

第一章 绪论

一、研究综述

由于钢琴演奏的个性涉及二度创作、演绎版本等多方面,因此,笔者将这些个性因素均纳入综述。现有对钢琴演奏共性与个性的研究现状大致分为两大类:

一、对钢琴演奏共性与个性的理论研究。俞抒先生的《标准演奏与个性演奏》¹一文,用谈心式的话语,在演奏、创作、听赏三个角色间自然、自如地转换,从中表露出作者有关演奏艺术中的原创与二度创作、共性与个性、演奏与欣赏等关系中的唯物而又辩证的美学道理来。金铮《论钢琴演奏的个性美》一文指出“钢琴演奏的个性是钢琴表演艺术的因素之一,是钢琴演奏者传达音乐表演二度创造的目的以及表现音乐作品风格多样化的必备条件。演奏者不仅应该具备娴熟的表演技巧和准确理解音乐作品的能力,还应该发挥自身的个性表现力,赋予音乐作品以生机和活力,甚至在某种程度上超越作曲家的设想,使音乐作品焕发出新的光彩,这才是音乐表演的本质目的。”²沈丹《钢琴演奏的个性表现》³一文,亦是从事演奏家的角度探讨了演奏的不同表现。不同民族的演奏家以及他们思想素质、文化造诣、个性特征的差异都是形成演奏个性表现差异的因素。申莉娜《从苏珊·朗格的艺术符号学解析钢琴表演的二度创作》⁴一文,从“符号学”美学原理入手,剖析钢琴表演中的二度创作,以期运用艺术符号学的审美意识,将表演主体个性与原作品共性有机结合,使钢琴表演获得最佳的效果。陈旭《浅议钢琴演奏的艺术个性》一文指出“个性”是由许多因素构成的,正是这些因素使演奏者的演奏呈现丰富多样的二度创造。他还提出“艺术个性必须符合原作的风格流派特征和美学追求。……钢琴演奏的艺术个性需要在不断学习、反复实践的过程中逐步形成。对于一个谈论艺术个性的钢琴演奏者来说,前提条件是必须掌握全面而娴熟的弹奏技巧,具备诠释不同时代、不同风格、不同类型钢琴作品的能力。”⁵从以上论述中可看出,对钢琴演奏共性与个性的理论研究多从非音乐的角度,结合了力学、心理学、美学、人文学、符号学等多向思维进行分析。

¹ 俞抒《标准演奏与个性演奏》,《钢琴艺术》2001年6期。

² 金铮《论钢琴演奏的个性美》,《湖南第一师范学报》2005年3期。

³ 沈丹《钢琴演奏的个性表现》,《音乐生活》2008年9期。

⁴ 申莉娜《从苏珊·朗格的艺术符号学解析钢琴表演的二度创作》,《音乐探索》2010年2期。

⁵ 陈旭《浅议钢琴演奏的艺术个性》,《钢琴艺术》2002年3期。

二、对钢琴演奏个性的个案研究。这一方向的研究多集中于具体的乐曲分析和演绎版本比较。高原《个性在钢琴演奏中的体现——〈柴科夫斯基第一钢琴协奏曲〉第一乐章的对比分析》⁶一文，例举了吉列而斯、阿格里齐、朗朗三位著名钢琴家个性鲜明的二度创作。苏燕《肖邦〈降b小调谐谑曲〉两种演奏版本比较——纪念肖邦诞辰二百周年》一文“通过欣赏两位钢琴家——李云迪和阿图尔·鲁宾斯坦对这首作品的演奏，能够更好的领悟到既要不失音乐的本意、深入理解作品的内涵，同时又要对音乐进行再创作，发扬自己的个性，做到与时俱进。”⁷庄艺《贝多芬〈黎明〉奏鸣曲三个演绎版本比较研究》一文“通过聆听威廉·肯普夫、威廉·巴克豪斯、丹尼尔·巴伦波依姆三位钢琴大师的CD唱片，运用技术分析、风格分析、表演美学分析等方法进行比较研究，证实了真正的音乐表演艺术创造就是把作曲家的精神世界和演奏者的精神世界连接起来。”⁸

在近两年的硕士学位论文中，也有几篇关于钢琴演奏个性的研究。陶思佳《肖邦〈g小调叙事曲〉的演绎比较分析》以及吴薇《对舒曼作品〈狂欢节〉不同演绎之探讨》，都是通过几位钢琴演奏家的不用演绎分析，得出“音乐的特殊性决定钢琴作品的演绎具有多元的形态，但是演绎的多元化是有一个共同标准的，那就是要符合这个作品以情感为核心的音乐基本内涵。演奏家只有在遵从这个共同标准基础上的个性发挥和风格表现，才能被人们广泛认可而成为经典”的结论。

由于国内对“钢琴演奏的共性与个性”的研究成果多集中于国内各期刊，笔者在中国知网和维普资讯1982年至2011年全部期刊中检索不同关键词所得到的信息如下：1、检索关键词“钢琴演奏共性”后，共有记录23条，其中有赵惠玲的《论钢琴演奏的三大共性》（连云港师范高等专科学校学报），邹微《音乐表演艺术中的个性与共性——以三位演奏家演奏〈暴风雨〉为例》（和田师范专科学校学报），邓秀芳的《舒曼钢琴套曲作品6与作品9之间在演奏上的共性》（辽宁广播电视大学学报）等。其余的论文大多以演奏方法、教学思考作为主要研究对象。2、检索关键词“钢琴演奏个性”后，共有记录226条，其中有汪波的《钢琴演奏中的个性表现》（河南科技），张龙海《钢琴教学个性培养模式探析》（海南师范大学学报社会科学

⁶ 高原《个性在钢琴演奏中的体现——〈柴科夫斯基第一钢琴协奏曲〉第一乐章的对比分析》，《艺术研究》2010年3期。

⁷ 苏燕《肖邦〈降b小调谐谑曲〉两种演奏版本比较——纪念肖邦诞辰二百周年》，《黄河之声》2010年12期。

⁸ 庄艺《贝多芬〈黎明〉奏鸣曲三个演绎版本比较研究》，《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》2010年2期。

版),廖瑞洁《俄国钢琴学派的演奏美学及传统教育模式》(绵阳师范学院学报)等。从这些信息中可看出,个性演奏的研究成果较多,范围很广,但与“演奏个性”却少有直接联系。3、检索“钢琴演奏共性与个性”后,只有记录7条。笔者发现,检索出的信息绝大部分缺乏权威性和详尽性,国内重要刊物罕有相关论文信息。因此,笔者将对“钢琴演奏的共性与个性”进行更为全面、深入的理论分析,试图在总结已有研究成果基础上提出自己的见解。

纵观笔者所搜集的对钢琴演奏共性与个性的现有研究状况,将“共性与个性”通过理论与实例相结合的方式进行探究的论文较少。因此,笔者试图将理论与实例相结合,使分析更具直观性,以广阔的视野挖掘“共性与个性”的表现和意义。必要时,再从音乐本体角度和具体乐曲演奏的多种可能性出发,简单结合演奏者二度创作及演奏的个性对钢琴演奏中的共性与个性做出另一番探讨。

二、研究缘起

“钢琴演奏的共性与个性”的研究想法源于笔者在演奏钢琴作品中遇到的困难与困惑。如何把握作品的整体风格?在统一的基础上如何具体地在细节中彰显个性?如何保持统一与个性的平衡,做到“统一始终,个性有余”的佳境?何为“统一”?“统一”的因素有哪些?何为“个性”?“个性”的因素又有哪些?……笔者将以上种种问题概括为“共性与个性”的问题。但“共性与个性”的研究范畴较广,需结合实例选择切入点进行分析。

三、关于本文的几点说明

(一) 研究范围的界定

本文对钢琴演奏中“共性与个性”主要从时间和空间这两个角度进行阐述,因为该问题可阐释的视野较广,分支较多,所以笔者需对阐述对象做出界定,侧重于对“共性与个性”的若干因素进行具体说明,而非面面俱到。“共性与个性”可以有美学、音乐学、生理学、心理学、历史学、符号学等多学科强大的理论指导,但笔者认为,该问题最终还是要回归到音乐本体上,从音乐的角度进行具体分析,其他学科理论只能是辅助论述的重要手段。

1、时间界定

钢琴音乐的发展走过了很长的历程,经历了许多时期,本文只对“十九世纪末到二十世纪中叶”近现代钢琴演奏“共性与个性”的理论观念进行阐述。其一是因为十九世纪末是西方音乐浪漫时期的末期,无论是音乐创作风格还是钢琴演奏的方

法和理念都逐渐露出崭新及多元化的面貌。除此之外，近代钢琴的最终形成也为演奏带来了一些创造性变化。到了二十世纪，许多新名词（内心听觉、二度创造等）的提出与运用具有独特的创新意义。再者，钢琴于近代传入中国，二十世纪初开始逐渐受到关注和重视。于是，这一时期国内对钢琴演奏在理论上和实践上都引进了欧洲的成果，国内可参考的资料较多。最后，钢琴音乐发展历史中，演奏家、评论家对钢琴演奏“共性与个性”的看法和理解也随着时间的变化而变化，因此，为了避免泛泛而谈，空无内涵，必须对时间进行界定。

2、空间界定

本文将空间的界定缩化为世界范围内不同地域、不同乐派的界定。不同地域、不同乐派对钢琴演奏有不同的看法。因此，不同乐派的个性理解在一定程度上支持了本文对钢琴个性演奏的阐述。

（二）本文创新之处

本文旨在以相对的、变化发展的眼光看问题，演奏的“共性与个性”并非绝对，在不同时期、不同乐派甚至不同个体中有不同的理解。若绝对地看待“共性与个性”问题，便容易将研究视野局限在个人主观的臆断中，陷入无法挖掘出研究意义的窘境。

另外，本文还坚持以辩证的角度来分析“共性”及“个性”的各个因素，还有“共性与个性”的关系，将客观因素与个人主观理解相结合，使本文的阐述更具说服力。

第二章 十九世纪末至二十世纪中叶钢琴演奏的共性

十九世纪末至二十世纪,钢琴音乐蓬勃发展,钢琴创作与钢琴演奏职业分离,钢琴演奏家辈出,如亚瑟·鲁宾斯坦(Arthur Rubinstein,1886—1982)、瓦尔特·基瑟金(Walter Gieseking,1895—1956)、克劳迪奥·阿劳(Claudio Arrau,1903—1991)、玛尔塔·阿尔赫里奇(Martha Argerich,1941—)、中国的傅聪、殷承宗、周广仁等。时代在发展,钢琴的演奏理念也随之发展和变化,钢琴家们均有各自的艺术见解和演奏风格。于是在这一时期,渐渐形成了多个钢琴演奏学派,它们在共同维护音乐风格的历史潮流中,也存在着思想差异的碰撞。或在演奏技法上存在细微差别,或在音乐表现方式上大相径庭,也有在演奏技巧和音乐表达的平衡问题上存在分歧。时至今日,标新立异的演奏总能引起一番争论和关注,评价有褒有贬,个性成了时代发展和审美的需求。但我们仍可从个性演奏中找出所谓的“规范”和“共性框架”。这里的“共性”指的是钢琴演奏的理念与实践在不同的演奏者中存在普遍性的指导。十九世纪末至二十世纪钢琴演奏的“共性”表现在:1、演奏家对新触键法的共同肯定,“重量演奏法”形成了理论体系;2、优秀的演奏者必须有较强的音乐学分析能力,这是成功演绎作品的必要条件之一;3、丰富的内心活动以及敏锐的听觉能够为作品润色;4、演奏中重视乐感,强调如歌式演奏……以上几点“共性”表现,几乎没有人否定它们的重要性,笔者将依次进行论述。

第一节 “重量学派”的形成发展

一、简述

这个时期从生理的角度来说,钢琴演奏最突出和最具代表性的发展即触键法的演变。演奏家及教育者们认识到斯图加特“高指学派”⁹产生的弊端和局限,因此逐渐摒弃其根深蒂固的观念,而更倾向于发展“重量学派”¹⁰所倡导的演奏方法。

⁹ 斯图加特“高指学派”以德国教师齐格斯蒙德·莱伯特(Sigismund Lebert,1822—1884)和路德维希·斯塔克(Ludwig Stark,1831—1884)为代表,强调要高指击键,手腕和手臂要固定地进行机械式的练习,只追求手指的力度、弹奏的速度和炫技的演奏。此学派在欧洲一直延续到十九世纪末。

¹⁰ 德国钢琴教育家路德维希·德培(Ludwig Deppe, 1828—1890)倡导以手臂的自然重量触键,特奥多尔·莱谢蒂茨基(Theodor Leschetizky,1830—1915)将该演奏方法不断完善,而后德国的鲁道夫·马利亚布莱特豪普特(Rudolf Maria Breithaupt,1873—1945)于1905出版《自然的钢琴

古典、浪漫时期以来，演奏者们重视手指的力量，崇尚五指的技巧训练，热衷于炫技的演奏风格，尽管光靠手指越来越不能轻松驾驭古典后期及浪漫时期成熟的作品，也有些钢琴演奏家如贝多芬运用了前臂的力量辅助和加强手指的支撑，但运用手指力量弹奏的方法仍然占据主流。直至十九世纪末，莱谢蒂茨基倡导放松手指，不用手指敲击键盘而以手臂的自然重量落至琴键，这样的触键方式较能获得饱满、圆润的音色，缓解弹奏过程中手部的紧张和伤残，“重量演奏法”由此而生，成为近现代钢琴的主要演奏法。在这里，“重量演奏法”强调的“自然重量”可理解为物理学重力。重力，是由于地球的吸引而使物体受到的力，不论施力方是否主动施力于受力体，重力总是时刻存在，方向竖直向下。因此，运用重力的作用演奏而不是用手指的主动敲击，在一定程度上能够减少外作用力的消耗，减轻演奏者身体能量的负担。另外，“重量演奏法”重视手指、手腕、手臂的统一运用，而区别于十九世纪以来传统的只重视手指训练的触键以及对颗粒性效果的高度追求，它讲求整体放松的身体状态，讲求身体各个部位的协调运用，体现了演奏不光是手指的任务，而应是多个身体部位参与的活动，手指的功能被推至次位。约瑟夫·迦特(Jozsef Gat, 1913—1967)对“重量演奏”的理解是“反冲力的平衡使得挥动器官的活动得到补充，并变得稳固起来。由此形成一种感觉，似乎这是借助于手臂或躯体重量实现的，因此我们把上述活动成为重量效果，或重量补充。”¹¹此外，我国著名钢琴教育家周薇教授也提到“莱谢蒂茨基在对手指、手腕与手臂的协调一致的训练中极为强调两点：一是在演奏中，整个手臂与手充分放松，利用其自然重量落键，但同时要保持一定的张力，要‘张’而不‘紧’、‘松’而不‘懈’；二是将手腕作为连接手臂与手指的枢纽，惟有让手腕自由转动才能把手臂的力量平稳、顺畅地输送到手指，也才能为手指创造出充裕的活动余地，使手指进入自然舒展的演奏状态。”¹²

二、重量与放松

作为“重量演奏法”的重要观点——重量与放松，许多近现代钢琴演奏家和教育家也有体会和见地。重量学派的主要创始人之一——德国的钢琴教师布莱特豪普特于1905年出版的《自然的钢琴弹奏技术》中提到，“钢琴弹奏中的基本动作应当让肩部大肌肉来担负，力量来自肩部和大臂放松时的自然重量，而小臂、手腕和手指的动作则是被动的。在弹奏音阶或者经过乐句时要把手臂的重量从一个手指‘滚

