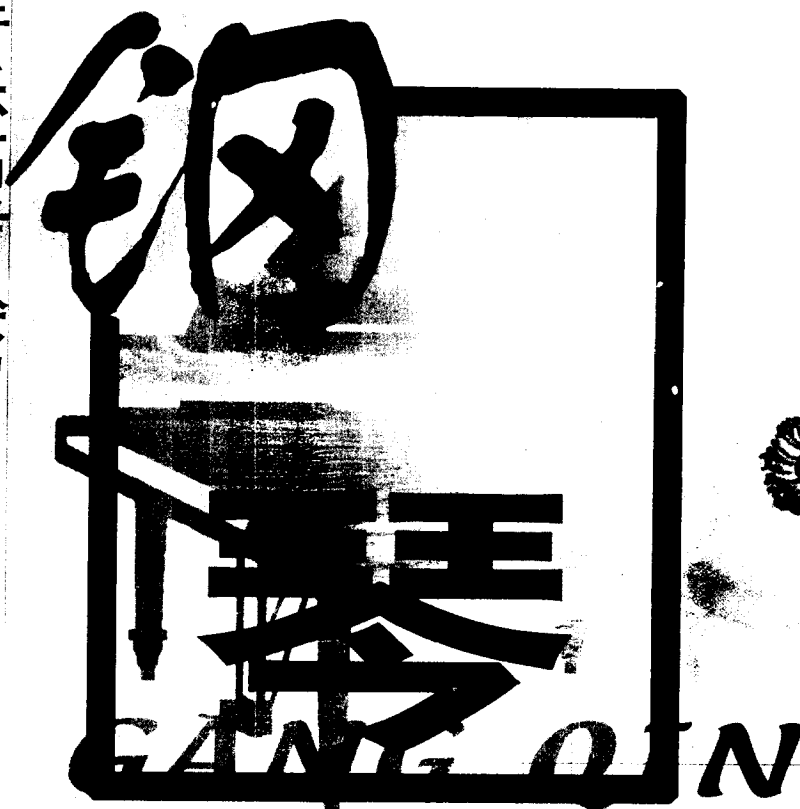




12



21世纪音乐高考丛书



黄任歌
编著

西南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

钢琴/黄任歌编著. —重庆:西南师范大学出版社,
2000. 7

(21 世纪音乐高考丛书)

ISBN 7-5621-2387-X

I. 钢... II. 黄... III. ①钢琴-奏法-高等学校-入
学考试-自学参考资料 ②钢琴-器乐曲-世界-高等学校-
入学考试-自学参考资料 IV. J624.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 37944 号

21 世纪音乐高考丛书

钢 琴

黄任歌 编著

策划编辑: 贾 晖 张发钧

特邀编辑: 熊入静

责任编辑: 郑茂平

封面设计: 向海涛

出版发行: 西南师范大学出版社

(重庆·北碚 邮编 400715)

经 销: 新华书店

印 刷: 重庆科情印务有限公司

排 版: 华音工作室

开 本: 880×1230 1/16

印 张: 13

字 数: 304 千

版 次: 2000 年 9 月 第 1 版

印 次: 2000 年 9 月 第 1 次印刷

印 数: 1~8 000

书 号: ISBN 7-5621-2387-X/J · 204

定价: 18.00 元

(封底未贴有激光防伪标志系盗版书)

前 言

“21 世纪音乐高考丛书”共分四册，即：《钢琴》、《声乐》、《乐理与欣赏》和《视唱练耳》，《钢琴》是其中的一册。在编撰本书的时候，笔者根据自己曾经作为求学的学生、参加过音乐高考的考生、参与教学的教师以及高考场上的主考教师等多种亲身经历，尽可能全面地为即将准备参加高考的学生着想，将钢琴弹奏理论与弹奏技巧分六个部分进行了阐述，切实地为参加音乐高考的学生提供了一条通向成功的捷径。

为了使考生、家长及教师能够更方便地使用本书，笔者从理论的角度，分别对钢琴弹奏的基本方法、基本功的训练、踏板的使用、复调音乐作品和成功地参加钢琴考试五个部分，采用了较为详尽的文字材料进行了充分的说明。第六部分还特别按难易程度排列，精心挑选了 28 首高考金曲，并为每一首中外钢琴作品撰写了详尽的乐曲诠释。

希望《21 世纪音乐高考丛书——钢琴》这本书，给每一位有志于音乐事业准备参加音乐高考的学生带来希望。如果你能从中获得一些帮助的话，那么我将感到十分欣慰。“有志者、事竟成”，胜利属于勇敢的智者！

编者

一、钢琴弹奏的基本方法

1. 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。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。

2. 姿势与手形

(1) 弹奏姿势

正确、合理的弹奏姿势，可以保证身体的协调性，这一点是贯穿钢琴学习中非常重要的问题。学生一开始学琴就会遇到这个问题，而正确的弹奏姿势是离不开琴凳的高矮和位置的前后，以及弹奏者身体的高矮等几项的合理调节。坐得太高或太低会影响力量的自如运用；坐得太近，会使手失去活动的余地，影响手臂的舒展；坐得太远，无法很好地控制键盘，不利于力量的集中。总之，应以双手放在键盘上，小臂处于水平位置为准。身体要坐正，自然挺直，双肩自然下垂，保持身体的自然协调，使身体与手臂积极，便于双手的活动和灵活用力，坐在琴凳的中部，不应随意挪动。两脚自然分开，平行地放在踏板前方；或两脚平行右脚在前，左脚在后，以右脚跟为定点，把脚尖放在右踏板下方。左脚与右脚稍分开，在强奏时左脚稍后撤可作为全身力量的支点。儿童一般因身高的原因，双脚接触不到地面，在右脚下放一高矮合适的小凳，应多采用前一种方法。成年人两种方法都可以用。使用弱音踏板时，较适合前一种方法，日常练琴则适合用后一种方法，便于长时间的支撑。

随着程度的提高，乐曲对力度、速度、音乐情感和音的色彩变化的要求也越来越多，在弹奏的过程中，身体必须随着这些不同变化的要求随时调节，不要僵硬，这是很重要的。比如乐曲到达高潮时需要强力度，宏亮、

丰满的声音时,就必须以左脚为力的支点,调整全身的力集聚在一点,用大幅度的动作迅速传到手指指尖上。我们经常可以在音乐会或电视上看到这样的一些情景。

身体动作的左右调整,主要是根据音的高低位置的变化而进行的。弹低音区时,身体的重心放到左脚上,弹高音区时,身体的重心放到右脚上,弹中音区时,身体重心持平。当双手弹奏四个八度音域的同向音阶时,身体从左到右,又从右到左的重心应逐渐地转移。

