

# 格式塔视角下的钢琴音乐表现探析

## ——以肖邦《第一叙事曲》为例

童瑶 颜峻

(云南艺术学院 云南 昆明 650000)

### 引言

在对音乐作品的学习、练习过程中, 如何对作品进行合适的整体解读以及如何选取与之相配的弹奏方法等问题, 始终贯穿整个学习过程。一次偶然的机会了解到格式塔心理学的“完形”概念, 使得我对钢琴音乐表现与格式塔心理学之间的联系产生了探索欲, 也对两者间的关系进行了初步构想。经过对格式塔心理学的深入了解, 发现其“整体性”、“完形性”理论与钢琴音乐的作品结构和情感表达具有对应性, 而浪漫主义时期的作品具有浓郁的浪漫情感, 作品整体营造的音乐氛围和心理暗示都细致地体现了作品结构的内在聚合力和情感表达的完整统一, 这也促成了本论题的选定。

经过研究发现, 关于文艺心理学理论与格式塔心理学理论地研究可追溯到二十世纪, 并且着重研究主体审美心理结构的相关问题。关于格式塔心理学与音乐相结合的研究内容大致可分为与音乐教育、音乐表现、音乐治疗、音乐创作、作品分析等多个方面相结合, 但以作品实例为基础, 分析音乐作品中的格式塔特征的文章较少, 并且侧重点不一。

本文以浪漫主义时期作曲家肖邦的《第一叙事曲》作为研究基础, 探究格式塔特征在音乐表现以及音乐作品中的不同呈现方式, 整理出人类加工音乐信息时的众多原则, 总结格式塔特征之下带来的对于音乐作品研究理论和钢琴演奏情感表达的启发, 为钢琴演奏者对作品的解读与表现、对音乐接受者的引导与交流提供了丰富的视角和有益的思路。

### 一、格式塔视角下的钢琴音乐表现概述

#### (一) 格式塔的含义

##### 1、含义

格式塔心理学诞生于1912年, 其“格式塔”(Gestalt)一词由德文音译而来, 主要指“完形”, 即具有不同部分分离特性的有机整体, 它包括两层含义。一层含义是指形状或形式, 亦即物体的性质。另一层含义是指一个实体和它具有的特殊形状或形式的特征。格式塔心理学家将这种整体特性运用到心理学研究中, 产生了格式塔心理学, 其创始人是韦特海默(Max Wertheimer, 1880-1943)、库尔特·考夫卡(1886-1941)和沃尔夫冈·苛勒(Wolfgang Kohler, 1887-1967)。格式塔理论自1912年由韦特海默提出后, 在德国得到迅速发展。它强调经验和行为的整体性。20世纪30年代后, 学者们把格式塔方法具体应用到美学中, 促进了具有格式塔倾向的美学研究。

##### 2、听觉格式塔

“格式塔”这一术语起始于视觉领域的研究, 但又不限于整个视觉领域。<sup>1</sup>苛勒对原有的“格式塔意”进行了延伸。他认为, 形状意义上的“格式塔”已不再是格式塔心理学家们的注意中心, 根据这个概念的功能定义, 它的研究领域甚至涵盖了心理学的整个领域。这一派的学者们认为, 人的眼、脑在处理视觉信息时, 是先将各个部分组合起来, 在心理知觉成为一个更便于理解的统一整体, 而不是一开始就能够区分一个形象的各个组成部分。<sup>2</sup>在欣赏音乐作品的过程中, 人们也是根据以往的经验, 在一系列的声音事件中, 将独立的音乐声组织到一起, 识别、分离出其中各要素并把它们组织成“一个整体”(即格式塔), 这里指作品的外部曲式结构。这是格式塔心理学的中心原则之一; 另一基本原则为“整体大于部分之和”, 它意指人类的知觉不是简单地输入—输出的机械化系统, 而是在一定的环境背景下, 对事件进行认知性解释(情感表达)的复杂过程。<sup>3</sup>

#### (二) 研究现状

##### 1、关于格式塔心理学

经过查阅相关文献资料可知, 有关格式塔“完形”心理与音乐作品相结合运用的文章数量较少, 大多侧重于格式塔心理学中“异质同构理论”的运用。

1989年, 吴绍全在其期刊文章《格式塔与审美心理研究》一文中, 从音乐美学的角度阐释了格式塔与审美心理之间的种种联系, 对“完形”的释义侧重于格式塔的整体性解释, 对于“完形”的提炼不够准确, 因而在本文的写作中亦需避免。

