

福建师范大学

硕士学位论文

拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》音响版本比较研究

姓名：阮媛媛

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：叶松荣；洪奕哲

20110619

摘要

拉赫玛尼诺夫 1873 年出生于俄国。作为俄罗斯浪漫主义后期的主要代表人物，在作曲创作、钢琴演奏、指挥艺术上均取得了十分卓越的成就。拉赫玛尼诺夫的《24 首钢琴前奏曲》中的大部分是拉赫玛尼诺夫在成熟期所作的、较能代表拉赫玛尼诺夫一贯风格的作品，也是技巧难度和艺术成就并重齐高的作品，是拉赫玛尼诺夫所著作品中的精品。拉赫玛尼诺夫的前奏曲自问世以来，无数名家对之爱不释手，加之录音这一手段的出现和发展，拉赫玛尼诺夫前奏曲的演奏版本逐渐增多。

本文以上海音乐出版社 2001 年 5 月出版的《拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲》为谱例，将著名演奏家 V. Ashkenazy、Idil Biret、Marta Deyanova、A. Weissenberg、Nebolsin Eldar 的演奏录音进行比较。全文分为五个部分，第一部分为绪论，阐明本文的选题缘由、研究综述、研究意义以及相关背景的介绍；第二部分从宏观方面即从总体音乐情绪和乐曲结构布局上对五位演奏家的演奏进行比较；第三部分从微观方面即从音色、速度、力度三大方面对五位演奏家的演奏进行比较；第四部分统观二、三部分，对五位演奏家的演奏特色作出进一步的解释和总结；第五部分则在前几个部分的基础上对一度创作和二度创作的关系进行分析和思考。

关键词：拉赫玛尼诺夫 前奏曲 演奏家 录音版本 比较 一度创作与二度创作关系



Abstract

Rachmaninoff was born in Russia in 1873. As the chief representative of the Post-Russian Romantic Doctrine, he achieved remarkable success in music composing, piano performing and commanding art. "24 preludes for piano" of Rachmaninoff, which represented his consistent style, was written during his creation maturity period. Those works, which embodied superior playing technique and made outstanding artistic achievement, was regarded as the great pieces of Rachmaninoff's opus. Since the said piano preludes came out, myriads of celebrities followed up with high enthusiasm. And as sound recording technique progress, there were a large amount of performing version of such preludes appeared.

Based on the book "Rachmaninoff's 24 preludes for piano", published by Shanghai Musical Journal in May 2001, this paper systematically compares and analyzes the performing version of 5 famous pianist: V • Ashkenazy、Idil Biret、Marta Deyanova、A • Weissenberg、Nebolsin Eldar. The thesis consists five parts. The 1st chapter is introduction which elucidates the subject selection, research overview, study significance and related background. In the 2nd part, seeing from a macroscopic perspective, the text will compare the performance of those 5 pianists for music emotion and composition structure. And the 3rd part will compare their works from microscopic perspective, such as tone, velocity, intensity, etc. The 4th chapter will make an overall summary for the combination of the 2nd and the 3rd part. Finally, on the basis of above discuss, the 5th part will focus on the analysis of original creation and second-timed creativity.

Keywords: Rachmaninoff preludes performer sound recording version comparison original creation and second-timed creativity relations

中文文摘

本文从宏观和微观两方面对 V·Ashkenazy、Idil Biret、Marta Deyanova、A·Weissenberg、Nebolsin Eldar 的演奏录音进行比较,试图对五位演奏家的演奏特色作出解释和总结,并进一步对一度创作和二度创作的关系进行进一步的思考和分析。

全文共有五个部分组成:

第一章绪论,阐明笔者选择本课题的缘由以及对国内外相关研究现状进行较为详细地罗列,分析这些研究所取得的成果和存在的不足,从而发掘出笔者所选择的课题的立足点,并进一步明确本课题研究的意义。

第二章从宏观方面对拉赫玛尼诺夫的《24 首钢琴前奏曲》的音响版本进行比较,主要从演奏家演奏各乐曲的总体音乐情绪和处理各乐曲的乐曲结构布局两个方面进行。

第三章从微观方面对拉赫玛尼诺夫的《24 首钢琴前奏曲》的音响版本进行比较,主要从音色、速度、力度三个方面进行。在音色方面主要关注分句法、踏板、声部平衡几个纬度;在速度方面主要关注演奏家的基本演奏速度和演奏家对 Rubato 即弹性速度的布局;在力度方面主要关注曲子的力度范围并探讨演奏家的力度对比大小及力度变化丰富与否。

第四章在前两章的基础上总结不同演奏家的演奏版本特色。

结语在前几个部分的基础上对一度创作和二度创作的关系进行思考和分析:一度创作之于二度创作是一个基础,二度创作离不开一度创作。而从音乐的角度说,二度创作之于一度创作则是一种音响的呈现与实现。一度创作与二度创作相辅相成,互动互惠,彼此不可或缺。在音乐中,二度创作不仅将一度创作的产品呈现于众,还大大丰富了其呈现的方式和内容。二度创作有时还丰富了一度创作原本的形式和内容。但二度创作并不一定都是一度创作的正确反映。另外,从更广的方面来看,如果说演奏家们演奏作品是一个二度创作的过程,那么听众自身的审美则是一个双重二度创作的过程。

绪论

一、选题缘由

拉赫玛尼诺夫(Sergey Rachmaninoff) 1873年出生于俄国。作为俄罗斯浪漫主义后期的主要代表人物,在作曲创作、钢琴演奏、指挥艺术上均取得了十分卓越的成就。在作曲方面,他继承了俄罗斯古典音乐传统,师承柴可夫斯基和彼得堡学派作曲家,但与此同时也“敏锐反映现实问题”^①。他与柴可夫斯基一样同为旋律大师,但更以其特殊的和声、配器而闻名。拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》中的大部分是拉赫玛尼诺夫在成熟期所作的、较能代表拉赫玛尼诺夫一贯风格的作品,也是技巧难度和艺术成就并重齐高的作品,是拉赫玛尼诺夫所著作品中的精品。拉赫玛尼诺夫的前奏曲自问世以来,无数名家对之爱不释手,加之录音这一手段的出现和发展,拉赫玛尼诺夫前奏曲的演奏版本逐渐增多。

而纵观拉赫玛尼诺夫其人其作品尤其是其前奏曲的相关研究,从音响版本上研究拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》的较少,几乎没有什么体现。然而在版本问题越来越引起人们重视的今天,笔者以为研究对比拉赫玛尼诺夫前奏曲的音响版本既能更好地了解和理解拉赫玛尼诺夫其人以及更好地演奏好其曲,又能通过音响形式与拉赫玛尼诺夫以及演奏前奏曲的演奏家们就意义等问题进行深刻的交流对话,得到个人的升华。所以笔者想从宏观与微观两方面入手,从情绪、布局、音色、速度、力度方面进行考察,以期总结出所列举之演奏家们在音乐表演方面的特色,并以此思考一、二度创作之间的关系,将本课题研究从听觉层面转移到思考层面。

二、研究综述

就笔者所掌握的材料来看,目前,国内外学者均未对拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》的音响版本进行过全面系统的比较和研究,相关成果也比较少。

(一) 国外研究现状

在西方,研究拉赫玛尼诺夫的主要著作有:[俄]《论拉赫玛尼诺夫》,T·科岗著,(李嘉译,新音乐出版社,1990年),[英]《拉赫玛尼诺夫》,罗伯特·沃克著,

^① 摘自《西方名音乐家传》,尤里·凯尔第什编,仲文等译。

(何桂凤译, 萧韶审校, 江苏人民出版社 1999 年), [德]《拉赫玛尼诺夫》, 安德烈亚斯·魏玛著, (陈莹译, 人民音乐出版社, 2007 年), [俄]《俄罗斯作曲家与 20 世纪》, 迪亚诺娃·阿兰诺夫斯基编, U·帕伊索夫著, (张洪模等译, 中央音乐学院出版社, 2005 年), [俄]拉赫玛尼诺夫著, 《拉赫玛尼诺夫与记者的两次对话》(刁蓓华译, 上海文艺出版社, 1982 年)。这些材料一般针对拉赫玛尼诺夫本人, 忠于原材料的反映了拉赫玛尼诺夫的生平, 著作, 论述, 以及较为知名的关于拉赫玛尼诺夫的评价, 是我们理解拉赫玛尼诺夫创作思想与音乐作品的基础, 具有重要的研究价值。

还有一些关于拉赫玛尼诺夫的文章及研究, 虽然没有直接触及或者深入本课题的研究领域, 但作为一种资料和基础性的研究, 对本课题的研究有很大的帮助。例如: [美]保罗·亨利·朗格的《十九世纪西方音乐文化史》(张洪岛译, 人民音乐出版社, 1990 年), [德]罗伯特·舒曼《舒曼论音乐与音乐家》([德]古·杨森编, 陈登颐编, 人民音乐出版社, 1987 年), [苏]涅高兹《论钢琴表演艺术》(王启璋、吴佩华译, 人民音乐出版社, 2006 年)、彼得·卢卡斯·格拉夫《音乐风格演奏指南》(张奕明译、陈奇灵校, 上海音乐出版社, 2006 年), [苏]伊·杜波夫斯基、伊·斯·波索宾、斯·叶浦谢耶夫、符·索科洛夫《和声学教程》(上下册)(陈敏译、刘学严校, 人民音乐出版社, 2007 年)。

(二) 国内研究现状

在我国, 研究拉赫玛尼诺夫的相关著作主要有:《不朽的旋律——拉赫玛尼诺夫》(尹子著, 人民音乐出版社, 1998 年), 《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》(尹子著, 人民音乐出版社, 1997 年), 《我爱上了我音乐中的忧伤——拉赫玛尼诺夫和他的音乐》(夏滢洲著, 陕西人民出版社, 2001 年), 《拉赫玛尼诺夫的和声技法》(华萃康著, 上海音乐出版社, 2002 年), 《怎样弹好拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲》(林育著, 上海音乐学院出版社, 2006 年), 《欧洲音乐地图》(陈灿编著, 南海出版公司, 2005 年), 其中, 尹子著的两本有关于拉赫玛尼诺夫的著作与上面的外文著作相似, 主要介绍拉赫玛尼诺夫的生平及作品, 而夏滢洲的著作除了介绍拉赫玛尼诺夫的生平外还对他的风格、录音、以及主要思想和作品作出了分析, 华萃康的著作主要从和声技法方面对拉赫玛尼诺夫的钢琴作品作出了详尽的分析研究, 而林育的著作主要针对拉赫玛尼诺夫的前奏曲作出

了简要的和声、曲式与演奏分析。另外，叶松荣的《断裂与失衡——中西视野下的西方 20 世纪“新音乐”创新的局限性分析》（中央音乐学院出版社，2008 年），桑桐的《和声学 5 讲》，吴祖强的《曲式与作品分析》（人民音乐出版社，2003 年），彭志敏的《音乐分析基础教程》（人民音乐出版社，2007 年），赵德义、刘永平的《复调音乐教程》（人民音乐出版社，2008 年），谢功成、马国华、童忠良、赵德义的《和声学基础教程》（人民音乐出版社，2007 年）等对本文的分析研究也起了十分重要的作用。

国内的硕士论文库中有四篇与拉赫玛尼诺夫的《24 首钢琴前奏曲》相关。它们分别是：《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究》（曹众，湖南师范大学），〈拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》研究〉（焦奕博，西南大学），〈拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》研究〉（马冬莉，河南大学），〈拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》研究〉（艾峰，山东师范大学）。从题目上看，这四篇论文对拉赫玛尼诺夫的前奏曲做了整全、详尽的研究。现按作者论文完成的时间顺序综述如下：

曹众在论文的开始提到了前奏曲的由来和发展状况，接着又谈到作为作曲家、钢琴家、指挥家的拉赫玛尼诺夫的生平和作品。在文章的主要部分，曹众先是谈到了拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的创作背景和历史地位：首先，他讲述了浪漫主义后期俄国的社会、历史、文化背景；其次，他讲述了拉赫玛尼诺夫创作的哲学和美学基础以及影响拉赫玛尼诺夫前奏曲创作的其他因素；最后，他谈到拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的历史地位，并认为前奏曲继承并发展了前人的优秀创作手法，丰富了钢琴本身的表现力和音响效果，深化了前奏曲这一体裁的思想内涵，是不可多得的技术性和艺术性完美结合的经典之作。接着，曹众论到拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的风格特征：首先，他对每首前奏曲做了一些简单的介绍并列出了各要素简介图，然后他罗列了有关于拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的有关录音；其次，他谈到了拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲“相对复杂的结构”，通过与其他三位作曲家的前奏曲的比较，他认为拉赫玛尼诺夫前奏曲的篇幅是最长的，曲式结构也是相对复杂的；再次，他论到拉赫玛尼诺夫“形散神聚的调性”，挖掘出调性上的内在对称性；接着，他谈到拉赫玛尼诺夫“丰富的和声语言”、色彩性和声和有限的近现代技法的吸收；最后，他论到拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲“鲜明的画面性”、“演奏的技巧性”、“深刻的抒情性”，并在旋律与分句的处理、音色把握的技巧性、动力化节奏的把握、力度与强音的演奏、

手部伸展的技巧性 5 个方面提出自己的观点和建议。^①

艾峰的论文分 5 个部分来论述拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲。他也是先论述前奏曲的历史脉络,接着对拉赫玛尼诺夫前奏曲进行本体分析,随后分析了作品的文化成因,接着谈到拉赫玛尼诺夫前奏曲的风格特征,最后他对该前奏曲集的演奏提出了自己的建议。

马冬莉在论文的起始同样谈到钢琴前奏曲体裁的起源、发展脉络,接着她谈到拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲创作的社会和音乐背景。在论文的主体部分,她从旋律、和声、节奏、织体和交响性、“钟声”音响 5 个方面对拉赫玛尼诺夫前奏曲进行音乐学本体分析,接着她谈到拉赫玛尼诺夫前奏曲的风格特征,认为该套作品在美学上具有“意境美”、“悲剧美”,具有强烈的民族性特征,更是属于浪漫主义的。最后,她谈到拉赫玛尼诺夫前奏曲的历史地位和历史局限。^②

焦奕博的论文与马冬莉的十分相似,他先是简单介绍了拉赫玛尼诺夫本人和前奏曲的由来和发展,并从历史文化、对拉氏生活环境、浪漫主义音乐风格演变 3 个方面对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的创作背景作了论述,接着他对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲做了较为详尽的音乐本体分析,从旋律、和声、节奏、织体 4 个方面。接着他又讨论了拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的风格特征,分别从浪漫主义风格特征的继承和创新,俄罗斯民族风格的继承,怀旧、宿命意识以及悲剧风格来论述。最后他谈到拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲的演奏及教学研究。值得一提的是,焦奕博是这四篇硕士论文中唯一一位对拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲的音响版本进行介绍的作者。

以上四篇硕士论文是同拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲直接相关的,但它们都是在大范围的方面介绍性地来概括拉赫玛尼诺夫之人之作品,除焦奕博的介绍之外并没有作者直接对拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲的音响版本进行介绍或者比较。在这之外,还有硕士论文例如:《浅析拉氏瞬想曲中的悲情因素及其演奏》(魏丹洁,西南大学)《拉赫玛尼诺夫第二钢琴协奏曲的演奏分析》(王欢,东北师范大学)、《拉赫玛尼诺夫的音乐创作及钢琴独奏<科莱利主题变奏曲>OP.42 演奏初探》(魏娟娟,西安音乐学院)等也对本文的研究起了帮助。

在一些期刊论文文章中,也较多地针对拉赫玛尼诺夫前奏曲的背景、各要素特点等主要方面来分析拉赫玛尼诺夫的《24 首钢琴前奏曲》,例如:

①《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究》,曹众,湖南师范大学,2006 硕士论文。

②《拉赫玛尼诺夫〈24 首钢琴前奏曲〉研究》,马冬莉,河南大学,2007 硕士论文。

唐丽娟在《钢琴前奏曲的历史追踪和演奏探讨》(四)说到:“肖邦作品是内心委婉的独白,拉赫玛尼诺夫更是主观情感的尽情宣泄”。^①

范晓玲在《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的独特性》一文中分三个时期介绍了拉赫玛尼诺夫前奏曲的创作过程,并指出拉赫玛尼诺夫前奏曲的特点是“鲜明的画面和深刻的抒情相结合”“更注重个体的深度和表现力”,拉赫玛尼诺夫的前奏曲“表达了鲜明的形象、织体复杂、音响厚实,仿佛带着俄罗斯辽阔草原的气息和民歌音调的悠远回响”,接着她又浅析了拉赫玛尼诺夫前奏曲的各要素,即旋律、和声、节奏以及钢琴写作手法,认为拉赫玛尼诺夫的前奏曲具有作曲家本人的“独特个性”。^②

时江月在《拉赫玛尼诺夫前奏曲创作和演奏的相互作用》一文中指出拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》24幅俄罗斯的油画热情洋溢、诗意盎然,其洗练的笔法、丰富的音乐语言和个性化音乐多层次地刻画了作曲家的情感。该篇文章通过对拉赫玛尼诺夫生平与创作思想形成及发展的研究,介绍他独特“纠格”、“苍郁”音乐情感,简析拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》部分作品的曲式和声,对其音乐创作背景和特点进行内在、外在差异的比较,探讨其创作与演奏之间的相互作用及对钢琴教学所起的重要指导作用。^③

在《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》中,杨凡从拉赫玛尼诺夫24首钢琴前奏曲创作过程的基本情况出发,通过对24首前奏曲之间调性关系的初步分析与考察,试图找出24首前奏曲在调性排列上的规律,从而得出24首前奏曲作为“套曲”作品存在的结论。这是有关于拉赫玛尼诺夫整套前奏曲的集体构架和曲子与曲子之间的关系的论述。

另外,还有一些期刊论文主要是针对拉赫玛尼诺夫其人,其曲的情感特征、作曲技法、演奏方法以及曲子的意境本源等进行研究的。例如:《析拉赫玛尼诺夫前奏曲》(于淼,辽宁教育行政学院学报,2008,第5期)、《拉赫玛尼诺夫钢琴音乐风格探究》(张浩,戏文,2005,第6期)、《试论拉赫玛尼诺夫钢琴曲的创作特色》(吴令仪,上海师范大学学报,1996,第3期)、《拉赫玛尼诺夫钢琴音乐的创作特征》(王宝军,艺术研究)、《浪漫主义后期的俄罗斯作曲家(下)》(朱亚芬译,钢琴艺术,2004,第8期)、《谢尔盖·拉赫玛尼诺夫——俄罗斯浪漫主义传统最后一位作曲家和钢琴大师简述》(蒋博彦,钢琴艺术,2004,第2期)、《拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐文献(上)》(蒋博彦,钢琴艺术,2004,第4期)、《阿图尔·鲁宾斯坦——谈对一

