

中文摘要

被誉为“乐器之王”的钢琴具有丰富的表现力，通过对音色的调控可以在钢琴上表现多姿多彩的情感，而触键则是使钢琴产生美妙音色的途径与方法，两者相辅相成、互相作用、密不可分。

本论文分为四个部分：

第一章：本论文写作的目的和意义，与本论题相关的国内外的学术研究成果，以及本论文的创新点。

第二章：钢琴的发展对触键及音色的影响。从不同历史时期钢琴的制作工艺、社会历史背景、作品的创作背景和创作风格以及钢琴演奏法的演变等方面研究触键与音色的关系。是从宏观入手的研究。

第三章：具体研究各种触键方法的实际操作及对音色的影响。结合重量弹奏法及物理学原理，从触键力度、触键速度和触键角度三个方面进行具体的分析，从微观处入手研究触键与音色的关系。

第四章：从情感表现的层面研究音色与触键的关系。从六种不同的情感表现入手，结合音乐美学及演奏心理学，对触键与音色进行了宏观与微观、具象与抽象的研究。

触键与音色的关系研究，能够使我们更清晰地理解音乐、表现音乐，不仅对钢琴演奏具有实用价值，对钢琴教学也同样具有现实意义。

关键词：钢琴演奏 触键 音色

分类号：J624.1

第一章 前 言

（一）论文的目的和意义

钢琴在众多乐器当中属于表现力最丰富的一种。“无论就象征意义还是就实践意义而言，键盘乐器（Klavierinstrument）比其他任何乐器都更能反应欧洲音乐文化的本质。”^[1] 如何使钢琴能够丰富地表现音乐呢？这除了曲式、调性、旋律、织体外，还要通过对音色的处理来完成，而要得到美妙的音色，则必须研究钢琴的触键技巧。也就是说钢琴演奏中的触键与音色是相辅相成、互相作用的。研究钢琴的触键技巧与音色的关系，不仅能使我们自如地控制音色变化，也能使音色与作品更好地结合起来，从而更好地表达情感、表现音乐。

钢琴演奏需要全身心的统一、协调，而身体真正接触琴键的部分只有手指顶部，因此触键属于钢琴演奏中最重要的一环，在钢琴演奏中起到中流砥柱的作用，没有触键就无从谈钢琴的演奏；而归属于音乐表现的核心内容中的音色则是钢琴演奏的气质甚至是灵魂，“它体现了物质形态内部质料的基本特征，……从表现性的角度去衡量音响诸要素的话，音色无疑应该居首”。^[2] 对钢琴触键及音色的研究一直是钢琴演奏及钢琴教学所最为关注的方面。长期以来，众多钢琴工作者都非常注重触键方面的研究，各种学说百花齐放、百家争鸣。不同的触键处理带动了音色的变化，对于我们表现不同风格的作品、表达不同的情感意境提供了多种选择；而音乐作品对不同音色的要求也带动了触键技术的发展和革新。因此研究钢琴的触键与音色的历史背景、各学说特点以及在表现音乐中的实际操作，无论是对钢琴教学还是钢琴演奏，都具有很强的实用价值和现实意义。

（二）本论题的相关研究

1. 国内目前对钢琴触键和音色的研究主要是在指力触键、手力触键、臂落触键、全臂触键和垂直触键、水平触键两种大家认可的学说的基础上的分析、扩展。还有加入“重量弹奏法”的学说。赵晓生的《钢琴演奏之道》一书对钢琴的触键作



了详尽的阐述。此外，收录在学术期刊网上的由湖南师范大学的竺林所作的硕士学位论文《试论钢琴演奏中音色的调控》（2006.3）中主要从演奏技能和心理技能两个方面详细研究了钢琴演奏中对音色的调控，其中在演奏技能方面主要对触键的各方法做了较详尽研究；收录在学术期刊网上的由上海师范大学的任怡所作的硕士学位论文《现代钢琴演奏巴赫键盘作品的触键与音色问题》中比较研究了巴赫作品与古典主义作品及浪漫主义作品的触键与音色；陈放在2004年7月河南大学学报上发表的《钢琴触键技术对钢琴音色的影响》论文中分析了触键面积、触键高度和触键力度对音色的影响；王大立2005年4月在华南师范大学学报发表的《钢琴演奏中的触键方法及其训练》中着重研究了配合手指爆发力的重量弹奏法，并简要分析了触键速度和触键面积对音色的作用；何上峰2004年2月在南京艺术学院学报上发表的《钢琴演奏中的点与线》论文中谈到触键点的关键在于力量的快速而集中；周睿在2001年12月怀化师专学报《声音色彩的表现是钢琴演奏的重点》一文中对明亮圆润的声音、具有颗粒性的声音、有连感的声音、似连非连的声音和跳音在触键的把握上作了简要的分析。蔡俊超在1997年第4期的无锡教育学院学报上有一篇《浅谈钢琴触键在作品中的应用》的论文中简单谈了一下触键的速度与深度对音色的作用；吴一可在1998年8月的江汉大学学报上发表的《析钢琴触键技能》一文中讲到触键的速度和面积对音色的影响；余年年在1999年4月安徽教育学院学报上发表的《浅谈钢琴的触键》中结合了不同的触键速度和触键面积分析触键方法对音色的影响。

2. 国外的研究主要有：前苏联的亨利·古斯塔沃维奇·涅高兹所著的《论钢琴表演艺术》（人民音乐出版社1963.1第一版）中结合放松及各运动器官较为概括地论述了音色及触键技术；匈牙利的约瑟夫·迦特所著的《钢琴演奏技巧》（刁绍华、姜长斌译1983年出版）中主要从触键的力度和缓急法对音色的影响这一层面作了分析；美国的克拉伦斯·格·汉密尔顿所著的《钢琴演奏中的触键与表情》（周薇译1995年出版）中详细介绍并阐述了各种触键方法，在第二章“表情”里具体分析了触键对音色的作用；波兰的约瑟夫·霍夫曼所著的《论钢琴演奏》（李索心译2000年出版）中介绍了“正确的触键与技巧”，在“按乐曲的

风格演奏”中结合实践分析了触键与音色的处理；美国的约瑟夫·霍罗维兹在他的《阿劳谈艺录》（人民音乐出版社 2000.5 第一版）中在“钢琴技巧”一节里为大家呈现了阿劳对音乐的理解和表演以及对触键和音色简单的阐释；由卡尔·莱默尔和瓦尔特·吉泽金所著的《现代钢琴演奏技巧》（姜丹译 2004 年出版）中提到了手臂落键的方式等较笼统的触键方式及音色；俄国的根纳季·齐平所著的《演奏者与技术》（董茉莉、焦东建译 陈复君校订 中央音乐学院出版社 2005.2 第一版）中第三章“熟练的演奏技能与素质培养”对触键技巧作了阐述，在第六章“技术手法与风格的个性特点”中对触键及音色都有具体的阐释；美国的露丝·史兰倩丝卡所著的《指尖下的音乐》（王润婷译 广西师范大学出版社 2006.1 第一版）中简单介绍了“使用两种方式弹奏圆滑音”，即触键与音色的结合。

（三）本论文的创新

钢琴演奏中的触键方法与音色的变化是随着钢琴制作工艺的提高和人们对钢琴音乐的需求不断改进发展的。本文第一章对钢琴这一乐器的发展及其随之发展的各历史时期的钢琴音乐进行研究，包括各个时期的历史和文化背景、音乐特点及相应的演奏法。第二章着重研究近现代钢琴家的触键方法，并在前人的基础上对各种触键方法进行拆分与结合，试图对不同的触键方式运用物理学原理进行分析，以期找到能把触键的力度、速度和角度结合起来的科学的、合乎运动规律的最佳方法。本文第三章通过钢琴演奏中情感表达的不同需要对钢琴的触键及音色进行了具体分析，把钢琴演奏中的音乐表现分六大类研究不同音色对触键方法的要求。

第二章 钢琴的发展对触键及音色的影响

人们对钢琴演奏中触键及音色的要求与审美不是一成不变的，而是通过长期的实践与发展演变过来的。当今各个不同音乐学派（如俄罗斯学派、德奥学派等）之间也存在着对触键及音色的不同追求。因此，研究钢琴的发展史对于客观、正确地对待触键与音色的关系具有非常重要的意义。

（一）巴洛克时期（1600-1750）

1. 制作工艺的演变

巴洛克时期真正的钢琴尚未出现，许多的键盘乐作品都是为钢琴的前身—古钢琴而作。古钢琴有两类，一类是由手拨式多弦乐器与键盘相结合在十四世纪形成的拨弦古钢琴，外形同现代平台大钢琴非常接近，但其发音方法却同现代钢琴有很大的区别。在它的每一个琴键后面都接着一个拨子，一按琴键，拨子便将铜丝做成的琴弦拨响。拨子有的用皮革制成，有的用鸟羽制成，因此拨弦古钢琴又有羽管键琴之称。由于拨弦古钢琴的发生原理，致使其音量小，音色纤细，触键的轻重并不与发音的大小成正比，因此在拨弦古钢琴上不能做出灵活细致的变化。后来有人引进了管风琴的音栓，设计出从一个琴键能发出不同音色的方法——为一个琴键分别准备两种弦，通过音栓的控制可以只弹其中的一种，也可以两种都弹，而且音栓还可以改变力度。另一类是击弦古钢琴，其外形象一个长方形的匣子，如今天的电子琴般大小。它通过琴键后端的一个金属块击弦发声，声音比拨弦古钢琴更小，不适合在大庭广众之下演奏。但这种乐器的音色胜过拨弦古钢琴许多，音色柔美，风味优雅，琴键反应灵敏，触键的轻重决定了发声的大小，能做出较细致的强弱变化。更奇妙的是，它居然能做到具有类似小提琴揉弦效果的颤音，这在现代钢琴上是根本办不到的。

