

ZHIJIAN ZHANFANG DE SHENGMING
—GANGQIN YANZOU JISHU YU FENGGE

指尖绽放的生命

——钢琴演奏技术与风格

金 晶 饶婷婷 李 莉/著



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

指尖绽放的生命

——钢琴演奏技术与风格

金 晶 饶婷婷 李 莉/著



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

内 容 提 要

本书以“指尖绽放的生命——钢琴演奏技术与风格”为选题,从钢琴演奏技术变迁与理论基础出发,通过对钢琴触键与音色——钢琴的音色研究、钢琴触键方式与音乐的关系、触键方式的综合、触键技术的训练,手指支撑与弹奏技术,指法技术与五指训练,各音的演奏技术(音阶、琶音、双音、和弦、八度、装饰音、多声部),以及钢琴作品的情感处理的论述,探讨西方以及中国钢琴音乐的风格。其中西方部分是以历史为线索,分别阐释不同时代与不同作曲家的演奏风格;而中国部分,则结合技术,分析其特殊性与风格的表达。

图书在版编目(CIP)数据

指尖绽放的生命:钢琴演奏技术与风格/金晶,饶婷婷,李莉著.--北京:中国水利水电出版社,2016.4

ISBN 978-7-5170-4168-9

I. ①指… II. ①金… ②饶… ③李… III. ①钢琴演奏 IV. ①J624.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 045608 号

策划编辑:杨庆川 责任编辑:陈 洁 封面设计:马静静

书 名	指尖绽放的生命——钢琴演奏技术与风格
作 者	金 晶 饶婷婷 李 莉 著
出版发行	中国水利水电出版社 (北京市海淀区玉渊潭南路 1 号 D 座 100038) 网址: www.waterpub.com.cn E-mail: mchannel@263.net (万水) sales@waterpub.com.cn
经 售	电话: (010) 68367658 (发行部)、82562819 (万水) 北京科水图书销售中心(零售) 电话: (010) 88383994、63202643、68545874 全国各地新华书店和相关出版物销售网点
排 版	北京鑫海胜蓝数码科技有限公司
印 刷	三河市佳星印装有限公司
规 格	170mm × 240mm 16 开本 18.75 印张 336 千字
版 次	2016 年 4 月第 1 版 2016 年 4 月第 1 次印刷
印 数	0001-2000 册
定 价	56.00 元

凡购买我社图书,如有缺页、倒页、脱页的,本社发行部负责调换

版权所有·侵权必究

前言

伟大的钢琴教育家亨利·涅高兹曾有个著名论断:“有多少钢琴音乐,也就有多少技术问题。不仅是每一个作曲家,就是同一个作曲家的不同创作时期也都会在内容、形式、钢琴织体写法等方面提出完全不同的钢琴技术的问题。”纵观人类钢琴音乐风格与钢琴技术的发展历史,这一论断的正确性毋庸置疑。在分析、理解和练习、演奏无数作曲大师的钢琴音乐作品的时候,人们总会不断提出种种疑问:这首钢琴曲应当用什么技法弹奏?怎样触键?不仅面对时间积累下来的浩如烟海的钢琴文献,钢琴演奏家教育家们以及钢琴学子们需要殚精竭虑地探寻最科学、最有效的表现手段和解释方法;而且,凝聚着新的音乐理念的探讨成果的钢琴作品层出不穷,使得钢琴家和钢琴学子在求索的道路上不能有丝毫懈怠。

所以,人们自然会思考一个问题,那就是钢琴音乐风格与钢琴演奏技术究竟有着怎样的必然联系?如何能够提高诠释钢琴音乐作品的效率和质量?于是,探讨用适宜的演奏技术诠释钢琴音乐作品风格的课题成为钢琴界最为重要的科研内容,有关此类课题的研究论著、大师班的教学演示以及钢琴观摩音乐会等此起彼伏、世代延续,人类音乐界从未停止对于钢琴音乐表演艺术真谛的探索步伐。

