

金 荻

哈恰图良《钢琴协奏曲》的演奏 技术类型与处理

摘要:文章通过对哈恰图良《钢琴协奏曲》的演奏技术类型与处理的研究,其目的在于引起我们对这首钢琴协奏曲的关注,加深我们对哈恰图良和这首协奏曲的认识与理解,同时也衷心期望对于乐曲的教学和演奏实践起一定的参考、借鉴作用,并推动乐曲的传播。

关键词:哈恰图良;钢琴协奏曲;演奏技术;演奏处理

中图分类号:J605-09

文献标识码:A

出生于亚美尼亚的前苏联著名作曲家、指挥家、音乐教育家和社会活动家阿拉姆·伊里奇·哈恰图良(Aram Ilyich Khachaturian, 1903~1978年)于1936年创作的《钢琴协奏曲》是第一部使他名扬四海,享有世界声誉的佳作。乐曲不但被外在地看作是作曲家人生道路的里程碑,是作曲家走向繁荣的转折点,也被内在的看作是作曲家开始走向风格成熟的标志。整首乐曲性格坦诚率直、情绪乐观明快、气质灼热炽烈,气势宏伟而富有强烈的史诗性、即兴性、竞奏性和旺盛的生命力。作品充分体现了作曲家融合民族与国际、过去与未来的追求,真正达到了抓人于新颖诡异,迷人于雅俗共赏,动人于荡气回肠的境界。曾经有一个评论家将哈恰图良的“三大协奏曲”即《小提琴协奏曲》、《钢琴协奏曲》、《大提琴协奏曲》分别比喻为“清晨的新鲜”、“正午太阳的强烈光线”、“日落的昏暗”,从中我们不难感受出钢琴协奏曲的形象特点。同时,与乐曲辉煌、绚丽的音响效果与生俱来的是华丽、艰深的技巧,这一切对演奏者来说都是一个极大的挑战。

乐曲在作曲家钟爱的“三音动机”主题中庄严的拉开序幕,经过第一乐章的肃穆宏伟、第二乐章的优美缠绵和史诗性及第三乐章激情华丽,最后在第三乐章的结尾处重现主题,以辉煌宏大的气势达到高潮,表达了作曲家对生活、光明的肯定、追求及热爱。本文专从演奏表达的角度,对此进行较为深入的研究,同时衷心期盼这首作品能被我们认识、喜欢与接受。

一、作品的技术类型

(一)技术类型的集中体现

钢琴音乐的织体类型丰富多样,但技术上则可简洁归类。这些归类有的从生理的角度,有的则按照织体的分类,有的则体现出某种意义上的生理分类与织体分类的综合。在谈及本曲中的技术类型时,我将以织体与生理分类相结合的形式来讨论。总体看来,作品中的技术类型集中表现为以下三种:

(1)和弦与八度

这种技术类型,在传统的生理现象上属于手腕技巧。其实从现代钢琴演奏的角度来看更加与手臂、肩膀及身体有关,故也有“重”技术之称。这种“重”技术风格在李斯特的钢琴音乐中得到大力发展,并成为俄罗斯

作者简介:金 荻(1979~),女,文学硕士,武汉音乐学院演艺学院助教(武汉 430060)。

收稿日期:2006-12-18

钢琴学派作品及演奏的一个重要特征。哈恰图良作为俄罗斯传统的继承者,在作品中使用了大量的和弦与八度,正是这些八度与和弦的宏亮与厚实、辉煌与华丽加上和声效果的新鲜与斑斓,才渲染出协奏曲宏大的气势、明朗的性格。

这种类型及其相关情况因为它存在的一目了然而免去了举例的必要,在乐曲中随处可见。比如第一章主部主题、连接部、展开部的第三阶段即回头过渡、再现部的相应地点及尾声,第二乐章中的主体局部、中间的第二段落、再现段的主题全部,第三乐章的引子、展开段的大部分素材以及整个展开中心段落、华彩中的一部分以及综合再现及展开性的尾声等等。以上诸段中,这种技术类型在乐曲中都占据着绝对优势。

(2) 手指快速跑动

这种技术类型突出体现为规律的十六分音符双手齐奏或单手跑动。这种类型给手指的独立、均匀、灵活以及音色与节奏感都提出了很高的要求。第一章展开部的两个阶段、第三乐章主题中接踵而至的双手齐奏(如例1)和连接断乃至后面的回头过渡、再现主题都是这种技术类型。

