

论钢琴演奏的听觉联想

——浅析视觉意象在钢琴演奏与教学中的作用

引言

人脑中各种感官的感觉相互间是可以沟通的。人在感知某一对象时，某种感官可以获得另一种感官才能得到的感觉。如眼睛看见事物的形状，好象听到了事物的声音；听见事物的声音，又好象感受到事物的形状。如：苏轼的名句“小星闹若沸”，使人不仅得到视觉的画面，而且通过一个“闹”字，还使人似乎在无声的景色中产生了听觉的感受。散文家朱自清在其名篇《荷塘月色》中，将荷花的清香比喻成“远处高楼上的梵阿铃”，这是嗅觉转移到听觉的联想；而我国古代文献《吕氏春秋》中记载，钟子期赞叹伯牙的演奏说“巍巍乎若泰山”“汤汤乎若流水”，又使听觉产生了一种视觉意象。

人们通常所说的音乐形象，实际上是通过演奏者的听觉而产生的一种表象，它可以是一种视觉形象，也可以是一种气氛，一种过程，一种意境，一种色彩以及其它感觉。“音乐形象的特性在于听和充满活力的想象，这是音乐艺术基本的和原则性的特点。”（菲因伯格：《钢琴，作为一门艺术》莫斯科1969年版）大凡优秀的钢琴家都有敏锐的听觉能力，他们在有意或无意聆听的状态下，其听觉神经器官和分析器官都保持着高度的职业敏感性，而这种敏感的听觉不是天生就有的，而是长期训练的结果。通过进一步丰富深入的演奏实践及情感体验，人们能够更加自如地运用自己的听分析器，这时声音对脑神经的刺激就超越了原始简单的条件反射状态，形成有智力选择的听觉，从而引起一系列心理活动（知觉，记忆，联想，想象以及情绪等活动）。在听觉引起的想象中，人们是以整个身体感觉来感受音乐的，这些感觉包括视觉，味觉，触觉乃至嗅觉等。

音乐是一门比较抽象的听觉艺术，它不象其他艺术那样能直接感受到现实事物的形象，而是通过音响的传递，再经过联想而得到某种视觉意象。因此，音乐并不长于对现实形象的描绘，而更长于通过“音流”去表达人们的情感。然而，获得某种视觉意象为理解音乐所表达的感情又起着积极作用。例如，当人们听到某种声音时，往往说它是“圆润的”或“尖锐的”。“圆”与“尖”就是一种模糊的视觉意象。虽说这是一种简单的暗喻，但任何暗喻都不是随意的，而是以大量的真实感受为基础的。

视觉意象与音乐听觉有着密切的关系。在绘画这类视觉艺术中，线条和色、

论钢琴演奏的听觉联想

——浅析视觉意象在钢琴演奏与教学中的作用

引言

人脑中各种感官的感觉相互间是可以沟通的。人在感知某一对象时，某种感官可以获得另一种感官才能得到的感觉。如眼睛看见事物的形状，好象听到了事物的声音；听见事物的声音，又好象感受到事物的形状。如：苏轼的名句“小星闹若沸”，使人不仅得到视觉的画面，而且通过一个“闹”字，还使人似乎在无声的景色中产生了听觉的感受。散文家朱自清在其名篇《荷塘月色》中，将荷花的清香比喻成“远处高楼上的梵阿铃”，这是嗅觉转移到听觉的联想；而我国古代文献《吕氏春秋》中记载，钟子期赞叹伯牙的演奏说“巍巍乎若泰山”“汤汤乎若流水”，又使听觉产生了一种视觉意象。

人们通常所说的音乐形象，实际上是通过演奏者的听觉而产生的一种表象，它可以是一种视觉形象，也可以是一种气氛，一种过程，一种意境，一种色彩以及其它感觉。“音乐形象的特性在于听和充满活力的想象，这是音乐艺术基本的和原则性的特点。”（菲因伯格：《钢琴，作为一门艺术》莫斯科1969年版）大凡优秀的钢琴家都有敏锐的听觉能力，他们在有意或无意聆听的状态下，其听觉神经器官和分析器官都保持着高度的职业敏感性，而这种敏感的听觉不是天生就有的，而是长期训练的结果。通过进一步丰富深入的演奏实践及情感体验，人们能够更加自如地运用自己的听分析器，这时声音对脑神经的刺激就超越了原始简单的条件反射状态，形成有智力选择的听觉，从而引起一系列心理活动（知觉，记忆，联想，想象以及情绪等活动）。在听觉引起的想象中，人们是以整个身体感觉来感受音乐的，这些感觉包括视觉，味觉，触觉乃至嗅觉等。

音乐是一门比较抽象的听觉艺术，它不象其他艺术那样能直接感受到现实事物的形象，而是通过音响的传递，再经过联想而得到某种视觉意象。因此，音乐并不长于对现实形象的描绘，而更长于通过“音流”去表达人们的情感。然而，获得某种视觉意象为理解音乐所表达的感情又起着积极作用。例如，当人们听到某种声音时，往往说它是“圆润的”或“尖锐的”。“圆”与“尖”就是一种模糊的视觉意象。虽说这是一种简单的暗喻，但任何暗喻都不是随意的，而是以大量的真实感受为基础的。

视觉意象与音乐听觉有着密切的关系。在绘画这类视觉艺术中，线条和色、

的作用。下面将从具有空间特性的音点、音线、音层三方面来阐述其在钢琴演奏中的作用。

（一）音点是产生良好音质的基础

不论强弱深浅、后薄虚实，每个声音的“点”都具有决定的意义。如：在钢琴教学中，教师经常会借用白居易《琵琶行》中的诗句：“大珠小珠落玉盘”对非连奏的音点进行形象的比喻。这种音点一般出现在古典风格的乐曲中；快速跑动的音群中；晶莹剔透、穿透力强的声音中。

音点的训练必须从初级程度开始。从练习第一个音就要学会“倾听”。练习的正确与否，必须通过声音来检验。当手指触键时，要听声音是否充分地发出来了；是否有良好的共鸣；当手指在琴键上站立时，耳朵要倾听声音的持续和延长并学会听好听的和不好听的声音。并在此基础上认识到不好听的声音是由于错误的弹奏法直接造成的。譬如说：敲砸的声音是由于过高过猛地向琴键冲去而造成的；闷暗的声音是因为下键时手臂不放松，下键速度掌握不好而造成的；而挤压的声音是由于在钢琴发声后，手继续对琴键施加压力而造成的。可见，看似简单的“音点”，本身就有很多学问。

1、每个声音都有明确的音点。

在触键上找到每个音的最佳发音点，能提高手指的控制能力，加强手指触键的精密程度，增加演奏的把握性。而最主要是为了改善声音的质量，发出真正符合钢琴特点的声音。

2、触键的深度、力度、速度决定了音点的质量。

从键底到键面的各个不同层面上都有音点的存在。在弹奏中，我们对于力度大的声音，需要弹得响的声音容易注意到触键的音点，而对力度小，轻柔，飘忽的声音的音点容易忽略；对于下键速度快，晶莹穿透的音点容易做到，而不太重视下键速度慢，抒情歌唱的声音的音点。

在钢琴上，我们只可能在一瞬间把我们所需要的那个声音发好，其后声音延长的好坏，在发音那一瞬间就已经决定了。所以弹奏时，触键必须到“点”。演奏者在面临任何一首作品时，都需要积极地去发现、处理每一个细节，先从“音点”出发，把每一个音的色调扑捉住，使每个音都象一颗或大或小或明或暗的珍珠展现在人们面前。

