

中央音乐学院图书馆藏书

书号
总记
登号

HS.1.1
TCLa 25
149592

RETATION

FOR THE PIANO STUDENT

JOAN LAST

給

鋼琴學習者的演奏解說

資料 HS.1.1
6400.225
149592

全音樂譜出版社編譯委員會譯

給 鋼琴學習者的演奏解說

INTERPRETATION
FOR THE PIANO STUDENT
JOAN LAST

全音樂譜出版社

給鋼琴學習者的演奏解說

中華民國七十五年七月廿日二版發行

著者 Joan Last • 譯者 全音樂譜出版社編譯委員會

發行所 全音樂譜出版社有限公司 發行人 張紫樹 台北市汀州路75號

登記證 行政院新聞局局版台業字第〇九三四號

總經銷 大陸書店 台北市衡陽路79號 郵政劃撥帳戶：1548號

電話 二二二九一四、二二二〇七二三號

版權所有 • 翻印必究

定價新臺幣120元

彼得·卡登之序

本書在鋼琴奏法上的注意事項已敘述的非常詳盡，本序文並不能使其增加什麼，但能為此書寫序文實為敝人之榮幸。

所謂健全的常識是什麼呢？大多數的人都以學習在正確的瞬間按下正確的音符為要，雖然這也是常識之一，但是問題並不止於此，諸如此類的能力是達到目的的手段，但並非目的本身；瓊·拉斯特女士從這個觀點來討論，的確告訴了讀者許多真理。

在到達能夠做音樂演奏的時刻時，總會忽視到各種重要的因素，隨著個人進步的程度與音樂知性之不同，到達這個時刻所需之時間亦有異，即使到達了決定性時刻也會發現各種缺點，或者是句法、或者是踏瓣或者是音的控制等等，除此之外，更有對作品演奏不可或缺的有機性要素認識不清者，很多人在探討這些問題時都只能做到隔靴搔癢而未能澈底弄清楚。

一般人都很了解使用耳朵來決定音樂性，但是如何使用耳朵却成了大問題。

鳥叫、雷鳴、電鈴聲等等，都是只能聽得到而看不見的，鋼琴手必須要能確定自己所聽到的是什麼，而且他們所聽到的音響是對某一個作品真正了解後所發出的。

彼得·卡登

感 謝 語

本書之完成端賴我的學生及友人大力協助，謹在此致上十二萬分之謝意，又關於巴赫的作品方面承蒙羅莎琳·裘勒克女士給予寶貴的指導，非常感謝。

本書所引用的樂譜乃出自以下出版社所印行者，特致謝意。

Augener Ltd.

Gabriel Grovlerz 作曲

從「L'Almanach aux images」

至「Chanson d'escarpolette」

MM. Durand & Cie

Debussy 作曲

「Arabesque 第一號」

「La Cathédrale engloutie」

「Dr. Gradus ad Parnassum」

Edition Jean Jobert

Debussy 作曲

「Clair de Lune」

著 者 序

在前著「The Young Pianist」一書的序中，我提到學習鋼琴從最初到最後之前，到達每一個階段亦有各種不同的程度存在。該書第三冊我所討論的是關於各個階段的目標，把討論的範圍擴大，再加上對已完成初步階段的學習者有助益的各項論點，這便是我着手著此書的意圖。

階段與內容在鋼琴演奏上是不同的兩件事，隨著程度提高內容而學習却偏偏緩慢進行實在可悲，教師在授課時必須向學生說明良好的演奏除了正確的時刻按下正確的鍵以外，還有更重要的要點，其中或許有很多人只是「只爲了享受快樂而彈」，但這些人若彈奏的方法正確，相信他們從彈琴之中所得到的喜悅與快樂將會更多。

所謂解釋，與音本身有關係者比與音符有關係者較多，所以演奏的第一目的是作出音樂流暢所要求的音之種類。判斷音質或強弱經常必須考慮到前後音符的關係，此處要顧及各種樂器的範圍，因此訓練敏銳的耳朵與手指來判斷各種觸鍵與音色的可能性是極爲重要的事。

