

# 多元文化视野下的 音乐学研究

——北京师范大学艺术与传媒学院音乐系论文集（二）

DUOYUAN WENHUA SHIYEXIA DE  
YINYUEXUE YANJIU

BEIJING SHIFAN DAXUE YISHU YU CHUANMEI XUEYUAN YINYUEXI LUNWENJI

主 编 郭兰兰

副主编 张小梅 冯广映



电子科技大学出版社

# 多元文化视野下的 音乐学研究

——北京师范大学艺术与传媒学院音乐系论文集（二）

DUOYUAN WENHUA SHIYEXIA DE  
YINYUEXUE YANJIU

BEIJING SHIFAN DAXUE YISHU YU CHUANMEI XUEYUAN YINYUEXI LUNWENJI

主 编 郭兰兰

副主编 张小梅 冯广映

统 筹 蒯卫华



电子科技大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

多元文化视野下的音乐学研究: 北京师范大学艺术与传媒学院音乐系论文集. 2 / 郭兰兰主编. —成都: 电子科技大学出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-5647-3430-5

I. ①多… II. ①郭… III. ①音乐学—文集 IV. ①J60-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 314388 号

多元文化视野下的音乐学研究  
——北京师范大学艺术与传媒学院音乐系论文集(二)

主编 郭兰兰 副主编

- 出版: 电子科技大学出版社(成都市一环路东一段 159 号电子信息产业大厦 邮编: 610051)
- 策划编辑: 谢应成
- 责任编辑: 谢应成
- 主 页: [www.uestcp.com.cn](http://www.uestcp.com.cn)
- 电子邮箱: [uestcp@uestcp.com.cn](mailto:uestcp@uestcp.com.cn)
- 发 行: 新华书店经销
- 印 刷: 成都市火炬印务有限公司
- 成品尺寸: 170mm×240mm 印张 10.5 字数 200 千字
- 版 次: 2015 年 12 月第一版
- 印 次: 2015 年 12 月第一次印刷
- 书 号: ISBN 978-7-5647-3430-5
- 定 价: 32.00 元

■ 版权所有 侵权必究 ■

- ◆ 本社发行部电话: 028-83202463; 本社邮购电话: 028-83201495。
- ◆ 本书如有缺页、破损、装订错误, 请寄回印刷厂调换。

# 目 录

## 钢琴音乐教育

|                             |         |    |
|-----------------------------|---------|----|
| 即兴演奏——承上启下的纽带.....          | 郭兰兰     | 2  |
| 谈贝多芬钢琴奏鸣曲《热情》第一乐章的演奏特色..... | 杨 慧 张 赛 | 8  |
| 拉威尔钢琴小品《帕凡舞曲》中的管弦音色探析.....  | 王海波 卢炳愉 | 11 |
| 巴赫及其《d小调半音阶幻想曲与赋格》.....     | 卞 钢     | 19 |
| 德彪西钢琴作品中的古琴音乐元素初探.....      | 丁 怡     | 23 |
| 论勃拉姆斯钢琴作品中的浪漫主义特性.....      | 马 芮     | 30 |
| 高师钢琴教材使用现状及改革初探.....        | 黄兆博     | 36 |
| 如何以审美为核心指导钢琴音乐教育.....       | 刘子微     | 40 |
| 约瑟夫·班诺维茨大师访谈.....           | 郭兰兰     | 46 |

## 声乐、器乐音乐教育

|                                                        |         |    |
|--------------------------------------------------------|---------|----|
| 文化转向过程中声乐赛事的变化对高校美育教育的影响<br>——第四届全国高校音乐教育专业声乐比赛述评..... | 佟 军     | 51 |
| 论美声唱法和民族唱法的相互借鉴与融合.....                                | 汪 莉 田思颖 | 56 |
| 从“唱法批评”文献简述思考中国声乐艺术的发展.....                            | 苏雅军 张小梅 | 62 |
| 综合类院校琵琶教学的认知与反思<br>——第二届“辽源杯”国际琵琶比赛的思考.....            | 高 微 张含星 | 69 |

