

摘 要

钢琴演奏艺术中踏板的运用是钢琴演奏艺术中的重要演奏技术和表现手段。适宜的踏板运用是一位具有卓越艺术才能和高超理解力的钢琴演奏者的标志。踏板的运用是钢琴演奏艺术中的一项重要技术，是钢琴演奏的“灵魂”，但它必须基于历史的考虑以及对于作曲家意图的理解。钢琴演奏艺术中踏板的运用在不同历史时期因为不同的社会文化背景、音乐文化思想、音乐作品风格、钢琴演奏技术等多方面的原因，而呈现出不同的特征，其主要体现在表现性特征和技术性特征两个方面。充分认识理解并正确掌握钢琴演奏艺术中踏板的运用，对钢琴演奏、教学以及创作的发展与繁荣都会提供切合实际的建议，同时对在钢琴音乐研究方面也会起到积极的启发和促进作用。

关键词：钢琴、演奏、踏板运用。

引言

在钢琴演奏艺术中，踏板的运用是一种重要的表现手段和演奏技术。钢琴踏板是为音色、为演奏声音的洪亮度、为延续某些音而运用的一种演奏技术，它是钢琴演奏中极具有个性的部分。踏板的历史性发展，是一个横跨一百五十多年的复杂演变过程，它是一个伴随钢琴自身、钢琴演奏艺术尤其是钢琴音乐艺术的发展而发展的综合演变过程，并最终在现代钢琴上所见到的三个踏板而告终。

钢琴演奏中的踏板运用的首要特征是它的表现性，在钢琴演奏中恰当地运用踏板是情感表现的重要手法。作为一种表现手段，踏板的运用能够将作曲家倾注在作品中的情感，伴随演奏者感受到情感而充分表现出来，同时准确地传达给听众。它的运用还能够将作品所产生的时代风格恰当地体现出来，而不会将演奏者的演奏风格抹杀。钢琴踏板的运用是体现演奏者综合能力的一门技术，是钢琴演奏者艺术修养的全方位展现。它里面有许多学问和讲究，这与作品的时代、风格、和声知识、乐曲性质、以及钢琴演奏者的个人审美趣味等因素都有着极其密切的联系。十七世纪巴洛克时期钢琴音乐主流作曲家巴赫的钢琴音乐，虽然其作品并非是为现代钢琴而作，但它们已在现代钢琴上演奏和诠释，因而必须注意到这些作品某些风格和音响上等方面的原则；十八世纪下半叶的古典主义时期，本文主要围绕海顿、莫扎特和贝多芬钢琴音乐中的踏板运用问题而展开讨论。海顿和莫扎特的钢琴作品大多是为早期钢琴而作，且二人作品中几乎未留下踏板记号。贝多芬的钢琴作品中也仅有不完整或众说不一的踏板标记；即使十九世纪后期浪漫主义作曲家肖邦和李斯特，乃至二十世纪初印象派德彪西的作品中，虽然标有较多的权威性踏板标记，但那些记号也常常是前后矛盾或众说不一的，演奏者必须考虑到他们所留下的原始踏板指示，并尽可能地运用这些标记来达到对他们各自踏板风格的理解。总之，钢琴踏板运用的表现性是它产生和运用的目的和最终归宿。

钢琴演奏中的踏板运用的另一个特征是它的技术性，演奏者要获得踏板运用的艺术性，就必须掌握一定的基本踏板技巧。踏板运用作为一种演奏技术，它的表现性一定要建立在科学而系统的技术基础上，因此踏板运用的技术准备和训练是实现它表现力的必要前提和基础。同时，仅仅停留于掌握踏板技巧本身仍将是残缺不全的，因为

当踏板技术在应用于不同创作和演奏风格时，应从更为广泛的背景中加以理解。要从音乐作品演奏中学习技巧，对音乐内容的感受和表现是一切技巧学习的出发点。所有音乐作品的演奏既有循序渐进的技术，又有高质量的音乐内容。从音乐中产生出来技术又会在音乐艺术中获得灵魂。踏板的运用体现了某一时期作品风格的特点，如果离开了音乐风格上及对具体作曲家特有踏板的理解，那么对踏板的运用本身的了解无论是多么全面和彻底，在运用上终将是局限而失败的。

然而，关于踏板运用的表现性和技术性二者之间的相互关系在钢琴演奏者那里并未得到共识，他们并未真正地认识到怎样运用和什么时候运用踏板来提供某些艺术效果。不幸的是，许多人把踏板作为掩饰缺点的手段，一件遮盖不良触键的外衣。在目前国内的钢琴演奏艺术理论中，关于踏板的产生、发展和运用的研究，大都是以零碎的分析进行的，踏板运用在一些演奏者那里，倍受无知的冷落与伤害，他们并没有真正意识到，这一演奏技术的恰当运用，在展现演奏者全方位艺术修养，准确表达钢琴作品内容等方面的重要作用。踏板不仅是丰富音色的工具，同时为艺术性地演奏提供了不可缺少的背景。“我常常认为踏板在钢琴演奏中的作用相当于管乐器在管弦乐队音响效果中的作用。”^①

认识钢琴踏板的产生和运用的发展的历史，能够使钢琴演奏者在演奏作品时恰当地运用踏板，以确保正确体现音乐作品的风格。由于每个时代音乐审美趣味的不同、作品风格不同，那么我们站在当今演绎的历史遗留下来的音乐作品时，就必要考虑到作品原有的风格，在不破坏原作品的基础上，最大限度地发挥自我表现力，使钢琴作品的演奏严谨准确、又感情充沛，既有鲜明的个性、又使个性服从作品的风格。而踏板运用作为钢琴演奏艺术中的重要技术手段，在这发面发挥着极其重要的作用。

理解踏板产生和运用的历史，会使钢琴演奏者明确踏板运用的表现性。因为，踏板的产生和发展是与西方音乐审美历史的变更相一致的，而纵观这一历史，我们发现，音乐情感表现的要求是决定踏板发展和运用的重要因素，因此踏板的发展和运用取决于情感表现的程度。

踏板运用目的是为了表现钢琴音乐艺术的内容，踏板作为表现手段和演奏技术是不能截然分离的。通过对踏板运用发展历史的认识，钢琴演奏者会发现在踏板的表现

^① (波) 约瑟夫·霍夫曼 著 李素心 译：《论钢琴演奏》，人民音乐出版社，1984年版，第51页。

性和技术性之间的绝对分歧是没有的。踏板运用是技术性与管理性的高度统一，其二者共同形成了踏板运用的整体特征，单纯强调哪一方面的特征都是徒劳无益的。它的错误运用，无论从技巧的或风格的观点，多会使最精美的演奏产生缺陷，会使钢琴演奏艺术不能充分发挥出应有的艺术效果。

本文研究的主要目的是通过对钢琴演奏艺术中的踏板产生和运用发展的历史脉络的梳理，明确踏板的产生和发展与社会文化背景，音乐文化思想、音乐作品风格、钢琴演奏技术等方面的关系，阐明不同的历史时期主流作曲家钢琴作品中的踏板运用的特征。由此使读者对踏板的运用作为表现手段和演奏技术的特性获得进一步的认识，作者热切希望本文能有助于钢琴演奏者对这些因素，能有更深刻的认识，并对这一技术的运用发挥起到积极有利的启发和促进作用。

第 1 章 钢琴演奏艺术中踏板运用的历史

钢琴是一种流传及应用最广泛的多声部乐器,它即可以演奏和声性的多声部音乐,也可以演奏对位性的复调音乐。它的音域宽广、音色优美,并能适应各种乐曲的情感表现,它即可以单独演奏,也可以合奏、重奏还可以为多种器乐曲或声乐曲进行伴奏及协奏。其表现力的丰富,是任何乐器无法比拟的,故钢琴被人们赞誉为“乐器之王”。“钢琴本身是非常完整的,它具有独特的文献和独特的风格,在这些方面,只有管弦乐队可以与之匹敌”。^①钢琴演奏艺术具有漫长的历史演变过程,在钢琴演奏(包括古钢琴)300多年的历史中,随着乐器的不断改进,音乐创作内容上的丰富,时代风格的变化,钢琴演奏艺术对演奏者的技能已提出了新的要求,技术难度越来越大。钢琴演奏已不仅仅只能依靠手指,而是要充分利用人类具有的全部生理上运动的可能性。钢琴踏板的历史性发展及应用,为那些希望以高水准来演奏的钢琴演奏者们提供了演奏实践的可能和帮助。“适宜的踏板运用是一位具有艺术才能和高超理解能力的钢琴家的标志”。^②钢琴演奏艺术中的踏板运用是一种演奏技术,它被恰当地称为“钢琴的灵魂”。

1.1 踏板在钢琴成长中的发展

最早的钢琴是没有踏板的。18世纪发明了一种用脚踩的机械装置,叫做踏板。有关钢琴成长的这一侧面意义十分重要,这不仅由于它的历史性影响,而且也由于它为那些以高水准演奏早期作曲家音乐的钢琴演奏者们提供演奏实践的洞察力。踏板的历史性发展是伴随着钢琴的成长与完善,经过了横跨一百五十多年的复杂演变过程,它最后以现在所见的三个踏板而告终。1709年意大利羽管键琴家、钢琴制造家巴尔托洛梅奥·克利斯福里(Bartolomeo Christopher)在佛罗伦萨首次制造出第一架钢琴,即有强弱的羽管键——哈普西科德。问世以来在欧洲进行了多次的改良,从那时到20世纪初为完成这个乐器的现代化,追求声音洪亮的发音方法和音的表现力,钢琴制造者、钢琴演奏者、音响学者们共同参与努力,对高音和低音可供选择地分段制音活动

^① (波)约瑟夫·霍夫曼 著 李素心 译:《论钢琴演奏》,人民音乐出版社,1984年版,第9页。

^② 约瑟夫·班诺维次著,朱雅芬 译,《钢琴踏板法指导》,上海音乐出版社,1992年版,第1页。

进行控制，加快了充实化的步伐。

最早的钢琴配有控制制音器的手栓，它们有某种程度可供选择的制音作用，因为演奏者可以任意把低音或高音音区的制音器抬起来。但手栓很快证明为极不方便，因为操作时，演奏者必须暂时把手从键盘上拿起来。因而1765年左右在德国制造的钢琴上引用了膝部杠杆。莫扎特于1777年10月17日给他父亲的信中写到“用你的膝部操作的设计比在其它乐器上所见的更好。你只需要触碰它而它就立即起作用，当你把膝部稍微移开一点时，你立即听不到一点余留的声音”。早期用脚控制的踏板结构是由1783年由英国制造师约翰·勃罗德伍德（John Broadwood）于伦敦发明并改制应用的。到十九世纪末叶，大部分钢琴已把制音器架置在了琴弦上面，从而有利地利用地心引力帮助达到快速制音。当早期钢琴在音量上增长起来时，制造者们也同时把他们的注意力转向减轻声音的办法上，最初有两种基本方法被用来减弱音：第一种是由一条薄薄的皮革或毡子组成，并放置于锤子或琴弦之间，其结果是声音有一种减弱和甜美的音质；第二种踏板结构和今天的左踏板有密切关系，它的作用是使键盘或锤子向右移动，从而只打击其中一根弦。在十八世纪后期到十九世纪初期的钢琴上，演奏者可以根据踏板被踩下的深度，从正常的三根弦位置，移到两根弦或只是一根弦的被击的位置。现代钢琴上不存在这种细微的但却是重要的选择，它只可能在两根弦和三根弦之间做到这种区别。

