

赵晓生教学版乐谱系列


肖邦前奏曲

赵晓生 编注

Chopin Preludes



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



赵晓生教学版乐谱系列

肖邦前奏曲

赵晓生 编注

Chopin Preludes



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

肖邦前奏曲/赵晓生编注. —合肥:安徽文艺出版社,2012. 10
(赵晓生教学版乐谱系列)

ISBN 978-7-5396-4121-8

I. ①肖… II. ①赵… III. ①钢琴曲-前奏曲-波兰-
选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 209778 号

出版人:朱寒冬
责任编辑:陶彦希

选题策划:朱寒冬 段晓静
装帧设计:徐 诚 徐 睿

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址:合肥市翡翠路1118号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551) 3533889

印 制:合肥中德印刷培训中心印刷厂 (0551) 3813778

开本:635×960 1/18 印张:9 字数:90千字

版次:2012年10月第1版 2012年10月第1次印刷

定价:18.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

目 录

导读 (蓄势待发, 弘力冲天去)	1
二十四首前奏曲 (24 Preludes Op.28)	12
1. C 大调前奏曲 (<i>Prelude in C major Op.28 No.1</i>)	12
2. A 小调前奏曲 (<i>Prelude in A minor Op.28 No.2</i>)	13
3. G 大调前奏曲 (<i>Prelude in G major Op.28 No.3</i>)	14
4. E 小调前奏曲 (<i>Prelude in E minor Op.28 No.4</i>)	16
5. D 大调前奏曲 (<i>Prelude in D major Op.28 No.5</i>)	17
6. B 小调前奏曲 (<i>Prelude in B minor Op.28 No.6</i>)	18
7. A 大调前奏曲 (<i>Prelude in A major Op.28 No.7</i>)	19
8. F [#] 小调前奏曲 (<i>Prelude in F sharp minor Op.28 No.8</i>)	19
9. E 大调前奏曲 (<i>Prelude in E major Op.28 No.9</i>)	23
10. C [#] 小调前奏曲 (<i>Prelude in C sharp minor Op.28 No.10</i>)	24
11. B 大调前奏曲 (<i>Prelude in B major Op.28 No.11</i>)	25
12. G [#] 小调前奏曲 (<i>Prelude in G sharp minor Op.28 No.12</i>)	26
13. F [#] 大调前奏曲 (<i>Prelude in F sharp minor Op.28 No.13</i>)	29
14. E ^b 小调前奏曲 (<i>Prelude in E flat minor Op.28 No.14</i>)	31
15. D ^b 大调前奏曲 (<i>Prelude in D flat major (Raindrop) Op.28 No.15</i>)	32
16. B ^b 小调前奏曲 (<i>Prelude in B flat minor Op.28 No.16</i>)	35
17. A ^b 小调前奏曲 (<i>Prelude in A flat major Op.28 No.17</i>)	39
18. F 小调前奏曲 (<i>Prelude in F minor Op.28 No.18</i>)	43
19. E ^b 小调前奏曲 (<i>Prelude in E flat major Op.28 No.19</i>)	45
20. C 小调前奏曲 (<i>Prelude in C minor Op.28 No.20</i>)	48
21. B ^b 大调前奏曲 (<i>Prelude in B flat major Op.28 No.21</i>)	49
22. G 小调前奏曲 (<i>Prelude in G minor Op.28 No.22</i>)	52
23. F 大调前奏曲 (<i>Prelude in F major Op.28 No.23</i>)	54
24. D 小调前奏曲 (<i>Prelude in D minor Op.28 No.24</i>)	56
C[#] 小调前奏曲 (Prelude in C sharp minor Op.45)	60
A^b 大调前奏曲 (Prelude in A flat major)	64

导 读

蓄势待发，弘力冲天去

赵晓生

念奴娇·肖邦

枫丹白露，初来夜即与弱琴为侣。
三十九年一挥间，风韵飞扬无数。
百色音画，一杯乡土，更洒泪若雨。
憾墓垒妥，狂涛卷成警句。

村民舞姿翩翩，蓄势待发，弘力冲天去。
只待猎号齐鸣响，刹回归途心路。
悬月为镜，传音作书，波罗幻马祖。
巧智伤得牵梦绕末途。

肖邦《前奏曲》(Op.28)长期被后人误读为片段乐思甚至残稿的拼凑。事实上是肖邦1838年底在病重期间，奋力完成的首尾贯通、有着宏伟总体构想的巨制。一首一首孤立地看每一首单片前奏曲，无法领略这部巨制的整体面目与内涵真谛。因此，在述说每首乐曲之前必须首先从这部作品整体构想切入。

肖邦音乐从大库泊兰的精致、莫扎特的灵动中获益匪浅，而对他影响最大的非巴赫莫属。在肖邦音乐中巴赫影子随处可见，多首作品的构想、和声、组织，甚至主题动机都直接来自巴赫。从二十四个大小调这一数字而言，毫无疑问与巴赫平均律键盘曲集有关联。然而肖邦并非因袭守旧，在这点上并未步巴赫后尘。

第一个大结构问题是二十四首作品调性关系。调关系是音乐整体组织结构的关键因素。历史上对十二个音上调性相互关系有三种观念：18世纪的巴赫、19世纪的肖邦、20世纪的兴德米特。巴赫是把二十四个大小调按同主音大小调关系（如CM—Cm）组织成十二对，由C开始按平均律半音向上排列，突出十二音的独立性。肖邦提出另种将二十四个大小调组成循环链条新型关系。在肖邦观念中，二十四大小调按同调号关系（如CM—Am）组成十二对，并按上行五度排列成循环链。因此在《前奏曲》Op.28号中他实践这一构想，把全曲组织成CM—Am—GM—Em—DM—Bm—AM—F#m—EM—C#m—BM—G#m—F#M—Ebm—D#M—Bbm—A#M—Fm—EbM—Cm—BbM—Gm—FM—Dm大循环链。按照肖邦结构组织，二十四首前奏曲弹到第二十四首D小调并未了结，还可连接到第一首C大调重新开始，周而复始乃至无穷！他一生的最后一首作品《F小调玛祖卡》就是无尽反复。肖邦的调性组织直接影响了肖斯塔可维奇二十四首前奏曲与赋格。肖氏写作前奏曲赋格，曲体遵巴赫，调性组织关系循肖邦，二者综合。兴德米特按他个人理论对于各音级远近关系，把十二个调（他是十二音调，有主音，但十二音均可用且无大小调，故只有十二个调。但又与勋伯格的十二音平等观完全不同）排列为C—G—F—A—E—Eb—Ab—D—Bb—Db—B—F#。从调性关系观念而言，18世纪巴赫、19世纪肖邦、20世纪兴德米特分别提出三种不同观察角度与实践。巴赫《平均律键盘曲集》、肖邦《前奏曲》、兴德米特《音

的游戏》，实践了上述三种不同调性组织关系。但肖邦前奏曲神奇之处还不仅在于调性安排组织上。

第二个问题是其整体结构组织秘密。肖邦并不是简单地把二十四大小调分成同调号十二对按五度排列了事，更重要的是，相互如太极图阴阳交缠，十二首大调与小调各有自身发展过程。大调总体趋于明朗，小调总体趋于悲剧。从这一意义上说，在整部前奏曲中，十二大调由弱渐强又由强渐弱。十二首小调由强渐弱又由弱渐强。这里的强弱不是音响的强弱，而是明朗性与悲剧性的强弱。两条线在第15首黄金分割点上交汇，这是唯一一首D^bM—C[#]m同主音大小调（巴赫原则）并存于同首乐曲中。第15首是整部大结构中心，此前奏曲从头至尾由D^bM与C[#]m共同属音A^b（=G[#]）贯穿始终，应该称为D^b（C[#]）Mm（D^b—C[#]大—小调）前奏曲。A^b—G[#]持续音有着重要表现意义，是连接光明与黑暗的桥梁，连接欢愉与悲哀的桥梁，连接天堂与地狱的桥梁。人们长期将乔治·桑在别处所说雨滴二字移花接木，强加此曲实属荒谬。