根据音量的大小和力量的强弱,来确定身体重心前后倾斜的转移。当力度较弱时,身体重心可处在正中的位置,也有人习惯将身体重心向后倾斜;力度加强时,身体重心向前倾斜。整个身体前后活动的范围应以坐直为准,随着音量的逐渐加大身体也逐渐前倾,反之,随着音量的逐渐减小身体也应由前倾的位置逐渐回到坐直的状态。但一般情况下不用身体后倾,因为在基础学习阶段,应做到的是把力量送下去。这种身体前后的调节,是随着乐曲力度的变化而变化的,这种变化应该是灵活、协调而富有弹性的。再强的音在用力弹奏的同时也不是一味的身体前倾,往往是有向前的力量,就必然有其相应的反作用力,所以,有前倾的动作就必然有回来的动作。应尽量做到动作朴素、自然、大方,不要刻意追求某种动势。有的学生弹琴时身体僵硬,不会随着音乐情绪的变化来调节自己身体的动作,弹起来无动于衷,缺乏可视性,让人听起来也平淡,缺少应有的变化和感染力。身体动作的协调在弹奏中是非常重要的。通常情绪安静的乐曲,身体的动作也趋于平稳,而情绪波动强烈、力度变化幅度大的乐曲,身体也应有幅度较大动作的配合,以寻求视觉和听觉的完美性。

有的学生弹琴,遇到高音时人就挪到右边,遇到低音又跟着挪到左边,不会坐在琴凳的中间进行调节,身体的协调能力较差,这是应该加强训练的。

(1) 基本手形

钢琴演奏中,因作品的风格不同,为了求得特殊的音响效果与丰富的音色,常常采用多种变化的手形,以适应不同的触键法,但对于初学者来讲,首先应该掌握的是基本手形。

钢琴弹奏的基本手形,其实就是我们平常走路时,来回自然摆动的手的自然状态,把这种自然弯曲的手的形状保持住,提起来放在钢琴上,稍加调整便是最佳的基本手形。我们要求正确的手形的最终目的,是为了让手处于积极的松弛状态,而不是被动的松弛状态,更不是消极的紧张状态。因此切勿把手硬摆成某个固定的形状,应该让手指各关节呈自然弯曲的状态。手腕应松弛而富于弹性,与小臂呈水平状,不要凸出或凹下去。手掌放正,掌心含空,不要向外倾斜。

3. 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,使拇指与键面构成十度左右的锐

角。这样的触键位置形成的基本手形为：手掌自然含空，二、三、四、五指各指关节自然弯曲，第一指骨垂直于键面并靠近黑键。拇指触键点放置于白键的末端，触键面平放在键盘上（c d e f g 的键盘位置）。这样的手形便于手腕与小臂形成一条直线并与键盘基本持平，整个手的形状处于非常自然的基本弹奏状态。这便是学习钢琴的人所寻求的基本手形和基本触键点。如果试图改变拇指和其他手指的触键点，则势必会影响到手形的变化。拇指触键点对整个手腕的姿势更是起着决定性的作用，拇指触键点若离开键盘用指尖触键时，手腕容易高于手掌，使手的具体位置和手形不易控制；拇指指尖若向上翘起离键，手腕则会过于压低。反之，手腕对手指触键位置也起着相同的影响作用。

为了训练学生掌握正确的基本手形，教师在教学中往往容易把矛盾的焦点集中在笼统地强调手指各关节的自然弯曲上，而很少细致地分析手指触键点对手腕及手形所起的作用，特别是拇指触键点与手腕和手形相互制约的关系。

许多初学者为了舒服、方便，不易控制手形。手腕抬高时，还容易借助掌、腕、臂的重量使手指在键上捣来捣去弹出的音生硬，没有弹性。手指的力量没有得到充分的训练，最终手形也难以固定。

因此，在对初学者进行基本手形训练的过程中，必须特别注意阐明手指触键点的具体位置及如何处理手指触键点与手腕之间的关系。这实际上是掌握正确的基本手形的关键所在，也是为掌握丰富多样的触键方法打下良好的基础。

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、臂和合力通过一、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。

从上述中可以看出，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。

二、基本功的训练

1.手指的训练

有的初学者弹琴时有塌指现象，弹出的音力量不集中；有的学生则手腕上下抖动，弹出的每个音都是靠手腕的力量压出来的，所弹的音既不清晰，又不流畅，速度也很难上得去；还有的小指触键时，用指尖外侧触键，出现向外躺倒的现象。

塌指的原因主要是手指缺乏支撑能力，应加强手指独立力量的训练，在指尖可以保持正确触键的情况下加大训练力度。

手腕抖动的原因，主要是对触键的概念不清楚，训练时要特别地强调手指下键用力的部位是指根关节，消掉手腕力量，加强指根力量。

小指躺倒的原因，则是手掌的力向小指的方向倾斜所造成的。小指没有足够的力量支撑住手掌，应加强小指力量的训练。小指的力量逐渐增大，再加上注意手掌动作的平衡，这个问题就会逐渐解决了。

如何使十个手指能在钢琴的键盘上弹奏出结实、有力、清晰、均匀而流畅动听的音，这就需要加强手指的力量和独立性的训练，使之具备主动性、灵活性和独立的活动能力。

按照人体结构及弹琴的需要，通常将主要用力关节和部位分为七个部分：

第一指关节（指尖关节）；第二指关节；第三指关节（指根关节，也称掌关节）；腕关节（手掌）；肘关节（小臂）；肩关节（大臂）；腰（背部）。

这七个关节部位各有其特殊性，又有共同点。为了增强它们的可控性、力度和弹性，使它们相互配合默契，应采用抬指练习与顿音练习两种方法，进行单音训练作为基础训练部分。在这个基础上加进双音、八度、大和弦等各种形式的训练，这样就可以达到增强各关节的可控性、力度和弹性，使它们能够相互默契配合。

钢琴训练最初的主要问题，是固定手形、打开指根关节。对于儿童来讲，不存在打开指根关节的问题。因为儿童的手指各关节比较柔软灵活，但缺乏力量，控制能力较差。儿童进行抬指练习，主要是为了增加手指的控制能力、手指的独立能力与支撑能力。而成年人手指各关节较硬，由于没有受过专门训练，指根关节不灵活，手指的活动范围也就不大，对手指的控制能力相对也比较弱。因此，对于各种年龄层次的初学者，进行抬指练习的训练是非常必要的，也是必需的。