一個認真的學習者在作出音之前應先了解手臂、手掌與手指的狀態，關於鋼琴手的訓練方面有很多著作，但是有關技術方面如重點所在——手臂、手掌與手指傳達「聽的意志、聽覺化之欲求」等重要事項却多被遺漏了，此點使我感到很沈痛，我稱此爲「音樂性意圖」。一個人不論具有如何傑出的技術，其背後若沒有目的或欲求必無法成功，就像讓一個馬拉松跑者在沒有終點的圓圈上跑步一樣，沒有目的，一切的努力與練習皆是白費。

我在寫本書的時候，有很多人問我：「此書的對象是誰？是教師抑或學習者？」我回答「兩者都是」。以我個人之經驗，對於一位初學者，不論多麼優秀的教師也無法使其很快的成爲很傑出的鋼琴手，這是因爲教師

在解釋的時候沒有顧及因材施教的結果，每一個學生的潛在音樂性有相當大的差異，對於程度較高的學生固然必須留心指導解釋方法的背後之基本原理，而對於天份較差的學生亦應把握這個原則，使學生易於接受才能增加演奏的價值。

我在指導學生時，經常在他們的學習過程中發現許多新的問題，這些問題在演奏上都是很值得重視的，我把它們拿來做為本書之題材，並說明其解決之可能性，若有不足之處尚望讀者以您的經驗來修正補充之。

本書只代表一位音樂教育者之經驗而已，謹獻給所有對鋼琴演奏有興趣的人。

瓊·拉斯特

目 錄

彼得·卡登之序

感謝語

著者序

1. 旋律線.....	1
2. 音的延長.....	7
3. 圓滑奏.....	11
4. 同音之反覆.....	15
5. 圓滑線.....	19
6. 斷奏.....	29
7. 強音.....	37
8. 延長記號.....	45
9. 音響的範圍，強弱.....	47
10. 音的平衡.....	53

旋律與伴奏—多聲的音樂

11. 速度與節奏的變化.....	73
12. 拍子的問題.....	81
13. 踏瓣用法.....	93
14. 樂句的問題.....	113
15. 全體的流暢.....	117

指法，充裕的練習，部份的練習，休止，翻譜的方法，裝飾音，姿勢，集中注意力，背譜，初彈

第一章 旋 律 線

對於自己所彈的無法批評，而對於他人的演奏則往往很快地分辨出長處，這或許正是所謂的旁觀者清吧！然而做為一個鋼琴學習者，學會批評自己乃是最重要的事，因此如果某一樂句彈出的效果不理想而換成另一種彈法便截然不同，其理由應澈底了解，不容忽視。當然關於此理由或許在已成名的演奏家之間意見也有所分歧，但其間的差異極微妙，與音樂主要構造並無直接關係。

首先必須學會的是音量與音質的控制，以及明確地表現出某一個樂句中音的相對關係之能力，這一點在鋼琴演奏上常會感到困難是因為把鋼琴彈出聲音實在太簡單不過，兩三歲的幼兒用腳在鍵盤上踩出聲音，並不能做為其將來能成為演奏家的證據，但是到了五、六歲若能用手指關節彈奏，父母便覺悟到孩子有這一方面的天份了。

木管樂器、弦樂器或聲樂的場合情形就完全不同，這些樂器的每一個個均是演奏者在正確意識下發出來的，初習木管樂器的人剛開始只要發出一個音都會感到很欣慰。至於學習弦樂器的人，常會遭到弓的使用與正確的音高之問題，五歲的兒童若能把小提琴或長笛隨便演奏出一段旋律就已經很不錯了。