## 音乐学理论研究

|                                          |         |     |
|------------------------------------------|---------|-----|
| 魏晋南北朝时期音乐文化的特点与历史意义.....                 | 王卓凯 张小梅 | 76  |
| 北京宫廷昆曲的艺术特点.....                         | 蒯卫华     | 81  |
| 约翰·凯奇的后现代音乐.....                         | 冯晓婧     | 92  |
| 简约主义作曲家菲利普·格拉斯音乐创作研究之综述.....             | 韩江雪 张小梅 | 95  |
| 新疆达斡尔族斡包节探析.....                         | 杨志刚     | 100 |
| 人文地理学视角下的音乐地方性<br>——南音成为闽南地方名片的机制分析..... | 苏 昕     | 105 |

|                      |         |
|----------------------|---------|
| 中外音乐文化交流的当下意义.....   | 王 晨 114 |
| 梅利亚姆的民族音乐学理论初探.....  | 卢炳愉 119 |
| 源于大自然的声音             |         |
| ——从中国传统音乐中谈感兴论.....  | 刘 洁 124 |
| 音乐人类学与民族音乐学关系探究..... | 蒯卫华 129 |

## 音 乐 教 育

|                                 |             |
|---------------------------------|-------------|
| 京津冀音乐教育资源整合研究                   |             |
| ——“京津冀一体化”师范联盟研讨会后的进一步研究        |             |
| .....                           | 郭兰兰 马 芮 136 |
| 音乐教学空间运用原则.....                 | 任也韵 141     |
| 2014年北京师范大学艺术与传媒学院音乐系本科培养方案调研报告 |             |
| ——以国内外六所音乐类师范院校(音乐学专业)为例.....   | 肖 艳 151     |

## 其他类研究

|                   |         |
|-------------------|---------|
| 北京音乐生活            |         |
| ——以歌剧场馆的景观为例..... | 冯晓婧 159 |
| 后 记.....          | 162     |

乐声部的表现力和感染力。蒙特威尔第将16世纪为牧歌创作的牧歌逐渐发展到戏剧性的牧歌。在1603年以前出版的第五卷牧歌中，已经将牧歌演唱发展成为旋律加上通奏低音的单声部音乐风格。在他的牧剧《奥菲欧》(Orfeo)第三幕中，伟大的咏叹调 *Possente spunto* 所注的歌词有 *Per questo labo* (为了这苦劳) 在当时具有特殊意义。通过食乐的通奏低音来表现这种苦劳，以象征奥菲欧为目前的前途而苦劳。因此，蒙特威尔第的牧歌在16世纪末，具有情感表现。由此，又为咏叹调和独唱的发展奠定了基础。

# 音乐教育

钢琴  
音乐教育



管风琴手来说，即兴演奏的功能与艺术效果同样重要。在弥撒和宗教仪式上，即兴演奏是管风琴手不可或缺的一部分。在弥撒中，管风琴手需要根据不同的礼仪阶段，即兴演奏不同的音乐。例如，在弥撒的开始，管风琴手通常会演奏一首简短的赞美诗，以营造神圣的氛围。在弥撒的过程中，管风琴手还会根据神父的指示，即兴演奏不同的音乐，以配合弥撒的进行。在弥撒的结束，管风琴手通常会演奏一首简短的赞美诗，以结束弥撒。在宗教仪式上，管风琴手也会根据神父的指示，即兴演奏不同的音乐，以配合仪式的进行。即兴演奏是管风琴手的一项重要技能，也是管风琴艺术的重要组成部分。

## 即兴演奏——承上启下的纽带

郭兰兰

**摘 要：**本文系统阐释了从巴洛克时期、文艺复兴时期到18世纪，欧洲音乐史上钢琴即兴演奏的发展，以及所起到的特殊作用和历史地位。

**关键词：**即兴演奏 巴洛克 文艺复兴 古钢琴音乐

**作者介绍：**郭兰兰——北京师范大学艺术与传媒学院音乐系教授

巴洛克时期（1600年歌剧诞生～1750年巴赫去世）是西方社会一个动荡的历史时期，一个新时代出现的新文化、新思想的核心，总会在其中找到对上一时代文化继承的痕迹。文艺复兴时期（14世纪中叶～17世纪初）创造的灿烂文化，在达到顶峰之后逐渐黯淡下来，宁静、自信这些代表完美的成熟艺术风格，开始被不安、紧张、喜欢悲怆的破坏和谐与教条的巴洛克思想所取代。

