江文也钢琴作品演奏技术分析

张 帅[1]

[内 容 提 要] 江文也是我国近现代音乐史上的重要作曲家,创作音乐作品百余部,有三十余首钢琴作品。钢琴创作是他音乐创作的开端,并贯穿其一生,涵盖了他早、中、晚期的音乐风格。但在日常音乐活动中,他的钢琴作品极少被演奏。本文通过对江文也钢琴作品演奏技术及演奏要点详尽而又全面的分析,总结其在演奏方面的意义与价值。

[关 键 词] 江文也/钢琴作品/演奏技术

中图分类号:J624.1 文献标识码:A 文章编号:1001-5736(2016)03-0147-12

江文也是我国近现代音乐史上一位颇具争议的作曲家,他1910年生于台北,青年时期成长于日本,1938年毅然回国,从1957年被划为"右派"至文革结束的近20年间饱受人间疾苦,他1983年病逝于北京。江文也早年学习声乐,后转向音乐创作。他的作品曾走在现代创作音乐的前沿,之后回归中国音乐。在探索交响音乐民族化的道路上,江文也作出了有益的尝试;在理论研究方面也颇有建树。

但由于种种原因,直到上个世纪80年代,学界才能比较客观的评价他及其作品,虽然90年代以来的学界对于他的作品价值、意义已经给予了充分的肯定,但研究的深度与全面性仍有待推进。日常音乐生活中,除《断章小品》(Op.8)中的《北京正阳门》和《乡土节令诗》(Op.53)中的《七夕银河》等几首乐曲经常被演奏外,其它的乐曲常被大家忽视。下面从三个方面对江文也钢琴作品的演奏意义和价值做初步探讨。

一、概 述

(一)江文也音乐创作概况

江文也一生共创作了百余部音乐作品,包括12部宗教音乐、24部艺术歌曲、33部钢琴、20余部管弦乐、11部室内乐、14部合唱,及少量的歌剧、舞剧,几乎包含了音乐创作的所有体裁,有如此广泛涉猎的作曲家在我国近现代音乐史上是罕有的。其音乐风格随着他的经历而变化,基本可以分为早期1934—1936、转变期1936—1937、中期1938—1949春、晚期1949中—1978。

江文也早期创作了近三十部作品[2],主要是管弦乐和钢琴,所有作品几乎都是标题性的,内容多以思念家乡(台湾)居多,江文也继承了欧洲古典、浪漫时期的音乐风格,后来转向西方现代音乐各流派的创作风格和技法的探索,受齐尔品"欧亚合璧"创作思想影响很深。这一时期的代表作如管弦乐《台湾舞曲》、《小素描》等作品。汪毓和认为:"江文也创作初期的音乐风格,是体现了台湾、日本、西方现代音乐等多种因素的混合,后来又增加了一些中国的因素。但是,在这多种因素中,起决定性影响的是日本和西方现代主义两个方面"[3]。

---

[1]作者简介:张帅(1975~)女,中国音乐学院音乐教育系钢琴教师。

[2]不包括遗失、无从考证的作品。

[3]汪毓和《不断向民族文化传统贴近——试论江文也音乐创作的风格演变》,梁茂春《江小韵·论江文也——江文也纪念研讨论文集》,中央音乐学院学报社2000年。

万方数据

1938年江文也回到北平,受中国传统音乐的强烈感染,开始努力研究古典诗词歌赋,钻研民族民间音乐、中国古代音乐和各种传统器乐,这促使他的创作技法与风格明显转向追求中国传统音乐,这一时期的主要作品如《孔庙大成乐章》(《孔庙大晟乐章》)。这部作品对中国管弦乐创作具有重要意义,体现了江文也"天人合一"的音乐哲学观念。作曲家许常惠认为这部作品标志着江文也"从此不再是'西方现代'或'日本现代',而是真正成为'中国现代'作曲家了"[1]。

1949后,江文也音乐创作到了新阶段,特别是在1957年之前形成了他音乐创作的又一高潮。此时他与同时代许多作曲家一样,在艺术观点、创作思想上接受了当时国内文艺思想的影响。此阶段的整体风格已从热衷于古代和宗教的氛围中走了出来,几乎所有作品都以民间音乐为素材,力求用音乐来描写人民的新生活及精神面貌,表现出了明朗乐观的气质与欢欣鼓舞的音乐情绪。如钢琴套曲《乡土节令诗》、小提琴奏鸣曲《颂春》等。这一阶段他也写了不少怀念故乡台湾的作品。

文革结束后他开始创作大型交响乐《阿里山的歌声》[2],旨在歌颂他的故乡台湾,在这里已经没有了他之前那种略带忧郁的无限乡愁之情,而是充满了明朗、抒情、优美的感情。

(二)江文也钢琴作品概况

江文也一生共创作了三十三部钢琴作品,占其作品总量的四分之一左右。钢琴创作是他音乐创作的开端,并贯穿其创作生涯。可以说他的钢琴作品既走在现代作品的前沿,又对中国民族化钢琴作品的创作进行了的探索,并取得了一定的成功,其意义和价值值得我们研究。

现将已出版的钢琴作品列于下表:

曲名	作品号	时间	曲名	作品号	时间
台湾舞曲	Op. 1	1934	北京万华集	Op. 22	1938
小素描	Op. 3	1935	小奏鸣曲	Op. 31	1940
五首素描	Op. 4	1935	第三钢琴奏鸣曲——江南风光	Op. 39(1)	1945
五月组曲	无	1935	第四钢琴奏鸣曲——狂欢日	Op. 54	1949
木偶戏	无	1936	钢琴套曲——乡土节令诗	Op. 53	1950
三舞曲	Op. 7	1936	为北魏古筝《典乐》而作的钢琴奏鸣曲	Op. 52	1951
断章小品	Op. 8	1936	绮想曲——渔夫舷歌	Op. 56	1951
一人与六人(舞蹈音乐片段)	Op. 12 No. 1	1936	小奏鸣曲——幸福的童年	无	1952
第一钢琴协奏曲	Op. 16	1936	杜甫赞歌	无	1953

