



1998
1

钢琴



2

艺术

PIANO ARTISTRY



P

A

A

R

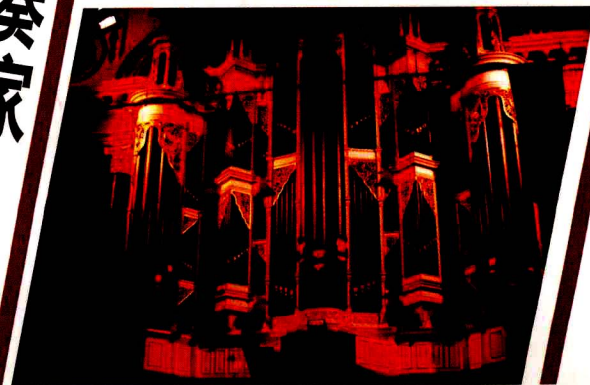
T



与恩师范大雷教授留影

孔祥

东



中国青年钢琴演奏家

1988年荣获美国吉娜·巴考尔国际钢琴比赛冠军，时年19岁，成为该界赛事最年轻的冠军得主。此为孔祥东获奖后与评委、著名爱尔兰钢琴家马丁·琼斯夫妇合影。

新年



如意

目 录



1998年2月10号出刊

总第13期

主管单位：中华人民共和国新闻出版署

主办单位：人民音乐出版社

顾问：吴乐懿 洪士铨

主编：周广仁

副主编：魏廷格 赵晓生 苏澜深

编委（按姓氏笔划排序）：

刘诗昆 杨峻 苏澜深

周广仁 林尔耀 赵晓生

鲍蕙荞 潘一飞 魏廷格

编辑：《钢琴艺术》编辑部

发行：北京万圣书园

美术设计：梁毅凡

制作：罗梅

出版：人民音乐出版社

地址：北京市海淀区翠微路2号

邮政编码：100036

电话：(010) 68152935

传真：(010) 68210291

刊期：双月刊（逢双月10日出版）

刊号：ISSN 1006-9844（国际标准刊号）

CN 11-3779/J（国内统一刊号）

广告许可证号：京海工商广字第0278号

印刷：北京通县振兴印刷厂

定价：¥12.00

\$6.00

中国音乐家

4 纵一苇之所如 凌万顷之茫然

——汪立三先生访谈录

苏澜深

琴界新人

10 新蕾初绽(二)

——江晨访谈录

赵晓生

名家与名曲

15 霍洛维兹的儿童时代

[美]G. 普拉斯金 原著

[俄]E. 朗巴赫 俄译

毛宇宽 中译

18 略论钢琴前奏曲

卞钢

21 格里格与他的钢琴精品

——《抒情小品集》

陈丹

24 科普兰和他的钢琴曲《猫和老鼠》

杨小玲

教学探讨

26 钢琴套曲《四季》的演奏与教学(七)

赵屏国

28 对钢琴快速度弹奏训练中几个基础性问题的思考

陈文培

30 如何帮助学生提高钢琴演奏中的音乐表达能力

林尔耀

33 美国音乐教育的标准与私人音乐教师

[美]桑德拉·斯提瓦尔特

蒋晓苏 编译

琴坛漫议

36 音乐终究是听觉的艺术

——谈钢琴演奏中的浮夸风

陈旭

学琴指南

38 “读谱正确”的内涵

周铭孙

40 钢琴的基本弹奏法(七)

