敲击灵魂的乐音：拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》版本对比与研究

Tap on the music of the soul: Rachmaninoff"24 piano preludes" version comparison and research

学位申请人：徐佳艺

Candidate:XuJiayi

学位级别和类别：硕士学位

Degree Category:Master of Arts

学科专业：钢琴表演艺术及其教育

Specially:Piano performance art and education

学位授予单位：浙江师范大学

The Unit Granting Master's Degree:Zhejiang Normal Univercity

导师：何上峰

Supervisor:HeShangfeng

二零一三年六月四日

June，4　2013

Y2413549

敲击灵魂的乐音：拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》版本对比与研究

摘 要

拉赫玛尼诺夫生于1873年，瘁于1943年，享年70岁。他的一生创作了大量的作品，包括4首钢琴协奏曲、《帕格尼尼主题狂想曲》、《24首钢琴前奏曲》、《音画练习曲》，还有歌剧、管弦乐、交响曲及为数不少的声乐曲改编的钢琴曲。其中，《24首钢琴前奏曲》中包含了其成熟时期的创作风格及多样的曲式风格，并且具备了较难的技术技巧，是较为重要的一部作品，在拉赫的众多作品中也堪称精品。

许多钢琴演奏名家对拉赫的这套前奏曲作品集爱不释手，留下了许多珍贵的音响资料。这些音响资料中也包括了拉赫本人的演奏版本，他也曾跟随名师进行过多年钢琴演奏研习，在钢琴演奏方面具备了极高的艺术造诣，所以拉赫的这个录音版本显得尤为珍贵，是一个非常值得研究的范例。

本文以人民音乐出版社2008年10月出版的《拉赫玛尼诺夫24首钢琴前奏曲》为乐谱谱例，对著名演奏大师Sergei Tsesarevitch Rachmaninoff（拉赫玛尼诺夫）、Vladimir Ashkenazy（阿什肯纳齐）、Howard Shelley（谢利）、Alexis Rosenberg（威森伯格）、Dame Moura Lympany（穆拉）的五个音响版本进行研究对比。

本文分为五个部分：第一部分为绪论，分为选题缘由、可行性研究、国内外研究综述三大块；第二部分对一些相关资料进行介绍，包括拉赫玛尼诺夫在内的五位钢琴演奏家、五个音响版本资料的介绍；第三部分对拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》五个音响版本进行宏观分析研究，包括整体情绪风格与乐曲结构。第四部分对拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》五个音响版本进行微观对比研究，包括分句、旋律线、踏板、速度、力度等方面进行对比研究。第五部分则就以二、三部分为参照对五位演奏家的演奏特点进行进一步的总结。

关键词： 拉赫玛尼诺夫；前奏曲；音响版本；比较

Tap on the music of the soul: Rachmaninoff"24 piano preludes" version comparison and research

Abstract

Rachmaninoff,born in 1873,stroke in 1943,aged 70.His life wrote a lot of work,Including 4 piano concerto, "paganini rhapsody on a theme", "24 piano preludes", Symphony and opera, orchestral, adaptation of piano music and the sound of the music."great etude",Among them, the 24 piano preludes, contains many's mature period of creation style and diverse musical styles, and you have a more difficult technical skills, is an important work, also can be called in the numerous works of high-quality goods.

Many piano masters the prelude to a portfolio of lage fondle admiringly, left many precious audio data. These audio data included lage play version of himself, he himself has ever follow teacher to practice playing the piano for many years, in the piano has also had the extremely high artistic attainments, so it is particularly special to this audio version of the lage, is an example of a very worthy of study.

Based on people's mu sic publishing house published in October 2008 the Rachmaninoff 24 piano preludes,for music will play famous masters,Sergei Tsesarevitch Rachmaninoff , Vladimir Ashkenazy,Howard Shelley, Alexis Rosenberg, Dame Moura Lympany study compared the five audio version.

This article is divided into sections: the first part is the introduction, is divided into selected topic reason, feasibility study, three large domestic and foreign research review; For some related information in the second part is introduced, including rachmaninoff, five pianist, five audio version information is introduced; Third part to rachmaninoff "24 piano preludes" five audio version of the external analysis are studied, including the overall mood music style and structure. The fourth part to rachmaninoff "24 piano preludes" five audio version of the analysis, internal analysis include clauses, melodic line, pedal, speed, strength, etc. The fourth part is on second and third part is the reference of five players play further summarized characteristics.

KEY WORDS:Rachmaninoff;preludes;audio version;comparison

目 录

绪 论.....1
（一）选题缘由.....1
（二）可行性分析.....1
（三）国内外研究综述.....2
（四）研究意义.....6
一、拉赫玛尼诺夫与《24 首钢琴前奏曲》.....7
（一）键盘上的十二度——拉赫玛尼诺夫的一生.....7
（二）热情、悲伤与隐忍——《24 首钢琴前奏曲》.....10
（三）相关资料介绍.....11
二、拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的宏观分析研究.....15
（一）演奏情绪的分析.....15
（二）乐曲结构的分析.....18
（三）五位钢琴演奏家演奏风格总结.....23
三、拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的微观比较研究.....25
（一）分句.....25
（二）旋律线.....32
（三）踏板.....40
（四）速度.....46
（五）力度变化.....51
结 语.....58
参考文献.....60
攻读学位期间取得的研究成果.....63
致谢.....64
学位论文独创性声明和学位论文使用授权声明.....65

绪 论

（一）选题缘由

1873 年，拉赫玛尼诺夫出生于俄罗斯，学生时代，在莫斯科音乐学院师从兹尔列夫学习钢琴，为他以后的钢琴演奏生涯打下了坚实的基础。随后他还师从莫斯科音乐学院院长塔涅耶夫学习和声和作曲，开始了伴随他人生大部分时光的作曲生涯。他一生中创作了大量钢琴作品，包括《24 首钢琴前奏曲》、《音画练习曲》、声乐歌曲改编的钢琴曲，以及歌剧、管弦乐、交响乐等。他在钢琴演奏、钢琴作品、指挥方面都有着极高的艺术造诣。

拉赫玛尼诺夫的《24 首钢琴前奏曲》在他数量众多的作品中属于较为重要的一部作品，因为这套作品中的大部分前奏曲都创作于他的作曲水平较为成熟的时期，所以说这套《24 首钢琴前奏曲》代表了拉赫玛尼诺夫较高水准的作曲水平，而且这套作品中的前奏曲风格十分丰富，并且具备了一定的演奏难度与技巧，许多钢琴演奏大师都对这套前奏曲作品爱不释手，这其中也包括了拉赫本人。

正因为这套前奏曲作品代表了拉赫较为成熟的创作技巧与风格，所以本文选择对这套《24 首钢琴前奏曲》作品进行研究。由于这套作品具备了一定的难度，所以本人在其中几首前奏曲的把握上存在一定的困难，为了能够更好的对这套前奏曲进行研究，本人决定以乐谱为参考，并加上一些音响资料的研究，以便能够更好的对这套前奏曲中的重点与难点进行分析。但如果只选择拉赫一个人或者某一位钢琴演奏大师的演奏版本进行研究的话，那么研究可能会存在偏差，不够全面，所以最后决定选取包括拉赫本人在内的五位钢琴演奏家的五个音响版本进行研究，最主要的是要在这五个音响版本之间进行详细的对比研究，主要分为两大块，一个是对五个音响版本进行宏观的分析研究，即这五个音响版本的整体情绪与结构布局进行研究，还有一个方面就是要就这五个音响版本进行微观的比较研究，这些内在细节实际上就是音乐要素方面的比较分析，如速度、力度、旋律线、踏板、分句等方面。对以上各方面的研究相信对演奏拉赫的这套前奏曲作品，有着非常大的意义。

（二）可行性分析

在查阅文献与资料的过程中发现，国内外对于拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前

奏曲》的研究还是相当多的，但是对音响版本对比方面的研究较少，这在文献参考上造成了一定的困难。但是通过现有的对拉赫这套前奏曲作品研究的一些参考资料的查阅，以及与本人以往演奏拉赫作品的经验相结合后，还是可以对这套前奏曲作品的五个音响版本的对比研究有所总结的。

（三）国内外研究综述

1.国外研究综述

本人查阅到的国外研究拉赫玛尼诺夫的著作有上海文艺出版社 1982 年出版的由（俄）拉赫玛尼诺夫著、刁培华译的《拉赫玛尼诺夫与记者的两次对话》；中央音乐学院 2005 年出版的由（俄）U·帕伊索夫著，迪亚诺娃·阿兰诺夫斯基编、张洪模译的《俄罗斯 20 世纪作曲家》；人民音乐出版社 2007 年出版的由（德）安德烈亚斯·魏玛著、陈莹译的《拉赫玛尼诺夫》；江苏人民出版社 1999 年出版的由（英）罗伯特·沃克著、何桂凤译的《拉赫玛尼诺夫——伟大的西方音乐家传记丛书》等。这些图书著作对了解拉赫玛尼诺夫本人的生平有很大的帮助，他的生平对他的创作风格有着重大的影响，可以说，正是他一生所经历的这些种种事件，才造就了他的这些作品，所以说，研究拉赫玛尼诺夫本人对研究他的作品有着重大的作用。

还有一些著作虽然没有直接切入本人要研究的课题，但是在研究的过程中也起到了重要的参考作用，这些著作有人民音乐出版社 2008 年出版的由伊·杜波夫斯基、斯·叶甫谢耶夫、伊·斯波索宾等著的《和声学教程》；上海音乐出版社 2006 年出版的由（苏）涅高兹著、王启璋、吴佩华译的《论钢琴表演艺术》；上海音乐出版社 2006 年出版的由彼得·卢卡斯·格拉夫、张奕明译的《音乐风格演奏指南》等。

2.国内研究综述

在国内，研究拉赫玛尼诺夫生平的相关著作有人民音乐出版社 1998 年出版的由尹子所著的《不朽的旋律——拉赫玛尼诺夫》；上海音乐出版社 2002 年出版的由华萃康著的《拉赫玛尼诺夫的和声技法》；人民音乐出版社 2003 年出版的由吴祖强著的《曲式与作品分析》；上海音乐出版社 2006 年出版的由林育所著的《怎样弹好拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲》；人民音乐出版社 2007 年出版的由彭志敏著的《音乐分析基础教程》；人民音乐出版社 2007 年出版的由谢功成，马国华，童忠良，赵德义等著的《和声学基础教程》；人民音乐出版社 2008 年的出版的由赵德义，刘永平等著的《复调音乐教程》等著作。其中，尹子的著作主要是介绍了

拉赫玛尼诺夫的生平，而林育与华萃康的著作则对拉赫玛尼诺夫的作曲技巧进行了详细的研究，而彭志敏、谢功成、赵德义、吴祖强等人的音乐理论著作则在我对拉赫的这套前奏曲作品进行曲式分析的过程中起到了很大的参考作用。

在国内的硕士论文库中找到6篇与拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》相关的硕士论文，分别是马冬莉写的《拉赫玛尼诺夫24首钢琴前奏曲研究》（河南大学音乐学院，2007）；曹众写的《拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究》（湖南师范大学音乐学院，2009）；艾峰写的《拉赫玛尼诺夫二十四首钢琴前奏曲研究》（山东师范大学音乐学院，2009）；王文娜写的《拉赫玛尼诺夫24首钢琴前奏曲的创作技法研究》（西安音乐学院，2011）；阮媛媛写的《拉赫玛尼诺夫24首钢琴前奏曲音响版本比较研究》（福建师范大学音乐学院，2011）；焦奕博写的《拉赫玛尼诺夫24首钢琴前奏曲研究》（西南大学音乐学院，2012）等。下面将对这6篇硕士论文进行综述：

马冬莉首先介绍了钢琴前奏曲的历史发展演变过程，再从社会文化背景与音乐创作背景两个方面对拉赫玛尼诺夫的24首钢琴前奏曲的创作背景做了描述。在第二章中她从拉赫玛尼诺夫的这套前奏曲的音乐本体进行分析，包括旋律、和声、节奏、织体、交响性、她认为拉赫的旋律带有非常明显的俄罗斯民族风格，和声运用了浪漫主义风格与现代主义风格相结合的手法，他的前奏曲作品的节奏中蕴含了俄罗斯民间艺术的风格，织体运用方面的特点是运用大量的琶音，且较多变化，除此之外，他的前奏曲还具有惊人的乐队思想性及表现力，在第二章的最后，她提到了拉赫前奏曲中经常出现的“钟声”音响。在第三章中她就美学透视与哲学思想特征方面对拉赫玛尼诺夫这套前奏曲作品的风格特征做出了分析。认为拉赫继承了浪漫主义音乐美学的观点，还提到了存在于拉赫作品的令人无法忽视的悲剧性。在论文的最后她总结了前奏曲所处时代的特殊历史地位及其它所存在的历史局限性[①]。

曹众在他的论文的第一章首先介绍了钢琴前奏曲的定义，并且简要介绍了前奏曲的发展历史，接着他对拉赫玛尼诺夫的一生以及他留下来的作品做了介绍。在第二章中，他重点对拉赫的这套24首钢琴前奏曲的创作背景做了阐述，包括当时的社会、历史、文化等背景，及其所处的浪漫主义时期，并对拉赫创作作品中的美学、哲学思想进行了详细分析与研究，他提到了拉赫的作品中具有的主观性、表情性与精神性内涵的统一、虚幻的理想性、综合艺术表现性及对大自然的崇拜。他认为影响拉赫玛尼诺夫的创作风格的因素有俄罗斯的民族风格、前辈作曲家的影响、怀旧意识等。最后他也提到了拉赫的这套前奏曲作品具有深远的历史意义，包括在作曲手法上的创新意识，乐队思想，以及深刻的思想内涵。第三

[①] 马冬莉.拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》研究[D].河南：河南大学音乐学院，2007.

章中他对拉赫的这套前奏曲作品的曲式、调式、结构、和声、节奏、力度等音乐要素方面进行了分析，并列举了多个音响版本进行比较研究[①]。

艾峰在他的论文的第一章中首先阐释了钢琴前奏曲的历史发展脉络，提到许多钢琴作曲大师都曾演奏过拉赫的这套前奏曲作品。在第二章中首先对拉赫的这套24首前奏曲的音乐本体进行了分析，包括调性、旋律线、和声等方面。在第三章中，他重点讲述了拉赫的这套前奏曲的社会历史、社会意识形态下的创作背景。在第四章中，他指出，拉赫的这套前奏曲作品具备的一系列风格特征，包括民族风格，浪漫主义风格，悲剧风格等。第五章他就这套前奏曲作品的演绎提出了自己的观点，首先要发挥想象力，把握整体音强，注意音色及色彩及前奏曲的高潮部分[②]。

王文娜在她的论文的第一章中首先介绍了拉赫玛尼诺夫的一生以及他的主要创作作品。在第二章中她对这套24首钢琴前奏曲的创作背景进行了分析，并指出在拉赫的这套前奏曲作品中的三大风格，即俄罗斯民族主义风格、浪漫主义风格及悲剧风格。第三章她就这套前奏曲作品的主题旋律、曲式结构类型、伴奏织体、节奏节拍、速度力度等方面进行了具体的分析[③]。

在阮媛媛的论文中她收集了5位钢琴演奏大师的演奏的这一前奏曲作品音响版本进行研究，她就拉赫的这套24首钢琴前奏曲进行宏观与微观上的比较。宏观上包括各前奏曲的总体音乐情绪与乐曲的整体结构布局，她将这套前奏曲作品从情绪上分成了四类，并对每一位演奏家的音响版本在音乐情绪上做了比较；然后对每一首前奏曲都进行了结构上的分析。微观上包括分句法、踏板、声部平衡三个方面。最后她对每一位钢琴演奏家的演奏风格进行了总结，包括优点与缺点，最后提出了自己的看法[④]。

焦奕博在他论文的第一章中对拉赫玛尼诺夫的生平和主要创作作品进行了介绍，第二章中他阐述了钢琴前奏曲的历史演变过程。第三章他分析了拉赫的这套24首前奏曲的创作背景，从历史文化、生活环境及浪漫主义时期的影响等方面进行分析。第四章他着重从音乐本体方面对拉赫玛尼诺夫的这套前奏曲作品进行了分析，包括旋律、和声、织体等方面。第五章他指出拉赫的这套前奏曲创作风格受浪漫主义风格、俄罗斯民族主义风格、拉赫本人的怀旧、宿命论影响较大。第六章他从教学角度对这套24首钢琴前奏曲进行了研究，他认为要演奏好拉赫的这套前奏曲作品，首先必须把握好整体意境，其次是强音及音色的把握，再次是结构的把握，并对每一首前奏曲进行了具体的分析。最后他列举了一些音响版

[①] 曹众.拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究[D].湖南：湖南师范大学音乐学院，2009.
[②] 艾峰.拉赫玛尼诺夫《二十四首钢琴前奏曲》研究[D].山东：山东师范大学音乐学院，2009
[③] 王文娜.拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》的创作技法研究[D].西安：西安音乐学院，2011.
[④] 阮媛媛.拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》音响版本比较研究[D].福建：福建师范大学音乐学院，2011.

本进行比较，并对这套前奏曲作品的难易进行了分类[①]。

许多期刊的一些文章都有提到拉赫玛尼诺夫的作品所呈现出的情感与他本人的内在联系，如赵馨在《论拉赫玛尼诺夫音乐中的“死亡”主题》中提到与贝多芬相比较而言，拉赫玛尼诺夫并不能算是面对生活的勇者，他的怀旧，他的宿命，使他无法像贝多芬那样顽强的反抗生活，从作品中随处可见的“死亡”主题可见一斑[②]。

在邓肯·法洛维尔著，王崇刚译的《最后的拉赫玛尼诺夫》中提到了拉赫玛尼诺夫的一个外姓孙子说阿什肯纳齐是演奏拉赫玛尼诺夫最好的一位钢琴演奏家了[③]。

蒋博彦在《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》中提到拉赫在每次演奏的乐曲，都要进行周密详细的计划，不管是响亮的，还是轻柔的风格，一定要事先部署好走向高潮的全部过程[④]。

在H.勋伯格著，邹彦译的《俄罗斯大师：拉赫玛尼诺夫》中提到拉赫玛尼诺夫拥有惊人的记忆力，而且对自己要求极为严格，在当时没有任何电子方法改变录音的情况下，如果拉赫对自己的某一段录音不满意，他就会毫不犹豫的要求全部重新录制，有时候乐曲的难度超出常人的想象[⑤]。

另外，还有一些期刊对拉赫玛尼诺夫的生平、代表作品及其创作风格进行研究与分析，如林育的《生命中最好的朋友：由谢尔盖·拉赫玛尼诺夫的创作说起》（乐器.2012年02期 38-40）；华萃康的《杰出的色彩性和声技法大师谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫——为纪念拉赫玛尼诺夫逝世五十周年而作》（南京艺术学院学报.1993年01期 8-22）；华萃康的《拉赫玛尼诺夫作品中的近现代和声技法》（上）（下）（艺苑.1996年02期 17-32、1996年04期 16-27）；华萃康的《拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系》（上）（下）（艺苑.1995年03期 3-12、1995年04期 24-30）；吴晓云的《拉赫玛尼诺夫升c小调前奏曲结构特色剖析》（乐府新声.1998年01期 14-16，60）；阎冰的《他用音乐谱写自己的生命之旅——为纪念拉赫玛尼诺夫逝世60周年而作》（乐府新声-沈阳音乐学院学报.2003年02期 37-39）；杨凡的《对拉赫玛尼诺夫24首钢琴前奏曲的调性思考：兼谈作品整体的“套曲”结构》（黄钟.2004年S期 49-51，25）；陈林的《拉赫玛尼诺夫和他的升c小调前奏曲》（星海音乐学院学报.2004年02期 97-99）；包天天的《拉赫玛尼诺夫升g小调前奏曲的演奏分析》（音乐探索.2010年04期 64-65）

[①] 焦奕博.拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》研究[D].重庆：西南大学音乐学院，2012
[②] 赵馨.论拉赫玛尼诺夫音乐中的“死亡”主题[J].黄钟-武汉音乐学院学报.1990年03期 76-81
[③] 邓肯·法洛维尔；王崇刚.最后的拉赫玛尼诺夫[J].音乐爱好者.2000年02期 42-44
[④] 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[J].钢琴艺术.2004年02期 13-15
[⑤] H.勋伯格;邹彦.俄罗斯大师：拉赫玛尼诺夫[J].音乐爱好者.2006年02期 28-33

