

序

西班牙的钢琴音乐在西方钢琴发展史中占有相当重要的地位，它一直以其独特的艺术魅力著称。在 18 世纪初，西班牙的钢琴音乐曾盛极一时，但随着定居西班牙的意大利古钢琴家斯卡拉第(Scarlatti Domenico, 1685-175)和西班牙作曲家索勒尔(Soler Padre Antonio, 1729-1783)的相继辞世，一度转向衰败。到了 19 世纪下半叶，由于民族乐派的兴起，西班牙迎来了本国钢琴创作的复兴时期。其中的代表人物如艾萨克·阿尔贝尼斯(Isaac Albeniz, 1860-1909)、埃瑞克·格拉那多斯(Enrique Granados, 1867-1916)、玛纽尔·德·法雅(Manuel de Falla, 1876-1946)等将本民族音乐传统和人文风俗融入到自己的音乐创作中，从而使西班牙钢琴音乐打破曾一度衰败的沉闷局面，迎来了钢琴音乐的黄金时代。

格拉那多斯是西班牙民族乐派重要代表人物之一，其音乐既富于浓郁的西班牙民族特色，同时又洋溢着浪漫主义的诗情画意。他的钢琴作品主要集中在 20 世纪初期，然而其创作手法却是典型的浪漫主义语汇，20 世纪新的作曲技法和创作理念在作品中体现不多。人们赋予他各种称呼，如“西班牙的肖邦”、“最后的浪漫主义”，他的同胞们还称他是“我们的舒伯特”。没有任何一种描述可以准确的体现格拉那多斯的音乐特点，他是在继承古典主义作曲技法的基础上，吸收融汇浪漫主义音乐成就，并加入西班牙民族特色，创造出了属于自己独特的音乐风格特点。

笔者通过对中外文献资料的收集，发现有关西班牙民族乐派及其钢琴作品的书籍资料非常匮乏。当然，对其研究也并不是处在空白阶段。在国外，自 20 世纪 80 年代后涌起一股对“西班牙民族乐派代表人物阿尔贝尼斯”的研究热，从而出现了许多优秀的学术论著；国内则是对西班牙民族乐派的史学研究居多。然而对于格拉那多斯及其钢琴作品的研究却相当匮乏，笔者暂无找到格拉那多斯个人的专著书籍，只有在音乐辞典及音乐史书上有少量的生平、作品介绍。因此，研究西班牙民族乐派作曲家格拉那多斯的钢琴作品是一项具有探索性的、很有意义的工作，有一定的研究价值和现实意义。

格拉那多斯的《十二首西班牙舞曲》是他最纯净西班牙风格的写作，并为其赢得国际声誉。据笔者了解，《十二首西班牙舞曲》已比较频繁地出现在国外音乐会的节目单上，而国内则很少演奏他的作品。因此，国内对于格拉那多斯及其《十二首西班牙舞曲》相对比较陌生，笔者希望通过对这部作品创作特征及钢琴演奏技法的研究与剖析，增加人们对西班牙音乐和格拉那多斯的认识和了解，提高这部作品的国内认知度。同时，使读者拓宽钢琴文献领域的接触面，也将该作品的演奏技巧用于钢琴教学，有利于丰富教学内容，促进我们的钢琴教学。

第 1 章 概述

1.1 19 世纪欧洲民族乐派概况

19 世纪, 民族音乐随着民主民族解放运动的发展受到了人们日渐强烈的关注, 这是浪漫主义音乐家们对异国情调和古老文化迷恋的结果, 是民族运动在文化领域内的必然反映。民族主义运动对那些缺乏本国深厚音乐传统的国家最为重要和最具影响力, 19 世纪以前, 俄罗斯、波西米亚、斯堪的纳维亚半岛上的一些国家和美国, 在音乐上都是具有欧洲文化传统的国家, 尤其是德国和意大利。到浪漫主义后期, 自发的民族主义情绪在文化和音乐领域势如破竹地发展起来, 并很快在东欧、北欧和俄罗斯诸国成为音乐发展的主要形式, 出现了一批致力于弘扬本民族音乐的作曲家, 他们的作品以反映本民族的历史和人民生活为题材, 具有强烈的爱国主义精神和深厚的民族情感, 同时又在创作中大量运用了民间音乐素材, 使作品具有鲜明的民族风格, 这些作曲家们相近似的艺术思想与创作风格形成了被称为“民族乐派”的音乐潮流。

民族主义音乐的诞生不是偶然的, 它和东欧、北欧若干国家的历史状况有密切关系, 它是这些国家所处的特定环境的产物。这些国家由于政治上长期遭受异国的统治, 主权不独立; 经济上长期受到异国的盘剥, 生产力落后; 文化上长期受到异国的垄断, 精神受压迫。这些因素极大地阻碍了这些国家的进步和发展。随着西欧资本主义进步思潮的广泛传播和民主运动的蓬勃发展, 在这些国家里, 民族民主意识日益增长, 逐步掀起了争取民族独立或复兴民族文化的运动。在这样的社会大环境的客观条件影响下, 形成了民族主义音乐诞生和发展的土壤。

民族乐派的作曲家们强调在自己的创作中采用民间的题材内容, 反映民族的历史事件和现实生活, 描写民族的风土人情和民间神话传说, 体现民族的心理、愿望、性格和喜好。他们大量运用了民间音乐素材, 创造性地与西欧传统音乐的表现手段和创作技巧相结合, 使作品具有鲜明的民族风格, 浸透民族的音调和节奏, 达到了较高的艺术水平。

民族乐派在世界范围内的蔓延造就出了各国的音乐之父。在东欧, 波西米亚民族作曲家斯美塔那是捷克音乐之父, 他创作的歌剧《被出卖的新嫁娘》、交响诗《我的祖国》和德沃夏克创作的第九交响曲《自新大陆》, 共同开创了捷克的近现代音乐事业。在北欧, 挪威音乐之父格里格用他的管弦乐组曲《培尔·金特》等作品向世界宣告挪威音乐的存在。芬兰音乐之父西贝柳斯所创作的交响诗《芬兰颂》直至今日仍经常出现在音乐会上。在西班牙, 出现了阿尔贝尼斯、格拉那多斯为代表的复兴民族音乐的作曲家。在俄国, 格林卡和“强力集团”的作曲家们使世界以一种敬仰的神情注视着俄罗斯音乐的发展。

19 世纪欧洲民族乐派不仅创立和繁荣了本国近代专业音乐, 在本国民族、民主运动中发挥了积极的作用, 而且也丰富和发展了 19 世纪 (及 20 世纪初) 全欧洲的音乐文化, 对以后的印象主义音乐、20 世纪其他各民族的音乐产生了重要的影响。

1.2 西班牙音乐概述

1.2.1 音乐特点介绍

西班牙是欧洲大陆古老的多民族的国家，主体民族是卡斯蒂利亚人，即西班牙人，占总人口的 70%。其次有加泰罗尼亚人、巴斯克人和加里西亚人等。西班牙很早就与中东、北非和亚洲建立了各方面的联系。由于历史条件和地理的便利，外来民族曾经大规模迁入西班牙。这些民族因为宗教等原因离开了原先的居住地，他们的信仰、文化、音乐爱好等逐渐融入到当地居民的生活中，形成了西班牙独有的多元化文化和艺术。在各种地理、历史背景中成长的西班牙民俗音乐，具有鲜明的地方特色。由于音乐和日常生活、行事、祭祀礼仪有不可分割的密切关系，所以比起其他欧洲国家来，音乐具有更重要的作用。在许多表情丰富和力度多样化的歌曲中，人民表达了自己对生活的感受和对历史事件的态度。西班牙不同的地区又有多样的音乐表现特点。西班牙本地的民间舞蹈和外族(特别是最早来自东方的阿拉伯人和茨冈人)移入后的民歌、舞蹈相溶合，它们丰富多彩，变化多样。

1.2.2 音乐发展脉络梳理

文艺复兴时期，西班牙音乐有过自己的繁荣。当时民间音乐得到发扬，如盲风琴手萨罗那斯，就把听到的民间歌曲、民间舞曲汇集整理成书。

到了 17 世纪，出现了“萨尔苏也拉”戏剧，它是具有民间喜剧因素的音乐、歌舞、对白的歌剧，它的民族特点在 19 世纪民族乐派的创作中保留了下来。

由于长期的反动统治，18 世纪和 19 世纪上半叶以来，西班牙民族音乐的发展受到了限制。另一方面，也直接促成了民族意识觉醒的许多人物的不断努力。

19 世纪后半叶，西班牙人民的“民族意识”渐渐觉醒。1830 年，在众多艺术家的努力下，在马德里创办了第一所音乐学院。1847 年，在巴塞罗那创建了音乐学院和歌剧院。同时，西班牙民族音乐家巴尔贝爱里(1823-1894)、彼得列尔(1841-1922)和伊拉戴尔(1809-1965)等人的音乐理念影响了当时西班牙许多音乐家。

