

钢琴技法的民族风格之探讨

——古筝奏法在钢琴中的应用

刘 敏

内容提要: 本文通过钢琴与古筝对比性研究,以期使钢琴的演奏技巧进一步完善,能更准确的体现民族风格的作品。

关键词: 摹仿 技巧 韵味

学科隶属: 钢琴艺术研究

纵观钢琴音乐在西方发展的历史,可以说也是一部钢琴演奏的历史,而钢琴演奏的历史又是与许多因素紧密相连的:乐器本身的改进与发展、音乐风格的演变、艺术家个人的独特风格、演奏者与乐谱关系的改变、听众趣味和价值的变化、以及社会和经济的发展等等。而更进一步,从实际操作的层面上来说,触键、指法、踏板的运用等等,各个时期都会有不同的特点,而同一时期的不同作曲家又会有各自独特的一面。正因为钢琴连续发展的几百年历史,大量理论家、作曲家、钢琴家,为每个时期做了精彩的论述,细到技术的每一个环节,都有各国大量技术专著去研究、描述,可以说,钢琴在西方的发展是较完善的。

有文字记载的我国第一架古钢琴是1601年意大利传教士利玛窦(1552—1610)在北京献给明神宗的。我想,那时的明神宗应是不懂演奏,只当是一件稀奇的西洋物品而已。惟一学弹古钢琴的要算是康熙大帝(1662—1712),但也仅是兴致所至,自娱而已。

钢琴真正意义的传入我国,不到百余年的历史,大量的乐曲、练习曲、演奏技法都是西方传入,以西方为正统。但是任何一种外来品的传入,不可避免的与我国本民族的文化产生碰撞、融合。因此,早在我国钢琴艺术发展的初期(20世纪初),我国的音乐家已开始写作中国自己的钢琴作品了。这些作品,尝试使源自欧洲的钢琴艺术同中国独特艺术思维和民族民间音乐亲密结合。正因为有这良好的开端,通过几十年不断地探索和努力,我国钢琴音乐创作也取得了丰硕的成果。创作了大量以民族器乐曲、声乐曲的旋律为基础的改编曲;以民族音调和色彩性和声为基础的追求民族化音响的创新作品;运用无调性、十二音体系或作曲家独创作曲技法写成的追求民族神韵的钢琴作品。可以说“一部艺术发展史,也就是艺术创作上不断继承传统,又不断大胆创新的发展史”。相应的,由于艺术创作上的“继承传统”是我国深厚的几千年的民族审美传统,“大胆创新”也是与本民族有千丝万缕联系的创新。因此,在具体的演奏技法上,不可避免的为追求本民族习惯的音响效

果声音色彩而带来一系列的与西方钢琴演奏技术不同的独特方法。这一系列的方法的探讨,对我国钢琴作品的演奏,对真正意义的中国钢琴风格是有着积极意义的。

中国钢琴作品有一显著特点,那就是对民族乐器的模仿。钢琴在西方的发展过程中也是有大量模仿本民族民间乐器的例子。如李斯特的《匈牙利狂想曲》堪称钢琴经典之作,里面就可以听到不少匈牙利民间乐器的音响与节奏。而听许多著名的钢琴家的演奏,也常常会听到类似交响乐的宏大音响,丰富的音色和层次使作品表达更加完美。而我国不少音乐工作者却认为我国钢琴曲仅有的就是模仿,而瞧不起中国钢琴作品,那就太不应该了。的确,由于我国钢琴发展的历史很短,在创作上还不成熟,但我想不管钢琴技巧再怎么发展,作曲家再怎么创新,作曲技法如何现代,那些有民族特色的音响是不会消失的,那代表着一个民族几千年的审美传统与精神气质,因此,我们要热爱它,研究它,将之发扬光大,即使有一定的局限性,也不要瞧不起,要看到它进步的一面,然后用自己的行动使它发展更加完善。

在声乐界,民族唱法吸收西洋美声唱法的科学方法,创新出新民歌唱法,使民族声乐的训练方法,表现能力更加科学完美。那么,在钢琴领域上,研究民族乐器的演奏技巧、音色特征、风格,并把它与来自西方的钢琴技法相比较研究,对中国钢琴艺术也是有一定的好处的。

