

钢琴弹奏 的 歌唱性

颜 峻 著



云南大学出版社
YUNNAN UNIVERSITY PRESS



钢琴弹奏的歌唱性

颜 峻 著



云南大学出版社
YUNNAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

钢琴弹奏的歌唱性 / 颜峻著. -- 昆明 : 云南大学出版社, 2017
ISBN 978-7-5482-3027-4

I. ①钢… II. ①颜… III. ①钢琴—奏法 IV.
①J624.16

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第150957号

策划编辑: 陈 曦

责任编辑: 陈 曦

封面设计: 庄海萌

钢琴弹奏 的 歌唱性

颜 峻 著

出版发行: 云南大学出版社

印 装: 昆明市五华区教育委员会印刷厂

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 13

字 数: 213千

版 次: 2017年7月第1版

印 次: 2017年7月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5482-3027-4

定 价: 38.00元

社 址: 昆明市一二一大街182号 (云南大学东陆校区英华园内)

邮 编: 650091

电 话: (0871) 65031070 65033307 65033244

网 址: <http://www.ynup.com>

E-mail: market@ynup.com

本书若发现印装质量问题, 请与印厂联系调换, 联系电话: 0871-64167045。

目 录

自 序 / 1

第一章 绪 言 / 5

- 第一节 问题的起因 / 6
- 第二节 歌唱性研究的哲学背景 / 9
- 第三节 歌唱性研究的现状 / 16
- 第四节 歌唱性研究的误区 / 19
- 第五节 歌唱性研究的意义 / 22

第二章 唱歌与歌唱 / 25

- 第一节 唱 / 26
- 第二节 歌 / 29
- 第三节 唱 歌 / 44
- 第四节 歌 唱 / 48
- 第五节 歌唱性 / 50

第三章 歌唱性表现的手段 / 53

第一节 基本技术 / 55

第二节 奏 法 / 84

第三节 泛 音 / 87

第四节 触 键 / 91

第五节 支 撑 / 102

第六节 均 匀 / 106

第七节 踏 板 / 110

第四章 音乐表现要素 / 115

第一节 旋 律 / 116

第二节 调与和声 / 123

第三节 速度与力度 / 130

第四节 音区与音色 / 135

第五节 织 体 / 137

第六节 节 奏 / 143

第七节 演奏表情 / 145

第五章 歌唱性表现的情感因素 / 147

第一节 形象思维与情感 / 148

第二节 情感发生 / 150

第三节 情感持续 / 153

第四节 情感归宿 / 157

第六章 期待的运用 / 163

第一节 情感定位 / 164

第二节 期待形成 / 167

第三节 期待实现 / 168

第四节 影响期待的因素 / 170

第七章 歌唱性弹奏的实践 / 175

第八章 结 论 / 189

第一节 歌唱性的词性 / 190

第二节 歌唱性表现中声音的特点 / 191

第三节 歌唱性表现的情感性 / 193

参考文献 / 196

后 记 / 199

自序

人类文明的发展经历了一个由简单到复杂，由低级到高级的过程，其得以构建的最重要的基石得益于人独特的思维方式。这种思维方式为当今物质文明的建立奠定了坚实的思想理论基础。在这样的思维模式下，人类建立起了一整套较为规范的科学体系。

西方文明将这种思维称为理性思维，当今世界所取得的一切成果均得益于这种理性的思维方式。这一思维方式认为某种科学体系的建立需经历感性至理性的认识阶段，感性是认识事物的初级阶段，理性则是认识事物的本质阶段。所谓理性，就是人类运用科学手段与成果进行证明及验证的活动与能力，从这个意义上讲，情感这种现象很自然就被列入感性的范畴，没有能够引起人们的普遍重视。一方面由于它不能“很实际”地为人类带来某种物质上的“实惠”；另一方面也由于重视理性研究的惯性“强势”，因而导致了对情感的重视程度远远不够。但人类历史长河中所形成的某种思维定式又的确不是区区数十年甚至上百年能够说变就变的，人类对自身也需要一个渐进的内省和反思过程。

