

西南大学

硕士学位论文

拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》研究

姓名：焦奕博

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：武增文

20090401

拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》研究

音乐学 专业 硕士研究生 焦奕博

指导教师 武增文 副教授

摘要

19 世纪末 20 世纪初是浪漫主义向现代主义音乐的转折和重叠时期，在印象派以及其它现代音乐流派逐渐成为音乐领域的主流的同时，拉赫玛尼诺夫却依然坚守在浪漫主义创作风格。他的《24 首钢琴前奏曲》表现出缜密细致、错综复杂的思维线条；显现出宁静、高贵、深邃、悠扬的情调和雄浑、激越、宽广、壮阔的气势，他成功地将钢琴作品的特征挖掘、发挥到了成功的境界。通过阅读大量文献资料，发现对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的研究大多数是对前奏曲本体及构成形式进行的分析。对前奏曲所处的历史环境、社会文化形态对其构成艺术风格上的影响，对前奏曲深刻的教学意义深入不够，对把握和演奏拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的研究不多，笔者通过本文试图对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲进行兼顾音乐内涵、本体分析和社会历史分析，并总结出指导演奏的理论依据和演奏方法上的要点。

全文共分六章。第一章简介拉赫玛尼诺夫生平及他的主要作品论述。第二章，钢琴前奏曲溯源，简述钢琴前奏曲的发展史。第三章，拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的创作背景。主要从历史文化背景，作者的生活环境背景和浪漫主义音乐风格演变以及对作曲家的影响三方面阐明。第四章从旋律、和声、节奏、织体等方面对 24 首前奏曲的音乐本体进行技术层面的探析，从中能清楚地看到拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的创作特色与个性特征。第五章从浪漫主义的发展创新、民族风格的继承发扬以及作者的怀旧、宿命意识和其作品的悲剧风格方面，对前奏曲的风格特征进行论述。第六章，对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的演奏、音乐性、力度变化和音色把握进行研究，分析 24 首前奏曲的结构。第七章，拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲版本建议与难度分类。

关键词：拉赫玛尼诺夫 钢琴前奏曲 钢琴演奏

A Research on Rachmaninoff's *24 Piano preludes*

Abstract

The period from the ends of 19th century to the beginning of 20th century is the transition and the overlap time for the romanticism and the modernism music. When the impressionist school as well as other modern music schools gradually became the mainstream in music domain. Rachmaninoff still insisted on the creative style of romanticism. His work *24 Piano Preludes* meticulously displays careful and intriguing thought line; appears tranquil, noble, profound tone and vigorous, intense, broad, grand imposing manner. I found that the most existing researches of Rachmaninoff's piano prelude concentrating on the analysis of the prelude perse and the shape of structure. Most of them ignored that historical environment and social culture modality has an influence on the composing and the art style of Rachmaninoff's piano prelude, and also ignored that how to play it without to learn it's meaning of teaching. I try to analyze Rachmaninoff's piano prelude and it's music connotation basing on social history and nominal art, to get a academic gist of performance guidance.

There are six chapters in my article. Chapter one introduce Rachmaninoff's life and his major compositions. Chapter two talks about the history of Preludes brief, focusing on grooming a prelude to the history of piano development. Chapter three, on piano Rachmaninoff Prelude on creative background. Mainly from the historical and cultural background, the author's background and living environment for the evolution of Romantic musical style, as well as the impact of three aspects of the composer explained. Chapter four analyzes the main body of Rachmaninoff's piano prelude music, in which analyses of the work musical form structure, the mode adjusts the natural, the melody constitution, weaves the body level and with the sound characteristic and so on is involved. Thus may clearly shows the characteristic and the individual characteristic of Raehmaninoff. Chapter five discusses the style characteristic of Rachmaninoff's piano prelude, including it's inherited national style, the romantic style innovation and tragedy style developing. Chapter six is about the performance annotation of Rachmaninoff's piano prelude which emphatically analyzed the key point in performance method, and analysis of its structure. Chapter seven is version suggestion and categories the difficulty of the Rachmaninoff's piano prelude.

Key word: Rachmaninoff piano prelude piano recital

前 言

拉赫玛尼诺夫是 19 世纪末 20 世纪初世界公认的作曲家、现代钢琴演奏家。是晚期浪漫主义音乐的代表人物。他的音乐旋律悠长、气息宽广、对比强烈，笼罩着悲剧性的基调，充满强烈的艺术魅力，具有深层次的审美价值。是继俄罗斯强力集团和柴可夫斯基之后，又一位具有俄罗斯民族乐派代表性的音乐家。他把浪漫主义的音乐风格与俄罗斯音乐传统相联系，把个人独特的音乐感受和高超的演奏才能融为一体，在成熟时期的钢琴音乐中表现出了深沉的内心情感和深刻的人生哲理。拉赫玛尼诺夫继承了格林卡、柴可夫斯基以及“强力集团”等作曲家的现实主义艺术传统，并从多方面使其更加丰富，由于潜心研究了俄国传统民族及民间艺术，并鲜明地抵制脱离民间源泉的现代主义艺术，因此他的艺术本质上具有深刻的民族性。他将肖邦作品中的诗意般的情调与李斯特音乐中强烈的炫技特征融并其中。与同时代的斯克里亚宾、瓦西连科等人相比，拉赫玛尼诺夫的音乐始终保持了 19 世纪浪漫派音乐的创作理念与艺术观，也使他成为后期浪漫主义风格的代表。

提及拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐，人们首先想到的是他的四首钢琴协奏曲。但是在他的钢琴音乐宝库中还有数量众多、形式各异的钢琴小品。这些钢琴小品同样显示了钢琴家高超的创作技巧和鲜明的语言风格。其中以钢琴前奏曲最为典型，综合体现了他的钢琴创作风格。拉赫玛尼诺夫的这 24 首前奏曲一直深受广大听众的欢迎，在他的前奏曲中能听到痛苦的悲歌、心灵的倾诉、命运的音调、汹涌澎湃的波浪以及浪漫的情思，拉赫玛尼诺夫将自己的主观情感融入了其中，给人以强烈的感染力。它已不再仅仅具有前奏曲的即兴风格，而是作曲家艺术性与技术性完美结合的典范。

钢琴前奏曲虽然未必是某位作曲家的成名作或代表作，但却可以称的上是作曲家“标签性”的作品。由于前奏曲短小、即兴的体裁特点，较之其他体裁的作品，无疑是精悍、凝练的。要在短小的篇幅中，用洗炼的手法表达出鲜明而有个性化的音乐语言和形象，这绝非易事。钢琴前奏曲的创作是衡量作曲家钢琴写作水准的高低，技法成熟与否的试金石，可以说是作曲家音乐风格和艺术技法的集中体现。因此，选择拉赫玛尼诺夫二十四首前奏曲作为研究课题具有独特的学术价值和应用价值。

目前，国内对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的研究主要集中在两方面：一是对钢琴前奏曲进行全面地、概括式的研究。二是对其中一首或几首作品的深入分析，但缺少整体分析。同时对如何把握和演奏拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的研究不足，忽略了他前奏曲深刻的教学意义。本文试图对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲进行兼顾

音乐内涵、本体分析和社会历史方面的分析，并总结出指导演奏的理论依据和演奏方法上的要点。从多方面研究分析拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的风格特征和历史地位，较全面地理解拉赫玛尼诺夫前奏曲的深刻内涵和重大意义。为全面的研究拉赫玛尼诺夫音乐作品和音乐风格提供一定的参考依据。

第一章 简介拉赫玛尼诺夫生平及主要作品论述

谢尔盖·瓦西利耶维奇·拉赫玛尼诺夫 (Sergei Vassilievitch Rachmaninoff, 1873—1943), 1873年4月出生于俄国斯塔罗鲁斯基的谢苗诺沃。1943年3月28日卒于加利福尼亚州的贝弗利山。拉赫玛尼诺夫出生于俄国贵族家庭, 父亲和祖父都是优秀的业余音乐家。他4岁开始学习钢琴, 1882年进圣彼得堡音乐学院, 父母关系的日趋恶化¹直接影响到拉赫玛尼诺夫当时的精神状态(消极、懒散)和学习成绩。1885年(父母离婚时)他的普通课全部不及格, 面临退学危机。经他大表兄A·西洛蒂²推荐, 转到莫斯科音乐院师从纪律严明的钢琴教育家N·兹韦列夫学习, 从而能在兹韦列夫的周日聚会上结识了安东·鲁宾斯坦、S·塔涅耶夫、P·柴科夫斯基等著名人物, 这些音乐家都是对拉赫玛尼诺夫产生了重要影响的俄罗斯音乐家。不久他就对创作更感兴趣, 加上柴科夫斯基的鼓励, 从1887年起陆续写出了一批习作。1888年升入音乐学院大学部师从其表兄西洛蒂深造钢琴, 师从塔涅耶夫³学对位和阿连斯基⁴学和声。两项科目都因成绩优异获准提前一年参加毕业考试(钢琴于1891年, 作曲于1892年)。毕业后积极从事音乐创作活动, 早期重要作品包括《第一钢琴协奏曲》(作品1)、《幻想小品五首》(作品3)、《沙龙小品七首》(作品10)、《瞬想曲六首》(作品16)以及受到了柴科夫斯基赏识和关怀的歌剧《阿列科》(Aleko)。他的早期创作生涯到此可称一帆风顺, 直到1897年他的《d小调第一交响曲》(1895)首演惨遭失败。突如其来的精神打击使他患上了由神经衰弱引起的失眠症, 几乎完全丧失了创作信心, 钢琴演奏也不得不暂停。幸好, 莫斯科俄罗斯歌剧团聘他担任指挥(1897—1898), 从而开辟了第二职业, 并与该团的男低音歌唱家菲奥多尔·夏利亚宾结为终身好友。并在安东·契诃夫的鼓励和达尔医生(Nikolay Dahl)的催眠疗法下才得康复。病愈后创作的第一部作品是他的著名杰作《c小调第二钢琴协奏曲》(作品18, 1900—1901), 并且在创作风格上也有了新的重要发展。在这一时期其余重要钢琴作品有《肖邦主题变奏曲》(作品22)、《十首前奏曲》(作品23)等。

1902年拉赫玛尼诺夫与刚在莫斯科音乐学院钢琴专业毕业的表妹娜塔莉亚·萨季娜(Natalya Satina)结婚。拉赫玛尼诺夫许多重要作品都在娜塔莉亚姑母的伊凡诺夫卡庄园完成。1904—1906年他担任莫斯科大剧院帝国歌剧团指挥, 主要指挥演出俄罗斯作曲家的歌剧。1906年他在德累斯顿买了房子, 每年都有几个月在那

¹ 谢尔盖的父亲是帝国的近卫军上尉, 挥霍无度, 卖完了其妻作为嫁妆的六座庄园后与其离婚。

² Alexander Siloti, 1863—1945, 1875—1881年期间在莫斯科音乐院读书, 他曾是尼古拉·鲁宾斯坦、兹维列夫、柴可夫斯基和弗朗兹·李斯特的学生。

³ Taneiev, 1856—1915, 俄国作曲家、音乐学家、钢琴家及社会活动家。

⁴ Arensky, 1861—1906, 俄国作曲家、莫斯科音乐学院教授。他的作品以室内乐体裁写得最好, 如浪漫曲、重唱曲、钢琴小品等。

里闭门创作，主要作品有《e 小调第二交响曲》（作品 27），是他交响乐中最受欢迎的一首；冗长的《d 小调第一钢琴奏鸣曲》（作品 28）；根据德国画家阿诺德·勃克林（Arnold Böcklin, 1827—1901）的名画作的同名交响诗《死之岛》（作品 29），是他音画作品中最好的典范之一；为访美着手创作的《d 小调第三钢琴协奏曲》（作品 30）等。1909 年 11 月拉赫玛尼诺夫首次访美巡演，曲目都是他自己的作品，包括与波士顿交响乐团合作演奏的《第二钢琴协奏曲》和与纽约交响乐团合作演奏的《第三钢琴协奏曲》（1909 年 11 月 28 日）。尽管他的访美巡演获得成功和好评，但也受到某些评论家的非难。总的来说，他对美国的印象很坏，许多下年度音乐季的签约都被他拒绝了。1910 年 2 月他离美回国后，继续以钢琴家和指挥家身份活跃于乐坛，每年夏季都在伊凡诺夫卡庄园埋头创作，完成了许多重要作品。诸如钢琴作品：《十三首前奏曲》（作品 32）、《九首音画练习曲》（作品 33 和作品 39）、《b 小调第二钢琴奏鸣曲》（作品 36）；两部合唱作品：合唱交响曲《钟声》（作品 35）和为俄国教会作的《通宵守夜》（作品 37）；以及一些歌曲。