中国民族乐器历史悠久,品种繁多,不可一一述说。古筝在民族乐器中是极常见的,学筝者也较多。不管是独奏还是合奏都是极有特色的。在中国钢琴曲中,也常常可以听到古筝那古香古色形如流水的音响。在此,本文就挑选古筝把它与钢琴进行探索性对比研究,以期引起大家的兴趣,起抛砖引玉之效。

筝,弹拨乐器。春秋战国时代已流行秦地,故史称秦筝。根据后汉刘熙《释名》条所

说:“施弦高急,筝筝然也。”可见筝是以音响效果命名的。筝按五声音阶定音,外侧为低音,向内顺序而音高。演奏时可以通过重力弦改变音高。但一弦一音是其基本特点。

筝是以指头向内弹为主,往里弹主要靠指头本身的运力,因此弹筝也特别重视指头独立活动和力度的训练。弹奏时要求力点集中指尖,而在钢琴的演奏中,也十分强调手臂力量贯通与手指的主动,力量也要求集中在指尖。

作为弹拨乐器的筝是以“点”为发音形式,而“线”是由连续、密集的点所组成,所以它的特点是动作小、多、快。因而要求每个弹奏动作必须弹后迅速恢复原状而为下次弹奏作好准备,这样避免弹奏动作处于被动而影响速度。此外弹奏动作要有弹性,声音才能圆润有光泽。并且要处理好手松和紧的关系。松是为了紧,紧是松的结果,紧是弹奏一刹那,松是弹奏的间歇,松紧是一次弹奏动作的两个环节。松紧必须不断交替,并形成一种条件反射似的良好习惯。

从筝的这些演奏技法上看,与钢琴的演奏确有“异曲同工”之妙。因此,虽然钢琴、古筝在发声原理、结构、弹奏各方面有太多不同,但仍具有一定的可比性。比如,在弹奏王建中改编曲《绣金匾》主题段时,就要求每一个声音集中,弹后迅速放松,注意点(每一个音)线(由点组成的旋律线)的结合,松、紧的适度等等,以上的古筝弹奏要领对此曲也是具有一定指导意义的。此外,古筝的演奏注重“缓而不怠,紧而有序,古朴淡雅,重在写意”。因此,钢琴在演奏模仿古筝旋律的段落,也要弹得从容不迫、意境高雅不俗。

古筝弹奏中最富特色最能体现古筝特性和神韵的主要技法之一是刮奏,也叫历音,历来的音乐家都把它视为表情达意的重要手段,他们创造了许多历音表现手法,诸如:长历音与短历音、上历音与下历音、装饰性历音与自然历音等等。在钢琴中常模仿的主要有

长历音、短历音、装饰性历音。

按所奏音的数额来分,有长历音、短历音。一个八度以上的历音称为长历音,好比高山之水极富流动感。在古筝演奏时,常通过左、右手大指、食指、中指互相配合共同完成,要求手臂力量贯通,一气呵成,不可有断痕。除弱奏外,弹奏历音手指要较硬而又保持各指关节的松动。手指硬才有力度,但不能僵,要松紧有度。在古曲改编钢琴曲《夕阳箫鼓》开始的散板中就有模仿古筝的长历音。为了获得古筝的音响效果,根据钢琴的结构和声音特点,力所能及的,我们要做到以下几点:

给予下键更快的速度。因为从钢琴的结构来看,声音强度与毡槌速度成正比。毡槌敲击琴弦时已不受琴键的控制。因为断连之后,琴键与毡槌即失去联系,这时在毡槌运动中惟一一起作用的因素就是速度。而在弹奏的一刹那,毡槌的速度决定于下键的速度。如果演奏者欲提高发音的强度,则必须给予下键更快的速度。

产生充分的泛音,并使保个音区的泛音充分融合,每个音的出现都伴随有一定的泛音,高音比低音消失得快,在弹奏时泛音数量与速度是成正比的,因此在实际演奏中,要求

手指可以稍内勾,掌心支撑起来,手型稳定,掌关节坚实,以第一关节为主动。关节越靠前,速度越快。可以说指尖第一关节是处于最前哨、最直接、最敏感、最基础的部分,要求指尖的第一关节具坚定性、主动性、灵敏性,和音与音之间的动作连贯性,同时,将“触键点”、“发力点”、“击弦点”三点合一,统一起来,才能产生所需音色。

