

山东师范大学

---

硕士学位论文

---

拉赫玛尼诺夫《二十四首钢琴前奏曲》研究

---

姓名：艾峰

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：留钊铜

---

20060418

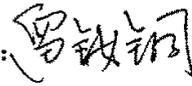
## 独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得\_\_\_\_\_（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：



导师签字：



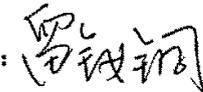
## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：



导师签字：



签字日期：200 年 月 日

签字日期：200 年 月 日

## 摘要

拉赫玛尼诺夫(1873—1943)是20世纪俄罗斯伟大的浪漫主义作曲家和钢琴演奏家,是俄罗斯古典音乐传统的继承者,其旋律写作大量汲取了俄罗斯民歌的风格特点。拉赫玛尼诺夫作为晚期浪漫主义音乐的代表人物,其音乐创作十分丰富,涉及歌剧、交响乐、合唱、室内乐、歌曲等众多的体裁,其中,钢琴作品占有重要的地位。在钢琴作品中,二十四首前奏曲是拉赫玛尼诺夫成熟时期的主要作品,是最具代表性、最能表现他音乐风格的作品之一。本论文拟对拉赫玛尼诺夫二十四首前奏曲的历史脉络、文化成因、音乐本体、风格特征及演奏诠释方面作深入细致的论述,以求更好地理解拉赫玛尼诺夫的这套重要作品,为今后的演奏与教学提供理论依据。

论文第一章是钢琴前奏曲的历史脉络,着重梳理了钢琴前奏曲的历史发展情况。第二章是拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的文化成因,主要从社会历史背景和社会意识形态两方面阐明。第三章是拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的音乐本体分析,其中涉及到作品的曲式结构、调式调性、旋律构成、织体层次及和声特点等多方面的分析。第四章是拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的风格特征,包括其民族风格的继承、浪漫风格的创新和悲剧风格的发扬。第五章是拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的演奏诠释,着重分析了演奏方法上的关键点:运用及扩展想象力、全副身心的投入、伸缩节奏的处理、音色及色彩、旋律及分句、高点、具体难点、难度分级与分类、曲目的选择与搭配等。论文将演奏方法的科学运用提到重要地位,归纳总结了拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的技术课题,有针对性的对本套作品的风格特征进行了演奏提示,并从音乐文化的角度论述了拉赫玛尼诺夫的音乐个性和本套前奏曲的宝贵价值。

关键词:拉赫玛尼诺夫;钢琴前奏曲;历史脉络;文化成因;本体分析;  
风格特征;演奏诠释

## Abstract

Rachmaninoff (1873-1943) is a great romantic composer and piano concert performer in 20th century of Russia. He inherits the classical music tradition of Russia and his melody writing has massively derived the Russian folk song style characteristic. As the representative personage of later romantic music, his music creation is extremely rich and involves the opera, the symphony, the chorus, the chamber music, the song and so on, among which the piano work holds the important status. In piano work, 24 preludes is one of Rachmaninoff's main works in maturation period, which is most representative and can most display his music style works. The present paper intends to thoroughly expound the historical vein, the cultural origin, music main body, the style characteristic and the performance annotation of Rachmaninoff's 24 prelude, to better understand Rachmaninoff's this important set of work and provide the theoretical basis for the future performance and the teaching.

The first chapter of this paper is about the piano prelude historical vein which has combed the piano prelude historical development situation emphatically. The second chapter mainly expounds the cultural origin of Rachmaninoff's piano prelude from the perspective of social historical background and the social consciousness shape. Third chapter analyzes the main body of Rachmaninoff's piano prelude music, in which analyses of the work musical form structure, the mode adjusts the natural, the melody constitution, weaves the body level and with the sound characteristic and so on is involved. The fourth chapter discusses the style characteristic of Rachmaninoff's piano prelude, including its inherited national style, the romantic style innovation and tragedy style developing. The fifth chapter is about the performance annotation of Rachmaninoff's piano prelude which emphatically analyzed the key point in performance method: Using and expansion of imagination, the complete body and mind investment, expansion and contraction rhythm processing, the timbre and the color, the melody and the clause, the high spot, concrete difficulty, the difficulty graduation and classification, the program choice and match etc. The paper attaches great importance to the scientific utilization of performance method, summaries the technical topic of Rachmaninoff's piano prelude, had pointed has carried on the performance prompt to this interpolating style characteristic, and elaborated Rachmaninoff's music individuality and this set of prelude precious value from music culture angle.

**Key word:** Rachmaninoff Piano prelude Historical vein Cultural origin  
The ontology analyzes Style characteristic Performance annotation

## 前言

拉赫玛尼诺夫是二十世纪最著名的俄罗斯作曲家、钢琴家、及指挥家之一，其作品是二十世纪最优秀的俄国典范音乐作品之一。他继承了格林卡、柴可夫斯基以及“五人集团”等作曲家的现实主义艺术传统，并从多方面使其更加丰富，由于潜心研究了俄国传统民族及民间艺术，并鲜明地抵制脱离民间源泉的现代主义艺术，因此他的艺术本质上具有深刻的民族性。作为演奏家，他又以天才般非凡杰出的艺术处理，扩大了俄国音乐表演学派对世界的影响，从而在音乐史上奠定了他的显赫地位。

十九世纪末二十世纪初，由勋伯格掀起的创作革新对作曲界产生了巨大的影响。面对打破一切规范的冲击及革新运动者对他的指责和冷嘲热讽，拉赫玛尼诺夫依旧固守浪漫主义传统，写下许多脍炙人口的作品，成为最后一位坚持浪漫主义创作及演奏传统的大师（在他之后，鲜有人秉承浪漫主义创作风格）。他的许多优秀作品及演奏录音是音乐史上的宝贵文献资料，其中的钢琴作品则更具代表性。除了那些被广泛演奏的作品，拉赫玛尼诺夫尚有不少有价值的作品有待认识与研究，他的大部分未被演奏的钢琴前奏曲即属此类。

拉赫玛尼诺夫是对钢琴艺术的发展贡献最多的作曲家之一，他通过自己的作品展示出属于自己的精神风貌，他的作品表现出缜密细致、错综复杂的思维线条，在风格上显现出深邃、悠扬的情调和雄浑、激越、宽广、壮阔的气势，他成功得将钢琴这一乐器的特性发挥到了后人难以企及的高度。他的二十四首前奏曲是他成熟时期的重要作品，在前奏曲中我们能听到痛苦的悲歌、心灵的倾诉、命运的音调、汹涌澎湃的波浪以及浪漫的情思，拉赫玛尼诺夫将自己的主观情感融入了其中，给人以强烈的感染力。

它已不再仅仅具有前奏曲的即兴风格，而是作曲家艺术性与技术性完美结合的典范。

拉赫玛尼诺夫的音乐被世界性地受到关注和喜爱，越来越多的文章写到了他和他的作品。有传记类的专著，有全面的介绍。在国内的学术期刊中，已有越来越多的文章介绍和分析了拉赫玛尼诺夫的作品，如对他的几首钢琴协奏曲及前奏曲的分析<sup>[1]</sup>。由于拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐创作的复杂和钢琴演奏上的难度，在结合文化背景、演奏方法对二十四首前奏曲进行全面仔细分析的学术论文还比较缺乏。

拉赫玛尼诺夫的前奏曲各具不同的特性，在篇幅上要比肖邦前奏曲大，在调性、曲式及各自独立的音乐形象方面有继承前人之处，但已经不再是最初前奏曲的即兴特点，虽然没有附加标题，但是每一首作品都能使人感到鲜明的特性或形成具体的联想，如辽阔的俄罗斯大草原、俄罗斯的雪景、麦浪滚滚的田野以及古老沉重的钟声等等，因而在俄罗斯传统文化方面本论文将结合前奏曲做深入细致的研究。

钢琴前奏曲虽然未必是某位作曲家的成名作或代表作，但却可以称的上是作曲家“标签性”的作品。由于前奏曲短小、即兴的体裁特点，较之其他体裁的作品，无疑是精悍、凝炼的。要在短小的篇幅中，用洗炼的手法表达出鲜明而有个性化的音乐语言和形象，这绝非易事。钢琴前奏曲的创作是衡量作曲家钢琴写作水准的高低，技法成熟与否的试金石，可以说是作曲家音乐风格和艺术技法的集中体现。因此，选择拉赫玛尼诺夫二十四首前奏曲作为研究课题具有独特的学术价值和应用价值。作为钢琴史上最 有价值的钢琴文献之一，他的音乐正在逐渐受到世人的广泛关注和喜爱，因此，对拉赫玛尼诺夫前奏曲在历史文化、音乐本体和演奏方法等方面进行综合论述有着很强的现实意义。

## 第一章 钢琴前奏曲的历史脉络

在研究拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲时，首先探讨一下钢琴前奏曲的发展历史和脉络。作为世界上最为古老且至今仍具新鲜活力的钢琴小品体裁的钢琴前奏曲，在西方器乐曲的发展远落后于声乐曲，因此，早期为键盘乐器所写的大多数作品体裁都源自于声乐曲，如赋格就是源自于声乐合唱；恰空和组曲源自作为舞蹈伴奏的琉特琴曲，但是，惟独前奏曲是在键盘乐器的基础上产生的。“前奏”二字是指当时教堂的管风琴手在圣咏合唱开始前先在键盘上活动手指。他们往往快速、即兴地演奏一些音阶或分解和弦的片段，后来逐步演变成为前奏曲。所以，“短小、即兴性”是前奏曲最原始的特点，这些特点在以后的历史发展中都不同程度地得到了保留。

现存最古老的前奏曲是 1448 年亚当·拉伯夫的符号谱(用字母或数字标明音高的记谱法)，共有 5 首，均为管风琴而作，以不独立的形式出现。每一首都十分华丽，由一到两个非常缓慢的低音声部为即兴的右手部分做伴奏。到了 16 世纪，前奏曲演变为两手交替的快速乐段，并富有清晰的和声感觉。这种简洁的形式在 16、17 世纪的德国和意大利陆续发展成为一种最重要的巴洛克键盘形式：即从一开始的大段的音阶走句、分解和弦之后紧跟着一个和弦乐段，发展到由一个短小快速的前奏曲后跟着一首单一主题的赋格形式。

巴洛克时期的复调音乐大师 J. S. 巴赫(1685—1746)在前人的基础上把前奏曲与赋格这一形式发展到了前所未有的高度。他的不朽之作《平均律钢琴曲集》中的 48 首前奏曲与赋格成为后世音乐家取之不尽、用之不竭的创作典范。巴洛克时期的前奏曲尚未成为独立演奏的曲目，依然保留

其“前奏”的意义，但实际上，巴赫的前奏曲已经超越了引子性的前奏。它们不仅因体裁、织体、风格等与赋格形成对比或贯穿而富有意义，由于其形式自由，技术上发挥的可能性大，常常是巴赫的精神面貌与内心情感的自然流露，而使其本身就已具有重要的价值。在巴赫以后大约一个世纪的时间里，前奏曲这一体裁几乎被遗忘了。19世纪中叶(1837年)门德尔松受巴赫的影响曾作过6首《前奏曲与赋格》，但前奏曲仍未作为独立的演奏曲目。第一个创作独立前奏曲的是莫扎特的学生胡迈尔，他出版了第一套24个大小调单独成立的前奏曲，虽未得到广泛应用，但毕竟使前奏曲在长期的发展过程中终于从附属的器乐引子变为独奏而成为完整的作品体裁。

在整个古典主义音乐时期，前奏曲这一作品体裁几乎一直沉睡着，直到19世纪浪漫主义时期，大量兴起的钢琴特性小品打破了古典主义时期奏鸣曲一统天下的局面。钢琴史上首次作为真正传世之作的前奏曲集是伟大的波兰浪漫主义作曲家肖邦创作的著名的《24首前奏曲》。自此钢琴前奏曲作为独立的作品体裁在肖邦的笔下得到了前所未有的丰富和发展。

在其后的作曲家的创作中，前奏曲的概念便由“序奏性乐章”确定为“自成起讫的单乐章的钢琴曲”。肖邦的24首前奏曲与巴赫的前奏曲之间尽管在时间上相隔了近百年，然而两部前奏曲之间却有着直接的、不可分割的历史渊源：首先，肖邦的前奏曲在风格与演奏技巧上虽然已属浪漫主义，但在调性上仍延续了巴赫的作法。即都采用单主题作法，整套作品都用遍24个大小调。不同的是巴赫采用的顺序是按半音阶排列的同名大小调，即C大调——c小调——#c小调，而肖邦前奏曲的调性安排是按照五度循环和关系大小调相交替的顺序，即C大调——a小调——G大调——e小调。

再者，受前奏曲起源的影响(教堂的管风琴手在圣咏合唱开始前先在键盘上活动手指，快速、即兴地演奏一些音阶或分解和弦的片段，后来逐

步演变而形成了前奏曲。), 巴赫的前奏曲常常带有技术性练习的特征而被认为是最早的练习曲体裁。意大利钢琴家布索尼(F. Busoni, 1866—1927)就曾说过:“弹奏《平均律钢琴曲集》不仅对音乐家的艺术趣味发展有极大帮助, 对钢琴家的技术训练也是极为重要的。”拉赫玛尼诺夫的前奏曲中也延续了这种“技术性”, 完全可以看作是小型的练习曲, 因此被舒曼称为“练习曲的胚胎”, 与他的 24 首练习曲堪称经典的“姐妹篇”。

