

摘 要

德彪西和拉威尔都是 20 世纪法国重要的作曲家，二者的作品都充分体现了印象主义音乐的特征，两人都是印象派音乐的杰出代表，他们在创作上既有共性又有个性。德彪西通常被人们看作是印象主义音乐风格的先驱和开拓者，而在拉威尔的作品中，既有印象主义音乐风格，又保持了古典主义的严谨，到了晚期，在他的作品中则更具有新古典主义的倾向。

从古至今，以水为题材的音乐作品层出不穷，很多音乐家对“水”情有独钟，他们通过对水的描写来抒发情感。例如：斯美塔纳的《伏尔塔瓦河》、李斯特的《艾斯塔别墅的喷泉》、肖邦的前奏曲《戏水的女神》等。在以上的这些作品中，我们可以感受到水的各种神韵。而《水中倒影》和《水的嬉戏》更是以印象主义音乐的表达方式和独特的音乐语汇为我们呈现了色彩斑斓的水的世界。

通过对文献的归纳总结，知道了作曲家德彪西和拉威尔的创作风格以及创作背景，了解了在他们共同具有印象主义音乐特点的同时，又有着自己不同的艺术特点。本文首先介绍了德彪西和拉威尔的生平和他们的音乐风格；其次，对《水中倒影》和《水的嬉戏》进行了深刻的分析，并结合实际的演奏体会就这两首作品的曲式结构、音乐语言、旋律、和声、调式、音响以及演奏风格等方面进行了比较性研究；最后，以《水中倒影》和《水的嬉戏》为例，并结合自身的演奏经历对现代钢琴演奏技巧及教学研究做了分析同时对德彪西和拉威尔的演奏技巧作了归纳总结。

关键词：德彪西 拉威尔 演奏技巧 比较研究

引 言

19 世纪末~20 世纪初, 印象主义作为一种新的艺术流派首先出现在绘画领域, 然后再影响到音乐领域。印象主义音乐受象征性诗歌和印象主义绘画的影响, 摒弃浪漫主义重视宏大题材, 以绘画来激起人们的情感, 用平凡的题材来表达人们对大自然和对生活的热爱。印象主义音乐追求的是刻画实物周围的色彩和光影在瞬间的迷离变化。

德彪西和拉威尔是法国印象主义音乐的杰出代表, 甚至有不少论述和著作都认为拉威尔就是德彪西音乐风格的后继者。虽然他们两人的时代背景相同, 都曾受到印象主义和象征主义艺术的影响, 接触并喜爱异国风味, 但是拉威尔并没有单纯地将自己约束在印象主义思潮下, 而是具有鲜明的个性和创新精神, 以其独特的技法创作出一首首融入了优雅的古典精神, 形象清晰, 色彩明朗的作品。他们都以“水”作为题材来进行钢琴作品的创作。根据收集资料得出, 关于德彪西研究多为德彪西印象主义风格综述、欣赏介绍。例:《从德彪西前奏曲原野上的风看其音乐意境的独特性》、《德彪西钢琴音乐风格及演奏特点》、《印象主义绘画与印象主义音乐之相似性》等。而关于拉威尔的研究多为其古典主义精神、艺术风格的探究。例:《库泊兰德坟墓中拉威尔的古典精神体现》、《拉威尔早期钢琴作品和声技法研析》等。本论文通过对两位作曲家的介绍和对《水中倒影》及《水的嬉戏》的曲式结构、音乐语言、旋律、和声、调式、音响以及演奏风格等方面进行对比分析透视出二者之间的不同特点。并以这两首钢琴作品为例对钢琴演奏中的背谱、音阶、分解和弦、震音、滑音、和弦、踏板的演奏技巧和如何合理安排练琴进行了分析和总结。

本文是在总结了前人的学习和教学经验的基础上, 结合了自身的演奏实践和教学体会来谈一谈有关德彪西和拉威尔在创作特征、音乐语言、和声及演奏风格的对比研究以及钢琴演奏技术的教学研究。其目的在于抛砖引玉, 能够通过论文更深入的体会印象乐派的风格差异, 并为更好的理解、诠释和演奏德彪西、拉威尔的钢琴作品, 提高我们的钢琴演奏水平提供参考。希望得到各位前辈和同行们的批评和指正。

第一章 德彪西、拉威尔以及他们的创作风格

1.1 德彪西生平

全名:阿希尔·克劳德·德彪西,Achille-Claude Debussy,1862~1918
法国作曲家,音乐评论家,在三十余年的创作生涯里,形成了“印象主义”
的音乐风格,对欧美各国的音乐产生了深远的影响。

1862年,德彪西生于巴黎近郊,他的双亲经营一家小陶瓷店,后破产倒
闭。父亲因参加巴黎公社起义而被监禁,这使得德彪西幼年生活动荡不
安,没有受过多少正规教育。他7岁开始学钢琴,11岁就被巴黎音乐学院录
取成为正式学生,师从拉维尼亚克、马蒙泰尔和迪朗。在音乐学院,他用心
修炼作曲课程,却是学校中出名的叛徒。他从来不信服古典派的作曲规则,
总喜欢追求新的和声法与奇特的旋律。

1884年以康塔塔《浪子》获罗马奖。后与以马拉美为首的诗人与画家
的小团体很接近,以他们的诗歌为歌词写作了不少声乐曲。他摆脱瓦格纳
歌剧的影响,创造了《佩利亚斯与梅丽桑德》,并根据马拉美的同名诗歌
创作了管弦乐序曲《牧神午后》,还根据比利时诗人梅特林克同名戏剧
创作了歌剧具有独特个性的表现手法。管弦乐曲《夜曲》、《大海》、《伊
贝利亚》中都有不少生动的篇章。钢琴创作贯穿了他的一生,早期的《阿
拉伯斯克》、《贝加摩组曲》接近浪漫主义风格;《版画》、《欢乐岛》、
两集《意象集》和《二十四首前奏曲》则是印象主义的精品。他发现了以
往作曲家很少关注或根本不注意的音响。他的音乐具有唤起人们联想的巨
大力量,但却并非模糊不清,而是显示出最大可能的精确、严谨的技法。

德彪西可说是一位革命性的音乐家,他创新和声与旋律,在他的音乐
中,色彩、音色与节奏的重要性绝对不亚于和声与旋律。虽然他的作品还
存在着调性,但是几乎已经濒临溃散的地步。经过德彪西创新之后,音乐
创作就不再被既定规则所限制,改革风气从此一发不可收拾。

第一次世界大战期间,他写过一些对遭受苦难的人民寄予同情的作品,
创作风格也有所改变。此时他已患癌症,于1918年德国进攻巴黎时去世。

1.2 德彪西的创作风格

德彪西的音乐创作大概分为 19 世纪末、20 世纪初两个大的时期。前一时期以管弦乐作品《牧神午后》、《夜曲》为主要代表。管弦乐作品《牧神午后》是德彪西早期最重要的作品。作品根据马拉美的诗歌写成，在音乐上作了细致的解释和描述，作品自始至终与诗歌紧密联系在一起。世纪、诗歌中牧神的梦幻、追忆以及诗歌所呈现的朦胧如梦的意境，都在音乐中有生动地体现。

作品《夜曲》由三个不同的音乐素材刻画出三个各自独立的音乐画面：云雾、节日、海妖。德彪西说：“云，是“天空呆滞不变的一面，云朵缓慢而凄凉地拖沓而过，在白茫茫、灰色的虚无缥缈之中消融”；节日，则是“狂欢节的画面，具有节日气氛的热闹的舞蹈与弥漫空气之中飘忽闪烁的尘雾”；海妖的刻画，则是“在海及其无穷尽的律动中，从洒满银色月光的波涛里传出海妖神秘的笑声和歌声”。德彪西认为，“夜曲”这个词本身具有“一种简单、首先是装饰性的意义，它不涉及“夜曲”的习惯形式，而是这个词在特殊的印象上和色彩上所包含的一切。

后一期的创作以管弦乐《大海》和歌剧《佩列阿斯和梅丽桑德》为主要代表。《大海》描绘了从黎明到正午，波涛翻滚，月和海的对话。《大海》标志着德彪西的管弦乐创作发展到一个新阶段，摆脱了梦幻与象征，倾向于对大自然作逼真的描写。光和色仍是他注意的核心，但笔触更刚健有力，线条更粗壮明确，织体更稠密。

《佩列阿斯和梅丽桑德》是德彪西唯一的一部歌剧，作品集中地体现了他的艺术观点和创作风格。作品中没有鲜明的主题，起象征和暗示作用的主导动机仅在乐队中出现。声乐部分没有咏叹调和热情直率的歌唱，全部用近似吟诵的音调写成；节奏随着细微的语调变化浮动，以微弱平静的语气，掩盖内心紧张激烈的感情；乐队配器精致，音响柔和，起到提示形象与烘托气氛的作用。歌剧摆脱瓦格纳的影响，运用具有法国特征的、新颖的表现手段，体现了象征主义的美学原则。

钢琴作品是德彪西创作中相当重要的部分。从德彪西钢琴创作中可以看出他音乐风格发展的整个变化历程。早期以《波西米亚舞曲》为代表，从作品中可以看出受到柴可夫斯基、肖邦、李斯特、格里格的影响。从《两首阿拉伯风格曲》开始具有德彪西曲式的音乐随意性，转调十分出色；《小组曲》开始表现出他对全音阶的偏爱；《贝加摩组曲》形成德彪西所特有的飘忽不定的梦幻意境和韵味；《版画集》则体现出东方音乐对他的影响。音乐在时间流程中，突出画面光与色的不断变化，给人以不同的印象。

后期比较重要的钢琴作品是他的前奏曲集，这是德彪西最成熟的作品，包含

12首标题小品，集中体现了印象主义美学原则和创作技法。

德彪西的音乐风格首先是受到美术印象主义和文学象征主义诗歌、戏剧的直接影响。和印象派美术中强调的“用眼睛捕捉光的变化、重视瞬间印象和色彩效果，不再考虑题材和结构艺术相同，反对学院派的保守，主张大胆革新，到大自然中探索光与色的表现效果。德彪西力求通过音乐来追求生活中的细微感受和印象。这正如德彪西所说：“文字无能为力的地方才开始音乐的作用，音乐是为无法表现的东西而设的，我希望它仿佛从朦胧中来到朦胧中去”。在他的音乐作品《月光》、《水中倒影》、《透过树间的钟声》等，都不同程度地表现出作曲家通过听觉、视觉、幻觉、甚至嗅觉捕捉到的对自然现象的感觉和印象。

德彪西打破理性的、逻辑的传统结构形式，他的音乐没有传统音乐中的那种严密的组织，而只追求标题的启示和象征的意境，在他的作品中感觉要重于情节。在他的作品中，理性的、逻辑的传统结构形式被自由抒发，灵感式的倾诉所取代。因为他的音乐结构十分自由，随意性极强。

在音乐语言上，德彪西创作的旋律已经没有了传统悠长的线条，而是片段、零散的形态，经常有一些短小而互不连贯的动机组成，而且避免使用浪漫主义音乐中的常见的各种反复、扩充、发展等手段。正如德彪西所说：“旋律的连绵进行从不被任何东西打断，而且永远不回复它的本来面目。在节奏上，避免节拍中古的节奏型，喜欢使用复节拍与复节奏，节拍的不规则减弱了推动力。

在调式方面广泛使用了全音阶、五声音阶以及中古调式。全音阶的使用使调式中的每一个音居同等地位，减弱了调的中心感。重视调式的表现力，根据形象要求采用相应的调式。扩大调性的概念，避免出现明确的终止。

德彪西的和声语言有着重大突破。和声走出了瓦格纳音乐的影响，摆脱功能体系的束缚，削弱功能性，转而增强和声进行的色彩效果，频繁使用九、十一、十三和弦。在他的作品中，协和与不协和式一视同仁的，这种有个性的语言传统调式和声体系濒于瓦解。

德彪西的音乐语言已经形成了他自己别具一格的音乐特征，由于放弃了和声功能性和逻辑结构，使其音乐缺少发展所固有的内在动力，人们只有在平静中领略他超脱的飘逸和风雅。用德彪西自己的话说：“音乐应该刻意追求使人愉快因为，在“使人愉快中完全可以找到伟大的美。而极度的复杂是与艺术相违背的，因为美必须诉诸感官，必须是我们立时可感的乐趣。

由于钢琴有音色变幻的能力使德彪西非常偏爱这种乐器，而在他众多的钢琴作品中独特的音色运用几乎成为德彪西印象风格的标志。他的钢琴作品中的音色被乐队化了，再加上技术上对踏板的特殊运用就产生出色彩极为斑斓的效果。

