

学校代码： 10475

学 号： 104753040590

河南大学研究生硕士学位论文

拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》研究

A Study On Rakhmanmov 24 Piano Prelude

专 业 名 称：音乐学

专 业 代 码：050402

研 究 方 向：钢 琴

年 级：二〇〇四级

研 究 生 姓 名：马冬莉

导 师 姓 名、 职 称：李长明 副教授

完 成 日 期：二〇〇七年五月

论 文 主 题 词：拉赫玛尼诺夫/钢琴前奏曲/风格特征/意境/悲剧

内 容 摘 要

在西方音乐发展史上，19 世纪末 20 世纪初是浪漫主义和现代主义音乐的转折和重叠时期，更是俄罗斯音乐全面发展的重要时期。印象派以及其它现代音乐流派逐渐成为音乐领域的主流，作曲家拉赫玛尼诺夫被认为是坚持浪漫主义风格的最后一位旗手。他的《24 首钢琴前奏曲》表现出缜密细致、错综复杂的思维线条；显现出宁静、高贵、深邃、悠扬的情调和雄浑、激越、宽广、壮阔的气势，他成功地将钢琴作品的特征挖掘、发挥到了后人难以企及的极地。因而，说他是继肖邦、李斯特以后对钢琴艺术发展贡献最多的作曲家之一，是恰如其分的。

本文将从音乐学研究的角度系统的、完整的对拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》各个方面的特征进行探析。全文共分为四章：第一章从前奏曲的历史发展演变、拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲的创作背景进行分析；第二章从体裁风格和音乐表现手法方面对 24 首前奏曲的音乐本体进行技术层面的分析，从而可以清楚地看到拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的创作特色与个性特征；第三章从美学的、哲学的角度和其他方面对前奏曲的风格特征进行论述；第四章从拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的历史地位和历史局限的社会思想等角度进行文化方面的阐述。

关键词：拉赫玛尼诺夫 钢琴前奏曲 风格特征 意境 悲剧

Abstract

In the western music history, the period from the ends of 19th century to the beginning of 20th century is the transition and the overlap time for the romanticism and the modernism music, and it is also the important time for Russian music to develop to its full scale. The impressionist school as well as other modern music schools gradually became the mainstream in music domain. The composer Rakhmanmov is consider as the last standard-bearer who persists the romanticism style. His work "24 Pianos Prelude" meticulously displays careful and intriguing thought line; appears tranquil, noble, profound tone and vigorous, intense, broad, grand imposing manner. He successfully excavated the characteristics of piano work to a height that seldom man can achieve. Thus, it is quite proper to say that he will be the person who contributes most to the development of piano art after Chopin and Liszt.

This article will systematically analyze Rakhmanmov "24 Pianos Prelude" from the musicology angle. The paper consists of four chapters: chapter one analyzes the evolution of prelude, and Rakhmanmov's biography and his 24 prelude creation background; Chapter two focuses on the technical stratification from the aspect of body material style and the music expression means, thus may clearly shows the characteristic and the individual characteristic of Rakhmanmov. Chapter three probes on the prelude from the angles of esthetics, philosophy and other sides; Chapter four discusses the historical status and limitation of the "24 Pianos Prelude".

Key Words: Rakhmanmov, piano prelude, characteristic of styie, mood, tragedy

关于学位论文独立完成和内容创新的声明

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事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了谢意。

学位申请者(学位论文作者)签名：马冬莉

2007年6月16日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文(纸质文本和电子文本)以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文(纸质文本和电子文本)。

(涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书)

学位获得者(学位论文作者)签名：马冬莉

2007年6月16日

学位论文指导教师签名：苏长明

2007年6月16日

绪 论

谢尔盖·瓦希里叶维奇·拉赫玛尼诺夫（1873年-1943年）是19世纪末20世纪初世界公认的现代钢琴演奏家之一，是继俄罗斯强力集团和柴科夫斯基之后，又一位具有俄罗斯民族乐派代表性的音乐家。作为作曲家在俄罗斯音乐史上刻记着他的不朽业绩，他的钢琴作品、乐队作品和声乐作品无论在体裁形式、创作水准和总体数量上都十分可观，为世界音乐宝库增添了光彩。拉赫玛尼诺夫在发扬了柴科夫斯基音乐中的抒情性，继承了塔涅耶夫等人的古典主义音乐风格的同时，又将肖邦作品中的诗意般的情调与李斯特音乐中的那强烈的炫技特征融并其中。与同时代的斯克里亚宾、瓦西连科等人相比，拉赫玛尼诺夫的音乐始终保持了19世纪浪漫派音乐的创作理念与艺术观，也使他成为后期浪漫主义风格的代表。拉赫玛尼诺夫生活在19世纪末20世纪初，欧洲音乐风格已进入现代时期，他却独自坚守浪漫主义，当多数作曲家热衷于告别传统、求新求异之时，他却从内心出发，坚持音乐性与民族性的立场，值得我们今天进一步深思。

提及拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐，人们首先想到的是他的四首钢琴协奏曲。但是在他的钢琴音乐宝库中还有数量众多、形式各异的钢琴小品。这些钢琴小品同样显示了钢琴家高超的创作技巧和鲜明的语言风格，其中以钢琴前奏曲最为典型，综合体现了他的钢琴创作风格。24首前奏曲在24个大小调上充分体现了钢琴的表现力，涵盖的内容相当广泛，所以要想写好就更难。而拉赫玛尼诺夫的这24首前奏曲一直深受广大听众的欢迎。

在大量的音乐文献中，关于前奏曲的研究不是很多。内容主要是叙述了前奏曲的历史发展进程。在这个进程中，像巴赫、肖邦这样里程碑式人物的前奏曲又相对着墨较多，而拉赫玛尼诺夫前奏曲是作为这历史进程中不可缺少的一环而概括性的介绍（如：《钢琴艺术》中〈钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨〉）。有关拉赫玛尼诺夫前奏曲的专题论著中，一部分是从作曲技术理论方面（如：华萃康编

著的〈拉赫玛尼诺夫的和声技法〉等),分析作品的旋律、节奏、和声结构等诸多方面的表现特征。这是音乐风格分析的必经之路,但这不是音乐风格的全部;一部分是抽取 24 首前奏曲中的著名的一首进行分析(其中论述#c 小调前奏曲的最多),这当然不能反映这整套前奏曲所体现出来的风格特征。还有一部分是音乐史书中介绍拉赫玛尼诺夫时提及他的前奏曲,他的传记中提及其前奏曲。这就需要有人既重视音乐本体研究,又考虑其文化成因及音乐美学形态,完整深入地分析这套前奏曲。

随着时代的发展,他的音乐正在被世界所关注和喜爱。我通过对拉赫玛尼诺夫前奏曲本体的分析探究其音乐风格在创作技术上的表现。但其风格主要是受作曲家本人所处的特定的人文环境和社会环境影响,所以本文以拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲作为研究对象,以音乐本体研究为线索,以历史发展及社会、时代背景为主轴,以哲学和美学思想为基础,从多方面研究分析拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的风格特征和历史地位,全面理解拉赫玛尼诺夫前奏曲的深刻内涵和重大意义。

第一章 拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》的创作背景

历史上的任何一个音乐家在其创作的过程中，不管是在作品结构，还是风格特征上都与其所在的社会环境和音乐发展程度息息相关，即在音乐中创造理想社会；在社会中创造现实音乐。所以包括拉赫玛尼诺夫在内的音乐家作曲家也都在他们的作品中体现出在历史中创作音乐和在音乐中体现历史的特征。

第一节 钢琴前奏曲体裁的历史发展脉络

前奏曲是序引的意思，是置于某一乐章、数个乐章或一部大型作品之前的器乐乐章。它是一种源远流长的西方器乐体裁，不同时期的前奏曲有不同的涵义。

十五、十六世纪的前奏曲是用柳特琴或键盘即兴演奏的开始曲，有试奏乐器、活动手指、准备后面乐曲进入的作用。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。十七世纪和十八世纪上半叶的前奏曲是一种即兴式的自由幻想曲，常作为组曲的第一乐章或赋格的引曲。巴洛克时期的复调音乐大师约·塞·巴赫（1685—1750）则在前人的基础上，把前奏曲与赋格这一形式发展到了前所未有的高度。他的六套《英国组曲》每一套都有一首长大的前奏曲，类似大协奏曲的第一乐章。他的六首《帕蒂塔》（Partita）也都以前奏曲开始。巴赫的不朽之作《平均律钢琴曲集》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。每首赋格曲的前面都有一首前奏曲，形式不拘一格，有的是主调音乐，有的是复调音乐，许多前奏曲常以一个富于特性的音型为基础，自由地加以展开。巴洛克时期的前奏曲虽尚未成为独立演奏的曲目，但事实上，巴赫的前奏曲已超越引子性的前奏，其本身已具有重要价值。

十八世纪下半叶到十九世纪上半叶，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人遗忘了。整个古典时期，奏鸣曲由于主调的兴盛和专业作曲家对奏鸣曲形式的逐渐完善，作为一种十分重要的形式，逐渐超过了赋格曲和前奏曲。

十九世纪浪漫主义时期大量兴起的钢琴小品又打破了古典时期奏鸣曲一统天下的局面。作曲家肖邦的《24首钢琴前奏曲》(1838—1839年间创作)的诞生标志着前奏曲彻底脱离任何乐曲的束缚，真正成为一种独立的钢琴曲体裁，是一套里程碑式的前奏曲。他的前奏曲和巴赫《平均律钢琴曲集》中的前奏曲一样，分布在24个大小调上。但较之巴洛克时期和古典时期，浪漫主义时期钢琴演奏的艺术手法都要丰富的多，人们的审美观念也在发生着改变。情感的过分含蓄及理性控制已不被人所喜欢，人们更多的希望听到优美动听的旋律及情感的自由流露。肖邦在每一首前奏曲中都用精练的音乐语言，深刻地揭示一个艺术形象，刻画一种思想感情，抒写一种诗的意境。