2012年12月, 唐诗在其《格式塔“异质同构”与中国古代意境论》一文中,

分辨从异质同构理论、完形理论、力的结构三方面出发, 探究与中国古代的情景交融、意境生成、意境审美构建之间的隐秘联系, 选题立意具有一定创新性, 但对于相关描述不够深入。

2013年5月, 王敏硕士论文《格式塔原则对音乐听辨思维的启发》一文中, 主要以格式塔的“整体性理论”与视唱练耳教学中听辨能力的训练相结合, 对作品本身的整体性结构进行了细致阐述。

2015年, 杨静期刊《钢琴演奏的艺术完形》一文中, 从对一些著名钢琴家艺术经验和艺术修养的研究, 试图揭示他们对钢琴音乐风格、音乐作品、音乐艺术完形的诠释, 对已有资料进行了梳理整合, 用于对钢琴音乐演奏艺术完形的初步探索, 还需进行深入研究。

2018年5月, 王涵在其硕士论文《基于异质同构视角下的音乐作品研究——以肖邦〈英雄〉波兰舞曲为例》一文中, 对格式塔心理学中的“异质同构”理论进行了深入研究, 对“异质同构”理论做了较为详细的理论来源分析, 论文主体部分将实际音乐作品分析与这一理论结合起来, 着重审美心理的描述, 主张运用“异质同构”理论在内心与钢琴作品之间构建一座坚实桥梁, 从而更深入、具体地阐述作品的意向性内容, 对音乐作品进行情感表达。全文主题采用的理论来源为“异质同构”理论, 对于格式塔的“完形”概念未作赘述, 但在论证音乐作品的意向性内容部分对本文有所帮助。

#### 2、肖邦《第一叙事曲》的相关研究

关于钢琴作品肖邦《第一叙事曲》的研究数量较多, 研究内容大多侧重于作品本身特征和相应的演奏分析。如2014年11月, 赵圣洁在其硕士论文《论肖邦g小调叙事曲Op. 23风格特征及演奏诠释》一文中, 从作品本体出发, 从作品的整体结构方面阐述了作品的风格特征, 从作品谱面的具体封号入手分析演奏技巧, 全文结构合理, 层次清晰, 但在研究内容导航与其他论文无较大区别, 个别内容可选取借鉴。

2016年5月, 杨侨宇硕士论文《肖邦〈g小调第一叙事曲〉之诗乐结构关系比较》一文中, 从作品本体出发, 运用音乐史学等多种学科结合的方法, 对肖邦叙事曲的诗乐结构关系进行比较分析, 选题立意新颖, 在作品的细致描述部分条理清晰, 分析全面, 值得借鉴。

2017年3月, 李慕婧硕士论文《浅谈肖邦〈第一叙事曲〉创作风格及演奏技巧》一文中, 从作品的创作背景和音乐本体出发, 以作品的创作风格和演奏技巧为研究基础, 分析作品对后世的影响力, 继而提出了由作品引发的对钢琴教学的启发。该文整体内容篇幅较短, 且缺乏相应谱例作为支撑, 总体而言理论价值较低。

#### (三) 音乐表现的“格式塔”特征

##### 1、形式与特征

综合前文中对“格式塔”一词不同含义进行的分析列举, 它似乎意指物体本身及其形式和特征, 并且不能简单的译为“structure”(结构或构造)。<sup>4</sup>若把物体本身看作一个整体, 它包括了自身特有的各种形式, 形式之下又显现出不同形式所对应的特征, 这对于音乐表现及音乐表现中的各要素来说都是可对应的。音乐表现要素主要包括旋律、调与和声、速度与力度、音区与音色、织体、节奏及演奏表情, 而在“旋律”这一部分就有不同的呈现形式, 不同形式又包含着不断变化的特征, 形式上主要有直线型(平直向上或向下)、流线型(曲线变化)、综合型。<sup>5</sup>直线型旋律的特征就是平直的旋律线条, 如图示1, 肖邦《第一叙事曲》中第255-256小节部分,



图示1(163-165小节)

流线型旋律的特征是均匀变化的曲线线条。如图示2,肖邦《第一叙事曲》中第144-149小节,



图 示 2

综合型旋律的特征就是各种不同形态的组合,集合了多种旋律线条的特征,若单独作为一个种类的话,多样、丰富、综合则是其独具的特征。如图示3中肖邦《第一叙事曲》中第157-164小节,