早期钢琴上的其他踏板很多是为改变声音的机械装置，它们经过流行又成为过时。它们大多为模仿其它乐器而设计，最糟糕时这些改进设计有使钢琴变成一件粗俗的音乐玩具的危险。当十九世纪后期钢琴发展到成熟期时，这些以及还有相当多的其他新奇的踏板结构最终都消失了，最后作为这个痛苦演变过程的幸存者，只留下了今天的三个基本踏板，即右踏板、中踏板和左踏板，分别又叫做延音踏板、持续音踏板及弱音踏板。

钢琴踏板是1783年由英国制造师约翰·勃罗德伍德于伦敦发明并改制应用的。它是在钢琴上装置的一个能使音量增强而又马上减弱的系统，它是一个使全部弦能自由振动，并产生丰富音色和增强音量的装置。它的发明无论在音量上、音色上或音的持续上，都能获得具有的魅力音响效果。在钢琴演奏中，只要分别在某个乐章或某一个乐节中分别使用就行了。

1.2 钢琴各踏板的机械原理与作用

现代钢琴的三个踏板都有着各自的作用和原理。现代家庭用的钢琴中，中踏板起着减弱音量的作用，它的机械原理是在锤子和琴弦中间加一条毡子，踩下中踏板后毡子就盖住了琴弦，使琴弦的榔头只能打在毡子上，不能直接打在琴弦上，可以把音量减弱到最小的程度，在正常的乐曲弹奏中，这个中踏板是不用的。一种平台式的九尺音乐会三角钢琴的中踏板有一种特殊而奇妙的作用，其中间踏板是1874年美国斯坦威琴行的埃伯特·斯坦威（Albert Steinway）发明并取得专利，它的主要功能是可以有选择地延长需要延长的音，而不影响其它声音的清晰，但是这个踏板尚未普遍乎用，尤其在立式钢琴上极少有一个这样的持续音踏板。

左踏板也叫弱音踏板，它的作用是减轻音量并且改变音色，使音乐充满活力、富有生气、更有光彩、更加迷人。立式钢琴左踏板的机械原理是：踩下左踏板时，击弦的锤子离琴弦的距离近了，锤子击弦的力量减小，声音自然弱小。在三角钢琴上左踏板机械原理是不踩下左踏板，锤子击在三根弦上，当踩下左踏板时，整个击弦机和键盘往右移动一点，使锤子只能击在两根琴弦上，这样使音量减弱，音色也有了相应的变化。

右踏板是用的最多的踏板，被称为制音器踏板或延音踏板。踏板之所以能够成为“灵魂”也主要依赖于它。它的主要作用是把单独用于手指无法保留的音延长和连接起来，同时给他们增加色彩。它是使钢琴演奏获得丰富音色和共鸣的奇特工具。它的机械原理是：踏下右踏板时，原来止住琴弦发音的制音器离开琴弦，把所弹过键子的声音都得保留起来形成共鸣，从而美化了单音、美化了旋律、美化了和声。它的运用可以使钢琴音色有更丰富的变化，特别在表现近现代作品中，起到手和键盘所不可能起到的作用。同时，踏板的延音功能也是对手的自我解放，手不必时时保留在琴键上，手能够通过踏板保留一些音，再用手指弹出新的音，将各种音程关系，更多数目的音，在立体上叠置起来，形成非常丰富的种种复杂的和声音响结构。这样我们就能经常听到那种由雄浑、厚重的和弦低音，丰满、充实的中音和弦，明亮、灿烂的高音和弦共同构筑的动人和声音响了。

总之，踏板的出现及运用，对钢琴音乐创作和演奏技术的发展都有着深远的影响。正确运用每个踏板是一门演奏技术，里面有许多学问和讲究，这与作品的时代、风格、

和声知识、乐曲性质以及演奏的个人趣味都有密切联系，在懂得每个踏板的原理和功能后，就可以合理、正确地运用踏板了。

1.3 钢琴演奏艺术中踏板的运用历史

在钢琴演奏艺术史中，十七世纪德国作曲家 J·S·巴赫的伟大功绩首先表现在音乐创作及弹奏艺术技法上的开拓上，它表现在《平均律钢琴曲集》的创作上面。在弹奏上他打破了种种限制，不但使用了黑键，也打破了仅用三个手指弹奏的限制。在教学法上，早期的钢琴教师认为手指才是弹奏钢琴的唯一工具，他们主张手指必须保持平衡、独立和平均。在此之前的钢琴演奏没有踏板运用的记录。

18 世纪末，踏板记号开始在 J·海顿、克列门蒂等人的作品中出现，因为当时的演奏强调声音干净，用得很少。W·A·莫扎特的学生胡梅尔喜欢触键比较轻的维也纳琴，以便发挥手指灵巧与快速，当时他以辉煌的技艺和典雅的风格名震全欧。贝多芬也是一位杰出的演奏家，他强调演奏应充满生命力和戏剧性，除了旋律中的语调外，在音乐发展中要求具有雄伟气魄和戏剧能量。对于他的踏板用法程度、性质或实际运用方面，贝多芬是要求踏板的使用要达到可以感觉得到的程度的第一位作曲家和演奏家。

十九世纪在社会和家庭的音乐生活中钢琴占了绝对的优势，自从丁·菲尔德创造了“夜曲”这一钢琴体裁后，由于左手超过八度的远距离伴奏织体，才开始整首乐曲都用上了踏板，他是钢琴演奏从古典风格过度到浪漫主义风格的桥梁。肖邦是一位对钢琴有着深刻了解并善于发挥其性能的钢琴家。他的歌唱音色与亲切语调、伴奏织体中隐藏着的多调因素、新的半音阶的踏板巧妙用法和晶莹精美的技术性走向，再加上“弹性速度”的迷人感染力，使钢琴演奏艺术达到了最高境界，同时他将踏板的运用提到了一个新的高度。同时代的李斯特受小提琴大师 N·帕格尼尼的影响，他把钢琴演奏技术推进到灿烂辉煌的境地，他的演奏特点具有乐队般的音响效果和狂想性的音色魅力，他在挖掘乐器演奏技巧的可能性方面做出了卓越的贡献。李斯特是十九世纪第一位承认和欢迎新发明的延音踏板的主要作曲家。十九世纪末期，发现了以自我为中心的演奏倾向，演奏者可以不完全按照作曲家原谱来演奏，俄罗斯钢琴演奏家 A·鲁宾斯坦认为，当演奏者已正确弹好作品后，可以凭自我感觉增减一些音或改动一些音，

他把踏板看作钢琴演奏的“灵魂”。

20世纪在C·德彪西充满色彩性的印象派钢琴作品中，给钢琴演奏技艺提出了新的课题。虽然他是萧邦和李斯特的继承者，但在他的钢琴作品中，既不追求萧邦那样的如歌旋律，也不向往李斯特那样的辉煌音响，他有时需要明亮闪亮的色彩，但却罩上一层雾一样的薄纱，在触键上需要抚摸般地指触和一掠而过的漂浮音响，同时还需要踏板精巧的用法，在他短暂的不协和和弦的连续进行中，二分之一或四分之一的延音踏板使用，更产生了奇妙的音响效果。在此意义声讲，这个时期踏板的运用已成为钢琴演奏艺术中音色的调色板了。

第2章 踏板运用的技术性和表现性

踏板运用是钢琴演奏的一个重要部分，在应用上并没有什么“立竿见影”的规则可以指导踏板的应用。因此在应用上始终必须有极大自由的幅度，体现为运用上的较强主观性和自由的即兴性特征。踏板是钢琴演奏中极具有个性的部分，没有两个演奏者会用完全相同的踏板法，而同一个演奏家也不会在每次演奏中用完全相同的踏板法。往往两位艺术家会在同一段落用截然不同的踏板法，然而每个人在演奏当时都能同样具有说服力。这种灵活的自由幅度可由许多要素来解释，诸如速度、力度、声音、奏法、声部的平衡、作品的风格和时代、音乐厅、乐器等多种多样的可变因素，甚至还有演奏者当时的情绪，也时常会影响踏板法的选择。即使写下来的踏板标示，不管它是如何仔细地被标记，甚至是作曲家自己提供的，也往往需要演奏者来修改。

2.1 踏板运用的技术性特征

钢琴演奏艺术中钢琴踏板的运用有许多学问和讲究，踏板在什么情况下以什么速度踩下，在什么时刻以什么速度抬起来，踩多深、抬多高，都会受到很多因素的影响而产生差异，就相当数量乐谱的踏板标记本身也有很多是不可靠的，踏板使用的真实情形实在是太微妙、太复杂，它有着相当大的即兴性。唯一的、永远的老师，只能是自己的耳朵。

2.1.1 踏板运用技术的动作要领

在利用钢琴踏板时，脚的位置应放在能使最大的压力点来自脚和脚的交界处的位置上，脚的错误的位置会妨碍脚和手之间敏感的相互作用。一刹那的配合往往是必要的，为了取得较好的预期效果，必须注意踏板和脚的下部之间的微妙而密切的关系，使用踏板时，演奏者应该到几乎像使用脚一样使用踏板，必须始终感觉有一种阻力被运用在踏板本身的阻力时，要特别注意当换踏板时制音器不要拍打琴弦，踏板技术动作的基本要领必须结合踏板的具体情况来应用。

首先，脚的正确位置是正确踏板的前提。脚的位置是要求先把脚放在踏板的正前方，脚跟着地与踏板的距离正好能使前脚掌中部置于踏板的圆端部之上。踩踏板时，脚和踏板应粘得很紧，贴着踏板上下，这样即省劲又灵敏。不要斜着脚或用脚心踩，

也不要脚离很高地“踩”踏板，这样不仅会妨碍灵敏度也会造成敲击的杂音。脚跟不要离地，应脚腕子为主要动作部位的轴心，用前脚掌将踏板踩下去，抬起来，放掉时脚掌可以一直不离踏板，上下都要“负责任”。

其次，脚腕子的灵活自如并保持小腿的任由牵动和毫不费力及紧张是保证踏板正确使用的关键。要求脚腕子的敏捷练习，要能够慢慢地踩到底、慢慢地抬起来，突然地踩到底、猛然抬起来，还要学会轻松地“点一下”，或以快速持续地点下去，即碎踏板的应用。