1.3 拉威尔生平

拉威尔，莫里斯（ravel, maurice）1875 年生于西布雷，1937 年卒于巴黎。拉威尔的父亲是工程师，兼有法国和瑞士血统，母亲是西班牙巴斯克人。拉威尔在巴黎度过了他的童年。

他七岁开始学钢琴，进步很快，十四岁考入巴黎音乐院钢琴预科，两年后升入贝里奥老师的钢琴班并同佩萨尔学习和声。拉威尔从学生时代就注意和声的色彩性，在长达 16 年的学习和生活中他牢固地掌握了传统的写作技巧，但他不愿受规则约束，致使 3 次罗马大奖赛均未获胜，同时不准第 4 次参加竞赛。

毕业后他接触到与德彪西相同的艺术思潮，同一些在艺术上追求创新的音乐家、画家和作家为友，他的钢琴组曲《镜》就是为这些友人而创作的。德彪西的歌剧《佩列阿斯与梅雨桑德》于 1902 年在巴黎上演，它使拉威尔深受感动，这时，两位作曲家才初次会面。1903 年拉威尔写了三首管弦乐伴奏的歌曲，可看到德彪西对他的影响。有的评论家认为他是德彪西忠实的后继者，的确，他们接受了相近的文艺思潮的影响，同样追求色彩性的音乐效果，但从拉威尔以后的发展来看，两人在美学观上是不一致的。拉威尔甚至对人说他的《水的嬉戏》是受德彪西的影响表示抗议。1905 年以后是他的主要创作时期，钢琴作品主要有：四手联弹《鹅妈妈组曲》，钢琴组曲《夜之幽灵》、《高贵而伤感的圆舞曲》。管弦乐组曲《西班牙狂想曲》，喜歌剧《西班牙时光》以及一些歌曲。此外，他还写了舞剧音乐《达夫尼与克罗埃》。

他将新颖大胆的和声与古典形式相结合，形成了自己独特的风格。第一次世界大战期间，他入伍任货车司机，战争损害了他的健康并留下了心灵的创伤。1932 年因车祸头部受伤，从此丧失工作能力，1937 年 12 月 28 日在巴黎逝世。

1.4 拉威尔的创作风格

拉威尔的创作分为前后两个时期，前期的作品受到象征派诗人马拉美的诗歌风格和印象主义的思潮的影响、冲击较多，这对他作曲风格的奠定和发展有一定的影响。这一时期的作品题材范围偏窄，常以自然景物作为标题，很少涉及到社会生活等现实内容，具有朦胧、飘忽不定的音调，较多体现出 19 世纪末和印象派的风格。从第一次世界大战开始后，拉威尔的创作进入了后期阶段，作品风格回到了更加古老的法国传统中，音乐语言更加朴素严谨，具有古典主义倾向。

作为钢琴家，拉威尔的钢琴作品不仅可以与德彪西媲美，而且在某些领域已经走在了德彪西的前面。拉威尔的钢琴作品中，按表现内容而言可分为四个部分：“自然”、“异国风情”、“模仿”和“舞蹈”。

对“自然”的描述，体现了印象主义音乐家取材的特点，代表作有《水中倒影》、《镜子》、《夜之幽灵》等。其中，《水中倒影》是印象主义作曲家所写的一系列描写“水”的作品中的第一首。和弦上体现出典型的拉威尔式的音乐特点，他往往把创造新的和弦看做是作曲的一个重要方面，比起德彪西大量调性上不明确的半音组合，拉威尔则更喜欢全音阶的协和音。以复杂的全音阶法构成的和声语汇是他音乐中特有的风格特征。

对“异国风情”的描述，拉威尔在很大程度上受到了他母亲的影响，代表作有：具有浓郁西班牙风情的作品，《哈巴涅拉舞曲》等，还有对阿拉伯，希伯来等世界各地的风情色彩的描绘。例《鹅妈妈组曲》中第三首《丑姑娘，瓷娃娃》就有对东方中国的描绘。

在拉威尔看来，模仿能让自己的作曲技巧得到更好的进步，代表作有《帕凡舞曲》、《库泊兰舞曲》等。其中，《库泊兰舞曲》中赋格、托卡塔的运用，自始至终清晰地结构和线条，使其成为后期创作风格的代表。

舞曲是拉威尔所偏爱的一种体裁形式。他的不少作品的节奏运用了舞蹈音乐的节奏，并在素材上选用了许多舞曲体裁，例如《波莱罗》。作品中两个短小简单的主题通过变奏的形式和乐队色彩的丰富变化，使音乐不断循环发展，构成一个规模宏大的音乐作品，从中显示出作者高超的配器技巧。

拉威尔这位法国作曲家长时间被看作是德彪西并驾齐驱的印象主义代表人物。他将对新颖风格的探索作为其音乐风格的主要组成部分。他在艺术创作上视具有独立个性为自己的真正目标。对艺术持有自己的见解。他说：“严格的说，我不是一个“现代作曲家”，因为我得音乐远不是一场“革命”，而是一种“进化”。虽然我对音乐中的新思潮一向是虚怀若谷，乐于接受的（我的一首小提琴奏鸣曲中就有一个布鲁斯乐章），但我从未企图摈弃已为人们公认的和声作曲原则。相反，我经常广泛的从一些大师身上吸取灵感（我从未终止过对莫扎特的研究），我的音乐大部分建立在过去时代的传统上，并且是它的一个自然地结果。我可不是一个擅长于写那种过激的和声与乱七八糟的对位的“现代作曲家”，因为我从来不是任何一种作曲风格的奴隶。我也从未与任何特定的乐派结盟。

拉威尔特别注重旋律的作用，在作品中常见到宽广、线状的旋律形态，旋律幅度开阔直接，作品中的每一个地方的旋律线条都精确细致。大部分

音乐带有明亮的色彩，与德彪西的朦胧形成鲜明的对比，而且拉威尔的音乐幻想性较少，节奏上往往采用德彪西很少用的节奏和动力。

拉威尔的作品，调性基础和调性感较为清晰稳定，调性上仍保持了古典的以调性为中心的传统原则，甚至复调式旋律调性的特点都背保留下来了。

拉威尔的作品，织体清晰，他更多用到对位的，以几条旋律相互作用组合成多声部的手段。曲式上，拉威尔更多地遵循惯例。在音乐的整体形态上，他的作曲更多的呈现“固态”，表现出实实在在的客观感。

拉威尔在音乐上最大的成就在其管弦乐的创作上，因此，他注重从乐队配器的角度来影响钢琴音响的音色。钢琴音响色彩较为明快、确定，较多明朗的因素，表达辉煌、华丽的乐队色彩，常用高音区的滑音或琶音经过句来取得晶莹剔透的音型效果，表现出明亮的钢琴音色。

在对传统音乐的学习上，拉威尔继承了17、18世纪法国的库泊兰、拉莫那种精致典雅。另一方面，他又发展自己的那种鲜艳绚烂的配器色彩。在运用民族民间音乐方面，拉威尔喜欢印尼、印度的音调和节奏，希腊的民歌以及吉普赛狂放而热情的音乐。特别是其目前的故乡西班牙的音乐在他的创作中占有重要地位。而且他还尝试运用五声音阶和六声音阶以及欧洲古老的调式音阶，特别喜爱多里亚调式和弗里几亚调式。

纵观拉威尔的音乐作品，线条精确，比例精致，艺术风格高雅，正如斯特拉文斯基所说：“他是位精巧的瑞士钟表匠。也正由于拉威尔在自己力所能及的范围内达到了无懈可击的境界，他的音乐至今都经久不衰。”

第二章《水中倒影》和《水中嬉戏》的比较研究

2.1 《水中倒影》和《水的嬉戏》的曲式结构和旋律的比较分析

《水中倒影》这首乐曲是德彪西创作的《意象》第一集中的第一首曲子。他在1905年创作了《意象》第一集的3首乐曲,其中包括《水中倒影》、《拉莫颂》、《动态》。后又创作了《意象》第二集,其中包括3首乐曲《林间钟声》、《月落古庙》、《金鱼》。《水中倒影》以根据作曲家欲展示“画面”而对音乐手法进行处理,以客观的、现象的、瞬间的、局部的、色彩斑斓的音乐律动意境,来提供与“画面”意境相统一的印象生成。并以此创造出一种富于表现力的律动的音响效果,较好的诠释了作曲家强调对事物的客观印象的音乐印象主义曲风。下面我们就来分析这首乐曲的曲式与结构。

这首乐曲的结构模糊,音乐以片段的形式出现,大致可以分为是主部主题带有简单变奏的回旋曲式,并且带有尾声。它的基本结构为:

A	B	A'	C	A''	Coda
小节 1~23	24~34	35~47	48~70	71~80	81~94

A段为主部(1~23小节)乐曲的前两个小节是主部主题的主导动机,浮动的和弦犹如潺潺流水,中间的旋律(降A F 降E)预示着水中倒影。(见图2-1)一系列滑音和弦像一阵柔和的清风,使水面泛起鳞鳞银光。缓慢的主旋律在不断变幻的和声的衬托中,纤细的刻画出水中倒影的清澈轮廓。乐曲开始的速度有模仿水波荡漾,有一点自然的摇动。右手的和弦进行要弹得很平均,左手的旋律要发自内心的歌唱。9~15小节是第二乐句,采用了新的材料,与前一乐句相比更具有动感,仿佛一潭深水由静转动,注入了新的生机。16~23小节,左右手由五声音阶构成的大空间的反向平行八度音阶和一系列上行分解的半减七32分音符的摸进(见图2-2)是近似华彩的效果,犹如滚滚波涛自远方而来;看似过渡性的段落,实质却是在律动中发展变化,并孕育着爆发。20~23小节的上行摸进音型象征着荡开的涟漪,22~23小节高音音区的音象征着水与光闪烁的亮点。



图 2-1

图 2-2

B 段 (24~34 小节) 为第一插部。右手高声部为波浪型音型。内声部先是一段柔和而恬美的八分附点旋律, 带利底亚调式风格, 渐渐推向 28 小节的 c 弗里几亚调性旋律。低声部为一个持续音降 A, 这个音不同于古典音乐中为了强调和声的功能性所运用的持续低音。在这个降 A 音上方构成对位关系的旋律线条并没有和它形成和弦是的和声感觉, 它只是按照逻辑发展的需要存在。它的存在恰恰是为了避免让人产生这种传统的和声感觉。

A' 段 (36~47 小节), 是 A 段的压缩在现, 旋律和第一部分保持一致, 组织体流动性更强烈。A 段右手浮动的三和弦已经分散为一系列的三连音。音乐变

得格外流动和飘忽不定，湖中的倒影也变得越来越模糊。43~47 小节（见图 2-3）乐曲进入了一个似乎过渡性的乐段，节奏感更加强烈。右手的七声音阶以八度切分的紧张节奏上行，左手的小三和曾三和弦有规律的上下行交替出现，显得十分有张力，像是水波的激烈荡漾。

C 段（48-70 小节）织体由原来的三连音转为四个音一组双手交替演奏，更显得有运动感和速度感，经过连接句的预示到了第 50 小节，又出现了一个柔美的旋律；好似太阳的光辉终于照耀了湖面，光芒伴随着水波渐渐扩大，直到第 65 小节水波在荡漾后逐渐趋于平静，倒影轮廓也渐渐清晰，这段属于全曲的高潮部分。

A”段（71~80 小节）和尾声段（81~94 小节）清澈的湖面在微风、落露珠和光影的洗礼后终于恢复了原有的平静，湖中的倒影有依旧如初。80~81 小节全音阶性质的连续大三度下行模进是一个向尾声过渡的短小精悍的连接句。尾声处低声部清澈的、广阔的、四五度叠置的和弦伴随着高、中声部的极弱奏（PPP）降 A、F、降 E 三个主旋律音，又将欣赏者带入了那如痴如醉的梦境印象。弗兰克·道斯评价这个尾声时说：“其美丽之处令人难以忘怀……意境迷人而为之神往。”在德彪西所有作品的尾声中，是最富有梦幻与静寂的一首。

《水的嬉戏》是拉威尔学生时代的作品，以古典的单乐章奏鸣曲式写成。据说在创作时曾受李斯特的《苔斯泰别墅水的嬉戏》及《在泉边》等作品的启发，并学习典型的印象主义对音的处理方法而完成此作品的。乐曲中大量采用了和声、织体、音区、力度的变化等印象派技巧，从而成为确立拉威尔钢琴音乐风格的一部里程碑式的作品。经他的手法使用的和弦，不论是何种不协和和弦，其音响总是清澈透明，这首乐曲中洋溢着无比的诗情画意。拉威尔降此曲献给了他的老师，他的献词是：“谨献给最敬爱的老师福雷”，并附加了诗人雷尼尔的诗句：“给心地善良的水，带来嫣然微笑的河神。”

《水的嬉戏》的结构框架显然是单乐章古典奏鸣曲式，但其内部结构框架却与古典奏鸣曲有很大的不同，呈示部 37 小节，再现部只有 22 小节，展开部比再现部多 1 小节。在呈示部中，第二主题的内部结构有些类似三部曲式，再现部中第二主题是以主题的变形开始的，而后直接进入主题再现。这种以第二主题的再现代替了结束部的结构，这是古典奏鸣曲中罕见的。这首曲子的曲式结构为：

呈示部		展开部		再现部	
第一主题	第二主题	一	二	再现	尾声
1—18	19—37	38~50	51~61	62~80	81~84

乐曲呈示部的第一主题（1~18 小节）以九和弦和七和弦的音响构成，以左手五、六度为背景，右手分解和弦在高音区上下波动，好似一股清盈盈的泉水在晴空下静静流淌，这是乐曲的基本要素。（见图 2-4）

en animant[Ⓞ]

p e poco a poco cresc.