①唐丽娟《钢琴前奏曲的历史追踪和演奏探讨》(四),钢琴艺术,2001,第2期。

②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,第3期。

③时江月《拉赫玛尼诺夫前奏曲创作和演奏的相互作用》,宁夏大学学报,2007,第5期。

些音乐家和音乐作品的看法(下)》(姚曼华、梁全炳编译,钢琴艺术,2007,第9期)等。

除此之外,还有关于拉赫玛尼诺夫前奏曲、练习曲、协奏曲和其他作品的一些期刊论文,对笔者了解拉赫玛尼诺夫的总体作品有所帮助。如关于拉赫玛尼诺夫的《#C小调前奏曲》的力度、音乐风格、写作和演奏技法、欣赏等方面的期刊论文,如:拉赫玛尼诺夫《<#C小调前奏曲>演奏分析》、《拉赫玛尼诺夫<#C小调前奏曲>结构及其演奏解析》、《拉赫玛尼诺夫<#C小调前奏曲>力度解析》、《拉赫玛尼诺夫<升C小调前奏曲>的音乐分析》、《拉赫玛尼诺夫钢琴音乐风格解析——以<升C小调前奏曲>为例》、《浅谈拉赫玛尼诺夫<升C小调前奏曲>的教学研究》、《怎样弹好拉赫玛尼诺夫<#c小调前奏曲>》等。关于练习曲的:《解读拉赫玛尼诺夫的<音画练习曲>》、《拉赫玛尼诺夫<音画练习曲>的“音画”想象空间》、《晦涩——拉赫玛尼诺夫钢琴音画练习曲的美学追求》、《千般是情——拉赫玛尼诺夫<音画练习曲Op. 39No. 5>五个版本的比较》、《简述拉赫玛尼诺夫音画练习曲作品39之1》等。关于协奏曲的有:《拉赫玛尼诺夫四首钢琴协奏曲曲式结构透析》、《从拉赫玛尼诺夫的<第二钢琴协奏曲>看其创作风格》等。关于拉氏其他作品的:《拉赫玛尼诺夫和他的<科莱利主题变奏曲>》、《谈拉赫玛尼诺夫的<科莱利主题变奏曲>》等。

三、研究意义

作为俄国晚期浪漫主义的代表人物,拉赫玛尼诺夫无疑是成就最高的作曲家之一,更毋用说他还集作曲家、演奏家、指挥家于一身。拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》是最具代表性、最能表现拉氏音乐风格的作品之一,且也是拉氏成熟期的作品,使得无数研究者争相钻研并获得了丰硕的成果。但笔者发现关于拉氏前奏曲的研究较多的停留在背景、文本或者大方面的结构上,对于拉氏前奏曲的音响版本的考察只有在少数硕士论文中提及,而且只是物理性地罗列和介绍版本,并未对版本进行比较和分析,更毋用说评价版本或是带入更深层次的思考。这在版本比较被日益重视的今天不得不说是个缺憾。鉴于关于拉赫玛尼诺夫前奏曲的版本比较在现在看来成果较少甚至是几乎没有,笔者就试图通过听辨法、分析法、比较法,并以总结版本特色为直接目的,展开对拉赫玛尼诺夫的前奏曲版本的比较研究,以期完成对关于拉氏前奏曲研究的另一个挖掘和进深。这是本论文研究的理论意义。

作为一名钢琴研究方向的硕士生,研究拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲无疑对自己

的演奏有所裨益。对拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》音响版本的研究,不仅有助于提高自己的读谱能力、分析处理能力、听力等,对于内在听觉和自身修养的提高也有很大的帮助,使得笔者和读者能够更好地演奏这部作品,这是本论文研究的现实意义。

四、相关背景资料的介绍

(一) 演奏家简介

1、V·Ashkenazy (阿什肯纳齐) (1937 -)

阿什肯纳齐出生于苏联高尔基城,父亲是一位钢琴师。他十八岁进入莫斯科中央音乐学院,成为钢琴大师奥伯林的弟子。也就在那一年,他拿了国际肖邦钢琴比赛的第二名。第二年,他又在布鲁塞尔国际比赛上获伊丽莎白女王奖。到了1962年,他参加柴可夫斯基国际音乐比赛,又夺得了第一名。

阿什肯纳齐的钢琴技巧异常的高超,可称为能完满再现李斯特绝顶技巧的权威,也被誉为“键盘运动的‘马拉松健将’”,人们从他所弹奏的技巧绝伦的钢琴练习曲中可以发现他那惊人的技艺和高深的造诣。作为俄罗斯钢琴学派的杰出代表,他的演奏感情充沛,追求表达的抒情性、诗意与浪漫气质,音色华丽透明,乐句优雅流畅,处理细腻。他的演奏曲目极广,最擅长俄罗斯作曲家如拉赫玛尼诺夫的作品,另外对肖邦、贝多芬等作曲家作品的演绎也都为人们所称道。除了举行钢琴独奏会外,他还经常和著名小提琴家帕尔曼等人合作演奏室内乐作品。近年来,他还积极投身于指挥事业,有时则以指挥家与钢琴家的双重身份登台演奏。

拉赫玛尼诺夫在阿什肯纳齐心中占有特殊地位。在拉赫玛尼诺夫还被视为二、三流作曲家的時候,阿什肯纳齐曾经在自己某张唱片的解说册里提到把这张专辑献给拉赫玛尼诺夫并“向拉赫玛尼诺夫致歉”。他表示,那些对拉赫玛尼诺夫负面评论最站不住脚的地方,就是他们没有把作曲家创作的真诚考虑在内。依照阿什肯纳齐的想法,“真诚”是评估所有事物最基础的要素,而他也以此自勉。阿什肯纳齐在公众场合公开谈到自己的看法,他一直喜爱拉赫玛尼诺夫的音乐,无论那些博学的音乐学家与乐评人如何否定拉赫玛尼诺夫。

74-75年间的拉赫玛尼诺夫前奏曲的录音充分展现了他在钢琴演奏技巧,驾驭音乐的表现力、作品的内在挖掘以及敏锐的音色感悟等诸多方面所拥有的卓绝才能。

他的演奏常常营造出一种奇妙和谐，水乳交融的动人效果。阿什肯纳齐的音乐舒展丰富，演奏中的动力和张力不逊于吉列尔斯，线条宽广呼吸绵长，展现出正宗的俄罗斯学派的风范。^①

2、Idil Biret（比瑞特）(1941 -)

土耳其著名钢琴家，国宝级的艺术家。

出生于土耳其安卡拉，三岁开始习琴，后来进入巴黎音乐学院师从著名钢琴教授布朗热(NADIA BOULANGER)，十五岁毕业时获得三个冠军奖，可说才华横溢，锋芒毕露。她是科尔托和肯普夫的学生。

十六岁正式开始职业性钢琴演奏生涯。至今已在世界各大音乐中心演出过，各地之著名乐团、指挥家几乎全都和她合作过。此外，她还出任不少国际性钢琴大赛评判，美国、英国、法国、波兰等国家都给她颁授奖衔，以表彰她对音乐的贡献。至今她已灌录了超过六十张CD，包括李斯特的贝多芬交响曲钢琴版本的首次录音，萧邦、巴赫、拉赫玛尼诺夫的钢琴作品全集，还有她的导师，著名钢琴大师科尔托，威廉·肯普夫创作及改编的钢琴曲。^②

3、Marta Deyanova（玛塔·迪亚诺娃）

保加利亚钢琴家，曾获得意大利布索尼国际比赛金奖，“卡萨格兰”、“波尔多”国际比赛第一名，联合国教科文组织陪审团员。

伦敦的“时代”杂志称，“她拥有的品质来自于她本性中的显著天赋：热情，光艳照人，音色缤纷。”著名的“纽约时报”则称：“她的艺术鉴赏家般的魔力是有目共睹的”。也有其它报业如“FRANKFURTER”称：“她的音质被她那充满活力的、果断的惊人乐感所塑造”。

2009年11月她还出版了自己的书《the dark side of the day》。^③

4、A·Weissenberg（威森伯格）(1929 -)

保加利亚钢琴家，施纳贝尔高徒，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”、“驾驭琴键的超技骑手”。他的演奏技巧高超，速度处

①以上摘自百度百科“拉赫玛尼诺夫”词条。

②以上摘自 <http://bbs.breezecn.com/read.php?tid=364082>。

③以上摘自 <http://deyanova.com/>。

理明快，善于演奏高难度的作品，其演奏可谓是“逻辑与热情的超级演绎”，号称足以抗衡拉氏本人。

他录制的拉赫玛尼诺夫前奏曲专辑充分表现出他高超的演奏技巧：急板、快板弹得生动流畅，宛如行云流水；行板和慢板弹得稳健，富有歌唱性；速度处理明快，音响丰满圆润。尽管是弹前奏曲这样的小型乐曲，也表现出不凡的气魄，具有大师特有的风范，使这张唱片成为拉氏该曲的权威版本之一。^①

5、Nebolsin Eldar（涅博辛）（1974 - ）：

生于乌兹别克斯坦，钢琴家，童年在祖国学习钢琴，之后在马德里的 *escuela Superior de musicaa Reina Sofia* 学习，师从于 *Dimitri Bashkirow*。2005 年获得李赫特国际钢琴大赛冠军。

他的技巧超群，擅长演绎俄国作品，并在演绎中表现出扎实的技巧。他的演出从容不迫，速度亦偏向平实，没有大幅度的速度变化，可谓是直截了当，同时又有一种别致的细腻，层次分明清晰。^②

（二）乐谱

本文采用的谱例均为上海音乐出版社 2005 年 1 月出版发行的《拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲》，编者龙吟。

（三）音响版本

本文采用的音响版本有 5 个，笔者将按上文介绍演奏家的顺序逐一介绍：

- (1) 阿什肯纳齐，1974-1975 录音，2001 年由 DECCA 公司出版发行，编号：467 685-2。
- (2) 比瑞特，1991 年由 Naxos 公司出版发行。
- (3) 玛塔·迪亚诺娃，1987 年录音，2004 年由 Nimbus 公司出版发行，编号：7-7989-2341-1。
- (4) 威森伯格，1968-1970 年录音，由 RCA 公司出版发行，为 RCA BEST 100 中的 071-BVCC-37271，编号：74321-80071-2。
- (5) 涅博辛，2007 年由 NAXOS 出版发行，编号：0-7473-1303-2778。

①以上摘自 RCA Best100 专辑简介。

②以上摘自百度百科“Nebolsin Eldar”词条。

第一章 拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲音响版本的

宏观比较

第一节 从演奏家演奏各乐曲的总体音乐情绪上进行比较

纵观演奏家对拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲在情绪上的把握，我们可以看出拉赫玛尼诺夫的 24 首钢琴前奏曲在情绪的处理上并不是单一的。笔者认为这些情绪大致可分为 4 类：热情洋溢、激情澎湃；委婉动人、深邃宁静；生机勃勃、轻巧灵动；悲凉苍郁，表现出一种对死亡和命运的思考。以下分别讨论。

一、根据各种情绪类型的作品分类及分析

（一）热情洋溢、激情澎湃的作品

演奏家在弹奏时表现出热情洋溢、激情澎湃的曲目有：OP.23 NO.2、OP.23 NO.5、OP.23 NO.7、OP.23 NO.9、OP.32 NO.1、OP.32 NO.3、OP.32 NO.6。从横向来看，5 位演奏家的处理是大同小异的。具体到作品来看：

在第三首前奏曲（OP.23 NO.2）的演奏情绪上，5 位演奏家的演奏都具有一种积极向上的感召力，热情洋溢，激情奔放。在第六首前奏曲（OP.23 NO.5）的演奏上，5 位演奏家所表达的情绪是有力的、乐观的、奋发的。稍微可能有些区别的是阿什肯纳齐会更有活力，比瑞特和迪亚诺娃更沉稳些，威森伯格更霸气，而涅博辛相对阿什肯纳齐来说更内敛。从第八首前奏曲（OP.23 NO.7）的演奏情绪上说，各位演奏家所表现出来的如同暗潮涌动的波浪般的音符，大气磅礴，热烈激昂。在第十首前奏曲（OP.23 NO.9）中，阿什肯纳齐、迪亚诺娃的情绪较为内敛，而比瑞特更奔放些，更外在些。威森伯格还是保持较为霸气的风度，涅博辛的演奏较为优雅。在第十二首前奏曲（OP.32 NO.1）中，阿什肯纳齐更沉稳，但暗含杀机；迪亚诺娃与涅博辛则是奔放不羁的，只不过可能迪亚诺娃更像河流而涅博辛是大海；比瑞特与威森伯格则是来势汹汹的洪水，且威森伯格更凶猛些。而就第十四首前奏曲（OP.32 NO.3）而言，该曲听起来好似一幅俄罗斯民间节日时的风俗画，画面生动地描绘了俄罗斯的民俗风情。5 位演奏家都不同程度地表现了这一基调。第十七首前奏曲

(OP.32 NO.6) 是一首热情的、充满活力的曲子。演奏家的处理相对一致。

(二) 委婉动人、深邃宁静的作品

演奏家在弹奏时表现出委婉动人、深邃宁静的作品有: OP.23 NO.1、OP.23 NO.4、OP.23 NO.6、OP.23 NO.10、OP.32 NO.5。从横向上比较,笔者认为这 5 位演奏家在处理静谧情感上都有自身的特点。详解如下:

在第二首前奏曲(OP.23 NO.1)的处理上,阿什肯纳齐是安详宁静,静谧的诗意世界,像莫奈画中的莲花池。比瑞特是表面平静,内心骚动且得不到解脱的苦闷,有“寻寻觅觅,凄凄惨惨戚戚”之意。迪亚诺娃总体速度较快,表现出活跃苍郁的形象,与比瑞特的苦大仇深有对比。威森伯格如同叙述般的宣叙处理,是理性的冷静的。涅博辛是十分平静的叙述。在第五首前奏曲(OP.23 NO.4)中,阿什肯纳齐的情绪是沉稳的,如同“润物细无声”般的细腻;比瑞特较为做作,也干涩;迪亚诺娃比较浪漫,尤其表现在高潮部分,且音乐的流动性强;威森伯格如同一个语速很快的人,但又不是喋喋不休,他的性格是热烈甚至是火爆的;涅博辛的引子和伴奏具有梦幻般的诗意,但主体部分处理得比较粗糙、生硬。第十一首前奏曲(OP.23 NO.10)的基调是淡淡的哀愁,有拉氏典型的“钟声”音响,从织体和旋律来看,演奏者在情绪上没有太大的发挥空间。5 位演奏家都较为一致地将该曲处理成哀婉动人的小曲。第十六首前奏曲(OP.32 NO.5)则是一首十分优美的小夜曲。像是细雨下落轻点湖面,又像是涓涓溪流从山谷潺潺而下。5 位演奏家都十分小心地呵护这首曲子,其中以阿什肯纳齐的演奏最为动听。

(三) 生机勃勃、轻巧灵动的作品

演奏家在演奏曲子时表现出生机勃勃、轻巧灵动的曲子有 OP.23 NO.3、OP.23 NO.8、OP.32 NO.7、OP.32 NO.8、OP.32 NO.11、OP.32 NO.12。从横向上比较,演奏家们的处理各有一些细微的差别:

在第四首前奏曲(OP.23 NO.3)中,阿什肯纳齐是在演绎一首稳重的、威严的、从容不迫的小步舞曲;比瑞特相对来说较活泼,像森林里小矮人的聚会之舞;迪亚诺娃弹奏的是一首充满动力的、灵动的小步舞曲;威森伯格像是整装待发的军队之舞,威风凛凛;涅博辛则是淡定的、高贵的舞蹈。在第九首(OP.23 NO.8)、第十八首(OP.32 NO.7)、第十九首(OP.32 NO.8)、第二十三首(OP.32 NO.12)这几首轻巧的,富有朝气的前奏曲中,各位演奏家的处理较为一致。而在第二十二首前奏曲

(OP.32 NO.11)中,阿什肯纳齐与比瑞特更为跳跃,更为欢乐。而迪亚诺娃、威森伯格、涅博辛则较为稳重和厚实,带有点淡淡的忧伤。除了演奏者本身的理解不同之外,这还可能与阿什肯纳齐、比瑞特将连顿音处理得更为轻盈而迪亚诺娃、威森伯格、涅博辛将连顿音处理得更长有关系。

(四) 悲凉苍郁,表现出一种对死亡和命运的思考的作品

演奏家们在演奏乐曲时表现出悲凉苍郁和一种对死亡、命运思考的情绪的作品是:OP.3 NO.2、OP.23 NO.6、OP.32 NO.2、OP.32 NO.4、OP.32 NO.9、OP.32 NO.10、OP.32 NO.13。在这些作品中,有的曲目较为长大,它们所表现的情绪波动较大,情感较为复杂,体现了作者对人生百味的思考,如OP.32 NO.4、OP.32 NO.10、OP.32 NO.13。

第一首前奏曲(OP.3 NO.2)是拉赫玛尼诺夫的《#c小调前奏曲》是一首“脍炙人手”的前奏曲,更是称为拉赫玛尼诺夫最具代表性的作品之一,拉赫玛尼诺夫还因此得了个“#c小调先生”的称号。该曲是拉赫玛尼诺夫19岁时写的,题献给自己的老师A·阿连斯基,由作者的表兄西洛蒂首次在伦敦公演,并获得了广大听众的一致肯定。然而,就是在这样的一首前奏曲中,笔者仔细聆听了所找到的5位作曲家的音响版本,仍然发现他们之间在处理上的不同:从总体的音乐情绪上来看,阿什肯纳齐弹奏出来的情绪是庄严肃穆的,且是悲恸得几乎令人窒息的,这在首段的主题陈诉和再现段中凝练的悲愤郁积的大和弦中鲜明地体现了出来。但阿什肯纳齐的弹奏同时又有男性般的冷静的思索和观照,是一种虽然中庸但却是最适当,最得体的表达。而比瑞特则不同,在呈示主题时她有着女性独有的哀伤和文弱的叹息,然而在中部时她更加激动,更加挣扎,也更加炫技,在再现部时却是一种大功告成的情绪。总体来说,她的演奏这首曲子的情绪最耐人寻味。迪亚诺娃同样是女性,但却更加大气,在她的弹奏中笔者体会到了一种崇高的激情,她表现的音乐在外在上并非十分悲痛,然而真正的悲痛正是这样无言的。威森伯格的演绎十分“大快朵颐”,使人大平胸中之块垒,他演奏出的中部是最淋漓尽致和剧烈的,像疾风迅雷。而阿什肯纳齐在相比之下就显得更内敛、更柔一点。再现部时更体现了他是力量与威严的代表。涅博辛模仿的痕迹比较重。较有年轻人的激情和热情,较之前面4个版本更有冲劲,但是冲动有余,内涵不足。