第三个大问题，是这部前奏曲的精神内涵。鉴于肖邦前奏曲的整体规划性，结构连贯性，二十四不同调性呈现着不同色泽，相互连接，阴阳交合，使片段摘取其中某一首或几首都只能体验其中部分碎片，难以体现出整部作品震撼人心的全过程。因此，在条件与能力允许的条件下，应把整部作品连续演奏。二十四首前奏曲（Op.28）是一部了不起的、独一无二的作品。肖邦把钢琴上每个调性的色彩，宇宙间、人世间一切悲哀与欢乐，光明与黑暗、天堂与地狱、战争与平和、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。每首作品似乎都专为他所选择的调性写作，无法移调。

在Op.10的十二首练习曲中，已有5对同调号大、小调：1—2，3—4，5—6，9—10，11—12。这充分说明肖邦已形成想按这一模式写作二十四首练习曲的构想，由于某种原因没有实现。这一构想最终在前奏曲中得以实施。肖邦对于钢琴调性色泽尤其敏感。所以，下面按十二对同调号大小调上行五度循环进行讨论。

第一对：C大调—A小调（1—2）

C大调向来被认为是白色与光明的调性。肖邦在开宗明义第一首前奏曲中与第一首练习曲一样，表达了对巴赫的敬意。这是一首层次复杂组织立体的复调音乐，但与巴赫线型复合不同，肖邦实行的是独特的和声复合。乐曲极短，只有两个乐句加尾声。但两乐句是非对称对联。

上句8小节（第1—8小节），下句16小节（第9—24小节），结尾10小节（第25—34小节）。这种两个乐句长度不同的非对称之对称、不平衡之平衡正是巴赫在C大调前奏曲（WTC I/1）中之所为。肖邦这首短小前奏曲核心细胞组织（主旋律）是二度音程，此短句以八度双层不同步复合，渗透在每个小节中，并以六连音与五连音两种节奏“卡农”。低音线条是音乐主要推动力。两乐句能在如此长度不同句法中获得平衡对称感主要依托低音线条的呼吸和推进。在两个第8—16小节乐句中，肖邦在低音线条分别画出精美的拱形弧线，正是这个弧线决定了音乐的升降起伏。上层的旋律与和声的呼吸都与之同步。最有意思两层分解和弦背景中有巴赫影子。结尾（第25—34小节）是个主持续音C。主要旋律与开端首尾呼应，第25—26及27—28小节是第一乐句第1—8小节的浓缩，随后这个二度在内声部潜伏。由此可见，此首前奏曲与巴赫同调前奏曲之间在结构、和声、句法、织体—组织诸方面有着千丝万缕的承继关系。全曲平和敦厚，色调明朗，呼吸绵长，一气呵成。

A小调与C小调立即显现出天壤之别，白色骤变黑色，平和突成悲怆。这首前奏曲名为A小调，但此调之主和弦只在全曲最后一小节出现。全曲经历了Em—GM（第1—7小节），B^b—DM（第8—10小节），随后一直处于动荡不定状态，甚至第20—21小节都让人误以为要趋向EM（弗里几安），直至最终一和弦方才图穷匕现，露出A小调真面目。决定此曲阴郁悲凉情绪基本要素有三：1. 最重要是隐蔽在中—低音并贯穿全曲的B—A[#]—B—G四音音型带有葬礼行进步伐的沉重（参见《B^b小调葬礼进行曲》内声部）；2. 和声的紧张度与不稳定性，尤其减七度及减八度音程的大量应用，不谐和程度极高；3. 感慨的吟诵式的“三句半”旋律，第三句节奏扩张尤为悲伤。

C大调与A小调两首前奏曲在情绪上天差地别的对比是不言而喻的，但更为重要的还不止于这两首乐曲的对比。它们各自领头，引导出整部前奏曲二十四首十二对阴阳错缠、明暗交替、喜悲并立、双线发展的日

月齐辉的伟大过程。C大调上行五度周旋至F大调，A小调上行五度周旋至D小调，上演一出人世悲喜大戏。

第二对：G大调—E小调（3—4）

这对前奏曲反差比第一对更大：G大调更欢愉轻快，E小调更悲痛欲绝。

G大调看似组织简单，却隐含有一个惊天大秘密：此曲旋律原本从第1小节作为背景的左手十六分音符线条中提取出来扩大而成，这招数亦从巴赫学来。巴赫赋格主题就常从前奏曲中提取。G大调属二十四首中最轻盈明快之列。固定低音如潺潺清泉银珠闪烁，被巧妙地扩大成主题后又显出气定神闲的优雅歌唱，同体异象，妙不可言。第1—2小节引子，却是全曲主旨，整首乐曲全部细节尽蕴含第1小节中。第一乐句第1—10小节，第11小节过渡，第二乐句第12—27小节，结尾第28—33小节。上句短下句长，结构与C大调同工。演奏此曲最大危险是彻底弹成左手练习曲。从技术角度衡量左手持续不断十六分音符不易弹得轻、匀、尖、小，不同和弦黑白键之间位置改变也造成很多障碍，需要指尖特别敏感柔顺。但唯掌握此曲结构秘密、清晰地使低声部隐显闪烁紧缩主题与高声部绵长舒缓扩大主题始终卡农对话，才能营塑迷人意境。

《E小调前奏曲》悲不可言哀不可言妙不可言。其悲，此曲声声慢音音凄，愁不堪细说！其哀，每句言辞欲言又止，呜呜咽咽吞吞吐吐唯泣血而已。其妙，此前奏曲4—5声部所有进行皆由小二度构成，只是每个小二度在不同节奏位置，尤其第9小节第一拍及第17小节第三拍两个大增七和弦，如两把尖刀直插心脏。要深刻理解E小调前奏曲的强烈精神力量，必须首先把所有已被分解的和弦重新合在一起听整个和弦效果，再用红笔把各声部移动的声音圈出来，观察每个半音是在哪个节奏位置上移动的。然后比较每个和弦不协和程度的紧张度之变化，从中体验和声进行中隐藏的音乐原动力，在音的趋向中获取张力。这首前奏曲被截成长度大致相等的两乐句：上句第1—12小节，下句第13—25小节。上句小二度核心音程不断反复，向下坠落，阴郁悲切，第9小节一个回旋如轻吟长叹，至第13小节更大回旋犹如仰首悲啸，连接第二乐句。下句从同样小二度哀叹开始，即刻在第16—17小节爆发出冲天嘶吼，又急坠至谷底，哽咽无声，消弭于虚空。

