

GANG

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H51.2
762.18

总记登号

BK 157463

钢琴

李嘉禄 著

表演艺术

人民音乐出版社

QIN

BIAO

YAN

YI

SHU



钢琴 表演艺术

李嘉祿 著

人民音乐出版社

钢琴表演艺术

李嘉禄 著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 70千字 4.5印张

1993年9月北京第1版 1993年9月北京第1次印刷

印数: 0,001—6,485 册

ISBN 7-103-01069-2/J·1070 定价: 3.60 元

序

钢琴以其表现力的丰富而越来越受到社会各阶层的青睐。如何打好坚实的技术基础，进而掌握钢琴演奏艺术，是广大音乐爱好者和学习钢琴者所共同关心的问题。但是自从这一乐器进入我国以来，除了一些钢琴作品和教材以外，专门研讨演奏技术的文章、书籍屈指可数。李嘉禄同志这本《钢琴表演艺术》在这时出版，值得音乐界同仁庆贺。

我认识李嘉禄同志是1942—1945年，在国立福建音乐专科学校和他同事的时候。当时由于处在战争环境，钢琴设备不能满足众多师生的要求，他就在夜间练琴，直至深夜。这对当时同学相率在夜间练琴，起了促进作用。那时整个校园内，通宵达旦，琴声不绝。特别在秋冬寒夜里，听得格外清晰。这一景象，曾引起我无穷感慨，写过一篇短文《谁知琴中音，声声皆辛苦》，登在校刊上。这种“寒夜琴声”（自然也包括李嘉禄同志的琴声在内），虽已时隔半个世纪，至今犹萦绕在我脑际，未曾忘怀。

后来嘉禄同志赴美深造，获硕士学位及金钥匙奖。回国后在金陵女子大学任音乐系主任兼中央大学音乐系钢琴教授，成绩卓著。1952年随全国院系调整，他到上海音乐学院任钢琴系教授、副系主任和教研组主任。他倾注全力，从事教学工作，培养出顾圣婴、郑曙星、朱昌平、项倍恩、康却非、裘寿平、李民铎等数

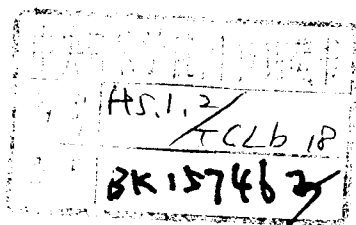
十名等钢琴名家和教学骨干。

特别值得称颂的是，晚年为病魔所缠，他仍坚持教学，在病重期间，还将自己毕生心得撰写成《钢琴表演艺术》、《钢琴基本技术练习》和《织体浅说》等书稿。倘若天假以年，成绩当更可观。今得知他的《钢琴表演艺术》将出版，我欣然提笔作序，聊表对旧友的怀念之情。

《钢琴表演艺术》一书，首先是论证丰富。例如，书中列出踩切分踏板的方法就有八种，非连音的触键方法则有五种，选例都出自经典之作，说明他的勤学和分析的缜密。他又根据多年的实践经验，善于掌握辩证法的基本原则。例如，他讲了弹奏钢琴的基本姿势之后，又提出随着乐曲音域的扩展，身体可以向左或向右稍稍移动或倾斜。讲到指法方面，他除了肯定某些版本的合理性之外，又对另一些指法提出自己的见解，不为权威所拘泥。在学习方法上，他提出过硬的技术，但不放过审美的重要性；还提出注意整体观念的必要等等。文中为了具体说明演奏技术中某些只可感知，难以言传的地方，用了极其生动的比喻，这不仅增加了对某一概念的理解，而且将表演艺术的生动特征，概括无遗。这一切都有如他年轻时精湛的演出，同样给我留下深刻的印象。遗憾的是他尚有一些草稿片断，因病魔过早夺去他宝贵的生命而未及整理出来。这一工作，只有留待他的后辈来完成了。

缪天瑞

1989年5月于北京



作 者 的 话

演奏者要表演任何一个作曲家的作品，除了要了解作者创作该作品的时代背景、该作品的思想内容和风格外，还必须表现该作品所必须的演奏技术，才能得心应手地把音乐再现给听众，这是一种表演艺术，本书的着眼点也在于此。

本书的主要内容分为两个部分：第一部分由技术与音乐的风格和内容的关系，基本姿势及例外，手指技术，八度和弦的弹奏法等七个小部分组成，它们属于演奏技法的范畴。第二部分为指法，放松和富于弹性，触键及音色、音量的变化关系，踏板的运用和如何学习一首作品等五个小部分组成，它们是属于怎样更好地表现作品的范畴，后者论述略多些。此书自始至终用技术如何表现音乐内容的问题来贯穿，故称之为《钢琴表演艺术》。