西班牙音乐具有火一般的热情，但西班牙的浪漫主义运动却比德、英、法等国既晚且弱。直到 19 世纪末 20 世纪初，随着自由运动的政治热情高涨，建立了第一次宪政及随后的“第一共和国”，艺术上才出现了民族主义运动。艾萨克·阿尔贝尼斯、埃瑞克·格拉那多斯、玛纽尔·德·法雅这三个作曲家的名字代表了西班牙音乐国际化的诞生。他们都用其独特的方法把西班牙民歌元素带进音乐厅舞台。阿尔贝尼斯是第一位为世界乐坛熟知的西班牙作曲家，也是西班牙民族乐派的重要代表人物和奠基者。他的作品虽是钢琴曲，却大多偏向吉他的思源，而返回编成吉他曲，则比钢琴更具效果。作为西班牙民族乐派的另一重要代表人物，格拉那多斯亦沿着这脉络创作了一系列的西班牙舞曲。

1.2.3 丰富的民俗音乐资源

西班牙各地的民俗音乐，概略地可以分为北部、西部和南部三个地区。西班牙北部的音乐可以看到许多显示出与古代欧洲的传统以及与法国等的音乐有密切关系的要素，多使用风笛等气鸣发声的乐器。而以卡斯蒂利亚为中心的西班牙中部地区常使用吉他和类似于双簧管的吐尔伊萨那管作为伴奏乐器，流传着传统的小夜曲和浪漫曲等。西班牙南部安达卢西亚地区¹是“弗拉门戈”(Flamenco)的故乡。“弗拉门戈”是西班牙一种传统的综合性艺术，融歌、舞、乐于一体，是整个西班牙代表性的艺术品种之一。它溶入了吉卜赛民族不羁、自由的民族特性，含有印度、阿拉伯、犹太、拜占廷等舞蹈音乐元素。早先使用具有金属音色的打击乐器为舞蹈伴奏。十九世纪以后，响板和吉他是弗拉门戈舞必备的舞蹈器具。几乎所有的西班牙音乐都是用吉他伴奏，因此，所有西班牙风格的钢琴作品（从18世纪的斯卡拉第和索勒尔到20世纪的罗德里格）的特点就是对吉他音响的模仿。弗拉门戈舞曲受阿拉伯和印度音乐影响很深，所以充满了强烈的异国情调。

本质上，西班牙音乐大多数都是带歌唱性质的舞曲形式。西班牙的民俗舞蹈有1000种以上，大多数是比较单纯的舞步的连续，具代表性意义的是霍塔、凡丹戈、赛吉迪亚等舞蹈。这些全部都是载歌载舞，伴随着吉他的伴奏，男女成双成对的舞蹈。民间歌舞中的音乐丰富多彩，充满异国情调，同时伴随着强烈的舞蹈节拍，表达出西班牙民族特有的豪放不羁的个性。各个时期的西班牙作曲家都从这些民族音乐文化中掘取资源，从而形成了风格独特的西班牙音乐文化。

以上对19世纪欧洲民族乐派成因、特点以及西班牙音乐发展脉络和文化背景作了简单的梳理和介绍。19世纪，对于整个欧洲来说，是个文化大爆炸的时期——强调个性化、无限的渴望以及动荡不安的社会局势，都对音乐的固有格局带来了一定的冲击。在浪漫主义思潮的影响下，各个国家的音乐家深深植根于本民族音乐文化的富饶土壤，从各自独特的人文背景中去汲取养分，造就了各自不同的音乐风格。而西班牙民族乐派凭借其独特的韵味和典型性的旋律、节奏型，在其中占据了重要的地位。

在本文接下来的一个章节中，我们首先对西班牙民族乐派代表人物之一的格拉那多斯及其钢琴作品《十二首西班牙舞曲》进行大致的介绍。

¹ 安达卢西亚(Andaluza)位于西班牙的南部，是阿拉伯人在西班牙最后的聚集地，同时还居住着大量的吉普赛人，各种文化的互相影响，使这里有着独具特色的音乐风格。

第2章 格拉那多斯及其《十二首西班牙舞曲》

2.1 格拉那多斯简介

埃瑞克·格拉那多斯(Enrique Granados), 1867年7月出生于巴塞罗那附近的里瑞达(Lérida)。他的父亲是卡塔罗尼亚裔的古巴人, 母亲是加里西亚人。1879年开始学习钢琴, 1880年在普霍尔学院继续跟随普约尔(Joan Baptista Pujol)学习钢琴。三年后, 在学院主办的钢琴大赛上演奏了舒曼的钢琴奏鸣曲 op. 22, 16岁的格拉那多斯获得了大奖, 并给当时著名的作曲家费利佩·佩德雷尔²留下了深刻的印象。1884年, 佩德雷尔开始向格拉那多斯教授和声及作曲技法。1887年, 格拉那多斯去巴黎音乐学院跟随当时著名的钢琴教授查尔斯·贝里奥(Charles de Bériot)学习, 并在钢琴演奏技巧上深受贝里奥的影响。贝里奥强调演奏中的即兴发挥, 从而极大的激发了格拉那多斯潜在的才能。格拉那多斯作为演奏家曾多次在西班牙、法国及纽约举办音乐会, 并与许多音乐家诸如阿尔贝尼斯、卡萨尔斯、小提琴演奏家欧仁·伊萨伊、雅克·蒂博, 钢琴演奏家霍斯索夫斯基、圣·桑等合作。他曾在美国举办多场音乐会, 录制唱片, 并在华盛顿白宫演奏。作为一名作曲家, 他创作的作品范围包括室内乐、声乐、歌剧、交响诗以及钢琴作品等。同时, 格拉那多斯还是一名卓越的音乐教育家。1900年创办了巴塞罗那古典音乐协会。1901年, 创立了格拉那多斯音乐学院, 并亲自主持教务直至去世。

1916年3月24日, 在访美途中格拉那多斯所乘轮船在穿越英吉利海峡时遭鱼雷击沉。据目击者称, 格拉那多斯曾奋力爬上救生艇, 但当他发现他的妻子正在水中挣扎时又跳下救生艇去救妻子, 结果两人双双遇难。

格拉那多斯创作了各种类型的音乐作品, 包括管弦乐作品和大量的室内乐作品, 然而人们更为熟悉的还是他的钢琴作品, 包括最出名的《十二首西班牙舞曲》和组曲《戈雅之画》, 以及《诗情圆舞曲》、《浪漫场景》、《根据西班牙流行歌曲改编的钢琴曲六首》等。其中《十二首西班牙舞曲》和钢琴组曲《戈雅之画》是格拉那多斯的代表作, 它们和阿尔贝尼斯的《西班牙组曲》、《伊比利亚》同为十九世纪下半叶西班牙民族乐派的重要文献。

作为一名作曲家, 格拉那多斯跟肖邦一样, 将他的一生毫无保留的献给了钢琴艺术。他的音乐带有肖邦式的热情与温柔, 被后人誉为“西班牙的肖邦”。同时, 格拉那多斯还赋予他的钢琴音乐以新的元素, 这便是独特的地中海人们的喜悦之情, 让人想起西班牙印象派画家索罗拉(Joaquín Sorolla)的画作中的阳光。然而他并没有将这种喜悦感以最原始的西班牙民间音乐的直率的方式来体现出来, 相反, 他将这种喜悦升华, 重新提炼, 并通过他天才的艺术将其转变为更深层的情感。

作为一位出色的钢琴家和成功的作曲家, 格拉那多斯一生很少离开祖国, 但这并不妨碍

² 费利佩·佩德雷尔(1841-1922), 西班牙作曲家、音乐学家, 作有歌剧、管弦乐作品和教堂音乐。1895-1903年在马德里音乐学院任教, 学生有阿尔贝尼斯、格拉那多斯、法雅等。

他从欧洲浪漫主义潮流和其他各民族乐派的音乐中去吸取精华。他的音乐传达出高度浪漫主义的意象，其范围受到从民族主义到无所不在的肖邦和舒曼的影响。作为小型曲式以及多样化西班牙舞曲的大师，格拉那多斯的《十二首西班牙舞曲》集中地体现了他这方面的创作才华。

2.2 《十二首西班牙舞曲》介绍

《12首西班牙舞曲》OP. 37，作于1892—1900年。这期间，格拉那多斯在法国巴黎音乐学院修完学业，返回西班牙国内发展。归国后，虽也创造了不少管弦乐和钢琴作品，但他更多的是作为一名钢琴演奏家和指挥家为世人所知，其创作才能一开始是被低估了的。直到他的《十二首西班牙舞曲》的创作发表，其作曲方面的天赋才引起各方面的重视，在国际国内赢得了广泛的赞誉，从此奠定了他知名作曲家的地位。

