

钢琴基础教学

指南

PIANO

PIANO

主编 郭义玲 牛 艺 王艳杰

哈尔滨地图出版社

钢琴基础教学指南

GANGQIN JICHU JIAOXUE ZHINAN

主编 郭义玲 牛 艺 王艳杰

哈尔滨地图出版社

· 哈尔滨 ·

图书在版编目(CIP)数据

钢琴基础教学指南/郭义玲,牛艺,王艳杰主编. - 哈
尔滨:哈尔滨地图出版社,2008.4
ISBN 978-7-80717-865-1

I. 钢… II. ①郭…②牛…③王… III. 钢琴—奏法
IV. J624.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 048178 号

哈尔滨地图出版社出版发行
(地址:哈尔滨市南岗测绘路 2 号 邮编:150086)
哈尔滨翰翔印务有限公司印刷
开本:787mm×1 092 mm 1/16 印张:10.125 字数:220 千字
2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-80717-865-1
印数:1~100 定价 26.00-元

目 录

第一章 钢琴历史的沿革与发展	(1)
第一节 钢琴发明的历史	(1)
第二节 现代钢琴发展概述	(2)
第三节 钢琴演奏技术发展简史	(3)
第二章 钢琴弹奏的基本方法	(6)
第一节 正确的弹奏方法	(6)
第二节 钢琴弹奏的姿势	(7)
第三节 钢琴弹奏的手形	(8)
第四节 正确的触键方法	(9)
第三章 钢琴演奏的技术基础	(11)
第一节 三种基本弹奏法	(11)
第二节 手指的基础训练	(16)
第三节 手腕的训练	(26)
第四节 手臂的训练	(28)
第五节 准确性	(29)
第六节 完整性	(32)
第四章 钢琴教学曲目解析	(33)
第一节 外国作品	(33)
天真烂漫	(33)
小丑	(34)
叙事曲	(34)
浪漫曲	(35)
阿拉伯风格曲	(36)
圆舞曲	(37)
灵巧的手指	(38)
致野玫瑰	(40)
喷泉	(41)
威尼斯船歌	(42)
浪漫曲	(44)
少女的祈祷	(45)
抒情圆舞曲	(46)
八音盒	(48)
土耳其进行曲	(49)
小黑人	(49)

e 小调圆舞曲	(50)
樱花	(53)
华丽回旋曲	(54)
幻想即兴曲	(58)
夜莺	(61)
第二节 中国作品	(64)
扎红头绳	(64)
二月里来	(64)
盼红军	(66)
红头绳	(66)
庆翻身	(68)
阿坝夜会	(68)
水草舞	(69)
欢乐的牧童	(69)
牧童短笛	(71)
卖杂货	(72)
翻身的日子	(72)
解放区的天	(74)
绣金匾	(75)
陕北民歌主题变奏曲	(77)
南海小哨兵	(79)
旱天雷	(81)
彩云追月	(82)
蓝花花	(83)
第三节 奏鸣曲	(85)
第五章 作品体裁的简介	(104)
第六章 怎样练习钢琴	(109)
第七章 国内外钢琴音乐家介绍	(118)
第一节 国外各时期钢琴音乐家及作品	(118)
第二节 国内主要钢琴音乐家简介	(126)
附录一 音乐术语注释与音乐常识	(131)
附录二 人民音乐出版社正式出版的钢琴书目录	(148)
附录三 钢琴的选购与使用保护知识	(154)
参考文献	(156)
后记	(158)

第一章 钢琴历史的沿革与发展

钢琴外文名为 Piano,它的全名应叫 Pianoforte,意为弱强。由于这件乐器既能发出弱音,又能发出强音,才有了这样一个极为形象的名字。后来,也许是为了称呼上的方便,人们将表示强音的 forte 略去,只保留表示弱音的 piano,并沿用至今。

第一节 钢琴发明的历史

钢琴的前身是拨弦古钢琴,也叫做羽管琴键。它与钢琴的内部原理大致相同,都是在琴体内部装有音板和许多拉紧并列的琴弦。不同的是钢琴的弦槌击弦发音,拨弦古钢琴用羽管制的拨子拨弦发音。此外,还有一种与它们同一血统的键盘乐器——击弦古钢琴,它同样是一种装有击弦装置的乐器,用铜制的形槌击弦发音;它的应用范围不如拨弦古钢琴广泛,主要用在当时的贵族家庭中演奏。17~18 世纪间,拨弦古钢琴在当时的音乐生活中有着相当显赫的地位,可以说是它的全盛时代。至 18 世纪初,欧洲大陆音乐迅速发展,音量弱小的拨弦古钢琴已不能满足当时音乐家们的需要,因而逐渐被音量洪大的钢琴所取代。