弹奏技术》，成了“重量学派”理论的主要创始人之一。

¹¹ [匈]约瑟夫·迦特《钢琴演奏技巧》第29页，人民音乐出版社2000年版。

¹² 周薇《钢琴教学研究的历史与现状（七）》，《钢琴艺术》2005年8期。

转’到下一个手指去，等等。”¹³以上的观点笔者理解为：肩部和大臂是力的来源，主动地将力传至小臂、手腕和手指，指尖是最终的受力点，感受着力量的变化。“滚转”即重量的转移，这也是说明重量始终贯穿于弹奏过程中，手指不做主动的敲击和压力，将重心在五指之间、同一平面上自然移动，以第一关节和指尖做为支撑点，以手腕作为媒介，以肩部、手臂作为发力站，在横向、纵向上协调力的发挥。“滚转”动作的运用能够使音质柔美、厚实，达到乐句歌唱、连绵、大线条的目的，通常所指的“连音”即用此方法弹奏。

美国著名钢琴家、教师、作家迪安·艾尔德(Dean Elder)访问伟大钢琴家克劳迪奥·阿劳时，问及如何教学生运用重量和放松，阿劳回答：“我把钢琴技巧上的一些基本动作给学生讲解并示范：1、臂和肩的重量；2、旋转动作；3、指头的运动；4、以上三者的结合；5、用手腕的推动弹奏和弦，重音，等等；6、用高手腕颤动。”¹⁴关于第一点臂和肩的重量，阿劳“绝对不允许学生孤立地用手指的力量弹琴”“首先从手臂的大动作开始训练，把手臂举起用整个手臂的重量落到键盘上。高举手臂，把整个手臂的重量落到坚强的手指上”“手臂全部重量的自由下落是一件很本质的事”“肩部应该完全放松并且要派上用场”¹⁵。关于肩、手臂的功能，约瑟夫·迦特认为“肩关节既能借助整个手臂作为杠杆，也可借助手臂的侧向动作和回转动作，使我们获得准确的重量效果。”¹⁶关于旋转动作和指头的运动，笔者认为更适用于弹奏节奏型的单音和有规律的单音进行，例如：三连音、八度、琶音等等，还有一些对指法要求比较特殊的经过句。旋转动作多指手腕的旋转，而第五点与第六点也强调了手腕的作用和力的传送，手腕相当于力的输送纽带，能够掌控力的大小、速度、方向，高手腕颤动在放松的前提下使力能够从手臂自上而下迅速到达指尖，对于弹奏快速的颤音、震音、八度等音型有非常大的帮助。贝多芬曾在给学生车尔尼的信中说到手腕的重要性，他说“如下面的乐段，有时候我喜欢用遍所有的手指，演奏者不得不挪动手腕。”¹⁷(见谱例1、谱例2、谱例3)贝多芬钢琴奏鸣曲No.11(Op.22)第一乐章中所有的分解八度(谱例4)要求十分均匀和连贯，因而就应该令手腕放

¹³ 转引自周薇《钢琴教学研究的历史与现状(八)》，《钢琴艺术》2005年9期。

¹⁴ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》(近现代外国著名钢琴家采访记)第110页，人民音乐出版社1992年版。

¹⁵ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》(近现代外国著名钢琴家采访记)第110页，人民音乐出版社1992年版。

¹⁶ [匈]约瑟夫·迦特《钢琴演奏技巧》，第33页，人民音乐出版社2000年版。

¹⁷ [奥]卡尔·车尔尼《贝多芬钢琴作品的正确演绎》第5页，上海音乐出版社2007年版。

松移动,才能较轻松地弹奏主音的音程跳进,否则容易束缚了速度,僵化了音质,使这一连串的分解八度无法向前发展而形成“音块”式的声音。同样的,在贝多芬的作品2之3的第一乐章中,也有相似的分解八度,也是要用两手手腕的旋转来完成这高难度的演奏(谱例5)。弹奏贝多芬作品中刚劲的力量和充满戏剧性的矛盾冲突特别是重音和弦时,重量的运用更为关键。

谱例 1



谱例 2

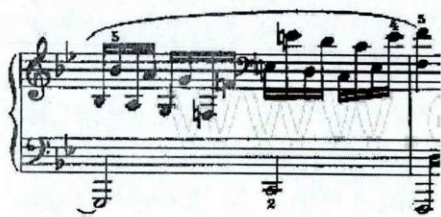


谱例 3

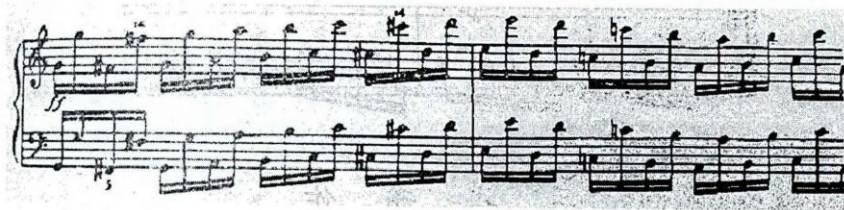


谱例 4





谱例 5



三、优势与局限

“重量学派”的形成无疑给十九世纪以来地位难以动摇的“高指学派”带来沉重的打击，它迅速在欧洲发展，后来逐渐扩大影响力和范围，成为大多演奏家们共同热衷的演奏法。他们也都积极的推广新的演奏法，无论在演出中还是在教学中，钢琴家们都主动地向观众们、学生们展示它所带来的新鲜和良好的效果。它带来的不仅是近乎颠覆性的新观点，还是传统奏法走向现代奏法过渡的重要产物，也是生理学对钢琴演奏艺术的重大贡献。

首先，“重量学派”主要以生理学作为理论基础，跨越了艺术自身的门槛，扩大了学术间的视野。它强调的身躯放松与协调拓展了击键之力的空间发展，有了跨学科的突破，为之后发展至“脑、耳”参与演奏和“歌唱性”演奏的思潮奠定了基础。

另外，从演奏效果上来说，重量奏法不提倡手指的炫技，更重视音质的好坏以及如何演奏连音与歌唱性的效果。这有利于培养乐感，为以后倡导的“歌唱性演奏”和“二度创作”提供了理论指导。

但是，凡事有利亦有弊，并非优秀的演奏法没有丝毫的弊端。当它被过于具体化，被过分的强调时便容易走向片面化，甚至面临走向极端的危险。

第一，过多运用生理学的理论知识，容易诱导演奏者走入各种误区。“布莱特豪普特又在运动神经方面进行了不适当的详尽的分析：每弹一个音，都要求演奏者考虑用哪种动作？哪一部分肌肉？每个音用多少重量……堕入了繁琐化、复杂化的误

区。”¹⁸

第二，在教学上，产生了许多不科学的教学手段。由于重量演奏法的风靡，各国纷纷引入该演奏法的教学。在二十世纪中叶，我国各音乐专业院校也引进了这个技法。虽然这使学子们从紧张、疲惫的弹奏中得到了一定程度的释放，但由于教师们纷繁的教学手段，使学生们过多的注重分解动作和过程，以“量”来练习和权衡，忽视了弹奏结果的“质”，无法真正地往正确的方向理解该技法，导致了理解的片面性。“有的教师还让学生在量每个音落下时的重量，每弹一个音还要计量一下手臂和手指抬起的高度……这种偏执倾向实际上还没有摆脱‘解剖、生理学派’的流风遗韵。”¹⁹

第二节 音乐分析渗透于演奏之中

如果说“重量演奏法”是钢琴演奏技巧性的改革，那么，音乐分析便是对钢琴演奏由浅及深理论认识上的发展。音乐分析包括乐曲创作背景、调式调性、和声、风格特征的理解等等。在十九世纪以前，由于炫技型乐曲的需求，为了迎合大众，演奏家们往往停留在乐曲技术表面的演奏，而较少关注乐曲更深层次的表达意义。进入浪漫时期后，由于新的创作体裁的不断涌现和人们对个人情感表达的偏好，演奏者不得不试图从作曲家的创作意图等各方面切入，寻找有力的理论作为依托，在演奏的准备阶段做好乐曲的音乐分析，提高自身的鉴赏能力，深入了解、感受作品后方能使演奏更加成熟和深入人心。特别是进入二十世纪后，这一时代的演奏家们重新演绎的古典时期作品和浪漫时期作品与前一两个世纪的演奏者有明显的差异，他们的演奏处理更加细致和丰富，这都是建立在对音乐学深入学习的基础上，将音乐分析渗透于演奏之中。迪安·艾尔德于1964年11月访问了著名钢琴家、指挥家、前好莱坞明星何塞·伊图尔韦(Jose Iturbi, 1895—1980)，伊图尔韦认为钢琴演奏有三个重要因素，第一便是深入理解作品。他提出了这样的建议：“拿到曲子后，先从曲式结构和精神实质上全面地研究它，然后再弹奏！”²⁰这就说明了研究曲式结构、作品表达的内容作为前期准备的重要性。笔者将选取音乐分析的若干内容进行阐述，

¹⁸ 孟丹《重量奏法之父——布莱特豪普特功过述要》，《人民音乐》1999年10期。

¹⁹ 孟丹《重量奏法之父——布莱特豪普特功过述要》，《人民音乐》1999年10期。

²⁰ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第42页，人民音乐出版社1992年版。

它们都是影响钢琴演奏共性的重要因素。

一、乐曲创作背景

乐曲的创作背景一般指时代背景和个人背景。因作曲家（特别是古典时期和浪漫时期的作曲家）会将民族、社会的变化发展所带来的主观感受或是个人的情绪融入到部分创作中，因而演奏者都应或多或少地了解这些背景，在练习的各个阶段中才有大致的方向，才不会偏离乐曲表达内容的轨道。

民族作曲家——肖邦

提及民族、社会变化发展对作曲家主观感受的影响，我们不得不想到波兰民族作曲家肖邦(Frederic Chopin, 1810—1849)。“他生活在波兰民族最为动荡的一个历史阶段中，……在肖邦绝大部分的音乐中，始终洋溢着强烈的爱国激情，他的音乐是与祖国命运紧密相连的。”²¹肖邦短暂的 39 年生命里经历了祖国被瓜分、吞并、沙俄专制统治的厄运，因此，他的创作大多是以表现爱国热情和民族危机感为主线的。“肖邦的全部钢琴作品，真实地记载了作曲家由祖国命运的危机、社会环境的变迁和个人经历的波折所引起的一系列复杂的感情体验。”²²最广为人知的莫过于《c 小调“革命”练习曲》（谱例 6），“革命”是后人为此曲所取的标题，这是身在异乡的肖邦听闻波兰华沙起义失败的消息后，油然而生一股悲伤、愤慨、无奈、激情的复杂心情后倾注而写的。因此，演奏者在练习或演奏此曲时，就应体会从头至尾十六分音符的快速跑动的情绪翻滚，和弦和八度音程的旋律体现的悲壮、愤慨的情感，一开始自高向低倾斜而下的一连串跑动暗示着的不安和无奈……华沙起义也是肖邦在创作中产生转折的重要历史事件，此后他的作品由早期明朗朝气、浪漫抒情的艺术风格转为充满了抗议、激昂的情绪和基调，带有深刻的矛盾和冲突。

谱例 6:

²¹ 叶松荣《欧洲音乐文化史论稿——中国人视野中的欧洲音乐》第 243 页，福建人民出版社 2006 年版。

²² 周薇《西方钢琴艺术史》第 128 页，上海音乐出版社 2004 年版。



另外,肖邦的谐谑曲、叙事曲、幻想曲等体裁的作品,也充满了作曲家英雄性的激情和史诗般的波澜壮阔以及思念祖国的忧郁、孤独感。他在谐谑曲中注入了富有动力的戏剧性内容,在叙事曲中拓展了曲式,表现了史诗般壮大宏伟的场面。肖邦唯一具有标题内容的体裁音乐便是叙事曲,在他的《g小调叙事曲》(Op.23)中,并具体描写诗剧《康拉德·瓦连罗德》²³的情节内容,但却以其浓厚的感情概括了该诗剧英雄人物、事件的精神气质。该曲由奏鸣曲式构成,全曲的最激昂的地方在于副部主题的发展,一股强有力的内在力量在抒情、延绵的旋律中不断拉扯、爆发,悲剧性的情愫溢于每个音符中(谱例7)。优秀的演奏必定是能够明确地演绎该曲引子、呈示部、展开部、倒装再现部、尾声这五个奏鸣曲曲式的结构和每个主题的表达内容。结构性明确,感情基调准确,这都是建立在对曲子的创作背景以及曲式的学习上的,也是对音乐理解和诠释的最基本的要求。

谱例 7

²³ “肖邦《g小调叙事曲》常被认为与密茨凯维奇的诗剧《康拉德·瓦连罗德》有关。这部诗剧

写的是11世纪立陶宛被日耳曼骑士团消灭,立陶宛后裔瓦连罗德被十字军所俘,在日耳曼武士团里长大成人,并受到重用。立陶宛老人乔装成歌手潜入敌营,找到瓦连罗德,并用讲故事的形式,把身世真相告诉他,在老人的启发下、教育下,瓦连罗德终于清醒了,立志报此深仇。从此,敌军屡遭失败,立陶宛人获得胜利,而瓦连罗德却被敌人秘密处死。”引自叶松荣《中西音乐鉴赏》第22页,福建人民出版社2006年版。

《g 小调叙事曲》副部主题发展片段

此外，肖邦的舞曲作品也充满了波兰民族独特的音乐风格，例如波罗乃兹舞曲和玛祖卡舞曲。前者是源于波兰民间的舞曲，以其庄重的节奏型和 3/4 节拍为特点，后者是最具波兰民族性的舞曲，肖邦创作的 58 首玛祖卡被誉为“波兰的民族魂”。玛祖卡源自三种民间舞曲：奥别列克（重音多落在每两小节的第二小节上，速度快而轻盈）、库亚维亚克（重音多在第一拍上，速度缓慢）、玛祖尔（重音位置多变且不规则，速度较快），肖邦混合了这三种民间舞曲的节奏特点，经过加工改编，创作出玛祖卡对称性乐句构成的三段体曲式，不但充满了波兰的乡土气息，而且具有如歌的诗意。于此，重音位置和节奏节拍规律显得尤为重要，它们是表现这两种舞曲风格的重要音乐因素，展现音乐律动特色的音乐手段。演奏者必须准确演奏重音位

置和节拍的律动才能符合正确的舞曲风格，并在了解这些舞曲创作背景和风格后，才能把握乐曲中因重音或节奏变化所带来的快速的情绪变化，是欢乐还是忧郁？是激情华丽还是平淡抒情？……否则，弹奏出的定是毫无生机、缺乏变化、风格偏差的效果。

二、和声

和声在欧洲音乐发展史中占据重要的地位，体现了欧洲音乐纵向思维的特点。公元 850 年至 1300 年即我们所称的“奥尔加农时期”²⁴，多声音乐谱例出现并逐渐发展到较为规范的初期对位法，这是欧洲早期的和声观念。既然和声的记载可追溯到几个世纪前，可见它早已融入于创作和演奏中，那么我们再来分析它在十九世纪末二十世纪对于演奏的作用又有何意义呢？笔者之所以将和声纳入探讨范围，是因为近现代的钢琴作品在和声的运用上有特别的发展，创造了许多新颖、独特的和声，甚至违背了传统和声的理念，两者针锋相对。“和声是随音乐创作的实践而发生、随时代风格的变化而演进的，因此，和声既是历史的产物，也是个性的产物——这是和声所有的两个基本属性。”²⁵综上，演奏者在演奏近现代作品时，就必须掌握丰富的和声知识，分析作品的和声结构，透视、解剖多声部的现象，方能演奏清晰的、多层次的声部线条，这对演奏者把握作品的整体性、层次性以及旋律和声的关联性有非常重要的意义。