再次，踏板的技术动作还要注意对踏板深度的正确理解。将踏板从原位踩到底是踏板的整个距离，假如把这个距离作为数值1，踏板还有1/4、2/4、3/4等不同的深度。这即可从上往下计算，也可以反过来，从下往上计算。即往下踩时，根据音乐的需要，可以踩下1/4或1/2或3/4或到底。到底后的放踏板，可以抬起1/4、1/2或3/4或全部放掉，将踏板尝试做这些划分，是因为止音器切实地压在琴弦上与稍稍挨着或完全离开，效果多不一样。还有，同样深度的踏板，对不同粗细的琴弦（不用音区）的作用，也是不一样的。

另外对于近代钢琴的演奏有时需要两个或同时使用所有三个踏的技法，这里主要探讨偶尔需要同时使用所有的三个踏板。当遇到同时使用三个踏板时，要以左脚操作左踏板和中踏板，把脚跟放在左踏板稍往左一些的地方，脚趾应面向右踏板的方向，脚跟远离右踏板，同时先用脚的左边踩下左踏板，压力用在脚的拇指球部位，从脚趾处用脚的右边向中踏板使用压力，仍保持左踏板结实的踩住。李期特的《B小调奏鸣曲》和拉威尔的《加斯巴之夜》的《水仙》都表明此技法的实际运用。澳大利亚作曲家钢琴家珀亚·格兰杰（Percy·Grainger）关于此踏板法的论述，证明了对于近现代钢琴演奏它是绝对需要极其先进的。“演奏者必须在保持位中踏板的同时，可以想踩住及放掉左踏板，并在保持左踏板同时踩住和放掉中踏板，经验证明经过充分练习这个双踏板技术。是完全可以掌握的”。^①

最后应该指出踏板技术动的基本要领，必须结合具体情况来应用，即注意它的差异性。钢琴踏板虽然是按一定的规格设计的，但不同牌号，不同型号，甚至同牌号，同型号的钢琴踏板，其深度，敏感度，重量感都会有差异，有的脚一挨就有反应，有

^① 约瑟夫·班诺维次著，《钢琴踏板法指导》，上海音乐出版社，1992年版，第133页。

的要先踩下一点点，再踩，才有效果。有的要踩的较深，有的较浅，踩的感觉有的较重、有的较轻。同时，踏板距离地面的高度也会有所不同。

2.1.2. 钢琴演奏艺术中右踏板常用的踏板法

在钢琴演奏艺术中使用最多的是右踏板，踏板在钢琴演奏中之所以能够成为“灵魂”和“调色板”主要有赖于它的运用。对于钢琴教学和演奏，掌握右踏板的正确踏板技法有着极其深远的现实意义。

(1) 同音踏板

同音踏板是指和音同时起落的踏板。当弹一个独奏的音或和弦时可以用踏板帮助，使演奏的声音更有共鸣，更加响亮。具体方法是要求手的动作同时或先于手的动作踩下踏板，同时还要依着和弦或短或长的时值，用果断的抬脚作用干净利落地放掉踏板。在此需要指出和强调的是，踩下踏板时当制音器从周围弦上被抬起时，所弹奏的音听起来不仅比制音器在原地时弹奏的音稍长和增强了许多，更重要的是它使周围弦一并引起了泛音的共振（syncopated），并给演奏的声音增加了耐人寻味色彩，最大限度地得到音色的丰满。

(2) 延音踏板

延音踏板也叫“切音”（syncopated）踏板法或“跟随”（following）踏板法，它是最常用的踏板技巧。它的最简单应用是出现于当两个音或和弦要用一个无缝的、又不被模糊的连奏连接起来时，它要求要清楚地换好踏板，没有以前的和声的遗留，并在声音中没有裂缝。它要求弹奏后要用踏板抓住第一个和弦，接着当弹奏下一个和弦弹奏时抬起踏板，当听到新的和弦声音后即锤子重新打击琴弦的一刹那，制音器应该已制止了原来和声的声音，当手指继续保持琴键时，迅速重新踏下踏板，以保证肯定没有以前的和声被留在新的踏板中。在要求特殊音色或气氛性洪亮度的段落里，连音踏板如果被恰当地运用时，它可以制造出一个和声从另一个和声里面产生出来的效果，并可尽量减少尖锐的打击并避免声音的间断。它的运用不仅帮助和声的连接，同时也增强了旋律的歌唱性。

(3) 抖动或颤动踏板法

抖动（flutter）踏板通常也称为“颤动”（vibrato）踏板，即平时我们教学及演奏中的所谓的碎踏板。它是指踏板一种快速又相当浅的动作。它使制音器碰擦琴弦，从

而即不会使声音完全闷住，又会使琴弦不能完全的振动。抖动踏板法的制音器抖动动作应该越快越好，以避免声音中有阻塞或是砍断，任何时候不能让踏板在被抬起或完全踩下时发生碰撞。抖动踏板的应用价值首先体现在它减少了洪亮度，有些织体必须比正常情况下减少声音的洪亮度，如萧邦《船歌》OP.60中的颤音和贝多芬《奏鸣曲》OP.109第一乐章中，都使用了抖动踏板，它能够使渐弱的过程不至于产生力度层次的突然下降。其次，抖动踏板的使用会产生所需要的共鸣和音色，并且不会形成成堆的使用踏板的声音，使用抖动踏板的一个传统例子是萧邦《奏鸣曲》OP.35的整个最后乐章，它的轻薄的、不规则的模糊感，产生了令人毛骨悚然的“坟墓上的风”的效果。

(4) 提前踏板法

提前踏板法被称为“声学的”(acoustical)或“音色的”(timbre)踏板法。它是在一个作品或乐章的开始或是曲子的中间，当一个音符或和弦在静止之后弹奏时，演奏者希望能够有最大限度的丰满声音，在开始弹奏之前把踏板踩下去。它比先弹奏音符或和弦，再晚一刹那踩下踏板会产生更丰满的声音，因为当制音器已经抬起时，共振泛音会充分振动。贝多芬《第五协奏曲》OP.73第一乐章的开始，即是典型的提前踏板法实例。有着紧接在前面由乐队演奏的很强的降E和弦，钢琴开放的琴弦甚至在演奏者开始弹之前就已经拣起了共振的泛音了。另外提前踏板法的运用，还有利于演奏者保持不间断的洪亮度。假如第一个和声是在一个低的多的力度层次弹奏时，或有足够的时间完全消失掉，提前踏板法不会造成相反的洪亮度之间令人不愉快的撞击，如萧邦的《幻想曲》OP.49，作曲家自己就提供了这样的踏板运用。

(5) 部分更换踏板法

在钢琴演奏或教学中，演奏者往往会认识到更换踏板时，声音突然完全被止住是绝对不可取的，有时演奏者会希望从前面的一个音，或一些音带过来一部分音。即经过练习演奏者可能在发生一个强的洪亮的声音之后，立即用制音器快速的碰擦来消除不同量的声音。踏板的部分更换，在特定的作品中只有凭借演奏者个人的审美力和耳朵的敏锐性，才可以确定一个为产生恰当程度所需要的模糊而用的部分踏板更换，和一个使低音太干，并把有意需要带过来的洪亮度丢掉过多的踏板更换之间的界线。当一个低音的声部的洪亮度不能用手指来保持，而又必须保留下来做持续音进入下一个和声时，往往需要部分更换的踏板。德彪西的钢琴音乐中充满了许多这样的例子，如

《版画集》中的《雨中花园》。

(6) 半踏板及 1/4 踏板及 3/4 踏板

钢琴踏板运用中，任何从制音器在弦上整个停留到某种程度的碰撞都是需要的，它可以通过延迟制音器声音的部分释放会产生半踏板、1/4 及 3/4 踏板。第一、有些段落要求一种飘渺的似乎另一个世界的气氛，如贝多芬奏鸣曲 OP.111 第二乐章中，如果在十六音符上更换全踏板，就会产生有连线的成块的效果，另外速度太快又不允许每个三十二分音符上换踏板，而且抖动踏板会产生过厚的洪亮度，然而用 1/4 踏板就能够达到恰到好处的融合和织体的清晰。第二、在有些段落中当踏板更换之间和声保持不变，但又不需要共鸣的充分集结，半踏板是特别适用的，它会确保快速移动的和声不会变得太模糊，然而还会充满一种朦胧的气氛。慢速段落中断奏的和弦，往往必须稍微延长以避免过分干硬，如同由一个完全的管弦乐队在音乐厅中的演奏一样，而只有半踏板才是取得这种效果的有效方法。例如贝多芬《奏鸣曲》OP.7 的第二乐章，半踏板的正确运用防止了和弦材料听起来只是分解的和弦音型，它能帮助留作它作为一个旋律的真正特性。

(7) 手指踏板法

对传统连音踏板最有帮助之一的是一种叫做“手指”(finger)踏板法的技巧，它是指在不用踏板或踏板必须频繁变幻的一段时间内，用手指来保持住音符。这样演奏者可以把音保持住，可以造成是运用了更长的不间断踏板的错觉。首先常见的手指踏板法是作曲家通过写出更长的音符来指示手指踏板的运用，一个伴奏音型中更长时值的音符意味着手指踏板的运用，同时应注意这些音符应得到更多力度上的强调。它的运用避免了伴奏音型总体洪亮度的断裂，它往往需要用于在一个不变的和声上面解决一个不协和音之时。如李斯特的音乐会练习曲《叹息》。其次较难运用的手指踏板是用不出声的再次按下音符的方法，在一个支持着的和声中，有些音可以在它们最初弹奏以后被不出声地再次按下去，然后用一个新的踏板来抓住，如德彪西《沉没的教堂》。另外阿尔贝蒂低音(Albert Bass)以及其他分解和弦音型中，根据段落本身特点及作品的风格可从手指踏板中获益。如莫扎特 K.300k《F大调奏鸣曲》第二乐章，这样一个慢速、抒情的段落为避免这温暖而富有表情的抒情段落过分的干涩，左手阿尔贝蒂音型就需要手指踏板法，它要求有一个完全连音的指触以产生所需要的全踏板效果。

根据音乐风格的需要,在演奏中适当地使用的“手指踏板”,会将音乐演绎得更加清晰、更加准确。同时通过手指踏板的运用,还可以使音乐不至于干涩而使之富有光泽。所以说手指踏板是钢琴演奏中不同可缺少的技术之一。当然手指踏板的使用前提是演奏者必须有良好的触键技术和独立的手指弹奏能力,手指踏板与不能独立的手指、拖泥带水的滞留是完全不一样的,前者是高级技术的一种,而后者是低级的演奏错误。

