

# 第一部分 钢琴演奏理论



# 第一章 修 养 论

作为一个合格的钢琴演奏家，要以主人翁的姿态出现在听众面前，应全身心地投入，还应做到不仅对作品负责，更应对听众负责，把情感真切地表达出来。钢琴家的演奏，应具有很强的感染力，应当能够使听众与钢琴家的演奏和作品的情绪相一致，一起去哭或者一起去笑，一起去深思或一起去发现。要做到这一点，必须正确认识钢琴演奏的重要意义。

## 一、正确认识钢琴演奏的意义

钢琴演奏虽然是一门时间的艺术，听觉的艺术，但在演奏时，应既要弹奏，又要有表演，否则的话，人们只听录音机就可以了。钢琴演奏一方面要求演奏者能够通晓基本技巧，深刻理解作品，同时还要求演奏者发挥自己的演奏才能，创造性地进行艺术表演，使人不仅能够通过欣赏演奏来理解作品，更能够通过某一钢琴曲的演奏来欣赏演奏家的演奏风格。因为他们都有着视钢琴演奏如自己的生命一样的神圣艺术使命感，所以，要做一名出色的钢琴演奏家，必须视钢琴演奏为自己的艺术生命，不允许对此有丝毫的亵渎和庸俗。

## 二、钢琴演奏者要有自己独特的悟性

任何钢琴演奏者的才能都不是天生的，都是需要通过后天的艰苦努力和勤奋学习才能得到的。这里所说的艰苦努力和勤奋学习，就是要求演奏者必须具有坚韧不拔的意志力，要能够克服常人所不能克服的困难，付出超过常人的百倍的努力和汗水。宝剑锋从磨砺出，梅花香自苦寒来，钢琴演奏也是如此，这是讲的常理的一面。但是，钢琴演奏是一门艺术，并不是某种单一的机械运动，需要一定的灵性，这就要求演奏者要善于挖掘自己天才的潜力。天才的潜力应如何挖掘呢？我们在艺术作品尤其是文学作品中，经常看到过这样求师学艺的故事。其中有个故事说，某个徒工在学徒三年之中，每天师傅并不教他，徒弟白天只能给东家干些力气活，洗洗涮涮，看孩子，劈柴。白天师傅不干活，但到了夜里师傅才干活，这时，有心的徒弟也悄悄起来偷看师傅干活，这样，三年期满，徒弟也便出了徒。这种偷师的过程，就是一种天才潜力的挖掘，实际上，这也是学习的一种本能，即模仿。日常生活中，模仿可以说是无处不在，在动物界更是一种普遍的现象。人们都说猴子聪明，因为他会模仿人。我们初学钢琴演奏前，经常看老师或大师的演奏也就是一种潜移默化的模仿。但这绝不是说生搬硬套，墨守成规，依样画葫芦。你看哪位大师不是从模仿开始的呢？但是你看又有哪位大师总是模仿别人而没有自己的天才创造就成为大师的呢？所以著名画家齐白石老先生说得好：“不学我者不活，学我者必死。”讲的虽然是作画的通理，实际上钢琴演奏也是如此。所以，钢琴演奏者必须把学习别人的过程，变为自己艺术机体的有机组成部分，要做到这一点，要求钢琴演奏者必须有一定的悟性。

所谓悟性，就是指人对事物的分析和理解的能力，它能洞察事物的内在本质。学习演奏钢琴，必须要有悟性，无论是偷师还是模仿，还是对老师讲的、大师说的，都要有分析和理解的能力。这种能力的培养，除了要求钢琴演奏者具备基本的音乐常识和演奏常识外，还必须要了解西方文化，包括文学、电影、舞蹈、绘画，把各个时期的文献都要学习和加以研究。只有在真正地了解西方文化的基础上，才能真正地学好钢琴演奏。

值得说明的是，模仿只能解决眼前的问题，要想真正的记住，必须要真正的理解，只有发自内心弹奏出来的音乐，才能给观众留下深刻的印象。而悟性的重要性，也正在于此。学生不能只模仿老师，不要老师讲哪学到哪，人弹亦弹，亦步亦趋，应有自己独立思考的能力。老师讲的有些只是表面的，即使是内在的，也有些是语言表达不了的、示范不出来的。好与坏的差别，往往只是一线之隔。因此，学生自己必须学会了解，学会领悟，学会觉醒，真正做到举一反三，触类旁通，才有创造性。