钢琴表演艺术涉及的面很广，内容也很多，要想用文字把它们表达出来是很不容易的。为此，我们选用了一些谱例来阐明问题，读者把文字与谱例相对照，理解起来会容易一些。

由于本人的能力有限，本书难免会有许多不足之处，同时也难免会出现一些缺点和错误，希望读者多提宝贵意见。

李嘉禄

1981、10、1、

目 录

序

作者的话

第 一 章	学习技术是为了更好地表现音乐·····	(1)
第 二 章	基本姿势及例外·····	(4)
第 三 章	触键与音色、音量变化的关系·····	(8)
	一、触键速度的快慢·····	(9)
	二、手指离键的高低·····	(11)
	三、用力部位的不同·····	(13)
	四、使用重量的多少·····	(18)
	五、各声部的结合·····	(20)
第 四 章	基本触键法·····	(23)
	一、连音的触键法·····	(23)
	1. 最连音的触键法·····	(24)
	2. 稍连音的触键法·····	(26)
	二、非连音的触键法·····	(27)
	1. 延音 (或称半连音) 的触键法·····	(30)
	2. 精致的非连音触键法·····	(31)
	3. 轻巧的非连音触键法·····	(32)
	4. 颗粒性的非连音触键法·····	(34)

5. 锤击性的非连音触键法.....	(35)
三、跳音的触键法.....	(38)
1. 跳音的触键法.....	(39)
2. 顿音的触键法.....	(41)
第五章 手指技术.....	(44)
一、手 型.....	(45)
二、音阶、琶音及其分解和弦的训练.....	(47)
三、颤音的训练.....	(48)
四、双音音阶和双音琶音的训练.....	(49)
第六章 八度的弹奏法.....	(51)
一、连音八度的奏法.....	(52)
二、非连音八度的奏法.....	(55)
1. 用腕部弹奏非连音八度.....	(56)
2. 用下臂弹奏非连音八度.....	(58)
3. 用整个臂部弹奏非连音八度.....	(60)
三、跳音八度的奏法.....	(62)
第七章 和弦的弹奏法.....	(65)
第八章 指法的运用.....	(73)
一、制定指法的原则.....	(75)
二、特殊指法的作用.....	(82)
1. 大指紧接五指之后的指法.....	(83)
2. 黑键到白键连续用“五、五指”的指法.....	(83)
三、大伸张和收缩指法在钢琴高级演奏技术 中的作用.....	(85)
第九章 谈谈放松和富于弹性.....	(89)

第 十 章	踏板的运用.....	(92)
一、踏板	的名称及作用.....	(92)
1. 制音踏板		(92)
2. 弱音踏板		(93)
3. 持续音踏板		(94)
二、踏板法		(94)
1. 制音踏板法		(94)
2. 弱音踏板法		(110)
3. 持续音踏板法		(114)
三、使用踏板的几条原则		(115)
第十一章	谈谈如何学习弹奏一首作品.....	(119)
一、浏览、背谱		(119)
二、处理乐曲		(121)
三、攻技术难关		(126)
四、完整地弹奏作品		(130)
第十二章	教师与学生的关系.....	(130)
后 记		(138)

第一章 学习技术是为了更好地表现音乐

钢琴的演奏技术必须服从于音乐的创作风格和音乐的思想内容。任何一位从事钢琴演奏专业的（或业余的）教师、学生甚至初学者，一接触乐曲，就会遇到音乐的风格、内容与技术之间的相互关系问题，我认为，钢琴演奏中技术的运用必须服从于音乐作品的风格和思想内容的需要。

西欧钢琴音乐史上早就根据作品的音乐风格特点，把它们划分为古典派、浪漫派和印象派等等不同的类型。各乐派之间的音乐风格是截然不同的，同一乐派的作曲家之间的创作风格也各有特点，甚至同一作曲家所创作的不同作品，也有不同的风格。

演奏者要弹奏不同风格的作品时，其演奏技术当然也不应该是千篇一律的。弹奏巴洛克时期和古典时期的作品，如巴赫、海顿、莫扎特等作曲家的钢琴作品（改编曲除外），所要求的力度比较小，速度也不过分的快，表演技术就要服从这一条原则。但是，浪漫派作曲家的作品，如肖邦的第一首《C大调钢琴练习曲》，作品第10号，其速度是四分音符为一拍，每分钟弹176拍，每拍又要弹四个音符，所要求的力度很强，在弹奏这种堪称绝技的练习曲时，弹奏者如果依然用弹古典派乐曲的手指技术来弹奏，而不加特殊的训练，不会运用腕部和臂部的协调动作来演奏，是弹不出肖邦所要求的快速的、辉煌的音乐效果来。换言之，如