人为的历史划分不能割断历史连续的脉络，文艺复兴时期在意大利所有即兴演奏的模式都延续到了早期的巴洛克时代。当时，主要有两种表现方式：一是在既有的素材上添加装饰；二是即兴创作全新的部分。尽管两种表现方式是基于不同理论上的音乐实践活动，但是在实际的音乐演奏过程中，有时也很难将二者截然分开。

在巴洛克时期的音乐活动中，即兴演奏占有突出的地位。即兴演奏是所有优秀器乐演奏家与生俱来的本领，对作曲技巧的形成产生了深远的影响。这个结论从“柳特琴音乐大都变化多样、炫技性强，键盘音乐都带有辉煌的经过句”这样的实际情况便可证明。在18世纪，所有作曲家都是乐器演奏家，实际上所有演奏者都从事音乐创作，甚至每次公开演奏的音乐没有重复的曲目。当时没有今天的流行音乐与艺术音乐之间的差别，每一位音乐参与者都在时代的音乐创作手法之内记录着作曲。这种以瞬间的灵感迸发特别迎合了巴洛克时期的那种狂热的情感追求，并深刻地影响了作曲艺术的发展。当时的表现体裁托卡塔、前奏曲和幻想曲中的许多段落，在情绪上的突然转换，都带有“即兴讲演”的情感特点。



在巴洛克音乐的主流当中，歌剧占有重要的位置。人们对音乐的兴趣从有几个具有同等重要性的独立声部所组成的织体，即从复调音乐转移到主调音乐。这种新风格最早出现在声乐，称为单声乐曲（monody）。这就意味着要加强声乐声部的表现力和感染力。蒙特威尔第将 16 世纪无伴奏合唱式的牧歌逐渐发展到戏剧性的牧歌。在 1603 年以前出版的第五卷牧歌中，已经将戏剧演唱发展成为旋律加上通奏低音的单声部音乐风格。在他的歌剧《奥菲欧》（Orfeo）第三幕中，伟大的咏叹调 *Possente spirto* 标注的装饰音 *terza rima*（aba, bcb 等的节奏型）在当时具有特殊意义。通过真正的通奏低音体系对那种过时的、以装饰旋律为目的的即兴演奏风格进行调整改变，同时在歌唱中也更加强调演唱者的情感表现。

由于当时的作曲家和表演者熟悉了基本的和声规则，因此出现了一种相对简单的和声记谱方法：通奏低音。1603 年，通奏低音（basso continuo 或者 basso seguente）声部开始出现在意大利新出版的乐谱当中。这种方法把和声的实际填充和完成留给了演奏者即兴发挥，这在爵士乐的演出实践当中还可以看到类似的情况——演奏者根据乐谱上简明的和声提示进行即兴演奏。

通奏低音以其坚实稳固的低音和即兴编排的和弦，装饰效果在发展的过程中也逐渐与曲调融为一体，丰富了表现力，增加了既有乐谱中不谐和音的趣味。声乐音乐中的新情感风格，在旋律线中造成了两种修饰效果：16 世纪 *passaggi* 平滑流动的音符有时出现交替附点，形成长短不一具有一定格律意味的音型，以强调抽泣或叹息的效果；另一种短小修饰的音乐语汇用来标在音符上方，表现歌词中情感激动的重音音节。*Passaggi* 大都出现在诗句的倒数第二个音节，这里不会扰乱歌词的意思；这些装饰效果可以视作后来华彩装饰的早期雏形。

卡契尼（Giulio Caccini）的《新音乐》（*Le nuove musiche*）以极富情感的方式表达了其对新装饰风格的看法。写作一种人们可以用音乐来说话，以词为主，以唱为辅的歌曲，是他一贯追求的目标。卡契尼的《新音乐》带动了欧洲音乐。旋律逐渐改变了其叙述的功能性。自 16 世纪，器乐与复调音乐和民间歌舞音乐的传统之间，发生了相互交流、相互影响。当时常见到的器乐表现体裁有坎佐纳、即兴曲、各种民间舞曲的改编曲。到了 17 世纪，器乐曲的表现体裁逐渐增多，有随想曲、协奏曲、托卡塔、赋格、变奏曲和帕提塔等，当时这些表现体裁之间并没有明确的界限。我们今天会发现，当时使用的很多体裁名称的定义和来源都比较模糊，作曲家在为自己的音乐命名的时候也较为随意。