拉赫玛尼诺夫在继承巴赫遗产的同时, 又大量运用了许多创新手法。他的前奏曲中, 首先在和声上有许多重大突破: 如降六级音、大调中的下属小和弦、属减七增六、降二级音等等。拉赫玛尼诺夫常常在这些和弦的基础上加上倚音、先现音、经过音等, 以致难以辨认原来的和声, 在功能性和声的基础上产生了许多色彩性和声的效果。另外, 拉赫玛尼诺夫还惯于使用半音进行, 也大大增加了和声的色彩性。拉赫玛尼诺夫运用了更多的半音和弦及复杂的和声背景, 并与经过音、和弦外音和装饰音交织在一起, 丰富了旋律的表现力。由此可见, 拉赫玛尼诺夫在继巴赫之后, 既保留了前奏曲的“技术性”这一特点, 又使它们进一步达到了艺术上的高度完美。

如果说巴赫是前奏曲的奠基者, 那么拉赫玛尼诺夫应该算是真正把前奏曲这块石碑竖立起来的人。他的前奏曲摆脱了“引子”的桎梏, 以独特而崭新的面貌出现。拉赫玛尼诺夫于 1904 年出版了作品 23 的 10 首前奏曲之后, 又回忆起 19 岁时写的著名的《#c 小调前奏曲》, 决定另外再创作 13 首前奏曲并与现有的 11 首成为一套完整的包含所有大小调的“24 首前奏曲”。即作品 23 共 10 首, 加上著名的《#c 小调前奏曲》和作品 32 共 13 首。但是这些前奏曲在调性排列上并不规律, 这或许与拉赫玛尼诺夫后来才想起用全部大小调写作有关。尽管如此, 他的前奏曲同样使用 24 个调为一套的结构方式, 一定也是受到前人的影响。拉赫玛尼诺夫的前奏曲很大一部分仍保持着单一的曲式, 但在篇幅上明显加大。拉赫玛尼诺夫摆

脱了前奏曲典型的即兴性特点。在他的前奏曲中，总能使人感受到鲜明的特性和具体的画面感，如辽阔的大草原、俄罗斯的雪景、麦浪滚滚的田野、古老沉重的钟声，我们还可以听到痛苦的悲歌、心灵的倾诉、胜利凯旋的进行曲、汹涌澎湃的波浪和优美的抒情诗。可以说拉赫玛尼诺夫的前奏曲是主观情感投入的强烈宣泄，以客观的审美情绪融入音乐，是技术性与艺术性的完美结合。

之后，德彪西、斯克里亚宾、希曼诺夫斯基、肖斯塔科维奇等不同时期的作曲家又各自奉献了具有独特个性和演奏技巧的前奏曲集，丰富和完善了这一钢琴乐种。后期的一些前奏曲虽不用全套调性顺序，但大体布局相同，如斯克里亚宾的 24 首前奏曲（作品 11）、德彪西的两组前奏曲（每组 12 首）以及肖斯塔科维奇的 24 首前奏曲与赋格。斯克里亚宾共作有 93 首前奏曲，唯独作品 11 是完整的 24 首，在调性上也沿用了关系大小调五度循环的手法，创作于 1888—1889 年。德彪西的两组（24 首）前奏曲虽然没有用遍 24 个大小调，但在数量上仍可见前人的遗风。肖斯塔科维奇的 24 首前奏曲与赋格则可称为现代的平均律，大有复古之风采。

在现代主义音乐中钢琴前奏曲仍在蓬勃发展，但已基本打破了“24 首”的规范。由于前奏曲结构短小而形象集中的体裁特征，作曲家们仍然常常将前奏曲成套，成组的构思创作或集册出版，使前奏曲兼具了钢琴套曲或钢琴组曲的特点。同时，在主题发展，素材运用、演奏技巧、结构布局等方面又各具特色并具备由浅入深、由易到难的教材与练习功能。作曲家通常选取民间音乐精华、优秀素材、生活感受深刻的事件、画面以及对某技法的偏爱而作，表达了同形象、同一主题的不同侧面。如格什温的《序曲 3 首》体现了美国黑人爵士音乐的不同节奏特色；梅西安的《9 首钢琴前奏曲》则体现了作曲家给“声音着色”的观念与感受，描绘了不同“颜色”的画面。在音乐会中，这些“组曲”常成套地演奏，藉以表达作曲家的统一构思以便给听众留下完整的印象。

## 第二章 拉赫玛尼诺夫前奏曲的本体分析

拉赫玛尼诺夫的前奏曲在篇幅长度上较成为范本的肖邦前奏曲，均有不同程度的增加。它们不但具有调性及音乐性质的前后关系，且几乎每一首都具有被单独演奏的完整性，因此我们既可连续演奏若干首或全部，又可单独其中一首或多首。

### 一、调性布局

拉赫玛尼诺夫的前奏曲创作从创作时间及风格上可分为三个时期，包括于 1892 年创作的作品 32 之 2 的“钟声”前奏曲，于 1902-1903 年间创作的 10 首前奏曲的作品 23 以及于 1910 年创作的包括了 13 首前奏曲的作品 32。24 首前奏曲的特征如下表所示。

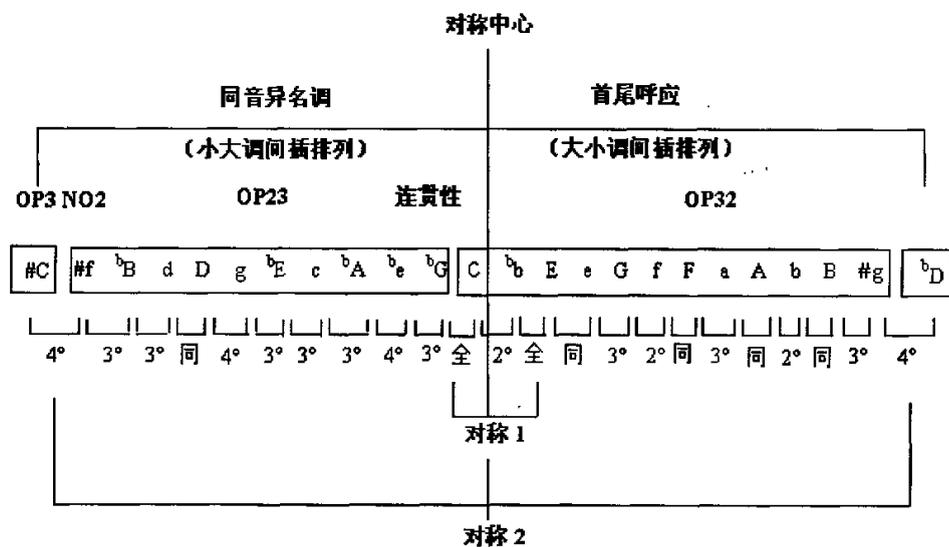
表一：

	作品 序号	调性	小节	速度/表情	音域	节拍	力度范围
作品 2	2	#c	61	Lento	#C <sub>1</sub> -b <sup>3</sup>	4/4	ppp-fff
作品 23	1	#f	41	Largo	#F <sub>1</sub> -#g <sup>3</sup>	4/4	pp-ff
	2	<sup>b</sup> B	60	Maestoso	bB <sub>2</sub> -bg <sup>4</sup>	4/4	pp-ff
	3	d	77	Tempo di minuetto	D <sub>1</sub> -b <sup>3</sup>	3/4	ppp-ff
	4	D	77	Andante cantabile	E <sub>1</sub> -b <sup>3</sup>	3/4	pp-ff
	5	g	86	Alla marcia	D <sub>1</sub> - <sup>b</sup> b <sup>3</sup>	4/4	ppp-ff
	6	<sup>b</sup> E	43	Andante	F <sub>1</sub> -c <sup>3</sup>	4/4	pp-mf
	7	c	90	Allegro	<sup>b</sup> B <sub>2</sub> -c <sup>4</sup>	4/4	pp-ff
	8	<sup>b</sup> A	79	Allegro vivace	<sup>b</sup> E <sub>1</sub> -c <sup>4</sup>	3/2	pp-ff
	9	<sup>b</sup> e	31	Presto	<sup>b</sup> F <sub>1</sub> - <sup>b</sup> g <sup>4</sup>	4/4	p-f
	10	<sup>b</sup> G	62	Largo	<sup>b</sup> G <sub>1</sub> - <sup>b</sup> e <sup>3</sup>	3/4	pp-ff
作品 32	1	C	41	Allegro vivace	C <sub>1</sub> -e <sup>4</sup>	2/2	p-ff
	2	<sup>b</sup> b	54	Allegretto	<sup>b</sup> G <sub>1</sub> -c <sup>4</sup>	9/8	pp-ff
	3	E	63	Allegro vivace	#C <sub>1</sub> -#c <sup>4</sup>	4/4	pp-ff
	4	e	154	Allegro combrio	<sup>b</sup> E-e <sup>4</sup>	4/4	pp-ff
	5	G	41	Moderato	d-g <sup>3</sup>	4/4	ppp-f
	6	f	60	Allegro appassionato	D-c <sup>4</sup>	2/4	pp-ff
	7	F	45	Moderato	F-f <sup>3</sup>	2/2	pp-ff
	8	a	51	Vivo	C <sub>1</sub> -a <sup>3</sup>	6/4	pp-ff
	9	A	58	Allegro moderato	#C <sub>1</sub> -#f <sup>3</sup>	9/8	pp-ff
	10	b	60	Lento	D <sub>1</sub> -d <sup>3</sup>	4/4	pp-ff
	11	B	98	Allegretto	F <sub>1</sub> -e <sup>3</sup>	3/8	ppp-f
	12	#g	48	Allegro	#G <sub>1</sub> -#g <sup>4</sup>	6/8	pp-ff
	13	<sup>b</sup> D	62	Grave	C <sub>1</sub> - <sup>b</sup> b <sup>3</sup>	4/4	ppp-ff

由于此 24 首前奏曲不是在同一时期完成的，且拉赫玛尼诺夫是在创作作品 32 时才有意将其与作品 3 之 2 及作品 23 合成一套 24 首(作品 3 之 2 与作品 23 创作相隔 10 年，作品 23 与作品 32 创作相隔 7 年)，因此它们并非按照关系大小调的顺序创作的。

那么拉赫玛尼诺夫的 24 首钢琴前奏曲是否成套，其间又有何联系呢？先让我们来看一看巴赫及肖邦的前奏曲在调性上的安排。巴赫的 24 首前奏曲及其赋格是先以同主音大小调，后以半音循环的方式排列的，肖邦的 24 首前奏曲则是按关系大小调及五度循环展开的。由此可以看出，巴赫及肖邦在创作初期就已经有意识的开始“设计”相关的成套作品了。如果能在拉赫玛尼诺夫的前奏曲中找到类似的调性布局，那无疑将是拉氏创作成套前奏曲的这一说法的有力论据。笔者也曾经试图在拉氏的调性布局上找寻一些类似的规律，结果徒然。但是如果放宽视线，将拉氏 24 首前奏曲的调性一一排列开后，还是能够发现一些有价值的问题。

表二：



首先，24首前奏曲穷尽了所有的大小调。毋庸置疑，拉赫玛尼诺夫在创作这些前奏曲时有意识的借鉴了前人的做法。这说明拉赫玛尼诺夫在创作前奏曲的过程中成“套”的创作意识愈趋明显。这种意识指引他，直至完成全部彼此相互关联的24首前奏曲。

其次，在调性安排上也值得我们思考。作品3之2除外，从作品23开始，都是小大调间插排列，而从作品32开始又是以大小调间插排列的，这种非关系大小调的组合显然是作曲家有意安排的。同时，对称性又是调性安排上的另一大特点。通过前奏曲的调性图示我们可以发现作品3之2<sup>#</sup>C小调前奏曲与作品23之1<sup>#</sup>f小调前奏曲是四度调性关系；而作品32的最后两首<sup>#</sup>g与<sup>b</sup>D之间也是四度调性关系，这刚好出现在前奏曲的一头一尾。如果以此为对称的双方，那么对称中心则在作品32的第一首和第二首之间。而位于对称中心两边的两首前奏曲则构成了二度调性关系，与各自相邻作品之间又是三全音调性关系，这无疑又形成了第二种对称。而作品23之10的<sup>b</sup>G大调前奏曲与作品32之1的C大调前奏曲之间是三全音调性关系，联系对称性来看，又将作品23的“尾”与作品32的“头”巧妙的“缝合”起来，从内在上加强了两部作品的连贯性，从整体上加强了拉赫玛尼诺夫前奏曲之间的关联性。

联系巴赫和肖邦的前奏曲，从调性方面而说，拉赫玛尼诺夫的前奏曲虽不具有他们那样线索分明，逻辑严密的调性规律，但却有着他自己的特点——“形散神不散”。看似彼此毫无联系的调性却被“一头、一尾、一中间”有力的凝聚在一起。

## 二、旋律的构成

拉赫玛尼诺夫的音乐充满了美妙的旋律，作为一个天才的旋律作曲家，他几乎超越了所有的同代人。他创作的旋律气息宽广、歌唱性强，与悠缓的俄罗斯民歌有着密切的联系。

具体而言，他的旋律风格主要可以分为如下几种类型：

1、旋律中常存在半音或全音的上行或下行级进，尤其是半音或全音的下行级进。作品 23 之 1（谱例 1）23 之 2，23 之 7，23 之 9，作品 32 之 1，32 之 2，32 之 5（谱例 2），32 之 6，32 之 10 及 32 之 13。

谱例 1:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'Largo (♩ = 50)' and 'pp' (pianissimo). It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The melody in the treble clef consists of a series of chords and single notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system continues the piece, marked 'mf' (mezzo-forte). It maintains the same key signature and tempo, with the treble clef showing a more active melodic line and the bass clef providing a steady accompaniment.