图 2-3

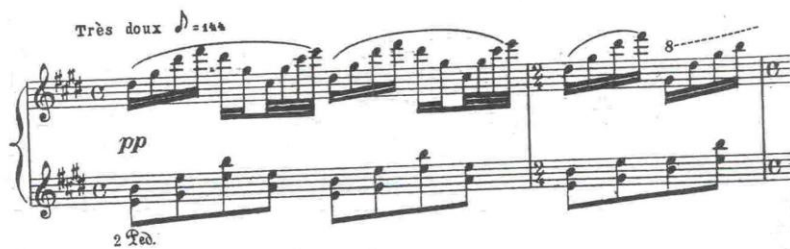


图 2-4

第一主题在发展中越显其光彩，其中可以听到在升c音的第一、第二主题的经过主题。

乐曲呈示部的第二主题（19~37 小节）典雅飘逸是优美的水之歌，带有五声调式的性质，时而由左手奏出，右手则以清脆的“水滴”般的音型伴奏；时而又由右手奏出，左手则以流动的分解和弦陪衬。（见图 2-5）使人联想到那灿烂的阳光，河水闪烁着耀眼的光芒，和以往许多描述流水的乐曲不同，拉威尔把水的动态拟人化了，给人以更广阔的想象余地。在不断进行的琶音音流中，和声更加变幻多端，出现了带有曾四度的九和弦，还有高音区的双颤音，模仿弦乐器拨弦的双音及双手在同一音区中三、四度平行和其他传统和弦交织相融，构成一种清新大胆的音响效果。



图 2-5

乐曲的展开部（38~61 小节）喧闹的水声更为热烈，先是欢唱着向前流淌，后来又像是集成一股瀑布，将水花喷射到天空，再从高处落下，崩裂成碎珠万粒向四处飞散。右手高声部出现了一个简短的新旋律，伴随着更新奇的和声琶音音列。这个新旋律被层层模进向更高音区发展着，速度也更为紧凑，节拍的组合从 2 对 4 变为 3 对 4、3 对 8，继而变为 6 对 8，增添了音的紧张度。音量逐渐增强，速度渐快，终于推向高潮，在一组激烈的震音和弦后，以刮奏的手法将音区一下子从最高降到了最低。

乐曲的再现部（62~84 小节）第一主题再现后，插入了一个华彩乐段。华彩乐段中，在低音区以极弱的音量，晶莹透亮的音色，分解的不协和和弦从六连

音到七连音，构成一种神秘的遥远音响，随后音流自由高低返行，力度从 ppp 到 fff，强弱幅度发挥到极限，生动地描绘了河水奔腾的热闹场面。在第二主题再现之前，音乐停留在一个升 b 音上，然后又落到低八度上，仿佛悬挂在岩石上的水滴落下。第二主题再现有左手奏出，右手二度双音琶音从十六分音符变为三十二分音符，随后又变为六十四分音符的琶音音列，如涓涓细流缓缓向远方流去，一切又恢复宁静。

通过对以上两首乐曲的曲式结构进行对比分析，我们可以清楚地看到：同样是以“水”作为题材的印象派的音乐作品，德彪西的《水中倒影》和拉威尔的《水中嬉戏》却存在很大的异同。这两首钢琴作品都是描绘性的作品，视觉性的标题对于人们理解作品的内涵起了提示性的作用。这两首作品都是通过音乐对水进行视觉性的直观描绘，但所表达的内涵却不同。德彪西的《水中倒影》并不是对“水”的形态进行直接的刻画，而是通过光与色来表达对水的感觉的体验，是主观感受的抽象表述。而拉威尔的《水的嬉戏》则是对水的各种形态进行了具体的描写。他有流水、喷泉、瀑布、溪流发出的音响产生了音乐灵感，将水的各种变化形态淋漓尽致地描绘出来。整首作品体现出一种明朗的色调和欢快的情绪。《水中倒影》给我们的是朦胧的海市蜃楼的感觉，而《水的嬉戏》呈现给我们的是一幅实实在在的，充满光感与动感的油画。

通过这两首乐曲的曲式结构的安排我们可以看出德彪西和拉威尔这两位作曲家创作趣味的不同。《水中倒影》不是清晰、完整、传统的结构形式，而是依据音乐的发展需要来组织乐曲的结构，为了达到瞬间的色彩变化与阴影不间断流动相结合的目的，音乐结构自由，随意性强，没有传统音乐中严密的组织，追求标题的启示和象征的意境。音乐旋律呈现片段、零散的形态。从《水的嬉戏》的曲式结构我们可以看出，拉威尔追求的是与众不同的个性化音乐形象，既尊重古典形式又具备典型的印象主义特征的音乐结构。结构较为清晰，虽然与古典奏鸣曲式有很大的不同，但仍属于单乐章奏鸣曲式。

印象派的作曲家们习惯用的音乐语汇是由一些短小而不连贯的动机构成的旋律，而传统音乐中常见的反复、扩充、模进等手法却很少见到。在印象乐派的作品中，气息宽广，线条清晰地旋律是不多见的，取而代之的是片段式的，不连贯的音乐动机，而旋律就是有这些动机组合而成的。

这些手法在《水中倒影》和《水的嬉戏》中都可以看到。例如：《水中倒影》的前两个小节是主部主题的主导动机，浮动的和弦犹如潺潺流水，中间的旋律预示着水中倒影，一系列滑音和弦像一阵柔和的清风。第 20~23 小节中，短小的音乐动机在左手出现，如一颗颗水珠浮游在右手连续跑动的上下波动的琶音中。《水的嬉戏》中呈示部第一主题也不是以旋律线条形式出现，而是呈现出一种具有特性的节奏音型，以九和弦的音响构成，以左手五、六度为背景，右手分解和

弦在高音区上下波动，好似一股清盈盈的泉水在晴空下静静的流淌。乐曲展开部中，右手高声部出现了一个简短的旋律，伴随着更新奇的和声琶音音列。这个旋律被层层模进项更高音区发展，速度也更加紧凑，音量逐渐增强，速度渐快，在一组激烈的震音和弦后，以刮奏的手法将音区一下子从最高处落下，崩裂成虽珠万粒向四处飞散。

除此之外，他们创作的旋律还具有各自不同的特点。德彪西在乐曲中根据音乐表现和旋律发展的需要，将某个音拉长、强调，形成旋律的主音。这种旋律发展的手法打破了传统的调性功能，形成了特有的旋律调性。被拉长的音是旋律主音，而不是和声型的主音。例如：24~27 小节，旋律从低声部的降 A 音向上发展至 27 小节的降 E 音。这个降 A 音上方构成对位关系的旋律线条并没有和它形成和弦的和声感觉。而降 E 音是降 A 音上方的五度音，与低音降 A 融为一体，而使旋律主音得以加强。

拉威尔比德彪西更重视旋律的作用，他对作品的主题进行集中化的处理，利用连贯的主题来强化旋律的清晰度。例如：《水的嬉戏》的呈示部的第二主题，其旋律采用的是传统的旋律线条式的乐句，有一个短小动机不断反复构成，以平行八度陈述，运用东方的五声调式，具有歌唱性，主旋律先在左手出现，右手是由二度音程组成，后交替为右手旋律，左手为分解和弦，好似涓涓流淌的溪流。这一主题在再现部再现时，仍以八度进行出现，右手的二度音程有十六分音符变为三十二分音符，保持了主题形象的统一。主旋律相对完整，尤其是第二主题。这也反映出拉威尔的创作思维与古典创作原则有着更多的联系。

2.2 《水中倒影》和《水的嬉戏》的和声、调性、以及音响的比较分析

《水中倒影》给予听众以无穷无尽、朦胧悠忽之感。这主要是靠其中相对于传统功能和声处理而言的和声游移，所表现出的音乐松弛、模糊与不稳定特征，导致了调性体系的松动，使调性逻辑发生游移来达到的。《水中倒影》和声中带色彩效果的不协和音：如附加音、七度音、九度音等，及平行和弦的使用，在自然调性基础上对调性领域的扩展，以及对五声音阶、全音阶的巧妙运用，加速了传统功能和声的瓦解以和声形态的复杂化。

乐曲的开始部分，音乐在降 D 大调中呈现。音乐低声部是主属双持续音，右手高音区上行起伏的朦胧和声，完全在 IV、III、II、VI 的链接中展开，没有功能性极强的属主进行。（见图 2-1）低声部的主属持续音和高声部以下属功能为主的和声进行，是音乐整体纵向结构中呈现出对 T S D 三种功能的综合。原来传统功能和声中“主—下—属”的横向进行，被德彪西转化为纵向的空间存在。音

响的运动不再具有确定的功能进行。由此可见，德彪西的《水中倒影》即便在单一调性下，和声也极具“游移”特征。音乐的调性更多依靠音阶序列，和声的进行不能清晰地确定调性。

由于调性归属的模糊，和弦便可获得多重意义的功能解读。例 21、22 小节（见图 2-6），是平行九和弦小三度上行，音乐以从降 D 大调中摆脱，但为出现新的调性指向。23 小节建立在 f 音上的减七和弦，可看作是对前面四个模进九和弦三音的综合，音乐在一次出现时间与空间的转换。这一和弦显然具有多种功能。这种距离很远的音程结合为传统功能和声中少有的做法，是德彪西音乐创作的重要原则之一。这种平行和弦多种意义的运用在这首乐曲中多次出现，如 31、32 小节中的平行减三和弦进行，70、71 小节中的平行四六和弦进行等。



图 2-6

和声进行中包含多调性、无调性因素是《水中倒影》展现和声游移，调性模糊地另一种手法。25~27 小节（见图 2-7），低声部的降 A 持续音，确立了该段音乐降 A 大调或降 D 属调的调性特征；中声部的旋律则采用全音阶形式发展而成；高声部则明确体现出降 C 大调的调性。高低声部相距小三度，以无明确调性倾向的全音阶相联系，使得和声功能不明确。这一手法的运用使作品中的和声呈现出“游移”特征。

响的运动不再具有确定的功能进行。由此可见，德彪西的《水中倒影》即便在单一调性下，和声也极具“游移”特征。音乐的调性更多依靠音阶序列，和声的进行不能清晰地确定调性。

由于调性归属的模糊，和弦便可获得多重意义的功能解读。例 21、22 小节（见图 2-6），是平行九和弦小三度上行，音乐以从降 D 大调中摆脱，但为出现新的调性指向。23 小节建立在 f 音上的减七和弦，可看作是对前面四个模进九和弦三音的综合，音乐在一次出现时间与空间的转换。这一和弦显然具有多种功能。这种距离很远的音程结合为传统功能和声中少有的做法，是德彪西音乐创作的重要原则之一。这种平行和弦多种意义的运用在这首乐曲中多次出现，如 31、32 小节中的平行减三和弦进行，70、71 小节中的平行四六和弦进行等。



图 2-6

和声进行中包含多调性、无调性因素是《水中倒影》展现和声游移，调性模糊地另一种手法。25~27 小节（见图 2-7），低声部的降 A 持续音，确立了该段音乐降 A 大调或降 D 属调的调性特征；中声部的旋律则采用全音阶形式发展而成；高声部则明确体现出降 C 大调的调性。高低声部相距小三度，以无明确调性倾向的全音阶相联系，使得和声功能不明确。这一手法的运用使作品中的和声呈现出“游移”特征。

