

论双钢琴与四手联弹 在钢琴教学中的特殊意义 (上)



Concerning the Particular Significance of Duo Piano and Piano Four Hands Playing in Education

文 ■ 侯颖君

钢琴是一件多声乐器，是一件和声乐器，是一件可以与整个交响乐团相匹敌的乐器。钢琴演奏的特殊性首先在于任何一首钢琴曲都需要包含许多层次、许多和弦、许多音响的组合，因此，用耳朵听清自己演奏的实际音响，分清不同层次的独特功能，感觉不同和弦的丰富色彩，就显得尤其重要。

正因为如此，室内乐对于钢琴教学的重要意义已越来越被钢琴教师们所重视。因为，任何形式的室内乐，包括为声乐曲伴奏、与独奏乐器的奏鸣曲、三件乐器以上的重奏等等，不但能够培养钢琴演奏者的合作意识，训练综合音响构成中钢琴所处的特殊地位，钢琴音响与其他音响的结合与关系，而且能有利于钢琴演奏者激发音乐表现欲望，加强乐感，使音乐更有表现力。

在各类室内乐演奏形式中，钢琴与声乐、钢琴与弦乐、钢琴与管乐、钢琴重奏等等各有各的特点。其中，最具特殊性的又是钢琴四手联弹与双钢琴的演奏形式。它们既不同于其他重奏形式，又有着自身显著的特点，二者之间也各不相同，具有十分突出的自身特征。这些特征决定了双钢琴与四手联弹对于钢琴教学有着显著的、其他方式所不可替代的特殊意义。

双钢琴与四手联弹的特点

双钢琴与四手联弹有着不同于其他重奏形式的一致性。

1. 都由两位演奏者合作演奏。
2. 无论双钢琴或四手联弹，都只有单一的钢琴音色，不同于其他室内乐形式，是钢琴与其他音响特征的复合。

两位演奏者同时演奏，不同于独奏形式。两位演奏者

必须相互倾听、相互照应、相互糅合、相互渗透、合二为一。他们首先考虑的是如何使两个人奏出最终的综合音响，自己只是其中的一部分，应当处于适当的位置，而不能单打独斗式的自说自话、自行其是。

两位演奏者奏出的都是钢琴声音，从好处说，更容易统一合一；从坏处说，由于声音是同一的，也更容易混淆不清，模糊一片。因此，要使两位演奏者奏出同一种钢琴音响要有丰富的区分与变化，各自功能清晰、独立分离、性格鲜明，又同样十分重要。正因为如此，双钢琴、四手联弹从某种意义上说比其他重奏形式更有其特殊的困难。

双钢琴与四手联弹虽然都是钢琴的重奏形式，二者之间也并不相同。简言之，四手联弹是“高声部”与“低声部”的组合，这为四手联弹带来独特的演奏原则。双钢琴则一方面是“平行”的组合，二者可能完全“重叠”、“重复”、“重合”；但另一方面又有着更丰富的“立体”的组合可能性，比如：“对拆”、“对立”、“对比”，存在着音响上相互独立的客观需要。因此，尽管都是钢琴的重奏形式。并且都是由两位钢琴演奏者合作，双钢琴与四手联弹在具体操作过程中又是非常不同的。

浅层合作与深层合作

双钢琴与四手联弹的演奏形式，“合作”是核心。两位演奏者必须做到由浅入深、由外至内、由表及里的合一、同一、如一。

浅层合作指的是表象指数上的一致，如：节奏整齐、色彩统一、音响平衡等等。深层合作则是指更高层次的一致，即乐感一致、表现一致、心灵一致。

浅层合作是音响的基础，带有许多技术因素。要做好“浅层合作”也不容易，比如：每个发音要清晰整齐、每个和声要结构平衡、每个拍点要一致等等，但如果不能首先做到音响的清晰、整齐、平衡，“深层合作”的问题也无从谈起。即使表象音响的一致性，双钢琴与四手联弹也不尽相同。因此，让我们首先来研究各种技术参数在这两种钢琴重奏形式中的特征。