图 示 3

## 2、组织性原则

格式塔心理学还包含了一系列的组织性原则,而这些原则在音乐作品和音乐表现中亦是适用的。其中,格式塔心理学的主要代表人物马克斯·韦特海默(Max Wertheimer, 1880-1943)与沃尔夫冈·苛勒(Wolfgang Kohler, 1887-1967)的主张相近,他们认为,人们对其他任何事物或现象,也是采用直接而统一的方式,自发的先将现有事物知觉为一个整体,在心里产生一种结构,再从整体的角度去认知个别体的整体化功能。在此前提下,韦特海默总结出五项组织性原则,包括图形和背景、邻近性、类似性、封闭性、格式塔趋向(简化性)。这一系列的组织性原则在音乐作品中也有迹可循。

(1) 图形和背景:指在一个视野内,那些比较突出鲜明的主体形象,构成这一部分的图形;而其余有些形象对图形起烘托作用,构成这一部分的背景。<sup>6</sup>在音乐作品中,旋律是音乐表现的首要要素,是构成声部的基础,而多次重复出现或变化出现的主题旋律,对于音乐形象的塑造有着点明、勾勒的作用。如图示4肖邦《第一叙事曲》中第8-21小节,位于全曲的开头部分,主题旋律出现,主体形象突出,构成了全曲在呈示部这一部分主部主题的图形,其余的在副部主题出现之前即34-65小节,构成主部主题的背景。



图 示 4 主 部 主 题 (图 形)

人的心理活动具有能动的“自组织”功能,能够把听到的旋律加工成各种直线或弯曲的旋律线条,而不同类型的旋律线条加上音乐表现的其他要素再与我们过去的听觉经验相结合之后,可在心里构成这首作品相应的音乐形象,也就是“图形”,除此之外在作品中出现的其他声部或其他乐思这些形象,对音乐形象这一图形起烘托作用,构成背景。这一现象无论是在器乐还是声乐作品中都是可见的。

(2) 邻近性:指在时间或空间上,其表现形式相接近的各部分,在人们处理信息的过程中倾向于一起被感知。<sup>7</sup>如时钟的声音可看作由“嘀”、“嗒”了两种形式构成,在时钟声音的感知中形成的“嘀嗒”的节奏,若改成“嗒嘀”虽暂时可以,但不久又恢复到“嘀嗒”。如在音乐中连续出现的“Si、Do”两音,若改成“Do、Si”重复,不久后又恢复到“Si、Do”,因为人们以往的听觉经验比较习惯

音阶中的半音倾向排列。

(3) 类似性:指在现有事物中,其所包含的形式或现象上类似的各部分有被感知成一群的倾向。日常生活学习中,人们通常把那些明显具有共同特性(如形状、运动状态、方向、颜色差别等)的事物组合在一起。在加工音乐信息时,类似性体现为分布于不同音区、不同织体层次中的音会被大脑集中后进行分别处理。如图示5肖邦《第一叙事曲》中第150-153小节,



图 示 5

在前后两个音程跨度较大的部分(大于三个半音),外围高低音和中间的级进音符会出现分离为两个独立的听觉流,即外围八度、七度音程模进持续的一部分和隐藏的旋律单音上行的一部分,人的知觉会自动把类似的部分分离出来。前面的第141小节亦是如此。如图示6第141小节,



图 示 6

(4) 封闭性:指人们的内心的知觉对形式或内在不够完整的对象有一种使其完满(格式塔)的倾向。这是在知觉期待的作用下形成的一种心理倾向,对于呈现出来不够完整的图形或结构会在心中期待其变得完满。音乐信息中最简单的例子就是人们对不协和和弦的解决期待或是对音阶进行的补充期待。在音乐中最好、最明显的封闭性原则体现在终止式上,它体现了乐思的完整。如图,在下列的进行中,我们会自动地倾向下一个“g”音的出现,也就是全曲围绕的调式主音。如图示7肖邦《第一叙事曲》中结尾的第258-264小节,



图 示 7

(5) 格式塔趋向(简化性):指在许多条件下,尽可能把感知对象知觉为一个完好的形状或模式的趋向,原因在于人体的结构就是平衡对称的,人的肢体以及内心习惯总是最大程度地追求着内在的平衡,例如某人的帽子戴歪了,某人的衣服纽扣没有对其或者衣领卷着,等等,就会引起机体追求平衡的心理动力。正是出于对平衡秩序的追求,因此人的听知觉总是按照它认为“简洁恰当”的完形来对接收到的信息进行统一加工,加工的过程总是会忽略“大于完形的多余部分”,填补“缺少的部分”。如肖邦《第一叙事曲》中,

我们之所以会认为第166-180小节是第66-82的“重复”,是因为忽略掉装饰性的成分;如图示8(166-180小节)