本书以“指尖绽放的生命——钢琴演奏技术与风格”为选题,从钢琴演奏技术变迁与理论基础出发,通过对钢琴触键与音色——钢琴的音色研究、钢琴触键方式与音乐的关系、触键方式的综合、触键技术的训练,手指支撑与弹奏技术,指法技术与五指训练,各音的演奏技术(音阶、琶音、双音、和弦、八度、装饰音、多声部),以及钢琴作品的情感表达的论述,探讨西方以及中国钢琴音乐的风格。其中西方部分是以历史为线索,分别阐释不同时代与不同作曲家的演奏风格;而中国部分则结合技术,分析其特殊性与风格的表达。

全书注重内容的系统性与全面性,加强知识点之间的逻辑连接和相互渗透,既有触键理论的分析,又有演奏技术的训练;既有对各个时代音

乐家的渊源与承继关系的纵向比较,又有同时代人影响的横向对比。总之,作者试图展现与诠释钢琴艺术这一指尖绽放的生命。

全书由金晶、饶婷婷、李莉撰写,具体分工如下:

第一章、第二章、第六章、第八章:金晶(长江大学);

第五章、第七章:饶婷婷(长江大学);

第三章、第四章:李莉(长江大学)。

由于作者学术水平和种种客观条件的限制,本书还存在种种的缺陷与不足,对此希望广大读者与专家、学者予以谅解,并提出自己的宝贵意见。另外,对于本书在写作过程中借鉴和参考的专著与学术论文的作者,在此也表示诚挚的感谢。

作者

2016年1月

目 录

前言

第一章 钢琴演奏技术变迁与理论基础	1
第一节 钢琴演奏技术变迁	1
第二节 钢琴基础知识	9
第三节 钢琴演奏的姿势及变化	20
第四节 钢琴演奏的手型	25
第二章 论钢琴触键与音色	30
第一节 钢琴的音色研究	30
第二节 钢琴触键方式与音色的关系	31
第三节 触键方式的综合	39
第四节 触键技术训练	41
第三章 手指支撑与弹奏技术	91
第一节 手指支撑技术与训练	91
第二节 手指弹奏技术与训练	95
第四章 指法技术与五指训练	109
第一节 指法的辨认与基本指法	109
第二节 指法技术的应用	123
第三节 五指训练	131
第五章 各音的演奏技术	141
第一节 音阶、琶音演奏技术	141
第二节 双音演奏技术	167
第三节 和弦、八度演奏技术	174
第四节 装饰音演奏技术	189
第五节 多声部演奏技术	199
第六章 钢琴音乐作品的演奏与情感表达	207
第一节 钢琴音乐作品的演奏	207
第二节 钢琴音乐作品的情感表达	216

第七章 西方不同时代与作曲家的演奏风格·····	234
第一节 巴洛克时期与作曲家的演奏风格·····	234
第二节 古典乐派时期与作曲家的演奏风格·····	243
第三节 浪漫乐派时期与作曲家的演奏风格·····	251
第四节 多元时期与作曲家的演奏风格·····	256
第八章 中国钢琴演奏技术与风格探论·····	265
第一节 中国钢琴演奏技术之特殊性探讨·····	265
第二节 中国钢琴演奏风格表达·····	269
参考文献·····	293

第一章 钢琴演奏技术变迁与理论基础

本章立于历史的高度,对整个钢琴乐器形制的演进和钢琴演奏技术的变迁做了全面梳理,并在此基础上探讨现代钢琴演奏中的坐姿和手型问题。钢琴是坐着弹的乐器,因此,坐姿和手型的科学与否将直接影响弹奏质量的好坏,端正坐姿,建立正确的弹奏手型是钢琴演奏技术学习的第一步。