——手臂的协调与重力运用

但昭义

42 父母在钢琴教学中的作用

梁细驱

考级辅导

44 钢琴考级作品演奏指南(四) 吴元、常桦

47 美国全国钢琴演奏考级的概况、特点及体系 曹克恩

学琴感悟

50 钢琴票友——成人钢琴热刍议 周振佳

49 琴缘 王竹

知识点滴

52 琴键失灵的原因及处理方法 魏炳信

54 古典音乐多乐章套曲中的小步舞曲的舞蹈特征 邵丽霞

乐坛动态

55 鲍蕙荞、李民铎钢琴独奏音乐会 本刊讯

55 《钢琴艺术博览》简介 本刊讯

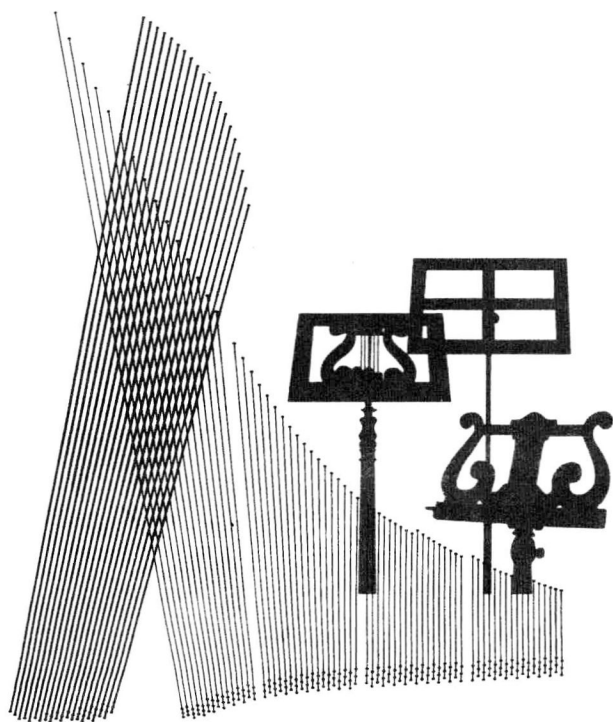
48 '97 第三届巴黎中法国际钢琴比赛闭幕 本刊讯

56 国外乐讯六则 朱建

57 北京市第四届“希望杯”青少年儿童钢琴比赛 本刊讯

58 九七乐讯 本刊讯

51 音乐漫画 金建楚



纵一苇之所如 凌万顷之茫然

——汪立三先生访谈录

苏澜深



汪立三先生近照

汪立三先生是我国著名作曲家之一，以写作钢琴乐曲见长。他出身于四川一书香门第，自幼受过良好教育。喜好绘画和诗词，且有相当造诣。14岁时，曾与学友蒋祖馨在其长兄主持的进步报纸同任文艺副刊编辑，负责收编乐事，撰写乐评。后在四川艺专学习钢琴及小提琴，并立志作曲。1951年考入上海音乐学院作曲系，师从桑桐、陈铭志、杨嘉仁、沈知白、阿尔扎马诺夫等人。1957年反右后在黑龙江省北大荒垦区生活数年。后调哈尔滨，现任哈尔滨师范大学艺术学院名誉院长、黑龙江省音乐家协会主席等职。

汪立三先生性格爽朗，气质豪放，思想达观，胸襟豁然。其

音乐语言中西兼收，土洋并举，不拘一格；创作风格清新洒脱，凝重深厚，雅俗同炉。主要作品有钢琴独奏曲《兰花花》、《小奏鸣曲》、《兄妹开荒》、《二人转的回忆》、《梦天》、《东山魁夷画意》组曲、《他山集》—序曲与赋格五首等。

1997年12月中旬，笔者专程赴哈尔滨对汪立三先生进行了走访，回京整理后择编出部分内容列下。

苏：恕我孤陋寡闻，刚才看了您的一些画作，才知道您有此好。其中有油画，也有水墨画，有早年的，也有近年的，看来您对绘画爱之笃深，而且经年不舍。

汪：我从小就很喜欢绘画。上中学时，我经常往美术教师屋

里跑，在他那儿看书画画。多年来，无论处境如何，这个爱好却始终保持。情之所至，喜欢信手涂几笔。但画作不多，有些还散失了。

苏：您很喜欢鲜亮、对比反差大的色彩是吗？

汪：我很喜欢梵高的画，热情、色彩丰富，感染力特别强。还有康定斯基——抽象派的鼻祖，他的画是无声的音乐。

苏：家庭对您的影响大吗？

汪：我祖父是前清进士，字写得不错；我小时候听他讲往事，他很同情“六君子”。我父亲是独生子，在家中一言九鼎；他虽然很少过问孩子们的学业，但时常买书供孩子读。我上的是教会学校，所以中西影响兼而有

之。我们家的教育气氛十分宽松开明。

苏: 中国古典文学中您喜欢哪些?

汪: 我最喜欢的文学家是苏轼, 他的诗文词赋我很喜爱。我与他是“同乡”。苏轼一生多次遭贬, 最远贬到海南岛, 那年头真是到了天涯海角的遥远之地了。但他的思想总是那样通达豁然, 这很了不起。他的人生哲学很能引起我的共鸣, 对我有积极影响, 起过很好的作用。还有李白, 如他的《将进酒》等作品, 我也十分喜爱。

苏: 这首诗富有感染力, 气魄宏大, 意境宽远, 但也很狂放张扬。

汪: 意境最为重要。绘画也好, 诗赋也罢, 其中所蕴藏的含意最值得体味。音乐也是一样, 无论是创作还是演奏, 都不能只重视某些技术细节, 而忽视了对意境的营造与刻画。艺术是整体的, 感染力是首要的, 技术是第二位的。

苏: 您是怎样开始从事音乐的呢?

汪: 是我的中学音乐老师郑乾柱先生将我引入了音乐之门。他是建筑工程师, 音乐是业余爱好。但他会作曲, 还写过瓦格纳评传, 在当时还获了奖。抗日战争时期, 我大哥参加远征军赴印、缅归来时带了两大箱唱片, 都是西方古典音乐, 我听得如痴如迷, 从此兴趣转向音乐。我家中无钢琴, 常到别人家去弹。平时, 就在手上或肚皮上比划着练。考入四川艺专后, 学的是钢琴和小提琴, 但我的兴趣是在作曲上。我的钢琴老师名叫何蕙仙, 是上海音专毕业的, 与贺绿

汀先生是同辈。她对我说: 你要是想学作曲, 首先得把钢琴弹好。并说贺绿汀的琴就弹得不错。解放后, 我赴天津报考中央音乐学院, 但当年不招生, 我一时没了去处。一个偶然的机会, 我结识了北洋大学的一位理工科教授, 他知道我的境遇后, 就热情地留我在他家住了一个月。这期间, 中央音院的四川同乡彭维明老师教我学钢琴, 她还免收我的学费。彭老师一直鼓励并坚持要我考钢琴系, 但我却想考作曲系。彭老师情意难却, 我只好溜到上海去报考上海音乐学院。在那里我也遇到了同样的问题, 负责报名招生工作的高班同学吴国钧也坚持要我报考钢琴系, 他吓唬我说否则不许报名。不得已, 我就同时报考了钢琴、作曲两个系, 结果两个系都录取了我。

苏: 当时入学考试都有哪些内容?