随着古钢琴音乐的发展，音域窄小、声音纤细、不能做出渐强渐弱变化等缺点已经逐渐成为一种束缚，人们渴望乐器性能的改进。为了满足听众和钢琴家的

迫切需要，许多乐器制作师开始纷纷致力于改进古钢琴，近代钢琴就是在这种情况下产生的。早在 1709 年，一位名叫克里斯多佛利的意大利大键琴制作家制造出第一台近代意义上的钢琴，开始了键盘乐器的新纪元。这种钢琴同古钢琴最大的区别在于带有击弦机（包括制音器、木栓、起动机、棒槌等主要机械），击弦机的发明使手指的弹奏通过顶杠，再通过包有鹿皮的榔头传至琴弦，手指击键力直接决定着榔头的击弦力，因此能够做到一定程度的渐强与渐弱。由于既能做渐强渐弱又能获得强音和弱音，因此在当时被称作“可以发强弱奏的大键琴”。接着，1720 年和 1726 年，克里斯多佛利又分别对钢琴进行了两次改良。经过改良的琴槌击弦速度已经是古钢琴的十倍，而且琴槌既可击一根弦，又可击两根弦，增加了音色变化的可能性。

2. 音乐风格的演变

巴洛克时期最伟大的三位作曲家有亨德尔、巴赫和斯卡拉蒂，而巴赫是音乐发展中对后世影响最大的音乐家，他的音乐风格主要具有音乐分句短、复调性、即兴性，并讲究装饰的趣味等特点，音色纤细、敏感。

几个世纪前的社会状况、科学水平和自然条件使人们自然而然地在精神和感情上靠近教堂，在那里寻求慰藉和寄托，宗教音乐成了音乐生活的主流。巴赫的音乐充满了对上帝的虔诚、对现实的不满等情绪，复调那复杂的线条交织无疑是表达巴赫丰富的思想感情的最适合的音乐语言。他的音乐条理清晰、脉络分明，每个声部都有流畅的进行和不同的起伏，同时基于明确的功能性，使音乐织体的纵横关系达到完美结合的境地。古钢琴的音色特点限制了乐句的长度，而复调音乐也决定了一个乐句一般不会超过四个小节。如《巴赫初级钢琴曲集》第一首 G 大调小步舞曲，此曲为二部曲式，第一部分前两小节就有一个分句，第二部分第 5 至 6 小节即全曲第 21 至 22 小节则在每一小节处都有分句。

这一时期的音乐作品的谱面上往往只有音符，至于速度、力度、发音、句法的指示则几乎没有。即使是极偶然出现的个别速度术语，也主要是表达曲子的情绪、性质和感情紧张度。主要原因有三个：1. 在当时作曲和演奏是一体的不仅多数作曲家是键盘职业演奏家，而且几乎每个职业键盘乐器演奏家都是作曲家。

一度创作和二度创作往往由同一个人完成，因此演奏自己的作品便无需做太多的说明。2. 古钢琴音乐在节奏、指法、分句、装饰音的用法和奏法等方面都有一些约定俗成的规则，演奏家都极熟悉本时代的音乐风格，他们往往在符合那个时代的基础上，根据自己的个性来决定如何处理句法、速度等等，因此没有必要在乐谱上作太多标记。3. 数字低音贯穿了整个巴洛克时期，按照数字低音演奏是很平常的事，而数字低音的特点决定了演奏者在处理上有一定的自由。

在巴洛克时期，古钢琴音乐往往被当成贵族享乐的工具，它的创作也就完全受到宫廷贵族美学观点的支配。封建君主专制的奢华导致了宏大壮观、极具装饰的音乐造型。于是装饰音成了巴洛克时期古钢琴音乐不可分割的一部分，在演奏中装饰的意味无处不在。装饰音除了弥补古钢琴音色的余韵不足之外，还体现了崇尚精致、优雅的美学情趣。

十六世纪末到十七世纪初，在文艺复兴浪潮的推动下，音乐文化空前繁荣，古钢琴的音乐创作散发着浓厚的生活气息，逐渐从原来的对歌唱的模仿、作为声乐的伴奏转向独立化、器乐化。古钢琴家们对器乐旋律和织体进行了积极的探索，在技术方面充分发挥创造性，确立了古钢琴独特的音乐语汇，创造了一整套的表现手法。例如：快速的音阶走句、分解和弦、分解八度、平行三六度的走句等等；同时发展、完善了古钢琴的曲式，出现了前奏曲、托卡塔、赋格、组曲、变奏曲等曲式。巴赫赋予这些形式以深刻的思想内容，使这些新手法达到了空前完美、成熟的高度。另一位音乐家斯卡拉蒂则被称为钢琴演奏技术的开拓者和奠基者。他最大限度地发挥古钢琴的演奏性能，尽可能地挖掘古钢琴所能表现的各种音响，种种新颖的技巧与表现手法在他的作品里出现。如：双手同时快速跳跃、刮奏、一手同时演奏两个颤音、在和弦中演奏一个持续的长颤音、九度及十度音程的伸展、同音的快速反复演奏、双手交叉演奏等等。古钢琴的音色在斯卡拉蒂的手中具备了出色的描绘功能，其中我们可以听到田园生活中猎号（K 477）和步号（K 488）的音响、铃铛（K 437）的音响、小提琴（K 61）的声响等。他还进一步追求古钢琴音色的明暗处理，运用加厚或削弱和弦结构，高低音区的对比、变换运动等方式造成音色上的明暗对照，丰富古钢琴的色彩性和表现能力。

3. 演奏法的演变

巴洛克时期的古钢琴音色较单一，击弦古钢琴虽可做一些音色上的变化，但与现代钢琴相比表现力仍较为贫乏，拨弦古钢琴的音量较击弦古钢琴大，但同样也不能通过触键达到音色变化的目的。古钢琴的声音短促、纤细、柔和，具有颗粒性的音色，因此巴洛克时期的音乐中大多数快速进行的音符都用非连音甚至跳音演奏，八分音符常作相互分开、不短于十六分音符的顿音处理，一般没有气息悠长的乐句，连线不超过一小节。无论是古钢琴、击弦古钢琴还是拨弦古钢琴，琴键相对较浅，以致触键较为轻巧，因此单有手指机能的参与就能挖掘键盘的最大潜力。这些因素在很大程度上决定了巴洛克时期的弹奏习惯：演奏时身体保持基本静止状态，不要求手臂参与演奏，强调手指的训练，但动作要求尽量小。以此产生的音色细小、柔弱，音量变化不大。

（二）古典主义时期（1750-1830）

1. 制作工艺的演变

随着新钢琴制作工艺的不断改良，优点的不断发现，古钢琴慢慢退出了历史舞台，取而代之的是当时占主流的维也纳钢琴和布罗德伍德钢琴。

克里斯多佛利制作的钢琴的击弦机是顶上式的，在德国又有乐器制作师发明了跳上式的击弦机。这种击弦机制成的钢琴触键较大键琴轻快，符合从古钢琴沿袭下来的演奏习惯。琴声明亮、柔和、轻快，倍受维也纳制作家的青睐，习惯上把这种钢琴叫作“维也纳钢琴”。维也纳钢琴制音性能极佳，颗粒性强，音色与拨弦古钢琴相似，有着清晰、明亮的音色。许多作曲家的作品都是为这种乐器而作，形成了以莫扎特为代表的维也纳手指学派。

钢琴虽于十八世纪中叶才传到英国，但在J. C. 巴赫（J. S. 巴赫的幼子）的极力推崇下却发展迅速。在英国，出现了与维也纳钢琴相抗衡的布罗德伍德钢琴。此钟钢琴的击弦机是在克里斯多佛利钢琴的基础上加以简化而成的。它的琴弦粗，用来固定琴弦的音板厚，触键随之而重，音色饱满，音响宏大，强弱对比明显，与现代钢琴已经比较接近。这些性能的明显改变致使古钢琴的一系列演奏法已经无法与之相适应，这时，与莫扎特有着明显不同的审美趣味、追求高

抬指、喜欢宏大音响效果的克列门蒂在布罗德伍德钢琴上形成了“动力学派”。贝多芬在继承克列门蒂动力性演奏法基础上，将其进一步发展，预示着浪漫派时期弹奏法的具有“交响”特点的演奏风格。

2. 音乐风格的演变

这一时期的音乐风格发生了巨大的转变。在古钢琴与近代钢琴并存的数十年时间里，复调音乐逐渐被主调音乐所取代。这是一个强调主观感情的时代，注重个人情感的抒发，人们不再总是从上帝那儿寻找慰藉，转而喜欢上了更能反映思想感情的由单一旋律支配的主调和声织体。其结构严谨、逻辑性强、音乐语言清晰而又富有表现力、强调戏剧性的冲突和发展。古典主义时期最具代表性的音乐家有海顿、莫扎特、克列门蒂、贝多芬、舒伯特等。他们创作的音乐风格各异，分别具有各自独特的艺术魅力。

a. 莫扎特所处的十八世纪的欧洲正处在一个立体的、全方位的变革时期。一七八九法国资产阶级革命的胜利导致了新的社会政治制度的确立，人们的科学思维方法发生了很大的变化。欧洲再次爆发了全欧性的思想运动—启蒙主义运动。启蒙主义者反对宗教的禁欲主义，崇尚个性的解放，要求冲破传统习惯的禁锢，强调个人的主观感情，人们的审美情趣、价值观、艺术的语言和风格都发生了很大的变化，宫廷艺术在衰落，取而代之的是正在崛起的市民艺术。

莫扎特反对炫技，认为一切的技术手法只有为音乐内容服务时才有其存在的意义。在他的作品中看不到复杂的诸如三度颤音等高难度的技巧，但这种表面上的简单化却使他的作品达到了别人无法企及的艺术高度。莫扎特作为一名轰动全欧的神童，从六岁起就在欧洲旅行演奏，接触到各种不同风格的音乐。倍受莫扎特的老师—海顿喜爱的戏剧性的创作手法同样为莫扎特大量运用并进一步发展，而这种手法在其歌剧作品中达到了炉火纯青的地步。歌剧作为莫扎特最伟大的创作成果，对他在其它领域的创作产生了很大的影响，在他的钢琴作品中，常常可以找到许多歌剧性的因素，讲究不同性格和形象的对比正是其“歌剧性因素”的体现。由于莫扎特正处于宫廷艺术和市民艺术的交替时期，加之在旅行演出中熏染了贵族上流社会的风尚礼仪和华丽的艺术风格，他的音乐还带着典雅的宫廷气

