion and sound changes briefly overview; third chapter -- "24 preludes" chromatic techniques, this chapter is the emphasis of the paper, detailed analysis on the works of chromatic techniques, respectively from the tune from the inflexion, inflection class variable tone, adjustable alternative class inflection and decorative inflexion four aspects to carry on the thorough careful research. The fourth chapter -- the creation features of "24 piano preludes", respectively from the tonality layout, theme development skills and harmony three aspects.

In this paper, published by people's music publishing house in 2008 October, "Rachmaninoff 24 Preludes for piano music" as the research object, starting from the angle of the harmonic techniques, diacritical techniques as the scope of the study, through detailed analysis of "24 piano preludes" inflection in technique, characteristics and combined with its tonality layout, theme development skills, harmony and so, understand Rachmaninoff's creation style.

**Key words:** Rachmaninoff; 24 piano preludes; chromatic techniques

## 第一章 绪论

### 一、选题缘由和意义

#### (一) 选题缘由

1.拉赫玛尼诺夫所处的时代是作曲技法,尤其是和声技法发生着重大变革的时代。在20世纪早期的三十年中,和声技法方面的变革主要体现在各种不协和和弦的自由应用,不同于传统调性的新的调性概念、无调性、调性重叠等较复杂技法的应用。但这些变革似乎对拉赫玛尼诺夫没有多大的影响,他仍以传统的三度叠置和弦为基本的和声材料,坚持有调性写法,保持着传统和声功能的基本骨架。但是,在拉赫玛尼诺夫的作品中,即便是将属于近现代和声技法的部分去掉,仍然很难用传统的和声理论来分析。这说明,他的和声技法属于传统与近现代之间的“探索阶段”。<sup>[1]</sup>

2.拉赫玛尼诺夫一生共创作了24首《钢琴前奏曲》,这套作品由《升c小调前奏曲》(OP.3之2,1892年);《十首前奏曲》(OP.23,1902—1903年)和《十三首前奏曲》(OP.32,1910年)集合而成,这些作品分别属于作曲家的不同创作阶段,是拉赫玛尼诺夫具有重要代表性的钢琴作品之一,也是他整个创作生涯中的一个缩影。

3.由于在本科学习阶段,和声技法主要集中于古典和声的学习,对于19世纪以及20世纪的和声技法涉猎不多,而拉赫玛尼诺夫所处的时代正是十九世纪到二十世纪的过度与重叠时期,这个时期正是和声技法发生重大变革的时期,本人通过对拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》变音技法的研究,以期对变音技法有着更为系统地认识,为20世纪和声技法的学习奠定坚实的基础。

#### (二) 选题意义

##### 1.对和声教学与理论研究的意义

在本科和声教学中,教师通过总结作曲家创作中的和声手法,提炼出他们成功的经验及规律传授给学生。其中传授最多的是传统和声,而对于十九世纪的和声手法相对少一些。笔者希望通过对拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》变音技法的研究,可以对这一过渡时期的和声技法有所了解,提炼出拉赫玛尼诺夫钢琴作

品中的共性与个性的特征，对研究拉赫玛尼诺夫以及同时代的作曲家具有一定的理论意义。

## 2.对作曲技法借鉴与发展的意义

对作曲技法的借鉴并不是单纯的模仿，而是借鉴前人是如何继承、发展、创新的成功经验，了解其中的思维与技法特征，这样将有助于自己的创新。笔者通过对拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》变音技法的研究来了解作曲家是如何将这几种变音技术运用到自己的创作中的。本文也正是试图在作曲技法方面提供一点参考。

## 二、研究方法和手段

论文在研究的过程中，运用了文献研究法、谱例分析法、比较研究法以及访谈法。笔者通过文献研究与谱例分析法相结合的方式对《24首钢琴前奏曲》的乐谱进行分析，在运用了访谈法对相关领域的专家、学者和教师的请教之后，对研究本论文有了更为系统地认识。研究手段主要是通过图书馆、阅览室等场所进行相关文献的资料搜索，并充分利用互联网、打谱软件等技术设备。

## 三、研究综述

笔者在查阅了大量的文献后，发现与本论文相关的研究主要集中在拉赫玛尼诺夫的生平及其作品的创作背景、作曲技法以及拉赫玛尼诺夫的创作风格及《24首钢琴前奏曲》的演奏技法等领域。

### （一）国外研究现状

在国外研究拉赫玛尼诺夫的相关著作主要有：（德）安德烈亚斯·魏玛著，陈莹译的《拉赫玛尼诺夫》（人民音乐出版社，2007年）；（法）雅克·埃马纽埃尔·富斯纳凯著，李凤译的《拉赫玛尼诺夫画传》（中国人民大学出版社，2007年）；（俄）M·阿兰诺夫斯基著，张洪模等译的《俄罗斯作曲家与20世纪》（中央音乐学院出版社，2005年）；（英）罗伯特·沃克著，何贵凤译的《拉赫玛尼诺夫》（江苏人民出版社，1999年）；（美）保罗·亨利·朗格著，张洪岛译的《十九世纪西方音乐文化史》（人民音乐出版社，1990年）；（俄）拉赫玛尼诺夫著、习培华译的《拉赫玛尼诺夫与记者的两次对话》（上海文艺出版社，1982年）等。以上著作多是研究拉赫

玛尼诺夫的生平及其作品创作背景的文献。在这些著作中，通过对其生平、作品的创作背景以及作品产生的重要影响进行了详细的介绍，为了解拉赫玛尼诺夫本人及其所生活的时代背景提供参考。

此外，有一些作为作曲技法方面基础性的研究资料，对本论文的研究有很大的帮助。如：（俄）伊·斯波索宾等著的《和声学教程》（人民音乐出版社，2008年）；（俄）里姆斯基·科萨科夫著的《和声学实用教程》（人民音乐出版社，1986年）；（德）保罗·兴德米特著，罗忠镕译的《传统和声学》（人民音乐出版社，1980年）等。

### （二）国内研究现状

在国内研究拉赫玛尼诺夫的生平及其作品创作背景的著作类有：尹子著的《不朽的旋律—拉赫玛尼诺夫》与《情系祖国大地的人--俄国作曲家、钢琴家、指挥家拉赫玛尼诺夫生平及作品介绍》等。期刊类有：蒋博彦的《谢尔盖 拉赫玛尼诺夫—俄罗斯浪漫主义传统最后一位作曲和钢琴大师简述》（钢琴艺术,2004年第2期）朱雅芬的《浪漫主义后期的俄罗斯作曲家》（下）（钢琴艺术,2004年第8期）；胡越菲的《谢尔盖 拉赫玛尼诺夫并非过时的浪漫主义音乐家》（音乐爱好者，2011年第2期）。这些著作与期刊文章主要介绍了拉赫玛尼诺夫的生平、创作背景及作品等。

研究作曲技法的著作类有：杨通八的《和声分析教程》（上海音乐出版社,2005年）；桑桐的《半音化的历史演进》（上海音乐出版社,2004年）与《和声学教程》（上海音乐出版社,2001年）；华萃康的《拉赫玛尼诺夫的和声技法》（上海音乐出版社,2002年）；刘烈武的《基础和声学》（人民音乐出版社,1989年）；吴式锴的《和声学教程》（人民音乐出版社,1984年）等，这些著作对本论文的分析和研究起到了十分重要的作用。

在《拉赫玛尼诺夫的和声技法》一书中，华萃康对拉赫玛尼诺夫的大量作品进行了和声技法的分析，并将其归纳为丰富多彩的色彩性技法、平滑声部引导下的变音体系以及有限的近现代和声技法三个部分。这本书注重对拉赫玛尼诺夫作品中的和声技法进行归纳和总结，像是一本和声教材，每提到一种和声现象都附有相应的谱例，减少理解难度的同时也为本人研究其前奏曲提供了一些参考。

在《半音化的历史演进》一书中，桑桐将变音体系分为“伪乐”变音系统、离调性变音体系、调式交替性变音体系、半音变化所构成的变和弦体系以及装饰

性半音化这五类。除此之外，在第三部分中提到了半音化的各类声部进行，将其分为连续的半音进行、片段性半音进行、潜伏性半音进行、非半音化声部进行以及整体性半音化五种，为本人研究变音技法提供了参考。

期刊类有：刘康华的《和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展》（乐府新声，2012年第1期）；马东风的《变化音的类型与调性关系》（音乐创作，2011年第2期）；董伽的《变化音与调式调性》（艺术教育，2009年第3期）；刘永福的《论变音体系》（星海音乐学院学报，2005年第3期）等，这些文章分别介绍了变音与变化音的概念及其不同的划分，为本论文的研究奠定了一定的理论基础。

研究拉赫玛尼诺夫的创作风格及《24首钢琴前奏曲》演奏技法的相关文献，期刊类有：崔源的《论拉赫玛尼诺夫前奏曲演奏技法》（作家，2013年第18期）；包天天的《拉赫玛尼诺夫升g小调前奏曲的演奏分析》（音乐探索，2010年第4期）；陈林的《拉赫玛尼诺夫和他的〈升c小调前奏曲〉》（星海音乐学院学报，2004年第2期）；范晓玲的《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的独特性》（星海音乐学院学报，2004年第3期）等。

范晓玲在《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的独特性》中，从拉赫玛尼诺夫前奏曲的创作过程和特点两方面说明其前奏曲的独特性，其中第二部分作为这篇文章的重点部分，分别从旋律、和声、节奏以及钢琴写作手法四个方面来说明其特性。但对于前奏曲中的和声技法尤其是变音技法这个方面展开的内容相对较少。陈林在《拉赫玛尼诺夫和他的〈升c小调前奏曲〉》一文中，对《升c小调前奏曲》的创作背景、演奏技巧以及这首作品对后人的影响进行了介绍，作者将演奏技巧作为全文的重点部分进行了细致地分析，为钢琴演奏和理论研究提供一些参考。

在国内的硕士论文中，有14篇论文与拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》这一论题直接相关。其中，关于拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》的创作风格及演奏技法的学位论文如：马芳的《拉赫玛尼诺夫〈升c小调前奏曲〉音乐研究》（西安音乐学院，2014年）；谢珣的《诚挚，热烈，深邃——解读拉赫玛尼诺夫〈24首前奏曲〉》（湖南师范大学，2013年）；孟静的《拉赫玛尼诺夫〈24首钢琴前奏曲〉的解析与演绎》（陕西师范大学，2013年）；王坚的《拉赫玛尼诺夫〈24首前奏曲〉研究》（吉林艺术学院，2012年）；焦奕博的《拉赫玛尼诺夫〈24首钢琴前奏曲〉研究》（西南大学，2009年）等。在这些论文中，作者从钢琴前奏曲的发展脉络、文化成因、

风格特征以及演奏技巧等方面进行论述，将演奏技法作为研究重点，对这套作品进行了演奏提示。此外，还有 2 篇论文与本论题间接相关：任薇的《卡巴列夫斯基与拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲比较分析》（南京艺术学院，2008 年）；崔源的《肖邦、德彪西、拉赫玛尼诺夫前奏曲的比较研究》（河南大学，2011 年），这两篇论文是对拉赫玛尼诺夫前奏曲和其他作曲家的前奏曲进行比较研究。

通过以上相关文献的综述可以看出，拉赫玛尼诺夫在音乐创作以及教学方面的重要影响使得有关他的研究无论是在广度还是深度上都不断趋向深入。但国内关于拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》和声技法研究的文献不多，并没有专门针对这套作品变音技法的细致研究。

### 注释：

[1]华萃康. 拉赫玛尼诺夫的和声技法[M].上海音乐出版社, 2002:1、2

## 第二章 拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》及变音技法

### 一、拉赫玛尼诺夫的生平及其《钢琴前奏曲》的音乐创作

#### (一) 拉赫玛尼诺夫的生平

俄罗斯著名的演奏家、作曲家和指挥家谢尔盖·瓦西利耶维奇·拉赫玛尼诺夫(Sergei Vassilievich Rachmaninoff, 1873—1943), 1873年4月1日出生于俄国斯塔罗鲁斯基的一个贵族家庭, 父亲和祖父都是出色的业余音乐家。他4岁时开始了钢琴启蒙教育, 于1882年举家迁往圣彼得堡, 进入圣彼得堡音乐学院学习钢琴。然而, 由于拉赫玛尼诺夫与新环境的格格不入, 使得他除音乐课以外的其他课程都无一幸免, 面临着退学的危机。1885年经由他的堂兄A·济洛季的推荐, 师从莫斯科音乐学院的钢琴教育家尼古拉伊·兹韦列夫学习, 并在其恩师举办的周日聚会上结识了对他产生重要影响的安东·鲁宾斯坦和彼得·柴科夫斯基等音乐大师。不久之后, 他在创作方面兴趣倍增, 并且在柴科夫斯基的鼓励下, 从1887年起陆续完成了一批习作。