第一节 钢琴演奏技术变迁

一、1830 年前的钢琴演奏法

这一时期大致可分为三个阶段:巴洛克时期(1600—1750);古典主义时期(1750—1800);古典到浪漫的过渡时期(1800—1830)。

(一) 巴洛克时期

巴洛克时期键盘音乐的演奏形式是以即兴为主。即兴有两种理解,一种是演奏即为作曲,两者同时进行;另一种是演奏是根据特定主题进行处理和发挥。

当时,演奏的任务不仅要发挥演奏技术,同时也要参与创作。在听众的心目中,演奏水平高低的衡量标准:一是炫技,要有很好的演奏技术,此时的表现技巧,还不是李斯特时代的炫技,因为键盘乐器这一物质条件还不具备;二是以大量的即兴发挥所体现的创作个性来衡量,当时的即兴演奏就是要有创新,技术的高超与否,要看短时间的即兴创作有多少新东西出现。

创新通常会有两种情况:演奏者大多是作曲家本人,但每次演奏仍须在原谱上做出不同的即兴处;即便演奏家不是作曲家本人,也往往是其弟子或王公贵族中的音乐知己,他们一般都有扎实的作曲功底和良好

的音乐修养,在演奏别人的作品时参与创作。

通过这样的历史回顾,我们发现今天钢琴家苦苦追求的“既体现作曲家的创作意图又显示演奏家创作个性”的理想境界,在巴洛克时期就曾大放异彩。

(二) 古典主义时期

18世纪中叶,古钢琴逐步过渡到近代钢琴,为演奏艺术的发展提供了物质基础,使钢琴演奏中对音乐语言细腻的表达、歌唱性、对呼吸的模仿(分句)有了更大的可能性。

钢琴演奏艺术走上较为规范的道路,即兴演奏的传统尚未失去。

1. 理论上的代表人物

巴赫的儿子C·P·E·巴赫分别于1753年和1762年出版《试论正确的钢琴演奏法》。这是钢琴音乐史上首次出现的有关钢琴演奏法的完整的理论体系。小巴赫在这本论著中对于钢琴演奏的指法、歌唱性奏法、自由速度处理、装饰音弹奏、固定低音伴奏及即兴演奏等诸方面都提出了精辟的见解。在这本历史性的文献中,处于钢琴尚未发达、完善的阶段却提出了许多至今仍有意义的观点。全书的中心思想:“演奏必须以音乐表现为主,要以情动人,一切技术手段都必须服从于音乐内容的需要。”他的理论观点影响了古典时期的海顿、莫扎特、克莱门蒂和贝多芬。

2. 实践上的代表人物

(1) 莫扎特

他不仅有优美精致、细腻动人的演奏风格和银铃般透亮清晰的音色,更有乐思如泉涌、下键如有神的即兴才能。既承袭了上一代的即兴演奏的传统,又体现出适度的分寸感和典雅的趣味。他并不以技巧高手的名义作炫技,也不在力度和速度上做极端的处理,而是流露出朴实无华含蓄的韵味。

古典时期音乐会活动的目的,往往是让人们听到“新作”,演奏是作曲的完成形态,“返场”(encore)一词在今天的含义是“加演”一个,是人们对“演奏行为”的赞扬和期待,而18世纪的“返场”却含有“渴望听到新作品”之意,因此莫扎特的钢琴演奏艺术是在不断上演新作的前提下得以展示和传播的。

(2) 克莱门蒂

被誉为近代钢琴演奏之父的意大利钢琴家克莱门蒂揭开了近代钢琴演奏的新篇章。他不仅能在琴弦粗、音板厚、音量大、音色饱满、触键较重

的布劳德伍德(Broadwood)钢琴上形成一种动力性的演奏风格,而且大量运用双音三度、六度、分解八度、快速音阶经过句和分解琶音经过句等演奏手法,在钢琴上做出了前辈钢琴家从未达到过的辉煌音响和戏剧性的对比效果。同时在抒情性乐句演奏中,强调充分保持每个音符的时值,发挥了钢琴气息宽广、富于歌唱性的特点。