（1）抬指练习

抬指练习的动作过程分三个步骤进行：即抬指、下键、放松。

a 抬指：用指根关节的力量把手指慢慢向上抬起，抬起时保持第一、二指关节自然弯曲的状态，其余四个手指松弛地浮在键盘上，当手指抬至不能再高时，指根关节需继续用力，目的在于尽可能地打开指根关节。然后在最高位置处停留片刻，把继续向上抬的力量放掉，使手指处于松弛状态，为第二步的下键作好准备。

b 下键：独立地运用指根的力量（而不是腕和小臂的力量），将手指迅速向下敲去。在下键的过程中，其余四个手指仍呈自然弯曲状态在键面上。下键的手指要有弹性，速度要快、力量要大、下键要稳。

c 放松：下键之后，应首先检查手形正确与否，恢复自然的基本手形，然后在大脑的控制下，从肩到腕，再到手掌依次放松。但指尖应继续保持紧张的点，造成指尖与肩部有种挂住的感觉，手臂保持通顺、松弛的状态。抬指和下键两个动作均由一个手指独立完成，放松则是大脑控制之下的整个手臂的依次放松。

进行抬指练习的主要目的，是为了打开指根关节，增加手指的力度与弹性，进一步加强手指的控制力及独立活动的的能力。所以，在练习中应该着重强调抬、下、松三个下键步骤，用意志去控制手指的动作，并时刻检查是否符合每步骤的要求。

训练可以先在五指练习的位置上进行。左手放在小字组“c、d、e、f、g”键盘位置上；右手放在小字二组“c²、d²、e²、f²、g²”的键盘位置上。将双手放在白键位置上，是为了便于调整手形，学琴的开始就注意到固定手形，能使初学者尽快掌握基本手形。

抬指练习通常有三种方法：除上所述的慢抬指、快下键、依次放松外，还有快抬指、稍停（在抬至最高位置时）、快下键、放松；及快抬指（不停留）、快下键、放松。三种方法在第二、第三步骤，即下键、放松上都是一样的，区别在于第一步骤的抬指上。这三种抬指各有其特点：慢抬指练习侧重于打开指根关节，增强对手指独立的控制能力；快抬指（稍停），既训练指根关节反应敏捷，又训练手指在高抬状态下的控制力；快抬指（不停留）则侧重于训练手指的敏捷。此三种抬指练习的目的，主要是为了使手指在低下键时能够达到运行自如的状态。

（2）顿音练习

顿音练习，就是用手臂某一部分的力，通过手指敲击琴键，以训练手形的固定、手指的力度及力量的通顺。

顿音练习可分作长、短顿音两种。顿音的概念在音乐理论上本来就是短时值的，所谓长顿音是从技法的概念上来讲的。比如采用顿音的触键方法，敲击琴键后并不马上将手离开琴键，而是在键底停留一段时间，然后再离开琴键，这样时值延长后就成了“长顿音”了。

小臂长顿音练习应该是初学者最先掌握的基本功练习，分抬、下、松三个下键步骤。开始时，先在原位手形五指练习的键盘位置上练。等手形固定后可以用各种音阶形式进行训练，也可以单独训练某一个手指。长顿音的时值长，在训练手臂、手指力量的同时，应侧重于训练调整手形。

a 抬臂：手腕不要动，与小臂保持在一条线上（手形固定之后可以加进手腕的调整动作以肘关节为轴，运用小臂的力量将手慢慢向上抬至适当的高度，肘关节与小臂的动作相配合，稍向前送一点，使手形做上下垂直的线型运动，不要向里（钢琴方向）或向外（身体方向）伸。

b 下键：小臂用力，指尖利索，下键要果断，注意要有弹性。

c 放松：下键后手指按住键，不要抬起，然后调整手形，检查手指的触键点是否正确。用大脑控制手臂各关节，从肩、大臂、小臂至腕依次放松。在强调手臂各关节通顺松弛的同时，还应强调指尖触键部位的肉垫为紧张点。松弛的线与紧张的点这一对矛盾应在这里得到充分的协调与统一。

短顿音与长顿音的区别，在于时值的长短。短顿音的时值非常短促有力，主要侧重于训练指尖的坚固程度。在短顿音练习中，要注意下键一瞬间的触键感觉，尽量弹得果断、利索、有力、有弹性。

顿音还有指顿音、腕顿音与大臂顿音。它们的区别在于用力部位的改变。

（3）拇指在换指中的作用

由拇指参与的换指，常见的有三种形式：穿指、跨指与轮指。

穿指，是依靠拇指起主动作用的。在换指之前，首先心理上要有所准备，动作要提前，在换指前一个下键的同时，拇指就贴近键面从手掌的下方穿过。主要是用手指的力量，其他部位要与之配合，但不要用力。当拇指触键的同时，其他手指要迅速恢复呈自然状态的基本手形。应注意换指与下键动作的同步性。

跨指，拇指起配合转动的作用。在拇指触键的同时，手掌用力以拇指为轴，使换指的手指迅速贴着键面从拇指上方跨过，二、三、四、五指保持自然弯曲的状态贴近键面。当跨指的手指触键的同时，拇指自然地恢复原位。应注意换指与下键动作的同步性。

轮指时，拇指起承前启后的作用。在此，主要应注意两点：一是力度要保持均匀；二是触键点要固定。另外还应特别注意音的颗粒性（即点状结构）及点状的触键感觉。

（4）弱指的训练

整个手从力度与可控性来讲，四、五指（即无名指和小指）属于弱指。训练四、五指除了选用肖邦练习曲 Op.10 No.12 那类作品进行练习之外，还有其他几种比较容易做到的练习方法，如在琴键上加大这两指的活动量及利用徒手操配合训练，在黑键和白键上多次反复地进行大力度的顿音练习，这样会逐渐增加力量和自控力。徒手操一般有主动和被动两种形式。主动的是由四、五指独立自主地进行前、后、左、右、伸、缩等运动；被动的则是由另一只手帮助完成这些运动。但不管采用哪种方法进行训练，都应注意避免超负荷训练，以免造成手指的过度疲劳。

（5）连奏

由于构造特点的限制，钢琴弹奏出的音不能象弦乐那样连贯。人们往往用改变触键的方法，用感觉去控制音与音之间的连贯。常用的方法有两种：

a、将手的心从一个手指转移到另一个手指，运用这种力量的转移使音与音之间连贯起来。

b、用腕关节调整手指的力量，将力从一个音转到另一个音上，造成连贯的效果，并使旋律具有力度上的曲

线。腕、肘、肩关节要灵活、柔和地摆动，必要时要对手掌施加一些压力，以增加音的力度。

连奏即连贯地、不间断地奏出旋律的每一个音。连奏的特点是发声的不间断性。为了实现连奏，就必须在力度的转移上圆滑一些，尽量缩小手指与键盘的距离，指尖贴近键盘，随着音的需要向左或向右侧滑行，利用滑行的动作，在前面弹的手指还未完全离开琴键时，就接触下一个琴键。