十九世纪末至二十世纪，在不同的政治文化背景和不同的音乐文化观念的支配影响下，钢琴作品创作技法变化多样，与传统技法形成强烈的反差。从和弦的结构上、复杂的调式调性上都可以看出新技法的标新立异。这一时期，和弦不再以三度叠置为主流，而是出现了许多任意度数组成的和弦，调式调性方面也产生了泛调性、多调性、无调性音乐等。作曲家有自己惯有的和声思维与和声语汇，例如亚历山大·斯克里亚宾(Alexander Skryabin, 1872—1915)的“神秘和弦”，谢尔盖·拉赫玛尼诺夫(Sergey Rakhmaninov, 1873—1943)的“附加四度属和弦”，保罗·欣德米特(Paul Hindemith, 1895—1963)的“五度与四度”，奥利沃·梅西安(Olivier Messiaen, 1908—1992)的“序列音乐”。接下来，笔者将对斯克里亚宾和声方面的创作技法进

²⁴ “奥尔加农”是欧洲最早的复调音乐形式。公元九世纪，从事宗教活动的僧侣音乐家开始在格里高利圣咏的单线条旋律的下方加一个平行四度或五度的曲调。于是，这个所加的曲调与原来的旋律就构成了一种简单的“复音”形式，即“奥尔加农”。后来，世俗音乐的繁荣促进了宗教音乐的发展，“奥尔加农”这种“复音”形式也发生了变化，在圣咏旋律的上方加八度、四度、五度音程。

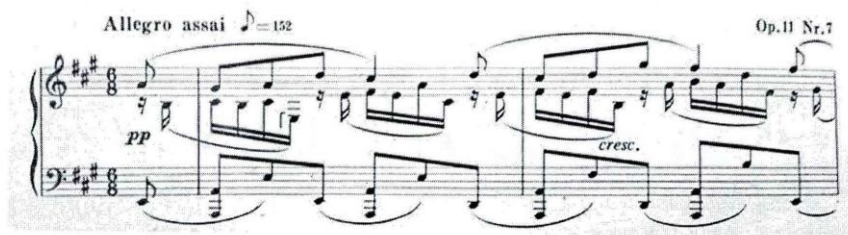
²⁵ 彭志敏《音乐分析基础教程》第 202 页，人民音乐出版社 2007 年版。

行简要阐释。

斯克里亚宾的和声技法

斯克里亚宾是俄罗斯民族乐派的代表性人物之一，他的钢琴小品以其优秀的 24 首前奏曲为佳。“在和声上，作曲家已有自己的特点，比如喜用属功能——下属功能的进行，多采用下属和声及和声的变格终止等。”²⁶（谱例 8）斯克里亚宾早期的创作风格从内容和形式上基本沿袭了浪漫时期的传统尤其是肖邦的写作手法，而在他创作的中晚期却形成了神秘主义的世界观和唯心主义的哲学观，创作风格逐渐向“神秘主义”转变。他独创出四度叠置的“神秘和弦”，在晚期的创作中，使用了三全音的排列取代纯五度的排列，“在创作手法上，斯克里亚宾对和声体系进行了大胆革新。他打破了传统的三音系列（三和弦）基础，采用四度系列……朝 20 世纪无调性音乐迈出了重要的一部。”²⁷（谱例 9）他在和弦结构上、终止式的功能上、调性的变化发展等方面都突出了其创作神秘的色彩。又如，作品 11 第 22 首的前奏曲（谱例 10），斯克里亚宾频繁使用了法兰西六和弦营造了模糊的色彩，使音乐充满了紧张感、不协和性，加强了声部的发展倾向，推动了和声的进行。在终止式方面，他既有遵循传统终止式的作品，又有发展改变传统的终止式的创新，例如，作品 11 第 2 首的前奏曲（谱例 11），斯克里亚宾改变了倒数第二小节传统终止式应运用的四六和弦，而在和弦内部加入了降三音的重属导七第三转位，并且小二度与大二度音程同时存在，这种复杂的独特的终止方式体现了他对和声色彩的敏感和追求。此外，他频繁转换调性，模糊的意图总是让人难以猜测音乐的发展方向，令音乐显得扑朔迷离。类似如此新奇的和声及调性编排在斯克里亚宾的作品中屡见不鲜，在此，笔者不一一说明。

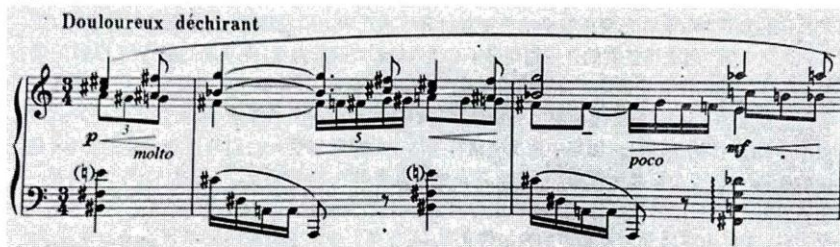
谱例 8



²⁶ 周薇《西方钢琴艺术史》第 151 页，上海音乐出版社 2004 年版。

²⁷ 周薇《西方钢琴艺术史》第 152 页，上海音乐出版社 2004 年版。

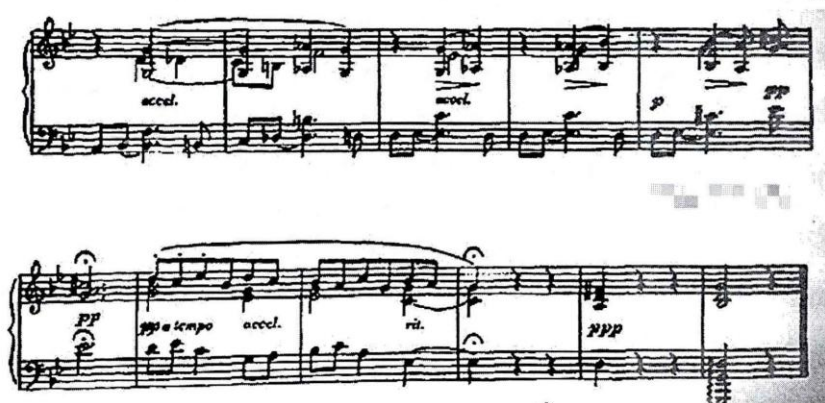
谱例 9



谱例 10

Op.11

No.22



谱例 11

Op.11 No.2



可见，这个时期的和声和调性如此复杂多变，若演奏者不分析调性，和声概念不清晰，如何将诸多细节细腻的弹奏？如何赋予作品风格的生命力？如何让听众体

验丰富而变化多端的音乐？因此，和声分析与和声表现绝对是演奏者在演奏练习阶段和表演阶段必不可少的功课，演奏家们对这点也是深信不疑地持肯定意见，几乎没有人否定和声表现作为钢琴演奏共性必不可少的因素这一观点。对于钢琴家学习和声的必要性问题上，波兰著名钢琴家约·霍夫曼有这样的看法，“为了从音乐上透彻地领悟你所弹奏的乐曲，你必须懂得这些乐曲在和声上的发展，并理解乐曲主题的对位处理，没有系统学习过和声和对位，你对乐曲的理解就会是纯粹的臆测，缺乏轮廓和准确性。”²⁸另外，这一时期的钢琴教学从教材上也可看出，乐理、音乐分析等难易程度不一的学习内容也纳入其中。

三、曲式结构

曲式即音乐作品的结构形式，它着重于结构式的布局安排。如果说和声结构是局部性结构，那么，音乐作品的曲式结构则是整体性的。明确某一音乐作品的整体结构性质是曲式分析的重要前提，一般首先从曲式的级别与类别入手，划分和分析出曲目是几段曲式或几部曲式，每段有几个乐句，调性是什么，哪些乐句发生了调性转变，这些都是最基本的曲式分析内容。德国的克列门斯·库恩在其著作《音乐分析法》中提到“所谓‘曲式’，包含四个方面：1、作品框架，2、各个组成部分之间的过渡部分，3、音乐总体印象，4、乐思对曲式的影响。”²⁹此陈述基本还是强调曲式分析的整体性，细部方面便是主题乐思的性格面貌与乐思陈述。最常见的曲式类型有二部曲式、三部曲式、奏鸣曲式、回旋曲式、变奏曲式等，一首乐曲可由一种或多种曲式类型构成。

莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791)在其A大调第十一号钢琴奏鸣曲K.331的第一乐章与第三乐章分别使用了变奏曲式与回旋曲式。第一乐章是优雅的行板，主题前半段（谱例12）以四小节一句作为单位，共两句，后半段（谱例13）以十小节的二段式构成，具有收拢性和声终止的特点。主题旋律优美，加以反复，体现了清晰的曲式概貌。

谱例 12

²⁸ [波]约·霍夫曼《论钢琴演奏》（附问题解答）第118页，人民音乐出版社2010年版。

²⁹ [德]克列门斯·库恩著，钱泥译《音乐分析法》第185页，上海音乐出版社2009年版。



谱例 13



而后主题经过六次变奏。变奏一主要的特点是对旋律进行“加花”，加入了许多半音作为和弦外音，此外，节奏也变得更加密集。（谱例 14）

谱例 14





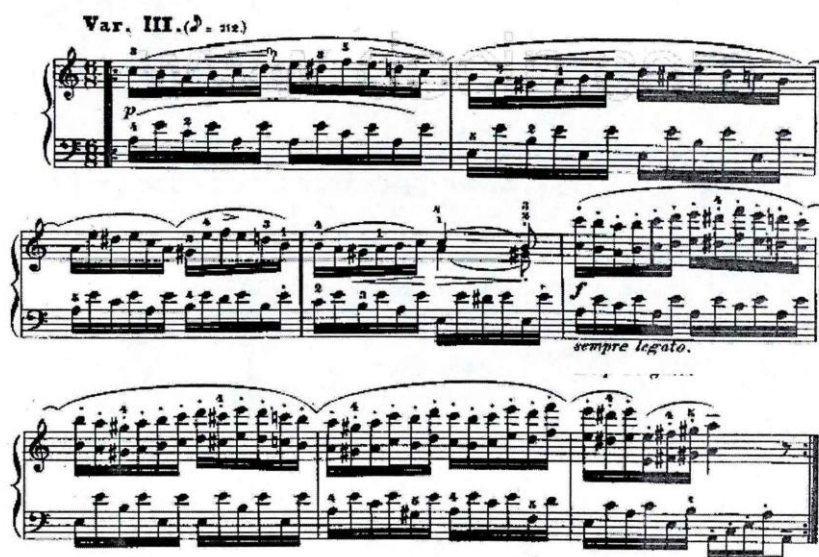
变奏二主题旋律相对变奏一较简洁、清晰，主要是左手的伴奏织体密度加强，增强了节奏的律动，使音乐更具动力性。（谱例 15）

谱例 15



变奏三由于在调式调性上突然转入同主音小调 a 小调，使音乐的色彩瞬间变化，音乐的发展进入了一个转折点。右手旋律与左手伴奏均加大了节奏密度，几乎都是十六分音符的跑动，而后的八度旋律更是加强了音乐的情绪。（谱例 16）

谱例 16



此后的变奏四又回到了 A 大调，增加了右手主题织体的复杂性。变奏五主要变化在于速度减慢一倍，左手伴奏密度再次增加。变奏六速度又加快至快板，更换了节拍，从 6/8 拍转变成 4/4 拍，音乐性格变得较明朗、轻快。综上，第一乐章主要采用了装饰性变奏对主题旋律做出不同的变化，演奏时应注意速度上、节奏、节拍的变化，才能演绎每个变奏不同的风格特征。

而第三乐章《土耳其进行曲》则是个回旋曲式。主部主题由三段式构成，每段以八小节划分。（谱例 17）演奏时，应要使节奏富于弹性，体现其轻盈、清新的特点。

谱例 17

Alla Turca
Allegretto (♩ = 126)
P.T.
HS.

Rondo

W.A. MOZART



副部主题由四个小乐段构成。主题篇幅加大，以十六分音符的快速跑动为主，调式调性由 a 小调转为同主音大调的关系小调升 f 小调，最后又回到 a 小调上。(谱例 18) 演奏副部主题时要表现出音乐素材的不同所带来的音乐形象与色彩的差异，第一、第四段的雄壮要和第二、第三段的轻快飞奔形成气势上的对比。

谱例 18



副部主题结束后，主部主题再次与副部主题交替出现，最后在副部主题的变化发展中结束全曲。

音乐分析各要素并非独立存在的，它们互不分离，紧密联系。分析和声常避免不了调式调性的解释说明，反之亦然。曲式分析过程中，也要解析和声进行和调性变化。和声、曲式具有时代性，因此又必然要结合乐曲创作背景进行探讨。这三个因素互相交融，共同反映了音乐分析的全面性、联系性。可见，成熟地诠释一首乐曲并非只是技术层面的表面功夫，还需要多方面理论知识的沉淀，才能真正在整体上和细节上体现演奏的深刻性。

第三节 脑、耳并用，“想象”地位提高

二十世纪以来，钢琴家们一直在寻求演奏上感性与理性的平衡点。演奏巴洛克时期和古典时期以及浪漫时期的作品，感性与理性的权衡相差甚大。这一时期，理性上，要求对作品有高度的音乐分析能力，感性上，钢琴家推崇“心中有音乐”的演奏观念，当然，不包括 20 世纪“新音乐”的演奏。³⁰在“重量演奏法”后，更多

³⁰ 叶松荣教授在其博士论文《断裂与失衡——中西视野下的西方 20 世纪“新音乐”创新的局限

性分析》中认为，“新音乐”大多代表性作品“失度”表现在四个方面：1、有序有余，无序不足；2、无序有余，有序不足；3、刺耳有余，悦耳不足；4、破碎有余，连贯不足。概括自叶松荣《断裂与失衡——中西视野下的西方 20 世纪“新音乐”创新的局限性分析》第 102 至

的身体功能被挖掘,脑、耳也参与到演奏实践中,成为演奏的心理能力的评判。有关的思想最先是由20世纪30年代德国钢琴教育家卡尔·莱默(Karl Leimer,1858—1944)和德国著名钢琴家沃尔特·基瑟金(Walter Giesecking,1895—1956)提出的,他们合著了《钢琴演奏技术——走向完美演奏的捷径和关于钢琴演奏中的节奏、力度、踏板等问题》。在书中,他们不仅继承了“重量演奏法”在技法方面的理论,还提出了新的观点,认为练琴的根本要素应是仔细聆听和思想高度集中。这便是最初的耳、脑并用的观点。如此一来,这个时期钢琴演奏理论与实践从生理、心理方面都显示出了突出的成就,体现了钢琴表演是一个眼、脑、耳、手高度协调的过程。“内心听觉”作为一个新名词被广泛推广,得到了前所未有的重视。通过耳朵的仔细聆听以及思想的高度集中来做到脑、耳并用,最终达到对内心听觉的训练。