在江文也早期的钢琴作品中,能够看出新古典主义、印象主义、表现主义以及神秘主义等当时比较流行的创作技法,也可以看到巴托克、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基、德彪西、勋伯格、斯克里亚宾等人的创作手法的运用,同时,又具有一定的日本风格。在1936年的5、6月间,江文也经历了音乐创作方向上最为戏剧性的蜕变,他舍弃了西欧技法,回归纯中国五声音阶的音乐创作。此后,他潜心研究中国古典音乐,细致体验民间风俗,调整创作观念,走西方作曲技法与民族音乐传统相结合的道路,最终创作出了题材广泛、语言纯朴、情感真挚、与祖国的古老文化传统、风俗和乡土风情有着密切联系,又不乏鲜明时代感和探索精神的作品。

二、演奏技术分析

江文也钢琴作品既具有理论的研究价值,也具有较高的艺术价值,在演奏中,会涉及到许多技术难点,八度、重复音、琶音、跳音是比较常见的、典型的技术难点。

(一)八度

江文也的钢琴作品中有大量涉及八度演奏的段落,有抒情歌唱的八度连奏乐句,热烈激情的重复八度乐句等,总的来看可分为三种情况。

---

[1]许常惠《有关"研究江文也"的几点看法》,刘靖芝《民族音乐研究第三辑——江文也研讨会论文集》,香港大学亚洲研究中心,香港民族音乐学会1992年。

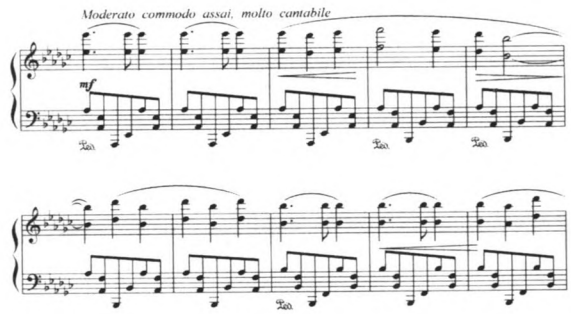
[2]这部作品因病未完成。

万方数据

1.八度连奏

《台湾舞曲》展开部旋律(见例1)使用了八度连奏,是抒情性的乐句,演奏时要把手臂本身的重量送到指尖,掌关节撑好,手掌可以适当放平一些,放松手臂,横向带动手腕使音连起来。八度的高音力量要给多一点,用力量转移的方法把旋律线条弹好。歌唱性的八度触键一定要深些,把握好下键的速度,不宜过快,这样出来的声音才会通透饱满,圆润不干涩。

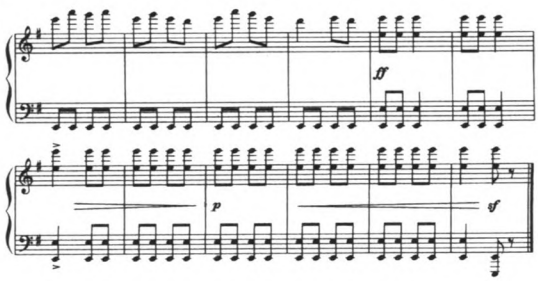
例1.《台湾舞曲》片段



2.持续快速八度

江文也钢琴作品中八度重复音的使用非常普遍,如《小奏鸣曲》第三乐章(见例2),无论是单手或两手齐奏的持续快速八度,还是两手交替的持续快速八度弹奏,都是对手持续力、耐力的训练。弹奏时应在用力最少,最不紧张的情况下,设法以小而精确的动作来完成,此时手腕、手臂的放松至关重要。练习中,为了避免手腕僵硬,可以让手腕慢慢地匀速上下移动的去不停弹奏八度,最初练习时手腕上下的动作幅度可以大些,直至能体会到手腕与手指内在力量的作用时,再把动作上下移动的幅度变小,就可以非常熟练的弹奏这类音型了。

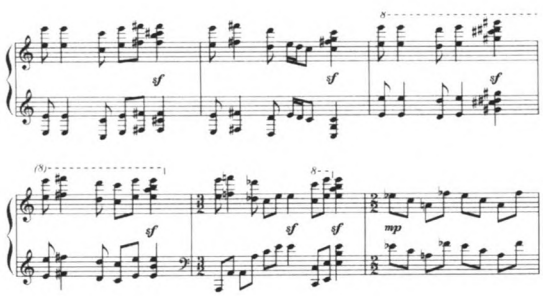
例2.《小奏鸣曲》第三乐章片段



3.远距离快速移位八度

江文也在钢琴创作中,注重发挥钢琴本身的特点,使用宽音域,通过远距离快速移位八度技术予以实现,如《断章小品》(第六首见例3)等作品中都有远距离快速移位的八度片段。这在八度的技术中应该说是最具难度的,演奏时弹奏移位的动作要迅速敏捷并准确。可以用找位置的方法来练习,即弹完一个八度后,迅速放到下一个八度的位置,等完全到位后再触键弹奏,这种方法对于提高远距离快速移位八度的准确性是相当有成效的,随后可单手先练熟,然后再用慢速按拍子双手合练。

