

鲍利斯·贝尔曼 著 汤蓓华 译

pianist's bench
钢琴大师教学笔记



耶鲁大学出版社提供版权 上海音乐出版社出版

图书在版编目 (CIP) 数据

钢琴大师教学笔记 / 鲍利斯·贝尔曼著; 汤蓓华译 - 上海: 上海音乐出版社, 2012.5

ISBN 978-7-80751-709-2

I. 钢… II. ①鲍… ②汤… III. 钢琴 - 奏法 - 教学研究 IV. J624.16
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 234624 号

Copyright © 2000 by Yale University

Chinese translation copyright

© 2012 by Shanghai Music Publishing House Co., Ltd.

All rights reserved.

书 名: 钢琴大师教学笔记

著 者: 鲍利斯·贝尔曼

译 者: 汤蓓华

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 王 琳

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 7 号 邮编: 200020

上海文艺出版 (集团) 有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

上海文艺音像电子出版社邮箱: editor_cd@smph.cn

印刷: 上海书刊印刷有限公司

开本: 787×1092 1/18 印张: 12 插页: 4 谱、文: 216 面

2012 年 5 月第 1 版 2012 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3,000 册

ISBN 978-7-80751-709-2/J · 656

定价: 58.00 元

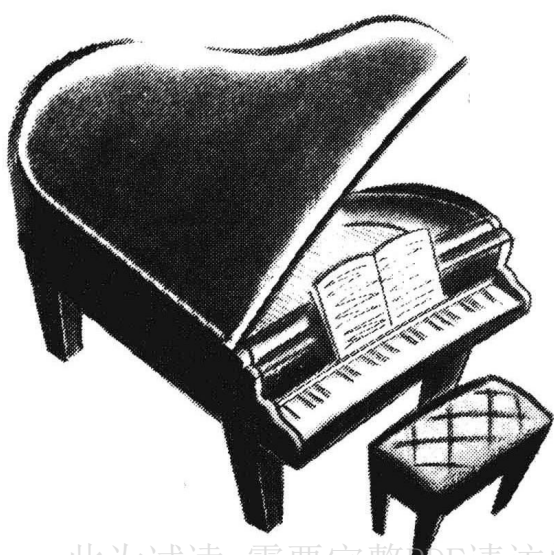
读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

谨以此书献给我的学生——他们和我分享了成功的喜悦和失败的挫折,他们和我一次次尝试着创新,他们永远和我在一起……

notes from the





序

本书概括了我多年来以一名演奏家和教师的身份积累的多种想法、探讨及经验。书中呈现了我在教学和演奏过程中不断出现的课题，它们也是我个人及专业上的反思。很多内容都是在音乐会巡演的过程中和教学课后所记录下来的，这一切也影响了我对本书中所讨论的曲目的选择。

本书不可能面面俱到，我并不试图讨论钢琴演奏者可能遇到的所有问题，也并不渴望做任何的革新。事实上，我只是期望我的同行能够认同我在书中陈述的观点，我希望自己建议的方法能对大家解决相似的问题有所帮助。我的目的不是要代替钢琴老师，而是要建议学生应该以参加一次大师班的方式来接触这本书——发掘另一些观点来补充老师给予的指导。在一堂课的有限时间内，教师会面临各种各样的问题。在纠正错音和节奏、建议更好的指法与讨论特定乐段的演奏法之外，他*很少有时间再去讨论本书中所涉及的其他课题。因此，我希望我的同行们可以偶尔把本书中的某一章节当作有益的补充阅读材料，使学生在课堂上能有较多且具体的收获。

本书既不是谈论如何演奏的书籍，也不是仅限于音乐理论的教学读本。凭借一名教师和演奏家的经验来看，我认为将练习与钢琴演奏艺术分开是错误的，我深信二者是不可分割的整体。技术总是要为音乐服务，好的想法需要用

* 在本书的写作过程中，我对性别代名词的运用颇感困惑。最终，我感到不断使用“他”或“她”会使文辞变得繁复。因本书大部分内容为本人对教学和演奏的思考，全书若用男性的代名词来表达似乎更自然。在此，我请女性读者们不要介意。

正确的练习方法进行实践。给学生上课时,可以将讨论作曲家作品的风格转为对手型的审视或研究难度片段的最佳指法如何设置。本书正是反映了这一实践与理想的相互依存。尽管本书分成两个部分——第一部分侧重于技巧问题,第二部分倾向于艺术层面——这种划分也只是为了查阅时的方便。实际上,即使一位颇具成就的艺术家偶尔也会再次遇到技术问题并改变他的方法。从这个意义上说,一位具有钻研精神的艺术家一生都是一名学习者。同样,一位具有天分的学生,即使他的专业程度有限,也可以被称作是一名艺术家并应该被当作艺术家来看待。