1917 年俄国大革命爆发，拉赫玛尼诺夫即打算离俄他去，恰好瑞典斯德哥尔摩音乐界请他前去举行钢琴音乐会。于是一家四口（包括两个女儿）匆匆整理行装，随带细软于圣诞节前离俄前往，从此再未回到祖国。拉赫玛尼诺夫流亡北欧后仅靠他的音乐会收入来养家糊口，难以维持生计，因此积极扩大他的演奏曲目，并决定去美国寻求发展。1918 年 11 月 10 日全家抵达纽约。他的经纪人为他安排了第一批为期 4 个月的近四十场钢琴音乐会，还与胜利留声机公司签订了 1919 至 1920 年度音乐季的录音合同。从此他的演出非常频繁，很少顾及创作，也停止了指挥生涯，成为当时取代 J.霍夫曼的世界顶级钢琴演奏家。1921 年他在纽约里弗赛德里佛买了住宅，按照家乡伊凡诺夫卡家园的气氛改建，雇佣俄国佣仆、奉行俄国习俗、以慰思乡之情。

1923 年他又从美国迁居欧洲（瑞士，德累斯顿），从此他只在欧洲和美国两地巡回演出，春季在欧洲，秋冬两季都在美国。能利用的创作时间就只有夏季和假期了，因此作品数量大减，在这一时期应提及的名作有《g 小调第四钢琴协奏曲》（作品 40）、钢琴曲《科雷利主题变奏曲》（作品 42）、钢琴与乐队的《帕格尼尼主题狂想曲》（作品 43）和《a 小调第三交响曲》（作品 44）。1939 年夏，欧洲战云密布（9 月就爆发了第二次世界大战），拉赫玛尼诺夫为了家庭安全着想，又从欧洲迁回美国，在纽约州长岛完成了他的最后一部作品《交响舞曲》（作品 45），也是他晚期风格的典型作品。拉赫玛尼诺夫抱病履行 1942 至 1943 年度巡回演奏的合同，岂知坚持到 1943 年 2 月 17 日在田纳西州诺克斯维尔的音乐会，竟是他生平中的最后一场演出。病倒回家后，发现已是癌症晚期，病危时收到了他成为美国公民的身份证件，3 月 28 日早晨与世长辞，享年 70 岁。

第二章 前奏曲的由来和发展

前奏曲(Prelude)是一种抒情器乐独奏小品。不同于歌剧“序曲”(Overture),在十五、十六世纪,“前奏”二字是指当时教堂的管风琴手在圣咏合唱开始前先在键盘上活动手指。他们往往快速、即兴地演奏一些音阶或分解和弦的片段,这种形式后来逐步演变成为前奏曲。所以,篇幅短小和富有即兴性是前奏曲最原始的特点,这些特点在以后的历史发展中都不同程度地得到了保留。

现存最古老的前奏曲是1448年亚当·拉伯夫的5首符号谱作品。到了16世纪,前奏曲逐渐演变为两手交替、和声感丰富的快速乐段。这种简洁的形式在16、17世纪的德国和意大利陆续发展成为一种重要的巴洛克键盘形式。这种形式开始表现为大段的音阶走句以及分解和弦,之后紧跟着一个和弦乐段。直到后来发展成一个短小而快速的前奏曲。此时的前奏曲常作为组曲的第一乐章或赋格的引曲。

18世纪上半叶,前奏曲这一古老的器乐体裁,终于迎来了春天,达到了一个前所未有的高度。而做到这一点的,正是巴洛克时期的复调音乐大师J·S·巴赫(1685—1750)。他的六套《英国组曲》和六首《帕蒂塔》(Partita)都以前奏曲开篇。而后来的不朽之作,被誉为音乐里面旧约全书的《平均律钢琴曲集》确立了十二平均律在西方古典作曲法中的地位,并成为后世音乐家创作的源泉和典范。他的每首赋格曲的前面都有一首在调性上与之对应的前奏曲,形式多样,主调或复调都有涉及。许多前奏曲常以一个富有特性的音型为基础,较自由地加以展开。巴洛克时期的前奏曲虽尚未成为独立演奏的曲目,但事实上,巴赫的前奏曲已脱离了单纯的“前奏”意义,其本身已具有重要价值。

但是巴赫的前奏曲仿佛是前奏曲历史上的一颗流星。在他去世后80多年里,前奏曲这条航船好像进入了无边的黑暗。整个古典主义时期,由于主调作品的兴盛和奏鸣曲式的成熟。大量的奏鸣曲、协奏曲、交响曲替代了前奏曲与赋格的地位,成为音乐创作的首选。直到浪漫主义时期的到来,大量抒情性质的钢琴小品——如浪漫主义初期作曲家舒伯特、门德尔松创造的大量钢琴小品——出现,即兴曲、音乐瞬间等新兴体裁代替了以前奏鸣曲一统天下的局面。给前奏曲这一短小即兴的体裁提供了复出的土壤。肖邦的《24首钢琴前奏曲》(1838—1839)的诞生不但使得前奏曲再次迎来了辉煌,同时也使前奏曲从此彻底脱离了任何乐曲的束缚,不再给任何其他体裁做“前奏”,终于真正成为一种独立的钢琴曲体裁。这是前所未有的,也是前奏曲发展史上的一个重要里程碑。

肖邦的前奏曲和巴赫《平均律钢琴曲集》中的前奏曲一样,平均分布在24个大小调上。但较之巴洛克时期和古典主义时期,浪漫主义时期钢琴演奏的艺术手法要丰富的多,人们的审美观念也在发生着改变,情感的过分含蓄及理性控制已

不被人所喜欢，更多的人们希望听到优美动听的旋律及情感的自由流露。肖邦在每一首前奏曲中都用精炼的音乐语言，深刻地揭示一个艺术形象，刻画一种思想感情，抒写一种诗的意境。

拉赫玛尼诺夫从 1892 年起沿着肖邦的道路，先后写出 24 首前奏曲，这些前奏曲平均分布在 24 个大小调上，但从表面上看，调性上的排列并不规律。但近年有研究指出在其作品 3 之 2 以及作品 23 这十一首作品中，前奏曲之间的调性对比多为三、四度调性关系。而在作品 32 中，前奏曲之间的调性排列出现了二度关系调。并且呈中心对称的规律⁵。他的这些作品或热情洋溢，或诗意盎然，或苍凉沉郁，且不再具有即兴性特点。在篇幅上，较之前人大大增加，从而给前奏曲这一体裁以更大的表现空间，在内容上也更丰富。从中我们会想到俄罗斯辽阔的大草原、沉重的钟声、苍茫的雪原等。我们还会听到痛苦的悲歌、心灵的倾诉、胜利凯旋的进行曲、命运的音调以及优美的抒情诗。在音域上，拉赫玛尼诺夫充分利用了钢琴音域宽广的特点，并将之最大限度的运用到自己的作品中。在情绪上，拉赫玛尼诺夫在其主观情感投入方面达到强烈的宣泄的程度，是技术性和艺术性完美结合的典范。到了拉赫玛尼诺夫前奏曲后期作品中速度较快的作品所占比例上升，激动、明朗的情绪增加，表现出现代派思维的一些特征。

斯克里亚宾和德彪西是与拉赫玛尼诺夫同时代的作曲家。斯克里亚宾 1888—1889 年创作的 93 首前奏曲如同肖邦的前奏曲一样是纯粹的钢琴小品，同时又像格言一样精炼，其中唯独作品 11 是完整的 24 首，在调性上也沿用了关系大小调五度循环的手法。德彪西的前奏曲则继承了作曲家作为印象主义大师所具有的特点——诗意朦胧且极其美丽。前奏曲发展到了 20 世纪中叶，出现了“复古现象”，以与赋格相结合的形式再现。俄罗斯作曲家肖斯塔克维奇的《24 首前奏曲与赋格》被人们誉为“20 世纪平均律”，是独具个性的精品。

⁵ 杨凡《对拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲的调性思考》，《黄钟》2004 年增刊，文章编号:1003—7721(2004)

第三章 拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》创作背景

第一节 历史文化背景

19世纪,随着资产阶级改革的春风吹遍欧洲大陆,俄罗斯人民向沙皇的专制制度展开了激烈的斗争。列宁把19世纪俄罗斯革命运动史分做三个主要时期:“(一)贵族革命时期,大约从1825年到1861年;(二)平民革命或资产阶级革命时期,1861到1895年;(三)无产阶级革命时期,1895到现在。”⁶ 19世纪40年代,尼古拉一世走上了压制俄罗斯一切自由思想的道路。在这种社会局面下,反对沙皇专制制度的批判现实主义的思潮成为一个主流。这个主流对当时俄罗斯音乐也起了直接影响。

到了19世纪8、90年代,沙皇的剥削日益加深,引起了一些民主知识分子的厌恶和痛恨。他们大多数感到精神苦闷,但是又感到无力反抗。因此消沉悲观的情绪在当时的文艺中是很流行的。在这个历史时期做出重要贡献的人物,大多是在人民这块土壤中成长起来的。但是由于他们根植在这个土壤中的深度不同,他们体会到的人民的苦痛,人民的愤慨和人民对自由的渴望的深度也是不同的。

到了19世纪末20世纪初,俄国资本主义的发展达到了最高阶段——帝国主义阶段。他除了具有世界一切帝国主义所具有的特征以外,还具有俄国帝国主义独特的特征:在工业和农业中还存在着封建的残余。俄国广大的人民受着封建地主和大资本家的双重剥削,一切进步的力量都受到反动统治者的残酷镇压。沙皇政府依靠保守地主、官僚机构、旧军阀和僧侣这些最反动的势力,竭尽全力千方百计想扑灭愈演愈烈的革命火焰。导致青年知识分子的不满情绪日益蔓延,对现实不满,同时对下层人民表现出不同程度的同情。其中也不乏直接投身斗争的勇士,但绝大部分人厌恶、恐惧、逃避,向往一种纯艺术的境界。拉赫玛尼诺夫正是这样的青年知识分子之一,他的作品突出地反映出俄国社会中资产阶级的民主思想,反映了知识分子阶层追求民主、渴望自由的意志和愿望。但作为没落贵族出身的拉赫玛尼诺夫只是代表了资产阶级的民主思想,对于1905—1907年的第一次俄国革命、1914年的日俄帝国主义战争、1917年的十月革命,这一系列的政治革命运动拉赫玛尼诺夫是不能够完全理解的。在这样一种到处充满矛盾的社会背景下,导致了拉赫玛尼诺夫创作中浓郁的“悲剧性”特点。

第二节 生活环境背景

“每一个民族的气质中,都保存着某些为自然环境的影响而引起的特色”。⁷俄

⁶ 列宁《俄国工人刊物拾遗》——《列宁全集》,俄国第四版,第20卷,223页。

⁷ Partcik Piggott 著:王次绍译,《拉赫玛尼诺夫管弦乐》,花山文艺出版社1999年版。

罗斯那辽阔的土地，无边无际的草原，平静的农庄，郁郁的松林，这些都默默地感染着拉赫玛尼诺夫的心灵。可以说，俄罗斯迷人的自然风景是任何艺术创作取之不尽的灵感源泉，俄罗斯民歌、舞蹈、绘画都深深地根植于朴实的自然之中。拉赫玛尼诺夫的“音画练习曲”就是用诗意般如歌如画的旋律把俄罗斯的自然风情“娓娓道来”。但是俄罗斯也具有阴沉、寒冷的北方气候特征，这让拉赫玛尼诺夫感受到了生存的艰难和生命的脆弱，也引起了他的哲学沉思，表现在创作上就是其作品中总有一种令人挥之不去的悲伤氛围，另一方面，由于拉赫玛尼诺夫很小就经常陪着外祖母上教堂做礼拜，唱诗班的歌声和教堂的钟声在他的脑海里留下深刻的记忆。这些对他的音乐创作风格产生了深远的影响，于是，在他的钢琴音乐中，时常带有一种钟声鸣响的音响特质，这也是一种典型的俄罗斯声音。⁸在他的《#c小调前奏曲》、《第二钢琴协奏曲》第一乐章的引子、《第三钢琴协奏曲》的末乐章中，都鲜明地响着那一听就能辨认的钟声主题：固定的音高、持续的音响、坚定的节奏。拉赫玛尼诺夫钢琴音乐中钟声的意义不仅是直接表现了自古以来俄罗斯人民在生活环境中建立起来的对钟声的印象，更间接地象征着俄罗斯人民意志坚定的奋斗精神，同时也传达着拉赫玛尼诺夫内心深处虔诚的祈祷，具有极强的宗教意味。

第三节 浪漫主义音乐风格演变及其对作曲家的影响

拉赫玛尼诺夫音乐风格的形成和发展，很大程度上是由他所处的艺术环境和他所受的各种艺术上的错综复杂的影响决定的，而不仅仅是他个人的创作特点。他出生并成长于一个音乐激烈变革的时期，各种乐潮风起云涌，百家争鸣。一方面，以马勒、理查德·施特劳斯为代表的作曲家遵循浪漫主义作曲风格继续前进，另一方面，德彪西逐渐脱离浪漫主义道路，开创了印象派风格的音乐。到了20世纪初更是出现了在表现主义范围内极端体现激情的新流派。因此在十月革命前的俄罗斯音乐中——也是拉赫玛尼诺夫的创作鼎盛时期——主要的音乐艺术流派至少有三个。一派是从格林卡到塔涅耶夫、格拉祖诺夫的古典主义，另一派是吸收了很多当时新流派（象征主义、结构主义、表现主义等）的现代主义。他们以不同的形式出现在斯克里亚宾、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基等人的音乐之中。而拉赫玛尼诺夫，在借鉴了诸如塔涅耶夫的复调或斯克里亚宾的和声等其它流派代表作作曲家技术的前提下，仍然继承了浪漫主义音乐特征。⁹维克多·贝尔加耶夫（Viktor