練習這幾種樂器的人，自己在發出每一個音時均得非常留心傾訴，彈鋼琴雖然也必須如此，遺憾的是經常未能去實行。

某一個鋼琴家被認為擁有「優良技巧」時，他所彈的作品大體上的感覺是不論拍子多快，曲子多難也能把全部的音都明確地彈出來，要求演奏敏捷與有力的樂曲通常被稱為技巧艱難者，弱音處使用如歌的（Cantabile）的觸鍵，在某一個樂句之中沒有間斷而做完全的速度漸增（Cresc.）等，若需費很大的力氣來控制，便是太缺乏認識了，當然像這樣屬於技巧上

的問題是各有不同的，速度和力量得有手臂、手、手指的肌肉訓練，音的控制則必須做耳朵與手指完全成爲一體的頭腦訓練。

所謂音樂性的控制便是由音樂所「表現」者來決定，我始終認爲「表現」或「做表情」的說法並無不相稱之處，把表現加於音樂的意義並不能說是「附帶表現」，表現是音樂本身所具有的、內在的、存在於作品的一部份。「把表現引起來」這句話或者比較適合，如果由於鋼琴手的感覺遲鈍而使音樂中的表現表情完全被除去，爲了留給聽者強烈的印象而使用誇張的效果，將會形成怎樣的局面呢？關於類似的事情，若發生於有天份的藝術家身上則是根據某種原理性的了解與經驗所致。

作曲者或編曲者常會在樂譜上寫出表情記號，確實遵守這些記號而彈琴者當然大有人在，但是光靠表情記號並不能把樂句的音樂性內容全部表達出來，表情記號很籠統，只能把微妙變化的音之大概水準表示出來而已。

基於這些原因，此處所考慮到的是以做爲基礎的單純旋律線的音樂性微妙表情爲出發，首先考慮的是任何人都會注意到的旋律的拍子，也就是說，有意識地做出各節拍的自然強音且不破壞其全體節奏的流暢，在舞蹈教室裡，老師嘴裡拚命數「一、二、三，一、二、三」因爲他最了解初步階段的重要性，所有的學習者在學習時保持順暢進行才能提高學習的情緒。

鋼琴手的場合則並不期望像這樣單調而機械化的強音，旋律線充滿了表情對於拍子亦有部份的影響，並能決定樂句的「形狀」與高潮點。把樂句當做「唱出」的線來看便很清楚，不論程度多差的人只要唱一遍便可大體判斷樂句的形式，不發出聲音而彈琴時在心裡也不得不連續不斷地唱出樂句，樂句的生命對於手指，尤其是感受性尚不十分發達的學習者的手指來說，傳達的能力比聲音要遜色多了。

以下取 $\frac{3}{4}$ 拍子的簡單旋律做爲例子來看：

譜例 1



如果各小節第一拍以同樣的強音來彈出，將會造成滯澀而無法圓滑前進的感覺，但是，如果把它看成兩個樂句的唱歌線便成爲譜例 1a：

譜例 1 a



在每小節的第一拍也能留心到各樂句最後的音變弱，像這樣的樂譜並非每一小節、每一小節的讀，而是每一樂句、每一樂句的讀，在學習時應有此種體認，讀譜能力差的人往往以每一小節為單位而跳著讀，讀譜能力高的人只要看一眼樂譜，耳朵與眼睛皆能立刻領會整個樂句，學琴的人務必要練到這種功夫，初學者若感到困難，可以把樂句全體看個二、三秒，然後記憶下來，背譜彈出，此種方法可以練習簡單旋律線的讀譜，同法亦可以讀出二聲部、三聲部或多聲部的樂句。

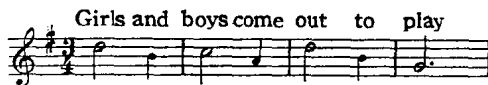
能夠自然讀出旋律線的鋼琴手或節奏感覺較為發達的學習者都很了解自己演奏上的讀譜能力，但是教師或學習者都應該能夠分析各種演奏，如果兩個人彈奏速度、正確度、節拍感完全相同的樂句時，其中一個人生動活潑，另一人却死板無趣便應能立刻說明兩者的差異及差異的原因。