在将哪些文本放入哪些章节的问题上,我常常难以抉择,因为我们确实很难把技巧和演奏法区分开来,或者在音色问题和技术问题中间划一条清晰的界限。这两者相互参照又彼此依存,这使我深信我们应该动用一切手段和方法对一部作品进行再创作,使其在音色上能够获得最大程度的丰富性。

有时,为了明确起见,书中的课题划分过于规整。但是,读者朋友们,你们要知道,在现实中,这些课题经常交织在一起,彼此影响且相互之间有着出人意料的复杂性。或者,如歌德所言:“理论是灰色的,只有生命之树常青。”学生们总是很自然地在寻找自己所提问题的明确答案,老师们也能够试图解决学生们的所有问题。然而,对于年轻的初学者,我们应该树立这样的观念:没有哪种建议或方法可以用“永远”或“决不”来形容,因为在音乐这棵熠熠生辉的常青树上,即使是最明确的规则也有很多例外。

读者并不需要按顺序阅读本书中的章节,可根据自己当前的练习各取所需。不是演奏者的读者或许会被第一篇(“在琴房”)某些章节中关于技术的讨论吓到。对于这些读者而言,也许会对第二篇(“准备演出”)和第一篇中诸如“运音法和乐句划分”以及“时值点滴”更感兴趣。

若没有众多友人的鼓励和支持,本书的写作无法完成。在此,我向迈克·弗莱德曼(Michael Friedmann)致以最诚挚的谢意。迈克是我耶鲁大学音乐学院的朋友和同事,他在本书写作的每一个阶段所提的建议都是弥足珍贵的。我的其他同事也对几版初稿提出了宝贵的意见并提供了有益的帮助,他们是:克



洛德·弗兰克(Claude Frank)、彼得·弗兰库(Peter Frankl)、安妮·弗兰库(Annie Frankl)、斯蒂芬尼·勒梅林(Stephane Lemelin)和亚诺什·塞格勒蒂(Janos Cegledy)。耶鲁大学出版社的哈利·哈斯科尔(Harry Haskell)对我这个初涉出版工作的新人给予了很多指导和帮助。哈罗德·梅尔策(Harold Meltzer)、杨为谊(Wei-Yi Yang)、德米特里·诺夫哥罗德斯基(Dmitri Novgorodsky)以及我耐心认真且极富责任心的编辑杰弗里·希尔(Jeffrey Schier)都对本书的出版付出了辛勤的劳动。哈罗德·夏皮罗(Harold Shapiro)负责图片,丽奥拉·齐默尔(Leora Zimmer)负责谱例的编排。我还要由衷地感谢格瑞斯沃尔德基金会(Griswold Fund)和耶鲁大学弗雷德里克·W. 希尔斯出版基金(Frederick W. Hilles Publication Fund)的赞助。

最后,我要对我的太太济纳(Zina)和两个孩子伊安(Ilan)和丹妮拉(Daniella)致以诚挚的谢意,他们是本书的第一读者。当我遇到自认为难以逾越的困难时,他们的鼓励帮我度过难关。没有他们的支持,本书是不可能完成的。

鲍利斯·贝尔曼

译者序

我从小在音乐学院长大,与钢琴的结缘始于那时。如今,作为一名钢琴教育工作者,我愈发深知钢琴艺术的博大精深、钢琴教学的无穷奥妙与面临的挑战。现在,中国已步入钢琴大国的行列,琴童数以千百万计。尤其在素质教育的大背景下,钢琴几乎走进了每个城市的每个家庭,她正以惊人的速度渗透到我们的文化生活当中。成为钢琴大国,并不意味着我国已经是钢琴强国。尽管我们有些让国人骄傲的名字已经享誉国际乐坛,但钢琴毕竟诞生于欧洲,是一件地道的舶来品,它的文化根基深深地扎在西方土壤中,世界上最先进的教学方法和理念也大多源自西方。