一、脑——内心听觉,耳——音质音色辨别

内心听觉是钢琴演奏中的心理活动,而人类的心理活动主要是以脑部控制的。“内心听觉是记忆中的音响经验在想象中的再现,即对想象中声音的感受与体验。”³¹这说明了内心听觉作用的前提条件是演奏者对演奏的乐曲已有了感性认识,已经知道了乐曲的旋律、节奏、和声、曲式等形态,已对乐曲最终的音响有了初步的认知和体验,而后才能通过回忆、想象达到内心听觉的目的。美国女钢琴教育家艾比·怀特萨德(Abby Whiteside,1881—1956)认为“对于钢琴弹奏的理念,是在内心听觉想象和基本脉搏的驱动下,让身体和大臂来整合协调各部位的动作。”³²这说明内心听觉还有利于支配身体各部位动作,从而更好地运用“重量演奏法”来弹奏。此外,前苏联著名钢琴演奏家、教育家海因利希·涅高兹(Heinrich Neuhaus,1884—1964)以及匈牙利钢琴家约瑟夫·伽特(Jozsef Gat,1913~1967)均认为内心听觉在演奏中占据重要地位。涅高兹对于内心听觉的实现和作用是如此表述的,“先将乐谱上的符号化为内心听觉中的音乐,然后再由手指去实现内耳中的声响”“心中的音乐形象愈是鲜明,表现意图愈是明确,弹奏技术上也愈能放松自如”。³³“德国钢琴家碧艾塔·齐格勒(Beata Ziegler)在1928年写道:最伟大的钢琴家是通过内心听觉和艺术灵感去克服所有的身体困难。”³⁴诸如此类近现代钢琴演奏家、教育家的研究成果愈发壮大,

142页,中央音乐学院出版社2008年版。

³¹ 张前主编《音乐美学教程》第154页,上海音乐出版社2007年版。

³² 周薇《钢琴教学研究的历史与现状(十)》,《钢琴艺术》2006年1期。

³³ [苏]海因利希·涅高兹《论钢琴表演艺术》,人民音乐出版社2002年版。

³⁴ [美]乔治·考切维斯基著,朱迪译《钢琴演奏的艺术》第34页,人民音乐出版社2011年版。

从生理、心理角度都深入、细致地研究了“内心听觉”涉及的有关方面，并在演奏中深入浅出地表现于每个音符中。

内心听觉是无法脱离耳朵的功能而独立存在的，对内心听觉的培养很大程度上是对耳朵听觉灵敏度和听辨能力的考验。耳朵是辨别音质的重要器官，它参与了对音强、音色的判断，由心而发的对音质与音响整体效果的想象与追求是靠耳朵来帮忙实现的。因此，耳朵也并非独立工作的，它需要靠内心听觉的支持完成音质的辨别。由于十九世纪末现代钢琴最终形成，人们不断探索和挖掘现代钢琴的音质，因此，耳朵在一过程中充当了绝对领导的角色。

关于色彩与踏板

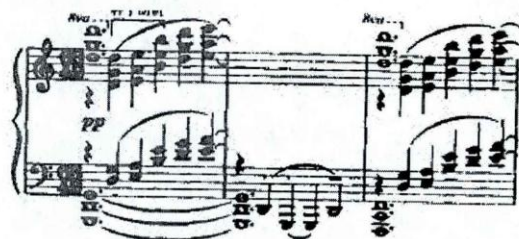
人们在现代钢琴上主动的寻找自己想要的音色，甚至有的钢琴家将音色放在第一位，著名希腊女钢琴家基娜·巴考尔(Gina Bachauer,1913—1976)接受迪安·艾尔德采访时说“跟拉赫马诺夫学习是我一生中最有意义的经历之一。……他的确是一位伟大的音质和音色的专家。他认为，他弹琴时，最重要和首先要考虑的是所发出的声音。技巧及其他问题是次要的。首先是色彩！色彩！色彩！”³⁵对不同时期不同作品的色彩性的演奏存在或多或少的差异。涅高兹对于色彩是这么认为的，“莫扎特和德彪西的色彩十分不同于肖邦和舒曼的色彩。要用不同的想象力对待不同的作家，或是强烈的，或是优美的，或是想斯克里亚宾或者德彪西那样带一点神秘的色彩。”³⁶现代钢琴的踏板功能不容小视，它们各司其职，帮助演奏制造色彩性的效果。右踏板有延音作用，左踏板称为“弱音踏板”，能够使音色更加柔和、暗淡，中踏板又叫做“延长音踏板”，多用于印象派音乐作品的特殊乐段或乐句，例如拉威尔、德彪西的作品。在德彪西《沉默的教堂》（谱例 19）中，低音和弦的时值延续了多个小节，营造了教堂浓厚庄严的宗教氛围，若不适用中踏板，是无法持续延长这个低音的。左踏板的弱音功能常用于调式调性对比中，例如大小调的转变。在西方音乐中的历史发展中，音乐家对调式转变的色彩性极具敏感，因此，左踏板的发明使演奏更轻易地达到调式调性转换所需要的色彩调整。由于左踏板较常使用，右踏板使用最多，此处便不再具体说明。

³⁵ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第 191 页，人民音乐出版社 1992 年版。

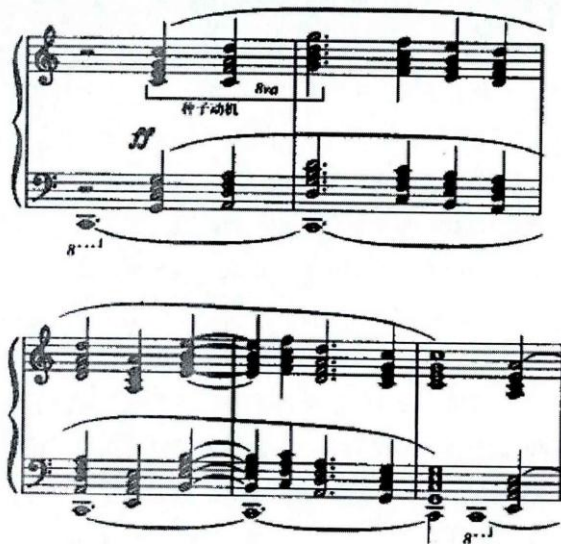
³⁶ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第 306 页，人民音乐出版社 1992 年版。

谱例 19

片段 1, 引子



片段 2



片段 3



在内心听觉的指引下,在耳朵对音量大小、音质刚柔、音色明暗、音响虚实的感知下,在重量演奏法对音色控制的技巧指导下,演奏中才能对不同时期不同风格的乐曲做出相对应的不同理解和处理,这体现了内心、手指、耳朵的分工与联系。乔治·考切维斯基对这一分工的时间过程有这样的理解“从一开始钢琴老师就应当努力去建立和发展这么一种方式:听觉刺激(内心听到的声音)→假象运动行为→运动行为的实际声音结果→听觉感受和对实际声音的评估。”³⁷这里的听觉刺激便是内心听觉,运动行为便是手指的触键,感受与评估便是耳朵的功能,这一系列过程也正说明了内心听觉、耳朵、手指触键(重量演奏法)三者相辅相成,互相促进。

二、想象贯穿于演奏的表现过程

音乐活动中的想象在创作和演奏中是具有核心地位的心理活动。“想象”是在以上论述的脑部运动关于内心听觉的又一延伸性的理解。理查德·瓦格纳(Richard Wagner,1813—1883)在他所著的《我的生活》中写到“我的整个想象在随着意象战栗、追求已久,失去的形式在自然地组合,愈来愈明晰地变为复活了的现实。我脑前很快升起一个充满各种形象的世界,那些形象如此神奇地显露出原始可塑性,以至于当我清楚地在我面前看到他们、我心里听到他们的歌声,我简直无法对他们近乎确实的、亲密的、自信的态度做出说明。”³⁸二十世纪以来,钢琴家们试图在音乐语汇中探索一种合理的感性样式,“想象”是人的本能,作为这一时期强调的脑部活动迅速被推广教育,在音乐领域中地位明显提高。笔者认为,“想象”是将音乐素材、音乐形象或音乐情感转化为听觉、视觉、感知的体验。听觉上,“想象”激发了演奏者的模仿意图,例如对声音的模仿包括对乐器声音、自然界的聲音、人声对话的模仿等。视觉上,“想象”带领演奏者进入广阔无垠的自然界,主要是对事物形态、色彩、静态和动态场景等的描绘。感知上,“想象”引导演奏者感受和表达音乐情绪。其中,关于视觉想象在音乐中的表现,张前在其主编的《音乐美学教程》中将视觉对象在音乐中的表现概括为四个方面:1、自然“景象”2、事物“动象”3、活动“场景”4、人物“形象”。³⁹有许多钢琴家从大自然得到了灵感,迪安·艾尔德采访古伊奥玛尔·诺瓦斯(Guimar Novaes, 1895—1980)问她弹奏时是否会想到大自然,诺瓦斯回答“我想得很多……太阳的色彩,天空,等等。不论到任何地方,我

³⁷ [美]乔治·考切维斯基著,朱迪译《钢琴演奏的艺术》第67页,人民音乐出版社。

³⁸ [俄]根纳季·齐平著,董朱莉、焦东建译《演奏者与技术》,中央音乐学院出版社2005年出版。

³⁹ 张前主编《音乐美学教程》第124至128页,上海音乐出版社。

都寻找能看到日落的地方。热爱大自然是人的本性。不知道我是否已把大自然的气氛和色彩渗入我的演奏中,但是我总想尽力做到。”⁴⁰可见,想象在钢琴演奏中成为了贯穿全曲始终的重要心理因素。既然想象能够激发演奏者对声音对象、静态物体、动态物体的模仿,那么,笔者将着重从以下两个方面对“模仿”因素进行阐述。

(一) 关于想象中对乐器、乐队音响的模仿

十九世纪末二十世纪的演奏家们十分重视各个时期作品中对乐器、乐队音色音响的模仿在演奏中的体现。例如,许多人认为巴洛克晚期的意大利作曲家多梅尼科·斯卡拉蒂(Domenico Scarlatti, 1685—1757)的五百余首钢琴奏鸣曲中塑造了丰富的音乐形象,其中便有不少具有浓厚的意大利、葡萄牙和西班牙民间乐器音响模拟的作品。其作品 K.141 (谱例 20) 中快速轮指的旋律,是以意大利的民间乐器曼陀林为模仿对象而写的,它模仿了曼陀林需快速反复弹奏,用震音保持音响的持续和音色的明亮的特点,表现了民间舞蹈欢乐的场面。演奏时应清晰、快速地弹奏同音反复的旋律,右手以高度的颗粒性配合左手滚动的琶音,加以想象,将曼陀林极具明亮的色彩演绎出来。此外,斯卡拉蒂的奏鸣曲中还有对响板、西班牙吉他、小号 and 圆号、等乐器的模仿。其中,模仿西班牙的琉特琴常以分解和弦作为主要音型,表现琉特琴弹拨音型的效果。

谱例 20



众多演奏家们认为古典时期作曲家的作品也常以对乐器、乐队的模仿而创作。例如,莫扎特在其钢琴奏鸣曲和协奏曲等体裁的作品中都有对其他乐器音色的模仿。在近现代的钢琴演奏中,提倡对这些具有丰富的乐器音色变化的作品进行慎重诠释,将钢琴当成百件乐器使用。例如莫扎特的钢琴奏鸣曲 K.333 第二乐章(谱例 21)一开始从纵向的和声效果上便可理解是为管乐的轻声带入,演奏时应注意想象管乐队

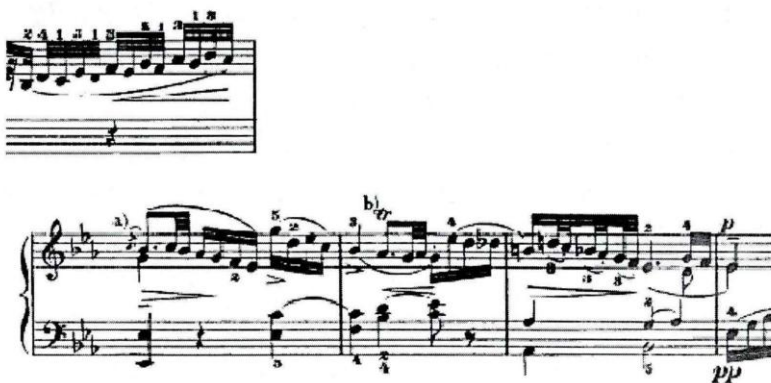
⁴⁰ [美] 迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》(近现代外国著名钢琴家采访记)第62页,人民音乐出版社。

整体和声的融合性和饱满性，而后，随着小提琴等弦乐的逐渐加入，节奏密度增加，乐句长度拉大，旋律显得更加连贯（谱例 22）。演奏时应要熟悉管乐与弦乐的交替，使之在音色、横向与纵向的主次上有明显的对比和转换。

谱例 21



谱例 22



法国钢琴家、作曲家罗伯特·卡萨迪苏(Robert Casadesu, 1899—1972)被艾尔德问及弹奏时是否考虑到模仿乐队或其他乐器时这么认为“在莫扎特协奏曲中，有很多模仿其他乐器的例子。有时双簧管演奏，你就得模仿，……”⁴¹“除了踏板的使用外，也可以模仿风琴，除了 Partita（组曲）中的某些部分，弹巴赫都要用连奏，非常连，另一方面，在斯卡拉蒂的作品里，虽然用一些俄连奏，但是一般都是断奏，具有灵巧的意大利风格。”⁴²演奏中对乐器、乐队的模仿也是“想象”因素的重要组成部分，因此，熟悉各种乐器的音色、音域对诠释特定的作品有一定的帮助，能

⁴¹ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第 97 页，人民音乐出版社 1992 年版。

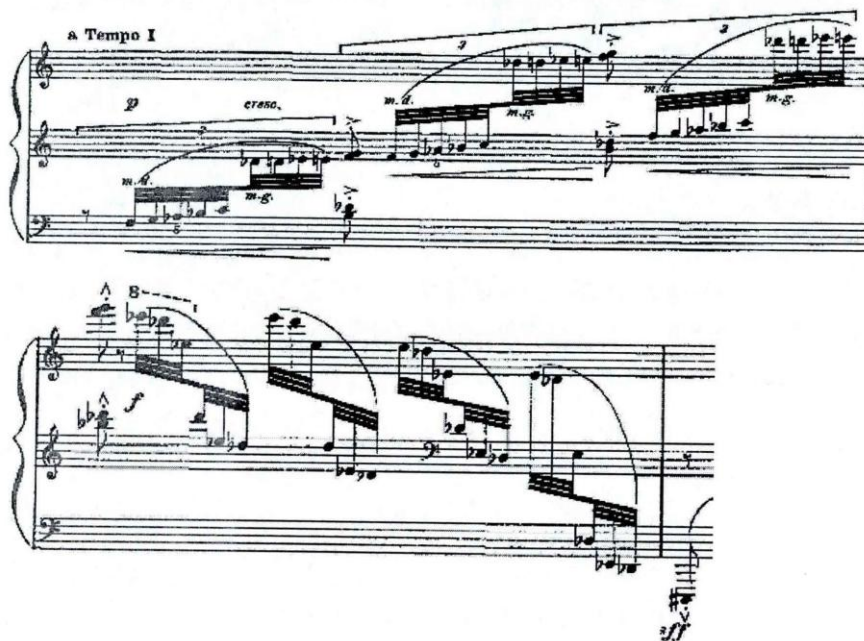
⁴² [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第 97 页，人民音乐出版社 1992 年版。

够使音乐更加生动和人性化。

(二) 关于想象中对自然的模仿：德彪西——描绘自然的印象主义大师

弹奏克洛德·德彪西(Claude Debussy, 1862—1918)的钢琴曲,基本上都要从他所描绘的大自然的题材中想象其超然物外境界和虚无缥缈的意境。德彪西特别热爱和崇尚大自然,从他所著的《意象集》、《版画集》和《前奏曲集》便可看出,每一首乐曲都加上了标题,例如《意象集》中的《金鱼》、《透过树叶间的风声》,《版画集》中的《塔》、《雨中庭院》,《前奏曲集》中的《亚麻色头发的少女》、《沉默的教堂》等。亚瑟·鲁宾斯坦曾说当他在弹德彪西的《金鱼》时,“忽然间,我的女儿阿莉娜的眼睛里充满了眼泪。她说:‘可怜的小鱼儿呀!’在乐曲的开始,你可以看见美丽的小鱼在阳光下的水中游来游去,追逐,戏耍,在渔人的诱饵旁跳跃;转瞬间,它就被钓起来了。它扭来扭去地想要摆脱钓钩而逃,但是不行。”⁴³ (谱例 23)