法，管弦式的分“层”写法，以及刮奏式的“分解”写法等，各种和弦写法在《水中倒影》中都能见到。自然音阶、全音阶、半音阶、五声音阶等多种音阶在这有作品中也能见到。

拉威尔在继承传统的同时又大胆突破传统的创作原则，他深受印象主义思潮的影响。运用印象主义音乐写作技法的同时又形成了自己独特的创作风格。《水的嬉戏》的和声技法，体现出拉威尔继承与突破古典和声的新的和声的方法与风格。

乐曲呈示部第一主题（1~18小节）的调性为E自然大调。主题的呈示部分采用了功能性和声进行，调性明确。主题的发展部分采用了连续的色彩性的和声，因而调性模糊。

主题的第一次呈现时，采用了变格进行到下属和弦的离调，（见图2-9），这种功能进行与古典和声的功能进行有本质的不同。古典和声在主题呈示时，往往采用属到主来明确调性，即使有离调往往也是向属方向。而在这里却避免属到主的正格进行，采用变格进行，并且向下属方向离调，是调性缺乏稳定的状态。在和弦的使用上没有采用三和弦，而用了极不协和的一级九和弦和四级七和弦，缺乏稳定性。主题的第二次呈示后进入了副三和弦的交替功能进行与二度关系的副三和弦进行。副三和弦的交替功能进行带有临时转移调中心的作用。主题的第一次发展结束时不用五级，造成了不稳定的效果，以削弱其半终止的停顿作用。最后的阻碍终止避免了主和弦的出现（见图2-10），并与左手的旋律一起暗示了第二主题的五声调式风格。



图 2-9

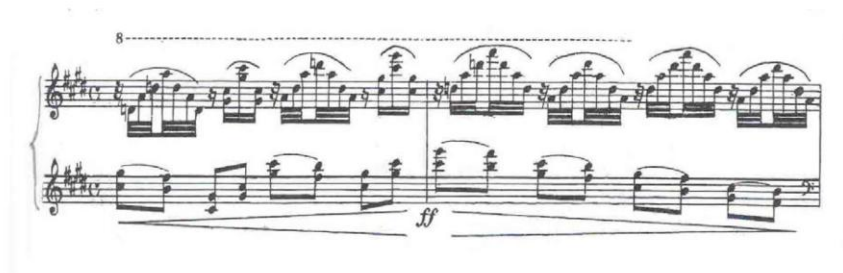


图 2-10

第一主题的和声布局，反映了拉威尔以削弱功能，强化色彩为目的的和声技法，是调性处于不稳定的状态。除此之外，平行五度、七音、九音、十三音的不解决，和弦外音的自由运用等，都突破了古典功能和声的应用规则，是典型的印象派技法。在主题的发展部分大量运用色彩性和声手法，使调性处于模糊状态。

第二主题（19~37 小节）具有五声调式风格，旋律是升 c 自然小调，和声是升 f 自然小调。为复合调式的和声配置法。主题前两小节左手是旋律，右手是二度重叠的空五度分解和弦音型（见图 2-5）。弱奏时具有透明的碰撞效果，而五声调式旋律的跳音演奏犹如泉水欢快的歌唱。发展部分的和声手法既非自然音调的范畴，也不同于功能和声中色彩性手法的运用，更无典型的功能和声的终止式，只是一种追求表现效果的色彩性构思。结合织体写法与演奏力度的变化，体现出音乐的层次感。

乐曲的展开部可分为两大部分。第一部分采用了第一主题的素材（38~50 小节），首先通过同音级小九和弦与半减七和弦的对置，造成纵向音响的色彩变化，而后以半减七和弦与小三度对置，在横向进行上获得色彩性效果。紧接着一连串半减七和弦小二度的连续进行，这是一种半音化的和声手法。在快速的强奏下，将乐曲推向高潮。

展开部的第二部分的前半部分，调性模糊，和弦结构以小九和弦与十一和弦及其变化为主。后半部分 E 音上的七和弦的七音各不相同，第 61 小节最后四个和弦构成了功能性进行（见图 2-11），这是为了引向主调的属七和弦，为再现部的第一主题出现作准备。这一处的和声进行说明了功能性和声框架在这首乐曲结构中的作用。



图 2-11

展开部除了最后引向再现的功能进行之外，其余全部为色彩性和声手法。例：不同结构和弦的对置，同主音大小调同级和弦的对置，同类及非同类和弦的大小二度连续进行等。由此可见，展开部调性较为模糊，拉威尔凭着对和声音响效果的感觉，描绘出“水的嬉戏”的生动画卷。

乐曲再现部的第一主题的发展部分，纵向上大量采用小二度复合和弦与纯四度复合和弦，以及减五度复合和弦，结构复杂。音响效果奇特。第二主题在原调上再现了主题，没有发展部分，与呈示部主题和声基本相同。只是织体写法有所变化，出现了波浪起伏的琶音，好似溪流渐渐远去。最后的尾声（81~84小节），在主调的附加六度音主和弦上进行，全曲结束在主调的一级七和弦上，这一点体现了全曲调性对比与统一的原则。

通过以上对《水中倒影》和《水的嬉戏》进行的和声分析，对德彪西和拉威尔音乐作品的和声风格及调性我们可以作一个比较。作为印象派的作曲家，他们有把追求音色作为目标，依靠敏锐的听觉捕捉和声的色彩效果，尽可能的削弱和声的功能作用，运用了富有色彩效果的和声。和声的功能性在音乐中的作用大大降低了，而重视和弦色彩的挖掘。他们都打破了传统和声中以和弦连接与声部进行所形成的动力展开的创作技法，乐曲中和弦脱离了调性关系而独立存在，因而大大发挥了和弦的音响效果。他们都在乐曲中充分利用了音的各种新的组合方式。例如：平行和弦、加音和弦、四度叠置和弦、不协和和弦不加以解决、全音阶、五声音阶、中古调式等，使和声的运用突破了古典音乐运用法制。

以上这些和声手法在这两首作品在都有所运用，但在这两位作曲家的笔下，也表现出很大的不同。例如：《水中倒影》中，第9~11小节是属七和弦结构的半音向上进行，第20~23小节是平行大九和弦，这些平行和弦，没有功能体系和声意义只是一种增添色彩的手段。拉威尔在《水的嬉戏》的第29~34小节中，也运用了三、四度，四、五度，平行和弦，六和弦平行的手法。德彪西在运用平行进行时，和弦结构保持一致，而拉威尔则相对来说较自由，在基本一致的和弦中加入了不同结构的和弦，但又保持了运动方向的一致。

《水的嬉戏》中传统调性仍占主导地位，全音阶的运用只是为旋律进行增添

更加丰富、新颖的色彩。全音音阶又称全音阶，是按十二平均律由六个全音组成的六声音阶，是将一个八度等分为六个大二度音程而得到的一种人工调式。^①在《水的嬉戏》中，全音音阶的运用虽不多，但却为旋律进行增添更多新颖的色彩，与自然音阶形成鲜明对比，刻画了丰富的音乐形象。乐曲在地 4、6 小节中运用了全音阶，表现出了平静的水面在太阳光的照射下，折射出了五颜六色的光芒。而德彪西除了运用大小调以往的各种调式，还运用了和声游移的技法使得调性模糊。全音阶更是他所钟爱的，在《水中倒影》中，全音阶的使用随处可见。他较少的运用完整的音阶，大多是以短小的全音阶短句的形式出现。这些技法的运用摆脱了大小调性的陈规，及其调性感，打破了调性的稳定性。由此可见，两位作曲家虽然都运用了全音阶，但作用不同。在《水的嬉戏》中全音阶起到加强色彩的作用，而在《水中倒影》中全音阶却成为音乐发展的基本素材。

五声音阶调式是古希腊、中国、朝鲜、爱尔兰、苏格兰、泰国、爪哇以及其他古代或原始民族音乐所使用的调式音阶，这种音阶在一个八度内仅有 5 个结构音，其中没有半音及导音关系。^②五声音阶构成的作品其特性纯朴、简单、有异国情调、原始风味或田园意趣，成为现代作曲家们钟爱的取材对象。在《水的嬉戏》中副部“河神”主题，第 21、22、23 小节，采用了五声音阶。

自然音阶、全音阶、半音阶、五声音阶等多种音阶，在《水中倒影》这首作品中都能见到。弗兰克·道斯说：“至于德彪西认为是‘和声化学的最新发现’的这一说法，可在一些全音阶、半音阶与五声音阶片段的混合体中予以发现。”

1~2 小节、5~6 小节波浪似的“和弦流”之间，有五声音阶音调的特点。9~10 小节的右手的“音集”，是一个五声音阶音调。左手是半音阶的混合体，犹如“水的涌动”。16~19 小节，由五声音阶五、八度构成的大空间反向平行进行，象征着水中倒影。24 小节“纯四度四音列”音型的延续为了有所变化，28~29 小节改为“增四度四音列”，30~31 小节改为“纯四度四音列”。48~50 小节是又一个小高潮，上方是三连音节奏分解和弦的延续，下方是切分节奏，音势增强，跨越两个八度的全音阶八度重复上行级进，像一股劲风将音乐推向一个新的高潮。80~81 小节是全音阶性质的连续大三度下行模进。《水中倒影》的和声是新颖的、绚丽的，从中可以了解到德彪西“和声化学的最新发现”。

拉威尔和德彪西都重视和弦的色彩性，但拉威尔在和声运用方面仍具有一定的功能性。例如：第 61 小节，最后四个和弦的和声进行，引向主调的属七和弦，为再现部的第一主题的出现作准备。这一和声功能进行的运用说明了拉威尔仍重视传统，功能性和声框架在这首乐曲中仍有着重要的意义。乐曲结束在主调的一

①引自童忠良《现代乐理教程》第 8 页

②引自属启成《作曲技法的演进》第 52 页

级七和弦上，这在一定程度上体现了全曲调性统一的原则。由于在《水的嬉戏》中和声的功能性依然起作用，从而使人感到曲调明晰，与德彪西的朦胧、虚无缥缈的风格形成鲜明的对比。

印象派音乐作品以音响色调丰富多彩的变化给人以听觉上全新的感觉，这也成为印象派音乐区别于其他乐派音乐风格的重要特征。他们利用和声、力度、织体等手段来实现这种丰富、新颖、奇特的音响。

德彪西在《水中倒影》中主要从钢琴本身去发掘它的表现力和音响上大的层次变化，而拉威尔的《水的嬉戏》则更注重从乐队配器的角度来发挥钢琴音响的描绘性和色彩性。德彪西追求的是朦胧、飘忽不定的色彩效果，例如：1~8 小节和 24~35 小节，低音区的持续音和高声部并置进行的和弦相结合在钢琴上形成了泛音移位的效果，然后结合踏板产生的余音振动，来造成一种朦胧、飘逸的音色，从而形成一种神秘的意境。

在力度上，《水中倒影》的声音力度主要控制在弱的范围内变化，这是德彪西音乐作品的显著特点。在这部作品中，PPP 共出现了 4 次，PP 出现了 2 次，而 ff 只出现了 1 次，f 出现了 6 次。由此可见，整首乐曲出于弱奏的氛围中，偶尔会有一些极端的力度。整首作品呈现出的光和色的感觉是在力度的控制下得以实现的。而拉威尔则喜爱清晰、明朗、透亮的音色。在《水的嬉戏》中，虽然也有弱奏的运用，但更多的是 f 以上的力度，而且力度变化幅度强烈。例如：24~26 小节，力度从 pp~ff，48~50 小节，力度从 fff~p，71~72 小节，力度从 ppp~fff，生动描绘了河水汹涌奔腾的壮观场面。比较这两首作品，《水的嬉戏》力度变化丰富而强烈，但《水中倒影》的弱奏更加难以控制。

2.3 《水中倒影》和《水的嬉戏》的演绎分析及个人写作气质的比较

印象主义对音乐语汇的革新，也导致了声音概念和演奏技术上的变化。演奏印象主义作品要注意音色的变化，这种变化归结到演奏技术上来，则是通过触键和踏板的控制来实现的，演奏印象乐派的作品是，还需要注意节奏的准确，不应向演奏浪漫派作品时那样自由。下面就让我们对这两首作品作演绎分析。

《水中倒影》的前两个小节为主题的主导动机，三个声部层次要拉开。整个 1~8 小节的演奏应稍突出左手的三个动机音，这三个音好像水滴落到湖面的感觉，和弦要弹得非常柔和且声音均匀。右手的三度叠置音伴奏与左手的主题旋律应融为一体，并随着左手旋律的起伏而变化。第 1~2 小节先踩下右踏板，逐渐放浅，造成减弱的效果。第 3~4 小节踏板踩法相同。第 5~8 小节是 1~4 小节的重复。9~11 小节高音区的下行断奏是前 8 小节低声部持续音的移高，触键时