拉赫玛尼诺夫从1892年起沿着肖邦的路子先后写出了24首热情洋溢、诗意盎然的钢琴前奏曲。24首前奏曲平均分布在24个大小调上，但在调性上并无规律的排列，作品大都苍凉沉闷，且不再具有即兴特点。在篇幅上，较前人大大增加，给前奏曲这一体裁以更大的表现空间。在内容上更丰富，我们会想到辽阔的大草原、俄罗斯的雪景、及沉重的钟声等。我们还会听到痛苦的悲歌、心灵的倾诉、胜利凯旋的进行曲、命运的音调以及优美的抒情诗。在音域上，拉赫玛尼诺夫充分利用了钢琴音域宽广的特点，将他最大限度的运用到自己的作品中。在情绪上，拉赫玛尼诺夫在其主观情感投入中达到强烈的宣泄的程度，是技术性和艺术性完美结合的典范。拉赫玛尼诺夫后期的前奏曲速度较快的作品比例上升，作品情绪激动、明朗的因素在增加，表现出现代派思维的特征。

俄罗斯作曲家斯克里亚宾和法国作曲家德彪西是拉赫玛尼诺夫同时代人。斯克里亚宾前期的前奏曲如同肖邦一样是纯粹的钢琴小品，后期像格言般的精炼，具有一定的神秘色彩。德彪西的前奏曲是向着印象主义发展的，表现瞬间印象，

诗意朦胧且极其美丽。前奏曲发展到了 20 世纪中叶，出现了“返祖现象”，以与赋格相结合的形式再现。俄罗斯作曲家肖斯塔克维奇的《24 首前奏曲与赋格》被人们誉为“20 世纪平均律”，是 20 世纪独具个性的精品。

第二节 拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》创作的历史背景

（一）社会文化背景

19 世纪的俄罗斯人民向沙皇的专制制度展开了激烈的斗争。列宁把 19 世纪俄罗斯革命运动史分做三个主要时期：“（一）贵族革命时期，大约从 1825 年到 1861 年；（二）平民革命或资产阶级革命时期，1861 到 1895 年；（三）无产阶级革命时期，1895 到现在。”^①1812 年的卫国战争和 1825 年的十二月党人起义两大事件决定着 19 世纪俄罗斯社会的发展方向，也决定着俄罗斯哲学思想、社会思想、文化艺术思想的发展道路。俄罗斯的民族文化，也包括它的民族音乐在内，向前迈进着。^②

可到了 40 年代，尼古拉一世却走上了压制俄罗斯一切自由思想的道路。在这种社会局面下，俄罗斯出现了相信“俄罗斯人民注定要在自己民族身上显示出丰富多彩的内容来”的思想和行动。反对沙皇专制制度的批判现实主义的思潮成为一个主流。这个主流对当时俄罗斯音乐也起了直接影响。^③

到了八、九十年代以后，沙皇对进步、民主、自由思想的压制更厉害了。1881 年俄国民粹派的民意党党员实行恐怖手段，刺杀了沙皇亚历山大二世之后，开始了俄国历史上反动势力非常猖獗的时期。亚历山大三世为了镇压革命运动，大大加强了警察的权利。许多进步的刊物都被查封禁止了，甚至还颁布了禁止出身劳

^① 列宁《俄国工人刊物拾遗》——《列宁全集》，俄国第四版，第 20 卷，223 页。

^② 张洪岛《欧洲音乐》，人民音乐出版社，第 337 页。

^③ 张洪岛《欧洲音乐》，人民音乐出版社，第 338 页。

动者家庭的子女到中学读书的法令。^⑧八、九十年代俄罗斯政治生活中的矛盾在当时的文艺思潮中得到相应的反应。对于资本主义剥削日益加深的“新生活”，不能不引起一些民主知识分子的厌恶和痛恨。他们大多数感到精神苦闷，但是又感到无力反抗。因此消沉悲观的情绪在当时的文艺中是很流行的。但俄罗斯进步的文艺家对资产阶级知识分子这种软弱无能的态度和萎靡不振的精神进行了坚决的斗争。在他们的创作中没有对现实环境的屈服，而是以强烈的愤恨之情揭露、批判了社会的黑暗，提出了自由幸福的理想。当时苏维埃国家在文化上的全部努力，都是以列宁的下述思想为指导的：“艺术是属于人民的。它必须在广大劳动群众中有其最深厚的根基。它必须赢得他们的了解和喜爱。它必须生根于他们的感情、思想和愿望，并与之共同生长。它必须在群众中间唤起和发展艺术家的才能。难道当工农大众还缺少黑面包的时候，我们要把蛋糕和糖送给少数人吗？……为了使艺术可以接近人民，人民可以接近艺术，我们就必须首先提高教育和文化的一般水平。”^⑨被尊为俄罗斯音乐之“父”的格林卡曾经说过：“音乐是人民创造的，我们——艺术家们——只是把它编成了曲子。”^⑩别林斯基说：“人民是土壤，它含有一切事物发展所必须的生命汁液，而个人则是土壤上的花朵与果实。”^⑪在这个历史时期做出重要贡献的人物，都是在人民这块土壤中成长起来的。但是由于他们根植在这个土壤中的深度不同，他们体现的人民的苦痛，人民的愤慨和人民对自由的渴望的深度也是不同的。

19世纪末20世纪初，俄国资本主义的发展达到了最高阶段——帝国主义阶段。他除了具有世界一切帝国主义所具有的特征以外，还有俄国帝国主义独特的特征：在工业和农业中还存在着封建关系的残余。俄国广大的人民受着封建地主和大资本家的双重剥削，一切进步的力量都受着反动统治者的残酷镇压。作为没

^⑧ 张洪岛《欧洲音乐》，人民音乐出版社，第402页。

^⑨ 克拉拉·蔡特金《列宁回忆录》，伦敦1929年版第14页，转引自列宁《论文学与艺术》，莫斯科，1957年版第583页。

^⑩ 转引自《苏联各民族音乐史》第一卷，第236页。

^⑪ 张洪岛《欧洲音乐》，人民音乐出版社，第337页。

落贵族出身的拉赫玛尼诺夫只是代表了资产阶级的民主思想，对于 1905-1907 年的第一次俄国革命、1914 年的日俄帝国主义战争、1917 年的十月革命，这一系列的革命拉赫玛尼诺夫是不能够完全理解的。

在这样一种到处充满矛盾的社会背景下，我们看到拉赫玛尼诺夫创作中经常出现的“悲剧性”，就找到一定的社会原因了。

（二）音乐创作背景

19 世纪末 20 世纪初是俄国从资产阶级民主革命过渡到无产阶级革命的时期。在此期间，资本主义得到迅速发展，同时俄国无产阶级革命力量也在不断成长。而俄罗斯的音乐文化大大落后于欧洲其它国家。那时，西欧音乐已进入浪漫主义的黄金时期，俄罗斯才刚刚起步。但由于实行了开放政策，引进了西欧文化，李斯特、肖邦和舒曼等人的作品为俄国音乐输入了新鲜空气。20 世纪初，俄国音乐处在重要的十字路口。当时有两个派别——一个是强调传统的“俄罗斯主义”；另一个是企图使俄国音乐语言“欧化”，表现手法现代化的印象主义。

20 世纪初俄国动荡的社会背景、包括艺术家在内的人民渴望自由的心声，以及俄罗斯悠久深厚的历史文化根基，无不深深影响着拉赫玛尼诺夫的创作。

拉赫玛尼诺夫生在俄国诺沃格勒省，家庭有很好的音乐环境，四岁就开始学习钢琴，九岁进入彼得堡音乐院。1885 年经著名钢琴家西洛蒂^①介绍到莫斯科，从兹维列夫学钢琴。兹维列夫是当时俄国最著名的钢琴教师之一。

1889 年拉赫玛尼诺夫考入莫斯科音乐院，跟随西洛蒂学习钢琴演奏，跟随塔涅耶夫^②、阿连斯基^③学习作曲。毕业后的 1892 年-1894 年间，拉赫玛尼诺夫开始

^① Alexander Siloti, 1863-1945, 1875-1881 年期间在莫斯科音乐院读书，他曾是尼古拉·鲁宾斯坦、兹维列夫、柴可夫斯基和弗朗兹·李斯特的学生。他也是拉赫玛尼诺夫的表兄。

^② Taneiev, 1856-1915, 俄国作曲家、音乐学家、钢琴家及社会活动家。

^③ Arensky, 1861-1906, 俄国作曲家、莫斯科音乐学院教授。他的作品以室内乐体裁写得最好，如浪漫曲、重唱曲、钢琴小品等。

他的演奏活动，为了适应音乐会的需要，他在这一时期创作了大量的钢琴曲。#c小调前奏曲就是其中之一，这也是24首前奏曲中的第一首。这首曲子一经问世就引起了巨大的轰动效应，并迅速成为同时代钢琴作品中最为流行的一首。1897年拉赫玛尼诺夫的《第一交响曲》（1895年创作）失败的演出使他很痛苦，让他创作上一时陷入低潮，几乎停滞。这时他被聘为莫斯科马蒙托夫私立歌剧院的助理指挥，从此他和著名歌唱家夏利亚宾结成了朋友，在艺术创作上彼此帮助，结下了深厚的友谊。之后又认识了契科夫、列夫·托尔斯泰和高尔基，对文学产生了浓厚的兴趣，这对他即将到来的创作繁华期有着重要的影响。1899年他第一次出国旅行演出，受到欧洲许多国家听众的欢迎。这使他又重新有了创作的灵感，1900年开始了他的创作上的繁华时期。1901年完成了《第二钢琴协奏曲》，这是一部成熟而完整的富于诗意的钢琴作品。1902年，第一部康塔塔《春》完成，同年完成的还有《肖邦主题变奏曲》，更令人欣喜的是这一年，他与萨亨成婚，这是一场相伴终身的爱情，也可以说是他今后音乐创作的一个转折。《钢琴前奏曲》Op. 23和Op. 32就是在拉赫玛尼诺夫这段音乐创作的黄金时期创作出来的，是他钢琴作品中最重要的一部作品。Op. 23是1901—1903年间完成的。1910年秋，拉赫玛尼诺夫创作了后13首前奏曲Op. 32。那时他刚刚结束了在美国的旅行演奏返回莫斯科定居，已经完成了一生中的大部分最重要的作品：如c小调第二钢琴协奏曲（Op. 18）、大合唱《春》（1902, Op. 20）、e小调第二交响曲（1907, Op. 27）、交响诗《死亡岛》（1907, Op. 29）、以及d小调第三钢琴协奏曲（1909, Op. 30）和编号为21、26的两套（26首）浪漫曲等等。与十年前相比，这套作品在技术、艺术风格上都完全成熟。其和声、旋律、织体、主题的陈述、发展方式及结构，都具有更为鲜明的个性特征。