图 示 8

如图示9 (66-82小节)



图示9

把肖邦《第一叙事曲》中主题变化处知觉(加工)为级进的旋律线条,是听觉和知觉根据之前的听觉经验对音高信息重组的结果;

因此,在多声部复杂的织体中能突出知觉到有特点和表现意义的旋律、节奏等部分,是因为听知觉“放弃或隐藏”了自己认为不重要的其他部分。

## 二、肖邦《第一叙事曲》完形特征的体现

### (一)肖邦《第一叙事曲》的创作与内涵

#### 1、创作背景

叙事曲一词源自拉丁文“Ballare”意为跳舞,它最早是一种舞曲。19世纪中期,作曲家肖邦创新地将叙事曲体裁运用到钢琴器乐作品中,并把这类作品升华为叙事性、戏剧性、史诗性于一体的大型乐曲。

这首乐曲于1831年到1835年也就是肖邦创作的中后期被创作出来,是他四首叙事曲中的第一首,也是这一系列中采用这个曲名第一首的钢琴作品。当时正处于国家动荡时期,华沙革命失败,波兰亡国,肖邦被迫流亡法国,身处异国的他内心悲痛欲绝,这似乎给肖邦当头一棒,无处释放的悲痛和怒火最终通过音乐作品呈现出来,所以,这是一首具有民族精神气质的英雄颂歌。

这一时期的作品都充满了强烈的爱国主义色彩,在创作初期大多是以华丽轻巧为主的带有浓烈的欧洲贵族气质的风格,很直接地体现了欧洲民族的特色生活,并且大部分作品的内容都较为深刻,对国家安定的期盼、对人民的爱始终是肖邦音乐创作永恒的主旋律,同一时期还出现了像《革命练习曲》、《降B小调谐谑曲》等类似的带有强烈爱国主义色彩的乐曲,与前期作品相比不同的是,这一时期的作品具有更高的思想内涵和更浓厚的感情色彩,而《g小调第一叙事曲》最具代表性。在这首具有重要标志性的作品当中,作曲家和声的运用至关重要,对音乐的表现力、情感色彩的把握、音乐线条的处理方面都有着不同意义的作用,并在音乐表现各要素相互作用下,让这首作品有了不一样的音响效果。

#### 2、作品内涵

肖邦《第一叙事曲》的结构是变化的奏鸣曲式。这首作品在创作手法上既吸收了古典主义作品的传统创作手法,又对传统的创作手法进行研究和大胆的开拓创新,是继承与创新的完美结合,同时还保持了自身特有的诗意,进而形成他自己独有的风格。传统的奏鸣曲式通常在再现部的部分采用“先主后副”的再现形式,而这首作品运用的是“先副后主”的再现手法,先对呈示部中的副部主题进行再现,而后才切入主部主题。整首作品的曲式结构如图示10所示,

### (二)作品结构完形

#### 1、整体大于部分之和

音乐作品所要表达的内容及其丰富多样,这就决定了构成音乐表现的旋律、节奏、织体、和声等要素也是不同形式结合的。在构成音乐作品的整体结构中,为了更好地塑造音乐形象,表达作品内涵,需要一种适当、完整地形式把音乐表现各要素和演奏、演唱技法进行有机整合,而作品的曲式结构这种逻辑手段就起到了较大的作用。不同的曲式类型由不同的音乐表现要素依照各种各样的形式组合而成,如叙述、展开、引子、过渡、再现以及变化再现等,这些组合方式驱使着曲式结构的

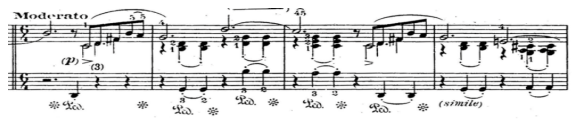
形成,使得音乐作品的内容和形式达到整体上的统一和平衡。肖邦《第一叙事曲》这首作品,在全曲所有要素的作用下,整体勾勒出一个具有豪迈的英雄气概和强烈爱国主义热情的英雄形象,每一个要素都至关重要,缺一不可。随着全曲的戏剧性发展,作品在每个阶段表现的音乐形象是有所差别的,并且所有差别都属于同一英雄形象。

(1) 引子部分由两个乐句组成,前句缓慢而沉重,后句温柔而抒情,两句前后对比,遥相呼应,一方面把人们引向远古的回忆,另一方面又预示着全曲史诗性的音乐性质。



图示11

(2) 呈示部包括三个主题,主部主题是对引子的延续,采用小调式的创作手法带人们继续保持着对过往的回忆,随着和声的不断变化同时也对应着英雄深刻的内心活动,英雄深沉、多思的性格轮廓逐渐显现。