的作用。下面将从具有空间特性的音点、音线、音层三方面来阐述其在钢琴演奏中的作用。

（一）音点是产生良好音质的基础

不论强弱深浅、后薄虚实，每个声音的“点”都具有决定的意义。如：在钢琴教学中，教师经常会借用白居易《琵琶行》中的诗句：“大珠小珠落玉盘”对非连奏的音点进行形象的比喻。这种音点一般出现在古典风格的乐曲中；快速跑动的音群中；晶莹剔透、穿透力强的声音中。

音点的训练必须从初级程度开始。从练习第一个音就要学会“倾听”。练习的正确与否，必须通过声音来检验。当手指触键时，要听声音是否充分地发出来了；是否有良好的共鸣；当手指在琴键上站立时，耳朵要倾听声音的持续和延长并学会听好听的和不好听的声音。并在此基础上认识到不好听的声音是由于错误的弹奏法直接造成的。譬如说：敲砸的声音是由于过高过猛地向琴键冲去而造成的；闷暗的声音是因为下键时手臂不放松，下键速度掌握不好而造成的；而挤压的声音是由于在钢琴发声后，手继续对琴键施加压力而造成的。可见，看似简单的“音点”，本身就有很多学问。

1、每个声音都有明确的音点。

在触键上找到每个音的最佳发音点，能提高手指的控制能力，加强手指触键的精密程度，增加演奏的把握性。而最主要是为了改善声音的质量，发出真正符合钢琴特点的声音。

2、触键的深度、力度、速度决定了音点的质量。

从键底到键面的各个不同层面上都有音点的存在。在弹奏中，我们对于力度大的声音，需要弹得响的声音容易注意到触键的音点，而对力度小，轻柔，飘忽的声音的音点容易忽略；对于下键速度快，晶莹穿透的音点容易做到，而不太重视下键速度慢，抒情歌唱的声音的音点。

在钢琴上，我们只可能在一瞬间把我们所需要的那个声音发好，其后声音延长的好坏，在发音那一瞬间就已经决定了。所以弹奏时，触键必须到“点”。演奏者在面临任何一首作品时，都需要积极地去发现、处理每一个细节，先从“音点”出发，把每一个音的色调扑捉住，使每个音都象一颗或大或小或明或暗的珍珠展现在人们面前。

这是一首纯粹技术性的音阶型练习曲，它的旋律线条就是很简单的斜线，而编者为此曲子取了个很形象的名字：“童子军登山”，再配上一幅画，当孩子在弹奏音阶时，脑子里联想到平时生活里爬山的感觉，就把一种向前推进，向上的行进感，带到了演奏中去，使这首枯燥的小曲生动起来，并赋予它音乐化的处理。

如罗忠镕的《我学你》象鹦鹉学舌那样，左手的旋律线条与右手一致，先后出来，音区不同，形象地把复调卡农的手法介绍给了孩子。



旋律线有各种形状，各种内涵，赋予你某种想象，本文将在“音乐的图象感”中作进一步阐述。

2、低音旋律线条：

钢琴音乐的主要魅力来自于旋律，但是，旋律的美丽如歌也取决于音乐织体各部分之间音响的相互关系。我们在钢琴教学中，经常碰到这种情况：有的学生对旋律声部比较注意，而把其它声部放在可有可无的地位。低声部的线条是与旋律融为一体的，它们共同表达了丰富的情感变化。恰当摆好各声部的位置，有意识的对各个声部作好安排，这也是音乐表达方面的重要环节。

在练习曲的弹奏中，很多学生就容易忽视左手的旋律线条。如：莫斯科夫斯基练习曲 NO. 5 常常被弹得机械枯燥，像在做音阶练习。



这是一首纯粹技术性的音阶型练习曲，它的旋律线条就是很简单的斜线，而编者为此曲子取了个很形象的名字：“童子军登山”，再配上一幅画，当孩子在弹奏音阶时，脑子里联想到平时生活里爬山的感觉，就把一种向前推进，向上的行进感，带到了演奏中去，使这首枯燥的小曲生动起来，并赋予它音乐化的处理。

如罗忠铨的《我学你》象鹦鹉学舌那样，左手的旋律线条与右手一致，先后出来，音区不同，形象地把复调卡农的手法介绍给了孩子。



旋律线有各种形状，各种内涵，赋予你某种想象，本文将在“音乐的图象感”中作进一步阐述。

2、低音旋律线条：

钢琴音乐的主要魅力来自于旋律，但是，旋律的美丽如歌也取决于音乐织体各部分之间音响的相互关系。我们在钢琴教学中，经常碰到这种情况：有的学生对旋律声部比较注意，而把其它声部放在可有可无的地位。低声部的线条是与旋律融为一体的，它们共同表达了丰富的情感变化。恰当摆好各声部的位置，有意识的对各个声部作好安排，这也是音乐表达方面的重要环节。

在练习曲的弹奏中，很多学生就容易忽视左手的旋律线条。如：莫斯科夫斯基练习曲 NO. 5 常常被弹得机械枯燥，像在做音阶练习。



完善地处理音线是钢琴演奏中必须解决的重要课题。钢琴演奏者需要通过每一根“音线”的起伏、连接、呼吸和韵律来传递内心的感受与情绪，从每一个细节出发，构筑起整体的完美。

(三) 音线与音线的复合与组合，形成了音层

层次感是钢琴演奏者必须具备的。好的建筑必定有许多层次，错落有致，重点突出。音乐在表层和深层上都表现为“近景、中景、远景”这些从画家那里借来的结构概念。只有很好地把握住了音乐作品中各个层次的发展，才能较好地把握住作曲家的创作意图。

1、单声部旋律的层次感：

(1) 模进式的旋律引起层次感。模进乐句之间，可以构成层次感。

如莫扎特的 C 大调奏鸣曲

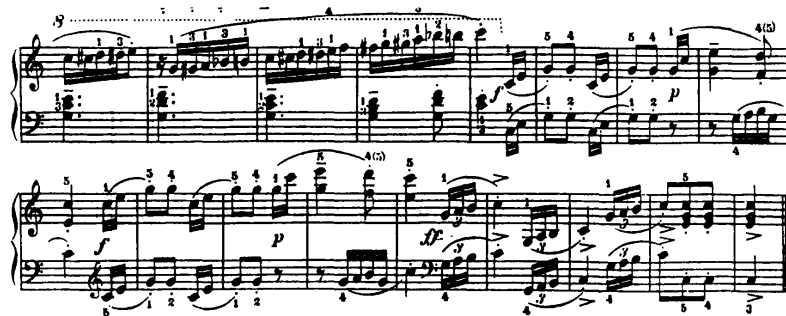


(2) 音区的不同，也可形成一定的层次感。

如《瑶族长鼓舞》的尾声也是运用这一手法使热闹的局面慢慢安静下来，有一种曲终人散的感觉。



(3) 对答式的层次。利用日常生活中常见的对答式语气，通过假设对象进行想象，这种想象能帮助初学者更好地理解乐曲语气，语调，弹出相应的层次来。如库劳的《小奏鸣曲》OP53·NO·1 此例中 f 与 p 的对比，我们可以想象成成人与小孩子的对话，一种是小孩子小心翼翼地恳求，一种是大人无容置疑地拒绝的口气。