### 三、情 感

钢琴演奏家虽然不像歌唱家那样，直接通过自己的自然声音来抒情达意，但是，他们都是通过自己的手指触键的力度和节奏，借助钢琴奏出的旋律来曲折地表现自己的情感。钢琴家不是冷血动物，也是有血有肉的，只不过他的情感不是直接外露给观众罢了。这就好比初学钢琴演奏和初学打字者一样，初学钢琴学的是钢琴弹奏与表演，不是在学习打字，不是做机械的手指运动。在打字时想打出“喜怒哀乐”，是不需用任何表情的；如果打一段很愤怒的语言时，要是没有表情的话，恐怕打字机都得被打坏了。然

而钢琴家则不同，它是可以弹出喜怒哀乐的，所以，钢琴演奏一定要表达出情感来。这不仅是由于好的音乐可以给人以美的享受，陶冶人的情操，实验证明，音乐是可以治疗某种疾病的，反之噪音却能杀人。这就足以说明，弹琴时，一定要意识到弹的音乐对人的情感表达的重要性。

通过钢琴演奏者富有情感的演奏，可以使原作品产生增值现象，扩大作品的影响力，从而增加乐曲的感染力、煽动性，在一定的时空环境中，甚至产生某种激情作用。这都是钢琴演奏者的情感作用于演奏时的审美功能所致。

#### 四、控制力

钢琴演奏虽然要融进情感，但并不是滥用情感，而是要适度，要学会外冷内热和外热内冷。这就是说，有时弹琴也不是一点不紧张的，尤其弹奏快速段落的时候。比如，上台演奏谁也不可能一点不慌，包括一些演奏家，有时为了达到一定力度和速度，难免有点紧张，但不能让人看出来，要做到不露声色。演奏者要学会外冷内热和外热内冷，所谓外冷内热，就是演奏时候，表面上给人很放松的感觉，但是内心却是很紧，“紧”不是紧张，是很担心；所谓外热内冷，就是外表似很火热，但内心却很冷静，自己清楚地知道在什么时候自己该做什么和怎么做。同时，学会内外有别，对钢琴演奏者来说是非常必要的。因为演奏者演奏的并不总是一个曲子，而是多种多样的作品，既有传统的，也有现代的，既有欢乐的，也有感伤的，既有严肃的，也有幽默的。所以弹琴时，不要一个状态弹下来，而应该弹什么像什么，应该控制自己的演奏情绪，曲乱人不乱，化寻常为神奇。

## 五、通晓其他艺术

音乐是一种语言，演奏者必须首先学会用音乐语言来讲话。文学语言当中有它的一定的旋律，如徐志摩的诗：“轻轻的我走了 / 正如我轻轻的来 / 我轻轻的挥手 / 作别西天的云彩。”这是现代的诗 古代的诗和词更是如此 如李白的《静夜思》：“床前明月光 / 疑是地上霜 / 举头望明月 / 低头思故乡。”苏轼的《水调歌头·把酒问青天》等都有一定的旋律。音乐也是一样的。每个音、每个句子与文字语言一样有它的旋律，这必须在初阶段就解决好这个问题，否则技术再好，也不过是个弹琴的匠人，这同时也是弹琴的关键所在。

要想摆脱弹琴的匠人，而成为一个真正的钢琴演奏家，必须通晓其他艺术，在综合艺术水平上提高自己。而钢琴演奏中，和其他艺术联系最广泛、最直接的便是诗意和画面，也就是意境——通过音乐旋律构成的诗与画相和谐的意境。钢琴演奏者应该会演奏诗，会演奏音乐化的莎士比亚的剧本，应该会用音乐来描绘人世间的各种图画。

所以，钢琴演奏者，一手要伸向中国古典，一手要伸向西洋，而且两手要伸得越长越好，眼睛看得越多越好。要涉及古今中外的文学、戏剧、电影、绘画，包括雕塑，涉猎的内容要广泛而又深厚，使自己钢琴演奏的艺术之坑，既有相当的深度，其开口又要有相当大的广度，以使自己成为一个包罗万象的钢琴演奏大师。比如说，音乐是流动的建筑，而建筑则是凝固的音乐，这是非常形象而又科学的说法，实际上音乐和建筑的本质上都具有一种艺术本身的内在节奏的韵律。一个好的建筑，它本身就有旋律，有线条及很好的结构层次，像是一首抒情曲或交响诗，使人感到其音乐之美，一种结