应与其他声部形成对比。

16~23 小节是左右手的反向平行八度音阶和一系列密度较大，上行分解的半减七三十二分音符的模进。17 和 19 小节的同一音型两次出现应做不同力度色彩的对比，19 小节应比 17 小节更弱一个层次，给人微波散去的感觉。20 小节开始的左手的分解减七和弦应该稍微突出，右手的描绘性音阶要弱奏、干净。注意整体音色的控制，在 pp 的范围内去做减强和减弱。

24~34 小节有三个层次，降 A 持续音，高音区快速琶音以及中声区带附点八分音符与十六分音符的旋律。这三个层次中，高、低声部的力度应该控制在 ppp，而中间一层则为 pp。右手高声部是波浪型音型，这需要右手要有纯熟的技巧。侧重点应放在左手的音色控制上，手指、手腕、手臂和肩膀都有协调放松，要让放松的感觉成为演奏时的第二本能。在 30、31 小节处，中声区和弦化的旋律是前面单音旋律的强化，这两小节中的四个和弦，力度应突然从 mf~f 作渐强处理，与前面的六十四分音符形成对比。连续两次标志着高潮的三连音渐强，不应弹得像打击乐般的效果，而要用温和的内力弹出柔和的强音。演奏时身体可在渐强使略微前倾，掌作为支点应牢固有力，以便把力传递到指尖。左踏板在两次 mf~f 出都应放掉，右踏板一直踩着，以保持低声部的降 A 音；上方声部应富有歌唱性。31、32、33 小节应做层层减弱，直至消失。

35~47 小节中，左手的七声音阶以八度切分的紧张节奏上行，应弹得连贯；右手是小三和弦和曾三和弦有规律地上下交替出现。弹奏时应突出左手连接句的整体感，八度音程与右手分解三和弦的和声要相互交融。

48~70 小节是全曲高潮部分，演奏时要注意六十四分音符分解七和弦的不断变化衬托。高声部的附点主旋律略带紧张感，要弹得饱满，明亮。肩膀放松，依靠手臂的份量，整齐的触键。第 51~58 小节有很大的渐强，应注意开始时的弱奏，以便在 55~57 小节处能够很快地渐强。第 58~62 小节要保持声音饱满。从第 63 小节开始减弱，从 p~ppp 达到极弱的音量。这一段演奏需要极好的控制键盘的能力，否则难以让人感到力量的变化。右踏板此时随低声部根音的变化而变化。

第 81 小节到最后又是旋律的呼应，踏板应根据和弦变换。81~85 小节，两小节换一次，以后再一小节换一次，最后四个小节用一个踏板，力度逐渐减轻，造成柔和而遥远的音响效果，给人以无限的遐想。尾声处是低声部为背景和弦，高声部是降 A、F、降 E 三个主旋律音，演奏时要将这三个音弹得温柔、缓慢而富有穿透力，如同湖中的画面渐渐消失。

德彪西不主张夸大钢琴的音响幅度，而致力发掘弱音范围内的无穷层次。《水中倒影》充满了 p、pp 和 ppp，音量最大也仅仅达到 f，并无强烈的音响对比。在钢琴演奏中，乐句应平滑流畅，要尽量减小动作幅度，避免加大力度快速下键，

小臂和手腕应保持相对平稳。声音要连贯统一，注意手腕灵活，大小臂放松。在音色方面，德彪西反对过于强烈的炫技风格，主张使用钢琴中最柔和的声音，好像蒙上一层薄纱般的音响效果。在触键是，要充分运用手指的不同部位，以展现充满变化的音色，下键动作不宜过快，手指微微张开，如抚摸般地运用肉垫触键。由于全曲的力度都处于比较弱的层面上，因此使用弱音踏板在这首作品中极为重要。例如：在乐曲的结尾部分，弱音踏板即能减弱音量，又能改变音色。整首作品应弹得朦胧而不失清晰，柔和中透出光彩。

拉威尔的音乐大部分都有光明的色彩和德彪西音乐中微弱曙光形成对比，使其音乐更具有气势和动力。《水的嬉戏》是一部音画式的作品，声音的纯净、透明应是演奏此作品的基本色彩。下面我们来对这首乐曲作演绎分析。

乐曲的第一主题右手是黑键上的大跨度琶音，这就要求手指把位极其准确，贴键弹奏，轻盈但不粘连，就像阳光下的水珠那样晶莹、透明，三十二分音符应弹得玲珑、紧凑，像装饰音一样。拉威尔认为：开始不要弹得太快，这一段时轻快、柔和的，富有歌唱性但毫无伤感的情绪。他要求：手指靠近键盘弹奏，要弹得既柔和又连贯。

第二主题以八度陈述，在演奏时容易出现手臂、手腕紧张僵化而发出生硬的声音，因而要求手臂、手腕放松，稍加强调高八度音以便声音清晰连贯，晶莹而柔和。第29~34小节，拉威尔运用了三、四度，四、五度平行和七和弦，六和弦平行，而且双手交织于同一音区，应将旋律和背景层次分开，双手声部及和弦应均匀，这就要求手指有很好的控制力量，而且需要演奏者有良好的听觉。

在乐曲的展开部中，应突出右手大乐句中点缀在三十二分音符中的旋律。旋律模进向高音区发展，对位化的节奏从2对4，3对8，到6对8，增添了音乐的紧张度和动力，音量渐强，速度渐快，降全曲推向高潮，再由一组震音和弦间插，运用刮奏降音区瞬间从最高降到最低。这一段要求安排好力度层次，渐强不宜太早，速度不宜过快，而应保持一种蓄势待发的状态到高潮来临前两小节再渐快。高潮点过后，声音一定要迅速地弱下来并保持住。

乐曲的再现部中插入的一段华彩，是拉威尔印象主义音乐风格的体现，因此，要和演奏《水中倒影》一样，音色应控制的柔和飘逸、神秘而遥远。在低音区运用弱音踏板，造成一种很远的距离感，然后逐渐放开。而后随着音乐的发展，力度从ppp迅速达到fff，要想做到如此强烈的力度对比，一定要协调手臂和全身的力量，而且声音还要控制好，不能敲击，以免产生生硬的音响。在第二主题再现时，出现了节奏紧缩现象，音乐的动力性进一步增强，双音由前面的十六分音符变为三十二分音符，接着又变为六十四分音符，音弹得均匀。右手音符不能出现漏音，左手旋律要清晰、连贯，力度也保持在p范围内，使音乐渐弱至完全安静下来，仿佛河水渐渐远去。整首作品虽然是印象主义风格，但并不朦胧而是

色彩明亮、形象生动。

通过以上对这两首作品所进行的演奏分析我们可以看出：要演奏好这两首作品必须把握住印象派音乐的整体风格：声音是首要的因素，纯净、透明、柔和、朦胧、飘逸、尽可能把声音延长以产生丰富的共鸣等，是他们追求的效果。这些富有色彩的声音是靠音色的变化获得的。

在触键方面，这两首乐曲的要求是一致的，都不能出现敲击或打击性的音响。富有色彩性的、有对比的音色是靠手指的控制达到的。以轻而薄、纤细而柔软的触键为主，下键速度、力度、出键部位根据所需的不同音色而定，即使是强奏也不应敲击，而要用温和的内力弹出柔和的强音。

在踏板的运用方面，这两首乐曲正应证了鲁宾斯坦的那句话“踏板时钢琴的灵魂”，踏板对于演奏印象主义风格作品具有特殊的作用。这两首乐曲在踏板的使用方面也遵循共同的原则：即要根据低音和声和节奏来变换踏板，要控制延音踏板的深浅程度，尽量多用踏板；频繁使用弱音踏板，对于长时值的延续低音，可以使用持续音踏板。

这两首乐曲的演奏风格也存在着差异：德彪西更倾向于追求朦胧、飘渺、柔和的音色，音与音之间通过踏板融合在一起，声音在弱的力度范围内寻求无穷的变幻，这需要手指有极高的控制力，音乐风格类似于肖邦的音乐作品风格。而拉威尔则力求声音纯净、晶莹、透明，音与音之间尽量干净而不要粘连在一起，声音力度变化的幅度大，在大幅度的力度变化中寻求色彩的变化。在钢琴演奏的难度上，拉威尔的作品更接近李斯特，他的作品中大量地采用一些高难度，技巧性强的写法，如乐曲一开始在黑键上的大幅度的琶音进行。

在踏板的运用方面，德彪西的音乐中经常有一种轻雾缭绕、忽隐忽现梦幻般的色彩，而且他的细腻的音色、力度的变化在更大程度上也要依靠娴熟、独到的踏板技法来实现。而拉威尔的音乐中踏板需要更为明显的交替，以获得干净的声音。

这两首有关“水”的作品透射出两位作曲家的创作人文背景以及个人气质有很大的不同。不同于贝多芬式的反抗和斗争，德彪西相似于中国文人对世俗的蔑视，也开始了隐士般的生活。德彪西象中国文人一样躲避城市的喧嚣，投入自然的怀抱，营造一份宁静。他的音乐突出的恬淡、纤巧以至略带伤感的情调，大量运用弱奏，即使在高潮部分也大多闪现与短暂的瞬间。德彪西爱好绘画、诗歌，同时他除了成功的将音乐、诗歌、绘画三位一体外，还是一位成功的乐评人。德彪西在他的青年时代接触过许多画家，也参加过很多人的画展，这些画作在潜移默化中影响着德彪西的音乐创作。德彪西本人并不承认曾经受到印象画派的影响，但实际上他与莫奈确有许多相似之处，二人有同名的作品《水中倒影》，艾米尔·韦尔莫斯曾经说过，“克劳德·德彪西的《水中倒影》是克劳德·莫奈的

《水中倒影》色彩语言的移调。^①德彪西的《水中倒影》用音乐表现了人在长时间注视水面是产生的视觉感受，对水波的荡漾，涟漪的起伏和各种各样的漩涡进行了象征性的描绘、意境迷人。

拉威尔曾说：“我对德彪西的音乐及其个人怀着最高的敬意，不过基本上我们仍有一些差异……，有人说我较早的作品《水的嬉戏》受到德彪西《雨中花园》的影响，出自我手中的《哈巴涅拉舞曲》也与其雷同，这些评述尚待人们评断，我无法下定论。不过，或许从外表看来，这两个性质极为相似的概念，是于相同创作时间，没有彼此影响的情况下，在两位不同的作曲家意识中形成。”以上充分说明《水的嬉戏》是拉威尔印象主义钢琴风格形成的标志，有其独创性，而非他人风格的简单模仿。

拉威尔的《水的嬉戏》好像是一副充满光感和动感的音乐油画，又如钢琴家科托所言是一首“液体的诗歌”，充满了诗情画意。拉威尔对水的各种形态进行了具体的描写，如：流水、瀑布，并将水平如镜、波浪翻滚等水的各种变化形态淋漓尽致地表现出来。整首作品体现出一种明朗的色调和欢快的情绪。这些栩栩如生的形象，生动地表现出“河神戏流水，流水逗河神”的情景。在钢琴技巧方面，与德彪西继承莫扎特、肖邦式钢琴技巧不同，以《水的嬉戏》出现为标志，拉威尔把钢琴作为演奏家表现绝技的乐器，沿袭了斯卡拉蒂、贝多芬、李斯特、圣桑德动力型演奏风格，其作品有高度的炫技性。

2.4 德彪西和拉威尔创作特征的差异总结

德彪西和拉威尔虽然受到相似的文艺潮流影响，但两人的艺术气质和创作个性却存在很大差异。

从音乐色彩度来看，在德彪西的作品中含蓄的暗示多于热情直率的表达，强调朦胧印象的音乐风格，而拉威尔的大部分音乐都有明亮的色彩。特别是在钢琴作品的创作上，德彪西的钢琴作品中常常出现室内乐般的效果，而拉威尔的钢琴作品则是针对音乐会的演奏效果。

从音乐节奏运用的角度看，德彪西的音乐不受节拍和小节的限制，乐句的进行只服从于自由的呼吸和节奏律动，通常采用不符合节拍法的非固定节奏。喜欢复节奏和复节拍，节奏不规则地细分减弱了推动力。而拉威尔的音乐节奏一般不脱离节拍的约束，甚至是相当精确，在他的音乐作品中经常出现舞蹈节奏，欢快而富有变化，与同时代的作曲家相比，他的节奏更加简单、强烈。