汪: 考试比现在浅得多, 考钢琴系我弹了一首车尔尼299练习曲, 一首巴赫创意曲, 一首贝多芬奏鸣曲。作曲系主要考和声与旋律写作。两个系我都考了第一名。

苏: 您自己选定了作曲系?

汪: 面试时, 桑桐先生问我究竟要上哪个系, 我说当然是作曲了。这样我就上了作曲系, 满足了愿望。不过当年如果我上了钢琴系, 自己程度浅, 系里同学弹得那么深, 我只能一门心思练琴, 无暇问窗外之事, 以后的人生道路可能少出些问题了, 进作曲系则不然, 作曲系的系风是思想活跃, 是个出“学生领袖”的风水宝地。但如果我上了钢琴系, 我看也不会有多大出息, 学钢琴我毕竟是半路出家, 底子

薄。

苏: 当时的上海音乐学院学习气氛如何? 您的主要收获有哪些?

汪: 上海音乐学院是所老学校, 有很好的学术传统。在50年代那个特定的社会环境中, 上海音乐学院的创作及学术气氛在全国是独树一帜的。对我产生很深影响的方面有: 首先, 学术空气较为宽松和民主。贺老的个人学术观点可以说是较为传统的, 他不太赞同勋伯格、欣德米特等的音乐体系。但尽管如此, 他也承认他们的学术地位, 认为他们在学术上是严肃的。作为一院之长、一位学术领导人而言, 有这样的态度是很重要的。能不以个人好恶为标准, 非常难得。虽然各种现代流派并未正式纳入课堂, 但作曲系的师生们还是有机会接触的。桑桐先生是勋伯格的再传弟子, 杨嘉瑞先生是欣德米特的再传弟子, 很受学生们仰慕。杨先生还在课外对我介绍了欣德米特的理论体系, 一下子使我眼界大开, 思路一开, 结果就不一样了, 使多声部写法的思维方式和空间范围有了极大的改变和拓展, 真是胜读十年书!

其二, 大力推广民间音乐。贺院长特别重视民族音乐, 而且重视的方法也很特别: 他组织人力将各地的民歌、戏曲选编后油印成册, 发给大家, 不管你是哪个系的, 不管你是什么专业, 不管高班低班, 不管教师学生, 人人都必须熟背。背熟后就要唱, 方式是组织民歌演唱会, 要求人人上台唱, 或是在校广播站里唱。总有人给贺老扣崇洋的帽子, 其实不然。

其三, 高度重视音乐创作。

贺老鼓励全院所有系科，不光是作曲系，所有师生要自创新作品，形式不拘。写出来后就要在新作品音乐会上演出，让大家自由讨论，相互交流。全院师生参与创作的积极性都很高，而且彼此都很坦诚，意见与看法可以写成书面文字集中张贴在礼堂墙上（类似“文革”中的小字报），或交与本人。在这种浓重的学术探讨的气氛中，的确促进了创作的繁荣，也出了一些好作品，如严庆祥的合唱曲《太阳出来石榴红》、葛顺中的女声合唱《送我一枝玫瑰花》等等。此外，学生会也经常举办学术活动，如请作曲系同学廖乃雄给声乐系讲舒曼，给钢琴系讲德彪西等。

贺老当年的功劳与德政多啦。我们1951年入学的学生，下乡搞了一年“土改”，贺老为使我们的学业不受影响，就做主把学制延长了一年。后我因生肺病休学两年，本应回老家养病，但贺老说：四川空气太潮湿，对生肺病的人没好处，于是他特地批准我住在琴房里，以使我在养病的同时还可学习，图书馆、唱片室也可照旧出入，那两年我很充实，真是偏得我在上音遇到了好的学习环境和学术气氛，更遇到了好的老师和学长，因而我个人各方面都大有长进。

苏：《兰花花》是您当学生时写的作品？

汪：是的。这首曲子是刚才说的那种学术环境的产物。因为我当时是一年级，刚学和声，还没有上作曲主课，是自己瞎写的。如果当时不提倡学民歌，不

鼓励自由创作，这首曲子也就出不来了。《兰花花》的和声并不符合课堂的戒条，但我请桑先生看时他一个音也不改，而是就音乐方面提出建议，以使其完善。

苏：跟桑先生上作曲主课时，他在音乐语言上对您有什么要求？有没有特殊的引导？

汪：就基础部分而言，桑先生在课堂上讲的都是很传统、很严格的东西，而在课外交谈中则是无所不谈，也谈到他用自由十二音写的《夜景》，那是中国十二



进行曲（汪立三画作）

音的开山之作。桑先生见多识广，你写点什么怪动静，他并不以为怪；你要真能写出点有分量的新鲜花样，他倒很赏识。我脑子里破除了三和弦的束缚，能放开手脚，大胆探索，虽然有些东西我在理论上讲不出来，完全凭感觉写，但桑先生也同样赞同。

苏：在校时，除了《兰花花》之外，您还写了些什么作品？

汪：主要是钢琴作品，如《小奏鸣曲》。现在看来，这首曲子和

《兰花花》是站得住脚的。贺院长提倡学民歌，我就用各种民歌写了不少钢琴小曲，附小曾经用过，反映不错。所以他们约我写首小奏鸣曲，打算作为附小的教材。这首作品的第三乐章我用的是四川民歌。写完后，我弹给他们听，他们觉得技术上难了些，故没有纳入教材。1957年，上海音乐学院搞钢琴曲创作比赛，我就以这首《小奏鸣曲》报名参加。本来我是请钢琴系张眉同学弹，但到了比赛那天，她的手坏了，所以我也只好放弃参赛。比赛快结束时，桑先生问为何没听到我的作品，我如实相告。桑先生