谱例 2:

The musical score for Example 2 consists of two systems. The first system is marked **Moderato** and includes a piano accompaniment in the left hand with sixteenth-note patterns and a vocal line in the right hand. The second system is marked **poco rit.** and features a **dolce** vocal line with long, flowing phrases and a piano accompaniment that continues with similar rhythmic patterns.

2、旋律由上行或下行音阶级进和分解音程跳进的组合的构成，如作品 3 之 2，作品 23 之 3 及 23 之 5，23 之 6，23 之 10（谱例 3），作品 32 之 4、32 之 7、32 之 8、32 之 9（谱例 4）及之 32 之 13。

谱例 3:

The musical score for Example 3 is marked **Largo (♩. π)**. It features a piano accompaniment in the left hand with a slow, steady eighth-note pattern and a vocal line in the right hand with a similar slow, steady eighth-note pattern. The tempo is indicated as Largo with a half note equal to π (pi).

谱例 4:

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two systems of piano and violin parts. The first system is marked *Allegro moderato*. The piano part features a melodic line with a *7* fingering and a *mf* dynamic. The violin part has a *m.d.* dynamic and a *cresc.* marking. The second system is marked *poco rit.* and includes a *m.d.* dynamic marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

3、旋律由中心到两个音律及上下的辅助音组成。如作品 23 之 4，作品 32 之 4，32 之 7，32 之 10（谱例 5）及 32 之 11。

谱例 5:

The image shows a musical score for Example 5, consisting of two systems of piano and violin parts. The tempo is marked *Lento*. The piano part features a melodic line with a *7* fingering and a *mf* dynamic. The violin part has a *m.d.* dynamic. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

4、旋律是属于大和弦式的。拉赫玛尼诺夫常用十分厚实、丰满的和弦奏出旋律。如 $\#c$ 小调前奏曲的 A 段（谱例 6）。在音响效果上，以大和弦形

式展现出的旋律呈现出不同的面貌，它们有的是歌唱性的，抒情而动人；有的则气势磅礴、令人激动。

谱例 6:



5、旋律是螺旋式的。这也是典型的拉赫玛尼诺夫式旋律，它常以某一个音为中心，在较窄的音域内反复地摸索萦绕。从整体来看，它又有一个进行方向，一般从较低的音开始，不断向前发展，当达到一定的高度时，它又逐步地返回。这样就形成了一个拱形的旋律线条。通常，在一个作品中，这种螺旋式的旋律不断地发展变化，会形成许多拱形线条。如波浪似的此起彼伏，营造出一种惆怅的、萦绕不散的、甚至紧张的气氛。如 $\#C$ 小调的中段(谱例 7)、 $\#f$ 小调(作品 23 之 1) $b_e$ 小调(作品 23 之 9)等，都采用了这类的旋律表现手法。值得注意的是，作曲家常在小调作品中运用这种螺旋式的旋律，进一步增加了小调的阴暗、悲凄的色彩。螺旋式旋律是拉赫玛尼诺夫特有的写作手法，在他的作品中随处可见。

谱例 7:



另外，拉赫玛尼诺夫作品中旋律的“种子”具有强烈的音调节奏性质，这便使旋律运动从整理上更加贯穿统一起来。旋律在特定节奏的框架中，给人以印象深刻的情感体验。

### 三、和声特点

拉赫玛尼诺夫的前奏曲创作时期基本处于他创作的中后期，其手法基本体现了由保守逐步增加近现代和声技法的特点。这 24 首前奏曲中，传统调性功能的处理方法是其和声技法的核心，但更为引人注意的是大量各种色彩性和声处理方法的使用。浪漫派中后期的作曲家（如：格里格、瓦格纳等）喜用外声部连续半音进行构成的“变音体系”技法，而拉赫玛尼诺夫继承了前辈这一传统方式，并进行了多样化的处理。他的这些前奏曲中不但有直接进行与隐伏进行，而且还有几个声部“参差”进行。由于声部的复杂化，这种手法与近现代和声技法中的“线性思维”十分接近。在他创作中晚期写作的一部分前奏曲中，出现了平行和弦、多层结构以及少量的非三度叠至的复合和弦，他将部分现代手法与传统手法相结合，形成了自己特有的“拉氏和声风格”。

#### （一）色彩性和声技法

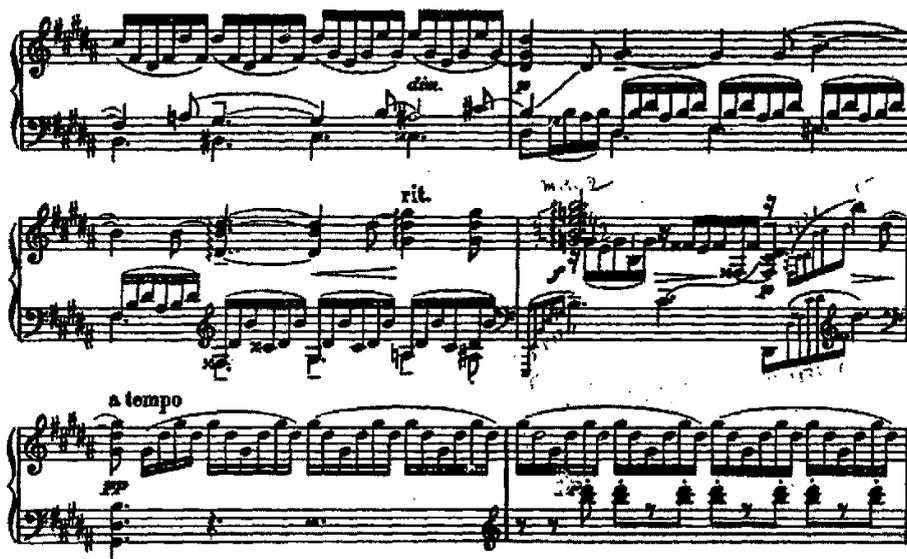
其特点可以用品种多样、设计精致、效果突出来形容。在他的作品中，和声的运用上较多地使用色彩性和声进行。他不满足于简单的色彩性和声技法，并能排除各种激进作曲手法的干扰，向更复杂的色彩性技法探索。在纵向的和弦排列上偏重于外形方面，常以升、降变音记号和弦交替为主。

众所周知，在传统调性和声中的不同音级的对照，通常可以把插入和弦看作同一音级调内和弦的替代。这样按照被替代和弦的正常功能关系进行被称作“功能替代”。这种替代分为两种情况：一种是用包含某一功能特性音的变和弦代替该功能调内和弦，来做正常的功能进行和连接；另一种则是把功能特性音倾向于同一个音的各功能组合在一起，使不稳定功能分为向主以及向属两大类，把包含同类三个功能特性音的变和弦看作是原调内主要功能音级的替换。

拉赫玛尼诺夫的和声强调保持传统调性和声的骨架，突出地表现在其替代和弦的使用上。其替代和弦与传统的离调和弦十分相似，主要采用 D-T、S-D-T 以及 S-D 等功能进行方式。

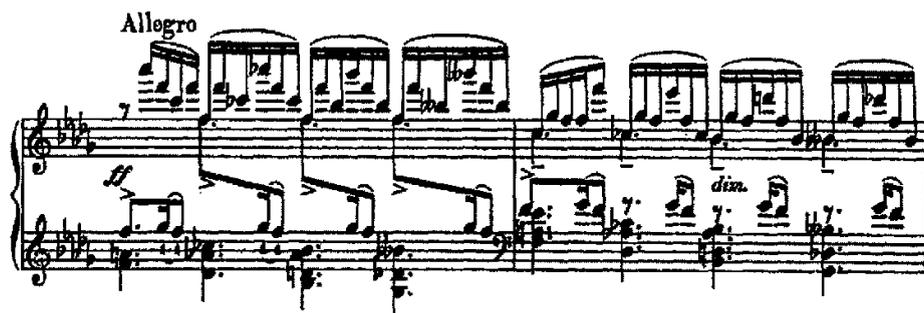
1、《#g 小调前奏曲》（作品 32 之 12）从第二小节开始已经进入了终止阶段，是终止四六和弦到属和弦再进行到主和弦的完全终止的基本框架。在此基本进行中作者在第四小节处加入了降 III 音的 VI 和弦，作为终止四六和弦到属和弦的过渡和弦；在其后的属和弦他并没有采用传统的属和弦原位的形式，而是采用了属九和弦的转位形式进行到了第五小节原位的主和弦。这种功能和弦之间插入新和弦，以及用功能组内色彩和弦替代主要骨干和弦的手法，在其作品中比较常见，是其惯用手法。

例 8:



2、《 $b^b$  小调前奏曲》(作品 32 之 2) 是比较普遍的调内以及调外变和弦替代原调主要功能和弦的实例。片断在  $b^b$  此处正是前奏曲的高潮部分, 在强拍上强调属和声的骨干地位, 并在后三拍的弱拍按照下行的旋律线条作了连续三度进行, 这就出现了 V 到  $b^7 III_7$  到  $\#^3 I_7$ , 再到  $b^3 VI$  的进行方式。这里的  $b^7 III_7$  是 V 的延伸, 而  $\#^3 I_7$  和  $b^3 VI$  均是调内 I 的替代。此例中除了色彩和弦的替代手法外, 在低音旋律线条方面的根音下三度进行也是拉氏和声的一大特色所在。

谱例 9:



3、《C大调前奏曲》(作品 32 之 1) 同样是色彩和弦替代功能和弦的复杂化进行的典型实例。此片断在 C 大调背景下, 以第二小节的属七到主和弦的主要功能进行为基础, 在第三和第四小节分别引出  $\flat VI_7$  和弦、 $\sharp III$  和弦以及  $\flat II$  和弦, 最后进行到 I 和弦。此处主要功能和声框架内采用色彩和弦对骨干功能和弦进行了成功的替代。

谱例 10:

这些色彩和弦不但以替代功能骨干音的形式出现, 还以和弦外音的和弦形式出现, 其目的是装饰调内骨干和弦, 并与之形成强烈的对比, 也就是我们所说的色彩性装饰和弦。拉赫玛尼诺夫常在作品中使用三度叠置的三和弦作为装饰和弦叠放在主要功能和弦之间。

## （二）自成一体的变音体系

拉赫玛尼诺夫在作品中变音的运用大部分是传统功能性的变音体系，其中“离调变音”最多，“守调变音”次之，再次是少许“装饰性变音”。他在运用以上变音之外，还经常把三种变音结合起来形成各种混合的变音体系，其特点是：在传统的功能性的变音体系框架下，加入许多色彩性的变音体系；缩小变音和弦的规模并大量应用各种平行和弦。

在复调技法中有一种“隐伏的”复调音乐，是以单声部的形式出现的、实质上是包含着两个复调声部的写作技法。这种技法主要在音高、音区以及节拍和节奏上入手进行多声部的写作。

拉赫玛尼诺夫的作品在作为引导变音体系的平滑声部中也经常采用隐伏的技法形式。他经常采用不同音区的音进行交替，从而形成两个或几个旋律层，其中某一层的突出声部贯穿成隐伏的平滑声部。

1、《C大调前奏曲》（作品32之1）从第二小节后半拍开始，在弱拍和强拍分别组成不同音区的“和声层”这些和声层中包含着根音平滑下行的平行三和弦。在和弦纵向的构成方面我们可以看出他在第二小节到结束时 III-VI-V/V-IV-II-V-I 的基本和声进行中加入变音，使之成为 III-VI<sub>7</sub>-V<sub>9</sub>/V-<sup>#</sup>IV<sub>7</sub>-<sup>b</sup>II<sub>7</sub>-V<sub>9</sub>-I 的复杂变音和声进行。

谱例 11:



2、这种隐伏平滑声部的变音进行,不但体现在低声部以及纵向和弦上,还体现在高声部隐伏的旋律之中。《e 小调前奏曲》(作品 32 之 4)就是利用模进的手法,在模进音组之间的高声部构成隐伏平滑声部的变音进行。

谱例 12:



上例在主要 e 小调的背景下陈述，在第一、第四、第六、第八、第九以及最后第十小节处，上方声部的最高音构成了一个隐伏的平滑声部，这个特殊的旋律层形成了自己独有的变音音阶。这种隐伏性的变音应用手法在拉氏作品中随处可见，也是代表拉氏作品风格的一大特征。