从音乐织体的角度看，德彪西喜欢采用纵向音群，和声成为最重要的表现手段，增加和弦结构的可能性，减弱和声进行的功能性，取得极其丰富的和声色彩。拉威尔经常采用的是对位性原则，以几条旋律线互相作用为基础。

在和声的使用方面，德彪西的和声新颖，功能性减弱，色彩性增加，多采用

主调。喜欢在属调上建立九和弦、十一和弦，减弱了调的和声功能。而拉威尔却偏爱大七和弦与二极音上的九和弦。拉威尔的和声比德彪西显得更有力、干脆，更外向。

从音乐旋律的角度来看，德彪西多局限与小型作品，用不同形式的配器和乐器来呈现短小的乐句。音乐旋律以零碎、片断的形态来取代传统观念上悠长的线条；避免浪漫主义音乐中常见的重复、扩充、发展等手法。声乐旋律与语言音调相吻合，器乐旋律也很少有气息宽广的线条。而拉威尔的音乐旋律具有更宽广的旋律，更质朴的气息，在很多方面超过了印象主义的范畴，博采众家之长，形成了独特的艺术气质。

从调性的安排来看，德彪西重视调式的表现力，如运用了五声音阶、中古调式及全音阶。扩大调性的概念，常避免出现明确的终止式。全音阶的运用使调式中的每一个音居同等地位，减弱了调的中心感。而拉威尔的旋律线条清晰，多具有一种调式的倾向。他的创作倾向斯特拉文斯基，后期的作品与德彪西背道而驰，其调式旋律以一个泛音为基础，调式特点被保留。

在对待曲式的态度上，德彪西较多的采用小型体裁，结构往往松散模糊，但不少作品仍可见到三部性结构的轮廓。拉威尔比较尊重传统的古典派曲式规则，奏鸣曲是拉威尔首选的一种曲式，而当他选择舞曲曲式时，也十分注重它与古典派舞曲基本原则之间的关系。

从管弦手法来看，德彪西使管弦乐色彩缤纷，并把力度与音色联系起来。而拉威尔运用辉煌的技术操纵浪漫主义之后的庞大的乐队。德彪西是从钢琴本身去发掘表现潜力和音响层次，而拉威尔更注重从乐队配器的角度去发掘钢琴音响的色彩性。

从音乐气质的角度来看，德彪西的音乐有一种意境和诗意的想像，在钢琴创作方面，德彪西的钢琴音乐倾向肖邦的艺术气质。而拉威尔更尊重古典主义传统，乐思更加自由奔放，更加现代化，在他的作品中有爵士乐的因素。在钢琴创作方面，拉威尔则是沿着李斯特的传统向前发展的。

从创作风格和特征的角度看，拉威尔的钢琴音乐创作逐渐摆脱了印象主义美学思想的约束，回归古老纯粹的法国传统，同西班牙民间音乐保持密切的联系，形成了所谓“法国新古典乐派”。拉威尔的音乐以描述事物为主，但不是像标题音乐那样刻意描写，而是远离主观因素，以客观的立足点来创造音乐形象。他虽与德彪西并列为印象乐派大师，但拉威尔追求的效果更精确、犀利。避免印象主义中光线与阴影。

第三章 钢琴演奏技巧的分析和运用以及德彪西、拉威尔钢琴作品的演奏技巧总结

3.1 钢琴演奏技巧的意义

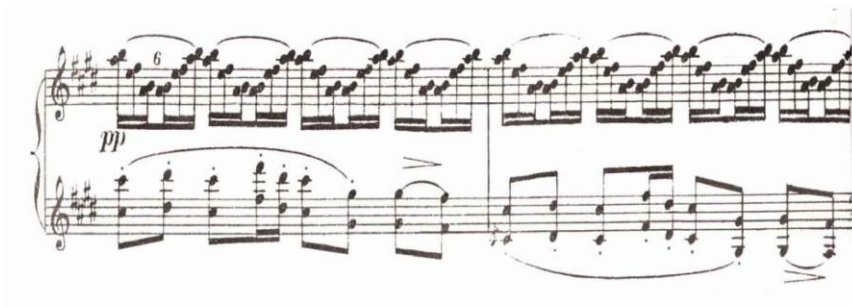
当我们分析完作品，知道了作品的创作背景、曲式结构、和声、调性以及创作特征之后，我们是否能贴切的表现作曲家的创作内涵，是否能轻松的驾驭整首钢琴作品？这就取决于我们是否有足够的钢琴技巧作为技术支撑。钢琴演奏技巧是非常重要的，如果没有足够的技巧是不可能更有富裕的表达音乐。钢琴演奏的技术性很强，正如著名钢琴演奏家霍夫曼所说：“演奏必须取得操纵钢琴的主权，这个操纵权就是技巧，”一个人的乐想观念是要靠他的技巧能力来表达的。如果缺乏这种能力，纵使有伟大的思想，在乐器上都不能用正确的触感和音响来表现，则其思想，乐想也不能找出一条艺术的表现道路。通过科学的严格训练获得技巧，对钢琴演奏是必不可少的。在 19 世纪的早期，钢琴已经得到了改良和发展，并基本定型为今天我们所使用的现代钢琴样式。肖邦、李斯特把钢琴演奏技巧推向高峰。到 20 世纪在新的美学思想指导下，德彪西和拉威尔又给钢琴演奏注入了新的内涵。下面让我们以《水中倒影》和《水的嬉戏》为例对现代钢琴演奏技巧进行分析与总结。

3.2 钢琴演奏中遗忘现象的分析与克服方法

钢琴演奏是一种听觉的艺术，我们在学习音乐过程中最重要的一个环节就是对耳朵的训练。钢琴演奏者首先要在演奏过程中依靠自己的听觉来辨别错音、音质、音量、音色、节奏、分句等这些较为明显的错误，并且加以改正。但仅仅只听到这些还远远不够，作为钢琴专业的学生来说，带着自我批评的态度来倾听自己的演奏是提高演奏水平的前提。而要全神贯注的倾听自己的演奏的前提就是要必须背熟弹奏的乐谱。钢琴背谱演奏已成为考试、比赛、音乐会、公开演出的必然要求，所以熟记乐谱的训练是教学过程中的一项重要内容。要准确、快速的熟记乐谱不能靠手感记忆，因为当环境、心理状态、情绪发生变化时手感也会发生变化，这就会导致我们演奏中断。我认为只有当我们把整个乐谱记在脑子里以后，才能保证我们演奏顺利的进行。印象乐派乐谱尤为复杂，这就需要我们首先分析

作品的结构、和声、调性，然后通过视觉记忆的方法把乐谱记在脑子里。

以《水的嬉戏》的第19~23小节为例我们来进行一个片段记忆训练。(见图3-1)我们首先要记住这段作品是4/4拍;E大调并具有五声调式风格。在19小节的右手是以六连音的大二度 $a^2b^2-c^2f^2-a^3b^1-e^2f^2-a^2b^2$ 的连续进行并持续4拍,左手是八度进行的主旋律,从 c^2c^3 开始先级进上行后再下行,接着跳进到 f^2f^3 做大三度下行,然后到 c^2c^3 向下做纯四度跳进到 g^1g^2 后向下级进。20小节的右手与19小节相同,左手是19小节左手低八度反复。21小节右手旋律是19小节旋律的再现,只不过在八度进行的基础上,在中间添加了一个音使其与低音成纯五度关系。右手的4拍是连续三十二分音符的跑动。21小节第一拍前半拍从B音开始先上行级进后做小三度跳进再接纯四度跳进到a,后半拍是前半拍高八度重复。第二拍前半拍再重复一次后向上跳进到 e^3 后再下行。第三、四拍是第一拍前半拍的重复。第22小节的右手旋律形式与21小节相同,从 $e^1a^1e^2$ 开始先级进上行再下行,接着向下小三度跳进到 $c^1f^1c^2$,第3拍是第一拍的重复,第四拍从 $c^1f^1c^2$ 开始先做下行级进后再上行级进。22小节的左手是由二个声部组成,上声部从g音开始做音阶式下行,第一拍为八分音符后重复,第四拍从 $c^1f^1c^2$ 开始先做下行级进后再上行级进。22小节的大手是由二个声部组成,上声部从g音开始做音阶式下行,第一拍为八分音符后接三个四分音符。低声部是连续六十四分音符的跑动,第一拍前半拍g音开始先做级进后接两个三度跳进,后半拍从f音开始连续三个三度跳进。第二拍前半拍从e音开始先做级进后接两个三度跳进,后半拍是前半拍的倒影。第三拍从c音开始先三度跳进再级进然后做二次三度跳进后再下行。第四拍从B音开始旋律先级进上行后三度跳进再级进,后半拍从a音开始下行。第23小节右手旋律与22小节两拍相同,先是四个八分音符合接两个四分音符。左手分为两个声部,上声部从A音开始做四个音阶式下行,低声部形式与22小节相同。





(图 3-1)

通过这种仔细读谱的方式，可以将整个乐谱完整地留在记忆中，可以使我们更好的理解作品的和声，调性，这种看似机械的读谱默记法可以提高我们背谱的准确性和持久性，克服怯场这种心理障碍，为我们能够流畅、完美的演奏钢琴作品提供保障。

3.3 钢琴演奏中音阶与分解和弦的练习方法

在钢琴的学习过程中，音阶的训练是一个必不可少的环节。在练习音阶的时候，过多的双手同时练习是错误的，因为练习音阶的目的是训练手指力量的均衡，也就是说每一个音的音量都应该相同。而双手同时练习让我们很难听辨手指的均匀程度，我们必须分手单独练习音阶。如果双手合起来练，我们几乎听不到每个音的真正的力度。分解和弦的弹奏方法与音阶的弹奏方法相似。首先要借助于落滚动作向上或向下换指，然后运用手指甩向键盘的动作帮助手指平衡。

让我们以《水中倒影》24—30小节为例来探究一下音阶的练习方法。（见图3-2）这段乐谱的右手是一系列音列的进行，而左手只是很少对位音型，这就考验我们右手手指的均匀程度，而这种均匀是包括力量和速度两个方面。从手指解剖学的原理的角度来看，大拇指也就是1指虽然最粗，但是由于它处于最外侧，比二指要短很多，所以灵活性小。在钢琴演奏中，我们通常运用回转来替换1指本身的运动。因此，从指法安排的角度上看，1指应避免上黑键。2指被认为是最灵活，有力的手指，并且准确，其实由于我们日常的活动运用较多，比如按电灯开关，这使得二指会过于僵硬，而导致触键力量的不均匀。第24小节音列的指法，安排应该是 b^2 用右手4指开始，降 c^2 用右手1指弹奏。由于我们本身手指力量存在着差异，所以在训练时首先要依靠听觉正确判断每个音的强弱程度，而这种听觉的训练是以我在上一节所谈到的背谱为前提的。我们首先应该没有看谱的负担，才能够全神贯注的倾听自己的演奏。在演奏音乐时，要尽量做到力量均衡，1指由于不灵活，速度慢，所以经常出现声音发虚，这种现象普遍存在，我们应该予以重视。2、3指在触键时要尽量略微控制，不要使2、3指所弹的音冒出来，4、5指由于本身力量较弱，而且，使于手掌的外侧，经常要担任主旋律的弹奏任务，所以在平时的训练时就应该加强训练力度，1指因为本身离键较近边，无法抬高，从解剖学的角度看，它也通常横向运动，所以1指弹奏时声音较轻，我们应该设法克服。1指在音列弹奏中充当的重要角色就是穿指，即1指从3或4指下方穿过，或3或4指从1指上方越过。为了使我们的演奏流畅，在穿指时，应提前作准备，例如1指要从3指下方穿过，在2指弹奏时就应该提前准备，要解决以上这些问题，我们只有以很慢的速度开始，才有可能倾听并分析每个音的力度，只有这样做我们才能够听辨出每一个音之间细小的差别。在练习过程中，我们应当把这整段音列的跑动分成一小段练习，先练下行，再练上行，

一般来说右手下行比上行更容易演奏。在一小段练习完成之后再连续一整段演奏。



mesuré ω

25 *ppp* 13 13

pp doux et expressif ω

26 *ppp* 13 13

27 13 13

28 14 14

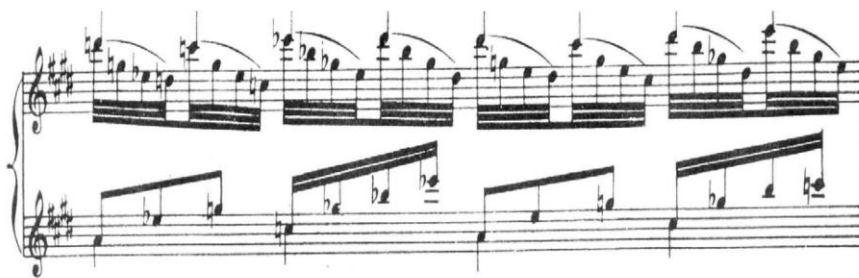
29 15 13 10

8

(图 3-2)

在练习分解和弦时应当首选属七及减七和弦。因为弹奏和弦能使各个手指都能得到锻炼。在练习分解和弦时，应当重点练习带有分解和弦的每一个乐曲的片断，把这些分解和弦与音乐形象联系起来，如果单纯的跑动手指是毫无意义的。在《水的嬉戏曲》中有大量七和弦的综合运用，例如 44-47 小节的右手是一连串半减七和弦（见图 3-3），在练习这段半减七和弦时我们应当看到右手担任了两个声部的演奏。在演奏时，由右手 5 指所弹的高音声部要尤为突出，但不能出现生硬，“砸”这种效果，而要把它弹得连贯并富有歌唱性，可以采用手腕配合回转的动作演奏。5 指过后的其余 3 个音，只需要用手指本身的力量单独去弹奏，不需要过多的动作。在弹奏分解和弦时要求手指的伸张程度较大，而且拉威尔用一连串的半减七分解和弦要表现水流湍急的热闹场面，所以要长时间，大范围的渐强，所以不但参与运动的肌肉难以完全放松，即使是不参与运动的肌肉也很难放松。而放松是保证我们顺利流畅的完成作品的前提，要让放松的感觉始终贯穿于我们的演奏过程，成为我们的第二个本能。

The image displays a musical score for piano accompaniment, likely from Maurice Ravel's 'The Water's Playful Game' (水的嬉戏曲). It consists of three systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics 'cre - scen - do' and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is characterized by arpeggiated chords. The second system continues the piano accompaniment. The third system is marked with a forte (ff) dynamic and a first ending bracket. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature.