管风琴、羽管键琴和击弦古钢琴是巴洛克时期非常重要的键盘乐器。对于管风琴手来说，即兴演奏的功能与艺术效果同样重要。在弥撒和宗教仪式音乐



中，管风琴手即兴演奏短暂的前奏和间奏，与唱诗班交替出现。这种表演形式与通奏低音技巧有明显的关系，并且管风琴低音部分偶尔也有数字低音音型出现。即兴演奏的托卡塔和前奏曲，常常是为了演唱者确定音高和表演形式。击弦古钢琴是一种极其普遍的独奏乐器，是演奏数字低音不可缺少的乐器，是当时室内乐队和歌剧乐队中的主要乐器。为了使拨动琴弦的声音不断持续下去，所以他擅长演奏不断运动的颤音、装饰音、分解和弦和琶音等这些即兴演奏中经常使用的固定装饰类音型。

在世俗音乐中，演唱者常常在弹拨乐器的伴奏下表演乡土抒情歌曲，逐渐形成了自己的音乐规则。一些意大利出版的西班牙吉他乐谱，演奏者应该唱出标准的诗体词，与之对应的是在规定的和弦基础上即兴弹奏出大家熟悉的旋律。

通奏低音（ground bass 或者 basso ostinato）在巴洛克时期得到了广泛的应用和发展。在固定低音的高声部进行即兴加花变奏（division）和即兴装饰。这些方法常见于17世纪的英国。

17世纪古钢琴音乐的主要体裁是变奏曲和组曲。当时一种起源于维吉娜琴（virginal，一种羽管键琴，英语的名称不统一）的变奏曲，在英国流行起来。英国的器乐演奏家也热衷于将流行民间歌曲即兴改编为变奏曲、幻想曲或其他形式的小曲。这样创作一曲，即兴反复，其他人用乐器跟着即兴演奏，就是一个简单的步骤。英语对位歌曲的声乐部分也从属于大量的各种即兴装饰演奏。许多手稿也大都记载了这类过于华丽的歌曲。

17世纪早期，减值装饰出现在以复调和单旋律形式创作的求婚曲（air de cour）中。在通常情况下，演唱者纯粹模仿早期意大利风格的惯用手法。这种模仿的段落持续时间越长，就越优美动听。舒缓的独唱当中，运用了大量的装饰手段表现忧郁主题。在独唱演员表演的“求婚曲”中，体现了独特的法国表现风格。这样华丽的减值装饰集中出现在第二个和最后一个独唱段落。

器乐曲即兴表现的装饰效果反映了声乐的表现习惯。17世纪时，很少见到在器乐乐谱上标注装饰音，这一点与声乐乐谱一样，且一定要由演奏者自己标出。其他典型的法国式即兴演奏更重视节奏。巴洛克时期法国的音乐表演，乐谱上是不表明装饰音的。要求演奏者要有较好的节奏感，以便保持整个乐曲即兴的稳定和与他人配合得整齐。即使演奏中灵活的处理和细微的变化不在乐谱中标出，也能应付自如。羽管键琴、柳特琴和小提琴即兴演奏前奏曲时，是照着乐谱弹奏，乐谱上仅仅表明关键的节奏型，几乎没有装饰音。乐器种类的增多和企业的发展繁荣，引起了人们对乐器的强烈兴趣。掌握乐器的表演技巧和驾驭乐器的本领，就越来越成为人们的愿望。同时，掌握乐器的表现技巧，增

加了表现力, 又为作曲家和音乐创作提供了更广泛的表现空间。

意大利小提琴家、作曲家阿尔坎杰罗·科雷利(Arcangelo Corelli)为小提琴、低音提琴和羽管键琴所创作的《C 大调三重奏鸣曲》, 和声部分就是由羽管键琴即兴完成的。在第三乐章的慢板乐章当中, 羽管键琴的即兴演奏艺术发挥了重要的作用, 尤其是结尾部分的音阶过渡装饰句。以下是该奏鸣曲开始的几小节(如图 1 所示)。