说：那你自己弹嘛！于是，我临时走上台去把这首曲子弹了一遍。没想到作品竟然得了一等奖！紧接着上海文艺出版社就打算出版，后因我被划“右派”而作罢。20几年后，人民音乐出版社出版时，我没有改动，只是为三个乐章分别加了标题，主要是便于孩子们理解。

苏：这首作品我没听过，也没看见过乐谱。你写时在音乐语言上、多声写法上有什么考虑？

汪：现在看来，它的技法语言不是特别新，没有“古怪”的音响，但在当时还算是比较新颖的。这首作品现被列入钢琴考级十级的曲目，没有那么难，我弹一点儿给你听……

苏：左、右手在两个不同调式上？

汪：对，两手用了不同的调式。左手材料长时间不变，实际上是固定音型。这种写法在奏鸣曲式中比较少见，有点不守传统的规矩；和声写法在当时也是

大胆的了。这首作品我自己也比较喜欢，现列入考级曲目中，弹的人就多了，说明它能够被人们所接受。民间音乐中常有旋律自由流动、伴奏固定不变的情况。这种写法就是受民间音乐的影响。巴托克也常这么做。

苏：巴托克的作品您听的多吗？

汪：听过一些。我很喜欢，但没有很深的研究。我听音乐时不喜欢看谱子，怕受干扰。

苏：怕干扰对音乐的感受？

汪：对。我觉得不看谱子，能听到的东西就多极了。而拿着乐谱边听边看，脑子出现的更多地是些技术性的东西，如音色、和声、织体等，容易局限在谱面上。所以我听音乐时不看谱，只有需要了解曲中所用的技法时，或要研究些什么问题时，才坐下来看谱。这种习惯我现在依然保留，首先是听，必要时再看。

苏：到北大荒后还写吗？

汪：到北大荒后在文工团里工作，半年劳动，半年搞业务。主要在乐队里拉中提琴，同时也弹钢琴伴奏。人们觉得我还老实，看起来不那么“反动”，于是有时也让我搞点创作，只是不许署名。

苏：那段时期你心情好吗？

汪：怎么说呢？还可以吧。在挫折中我有两大精神支柱：一是我觉得东北也是中国的土地，北大荒苦一些也应该有人去建设，我为什么就不能去？南方有些青年抗美援朝参加志愿军，不少人也留在了东北。所以到东北我心安理得，并无不平衡。其二是士大夫的文人精神，东坡、太白在当时受的挫折磨难多了，他们并未自弃。因而，我觉得一个

文化人，一个知识分子，境遇的变迁不足为奇。换个角度讲，北大荒的经历对我是一种很好的锻炼。在文工团里，你要是死守学院里那套“大洋古”的东西，恐怕什么事情也做不成。相反，在专业条件不好的情况下，我知道和熟悉了过去不知道和不熟悉的乐器、体裁、风格等，包括中西乐器的混合乐队，也琢磨出一些特殊的写法来，搞得还蛮有效果的，也算是一种收获。我觉得生活不能按固定的模式来套，不管你有多大的抱负，若客观上不具备条件，你却要非干不可，那将很难实现愿望。我这个人天生乐观，有点随遇而安，因地制宜。环境的新变化，对搞艺术的人来说有弊有利。我刚到北大荒不久，写了个小合唱《北大荒的姑娘》，东北味十足。可后来在那里呆得久了，这样的东西反而写不出来了。拿“深入生活、体验生活”的原则来看，它似乎有点违背规律。但细一思量，我觉得这种现象也说明了生活中的“新鲜感”，以及艺术中的“敏感”，对艺术工作者来说是多么重要。

苏：您的许多重要作品都是

在“文革”以后写的？

汪：“文革”结束后我重操旧业。第一个作品就是将贺绿汀先生的《游击队歌》写成钢琴曲。我用了“叙事曲”这一标题，以便于理解。曲中用了多调性、不协和等手法，但走得并不太远，主要是考虑到贺老能否赞成。这首曲子较难弹，好像演奏的人不是太多。

苏：去年在青岛听到了您的《兄妹开荒》，印象很深，在音乐处理上您的办法很多。

汪：这也是我个人所喜爱的作品。在中国民歌中，我最喜欢的是西北民歌，它有着很强烈的泥土气息，风格深厚、豪放，有一种历史感。西北民歌中积淀了许多我们中华民族古老文化的东西，非常感人。《兄妹开荒》原是陕北秧歌剧，有着陕北民间音乐特有的调式，很对我的口味。其音调中有许多特殊的音高，在钢琴上没有，属于琴键“缝”时的音，我是用一些不协和音设法把它表现出来。再者，原作中有剧情，有人物，很生动。我希望弹这曲子的人，能多了解些原剧和陕北民歌。我在曲中还用“音块”



汪立三先生在主席台上



汪立三先生在弹奏新作

手法写了公鸡的叫声。类似的手法我后来在套曲《他山集》中也用过。

苏：《兄妹开荒》的音乐的确写得生动，听起来意趣盎然。《东山魁夷画意》则是类型完全不同的作品了。东山先生本人对这套组曲有着很高的评价。

汪：那年，东山魁夷在北京开画展，我因经济窘困，未能前往参观。我是在《人民画报》上看到他的画的，这些画强烈地感染了我，于是产生了创作冲动。最初并未打算写成组曲，但写完《冬花》后，一发不可收拾，就接着写了《涛声》和《湖》，构成一部三个乐章的组曲。后来在北京录音时，有个文学编辑听完后说音乐有些沉闷，缺乏明快的色彩。我一想，他虽是外行，意见却十分中肯，就决定再加一个乐章。于是急忙伏案赶写了《森林秋妆》这一乐章；我妻子吴启芳几