等。

还有一些关于拉赫玛尼诺夫的主要钢琴作品，演奏大师演奏的唱片及公司：蒋博彦的《拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐文献》（上）（下）（钢琴艺术.2004 年 04 期 22-24、2004 年 06 期 33-36）等。

（四）研究意义

拉赫玛尼诺夫是俄罗斯浪漫主义后期的代表人物之一，他的作品中蕴含了三大风格，即俄罗斯民族主义风格、浪漫主义风格、悲剧主义风格。俄罗斯民族是一个非常复杂的民族，这与它的地理分布、宗教以及跌宕起伏的历史不无关系，所以，这导致了俄罗斯精神的特殊性，俄罗斯人具有非常复杂的“两面性”，一方面，它是热情激昂的，而另一方面，它又是忧郁悲伤的，这些在拉赫玛尼诺夫的作品中充分体现。而拉赫玛尼诺夫所处的时代，正是浪漫主义后期，在这个时期中，他的作曲风格既受到浪漫主义风格的影响，也接触到了一些现代主义风格，这个从他的作品中也可以看出来，在他的创作技法中，浪漫主义风格与现代主义风格相互结合，形成了一种创新的个人风格。最后说到拉赫作品中所带的悲剧主义风格，即“死亡”主题，这与俄罗斯民族气质中的“两面性”也是有一定的关系的，还有与拉赫一生的经历以及童年时候形成的性格不无关系。

最后，即使是从钢琴前奏曲发展演变的历史上来说，拉赫的 24 首钢琴前奏曲也是非常具有研究价格的一套作品。再加上他的怀旧、宿命的主题，浪漫主义与现代主义互相结合的风格，从这几点来看，研究拉赫的这套 24 首钢琴前奏曲就非常必要了。

而且，作为一名钢琴方向的研究生，研究拉赫的这套前奏曲作品，对自己个人的演奏技巧也大有益处。对这五个音响版本的研究，对个人研究、演奏、欣赏的能力都是一个提高，对于本人来说，这样的研究也不失为一个全新的挑战。

一、拉赫玛尼诺夫与《24 首钢琴前奏曲》

（一）键盘上的十二度——拉赫玛尼诺夫的一生

谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫（Sergei Tsesarevitch Rachmaninoff），（1873-1943），俄罗斯伟大的作曲家、钢琴家演奏家。他的作品在浓郁的俄罗斯民族风格的基础上，还被拉赫玛尼诺夫本人打上了属于他自己的独特标记。这些作品，有着令人难忘的主题，优美流畅的旋律，变幻交替的织体，鲜明个人主义的和声，以及那些简单却丰富的节奏。无不使人深深陶醉。

1873 年 4 月 1 日，拉赫玛尼诺夫出生于俄罗斯诺夫戈诺德省奥涅格村的一个贵族家庭。他的曾祖父曾经在圣彼得堡跟随著名的钢琴演奏家菲德尔学习，他的母亲安娜·奥娜斯卡雅毕业于圣彼得堡音乐学院，而他的父亲也弹得一手好琴，姐姐也非常热爱歌唱。可以说，拉赫玛尼诺夫出生于一个具有相当好的音乐氛围的家庭，而他的钢琴启蒙老师就是他的母亲。

1882 年，由于父亲好赌成性，将妻子继承的巨额财产都挥霍殆尽，最终为了偿还赌债他们卖掉了奥涅格村的庄园，搬到了圣彼得堡居住。年仅 9 岁的拉赫玛尼诺夫进入圣彼得堡音乐学院学习钢琴，师从德拉米斯基。不久，他的父亲离家出走，姐姐索非亚刚被莫斯科歌剧院选为女低音演员却因白喉病不幸去世，家中只剩下母亲独自照顾他。家庭的巨大变故使得拉赫玛尼诺夫性格渐渐变得内向孤僻，再加上他自命天资不凡，并没有花很多心思在学业上。

1885 年，拉赫玛尼诺夫在学校的所有考试都没有合格，被校方勒令退学。他的表兄，乌克兰著名的指挥家钢琴家亚历山大·西罗提听闻了这一件事后，决定帮助他。西罗提向当时俄罗斯一流的音乐教师兹尔列夫提及了拉赫玛尼诺夫的情况。兹尔列夫当时在莫斯科音乐学院任教，在西罗提的引荐下，他同意接收拉赫玛尼诺夫为自己的钢琴学生，进入莫斯科音乐学院学习。兹尔列夫的严格教学为拉赫玛尼诺夫打下了坚实的基础。为了提高学生对乐曲的理解及锻炼学生的演奏能力，他还经常让学生在客人面前演奏。兹尔列夫家的常客包括当时任莫斯科音乐学院院长的塔涅耶夫、尼古拉·鲁宾斯坦、柴可夫斯基兄弟、阿连斯基、萨夫诺夫等。这些音乐家对拉赫玛尼诺夫的音乐演奏与创作有着深刻的影响。

1887 年-1888 年期间，拉赫玛尼诺夫创作了自己的第一批作品，包括《乐队谐谑曲》等一些钢琴小品。

1889 年，此刻拉赫玛尼诺夫的创作欲望却越来越强烈，他要求自己的老师能

多给自己一些私人的空间，却遭到了老师的拒绝，兹尔列夫希望拉赫玛尼诺夫能成为一位优秀的钢琴演奏家，师生关系自此破裂。结束了与兹尔列夫的师生关系后，拉赫玛尼诺夫师从莫斯科音乐学院院长塔涅耶夫学习和声和作曲。

1890年，拉赫玛尼诺夫回到自己的家乡奥涅格村，并在这里遇到了他的表妹，也就是日后成为他妻子的娜塔莉娅·萨蒂娜，坠入情网的他写了一首六首联弹的浪漫曲献给自己的心上人，在爱情的力量下，回到莫斯科之后的他创作了管弦乐曲《曼佛雷德》，该作品的创作灵感来自柴科夫斯基的同名交响曲。

1891年，拉赫玛尼诺夫在自己的家乡完成了他的第一部协奏曲《第一钢琴协奏曲》。

1892年，拉赫玛尼诺夫以优异的成绩提前一年从莫斯科音乐学院毕业。他的毕业创作作品，根据普希金长篇叙事诗《吉普赛人》改编的歌剧《阿列可》获得了最高荣誉金质奖章，并受到了柴可夫斯基的赞许。在此毕业之际，拉赫玛尼诺夫与兹尔列夫终于放下了过去的分歧，激动的重归于好。

毕业之后，拉赫玛尼诺夫马上投入到了繁忙的音乐会准备工作之中，并完成了他最有名的作品之一，《#c小调前奏曲》。此期间他还完成了两套艺术歌曲的创作以及从莱蒙托夫诗歌中获得灵感创作的《岩石幻想曲》。柴可夫斯基本打算亲自指挥他的这部《岩石幻想曲》，却因为年事已高，于1893年辞世未能实现。拉赫玛尼诺夫悲痛之余，写下了一部挽歌三重奏表达哀痛。

1894年，拉赫玛尼诺夫的第一次音乐会大获成功。

1895年，拉赫玛尼诺夫终于完成了花费大量时日的《d小调第一交响曲》。这部作品于1897年在俄罗斯交响音乐会上首次公演，但这部作品却出乎意料的惨遭失败。不见如此，担任指挥的格拉祖诺夫还擅自删除了交响曲的一小段，自作主张的在配器上作了修改。当时的音乐杂志《Grove Dictionary of Music》称他的作品为“第九流”，嘲讽声接踵而至，在拉赫玛尼诺夫的心理留下了不小的阴影。随后，他患了肺病，再加上之前《d小调第一交响曲》所遭遇的失败使得他意志消沉，一蹶不振，已经动笔的《佛兰切斯卡·达·里米尼》也被搁置，此后至少三年的时间里没有创作任何作品。

拉赫玛尼诺夫心灰意冷，四处求助，最后他遇到了催眠师达尔，通过治疗他逐渐恢复了自信。1900年，他去意大利旅游，也许是因为南方的阳光，使他燃起了创作的欲望。他开始着手创作《第二钢琴协奏曲》。1901年11月，《第二钢琴协奏曲》首演，演出中他亲自担任钢琴独奏，演出大获全胜，自此拉赫玛尼诺夫终于战胜了心中的阴霾，他的创作也将迎来一次新的高潮。不久，他完成了《大提琴奏鸣曲》和为双钢琴而作的第二号组曲。在此期间，他的创作逐渐受到了来自世界各地的赞誉。

1902 年，拉赫玛尼诺夫创作完成了自己第一部比较重要的合唱作品，为诗人涅克拉索夫的诗歌而谱写的康塔塔《春》。不久之后，他宣布了与萨蒂娜的婚事。并开始创作歌剧《贪婪骑士》和搁置已久的歌剧《佛兰切斯卡·达·里米尼》。1903 年大女儿伊莲娜出世。在此之间，拉赫玛尼诺夫还创作了十三首前奏曲（Op.23)。1906 年，他完成了歌剧《贪婪骑士》和歌剧《佛兰切斯卡·达·里米尼》的首演，并亲自担任指挥。

1906 年 2 月，俄罗斯局势动荡，拉赫玛尼诺夫被迫到德雷斯顿避难，在德雷斯顿相对安定的环境里他完成包括《第二交响曲》（1906 年-1908 年)、《第一钢琴奏鸣曲》（1907 年)、交响诗《死岛》（1909 年）等一系列重要的作品。

1907 年 5 月拉赫玛尼诺夫的第二个女儿塔吉亚娜出世。1908 年夏，在伊凡诺夫卡他完成了的《第三钢琴协奏曲》的创作，并于 1909 年在美国首演。

此后的几年里，除了要应对繁重的巡回音乐演奏会之外，拉赫玛尼诺夫还以《13 首前奏曲》为基础完成了包括各个调性的《24 首钢琴前奏曲》（1913 年)，《音画练习曲》（1911 年)，《第二钢琴奏鸣曲》（1913 年)。

1913 年，为了能将更多的时间放在创作上，拉赫玛尼诺夫退掉了很多合约，并辞去了俄罗斯音乐协会主席的职务。之后他到了罗马，很巧合的住进了柴可夫斯基的弟弟莫德斯特以前的房子。

1914 年，俄罗斯爆发十月革命，局势动荡不安，在这个时候拉赫玛尼诺夫接到了瑞典方面的邀请，希望他能过去演出。自此，他告别了祖国。他一路辗转，由于没有固定收入，期间常常入不敷出。直到 1921 年他才摆脱了经济问题，在美国买了房子，房子完全按照家乡老宅的样子建造，屋内摆设跟在俄罗斯时完全一样，还聘请了俄罗斯仆人。在拉赫玛尼诺夫的心里，他深深的想念祖国。

1923 年拉赫玛尼诺夫完成了《第四钢琴协奏曲》并与 1927 年 3 月在费城首演，他亲自登台演奏。

1931 年 1 月拉赫玛尼诺夫在《纽约时报》发表了一篇抨击苏联政府的文章。这篇文章发表之后在他的祖国激起了轩然大波，他一下子成为了“人民的公敌”。

1934 年，拉赫玛尼诺夫创作完成了他晚年最重要的作品《帕格尼尼主题变奏曲》。其实这个时候他已经疲惫不堪，身体状况不佳。到了 1943 年，医生初步诊断他的病情为胸膜炎积液严重，必须马上卧床休息。之后到了洛杉矶，医生诊断为癌症晚期，已完全扩散到肺部与骨头。病情恶化速度极快。1943 年 3 月 28 日早晨，拉赫玛尼诺夫在家中去世，离他 70 岁的生日只有 5 天。

拉赫玛尼诺夫身材高大，他的双手也非常巨大，可以轻松的在琴键上跨十二度（据说他的身材可能与一种名为马凡氏综合征的遗传病有关，患者的一个征状

之一就是拥有修长的四肢及手指)。所以他所创作的作品并不适合所有人演奏[①]。

（二）热情、悲伤与隐忍——《24 首钢琴前奏曲》

虽然拉赫玛尼诺夫不满苏联政府领导人康缪尼斯特，但是俄罗斯民族主义的情怀与爱国精神却深深的存在于他的作品之中，可以说这些情感就代表了他本人，这些情感与他紧紧相连，不可分割。在祖国，他初次品尝了成功的滋味，紧接着失败降临，在痛苦的挣扎中，他没有放弃，重新振作了起来。然后一步一步走向他人生的至高点，全世界都在欢迎他，全世界向他投来赞许的目光，可是除了他的祖国，他再也没能回去的那个地方，成为了他最后的遗憾。所以他的作品中总是能体会到那让人无法忽视的悲伤。

他的作品朴实真挚，没有太多过于奢华的修饰，也没有过多的去追求主观感受的印象感觉。他的作品就像他本人一样，沉默内向，话不多。当你坐下来静静的聆听他的作品，细细品味，你才能完全体会到作品所表达给我们的情感。有时候你能体会到一种单纯的快乐感；有时候在快乐中会带有一丝淡淡的忧伤，但忧伤并不是过度的，是恰到好处的忧伤，就像只是在静静诉说，而不是完全被忧伤控制住了；有时候仿佛只是在回忆某些往事。拉赫玛尼诺夫的钢琴作品占主要部分，而其中，他的《24 首钢琴前奏曲》更是一部非常重要的套曲，是研究拉赫玛尼诺夫创作情感与技巧的典型范本。

这套《24 首钢琴前奏曲》分为三个部分，第一部分为 Op.3 共 1 首；第二部分为 Op.23 共 10 首；第三部分为 Op.32 共 13 首。这套作品与拉赫玛尼诺夫的其他作品一样，蕴含了丰富的俄罗斯民族精神气质，以及浓郁的俄罗斯民族曲调风格特征。

俄罗斯民族的精神风貌在世界上迥然各异的民族中都算是十分特殊的，这是一个非常特殊的民族，他的民族精神十分复杂。这不仅仅是因为俄罗斯幅员辽阔，疆域横跨欧亚大陆，并且还由于它那跌宕起伏的、介于东西方之间的历史，更是影响着它的起源与发展的独特宗教体系。于是，俄罗斯民族精神具有强烈矛盾的“两面性”。一方面，它是热情激昂的，而另一方面，它却又是忧郁悲伤的。俄罗斯民族曲调中总是具有一定的悲怆性，这些悲怆性不是那么的明显，却又让人无法忽视。这些曲调的特性与俄罗斯民族的精神风貌是息息相关、无法分割的。这个民族坚毅隐忍的的精神气质掩藏在小调下，低沉缓慢的进行着。

俄罗斯迷人的自然景色为拉赫玛尼诺夫的创作提供了无限的灵感源泉；但俄

[①] 以上资料均摘自百度百科-拉赫玛尼诺夫.http://baike.baidu.com/view/161404.htm?fromId=85329

罗斯阴冷、寒冷的气候又使他感受到了生命的脆弱，而在他青年时期，俄罗斯的广大人民正在遭受着封建主义与资本主义的双重剥削与压迫，像拉赫玛尼诺夫这样的知识青年，对人民的遭遇表现出了同情，渴望民主自由，但同时又是没落贵族出生的他代表的仅仅是民主资本主义思想，对之后爆发的一系列革命运动不能够完全理解，所以在他的作品中总有着挥之不去的矛盾悲伤氛围；再加上从小他就与外祖母去教堂做礼拜，教堂的钟声与唱诗班安静肃穆的歌声在他幼小的心灵留下了深刻的印象；最后，拉赫玛尼诺夫所处的艺术环境与氛围对他的创作艺术风格有着深远的影响，他所处的时代正是各种艺术风格激烈变革的时期，一方面是马勒等浪漫主义风格为首的作曲家坚守着自己的风格继续前进，另一方面是德彪西慢慢的开始脱离浪漫主义的道路，开辟了属于自己的以抽象的表现手法为形式的印象派。此外还有一格林卡、塔涅耶夫为首的代表俄罗斯古典民族风格的乐派，和吸收了多种乐派，多种风格而成的现代乐派。在这些所有的风格迥异的各乐派的影响下，最终，拉赫玛尼诺夫形成了一种属于他自己的风格，但是从严格意义上来讲，拉赫玛尼诺夫的创作艺术风格还是相当接近于浪漫主义风格。这些因素互相影响，最终形成了拉赫玛尼诺夫独特的却又是富有浓郁俄罗斯民族精神的创作风格，在他的《24 首钢琴前奏曲》这套作品中可见一斑。

许多钢琴演奏家都热衷于演奏拉赫玛尼诺夫的这套《24 首钢琴前奏曲》。本人选取了拉赫玛尼诺夫本人以及四位著名钢琴演奏家演奏的《24 首钢琴前奏曲》的演奏版本，并在谱面分析的基础上，结合音响资料的对比，对拉赫玛尼诺夫作品情感与创作技巧进行深入的研究。

（三）相关资料介绍

1．乐谱

本文采用的谱例均为人民音乐出版社 2008 年 10 月出版的《拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲》，人民音乐出版社编辑部编。

2．音响版本

本文分别选取拉赫玛尼诺夫、阿什肯纳齐、里赫特、威森伯格、穆拉的五个音响版本进行对比，下面将按照以上顺序对五个音响版本进行介绍：

（1）拉赫玛尼诺夫音响版本

专辑英文名：The Complete Recordings

专辑中文名：拉赫玛尼诺夫录音全集

发行时间：1993 年

钢琴独奏：Ser gey Rachmaninov

录音日期：1919-1942

发行公司：RCA

CD 编号：RCA 09026 61265-2

（2）阿什肯纳齐音响版本

专辑英文名：Rachmaninov 24 Preludes

专辑中文名：拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲

版本 Legends

发行时间：2001 年

地区：德国

作曲：Sergei Rachmaninov

演奏：Vladimir Ashkenazy

录音：1974-1975

公司：DECCA

编号：467 685-2

作曲家介绍：

弗拉基米尔·达维多维奇·阿什肯纳齐（1937- ），俄罗斯著名钢琴演奏家家与指挥家，国籍为英籍。现任拉赫玛尼诺夫协会会长，是世界公认的拉赫玛尼诺夫作品最权威的演奏诠释者。1937 年 7 月 6 日，阿什肯纳齐出生于莫斯科高尔基，4 岁就开始学习钢琴，从小就表现出了惊人的音乐天赋。9 岁时他进入莫斯科中央音乐学校，师从塞巴蒂安。18 岁升入莫斯科音乐学院攻读本科。1954 年获肖邦国际钢琴大赛二等奖，1956 年获布鲁塞尔伊丽莎白女皇国际钢琴比赛金质奖章。1962 年在莫斯科柴可夫斯基国际钢琴大赛与奥格登并列获得第一名。1989 年被聘为柏林广播交响乐团首席指挥，克里夫兰管弦乐团、阿姆斯特丹皇家大会堂管弦乐团等客席指挥，同时他也是伦敦皇家爱乐乐团的音乐总监，

阿什肯纳齐是俄罗斯钢琴学派的杰出代表人物，他擅长演奏浪漫主义时期钢琴作曲家以及俄罗斯作曲家的作品，他的演奏风格诗意柔美富有情调，音色华丽辉煌，乐句优雅又流畅，整体处理体现了其独特的个人主义风格，并具有浓厚伦敦派的意识美，极具惊人的技巧与深厚的艺术造诣。

（3）谢利音响版本

①拉赫玛尼诺夫：10 首前奏曲

专辑英文名：Rachmaninov Ten Preludes Op.23&Op.3

专辑中文名：拉赫玛尼诺夫 10 首前奏曲作品 23&作品 3

版本：Import

作曲：Sergei Rachmaninov

演奏：Howard Shelley

发行时间 1993-11-11

唱片数：1

出版者：Hyperion UK

条形码：0034571160818

②拉赫玛尼诺夫：13 首前奏曲

专辑英文名：Rachmaninov Thirteen Preludes Op.32

专辑中文名：拉赫玛尼诺夫 13 首前奏曲作品 32

版本：Import

作曲：Sergei Rachmaninov

演奏：Howard Shelley

发行时间 1993-11-11

唱片数：1

出版者：Hyperion UK

条形码：0034571160825

作曲家介绍：

霍华德·戈登·谢利（1950- ）是英国著名的钢琴演奏家与指挥家，他曾就读于海格特音乐学校与英国皇家音乐学院，在他就读英国皇家音乐学院的第一个学期就获得了学院的奖学金。他的职业生涯从一次与伦敦交响乐成功的合作演奏开始。此后，他定期开始在全球进行巡回演出。1994 年威尔士亲王亲自授予谢利为英国皇家音乐学院荣誉院士，2009 年荣获大英帝国勋章。