在《十二首西班牙舞曲》这部作品中，民族风情化体现得尤为突出——其中第二、五、十一、十二以安布罗西亚民间舞曲为素材，其他8曲以西班牙北部民间舞曲为素材。在《音乐圣经》中，对《十二首西班牙舞曲》作了如下简介：第一首，快板，G大调，呈示部的主题节奏为三拍子，情绪粗犷饱满，其间穿插有音阶式的经过句，中部调性转为同名小调，同时伴随速度的变化，如歌似的行板与呈示部形成鲜明的对比。第二首，行板，c小调，女性柔和的主题，有东方式女妖的魅力，中间部分为慢板，小夜曲风格。此曲的东方风格，指对阿拉伯回教徒文化的追忆。第三首，用力地，D大调，先是八度音的主题，随后是卡农风格及十度音的连续。中间部转为降b小调，速度转慢。第四首，G大调，指示为清淡如牧歌，其前奏犹如钟声，中间部为行板，g小调。第五首，e小调，这是12首中最著名的一首。开始的前奏完全是吉他风格，接着旋律主题出现，中间部为行板，E大调。第六首，速度逐渐加快的小快板，D大调，这是阿拉贡地方的约达舞曲，在热闹中有一丝哀愁，中间部为田园风格旋律。第七首，抒情的快板，以吉他形式的节奏为主，尾声为行板的咏叹调旋律。第八首，中板，C大调，中间部为小夜曲，最后是快速的尾声乐句。第九首，急板，降B大调，开始的和弦节奏特征明显，随后出现的第二主题伴随有支声复调声部，两个主题交替，一直保持在原调进行。第十首，小快板，G大调，从大调转向同名小调再回到大调，呈示部与中部在节奏、速度以及织体上形成较大的反差，对比较突出。第十一首，g小调，带有即兴曲风格。引子为广板，然后进入活泼的行板，中间部为和声型的旋律，音响效果饱满，有弗拉门戈舞曲风格。第十二首，行板，a小调，呈示部主题在呈示后，有短暂的转调，中间部为行板，也为弗拉门戈舞曲风格。

可以说，这部作品是格拉那多斯最纯净的西班牙风格的写作。作为其留学归国的习作，在思想深度、乐思发展、篇幅结构、和声进行等方面虽不及其后期的《戈雅之画》，但纯熟的

技法,浓郁的民族风格,清晰明澈的情感表达,无不反映出格拉那多斯对待西方传统作曲技法和民族元素之间的明确态度——将两者创造性地融合在一起,从而营造出一种只属于作曲家本人独特的艺术风格。从这个意义上来说,在《音乐圣经》中将其视为格拉那多斯钢琴作品中最为著名的一部杰作,也是合乎情理的。

在简要介绍完作曲家生平和该部作品的基本情况之后,本文的下一章节着力从《十二首西班牙舞曲》的创作特征方面对乐曲进行剖析。

第3章《十二首西班牙舞曲》创作特征

格拉那多斯所处的19世纪后期,欧洲兴起了文学领域和音乐领域里的民族主义,并成为浪漫主义发展历程中重要的因素。格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》的创作既洋溢着浪漫主义的诗情画意,同时又体现出强烈的西班牙民族色彩,它是格拉那多斯最纯净的西班牙风格的写作。格拉那多斯的民族性具有鲜明的个性,他将西班牙民间音乐与欧洲古典乐派和浪漫主义乐派的作曲技法相结合,并进行西班牙本土化的改造,从而获得新的灵感。由此可见,格拉那多斯是在吸收融汇古典主义、浪漫主义音乐成就的同时,在继承本民族民间音乐传统的基础上,创造出了属于自己独特的音乐风格。

3.1 古典主义的继承和发展

《十二首西班牙舞曲》为格拉那多斯早期作品,它以传统钢琴技法为基础,我们通过对它的分析,可以看到作曲家在和声手法、调性布局以及结构安排等方面,都运用了许多古典主义时期的创作手法,不仅继承了古典主义传统技法,并且在一定程度上发展了古典主义创作方法。

3.1.1 和声手法

首先,从和声手法方面来看,古典主义时期的和声以四五度关系为主,在音乐行进的重要位置,比如终止、半终止处,作曲家通常采用属—主、主—属的和声进行。在格拉那多斯的《十二首西班牙舞曲》中,大部分曲子都采用这种传统的和声序进,以支撑调性或为后续的发展作铺垫。比如,第一条第5—8小节(谱例1),它是典型的G大调上[♯]V—I的进行。

谱例1

同时,³³V却是在古典主义后期以及浪漫主义时期才运用的手法,所以,从这个例子可以说明,格拉那多斯在和声上既是对古典主义的继承,又在继承中继续发展。在这些作品中,我们甚至还可以看到作曲家连续不断的运用主和弦,以达到巩固调性、加深主题印象的情况,以第四条1—82小节为例,如此“长大”的篇幅,竟然只用了G大调的主和弦唯一一个和弦,使和声语言十分单一、稳定。并且,这12首舞曲中,各阶段多以主和弦的圆满终止来结束。

总体来看,格拉那多斯作品中的和声配置以古典主义时期理性的、功能性的和声语言为主,整体进行平稳、流畅;也时有浪漫主义的色彩性和声的引入与使用,在继承古典语汇的同时也加以发展。

3.1.2 调性布局

从调性布局上看,综观12首西班牙舞曲,格拉那多斯善于采用传统的较近关系转调,比如,第一条舞曲,可以清晰的看到同主音调式的交替(G-g-G),使全曲呈现出稳定、统一的状态,贝多芬时期的奏鸣曲中就经常可以看到同主音大小调式的转换。这种调式安排在这部作品中随处可见,比如第三条、第四条、第五条、第十条等,说明格拉那多斯善于采取传统的较近关系转调手法,显示出他偏向于古典时期的调性布局。

除此之外,我们还可以发现格拉那多斯善于将全曲统一在单一调性中的情况,比如,第二条,全曲几乎都在c小调上进行,只不过在不同的乐思发展过程中,采取了自然小调、和声小调以及旋律小调等调式上的转换,使音乐保持高度统一却不至于单调、乏味。而第六条(D)、第九条(b)全曲几乎保持在同一自然大调中,将单一调性的手法进一步呈现。

3.1.3 结构安排

从结构安排上来看,这12首西班牙舞曲中几乎全都以三部性结构来阐释,不论是复三部曲式结构还是复三部—五部曲式结构,都体现出强烈的三部性结构原则和古典主义早期中小型舞曲的结构特征,贝多芬奏鸣曲中的慢板乐章,就经常用复三部曲式结构的小步舞曲写成。在音乐结构内部,格拉那多斯还大量采用重复的手法,不论是完全重复、变化重复,都显得十分稳定,极具古典主义风格特征。

3.2 浪漫主义特征的体现

在格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》中,典型的浪漫主义特征主要表现在以下几个方面:

3.2.1 抒情性的旋律

古典主义音乐里的旋律线条清晰,结构规整,讲求均衡。浪漫主义音乐则是追求丰富的情感和鲜明的色彩,旋律线条优美、宽广、悠缓、深刻,气息较长。格拉那多斯的《十二首西班牙舞曲》体现了鲜明的浪漫主义旋律特征,大部分舞曲的中部都具有诗情画意的旋律线条,柔美动人。如第八首舞曲(谱例2),波浪型的律动上下翻滚着,利用持续低音让单个的谱例2

小乐句气韵悠长，同时让乐句与乐句之间的连接更加的紧密，也更加的自然。同时伴随着如歌唱一般的乐句之间的呼吸与停顿，格拉那多斯让浪漫主义的抒情性表达在具体的音乐片段中得到了完美的体现。

3.2.2 多维度的织体

格拉那多斯对于声部的多维度呈现是通过其丰富变化的音乐织体建构达成的，这是其创作的精髓所在。多条旋律线交织在一起，不仅是主次分明，而且在使得声响效果丰富、饱满的同时，戏剧化和个性化的浪漫主义气息与极富民族特点的音乐要素完满的交融在了一起，大大增强了乐曲的整体表现力。例如第一首舞曲中部（谱例3），高音声部由两条旋律线构成。第38—41小节（谱例3后四小节），两条旋律线同时呈现，在外声部持续的g1的伴随下，中谱例3

声部既以旋律音使得和声表现出规整的功能性结构，同时通过民族韵味浓厚的节奏型介入，改变了原有三拍子的运动规律——重音的延迟出现，从而让整条线性律动显得错落有致、风格独特。

3.2.3 个性化的情感

同强调节制与平衡的18世纪美学相比，整个19世纪充斥着“狂飙”运动带来的冲击力，个性的解放程度达到了极限。格拉那多斯显然继承了浪漫主义传统衣钵，在整套西班牙舞曲中，处处可以体悟到这种强烈的个人主义色彩。如第五首舞曲（谱例4），第3—8小节是一个谱例4

由六小节构成的乐句。左手极富动感的半音化倚音在收放自如的速度空间里尽情发挥着异域风情浓厚的韵味。高音的旋律声部同样在变化多样的速度体系进行着，同时加入了个性化的重音体现和力度对比。在规整的乐句结构中，通过节奏、速度、力度等多方面音乐要素的改变，格拉那多斯的独创性的情感表现也孕育其中。

3.2.4 炫技性的技巧

格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中体现了浪漫主义时期钢琴演奏技术的发展高度。包括：八度及连续饱满大和弦的大量运用、琶音和超过八度范围的扩大大音程分解和弦、各类双音（包括三度、六度及其他组合的双音）、托卡塔式双手交替、远距离跳音及震音的运用等。这将在下一章钢琴演奏的“各类音型的弹奏法”一节，结合具体实例及笔者的演奏心得进行分析总结。