2、多声部钢琴音乐的层次：多声部音乐的织体可使多声部音响成为多层次的“立体”音响。音乐是“流动的建筑”便是对此的比喻。一首乐曲往往由几个声部构成，这对演奏者的听觉能力，手的控制能力都有极高的要求。许多学生能比较清楚地听辨出一个声部的音乐，但对多声部音乐却缺乏良好的听辨能力。在学习钢琴的最初阶段，就必须让学生明白两只手分担着两个不同声部的任务，应该真正听到两只手演奏的音乐。在学习多声部音乐时，要特别让学生注意去听各声部独立的旋律线条。每个声部的单个音符相互组织成良好的音线，使各声部之间组织成良好的声部关系，从而在纵横两方面把音乐组织成完美的整体。

(1) 在主调音乐或主调——复调的音乐作品中，存在着旋律与伴奏、低音与和声、主要声部与次要声部之间的关系。层次也由两个层次发展到多个层次（如旋律层、副旋律层、伴奏层，以及旋律层、不同织体的伴奏一层、二层，副旋律层、低声部层等等）织体与旋律千变万化的组合均可以由听觉的联想引来视觉的意象。在印象主义音乐中，层次问题更被全方位、立体化地细分为各种不同音色的组合；在现代音乐中，甚至每个音符都可能代表一个完全不同的层次。没有鲜明的层次感是无法演奏好任何一个时期的作品的。

(2) 钢琴作品充满复调结构，这给钢琴演奏者提出了一项同时奏出各个不同声部并把它们结合成完整的整体的极为艰巨的任务。线条的层次感在复调音乐作品中有着重要作用。

A、声部间的对答呼应。复调作品，特别是赋格曲，其发展乐思的手段和主调作品不同。以赋格曲为例，主题先在一个声部出现，然后在另外的声部进行模仿，原来的声部进入对题，若干独立的声部交织在一起，使音乐更加丰富。

B、各声部音区，节奏的不同，应予以区分。如赋格主题在不同声部出现，要

有类似女高音，男高音，女中音，男低音等不同音色的区别。在演奏复调音乐时，我们经常遇到不同的声部因为音乐性质的不同，要求不同的奏法的情况。如巴赫三部创意曲第十三首在发展中出现了一个新的因素 ，这种节奏型的音乐可用断奏弹，与连奏的主题形成对比。有时，两个声部需要用不同的奏法，又要一只手来完成，这要求手指要有很强的独立性。

C、声部的均衡感。在巴洛克音乐中，除主题而外，其他声部都有其独立意义。或是对题，或是自由声部，有时会有三个甚至更多不同性格的线条的复合。它们都以严格的对位法则组合在一起。复调音乐的力量在于它的内部结构，即声部之间的对比、交融、穿插与结合。在处理声部关系上，首要的原则是平衡。每个声部大致处于基本相同的力度水平上，首先做到每个声部都能清晰地听见，都能完美地连贯弹奏；其次再考虑略微强调某一层面的问题，弹奏时不宜片面强调某一个声部。钢琴作品充满着复调结构，这给钢琴演奏者提出了一项同时奏出各个不同声部并把它们结合成一整体的极为艰巨的任务。如果钢琴演奏者不具备复调听觉能力、丰富的想象联想和弹奏复调的技巧；弹奏出的音乐缺乏体现音乐织体的各个成分的必要的鲜明性，那将会给人这样一种印象：好象一幅不遵守透视规则的画，所描绘的东西由于缺乏层次感，而成为一件无血无肉的平庸艺术品。

作曲家运用音乐的空间层次特点，创作出多声部层次之间互相掩映，此起彼伏的作品，诱发出人们在视觉上光影交错的类比联想。钢琴演奏者应具有洞察音乐层次结构的能力，并用各种声音区别不同音层的作用，使音乐形象在清晰的层面中显现出来。

如果演奏者能处理好每个“音点”的触键，每条“音线”的连贯与衔接，形成真正的“多层次”的结构，就为正确解释作品的内涵打下了良好的基础。

二、钢琴音乐的色彩感

“色彩”是造型艺术的重要表现手段之一。音乐中的“色彩”体现在音响效果上，它实际上是一种音响的色彩。音乐作品中的音色与绘画中的色彩存在着许多自然的联系。有许多音乐家把音乐与颜色相比拟并把它们分别联系起来。1876年，当时著名的音乐家波萨科特提出了一个音乐家们可以接受的比拟：弦乐、人声——黑色。铜管、鼓——红色。木管——蓝色。这种音色与颜色的联想是人们在艺术欣赏中逐渐获得的。但不是唯一的，也不是绝对的，它往往带有很强的主

观性。

在历史上也曾有人把不同风格的作曲家的作品与色彩联系起来，不同的音乐家由于他们的个性不同，其音乐变化也就因人而异，各不相同，就象名画家笔下的色彩、光线各不相同一样。有人说莫扎特的音乐是蓝色的，给人以平静的心态；肖邦的音乐是绿色的，而瓦格纳的音乐则闪烁着不同的色彩。这些说法虽然有些过于笼统，可是却说明了人们在欣赏音乐时是可以联想到丰富色彩的。

声音是钢琴演奏者的一种表现手段，就象画家笔下的色彩、光线一样，是很重要的手段。著名作曲家、钢琴家拉赫玛尼诺夫指出：在弹奏时“最重要和首先要考虑的是所发出的声音。技术和其他问题是次要的，首先是色彩！色彩！色彩！”音色是钢琴描绘意境、渲染情绪、揭示韵味、塑造形象的重要途径，也是演奏者理解表达能力优劣、色彩感觉浓淡、艺术造诣深浅的显著标志。怎样使钢琴演奏充满音色变化，这对教与学双方都是至关重要的问题。以下将从触键、调式调性、和声、节奏、踏板几方面谈谈钢琴音乐中的色彩问题。

（一）指触是色彩的手段

各种声音产生的方法，从最安静的 ppp 到最洪亮的 fff，从平稳、流畅、悦耳的旋律到尖锐的跳音，发音方法有很大的不同。涅高兹在《论钢琴表演艺术》一书中指出“要弹得声音动听，必要的先决条件是从肩部到指尖，包括手臂、手腕和手在内应全部放松，丝毫不紧张；然而手指应总是准备好的，就象前线的士兵一样（要知道，音色的关键是指尖的触键，而其余部分：手、手腕、手臂、肩胛、背部都是后方，后方应很好地组织起来，如果允许我继续借用军事用语的话——一切为了前线。）”触键方法决定着发音的质量。音色变化说到底还是演奏者细致、敏感的指触差别所造成的。良好的触键，使每一个音符弹出的音量、停留的时值、应有的力度及音响的效果都能恰到好处，使各音之间成为有机的联系，从而赋予作品以鲜活的生命力。

1、不同的触键部位以及不同的触键方向会产生不同的音色。

（1）用手指指尖部位，在手指二关节以下与键盘基本成直角状的触键。指尖保持明确的触感。这种垂直击键，触感灵敏，琴键起落迅速，其音色清脆，纯净透明。用以表现晶莹剔透的音色，均匀清晰的音粒，生动活跃的节奏，流畅悠扬的气息。