(6) 手指伸张训练

手指的伸张既可以在弹奏中得到锻炼，比如在车尔尼练习曲中的伸张练习。双音的手指伸张练习，如肖邦练习曲 Op.10 No.3 中的片断等等。同时也可以通过徒手伸张练习拉开手指间肌肉以达到锻炼的目的，还可以在键盘上静止地伸展手指进行锻炼。

徒手伸张练习

强制性的伸张（即在另一只手的帮助下进行伸张训练）。

一只手的四个手指并拢伸直，用手掌将另一只手相邻的两个手指分开，并逐渐向里推进，以达到伸张的目的。

用一只手的拇指与中指（或食指、无名指）的指尖顶住另一手手的任何两个手指的指尖进行伸张练习（1~2；1~3；1~4；1~5；2~3；2~4；2~5；3~4；3~5；4~5）。

自由伸张（所谓自由伸张，就是不用另一只手帮助、由一只手独立完成的伸张动作）

剪刀式伸张：将食指与中指并拢，无名指与小指并拢，分别向两侧伸张。可先用慢速训练对手指的控制，后用快速训练其灵活性。

小指的伸张：将食指、中指、无名指并拢，运用小指的力量向外侧作伸张的动作。用快、慢两种速度练习。

食指的伸张：将中指、无名指、小指并拢，单独运用食指的力量向外侧作伸张练习。

叉式伸张：将中指与无名指并拢，食指和小指分别向两侧作伸张练习（慢速练时要用力向外开，快速练时要训练手指的敏捷）。

混合式伸张：将剪刀式伸张与叉式伸张混合练习。

键盘上的伸张练习

相邻手指的伸张：先用一个手指将键按到底，另一个手指再尽可能地伸向能够按住的键。两个手指按住键后，应稍停一会儿，然后再用手掌的力量逐渐向里推（注意适可而止，不要过分用力），接下来用大脑控制手臂依次向下松弛，尽量使自己感到只有两个指挂在键上，只感到两指间的肌肉稍有疼痛。最后要控制大脑的意识，逐渐忘掉手的存在，也可以转移大脑的兴奋点，去想些不相干的事，让两个伸张开的手指在键上单独挂一会儿，最后小心翼翼地将手从键上撤下来，垂下去让血液流通。以缓解手指侧间肌肉的疲劳。

不相邻手指的伸张：用上述同样的方法进行练习。

以往许多人不同意在键上作静止的伸张练习，主要是害怕直接拉开手指容易损伤手指的侧间肉。但是，训练时只要注意严格控制手指间伸张的极限与适当的时间，注意依靠意志的力量去控制整个手臂的松弛，进行有目的的、有条件限制的强制性训练，键盘上的伸张练习，便不失为一种较好的训练手指伸张的方法。

有许多学生对力度、速度掌握不好，速度一快声音的力度不均匀，有的强、有的弱，轻重不一；或者有时快、有时慢，速度不均匀。出现这些问题的原因是由于手指缺乏独立控制能力。要解决它，就要踏踏实实地做好以上各种训练，先从慢速着手训练，逐渐加快速度。注意用耳朵去“检查”音的力度是否均匀，速度是否均匀，按着先慢后快的步骤听，毛病在哪儿就反复练哪儿，直到音的力度与速度达到均匀为止。

2.手腕的训练

(1) 腕的功能

在钢琴演奏中，手腕是大臂向指尖输送力量的必经之路，因此起着非常重要的作用。它的动作正确与否，直接影响着钢琴音色的效果。完全松弛的手腕会变得软弱无力，容易造成过多的不必要的手腕动作，这些动作阻碍了大臂的力量，使之无法通畅的送到指尖，弹奏出来的音色苍白无力；而手腕过分地僵硬，会使力量毫无遮拦直直地通过手指敲打到琴键上，弹奏出来的音色粗糙、尖锐刺耳。因此手腕应该是柔韧而富有弹性的，而不是软弱无力或僵硬紧张的。它既能支撑住强力度度的弹奏，又能对力的传送起到缓冲的作用。

手腕的横向推进运动主要用于音阶、琶音、刮奏及远距离的跳跃音程中。在弹奏音阶、琶音的时候，单靠手

指的运动是不够的，必须加上手腕、手臂的配合动作。这里手腕的横向运动是通过穿指与跨指来体现的，由于手腕向左或向右推进，带动了手掌的移位，完成了换指的动作。在弹奏时注意手腕向左向右的转动动作要柔和、及时，并注意保持手形的平稳。刮奏时，手腕起主导作用，注意用指甲盖的部位触键，触键的手指要富有弹性，手腕要积极地向左或向右导引。远距离音程的跳跃，要用手腕配合手臂的力量，将一个音抛向另一个音。注意用一点儿爆发力，将音从一个滑落到另一个。两个音之间手的运行路线应为弧线，这是由于手滑行下落而造成的。

手腕的纵向运动，指手腕的上下运动，目的是传送，加强手指的力量。主要用来弹奏连续进行快速、轻巧的和弦、双音与八度音程。特别在弹奏和弦时，更需要手腕帮助手臂把力量迅速地传送到指尖，并把反馈回来的多余的力释放掉，在手臂、手掌和手指之间起桥梁与弹簧消震的作用。

手腕作为力量传送的纽带有多种方式，主要为快速传送及压迫式的缓慢传送。

快速传送：运用腕关节的弹性，把手臂的力量及全身的力量在一瞬间传送到指尖（到键底），以获得富有弹性的具有威慑力般的音响效果。例如贝多芬钢琴奏鸣曲《悲怆》引子中第一个和弦的强触键，就是运用手腕配合手臂的颤动动作而弹奏的。再如在弹奏肖邦的《军队波罗乃兹》中左手连续进行的八度时，一、五两指指根关节要支撑着呈拱型般的手掌而构成坚固的手形，用指尖扣住键，小臂颤动，腕部保持良好的弹簧状态，随着小臂调整手在键上的位置。

缓慢压迫式的传送：手腕保持平衡、柔和的状态，均匀地把手臂的力量送到指尖，以避免强力度带来的音头，并将和弦很柔和地按压出来，给人以安静、肃穆的音乐感受，还应注意将处于旋律位置的音透出来。