⁸ 尹子著：《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》，人民音乐出版社，1997年版。

⁹ 俄罗斯浪漫主义音乐研究家写到：“柴可夫斯基的浪漫主义是一个庞大而复杂的题目——这条线的继续演化与拉赫玛尼诺夫和斯克里亚宾有关。其中浪漫主义倾向在前者那里明显加强了，而在后者那里则转变为象

Beljajew)曾说：“……他（拉赫玛尼诺夫）不得不在如此恶劣的条件下成长起来。他的创作个性的形成以及他的音乐作品的上演，皆完成于这个与他格格不入的时代和环境中。他的悲剧在于他的创作理念早就落后于这个时代。如果他早出生几个世纪的话，或许他会令人格外刮目相看，成为那个时代的音乐大师。”¹⁰

征主义。”（阿兰诺夫斯基：《浪漫主义与19世纪俄罗斯音乐》，见《音乐理论和美学问题》第四卷，莫斯科，1965年版，104页。）

¹⁰ 《谢尔盖·拉赫玛尼诺夫：他的创作和生活的概况》，莫斯科，1924年，第4页。

第四章 拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的本体分析

由于拉赫玛尼诺夫的 24 首包括所有大小调在内的前奏曲是以肖邦的前奏曲为标准来进行创作的,因此在某种意义上,他的前奏曲是肖邦前奏曲创作风格的延续。但同时,经过拉赫玛尼诺夫的努力,使得前奏曲创作得到了更大的发展,并达到了前所未有的高度。从作品的调性分布来看,肖邦前奏曲的调性安排是按五度循环与平行大小调交替的方式排列的,整套作品(OP.28)浑然一体。而拉赫玛尼诺夫的 24 首前奏曲却分散在三部作品集中,而且在调性布局上也无规律可循。就这一点来看,肖邦显得完整和精确,而拉赫玛尼诺夫的前奏曲作品却显得缺乏整体性的构思。另外,肖邦前奏曲从结构上来说几乎都是短小的、精致的小品,绝大多数的作品只表现单一的艺术形象,因为消除了形象对比因素,因而也保证了每一首作品的单纯性。而拉赫玛尼诺夫的 24 首前奏曲中,绝大多数作品都要比肖邦的前奏曲更长大、组织结构更为复杂。它们大多把鲜明的画面和深刻的抒情相结合。可以说,拉赫玛尼诺夫更为注重个体的深度和表现力。

同样,在调性和形象对比上看,两位作曲家的前奏曲也有的较大的不同。肖邦的前奏曲中,大调和小调作品形成了强烈色彩对比。但在拉赫玛尼诺夫身上,类似特征就很少见。由于加入了形象对比因素,大小调交替的情况非常常见,更重要的是,与肖邦那明确的色彩概念相比,拉赫玛尼诺夫的调性则显得随意而富于色彩的变化。在他的前奏曲中,充满了浓郁的情感、丰富的色彩且极富悲剧风格(关于拉氏前奏曲的悲剧风格,将在第五章着重分析)。总之,他的作品音响厚重、织体复杂,充满着俄罗斯辽阔雪原般的民族气息,表达了鲜明的形象。

第一节 旋律

拉赫玛尼诺夫认为旋律是音乐的“首要因素”¹¹,是作曲家“主要的迫切的目标”¹²。他的音乐中充满美妙的旋律,气息悠长、自然质朴、感情充沛,几乎超越了所有同时代的人。富于表情的旋律继承了 19 世纪浪漫主义的传统。鲍里斯·阿萨耶夫(Boris Assafjew)说过:“拉赫玛尼诺夫音乐中最精彩、最值得称道的,莫过于那如歌般悠扬婉转的旋律。”¹³歌唱性强是拉赫玛尼诺夫所创作旋律的特点。具体而言,拉赫玛尼诺夫的主要旋律风格可分为两大类:

一 和弦式旋律

¹¹ 殷遐《拉赫玛尼诺夫的钢琴协奏曲》,中央音乐学院学报 1996 年第 4 期。

¹² 《拉赫玛尼诺夫和记者的两次谈话》,中央音乐学院学报,1996 年第 4 期。

¹³ 《谢尔盖·拉赫玛尼诺夫回忆录》第二卷, S.阿佩山(S.Apetjan)莫斯科,1998 年,第 383 页

拉赫玛尼诺夫常用十分厚实、丰满的和弦奏出旋律，如 $\#c$ 小调前奏曲（作品3之2）的呈示部主题（谱例1）。

谱例1：

谱例1展示了拉赫玛尼诺夫《作品3之2》呈示部主题的音乐片段。乐谱为C小调，速度标记为Lento。音乐以厚重的和弦式织体为主，左手和右手均包含大量和弦，并带有ppp（极弱）和重音（v）等演奏指示。

这个以丰满的和弦式旋律奏出的主题，在再现部被加厚成为两行大谱表，表现了威严钟声的不可抗拒和悲剧命运的无法改变。（谱例2）

谱例2：

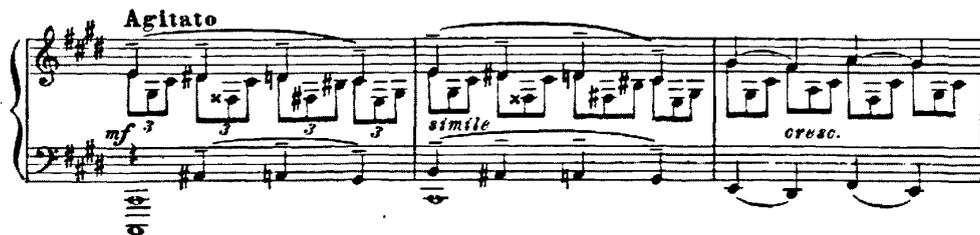
谱例2展示了该主题在再现部被加厚后的音乐片段。乐谱为C小调，速度标记为Tempo primo。音乐以厚重的和弦式织体为主，左手和右手均包含大量和弦，并带有ppp（极弱）和重音（v）等演奏指示。

在音响效果上，这样的和弦式旋律展现出不同的风格，它们有的气势磅礴、撼人心脾，有的抒情动人，令人陶醉其中。

二 螺旋式旋律

也是较典型的拉赫玛尼诺夫式旋律，其形态在较窄的音域内反复地萦绕旋转。但整体来看，却又有一个进行方向，一般从某一个较低的音开始，不断向前发展，当达到一定的高度时，它又逐步地返回。于是形成了一个拱形的旋律线条。通常，在一个作品中，这种螺旋式的旋律不断地发展变化，会形成许多拱形线条。如波浪似的此起彼伏，营造出一种惆怅的、萦绕不散的、甚至紧张的气氛。如 $\#c$ 小调前奏曲的中段（谱例3）：

谱例 3:



值得注意的是，这种螺旋式的旋律经常被作曲家运用至小调的作品中，使得小调的阴暗、悲凉的色彩进一步加强。螺旋式旋律是拉赫玛尼诺夫特有的旋律写作手法，在他的 $\sharp f$ 小调（作品 23 之 1）、 $\flat e$ 小调（作品 23—9）等前奏曲中随处可见。

三 旋律多采用较窄的音程起伏，而且级进进行较多

作曲家很多优美动听的旋律只活动在一个非常狭窄的音区范围内，他很好的把俄罗斯那种特有的旋律宽广的特点与较窄的音程起伏融合在一起，给人一种优美抒情、随心荡漾的感觉。如 $\flat E$ 大调前奏曲，作品 23 之 6（谱例 4）。

谱例 4:



四 隐伏旋律

如作品 $\flat B$ 大调作品 23 之 2（见谱例 5）。

谱例 5:



综合拉赫玛尼诺夫旋律的特点，能够发现其旋律和以往的前奏曲相比不再具有即兴性。经过作曲家深刻的构思，你能感受到的是一个个栩栩如生的画面，例如有表现古老的钟声的，如 $\sharp c$ 小调前奏曲（见谱例 1）。有优美如歌的抒情诗，如

作品 23 之 4。还有带有舞曲性质的作品，如 23 之 3 等。另外，其旋律还融入了多民族的风格情调。俄罗斯幅员辽阔，国内民族众多，这使拉赫玛尼诺夫在创作一些作品时融入了多民族的风格情调，如作品 23 之 3（见谱例 6）。

谱例 6:



这是一首带有复调性质的，缠绵中还带有活泼俏皮的乐曲。与拉赫玛尼诺夫大多数作品有所不同，这首乐曲很有特点：是民间舞蹈与古风相结合的结晶，中段复调技法的运用也暗示了他在仿古。跳音的运用增加了乐曲的幽默感，使作品更为轻巧、精致。在这首作品中，作曲家并不单纯地去追求风格的高雅，而是一边仿古，一边吸收民间舞蹈的因素。

总之，拉赫玛尼诺夫创作的旋律具有浓郁的俄罗斯风格，那优美宽广的旋律时常回想在人们的脑海里。所以，他被称为继柴科夫斯基后俄罗斯最伟大的旋律大师。

第二节 和声

拉赫玛尼诺夫音乐中所表现出的典型的忧郁、烦恼、渴望的情绪特点是由于其所具有的浪漫主义风格和声所决定的。其作品的和声基本特点是以传统和声技法为主，少量穿插运用近现代和声技法。在这 24 首前奏曲中，对于调性的处理方法是其和声技法的核心，但更为引人注意的是大量各种色彩性和声处理方法的使用。拉赫玛尼诺夫常常在这些和弦的基础上加上倚音、先现音、经过音等装饰音，在功能性和声的基础上产生了许多色彩性和声的效果。另外，拉赫玛尼诺夫还惯于使用半音进行，也大大增加了和声的色彩性。由此可见，拉赫玛尼诺夫是继巴赫之后，既保留了前奏曲的“技术性”这一特点，又使它们进一步达到了艺术上的高度完美的作曲家。

一 传统和声技法

持续音和声：总体来看，拉赫玛尼诺夫的和声节奏较为缓慢，一个和声延续很长，变化只是发生在细微之处，常常通过一两个音符变动而形成不同的和声色彩感。大量运用经过性的和声以及持续音的使用，成为其整体音乐创作的一大特

色。持续音有时还以不同的音型、动机等形式出现并贯串全局，不但有稳定调性的作用，还具有一定的表情性质。如#c小调前奏曲的结尾，就是这种和声写作手法的典型例子（谱例7）。

谱例 7:

The musical score for Example 7 is a piano piece in C minor. It consists of two staves, treble and bass clef. The piece begins with a series of chords in the right hand, marked 'dim.' (diminuendo) and 'mf' (mezzo-forte). The left hand features a series of chords marked 'dim.' and 'mf'. The piece concludes with a series of chords marked 'ppp' (pianissimo).

三度叠置和弦：作为晚期浪漫主义作曲家的代表人物，拉赫玛尼诺夫的和声语言大量运用了浪漫派的手法。传统的三度叠置和弦仍然为其最基本的和声材料。如^bG大调前奏曲（作品23之10，谱例8）：

谱例 8:

The musical score for Example 8 is a piano piece in G major. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Largo (♩ = 50)'. The piece begins with a series of chords in the right hand, marked 'p' (piano). The left hand features a series of chords marked 'mf' (mezzo-forte).