（2）用手指指面多肉的部位，自第二关节以下与键盘基本成锐角的触键。可

观性。

在历史上也曾有人把不同风格的作曲家的作品与色彩联系起来，不同的音乐家由于他们的个性不同，其音乐变化也就因人而异，各不相同，就象名画家笔下的色彩、光线各不相同一样。有人说莫扎特的音乐是蓝色的，给人以平静的心态；肖邦的音乐是绿色的，而瓦格纳的音乐则闪烁着不同的色彩。这些说法虽然有些过于笼统，可是却说明了人们在欣赏音乐时是可以联想到丰富色彩的。

声音是钢琴演奏者的一种表现手段，就象画家笔下的色彩、光线一样，是很重要的手段。著名作曲家、钢琴家拉赫玛尼诺夫指出：在弹奏时“最重要和首先要考虑的是所发出的声音。技术和其他问题是次要的，首先是色彩！色彩！色彩！”音色是钢琴描绘意境、渲染情绪、揭示韵味、塑造形象的重要途径，也是演奏者理解表达能力优劣、色彩感觉浓淡、艺术造诣深浅的显著标志。怎样使钢琴演奏充满音色变化，这对教与学双方都是至关重要的问题。以下将从触键、调式调性、和声、节奏、踏板几方面谈谈钢琴音乐中的色彩问题。

（一）指触是色彩的手段

各种声音产生的方法，从最安静的 ppp 到最洪亮的 fff，从平稳、流畅、悦耳的旋律到尖锐的跳音，发音方法有很大的不同。涅高兹在《论钢琴表演艺术》一书中指出“要弹得声音动听，必要的先决条件是从肩部到指尖，包括手臂、手腕和手在内应全部放松，丝毫不紧张；然而手指应总是准备好的，就象前线的士兵一样（要知道，音色的关键是指尖的触键，而其余部分：手、手腕、手臂、肩胛、背部都是后方，后方应很好地组织起来，如果允许我继续借用军事用语的话——一切为了前线。）”触键方法决定着发音的质量。音色变化说到底还是演奏者细致、敏感的指触差别所造成的。良好的触键，使每一个音符弹出的音量、停留的时值、应有的力度及音响的效果都能恰到好处，使各音之间成为有机的联系，从而赋予作品以鲜活的生命力。

1、不同的触键部位以及不同的触键方向会产生不同的音色。

（1）用手指指尖部位，在手指二关节以下与键盘基本成直角状的触键。指尖保持明确的触感。这种垂直击键，触感灵敏，琴键起落迅速，其音色清脆，纯净透明。用以表现晶莹剔透的音色，均匀清晰的音粒，生动活跃的节奏，流畅悠扬的气息。

（2）用手指指面多肉的部位，自第二关节以下与键盘基本成锐角的触键。可

触键的速度与弹奏力度有关。要弹得响些，力度就要用得大一些，用力部位会产生相应变化，速度也应更快。因为触键速度快，钢琴的榔头击弦时间极短，琴弦的基音振幅较大，同时所产生的泛音也会多起来，总的音色就很明亮。要想弹得柔和些，触键速度就要放慢。因为触键速度慢，琴弦的基音振幅小，所产生的泛音少，音色自然就柔和些。

4、触键深度的不同也会产生不同的音色。一般来说，触键深，可以获得丰满厚实的音色；触键浅，又可获得一种虚无缥缈的音响效果。在同一个乐句中，触键的深度也是不一样的。在重要的音上、需要强调的音上、旋律高点音上、时值长的音上，等等情况下应弹得深一些；而在乐句较轻弱部位的音上、时值较短或处于不那么重要的位置（如经过音）上、乐句收尾音上，等等情况下应弹得浅些。在快速音流的华彩句中，决不能把琴键压得太深，需要用又轻又浅的指触奏出清脆透明，富有弹性的声音。特别是在印象派时期，由于音色对比更丰富，层次要求更细腻，在触键的深度方面就需更加细致。

（二）调式调性与和声色彩

和声是音乐语言要素中最为复杂的一种。如果说节奏和旋律是自然产生的，那么和声则在一定程度上是由理性的概念逐渐发展起来的。调式调性与和声的功能作用除直接影响到力度强弱、节奏的松紧和动力的大小外，也能引起色彩感。

1、调式调性的色彩。调式调性是音级运动的组织体系。不同的调式调性由于音级与主音的关系以及它们相互的关系在音响上给人以明亮或暗淡的感觉。如在大小调式中，人们普遍认为：大调式明朗，接近暖色调的联想，常用于表现热烈、雄壮等情绪“带有一种积极能动的男性的因素”。小调式柔和，更近似冷色调，常用于表现静谧，深情、悲伤等情绪“带有消极退省的女性因素”大小调式如此，五声调式以及以五声调式为基础的六声、七声调式，中古七声自然调式等都有明、暗的音响特征。如果把全音阶、半音阶、合成音阶（两种音阶之合成）以及世界各民族的特性音阶、人工音阶纳入其中，那么各调式音阶不同所可能产生的不同的音响，其色彩的变化就可想而知了。这些都可能由听觉联想转化为视觉意象。如：玛祖卡是波兰乡民喜爱的舞曲，肖邦创造性地运用它的特性节奏与民间调式和声，使它更具有鲜明的民间色彩和波兰民族气质。德彪西喜爱运用大小调形式以外的各种音阶与调式：一般在具有东方风格和某些亲切柔和的片段，就使用五声音阶；在表现古老、神秘气氛的作品中，运用中古调式。而波兰舞曲

中多用中古调式；挪威的民间舞曲多有五度持续音等等。这些都有互不相同的特点。对此类钢琴作品中的调式细加分析，能更准确地传递出乐曲的民间色彩。

关于调性的色彩感，里姆斯基·科萨科夫与斯克里亚宾都发表过具体见解，他们一致认为各种调性有其明显的色彩感。假如我们把一首乐曲从原调移到另一个调性，它就会给我们另一种印象。这就表明了各个调性的性质是彼此不同的。比如我国著名的作曲家储望华先生在改编钢琴独奏曲《二泉映月》时，初稿曾用降 E 大调调号，以为会柔美些。后来改为 E 大调即升记号的调号，更增添了色彩的穿透性。又如，贝多芬在写作奏鸣曲 OP2·N0·1 中，选用了色彩浓郁的和声小调，正是为了表达他内心急切地求解命运何以如此不公平的强烈愿望。作曲家表达自己的感情为什么选择这个调性而不选择另一个调性，就好象一位美术家对自己所需的色彩也是一下子找到的，并不需要犹豫很长的时间。

一首完全属于一个调性的小曲子，就象一幅只用一种颜色画成的小画。如果想解除颜色的单调感，必须制造对比；从对比色中借用一种颜色加进来，便可以使作品生动而富于变化。同样的道理，我们在演奏中，如果注意远、近关系的离调、转调的变化，则可以使音乐变得生动起来。

如肖邦的《升 C 小调夜曲》（OP27·N0·1）的中段，主题材料十分简单，但整个 *Pru mosso* 部分以意想不到的转调，使音乐始终处于焦急和强烈的情感中。因此到降 D 大调 *Con anima* 处，音乐突然转到活泼的节奏时，是一种意外，然而这里又从降 D 到了极弱的 C 大调再经过 *fff* 的减七和弦到八度的华彩。肖邦用如此异乎寻常的戏剧性手法，回到升 C 小调的忧伤主题。这首夜曲，由于它内在的悲剧因素和个人倾诉的性质，使它在较短的篇幅中包含了巨大的情感变化和纯粹的戏剧性效果。（见附页谱例一）