第七首前奏曲(OP.23 NO.6)像是在描写对人生的一种态度或者格调。这样看

来，阿什肯纳齐像是在描绘一种振奋、勃发的姿态，十分大气，比瑞特则是轻松流畅的，迪亚诺娃像是一种犹豫、矛盾的内心独白，威森伯格与阿什肯纳齐相似，涅博辛则是一种平和、娴静的姿态。在第十三首前奏曲（OP.32 NO.2）中，阿什肯纳齐显得有点游移不定，比瑞特的演奏令人觉得是不幸的、灰心的、疑虑的，迪亚诺娃、威森伯格与涅博辛则较为相似，是恬静的，幽然的。从第十五首前奏曲（OP.32 NO.4）来看，阿什肯纳齐好似威武的军队行军，脚步坚实而灵活，较为大气；比瑞特则好像是一群循规蹈矩的军队，不敢越雷池一步；迪亚诺娃与涅博辛似阿什肯纳齐；而威森伯格则介于阿什肯纳齐与比瑞特之间。在第二十四首前奏曲（OP.32 NO.13）中，威森伯格是较为苍劲有力的宣告；而其他几位演奏家则是较为温和的述说。另外，演奏家在第二十首前奏曲（OP.32 NO.9）、第二十一首前奏曲（OP.32 NO.10）的处理上较为一致。

二、不同演奏家处理乐曲的情绪上的比较

	热情洋溢的	深邃宁静的	轻巧灵动的	悲凉苍郁的
阿什肯纳齐	乐观奋发的， 张力十足	静谧的诗意世界， 歌唱性强	充满活力的	大气的，悲愤的， 庄严的
比瑞特	奔放的	外表平静内心 骚动	轻松流畅的	女性的文弱和 哀伤
迪亚诺娃	浪漫的，流动性 强	娴静的	充满动力的	崇高的悲恸
威森伯格	性格火爆，咄咄 逼人	宣叙调般的	生动活跃的	淋漓尽致的悲痛， 苍劲有力
涅博辛	富有激情的	恬静平和，高贵	优雅的	哀婉动人

由表格看来，在演奏热情洋溢的作品时，阿什肯纳齐的情绪乐观奋发，积极向上但又不失冷静。比瑞特、迪亚诺娃、涅博辛的演奏均十分富有激情，威森伯格的演奏除了激情之外，更有一种王者的霸气。在演绎深邃宁静的作品时，阿什肯纳齐、迪亚诺娃、涅博辛的情绪相似，威森伯格塑造的宁静乃是一种有力的、如同宣叙调般的情境。比瑞特的演奏则如同外表平静的火山，其内心是骚动的。在弹奏轻巧灵动的作品时，各位演奏家的处理较为一致。在诠释悲凉苍郁的作品时，阿什肯纳齐与迪亚诺娃表现出来的是大气的、崇高的悲恸，比瑞特、涅博辛所表现的则是一种文弱和哀伤，威森伯格则是一种大平胸中之块垒的淋漓尽致的悲痛。

这样看来，不管是哪一种情绪类型的曲子，在威森伯格的演绎下都具有王者的

力量和尊严。而阿什肯纳齐则根据不同的情绪类型表现出不同的情绪状态，但他一直用一种冷静的、理性的眼光在观察自己的演奏，使得他所表现出来的情绪不会太过极端，较为中和。比瑞特的演奏有一点做作，也比较浮躁，这从她演奏深邃宁静的曲子中便可得知。迪亚诺娃的演奏充满了女性的浪漫，但不失气势，流动性很强。涅博辛的演奏则充满了一种优雅、高贵的气息。总的来说，虽然 5 位演奏家在演奏乐曲的情绪处理上各有千秋，但对于所要表达的内涵上的揭示还是相对稳定的。

第二节 从演奏家处理各乐曲的乐曲结构布局上进行比较

通过对拉赫玛尼诺夫的 24 首钢琴前奏曲的分析研究，我们可以发现在 24 首前奏曲中，有 15 首单三部曲式的作品，2 首复三部曲式的作品，3 首单二部曲式的作品，1 首曲式较为模糊的作品，另外还有 3 首由乐段发展而成的作品。^①本节仅选择代表性作品进行分析。

一、根据各种结构类型的作品分类及分析

（一）15 首单三部曲式的作品

1、表达热情洋溢的情绪的单三部曲作品

第八首前奏曲（OP.23 NO.7）分为四部分外加一个尾声，在第一、二大段间，迪亚诺娃在衔接处有稍渐慢，阿什肯纳齐有稍稍停顿，威森伯格、比瑞特、涅博辛没有作出处理。在第二、三大段间，威森伯格、迪亚诺娃、阿什肯纳齐停顿了一下，比瑞特和涅博辛没作处理。在第三、四段间，除了迪亚诺娃在过渡小节渐慢外，阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃、涅博辛都没有作处理。而第十首前奏曲（OP.23 NO.9）是由固定音型、固定节奏和变化着的和声组成的，乐思缜密，乐段之间连接较紧，演奏家们在乐段之间的处理也较为相似，如在第二段与第三段衔接处演奏家们都有不同程度的渐慢。

2、表达深邃宁静的情绪的单三部曲作品

在第二首前奏曲（OP.23 NO.1）中除了迪亚诺娃在第 29-30 小节（即乐曲在 B 和 A' 的交界处）作了停顿之外，其余几位演奏家则都是采取较为自然的处理方式。

^① 参见林育的《怎样弹好拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲》，上海音乐出版社，2006 年。

在结尾处的第 37 小节,阿什肯纳齐从一开始就作了渐慢,比瑞特从第 38 小节才开始渐慢,而迪亚诺娃、威森伯格、涅博辛则以原速进行至尾声。第五首前奏曲(OP.23 NO.4)是一首在曲式上具有“起承转合”的意味的前奏曲。首段陈述主题,第二段在主题的织体和声部上加花,逐渐引入高潮,最后又换了一种形式再现主题直至尾声然后结束。在起承转合之间,5 位演奏家都不同程度地进行了渐弱和渐慢,过渡自然。

3、表达生机勃勃的情绪的单三部作品:

第四首前奏曲(OP.23 NO.3)中在第 1-16 小节有重复记号,除了迪亚诺娃以外其余几位演奏家都对该段落作了反复。在乐曲第一段与第二段的衔接处,除了威森伯格其余演奏家都是以弱收结束。而在中段与再现段之间衔接处,即第 44 小节,标有 *rit.* 的记号,阿什肯纳齐与比瑞特一开始就渐慢减弱以此过渡到下一段落,迪亚诺娃、威森伯格与涅博辛虽也有不同程度的渐弱,但仅在小节末最后两个音上渐慢。ABA'式的乐曲结构使得这首乐曲在结构上没有太大的处理空间。在第二十三首前奏曲(OP.32 NO.12)中,演奏家们处理相对一致,但在中部和再现部过渡之间,即第 34 小节,迪亚诺娃选择用弱奏的方式进入再现部,而其他演奏家均为强奏。

4、表达悲凉苍郁的情绪的单三部作品:

由于第一首前奏曲(OP.3 NO.2)的结构是很清晰的 ABA'式,演奏家一般在处理这首乐曲上没有太大的差异。较为明显的是涅博辛的处理,在 A 部分与 B 部分衔接处(即 14-15 小节处),与其他各版本相比更没有过渡,直接从 *ppp* 到 *mf*,而其他版本一般是从 *ppp-pp-p-mf*,即在 15 小节处还是处于 *p* 的状态,之后才逐渐渐强,循序渐进地到达 *mf*。笔者认为这样较为生硬,但从另一个方面说,这样处理使情绪对比更加激烈,更富有戏剧性。除此之外,5 位演奏家均在 ABA'三个段落上运用了不同的速度,以表现音乐的内涵。所不同的是阿什肯纳齐、比瑞特、涅博辛的 A'段比 A 段来的快,而迪亚诺娃、威森伯格的 A 与 A'段相同速度。

(二) 2 首复三部曲式结构的作品

从第六首前奏曲(OP.23 NO.5)、第二十四首前奏曲(OP.32 NO.13)来看,5 位演奏家的处理较为相似,在段落间都有不同程度的放慢和减弱。

（三）3 首单二部曲式结构的作品

在第十二首前奏曲（OP.32 NO.1）、第十六首前奏曲（OP.32 NO.5）、第十七首前奏曲（OP.32 NO.6）这三首单二部曲式的作品上看，演奏家们的处理没有太大的区别。

（四）3 首由乐段发展而成的作品

第十八首前奏曲（OP.32 NO.7）、第二十二首前奏曲（OP.32 NO.11）的乐曲结构不是很清晰，演奏家的处理方式也较为一致。而演奏家在第十九首前奏曲（OP.32 NO.8）上处理相似。

二、演奏家们在处理乐曲总体结构时的特点

通过横向分析，笔者发现在这 5 种不同曲式的曲子中，演奏家在处理单三部曲式的作品时会稍有不同，而在其他的曲式结构上演奏家的处理较为一致。从纵向上看，演奏家在处理单三部曲式作品的过程中显示出了如下特点：迪亚诺娃是所有演奏家中最善于在结构上做出处理的演奏家。她常常在段落与段落之间作渐慢、渐弱或者停顿的处理，表现出了她特有的细致和用心；演奏家对情绪的处理影响了他们对结构的处理：演奏家在处理情绪较为热情的、生机勃勃的作品时往往一气呵成，在结构上不会有太大的处理；在处理具有静谧曲风的或悲凉苍郁的作品时则比较自然，注重段落之间的渐弱、渐慢；在由固定音型或固定节奏型变化连缀而成的曲子中，演奏家对结构的处理往往较少，处理手段也趋于一致。

迪亚诺娃对曲式结构的处理使得曲子有许多松紧节奏，渐慢和渐弱使得曲子听起来很有韵致，而且也使曲子的过渡显得更合情合理，不冒进，不突兀。迪亚诺娃如此细腻的处理展现了拉赫玛尼诺夫的另一面。她的弹奏显示出拉赫玛尼诺夫并不是一个只在技术上一味冲锋陷阵的英雄，他也是一个在结构上有着精确计算和思考的战略家。对于中国学习者来说，迪亚诺娃的处理更符合中国人“和谐”、“自然”的审美观点，她的演奏较容易为中国听众所理解。演奏家对情绪的处理影响他们如何处理结构的判断。这样就使得曲子中的各要素集结成一个整体，最终，乐曲的结构能为乐曲情绪的表达服务。在处理由固定音型或固定节奏型变化连缀而成的曲子时，演奏家们常常不进行太多的个性化的处理，这样可以使曲子听起来结构更为紧凑，特别是在一些情绪有变化的较为大型的曲子中，减少段落与段落间的渐慢、渐弱或停顿会使得曲子听起来更统一。

拉赫玛尼诺夫的作品曲式结构大多是单三部曲式。除却拉氏少量的大型作品外，他的其他作品在与曲式结构相对应的整体和声结构上并不太复杂，段落之间大多是关系大小调或者同名大小调之间的转化，且连接得十分紧密，所以，拉氏的音乐在结构处理上给演奏者的空间并不大，而这正是演奏家在处理这些曲子的过渡时较为一致的原因。

第二章 拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲音响版本的 微观比较

第一节 从音色方面进行比较

音乐要素中音色的方面可分为分句法、踏板、声部平衡。从总体的钢琴的音色上看,由于 5 位演奏家所弹的都是现代钢琴,且所用的钢琴的制造工艺与发音特点都有所不同和不得而知,所以在本文的 24 首钢琴前奏曲中,笔者只谈论由于演奏家不同的表演方式所产生的声音的不同,其余的暂且不表。以下的分析中,由于每位作曲家在分句法、踏板、声部平衡上各有特点,所以笔者将按作曲家分别予以说明。

一、分句法

(一) 阿什肯纳齐的分句处理

阿什肯纳齐往往从大方向把握分句,而较少在细节上作大幅处理,显得比较低调,只在第二十三首前奏曲(OP.32 NO.13)中的第 31-36 小节处,阿什肯纳齐将谱面固有的连线打破,使得同音之间有连线。(见谱例 1)

谱例 1: 第 33 小节

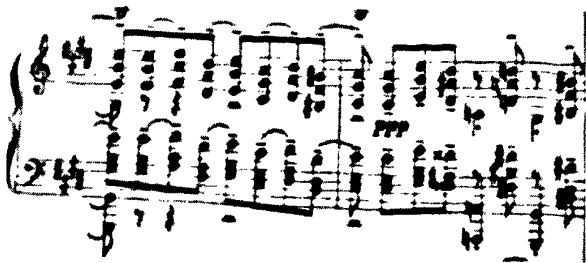


(二) 比瑞特的分句处理

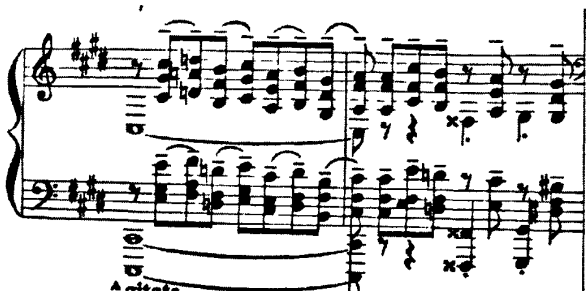
比瑞特倾向于在主或属功能的和弦或旋律音后分句,如:

在第一首前奏曲(OP.3 NO.2)的第 9 小节开头前两个音符处,比瑞特有明显的断开。(见谱例 2)同样,在第 12 小节开始时,比瑞特按照谱面将前两个音断开。这两处断开都是在前面小节和弦大量模进最终解决到主和弦的六和弦的情况下发生的。(见谱例 3)

谱例 2: 第 8-9 小节



谱例 3: 第 11-12 小节

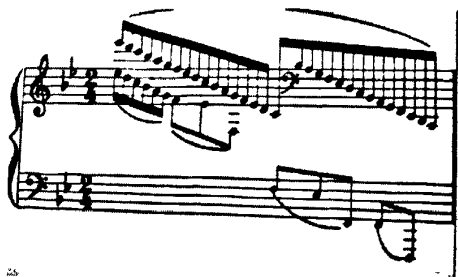


在第三首前奏曲中(OP.23 NO.2), 比瑞特在一个细节上与其他演奏家有些不同: 在第 33 小节第 3 拍, 其余演奏家的“气口”不明显, 而比瑞特则在切分音之前二级还原四六和弦之后吸气, 造成与众不同的效果。而第 33-34 小节正是乐曲离调到 C 大调的部分。这就相当于乐曲的进行暂时到了 C 大调。所以, 比瑞特的分句是在暂时的主和弦的四六和弦后分句的。她在第 34 小节也是一样的处理, 形成了不一样的语气。(见谱例 4) 另外, 比瑞特在弹奏再现部之前的华彩时将句子以 bB 调属音为分界点分为四个小句(见谱例 5)。

谱例 4: 第 33-34 小节



谱例 5: 第 39 小节



比瑞特还喜欢将半终止或暂时中止的句子尾音的时值弹短, 如:

在第四首前奏曲 (OP.23 NO.3) 中, 唯有比瑞特、威森伯格在 17、21 小节的句尾处断奏, 使句尾音听起来只有 3/4 拍。而句尾音正是 d 小调的属和弦, 也就是说比瑞特在句子进行到半终止处的和弦上弹短。在第十二首前奏曲 (OP.32 NO.1) 中, 比瑞特将第一句的结束和弦 (即第 2 小节的第三拍和弦) 弹得较为短促, 只停留半拍左右。这一和弦正是在前面和弦完全终止到的主和弦的六和弦。另外, 在第二十二首前奏曲 (OP.32 NO.11) 中, 比瑞特将第 5 小节的最后一个和弦处理成跳音, 使之时值变短。同样的情况发生在第 9、34、38 小节处, 这些和弦也都是曲子进行到半终止或暂时中止时的和弦。

(三) 迪亚诺娃的分句处理

迪亚诺娃与比瑞特相似, 喜欢在一些细节处加上气口, 如在音阶走句上, 如:

第七首前奏曲 (OP.23 NO.6) 气息悠长, 在结尾音阶走句处 (即 39-40 小节) 迪亚诺娃在音阶走句处断句且强调句头之音。(见谱例 6)

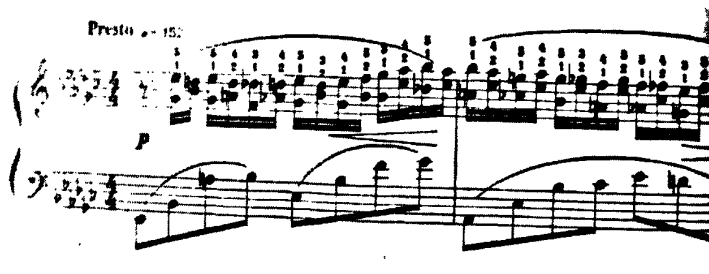
谱例 6: 第 39-40 小节



迪亚诺娃常常处理演奏家一般不处理的小细节以体现自己的个性, 一般在一些小分句上, 如:

在第十首前奏曲 (OP.23 NO.9) 中, 除了迪亚诺娃以外, 其余演奏家都将如 1-2 小节的大句子连成一句弹奏, 只有迪亚诺娃将连线衔接处的呼吸气口弹了出来。(见谱例 7)

谱例 7: 第 1-2 小节



在第十二首前奏曲(OP.32 NO.1)的第 5-6 小节的左手处,迪亚诺娃将 B-bB-A-bA 中的 A-bA 之间断开,而其他演奏家均将他们连在一起。(见谱例 8)

在第十五首前奏曲(OP.32 NO.4)的第 41-42 小节衔接处,迪亚诺娃与涅博辛与其他几位演奏家处理得不同:他们在 41、42 小节之间停顿,而其他演奏家的分句是在 42 小节的第一拍后停顿。

谱例 8: 第 4-7 小节



在第十六首前奏曲(OP.32 NO.5)中的在第 14 小节,迪亚诺娃与威森伯格将 B 与后面的三十二分音符断开,而涅博辛、比瑞特与阿什肯纳齐则似断非断。(见谱例 9) 在第 31-33 小节中的三次 6 度跳进时,迪亚诺娃将之断开,而其他演奏家并没有这么做。(见谱例 10)

谱例 9: 第 14 小节



谱例 10: 第 31 小节



(四) 威森伯格的分句处理

威森伯格的分句法突出了晚期浪漫主义写作风格。虽然威森伯格在分句法上处理较少,与阿什肯纳齐相似,但不同的是,威森伯格会在演奏家处理相同的曲子上推陈出新,如:

在第十六首前奏曲(OP.32 NO.5)的第 14 小节,迪亚诺娃与威森伯格将 B 与后面的三十二分音符断开,而涅博辛、比瑞特与阿什肯纳齐则似断非断。(见谱例 11)

谱例 11: 第 14 小节



同样,在第十九首前奏曲(OP.32 NO.8)中的第 36-37 小节处,威森伯格以左手隐伏的半音化旋律为基础,将句子分为四部分(见谱例 12)。其余演奏家则都以右手的高声部为主,也将句子分为四部分,但与威森伯格的气口不同。威森伯格的演奏更加突出了晚期浪漫主义的作曲手法——半音化写作手法,笔者认为以半音为

整个单位分句的处理可能更符合拉赫玛尼诺夫的原意。

谱例 12: 第 36-37 小节



(五) 总结

阿什肯纳齐在分句法的处理上是着眼大处，不拘小节。他这样处理可以使曲子中的乐句保持或者连成大句，听起来不至于零碎，使得曲子的风格更加统一。威森伯格的處理精神与阿什肯纳齐的相类似。所不同的是在一些曲子中，威森伯格可以“独具慧眼”，找出既符合作曲家心意、又能体现自身个性的分句法。