半音进行：拉赫玛尼诺夫还继承了18、19世纪欧洲许多著名作曲家采用外声部连续半音进行构成“变音体系”的技法，使用这种技法的代表性的作曲家有肖邦、格里格、瓦格纳等。而在拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲中，作为引导变音体系的平滑声部也常用隐伏旋律的形式写成。他的这种写法，常由动机音型的连续模进构成。如C大调前奏曲（作品32之1，谱例9）的结尾处，在强、弱拍分别组成两组不同音区的“和声层”，其中弱拍的“和声层”包含着根音平滑下行的平行三和弦。其中低音区的和弦进行更为明显。

谱例 9:

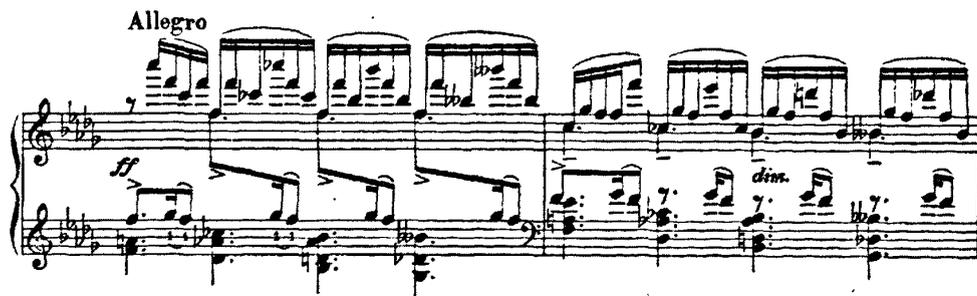


从音响感知的角度来说,拉赫玛尼诺夫歌曲中的和声语言似乎非常丰富、复杂、充满色彩性。事实上,无论他的和弦结构、声部层次及变化音体系如何繁杂,其和声进行还是遵循“传统”二字。他并没有随波逐流地探索崭新的和声手法与体系。而是坚持以三度叠置的和声为基础,融入各种装饰性的手法。如晚期浪漫主义的半音体系、线条因素以及他本人在调性扩张、色彩丰富方面偏爱的手法等等。他的和声继承传统而不拘泥传统,博采众长而又风格独特。

二 近现代和声技法

拉赫玛尼诺夫虽然一直都是古典和声原则的捍卫者,但是他并不全然排斥现代的和声技法。一般来说,拉赫玛尼诺夫所选用的近现代技法的基本原则大概是:看它是否能与传统和声技法及他所喜爱用的色彩性技法相结合,他只吸收与传统技法比较接近的,因此,容易与之相结合。这就使他采用的近现代和声技法极为有限,但这对我们探索和声技法的发展轨迹十分有利。到了他创作生涯的后期,尤其是他访美之后创作的作品 32 中的一些曲目就明显受到了现代派技法的影响,这表明了拉赫玛尼诺夫勇于探索的精神和创新的活力。

谱例 10:



这是 \flat 小调前奏曲(作品 32 之 2)的高潮部分。谱例中强拍上根音连续三度下行,并且强调了属七和弦的地位。虽然第四拍是小三和弦,但前后的色彩性质很浓。

在拉赫玛尼诺夫的前奏曲中使用的近现代和声技法以平行和弦、多层次结构

较为常见，其他还有少量的非三度叠置和弦及复合和弦。如 f 小调前奏曲（作品 32 之 6）和 B 大调前奏曲（作品 32 之 11）。在和弦方面也考虑到了符合自然音响的规律，避免了像现代派音乐那样大量应用高度不协和和弦。

第三节 节奏

节奏是音乐的灵魂，有了“活”的节奏，音乐才有声有色。从民间音乐中汲取养料、寻找创作灵感，也可以说是所有俄罗斯作曲家普遍继承的传统。拉赫玛尼诺夫是其中的佼佼者。善于把民间舞蹈的节奏融入创作之中，是他在节奏上的最大特点。他在年轻时就研究了俄罗斯的民间艺术，对其情有独钟。在 24 首前奏曲中，就有好几首采用了民间舞蹈的节奏，力图表现欢快、热闹的群众场面。（如 OP.23 之 5，OP.32 之 3、7 等）。

g 小调前奏曲（OP.23 之 5）集民间舞蹈节奏与俄罗斯的歌唱旋律两种风格为一体。作品的呈示部和再现部气势磅礴而令人激动，这正是采用了民间舞蹈的节奏，把密集的节奏型与大量跳音相结合，因此才造成十分热烈的气氛（谱例 11）。

谱例 11:



到了中段又回到了典型的拉赫玛尼诺夫式旋律，右手奏出抒情优美的曲调，左手配以快速流动的琶音，仿佛来到了辽阔的俄罗斯雪原（谱例 12）。

谱例 12:



与这种单纯采用民间舞蹈节奏特点的作品相比，d 小调前奏曲（OP.23 之 3）就显得别具一格。它听上去有明显的古风，是民间舞蹈节奏与古风相结合的典型例子。虽然在速度标记上表明了这是一首小步舞曲，但它与 18 世纪的小步舞曲是

截然不同的风格。民间舞蹈的特点也同样反映在节奏上。结果使得这个作品显得与众不同，独具特色（见谱例6）。

总体上看，用短句的积累来构成长句，是拉赫玛尼诺夫特有的音乐句法，这种打破德奥体系以方整性陈述作为重要法则的句法，使音乐结构内部更为灵活，充满动感。

第四节 织体

拉赫玛尼诺夫创作的作品除了以优美的旋律著称外，还有那复杂繁茂的键盘织体。他的手可以轻松的伸展到十二度，因此可以说，他的钢琴技巧是建立在他自己的大手和超常演奏能力的基础之上的，比起前人，他创作的前奏曲结构庞大、技巧丰富、织体繁杂。

一 以琶音和柱式和弦为主

肖邦的钢琴创作把琶音的运用推到了前所未有的高度上，受到他的影响，拉赫玛尼诺夫也常常在伴奏织体中采用大量的琶音，从而形成了他在钢琴写作上的另一大特点，同时又进一步扩展了琶音的性能。他的琶音音域更为宽广，音与音之间的跨度也更大。如 OP.23 之 4，这部在风格上接近于肖邦《摇篮曲》的作品，由于写作手法的不同，使得拉赫玛尼诺夫具有强烈的个人特点。这部作品完全是靠织体的各种变化来推动乐曲的进行，具有典型特点。

谱例 14: D 大调前奏曲 (Op.23 之 4) 呈示部织体:



这个呈示部随着低音的琶音织体由三连音变为正常节奏琶音，高音区加入的三连音流动音型织体代替了原低音的三连音织体，既增加了音响的厚度，又保持了呈示织体原有的特点。

谱例 15, D 大调前奏曲织体变化 1:

接着, 三连音的琶音音型回归到低音区, 而中音区则由连续八分音符的上行进行代替, 这个上行进行逐渐加厚为三度或六度的双音进行。情绪也随之逐渐激动, 力度逐渐加强, 终于三六度双音变成了八度柱式和弦的上行进行, 把旋律推向高音区的顶点, 极其自然的达到整首作品的高潮。并逐渐回落, 随之进入了作品的第三部分。

谱例 16, D 大调前奏曲织体变化 2—1:

谱例 16, D 大调前奏曲织体变化 2—2:

乐曲第三部分为动力性再现, 织体进一步复杂化:

谱例 17: D 大调前奏曲织体变化 3:



a, 中声部六和弦上行级进构成的主题。

b, 高声部与 a 上方六度关系构成上行级进的旋律平行线。

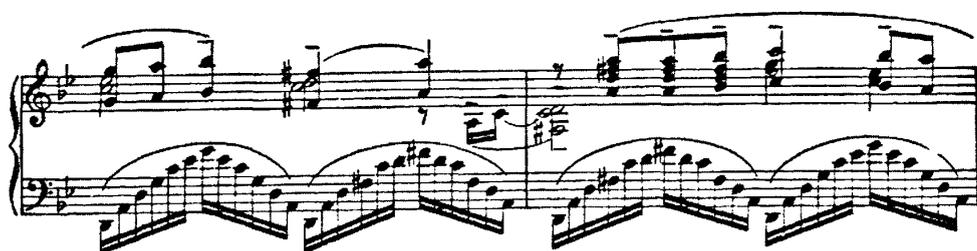
c, 低声部三连音音型中加入四五度级进音阶构成的乐汇模进。

伴随拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲中琶音音型的, 往往还有富有其特征的柱式和弦旋律(见旋律部分)。如作品 23 之 2 和作品 23 之 5。

谱例 18: $\flat B$ 大调前奏曲主题, 作品 23 之 2



谱例 19: g 小调前奏曲三声中部, 作品 23 之 5



两个乐段均由琶音式的低声部伴奏织体配合柱式和弦旋律所组成, 但在情绪上却截然不同, 前者给人振奋的感觉, 犹如伴随胜利号角的冲锋。后者给人的感觉犹如俄罗斯茫茫的雪原, 宽广流动, 同时略带伤感。

二 以平行柱式和弦为主

拉赫玛尼诺夫的旋律织体往往发展并增加到三倍甚至四倍的八度齐奏(四倍齐奏主要出现在钢琴协奏曲中)。这种倾向很早就在其很受欢迎的 $\sharp c$ 小调前奏曲中出现(作品 3 之 2, 见谱例 2)。g 小调前奏曲也用了类似的织体来强化旋律线条。(作品 23 之 5, 见谱例 11)。

第五章 拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的风格特征

演奏一首作品，除了应带有演奏者自己对作品的理解与处理外，如何体现出原作的风格同样是很重要的一点。了解拉赫玛尼诺夫对音乐及创作的见解，是有助于准确把握他的作品风格的。拉赫玛尼诺夫的作品与俄罗斯民族的气质，文化，音乐史，以及他的家庭背景，个性气质，人生经历等等都有密不可分的联系。而 24 首前奏曲作为拉赫玛尼诺夫成熟时期的作品。基本上，在这些作品中集中体现出了拉赫玛尼诺夫作为代表晚期浪漫主义风格的作曲家的基本创作特征，同时也浓缩了其大部分作品的风格特征。本章将从浪漫主义风格特征、民族性特征、美学和哲学特征来阐述。

第一节 浪漫主义风格特征的继承与创新

一 时代环境

19 世纪下半页到 20 世纪上半叶是传统音乐向现代音乐转变的拓荒期，各种先锋实验手法的作曲技法如雨后春笋一般出现。譬如维也纳的勋伯格，匈牙利的巴托克，法国的德彪西、拉威尔等，他们以全新的创作让人领略到现代音乐的五彩斑斓。俄罗斯的斯特拉文斯基、斯克里亚宾等也走上了新的音乐创作道路。虽然拉赫玛尼诺夫也是这个主义迭出、流派纷呈的时代中的一员，可他的音乐风格仍属于十九世纪的浪漫主义，没有去追随新的音乐创作潮流。拉赫玛尼诺夫的钢琴作曲风格直接起源于西方的浪漫主义大师，特别是肖邦和李斯特，也受到舒曼和勃拉姆斯一定影响。他专注于肖邦、李斯特的结构框架，并热衷于歌唱性的旋律、丰满的洪亮度以及精心制作的技术性装饰。特别是他的 24 首前奏曲中充实的和声、优美的旋律、鲜明的节奏、精致的织体等浪漫主义学派表现手法的特征，都说明拉赫玛尼诺夫还是应该属于浪漫派作曲家，是浪漫派作曲家的“守夜人”。即使他曾一度被人诋毁为不合时宜的“浪漫主义遗老”，但是他的音乐并没有因此而退出历史舞台，反而展开了一场浪漫主义音乐的复兴。他的作品凭借自身的魅力越来越多地受到评论界的广泛认可和公众的喜爱。拉赫玛尼诺夫无疑是当时俄罗斯浪漫主义音乐仅存的一位代表人物，没有他，很难想象 20 世纪的音乐生活会是什么样子。这种现象也说明在当时，浪漫主义音乐仍有其适宜的土壤。

二 浪漫主义音乐家对其影响

肖邦是第一位对拉赫玛尼诺夫有深刻影响的作曲家，也是拉赫玛尼诺夫年轻时代最崇拜的音乐家，所以我们在探析他的 24 首前奏曲的前期作品中可以清晰地看到肖邦钢琴作品中常用的创作技法，其中以琶音的运用最为突出。

从拉赫玛尼诺夫的音乐风格上，他受影响最深的还是柴可夫斯基，并从他那

里继承并发展了俄罗斯民族浪漫主义风格的传统，抗拒了西欧现代主义影响。拉赫玛尼诺夫的音乐气质里有大量优美伤感的情调，和柴可夫斯基一样，这些旋律来自舒缓宽广的俄罗斯民歌，自然而优美。俄罗斯艺术特有的深沉忧郁性格在拉赫玛尼诺夫的作品中的运用自然天成，不加任何矫饰。

还有一位也给了拉赫玛尼诺夫很大影响，就是在第一章提到的拉赫玛尼诺夫的表兄，曾经教过拉赫玛尼诺夫钢琴的西洛蒂（见脚注2）。西洛蒂是李斯特唯一的俄国学生，而李斯特又是浪漫主义时期的代表人物。西洛蒂的演奏极其奔放热情、流畅自由并具有宏伟的气势。拉赫玛尼诺夫在跟西洛蒂学琴时，受到他在音乐表演和音乐创作上的启发。整个作品23的十首前奏曲都是献给西洛蒂的，可见他对拉赫玛尼诺夫的影响，以及在拉赫玛尼诺夫心中的份量，同时也不难理解为何在拉赫玛尼诺夫的前奏曲中总是充满着浪漫主义气息。

三 浪漫主义风格的发展与创新

拉赫玛尼诺夫并非置身于现代派音乐家中的自行其是的复古者。他并不消极的遵循守旧，而是作为大胆的革新者之一而载入音乐史册的。他的创作虽然实质上仍是浪漫主义的，却经受了19世纪末20世纪初现代音乐风格的熏陶，形成了拉赫玛尼诺夫独特的创作风格。他作品中的许多片断即使把属于近现代和声技法的部分去掉，也较难用传统和声理论来分析。这说明他的和声技法属于“传统”与“近现代”之间的“探索阶段”¹⁴。