例3.《断章小品》(第六首)片段

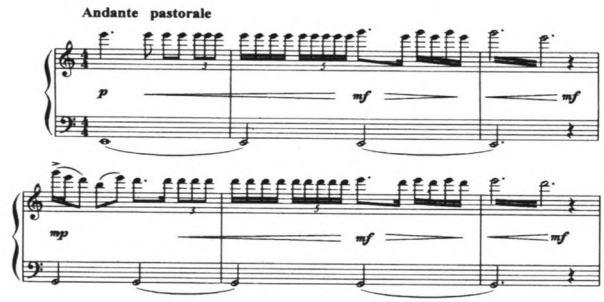


万方数据

(二)重复音

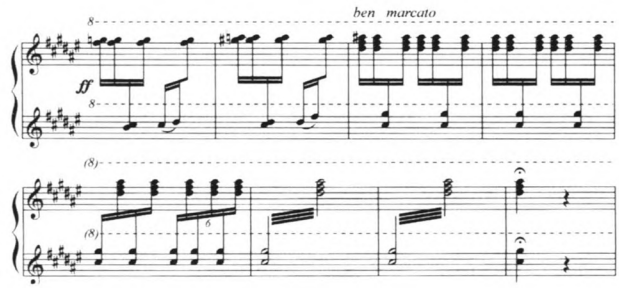
重复音是演奏江文也钢琴作品的一项重要技术，具体来看重复音又包括以下几种：单音重复音，如《第三钢琴奏鸣曲——江南风光》(见例4)，乐曲开始的单音重复音，有模仿琵琶轮指的效果，弹奏时手腕放松，手指动作不要过大，指尖要集中，音色要清晰有颗粒性，特别要注意重复音的强弱要随着音乐的起伏变化，绝不能机械弹奏。

例4.《第三钢琴奏鸣曲——江南风光》片段



双音重复音、和弦重复音及八度重复音，如《乡土节令诗》之5《端午赛龙悼屈原》(见例5)弹奏时每个音下键要整齐且控制好力度，双手交替时，要衔接好两手的触键方式，触键高度要统一，这样才能弹出均匀的效果。弹奏时手腕要灵活，手掌和手指要支撑好，触键果断集中，声音干净清晰。

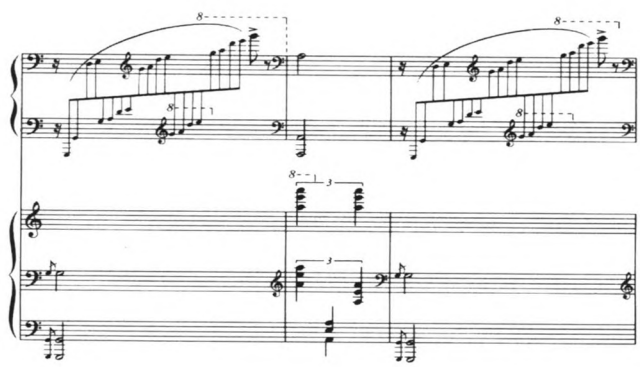
例5.《乡土节令诗》之5《端午赛龙悼屈原》片段



(三)琶音

琶音技术在江文也钢琴作品使用很多，特别是他中后期大部分用传统五声调式写成的作品，因此演奏江文也中后期作品应将琶音提升为主要的练习方面。由于传统五声调式与西方大小调在音高结构方面的本质上的差别，所以表现在技术层面也产生了鲜明的区别。五声性，特别是连续的五声性琶音的练习中指法最为重要，正确的指法可提高弹奏的速度和流畅性。初练时有必要在乐谱上标示指法，要注意乐句的流畅性，手腕自如、触键灵敏，声音要干净清晰。当两手交替时要注意音传递的连贯性，不要加重音，不要停顿，以免破坏旋律线条。如《第一钢琴协奏曲》中的一段琶音(见例6)，弹奏时还需要把力量的重心落在最后一个主要音。

例6.《第一钢琴协奏曲》琶音片段

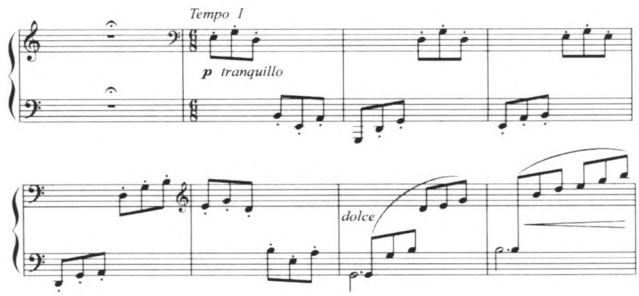


万方数据

(四)跳音

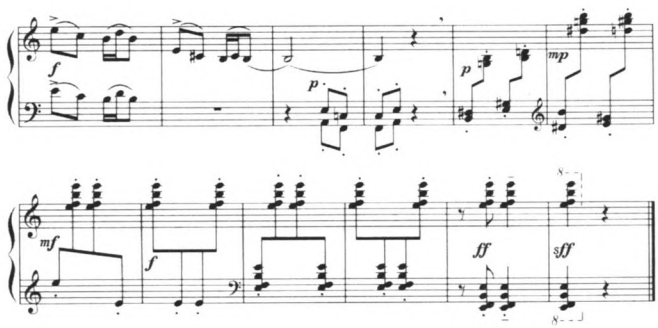
江文也钢琴作品中既有活泼诙谐的小品,也有描写欢腾热烈气氛的乐曲,跳音在表现此类音乐情绪中起了重要的作用。跳音的弹奏方法,通常有手指跳音、手腕跳音、手臂跳音三种。演奏中要根据音乐的需要,来选择跳音的弹奏方法。手指跳音常常被用来表现幽默诙谐的乐曲,如《断章小品》之《午夜的琵琶》片段(见例 7),乐曲用大段落的跳音模仿琵琶的音响和弹奏技法。我们可以用手指跳音的方法来演奏,手指要机敏,指尖要集中,弹出的声音要轻巧、有弹性。

例 7.《断章》之《午夜的琵琶》片段



而在演奏《五首素描》之《山田中的独脚稻草人》这段乐曲时,就不能单纯的使用某种跳音的弹奏方法了,应当用手腕、手臂相结合的两种跳音弹奏方式进行。随着音乐的发展,力度的增强,饱满有力的和弦可用手臂跳音来弹奏,透亮而富有弹性,见例 8。