例 1



除了这种极有规律的十六分音符技术性旋律外,也有一些以伴奏形式出现的十六分音符比如第一章华彩的中间段落等,还有一些以其他节奏形式出现的如第二乐章中的九连音的装饰性旋律、华彩和副部主题中的一些快速经过句等。

(3) 风格性的旋律

从生理的角度上来看,这种类型也应该是属于手腕、手臂的放松与协调下的重心转移技术类型。这种技术类型在乐曲中的分量不是太多,在第一章的副部主题、第二乐章的主部主题。虽然分量不多,但恰到好处的委婉、缠绵的抒情风格给火爆的音乐带来了一阵清风,具有极佳的刚柔相济的效果。

(二) 技术类型的个性特征

哈恰图良的织体写作本身的个人化特点使演奏的技术相应的具有了鲜明的个性特征。

首先,和弦八度在全曲中的比重大,而且节奏规范、往往重视力度而并不强调过快的速度,和弦的排列形式也较规范,一般是饱满的密集排列的实心和弦,织体声部相对平易,不夹杂过多的内声部。比起柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫的八度和弦起来显得简洁、明确、传统许多。

其次,他的手指跑动则更为明晰,织体具有简洁、规范的节奏、整齐划一的齐奏形式。其组成方式经常是以音组为单位连续排列与重复,比如二音组、三音组(很多快速经过句是以两个三音组为基本组成单位拼贴并自由组合而成)。

例 2



还有两、三音组相结合的、四音组、五音组的如例3。

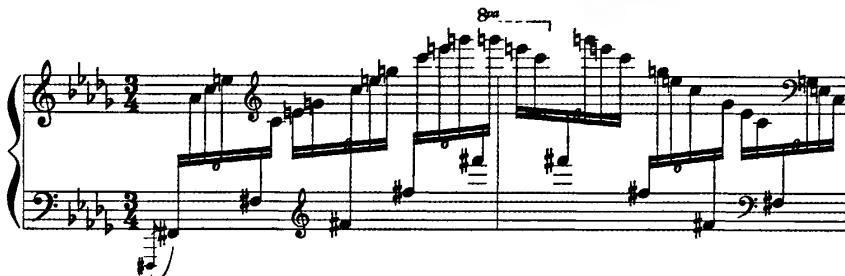
例3



还有三音组、四音组、五音组结合的跑动音型,比如第一乐章华彩段中的左手十六分音符伴奏等。

另外,有时候一些两手交叉的快速跑动的波浪式琶音也是以三音组、四音组的形式组成的。

例4



以上种种手指跑动音型都带有强烈的个人色彩,那种简洁、规律节奏和单纯音响蕴含的动感、冲击力使音乐情绪饱满、精力充沛,长时间的奔跑音型更是会带动着听众一起兴奋,具有良好的艺术效果。我们可以毫不犹豫地说:“这些音型不管在写作方式、音响效果、演奏技术上都是彻头彻尾的恰恰图良的。”

再次,在风格性的旋律方面,他那种平稳如歌、起伏有致、富于装饰的旋律在演奏上当然对装饰音的演奏、力度的起伏走向、基本音色、风格等方面提出了很多个性化的要求。这种旋律的触键、音色、表情都有自己鲜明的风格特色。

(三)技术类型的钢琴适用

所谓钢琴适用,一方面是音乐本身与钢琴表现力的相互匹配,音乐是否适合钢琴的音色、音域,织体是否适合或者拓宽钢琴的表现,钢琴能否表达出音乐的要求。另一方面音乐写作与钢琴演奏的适用性,那些有创造性的织体能否与手指机能相适应。作曲者的良好意愿有时会被演奏者嗤之以鼻,或者把演奏者弄得手忙脚乱,这都是应该回避的尴尬。技术上的钢琴适用也就是实用性和可操作性问题。

恰恰图良的作品有着某种复古、求简的特征。这些横向上的音型组合、旋律构成与纵向上的和弦八度、声部排列都表现出强烈的个性特征,同时在技术操作上给予演奏者以较大的便利。这些技术程度既难且深,但都是适应技能、方便演奏。

例5是第一乐章主部主题,这是规范传统的双八度和弦齐奏织体,由于两手同步、和弦排列规则而非适合于演奏。整个主部比较类似,乐队呈示时钢琴的和弦八度也很自然规律,大跳的八度也便于演奏。