我至今还清楚地记得,早在音乐学院附中读书的时候,对于一些技巧练习,我总觉得“知其然不知其所以然”,非常想弄明白跳音为什么要这样弹,连奏要用怎样的方法才能取得最佳效果……于是我做了各种练习和尝试。当时的我多么渴望拥有一本教学法的书籍,使我能在理论上得到指导和帮助。后来,我偶然看到了当时苏联学派著名的钢琴大师涅高兹的《钢琴教学法》。我对这本名著如获至宝,不知哪来的一股劲儿,每天早上五点就爬起来,跑到民乐系同学的琴房,如饥似渴地阅读和探究。那本书对我的启发和影响让我受益无穷,更重要的是,它激发了我不断研究钢琴演奏法的热情,让我在弹好每首乐曲之余,更多地自发思考,找寻最佳的演奏方法。现在看来,当时的积累对我之后的钢琴教学功不可没。

我与本书的作者贝尔曼教授相识于一次美国的讲学活动。聆听了他的一堂大师班讲座之后,我便被其精湛而独到的教学艺术深深折服,暗自惊叹如此



成功的钢琴演奏家也可以在教学方面如此在行,不容易! 贝尔曼教授的方法与众不同,他几乎不为学生作任何示范,当学生遇到技术难题时,他会马上给出行之有效的方法,使问题在最短的时间内得以解决。比如学生的手腕出现紧张,他不会简单地只说“放松”二字,而是让学生起立,现场教给学生一套手指、身体运动操,让学生感受意识的集中和重力的自然效果。当学生遇到音乐处理方面的问题时,他不会笼统地说:“要有歌唱性”,或使用某个抽象的形容词,而是举出文学、美术、建筑甚至医学、生物等方面的实例,启发学生触类旁通,一下子就领悟到解决问题的实质。因此,上贝尔曼教授的课,会觉得学钢琴永远是一件快乐的事情,一个个挑战,一个个难关,在他的点拨下,能够轻松且愉悦地迎刃而解。我当时恨不能把贝尔曼教授的这些“传家秘籍”一个字不落地记下来,整理出一本贝尔曼钢琴教学法“圣经”,与我国的学生一起分享。没想到,贝尔曼教授早已经“想人之所想,急人之所急”,把自己宝贵的教学和演奏经验用文字记录了下来,一本沉甸甸的“钢琴教学法”已经出版,与广大欧美读者见面了。我当即意识到此书如果能够与中国读者见面,对于中国的钢琴教育界将是一件多么幸运和意义深远的事情。于是我向贝尔曼教授表示,希望将此书译成中文。他非常高兴并表示大力支持,还送给我一本他亲自签名和寄语的英文版著作,我喜悦的心情难以言表。我知道这本书的分量和价值,在之后的两年里,我利用演奏和教学之余,逐字翻译此书。在这一过程中,我不得不越发地佩服贝尔曼教授,他可以在每年多场的钢琴演奏会以及耶鲁大学音乐学院钢琴系主任繁重的教学和行政工作之余,写出如此洋洋洒洒的几十万字的著作。更难能可贵的是,贝尔曼教授是俄罗斯人,他的母语是俄语,中年之后才到美国工作的他却能够用流利的英文成书,且字里行间充满着智慧和幽默,每个章节都列举了多个具有实际操作性的方法,这是一位多么了不起的“钢琴文化达人”啊!

目前国内市场上可见的有关钢琴教学法的书籍,无论是国内钢琴教育工作者的著作还是国外专家的译著,都不在少数。而贝尔曼教授既是钢琴演奏家又是钢琴教育家,且至今仍活跃在演奏和教学第一线,这样的大师书稿却是凤毛麟角且弥足珍贵。贝尔曼教授在本书中浓缩自己四十年的演奏和教学经验,把一个个复杂抽象的技巧,用生动活泼又简单明了的文字进行阐述。比如,他讲



到：初学一首乐曲的行之有效的的方法是“学习音符、解决技术问题、把曲子印在脑子里”。到后一阶段他又告诉学生，现代医学可以非常快速有效地帮助孕妇把孩子生下来，但是无法把九个月的怀孕过程缩短为三个月。“同理，我们对于创造性的成熟期不能求之过急，我们唯一可做的事情是，逐渐改变研习作品的方法。”在本书的第二篇，贝尔曼教授设身处地地为将要进行公开演奏的学生出谋划策，特别是对演出前的心理准备做了详尽而行之有效的方法解读。比如，他建议演出者在演出前不必反复在钢琴上进行实际练习，而是要在心中模拟反复弹奏……这些方法都是屡试不爽的实际经验。钢琴表演艺术是一种身、心与情感共同参与、三位一体的综合艺术，绝不仅仅是简单的弹奏音符、表现乐谱。钢琴表演更是体现演奏者对作曲家及其作品的理解，是自己内心感受和思考的综合体现。贝尔曼非常重视这一点，他特别强调一种理念：“爱你心中的艺术，而不是艺术中的你自己。”很多人觉得练琴是件痛苦的事，而贝尔曼教授却认为：“我们并不是在操作、砸钢琴或者是受钢琴的折磨，而是在弹奏钢琴。这个过程中所产生的情感和肢体上的趣味，是不应该消失的。”再如，现在很多钢琴教学家都会强调在演奏中的个性，而贝尔曼强调：“真正的个性在演奏中自然会被注意到，而不需要特别体现……”诸如此类的精辟言语在书中比比皆是。本书的任何一页都能吸引眼球，高深的演奏技法阐述在他的笔下形象生动。书中还有对演出等方面最实用的秘诀。相信本书的读者不管目前处在怎样的学习程度，都能从本书中找到适合自己的方法，以激发学习钢琴的兴趣。