在拉赫玛尼诺夫逝世 40 周年之际，他成为了有史以来第一位完整演奏其钢琴作品的演奏家。并且在拉赫玛尼诺夫逝世 50 周年时，谢利还举办了多场音乐会纪念他。谢利录制了许多录音，其中包括拉赫玛尼诺夫的完整钢琴音乐。

（4）威森伯格音响版本

专辑英文名：Rachmaninoff Complete Preludes

专辑中文名：拉赫玛尼诺夫前奏曲全集

作曲：Sergei Rachmaninov

钢琴独奏：Alexis Weissenberg

录音日期：1968-1970

发行公司：RCA

CD 编号：RCA BEST 100(071-BVCC-3727)

作曲家介绍：

亚历克斯·威森伯格（1929- ），保加利亚著名钢琴演奏家，国籍为法国。3岁即显示出惊人的音乐天赋，从小便师从格拉基洛夫学习钢琴与作曲[①]。1946年考入美国朱丽亚音乐学院，师从萨马洛夫、斯纳贝尔等著名钢琴演奏大师。1947年获列文特里特国际钢琴大赛一等奖，自此，威森伯格在世界乐坛初露头角。就在他名声大噪的时候，威森伯格却突然决定隐退，他说这是为了能够更好的研究属于自己的演奏技巧，在经过10年的自我沉淀，复出后的威森伯格果然让人眼前一亮。

威森伯格的演奏风格非常简单清爽，他没有华丽丰富的音色，他个人的观点是尽可能的最真实的还原作者的作品。但这并不代表他没有自己的演奏风格，他强有力的左手构成了稳定的节拍，他的速度快得就像超速火车一般，却又非常均匀。在演奏时威森伯格上半身几乎保持不动，在他的身上渗透着一种古典美，却又透露着一股新鲜感。

（5）穆拉音响版本

专辑英文名：Rachmaninov Preludes

专辑中文名：拉赫玛尼诺夫前奏曲

作曲：Sergei Rachmaninov

钢琴独奏：Dame Moura Lympany

录音日期：1993

发行公司：ERATO

CD编号：WARNER CLASSICS BEST+BEST（WPCS-12239/40）

作曲家介绍：

穆拉·林帕尼（1916-2005）英国著名钢琴演奏家，被喻为20世纪最著名女钢琴演奏家之一，荣获大英帝国勋章。

穆拉出生于英国，父亲是一位对家庭不负责任的军人，所以母亲承担起了抚养穆拉以及教育她的全部责任。穆拉7岁的时候就被送到比利时的一家女修道院学校学习。在修道院，修女们主要到了穆拉显露出来的音乐天赋，尤其是在钢琴上，于是她们对穆拉进行了一系列的音乐训练。她们安排穆拉到比利时的音乐院校学习，13岁的穆拉进入英国皇家音乐学院继续深造并获得了奖学金，师从保罗与玛蒂尔德凡尔纳。1923年当穆拉毕业的时候，她已经获得了多个钢琴大赛的金奖。自此穆拉这颗新星开始慢慢的在世界钢琴界冉冉升起。

穆拉的演奏具备了女性柔美细腻的风格，但又充满了强烈的热情。这两种完全相反的情感在她的演奏中得到了平衡[②]。

[①] 格拉基洛夫是保加利亚著名作曲家。

[②] 以上CD信息摘自各CD专辑封面、封底页

二、拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的宏观分析研究

想要对这套钢琴前奏曲作品进行系统的研究与分析，必须要将研究分成两个步骤，第一首先是对这五个音响版本进行宏观分析研究，包括整曲演奏情绪与乐曲结构分布两个方面；第二就是对这五个音响版本进行微观比较研究。本章将从演奏情绪与乐曲结构分布这两个方面来进行宏观的分析研究。

（一）演奏情绪的分析

本人认为拉赫玛尼诺夫的这 24 首钢琴前奏曲从情绪上大致可以分为四类，第一类为阴郁沉思的风格情绪，属于这类风格情绪的前奏曲有 Op.3No.2、Op.32No.2、Op.32No.4、Op.32No.10、Op.32No.13 等 5 首；第二类为静默深邃的风格情绪，属于这类风格情绪的前奏曲有 Op.23No.1、Op.23No.4、Op.23No.6、Op.23No.10、Op.32No.5、Op.32No.7、Op.32No.11 等 7 首；第三类为激烈热情的风格情绪，属于这类风格情绪的前奏曲有 Op.23No.2、Op.23No.5、Op.32No.1、Op.32No.8 等 4 首；最后一类为生动充满灵气的风格情绪，属于这类风格情绪的前奏曲有 Op.23No.3、Op.23No.7、Op.23No.8、Op.23No.9、Op.32No.3、Op.32No.6、Op.32No.9、Op.32No.12 等 8 首。下面就拉赫玛尼诺夫及上面介绍的四位钢琴演奏家的演奏风格对这套前奏曲进行情绪上的分析比较。

1．阴郁沉思类

此类前奏曲在情绪上带有非常浓厚的悲剧因素，引人深思。Op.3No.2 是拉赫较为重要的一首前奏曲，在这首前奏曲中拉赫的演奏充满了矛盾与极度的不安，并且这种情绪随着乐曲的进行表现得越来越明显，到最后这一切矛盾与不安还是归于平静。而阿什肯纳齐的对这首前奏曲的演绎却更加沉稳，较之拉赫少了许多的戏剧冲突性，他的演奏仿佛置身于一个框框内，上下起伏都在框框内进行，不会超出一丝一毫，他的情绪自始自终都保持着一定的冷静性。就冷静性这一点来看，这首前奏曲的前半部分的处理上威森伯格较之阿什肯纳齐有过之而无不及，这首前奏曲在他的手里缓缓的流淌着，就像一条暗藏生命的河流，暗藏生命的当然不会是死水，从中间部分开始，威森伯格的手指下开始源源不断的流淌出富有生命力的音符，最后，一切又归于平静，仿佛刚才什么都没有发生过一样。谢利在这首前奏曲的处理上与威森伯格较为相似，唯一不同的是谢利在处理上比

威森伯格多了一分柔和。拉穆的这首前奏曲要更纤细温柔得多，从一开始就似乎一直在追问，一直在寻找答案。

在Op.32No.2中五位演奏家在总体情绪上较为相似，都是一直循环式的追问型情绪，不过在仔细比较下，还是会发现一些细微的差别。拉赫与阿什肯纳齐在这首前奏曲上整体情绪波动比较小，反之威森伯格与谢利的情绪处理波动则较大，而穆拉的整体情绪则比较缓慢。

Op.32No.4与Op.32No.2一样同属于疑惑追问式情绪，在这里拉赫的演绎依然是突出了强烈的矛盾性，结尾处强烈的矛盾成为整个前奏曲的高潮部分。而阿什肯纳齐、威森伯格与谢利在情绪上则显得较为平稳，穆拉在处理上则多了些柔和缓慢的女性特征。

在Op.32No.10这首前奏曲中，充斥着强烈的悲剧色彩。拉赫、阿什肯纳齐、谢利、以及穆拉不约而同的将这悲剧色彩演绎得令人心碎。唯独威森伯格在这强烈的悲剧色彩中还夹带了一丝愤怒的情绪，悲伤到了极点之后转化成了愤怒，威森伯格在这首前奏曲情绪上的独特处理令人赞叹。

Op.32No.13是这个作品号的最后一首前奏曲，篇幅也较长，如果从情绪上分段的话，基本上可以分为三个部分，分别为抒情部分、过渡部分、高潮部分。结尾的三个小分句分别都具有结束的意味，拉赫将三个具有结束意味的分句叠加在一起加重了结束感。像这样在情绪上具有对比形式的前奏曲中，拉赫、阿什肯纳齐、谢利在处理上遵循了最为传统的表达方式，实现了舒缓与激昂两种相反的情绪在对比程度的最大化。威森伯格秉承了一贯独特的处理方式，淡化了激昂情绪的强烈度，上述三位演奏者这首前奏曲用时5min左右，而威森伯格只有4min，整整快了1min。不过最让人意外的不是威森伯格的表现，而是穆拉对这首前奏曲的处理，整首前奏曲中女性独特的忧伤温柔气质消失不见，反倒与威森伯格阳刚坚韧的气质不谋而合。

通过这一类前奏曲情绪上的研究我们发现对于悲剧性因素以及关于人生哲理，每一位钢琴演奏家都会有不能的体会理解与表达方式。而性别上的差异也是一个非常重要的影响因素。

2. 静默深邃类

此类前奏曲在情绪波动上并不是太大，也没有过于戏剧性的矛盾对比，如涓涓溪流般缓缓流淌。Op.23No.1中，拉赫、阿什肯纳齐、谢利还有穆拉在情绪上的处理大致相似，表现了柔和舒缓的情绪，十分宁静。威森伯格相较于以上四位演奏家，更多的彰显了他个人独特的风格，坚韧的表达形式。

Op.23No.4这首前奏曲的风格与拉赫根据声乐曲所作的双钢琴作品极为相似，大有教堂音乐的意味。拉赫本人对这首前奏曲的处理显得中规中矩，平静的

开始，平稳的过渡到最后是让人感觉顺理成章的结尾。阿什肯纳齐不愧为拉赫最权威的演绎者，他的演奏版本与拉赫的演奏版本几乎让人难辨真假。而谢利、威森伯格及穆拉在这首前奏曲的演绎较之拉赫与阿什肯纳齐而言，在情绪的起伏上更强烈一些，悲剧性也更多一些。

Op.23No.6、Op.23No.10 、Op.32No.5 、Op.32No.7、Op.32No.11 这五首前奏曲极富浪漫主义色彩，并且似乎还受着印象主义表现手法的影响，在这五首前奏曲中，五位钢琴演奏家在演奏情绪的表达上基本上一致，以优美流畅的演奏手法营造出了优雅沉静的浪漫意境。

通过这一类情绪风格前奏曲的分析，我们不难发现，在表现柔和舒缓的浪漫主义风格的前奏曲时，几乎所有的钢琴演奏家都会采用较为相似的表现手法，在这一类前奏曲中，个人风格相比其他情绪类型的前奏曲而言发挥起来更难一些。

3. 激烈热情类

此类前奏曲作品热情洋溢，充满着激情，仿佛是一台永动机一般能量源源不断涌现。在 Op.23No.2 中拉赫对整个前奏曲的情绪安排较为平衡，没有过多的起伏，流畅的表现手法从开始一直持续到结尾。阿什肯纳齐与谢利的演奏加入了许多演奏者个人风格的因素，在情绪的处理上稍有起伏。威森伯格不愧为现代炫技大师，在加入更多情绪起伏的基础上，此曲还展现了他那令人炫目的高超技术。穆拉的表现手法体现了女性典型的阴柔美。

Op.23No.5 也是拉赫这套前奏曲中较为重要的一首前奏曲。这首前奏曲可以分为三个部分，第一部分为主题部分，第二部分可以视为抒情的第二主题部分，第三个部分又是第一主题部分的再现。拉赫在这首前奏曲的演奏上干脆利落，整曲一气呵成，让人找不到一丝多余的地方。在这首前奏曲的演奏风格上威森伯格与拉赫有着异曲同工之妙。阿什肯纳齐、谢利以及穆拉在这首曲子的表现形式上更趋向于浪漫主义风格。值得一提的是结尾处五位钢琴演奏家有着截然不同的处理方式，拉赫的结尾处清爽干净，不沾一滴水；阿什肯纳齐在结尾处放慢了速度；谢利在结尾处加重了情绪，加快了速度；威森伯格在结尾处加重了最后一个音；穆拉则使用平稳的演奏方式结束了全曲。

在 Op.32No.1 中，拉赫与阿什肯纳齐的演奏干脆利落，不拖泥带水，如果说这样的演奏是明净的小溪的话，那么谢利、威森伯格的演奏则更像是波涛汹涌的大海，波浪起伏翻滚。而穆拉的演奏节奏则要慢许多。

对于 Op.32No.8 这首前奏曲，五位钢琴演奏家在情绪表现手法上非常相似，只不过穆拉的演奏节奏较之其他四位演奏家要慢一些。

通过这一类前奏曲情绪风格上的对比研究，得出的结论是每一位钢琴演奏家对于激烈与热情的风格把握是不同的，这也许与钢琴演奏家的性格有一定的关

系，同样是激烈热情，一些钢琴演奏家的演绎趋向于理性化，更令一些钢琴演奏家则更加感性些。

4. 生动充满灵气类

这一类型的前奏曲在拉赫的这套作品中占了较大比重。这类前奏曲在情绪上大都活泼灵动，生动跳跃。Op.23No.3 这首前奏曲拉赫与阿什肯纳齐演绎得生动活泼，富有情绪。而谢利的演奏在本人看来略显急躁。威森伯格的演奏就像碰撞钢琴发出的声音一样，从这一点可以看出他非常注重节拍的准确性。而穆拉与另外四位钢琴演奏家相比，她的演奏表现出非常明显的女性演奏特点，音色柔和，节奏舒缓。

Op.23No.7 、Op.23No.8 都属于跑动型的前奏曲，拉赫与阿什肯纳齐的演奏风格如出一辙，谢利与威森伯格的演奏要更加激情，情绪起伏更大。穆拉在这首前奏曲中展现出了她高超的技术。

Op.23No.9 是一首难度非常大的前奏曲，拉赫演奏的版本非常大气磅礴，而阿什肯纳齐和穆拉的版本则多了些灵巧，展示了他们高超的技巧，谢利和威森伯格的版本在处理上加入了更多他们自己个人的风格特点。

在 Op.32No.3 中，阿什肯纳齐又一次展现了他作为拉赫玛尼诺夫作品最准确演绎的权威，两人的演奏风格非常相似，谢利的演奏也毫不逊色。威森伯格还是秉承自己一贯的独特个人风格，展现着属于他自己的风采，穆拉对比四位钢琴演奏家情绪稍显舒缓。

Op.32No.6 与 Op.32No.9 是 2 首跑动型的前奏曲，五位钢琴演奏家的演奏情绪差别不大。其中在 Op.32No.9、Op.32No.12 中威森伯格与穆拉体现了更多的个人主义风格。

这一类的前奏曲由于很多都是跑动型的，所以对钢琴演奏家的纯技术要求较高。

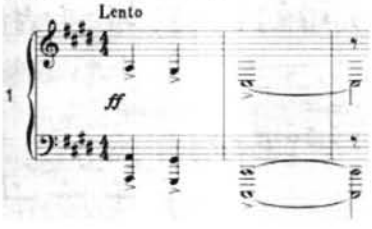
（二）乐曲结构的分析

经过对比乐谱的基础上的分析归类后，本人认为这套前奏曲的乐曲结构一共可以分为四类。第一类为单三段体式，属于这一类曲式的前奏曲一共有 9 首，分别为 Op.3No.2、Op.23No.1、Op.23No.2、Op.23No.3、Op.23No.8、Op.32No.1、Op.32No.3、Op.32No.10、Op.32No.12；第二类为复三段体式，属于这一类曲式的前奏曲一共有 3 首，分别为 Op.23No.5、Op.32No.2、Op.32No.13；第三类为二段体曲式，属于这一类曲式的前奏曲一共有 5 首，分别为 Op.23No.9、Op.23No.10、

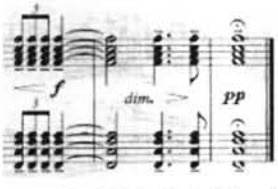
Op.32No.5、Op.32No.7、Op.32No.9；第四类为一段体式，属于这一类曲式的前奏曲一共有 6 首，分别为 Op.23No.4、Op.23No.6、Op.23No.7、Op.32No.6、Op.32No.8、Op.32No.11；Op.32No.4 这首前奏曲的曲式较为复杂。下面五个音响版本为基础，对这 24 首钢琴前奏曲的乐曲结构进行比较。

1．Op.3

这组作品一共 1 首前奏曲，这首前奏曲又被称为“钟”，这首前奏曲为典型的 A+B+A’的单三段曲式。一开始的三个音（见谱例 2.1）仿佛是拉开整曲的序幕，五位钢琴演奏家在弹完这三个音之后有较长时间的停顿，其中除了拉赫之外，其他四位演奏家在三个音之间的停顿也比较长。A 段中一开始除了拉赫之外其他四位演奏家的速度比较缓慢。拉赫与阿什肯纳齐在演奏 B 段时的速度与 A 段形成了较大的对比，谢利两段的速度对比不是特别明显，威森伯格演奏的 B 段戏剧性特别明显，穆拉演奏的 B 段比较温柔一些。A 段拉赫和穆拉的演奏较为自然，情绪也比较平缓，阿什肯纳齐和谢利演奏的 A’段则比较挣扎，仿佛内心有莫大的痛苦，威森伯格感觉比较生硬，后面的和弦听上去像失去能量的钟发出来的声音。结尾五位钢琴演奏家都是弱音结束整曲。

谱例 2.1：第 1 小节

2．Op.23&Op.32

这两套作品分别是 10 首和 13 首。首先来看 Op.23No.1 也是一首单三段体式前奏曲，拉赫演奏的这首前奏曲较为自然、平和，阿什肯纳齐与拉赫演奏的音响版本十分相似，如果不看名字简直难以分辨，谢利的版本则更为激情些，威森伯格更是彻底颠覆了拉赫给我的感觉，速度与力度上都有加强了许多，穆拉演奏的版本更注重旋律线的突出。五位演奏家结尾处的处理如出一辙，三连音加强（见谱例 2.2），再弱音结束。

谱例 2.2：第 40-42 小节

Op.23No.2 也是一首非常典型的 A+B+A’型的单三段体式前奏曲，就 A 段

来说，四位男性演奏家更注重的是大气恢弘的气势，这需要速度与力度来保证，所以作为这五位演奏家中唯一的女性，穆拉扬长避短，在旋律线上更胜一筹。在 A 段与 B 段的过渡部分，拉赫只是稍做停顿，自然过渡，B 段也没有过多感情的流露，而阿什肯纳齐与谢利显然更善于表达内心情感，他们演奏的 B 段更抒情，威森伯格还是那个问题，A 段与 B 段的过渡部分稍显生硬，B 段也有点食之无味，穆拉的 B 段十分优美。四位男性演奏家的结尾干练潇洒，穆拉的最后一小节（见谱例 2.3）中间处有的停顿，该处理本人认为不合适。

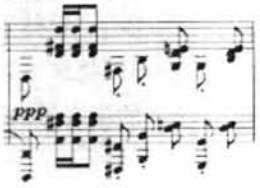
谱例 2.3：第 67 小节

Op.23No.3 是单三段体式前奏曲，A 段与 A’ 段就速度来说，谢利奇快无比，让人感觉听了不是很舒服，穆拉最慢，个人认为过于抒情，毕竟这首是跑动型的前奏曲，不是夜曲，威森伯格过于加重左手的三十二分音符三连音，个人认为破坏了整曲的旋律线。B 段较短，基本上五位演奏家的演奏差不多，没有太多的个人发挥空间。

Op.23No.4 是一段体式结构，是一首抒情型前奏曲，拉赫的演奏较为自然，阿什肯纳齐的演奏动人优美，谢利的演奏版本富有变化，威森伯格的演奏个人认为对比过于强烈，破坏了本曲原有的自然优美的风格，穆拉的旋律线清晰分明。

Op.23No.5 是这套前奏曲作品中较为重要的一首，是复三段体式结构，在 A 段中，拉赫、阿什肯纳齐、谢利、威森伯格的演奏相似，简洁干练，富有弹性，穆拉的在力度上稍逊色一些。B 段中，拉赫、阿什肯纳齐、谢利的演奏情绪上较为自然，威森伯格则更硬朗一些，穆拉的演奏更富有表情。B 段与 C 段的连接部分（见分图谱例 2.4）五位演奏家有着不同的处理方式，拉赫与阿什肯纳齐稍渐慢，后面逐渐加快速度，谢利的处理以非常慢的速度开始，逐渐加快速度，威森伯格与穆拉没有明显的速度变化。该前奏曲的 C 段是 A 段次主题与变化主题的重复，结尾处最后一个小节拉赫比其他演奏家多加了两个音，这是乐谱上没有标注的，也许是他后期所作的修改。