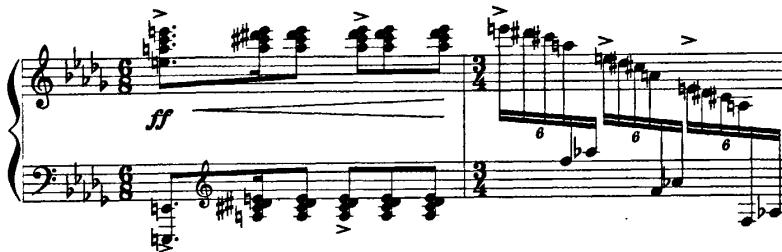
例5





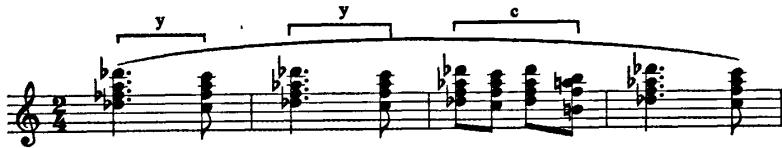
例 6 以及接后的连接部音乐中节奏音型化的和弦显得简单轻松, 尤其是分解和弦由两手共同完成, 既简便又有钢琴特点。

例 6



例 7 是典型的钢琴音乐织体, 这种织体在舒伯特、李斯特以及拉赫玛尼诺夫的钢琴音乐中都曾出现, 地道的钢琴化织体。

例 7



从手指的快速跑动上来看, 由于这些音型的组织往往带有音组的特点, 相应的音组特点给了手指相应的组合方式, 使得演奏变得极有规律, 如例 1、2、3 等都在指法及演奏上有极强的可操作性。

在风格性旋律出现时, 由于旋律起伏并不大而使音乐较容易连接起来, 一些装饰音使音乐更显得钢琴化, 充分发挥了钢琴的特点。

以上看来,不管是和弦八度、手指跑动还是风格性旋律歌唱,音乐手段都显得朴实平易、自然简洁,与花哨的音乐效果看是大相径庭,却相辅相成、异曲同工。恰恰图良的这种贴近钢琴实际、从简洁、可行性入手的做法,最终使他取得成功。

二、作品的演奏处理

自然主义美学的代表人物托马斯·门罗曾说过:“风格就是艺术所使用的呈现、结构制作或表现的独特的、典型的方式。”^[1]其实在演奏中的作品风格,应该就包括了演奏中的一切,比如触键与声音、力度与变化、节奏与速度、情感与分句等等,这当中每一个因素表现出来的特性应该就是其风格的体现。讨论演奏中的各种因素,其实就是在讨论风格。因此这部分将更多地从本质上概括在恰恰图良的《钢琴协奏曲》演奏中应当注意的实际问题和操作方式,以便更好的把握好作品的总体风格,恰当地揭示出作品的内容和艺术形象。

(一)关于触键的要求

(1)和弦与八度

一方面,从共性的角度来看,演奏恰恰图良的作品必须秉承俄罗斯传统,演奏时注意重量弹奏法的运用,即要求指、腕、臂、身共同协调使力量能够结合肩、臂的自然重量通畅的传送到键盘上,从而达到声音洪亮厚实而变化幅度宽阔、音色圆润动听而富于弹性、身体轻松自如的效果。

另一方面,从个性的角度看,传统的重量弹奏法的声音效果厚实与这首作品需要的音色还是有一定区别。作为一个炽热如火的作品,它需要的是嘹亮的铜管式音色,而同时代的钢琴演奏风格正着迷于将钢琴作为明亮打击乐器的潮流中,比如普罗科菲耶夫等。因此,我们必须注意基本要领是:肩、臂、自然放松,手型架子即五个手指的各个关节和整个手掌则极其坚强(就是说掌、指要有相当大且必要的紧张度,尤其五指必须最为紧张),而手腕则处在一个紧张与放松紧密结合的状态中。比起传统的重量演奏法,它需要有更加坚强的五指与手型支撑、在不失弹性的基础上的更加坚强的手腕(也就是紧张度的提高)、指尖主动性和触键速度的适当加快(一般来说,生理年龄越大,起、触键天生速度就越慢。和弦的触键因为大臂的使用往往速度慢些,而事实上从慢速入手的和弦训练更容易找到重量感与通畅性。在这首乐曲中则要注意在通畅触键的同时,指尖积极下键的速度更快些,使手指与琴键之间有一个明显的接触点,从而使声音的“点子感”更强、“金属感”更强)。