例 8.《五首素描》之《山田中的独脚稻草人》片段



三、演奏要点与演奏情感处理

江文也钢琴作品演奏中,除了把握以上四个主要的技术难点外,还应该掌握乐句、旋律、节奏、装饰音、触键、踏板六方面的演奏要点。下面逐个进行分析。

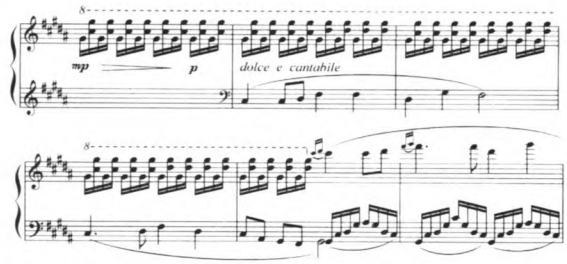
(一)乐句

1.声乐化乐句

江文也早期学习过声乐,钢琴作品中有许多民歌素材的使用,所以声乐化乐句在他的钢琴作品十分普遍,常用“cantabile(如歌的)”标记,如《第四钢琴奏鸣曲》第一乐章等作品(见例 9)。演奏这类乐句,首先要找出旋律线条,了解旋律线条的发展轨迹,通过歌唱,了解乐句呼吸及声音的层次,勾勒出旋律的基本语调,让钢琴歌唱起来,正如同语言中的语调一样,有起伏,也有转折,使弹奏产生动人的效果。

万方数据

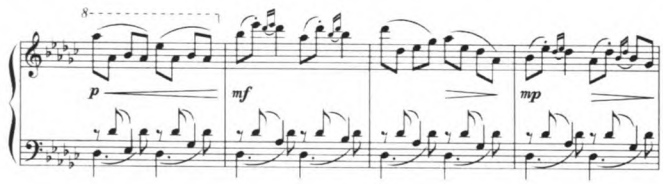
例9.《第四钢琴奏鸣曲》第一乐章后半部分



2.器乐化的乐句

江文也早期创作上执意追求印象派、新古典主义等西方现代创作技法，而20世纪音乐旋律的一大特征即是“不流畅、非声乐化、很少曲线起伏……”[1]。因此，江文也早期的钢琴作品中有大量短小的、片段的音调，经常是长短句结合，乐句结构呈现出不规整形态。在中后期的创作中，他努力追求中国民族风格，在创作技法上，有意模仿传统乐器的音色和演奏法，因此这些钢琴作品中也存在大量的器乐化乐句。如何表现短乐句的情感，是我们演奏中的一个难点，找出每个短乐句之间的关联，不去孤立理解对待，将乐曲的轮廓勾勒和分句厘清，这样诠释出来的音乐才会有紧凑的音响效果。如《乡土节令诗》之《秋天的田野沉醉在金黄的谷穗里》的主题(见例10)，并不是强调旋律性，而是一个造型性的主题，对秋天金黄麦田里蝴蝶翩翩飞舞的音乐形象描写的惟妙惟肖，恰到好处。

例10.《乡土节令诗》之《秋天的田野沉醉在金黄的谷穗里》主题

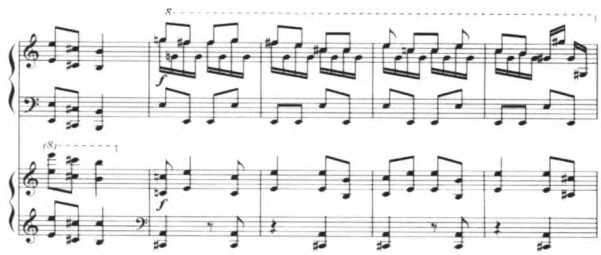


(二)旋律

1.多声部旋律

声部的多层次是江文也钢琴作品的又一主要特征，演奏时需将每个声部都表达清楚，把握好乐曲的纵横关系，及各声部之间的联系。声部中有明显的主旋律时，要安排好声部的主次，在强调主旋律的同时，也要表现出旋律与其它声部的整体平衡感。演奏时应依照各声部进行的轨道，将进行中的音毫无痕迹的衔接起来，并保持住每一声部声音色彩的尺度，这样才能达到整体声音的均衡。江文也钢琴作品中，旋律声部经常和伴奏声部交织在一起，如一只手同时需要弹奏旋律和伴奏，表现两个不同层次的声部，对演奏者有一定的难度。如《第一钢琴协奏曲》，见例11。

例11.《第一钢琴协奏曲》片段



一只手同时弹奏旋律声部与伴奏声部，对手指的控制力有较大的挑战，旋律声部要突出，伴奏要较之轻些，而两个声部都要在各自的线条上保持流畅。所以，分声部练习非常必要，待单独把每一声部弹成独立、平稳、优美的线条后，再将三个声部组合起来练，这种先分后合的练习方法，在弹奏多声部时会起到较好的效果。

2.和声音型中的旋律

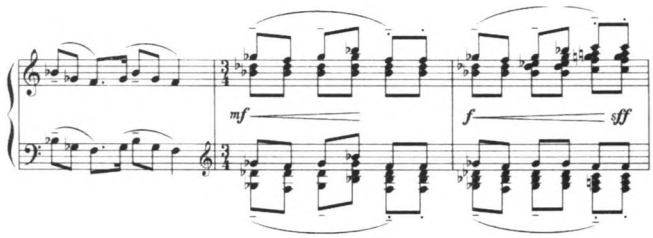
为追求音响的丰满，江文也经常使用附加音的手法，加厚旋律线条，因此出现了旋律性的和声音响，旋律声部交融在和声