第三对：D大调—B小调（5—6）

D大调两个平行乐句：上句第1—16小节，下句第17—39小节，第32—39小节是主持续音（D）上扩张延伸的结尾。这首明丽灵动的前奏曲看来运动不止，实际上是六声部长音符的绵长和声运动。钢琴是击弦乐器，每个音相互分离断裂，无法真正持续连贯。唯有肖邦能使钢琴如弦乐器一般持续歌唱。这首《D大调前奏曲》从巴赫《C大调前奏曲》中获取灵感，将分解和弦每个声部各自独立，在节奏与功能上相互分离，形成六声部绵延持续的奇境。《A^b大调练习曲》（Op.25 No.1）就已作此尝试，或可参照。观察此曲，先将不同颜色笔将六个声部（右手左手各三个）标出，清楚看出每个声部不同节奏（这点尤其重要）及走向。六声部中，主要旋律是女中音用八分符杆标出的二度音型。低声部独立在外一看即明。女高音是个上扬在外的持续音声部。最妙处乃另外3个内声部的此起彼伏交替显现的隐蔽线条：如第5—6小节女低音与男高、中声部的交替线条，极有情趣。弹奏此曲唯有将六个声部立体分离，各自连贯，方能得其精妙。和声色泽瞬息万变也是此曲另一亮点。作为二度音程的主旋律，肖邦采用大调六级与降六级交替变换，在第1—4小节时DM或Dm是模糊未可测的，直到第5小节D大三和弦出现才确定了DM主调地位。随即音乐在Bm—AM—Em—Bm—F[#]M诸调间迅速转移形成飘逸恍惚之感。第一乐句在第14—16小节稳定于F[#]大调。第17小节从F[#]大调直接闯入D大调V₇和弦，第17—21小节重复1—5小节但立刻脱轨而去，另辟A小调代替A大调（22—23与6—7），第24—28小节复归第8—12小节，第29—30小节以D和声大调作结，并在第30—39小节持续在降低六度音的和声大调上，独具清幽之趣。在这个过程中，特别有趣的是两个平行乐句间忽合忽离之朦胧。

B小调十分出名被普遍演奏，是典型“大提琴独奏”型：低声部主要旋律犹如卡萨尔斯—罗斯特罗波维奇—马友友的摄魂咏唱，上有和声背景与对位旋律。此等组织，肖邦在这期间连续写过三回：1.《C[#]小调练习曲》（Op.25 No.7）；2.《C[#]小调波罗涅兹》（Op.26 No.1）中段B部分；3.《B小调前奏曲》（Op.28 No.6），三曲如出一辙。《B小调前奏曲》左手旋律起伏歌唱、咏叹、吟诵人层皆知，容易被忽略。因为1.最高声部贯穿全

曲长时值持续音,廖廖数音成为粘合全曲最重要的结构因素。2.第6—8小节的对位是2声部而不仅仅高声部。3.和声节奏的疏密变化对音乐语气的推动作用。想象肖邦在说什么……

第四对：A大调—F#小调（7—8）

《A大调前奏曲》是二十四首中两首篇幅最短小,具有“五言绝句”性质的乐曲之一（另一首为C小调）。它的出名因其清新的气质、简明的句法、朗朗上口的旋律和精美绝伦的和声。就是这么一首短小的乐曲,仍有多项容易被忽略的细节:1.这是一首玛祖卡,内质蕴含鲜明的波兰民族气质;2.此曲节拍律动与音乐律动构成2:3复合节奏:节拍 $\frac{3}{4}$ 拍而音乐在两小节中却是 $\frac{2}{4} \times 3$ 。肖邦特别喜爱复合节奏,在不同律动结合中,获取声韵之灵动;3.音响的复合:如果细致体验肖邦在此曲中每个和弦的音响构成,可以发现肖邦以低音宽阔高音密集的方法呈现最佳泛音序列并增添“外音”。这半音性外音的渗入(第1小节D;第3小节B#—D#;第5小节A#—C#;第7小节D—G#;第9小节G#—C#;第11小节B#—D#;第13小节同第5小节;第15小节D—B)使三和弦或属七和弦的清纯、和谐、简单的音响中透出一丝振颤的动荡,营造出活性的音响空间,正所谓水清无鱼。每小句一条活鱼游动,为这首雅致的前奏曲增添了无尽情趣。最后,要充分注意并细心体验此首小曲句法上起承转合的特点。整首乐曲两次起承转合,和弦的安排及内声部的运动都与之相符。注意每一个带有连线的音符必须充分持续时值,它们在和声中犹如细波微漪,充满趣意,尤其要注意每个和弦构成音数从4—9音的变化。常有人不解肖邦,以为肖邦不懂作曲:和弦怎能忽而4音忽而5音忽而6音甚至9音,毫无章法,岂非违背和声规则?不是肖邦不懂和声,却是人们不懂肖邦!肖邦太了解钢琴!可以说18—19世纪再无一人对钢琴音响构成如此精细入微。且看同样中声部同音,第5小节D有连线而第6小节C#没有;9个音和弦在高潮点第12小节;第13小节为女中音B—A—G#的运动而将内声部B音低八度交换到男中音等细节,从中体会其妙处所在。

F#小调如狂涛翻卷,白浪滔天。这首乐曲为aba¹+Coda呈现一展开一再现实—结尾单三部曲式。小二度是乐曲的核心细胞组织,一切旋律元素由此发生发展,但对乐曲结构真正起关键作用的却是低音线条。在观察其他要素之前,首要应搞清低音线条在音乐中的决定性作用,低音线条的结构决定此曲结构。a段(1—8小节)由上下句构成,两乐句平行性质在低音线条中充分体现。每乐句各分为两半,F#—A—D—C#动机是音乐最主要推动力,重复一次后改变为下行半音阶,上句停在V级半终止(第4小节),下句半音阶提高3度从C开始(VII₇/Em)停在VII₇/C^b上。b段(第9—18小节)低声部转变为长时值上四下五进行,乐曲在连续离调中展开,而离调则由低音的上四下五支撑:F—B^bM(第9—11小节)/D—Gm(第11小节)/B^b—E^bM(第12小节)/F^b—G^b—C^bM(第13—14小节)/F—B^b(P.T./B^bM=A#)(第15—18小节),B^b等音A#经过V₄³/F#m回归F#m。这个连续“V₇—I”转调过程是展开段落的核心。a¹再现部分低音从第20小节起改变为下行小二度音形连续模进,推进到高潮。在第22—23小节撕心裂肺呐喊后音乐急剧下降,经过第24小节两组小二度模进,第25—26小节属持续音解决到第27小节F#小调主音。第27—34小节coda,补充变格终止。低音线条不仅决定了结构组织,而且决定调性节奏、和声节奏、和声进行与和声力度,并直接支持高声部以二度为核心的旋律,是全曲最重要的元素。其次考察此首前奏曲节奏结构,肖邦凡飞快运动音乐背后都隐藏着几个不同比率的节奏构架,形成复性组合式节奏,这也是从巴赫那里学来的招术。此曲由以下元素构成:1.八分附点节奏旋律;2.十六分三连音分解和弦;3.三十二分快速综合运动(同时包含八度旋律与分解和弦);4.四分切分低音线条;5.更长持续节奏,最长26拍。多层复合节奏使乐曲尤其骚动不安,涛涌叠起。和声进行十分清晰尽在左手之中,右手三十二分音符连续跑动结构相当复杂:第1与7音主要旋律;第2与8音高8度主要旋律音与中声部呼应;中间4个音(3—6音)是外音装饰,装饰手段还各不相同,有三度倚音、经过音、助音、回音等,并不原样复制,极需细心体察。F#小调是二十四首前奏曲中最汹涌澎湃持续运动的。需要强调的是,小二度核心细胞无处不在,而低音线条竟是高音主要旋律扩大形态。在右手连续不断的三十二分音符运动中也包含多层这个二度核心细胞组织。曾有一种看法认为肖邦音乐偏重感性,只会写右手云云,实为误解。肖邦是严密的结构主义者。