比瑞特、迪亚诺娃与涅博辛在分句上的处理思想与阿什肯纳齐、威森伯格的正好相反。这并不是说他们的处理仅仅局限于一些细枝末节，而应该说他们着眼大处，也注重细节，且正是在这些细节上点点滴滴的处理，体现了不同演奏家不同的处理个性和处理眼光：

比瑞特的分句处理从演奏的角度来看比较多的分布在大和弦连接或者华彩处，她这样的处理会使得这些部分更容易演奏，大和弦要一口气弹奏完毕必定需要相当大的力度与能快速辨别、移位的手感和技巧，将大和弦连接句分句就使得这一难度系数降低，有利于长时间演奏。华彩的分句就使得这种技术性较高的句子有规律可循，也可使得华彩的速度较容易控制，不至于弹乱。从演奏乐曲的角度来说，在主或属功能的和弦或旋律音后分句，这样的弹奏更容易听辨，脉络清晰。迪亚诺娃的分句法的处理着重在句子的音阶走句上，这样就使得这些句子听起来更有秩序、也更有重点，更符合一般听众的审美心理结构。另外在一些小细节上的分句体现了迪亚诺娃的女性独有的细致，以区别于其他的演奏家。而涅博辛的分句处理与迪亚诺娃的十分相似。

另外，演奏家们处理曲子的分句时还是有较多共性的，这从上文以外的其他曲子中可以看出：OP.23 NO.4、OP.23 NO.5、OP.23 NO.7、OP.23 NO.8、OP.23 NO.10、OP.32 NO.2、OP.32 NO.3、OP.32 NO.5、OP.32 NO.6、OP.32 NO.7、OP.32 NO.9、OP.32 NO.10、OP.32 NO.12，演奏家在处理这些曲子的分句法上几乎趋于一致。

二、踏板

(一) 迪亚诺娃的踏板运用

迪亚诺娃是最喜爱使用踏板的演奏家。在演奏家处理一致时，她的踏板往往会踩得比较深。如：在第三首(OP.23 NO.2)、第五首(OP.23 NO.4)、第七首(OP.23 NO.6)、第八首(OP.23 NO.7)前奏曲的踏板上，演奏家的处理较为相似，在踏板的深浅上，迪亚诺娃会将踏板踩得更深一些，较水润，整个音色也显得比较饱满而温情。

当演奏家在踏板的细节处理上有所争议时，迪亚诺娃的踏板往往踩得较长，如：在第四首前奏曲(OP.23 NO.3)中的在第1小节，迪亚诺娃与涅博辛的踏板在顿音处踩得长一些，而威森伯格、比瑞特、阿什肯纳齐则较为适度。在第4小节，威森伯格、迪亚诺娃将踏板一般踩到第二拍结束，而比瑞特、涅博辛、阿什肯纳齐则在第二拍起头稍微点了一下踏板。在第5拍，比瑞特和涅博辛倾向只踩左手的顿音的头一个音，威森伯格踩两个音，而阿什肯纳齐与迪亚诺娃踩完三个音。在第17小节，几个大和弦的踩法又有不同，威森伯格和比瑞特踩得较短，阿什肯纳齐、迪亚诺娃、涅博辛的正拍踩得较长，该句大和弦结束时，比瑞特踩得最短，表现得十分精神有力。(见谱例13)另外，在第41-42小节，迪亚诺娃与威森伯格踩满一拍半，而阿什肯纳齐、比瑞特、涅博辛则只在第一拍点了一下踏板。(见谱例14)

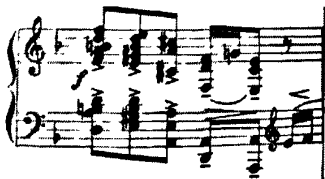
谱例 13：第 1 小节



第 4-5 小节



第 17 小节



谱例 14: 第 41-42 小节



在第十九首前奏曲 (OP.32 NO.8) 中的第 3 小节处, 阿什肯纳齐与威森伯格采用音后踏板将 A-C-A 空八度踩长, 迪亚诺娃将踏板踩长一点点, 比瑞特则只用正拍踏板点了点 A-C-A。

迪亚诺娃的踏板处理有时也有不同于上面两个特点的例外, 可能源于特殊的处理, 如:

在第十三首前奏曲 (OP.32 NO.2) 的第 6 小节处, 第二拍右手的和弦延续了两拍, 所有演奏家都踩了两拍, 然而迪亚诺娃却只踩了一拍。相同的情况发生在第 7、14、15 小节。另外, 在第 33 小节, 阿什肯纳齐与迪亚诺娃只踩了第一拍就放开制音器, 而威森伯格、比瑞特、涅博辛则选择以抖动踏板的方式踩满一小节。在第 34-35 小节, 阿什肯纳齐与迪亚诺娃选择不踩踏板, 比瑞特浅踩踏板然后放开, 涅博辛则踩得较深然后放开踏板。

(二) 阿什肯纳齐、威森伯格与涅博辛的踏板运用

阿什肯纳齐、威森伯格与涅博辛的踏板处理较为一致, 其中阿什肯纳齐、涅博辛的踏板较为适中, 而威森伯格的踏板用得更谨慎一些, 如:

从第四首前奏曲 (OP.23 NO.3) 的总体方面来看, 阿什肯纳齐在节奏的表达上显得较为柔软, 曲子中的顿音也较连, 这和阿什肯纳齐将踏板踩长有一定的关系。涅博辛的踏板踩得是十分有限且有节制, 而威森伯格与涅博辛相似。在第六首前奏曲 (OP.23 NO.5) 中, 阿什肯纳齐的踏板用得较为得当, 迪亚诺娃和涅博辛的踏板适中, 威森伯格则十分严谨地使用踏板。

在第七首前奏曲 (OP.23 NO.6) 中, 阿什肯纳齐与涅博辛的踏板用得收敛而谨慎。比瑞特则不同, 她几乎只是在右手旋律音出现时点一下踏板, 且踏板并没有踩满, 使得左手的琶音显得更加活跃跳动。威森伯格的踏板仅比比瑞特踩深一点, 显得颗粒性较强。而在第十九首前奏曲 (OP.32 NO.8) 中的第 3 小节处, 阿什肯纳齐与威森伯格采用音后踏板将 A-C-A 空八度踩长, 迪亚诺娃将踏板踩长一点点, 比瑞

特则只用正拍踏板点了点 A-C-A。在第 38-41 小节处,阿什肯纳齐、比瑞特采用的是音后踏板,将各小节连成一个大句。威森伯格的踏板只踩到第二、四拍的第一音,(见谱例 15)迪亚诺娃只在重拍上点了一下踏板,而涅博辛则在每个小节的每一拍上都点了一下踏板。在第 44-45 小节处,所有演奏家都踩满了 44 小节,阿什肯纳齐与涅博辛继续踩满 45 小节,迪亚诺娃与比瑞特选择在左手休止处放开踏板,只踩前两拍,威森伯格则干脆不踩踏板。在 46-51 小节,阿什肯纳齐选择浅踩踏板,迪亚诺娃则在每一拍上点一下踏板,而比瑞特、威森伯格与涅博辛没有踩踏板。

谱例 15: 第 38-41 小节



(四) 比瑞特的踏板运用

比瑞特比较喜欢运用正拍踏板,用法也比较俭省,如:

在《第一首前奏曲》(OP.3 NO.2)中,五个版本有一定的相似性,唯独比瑞特在第 35 小节时将踏板抬起,即在 35 到 36 小节的前两拍,比瑞特只踩重音拍(第 1、3 拍)就松开制音器。而其他 4 位演奏家则是每拍都踩踏板。在《第七首前奏曲》(OP.23 NO.6)中,比瑞特几乎只是在右手旋律音出现时点一下踏板,且踏板并没有踩满,使得左手的琶音显得更加活跃跳动。在《第十九首前奏曲》(OP.32 NO.8)中的第 3 小节处,比瑞特则只用正拍踏板点了点 A-C-A。

(五) 总结

迪亚诺娃的踏板的运用在演奏家中是最多的。除了可能在一两首曲子上有例外外,她的踏板往往踩得比较深和长。这就使得由迪亚诺娃演奏的乐曲听起来音色十

分丰富饱满,乐句与乐句之间也更加连贯,旋律更加宽广抒情,极具俄罗斯民族的风格。但有时候由于运用踏板比较多,且录音场地可能比较大,导致迪亚诺娃的录音回响比较大,在跑动性较强的乐曲中颗粒不是很分明。

其他演奏家的踏板都用得比较一致也比较少。其中,比瑞特常常使用正拍踏板,这往往能起到加强节奏的效果。从演奏乐曲来说,比瑞特的做法强调了重音拍,使得乐曲的性格更加鲜明,同时也体现了她演奏乐曲时坚定的、有活力的个性。

阿什肯纳齐、威森伯格与涅博辛的踏板运用的相似度较大,阿什肯纳齐的踏板用得不长不短刚刚好,既能使乐音听起来不至于太干涩,又不会造成回响太大的后果。但比起迪亚诺娃的踏板运用程度,阿什肯纳齐显得较为俭省。威森伯格的踏板运用十分谨慎,有的时候甚至到了致使乐句间连贯程度不够的地步,这一情况在OP.32中更加明显。笔者认为这不一定全是威森伯格弹奏上的问题,由于威森伯格的录音时间是1968-1970年,所以出现这样的情况还有可能是音轨压缩转制导致的。涅博辛的踏板用得少且与阿什肯纳齐的运用原则相似:运用而不滥用。

三、声部平衡方面

拉赫玛尼诺夫有着极为复杂缜密的织体线条,这在他的大部分前奏曲中体现得淋漓尽致。其中,声部平衡得最好的当属阿什肯纳齐和涅博辛。

(一) 阿什肯纳齐的声部平衡方式

阿什肯纳齐以不同音色诠释不同声部,层次清晰,如:

第二首前奏曲(OP.23 NO.1)是一首主调乐曲,以右手旋律,左手织体组成。演奏家们都注意到要处理好左手织体的层次以及与左右手配合时右手的突显。从音响上来看,在处理左手织体的层次上,阿什肯纳齐将左手两个层次清楚地表现了出来,且重点突出了低音层次,左手另一层次的音也较流畅地得以展现。而第五首前奏曲(OP.23 NO.4)的声部平衡的差异主要体现在第19小节起的“承”段落。在这个段落中有三个声部,阿什肯纳齐将右手的两个声部处理成高声部明,低声部暗两种色彩。在“合”段落,有四个层次,先将左手的两个层次看作是一个层次,那么就又是一个三声部的段落。在这一段落中,阿什肯纳齐是将第二声部即主旋律声部连接得最好的一个,与前面相同的是,阿什肯纳齐还是以音色的明暗来区分右手的两个声部。

（二）迪亚诺娃的声部平衡方式

迪亚诺娃的声部处理得比较粗糙，特别是在左右手声部平衡上。如：

第二首前奏曲（OP.23 NO.1）是一首主调乐曲，以右手旋律，左手织体组成。演奏家们都注意到要处理好左手织体的层次以及与左右手配合时右手的突显。迪亚诺娃较为不同，她将左手的织体当成一般性的伴奏织体来对待，而忽略了拉赫玛尼诺夫特有的、精妙的织体层次，所以她像弹一串普通的经过句一样对待左手织体，而不是把它当作刻画乐曲情感的工具。在第三首前奏曲（OP.23 NO.2）、第六首前奏曲（OP.23 NO.5）中，迪亚诺娃的左右手声部平衡欠佳。

（三）威森伯格的声部平衡方式

威森伯格在 OP.23 中的处理体现了细致的声部平衡，但在 OP.32 的处理中，他过度的力量导致他的声部失衡。如：

在第二首前奏曲（OP.23 NO.1）的声部平衡方面，威森伯格在中部将第三声部的音阶上行线条极富动力且歌唱地表现了出来，显示出他与其他演奏家不同的功力。

然而在 OP.32 中，笔者认为威森伯格的左右手平衡不太好，左右手一样强度，层次显得不够清晰。这从第十二首前奏曲（OP.32 NO.1）、第十四首前奏曲（OP.32 NO.3）、第十五首前奏曲（OP.32 NO.4）中的音响中可以听出。

（四）涅博辛的声部平衡方式

涅博辛的声部平衡极佳，层次分明，且挖掘出许多其他演奏家没有注意到的旋律层次。如：

在第七首前奏曲（OP.23 NO.6）中，5 位演奏家处理的区别主要表现在第 23 小节开始，因为从这里开始，该曲的织体更趋于复杂，尤其从第 28 小节开始。在第 31-38 小节，除了涅博辛之外的演奏家们都将右手第一声部作为旋律声部并加以强调，右手的对位声部则用弱奏和改变音色的方法来衬托旋律声部，涅博辛则不然。他别出心裁地将对位声部加以强调，而使得一般人眼中的旋律声部为辅。

在第九首前奏曲（OP.23 NO.8）中的第 28 小节的右手，阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃、威森伯格都突出 A-bB 的进行（即右手音型的第二个音），唯有涅博辛突出的是右手音型的第一个音（即 C-bD）。在第十四首前奏曲（OP.32 NO.3）中，在第 51-52 小节处的左手是连断结合的，阿什肯纳齐将这两个小节全弹成连的，威森

伯格也弹得较连，而比瑞特和迪亚诺娃将之全弹成断的，只有涅博辛将谱面要求的表达出来。在第 51-55 小节的右手旋律处，所有演奏家都理所当然地突出第一声部，唯有涅博辛的旋律进行为：E-G-E-G-#C-G-#C-G-A-G-A-G-A-bA-E-G，（见谱例 16）即涅博辛挖掘了右手三和弦的根音、三音、五音来丰富本来较为单调的重复旋律。

谱例 16：第 50-55 小节



第十五首前奏曲（OP.32 NO.4）声部平衡的分野主要出现在第 53-66 小节。阿什肯纳齐的处理是将左右手两个层次都大声地弹出来，第 56 小节后左手的层次不太清晰。其余演奏家的处理较为相似。涅博辛多捕捉到了一些左手的旋律。他先是将高声部与低声部两个大层次以不同的音色区分开来，到了第 58 小节，他抓住了左手的旋律如：第 58-59 小节男低声部的 B-#F-A-E，和第 59-60 小节男高声部的 B-#A-B。（见谱例 17）这是别的演奏家没有注意到的细节。

谱例 17：第 58-60 小节



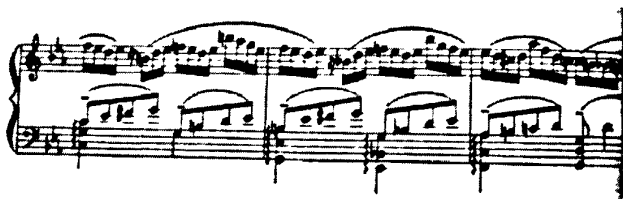
（五）演奏家们万花筒般的声部平衡处理

声部平衡方面不同于音色要素的其他两个方面，在这里，演奏家们的处理如同万花筒，将拉赫玛尼诺夫音乐中特有的纷繁复杂的线条表现得五彩缤纷，下面例举一些代表性作品作分析。如：

在第八首前奏曲（OP.23 NO.7）的在第二段声部处理上，演奏家们有些差异：涅博辛、比瑞特与其他几位演奏家显得不同。他们明显地将以和弦为主的高声部突

出，而原本的主旋律声部在第二段是以中声部出现，涅博辛将其弱化，并改变音色使之成为陪衬声部。阿什肯纳齐、迪亚诺娃、威森伯格则不同。他们或者将第一声部与第二声部并置，或者甚至强调已经处于中声部的主旋律，而非高音和弦声部，如威森伯格。在第二段末尾处，阿什肯纳齐左手低音线条勾勒得十分到位。在第 37 小节，阿什肯纳齐强调了右手的和弦低音 E 与第 36 小节左手的 F 相连，而迪亚诺娃、威森伯格则强调了右手和弦的高音 G，比瑞特和涅博辛则没有强调这一右手和弦，造成句子低音线的断裂。相似的情况出现在第 41 小节，阿什肯纳齐强调了右手和弦的低音 C 与第 40 小节的 bD 相连，而迪亚诺娃、威森伯格、涅博辛、比瑞特则强调了右手和弦的高音 F。在第 45-48 小节，阿什肯纳齐、比瑞特突出第三声部，即左手第一声部。威森伯格、涅博辛则突出第四声部，即左手的低音声部。迪亚诺娃的突出不明显偏向于任何一方。另外，在第 61、63 小节，涅博辛突出了左手的 A 和 bB，而其他演奏家则没有突出。除此之外，在第四段即第 67 小节起，阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃都没有突出左手的旋律，而威森伯格和涅博辛则清晰明显的突出了左手的旋律。值得提出的是，涅博辛还将谱面上标记保持音的音符强调出来。（见谱例 18）

谱例 18：第 73-76 小节



第九首前奏曲（OP.23 NO.8）是一首总体上来说有四个层次的前奏曲。所以演奏家怎么处理这些层次对于这首曲子的表现是十分关键的。

在第 10 小节，阿什肯纳齐将小节的层次处理成 A-bB-G-bA-bB-B，迪亚诺娃与威森伯格处理成 C-bD-bB-C-bD-D-B，涅博辛处理成 C-bD-bB-C-bD-D，比瑞特则处理成两个层次兼顾，即既弹出 A-bB-G-bA-bB-B，又兼有 C-bD-bB-C-bD-D。（见谱例 19）同样的情况出现在第 19、52 小节，只不过第 19 小节将第 10 小节移了半个调。在第 11-12 小节处，唯独涅博辛将层次处理成 bE-bA-C-F-bF-bE-F-G-bA-bB-C。在第 20 小节比瑞特、威森伯格清晰地将右手音型的第二个音作为主要层次弹了出来，阿什肯纳齐、涅博辛则不是很清楚地表达，但他们所要表达的与比瑞特、威森伯格相同。迪亚诺娃则独辟蹊径，她强调的是右手音型的第一个音。5 位演奏家的左手旋律层