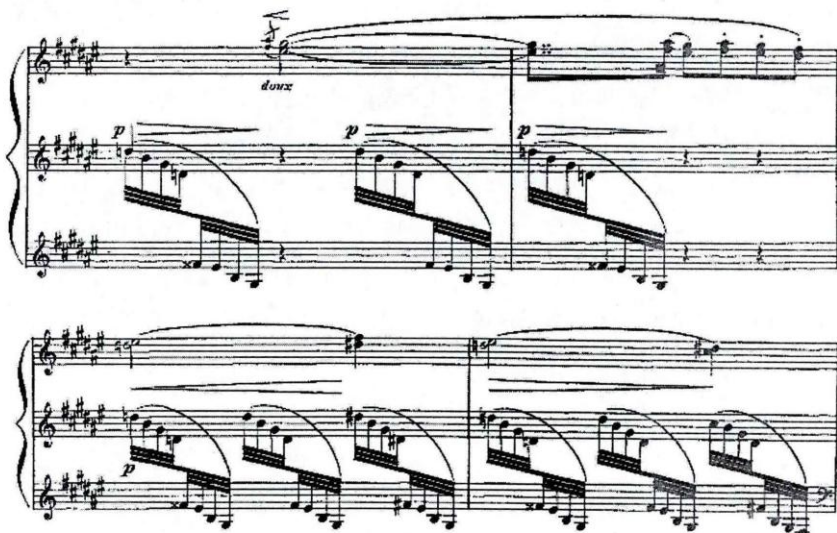
谱例 23



⁴³ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》(近现代外国著名钢琴家采访记)第6页,人民音乐出版社1992年版。

以上乐句可想象成金鱼欢乐畅游、嬉戏的画面，音域跨度甚大，表现顽皮、灵动的金鱼形象。

谱例 24



以上乐句旋律的节奏放宽，产生速度减缓的错觉，令人联想到金鱼伤心的心情及其悲剧性的结局。

德彪西特别喜欢水，因此他的作品很多都与水有直接或间接的关联。例如《水中倒影》、《水妖》、《金鱼》等。他最优秀的钢琴曲可算是《水中倒影》了，乐曲一开始低音让我们联想到水面上浮现出云彩的倒影，高音和弦让人联想到水面激起的缓缓的涟漪，而中声部的单音下行旋律又可让人仿佛看到渐渐飘落的树叶，整个画面平淡却又优美，宛若一幅充满静谧氛围的画。（谱例 25）而后，乐曲的第 17 小节起，出现了节奏的突然变化和反差。“令我们惊奇的是很短与很长音符时值的对比：

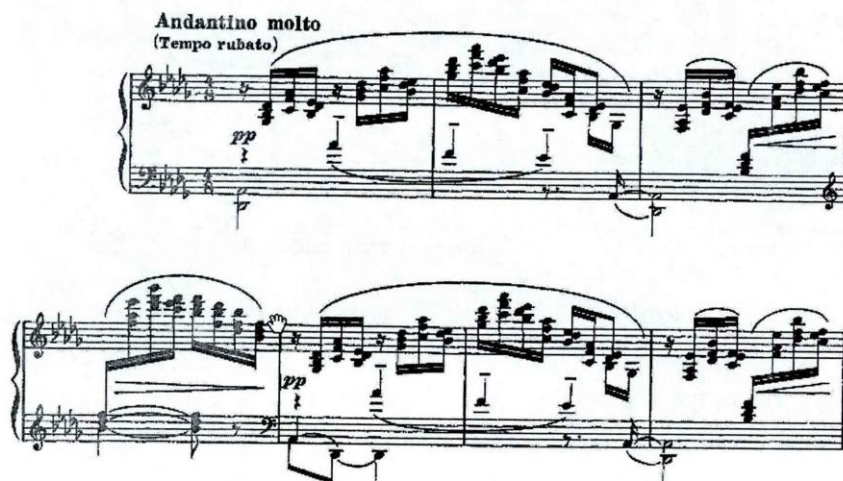


长的时值代表水面、静态、平和、和宁静。突然，这份宁静被打破！如一块小石头掉入水中，或是一些树叶飘落，打破了它的平静；又如夜空中划过的流星，或似记忆片断突然闪过，划破了我们的潜意识。”⁴⁴（谱例 26）随着音乐的发展，“高声部八度与低声部八度反向进行，停留在附加二度音的和弦上，仿佛落叶在

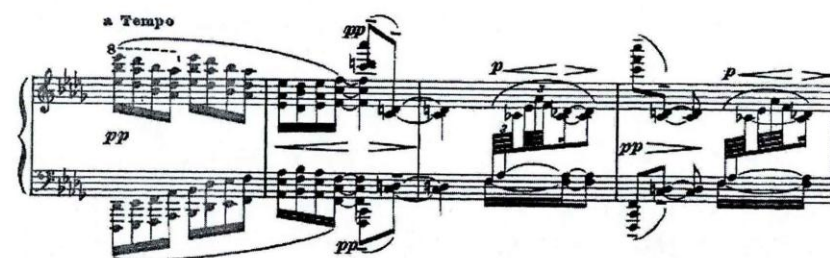
⁴⁴ [法]奥利沃·梅西安著，张惠玲、郑中译《节奏、色彩和鸟类学的论著——德彪西的音乐》第 14—15 页，上海音乐学院出版社 2010 年版。

水中激起的涟漪。接下去用分解和弦表现水波逐渐扩展而引起的光影摇晃及水面闪现的回光。……这种宁静致远的意境，给人以无穷回味。”⁴⁵（谱例 27）

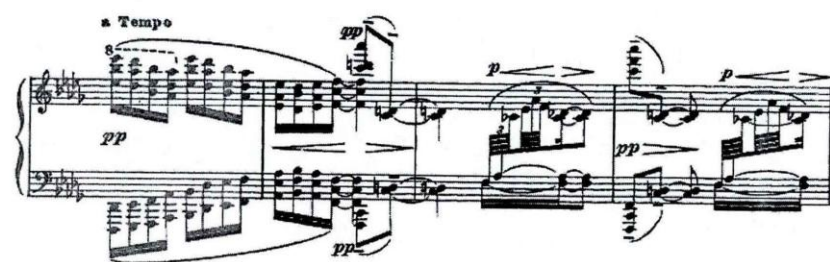
谱例 25



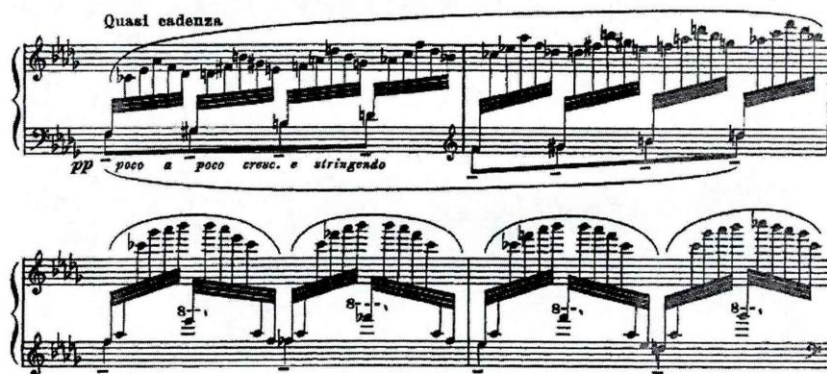
谱例 26



谱例 27



⁴⁵ 周薇《西方钢琴艺术史》第 164 页，上海音乐出版社 2004 年版。



丰富的想象为演奏带来了无穷的生命力，主要从感性认识上更直接地帮助和引导演奏者理解音乐作品的表现对象，它是演奏者从联想上升到联觉的重要途径和桥梁。想象的最理想境界是让演奏者超越对音乐形象的模仿而真正融入到音乐中。约瑟夫·迦特认为“最重要的就是演奏时要使外部世界的形象暗淡下来，应当使音乐成为唯一的，真实的世界。我们不应模仿欢乐，而应自己就是欢乐的，不应是伟大的普遍真理的转述者，而应是普遍真理的伟大发现者。”⁴⁶培养丰富的想象力并且从想象中得到深刻的启示是每个演奏者极力倡导的演奏共性因素和不断努力的方向。

第四节 “歌唱性”演奏占据主流

“歌唱性”的提出并非偶然。在十九世纪中叶时期，肖邦挖掘了和发挥了钢琴新的音色音响及表现潜能，一生的创作几乎全献给了钢琴，创造了浪漫主义的音乐语言。他的钢琴音乐旋律优美如歌，他被誉为“钢琴诗人”，而此后的斯克里亚宾在早期亦继承了肖邦创作的抒情性。十九世纪末二十世纪，随着“重量演奏法”的深入人心，其倡导的运用重量演奏出饱满、圆润、柔和的音质，人们的喜好逐渐由“颗粒性”转变为“歌唱性”，要求像歌唱一样将乐句非常“连”的弹奏出，像歌唱一样有呼吸，并且有“气”的运用。人们开始将这一声乐名词——“歌唱”与钢琴演奏融会贯通，投入于“歌唱性”演奏的探究，倡导“如歌”式的演奏，并与“重量演奏法”相结合。此理念在二十世纪迅速蔓延，蓬勃发展，各钢琴家将其大量运用于演奏和教学中。

⁴⁶ [匈]约瑟夫·迦特《钢琴演奏技巧》第48页，人民音乐出版社2000年版。

一、小分句，“气”不断；大乐句，长线条

由于现代钢琴是击弦乐器，它本身的敲击性特征与“歌唱性”产生了矛盾，使“歌唱性”演奏实现起来抽象而困难。通过人们的不懈努力，演奏家们钻研出了各种实现的办法。除了“重量演奏法”所提供的“运用肩、手臂、手腕等身体部位的合理运用制造出松弛、优美的音色”的技术辅导和现代钢琴右踏板延音功能能够使音与音更“连”的客观条件外，更重要的是靠对乐句间的呼吸及“气”的掌控来表现“歌唱性”。这就要求演奏者对乐句轮廓清晰，对分句间的划分明确等，才能安排好乐句间的“呼吸”，掌控好“气”的运用。在此，乐句、分句的练习和演奏就显得格外重要了。

对于分句的理解和判断分句的一般规律，约·霍夫曼是这么解释的：“分句是乐句的合理分割与再分割，为的是使乐句更易于理解。分句相当接近于文学中的标点及其朗诵。找出你的分句的起点，终点和顶点，顶点通常可以在分句的最高音符上找到，而起点通常由分句的连线表示。一般地说，上行的旋律是与力度的增强相配合共同达到顶点的，从顶点随着音乐的构思，开始相应地减弱力度。”⁴⁷按照这种说法，我们便能够在一般的乐曲中较准确地判断分句的起始与终点了。例如，俄罗斯民族乐派作曲家彼得·伊里奇·柴可夫斯基(Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840—1893)的《六月——船歌》(谱例 28)，第一小节为引子，大乐句旋律从第二小节开始至第六小节两拍的 G 音，之间有两个分句。第一分句是从第二小节到第四小节两拍的 D 音，这里相当于一个句子中的逗号，其余部分为第二分句。最高音在第三小节的 G 音上，这里是分句的顶点，而后音高逐渐降低，力度也随之减弱。而后的第二乐句也可以这样的规律来分析分句。(谱例 29)

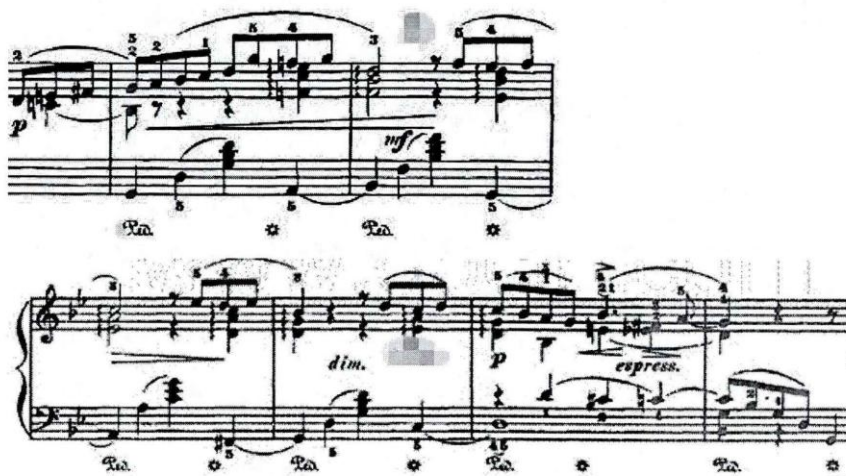
谱例 28



⁴⁷ [波]约·霍夫曼《论钢琴演奏》(附问题解答)第115页，人民音乐出版社2010年版。



谱例 29



当然，并非所有钢琴作品都能够如此简单的划分出乐句并且以统一的力度发展规律来演奏。乐句的划分与表现方式同样存在特殊性。例如，分句有时只是节奏型或是简短的动机，而不一定能够称得上“句”。顶点音不一定是高音，也不一定是强音，也有可能是低音和弱音。作为高音的顶点音运用弱音的柔和效果有时比强音在态度的强调方面更具有说服力，这就是“反高潮”的说法，给人以出乎意料的新鲜感，从而制造音乐的高点。因此，必须具体问题具体分析。克劳迪奥·阿劳谈到肖邦的音乐时认为，“在很多情况下，你应该把高潮上的音，最高的音，弹得柔和一些，而在贝多芬的作品中，这类音要更向上，更响亮。按照这种方式而作力度变化上的分句也和男性化及女性化有关。”⁴⁸

分句间的“气”是构成乐句完整性的重要元素。声乐表演提倡的“声断气不断”

⁴⁸ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第148页，人民音乐出版社1992年版。

的道理同样适用于钢琴演奏分句间的处理。在声乐表演中，一个乐句的长短常取决于演唱者呼吸的长短，也就是说，在钢琴演奏中，即使分句终点音是长音或是手离开了琴键又或是分句间以休止符隔开，也不能松“气”，而应像声乐一样以“气”管住呼吸，使乐句的线条能够拉得更悠长。否则，分句间频繁的呼吸，松懈的“气”的状态必使大乐句显得支离破碎，音乐无法向前走动和发展，无法表现统一的音乐情绪。可见，分句的合理处理对实现大乐句，长线条提供了可能性。例如，贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.49, No.2 的第二乐章（谱例 30），前两个分句都很短，主要是节奏型的主题动机，分句间以两拍的长音相隔，演奏时应想象以一条长连线将各分句首尾连接，分句间不可呼吸，手腕不宜做过多的动作甚至可以不用抬起，用“一口气”将乐句弹奏连贯、完整。因随后的第二乐句与第一乐句的分句基本相同，因此，也可将这“一口气”用得更长，把这两个乐句融合成更大的乐句，使乐句的线条更长，衔接更紧凑，更具“歌唱性”。鲁多尔夫·塞尔金(Rodolf Serkin)在谈及舒伯特钢琴奏鸣曲的慢板乐章时，也简要说明了句子和“歌唱性”的关系，“对不同类型的慢乐章应该用不同的方式处理。歌唱性是它们最共同的特点。再回过头来谈分句吧，歌唱性和分句几乎就是一回事。假若你有一个很长的气息，你就能得到较大的线条。”⁴⁹这简短的几句话涵括了很多的内容，体现了“歌唱性”是钢琴演奏的普遍要求，表明了分句、气息、乐句线条是实现“歌唱性”演奏的重要手段。