第五对：E大调—C#小调（9—10）

《E大调前奏曲》非夷所思的奇怪：结构是三乐句式，4×3，极其少见；和声不断游移，充满意外，不按常规；节奏由二分音符、四分音符、三连音、十六分附点音符、三十二分附点音符组合成犬牙交错节奏网络，常有声部间的错位；内涵一沉重是显而易见的。但究竟表述什么？葬礼行进步吗？英雄呐喊吗？难解！此曲最大特点在和声。全曲12小节，4小节乐句×3，和声各不相同。第一句1—4小节：I—V—I—IV—II—V，V—VI₇—II₅—V—VI₉—DD₇—VII₇—V₇/E；第2句5—8小节：I—V—III^b—VI₆^b—(II₄⁶—V₇/III^b)—IV—V₃⁴/II^b—(II₄⁶—VII₂—I₄⁶—V₇—I/A^b=G#)—III₆—V₇；第3句9—12小节：I—V—I—IVm—(I—V—I—IV—II/F)—(V—I/G)—V—I/E。从上述和声可见，第一句在E大调内进行；第二句从E大调转向降III降VI，高潮点在第8小节III级上中音调(A^b=G#)上，迅速转回；第三句则转向降II级及降VI级，这样布局为使每一乐句在调性色彩上产生由近及远之展开性。整个进行时常直接对置，给听众留下突如其来与始料不及的深刻印象。乐曲音区低沉，从B³至ab¹，全用低音谱表记谱，是二十四首前奏曲中音域最低的一首。持续四分音符沉重节奏，三连音分解和声，十六分及三十二分音符双重交错附点节奏，赋予此曲难以名状的悲壮与惨烈。有的版本把十六分音符与三连音对齐是错误的。第8小节第一拍肖邦有记对齐，因而既然写作十六分附点就要不对齐。C#小调与E大调天壤之别，四句薄若羽烟的轻盈乐句从c#³飘落，中低声区的玛祖卡短句与之对话。4乐句4个和声支撑点：G#—G#—F#—G#（第17—18小节突如其来的A音为补充终止），形成“绝句”型的起承转合。这首前奏曲如一道光、一片叶、一只鸟、一支箭，稍纵即逝，落地为安。短小至极处，精妙至极处。

从第1对至第5对（大约前黄金分割点）呈现大调由弱而强，小调由强而弱的趋势。第5对E大调是大调系最强点，C#小调是小调系最弱点，由此再反向发展，后黄金分割点大小调重合，小调系越来越强，大调系越来越弱，交错缠绕，使二十四首前奏曲以大调（阳）小调（阴）两条线索此起彼伏，构成奇妙的太极双鱼图！

第六对：B大调—G#小调（11—12）

处于全套曲近半数位置的第六对，是所有乐曲中最轻描淡写的一对。在所有12对前奏曲中，总有其中某一首带有悲剧—英雄—毁灭性质的沉重人生主题。通常大调明朗小调阴郁，深度各有不同，但唯有E大调凝重C#小调轻盈，而B大调与G#小调这两首皆轻盈欢愉。

《B大调前奏曲》是所有二十四首中最了无心事、自由自在的一首，音乐上也最率性随意，贴近流行风格。一段体结构深藏玄机，肖邦学习巴赫真学到骨髓里。这样不起眼的小曲、这样短小的篇幅却值得深探奥秘。一气呵成的乐段有两块，但第15—20小节重复第3—8小节，第21—22小节又回复第1—2小节，倒装重组。第1—5小节与第6—10小节是一对，第5小节上下句“对联”，但第6—9小节相同于第2—5小节，“掐头”去第1小节，又“添尾”增加第10小节。只有第11—14小节为引吭高歌的新因素，第23—27小节为终止式结尾。在这样一首一句一段体短小至极的乐曲中处处是剪裁拼贴性的“重组”，这正是巴赫创作中最有力量的组织结构精髓。节奏也暗藏玄机，乐曲总体律动 $\frac{6}{8}$ 拍，6个八分音符分为两组三连音，但时时会间插着 $\frac{3}{4}$ 拍，6个八分音符分为三组二连音（第5、9—10、13、17小节），形成三对二复合节奏律动。这种节奏复合，使音乐充满灵动的摇摆。凡以6为节奏单位的节拍组合中，肖邦十有八九会渗入三对二或四比三之类的节奏复合。

《G#小调前奏曲》篇幅较长，音响热烈，情绪却并不沉重。整个音乐意境是轻松活跃充满活力的，如骏马疾驰。第二、第三拍上的重音给音乐节奏带来强烈的玛祖卡烙印。小二度音程又一次成为乐曲唯一的核心细节组织元素。乐曲结构简明扼要，单三部曲加结尾：a段（第1—20小节，G#小调转B大调）b段（第21—40小节，B小调—A小调—G大调—E小调—D#小调=D₇/G#小调）a¹段（第41—65小节，G#小调）coda（第65—81小节，G#小调）。这是一首外繁内简的乐曲。

第七对：F#大调—E^b小调（13—14）

《F#大调前奏曲》具有典型的夜曲风格。由此而起，F#大调、D^b大调、A^b大调、B^b大调共4首降号大调

作品构成肖邦夜曲精炼浓缩版，堪称微化夜曲，但又各具使钢琴充分歌唱的不同音响特质。夜曲是肖邦记录隐秘情愫的心灵日记，亦为其形象标志。《F#大调前奏曲》单三部曲式aba¹，看似简单却大有奥妙，三个部分都是5声部组织，肖邦心里定想着巴赫《平均律键盘曲集》中出名的两首五声部。先说a段（第1—20小节）：两乐句8+9.5+1.5的非对称之对称，不平衡之平衡。 $\frac{2}{2}$ 拍中大五连音、小三连音、十六分附点、装饰音与持续六连音对峙造成节奏静中有动、持续摇曳。最容易被误读的是左手节奏律动，左手的六连音究竟是3+3还是2+2+2？左手六连音中包含低音与装饰性和弦分解两个不同功能的声部：每组第1与第6音为低音线条，其余4音中，第2与3音又是第4音的双助音，共同辅助的第4音才是中心音。由此可见，这六连音应当是两个小三连音而不是经常听到的大三连音。这节奏组织与《F小调练习曲》（Op.25 No.2）完全相同。那首练习曲就用双助音形成小三连音大二连音与左手大三连音形成2对3复合节奏。《F#大调前奏曲》情况完全相同。只有理解肖邦意图才能在节奏上得到更好支撑点，如第3小节第2大拍左手为两拍，右手为三拍，并不上下对齐，应把左手读作 $\frac{4}{4}$ 拍三连音才正确。总体说，a段音乐持续平和：上句转属调C#大调，实际是F#大调半终止；下句是I—I₇—IV—D₇/II—II—V₇—I的完全终止式过程，整个a段并未脱离F#大调引力范围；b段则趋向动荡多变：短短8小节篇幅（第21—28小节）经历了多调的离调过程，（D#m=II—V₇—I/C#M）—（C#m=II—V₇—I/BM）—D#—A#—G#—C#—F#大调（四度调性连续）。特有意思是b段竟回复主调停在F#大调上，a段如何再现？肖邦妙不可言地从巴赫那里找到神妙解决办法：a¹段再现从降低七度音的主七和弦开始。按常规分析这和弦属“下属调的属七（V₇/S）”，但在肖邦前奏曲中，它具有特殊的独立功能意义：在第三首中作为下属调的属七和弦；在第十三首中作为再现开端；在第二十三首中竟然成为全曲结束“主和弦”！注意这三首乐曲的结构位置：第三首（G大调）使用在乐曲大终止式中作为下属前的附属，这是大调系统的开端；第十三首（F#大调）用在再现开端，重要性大大提升；第二十三首（F大调）用在乐曲结尾最后一个和弦，整个“大调系统”在I₇^b（降低七度音的主七和弦）作结。把降低七音的主七和弦安排在全套曲头、腹、尾（其余大调前奏曲还有多处使用，如第二十一首B^b大调高潮后的长时值余韵）三个最关键部位，作用亦越来越大，决非随意之笔。说起“I₇^b和弦”，又从巴赫平均律学得。巴赫极钟爱此和弦，曾在C大调C小调（WTC I/1—2）结尾，C#大调（WTC II/3）开端，不胜枚举。b段5声部，女高音旋律，低音基础线条支撑。中间3个声部轮流有对位线条相互交错呼应，组织甚为精妙。a¹把再现与尾声功能合二而一，除了将I₇^b和弦延续2.5小节之长，接双重F#大调终止式外，最重要变化乃增加最高音附加声部，如飘天际。拉赫玛尼诺夫《D大调前奏曲》再现部分即以此为蓝本。