2.2 钢琴踏板运用的表现性

钢琴演奏有赖于优美的音色去表达各种感情色彩,而踏板的每一次运用又都会对钢琴的音色产生重要而微妙的影响,正是因为它具有的特殊个性和作用,使踏板的运用成为一个微妙复杂的问题,以至于没有两位演奏者在演奏同一作品时使用完全相同的踏板法。而同一位演奏者也不会在每次演奏同一作品中使用完全的踏板法,这种现象的产生有着诸多的原因。只有知道如何使用踏板演奏,才会明白如何不使用踏板演奏。另外,这种技巧很难用符号完全表示出来,即使在作品上具体标记了踏板的踩法,也要依靠演奏者对音乐的理解,根据不同的琴、不同的场合,用敏锐的听觉加以调整。钢琴演奏者的乐感及听觉水平,决定了他的踏板用法。有的人不听或不会听自己的演奏,所以他永远无法掌握踏板的用法,踏板用得好坏与否,在一定时候是检验演奏家的关键因素,甚至可以说是演奏者技艺、修养的试金石。好的钢琴家,会根据不同的钢琴,不同的音乐厅、不同的作品、不同的心情、不同的演奏状态,他对踏板的用法不会完全一样,他的宽容度有时比手指上来的还多。

一、踏板运用要以作品风格为依据

踏板运用是表现音乐的技术手段之一,它不能游离于作曲家的思想,不能游离于作品本身。每一首音乐作品均有其特殊的风格,而同时期的作品也有其较具共性的风格特征。比如,巴赫的作品复调性强,声部多,有的地方为增加声部的横线条和歌唱性,完全靠手指弹奏是很难做到的,因而适当地使用踏板起到了不可缺少的作用。如平均律的一集《降b小调前奏曲》中的十六分音符,想要不用踏板天衣无缝的连奏是十分困难的,况且,声响效果也太干枯。很多钢琴家在演奏此曲时都使用了右踏板使重复音连接起来。为了保持复调的清晰度,踏板要用的极为细致、谨慎。必须注意演奏者首先是应用手指来达到尽可能多地连奏,然后再辅以右踏板;在演奏古典音乐如

海顿、莫扎特的作品时，踏板的使用是较少的，通常不采用全踏板，而采用“点一点”的方式。在他们的音乐中，织体的清晰度，句法和奏法是绝不能搞得含糊不清的。伴奏线条同样要求清楚，在旋律中又常出现分解和弦进行，因此不宜过多地使用踏板，要用也得富有技巧的做到在演奏中觉察不出的程度，有时采用短促的碰触踏板，可使沉重的重音更加富有表现力，以增加音色变化。发展到贝多芬时，踏板的运用就大大地增多了。贝多芬本人在他的钢琴作品中亲自写下了许多踏板的标记，它是要求将它办的使用达到可以感觉到的程度的第一位伟大的作曲家。在他的音乐中，用右踏板来完成连奏是毫不奇怪的。肖邦之后，踏板的使用就随处可见。他是踏板的大师，他以对音响和色彩的敏感，探索了踏板在声音变化方面的各种可能，创造出富有想象的踏板效果，使踏板成为演奏他的音乐时的一种最强有力、又随心所欲而微妙的表情手段。肖邦是使用踏板的先驱者，他运用踏板的目的是为了达到一种音响上的共鸣，增加音乐表现上的“色泽”，而不是为了连奏。在德彪西充满新颖意象的作品中，假如没有使用踏板是不可想象的。对于德彪西的钢琴作品，除了要了解他的艺术特征外，还要更多的研究作品中的踏板问题。德彪西的目标是将钢琴音乐从敲击型和断断续续的缺陷中解放出来。对于踏板运用，他在作品中踏板记号较少出现，因为及微妙的踏板用法难以用记号表达，它需要根据演奏者的修养、音量、音质、速度、声部处理、乐器的性能、和声效果、室内音响条件等因素决定。踏板的运用，从巴洛克时期，维也纳古典乐派到浪漫派、再到印象派，随着音乐历史的不断发展，踏板的运用也从无到有、从简单到复杂等等。诸如此类已渐成“法律”式的宏观问题，必须坚持，不可背道而驰。特别指出的是，因使用踏板的不恰当而改变了作品的意图当然也是不行的。

二、踏板运用要以声音色彩的需要为依据

不同的作品需要不同的声音色彩。踏板的主要功能是为作品的整体结构提供严密坚实、连贯通畅的低音基础，为优美如歌的旋律润声饰色。在演奏古典音乐中，为了声音清晰而使用了少量的踏板，往往以润色为主。在近、现代作品的演奏中，为了造成某种特定的声音色彩，达到犹如微风轻拂的效果，轻微的模糊是允许的，这有助于创造神秘的气氛。如，格里格的《特罗尔德豪根的婚礼日》，为了渲染欢腾气氛，右踏板在并不单纯的和声中保持了4小节之久。这正是作曲家自己特定的表现意图。利用和弦的延续做渐强，使周围琴弦产生的广谱泛音振动活跃起来，这种特别的延音踏板

用法是当踏板踩下去的一刹那制音器亦同时被提起，会有足够的声音留下来，从而使整个声音长生较强的效果。强后即弱的声音效果是通过先弹奏强拍上的和弦，然后让制音器轻轻地碰琴弦几次，逐步地制止声音直至达到所需要的弱的程度来实现的，但注意不能使声音产生断裂感，要极其细致地处理。如大家熟悉的贝多芬的奏鸣曲《悲怆》第一乐章开始处的四分音符和弦。在许多快速跑动的音乐片段中，如快速的音节上行进行，往往利用一个较长的踏板达到渐强的音响效果，如韦伯的《降E大调回旋曲》中所采用的方法。而在下行音阶进行时一般不能像上行音阶那样把右踏板长时间地保持，而必须考虑下行音阶所处的音域和力度层次。下行音阶在一个稳定的渐强持续到下一小节的强拍上时，踏板需要很快地更换几次，这样不至于破坏它的清晰度，已达到渐弱的音响效果。对于几次重复使用的同一音乐材料进行，采用不同踏板法，使声音产生色彩的变化是一个很好的手段。钢琴家约瑟夫·霍夫曼把这一手段提高到一个既富有想象力和极具个性的艺术水平上。

三、踏板运用要以和声进行为依据

一般来说，和声变换踏板也要变换，演奏者一定要了解和声的进行。不恰当的和声分析会造成选用不恰当的踏板，其结果是把不同的和声进行混为一谈，造成声音混乱。故在踏板使用前必须要分析作品的和声进行，使用时须在和声的每一次新的变化之前的一刹那间放掉，然后再弹新的和声的瞬间精确的在抓住。假如采用恰当的速度演奏，声音不至于有明显的间断。因为和声的响声填满了松开踏板时产生的缺口，使之成为清楚地换新踏板的可能。在演奏古典和浪漫派作品中，以和声为依据更换踏板是最常用的一种。手指触键后踏板稍后进行，这种敏捷的更换，增强了和弦的效果，避免了声音混浊不清。如肖邦的《c小调前奏曲》(OP28NO.20)运用“半踏板”保留低音，又使和声进行比较清晰。在演奏近现代作品中，为了造成一种特定的色彩，和弦的进行就不一定都换干净，而根据作品的要求、性质及所需要的音色确定踏板的使用。

总之，要认真分析弹奏作品时踏板的使用，有机地结合作品内容和风格特征来研究乐谱，使踏板的运用建筑在可靠的学术背景上，使演奏的音色因踏板的使用而更丰富、更悦耳。“放之四海而皆可”的踏板运用是不存在的，在精确些说，使用踏板的共同规则属艺术性踏板运用的范畴，故艺术中没有什么“放之四海而皆可”的道理。运

用恰当的踏板技法能把音乐内部的结构、句子勾画出来。这里最关键的还在于演奏者对音乐的理解程度和耳朵的敏锐程度，同时脚的技术训练也是不可忽视的。钢琴踏板运用得好与坏是已上诸多方面有机配合的综合体现，因此，我们应深入探讨踏板的使用，发挥踏板的魅力，使之真正起到钢琴灵魂的作用。

2.3 踏板运用是技术性与表现性的高度统一

钢琴踏板的运用具有较强的技术性和表现性，在钢琴演奏艺术中，他的运用是技术性与表现性的高度统一。钢琴踏板使用对演奏者来讲是有原则和要领的。踏板的正确运用会对钢琴演奏起到美化的作用，它可使音乐充满活力，富有生气，使钢琴演奏更加光彩，更加迷人，而无原则、无要领的错误运用，无论从技巧和艺术表现方面，都会对演奏产生缺陷，将一首美丽的乐曲弄得面目全非。

首先，我们应该把踏板运用看作是一种重要的表现手段，认清踏板的出发点和目的所在。从踏板的产生和发展繁荣历史进程中，我们可以看出，踏板是在一定的审美趣味的驱使下，为丰富钢琴音乐色彩变化而产生发展并合理科学地运用的。因此，它的出发点和目的就是增强钢琴音乐的艺术表现力，具体一点说，就是为了塑造艺术形象、为了音乐艺术情感的表现。在音乐作品中，不同的音乐情境引发了演奏者不同的情趣和情感体验，这种体验通过各种演奏手法和技巧的体现传递给欣赏者，从而引起欣赏者的情感共鸣。演奏者通过踏板的使用，可以使音色、和声织体等产生多种多样的效果和丰富多彩的变化，这些变化一方面来自演奏者对作品的情绪和情感体验，而在另一方面又进一步引起了欣赏者的情趣和情感体验的共鸣。总之它成了一个表情的媒介，给钢琴演奏蒙上了一层人性化的面纱。

然而，仅仅强调钢琴踏板运用的表现功能和目的是不够的，要想全面地真正发挥其在音乐艺术中的技术功能，实现其最终的目的，必须采取合理而有效的手段，经过系统科学的技术训练。这是我们要强调的另一个重要方面，也就是要正确认识踏板技术训练的地位和作用。有的钢琴演奏者片面地认为，踏板技法既然是一种表现手段，那么只要领会到作品中体现的情趣和情感，并明确自己想要的表达的效果就是够了。但是事情没有那么简单，如果不经严格而细致的技术训练，演奏者和学习者会很难随心所欲地控制每个踏板，也很难恰到好处地通过踏板运用来获得自己想要的技巧或

风格上的效果。所以说，钢琴踏板运用的技术训练是发挥踏板运用的表现功能，实现踏板运用表现力的必要途径、前提和基础，同时这也是钢琴踏板教学中的首要任务。任何学习者和演奏者要想恰当地掌握娴熟的踏板运用，都必须经过这样的技术训练过程。但是学习者和演奏者在艰苦的训练过程中，也要避免一个误区，就是不要把踏板的技术本身当成目的，这种误区在实际中是存在的，这样很不利踏板的学习和运用。