如此這般分析的基礎、音的階段性變化與節奏構造有非常清楚的關係，簡言之便是音的大小與長度的關係，例如先前的兩個小樂句在唱出或彈出時每個人都會把節奏變成 ♩ ♩，四分音符自然顯得較弱些，較短音符較弱是每個學音樂的人本能出現的現象，彈出正確的音響以及把音符彈出其應有的長度都很重要。

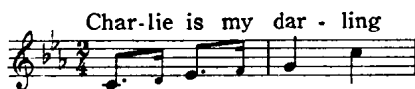
約夫利·坦卡德（註①）曾經說：「鋼琴演奏是一種對於音量濃淡控制的藝術，鋼琴教師所應做的事就是與圓滑奏法同樣的細心而注意地指導。」

語言的音響與音樂有非常相似之處，旋律線之中，音的強弱好比語言中的高低抑揚，當音樂附上語言時旋律線的勾畫與語言的讀法正好是相稱的，舉一個典型而簡單的例子：當發音較弱的音節其所對應的音符也寫的較小。

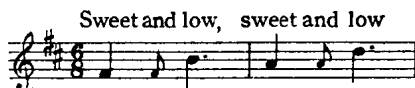
譜例 2



譜例 3

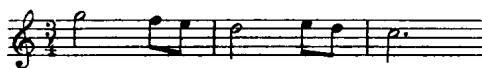


譜例 4



音的大小與音的長短和音質的關係非常密切，如果在不同的音設置強音記號，其拍子的感覺也有不同，再如譜例 5 與譜例 6，如果短的音不彈柔一點，便會產生譜例 5a 與譜例 6a 的情形（註②）。

譜例 5



譜例 5a



譜例 6



譜例 6 a



了解語言與節奏部份的關係，是學習基礎音樂理論者最起碼應具備的知識；在測驗中，若給某一段語言要求做出相對稱的節奏，把語言像唱歌般地讀出時如果設有強音的話，便不致於感到太困難。小節線可置於強音之前，例如：

< < < <
 Over the | hills and | far a | way

如此做完之後，再做拍子記號與節奏便完成了。

第一個強音亦有不在每小節的第一拍者，這種情形也可以像唱歌一樣清楚地讀出來：

> >
Here's a | health unto his | majesty

唱歌的場合如以上者十分清楚，但是彈鋼琴的場合，音樂不始於第一拍時，要把其節奏構造正確地表達必須藉正確地彈琴法始能爲之，但很多人往往忘記這一點，即使是鋼琴手在彈不是強拍而僅僅是強調樂句第一個音時，也常發生錯誤，弱起（Anacrusis）音符的場合，必須學會使用向強拍前進的音的濃淡法，如譜例 7、8 所示從樂句一開始便流出正確的節奏。

譜例 7



譜例 8



因爲樂句各自固有的形狀以及固有的高潮點，音與音之間微妙的濃淡使得全體變得非常生動，並給與自然的節奏。

但是因爲鋼琴音樂是創作出完全的構造，從這個單純的旋律線開始，以後將有一連串複雜的問題，我們以本章爲出發點在各章中深入探討音的各方面問題。

註① Pianoforte Diplomas (Elkin)

註② 巴赫的 c 小調英吉利組曲中的積格舞曲便是很好的例子。



第二章 音的延長

走筆至此逐漸覺得把鋼琴演奏的問題分成各部份來討論不是件簡單的事，這正像把一座宏偉的建築物分解成七零八落的各部份一樣，拱門的美與支持的大柱不可分別批評，牆壁浮雕的美也必須與廳廊的美保持調和，我現在所要做的也正是發掘並保存各部份的美，所以在本書的每一章中所述者與前後章均有密切的關係，此外各部份若有重複之處亦是爲了這個理由。