E^b小调从头至尾两手齐奏，乃三声部和弦分解的八度增强。如欲接触此曲内核须先将三个声部分别以长音符还原，如第1小节高声部为二分切分、中低声部二分音符三度平行等等。肖邦在为两个学生不同抄本上分别标有Allegro或Adagio两种截然不同速度，但沉重pesant一词却共同存在，注明乐曲性质。人们多拿此前奏曲与肖邦《B^b小调奏鸣曲》（Op.35）第四乐章进行类比，这只是表面文章的近似。尽管都是连续两手八度齐奏，但两曲的内质却近乎相背。奏鸣曲末乐章标明Presto，极快极轻如坟墓上刮来一阵阴风；前奏曲无论Allegro还是Adagio，沉重pesant一词即说明速度不应过快又表明情态之凝重。全曲两乐句：第一句（第1—10小节）—开端两小节为全曲核心，三声部反向小二度，第3—4小节上行模进，第5—6小节同旋律不同和声，达第一个顶点，随即在第7—10小节逐级下降，全句形成一个拱形一次呼吸。第二句（第11—19小节）再次拱形，第11—14小节上行到F^b—F音到顶，继而下降，第17—19小节主持续音。

此首前奏曲音域低，节奏表面平稳实内部涌动，只有将三个声部各自延续连贯，揭示每个和声进行中的半音（小二度核心）之趋向，方才揭示其蕴蓄之强大推动力，悲愤之意如地火潜动。依本人陋见，此曲演奏速度越慢越有力量，越让人听清每个声部的运动细节，越具有震撼人心之惊人伟力。

第八对：D^b大调—B^b小调（15—16）

在开始讨论二十四首前奏曲整体布局时就曾提及，第七对位处大致后黄金分割点处，是整部前奏曲最重要的“腰眼”。这对前奏曲的重要性体现在：

1. 两曲合计总篇幅是 12 对中最长的；
2. 两曲之间情绪对比最激烈，变化最丰富；
3. 最重要 D^b 大调是唯一一首大小调同体。

D^b 大调以“雨滴”出名，皆起因于贯穿全曲的持续重复音（A^b—G[#]）。音乐史上有两个流传极广却离题万里的绰号：“月光”与“雨滴”，偏偏二者之间蕴藏着惊天大秘密。雨滴一语来自乔治桑 1855 年自传：“当我提醒他听屋顶上雨滴有节奏滴落时……他甚至有些恼火，认为我把他曲子解释成是在模仿雨滴”。人们开始以讹传讹将雨滴强加于《D^b 大调前奏曲》之上并遗谬世界。这一说法忽略了两点根本事实：1. 雨滴是乔治·桑说的；2. 肖邦对此“有些恼火”，可见肖邦并不同意此说。既不是雨滴又是什么？真是难兄难弟般贝多芬被荒谬安上“月光”之号而肖邦同样被荒谬地安上“雨滴”之名，二者都离音乐本意远矣！

在做出理论判断之前首先揭示一个极为重要的事实：肖邦《D^b 大调前奏曲》的 C[#] 小调中段与贝多芬《C[#] 小调奏鸣曲》（Op.27 No.2）第一乐章之间存在着千丝万缕联系：

1. 肖邦与贝多芬都用 G[#] 音作持续重复音；
2. 肖邦第 56—57 小节 E 大调与贝多芬第 46—48 小节相关；
3. 肖邦第 60—62 小节与贝多芬第 48—49 小节完全相同；
4. 最重要是肖邦第 63 小节神似哭泣动人心扉的和声与贝多芬第 58 小节完全相同（移高五度），尤其扣人心弦的两次七度音程（一大七与一小七）完全相同；
5. 肖邦第 63 小节与贝多芬第 58 小节的和声、低音、声部进行连音符都毫无二致。由此足见，肖邦这段音乐故意把贝多芬隐藏于内核之中表述心中阴凉之怖。

现在再回头审视这首既易懂却费解、既浅显却深邃、既普及却误解的《D^b 大调前奏曲》，可以得出以下结论：贯穿全曲的 A^b—G[#]—A^b 持续重复音贯穿的不是一般的三段体和通常的大小调，它是连接天堂与地狱、憧憬与绝望、幸福与恐怖、光明与黑暗之连线，一条永恒却脆弱的丝线。只要看看 a 段大调中不时出现阴暗沉郁的 A^b 小调及 B^b 小调，以及在第 81—83 小节一声撕心裂肺呐喊可以体察这“大调段落”也不仅仅是虚幻的“美丽”。

B^b 小调是最电闪雷鸣、翻江倒海、战马奔腾、激情澎湃的前奏曲，连续十六分音符与切分马蹄节奏贯穿全曲。第 1 小节引子揭开战争序幕。全曲分两大句：第一句第 2—17 小节，第二句第 18—46 小节。左手切分节奏低音是乐曲灵魂，调性、和声、节奏、形态都与第二奏鸣曲第一乐章主题如一炉所冶，如一辙所出。第一句低音单音，第二句八度加强，右手的十六分音符带有强烈巴赫与莫扎特线条特征。它不总是直上直下，不总是移调模进，而总是保持着巴赫的线条特征：十六分音符的 4 个音有 1+3、2+2、3+1、4 等不同组合状态，长线条有 20 音、16 音、8 音等直线形态。长短组合构成频折多弯的曲线，如一幅美丽图案，与莫扎特线条形态相关之处在于其装饰方式。肖邦运用了精细的曲与直的对比，长与短的对比，以双助音、上下波音、回音、倚音、经过音等装饰手段，写出与莫扎特异曲同工但跨度更广阔、对比更强烈的歌唱线条。常听到人们把此曲弹得速度极快，风驰电掣却听不到其中任何曲线之美，实在是极大误解。

第九对：A^b 大调—F 小调（17—18）

这对前奏曲表现出强烈的温情与暴力的对峙。A^b 大调流露出肖邦秉性中柔弱绵软的一面，而 F 小调却无疑是他神经质性格毫无顾忌的发泄。人们谈论肖邦多偏重于诗意、美感、柔性一侧，其实肖邦时常暴怒，内心如火山爆发前巨大能量的积聚，一旦爆发，天崩地裂！在不少人心目中，肖邦似乎具有某种“女性化”特征。固然，肖邦音乐充满诗意充满幻想，另一方面他又有极雄性、极暴烈、极歇斯底里的一面。他乃由两个肖邦合成：波兰的与法国的、现实的与幻想的、诗人的与英雄的、唯美的与悲剧的、柔软的与刚烈的、安静的与暴力的、女人的与男人的肖邦！A^b 大调与 F 小调这一对前奏鸣曲正是“两个肖邦”的折射。