钢琴的发明者是巴尔托洛奥·克里斯托福里,他是意大利佛罗伦萨美第奇家族的一位乐器制作师。1709 年,他以拨弦古钢琴为原形,制作出一架被称为具有强弱音变化的古钢琴。他在钢琴上采用了以弦槌击弦发音的机械装置,代替了过去拨弦古钢琴用动物羽管拨动琴弦发音的机械装置,从而使琴声更富有表现力,音响层次更丰富,并能通过手指触键来直接控制声音的变化。在克里斯托福里的第一架钢琴出现后的一百年里,拨弦古钢琴仍为人们所应用,但更多的是为演奏特定作品而使用。故以弦槌代替拨弦发音就成为当时键盘乐器的主要特色,亦是钢琴的标志与象征。1709 年后,克里斯托福里又进一步改革了原来击弦机的结构,他在这部机械中安装了一种与现代击弦机的复震杠杆系统近乎完全一致的启动杠杆,使击弦速度比原来加快了 10 倍,而且可以快速连续弹奏,音域也增加为 4 组,可以说这就是现代钢琴的雏形。他的这一发明为以后的钢琴制作师们打开了通往成功之路的大门。但遗憾的是,克里斯托福里的发明并没有得到他的意大利同行们及当时演奏家们的注意,却在异乡得到了继承和发展。

德国管风琴师、制作师戈特弗里德·西尔伯曼,在 1730 年根据一份绘制极不准确的意大利钢琴草图,借鉴克里斯托福里的发明,制造出德国第一架钢琴。他把这架琴送到音乐大师巴赫那里鉴定,巴赫却不屑一顾,只是说道:触键太重,高音音色太弱。但他还提出了一些建议。在采用了巴赫的建议之后,于 1747 年又加以革新。同年,巴赫在波茨坦进宫晋见腓特烈大帝时弹奏了西尔曼的新型钢琴。西尔曼对钢琴

改革的主要贡献在于对钢琴制音器的运用。他利用手动音栓使全部制音器离弦,以使钢琴的音响效果更丰富并具有一种神秘的色彩。对于我们今天的演奏家来说,这种性能在现在钢琴中是用脚迅速而敏捷地控制着,很难想象当时是用手来操作的。

钢琴虽诞生在意大利,却在德、奥和英国得以发展成长。至18世纪中叶,人们对钢琴的制作工艺实行革新,以使其演奏性能日益完善。这一时期,西尔伯曼及其子弟在钢琴的变革中起着主导作用。西尔伯曼的名徒被称为十二弟子,他们分别制造出两种不同风格的钢琴,即维也纳式击弦机钢琴和英国式击弦机钢琴。他们具有不同的机械性能和不同的音响效果,由此形成两大不同的钢琴制作流派。这两种流派,也对当时的音乐家们产生了具有历史意义的影响。维也纳式击弦机钢琴的键盘触感较轻,能够弹出快速的音符,音色变化细微,在与管弦乐队协奏时,音色对比清晰。这正符合莫扎特温文尔雅又富有歌唱性的快板的音乐需要。约翰内斯·楚姆佩是西尔伯曼的名徒之一,他于1760年来到英国,成为著名钢琴制作师,他的作品被称为英国式击弦机钢琴。这种钢琴触键感觉较重,但声音浑厚深沉,正适合于克莱门蒂那坚实有力的音乐风格。莫扎特和克莱门蒂当时是名声同噪的钢琴演奏家,由于他们演奏风格的不同,他们分别使用结构各异的维也纳式和英国式钢琴。1789年1月,莫扎特和克莱门蒂在维也纳奥国国王的王宫里举行了世界上第一次钢琴演奏比赛,成为轰动一时的大事。这次比赛对提高钢琴在诸乐器中的地位起了重要的作用。

钢琴在它诞生的头一个世纪中经历多次改良。虽然开始它被形容为是锅炉工制造出的粗陋机械,少有优雅之色,在表现细腻的情感上逊于拨弦古钢琴和击弦古钢琴,但随着时代的变迁,音乐由巴洛克风格向古典主义演变,声音尖锐、古板、缺乏生机的拨弦古钢琴被音响丰富、细腻、洪亮的钢琴所替代。到18世纪后期至19世纪钢琴已登上乐器之王的宝座。

第二节 现代钢琴发展概述

现代钢琴主要有两种形式:一为直立式钢琴,一为三角平台式。直立式有标准尺寸及小号直立琴,三角平台琴则有许多尺寸,从最小的到演奏会使用的大型平台钢琴。早期钢琴中还有一种长的四方形样式及直立起来的三角形钢琴。钢琴基本上有85~88个琴键,2~3个踏板,最重要的踏板有两个:一个在右,叫强音踏板,促使所有断音装置被解除,令任何弦被击时能自由地震动,直到踏板被解放;在左边的叫柔音踏板,是一个能造出柔和声音的踏板。现代钢琴的键盘达七个八度,最高音为A;也有再加一个小三度的,最高音为C(88键)。钢琴第一次用于独奏乐器是在1768年J. C. 在英国的一次演出。现代钢琴因形状和体积的不同,主要分为立式钢琴和三角钢琴。音乐会所用的大三角钢琴是乐器中的庞然大物,有9英尺(1英尺=0.3048米)长,最重的可达79吨。迄今为止最昂贵的钢琴是一架1888年生产的斯坦威牌三角钢琴,1980年在纽约以18万英镑的高价被拍卖。钢琴因其独特的音响,88个琴键的全音域,历来受到作曲家的钟爱。在流行、摇滚、爵士以及古典等几乎所有的音乐