图示12 (主部主题)

在主部与副部之间,还插入了一个连接的部分(36-67),右手大幅的下行旋律和左手切分音式的延长音,预示这部分的音乐形象开始思虑繁杂,动荡不安。副部主题调性转变为大调式,织体变为简短开阔的四分音符,音乐形象从容、平静。



图示13 (副部主题)

呈示部的三个主题勾勒出一个沉重、多思的英雄性格,是英雄整个复杂情绪的前期部分。

(3) 展开部以主部主题为基础,采用移调的手法,由g-a小调的变化使得呈示部的主部主题在这一部分得到一定的升华,音响色彩也有细微差别。

下一部分出现大量的高音区重复八度和弦,是副部主题的变奏,构成力度饱满、和声丰富的旋律线条,形成一幅振奋人心的形象,它象征着英雄和胜利,也将全曲的情感推向制高点。



图示15 (A大调上的副部主题变奏)

引子	呈示部 (8-93)			展开部 (94-165)				再现部 (166-207)		尾声
	主部 8-35	连接部 36-67	副部 68-93	主部变奏 94-105	副部变奏 106-125	连接部 126-137	插部 138-165	副部变奏再现 166-193	主部变奏再现 194-207	
1-7	g	g-F-bB-bE	bE	a	A	bE	bE	bE	g	g

图示10

接下来展开部的第三部分是一股急速的不稳定旋律，右手的密集进行伴随着左手稳定有力的八度级进，使得音乐的紧张性不断上升，最后在一串音区渐低的大幅度下行旋律后，导入再现部。

(4) 再现部的音乐形象与呈示部几乎完全相同，作者在展开部的基础上，将之前的蓄势待发向更深的层次延伸。



图16(副部主题再现)

正因如此，肖邦并未采用以往的再现部的写作手法，以副部再现代替了以往的主一副顺序，音乐形象充满活力和斗志，与展开部中的英雄形象相呼应，也是对之前英雄内心做法的肯定。

(5) 如图示17，尾声部分最后在无比肯定、源源不断的八度三连音中走向结束，这一部分可以说是全曲的概况总结，集中表达了作品蕴含的强烈爱国主义的精神实质。



图17

由上述分析可知，音乐作品的整体内涵并不是将各部分结构简单相加或叠置，而是这些结构组合在一起产生的音响效果和深入人心的心理体验，作品结构的环环相扣不仅是结构的客观完整，也是作品情感的完形。因此，在每一次审美过程中，被人们所察觉到的各种空间形态和时间秩序都是一个完形，而每一个完形都是一个整体，这个整体可大可小，只有在其中的各部分聚合在一起时才会具备其特性，人们才能依赖其整体，对音乐作品所表达的情感有所感知。

## 2、整体规定各部分的功能

人类在加工视觉或听觉信息时，会依赖于部分所处的整体环境来进行知觉分类，在知觉部分的特定功能时对整体具有依赖性。<sup>8</sup>如之前提到的关于作品的各部分结构，全曲在不同位置的调性也是不同的，如下图，

呈示部		展开部				再现部		尾声
g	g-F-bB-bE	<sup>b</sup> E	a	A	<sup>b</sup> E	<sup>b</sup> E	g	g

图18

笔者在前文对肖邦《第一叙事曲》的整个作品结构进行了段落分析，若在没了解过这首作品的前提下，把其中的任何一部分单独拿出来演奏或是欣赏，我们无法体会到整体所表达的情感，只能单纯的知觉到这部分的速度、织体等要素组合带来的不知名的情绪变化，例如，我们如果在某种巧合之下单独听到了呈示部中采用bE大调创作的副部主题，明亮温暖的色彩配上简短开阔的织体结构娓娓道来，单独欣赏时，只是让人感觉舒心美好，而不能延伸出更深层次的情感，而在肖邦《第一叙事曲》的整体进行过程中，这一部分是英雄形象的爱国情感经过沉思、郁闷之后迎来的第一次短暂的平静，与之后即将变化卷土重来的沉重情绪形成对比，可以看作是暴风雨来临前的平静。与此相同的其他单独段落在那个别出现的情况下亦是如此，听众不能感知到这其中包含的强烈爱国主义情怀，除非听众有过对这首作品的前期听觉经验，作品中所有富于变化的段落，只有组合放到一起形成一套完整统一的结构，各部分才有其特定存在的意义，这就是整体规定各部分功能在音乐作品中的具体体现。