在以上演奏法的基础上,应当注意的是,在这首乐曲中演奏和弦八度时都将是肩部、肘部协调运用。以这种方式触键时,手腕要相对平稳固定与坚强,主要是肩部、肘部动作及其重量与力量,手腕主要是起支撑与传导相结合的作用。比如主部主题的开始、连接和乐队呈示时的钢琴和应、展开部的那些和弦,第二乐章再现时的辉煌和弦、第三乐章的开始等等。这是触键的主要方式,也是代表乐曲主要风格的那种辉煌、明亮的声音基础来源。

在不多的情况下,我们也会用手腕的垂直运动更为明显活跃的那种手腕颤动式的手腕和弦与八度。这种情况下,手腕不但要传递力量,更要带动手指的运动,使触键频率提高。比如主部主题中的十六分音符的八度进行、展开部中第三阶段的密集轻巧、连续的特征性节奏进行等。这种触键往往音量上不如前者,但在灵敏度及速度上有很大优势。

(2)手指快速跑动

手指的独立、灵活、平均是钢琴技术中的基础。单纯从手指的角度看,这种技术强调的是坚强有力的手指支撑前提下的掌关节与第一关节的密切结合,其中掌关节既要独立灵活又极具爆发力,第一关节则需极其灵敏与主动。事实上,从现代演奏法来看,好的手指技术是手指与手腕、手臂相互协调的结果。只能有了这种协调,手指才更容易集中与放松统一、横向与纵向用力统一,才能拥有丰富多彩的音色。同样是手指技术,在不同音乐风格中表现出来的一方面是共同的清晰、均匀要求,另一方面却在音色和力度层次上有着很大的区别。例如莫扎特的快速乐句与李斯特作品中的快速手指跑动需要的手段与结果就完全不同。

同样是各个部位的协调使用,在巴赫、莫扎特的作品中的手指跑动就会更加强调手指本身的力量与技术,掌关节与第一关节起着重要作用,臂、腕则起着力量通畅与协调转移。但随着时代发展,越往后手臂、手肘、肩膀和身体就会在力量及重量上参与得更多,比如李斯特、拉赫玛尼诺夫等,在演奏其作品时,虽然同样手指积极参与,但全身的力量及重量的加入就获得了更加有变化幅度和张力的声音,取得完全不同的风格效

果。

恰恰图良《钢琴协奏曲》中的手指快速跑动则有着自己的特殊性,在触键上,虽然手臂、腕、肘是如当今时代的协调要求,能保证手指快速进行中的力量良好转移,但首先这种协调并不让声音过分连贯并产生浪漫风格特征的那种融合感,其次,手臂的重量及力量要与指力恰当结合,要在主要方面突出手指的作用。手指在触键时以掌关节的爆发力为来源,表现为方向上的垂直用力、高度上的低抬指、速度上的快下键、硬度上的指尖极其坚强与集中,也就是通常意义上的“非连奏”。通过这种手段,我们应该演奏出一种如金属般明亮的颗粒性音色声音效果,它比浪漫派、俄罗斯流派在音色上应该显得更加独立、清晰、明亮、甚至可以说略微发干与单薄许多。在表情上则朴实、平稳,有歌唱的流动性而回避过多的歌唱表情性。比起巴洛克或者古典乐派同样具有的那种颗粒性来说,乐曲触键时强烈的敲击性、音头感则使音色的融合度降低,从而更显颗粒,在音量上又偏向于强的力度域,力度的起伏变化幅度加大。也就是说,一般意义上,时代越往后走,手臂等的更多使用既使音量变大,也使音色连贯,但恰恰图良的手指技术演奏中的手臂使用虽然会使音色洪亮但并不让音色深厚融合,这些都与手指的强有力及其主动使用有着很大关系。