被称为“落滚”式的触键方法，主要是由手臂的上下运动、协调的带动手腕而产生的。它的记号是记在两个音符上的小连线。第一步：第一个音弹出之前，手腕被手臂先带动起来；第二步：指尖向着键盘落下去，当声音发出后，手应立即放松，保持住正确手形，等到音符的时值弹完后，第二个音再弹下，这时手腕不要乱动，当弹完第二个音后手臂带动手腕再提起来，使手指柔和地离开键盘。这种用手臂带动手腕上下的运动，可使僵硬的手腕得到放松，使手臂和手腕协调自如。在带有较长连线的乐句中也可运用这种“落滚”式的动作，把“落”的动作放在连线中的第一个音上，直到连奏最后一个音结束时，手臂再带动手腕柔和地提起并带起手指，这样在乐句与乐句之间也起到了分句换气的效果，动作既自然又优美。

手腕圆圈式转动，是综合手腕的横向与纵向运动的特点而成的，它给人一种缠绵不断的音响效果，常用于四个音一组或六个音一组的音型中。这种音型常出现在乐曲中的某个段落中，或用来作为音乐的背景式音响效果。

如车尔尼钢琴快速练习曲作品 299 第六条中的右手部分，它用的就是四个音一拍的音型，根据音的高低和手的位置，做手腕的圆圈动作。这个动作基本上是综合了手腕的纵向与横向的动作来完成的。因为拇指是重音位置并处在低音位置，因此手腕往左移动；第二个音至第四个音，指法是四、三、二，所以手腕应立即向右移动，从右往左，作一个弧形的波动，使手指到达第二组，继续做相同的动作，如此循环往复。如果手指独立性特别强的话，也可以不采用手腕的配合动作。

再如陈长风的《下雪了》左手伴奏部分，用的是六个音一组的节奏音型，因为这些音都是由很有规律的十六分音符组成，每六个音的第一个音是低音，处于节奏重音位置，当弹第一个音时手腕要往左转动，把力量放下去；后五个音由左转向右，最后又回到左边。手腕通过来回波动，把六个音轻轻地连贯成一组颇具动感的节奏，这样就把一种安静柔和而又连绵不断的音乐背景给描绘出来了。

（2）手腕的训练

为了能使手腕收放自如、灵活多变，在乐曲的演奏中能起到理想的作用，提供如下几种练习方法：

左右运动

各种音阶、琶音练习，注意大指换指时用手腕的适当动作进行调整。

按住大指，均匀地将其他四个手指中的任何一个弹奏大指左、右两边的从二度到五度的音；将大指作为轴心配合其他手指，在大指的左右两边弹奏二度到五度的音；用大指上行或下行，在二指、三指、四指之后转弯，配合适当的手腕动作；用大指与四指或五指，在大于五度的音程后转弯，跨度应在四度以上。

上下运动

按住五个手指，手掌撑牢，手腕作上下运动动作；训练任何两个音的断连、落滚，练习手指的提起与放下，并将手腕的动作与手指的动作恰当配合；用连续重复的三和弦，三度、六度、八度等，训练手腕快速连续上下运动及其弹性与速度。

圆圈运动

用五个手指按住五个琴键，锻炼手腕缓慢自如地由内向外或由外向内旋转的力量。注意动作要均匀，柔顺；用五个手指按住五个琴键，以一定的节奏快速施加压力，快速放掉力量，再配合恰当自如的手腕划圆的动作。

弹奏远距离音程，用五指与大指，五指与二指，五指与三指，五指与四指，二指与四指，随着音程的扩大手腕逐渐加大弧线的幅度。用手腕的动作将远距离的音在心理上联接起来。

3. 手臂的训练

因为肩膀、手臂、手腕和手指都相互连为一体，所以在弹奏时，手指、手腕都要与肩膀和手臂协调一致。没有肩膀和手臂的协调，手指和手腕是无法单独弹奏的。

许多人都误以为只有在弹奏宏大响亮的和弦时才会运用大臂，其实，不只是音量大而强的音要使用大臂，就是在那些最轻弱的地方，在句与句的衔接处，在音与音的连贯上都离不开大臂的协同动作。在演奏中，是以肩为轴，大臂的力量是通过手腕送达手指的，手指的动作不论多么细致、敏感、不易觉察，它都是受控于大臂的，大臂应该做出更加细致、敏感和不易觉察的感应，再以这种感应来控制手腕和手指的相应动作。

音与音之间的连接，也绝不是只靠手指与手腕协同动作的弹奏，它应是发自大臂的连接，这种连贯是由大臂发力与控制的。因为钢琴无法使一个音真正延续、保持或增强，钢琴演奏中最困难的是使音与音之间的真正的连贯，这也是最重要的任务。如果领悟不到大臂在此起到的作用，是很难达到连贯目的的。

弹奏弱音时，大臂应是以连绵不断、均匀的缓慢内力操纵着整条手臂，使大臂手腕和手指，自然协调地在一起运动，以整个手臂操纵的各种大小弧线，穿行在整个键盘之间。

当弹奏强力度八度和弦时，大臂应缓慢而沉重的发力，在完全松弛的状态下直接往下推，手掌及手指应顺着手臂的力量往下呈弧状触键，不要太直。

当弹奏远距离跳动的单音或和弦时，大臂应起到控制的作用，内力应延绵不断，不要因为音的跳跃断成两截，要做到音断而意连。总像有条无形的“线”将它们连在一起，这条“线”应该是指大臂的内力和人的意识作用。

大臂的作用应贯穿于演奏之中，不但把它当作一个强大的发力源，而更重要的是要充分发挥它的调节作用。特别是那些极轻柔极连贯的地方，大臂的调节显得更为重要，它能控制手指触键，动作放小、放轻、连绵不断，使音色变得轻柔而连贯。除比较引人注目的、直接的、贯通的用力方式之外，大臂还有很多细致微小的，水平或弧形的运动。往往就是这些水平的或弧形的运动，使乐曲达到更高的连贯程度。

大臂的力量可以直接控制音量和音色的变化，它不仅仅在于运动的方向，还在于发力的速度。当大臂的发力速度较快、时间较短、爆发力非常大时，声音就明亮或尖锐；当发力速度较慢，时间较长，采用某种“推力”或“压力”时，由于有内力在运行，声音则深沉或柔美。因此在演奏中应当按照乐曲中所需要的音量、音色来决定大臂的运动方向、发力速度和运动方式。