A^b 大调前奏曲是 a—b—a¹—c—a² 回旋曲式，但全曲最重要的是开端两小节的重复持续和弦。正是不间断重复的四音和弦（后逐渐增强为五音或六音）成为贯通全曲的粘合剂。乐曲由四个不同功能元素构成：旋律、低音、内声部对位、重复和弦。这本寻常，在非常稀松平常的织体组织中肖邦营造出超凡脱俗的境界。决定

因素有五项：1. 拱形旋律不停顿，一浪高一浪地向前推进；2. 持续重复和弦使钢琴音响得到延伸，成为长音符效果，大大加强内在张力；3. 调性推动力：a段（第1—18小节）A^b大调，调性稳定；b段（第19—35小节）VI⁷/A^b=V₇/A—AM—C[#]m—D[#]M—C[#]M—EM（=F^bM），调性动荡；a¹（第35—43小节）只出现第一个乐句，尽管篇幅紧缩一半，低音八度加强，音响极大增强，A^b大调I—V。c段（第43—64小节），展开很阔大，再次从降六级调（EM=F^bM）开始，经历F[#]大调—连续三组V₃⁴—I模进（EM—E^bM—DM）半音下行连续再回到E^b大调，使之成为A^b大调属持续音（第57—64小节）准备再现。4. a²（第65—90小节）是全曲的亮点，集合了再现a段、主持续音、尾声三重功能于一体。这一段落的核心理念是最低声部11声钟声，前8次每2小节敲一声钟；第9次3小节，第10次4小节，第11次无限长……据帕德列夫斯基言，肖邦此前奏曲“基于城堡内的一口旧钟敲响十一点的报时声而作的”，给人特别深刻印象。《A^b大调前奏曲》有个重要特点不可忽视：降六级音、降六级和弦、降六级调性的一致性。降六级音作用在于形成A^b和声大调：如临近结尾第79—84小节；降六级和弦在A^b大调内部形成色彩阕：如第32—33小节G[#]=A^b—B=C^b—D[#]=E^b属调降六级等音转调；降六级调即F^b大调（等音E大调）在b与c两段落的作用。5. 内声部线条的推动作用。这首前奏曲的内声部处理非常有特点。首先，a段及其变体都只有持续和弦而没有内声部对位，而两个插部b与c段皆有鲜明的内声部对位线条，使之具有结构意义；其次，b与c段的内声部也不同：b段是八度重叠上行半音阶，c段分解为男高音单音与低音八度下行半音阶两部分。

F小调则与A^b大调深情沉着、淳厚的歌唱相对比，是怒火中烧、悲凉慷慨的呐喊。乐曲音响奇特，全由单音（及其八度加强）与强烈和弦之对抗构成。这非常接近中国戏曲中类似高腔、垛板、器板等情绪激昂板式中的独白与板鼓。在充满戏剧性的“12次长短句和击鼓”后，情绪越来越激烈，在“痛骂”中结束。小二度又一次成为贯穿全曲每个细节的核心细胞组织。第一小节蕴藏着前奏曲的全部材料，首先展现c—d^b小二度音程，在a—b^b模进一次，第二拍向上扬起如一甩头，在f—e上将时值扩大，低音嵌入紧张度很高的V₉和弦，其中C—D^b小九度是小二度核心纵向形态，横向—纵向由同一核心构成，叫“纵横同构”。第2小节重复第1小节，第3—4小节将小二度核心扩展到十九度（两个八度加五度）音域并八度加强，如吟诵“怒发冲冠凭栏处潇潇雨歇”之叹。第5—8小节将第1—4小节移高四度至B^b小调，语态更悲壮激烈，尤其第8小节增速为22连音。从第9—12小节，每小节一深叹、一跺脚、一怒吼，第12—13小节音域扩大至近3个八度，第13小节起恰似唱京戏：四个八度叠合小二度加重重复音犹如京剧中怒斥奸佞之“你，你，你，你这个坏东西”一般。节奏由三连音加速为十六分音符，重复音由四音增为五音，第15—16小节和弦如击板鼓般层层紧逼，第16小节小二度以八分音符远距离跳进引向高潮，第17小节如一道耀眼闪电划破长空化作地火熊熊燃烧。A^b小调与F小调以这样奇特的方式将最美与最怒拼合在一起，这两首前奏曲都可在肖邦其他作品中寻到佐证。A^b大调可参看《A^b大调夜曲》（Op.32 No.2）中段第27—50小节，不但织体相同而且在和声上也有内在联系，F小调则几乎与《F小调第二钢琴协奏曲》（实际第一）第二乐章中段第42—69小节毫无二致。

第十对：E^b大调—C小调（19—20）

这对前奏曲对立体现在情绪与氛围上：前者特别轻盈，后者特别沉重。前奏曲中每对大小调之间都有不同情绪对比，这一对是“轻与重”对立。

E^b大调持续双手三音分解和弦反向远距离跳动，很像帕格尼尼的作品和李斯特的《钟》，技术目标明确，类似小练习曲，但又绝不能弹成练习曲。观察肖邦音乐离不开和声、音域、层次、谐振这四个要素，通过这四要素，肖邦历史性、创造性、开拓性地揭示了钢琴这件乐器的美声音响根本缘由。在肖邦之前，弹奏钢琴一个音就是一个音，一个和弦就是一个和弦，密集的排列使钢琴除了被弹奏的那几个音之外，没有引发琴体整体振动产生泛音谐振的空间。正因为有了肖邦充满想象力的创造性努力，钢琴音响建筑在独一无二泛音、共振、谐振基础上的“美声”才充分被揭示出来。欲充分理解这重要的革命性创造，应努力倾听肖邦精心营造的每“一个”声音，这“一个”声音由许多被击弦基音之上的泛音，以及更多并未被击弦，却由共振现象产生谐振的合成音响。E^b大调前奏曲正是营构泛音、共振、谐振合成音响的范例（参照《A^b大调练习曲（Op.25

No.1)》), 千万不要孤立一个个音或一个个和弦要看其音响组织。可做个试验:先踩下延音踏板,用极快的速度把第1—2小节左右手所有音(总共37个)踩在一个踏板中,仔细听它们的振动变化过程直至完全消失,可能有所体验。开端两小节37个音包含了从 E^b1-g^3 总共四个八度加一个大三度音域内完整的极其开放的 E^b 大三和弦。此和弦经过分解,下空上密,逐渐加强,基音 E^b1 重复4次后延长一小节时值,这给上层越来越密集的和弦渐次产生泛音及共振—谐振创造了充分条件。这个巧妙的音响组织构想是此曲最根本的基础。从横向来看,每组三连音有6个层次,但这两小节叠加起来的和弦音总共有10个,只有到第2小节第3拍上 g^3 音出现,这个 E^b 大三和弦整体音响组织方才完成。这就带来一个非常重要的原则:应当以“尽可能产生更多泛音更好谐振”为目的,安置每个和弦音在这整体音响中地位与作用。耐心倾听“一个个音”!同为远距离大跳技术, E^b 大调前奏曲比钟更难,因为:1.前奏曲两手反向大跳,《钟》右手单向跳;2.前奏曲有6个层次同时移动,比《钟》复杂;3.前奏曲必须连奏,对控制力要求更高。演奏此首前奏曲,音与音之间完善连接、层次感与和声色彩感是三个要点。乐曲结构简单,8小节一句共8句加7小节持续音结尾。