1888年拉赫玛尼诺夫升入莫斯科音乐学院的大学部, 师从其表兄西洛蒂深造钢琴。除此之外, 他兼修了谢尔盖·塔涅耶夫和安东·阿连斯基的课, 分别学习对位法和赋格以及作曲。1891-1892年, 拉赫玛尼诺夫先后在钢琴和作曲班提前毕业。19岁时他创作了《升c小调钢琴前奏曲》(OP.3之2), 成为他早期创作的代表性作品; 并且在同一年, 他完成了《第一钢琴协奏曲》(OP.1)的音乐创作。1892年, 拉赫玛尼诺夫以专业课第一名的成绩荣誉毕业, 自此开始了他的作曲生涯。他的毕业作品是独幕剧《阿列科》, 这部作品获得了莫斯科音乐学院的金质奖章。次年, 《阿列科》在莫斯科大剧院上演, 获得较高的评价。

拉赫玛尼诺夫早期创作了《第一钢琴协奏曲》(OP.1)、《幻想小品五首》(OP.3)、双钢琴曲《图画幻想曲》(OP.5)、《“哀歌”三重奏》(OP.9)、《瞬想曲六首》(OP.16)以及歌剧《阿列科》等作品。他的创作生涯到此一直顺利, 直到1897年《d小调第一交响曲》(OP.13)首演失败的打击, 使他患上了失眠症、丧失了创作信心, 钢琴演奏也因此暂停。同年, 莫斯科人民歌剧院聘请他担任指挥一职, 从而开辟了第三职业, 并在该团结识了男低音歌唱家菲奥多尔·夏里亚宾, 与其成为终身好友。后来拉赫玛尼诺夫在安东·契诃夫的鼓励和达尔医生的治疗下, 得以康复, 病愈后创作的第一部作品是《c小调第二钢琴协奏曲》(OP.18), 在创作风格上有了新的发

展，代表作有：《肖邦主题变奏曲》(OP.22)和《十首前奏曲》(OP.23)等钢琴作品。

1902年，拉赫玛尼诺夫与刚在莫斯科音乐学院毕业的表妹娜塔莉亚·萨季娜结婚。1904—1906年，在莫斯科大剧院帝国歌剧团担任指挥，主要是指挥俄罗斯作曲家的一些歌剧演出。之后，他每年都会在德累斯顿进行一段时间的创作，在这期间的主要作品有：《e小调第二交响曲》(OP.27)，这是他最受欢迎的一首交响乐；《d小调第一钢琴奏鸣曲》(Op.28)；根据德国著名画作创作的同名交响诗《死之岛》(OP.29)以及为访美创作的《d小调第三钢琴协奏曲》(Op.30)等。拉赫玛尼诺夫于1909年进行访美巡演，在纽约进行了《第三钢琴协奏曲》的首演。尽管美国的乐评界对之反映较为冷淡，而听众却是极为喜爱的。1910年，拉赫玛尼诺夫回国后，每年都在伊凡诺夫卡庄园进行一段时间的创作，完成了钢琴作品：《十三首前奏曲》(Op.32)、《九首音画练习曲》(Op.33和Op.39)以及《降b小调第二钢琴奏鸣曲》(Op.36)；合唱作品：合唱交响曲《钟声》(Op.35)和《通宵守夜》(Op.37)以及一些歌曲的创作。

1917年俄国十月革命爆发，战争弥漫全国。拉赫玛尼诺夫一家四口离开俄国，从此再未回到祖国。拉赫玛尼诺夫到达北欧后，为了维持生计，他积极地扩大演奏曲目，并决定到美国寻求发展。1918年，全家抵达纽约后，拉赫玛尼诺夫聘请了代理人埃里斯。埃里斯为他安排了近四十场的钢琴音乐会，并与胜利留声机公司签订了1919—1920年的录音合同。自此之后，他的演出十分频繁，成为当时继J·霍夫曼之后的又一位世界顶级钢琴演奏家。1918年12月8日，拉赫玛尼诺夫在美国举行了首场钢琴独奏音乐会。

1923年，他从美国迁居瑞士，自此往返于两地进行巡回演出，春季在欧洲，秋冬两季在美国，只能利用夏季和假期的时间进行创作，因此，作品数量不多。代表作有：《g小调第四钢琴协奏曲》(Op.40)；钢琴曲《科雷利主题变奏曲》(Op.42)；钢琴与乐队的《帕格尼尼主题狂想曲》(Op.43)和《a小调第三交响曲》(Op.44)。1939年，欧洲战云密布，考虑到家庭安全，拉赫玛尼诺夫带着家人从欧洲迁回美国，在纽约完成了代表着他晚期风格的最后一部作品《交响舞曲》(Op.45)。拉赫玛尼诺夫抱病履行巡演合同，坚持完成了1943年2月17日在田纳西州的音乐会，这是这位伟大作曲家的最后一场演奏会。1943年3月28日，伟大的音乐家与世长辞，享年70岁。

## （二）《24 首钢琴前奏曲》的音乐创作

拉赫玛尼诺夫创作的《24 首钢琴前奏曲》历经了十八年的创作历程，可以说，这套作品综合体现了他的钢琴创作风格。在整套作品的创作手法上，拉赫玛尼诺夫虽然沿袭了肖邦《前奏曲》采用二十四个大调的传统，但在篇幅上有所增加，赋予了这一体裁更加深刻的内容和广阔的空间。

《24 首钢琴前奏曲》包含三个部分，对应于作曲家三个不同的创作时期。第一部分《升 c 小调前奏曲》(Op.3 之 2)完成于 1892 年。这一年，拉赫玛尼诺夫从音乐学院毕业，以一位职业音乐家的身份进入社会，开始了他的演奏生涯，并在这一时期创作了大量的钢琴曲。《升 c 小调前奏曲》的诞生在乐界引起了轰动，成为同时代钢琴作品中最为流行的一首。起初，这首作品包括在《幻想曲 5 首》中，由于这一首格外受欢迎，因而将其单独列出，成为音乐会的保留曲目，这首作品也为之后的 23 首前奏曲的创作埋下了伏笔。

第二部分《十首钢琴前奏曲》(Op.23)，完成于 1902—1903 年间。这时的拉赫玛尼诺夫度过了音乐生涯中最黑暗的时期，因为《第一交响曲》的首演失败，使他丧失信心，创作活动陷入低潮。直到 1901 年，《c 小调第二钢琴协奏曲》(Op.18)的问世大受欢迎，这首作品再次打开了他紧闭的创作之门，迎来了创作高峰。《十首前奏曲》(Op.23)即是在这一阶段创作完成，这时的前奏曲已完全形成了拉赫玛尼诺夫的音乐特色，并且在创作风格上有了新的发展。

第三部分《十三首钢琴前奏曲》(Op.32)，是作曲家创作晚期的作品，完成于 1910 年。此时的拉赫玛尼诺夫在游遍了祖国大地和多次到国外巡演的经历之后，在创作技法上已臻尽完善，音乐事业上的成就达到巅峰。作曲家在音乐表现的内容上更加注重内心世界的挖掘，微妙的情绪变化都能够体现在音乐中。

《24 首钢琴前奏曲》由《升 c 小调前奏曲》(Op.3 之 2, 1892 年)，《十首前奏曲》(Op.23, 1902—1903 年)和《十三首前奏曲》(Op.32, 1910 年)集合而成，分别属于作曲家的不同创作阶段，是拉赫玛尼诺夫具有重要代表性的钢琴作品之一，也是作曲家整个创作生涯中的一个缩影。这套作品充分体现了他在钢琴创作技法方面不断探索、创新的发展轨迹，是他创作生涯中一部不容忽视的力作。

## 二、关于“变音”与“变化音”

在音乐发展的历史进程中，虽然自然音一直处于主体地位，但变化音无论是作为调式音阶的成员，或是在音乐的美学意义和表现作用方面都具有重要作用。如同音乐纵向结构中的协和音与不协和音都是和声不可分割的一部分，变音与自然音同存共在，共同担负起它特有的、不可替代的作用。<sup>[2]</sup>在作曲家的笔下，变音作为一种和声材料将各种含有变音的和弦引入，在加强和声紧张度的同时丰富了和声的色彩。

笔者在阅读了一定数量文献的基础上，现对不同论述中变音的概念与分类进行了梳理。著作类：在《和声学教程》一书中，斯波索宾将“变音”定义为用半音加强调式中已经存在的全音旋律的倾向性，其特点是它既不改变和弦的功能属性，也不超越原调的范围。<sup>[3]</sup>在《和声的理论与应用》一书中，桑桐按照变音的性质，根据其不同的来源与作用分为：离调性变音体系、调式交替性变音体系、装饰性变音体系与调内变音体系。<sup>[4]</sup>在《拉赫玛尼诺夫的和声技法》一书中，华萃康按照变音的不同用法将其分为：装饰性变音、守调变音、离调变音以及同主音调交替的变音。<sup>[5]</sup>在《基础和声学》的第十二章变音和弦中，刘烈武分别阐述了自然音和弦、半音和弦以及变音和弦的概念。自然音和弦是指在四种基本音阶各个音级上构成的和弦。半音和弦是指在自然音和弦的基础上进行半音变化，使音程的结构发生改变、功能越出原调因而转变为副调自然音和声中的和弦。变音和弦是指在自然音和弦或半音和弦的基础上进行半音变化，使音程的结构发生改变，但功能并不改变（功能即不超越原调，又不转变为副调和声）的和弦。<sup>[6]</sup>

期刊类：刘永福在《论变音体系》一文中，对“变音”的概念、性质以及形式类别进行了总结，并将其概括为三种主要类型：调式性变音、功能性变音以及装饰性变音。调式性变音包括和声大、小调与旋律大、小调的升Ⅵ与升Ⅶ级音以及各民族调式结构中的变音；功能性变音是指离调和弦与变和弦；而装饰性变音是指那些不能够改变音阶结构、调性特征的变化音，主要指和弦外音。<sup>[7]</sup>马东风在《变化音的类型与调性关系》一文中，将变化音分为五种类型，分别为：改变调性的变化音、改变调式的变化音、改变和弦结构的变化音、和弦外音式的变化音以及无升降记号的变化音。<sup>[8]</sup>刘康华在《和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展》一文中指出，变化音体系是在包括调式变化音的范围内建立调性所构成的体系，它是对自然音体系的扩大，是调式自然音和弦与非自然音和弦及其相互关系的体系。从自然音体系发展到变化音体系体现了调性范围的扩大，即主和弦引力的范围扩大，称为调性扩张。而这种扩张往往是通过离调和弦、变和弦以

及调式交替和弦的运用来体现的。<sup>[9]</sup>

在以上的论述中，由斯波索宾等编著的《和声学教程》和刘烈武编著的《基础和声学》采用了狭义的变音概念，即变音是指变和弦。而在刘永福的《论变音体系》和桑桐编著的《和声的理论与应用》中采用的是广义的变音概念，包括了离调性变音、调式交替性变音、装饰性变音与调内变音。

在对相关文献进行梳理之后，本人对中央音乐学院的刘康华教授进行了采访，通过采访，对于“变音”与“变化音”的概念有了更为深入的认识：“在外文资料中，对于变音与变化音的概念并没有区别，但变音的概念在国内稍有区别：广义上的变音概念是指除去大、小调体系中的几种特殊调式（和声大调、和声小调等）外，所有含升降号的音都称为变音。我们可以把变音和变化音当成两个概念，也可以将其通称为变音。如果将变音与变化音的概念区别来看，变化音是指离调和弦以及调式交替和弦中的变音，是具有相对意义的变音，称为相对变化音。而变音是指变和弦中的变音，是具有绝对意义的变音，称为绝对变化音。”<sup>[10]</sup>

在本人的论文中，采用了广义的变音概念，即在主调的立场上所有带变化的音的都称为变音，它既包括了离调变音、调式交替类变音、变音类变音（变和弦）又涵盖了装饰性变音。在论文中，笔者将对拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》中的这四种变音技法进行细致地研究。

#### 注释：

[2] 桑桐. 半音化的历史演进[M], 上海音乐出版社, 2004:3.

[3][俄]伊 斯波索宾, 等. 和声学教程[M], 人民音乐出版社, 2008:200.

[4]桑桐. 和声的理论与应用(下)[M], 上海音乐出版社, 1988:304.

[5]华萃康. 拉赫玛尼诺夫的和声技法[M],上海音乐出版社, 2002:85.

[6]刘烈武. 基础和声学[M], 人民音乐出版社, 1989:266.

[7]刘永福. 论变音体系[J], 星海音乐学院学报, 2005 (3) :67~69.

[8]马东风. 变化音的类型与调性关系[J], 音乐创作, 2011 (2) :113~115.

[9]刘康华. 和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展[J], 乐府新声, 2012 (1) :6.

[10]本人对中央音乐学院博士生导师刘康华教授于 2014 年 4 月 15 日的采访.