这24首钢琴前奏曲先后经历了拉赫玛尼诺夫十八年的创作历程，这十八年也是他的创作高峰期，所以说24首前奏曲是拉赫玛尼诺夫创作生涯的一个缩影。

第二章 拉赫玛尼诺夫《24首钢琴前奏曲》本体分析

拉赫玛尼诺夫作为俄罗斯乃至世界最著名的钢琴家和作曲家，他的24首钢琴前奏曲在他众多钢琴作品中如耀眼明珠，独具光芒。因为它在拉赫玛尼诺夫的钢琴作品中属于成熟期的作品，在整个钢琴前奏曲发展的历史长河中能完整的，全面的体现他自己独特的艺术创作风格，这一章我就来作具体剖析。

第一节 旋律

拉赫玛尼诺夫认为旋律是音乐的“首要因素”¹¹，是作曲家“主要的迫切的目标”¹²。作为一位天才的作曲家，他的旋律气息宽广、歌唱性强，与悠缓的俄罗斯民歌有着密切的联系。具体而言，主要旋律可分为两大类：

第一类：大和弦式旋律。拉赫玛尼诺夫常用十分厚实、丰满的大和弦奏出旋律。在音响效果上，这样的大和弦式旋律展现出不同的风格，它们有的气势磅礴、撼人心脾，有的抒情动人、陶醉其中。谱例 1. 《#c 小调前奏曲》Op. 3-2

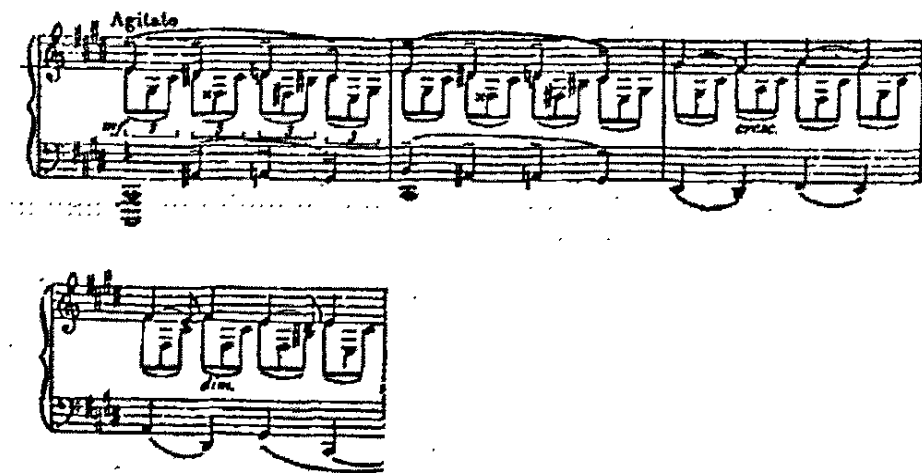
The image shows a musical score for the first system of Rachmaninoff's Op. 3 No. 2. The score is written for piano and is in G minor. It is marked 'Lento'. The music is characterized by thick, chordal textures in both the right and left hands. The right hand plays a melody of chords, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The score is in Russian notation, with the title 'С. РАХМАНИНОВ Op. 3 № 2' and the tempo marking 'Lento' visible at the top.

¹¹ 译自《新格罗夫音乐大辞典》拉赫玛尼诺夫条目，转引自殷遐《拉赫玛尼诺夫的钢琴协奏曲》，中央音乐学院学报 1996 年第 4 期。

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

第二类：螺旋式旋律。这是拉赫玛尼诺夫典型的旋律线，它常以某一个音为中心，在较窄的音域内反复萦绕。整体看来，它又从低音开始，不断的盘旋上升，当达到一定的高度时，又逐渐的返回。这样就形成了一个拱形的旋律线。通常，在一个作品中，这种螺旋式的旋律不断的发展变化，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。

谱例 2. 《#c 小调前奏曲》Op. 3-2



拉赫玛尼诺夫在小调作品中运用这种螺旋式的旋律，更增强了小调的阴暗、悲泣的色彩。此类前奏曲还有《降 e 小调前奏曲》Op. 23-9。

第二节 和声

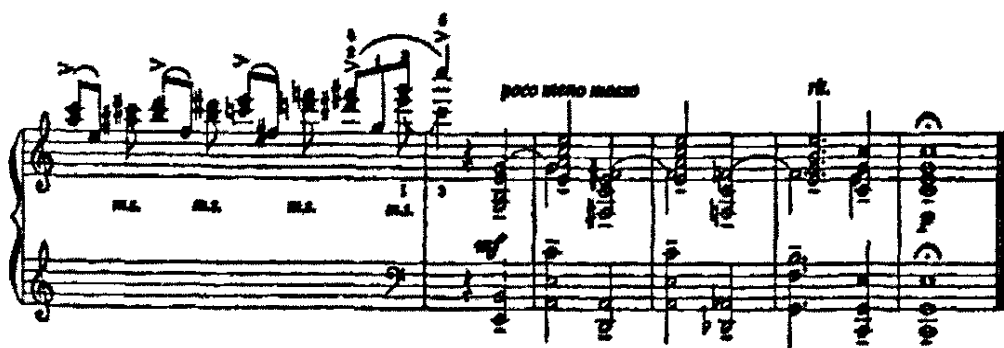
(一) 传统的和声语言

拉赫玛尼诺夫被称为后期浪漫主义作曲家的代表人物，体现在他的和声语言仍大量沿用浪漫派的手法。音乐的创作大多仍以传统的三度叠置和弦为最基本的和声材料。

谱例 3. 《#f 小调前奏曲》Op. 23-1



此外拉赫玛尼诺夫还继承了18、19世纪欧洲许多著名作曲家采用外声部连续半音进行构成“变音体系”的技法，使用这种技法具有代表性的作曲家有肖邦、格里格、瓦格纳等。在拉赫玛尼诺夫前奏曲中，作为引导变音体系的平滑声部也常用隐伏的形式写成。他的这种写法，常由动机音型的连续模进(包括变化模进)形成。谱例4. 《C大调前奏曲》Op. 32-1



在强、弱拍分别组成不同音区的“和弦层”，其中弱拍的、较低音区的“和弦层”包含着根音平滑下行的平行三和弦。

（二）富于个性的色彩性和声语言

传统的和声技法运用是拉赫玛尼诺夫和声技法的核心，但更引人注目的却是拉赫玛尼诺夫在此基础上大量使用的各种丰富多彩的色彩性技法。在这个领域他在所用和弦的范围及处理的形式方面都较前人有了新的发展，其和声思维已突破浪漫主义原有的模式。他不满足于较简单的色彩性技法，并能顶住当时各种现代派激进技法的干扰，向更复杂的色彩性技法探索前进。在前奏曲中有很多色彩性装饰和弦的使用。插入和弦，以和弦外音的形式出现，且与所装饰的调内和弦结构形成高色差关系，被称为“色彩性装饰和弦”。其中一种是装饰和弦为三度叠置和弦。《e小调前奏曲》便是小调升三级和五级轮流装饰六级，用和弦色彩的强烈反差与对比造成听觉上的特殊效果。谱例5. 《e小调前奏曲》Op. 32-4



有时候拉赫玛尼诺夫会采用不同级的和弦替代来造成色彩的变幻。《E大调前奏曲》53-54小节是四级到降二级后，马上模进为六级到三级，我们可以看出作者的意图是想由降二级代替一级构成和弦色彩的变化。这也是一种很有特色的技巧。

谱例6. 《E大调前奏曲》Op. 32-3

拉赫玛尼诺夫还在前奏曲里使用和声处理造成双重调性的叠置达到色彩鲜明的强烈效果。如《D大调前奏曲》的49-52小节旋律为g小调向G大调的转变，和声则为D大调的进行。

谱例7. 《D大调前奏曲》Op. 23-4

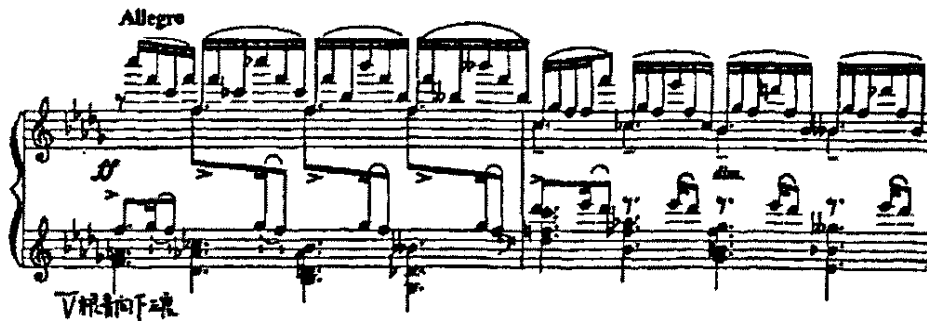
The image shows a musical score for Example 7, 'D Major Prelude' Op. 23-4. It consists of two systems of piano music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic and a 'cresc.' marking. The second system shows a modulation from G minor to G major, indicated by a key signature change from one flat to no flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'dim.' and 'mf'.