形式中都扮演了重要角色。

立式钢琴价格便宜,占用空间小,成为爱好者的购买对象。三角钢琴则用于大型演出或专业人士。立式钢琴采用一种琴弦交错的设计方案,有效地节约了高度与厚度。在此之前的立式钢琴高度达2.4米。现在的只有1~2米高。三角钢琴有2.7米长。应用谱号:高音部,高音谱号,不移调记谱;低音部,低音谱号,不移调记谱。结构组成:由琴弦列、音板、支架、键盘系统(包括黑白琴键和击弦音槌)、踏板机械(包括顶杆和踏板)和外壳共六大部分组成。使用材质:琴弦列,高、中音琴弦由钢丝制成;低音琴弦由钢丝加上紫铜缠丝制成。音板:木质结构。木材要求质地柔软、有弹性、易传导振动,以白松或梧桐为最佳。支架:包括铸铁支架和木支架两部分。键盘系统:黑白琴键由象牙或电木制成;音槌常用木制。踏板机械:金属结构。外壳:漆饰木板结构。乐器特色:音域宽广,音量宏大,音色变化丰富,可以表达各种不同的音乐情绪,或刚或柔,或急或缓均可恰到好处;高音清脆,中音丰满,低音雄厚,可以模仿整个交响乐队的效果。

第三节 钢琴演奏技术发展简史

在17世纪和18世纪初的欧洲,人们并没有将钢琴演奏视为音乐活动中的独立部分。一些钢琴家对技术采取了机械的看法,如克拉莫在1724年著的《手指技法》的序言中,就认为钢琴练习纯粹是机械性的技术练习。

18~19世纪初,随着钢琴乐器本身日臻完善,钢琴作品数量猛增,大批钢琴论著出现,钢琴教师队伍扩大,他们开始把注意力集中在钢琴技术问题上,许多钢琴教育家还写了不少钢琴练习曲,钢琴演奏水平空前提高,在钢琴艺术、钢琴技术的发展中起着非常重要的作用。其代表人物是克莱门蒂(1752~1832)。这个时期,钢琴家指出钢琴技术的重点主要放在手指的独立性和敏捷、有力上,这些技术至今对表现古典乐派音乐还是非常重要的。这一时期,人们对技术训练的机械看法不仅没有消除,反而更有所发展,人们发明了各种机械器具,想促进钢琴技术的发展,如“手腕锻炼器”“手指锻炼器”“手部肌肉锻炼器”等。这些器械从天花板上挂下许多绳子,专门雇用工人来拉动它们,以锻炼手指、手腕等部位。可是,效果却适得其反,舒曼的手就是被这样的机械锻炼器拉坏的,以致他完全不能演奏钢琴。连他自己写的作品,后来都只能由他的夫人克拉拉演奏。

19世纪中叶,西欧钢琴艺术史上最杰出的人物是肖邦和李斯特,他们在演奏技术和研究方面对钢琴艺术的发展都有重大的影响。与古典乐派相比较,在浪漫派钢琴音乐中,音色、力度、幅度等方面得到了更充分的发挥。从他们写的练习曲来看,虽也都有明确的技术课题,但却完全摆脱了纯技术的训练,而和音乐形象密切地结合起来。因此,这些练习曲也就成了音乐会演出的曲目。肖邦的练习曲和其他作品一样,表达了他对祖国强烈的爱,明显地表现了浪漫派钢琴风格的基本特征。而李斯特的有些练习曲还有标题,如“鬼火”“狩猎”“英雄”……

肖邦是一个伟大的钢琴教育家。他在教学中采用各种触键法,特别重视“连音”(Legato)和“如歌奏法”(Cantabile),他特别强调让学生学会“用钢琴歌唱”,他建议学生向意大利杰出的歌唱大师学习。他作品中的经过,绝不是华丽的炫耀技巧的段落,而是全曲统一,完整的旋律有机体中的一部分。他特别注意柔和的指触,不容许人们在钢琴上发出粗糙音响。他还注意指触匀称,因而在弹奏音阶、琶音时遇到拇指换位置的地方,要求手腕有相应的轻微动作来加以配合,这与旧学派弹奏钢琴时手腕不许动的戒条是针锋相对的。由于他在技术训练中,特别重视指触的不同,因而在掌握钢琴的色彩手段上就大大地超过了前人。肖邦还打破了旧的钢琴学派关于拇指、五指不上黑键的清规戒律,也不满足于传统的只用第一指转换位置的方法,他常常通过第五指转换到第三、四指上。从以上所谈的几个方面,已可看到肖邦在形成钢琴艺术的新学派,在钢琴表演艺术的发展方面的贡献是巨大的,至今都是有创造价值的。