### （三）有限的近现代和声技法

十九世纪末、二十世纪初陆续出现了一些新的和声技法，通常被称为“近现代和声技法”。拉赫玛尼诺夫在选用这些技法的基本原则是：看其能否与传统和声技法以及拉氏色彩技法相结合。他只吸收与传统和声技法接近或易于与之相结合的技法，因此它的近现代和声技法极为有限。下面就以其部分前奏曲的片断为例介绍其近现代和声技法中线条因素以及多层结构表现。

以纵向的和声功能为多声部写作的基础来写作横向声部是传统和声技法的基本思维方式。但是在和声技法形成之前，多声音乐的写作思维是以横向的声部线条为基础，几个线条的结合形成纵向的和声。这种“线条思维”的形态要比和声时期的对位技法丰富得多，在和声思维的基础上加入线条思维因素使线条因素占据主要地位，并在此基础上形成几个“线条层”结合在一起，便形成了“多层结构”。

传统音乐中的多层结构一般是“旋律、和声以及低音”三个层次，而近现代和声中同一个层次中可能还会包含几个不同的层次。近现代和声的“线条层”主要由“自由声部（旋律）、动机音型摸进声部（织体）、平滑声部以及持续音声部”四部分组成。拉赫玛尼诺夫的作品中，层之间的冲突不太厉害，有时还能合成三度叠置的和弦，功能性和声的骨架十分明显。

1、《 $\flat\flat$  小调前奏曲》（作品 32 之 2）是在  $\flat\flat$  小调背景下进行的，大体直观上可以分为三个层次，而在每个层次内部又都能分开两个或几个层次。我们注意到这些音型具有相当的相似性，是用动机模进的手法写成的。每个而各个音组又是按照调内模进的手法进行，各个层中隐伏的旋律形成了以自然音为基础的音阶。因此，无论是纵向的和声组构方面还是横向多层旋律的线条进行方面，都具有严密的逻辑性，形成了横纵交错的多声精品。

例 13:

*poco a poco accelerando*

2、《F 大调前奏曲》（作品 32 之 7）是在 F 大调背景下陈述主体，同样运用多层结构的手法写成。只是此片断的动机音型模进层采用的不是守调模进，而是引入了许多变音，从而形成了“非自然音多层”。这种变化音的变音多层写法在拉赫玛尼诺夫的前奏曲中更为多见。

例 14:

The image displays a musical score for Example 14, consisting of four systems of piano and bass staves. The first system includes tempo markings 'rit.' and 'a tempo'. The score features complex harmonic textures with various chords and melodic lines, including some chromaticism and chromatic movement. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'ppp'.

综上所述，拉赫玛尼诺夫的和声技法特点主要体现在三个方面：

- 1、传统和声框架中大量色彩性和声的应用；
- 2、自成一体的拉氏变音体系的应用；
- 3、拉氏作品中有限的近现代和声技法的应用。

这三方面的技法，在拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲中均有较为突出的表现，它们也构成了拉赫玛尼诺夫介于传统与近现代之间独特和声风格。

### 第三章——拉赫玛尼诺夫前奏曲的文化成因

#### 一、 社会历史背景因素

社会历史背景对音乐作品的时代特征和地域特性有巨大的影响，音乐中透露的思想内容总是与这些现实因素紧密相连。拉赫玛尼诺夫的前奏曲就是在这个大的社会历史背景创作完成的，风格独特，规模宏大。

##### （一）个人背景

拉赫玛尼诺夫 1873 年 4 月 1 日出生于俄国诺夫戈罗德省奥涅格村的一个贵族家庭。他的生活圈子使他的音乐透着贵族气质。他从小就接受专业音乐教育，4 岁开始学钢琴，10 岁进彼得堡音乐学院，12 岁到莫斯科音乐学院学习钢琴和作曲，以优异成绩获得金质奖章。音乐学院毕业后，拉赫玛尼诺夫开始跻身于俄罗斯一流青年作曲家之列，他悉心研究俄罗斯民间艺术和古典作曲家的创作。1895 年，他的《第一交响乐》上演失败使他极度绝望，陷入创作低谷，若干年没有一部大型作品。这时他开始教授音乐课，在莫斯科一家私营剧院担任歌剧指挥。之后他结识了契可夫、托尔斯泰和高尔基，同俄罗斯著名歌唱家夏里亚宾的亲密友谊与合作也由此开始。文学与艺术的多方面影响，使他的音乐修养不断提高，他的钢琴音乐

中动人的歌唱性与他的声乐创作密切相关，也与他频繁地与夏里亚宾的合作演出有关。1901年，《第二钢琴协奏曲》的问世标志着他创作繁荣时期的开始。1906年，他离开剧院，先到佛罗伦萨，然后居于德累斯顿，这一时期他的许多具有代表意义的作品，像《第三钢琴协奏曲》、《钢琴前奏曲集》、《音画练习曲》等相继问世了。他同时担任了许多指挥工作。他还接触了许多国外艺术家，并从中获得灵感。这些对他在钢琴音乐中塑造的鲜明形象是很有启发的。1917年，俄国二月革命爆发，拉赫玛尼诺夫离开了祖国，先到瑞典，后定居美国。在这期间，他忙于演出活动，以钢琴家的身份成为二十世纪钢琴舞台上一颗耀眼之星。在流亡他乡的岁月，孤独、寂寞与失落伴随着他，晚期创作风格更显阴森恐怖的气氛。他的一生看似显赫却又悲哀，内心充满热情却又孤寂，最终注定没有“根”的依靠。

## （二）生活环境

一方面，特定的地理环境决定与之相适应的生产方式，特定的生产方式又决定殊异的文化心理和情感模式。“每一个民族的气质中，都保存着某些为自然环境的影响而引起的特色”。<sup>[2]</sup>俄罗斯有着辽阔的土地，朴素的草原，优雅的农庄，密密的松林，这都默默地感染着拉赫玛尼诺夫的心灵。诺夫哥罗德令人倦怠的钟声总是那样的亲切，伊万诺夫维卡总是芳草如茵，连窗索都总是泛着绿意。可以说，俄罗斯迷人的自然风景是任何艺术创作取之不尽的源泉，俄罗斯民歌、舞蹈、绘画都深深地根植于朴实的自然之中。拉赫玛尼诺夫就曾用诗意般如歌如画的旋律把俄罗斯的自然风情娓娓道来并独创性地将这一钢琴练习曲取名为“音画练习曲”。尽管俄罗斯不乏优美与灿烂的自然风光，但也有阴沉、寒冷的北方气候特征，这让

拉赫玛尼诺夫感受到了生存的艰难和生命的忧郁，也引起了他的哲学沉思，表现在创作上就是总有一种挥之不去的悲伤氛围，这也可能是典型的俄罗斯气质在艺术中的典型显现。另一方面，由于拉赫玛尼诺夫很小就陪着外祖母上教堂做礼拜，唱诗班的歌声和教堂的钟声在他的脑海里留下深刻的记忆，童年印象对他的创作产生了深远的影响，因此，在他的钢琴音乐中，时常带有一种钟声鸣响的音响特质，这也是一种典型的俄罗斯声音<sup>[3]</sup>。在他的《#c小调前奏曲》、《第二钢琴协奏曲》第一乐章的引子，《第三钢琴协奏曲》的末乐章中，都鲜明地响着那一听就能辨认的钟声主题：固定的音高、持续的音响、坚定的节奏。拉赫玛尼诺夫钢琴音乐中钟声的意义不仅是直接表现了自古以来俄罗斯人民在生活环境中建立起来的对钟声的印象，更间接深刻地象征着俄罗斯人民意志坚定的奋斗精神，同时也传达着拉赫玛尼诺夫内心深处虔诚的祈祷，具有极强的宗教意味。

### （三）社会形势

19世纪末20世纪初，资本主义进入垄断阶段，社会动荡与分化日益严重。各国垄断集团与为之效力的帝国主义政府之间的激烈竞争，不止一次地引起各种严重的外交纠纷和武装冲突，世界人民不得安宁，最终爆发了第一次世界大战。文艺界中虽不乏直接投身斗争的勇士，但绝大部分人厌恶、恐惧、逃避，向往一种纯艺术的境界——虽然他们也对现实不满，对下层人民表现出不同程度的同情。此时的俄国，经历着从资产阶级民主革命过渡到无产阶级社会主义革命的时期，可以说这一时期俄国社会风云变幻、形势复杂：资本主义迅速发展到了垄断阶段，资产阶级与无产阶级矛盾加剧，沙皇政府依靠保守地主、官僚机构、旧军阀和僧侣这些最反动的势力，竭尽全力千方百计想扑灭愈演愈烈的革命火焰，导致青年知识分子的

不满情绪日益蔓延。拉赫玛尼诺夫正是这样的青年知识分子之一，他的创作突出地反映了俄国社会中资产阶级的民主思想，反映了知识分子阶层的意志和愿望。1905年至1907年，第一次俄国革命爆发，在革命失败之后的反动统治时期，专制政权肆意妄为、官僚机构政治腐败、舆论出版自由受到严格控制，社会一片黑暗。反动统治下的令人窒息的气氛，在拉赫玛尼诺夫的音乐风格已经有所投射，压抑的情绪、阴郁的气氛、反抗的精神在作品中有了更多地流露。期间创作的钢琴小品如《前奏曲集》、虽然是一些小的体裁，但却表现出钢琴音乐“交响化”的音响特征，力度对比强烈，和声变化频繁，情绪变化激烈。因而，即使是用简单的曲式构成，也会让人有音乐体裁被扩大，音乐结构内部发展性极强的内心感受。1914年第一次世界大战爆发，俄国积极参战，国内资产阶级与社会革命党立场不一，局势复杂，1917年爆发了第二次资产阶级民主革命，国内解放运动的火焰达到了顶点，最终消灭了专制制度震撼了世界帝国主义体系的基础，宣告了人类历史新纪元——社会主义时代的开始。<sup>[4]</sup>这时，拉赫玛尼诺夫已经流亡美国。

## 二、 社会意识形态

### （一）风格演变中的浪漫主义

世纪末的思潮，迅速席卷了欧洲纷纭杂陈的文艺流派。由于各国的政治经济文化发展的不平衡，欧洲音乐舞台呈现出不同国家，不同作曲家之间风格个性迥异的景象。虽然拉赫玛尼诺夫坚持用古典传统手法创作，音乐风格整体上也比较统一，但是仔细分析可以发现，他的音乐继承了肖邦

的诗情画意，李斯特的辉煌技巧，格林卡的亲切质朴，柴可夫斯基的悲剧气氛，瓦格纳的和声因素……体现了欧洲浪漫主义的风格演变。自浪漫主义的音乐风格受黑格尔情感论音乐美学的影响起，音乐中精神性内容的表现就异常突出，不管是一种“绝对理念”，还是一种“世界精神”，总之，情感的主体性地位在音乐中的表现一直有增无减，直到部分现代音乐陷入到纯音乐技术范围的游戏为止。浪漫主义经历了十九世纪大半个世纪的发展，那强大的震撼人心的感性力量和对个性化表现的极度张扬是它散发持久魅力的原因。库尔特认为，浪漫主义音乐的一个重要的标志在于心灵深处无意识领域的非理性心理内容侵入了音乐机体，并占据了 this 乐派的主导地位。对严峻现实生活的幻觉、惶恐不安和隐秘的渴望成为浪漫主义风格变革的心理前提。库尔特从心理能量的角度进一步揭示了浪漫主义音乐心理内涵的特征：一方面是加剧了的主观主义；另一方面是努力把黑暗的、下意识的、自我映射的心理力量拉入光明的意识中。<sup>[5]</sup>这种特征以瓦格纳和李斯特为中心，在布鲁克纳和沃尔夫的音乐中继续体现，在十九世纪晚期表现的更为激烈。十九世纪的最后二十几年，瓦格纳热在欧洲风靡一时，作曲家们全都慑服于他的魅力，虽然很多作曲家不愿意去效仿，但很多作品都打上了瓦格纳作品的鲜明印记。音乐家们表现意欲的增强，促进了音乐风格的演变。拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐气势宏大，和声的多层结构和自由变化、调式调性的复杂化，不断增强的力度对比，极富紧张性和对立冲突的特征，都带有典型的晚期浪漫主义精神。这一时期作曲家们除了个人主观情感的深度表达外，还倾心于表达某种哲理思想。<sup>[6]</sup>