音乐表演艺术的核心是表现人的情感，但由于以上原因，人们对它的研究比较匮乏，甚至干脆将情感这一重要的研究环节踢出理性大门，将其并入感性的范畴，认定它就是感性的产物。在这样的背景下，对于情感这种“感觉”的各种排斥及抵触就不难理解了。如上所述，抽象思维主导下的理性较长时间占据着人类思维最主要的方面，但与此同时，人们又不由自主地依赖着所谓的“感觉”。爱因斯坦在《论科学》一文中曾讲道：“我相信直觉和灵

感……有时我感到是在正确的道路，可是不能说明自己的信心……想象力比知识更重要，因为知识是有限的，而想象力概括着世界上的一切，推动着世界的进步，并且是知识进化的源泉。严格地说，想象力是科学研究中的实在因素。”另外，20世纪以来西方兴起的一门新学科——音乐治疗，它主要是通过使人接收到某种声音信息，从而改变人的思维状态并激发身体产生某种反应，进而达到使身体康复的目的。我国著名逻辑学家金岳霖先生在《论道》的“绪论”中也写道：“……我不仅在研究底对象上求理智的了解，而且在研究底结果上求情感的满足。”这些其实反映了人类对于情感这种所谓“感觉”的一种矛盾心态：无论在生活、学习还是研究工作中既需要它又不愿对它一探究竟。同时表明：反映理性之一的抽象思维影响下的人们对于情感这种所谓“感性”的需求也同等渴望，只是对情感的研究还尚未形成惯性，以至于一直将其“搁置”在一旁“不予理睬”，或者将其视为“不入流”的问题罢了。这与西方重视逻辑思维下的线性研究，而“不擅长”对驱动这种思维产生的根源的研究历史是一脉相承的。当然，这也是至今人类一直为之困惑的一大难题。

在音乐的诸多概念中，歌唱性演奏一直在舞台与教学实践中占据着重要位置，但由于它的“情感身份”并非“正统”理性，因而在理论上没有获得足够重视。本研究的进行带有一定的偶然性，一次期末考试前的走台，我带学生在一旁候台时，听到一位小提琴专业的研究生正在演奏一首肖邦《#c小调夜曲》（遗作），这首夜曲原本是用钢琴演奏，经改编后，我在耳目一新的同时不禁开始思考：相比钢琴来说，小提琴的演奏的确很连贯，但钢琴演奏的魅力也丝毫不逊色，而事实上这两种乐器的发音原理却是完全不一样的。那么，为什么钢琴演奏的实际效果却让人感觉不到这种“打击”呢？于是，我开始思考钢琴是如何实现像小提琴一样连贯的效果的，后来发现无论何人以任何高明的技术手段都实现不了这一“连贯”的愿望。既然所有动作形态的手段都做不到这一点，那么就只好从“感觉”因素去思考了。为此，我曾与云南师范大学的郭亚飞教授讨论过多次，都认为这种“感觉”的思路是正确的。后来，在周海宏的《音乐与其表现的世界——对音乐音响与其表现对象之间关系的心理学与美学研究》一书中看到了“期待”这一概念，这是一

个令我豁然开朗的概念，但随后“线索”却中断了，因为“期待的规律是一种目前尚不清楚的心理机制决定的”。再后来，我有幸研读了伦纳德·迈尔《音乐的情感与意义》这一学术专著以及一系列评述性文章，沿着这样的思路我发现音乐表现中“期待”的发生是由于人的情感所致，并得出：钢琴演奏的连贯效果其实并不是声音连贯，而是情感连贯的结论。人们听到的连贯实际上带有很强的主观心理色彩。之后，为了说明情感在音乐中行进方向的问题，我又开始大量阅读有关“耗散结构理论”“信息论”“系统论”等多方面的专题文章。最后的结果却是那样让人深有感触：从哪里来，还得回到哪里去。这不禁使我想起苏东坡于禅悟后的感言：