3.3 民族性特征的体现

作为西班牙民族乐派的代表人物之一，格拉那多斯对于本民族音乐文化的深度发掘以及民间音乐素材的创造性运用更是值得细细品味。《十二首西班牙舞曲》这部作品从不同层面和角度反映出格拉那多斯的创作风格，西班牙粗犷豪放、欢快热烈的舞蹈，是植根在他心中的创作源泉。格拉那多斯的创作与西班牙的民族命运、西班牙的传统文化有着牢不可分的联系。在个人情感上，他把音乐创作同自己的民族精神融为一体，在创作素材上，他不断地汲取祖国民间音乐的营养。从音乐的表现方法和形式来看，《西班牙舞曲》的民族风格主要体现在旋

律、节奏等方面。

3.3.1 旋律特征

格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》的旋律十分优美、动人，充分体现出浪漫主义诗情画意的旋律特征；同时，在这些美妙的旋律中我们可以深深感受到西班牙民间音乐的韵味，而其中最具有特色的就是运用“深沉之歌”³式的旋律。相传“深沉之歌”是古代西班牙的“囚犯们慢慢酝酿出来非常富有情感而悲切的歌曲，而后又可能有东方色彩。”⁴19世纪后期“深沉之歌”被吉卜赛人所采用，由于吉卜赛人漂泊、辛酸的历史，使“深沉之歌”旋律中悲痛、伤感、深情的成分要远远多于喜悦。比如，在西班牙非常著名的“弗拉门戈”音乐中，“深沉之歌”就是其中最重要、最具特色、最动人的一类——节奏自由，旋律带有许多的装饰音，即兴性较强，旋律在较窄的音域内进行。

在第二首舞曲中，全曲都采用了“深沉之歌”式旋律，呈示部主题梦幻般的旋律柔美、多情、哀伤，有着鲜明的东方色彩（谱例5）。在此段音乐中，旋律进行犹如人声哀切的吟唱

谱例 5

，气息平稳自然，同时严格控制着音域的范围。优美的律动也冲淡了这种本该悲痛的情绪，带给听者的，是一种异样的凄美与感动。

中部主题旋律充满了装饰音，节奏自由，左手的低音进行使其具有强烈的动力感（谱例6）。

谱例 6

³ 深沉之歌 (cante hondo 或 jondo) 也译为深沉的歌，英译为 deep song。

⁴ 康讴主编，《大陆音乐词典》，台湾大陆17.店，1980年4月版，P422

又如第十一首舞曲中，我们可以深深感受到“深沉之歌”式旋律中悲痛、伤感、深情的成分。它的旋律在较窄的区域内进行，一条旋律具有典型的西班牙舞曲节奏风格，加有大量的装饰音；另一条旋律则处于第二声部，由左右手交替承担，四分音符单音旋律进行类似“深沉之歌”的特性“忧郁的拖腔”⁵，立即将听众带入悲伤、痛苦的心境之中。（谱例7）

谱例7

作为一种歌曲体裁，西班牙的“深沉之歌”因为其浓郁的民族化曲调、即兴的创作风格、自由奔放的节奏，深切的反映出了民众的审美旨趣和真实情感，也同时受到作曲家的青睐。格拉那多斯将这种声乐体裁个性化的移植到钢琴音乐创作中来，从节奏节拍、音色以及旋律等各方面在器乐中加以运用的发展，在展现乐器特性的同时，又流露出非常地道的“深沉之歌”的风格。尤其在旋律创造中，格拉那多斯充分借用了这种风格的曲调，力图表现悲痛、伤感、深情、凄美的情感内容。

3.3.2 节奏特征

⁵选自康诩主编，《大陆音乐词典》，台湾大陆17.店，1980年4月版，P422

“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”⁶。在格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》这部作品中，典型的西班牙民族特色主要与其节奏有关。

1、采用西班牙舞蹈节奏

西班牙这个国家从古到今都是以舞蹈闻名，他们的舞蹈节奏丰富而富于变化。在现今西班牙的13个地区、52个省中，就流传有几百种音乐舞蹈形式。具有代表性的舞蹈有流行于安达卢西亚的“弗拉门戈舞”⁷、全国都流行的“霍塔舞”⁸(jota)等。在西班牙舞蹈中，节奏随舞步而生，舞步随节奏而变，节奏是舞蹈的核心之一。格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》的鲜明特点之一就是大量采用了民间音乐中的舞蹈韵律节奏。如第十一、十二首都大量运用了弗拉门戈舞中的“塞维亚纳”的3/4拍后十六分音符的典型节奏型。(谱例8)

谱例8

第八首运用了踢踏舞——萨巴戴俄(Sapateo)的后十六分音符与快速十六分音符交替进行的节奏型(谱例9)。

谱例9

第九首舞曲运用了霍塔舞曲的节奏型，其最大特色就是三拍子的节奏和三连音的音型。(谱例10)

谱例10

⁶ 赵晓生《钢琴演奏之道》【M】上海世界图书出版社，1999.P267

⁷ “弗拉门戈舞”是目前最为流行的西班牙舞蹈形式，它热情、奔放、优美、刚健，形象地体现了西班牙人民的民族气质。

⁸ “霍塔舞”是以对舞为基本形式的求爱舞，广泛流行于西班牙全国各地，以3拍子或6拍子为主，节奏鲜明，情绪愉快、活泼，舞者双臂弯曲上举，边舞边击响板，并伴有歌唱。

如同对“深沉之歌”的借鉴与运用一样，格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中对民间舞蹈节奏模式的运用也是建立在以提取其特性的基础上，再加上自己灵活创意的艺术结晶，绝不是照搬原型。

2、独特的节奏组织

在这部作品中，格拉那多斯运用了他自己独特的节奏组织来体现西班牙民族热情奔放的性格以及载歌载舞的热闹场面。在这里，笔者将其分为几点进行说明：

(1) 重音移位节奏

与自然节奏不相一致的富有特性而不断变化的节奏重音是格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》的一大特色。格拉那多斯利用了重音移位的形式将西班牙特有的舞曲节奏表现得淋漓尽致。作曲家在这里主要采用了拍上重音和拍间重音两种不同的节奏重音移位形式。

①拍上的重音变换

“拍上的重音变换”，即重音不出现在记谱的常规位置上。如在3/4拍中，重音并非处在记谱的自然重音即第一拍上，而是会处在每个自然拍位如第二、三拍上。例如第一首舞曲，3/4拍，主题重音并非在三拍子的第一拍上，而是在二、三拍上移动。（谱例11）

谱例 11

第九首舞曲中的节奏重音由3-1-2-3的位置移动(谱例12)。重音位置的频繁变化增强了整个乐句的动力感,同时这种不规律所造成的乐句结构上的波动,给人以自由、奔放、即兴的感觉,正应合了西班牙民族的特色。

谱例12

②拍间的重音变换

“拍间的重音变换”,指重音位置发生了更细分的变化,它经常出现在拍与拍之间的弱节奏位置上,尤其是后半拍上。例如第十一首舞曲(谱例13),重音位置落在节拍的弱音位置上,再加上小连线的运用,使之打破常规的重音位置。作曲家利用这种重音移位复合节奏的手法,使人产生一种节奏摇曳感,充分表现了西班牙民间舞蹈节奏的跳跃性及各种丰富的舞蹈场面。

谱例13

(2) 纵向复合节奏

纵向复合节奏主要表现为多个节奏层面并置,从而形成纵向的复合节奏。格拉那多斯从西班牙民间舞蹈中,抽取若干典型的节奏特征并把它们纵向复合在一起,形成一种新的节奏模式。如第三首舞曲(谱例14)主题第二次再现部分,第一、三声部奏出流畅圆润的抒情

旋律，低声部奏出浑厚的持续性低音，而内声部则奏出典型的切分节奏的舞曲节奏，从而构成了奇妙的纵向节奏组合。

谱例 14

第五首舞曲的主题（谱例 15），上声部为附点及切分节奏的舞曲旋律线条，中声部和低声部则为均匀的十六分音符和八分音符节奏，它们交错进行着，展示出格拉那多斯将西班牙舞蹈节奏与其他节奏型进行纵向复合的特点。

谱例 15

（3） 横向复合节奏

横向复合节奏是指各个音乐片段采取不同的节奏模式，从而造成情绪上的对比。格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中所采用的横向节奏主要为以下两种方式：标明拍号的横向复合节奏和不标明拍号的横向复合节奏。

① 标明拍号的横向复合节奏

“标明拍号的横向复合节奏”指乐曲中出现需要变换节奏的地方，作曲家都标以清晰的拍号提示，从而造成一种横向的复合节奏。例如，作曲家在第五首舞曲中使用了 3/8 拍与 6/8 拍的交替，形成横向复合节奏。（谱例 16）

谱例 16

第六首舞曲本为 3/4 拍舞曲节奏，但从第 49 小节到 61 小节（谱例 17），转换为 2/4 拍，此处的横向复合节奏给人们带来一种独特的两种西班牙舞蹈风格交替进行的感觉，2/4 拍的快板犹如突如其来的一阵急促的舞蹈，增加了音乐的动力感。