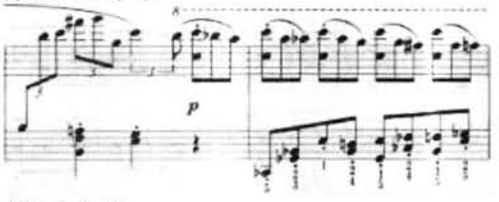
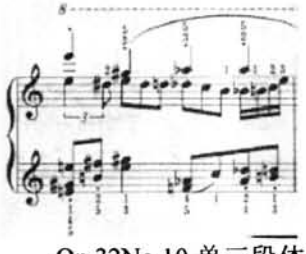
分图谱例 2.4：

第 50 小节

第 51-53 小节

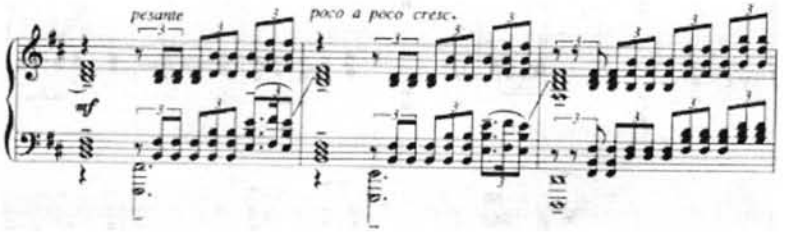
Op.23No.6 是一首一段体式前奏曲，这首前奏曲左手是十六分音符的流动型伴奏织体，所以整曲的情绪较为抒情，对于像这一类的前奏曲，拉赫留给演奏家的个人发挥空间并不是很多。其中谢利的速度比起其他四位演奏家来更快一些。

Op.32No.1 是一首单三段体式前奏曲，开头部分，拉赫和穆拉的演奏都较为自然，阿什肯纳齐则多了一些戏剧冲突感，谢利在句子之间采用了停顿这样的处理，威森伯格的戏剧性要更强一些。而第 17 小节（见分图谱例 2.5），拉赫、阿什肯纳齐、谢利、威森伯格均采用了渐快的处理方式，谢利的渐快程度最大，接下来依次是阿什肯纳齐、威森伯格、拉赫，而穆拉在这个地方却完全相反，她选择了渐慢的处理方式。

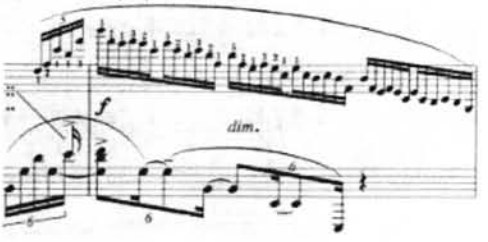
分图谱例 2.5：第 17-19 小节

第 17-18 小节

第 19 小节

Op.32No.10 单三段体式前奏曲，A 段五位演奏家演奏风格基本一致，其中谢利与威森伯格的速度要快一些。从 B 段（见谱例 2.6）开始拉赫与穆拉的情绪

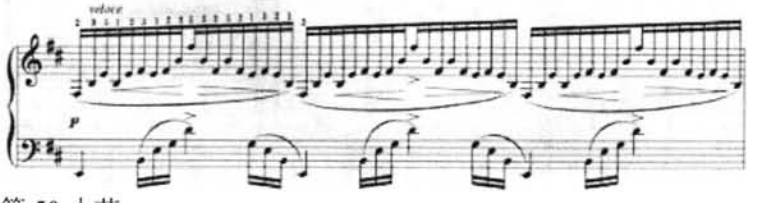
发展为矛盾挣扎，而阿什肯纳齐、谢利、威森伯格只是在速度上比 A 段快了一些，在情绪上没有太多的变化，其中，威森伯格的速度变化较为明显。B 段中第 19 小节（见分图谱例 2.7）十六分音符快速上行下行部分拉赫起伏较大，包括强弱对比、速度对比，阿什肯纳齐较为自然，没有强烈的对比，谢利与穆拉这里只在强弱上进行了对比处理，速度上不变，威森伯格这里展示了他炫丽的演奏技巧。五位演奏家在 B 段与 A’ 之间均有较长时间的停顿。

谱例 2.6：第 19-21 小节

分图谱例 2.7：

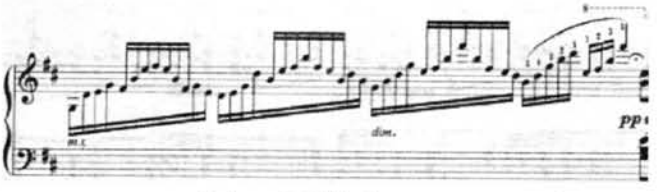
第 47-48 小节



第 49 小节



第 50 小节



Op.32No.13 是复三段结构式（A+B+C）前奏曲，A 段中拉赫、阿什肯纳齐、谢利、穆拉等四位演奏家的演绎较为抒情，威森伯格总体力度上要强很多，个人对这样的较为现代的处理方式不是十分喜欢。在 B 段中，拉赫的演绎有着强烈的戏剧对比，阿什肯纳齐与穆拉则较为自然，谢利与威森伯格的这个部分为炫技部分，速度比较快。C 段是整曲的高潮部分，而在高潮临界点处第 58 小节（见

分图谱例 2.8）拉赫与阿什肯纳齐处理较为自然，与前面部分衔接较好，谢利与威森伯格则强弱快慢起伏过大，穆拉的速度太慢，没有突出高潮部分的特点。在结尾处，拉赫结束得较为自然，另外四位演奏家停顿较多。

分图谱例 2.8：

第 58 小节

第 59 小节

还有许多前奏曲，整曲风格较为统一的，有些是单纯抒情型的前奏曲，有些是单纯跑动型的前奏曲，如 Op.23No.7，跑动型一段体式前奏曲；Op.23No.8，跑动型单三部体式前奏曲；Op.23No.9，跑动型二段体式前奏曲；Op.23No.10，抒情型二段体式前奏曲；Op.32No.2 虽然是三段体曲式结构，但 A 段与 A'段为抒情部分，B 段为跑动部分，每个分段均是较为单一的风格；Op.32No.3 跑动型单三段曲式结构体；Op.32No.4（较为复杂曲式结构）；Op.32No.5 抒情型二段体式结构；Op.32No.6、Op.32No.7、Op.32No.8 、Op.32No.11（一段体式结构）、Op.32No.9（二段体式结构）；Op.32No.12（单三段体式结构）；诸如此类的前奏曲由于风格较为单一，所以五位演奏家在演奏时，演奏情绪也较为统一，所以在这里就不对这些前奏曲做一一分析了。

（三）五位钢琴演奏家演奏风格总结

1. 拉赫玛尼诺夫

拉赫玛尼诺夫的表现手法比较理性，没有过于强烈的情感起伏，演奏也比较朴实，没有过多华丽的炫技部分。这跟他的性格有很大关系，他性格内向，沉默寡言。正是因为如此，他演绎的作品中总是充斥着令人无法忽视的悲剧感，大有一种有苦说不出的意味。演奏风格不仅与演奏家的性格有着莫大的关联，而性格除了有一小部分天生之外，很大部分由个人的成长经历有关。拉赫自己也曾与《音

乐时报》的记者说过，自己心里总有一块心病，那就是自己与深爱的祖国之间的隔阂。也正是因为这一点，拉赫总是郁郁寡欢，这在他的作品中，乃至他的演奏中可见一斑。

2. 阿什肯纳齐

本文在前面提到过，阿什肯纳齐被喻为现今世界上拉赫玛尼诺夫最权威的演绎者。这一点在上面印象版本的对比中毋庸置疑，但是他对拉赫作品的演绎并不是单纯意义上的刻意模仿，而是对拉赫从作品中传达的那些情感的深深理解。每次听到阿什肯纳齐演绎的拉赫作品时，他的情感表达如此细腻，令人动容，而且在细腻表达情感的同时，还能再现拉赫的那份冷静。

3. 谢利

谢利的演绎较之拉赫可以说更感性些，更擅于表达内心的情感，他擅长增加相反两种情感之间的对比，不管是明与暗，喜与悲，还是灵动与宁静，在谢利的演绎中，都十分的分明，正是在高超的技艺支持下才能呈现出爱憎分明的拉赫作品。

4. 威森伯格

威森伯格是四位演奏拉赫作品的钢琴演奏家中最具特立独行的一位。在名声大噪的时候选择退隐，这样的举动不是每个人都能做到的，说明他是一个非常有毅力、坚韧的人。他的演奏也是如此，每一个音符，每一个节拍都非常的准确，大篇幅的超快速炫技造诣，让人听了之后精神为之一振，他的演绎处理方式具有浓郁的现代主义气息，有别于传统的演奏风格，充满了个人主义风格的意味。

5. 穆拉

前面提到过，性别对也是影响演奏风格十分重要的因素之一。穆拉作为这里本人研究的五位钢琴演奏家中唯一的一位女性，自然是有着其独特之处的。她不仅拥有柔美、细腻、舒缓等女性自有的演奏风格，而且在她的演奏风格中还能看到如坚韧等一些与女性自有特征相反的一些演奏风格，两者的结合使得她演绎的拉赫作品达到了一种全新的平衡，穆拉的技术自然不输于另外四位男性钢琴演奏家。

三、拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的微观比较研究

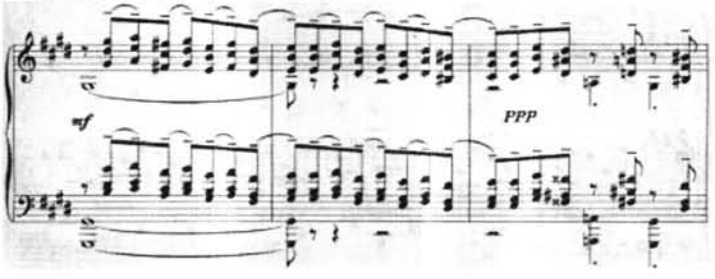
上文中对拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲的五个演奏家的音响版本进行了宏观上的分析研究，那么现在将从分句、旋律线、踏板、速度、力度等五个微观角度对这五个音响版本做出细致的比较。

（一）分句

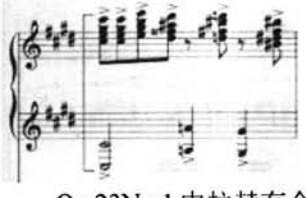
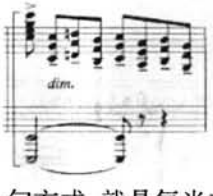
1.拉赫玛尼诺夫的分句

Op.3No.2，上面已经提到过，开头三个音的停顿处理，这里就不再重复讲了。拉赫的第 7 小节（见谱例 3.1）的连线全部是断开的。还有一个与除了威森伯格、穆拉以外的其他两位演奏家特别不一样的处理是第 52 小节与第 54 小节（见分图谱例 3.2），谱子上标注的是左右手的第一个音是同时下，拉赫的音响版本里是左手先下，右手再下，那么这样一来这小节就由 4 拍变成了 5 拍。

谱例 3.1：第 7-9 小节



分图谱例 3.2：

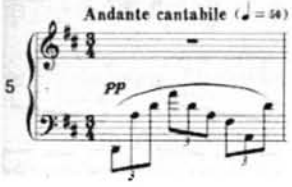
第 52 小节

第 54 小节

Op.23No.1 中拉赫有个很明显的分句方式，就是每当右手结束一个小乐句时，都有一个较为明显的停顿，而且左手也会采用弹性速度配合左手。结尾处四分音符和弦、符点四分音符后都有较长的停顿。

Op.23No.2 第 6 小节（见谱例 3.3）的最后一个音有停顿，因为那个音是下一个乐句的开始，下面所有类似的在同一个小节但是属于下一个分句的音符拉赫都有停顿。而且，在段落与段落之间的十六分音符过渡部分处（见谱例 3.4）为了强调情绪的转换，拉赫放大了一个十六分休止符的时值。

谱例 3.3：第 6 小节

谱例 3.4：第 40 小节

Op.23No.4 第一小节，拉赫在左手三连音的第一个音（见谱例 3.5）有停顿，这是一种对抒情类乐曲开头部分类似于渐慢的处理。所以结尾处的停顿跟这个道理是一样的，也是类似于渐慢的结束处理。

谱例 3.5：第 1 小节

Op.23No.10 在第 2 小节（见谱例 3.6），旋律在左手，左手每一个乐句开头都有停顿，作为伴奏的右手跟随着左手旋律做停顿，整曲还有多处类似的停顿。

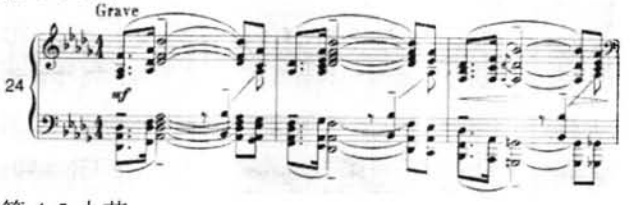
谱例 3.6：第 2-4 小节

Op.32No.3 第 31 小节（见谱例 3.7），由活泼跳跃的情绪转变为抒情，拉赫在这个小节第一个音后做了停顿，作用是强调了情绪的变化。

谱例 3.7：第 30 小节

Op.32No.13 中第 1 小节开始到第 5 小节（见分图谱例 3.8），在连线后面分句，连线后皆有明显的停顿。后面类似处同理。

分图谱例 3.8：

第 1-3 小节

第 4-5 小节

拉赫音响版本中的另外一些作品，除了几处乐句分句处有停顿外，其他基本上遵照乐谱来进行演绎，如 Op.23No.3、Op.23No.5、Op.23No.6、Op.23No.7、Op.23No.8、Op.23No.9、Op.32No.1、Op.32No.2、Op.32No.4、Op.32No.5、Op.32No.6、Op.32No.7、Op.32No.8、Op.32No.9、Op.32No.10、Op.32No.11、Op.32No.12 等。

由于拉赫作为作曲家的特殊身份，但同时他又演奏了自己的作品，所以本文一般以拉赫的处理为大框架，摹本，其他 4 位钢琴演奏家的音响版本研究首先以拉赫的音响版本为参考为基础，在这样的基础上再做其他方面的研究。

2.阿什肯纳齐的分句

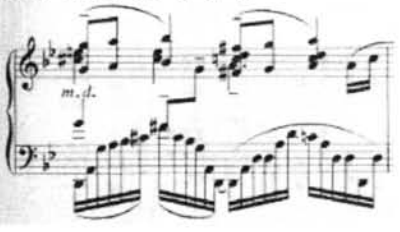
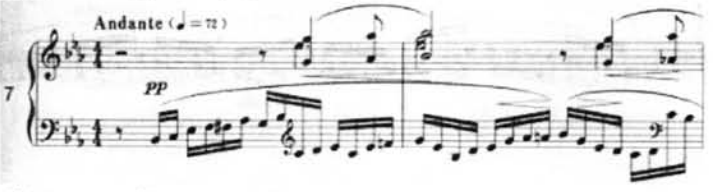
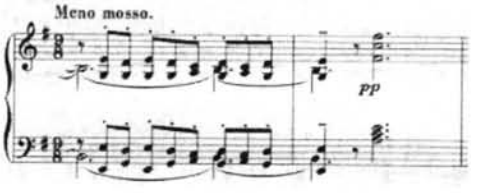
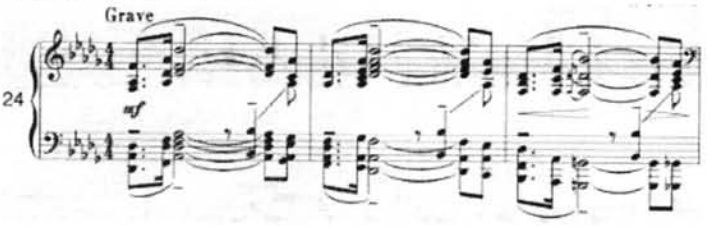
Op.3No.2 中，A 段中以开头三个音后连线为乐句的开始，然后以每个小节的第一个音作为下一个乐句的开始。B 段则根据乐谱的连线分句。A’段是 A 段的变化段落，所以分句方法与 A 段基本相同。

Op.23No.1 中与拉赫的分句方法相似，即结束每一个乐句左右手都有明显的停顿，但是他的分句布局有别与拉赫，阿什肯纳齐的一个乐句是以 1 小节为单位，他打破了一般式的分句方法，不是以完整的乐句为一个乐句，而是将乐句的最后一个结束音作为另一个乐句的，这样做的目的为是强调结束音。

Op.23No.2，A’段开始部分（见谱例 3.9），阿什肯纳齐采用了与 A 段不一样的分句方式，在第一个音后停顿，在 A 段中没有停顿，这样的处理方式使得整曲更趣味活泼，显得不那么单调。

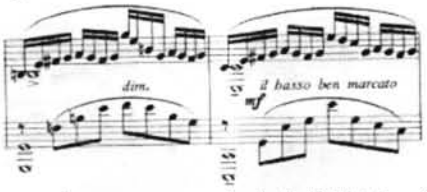
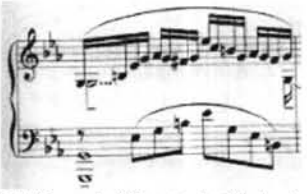
谱例 3.9：第 45 小节

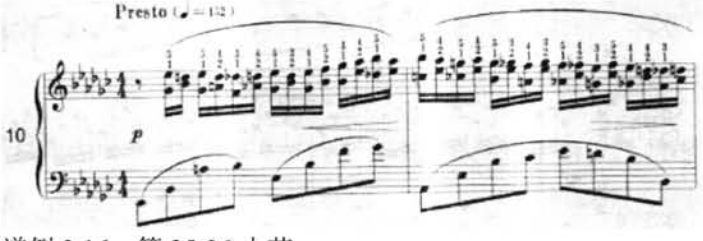
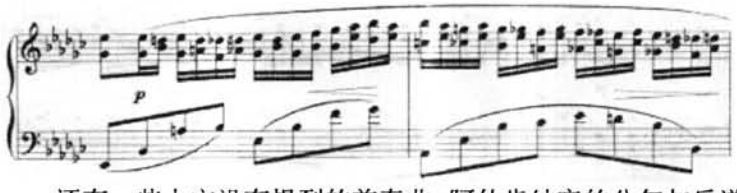
在 Op.23No.5 的 B 段是一个抒情部分，第 45 小节（见谱例 3.10）阿什肯纳齐将原本的连线打破，演绎了属于自己的乐句，在其他前奏曲中还有多处类似的打破原有连线的分句。如 Op.23No.6 第 1 小节开始（见谱例 3.11）；Op.23No.10；Op.32No.4 中第 41-42 小节（见谱例 3.12）；Op.32No.12、Op.32No.13 第 1-3 小节（见谱例 3.13）等。

谱例 3.10：第 45 小节

谱例 3.11：第 1-2 小节

谱例 3.12：第 41-42 小节

谱例 3.13：第 1-3 小节

Op.23No.7 第 52-54 小节（见分图谱例 3.14），阿什肯纳齐将连线之间的停顿放大，将这几个小节作为这个段落的高潮部分，烘托气氛，在这个地方谢利的音

响版本也有着相同的演绎方式。

分图谱例 3.14：

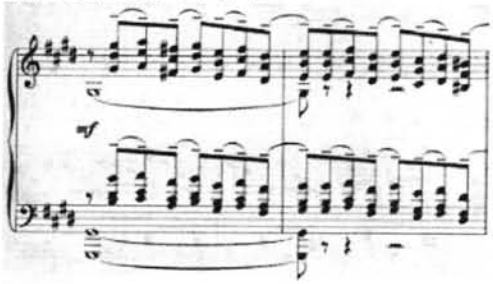
第 52-53 小节

第 54 小节

在 Op.23No.9 中本人发现了一个很有趣的现象，在第 1-2 小节中（见谱例 3.15），乐谱中标注 2 小节之间是没有连线的，而在第 25-26 小节中（见谱例 3.16），乐谱中标注这 2 个小节之间是有长连线的，而阿什肯纳齐在 1、2 小节之间加入了连线，却将 25、26 小节分句，不知道这是阿什肯纳齐无心之举还是有意为之。