果用表演浪漫派作曲家李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》那种变化复杂的感情，来处理古典派作曲家莫扎特的作品，岂不是19世纪的人戴上18世纪的假发，既不相称又令人发笑吗？因此，教师在教学生一首新作品时，就应首先将该作品的风格问题向学生交代清楚。

当然，每一首乐曲经过不同演奏者的学习、分析和研究后，对乐曲的理解不可能完全一样，而掌握风格和处理音乐的手段和所应用的表演技术也就各异。因此，不同的演奏者在演奏时产生的实际音乐效果也就有所差别。而这种差别，只要是基本上符合作者的要求，又有一定创造性，为什么不可以让它百花齐放呢？

对音乐的内容的认识也有一个逐步提高，或者说是逐步深化的过程。一般说来，弹奏者要辨别在音乐里表达得很明确的喜、怒、哀、乐等情绪是比较容易的。如肖邦的钢琴曲，是从来不加任何标题的，但是演奏者和听众对这些乐曲的理解总是一致的。我们不会把《g小调叙事曲》（作品第23号）理解成为喜剧性的乐曲，也不会把《C大调练习曲》（作品第10号第七首）当做凄凉的乐曲来处理，更不可能把众所周知的《革命练习曲》弹成犹豫不前的音乐。当然，由于美学观点的不同，有一些钢琴曲其内容显得很隐讳，有的甚至令人费解，这就需要反复分析探讨，经过再三思考，才能作出较为贴切的处理。

对音乐理解的逐步深化的过程，也就是逐步提高表演艺术的过程。比如肖邦《g小调叙事曲》的再现段落，是以紧凑的下行音阶倾泻而出的那种激动、热情的情绪开始的，然后经过两小节渐轻、渐慢的经过句，悄悄引出最柔的、最轻的最后一次主题的再现，它表现了一种既凄凉又痛苦的音乐情绪。最后，是长达56

小节的速度极快、具有悲剧性的大高潮。主题在乐曲中共出现三次，第一次力度是中弱(*mp*)，第二和第三次都是很弱(*pp*)，而最后一次是以最弱(*ppp*)来处理的。演奏者在弹奏主题的时候，应尽可能把主题弹得轻些、内在些，以表现出那种痛苦、哀怨的音乐情绪。到乐曲最大的高潮时，由于有前部分的衬托，使高潮段落显得更加悲壮，这才会使听众感到十分满足。如果演奏者对主题的理解不深，就无法做到细致的处理，从而也无法产生良好的音乐效果。所以说，加深对音乐思想内容的领会，会促使钢琴演奏技术的进一步发展。

学习钢琴技术是学习表现音乐的风格和思想内容所必需的一种手段，它不是一种目的，技术的种类学习得越多，练得越娴熟、流畅，就越能得心应手地表现音乐风格和内容。如果钢琴演奏技术学得不到家，演奏者想将自己对乐曲的体会通过他的双手表现出来，总是会受到技术的限制的。比如在弹最快速的音阶时，两手根本对不起来；或者在弹极轻的和弦时，出现和声不齐；或是有的乐音从弹奏者的指尖漏掉；或者想弹得轻，但又轻不下来等等，技术问题处在不熟练的境地，弹起琴来就会顾此失彼，怎能谈得上完整地、准确地演奏出应有的音乐效果来呢？演奏者要能很完美地演奏一首乐曲，必须很认真地磨练技术。当他的技术磨练到很精湛的水平时，他才能把自己的音乐水平表达出来。技术越全面、越高超，艺术的表现力就越丰富；而演奏者对音乐的理解越深，也就越会促使他的技术进一步地发展。这两者之间是相辅相承的。

第二章 基本姿势及例外

当你在听专业学生或钢琴家的钢琴独奏音乐会时，稍许注意一下演奏者演奏时的姿势，就会了解到演奏姿势对于演奏者来说，是个既简单又很重要的问题，在此略述一二。

一、弹琴时，要对准钢琴的正中坐好，不要向左右移动，这是一条原则。初学钢琴的同学，尤其有些岁数较小的同学，在弹奏某些音区变化过大的钢琴作品时，他的座位就很难固定下来了，因为弹到高音区的音键时，光靠身体往右倾还不能解决问题，那么只好把整个臀部往右移。相反的，遇到要弹低音区的音键时，也就只好把臀部再往左移。出现这种情况是难免的，不可一味责怪学生。教师在选材时应特别注意这一点。