由于是长历音,需双手交替弹奏,要特别注意两个手的衔接要十分自然流畅,不能在连接中冒出丝毫重音与断痕出来,注意手臂的肌肉及肘部都应放松,像做气功似的,把力量都运送到指尖。可同时想象古筝演奏时也是手臂带动指尖。一挥而就。注意音乐在进行中要有倾向性,引导这股力量不断在各个指尖移动,传递。每个音要有准备的、有控制的极利索的拨键,弹到底,不能发虚。也要同时强调拨键后快速的离键,手指要主动不要粘在琴键上。

其中踏板的运用也不可忽视,根据《钢琴踏板法指导》一书中所提的踏板的下行各路程的四个区域,为了使高、中、低各个音区泛音均衡和充分融合,我认为可以采用这样的踏板(谱例一)

The image shows a handwritten musical score on two staves, Treble and Bass clef. The music consists of a long, flowing melodic line with many notes, some with fingerings indicated by numbers. Below the staves, there are five upward-pointing arrows, each with a circled number underneath: 1, 2, 3, 4, and 5. These likely correspond to specific notes or techniques in the score.

1、踏板踩到最低点，制音器完全离开琴弦。

2、制音器部分离开琴弦，使声音完全放开和保持，并从共振泛音的振动而得到最大程度的丰满音色，踏板逐步抬起。

3、仅保留1/4踏板。

4、踏板又逐渐踩下，制音器逐渐从琴弦上提1/4、1/2、3/4和抖动踏板。

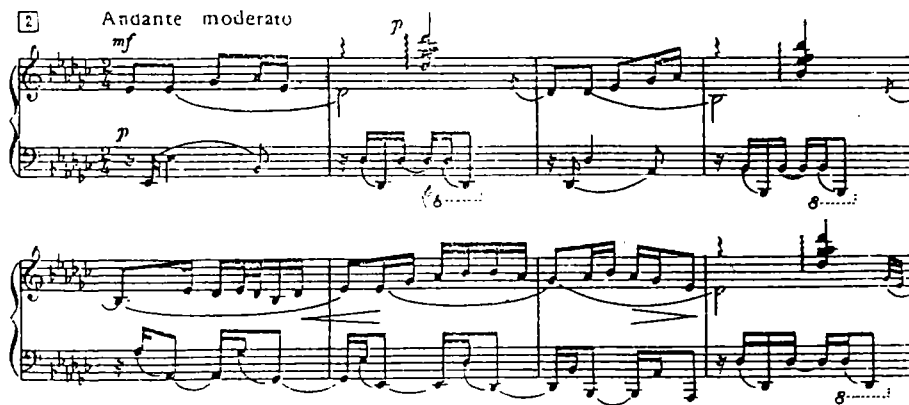
5、踏板又踩到最低点，制音器完全离开琴弦。

但我不得不仍旧要说明，踏板的使用常

受诸多因素影响，“只有耳朵本身，才是艺术性演奏的最终指导，而不是一套印出来的指示”。所以在理论研究的同时，我们在实际演奏中要多细心听辨、体会。

八度以内的历音称短历音。短历音恰似电光石火，一闪而过，时值虽短，却富有装饰性，在钢琴曲中也常用来起装饰作用。具体演奏方法上，与长历音相同。但一般不需双手衔接，却要注意一个手演奏指法的连贯，力量的畅通，表现形式常为分解琶音，在演奏时注意区分。（谱例二）