另外,在手指快速跑动段落,找到适当的重音感很有意义,我们可以在慢速练习时明显的加出来,然后在快速时去掉,这样对于节奏、均匀、演奏的快速和省力都有意义。重音有时候是一拍四个音中加一个重音;有时候快速乐句中拍子是3/4,可以是十二个音一个(例2);有时可以因为乐曲中的自然重音或者组合材料的音组种类来加重音。需要说明的是,这种重音都是在慢速及训练时才明显的,快速演奏时并没有外在化,而只是成为一种内心的韵律感、一组音一个力的用力感、惯性感、鲜明的节奏感。

(3) 风格性的旋律

按照一般情况来看,钢琴演奏如歌式弹奏法也就是所谓的连奏,都以低抬指、慢下键的方式,通过手腕、手臂来转移重量,同时结合水平方向上的触键来获得声音的圆滑,加上心里的歌唱、分句以及演奏者的音乐分析素养,最终共同达到理想的歌唱效果。

在第一乐章的副部独奏段以及第二乐章的主题段,我们除了要求音乐的流畅如歌以外,更需要那种风格化的明亮音响。因此,我们在臂、腕都放松协调的情况下,手腕既要横向放松转移,同时又要坚强支撑,手指在运动高度上是低抬指(动作少到像手指就是臂腕的整体延伸)、在触键方向上是水平方向上的触键,但在硬度及速度上则与一般歌唱有一定区别,表现在:在硬度上依然要求有非连奏式的坚强度,在速度上也不是完全的慢触键,而是指尖依然敏感并适当加快触键的速度,以保证声音在连贯而流动的基础上仍然有明亮的打击式音色,做到圆滑与音头的矛盾统一、歌唱性与颗粒性的矛盾统一。

(4) 其它

乐曲中还有一些其他的不太多的技术类型比如第一乐章第61小节开始的连续双音进行,就需要以四个音一个重音的韵律感,按照作者的指法,用non legato奏出,注意手指的整齐与手腕的配合。

副部独奏时的旋律中有大量的装饰音,这里以及乐曲的其他装饰音都要求演奏在本音之前,与手腕的横向动作结合好,手指积极灵敏轻巧。装饰音的速度因情况而异。还有些装饰是多声部形式,这种装饰要求弹得与旋律在音色上形成较大对比,尽量轻一些。

副部主题在乐队再现时,钢琴以装饰的音型出现,事实上这里是一种震音式的音型,演奏时需要臂、肘、腕以一种摇动旋转的方式来轻松演奏。

(二) 关于节奏的把握

(1) 复合型节奏的演奏

关于作品中的复合型节奏的演奏,比如例8,我们通过慢练及分手练习可以自然独立地协调好两声部之间的重音异步情况,一旦两手的独立重音分别能得到突出,这个复节奏的感觉就出来了。

例8的这种五层复合节奏型,其实是由乐队和钢琴一起才出现的五层性,两者保持各自的独立重音也就是说钢琴的两层和乐队的三层各自演奏好,这样演奏起来就比感受到的要轻松一些。作为演奏者要把握好一个3/16和3/8的关系,这个关系如果要准确的表现出不同拍子的节拍规律还是有一定难度的,但作曲家本人在每拍上都加了规律的重音,他自己也曾说起:“这时的钢琴华彩要像四分音符那样弹,在相应的音上奏出重音。所以重音有时是一指,有时是五指和三指弹奏的。^[23]”因此从这个作曲家在第一声部所加的重音和作曲家的演奏要求描述两方面来理解的话,作曲家只是要求表现出一种音乐素材的自身复合,而并不一定要求演奏上的重音异步所产生的音响效果上的节拍复合感。这样看来,在左手每小节加一个重音(刚好是两个

单元循环拍的重音点,自然省去一个重音),右手每拍加一个重音就可以了,以这种方式入手就使这个貌似复杂的复合节奏变得轻而易举了。

例 8



(2) 变拍子的演奏

协奏曲中经常出现的变拍子情况也同样需要很好地解决。在这种类型的节奏演奏中,把握好变换前后的节拍之间的节奏标准尤为重要。这种标准有的属于音符时值的等同、有的属于单位拍速度的等同,有的甚至是某种律动规律的等同等等。如果拍子之间作为一拍的音符一样,差别仅仅在于每小节的拍数不同,这其实算做时值与单位拍的速度都等同,在演奏中较好把握。比如第一乐章中主部主题中的3/4与4/4之间的变换等。