图 1

在慢板乐章中, 即兴演奏的装饰音部分逐渐取代了乐谱上的简单音符。在所有的两段式快板乐章当中, 经过变奏再现部分已经是必不可少的基本要素了。然而在许多演奏实践当中, 不论是快板还是慢板乐章, 都不受约束地采取了装饰手法。18 世纪初出版的音乐书籍中就有大量的快板乐章装饰的例子, 有些还不止使用一种装饰手法。

在 18 世纪早期, 著名小提琴家科雷利和维瓦尔第(Vivaldi)的作品和演奏中, 已经使用了短小的华彩乐段和扩展的独奏幻想曲。科雷利除了三重奏鸣曲之外, 还写了许多带有通奏低音伴奏的小提琴奏鸣曲。尤其是终曲乐章中总是带有快速的跑动和在终止震音之前的一组装饰即兴发挥, 与奏鸣曲中圆滑连续的装饰音群相似(如图 2 所示)。维瓦尔第高超的演奏技巧有时体现在他创作的协奏曲的乐谱当中。在他的 d 小调第二协奏曲当中, 巴松的即兴演奏效果被后人记录下来(如图 2 所示)。帕格尼尼之前的意大利小提琴技巧大师彼得罗·洛卡泰利(Pietro Locatelli)也通过华彩乐段展示其高超的演奏技巧。

巴赫是巴洛克时代最伟大的作曲家之一, 也是一位即兴演奏的传奇人物。

听者随意选一个主题，他就能即兴奏出 4、5，甚至 6 声部的赋格，或者即兴创作出这样的作品，这是教堂管风琴手必须具备的素质。据说在他 19 岁的时候，他曾经徒步 100 多千米去聆听当时在欧洲大名鼎鼎的丹麦管风琴演奏家布克斯特胡德（Diefrich Buxtehude）的即兴演奏。



图 2 A 是巴松独奏；B 是第一小提琴；C 是可能的即兴装饰效果

“布克斯特胡德大胆的创新精神体现在他的组曲类作品中，例如 g 小调前奏曲与赋格（按期是指这是一首大的托卡塔）在布克斯特胡德以前的托卡塔作品中就带有即兴的赋格片断，现在他将此进一步发展为具有复杂结构构思的宏伟作品……他以幻想曲般的激情如洪流般倾泻而下……”（如图 3 所示）。



图 3

即兴演奏在巴赫的创作生涯中也起到了至关重要的作用。在他著名的《平均律钢琴曲集》四十八首赋格中,相当一部分的前奏曲都能找到即兴创作的影子。例如:D大调前奏曲与赋格(BWV 532)、e小调前奏曲与赋格(BWV 548)等。

即兴演奏这门艺术表现方式在18世纪巴洛克时期结束的时候,逐渐演变成自由幻想曲(free fantasia)这种体裁。巴赫的《d小调半音幻想曲和赋格》将乐器史上非常重要的键盘乐器与即兴演奏艺术紧密地联系在一起,为演奏者提供了最大限度地表现自由。这首作品就是幻想曲题材的一个典型,从以下的谱例(如图4所示)中就可以看出即兴性质的高潮演奏技巧。



图 4

除了17~18世纪的高超演奏技巧之外,即兴演奏其实是一个合格的器乐演奏者和一般作曲家所应具备的起码技能。比如,依据固定低音进行即兴创作,是对任何从事音乐人员进行的基础训练内容之一,即兴编舞、编组曲,甚至更为复杂的音乐表现形式也并非罕见。17世纪,意大利歌剧不完全的乐谱表明,许多器乐演奏都是由即兴表演来完成的。有时还会出现一段简单的低音结构,上面仅仅标出两到四个谱号的空白五线谱。毋庸置疑,这是为即兴演奏留出的表演空间,特别是对当时的演奏者在听力辨别方面而非按照乐谱演奏方面的训练。这个音乐方面的基本技能对于今天的作曲家或演奏家来说,都已经不是至关重要的因素了。