(三) 近现代和声技法

20世纪末以来，作曲家们陆续应用了一些新的和声技法通常称为“近现代和声技法”。拉赫玛尼诺夫所选用的这些技法的基本原则大概是：看它是否能与传统和声技法及他所喜爱用的色彩性技法相结合，他只吸收与传统技法比较接近的，因此，容易与之相结合。这就使他采用的近现代和声技法极为有限，但这对我们探索和发展和声技法的发展轨迹十分有利。

前奏曲Op. 32就是拉赫玛尼诺夫访美后的产物，他在这部作品中使用的和声技法出现了“传统”与“近现代”之间的“探索手法”，明显受到了现代派技法的影响。

谱例8. 《降b小调前奏曲》Op. 32-2



中段第25小节起是全曲的高潮，这里连续在强拍上强调属七的骨干地位，并且根音连续三度下行，虽然第四拍是小三和弦，但前后的色彩绝对值却很高，所以这是色彩性很强的三度关系的连续和弦。

在拉赫玛尼诺夫的前奏曲中使用的近现代和声技法以平行和弦、多层次结构较为常见，其他还有少量的非三度叠置和弦及复合和弦。如Op. 32的《f小调前奏曲》和《B大调前奏曲》。在和弦方面也考虑到了符合自然音响的规律，避免了像现代派音乐那样无目的的大量应用高度不协和和弦。

第三节 节奏

节奏是音乐的灵魂，有了活的节奏，音乐才有声有色。而从民间音乐中汲取养料、寻找创作灵感，也是所有俄罗斯作曲家普遍继承的传统。拉赫玛尼诺夫在年轻时就研究了俄罗斯的民间艺术，对其情有独钟。在24首前奏曲中，就有好几首采用了民间舞蹈的节奏，力图表现欢快、热闹的群众场面。

如《g小调前奏曲》集民间舞蹈与俄罗斯的歌唱旋律两种风格为一体。在作品的开头和再现部，气势磅礴而令人激动，这正是采用了民间舞蹈的节奏，把密集的节奏型与大量跳音相结合，造成十分热烈的气氛。到了中段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，与前段形成鲜明的对比。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 9. 《g 小调前奏曲》Op. 23-5

谱例 10. 《g 小调前奏曲》Op. 23-5

与这种单纯采用民间舞蹈特点的作品相比,《d 小调前奏曲》Op. 23-3 就显得别具一格。它是民间舞蹈与古风相结合的典型例子。听上去有明显的古风,中段复调的运用也暗示了他是在仿古,虽然标上小步舞曲的速度,但它与 18 世纪的小步舞曲是截然不同的风格。民间舞蹈的特点也同样反映在节奏上。另外,跳音的运用增加了乐曲的幽默感,使作品更为轻巧、精致。在这个作品中,作曲家并不单纯地去追求风格的高雅,而是一边仿古,一边吸收民间舞蹈的因素。结果这个作品显得与众不同,独具特色。

谱例 11. 《d 小调前奏曲》Op. 23-3



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

第四节 织体与交响性

(一) 织体

受到肖邦的影响，拉赫玛尼诺夫也常常在伴奏中采用大量的琶音，从而形成了他在钢琴写作上的一大特点。肖邦的钢琴创作把琶音的运用推到了前所未有的高度上，而拉赫玛尼诺夫又进一步扩展了琶音的性能。他的琶音音域更为宽广，跨度也更大。如 OP. 23-4，这部作品虽然风格上最接近于肖邦的风格(类似肖邦的《摇篮曲》)，但由于写作手法的不同，拉赫玛尼诺夫依然具有强烈的个人特点。这部作品完全是靠织体的变化来推动乐曲的发展，极有特色。下面我们来具体看一下织体如何推动乐曲的发展。谱例 12.《D 大调前奏曲》Op. 23-4 呈示部织体：



谱例13. 《D大调前奏曲》织体变化1:

谱例 14. 《D 大调前奏曲》织体变化 2:

谱例 15. 《D 大调前奏曲》织体变化 3: 动力性再现, 织体进一步复杂化:

- a. 中声部八度加音的主题;
- b. 高声部与之平行的上行音阶线;
- c. 低声部和声音型中加入的四五度级进音阶构成的乐汇模进。

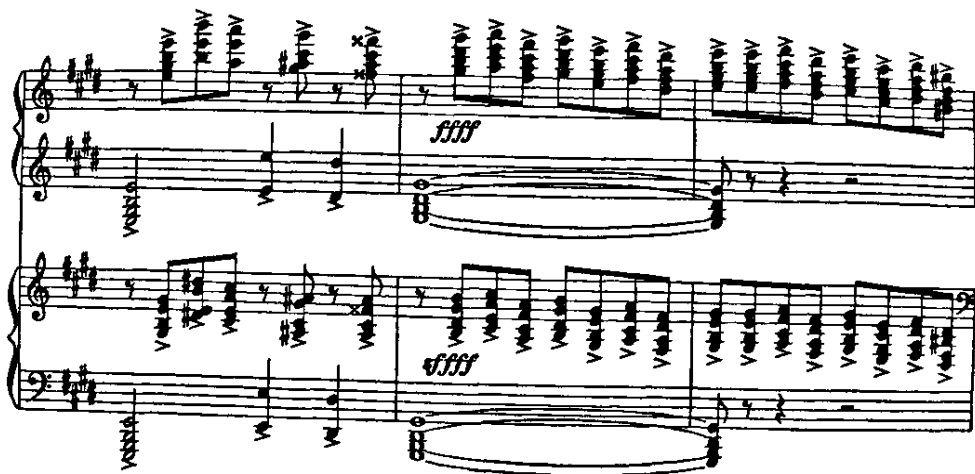
同样写法的前奏曲还有《降G大调前奏曲》，变化再现后，织体复杂化：主题及与之并行的装饰性乐汇、降G大调主音持续音及和声音型，在此基础上，再加上一个由小二度上行音调衍展而来的四声半音阶音调，与上方出现的半音阶运动相互交织。这种细致入微的写法，是极为少见的。

（二）交响性

拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲较之以前的前奏曲更充分地发挥了钢琴的乐队性能及表现力，带有乐思丰富的幻想性和气势庞大的交响性。钢琴本身也经过不断的改良，踏板的功能有所增强，所以拉赫玛尼诺夫的前奏曲在音量变化和音色变化上都比以前的前奏曲有了更大的可能性。24首前奏曲正是他这种特有的“乐队性质”的陈述写作手法的集中体现。

拉赫玛尼诺夫在多首前奏曲中通过力度的张力、音色的多样、踏板的运用等都体现了这种乐队式写作手法。如《升c小调前奏曲》的第三部分，双手一直在四个八度大范围奏出如巨雷般的音响。其中第二和第四声部是在高低不同八度内的重复，八度重叠的织体手法作为强调主导声部的补充手段。使底色显得比呈示段更为沉重和浓厚。第一和第三声部则是大六度的对应关系，音调上稍微明朗，给人以必胜的信念。这种分为多个层次，使各音之间相互呼应，又有着十分紧密的内在联系的创作手法，使演奏起来既有典型的钢琴效果，又提升了钢琴的音响性，达到了乐队的效果。

谱例16. 《#c小调前奏曲》Op. 3-2



而在《降G大调前奏曲》和《e小调前奏曲》中，踏板的延长音对于表现钢琴

化的乐队效果十分重要，踏板的运用类似于小号、圆号、定音鼓等乐器的音响效果。

谱例17. 《e小调前奏曲》Op. 32-4



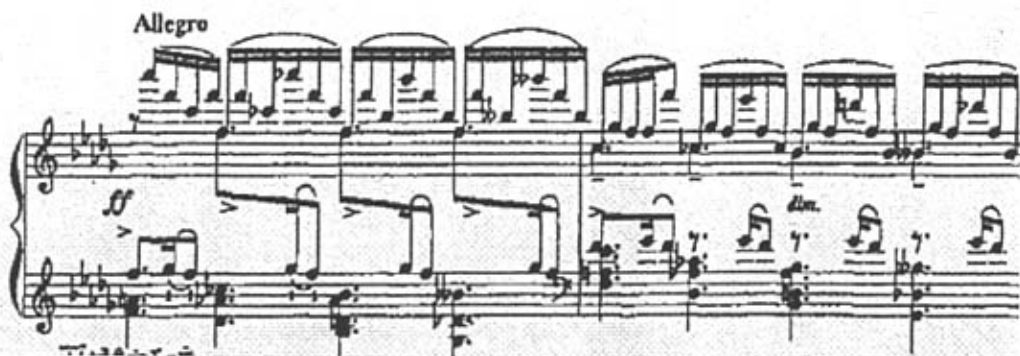
不少评论家认为，这个作品的乐句连接与协调，显然是拉赫玛尼诺夫受到了里姆斯基-科萨柯夫的深刻影响，或者是他受到了教堂音乐的启发。总之，从一开始乐曲就展示了钟声和号角声这两个要素的对峙。曲中的材料很多，发展幅度相当大，它的再现部是交响式发展的再现。这部作品隐约让我们看出，拉赫玛尼诺夫写作大型作品时的驾驭能力对他写作这些小品所产生的决定性影响。

作于1910年的《降b小调前奏曲》体现了拉赫玛尼诺夫受现代技法影响而进行的对于丰富钢琴前奏曲，通过各式各样的速度达到不同的音色变化造成乐队音响的效果的新探索。

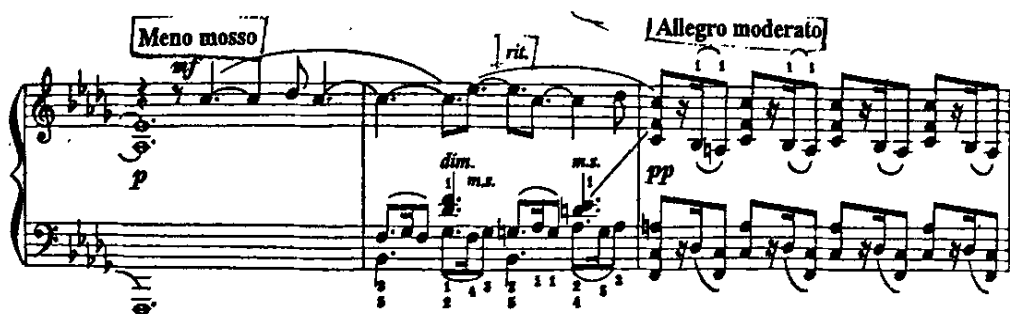
谱例18. 《降b小调前奏曲》Op. 32-2



谱例19. 《降b小调前奏曲》



谱例20. 《降b小调前奏曲》



谱例21. 《降b小调前奏曲》



第五节 “钟声” 音响

“钟声”般的音响在拉赫玛尼诺夫的前奏曲作品中具有特殊的意义。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，在他的钢琴音乐中，时常带有一种钟声鸣响的音响特质。

谱例22. 《升c小调前奏曲》Op. 3-2

开始并贯穿于全曲的主导动机及不断变化着的平行和弦副动机，代表着克里姆林宫大小不同的钟声，同时也隐约预示着一个饱受命运折磨、行将死去的灵魂被钟声惊醒。这也是作者经常在作品中有机、有效的创造和运用的“心理钟声”。较之于借助外力的自然钟声，这样的技巧更说明作者的内心听觉与和声感觉。

谱例 23. 《c小调前奏曲》Op. 23-7

Coda 是一组建立在半音阶上的和弦，实际上也是“钟声”的象征，透出非凡的气度。

谱例24. 《C大调前奏曲》Op. 32-1



Coda中e-D⁹-bD⁷-(V13)C的半音阶级进和声序进与a-a-e和弦交替造成了“钟声”效果。

评论家们常说：一个伟大的作曲家最显著的特点就是他的音乐在头几小节就能辨别出来。用这个标准来衡量拉赫玛尼诺夫，他绝对是名符其实的。人们绝不会把他的任何一部作品误认为是其它俄罗斯作曲家的作品。我们的听觉告诉我们自己，拉赫玛尼诺夫在音乐史上的地位如此稳固，全因为他赋予音乐的生命与个性。