息，追求明快、自然、晶莹剔透的音色。他的音乐优雅、节制，虽然充满了戏剧性的对比，但他却不喜欢过激的强弱对比，其力度对比一般控制在 *f* 与 *p* 之间。在莫扎特的奏鸣曲中，只有一首 (K310 a 小调奏鸣曲第一乐章 58 小节—66 小节) 用了 *pp* 与 *ff* 的对比。而且他的作品结构严谨，布局合理，速度流畅却不急不躁。“海顿的音乐有时比莫扎特更朝气蓬勃，但演奏他们的作品都要用晶亮透明的音色，均匀清晰的音粒，生动活跃的节奏，流畅悠扬的气息，圆润优美的歌唱性，表现古典主义特有的典雅与高贵的气质。因此他们的作品多以敏感的指尖尤其是最靠前的第一关节作为触键的主要部位，触键快、指尖轻、手腕保持自然放松状态，指触以颗粒清楚的 *non legato* 为主，但不过分短也不沉重，富有弹性的快速音群与优美歌唱的旋律线条是主要的音色对比。”^[3]

b. 被称为“近代钢琴演奏之父”的克列门蒂，是考虑到钢琴的特性与功能后再创作的第一人。他虽是意大利人，但却长期生活在当时资本主义工业最发达的英国。当维也纳钢琴风靡之时，英国人却更偏爱有着粗重琴弦的布罗德伍德钢琴。如上一节所讲，这种钢琴与维也纳钢琴相比，在性能上有了极大的不同。因此，在这种钢琴上创作的作品，无论是风格还是技巧都有了很大的转变。克列门蒂根据布罗德伍德钢琴的特性，在他的作品中大量运用了双音三度、双音六度的进行，曲调的八度进行，快速音阶经过句、分解琶音经过句等极富动力性的作曲手法。布罗德伍德钢琴由于琴弦的拉紧、变粗而使余韵增多，基于这样的优点，克列门蒂的学生克拉莫在继承老师连奏技术的基础上创作了许多旋律优美、气息悠长、复调性强的作品，将连奏技术进一步发展。

c. 被认为是历史上最伟大的音乐家之一的贝多芬继承了克列门蒂的动力性风格，大大扩展了钢琴的表现力。在贝多芬的手里，钢琴变成了一个交响乐队。贝多芬是第一位摆脱了宫廷的桎梏和束缚，可以根据自己的意愿进行自由创作的作曲家。在贝多芬时代，莫扎特时期的“宫廷遗风”已荡然无存，主观和客观的平衡被打破，强调主观感情的表达，英雄性的、人民性的、灌注了全社会的、全人类的甚至于整个宇宙的情感被提升到了前所未有的高度。而交响乐无疑是这种情感最完美的表达形式。因此贝多芬的感情创作采用了交响乐的构思。在他的作品

中充满了对现实的憎恨，对自由欢乐的渴望，对自然的热爱以及同命运的搏斗。他的音乐充满了戏剧性的对比，力度标记不但数量多，而且对比幅度也大，喜欢极端化的力度对比。他在新的乐器上锐意开发，大幅度地扩展键盘的使用范围。如第一首奏鸣曲（作品 2 之 1）运用了大字一组 F 到小字三组 f3 之间的全部音域，1804 年扩展到 c4（作品 57 《f 小调奏鸣曲》又称《热情》），1809—1810 年作品 81a 出现降 e4，低音则扩展到大字一组 C，共五个半八度。

古典时期钢琴的表现力不断扩大，创作技法不断完善，为了适应这些进步，记谱法也不断改进，功能日趋完备。海顿、莫扎特的乐谱上只有简单的几个力度、速度及表情记号，到贝多芬时，他在乐谱上做了大量而详尽的批示，从力度、速度、分句到表情、踏板，无所不包。此时虽然还保留着即兴演奏的习惯，但即兴的程度已大大缩小。如即兴程度最大的装饰音，在巴洛克时期可以根据一定的习惯自由演奏，但到了海顿、莫扎特时期，许多复杂的装饰音往往用实际音符标出。此时的演奏习惯已由崇尚即兴演奏渐渐转向严格地照谱演奏，即兴演奏只限于作曲家限定的部分，如协奏曲或奏鸣曲的华彩乐段等。到了贝多芬创作的后期，他甚至对华彩乐段都做了严格的规定，不容许随意更改。

3. 演奏法的演变

古典主义时期钢琴的演奏艺术经历了三个发展阶段：莫扎特在古钢琴演奏法的基础上形成了维也纳手指学派；克列门蒂突破古钢琴的低指演奏，形成了强调抬指的动力性演奏风格；贝多芬宏大的乐思和辉煌的技巧导致了演奏部位的扩展，在克列门蒂的基础上形成了“交响性”的演奏风格。

a. 莫扎特的演奏追求自然，保持腕部柔软，力度和强弱都有节制。维也纳钢琴那晶莹透亮的音色正符合莫扎特典雅节制的演奏风格，轻巧的键盘使他在演奏技术上仍然保持古钢琴的演奏风格，继承了巴赫的传统，推崇保持手型的不动，要求触键均匀、精巧，手指技术流畅、清晰。由此形成了以莫扎特为代表的维也纳手指学派。

b. 在布罗德伍德钢琴上，克列门蒂挖掘出了许多前人并未发现的音响，他所喜爱并追求的是响亮、宏大、饱满、连贯的音响。维也纳手指学派那轻快的触键手

法显然已远远不能满足克列门蒂作品中那富有动力的节奏音型,而是在需要灵活的手指的同时还需要有力的触键。于是,强调手指高高抬起、下键动作快以增强力度的动力性演奏风格形成了。

c. 贝多芬的创作无论从音量、音域还是速度上都达到了当时的极限,维也纳手指学派和克列门蒂的动力性演奏已远不能满足他的音乐要求。于是一百多年来被公认的键盘弹奏只能用手指,其它部位都应保持安静原则被彻底打破,贝多芬除了手指的动作外,还运用了手臂乃至全身的力量,用他整个的身体来弹琴。贝多芬“交响性”的演奏风格揭示了钢琴特有的力量,为后来浪漫主义时期钢琴表现力那淋漓尽致的发挥奠定了基础。

(三) 浪漫主义时期 (1830-1900)

1. 制作工艺的演变

十九世纪三十年代开始,钢琴的制作进入了黄金时期。与维也纳钢琴和布罗德伍德钢琴相比,十九世纪的钢琴在制造工艺上有了革命性的突破。支撑琴弦的支架由木质改为整块铸铁的框架,使得琴弦被加长、拉紧的同时不用担心琴弦松动而导致的频繁走调。三根同音弦组取代了原来的双弦组,低音弦用铜丝缠绕使低音在增强的同时变得柔和。击弦用的琴槌由原来的鹿皮改为毛毡包裹以求取得更大的弹力。接着有人申请了将低音弦跟高音弦交叉的拉弦法,节省了共鸣板的空间,扩大了音域,加长了低音弦,使琴声的传播更好。对作曲及演奏起着至关重要作用的音域,经过最初的四组半已经扩展到了七个半八度。坚固的、效率更好的带有复式杠杆结构的击弦机的发明使琴键不必回到原来的位置,下一个音就能被快速地反复弹响。这时的钢琴制造业也在不断的发展壮大,诸如斯坦威、贝希坦恩等具有最优秀品质的世界名牌钢琴纷纷出现,钢琴的年产量大幅度提高。表现力的极大丰富使钢琴成为众多乐器中最具表现力的“王者”。

2. 音乐风格的演变

法国大革命后,封建势力在欧洲全面复辟,对平等自由王国的追求成了泡影,对现实世界的不满使人们转而热爱自然,幻想未来。这股思潮首先在文学领域兴起,进而影响到艺术领域。此时的音乐风格一改古典主义的讴歌全人类的命运和

前景，转而重视个人的命运和感受，强调自我感情的抒发，对大自然景物的表现具有更加浓厚的主观色彩，常常打上个人印记。对民间音乐素材的大量应用使音乐具有质朴、清新的气质。体裁上一改奏鸣曲一统天下的局面，出现了许多新兴的体裁，如夜曲、即兴曲、叙事曲、幻想曲、谐谑曲、无词歌等。

新的音乐内容需要一系列新的音乐表现手段。首先是曲调的表现力增强了，古典主义以动机展开为主要手段的旋律发展方式（乐句短、分句小）被宽广、自由、舒展、大幅度起伏的曲调所代替（气息变得悠长）。同时，民间因素的大量运用使节奏也变得丰富多彩。如肖邦的玛祖卡舞曲、波罗涅兹舞曲等都吸收了大量的民间舞蹈节奏。自拉莫的《和声基本原理》奠定了现代和声基础以后，浪漫主义时期对原来的和声加以继承和发展，在原来注重功能进行的基础上着重于色彩性方面的挖掘，于是和声的功能被扩展了，不协和的和弦被巧妙运用，频繁的转调更使音乐呈现五光十色的绚丽色彩。强调个人情感抒发的特点使音乐更加情绪化，为了增强音乐震撼人心的效果，速度和力度的对比也更大了。如突强、突弱频繁出现，强弱变化速度快、幅度大，慢板乐章与快板乐章的速度对比更加鲜明。