以克莱门蒂为代表的动力性演奏风格的崛起,不仅标志着钢琴演奏技术的发展,更表明演奏观念发生了变化。在1789年爆发的法国大革命的触动下,人们对于冲破传统习俗的禁锢、争取个性解放的要求日益强烈。反映在音乐领域,人们则要求摆脱贵族式的“高雅趣味”和旧形式的束缚,强调表现个人的主观情感。

(3) 贝多芬

贝多芬继承了克莱门蒂的动力性演奏风格,更以宏大的气势和火焰般的热情在钢琴上表现他的灵感,显示他的个性、力量和激情,他大幅度扩展钢琴键盘的使用范围,运用几乎整个钢琴音域的经过句,在各个音区采用多种重复音和震音,在钢琴上追求交响乐队明亮灿烂的高音和深沉饱满的低音。

在贝多芬的年代,演奏观念开始有了新变化,贝多芬在记谱法的严密性和规范性方面比他的前辈甚至同辈迈进了一大步。为了让演奏者清楚地了解作曲家的创作意图,贝多芬常在自己的手稿上详细写下力度、分句法、连断奏法、踏板等标记,还常在指示速度的音乐术语前加表情术语。

从以上几方面可看出,贝多芬在演奏观念中已明确地表现出限制演奏者即兴发挥的自由度和要求演奏者严格服从乐谱指示的倾向。

(三) 古典到浪漫的过渡时期

这一时期的钢琴家主要有:英国的克拉莫、奥地利的洪梅尔、英国的费尔德、德国的卡尔克勃兰纳、奥地利的车尔尼、波西米亚的莫舍列斯等。这些人仿效C·P·E·巴赫建立演奏理论体系的做法,也想建立演奏技术训练的体系,纷纷编写各种类型的练习曲和手指练习,钢琴演奏技术训练开始纳入规范化的道路。

过渡时期钢琴演奏观念中对技术因素的强化,酝酿着钢琴演奏史上一个转折性变化。

二、19世纪的钢琴演奏法

1830年后钢琴演奏艺术的发展大致经历了以下几个过程:1830—1860年的第一代,1860—1920年的第二代。

(一) 19世纪30—60年代

这一时期钢琴音乐走向了它的鼎盛时期,各国钢琴制造家不断改进近代钢琴,为钢琴演奏技术的腾飞提供了物质前提。

但首先在演奏史上引起革命性发展的并不是钢琴家,而是小提琴家帕格尼尼。他迫使人们第一次去思考“演奏”的意义,“演奏”终于从“作曲”的概念下分离出来,这引起了钢琴演奏技术的巨大变化,单纯为技术而技术的训练应运而生。

匈牙利钢琴家李斯特早年受帕格尼尼的启发,在钢琴上发明了高难度的技术,推出了由大量的双音和八度音阶、大跳八度和弦、快速轮指、滑奏等构成的高难度技术,在钢琴上产生空前未有的雷鸣电闪、风驰电掣的效果,他在钢琴演奏上的成就与帕格尼尼在小提琴上的贡献可谓异曲同工。小提琴是通过帕格尼尼之手才荣登“乐器皇后”的宝座,而李斯特使钢琴成为“乐器之王”,李斯特极大地影响了当时整个欧洲钢琴界的演奏风格。

1830—1860年间,占主流的是炫技大师和沙龙钢琴家。然而其中也存在着—小群与之抗衡的钢琴家,在他们眼里,那种哗众取宠的炫技只能使钢琴演奏走入歧途,这些人中有肖邦、门德尔松、克拉拉·舒曼等。

肖邦是继莫扎特之后又一位追求典雅风格和高尚趣味的钢琴演奏家,他的手指触键技术极其精湛,对于音乐的细腻变化、踏板的色彩性运用、弱音区声音的探索和钢琴内在表现力的发掘,都达到前所未有的高度,他的演奏充满浪漫主义特有的诗意、细致的抒情性,同时又含蓄内在,均衡典雅,体现一种古典精神,对别人以夸张的方式演奏他的音乐作品深表反感,尤其对于自由节奏(Rubato)的处理,再三强调要恰如其分。