第三章 拉赫玛尼诺夫前奏曲的风格特征

24 首前奏曲作为拉赫玛尼诺夫成熟时期的作品，基本上浓缩了其大部分作品的风格特征。在这些作品中集中体现出了拉赫玛尼诺夫作为浪漫主义作曲家最后“守夜人”的风格特征，本章将从美学和哲学特征、民族性特征、浪漫主义风格特征来阐述。

第一节 美学透视和哲学思想特征

拉赫玛尼诺夫的前奏曲具有俄罗斯风格的浪漫主义，在浪漫主义的诗情画意中体现他的一种民族情怀。俄罗斯是一个地跨欧亚两大洲的国家。按照 19 世纪俄罗斯著名思想家恰达耶夫的观点，它“既不属于欧洲，也不属于亚洲”。说它是欧洲国家，它的版图却占有亚洲 1/3 的陆地；说它是亚洲国家，无论是它的发源地，还是政治文化中心都在欧洲。这种独特的地理位置使俄罗斯置身于东西方文化的交界处。从泛指意义上讲，西方文化指西欧资本主义国家及其文化；东方文化则指具有封建专制色彩的亚洲文化。作为东方国家来讲，它处在亚洲的最西部，因而最早感受到来自西方文化的压力与诱惑；作为西方国家来讲，它处在欧洲的最东部，因而最易受到东方文化的熏陶与介入。俄罗斯所处的地理位置使其极易受到东西方两个方面的影响。因此俄罗斯民族文化和哲学思想从它产生之日起，就受到了东西方文化的双重作用。因此在听到拉赫玛尼诺夫的作品时，我们能从中感受到东方美学“意境”美与西方美学“悲剧”美的统一。

（一）“意境”美

“意境”又叫作“境界”是我国古代美学的一个具有深刻内涵的概念和范

畴，在我国的古代音乐中表现的尤为凸出。我国古代艺术追求的是“大音希声，大象无形”的最高境界。在封建制度的强压下，特别是唐宋以来的艺术家在创作时追求一种我的音乐只有我知道的境界，这在西方是自律论的特征。在别人欣赏时只能去通过无限的主观想象去体会。音乐作为一种时间艺术，由音响来表现一种境界，更易于超出空间有限而无形。钢琴音乐不仅作为纯器乐形式抽象而多意，而且还包括很多无标题音乐，这样在造就“意境”方面更是无限广阔和无拘无束，让人有着无限的遐想。在不同的民族中即使说“意境”的内涵不同、文化认可不同，但是殊途同归，在西方的美学里也有“意境”的文化内涵。由于拉赫玛尼诺夫所处的时期是俄罗斯高压的半封建时期，和中国古代艺术家所处的环境有些相似，他精神世界的意识形态并不敢通过像贝多芬的音乐那样旗帜鲜明的表现出来，所以在欣赏拉赫玛尼诺夫的作品时，能够感受到中国古曲般的朦胧境界的因素，常与梦境相似的形象，即幽静安宁的大自然的情景。虽然拉赫玛尼诺夫的前奏曲和肖邦的前奏曲同样未加标题，但总能使人感到有无尽的画面联想。这类音乐风景画广泛地出现在前奏曲作品中。

谱例 25. 《G 大调前奏曲》Op. 32-5

The musical score for Rachmaninoff's G Major Prelude, Op. 32 No. 5, is presented in two systems. The first system features a treble clef staff with a melodic line starting on G4, marked 'a tempo' and 'p'. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'p'. The second system continues the melody, marked 'pp' and 'leggiero'. The bass clef staff continues with eighth notes, marked 'pp' and 'dim.'

这是一幅宁静透明色彩绚丽的水彩画，纯净高贵、纤尘不染、简洁凝练、惜墨如金。像麦浪起伏的田野、漫长的路、云雀的歌声、牧童的笛声……是拉赫玛尼诺夫作品中不可多得的神品。

又如《D 大调前奏曲》Op. 23-4¹³，这首如歌的行板有着独特的艺术魅力，深沉宁静的旋律、细微的局部性半音运动如温婉的絮语，与级进音阶为主的多声部线条交织辉映，显得清新又透着诗意。主旋律在不同织体的“陪伴”下萦绕不散，给我们以无限的幻想空间。

在这样用优美的音乐手法描绘出淡淡的充满理想化的匀称的背景下，我们仿佛看到了静谧安详的辽阔的大草原和雪景向我们扑面而来，又或者是看到了雪被一点点融化，一滴滴的汇成一条小溪，潺潺的、自由自在的向着它想去的方向流淌着……

浪漫主义音乐家、美学家比起关注自然本体来更加关注自然的神奇力量。他们的内心世界和自然的生命非常亲密，大自然不仅是隐蔽的处所，更是情感力量、灵感以及揭示新鲜事物的源泉。舒曼说：“难道我们可以抹杀大自然的功绩，否认我们在乐曲中利用美丽宏伟的自然景色吗？阿尔卑斯山，壮丽的海洋景象，春回人间、大地苏醒的宜人景色，这一切难道音乐没有向我们描述吗？”“在浪漫主义音乐家的音乐中特别在拉赫玛尼诺夫 24 首前奏曲中我们时不时的能感受到大自然的那种神秘的“意境”。这位浪漫主义的最后一位“旗手”把俄罗斯钢琴艺术中东方的“意境”因素发挥到了极限，在他以后的俄罗斯钢琴作曲家中无人能及。

拉赫玛尼诺夫继承了浪漫主义音乐美学观点的衣钵。19 世纪浪漫主义音乐美学属于情感论音乐美学，它强调主观创造，主体的感情不依赖于理性活动和理性认识过程，而是依赖感性的审美经验。西方主观性的哲学基础来自古典哲学中康

¹³ 谱例参看本文第 17 页例 12-15。

¹⁴ 转引自舒曼《论音乐与音乐家》，陈登颐译，人民音乐出版社 1978 年版，第 81 页。

德的主观唯心论。这也正是浪漫主义主观表情性的美学背景和理论基础。霍夫曼说：“音乐仿佛就是外化了的心灵之精髓和形象，是纯粹情感的合拍演奏，物质中介也改变不了它……。”¹⁵“音，你何处都存在。但能表达出精神界高贵语言的音群及旋律，却只存在于人们心中。”¹⁶他认为只有表现精神的音乐旋律才能称之为真正的音乐。浪漫主义时期在强调音乐精神性内涵的同时，又极力强调音乐能让人们体会到某种情感意义上的最高境界。也就是说可感受而不能言明的“意境”。这与资本主义社会初期人们怀着既期待又矛盾的审美心态有关系。

资产阶级大革命给西方社会带来了对未来美学的憧憬和向往，不少年轻的艺术家都对革命运动投入了极大的热情。浪漫主义美学无不受此影响，注入了一种明显的对未来社会与艺术的理想主义情调。音乐是以自由纯粹的方式来描写人的情感的，排斥物质性，不跟任何功利相联系，是主体情感自内向外的表现。艺术家们所崇尚和追寻的音乐超然价值正好在器乐作品中得以昭现。这些美学和哲学思想都直接或间接的影响了拉赫玛尼诺夫思想和音乐创作。特别是在他的《24首钢琴前奏曲》更是体现出这种主观主义的“意境”的美学和哲学特点。

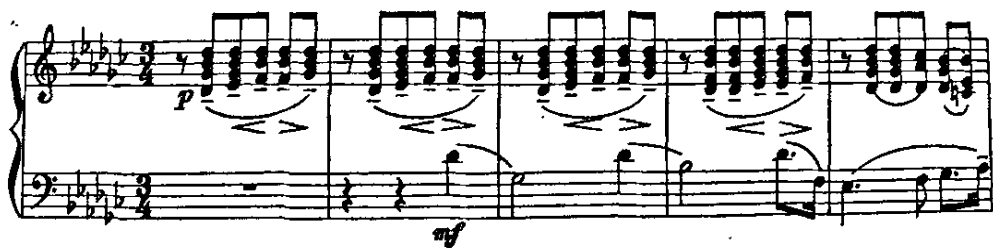
谱例 26. 《降E大调前奏曲》Op. 23-6

¹⁵ M.H. 艾布拉姆斯《镜与灯》，丽稚牛、张照进、童庆生译，王宁校，北京大学出版社1989年版，第137、138页。

¹⁶ 转引自何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版，第110页。

这是单一主题的、写法自由的幻想曲。行云流水、格调高雅，令人爱不释手。在这里，结构是为人所用，而非为曲式而写作，所以从这首前奏曲足以看出拉赫玛尼诺夫的创作是内心感受的真实表达，以及他对音乐元素运用的游刃有余的作曲天赋。

谱例 27. 《降 G 大调前奏曲》Op. 23-10



这是一首器乐化的作品：徐缓悠长的歌调如大提琴一般，加弱音器似的高音弦乐队和声音型中又包含着上行音阶运动。随着乐思的展开，织体也逐渐发展，音响丰满而缜密。这种细致入微的写法反映出作曲家极为丰富的内心世界，深刻而又内省。

（二）“悲剧”美

“悲剧”起源于古希腊，从古今中外对“悲剧”一词的理解来看，可以概括为三种含义：其一是指描写悲剧故事的戏剧种类；其二，指一切能引发起悲的感觉的事件；其三，指一种美学范畴；主要反映一定的精神境界。“它通过对某种事物的描写显现出某种力量尽量遵循的一定规则，却仍不可避免的遭到失败和灭亡的结局，从中揭示出一定的社会冲突力量的本质。”¹⁷“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喜剧形式，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

¹⁷ 转引自陈伟著《崇高论——对一种美学范畴和美学形态的历史考察》，崇林出版社，1992年版。

可以反映出悲剧性的美学意义。悲剧从一诞生起，就与音乐结下了不解之缘，音乐表达情感的直接性特点促成了悲剧快感的形成，“音乐赋予悲剧最高的姿态是汪洋精神和行而上学意义，使观众在顷刻之间就能真切的感到通过毁灭和否定所达到的最高快乐……”¹⁸当然本文所说的拉赫玛尼诺夫的悲剧性不仅仅只存在于他的作品中，也存在于他的人生中。