#### 参考文献

- [1] 钱亦平,王丹丹. 西方音乐体裁及形式的演进[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2003
- [2] The Enjoyment of Music by Joseph Machlis, published in 1977. By W.W Norton & Co Inc (Np)
- [3] 张洪岛. 欧洲音乐史[M]. 北京:人民音乐出版社,1983
- [4] [美]保罗·亨利·朗. 西方文明中的音乐[M]. 贵阳:贵州人民出版社,2000
- [5] The New Grove Dictionary of Music and Musicians published by MacMillan 1980
- [6] [美]Nicolas Slonimsky. 韦氏新世界音乐词典[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,辽宁人民出版社,2007



# 谈贝多芬钢琴奏鸣曲《热情》

## 第一乐章的演奏特色

杨 慧 张 赛

**摘 要：**贝多芬是维也纳古典乐派的代表人物之一，伟大的音乐家、作曲家，其作品中蕴含的深邃思想给后世音乐带来了巨大的影响，其中钢琴奏鸣曲《热情》（创作于1804~1806年）被认为是他最出色的钢琴作品之一。

**关键词：**贝多芬 《热情》钢琴奏鸣曲 演奏特色

**作者介绍：**杨 慧——北京师范大学艺术与传媒学院音乐系教授

张 赛——北京师范大学艺术与传媒学院音乐系本科在读

### 一、生平背景

1770年12月16日，贝多芬出生在德国波恩的一个贫穷家庭。童年时期，父亲就开始对他进行严格的音乐训练以发掘其音乐天赋，父亲极为严厉的音乐训练和暴躁易怒的脾气虽然常常让小贝多芬感到担惊受怕，但是并没有影响到他对音乐的热爱。贝多芬的青少年几乎一直在波恩度过，波恩浓厚的文化氛围、开明的政治理念对塑造他的性格发挥了重大作用，其中的一些思想甚至渗入了他的创作中。他的作品中常常充满乐观、不屈、平等以及对人类和平团结的歌颂，可以说与在波恩接受的思想是分不开的。

1792年，贝多芬在维也纳找到了比在波恩更可以去施展自己才华的沃土。他师从阿勃列西贝尔格和萨列里<sup>[1]</sup>，并在钢琴表演中注入自己独特的个性。他深信自己的才华却没有料想到耳疾已开始作祟，他甚至想以自杀来结束生命。然而很快他就冲破了这种悲观的想法，转而以创作宏伟的音乐来实现人生价值，正如他自己所言：“我是为人类酿造美酒的巴克斯神，不管是谁，真正了解了我的音乐就能从别人带给他们的悲惨中解脱出来。”<sup>[2]</sup>

这部作品创作于1804~1806年，此时正是贝多芬创作成熟时期，这部作品几乎是和他的《英雄交响曲》同时创作。1804年拿破仑称帝加冕，这给贝多芬带来很大的冲击，同时他深陷听力衰减的折磨已有8年。就是在这种情况下，

他开始了这首作品的创作并融入了他刚强的意志、英雄般的力量。

## 二、演奏特色

贝多芬的钢琴作品演奏特色主要可以分为三个方面：作品张力的把握、连奏的演奏以及力量的运用。

首先在作品张力的把握方面，贝多芬的作品之所以给人充满戏剧性的感觉，这与他作品中的张力是分不开的。在他的作品谱面上，力度变化呈现出“多”和“唐突”的特点。这种似乎“唐突”的强弱变化不仅体现在时间间隔上，更体现在强弱变化的程度上，经常会出现从很弱的力度直接进行到很强的力度。在《热情》第一乐章中，一小节的力度标记为“pp”，紧接着下一小节的开头就以“ff”这样的强力度出现。有时某种力度甚至可以持续好几个小节，在第一乐章第47小节处，以“pp”的力度进行了4个小节之后，紧接着以“f”的力度进行，甚至有的力度可以持续10个小节之多。倘若过于扩大这种张力，作品就变成了搞笑逗趣的滑稽戏；过于缩小这种张力，则会失去其戏剧性以及困境中“蜿蜒前行”的生命力。

贝多芬十分重视连奏在作品中的表现，在卡尔·车尔尼的回忆录中曾提到过“使我印象特别深刻的是连奏（Legato）的学习……要知道在当时，到处可以听到断裂的、针刺般突兀的演奏”<sup>[3]</sup>，可见在当时虽然连奏并没有得到完全的重视，但是贝多芬意识到了连奏在音乐表现中的重要性。在贝多芬的作品谱面中，“legato”虽然并没有出现，但是他在作品的节奏及音乐进行中已经无声地提到了连奏的重要性。在他的《热情》第一乐章中，最后的右手华彩给人一种连绵起伏、不断涌进的感觉，起到推动音乐的作用。倘若这一部分的弹奏算不上连奏，那只能让人以为是单纯的手指练习。因此，连奏是十分重要的。