三、踏板的使用方法

钢琴踏板的使用是演奏中必不可少的一项内容。踏板使用得恰到好处，会给乐曲增添光彩，踏板使用得不适当，会造成音响混浊不清，破坏乐曲的演奏效果。如果不会使用踏板，往往使音乐显得干巴巴的，没有鲜活的、感人的力量。俄罗斯伟大的钢琴家鲁宾斯坦很形象地把踏板称为“钢琴的灵魂”。踏板使用的恰当与否，会直接影响到弹奏的声音、色彩和风格。

初学者，甚至学了好多年钢琴的学生有可能还不了解钢琴踏板的作用。在此，我们先介绍一下钢琴踏板的基本功能及使用方法。

1. 踏板的功能

一般家庭使用的钢琴，都有三个踏板。

延音踏板。右踏板是延长音的踏板，一踩下去，钢琴琴弦上的止音器全部打开，所有被弹到的音都会延长，即使在手指离开键盘的情况下声音也会继续延长。当脚一抬起，止音器又重新压住琴弦，发音随即终止。

弱音踏板与选择踏板。普通钢琴中间的踏板，一踩下去，会将击弦机上方一条毡子拉下来，挡在榔头与琴弦之间，使榔头只通过毡子打到琴弦上，而不能直接打在琴弦上。因此弹出来的声音小得多，很大程度上减小了音量，演奏时用得较少。而真正现代三角钢琴上的中间踏板是选择踏板，它的作用是在需要独立保留的持续音时而采用的。其用法是在持续长音下键后，踏下选择踏板，随后手指再离开琴键，所弹的单音或和弦就会在选择踏板的帮助下，抬起止音器使声音持续下去。这种踏板，只有在乐曲中遇到长时值的持续音和持续和弦时，才有使用的机会；一般情况下，这种踏板很少用。普通型立式钢琴没有这种踏板装置。

减音踏板。左踏板是减音踏板，当踩下去时，钢琴的榔头整体向前推进一些，榔头与琴弦的距离比正常情况近，通过缩短榔头与琴弦的距离而减轻榔头对琴弦击打的力度，以达到减小音量的效果。弹奏用的三角钢琴则有所不同，当踩下左踏板时，整个键盘向旁边移动，使同时击打三根琴弦的榔头只能击打一根琴弦，通过减少发声琴弦的数目来达到减小音量的目的，但是榔头与琴弦的距离不发生变化。

这两种减少音量的方式，在不同程度上改变了触键的手感与音的色彩，丰富了钢琴的音色。乐谱上常出现的“一根弦”与“三根弦”的标记是根据三角钢琴而来的，告诉人们在弹奏时踩下或放开左踏板。

最常用的是右踏板，由于它有延音的作用，对手也起到一种“解放”作用。当踩下右踏板时，手不必一直保留在键盘上，音和音就能连接在一起。在远距离的音程连奏旋律中，就可以借助踏板的帮助，使旋律更加连贯。

当踩下右踏板时，由于所有的止音器都被打开，弹响一个音，其他的音也会与之发生共振。

从音响学角度来说，一个音是由一个泛音系列组成的。人耳听到的只是其中最响的那个音。当踩下踏板时，这些泛音系列中的音就会与其他相关的音产生相应的共振与共鸣，丰富了所弹音的色彩。

所以，使用延音踏板的目的，就是为获得更加丰富、更加圆润的音。

踏板对于和弦的作用远远超过单音。特别是对于和弦的远距离低音长时值的保留，有着很好的效果。使用踏板，就可以在保留低音的同时，再弹出和弦的其他音，将各种音程关系，更多数目的音，立体的叠置起来，形成非常丰富多彩的和声音响结构。

踏板可使不同和弦完全的连接在一起。它能使音乐充满活力、富有生气、更加激动人心。

2. 踏板的使用

右踏板的用法大致有两种：

节奏重音踏板，起加强节奏感的作用。这种节奏重音踏板的用法比较简单，哪一个音需要加强，右脚就在哪个音弹下的同时踩下去。比如一首三拍子的圆舞曲，需加强第一拍，那么在第一拍左手弹低音的同时右脚往下踩，

根据需要踩一拍或两拍再放开。在弹奏一首很有精神的乐曲时，若某小节的第一拍有一个长音，又是强音，需要明亮光彩的效果，那么，就应该在这个音弹下的同时右脚踩下去。踏板什么时候放开，则要根据该音的长短以及后面的和声的变化需要而论，一般不可太长。这种手脚同步的做法，比较容易掌握。注意右脚踏下踏板时，脚应贴近踏板，不要用力蹬，以免发出很大的噪音。同时注意右脚放开踏板的时间一定要根据音乐的需要，当后面不需要加强的音或不同和弦音一出来，右脚一定要让踏板抬起来，但起来时也是有控制的起来，不要猛放，以免弄出噪音。这种强音踏板，只要明确所要加强的音已被加强。这一个踏板的功能就算完成了。

连音踏板，也称为切分踏板。这种踏板的目的是为了让右踏板帮助手指把音连接起来，所以称为连音踏板。在使用时，右脚的去，是在手指把音弹出来之后。踏板总是在拍子的后面踩下，如同切分音一样，所以又称为切分音踏板和音后踏板。这种切分音的踏板用法由于手脚不能同步，需要很好地协调配合，因此必须有一个练习和熟练的过程。我们在弹一小节四拍，每小节一个长达四拍的和弦，我们要靠右踏板的配合帮助，把它们完全在音响上连接起来，那么，它的做法是：

先把第一个和弦按节奏弹下去，当声音出来时是第一拍，右踏板在第二拍时踩下去，止音器全部打开。第三、四拍，手、脚都保持着，尤其是每四拍最后，手准备换和弦时，右脚不要起来。到第二小节第一拍弹下第二个和弦时，右脚抬起放开右踏板。关键是在此时第二小节的第一拍上，与手弹下和弦的“同时”，右脚要放开右踏板，早也不行，晚也不行，为什么呢？因为此时手换了和弦，右踏板完成了把前一个和弦的音响延续到第二个和弦的任务，如第二个和弦尚未弹下，右踏板就已起来，音响就断了，没有连过来。假如第二个和弦已经弹出来了，而右踏板没有及时起来，两个和弦的声音就混在一起了。所以说右踏板要放得恰到好处，并且在第二个和弦下键发声后，再踩下右踏板。在第二小节的第一拍上，手弹和弦的同时，右踏板及时起来，耳朵要听清楚，一是第一个和弦确实已和第二个和弦的声音连了起来；二是第二个发出声音后，第一个和弦的声音就消失了；三是第二个和弦发出声音时右踏板应再次踏下去，帮助第二个和弦继续延长之后，第三、第四小节采用同样的方式来处理手和踏板的配合关系。