首先，是由于他所处的历史环境的特殊性造就出他作品中的悲剧性色彩。十九世纪的俄罗斯一切处在一个不稳定的阶段，旧制度所显示的破产导致旧制度的变革，早在尼古拉一世统治的三十多年间，俄国已经爆发了五百多起农民骚动，随着与英、法进行的克里米亚战争的灾难性失败，农奴觉醒意识的不断上升带来的压力变得不可抗拒起来，然而解放农奴以及工业化发展本身作为一种集权者的妥协手段却进一步削弱了旧有的社会格局，引发了俄国社会中固有的分裂因素和冲突。

拉赫玛尼诺夫其实是个快乐的人，可是他习惯了在阴郁和神秘的气氛里创造音乐，而这种阴郁的情绪贯穿了他一生的创作基调。而且又由于俄国传统思想的破灭，以及后来流亡生活的经历对他的影响，使他终生在怀乡的情结里为漂泊的心灵寻求归属。他经历了抑郁症的困扰、有着民主思想却又不能真正理解革命而被迫背井离乡的痛苦，这些个人苦难的精神体验成为了他音乐的重要成分，使他的音乐充满了悲剧色彩。萨赫诺夫斯基曾把他称作是“恐惧和悲惨的歌唱者”，萨班涅耶夫则称他为“悲剧性的悲观主义者”，他断言拉赫玛尼诺夫的音乐中“总的情调”是“小调性的、悲歌性的、灰心丧气的”，并把作曲家的作品评为“无限的悲怆，没有一线希望，无可挽回的命运的劫数……”。其实拉赫玛尼诺夫本人也比较同意这种对他创作风格的评论。的确，在拉赫玛尼诺夫作品的世界里，无论在欢乐还是痛苦的情感背景下，他的色彩都是相同的，就象人做梦一样，无论是喜是悲都只会是一种颜色。拉赫玛尼诺夫的音乐让人们感觉到的总是神秘、悲伤气氛的弥漫。这也许正是他音乐的魅力所在。例如《c小调前奏曲》Op. 23-7，

¹⁸ 转引自邹建林《从酒精精神到强力意志——尼采美学思想评述》，中国音乐学，1998年第四期。

《降b小调前奏曲》Op. 32-2¹⁹，《b小调前奏曲》Op. 32-10，《#g小调前奏曲》Op. 32-12都表现出内在忧伤的情绪。

其次，在于他的悲剧性艺术风格。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、欢快的色彩不是我所乐见的。”的确，不论就调式的意义来说，还是就心理刻画的意义来说，拉赫玛尼诺夫特别倾向于小调，倾向于小调性的主题以及悲歌性或悲剧性的形象领域。在他的艺术中，总有一些主题不断出现在他的创作中。例如：拉赫玛尼诺夫的“命运”形象是柴科夫斯基“命运”形象的直接继承者，他对命运总有一种不可言喻的恐惧感。如《#c小调前奏曲》中命运的脚步声。“魔鬼”形象在拉赫玛尼诺夫的戏剧性音乐构思中也起着显著作用。因而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。

最后，在作品的艺术表现方面体现了悲剧艺术所体现出来的潜在的张力场和深刻的戏剧性和生命的超越感。任何一种艺术语言都要构成一种张力场，悲剧美更是如此。在拉赫玛尼诺夫的《24首钢琴前奏曲》中，首先在音高上拉赫玛尼诺夫的旋律小二度音表现了痛苦的情感性质，由于调性音的特性，在I-II级音之间的倾诉，表现出剧烈的痛苦、悲叹和深切的忍从，较为狭窄的音区突出了悲痛的抑制性。如《#c小调前奏曲》开始的小二度下行音调便典型地体现出这一特点。

谱例 28. 《#c小调前奏曲》Op. 3-2



¹⁹ 参见谱例 18-21。

拉赫玛尼诺夫的悲剧性与贝多芬《命运交响曲》中的那个命运主题不同。贝多芬的命运主题在音高构成上呈现出更多的跳进因素，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。

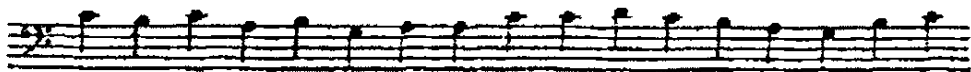
在音量方面力度强弱并置的特点使音乐形象形成鲜明的对比，具有矛盾冲突的情感性质，大开大合、大起大落。再加上色彩性和声、变音体系、织体的层次性，以小调为主、平凡的调插入及调性转换、远关系的转调²⁰，这一系列特点都构成了张力场的内部性质：破坏简单造成复杂；破坏和谐，造成紧张的局势。另外，由于主题乐思的发展呈现出多重性，有扩大结果的趋势，也增加了作品的张力，这些都构成了音乐强大的张力场，是悲剧的美的基础。

悲剧强调的是由人物的悲剧性格导致的悲剧冲突，也就是戏剧性。音乐反映悲剧冲突没有文学那么容易，因为它的非感念性，所以不能直接描述人物的性格冲突，但它却通过更直接的接触动人的情感来唤起人的感受。拉赫玛尼诺夫在钢琴上调动一切可能调动的因素，在音区和力度上形成巨大的反差，引起音乐情绪极度的变化，仿佛是不同的激烈的人物冲突；在旋律上用动机模进来制造全曲的高潮，以达到感情的最高峰。因此音乐仿佛有了形象，这就是在作曲中的音乐唤起形象的能力，而悲剧冲突是音乐情感的形象表现。

悲剧不仅是让人怜悯与同情，更是最大限度的表现人的本质力量与人类生存的真实状况之间的矛盾状态，激起人的大彻大悟，豁达心灵的净化。在他的钢琴作品中反映了人生就是悲剧，而摆脱悲剧的方法就是放弃、死亡。而历史上许多作曲家在他们作品中表现死亡时，都不约而同的采用了同一个古老的曲调——中世纪天主教教会歌调《愤怒的日子》。

谱例 29. 《愤怒的日子》的主题

²⁰ 参见本文第二章中的分析。



这个曲调常被音乐家们作为“死亡”和“神秘”的象征。拉赫玛尼诺夫对此曲调更是偏爱。

谱例 30. 《#c 小调前奏曲》Op. 3-2



该曲第六、第七两小节柱式和弦织体表层的旋律中就隐藏着“死亡”主题。

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

这就是生命的超越感悟。

第二节 民族性特征

所谓民族性，包括民族性格、民族精神、民族文化、民族情感、民族语汇、民族形式、民族气派等许多方面。众所周知，俄罗斯人具有强烈的民族意识，他们始终站在本民族的立场上，以民族艺术天性表现出热心为国家服务的精神，以辉煌的艺术成果和充实的情感反映了民族和时代的情绪。²¹

十九世纪末二十世纪初是俄国从资产阶级民主革命过渡到无产阶级革命时期。在此期间，资本主义得到迅速发展，同时俄国无产阶级革命力量也在不断成长。政治生活中的各种斗争，激进与消沉、前进与后退在当时的文艺思潮中也得到相应的反应，出现了一些继承并发展俄国优秀传统文化的音乐家。在钢琴方面，老一代的有柴可夫斯基，里姆斯基—科萨科夫等；就才能和贡献而论，年轻一代中的拉赫玛尼诺夫是最为突出者之一。他极力维护俄罗斯音乐文化的优秀传统，其创作和古典传统一直保持密切的联系。

俄罗斯的文学、历史，她那宽广、苍凉而庄严的大地，尤其是那些永远在人们心中流传的丰富的民谣，都溶化为拉赫玛尼诺夫音乐的基本要素中。再加上俄罗斯民族的性格——热情浓厚、自由奔放，民间舞的粗犷节奏，都是艺术家们取之不尽的创作源泉。他们极成功地把民族的歌曲，民间旋律的因素，通过音乐语汇合成一种统一的语言来达到走向世界的目的。作为二十世纪最著名的作曲家、钢琴家、指挥家的拉赫玛尼诺夫，由于他生长在俄罗斯这块辽阔的国土上，他的音乐渗透了俄罗斯民族的精神。另一方面，他的音乐创作也突出体现了当时俄国社会中的资产阶级的民主思想，和俄国民族传统的文学保持着密切的关系，所以他的作品深刻反映了俄国第一次革命前的资产阶级知识分子阶层的意志与希望。拉赫玛尼诺夫本人说过：“作曲家的音乐应该表现他所出生的那个国家的精神，

²¹ 转引自梁文光《俄罗斯钢琴学派的民族性》，河北建筑科技学院学报(社科版)，2006年3月第23卷第1期。

他的爱情信仰及他所喜爱的书籍和绘画的内容，音乐应该是他生活经历的总和……。我是位俄罗斯作曲家，祖国确定了我的气质和处世态度。”²²因此，他的作品中渗透了作者对俄罗斯祖国、俄罗斯人民和民族艺术的热爱之情，对祖国大自然的诚挚而温暖的描绘，对祖国命运的真诚关切。例如前奏曲 Op. 23-2 就是描写民众在节日庆祝时表现出的欢乐气氛，他这种体现了俄罗斯人民精神和崇尚大自然的构思在其他作品中也有体现。

拉赫玛尼诺夫激烈反对那种脱离民间源泉的现代主义艺术，他毕生都极力同广大的听众接触。他的乐曲创作和他那创造性的演奏，在本质上都带有民主主义的性质。远在他年轻时，他就已能深刻理解俄国民间艺术的精髓。这种同民间基础的关系，明白的表现在他的前奏曲中，如 Op. 23-2、5²³，Op. 32-3、11 等。

强烈的俄罗斯特质，是拉赫玛尼诺夫音乐的基本要素，也是他迷人之所在。

第三节 浪漫主义风格特征

虽然拉赫玛尼诺夫的大部分音乐活动在二十世纪，但他的音乐风格仍属于十九世纪浪漫主义。

首先，拉赫玛尼诺夫的钢琴作曲风格直接起源于西方的浪漫主义大师，特别是肖邦和李斯特，偶尔与舒曼和勃拉姆斯有联系。这位俄罗斯作曲家必定已观察到德彪西对钢琴的革命性处理，但他却几乎完全置之不顾。他专注于肖邦、李斯特的结构框架，并热衷于歌唱性旋律、丰满的洪亮度以及精心制作的技术性装饰。特别是他的 24 首前奏曲中充实的和声、优美的旋律、鲜明的节奏、精致的织体等²⁴浪漫主义学派表现手法的特征，都说明拉赫玛尼诺夫还是应该属于浪漫派作曲家，是浪漫派作曲家的“守夜人”。