拉赫玛尼诺夫的和声语言仍以功能性和声为基础，却在扩大和丰富和声色彩方面使用了具有鲜明个性特色的手法。拉赫玛尼诺夫也同其他浪漫派音乐家一样，致力于将和弦音与和弦外音结合在一起。他的作品始终遵循声部进行的经典原则，同时又强调“破坏”这些原则能获得特殊效果。在创造音乐形象的独特性方面，增加“异端”的音成为一种重要因素，这使其作品带有神秘性、闪烁性。大量的和弦外音的加入，使音响织体变得更加流光溢彩。他的音乐就是那样的清新、质朴、浑然天成，恰如拉赫玛尼诺夫自己所说：“在我自己的一些作品中并无意要标新立异，而是不知不觉的形成了一种独特的风格，或具有浪漫主义音乐色彩，或民族特色，或其他别的情趣……”¹⁵。

总的来说，拉赫玛尼诺夫在创作中极力的保持着俄罗斯音乐的优良传统，并和浪漫主义有着千丝万缕的联系，尽管现代音乐思潮已在当时的俄罗斯有了很大的发展，但他依然捍卫和继承着浪漫主义传统。同时却并不消极保守，能够推陈出新，吸收新式的作曲技法来完善自己的作品。真正优秀的作品是能经得起时间考

¹⁴ 赵晓生著，《钢琴演奏之道》，世界图书出版公司，1999年版。

¹⁵ [匈]约瑟夫·逝特著，刁少华、姜长斌译，《钢琴演奏技巧》，人民音乐出版社，2000年版。

验的。作曲家到底有多少独到心得，他如何表现自己，及他的乐念是否强而有力，这也正是一个作曲家能否具有独特风格的原因之一。

第二节 俄罗斯民族风格的继承

作为 20 世纪初最著名的作曲家、钢琴家、指挥家。拉赫玛尼诺夫生长在俄罗斯这块辽阔的土地上，他的音乐中渗透着俄罗斯的民族精神。他的音乐创作也突出体现了当时俄国社会中的资产阶级民主思想，并与俄罗斯民族传统的文学艺术保持着密切的联系，所以他的作品深刻地反映了俄国第一次革命前的资产阶级知识分子阶层的意志和希望。正因为如此，他的创作在当时受到资产阶级知识分子的欢迎。

拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲体现了俄罗斯人民崇尚大自然的精神，洋溢着浓郁的斯拉夫色彩。正如他本人所说“我是位俄国作曲家，祖国确定了我的气质和处世态度。我的作品就是这种气质的产物，因而它是俄罗斯的音乐……”¹⁶。因此他的作品中浸透了对祖国、对祖国人民和民族艺术的热爱，对祖国山河诚挚而温暖的描绘，以及对其命运的真诚关切。

强烈的俄罗斯特质，是拉赫玛尼诺夫音乐的基本要素，也是他迷人之所在。他的音乐是属于俄罗斯人民的，气质上也是具有俄罗斯民族性的。

第三节 拉赫玛尼诺夫的怀旧、宿命意识以及其作品的悲剧风格。

一 作者的怀旧、宿命意识

拉赫玛尼诺夫有着强烈的怀旧情绪。一方面由于他在 1917 年俄国十月革命之时被迫背井离乡，从此再未回到故乡。另一方面，怀旧也是资产阶级贵族家庭出身的拉赫玛尼诺夫所坚持的 19 世纪浪漫主义艺术观中很重要的一部分。

从某种意义上来说，拉赫玛尼诺夫的作品是一种对压抑和对悲痛的无结果探索。这一方面由于作曲家本身人格的复杂性（比如对祖国的热爱和对苏维埃政权的不理解），另一方面也和他自己的宗教信仰和人生经历有关。长期的东正教统治对于整个俄罗斯历史、民族与文化所产生的极大影响不容忽视，正如儒家思想对中国文化以及中国人的渗透一样。远离充满恶的世界、禁欲主义、勇于牺牲和忍受苦难是俄罗斯东正教精神的基础，这些特征在十九世纪伟大的俄罗斯作家们的作品中尤其突出。他们之所以进行创作不是由于令人喜悦的创造力的过剩，而是由于渴望拯救全人类，以及对社会的不公正与人的奴隶地位的忧伤和痛苦。在十

¹⁶ 张莉民：《坎坷的艺术生涯》，人民音乐出版社，1997 年版。

热衷于对死亡的描写绝非偶然，由于他所处的时代社会政治黑暗，空气沉闷，人生命运曲折坎坷，使他看不到前途和光明。革命的风起云涌，新旧世纪的交替更是引出了一个多事之秋，让他尝尽人间沧桑。而作为一名纯粹的浪漫主义音乐家，19世纪的浪漫主义时代也一去不复返，他将面对一个流派纷呈、风格各异的20世纪，这个世纪对浪漫主义不再眷恋，他的创作也因此招来阵阵非议，甚至有人嘲笑他为不合时宜的浪漫主义遗老。这一切造就了他忧郁、悲观、深沉的性格，饱受俄罗斯悠久的文化熏陶、有着深厚文学艺术造诣的他，便不断地试图在他的创作中去思考人生，并寻求答案。所以，拉赫玛尼诺夫有感于人生命运的难以捉摸，觉得只有死亡才是人生不可避免的结局，音乐中对死亡的描写，就是他内心世界的真诚展现。

拉赫玛尼诺夫的音乐正是具有这样的悲剧性艺术风格。而拉赫玛尼诺夫的悲剧性不仅仅只存在于他的作品中，也存在于他的人生中。他所处的历史环境的特殊性造就出他作品中的悲剧性色彩。抑郁症的困扰、有着民主思想却又不能真正理解革命而被迫背井离乡的痛苦，这些个人苦难的精神体验成为了他音乐的重要成分，使他的音乐充满了悲剧色彩。他习惯了在阴郁和神秘的气氛里创造音乐，而这种阴郁的情绪贯穿了他一生的创作基调。拉赫玛尼诺夫的音乐总是让人们感觉到弥漫着神秘和悲伤的气氛。

在拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》中，首先在音程关系上拉赫玛尼诺夫常用的小二度音程表现了痛苦的情感性质，由于调性音的特性，在I—II级音之间的倾诉，表现出剧烈的痛苦、悲叹和深切的忍从，较为狭窄的音区突出了悲痛的抑制性。如《#c小调前奏曲》开始的小二度下行音调便典型地体现出这一特点。

谱例 21，《#c小调前奏曲》开始的小二度下行音调：



谱例 21 中旋律特征配合慢板的速度，其表现的是忍受命运的悲剧，无奈地走向悲伤的境遇。在力度上，强弱并置使得音乐形象更加鲜明，增加了矛盾冲突，造成紧张的局势。另外，由于主题乐思的发展呈现出多重性，有扩大结果的趋势，也增加了作品的张力，这些都使得音乐具有很强的张力，是悲剧的美的基础。

悲剧性的目的不仅是引起同情与怜悯，表现出人的本质力量与人类生存的真实情况之间的矛盾，激起对人生的彻底领悟，进而获得心灵的净化，揭示有限的人生才是悲剧所具有的意义，这是悲剧给我们的最深的启示。席勒说，“生命不是人生最高的价值。”生命的真正价值是实现有意义的人生追求，是为美好的理想而与丑恶斗争。因此，“悲剧表现了超越生命价值的真实性，悲剧不仅引起我们的快感，而且把我们提升到生命力的更高水平”¹⁸。叔本华的“生命意志”指出人的本能冲动、渴望和欲求无终止的界限，生命意志由于本身的盲目性，成为永远得不到满足的冲动，人要生存，必有欲求。欲求无止尽，人必然要陷入欲求永远不能实现的痛苦之中。人生之悲惨，其根源在于求生意志表现在每一个生命个体为了自己的生存而进行的永无止境而又徒劳无益的追求和斗争中。人生就是悲剧，摆脱的方法就是死亡、放弃。

人的生命是否注定要与死亡联系在一起，成了拉赫玛尼诺夫在钢琴音乐中探讨的一个内容。他的“死亡”不单是现实中的痛苦死亡，它还象征着人类一切美好事物的丧失，理想的破灭，心灵的枯竭，思想的停滞。正是这种广义上的“死亡”赋予了作品的悲剧艺术性意义。他的音乐不仅反映个人的精神，更反映人类社会的精神，即揭露了生存具有超越生命的意义，进入人生哲学的境界，体现着超越人生的真实性。在心灵的震撼、精神的振奋以及对社会、对人生的深沉思索中，人的精神境界得到了净化和升华。

¹⁸ 焦尚志：《试论悲剧性》，《天津社会科学》2003年第1期。

第六章 24 首前奏曲演奏与教学研究

第一节 把握拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的意境之美

拉赫玛尼诺夫的作品往往表达很多具体的内容，他的音乐也经常如风景画一般表现了具体情境。他的“音画”练习曲也是因此得名，前奏曲也不例外。所以，我们在演奏拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的时候，应充分发挥想象力，联系具体的画面，赋予乐曲特定的形象和性质。

但我认为，前奏曲作为非标题性音乐，如将其每一首都描绘为具体的场景或画面，未免不太合适。正如一千个读者就有一千个哈姆雷特一样，我希望每一个演奏者在演奏拉氏前奏曲的时候，心中都能够有一个属于自己的形象。不过，研究其前奏曲中的音响形象，对正确理解和把握作曲家意图，更好的诠释和演奏作品，会有很大帮助。因此，我将对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲中包含的主要音响形象，做一个分析与研究。

一 对钟声的模仿

和谐的钟声成为俄罗斯古典音乐普遍的特点，这使阿萨菲耶夫做出根本性的总结：钟声在俄罗斯音乐中起特殊的作用。¹⁹钟声音响为拉赫玛尼诺夫最喜爱的音响之一，因此亦成为他作品里最典型的素材及创作灵感来源。他不仅把和谐的钟声引入器乐作品，而且是第一位把钟声效果用在无伴奏合唱中的人。²⁰在他的前奏曲中，其作为作品 3 之 2 的基本素材，已经家喻户晓（谱例 21）。除此之外，钟声模仿还常以不同形式出现在某些片断，如作品 23 之 1，作品 32 之 2（55 小节），32 之 3（谱例 22），32 之 4（第一小节及多处），32 之 6（60 小节），32 之 8（12—13，22—23 小节），32 之 9（41—42 小节，谱例 23），32 之 10（38—45 小节，谱例 24），32 之 12（24—35 小节）及 32 之 13（主题动机，24—26 小节）。

谱例 22:

Allegro vivace

Op. 32, No. 3
G/LX 1910

p

non legato

¹⁹ 《阿萨菲耶夫论斯特拉文斯基》，列宁格勒，1977 年版。

²⁰ 作者的声乐作品《6 首赞美诗》中，有模仿礼拜时所敲得钟声。

谱例 23:



谱例 24:



二 对水声的模仿

如作品 23 之 2 中似大河奔腾的音型(谱例 18)。在作品 32 之 5 中拉赫玛尼诺夫运用快速流动的琶音音型来模仿水声,音乐的伴奏声部很有描绘性特征(谱例 25)。

谱例 25:



三 对铃声的模仿

同样在作品 32 之 5 的结尾处,有着如清脆的铃声般的音型,由右手的颤音和左手的五连音模进构成(谱例 26)。

谱例 26:



在前面织体部分分析的作品 23 之 4 中, 也有类似铃声的音型 (53—74 小节, 谱例 17)。

类似的铃声音型在 24 首前奏曲中还有很多, 如作品 3 之 2(61—62 小节), 23 之 7 (17—32 小节), 23 之 10(49—52 小节), 作品 32 之 1(17—20 小节), 32 之 4 (62—66 小节), 32 之 12(45—48 小节, 谱例 27)。

谱例 27:



在浪漫主义音乐家的音乐中特别在拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲中我们时不时的能感受到大自然的那种神秘的“意境”。这位浪漫主义的最后一位“旗手”把俄罗斯钢琴艺术中东方的“意境”因素发挥到了极限, 在他以后的俄罗斯钢琴作曲家中无人能及。

第二节 声音强度、色彩和音色的把握

一 声音强度分布

拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的声音强度跨度很广 (从 ppp 到 ffff), 把握其力度, 以及力度的分布, 是演奏者所需要具备的。其力度的分布类型大致分为如下 4 种:

(一) 拉赫玛尼诺夫前奏曲中最常用的布局为由弱力度开始, 逐步渐强, 至全曲中间靠后部位 (约三分之二或四分之三处) 达到顶点, 之后逐渐回落以弱力度结束。此种声音强度布局在前奏曲中所占最多。有作品 23 之 1、3、4、6、9、10, 作品 32 之 2、5、7、9、10、11、12, 共 13 首。

(二) 在一部分三部曲式的作品中, 中部的弱力度与前后的 A 部形成对比。有 23 之 2、5、8 及作品 32 之 13 共 4 首。

(三) 由强力度开始, 曲终以渐弱结尾。有作品 32 之 1、3、4 共三首。

(四) 由弱或中等力度开始, 中间经过一定变化, 曲终时则为强力度达到乐曲顶点。有作品 23 之 7, 作品 32 之 6 共两首。

(五) 主体部分与第一种类似, 只是在开头带有强力度的短小序奏, 或在结尾用 sf(突强力度)终止, 或两者皆有, 属于第 1 种的变体。有作品 3 之 2, 作品 32 之 8 两首。