众所周知，浪漫主义时期最伟大的音乐家、演奏家非李斯特和肖邦莫属，而他们的音乐风格又截然不同、各具魅力。

a. 被称为“披着圣袍的梅菲斯特”的李斯特开辟了钢琴演奏的“王者时代”。李斯特听了帕格尼尼的演奏后受到了很大的启发，他决定在钢琴上创造同样的奇迹，于是闭门索居，将钢琴推上了乐器之王的宝座。他的作品既强调结构的严谨、织体的清晰，又力求音响的宏大饱满，色彩的绚丽夺目。许多作品辉煌复杂至极，既有风驰电掣般的炫技，又有梦幻般的轻盈剔透；既有完全钢琴化的效果，又有可与交响乐队相抗衡的多层次。他早期的哗众取宠对后来掀起的炫技风起了一定的导向作用。李斯特经过不断的实践创出了一套特殊的技巧，使钢琴的交响化因素在贝多芬的基础上大大地前进了一步。为了证明钢琴那无可比拟的魅力，李斯特经常在音乐会上演奏由交响乐即兴改编成的乐曲，在他的演绎下，奇迹出现了一此时的钢琴宛如一个乐队，而李斯特则成了一名指挥。如果说贝多芬的音乐和

演奏只是“冒天下之大不韪”的第一步，那么李斯特那辉煌、热情、奔放而又不失诗意的音乐及演奏则是对“克列门蒂传统”的进一步反叛，而且形成了自己的传统。

b. 被誉为钢琴诗人的肖邦与李斯特相比属于内省的一位演奏家，他一生几乎只为钢琴创作。钢琴最大的缺点就是不善歌唱，而肖邦那独特的音乐语言却让钢琴的缺点变成优点，唱出了迷人的旋律。毫无疑问，肖邦在挖掘钢琴的歌唱性方面的造诣无人能及，那独具匠心的装饰音、颤音，充满诗意的华彩经过句，精心安排的延音踏板，使旋律充满了抒情的歌唱，他经常告诫学生想要弹好连奏必须向优秀的歌手学习。独有的弹性节奏成为肖邦音乐独有的特征。肖邦在演奏时左右手会出现很细小的参差，不是总对在一起，他曾说过：“左手是指挥者，不能摇摆不定和犹疑不决，右手则可以随心所欲，尽量发挥。”肖邦一方面在节奏的处理上自由奔放，另一方面仍用古典的气质来保持美好的均衡。

十九世纪是把自我放在第一位的年代，演奏者的感情凌驾于一切之上。演奏家为了表现其洋溢的热情，往往可以不完全按照作曲家的原谱来演奏，这样的例子不胜枚举：舒曼往往凭记忆演奏；安东·鲁宾斯坦认为当演奏者已正确弹好作品后，可以凭自我感觉增减或改动一些音符；拉赫玛尼诺夫有时在原谱的低音上加八度，并随意改变力度记号；最引人注目的当数李斯特，他对作品的改编程度令人吃惊：不光是在力度和速度上改变，对音符的增减达到了任意加上一个炫技的华彩乐段或是经过句的程度，而且总忍不住要把相当简单的乐句用八度或三度演奏，或把正常的颤音转变为六度颤音。与此同时，克拉拉·舒曼、莫舍列斯、彪罗、陶西格等一小批音乐家主张对乐谱不做丝毫改动。他们敬重原谱、研究原谱，对已故大师敬若神明，导致了后来的“复古风潮。”介于前两者之间还有一些钢琴家，以发展的眼光看待乐谱。意大利钢琴家布卓尼一方面力图最完美地表现出音乐的客观成份，深入地揭示音乐作品的本质，同时又不拘泥于原谱，而是经过充分的考虑，做一些织体或音符上的变更。

3. 演奏法的演变

浪漫主义时期真正开始了运用指、腕、肘、臂乃至全身演奏的新阶段。钢琴

性能的完善使音色的多变化、多层次成为可能，在优秀的演奏家手里，钢琴能够做出各种层次的变化，而这些变幻莫测的音色想要完全依靠手指机能来完成已不可能。古典主义时期较单一的垂直方向的触键已经不能发出演奏家所需要的各种多变的音色。经过演奏家们的不断探索，为音乐服务的触键根据音乐的不同需要变得多样化了。如：要用连奏法发出歌唱的细腻柔和的音色则采用指面肉较厚的部分；触键一改过去单一的垂直触键，产生了由内向外或由外向内等不同方向的触键，用以挖掘千变万化的音色；对指触的深度和力度也要求有不同的控制。

十九世纪中叶，德国教师布莱特豪普特提出了“重量奏法”，被称作“重量奏法之父”^[4]。重量奏法的核心是强调在弹奏时用重量代替力量，认为应该适当地利用我们身体的一部分（如手臂、手掌）的自然重量，用最简单的下落动作将重量加之于键盘，以获得结实圆润、具有一定穿透力的声音。重量学派的拥护者、同时期的钢琴家戈多夫斯基认为，运用重量奏法时，指头应紧靠在键盘上，和键盘保持最小的距离。遗憾的是“重量学派”没有将运用手臂力量与培养手指独立性相结合，过分强调手臂重量的运用，提出手臂的其它部位都应该是被动的，通过力量的转移来完成演奏动作。于是又出现了手指机能得不到锻炼、声音含混不清、速度受到很大限制的问题。^[5]

（四）二十世纪多元化风格时期（1900-）

1. 音乐风格的演变

浪漫主义音乐在十九世纪末达到了巨型化、交响化的极限，甚至出现了公式化和风格僵化的倾向，人们开始考虑另辟蹊径，寻求新的发展方向。在文学的象征主义和绘画的印象主义的双重影响下，音乐界也出现了对浪漫主义的反叛。最具代表性的当属法国作曲家德彪西。象征派诗人追求辞藻声韵的微妙效果及印象派画家利用色彩抓住自然景物的瞬息变化，给了德彪西很大的启发。他的创作追求具象性，热衷于对自然景物的描绘，努力将五官所接受的所有印象变成音乐，但并不对事物进行直接的描绘，而是利用音色的明暗对比，光和色的不同组合通过暗示的手法达到一种感觉上的丰富体验。在印象派大师的手里，每一部作品都象一幅画，充满了光和色彩的流动变化。印象派在音乐语言上运用了全新的表现

手法：在和声语言上打破了传统的大小调功能体系，之前最忌讳的平行声部、平行和弦恰好是印象主义最常用的手法之一；三度、六度和弦被空洞遥远的四度、五度所代替；旋律的发展避免使用浪漫主义常用的重复、扩充、展开等表现手段，反之追求一种片段性的、短小的乐汇，很少有气息宽广的线条，具有不连贯、不对称的特点；节奏上喜爱各种复节奏，如 13/8 拍、5/4 拍、7/4 拍等，并常常打破小节线与节拍规律的约束，使音乐呈现流动的状态；五声音阶、中古调式音阶的运用使某些作品具有东方情调，而全音阶的运用减弱了调的中心感，使音乐具有飘忽不定的多调性因素。

印象派以后的钢琴音乐多元并存，真实地反映了二十世纪异常混乱的社会状况。战争给人们带来了难以抹去的伤痛，这是一个感情淡漠、崇尚理性的时代。横流的物欲使人们失去了对周围世界的美感，必然审美观也发生着相应的变化。这样的社会状况给钢琴的敲击性音响提供了生长的土壤。另一方面，从 1732 年出版的第一本近代意义上的真正的为钢琴而作的乐曲集到今天的几百年间，钢琴的潜力已经挖掘殆尽，现代的作曲家已无法超越前人已有的成就，他们必须开拓新的领域。于是，反其道而行的现代作曲家藐视外露的旋律美，宁可声音刺耳而不要柔和，宁可乐句支离破碎而不要流畅通顺。二十世纪以多音和弦取代三和弦、不协和和弦取代协和和弦等新的和声观念正成为时代主流。这是一个充满个性的创作时期，作曲家们纷纷打破传统，树立起自己新的独特风格，几种不同的、甚至是对立的音乐思潮平行发展的现象屡见不鲜。政治文化的急剧动荡大大缩短了音乐的发展周期，几乎每十年就诞生一个重要乐派，短短几十年间就出现了表现主义、新古典主义、序列音乐、不确定音乐、偶然音乐等各种乐派，且派系之间存在着相互交锋、吸收和淘汰的关系。与以前的音乐相比，对不协和音响的刻意追求几乎成了这些现代音乐的共性。

2. 演奏法的演变

二十世纪印象派的作品大多在弱的范围内追求音色的多变，音乐的朦胧感对声音提出了纯净、透明、柔和的要求，追求钢琴的“无槌音响”，要求指触类似于放平了抚摸钢琴，即便是强奏也应是柔和的。正如赵晓生所说，演奏印象派作

品时，“以轻而薄、纤细而柔软的触键为主，下键的速度则根据所需音色而定；触键部位避免靠近指尖，要多应用手指肉厚的部位……最重要的，触键不能猛烈，避免任何打击性音响……”。^[6]印象派之后打击性的演奏风格则要求钢琴家有钢铁般的手指和手腕，并且弹奏得尽量粗暴、直率，发出金属般铿锵有力的尖锐音色。这一时期的作品要求垂直快触键，力量爆发点与触键点合一，每个手指保持笔直的坚挺，手腕毫不松弛但不僵硬。先锋派的演奏与传统完全决裂，创造出用整个手掌、拳头或前臂奏出的音块效果，以及用手指或一系列木块、金属器具等刮弦、拨弦，来追求新奇的变形音响。

与此同时，传统演奏法仍占主流地位，出现在音乐会上的大都是前几个时期大师的经典作品。此时的演奏家们更注重全身肌肉的协调运用，并将生理解剖学与钢琴演奏联系在一起。他们在吸收了运用手臂的自然重量进行弹奏的同时，注重手指机能的训练，使触键的种类更加多样化。

（五）小 结

如果说钢琴制作工艺的演变是研究钢琴触键与音色关系的物质基础的话，那么音乐风格的演变则是其主、客观世界的有机结合，它为演奏法的演变—实践提供了指导性的方向。钢琴制作工艺的发展产生了钢琴音色及音质的变化，为不同音乐风格的发展提供了物质基础；同时在音乐风格的发展中对钢琴音色的不断追求也带动了钢琴制作工艺的发展。人们的历史环境、审美情趣及音乐心理等方面对音乐风格的发展也起到了一定的影响作用，对钢琴的音色及触键方法不断提出新的要求，从而造就了钢琴演奏法的不断发展和完善。