2、和弦与和声色彩。和弦是和声的基本单位。和弦由于构成音不同产生不同的音响，或明或暗、或协和或不协和，它们之间又有程度的不同。和弦连续进行并纳入调式体系，则会产生不同的力度、色彩以及稳定感和不稳定感、紧张度的增长与紧张度的减退等。如果运用离调、转调、复合和声、多调式、多调性以至无调性等，音响之丰富，变化之多样，由听觉联想产生的视觉意象的可能性更加宽广。

演奏者应对和声的变化很敏感，应该清楚地知道或听到音乐中的和声变化，用心领会和声的力度、和声的色彩及和声旋律之间的关系，在听觉的控制下，将

中多用中古调式；挪威的民间舞曲多有五度持续音等等。这些都有互不相同的特点。对此类钢琴作品中的调式细加分析，能更准确地传递出乐曲的民间色彩。

关于调性的色彩感，里姆斯基·科萨科夫与斯克里亚宾都发表过具体见解，他们一致认为各种调性有其明显的色彩感。假如我们把一首乐曲从原调移到另一个调性，它就会给我们另一种印象。这就表明了各个调性的性质是彼此不同的。比如我国著名的作曲家储望华先生在改编钢琴独奏曲《二泉映月》时，初稿曾用降 E 大调调号，以为会柔美些。后来改为 E 大调即升记号的调号，更增添了色彩的穿透性。又如，贝多芬在写作奏鸣曲 OP2·N0·1 中，选用了色彩浓郁的和声小调，正是为了表达他内心急切地求解命运何以如此不公平的强烈愿望。作曲家表达自己的感情为什么选择这个调性而不选择另一个调性，就好像一位美术家对自己所需的色彩也是一下子找到的，并不需要犹豫很长的时间。

一首完全属于一个调性的小曲子，就象一幅只用一种颜色画成的小画。如果想解除颜色的单调感，必须制造对比；从对比色中借用一种颜色加进来，便可以使作品生动而富于变化。同样的道理，我们在演奏中，如果注意远、近关系的离调、转调的变化，则可以使音乐变得生动起来。

如肖邦的《升 C 小调夜曲》（OP27·N0·1）的中段，主题材料十分简单，但整个 *Pru mosso* 部分以意想不到的转调，使音乐始终处于焦急和强烈的情感中。因此到降 D 大调 *Con anima* 处，音乐突然转到活泼的节奏时，是一种意外，然而这里又从降 D 到了极弱的 C 大调再经过 *fff* 的减七和弦到八度的华彩。肖邦用如此异乎寻常的戏剧性手法，回到升 C 小调的忧伤主题。这首夜曲，由于它内在的悲剧因素和个人倾诉的性质，使它在较短的篇幅中包含了巨大的情感变化和纯粹的戏剧性效果。（见附页谱例一）

2、和弦与和声色彩。和弦是和声的基本单位。和弦由于构成音不同产生不同的音响，或明或暗、或协和或不协和，它们之间又有程度的不同。和弦连续进行并纳入调式体系，则会产生不同的力度、色彩以及稳定感和不稳定感、紧张度的增长与紧张度的减退等。如果运用离调、转调、复合和声、多调式、多调性以至无调性等，音响之丰富，变化之多样，由听觉联想产生的视觉意象的可能性更加宽广。

演奏者应对和声的变化很敏感，应该清楚地知道或听到音乐中的和声变化，用心领会和声的力度、和声的色彩及和声旋律之间的关系，在听觉的控制下，将

法的点、横、竖、撇、捺等凑拍，文章的“暨音声之迭代，若五色之相宣”（即文章中音的节奏变化，就象绘画中的五色一样要协调）……都可以形成节奏。

人对节奏最敏感的器官是听觉，在作为听觉艺术的音乐中，节奏得到最鲜明的反映。音乐的节奏是由音响的轻重缓急，以及节拍的强弱或长短在运动中合乎一定规律的交替出现而形成，是音乐旋律的骨干和乐曲结构的基本因素，具有较强的感染力。节奏（包括重音规律，长短音运动以及速度）、音色、奏法等表现手段，它们在听觉上给人的联想，也完全能够产生画面及色彩效果。

1、节奏可以塑造形象。人们可以通过某种节奏产生联想。比如当人们听到 $\times \times | \times -$ 的节奏时，自然会联想到队列，队列的口令正是一二一：一二一，可以想到队列正在行进之中。当人们听到 $\times \times \times \times \times \times |$ 这种节奏时，很自然就会与马蹄的声音产生联系，在脑海中浮现出奔马的形象。如钢琴曲《牧民歌唱毛主席》右手音型就选用了这一节奏。



2、节奏能营造一种气氛，表达一定的情感。

舒展缓慢的节奏，给人们宽广的感觉，而急促、快速的节奏，给人们紧张、热烈、欢快的感觉。三连音的节奏，有时会感觉到连贯而流畅，有时又会感到富有动感，而切分节奏又很富有弹性。音乐的民间色彩主要表现在节奏、调式和弹性节拍的方式上，不论是肖邦的波兰民间色彩，李斯特的匈牙利、吉普赛色彩，格里格的挪威色彩，阿尔贝尼兹、格拉那多斯的西班牙色彩等等，都首先与节奏相关。如：阿列曼德舞曲是用弱拍弱节奏起；波尔卡舞曲重音在弱节奏上；而玛祖卡的重音也不在第一拍上等等，它们各有自己的特点，因此，在展示乐曲的民间色彩时，一定要注意它们的节奏特点。

（四）踏板的运用也是一种色彩手段

作为色彩手段，右踏板处于非常重要的地位。

1、制音器一经抬起，被弹出的音的无数上方泛音开始畅通无阻地与这些音的

本身形成共鸣，使钢琴的音色得以改变，给弹奏音响增添新的色彩，而且使其更加丰满。

2、右踏板可以使得个别地方或一段音乐获得鲜明的色彩。一段不用踏板的音乐和一段用踏板的音乐之间在音响上可显示出极大的不同，这种效果常常用来使音乐获得对比。如贝多芬在 *ff* 或 *f* 时标明使用右踏板，在 *pp* 或 *p* 时标明不用踏板，这就是典型的运用踏板加强力度对比的做法。



3、长踏板有时能产生音的混合的效果。

为获得色彩性效果，贝多芬在他的奏鸣曲作品 53 第三乐章中，多次为色彩性朦胧状的音色效果使用了将不同和弦及调式放在同一个长踏板内的不寻常做法，使其产生不协调的色彩性和声效果。



4、踏板的不同深度表现的色彩也不一样。

弹奏气势恢弘的作品时，踏板一般踩得较深，使之产生含有较多泛音的音响，增加音量。如李斯特、贝多芬的作品。而在弹奏自下而上的华彩音或和弦外音出现以后，要达到音响的纯净，又可以采用半踏板。半踏板主要根据低音比高音消失得慢的原则而采用。巧妙的运用半踏板，可以在一个低音上弹出各种不同和声色彩的结合，使弹奏的声音更加饱满如歌，色彩丰富。另外，在许多印象派钢琴作品以及浪漫派时期华彩性乐句中，需要浅浅地、轻轻地用灵巧的脚踝非常敏感地控制踏板。浅踏板产生的泛音较少，与含泛音较多的深踏板的音响形成对比，且能得到踏板的“滋润”而使声音不至于太干燥。