二、弹奏者应坐在琴凳 $\frac{2}{3}$ 宽度的位置上。在弹奏时，可根据音乐的需要，略向左或向右倾斜。有的初学者喜欢坐满凳子（超过 $\frac{2}{3}$ 的位置），他觉得这样坐很舒服，可这是一种不良的弹奏习惯。弹奏是一种思想高度集中，脑力和体力相结合的、不平凡的劳动。无论练琴或演奏，弹奏者都必须坐在正确的位置上。如果弹奏者坐的位置超过 $\frac{2}{3}$ ，那么，他就很难将所有的力量控制在指尖上。当他要运用全臂的力量弹大力度的作品时，就会感到吃力，弹不出应有的音乐效果来，这是由于他的部分力度落在坐满凳子的臀部上了。弹奏者一旦养成这种坏习惯，要改正是很困难

的，他总觉得正确的姿势使他感到不舒服，而不自觉地又回到坏习惯上去了。

要学好钢琴，应趁早养成良好的坐姿，这样将来弹奏难度较高、力度较大的作品时，才不致产生困难。有坏习惯的同学，当他改掉了坏习惯，有了良好的姿势，在学习上因之取得进展时，他将会感到无比的愉快。

三、弹奏时，上臂自然下垂并略向前伸，肘部比腕部略高些，左右肘都要稍许向身体的外侧展开，手掌保持与琴键平行的姿势。腕部切勿比手掌高，五指分开如握住一个比较大的皮球，这样，五指就形成了很自然的弧形。

以上是弹奏钢琴的基本姿势。当然，有基本的也就会有例外的。

在杜南尼的《f小调随想曲》，（作品第28号）的开始处，右手弹三连音的双三度音程，而左手在右手的上面弹分解了八度的跳音曲调音，这时候左手必然是高腕动作：

例 1

Vivace, e poco a poco più vivace al fine



The musical score is for a piece in F minor, marked 'Vivace, e poco a poco più vivace al fine'. It consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a triplet of double thirds (F-A, A-C, C-E) and the left hand playing a melody of eighth notes (F, A, C, E, F, A, C, E). The second system continues the same patterns. The tempo is marked 'Vivace' and the piece ends with 'al fine'.

在这首乐曲的主题最后一次出现处，弹奏者的左右手手指挤在一起，这一段的演奏技术真可谓见缝插针似地弹奏，也就是说只要把乐音弹出来，手的姿势就不能强求一律。

例 2

Vivace, e poco a poco più vivace al fine
a tempo



斯克里亚宾《降D大调夜曲》（作品第9号第二首），是专为左手而写的，从倒数第8小节开始，是扩充成为四小节的乐句。声部由中声区层层地往上升到最高音F。在弹奏这段音乐时，弹奏者的上身很自然就会向右边做最大限度的倾斜，两个肩膀几乎是左高右低，而左手的臂部到指尖为适应钢琴最高音区位置的要求，就必须找一个最合适的手型，把这几十个小音符弹出来。在这种情况下，也不可能顾及到基本的姿势：





此外，在弹优美的、安静的抒情乐曲时，弹奏者的上身要略向后倾，遇到要弹强烈的大高潮时，左脚往往立即向后退，让上身略朝前倾，这样才能尽可能把臂部的力度传送到指尖，似弹穿键底之感觉；但千万不可压，这样才能使钢琴发出最深厚、最洪亮的乐音来。

上述几种例外的姿势可说是演奏体系中不可缺少的一部分。必须这样理解：只要是表演音乐艺术的需要，什么条条框框（当然也包括基本姿势）都可以把它们打入冷宫，因为技术是服从于音乐的。

第三章 触键与音色、音量变化的关系

音乐是声音的艺术。要把钢琴这种没有文字的声音艺术语言化，让听众觉得生动易懂，就必须在触键上狠下功夫。因为触键的音色和音量的种种变化，犹如朗诵诗歌时的抑、扬、顿、挫，它能恰如其分地抒发和传递各种不同的思想感情，同时还可以起到文字所无法描述，但又令人回味无穷的效果来。

触键何以是表现钢琴音乐极其重要的课题之一呢？因为不同的触键会使钢琴产生不同的音色和音量的变化。在这里，我们首先来看一下钢琴的音色和音量是怎样形成的？钢琴上每个音键都有一个固定音高的音，这种音称基音。在任何状况下，弹奏基音，都会有相应的泛音随之而响，但是由于振幅的大小不同，所产生的泛音列就有所不同。这种由基音和一连串泛音列一块儿形成的、复合的、和谐的声音的总和就叫音色。而音量，又是由于弹奏力度不同，引起振幅的大小不一，由此而产生变化。当你要让它发出最轻的乐音时，只要用100克左右的重量就行，而要弹出一个强有力的乐音，那就要用好几公斤的重量。可见力度由最弱（*ppp*）到最强（*fff*）之间振幅的差别是很大的。因此基音和泛音的结合将产生各种音色和音量的变化。

当然，同一音高的乐音，由于发音体不同，其音色也有所不同，诸如：钢琴、人声、小提琴，它们在同一音高的音上发音，