庐山烟雨浙江潮，未到千般恨不消。

到得还来别无事，庐山烟雨浙江潮。

这既是情感体现出来的某种规律，也是生命乃至世间万物变化轮回实现回归的真理。

同时，也是在研究过程中，特别是对情感这一专题，自己深深感到能力的欠缺，因为它涉及大量美学、心理学、信息论、系统论以及思维科学等多领域跨学科的知识，远非本人力所能及，本书中一些观点的提出可能存在疏漏和不足。在此，诚挚地希望广大关心此问题的人们能够给我提出宝贵意见和建议。

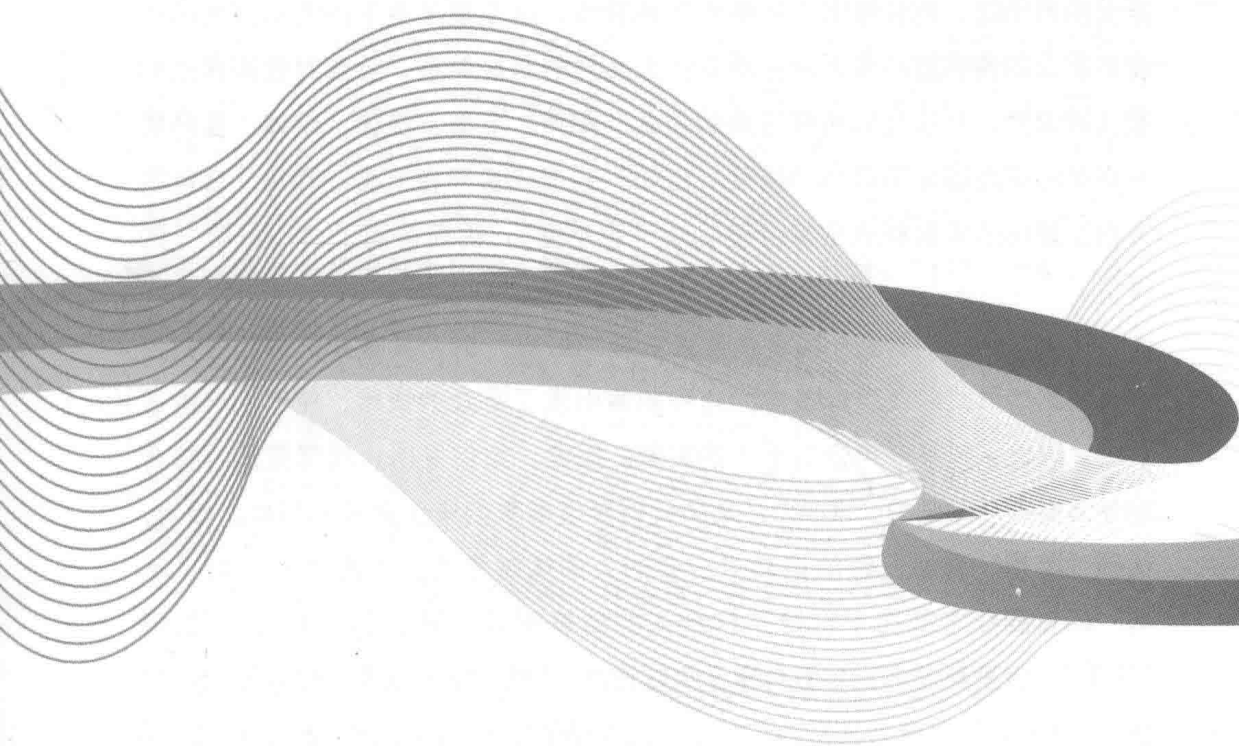
最后，我谨以先哲屈原的名句“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”聊以自勉。