谱例 17

第十首舞曲中部也将 2/4 拍与 3/4 拍频繁地交替进行，从而造成一种不规则的节奏搏动的印象，体现出作曲家横向复合节奏的创作思维，这种创作手法将西班牙民间丰富的舞曲场面表现得栩栩如生，异国风情尤为突出。（谱例 18）

谱例 18

②不标明拍号的横向复合节奏

“不标明拍号的横向复合节奏”指乐曲虽然用统一的拍子记号，但在实际的聆听与演奏过程中出现与拍号不一致的节拍，体现出格拉那多斯节奏内部构思的多样性。

例如第三首舞曲，3/4拍是全曲的统一拍号。在第19—20小节（谱例19的1—2小节）处，虽然拍号并没有标记出有所变化，但是音组节奏进行了重新组合，节拍应由3/4拍划为2/4拍。

谱例19

第九首舞曲（谱例20），3/4拍是全曲的统一拍号，但尾声处流畅的连续琶音进行已经表现为6/8拍形式，造成一种横向的节奏复合。

谱例20

格拉那多斯在《西班牙舞曲》中，展示了多种节奏复合形式，他将西班牙民间舞蹈节奏提炼加工，通过重音移位以及横向、纵向上的复合节奏，形成自己独特的节奏语言，更能体现出西班牙民族的多元色彩。

3.3.3 对吉他音型的模仿

吉他是从中世纪时伊比利亚半岛的弹拨乐器发展而来的，西班牙可谓是吉他的故乡。自从吉他这个乐器在西班牙出现后，西班牙的民间音乐就一直以它为基础。切斯(Chase)曾说：“自从西班牙有器乐音乐开始，西班牙人的自然音乐感就以吉他的技巧为基础。”⁹没有其他的乐器像吉他一样，始终影响着西班牙民族音乐的发展。格拉那多斯虽没有写过吉他曲，但是在他的《十二首西班牙舞曲》创作中，大量模仿了吉他的音型，发出与西班牙民族性紧密结合的乐器——吉他的声响，显示出西班牙民族特色。

关于作品中吉他音型元素的剖析，本文将在接下来的演奏分析中，结合具体的技能技法实践运用加以归纳总结。

3.3.4 三连音及切分音的大量使用

在《十二首西班牙舞曲》中，格拉那多斯大量使用了三连音节奏型，其中，有起着旋律修饰作用三连音，如第一首舞曲第11—12小节（谱例21），第九首舞曲中部（谱例22），三连音主要用于修饰上方旋律音，以突出其旋律的流动性。

谱例 21

格拉那多斯在这部作品中，有时也刻意地运用三连音与其他节奏音型的连接，打破正常的音乐进行模式，在体现音乐的民族风情的同时，也突出这个民族潇洒释然、顽强不屈的气节品质，大大提升了作品的审美价值和艺术品格。如第八首尾声部分（谱例23）、第九首中部（谱例24）。

谱例 23

⁹ Linon, Powell, "A History of Spanish Piano Music", Bloomington: Indiana University Press, 1980. P. 147

吉他是从中世纪时伊比利亚半岛的弹拨乐器发展而来的，西班牙可谓是吉他的故乡。自从吉他这个乐器在西班牙出现后，西班牙的民间音乐就一直以它为基础。切斯(Chase)曾说：“自从西班牙有器乐音乐开始，西班牙人的自然音乐感就以吉他的技巧为基础。”⁹没有其他的乐器像吉他一样，始终影响着西班牙民族音乐的发展。格拉那多斯虽没有写过吉他曲，但是在他的《十二首西班牙舞曲》创作中，大量模仿了吉他的音型，发出与西班牙民族性紧密结合的乐器——吉他的声响，显示出西班牙民族特色。

关于作品中吉他音型元素的剖析，本文将在接下来的演奏分析中，结合具体的技能技法实践运用加以归纳总结。

3.3.4 三连音及切分音的大量使用

在《十二首西班牙舞曲》中，格拉那多斯大量使用了三连音节奏型，其中，有起着旋律修饰作用的三连音，如第一首舞曲第11—12小节（谱例21），第九首舞曲中部（谱例22），三连音主要用于修饰上方旋律音，以突出其旋律的流动性。

谱例 21

格拉那多斯在这部作品中，有时也刻意地运用三连音与其他节奏音型的连接，打破正常的音乐进行模式，在体现音乐的民族风情的同时，也突出这个民族潇洒释然、顽强不屈的气节品质，大大提升了作品的审美价值和艺术品格。如第八首尾声部分（谱例23）、第九首中部（谱例24）。

谱例 23

⁹ Linon, Powell, "A History of Spanish Piano Music", Bloomington: Indiana University Press, 1980. P. 147

在这部作品中，还有的三连音是作为构成典型舞蹈节奏必不可少的单位元素而存在，如第七首的主题变奏二（谱例 25），三连音与其他节奏音型的连接进行使音乐具有强烈的舞蹈感。

谱例 25

格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中，还大量使用了切分音型。有的切分音用在旋律声部，如第五首（谱例 4）、第十一首舞曲；有的切分音则用在伴奏声部，如第三首（谱例 26）、第六首舞曲（谱例 27）。

谱例 26

无论切分音用在旋律声部还是伴奏声部，它都是为了充分表达出西班牙舞蹈的节奏特点，使其具有浓郁的西班牙音乐风格。

谱例 27

本章着力对格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》的创作特征进行了较为深入的研究与剖析,从其音乐中所体现出来的古典主义特色、浪漫主义特征以及民族化体现这三方面结合具体谱例加深了对其音乐本体的理性认识。当然,音乐作品风格及内容的体现必然要通过具体的演奏实践加以达成。本文的第四章将着重从钢琴演奏环节对《十二首西班牙舞曲》进行具体的实践指导。

第4章 钢琴演奏

4.1 各类音型的弹奏法

掌握各类音型的弹奏方法是钢琴演奏实践环节中最为基础的手段,这对于解释作品的音乐内涵、塑造音乐形象以及刻画典型意境是不可或缺的。下文将分类结合具体谱例,对《十二首西班牙舞曲》中出现的各类音型进行弹奏方法上的归纳与总结。

4.1.1 八度与和弦的弹奏

1、八度的弹奏

八度的弹奏在《十二首西班牙舞曲》这部钢琴作品中应用较多,这里,我们分几种情况进行说明:

(1) 歌唱性八度旋律的弹奏

在弹奏歌唱性八度旋律的时候,要求一指、五指要比较贴键,手腕要有一个支撑点。手掌放平,手指要慢下键,慢离键,贴着琴键弹。多运用手腕来带动,八度的上方音往往用4-5指或3-4-5指交替,使声音连贯、柔和、优美。弹奏时应注意尽量突出八度上方旋律音,八度的下方音用拇指轻而平滑地带过。这种八度弹奏法多运用在弹慢速、抒情、歌唱性的八度旋律时。如第九首舞曲第69—77小节,用八度进行演奏歌唱性旋律(谱例28)。

谱例 28

(2) 一连串快速八度的弹奏

一连串快速八度的弹奏是钢琴演奏上的难点之一。在第8首舞曲(谱例29),第十一首舞曲(谱例30)中,都有一连串快速八度的进行。

谱例 29

—

当弹奏一连串快速八度的时候,手架子要摆好,手腕不能僵硬,要尽量放松,手指尖要有“抓”的感觉。右手八度的上方音或左手八度的下方音可用4-5指轮流交替,在弹奏白键时用5指,弹奏黑键时则可用4指。这样奏出的八度可以达到灵巧、快速的效果。

(3) 强音量八度的弹奏

弹奏强音量八度时除了要用手腕的力量以外,还要兼用手力和臂力。弹奏时以肘部作为动作轴心,手腕、小臂为一个整体,做上下大幅度动作。

2、连续大和弦的弹奏

连续的大和弦是浪漫主义时期常用的手段之一。格拉那多斯作为典型的浪漫主义音乐家,在《十二首西班牙舞曲》中大量运用了大和弦的进行。我们在弹奏连续和弦进行时,最重要的是所弹奏的音必须同时发声,下键要整齐。当弹奏较为轻柔的和弦时,演奏者手指应尽量贴键,手腕略微提高,灵活地带动着手指走。手腕要放松,但指尖不能松垮。这样才能表达出连贯的旋律线条,使旋律歌唱并流动起来;当演奏者弹奏强音量的连续和弦进行时,如第九首舞曲(谱例31),和强音量八度弹奏一样,手掌一定要支撑好,手指要结实,要感觉手指、手掌、手腕和小臂凝为一体,以肘部作为动作轴心,整体上下起落弹奏。手腕要更有弹性、

韧性，感觉全身的力量都传送到指尖。这样奏出的和弦音响洪亮、饱满，有共鸣并富有立体感。

谱例 31

4.1.2 双音的弹奏

双音（包括三度、六度及各种音程综合起来）的连奏是钢琴技术中较为困难且重要的技术课题之一。在《十二首西班牙组曲》中，格拉那多斯大量运用了连续的双音进行，在这里，我们将它分为以下几种类型：