齐奏

大齐奏是最单纯的节奏相同、音位相同的组合方式，但演奏齐奏非常不易。正因为每个音的音高位置与节奏位置完全相同，这就要求两位演奏者在每个音上都要完全、彻底、真正地整齐如一。

所谓“整齐”，包括许多要素。包括：发声整齐、音质整齐、平衡整齐、时值整齐、消音整齐。也就是说，发音的“音头”、持续的“时值”、声音的“质地”、音量的“平衡”、收尾的“消音”，每个环节都要整齐。

对于“整齐”的要求，四手联弹与双钢琴就很不一样。以四手联弹而言，首先，这是音区由高及低的“整齐”，四只手各弹一个音高位置要做到“整齐”，不但节奏点要完全一致，而且每个音的持续度必须完全的一致。下例中的十六分音符要使每个“点子”对准如一人所奏，高音（“I”的右手）要明亮，低音（“II”的左手）要深厚，两个中声部（“I”的左手与“II”的右手）就不能太响。这与独奏大不相同。而第一个十六分音符在高声部（“I”）有装饰音。在勃拉姆斯时代的装饰音必须在拍前演奏，所以，高声部（“I”）两只手的两个装饰音要整齐；而低声部（“II”）却要把第一个升C音对准在“I”的本音上。第3小节三个八分音符和弦不但发音点整齐，八分音符的时值也必须整齐，切断休止也应整齐。同时，在每个和弦中，应把“升F—升G—A”这3个曲调音首先突出，再把低音八度深沉的衬托，其他和弦音则应平衡地预料以补充，第4小节低声部应弹足一拍半，与高声部的节奏是不同的。

勃拉姆斯《匈牙利舞曲》第七首



双钢琴中的“齐奏”却与四手联弹完全不同，展现出另一番景象。下例中第1小节两架钢琴的每个音符都是一样的，但第2小节立刻改变为低音（两个人的右手）却组合为和弦的分解，节奏相同而音高分离。这就要求演奏者在第1小节中做到每个层次（左手的旋律和右手的和弦分解）都完全一致，而第2小节在左手旋律一致的同时，右手相互

做到完美的双音结合。第一钢琴的右手应当比第二钢琴的右手更突出些。这与前一小节两位演奏者都应当左手更突出的相同奏法是不一样的。

莫扎特《D大调双钢琴奏鸣曲》K448



可见,在最“简单”的“齐奏”中,也有着深刻的音响平衡问题。从最通常的意义上考量,四手联弹的“齐奏”主要着眼于高音与低音的音域平衡关系,而双钢琴的“齐奏”则需要仔细考察两架钢琴的“合成音响”,必须从两架钢琴所有声音的综合结果中,决定每只手、每个层次的平衡关系。

和 弦

演奏和弦不但在钢琴独奏中是个决定音响清晰、和谐、平衡、色彩的大课题,而且在四手联弹,尤其是双钢琴演奏中,显得尤其尖锐。

钢琴是和声乐器,和弦可以说无处不在、无处不有。由于钢琴独奏、四手联弹、双钢琴的各自和声分布方式有所不同,因此,对于演奏者的要求也有着许多特殊的要求。

对于钢琴独奏而言,任何一个“和弦”中存在着“主要音”(通常是旋律)、低音(音响的基础,泛音均由此而生)、和声层(通常是填充)三个功能不同的层次。以一个人来作比喻,主要音(旋律)是头,是脸面,一眼就看清楚;低音是脚,是支撑全身重量的部分,脚站不稳,身体就会倒;和声层(中间层)是肚子,是内脏,没有肚子就是“中空”。所以,“头”、“脚”、“腹”虽然功能不同,但都不可缺少,不能没有,不能听不见,但另一方面,它们又各不相同,不能都是一样的声音。

钢琴独奏曲中的和弦,通常低音区的音之间距离较大,以利于发出泛音,高音区比较密集,中间往往留有空间,因为没那么多手指。演奏这类和弦,最基本的状态就是突出曲调音,和声层应丰满,低音要有充分振动,要比较深厚,以利于产生泛音。