左踏板具有极大的色彩意义，但并非弱奏处全部用弱音踏板，而应该依靠弱音踏板的几个层次，配合不同的指触，使音色变化的范围进一步扩大。

前苏联钢琴大师伊古姆诺夫曾说“绘画中需用色彩片、点来构成总的背景。同样，音乐中需用踏板来创造色彩。”不同作品要求不同的声音色彩，我们必须认真研究作品的性质以及它们所需要的声音色彩，再来决定如何使用踏板。踏板的运用，关键在于演奏者对音乐的理解。在教学中要加强听觉的训练，同时，脚的技术的训练也不可忽视。

多年来，音乐家们在不断探寻音乐与色彩的联系。有人甚至想把音乐和色彩一一对号入座。音色与颜色之间毕竟存在着一定的距离。人们之所以能在它们之间设下某种对应关系，主要是依靠感觉。音色与颜色同样能给人们以明朗、暗淡等等各种不同的感觉，一旦某种音色和某种颜色能够给予人们相类似的感觉，人们就会自然地把它联系在一起。

要掌握钢琴音乐的调色板，掌握所需要的发音，演奏者必须首先研究乐谱，对作曲家在乐句、表现、速度、节奏、情绪等方面的要求有一个清晰的概念和理解。预先构想的内心听觉会帮助你获得某种你渴望通过其触键来获得的音色。音乐作品的特色一定是通过演奏者的专心致志和富于想象的表现来完成的。

三、钢琴音乐的图象感

音乐可以采用文字、符号、图形等手段记录下来，并且可以通过视觉形象的配合，尤其是艺术图象与色彩的配合增强它的艺术效果。

随着科学的不断发展，音乐声学的研究也获得了很大的进展，科学家们又可以把音的高低、快慢、音色等特性用声学图表标示出来。而现代录音、唱片技术

4、踏板的不同深度表现的色彩也不一样。

弹奏气势恢弘的作品时，踏板一般踩得较深，使之产生含有较多泛音的音响，增加音量。如李斯特、贝多芬的作品。而在弹奏自下而上的华彩音或和弦外音出现以后，要达到音响的纯净，又可以采用半踏板。半踏板主要根据低音比高音消失得慢的原则而采用。巧妙的运用半踏板，可以在一个低音上弹出各种不同和声色彩的结合，使弹奏的声音更加饱满如歌，色彩丰富。另外，在许多印象派钢琴作品以及浪漫派时期华彩性乐句中，需要浅浅地、轻轻地用灵巧的脚踝非常敏感地控制踏板。浅踏板产生的泛音较少，与含泛音较多的深踏板的音响形成对比，且能得到踏板的“滋润”而使声音不至于太干燥。

左踏板具有极大的色彩意义，但并非弱奏处全部用弱音踏板，而应该依靠弱音踏板的几个层次，配合不同的指触，使音色变化的范围进一步扩大。

前苏联钢琴大师伊古姆诺夫曾说“绘画中需用色彩片、点来构成总的背景。同样，音乐中需用踏板来创造色彩。”不同作品要求不同的声音色彩，我们必须认真研究作品的性质以及它们所需要的声音色彩，再来决定如何使用踏板。踏板的运用，关键在于演奏者对音乐的理解。在教学中要加强听觉的训练，同时，脚的技术的训练也不可忽视。

多年来，音乐家们在不断探寻音乐与色彩的联系。有人甚至想把音乐和色彩一一对号入座。音色与颜色之间毕竟存在着一定的距离。人们之所以能在它们之间设下某种对应关系，主要是依靠感觉。音色与颜色同样能给人们以明朗、暗淡等等各种不同的感觉，一旦某种音色和某种颜色能够给予人们相类似的感觉，人们就会自然地把它联系在一起。

要掌握钢琴音乐的调色板，掌握所需要的发音，演奏者必须首先研究乐谱，对作曲家在乐句、表现、速度、节奏、情绪等方面的要求有一个清晰的概念和理解。预先构想的内心听觉会帮助你获得某种你渴望通过其触键来获得的音色。音乐作品的特色一定是通过演奏者的专心致志和富于想象的表现来完成的。

三、钢琴音乐的图象感

音乐可以采用文字、符号、图形等手段记录下来，并且可以通过视觉形象的配合，尤其是艺术图象与色彩的配合增强它的艺术效果。

随着科学的不断发展，音乐声学的研究也获得了很大的进展，科学家们又可以把音的高低、快慢、音色等特性用声学图表标示出来。而现代录音、唱片技术

音高或同音域的音，这种只靠水平方向前进而不作垂直跳跃的旋律常能唤起一种安静，休止或拘束的感觉，特别是当旋律以慢拍子演奏并接在一段活跃或快速旋律后面时。

3、上、下行斜线给人以一种推动的感觉，它具有自然的动态感。

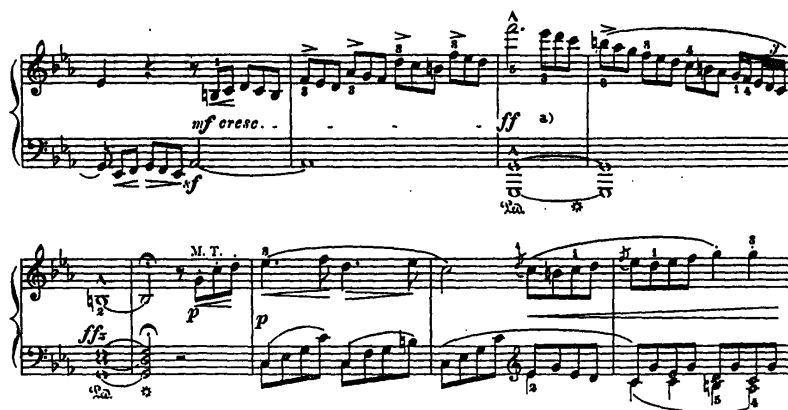
一般来讲，向左倾斜有向上推动的感觉，有一种上升的趋势；向右倾斜有向下滑动感觉，有一种下降的倾向。

(1) 钢琴作品中的上行或下行的音阶。

如莫斯科夫斯基练习曲作品 72 第五条音阶上行时有渐强的感觉，而下行使音量逐渐减弱。



(2) 旋律的最高音出现在旋律的最开始处，其他的音则象是从这个“准备好了的”高度上倾泻下来似的，从而构成一种类似“瀑布”的线条，这种旋律往往具有非常夸张和突出的表情特性，好象朗诵抒情诗歌那样，能给人以强烈的艺术感染力。如：贝多芬悲枪奏鸣曲第三乐章



(3) 相反，一条旋律的最高音也可能在整条旋律线的最后，从而产生与问话语气相似的“疑问”式外形，如舒曼的钢琴小品《为什么》的主题旋律。



4、曲线是点在空间逐渐变换方向运动的轨迹，一般有波纹线、螺旋线、抛物线等类型。

人对曲线的视觉感受往往比直线省力和轻快愉悦。它的特征是流动、变化、柔和、轻巧、优美。有规律的曲线运动无论在自然界还是在造型艺术中，都能通过视觉使人获得一定程度的节奏感受，引起人某种相应的情感活动。