19世纪末20世纪初,在西欧钢琴艺术领域中,出现了不少流派,有不同的主张。这些主张各有其片面性,但又都各自对发展钢琴演奏技术作出了贡献。如德国的“解剖、生理学派”不主张花很多时间在技术训练上,主张采取少量的练习,着重精神方面的培训,认为“好好地思考弹奏方法,就可以从头脑传达到指尖”,否认技巧、肌肉机能一定意义上讲是需要反复练习的。在弹奏方法上,他们主张主要靠肩部和前臂的动作,“弹奏一首乐曲,应该把手臂的运动联结成一连串弓形的动作”。他们认为要用重量弹奏,手指的动作是放在最次要的地位上。他们还在运动神经方面加以过分地分析,每弹一个音,都要让演奏者去考虑用哪种动作,哪一部分的肌肉,每个音用多少分量……他们使人们将注意力过分集中在运动方面和动作的理性化上,因而忽略了作品的艺术性。他们在反对机械地训练手指的同时,也同样犯了把钢琴只看做仅仅是技术问题的错误。他们的代表人物有路易·德普(1828~1890)及鲁道夫·勃莱霍普特(1873~1945)。勃莱霍普特在说明他的体系之后,也不得不解释道:他所定出来的“重量”弹奏的原则,不能应用到艺术的演奏上去,而仅仅作为动作的训练基础,虽然他们忽视了手指活动的重要性,但解放手臂,运用重量来弹奏,是“解剖、生理学派”对钢琴演奏技术的贡献。这一时期,另外还有一些不同于“解剖、生理学派”的杰出的钢琴家,如费鲁乔·布索尼(1866~1924)。他做了很多工作,编订了巴赫的很多作品,如创意曲、平均律两册等。但他太强调自己的个性,以致经常用自己的意志去任意处理和改动乐谱,表情记号更是完全根据他的爱好而变更。另外,他对钢琴演奏有一个极为错误的认识,他反对“在钢琴上歌唱”,他把钢琴完全当做一种敲击乐器来对待,这一点是不可容忍的。

与生理解剖学派几乎同时期,法国钢琴家、教育家玛格丽特·朗(1874~1960)对技术训练有一整套看法,曾著《钢琴》一书阐述关于技术手法的观点,并编写了具有一整套基本练习的《钢琴技巧练习》一书。她对技术的见解是与法国钢琴艺术紧密相连的。法国钢琴音乐细腻、柔韧、优雅、委婉并明朗、精确、自由以及强调分寸感、平衡感和比例关系。她结合法国音乐的特点,将技巧解释为“技巧就是触键,是指法艺术、踏板和对总的分句规则的知识;技巧就是具备丰富的表情调色板,可供钢琴家

根据他要表现的乐曲风格,根据他们的美感而自由调度,总而言之,技巧就是对钢琴的完全掌握,是无所不包的、完备的艺术造诣”。她认为“尽管有各种各样的动作,手指的触键永远应该有自己的个性”。还认为最重要的技巧是“吐字”,是手指的“清晰发音”,要能够清晰明了,意义清楚,表情丰富地说出音乐要说的话,钢琴家应该有“会说话的手指”。因此,她认为“五个手指的机械练习对我是一把打开一切技巧之门的钥匙”,她对手指训练的看法是:“手指训练不是一个机械的,而是复杂的心理过程。”她认为:“手指练习中,手腕的弹性和灵活性十分重要。”玛格丽特·朗不止一次地强调她忠于传统。她一方面相信机械的技巧符合法国演奏艺术和法国音乐的精神;另一方面,她力图与当时的“解剖、生理学派”斗争。“我的信仰在这样的时代不是没用的;现在人们不屑于谈论手指练习,某些学派的无知延误,瘫痪了不少青年人的天赋。我认为有必要指出,即使这样说是需要勇气的,用手弹钢琴实在是不坏的。同样一个键盘,你用放射性的手指抚摸它,它就会光彩夺目;你用消极的手指去抚摸它,它就暗淡无光。我们的手的末梢——手腕和手指——不仅仅是肌腱的结构,还是绝妙的感觉器官,天生有独特的感觉。我甚至要说它有创造性的天赋。

玛格丽特·朗的主张与法国钢琴艺术传统有密切联系。她的技术训练方法,对今天钢琴家的训练是有一定价值的,她的《钢琴技巧练习》一书目前在我国的钢琴教学中也是常用的教材。俄罗斯和前苏联学派主张技术和艺术表现结合起来训练,他们不主张弹奏过多的机械练习。举两个俄罗斯钢琴学派的代表人物的观点,就可以说明。尼古拉·鲁宾斯坦对他的学生说过:一个钢琴家必须努力求得技术,但技术并不是只要在技术训练上多花时间就可以求得的,而是要切实下苦功才能求得的,而且必须把练钢琴转变为精神上和心理上的工作,以便达到艺术的目标。另一个代表人物瓦西里·萨封诺夫在谈到一些练习时这样写道:“我们不可能用机械的方法来弹奏这些练习,因为这些练习不但是用来锻炼手指的,而且是用来锻炼大脑的,这有点像在大脑和指尖之间通电般,弹奏者必须完全集中精力才行。就是因为这样,这些练习的重要性在于使所弹奏的音轻重均匀,音响谐美。如果在这一方面稍有疏忽,一个受过听觉训练的人马上就会听得出来……”他们都强调艺术和技术的结合,强调技术练习和大脑、听觉的联系,反对单纯的机械练习。俄罗斯的作曲家和钢琴教育家一向不热心于编写那些单纯技术训练的练习曲,他们为初等音乐学校和中等音乐学校学生们编写的练习曲,也往往是艺术性的乐曲。在他们编写的练习曲中,较少用古典时期西欧正统音乐所特有的音阶式和音型式的手法。而斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、鲁宾斯坦、阿连斯基、里亚多夫以及格拉祖诺夫写的钢琴练习曲,都是高级的、难度较大的音乐会练习曲。此外,俄罗斯和前苏联的钢琴曲还有另一个重要特点,这就是它们具有极强的民族风格。现代钢琴演奏风格更趋向于古典的严谨和均衡。在技术上用重量弹琴已是没有争论的问题了。用最简练的动作求得最好的音响效果,以多变的指触发出丰富多彩的音色,是现代钢琴技术所努力追求的目标。