次都得到不同程度的重视。在第 28 小节的右手,阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃、威森伯格都突出 A-bB 的进行(即右手音型的第二个音),唯有涅博辛突出的是右手音型的第一个音(即 C-bD)。在第 32-35 小节,比瑞特、迪亚诺娃、涅博辛突出的是右手音型的第一个音为层次,而阿什肯纳齐、威森伯格弹出来的比较糊,比较没有突出的层次。在第 36-39 小节,阿什肯纳齐、比瑞特、涅博辛突出的是最前面一个音和右手音型的第四个音,迪亚诺娃、威森伯格则不明显分出层次。第 40-41 小节,阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃、涅博辛突出了右手的最高层次,而威森伯格则突出了左手的 bA-bB。但从第 32-41 小节起,左手的长音旋律才是该部分的主旋律。右手只是紧拉慢唱的层次,但就是处于这样的地位,演奏家们还是处理了右手的部分,十分细腻。在第 42-43 小节中,比瑞特、迪亚诺娃突出的是第二个音即高声部层次,阿什肯纳齐、威森伯格、涅博辛则突出第一个音,即低声部层次。在第 44-47 小节,演奏家中唯有涅博辛将与主题相同的旋律进行深入挖掘,他强调的是右手的第二个音,从另一方面来说,这也是对结尾和弦的一个伏笔,一种暗示。在第 53-54 小节,比瑞特强调的是右手音型的第二个音,阿什肯纳齐、迪亚诺娃、威森伯格则照主旋律强调,涅博辛的处理比较独特,他将 53-54 小节、56-57 小节的旋律处理成左右手交叉的形式,他强调的如图所示(见谱例 20)在第 58 小节,除了阿什肯纳齐外的演奏家们都强调右手音型的第一个音,唯独阿什肯纳齐强调的是左手音型的第一个音。从第 59-68 小节中,总体来说所有演奏家都不同程度的强调右手音型的第二个音。涅博辛在第 59-62 小节处,强调的是左手,从 65 小节起才逐渐强调右手。另外,迪亚诺娃、涅博辛、威森伯格在 67-68 小节中层次不是很清晰。在第 71-73 小节处,迪亚诺娃与涅博辛强调的是右手音型的第一个音,而比瑞特、威森伯格、阿什肯纳齐则强调的是右手音型的第二个音。然而在第 74-76 小节,比瑞特、涅博辛、阿什肯纳齐强调的是右手音型的第二个音,迪亚诺娃与威森伯格则强调左右手共同完成的层次,即 bE-bD-C-F-bF-bB-G-F-bB-A-F-C-bA-G-bE-bD-C-A。(见谱例 21)

谱例 19: 第 10 小节



第 19 小节



谱例 20: 第 53-54 小节

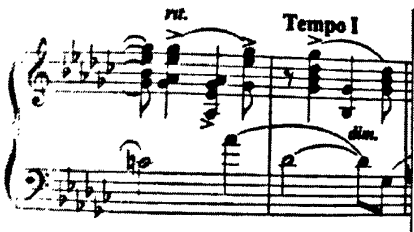


谱例 21: 第 74-76 小节



第十一首前奏曲 (OP.23 NO.10) 是一首乐队化的多声部作品。在第 30-31 小节,除了威森伯格以外,其余几位演奏家都没有将左右手声部的旋律连接起来形成一条整体的旋律: $bA-bG-bD$, (见谱例 22) 而只是突出了左手的旋律, 即 $bA-bD$ 。

谱例 22: 第 30-31 小节

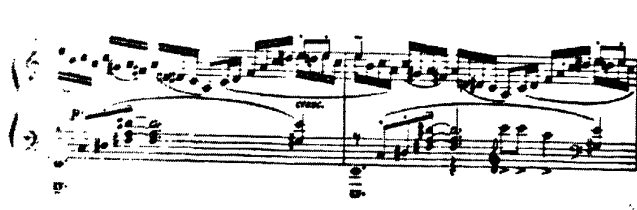


在第 35-46 小节,即再现段,涅博辛以另一种音色来演绎第二、三声部(即右手低声部和左手高声部),将之隐藏起来,以突出第一、四声部的反向进行和对位关系。另外,在第一、四声部的对比中,第四声部即左手旋律声部显得较为突出,笔者猜想这可能是涅博辛想与前面的部分统一,因为前面的两段都是以左手旋律为主,右手为辅来伴奏。除此之外,在第 41-44 小节,声部数量扩充到五个声部,涅博辛则用不同的音色来演绎各个声部,使得旋律与旋律之间相得益彰。威森伯格没有将二三声部尤其是第二声部(伴奏声部)隐藏起来,在音乐处理上显得有些粗糙。迪

亚诺娃与涅博辛的处理较为相似，但有一点与涅博辛正好相反，迪亚诺娃更突出右手旋律即第一声部。比瑞特的处理与涅博辛较为相似。阿什肯纳齐也与涅博辛较为相似，所不同的是，阿什肯纳齐并没有弱化第一、四声部中的其中一个声部，而是使这两个声部旗鼓相当。在第 52-53 小节，涅博辛使得右手中声部的旋律突出，即突出了 $bA-A-bB-bC$ 。这是其他演奏家没有注意到的。

就第十九首前奏曲 (OP.32 NO.8) 来说，阿什肯纳齐、比瑞特、涅博辛的左右手较为平衡，层次相当。而迪亚诺娃的左手较为小声，威森伯格则是右手较为小声。在第 13-14 小节的左手，比瑞特与威森伯格突出了 $C\#D-A-E$ ，E 则捕捉到 $C\#D\#F-A\#G$ ，阿什肯纳齐与迪亚诺娃没有注意到这一旋律。(见谱例 23) 在第 21-26 小节，威森伯格只弹出右手高声部的几个长音，左手的高声部层次则没有注意到。阿什肯纳齐、迪亚诺娃、涅博辛则将左手的高声部层次都弹出来了。比瑞特与他们大致一致，但就是在第 23-24 小节处没有将左手高声部弹出来。在第 26 小节，演奏家们除了威森伯格都将主题动机弹了出来。(见谱例 24) 在第 36-37 小节，如上文所述，威森伯格以左手隐伏旋律为主，突出了 $bB-A\#G-G\#F-F-E\#D\#D-D\#C-C-E\#G$ 。而另外几位演奏家都强调了右手旋律音并在第 37 小节与左手穿插成为旋律，即 $E-E-E-A-C-C-C-E-A-A-A-C-E\#D$
 $-E-D-E\#C-E-C-E\#G$ 。(见谱例 25) 在第 46-47 小节，威森伯格没有明显地弹出音与音之间的层次，阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃则突出每一拍的第一个音程与后面的第 48 小节在声音上有连接。涅博辛的处理将重音移至每一拍的第三个音，在他的处理下，第 46 小节的旋律音程呈半音上行状，而在 47 小节，涅博辛更是突出了半音上行。(见谱例 26)

谱例 23：第 13-14 小节



谱例 24: 第 26 小节



谱例 25: 第 36-37 小节



谱例 26: 第 46-47 小节

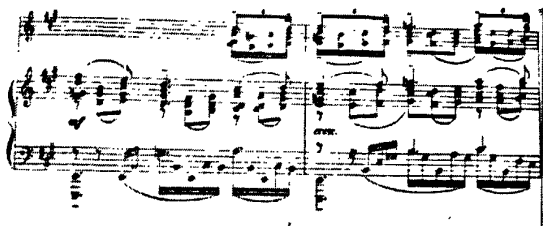


第二十首前奏曲 (OP.32 NO.9) 中, 笔者觉得涅博辛的层次捕捉得最细腻, 声部平衡也好, 许多隐伏旋律他把握得最好。阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃也不错。威森伯格将右手中声部即伴奏声部弹得太响了, 以至于许多可以表现出来的旋律都被掩盖了, 声部平衡得不是很好。涅博辛和迪亚诺娃是左右开弓, 两手层次都较为清晰, 比瑞特、威森伯格较突出左手声部, 阿什肯纳齐较为突出右手声部。

从细节上说, 在第 15-21 小节, 涅博辛和比瑞特都突出了第三拍和第四拍长音附点的隐伏旋律, 且在第 15-18 小节时他们并不怎么突出, 经过乐曲的渐强, 从第 19 小节到 21 小节, 涅博辛和比瑞特突出了这一隐伏旋律。其余的演奏家则没有处理到这一点。(见谱例 27) 在第 23-24 小节处, 阿什肯纳齐突出了附点后第一个和弦, 比瑞特突出了加了保持记号的空八度, 而涅博辛则突出了附点后第一个和弦中的 G 音。迪亚诺娃与威森伯格则没有弹出这些。在第 28-29 小节, 阿什肯纳齐与迪亚诺娃突出了右手的中声部以此接入 29 小节左手 A 的空八度, 而我觉得更为合理的是涅博辛与比瑞特的处理, 他们强调了 28 小节级进上行的音阶以接入 29 小节的左手

空八度 A。威森伯格的层次则令人无法分辨。在尾声的声部层次令人眼花缭乱。在第 41-42 小节，涅博辛将左手#C 与右手第二拍的高音#C 对置并突出，在第 43-44 小节则突出右手用连线连起来的#C-E，左手的#F-E 则小声与其“对唱”。在 45-49 小节则主要突出左手的声部。威森伯格在第 41-42 小节突出每一、三拍的第二个、四个音与每二、四拍的第三个音。在第 43-44 小节突出的是第二、四拍的第二个、四音和第一、三拍的第一音。在第 46-47 小节则突出#D-#F-A 这三个音。（见谱例 28）迪亚诺娃在第 41-42 小节突出右手第二、四拍的第三音且与左手的第一、三拍的音进行“对唱”。在第 43-44 小节迪亚诺娃则突出右手的#C-E-A 且与左手的#F-E 进行对唱，在第 46-47 小节，迪亚诺娃突出#D-#F-E。（见谱例 28）在第 41-42 小节，比瑞特突出左手，在第 43-44 小节，比瑞特突出左手#F-E 与右手#C-E 的“对唱”。在第 46-47 小节，突出#D-#F-A。（见谱例 28）阿什肯纳齐在第 41-44 小节与比瑞特处理相同，在 46-47 小节则突出左手的高声部#F-A。在第 48-49 小节突出#C-B-E。（见谱例 29）

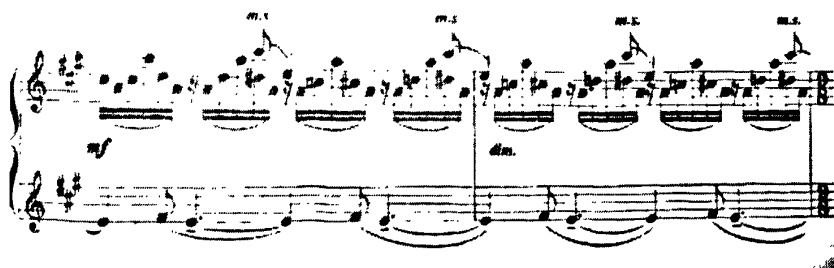
谱例 27：第 19-20 小节



谱例 28：第 41-42 小节



第 43-44 小节



第 46-47 小节



谱例 29: 第 48-49 小节



第二十四首前奏曲 (OP.32 NO.13) 中, 在第 21-26 小节, 涅博辛将右手的两个声部势均力敌地对立起来, 即右手两声部不属于从属的关系。威森伯格将右手的中声部从属于右手的高声部。阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃的处理则介于他们两者之间。在 27-42 小节处, 阿什肯纳齐突出右手声部, 而比瑞特在第 31 小节起就突出左手声部, 且在第 29-30 小节处, 比瑞特突出了与主题节奏有关的附点音。从第 31 小节起, 比瑞特突出的是左手的附点节奏, 当然, 仍然是与主题元素有关。迪亚诺娃在第 29-30 小节突出的是右手声部的音。而在第 31-35 小节突出的是偶数拍和奇数拍的头一个音。威森伯格与涅博辛在第 27-28 小节突出的与阿什肯纳齐、比瑞特、迪亚诺娃不同。威森伯格在 29-30 小节的处理与迪亚诺娃相同。在 31-42 小节, 威森伯格的处理与阿什肯纳齐相同。涅博辛在第 29-30 小节的处理与迪亚诺娃、比瑞

特相似,只不过她将这二者的处理结合起来。第 31-42 小节处,涅博辛与迪亚诺娃的处理相同。另外,演奏家中除了阿什肯纳齐,其余的都将第 27-28 小节中左手的隐伏半音上行音阶弹了出来。在 43-45 小节,阿什肯纳齐、迪亚诺娃、涅博辛突出的是右手第一声部,比瑞特与他们大致相似,只不过在右手每小节第四拍的首音突出的是第二声部的音。威森伯格的处理与阿什肯纳齐他们也相似,只是威森伯格在第一、二拍的时候突出的是第二声部的音。在第 58 小节,阿什肯纳齐、比瑞特、涅博辛将句子中镶嵌的主题乐汇的节奏型弹了出来,形成与主题呼应的形式,然而迪亚诺娃与威森伯格弹得不明显,似乎没有注意到这一节奏型。

(六) 总结

声部平衡是弹奏拉赫玛尼诺夫前奏曲时较难的一项。要将如此纷繁复杂的线条、声部用不同的音色、力度弹出来,同时还要兼顾旋律性、歌唱性等等,这真的是一大难题。

阿什肯纳齐与涅博辛十分善于处理声部平衡。其中,以涅博辛最有独到之处。从上文中就可以看出,他不仅将各声部以不同的、歌唱的声音弹出来,还发掘出一些其他演奏家没有注意到的旋律,他是一位旋律捕捉的高手。这就丰富了拉赫玛尼诺夫前奏曲中音响呈现的方式,使得拉赫玛尼诺夫创作的手法和意图得到了最大化的彰显。

迪亚诺娃在声部平衡上的处理相较之下就显得粗糙。首先,她左右手两大声部就表现得不够平衡。往往左手声部与右手声部使用同一种音量和音色。这样就使得传统的旋律声部——右手得不到强调,导致声部失衡。这一问题在威森伯格 OP.32 的表现中更加突出。威森伯格演奏时左手的音量几乎已经盖过了右手的音量,加上他过于强调钢铁般的触键,使得两手各个声部的线条不很明晰也不够歌唱,各声部平衡失调。比瑞特在声部平衡上没有太大的异常,也没有太大的特点。

第二节 从速度方面进行比较

首先要申明这 5 位演奏家在处理乐曲时所用的弹性速度属于结构的弹性速度。^①

一般来说,速度按快慢可以分为三个档次:慢,中,快。从速度术语上说,“慢”

① 参见《论钢琴演奏》,李素心译,叶琼芳校,人民音乐出版社,2000 版, P116.

大致包括: Large、Grave、Lento、Adagio 等;“中”大致包括: Andante、Andantino、Moderato 等;“快”大致包括: Allegretto、Allegro、Allegro molto、Vivace、Presto、Prestissimo 等。在拉赫玛尼诺夫的 24 首钢琴前奏曲中, OP.23 除了标注出速度术语外, 还标出了曲子的精确速度。而在 OP.32 的曲子中, 一个精确速度都没有, 只能从作者所标注的速度术语中揣摩他心目中的最佳速度, 但这也给了演奏家更大的诠释空间。下文中, 笔者将对演奏家所使用的速度分类, 以分析比较演奏家们的演奏。

一、属于“慢”速度的曲子

在第一首前奏曲(OP.3 NO.2)中, 按照速度来看, 弹得最快的是迪亚诺娃, 其次依次是涅博辛-阿什肯纳齐-比瑞特, 最慢的是威森伯格, 他用了 5 分 04 秒。该曲集均没有标明速度, 仅有速度术语。该曲标明的是 Lento, 意即慢板, “通常认为稍快于广板而慢于柔板”, 速度大概是每分钟 52。^①如果按照这个标准来看, 5 位演奏家的演奏都过快了一点, 因为最慢的威森伯格平均每分钟大概是 55。由于每位演奏家的个性和处理的不同, 演奏出的曲子不可能都一样, 他们在速度上的最大的共同点之一就是使用了弹性速度(Rubato)。

阿什肯纳齐在主题音调及其变体(如转调上的主题)的第 2 个和第 3 个音之间、和弦成句连接时(如第 8-9 小节)、段落或句子(如中段的句子和华彩结束处)到一定停顿处时运用弹性速度, 且凡是遇到主题音调或主题音调的变体, 在任何一个声部出现, 都会出现弹性速度。比瑞特在一开始就与另外 4 个版本不同, 她按照节奏弹奏 A-#G, 直入#C, 给人以果断感。另外, 与阿什肯纳齐所相同的是她在主题及其变体上也运用了弹性速度, 但她运用得更广, 即在第 2 小节的前两拍也运用弹性节奏, 而这前两拍正是和主题音调构成主题的一部分, 在比瑞特的处理下, 主题整个部分都加以弹性节奏。其余在和弦连接成句或分句处比瑞特也加入了弹性节奏。迪亚诺娃是仅在句子、段落过渡或结束处才加上弹性速度(过渡如华彩处结束接第三段时)。威森伯格在速度的把握上很严谨, 几乎不随意出现弹性速度。涅博辛的弹性速度用的不多, 较明显的部分是主题音调与和弦成句连接处。

第二首前奏曲(OP.23 NO.1)明确标明速度为 58, 按照演奏时间来看, 弹得最快的是威森伯格, 其次是迪亚诺娃, 他们的速度都在 58 左右。而阿什肯纳齐、比瑞特、涅博辛的速度都稍慢一些, 最慢的是比瑞特。然而由于弹性速度的原因, 这 5

① 参见《外国音乐表情演奏用语词典》, 人民音乐出版社, 2008 年。

位演奏家的速度都不是“方方正正”的：阿什肯纳齐在左手句子分句之间会稍带有弹性速度，另外，在情绪降低和音量渐弱的时候会渐慢。迪亚诺娃除却在左手句子分句处稍渐慢之外，在右手句子分句处会有“气口”，同时使左手的弹奏带有弹性速度。威森伯格与迪亚诺娃处理得差不多，且威森伯格与迪亚诺娃都在乐曲中段部分将速度处理得比主题段与再现段快。不同的是，阿什肯纳齐、比瑞特、涅博辛都用不变甚至是更缓慢的速度来处理中段。笔者以为中段一开始，旋律在两个 8 度里跳动，并且旋律音程呈扩大化处理预备高潮，个人认为一般的处理是渐强和渐快。在弹性速度的处理上，比瑞特与涅博辛有相似之处。比瑞特运用的弹性速度，将规整的四个 16 分音符弹成附点（在中段尤其明显，如 19-22 小节），如果参照阿什肯纳齐的弹法，那么相对来说比瑞特并不强调后半拍的重音。但奇怪的是，中段比瑞特的弹奏还拖泥带水的，虽然有弹性节奏的存在。这种情况在涅博辛的弹奏中也有少量出现，但涅博辛的弹奏与威森伯格的相似度更大。

第五首前奏曲（OP.23 NO.4）谱面上标记的速度是 50，但 *Andante* 所表示的速度大约是 72。这就形成速度术语所表示的速度与精确速度之间的一个速度差。由于有 *Rubato* 的存在，约略估算，弹得最慢的阿什肯纳齐的速度略慢于 50，而仅快于阿什肯纳齐的比瑞特的速度略快于 50，即除阿什肯纳齐以外，其余演奏家都快于谱面速度。各位演奏家都对该曲进行了较多的 *Rubato* 的处理：阿什肯纳齐在引子的两小节上就作了 *Rubato*，每一小节的开头和句尾都放慢，笔者发现主题呈示段的结构也有“起承转合”的意味，而阿什肯纳齐在这一段落中每一句的的开头和结尾也都放慢。在第二大段中也大致参照第一大段。在第三大段中，每两小节就是一个转调，而每一个转调的开始都是一个分解和弦，阿什肯纳齐在每个转调开始都放慢了速度。另外，在分为“起承转合”的四个大段的衔接处，阿什肯纳齐都会放慢速度。比瑞特的总体速度比阿什肯纳齐快，但她的 *Rubato* 显得有点别扭，不自然，做作。引子部分她没有放慢直接接入主题，主题段的 *Rubato* 与阿什肯纳齐相似，但在第二大段时，她几乎每一小节的开头和结尾都作了 *Rubato*，使得大句子显得零碎和做作。在第三大段时，她抓住转调句子的开头结尾放慢。在第四大段时，几乎右手的每一个旋律音她都作了放慢，显得琐碎和繁杂。迪亚诺娃没有将引子放慢，且在整首曲子中，迪亚诺娃的 *Rubato* 用得很少，她在大段落的衔接处放慢，并在第一和第四大段中的句子衔接处放慢。迪亚诺娃与威森伯格都用一种较统一的速度将整个曲子整合起来，别有一番气势，尤其在曲子高潮部分。威森伯格的速度十分严谨，几乎没有用到