(1) 抛物线则根据其焦点位置不同，可以演释为一组非常流畅的琶音。它的音程、时值的变化有一种渐快或渐慢的趋势，它的音程具有明显的流动性。

A、音程跨度较大，起落幅度较宽、波峰周期较长的“大山”式外形，常和某种崇高的感情、宽广的歌唱或雄壮豪迈的性格有关。例：《陕北民歌主题变奏》的一个片断。



B、音程跨度小，起落幅度小，给人以连绵、婉转、柔和、圆润的感觉。

如：《台湾岛》



4、曲线是点在空间逐渐变换方向运动的轨迹，一般有波纹线、螺旋线、抛物线等类型。

人对曲线的视觉感受往往比直线省力和轻快愉悦。它的特征是流动、变化、柔和、轻巧、优美。有规律的曲线运动无论在自然界还是在造型艺术中，都能通过视觉使人获得一定程度的节奏感受，引起人某种相应的情感活动。

(1) 抛物线则根据其焦点位置不同，可以演释为一组非常流畅的琶音。它的音程、时值的变化有一种渐快或渐慢的趋势，它的音程具有明显的流动性。

A、音程跨度较大，起落幅度较宽、波峰周期较长的“大山”式外形，常和某种崇高的感情、宽广的歌唱或雄壮豪迈的性格有关。例：《陕北民歌主题变奏》的一个片断。






B、音程跨度小，起落幅度小，给人以连绵、婉转、柔和、圆润的感觉。


如：《台湾岛》




按和声的法则连接的种种乐音组合的运动形式。由于从表面现象看，这种乐音运动形式与旋律似乎是一种隶属关系，不能独立地表达情感，加之无论是叠置式和弦连接还是分解式的琶音进行，都显得更为符号化、图象化。因此，往往得不到足够的重视，而将其比之为衬托旋律之花的绿叶，但应引起人们注意的是，正是在绿叶的衬托下，花儿才能显示出其独特的神韵，正是绿叶从阳光和空气中吸收到充足的养分并输送给了花儿，它才能绽放得如此娇艳。

1、不同的音乐体裁具有不同的风格和表现特点。这通常又由其旋律、速度、节拍、节奏、和声以及织体特点表现出来。一种音乐体裁的产生，有一个发生、发展和稳定的过程，其典型的织体语汇便是在这个过程中形成和固定下来的。它们一旦固定下来，又往往成为该音乐体裁的主导性织体，如进行曲、圆舞曲、船歌等。

进行曲典型的织体图式有：(1)  (2)  (3)  等这些音型都是用一种步伐式的节奏写成，可用于队列行进时演奏的乐曲。其织体特点是：用偶数拍子（4/4、2/4），节奏明确，步伐性强，强弱拍分明，常常强调强拍，结构整齐对称。






引自舒伯特《军队进行曲》的主题乐段，气势雄壮、豪迈、充满信心，织体中运用了  的节奏音型，有一种轻快感。

圆舞曲典型的织体图式：(1)  (2)  (3)  等圆舞曲，是一种三拍子的旋转舞，旋律优雅流畅，含有旋转的律动。伴奏织体通常每一小节一个和弦，第一拍是强拍，奏出和弦的低音，第二、三拍是弱拍，在较高的音区奏出节奏性音型化的和弦。例韦伯《邀舞》的中段，旋律优美、轻盈，伴奏音型采用了典型的圆舞曲织体语汇。







按和声的法则连接的种种乐音组合的运动形式。由于从表面现象看，这种乐音运动形式与旋律似乎是一种隶属关系，不能独立地表达情感，加之无论是叠置式和弦连接还是分解式的琶音进行，都显得更为符号化、图象化。因此，往往得不到足够的重视，而将其比之为衬托旋律之花的绿叶，但应引起人们注意的是，正是在绿叶的衬托下，花儿才能显示出其独特的神韵，正是绿叶从阳光和空气中吸收到充足的养分并输送给了花儿，它才能绽放得如此娇艳。

1、不同的音乐体裁具有不同的风格和表现特点。这通常又由其旋律、速度、节拍、节奏、和声以及织体特点表现出来。一种音乐体裁的产生，有一个发生、发展和稳定的过程，其典型的织体语汇便是在这个过程中形成和固定下来的。它们一旦固定下来，又往往成为该音乐体裁的主导性织体，如进行曲、圆舞曲、船歌等。

进行曲典型的织体图式有：(1)  (2)  (3)  等这些音型都是用一种步伐式的节奏写成，可用于队列行进时演奏的乐曲。其织体特点是：用偶数拍子（4/4、2/4），节奏明确，步伐性强，强弱拍分明，常常强调强拍，结构整齐对称。



引自舒伯特《军队进行曲》的主题乐段，气势雄壮、豪迈、充满信心，织体中运用了  的节奏音型，有一种轻快感。


圆舞曲典型的织体图式：(1)  (2)  (3)  等圆舞曲，是一种三拍子的旋转舞，旋律优雅流畅，含有旋转的律动。伴奏织体通常每一小节一个和弦，第一拍是强拍，奏出和弦的低音，第二、三拍是弱拍，在较高的音区奏出节奏性音型化的和弦。例韦伯《邀舞》的中段，旋律优美、轻盈，伴奏音型采用了典型的圆舞曲织体语汇。



场面。主题旋律是安徽民歌《凤阳花鼓》，而开头这段引子，显然是锣鼓“闹台”。音乐织体甚至可抽象出这样的锣鼓经来：

冬冬冬 龙冬 | 冬冬 匡 | 冬冬冬 冬冬 | 冬冬 匡 |……

演奏者如果把这种生动的摹拟造型因素带入演奏中，就能立即把听者引入兴奋热闹的民间风俗场面。

《解放区的天》基本单元为两小节，和声层为节奏性音型，旋律中强拍上的节奏，与富有弹性的伴奏音型相结合，使人产生一种欢天喜地的兴奋感。弹奏时，应充分突出节奏感。音乐用 2/4 拍，织体的节奏型多为 ，有一种民间锣鼓中“冬打 冬打”或“冬打打 打打”的韵味，表现解放区青年男女，手持红绸，热烈欢舞的场面。

丁善德的作品《序曲三首》之一，写于 1948 年。其内容是描绘唐代诗人张继的诗“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠；姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船”的意境。音乐一开始，高音区的旋律便带来宁静、空旷、寂寥的气氛。织体中倚音和弦的不协和音响及其解决是摹拟钟声。全曲仅十小节，钟声鸣响了十一次，使人很容易产生画面的联想，领悟音乐的内涵。

3、织体的情节描述与心理表现

音乐织体通过其中的造型因素进行景物描绘时，有如静物写生，侧重于画面形象。而场面的描绘，则侧重于气氛的渲染与烘托。情节的描述是通过织体中的象征性因素，进行某种过程的描写，如德国浪漫主义作曲家韦伯的《邀舞》便有明确的情节性构思。据说韦伯曾一面用钢琴弹奏这首乐曲，一面向他的妻子解释乐曲表现的情节内容。

(1) - (5) 小节是在男高音音区，用独白式单旋律陈述，表现了在一个热闹的舞会里，一位风度翩翩的绅士，向一位年轻美貌的小姐邀请共舞。(5) - (9) 小节旋律在女高音音区，由四个短小的带和声衬托的动机组成。表现了少女羞涩和犹豫不决的心情。(9) - (13) 小节，又一次用独白式织体旋律陈述，表现绅士再次热情的邀请。(13) - (17) 小节，表现少女终于羞怯地就允。和声上出现完全终止，完成了第一段的陈述。(17) - (19) 小节，和声变为节奏性音型，织体开始活跃，低声部的旋律同高声部的旋律交替进行，和谐而流畅，表现两个人愉快的交谈、话很投机。(30) - (35) 小节，用十度平行的旋律和不稳定的终止，犹如绅士挽着少女的手，款款步入舞池，等待舞蹈的开始。(见附页谱例二) 乐