第三章 触键与音色的关系

经过几百年的发展和音乐家的不断探索,当今音乐界钢琴的触键方法较以前更为科学并被广泛应用。任何一个在琴键上弹出的音都包含着一定的触键力度、触键速度和触键面积,三者缺一不可。物理学中任何一种力都来自于一定的力度和速度及受力面积,手指接触琴键时,手指是发力物,琴键是受力物。人类通过手指所产生的触键力度和触键速度决定了琴键所受力的大小。而手指触键的面积则决定琴键受力点的大小,指尖触键使琴键受力面集中,指肚触键使琴键受力面分散。由此可见,触键力度和触键速度直接影响音量的大小,而触键面积则影响音质的变化。因此这三种触键方法不可能独立存在,而要相互结合起来研究。需要指出的是,学术界还提出有深触键与浅触键及勾、模、抹、推等触键方法,我个人认为以上这些说法与演奏者的心理感受更为贴近。钢琴的发生原理告诉我们,只有将琴键弹到一定的深度才能使琴槌敲击到琴弦,从而发出声音。从键面上看,深触键与浅触键几乎没有实际的差别,而有力的快速触键感觉上就是深触键,轻柔的慢触键感觉上就是浅触键。勾、模、抹、推等属于触键的方向和状态,而且这些方法的使用因人而异,并无固定的模式。“一般情况下,钢琴琴键的下键深度为十毫米左右,使琴键开始启动大概需要五十到六十克的重量”。^[7]

本章将在前人研究的基础上,从物理力学的角度分析影响触键的三大要素——力度、速度、面积对音色的影响。

(一) 触键力度

触键力度是指触键时用力的身体部位及强度,由弱到强可分为指力触键、手力触键、前臂触键和全臂触键。

1. 指力触键

利用手指前三个关节的重量及力度触键,一般产生较小的音量。

指力触键中速度快的垂直触键(指尖触键)常用于巴洛克时期的作品及古典

主义时期维也纳学派的作品中，产生细小清脆的音色。如巴赫作品中的大部分音符及莫扎特作品中快速而纤细的音符的弹奏多采用这种触键方法。例如巴赫平均律第一集第二首的前奏曲几乎全部用快速、垂直的指力触键，手掌与手腕保持平稳，只是在音符大跳时让手腕平移过去。又如莫扎特《B 大调奏鸣曲》(Op. 333) 开始呈式部的弱奏旋律也用此种方法演奏，尽管这里有许多短促的连线，我们也要结合当时的演奏风格尽量使落提的动作细微而不露声色。连线中的音符需要每个手指独立抬起，依靠手指本身的重量快速自然地下落到琴键，由手腕平稳地带动手掌及手指作横向运动。

速度慢的指力触键常用于水平触键（指肚触键），因为慢速触键已经削弱了触键的力度，对于本已用力非常小的指力触键来说，纵使指尖触键也无法发出尖锐或明亮的声音。此种方法多用于浪漫派和印象派的作品中，音色飘渺朦胧，经常在 mp、p 或 pp 的要求下使用。例如德彪西的《贝尔加玛斯克组曲》中的《月光》一曲，谱例 1：



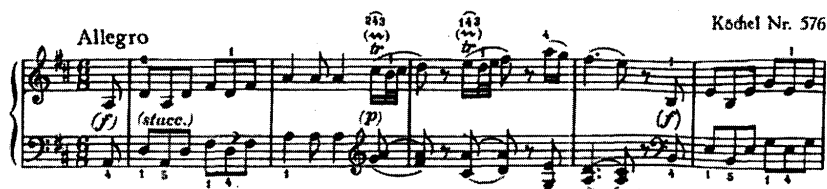
单音带连线的部分大多数用此方法，通过制造绵软、柔和的音色表现月色的朦胧之美。

2. 手力触键

利用手掌的力度及重量，有时借助腕部的运动，运用不同的触键速度和触键面积可产生不同层次的音响效果。

手力触键中速度快的垂直触键常用于弹奏中等强度的音符，音色清脆且稍尖

锐。此种方法从巴洛克时期至浪漫主义时期的音乐中都有运用，例如《莫扎特 D 大调奏鸣曲》(Op. 576) 谱例 2:

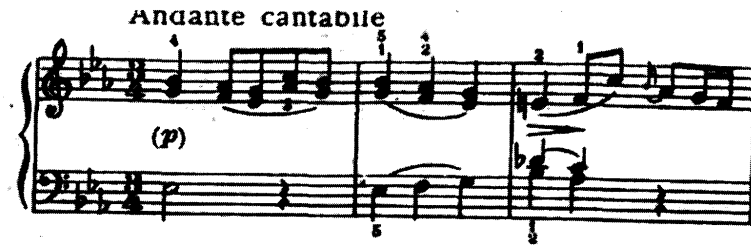


呈式部第一主题开始部分比较强的断奏就用此方法来表现如军队般辉煌的气势，产生的音色短促、颗粒性强，音响明亮而有节制。又如巴赫《意大利协奏曲》开始部分的主旋律也是以较激昂的单音、音程和和弦构成，而之后的 *f* 要求的十六分音符也用此种方法弹奏比较合适。

如弹奏快速的跳音或非连音（我称之为小跳音，是相对于间隔时间较长的大跳音来说的）时，有一种抖动手腕使手掌上下运动的弹法，就是靠手掌的重量弹奏强度适中、清脆明亮的快速跳音，尤其在弹奏同一个音的振音时，此法最好。每册车尔尼钢琴练习曲集中都有至少一首练习曲运用这种方法，例如《车尔尼 599 练习曲集》中的 68 首、《车尔尼 849 练习曲集》中的 12 首、《车尔尼 299 练习曲集》中的 22 首等。另一种小跳音的方法是靠手掌的力度勾、抓琴键，手腕好像不振动，其实此时手腕的振动幅度非常小，几乎无法察觉。此种方法多用于巴洛克时期和维也纳手指学派的作品中，因为这些作品中的跳音常常是较弱的，且要求弹奏时的动作几乎不露声色。这种方法还用于演奏 *mp* 至 *mf* 的单音或双音，产生清脆悦耳的音响效果，并使双音更加整齐集中。几乎所有时期的作品都需要此种方法，这也是为什么它会作为每个学习钢琴演奏的人所必须掌握的最基本的技能而多加练习。

手力触键中速度慢的垂直触键较常出现在 *p* 的要求中，产生有节制的集中的音色。因为快速的音符很难使触键慢下来，所以此种方法只能演奏音值相对较长或速度相对较慢的单音、音程或和弦。巴赫和莫扎特的音乐经常出现较弱的音程或和弦，我们会发现只靠指力触键几乎不可能让两个及两个以上的琴键同时整齐地落下或者能够整齐下键却得不到想要的音色和音质，这时就需要依靠手力触键

的帮助使音色集中而有节制。如莫扎特的《bB 大调奏鸣曲》(Op. 333) 谱例 3:



的第二乐章中弱的音程均用此方法,在弹下一个音程的同时或之后抬起下一个音程所需的手指,手掌发力,速度有所控制地垂直下键,得到既集中整齐又柔和精巧的音色。

手力触键中的水平触键依据音响的大小调节触键速度。如前一章所述,用于浪漫主义时期和印象派的音乐中。例如肖邦和李斯特的作品中常见到需要一定力度(如 *mp*、*mf*) 的气息绵长的乐句,用手臂或手腕带动手指来转送力量,运用此种方法加上一定高度的抬指和一定速度的触键达到所追求的深沉而丰满的音色。又如印象派作品中较强的连音和大多数的音程或和弦均采用此方法弹奏以取得很有控制的极具朦胧感的音色。

3. 前臂触键

运用胳膊肘关节以下部分的重量及力量触键,时常需要肘部带动手臂运动以取得理想音色。

前臂触键中速度快的垂直触键多用于表现速度较快的连音或音程及和弦的跳音。*mf* 或 *f* 的快速连音乐句中,依靠手腕及肘部的带动和手指的连续抬起使前臂的力量不断地转换到每一个音上,发出洪亮尖锐的音色。音程及和弦的跳音是靠前臂的重量落到琴键,同时借助琴键的反作用力,有时还需指尖往里抓键的动作完成,产生透彻而响亮的声音。

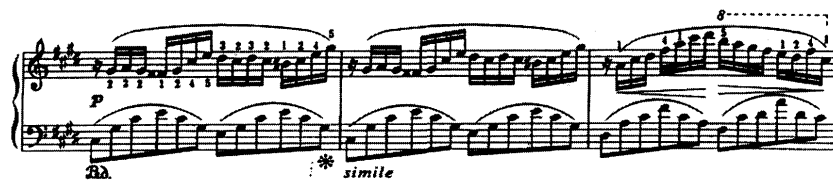
前臂触键中速度慢的垂直触键用于音程或多音和弦,因为慢速的触键必然会削弱触键的力度,而如果用前臂的垂直触键产生的力量就会与其相抵消,白白浪费力气,因此单音的演奏一般不必用此方法。学习钢琴演奏的人可能都有这种感觉,就是弱奏中的音程或和弦远远没有强音中的易弹,常常控制不好两个以上音

符的同时下键,此时的垂直触键则能够在较弱的音响中获得较为集中而整齐的声音,产生的音色虽然柔弱却能给人以较集中的感觉。例如贝多芬《c小调奏鸣曲》(又称《悲怆》)谱例 4:

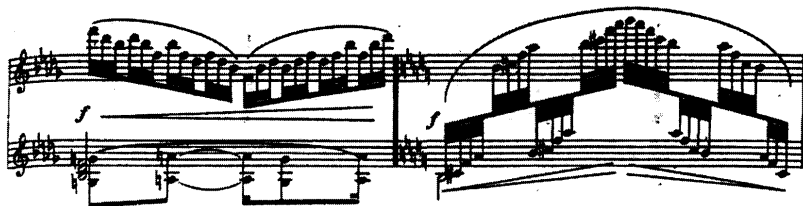


第一乐章第 1 小节至第 10 小节中和弦弱奏的部分(包括旋律和伴奏织体的和弦)均采用此种方法获得柔弱且集中的音色。

前臂触键中速度快的水平触键能够产生既饱满又柔和的音色,是演奏浪漫派作品的的首选方式。如肖邦的《幻想即兴曲》(Op. 66)谱例 5:



第五小节至四十小节的速度较快,使用此种方法时注意不能象印象派音乐那样用过多的指肚触键,只是用水平触键中接近于垂直触键的使用较少面积的指肚触键,如此,既能得到快速音符,又能产生饱满柔和且充满质感的音色,此时还要得到手臂放松却积极地带动和手指的独立低抬。而这种方法也用于印象派作品中较辉煌或者较深沉的部分。如德彪西的意象集(一)的第一首《水中倒影》,谱例 6:



在 48 小节至 50 小节和 55 小节至 56 小节处 *f* 要求下的三十二分音符就用此方法

弹奏，前臂的快速触键可以使音响洪亮，有如流水的流量逐渐加大或是遇到了很大的阻碍而迂回盘旋，而使用指肚面积较大的水平触键则始终使音色带有朦胧之感，就好像倒影在水中忽隐忽现，却总不能如实物一般看得清清楚楚。

前臂触键中速度慢的水平触键一般不用作弹奏单音，慢速的水平触键已经极大地削弱了触键的力度，用一定速度的手力触键就可以得到想要的音响，所以没有必要再使用前臂触键。有些人认为演奏非连奏或断奏的音符时需要用前臂触键，其实在演奏 *p*、*pp* 时手臂、手腕的抬起只是为了断奏的需要，而真正下键时把前臂的重量又收了回来，控制在手力或指力当中此种方法常用于和弦或音程的弱奏，运用前臂的重量下键，有时下键的同时手指微微前推或向里拉，出现的音色朦胧柔美，极富诗意。如德彪西的组曲《为钢琴而作》中第二首《萨拉班德舞曲》谱例 7：



大多数和弦均以弱奏出现，演奏时使用此种触键方法，利用前臂的重量弹奏连线中的第一个和弦，再由手臂带动手腕及力量转送到下一个和弦，使音色朦胧、缥缈却不失庄严徐缓的风格。

4. 全臂触键

运用整个胳膊的重量及力量，有时甚至需要全身的力量触键，产生强烈巨大的音响效果，一般采用快速触键，通过触键面积的变换改变音色。由于全臂触键属于用力最强的一种触键方法，削弱力度的慢触键没有必要与其结合，所以全臂触键中只有快速的垂直触键和水平触键两种。

全臂触键中快速的垂直触键多用于辉煌的大和弦或急风骤雨般的音乐中。调动全臂乃至全身的肌肉，把力量传送到指尖，使指尖具有爆发力的触键，这需要有钢铁般的手指以承受如此巨大的力量。此种方式产生的音色尖锐、果断，演奏贝多芬、李斯特等音乐家的具有交响性的作品中最激烈最强悍的部分较为合适，也适用于演奏浪漫派时期多数音乐家的作品及二十世纪先锋派的具有敲击性音响的音乐。如民族音乐家格里格的《第一钢琴协奏曲》谱例 8：



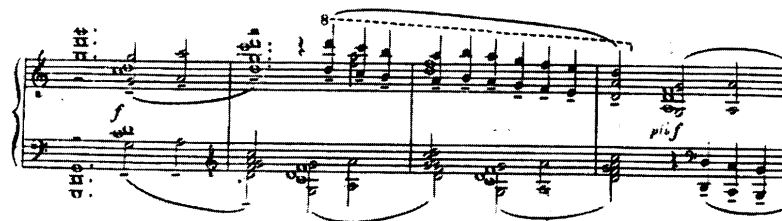
开头部分第 2 小节至第 6 小节采用了八度循环下行的写法，运用此种触键方式使乐曲一开始就给人以强烈的震撼，表现了挪威的寒冷与多山的环境及北欧人民的大气与豪放。

全臂触键中快速的水平触键在浪漫派的音乐中得到了最广泛的应用，而印象派的作品中也时有应用。它所产生的音色饱满、洪亮，同时给人以深沉、内敛的激情感受，就好像是在平静的海面下潜藏着巨大的漩涡或海啸一般。如李斯特的《匈牙利狂想曲第二首》谱例 9：



中 264 小节至 281 小节的八度及和弦音均用此方法弹奏，以获得具有交响性的音响效果，使音色既尖锐又饱满。如德彪西的前奏曲第十首《被淹没的寺院》谱例

10:



中的 22 小节至 40 小节，强烈的八度和弦愈演愈烈，有如走出迷雾后看到宏伟的寺庙突兀地展现在眼前。在这里运用全臂的快速触键可以游刃有余地弹奏出 *f*、*pizz f*、*ff* 的强大音响，而水平触键则可以给人以被雾气“淹没”的感觉。

（二）触键速度

触键速度是指手指从接触琴键到弹到键底的时间，一般分快速触键与慢速触键两种，但实际上从最快速到最慢速还有多种速度的触键方法，两种不同速度的触键哪怕只有 0.01 秒的差别都能在钢琴上产生音色的变化，不同质量的钢琴也对触键速度产生影响，如一般三角钢琴的琴键就比立式钢琴的琴键深且沉，同样的音色在三角钢琴上需要的触键速度必然要稍快一些，力度也要稍大一些。

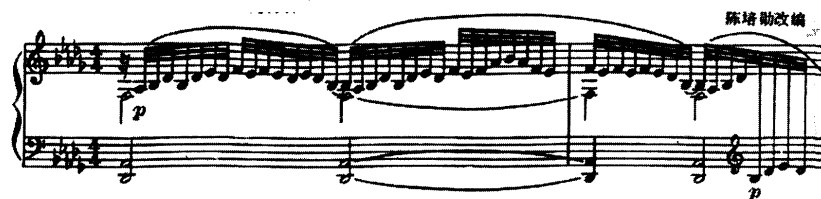
1. 快速触键

从手指接触琴键到键底的速度非常快，垂直触键会产生明亮、尖锐的音色，水平触键会产生较浑厚的音色，触键力度的不同会产生从弱到强的不同层次的音响效果。

快速触键中的垂直触键运用的范围非常广，可以说在各个时期的作品中都要用到。它不论是在表现轻快的跳音、快速跑动的音符等方面，还是在表现激烈的单音、音程、和弦等方面都责无旁贷。从指力触键到全臂触键，此种方法不仅使音响有强弱的变化，还会通过指触面积的细微变化发出从细小、清晰到坚定、刚毅乃至尖锐的音色变化。

快速触键中的水平触键则运用于浪漫派及其以后的作品中，它刚中带柔，为音乐增添了诗意与韵味。用指力触键或手力触键演奏有如行云流水般的音符时，音色好像被蒙上了一层薄薄的雾，表现雾气蒸腾的水面尤为合适。例如由陈培勋

改编的《平湖秋月》谱例 11:



中大段的十六分音符采用此方法演奏出来，给人以淡淡的月光洒在湖上的意境。这里的水平触键不同于印象派作品的几乎“摸”琴键的方法，而是还有一点“抓”、“勾”的感觉，触键面积比演奏印象派作品时稍小一些，使音色暗含集中的感觉，以此来表现月光下湖水的清澈和明净。用前臂触键或全臂触键演奏的音程或和弦，音色浑厚而饱满，前一节均已谈到，这里不再赘述。

2. 慢速触键

这里所说的慢速触键是相当于快速触键来说的，过慢的速度不会使琴键发出声音，也就是二十世纪现代派音乐家发明的“哑键”，不适用于本文的研究范围。本章第一部分已经说过，慢速触键一般无需太大力度，因为重力加速度的原理，慢速触键已经削弱了手指对琴键的作用强度，所以慢速触键几乎用不到全臂的力量。

慢速触键中的垂直触键多用于较弱的断奏或连奏中，音色柔弱却不失精致集中。巴洛克及古典主义的音乐作品多采用此方法，根据音乐的要求使用指力触键、手力触键和前臂触键产生由弱到强的音响变化。如演奏莫扎特《bB 大调奏鸣曲》(Op. 333) 第一乐章中在弱要求下的八分音符时，运用稍慢速度的垂直触键，使音色听起来柔和精致。在第二乐章中更多地用到此方法，开始时的右手音程需要小心翼翼地奏出较弱却集中的声音，掌握一定的触键速度，既不能太慢使两个音弹不齐，又不能过快使音色太突出。

慢速触键中的水平触键在浪漫派和印象派作品中广为应用，特别是在表现较弱的柔美如歌的连奏时此方法最为合适。如德彪西《阿拉伯风格曲二首》谱例 12:



中的第一首，全曲几乎均用此种方法获得柔美而神秘的音色，随曲中强弱的变化改变触键的力度，而触键速度虽以慢为主，但也要结合实际情况加以细微的处理变化。

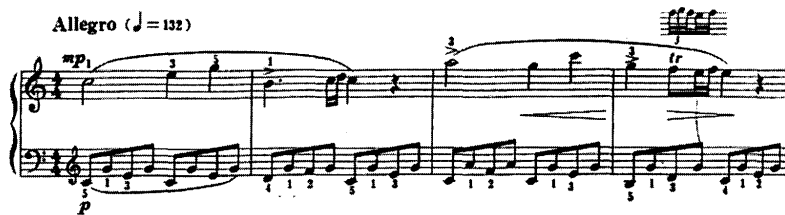
(三) 触键角度

触键角度是指触键时手指接触琴键的角度，分为垂直触键和水平触键。同触键速度很相似，触键角度的变化也有较多层次，经过勾、抓、摸、抹等弹奏方法使手指的触键角度出现多种变化。如“抹”的弹奏方法属于水平触键的一种，手指与琴键形成大约 50 度的锐角，约用 0.4—0.6 平方厘米的指肚触键，而手指与琴键形成更小的角度时，用更多的面积触键则类似于“摸”。