谱例 30



⁴⁹ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第182页，人民音乐出版社1992年版。



二、音乐至上，技巧服务

这一时期，钢琴演奏重视音乐整体表达，技巧退居二线，成了适应音乐、表现音乐的服务工具，音乐的艺术性与技巧是不可割裂的。对音乐的艺术感知能够决定技巧的发挥，“技巧通过我们的意愿和艺术意图与我们身体的弹奏部位相互作用。在完美的技巧中意愿和动作是合二为一的。技巧适应艺术意图，通常这是达到某一目标的唯一途径。”⁵⁰也就是说，技巧在一定程度上也可以通过心中所想的音乐效果而实现，这跨越了此前对“技巧练习只是手指机械式训练”这一认识的局限。“最有思想、最前沿的当代音乐家也开始在另一个方向——一个智力和心理的领域，寻找钢琴问题的解决方法。他们坚信：‘外部’的技巧训练必须用‘内部’的技巧训练来代替。”⁵¹“外部”的技巧指的便是纯粹的手指练习，“内部”的技巧便是以心中的音乐来指导技巧。这就是格利高里·寇根所称的“心理—技巧学派”，这一认识的转变成为了 20 世纪钢琴演奏技巧指导的潮流。

例如，简单的乐句形式——音阶，它普遍出现在乐曲中，不论是以经过句的形式还是以旋律的角色。然而，稍不注意，我们就容易将音阶当成技术练习般地演奏，以至于乐句显得生硬，缺乏歌唱性和音乐性。比如，贝多芬《G 大调第四钢琴协奏曲》（作品 58）第一乐章中有许多音阶式的旋律跑动（谱例 31），在演奏中，必须一气呵成，并且随着音的走向调整力度。至高向下时减弱，从低往高走时可再渐强，左手加入时，要注意两手的平衡，突出高音声部。而不应该从头到尾千篇一律，只剩下手指的运动。此外，还有半音阶式的华彩性乐句（谱例 32），不能只有手指枯燥无味的表面弹奏，也应从音高音强上表现乐句的情绪和色彩。

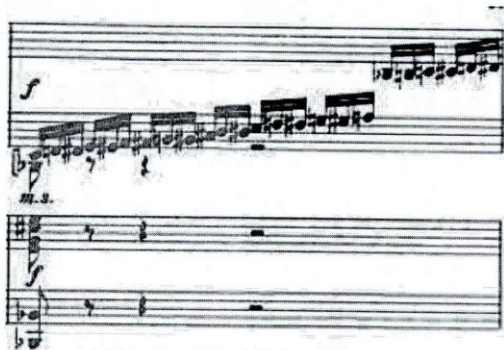
谱例 31

⁵⁰ [美]乔治·考切维斯基著，朱迪译《钢琴演奏的艺术——一种科学的方法》第 32 页，人民音乐出版社 2011 年版。

⁵¹ [美]乔治·考切维斯基著，朱迪译《钢琴演奏的艺术——一种科学的方法》第 33 页，人民音乐出版社 2011 年版。



谱例 32

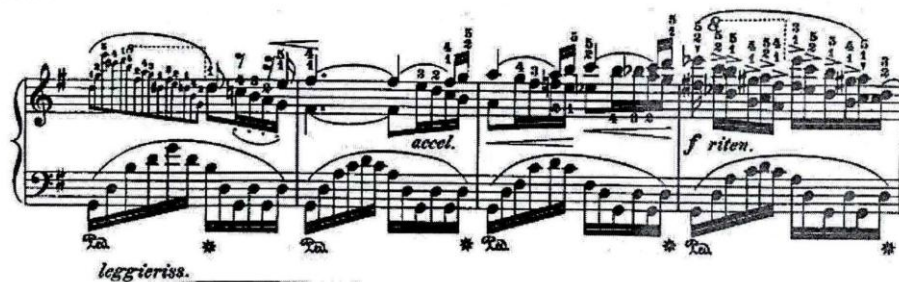




同样的道理基本适用于各音型快速跑动的乐句和装饰性的华彩句，如肖邦作品 22 《平稳的行板与辉煌的大波兰舞曲》，大量的装饰性华彩局穿插其中，使每次相同的旋律出现都显得与众不同。（谱例 33）弹奏这些装饰性的连接句时音色要均匀，与旋律音相连要自然，演奏者内心要歌唱，把连接句当成句子的一部分，而不是独立的音符。

谱例 33

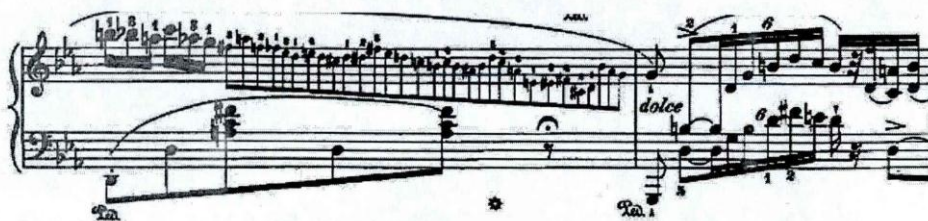
片段 1



片段 2



片段 3



“‘声音构思限定了技巧，从耳朵到动作，而不是相反顺序’，一个俄国钢琴家康斯坦丁·伊古姆诺夫(Konstantin Igumnov)这样说。因为声音的构思并非一个不可改变的概念，而且每位音乐家都有自己的构思。显然，有多少种不同的构想就有多少种不同钢琴技巧。”⁵²这说明了技巧有时是可以靠“想”来解决的。当遇到技术难点时，不要总是以重复性的机械练习来克服，这样的练习结果不仅使练习者容易产生疲劳，还使音乐缺乏活力。别让技巧压制了音乐的艺术感，而应多从音乐自身的角度出发，用音乐情感来指导技巧，使技巧性乐句悦耳、动听且生动，让技巧释放音乐，这才是“歌唱性”演奏的主要目的。当然，我们并不能否定技巧在演奏中的作用，没用技巧的支持，音乐的表达也必然存在阻碍，但最终，技巧只能是表达音乐情感的一种手段，不能作为演奏的目的。

小结

笔者认为：1、以上所探讨的共性因素均以“音乐性”为基础而逐渐形成的，是“音乐性”表现的各个分支。2、从非科学走向了科学，从生理学、心理学上加强了理论指导。3、从手指学派到重量学派，再到音乐学的参与，大脑作用的认识，以及美学方面的综合理解，这些反映出人们对钢琴演奏的研究跨越了学科界限，体现了钢琴演奏博大的内涵。

首先，共性因素中的“音乐性”主要体现在音乐学分析上，通过对作品本体的节奏节拍特点、和声、曲式等音乐要素的学习，使演奏有一定的理论指导。其他共性因素如“歌唱性”，亦是在熟悉作品的旋律组成后能对乐句进行划分，这就离不开旋律这一音乐要素的研究。还有，“歌唱性”除了音乐理论指导外，还应有技术方面的支持，“重量演奏法”的诞生和发展正适应了这一要求。另外，“内心听觉”和

⁵² [美]乔治·考切维斯基著，朱迪译《钢琴演奏的艺术——一种科学的方法》第79页，人民音乐出版社2011年版。

“想象”强调对色彩的追求，也正是演奏者对和声变化敏感度的反映。各个共性因素均脱离不了音乐各要素的发展而发展，它们环环相扣，不可分割，共同指导演奏。

其次，工业革命后，人类重视科学的发展，艺术领域也积极以科学理论为依据，用科学的触键法弹奏，摒弃不科学的“高指学派”观点。“重量演奏法”的实践是进步发展的，它运用了生理解剖学的科学原理，合理运用身体的每一部位帮助触键，寻求出一条既能减少对手的伤害又能满足人们对音色要求的成功大道。“内心听觉”和“想象”符合心理学的现象描述，遵循了人类心理活动的主观特征，重视音乐的感性样式。演奏者通过脑部的掌控，在内心将音乐在视觉、听觉、感觉上的体验表达出来，体现了“以人为本”的原则。

最后，跨学科的理论指导不仅体现了钢琴演奏博大且全面的内涵，也展现了各学科的交融和共通性。每个演奏者虽不可能精通每一学科，但必须广阔的涉猎每个学科的精髓与共同点，不断积累，形成自己独有的艺术气质和文化修养，传达给听众更真挚的音乐内容。

综上，十九世纪末二十世纪钢琴演奏共性的各个因素是完整、规范地演奏作品的前提条件。有了“共性”的沉淀，有“量”的积累，才能有“个性”的再创造，才能使演奏有“质”的飞跃。

第三章 十九世纪末至二十世纪中叶钢琴演奏的个性

二十世纪是个倡导个性的时代，由于民族环境的不同、世界环境的变化，各国文化也都有自己独树一帜的发展，钢琴演奏理念亦是如此。此时期演奏的“个性”指的是钢琴演奏规范中存在的特殊性，揭示了演奏理念的差异性。钢琴演奏的个性是在共性的基础上分离出来的，共性是演奏在整体框架的普遍表现，而个性是在共性表现中的特殊体现。只有掌握了科学合理的触键法，对乐曲和声、曲式、音乐情感内容、音乐风格做出分析，方能展现对这几个因素不同的理解，才能使演奏具有鲜明的个性。

此时期钢琴演奏的“个性”表现在：1、从广义上来讲，空间上的民族因素和社会因素的差异使演奏产生了不同的风格，形成了各个钢琴演奏乐派；2、从狭义的角度来讲，具体的个人因不同的主观及客观因素而影响着他们对作品的理解和诠释。

第一节 地域因素——各个钢琴演奏乐派的不同理念

十九世纪末二十世纪世界的主要钢琴学派有：前苏联乐派（主要是俄罗斯乐派）、德奥乐派、法国乐派、意大利乐派、波兰乐派、英国乐派、美国乐派等，各个学派均在不断的摸索中总结经验和教训后而确立的。每个学派都有自己的艺术见解和成就，他们互相争斗，共同发展。前三个是最主要的乐派，他们对西方钢琴艺术的影响更广更深，其他乐派的形成在一定程度上均有吸收和融合他们的理念和精髓。不同民族和个性的钢琴家对作品各具特色的演绎使音乐具有不同的美感，“如不同民族的演奏家在传达同一作品的情感内涵或情态结构时，意大利人可更热情明快，英国人可以表现的更真挚、质朴，俄罗斯人可更豪迈奔放，德国人可更均衡有力，而中国的演奏家则更体现出理性与情感的平衡，情态结构设置的适度、抒发方式的含蓄与自然。”⁵³

一、俄罗斯乐派

俄罗斯钢琴演奏艺术虽然较西欧、南欧起步晚，但由于俄罗斯的钢琴艺术家们主动、虚心地吸收、学习西欧各国的钢琴艺术，并且在此基础上积极探索、不断创新，继承并发扬了半个世界以来努力的成果，形成了个性独树一帜的俄罗斯钢琴学

⁵³ 沈丹《钢琴演奏的个性表现》，《音乐生活》2008年9期。

派。俄罗斯乐派在当今钢琴众多钢琴学派中可算是最受瞩目，人才最多的学派。俄罗斯著名的高等学府莫斯科柴科夫斯基国立音乐学院为全世界培养了众多世界一流的钢琴演奏家，这其中包括：斯维亚托斯拉夫·特奥菲洛维奇·李赫特(Sviatoslav Teofilovich Richter, 1915—1997)、弗拉基米尔·阿什肯纳齐(Vladimir Ashkenazy, 1937—)、米哈伊尔·普雷特涅夫(Mikhail Vasilievich Pletnev, 1952—)等。著名的钢琴演奏家、教育家海因里希·古斯塔沃维奇·涅高兹(Heinrich Gustavovich Neuhaus, 1888—1964)便是此学院钢琴系的教授。他培育出了李赫特、阿纳托利·伊万诺维奇·维德尼科夫(Anatoly Ivanovich Vedernikov, 1920—1993)、雅科夫·伊兹赖列维奇·扎克(Yakov Izrailevich Zak)等，是俄罗斯钢琴演奏学派的创始人之一。他所著的《论钢琴表演艺术》从音乐作品的艺术形象、节奏、声音、技巧训练等方面系统论述了钢琴演奏中的各音乐要素以及在教与学、音乐表演活动中所应认识到的问题。

许多人认为，俄罗斯乐派的伟大成就得益于他们在钢琴教学中坚持严格的手指基础训练、重视教材的母语化和强调手指的音乐表现力等一系列富有成效的做法。俄罗斯钢琴乐派重视扎实的手指技巧，重视手指对键盘的控制能力，因此该乐派有系统的对手指训练的方法。一般情况下，在学习钢琴的过程中，每天的技巧训练是必不可少的，如基本练习的音阶、琶音、八度、和弦等，追求“弹到底”的触键和具有颗粒性和清透的音质。他们还能够同一条形式简单的基本练习上加入各种改编，以达到不同的训练目的。除此之外，还有大量技术型练习曲的配套练习，对手指基本功要求十分严格。因此，此学派的普遍特点是手指强劲有力、音色变化鲜明，既可丰满明亮，又可轻柔飘渺。

该乐派不仅对五指能力要求高，还提倡“歌唱性”演奏，细腻的和声处理，将高超的技巧与音乐表达内容相结合。“他们普遍对作品有着深刻的理解和热爱，音乐思路及音乐信念完整、理解作品富于创造性，音乐个性强烈，演奏布局严谨周密，既有细腻明朗的抒情性，又有奔放的浪漫主义激情，音乐的表现力丰富。”⁵⁴总体来说，俄罗斯乐派的音乐表现较含蓄缜密，避开了感情的激烈冲突和极端的尖锐性，注重于对乐曲表情深度和感染力的挖掘，着力于对整体浓烈的感情色彩的描述。“学派对西欧钢琴音乐作品的解释是比较超然的，较能保持其纯正的风格、敏锐的技巧和怡美得抒情。……并注意融化自己的理解，从而提示一个广

⁵⁴ 郑兴三《20 世界世界钢琴学派的比较研究》，《音乐研究》1996 年 9 月第 3 期。

大而丰富的内心世界，表现了俄罗斯古典音乐所固有的人民性、人道主义、真实性和崇高的道德力量。具有俄罗斯人的刚强音乐气质。”⁵⁵俄罗斯乐派具有鲜明的民族色彩，较遵循传统，重视技巧与艺术的高度结合，整体与细节的统一兼顾，反对顾此失彼的单面性，浪漫主义气质比较浓重，音乐表现比较感性化。

二、德奥乐派

德奥在西方音乐发展史中一向是音乐家辈出的艺术天堂。这一时期德奥钢琴乐派的代表人物有：阿图尔·施纳贝尔(Artur Schnabel, 1882—1951)、威廉·巴克豪斯(Wilhelm Backhaus, 1884—1969)、瓦尔特·基瑟金(Walter Gieseking, 1895—1956)、鲁道夫·塞金(Rudolf Serkin, 1903—?)、费里德里希·古尔达(Friedrich Gulda, 1930—2000)等人。

不同于苏俄乐派的是，德奥学派并不特别强调技巧的重要性。塞金说道：“我觉得假若你是真的热爱音乐，就不会把技巧强调得过分。若你真是天才——就不会在技巧上费太多的功夫——你的音乐感受照样能表现出来。这就是法国学派和德国学派的见解。……德国学派某些人在解释和处理时习惯于强调丰富的感情和深刻的乐感，却不太注意技巧。”⁵⁶两个学派在技巧训练观点上存在差异，苏俄学派一般将技巧练习和乐曲练习进行明确的分工，而德奥乐派则是在乐曲中练习技巧，直接在乐曲中抽出技术型乐句和乐段进行重复练习。他们认为，这样的技术训练便已足矣。当然，这样的理念也是有弊端的，不够娴熟甚至贫瘠的技巧如何表达更深刻的音乐情感？强调技巧并不会扼杀乐感，但若没有技巧，就难免使音乐进行不畅、缺乏美感。