莫扎特《D大调奏鸣曲》K311



莫扎特《D大调奏鸣曲》(K311)第一乐章开端第一个和弦,从最低音到最高音是3个八度,在低音八度与和声层之间有十度空间。

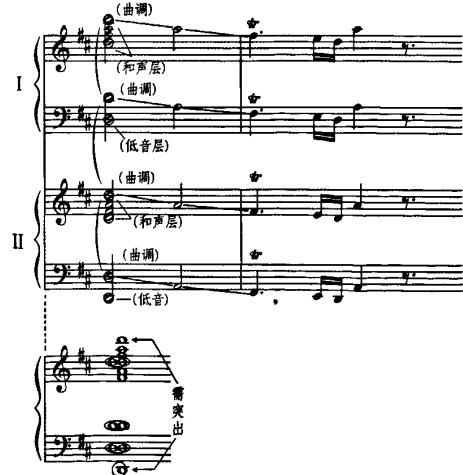
莫扎特《D大调奏鸣曲》K284



另一首莫扎特《D大调奏鸣曲》(K284)第一乐章结束和弦,从最低音到最高音被扩张为4个八度,于是中间空档也相应地扩大为15度(两个八度)。

双钢琴曲就能把中间“空档”填满。当然,在古典主义时期,低声区散开、高声区密集的原则依然被保持。但在双钢琴的和弦中,要注意重叠音响的位置。下例第一个和弦同样是D大调主和弦,但在4个八度音域内,共出现5个D音,其中中间的3个都被重复,而高音和低音都没有重复。所以,在演奏这一和弦时,尤其需要把第一钢琴最高音与第二钢琴最低音加以突出。比较莫扎特《双钢琴奏鸣曲》(K448)第一乐章开端和弦,就可明了它与前面所提到的两首同调性独奏鸣曲演奏和弦之间的差别。

莫扎特《双钢琴奏鸣曲》(K448)



只有把四组曲调、两组和声层、两个低音层相互分离清楚，才能使这个和弦的音响达到内部平衡、主次分明、泛音丰富、振动充分、声音明亮穿透。

随着时代的发展，双钢琴的和弦组合方式也在不断变化。浪漫主义时期作曲家喜爱浓厚热烈的音响，和弦音往往填得很满，音与音之间的空隙被减少，重复音却增加，低声部有时也出现十分密集的和弦组织方式。在演奏此类和弦结构时，尤其需要敏感的注意层次与分寸，精细的处理音区、密集度、重叠音、主要音与次要音等等的变化，避免音响的混浊，实现音响的清晰与平衡。

拉赫玛尼诺夫《第二双钢琴组曲》

I (重合) () () ()

II () () () ()

和声层 (曲调) () () ()

低音层 () () () ()

在上例拉赫玛尼诺夫《第二双钢琴组曲》第一乐章开端乐句中，就有如下问题需要解决：

1. 曲调在三个八度音平行进行过程中，有4个音存在着八度重叠；3个音有其中一个音被重复，但不构成八度重叠；1个音有一个声部重叠缺一声部而不构成平行双八度进行。因此，曲调音作为平行双八度进行而言，其音响是忽多忽少、忽强忽弱的。

2. 若干和弦音音区低而且十分密集，如第一、四、七个和弦，极易使音响一片混浊。

3. 低音八度也有时被重叠（八度低音中有五个音重叠），有时又不重叠（第一、二、四音不重叠）。

以上三点若不适当处理，就非常容易弹得主次不清、强弱不明。因此，第一钢琴应当把右手5指与1指的八度音程弹得清楚突出，左手所有音不能过分响，尤其凡有和弦音的部分，更要严格控制音量；第二钢琴的右手和弦音尤其不能弹得很响，左手的八度则要深沉、突出。总之，两位演奏者都