克拉拉·舒曼为当时的钢琴演奏艺术做出了杰出贡献,她的演奏风格一反当时流行的炫技、做作和夸张的方式,情感的表现上显示出理性的节制和高雅的趣味。

到了这一阶段的末期,以炫技大师为代表的钢琴匠人与以伟大艺术品的宣传者为代表的钢琴家有了明显的分界。而此时已进入中年的李斯特也结束了他的炫技大师的生涯,他的权威地位稳定以后,也开始转向演奏更多当代和古典时期的钢琴名曲。

从审美的角度看,炫技大师们的演奏,在艺术价值方面确实不高,在某方面甚至是对上世纪的倒退,但从历史的观点看,他们活跃了音乐气氛,提高了钢琴乐器的地位,促进了钢琴技巧和表现力的发展,客观上引起了对钢琴演奏艺术更深层次的思考。

(二) 19 世纪 60 年代至 20 世纪 20 年代

19 世纪 60 年代左右,人们不单渴望听到新作,而且产生一种从未有过的需求,即反复地欣赏名作,听众对于演奏者的期望是更急于了解他对作品内容的解释,这样演奏者的任务便从炫示自己的技术转变为解释别人的作品。

从这时起,“如何诠释作品”这个课题第一次提到了钢琴演奏家的面前,至今仍是各派争议的焦点。

这一时期的钢琴家主要有莱舍蒂茨基、陶西格、西洛蒂、帕德雷夫斯基等。他们的演奏风格多半注重气息宽广的旋律线条,偏爱宏大的效果,喜欢极端自由的速度,追求柔润丰满的音色。

陶西格(Tausig, 1814—1871),波兰钢琴家,作曲家。4 岁以前由他父亲教琴(其父是塔尔伯格的学生),之后拜李斯特为师,不久成为李斯特的得意门生,之后在由彪罗指挥的乐团中崭露头角。参加了大量的巡回演出,李斯特认为他的演奏技术无懈可击,他是李斯特第一代弟子中最有才华的学生,演奏曲目广泛,从斯卡拉蒂到李斯特等各个作曲家的代表作都能凭记忆马上演奏。他的《每日练习》至今仍被人们选作技术练习的教材。

西洛蒂(Siloti, 1863—1945),俄罗斯籍乌克兰钢琴家兼指挥,在莫斯科音乐学院同尼古拉·鲁宾斯坦学钢琴,同柴可夫斯基学作曲。1883 年拜李斯特为师直到李斯特去世才回到俄国。1887—1890 年曾被任命为莫斯科音乐学院的钢琴教授,他的表弟拉赫玛尼诺夫也曾是他的学生。之后在各地巡回演奏,于 1922 年定居纽约。1924—1942 年在朱丽亚音乐学院任钢琴教授,培养了许多学生。他的专著《李斯特回忆录》1911 年在彼得堡出版。

这一阶段的后期,即 19 世纪末 20 世纪初,钢琴演奏艺术直接受到自然科学发展的影响。其中德培的肌肉协同理论,认为手必须从臂的障碍性重量中解脱出来。英国的马泰伊,在他的理论著作中从生理学的角度把人的上肢分为手、前臂、大臂、肩等几个可以独立活动的部分,对手指、手腕和肘部的动作提出具体要求。从 1880 年起以后的几十年中,“放松”“重量”“手腕转动”在钢琴家中成了风靡一时的话题。

尽管每个时代的演奏风格和观念都有它的主流,但也会出现与时代精神不协调的人物与之抗衡。他们往往成为下一个时代的先声,代表着新观念和新风格的萌芽。在这一时期的钢琴家中,走在时代前面的人物,便是意大利钢琴家布索尼。