[1]钟子林《西方现代音乐概述》，人民音乐出版社1991年。

万方数据

音型中,应该是钢琴演奏中的又一难点。演奏时,和弦要整齐均匀,而旋律要突出于其它声部,弹奏旋律声部的手指,要稍微多给些力量,其余的手指要控制好触键力度。如《小素描》里如歌的中段,见例 12。

例 12.《小素描》中段



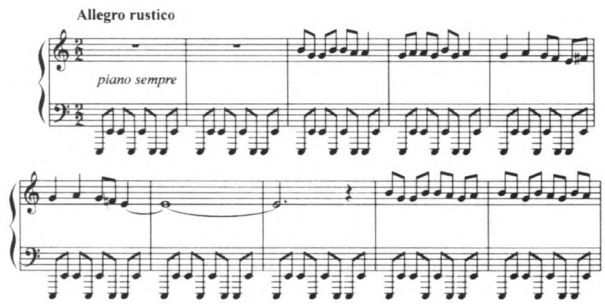
(三)节奏节拍

江文也钢琴作品富有鲜明的节奏特点,一些特征明显的节奏型常贯穿全曲,他很重视节奏本身的意义,注意音乐中节奏变化和统一的辩证关系,他的很多作品,只要节奏一出,音乐形象就有了。

1.动感的固定低音

固定低音节奏型在江文也整个的音乐创作生涯中,是使用最多的节奏型。这种节奏型采用不同音高、不同音响在固定的节奏位置中反复出现。他经常用这种固定节奏型来模仿拔弦乐器的音乐语言,或是模仿打击乐器的音响效果。这种固定节奏型在演奏时,最重要的是用敏锐的音乐感受力去建立内心的节奏感,然后进行反复的练习。如《小鼓儿,远远地响》,见例 13。

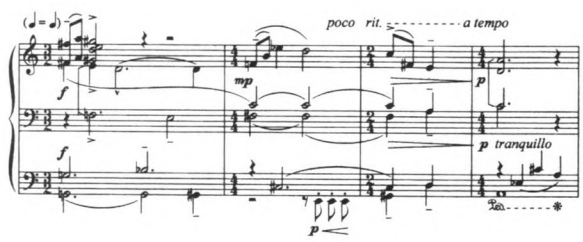
例 13.《小鼓儿,远远地响》



2.“多节拍”节奏

江文也钢琴作品中“多节拍”的节奏特点主要体现在横向和纵向两个方面,且使用十分频繁。横向的“多节拍”节奏表现为不断变化的拍号,如《五月组曲》之《灯下》(见例 14),短短 30 小节的乐曲,就有 3/4、3/2、4/4、2/4 四种拍子的混合运用,给音乐增加了不稳定感。这种不断变换拍号的钢琴作品,为演奏者在遵照乐谱的前提下如何保持作品的完整性和节奏速度统一性带来很大的困难,稍有不慎就可能使一首作品变得松散拖沓、支离破碎。这需要我们找出其中各种不同节奏之间的联系和共同点,把整个作品在速度和节奏上有机地统一在一起,使音乐保持艺术上的完整性。

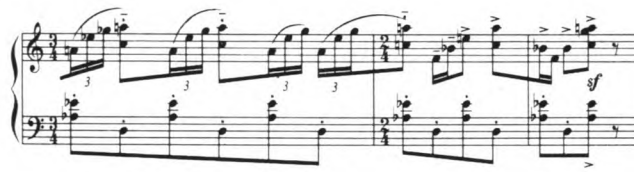
例 14.《五月组曲》之《灯下》



万方数据

纵向的“多节拍”节奏是近现代音乐创作技法的重要特征之一，如斯特拉文斯基的《春之祭》。江文也钢琴作品中表现为声部之间的节拍重音异步对置，特别在他早期的钢琴作品中十分常见。如《五月组曲》之《嫩叶》(见例 15)中都有此类节奏。弹奏这种乐段时，一定要准确果断地弹出重音，否则将会使音乐听起来不知所云。

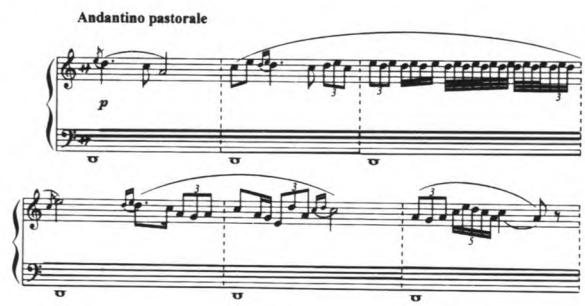
例 15.《五月组曲》之《嫩叶》



3.散板

江文也钢琴作品中的散板音乐一般起描绘音乐意境的作用，这是他钢琴作品中最有特色、也是比较不易把握的部分。散板部分的处理对整首音乐作品的理解和音乐情感的表达诠释起着至关重要的影响，有在开始、中间、结尾处的散板段落和全为散板的乐曲。开始、结尾处的一般速度不太快、演奏技术不难，多是描绘微风、小溪等意境深远的音乐，但对其艺术表现力要求很高。而在作品中部的散板，音乐大多是对波涛、激流的描写，或对激荡胸怀、激昂情绪的表现等等，通常对演奏技术要求较高。江文也在钢琴创作中，喜欢以虚线代替小节线，并大量使用“𝅗𝅥=”的速度标记，来表示散板音乐，这也是我们中国音乐特有的速度标记。散板的演奏在节奏的分布上要舒展、自如。例如，《北京万华集》之 6《柳絮》(见例 16)，这段音乐类似竹笛吹奏的散板，以开始三个音为核心，即兴地流动节奏，描写了随风动的柳絮。弹奏时应注意把握好内在气息的变化，要想象竹笛的音色及其特有的吹奏技巧，乐句尽量拉长，一气呵成。