颜峻

2013年春天于洪家营

第一章

绪 言



第一节 问题的起因

一个不争的事实是：无论人们处于哪一个年龄段，也无论他们从事哪一种职业或是受过何种教育，当他们听到一段符合自身情感需要的音乐时，总会做出一个最为朴实而客观的评价：“好听”。然而，对于“什么好听”，或是“好听什么”的话题却不甚关注。对此，我们可以从两个方面来进行分析。第一，“好听”是由于“听得懂”，它发生在迈尔（迈尔，美国音乐美学家）所讲的“合格的听众”之中，在这些听众中，音乐之所以“好听”是因为：①他们“听懂了”音乐中蕴含的文化特征；②他们“听懂了”音乐表现要素呈现出来的情感内容；③声音与他们“听见的”内容之间形成了某种心理上的对应关系；④他们“听见了”音乐的结构或形式呈现出来的美感。第二，“好听”并不是由于“听懂了、听见了”什么，而仅仅是由于听觉上受到声音刺激后感到了愉悦。总之，就是感觉舒服。另外，当人们听到自己不愿意接受的音乐时，也会做出“不好听”的评价。这主要是由于该音乐产生的声音与听众的情感触动点之间并没有什么必然的对应关系，听众对该声音的刺激比较漠然，对该音乐所要呈现的曲式、和声、节奏、旋律、织体、音色等方面的组织内容并不认同和接受。比如一些现代音乐在节奏、和声、音色等方面呈现出的声音样式常常会使听众“听不懂”，因而得到了“不好听”的评价。

可见，当人们听到一段音乐并且觉得“好听”时，其重要的原因是由于声音组织的形式以及声音蕴含的内容刺激引发了听众的情感，使他们产生了共鸣。总之，离不开声音对于人的刺激。因此，如何发出人所需要的、符合钢琴演奏美学原则的“美声”，是历代钢琴演奏家们毕生追求的目标。因为，这种“美声”背后反映的是其对应着的人的情感需求。声音“美”与“不美”的重要标志就在于它符不符合人的情感需要，符合则“美”，反之则“不美”。俄罗斯著名钢琴教育家涅高兹说过：“任何钢琴演奏总是以发出的声音、‘制造出’声音为其目的，那么无论你弹的是练习曲还是艺术性作品，弹

钢琴必然就是在声音上下功夫，说得确切些，就是练习声音，这个简单的逻辑我们必须承认。”^①

声音的非视觉和非语义两大基本属性，决定了以声音为载体的音乐艺术在表现上所具有的高度抽象性。由于这两大基本属性的客观存在，音乐史上曾对音乐到底能不能表现人的情感这一美学问题发生过争论。笔者认为，现在这一问题已经没有争论的必要，大量来自音乐的审美经验和人类心理现象的实践事实已经证明音乐能够表达情感。不仅如此，情感表达可以说是音乐表现的核心问题，而音乐也是人类用来表达情感的重要本能之一。

由于声音所具有的抽象性，也使得音乐表现拥有无限多的可能性，为了使音乐“好听”，表演艺术家们追求美妙声音的过程，也变成了不折不扣的“艺术折磨”。艺术表现中，人对无形的、易变的情感有着永无止境的追求。而作为声音制造者的“人”，需要通过一系列人为的声音制造手段，方得以产生声音。这种声音制造手段的有限性与人们对声音追求的无限性之间的矛盾关系，成为表演艺术家在表演实践中，永远试图解决的难题。它具体体现为演奏家对声音以及由声音构成的乐句符合自己主观期待的程度的追求（也可以说是人类对于声音音响满足自己情感平衡态的追求）。然而音乐表现中单独的声音是没有任何意义的，只有多个声音的集合体才能产生情感含义。涅高兹曾说过：“一个或几个音如果脱离上下文，亦即脱离内容来听可能会使人感到‘不好听’，甚至于‘难听’。”^②如单独演奏（唱）某个音，我们无法判断该音在音色、音强、速度等方面将产生何种意义，但如果联系乐句上下文，则可以感受到音乐关于伤感、悲哀、压抑、紧张、兴奋、明朗、快乐、愉悦等情绪，根据情绪便可选择相应的演奏手段。