## 第三章 《24 首钢琴前奏曲》的变音技法

变音的运用并非是偶然形成的，从其开始在作品中的运用至 20 世纪经历了数百年的历史，贯穿了不同的风格时期，展示了风格演变与内容表现的历史进程。14—15 世纪的临时变音促进了导音与规范化终止式的形成，并引向调式的逐步集中；16 世纪的变音开始了音乐词语与情景的表达；17 世纪的巴洛克时期，变音成为作曲家们情感表达的必要手段；18 世纪的古典主义时期，变音围绕着和声的调性功能展开，不断强调离调性变音与装饰性变音的运用。19 世纪的浪漫主义时期，由于美学观念表现上的需要以及创作手法上的不断创新，变音打破了自然音的统治地位，在十二个半音中达到同等重要的意义和作用。与此同时，在变音的基础上形成的半音化成为浪漫主义风格的主线，在扩大了调性范围的同时，将音乐的发展引向 20 世纪的无调性音乐。<sup>[11]</sup>

拉赫玛尼诺夫在钢琴音乐的创作中继承了传统和声的用法，在注重和声功能性的同时，同样注重和声的色彩性，运用多种手法来发挥音乐的色彩，在《24 首钢琴前奏曲》中用到调式与调式以外的各种变音，根据其来源和作用的不同可分为四种主要形式：离调类变音、调式交替类变音、变音类变音以及装饰性变音。

### 一、离调类变音

在调性和声体系中，最根本的和声进行即为属七—主的进行，因为仅凭这两个和弦的相互关系，就能够确定调式、调性。在这一和声进行中，最重要的声部进行是导音至主音的半音上行，最富于进向主和弦作用的是属七和弦中的减五度或增四度音程。作曲家在创作中为了加强功能意义、扩大调性范围和丰富和声色彩而引入变音时，最先运用了具有导音性能的变音，而将相应的和声进行如属—主功能的进行用在结构的内部，即构成了离调进行。而这些在离调过程中产生的变音则属于离调类变音。<sup>[12]</sup>离调进行包括副属—主、副下属—副属—主的进行，因此，在离调性变音体系内亦包括副属和弦与副下属和弦中的变音。

在拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》中，副属和弦和副下属和弦的结构形态多样，常用的结构有：大小七和弦、半减七和弦和减七和弦。除此之外，这套作品中的离调技法还包括离调模进等。



谱例 3-3: (Op.32 之 13, 第 16—21 小节)

Chord symbols:  $\flat D$ ,  $D_5^6/D$ ,  $D_{vii7}/D$ ,  $K_4^6$ ,  $D_2$ ,  $T_6$ ,  $D_{vii7}/D$ ,  $D_7$ ,  $A$ ,  $T$

谱例 3-3 是前奏曲 (Op.32 之 13) 第一部分的结尾, 其调性为  $\flat D$  大调。谱例第 1-6 小节是重属、属到主功能的和声进行, 和声功能为:  $D_5^6/D-D_{vii7}/D-K_4^6-D_2-T_6-D_{vii7}/D-D_7$ 。第 1 小节的重属五六和弦一直延续到第 2 小节, 第 2 拍的  $g-\flat b-\flat d-\flat e$  构成重属导七和弦, 作曲家根据倾向性将降  $f$  改写为还原  $e$ , 随后的终止四六和弦、属二和弦、主六和弦至重属导七和弦再到属七和弦, 在第一部分的终止处反复的运用重属系列和弦突出对主和弦的强烈期盼, 但最后并未解决到  $\flat D$  大调的主和弦, 而是直接进行到乐曲第二部分  $A$  大调的主和弦, 形成了开放式的终止, 在听觉上带给听众一种意犹未尽的感觉。

## 2. 各级副属和弦

离调变音的运用最初仅限于近关系调的范围内, 随着和声手法的不断丰富, 作曲家将远关系调的和弦引入到作品中, 越来越多的离调变音不但丰富了半音化的程度, 还起到了加强和巩固主调的作用。在《24首钢琴前奏曲》中, 作曲家运用了向调式中各级副属和弦的离调。

谱例 3-4: (Op.23 之 3, 第 11—13 小节)

Chord symbols:  $d$ ,  $D_{vii7}/s$ ,  $s$ ,  $D$ ,  $t$ ,  $D$ ,  $t$

谱例 3-4 是前奏曲 (Op.23 之 3) 的第一部分, 其调性为  $d$  小调。谱例第 1-3 小节是下属、属到主功能的和声进行, 和声功能为:  $D_{vii7}/s-s-D-t-D-t$ 。在第 1 小节

出现了向下属方向离调的导七和弦 $\#f-a-c-\flat e$ ，进行至下属和弦，使调性暂时偏离到下属方向。这一离调过程不仅增加了半音进行( $\#f-g$ ;  $\flat e-d$ )，还加强了下属功能的作用。之后的属、主功能的交替进行，起到巩固主调的作用。从副属和弦引进的半音数量来看，由于副属导七和弦的结构特点，在和声进行中，含有更多的半音进行，带来的半音化音响效果也更为强烈。

谱例 3-5: (Op.23 之 8, 第 76—78 小节)

A T D<sub>7</sub>/TSVI TSVI D<sub>7</sub> T

谱例 3-5 是前奏曲 (Op.23 之 8) 的结尾部分，其调性为 $\flat A$  大调。谱例第 1-3 小节是主、属到主功能的和声进行，和声功能为：T-D<sub>7</sub>/TSVI-TSVI-D<sub>7</sub>-T。第 2 小节第 2 拍中出现的 C- $\flat E$ -G- $\flat B$  和弦为向六级方向离调的副属七和弦，进行至六级和弦，使调性暂时偏离到六级方向的 f 小调，随后的属七和弦解决至主和弦。这一离调过程使调性偏离到主调的关系小调上，不仅带来朦胧的音响效果，还增加了 $\flat e-f$  的半音进行，之后的属七和弦到主功能的进行，使全曲结束在 $\flat A$  大调的正格终止上。

谱例 3-6: (Op.32 之 10, 第 9—10 小节)

b DT<sub>III</sub>/s s

谱例 3-6 是前奏曲 (Op.32 之 10) 的开始部分，其调性为 $b$  小调。第 1 小节第 4 拍出现的 g-b- $\#d$  和弦是向下属方向离调的副属三级和弦，解决到第 2 小节的下属和弦，此和弦是其平行调 e 和声小调的三级和弦，为增三和弦结构。作曲家在此处使用了副属 III 级和弦，其特殊的和弦结构不仅为声部进行中增加了 e- $\#d$  的半音进行，还使其不稳定性大大增强，从而避免了单调的音响效果。

## (二) 副下属和弦

副下属和弦的应用为离调的和声进行加强了下属和声与变格进行的作用，在声部进行中增加了下行级进的倾向，这与副属和弦增加导音的倾向恰巧形成一种对比。<sup>[13]</sup>

谱例 3-7: (Op.23 之 5, 第 5—7 小节)

g D t su<sub>7</sub>/D D D

谱例 3-7 是前奏曲 (Op.23 之 5) 的开始部分, 其调性为 g 小调。谱例第 1-3 小节是属到主功能的和声进行, 中间出现一次离调, 第 2 小节是第 1 小节的变化反复, 功能相同, 和声功能为: D-t-s II<sub>7</sub>/D-D。在属持续音的背景下, 第 1 小节出现的<sup>b</sup>e-g-<sup>b</sup>b-d 和弦是向属方向离调的副下属和弦, 随后解决至属和弦。

谱例 3-8: (Op.23 之 8, 第 7—10 小节)

<sup>b</sup>A su<sub>7</sub>/S<sub>II</sub> S<sub>II</sub> D<sub>7</sub> T

谱例 3-8 是前奏曲 (Op.23 之 8) 的第一部分, 其调性为<sup>b</sup>A 大调。谱例第 1-4 小节是下属、属到主功能的和声进行, 和声功能为: S II<sub>7</sub>/S II-S II-D<sub>7</sub>-T。在主持持续音的背景下, 左手为柱式和弦, 右手为分解和弦的形式。第 2 小节第 1 拍后半拍出现的 c-<sup>b</sup>e-<sup>b</sup>g-<sup>b</sup>b 即为副下属二级七和弦, 解决至二级和弦随后进行到属七和弦至主和弦, 形成<sup>b</sup>A 大调的终止式。

谱例 3-9: (Op.32 之 11, 第 72-77 小节)

谱例 3-9 是前奏曲 (Op.32 之 11) 的主题变化反复部分, 其调性为 B 大调。第 1-4 小节为下属、属到主功能的和声进行, 和声功能为:  $S_7/s\ II - S\ II - D_7 - T$ 。第 2 小节出现的  $\#f - \flat a - \#c - e$  和弦为副下属和弦进行到二级和弦, 随后的属七和弦解决至主和弦。在属功能前加入副下属和弦不仅加强了下属功能, 并带来了调性的短暂模糊, 在之后的下属、属到主功能的进行中, 形成了 B 大调的终止式, 再一次明确了主调。

谱例 3-10: (Op.32 之 8, 第 37—41 小节)

谱例 3-10 是前奏曲 (Op.32 之 8) 尾声部分, 其调性为 a 小调。第 1-5 小节为主到下属功能的和声进行, 和声功能为:  $s - tsVI\ s/s - s$ 。从第 3 小节开始向下属方向的离调, 后两拍  $\flat b - d - f$  的六级和弦进行到第 4 小节  $g - \flat b - d$  的重下属和弦随后解决至第 5 小节的下属和弦, 其中 f 音为和弦外音, 副下属和弦与重下属和弦的连续使用将调性偏离到下属方向, 造成调性的暂时模糊, 为听众带来不同的音响效果。

### (三) 离调模进

应用副属与副下属和弦的模进, 具有离调作用和声部半音化进行的特征, 称为离调模进或半音模进。在离调模进过程中, 模进音组中的各临时主和弦无论出现与否, 仍属于本调的功能。<sup>[14]</sup>

谱例 3-11: (Op.23 之 4, 第 10—15 小节)

谱例 3-11 是前奏曲 (Op.23 之 4) 的开始部分, 其调性为 D 大调。谱例第 1-6 小节构成了离调模进。在 D 大调的环境中, 模进动机由向三级方向离调的副属和弦构成。第 1-4 小节为下属功能到主功能的交替进行。下属功能为导七和弦的第二转位, 主功能为主和弦原位。第 5-6 小节的和声功能为属功能到主功能的进行。属功能为原位导七和弦, 主功能为主和弦原位。音组在移动时, 右手旋律做三度下行的不严格模进, 形成两个模进音组, 其和声功能分别为:  $DT_{III}-D_{VII_3^4}/DT_{III}-DT_{III}$ ;  $T-D_{VII_3^4}-T$ ;  $D_{VII_7}/TS_{VI}-TS_{VI}$ 。在离调模进中运用了特殊的变格进行, 即导七和弦第二转位 (IV 级) 解决到主和弦原位 (I 级), 使低音作下行四度解决到主音, 强调了导七和弦的下属功能。

谱例 3-12: (Op.32 之 12, 第 39—41 小节)

谱例 3-12 是前奏曲 (Op.32 之 12) 的再现部分, 其调性为 $\sharp g$  小调。在这三小节中, 构成了离调模进。在 $\sharp g$  小调的环境中, 模进动机由向那不勒斯和弦方向离调的副属七和弦构成。和声功能为属功能到主功能的交替进行。属功能为属七和弦的第一转位, 主功能为主和弦原位。音组在移动时, 左手织体做大二度的上行模进, 形成三个模进音组, 和声功能分别为:  $D_5^6/\sharp^1s II -- \flat^1s II$ ;  $D_5^6/dtIII--dtIII$ ;  $D_5^6/s—s$ ;  $D_5^6/D--t_4^6$ , 副属七和弦的连续进行造成调性模糊的同时, 使乐曲结构内部的张力达到极限, 为听众带来不同的音响效果。

通过以上的分析, 我们不难看出: 一方面, 离调变音来源于副调, 这类和弦通过支持与倾向于它们各自的副主和弦来加强调内各级大、小三和弦的作用, 而这些和弦 (副主和弦) 依然在主调中承担着原有的功能和作用来支持主和弦。另一方面, 这种离调进行是功能性的, 是调性和声核心进行的移位或扩展, 与整体的和声风格相一致, 是构成调性音乐的典型和声语汇。

## 二、调式交替类变音

在音乐中, 不同调式的相互交替促成了调离心倾向的另一种表现形式, 通过调式、调性的交替运用达到丰富单一调性和声的目的。这一手法的应用, 无论是在同一调性中心的调式之间, 或是相同调号的调式之间, 都可能造成调的游离感。与离调类变音不同, 调式交替类变音所带来的并不是由属七或是减七和弦产生的朦胧感, 而是鲜明的色彩变换。<sup>[15]</sup>古典主义时期以大小调式和声体系为基础, 在运用调式交替技术时, 通常仅限于同主音调交替中的同主音大、小调交替; 到了浪漫主义时期, 尤其是浪漫主义后期的民族乐派在继承前辈的传统时, 将调式交替的技术加以深化, 并将其扩大到同主音特种调式交替以及平行调交替的技术。对于这种和声手法, 拉赫玛尼诺夫在《24 首钢琴前奏曲》中依旧采用, 表现出他所喜爱的某种形式。