总之，踏板运用是一种演奏技术，体现出表现性和技术性两方面的特征。踏板运用是丰富演奏音色的工具，它为艺术性的演奏提供不可缺少的背景。踏板应用于不同创作和演奏风格时，应从更为广泛的背景中加以理解，通过踏板的运用，钢琴演奏的音色获得了丰富多彩的变化，通过丰富而又互相冲的共振泛音的混合运动来丰富钢琴音乐的音色。它的这个特殊作用可视为歌唱家或弦乐演奏者的颤吟或揉弦，由于音色的丰富和变化也增加了音乐的表现力，使音乐或激动或平静，或喜悦或忧伤，各种微妙的心理情绪和情感变化都淋漓尽致的表现出来，准确地表现出音乐作品的思想内容。踏板不仅是一种表现手段，同时是一项演奏技术，怎样运用和什么时候运用踏板来提供某些效果，几乎是一辈子要研究的问题，从一开始演奏者就应追求用踏板去获得有如画面中最微妙精致的阴影般的气氛，踏板研究始终是最有趣的实验和意想不到的不竭的源泉。可悲的是许多的人却把踏板的技术运用作为一种掩盖缺点的手段——一件遮盖错误和不良触键的外衣。世界著名钢琴家布伦德尔（A·Brindley）曾经极幽默形象的指出“踏板不是葡萄架上的叶子，不能像葡萄叶子遮住一串串的葡萄那样，妄想用踏板来掩盖我们演奏上的不足和缺陷”^①。踏板的运用技术性体现为即便是帷幕也不是用来掩盖东西的，而且为装饰或保护而使用的。

最后，在钢琴踏板运用上，用耳朵倾听我们自己演奏是所有演奏的基石，也是使用踏板技巧的坚固基础。指导运用踏板的人体器官是耳朵！因为历史的事实和作曲家的意图，可能由于某些一时的因素，诸如眼前的乐器，演奏空间的大小和音响效果，甚至演奏者的情绪，都需要对踏板的运用加以修改、调整，脚不过是个仆人、执行者，演奏者的耳朵最终是评判员，是先导、裁判和最后的判断标准。

^① 《钢琴艺术》，人民音乐出版社，2004年第8期第20页。

第3章 踏板在不同历史时期钢琴作品中的运用

钢琴演奏艺术中,演奏者要获得踏板运用的艺术性,就必须首先掌握一定的基本踏板技巧。但是,只停留于掌握踏板技巧本身仍将是残缺不全的,因为当踏板艺术应用于不同的创作和演奏风格时,应从更为广泛的背景中加以理解。踏板运用也许比键盘技巧在风格上的考虑更为密切相关,如果离开了对具体作曲家特有的踏板处理的理解,那么对踏板运用本身的了解无论是多么全面和彻底,在运用上终将会有局限的。针对这一因素的考虑,本文试图对踏板及运用作更广泛的表述,并把这些技巧与十八、十九、二十世纪的代表性作曲家的作品联系起来论述。早期作曲家巴赫的键盘音乐是为其他乐器写的,那么应该如何掌握呢?海顿和莫扎特等作曲家在其钢琴作品中几乎未留下踏板记号,其它作曲家如贝多芬,他的作品中仅有不完整的或众说不一的踏板标记,又该如何处理呢?即使在十九世纪浪漫的作曲家的钢琴作品中,虽然标有较多的权威性踏板标记,那些记号也时常是前后矛盾的,演奏者如果单纯通过印刷的谱子去寻找踏板技法,那么必将在印象派作曲家德彪西的音乐中遇到不可逾越的困难。由于水平所限,本文仅选择少数代表性的主流作曲家,并联系他们的音乐风格来进行踏板运用的讨论。

3.1 巴洛克音乐时期巴赫钢琴作品踏板的运用

巴洛克音乐指17世纪初~18世纪中叶这一时期的欧洲音乐文化,此时欧洲各国正处于封建制度向资本主义制度过渡的时期,在这个变革的年代,君主专制与新兴资产阶级力量之间,旧教徒与新教徒之间的斗争激烈。这些矛盾使得巴洛克艺术充满活力,具有火一样的激情,音乐艺术彰显了人文主义和理性主义的色彩。巴赫是巴洛克时期最重要的代表人物,由于他的杰出艺术成就,使巴洛克时期的器乐获得很大发展,巴赫的钢琴音乐在器乐创作中占重要地位,它不再从属于声乐而取得完全独立的地位。在巴赫以前钢琴多用于伴奏,而在家庭式的沙龙中所弹的钢琴曲,是一些娱乐性的舞曲及标题小品一类的曲子,很少有较大规模的具有重大意义的作品。巴赫的钢琴音乐,无论在内容上或题材风格上,都使这种乐器超越宗教的范畴,开始严肃地描述起重大的生活现实,而表现出深刻而伟大的思想感情。巴赫在钢琴音乐方面的伟大功绩不仅

是对钢琴演奏的指法运用方面的革新，更重要的是《平均律钢琴曲集》的创作，这套乐曲是键盘艺术的经典，是复调音乐不可预约的典范，堪称钢琴艺术的《旧约全书》。

①

3.1.1 巴赫钢琴作品的风格特点及音乐性质

在巴赫时代，还没有公开的演奏，没有演奏会形式，键盘音乐是在私人范围内演奏的。当时的情况是，不仅多数作曲家是键盘乐器演奏家，而且几乎每个职业键盘乐器演奏家都是一名作曲家。巴赫的风格产生与他那个时代音乐生活的特点是分不开的。他的作品不是为广大听众而写，而是为他自己，为他儿子，以及为他的学生的演奏小组写的。几乎所有巴赫的钢琴音乐作品都是为了教学的目的，他的《创意曲》最根本目的是教学上的，而《平均律钢琴曲》是键盘技巧发展的历史中最伟大的教学法的作品。它不仅是键盘演奏训练方面，又同时是曲式及作曲技术方面的丰富宝藏。由于创作和键盘训练方面不可分割的联系，由于风格及技巧的融合，使巴赫的键盘音乐表现为既是主观内向的，又是客观理性的。巴赫在《平均律钢琴曲》前面的题词中写到：“献给愿意学习的年轻音乐家，也为了那些已经成熟的音乐家的愉快享受”。可以看出，巴赫的音乐是为演奏者而写的，是在对演奏者说话，因此其风格特点是沉思的、哲理的。它要求情感的闪耀，却总是在理性的思维中找到平衡。巴赫的音乐想象是异常丰富的，但占主导的并不是戏剧性的特点。在巴赫音乐中感情表现最强大的段落，其表现手段仍然主要是思索的，而且强化到了前所未有的高度和深度。

在巴赫的音乐中，当时最进步的是和声运用和传统的横线条结构和谐地结合在一起。在他的作品中，一个个具有特性的主题，通过运用当时十分典型的和声序列进行的手法，进行既合乎逻辑而又十分自由发展。正因为如此，使巴赫的音乐具有即兴的性质。巴赫本人是一位杰出的即兴演奏家，在青年时期，就是享有盛名的管风琴和古钢琴演奏家，经常到各地旅行演出。他能根据一个主题，用最复杂的复调手法即兴演奏两个小时。这一特点反映在他的作品中，巴赫把音乐创作作为一种沉思的艺术，在即兴式的由衷的亲切感中，充分发展了复调织体的可能性，展示了复调音乐所特有的深刻而强大的表现力。

① 蔡良玉著：《西方音乐文化》人民音乐出版社，1999年版，第136页。

巴赫的大部分作品是为演奏者自己弹，或为极少几个其他音乐家听而写的，有些甚至好像不仅是为听，而是为思考，其中许多更为复杂的细节只有演奏者才能最充分的体会到，而且只有当演奏者的手指真正感觉到之后，才能完全掌握其意义。巴赫作品的奇妙之处在于各声部之间的关系以及他们之间的相互作用。莫扎特曾经说，巴赫的赋格必须用较慢的速度演奏，否则主题的依次进入时是不易听见的，但演奏者本人总是能够通过自己的手指来感觉它们，他的手指必须以真正敏感的指触来分别并清晰地表现每条音乐线。

巴赫把他卓越的演奏才能和高超的创造力量天才地结合在一起，其中强有力的独创性和理智的控制，完美地得到平衡。作为一名技巧演奏家，使他在世时获得几乎传奇般的盛名，而作为一个伟大作曲家的艺术成就，使他占有了一个极不平凡的历史地位。

3.1.2 巴赫钢琴作品踏板的运用

英国著名钢琴家彼得·库伯在他的《钢琴演奏风格》一书中讲道，“弹奏巴赫作品时，若要禁止使用钢琴的延音踏板，则是对于楔槌键琴和羽管键琴的声音非常无知。古钢琴上有着钢琴所缺少的声音的持续性。若用踏板使得各乐章模糊不清，这当然是非常愚蠢的。但是若遇到用手难以连接或者在慢乐章中旋律加以衬托的地方，踏板可以帮助双手成为它机敏的助手”。古钢琴和羽管键琴的声音有一定的自然延长，不像有制音器的钢琴那样干，因此今天当我们用钢琴演奏巴赫的音乐时，完全不用踏板是毫无理由的。但古钢琴没有延长音的踏板，因此在演奏早期钢琴音乐时，要避免违反时代风格的错误踏板运用，应以准确的审美情趣和审美力来审慎地运用。19世纪音乐中使用踏板是为音响的需要，为积蓄共鸣，保持长的低音延续音，使和声更加丰满等，不怕音型混合效果。但巴洛克时期的复调音乐。要求对位声部的清晰，而且每个声部各自独立，有不同的奏法，以保持其不同特点，因此不能使用踏板来造成“和声的云雾”，使织体模糊。

演奏巴赫作品，使用踏板时要格外小心注意。遇到手指难以达到连奏的地方，可以巧妙地用踏板来连接，但这时只能用很短的踏板，有时仅仅踩到只要使制音器稍微离开琴弦，便可达到所要的声音效果。要注意踏板的使用不能影响声部原来的进行，更不能使音重迭起来，造成和弦效果，把横的线条变成竖的关系。有时为了音色的需

要可以用踏板使声音更加丰满和歌唱，但必须考虑到同时进行的各个声部。如果一个声部可以用一些踏板，但由于同时进行的其他声部，也许就只能很短地碰一下踏板。

有些长音或长的和弦，虽然从和声或声部进行方面，都有可能用一些踏板，但为了风格的需要，仍不能过多地使用踏板，使共鸣过多地积聚起来。同时，要平衡好使用踏板和不使用踏板的声音，使其没有明显的音质变化。这种时候，可能要在长音或和弦弹出以后稍晚一些再踩下踏板，缩短使用踏板的时间。有时则需要把踏板踩得浅一些，如意大利协奏曲第2乐章。有时为了突出节奏特点，为帮助“点”出重音，可以轻快而短促的碰一下踏板，使音乐更加充满活力和光彩。例：意大利协奏曲第一乐章。在大部分终止式中，为了使和声的解决更为圆满，大多可以使用踏板。而在一些有即兴特点的部分更可以充分地使用踏板。例如平均律曲集第1集，第5、6首前奏曲的结束部分。至于个别乐曲如平均律曲集第1集，第20首赋格的最后几小节，有一个非常长的延续音，也许当时是为了有脚键盘的乐器所写的，在钢琴上弹奏此曲，可以适当使用长一些的踏板，或用持续音踏板来保持住低音。