## （二）俄罗斯的新精神哲学

“新精神哲学”是在俄罗斯帝国晚期最后二十余年复杂、剧烈的社会

变迁和思想冲突中出现的文化思潮，是现代俄国思想撞变的又一次精神突破。自彼得大帝的现代化改革以来，俄国思想界一直存在西化派和斯拉夫派的思想冲突。西化派推崇全欧文化理念和彼得大帝的开放，斯拉夫派留连于“对往昔的浪漫而模糊的动情，或对未来同样浪漫与模糊的憧憬”。<sup>[7]</sup>到了十九世纪八十年代，托尔斯泰和陀思妥耶夫的小说提出的宗教问题使简单的西化派和斯拉夫派变得不可能，“新精神哲学”要超越这两种思想情怀，重新确立精神方向。文化的基督教意识举着象征主义和真正的宗教的旗帜诞生了、拉赫玛尼诺夫跟俄国知识分子一样，具有注重自身道德完善，追求精神理想，不满足平庸的物质生活的生命价值观。这种意识具有实践性、社会性、道德性，与俄罗斯的民族文化和基督教思想有着深刻的内在联系。俄罗斯民族的历史是受压迫、受奴役的历史，人民生活在贫困与压抑中，加之东正教关于原罪和忏悔的观念，不断强化人们对苦难的体验，使得俄罗斯民族情感具有沉重、悲哀的基调。艺术家不能深怀对人民的责任感投身于争取人民幸福的伟大战争中，只有在艺术创作中去反映民族的斗争精神，这在拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐中首先表现为音乐的民族性与风俗性。音乐极具抒情气息，却是一种悲伤的抒情，凝重而深沉，是深深的民族情感的凝聚。他把来源于对苦难的深刻体验，升华为博大的人道主义，把对尊严、自由、幸福生活的热切企盼，化作发自内心的歌唱旋律，因而具有真切的情感力度，震撼灵魂的力量。如作品 23 之 5，音乐中持续着号召性的音调，进行曲的节奏铿锵有力。作曲家好似把音乐当成鼓舞人民战斗势气的军号声。

谱例 15:

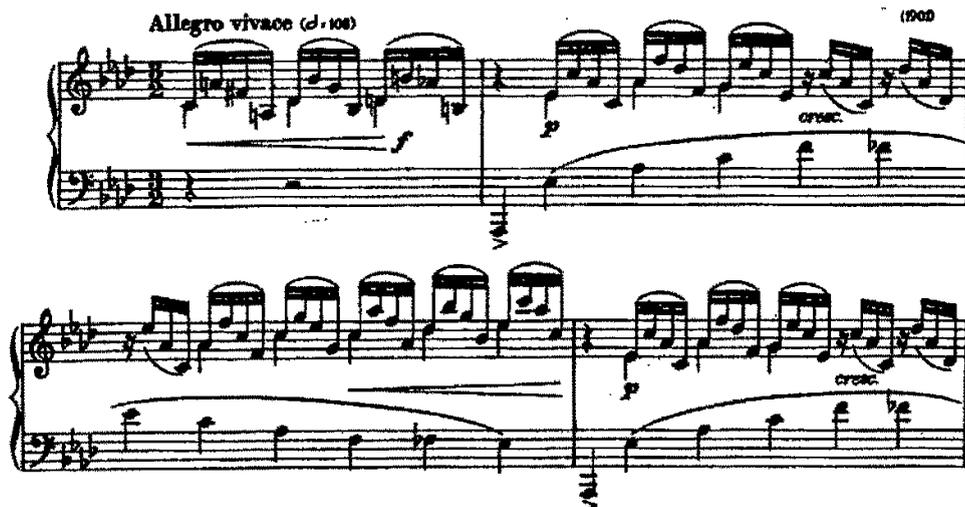


另一方面，拉赫玛尼诺夫把对祖国人民的热爱寄托于对大自然美好风光的钟情，钢琴作品富有田园风光的描绘性。前奏曲中的作品 23 之 4（谱例 16）、23 之 6、23 之 8（谱例 17），作品 32 之 5、32 之 7 便是这一典型。

谱例 16:



谱例 17:



其次是宗教精神。西方音乐自古就打上了宗教的烙印，古典主义那种带着宗教神学意味的“高贵的单纯、静穆的伟大”，虽然被浪漫主义的反理性和主观主义所完全瓦解，但是十九世纪唯心主义哲学始终没有放弃上帝的存在，只是由神化的上帝变成了人化的上帝。古老的斯拉夫文化和东正教传统与近代西方文明的交融与冲突，塑造了俄罗斯灵魂。俄罗斯宗教哲学作为俄罗斯精神的鲜明特色，在批判现实的经验世界时，揭露人在其中的奴役与生存悲剧，也揭露了人的精神实在性。人的精神性之所以是一种真实存在，是因为人性之中内在地包含着神性，即上帝的内在性。上帝性不是至高无上的外在权威，而是在人的内心深处揭示出来的，只有沉入灵魂的最深处，才能“与活的上帝相遇”。<sup>[8]</sup>诚如作品 32 之 4，拉赫玛尼诺夫运用三连音的音型和紧张的节奏律动，营造出一种人自身内在的精神与外在的生存境遇相抗争的氛围。隐藏在音乐中的紧张而悲愤的三连音短奏像是命运的脚步声，这也正是作曲家内心所体验到的。

谱例 18:



对人的精神实在性的证明，表现了俄罗斯哲学家对现代人类命运的热切关注和深刻反思。他们倡导的人道主义是一种基督教的人道主义，是神人性和上帝内在性的生命体验。哲学家们这一思考人的生存与命运的思想依据和基本前提，也构成了拉赫玛尼诺夫钢琴音乐在感情表现上极具力度与深度的哲学思想根源。音乐的哲理性正反映了俄罗斯人的精神追求——理性与经验主义——反理性并不是非理性，反理性是头脑冷静、逻辑清楚，是俄罗斯人一开始就固有的一种对思辨性、哲学深度和可靠性的不可遏止的追求。

### (三) 其它艺术思想的渗透

不管是考查十九世纪浪漫主义在欧洲的发展，还是俄罗斯特有的民族文化的传承，音乐艺术的发展都不是单一的进程，音乐风格总是处于广义的艺术风格体系之中。音乐倾向于和其他艺术综合的固有特征，在浪漫主义思潮中被大大提高了。音乐和文学、诗歌、戏剧、美术、舞蹈等的结合，缩小了它们之间的距离，使音乐更带文学性、标题性和“视觉”特征等<sup>[9]</sup>，是通感理论在浪漫主义时期的进一步发展。显而易见，其他艺术形式向音

乐渗透的同时也为加强音乐的民族特征开拓了新的道路。音乐家们的创作纷纷取材于民族民间的历史、诗歌、绘画等等，使音乐作品带有很强的民族特性，这已成为了一种艺术创作规律。拉赫玛尼诺夫在选择浪漫主义的创作手法的同时，与俄罗斯民族的艺术氛围融为一体，他的音乐旋律与俄罗斯民歌保持密切的联系。其次，他受俄罗斯文坛巨人托尔斯泰的文学思想影响很深。在文学上，托尔斯泰无疑是俄罗斯文坛上的一颗璀璨之星，影响波及东方各国。他被称为是“心灵辩证法”的独具慧眼的圣手，他能用洞察人心的刻画和铁面无私的真实宣扬现实主义、人民性和人道主义。托尔斯泰对拉赫玛尼诺夫的启发是深刻的，特别是他的“艺术人民性”的观点对拉赫玛尼诺夫的音乐风格产生了很大的影响<sup>[10]</sup>。再次，在造型艺术上，整个十九世纪下半叶俄罗斯所流行的肖像画、历史画、风俗画都得到了广泛的发展，现实主义、人民性、进步民主文明性是其创作原则<sup>[11]</sup>。拉赫玛尼诺夫对于这些是耳濡目染的，他在钢琴作品中表达了同样深邃的情感。需要进一步指出的是，拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐受自己创作的其他题材的音乐影响也很明显。他的钢琴前奏曲中那无尽的优美旋律是他早期《浪漫曲》的体现，同时已经问世的两首交响乐和钢琴与乐队的《第二钢琴协奏曲》、《第三钢琴协奏曲》，也使得他的钢琴音乐带有管弦乐风格，其交响化程度是继李斯特后的又一次高峰。

## 第四章 拉赫玛尼诺夫前奏曲的风格特征

演奏作品，除了应带有演奏者自己的理解与处理外，最关键的是体现原作的风格。了解拉赫玛尼诺夫对音乐及创作的见解，是有助于准确把握他的作品风格的。拉赫玛尼诺夫去世的前一年，曾接受一次采访。他说：“作曲就像呼吸或吃饭一样是我生命中最基本的一部分，它是生命中必不可少的一项功能。作曲是我终生的追求，是用声音表达我的感受，将我的思想诉说出来的渴望。我相信这是作曲在每一位作曲家的生活中应该充当的作用，它充当其它任何作用都是纯属偶然。有的作曲家按照预先没定的或流行的，时髦的方式作曲。我对这种作曲家不感兴趣。好的音乐从来没有这样产生的，我敢说也将永远不会。最终地说，音乐应该是作曲家复杂的个性的表现。音乐不应该是费尽心机，度身定做地写成以符合某种规范或潮流，遗憾地说，那些过去二十年中盛行的潮流。一个作曲家的音乐应该表现自己的祖国，表达他的爱，他的信仰，对他产生影响的书，他喜爱的画。音乐应是作曲家所有经历的结果。学习每一位大作曲家的杰作，你会从中发现他的个性与背景的每一方面。时间可以改变音乐的创作技巧，但决不能改变它的宗旨。”<sup>[12]</sup>

拉赫玛尼诺夫在自己的作品中，并没有刻意去体现什么浪漫主义，民族主义，什么也没有。而只是让自己内心倾听到的音乐流泻在纸上。他是俄国的作曲家，祖国在其精神气质等方面都留下了深刻的烙印。

由此看出，拉赫玛尼诺夫的作品与俄罗斯民族的气质，文化，音乐史，以及他的家庭背景，个性气质，人生经历等等都有密不可分的联系。纵观这 24 首前奏曲其风格可总结如下：

## 一、民族风格的继承

拉赫玛尼诺夫的音乐风格自始至终都没有改变，他一贯沿着俄罗斯音乐传统及音乐史上的莫斯科乐派前进。他的作品深深植根于柴科夫斯基、穆索尔斯基、里姆斯基—科萨科夫的音乐中，并具有肖邦的诗情画意和李斯特的强烈效果。深厚的民族感情和精湛的演奏技巧在他身上相溶相通。

对于拉赫玛尼诺夫来讲，俄罗斯音乐文化情结，已深深植根于他的心中。诺夫哥罗德令人倦怠的钟声总是那样的亲切，伊万诺维卡总是芳草如茵，连窗索都总是泛着绿意。在那里他总是激情勃发，创作了他大半的作品。直至他走出国门，还依然怀着一腔对祖国的赤诚的情感。虽然他在流亡期间并没有多少作品，但却从不背离俄罗斯传统。他在接见美国《音乐纪事月刊》记者时曾经说过：“我在离开俄国后，失去了创作的愿望。我失去了祖国，也失去了自我。一个没有了音乐的根、传统和故乡土壤的流亡者，除了沉浸在同忆中以外，没有其他慰藉。”<sup>[13]</sup>因此，在他的 24 首钢琴前奏曲中，祖国主题和艺术家远离故乡、生活孤寂的主题交织在一起。在他的作品中，敏锐的听众似乎总能听见“俄罗斯一望无垠的远景”。

拉赫玛尼诺夫善于把民间舞蹈的节奏融入创作之中，他从民间音乐中汲取养料、寻找创作灵感，也可以说是所有俄罗斯作曲家普遍继承的传统。拉赫玛尼诺夫是其中的佼佼者。在 24 首前奏曲中，就有好几首采用了民间舞蹈的节奏。力图表现欢快、热闹的群众场面(如作品 23 之 5，作品 32 之 3，作品 32 之 7 等)。

《g 小调前奏曲》(作品 23 之 5) 集民间舞蹈与俄罗斯的歌唱旋律两种风格为一体。在作品的开头，气势磅礴而令人激动，与中段的抒情形成对比。乐曲开头(谱例 19)正是采用了民间舞蹈的节奏，把密集的节奏型

与大量跳音相结合，造成十分热烈的气氛到了中段（谱例 20）又回到典型的拉赫玛尼诺夫式旋律，右手大和弦奏出抒情优美的曲调，左手配以快速流动的琶音，对此，里斯曼恰如其分地评价道：“它具有俄罗斯风景画的无限魅力。”

谱例 19:



谱例 20:

在拉赫玛尼诺夫的音乐中，俄罗斯的大自然、俄罗斯的心理、俄罗斯的生活、俄罗斯民歌的韵味和钟声的情调，充满了俄罗斯的赤子心肠和雄浑力量。柔美的旋律、深邃的内涵又贯通于俄罗斯独特的音乐语言倾诉，

悠长宽广、气宇轩昂，处处映射出浓郁的民族风格和精神。1941年，在接受《研究杂志》的采访时，拉赫玛尼诺夫明确的发表了自己的想法：“……我是一个俄罗斯作曲家，生长我的土地影响着我的性情和审美气质。我的作品就是这种气质的产物，因而它是俄罗斯的音乐……”。<sup>[14]</sup>