在力量的运用方面，需要我们“上下贯通一气”。我们在前面提到过，贝多芬作品的张力很大，而且经常会有强烈的力度变化，在力量的运用上不能随意。极强的力度并不代表“砸”琴，而是应该把全身的力量运用到指尖，通过腰部、手臂、手掌和手指的控制，来发出饱满的音乐。在弱力度的地方，尤其是出现“pp”的地方，不能虚着下键，轻的声音也应该集中。

## 三、作品实例

这部《热情》钢琴奏鸣曲第一乐章中，同样体现了张力的把握、连贯的演奏以及力量的运用这三个方面。

作品的开头用音乐下行来渲染凝重的基调。力量不能因“pp”的标记而虚

下来，而是贯通力量，像太极运气一般有控制地甚至稍微推动琴键直接下键。

从第 51 小节开始，双手持续的十六分音符要突出每拍的重要音。因为其中的重要音大部分来自黑键，为了弹奏得准确合适，需要加强手指练习。为了更好地表现音乐的张力，应该把力度放在“f”上，才和后面“ff”有对比。之后右手震音部分要连贯并且要烘托宏大的氛围，而且不能掩盖左手旋律部分。

在第 93 小节处，左手部分相当精巧，节奏上保持稳定，并且在“f”之后应该迅速弱下来，尽量使用手指力量。

第 123 小节处的张力、连贯与力量体现得十分明显。这部分由左右手交替完成，基本上均为十六分音符的进行。其开头就标记了“ff”的强力度，虽然这个力度标记直到第 130 小节才出现变化，但是这部分的前半部分一直处于连续的上行之中，之后下行。因此，在这部分的上行中，应该不断在力度和情绪上进行推进，下行时即使减弱力度，也不应使力度低于“ff”。

第 227 小节开始的右手华彩给人连绵起伏、不断涌进的感觉。虽然这部分属于插部，但我们也不能忽视它对音乐的推动。倘若这部分的弹奏算不上连奏，那只能让听众以为这是单纯的手指练习。

在第 254 小节处，左右两手交替强力度和弦，此处应干脆利落，在长时值和弦上要强力度演奏，这一处有着一一种倔强不屈的韧劲。

在第一乐章的最后，右手连续不断的震音伴随着左手旋律部分的持续下行，在不断渐弱直至“ppp”结束，这一部分应当将渐弱这个过程通过连奏鲜明表现出来，表现一番激烈内心斗争之后内心的平静。

#### 参考文献

- [1] 卡尔·车尔尼. 贝多芬钢琴作品的正确演绎[M]. 保尔·巴杜拉·斯科达注释, 张奕明译. 上海: 上海音乐出版社, 2013
- [2] 马克利斯. 西方音乐欣赏[M]. 刘可希译. 北京: 人民音乐出版社, 1987
- [3] 于润洋. 西方音乐通史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2011

# 拉威尔钢琴小品《帕凡舞曲》中的管弦音色探析

王海波 卢炳愉

**摘要:**以拉威尔《帕凡舞曲——为天亡公主而作》为例,将其钢琴版与管弦版进行比较,从两个版本的声部层次、织体、和声、音色等角度分析拉威尔在创作钢琴作品时所体现的配器思维,挖掘钢琴的音响潜质,提升音乐的立体感与表现力。

**关键词:**拉威尔 帕凡舞曲 管弦

**作者简介:**王海波——北京师范大学艺术与传媒学院音乐系副教授

卢炳愉——北京师范大学艺术与传媒学院音乐系研究生在读

## 一、莫里斯·拉威尔的音乐风格

印象主义萌芽于19世纪末的巴黎,首先在绘画领域出现,随后涉及文学、音乐等领域。拉威尔与德彪西同为印象主义音乐的杰出代表,但两人的创作立足点并不相同。德彪西的音乐以客观为依托,着意描写人的主观感受,如《亚麻色头发的少女》《飘荡在晚风中的声音和香味》等;拉威尔的音乐不善刻意描写事物,而是基于客观的立足点来创造音乐的印象<sup>[1]</sup>。