### (一) 同主音大、小调式交替

同主音大小调式交替是指主音的音高不变, 只改变调式结构, 扩充调式音列, 形成同一调性中心的不同调式色彩的对比变化。<sup>[16]</sup>同主音调式手法的运用可追溯到 16 世纪出现至巴赫时期成为规范的“辟卡迪三度”的应用。<sup>[17]</sup>对于这种传统的和声手法, 拉赫玛尼诺夫在 1902 年与 1910 年创作的《前奏曲》(Op.23; Op.32) 中依旧采用, 表现出他所喜爱的某种形式, 即同主音、同音级和弦的直接对置在这套作品中很常见。

谱例 3-13: (Op.23 之 7, 第 87—91 小节)

c      Dvii7/D      Sii<sup>5</sup>      T<sub>6</sub>      D<sub>3</sub><sup>4</sup>/Sii      Sii<sub>7</sub>      D<sub>7</sub>      T

谱例 3-13 是前奏曲 (Op.23 之 7) 的尾声部分, 其调性为 c 小调。谱例第 1-5 小节是重属、下属、属到主的和声进行, 和声功能为: Dvii<sup>7</sup>/D-s II<sub>5</sub><sup>6</sup>-T<sub>6</sub>- D<sub>3</sub><sup>4</sup>/s II-s II<sub>7</sub>- D<sub>7</sub>-T。在第 3 小节出现了 c<sup>b</sup>e-g 的和弦, 此和弦即为同主音调式交替和弦, 借用了 C 大调的主和弦; 此外, 谱例的最后两小节为属七和弦到大主和弦的进行, 形成了“辟卡迪三度”。虽然在这并未形成小主和弦与大主和弦的对置, 但其交替出现在和声进行中, 同样起到了色彩变换的作用, 而且在终止处运用大主和弦作为终止和弦, 使小调作品具有明显的大调色彩。

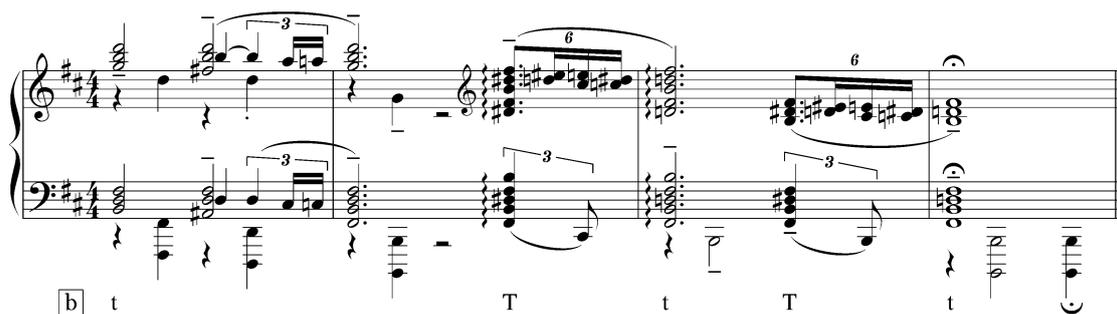
谱例 3-14: (Op.32 之 5, 第 24—31 小节)

g      M.P.      t      tsvi      t      tsvi      t      tsvi      t      tsvi

G      T      TSvi      T      TSvi      T      TSvi

谱例 3-14 是前奏曲 (Op.32 之 5) 的第二部分。谱例第 1-5 小节调式交替到 g 小调, 和声功能为 t-tsVI 的交替进行。从第 5 小节的第 3 拍调式回到同主音调 G 大调。在这一片段中, 虽然 tsVI 本身没有独立的意义, 但起到了调剂色彩的作用。另外, 拉赫玛尼诺夫在此处用到了主和弦的三音作为持续音, 这类持续音具有一定稳定性, 又具有较强的紧张度。

谱例 3-15: (Op.32 之 10, 第 58—61 小节)



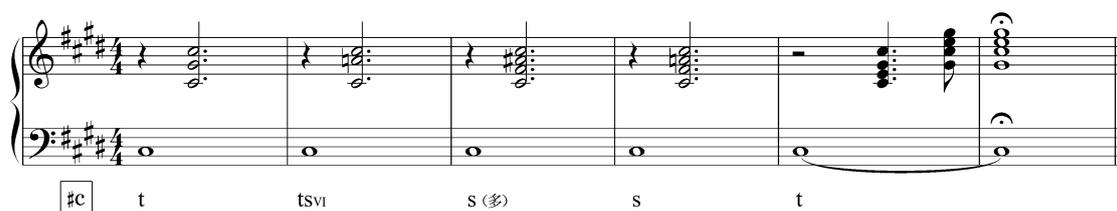
谱例 3-15 是前奏曲 (Op.32 之 10) 的结尾部分, 其调性为 b 小调。谱例第 1-4 小节都为主功能, 在谱例第 2 小节出现的  $b-\sharp d-\sharp f$  的和弦, 此和弦即为同主音调式交替和弦, 拉赫玛尼诺夫有意识地将调式 III 音升高, 是借用了 B 大调的主和弦, 形成小主和弦与大主和弦的对置, 在第 3-4 小节同样构成了两个和弦的对置, 带来和声色彩的鲜明对比。

## (二) 同主音特种调式交替

约从 17 世纪后期起, 欧洲音乐中的主要变音类型为离调性变音, 但进入浪漫主义时期后, 随着民族乐派的兴起和 19 世纪末更多的作曲家追求音响上的古代或异域色彩, 将教会调式交替性变音或民族调式的特征音引入到大小调和声体系中, 使其扩展成为与各类教会调式变音相结合的混合调式音列。<sup>[18]</sup>

在自然小调中引进同主音特种调式和弦同样是一种非常富于色彩性的和声手法。其中, 多利亚与弗里吉亚调式是小调色彩中对比最鲜明的两个, 拉赫玛尼诺夫通过巧妙的运用这两种调式的特征音, 使作品产生了很好的艺术效果。虽然只是片段性的或是将其调式特征音包含在某一和弦中, 同样为《钢琴前奏曲》的和声音响带来了色彩性的变化。

谱例 3-16: (Op.3 之 2, 第 65-70 小节)



谱例 3-16 是前奏曲 (Op.3 之 2) 的结尾部分, 其调性为 $\sharp c$ 小调。谱例第 1-6 小节在主持音的背景下, 为下属到主功能的和声进行, 和声功能为:  $tsVI-s_{(多)}-s-t$ 。在第 3 小节出现 $\sharp f-\sharp a-\sharp c$ 的和弦, 此和弦即为调式交替和弦, 借用了 $\sharp c$ 多利亚调式的特征音级, 即主音 $\sharp c$ 上方的大六度音 $\sharp a$ , 在作品的结尾处出现此特征音级 ( $\sharp VI$ 级), 使得和弦间的色彩对比更为鲜明。通过借用多利亚调式和弦, 其调性中心没有改变, 而调式的色彩发生了变化, 这种富于色彩性的调式交替手法是拉赫玛尼诺夫和声技法的特征之一。

谱例 3-17: (Op.23 之 7, 第 28-32 小节)

谱例 3-17 是前奏曲 (Op.23 之 7) 的再现部分, 其调性为  $c$  小调。谱例第 1-5 小节是下属、重属、属到主的和声进行, 和声功能为:  $s II_{6(弗)}-D VII_7/D- D_7-t$ 。将弗里吉亚调式的特征充分的体现出来, 在第 2 小节的前两拍出现了 $\flat d-f-\flat a$ 的和弦, 此和弦即为特种调式交替和弦, 借用了同主音弗里吉亚调式的特征音级 ( $\flat II$ 级), 即主音  $c$  音上方的小二度音 $\flat d$ 音。在作品中局部地采用弗里吉亚调式, 调性中心没有改变, 而调式的色彩发生了变化, 这种调式交替手法在前奏曲中很常见。

谱例 3-18: (Op.32 之 12, 第 3-8 小节)

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The first system has a box with '#g' and 't' below the bass staff, and 'sII6 (弗)' below the treble staff. The second system has 'K4' below the bass staff, 'D7' below the treble staff, and 't' below the bass staff. The third system has 'sII6 (弗)' below the bass staff, 'D7' below the treble staff, and 't' below the bass staff. The music is in G minor, 12/8 time, and features a complex harmonic structure with chromaticism and modulation.

谱例 3-18 是前奏曲 (Op.32 之 12) 的开始部分, 其调性为 $\#g$ 小调。谱例第 1-6 小节是主、下属、属到主的和声进行, 和声功能为:  $sII_{6(\text{弗})} - D_7 - t$ 。第 4 小节第 4 个 3 拍中出现的还原  $a - \#c - e$  的和弦,  $\#d$  音为倚音, 此和弦即为特种调式交替和弦, 借用了同主音弗里吉亚调式的特征音级 ( $\flat II$  级), 即主音 $\#g$ 音上方的小二度音 $\#a$ 。在作品中交替地运用同主音特种调式和弦, 其调性中心没有改变, 而调式的色彩发生了变化。

### (三) 平行调交替

平行调关系交替是指通过交替运用平行和声调式的特征和弦来丰富本调和声的手法。这种交替的运用晚于同主音调关系, 大约是在 19 世纪下半叶发展成为较成熟的技巧。到了 19 世纪末, 这种手法成为作曲家音乐创作中个性化的和声风格特征。俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫是其中较为突出的代表。这种手法是通过平行调的和声调式之间进行交替, 以产生对比鲜明的和弦材料。另外, 和声小调中的导音与其平行大调和声调式中的降 VI 级音是等音, 为两调之间和弦的借用提供了依据。<sup>[19]</sup>具体地说, 这种手法是通过大调借用平行和声小调属功能组的和弦; 小调借用平行和声大调下属功能组的和弦。这种交替手法不仅色彩对比鲜明, 又使声部间的衔接更为自然。在《前奏曲》这套作品中, 拉赫玛尼诺夫借用了平行和声调式和弦来丰富本调的和声。

谱例 3-19: (Op.32 之 1, 第 16—19 小节)

谱例 3-19 的乐谱展示了 Op. 32 之 1 的第 16 至 19 小节。乐谱为 2/2 拍，C 大调。右手部分包含三连音和八度（8<sup>va</sup>）标记，力度为 *p*。左手部分包含和弦，标注有 [c] D<sub>7</sub> (和小) 和 T。

谱例 3-19 是前奏曲 (Op.32 之 1) 的中段, 其调性为 C 大调。第 3-4 小节在作属到主和声进行时, 在第 3 小节的前两拍出现了 e-<sup>#</sup>g-b-d 的和弦, 此和弦即为平行调式交替和弦, 借用了 a 和声小调的属七和弦, 利用 C 和声大调中的 <sup>b</sup>a 音与 a 和声小调中的 <sup>#</sup>g 音为等音关系, 形成平行小调和声调式的属七和弦到 C 大调主和弦的进行, 其色彩性与表现性很强。

谱例 3-20: (Op.32 之 4, 第 144—147 小节)

谱例 3-20 的乐谱展示了 Op. 32 之 4 的第 144 至 147 小节。乐谱为 9/8 拍，e 小调。右手部分包含三连音，力度为 *p*。左手部分包含和弦，标注有 [e] e, t, s (和大), t。

谱例 3-20 是前奏曲 (Op.32 之 4) 的尾声部分, 其调性为 e 小调。谱例第 1-4 小节在属持续音的背景下, 作下属到主功能的和声进行。第 3 小节出现了 c-<sup>b</sup>e-g 的和弦, 此和弦即为平行调式交替和弦, 借用了 G 和声大调的下属和弦, 利用 e 和声小调中的 <sup>#</sup>d 音与 G 和声大调中的 <sup>b</sup>e 音为等音关系, 形成平行大调和声调式的下属和弦与 e 小调主和弦的对置。

谱例 3-21: (Op.32 之 12, 第 42—44 小节)



谱例 3-21 是前奏曲 (Op.32 之 12) 的再现部分, 其调性为 $\sharp g$  小调。谱例第 1-3 小节为下属、属到主的和声进行, 第 2 小节的前两拍出现了 e-g-b 的和弦, 此和弦即为平行调式交替和弦, 借用了 B 和声大调的下属和弦, 利用 $\sharp g$  和声小调中的重升 f 与 B 和声大调中的还原 g 为等音关系, 形成平行大调和声调式的下属和弦进行到属七和弦再解决到主和弦。

通过以上的分析, 我们可以发现: 无论是在同一调性中心的调式之间, 或是相同调号的调式之间, 都可能造成调的游离感。调式交替和弦的特点体现在突出和弦之间的色彩对比, 通过向相同调性、不同调式借用和弦, 或是向其关系调借用和弦都起到了色彩转换的作用。作曲家在创作中巧妙地运用调式交替和弦将变音引入, 不仅为作品增添了色彩, 还达到了丰富单一调性和声的目的。