## 二、浪漫风格的创新

20世纪上半叶是传统音乐向现代音乐转变的拓荒期，各种先锋实验手法的作曲技法如雨后春笋一般出现。譬如维也纳的勋伯格，匈牙利的巴托克，法国的德彪西、拉威尔等，他们以全新的创作让人领略到现代音乐的五彩斑斓。俄罗斯的斯特拉文斯基、斯克里亚宾等也走上了新的道路。而拉赫玛尼诺夫却基本保持了19世纪的浪漫主义艺术观，没有去追随新的潮流。这也许是因为他出生于帝俄时代的没落地主家庭，坚持继承贵族文化的幻梦所致。当时，西欧的音乐正朝着崭新的方向迈步，而俄国音乐才觉醒不久，正饥渴的吸收西欧传来的各种文化风格。对俄国音乐家而言，19世纪的浪漫风格其实是新颖的语言，当它与俄罗斯民族原有的热情融合时，浪漫主义风格的发展更为淋漓尽致，自然就孕育出像拉赫玛尼诺夫这样的作曲家。在这个主义迭出，流派纷呈的时代，拉赫玛尼诺夫曾一度被人低毁为不合时宜的“浪漫主义遗老”。然而他的音乐并没有因此而退出历史舞台，反而展开了一场浪漫主义音乐的复兴。他的作品凭借自身的魅力越来越多地受到评论界的广泛认可和公众的喜爱。拉赫玛尼诺夫无疑是俄罗斯浪漫主义音乐仅存的一位代表人物，没有他，很难想象20世纪的音乐生活。这种现象也说明浪漫主义音乐仍有其适宜的土壤。

拉赫玛尼诺夫不是置身于进步的现代派音乐家中的自行其是的复古者。他从不消极的遵循传统，他是作为大胆的革新者之一进入音乐史册的。他的创作虽然实质上仍是浪漫主义的，却经受了20世纪气息的熏陶，形

成了拉赫玛尼诺夫独特的创作风格。他作品的许多片断即使把属于近现代和声技法的部分去掉，也很难用传统和声理论来分析。这说明他的和声技法属于“传统”与“近现代”之间的“探索阶段”。<sup>[15]</sup>

他的和声语言仍以功能性和声为基础，却在扩大和丰富和声色彩方面使用了具有鲜明个性特色的手法。拉赫玛尼诺夫也同其他浪漫派音乐家一样，致力于将和弦音与和弦外音结合在一起。他始终适应声部进行的经典原则，同时又强调“破坏”这类原则能获得特殊效果。在创造音乐形象的独特性方面，增加“异端”的音成为一种重要因素，这使其作品带有神秘性、闪烁性。大量的和声外音的加入，使音响织体变得更加流光溢彩。

恰如拉赫玛尼诺夫自己所说：“在我自己的一些作品中并无意要标新立异，而是不知不觉的形成了一种独特的风格，或具有浪漫主义音乐色彩，或民族特色，或其他别的情趣……”他的音乐就是那样的清新、质朴、浑然天成。<sup>[16]</sup>

### 三、悲剧风格的发扬

“悲剧”起源于古希腊，在古希腊文中意为“山羊之歌”，本是希腊人在祭祀酒神狄奥尼索斯时，以独唱与合唱对答的形式，来歌唱狄奥尼索斯在尘世间所受到的痛苦，以赞美他的再生。由他的死而引起的悲痛，被他的复活而引起的欢乐和喜悦所取代，用来庆祝丰收。这便是悲剧的由来。后来古希腊三大悲剧家的著名悲剧作品为这一戏剧类型进一步奠定了基础。之后柏拉图、亚里士多德从悲剧理论的角度指出模仿的作用，以情节的突转、发现、苦难为戏剧悲剧的依据，黑格尔提出悲剧冲突的理论，叔本华、尼采的悲剧哲学强调生命的悲剧，从而，悲剧的含义更加广阔。从

古今中外对“悲剧”一词的理解来看，可以概括为三种含义：其一，指一种描写悲剧故事的戏剧种类；其二，指一切能引起悲的感觉的事件；其三，指一种美学范畴：主要反映一定的精神境界。审美意义上的悲剧范畴所注重的不在于艺术作品是不是有特定的戏剧形式，而在于它作为一种艺术或艺术作品，其中所反映的实质性的内容是否具有悲剧性的矛盾冲突。有了这种悲剧性的矛盾冲突，无论是小说、诗歌、音乐，还是电影、绘画、雕塑等形式，同样可以反映出悲剧性的美学意义。悲剧从一诞生起，就与音乐结下不解之缘，音乐表达情感的直接性特点促成了悲剧快感的形成，因此音乐有唤起形象的能力，而悲剧是音乐情感的形象体现，“音乐赋予悲剧最高的恣肆汪洋精神和形而上意义，使观众在顷刻之间就能真切地感到通过毁灭和否定所达到的最高快乐。”<sup>[17]</sup>拉赫玛尼诺夫的音乐正是具有这样的悲剧性艺术风格。

拉赫玛尼诺夫在其幼年时期就具有悲悯的性格。他仁慈并常常关怀别人，他最不能忍受别人流泪，甚至为了停止街边小孩的哭泣，而将自己口袋的钱全部掏空。成年后的拉赫玛尼诺夫，由于生活的颠沛流离、命运的安排以及频繁的战乱更使他找到了悲伤的借口。他终于可以在自己的作品中尽情表述悲伤忧郁的情绪。拉赫玛尼诺夫在给一位朋友的信中曾说过：在伤感和快乐两种主题中，我更偏爱前者，光明、欢乐的色彩不是我所乐见的。的确，不论从音乐技法的意义上，或从心理刻画的意义上来讲，拉赫玛尼诺夫音乐创作中悲剧性特征都是显著的。

首先，在音高上，拉赫玛尼诺夫旋律中的小二度音表现了痛苦的情感性质。由于调性音的规定，在 I—II 级音之间的倾诉，表现出剧烈的痛苦、悲叹和深切的忍从，较为狭窄的音区突出了悲痛抑制性。如钢琴前奏曲第一首开始的小二度下行音调变典型的体现出这一特点。

谱例 21:



从这一点看，拉赫玛尼诺夫音乐的悲剧性就与贝多芬的截然不同，贝多芬在《命运交响曲》中所表现的那个命运主题的音高构成呈现着更多的跳进因素，因而在美学上表现出的是反抗命运的悲剧，用英雄性的斗争精神走向崇高；而拉赫玛尼诺夫的旋律特征所表现的却是忍受命运的悲剧，用无可奈何的忍从走向悲壮的境遇。其次，在音量方面，力度强弱并置的特点使音乐形象形成鲜明对比，具有矛盾冲突的情感性质，大开大合、大起大落、大近大远。再次，基于色彩性和声，变音体系，织体的层次性，以小调为主、频繁的调插入及调性转换，加上远关系的转调，这一系列特点都构成了悲剧性的内部性质：破坏简单，造成复杂；破坏和谐，造成紧张局势。

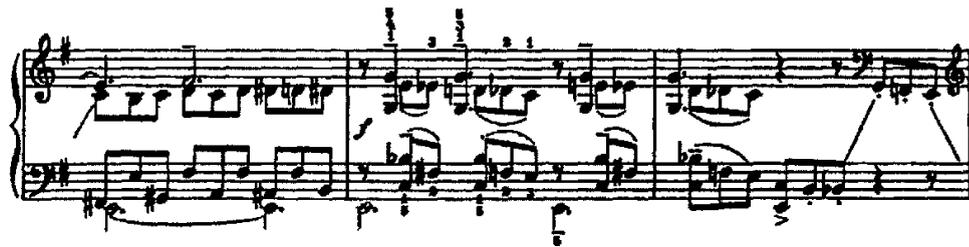
文学中的悲剧强调的是由人物的悲剧性格导致的悲剧冲突，但音乐反映悲剧冲突没有文学那么容易。由于音乐的非概念性，所以不能直接描述人物的性格冲突，但它却通过更直接地触动人的情感来唤起类似的感受。拉赫玛尼诺夫在钢琴音乐中调动了一切可能的表现手法激起悲剧性的审美体验。他在音区与力度上形成强烈的反差，产生巨大对比，既造成强大的张力，又是戏剧性的表现因素，引起音乐情绪的极度变化，仿佛不同性格的人物之间形成的矛盾冲突；他用织体对比使类似的旋律产生出截然不同的效果，这种对比区别于一般意义上的对比，具有矛盾的内在性，不仅反映了矛盾的不可调和，也反映了这种冲突与社会的有机联系；在音乐发展中，突然转变音乐陈述的材料，制造出犹如主人翁命运沉浮的偶然性条件；在不同体裁的众多作

品中，他都无一例外地运用了动机模进来制造全曲高潮，以达到最强烈的感情顶峰，使悲剧的发展具有必然性；他一般多用变化的再现解决悬念，实现具有象征意义的感情深化。需要强调的是，他所表现的戏剧性是非常深刻的。不具有语义性的声音材料，使人产生深刻戏剧性的原因在于“深刻性”包含着某种感性的特征，这种感性的特征不是来自戏剧性的内容，而是来自认知活动过程所带来的感受——紧张感、复杂感。而这种感觉与听觉的紧张感与复杂感具有联觉对应关系。拉赫玛尼诺夫在用音的总量，不同高度的音的数量，特别是不协和音程的数量及织体密度等等的运用上，都使音乐作品的音响表现出复杂性。音乐是否“深刻”也就往往表现在以上因素所形成的复杂性上。如《e小调前奏曲》（作品32之4），低音首先使人产生了“深奥”、“沉思”的联想，三连音的持续进行使人产生紧张感（谱例22），随后用很多的分解音型织体逐渐加强复杂感（谱例23），他使用的分解和弦是低音深沉，和弦外音极多的典型，也是造成“悲剧性”的主要原因。

谱例 22:



谱例 23:



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

拉赫玛尼诺夫的每一首音乐作品都浸透了悲伤和眼泪，痛苦的心和不安的灵魂；泪盈满眶，由孤独走向死亡，丧钟的鸣响时刻回荡在耳际……因而拉赫玛尼诺夫的音乐总让人感受到一种笼罩在潜在悲剧性之中的辉煌气势和巨大感染力。然而，拉赫玛尼诺夫作品中所体现的悲剧性也绝非是灰心丧气的，没有一线希望的。正如评论所讲：“拉赫玛尼诺夫的优秀作品坚定的、嘹亮的到处‘宣告’：白昼比黑夜更有力量，春比冬更有力量，生比死更有力量。”<sup>[19]</sup>

诚然，人们在听完拉赫玛尼诺夫那充满深刻悲剧性的音乐后，心情并不感到消沉、颓丧，相反，却有一种说不出的畅亮、兴奋、甚至肃穆、崇高

之感。随着音乐，似乎自己也经历了一场心灵深处的激荡，感到一种充实的力量。这是否就是古希腊哲人所说的“卡塔西斯”——升华或净化呢？

拉赫玛尼诺夫的音乐不仅反映着个人的精神，更反映着人类社会的精神，既揭露生存悲剧又超越生命意义，进入人生诗化哲学的境界，体现着超越生命价值的真实性。在心灵的震撼、精神的振奋以及对社会、对人生的深沉思索中，人的精神境界得到净化与升华，这便是其音乐中深刻的悲剧性内涵的艺术真谛。

拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐永远不乏扣人心弦的悲剧美，当面对人生、面对生命的时候，悲剧美与意境美一样，最终走向了超脱虚幻的浪漫境界，追求理想的光明，实现生命的超越。在压抑的悲剧气氛中透着优美的意境，这正是拉赫玛尼诺夫的作品在美学上实现的中西方美学精神的融合。这种融合一定程度上精神追求的统一，不是实质相同，这种融合在音乐表现手法上有着明显的民族特征和个性特征，是客观的：在风格形成上又有其深刻的文化背景和历史现实作为基础，是真实的。要是在理解拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐中不能感受到这一点，就不能把握住他所要表达的真正思想。

综上所述，拉赫玛尼诺夫秉承了俄罗斯的民族传统，在浪漫主义风格的基础上改革创新，进一步发扬了音乐史固有的悲剧性艺术风格。

## 第五章 拉赫玛尼诺夫前奏曲的演奏诠释

### 一、运用及扩展想象力

我们已知拉赫玛尼诺夫的作品是表达很多具体的内容，因此应充分发挥想象力，联系具体的画面，赋予乐曲特定的形象和性质。例如将作品 23 之 1 的开始想象成窗外枯叶凋零的寒冬，23 之 2 像汹涌澎湃的浪潮，作品 32 之 2 似阿拉伯沙漠的驼群，32 之 3 像热烈的集会的场面，有宏亮的钟鸣。簇拥的人群，32 之 5 像春雪融化，水珠在阳光下晶莹透亮，32 之 7 的开始像青烟缭绕等等。

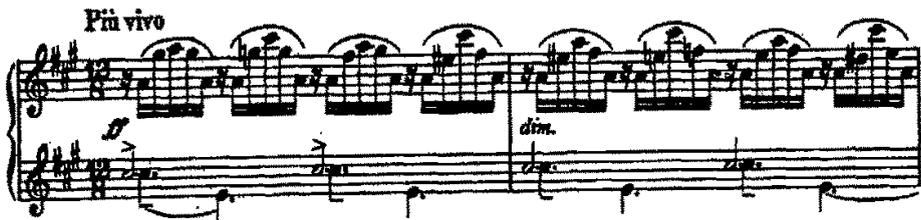
#### 1、对钟声的模仿

此为拉赫玛尼诺夫最喜爱的音响之一，因此亦成为他作品里最典型的素材及创作灵感来源。除作为作品 3 之 2 的基本素材外，还常以不同形式出现在某些片断，如作品 23 之 1，作品 32 之 2（55 小节），32 之 3（谱例 24），32 之 4（多处），32 之 6（60 小节），32 之 8（12-13，22-23 小节），32 之 9（41-42 小节，谱例 25），32 之 10（38-45 小节），32 之 12（24-35 小节）及 32 之 13（主题动机，24-26 小节）。