二 音色的把握和处理

拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲所具有的深刻的抒情性和鲜明的画面性，加上作曲家对钟声和一些自然声音的特殊偏爱使得前奏曲中音色的表现非常重要，且具有一定的难度。

1836 年拉赫玛尼诺夫在一次采访中强调他感到作为一个演奏者同时也应是一个创造者有多重要。他说：“如果你是一个与别的作曲家相近的作曲家，你能感触到他们的想象力，知道他们的问题和想法，你能赋予他们的作品色彩。这是我的钢琴演奏中最重要的事。色彩，那么你能使音乐活跃起来。没有色彩音乐就是死的。过去，伟大的演奏家绝大多数本身就是作曲家。帕格尼尼，我们认为他是演奏大师中的王者，但他也是个作曲家。李斯特，鲁宾斯坦，当代的帕德列夫斯基，克莱斯勒。哈！我知道你们在想什么。不过没关系。他们是第一代还是第四代作曲家这没有区别。关键是他们有创造性的头脑并能与同类型的头脑交流。”²¹

如何把握拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的音色，关键在于是否拥有足够的想象力。拉赫玛尼诺夫完成的作品是他试图再创造音乐中的基本画面。他的作品不但有丰富的对位及层次，且充满浓郁厚重的色彩。当一个作曲家试图诠释自己作品的时候，他脑中的画面是最重要的。相反演奏别人的作品必须为他自己想象一幅全新的画面。我们在演奏时大多都注意突出低音及旋律声部，因此要注意相应增加内声部的触键份量。这种音色上的厚度也是使拉赫玛尼诺夫的作品与众不同的特点之一。演奏的成功很大程度上取决于演奏者想象力的生动性及范围。从这个意义上讲，拥有高度想象力的作曲家兼演奏家似乎应该胜于纯演奏家。

第三节 24 首前奏曲的结构分析与演奏要点

第一首 作品 3 之 2 #c 小调 单三部曲式

此作品系拉赫玛尼诺夫 19 岁所作，是 24 首前奏曲中最著名的一首。1898 年由他的表兄西洛蒂（见脚注 2）在伦敦公演，引起极大轰动，为他赢得世界性的声誉。因此赢得了他本人并不喜欢的“#c 小调先生（Mr. c minor sharp）”的称号。

此作品虽是拉氏的早期作品，却已经明晰的展现出作者鲜明的个性。究其成功内在原因，正是由于他运用了当时并不常见的崭新的音乐语言和钢琴织体。那著名的主导动机贯穿全曲，凝重且率真。不但在刻画、描绘着克里姆林宫的钟声，而且也象征了作者心中沉闷的钟声（具体见第六章第一节的分析）。这一标记性的音响形象，在作者一生的创作中，时有出现。如拉赫玛尼诺夫交响曲《钟》和《c 小调第二钢琴协奏曲》的引子。

首段（1—14 小节）演奏时应注意使用正确的分句来区分主导动机与副动机，

²¹ 巴瑞·马丁，《拉赫玛尼诺夫：作曲家，钢琴家和指挥家》，400 页。

使得主导动机能够尽可能的深沉久远。演奏时借助腰、背的爆发力来演奏这个动机。而副动机的和弦则要弹得通透且柔和，因此要放松双臂，把握下键的深度与速度，以“抓式”触键演奏，同时保持双臂距离以及运动弧线。第七和第十一小节的平行和弦要借助手臂的力量完成，尽量做到饱满、匀称，不能硬砸键盘。

中段（15—43 小节）的演奏要把握三个方面：全曲的第三个动机，由半音阶构成的类似“哭泣”的音调同时出现在左右手两个声部中平行进行，要保持两个声部力度的平衡；与低声部并行运动的装饰性声部，起着引导音乐情绪发展的功能，要借此声部完成音乐线条的涨落；注意手指和手腕的协调运用，用深沉的指触勾画好旋律线。

再现段（44—55 小节）前的华彩走句要尽量做到双臂的一致，松弛且有控制。手指反应要快但是不要压键。再现部整体的速度和力度呈渐快渐强的态势。

到了再现段，音响和力度均加厚饱满。演奏方法基本同呈示部方法，要尽量演奏的辉煌、激动。到了尾声部分（56—62 小节），要分别控制好主调的根音、三音以及中声部的半音运动三个层次。这三个声部结合构成结尾的钟声形象。演奏时注意下键的速度、力度，尽可能地弹好和弦内声部的线条，控制总体力度和音色直至最后的终止和弦。

第二首 作品 23 之 1 $\#f$ 小调 单三部曲式

这是作品 23 号的第一首，作品 23 共有 10 首，全部题献给拉赫玛尼诺夫的表兄兼老师西洛蒂（见脚注 2）。这首 $\#f$ 小调是一首深邃沉静的广板。

这首作品首段（1—12 小节）有着一个气息绵长，高贵而矜持的主题。主题建立在跨幅为六度的下行音阶上的旋律，略显悲凉，织体以分解和弦形态为主。在演奏时应小心区别不同元素，加以不同处理。

中段（13—29 小节）取材主题中的动机做素材，自由展开形成。并在不同音区，通过力度的对照而不断扩展。左手的半音进行对推动句态的变化与情感的扩张有着重要表现意义，因此要弹得丰富通透且饱满。要准确的抓住音乐的亮点和高潮，光辉明亮且富有内在的激动。

再现段（30—39 小节）旋律轮廓没有呈示段那么明朗，演奏时要把握旋律线和乐句的呼吸。以完成音乐线条的缓冲与补充。结尾（40—41 小节）的渐弱表现出逐渐消失，归于平静的情景。

第三首 作品 23 之 2 $\flat B$ 大调 单三部曲式

这首前奏曲是整个作品 23 中织体最复杂、色彩最绚丽的一首。整部曲子气势恢宏，如大河奔腾，奔流不息。其主段（1—18 小节）主题与肖邦 c 小调“革命”练

习曲有着相似的气势与豪迈。演奏时要用一泻千里的气势来完成左手的分解和弦，但是同时注意不要掩盖了右手的主题。右手的主题庄严威武，不可阻挡。

对比性中段（19—36 小节）色彩相对暗淡，旋律穿插于在内声部之中。弹奏时因考虑到音色与主部的不同变化和对比，同时还要在貌似杂乱喧哗的和声音型中抓住并突出旋律线。

到了再现段（37—52 小节），主题再现，音乐以强大的冲击力继续前进。

结尾（53—60 小节）处以不可阻挡的气势辉煌的结束。其中的华彩是本曲的又一技术难点。五声性的华彩乐句要弹的干净、明亮且有力，与中部的抒情性中声部旋律形成对比。此外，应把握全曲总的结构，要注意较复杂的节奏对位的弹奏，一气呵成，不能松懈。

第四首 作品 23 之 3 d 小调 单三部曲式

这是一首风格典雅，具有复调性的小步舞曲，技术的难点在于多声部的线条对位。

主段（1—16 小节）是方整性重复结构的单乐段。但是不同于常见的德奥古典风格的方整性呈述句法，而是用短句的积累构成长句，这样使得音乐更加灵动，结构也显得更加灵活且充满动感。因此弹奏时除了注意和弦的清晰、饱满与弹性。还要把握乐句的呼吸，左手的下行音阶要生动有力，切忌拖泥带水。

展开性中段（17—44 小节）的特点是对位性的织体。注意其节奏的对位及复调性的音乐线索，把层次弹得突出。从 28 小节起，左右手均有较大的开放音程，需仔细联系。

再现段（45—62 小节）的弹奏要点基本同主段。从 63 小节开始是乐曲的尾声。要仔细联系跳音与连线的对比，弹得干净、准确，结尾处 d 小调的主持续音，要从四个声部中突出出来。

第五首 作品 23 之 4 D 大调 单三部曲式

这首如歌的行板（*Andante cantabile*）清新又透着诗意。主段（1—34 小节）在 D 大调主音上构成开放性分解和弦伴奏音型。右手的旋律深沉宁静，如婉转的絮语，到了第二乐句，旋律被隐藏至中声部，上方变为装饰性的和声音型。弹奏时要透出分别在高音区和中音区的旋律。

到了展开性中段（35—52 小节），乐思被不断推进，力度的变化亦相当丰富：由 *pp* 逐渐推进到 *mf*，却又回落至 *p*，终于推向全曲的最高点 *ff*，最后在 *mf* 上引出主题再现。弹奏中，对于中部双音进行的旋律，伴随有装饰性的中声部及琶音，要用 5 指柔和地弹出旋律轮廓，并且注意不要切断乐句的呼吸。

动力性再现（53—77小节），和声织体进一步复杂化（参见本文织体部分的分析）。旋律则发展为多音分解和弦。音乐的流动性更强，因此弹奏时要具备理性的控制力。但是不能失去乐曲的流动性而变得死板，另外，左手的装饰性对位旋律也要弹得流畅自如，伴随着音乐逐渐远去。

第六首 作品 23 之 5 g 小调 复三部曲式

这是与#c小调齐名的一首前奏曲，同样也是拉赫玛尼诺夫最为流行的音乐会演奏曲目之一。

首部（1—30小节）为带再现的单二部曲式，1—16小节为单二部曲式的首段（a+a₁），17—34小节为单二部曲式的第二部分（b+a₂）。演奏主部时要注意主题的断句与演奏力度，要弹的弱而深透，装饰性的音型不要过重。第8小节高音旋律与低音的反向运动要注意其中的力度变化。17小节开始为主部的再现部分，应饱满有力且不浮躁。

全曲的中部（35—49小节）保持了主调（c+c₁）。左手的琶音不要过分强调，仅强调每小节的和弦低音即可。右手需以轻柔的指触，借助手臂的横向运动，弹好旋律的线条。与36小节末尾中声部的乐汇“a—c¹—d¹”相呼应。42小节开始，左手1指配合右手奏出的中声部旋律（谱例28，圈中音组成的旋律线条），既要突出、饱满、深沉、宽阔，却又不能掩盖右手的主旋律。仿佛是一个低沉的声音在附和着主旋律。

谱例 28:



再现部（50—76小节）注意要点基本同主部，结尾（77—82小节）要弹得轻而小巧，饱满且清晰。不要拖泥带水。

第七首 作品 23 之 6 ^bE 大调 单三部曲式

这是一首由单一主题呈示，然后发展写成的有自由幻想风格的作品。本曲的曲式较为自由，为非方整性结构。总的结构来看，全曲的主题出现了三次，分别意味了主题的原始呈述（1—13小节）、展开（14—22小节）和再现（23—32小节，33小节以后为结尾）。

拉赫玛尼诺夫在本曲左手的跑动和右手八度旋律之中加入了中声部旋律，要弹的准确清晰。全曲的双音和弦，要靠灵活的指关节完成。这首作品声部交叉错综复杂，主音持续与其他运动声部的距离较远，令演奏者较难控制，尤其对手掌跨度较小的演奏者来说，此曲相当有难度。

第八首 作品 23 之 7 c 小调 单三部曲式

这部作品也是由单一主题发展而来的单三部曲式，主题在呈示之后灵活自如的展开，自由欢畅地诉说着。此曲具有练习曲的风格，45—48 小节很容易让人想起肖邦著名的 C 大调练习曲 (Op.10, No.1)。这部作品对于训练左右手的交替和平衡有很大价值。

主部 (1—16 小节) 分为三个层次：左手低音的主音持续音需自然的落键，集中注意力于指尖，用手臂的重量自然落下反弹来得到饱满圆润的音头，因此要控制好落键手指的深度和力量。中声部左手的级进音阶要相对突出，形成线条。同时要把握右手高音的线条，并与中声部的线条相呼应。

中部 (17—52 小节)，这时在高音区出现一个新的八度动机，并以 4 小节循环做下行模进。要在弹好主部三个层次的基础上，使这个新的动机能够自然融入。

再现 (53—68 小节，之后是 18 小节的补充和 5 小节尾声) 以琶音形式加厚了左手低声部的织体，右手内声部也有加强的低音线条。要仔细处理好这几个声部的层次与关系。

第九首 作品 23 之 8 $\flat A$ 大调 单三部曲式

这首前奏曲与上一首一样，具有很强的练习曲风格。他一气呵成，紧密且流动。首段 (1—19 小节) 主题一出现就拥有错综复杂的复合线条，左手的运动音型以分解和弦为主，但是夹杂了半音进行、类似哭泣声的音调。而右手四个音一组的音型群里包含了 3 个层次：起始第一个音、最高音和最低音。他们分别构成不同的三个旋律音层，并且与左手的运动音型形成交汇。从中段 (19—42 小节) 开始左手声部运动音型加速，旋律性突出，要做好与中声部旋律的关系。再现段 (43—63 小节，63 小节后为结尾) 的演奏注意事项基本与主部相同。

第十首 作品 23 之 9 $\flat e$ 小调 单三部曲式

这首前奏曲开始的主题多次变化重复，形成三重乐段。每一次变化，在结构上就略微扩大，调性除了偶尔出现离调对比外基本不变，和声相对集中。基本结构为：a (1—10 小节) + a¹ (14 小节) + a² (15 小节) + 结尾 (12 小节)。