### 三、变音类变音

在不改变和弦功能和不超越调性范围的条件下, 将调式中的全音进行改为半音进行, 使其倾向尖锐化, 这就是变音, 这样的和弦即为变和弦。<sup>[20]</sup>变和弦自十八世纪起即成为音乐作品中具有浓厚色彩和较强紧张度的一种和声材料。相对于离调类与调式交替类变音而言有所不同, 变和弦是在正常的和弦结构基础上, 由某一声部或某些声部作半音变化产生有特性的和弦结构, 其变音来自于调式本身。它的应用使声部倾向进一步尖锐化, 音响进一步复杂化。拉赫玛尼诺夫在《24 首钢琴前奏曲》中运用了各种形式的变和弦。

#### (一) 属变和弦及重属变和弦

##### 1. 属变和弦

大调中含有升 II 音、降 II 级音或同时含有升、降 II 级音的属和弦与小调中含有降 II 级音、降 IV 级音或同时含有这两音的属和弦称为属变和弦。<sup>[21]</sup>属变和弦在

正常解决的情况下并不改变其原有功能属性，仍为属功能。在《24 首钢琴前奏曲》中，拉赫玛尼诺夫通过运用属变和弦，增加了和声的紧张度与对主音的半音倾向性。

谱例 3-22：（OP.3 之 2，第 8—10 小节）

#c

$D_6/D$   ${}^b3D_{VII_2}$   $D_7$  t

谱例 3-22 是前奏曲（OP.3 之 2）的开始部分，其调性为#c 小调。谱例第 1-3 小节是重属、属到主功能的和声进行，其和声功能为： $D_6/D$ - ${}^b3D_{VII_2}$ - $D_7$ -t。第 1 小节的第 3 拍出现了 $\#b$ - ${}^b d$ - $\#f$ - ${}^b a$ 的和弦，为降三音的导七和弦即为属变和弦，进行到属七和弦至主和弦解决。属变和弦在不改变其和声功能的同时，增加了声部中 $\#d$ - $d$ 音的半音进行。属变和弦与属七和弦的交替出现，带来听觉上的不同体验。

谱例 3-23：（OP.32 之 7，第 29—32 小节）

F

$\#5D_6$   $T_6$

谱例 3-23 是前奏曲（OP.32 之 7）的开始部分，其调性为 F 大调。谱例第 3-4 小节是属到主功能的和声进行，和声功能为： $\#5D_6$ - $T_6$ 。第 3 小节出现的 c-e- $\#g$ 的和弦为升高五音的属三和弦即为属变和弦，进行到主和弦解决。属变和弦在不改变其和声功能的同时，增加了声部进行中 $\#g$ -a 音的半音进行。

## 2. 重属变和弦

在各类重属和弦中，将调式的 VI 级音降低半音，加强进入属音的倾向性，即构成重属变和弦。<sup>[22]</sup>重属系列变和弦是传统和声变音体系中很重要的和声材料，在 18 世纪的音乐作品中即已得到广泛的应用，而在 19 世纪浪漫派作曲家的作品中，这类变和弦更是作为富有强烈表现力的和声材料与等音变换的媒介物。<sup>[23]</sup>拉赫玛尼诺夫在《24 首钢琴前奏曲》中，通过将调式 VI—V 级音的大二度变化为小二度来加强其半音倾向性，既符合传统和声的力度需要，也为引入更多的半音进

行做了技术上的准备。

谱例 3-24: (OP.3 之 2, 第 62—66 小节)

谱例 3-24 是前奏曲 (OP.3 之 2) 的结尾部分, 其调性为  $\#c$  小调。谱例第 1-3 小节是主、重属、属到主功能的和声进行, 和声功能为:  $t-{}^b3Dvii7/D-D7-tsVI$ 。在第 2 小节的第 3 拍出现的重升  $f-a-e$  即为降低三音并省略五音的重属导七和弦, 随后的属七到六级和弦的连接形成了阻碍进行。作曲家利用了重属变和弦具有强烈倾向于属功能的性质, 将其用在属七和弦之前, 为声部中增加了重升  $f-\#g$  音的半音进行, 进一步加强了半音化的程度。

谱例 3-25: (Op.23 之 5, 第 80—82 小节)

谱例 3-25 是前奏曲 (Op.23 之 5) 的结尾部分, 其调性为  $g$  小调。谱例第 1-3 小节是重属、属到主功能的和声进行, 和声功能为:  ${}^b3Dvii7/D-Dvii7/D-D7-t$ 。在主持音的背景下, 第 1 小节的第 2 拍出现的  $\#c-\flat e-g-\flat b$  和弦为降低三音的重属导七变和弦, 与之后的  $\#c-\flat e-g-\flat b$  和弦形成  ${}^b3Dvii7/D-Dvii7/D$  的连接, 通过将重属导七和弦的六级音进行半音变化, 成为含增六度的变和弦, 为声部中增加了  $\#c-c; \flat e-\flat e$  的半音进行, 加强了半音化的程度。

## (二) 下属变和弦

含有升 II 级、降 II 级音的下属和弦, 称为下属变和弦。大调中的下属变和弦常同时含有降 VI 级音; 小调中包含升 IV 级音的下属变和弦。<sup>[24]</sup>在《24 首钢琴前奏曲》中, 拉赫玛尼诺夫运用了大量地下属变和弦, 通过改变和弦的结构使音响与色彩发生变化, 增加了和声的紧张度与对主音的半音倾向性。

谱例 3-26 : (Op.23 之 6, 第 37--39 小节)

谱例 3-26 是前奏曲 (Op.23 之 6) 的结尾部分, 其调性为  $\flat E$  大调。谱例第 2—3 小节是下属、属到主功能的和声进行, 和声功能为:  $\flat^1 s II_5^6 - D_7 - T$ 。在第 2 小节前两拍构成的  $\flat f - \flat a - \flat c - \flat e$  和弦即为下属变和弦, 第 1 拍的  $\flat b$  音为前一小节的延留音, 通过将  $f - \flat a - c - \flat e$  的减小七和弦变成  $\flat f - \flat a - \flat c - \flat e$  的大七和弦结构, 和弦的功能并未发生改变, 但和弦的色彩发生了变化。

谱例 3-27: (Op.23 之 8, 第 27--31 小节)

谱例 3-27 是前奏曲 (Op.23 之 8) 的中段部分, 其调性为  $\flat A$  大调。谱例第 1-5 小节为下属到属功能的和声进行, 和声功能为:  $s II_5^6 - \flat^1 s II_3^4 - K_4^6 - D_7$ 。第 2 小节出现的重降  $\flat - \flat d - \flat f - \flat a$  和弦为下属变和弦, 随后的终止四六和弦进行到属七和弦。在乐曲的结尾部分, 作曲家将二级七和弦与下属变和弦直接对置使用, 在强调功能性和声进行的同时, 将和弦的结构稍加变化, 为和声带来了重降  $b$  与降  $f$  音这两

个变音，增添了色彩变换的听觉效果。

谱例 3-28：(Op.32 之 1，第 37--41 小节)

C    DT<sub>III</sub>    TS<sub>VI</sub>    D<sub>9</sub>/D    D<sub>vii</sub><sup>5</sup>/D    <sup>b1</sup>sII<sub>7</sub>    D<sub>7</sub><sup>\*6</sup>    T

谱例 3-28 是前奏曲 (Op.32 之 1) 的结尾部分，其调性为 C 大调。第 1-5 小节为下属、重属、属到主功能的和声进行，和声功能为：DT<sub>III</sub>-TS<sub>VI</sub>-D<sub>9</sub>/D-D<sub>vii</sub><sup>5</sup>/D-<sup>b1</sup>sII<sub>7</sub>-D<sub>7</sub><sup>(6)</sup>-T。在第 3 小节出现的 <sup>b</sup>d-<sup>b</sup>f-<sup>b</sup>a-c 和弦为下属变和弦，进行到附加六度音的属七和弦最后解决至主和弦。作曲家在乐曲的结尾处连续采用了四、五度的和声进行，在注重功能性的同时，加入下属变和弦，带来色彩的变换。

与其它类变音相比较而言，虽然离调类变音与调式交替类变音都为主调带来了变音，但这些变音多是从其他调式的自然音借用过来的，因而它们与变音类变音的性质有所不同。变音类和弦是在正常和弦结构的基础上，在某一声部或某些声部作半音变化而来，它们是由特殊音程形成的特定和弦结构，所以它们也被称为真正的变音。

#### 四、装饰性变音

装饰性变音不属于和弦结构之内，而是依附于和弦音，以和弦外音的形式出现。在大、小调和声体系中，音的纵向结合凡不能按三度叠置关系纳入到正常和弦结构的音，都称为和弦外音。<sup>[25]</sup>自 18 世纪起，半音和弦外音成为一种重要的装饰性与色彩性的音乐素材，在为音乐增加了纵向与横向的表现意义的同时，在原和声的基础上增加了各种不协和的、半音的色彩与紧张度的选择。<sup>[26]</sup>

拉赫玛尼诺夫根据作品表现的需要，在《24 首钢琴前奏曲》中，既有规范化和弦外音的运用，又有各种和弦外音的综合运用。这些和弦外音的运用为作品带来了更多的色彩表现力，形成更加丰富多彩的音响效果。

##### (一) 规范化和弦外音的运用

根据和弦外音所处节拍位置的不同，可分为强和弦外音与弱和弦外音两类。前者主要包括延留音和倚音，后者包括经过音、辅助音、跳进辅助音以及先现音等形式。通常情况下，和弦外音依附于随后的和弦音，即需要解决到和弦音或延迟解决。随着作曲家创作的需要和作曲手法的发展，和弦外音在应用上逐渐获得

了自由，其解决得以延迟或修饰。

规范化和弦外音的运用是指在和弦外音的使用过程中，遵守着此种外音的使用规范如：延留音的使用一般分为预备—延留—解决三个步骤；经过音在相对弱的节拍位置上，以级进的形式出现在两个和弦音之间，时值一般较短；倚音也需要解决等。这类规范化的和弦外音在《24 首钢琴前奏曲》中被广泛运用，反映出拉赫玛尼诺夫虽然处于 19 世纪末、20 世纪初，但在和声技法上仍保持着传统手法。

### 1. 延留音

由前一和弦的某一和弦音延留下来构成的和弦外音，称为延留音。它发生在强拍或强位，通常采取下行级进到和弦音的解决方式。留音的运用分为：预备音—留音—解决音三个部分。<sup>[27]</sup>

#### 谱例 3-29：(Op.32 之 13，第 8—11 小节)

谱例 3-29 是前奏曲 (Op.32 之 13) 的第一部分，其调性为  $\flat D$  大调。谱例第 1-4 小节发生了两次离调，和声功能为： $D_{VII_7/s} II - s II - D_5^6/D - D_7 - TS_{VI}$ 。第 1 小节第 4 拍中出现的  $\sharp D - F - \flat A - \flat C$  是向二级方向离调的导七和弦，进行到下一小节的二级和弦；第 2 小节最后一拍的  $\flat E - \flat G - \flat B - \flat D$  为重属五六和弦进行到第 3 小节的属七和弦，随后进行到六级和弦做阻碍进行；第 3 小节低音声部的还原 G 与内声部的降 B 音为二重延留音，二度解决至下一拍的和弦音。

### 2. 经过音

从一个和弦音到另一个和弦音之间，连续级进的和弦外音称为经过音。经过音发生在弱位上，时值较短，包括自然经过音和半音经过音。经过音可以在各个声部运用，尤其在旋律声部与低音声部运用的更多，运用经过音构成级进流动的音型是经过音的旋律华彩特点。<sup>[28]</sup>

#### 谱例 3-30：(OP.23 之 5，第 83—86 小节)

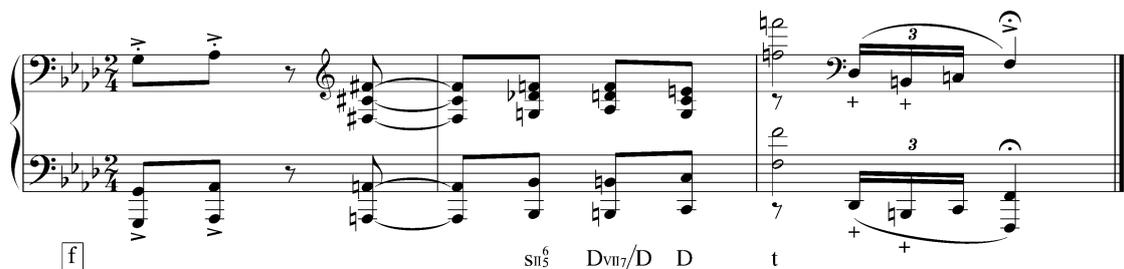


谱例 3-30 为前奏曲 (OP.23 之 5) 的结尾部分, 其调性为 g 小调。谱例中第 1-3 小节在主持续音的背景下, 作属、主功能的交替进行, 第 1 小节与第 2 小节的 a 音都为自然经过音; 第 2 小节与第 3 小节的<sup>b</sup>e 都为半音经过音, 经过音尤其是半音经过音 (变音) 的引入为作品带来了不协和音响。