第二章 钢琴弹奏的基本方法

第一节 正确的弹奏方法

钢琴演奏是一门艺术,技巧只是一种手段。要想达到某种艺术效果,必须靠娴熟的技巧与良好的艺术感受相结合才能达到预期的目的。艺术感受是现实生活感受的净化,它来源于生活,又高于生活。技巧就其广义而言也是来源于生活的,它来自对生活中生理运动的归纳。技巧是建立在自然的基础上,用自然朴实无华的动作完成艰深的技巧则是技巧的最高境界。演奏者应在生活中的感觉与钢琴演奏中的感觉之间架一座桥梁,将两者紧密结合,使钢琴演奏更具形象性,切勿将感觉看得神秘莫测、难以把握。

像生活中其他运动的技巧一样,钢琴演奏的技巧也要受生理因素的制约。总的来讲,不管是哪一种技巧,都需要通过一定的动作来完成。钢琴演奏的技巧,是必须用一定的力驱使某个关节或某块肌肉群收缩,使局部产生一定的紧张感并将力量送到指尖,与此同时,身体的其他部位则自然松弛,与紧张的部位相互配合,以顺利地完成一一系列复杂的动作。因此,要掌握较完美的技巧,必须首先明了身体各部位关节和肌肉的运动规律及其作用,对所需各部位的关节肌肉进行自然、科学的训练。

在钢琴演奏中,为完成某种技巧,身体各部位、各关节都必须相互协调、相互配合,这一点尤其重要。古典时期的钢琴演奏家们非常强调手形的固定与手指的独立性,要求手形绝对固定,手指绝对独立,不允许腕部帮一点儿忙。这样就忽略了腕部应该起到的作用。对于掌握了钢琴演奏技巧的大师们来说,保持固定的手形和手指的独立性是轻而易举的事,但将这种方法直接运用到对初学者的训练上则非常困难,稍有不慎还会把许多有天赋的人给毁掉。因为这种要求是带有强制性的,不是在自然基础上的导引。手形长时间地保持一种状态,容易造成手的紧张和僵硬,不易获得松弛而富有弹性的音调。浪漫派时期,钢琴演奏技巧有了很大的发展,出现了以李斯特、肖邦为首的一大批钢琴演奏家,他们为现代钢琴演奏技巧的进一步发展奠定了雄厚的基础,起到了承前启后的作用。他们最大的贡献就在于解放了腕以上身体的各个关节,使各关节之间得到充分自然的配合。由于对音色的要求更加丰富,他们随之又采用了较为自然的手形和与之相适应的触键方法,使手臂各关节的作用也越来越清楚了。

因此,在钢琴技巧的基础训练过程中,必须既强调各关节的独立作用,又强调它们之间的相互配合,首先将各个关节打通练顺,使它们既有力量又有弹性,从而使之能够服从大脑的指挥与控制。

第二节 钢琴弹奏的姿势

一、什么是弹奏钢琴的正确姿势

弹奏钢琴的姿势是适应钢琴构造形成的,我们要感谢钢琴乐器的发明者和制造者们为钢琴演奏提供的最符合人体生理自然放松形态的演奏姿势。

对于初学者来说,钢琴弹奏的正确姿势包含些什么具体内容呢?

弹奏钢琴的正确姿势要在自然、放松的基础上取得座位、脚支点、手支点这三个重力支点的平衡、协调,以求最终服务于手在弹奏时力量运用的准确和力度色彩变化的敏锐,有利于演奏技巧的发挥和艺术表现的自如。而三个重力支点的平衡协调则同坐势高度、座位与钢琴的距离、手和脚的正确置放等密切相关,只有摆好这三个重力支点的关系,才能求得适应演奏需要的正确姿势。

二、琴凳高度至关重要

由于学生个头高矮各异,躯干和手臂比例不同,要适应一个固定高度的钢琴,只能利用坐凳的不同高度来加以调整。因此,坐凳高度是影响弹奏姿势正确与否的关键因素之一。匈牙利钢琴家约瑟夫·迦特告说:“直到现在,仍有许多人轻视坐凳高低的意义。但实际上,坐凳高度对一个钢琴家在弹奏技巧方面产生的影响,并不亚于小提琴家如何持琴。”对此,我们不应马虎凑合,掉以轻心。