在巴赫的音乐中，如果找不到一个正确使用踏板的方法，最好的办法是开始弹一首乐曲时，完全不使用踏板。把当时音乐所要求的句法、奏法都完成时，然后可以为了音色的目的或其他原因在有些地方加上一点踏板。但是要非常小心不要把已经获得的句法和奏法弄模糊了，或是自相矛盾，更不能影响各声部横线条的进行。通过加以谨慎处理，我们会发现，需要用并可以用踏板的地方为数之多，甚至每个十六音符上用踏板也是可能的。这样，就可以掌握在演奏巴赫音乐中符合风格的踏板用法了。

3.2 古典主义音乐主要作曲家钢琴作品踏板的运用

欧洲古典主义音乐是指18世纪下半叶~19世纪20年代在维也纳形成的以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的“维也纳古典乐派”作曲家的音乐。欧洲古典主义音乐是在巴洛克音乐成果的基础上，结合新时期的新思想、新观念和新的审美要求，在更高的阶段上追求情感与理性的平衡、严谨完美的形式与深刻思想内容的结合而形成的。欧洲古典主义音乐乐派的形成是有着独特的社会和文化背景及基础的，他们的世界观和艺术观的形成是和他们所处的历史时代和社会环境分不开的。当时德奥虽然仍处于教会和封建政统的统治下，政治及经济上十分落后，但在整个欧洲的资本主义进程的影

响下，在意识形态领域蓬勃兴起了启蒙运动，哲学、诗歌和文艺评论获得了极大发展，出现了一大批著名的思想家和文学家，他们不仅提出了自己的政治思想，人生哲学和艺术主张，同时又广泛地传播了法国资产阶级启蒙学者的进步政治主张，伦理道德和美学思想，这一切都对欧洲古典主义乐派作曲家产生了积极的影响。尤其是18世纪末爆发的法国资产阶级革命，给贝多芬的思想和创作留下了深刻的印记。

3.2.1 欧洲古典主义时期钢琴作品的风格特点及音乐性质

海顿、莫扎特和贝多芬的音乐作品在思想上有着共同的基础，他们都经受了欧洲启蒙运动以来的社会进步浪潮的熏陶，都具有乐观主义的生活态度，在艺术上他们遵循了现实主义的创作原则，作品具有生活的真实性和鲜明的时代感，他们的创作挣脱了教会和宫廷的束缚，具有鲜明的人道主义倾向，同时他们的作品以质朴通俗的音乐语言同人们交往，成为广大社会公众的精神财富。欧洲古典主义音乐时期的共同艺术特色是在他们的作品中确立了主调和声风格的主导地位，同时又创造性地运用了复调对位手法，他们强调理智支配情感，两者统一和平衡，他们的音乐既思路开阔、同时又逻辑严密、形式严谨。他们的作品内容充实，往往悲剧性和喜剧性交织，严肃与诙谐配合，创作技巧上精益求精，达到了前所未有的高度，同时又锤炼了平易通俗的语言，他们在艺术作品中，把曲调的作用放在首位，把具有一定思想情感和艺术特征的曲调构成作品主题。同时创造了动机展开的发展手法，他们艺术作品的艺术手法和创作成就成为反映丰富生活内容，具有高度艺术概括力，贯穿统一，逻辑严密的体裁和形式。在欧洲古典主义音乐时期，近代钢琴的制成具有头等的重要意义，它丰富的表现力在作曲家手中得到了极大的发挥。海顿、莫扎特和贝多芬的钢琴作品至今仍是各国钢琴家，钢琴学生演奏和教学的重要曲目。他们的钢琴音乐成就构成了18、19世纪之交世界钢琴音乐文化的高峰，至今仍然具有无穷的生命力和强烈的艺术感染力。

海顿、莫扎特和贝多芬虽同属古典乐派，但他们之间在创作上有着密切的继承关系，在创作风格和特征上各具鲜明的个性，这种个性在音乐气质，体裁选择和语言手法上都有明显的表现。在海顿音乐中，明朗、欢快的情绪占据主导地位，这和他广泛地使用民间音乐素材，反映新兴市民的精神面貌密切相关。他的钢琴作品多为古钢琴而作，构思开阔、曲调优美细腻，表现内心世界方面深具魅力，变化多样的音乐作品曲式结构，大胆新颖的和声转调，富有动力性的节奏，宽广的音域，鲜明的强弱对比，

使音乐具有立体感，作品具有不同倾向与个性。

莫扎特早年作品被贵族宫廷情趣的影响，具有精致典雅的风格，后期的创作交织着抒情和戏剧性的因素，反映了他要摆脱对贵族的依赖而自谋生路的种种生活体验。他的钢琴作品充满热情和容光焕发的明朗乐观情绪，音乐语言通俗易懂，亲切、质朴，具有技巧性因素与诗意音乐内容的高度结合与统一。音乐风格均衡自然和谐，首先体现于诗意的美妙旋律，他把德奥民间音调 and 意大利抒情风格融合在一起，创造出莫扎特式的善于歌唱性的洋溢着诗意的美妙旋律，他的旋律性质丰富多彩，有如温柔典雅的、细腻优美的、宁静安逸的、纯朴甘甜的、轻盈质朴的以及刚毅热情的音乐，另外在其钢琴作品中的艺术特征还体现于富有戏剧性思维和清晰的主调和声风格上，在莫扎特的创作中获得了新的生命，钢琴音乐具有典雅精巧、细腻抒情的室内乐风格，从而使音乐形象更富于表现力和美的魅力。

贝多芬的创作是世界音乐艺术的最高峰之一。贝多芬音乐的突出特征是“通过斗争，达到胜利”英雄般的毅力和热情。音乐风格呈现出严肃的社会性，鲜明的英雄性及戏剧性，浓郁的生活气息与群众性，民族传统与鲜明时代特点。他继承了德国从巴赫以来的音乐传统，巴赫的赋格艺术，海顿的动机展开手法，莫扎特的旋律活力。贝多芬不但把古典乐派成就推向高峰，并为 19 世纪浪漫主义乐派间引出蹊径，他的艺术成就就像一座横跨欧洲古典乐派和浪漫乐派间的巨大桥梁，贯通音乐史册。不愧为“集古典主义之大成，开浪漫乐派之先河”的大师。他的钢琴作品大大发挥了钢琴的力度对比，戏剧性地渐强和突然的弱奏，发挥了高低音区的不同音色变化，他的钢琴曲具有管弦乐队的力度和表现力，以热情豪放，对比强烈的交响性而著盛于世！其 32 首《钢琴奏鸣曲》与巴赫的《平均律钢琴曲集》相齐名，具有经典性的历史地位，被称为现代钢琴音乐的《新约全书》。

3.2.2 古典主义时期海顿、莫扎特、贝多芬钢琴音乐作品的踏板运用

第一、演奏海顿与莫扎特作品时踏板的运用

在现代钢琴上弹奏海顿和莫扎特作品时踏板的使用也是有疑问的，因为他们的最早键盘作品是为古钢琴而创作的，但不可否认十八世纪最后三十年的所有钢琴已装备了“膝部杠杆”。海顿 1794 年作的 (Hob·XVI) 50 中《C 大调奏鸣曲》已有了踏板法的标记。莫扎特虽在作品中未写过任何踏板标记，但史料可查他对踏板结构是非常

热心的，可见莫扎特与海顿已可能或至少都有限地使用了当时的钢琴踏板。在今天的乐器上，演奏者应始终牢记，在莫扎特和海顿的钢琴音乐中织体的清晰度，句法和奏法决不能含糊不清，如同在钢琴上弹巴赫一样，在海顿或莫扎特中使用踏板必须感觉不出来。

在演奏海顿和莫扎特的钢琴作品时，演奏者应首先不用踏板来学习音乐，所有演奏法应单独用手指完成，尔后可以为了音色而少量使用并增加踏板，或为使一个难于应付的连奏变得极为容易而且短时间使用。海顿与莫扎特的音响形象务必保持纯洁、清晰，即应反对根本不用踏板，不追求音质优美，不追求动听的禁欲主义式的表演，更应反对歪曲他们的基本风格，过多过长地任意踩踏板，特别是当旋律由分解和弦构成时，以及左手在低音奏分解和弦时，决不应踩满踏板，使旋律线的轮廓模糊、消失或形成一片的和声效果。可多用“点一点”式的短踏板、半踏板或使手指在需要强调的音上多保留片刻的手指踏板法。

第二. 贝多芬钢琴作品踏板的运用

贝多芬的钢琴作品“与一般的大不相同，似乎要独自开辟一条崭新的道路”，^①，贝多芬是要求踏板的使用达到可以感觉到的程度的唯一的一位作曲家。贝多芬自己的踏板记号始终出现在他所有涉及钢琴的音乐中，对于他的踏板用法程度、性质或实际应用方面他极少留下疑问。他对踏板在钢琴作品中的意义是非常重视的，例如在 OP59 《献给爱丽丝》这样一个非常简短的草稿中，贝多芬并不费心地去插入力度或连线记号，但绝不厌其烦地自始至终仔细地标记了踏板法，对此他“很显然地视其为这对于声音的洪亮度是必要的”。用右踏板来完成连音弹奏，在贝多芬音乐中是毫不奇怪的。首先，虽然在贝多芬的整个生涯，他一直希望在他的钢琴中有更多的东西，然而他仍然是在为他所知道的钢琴写作，而不是为今天的乐器，特别是更少的传送力量以及音域之间更大的区别问题，会不时地影响踏板法。其次，贝多芬作品中踏板的标记很多，但这不应作为可以毫无选择地使用踏板，或不去了解作曲家最希望为他的音乐做些什么的一种许可。再次贝多芬作品的踏板标记并非被固执已见地使用的，因为要逐字逐句地坚持贝多芬的踏板标记用于现代的共鸣较好的钢琴来达到这种享受并非是最好的，它只能被作为基础，根据会影响任何踏板法建议的一般因素——乐器大小，力度

^① 闫学智著：《弹琴手形和打键方法》，河南大学出版社，1988年版，第3页。

变化，速度，演奏者个性等等，用“听觉”来载决并使用才是最关键的。

3.3 浪漫主义音乐主要作曲家钢琴作品踏板的运用

浪漫主义音乐是 19 世纪初，开始发生在欧洲的一种新的音乐潮流和创作风格，它的产生有着深刻的社会历史根源。法国大革命后欧洲大陆封建复辟的情势，特别是随后兴起的欧洲资产阶级民主运动和民族运动，为这种音乐潮流的产生和发展提供了肥沃的社会历史土壤。它同发生在文学艺术领域的浪漫主义思潮存在着密切的关系。在浪漫主义时期钢琴演奏技术空前提高，发展成令人耳晕目眩的超级技术，钢琴作为最适合浪漫派感情表现的乐器而受到社会的欢迎，真正意义上的“钢琴独奏会”也是从这个时代开始了。浪漫主义是对传统，古典模式和束缚个性的种种权威的反叛，重视个性主观世界和情感的自由表现和抒发。浪漫主义音乐的突出特点是重视个人情感抒发，他们的创作灵感来自他们个人的情感世界，来自对大自然的微妙观感，触景生情；来自诗歌戏剧，绘画等姊妹艺术的启迪；来自神话传说和民间文字引发的幻想和想象。浪漫主义音乐带有鲜明的感情色彩，人类情感世界的无限丰富性，从极其平静到极其热烈都得到了充分的表现。浪漫主义钢琴音乐最伟大的代表是波兰的肖邦和匈牙利的李斯特。

