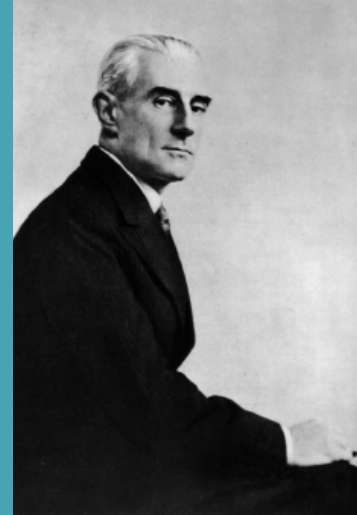




浅析拉威尔钢琴作品中的“水”的构成和演奏 ——以《水之嬉戏》《海上孤舟》《水妖》为例（上）

文/周 宁

莫里斯·拉威尔（Maurice Ravel）是20世纪的重要作曲家之一，1875年3月7日生于法国南部比利牛斯山谷靠西班牙边境的小城西布恩西布勒（Ciboure），父亲约瑟夫·拉威尔（Joseph Ravel）是个有瑞士血统的法国工程师，母亲玛丽·德劳特（Marie Delouart）具有西班牙巴斯克血统，拉威尔出生后不久全家便迁居巴黎。他从小接触音乐，7岁开始学钢琴，1889年考入巴黎音乐学院进行系统学习钢琴，随后师从于贝萨（Emile Pessard）、耶达尔（Andre Gedalge）、圣-桑（Charles Camille Saint-Saens）和福雷（Gabriel Fauré），严格学习和声、对位和作曲。

拉威尔的钢琴音乐创作时期集中于1901至1915年。与德彪西在早期的钢琴创作中尝试多种作曲风格不同，拉威尔的音乐风格在创作起步阶段就具有鲜明的个性。他擅长接受新鲜事物，德彪西崭新的音乐理念、印象派的绘画和象征派的诗歌都对他的音乐创作产生了影响。他偏爱异国元素，尤其是西班牙的民间音乐。此外，法国式的精致和淡雅的惆怅也在他的早期音乐中常常窥见。

拉威尔一共创作有三首关于水的钢琴作品：《水之嬉戏》、《海上孤舟》和《水妖》。《水的嬉戏》（Jeux d'eau）创作于1901年，献给“最敬爱的老师福雷”。当拉威

尔在“阿帕谢”团体（Societe Des Apaches）的聚会上，首次向公众介绍《水的嬉戏》的时候，大家都被扉页上诗人雷尼尔（H.Regnier）的题词吸引：“给心地善良的水，带来嫣然微笑的河神”。“阿帕谢”团体成员有作曲家斯特拉文斯基、施密特，钢琴家维涅斯以及一部分画家和作家，他们经常用大胆创新的手法创作艺术作品。早在半个世纪前（1848年），李斯特就创作了钢琴作品《艾斯特庄园的喷泉》（Les Jeux d'eau à la Villa d'Este），拉威尔的《水之嬉戏》显然在标题和创作上受到了李斯特的影响。在拉威尔的创作生涯中，《水的嬉戏》是标志性的作品之一。通过旋律与和声走向对水的各种形态进行

具体的描绘，加上对踏板的运用，丰富了作品的音乐灵感。《水的嬉戏》是以李斯特式的炫丽技巧，融合印象派的写作手法，令当时的人们耳目一新。

《海上孤舟》（Une Barque sur l'Océan）是钢琴组曲《镜子》其中的第三首作品，创作于1905年，组曲共有五首乐曲，分别赠予他的五位朋友：伐格、维涅斯、梭德、卡尔沃克勒西和德拉热。组曲《镜子》以不同景物为体裁，形象鲜明，结构自由。通过音乐中对自然事物的描写，细节的客观刻画，反映了作曲家内心深处最细微的变化。

《水妖》（Ondine）为钢琴

组曲《夜之幽灵》中第一首作品，1908年拉威尔选择了阿·贝特朗的诗集中三首创作了举世闻名的《夜之幽灵》。当年为了向技巧艰深的巴拉基列夫的《伊斯拉美》挑战，拉威尔以法国诗人阿·贝特朗的同名诗集为题材，创作了钢琴组曲《夜之幽灵》。

《水之嬉戏》、《海上孤舟》、《水妖》音乐形态分析

拉威尔钢琴音乐作品里，清晰的曲式结构体现出了对古典传统的继承，《水之嬉戏》的曲式结构为单乐章奏鸣曲式；《海上孤舟》虽然采取了较为自由的曲式结构，但

是可以看出是变化的回旋曲式。在传统曲式的基础上，拉威尔发掘了新的音乐语言，对曲式结构布局进行了一些革新，有一定的突破。在作品中，较为模糊的段落界限、节拍多变的旋律线条，体现出他在古典曲式的规则下进行的创新，通过和声色彩、音色变化等写作技巧来展现法国传统音乐的典雅魅力。为了简明扼要，现用曲式结构图的方式简单介绍下这三首作品的结构。