本乐曲中除了上面这种类型的变拍子外,其它的基本上就都属于以四分音符为一拍的节拍类型与以八分音符为一拍的节拍类型之间的变换,这种变换之间就有一个音符时值等同的节奏标准,即前后的八分音符的长度等同,把握这个标准后,我们就用这个标准来统一,比如提前在变换点之前将拍子数到以八分音符为单位,从而顺利过渡到下一节拍类型,特别是第一乐章连接部中的频繁节拍变换就需要以共同的节奏标准即八分音符为单位数拍子,这样就会使音乐流畅,连贯自然了。有一个特殊情况是第三乐章的第157小节处,这里是两个段落的结合部,此处的标准虽然是八分音符一致,但后面八分音符属于三连音中的表示三分之一拍的八分音符,前面的属于二分之一拍的八分音符,这样就造成了速度上的自然减慢,符合了 *meno mosso* 的表情术语,演奏上我们也提前采取这种方式,后面就在这个单位律动上接过来,由这个小拍子在左手形成自然的新速度,同时还必须尽快的在小拍子的基础上找到大拍子感,这样才能让右手也很好进来。

(3) 其他节奏的演奏

乐曲中带有强烈风格性的切分节奏频繁出现,我们不能忽视。这种节奏我们都要以明显的重音来突出,比如主部主题中的切分音。另外,有些切分音并不用过分突出,但要在语气上有一种强调感,触键上要更深一些。华彩段以及独奏段时常出现的即兴性节奏需要演奏者从速度的变换、语气的把握等方面去综合感受并表现。这里出现的 *rubato* 之类的记号需要演奏者多听恰恰图良乐曲及民族音乐的音响,感受那种弹性与即兴性。

各种带有舞蹈性特点的节奏要求演奏者从节奏规律入手,准确地找到节奏强弱规律感,使音乐活灵活现。比如乐队呈示主题时钢琴每小节突出第三拍、展开部中每小节第一拍的重音感,第二乐章中段的第二拍上的重音感,第三乐章中主题呈示时的每小节一个重音等等。

(4) 速度的演奏安排

从显性角度看,乐曲所有的关于速度方面的表情术语都对演奏起着直接的主导意义。音乐发展到20世纪后,作曲家的意图在谱面上表达得更详细、清楚。因此我们一定要仔细研究乐谱,忠实地表达出音乐的要求。这其中包括了乐章的基本速度、不同段落的速度变化、结构分界点的速度变化、结构内部的速度变化等,这些作曲家都有详细的标明与指示。

从隐性的角度来看,我们根据一些结构意义上的分界点、结构发展的内部逻辑布置音乐的速度变化,这首乐曲中已经将很多这方面的要求明确出来,就连乐句走向、结构高低点也因为协奏曲的原因不容许我们有

更多的发挥空间,留给我们自己理解处理的只有在独奏段、华彩段的 rubato 和其他的速度变化了。虽然在这些段落作曲家也标注得很详细,但我们还是可以根据句法,乐句的高低点与走向、乐句与乐句之间的发展关系、音乐素材本身属性来在较大空间中处理好速度的很多变化。

(三)关于力度的安排

从乐谱中力度方面的表情术语不难看出作品力度方面的风格,也就是在整体力度域中对强力度的更多追求。我们可以先将所有力度符号排列出来:

pp p mp mf f fff ffff

值得一提的是,乐曲中的 *pp* 出现了仅仅三次,而 *p* 和 *pp* 也在乐曲中的比重并不多,与此相反的恰恰是随处可见的 *fff ffff* 等,作曲家在力度要求上的强力度风格尽显无遗。这种风格也预示着作曲家在音响要求上的趣味,整首作品主要营造的是一种辉煌、宏大、嘹亮的音响效果。

作曲家的这种强力度风格与他突出体现和弦八度的技术风格相辅相成。所以这种力度风格需要重量弹奏法的良好运用。只有在技术上拥有协调的全身运用、放松的手臂、自然的重量、通畅的用力,我们才能既得到作曲家所需要的这种强力度音响,又保证演奏的耐力与持久,最终保证作品的音响上的前后统一。

(1) 力度与结构

在观察乐曲的力度记号的过程中,我们自然发现力度与结构的紧密联系:乐曲的结构的组成元素内部、衔接、重复、对比、展开、再现往往都伴随着明显的力度变化,两者之间互相作用,结构作为音乐语言本身组织表现形式,而力度作为音乐演奏音响效果上的表现组织形式。