²² 转引自吴令仪《试论拉赫玛尼诺夫钢琴曲的创作特色》，上海师范大学学报，1996年第3期。

²³ 参见谱例9、10。

²⁴ 这些表现手法在第二章中已有详细说明，此处不再举例。

肖邦是拉赫玛尼诺夫年轻时代最崇拜的音乐家，他曾经这样评价肖邦“肖邦！我从19岁就感觉到他的伟大，并且赞赏他一直到今天。他是这样令人震惊的天才，至今也没有一位作曲家在风格的现代化上比得上他。对于我来说，他始终是伟人中最伟大的一位。”所以我们在欣赏他的24首前奏曲的前期作品中可以清晰地看到肖邦钢琴作品中常用的创作技法。其中以琶音的运用最为突出。

从拉赫玛尼诺夫的音乐风格上，他受影响最深的还是柴可夫斯基，并从他那里继承并发展了俄罗斯民族浪漫主义风格的传统，抗拒了西欧现代主义影响。拉赫玛尼诺夫的音乐气质里有大量优美伤感的情调，和柴可夫斯基一样，这些旋律来自舒缓宽广的俄罗斯民歌，自然而优美，俄罗斯艺术特有的深沉忧郁性格自然天成，不加任何矫饰。

还有一位也给了拉赫玛尼诺夫很大影响，他就是前面提到的拉赫玛尼诺夫的表兄西洛蒂。西洛蒂的演奏极其奔放热情、流畅自由并具有宏伟的气势。拉赫玛尼诺夫在跟西洛蒂学琴时，受到他在音乐表演和音乐创作上的启发。作品Op. 23的十首前奏曲都是献给西洛蒂的，可见他对拉赫玛尼诺夫的影响，以及在拉赫玛尼诺夫心中的份量。西洛蒂是李斯特唯一的俄国学生，而李斯特又是浪漫主义时期的代表人物。这就不难解在拉赫玛尼诺夫的前奏曲中充满着浪漫气息。

总的来说，拉赫玛尼诺夫在创作中极力的维护着俄罗斯音乐的优良传统，并和古典浪漫乐派有着千丝万缕的联系，尽管现代音乐思潮已在当时的俄罗斯有了很大的发展，但他依然捍卫和继承古典浪漫主义传统。不是有许多“属于自己的时代”作品，都被丢到陈年纸堆中了，况且在每个时代里，总也不乏缅怀过去，而非瞻望未来的杰出作品出现。真正优秀的作品是能经得起时间考验的。重要的是该作曲家到底有多少独到心得，他如何表现自己，及他的乐念是否强而有力。就这几方面而言，拉赫玛尼诺夫确实是强过大部分作曲家。这也正是的他独特风格之一。

第四章 历史地位与历史局限

（一）历史地位

拉赫玛尼诺夫作为后期浪漫主义风格的代表，他的作品成为浪漫主义和现代主义之间的联结点。而这些非常独特的因素又完整地体现在他的前奏曲中。这套前奏曲有着特殊的历史地位。

首先，前奏曲是一种抒情器乐独奏小品，其结构方式相对简单。但对主体、和声、织体的要求却并不简单。故此，写的人多，但写得好的却不多。而以 24 个大小调来成套创作的作曲家，无一例外的都是名重一时的钢琴大师：在复调音乐中古有巴赫，今有肖斯塔科维奇，他们的《前奏曲与赋格》堪称是不朽的经典；在主调音乐中，就有拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾和德彪西。在他们之前，则有肖邦留下的前奏曲的传世之作。正是由于这些传世名作，我们才得以观察到钢琴前奏曲这一体裁作为历史见证的特殊意义。钢琴前奏曲未必成为作曲家的成名作或是代表作，但却可以称得上是作曲家“标签性”的作品。钢琴前奏曲的创作是衡量作曲家写作水平的高低，技法成熟与否的试金石，是作曲家音乐风格和乐思的高度集中和概括。

拉赫玛尼诺夫的前奏曲属于他最有价值的钢琴文献之列。过去人们总是爱说拉赫玛尼诺夫的音乐创作就是肖邦和柴可夫斯基的跟随者。当然，任何一个初学者，在他刚开始起步时，总是先受到前人的影响。拉赫玛尼诺夫自己就曾说过“我年轻时，完全被柴可夫斯基的音乐迷住。”然而，当他成长、成熟有了自己的思想后，他就只是他自己了。只不过肖邦、柴可夫斯基和拉赫玛尼诺夫在精神上都是民族浪漫主义罢了。

拉赫玛尼诺夫在音乐中尽情的表现着音乐的美感，他用真挚的情感来表现和

揭示他音乐的深刻的魅力和让人难以忘怀的激情。他音乐创作的一大特点就是能够在规模较短小的作品中体现出重大的悲剧构思。这些作品中充满了心理刻画，而展开的过程炽烈、紧张。但是除了体现悲剧的因素外，他的作品也有以磅礴之力刻画幸福和心旷神怡、安逸宁静的形象，他的这些作品都属于俄国抒情作品中最富有诗意的创作之列，这些作品以特殊的力量显示出他热爱祖国大自然，和他内心温暖的一面，极其赋有民族性。在他的音乐中，让人们更多的感到俄罗斯风格中淡淡的甜美与忧伤，更深刻的体会他作品中的庄重、沧桑与优美。

有人这样说，听拉赫玛尼诺夫的作品有一种贵族式的享受，也许这和俄罗斯文化传统相关。说到俄罗斯作品，人们往往容易把目光投向它的民族文化，深沉、粗犷、略带野性。就像托尔斯泰的作品，即便平平常常一事情，或者小小一个人物，总要以一种广袤深邃的眼光观察审视，并将尽可能大的背景展现出来。

这就是拉赫玛尼诺夫和他《24首钢琴前奏曲》，他把浪漫学派的音乐艺术发挥到了一个新的高度，他对音乐和艺术的真诚和热爱使他的浪漫主义音乐在追求个性化音乐语言、音乐形象，探索完美的音乐表现手法上达到了很高的境界，呈现出独特迷人的艺术魅力。

所以说，拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲在艺术造诣上有很高的价值，为20世纪钢琴音乐的发展起到了承上²⁵启下²⁶的作用。

其次，俄罗斯钢琴演奏艺术源自西欧，但它并不是完全依靠西欧养料长大的附庸，它的演奏富有鲜明的俄罗斯特性。追溯其渊源，不难发现它的根是扎在俄罗斯音乐文化丰厚的土壤深处的。众所周知，浪漫主义演奏大师霍洛维兹擅长演奏的基本曲目是肖邦、李斯特的作品，但他在德国、英国和美国多次征服西方世界的演出曲目，恰是柴可夫斯基和拉赫玛尼诺夫的钢琴作品。其实他在九岁以前，就已经几乎弹遍了家中所有的俄罗斯作曲家的钢琴作品，俄罗斯音乐文化的烙印

²⁵ 拉赫玛尼诺夫很好的继承了浪漫主义的优秀传统，使浪漫主义的精华得以保留下来，传承下去。

²⁶ 拉赫玛尼诺夫后期的前奏曲结合了现代派的创作技法，为后人怎样发展现代音乐提供了很好的方法与借鉴。

早已深深打入他的心灵。丰富的民族钢琴音乐作品，是俄罗斯钢琴家们迅速成长的主要食粮。自格林卡的创作开始到19世纪末，俄国民族乐派作曲家们创作了大量钢琴音乐杰作，穆索尔斯基的《图画展览会》、巴拉基列夫的《伊斯拉美》、柴可夫斯基的那些有浓郁俄罗斯色彩的钢琴作品，向世界宣告了俄罗斯钢琴艺术新世纪的黎明。而出自20世纪的作曲家兼钢琴家拉赫玛尼诺夫的新作：第二、第三钢琴协奏曲、24首前奏曲、练习曲，和斯克里亚宾、普罗科菲耶夫的作品一起把俄罗斯钢琴艺术带进了世界乐坛，共同撑起了俄罗斯音乐的民族大旗。

俄罗斯钢琴学派的历史证明：形成自己民族的特色，决不能只靠躺在外国钢琴作品上去实现，必须有足够的优秀的民族钢琴作品为后盾、基石。而拉赫玛尼诺夫的众多钢琴作品就是这后盾、基石的重要部分。俄罗斯的作曲家、钢琴家们都有着强烈的民族意识，其作品和演奏民族性格十分鲜明。拉赫玛尼诺夫正是继承了这一优秀的传统，用他的钢琴作品为他的祖国——俄罗斯贡献着一切。其中，24首钢琴前奏曲可谓是众多钢琴作品中最能代表他创作风格的作品之一，至今仍有许多钢琴家演奏他的前奏曲，其中《#c小调前奏曲》甚至成了俄罗斯钢琴家们音乐会的必弹曲目。

演奏拉赫玛尼诺夫前奏曲的唱片最早是由美国钢琴家 Ruth Laredo 首次灌录。此后德国 Breitkopf 公司和 Bossoy & Hawkes 公司也开始灌录。演奏家包括 A·阿涅瓦斯：Angel；V·弗拉基米尔·阿什肯纳齐：Decca，1995年；P·卡廷：OLYM(CD)；C·基恩：Protone(CD)；林帕尼：ERAT；S·里希特（作品23有6首，作品32有7首）：MELO；H·谢利：HYPE；A·魏森贝格：RCA(CD)。其中作为俄罗斯钢琴学派传人的阿什肯纳齐(1937—)录制的唱片更接近拉赫玛尼诺夫本人诗意又气势宏大、音响浓郁厚实、力度对比强烈的演奏风格，故成为演奏拉赫玛尼诺夫前奏曲的权威版本之一。另一张拉赫玛尼诺夫权威版本的唱片编号为：RCA/60568-2-RG，演奏者威森伯格（Alexis Weissenberg）是保加利亚老一辈钢琴家，施纳贝尔的高徒，被誉为“当代最杰出的钢琴大师之一”、“现代钢琴演奏艺术的代表人物”，

在 DG 和 RCA 录有大量唱片，广受好评。”他也十分喜爱演奏拉赫玛尼诺夫的这 24 首前奏曲。

拉赫玛尼诺夫自己演奏前奏曲的唱片由 RCA 发行，但只包括作品 23-5、10 和作品 32-3、5、6、7、10。拉赫玛尼诺夫自己录制钢琴前奏曲还有：1919 年与爱迪生唱片公司录制的《#c 小调前奏曲》；1920 年 5 月为胜利公司 (RCA 的前身) 录制的一批唱片中包括《g 小调前奏曲》和《G 大调前奏曲》；1921 年《#g 小调前奏曲》。