谱例 3.15：第 1-2 小节

谱例 3.16：第 25-26 小节

还有一些上文没有提到的前奏曲，阿什肯纳齐的分句与乐谱上标注的基本相似，这些前奏曲有 Op.23No.3、Op.23No.4、Op.23No.8、Op.32No.1、Op.32No.2、Op.32No.3 、 Op.32No.5 、 Op.32No.6 、 Op.32No.7 、 Op.32No.8 、 Op.32No.9 、 Op.32No.10、Op.32No.11 等。

总体来说阿什肯纳齐还是在大局上遵循了乐谱上标注的分句法，但是在一些细微处，不难发现属于他个人风格的分句方式，这些地方如果不仔细去听辨是难以注意到的，这也体现出了他细腻的情感表达方式。

3.谢利的分句

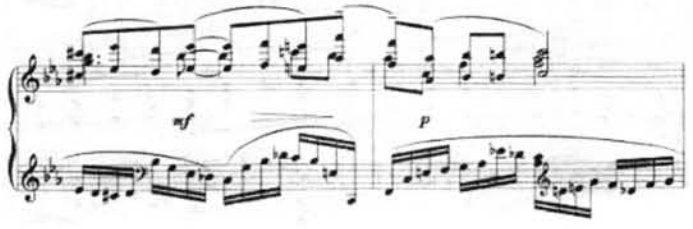
在 Op.3No.2 中，第 7-8 小节（见谱例 3.17），谢利将乐谱中标注的连线处全部断开。

谱例 3.17：第 7-8 小节

在 Op.23No.5 中，第 65-66 小节（见谱例 3.18），谢利在第二个连线前有停顿，而其他演奏家没有，这样是为了与 A 段相同主题形成对比，使演奏形式多样化。

谱例 3.18：第 65-66 小节

在 Op.23No.6，第 11-12、13-14（见分图谱例 3.19）是两个结构相似的乐句，谱面上标注第一个乐句（11-12 小节）有气口，而第二个乐句（13-14 小节）没有气口，是个长连线乐句，谢利的音响版本中两个乐句都被统一为没有气口的长乐句。

分图谱例 3.19：

第 11-12 小节

第 13-14 小节

其他的像 Op.23No.1、Op.23No.2、Op.23No.3、Op.23No.4、Op.23No.8、Op.23No.9、Op.23No.10、Op.32No.1、Op.32No.2、Op.32No.3、Op.32No.4、Op.32No.5、Op.32No.6、Op.32No.7、Op.32No.8、Op.32No.9、Op.32No.10、

Op.32No.11、Op.32No.12、Op.32No.13等这套作品里的大部分前奏曲，谢利基本上根据谱面上标注的分句来演绎。经过研究比较后本人发现谢利的音响版本是最严格按照乐谱上标注的分句结构来演绎的，在还原乐谱结构分句这个方面，甚至比拉赫的音响版本还要严格，在拉赫的音响版本中许多结构分句都是信手拈来，即兴发挥的。所以谢利的音响版本是一份非常宝贵的，研究乐谱结构分句的音响资料。

4.威森伯格的分句

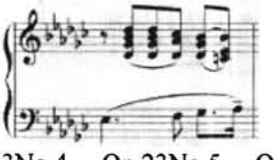
Op.23No.2的第4小节（见谱例3.20），威森伯格在三连音的第一个和弦后停顿，将连线断开，这与其他演奏家的分句方式不同，其他演奏家三连音是连续的。这首前奏曲后面还有多处类似三连音分句方式同上。

谱例3.20：第4小节

在Op.23No.3的第5-6小节（见谱例3.21），乐谱中标注的是后十六分音符中的2个十六分音符与四分音符之间有连线，威森伯格在前面的八分音符与2个十六分音符之间也加了连线，他认为这四个音是整体。

谱例3.21：第5-6小节

Op.23No.10这首前奏曲的主旋律在左手，在第4-5小节中（见分图谱例3.22），威森伯格没有按照乐谱标注的分句来演奏，在乐谱中，第4小节左手的最后一个音与第5小节的第一个音之间是断开的，他在这个地方加了连线，并打破了原来的连线，组成了新的乐句。

分图谱例3.22：第4小节　　第5小节

其他的如Op.3No.2、Op.23No.1、Op.23No.4、Op.23No.5、Op.23No.6、Op.23No.7、Op.23No.8、Op.23No.9、Op.32No.1、Op.32No.2、Op.32No.3、Op.32No.4、Op.32No.5、Op.32No.6、Op.32No.7、Op.32No.8、Op.32No.9、

Op.32No.10、Op.32No.11、Op.32No.12、Op.32No.13 等前奏曲威森伯格基本按照乐谱上标注的分句来演奏，虽然说威森伯格被喻为现代钢琴炫技大师，但是从前奏曲的结构分句来看，他并没有加入过多个人风格的演绎。

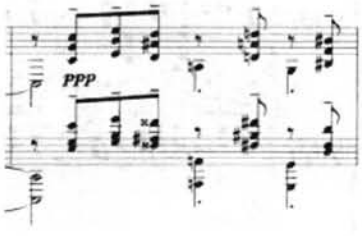
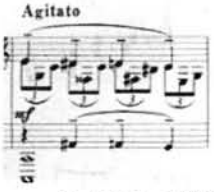
5.穆拉的分句

穆拉的音响版本可以说是完全按照乐谱上的标注来演绎的，从分句结构这一点来说，她是这 5 位演奏家中最严谨的一位，甚至连作为作曲家的拉赫在演奏中都经常会有即兴的演奏。穆拉对于如何演绎拉赫的作品，有自己独特的见解，她赋予了这套作品全新的生命力。

（二）旋律线

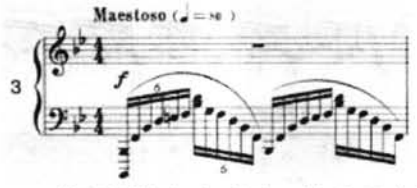
1.拉赫玛尼诺夫的旋律线

在 Op.3No.2 中，A 段的旋律线从第 3 小节（见谱例 3.23）处右手的三个和弦开始，左手低音部分的八度根音缓慢的跟随着右手的旋律发展，A’ 段同 A 段。B 段的旋律线隐藏每一个三连音的首音中。（见谱例 3.24）

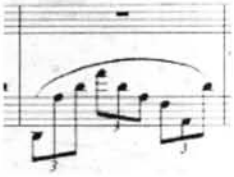
谱例 3.23：第 3 小节

谱例 3.24：第 15 小节

Op.23No.1 这首前奏曲我们可以很明显的发现旋律线在右手，旋律线也比较分明，值得一提的是拉赫在右手部分没有音的时，左手就暂时充当了主旋律的角色。

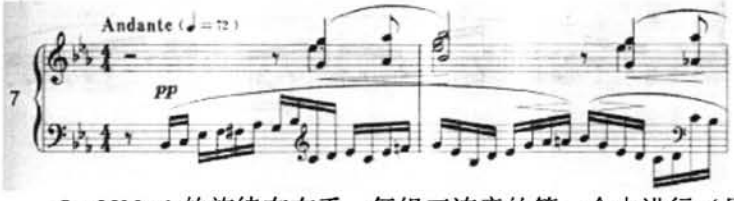
Op.23No.2 的伴奏织体大致上分为两种（见分图谱例 3.25），一种是十六分音符上下行的伴奏织体，另外一种是八分音符琶音伴奏织体，这两种伴奏织体都在左手，所以很明显旋律在右手，偶尔有几处左右手结构相似的地方，左手的音量比右手轻三倍。

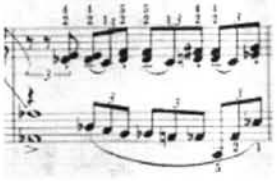
谱例 3.25：

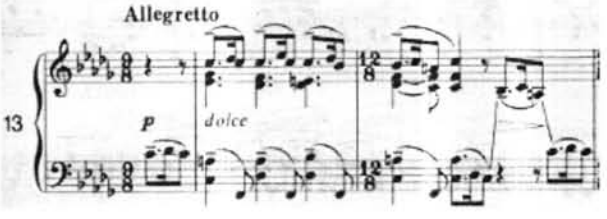
第 1 小节

第 19 小节

像这样的左右手分工较为明确的前奏曲还有 Op.23No.4（见谱例 3.26），左手为八分音符三连音琶音伴奏织体；

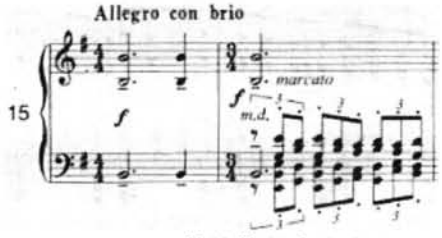
谱例 3.26：第 1 小节

Op.23No.6（见谱例 3.27），左手为十六分音符上下行伴奏织体；

谱例 3.27：第 1-2 小节

Op.32No.1 的旋律在右手，每组三连音的第一个中进行（见谱例 3.28）；

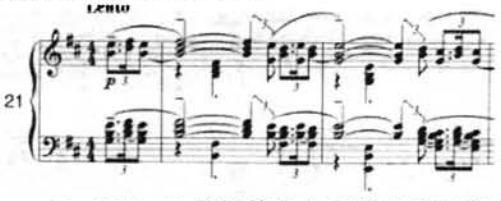
谱例 3.28：第 2 小节

Op.32No.2 的旋律在右手，每组前八后十六符点音符的第一个音上进行（见谱例 3.29）；

谱例 3.29：第 1-3 小节

Op.32No.3 的旋律基本上在右手；

Op.32No.4 的旋律在右手，旋律出现的地方左手是与右手同样结构的音（见谱例 3.30），这里拉赫的处理是右手的音量是左手的三倍；

谱例 3.30：第 1-2 小节

Op.32No.8 的旋律基本上在右手，旋律结构较为单一；

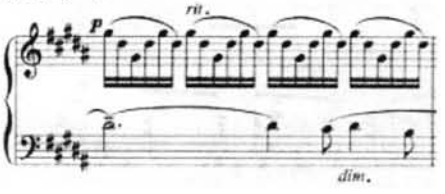
Op.32No.10 中虽然左右手分别有两个声部，但是由于左右手的结构基本相同，所以严格意义上来说是两个声部（见谱例 3.31）；

谱例 3.31：第 1-3 小节

Op.32No.11 的旋律在右手的和弦冠音上进行；

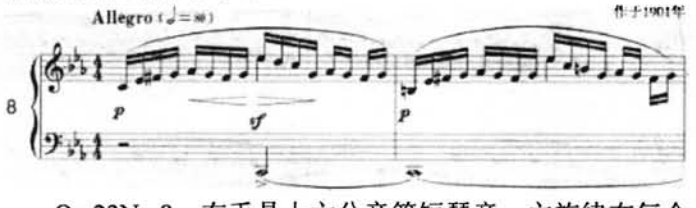
Op.32No.12 的右手是十六分音符分解和弦伴奏织体，旋律在左手（见分图谱例 3.32）。

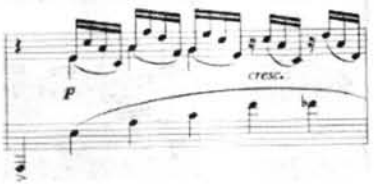
分图谱例 3.32：第 2 小节

第 3 小节



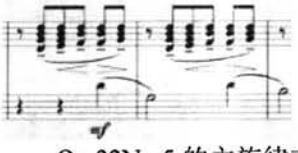
还有一些有两个声部的前奏曲如 Op.23No.7，主旋律在左手，副主题在每八个十六分音符的第一个音中进行（见谱例 3.33）；

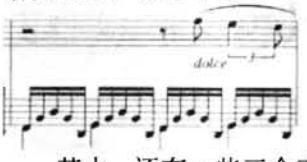
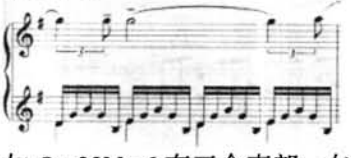
谱例 3.33：第 1-2 小节

Op.23No.8，右手是十六分音符短琶音，主旋律在每个十六分音符的第一个音中进行（见谱例 3.34）；

谱例 3.34：第 2 小节

Op.23No.9 的主旋律在左手，右手是二度、四度、五度、六度的双音，副主题在每个双音的冠音上进行（见谱例 3.35）；

谱例 3.35：第 1 小节

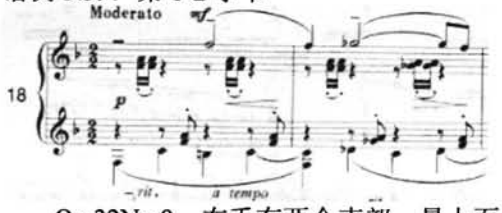
Op.23No.10 的主旋律也在左手上，副主题在右手和弦的根音上进行（见谱例 3.36）；

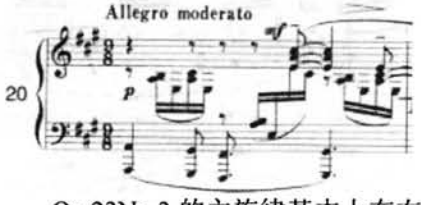
谱例 3.36：第 2-3 小节

Op.32No.5 的主旋律在右手，左手每组十六分音符五连音的第一、五音为副主题的进行（见分图谱例 3.37）。

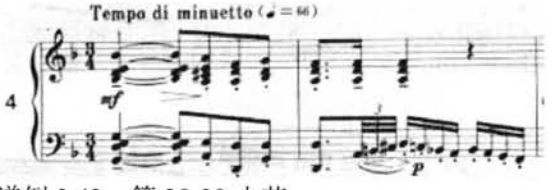
谱例 3.37：第 2 小节　　第 3 小节

其中，还有一些三个声部的前奏曲，如 Op.32No.6 有三个声部，右手有两个声部，左手一个声部（见谱例 3.38）；

谱例 3.38：第 3-4 小节

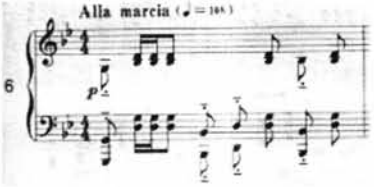
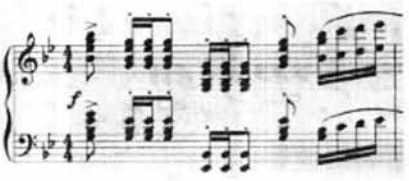
Op.32No.7 的声部结构与 Op.23No.5 相类似(见谱例 3.39)，右手有两个声部，最上面是单旋律第一声部，下面是十六分音符双音伴奏第二声部，左手是根音声部；

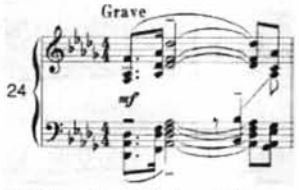
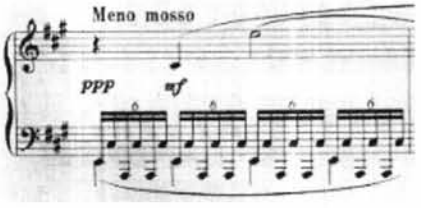
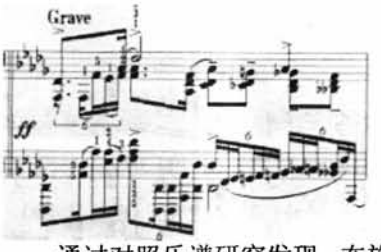
谱例 3.39：第 1-2 小节

Op.32No.9，右手有两个声部，最上面是单旋律的第一声部，下面是十六分音符的第二声部，左手是双音八度的第三声部（见谱例 3.40）。

谱例 3.40：第 1 小节

Op.23No.3 的主旋律基本上在右手，A 段中第 1-2 小节（见谱例 3.41）右手每个和弦的冠音组成了主旋律，左手的符点三十二音符三连音与十六分音符是副旋律。在第 28-29 小节（见谱例 3.42）右手变为连续重复的十六分音符，旋律转到了左手。A’ 段主旋律再一次的转到右手。

谱例 3.41：第 1-2 小节

谱例 3.42：第 28-29 小节

Op.23No.5 的 A 段旋律从第 1 小节（见谱例 3.43）开始，旋律在右手的八分音符单音中进行着。右手的前十六分音符与八分音符双音为伴奏，与右手结构相同的左手部分同样是伴奏织体。在这里拉赫的处理是，旋律（八分音符单音）音量最大，右手伴奏音量次之，左手伴奏音量再次之。其中，第 17 小节（见谱例 3.44）中，左右手都是同样结构的和弦，旋律在右手和弦的冠音中进行。B 段中左手是十六分音符上下行伴奏织体，旋律在右手和弦的冠音上进行。C 段大都是和弦或者八度双音，所以旋律基本上在和弦及八度双音的冠音上进行。

谱例 3.43：第 1 小节

谱例 3.44：第 17 小节

Op.32No.13 的 A 段左右手结构相同（见谱例 3.45），左手的音量是右手的三分之一，旋律在右手和弦的冠音中进行。B 段旋律在右手（见谱例 3.46），左手是十六分音符分解和弦伴奏织体。C 段有三个声部（见谱例 3.47），右手有两个声部，上面是旋律部分的第一声部，下面是与左手结构相同的第二、第三声部，音量也是三倍关系；

谱例 3.45：第 1 小节

谱例 3.46：第 21 小节

谱例 3.47：第 42 小节

通过对照乐谱研究发现，在旋律线这方面，拉赫基本上是按照乐谱中标注的来处理的，他的旋律符合古典浪漫主义风格，旋律走向较为清晰，旋律的处理较为朴素，没有过多华丽的装饰，可以用“适度”这一个词语来形容，各项指数都较为平衡，使人听上去感觉特别舒服，这一点看起来似乎很容易，要真正做到却是很难得的。

2.阿什肯纳齐的旋律线

阿什肯纳齐的这套前奏曲中的大部分作品，在旋律线方面与拉赫的版本大致相同，除了 3 首前奏曲，Op.23No.5 这首前奏曲中，阿什肯纳齐旋律线的处理稍有不同，在他的音响版本里，出现的前十六分音符与八分音符双音也是旋律线的一部分，可以说是旋律线的第二声部，但在拉赫的音响版本里这属于伴奏织体。

在 Op.23No.7 中，拉赫的音响版本有三个声部，而阿什肯纳齐的音响版本右手只有一个声部，他没有像拉赫的版本一样将每八个十六分音符的首音突出。

Op.23No.9 这首前奏曲的右手部分是十六分音符二度、四度、五度、六度的

双音，阿什肯纳齐的音响版本的旋律线在每个双音的冠音中进行，不同于拉赫的音响版本旋律线是在左手，在这个演奏版本中左手部分相当于第二声部。

如果说拉赫的这套前奏曲音响版本使人听起来让人感觉很“适度”的话，那么阿什肯纳齐的音响版本则表现出了更多的情感流露。

3.谢利的旋律线

就旋律线这个方面来说，在 Op.23No.2 中，拉赫与阿什肯纳齐的音响版本较为一致，两人都认为旋律的进行在右手部分，而左手部分为伴奏，而谢利的版本则不同，他弱化了左右两只手旋律与伴奏的这样一个关系，所以，他的这首前奏曲听上去在气势上要更加恢弘、宽广一些。Op.32No.12 也是跟 Op.23No.2 相似的情况，拉赫与阿什肯纳齐的音响版本中这首前奏曲的旋律在左手，右手是十六分音符分解和弦伴奏织体，谢利的音响版本中听上去没有感觉左手的旋律很明显，右手的伴奏织体也不是若隐若现，整体来说左右手两个部分较之其他的音响版本都更鲜明一些。

谢利的这套前奏曲音响版本除了这 2 首之外，其他的前奏曲在旋律线上的处理基本上还是与拉赫、阿什肯纳齐较为一致的。但是仔细听的话，就会发现，他总能找到一些让人不易察觉的旋律线，这些奇妙的旋律如果不注意，你根本就不会发现他，谢利遵守着大框架的同时又能显现处他情感细腻的一面。