例 16.《北京万华集》之 6《柳絮》



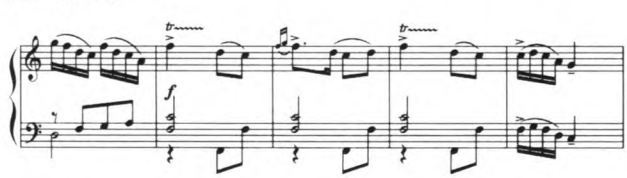
(四)装饰音

“装饰是钢琴音乐得以发展的重要手段。自从钢琴出现以来，各类装饰手段始终是作曲家表现个人创作特点的一个重要方面。”[1] 装饰音可以让音乐更有表现力，起到美化乐句及突出音乐风格的作用。装饰音在巴洛克时期的钢琴作品中随处可见，如巴赫的作品中。江文也根据钢琴的演奏特点，在改编和创作中也运用了大量中国传统音乐中的装饰音，这些装饰音有的模拟某种民族乐器的某种特性奏法，有的用来营造一种特定的音乐气氛，在表达音乐内涵的方面起到了点石成金的作用，这是其它创作手法所不能代替的，这使其钢琴作品的韵味也更加接近原有的民族音乐风格。江文也钢琴作品中常见的装饰音主要是颤音和倚音。

1.颤音

颤音的音乐表现力很丰富，不同长短、力度的颤音，呈现出不同的表达效果。如《小奏鸣曲——幸福的童年》中的一处颤音，应弹出 f 的力度，同时切记不能弹出过硬的音色，也不能弹得死板没有活力，应把握好尺度。(见例 17)

例 17.《小奏鸣曲——幸福的童年》片段



[1]赵晓生《中国钢琴语境(连载之二)》，钢琴艺术 2003 年。

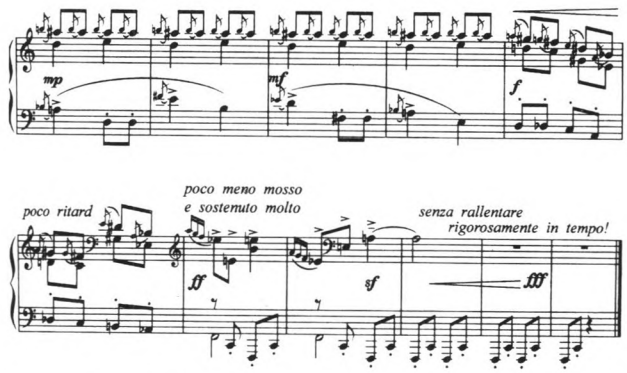
万方数据

2.倚音

最常见的有短倚音和琶音型倚音。

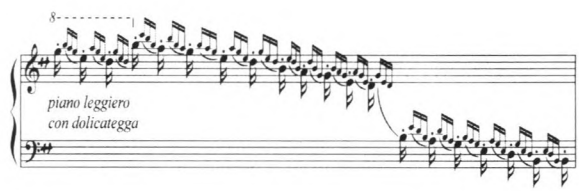
乐曲《嫩叶》(见例 18)中左右手都含有短倚音,这里右手是伴奏,左手是旋律。弹奏时右手的触键方法应灵巧、短促、迅速,而左手却要尽量弹得连贯圆润。除此之外,要特别注意两手同时弹奏装饰音时,要整齐且有力度的对比,左手旋律声部要稍比右手伴奏声部力度上强一个层次。

例 18.《五首素描》之《嫩叶》片段



《第三钢琴奏鸣曲——江南风光》(见例 19)中使用了琶音型倚音,弹奏时右手应均匀、轻快、紧凑,手指动作灵敏,指尖集中。与左手旋律大音符的衔接听起来要没有痕迹。练习时,可以先放慢速度,仔细听辨左右两手音与音之间是否连贯,是否有间隔,经过大量慢速练习,再用中速练习,最后即可做到乐曲的所表达的行云流水般的效果。

例 19.《第三钢琴奏鸣曲——江南风光》片段



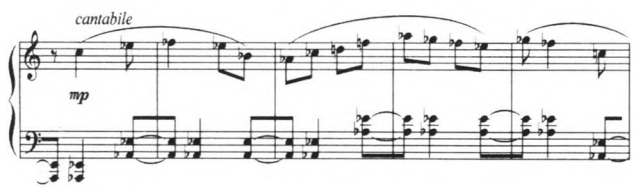
(五)触键

触键的方式决定钢琴的音色,江文也钢琴作品中需要的音色主要有抒情歌唱性音色、紧张尖锐性音色、跳跃顿挫性音色、轻快流动性音色四种,用以表现不同的音乐形象,在演奏中必须通过不同的触键方法来达到。

1.抒情歌唱性音色

标有"cantabile"的乐句,在内心歌唱的同时,要处理好连奏的弹法。如《五首素描》中《营火之舞》的抒情段落(见例 19),演奏这类情绪乐句时,力求避免榔头击弦造成的敲击声,需要用流畅而无羁绊的动作,使手臂、手腕、手指三者互相配合、连成一体。发音时,手腕放松,手臂力量沉稳,用有控制的柔软指面肉垫部位触键,贴键弹奏,同时手臂及指尖重量流动转移,并在听觉上求得每个音毫无缝隙的连接。随着旋律线条的不断变化,手指触键的力度、深度、速度都应作出相应的调整,以此来获得旋律线条中力度的变化与色彩的变化。