布索尼(Busoni, 1866—1924), 意大利作曲家、指挥家、钢琴家。他的钢琴演奏技巧辉煌, 以宏伟和诗意著称。他为钢琴创作的作品很多, 有许多改编自巴赫的作品, 曾改编了巴赫的《半音阶幻想曲》《C大调托卡塔与赋格》(BWV564)。在浪漫主义演奏风格弥漫全欧洲的时候, 他亮出了理性主义的旗帜, 他的演奏观点是: 钢琴家的首要任务是表达作曲家的创作意图而不是任意发挥自己的主观情感。演奏者要从理性分析入手, 仔细研究作曲家的创作构思而不能简单地依凭标题或故事来解释乐曲, 他呼吁要认真研究作曲家的原作, 要正确对待被演奏家任意曲解的个性表现, 主张还原作品的本来面目。

布索尼对待作曲家的作品并不像现代人那样一字不差地拘泥于原谱, 他会根据需要进行更动织体和增减音符, 但这种改动并非随意性的发挥, 而是周密研究和认真思考的结果。布索尼研究作品的历史风格, 理解作曲家的创作精神, 从大处着眼而不拘泥于琐碎的细节。

三、20 世纪的钢琴演奏法

(一) 20 世纪 20—50 年代

1920 年, 演奏观念中的客观主义和理性成分不断上升, 作品的内容、形成、结构等要素越来越成为人们关注的对象。

20 世纪以来音乐学研究的发展, 使人们有可能对巴洛克时代或者巴洛克以来的文艺复兴时期的演奏实践进行探索和考证。仿制巴洛克时代的乐器并在古乐器上演奏的风气随之兴起。兰多夫斯卡便是 20 世纪第一个用仿制的 18 世纪拨弦古钢琴演奏巴赫作品的人, 她用毕生的精力研究巴洛克时代的历史风格, 力图恢复巴赫作品的真实面目。在她的影响下, 钢琴家们逐渐停止演奏那些经过改编的巴赫键盘作品, 更多地转向巴赫的原作, 使巴赫作品的演奏走向学术性。

施纳贝尔是美籍奥地利钢琴家、作曲家和教师, 列舍蒂斯的学生, 1927 年贝多芬逝世 100 周年时, 演奏了贝多芬的 32 首奏鸣曲, 1930 年录制了贝多芬全部的 32 首奏鸣曲和协奏曲, 迪亚贝利变奏曲。施纳贝尔的演奏充满理性的力量, 逻辑严谨, 感情内在、深沉而高雅。他编辑出版了贝多芬的钢琴奏鸣曲, 在他的版本中, 细致的音乐分析体现了他对作品的深刻理解。他在处理贝多芬晚期奏鸣曲时, 幻想的境界达到了出神入化的地步, 尽管在节奏处理上有些自由, 但在理解上, 他认为: 是完全忠实于原作, 不过这种忠实是忠实于他的精神而不是忠实于作品的记号术语。

除了施纳贝尔, 这一时期比较著名的代表人物还有巴克豪斯

(Backhaus, 1884—1969)、阿劳(Arrau, 1903—1991)等。

巴克豪斯是德国人,他的艺术观念是严格恪守作曲家创作意图本身,诚实地探究作品的内在意义,以真挚的情感对待音乐作品,以自己的诠释为桥梁把音乐精神传递到听众的心底,才是演奏家应有的职责与使命。他曾被英国曼彻斯特皇家音乐学院聘为钢琴系教授,但为了专心于演奏事业,他辞去了教授的工作,成为一名职业演奏家。他的技术无懈可击,但在曲目的选择上却非常谨慎,可见他对作曲家及作品的尊重,对德奥作品的研究耗尽了他一生的精力,因此他演奏的贝多芬、勃拉姆斯以及巴赫、莫扎特、舒曼成为学习这些经典作品的典范。

阿劳是智利钢琴家,1935年演奏了巴赫的全部键盘作品。1936年演奏了莫扎特的全部钢琴作品。1938—1939年,演奏贝多芬32首奏鸣曲和五首钢琴协奏曲。从庞大的演奏曲目可见他技术全面、修养精深。能从作品深层的内涵中开拓,找到音乐的意义和音乐的解释。他的演奏风格含蓄内在,纯正严谨,力求以原作为基础,让音乐超越于音符之上,又富于音符之中。技巧辉煌但从不卖弄技巧,他曾说:“优秀的艺术家必须发展他演奏许多不同风格作品的能力。”表明他对全面修养的追求。他的演奏非常有震撼力,许多作品已成为经典。阿劳对音乐作品的诠释体现了一种由高尚的趣味哲理般的严肃、娴熟的技巧、紧张度和热情等因素结合在一起的几乎完美无缺的融合体,在世界乐坛上是首屈一指的。