谱例 24:



谱例 25:



## 2、对铃声的模仿。

作品 3 之 2 (61-62 小节), 作品 23 之 4 (53-74 小节), 23 之 7 (17-32 小节), 23 之 10 (49-52 小节), 作品 32 之 1 (17-20 小节), 32 之 4 (62-66 小节), 32 之 5 (22-28 及 39-40 小节颤音部分, 谱例 26), 32 之 11 (51-60 小节), 32 之 12 (45-48 小节, 谱例 27)。

谱例 26:



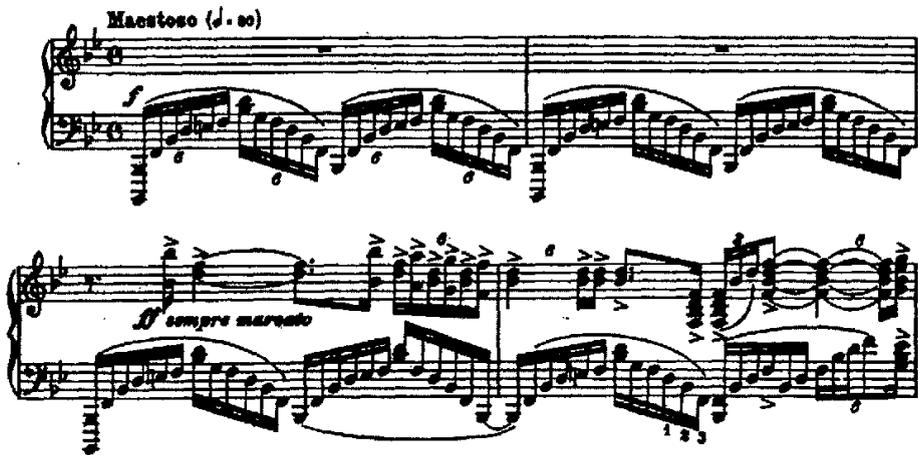
谱例 27:



### 3、对水声的模仿。

如上面提到的作品 23 之 2 (谱例 28), 作品 32 之 5 (谱例 29) 等。拉赫玛尼诺夫运用快速流动的琶音音型来模仿水声, 音乐的伴奏声部很有描绘性特征。

谱例 28:



谱例 29:



另外，拉赫玛尼诺夫对东方音乐素有爱好，作品 32 之 2 及 32 之 7 带有阿拉伯音乐的韵味。这主要是由于历史上因交通不发达，许多欧洲国家习惯上把中东地区看作东方地区的缘故。

## 二、把握总体音强布局

1、由弱音量开始，逐步渐强，至全曲约三分之二或四分之三达到顶点，之后逐渐回落以弱音量结束。这种布局是拉赫玛尼诺夫最喜爱及常用的布局之一，也是在 24 首前奏曲中运用最多的布局，且多用于三部曲式。计有作品 23 之 1，23 之 3，23 之 4，3 之 6，23 之 9，23 之 10，作品 32 之 2，32 之 5，32 之 7，32 之 9，32 之 10，32 之 11，32 之 12 共 13 首。

2、主体部分与第一种类同，带有强音量的短小序奏，或结尾用 Sr(突强音量)终止，或两者皆有，是第 1 种的变异。例如作品 32 之 2，作品 32 之 8。

3、用于三部曲式，中部的弱音量与前后的 A 部形成对比。例如作品 23 之 2，23 之 5，23 之 8 及作品 32 之 13。

4、由弱或中等音量开始，中间有一定变化，曲终为强音量顶点。如作品 23 之 7，作品 32 之 6。

5、由强音量开始，曲终以渐弱结尾。如作品 32 之 1、32 之 3 及 32 之 4。

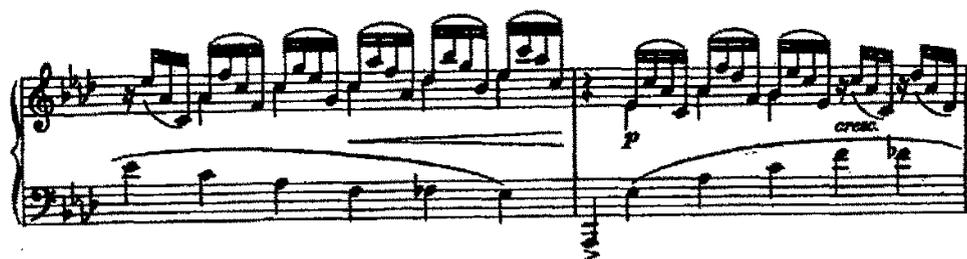
### 三、色彩及音色

1836 年拉赫玛尼诺夫在一次采访中强调他感到作为一个演奏者同时也应是一个创造者有多重要。他说：“如果你是一个与别的作曲家相近的作曲家，你能感触到他们的想象力，知道他们的问题和想法，你能赋予他们的作品色彩。这是我的钢琴演奏中最重要的事。色彩，那么你能使音乐活跃起来。没有色彩音乐就是死的。过去，伟大的演奏家绝大多数本身就是作曲家。帕格尼尼，我们认为他是演奏大师中的王者，但他也是个作曲家。李斯特，鲁宾斯坦，当代的帕德列夫斯基，克莱斯勒。哈！我知道你们在想什么。不过没关系。他们是第一代还是第四代作曲家这没有区别。关键是他们有创造性的头脑并能与同类型的头脑交流”。<sup>[20]</sup>

在另一次采访中，拉赫玛尼诺夫又强调：“在我脑中，创造性艺术家身上有两种先天的关键的潜质，在同样程度的，仅是演奏家身上所没有的。

第一种是想象力。我并非指诠释艺术家没有想象力。但可以肯定地设想作曲家具有更丰富的想象天赋，因为在创造前他必须首先在写下音符前强烈地想象到作品，并使具体的画面浮现在脑海中。作品 23 之 8（谱例 30）、32 之 8（谱例 31）、32 之 12（谱例 32）都是拉赫玛尼诺夫在作曲前，仿佛想象到童年家乡的别墅前那条流水潺潺的小河的景象。这些作品中，拉赫玛尼诺夫多采用和弦分解琶音的音型来塑造流水的律动感。

谱例 30:



谱例 31:



谱例 32:



拉赫玛尼诺夫完成的作品是他试图再创造音乐中的基本画面。当一个作曲家试图诠释自己作品的时候，他脑中的画面是最重要的。相反演奏别人的作品必须为他自己想象一幅全新的画面。他的诠释的生命力及成功很大程度上取决于演奏者想象力的生动性及范围。从这个意义上讲，拥有高度想象力的作曲家—演奏家似乎应该胜于纯演奏家。

第二种，也是使作曲家与众不同的更重要的天赋，就是对音乐色彩强烈而精细的敏感。据说鲁宾斯坦的触键音色丰富多变、令人眩目，是其他钢琴家没有的。听他的演奏，几乎可以想象他指挥整个乐队的手法，因为他也是一个大作曲家，他拥有这种强烈的色彩感。这种感觉渗透在他的演绎和创作中。我个人认为拥有这种色彩敏锐感是作曲家至高的特权。无论演奏艺术家多么杰出，我想他永远无法得到作曲家的这种天赐，即感觉并再生整个音乐色彩范围的才能。”<sup>[21]</sup>

上文提到拉赫玛尼诺夫曾向 Respighi 解释某些<<音画练习曲>>的创造灵感的画面来源。Respighi 后来确将部分<<音画练习曲>>改编成管弦乐，相信这会给我们很好的启示。

另外，我们在演奏时大多都注意突出低音及旋律声部，而拉赫玛尼诺夫的作品不但有丰富的对位及层次，且充满浓郁厚重的色彩。因此要注意相应增加内声部的触键份量。这种音色上的厚度也是使拉赫玛尼诺夫的作品与众不同的特点之一。

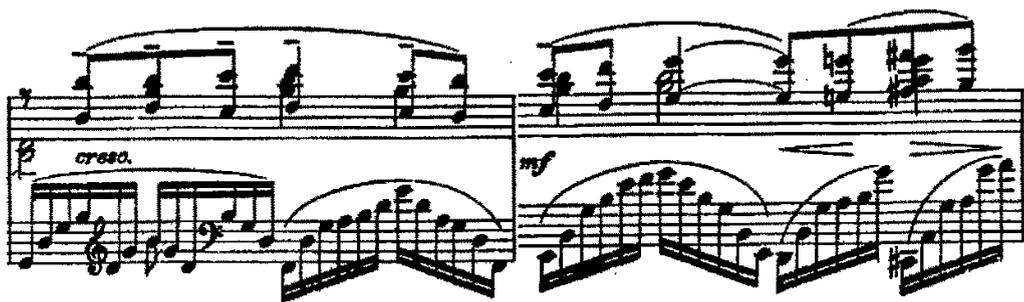
## 四、高点

大多数的作品在音乐进行上都有一个或多个高潮。在拉赫玛尼诺夫的音乐审美中，称为“终极点”。如果没有达到这个点。就意味整个演绎失败，他是这样解释的：“……对我而言，每一部作品都是一座有终极点的结构。你必须算出音的总量，在这种间隔及分级上定出音的深度和力度从而定出这个高点。一个音乐家必须以最自然的，事实上是最艺术的方法达到。这个点应该像赛跑冲刺端线坠落，或风刮破玻璃那样闪亮出来。具体到作品，这个终极点可以在结尾或中间，可以强或弱，但演奏者必须知道如何通过精确的计算达到这个点。要绝对精确，甲为假如错过这个点，整个结构就会变得松散，曲子变得脱节，不连贯，零碎，并且不能把应该传达的传达给听众……”<sup>[22]</sup>

拉赫玛尼诺夫的这一审美理念，不只是对于演奏而言，实际上是一种艺术审美，我们有理由相信它一定也影响拉赫玛尼诺夫的创作。我们不难发现拉赫玛尼诺夫的作品确实有一个最突出的高点，且音量表情等记号清晰明确。

如作品 23 之 5 的 39-40 小节，便是作品的最高点，即最高潮部分。这里，拉赫玛尼诺夫运用一系列八度和弦持续音的旋律层，从 *pp* 的音量逐渐坚强，直到 *cresc.* 和 *mf* 的两小节处最终达到乐曲的最高点。

谱例 33:



纵观 24 首前奏曲，每一首其实都有各自的最高点。它们使每首作品的总体结构更加紧凑、并达到使人印入脑海的闪光点。

因此，演奏拉赫玛尼诺夫的作品应严格地按照作者的标记演奏，准确传达作者的意图。

## 五、具体难点

### 1、保持长乐句的气息与线条连贯不断

钢琴属击弦乐器，无法持续发音。而拉赫玛尼诺夫的作品又以宽广悠长的气息著称，因此更增加了保持气息连贯的难度。具有此类难度的有作品 23 之 1、23 之 2、23 之 5、23 之 7、23 之 10，作品 32 之 4、32 之 7、32 之 10 及 32 之 13。尤其是当长线条与另一对位或伴奏声部由一只手弹奏的时候，难度更大。例如作品 23 之 2(中段左手部分)，23 之 4(第 2 部分右手)，23 之 5(中段第 2 部分)，23 之 7(第 1 及第 3 部分右手)，23 之 10(结尾部分右手)，作品 32 之 3(32-35 小节)，32 之 7(尾声右手部分)，32 之 9(15-23 小节)，32 之 10(中段)，32 之 13(再现部右手)。

## 2、保证各声部主次分明，层次立体

为了有效的突出旋律及对位的长线条，就要保持各声部之间有明显的音量及音色的区别。从体裁上区分，这套前奏曲属独立前奏曲。但拉赫玛尼诺夫却以丰富的对位写作，使当中大部分的前奏曲具有复调性质。因此可采用练习复调作品的方法，分清主次。

## 3、控制伴奏及次要声部的音量及音色

由于对位声部与伴奏声部由一只手弹奏的段落较多，因此首先要精确地控制伴奏声部的音量及音色，才能清晰地突出旋律及对位声部。例如作品 23 之 1(左手)，23 之 2(中段左手及右手)，23 之 5(中部第二段)，23 之 7，23 之 10(再现部)，作品 32 之 1，32 之 2，32 之 3(32-35 小节左手)，32 之 4(53-73 小节)，32 之 5、32 之 6、32 之 7、32 之 9、32 之 10、32 之 12 及 32 之 13(中部及再现部)。由此看出，以上所述三种技术要求，大部分的前奏曲都同时具有其中两种以上。

除了以上三个重要的技术要求外，基本的技术标准更不可忽视，例如快速跑句应颗粒清晰有光泽，快速的八度及和弦的跑动和跳跃，及大跨度的分解音程和滚奏和弦要触键准确干净，柔和的走句和跑句音色统一，间隔均匀等等。