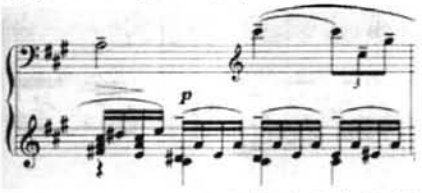
4.威森伯格的旋律线

Op.3No.2 这首前奏曲的旋律线威森伯格的这个音响版本与其他演奏家大致相同，但这其中还是存在一定的差异的，最明显的就是威森伯格的整体演奏风格比较现代，这都体现在一些细微的处理方式上，比如第 47 小节中（见谱例 3.48），左右手都是和弦，比较传统的演奏方式是旋律线在每个和弦的冠音上进行的，但是威森伯格的版本中没有特别明显的听到那一条旋律线。与此类似的还有 Op.32No.4、Op.32No.13 等。还有一些体现威森伯格较为现代演奏技法的细节，比如 Op.23No.7，没有像拉赫的版本一样将每八个十六分音符的首音突出；Op.23No.8，不同于传统演奏技法将每四个十六分音符的首音突出；Op.23No.9 中，二度、四度、五度、六度双音的冠音也没有着重突出；

谱例 3.48：第 47 小节

Op.23No.1 的 A 段旋律在右手，左手为伴奏，从第 15 小节开始（见谱例 3.49），左手不再是伴奏，开始充当起第二声部的角色，甚至有的时候左手盖过了右手的

单旋律成为了新的主旋律，这种新颖的旋律交替方式，也体现了威森伯格较为现代的演奏风格。相似的将左手伴奏部分变成第二声部的前奏曲还有Op.23No.2、Op.23No.3、Op.23No.4、Op.23No.5、Op.23No.6、Op.23No.10、Op.32No.1、Op.32No.2、Op.32No.3、Op.32No.4、Op.32No.5、Op.32No.6、Op.32No.7、Op.32No.8、Op.32No.9、Op.32No.10、Op.32No.12等。

谱例3.49：第15小节

Op.32No.11应该算是威森伯格的这套前奏曲印象版本里演奏风格较为传统的一首了，与拉赫、阿什肯纳齐的旋律线处理大致相同。

在对威森伯格演奏版本的旋律线做了细致研究后发现，他在旋律线的处理上有一个很特殊的地方，就是上文多次提到的伴奏的属性，他的伴奏具备两种属性，一种是本身所具备的伴奏功能，这个属性其他四位演奏家也有，还有一种就是伴奏变成旋律的功能，这是其他演奏家所没有的，他重新定义了伴奏的概念，打破了传统的、一成不变的演绎形式，具有鲜明的个人主义风格。不过个人认为这样的旋律处理方式还是有需要改进的地方，因为有的时候左手伴奏也加入到旋律里来是可以对烘托气势起到了一定的作用，但是反之如果运用不当的话，会显得曲子非常嘈杂。还有一点需要提到的就是旋律线在和弦的冠音上进行这一传统演奏方式，在威森伯格的音响版本中也几乎没怎么出现过。毫无疑问，威森伯格是一位敢于创新，勇敢探索并坚持自己风格的现代派钢琴演奏家。

5.穆拉的旋律线

听完穆拉的这套前奏曲作品的音响版本后，她演奏的整体感觉较为舒缓、富有张力，旋律线演绎方式也是较为传统的，基本上是按照乐谱上的标注来进行的，她的旋律不像威森伯格那样狂野不羁，有的时候还会给人不舒服的感觉，与拉赫、阿什肯纳齐、谢利等演奏家相比她的旋律则更加透亮清晰，而且富有女性特有的细腻与温柔，即使是节奏快速的前奏曲听起来感觉也是娓娓道来，较少跳跃，不过本人倒是觉得整套前奏曲的节奏过于舒缓，几乎没有跳跃，有几首前奏曲感觉有些笨拙，拖沓。

（三）踏板

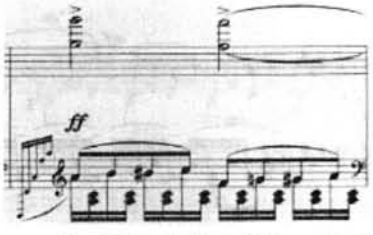
1.拉赫玛尼诺夫的踏板

踏板的运用与旋律有很大的关系，一般情况下，踏板是跟随着旋律来进行的，拉赫的音响版本也是如此，如 Op.23No.3（其中 A 段拉赫采用的是点踏板）；Op.23No.4；Op.23No.6；Op.23No.7；Op.23No.8（由于旋律在每四个十六分音符首音中进行，所以拉赫采用的是点踏板）；Op.23No.9（旋律在十六分音符双音的冠音中进行，运用的是短踏板）；Op.23No.10（旋律在左手）；Op.32No.1（旋律在每组三连音的首音上进行，采用的是点踏板）；Op.32No.2；Op.32No.3；Op.32No.4；Op.32No.5；Op.32No.6；Op.32No.7（采用的是点踏板）；Op.32No.8（这首前奏曲节奏较为跳跃，采用的是短踏板）；Op.32No.9（这首前奏曲声部较为复杂，拉赫运用了点踏板）；Op.32No.11、Op.32No.12；Op.32No.13 等。当然有些特殊的地方踏板也有不一样的运用方式，下文将作详细的介绍。

Op.3No.2 中，开头的三个和弦拉赫运用了长踏板，使得第 1 小节非常长，营造了古老钟塔的钟声似的回声效果，由于 A 段部分的旋律不是单旋律连续的音，而是与和弦相隔，所以在演奏 A 段时拉赫也运用了较长的踏板以使旋律更加清晰明了，而不是旋律的地方则使用了短促的点踏板，与旋律加强对比。B 段三连音部分他也运用了点踏板，使旋律更突出。A’ 段的踏板处理与 A 段相类似。

在 Op.23No.1 中，A 段中旋律在右手，拉赫基本上是运用较长踏板跟随着旋律来走的。第 24 小节开始（见谱例 3.50），旋律开始转到左手，每一个十六分音符旋律音之间隔了一个十六分音符双音，为了使得旋律更加明显，踏板也必须配合旋律的走向，这里他使用的是点踏板。

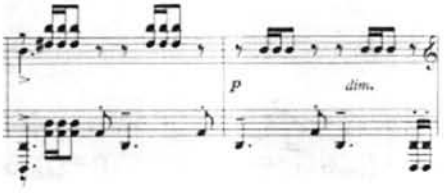
谱例 3.50：第 24 小节

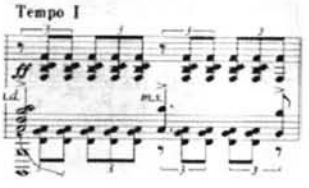


Op.23No.2 的 A 段与 A’ 部分拉赫使用了长踏板，这样不仅使旋律更加清晰明白，左手的十六分音符上下行伴奏织体加入了踏板的效果之后使得整曲的气势更加高涨。第 16 小节是一个过渡部分（见谱例 3.51），他运用了点踏板，每下一个音踩一次踏板。B 段旋律转到了左手，右手是十六分音符分解和弦伴奏织体，这里跟 A 段一样也运用了长踏板。

谱例 3.51：第 16 小节

拉赫的 Op.23No.5 前奏曲的 A 段运用的是点踏板，旋律跳跃而又短促，第 33-34（见谱例 3.52）的过渡小节处他没有用踏板。B 段踏板跟随着旋律进行来踩。C 段基本上用的也是点踏板。

谱例 3.52：第 33-34 小节

Op.32No.10 的 A 段踏板是跟随着旋律进行的，采用的是短踏板，但是从第 23 小节开始（见谱例 3.53），前奏曲的情绪发生了强烈的变化，这个地方是整个前奏曲的高潮部分，并且持续了两页多的篇幅，在这个部分拉赫采用了大量的长踏板。

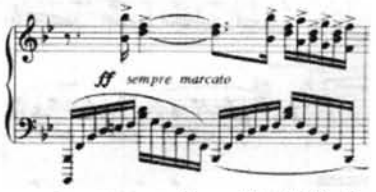
谱例 3.53：第 23 小节

拉赫的踏板运用较为简单，他追求自然不做作的效果，一切都是淡淡的，点到即止的，他也追求干净明亮的效果，在他的音响版本中时常能听到一个和弦下去以后，踏板马上就换干净了，所以不论他弹奏的那个和弦是 ff 还是 pp，听上去都是非常清亮的。踏板的运用风格影响了他作品的情绪，没有特别强烈的大起大落的矛盾对比，不论你在什么样的心境下听拉赫演奏的这套前奏曲音响版本，都会有一种舒心的感觉，他的演奏中所透露给你的那些情感恰到好处。

2.阿什肯纳齐的踏板

在阿什肯纳齐的这个前奏曲作品中的大部分前奏曲与拉赫的踏板处理都比较相似，踏板跟随旋律的进行来运用，如 Op.3No.2；Op.23No.1；Op.23No.4；Op.23No.6；Op.23No.7（长踏板）；Op.23No.8（点踏板）；Op.23No.9（短踏板）；Op.23No.10（旋律在左手）；Op.32No.2（短踏板）；Op.32No.3（长踏板）；Op.32No.4

（长踏板）；Op.32No.5（长踏板）；Op.32No.6（运用了短踏板）；Op.32No.7（短踏板）；Op.32No.9（长踏板）；Op.32No.10（长踏板）；Op.32No.11（短踏板）；Op.32No.12（短踏板）等。

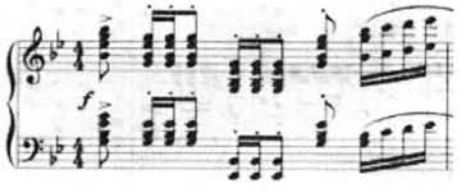
其中，在Op.23No.2中第3小节旋律刚开始时（见谱例3.54），阿什肯纳齐几乎没有使用踏板，完全靠左手的十六分音符上下行伴奏织体带动整个前奏曲的旋律。从B段开始阿什肯纳齐才开始运用长踏板。A'段跟A段相似，踏板的使用也不是特别多。这是跟拉赫的Op.23No.2不同的踏板处理方式。

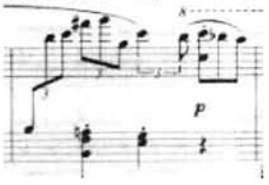
谱例3.54：第3小节

Op.23No.3的A段（见谱例3.55）阿什肯纳齐较之拉赫运用了更多的长踏板。从B段的第18小节（见谱例3.56）也是用了很多的长踏板，而拉赫的B段在节奏上跳跃很多，踏板也用得比较少。A'段是A段的变化段落，踏板的运用也是差不多的。

谱例3.55：第5小节

谱例3.56：第18小节

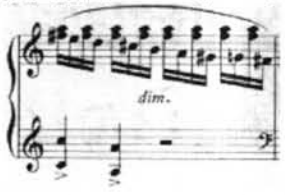
在阿什肯纳齐的Op.23No.5中，A段中与拉赫的版本相比踏板用得较少。从第17小节（见谱例3.57）起，他才开始运用长踏板。B段踏板处理与拉赫的音响版本很相似，而C段的踏板处理则与阿什肯纳齐他自己的A段相似。

谱例3.57：第17小节

Op.32No.1开头到第16小节（见谱例3.58）阿什肯纳齐运用了长踏板，使得这个部分听上去气势宽广恢弘，但是个人认为相对于拉赫这首前奏曲的音响版本，听上去感觉稍微有点嘈杂，原因是过多的使用长踏板造成的。从第16小节的后段部分阿什肯纳齐开始使用短踏板，这个部分节奏上较为跳跃。从第25小节（见谱例3.59）他又像第一部分一样开始使用长踏板。

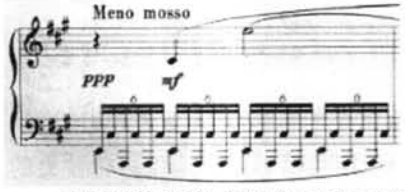
谱例 3.57：第 16 小节

谱例 3.58：第 25 小节

Op.32No.8 的开头到第 18 小节用的都是短踏板，从第 19 小节开始到第 24 小节（见谱例 3.59）阿什肯纳齐运用了长踏板，在结尾处第 43-44（见分图谱例 3.60）小节再一次运用了长踏板，个人认为这两个地方是这首前奏曲最动听的地方。

谱例 3.59：第 19 小节

分图谱例 3.60：第 43 小节

第 44 小节

在 Op.32No.13 中，从第 1 小节到第 21 小节，阿什肯纳齐运用的是短踏板，从第 22 小节开始（见谱例 3.61），到结尾，整个前奏曲的情绪在一层一层的往上推，且层次非常明显，在高潮处首尾，这个部分他运用的是长踏板。

谱例 3.61：第 22 小节

仔细听完阿什肯纳齐的这套前奏曲音响版本后发现，他擅长运用长踏板来烘托气氛，也很喜欢将短踏板与长踏板交替，所以他的前奏曲气氛对比非常明显，时而活泼跳跃，时而恢弘大气，对比拉赫的演奏版本阿什肯纳齐的演绎具有更大的波动性。

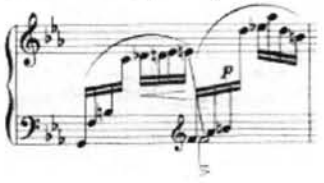
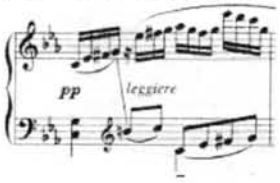
3.谢利的踏板

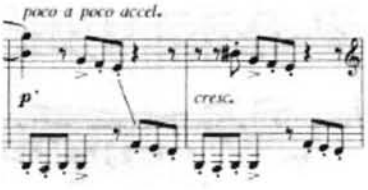
Op.3No.2 开头三个音，谢利的踏板是踩下去以后马上就放开，所以很短促，其他 4 位演奏家使用的是长踏板。除了这个地方以外，这首前奏曲的其余部分谢

利基本上运用的是长踏板。

谢利的这套前奏曲音响版本的踏板运用与拉赫的踏板运用十分相近，包括像 Op.23No.1、Op.23No.2、Op.23No.3、Op.23No.4、Op.23No.5、Op.23No.6、Op.23No.8、Op.23No.9、Op.23No.10、Op.32No.1、Op.32No.2、Op.32No.3、Op.32No.6、Op.32No.7、Op.32No.8、Op.32No.9、Op.32No.10、Op.32No.11、Op.32No.12、Op.32No.13 等前奏曲。

其中，Op.23No.7 中第 34 小节（见谱例 3.62）到第 45 小节谢利运用的是点踏板，与其他演奏家不同，还有第 70 小节（见谱例 3.63），这部分的点踏板运用也是跟其他 4 位演奏家不同的。

谱例 3.62：第 34 小节

谱例 3.63：第 70 小节

谢利的 Op.32No.4 与其他 4 位演奏家相比也算是踏板用得比较少的，特别是第 70 小节到 71 小节（见谱例 3.64），这个部分踏板用得很少，所以情绪上也完全不一样。较少使用踏板的前奏曲还有 Op.32No.5 等。

谱例 3.64：第 70-71 小节

从谢利的这套前奏曲音响版本中可以看出，踏板的使用比较少，在有加踏板的地方运用的也是点踏板或者短踏板，由此可见他在音色上更追求颗粒、清晰的感觉。

4.威森伯格的踏板

总体来说，威森伯格的踏板用得比较少，所以他的音色十分坚硬，相比谢利音响版本中的演奏颗粒性要强许多，踏板的较少使用对情感的表达也会有较大的影响。较少使用踏板的前奏曲有 Op.3No.2（A 段与其他演奏家相比踏板很少）；Op.23No.2（A 段主旋律出现的地方几乎没有踏板）；Op.23No.3（A 段踏板较少，其余部分运用短踏板）；Op.23No.4（短踏板）；Op.23No.8（点踏板）；Op.23No.9（A 段第一遍旋律时运用点踏板，第二遍旋律时运用短踏板）；Op.23No.10（踏板用得很少）；Op.32No.3（几乎没有用踏板）；Op.32No.4（A 段运用了短踏板，B 段踏板用得很少）；Op.32No.5（短踏板）；Op.32No.6（点踏板）；Op.32No.7（几

乎没有使用踏板）；Op.32No.8（在开头与过渡部分使用长踏板，其余部分几乎没有用踏板）；Op.32No.12（短踏板）等。

Op.23No.1、Op.23No.5、Op.23No.6、Op.32No.2、Op.32No.9、Op.32No.10等前奏曲的踏板运用与其他演奏家的踏板处理基本一致。

而威森伯格的Op.32No.11、Op.32No.13却违反了一贯的踏板处理，这两首前奏曲使用了较多的长踏板，这与其他演奏家恰恰相反。

威森伯格演奏的Op.23No.7，从开头到第16小节几乎没有使用踏板（见谱例3.65），从第17小节开始到第32小节（见谱例3.66）他只在旋律音（和弦）弹了之后加踏板，并且马上换踏板，所以这些旋律音（和弦）听上去时值非常短。这首前奏曲剩余的部分踏板的处理与拉赫、阿什肯纳齐等演奏家差不多。

谱例3.65：第16小节

谱例3.66：第32小节

Op.32No.1这首前奏曲的旋律部分威森伯格在踏板的使用上与其他演奏家相同，其中，第17-25小节（见谱例3.67）这个部分他几乎没有使用踏板。

谱例3.67：第25小节

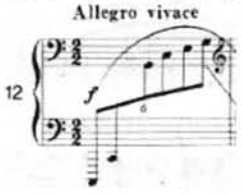
5.穆拉的踏板

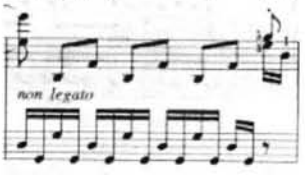
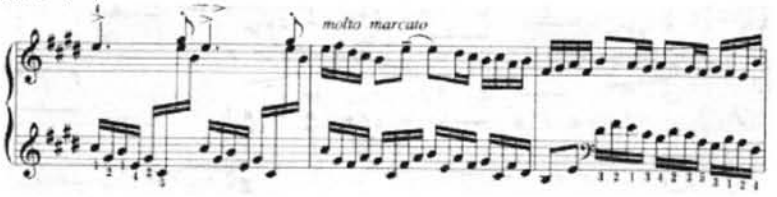
穆拉的这套前奏曲在演奏过程中使用了较多的踏板，可以说，她是5个音响版本中踏板使用最多的，而且大多为长踏板，这也许与女性追求柔美细腻感觉的天性有关。如Op.23No.2的A段主旋律长踏板的使用，而拉赫、阿什肯纳齐这个部分使用的是短踏板，谢利使用的是点踏板，而威森伯格这里几乎不用踏板；Op.23No.3中A段开头处的旋律部分也使用了长踏板，其他演奏家踏板少用很多；

在Op.23No.5中，从开头到第9小节主旋律部分使用了较多踏板，但与其他演奏家相比并不明显，值得一提的是第10-12小节处（见谱例3.68），穆拉几乎没有使用踏板，这么做的原因是想与第一次出现的旋律形成对比，除了这个地方之外，这首前奏曲的其余部分穆拉均使用了较多的踏板；

谱例3.68：第10-12小节

Op.32No.1 的主旋律其他演奏家几乎没有使用踏板，而穆拉不同，在主旋律的演奏时运用了大量的踏板，改变了这个部分的演奏情绪；Op.32No.3 第 1 小节（见谱例 3.69）开始的主旋律穆拉也是使用了长踏板，其他演奏家这里使用的是点踏板；

谱例 3.69：第 1 小节

Op.32No.3 的第 3-6 小节（见分图谱例 3.70）这个部分穆拉几乎没有使用踏板，而其他演奏家这个部分使用的是短踏板，这首前奏曲的其余部分穆拉大多使用的是长踏板；Op.32No.4（长踏板）；Op.32No.6（长踏板）；Op.32No.7（长踏板）；Op.32No.9（长踏板）；Op.32No.11（长踏板）；

分图谱例 3.70：第 3 小节

第 6 小节

这套前奏曲其余的作品还有 Op.3No.2、Op.23No.1、Op.23No.3、Op.23No.4、Op.23No.6、Op.23No.7、Op.23No.8、Op.23No.9、Op.23No.10、Op.32No.2、Op.32No.5、Op.32No.8、Op.32No.10、Op.32No.12、Op.32No.13 等，穆拉在这些前奏曲中的踏板运用与拉赫、阿什肯纳齐、谢利音响版本中的踏板运用相近。