整首作品的音型比较单一。弹奏时注意右手快速的双音连线跑动，由 4、5 指

带动 1、2、3 指跑动，突出上声部线条。第 8 小节开始出现左手下行模进，手指要相对灵活。

第十一首 作品 23 之 10 $\flat G$ 大调 单三部曲式

这是一首有着悠长歌调的作品，随着乐思的展开，织体也逐渐发展，音响逐渐丰满。

首段（1—18 小节）的旋律在左手，为之伴奏的和弦在右手，注意不要太重，要像棉花一样柔软轻棉，手指轻轻把琴键下推，下键速度要慢。

展开性中段（19—34 小节），弹奏时手腕应被放松的肩部带动，触键尽量深，把握好乐汇的呼吸。

再现段（35—46 小节），左右两手出现两个不同层次，外声部要突出。到了作品的后半部分，织体越来越复杂，但是强度一直保持在弱的范围，尤其从 49 小节开始，织体进一步加厚，弹奏者要使手、腕、臂、肩各部分充分协调，尽量弹出轻柔的感觉。

第十二首 作品 32 之 1 C 大调 单二部曲式

作品 32 的 13 首前奏曲完成于 1910 年，与 10 年前的作品 23 相比，这一套前奏曲艺术风格更加硬朗，技术上也更加成熟，无论和声、旋律、织体，还是主题的呈示、发展，以及结构上，也都具有更鲜明的拉赫玛尼诺夫风格。如果说作品 23 中还能见到些许肖邦的印迹，作品 32 则完全成为钢琴音乐发展史上崭新的一页。如果说作品 23 显示出与第二钢琴协奏曲的内在联系，作品 32 则可以被看作是第三钢琴协奏曲的精神演练。

C 大调前奏曲的显著特点是主部主题（1—16 小节）在左右手两个声部做反向级进音阶进行。演奏时要注意旋律线的半音阶进行及其和声线条。注意连音和跳音的对比与力度之间的变化。

单二部曲式的中段（17—25 小节）是本曲的难点，右手要准确清楚的弹好两个声部，左手的八分音符和右手的三连音节奏要平滑均匀的融合在一起，要同时演奏好右手的连线与左手的跳音组合。

单二部曲式中的再现段（26—36 小节）和尾声基本延续了主部的织体形式。演奏要点参照主部主题部分。

第十三首 作品 32 之 2 $\flat b$ 小调 单三部曲式

这部作品通过织体的变化来逐渐丰富、装饰那优美、恬静的主题。作品从第 17 小节进入中部，右手伴奏织体好像天上的云彩盖在旋律之上，演奏时要尽量轻

巧、连贯、柔美。在中音区的主题要突出出来。25 小节进入乐曲高潮，情绪要逐渐激动，音量逐渐升高。并在 35 小节进入主题再现。织体上加入了螺旋式的音型，弹奏时不要弹得模糊不清晰。整体来看要把握好乐句与呼吸，以及下键的速度、力度和深度。

第十四首 作品 32 之 3 E 大调 单三部曲式

这是一首热烈欢快，具有强烈俄罗斯舞蹈节奏和节日气氛的前奏曲。主题（1—23 小节）是由双乐句构成，第一小节的动机具有号角性，要弹得明亮高亢，继而与下面那细密的音符形成对比。左手从第六小节开始的级进音型要突出每一组的第一个音符。展开性中部（24—40 小节）的材料取自主题，演奏时需注意左手被连音线打乱了旋律。乐曲到了变化再现部（41—55 小节）织体开始变得厚重、饱满。从 56 小节开始乐曲进入尾声。这首作品因丰富的织体而具有乐队化的特点，要平衡掌握好各织体，下键应深沉、结实。号角一般的动机，应以手臂带动手指演奏。尾声部分线条较多，要分别联系，结束时的和弦要轻而柔。

第十五首 作品 32 之 4 e 小调 单三部曲式

这部作品结构庞大、气势恢宏、技术艰深，同时具有很强的交响性。它在结构上也可以说是拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲中最复杂的一首，单一主题在不同的调性上展开的自由变奏，并以乐段集结的形式加以合成。

1—26 小节是主题的呈示。庄严的号角声和与之呼应的快速三连音型形成对比，构成了主题的基本框架。在弹奏时，前者以手腕的快速下落弹出，手指要有足够的力度。弹奏后者应以灵活主动的手指来完成。演奏时应注意左右手双音、和弦的平衡以及八度与中声部线条的控制。

27—52 小节，主体材料在主调上重现，乐思以卡农的形式陈述并展开。弹奏这些速度很快的跳音，需以十分连贯的气息清晰地演奏。表现出多重线条的对比与统一。

53—76 小节，主题的变奏，类似奏鸣曲式的副部。但是其中声部的织体沿用了主部，音色因弹得更加柔和。注意倾听这部分音乐的线条，手指轻柔而深沉的演奏出中声部的半音线条。随着情绪的逐渐高涨，要逐步加深手指下键的深度来改变音响。

77—94 小节，乐思进一步展开。

95—115 小节，主题在主调再现，右手音群从双音扩展为加入了半音级进的内声部。左手也加入了新的节奏型作为支持。全曲以相当快的速度全奏，以不可阻挡之势推向高潮。右手的六度快速音型要加以慢练。

116—155 小节，主题逐渐趋于平静，并进入尾声。

演奏时要格外注意主题材料每一次出现的形态及内声部线条的处理，这些线条表达了作者内心极为细致的情感。

第十六首 作品 32 之 5 G 大调 单二部曲式

这首作品是典型的拉氏抒情歌谣，宛如宁静透明的风景画，简洁凝炼、纯净优美。是拉氏作品中的精品。

主题（1—23 小节）是一个复乐段。第二部分（24—28 小节）的第一句则转到了同主音小调上（g 小调）。从 29 小节开始是主题再现，调性也回归到了主调。

这个悠扬、飘逸的歌调略带惆怅。因此演奏时需用心灵去歌唱，手指灵敏地贴键。从第 7 小节开始的快速音符要控制好力度，不能太过突出，做到不愠不火。这部作品如何弹好左手的五连音伴奏音型，及如何协调好与右手的力度、层次关系，是演奏的关键。

第十七首 作品 32 之 6 f 小调 单二部曲式

演奏这首热情的快板（*Allegro appassionato*）需要极度灵活并且强劲有力的手指，同时还需要对肩、背的控制。本曲从 24 小节开始进入中部，调性通过等音和弦有一些离调，最后回归主调。演奏时注意多层次的线条处理，在快速流动的音型中，突出高音区的线条。

第十八首 作品 32 之 7 F 大调 篇幅较长的一部曲式

这部作品的主题在第 17 小节产生了变化重复。从第 34 小节进入尾声。演奏时注意低音织体线条的流畅，中音区跳音的干净、轻巧，高音区旋律声部的优美连贯。以及这三个层次有机地融合。乐曲进入变化重复后情绪变得逐渐激动，而尾声要弹奏的连贯平滑。

第十九首 作品 32 之 8 a 小调 一部曲式

全曲以一个主题在不同和声背景下的反复出现，及其所伴随多次模进统领全曲。曲式结构较为模糊，既可以看作篇幅较长的一部曲式，也可以看作为三部曲式。

1—3 小节为引子，4—19 小节为四乐句乐段，随后有 6 小节的过渡。20—30 小节，主题变化重复，架构与前半部分基本均衡。之后为尾声。也可以把 14 小节低音声部出现的新材料视为单三部曲式的中部，但是严格来说，还是应归于主部的变化。

本曲像一个精神抖擞的青年，有着勃勃生机。演奏时切忌砸琴，应在快速的音型中控制好自己的音色。

第二十首 作品 32 之 9 A 大调 单三部曲式

首段（1—14 小节）富于内在激情的乐思连绵不断的前进，并与中部融合。

中段（15—28 小节）通过主调的属音（E 音）持续来进行发展。

主题在其他调性上出现了假再现（30—37 小节），分别在 F 大调、c 小调和 A 大调上面出现。

38—50 小节主题再现，并作进一步缓冲，50 小节开始进入尾声。

弹奏这部作品时应充分把握各音乐层次的主次关系。高低两个外声部的双重线条与中声部要融合在一起。

第二十一首 作品 32 之 10 b 小调 单三部曲式

这部前奏曲是作者自己最喜爱的作品之一，称其为“回故乡之路”。演奏时应尽量表现出高远的意境与宁静、深沉的呼吸，伴奏的和弦演奏要为双音旋律留出空间。

首段（1—17 小节）为复杂结构的单乐段，在双手平行和弦构成的主题旋律之中隐藏了宛如叹息的音调，旋律线要弹得清澈透明、层次分布，节奏要富于弹性。作为支撑旋律线节奏的和弦，应以小臂带动手掌关节轻轻抓起，切忌弹得生硬。

展开性中段（18—36 小节）与主部演奏方法不同，弹奏时下键要果断有力，并借助力量的力量反弹。左臂快速击键，双手紧抓和弦，来突出中声部的主要旋律。

主题再现（37—48 小节）时，左手低音声部为主调的属持续音（#f 音），再现之前的华彩乐段，不要弹得过重，应以手臂推动，通过手掌和手指的灵活运动来完成。

第二十二首 作品 32 之 11 B 大调 分节歌

这部作品以拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲中少见分节歌形式来写成。第 1—27 小节为主题的呈示，是由四个乐句组成的乐段。第 28—48 小节为乐段的重复，结构有所缩减。第 49—92 小节，主题继续重复，乐段进一步变化，结构内部有所扩展。第 93—96 小节，主题最后一次出现，做出总结，全曲结束。

从技术上来看本曲并不算难，但是演奏时需要用心去体会作者蕴藏在作品中的那丝淡淡忧愁。同时，应注意掌握这种轻盈却内省的风格。在正确的分句分段前提下，把握乐句之间的呼吸。

第二十三首 作品 32 之 12 $\sharp g$ 小调 单三部曲式

这是一首内心充满激情的名曲，由高音区的分解和弦音型衬托着优美流动的音调。中部在低音区的旋律激昂且悠扬。主题的再现，令歌声更显得深沉。

首段（1—19 小节）主题的演奏。要放松小臂，以手指轻帖并内扣琴键，指触要轻。左手与右手医药要弹的深沉且轻柔。

中段（20—35 小节）的发展层次要加以注意，不但要弹出音乐的情绪及音色的细致变化。不同的声部线条要弹得干净。

主题再现（36—48 小节）的演奏要点同首段。注意结尾最后 5 小节时，手臂要自然，下键不宜过深，点到为止既可。

第二十四首 作品 32 之 13 $\flat D$ 大调 复三部曲式

此曲庄严的主题令我领略到拉赫玛尼诺夫音乐理念的凝重厚实。本曲的首部（1—20 小节）是带再现的单二部曲式。乐曲开始的平行和弦，应以平衡松弛的双臂平行运动完成旋律线。首部的第二部分，音乐材料与作品 32 之 2 有些许相近。附点三连音与递进的音程运动透出一丝典雅气度。

插部（21—41 小节），主题材料被逐步展开。新材料与旧材料相互交织，十度大跳后又下行的旋律线包含着半音运动的震音，以及其细分的节奏，都是前人音乐中所少见的。在高潮处，中声部如同哭泣的音调与上声部的半音运动紧密交织，使得音乐富含力度、速度与澎湃的激情。弹奏时注意凸显出 4 个声部线条，尤其是从第 27 小节开始隐藏的多重动机与声部运动线条。

再现部（42—62 小节）主题变得更加雄浑激荡，弹奏时需要以饱满的激情与敏锐厚实的指触来完成每一个细节。

第七章 版本建议与难度分类

第一节 曲谱版本建议

拉赫玛尼诺夫本身是非凡的演奏大师，对自己作品的记谱要求也非常仔细精确，这 24 首前奏曲首版由莫斯科 Gutheil 出版社发行。拉赫玛尼诺夫在到德国演出后，德国 Breitkopf 公司亦出版过。Boosey&Hawkes 公司近年亦有出版。这三个版本是根据作者手稿校订的，因此具有权威性。

1973 年，拉赫玛尼诺夫诞辰一百周年之际，美国女钢琴家鲁斯·拉尔德（Ruth Lared）灌录了拉赫玛尼诺夫的所有钢琴作品。经研究，她发现某些版本经过编者的夸张及改动，这些版本多处出现连续四个以上的 f 或 p，其中除了作品 32 之 2（4 个 f），及作品 3 之 2，作品 23 之 3，23 之 5，作品 32 之 5、32 之 11、32 之 13 这几首出现 3 个 p 外，凡有连续 4 个以上 f 或 p 的都是编者所加。鲁斯·拉尔德亦根据原作校订出版了拉赫玛尼诺夫的全部钢琴作品。

要注意的是 Boosey&Hawkes 版有些具体的音记谱有不同，由于拉赫玛尼诺夫曾修改自己的作品，而目前因条件有限，暂时无法比较所有的版本，因此不能找到差异的出处。建议尽量选用以上提到的四个版本。如无法得到这四个版本，可选根据这四个版本出版的乐谱。