例 20.《五首素描》之《营火素描》片段

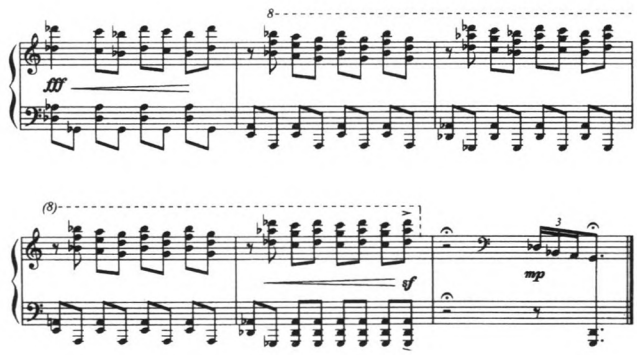


万方数据

2.紧张尖锐性音色

江文也钢琴作品中常用不协和和弦来表现极其强烈的音乐情绪及色彩效果,这些不协和和弦通常出现在作品的高潮和结尾处。弹奏这些段落时,尤其是弹奏大和弦时,为营造辉煌、嘹亮的声音效果,需要在触键动作中加上手臂甚至全身的力量,快速果断的触键,声音要坚挺、饱满、有弹性,跟随音乐的节奏,保持强劲有力的弹奏。比如在《一人与六人》的结尾处(见例21)。

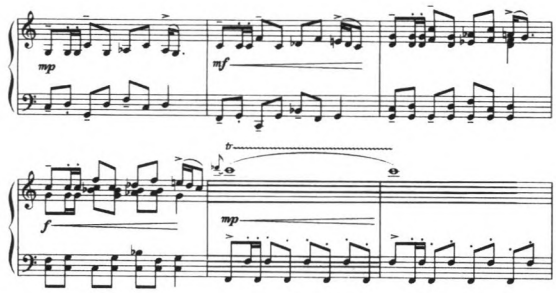
例21.《一人与六人》片段



3.跳跃顿挫性音色

江文也经常使用跳音来表现跳跃诙谐地情趣,如《小素描》(见例22)就表现了这种音乐情绪。弹奏时,注意手指的触键面积要小而再小,力量应全部集中在指尖,触键灵巧、机敏。当指尖力量迅速下沉到琴键,就借用触键的反作用力快速反弹离键。

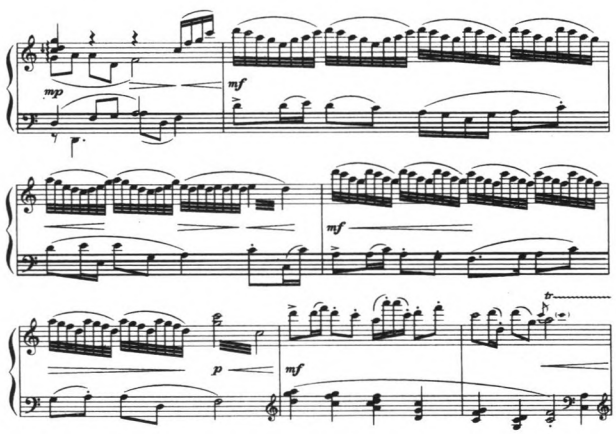
例22.《小素描》片段



4.轻快流动音色

江文也钢琴作品有大量的快速流动性音色的片段,在弹奏这种音色时,对手指的灵敏度要求很高,要尽量贴键,指尖要敏感、主动有控制,即使弱也不能声音发虚,尽量减少手指的弹奏动作幅度,让力量不断地在各个指尖上移动,这样便可提高弹奏速度,使音色有一种奇妙恍如流水般的色彩变化。如《乡土节令诗》之《初夏夜曲》(见例23)的右手部分,用这种触键方式弹奏,不但可以营造轻盈飘逸的意境,也突出了左手的旋律。

例23.《乡土节令诗》之《初夏夜曲》片段



万方数据

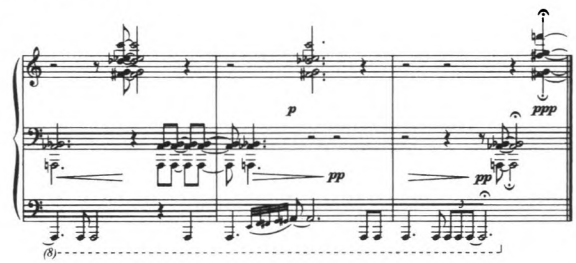
(六)踏板

鲁宾斯坦说过踏板是钢琴音乐的灵魂。踏板也是表现音乐时采用的最微妙的一种表情手段。江文也的钢琴作品中没有一处标明踏板,可这并不代表江文也对踏板没有要求,这需要演奏者根据自己对作品的分析和理解,以及其他诸多因素的考虑来适当运用踏板。

1.左踏板的使用

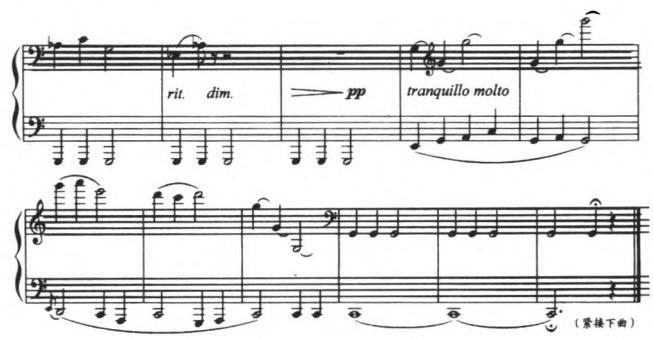
左踏板也叫柔音踏板,或弱音踏板。江文也钢琴作品中,有两种情况我们可以借助左踏板进行演奏。其一是我们需要弹得更轻,而技巧达不到时,可以借助左踏板的帮助。例如《北京万华集》之《在喇嘛庙》的结尾处(见例 24),江文也标有从"p—pp—ppp"的力度记号,音乐安静的结束。演奏者需要极弱的弹奏这些和弦,但是由于音区较低,音符较多,单纯用手的控制已经不能做到,所以要借助弱音踏板来帮助。