通过以上的例子，我们可以明白，在连音踏板中，手脚的动作千万不能同上、同下，而应当手先弹，脚随后踩下；而在连线中间的音，每个音弹下去的同时，总是脚起来的时候，当耳朵听到这个音的声音是纯净的，脚方可踩下去，把这个纯净的音连续下去。

在练连音踏板时应特别注意手脚的密切配合，用耳朵注意听，检验声音是否纯净，连接的是否合适，右脚贴在右踏板上，感觉脚与踏板连成一体，踏板的上下，完全在脚的控制下。切忌似换非换和踏板失控的噪音。

当懂得了连音踏板的使用后，在一些需要用连音踏板的乐曲中就可以使用了。使用踏板时，注意换和弦、换踏板，恰当的、正确地使用踏板。

欧洲巴洛克时代的乐曲，大都是复调音乐，由于旋律层次需要清晰的线条，所以在复调音乐中一般要少用，或慎用踏板。若使用不当，容易把旋律的线条弄得浑浊不清，没有十分的把握最好不用踏板。

古典作品踏板也用的较少，要用得精炼，必要时才使用。

浪漫派、印象派的作品，许多音响效果是必须用踏板加强和连接的，离开了踏板，就无法把音乐的气氛和情感烘托出来。因此，踏板技术是音乐表现中必不可少的，它不愧为“钢琴的灵魂”的光荣称号。希望我们在钢琴学习中一定要重视这一技巧。

除此之外，延音踏板在具体使用中还需根据音响效果的需要，控制踏板的深浅尺度。

四、复调音乐作品

1. 复调音乐的特点

由两个或两个以上各具相对独立意义的旋律声部，在运动中同时结合在一起而构成丰富多彩的织体形式，这种各具相对独立意义的多声部音乐，即称为复调音乐。主调音乐的特点是以一个旋律声部为主要曲调，其他部分则通常作为和声因素处于服从、陪衬、协作的地位。在音乐作品中，复调音乐和主调音乐经常结合起来运用。

复调音乐的织体形式分为两种类型：对比复调与模仿复调。

同时结合的各个声部，凡具有独立的、相互对比的旋律进行与节奏型的复调音乐，即称为对比复调。主旋律在一个声部出现后，紧接着又以不同的精确程度在另一个声部重现，并且各声部依次延迟一定的时间出现，这种复调音乐即称为模仿复调。

2. 复调音乐的弹奏方法

复调音乐属于多声部的多旋律层音乐，从思维方式上来讲它是多线条纵向思维方式，它有别于单旋律的单线条思维方式，也有别于以一个旋律为主的多声部主调音乐。由于复调音乐思维的纵向化特点，要求弹奏者在纵向思维与多声部音乐的弹奏技巧方面具备高度驾控能力。

目前，国际上通常使用的较为系统的复调音乐教材，是德国著名的作曲家、复调音乐大师约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685～1750年）的复调音乐作品，按技巧难易程度排列分别是：《初级钢琴曲集》、《小前奏曲与赋格曲》、《创意曲集》、《法国组曲》、《英国组曲》、《平均律钢琴曲集（上册）》、《平均律钢琴曲集（下册）》。

要想清晰地弹奏好复调音乐作品，就必须训练双手配合默契与手指的高度独立性，细心地处理好复合旋律线条各自的独立性，注意倾听由双手配合所弹奏出的音响效果。在练习的时候，可以先进行分手、分声部的多次重复性的细致练习。只有进行分手、分声部的练习，才能集中注意力把每一个声部旋律的表情、力度、分句以及音色变化等微妙之处都细心地体会和表现出来，才能为声部的结合打下良好的基础。当双手都达到一定的熟练程度以后，再慢速进行双手配合弹奏的练习。练习时，注意力一定要高度集中，提高多层次思维能力，做到既突出主旋律又照顾好其他声部的进行，既有立体感，又有很好的旋律线条。在此基础上，进一步体会音乐的思想内容、音乐的风格与韵味，把音乐的表现升华到更高的一个境界。为了使大家更加具体地了解复调音乐的弹奏方法，我们特选一首巴赫的三部创意曲进行分析，以供参考。

巴赫的《三部创意曲》No. 14

巴赫（1685～1750年），德国著名的作曲家、管风琴家。巴赫毕生刻苦钻研，音乐创作异常丰富，对西方音乐的发展产生了深远的影响。在艺术上，巴赫融合了自16世纪以来欧洲各流派的音乐艺术成就，特别在复调音乐上他是个集大成的人物。他的音乐深深植根于德国民族音乐之中，这也是当时德国先进市民的民族意识的反映。与当时普遍醉心于形式精巧、内容简单，竞相模仿法国、意大利音乐的风气相反，巴赫在新教圣咏这个德国民歌宝库中汲取着营养，使圣咏重新成为表现人民思想感情的音乐形式。巴赫家庭几代相传的德国民间音乐对巴赫本人的熏陶，也无时无刻不在起着作用，使其音乐创作具有鲜明的民族风格。此外，巴赫的音乐作品都含有哲学伦理的意义，有着严谨的形式和很强的逻辑性，这是理性主义启蒙思想的一种体现，这种音乐的概括性，有时很难被人们所理解。

《创意曲》是巴赫的钢琴曲集，作于1723年，是一部重要的键盘乐器复调乐曲。该乐曲分为二组，每组15

曲。第一组为“二部创意曲”，第二组为“三部创意曲”。一般说来，在演奏技巧上“三部创意曲”较“二部创意曲”要难，但在风格上却没有什么区别。

“创意”有“创造乐意”的意义，这一标题是巴赫从某个不出名的作曲家那里借来的。当时为了给自己的儿子们寻找钢琴教材，巴赫曾转抄过那位作曲家的作品。巴赫认为，学习弹奏钢琴的目的并不仅仅是学会弹琴，而且也是一种学习作曲的入门途径，故选用此名。他还特意在曲集上注明：“对于钢琴爱好者，特别是那些急于学会弹琴的人来说，这是一本纯正的入门手册。它指出了一种条理清楚的教学方法，不仅可把二声部弹得熟练均匀，而且还能进一步把三声部弹得正确完好；与此同时，不仅学到了良好的创意，而且还可进一步学会如何去把乐意设计出来；但首先是要学会如歌的奏法，从而进一步引起对作曲的强烈的兴趣。”因此，巴赫的《创意曲》不仅是教你如何弹，而且还教你如何写作复对位与三重对位，哲理性很强，是一本很好的教材。巴赫的《创意曲》是用复调音乐写作技法创作的乐曲，弹奏者可以学到对位法的演奏技巧。因为两手都要演奏旋律，各个手指都必须独立，所以对各个手指的训练会带来较好的效果。“创意曲”是对一个短小精悍的音乐主题，运用各种作曲技法，从不同侧面提示主题，并运用主导动机展开乐思，创造乐意的乐曲。因此，正确地理解主题是十分重要的。在巴赫的原谱中，除音符外没有任何记号，所以在演奏时必须先决定速度、句法、连音、跳音、装饰音的弹法等问题，然后根据乐曲的构思，采用不同的触键方法弹奏出来。过快或过慢的速度都是不妥当的，要保持正确的速度。巴赫当年曾经以“要像唱歌那样来弹”提示他的学生。这一句名言，仍然是我们在练习时应该始终坚持的格言。因此，圆滑奏法是至关重要的，要弹得像歌唱一样，声音似乎从琴键里唱出来，而不是敲击出来的。