1. 垂直触键

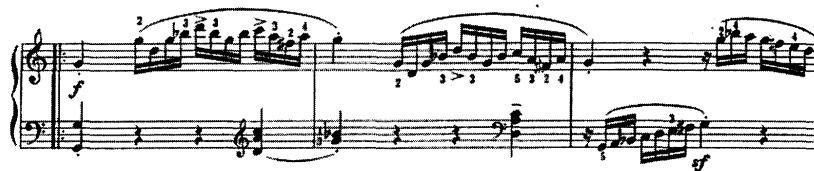
手指与琴键形成 90 度的直角，只用手指的最顶部触键称为垂直触键，音色明亮、集中，它与不同触键力度的结合在本章第一节已有描述，其同一力度下由快到慢的触键速度产生由强到弱的不同音响。

快速垂直的指力触键适用于较弱的快速跑动音符和小跳音，配合手指的独立，使音色灵巧细微，有一定的颗粒性。如莫扎特《C 大调小奏鸣曲》谱例 13:



第一乐章第五小节至第八小节的音阶摸进，除每小节中间的几个音稍强，需用手力触键外，其它音符均用此方法弹奏，获得精致典雅的颗粒性音色。快速垂直的

手力触键及前臂触键则使音色更加明亮透彻，还如上例第 29 小节至 40 小节中，谱例 14：



十六分音符均以较强的音响弹奏，使用手力触键使音色较明朗，而在有加重记号的音符上使用前臂触键得到较突出但有所控制的音色。快速垂直的全臂触键较多用于强烈辉煌的音程、和弦，产生尖锐集中的音色，如本章第一节中所述。

慢速垂直的手力触键及前臂触键常用于弹奏时值较长或较慢速的音符及音程，音色较快速触键柔和，但不失精致集中，如前两节所述，这里便不再重复。

2. 水平触键

手指与琴键形成小于 90 度的锐角，用从指尖到指肚约 1 平方厘米之间的部位触键称为水平触键，运用不同的触键力度和触键速度所产生的音色或较为饱满、浑厚，或朦胧、晦暗。同是水平触键，手指与琴键的角度也有不同的层次，如演奏浪漫主义时期的作品时，手指与琴键的角度一般在 50 度—70 度之间，多用介于指尖与指肚的部位触键，使音色听起来有音头，表现此时期随情感极度丰富，但仍保留古典主义的精致的特点；而演奏印象派的作品时，手指与琴键的角度则一般在 50 度以下，尽量使用指肚较大的面积触键，使音色晦暗、朦胧，更具有某个特定画面的描绘色彩。

（四）小结

大部分的钢琴作品中都不可能只用一种触键方式，每部作品根据其不同的结构复杂程度及创作手法，都需要多种不同的触键方法。“要知道，音色的决定性关键是指尖的触键，而其余的部分：手、手腕、手臂、肩胛、背部都是‘后方’，后方是应当很好地组织起来的”。^[8]就是在作品的某个乐句中，也要根据音乐的需要不断地调整触键方法。比如，在弹奏渐强部分时，要让指力触键自然地过渡

到手力触键乃至前臂触键、全臂触键；同时手指机能的训练也要让手指达到可以随时变化触键面积和触键速度的能力，以适应音色变化的要求。巴洛克时期及古典主义时期“维也纳手指学派”的作品中需要的触键方法较少些，而浪漫主义时期及印象派的作品需要更丰富的触键变化，以获得更多姿多彩的音色，但它们同样都需要各种触键技巧有组织的、协调一致地发挥作用。

第四章 从情感表现的层面研究音色与触键

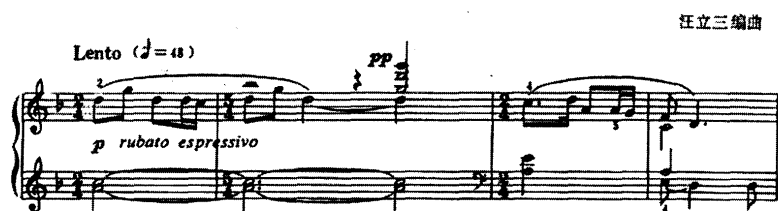
当代著名琵琶演奏家刘德海认为：“每一位音乐家在奏乐前，皆须从三个方面进行构思——首先是用什么样的情感去宣扬什么样的理念；其次是用什么样的音响去抒发什么样的情感；再次就是用什么样的技法制造什么样的音响效果。”^[9]从这三个方面看，情感表达最为重要。在钢琴演奏前，演奏者须对所演奏的作品进行全面的了解和分析，包括作品出现的年代、历史背景及作曲家的创作意图等，并且结合当时的音乐风格及演奏习惯在大脑中形成自己的构思。这就造成了同一乐曲在不同的演奏者之间由于文化素养、阅历、理解力、音乐审美甚至是技术能力的不同而产生不同的音乐构思，从而出现不同的演奏效果。本章在此所作的研究力求尽量符合音乐原作的表达，符合事物的客观规律。

（一）柔美如歌

在钢琴作品中经常看到 dolce（柔和甜美的）或 cantabile（如歌的）的表情术语，此时的演奏者需带着优雅宁静的心情表现音乐。但同在柔美如歌的音乐中由于不同的调性、曲式、和声及旋律又为音乐带来了细微的情感变化，在此通过四种情感变化的分类来具体研究。

1. 平静

这里的平静并不是心如止水地什么也不想，而是在柔美如歌的心境中相对的平静，是较为内敛的一种表达。巴赫以教会音乐为主的多数作品，情绪内敛，平静中有较小的强弱起伏，要求演奏者的心境圣洁虔诚。如巴赫十二平均律第一册第一首的前奏曲，据说此曲是为古诺的小提琴曲《圣母颂》作的伴奏，C大调单部曲式，和声纯净圣洁，始终如一的音型构成了此曲的平静意蕴，要求音色纯净雅致，较弱处使用较慢速的、垂直的手力触键，而较强处则使用快速垂直的手力触键。又如由汪立三编曲的《兰花花》谱例 15：



开始部分的八小节主题呈现，具有浓郁西北色彩的四度跳进的旋律，简洁而安静的伴奏织体，使人联想到平静安祥的画面：漫山遍野的鲜花丛中静静地立着一位带着微笑的美丽含羞的小姑娘，或是在黄土高坡上依门而立的一位少女纯净安祥、静若处子的样子。这里不需要明显的情感表达，在平静的旋律之中蕴含着精致的音色。垂直的、慢速的手力触键较为适合这一段的表现。

2. 柔肠寸断

有些乐曲的旋律美丽婉转，触动心灵，加上织体的配合，让人有种千回百转的感受，此种乐曲以小调居多。此时的音色柔和却不失精致，触键力度不能过小而使音色有飘忽不定的感觉，可通过触键速度和触键面积灵活掌握。如贝多芬《致爱丽丝》的主题，表达了作曲家对美的欣赏和柔情万种的心理感觉，开始的音柔和且弱，为防止出现突兀的音色可采用较慢的触键，触键面积可比垂直触键稍大一点，但绝不能过大以失去精致的音色，开始的八个十六分音符根据渐强渐弱的要求使用指力触键和手力触键，此时也可把“推”方法加入进来。由理查德·克萊德曼演绎的世界名曲如《爱情的故事》、《梁祝》、《乡愁》等也都有类似的意蕴。

3. 清新优美

古典主义和浪漫主义时期的许多作品都具有清新优美的特色，多以大调写成，要求的音色有如白居易的《琵琶行》中所述：“大珠小珠落玉盘”的感觉，即晶莹剔透，那么触键多以快速的垂直触键为主。如莫扎特《B大调奏鸣曲》(Op. 333) 谱例 16:



第三乐章的 A 段，前八小节弱要求下用快速、垂直的指力触键，只在非连奏和落提的音符上加入一点手腕抬起的动作，可在第八小节的跳音部分使用“勾”的方法，使音色轻柔却集中，表现出莫扎特音乐中特有的典雅的宫廷气质。门德尔松的《春之歌》全曲洋溢着清新自然的气息，有如置身满目翠绿、春风佛面的大自然当中，比莫扎特的音乐多了些朴实无华，少了些宫廷意味，所以触键时可比垂直触键稍大一点点面积，多以手力触键及前臂触键为主，使音色听起来更为扎实、朴素一些。

4. 忧郁

忧郁的情绪表现在音乐中往往旋律比较柔美，以小调写成，音色中加入晦暗的成分，则触键必然使用水平触键的方法。如肖邦《b 小调圆舞曲》的 A 段，旋律优美却有些凄凉，表现出作曲家忧郁诗人的气质，这里使用中速的水平触键较为合适，手力触键或前臂触键使音色不至于太弱而较饱满，伴奏织体中可用“抓”的方式使和弦音整齐下键。此时的水平触键不同于印象派音乐的触键，介于指尖和指肚之间，音色既不朦胧也不尖锐，而是平静中蕴含着不平静的心理波动。舒曼的小曲《第一次的丧失》谱例 17：



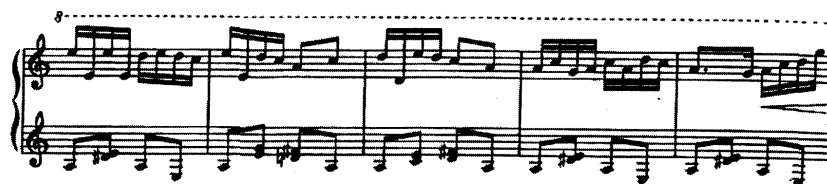
用寥寥数音描绘出悲凉的心境，音色必然柔弱如低吟，用慢速的水平触键，指力和手力触键足以演奏这一乐曲。

(二) 轻巧欢快

音乐术语 no legato (非连奏)、staccato (断奏) 和 leggiero (轻巧的) 都表现轻巧欢快的情绪, 在每个时期的音乐作品中经常见到。演奏者这时需带着高兴的心情演奏音符, 音色集中明亮, 多用指尖的快速触键。