《C小调前奏曲》篇幅最短,4小节一乐句,上下两乐句,第二乐句重复一次,加一小节结束和弦,总共13小节。葬礼进行曲沉重步伐,柱式和弦织体,4分音符节奏。但就在如此短小如此简明外表背后,隐藏着一些惊天大秘密。第一,在第1小节就隐含着 $C-A^b-B-C$ 四音结构。这四个音几乎贯穿在每一小节中。这四音来自《巴赫平均律键盘曲集》(第一卷)第二首《C小调前奏曲》第1—4小节,音高与和声完全相同。同样音列及和声还出现在肖邦《C小调练习曲》(Op.25 No.12)及《C小调夜曲》(Op.48 No.1)中。第二,前奏曲第二乐句(第5—6小节)半音下行和声及内声部亦与巴赫《C小调前奏曲》第5—12小节相同,二者存在紧密联系。第三,《C小调夜曲》(Op.48 No.1)是《C小调前奏曲》的扩大版装饰变奏。比较两首乐曲可以发现,夜曲不但保持着前奏曲的相同节奏型,相同和声进行,甚至相同内声部。有理由相信,肖邦是把此首前奏曲(Op.28 No.20)翻出来做骨架,扩大音域范围,增添旋律宣叙,重新装饰,写成篇幅最大最震撼也最著名的夜曲。

第十一对: B^b 大调—G小调(21—22)

B^b 大调前奏曲是首典型肖邦气质的优美夜曲,这是显而易见的。在这里应揭示的是其严密的组织力,不少时候不少人把肖邦解读为不用大脑顺手弹来的摇头晃脑,这是彻底的不认识肖邦。前文曾谈及,肖邦是个结构主义者、形式主义者,此首前奏曲严密的组织力就是个佐证。此曲无法用曲式教科书中任何概念界定,其乃运用“基因衍生法”构成渐变变化链生成。核心细胞通过渐变 a 生 b , b 生 c , c 生 d ,逐渐将全曲展开过程在同一基因基础上发展,犹如艾舍尔(Maurits Cornelis Escher, 1898—1972,世界著名视错觉画家)画从鸟变为鱼,从树变成房一样。从各乐段主题考察, a 主题(第1—16小节)核心是 $F-D$ 三度音程。重要而隐蔽的是,此三度核心在第2及第4小节男高音声部,衍生出同根分枝的新形态 $b:D-B^b$ (第2小节), E^b-C (第4小节);随后第二乐段(第17—32小节),三度核心材料进一步衍生为新主题 c ,是因素 a 的重复;第三乐段(第33—36小节)因素 b 衍生为 d ,是 b 的扩张。由此可见,整首前奏曲由同一个三度核心细胞衍生而成。在每段落具体组织上有更多奥秘。第一乐段(第1—16小节)有5个各自独立材料:1.旋律由三度开端但并未继续;2.低音声部以小节为节奏律动;3.内声部I为八分音符 B^b 大调上行音阶;4.内声部II为下行半音阶;5.隐藏在男高音声部的 $D-B^b, E^b-C$ 。五个元素在乐曲发展过程中各有重要表现。第13—16小节即将第2小节左手(隐藏三度音程的背景组合)抽出,在声区八度叠加,由上而下重复4次,使潜藏在第2小节男高音声部的三度音程与反向音阶、半音阶背景浮出水面。第2乐段(第17—32小节)分为两个平行乐句:第17—24小节转到降六级 G^b 大调,音响宽阔深厚,三度音程也转化如嘹亮号角。背景由分解大三和弦与自然号角合成。第25—32小节将前乐句转变为远方回声,特别需要注意的是这一乐句中运用的 G^b 大调“ I_7 ”和弦,前文已说明此和弦在音乐结构“首—身—尾”各部位的重要作用,此曲更在高潮处设置为回声,韵味无穷,留下极其深刻印象。第三乐段(第33—45小节)音响逐渐高涨,但音乐层次却简化为三个:1.隐藏在第2和第4小节的三度核心元素在这里成为最显赫的高音主旋律;2.低音属持续音 F 一直从第33小节延续至44小节,到第45

小节解决主音 B^b；3. 第 1 小节作为背景的男声反向音阶—半音阶两声部被八度加强，至第 39—45 小节成为主体。第 39—40 小节低音属音与降六级 G^b 音对峙，增强音乐紧张度。第 39—40 小节低音属音与降六级 G^b 音对峙，增强音乐紧张度。第 41—45 小节是第 13—16 小节叠加强化与扩张。第四乐句结尾（第 45—59 小节）由第 2 小节延伸而来倒影形态与原形对话，并进一步演变出三度下行级进音型，潜藏在第 57—59 小节男高音 D—C—B^b 三音之中，以此总结全曲。由此足见肖邦思维之缜密。

G 小调乃前奏曲中最具贝多芬性格的一首。在肖邦创作中时有附和贝多芬特征佳作，如《B 小调第一谐谑曲》和《C[#] 小调第三谐谑曲》。另有肖邦本人特征的《F[#] 小调波罗涅兹舞曲》等刚健作品，此首前奏曲节奏强毅，连续左手旋律与右手和声错位填满六连音节奏，如铁骑驰骋，第 17—31 小节低音八度重复音，如贝多芬重生。

第十二对：F 大调—D 小调（23—24）

前奏曲大小调、阳阴两条线索发展到该了结的时候了：大调系在经过 F[#]M 的甜美柔情、D^bM—C[#]m 的天地相合、A^bM 的夜钟萦绕、E^bM 的轻羽飞扬、B^bM 的醇厚温存，终于引领到了 FM 一泓清泉的纯净境界。与此同时，小调系更是步步强化，在 D 小调达到天崩地裂、翻江倒海的境地。

《F 大调前奏曲》乐声一起自然会令人想起《F 大调练习曲》（Op.10 No.8），右手连续十六分音符，左手民间舞蹈灵动旋律风格，均如出一辙。但二者之间有很大差别：练习曲右手是直上直下分解和弦琶音，前奏曲是更有性格更有情趣的曲线运动；练习曲左手能听到风笛鼓声，前奏曲则水声流连舞步轻盈，各得其妙。此曲 4 小节一句：第一句（第 1—4 小节）F 大调；第二句（第 5—8 小节）从 C 大调开始结于 I₇ 即 V₇/FM 为后文埋下伏笔；第三句（第 9—12 小节）将第 5—8 小节移高四度，停在 F 大调 I₇ 即 V₇/B^bM；第 13 小节 B^b 大调，14 小节 V₇/CM（=V₇/FM），第 15—16 小节 V₇⁺¹³/FM；第 17—22 小节回归 F 大调，最后 2 小节绝妙终止在 I₇/FM 作“主和弦”。《F 大调前奏曲》被称为圣母之声、天国之声，可见其清澈纯净。整部前奏曲大调系统以此清新作结，又将带有降七级音 F 大调 I₇ 作为结束“主和弦”，既营造出泛音最佳振动的音响组织，使余音缭绕震颤不绝，又暗示大调系并未真正结束。这个短暂洁净无尘的瞬间顷刻灰飞烟灭，突然爆发出火焰、地震与丧钟。

《D 小调前奏曲》是小调系统末首。在经历 E^b 小调的深沉厚重、B^b 小调的电掣雷鸣、F 小调的慷慨激昂、C 小调的悲哀沉重、G 小调的势不可挡，终于引领到翻天覆地的终结篇。D 小调调性本身阴暗愁怨，肖邦在这首前奏曲中运用一切可能手段如颤音—大幅度音阶—跨越整个键盘琶音，将这 D 小调折腾得惊天动地。D 小调前奏曲总特点是“大”：低声部固定音型分解和弦扩大至十二度甚至十三度，上行音阶共 3 组音域覆盖至 3.5 个八度，6 组上行或下行长琶音音域更大，3.5 个或 4.5 个八度，双三度半音阶下行 4.5 个八度，最后一组晴天霹雳般下行琶音横扫整个键盘达 7 个八度！这些“技术”手段使用不是炫耀，是强烈情感迸射！此曲提供了技术能力与音乐表现一体化的绝妙范例。肖邦使用了最基础的技术手段：大音程跨越、颤音、音阶、七和弦琶音、双三度半音阶。工欲善其事必先利其器——音乐表现为“事”，技术能力为“器”，乐为心音。手指技术精湛却无心，对不起你弹不出意思；指为乐工，心有乐而指无能，对不起你弹不出来。