德奥乐派重视读谱的准确性，必须一丝不苟地将乐谱上所标识的记号演奏出来，包括节奏、音符、各种表情符号等。关于演奏的准确性，“基瑟金的艺术原则是‘按照作曲家所写下的、尽可能准确而优美地表现出来’。……他的秘密就是从准确的版本中把音乐清楚地揭示出来：‘只要能正确地读谱就行了，这是必须做到的一点，但是，很多演奏者都未做到。’”⁵⁷另外，基瑟金也十分强调节奏的精确性和稳健性，以及旋律的歌唱性。总的来说，德奥乐派主张严格遵循作曲家所写的进行规范的、准

⁵⁵ 郑兴三《20 世纪世界钢琴学派的比较研究》，《音乐研究》1996 年 9 月第 3 期。

⁵⁶ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第 161 页，人民音乐出版社 1992 年版。

⁵⁷ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第 25 页，人民音乐出版社 1992 年版。

确性演奏。

相对于俄罗斯乐派的浪漫主义气质和感性化,这一时期形成的德奥钢琴乐派以重理性、重思辨为主要特征。主张结构组织严谨,着重于对音乐内部的逻辑分析,以理智、冷静、从容不迫的分寸感为演奏的核心。因此,该乐派在音乐表现和表达上不但细腻有层次而且较富有哲理性,注重作品的内涵,对音乐层次的分配井然有序,不同的声部坚持有不同的音色,对作品结构有敏锐的洞察力。德奥乐派对作品的深入理解和分析,旨在表达音乐的情感,反对表面华丽绚烂、娇柔的演奏,坚持以理智和富有逻辑的处理体现本乐派纯净文雅而又深刻的演奏风格。

三、法国乐派

法国钢琴学派的代表人物有:路易斯·迪耶梅(Louis Diemer,1843—1919)、玛格丽特·朗(Marguerite Long,1874—1966)、阿尔弗雷特·科尔托(Alfred Cortot,1877—1962)、珍妮·达雷(Jeanne-Marie Darre,1905—1999)、罗贝·卡扎德絮(Robert Casadesus,1888—1972)等。这一时期法国乐派是以巴黎音乐学院为中心,以玛格丽特·朗为代表的。“法国钢琴学派由于长期以来深沉的艺术气氛的强烈影响,在20世纪上半叶开始崇尚柔和与抑制的风格,他们明显受到德彪西、拉威尔等法国作曲家的影响,受到了法国当代音乐和法国式新古典主义风格的熏陶,开拓了一个新的学派研究领域,开始了法国钢琴音乐的整个线索,以谋求扩大钢琴音乐艺术的表现范围,充分体现出那种典雅精致的法国风格。”⁵⁸

这个学派最重要的特点在于对声音的高度探索与追求,似乎与生俱来的对声音的敏感使他们在演奏时极富有个性化的音色。整体上,他们的音乐风格优雅、细腻、匀称,这是由于他们认为对音量、音色都应有一定的控制,不主张“太响”的音量,因而弹奏而出的音乐纤细、灵巧,并且能够用最微小的音乐起伏来表达最强烈的情感。“他们十分注重对作品本身进行整体的分析研究,演奏的音量经常加以限制,温文尔雅、韵味隽永、精雕细刻,演奏的装饰音自由大胆而富有想象力,在多调性的效果演奏中力求鲜明、热情、明朗,符合音乐的要点。”⁵⁹法国乐派喜欢飘逸朦胧的音色,这与他们本民族音乐的印象、抽象性有关,因此他们善于演奏泛音效果,以“浅”触键、踏板的运用来演奏轻灵的、快速的音响效果。这里提倡的“浅触键”与苏俄学派“弹到底”的观点差异甚大。李赫特便曾说过“再轻的声音都是需要弹

⁵⁸ 郑兴三《20 世界世界钢琴学派的比较研究》,《音乐研究》1996 年 9 月第 3 期。

⁵⁹ 郑兴三《20 世界世界钢琴学派的比较研究》,《音乐研究》1996 年 9 月第 3 期。

到底的，这样才能让坐在最后一排的听众都能够听见。”当然，我们还是要根据不同作品风格来选择不同深浅的触键方式，在弹奏法国作品时借鉴“浅触键”所能营造的空灵、飘渺的音色，而弹奏古典时期的作品估计就得运用李赫特所推崇的“深触键”了。不同音乐风格作品的音色概念问题，或许不同学派有不同的要求。当我们了解了不同学派的音色概念，掌握了不同学派的音色追求，那么，我们就能在弹奏各种风格的作品时有所选择、有所区别。

虽然法国学派在音量上的起伏变化不大，但是在音乐内部表达的张力上却又十分明显和宏大，追根到底还是因为他们对音色的掌控。他们用细致的分句来发展音乐的动力，用丰富的音色变化来体现音乐的激情，这是一种内省式的激情，这使他们的音乐拥有贵族的气质，高雅含蓄而又具有平衡感。

第二节 个人因素——二度创作彰显个性

一、美学意义

“音乐表演自从与音乐创作相分离，作为对音乐创作的成果——音乐作品的表演，从而获得它的独立品格以来，一直被人们称作第二度创作，或再创造。”⁶⁰因此，二度创作不仅是对第一度创作的表达和再现，而且还应具有表演者独立的创造意义。尊重作曲家的表演意向这一观念十九世纪开始流行，于二十世纪形成重要影响力。但并不是说仅仅忠实传达乐谱信息便能完成表演者的再创造，最主要的还是表演者在忠于原作精神的基础上对作品有自己的解释和不同的艺术处理。这种解释必须是真实的并具有时代特点的。阿劳认为，“尽一切可能去理解作曲家的意图，然后在这个基础上让你的想象力升华和飞跃。解释作品这一概念是由两个方面组成的，一方面是服从作曲家的意图；另一方面是解释者的世界观和人格在他对作品的认识中有血有肉地反映出来。这两者必须平衡起来。”⁶¹张前也认为，“音乐表演作为第二度创造的基本性质，决定了它必须兼顾真实性与创造性两个方面，并力求做到二者的协调。”⁶²二度创作作为对音乐作品的个性表演，要求演奏者必须从更广阔的视野和更高的层次来认识作品，以自己独到的表达来体现成熟的演奏。

⁶⁰ 张前主编《音乐美学教程》第159页，上海音乐出版社2007年版。

⁶¹ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第127页，人民音乐出版社1992年版。

⁶² 张前主编《音乐美学教程》第161页，上海音乐出版社2007年版。

既然作品内在的组织、结构是不以人的意志为转移的,那么,二度创作的主体便是“人”本身了。演奏者赋予作品什么内容和艺术形象便是根据自身的体验和感悟以及追求的目标来实现的。由于演奏者的生活年代、民族背景和文化、个人世界观和人生观的差异,使钢琴演奏呈现出千姿百态的个性表现。因此,钢琴作品的二度创作是以“人”为主体的音乐表演活动,仁者见仁,智者见智,没有哪两个人有完全相同的作品诠释,也没有同一个人对同一作品有两次完全相同的演绎。“由于钢琴演奏者的文化修养、艺术造诣、思想素质、性格特征、美学追求等情况的差异,不同演奏者诠释同一首钢琴作品时往往表现出意趣各异而又合乎情理的个性吗,即使统一演奏者演奏同一首作品也往往由于时间地点、环境氛围、心理状态、乐器质量的变化而有所不同。”⁶³“美学思想的不同使得钢琴演奏的技巧也不同。当安东·鲁宾斯坦想要完善歌唱的声音和连奏时,费鲁其奥·布索尼相信非连奏的触键才更贴近于钢琴的天性,用钢琴技术模仿歌唱的效果是错误的。布索尼的技巧是根据他的美学观念形成的,而安东·鲁宾斯坦亦然。”⁶⁴正是因为这样的特殊性,才使音乐作品能在不同的表演者中展现不同的魅力,也使听众乐于倾听各种版本而不会对作品产生听觉疲劳并且能够通过比较各种演奏版本后,找到自己的审美所好。最重要的是能使表演者在二度创作的道路上摸索出最适合自己的表演方式和方向,形成自己独特的艺术风格。充分发挥“人”的能动性是实现、发挥二度创作的途径。优秀的二度创作不仅能够提高作品的美学价值,还能体现和挖掘作品表现手段的多样性、丰富性。不同民族,不同时期,不同个性的演奏家各具特色的二度创作,有时会超越一度创作的表达意义而创造出连作曲家也想象不到的丰富内容,使作品更具魅力和深度。

除此之外,协调好一度创作与二度创作的平衡也对发挥个性有重要影响。美国钢琴家兼音乐评论家约瑟夫·巴诺威茨说“成功的演奏必定是演奏者的个性与作曲家的个性融为一体,而不是任何一方受到压抑。这两者的个性之间永远需要一种微妙的平衡。假如演奏者的自我独占上风,演奏会被看作没有遵照作曲家的风格,或者更糟,被认为是过分的偏执;如果演奏者本人的意图太少,演奏又会显得平淡无奇,缺乏个性和学究气了。”⁶⁵保持客观与主观的平衡是每位优秀的演奏家必须深思

⁶³ 陈旭《浅议钢琴演奏的艺术个性》,《钢琴艺术》2002年3期。

⁶⁴ [美]乔治·考切维斯基著,朱迪译《钢琴演奏的艺术——一种科学的方法》第79页,人民音乐出版社2011年版。

⁶⁵ 《国外音乐资料》第26辑第19页,转引自张前主编《音乐美学教程》第162页,上海音乐

熟虑的问题。

二、表现——同一作品，不同演奏者的诠释不同

不同的个人对同一作品的演奏存在或多或少的差异，这里包括时代上的差异以及个人理念的差异。不同时代的演奏家对作品的诠释有其时代的特征，随时代发展变化而变化，不同的个人对作品均存在不同的理解。“如 20 世纪世界乐坛上一直富有‘传奇色彩’支撑的钢琴家霍洛维茨，以他钢琴演奏的惊人力度征服了全世界而获得无与伦比的成功。同时也是 20 世纪最具代表性的诠释肖邦作品的大师之一，他的演奏被认为是权威的，代表着那一时代演奏肖邦作品的主流风格。而今天，却有人认为他的演奏有点儿‘老’了，过时了，这表明代表着肖邦作品的音乐风格也在不知不觉中产生变化。”⁶⁶另外，虽然二度创作强调对原谱音符的忠实表现，但也有少数钢琴家根据自己理解上的需要，对原谱进行了细微的改动，而大多数钢琴家是遵循原谱演奏的，通过对作品速度、力度、和声、音色等方面的调控来完成二度创作的奇思妙想。

带给听众最首要、最直观的听觉感受便是速度上的差异。有人曾将多位演奏家录制的贝多芬《“悲怆”奏鸣曲》（作品 13）以秒表测出他们弹奏第一乐章庄严的慢板引子前两小节（谱例 34）的时间。结果如下：施纳贝尔，约 21.3 秒；阿劳，约 19.8 秒；肯普夫，约 16.7 秒；阿尔赫里奇，约 22.1 秒；布伦德尔，约 20.9 秒；奥格登，约 32 秒。

谱例 34







我们可惊奇的发现，演奏最快的肯普夫与演奏最慢的奥格登所用时间竟然相差

出
版社 2007 年版。

⁶⁶ 沈丹《钢琴演奏的个性表现》，《音乐生活》2008 年 9 期。

一倍,可见,二段创作在速度上的弹性是很大的。然而音乐没有对错之分,我们不能断定谁的演奏是正确的,谁的演奏是错误的,产生如此悬殊是源于演奏者对作品不同的内心体验。当然,我们也无法绝对地判别出谁的演奏更好,因为每个人心中都有自己的审美喜好与标准。

速度是音的快慢,节奏是音的长短,弹性的节奏亦是表现个性演奏的因素之一。肖邦的波兰舞曲具有强烈的节奏感,以附点节奏为例,许多演奏者为了突出其充满动力的特点,加长了节奏中的较长音,加剧了音符的长短对比,拉宽了节奏的弹性空间。他们认为这样的处理办法扩大了音乐的张力,更能与个人的乐感相符,更能满足对下一个音的期待感。艾尔德也曾问过亚瑟·鲁宾斯坦应该怎么弹奏肖邦波兰

舞曲中带附点的节奏,“许多演奏者把的节奏弹成,把弹成，《军队波兰舞曲》（谱例 35）中就常有人这样弹。这是波兰的传统吗？

和波兰舞曲的节奏有关吗？或是如你所说的这是个人的感受以使音乐更有生气呢？”⁶⁷鲁宾斯坦则回答，“这些都是波兰舞曲中的特点，对每首波兰舞曲都要作不同的处理。”可见，节奏的不同处理方式也得根据具体的乐曲而设定。

谱例 35



⁶⁷ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第12页，人民音乐出版社1992年版。



此外，演奏者们对肖邦波兰舞曲其他节奏的弹性处理也存在矛盾意见。例如，肖邦作品22《平稳的行板与辉煌的大波兰舞曲》中波兰舞曲的主题（谱例36），有人认为应拉宽左手伴奏音型每小节的第一个音，体现一股自信、洋气、挥洒自如的气质。而也有些演奏家则认为，应严格按照节奏的长短来演奏，此曲有许多自由、弹性速度和装饰性句子，音乐形式和素材已经很丰富，因此不应再多做弹性节奏的处理，否则会显得多余而花哨，缺乏主次。

谱例36



可见，钢琴演奏的二度创作可以通过速度、节奏、音量、分句等因素的变量来

完成的。也正因为如此，二度创作才具有广阔的空间，具有丰富的对比和多样的表现方式。

巴赫作品的个性演绎：

二十世纪以来，关于巴赫复调作品的演奏风格存在两种较大的分歧。其一认为：应该尽量展现巴洛克时期古钢琴的演奏效果，还原当时的音乐风貌。另一种看法是：应突破古钢琴各方面局限，充分发挥现代钢琴的优势与特点，赋予巴赫作品全新的风格与趣味。

李赫特、费里德里希·古尔达与格伦·古尔德(Clenn Gould, 1932—1982)这三位钢琴大师在演奏约·塞·巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685—1750)的十二首平均律时各有特色。例如，第一册的第八首BWV853前奏曲（谱例37），排除不同钢琴的音质差异外，比较三位大师的录音后可发现，他们在速度、音量音色、装饰音、演奏法等方面存在较多的区别。