歌唱，正是这样一个将声音集合体以某种适合于人心理接受特点的方式公之于世的音乐表现形式。它是人类的一种表现本能，其表现的乐器就是人本身，这种乐器价廉物美，携带方便，与人的情感距离关系最近，且艺术表现较其他艺术门类来说，最直接、最能体现出人类的心声。

因此，如何在钢琴上像歌唱一样演奏，并演奏出歌唱一样的声音，是许

① 涅高兹：《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社1963年版，第80页。

② 同上书，第64页。

多钢琴教育家和演奏家们一直在努力完善的重点课题之一。曾经有人问过安东·鲁宾斯坦为什么他的演奏会给人留下如此深刻的印象，他说：“也许某种程度上是由于声音很响亮，而主要是由于我下了许多工夫使钢琴发出歌声。”对此，钢琴教育家涅高兹先生感同身受，推崇备至。他本人也说过：“既然所有听得见的音乐的本源都是歌唱，既然钢琴作品是富于歌唱性的，那么每一个钢琴家首先应当注意的是：要求得深沉、饱满，能表达各种强弱变化、纵横都有无数层次的‘丰富多彩’的声音。”^①意大利当代著名小提琴演奏家萨尔瓦多·阿卡多在中央音乐学院上大师课时非常强调演奏时的歌唱感觉，他说：“谈到歌唱，就应该讲究呼吸。他要求学生应该会唱自己拉的旋律。”他又强调：“所有小提琴作品，都有很强的歌唱性。”^②波兰著名钢琴教授、肖邦国际钢琴比赛主席安德烈·雅辛斯基也说过：“一个好的钢琴家应该学会让钢琴歌唱。”他还说：“在弹琴的时候，我会马上感到自己是个歌唱家或是小提琴家。”^③

可以说，怎样发出具有音乐意义的“好听”的声音，成为了历代演奏家们终生追求的目标。而符合音乐意义的声音，毫无疑问就是与人最为亲近的“歌唱”的声音。因此，在钢琴上像歌唱一样演奏的“歌唱性”一词也就应运而生，它是人类进行音乐情感交流的必然产物。研究歌唱性，不但是研究怎样使钢琴发出“好听的”“歌唱的”声音，更是研究怎样使人与钢琴如同人与歌唱一样合二为一，将人类的情感融化于琴声之中。

歌唱性表现在钢琴表演实践中的成功运用，使钢琴获得了极大的艺术表现力，同时弥补了由于自身发音上造成的某些局限性。随着制作技术不断改良（如制音器、踏板的出现以及音板、琴槌结构的改变等），钢琴的发音也越来越适合“歌唱”。在现代钢琴上，用歌唱性弹奏演绎的巴洛克、古典时期音乐作品，也使前辈作曲家们由于历史局限暂时被封闭了的音乐精神重新获得超越时代的强大生命力。