一本好书可以提高我们的演奏水平。我非常希望和音乐学院的同行以及广大钢琴修炼者们分享这本书，并衷心希望学琴的孩子和家长能够静下心来认真地进行一番阅读，在练琴的同时多些思考，久而久之形成一种音乐修养、一种热爱音乐的深厚情感。希望本书能够帮助每一位教师和琴童，让他们在琴技、文化、历史和音乐中自由徜徉。

最后，我衷心感谢我的同事和朋友，特别是出版社编辑王琳女士在我翻译这本书时所给予的帮助和支持！

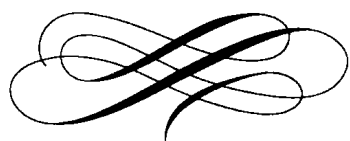
汤蓓华

2011年2月23日

目 录

序	I
译者序	IV
第一篇 在琴房	1
第一章 音色与触键	3
第二章 演奏技巧	22
第三章 运音法与乐句划分	49
第四章 时值点滴	69
第五章 踏板应用	90
第六章 练琴心得	103
第二篇 准备演出	125
第七章 作曲家密码破译	127
第八章 纵观全局	137
第九章 灵魂之技	155
第十章 演出前后	164
第十一章 教之艺,学之技	181
关于作者	192
注释	193
索引	196

第一篇 在琴房





第一章 音色与触键

许多因素对于钢琴家形成自己的演奏技术而言,都非常重要,如技巧、节奏感、记忆力及曲目的选择,本书将对它们一一讨论。但是,我的开篇将是一个极易被老师和学生忽视的议题,至少人们对它的重视程度远未达到它自身的重要性,这就是:音色。漠视音色,就像视觉艺术忽略了颜色的存在或行为艺术忽视肢体运动一样让人感到奇怪;掌控音色,从广义上来说应属于技术的一部分,是比那种把音符弹奏得既快又平均的能力更高一筹的技艺。 3

我们很少会讨论音色如何产生,即使提及,也常常会听到这样的陈词滥调:“必须听起来很美!”“歌唱!”或是“变换音色!”然而,就如何才能获得美妙的音色,双手或手臂应如何动作才能让钢琴“唱”起来,弹奏者的肢体应如何调整才能产生音色变化的那种感觉等问题,指导老师很少能给出正确的建议。我认为,老师应在这些方面为那些苦苦寻觅的学生提供更为具体的技术指导,以满足他们的需求。通过多年的不断实践,我总结出了一套应对这些问题的方法。在提及这套方法之前,我先罗列几条忠告:

1. 尽管我觉得传授音色产生的基础知识非常简单,但对于那些无法分辨钢琴音质的学生而言,或对于那些不能用耳朵判别某种特定声音的学生来说,这些技巧仍不适用。简言之,如果你的听觉能力没有提升,那么你就不会在润色上有所突破。在这里我提出两种类型的“音乐耳朵”:一种是“主观之耳”,音乐家凭借着它,想象着所要弹奏的声音,越是具体逼真,弹奏效果就越好。另一种是“客观之耳”,它指钢琴家对自己指尖触键所发出声音的调控能力。客观听觉 4



是音乐家一生不懈奋斗的永恒目标,因为他总是尽力客观地聆听自己的演奏,但从没有完全成功过。如果钢琴家不学会全神贯注地倾听自己在钢琴上弹出的每一个音符,诠释乐曲的精髓就无从谈起(“练琴心得”一章将对此话题做更多论述)。

2. 人们经常忽视在这样一架钢琴上练习的必要性,它能对触键的细微差别有足够反应(恐怕电子键盘并不具备这种能力)。肖邦(Chopin)显然赞成这种做法,因为据他的学生卡罗尔·米库利(Karol Mikuli, 1819—1897,波兰钢琴家)说,“在大师家中,学生总是在音乐会三角钢琴上演奏,而且他有义务让学生仅在最优质的乐器上练习。”^{注1}正如俄罗斯钢琴家和作家格里高里·柯冈(Grigory Kogan, 1901—1979)所言:“钢琴家必须能够在任何钢琴上演奏,但必须只在优质琴上练习。”^{注2}