3.3.1 肖邦、李斯特钢琴作品的风格特点和音乐性质

浪漫主义音乐时期，在钢琴艺术上最富于个性和独创精神。肖邦以“钢琴诗人”而著称于世，肖邦音乐的浪漫主义气质，特别体现在他的作品中蕴藏着的那种热烈的、发自内心的情感内容。它时而汹涌澎湃，势不可挡，时而含蓄温存，亲切委婉，深深地打动了人们的心灵。在波洛涅兹舞曲，玛祖卡舞曲等作品中，对祖国的热烈的爱，悲愤的亡国之痛，流亡异国的思乡之情，通过具有浓厚民族风格的音乐语言深刻地表达出来。肖邦音乐中所包含的这种民族气质，大大丰富了欧洲浪漫主义音乐的宝库。他的创作极为丰富，在钢琴作品中，他除了采用古典传统形式外，还运用了过去不上经卷的体裁，如玛祖卡、波洛涅兹、夜曲、练习曲、叙事曲等，并把它们提到了前所未有的艺术高度。其中最具有民族风格的玛祖卡，贯彻了他整个创作生涯的始终。叙事曲是浪漫主义作曲家偏爱的体裁，肖邦第一个将它引到器乐领域，夜曲这种常常带有感伤情调的体裁，在肖邦的创作中渗进了戏剧性色彩，他的练习曲，前奏曲等也以崭

新的面貌出现。肖邦的作品保持着古典传统的严谨和完美，具有极其大胆的创新和发展。肖邦是一位真正的钢琴诗人，他的许多钢琴作品是声音艺术的杰作，它极大地推动了浪漫主义钢琴演奏艺术，创造了19世纪浪漫主义最理想的钢琴风格，对钢琴这一乐器的艺术性开拓具有独创性，为钢琴的历史开创了一个新时代，对整个钢琴文献做出了独特的贡献。他的艺术植根于民族艺术的土壤之中，以其丰富多样的形式体裁，真挚亲切的旋律，还有节奏，速度上的复杂多变、和声调式上的新颖独特、钢琴织体写法的细致精美构成了特定的波兰风格。这一切被视为珍贵的艺术遗产，得到世代人民的尊重。

李斯特是匈牙利著名的作曲家，钢琴演奏家，他以“钢琴之王”而著称于世。他的作品以浪漫主义、民族精神和现实主义精神相互结合，并得到更高发扬，从而使他的创作具有自己独特的个性。他一向坚持主张音乐艺术应该发挥其社会作用，特别强调音乐创作中崇高的思想内容与生动具体形容的结合，极力拥护标题音乐，并以实际创作来体现这种美学思想。李斯特钢琴作品的风格充满了热情，宏伟的气势，又具有富于诗意的描绘。他的丰富而独特的表现手法使钢琴音乐获得了管弦乐队般的效果，大大扩展了钢琴音乐表现生活的可能。他的钢琴作品鲜明反映了他对于祖国、对于人民、对于生活、对于自然的热爱，同时也表现了匈牙利人民对于美好生活的热烈追求，以及他们的热情奔放的民族特点。李斯特的20首《匈牙利狂想曲》是浪漫主义钢琴音乐的最具代表性的作品。这些吸取了马扎尔人和吉普赛人的音乐素材并经过精细的艺术加工和辉煌的演奏技巧创造的乐曲，具有浓厚的民间情趣和色彩，时而精神豪放、时而清新柔美，别具一格。李斯特作品的现代钢琴表现艺术风格和有标题性原则及交响性思维构成了其作品独特的艺术风格。

3.3.2 肖邦，李斯特钢琴作品中踏板的运用

肖邦是使用踏板方面的一个真正先驱者，在他之前没有一个钢琴家如此巧妙地使用踏板。肖邦经常使用踏板，并通过天才所赋予的一种直觉，知道什么时候踏下去它和什么时候抬起来。肖邦反复对他的学生说，“正确地运用它需要一生的学习。”并要求严格地、最大限度地节约使用踏板。他在教学生弹奏乐曲时，往往要求开始阶段完全不用踏板，等到对音乐有了一定理解时，才根据乐曲内容及声音的需要仔细地运用踏板。对左踏板的运用，他说，学会不用左踏板的帮助而弹好一个渐弱，以后你可以

再加上。熟悉并听过肖邦演奏的波兰钢琴家列金斯基谈到，肖邦同时使用两个踏板时达到十分完美的程度，使一些装饰更加美妙、悦耳。如：《即兴曲》第一首第35小节开始的中段，声音需要轻柔的地方。在等音转调中，以及声音或音色有微妙变化时，肖邦往往不经过渡地从右踏板转到左踏板，使这样的段落有一种特殊的迷人之处。如：《f小调协奏曲》慢板乐章第一小节的降E上。在一些清纯、圣洁的旋律处肖邦经常使用左踏板，使人们感到几乎脱离了尘世。如：《谐谑曲》第一首的中段。

肖邦钢琴作品必须根据钢琴本身，演奏环境以及演奏者自己的触键来调整踏板技法。首先，踏板应经常在拍子后面换，即所谓的“切分”或“连音”踏板，当作品中中声低音不能用手指延续时，必须用踏板抓住它，低音区用踏板时要比高音区更薄些，要用半踏板，高音区用半踏板在音色和轻微的模糊方面也很有效果。其次，为快速音阶段落和为了在最终的和弦发声之前，在一个厚的织体中使和声清楚时，建议用抖动踏板法。用回音、波音、颤音和快速经过的音，邻近的音或倚音的旋律，也要用抖动踏板来弥补许多靠近的不同洪亮度的积聚。在音阶段落中使用踏板，会给音乐带来光彩和华丽，并避免音色太干。另外弹奏有踏板的断音要和不用踏板弹奏它们时，使用同样的指触和击键。用踏板的断音，比有踏板而用连音弹奏完全相同的音，有轻微不同的音色。踏板经过给音以冲力，并在不少音乐中，把踏板保持经过休止等，这种标记是有充分理由的。肖邦音乐的踏板没有“一般地”正确的踏板，它的运用要听从一个锐利敏感的耳朵的命令，而不是一套不容变更的规则。

李斯特是所处时代的伟大音乐创新者之一，是十九世纪第一位承认和欢迎新发明的踏板出现的作曲家。从李斯特的钢琴作品中见到的暗指踏板效果以及明确的踏板标记足已证实，他已具备了远远超过其时代的对踏板法的理解及运用。第一、李斯特钢琴踏板要求丰满，充足的使用。在他的钢琴改编曲中，大量的或几乎经常使用踏板是绝对必须的，在所有长的旋律音上，特别在没有被下面的和声材料所支持的高音区，应使用踏板。第二、李斯特的踏板即使在一连串不相融的和声过程中，也用长踏板来使其产生大量的洪亮度。他的许多踏板标记遵循一种把下面和声或暗指的持续音留下来的预期格式。第三、在描绘音乐的形象方面，对踏板的使用是惊人的，它能把一个音乐的和声和一个诗意的思想联系起来，他要求长段的踏板使用，作为模仿其他乐器或唤起印象主义的音乐以外的声音效果的一个手段。总之，李斯特的踏板标记经常指示一

个特殊效果，而不是普通任凭演奏者自己处理可以做到的一个习惯用法，任何数目的这种特殊效果都可以被找到，他们有许多反应了明确的、诗意的、形象的、甚至哲学的思想。

3.4 印象主义音乐时期德彪西钢琴作品踏板的运用

印象主义音乐指19世纪末20世纪初由法国作曲家德彪西首创的一种音乐风格。在德彪西之前，印象主义的音乐因素已显露出于萧邦和李斯特的作品之中。萧邦充分认识到色彩的价值，复杂、朦胧、属于色彩的和声，并将其作为音乐中的一种独立的因素，他对钢琴音乐的细致要求和踏板的出色运用，对印象主义钢琴音乐有重要的影响。李斯特的某些作品标题的本身就含有印象主义的性质。如《鬼火》表现了光的快速运动，东方音乐也是印象主义音乐的重要材料。印象主义音乐的产生是从后期浪漫乐派和民族乐派中演变出来的，同时又是在象征主义文学以及印象主义绘画的影响下发展起来的。印象主义音乐反对后期浪漫乐派以自我为中心的英雄崇拜，以及音乐过度庞大膨胀，它从当代法国的社会背景、心理特质和美学观出发，力图恢复法国音乐明晰而典雅的特征，追求艺术形象的真实与新颖独创。印象主义音乐崇尚柔和，抑制，排除过分的激情，避免文字性的铺叙，借助标题和丰富的色调变化引起联想，含蓄的暗示多于热情直率的表达，强调朦胧的感觉印象和变化多端的气氛。德彪西认为音乐比绘画更能有效地把印象主义的理想付诸实践，绘画虽能表现光的静止流感，而音乐却能表达光的流动变化，创造出不间断的光的流动。

3.4.1 德彪西钢琴音乐的风格特点和音乐性质

20世纪的西方钢琴音乐是从法国的印象派开始的。印象派音乐家认为音乐不再是抒发内心情感的手段，而是用来描绘瞬间印象，给人们以听觉上的享受，音乐的最终目的在于音响与音色。所以，他们的音乐思维方式，不再以各种材料形态作合乎逻辑的组合，而是把不同的色彩与音响做平面的绘画式的并列，用响度代替展开。音乐统一的效果不是通过结构的有机组织来达到，而是通过不同部分之间相似的性质与色彩的功能来获得。在所有的独奏乐器中，钢琴最具有和声与音色精细变化的功能，所以，钢琴是印象派作曲家最喜爱的乐器。在晚期浪漫主义将钢琴音乐朝着交响化、巨型化的极限发展之后所出现的印象派音乐，即人们带来了全新感觉，它使人疲劳的听觉与

情感得到了休息，在大自然水、风、光的世界里去享受。印象派音乐家把钢琴当作无槌乐器，在钢琴的弱音世界里去寻找不同凡响的音响效果。在他们的钢琴作品里运用节拍、力度、速度与术语都是从音乐色彩的要求出发的，弹奏印象派的作品，需依靠既细致的触键和灵敏的色彩度，追求非物质的声音与梦幻般的印象气氛。