1、连续三度音程性质的双音进行

在浪漫主义时期肖邦、李斯特的作品中，我们常常可以看到连续三度音程性质的双音进行，格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中也广泛地采用此写法。例如第二首舞曲（谱例 32）及第十二首舞曲（谱例 33）的右手旋律部分，几乎全部使用连续三度音程的双音进行；第七首舞曲的第 107、109 小节（谱例 34 第 3、5 小节），也运用了快速的三度音程进行。

谱例 32

在弹奏连续三度音程的进行时，重点是要充分保证三度音程的整齐度，听起来犹如一个音下键的感觉。双指既要支撑好，又要充分地放松，弹奏双音像弹奏单音一样灵活自如。当三度音程出现像第十二首舞曲这样大跨度跳跃进行时，除了保持整齐度以外，一定要加上手腕的运用。手指在弹下带跳音的双音之后，要迅速地离开琴键，靠前臂带动手腕的左右摆动弹奏连续的大跨度三度音进行。至于第七首舞曲中的快速三度音程进行，必须要多慢练、变节奏练习，才能保证其整齐度，保证演奏效果。

2、与单音交织的双音进行

格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中大量运用了“与单音交织的双音”进行。如第二首舞曲中部的左手伴奏音型（谱例 35）。

谱例 35

在第五首（谱例 4）及第十首舞曲（谱例 36）中，也大量运用了单音与双音交织的音型，但它们不像第二首舞曲，是作为伴奏音型而存在，只用弹得均匀即可；它们的单音和双音分别构成各自的声部，单音声部是舞曲的旋律线条，而双音声部则是起着舞曲节奏特点的作用。因此在弹奏时，应突出单音旋律音，双音伴奏音轻轻点到即可。

谱例 36

3、反向进行的双音

反向进行的双音通常可以给人一种声部分离的感觉，增强声音的斥力及其音乐的动力感，使其焕发出一种奇异的音响效果。

例如第一首舞曲的第 9、10 小节（谱例 37 后两小节），右手反向进行的双音将右手分

谱例 37

为两个声部，音乐有一种犹如含苞欲放的花朵逐渐释放了的感觉，增强了其动力感。演奏时，主要在情绪上将逐渐释放的感觉表达出来。

4、多种音程的双音结合进行

在肖邦的创作中我们发现，他多采用同度的双音进行，而格拉那多斯在创作中，将多种

音程的双音结合起来，不断变换，丰富了声音的色彩性。

例如第4首舞曲中部（谱例38），左右手分别都将三、四、五、六度双音结合进行，变换无穷，因此在弹奏时，演奏者在注意整齐度以外，更要注意把声音丰富的色彩性充分表现出来。

谱例38

4.1.3 托卡塔式双手交替的弹奏

“托卡塔式双手交替是两手非常迅速而均匀地交替，是用两手演奏的震音”¹⁰。它是在浪漫主义时期随着炫技而发展起来的一种效果辉煌的技术，这种写法在李斯特的钢琴作品中屡见不鲜。《十二首西班牙舞曲》中出现了各类形式组合的双手交替。例如第五首，全曲一出来就运用带倚音的单音与双音交替的形式（谱例4）；在第六首舞曲第61小节（谱例39）中，也采用了两手托卡塔式快速交替的震奏方法。弹奏时，要求两手的交替要迅速而均匀，手掌、手腕、小臂为一个整体，手指支撑好，力量集中与指尖，左右有控制地轻微摇摆弹奏。

谱例39

第七首舞曲全曲都是托卡塔式双手交替音型，它运用了多种形式组合的双手交替，有单音与双音的交替，有单音与和弦的交替，也有单音与琶音的交替及双音与双音的交替（谱例40）。

谱例40

¹⁰ 赵晓生《钢琴演奏之道》【M】上海世界图书出版社，1999年出版 P248

在演奏时，首先手指要以贴键演奏为主，手腕不宜做上下大幅度起伏，指尖、手腕和前臂都应保持一定的紧张度，不能太松散；其次，一定要保证两手交替时的均匀度，保证时间间隔的一致，防止由于速度过快而使左右手的音过分地“挤”在一起的现象发生。

4.1.4 远距离跳跃

远距离的跳越是属于演奏中的难点之一。格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中，大量运用了远距离跳跃，充分显示出浪漫主义时期炫技性演奏的特点。例如第一首舞曲（谱例 41）一出来，左手在八度低音进行后紧接着跨跃到两个八度的单音进行上，之后的每小节都有一

谱例 41

个到两个八度的跳跃进行。在第六首舞曲的第 29 小节到 32 小节（谱例 39 后 4 小节），左手的跳动超过了三个八度；紧接着之后的带倚音的有小连线的单音组合（谱例 42），在两个八度内不停的交替进行，演奏上相当有难度。

谱例 42

远距离跳跃还在第八、第十一首等舞曲中频繁出现，有双音与双音的跳跃，还有和弦与弦的远距离跳跃。凡超过八度的音程，若要用极快的速度从一个位置跳跃到另一个位置，都会给演奏者带来极大的困难。因此，我们为了保证快速且精确的跳越，不仅需要高度的

灵敏性和对肌肉的控制力，还需要协调好全身各部位的动作。在弹奏时，演奏者要培养好较好的距离感，手腕在弹完第一个音后立即离开原来的位置，移动到后一音的位置，并且离开琴键不宜过高。此时的移动要有适当的弧线，由前臂带动手腕，但不能动作过大，要找到连接两点的最佳抛物线。手腕应当灵活而有弹性，手指触键瞬间要牢固支撑。远距离的跳跃是演奏中的难点，需经过反复不断的练习，造成条件反射，才能达到准确地弹奏。

4.1.5 吉他音响的弹奏

格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》创作中，大量模仿了吉他的音型，发出类似吉他的声响，显示出西班牙民族特色。这里我们将结合作品中具体的例子，剖析其吉他音型元素，在演奏的技能技法实践运用上进行分析，并归纳总结吉他音响的弹奏。

1、吉他的两种基本弹奏方法

- (1) Punteado: 用手指连续拨弹单音的旋律
- (2) Pasqueado: 右手半握，放松地由小指开始，各指（除拇指外）轮流从低音部往高声部连续扫琴弦，可以制造出琶音的效果，加强节奏的效果以及和声的效果等。

笔者经分析发现，在第六首西班牙舞曲中，第16小节（谱例43最后一小节）出现了琶音效果的 Rasqueado 音型；49—55小节（谱例44）出现了连续拨弹单音旋律的 Punteado 音型。

谱例 43

谱例 44

在第七首西班牙舞曲中，全曲大量运用了 Punteado 与 Rasqueado 的混合音型，拨弹单音旋律与连续扫琴弦的琶音效果交织进行着。（谱例45）

谱例 45

第八首舞曲中,虽然没有明显的琶音标记,但很多处的双手和弦音都超过了十度,在实际的演奏上,这些细部都是以琶音方式进行诠释的。

在弹奏上,为表现 Punteado 如拨弦般轻盈剔透的音色,手指下键应干净利落;而琶音通常是为旋律增加强烈的节奏感,所以必须快速而有力的弹奏,手指要贴键弹奏,下键要扣紧一点,不要松散,要很有把握地抓住琴键。当遇到八度以外的琶音时,要充分运用手腕的左右移动来完成。格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》中的琶音还有一个特点,就是大多数都包含有旋律音,因此弹奏时应特别注意旋律音的刻画,既要表现出强烈的节奏感,又不要忽视了对旋律音的强调。

2、碎音

碎音是吉他音乐中以不谐和音表现粗犷效果的一种方式。在 17, 18 世纪时,碎音属于键盘音乐中的一种装饰音。广义地说,它算是一种几乎可以同时弹奏的倚音,以一个全音或半音的和弦外音与和弦同时弹奏。

第七首舞曲的 48—55 小节,为了加强旋律强烈的节奏感及震撼力,右手加入了和弦外音,形成碎音的效果,以表现吉他音乐中粗犷的性格。(谱例 46)

在弹奏上,这些碎音制造出的不和谐的吉他音响效果,常出现在热情、激动的快板乐段中,必须是像敲击一般,展现短暂有力的声音。因此在钢琴弹奏上,从肩、臂到指尖,都要做到瞬间准确快速地用力弹奏,才能达到非常节奏化的粗犷效果。

谱例 46

3、快速连续和弦

快速连续和弦是吉他音乐中常见的一种效果。在吉他弹奏技巧上是最轻松自然的。但在钢琴上,这种快速连续和弦的弹奏技巧,相当不易,因为每个和弦都是一个往下的动作,不

像吉他一个上下的动作，就可以弹两个和弦。

关于连续和弦的弹奏，在八度与和弦的弹奏一节已提到过，因此这里不再具体说明。

4、内在持续音

这个吉他音乐的特色，是根据波威尔在《吉他对西班牙钢琴音乐的影响》一文中提出的，他解释说：“Rasquead 弹奏法重复弹和弦，和声中的五个或六个音很少同时改变，留在和声中不变的音，就形成了内在持续音。”¹¹换言之，和声中有几个(甚至一或两个)音持续不变，就好像键盘乐器的踏板效果一样。