乎是视奏着录了音。作品完成后，我先把谱子寄到日本给东山魁夷，他找团伊玖磨征求意见，团伊玖磨给予了充分肯定。后来我把录音寄给了东山，他听后大加赞赏，回信十分热情。

苏：记得您曾谈到在大学的复调课上用湖南花鼓调写了个赋格主题，直到北大荒后才续写成赋格曲，《他山集》中的《图案》是这首吗？

汪：是这首。原本想只是完成大学时未写完的复调作业，后我又根据五声音阶的五个调式，宫、商、角、徵、羽各写了一首，构成一套赋格组曲，

取名《他山集》。第一首《书法与琴韵》，代表着中国的古老文化；第二首《图案》，以湖南花鼓调为素材，描写具有抽象意味的民间图案，比如蜡染之类；第三首《泥土的歌》，比较厚重、深沉，有悲剧色彩；第四首《民间玩具》，是首生动活泼的小品；第五首《山寨》，描写的是彝族地区的风光，我曾去那里画过画。我自己最满意的作品就是这部《他山集》。复调套曲在音乐史上已有不少，但带标题的复调套曲还不多见。

苏：每首曲子前的题诗是否用来提示、引导或限定演奏者对音乐的理解？

汪：我不想限制演奏者对音乐的理解，主要是把乐曲中言犹未尽的意思写出来，因音符毕竟还不能把所有的思想说得一清二楚。在画上题诗，我们中国自古有之。有些题诗直言画意，有些题诗则若即若离，诗画结合，形

成整体，相得益彰。我在音乐中也喜欢自题诗词。它与音乐相辅相成，可使人产生新的想法。演奏者或欣赏者若对题诗有兴趣，可据此来理解音乐；若不喜欢，尽可将其弃之一旁，任由个人自由想象。

苏：对这部作品的演奏您有什么建议？

汪：这套组曲在演奏上有一定难度，主要是对多声部的处理。演奏者往往过于强调旋律，这本身没错。但我希望弹这部作品时能将它的和声也“鼓”起来。

苏：强调纵向音响。

汪：对，强调整体的音响效果。对和声写法的理解很重要，演奏时应讲求“和声感”。不少人忽视了这一点。因为作曲家在创作时对和声是动了脑筋的，在多声写法上都有自己的想法。如果演奏时将某些和声随便带了过去，乐曲的内涵就不能很好地体现出来。音乐是由各种要素构成的整体，过于强调或忽视某一方面，音乐本身就不能得到很好的表现。

苏：您在做多声写法构思时，是不是先设想一种结构，然后再掂比做多种变形；或者先设计一种多声构思的方式，一种原则，然后再根据这种方式和原则去决定多声写法？

汪：我不是这样的，当然我也不反对这种做法。作曲家在创作时各有各的做法。有不少作曲家是那么做的，那也是他们的个性和学养使然。我的数学学得不太好，音乐思维的方式不很理性化。我基本是“跟着感觉走”，尽管这样做既很吃力，又不一定可靠。就好像吃饭要讲营养搭配，有的人是算完了再吃，我是先吃

了再说,追求的是在“天然”中合理。

苏:感觉和悟性至关重要,但感悟到的东西最终也要以某种技术手段来实现。有些是想出来的,有些是在琴上摸出来的,这种“想”和“摸”在很大程度上就是理性思考的过程。有时技术手段就是想法本身。

汪:当然是这样,但“感觉”用理论是说不清的;勋伯格的灵感来源不会出自他的十二音体系,体系只是手段。“感觉”不一定是技术,更不会是公式。钱钟书先生发明了个词,叫“通感”。人的一切感觉,包括第六感觉,都是相通的。对诗歌的感受,对美术的感受,哪怕在田野里走一趟所产生的感受,都可化为音乐。只要你没有框框,就尽可以施展想象,产生无穷奇思。迷茫也是一种美,并不一定要把一切都看得清清楚楚。创作过程中肯定有种种推敲,但推敲什么,怎样推敲,这些却因人而异。我是靠感觉去推敲,推敲的依然是感觉。

苏:赋格本身就是理性的产物。

汪:对。但戏法人人会变,各有巧妙不同。我写赋格是自出难题。实际上,《他山集》按标题音乐的写法完全可以不写成赋格曲。我有意为之,想增加一种审美趣味。

苏:表现形式美?

汪:形式美是其中的一部分,增加了欣赏的层次和侧面。就好像体操运动员在平衡木上做动作与在平地上做动作,效果截然不同,人们从中得到的美感也不同。

苏:《梦天》中用了十二音。

您是先设计序列,然后再设计音乐形象,还是先有了音乐想法,再去推敲恰当的序列?

汪:我的序列和所想表现的音乐形象是同时产生的,操作过程与传统十二音不同。当时我还不知国内有谁用十二音写过钢琴曲,想尝试一下。李贺《梦天》的意境很适合用十二音技法来表现。之后,我又根据李贺诗《秦王饮酒》写了首钢琴曲,也是用十二音写的。我觉得,不管是什么技法,只要与我的美学趣味相吻合,都可以使用。

苏:I、IV、V也好,十二音也罢,只要用之有道,都可以写出好作品。您还有一首叫《二人转的回忆》的钢琴曲?