（四）速度

1.表情标记

首先，将每一首前奏曲在乐谱上的表情记号整理一遍，一些常用的表情记号

就不在下文中一一列举了，多次出现的表情记号也不再重复介绍。Op.3No.2中的表情记号有Lento：慢慢的；Agitato：不宁的、惊惶的、激动地；Tempo primo：早先的速度、主题的速度；pesante：沉重的（慢速度，每个音用一些重音）。

Op.23No.1中的表情记号有Largo：大的、广阔的（慢的）。

Op.23No.2中的表情记号有Maestoso：高贵庄严的；sempre marcato:始终是顿音。

Op.23No.3中的表情记号有Un poco più mosso：稍快些；Tempo Ⅰ：回原速。

Op.23No.4中的表情记号有Andante cantabile：行走着的、如歌的；marcato:着重的、突出的（常带有顿音）。

Op.23No.5中的表情记号有Alla Marcia：进行曲风格；leggiero:轻巧地。

Op.23No.6中的表情记号有Andante：行走着的。

Op.23No.7中的表情记号有Allegro：高兴、较活泼的速度；a tempo：回原速。

Op.23No.8中的表情记号有Allegro vivace：活泼的、充满了生命。

Op.23No.9中的表情记号有Presto：急速的；Adagio：从容的、慢慢的。

Op.32No.2中的表情记号有Allegretto：比Allegro稍慢的速度；dolce：柔和的、甜美的；poco a poco accel：一点点的渐快；veloce：快速的、敏捷的；Meno mosso：少快些（慢些）；Allegro moderato：活泼的中等的速度；Allegro scherzando：嬉戏的、逗趣的、开玩笑的；perdendo：渐消失的（渐微弱的）。

Op.32No.4中的表情记号有Più vivo：更活跃的；staccato：断开的、分开的。

Op.32No.5中的表情记号有Moderato：中等的速度。

Op.32No.6中的表情记号有Allegro appassionato：活泼的、热情的。

Op.32No.13中的表情记号有Grave：严峻的、沉重的（慢而庄严的）[①]。

2.速度上的比较

下文将就拉赫的这套前奏曲作品的五个音响版本中的速度方面进行对比，一些常用的表情符号这里就不详细分析了，仅对一些乐谱上没有标注的或演奏家即兴的处理加以比较分析。

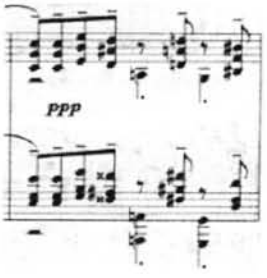
在这五个音响版本中，五位演奏家多处使用了弹性速度，将在下文详细列举，而这些演奏家们所使用的弹性速度属于结构上的弹性速度，即在这个地方加快了速度，那么在乐曲的另外个地方必须放慢速度，将之前的时间还回来，这样才能达到结构的一种平衡[②]。

Op.3No.2这首前奏曲A段在乐谱上标记的是慢慢的，但五位演奏家对慢的理解显然有自己个人的看法，五个人中，谢利的速度最慢，阿什肯纳齐、威森伯

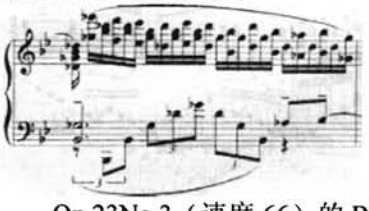
[①] 以上表情记号均查阅自.张宁和.罗吉兰.《音乐表情术语字典》.人民音乐出版社

[②] 李素心译.《论钢琴演奏》.人民音乐出版社.2000版.P116

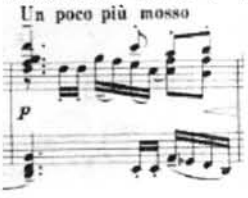
格、穆拉三位演奏家的速度稍快些，拉赫最快。在 A 段与 B 段的过渡部分第 9-14 小节（见谱例 3.71），阿什肯纳齐、谢利开始渐慢，到第 13 小节非常慢，与 B 段形成了鲜明的对比。B 段转为较为激动的情绪，在速度上拉赫最快，其他四位演奏家稍慢些。最后 A’ 段乐谱上标注的是与 A 段相同的速度，威森伯格的版本中符合这一标注，谢利较之稍快些，阿什肯纳齐、穆拉则更快些，最后拉赫的版本中这一段的速度是最快的，与 B 段速度差不多。 而且，在这首前奏曲中，阿什肯纳齐使用了较多的弹性节奏。

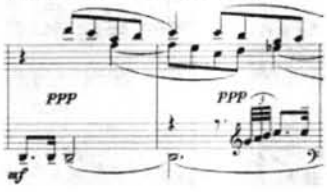
谱例 3.71：第 9 小节

从速度方面来讲，Op.23No.1（速度 58）、Op.23No.4（速度 50）、Op.23No.8（速度 108）、Op.32No.5、Op.32No.7、Op.32No.10、Op.32No.11、等前奏曲 5 个音响版本的演奏相近；Op.23No.6（速度 72）、Op.23No.7（速度 80）、Op.32No.12 等前奏曲中五位演奏家都使用了弹性速度；在 Op.23No.9（速度 152）中，拉赫、谢利、威森伯格三位演奏家使用了弹性速度，阿什肯纳齐、穆拉则没有，阿什肯纳齐的速度更快些；Op.23No.10（速度 50）中五位演奏家都使用了大量的弹性速度，其中威森伯格的速度最慢，使用的弹性速度也是最多的；在 Op.32No.1 中，除了拉赫之外其余四位演奏家都使用了不同程度的弹性节奏，其中穆拉的速度是五位演奏家中最慢的；Op.32No.6 中穆拉的速度最慢，其余四位演奏家速度相近；在 Op.32No.9 中，五个音响版本整体速度差不多，其中，谢利与穆拉使用较多的弹性速度；Op.32No.13 中，穆拉的速度依旧是比其他四位演奏家慢一些。

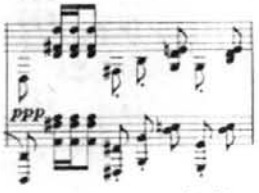
Op.23No.2（速度 80）乐谱上标注的表情记号是高贵庄严的，除了穆拉的速度稍慢外，其他四位演奏家的速度差不多。其中，第 20 小节处（见谱例 3.72），五位演奏家均有不同程度的渐慢。

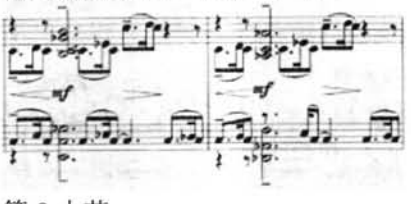
谱例 3.72：第 20 小节

Op.23No.3（速度 66）的 B 段第 25 小节（见谱例 3.73）5 位演奏家都按照

乐谱上标注的稍快来处理，阿什肯纳齐、谢利、穆拉在第18小节（见谱例3.74）时采用了渐慢处理，为的是与第25小节的渐快处理形成对比，威森伯格在第18小节采用的是渐快处理，而拉赫在这里没有明显的速度对比。第55小节（见谱例3.75）除了谢利以外其他四位演奏家都有不同程度的渐慢。

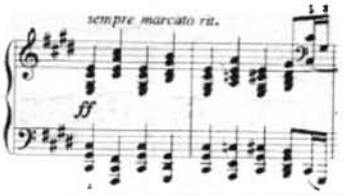
谱例3.73：第25小节

谱例3.74：第18小节

谱例3.75：第55-56小节

在Op.23No.5（速度108）的A段部分谢利使用了弹性速度（Rubato）。其他四位演奏家没有使用弹性速度。从第50-57小节（见谱例3.76）这个地方，五位演奏家不约而同的采用了从慢到快的处理方式。

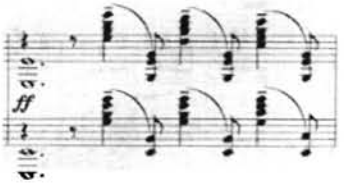
谱例3.76：第50小节

Op.32No.2的第6-7小节拉赫、谢利、穆拉三位演奏家有渐慢，阿什肯纳齐与威森伯格则在第8小节处渐慢（见分图谱例3.77），这首前奏曲五位演奏家均使用了弹性节奏。

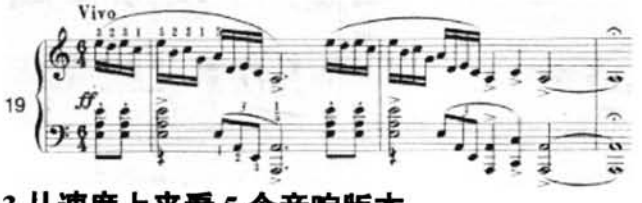
分图谱例3.77：第6-7小节

第8小节

从 Op.32No.3 来看，阿什肯纳齐、谢利的速度最快，拉赫与威森伯格慢一些，穆拉最慢，A 段第 10 小节（谱例 3.78）除了拉赫渐慢之外其他四位演奏家都是原速处理。A’段第 31 小节（见谱例 3.79）拉赫、阿什肯纳齐、谢利三位演奏家都有渐慢。

谱例 3.78：第 10 小节

谱例 3.79：第 31 小节

Op.32No.4 这首前奏曲五位演奏家均使用了弹性节奏，穆拉的速度最慢，其他四位演奏家速度相近，在第 43 小节（见谱例 3.80）拉赫、谢利、穆拉三位演奏家将节奏放大了一倍，阿什肯纳齐与威森伯格并没有这么做。

谱例 3.80：第 43 小节

就 Op.32No.8 的整体速度来说，穆拉最慢，其他四位演奏家速度相近，其中，第 1-3 小节（见谱例 3.81），威森伯格的速度比其他四位演奏家都要慢很多。

谱例 3.81：第 1-3 小节

3.从速度上来看 5 个音响版本

由于拉赫只在 Op.23 作品中标注了具体的速度，而 Op.3 与 Op.32 作品中并没有标注具体的速度，这给演奏家们提供了更多发挥个人风格的空间。虽然在乐谱上每一首作品的开头都有标注大致的速度范围，但是不同的演奏家对相同的速度范畴也有可能有着截然相反的理解，真正的演奏家，并不会死板的拘泥于原作者在乐谱上标注的规则来演奏，而是在演奏过程中更多的加入自己对作品的理解，赋予作品新的生命，更况即使是拉赫本人，在演奏自己的这套作品时，也会有许多即兴的不按照乐谱的演绎方式。

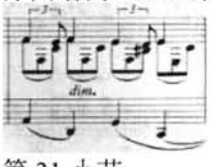
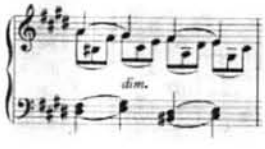
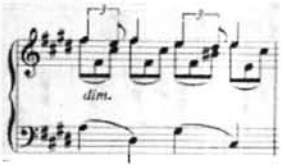
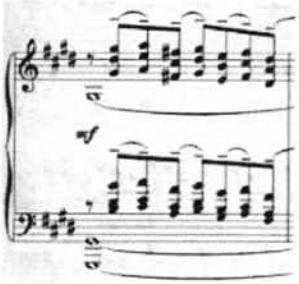
从整体来看，威森伯格演奏版本的速度是最快的，穆拉演奏的音响版本是最

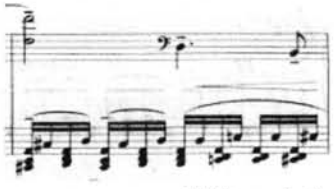
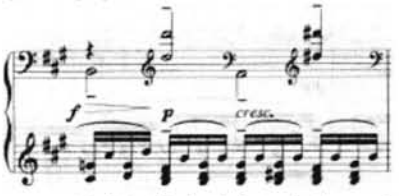
慢的。威森伯格的个人风格决定了他的速度，他追求的是一种较为粗犷的演奏风格；而穆拉的速度之所以是这五位演奏家中最慢的，与她的性别不无关系，女性天生具备的柔和舒缓的特质在速度上的体现可见一斑。谢利是这五位演奏家中最爱使用弹性速度的人了，在他的音响版本中，自由的节奏信手拈来，循规蹈矩的从来都不是用来形容艺术的，谢利的演奏大胆、激情充满奇思妙想。阿什肯纳齐的速度也是充满了强烈的矛盾对比，有些地方激情澎湃有些地方细腻温柔，正所谓心有猛虎细嗅蔷薇。而作者拉赫的速度较为平实，没有太强烈的速度对比，他的演奏版本更像是在像听者讲述属于他自己的故事。

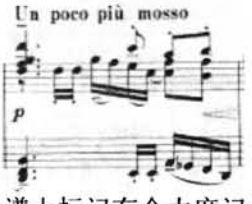
（五）力度变化

参照乐谱，这套前奏曲作品中出现的力度记号有(按出现顺序介绍）ff：更强；ppp:非常弱；mf：中强；cresc.：渐强地；dim.：渐弱地；fff：非常强；sfff：突然地、非常强；pp：更弱；p：弱；dim.e rit：渐弱地、渐慢地；rit.：渐慢地；f：强；un poco cresc.：一点儿一点儿地渐强；sf：突强；poco rit.：一点儿一点儿的渐慢。其实有很多时候，乐谱上标注的这些力度记号只是作为一种参考的形容而存在的，在实际演奏过程中，演奏家们并不会完全按照乐谱上的标记来演绎作品，这也就是不同音响版本的魅力所在，下文将就力度方面对拉赫的 24 首钢琴前奏曲的五个音响版本进行深入的比较与研究。

在 Op.3No.2 中，拉赫有三个地方的 dim.没有表现出来，这三个地方分别是第 18、25、31 小节（见分图谱例 3.82），其他四位演奏家在这三个地方有明显的渐弱，而且在渐弱的同时总是伴随着渐慢。在第 7 小节（见谱例 3.83）乐谱上标注的是 mf，谢利与威森伯格在这个地方的力度处理是 ppp，拉赫、阿什肯纳齐、穆拉是按照乐谱上的标注来处理这个地方的。B 段处威森伯格是从弱开始慢慢渐强的，其他四位演奏家是从 mf 开始的。在这五位演奏家的演绎中有一个共同之处就是所有有强到弱或由弱到强的段落中间的强弱都是有过渡，说明从根本上来说，这五位演奏家的演绎还是较为传统的。

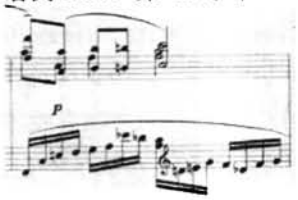
分图谱例 3.82：第 18 小节

第 25 小节

第 31 小节

谱例 3.83：第 7 小节

Op.23No.1 从总体音量上来比较，拉赫主旋律的音量明显要比其他四位演奏家大很多。第 20-21 小节（见分图谱例 3.84）乐谱上标记的是先渐强再减弱再渐强，而拉赫与穆拉的版本中这个地方是相反的，是先渐弱再渐强的，其他三位演奏家则是按照乐谱上的标记来演奏的；

分图谱例 3.84：第 20 小节　　第 21 小节

Op.23No.3 的第 20 小节（见谱例 3.85），只有阿什肯纳齐没有按照乐谱上标注来演绎，第 25 小节（见谱例 3.86）威森伯格采用的力度处理是 mf，其他四位演奏家采用的力度处理是 p。

谱例 3.85：第 20 小节　　谱例 3.86：第 25 小节

Op.23No.4 中第 58、65 小节处乐谱上标记有个力度记号 p，在拉赫的版本中这里没有渐弱，直接渐强了。在 A 段的开头部分，阿什肯纳齐是 pp 处理的，而乐谱上的力度标记是 mf，并且在整个 A 段中没有特别明显的力度对比，其他四位演奏家的这个部分以及整首前奏曲的力度对比还是较为明显的，其中属穆拉的音响版本表现的最为明显。

Op.23No.6 的第 12 小节（见谱例 3.87）乐谱上的力度标记为 p，而实际上拉赫音响版本的处理是渐弱，由乐句的走向来分析这样的处理更合情合理些，不过其他四位演奏家还是按照乐谱上的标注来处理的。阿什肯纳齐与谢利在第 3-4 小节（见谱例 3.88）的力度处理是渐强，原本乐谱上的力度记号是渐弱到 p，拉赫、

威森伯格、穆拉的演奏版本中都是这样处理的。

谱例 3.87：第 12 小节

谱例 3.88：第 3 小节

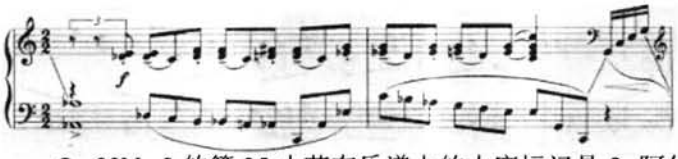
Op.23No.7 第 33 小节（见谱例 3.89）开始的这一乐段其他四位演奏家的力度处理都是控制在 p 与 mp 之间，威森伯格这个地方使用的力度是 mf，与其他演奏家不同。

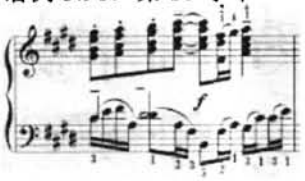
谱例 3.89：第 33 小节

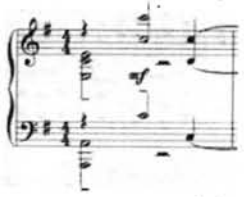
Op.23No.8 的开头部分其他四位演奏家的都是按照乐谱上标注的由弱渐强的力度标注来演奏的，只有威森伯格是没有渐强的，他的主旋律一直是 f 的力度。从整体速度来看，穆拉相较之另四位演奏家来说最慢。

Op.23No.9 从整体力度来看，威森伯格的音量较大，阿什肯纳齐的音量最小，较为轻巧，除此之外，五位演奏家在这首前奏曲的大部分力度处理上相似。

Op.32No.1 中第 27-28 小节（见谱例 3.90）处乐谱标注的力度记号是 f，但是这里谢利的力度处理是由弱渐强。这样的处理有利于乐句的发展，不过其他四位演奏家并没有这样做。威森伯格在开头主旋律部分，淡化了乐谱上由弱到强的力度标记，并将音量控制在 mf 范围内。

谱例 3.90：第 27-28 小节

Op.32No.3 的第 35 小节在乐谱上的力度标记是 f，阿什肯纳齐与谢利的演奏版本在这个地方做了一个修改（见谱例 3.91），将这里处理成由弱渐强，因为考虑到第 37 小节有一个渐强的力度标记，所以这样的修改更合理些，其他三位演奏家没有这样做。

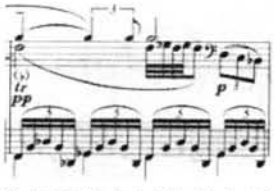
谱例 3.91：第 35 小节

在 Op.32No.4 中，拉赫的音响版本基本上按照乐谱上标注的力度标记来演奏的，阿什肯纳齐在第 18 小节（见谱例 3.92）采用的力度标记为渐强，还有第 61 小节（见谱例 3.93）原本为 pp 力度标记的地方处理成 mf。而威森伯格和穆拉在整体力度上比其他三位演奏家要高一个等级。除了这些地方以外，五个演奏版本的其余部分基本上按照乐谱上的力度标注来进行。

谱例 3.92：第 18 小节

谱例 3.93：第 61 小节

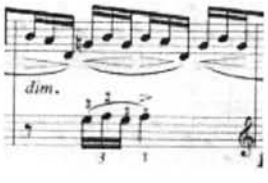
Op.32No.5 中拉赫的整体力度要比乐谱上标记的要高一个等级，在第 7 小节中他与威森伯格的演奏版本中演绎的力度为 mf，其他三位演奏家为乐谱上标记的 pp，拉赫还忽略了第 8 小节的 dim.渐弱标记，在第 20 小节加入了一个渐强的处理，这个渐强阿什肯纳齐的音响版本里面也有，第 25 小节（见分图谱例 3.94）装饰音（颤音）部分拉赫加重了音量，其他四位演奏家并没有这么处理。

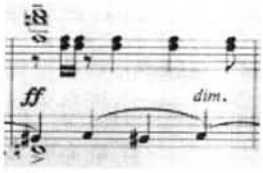
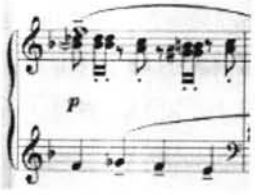
分图谱例 3.94：第 7-8 小节