构的美。就像弹奏古典作品一样，如贝多芬《32 变奏曲》首先是一种整体的，像石头的建筑物一样，而不像小桥流水的乡村别墅，它是一个宏伟的哥特式的建筑。

总之，音乐是与其他艺术相通的，钢琴演奏也是如此，必须从其他艺术土壤中广泛吸收丰富的营养，才能使自己钢琴演奏的艺术之花更加芬芳动人、耐人回味。

## 六、总 结

上面提到的有关钢琴演奏者自身的修养问题，并未涵盖它的全部。从某种意义上来说，钢琴演奏者演奏某一部作品，是和演员表演的道理一样的，只不过是表演的成分多少和表演程度的大小不同而已。因而，钢琴演奏者也可以说是一种特殊类型的演员。良好的职业修养是成为一个优秀的钢琴演奏家的基本条件，而修养也是多种多样的。斯坦尼斯拉夫斯基在其著作《演员自我修养》中，主要阐述的是演员创作和表演等方面的内、外部技术，以及一系列具体的训练方法等。钢琴演奏者，虽然对此要有一定的借鉴，但这里所谈到的修养，主要还是钢琴演奏者在掌握钢琴演奏专业技术之外的思想、情操、文学艺术以及知识等各方面的修养，也可以说是钢琴演奏者在演奏素质上的陶冶，是一种非技术性的创作功力的凝聚。它可以通过某种技能得到体现，但更多的时候这种演奏素质修养是一种潜能，于无形中决定着演奏者自己的艺术水平，是一种重要的功夫以外的东西。钢琴演奏者的修养，其内容也是多方面的。

就思想修养而言，包括诸如对生活的态度，对钢琴艺术的理念，对钢琴教学的职业道德等。除了少数例外，思想修养和艺术修养不能截然分开，二者是彼此相辅相成，相互影响。钢琴演奏者必须坚

持从生活出发，热爱生活、关心生活，从生活中发现真善美，随时随地积累生活感受和艺术感受，由此形成一种良好的职业道德习惯和对钢琴艺术的执著的追求。

就艺术修养而言，从综合的角度来看，任何一个钢琴演奏者的成就，可以说是他的表演技巧，生活阅历，知识积累和文艺修养的总和，其中最重要的是文艺修养。一个钢琴演奏者在热爱专业之外，应该对文学、书画、戏曲等艺术有浓厚的兴趣，在深层中滋存着演奏者的表达和创造。这其中的道理是不言而喻的。文学即人学，各种体裁的文学作品都是作家感知生活的结果，是对生活的艺术再现。多读作品，可以提高演奏者的想像力和表达力，以及艺术感受能力。书画当中的形象直感性、虚实空间关系的处理，都在一定程度上对钢琴演奏有启发，建筑艺术被人称为凝固的音乐，就是很好的说明。钢琴演奏也应当在艺术表达中体现出建筑的凝重感和形象感。而有关戏曲知识的了解，无不对钢琴演奏，特别是中国钢琴作品有着巨大的潜移默化的作用影响。

因此，钢琴演奏者在形成并提高自己的专业艺术修养的同时，必须开阔修养的范畴，广采博收，厚积而薄发，就像古人所说的那样在“诗外”下“为诗”的功夫，用“他山之石”以攻自己的“艺术之玉”。这既是钢琴演奏者提高自身修养的重要手段，也是钢琴演奏者尽快成长起来的一条艰苦的捷径。

## 第二章 技巧论

钢琴演奏的成功，绝不是一日之功就能奏效的，而是需要千锤百炼的。俗话说“熟能生巧”。但什么是熟？怎样做才算达到了熟？我认为，这种熟，一方面指的是对钢琴作品的理解，而且要有相当程度的深刻与独到之处，即使多年过后，一弹起它的句子或奏出它的旋律，都不感觉陌生，就像分别多年的老朋友重新见面一样；另一方面，我觉得就是对钢琴演奏技巧的熟，基本功要扎实，对各种问题的处理技巧要圆熟，这也包括手指的独立性和综合性等问题。技巧的熟练与否，是衡量一个钢琴演奏者水平高低的一个重要标志。古代的《卖油翁》和《庖丁解牛》等典故，说的都是这种道理。我在这里所要讲的，是在一般掌握钢琴演奏的基础之上的进一步深化的技巧，它主要包括下面这几个问题。即如手指的触键、如歌的连奏、动作的协调性，力度、踏瓣、节奏和节奏与音乐的协调，及其他基本的钢琴演奏技巧与规则。