由此可以看出，拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲在世界乐坛上有着举足轻重的地位。拉赫玛尼诺夫为俄罗斯乃至世界钢琴音乐的发展作出了巨大的贡献。

最后，拉赫玛尼诺夫的《24 首钢琴前奏曲》还作为钢琴教材被多个出版社刊印，其中在中国师范类院校中以龙吟编著、上海人民音乐出版社出版的《拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲》使用的最多。国外最早主编校订拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的是克·伊贡诺夫，首版由莫斯科 gutheil 出版社发行。至今，拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲仍在发行，为世界钢琴教育事业提供了宝贵的资料。

（二）历史局限

拉赫玛尼诺夫是二十世纪初俄罗斯音乐文化中重要人物之一。他继承并发展了俄罗斯古典音乐的优良传统，但是，由于他的资产阶级世界观的局限，使他脱离当时的革命斗争²⁸和革命群众。在拉赫玛尼诺夫的音乐中，我们可以听到在舒缓、激情的情绪之中，贯穿着深深的苦闷与压抑之情，甚至还带有阴暗恐怖情绪的象征，使人联想到柴可夫斯基作品中常有的悲哀和窒息感。这虽说是当时敏感的知识分子对社会黑暗所共有的情绪反应，但拉赫玛尼诺夫在他的理想和现实中一直

²⁸ 转引自蒋博彦《拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐文献》上，钢琴艺术 2004 年第 4 期。

²⁹ 这里的革命主要指无产阶级革命。

有着双重的行为。他一生多在逃避现实，一方面他痛恨现实中的社会黑暗，同情俄罗斯人民的苦难历程，他渴望革命去改变这种现状，但当革命真正来临的时候，他却缺乏斗争的勇气而选择逃避，这是他软弱的性格²⁹决定的。以至于在他的《24首钢琴前奏曲》和其他的作品中总是带有一丝丝的幽怨和无奈。在表达自己的不满与痛苦时，没有肖邦的那种淋漓尽致的激情，没有贝多芬那样的无所畏惧的勇气，所以他在音乐表现力上还是让人感觉到有那么一点点遗憾，并没有上升到伟大的思想性、哲理性的高度。听众欣赏他的作品就犹如隔着一面无比清晰的玻璃看世界，在玻璃中看到的世界是那么的真真切切、那么的清晰无比、那么的触手可及，但是我们毕竟在玻璃的后面，永远没有亲身接触这世界。虽然拉赫玛尼诺夫是新一代的作曲家，但由于他这面心灵的玻璃，他的思想意识形态和革命斗争的勇气并没有比自己的前辈进步多少。社会在发展，他却更加远离生活。在自己的狭隘天地中，不可能理解变革的实质和远景。十月革命爆发后，他被旧制度崩溃所造成的混乱吓倒，离开了祖国，终于铸成了俄罗斯音乐事业及他个人生活中悲剧性的遗憾。正像他在1934年对记者坦率承认的那样：“失去了祖国，我也失去了自己。一个流亡者，失去了音乐的根子、传统、故土，也没有了创作的愿望，除了一些沉寂无声的平静的回忆以外，已经没有别的慰藉了”。³⁰

或许，只有多年后在美国西海岸加利福尼亚的家中，当他永远闭上眼睛的那一刻起，时常浮现在他脑海里的理想与现实的矛盾阴影才宣告散去——浓缩于那阴影中的是一片他时刻为之魂牵梦绕、焦虑关怀的辽阔土地——整个世界上唯一向他紧闭大门的地方——他的祖国。

²⁹ 拉赫玛尼诺夫从小生活在一个优越的环境下，天才的他又成名较早，在他的前半生可以说是一帆风顺，这在历史上的作曲家中是很少见的，在他的成长中没有亲身体会到人生的艰难。古人说“天降大任于斯人也，必先苦其心智，劳其筋骨，饿其体肤，行拂乱其所为”，所以拉赫玛尼诺夫缺乏的是坚强的性格。

³⁰ 李应华《西方音乐史略》，人民音乐出版社，2003年，103页。

结 语

本文以拉赫玛尼诺夫 24 首钢琴前奏曲作为研究对象,从音乐本体到风格特征进行了系统的研究。

一. 通过对钢琴前奏曲历史的发展方向和拉赫玛尼诺夫本人所处社会环境的研究,我们可以更好的从前奏曲创作历史发展的主体方面和社会特殊环境的客体方面去理解拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》中所体现的历史性和社会性的音乐内涵。

二. 通过对拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲本体的表现手法的研究,我们可以从作品内部更清晰地看到拉赫玛尼诺夫前奏曲的精美独到之处,为后文进一步剖析其内涵奠定理论依据。

三. 通过对前奏曲美学特征、风格特征的分析,让我们感受到拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐永远是不折不扣地有着俄罗斯性格的悲剧美,当面对人生面对生命的时候,悲剧美与意境美一样,最终走向超脱虚幻的浪漫境界,去追求理想的光明,实现生命的超越。这正是拉赫玛尼诺夫作品在风格上实现东西方审美精髓的融合。这种融合是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,是可观的;这种融合又有着深刻的文化背景和历史现实作为基础,是真实的。

四. 通过对前奏曲历史地位和历史局限的分析研究,我充分肯定了拉赫玛尼诺夫前奏曲对俄罗斯乃至世界音乐的巨大贡献。但是也大胆提出了其历史局限性给他音乐创作及其思想内涵带来的缺憾。

以上是本篇论文的主要观点。

后 记

在这三年的研究生学习中，我首先要感谢我的导师李长明副教授。在李老师的精心辅导下，我在钢琴演奏方面有了很大的进步，并有目的的接触了一些著名作曲家的钢琴作品，其中就包括拉赫玛尼诺夫的前奏曲，这次接触使我喜欢上了这套钢琴曲，并最终作为硕士论文的研究对象。在本论文的选题和写作期间李老师给我的帮助和信心，使我最终完成了这篇论文。在此，我再次感谢李长明老师对我的帮助。

在选题期间，我还得到了张国强老师的帮助，有了张老师的指点，我的思路更加清晰，思维更加开阔。论文写作期间，朱敬修老师给予我耐心细致的意见和建议，其严谨的态度与严格的要求使我受益匪浅。正是有了这些老师的帮助，我的论文才得以顺利完成，在此，特表示感谢！

最后，我要感谢一直默默无闻关爱着我的父母！他们无私的爱与支持让我走到了今天，硕士毕业的今天，谢谢你们——我的父亲、母亲！

硕士毕业等待我的是在今后的工作岗位上好好工作，把我这些年所学的知识用于实践，我将以我最大的热情为音乐教育事业贡献我的力量！

参考文献

A. 论著类

- [1] 洛秦著.《心&音.com 世界音乐人文叙事》[M].上海音乐出版社 2002 年版.
- [2] 中国音乐家协会编辑部著.《音乐译文》(第六辑)[M].音乐出版社 1956 年版.
- [3] 《苏联大百科全书选译》[M].上海文艺出版社.
- [4] 李应华著.《西方音乐史略》[M].人民音乐出版社 2003 年版.
- [5] 张洪岛著.《欧洲音乐》[M].人民音乐出版社 2002 年 9 月版.
- [6] 童道锦、孙明珠著.《外国钢琴作品的分析与演奏》[M].人民音乐出版社.
- [7] 任光宣著.《俄罗斯艺术史》[M].北京大学出版社.
- [8] {德}尼采著,赵登荣译.《悲剧的诞生》[M].漓江出版社.
- [9] 吴祖强著.《曲式与作品分析》[M].人民音乐出版社.
- [10] 博里斯·施瓦茨著.《苏联音乐与生活 1917—1970》[M].人民音乐出版社 1979 年版.
- [11] 郑兴三著.《钢琴音乐文选》[M].
- [12] 美国《新格罗夫音乐与音乐家大词典》[M].1980年伦敦版.
- [13] 张前,王次炤著.《音乐美学基础》[M].人民音乐出版社2002年版.
- [14] 罗伯特·沃克著.《拉赫玛尼诺夫》[M].江苏人民出版社 1999 年版.
- [15] 华萃康著.《拉赫玛尼诺夫的和声技法》[M].上海音乐出版社 2002 年版.
- [16] 修海林、罗小平著.《音乐美学通论》[M].上海音乐出版社 2000 年版.

B. 期刊论文类

- [1] 唐丽娟.钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨[J].钢琴艺术 2000 年第 4、5、6 期.
- [2] 扬帆.对拉赫玛尼诺夫《24 首钢琴前奏曲》的调性思考[J].黄钟(武汉音乐

学院学报) 2004 年增刊.

[3] 吴令仪. 试论拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的创作特色[J]. 上海师范大学学报 1996 年第 3 期.

[4] H·勋伯格, 邹彦编译. 俄罗斯大师: 拉赫玛尼诺夫[J].

[5] 王嘉. 拉赫玛尼诺夫音乐悲剧之源[J]. 音乐爱好者 2006 年 3 月.

[6] 吴晓云. 拉赫玛尼诺夫《#c 小调前奏曲》结构特色剖析[J]. 沈阳音乐学院学报 1998 年第 1 期.

[7] 荣洁. 俄罗斯民族性格和文化[J]. 青年文化家 2006 年第 1 期.

[8] 宋梦书. 俄罗斯音乐与其文化[J]. 俄罗斯中亚西欧研究 2005 年第 1 期.

[9] 范晓玲. 拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲的独特性[J]. 星海音乐学院学报 2004 年 9 月第 3 期.

[10] 卞善艺. 俄罗斯钢琴学派的渊源及发展[J]. 中国音乐学(季刊)1994 年第 3 期.

[11] 艾峰. 试论拉赫玛尼诺夫音乐中的悲剧性艺术风格[J]. 山东艺术学院学报 2005 年第 4 期.

[12] 蒋博彦. 拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐文献(上)[J]. 钢琴艺术2004年第4期.

[13] 华萃康. 拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系[J]. 南京艺术学院学报 1995 年第 3、4 期.

[14] 梁文光. 论俄罗斯钢琴学派的民族性[J]. 河北建筑科技学院学报(社科版)2006 年 3 月第 23 卷第 1 期.

[15] 朱雅芬. 浪漫主义后期的俄罗斯作曲家[J](上、下). 钢琴艺术2004年第7、8 期.