第 20 小节

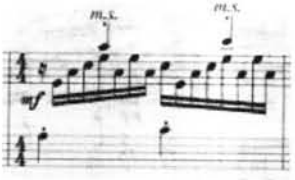
第 25 小节

Op.32No.6 前奏曲中，第 36 小节拉赫将乐谱上标注的力度记号 pp 替换成了 f，还忽略了第 39 小节的 dim.渐弱标记（见分图谱例 3.95）。拉赫的这首前奏曲的其余部分以及其他四个音响版本大致上按照乐谱上注释的力度来进行。

分图谱例 3.95：第 36 小节

第 39 小节

Op.32No.7 的第 27 小节原本有个 dim.渐弱标记，第 29 小节原本是力度标记 p 的，但是在拉赫的演奏版本里这个部分的力度程度是 mf 的（见谱例 3.96）。而阿什肯纳齐的版本中第 12-13 小节（见谱例 3.97）他忽略了 p 与 dim.渐弱两个力度标记。从整体音量上来看，威森伯格最大。穆拉则大致上按照乐谱上标注的力度记号来演绎。

谱例 3.96：第 27 小节

第 29 小节

谱例 3.97：第 12-13 小节

在 Op.32No.8 中，第 38-41 小节（见谱例 3.98）这一乐段在乐谱上标注的力度值为 mf，拉赫与穆拉的演奏版本中处理的是 p。阿什肯纳齐与谢利的演奏版本在力度对比上更加明显。穆拉则大致上按照乐谱上标注的力度记号来演绎。

谱例 3.98：第 38 小节

在 Op.32No.9 中，阿什肯纳齐的演奏版本忽略了第 42 小节乐谱上标注的 dim.渐弱力度记号，而是从第 45 小节才开始渐弱（见谱例 3.99）。谢利的演奏版本强弱对比更加明显。威森伯格的版本在这首前奏曲的整体力度上要更大一些，开头主旋律部分的音量从乐谱中的 p 提升到了 mf-f 的范围之间。穆拉的力度变化基本上按照乐谱上标注的力度记号来进行。

谱例 108：第 42 小节

就 Op.32No.12 这首前奏曲来看，基本上五位演奏家的力度变化与乐谱实际

标记差别不大，其中，阿什肯纳齐与谢利的强弱变化更为明显。

Op.32No.13的第二部分第21小节乐谱上标注的是由ppp开始，在旋律出现的时候力度转为mf，而在拉赫与阿什肯纳齐的音响版本中旋律出现时还是用ppp的力度，并没有转换。阿什肯纳齐在第一部分旋律出现的时候力度为p，而乐谱上标注的是mf。谢利的版本中力度变化较为明显，威森伯格的整体音量较大，穆拉的版本与拉赫的力度处理相近。

由于Op.23No.2、Op.23No.5、Op.32No.2、Op.32No.10、Op.32No.11的旋律线较为清晰，所以这几首前奏曲5位演奏家在力度上的处理大致相同，基本上按照乐谱上标注的进行。其中，谢利的强弱矛盾对比是最明显的，威森伯格最不明显，整体音量最大；Op.23No.10中威森伯格是五位演奏家中力度变化最为明显的。

经过上文对五个音响本版的力度变化比较研究后总结如下，拉赫的力度变化最小，强与弱的对比都不是很明显，这与他整体朴实的个人演奏风格相吻合。与拉赫相比，阿什肯纳齐与谢利演奏版本中的力度变化就要明显得多了，尤其是谢利的演奏中，跌宕起伏的力度变化随处可见。至于威森伯格，他的特点是总体音量要比其他四位演奏家要高一个等级，如果不是特殊情况，一般来说乐谱上标注的力度记号是相对于旋律线而言的，但由于他的旋律线具备了浓厚的个人主义风格，经常将本应该为伴奏的织体加入到旋律线中来，所以虽然他的演奏是按照乐谱上的那些力度记号来进行的，但是听上去与别的演奏家不一样，有的时候甚至有些杂乱无章。穆拉的力度变化与四位男性演奏家比起来就多了几分细腻温柔，相同的力度变化在她的手下就显得格外令人沉醉。

（六）5个音响版本之间对比总结

这个部分基本上以二、三章节为参照，对五个音响版本之间的差别做一个总结。首先从分句上来看，拉赫的分句较为规整，基本上按照乐谱上的分句来演奏，没有过多个人主义的分句方式，较为传统；阿什肯纳齐在分句上遵循了乐谱上的大框架，但是在一些细微的地方，会打破规则，创造属于自己的全新分句；虽然说威森伯格是这五位演奏家中最具个人主义风格的一位，但是在分句方式上还是基本上参照乐谱来进行的；而谢利与穆拉的分句简直比拉赫本人还要准确。

从旋律线来看，拉赫的旋律线较为朴实，没有过多华丽的修饰，乐句流畅，乐段分布也较为合适；阿什肯纳齐与谢利的版本中则流露出更多的个人情感体现，谢利更是在旋律线方面惊喜连连，常发现其音响版本中有意外的小旋律；在旋律线方面威森伯格的个人主义风格就体现得淋漓尽致了，在他的演奏版本中，

伴奏织体可以变成主旋律，主旋律可以变成伴奏织体，简直让人大开眼界，虽说有些地方听上去感觉不怎么样，但是这一行为着实大胆；穆拉的旋律线上结合了两种风格，既有拉赫的传统性，又有阿什肯纳齐似的细腻温柔。

再来说一说踏板的问题，踏板的运用基本上与旋律线有着很大关联，拉赫的踏板非常干净清楚，就像他本人给人的感觉一点，一点都不拖沓；阿什肯纳齐则喜欢将各式踏板融合在一起，时而明亮清新，时而华丽炫技；谢利与威森伯格较为追求音色的颗粒感，所以他们两个的音响版本中踏板使用得不是很多；而穆拉则是五位演奏家中最喜欢使用长踏板的一位了，在她的音响版本中随处可见迷幻、滞待的长踏板效果。

最后说一下速度与力度。首先不得不提到威森伯格的演奏版本，因为在他的演奏中，不论是速度还是力度都比其他四位演奏家要高一个级别，这就意味着如果这个地方这位演奏家处理的是f的力度的话，那么在威森伯格的字典里就相当于别人的mf，也许对于威森伯格来说，他追求的是更强烈的感官刺激；说到速度，还有一个人也是不得不提的，那就是穆拉，她的速度可以说是这五位演奏家中最慢的，有的时候速度缓慢得甚至叫人听得有点着急了；阿什肯纳齐与谢利的速度较为均匀，不会特别快（强），也不会特别慢（弱）；最后拉赫的速度与力度依然是合适得叫人没法挑出毛病来。

这五个音响版本各有各的优点，也许有人会说有优点就有缺点，在本人看来，从演奏角度来说，有的时候在处理作品上与大众的不同并不代表这就是缺点，只要真的认真的去考虑过、感受过这些作品中的情感，那么有的时候还是尊重个人心中认为是美好的处理吧，这也是对作品及作者的一种尊重。

结 语

在钢琴前奏曲发展的漫漫历史长河之中，拉赫玛尼诺夫的这套前奏曲作品作为一颗璀璨的明星点缀其中，拉赫的一生，经历无数，在大部分的时光里，他享受着普通人没法轻易拥有的安逸生活，但是连他自己都曾经感叹过，自己是没有祖国的人，但是如果没有童年的那些痛苦回忆，没有那些演出失败的惨痛教训，没有远离开自己的祖国，所有的这些坎坷都没有的话，不知道拉赫还能不能写出如此奇妙的前奏曲作品，所以这一切的一切都成为了拉赫作品的一部分，不可分割，它们代表了拉赫，它们浓缩在他的作品里面，每一次“死亡”主题的奏起，仿佛是他在提醒自己，也在提醒人们不要忘记，那些宿命一直在那儿。对于拉赫本人来说，自己演奏自己创作的前奏曲，意义更甚旁人，但是在他的音响版本里，我们没有听到与命运抗争的声音，听得更多的却是妥协与认命，拉赫与莫扎特不同，虽然莫扎特的命运多舛，但是在他的作品里，我们听到更多的是一种乐观向上的态度，拉赫也与贝多芬不同，与贝多芬相比，拉赫没有勇气面对生活，更没有勇气抗争，他仿佛已经预知了自己的一生，但拉赫就是拉赫，他独一无二，无法取代。

许多钢琴演奏大师都对拉赫玛尼诺夫的这套 24 首钢琴前奏曲爱不释手，这不仅是因为这套作品是他较为成熟时期的一部前奏曲作品，也是因为这是一部拉赫个人主义风格的缩影的作品，通过对这套作品的演奏与把握，能充分体会到拉赫的作品中呈现出的三大风格，一是浓郁的俄罗斯民族主义风格，在这套前奏曲作品中可以看出拉赫对俄罗斯民族元素非常熟悉，各种充满俄罗斯民族风格的节奏、曲调、织体他都是信手拈来；二是浪漫主义时期的风格，在这套作品中不难看出，浪漫主义时期的那些作曲家对拉赫的影响是深远的，在他的这套前奏曲作品中浪漫主义风格的体现非常明确；三是拉赫的死亡、悲剧、宿命风格，这也算是拉赫作品的一个非常重要的特征之一，那深入骨髓的悲剧感实在令人难以忽视。

阿什肯纳齐的演奏被喻为与拉赫玛尼诺夫最接近的演奏，连拉赫的那位外姓孙子都认为，阿什肯纳齐是他所认识的人当中弹奏最接近拉赫的钢琴演奏家了，但他并不是独孤的模仿者，他也不是第二个拉赫玛尼诺夫，他非常欣赏拉赫，也喜欢拉赫的作品，他尝试着去演奏他的作品，他希望能以自己的方式来演奏拉赫的作品，他的旋律优美流畅，富有诗情画意，他的音色具有极强的渲染力，极富浪漫主义时期风格。同时，在他的演奏版本中隐约能感受到拉赫的那一份冷静。

谢利的演奏较之拉赫玛尼诺夫与阿什肯纳齐可以说更为感性，他擅于发现一些细微的，令人难以觉察旋律线，这些旋律线平时根本不会令人注意，而且又一

点也不张扬，只有仔细去倾听才能发现这些地方。他擅长增加两种相反情绪见的对比，不管是明或暗，或者动或静，在他的演奏中，都显得极为生动分明。他的精湛技艺与细腻的情感紧密地融合在一起。

威森伯格不愧为现代炫技演奏大师，他的演奏最具个人主义风格，在声名大噪的时候选择退隐这不是所有人都能做到的，他的演奏与他本人的性格一样，坚韧、有毅力，并且大胆。他的每一个音，每一个节奏都非常的准确、到位，听了之后非常振奋精神，他甚至把原本的伴奏织体转变成旋律，虽然他的这些先锋式的演奏风格并不为所有人所称赞，但是对于一位钢琴演奏家来说，能坚持自己的演奏风格才是最难能可贵的。

穆拉是这五位演奏家中唯一的一位女性，而性别也是影响演奏风格十分重要的因素之一，她的演奏不仅带有女性与生俱来的温柔、细腻等特质，更可贵的是她的演奏中也不乏与之完全相反的坚毅风格，在她的演奏中两种截然不同的气质完美的结合到了一起，达到了一种全新的平衡。

而本文则通过对这部前奏曲作品的五个音响版本的研究分析、比较，拉赫玛尼诺夫作品中的演奏技巧，对如何演绎好拉赫作品中的俄罗斯民族风格、浪漫主义风格、死亡悲剧风格这三大风格的把握，有了更进一步的学习。除此之外，更重要的是通过对这些音响版本演奏技巧及演奏风格的学习后，使本人明白了演奏的真谛，演奏的真谛就是除了要对作品的演奏技巧的研究之外，更重要的是如何表达这套作品所传达的情绪，是要用心去体会创作者的心境，去体验这些作品所承载着的情感，一味的模仿并不能代表对这些作品的真正理解，因为任何的一个音响版本都不能被称为参照的模板，不管你是钢琴演奏大师，还是钢琴研习者，你的演奏版本都必须是独一无二的一个版本才对。因为只有通过亲身体验，才能感受到这些作品之中蕴含的真正涵义，感受到拉赫的这套作品所表达的情感，所以，每个人对于这套作品的理解都是不一样的，这也是艺术的魅力所在，它并不是一层不变的，它没有特定的规则与方框，就算是对同一种风格的演绎，每个人应该也是有着自己的独特的看法才对。所以一百个人演绎拉赫的这套前奏曲作品，就应该会有一百个音响版本。而对这些情感有了自己的理解后，还要运用一系列的演奏技巧将这些情感形式表达出来，如果只是理解了情感，但是却不懂得如何传达，那对这部前奏曲作品的表达是不完整的，所以理解风格与掌握演奏技巧这两个方面相辅相成，缺一不可。

当然，由于各方面的条件限制以及自身的不足，本人对拉赫玛尼诺夫的这套24首钢琴前奏曲研究尚浅，本人将以此为契机，开始新的学习旅程。

参考文献

[1]（俄）拉赫玛尼诺夫著，刁培华译.拉赫玛尼诺夫与记者的两次对话.[M].上海文艺出版社，1982

[2]（英）罗伯特·沃克著，何桂凤译.拉赫玛尼诺夫——伟大的西方音乐家传记丛书.[M].江苏人民出版社，1999

[3]（俄）U·帕伊索夫著，迪亚诺娃·阿兰诺夫斯基编，张洪模译.俄罗斯20世纪作曲家.[M].中央音乐学院出版，2005

[4]（德）安德烈亚斯·魏玛著，陈莹译.拉赫玛尼诺夫.[M].人民音乐出版社，2007

[5]伊·杜波夫斯基，斯·叶甫谢耶夫，伊·斯波索宾等著.和声学教程.[M].人民音乐出版社.2008

[6]（苏）涅高兹著、王启璋、吴佩华译.论钢琴表演艺术.[M].上海音乐出版社.2006

[7]彼得·卢卡斯·格拉夫、张奕明译.音乐风格演奏指南.[M].上海音乐出版社.2006

[8]尹子著.不朽的旋律——拉赫玛尼诺夫.[M].人民音乐出版社.1998

[9]华萃康著.拉赫玛尼诺夫的和声技法.[M].上海音乐出版社.2002

[10]吴祖强著.曲式与作品分析.[M].人民音乐出版社.2003

[11]林育著.怎样弹好拉赫玛尼诺夫24首前奏曲.[M].上海音乐出版社.2006

[12]彭志敏著.音乐分析基础教程.[M].人民音乐出版社.2007

[13]谢功成，马国华，童忠良，赵德义著.和声学基础教程.[M].人民音乐出版社.2007

[14]赵德义，刘永平著.复调音乐教程.[M].人民音乐出版社.2008

[15]马冬莉.拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》研究[D].河南：河南大学音乐学院，2007.

[16]曹众.拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲研究[D].湖南：湖南师范大学音乐学院，2009.

[17]艾峰.拉赫玛尼诺夫《二十四首钢琴前奏曲》研究[D].山东：山东师范大学音乐学院，2009

[18]王文娜.拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》的创作技法研究[D].西安：西安音乐学院，2011.

[19]阮媛媛.拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》音响版本比较研究[D].福建：福建师范大学音乐学院，2011.

[20]焦奕博.拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》研究[D].重庆：西南大学音乐学院，2012

[21].林育.生命中最好的朋友：由谢尔盖·拉赫玛尼诺夫的创作说起[J].乐器.2012 年 02 期 38-40

[23].H.勋伯格;邹彦.俄罗斯大师：拉赫玛尼诺夫[J].音乐爱好者.2006 年 02 期 28-33

[24].蒋博彦.拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐文献（下）[J].钢琴艺术.2004 年 06 期 33-36

[25].蒋博彦.拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐文献（上）[J].钢琴艺术.2004 年 04 期 22-24

[26].陈林.拉赫玛尼诺夫和他的《升 c 小调前奏曲》[J].星海音乐学院学报.2004 年 02 期 97-99

[27].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[J].钢琴艺术.2004 年 02 期 13-15

[28].杨凡.对拉赫玛尼诺夫 24 首<钢琴前奏曲>的调性思考：兼谈作品整体的“套曲”结构[J].黄钟.2004 年 S 期 49-51，25

[29].阎冰.他用音乐谱写自己的生命之旅——为纪念拉赫玛尼诺夫逝世 60 周年而作[J].乐府新声-沈阳音乐学院学报.2003 年 02 期 37-39

[30].邓肯·法洛维尔；王崇刚.最后的拉赫玛尼诺夫[J].音乐爱好者.2000 年 02 期 42-44

[31].吴晓云.拉赫玛尼诺夫《升 c 小调前奏曲》结构特色剖析[J].乐府新声.1998 年 01 期 14-16,60

[32].华萃康.拉赫玛尼诺夫作品中的近现代和声技法（下）[J].艺苑.1996 年 04 期 16-27

[33].华萃康.拉赫玛尼诺夫作品中的近现代和声技法（上）[J].艺苑.1996 年 02 期 17-32

[34].华萃康.拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系（下）[J].艺苑.1995 年 04 期 24-30

[35].华萃康.拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系（上）[J].艺苑.1995 年 03 期 3-12

[36].华萃康.杰出的色彩性和声技法大师谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫——为纪念拉赫玛尼诺夫逝世五十周年而作[J].南京艺术学院学报.1993 年 01 期 8-22

[37].赵馨.论拉赫玛尼诺夫音乐中的“死亡”主题[J].黄钟-武汉音乐学院学报.1990 年 03 期 76-81

攻读学位期间取得的研究成果

《肖邦作品中的悲情因素》发表于《艺海》2012 年第 4 期，总第 225 期，第一作者，浙江师范大学音乐学院。

致谢

时间如白驹过隙，三年的研究生马上就要结束了，回想起这三年来的点点滴滴，我的心中充满了感谢之情。

感谢我的导师何上峰老师在专业上对我的严格要求及耐心指导，他正直的品格和不断探索的学习精神对我起到了深远的影响，在他的教导之下，我的演奏水平与教学实践能力都得到了很大的提高。他在毕业论文选题，结构框架构思，修改上给了我以很大的帮助，正是在导师的帮助下，我的论文才能够顺利完成。

感谢我的论文老师杨和平老师在论文方面给予我的帮助，在平时课上，他用生动有趣的语言和丰富全面的知识为我的论文写作打下了坚实的基础，给我们布置课堂作业，使我的论文写作技巧得到了大量的实践练习，严格要求以及精益求精的精神使我们在论文写作方面取得了很大的提高。在毕业论文选题，结构框架构思，写作，修改方面同样给予了我很大的帮助，如果没有论文老师的帮助，我的论文也不能够如此顺利的完成。

还有所有研究生学习期间的郭克俭老师、彭丹雄老师、梅寒老师、冯志平老师、潘祖君老师、舒群英等所有老师们，感谢你们给予我的帮助，感谢你们对我的谆谆教诲，你们不仅在我的学业上付出了辛勤的努力，而且在我的为人处世上树立了榜样，我为能得到你们的指导而感到万分的荣幸。

我还要感谢在研究生期间的同学们，与你们互相学习，互相进步，在生活上和谐相处，这段美好的记忆我终生难忘。

毕业论文的完成对我来说是研究生学习生涯的结束，但这也是新的起点，我将以此为契机，开始我新的学习旅程。

学位论文独创性声明和学位论文使用授权声明

本人徐佳艺学号2010210076专业音乐学(钢琴表演艺术及其教育)

所呈交的硕士学位论文（论文题目:《拉赫玛尼诺夫24首钢琴前奏曲音响版本对比研究》）是本人在导师指导下，独立进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除论文中已特别标明引用和致谢的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本论文的研究工作做出贡献的个人或集体，均已在论文中作了明确说明并表示谢意，由此产生的一切法律结果均由本人承担。本人完全了解浙江师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即:浙江师范大学有权保留本硕士学位论文（含纸质版和电子版），并允许论文被查阅和借阅；本人授权浙江师范大学可以将本硕士学位论文的全部或部分内容采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编和出版，并按国家有关规定，向有关部门或机构送交本硕士学位论文（含纸质版和电子版）。

（保密的硕士学位论文在解密后亦遵守本声明）。

学位论文作者签字：徐佳艺　　指导老师签字：

签字日期：2013年6月1日　　签字日期：2013年6月1日