曲随后是一系列华丽优美的圆舞曲。开始的一段，节奏鲜明的伴奏织体同色调浓艳、柔顺的旋律相结合，使人们仿佛看到 19 世纪上流社会豪华的舞会上，盛装艳服的男女们婆娑起舞的场面。紧接着另一首圆舞曲则带有维也纳圆舞曲的轻轻摇曳的特点，表现女性轻盈柔媚的舞姿。而在 F 小调上的第三首圆舞曲则更潇洒，表现青年男子的风度。

音乐是抒发情感的，感情又是人的一种心理活动，音乐织体的发展与变化，对刻画人的内心活动有着巨大的意义。我们以贝多芬创作的钢琴奏鸣曲《悲怆》第一乐章的呈示部为例，看看音乐织体是怎样参与心理描绘的。

《悲怆》奏鸣曲是反抗残酷命运与黑暗势力追求美好理想和幸福人生的雄伟诗篇，充满斗争的力量和热烈追求的激情。悲壮的慢板引子用合唱式织体，严峻阴森的和弦象征着残酷命运的威胁和人们的叹息。

第（5）小节开始，音乐织体中的和声转换为节奏性音型，并在此背景上方，哀求的音调与斗争的动机交替陈述，表现了一种难以名状的矛盾心理。

从（9）小节开始，音乐织体骤然改变，高音区的华彩旋律与清亮的点式和弦结合，表现了经过内心的思索，渐渐得出明晰的结论。

主部主题，以奋发向上，奔腾不息的音流反映了人们向命运挑战的气势与黑暗势力搏击的决心。音乐织体又一次改变，右手坚定有力的节奏，以及左手分解八度的主持续音，有如战鼓擂动、号角齐鸣，召唤人们进行斗争。

副部活泼、抒情的主题在低音区和高音区一唱一和，十分动听。左手和声变为节奏性音型，略带舞曲性质充满生气，表现人们对幸福的向往和对欢乐的遐想。

结束部以主部材料变化写成，左右手连续不断地半音反向进行，改用齿纹华彩性音型，仿佛掀起了更为汹涌的反抗浪潮，这股音流从低到高，由弱到强，把呈示部的斗争情绪推向高潮。（见附页谱例三）

从上例分析可看出，音乐在这里既不是描绘景物，也不是描绘场面和情节，而是着力于心理刻画，表现人们内心世界的感情变化。

把握了各种音乐元素构造图象感的特点和规律，再通过一定逻辑将它们有机组合在一起，就成为表现不同情绪，营造各种意境的整部乐曲的旋律基础。

钢琴音乐中的空间感、图象感、色彩感是密不可分，相互渗透的。在钢琴演奏中，要充分地运用内心听觉，使钢琴作品的效果，情绪色彩，整体的结构在演

曲随后是一系列华丽优美的圆舞曲。开始的一段，节奏鲜明的伴奏织体同色调浓艳、柔顺的旋律相结合，使人们仿佛看到 19 世纪上流社会豪华的舞会上，盛装艳服的男女们婆娑起舞的场面。紧接着另一首圆舞曲则带有维也纳圆舞曲的轻轻摇曳的特点，表现女性轻盈柔媚的舞姿。而在 F 小调上的第三首圆舞曲则更潇洒，表现青年男子的风度。

音乐是抒发情感的，感情又是人的一种心理活动，音乐织体的发展与变化，对刻画人的内心活动有着巨大的意义。我们以贝多芬创作的钢琴奏鸣曲《悲怆》第一乐章的呈示部为例，看看音乐织体是怎样参与心理描绘的。

《悲怆》奏鸣曲是反抗残酷命运与黑暗势力追求美好理想和幸福人生的雄伟诗篇，充满斗争的力量和热烈追求的激情。悲壮的慢板引子用合唱式织体，严峻阴森的和弦象征着残酷命运的威胁和人们的叹息。

第（5）小节开始，音乐织体中的和声转换为节奏性音型，并在此背景上方，哀求的音调与斗争的动机交替陈述，表现了一种难以名状的矛盾心理。

从（9）小节开始，音乐织体骤然改变，高音区的华彩旋律与清亮的点式和弦结合，表现了经过内心的思索，渐渐得出明晰的结论。

主部主题，以奋发向上，奔腾不息的音流反映了人们向命运挑战的气势与黑暗势力搏击的决心。音乐织体又一次改变，右手坚定有力的节奏，以及左手分解八度的主持续音，有如战鼓擂动、号角齐鸣，召唤人们进行斗争。

副部活泼、抒情的主题在低音区和高音区一唱一和，十分动听。左手和声变为节奏性音型，略带舞曲性质充满生气，表现人们对幸福的向往和对欢乐的遐想。

结束部以主部材料变化写成，左右手连续不断地半音反向进行，改用齿纹华彩性音型，仿佛掀起了更为汹涌的反抗浪潮，这股音流从低到高，由弱到强，把呈示部的斗争情绪推向高潮。（见附页谱例三）

从上例分析可看出，音乐在这里既不是描绘景物，也不是描绘场面和情节，而是着力于心理刻画，表现人们内心世界的感情变化。

把握了各种音乐元素构造图象感的特点和规律，再通过一定逻辑将它们有机组合在一起，就成为表现不同情绪，营造各种意境的整部乐曲的旋律基础。

钢琴音乐中的空间感、图象感、色彩感是密不可分，相互渗透的。在钢琴演奏中，要充分地运用内心听觉，使钢琴作品的效果，情绪色彩，整体的结构在演

(二) 钢琴演奏的技巧训练是与音乐的表达紧密结合，不可分离的。在钢琴教学过程中，应力图避免技术与音乐分离。钢琴艺术决不是音符和节奏的简单拼凑，在它们之中蕴藏着丰富的音乐内涵，需要通过熟练的技术层面将音乐向更高的艺术境界转化，以音乐带技术，相辅相成，相互促进，目的是通向一个共同的山峰——艺术之巅。乐感的培育是首要的，技能的训练不能孤立地进行，最好的办法是在培育技术的同时注入音乐情感的表达，这会使学生受益终生。

(三) 音乐、文学、绘画等姐妹艺术是相互影响、相互联系、相互渗透的，只有在广博知识的基础上，才能在专业上达到精深的造诣。舒曼指出：“有教养的音乐家能够从拉斐尔的圣母像得到不少启发。同样，艺术家也可以从莫扎特的交响曲中获益。不仅如此，对于雕塑家来说，每个演员都是静止不动的塑像，而对于演员来说，雕塑家的作品也何尝不是活跃的人物。在一个艺术家的心目中，诗歌却变成了图画，而音乐家则善于把图画用声音体现出来。”（《舒曼论音乐与音乐家》）文化基础知识的完善与厚薄程度，艺术修养的深浅，直接影响着对外部事物感受能力的强弱和情绪品位的高低，更直接影响到钢琴演奏中音乐审美的驾驭能力。不论对教师还是学生，这点是至关重要的。