此曲结构奇特，虽说有三部性因素但极不合乎常规。引子（第 1—2 小节）低音 D 小调跨度为十二度的分解主和弦重复 4 次，显示强烈节奏与炽热情绪，并贯穿全曲。第一部分 A 段（第 3—37 小节）姑且为呈示部吧，包括两句“对联式”的结构完全对称乐句（第 3—19 小节至第 21—37 小节），由 17 个小节构成的乐句内部却不平衡。一个乐句分为 4 个小句：下行原位小三和弦主导动机接反向上行弧形收尾成第一小句；第二小句又装饰重复和弦转位音区提高强化情绪；第三小句第 10 小节与第 12 小节颤音令人心悸，第 14—15 小节飞速上行音阶若利剑刺天；第四小句第 16 小节颤音又起，第 17—18 小节霹雳从天而降，第 18—19 小节地火由地冲天。由 D 小调转 F 大调、A 小调（属调）。第二乐句（第 21—37 小节）是第一乐句（第 3—19 小节）完全的低四度重复。第 37—38 小节连接过渡。第二部分 B 段（第 39—51 小节）姑且称为展开部吧，是主题乐句的 6 次分裂模进：从 C 小调（前调 E 小调的下中音调）开始，先后转到 A^b 大调—D^b 大调—D^b 上的增三和弦，D^b 等

音 C[#] 成为 D 小调导音，于第 51 小节再现 D 小调。第三部分（第 51—65 小节）除了调性回归主调，主题将第 3 小节与第 8—10 小节连接重组并八度加强，除此肖邦决然摒弃“照抄”式再现部，而是以继续发展一冲击高潮的姿态写下一段逐渐紧凑、高潮叠起、惊心动魄的音乐。尾声（第 66—77 小节）三次石破天惊琶音与两次强烈下行小二度，汇集成三声 D2 末日丧钟。最后三声最低 D 音最强奏不是一个孤单的音。由于钢琴 240 根左右钢丝共振效应，这样低声区强奏所产生的泛音谐振之总和，必定大大超过书本中所说“泛音列”，也大大超过“十二平均律”的范围。这三声猛烈钟声激起所有钢丝、钢排、音板、琴盖、琴体的震颤，绝对是足以埋葬人世间一切存在的末日毁灭音响。

除《前奏曲》(Op.28)外，肖邦另有一首单篇《C[#]小调前奏曲》(Op.45)。此曲手稿遗失，具体写作时间不详，从德、法初版 1841 年年底判断，不会晚于此时。此曲长期不受重视，却反映出肖邦相当超前和声、调性意识。这首 91 小节的“夜曲”却并无人们熟识的委婉曲折歌唱抒情的旋律，通篇是和声、调性的飘忽摇曳。引子（第 1—6 小节）非常重要，一方面将统制全曲的下行级进四音列和盘托出，另一方面将 C[#] 与 F[#] 的弗里几安进行交错复合，暗示了乐曲调性的游弋恍惚。从第 7 小节起即开始了调性动荡、和声莫测的过程。尤其注意引子开端 C[#]—B—A 下行级进，乐曲第一部分（第 7—20 小节）的调性正是这音型时值的 8 倍扩大。乐曲只有一个 2 小节的简单动机（第 6—7 小节），但其中复合着三个元素：1. G[#] 长音符；2. 潜藏其中的八分音符音型；3. 叹息音调。整首乐曲这三个元素组合而成。第 7—8 小节是提高五度的扩大形态，并非新因素。从此这 4 小节不断在各个调性上被复制、衍生、重组与复合。从头至尾只有长气息没有长线条，线条被拆零，和声被延续，调性变幻则成为整首前奏曲最重要的色彩手段：C[#]m—Bm—Bm—Am—(F[#]m—Dm—Gm=II/F[#]m)—F[#]m（第 20 小节）。F[#]m—Em—Em—B^bm—G^bm（第 31 小节）。G^bm（第 31—36 小节）—G^b7⁹—E^bm—A^bm—A^b—Fm—F₉—K₄⁶/Am—Fm（完全终止式/第 55—63 小节），半音反向回 C[#] 小调。这既瞬息变化又漫长无着的过程使听者迷离扑朔，意外频出。从第 67 小节回归主调直到第 91 小节就是一个长达 25 小节庞大终止式（包括相当长的华彩），尽管和声细节依然在不停变动，但那只是在静水之上的些许微漪。从肖邦这首前奏曲中我们可以闻到瓦格纳、德彪西的气味，看到斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫的影子。

另外作于 1834 年 7 月 10 日并于 1918 年被发现的《A^b大调前奏曲》一首，在六个层面上将分解和弦立体化组织，晶莹剔透，甚是可爱，内声部时时出现美妙线条进行。

肖邦《前奏曲》是钢琴艺术史上第一部独立成套，包括 12 对同调号大小调按五度周旋的完整套曲。在此前，“前奏曲”形式或为声乐或器乐套曲引入部分，或作为自由曲式单独成篇。大库泊兰在键盘演奏艺术中作有一首阿勒芒德八首前奏曲，精致出奇却不成套；《拉莫键盘曲集》（第一册）有自由节奏前奏曲。巴赫两卷《平均律键盘曲集》以前奏曲与赋格成套，前奏曲本身相互并不成套；每组《英国组曲》及《帕蒂塔》的第一首都是前奏曲。但上述前奏曲与肖邦前奏曲出发点不同，意义也不同。

肖邦前奏曲有着多重创新意义。首先，他开创同主音大小调按上五度循环调性关系，并按自己内心体验把每个调的色泽揭示得淋漓尽致。其次，肖邦按同调号大小调配对排列，使大调与小调之间暗藏的冲突对比得到充分披露，由此使整套前奏曲充满光明与黑暗、战争与和平、欢愉与哀伤、轻盈与沉重、甜蜜与痛苦、宁静与激烈、爱情与死亡、生命与毁灭的对比，赋予整套前奏曲折射人世千姿百态的强大艺术感染力，既激动人心又启示思想。第三，肖邦极富创造性地对整部作品做了精细布局，尤其在核心细胞组织运用上：凡大调核心为大二度、小调核心为小二度，使这部套曲形式完美，逻辑严谨，组织有序。第四，这部前奏曲开启了新型钢琴曲体裁的大门，后来者如斯克里亚宾、德彪西、拉赫玛尼诺夫、卡巴列夫斯基、肖斯塔科维奇等纷起仿效。

总之，肖邦《前奏曲》(Op.28)从思想深度与艺术广度、形式逻辑与表现意义、细节处理与整体组织，都完善无缺，美不胜收，乃钢琴艺术史中之为数不多的经典与瑰宝，值得世世代代欣赏、体验、深究、细研，从中获取养料。

Dedicated to Camille Pleyel

24 Preludes 二十四首前奏曲 (Op.28)

C大调前奏曲

Prelude in C major
Op.28 No.1

Agitato

1. *mf*

mf

Trid. * *Trid.* * *Trid.* * *Trid. simile*

cresc.

stretto

ff *(dim.)* *p*

pp

Trid. *

A小调前奏曲

Prelude in A minor
Op.28 No.2

Lento

2. *p*

dim.

slentando *sostenuto*

Lento. *