### 一、手指的触键

做为钢琴触键动作的高抬指，它只是对初学者而言，它可以解决手指各个关节和肌内的灵活能力，但不要练得太多；对于中级程度和高级程度的学生来说这是绝对不可以的。因为，做什么都不要

太过，真理和谬误仅有一线之隔，一定要适可而止。尤其是弹音阶连奏时，经常练高抬指者，连奏是做不好的。莫扎特的奏鸣曲多半都是音阶（音阶是旋律的重要组成部分），如果都用高抬指，那会是什么样子？就是说高抬指练习一定要适可而止，做什么都要自然、适度。比如，时装模特走路很美，但在生活中是绝不可以那样走的，天安门广场的仪仗队是高抬脚正步走，如果生活中人也那么走，谁都会想像的到那会是什么样子。

用大指弹奏时，一定不要抬得过高，这是由于大指本身的力量就大，如果抬得过高，就更重了。如果是大指自己独立弹奏单音时，用手臂带动手腕弹奏就可以了；而一般弹音阶连奏时，大指一定不要做纵的动作，而要做横的动作。

手指的第一关节，就像滑冰者的脚腕子一样，一定要稳，稳得要能保证身体平衡自如地滑行。手指的第一关节就像滑冰者的脚腕子，它要支撑着手指以上的各个关节，以及来自全身的力量，保证把力量传给指尖，所以一定不要塌陷，要立起来。中国有句古话叫做“立木顶千斤”，也就是说把木头立起来能顶住千斤的重量，如果把木头横起来恐怕连五百斤也顶不住了。弹琴时的手指，一定要立起来，立起来可把力量集中传输到一个点上，要比手指放平了弹的重量要大上好几倍。而且，手拱起来弹，是有其科学道理的，比如拱桥，体育场的房顶、拱门，都是从力学的角度设计的，弹琴时手要立起来也是有力学的根据的。另外，当手指自然拱起时，是最放松、最有灵活性的时候。

五指力度不均匀的现象时有发生，究其原因，主要是由于大指本身的重量过大，小指的重量太轻。要注意大指不要抬得过高，小指要有意加重，要靠听觉辨别五指力度的平均，不只是单单靠大脑控制手指。有时初学者会有无所适从的感觉，其实道理很简单：触

键的全过程就是准备、抬起、爆发的过程。

比如在弹奏和弦时，手指只是起支撑的作用，力量是从全身而来，传递给他的大臂，主要是小臂和手腕的作用。如从高处跳下来的人，他的各个关节都起着弹簧的作用，虽然是他的脚先落地，如果没有各关节的弹簧作用，那他就会摔伤的。手指的指尖就像空中跳下来的脚，指尖以上的各个关节就应起到弹簧的作用。

弹和弦要有一种爆发力，是指在短暂的时间内突然产生的力量，把声音弹出来，而不要把声音弹闷。就方法而言，和弦有两种弹法，一种是反弹，即把手放在一琴键上用一种爆发力弹奏；另一种是手与琴键有一定的距离，从上向下弹奏和弦时触键后要及时调整，起到缓冲作用，避免出现琴声加触键声（跳音也有这两种弹法）。

## 二、如歌的连奏

钢琴演奏同其他乐器演奏的最大不同在于，有些乐器的演奏只是单方面的，而钢琴演奏则是双手、有时是双脚都要同时运用的。认识到这一点，对于钢琴演奏中双手交替技巧的掌握和运用是非常重要的，例如弹奏车尔尼 740 第六课。有的双手交替连奏就像骑自行车的双脚一样，要协调动作，不能顾此失彼，两个大指衔接要自然、准确。如同一个手弹奏一样，不是机械的运动，双手交替的钢琴连奏演奏技巧，不但要有表面上的联系，而且还要有内在精神上的紧密联系，并且不能有丝毫的分割。就像滑冰时，双脚不能同时离开冰面。双手连奏时两个手指就如同滑冰时双脚的动作，是不能同时离开琴键的。单独形容手指连奏，可以用竞走与跑步的例子来说明，竞走是双脚不能同时离开地面；而跑步则不然；那么形容手指的连奏，就像竞走一样，手指不同时离开琴键，就构成连奏。

钢琴是属于击弦乐器，要弹好如歌的连奏时，应该多听多看一些声乐演唱和弦乐的演奏，这对钢琴演奏者来说是有很大好处的。为了避免钢琴构造原理上的不足，在如歌的连奏时，要从声乐的演唱和弦乐的演奏中得到启示，力求达到那种如歌的、连贯的、圆润的效果。