在格拉那多斯的《十二首西班牙舞曲》中，第九首就多处模仿了吉他内在持续音的音型，例如 31—33 小节(谱例 47 的 3—5 小节)等，右手的降 B 音，左手的 F、降 B 音均为持续不

谱例 47

变的音。在弹奏这种和弦时，手指保持紧贴键来演奏内在持续音，和弦外音运用手腕的左右移动即可。

4.2 触键与音色

音乐是声音的艺术。要把钢琴这种没有文字的声音艺术语言化，就必然涉及到触键。触键是表现钢琴音乐的重要课题之一。¹²不同的触键会产生不同的音色，而音色又是钢琴描绘意境、渲染情绪、揭示旋律韵味、塑造音乐形象的重要途径。

浪漫主义时期，钢琴制造日趋完美，音乐的表现力也因为乐器本身性能的大幅度提高得到了丰富与增强。为了表达更丰富饱满的情感内容，钢琴家们竭尽所能使钢琴发出色调变化更丰富多彩的声音，因此，各类不同的触键方式也孕育而生。格拉那多斯的《十二首西班牙舞曲》体现出了浪漫主义时期多维度旋律——层次繁多的特点。他是一位钢琴才智方面敏锐的探索家，对声音的洪亮度和色彩方面有极好的感觉。音乐评论家纽曼曾写道：“格拉那多斯音乐中的织体——促使你想用手指去抚摸它，如同在极为精致的丝绒上、它的风味除了耳朵听到以外，几乎可以用舌头尝到——弹奏着他的音乐就像欢乐地跋涉在没膝的五光十色的花床中——但始终有着确实的方向，并在我们周围有最清新的光亮和空气。”¹³因此，为了弹奏出格拉那多斯优美动人的旋律，体现出他极好的声音色彩感，就一定要把握好钢琴触键，用不同的触键方式表达出色彩斑斓的音色及丰富的舞蹈场面。

¹¹ Linon, Powell, "A History of Spanish Piano Music", Bloomington: Indiana University Press, 1980. P. 147

¹² 李嘉禄著，《钢琴表演艺术》，人民音乐出版社，1993年9月，P. 8

¹³ 张式谷 潘一飞，西方钢琴音乐概论[M]，人民音乐出版社，2006年2月版，P216

触键的要素主要包括触键部位、触键速度及触键力度，那么下面我们将从这几个方面分析格拉那多斯《十二首西班牙组曲》中不同音色需要所运用的触键方式。

4.2.1 浪漫主义诗情画意的歌唱性旋律

在弹奏浪漫主义诗情画意歌唱性旋律的时候，为了演奏出抒情柔美的音色，需应用手指肉较厚的指面，运用指面由外向内“推”的演奏法。手指触键的速度也应较慢，每弹完一个音，手指要利用手腕将重量转移到下一个音进行触键。触键时手指应采用低触键的方法，尽量贴键弹奏。这样可以使声音十分柔和细腻，没有明显的“音头”，奏出柔美抒情的效果。例如第五首舞曲副部主题（谱例 48），柔和抒情，非常有表情，不管是旋律声部还是和声声部都应用手指较厚的指面贴键推出去。

4.2.2 欢快活泼的西班牙舞蹈旋律

格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中，大量运用跳音及短倚音来表现欢快活泼的西班牙舞蹈旋律。在演奏时，应用指尖部位触键，同时指尖应略向内“勾”，手指下键和离键的速度都要非常快速，这样可以使得声音很有弹性。例如第七首舞曲（谱例 49），整首曲子的旋律几乎都是跳音进行，体现出轻巧、欢快活泼的气氛。再如第十二首舞曲，1—10 小节等很多地方，左手都是带倚音和跳音的伴奏音型进行，右手主旋律则为小连线加跳音的进行（谱例 50）。在演奏时，有关的手指都要形成一个架子，触键的力量从腕部传到手指，需要运用快速

谱例 50

而轻盈的断奏，这只能用手指的“勾”奏才能达到。这里需要强调指出的是，这种所谓“勾”，并非真的将手指完全勾卷起来，而是指尖在非常短而集中的触键时，用极小的“勾”帮助找到发声的点而已，使音色很集中，而不要松散。¹⁴这样才能表现出欢快活泼的气氛。

4.2.3 热情奔放的西班牙舞蹈旋律

格拉那多斯对西班牙舞蹈旋律热情奔放的刻画，多用强音量及八度、快速八度、和弦进行以及大于八度伸张度的各种琶音进行。如第九首舞曲（谱例 51），乐曲一出来就用 *f* 的大和弦连续进行演奏出辉煌的旋律。为了使得音色明朗，体现出热情奔放的西班牙民族特色，触键部位应为手指肉较厚的指面，下键深一点。除此之外，最重要的应是触键的力度以及用力的部位。

谱例 51

在巴洛克和古典主义作品中，用力部位基本局限在手掌以下，大部分运用的是指力触键，而浪漫主义音乐由于在技术上有了巨大的发展，因此，用力部位也有了很大的变化。触键方式由指力触键发展到将手指、手腕、小臂以及整个臂部紧密结合在一起的臂力触键。格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》中热情奔放的西班牙舞蹈旋律，需要以强有力而有弹性的肘部为轴，运用大臂及全身的力量来完成。同时，应认识到手指的架子和手腕的作用，要求触键的瞬间手指架子的牢固支撑与大臂小臂挥动时手腕的充分放松有机结合，这样才能充分体现出洒脱、热情、奔放的西班牙舞蹈旋律。

¹⁴ 赵晓生，《钢琴演奏之道》【M】，上海，世界图书出版社，1999年出版，P. 228

4.2.4 多维度呈示的旋律线

格拉那多斯的音乐是多层的，他将每个层次的音乐很好地结合在一起，用不同的音色来表现西班牙色彩斑斓的画面。因此，我们应通过不同的触键来展示多层的音色。例如第六首舞曲中部（谱例 52），三声部进行需要演奏者表现出每一层的独立性。高音旋律声部，需谱例 52

要将手臂的力量集中于指尖，用较深的手指触键方式来勾勒出主旋律，将旋律线抽离出来发出柔美而明亮的音色。内声部为双音填充，这里应选用指力触键，采用手指肉厚的部位轻触下键，并注意下键的整齐度。对于低音声部，靠左手缓慢的下键方式将力量深推至键底，表现出深厚的音色。这样，通过不同的触键方式将格拉那多斯多维度的织体特点充分表现出来。

在格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》中，丰富的音色应用不同的触键方式来展示，演奏者要根据不同的情绪和弹奏要求，运用不同的触键方式，用心将全身各部位统一成一个整体来演奏，才能将其独特的音乐风格淋漓尽致地展示给大家。

4.3 速度与力度的把握

4.3.1 速度的把握

对一首音乐作品的速度的把握是表现音乐内容的重要手段。音乐作品往往凭借不同的速度表现不同的性质和风格。速度的含义有两个，其一，是指作曲家对作品所要求的速度；其二，是指演奏者处理这一速度的方式。¹⁵我们在考虑一首乐曲速度的时候，首先要把握乐曲总的情绪。用什么速度来演奏一首乐曲，既要尊重乐谱本身的要求，还要根据乐曲的性质和情绪来确定一个合适的速度。格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中，根据不同音乐表现的需要，对每一首舞曲的速度都设有明确的标记；同时为了满足音乐情绪起伏的需要，增加音乐发展的推动力，格拉那多斯在作品中大量并频繁地使用速度记号来改变速度。如典型的例子

¹⁵[美]克拉伦斯·格·汉密尔顿著，周薇译，《钢琴演奏中的触键与表情》，人民音乐出版社，1995年5月版，P.54

第六首舞曲，乐曲的呈示部主旋律一遍一遍地加速重复；在具有田园风格、浪漫主义诗情画意的中部中（谱例 53），几乎每 1—2 小节就有一个速度记号。

谱例 53

第六首舞曲的中部也在大量运用了速度标记，仅十个小节就用了 11 个速度记号（谱例 54），旋律用不断变化的速度进行着，充分体现出了浪漫主义时期丰富的速度变化的特点。我们在弹奏此作品时，一定要仔细看清楚并分析好这种速度的变化，充分地将其情绪的起伏，音乐形象的变化，西班牙舞蹈丰富的场面很好地表现出来。

谱例 54

音乐作为一种艺术品类，往往通过各种手法使其表现力更加丰富多彩，其中在速度上的变化是最有效、最明显的，速度变化有时并非由作曲家在乐谱上规定出，而是由演奏者自由表现的。这种速度上的个性化呈现也被称为“弹性速度”。“所谓‘弹性速度’就是指在一段音乐总量相等的条件下，在音乐结构内部进行适当的自由弹性处理，一处‘借’了就在另一处‘还’。要根据音乐的韵律与呼吸，在演奏中对乐曲的速度做自由伸缩的处理。‘弹性速度’完全是由音乐感觉所决定，弹奏时既要结合作曲家所给出的明确的提示，也可在适当的地方来恰当地处理速度”¹⁶。格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中大量运用了“弹性速度”来表现西班牙特有的民族韵味。其中有些地方用表情术语如 *Andantino*（小行板）、*capriccioso*（幻想的）、*espressivo*（富有表情的）等，来暗示其“弹性速度”，而有些地方则是根据具体情况对作品做不同程度的“弹性速度”处理。因此只有多听、多想、多细心体察西班牙的音乐，获得灵敏的悟性，才能把格拉那多斯作品中的“弹性速度”处理得恰当而生动。