首先，摆脱浪漫主义音乐，显示出新的技法与音乐风格的是以德彪西为代表的印象主义音乐。德彪西的音乐给人们的听觉带来了全新的概念，他不仅在创作手法上对浪漫主义的传统进行了大胆的改革，而且在音乐表现的美学观念上有了重大突破。德彪西一生中写了大量的作品，其中包括歌剧、交响乐和清唱剧以及很多歌曲和室内乐作品，而钢琴作品则是他音乐创作中最为重要的部分。钢琴音乐之所以在人们心目中占据首位，是因为德彪西在扩充钢琴曲目方面，无论是曲目和内容都做出了独一无二的贡献。他创造了与过去完全不同的钢琴创作的新风格。如我们所知，大小调体系是一活动音向主音的倾向力为基础的，但德彪西认为这样的程式扼杀了自发性，我们在他的音乐中听不到古典、浪漫时期那种凯旋式的最后终止。他强调二度、四度、五度的平行进行，高低音的强烈对比，巧妙地使用踏板从而制造出虚无飘渺的意境，另外为了求得总体共鸣的平衡混响，细致的踏板分层处理更是演奏中不可缺少的重要环节。如此等等都使他的钢琴作品成为使人难以忘怀的绝妙之作。

德彪西应用印象主义原则进行音乐创作，他的许多钢琴曲在描写对象和艺术意境上可说是一幅用音乐来表现的印象主义图画。他认为艺术是生活的反映，他要求音乐一定要真实。在这方面他在一定程度上击沉了法国古典主义的唯理主义美学原则。在他的创作中，描写他对自然的感受占着相当重要的地位，他的钢琴作品大多数都是以自然景色为题材的，《雨中花园》、《水中的倒影》、《月光》、《枯黄的落叶》等。对无限制变化的大自然进行细致入微的观察，感情真挚地用富有表现力丰富的音响、异常清晰的音乐语言来传达音乐中“追求真实”的实践，他的创作常常不得不从属于过分纤细的、华丽的，有时甚至神秘的音乐语感，因而缺乏深刻的思想内容。德彪西对钢琴各种音色的运用，以及在钢琴演奏技术上都有新颖独到的创造，他竭力避免使钢琴变成打击乐器，他本人弹奏时简直能使人忘记钢琴是一种用锤子击弦的乐器。德彪西有一句名言：“必须忘记钢琴是有琴槌的。”并且详细指出钢琴的声音必须如发自没有设置琴槌的乐器，轻柔的指触要注入每个音符中，所有效果的营造都经由细致的踏板的

运用而获得。要弹出象声乐或其他乐器的歌唱性，手指必须要有控制地慢触键，以求达到没有琴槌的发生效果。他的钢琴音乐要求表演文雅、妩媚，音量经常保持 PP，音色显得有些朦胧，同时要舒适自然且极富魅力。他的音乐为演奏者提出了新的课题，丰富的音色变化，多样的触键法，巧妙的踏板使用，天衣无缝的连音等。他的激情不容过分，常用“稍许”“不多”等术语，要求柔和的表情及从容不迫的速度。他富有创造性的表现手法和艺术技巧是钢琴艺术宝库中的重要财富。

3.4.2 德彪西钢琴音乐踏板的运用

德彪西钢琴作品中的踏板运用是极为讲究的，钢琴演奏自贝多芬就开始注重“手脚并用”，到了德彪西时期，这种“并用”就显得更为复杂了。它不仅是德彪西钢琴音乐演奏的“灵魂”，在一定程度上已经是“调色板”的作用了。他的作品中踏板记号较少出现，因为极微妙的踏板用法难以用记号表达，它需要根据演奏者的修养，音量、音质、速度和声部处理，乐器的性能，和声效果，室内音响条件等因素决定。

第一，德彪西钢琴作品最重要的因素之一是巧妙的踏板法，从形式、句法，和声结构和技巧的观点来处理这些作品，要求演奏者必须想到乐曲的整个印象，并努力听到这些声音，太浪漫或太敲击的风格，总会造成声产上的失去平衡。“德彪西的音乐必须在一个古典的，相当严格的框架中，以技巧的完善来演奏，始终要用音色来处理好声部，并发自内心地把旋律自然地毫无约束的唱出来。”^①

第二，正如要用头脑，而不是手指来学习正确的手指技巧一样，学习正确的踏板开始于耳朵的支配而不是脚，德彪西的踏板记号往往是低音，而踏板必须保持和低音和声一样长，当和声继续保持同样时，长踏板必须保持。值得注意的是古典和浪漫派作品中，踏板的使用很少在瞬间的刺激下改变，但在印象的作品中，他的踏板有时会自然地变化。

第三，在使用的踏板时旋律音必须显示出来，和声以外声音处理得比和声音更柔和些，而其它的东西在洪亮度方面应更弱一些，有些演奏者不保持这些长踏板，认为它会产生太模糊的声音，他们用与肖邦相同踏板用法，结果线条描绘得很不均匀，并且触键的层次显得粗糙乏味。

^①约瑟夫·班诺维次著，《钢琴踏板法指导》，上海音乐出版社，1992年版，第259页。

第四，德彪西通过踏板的使用达到形象化的艺术效果，抖动踏板法、半踏板、手指踏板及提前踏板等踏板运用在他的作品中得到有效的实际运用。当自然音移运必须清楚时，尽力用踏板连接无法用手指来联接的内声部，保持织体的清晰度。

总之，德彪西踏板的正确艺术使用，必须以提高演奏者全方位的艺术修养为前提，用听觉来指挥自己的演奏与踏板使用，主要是围绕作品的整体效果、洪亮度和情绪，其目的为了表现“美的思想内容。”

结 论

钢琴踏板的运用是伴随着钢琴自身发展及钢琴演奏艺术发展同时发展的历程，它经过了一个横跨一百五十多年的复杂演变过程，最终以现代钢琴上的所见的三个踏板而告终。

我们知道，最早的钢琴是没有踏板的，这就说明，尽管当时的人们已经开始演奏钢琴作品，但那个时代普遍的审美情趣并不接受这样的效果，这就关系到巴洛克时期钢琴作品及古典主义初期的作品，虽然他们的作品并非为现代钢琴而作，但他们被在现代钢琴上演奏，因而必须注意到某些风格和音响方面的原则，考虑到钢琴自身发展问题，古钢琴音乐或早期钢琴作品，自然比今天强有力的乐曲的共鸣要少得多。早期钢琴的声音只有一种锐利和清晰，这在现代乐器上更加圆润，不太尖锐和明确的声音中已明显地丢失了。在选择用于十八世纪和十九世纪初期的踏板法时，必须考虑到声音方面的这些区别，同时“在艺术上不可能将钢琴的音响伪装成风琴或古钢琴的声音，不可能通过任何形式的触键和踏板使钢琴发出古钢琴的声音”。^①

不过，任何新生事物的产生都有滋生它的土壤，而且一经产生，便会以势不可挡之势显示它强大的生命力。踏板运用作为钢琴演奏艺术中极具个性表现力的表现手段，并不是偶然现象，它并不是“鸡还是鸡蛋”的简单问题，它反应了十七、十八世纪个性和自我突破重重压制日益突显的要求。而随着浪漫主义运动宣扬平等、博爱、自由的口号唤醒了人的自我和个性，这种技术手段正顺应了当时人们追求个性和情感夸张的审美趣味，因而第一次显示了其巨大的艺术魅力。从此以后，踏板技术也在钢琴演奏艺术中的地位直线式地提升，至今，它已经上升为钢琴演奏艺术中的一项基本技术和技巧，而且难度和高度也远远超过了其它基本技术。在此期间，随着欧洲社会经济、政治结构的剧烈变革，文学艺术领域也发生了惊天动地的变化。不同时代和不同的地域不断地呼唤着不同的文化和艺术，而每个时代和不同地域的文化艺术的产生也都要有意无意地顺应时代和特定群体的文化需求，在艺术领域，这种需求与被需求，满足和被满足的关系通常是通过艺术审美趣味这一媒介来体现的，需求者提出的要求从他们的审美趣味反映出来，而被需求者则根据需求者所反映出来的审美趣味相应地调整

^①约·霍夫曼著：《论钢琴演奏》，人民音乐出版社，1984年版，第52页。

自己的审美趣味,最终在艺术实践中形成了特定时代和群体所特有的艺术形式和风格。钢琴演奏艺术作为文化艺术领域中音乐表演艺术的一个重要分支,在很大程度上受到社会经济,政治和文化艺术各领域的制约。它的发展史一方面反映出音乐艺术自身发展的规律,另一方面也反映了社会文化各方面变革的步伐,而其中反映在音乐领域中音乐审美趣味的变更则是至关重要的。在钢琴演奏艺术中,钢琴演奏技术、技巧的产生一方面依赖于钢琴自身的发展水平,而另一方面则由当时的音乐审美趣味决定。此外,即使是钢琴自身的发展这种看起完全是科学技术领域的事情,也在很大程度上由音乐审美情趣决定。当然在此并不否认科学技术促使钢琴自身完善和发展,给钢琴演奏艺术和钢琴音乐艺术本身所带来的积极作用。所以,审美趣味的要求无论是在钢琴制造工艺方面,还是在钢琴演奏技术革新方面都是非常重要的,那么更不用说它对钢琴演奏实践中艺术表现的影响是多么的重大和深远了。

然而,情况并不是我们想象的那样顺利。在钢琴演奏和教学教程中我们都会认识到钢琴学习者在学习踏板的运用时,都会遇到很多错综复杂的问题,这些问题如果不能得到合理而正确地解决,不但会拖延学习时间,阻碍学习者进步的步伐,而且有时还会形成顽固的弊病,严重影响其它技能的发挥和运用。错误运用踏板的危害是众所周知的,无论从技巧或风格的观点,都会使精美演奏产生缺陷,足以使一首美丽的乐曲弄得面目全非,因此,学习者学习踏板运用需有系统而正确的指导。我们在前面的论述中已经说过,在学习踏板运用时正确地认识它是非常重要的,这是熟练地掌握并灵活地运用踏板的首要前提。在钢琴演奏学习过程中,只有在经过了相当一段时间的基础学习阶段后,并且具备了学习应用踏板的条件和能力后,才可以初步的学习基本踏板运用,并且只有在正确掌握了这项综合性技术之后,钢琴演奏艺术水平才会出现一个质的飞跃,它的正确运用已成为一位具有艺术才能和高超理解力和表现力的钢琴音的重要标志。

总的来说,我们在学习和运用踏板时,即要认识到踏板的出发点和目的是为音乐艺术的表现服务,又要明确达到这个目的必要途径是扎实而细致的技术训练。踏板运用是演奏者综合能力的技术之一,作为演奏者和音乐作品的诠释者,应多方面吸取养料来丰富自己的音乐修养,提高自身对作品的感受能力和表现能力,这对恰当而科学地运用踏板是极其重要的。钢琴演奏应通过踏板的运用,就像画家用眼睛捕捉色调和

光线一样，把它的运用当成一个能量无限的调色板，用自己的耳朵来指挥钢琴踏板的使用，并借此感受和表现各种音响和音色，在真正意义上表现音乐艺术“美的内容”。相信有了正确的理论指导，经过了科学而系统的技术训练，再加上平时的有关积累，钢琴演奏者和学习者一定能够正确地适宜地掌握和运用这一“钢琴的灵魂”——踏板的！