## (三) 情感完形

### 1、音乐情感的连续性

音乐情感是人与音乐在交互过程中所产生的各种人类感情因素的心理过程。随着音乐作品不断向前、有序地发展，流露出的音乐情感也随之变得合理且环环相扣。“情感的连续性其实表现在一个完整的情感表达期间，这个期间就是一个相对完整的‘经验’。”<sup>9</sup>美国哲学家约翰·杜威讲道：“在一个整体的经验中，每个相继的部分都自由地流动到后续的部分，期间没有缝隙，没有未填补的空白。”<sup>10</sup>这在音乐作品中无疑是适用的。

引子	呈示部		展开部				再现部		尾声
	g	g-F-bB-bE	<sup>b</sup> E	a	A	<sup>b</sup> E	<sup>b</sup> E	g	g
回忆	深沉、多思		紧张、振奋人心		蓄势待发		坚定不移、走向胜利		

图19

前文分析到在肖邦《第一叙事曲》中，作品的每一个部分分别刻画了爱国英雄在经历国家危难整个过程中的心理活动，如图示19，全曲由回忆(引子)——深沉多思(呈示部)——紧张、振奋人心(展开部)——蓄势待发(再现部)——坚定不移、走向胜利(尾声)，每个部分相互间都各有不同但同时从属于“爱国英雄”这一音乐形象，各部分间亦存在着一股紧密连接的张力，在时间秩序和空间布局上形成一种特有的规律，构成了一个相对完整的情感表达期间，牵动着演奏者、听众的内心情感连续不断地向前发展。

## 2、完整性

正如人类的语言交流一样，音乐作品也是人与人、人与自然的一种特殊的交流方式。音乐作品的结构性告诉我们，整个作品的结构设计来源于作曲家内心情感的发展阶段，因此作品的每个部分就成为了人们在心里设置的多个“情感表达期间”，每个期间都包含着情感发生和情感归宿，从上一个期间发展到下一期间时，情感在音乐符号载体中得到了延续而非简单重复。作品肖邦《第一叙事曲》中，变化的奏鸣曲式构成了作品的基本框架，作曲家经历了从身处国家危难到最终获得胜利，这段经历在时间秩序上包含了不同的心理感受，每一次感受都是前面的总结和后面的发展，每个部分在这个完整阶段都是不可或缺的。

由上述分析可知，音乐表现中的格式塔特征，意指作品中所有要素——作品结构和情感表达的集合统一，而并不单一考虑其中的某一个别要素，演奏者应当把作品、情感、演奏这三个环节当作一个整体来感知，并从中获取相应、合理的演奏手段和技巧。

## 三、基于格式塔视角下肖邦《第一叙事曲》的演奏分析

### (一) 对比演奏

作品肖邦《第一叙事曲》中，相似的主题旋律总共出现了三次，其位置分别是呈示部、展开部和再现部着三部分的主部主题。



图20

如图示20所示，首次在呈示部(第8小节)出现时采用g小调进行创作，这里是引子部分的延续，表示对过往的回忆仍在继续，思绪万千，所以演奏时在音量上不是很强，音色应该朦胧连贯，乐句连接时起伏小但仍有方向感：



图21

如图示21所示，这一主题第二次在展开部出现时则转移到a小调上进行，整体旋律音区与之之前的g小调相比提高了一个大二度，色彩明亮度有所提升，为后面紧张、激烈的八度进行做准备，因此在演奏力度方面可以整体上稍作提升，同时又保留了对英雄性格深沉的描写：



图14 (a小调上的主部主题变奏)



图22

如图22,第三次出现在再现部时,全曲已接近尾声,调性回归到原来的g小调,作曲家也在此用meno mosso(稍慢)做了提示,与之前的两次主题出现相呼应,缓缓道来的旋律把人们的思绪再次带入到回忆之中,预示着战争终会结束,渴望胜利的到来。因此,在实际演奏过程中,这三部分的主题旋律在力度、内心情感上要有细微差别。

## (二) 乐句线条



图23

如图23所示,引子部分的7个小节,从谱面的圆滑线来看总共包含了两个乐句,3、4小节和5、6小节中间都有休止符,但实际上第四小节仍是前一个乐句的延续,前句和后句的音符相同,即使有两个八分休止符的设置,乐句也没有就此停止,在演奏时就要注意休止符在“内心节奏”中的分量感,做到“音断情不断”,后句在衔接前句的#F音时,应当以前句的#F为基准,后句的#F是前句的延续,前句有收回之意,触键有所保留但不飘,后句则触键较深并往后持续。