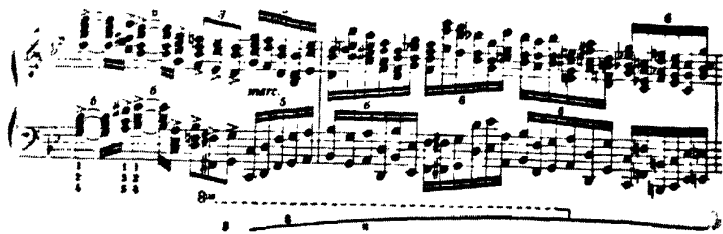
Rubato。涅博辛的速度也是比较统一的，但他会随着力度的进行而稍稍改变速度或在段落间放慢速度。另外，5 位演奏家在第 51-52 小节的 *ff* 处都放慢了速度。

第十一首前奏曲 (OP.23 NO.10) 的谱面速度是 50，比瑞特弹得最慢，他的速度恰好与 50 相似，所以除了比瑞特，其他演奏家的速度都快于原速。在这首悠扬的小曲中，5 位演奏家都采用了 Rubato 来表达曲子中丰富的情感。阿什肯纳齐主要在段落与段落之间的衔接处放慢速度，另外，每逢八分音符的附点拍时，阿什肯纳齐总是会放慢，比瑞特与他类似，但比瑞特还在尾声中的琶音处放慢，笔者觉得有点矫情。迪亚诺娃的 Rubato 用得比较少，但在尾声处她先是加快，后又变慢。另外，她也在琶音处加了一些 Rubato。威森伯格在右手钟声般和弦最末两个处放慢，其余处理与阿什肯纳齐相似。涅博辛的 Rubato 用得较少。

二、属于“中”速度的曲子

第三首前奏曲 (OP.23 NO.2) 在谱面标明的速度是 80，涅博辛的弹奏速度最快，且大约是 80 的速度，那么其他几位演奏家看来就是用低于 80 的演奏速度来演奏的了。从全曲看，各位演奏家都或多或少运用了弹性速度：他们经常将句末的和弦放慢演奏以强调，如第 4-5 小节、第 17-18 小节、53-54 小节，在 18-27 小节之间，右手常常随着左手的旋律的起伏而放宽或收紧，一般在左手旋律的句末音。另外，在大和弦连续进行的结尾处放慢速度。有所不同的是迪亚诺娃在 55-56、56-57、57 之间的单音与和弦音连接处放慢了速度。在 53 小节的大和弦连接上，比瑞特、威森伯格、阿什肯纳齐选择一气呵成，在和弦与和弦之间几乎没有停顿，也没有渐弱。迪亚诺娃选择在和弦句与句之间停顿，涅博辛则不仅停顿，和弦句与和弦句之间还有渐弱。（见谱例 30）

谱例 30：52-53 小节



第四首前奏曲 (OP.23 NO.3) 的谱面速度是 66，从演奏时间来看，威森伯格最

快。(由于迪亚诺娃的弹奏没有重复第一段,所以若是加上第一段的时间,迪亚诺娃的弹奏时间实际为 2'52")但 66 的速度大致是阿什肯纳齐的速度,而阿什肯纳齐的速度是 5 位演奏家中最慢的。涅博辛的速度接近 68,与谱面速度接近。如曲上所标,这是一首小步舞曲(minuetto),所以各位演奏家在处理这首前奏曲的速度较少用到 rubato。一般他们在段落的结尾处作一些渐慢,如 16 小节, 53 小节。

第七首前奏曲(OP.23 NO.6)的谱面速度为 72,经过比对,威森伯格的速度与 72 相近。也就是说阿什肯纳齐、比瑞特、涅博辛弹得快于谱面的速度,而迪亚诺娃则比标准速度慢些。比瑞特是弹得最快的,比其他几位演奏家更灵动,更有活力,她用了一个较统一的速度来组织全曲(只在高潮衔接和高潮处有稍微的放慢),较少用到 Rubato,她更轻松地应对左手的琶音,使之更加轻巧,体现出一位技巧高超且富有朝气的拉赫玛尼诺夫的形象,但是不可避免的是比瑞特的演奏较缺乏内涵。阿什肯纳齐的速度仅比比瑞特多三秒,在本曲中他的 Rubato 一般用在力度记号改变时和句尾句首的衔接处。涅博辛的速度在全曲中分布得较为均匀,他用的 Rubato 较少。威森伯格则几乎没有用到 Rubato。如上文所述,迪亚诺娃的演奏更多的是反映出的是拉赫玛尼诺夫的特有的犹豫的、矛盾的内心独白。这种犹豫在速度上体现了出来。迪亚诺娃在曲子中用了许多 Rubato,除却段落与段落之间的衔接需要放慢外,她一般在句子的最后一个音上放慢,而下一句的首音也会放慢,然而在高潮处她会渐快,如第 18-19 小节处,另外,在力度发生变化时她也会运用一定的 Rubato。值得指出的是,在第 33、34、35、36、37 小节处,迪亚诺娃在句子的首个和弦和最末一音上作了停顿,以突出她所要表现的犹豫、不安、心事重重的情绪。

第八首前奏曲(OP.23 NO.7)谱面标记的速度为 80,而 Allegro 的速度一般在 132。这也形成了谱面与精确速度之间的差别。在 5 位演奏家之中,比瑞特弹得最快。而比瑞特的速度十分接近于 80,甚至有的时候还比这一速度更快些。与此看来,其他演奏家都比原速慢些。但速度并不是衡量一首作品演奏得好与坏的关键。对笔者而言,速度固然是一项指标,但从音响上看,比瑞特似乎是将该作品当作练习曲来处理了,她弹得很快,有一味炫技的意味,却忽略了音乐本身更深层次的内涵,所以笔者认为综合来看,比瑞特并不是演奏得最好的一个。涅博辛的演奏速度接近于比瑞特,但他的演奏听起来显得就比比瑞特有味道。在 5 位演奏家中,威森伯格是弹得最慢的一位,他的 Rubato 用得十分节制,只在开始时左手的低音 C 出现时用(即第 1-7 小节)。阿什肯纳齐的节奏和速度也都很严谨,只稍作 Rubato。比瑞特的处理

是全首曲子只在结尾处放宽,但她弹出来的和弦显得比较粗放和暴力。比瑞特、涅博辛在最后一段中的第 83-84 小节加快速度且并不放慢直接进入第 85 小节。而阿什肯纳齐、迪亚诺娃、威森伯格则在 84 小节放慢接入第 85 小节。在这首曲子中,迪亚诺娃是所有演奏家中用 Rubato 最多的一位。她一般在强调或段落、句子衔接处或者是力度记号变化时运用 Rubato。如在第 1 小节,为强调左手低音 C 处用了 Rubato,在第 52 小节放慢速度以进入第三段,在 66 小节的 dim.处放慢速度等。

第十六首前奏曲(OP.32 NO.5)没有标识谱面速度。但从谱面术语来看, Moderato 相当于 88。弹得最快的是威森伯格,最慢的是比瑞特。阿什肯纳齐、威森伯格与涅博辛几乎没有用到 Rubato 速度。迪亚诺娃的 Rubato 用于第 12-13 小节处,还有从第 15-21 小节的小节结尾,另外在第 31-33 小节六度跳进之间也有放慢。比瑞特的 Rubato 主要是在左手的固定伴奏音型上。其他演奏家一般都是均匀地弹出,而比瑞特采取的是慢起加快又渐弱的方式。

在第十八首前奏曲(OP.32 NO.7)标记 Moderato 的曲子里,弹得最快的是迪亚诺娃,最慢的是比瑞特。演奏家们在这首曲子中没什么用到 Rubato,只有迪亚诺娃在第 20-26 小节处稍有加快,而比瑞特在结尾处稍有放慢。

三、属于“快”速度的曲子

第六首前奏曲(OP.23 NO.5)谱面标记的速度是 108,弹得最快的威森伯格与该速度相近。那么其他的 4 位演奏家则稍慢于谱面所标记的速度。本曲中,演奏家还是有用到一些 Rubato。威森伯格在小段落之间和大段落之间有稍作停顿。在呈示段,他在第 23-24 小节时加快速度,在 29-30 小节放慢速度,接着在呈示段和中段之间的过渡小节放慢速度。在中段,他通常在右手第二声部和左手第一声部弹奏出旋律时放慢,如第 36-37 小节和第 41-42 小节。威森伯格在 40 小节的渐强和渐弱中放慢,与此相同的是第 47 小节,威森伯格在同样的渐强渐弱中放慢。另外,他还在力度记号变化的时候稍作速度上的改变。如 40-41 小节。阿什肯纳齐在呈示段的第 7-9 小节加快了速度。呈示段的其余处理与威森伯格相同。整个中段阿什肯纳齐按照谱面的要求放慢了速度,与威森伯格相同的是在中段上的处理。比瑞特在呈示段的第 17 小节开始就以慢于之前的速度弹奏,然而却在中段明显提示“Un poco meno mosso”时加快了速度,令人有些匪夷所思。比瑞特其余在中段的处理手法大致与威森伯格相同。迪亚诺娃对 Rubato 的处理与威森伯格大致相同。涅博辛在呈示段与威森伯格

的处理相似，在中段他用了较为严谨的速度，较少用到 *Rubato*。

在第九首前奏曲（OP.23 NO.8）中，5 位演奏家中弹得最快的是阿什肯纳齐，最慢的是迪亚诺娃。威森伯格、涅博辛与阿什肯纳齐的速度差不多。演奏家在演奏乐曲的时候使用 *Ruabto* 的频率较低，总的来说，迪亚诺娃用 *Rubato* 的频率较高。除了在段落与段落之间迪亚诺娃有所放慢外，在句子之间她也有所放慢。如第 3 小节，迪亚诺娃就在曲子第一句（主题句）与第二句之间放慢。其他地方凡出现主题句的地方，迪亚诺娃也有所放慢。在中段的第 32-41 小节，迪亚诺娃总是在句子气口上有一定的放慢。

第十首前奏曲（OP.23 NO.9）的谱面速度是 152，弹得最快的是阿什肯纳齐和比瑞特。他们的速度近似 152。5 位演奏家在这一首曲子中都较少用到 *Rubato*。阿什肯纳齐主要是在段落与段落之间衔接处稍放慢速度，除此之外高潮部分也有一定的放慢。比瑞特的处理与阿什肯纳齐相似，但比瑞特还在每一个大句中先渐快后渐慢，最明显的如第 19-24 小节。迪亚诺娃的弹奏速度较慢，但她的处理与比瑞特较为相似。威森伯格的 *Rubato* 主要用在 11-12 小节、25-26 小节间，即连线气口处。另外在段落过度处他也有一定的放慢。涅博辛则几乎没有用到 *Rubato*。

第十二首前奏曲（OP.32 NO.1）并没有标记谱面速度，而它的基本速度应该与谱面上标记的 *Allegro* 一样。一般来说，*Allegro* 的速度是 132，而弹得最慢的迪亚诺娃也稍比 132 快，这样说来 5 位演奏家的速度都偏快。阿什肯纳齐的 *Rubato* 用于开始时的琶音与和弦，且每当遇到这一组合，阿什肯纳齐都会放慢速度，拉长和弦的时值。另外，阿什肯纳齐在中段和第 34-35 小节处加快速度。比瑞特一反常“态”，在本曲中几乎没有用到 *Rubato*，只在第 26 小节——中段与再现段的衔接处稍有停顿。迪亚诺娃的处理与阿什肯纳齐相似。威森伯格也是在中段与第 34-35 小节较快，其余的基本没有用到 *Rubato*。涅博辛的处理与比瑞特相似，几乎不用 *Rubato*。

第十三首前奏曲（OP.32 NO.2）没有谱面的规定速度，但有 *Allegretto* 为我们提供基本方向，大约是 108，在曲子中有三次改变速度，其中比瑞特弹得最慢。在这首曲子中，5 位演奏家较少用到 *Rubato*，迪亚诺娃在第 21-22 小节的衔接处有稍微的放慢。另外，除了威森伯格以外，在第 36-37 小节，其余演奏家都有所放慢。

第十四首前奏曲（OP.32 NO.3）没有标识谱面速度。其中，威森伯格弹得最快，比瑞特弹得最慢。由于本曲像是一首民间舞蹈，所以演奏家们较少用到 *Rubato*。迪亚诺娃在第 25-52 小节处，每一个长句结尾都会有所放慢，另外，第 52 小节的第三

拍也略有放慢。比瑞特在结尾从第 56 小节起,就开始渐慢,直到曲子结束。其他演奏家都没有用到 Rubato。

第十五首前奏曲(OP.32 NO.6)的谱面照样没标注速度。Allegro 的速度大略为 132。其中,迪亚诺娃弹得最快,比瑞特弹得最慢。5 位演奏家之间的速度差别不是很大。另外,在这首的演奏速度上,演奏家几乎不用 Rubato。只有比瑞特在 17-20 小节处稍有用到一点。在这么快的速度下,不管是声部平衡,还是乐感动听程度,笔者觉得涅博辛做得最好。

在第十九首前奏曲(OP.32 NO.8)上,演奏家们的速度相差不大,仅仅是几秒钟。而演奏家们所用的 Rubato 也较少,仅有阿什肯纳齐在 18 小节处和弦的放慢,迪亚诺娃在第 19 小节第二拍处、第 20 小节一二拍处的放慢。

在第二十首前奏曲(OP.32 NO.9)中,5 位演奏家中弹得最快的是威森伯格,最慢的是迪亚诺娃。这主要因为迪亚诺娃用到了相对较多的 Rubato。在主题句的开始即第 1 小节,迪亚诺娃会稍有放慢。类似情况发生在全曲主题句出现的地方。在第 23-26 小节中,迪亚诺娃稍放慢且在每小节结尾都会放得更慢。另外几位演奏家没怎么用到 Rubato。

在第二十二首前奏曲(OP.32 NO.11)中,弹得最快的是威森伯格,弹得最慢的是迪亚诺娃,其他几位演奏家与威森伯格的速度相差不大。迪亚诺娃的速度比较慢,再加上她加了 Rubato。在第 71、73、76 等小节她都加了 Rubato。

在第二十三首前奏曲(OP.32 NO.12)中,弹得最快的是涅博辛,弹得最慢的是威森伯格。演奏家们在这首曲子中没有用到 Rubato。

四、曲子中有多重速度变化的曲子

第十五首前奏曲(OP.32 NO.4)没有标识谱面速度。其中,威森伯格弹得最快,比瑞特弹得最慢。在这首曲子中,演奏家们都没有用太多的 Rubato。仅有迪亚诺娃在第 40 小节用了一些 Rubato。

在第二十一首前奏曲(OP.32 NO.10)中,演奏家中弹得最快的是威森伯格,最慢的是比瑞特。笔者以为比瑞特虽然弹得慢,但在韵致上决不输于威森伯格,甚至比威森伯格要更好。在运用 Rubato 上,威森伯格在中段大和弦处渐快,比瑞特在第 34 小节结尾渐慢直至第 35 小节,而涅博辛正好相反,他选择渐快。在第 42-44 小节,阿什肯纳齐、威森伯格与涅博辛均渐快,在 45-46 小节,威森伯格继续渐快,涅博

辛、阿什肯纳齐的渐快迹象比前两小节不明显。在结尾处，所有演奏家都采取渐慢的手法结束全曲。总体来说，将速度与情感结合得较好的是比瑞特与涅博辛。

在第二十四前奏曲(OP.32 NO.13)中，弹得最快的是威森伯格。演奏家们较少用到 Rubato。只有在结尾高潮处密集和弦进行处用了一点。

五、总结

总的来说，在“慢”速的曲子中，迪亚诺娃的速度在 5 位演奏家中是较快的，（参见附录 1）其次是威森伯格和涅博辛，阿什肯纳齐在慢速曲子上的处理较为中庸均衡，弹得不快不慢，而比瑞特的速度总体偏慢。在中速的曲子里，威森伯格弹得最快，其次是迪亚诺娃，比瑞特弹得最慢，阿什肯纳齐和涅博辛的速度适中。在快速的曲子中，威森伯格仍然是弹得最快的演奏家，其次是阿什肯纳齐和涅博辛，而迪亚诺娃和比瑞特的速度偏慢。在术语所表示的速度与精确速度不一致时，演奏家的演奏倾向于参考精确速度。因为速度术语所代表的，“与其说是音符的绝对时值，倒不如说是曲子的情绪”^①。在速度有变化的较为大型的前奏曲中，演奏家则按照速度术语所标识的来演奏。

这样看来，威森伯格和迪亚诺娃的速度在演奏家中当属较快的，但速度快并不代表质量好，笔者认为阿什肯纳齐和涅博辛的演奏更得当，将技术与乐感结合得更完美。

当然，以上的总结是在撇开 Rubato 而谈的。迪亚诺娃是演奏家中最喜爱使用 Rubato 的演奏家，其次是比瑞特，威森伯格对 Rubato 的用法十分严谨，不轻易使用，涅博辛的速度也相对比较统一。阿什肯纳齐则是在适当的时候加用 Rubato。由于迪亚诺娃在她的演奏中 Rubato 用得比较多，所以她演奏出的作品极富浪漫情感，独具俄罗斯人忧郁伤感的气质。威森伯格、阿什肯纳齐和涅博辛对 Rubato 的使用比较少，使得作品听起来更崇高，更庄严，极像苍穹下俄罗斯宏伟的教堂。在 5 位演奏家中，比瑞特的 Rubato 也用得比较多，弹奏速度偏慢，但她的演奏不如阿什肯纳齐和涅博辛慢得细致。

另外，通过上文对音响的分析比对，笔者发现在 OP.32 中，演奏家们对 Rubato 的用量大大少于他们在 OP.23 中的用量，这样的“异口同声”说明了随着拉赫玛尼诺夫的风格越来越成熟，其个性越来越显得独树一帜、独具一格，使得演奏家们自