### 3. 辅助音

在同一和弦音之间的上方二度或下方二度关系的和弦外音, 称为辅助音。辅助音发生在弱位上, 时值较短, 可分为自然辅助音与半音辅助音。<sup>[29]</sup>

#### 谱例 3-31: (OP.32 之 6, 第 58—60 小节)



谱例 3-31 为前奏曲 (OP.32 之 6) 的结尾部分, 其调性为 f 小调。谱例中第 1-3 小节为下属、重属、属到主功能的和声进行, 和声功能为:  $s II_5^6 - DvII_7/D - D - t$ 。在第 3 小节出现三连音的音型, 上方辅助音<sup>b</sup>d 音 (自然辅助音) 与下方辅助音<sup>b</sup>b (半音辅助音) 连续出现用来装饰主和弦中的 c 音, 形成环绕式辅助音。全曲最后结束在 f 小调的正格终止中。

## (二) 和弦外音的综合运用

在和声进行中将几种和弦外音同时运用, 即为和弦外音的综合运用。<sup>[30]</sup>这种手法使和声音响的不协和性进一步增强, 和弦的结构也因此变得模糊, 使得分析

的过程复杂化。

谱例 3-32: (Op.23 之 10, 第 44—48 小节)

谱例 3-32 是前奏曲 (Op.23 之 10) 的再现部分, 其调性为  $\flat G$  大调。谱例第 1-5 小节是下属、重属、属到主功能的和声进行, 中间出现了两次离调, 和声功能为:  $DVII_7-D_5^6/s II-s II-D_9/D-DVII_3^4-T_6-s II-D_7-T$ 。第 1 小节的  $\flat E-\flat G-\flat B-\flat D$  是向二级方向离调的属五六和弦进行到二级和弦, 第 2 小节的  $\flat A-\flat C-\flat E-\flat G-\flat B$  为重属和弦进行至导三四和弦, 随后的主六和弦、属七和弦到主和弦解决。第 3 小节的降 D 音作为延留音的特征是明显的, 但它并未直接下行解决, 而是装饰性解决至 C 音; 第 4 小节的 F 音为跳辅音; 同一小节的降 A、还原 A 音和第 5 小节的还原 D、降 E、降 F 和还原 F 音都为经过音。其中, 还原 A、还原 D 与还原 F 音为半音经过音。在这首作品中体现了和弦外音的综合运用, 增加了色彩性和紧张度。

谱例 3-33: (Op.32 之 7, 第 41—45 小节)

谱例 3-33 是前奏曲 (Op.32 之 7) 的结尾部分, 其调性为 F 大调。谱例第 1-5 小节是主、下属、重属到主功能的和声进行, 中间出现一次离调, 和声功能为:  $T-ts VI-T-DTIII/TSVI-TSVI-DVII_7/D-T$ 。在主持续音的背景下, 第 1 小节的还原 B 音为半音辅助音; 第 2 小节旋律声部的降 G 音为强拍倚音; 第 3 小节内声部第 1 拍的降 D 音为延留音, 下行二度解决到 C 音, 第 3 拍的还原 B 音为半音辅助音; 第 4 小节的  $F-A-\sharp C$  和弦是向其平行小调离调的三级增三和弦, 进行至六级和弦, 左手的 E 音为跳辅音, 下行解决至 D 音, 还原 C 音为经过音, 随后的  $\flat B-D-F-A$  的和弦为重属导七和弦, 之后的升 G 音为降 A 音的改写形式, 同为重属导七和弦进行到主和弦, 形成 F 大调的终止式。

谱例 3-34: (Op.32 之 13, 第 3—5 小节)

[b]D      Dvii<sub>7</sub>/D      D<sub>2</sub>      T<sub>6</sub>      D<sub>5</sub><sup>6</sup>      D<sub>5</sub><sup>6</sup>/s II      SII      D

谱例 3-34 是前奏曲 (Op.32 之 13) 的开始部分, 其调性为  $\flat D$  大调。谱例第 1-3 小节是重属、属到主功能的和声进行, 中间出现了两次离调, 和声功能为:  $D_{VII_7}/D-D_2-T_6-D_5^6-D_5^6/s II-s II-D$ 。第 1 小节第 2 拍中的重属导五六和弦  $\sharp G-\flat B-\flat D-F$  进行到属二和弦解决至主六和弦, 第 2 小节的属五六和弦没有解决, 随后在第 4 拍出现了向二级方向离调的属五六和弦  $\flat B-\flat D-F-\flat A$ , 解决到第 3 小节的二级和弦。第 3 小节上方声部的还原 G 为强拍倚音, 下行解决到降 G 音; f 音为延留音下行解决到降 E 音; 右手的 F 音和降 D 音为二重经过音; 左手的 F 音、还原 G 和降 B 音为经过音, 其中还原 G 为半音经过音。拉赫玛尼诺夫在功能性和声进行的基础上, 在作品中体现了和弦外音的综合运用, 增加了色彩性和紧张度。

装饰性变音虽然不能包括在三度和弦的结构之中, 但它与和弦音一样都是和声的基本材料。它不仅促进了旋律进行的流动性、构成特定的旋律音型, 使声部之间形成丰富的节奏组合, 而且在增强和声色彩与紧张度的变化等方面都起着十分重要的作用。尤其是由各种和弦外音构成的平滑声部, 不仅对乐曲的发展具有推进作用, 还在听觉上引起听众的注意, 成为效果最突出并且最具有代表性的声部。

注释:

- [11][12][18][26]桑桐. 半音化的历史演进[M].上海音乐出版社, 2004:3、9、17、37.
- [13][16][21][22][23][24][27][28] [29]桑桐. 和声学教程[M].上海音乐出版社, 2001:44、162、269、260、263、284、70、76、78.
- [14]桑桐.和声的理论与应用(下)[M].上海音乐出版社, 1988:60~61.
- [15][17]吴式锴. 和声艺术发展史[M]. 上海音乐出版社,2004:234、235.
- [19]刘康华. 和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展[J]. 乐府新声, 2012(1):8.
- [20][俄]伊 斯波索宾等. 和声学教程[M]. 人民音乐出版社, 2008:308.
- [25][30]杨通八. 和声分析教程[M]. 上海音乐出版社, 2005:30、36.

## 第四章 《24 首钢琴前奏曲》的创作特征

### 一、巧妙的调性布局

拉赫玛尼诺夫于 1892 年开始先后写出 24 首《前奏曲》，作品分布在 24 个大调上，虽然这套作品不是作曲家一气呵成的创作成果。但在创作前奏曲的过程中，拉赫玛尼诺夫有意识地使其成为一套作品的创作意识愈趋明显。这种意识指引他完成了彼此相互关联的《24 首前奏曲》的创作。在前奏曲这一体裁的创作手法上，拉赫玛尼诺夫虽然沿袭了肖邦等作曲家的传统，但在调性布局上他并未采用关系大小调及五度循环的排列方法，而是有他自己的巧妙之处。通过对拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》中调性布局的研究，我们不难发现这 24 首前奏曲之间的调性具有内在的联系。

首先，在调性安排上值得我们思考。除第一首《升 c 小调前奏曲》（作品 3 之 2）外，从作品 23 号开始，都是以小、大调进行的交替排列，而从作品 32 号开始都是以大、小调进行的交替排列，这种非平行大小调的组合显然是作曲家的有意安排。同时，对称性又是《24 首前奏曲》调性布局上的另一大特点。

通过将 24 首前奏曲的调性依次列出，我们可以发现：升 c 小调（作品 3 之 2）与降 f 小调前奏曲（作品 23 之 1）是四度调性关系；作品 32 号中的最后两首升 g 小调与降 D 大调前奏曲也是四度调性关系，这刚好出现在整套前奏曲的一头一尾。如果以此为对称的双方，那么对称中心则在作品 32 的第一首与第二首之间。而位于对称中心两边的 C 大调与降 b 小调前奏曲构成了二度调性关系，其中 C 大调与降 G 大调、降 b 小调与 E 大调前奏曲之间又是三全音调性关系，这就形成了第二种对称。联系其对称性来看，降 G 大调（作品 23 之 10）与 C 大调前奏曲（作品 32 之 1）之间的三全音调性关系又将作品 23 的尾部与作品 32 的开头巧妙的缝合在一起，从内在加强了这两部创作于不同时期的前奏曲之间的连贯性，从整体上加强了 24 首前奏曲之间的关联性。

这套作品虽然不像巴赫和肖邦的前奏曲那样具有逻辑严密的调性规律，但通过对拉赫玛尼诺夫《24 首前奏曲》的研究，仍旧可以发现他在调性布局上所体现出的巧妙性：一方面，作品 23 号中的十首前奏曲是以小、大调交替排列，而作品 32 号中的十三首前奏曲是以大、小调交替排列，这样的排列方式使得除升 c 小调之外的 23 首前奏曲都是以小、大调交替的形式排列。作曲家通过整套作品中小、

大调的交替排列来体现大、小调式之间的明暗色彩差异，由此可见他在创作这套作品时对调性的整体安排；另一方面，24首前奏曲中存在着调性布局的对称性。这种对称性体现在第1首与第2首、第23首与第24首之间相同的四度调性关系，这正是指“一头”与“一尾”；再将这四首前奏曲作为对称的两方，就不难看出中间又存在着一种对称关系。<sup>[31]</sup>以上两方面足以说明拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》在调性安排上具有自己的特点，而这种特点也正是通过他巧妙的调性布局呈现在我们面前。

## 二、丰富的主题发展手法

在主调音乐中，主题是指具有独立结构形式、形象鲜明和富有表现力的乐思。主题发展手法是根据特定的音乐动机和主题乐思，将音乐材料发展成为具有一定曲式规模的完整结构，是对已使用过的音乐材料进行的深加工。音乐材料的变化对发展音乐结构、揭示音乐形象以及理解音乐的内涵具有十分重要的意义和作用。<sup>[32]</sup>拉赫玛尼诺夫在《24首钢琴前奏曲》中，运用了丰富的主题发展手法，例如模进、变奏、动机贯穿和宽放与紧收等发展手法。

### （一）模进

主题的重复是在新的音程度数上或同时改用了新的调性，构成模进发展。模进发展手法仍然强调着变化中的统一或统一中的变化，其特征是调式、调性色彩发展所带来的变化。<sup>[33]</sup>在《24首钢琴前奏曲》中，拉赫玛尼诺夫运用了较多的上下行模进相结合的发展手法。

《b小调前奏曲》（OP.32之10）为单三部曲式。第一段为慢板，其调性为b小调。主题由e、#f、e三个音构成，在前3小节中进行了两次的二度下行模进，第4小节主题向上二度模进后向下二度模进。在第一段中，主要是以上下行模进相结合的方式对主题进行发展，这种手法构成了旋律线的上下波动，更能够表现出情绪的起伏变化。这首乐曲的中段是展开性的，织体的形式发生了改变，力度不断增强，这一主题在中段开始的部分在左手以原型的形式出现两次后，便消失了踪影。直到再现段，这一主题再次出现，进入尾声部分，拉赫玛尼诺夫运用了变格终止将全曲结束。在这首前奏曲中，主要体现的是上下行模进相结合的主题发展手法。

### （二）变奏

对主题进行统一手法的整体变化，称为变奏法。变奏法是主题发展的一种重要手法，通过各种不同的变奏形式，将主题中不能全部表现出来的音乐形象的各

个侧面逐一展现出来，从而使音乐形象表现的更加完善与丰满。根据作品表现的需要，还可以通过变奏的手法使音乐形象得到转化而形成对比。变奏既可以给乐思带来更大的变化，又能保持原来乐思的总体布局和结构比例。变奏的手法极其多样，它涉及到音乐中的一切构成要素，即调式调高、节奏节拍、旋律线、和声、织体、速度、力度等各个方面，其中任何一种要素或几种要素的同时变化都可能形成一种变奏手法。<sup>[34]</sup>在《24 首钢琴前奏曲》中，最常见的是调式、调高中平行调的变奏手法。

作品 23 中的《十首前奏曲》完成于 1903 年，每首乐曲都有自己独特的性格。作品 23 中的第 5 首前奏曲，其调性为 g 小调，复三部曲式。第一部分的动力性很强，主题为左右手同步奏出的八分音符与十六分音符，形成短促和坚定的节奏，由强拍弱位上的前十六分音符节奏型的和弦勾勒出进行曲的风格。在第一部分中的第二段（第 17-34 小节）中，主题做了平行调的变奏手法，由 g 小调变奏到其关系大调<sup>b</sup>B 大调，其音高也发生了变化。第二段的速度稍慢些，左手是由六连音构成的琶音，右手级进式的旋律不断推动乐曲的发展，与第一部分形成鲜明的对比。再现段的风格与第一部分一样，依然铿锵有力，右手在高音区奏出明亮又饱满的和弦，将全曲推向高潮。在这首作品中，拉赫玛尼诺夫通过调式、调高的变奏手法对主题加以发展，不仅形成调式之间的对比，还有调高的变化。