3. 钢琴家总是想找到一种具有绝美特质的音色,可以适用于任何场合。然而,我却常常告诫学生,世界上并没有这种所谓的绝美音色,但有适合特定风格、乐句或乐段的音色(世上也有难以入耳的声音,钢琴家应知道如何避免)。适合拉赫玛尼诺夫的音色,在莫扎特的音乐中会显得匪夷所思,反之亦然。事实上,音色可以(也必须)作为一种风格定义的元素加以使用。当演奏者演奏某部作品时,他对音乐风格的认知表现在对速度、节奏、乐句划分和触键法的恰如其分的选择上,而且,这种风格上的认识也必须与特定音色的运用相匹配。

4. 即便是一个牙牙学语的两岁孩童,偶尔也会弹出“正确”的声音,但这只是一个声音,一个音符。只有受过良好训练的钢琴家才有能力弹出与第一个音音质相吻合的第二个音。对于钢琴家来说,具备这种将某一类型的音色保持一个乐段或一个乐句长度的能力,并将其进行随心所欲的变换是至关重要的。

5 当钢琴家们谈论美妙的声音时,他们通常是在指歌唱,那是一种长久持续的音色,但这种音色极少显现出钢琴本身打击乐器的天性。即使很少的钢琴作品强调了钢琴作为一种打击乐器的天性,如巴托克(Bartók)的《第一钢琴协奏曲》以及斯特拉文斯基的《婚礼》(*Les Noces*)等,钢琴家也要在音质上尽显其本色,热忱地效仿出敲锣一般的铜质共鸣,或是非洲鼓干巴巴的敲击与强有力的



共振的演奏效果，而不是类似厨房里锅铲碰铁锅的声音。

每一位职业钢琴家都有(或应该有)这样的经历：在琴房里度过了漫长且令人沮丧的时间，只是为了寻找属于自己的某种方法，以弹奏出美轮美奂的声音。我们每个人的生理结构不同，基于这样一个前提，每位钢琴家都会摸索出一套适合自己的方法。众多的方法及其组合，大致可归纳成两种类型。我后来的老师、优秀的俄罗斯钢琴家及教育家列夫·奥伯林(Lev Oborin, 1907—1974)把这些方法定义为持续(*sostenuto*)及轻快(*leggiero*)，而我更倾向使用另一种简单的说法，即“进”(in)和“出”(out)。我们可以看出，这两种弹法其实是为了同一目标：掌控那最为变化莫测、千钧一发的击弦时刻——当琴槌实际敲击琴弦的那一刹那。

人们使用极具表现力的比喻来描述“进”的发声过程。拉赫玛尼诺夫(Rachmaninov)曾说过：“手指要在键盘上‘蔓延’”。约瑟夫·霍夫曼(Joseph Hoffmann, 1876—1957, 美籍波兰钢琴家)曾这样描述：在产生声音时，就好像在琴键上放了一颗熟透了的草莓，手上的力道必须能穿过它送到键盘底才行。这些想象暗示了“进”类型的两个重要特色：一是触键要以深挖般的方式进行，“蔓延”应以缓慢的步伐进行，不慌不忙的下键速度既可穿透草莓，又不会把它压烂在琴键上；二是整个过程的持续性：“蔓延”不会在某一点上停止。所以，“进”类型的触键方式基于在键盘上的缓慢渗透，尽管声音已产生，动作仍将持续进行，仿佛触键的刹那被忽略了一般。落到琴键上的重量待在原地不放掉，然后被“灌移”到该乐句的下一个音中。

“出”类型的方式正好相反。声音由快速击键所产生，仿佛在声音未听到前手指就已离开了键盘。很明显，如果音符需要持续或延续到下一个音，手指则不会离开键盘。但是，此时大部分的重量已经放掉，只有一点余力还留在那里以按住琴键。这种动作形态与弹奏竖琴极为类似(钢琴本来就像是平放的竖琴，不是吗?)竖琴家拨动琴弦后，几乎是在声音响起前就离开了弦，否则声音就会因为手指与弦的接触而受到抑制。我们也可以设想一下打击乐家是如何敲击铜锣的：演奏家从不会把木槌留在锣上。敲完锣后，他会马上把木槌移开，使锣能够产生共鸣，声音随即扬开来。

6