要想达到的如歌的连奏不仅仅是手指之间的连奏，而且更进一步来讲，也是手与脑之间的连贯。比如，在日常练习曲中，有许多是纯技巧练习，但如果能达到歌唱优美时，该如何表现呢？是否可以从调性转换上、和声上、左右手的呼应来表现呢？对这个问题的回答，应该说是肯定的。但也有很多练习曲，绝对不是纯技术的。因为真正的纯技术练习曲往往都是人们所讲的基本练习。一般来讲，练习曲里面总会有旋律的，也有伴奏部分。有旋律的时候，可以是歌唱性的，而没有旋律的时候，也是可以表现歌唱性的。因此，钢琴演奏中有的如歌的连奏，不论通过什么手段达到，最关键的一点就是要找到音与音之间的联系，找到这个音同那个音，前一个音和后一个音，后一个音和更后一个音之间的联系。要弄清在他们之间是平行的关系，还是上行的关系，或者是下行的关系。要观察它们的形状是喇叭型的，还是反过来的，有时是葫芦型的，这些都是表现音乐的流动性，有时恰恰是表现歌唱性的重要手段，而且还应有很自然的轻重、缓急。此外，还要有演奏者自身的控制，不能让次要声音比主要声音大，同一个小女孩在歌唱，而旁边站了一圈人在高吼，小女孩的旋律再强，也要被吼声盖住了。

此外，在演奏旋律性较强的乐曲，手指贴键演奏时，要处理好清晰度，这时就要处理好手与脑的连贯关系。说透彻一些，也就是在这时头脑要时刻想到处理好手指力量的转移，即手指的力量从一个手指转移到另一个手指，从一只手转移到另一只手。只有这样，才能既连贯又清晰。例如我们走路时一个人的重量，一个儿童是 80

斤，他走路时仍然是 80 斤的重量在移动；一个成人重量是 160 斤，那么，他走路时仍然是 160 斤的重量在移动，并不因为这个人抬起这个脚或抬起那个脚就会使重量扩大或缩小。而要记住保持一个恒值，这个重量并没有变化，只不过是两个脚的倒替，使它的重量在移动，这是一种前进的方法。就像自行车一样，用轮胎旋转，这种移动，并没有使力分开的感觉，看上去两轮胎之间有一定的空隙，实际上力量是连贯的。

弹琴的时候，演奏者去寻找 Legato 的感觉，就像我们走路的时候，不是一蹦一跳的，而是连贯性的。虽然小孩子走路不够连，有时一蹦一跳的，这是不成熟的表现，而成年人的走路则很少甚至没有一蹦一跳的。这和钢琴演奏的连贯是一个道理。我们很多的戏曲演员在舞台上，表现古代妇女端庄的形象时，给你这种感觉好像是上身纹丝不动，她们走路时脚后跟先落地，然后移到脚尖，这样就更加连，这就是找这种 Legato 的感觉，但演奏钢琴的时候，还是一个手指一个手指的弹奏。连奏从要领上来讲，实际上是要抓住这种力量的移动，同时手指要立住，肌肉关节要稳定住。更重要一点就是在脑子里面要使旋律非常的 Legato，这样才能使手更加连，弹出既连又清楚的旋律。

### 三、动作的协调性

初学钢琴者，在开始的时候，应尽量多做五指高抬练习。在做这种练习的同时，做连线（落滚）的练习，这样，既能得到手指的练习，又能得到手指、手腕、小臂的放松，否则，单独练习手指会导致手指僵硬。那么，要想达到这种协调性，是不是手指能解决的就不用手腕，手腕能解决的就不用手臂了呢？这种做法与观念，应该说是错误。因

为人的肢体是有机连在一起的，所谓牵一发而动全身，更何况是手指亦或是小臂。因此，不能把它们区别开来谈，更不能孤立起来练，而是应该做学会什么时候用手指，什么时候用手腕，什么时候用小臂，做到适度的突出，局部的突出，而整体上仍然是均衡的、协调的。

所以，要使钢琴演奏达到整个动作的协调，应该用最小的动作，最小的力量，取得最大的效果，不要有多余的动作。多余的动作会浪费力量，而且还显得做作，更会破坏整体的协调与连贯。比如，演奏肖邦的奏鸣曲（Op.35）第三乐章第 31 小节往后的这一段的左手部分，弹奏时手指的动作应很小，要全靠小臂、手腕带动弹奏。如果靠手指的动作带动手腕和小臂，那是永远也弹不好的。这就好比儿童小时候捉蜻蜓，用一个细一点的树条或铁丝做个小网绑上粗一点的木条上，拿在手上，如果要把它倒过来，手里拿着细树条，用粗木条做个网，那会怎么样呢？小细树条是控制不了粗木条的。总而言之，就是大的控制小的，弹琴也是一样的，要用大的部位控制小的部位，手指是在小臂、手腕的控制之下才能够灵活地弹奏。