第二节 录音版本建议

一般由作曲家演奏自己作品的录音版本，都是具有极高研究价值的。作为 20 世纪顶级的钢琴演奏家，拉赫玛尼诺夫本人演奏自己作品的版本自然是我们的首选。拉赫玛尼诺夫自己演奏前奏曲的唱片由 RCA 发行，但只包括作品 23 之 5、10 和作品 32 之 3、5、6、7、10。拉赫玛尼诺夫自己录制钢琴前奏曲还有：1919 年与爱迪生唱片公司录制的《#c 小调前奏曲》；1920 年 5 月为胜利公司（RCA 的前身）录制的一批唱片中包括《g 小调前奏曲》和《G 大调前奏曲》；1921 年录制的《#g 小调前奏曲》。

除了作者本人之外，也有很多演奏版本具有研究价值。录制拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的唱片最早是由美国钢琴家鲁斯·拉德尔首次灌录。此后德国 Breitkopf 公司和 Boosey&Hawkes 公司也开始灌录。演奏家包括：

A·阿涅瓦斯：Angel；

V·弗拉基米尔·阿什肯纳齐：Decca，1995 年；

P·卡廷：OLYM(CD)；

C·基恩：Protone(CD)；

林帕尼：ERAT；

S·里希特（作品 23 有 6 首，作品 32 有 7 首）：MELO；

H·谢利：HYPE；A·魏森贝格：RCA(CD)。

其中作为俄罗斯钢琴学派传人的阿什肯纳齐录制的唱片更接近拉赫玛尼诺夫本人诗意又气势宏大、音响浓郁厚实、力度对比强烈的演奏风格，故成为演奏拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的权威版本之一。

另一张拉赫玛尼诺夫权威版本的唱片编号为：RCA/60568—2—RG，演奏者威森伯格（Alexis Weissenberg）是保加利亚老一辈钢琴家，施纳贝尔的高徒，被誉为“当代最杰出的钢琴大师之一”、“现代钢琴演奏艺术的代表人物”，在 DG 和 RCA 录有大量唱片，广受好评。他也十分喜爱演奏拉赫玛尼诺夫的这 24 首前奏曲。

第三节 难度分类

第一类，音乐表达与技术难度都相对较低。这类作品层次不多，对位简单。由于技术难度低，因此学生容易初步认识作者的风格特点。例如作品 23 之 3，作品 32 之 1、11。建议刚接触拉赫玛尼诺夫作品的学生，适合先尝试演奏这一类的曲子。

第二类，音乐表达成分占较大的比重，技术难度相对较低。技术能力一般但领悟力较强的学生，或需要进一步了解作者风格的人，可尝试这类的作品。如作品 3 之 2，作品 23 之 4、10，作品 32 之 7、9、10。这部分作品技术难度增加不大，因此学生不需在这方面花过多的时间即可进一步掌握作者典型的音乐风格。这一类作品的难点是对位声部较多，层次丰富，要求精确的音色及力度控制，但曲子本身的速度不高，因此学生比较容易做到要求。

第三类，技术难度成分占较大的比重，音乐表达的难度相对容易些。这类的曲子包含不同的技术种类。如作品 3 之 2，学生可通过练习这类曲子锻炼手指的独立性、控制触键的精确度，跑动的速度，力度及耐力，弹奏和弦的力度、厚度，声部及音色控制等。例如作品 23 之 7、8、9。作品 32 之 3、5、6、8。

第四类，音乐与技术难度都较大。这类曲子集中了作者典型的创作手法，鲜明的风格特点及较丰富的技术类别。例如作品 23 之 1、2、5、6，作品 32 之 2、4、12、13，比较适合音乐理解力强，且基本功扎实的学生来演奏。学生可通过练习和演奏这一类前奏曲来更牢固地理解与掌握作品风格，同时扩展技术范围。

经过分类，能够较明确地制订出适宜的学习计划。当然，每个学生技术基础，生理机能，理解力会有不同程度的差异，因此可根据具体情况而定。

结 语

拉赫玛尼诺夫是历史上最后一位以浪漫主义风格方式进行创作的大作曲家，是一个半世纪以来在音乐中不断发展的浪漫主义传统的完成者。他是“把现代与柴可夫斯基和契诃夫，布洛克和斯克里亚宾的时代连接起来的最后一人。”²²

拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲形象鲜明、风格独特，以特有的多样化织体、浓郁丰富的和声、交响性的音响效果给人们强烈的感染力与深刻的美的感受。拉赫玛尼诺夫音乐中的忧郁和伤感曾被某些人认为是颓丧消沉的表现，但这恰恰是拉赫玛尼诺夫作品中最吸引人，最感染人的魅力之一。拉赫玛尼诺夫扩展了前奏曲的规模及表现力，同时把独立前奏曲这种体裁的发展推到了新的高度。前奏曲的丰富内容反映了他钢琴创作的各个方面，是他整个音乐创作风格的缩影。不但是了解拉赫玛尼诺夫音乐创作的最佳途径之一，而且是优秀的钢琴文献及教材。

除钢琴作品外，拉赫玛尼诺夫在其它体裁及题材的创作上都有绝佳的手笔。他的贡献是在结合传统的基础上，使配器、和声色彩、织体、层次、钢琴技巧等方面达到较高的程度，将浪漫主义风格及调性音乐的发展推到最后的顶峰。从这一意义看，拉赫玛尼诺夫是成功的改革者。拉赫玛尼诺夫为音乐文献之库增添了绚丽夺目的瑰宝，他的作品体现了音乐表达人类真挚情感的艺术宗旨。他作为浪漫主义的代表占有不可忽略的地位。

笔者希望通过对拉赫玛尼诺夫的这一套前奏曲初步的研究和探析，能够引起更多人的兴趣，进而更深入的研究他的音乐作品。这些音乐作品不但有着很高的艺术价值，同时在教学上也颇具意义。希望这篇文章，能够对广大的音乐爱好者以欣赏或学习方面的帮助。因本人水平有限，文中有粗陋之处，恳请学者、专家、老师们批评指正。

²² 阿兰诺夫斯基：《拉赫玛尼诺夫的〈音画练习曲〉》，第8页。

参考文献

著作类:

- [1] 李应华著,《西方音乐史略》,人民音乐出版社 2003 年版.
- [2] 张洪岛著,《欧洲音乐》,人民音乐出版社 2002 年 9 月版.
- [3] 童道锦、孙明珠著,《外国钢琴作品的分析与演奏》,人民音乐出版社,2003 年版
- [4] 任光宣著,《俄罗斯艺术史》,北京大学出版社,2000 年版
- [5] 吴祖强著,《曲式与作品分析》,人民音乐出版社,1962 年版
- [6] [德]安德烈亚斯·魏玛著,《拉赫玛尼诺夫》,人民音乐出版,1999 年版.
- [7] 华萃康著.《拉赫玛尼诺夫的和声技法》,上海音乐出版社 2002 年版.
- [8] 赵晓生著,《钢琴演奏之道》,世界图书出版公司,1999 年版.
- [9] [俄]M·阿兰诺夫斯基 编,张洪模等 译,《俄罗斯作曲家与 20 世纪》,中央音乐学院出版社,2005 年版
- [10] [匈]约瑟夫·逝特著,刁少华、姜长斌译,《钢琴演奏技巧》,人民音乐出版社,2000 年版
- [11] 华萃康著,《拉赫玛尼诺夫的和声技法》,上海音乐出版社,2001 年版
- [12] 尹子著,《不朽的旋律——拉赫玛尼诺夫》,人民音乐出版社,1998 年版
- [13] 杨儒怀著,《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社,2003 年版
- [14] 桑桐著,《半音化的历史演进》,上海音乐出版社,2004 年版

期刊及硕博论文:

- [1] 唐丽娟.钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨[J].钢琴艺术 2000 年第 4、5、6 期.
- [2] 杨凡,对拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的调性思考.黄钟 2004 年增刊.
- [3] 吴令仪,试论拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的创作特色.上海师范大学学报,1996 年第 3 期.
- [4] H·勋伯格,邹彦编译 俄罗斯大师:拉赫玛尼诺夫.音乐爱好者,2006 年第 3 期
- [5] 王嘉,拉赫玛尼诺夫音乐悲剧之源.音乐爱好者 2006 年 3 月.
- [6] 卞善艺,俄罗斯钢琴学派的渊源及发展.中国音乐学(季刊)1994 年第 3 期.
- [7] 蒋博彦,拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐文献(上).钢琴艺术 2004 年第 4 期.
- [8] 焦尚志,试论悲剧性,《天津社会科学》.2003 年第 1 期.

附表：24 首前奏曲列表分析

作品号	调性	创作年代	曲式	力度范围
作品 3 之 2	$\#c$ 小调	1892 年	单三部曲式	ppp—ffff
作品 23 之 1	$\#f$ 小调	1901 年	单三部曲式	pp—ff
作品 23 之 2	$\flat B$ 大调	1901 年	单三部曲式	pp—ff
作品 23 之 3	d 小调	1901 年	单三部曲式	ppp—ff
作品 23 之 4	D 大调	1901 年	单三部曲式	pp—f
作品 23 之 5	g 小调	1901 年	单三部曲式	pp—ff
作品 23 之 6	$\flat E$ 大调	1901 年	复三部曲式	ppp—ff
作品 23 之 7	c 小调	1901 年	单三部曲式	pp—ff
作品 23 之 8	$\flat A$ 大调	1901 年	单三部曲式	pp—ff
作品 23 之 9	$\flat e$ 小调	1901 年	单三部曲式	pp—f
作品 23 之 10	$\flat G$ 大调	1901 年	单三部曲式	pp—ff
作品 32 之 1	C 大调	1910 年	单二部曲式	pp—ff
作品 32 之 2	$\flat b$ 小调	1910 年	单三部曲式	pp—ff
作品 32 之 3	E 大调	1910 年	单三部曲式	pp—ff
作品 32 之 4	e 小调	1910 年	单三部曲式	pp—ff
作品 32 之 5	G 大调	1910 年	单二部曲式	ppp—f
作品 32 之 6	f 小调	1910 年	单二部曲式	pp—ff
作品 32 之 7	F 大调	1910 年	篇幅较长的一部曲式	pp—ff
作品 32 之 8	a 小调	1910 年	一部曲式	pp—ff
作品 32 之 9	A 大调	1910 年	单三部曲式	pp—ff
作品 32 之 10	b 小调	1910 年	单三部曲式	pp—ff
作品 32 之 11	B 大调	1910 年	分节歌	ppp—f
作品 32 之 12	$\#g$ 小调	1910 年	单三部曲式	pp—ff
作品 32 之 13	$\flat D$ 大调	1910 年	复三部曲式	ppp—ff

致谢

三年的研究生学习生活转瞬即逝。站在校园中，我思绪万千，心情久久不能平静，难忘与不舍之情油然而生。在三年硕士研究生的学习过程中，我有幸得到了诸多老师和朋友的关心和帮助。在这里，我首先要特别感谢导师武增文副教授。在武老师的精心辅导下，我在钢琴演奏方面有了很大的进步，并有目的的接触了一些著名作曲家的钢琴作品，其中就包括拉赫玛尼诺夫的前奏曲。我深深喜欢上了这套钢琴曲，并作为硕士论文的研究对象。是她耐心、细致的指导和把关使得本文能顺利地完成。

感谢西南大学音乐学院的各位领导和老师一同努力营造的开放、宽松的教学环境和积极向上的治学风气。这里谨向所有在各个方面默默地关心和支持过我的所有领导、老师们表示真挚的谢意。

感谢西南大学——我永远的母校，给了我人生中充实又快乐的三年。我永远忘不了拿到录取通知书的那一刻，永远忘不了美丽的校园，忘不了汶川地震那一个不眠之夜。在母校的三年时间里，有快乐也有艰辛，有收获也有失落，我会把这些作为自己的宝贵财富永久地珍藏起来。

最后要感谢远在家乡默默支持我的父母，在我二十年的求学生涯中，他们始终用无私的爱默默关怀和支持着我。没有他们的爱，我走不出大学期间的低谷；没有他们的爱，我没有辞职考研的勇气；没有他们的爱，我很难有足够的能与坚强克服各种困难走到今天。谢谢你们——我的父母！

今后，我将告别学生身份，投身到工作岗位去。但我不会停止学习，我将把我这些年所学的知识用于实践，以我最大的热情去奋斗、去生活，努力做一名合格的教育工作者。以更加丰厚的成果来答谢曾经关心、帮助和支持过我的所有人！

焦奕博

2009年4月8日

攻读硕士学位期间发表的学术论文目录:

1、《肖邦 c 小调练习曲 (op10, No.12) 的音乐赏析与演奏》，发表于《河南教育学院学报》2008 年第 2 期，133—134 页，第一作者。

2、《拉赫玛尼诺夫#c 小调钢琴前奏曲的欣赏与演奏》，发表于《魅力中国》杂志 2009 年第 2 期，51—52 页，第二作者。