例 24.《北京万华集》之 8《在喇嘛庙》结尾



其二是因为音色、意境的需要,比如说要表现某种朦胧、幻境的气氛时,为了准确的表达乐思,可以使用左踏板。如:《北京万华集》之《紫禁城下》(见例 25)的乐曲结尾处,虽然江文也没有标有渐弱或 ppp 的力度标记,但是随着旋律的发展,音乐应在如梦如幻,略带伤感的意境中结束,所以这里应该使用左踏板来改变音色。

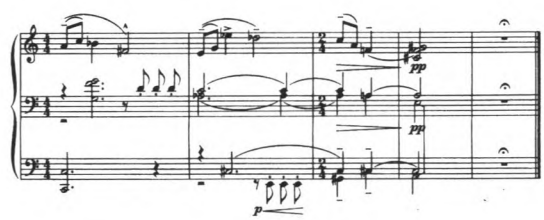
例 25.《北京万华集》之 2《紫禁城下》片段



2.中踏板的使用

本文所论及的中踏板不是我们普通立式琴常见的中踏板,而是指三角钢琴和少数立式琴的中踏板,这种踏板通常也叫选择性持续音踏板或选留音踏板。在江文也的钢琴作品中,为了准确地体现作曲家的意图,有时需要使用中踏板完成一些用双手弹奏与右踏板配合达不到的效果。翻看江文也钢琴作品乐谱我们发现有大量三行谱的乐曲。用两只手演奏三行谱,在手的能力极度伸张下达不到时,就可以运用大钢琴的中踏板。绝大多数情况保留延长的都是低声部的持续音,如:《五月组曲》之《灯下》(见例 26)。

例 26.《五月组曲》之《灯下》结尾

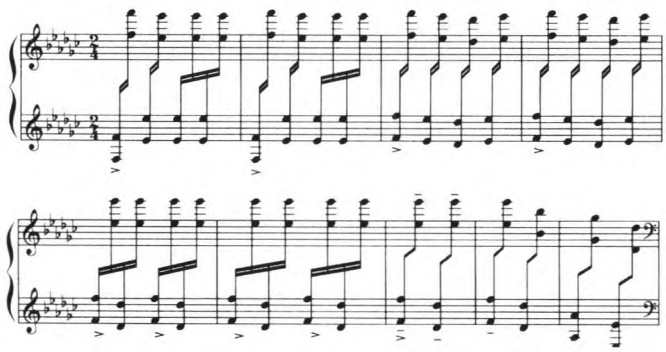


万方数据

3.右踏板的使用

右踏板是钢琴演奏中最常使用的一个踏板。在江文也钢琴作品中,主要可以依据旋律、和声、节奏和内容风格的需要来使用右踏板。节奏性踏板是江文也钢琴作品中最为常用的,这与江文也创作中所使用的富有特色的节奏型有关。如《五首素描》之《满帆》(见例27),全曲基本使用了类似托卡塔式的音型,演奏时要注意在节奏重音上的右踏板使用,手的弹奏与脚的动作要同步,这样演奏的音乐律动性、节奏感都更强。

例27.《五首素描》之《满帆》片段



四、小结

江文也是一个充满传奇色彩的作曲家和音乐家。从他出生、成长、求学、成名、创作、教学及整个人生经历中,在台湾、日本、大陆三个区域空间均留下了生命的印记。作为一个社会人和生命存在个体,不论他身在异国(日本),还是回到祖国大陆,由于其特殊的经历使他总是有一种无形的力量在驱动和呼唤着他对自身身份归宿的追寻与确证。这种生命寻根和由此产生的彷徨、失落与悲情几乎缠绕了他的大半生。正如李岚清同志所讲的,"江文也在日本人眼里,是当年台湾殖民地的二等公民;在中国人眼里,一度曾认为他是日本人;在很长一段时间里,许多台湾人也不知道有江文也这么一个人。"[1] 正是这种归宿与依靠心理的缺失感,促使他来探寻中国传统文化之内核,撰写《中国古代正乐考——孔子乐论》,在书中阐发了他对孔子及其儒家音乐观的独到理解。江文也认为:"孔子不仅是伟大的思想家,亦是'遍全身都是音乐'的'十足的艺术家'"[2] 。在音乐之功用上,江文也开宗明义的指出:"'乐'和国家总是一体难分的。"不管何时何地,音乐永远是一国之歌,永远是人民之声"[3]正是基于此,他在音乐创作领域垂范力行,以西方现代传统作曲技法来呈现中国民族音乐的形态状貌,表现中华文明和人文内里的精神意味,正如自己所言:"以近代科学的方法来复兴而永久保存中国各种的'乐',又根据此中国古乐的精神而创造一种新音乐,以贡献于世界乐坛。"[4]

作为一个中国人、一个中国作曲家,江文也在民族化的创作道路上是一位不可替代的开路先锋。在钢琴音乐创作中,他择取八度、重复音、琶音、跳音等形象、直观的音形元素和材料手法来再现、描模中国传统音乐(乐器)的声形状貌,并将其贯穿于乐句、旋律、节奏、装饰音等形象塑造和意蕴阐化之中。在演奏与表现中,还要充分依借钢琴独特的触键和踏板的技术手段,才能将民族化神韵得到加注和提纯。我们在演奏中,只有把握好以上技术难点和演奏要点,才能更加贴切的阐释和表现作曲家的原旨意图。

(责任编辑 张宝华)

[1]李岚清《探索中国风格新音乐创作的先驱者——江文也》,中央音乐学院学报2008年,第2期。

[2]柳琳《回望圣贤——江文也眼中的孔子与儒家乐论》,交响(西安音乐学院学报)2010年,第3期。

[3]江文也著,杨儒宾译《孔子的乐论》,华东师范大学出版社2008年,第3期。

[4]俞玉滋《江文也传略》,中央音乐学院学报1993年,第3期。

万方数据