演奏流派的划分只能在一定程度上体现各派的传统和特点,实际上对于一流的钢琴家,一方面他们都有鲜明的个性,另一方面在艺术的表现上会渗透到其他流派中去,表现出风格上的共通性。

(二) 20世纪50年代以后

这一时期钢琴家的演奏观念:追求技术辉煌、音色明亮,强调对作品曲式、结构、和声等理性的分析,能够客观地控制情感,这种演奏观念在这一代钢琴家中占主导地位,虽然仍有像霍洛维茨和阿图尔·鲁宾斯坦这样的大师,内心燃烧着浪漫主义火焰,以炙热的情感活跃于音乐会舞台上,但理性主义的主流以锐不可挡之势发展壮大。

在这种强调理性演奏观念的指引下,这一代钢琴演奏家表现出的总体特点:①演奏技术高超,处理细致,曲目庞大,这几方面都远远超出同行的前辈,达到令人叹服的地步;②由于音乐学的迅猛发展,这一代钢琴家得以在曲目上对历史遗产全面复兴,由于强调音乐修养的重要性,钢琴家们以前人从未有过的热忱,研究各种版本的乐谱,用各门音乐理论知识装备自己。

然而钢琴演奏艺术发展到了 20 世纪 70 年代后期,出现一种倾向,即技术水平和学术水平不断提高,但真正富有创造性的演奏徘徊不前,除了一些具有强烈艺术个性的钢琴家以外,对理性主义的过分关注几乎抑制了所有人的个性或是说削弱了许多人的个性。演奏中的模仿、精心设计,正在取代表现上的独创性和即兴灵感的爆发。

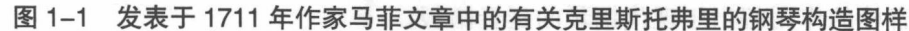
这一时期的代表演奏家有布伦德尔(Brendel, 1931—)、巴伦勃伊姆(Brenbvim, 1942—)、波利尼(Pollini 1942—)、佩拉希亚(Perahia, 1947—)、普雷特涅夫(Mikhail Vasilievich Pletnev, 1957—)等。

到了 1980 年,在华沙举行的第 10 届肖邦国际钢琴比赛上,南斯拉夫的青年钢琴家彼戈雷利奇(Pogorelich, 1958—)由于在演奏中显露出极端的个性自由,没有得到大多数评委的认可,名落孙山,但比赛结束后,却成了“失败的英雄”,之后人们对彼戈雷利奇表现出极大的兴趣,这似乎意味着什么,是人们对钢琴演奏中创造性反叛精神的欢迎?还是对充分发挥个性的浪漫时代的“怀旧”情绪的表现?无论如何,有一点可以肯定,这种情绪出现在 20 世纪 80 年代,已不足为怪,因为人们对这一代演奏家过于强调理性主义而出现的冷淡的客观主义、风格的净化主义,以及对某些标准样板的模仿产生了反感。听众认为这种过冷的理性比主观激情的流露更不容易接受。

这一时期的钢琴家所追求的个性表现,将是一种高层次的个性,是在对作曲家的作品深入研究的基础上发挥个性,一个缺乏渊博知识和精深修养的人所感觉、所体验的,或者仅凭直觉演奏出来的东西,即使体现出个性也是带有盲目性的。所谓高层次的个性或强调主体意识,应理解为两方面:一方面为个性情感的发挥,因为作曲家的创作,应该是有感而发,是倾注了自己的情感,而演奏家二度创作时的情感投入是必然的,只不过各个时代的演奏家对情感投入的比例不同;另一方面是将理性的思考化为内在的自觉。