① 涅高兹：《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社1963年版，第78页。

② 赵世民：《阿卡多在北京》，《音乐天地》1997年第2期。

③ 鲍蕙荞：《波兰著名钢琴教授、肖邦国际钢琴比赛主席安德烈·雅辛斯基访谈录》，《钢琴艺术》2009年第9期。

第二节 歌唱性研究的哲学背景

歌唱性终究研究的是人的情感问题，它其实属于正宗的理性范畴（这涉及思维产生的根源性问题，将另设专题进行研究，这里只是说明情感研究历来不被重视的原因）。但由于自然科学等方面的研究成果尚未对情感研究形成有效的理论支撑，对其研究有相当大的难度（本研究也只是涉及情感的过程而非其他方面），其被笼统地归于感性范畴，情感研究只是作为哲学的一个分支而存在，属于西方哲学中“不入流”的问题。在西方哲学传统中，自柏拉图开始，理性主义便牢牢占据了主流位置，感性则一直处于被边缘化的地位。作为“感性形式”的情感问题也始终受到排斥，有的哲学家认为情感是认识的低级阶段，而且会干预到理智的选择。有的认为是人性的低劣部分，需限制和防范，而这些认识在西方却是十分普遍的。就连被称为西方“美学教父”的鲍姆嘉通（1714—1762）也认为理性事物应当凭高级认识能力作为逻辑学的对象去认识，而感性事物属于知觉的科学即感性学（Aesthetik）的研究范围，以低级认识能力去认识。他进一步得出结论：“由高级的能力认识到的东西，是逻辑学的对象，而‘感知到的事物’则是指感性地感知到的感性符号，是美学的对象。”同时他将美学定义为“研究感性认识的科学”。^①可见，西方美学学科的奠基人也对情感世界在人类精神生活中的位置持贬抑态度。“在理性主义传统下，西方哲学从一开始就偏重于知识，我们可以看到：苏格拉底底的‘知识即善’以及亚里士多德提出的‘人是理性的动物’，都可以说明西方哲学是一门地道的‘爱智’之学、‘理性’之学。他们讨论人的问题时，不是从情感的角度，而是从理性出发，将人的本质规定为——理性。近代笛卡儿的‘我思故我在’，使这一传统达到了极致。”^②“康德虽然提出了‘道德情感’，但他在建立理性主义的道德哲学，即道德形而上学时，又将‘道德情感’排除在理性之外，认为‘道德情感’只是心理的、经验的，不能成为道

① 鲍姆嘉通：《关于诗的哲学沉思录》，博士学位论文，1735年。

② 蒙培元：《情感与理性》，中国人民大学出版社2009年版，第13页。

德形而上学的基础。”^① 黑格尔也对情感研究持怀疑态度，他认为：“这种研究是走不了多远的，因为情感是心灵中的不确定的模糊隐约的部分；所感到情感只是蒙在一种最抽象的个人的主观感觉里，因此情感之中的分别也只是很抽象的，而不是事物本身的分别……情感就它本身来说，纯粹是主观感动的一种空洞的形式……因此，关于艺术所引起或应引起情感的研究就停留在不明确的状态，只是一种抽象研究，把真正的内容和它的具体本质和概念都抛开了。因为关于情感的思索只满足于观察主观感动及其特点，不能深入研究应研究的对象，即艺术作品，而在研究所应研究的对象时，也就必得抛开单纯的主观状态及其情景，在情感里，这种空洞的主观状态不仅是被保持住，而且被摆在主要的位置，所以人们很乐意发生情感。因此，这种研究不免由于它的不明确和空洞而使人厌倦，由于它注意琐屑的主观方面的特点而令人嫌恶。”^② 马尔库塞在《哲学与批评理论》一文中也曾指出：“理性，是哲学思维的范畴，是哲学与人类命运联系的唯一方式……理性代表着人和生存的最高潜能，理性和这些潜能是一而二、二而一的东西。”^③ 他还在《理性与革命》一书中，将理性总结为随着历史变化的五种含义：①理性是主体客体相互联系的中介；②理性是人们借以控制自然和社会从而获得多样性满足的能力；③理性是一种通过抽象而得到普遍规律的能力；④理性是自由的思维主体借以超越现实的能力；⑤理性是人们依照自然科学模式形成个人和社会生活的倾向，这是当代理性主义的趋势。马尔库塞的观点充分表明了西方哲学中理性的核心地位。

当然，一些西方哲学大家对于情感一类的“感觉”问题也有不同的见解。弗洛伊德就坚信：“进入神秘世界的唯一线索必须在人的‘情感’生活中寻找，因而，另一方面，他创立出一套崭新的、独创性的情感理论。”^④ 他在研究人的问题时，从人本身出发去寻找精神现象的根源，使之对情感的研究超

① 蒙培元：《情感与理性》，中国人民大学出版社2009年版，第367页。

② 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，商务印书馆1996年版，第41~42页。

③ 马尔库塞：《现代文明与人的困境——马尔库塞文集》，李小兵等译，生活·读书·新知三联书店上海分店1989年版，第174~175页。

④ 恩斯特·卡希尔：《国家的神话》，范进、杨君游译，华夏出版社1990年版，第34页。