由于我们是以变化的人,去适应不能变化的琴,因此,不可能有一个统一标准的坐凳高度奉告大家,但却有一确定坐势高度的原则告诉大家。那就是,琴凳的高度应以学生坐上琴凳,双手置于琴键时,肘部与键面基本在一个平面上,自然下垂于侧身的上臂与肘部形成略大于 90° 的钝角为宜。这种状态适宜于完成单音、八度、和弦等各种技巧。因此,在制作和调整琴凳时,如果过高一定要调换或锯掉,过低则应加垫硬物(不可用软垫),使坐势高度适合以上要求。

三、如何确定座位同钢琴的最佳距离

正确掌握琴凳的置放距离是保证弹奏姿势正确的又一关键问题。

琴凳置放距离因人而异,主要根据各人的臂长来决定。在理论上,座位同钢琴的最佳距离以既保证手臂上下两部分能灵活动作,又保证身体可做前后左右的自由动作为宜。座位太近,身体贴近钢琴,手的活动受限,躯干失去活动余地;坐得太远,伸直胳膊弹琴,既不自然又不方便,还要多耗费力气。

踏脚凳的置放适当,以膝弯处到脚跟跟不小于直角,双脚略向前伸,伸摆稳定为宜。

四、坐凳深浅有讲究

前面讲到三个重力支点的平衡协调关系,其中座位是身体重力的主要承受点,在钢琴演奏中它还是移动重心的支点。当弹奏需要更大力度的时候,我们可以通过以座位为支点的躯干的倾向传送出身体的重力;反之,也可以灵活地撤回重力。因此,

座位必须保证身体自由倾向的灵活性。这一点需要以坐凳的深浅来掌握。

同学们应注意不能像坐沙发或靠背椅那样坐在琴凳上。也就是说,坐凳不宜太深,坐得太深,首先会妨碍脚的支撑作用。躯干没有双脚的支撑,活动会失去稳定性,因而变得没有把握。再则,坐得太深使身体的自由倾向受阻会妨碍力量的传送并造成紧张。我们需要身体的重心前移——躯干略向前倾,支撑点放在脚上,以便弹奏需要,移动重心,将重力运送于指尖。为此,坐凳宜稍浅一些。当然,也不能坐得过浅。如果坐在凳的边缘,又会使身体的大部分重量都落在双脚上,会导致身体失去调节重心的灵活性,弹奏音域较宽的曲子时容易失去平衡。

五、弹奏中的几种不良姿势

弹奏中存在许多不规范动作,一旦养成习惯,很难去除。不仅外观不美,更重要的是所导致的紧张和僵硬会危及正确弹奏。必须一开始就注意防止和纠正,譬如:

弓腰驼背。大多由于坐凳过高造成,是极不雅观的一种弹奏姿势。

端肩吊臂。这是极其紧张的一种不良姿势,对力量的运用阻碍极大,坐凳过低容易造成这种毛病。

绞脚绕腿。常见不用脚垫的学生弹琴时,把脚绞在一起,使本来身体欠缺支点的情况更加严重。若遇音域较宽的情况,身体倾斜而无支撑点,几乎会因重心不稳歪倒下去。

僵硬直立。这可能出现在座凳过深的情况中。伸直胳膊,紧张僵硬,人琴分离,运力不畅,无法灵活地适应弹奏要求。

弹琴中,有的学生还懒散地跷起二郎腿;有的过多摇晃和扭动身体;有的还有咬嘴唇、伸舌头等不良习惯。

所有这些弹奏中出现的不良姿势和不良动作习惯,首先将直接影响正常的弹奏;其次,使作为表演艺术的弹奏失去了直观的美。因此,应在练习中,坚持培养正确弹奏姿势的必要要求。

第三节 钢琴弹奏的手形

钢琴弹奏的“前线将士”是手指,那么,根据人手的生理形状和钢琴键盘结构形态,必然产生出适应弹奏需要的手指触键的姿势。这就是我们通常所说的“手形”。

一、正确手形的根本概念与一般概念

应当说,正确手形没有一个绝对概念。前苏联钢琴家伊贡诺夫指出:“几乎任何一种手的姿势都可以说得通,只要是这种姿势合适,符合手的构造,符合音乐组成的高低起伏,更主要的是不破坏动作的统一。”客观上,钢琴演奏中没有某种固定不变的手形。每一个新的乐曲都会对手的弹奏姿势产生变化的影响和要求。而不同的钢琴家演奏同一首乐曲时,手的姿势也会是各种各样的,所有这些又都可以认为是正确的。因此,可以说没有一种绝对的正确手形模式,也没有一种一成不变的固定手形

模式。那么,对适应音乐表现需要的任何演奏手形都可以认为是正确的。应该说,这是关于正确手形的具有根本意义的概念。但是,初学者正处在学习钢琴演奏的基础阶段,我们要非常强调培养一种正确的基本手形。这是因为,为适应钢琴琴键的排列结构和弹奏技巧,需要人的手和手指具有一种有利于弹奏动作和弹奏力的运用与传递的正确状态。这种状态要最符合人手的天然长势和手指动作的生理机能。于是,我们把这样一种手的弹奏状态叫做基本手形。