汪:周广仁先生访美演出时弹了我的《兰花花》,有位美国钢琴家杰弗里·杰柯布听了后很感兴趣。于是他来信请我为他写首曲子,由他首演。我想这首曲子应该用较新的技法语言,同时也要有中国味。我很喜欢东北二人转的土味和粗犷,就决定用它来写。乐曲基本上是用二人转的曲牌写的,手法主要是多调性,同时在音响色彩上也有新的变化。你要是看看我的曲子就会发现,钢琴曲中常见的那些织体我是不用的,如大段的琶音、音阶、分解和弦之类。因为我觉得那种东西不是我身上的“肉”,那只是别人身上的“肉”。即便是音型写法也应与主题、主题材料或线条有血肉关系,也就是所有的纵横声部相互间都应有密切的关系。曲子写完后我取名为《二人转的回忆》,因为“回忆”两字能体现我是在黑土地上扎过根的。那位美国钢琴家接到曲子后特别喜欢那几处,还在回信中详细写了他认

为这首曲子哪些地方好,好在什么地方。

苏:外国的著名作曲家,除极个别外,如魏伯恩,凡是以作曲立身的,大多都是“著作等身”。

汪:我常说这个事,在这点上我们中国作曲家应该感到惭愧。多年来,我们的钢琴家在国际上屡获殊荣,但中国的钢琴作品在国际上影响还很小,数量和质量都不理想。作曲的事业若不能兴旺,中国的音乐事业也就不能真正繁荣。

苏:原因何在?是社会、时代、还是个人的修养、才能?

汪:主客观的原因都有。毕竟,在很长一个时期内,中国作曲家花在与作曲无关的事情上的时间实在是太多了。但情况不总是这样,以前有许多清规戒律,现在没有了。就看你作曲家有没有这个思想,有没有这个感情,有没有这个本事了。不能总怨天尤人,要看觉悟和水平。

苏:您的经历很坎坷,但您依然有着您的生活态度,并对艺术有着不懈的追求。请谈谈您的想法。

汪:我历来不爱听“坎坷”二字,想一想胡风,想一想彭德怀……我们这些后生还有啥好说的。关于人生,关于艺术,我想引用苏东坡《前赤壁赋》中的两句:“纵一苇之所如,凌万顷之茫然”。“茫然”是什么?我说不清,但至少也是一种美。我们很多人活在世上,都是“纵一苇之所如”。人生道路上要面对许多客观情况,纵使你有与命运相斗之勇,也终有力所不及之处。故要积极面对一切,以不使自己枉过一生。



练琴

新蕾初绽

(二)

——江晨访谈录

赵晓生

江晨, 1997年3月第16届法国埃皮纳尔(EPINAL)国际钢琴比赛第一名得主。她早在1983年(7岁)即获得上海市首届少年儿童钢琴比赛一等奖。1985年进入上音附小, 1990年参加日本园田高弘国际钢琴比赛获第二大獎。从上音附中毕业后, 她以第一名的成绩考入巴黎音乐学院, 在巴斯卡尔·德瓦甬(PASCAL DE - VOYON)大师班深造。

在埃皮纳尔获奖后, 江晨回到离别四年的故乡, 分别在上海音乐厅、厦门鼓浪屿音乐厅和福州台湾大剧院、北京音乐厅和广州举行钢琴独奏会。趁此机会, 我对她进行了采访。

赵:很高兴你在第16届埃皮纳尔国际钢琴比赛上荣获第一名。请谈谈这次比赛中的经历和自己的感受。

江:这次比赛共有30多个国家的选手参加。第一轮每人

限弹15分钟, 有23名选手入选。进入第二轮每人再弹35分钟, 一首古典奏鸣曲、一首巴赫、一首近现代作品。有9人进入半决赛(第三轮), 每人弹一场50分钟的独奏会。然后4个决赛者弹协奏曲。评委由奥地利、德国、比利时、法国、意大利、英国、俄国的7位音乐家组成。

我第一轮弹的是索莱尔(类似斯卡拉蒂风格), 拉威尔的《水妖》, 一首肖邦八度练习曲

(Op.25 No.10)。第二轮弹的是《前奏曲与赋格》，贝多芬《降A大调奏鸣曲》(Op.110)，卢塞尔的《小奏鸣曲》。第三轮弹肖邦六首前奏曲(比赛规定六首要连在一起弹)；1959年以后的现代作品，我弹的是里盖蒂《练习曲》第二、第三首：“空弦”与“哑键”，这是两个最不适合钢琴弹的题目。还有《图画展览会》。第四轮是圣·桑《第二协奏曲》。

赵：在参加大赛过程中，曲目的选择与后来取得的成绩关系如何？

江：我在选择曲目时还是很注意平衡的。每一轮都尽量展示多方面的能力。比如，所选作品有的注重表现色彩，有的注重对结构的把握，柔和的、激情的都有。但有的选手对选择曲目不是很注意。