第一乐章的结构与力度布局:

主部 连接部 副部 展开部 过渡 主部 副部 华彩 尾声

f fff f ffff ff mf mp p ppp f mf ff p crsec ff mf mp f mp f ff p f ffff

从上看来,力度与结构之间的关系一览无遗,因此,正确严格地遵守作曲家的力度指示来诠释协奏曲既是正确揭示音乐形象的需要,同时也是从音响上构造出音乐结构的需要。

从第一乐章看来,我们如果在主部 *crsec* 演奏时遵循力度要求,就会以 *f* 的力度表达出主题的铿锵、稳健。乐队呈示时 *fff* 的力度会使主题的两次呈示形成鲜明对比,而且使主部整体显得有层次。连接部的 *fff* 和 *ff* 力度使音乐进入一种强有力节奏化的场面式的热烈气氛,紧接着出现的第一个 *mp* 记号自然使音乐进入副部,与主部形成强烈对比。第一个出现的 *p* 记号预示着音乐进入副部的钢琴独奏段,同时也恰好体现副部委婉、娇媚的性格。仅仅使用三次的 *pp* 使副部显得格外内涵而富有韵味,并预示着副部的结束。展开部的钢琴以 *f* 的力度先声夺人,也让整个展开部的热烈气氛得到显现,同时经过 *mf* 到 *ff* 的力度轨迹让展开部一步步推向高潮。过渡的段落自然选用了与前面对比明显的 *p* 力度,显示出一种酝酿、积累的态势,体现出明显的过渡结构特点。在再现部中值得提及的是,不管是主部还是副部,在力度上都不是机械再现,而是变化再现,这种力度上的变化再现既使音乐变得更有趣味、新鲜感、丰富。华彩段的即兴特点使音乐在演奏上自然使用更丰富的力度, *f* 时的慷慨激昂与 *p* 时的幻想私语或精灵古怪相得益彰,也使整个段落的华彩性、说唱性、即兴性得到体现。一个持续渐强将音乐送到尾声的 *ff* 主导动机上,并在 *fff* 上令人满足的结束第一乐章。

(四)关于踏板

(1) 左踏板

本曲由于弱力度空间不大,弱力度的使用也不多,所以弱音踏板的使用就会更少。有几处使用会有很好效果,如第一乐章副部主题,第二乐章的主体旋律等。

(2) 踏板与旋律

在第一乐章主部主题的和弦八度式旋律中,踏板应该同时考虑到旋律的清晰、重音的腔调、同一和声的融合、演奏技法的连断来综合考虑,有时有、有时无;有时同时踏板、有时连音踏板;有时长、有时短;真正做到灵活机动。

(3) 踏板与和声

一个相同的和声可以在一个踏板中融合起来,比如展开部中的很多长的“波浪式琶音”和“和弦的不同八度跳跃重复”都属于这一类型。有时候,不同的和声也会因为某种特殊的效果而用一个踏板聚合在一起。

(4) 踏板与节奏

乐曲中的一些舞蹈性节奏比如第三乐章的开头、主题我们都可以使用节奏踏板,即“短的非连音踏板”,短促并契合节奏点就行。踏板的千变万化令我们无法以简短的语言来完全概括,只能说明以上一些典型情况了。

以上是本人对哈恰图良《钢琴协奏曲》演奏处理进行初步研究的结论,希望以此作为自己或者各位研究者的一点铺垫,使研究能有更深入的成果,并使这首作品能在钢琴教学与实践中真正得到广泛传播。正如哈恰图良自己说的那样“真正的作曲家是独创的、与众不同的。”我想这句话也可放在这部作品上——这部“独创的、与众不同的”作品上,它应该永远散发它应有的光芒。

[参 考 文 献]

[1]托马斯·门罗.走向科学的美学[M].石天曙译,北京:中国文联出版公司,1985年1月第1版.

[2][苏]格·西涅尔松.哈恰图良自传[M].北京:人民音乐出版社,1987年第1版,p.132、244.

责任编辑、校对:章 澜

The Types of Performance Technique with Playing Treatment to Khachaturyan Piano Concerto

JIN Di

Abstract: The writer proposed her idea on how to playing Khachaturyan's Piano Concerto with its types of performance technique as well as playing treatment.

Key words: Aram Il'yich Khachaturyan (1903~1978), piano concerto, performance technique, playing treatment