## 谱例 1

肖邦钢琴《奏鸣曲》（Op.35）第三乐章

The image shows a musical score for Chopin's Sonata in G major, Op. 35, Third Movement. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (pp) dynamic at the start and a crescendo (cresc.) towards the end. The left hand has fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents and asterisks) under the notes. The right hand has slurs and fingering numbers. The piece is in a 3/4 time signature.

## 四、踏 瓣

钢琴踏瓣的使用在各个时期的每首作品中都不同，作曲家们有的做标记，有的不做标记，但也不是不使用，谱上标记的也只能是借鉴性的。就如同一个人讲话的时候，他的呼吸是不用标记的。因此，钢琴演奏时，真正踏瓣的使用也是无法标记的，有时候用四分之一或四分之三，有时候左踏，有时候右踏，总之最关键是要根据音乐的需要使用，把那种干巴巴的声音变得圆润、动听。

在弹奏连奏时，踏瓣的功能比较突出，它主要是使弹奏既要连贯，又要不乱。在这种情况下，就得使用切分踏瓣，也就是当把第二个音弹响之后再换踏瓣。当弹奏密集和弦上下行时（连奏时），如果每个和弦在弹的时候同时踏，那么和弦与和弦之间就断了，如果踏一下踏板，那就太乱了，在这种时候，演奏必须采用切分踏板。

## 五、力 度

总的来说，钢琴是要用手来弹的，当然有时是全身的力量传递给手指。这个“弹”字体现在具体的作品演奏时，就是要用手指触键来完成。触键的同时，力度也就自然地表现出来了。力度的运用，关键是要恰到好处，该重的时候必须重，如重锤击石一般，该轻的时候必须轻，就像雪落黄河、絮舞枝头一般。例如弹“*f*”时，假如在它的中间有十个档次，需要用哪个档次，要自己动脑筋来选择。“*p*”也如此。这话说来容易，做起来却是不容易的，其原因从哲学上来讲，这种弹奏的力度所给予听众的“重量”感，是带有演奏者自身的色彩的。任何演奏者自身都有自己的 *pp*、*p*、*mp*、*mf*、*f*。

*ff*、*fff*，都是在演奏者自身所能及的范围之内，在钢琴上弹奏 *ff* 是不能与大炮的声音相比的，就像面锣，用力太过会把锣打坏，而且自己的手指也承受不起。因此，钢琴演奏中的力度运用，用一熟语来说，就是“好钢用在刀刃上”。力度运用也是如此，如把同样重的钢用在刀背上或刀把上会有什么作用也不起，如在弹奏密集和弦或八度很强的重复或反向进行时，像肖邦的《波洛涅兹》（Op.40, No.1）开始处，必须要把第一个音用一种爆发力把它弹出来，和弦之间要有细微而又明显的对比。这样既有力，又能说明问题，否则用了很大的力度却没有用到正地方，费劲不讨好，是不值的。也就是用力量时要恰到好处，就爆发力而言，爆得要是时候，不要力不从心。弹琴时用的力量，音乐上在什么时候用多大的力量，什么样的声音，都应注意，而且要恰到好处，否则一首曲子弹到最后弹得再熟，总给人感觉到还不是尽善尽美。

## 六、节奏及节奏与音乐的协调

节奏是乐曲结构的基本因素，也可以说是旋律的骨架。泛指一切协调、平衡、律动都可称谓节奏。就像一只船在水面上，它就要随着律动走，船不能离开水。再如我们人走在月光下，人走影子就跟着走，人停影子也停，决不能人在走，影子却一点儿也不动，那就活见鬼了，影子也不可能比你走得快。这个音乐一定是如影随形，就是影子随着身体走，但是为什么说影子呢？身体就是旋律，而节奏就是影子，影子是能看到的，而节奏是看不到的，但用影子来形容节奏说明是很虚的。或者说身体的温度，如果用红外线或其他什么仪器探测，这时能看到身体的四周有一圈红的光，这就是身体散发出的热能，人走到哪儿，这种光就跟到哪儿。这节奏就是随着旋