# 六、个人建议

## (一) 版本的建议

由于拉赫玛尼诺夫本身是非凡的演奏大师，对自己作品的记谱要求非常仔细精确，这 24 首前奏曲首版由莫斯科 Gutheil 出版社发行。拉赫玛尼

诺夫在到德国演出后，德国 Breitkopf 公司亦出版过。Boosey&Hawkes 公司近年亦有出版。这三个版本是根据作者手稿校订的，因此具有权威性。

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

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

## (二) 难度分级与分类

从音乐与技术成分上可分四类：

1、音乐表达与技术难度都相对较低。例如作品 23 之 3，作品 32 之 1、32 之 11。程度较浅，或刚接触拉赫玛尼诺夫作品的学生，适合先浏览这一类的曲子。它们层次不多，对位简单。技术难度较低，因此学生容易初步认识作者的风格特点。

2、音乐成分占较大的比重，技术难度相对较低。如作品 23 之 4、23 之 10，作品 32 之 7、32 之 9、32 之 10。程度及技术能力与同龄人相当而领

悟力较强的学生，或需要进一步了解作者风格的人，可尝试这类的作品。技术难度虽有所增加，但学生不需在这方面花过多的时间即可进一步掌握作者典型的创作风格。这一类作品的难点是对位声部较多，层次丰富，要求精确的音色及音量控制，但曲子本身的速度不高，因此学生容易做到要求。

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

4、音乐与技术难度都较大。例如作品 3 之 2，作品 23 之 1、23 之 2、23 之 5、23 之 6，作品 32 之 2、32 之 4、32 之 12 及 32 之 13。理解力强，基本功扎实的学生适合第四类的曲子。它们集中了作者典型的创作手法，鲜明的风格特点及较丰富的技术类别。学生可更牢固地理解与掌握作品风格，同时扩展技术范围。经过分类，就可较明确地制订出适宜的学习计划。当然，每个学生技术基础，生理机能，理解力会有不同程度的差异，因此可根据具体情况而定。

### （三）曲目的选择与搭配

由于这 24 首前奏曲内容丰富，因此除可整套连续演奏外，用其中的一两首或若干首与别的曲目搭配也是很好的方法。但单从这套曲目讲，有以

下建议：

1、前后两首采用同名大小调的前奏曲大都具有相互对比的音乐性质及内容，可放在一起连续弹奏。

2、采用同一个音作为前一首的结束音和后一首的起始音的前奏曲也适合放在一起连续弹奏，但两首之间应避免过长的间隔，甚至手可不放下来，直接开始下一首，以符合内在的连续性。

3、有些优美抒情的曲子，如作品 23 之 4、23 之 6、23 之 10，作品 32 之 5、32 之 7 等，以及对比强烈，起伏较大，具有炫技性质的前奏曲，如作品 23 之 2、23 之 5、23 之 9，作品 32 之 10，32 之 12 等不但很适合与其它曲目搭配，如果演奏得精彩的话，也是很好的返场曲目。

其余的曲子，若与其它作品搭配得当，也会起到很好的效果，可根据具体曲目选择。

## 结 论

由于作品 3 之 2 的巨大成功,使这首前奏曲成了拉赫玛尼诺夫的标志。每次他的独奏会和返场后如不弹奏这首前奏曲,听众不肯散去。以至于拉赫玛尼诺夫首演作品 23 和 32 后,听到人们的反应 认为无论如何都无法于作品 3 之 2 相比而感到很失望。可以理解,拉赫玛尼诺夫对这 24 首前奏曲是寄予厚望的。现在看来,这套前奏曲的丰富内容反映了他钢琴写作的各个方面,是他整个创作风格的缩影。拉赫玛尼诺夫扩展了前奏曲的规模及表现力,同时把独立前奏曲这种体裁的发展推到了新的高度。这套前奏曲不但是了解拉赫玛尼诺夫创作的最佳途径之一,而且是优秀的钢琴文献及教材。拉赫玛尼诺夫曾被革新派和先锋派讽刺为保守的象征,自恋自哀自怜的典型,顽固不化的老朽等等。他的作品也曾因此受到偏见,冷遇甚至蔑视。拉赫玛尼诺夫音乐中的忧郁,伤感被某些人认为是颓丧消沉的表现。但这恰恰是拉赫玛尼诺夫作品中最吸引人,最感染人的魅力之一。经过时间的考验,人们重新发现及认识到他的价值,挖掘出许多他以前被忽略的作品。事实证明除钢琴作品外,拉赫玛尼诺夫在其它体裁及题材的创作上都有绝佳的手笔。他的贡献是在结合传统的基础上,使配器,和声色彩,织体,层次,钢琴技巧等方面达到前所未有的丰富程度,将浪漫主义风格及调性音乐的发展推到最后的顶峰。从这一意义看,拉赫玛尼诺夫是最成功的改革者。拉赫玛尼诺夫为音乐文献之库增添了绚丽夺目的瑰宝,他的作品体现了音乐表达人类真挚情感的最高艺术宗旨。他将作为浪漫主义的代表占有不可忽略的地位。

拉赫玛尼诺夫的这一套前奏曲不仅有很高的艺术价值,同时颇具教学意义。但由于对其音乐把握的不易,更多的思考和研究还尚待进行。行文至此,仿佛研究才刚刚开始,总觉很多问题还不够深入,存在的问题和有待进一步研究的方面还很多,笔者仅以此为契机,启迪人生新的学习旅程。

## 注 释

- [1] 如在沈阳音乐学院学报 1998 年第一期中吴晓云发表了题为《拉赫玛尼诺夫“#C 小调前奏曲”结构特色剖析》，文章主要分析了“#C 小调前奏曲”的结构特色，总结了不平衡乐句组合在此曲中的特殊用法；在《钢琴艺术》1999 年第 2 期中姜文子发表了题为《拉赫玛尼诺夫与他的升 C 小调钢琴前奏曲》的文章，此文简要地分析了这一首前奏曲的和声构思和音乐风格。在《钢琴艺术研究（下）》中林育发表了文章题为《简析拉赫玛尼诺夫的 24 首钢琴前奏曲》，这篇文章逐一对二十四首前奏曲的结构、主题旋律及和声特征作了简要分析。
- [2] 张本秀：《论俄罗斯音乐的悲枪风格》，载于《怀化师专学报》1996 年第 5 期。
- [3] 拉赫玛尼诺夫曾经回忆道：“在俄罗斯的许多城市—诺夫哥德罗、基辅、莫斯科等地，经常回响着我们习以为常的教堂钟声。它伴随着每一个俄罗斯人从童年到风烛残年，没有哪一位作曲家能避开它的影响……在我一生中，钟声常在不同的心境、情绪下产生相应的感性知觉，或欢快、或凄惨。追忆童年时代，时常伴随我的是有四种音调的诺夫哥德罗的圣苏菲德教堂大钟，祖母曾经常带我在教堂节日期间聆听钟声……我曾想成功地将钟声隐含着人类的情感揉进我的作品。我大部分的生活在莫斯科钟声的振动之中的生涯里，它大半得以被交付其中……”夏艳洲著，《我爱上了我音乐中的忧伤—拉赫玛尼诺夫和他的音乐》P186，陕西人民出版社，2001 年版。
- [4] 苏科院历史所列林格勒分所编：《俄国文化史纲》P512，商务印书馆出版，1994 年版。
- [5] 于润洋著：《现代西方音乐哲学导论》P330，湖南教育出版社，2001 年版。
- [6] 如叔本华的唯意志论哲学，尼采的悲剧精神对世纪末的影响都极其深远，拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐就不时笼罩着悲剧性的气氛。这种气氛是浪漫主义后期风格演变的特点，同时俄罗斯特定的文化精神也不能忽略。
- [7] 弗兰克著；徐凤林译：《俄国知识人与精神偶像》序言，学林出版社，1999 年版。
- [8] 同上书，P127。
- [9] 如贝多芬《第九交响乐》中的《欢乐颂》是受席勒诗歌的影响产生，肖邦的《叙事曲》源自民间舞蹈歌曲，李斯特的标题音乐创作绝大多数来自文学题材，并

配有文字说明等。

- [10]拉赫玛尼诺夫早期曾与夏里亚宾一起拜访过托尔斯泰,当他在托尔斯泰面前弹完曲子后,托尔斯泰问了一个对于音乐家来说没有比这更尖锐的问题:“告诉我,有谁会听这种音乐?”可见艺术与人民的距离是这位作家的禁忌。见【英】罗伯特沃克著、何贵凤译:《拉赫玛尼诺夫》P77,江苏人民出版社1999年版。
- [11]如著名画家列宾以人的面容、心灵、生活中的遭遇、自然界的生命为素材,是俄国斯画派中集大成者;苏里科夫的历史画形象迷人,栩栩如生,充满深刻的戏剧性;希什金的风景画反映着俄国中北部森林,揭示祖国自然的富饶,广阔与雄伟,具有史诗性;瓦西里耶夫的风景画流露出情真意切的感受,具有抒情性;还有海景派画家艾瓦佐夫斯基专画海景,在于大自然的灵犀相通中讴歌俄罗斯和人类心灵的深邃,等等。
- [12]Barrie Martyn:《Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor》P32, England: Scholar Press, 1990.
- [13]夏衍洲著:《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年版。
- [14]尹子著:《情系祖国大地的人—俄国作曲家、钢琴家、指挥家拉赫玛尼诺夫生平及作品介绍》,人民音乐出版社,1997年版。
- [15]Patrick Piggott 著;王次绍译,《拉赫玛尼诺夫管弦乐》,花山文艺出版社,1999。
- [16]尹子著:《情系祖国大地的人—俄国作曲家、钢琴家、指挥家拉赫玛尼诺夫生平及作品介绍》。
- [17]邹建林:《从酒神精神到强力意志—尼采美学思想评述》,载于《中国音乐学》1998年第4期。
- [18]焦尚志:《试论悲剧性》,载于《天津社会科学》2003年第1期。
- [19]尹子著:《情系祖国大地的人—俄国作曲家、钢琴家、指挥家拉赫玛尼诺夫生平及作品介绍》。
- [20]Barrie Martyn:《Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor》,P400.
- [21]同上, P400-401.
- [22]同上, P401.

## 参考文献

- [1] 华萃康著,《拉赫玛尼诺夫的和声技法》,上海音乐出版社,2002年版。
- [2] Patrick Piggott 著;王次绍译,《拉赫玛尼诺夫管弦乐》,花山文艺出版社,1999年版。
- [3] 尹子著:《情系根国大地的人—俄国作曲家、钢琴家、指挥家拉赫玛尼诺夫生平及作品介绍》,人民音乐出版社,1997年版。
- [4] 夏淞洲著:《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年版。
- [5] [英]罗伯特·沃克著;何桂凤译,《拉赫玛尼诺夫》,江苏人民出版社,1999
- [6] Barrie Martyn:《Rachmaninoff: Composer,Pianist,Conductor》P32, England: Scholar Press, 1990。
- [7] 任光宣著,《俄罗斯艺术史》,北京大学出版社,2000年版。
- [8] 弗兰克著,徐凤林译,《俄国知识人与精神偶像》,学林出版社,1999年版。
- [9] 苏科院历史所列林格勒分所编:《俄国文化史纲》P512,商务印书馆出版,1994年版。
- [10] 于润洋著:《现代西方音乐哲学导论》P330,湖南教育出版社,2001年版。
- [11] 邹建林:《从酒神精神到强力意志—尼采美学思想评述》,载于《中国音乐学》1998年第期。
- [12] 焦尚志:《试论悲剧性》,载于《天津社会科学》2003年第1期。
- [13] 张本秀:《论俄罗斯音乐的悲枪风格》,载于《怀化师专学报》1996年5月。
- [14] 张莉民著:《坎坷的艺术生涯》,人民音乐出版社,1997年版。
- [15] 赵晓生著,《钢琴演奏之道》,世界图书出版公司,1999年版。
- [16] [匈]约瑟夫·逝特著;刁少华、姜长斌译,《钢琴演奏技巧》,人民音乐出版社,2000年版。

## 附 录

### 攻读硕士学位期间发表的学术论文目录：

- 1、《第二届中国上海国际青年钢琴比赛偶感》，发表于《齐鲁艺苑》2004年第2期，66-67页，第一作者。
- 2、《试论拉赫玛尼诺夫音乐中的悲剧性艺术风格》，发表于《齐鲁艺苑》2005年第4期，62-63页，第一作者。

## 致 谢

三年研究生生活即将划上一个句号。在此之际，我思绪万千，心情久久不能平静。我有幸被保送研究生继续攻读硕士学位，离不开导师留铎铜教授日复一日、年复一年的关心和教育。导师治学严谨，品德高尚，在我学习期间不仅传授了做学问的原则，还传授了做人的准则。这些都将使我终生受益。我愿借此机会向导师表示衷心的感谢！

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

还要借此机会感谢我的师妹武宁同学，在我收集论文资料的过程中所给予的无私的援助和支持。

在即将毕业离校之际，还要特别感谢我的父母和家人。在我近二十年的求学生涯中，他们始终用无私的爱默默关怀和支持着我。

回首二年，有快乐也有艰辛，有收获也有失落，我会把这些作为自己的宝贵财富珍藏起来。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。我愿在未来的学习和研究过程中，以更加丰厚的成果来答谢曾经关心、帮助和支持过我的所有领导、老师、同学、和朋友！

艾峰

2006年3月26日