^① 摘自《音乐表情术语字典》，人民音乐出版社，1958 年，Tempo 词条。

由处理的空间越来越小，在处理曲子的方法上也越来越趋于一致。

第三节 从力度方面进行比较

一、演奏家力度处理的特点

通过对 24 首钢琴前奏曲的听辨比较，笔者发现在表现前奏曲的力度时，演奏家在力度处理方面大致有如下特点：

（一）稳定型：

1、纵观这 24 首钢琴前奏曲，阿什肯纳齐的处理方法相对稳定，处理结果相对优良：阿什肯纳齐在力度对比幅度上一直较大，在力度变化丰富程度上也一直较深；

2、在这一力度范围内的曲子中，迪亚诺娃大部分的处理一直是力度对比不大，力度变化不够充分；

（二）渐入佳境型：

1、随着乐曲作品号越来越靠后，涅博辛在力度对比幅度和力度对比变化的幅度与程度上越来越深；

2、比瑞特的演奏在作品 23（OP.23）中比较平淡，力度对比不大，变化也不丰富，但进入作品 32（OP.32）后，她逐渐提升了自己在力度处理上的能力，其在作品 32（OP.32）中的处理并不逊于阿什肯纳齐和涅博辛；

（三）反差型：威森伯格的力量一直很饱满，在作品 23（OP.23）中他的力度对比大，在处理变化时也十分细腻。但在作品 32（OP.32）中，他的强力度充斥全曲，使得原本可以更有张力的力度对比变小，力度变化自然也不够丰富。

二、分类举例

若按演奏家所使用的力度范围来分类，可将 24 首钢琴前奏曲分为 6 类，笔者将按类逐一举例分析演奏家们的演奏。

（一）力度范围为 pp-ff 之间的前奏曲：

在第十一首前奏曲（OP.23 NO.10）中，迪亚诺娃一开始的演奏力度几乎是其他几位演奏家的一半。力度对比比较大的是威森伯格，力度变化较多的是阿什肯纳齐

与涅博辛,比瑞特仅次于阿什肯纳齐与涅博辛,迪亚诺娃的力度对比和变化都不大。

在第十七首前奏曲(OP.32 NO.6)中,力度对比较大的是阿什肯纳齐与比瑞特。处理力度变化较为丰富的是阿什肯纳齐与涅博辛。迪亚诺娃由于录音环境的关系,力度对比不大。威森伯格从头到尾力度都较强,故力度变化不明显。

(二) 力度范围为 **ppp-ff** 之间的前奏曲:

第六首前奏曲(OP.23 NO.5)中,力度变化较为细腻的是阿什肯纳齐和威森伯格。涅博辛与迪亚诺娃次之,比瑞特的力度变化较为平淡。

第二十四首前奏曲(OP.32 NO.13)中,全曲力度最大是威森伯格。但力度对比较大的是阿什肯纳齐与涅博辛。处理得最为细腻的是涅博辛。威森伯格通篇力度都大,故对比和变化不明显。

(三) 力度范围为 **ppp-f** 之间的前奏曲:

第二十二首前奏曲(OP.32 NO.11)的力度范围为 **ppp-f**。除了迪亚诺娃其余几位演奏家的力度对比都较大。处理力度变化较好的是阿什肯纳齐与涅博辛。

(四) 力度范围为 **pp-f** 之间的前奏曲:

在第七首前奏曲(OP.23 NO.6)中,威森伯格的力度对比最大,其次是阿什肯纳齐,迪亚诺娃的力度对比也较为可观。比瑞特与涅博辛的力度对比较为平淡。力度变化较为细致的是阿什肯纳齐。

(五) 力度范围为 **ppp-fff** 之间的前奏曲:

在第一首前奏曲(OP.3 NO.2)中,阿什肯纳齐与威森伯格的力度对比较大,涅博辛和比瑞特稍有力度对比,迪亚诺娃的力度对比幅度不大。在力度变化丰富与否方面,比瑞特、威森伯格做得较多,涅博辛比较直接,在强与弱之间不加过渡,迪亚诺娃在强与弱之间的渐进较为细致,阿什肯纳齐的变化较为不明显。

(六) 力度范围为 **p-ff** 之间的前奏曲:

第十二首前奏曲(OP.32 NO.1)中,力度对比较大的是阿什肯纳齐、比瑞特与威森伯格,力度变化最丰富的是涅博辛。迪亚诺娃在主题句的处理与众不同,她是

先强后由弱至强，处理较为细腻，但她的力度对比不大。

三、总结

由上文可以得知，阿什肯纳齐与涅博辛是力度变化较为丰富，且力度对比较大的演奏家。有的时候，涅博辛的力度变化甚至是最为细腻的。迪亚诺娃的力度比在同一个范围内的演奏家的力度都小，而她的力度对比也自然拉不开差距，变化也不是特别丰富。威森伯格的力度是所有演奏家中最大的，但他的力度对比不大，从而也间接导致他的力度变化不甚丰富。比瑞特在 OP.23 中的力度对比和变化都较为平淡，但在 OP.32 中，她的演奏变得丰满，力度对比变得有张力，变化也较为丰富。

阿什肯纳齐与涅博辛的演奏是 5 位演奏家当中将拉赫玛尼诺夫前奏曲的力度处理得最好的两位，显示了俄罗斯学派的恢宏气势和着重矛盾冲突对比的性格。威森伯格的强力度演奏将正当盛年、技巧高超的拉赫玛尼诺夫表现得淋漓尽致。比瑞特与迪亚诺娃的演奏富有女性气息，由于录音环境的缘故，比瑞特的演奏在力度效果上听起来更好一些。

从 OP.3 NO.2 开始直至 OP.32 NO.13，拉赫玛尼诺夫的风格越来越成熟，其个性越来越显得独树一帜、独具一格，使得演奏家们自由处理的空间越来越小，处理曲子的方法也越来越趋于一致。从 OP.32 作品集来看，拉赫玛尼诺夫成熟期的作曲技法已经不再满足于外在的、极易为人所知晓的因素，如速度，而是逐渐从层次（即声部平衡）、织体等方面下功夫，引导演奏家们从声部平衡方面入手，弹出自己的个性。从这个角度讲，拉赫玛尼诺夫成熟期作品的思维已经从肖邦大部分前奏曲中的主调思维中解脱，进入到创作思维复杂化、声部层次立体化的阶段。另外，在 OP.32 中曲子的素材常常贯穿使用，这也证明了拉赫玛尼诺夫的音乐语言发展趋于成熟，形成独特的“拉氏语汇”。除此之外，拉赫玛尼诺夫常常将力度范围限制在 pp-ff 之间，表明了他对力度运用的思考。

第三章 不同演奏家演奏的版本特色

在聆听各个版本之间差异的同时，各个版本的特色就“油然而生”了。既然上文已从宏观、微观2大方向，情绪、结构、音色、速度、力度5大方面，共有8个纬度来横向地综合评价笔者提供的5个音响版本，在这里，笔者试图在这一基础上总结出各音响版本的版本特色，并指出各版本对原作表现的优势所在。

第一节 不同演奏家的版本特色

一、阿什肯纳齐的版本特色

（一）看似中庸实则沉稳通达的演奏

从情绪上来说，阿什肯纳齐的音响版本在5个版本中并不是最极端的。阿什肯纳齐是一位具有丰富的生活经验和历练的老一辈演奏家，岁月磨平了他的锐气和棱角，他圆通的人生观使得他的演奏看似中庸，而中庸实际上是一种中和之美，一种通达的态度。所以他所表达的拉赫玛尼诺夫是一位冷静理智的拉赫玛尼诺夫，这样的拉赫玛尼诺夫时刻都在思索和自我省察，以至于他的行为似乎并不个性鲜明或冒进，但却总是充满人生智慧。从上文比较看来，阿什肯纳齐在演奏基调热情洋溢、激情澎湃的作品时比其他演奏家多了一丝沉稳和大气；在演绎委婉动人、深邃宁静的作品时，他更加深触人心，令人感慨；在表现生机勃勃、轻巧灵动的曲子时，他虽然富有童心但更从容不迫；在诠释对人生的思索、悲凉苍郁的作品时，他并不是哭天抢地、拼命挣扎而是更多地展现出内在真正的哀恸。

从速度来说，阿什肯纳齐在5位演奏家中也属中庸，弹得既不慢也不快。

从力度来说，阿什肯纳齐的弹奏力度既不是最大的，也不是最弱的。

（二）音色、力度、速度最为得当，几近完美的演奏

从音色上说，阿什肯纳齐的音色是最透明、最清澈的，他玻璃般的音质深入人心，使人有“美”的感受。这并不是说其他演奏家的演奏不存在美感，而是说阿什肯纳齐的演奏的确炉火纯青，十分细腻。

在速度上说，他的演奏虽是中庸的，但这也许符合他在内心对于拉赫玛尼诺夫

速度的理解。值得一提的是,在前奏曲 OP.32 这一集中,作曲家都没有标注谱面速度,只标记大概的一个基本速度,这需要演奏者在充分了解作曲家意图之后,根据自身情况进行速度上的处理,在笔者看来,阿什肯纳齐的处理十分谨慎得当。更可贵的是,不管是快或者慢,阿什肯纳齐都没有放弃对音质、踏板、声部平衡等方面的追求。

从力度上说,阿什肯纳齐的力度变化常常是最大的,也常常是最丰富的,他不仅在谱面标记的符号上下功夫,连谱面没有标记出来的地方,他也以一位演奏家的敏感去处理。这就使得他所弹奏的拉赫玛尼诺夫前奏曲几近完美,富有内涵,成为经典又是权威的版本。

二、比瑞特的版本特色

比瑞特的演奏相较其他演奏家来说比较平淡。正如上文所介绍,比瑞特是土耳其的国宝级艺术家,但从演奏拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲即 OP.23 与 OP.32 上看,比瑞特在 OP.32 中的表现远远胜于在她 OP.23 中的表现。比瑞特在 OP.23 中的表现让人觉得处理得有些粗糙,同时有点“急功近利”,没有将土耳其国宝大师的作用发挥出来。具体表现在:在处理乐曲的情绪上,她显得比较做作,在悲痛时有些无病呻吟,缺乏思考,在热情洋溢的曲子中又处理得较为表面,没有注重内涵,一首曲子的情绪前后并不十分统一,在处理踏板、声部层次、分句法时不是很注意细节,在音色上,她在 OP.23 中的表现始终是显得有些尖锐和毛躁的,在快速跑动中音质也是较为模糊的。然而在 OP.32 中,比瑞特似乎“找到感觉”了,大气的挥洒,独特的较为明亮的音质(与她所弹的钢琴有些关联)依旧,但已经不像她在 OP.23 中的那般急躁,力度上的对比加大,力度对比也趋丰富,速度也显得有所思量,使得比瑞特在 OP.32 中的表现令人“耳目一新”。总的说来,比瑞特在 OP.32 中表现的才是本色:情绪稳中有致,音色较为明亮,声部平衡比较细致,速度徐疾有序,力度轻重较为得当。纵使比瑞特在前奏曲第一、二集中的表现并不平均,在第二集中的表现明显比在第一集的优异,但和其他演奏家相比较,比瑞特的弹奏显得平淡,不是很有特色:就音色来说,即使是在 OP.32 中的明亮音色,也不如阿什肯纳齐和涅博辛的音色透亮;就所表现的乐曲的情绪上说,她的演奏并不具有十分独特的个性,在踏板、声部层次、分句法等细节上的处理上也不够出彩。

三、迪亚诺娃的版本特色

迪亚诺娃的演奏是激情与温情并重的。笔者最早听到的版本是就是迪亚诺娃的版本。此版本年代较为久远，是1987年的录音，可能当时的录音设备不如现在，所以笔者认为迪亚诺娃的演奏录制成品并不如她的现场演奏成品。这一版本的突出问题就是声音太小，其实迪亚诺娃的演奏的力度可能并不小，可能是由于录音场地比较大，回响较大所导致。迪亚诺娃的演奏可算是十分注重内在的。从演奏乐曲时表现的情绪来看，迪亚诺娃一方面较为大气、崇高，另一方面她又是富有浪漫情怀的。从音色上看，迪亚诺娃的独特的温柔偏暗的音色也是她演奏拉赫玛尼诺夫的一个记号。从踏板、声部平衡来看，她的踏板踩得比较深，声部层次表现一般，有时候不明显。迪亚诺娃在弹奏热情洋溢的音乐时有一种昂扬的气势，显示出一种女性的铿锵和不羁，有大女子的情怀。然而当她演奏深邃宁静的作品时，她又充满了母性的关怀和温情。笔者认为迪亚诺娃是以女性的角度审视拉赫玛尼诺夫的作品，并在遵循其原有风格的情况下掺入自身的个性和偏好，她所演奏的拉赫玛尼诺夫既是一位慈父，又是一位才华横溢、激情四射的演奏者。

四、威森伯格的版本特色

（一）与乐感相剥离的高超技术

威森伯格的技术十分高超，这一点从他的称号“驾驭琴键的超技选手”就可以看出。钢铁般硬朗的指触、音符之间平均的力度表达、毫不费力地掌控于指间的迅疾的速度、丰满圆润的音色，较为清晰和能够歌唱的层次，都说明了威森伯格在技术上不凡的实力。然而当威森伯格演奏OP.32时，过度炫技压抑了乐感成长的空间，过分的强调力度使得各声部的平衡丧失、歌唱性不再，钢铁般的指触、迅疾的速度在这时成为一种疯狂，成为对音乐的肆虐。

（二）威武霸气的处理风格

笔者认为威森伯格适合雄壮的、大气的、男性化的曲子，因为他的触键较硬，有如钢铁般的指触显示的是一种内在的阳刚。再加之他在演奏曲目时常常采用较快的速度和较强的力度，容易给人一种急躁、霸道的男性形象。而经他处理的拉赫玛尼诺夫的前奏曲确实使人听起来有一种霸气的意味。拉赫玛尼诺夫是一名俄国人，俄国天寒地冻，所以俄国男人都有喝烈酒的习惯，行事为人也有着一股豪爽的气势。

笔者以为威森伯格的演奏体现出了俄国人这种天然的性格。正如在上文提到的，在 OP.23 这一集的 10 首曲子中，笔者认为威森伯格的演奏较为恰如其分，但在 OP.32 这一集子中，威森伯格演奏中那种火热的气势好像有点过了，变成有点歇斯底里，有点鲁莽过分，因为在 OP.32 的集子中，威森伯格的“高涨”的热情使他过度追求速度和力度，并导致他在弹奏中的理性覆灭，直接使得他的音色失色和声部混乱，最后使曲子脱离了正常的轨道，变得疯狂。

五、涅博辛的版本特色

涅博辛的演奏是尤其他在层次的处理上是别出心裁的。笔者认为涅博辛在 OP.23 中的演奏模仿的痕迹较重。作为一位新生代演奏家，踩在前面“巨人”的肩膀上可以使他不必气喘吁吁地登高，也无须受到所谓“离经叛道”的指责，这一点可以理解。可喜的是在 OP.32 中，涅博辛的演奏可谓是高水准，他变得更加想要表达自我，表达与其他人不一样的东西，更抒情，更发至内心，而不是从他人那儿寻找感觉和方向。涅博辛的版本是 2007 年出品的，在录音上可以说是较为现代的，但这不妨碍涅博辛的本色出演。在上文的演奏家简介中提到涅博辛擅长演奏俄罗斯作品，果然，涅博辛演奏时的音色使人仿佛看到了俄罗斯的冰的晶莹，雪的无瑕，简直可以与阿什肯纳齐这位老一辈演奏家相媲美。虽然是一名男性，但涅博辛的演奏并不是一味地赶速度或者加音量，他的速度、力度均十分合乎他自己的风格。

笔者认为涅博辛演奏上最大的特点在于层次。说涅博辛的演奏别出心裁也主要在于涅博辛对声部、层次的处理：有时其他演奏家没有捕捉到的旋律声部、层次，在涅博辛的演奏中却可以获得；在一些其他演奏家只作一般或者千篇一律的处理的多声部语句上，涅博辛却能弹出与众不同的旋律。除此之外，涅博辛手下的各层次在他的精心安排下，显得不喧宾夺主却又各个出彩，歌唱性也很强。不得不令人赞叹涅博辛细致的旋律捕捉能力、良好的乐感和扎实的基本功。总的来说，涅博辛的演奏较为生机勃勃，富有朝气，同时又不失柔情，既有女性的倾诉，又不乏男性的呐喊，力度对比十分得当和丰富，作为一位年轻的演奏家，涅博辛在某些方面的表现真可谓初生牛犊胜于虎。

第二节 各版本之间的比较及其优势所在

一、相同国家的演奏者之间的比较

(一) 阿什肯纳齐和涅博辛之间的比较

乌兹别克斯坦在1991年8月31日前仍属苏联。所以从出生来看,阿什肯纳齐与涅博辛一开始都成长于苏联文化的教育体制下。这从他们的演奏中可以发现。俄罗斯的宽广的旋律,绵延的线条,深长的气息都如同俄罗斯无尽的原野蔓延在这两位演奏家的演奏中。“俄罗斯的音乐家都有强烈的民族意识,无论哪个时期,抑或身处哪个国家,都从不背离俄罗斯传统。”^①他们的民族意识提醒他们遵循俄罗斯的传统,并将其发扬光大。所以我们就对从前文中得知的阿什肯纳齐和涅博辛都擅长俄罗斯的作品感到并不奇怪了。

虽然同属一个国家,但阿什肯纳齐和涅博辛并不属于同一个时代。作为俄罗斯钢琴学派的老一辈演奏家和代表人物,阿什肯纳齐无论在技术还是乐感上都近趋无懈可击,达到了炉火纯青的完美程度。而作为新生代演奏家的涅博辛很多时候被笼罩在前人的伟大成就上,很难在一时之间有较大的突破和创新。所以笔者对涅博辛能够在老一辈演奏家的“肩上”走出自己的风格而颇加赞赏。尤其是在声部平衡方面,许多连阿什肯纳齐都不甚注意的细节都被涅博辛发掘出来并加以利用,使得涅博辛的弹奏独具一格。

(二) 迪亚诺娃与威森伯格之间的比较

在5位演奏家中,迪亚诺娃与威森伯格也属同国,作为一位保加利亚女性,迪亚诺娃手下的拉赫玛尼诺夫更侧重的是男子气概下的温情和安慰,同时她也是富于激情和动力的,但更多的是女性的浪漫和感性。而威森伯格则充分展示出了男子气概。但笔者认为迪亚诺娃的演奏也是可圈可点,“巾帼不让须眉”。