在第一章中，使用最簡單的例子——旋律線來強調節奏構造與音的強度變化之關係，關於聲樂或其他樂器也約略提到，本章則討論鋼琴特有的問題，並留心唱歌與鋼琴音在本質上之不同，彈鋼琴時，音響從觸鍵的一瞬間開展、減弱然後消失，即使踩下踏瓣亦無法防止音的消失。

這一點是鋼琴與其他樂器不同的地方，這個問題也是只有鋼琴手才會遇到的，但同時鋼琴手也可以反過來利用，使之成爲有利的條件。鋼琴素有非音樂性樂器之說法，這句話並非針對樂器而是對彈琴人而說的，前章所述之鋼琴可以很簡單地發出音來也就是這種說法的原因。

觸鍵之後，音立刻減衰，了解此種現象若能使每個音結束之後向另一個音進行而保持完全平衡，便是技巧地利用了這種現象。

首先請彈一度的第二轉位和弦與五度和弦來看看，強而不安定的和弦溶入弱而安定的和弦，弱的時候彈較安定的和弦乃是普通常識，但是弱的程度究竟如何呢？這便是關鍵所在，能夠判斷某種樂器音的延長至何種程度在此處非常重要，鋼琴手對於自己所擁有的樂器應該了解觸鍵瞬間的音響以及其消失的程度，同時，考慮到兩者的音響的速度與各自的長短也是同樣重要的事。

下例可幫助了解以上所述的意義：

譜例 9



譜例 9a



音樂若是行板 (andante) 的四分音符時，音響減弱的時間幾乎沒有，解決音的五度音比前面四六和弦稍微減弱些，但是若為慢板 (adagio) 的速度且頭一個是全音符的場合，後面的和弦與頭一個和弦的音響減弱合在一起了，所以必須很柔和的彈奏，頭一個和弦儘量長，解決和弦就會變弱。

速度減慢時，第二個和弦和第一個均同樣大小，但實際聽起來則比第一個和弦大些，自己彈一次便可發覺到，這個原則若看下面這個譜例當更為清楚。

譜例 10



當然這只是就學習者的程度所能了解的一部份，決定音樂音響的關係尚有許多其它的因素，在此未能一一提及。

隨著學習者聽力之進步，手指觸鍵的力量也變成有意識的增減，學習鋼琴與學習駕駛的情況相差無幾，一開始車子發動時，加速或停止應分別練習操作，到最後這些動作都會隨著駕駛者的意志操縱自如，鋼琴手也是如此，到了爐火純青的境界，手指的動作可以說是不假思索而出來，但是每一個音背後均存在有生動的音樂性意圖。

前面說過唱歌時可感覺旋律的「外形」之下而滑出，但是若只想把聲的音響拉長，像鋼琴這種樂器絕無法表現音響的微妙差異之處，把以下的例子看譜唱出 (以適當音高)，並用鋼琴彈出，然後判斷兩者之不同。

譜例 11



唱歌的場合，長音 $\text{f} \cdot \text{p}$ 可保持同樣大小的水準，上例中G音一觸鍵立刻開始變弱，如果後面的8分音符用同樣的重量彈出，聽起來會比前者大，最重要的因素是八分音符的F音並非拍子的開頭而是弱拍部，所以強調第二拍的強拍之工作非交給伴奏不可。

伴奏聲部對於旋律線音響的延長有相當程度的幫助，伴奏聲部與旋律音響引起共鳴使全體的音質更豐美。

下例中很明顯可以看出只用右手欲按照表情記號做出抑揚頓挫的效果是十分困難的，附點二分音符的F音音響逐漸減衰之時，其次的E音必然受到抑制，但是若加上左手，音響的空檔被填充，音響的消滅會變得較不顯著。

譜例 12



類似此種旋律線的音，其表情進行特別緩慢的場合，伴奏聲部的幫助相當大，在下例中可愛的經過音必須細心留意左手十六分音符的處理與音響的平衡。

譜例 13

Beethoven
Largo e mesto