《水之嬉戏》共85小节，E大调，单乐章奏鸣曲式，共分呈示部、发展部、再现部三个部分。该曲是古典单乐章奏鸣曲式，但结构上较为自由。下表为《水之嬉戏》的曲式结构图：

部分	呈示部				发展部		再现部			
功能	主部	连接部	副部	结束部	发展部 A	发展部 B	主部	连接部	副部	结束部
小节数	1 至 14	15 至 18	19 至 28	29 至 37	38 至 50	51 至 61	62 至 72	73 至 77	78 至 81	82 至 85
分句小节数	6+8	4	5+5	5+4	3+4+6	5+6	5+6	5	4	4
调式	E	升 c	升 f+ 升 c	B-G	调性模糊		E	调性模糊	升 f+ 升 c	E
总小节数	37				24		24			

《海上孤舟》全曲共139个小节，升f小调，为变体回旋曲式。下表为《海上孤舟》的曲式结构图：

部分	A	C	B	A1	C1	B1	D	C2	B2	A2
功能	主题 A	插部 C	主题 B	主题 A1	插部 C1	主题 B1	插部 D	插部 C2	主题 B2	主题 A2
小节数	1 至 37	38 至 45	46 至 60	61 至 67	68 至 75	76 至 97	98 至 110	111 至 118	119 至 131	132 至 139
分句小节数	10+3+7+8+9	2+2+2+2	9+6	7	3+3+2	7+7+8	5+4+4	8	13	2+6
调式	升 f-B	升 g	升 c	升 c	B	B-D	G-E	a	A- 升 f	升 f

《水妖》全曲共 91 个小节，为升 C 大调，共分呈示部、发展部、再现部三个部分，为带有再现的三部曲式：

部分	呈示部		发展部		再现部	
功能	主题 A	主题 B	发展部 A'	发展部 B'	再现 A''	尾声
小节数	1 至 30	31 至 42	43 至 52	53 至 80	81 至 89	90 至 91
分句	$a+a^1+a^2$	$b+b^1$	$a^{1'}+a^{2'}$	$b^{1'}+b^{2'}$	$a^{1''}+a^{2''}$	
分句小节数	(2) 6+6+16	(2) 5+5	5+5	14+14	9	2
调式	升 C	升 C	升 C-C	d- 升 F-C-b	b-C	升 C
总小节数	42		38		11	

与传统的功能性和声不同，20 世纪印象主义作曲家多在作品中尝试削弱和声的功能性，强调和声的色彩性，以寻求钢琴音色的丰富与变化。在拉威尔的这三个钢琴作品中，作曲家以丰富多彩的和声来表现变化多端的“水”，创作出优美的、五光十色的音响。这种和声手法的运用是在隐藏的功能和声的基础上，大量采用平行和弦、附加音和弦、高叠和弦和二度和弦等多种和声运用手法来达到色彩变化的目的。

印象派音乐让人耳目一新的和声语汇，离不开带有浓郁的地域性音乐的自然调式、五声音阶调式，还有古典音乐里面较少出现的全音阶。这些丰富的调式色彩在印象主义音乐中大放光芒，在 19 世纪末 20 世纪初，逐渐得到了听众的认可并广泛使用在各种乐器作品上。

不同于同时代的其他作曲家，拉威尔作品的基本调性并没有因此而模糊不清，通过个性化地运用古老的调式材料得到的创新性的色彩以及和声效果，这些都为“水”在

作品中的表达提供了可能，目的是找寻钢琴作品中最佳的音响色彩。在这三个作品中我们不难发现有自然调式、五声调式、全音阶及混合调性的影子。拉威尔喜欢使用具有特定个性的旋律来表达作品的主题，他认为“在一切有生命的音乐中，都含有一个含蓄的旋律轮廓”。与德彪西钢琴作品中较多出现的短小旋律动机不同，拉威尔钢琴作品的旋律线条多为长乐句，主题较为清晰，形象较为鲜明。

与以往我们在印象主义音乐中听到的旋律线条不同的是，拉威尔在钢琴作品中的写作手法通常是把旋律线条清晰化、方向化。比如《水妖》第 3 小节的主题旋律上，作曲家让左手弹奏一条清晰可辨的旋律，如同水妖所要倾诉的故事一般。在《水妖》中一共三次出现了多层次旋律线条，分别在第 53 至 54、第 67 至 70、第 76 至 80 小节。在第 53 小节中我们可以看到，在转调的基础上，主题 B 的旋律由原来左手弹奏改为双手交叉弹奏旋律音，配