(图 3-3)

3.4 钢琴演奏中歌唱式“连奏”的演奏方法

早在 18 世纪时，莫扎特就给予器乐作品歌唱性，在他的奏鸣曲的第二乐章中，往往用稀疏的几个音来表现长长的线条，这就需要演奏者，有很深的艺术修养。到了 19 世纪，歌曲之王舒伯特所写的奏鸣曲就有明显的歌曲特征。他的奏鸣曲，往往右手是歌唱性的旋律，左手是伴奏性质的琶音音型。而演奏 20 世纪的德彪西、拉威尔的钢琴作品因为色彩极为丰富(我在上一章已经做了详细分析)歌唱性的演奏方式显得极为重要。例如《水的嬉戏》的第 1 小节(见图 3-4)是一个非常具有歌唱性的主题，表面是水波在阳光的照射下，呈现出色彩斑斓的画面。这种歌唱性的乐句要求我们温和的触键，指尖要求非常敏感，手指不需要离开键盘，不应该有多余的动作，尽量避免敲击，同时，手型要自然弯曲，过于勾指或伸张都会影响我们触键的音色。在我们手指都达到要求后，也未必有歌唱性的效果，原因在于我们心灵有没有歌唱。只有当我们的心灵和手指融合成为一个有机体时，我们的琴声才能流进听众的心理，才能与听众产生共鸣。



(图 3-4)

3.5 钢琴演奏中“非连奏”、“断奏”的演奏方法

首先，我要谈到的是非连奏和断奏的区别，“非连奏”也是指我们在弹后一个音之前要把前一个音放开，也就是说不要让前面这个音有延继的效果，要让两个音分离。“断奏”不仅指两个音之间要分离，而且要短促。在乐谱上，用圆点或倒立的三角表示。

巴洛克时期，因为那时候还没有现在我们所用的钢琴，而是教堂里的管风琴。所以，在现代钢琴上演奏巴赫的作品时，我们不用断奏，而采用“非连奏”的方法演奏。“非连奏”是通过腕关节自由落键的方式来完成的。在采用腕关节自由落键的方式演奏时，手指要相对固定，上臂放松，自然下垂，下臂只需要与键盘保持在一个水平面上。到了后来的古典主义时期，在莫扎特的钢琴作品中，经常会出现有弹性的断奏乐段。我们可以采取手指固定，用手腕甩动的方法来演奏。浪漫主义时期，在李斯特的匈牙利狂想曲中，有大篇幅八度断奏的连续进行。我们应当采取手指固定，用手臂甩动的方法来产生断奏的效果。《水的嬉戏》第15-17小节（见图3-5）左手是标有断奏记号的旋律，并带有五声调式风格。我认为这个乐句有很强的歌唱性，所以应该用“非连奏”的方法来演奏，通过腕关节自由落键的方式来演奏。

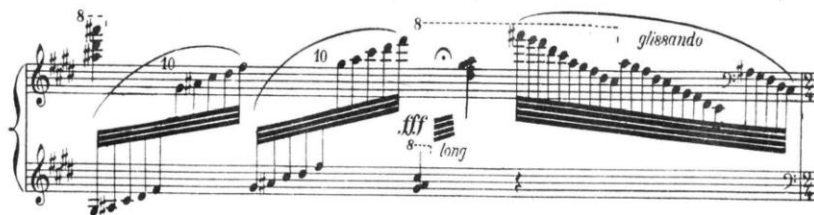


(图 3-5)

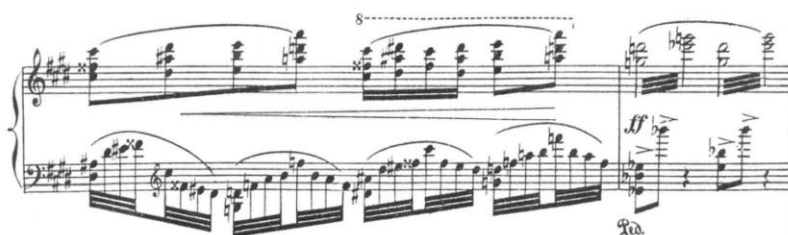
3.6 钢琴演奏中震音及滑奏技巧分析

在《水的嬉戏》的48小节出现了双手交替，震音及滑奏（见图3-6），在26

小节出现单手震奏颤音见图(3-7)。如何用科学的方法来演奏这些高难度技巧?下面我们来做分析。首先左右手交替震音应该弹得均匀,不能出现一个手过快或过慢的现象,这就要求我们在训练过程中有良好的听觉。所谓震音就是要速度快,弹奏震音时,手指不要离开键盘,手指好像长在琴键上似的。手指和手腕要完全结实,要无损耗的传递由下臂产生的力量。这样震音才能成功。但是拉威尔对于这个震音要求运用“*fff*”的力量,而下臂的力量显然不够大,所以我们必须辅助于肩部的重量补充,以最小的力量奏出最大的音量。



(图 3-6)



(图 3-7)

从震奏颤音这个名称就可以看出其具有震音和颤音的双重性质,这种弹奏方法应该和极高的速度结合在一起。弹奏震奏颤音应该用手臂回转的动作完成,回转的动作主要由下臂完成,手腕必须保证能够准确传递下臂最微小的动作,但是拉威尔对这个震音要求“*ff*”的力量。这就要求整个手臂参与回转,上臂不易于回转,只能积极的参加,它随着下臂的回转动作而自由抖动。

“滑奏”也称“刮奏”(glissando)这表示音不是单个地,而是要运用掌部动作在整个键盘上滑过的办法奏出。如钢琴家阿格里奇在演奏《水的嬉戏》的这个刮奏时运用的是右手拇指的下行滑奏。运用这种方法弹奏时手掌要坚实,这样可以协助拇指弹奏,但手掌不要过于僵硬,会导致滑奏的不均匀。

3.7 钢琴作品中和谐弦的演奏方式

和弦在每一首钢琴作品中都会出现，但是根据作品所要表达的音乐形象不同，和弦的弹奏方法也会有所不同。在弹奏和弦时应控制整个手部，那些不参与弹奏的手指也应该保持弹奏八度的姿势，基底关节突出，或凹隐，手腕太高或太低都是错误的。《水中倒影》前两小节的和弦（见图 3-8）曲目标明“pp”的音量，所以，我们在演奏这组和弦时，应该和音乐形象联系起来，以贴键的方式进行演奏。以这种方法进行演奏时，下键的速度不能太慢，否则槌头根本无法触及琴弦发声，这样就会产生没有声音的情况。在贴键演奏和弦时，手指仍然保持拱形，手腕与手臂保持一致，相对固定，与键盘基本保持在一个水平面上，略微向下垂，呈现自然放松状态。我们会感到整个手臂的重力都落在手指的指尖上，手臂是被动的运动。每弹完一个和弦后，手指不要离键，以同样的方式弹后面一系列和弦，从弱奏和保持力度一致的角度看，贴键演奏的技巧比从键盘上方落键更容易掌握，更有把握。



(图 3-8)

拉威尔《水的嬉戏》中有一系列和弦的强奏，25 小节（见图 3-7）要弹出和弦强奏的效果，首先要手指、手腕固定，要有牢固的支撑力，同时要借助于肩部和整个手臂的力量来演奏。我们演奏的动作是大还是小，取决于所要获得的音响。如果我想获得“ff”的音量，就要将整个琴键和手臂连成一个整体。当整个手臂和肩都参与运动了，手腕也不应该是消极的，手指始终保持结实和集中。如果指尖消极、松弛，就不会奏出结实的声音。当我们的手指、手臂对琴键发力的同时，由于力的作用是相互的，琴键对我们的手也有反作用力，而且这种作用力与反作用力是成正比的。所以，当我们在演奏力量较大的和弦时，手臂一定要有一个像外旋转的动作，化解琴键对手的反作用力。

3.8 钢琴演奏中手臂和肩膀的作用

手臂和肩膀在钢琴演奏中的主要作用是手指提供能量补充和化解琴键对手指的反作用力，这一点在和弦的演奏方法中也提到过。同时，手臂和肩膀也担负着配合手指运动的作用。例如我们弹奏一个分解和弦，由于手指力量存在着差异，手指的长短也有不同，所以，我们为了达到音量统一的效果可以借助于手臂的纵向运动来辅助完成。当我们在演奏八度或六度的连续进行的时候，我们可以采用手臂落键的方式。这种方式要求我们手指自然弯曲，手腕自然方向，小臂与琴键保持在一个水平面，腕关节和肘关节要完全放松，由肩膀来控制手臂的起落。根据手臂起落的高度不同，我们可以奏出各种力度的声音。

在演奏过程中，肩膀不可以上下运动，而是要配合手指的运动方向进行左右的移动。例如在演奏音阶上行的时候，肩膀应配合手指向右移动，当演奏音阶下行的时候，肩膀就要相对向左移动。在演奏力量较大的和弦时，我们也应该利用肩膀的运动，把力量传到手指间。

总之，人是一个有机的整体，在演奏时，身体的各部分都应该在大脑的控制下协调一致、积极配合，将整个身心都投入到乐曲的演奏中去。

3.9 钢琴演奏中踏板的使用

钢琴的踏板可以增大音量，也可以突出某几个音。可以获得手指无法达到的连接效果，也可以突出不同和弦的色彩特征。在演奏印象乐派的钢琴作品时，踏板的作用大为突出。

演奏大部分钢琴作品时，踏板的使用原则是不同的和声不能用一次踏板，当不同的和弦需借助踏板相互连接时，应采用音后踏板，也就是说踏板保持到下一和弦触键的那一刻应迅速更换，避免造成音响效果的重叠和不协和。但在《水的嬉戏》中，为了造成朦胧的音响效果，不同的和弦也可以采用同一踏板，例 29、30 小节，和弦在不停的变化，但踏板始终保持不换（见图 3-9），这种踏板的使用方法是在古典主义和浪漫主义钢琴作品中很少见到的。例如阿格里奇在演奏《水的嬉戏》49-52 小节时，虽然和声有变化，但只用了一个踏板，来展现水流汇集的热闹场面（见图 3-10）我在弹《水中倒影》的第 20、21 小节时，只用一个踏板（见图 3-11）这个乐句是平行几和弦小三度上行，如果在别的时期的钢琴作品中，踏板这样使用是不可取的，必须使用音后踏板更换，但在这首作品中频繁的更换踏板就没有印象乐派的色彩效果了。

a Tempo

pp

2 4 6

19

p

pp

pp poco a poco cresc. e string.