在拉威尔的作品中,高叠置和弦、五声音阶、音响色彩、配器选择等印象主义音乐创作特征比较明显,他在追求这些新颖音响的同时,十分善于运用古典体裁和严格的曲式结构。这种“新古典主义音乐”主张运用古典形式,模拟古典音乐风格,以保持严格的客观精神和中立态度,而在创作手法上,则是运用现代的作曲技术,形成新的拟古风格。

在拉威尔的诸多佳作中,有这样一类作品十分引人注目,它们既以管弦乐的形式被表演,又以钢琴乐谱的形式出现。虽说拉威尔时常因其改编的《图画展览会》被被誉为“配器大师”,但从拉威尔创作作品中,也突出了“配器思维”特点,即使是一首钢琴小品,乐队般音响的宽广与华丽也着实令人称叹。

《帕凡舞曲》最初是拉威尔早期(1899年)创作的一首钢琴小品,是其学



生时代的习作。“帕凡舞曲”是流行于十六世纪的一种宫廷舞曲，2/2 拍，舞步缓慢而庄重，拉威尔取其节奏特点，创作了这首具有现代风格的抒情小品。这部小品共 72 小节，属于严格的回旋曲式（如图 1 所示），演奏技巧虽相对不复杂，但意境深远，高雅清新。

回旋曲式

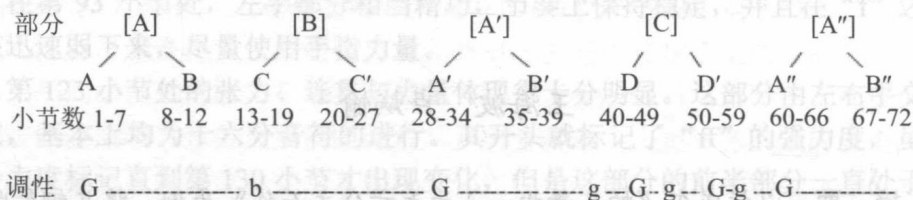


图1 《帕凡舞曲——为天亡公主而作》曲式图

乐曲主部[A]以平稳、优美的旋律呈示，其中蕴藏着庄严、崇高、深厚的感情；两个简短的插部[B]与[C]以更加丰富、多变的和声对旋律主题加以补充、对比，增强了音乐的色彩感；主题的三次出现[A][A'][A'']，采用了织体逐层加厚、音区加宽等变化再现的手法，使主题更加流动、开阔、明朗。

这首钢琴小品于 1910 年又由拉威尔亲自改编成管弦乐曲，使这首本来庄重、宽广的钢琴作品具有更加丰富的音响、更加宏大的气势。

## 二、《帕凡舞曲》钢琴版与管弦版的相互影射

钢琴由于音域宽广、音色丰富、演奏技巧复杂等特点，有“乐器之王”的美称。众所周知，钢琴可以代替乐队为其他独奏乐器伴奏，也可以与管弦乐队很好地配合协奏曲，而且常常被用来演奏乐队缩谱。是否可以大胆推测，作为“配器大师”的拉威尔在创作《帕凡舞曲》时，脑海中已有配器思维，钢琴版可能是管弦乐版的缩影与练习？配器思维，“即对乐曲织体中各具功能的成分，例如主题、伴奏、副旋律等，在音色维度上予以整体而系统的布局，使之得到结构、层次以及发展等方面的规范，帮助音乐形象的塑造”<sup>[2]</sup>。

浏览一下钢琴谱，发现乐曲大致是由 3 个声部构成：基本的旋律声部、和声声部与低音声部。单层旋律线条，简单而清晰；和声声部的点状特征，形成了乐曲主题稳健的节奏律动；低音声部时而配合节奏律动，起到巩固和声的作用，时而配合主题，奏出短小的支撑旋律。每个声部特点鲜明，功能明确。可见，拉威尔在钢琴创作中，就已经明显地展露出了管弦乐思维——多声部的创作方法。在传统音乐体系中，管弦乐不可能只有一个声部，而管弦乐也是将声