### （三）动机贯穿

动机首次出现后，动机因素贯穿于整个音乐段落之中，即主题的核心片段在乐段结构中的延续，常通过重复、模进等手段，或对比等其他形式存在。音乐创作中，重复常有“事不过三”的惯例，过多容易使人感到枯燥，动机贯穿则可以将其回避。<sup>[35]</sup>

《升 c 小调前奏曲》（OP.3 之 2）是拉赫玛尼诺夫最早创作完成也是最为著名的一首前奏曲。这首作品表现了俄国知识分子在亚历山大三世的黑暗统治下的痛苦、压抑、悲愤、激动的内心情绪。此曲为单三部曲式，第一段为慢板，其调性为<sup>#</sup>c 小调。开始的 A、<sup>#</sup>G、<sup>#</sup>C 三个音以八度齐奏的方式出现，预示着某种不详。由这三个音构成的动机一直贯穿了之后的 12 个小节，与在高、低音声部以和弦形式出现的带有明显对比性的旋律形成对比，形成两个对抗性的元素吸引着听众的注意力。在这一段中，左手的八度音与右手的单音相结合，发出低沉而阴郁的类似钟声的音响，像是要去唤醒那些失去知觉的心灵。在第 1-4 小节，主题重复出现三次之后，开始模进，在经过两次三度上行的模进之后，主题又回到 A、<sup>#</sup>G、<sup>#</sup>C 这三个音。在第一段中，这一动机出现了十次，之后由属七和弦将全曲缓慢的引

入到中段。作曲家在这首前奏曲中主要是采用了动机贯穿的发展手法，而这一手法正是通过重复与模进的手段来实现的。

这首作品的中段速度与第一段截然不同，转为快速的，缓慢的三音主题被急促不安的三连音替代，第一段中的痛苦呻吟般的旋律变为由半音下行构成的曲调，进入到中段的第二部分后，和声织体由单一的三连音变成和弦式的三连音，好似悲愤的情绪不可遏制的爆发出来。到了再现段，速度又回到慢板，主题以更为严峻的姿态再次出现，左右手双谱表中的大和弦奏出了轰轰作响、怒不可遏的音响，痛苦呻吟般的旋律发出更加强烈的呼吁，此处到达了全曲的高潮。当再现段缓慢地进入尾声，音响渐渐地、一点点的消失，被逼无奈的回归于沉寂。

#### （四）宽放与紧收

主题在相同或近似的节拍中，将主题按某种比例放慢或加速一倍、两倍甚至三倍的陈述。这种手法带着一种紧张度积累的因素，正是由于节奏时值的缩短，产生了更多的活动。<sup>[36]</sup>在《24首钢琴前奏曲》中，拉赫玛尼诺夫运用了紧收的音乐发展手法。

在《e小调前奏曲》（OP.32之4）中的开始部分，见谱例4-3中，主题从原来的附点二分音符逐渐缩短时值。紧收不是将主题本身的节拍时值压缩，而是把在时间分隔开来的主题相互紧凑起来，借以获得紧收的效果，达到运动加速与积累动力的目的。

### 三、灵活的和声语言

拉赫玛尼诺夫生活在十九世纪末、二十世纪初，正是浪漫主义晚期到现代主义的过度与重叠时期。他在秉承着浪漫主义作曲风格的同时，不断地为作品注入源源不断的生命力。在《24首钢琴前奏曲》中，拉赫玛尼诺夫除了运用了上一章节提到的离调类变音、调式交替类变音、变音类变音以及装饰性变音外，还运用了平滑声部、装饰性和弦与色彩序列以及多层结构等和声技法。

#### （一）平滑声部的运用

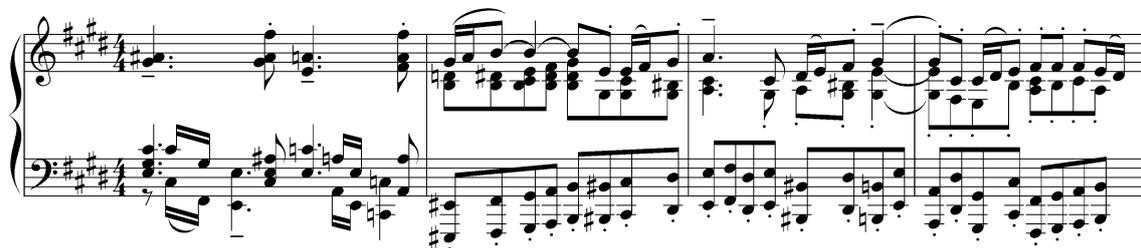
在《24首钢琴前奏曲》中，拉赫玛尼诺夫继承和发展了肖邦与格里格等作曲家采用外声部连续半音进行的技法，形成自己的风格。在这套作品中，主要表现为平滑声部与隐伏平滑声部。

##### 1. 平滑声部

主要由级进构成的声部，称为平滑声部。这样的声部以连续的半音进行或以半音进行为主；某一调式音阶的级进进行或是半音与全音自由组合的形式最为常

见。<sup>[37]</sup>

谱例 4-1: (OP.32 之 3, 第 46-49 小节)



谱例 4-1 是前奏曲 (OP.32 之 3) 的再现部分, 其调性为 E 大调。谱例第 2 小节的低音声部与右手内声部包含两个同向进行的平滑声部:  $\#E-\#F-\#G-A-B-\#B-\#C-\#D-E-\#F$ ;  $D-\#D-E-\#F-\#G$ 。在原有和声的基础上, 加入单声部或多声部的平滑进行, 尤其是左手的低音声部, 由半音与全音自由组合的平滑进行类似于附加的线性进行, 形成分层次陈述的结构形式在这套作品中中和常见。

谱例 4-2: (OP.32 之 5, 第 35—41 小节)

谱例 4-2 为前奏曲 (OP.32 之 5) 的结尾部分, 其调性为 G 大调。谱例中第 1-5 小节在主持续音的背景下, 作属到主功能的和声进行。左手为五连音音型, 右手部分包含两个平滑进行的声部:  $G-\#G-A-\#A-B-C-\#C-D-E$ ;  $D-\#C-C-B-C-D-E-F-\#F$ 。

$\flat E-D$  分别形成半音与全音自由组合的平滑进行, 其中既有同向进行又有短暂的反向进行。

## 2. 隐伏的平滑声部

在声部的进行中, 半音关系没有直接显示而是隐伏其间, 声部中既有旋律的起伏, 又内含半音的进行, 这种隐伏的平滑声部虽非直接的半音进行, 但也起到了半音化的作用。这种手法主要是通过音高、音区以及节拍和节奏两方面的改变进行多声部的写作。<sup>[38]</sup>

### 谱例 4-3: (OP.32 之 4, 第 4—13 小节)

谱例 4-3 是前奏曲(OP.32 之 4)的开始部分, 其调性为 e 小调。以右手高音声部的 d、b、b 三个音构成的动机为基础, 三个音中的第一个音按照自然音阶不断提高, 后两个音为不变的属音 b。由于动机之间被中、低音区的三连音隔开, 有时相隔 2-3 小节。从前奏曲的第 13 小节开始, 改用八度下跳的动机, 中间仍间隔着三连音音型, 直到第一段的结束。从作品第 52 小节开始, 三个音动机中的第一个音按照音阶不断降低, 动机直接相连, 动机中第一个音的间隔缩短了, 最后成为内声部, 继续作隐伏半音进行, 从第 52-65 小节共持续 14 个小节。

此外, 谱例 3-28 从第 1 小节的第 2 拍开始, 在强拍和弱拍分别形成不同音区的和声层, 贯穿成同向的隐伏平滑声部进行。在和弦的纵向结构上加入变音, 使原本简单的和声发展成为  $D^{III}-TSVI-D_9D-DVII_5^6D-\flat^1s II_7-D_7^{(6)}-T$  的含变音的和声进行。也正是由于变音体系常包含较为复杂的和声进行, 在听觉上容易引起听众的注意, 尤其是引导声部产生的推进效果, 使得它的应用成为和声设计中的重要部分。

## （二）色彩装饰性和弦与色彩序列

在《24 首钢琴前奏曲》中，拉赫玛尼诺夫以传统和声技法为核心，在此基础上运用了色彩装饰性和弦与色彩序列等复杂的色彩性和声。

### 1. 色彩性装饰和弦

色彩性装饰和弦以和弦外音的形式出现，并且与所装饰的调内和弦形成音高色差关系。<sup>[39]</sup>

谱例 4-4：（OP.32 之 4，第 137-139 小节）



谱例 4-4 是前奏曲（OP.32 之 4）的再现部分，其调性为 e 小调。谱例的第 1-2 小节，运用了调式中升高根音的三级和弦与五级和弦轮流对六级和弦进行装饰，形成和弦之间的色差对比，带来音响上的色彩变化。在此处，拉赫玛尼诺夫运用的是三度叠置的装饰性和弦。

### 2. 色彩序列

谱例 4-5：（OP.32 之 2，第 25-26 小节）

谱例 4-5 是前奏曲(OP.32 之 2)中段的高潮部分，其调性为<sup>b</sup>b 小调。谱例中的两小节都在强拍上强调了属功能的核心作用，第 2-4 拍根音的连续三度下行，形成了 V-<sup>b</sup>7III-<sup>#3</sup>I-<sup>b3</sup>VI 的进行，其中的<sup>b</sup>7III和弦是属功能的延伸，<sup>b3</sup>VI和弦是主功能的替代。虽然第 4 拍的<sup>b3</sup>VI为小三和弦，但前后的色彩绝对值都很高，拉赫玛尼诺夫在此处运用了色彩性较强的三度关系和弦的连续进行。

### (三) 多层结构

在传统和声中，以纵向的和声功能为多声部的写作基础，在此基础上进行横向的声部写作，即“纵生横”的和声思维。在传统和声技法形成之前，欧洲多声部音乐写作主要以横向的声部线条为基础，若干个声部线条的结合形成纵向的和声，正是与传统和声相反的“横生纵”的线条思维。然而，随着作曲技法的发展和情感表现的需要，作曲家们重新重视到线条思维的意义。在创作中，将线条因素占据主要地位，在此基础上形成多个线条层，并将其结合在一起，形成了多层结构。<sup>[40]</sup>这种技法在《24首钢琴前奏曲》中有所体现。

#### 1. 自然音多层

在多层结构中，线条层由旋律、平滑声部、音型的模进以及持续声部构成。在《24首钢琴前奏曲》中，各个层之间的冲突不太明显，有时能构成传统的三度叠置和弦，其和声的功能框架也较为明显。在多层结构中，各层的音属于某一调式音阶，称为自然音多层。<sup>[41]</sup>

#### 谱例 4-6: (OP.32 之 2, 第 17-20 小节)



谱例 4-6 是前奏曲 (OP.32 之 2) 的中段，其调性为 $\flat$ b 小调。此处包含三个层次：从旋律声部向下看，第 1 个层次是由十六分音符构成的分解音型在以四个音型为一组进行向下二度的模进，这个层次是平滑声部与模进音型相结合的结果；第 2 个层次是由上辅助音进行装饰的属持续音的固定音型；第 3 个层次是拉赫玛尼诺夫常用的下行平行进行的写法。谱例中多为自然音的形式，属于自然音多层的写作手法。

#### 2. 非自然音多层

在多层结构中，音型的模进未采用守调模进，就会将较多的变化音引入，构成非自然音多层。<sup>[42]</sup>

谱例 4-7: (OP.32 之 7, 第 33-41 小节)

谱例 4-7 是前奏曲 (OP.32 之 7) 的尾声部分, 其调性为 F 大调。此处包含了三个层次: 第 1 层是以右手的主、属旋律音为主, 稍加装饰的旋律声部; 第 2 层是由左右手交替进行的十六分音符构成的音型, 音型中的第一个音构成连续的半音上行, 到第 3 小节的第 3 拍开始改为连续的半音下行, 进行到第 5 小节的第 2 拍后, 又做连续的半音上行, 这是由模进音型与平滑声部相结合, 在进行中又在不断变化的一个层次; 第 3 层是在主持续音的背景上, 以主、属和下属三个音为主的自由音型。由这三个层次构成的和声框架主要为  $D_7-T$ 。

注释:

- [31]杨凡.对拉赫玛尼诺夫<24首钢琴前奏曲>的调性思考——兼谈作品整体的“套曲”结构[J].黄钟, 2004(S1):50~51.
- [32]姚恒璐.音乐技法综合分析教程[M].高等教育出版社, 2009:15~18.
- [33][34][36]杨儒怀.音乐的分析与创作[M].人民音乐出版社, 2003:101、100~101、102~104.
- [35]李虻.音乐作品曲式分析[M].西南师范大学出版社, 2007:8.
- [37][38][39][40][41][42]华萃康.拉赫玛尼诺夫的和声技法[M], 上海音乐出版社, 2002:86、88、41、132、136、140.