4.3.2 力度的把握

¹⁶赵晓生，《钢琴演奏之道》【M】，上海，世界图书出版社，1999年出版，P.253-254

音乐中,音量的轻重强弱称为力度。对于力度的艺术处理,是音乐表现的重要手段,力度的变化可以表达不同的感情,力度处理得当,会使音乐作品栩栩如生,具有丰富的表现力。“力度的变化在钢琴上‘以弹出近百种力度层次’(涅高兹语),但就其表现形式不外乎三种类别,即强弱对比与渐强、渐弱。当它们以千姿百态出现于各个作品的时候,也带给我们丰富的感受与联想,从而体会出不同的音乐内容、形象、意境、气氛等。”¹⁷浪漫主义时期为了体现丰富的内心情感的变化,以及钢琴这件乐器本身的改良,演奏力度的变化范围大大超过了巴洛克时期和古典主义时期,声音层次的变化上体现出了极大的张力,在力度运用上有了很大的扩张,力度起伏较大。格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中力度的运用正体现了这一特点,其变化范围一般在pp—fff之间。其中第十首舞曲力度范围为ppp—fff,第八首舞曲的高潮部分力度达到了ffff,和接下来的p形成了鲜明的反差,扩大了音乐的张力。

因此演奏者要想真正表达出作曲家的创作意图,表现丰富的音乐形象,把握好这种大的力度范围跨度,就要事先对乐曲有一个整体的了解,根据自己的能力设计好各种力度层面,这样乐曲的起伏张力也就可以充分地展现出来。“当然,对于乐曲中出现的‘fff’、‘ffff’,不是靠音量大,而是演奏的浓度和比例。其实弹的不是‘fff’,比例能使人觉得是‘fff’”。

18

通过以上分析我们可以发现,格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》这部作品的速度和力度上采用了频繁的变化处理,这些都是为了更好地完成音乐形象的塑造,体现音乐的表现力,让音乐感情更自然地起伏,充分体现出浪漫主义时期极大的速度力度变化。分析乐曲中速度、力度的变化点,不仅可以帮助我们更准确地理解格拉那多斯赋予作品的多种音乐形象,而且还有利于在演奏上使音乐与情绪得到完美统一。在实际的弹奏中,各人对力度的处理方式会不尽相同,因此演奏者要根据乐曲中的速度、力度提示和演奏者本人对作品的理解,来把握好该作品的演奏。

4.4 踏板的运用

浪漫主义时期的钢琴音乐极大地发掘了钢琴这件乐器的音色变化的可能性。作为音色变化的重要手段之一,踏板的使用也更复杂、更精细。踏板的使用是为音乐作品的风格、感情以及音乐所需的音响效果服务的,是为了更好地表现音乐作品。踏板的运用是处理作品时不可缺少的重要的一部分,也是演奏中极具个性的部分。踏板使用的好坏,直接影响到声音的好坏、以及色彩和风格的体现。著名钢琴大师鲁宾斯坦说过:“踏板是钢琴的灵魂”。¹⁹正确地运用踏板,可以使演奏更加完美;反之,则会破坏音乐的形象。由此可见踏板在钢琴演奏中的重要作用。

17 茅育著,《茅育释疑但明义钢琴教学秘诀》,书艺出版社,2005年5月版,P.77-78

18 戴维·杜巴尔,《键盘上的反思—世界著名钢琴家谈艺录》[M],顾连理译,上海:百家出版社,2001年11月版,P.142

19 吴铁英 孙明珠著,《简明钢琴教学法》,华乐出版社,1997年11月版,P.90

踏板分左踏板、中踏板、右踏板，分别也称为弱音踏板、持续音踏板、延音踏板。在《十二首西班牙舞曲》中，格拉那多斯对右踏板的运用比较多。我们一般将右踏板的踩法分为直踏板法和切分踏板法，这两种踩法的正确使用，在很多书上都有详解。因此在这里，我们主要将格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》中的较有特色的踏板踩法进行一下归纳：

4.4.1 节奏重音效果踏板法

节奏可以最集中地体现民族特色，格拉那多斯在《十二首西班牙舞曲》中，较有特色的钢琴创作特征之一就是运用了富有特性而不断变化的节奏重音。这些节奏重音往往在弱拍上用 sf 强调或直接用重音记号标记，以造成不规则的节奏律动，从而用特性节奏体现出西班牙民间音乐特有的风格。我们都知道，在使用右踏板时，该音的音量会因泛音而增大。因此为了突出西班牙特殊的节奏律动，使乐句的节奏显得明显、生动，在有重音标记的音符上使用右踏板是非常有必要的。

例如第一首舞曲中，3/4 拍很多处的弱拍上都标有重音记号，这是西班牙舞蹈节奏特征之一。（谱例 55）那么我们在踏板正常运用的基础上，在重音上用直踏板法踩下踏板，可以强

谱例 55

调舞曲中特有的节奏重音，加强乐曲节奏感，使乐曲显得生动、活泼。

在有些舞曲中，即使作曲家没有写出重音，演奏者也可以根据自己对西班牙舞蹈节奏的掌握来运用踏板以强调一个恰当的拍子或节奏律动。

4.4.2 持续音效果踏板法

格拉那多斯为了模仿民间乐器风笛的音响，充分描绘出多姿多彩的西班牙民间歌舞场面，在《十二首西班牙舞曲》中大量使用了持续音，发出一种风笛爱抚般的声音。在演奏此持续音时，演奏者应合理地使用右踏板，以达到作曲家想要表达的音乐要求，强调持续音的色彩

效果。

例如第六首舞曲中部（谱例 53），格拉那多斯三个声部中第一、三声部均运用了持续音，而踏板则是根据持续音的节拍来变换。这种持续音踏板法的运用，既使旋律线条保持了连贯，也使伴奏声部的音色圆润，起到了声音美化的作用，营造出了一种幻想、柔美朦胧的气氛。

4.4.3 泛音效果踏板法

这种踏板的运用，主要是为了增加声音的空间感，制造出泛音的效果，使声音得到更多的共鸣和回响。例如第八首舞曲（谱例 56），2/4 拍，乐曲呈示部的每两小节第一个音都为由谱例 56

左右手共同构成的低音和弦，且时值为两拍，紧接着左右手三十二分音符及十六分音符的快速交替进行，犹如低音和弦发出的泛音效果。这里的踏板应根据低音和弦的变换而变换，不要更换得太频繁，否则会影响其泛音的效果，破坏音乐的美感。

结语

19 世纪是一个激情洋溢的年代，个性的解放、情感的宣泄以及对未来无限的渴望和幻想造就了一大批优秀的艺术家。同时 19 世纪也是一个矛盾冲突日益激烈的年代，民族意识的觉醒使得饱受欺凌和压迫的弱小群体通过各种各样的手段，表达自己的爱国之情。其中，通过音乐直接抒发爱国情怀，成为 19 世纪中后期社会的主流形态。受各国蓬勃兴起的民族音乐的影响，以格拉那多斯为代表的西班牙民族乐派作曲家在吸收融汇古典主义、浪漫主义音乐成就的同时，在继承本民族民间音乐传统的基础上，创造出了属于自己独特的音乐风格。

格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》产生之时，恰逢各国民族乐派蓬勃发展，这部作品的诞生给当时的世界乐坛带来了一股清新之风。建筑在传统音乐精髓上的民族风格，同时又融合了时代气息，大大提升了该部作品的艺术价值，为西班牙音乐的发展翻开了崭新的一页。本文着力从“古典主义的继承和发展”、“浪漫主义特征的体现”、“民族性特征的体现”三个方面对该部作品的创作特征进行了剖析，其中“古典主义的继承和发展”包括和声手法、调性布局、结构安排的分析；“浪漫主义特征的体现”包括：抒情性的旋律、多维度的织体、个性化的情感、炫技性的演奏；而“民族性特征的体现”则从旋律特征、节奏特征、对吉他音型的模仿以及三连音和切分音的大量使用这几个方面进行分析。笔者通过对该作品的剖析，较清楚地阐述了格拉那多斯《十二首西班牙舞曲》的创作特征，并将其融入到具体的钢琴演奏分析中，使得在演奏上技能技巧的运用更加贴近音乐表达，对音乐内容、音乐意义的把握也更加准确。

笔者所分析的这部作品只是这些民族乐派作品中的沧海一粟，而 19 世纪的这些给民族、给世界带来希望的音乐作品在 21 世纪的今天也已成为了历史精品艺术档案中的一部分。相信这些作品能使我们在平时的钢琴教学中，拓宽钢琴演奏文本和具体实践领域的接触面，丰富我们的教学内容，促进我们的钢琴教学。