赵：如果不注意，能不能取得好成绩？

江：我想也是可能的。每个人个性不一样，有的人特别擅长弹某种东西，有的人如果有短缺的话，我想他也会刻意去避免。

赵：在四轮比赛过程中，你是否觉得某几轮会发挥得特别好些？

江：其实我觉得最紧张的是第一轮。因为弹的时间最短，选手又是第一次上台，弹的时间短是令人很紧张的，也是评委最容易出差错的时候。我自己感觉最好的反倒是弹的时间最长的第三轮。我就像弹音乐会那样，从头到尾没有一点负担，精神非常集中。弹完后，感到整场不论听众还是评委都在我这一边。能在第三轮时弹成这样，不管上不上决

赛都很值得了。

赵：在比赛时能否真正进入艺术境界确实是很大的问题。比赛通常被许多眼前功利的目的所束缚，反而不能发挥了。你是怎样使自己在比赛中达到一种艺术表演的境界的？

江：上台时，我没有过痛苦的体验。但只要带一点点名利的东西掺杂在思想之中，音乐就不自然了。音乐不自然整个人的机能都会受到影响。就会比较僵，比较受束缚，怕弹错的时候是最容易弹错的。只有真正以最放松的竞技状态投入比赛，把那些评委抛在一边，才能弹得出色。

赵：你这次比赛的曲目中包括了很多不同的风格和时代的作品。特别选择了许多法国作曲家的作品，包括索莱尔、卢塞尔、圣·桑、拉威尔，包括从古典到浪漫至20世纪的前半叶印象主义。你从中国到了法国，在不同心理环境中，经过几年学习，你认为，从古典到现代的法国作品，你有哪些与过去——比如说，在国内时——不同的理解与感受？

江：我出国以前只弹了一些德彪西的作品。应当说，印象派比古典派与浪漫派更容易接触。中国的审美观点与印象派有很接近的地方。类似水墨画的审美观对意境的追求，色调、色彩的感觉反倒是浪漫派后期的东西，理解起来比较困难一点。

赵：你演奏拉威尔的《镜》和《斯加波》，在意境构造和色彩运用上怎样达到非常细微的音色变化？

江：很多构思有时很乐队

化。如《悲哀鸟》，在练琴时往往是把脑子里乐器的音色直接配上去，有时用圆号……。在国内比较多的是强调旋律，比如八度，总是上面的音更亮些，一般是这种审美观念。到了法国后，他们更强调是底下内声部的表现力，如同整个乐队的构思。我还认为不仅有色彩的区别，而且同一色彩中还有不同的暖度，不同的光亮度。我并不认为色彩中真有“阶梯”或什么系统的东西，主要是有个很大的调色盘，有一定的技术条件，还有一架好的钢琴，有好的音响，才能发挥一种想象力。

赵：你提出了一个十分重要的问题，就是把钢琴变成一个交响乐队。从练习到演奏的全过程中，始终像给乐队配器一般，组织起整个音乐。近代很多钢琴演奏家这样做，这应该说是当前钢琴演奏中很重要的一个趋向。你还演奏了许多现代作品，尤其像里盖蒂的《练习曲》，可能是所有作品中“含金量”最高的。他的这6首练习曲中，大家较喜欢演奏的是第4、第5段，即《铜管乐》与《宇宙之虹》似乎较易被人们所接受。你为什么选《哑键》与《空弦》这两段？怎样来理解它的音乐思想？

江：《空弦》也容易被接受，因为构思非常精巧。《空弦》虽然给人“印象派”的感觉，但它的表现力远远比印象派更精确。最难的也是不要落入德彪西氛围的圈套之中。但它的整个音响还是很柔和的，因为都是纯五度。柔和的音响，又有繁星点点的重音，又有旋律方面的表现



演奏协奏曲

力。《哑键》最吸引我的是节奏。中国人一般说节奏感比较准确些,可能锣鼓点子那么复杂的东西对我们来说是自然的,很复杂的东西对我们来说也很自然。《哑键》五拍、七拍子中也正是这种非洲鼓的节奏,跳来跳去特别好玩。

赵:法国音乐色彩绚烂,比较敏感,而德国音乐似乎结构更加严谨,讲究理性的骨架。里盖蒂好像介乎二者之间,他有很强有力的结构。有色彩又不能弹成德彪西,强调结构却又不能冷漠成结构主义。你在这两者之间是如何处理的?

江:每次弹的感觉都不一样,也会有些偏好。但自己整个感觉,到场上色彩的把握相对来说比较容易,所以,在实际演奏中我更偏重于注意严谨一方面的东西。自己能有一种安全感。我知道自己的想象力到时候自然而然会出来,这不担心。

赵:你这次演奏了莫索尔斯基的《图画展览会》,凡是钢琴家都相当害怕这首作品,不仅仅因为这首乐曲规模之大、技术之

难、结构庞大,更因为它非常乐队化。这乐队化从其钢琴谱中所表现的乐队思维,尤其被拉威尔改编成交响乐队谱之后,人们几乎忘记了钢琴原版本。这就给钢琴家提出十分困难的任务:依然在钢琴上演奏出每个段落强有力的、很有说服力的色彩感,来和一个交响乐队相抗衡。

江:我感觉自己在国内受到的教育与前苏联的审美观比较接近。通过我在法国几年学习,我想我对俄罗斯音乐的理解不比欧洲人对俄罗斯音乐的理解差,甚至比他们更强些。虽然这是个大东西,我并不觉得自己在冒很大的风险。弹的人是一个中国女孩子,又长那么小个儿,给人一种反差,一种新鲜感。另外有那么多标题,那么多鲜明的对比,对我来说是个很大的帮助。其实我并没有把它当成一首大的乐曲,而是当作一段一段的东西,整个用“漫步”来贯穿,似乎在做一个讨巧的事情。大家都知道拉威尔精彩的配器,但他的版本中也有许多错音。有时由于配器的限制,速度也无法完全按照莫索尔

斯基的意思去做。另外那么多人认为这首乐曲是里希特的专利,大家脑子里的版本已经很多了,为什么不加上我这一个版本?