## 结 语

拉赫玛尼诺夫是 19 世纪末 20 世纪初具有重要影响力的作曲家之一，尽管 20 世纪已经离我们越来越远，然而他的音乐却生动的记录着那个年代，他的作品如同一条纽带，联系了传统与现代、过去与未来，通过音乐语言为我们描绘了时代的变迁。这套历经了十八年创作历程的钢琴作品，可以说是他整个创作生涯中的一个缩影。拉赫玛尼诺夫在继承了古典与浪漫主义时期大师们的一些写作技巧的同时，根据作品表现的需要以及风格的刻画，在创作手法上有自己的创新。

在《24 首钢琴前奏曲》中，拉赫玛尼诺夫通过离调类变音、调式交替类变音、变音类变音以及装饰性变音的运用，将单一调性的和声技巧从自然音体系扩展到了变化音体系，体现了调性范围的扩大，即主和弦引力范围的扩大，从而达到调性扩张的目的。在这套钢琴作品中，其变音的运用多数是传统功能性的，离调变音最多，变音类变音与调式交替类变音次之，装饰性变音少些。

在《24 首钢琴前奏曲》的创作技法中，拉赫玛尼诺夫运用了巧妙的调性布局、丰富的主题发展手法以及灵活的和声语言等创作技法。在调性布局上，这套作品具有内在的对称性；在主题发展手法上，运用了模进、变奏、动机贯穿和宽放与紧收等多种丰富的手法；在和声语言上，我们不难看出拉赫玛尼诺夫虽然处于和声技法发生着重大变革的时代，但是他抵挡住了现代派激进技法的干扰，依然遵循着古典和声的创作技法，这一点在对其进行变音技法的研究中已有所体现。他在尊重传统的同时，却不守旧，根据作品表现的需要，运用了平滑声部、色彩装饰性和弦与色彩序列以及多层结构等和声技法。

通过对这套作品的研究让我想起了“潮流一闪即逝，经典源远流长”这句话，在作曲技法尤其是和声技法发生着重大变革的时代，拉赫玛尼诺夫没有受到猎奇心理的影响，而是坚持自己的创作手法，使这套作品流传百世。本人希望通过对《24 首钢琴前奏曲》变音技法的细致研究，可以对这一过渡时期的和声技法有所了解，提炼出拉赫玛尼诺夫钢琴作品中的共性与个性的特征，为我们更好地掌握拉赫玛尼诺夫的创作风格奠定坚实基础的同时，对研究同时代的作曲家提供一些理论参考。

## 参考文献

### 国内文献:

#### (一) 著作类:

- 1 刘文平. 从调性扩张到十二音体系——勋伯格和声思维与技法发展研究. 安徽文艺出版社, 2013
- 2 徐平力. 20 世纪初期的和声研究. 上海音乐出版社, 2010
- 3 姚恒璐. 音乐技法综合分析教程. 高等教育出版社, 2009
- 4 [俄]尤·尼·霍洛波夫. 和声学教程. 罗秉康、高燕生译. 人民音乐出版社, 2008
- 5 [俄]伊·斯波索宾等. 和声学教程. 人民音乐出版社, 2008
- 6 [德]安德烈亚斯·魏玛. 拉赫玛尼诺夫. 陈莹译. 人民音乐出版社, 2007
- 7 [法]雅克·埃马纽埃尔·富斯纳凯. 拉赫玛尼诺夫画传. 李凤译. 中国人民大学出版社, 2007
- 8 沈一鸣. 和声学新编. 上海音乐出版社, 2006
- 9 李贞华. 音乐分析与创作导论. 百花文艺出版社, 2006
- 10 [俄]M·阿兰诺夫斯基著. 俄罗斯作曲家与 20 世纪. 张洪模等译. 中央音乐学院出版社, 2005
- 11 彭永启. 音乐研究文集. 上海音乐出版社, 2005
- 12 杨通八. 和声分析教程. 上海音乐出版社, 2005
- 13 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析. 上海音乐出版社, 2005
- 14 桑桐. 半音化的历史演进. 上海音乐出版社, 2004
- 15 吴式锴. 和声艺术发展史. 上海音乐出版社, 2004
- 16 [俄]齐平著. 当代俄罗斯音乐家访谈录. 焦东建、董茉莉译. 人民音乐出版社, 2004
- 17 谢功成、马国华、童忠良、赵德义. 和声学基础教程(下册). 人民音乐出版社, 2004
- 18 杨儒怀. 音乐的分析与创作(上、下). 人民音乐出版社, 2003
- 19 秦西炫. 兴德米特和声理论的实际运用. 人民音乐出版社, 2002
- 20 华萃康. 拉赫玛尼诺夫的和声技法. 上海音乐出版社, 2002
- 21 [美]库斯特卡. 20 世纪音乐的素材与技法. 宋瑾译. 人民音乐出版社, 2002
- 22 张洪岛. 欧洲音乐史. 人民音乐出版社, 2002

## 参考文献

- 23 桑桐. 和声论文集. 上海音乐出版社, 2002
- 24 桑桐. 和声学教程. 上海音乐出版社, 2001
- 25 钱仁康、钱亦平. 音乐作品分析教程. 上海音乐出版社, 2001
- 26 任光宣. 俄罗斯艺术史. 北京大学出版社, 2000
- 27 杨儒怀. 音乐分析论文集. 中国文联出版社, 2000
- 28 [英]罗伯特·沃克. 拉赫玛尼诺夫. 何贵凤译. 江苏人民出版社, 1999
- 29 [美]G·韦尔顿·马达斯. 20世纪的音乐语言. 蔡松琦译. 人民音乐出版社, 1992
- 30 [美]文森特·佩尔西凯蒂著. 二十世纪和声学——音乐创作的理论与实践. 刘烈武译. 人民音乐出版社, 1989
- 31 刘烈武. 基础和声学. 人民音乐出版社, 1989
- 32 [俄]里姆斯基·科萨科夫. 和声学实用教程. 人民音乐出版社, 1986
- 33 吴式锴. 和声学教程(上、下册). 人民音乐出版社, 1984
- 34 [英]莫·卡纳著. 当代和声——二十世纪和声研究. 冯覃燕, 孟文涛译. 人民音乐出版社, 1983
- 35 [美]保罗·亨利·朗格. 十九世纪西方音乐文化史. 张洪岛译. 人民音乐出版社, 1982
- 36 [德]保罗·兴德米特. 传统和声学(上、下卷). 罗忠镕译. 人民音乐出版社, 1980
- 37 [美]瓦尔特·辟斯顿. 和声学. 丰陈宝译. 人民音乐出版社, 1979
- 38 [美]博里斯·施瓦茨著. 苏俄音乐与音乐生活 1917—1970. 人民音乐出版社, 1979
- 39 [英]迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩. 牛津简明音乐词典. 唐其竞等译. 人民音乐出版社, 2002
- 40 缪天瑞. 音乐百科词典. 人民音乐出版社, 1998
- 41 汪启璋. 外国音乐辞典. 上海音乐出版社, 1988

### (二) 期刊类:

- 1 刘康华. 和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展. 乐府新声, 2012  
(1)
- 2 马东风. 变化音的类型与调性关系. 音乐创作, 2011 (2)
- 3 董伽. 变化音与调式调性. 艺术教育, 2009 (3)
- 4 刘永福. 论变音体系. 星海音乐学院学报, 2005 (3)
- 5 范晓玲. 拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的独特性. 星海音乐学院学报, 2004 (3)

- 6 陈林. 拉赫玛尼诺夫和他的<升 c 小调前奏曲>. 星海音乐学院学报, 2004 (3)
- 7 蒋博彦. 谢尔盖 拉赫玛尼诺夫——俄罗斯浪漫主义传统最后一位作曲和钢琴大师简述. 钢琴艺术, 2004 (2)
- 8 朱雅芬. 浪漫主义后期的俄罗斯作曲家 (下). 钢琴艺术, 2004 (8)
- 9 杨凡. 对拉赫玛尼诺夫<24 首钢琴前奏曲>的调性思考——兼谈作品整体的“套曲”结构. 黄钟, 2004 (S1)
- 10 姜文子. 拉赫玛尼诺夫和他的<升 c 小调钢琴前奏曲>. 钢琴艺术, 1999 (2)
- 11 吴晓云. 拉赫玛尼诺夫<#c 小调前奏曲>结构特色剖析. 乐府新声, 1998 (1)
- 12 吴令仪. 试论拉赫玛尼诺夫钢琴曲的创作特色. 上海师范大学学报, 1996 (3)
- 13 华萃康. 拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系 (上). 南京艺术学院学报, 1995 (3)
- 14 华萃康. 拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系 (下). 南京艺术学院学报, 1995 (3)

(三) 学位论文类:

- 1 马芳. 拉赫玛尼诺夫<升 c 小调前奏曲>音乐研究. 西安音乐学院, 2014
- 2 谢珣. 诚挚, 热烈, 深邃——解读拉赫玛尼诺夫<24 首前奏曲>. 湖南师范大学, 2013
- 3 王坚. 拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲研究. 吉林艺术学院, 2012
- 4 王文娜. 拉赫玛尼诺夫<24 首钢琴前奏曲>的创作技法研究. 西安音乐学院, 2011
- 5 宋彦斌. 论拉赫玛尼诺夫钢琴作品中的悲剧性. 湖南师范大学, 2011
- 6 阮媛媛. 拉赫玛尼诺夫<24 首钢琴前奏曲>音响版本比较研究. 福建师范大学, 2011
- 7 焦奕博. 拉赫玛尼诺夫<24 首钢琴前奏曲>研究. 西南大学, 2009
- 8 王萌. 技术性和艺术性完美结合的典范——析拉赫玛尼诺夫前奏曲作品 3 之 2 和作品 23. 首都师范大学, 2007
- 9 曹众. 拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究. 湖南师范大学, 2006
- 10 艾峰. 拉赫玛尼诺夫<24 首钢琴前奏曲>研究. 山东师范大学, 2006

外文文献:

- 1 Sadie Stanley, The New Grove Dictionary Music and Musicians in eighteen volumes Macmillan Publisher Limited, London, 2001
- 2 Richard Anthony Leonard, A History of Russian Music, Ashgate Publishing Limited, 1974

## 参考文献

---

- 3 James Bakst, A History of Russian Soviet Music, Greenwood Publishing Group, Incorporated, 1997
- 4 M D Calvocoressi, Gerald Abraham, Master of Russian Music, Published by State University of New York Press, New York, 1950
- 5 Harrison, Max, Rachmaninoff: Life, Works, Recordings(London and New York: Continuum, 2005). ISBN 0-8264-5344-9
- 6 Mathew—Walker, Robert, Rachmaninoff(London and New York: Omnibus Press, 1980). ISBN 0-89524-208-7
- 7 Norris, Gregory, Rachmaninoff(New York: Schirmer Books, 1993). ISBN 0-02-870685-4

## 攻读硕士学位期间所发表的学术论文

- 1 张莹莹. 柴可夫斯基钢琴套曲<四季>和声技法研究. 艺术研究, 2013 (4): 140~141
- 2 张莹莹. 肖邦<二十四首前奏曲>和声技法研究. 艺术研究, 2014 (1): 152~153。
- 3 张莹莹. “变音”与“变化音”刍议. 音乐大观, 2014 (6): 196
- 4 张莹莹. 拉赫玛尼诺夫<#c 小调前奏曲>变音技法研究. 艺术教育, 2014 (8): 78

## 哈尔滨师范大学学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文，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。

学位论文题目： \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

学位论文作者签名： \_\_\_\_\_ 日期： \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日

## 哈尔滨师范大学学位论文授权使用声明

本人完全了解并遵守哈尔滨师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。有权将学位论文提交《中国学术期刊（光盘版）》电子杂志社在《中国优秀硕士学位论文全文数据库》和《中国博士学位论文全文数据库》中发表，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存学位论文。保密的学位论文在解密后适用本规定。

作者签名： \_\_\_\_\_ 日期： \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日

导师签名： \_\_\_\_\_ 日期： \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日

## 致 谢

在研究生期间，一直得益于我的导师王晔教授的敦敦教诲。回想这三年时光，依然能够清晰的看到老师一遍遍地帮我修改论文，一次次不厌其烦地讲解着我不太懂的专业知识。正是由于她的悉心指导和严格要求，才有我在和声写作、和声分析以及理论研究等方面的诸多进步和收获，才有本篇硕士论文的最终完成。

在这三年时光中，能够遇到这样一位好老师是我的幸运，王老师为人谦和的性格、学识渊博的品质和严谨治学的态度将会影响我今后工作和学习的方方面面，成为我今后人生道路上不断努力和奋斗的榜样。在这里，向我的导师王晔教授表达我最诚挚的谢意！除此之外，我的导师将我引荐给中央音乐学院的刘康华教授，在有机会领略到一代大师的为人治学风范的同时，感谢刘先生对我的这篇论文提出了宝贵的意见，刘教授的一番话使我茅塞顿开，受益匪浅。

最后，诚挚地向评审本论文的各位老师表示衷心的感谢，感谢你们在百忙之中抽出时间来审阅我的论文。由于现有资料、写作时间以及写作水平的有限，论文有许多考虑不周之处，敬请各位专家、老师予以批评和指正。