2 Andante moderato

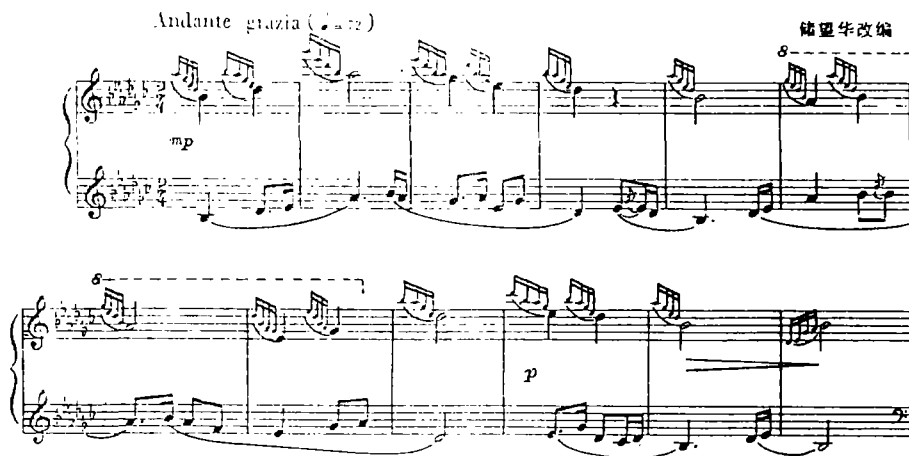


钢琴中常模仿的还有装饰性历音，如储望华的作品《箏箫吟》的第一段。（谱例三）

箏 箫 吟

Andante grazia (♩ = 72)

储望华改编



装饰性历音在古筝中称“花指”。有绿叶托红花之美，画龙点睛之妙。山东聊城金灼南先生曾谈及他对筝的演奏心得为“重而不躁，轻而不浮，急而不促，徐而不弛，疏而有味，断而似连，刚柔相济，清浊协调”。这对钢琴的演奏也有一定的指导作用。对于装饰性的小音符，以手指第一关节轻巧积极的触键为主，手型要极其稳定。“轻而不浮”指下键轻盈，但要到底，与钢琴中的弱而不虚是同一道理。“急而不促”要求弹装饰音时每个手指都均匀的触键，要每个音一样的发力，要弹得从容。而旋律音的奏出，要求手臂力量放下，最后一个音才是真正的手臂力量支撑点。手指触键面积要大些，以获得较厚的音响。但手指一经接触琴键，找到着力点，就要马上产生一股反推力，手臂带动离开琴键，整个动作要求十分连贯，而这个旋律音的发出要“重而不躁”，触键“徐而不弛”，整个乐句的演奏就要求把一些“点”以“线”的形式连接起来，要特别注意动作与动作的连贯。第一个旋律音的离键至半空，也同时是下一个音的准备，当手下行时直接落于下一组装饰音，手指主动快速拨键后，重力迅速落在旋律音上……这样，才有音断意连之感。

在踏板的使用上，踏板应随着装饰音逐步往下踩，到旋律音时踏板踩到底。再用连音踏板法把旋律连接起来。

在具体的表现风格上，做到旋律线“疏而有味，断而似连”，在装饰音与旋律音之间就要“刚柔相济、清浊协调”。

曾有诗云“春涧流泉淙淙响”，用来形容筝的历音演奏技法，真是太恰当不过的了。而

钢琴通过与以上古筝演奏技法的比较、探索，使我们更加体会到民族乐器的演奏技法、风格、中国传统音乐审美，对有中国特色的钢琴演奏技法有指导作用。

华夏文化有着悠久的历史，它是当今世界上溯源最久远而又长流不息的东方古老文化的代表。中国传统的音乐艺术经过数千年的传承发展、演变，形成了自身内在的统一个性：讲究艺术作品的“气韵”和“意境”；强调艺术创作的“风骨”和“神貌”；注重人与自然的统一和交流等等。虽然中国钢琴音乐在这片土壤上生长不到百年，只是一颗小芽，但却是承这千年的华夏神韵而孕育生长的。因此不管在演奏技法上是如何表现，最重要的应看是否能真正体现我们民族哲学思想和精神气质。所以，我认为，要创立真正意义的中国钢琴演奏风格，在创作上、演奏上要多向传统学习。“热爱传统，深入研究，推陈出新”才能在这中国华夏文明广博的大地上开出鲜艳的中国钢琴音乐之花。

参考书目：

- 1、《琴禅》赵晓生著
- 2、《钢琴踏板法指导》[美]约瑟夫·班诺维茨著
- 3、《中国钢琴文化之形成与发展》卞萌芽
- 4、《利玛窦中国札记》利玛窦·金尼阁著
- 5、《中国民族音乐大系》
- 6、《音乐史论新选》汪毓和著
- 7、《朱工一钢琴教学法》葛德月著
- 8、《钢琴演奏技巧》[匈]约瑟夫·迦特著
- 9、《古筝弹奏指南》张弓编著
- 10、《筝艺新探》阎爱华著

（作者单位：华中师范大学音乐系）

版式 晓 轩 校对 石文华