我们已经能感觉到当代钢琴家在力求表现个性情感的同时,更自觉地将演奏艺术纳入学术性和科学性的道路上。以便能从整体,或者更全面的角度来揭示创作意图。

不管是哪个时期的二度创作,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制。这两者的个性之间永远需要一种奥妙的平衡。假如演奏者的自我独占上风,演奏会被看做“没有遵照作曲家的风格”,如果演奏家本人的意图太少,演奏又会显得平淡无奇,缺乏个性和学究式。即使在被认为是完全体现作曲家意图的演奏中,仍然包含着演奏者强烈的个性,虽然不一定外露,往往恰到好处地平衡,这正是演奏艺术达到顶峰的时刻。



1720 年、1722 年和 1726 年制造了三架钢琴。这三架钢琴都具有一些共性特征,例如:结构轻巧、击槌小巧、音色柔和等;它们的音域最多只有四个半八度,这比起当时约有五个八度的拨弦古钢琴要小得多。1726 年,克里斯托弗里使用更复杂、更有效的“联动杠杆”装置,大大加快了音栓的击弦速度。这个用手操控的音栓,是一种减小音量的装置,它是现代钢琴弱音踏板的前身(图 1-2)。

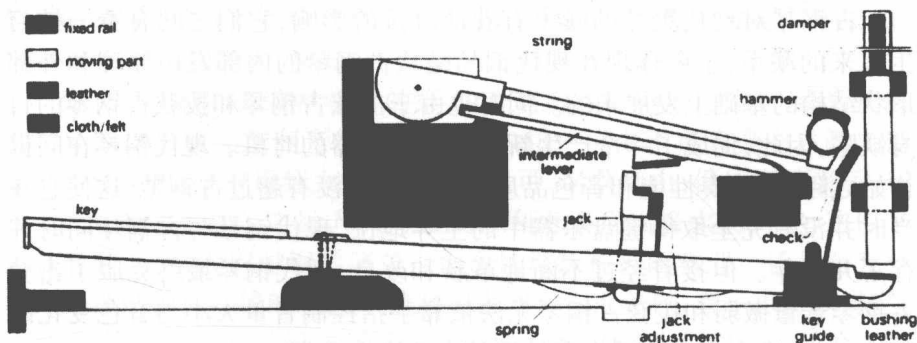


图 1-2 1726 年克里斯托弗里的钢琴击弦机图样

克里斯托弗里去世后,在意大利只有他的两名学生继承了他的事业,继续从事制造现代钢琴的工作。梅拉是克里斯托弗里的学生,他在1739年制造了一架精美的立式钢琴,这是现存最早带有击弦机装置的立式钢琴实物。费雷尼也是克里斯托弗里的学生,他制造了几架与老师具有相同机械构造的现代钢琴,另外还有一架是由他制造的现代钢琴和拨弦古钢琴的混合乐器,这架乐器分别用上下两副键盘来控制现代钢琴和拨弦古钢琴的转换,人们对这种混合乐器的使用价值一直存有争议。

（二）现代钢琴的改进与完成

钢琴虽然诞生在意大利,但却在德国、奥地利和英国迅速成长。特别是经过德国制琴师西尔伯曼和法国制琴师艾拉德的改进,最终确定了现代钢琴的构造。

克里斯托弗里的钢琴经皮奥内·马费的介绍,传入了德国。随后德国乐器制造商葛特弗利德·西尔伯曼开始了德国的钢琴制造业。他利用手动音栓使全部的制音器离开琴弦,让钢琴发出丰富、圆润和连贯的声音。制音音栓的创造是西尔伯曼对钢琴改革作出的重大贡献。这一制音音栓的作用相当于现代钢琴的延音踏板。

艾拉德发明的“双联动杠杆”能使手指在完全离开琴键时再快速重复弹奏同一个音,这为手指的同音反复弹奏技术提供了极大的便利,且琴