赵:尽管已经有了交响乐团的版本,但钢琴家仍有他们自己可做的事情,甚至做得更好。是不是这样?

江:对我来说是个挑战。我一直有种把钢琴乐队化的倾向,不是对每个作曲家都如此,但在《图画展览会》,我能更充分地发挥我的想象力。这个曲子在钢琴技巧上很难,很大,但我可以说是在两个星期之内把它弹出来的。每段的性格定了下来,以后只不过是慢慢地融汇贯通,使之成熟起来。

赵:你这次选的许多曲目都是作曲家的晚期作品。是否为了追求音乐的深刻性?或者说内在的容量会体现得更多?比如肖邦《f小调第四叙事曲》、贝多芬《降A大调第31奏鸣曲》(作品110)。

江:一般说,作曲家到了晚期思想总比较丰富些。比如肖邦晚期从音乐表现、音乐理解各方面都有更大的难度。如果说莫索尔斯基比较鲜明,这些东西倒需要不断寻找。我是个喜欢挑战的人。我觉得一直有东西可以去挖掘是件很有意思的事,可能我比较年轻,许多时候下意识地去刻意去寻找一种深沉。

赵:你这是第几回演奏肖邦《第四叙事曲》?

江:这已是第四次。

赵:你感觉这次比赛弹此曲有何新体验、新发现?

江:每次都有新的认识。回想三年前练这首乐曲时,光为这

些音我就要犯愁半天。最近半年,我在寻找自然流露地表现肖邦。我一向喜欢自然,不喜欢别人把肖邦弹得过分伤感,小东西做得很多,好像路边的每朵花都要看一下。以前比较严谨,缩在那里,现在觉得自己做人也比较打得开,音乐也放松了很多,这次弹“肖邦”好像跟我的心更近了一点。

赵:演奏肖邦确实是个非常大的难题。世界上有太多的“肖邦”。有的弹得像巧克力那么腻,有的弹得像盐那么涩,都有。你说到要用自然的眼光弹肖邦,我想这是个很重要的感觉。说得更实际些,你如何处理肖邦的乐曲,他的结构,他的内在的Rubato节奏感觉,以及音色等等,如何体现肖邦音乐的灵魂和他的性格,和过去比较又有哪些变化。

江:我一直觉得肖邦音乐中节奏的规律性、旋律上呼吸的感觉是相辅相成的。有些矛盾但缺一不可。以前注意他的舞蹈性,因为经常是三拍子,节奏性比较强,规格比较古典。以前弹得比较方整,最近更在乎歌唱性的呼吸的感觉。可能因为与唱歌的人合作多了有关系,Rubato都在不言之中。李斯特有过很好的比喻,他说Rubato就好像一棵大树,风把枝叶吹得东倒西歪,但树根是不动的。肖邦也有这个感觉,说他的左手节奏性的东西基本上是不动的,在这当中感觉旋律上的伸缩。我更多用音色上的变化去体现“自由”,而不完全从科学的速度上去拉橡皮筋。老师都会讲有借有还,前面紧了点后面就要松开,但我觉得和唱歌的



赛后领奖

人合作多了,就会了解,他的呼吸感觉更多在带的过程中,在紧张与松弛中音色变化的感觉,更多于速度上的变化。

赵:你在法国有没有演奏中国作品?在那边演奏与在国内演奏在感觉上有何差别?听众反应又有什么不同?

江:在法国我演奏过多次,经常弹的是《百鸟朝凤》、《平湖秋月》、《夕阳箫鼓》,都是作为返场曲目。反应都很好,他们觉得,在他们熟悉的东西之后,来一碟像小菜一样的东西,有种新鲜感。这些曲子在写法上并不特别让他们惊讶,还是接近他们的写法。色调的敏感、五声音阶都和他们的东西很相象。

赵:你在演奏《百鸟朝凤》、《平湖秋月》、《夕阳箫鼓》这些乐曲时,有没有想把它们变为乐队配器的效果来想象、处理?

江:我更多地把它们当作中国民乐队,如丝弦、竹笛之类……

赵:这样一种想象力有没有

使你在钢琴上得到一种不同于——比如说法国作品的意境?

江:肯定有不同。整个声音会比较空一些。如果说德彪西比较浑圆,但仍比较丰满。中国作品比较清淡,主要当中有空的的东西。经常反映在纯技巧方面,触键的速度会比较快。轻的东西也要触键快些,追求共鸣,追求一种比较短的声音。

赵:在音乐会过程中或音乐会之前,你如何调整自己的心态?或者说,如何通过调节获得内心的平衡与力量?

江:我经常喜欢到大自然当中去获得内心的力量。我经常开玩笑说要去和树说说话,特别和大树去说说话。当我靠近一棵参天大树的时候,好像有种它是圣人的感觉。有时很放松地到草地上去,但也会在静静之中获得力量,与安泰的道理是一样的。这些地方空气都十分清新,鸟的鸣叫能给我灵感,小溪也会带来一些灵感,也许是汲取一些灵气。另外,我需要在演奏前把自己脑子