二、手形的基本要点

1. 手指自然弯曲,同手掌一起构成一个半圆形,呈空握球状。
2. 掌骨关节(通常称第三关节)及所有手指关节都应凸起,应避免和纠正最易出现的手指第一关节和第三关节(指掌关节)塌陷呈凹状。
3. 手指应自然分开,原则上刚好一个指头对准一个琴键。
4. 整只手(从整个前臂到手)应以水平位置正摆在琴键上,并使手指摆正,与琴键排列平行,大指应放在琴键上面。
5. 手指触键的基本位置应取在白键与黑键距离约 $1/2$ 处。当触按黑键时,整只手应向黑键位置前挪。黑键应弹在键前端位置。

法国著名钢琴家玛格丽特·朗说:“人的手特别理想地适合于弹奏钢琴。”反过来也可以说,这是由于钢琴的设计制作特别适应了人手的自然条件。不是吗?将一只完全放松的手放在琴键上,几乎就是我们上面所叙述的基本手形。这说明我们不必把弹钢琴的基本手形看成太严重的问题,实际上仅仅是一种非常自然的姿势。

第四节 正确的触键方法

如何运用正确的触键方法,以获得优美而动听的音色,是所有从事钢琴演奏与教学的人都十分关注的问题。古今中外,许多钢琴大师都力求从各个角度,运用不同的方式去解释、论证及探讨这个问题。俄国著名钢琴家雷文在他的论著《钢琴基本弹奏法》一书中这样描述触键点:“不用骨头去击键,而用指尖的包绒似的肉垫扣键,因此产生一种真正美好的音……手指第一节的指面部分触键愈少,则所发之音愈生硬粗鲁;指面部分触键愈多,则所发之音愈流畅如歌。”这些都是对钢琴基本触键法的精辟论述,但也不乏局限性。

真正良好的触键,客观上要受心理因素和生理因素的制约。心理因素即形象思维转化为触键感觉的过程,生理因素则是由手的具体形状与手指的触键点再加上局部肌肉群的有机活动而构成。在实际应用中,二者缺一不可。心理因素因人而异,生理因素则相对稳定,具有普遍的共同点。其中手指触键点与手形有着内在的关联,两者对音色的变化均起着关键的作用。

笔者根据自己的教学实践,在这里谈一谈关于手指触键点的具体位置,并通过对手指触键点位置的阐述,谈谈如何保持正确的基本手形及手腕位置适当与否与手指触键点之间的作用。

首先,我认为指尖触键点部位应该有“点”(即触键的支撑点)与“面”(即触键面)之分。因为指尖具有包绒似的肉垫,所以在触键过程中,自然会区分处于中心部位的指尖骨为触键的“点”,同时接触的肉垫为触键的“面”。手指都有触键点与触键面之分,二、三、四和五指触键的“点”与“面”都是在指尖肉垫中心的点与周围的面上,而拇指则用第一关节外侧触键,比其他四个手指接触琴键的面稍多些。拇指的触键点在手指第一指关节外侧凸出来的骨节部位,即指甲盖底线与第一指关节中间外侧面的一个点上。这一点向指尖延伸,接触琴键的部位叫触键面。四指触键的“点”与“面”是在一条线上,这条线与键面吻合,使拇指与键面构成 10° 左右的锐角。

在实际演奏中,为获得不同的音色效果,也可采用不同的触键方法,因此产生了多种不同的触键点和与之相适应的手形。但这些变化都应该是在基本手形的基础上合理进行的,而不能随心所欲,生拼硬凑。例如,在连续、快速的八度弹奏中,为了使旋律流畅、清新,使音的颗粒性强,必须缩小拇指的触键面积,把线型的触键位置压缩为点状触键位置,使拇指的力量集聚于指尖的一个点上,进一步增加八度的弹性和力度。具体方法是:把拇指指尖外侧的肉垫作为触键点,使触键点与触键面同处在指尖肉垫的一个部位上,手腕悬空略高于手掌,掌、腕、臂合力通过一、五指指根关节迅速传送到这两个手指的指尖上,利用肘、腕关节的颤动和指尖的反弹动作的配合可达到快速、清晰、利索的目的。如在弹奏李斯特的《匈牙利狂想曲第六首》中的八度旋律时,就必须采用这种触键方法,以利于达到快速、清晰、利索的音响效果。而在弹奏肖邦《夜曲》Op. 9 No. 2 中右手柔和的旋律部分时,如果仍采用基本手形中的基本触键点而不加以变化,则无论如何也表现不出作品的风格。在弹这段旋律时,触键感觉要柔和、朦胧,手掌应稍稍伸开,运用大面积的触键部位揉上去,在触键的一瞬间,手指由触键面向指尖的触键点边揉边向键底压下去。

从上述可以看出,手指触键的位置越集中,所弹的音就越利索,颗粒性也就越强,手形相对地就比较收拢;手指触键点的面积越大,所弹的音则越柔和,手形相对地也比较开放。

总之,应根据作品的不同要求,灵活运用手指触键点,调整手形,以表现出作品的不同韵味。

第三章 钢琴演奏的技术基础

第一节 三种基本弹奏法

钢琴音乐中的弹奏法,细分起来可以很多很多,甚至无法计数。但最基本的却可归为三种,它就像绘画中的三原色一样,丰富的色彩变化都是用原色调配而成的。

这三种基本弹奏法是:

非连奏,即“颗粒性”弹奏法;

连奏,即歌唱性弹奏法;

断奏,即跳音弹奏法。

学习区分、掌握和运用这三种基本弹奏方法是打基础阶段最重要的任务之一。新的钢琴基础教程从最初级的教材曲目开始,就要求学生能够用不同的弹奏方法,演奏出不同的声音效果,去表达不同的音乐意思和情绪。所以,我们需要从各种弹奏法的应用,它们的声音效果、触键要领及训练辅导的方法等方面获得更明确的概念来帮助学生学习。

一、非连奏

(一)非连奏的应用

非连奏在钢琴作品中的应用极其广泛,所有那些要求颗粒性声音效果的跑句,众多训练手指快速跑动技巧的练习曲,乐曲中键盘排列艰难的经过句,手指技巧的华彩段,还有那些专为展示手指技巧的无休止的“无穷动”乐曲等,都需要运用非连奏弹奏法来演奏。由于这种快速手指技巧在钢琴演奏技巧中占有的特殊重要地位,同时也因为从训练的角度讲,手指快速跑动技巧有着特殊的艰巨性,因此 19 世纪以来许多作曲家和钢琴教育家还谱写了大量的,为训练手指独立、灵活、清楚、均匀的练习曲以及许多各式各样的手指基本练习。这些东西基本上都是需要运用非连奏弹奏方法来练习和演奏的。非连奏在钢琴作品中应用的广泛和在演奏技巧中占有的重要地位有力地强调了它在训练中,尤其在基础训练中的重要意义。要求我们必须格外地加以重视。从基础算起,解决手指技巧至少需要八年、十年,甚至更多时间的刻苦努力,千万不可掉以轻心。

(二)非连奏声音效果

结实、明亮、集中而富有颗粒性。

借用唐代大诗人白居易《琵琶行》中的诗句“大珠小珠落玉盘”那种晶莹透明的声音来描绘非连奏的声音效果是非常贴切的。

对声音效果有明确概念非常重要,它是我们练习中必须确立的声音目标,是我们

检验弹奏法的学习和运用是否正确的唯一标准。所以给学生听好的演奏,认真地记住老师的示范和要求,在练习中强调学生用耳朵鉴别,所有这些对学习掌握基本弹奏法都非常关键。

(三)非连奏的触键要点

欲使任何发音物体相对地发出结实、明亮、富有颗粒性的声音,需要具备三个条件:物体具有一定硬度;击发物体有较快的速度;击发物与被击物之间有一定距离(以触键来说,就是必须有一定的击键高度)。道理很简单:没有距离(高度)就不能形成速度,没有击发速度(硬物与硬物之间不产生碰击),就不会发声(或速度太慢不能发出铿锵的音响);反过来,软物的相互撞击,速度再快也同样发不出铿锵的声音。

应用这个原理,我把非连奏的触键要点归纳为四点:

- (1) 触键的指尖要牢固,使之具有一定坚硬度;
- (2) 抬起手指,使指尖与琴键具有一定挥动距离;
- (3) 下键快(包括相对应的起键快),触键瞬间具有一种爆发力,使手指的挥动有较快的速度;
- (4) 触键面小,用指尖前端触键,使手指的传力非常集中。

(四)非连奏的学习与辅导

根据以上触键要点,学习非连奏弹奏方法要抓住三个关键环节进行辅导。

1. 强调抬指

抬指的目的是为了形成击键距离和训练手指击键的挥动动作。

基础训练中,手指击键的发力部位主要是第三关节(即指掌关节),而没有经过弹奏训练的手,不会天生具有演奏钢琴所需要的手指独立挥动能力。从手指动作本身而言,这是运动技巧范畴的训练,按照运动技巧训练的规律,大运动量是一条重要原则。所以,初学者强调把手指抬高一些,强调手指起落动作的清晰明确是非常正确和必要的。

2. 指尖牢靠

懒散和松软的指尖状态是初始学琴人的通病,如果指尖瘫软,指甲关节因不牢固而凹陷,击键的力就会因手指支撑的软弱而散失,使声音疲软、松散。

指尖牢靠,对于学生有两层意义上的困难。首先,指尖的牢靠是手指弹奏前的准备态势,学生在没有养成有意识的手指准备习惯之前,手指状态是散软而随意的,要他们做到手有准备,就必须要做到头脑有意识。这是第一层困难,第二层困难在于学生不容易掌握好这种牢靠的分寸和适度。不适度的牢靠就成了过度紧张,过度紧张会使整个弹奏僵硬且是很难纠正的坏毛病,练习中要特别警惕和加以避免。

非连奏的指尖,准备应该保持一种放松而不瘫软,牢靠而不过分紧张的状态。当然,掌握这种适度需要很长的过程。在这个过程中,过紧或过松都会反复出现,而进步只能在曲线发展中慢慢取得。

3. 快下键