## 2、长乐句的跑动



图24

如上图,是作品中的其中一处华彩句。肖邦作品里经常出现的华彩句,对于演奏者的技术要求也是很高的,既要保证每个音符的颗粒性,又要保持整个乐句的情感表达。这一句在实际弹奏时注重整个乐句的轮廓,弹奏时注意手指一关节的灵敏度,指尖收紧、半触键地奏出一串旋律清晰的音,注意发音原理,练习时可将手指三关节尽量抬起,最后练成时则需减少抬起三关节,下键一气呵成,不能太用力。为达到这种音响效果,在日常练习中可放慢速度聆听每个音符的质感,继而体会乐句的整体效果,合理运用手指一关节的微调能力。

## (三) 八度的处理

### 1、旋律中的八度



图25

如上图所示,这一部分的右手旋律出现了三次八度级进,在弹奏这一类型的八度的,手掌尽量打开并相对固定,1指和5指做好支撑状态,手腕动作避免过低或过高,手臂注意放松,调整整个手臂状态并保持,身体重心跟随手臂移动,利用弹奏惯性完成整个乐句的连接,用听觉感受八度旋律音之间的横向联系,明确乐句的方向感,避免由小臂直接抬起、直上直下奏出的生硬的个别音符,建立乐句的连贯和气息,必要时可调整指法。



图26

如上图这一类穿插五度、六度音程的八度,同样要做好手掌支撑,八度部分处于每小节的节拍重音位置,力度要适当强一些,要带动大臂的力量在每小节第一拍的位置做一个强调,明确节拍感。另外,左手的五、六度穿插,实际上是在每小节做了和弦分解,图中的四小节,和弦进行为Em-F7 - F7-G7,因此,在演奏时因注重横向的和声色彩,利用手掌连接,以保持音程的整齐平稳进行来突出左手的和声色彩。



图27

作品中还出现了如图27中,中间一行的左手八度背景,虽然篇幅短只占一行的位置,但却是推进再现部主部主题出现的重要部分,连接着前后密度不同的乐句跑动,因此,这一乐句的左手八度有着层层递进的作用,在弹奏时应当保持音质清晰均匀,划分出每小节第三、第六拍处的节奏重音,分离出由重音构成的另一层级进旋律(b6-b7-b7-1-1-2-3-2),整个左手背景呈渐强趋势,加上重音突出就代表着紧张气氛下隐含的坚定步伐,与作曲家复杂的爱国情绪相对应。

#### (四) 重音把握



图28

上图所示属于尾声部分情绪高涨的华彩乐段。长时间的弹奏技术性较强的作品,手指在这一部分进入了弹奏的疲劳期,手指灵敏度降低,手腕和手臂会有酸胀感,若同种织体形式相同且多次出现,这就要借助重音的个别强调来突出重点,缓解弹奏压力。这一部分重音记号之下的都是三和弦或七和弦,因此在这一部分起始时,就要调整好手臂的相对放松状态,当重音出现时应当利用身体重心,带动手臂,将手臂力量由肩膀传递到指尖,从而达到力量突出的音响效果,在日常练习中则要针对性的加强手支撑的能力,增强手指关节硬度,减少力在传递过程中因关节、肌肉疲软造成的过多损耗,影响和弦音色。

#### (五) 和弦处理

如图,作品从107小节开始,副部主题展开,右手出现了连续的三和弦甚至七和弦的连接,在音符声部密集的情况下,需要突出的就变成了其中的旋律声部,这里的旋律声部就是高声部,其在高声部使用的指法为3、4指或5指,因此在弹奏时,这三个手指的支撑硬度尤为重要,日常练习时应当着重练习和弦的支撑感,听觉上不断检验旋律声部的横向连接和呼吸,在此基础上不断练习和调整,最终使乐句达到听觉的“整体性”。

#### 四、总结

格式塔心理学的主要理论可概述为“完形”,即整体。通过上文的分析可知,格式塔心理学的观点与音乐作品的结构性、整体性是相对应的,作品演奏的完形,不仅是演奏技术的完形,是作品结构的完形,更是音乐情感的延伸和音乐表现的最终意义。本文对格式塔与钢琴作品的结合研究告诉我们,在对一部音乐作品的学习时,音乐的整体把握尤为重要,这种把握出现于演奏之前,贯穿整个练习和演奏过程,既是目的,又是手段。钢琴演奏者应当把作品、情感、演奏这三个环节当作一个整体来感知,并从中获取相应、合理的演奏手段和技巧,从而更贴切地诠释音乐作品。由此亦是启发我们学会从音乐作品的细节出发,从部分着手,建立起音乐地音响符号与人类内心情感的整体构想,在一定程度上反思、指导钢琴演奏。通过本次研究,也给笔者在钢琴音乐作品的分析、演奏、教学等方面提供了较大的启发,极大的丰富了各方面的理论知识。因个人经验和能力不足等原因,致使研究程度不够深入,难免有分析不到之处,这也可作为对过往的反思和今后研究工作继续努力的方向。