合左右手单独的琶音式音型的伴奏，给人以虚无缥缈、想要一探究竟的感觉。

而在《水妖》第 67 小节，乐曲到达整首曲目的最高潮，在双手的大跨度琶音的背景下，歌唱性旋律以单音重现，给人一种水妖在狂风巨浪中宣泄自己情感的感觉。

拉威尔在钢琴音乐创作中喜欢对节奏、节拍有精确的掌控能力。拉威尔喜欢将节奏节拍的丰富变化融入乐曲里，这种创作手法给予了作品特有的音乐灵魂。

拉威尔的节奏对位在谱面上看起来非常复杂，但是作曲家恪守节奏韵律，巧妙、精确地控制了这些混乱的节奏，相对于浪漫派在华彩乐段的自由乐句，拉威尔使用了复杂的节奏对位，但是精确的节奏规律却时时跟随着乐曲。作曲家为了避免受到浪漫主义时期音乐结构的影响，不拘泥于从固定节拍中寻找乐思，而在乐曲中使用新的节奏节拍、组合来代替原有的固定节拍。例如在《海上孤舟》中我们可以看

到,为了准确描写符合标题的音乐画面,作曲家在一开始就运用了 $\frac{6}{8}$ 和 $\frac{2}{4}$ 复合节拍的写作手法,先后变为 $\frac{3}{4}$ (第11至12小节)、 $\frac{2}{4}$ (第23至27小节)、 $\frac{1}{4}$ (第28小节)、 $\frac{4}{4}$ (第39小节)和 $\frac{5}{4}$ (第43小节)等。通过复合节拍的使用,很好地表现出孤舟在海面上摇曳的感觉。

通过丰富的织体来表达各种事物,是印象主义音乐的重要表现手法。拉威尔利用丰富多样的织体,并考虑到了从管弦乐配器的角度来发挥钢琴音响的色彩性,使织体就像支撑的骨架一样贯穿整个作品。多层次的声部结构在《水之嬉戏》第80小节副部的片段中表现明显,四个声部中右手用琶音织体来描写水波荡漾,左手分管三个声部,其中低音区一级大七和弦贯穿整个小节,用来烘托中声部的旋律,这里不难看出拉威尔在写作手法上借鉴了乐队的和声效果,左手的几条形象鲜明的旋律线之间的相互作用,对不同的声部假想了不同的乐器,来加强整个乐段的色彩性。

在《水妖》中共有27个小节的震音织体用来描绘水面的波动,在音响上不超过 pp 的范围。通过右手震音间细微的半音变化和不间断的移调,表现出一种细腻、宁静,微波粼粼的水面,描绘出诗中“我泛起的水花打落在他的窗前”、“洁白的浪花”和“荡漾的水面留下我游过泛起的落叶痕迹”等画面,时而哀怨、时而甜美,让我们联想到水

妖正在倾诉的场景。

琶音,也在拉威尔笔下表现出了异乎寻常的一种美。《水妖》第17小节出现加音阶的琶音织体,而后在发展部也出现过。从音响上来说,琶音织体表达了水面的不平静,通过琶音的上下波动呈现了波涛汹涌的海面。左右手交替的琶音织体中加入了音阶的元素,造成了声音上丰富的共鸣,象征着水的波动。《海上孤舟》全曲充分体现了拉威尔对于琶音织体的热爱,通过不同性质的和弦、琶音所描写的孤舟在海面上的摇曳,展示了作曲家利用和弦、琶音来勾勒出截然不同的音响色彩性的精妙的写作手法。如第1小节左手,用艾奥里亚调式下主和弦的琶音伴奏来描绘安静且微波粼粼的水面;到了第38小节,围绕在升g中心音上的主和弦与七和弦的快速琶音跑动,确实让我们感受到了一阵阵袭来的浪花;而在全曲高潮处,属七和弦琶音伴奏持续了八小节,描绘了扁舟在大浪过后的安静与孤独。在《水妖》第67小节,乐曲的最高潮处,左右手的琶音织体跨度很大,通过大跨度的琶音较好地表现了剧烈翻滚的海面。

刮奏在《水妖》第23以及第73至76小节出现,第23小节使用音阶弹法,第73至76小节写有“用滑奏”,滑音音域达到八个八度,并注明要求尽可能保持 ppp 的音量,用来描绘出高潮过后水面如镜子一般的平静,此处一定程度上模仿了

竖琴的音响音色效果。在《海上孤舟》中第44小节有刮奏的出现,力度是 mf ,描绘的是在前三次巨大浪花后的延续。到了《水之嬉戏》第48小节里我们看到是确实截然不同的景象,作曲家在这里告诉演奏者要以 fff 的力度弹奏出一连串刮奏,好像天空上水滴聚在一起突然又炸开洒落,这里对于滑奏的写作技法就像在描绘一幅有视觉冲击力的画面。

(待续)

注 释:

沈璇著,《杰出的管弦乐色彩大师——法国作曲家拉威尔》,人民音乐出版社,1983年出版,第8页。