(图 3-9)

21

(图 3-10)



(图 3-11)

古典主义时期的钢琴还没有踏板,但作为现代钢琴演奏者来说如果在演奏古典主义时期的钢琴作品时完全不踩踏板,就会使得乐曲听起来不连贯、不歌唱,所以我们必须使用踏板。但一定要有节制,尽量少用,要让整首作品听起来清晰、典雅。在演奏浪漫主义钢琴作品时,我们可以大量的使用踏板,但是不同的和声一定要更换踏板。在演奏印象主义钢琴作品时,可以根据作曲家的创作特征和音色表现的需要,不同的和声也可以使用一次踏板,但要仔细的倾听,要符合印象

主义的审美要求。

3.10 钢琴演奏中音乐形象与技巧的关系

音乐是用来表达人的思维与情感的，乐曲使我们的情感内容得到升华，作为演奏者我们必须体现这些内容。单独一个分解和弦并不代表任何情感。那是不是我们在进行技巧训练时就应该是没有任何表情的演奏呢？我认为不是这样的。例如《水的嬉戏》44-47 小节的分解七和弦表现的是水波的流动。那么，我们在练习技巧的过程中应该和音乐形象联系起来，而不是单纯的只动手指。一个好的演员不但要模仿角色，而且要进入角色。在音乐表现方法上要尽量自然，一个好的演奏者要尽量按照作曲家的乐谱进行演奏。首先在节奏上不可以任意改动，做音响的对比要符合人们的自然感受，要符合逻辑。

要完美的表现音乐形象就必须有好的触键方法，轻松准确，谐调的触键是表达音乐形象的前提，技巧只有在能够表现音乐形象是才有意义。塑造不同的音乐形象要采用不同的触键方式，我们在上一章分析了同为印象主义以“水”为题材的钢琴作品，在表现手法上存在着重大的差异。德彪西的《水中倒影》是描写水在阳光照耀下呈现出的色彩感觉。既然是感觉的描写，那就不是具体的、细节的。所以我们在演奏《水的嬉戏》时，无论是和弦、分解和弦、音阶都应该尽量贴键，下键是不要有“音头”，要让整首作品听起来像是在梦境里一样。拉威尔的《水的嬉戏》是对水具体的描写，其中有小溪流淌的情景、水流从高处落下的壮观场面、水流汇合的热闹场景。所以，在演奏《水的嬉戏》时，触键可以较为直接，给予整首作品一种明亮的色彩，把一副实实在在的山水画展现在听众面前。

当我们接触一首钢琴作品时，首先要了解作品的创作背景，分析曲式、和声与调性，然后合理的运用手指的技巧来表现音乐形象，这样才能准确的表现作品的音乐内涵。

3.11 如何科学的练琴

如何用最短的时间来获得最好的效果，这是广大师生不断追求的一个目标。从我自身的练琴体会来看，每次练琴超过半小时后，我便会注意力不集中，如果再练下去便会出现有手无心的现象。所以建议每次练琴不超过 40 分钟，便要休息，一到二个小时，一天可以练三四次，这样安排练琴时间可以使演奏成为真正的脑力劳动，而不是把我们变成只会动手的机器。

在学习一首新作品时，我们可以借助于唱片首先对这首曲子有一个感性上的认识，然后再开始读谱工作。从一开始接触一首钢琴作品时，我们就应该避免各种错误。例如：节奏错误，音的错误、指法错误等。因为很多东西都是先入主，

一旦错误出现就很难改正。读谱工作完成以后，我们必须分段、整体结合练习，快速、慢速结合练习，分手、合手结合练习。等到我们把曲目练熟以后，才是提高演奏水平的开始。首先，我们应该按照前面所提到的读谱默记法，把乐谱印在脑子里，然后，才能开始我们的听觉训练。在自我倾听中，我们可以检测所有的技巧是否达到，可以体会作曲家的内心世界，体验作曲家给予作品的思想内涵，从而使我们感受到演奏的乐趣。

在练琴的时候，我们应该保持心情愉快。因为，当我们处于愤怒、急躁、忧虑这些恶劣情绪时，便无法把注意力集中在所演奏的乐曲上。恶劣情绪会导致我们精神紧张，肌肉收缩，使我们的手指、手臂和肩膀处于僵硬状态，直接影响到我们演奏的准确性。我在前面已谈到过，在演奏过程中，要让放松成为我们的本能。这种放松，并非是要我们去练习手指操，而是一种感觉，是心理上的真正的放松。

3. 12 德彪西钢琴作品的演奏技巧总结

印象乐派的音乐家们对极弱的、轻柔的声音有着浓厚的兴趣，为了突出音乐恬淡、轻巧，将弱奏作为音乐力度变化的基础，也常使用 PPP 的极弱奏，即使是力度高潮部分也只属于短暂的瞬间，但很快又回到弱音调上来。由于钢琴兼有和声及音色的精致的变化功能，且与踏板辅助性功能巧妙结合所产生的泛音效果，最能够表现出光灵动的旋律及美伦美奂的音响效果，故而钢琴也成为了最适宜于表现印象主义风格的乐器，极其微妙而精致的音色变化成为了印象主义钢琴大师们的最高追求。这就为演奏家（者）在手指触键及踏板技术方面提出了新的要求，同时在听觉感受与自身体验中都需要超越传统，进行全面的改革与更新。

而作为印象主义钢琴音乐代表的德彪西，他在印象主义音乐创作中有着卓越的功绩。德彪西是一位有着高超演奏技艺的钢琴家，他钟爱钢琴，因为它能够制造各种新颖的音乐效果。“德彪西对于钢琴的最大贡献在于：和声手法上大胆革新和对钢琴音响潜力的进一步发掘。它打破了传统和声中以和弦连接声部进行所形成的动力展开为主的手法。和声不再是功能性的，每个和弦可以脱离调性而有其独立的意义。运用上不必顾及前后上下的逻辑关系，完全取决于色彩的需要。”他运用许多不协和的音响，为了达到细腻、精致的色彩效果。

作为肖邦的钢琴学生，老师对他的影响是巨大的。“德彪西尽力挖掘钢琴内在的音响，尽力挖掘弱音范围内的无穷层次，正如他本人所说：‘应该使人了解钢琴是一件以槌击弦而发音的乐器。’”德彪西善于运用 P、PP、PPP 等弱奏力度记号，且喜欢在其中加有 f、ff 等，产生一种瞬间消逝之感，形成强烈的反差与对比。

在《水中倒影》中，缓慢的主旋律在不断变换的和声的衬托中，纤细地刻画

出水中倒影的清澈轮廓。可见，我们仅使用传统的古典风格的触键方式是无法达到效果的。德彪西的音乐常常以一种特有的暖融融的、天鹅绒般的音响为背景，这就需要使用非常柔和的触键，弹奏时手指要非常贴键，手指几乎不离开键，甚至仅使琴键抬起一半，给人一种绵绵不绝的感觉。有时需弹出纤细地旋律，此时，弹奏需要以放松而力量贯通的指尖如蜻蜓点水般的触键，切忌声音模糊不清，音色应通透、光亮。有时，德彪西也有描绘在冥想之中心潮澎湃，这需要弹奏中具有良好的控制，有清晰的层次，有幅度的起伏和情绪的变化，有多种音乐布局。这一切都必须建立在放松触键的基础上，把手指的触键点集中运用到需要突出来的音乐动机上，同时，头脑里面要有整体的布局安排。

由于德彪西音乐独特的和声色彩及音响效果，我们在演奏德彪西的钢琴作品时对踏板的运用也要有相应的调理。踏板是音乐的灵魂，所以，踏板是钢琴演奏中十分重要的环节。我们要根据不同的音响色彩与音乐层次要求使用踏板。有时延音踏板可能只踩下一半或更少，有时可能需要抬起时不完全换干净，要保留一些必要地音响，有时需要快速地轻点踏板为求清晰和明快，有时也许会在不协和的和声进行中使用同一踏板，有时可能为追求特殊效果在一些休止符和断奏中使用踏板贯穿。同时，德彪西钢琴作品中还大量使用了弱音踏板以及中踏板，使音响色彩变化更加广泛。总之，我们在演奏德彪西的钢琴作品时，我们需打破传统的踏板使用规则，精心安排在很大程度上选择最佳的音响效果，体现他特有的音乐风格。

3.13 拉威尔钢琴作品的演奏技巧总结

拉威尔在音乐语汇上采用了许多新的手段，这必然引起了声音在色彩上的不同变化。声音上的变化需要通过演奏技术上的变化来实现。例如，为了获得某种音色而调整指触、力度或踏板上的变化。拉威尔作为历史上公认的管弦色彩大师，他对乐器的音色变化有着很丰富的想象空间。因而，演奏拉威尔的作品时的第一要素就是声音的音色。演奏者需要有意识地将追求美妙丰富的音色放在演奏时的首位去考虑。手指部位是影响音色变化最重要最直接的地方。演奏拉威尔的钢琴作品触键不能猛烈，一般不需要将键压得过死，特别避免任何打击性的音响，指尖的发力是通过内力而非敲击的方式，并且在指尖触键发力后不应死撑键底，要立刻放松。演奏拉威尔的钢琴音乐因选择指触的角度多种多样，根据所想达到的音色效果改变触键位置，如选择勾、摸、抓等多种方式。不同于德彪西，拉威尔所要求的声音更为明晰，在指触上可以多“点”一下。在弹奏舒缓的段落时，手指以缓慢的速度下键，多用水平的方式触键，音与音之间应带有连线。在表明活泼、果断的段落时，下键需颗粒般清晰，音与音之间要干净利落。在表现旋律外形线条的音时，手指多用勾的方式，勾画出明亮清晰地效果。

拉威尔的作品，几乎都存在三维空间感，即音乐中的“空间性”，将音乐分为几个不同音色，不同语汇，不同内涵的层面，并拉开它们相互之间的音高差，使每个层面之间存在更加广阔的空间，让音乐得以在更大的空间内自由发展。在具体弹奏上，我们可以理解为对音乐中多个层次声部，表现出多重的音色，以及对不同声部不同音色的控制。在演奏高音旋律声部的时候，多需依靠右手小指的勾画，发出柔和而明亮的音色。无论旋律声部是否隐藏在和弦层中，都要将旋律线抽离出来。在内声部，音乐多以和弦声部填充为主，应注意指触多选用平行的角度，采用手指肉厚的部位轻触下键，并注意整齐下键，对于低声部，多依靠左手小指完成，用缓慢的下键方式将力量深推至键底，表现出深厚的音色。

结 语

印象乐派的作曲家们在创作时大量采用了中古教会调式和东方民族的各种调式，又首创了全音音阶，突破了传统音乐大、小调的专制，使音乐产生了前所未有的效果。在和声方面，印象派作曲家们对不协和和弦的处理把人们从多少世纪传下来的音乐原则中解放出来。不协和和弦必须先有准备后解决，和声紧张后必须有暂时的缓和的原则受到了巨大的挑战，这是对调性基础的冲击，几百年实践所确立的和弦准则，一下子动摇了，为音乐的发展开辟了广阔的前景。在旋律发展方面，印象派音乐中的旋律避免使用在浪漫派音乐中所看到的各种反复、扩大、发展等手段并突破了传统曲式结构的主题、对比、再现的束缚。

印象派音乐中的东方音乐元素，让我们重新认识民族音乐的固有价值，中国民族音乐和西洋音乐是人类文明发展过程中两条不同道路上结出的不同硕果。

从十九世纪初钢琴得到改良和发展并形成了我们现在所使用的钢琴，于此同时钢琴技巧也在不断的发展和完善。首先是出现了一些致力于提高钢琴演奏技巧的钢琴家，例如：可莱门蒂、克拉莫等。肖邦和李斯特把钢琴演奏技巧推向了高峰。二十世纪的法国作曲家德彪西和拉威尔在分别继承了肖邦和李斯特的技术特点。又用了印象主义的音乐语汇，给钢琴演奏注入了新的色彩。在德彪西的《水中倒影》中，我们可以体会到肖邦式的诗情画意。在拉威尔的《水的嬉戏》中，我们可以看到大篇幅的炫技乐段。但德彪西和拉威尔又用了印象主义的音乐语汇，给钢琴演奏注入了新的色彩。笔者根据多年来自身演奏及教学的经历，对现代钢琴技巧以及教学方法做了分析与探究，其中，很多观点不一定正确，还有待于各位专家和同行们的批评和指正。

本文对《水中倒影》和《水的嬉戏》的比较分析和研究还很粗浅，目的是我们在进行二度创作之前（钢琴演奏）能更好的了解作品背景，理解和掌握作品的创作特征，体会同一乐派作曲家的不同风格提升对钢琴作品的认识；然后再运用多年来训练的演奏技巧进行演奏。这样我们的钢琴表演才能够更加贴近作曲家原意，演绎出作品内涵，贴切的表现出作品音乐形象。