不能像弹独奏那样弹奏自己的部分，而应当精致的把自己的每个和弦音适当地安置到整体和弦结构的实际位置中去。

20世纪作曲家即使在使用传统和弦结构时，也安置了许多类似小二度、三全音之类变音，使音响密集化、刺激化、尖锐化。下例所示的鲁托斯拉夫斯基《帕格尼尼主题变奏曲》主题的“B”段，就以传统三和弦，在三全音位置上，利用双钢琴由两个人演奏的特点，组合成带有多个小二度复合的尖锐音响的和弦。演奏这类和弦决不可两个人各自弹各自的，而应当把总体的三全音、内部4层小二度音程都要听清楚，决不可毫不控制毫无忌惮地砸出来了事。这也是演奏现代复杂和声最需注意的要点之一，而双钢琴及四手联弹的演奏还需要从两位演奏者在练习和实践中倾听两人的“声音之和”，通盘考虑和声的色彩搭配。

鲁托斯拉夫斯基《帕格尼尼主题变奏曲》

I () () () ()

II () () () ()

三全音 () () () ()

三全音 () () () ()

即使在非常和谐、非常单纯的和弦音响中，由于双钢琴的特性，也应当把和弦放在两架钢琴音响的基础上加以考量，以分层、分组、分音色的方法，使音响立体化。

普朗克《圆舞曲—缪塞特风笛》

I () () () ()

II () () () ()

三全音 () () () ()

普朗克《圆舞曲一缪塞特风笛》的结束和弦,可以说是单纯最简单的大三和弦了。但它们组织方式却不同于“传统”降E大调的主和弦在5个八度范围内分为5组,其中高音区是空洞的八度与五度音程,中声区两组三度被重叠、加倍。另一组三度独立为一组,接着有十度空间,低音为八度。这一大三和弦中,根音(主音)共有十度空间,低音为八度。这一大三和弦中,根音(主音)共有6个音,分散在5个八度空间范围内,三度音共三个,都集中在中声区,且有一音重复。五音最弱,只有两个音,也被散开。广布的主音、分散的五音、密集的三音,使这一和弦具有特殊的色彩。这一点,只有使每一音程组均特点鲜明才能显示其魅力。

至于四手联弹,和弦排列组合的方式就和双钢琴完全不同,同时,因为是两个人以高音至低音进行音域分割,在演奏和弦时就需要把高音部(I)的右手与低音部(II)的左手弹得更突出,而把内声部(高音部的左手与低音部的

右手)弹得稍弱。另一方面,每个人的每只手部分,又都要把五音弹得最弱,突出和弦的根音与三音,使和弦得到层次的平衡。下例的a与b实际上处于同样的和弦布局形式。大致上应把根音弹得最强(共有4个八度,5个音),三音其次,五音再次。两端(最高音与最低音)出来最多,五音最弱。

舒伯特《F小调幻想曲》(四手联弹)

(待续)

春华秋实 与你共享

——纪念改革开放30周年深圳艺术学校原创大型交响音乐会



2008年12月19日,深圳艺术学校爱乐管弦乐团在深圳音乐厅成功上演了一台完全由原创作品组成的“春华秋实,与你共享”交响音乐会,为纪念改革开放30周年献上了一份厚礼。

这场音乐会上的两首新作均由深圳艺术学校客座教授白美莉创作完成。钢琴协奏曲《盛世中华》首乐章的旋律欢腾、喜庆、热烈、豪迈,表现了一派盛典般的欣欣向荣景象;第二乐章为慢板乐章,强调诗意和诗境的刻画,琴声中含着绵长的情韵,主奏的钢琴如流水般跌宕起伏,在甜美的旋律之中,展现出一派祥和与温馨;第三乐章则表现了当代中国的

风貌,体现出大国崛起的铿锵步伐。

交响诗《珠江颂》是为小提琴独奏与交响乐队而作的。乐曲利用音色的变幻,将珠江的历史变迁加入了中华民族最具表现力的音乐元素,沉郁之中呈现出音乐的宏阔与壮美。奏鸣曲式的宏大结构融入了社会历史和人生的画卷。

这台音乐会由指挥家雷雷执棒,深圳艺术学校学生冯继霆和吴明一分别担任小提琴独奏与钢琴独奏。音乐会还演奏了著名作曲家叶小纲为深圳舞剧《深圳故事》所作的交响组曲选段。

(深文)