二、相同性别的演奏者之间的比较

(一) 比瑞特与迪亚诺娃之间的比较

比瑞特与迪亚诺娃同为女性,但笔者认为比瑞特的各种处理不如迪亚诺娃的细

^① 摘自《关于拉赫玛尼诺夫音乐中民族性与悲剧性的研究》,毕丽君,广西艺术学院学报《艺术探索》,第21卷,第5期。

赋，但迪亚诺娃版本的音量实在是5个演奏版本中最小的。这和录音环境和设备有关，正如上文所提。迪亚诺娃的演奏更为男性些。

（二）阿什肯纳齐、威森伯格与涅博辛之间的比较

同为男性的阿什肯纳齐、威森伯格和涅博辛也不尽相同。威森伯格是最具有霸气和男性气质的演奏家；阿什肯纳齐是“见风使舵”，刚柔并济；涅博辛则不似威森伯格般只有一味的“肆虐”，比起阿什肯纳齐的演奏来说更有青年的活力和朝气。从学派看来，威森伯格是施纳贝尔的高徒，而施纳贝尔又是典型的德奥学派的代表人物，所以威森伯格又继承了德奥学派的精华。而阿什肯纳齐与涅博辛是典型俄罗斯学派，尤其阿什肯纳齐是俄罗斯学派的代表人物。俄罗斯学派与德奥学派的区别主要在于：俄罗斯学派注重音色的美感和丰富的歌唱性线条，个人的情绪表达、趣味倾向、情感倾吐在这一流派的演奏风格中占有及其重要的地位。而德奥学派则注重通过分析使演奏达到理性与严谨，讲究细节并强调计划布局而非只有瞬间的情感。^①所以威森伯格的演奏显得不如另两位演奏家的近人情，音色也不如他们的清澈透明。在踏板的运用上威森伯格也显得更为严谨，不如俄罗斯学派的两位演奏家来得莹润丰满。阿什肯纳齐与涅博辛的演奏委实体现了“干净准确的技巧、柔润好听的音色、优美含蓄的音乐表现”的学派特色。而由于德奥学派提倡一开始练琴时使用重音弹奏，且“强调手的自然重量的运用，讲究力度”，所以威森伯格的极强的力度很有可能源于德奥学派的重力弹奏法。^②

三、各版本的优势所在

上文都是撇开录音条件来说的。总的来说，笔者认为阿什肯纳齐胜在具有丰富经验和生活历练，颇有内涵；威森伯格强于技术与力度，迪亚诺娃的气势强大，涅博辛演绎倾情。另外，阿什肯纳齐与涅博辛的音色俱佳。

- 1、阿什肯纳齐的优势在于迷人的音色，歌唱般的层次，诗性的乐感，恰到好处的速度，富有张力的力度对比，丰富的力度变化；
- 2、比瑞特的优势在于其大气的乐感，快速跑动时的技巧；
- 3、迪亚诺娃的优势在于其女性视角下的浪漫的气质，含情脉脉却又充满激情的

①参见《贝多芬<“热情”奏鸣曲>演奏版本之比较研究》，匡昉，黄钟，2003年第3期。

②参见《20世纪世界钢琴学派的比较研究》，郑兴三，音乐研究，1996年第3期。

乐感，温润的音色；

- 4、威森伯格的优势在于其娴熟、高超的技巧，钢铁般的指触和强大的力度；
- 5、涅博辛的优势在于其良好的旋律捕捉能力，丰满的声部层次和透明的音色。

结 语

拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲集至今已经有无数个演奏版本，即从一度创作和二度创作的角度来说，这个一度创作拥有了无数个二度创作。这就从一个方面反映出了一度创作与二度创作的关系。所谓一度创作指的是作曲的过程，乐谱就是一度创作的成果，而二度创作则指的是指音乐表演、音乐演奏，即指演奏者在作曲家所创作出的乐谱的基础上，通过自身对作曲家、曲子的背景和内涵的理解，以个人的角度来演奏、诠释曲子的过程。

一、一度创作与二度创作相辅相成，互动互惠，彼此不可或缺

一度创作之于二度创作是一个基础，二度创作离不开一度创作。而从音乐的角度说，二度创作之于一度创作则是一种音响的呈现与实现。一度创作与二度创作相辅相成，互动互惠，彼此不可或缺。

一度创作是原料，二度创作是基于原料产生出的各种产品。二度创作离不开一度创作——没有了乐谱的二度创作就成了无源之水、无本之木，因为就连即兴创作也需要先有构思，而后才能有音乐。一度创作需要二度创作才得以全方位地为听众所了解——没有了音响的乐谱只是乐谱，而不是音乐。当门德尔松重拾巴赫的受难曲时，那种宗教的庄严、肃穆和音乐的超然的感染力才真正打动到人心，否则《马太受难曲》就只是一堆历史遗留下来的谱纸，而不能成为流传千古、流芳百世于人心的音乐。所以回到一、二度创作的关系中来说，一度创作是基础，一度创作的产品——乐谱是演奏家们研究如何演奏乐曲的首要 and 必备条件。而二度创作是一度创作实现的助推剂，是一度创作的音响师。二者相辅相成，彼此不可或缺。一度创作与二度创作的关系又是互动互惠的，作曲家所进行的一度创作越多，就给了演奏家对于其作品的二度创作以更广泛的空间。而越来越多的二度创作的产生则不仅使得该位作曲家的一度创作变得越来越为人所知，而且也使得人们对该位作曲家一度创作的理解和分析有越来越深刻的认识。

二、二度创作丰富了一度创作的呈示的方式和内容

在音乐中，二度创作不仅将一度创作的产品呈示于众，还大大丰富了其呈示的方式和内容。

从本文来说,二度创作的出现不仅将谱纸以音响的方式呈现出来,更是大大丰富了一度创作的音响空间。正如“一千个读者就有一千个哈姆雷特”一般——一千个演奏者就有一千个拉赫玛尼诺夫。本文中的每位演奏家都处在不同的文化背景下,每位演奏家又都有自己的个性、习惯和喜好,再细化地说两性之间的心理状态也都不同,所以虽然制模的材料是一样的,但拉赫玛尼诺夫的前奏曲在每位演奏家的手下就变成了不同的模子,其上深深地烙刻着个人的印迹。由于浪漫派特别是浪漫晚期的作曲家已经和循规蹈矩地遵守形式和谐之美的古典主义作曲家大相径庭——这可以从拉赫玛尼诺夫的大型前奏曲中的结构与和声中看出,而浪漫后期作曲家的作品虽是现代派作品的启蒙但又与之不尽相同——如拉赫玛尼诺夫并不喜欢在谱上标注一切可以标注的东西,甚至在 OP.32 的作品中他都不标速度,这就使得演奏者在处理拉氏的作品时不必有太多的顾忌,可谓是拉氏提供艺术平台,而演奏者们拓展艺术空间,使得拉氏作品在音响版本上得到无限的丰富。

三、二度创作还可能丰富了一度创作的原本的形式与内容

二度创作有时还丰富了一度创作原本的形式和内容。

再从另一个层次上说,二度创作不仅将所演奏的一度创作以音响的形式呈现于大众,甚至可能还丰富了作曲家对自己所创作作品的原本的意图和感受。拉赫玛尼诺夫是一位作曲家也同时是一位演奏家,以他弹奏自己的作品为例,他甚至在公开弹奏《科莱利主题变奏曲》时从没有一次将之完整地照谱宣科,他总是“根据场合选择演奏”^①。本文提到的 5 位演奏家所弹出的拉赫玛尼诺夫在不超过拉氏风格范围下也各有千秋,丰富了拉氏前奏曲的内涵和外延。

四、二度创作并不一定都是一度创作的正确反映

笔者在学习过程中,常常会接触到一些演奏家改编的曲子,演奏家在曲中融入了自己独特的技巧或者元素以迎合自己或者当时听众的口味。这本无可厚非,因为这也是一种二度创作,并且通过这种二度创作可以引起更多听众对该改编曲的了解和认识,如女子十二乐坊改编的新民乐就成功地将民歌深入年轻人的心。经典的一度创作总是有一种力量能使人振奋,催促人们去向往美好的生活。如果不同样也是经典的二度创作,稍不注意就可能不能代表甚至有可能歪曲了原作者一度创作的本来意图和精神,而仅仅是流于形式,归于浅薄。虽然不经典的二度创作如同盗版可

^① 参见《不朽的旋律——拉赫玛尼诺夫》,尹子著,人民音乐出版社,1998年10月,P71。

能在宣传和传播一度创作时功不可没，但我们应该仔细辨别，取其精华，去其糟粕，保留这种二度创作富有艺术价值的地方，而抛弃其哗众取宠的部分。从另一个方面说，在学习名家版本中，笔者认为不能仅仅地注意演奏家们一些外在的处理方式和技巧，而应该更多地通过各种途径获取乐曲的资料，以避免邯郸学步。

五、听众的审美是双重二度创作的过程

从更广的方面来看，如果说演奏家们演奏作品是一个二度创作的过程，那么听众自身的审美则是一个双重二度创作的过程。

正如一部《红楼梦》“道家看淫，儒家看义，管理学家看的是家族管理，文学家看的是字理结构、布局谋篇的巧妙，经济学家看的是持家掌政的老练，历史学家看的是朝代更替的必然，政治学家则看的是官场的勾心斗角”一般，不同层次、不同爱好的听众从演奏者那里汲取的也并不相同，而在这一过程中，听众心中产生的、对演奏者二度创作的反应就更加扩大了一度创作的诠释空间，成为一个双重二度创作的过程。

拉赫玛尼诺夫的《24首前奏曲集》是一部拉赫玛尼诺夫风格的缩影。在这里，我们可以看到绚丽夺目的和声色彩，无比繁复的织体语言，简省质朴的作曲技法，“意”透纸背的写作内涵。通过聆听演奏家们的精彩录制，拉赫玛尼诺夫风格就更加“扑面而来”，使笔者对应该如何演奏拉氏作品、应该怎样把握拉氏风格等问题有了更深刻的认识和理解，对于这5位演奏家的个人演奏风格也有了更为清楚的了解。与此同时，在大量的读谱、聆听、比较、归纳的基础上，笔者对一度创作和二度创作之间的关系也有了更加深入的思考。当然，由于各方面条件的限制，笔者觉得对于拉氏前奏曲音响版本的研究尚属粗浅，笔者仅以此为契机，启迪新的学习历程。

附录

各演奏家演奏时间参照表:

	V • Ashkenazy	Idil Biret	Marta Deyanova	A • Weissenberg	Nebolsin Eldar
OP. 3 NO.2	4'38"	4'43"	4'16"	5'04"	4'24"
OP. 23 NO.1	4'21"	4'28"	3'12"	3'07"	3'34"
OP. 23 NO.2	3'28"	3'40"	3'57"	3'33"	3'11"
OP. 23 NO.3	4'08"	3'50"	2'29"	2'48"	3'41"
OP. 23 NO.4	5'36"	5'09"	4'04"	3'40"	5'04"
OP. 23 NO.5	3'56"	4'01"	3'55"	3'31"	3'54"
OP. 23 NO.6	3'00"	2'27"	3'17"	3'05"	3'06"
OP. 23 NO.7	2'27"	2'13"	2'37"	2'39"	2'19"
OP. 23 NO.8	3'14"	3'22"	3'55"	3'17"	3'18"
OP. 23 NO.9	1'51"	1'51"	1'56"	1'54"	1'57"
OP. 23 NO.10	3'57"	4'13"	3'37"	3'58"	3'49"
OP. 32 NO.1	1'21"	1'18"	1'23"	1'06"	1'12"
OP. 32 NO.2	2'54"	4'09"	3'05"	2'40"	3'18"
OP. 32 NO.3	2'17"	3'01"	2'23"	2'10"	2'30"
OP. 32 NO.4	5'12"	5'55"	4'52"	4'18"	5'24"
OP. 32 NO.5	3'18"	3'22"	3'11"	2'57"	2'59"
OP. 32 NO.6	1'24"	1'29"	1'12"	1'20"	1'23"
OP. 32 NO.7	2'12"	2'55"	2'02"	2'04"	2'31"
OP. 32 NO.8	1'47"	1'45"	1'46"	1'37"	1'46"
OP. 32 NO.9	2'54"	3'00"	3'09"	2'19"	2'52"
OP.32 NO.10	6'00"	7'27"	5'42"	5'13"	5'19"
OP.32 NO.11	2'07"	2'10"	2'43"	2'00"	2'14"
OP.32 NO.12	2'28"	2'20"	2'27"	2'32"	2'15"
OP.32 NO.13	5'52"	7'08"	5'08"	4'02"	5'33"

参考文献

一、论著类

1. [俄]T·科岗,李嘉译,《论拉赫玛尼诺夫》,新音乐出版社,1990年。
2. [英]罗伯特·沃克,何桂凤译,萧韶审校,《拉赫玛尼诺夫》,江苏人民出版社1999年。
3. [德]安德烈亚斯·魏玛,陈莹译,《拉赫玛尼诺夫》,人民音乐出版社,2007年。
4. [俄]迪亚诺娃·阿兰诺夫斯基、U·帕伊索夫,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。
5. [俄]拉赫玛尼诺夫,《拉赫玛尼诺夫与记者的两次对话》,刁蓓华译,上海文艺出版社,1982年。
6. [美]保罗·亨利·朗格,张洪岛译,《十九世纪西方音乐文化史》,人民音乐出版社,1990年。
7. [德]罗伯特·舒曼,古·杨森,陈登颐,《舒曼论音乐与音乐家》,人民音乐出版社,1987年。
8. [苏]涅高兹,王启璋、吴佩华,《论钢琴表演艺术》,人民音乐出版社,2006年。
9. [苏]伊·杜波夫斯基、伊·斯波索宾、斯·叶浦谢耶夫、符·索科洛夫,陈敏译、刘学严校,《和声学教程》(上下册),人民音乐出版社,2007年。
10. [苏]彼得·卢卡斯·格拉夫,张奕明译、陈奇灵校,《音乐风格演奏指南》,上海音乐出版社,2006年。
11. 尹子,《不朽的旋律——拉赫玛尼诺夫》,人民音乐出版社,1998年。
12. 《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。
13. 《我爱上了我音乐中的忧伤——拉赫玛尼诺夫和他的音乐》,陕西人民出版社,2001年。
14. 华萃康,《拉赫玛尼诺夫的和声技法》,上海音乐出版社,2002年。
15. 林育,《怎样弹好拉赫玛尼诺夫24首前奏曲》,上海音乐学院出版社,2006

年。

16. 赵晓生,《钢琴演奏之道》,世界图书出版公司,1999年。
17. 叶松荣,《欧洲音乐文化史论稿》,福建人民出版社,2001年。
18. 叶松荣,《断裂与失衡——中西视野下的西方20世纪“新音乐”创新的局限性分析》,中央音乐学院出版社,2008年。
19. 吴祖强,《曲式与作品分析》,人民音乐出版社,2003年。
20. 彭志敏,《音乐分析基础教程》,人民音乐出版社,2007年。
21. 赵德义、刘永平,《复调音乐教程》,人民音乐出版社,2008年。
22. 谢功成、马国华、童忠良、赵德义,《和声学基础教程》,人民音乐出版社,2007年。
23. 周薇,《西方钢琴艺术史》,上海音乐出版社,2003年。
24. 王怡,《音乐表情术语字典》,人民音乐出版社,1958年。

二、论文类

1. 曹众,《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究》,湖南师范大学2006年硕士学位论文。
2. 艾峰,《拉赫玛尼诺夫<24首钢琴前奏曲>研究》,山东师范大学2006年硕士学位论文。
3. 马冬莉,《拉赫玛尼诺夫<24首钢琴前奏曲>研究》,河南大学2007年硕士论文。
4. 焦奕博,《拉赫玛尼诺夫<24首钢琴前奏曲>研究》,西南大学2009年硕士学位论文。
5. 魏丹洁,《浅析拉氏瞬想曲中的悲情因素及其演奏》,西南大学2009年硕士学位论文。
6. 王欢,《拉赫玛尼诺夫第二钢琴协奏曲的演奏分析》,东北师范大学2009年硕士学位论文。
7. 魏娟娟,《拉赫玛尼诺夫的音乐创作及钢琴独奏<科莱利主题变奏曲>OP.42演奏初探》,西安音乐学院2005年硕士学位论文。
8. 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《武汉音乐学院学报》,2004,第7期。

9. 唐丽娟,《钢琴前奏曲的历史追踪和演奏探讨》(四),《钢琴艺术》,2001,第2期。
10. 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,第3期。
11. 时江月,《拉赫玛尼诺夫前奏曲创作和演奏的相互作用》,《宁夏大学学报》,2007,第5期。
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,第3期。
13. 王宝军,《拉赫玛尼诺夫钢琴音乐的创作特征》,《艺术研究:哈尔滨师范大学艺术学院学报》,2007,第2期。
14. 毕丽君,《关于拉赫玛尼诺夫音乐中民族性与悲剧性的研究》,《广西艺术学院学报《艺术探索》》,2007年,第5期。
15. 朱亚芬译,《浪漫主义后期的俄罗斯作曲家(下)》,《钢琴艺术》,2004,第8期。
16. 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,第2期。
17. 蒋博彦,《拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐文献(上)》,《钢琴艺术》,2004,第4期。
18. 姚曼华、梁全炳编译,《阿图尔·鲁宾斯坦——谈对一些音乐家和音乐作品的看法(下)》,《钢琴艺术》,2007,第9期。
19. 匡昉,《贝多芬<“热情”奏鸣曲>演奏版本之比较研究》,《黄钟》,2003年第3期。
20. 郑兴三,《20世纪世界钢琴学派的比较研究》,《音乐研究》,1996年第3期。

3.

攻读学位期间承担的科研任务与主要成果

1. 《如何在钢琴学习中把握充分性和分寸性——读张前的<音乐美学教程>有感》
发表于《福建艺术》 2009 年 10 月 理论专集
2. 《统一性和对比性原则在现代音乐创作中的运用初探——以潘德列茨基<挽歌——为广岛受难者>为例》
发表于《福建论坛》人文社科版 2010 年

致 谢

时光飞逝，马上就要结束自己在音乐学院研究生生活，回望过去的点点滴滴，我的心中充满了感激。

我要感谢我的论文导师叶松荣教授，在音乐学院这几年的成长中，他对学术的执着和严谨一直激励着我，使我受益匪浅。从毕业论文的选题、框架构思、写作、修改直到完成，都倾注了叶老师的智慧和汗水。

我要感谢我的钢琴导师洪奕哲副教授，他正直的品格和不断探求的治学精神深深地影响了我。在他的悉心指导下，我的演奏能力和教学能力都得到了长足的进步。

叶老师和洪老师的谆谆教诲不仅在学习上对我大有裨益，同时也在为人上为我树立了榜样，我为能得到他们的指导深感荣幸。

我要感谢陪伴我成长，给予我帮助指导的音乐学院的老师、同学们。

论文的完成不仅是一个终点，同时也是我今后进一步努力学习的起点。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”

个人简历

阮媛媛，出生于福建厦门。

五岁习琴，师从福建省著名钢琴教育家安禹谋、郑兴三教授，曾多次参加省、市级比赛并获奖。

2004 年以优异成绩考入福建师范大学音乐学院基地班，主修钢琴，先后师从陈丹曦、洪奕哲副教授。在校期间成绩优异，年年获得校一等奖学金，并被免试推荐成为 2008 级“钢琴艺术及其教育”方向的全日制硕士研究生，继续师从洪奕哲副教授，在导师的悉心指导下，对钢琴演奏有了更为深刻的认识与理解，艺术修养和演奏水平更趋成熟。

2004 年-2008 年 就读于福建师范大学音乐学院基地班

2008 年-2011 年 就读于福建师范大学音乐学院全日制研究生班