在弹奏巴赫《三部创意曲》第14首时，主要是学习三声部复调音乐的弹奏方法与技巧。三声部的触键，如同三件乐器的同时演奏，有三种不同的音色，三个声部的旋律线条交织出现。每个音都应清晰，尤其是带连线的延长音要充分保持足够的时值。由于钢琴构造的原理，音发出后很快就会衰减，在复调音乐的演奏上容易被忽略。常常为了在保持延长音与弹奏另一声部出现音符的同时，可能会下意识地弹奏延长音的手指抬了起来，这样就会造成延长音声部的中断。所以，在弹奏有延长音的持续音时，特别要注意将音保持足够的时值。当然，在没有延长的持续音的地方，手指一定要干净利落，独立地下键。

乐曲开始处标有“moderato”，表示速度要有所控制，不要太快或太慢、建议采用每分钟54拍的速度。此曲主题柔和，富于歌唱性。在弹奏主题时，应运用掌、腕、臂的合力缓缓地将力量送到指尖。注意力量的流动性，掌、腕、臂如同一条贯串流动着力的航线。力量不要在某一点停留，力量的终端由指尖均匀地送到键底。此外，还应尽量保持三个声部的音量均衡、饱满。每当主题出现时，可稍稍多加一点力，将主题突出一些。第四小节低声部和第七小节的中声部都有“marc”的标记，这表明此处主题应清晰、突出一点。

全曲共分为两段。第一段1~12小节，由主题呈示、展开、终止及补充终止构成。第二段为12~24小节，由主题的密接和应、再现及结束部分构成。

三声部复调的中声部，一般是分别由两手相配合而共同承担的，主要是根据旋律运行的方向及指法安排的可行性而确定由哪只手来弹奏中声部。由于中声部分别写在上、下两谱表上，为了揭示中声部的进行方向，在类似于第三小节中出现的两行谱表之间的一条直线就是提示中声部进行方向的。弹奏时，应将旋律弹得连贯，尤其是两只手的交接处，下键手指的力应注意方向性。此外还应注意第三小节是由左手演奏的旋律与右手高声部的旋律形成卡农式的对位效果，一呼一应，此起彼伏。

第二段12小节为主题的密接和应，弹奏时容易弹成一个声部，要特别注意右手中声部弹奏的主题应该突出一些，与高声部和低声部区分开来。第16小节右手第3、4拍“5-4-5”的特殊指法应弹得连贯，切忌换指时将音中断。第18~19小节主题相继出现在高声部和中声部上，弹奏时应特别注意中声部主题的连贯性。

建议在练习时分成三个步骤进行：第一步，要区分清楚双手应该弹奏的声部。按标记的指法单手放慢一倍进行练习，练熟之后，再回到原速上去。左右手单独练习时应注意高、低两个声部旋律线条的连贯。第二步，双手以八分音符为单位拍同时练习，着重中声部连接的练习。第三步，练习双手按原速弹奏，着重突出主题，同时注意中声部旋律的连接。

以上三个步骤完成之后，要侧重于纵向的三条旋律线并驾齐驱的训练。自始至终要保持三条线的独立性和协调性，同时训练乐曲力度层次的变化及音乐内容的表现。

五、成功地参加钢琴考试

1. 选择考试曲目

选择参加高考的钢琴曲目时,应该从两个方面来着手准备。一是钢琴作品的范围;二是钢琴作品的程度。目前,国内的音乐院校对于入学考试的钢琴科目,所要求的考试内容及程度都有着不同的规定。有的只考试一首练习曲或中外乐曲;有的则要求考生按四条线准备四首曲子,并且还要考试基本练习和视奏。考生应根据报考学校的要求并结合自己的实际水平来选择考试的曲目。

(1) 非钢琴专业考生(以声乐、器乐和理论作曲专业为主)

练习曲一首;乐曲一首(或1—2首)

a 练习曲(任选一首)

车尔尼钢琴流畅练习曲作品 849 之 16、18、20、21、23、25、26、28

车尔尼钢琴快速练习曲作品 299 之 1、3、5、6、7、8、11、12、13、14、15、19

b 中、外乐曲(任选一首):

奏天的瞬间	(黄任歌 曲)
彩去追月	(任光、聂耳 曲 王建中 改编)
牧童短笛	(贺绿汀 曲)
乌苏晨船歌	(陈铭志 编曲)
水草舞	(吴祖强、杜鸣心 曲)
解放区的天	(陈志昂 曲 储望华 改编)
洪湖水浪打浪	(张敬安、欧阳谦叔 曲 佚名 改编)
沉 思	(穆索尔斯基 曲)
蝴 蝶	(墨克尔 曲)
月 光	(德彪西 曲)
喷 泉	(博 姆 曲)
印度客商之歌	(里姆斯基·科萨科夫曲)
侏儒进行曲	(格里格 曲)

(2) 钢琴专业考生

练习曲一首;复调音乐一首;外国乐曲或奏鸣曲一首;中国乐曲一首(或2~4首)

a 练习曲(任选一首):

车尔尼钢琴快速练习曲作品 299 之 23、24、28、29、33、34、35、36、37、39、40;

车尔尼钢琴练习曲 50 首作品 740 之 3、7、8、11、13、16、17、26、29、44、49、50;

b 复调音乐(任选一首):

巴赫二部创意曲 1~15 首;

巴赫三部创意曲 1~15 首;

可根据自己的实际弹奏水平,在巴赫的《法国组曲》、《英国组曲》或《平均律钢琴曲集》中选择合适的钢琴复调音乐作品。

c 中国乐曲(任选一首):

思 春	(陈培勋 曲)
兰花花	(汪立三 改编)
翻身的日子	(朱践耳 曲 储望华 改编)
第一新疆舞曲	(丁善德 曲)