#### 参考文献

- [1] [美] 伦纳德·迈尔. 音乐的情感与意义[M]. 何乾三译, 北京: 北京大学出版社, 1991年版.
- [2] [美] 杜威. 艺术即经验[M]. 高建平译, 商印图书馆, 2005年版.
- [3] [瑞] 皮亚杰. 结构主义[M]. 倪连生、王琳译, 商印图书馆, 1984年版.
- [4] [美] 库尔特·考夫卡. 格式塔心理学原理[M]. 李维译, 北京: 北京大学出版社, 2010年版.
- [5] [美] 斯蒂芬·戴维斯. 音乐的意义与表现[M]. 宋理柯杨等译, 长沙: 湖南文艺出版社, 2007年版.

[6] [德] 沃尔夫冈·苛勒. 20世纪心理学通鉴[M]. 陈汝懋译, 江苏: 浙江教育出版社, 2003年版.

[7] [德] 黑格尔. 美学[M]. 朱光潜译, 商印图书馆, 1955年版.

[8] 周海宏. 音乐及其表现世界——对音乐音响与其表现对象之间关系的心理学与美学研究[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004年版.

[9] 赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2018年重印版.

[10] 李小诺. 音乐的认知与心理[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2017年版.

[11] 史风华. 阿恩海姆美学思想研究[M]. 济南: 山东大学出版社, 2006年版.

[12] 杨静. 钢琴音乐演奏的艺术完形[J]. 中国音乐(季刊), 2015年第2期.

[13] 郭威, 邢红军. “意境”审美心理探析[J]. 文教资料, 2006.

[14] 晋争. 从格式塔心理学的趋完型律看电影音乐的功能[J]. 四川理工学院学报, 社会科学版, 第25卷第5期.

[15] 蔡德予. “格式塔”与音乐审美场[J]. 音乐艺术, 1998年第3期.

[16] 舒俊瑶. 格式塔心理学对音乐艺术创作研究的启示[J]. 艺术百家, 2010年第7期.

[17] 余音. 格式塔心理学“同构”理论对音乐审美的阐释[J]. 安康师专, 1993年第3·4期合刊.

[18] 翁怡. 音乐心理视角下的肖邦第二钢琴奏鸣曲[D]. 华东师范大学, 2014.

[19] 吕冬. 音乐中的听觉思维阐释[D]. 云南艺术学院, 2010.

[20] 刘迪. 现代心理学与西方音乐哲学视域融合——关于“音乐本质”的跨学科研究[D]. 江西: 南昌大学, 2016年.

[21] 王涵. 基于异质同构视角下的音乐作品研究——以肖邦《英雄》波兰舞曲为例[D]. 江苏: 扬州大学2018年6月.

[22] 王怀义. 审美意象结构研究[D]. 苏州: 苏州大学, 2009.

[23] 杨稀雯. 音乐审美的声音形象——听觉格式塔对音乐审美实质的回答[D]. 重庆: 西南大学, 2012.

[24] 李杰. 音乐意象加工水平研究[D]. 重庆: 西南大学, 2009.

[25] 徐宁聆. 音乐审美心理异质同构的深层动力[D]. 福建: 福建师范大学, 2015.

[26] 潘光花. 完形视域与认知范式——论格式塔学派关于记忆与问题解决研究对认知心理学产生和发展的促进[D]. 山东: 山东师范大学, 2004.

[27] 赵馥敏. 审美价值取向对音乐表演创造性的影响——以《圣-桑a小调大提琴协奏曲》Op. 33为例[D]. 南京艺术学院, 2014.

[28] 陈晓芳. 音乐美的历程管窥[D]. 吉林大学, 2004.

作者简介:

第一作者: 姓名: 童瑶, 单位: 云南艺术学院, 研究方向: 键盘乐器演奏(钢琴)。

第二作者: 姓名: 颜峻, 单位: 云南艺术学院, 研究方向: 键盘乐器演奏(钢琴); 职称: 副教授。



图29