谱例37

速度上,李赫特用了4分23秒,古尔达4分32秒,古尔德3分39秒,李赫特与古尔达速度基本一致,而古尔德的速度快了一分多钟。音量音色上,李赫特以坚定、庄严的语气进入主题,力度相对较强,音色较亮,音乐悠长、宽广;而古尔达以较弱的力度开始,音色较为柔和,并且充分运用附点节奏使音乐态度上表现出一种不安和举棋不定,似乎又带有一丝忧伤的情绪;古尔德音量适中,他在本曲基本以一种“中和”的态度来演奏,平淡,松弛,自然、不受约束。装饰音的处理方面,第三小节颤音处,李赫特从主音向上颤;古尔达从主音的上方音向下颤;古尔德最特殊,他先在主音的上方音做停留,而后再从主音向上方音颤。此外,该曲中三人颤音的快慢与长短亦不相同,这或许与不同的乐谱版本有关,体现了装饰音的趣味性 with 乐谱版本的多样性。三人最大的差异是在演奏法上,李赫特与古尔达均用连奏来诠释,而古尔德则用断奏。不仅如此,古尔德并没有弹足音符的时值,而且不使用踏板,所有的二分音符只弹了一拍甚至更短,整首前奏曲听上去声音短促且断裂。笔者认为,古尔德是站在“应还原古钢琴构造及其声音面貌来演奏”的立场上做出如此诠释的。古钢琴的音域、音量、力度对比小,音色比较单一,共鸣也少,因此,古尔德弹奏此前奏曲时,用了“不多不少”的音量,全曲平淡,变化少,音色统一。古钢琴没有踏板,声音的延续性差,因此,古尔德用又短又断的跳动方式来演奏二分音符等长音,分句的气息较短,较注意音的组合和划分,以音型而不是以乐句作为单位来演奏,这也是他速度较快的原因之一。而另外两位演奏家则是以“发挥现代钢琴的特点,使巴赫的作品具有历史性与时代性”的理念来演奏。虽然他们也基本不用踏板,但是保留了音的延续性,以分句作为单位来演奏,并且在力度和音色变化上相对丰富些。两人所不同的主要是音色及音乐态度上的区别。李赫特的版本庄严肃穆,音响共鸣较强烈,触键较深,音色丰满。而古尔达的版本较优美抒情,音色变化较多,表达较含蓄而内敛。虽然三人的演奏存在如此大的差异,但他们的解释都合乎情理,有理有据,且均以个性鲜明的演奏触动人心。

关于巴赫作品演奏风格的尖锐分歧其实便是作品历史性与时代性的平衡问题。这个问题同样存在于任何一个作曲家的作品里,存在于任何一个钢琴家的演奏中。有人觉得霍洛维兹对肖邦的诠释已经过时了,这就是因为他们认为演奏应该具有时代特色,对肖邦风格的理解不能墨守陈规,而应随时代发展做出相应的调整,对肖邦作品做出全新的演绎。笔者认为,虽然不可能做到真正意义上的演奏结果与作品风格绝对一致,但还是应多研究、比较不同版本的乐谱,在不违背、不偏离时代艺

术风格的前提下再对作品进行合理、适度的二度创作，将历史性与时代性相结合，使音乐不仅能够让人体验到不同时期的艺术精神，又能感受到演奏者强烈的主观情感而具有现实意义，使作品获得新的生命。

三、表现二——同一演奏者，审美取向在不同时期发生变化

每个人在不同时期的审美取向是会发生变化的，这是由个人的审美偏好作为依据，个人主观标准作出判断的。除了短时间内对同一乐曲的两次演奏绝对存在微小区别的情况外，当经过一段较长的时间后，演奏者对同一作品的理解和诠释有可能会发生较大的差异。这是由于每个人在不同的人生阶段有不同的心境和阅历、生活观、世界观，知识面发生了变化，理解能力和理解深度也随之变化。我们要辩证地看待审美意识的相对独立性及可变性，每位作曲家、演奏家在青年阶段、中年阶段、老年阶段都会有不同程度审美取向的转移。例如，在感性与理性的权衡方面，是以感性为重还是以理性为主；在音乐风格的偏好方面，是喜好淡雅淳朴还是华丽激情；在演奏法方面，是遵循自然简单还是精细雕琢。

从作曲家的角度来看，舒伯特创作的 22 首钢琴奏鸣曲，“风格的演变过程是从歌唱性、抒情性再到英雄性、戏剧性”⁶⁸；斯克里亚宾的创作风格从早期继承和沿袭肖邦的“抒情性”到后期转变至“神秘主义”；勃拉姆斯的钢琴小品“从中期作品中的火热激情走向晚期的隐忍、内向和阴暗的色调。晚期作品所包含的悲观消极情绪代表了勃拉姆斯那个时代知识分子普遍的心理状态。”⁶⁹……创作的风格在人生的各个阶段截然迥异，有的甚至呈大逆转趋势。演奏者与创作者相同，二度创作与一度创作均存在审美取向的标准。何塞·伊图尔韦认为“有的人生来就具有个性和吸引力。我们培养、发展、学习，但这些并不是钢琴家们演奏风格不同、解释具有个性的原因。不同的真正原因是人性的原则。我们在变化，我们的接受情况在变化，我们是人。我们接受情况的变化就是人性的变化引起的——这是演奏风格变化的根源。”⁷⁰这里所说的“接受情况”即为审美取向表象之一。因此，演奏者一旦发生审美取向的改变，对同一乐曲的诠释方式必定大相径庭，对其个性价值也有不同的定位。

⁶⁸ 周薇《西方钢琴艺术史》第 111 页，上海音乐出版社 2004 年版。

⁶⁹ 周薇《西方钢琴艺术史》第 143 页，上海音乐出版社 2004 年版。

⁷⁰ [美]迪安·艾尔德《钢琴家论演奏》（近现代外国著名钢琴家采访记）第 43 页，人民音乐出版社 1992 年版。

第三节 社会反映——个性演奏引发关注与争议

一、国际比赛中的焦点与争议

自二十世纪以来，成立了许多国际比赛，国内外的比赛如雨后春笋，数不胜数，成长迅速。而最权威、最著名、级别最高的莫过于“肖邦国际钢琴比赛”了，它每5年于波兰的首都华沙举办，至今已有七十多年的历史了。此外，还有“李斯特国际钢琴比赛”、“柴科夫斯基国际钢琴比赛”亦是世界顶级的国际赛事。

1955年2月第五届肖邦国际钢琴比赛云集了一百多位选手，包括了前苏联的阿什肯纳齐以及中国的傅聪，两人分获第二、第三名，第一名是波兰选手哈拉塞维契（Adam Harasiewicz）。三人在决赛中分数接近，由于政治因素和官方意见，各评委倾向于对本乐派的支持，最后投票结果是哈拉塞维契夺冠。但是，担任评委的米开朗杰里（Arturo Benedetti Michelangeli）却因不满意评判结果而拒绝签字。此后，哈拉塞维契的发展并不理想，被人认为是“应试教育”式的演奏者，只会演奏比赛的曲目，因此逐渐消失在钢琴演奏的舞台上。相反，赛后阿什肯纳齐和傅聪名声大噪，许多国际的音乐大师纷纷打听他们的履历，期望与他们合作和交流。前者于1962年第二届柴科夫斯基国际钢琴比赛中夺魁，后者进入了华沙国立音乐学院继续深造，他们获得了更瞩目的关注，活跃在钢琴演奏的舞台上。类似这样的比赛效益还有许多，历届比赛中经常出现冠军被冷落，而其他突出的选手却获得了更胜的地位。这是因为，第一名的选手可能具有一丝不苟的态度和规范的演奏，整体上看似完整、完美，挑不出大的纰漏和瑕疵，但在个性创造方面略显单薄，无法让人记忆深刻，因此，有人说音乐不适合比赛，比赛是制造平庸的，只有“犯错”才是正确的。这里的“犯错”其实便是指突出的个性和有原创性的音乐更能打动人心。

二十世纪中叶以后，这股个性风潮依然盛行。1980年第十届肖邦国际钢琴比赛中，南斯拉夫选手依沃·波格雷里奇以其风格独特的演奏引起了评审的剧烈争论，

“他在肖邦作品的演奏处理上有许多与众不同之处，他演奏的肖邦夜曲 Op.62, No.2 速度比通常听到的更缓慢，让人感觉到一种淡雅的抒情，含而不露的忧郁；演奏《降b小调第二奏鸣曲》第一乐章‘庄严地快板’时，不像许多大师那样激情如火，而是在恬淡的抒怀中体现肖邦独有的庄严神韵；第三乐章的慢板比‘慢板’更慢，使音乐充满了遐想的恬美和静谧，有一种云中漫步的感觉；直到第四乐章，他的激情

才在那行云如水的乐声中打开，音乐在万马奔腾中冲刺……”⁷¹但最终他因被认为演奏不符合肖邦风格而无缘决赛，当时作为评委之一的阿尔赫里奇因对此结果不满而愤然离席，华沙的观众却也都为他的音乐所倾倒。之后，他并没有受成绩的影响，依旧以其独具个性的演奏风格夺人耳目，倍受青睐。而傅聪在一次访谈中认为波格雷里奇的演奏与音乐简直无关，对作曲家没有丝毫的尊重，想怎么弹奏就怎么弹奏。傅聪还笑言当时比赛时若也担任评委，很可能与阿尔赫里奇争吵起来。这让人不得不感慨一个演奏者的个性演奏竟能引发两派针锋相对的争执。

此类比赛体现了个性化的发展、评委的评判标准以及受众的喜好等多种因素间的矛盾。钢琴比赛不是体育赛事，没有统一的标准并且无法进行具体的量化，每个人心中的冠军或许不尽相同。但是，比赛又有它合理的一面，它常会给选手的思想、观念、趣味带来很多思考，也有可能给选手的演奏带来质的飞跃。

比赛给选手提供了施展个性的机会，让世人来评价褒贬，使选手在关注中被推向舞台，不断成长，为世界钢琴音乐贡献了更多的力量，注入了更多新鲜的血液和活力。同时，由于公众对个性演奏的好奇、新奇感、关注与争议，刺激演奏者更重视个性发展，使钢琴演奏事业呈现出百花齐放的景象。但过于强调个性演奏也有劣处，有些“专业”的钢琴选手着力于研究比赛模式，制定出了应对比赛的曲目方案和套路，这会使演奏者脱离音乐本体，朝着功利的错误方向迈进，形成了不良的风气。演奏的目标归根结底还应是表现音乐内容和结构，表达自身对音乐的理解和情感，传达给听众深入人心的感动，而不应“为个性而个性”。

二、政治、经济、商业化演出对个性演奏的需求

二十世纪以来，快速的经济发展与音乐事业环环相扣。第二次世界大战以后，许多美丽而辉煌的著名音乐厅纷纷建立，音乐会也随之增加。参加国际大赛后，许多优秀的演奏家趁热打铁，乘胜前进，他们与乐团合作，到全国各地参加旅行演出，举行音乐会，并且录制唱片，取得了国际上的宣传和反应。到二十世纪后半叶，由于世界经济的高速发展，各国之间的经济、文化交流更加开放和紧密，音乐文化的交流 and 需求也为经济发展提供了市场。于是，许多钢琴音乐会以配合政治、文化、社会及商业活动等因素为主，在世界各地展开、蔓延、流行起来，这也使某些音乐会变成了政治化、商业化演出。

在这些纷繁复杂的情况下，为了配合不同场合的氛围和要求，许多钢琴演奏者

⁷¹ 沈丹《钢琴演奏的个性表现》，《音乐生活》2008年9期。

不得不以独具个性的二度创作来吸引眼球。这种二度创作主要是以改编作品来体现。例如，将古典或浪漫时期的乐曲改编成爵士乐、流行乐等，再进行演奏。又如，将民族音乐与钢琴独奏音乐结合，创造出一种别具特色的“新音乐”；再如，为满足听众地域性特点，即兴地将当地音乐融入所演奏的作品中等等。这些都是为了迎合各类活动的需求而设计的。笔者曾听过一场这样的音乐会，一外国钢琴家到中国举办音乐会，在演奏曲目过程中突然加入了几句甚至整曲中国民族音乐，如《茉莉花》、《浏阳河》，而后又在适合的地方顺其自然地过渡到原乐曲中，这样的即兴创造引发了台下观众的热烈响应和强烈共鸣，得到了绝大部分观众的认可。笔者认为，这些即兴创造从某种角度来说，体现了新时代钢琴音乐的创新意义，增进了各地音乐间的交融，能够带来一定的受众效益。但与此同时也弱化了音乐的主要功能，强化了音乐的社会功能，背离了演奏者表达音乐的初衷，使他们误入过于追求音乐表面形式的境地，成为演奏的机器。

结语 共性与个性的辩证关系

演奏中的共性与个性是所有伟大钢琴家都具备的素质，它们是同时存在的，“所有伟大的钢琴家都有这些相似的特质：透明的音质、干净的富有弹性的手指技巧、成熟的力度控制等一个优秀的钢琴家所应有的一切技术储备；能最大限度地掌握和驾驭自己的乐器；热爱音乐。同时这些钢琴家又有不同的独特的声音和个性，他们将自己个人的见解融入音乐中。”⁷²

共性是规范，个性是发挥。个性存在于共性之中，个性里包含着共性，两者具有非独立性，是统一的。例如，在内心听觉的共同指导下，每个人的内心音乐各趋不同；在对音乐形象的想象中，每个人想象中的客体亦不相同。“所谓音乐表演艺术家的‘共性’，显然指的是：他们都具有对音乐美得灵敏感受能力和认识能力，都掌握科学的演奏方法。……所谓‘共性’也就意味着‘符合规律性’。……而所谓‘个性’也就是他们的不同的艺术创造性的展现。这种创造性必然是在符合规律的共性的范畴之内的创造，离开规律即离开共性的所谓‘与众不同’，绝不是艺术家所追求的目标。”⁷³从唯物辩证法的思维来看，共性即为普遍性，而个性即为特殊性。

共性与个性不仅是统一的，也存在对立关系，笔者认为，这种对立关系主要体现在两者的相互约束力上，即共性与个性“度”的关系，它们应是“情理之中，意料之外”的。“个性强是主体性强的一种表现，主体性是发挥能动性的必要条件，但是，主体性必须不超过一个限度，不宜过分强调演奏家的主体性，所谓‘过分’是指超出了尊重一度创作的界线，对文本作了武断式的阐释，表现为任意性。”⁷⁴可见，个性发挥也应在共性的约束范围内进行二度创作，过于随心所欲的演奏反而会得到适得其反的效果。“一个人与其他人的不同点，可能是美的，也可能是丑的，可能是优点，也可能是缺点，未必都值得提倡；而共性也未必都是应该避免和反对的东西。笼统地提倡个性，反对共性，未必就是科学态度。”⁷⁵只有在演奏中对乐曲的基本信息、内容结构有统一的把握，才能合乎情理地传达音乐思想，在这基础上才能在细枝末节处展现个性风采，带给听众非凡的感受和惊喜。

值得提出的是，关于个性演奏中“感性与理性”、“主观与客观”的平衡观念也

⁷² 洪奕哲《规范与个性》，《宁夏大学学报（人文社会科学版）》第27卷，2005年6期。

⁷³ 杨易禾《音乐表演艺术中的个性与共性》，《黄钟（中国武汉音乐学院学报）》，2003年1期。

⁷⁴ 杨易禾《音乐表演艺术中的个性与共性》，《黄钟（中国武汉音乐学院学报）》，2003年1期。

⁷⁵ 杨易禾《音乐表演艺术中的个性与共性》，《黄钟（中国武汉音乐学院学报）》，2003年1期。

是变化发展的。十九世纪末的浪漫时期强调主观情感的体验，演奏中重视个人情感的抒发和夸张、戏剧化的表现，理性被推至次要地位。而世界第一次世界大战后，钢琴演奏又兴起了尊重客观基础的思潮。这一阶段强调要忠实原作，严格按照谱上的每个音符、表情记号演奏，理性又重新占据了主导地位，主张朴素、严肃、有分寸感的音乐风格。而到了约二十世纪七十年代的时又产生了新的观念，要求既要忠实原作，又要充分发挥演奏者的创造性，这里，忠实原作指的是忠实原作的基本精神和风格，但对乐谱的记号不再有细致要求。此外，这个阶段还有一个基本观点，即演奏要体现新时期的时代精神，更符合当代人的审美特点，能够感动他人的心。笔者认为，这也正是关于个性“度”的关系，“度”的原则发挥创造性时还必须严格把握原作精神，体现新的时代精神但不能太自由、太随意的发挥，否则也会破坏乐曲的原貌。