1. 活泼欢快

孙以强所作的《谷粒飞舞》谱例 18:



中 A 段和 C 段再现部分, 以跳音为主表现了打谷场中谷粒四溅的场面, 音乐中带有丰收的喜悦欢快之情。所以这里的跳音需有晶莹剔透的颗粒感, 一定要由内心产生高兴的情绪演奏, 由指尖快速触键, 此时指尖使用最小的触键面积就如针尖一般在琴键上快速用指力或手力触键, 可稍稍有点抓键的感觉, 使音色更集中。又如海顿的《吉普赛回旋曲》是活泼欢快的 G 大调的回旋曲式, 整曲洋溢着吉普赛人天生乐观的快乐情绪, 就象是吉普赛人的聚会。尤其在第 53 小节至 54 小节谱例 19:



及其之后的 57 小节、60 小节至 61 小节、64 小节等处, 作曲家运用了旋律及伴奏织体均为跳音的写法, 加之与前后较大的强弱对比, 更烘托出了吉普赛人那纯朴却夸张的性格特点。这里快速热烈的跳音, 需要饱满却轻快的音色, 触键不能象前例那样如针尖一般, 而是加入前臂力量的快速的垂直触键, 触键面积比前例稍大一点点, 但依然是指尖部位。

2. 精致典雅

莫扎特无疑是把精致典雅发挥到极至的最具代表性的音乐家，几乎他所有的钢琴作品中都包涵有精致典雅的意味，跳音经常与短小的连线结合，表达精致细密的乐思。拿莫扎特《c小调奏鸣曲》（Op. 457）谱例 20：



第一乐章的二十九小节及六十三小节至六十四小节来说，均为强的要求，而莫扎特音乐中的强是有节制的，比海顿音乐中的强内敛一点。这里的跳音基本只用到手力触键就可以了，而且也没有抖手腕的动作，仅靠手指的“勾”或“抓”弹奏，精致典雅的音色要求指尖快速、灵巧地垂直触键，但触键时不能太过猛烈，而要从容不迫地演奏，才能达到莫扎特音乐中那种特有的贵族气质。

3. 内在跳跃

有些乐曲虽由连音写成，但由作曲家的创作意图指导演奏者在演奏该作品时带有欢快跳跃的情绪，这时连线中的音符也要具有内在的跳跃感觉。如贺绿汀的《牧童短笛》谱例 21：



的 A 段（第一部分）和 A' 段（第三部分即再现部），以两个声部的复调写成，旋律清新自然，既可以抽象地理解为牧童放牛的田园风情，又可以理解为让钢琴模仿牧童吹奏短笛的旋律。不管哪一种理解，都是欢快而活泼的。加之两个声部的作曲技法并不复杂，甚至有单调、平淡之感，只通过几个不同的强弱层次产生情绪变化。另一方面，这也恰恰反映出了牧童天真、质朴的形象及短笛这一单声乐器的特点。所以音色纯净且要有弹跳的质感，弹奏时虽然还要以连奏为主，但

指触的感觉却要如跳音一般，以指尖触键，触键速度及力度则随乐谱中的强弱标记改变，指尖一接触键盘立刻放松，使手指对键盘的感觉富于弹性，这样才能更好地表现此曲意境。

（三）深沉饱满

1. 悲伤

悲伤的情绪要比忧郁更强烈、更痛苦，因此用音乐语言表现时多以小调和弦为主。如贝多芬的《c小调奏鸣曲》（Op. 13 悲怆）同谱例 4，第一乐章的第一主题即第 1 小节至第 10 小节，作曲家以长短音及符点音的写法以及强弱的极端对比表现内心的矛盾与冲突，旋律及伴奏织体多以小调的和弦或八度级进为主。演奏 *ff* 或 *sf* 的部分时要表现极其悲痛的矛盾纠缠的情感，音色深沉饱满还带有一点尖锐，触键则需要快速的全臂触键，在力量爆发的一刹那甚至用到全身的力量来完成，触键面介于指尖和指肚之间。演奏 *p* 的部分时则要表现悲痛所带来的荡气回肠的内心伤痛，不甘心却又无能为力的无奈，音色深沉、柔和却集中，需用慢速的手力触键，触键面积与弹奏强烈的部分时一样，手指有点“抓”键的感觉以达到使和弦音整齐集中的目的。

2. 朝气蓬勃

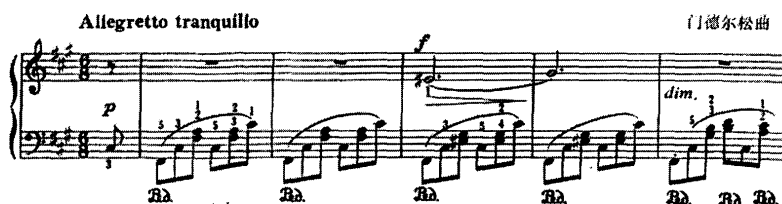
朝气蓬勃的音乐作品以大调居多，旋律及织体的写作在和声饱满的同时还融入了生机勃勃的使人振奋的因素。如海顿《D 大调奏鸣曲》第一乐章呈示部中的顿音和《F 大调奏鸣曲》第一乐章中多处使用的顿音，它们都能够产生振奋人心的作用。顿音的音色比跳音较饱满一些，也就是说指触的面积及时间比跳音的稍大和稍长一点，触键力度多以前臂触键为主。又如由储望华编曲的《解放区的天》的引子谱例 22：



及A段部分大量运用了跳音的写法表达了人民对解放的欢欣鼓舞。引子开始的和弦洪亮而有气势，需要有坚强的手指及爆发力，垂直、快速的全臂触键才能完成。作为主题部分的A段中的音符则只用手力或前臂触键即可。

3. 深沉内敛

浪漫主义时期的某些作品虽具有优美的旋律，但和声织体却略含忧伤或不明朗的情愫，在以静为主的乐曲中暗含深沉内敛的情绪波动。如门德尔松的《威尼斯船歌》（Op. 30 No. 6）谱例 23：



#f 小调的单二部曲式，伴奏织体几乎都以上行跳进的分解和弦写成，多在小节第三及第五拍上运用三度音程，只在个别处使用四度音程，表现水的循环流动。而上行的跳进削弱了小调的忧郁感，其中又暗含一种内敛的积极向上的推动性。基于此，这里需要有控制的深沉饱满的音色，每个音的触键都不能猛烈，而是有控制有准备地慢速触键，需要手力触键和前臂触键的力量，接近于水平触键，但要有节制，比垂直触键的面积稍大一点，以保证音质的清晰自然，如水波荡漾的河面一般。

（四）强劲有力

乐谱中 *f*（强）、*ff*（很强）和 *sf*（特强）等只是力度记号，不能完全表现某一种情感，结合音乐作品的和声、织体、结构等因素才会具有强劲有力的表达情感的意义。

1. 气宇轩昂

这个词给人的第一感觉好像与朝气蓬勃有些相似，但挖掘它们两个隐含的内韵却有些区别。朝气蓬勃更欢快、更活泼些，且比较外露，音色短促、明朗些，而气宇轩昂则更从容、更沉稳一些，比较内敛，音色深沉、饱满些。海顿、贝多

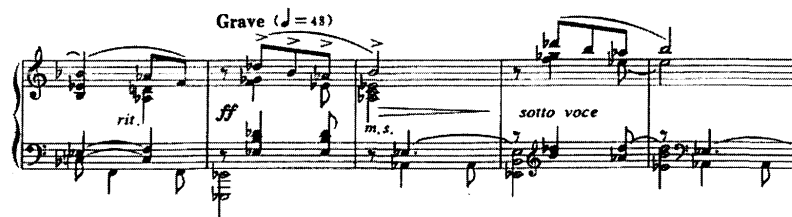
芬的具有军队进行曲意味的作品介于这两者之间，可能海顿的作品更倾向于前者，而贝多芬的作品更倾向与后者。浪漫主义时期某些音乐家所作的前奏曲、舞曲则都具有气宇轩昂的意蕴。如肖邦的《波洛涅兹》（Op. 40 Nr 1）谱例 24：



以 A 大调三拍子写成，虽是舞曲，但整曲都洋溢着气宇轩昂的高贵，如同骑士们高昂着头列队行进一般。此时的音色多以饱满、辉煌呈现，由指尖到指肚的中间部位快速触键，使音色既饱满浑厚又有金属的质感，要用前臂及全臂触键，在第 33 小节至 39 小节的前半部 *fff* 的部分甚至要把全身的力量灌注于手指顶部，才能得到极强的音响效果。

2. 坚强不屈

在富有戏剧性的音乐作品当中，作曲家有时会表现一种在艰难困苦面前坚强不屈的精神面貌，和声与织体的写作没有下一节要讲到的“奋力抗争”那样辉煌宏大，但也需强劲有力的演奏来表现内心的坚定。如由汪立三编曲的《兰花花》谱例 25：



第四段即全曲第 35 小节至 43 小节，这段应该是兰花花悲惨命运的描述，音乐上

本可以悲伤的创作手法表现，但这里却用了强劲的不协和弦的表现手法，使人看到了一个不屈从于命运的生动人物。因此这里需要强劲有力的音色，快速、垂直的前臂触键即可，每个强音上运用爆发力更能突出坚定的音色。又如贝多芬《c小调奏鸣曲》（Op. 13 又称《悲怆》）第二主题谱例 26：



即全曲第 11 小节至 26 小节，这里与前一主题判若两人。第一主题还处在悲痛当中，第二主题就进入了激昂的情绪中，好像在说：“我不会被打垮，我会积极面对一切！”这里虽然还是以 c 小调和声写成，但旋律的级进上行和音响的由弱到强，都呈现一种坚强不屈的大无畏精神，所以音色饱满坚定，触键面积虽以垂直触键为主，但要稍加大一点，以确保每个音符的音质饱满坚定，从 p（弱）到 sf（特强）处由手力触键逐渐加大到前臂触键，只在最强音时用全臂触键。

（五）雄伟宏大

一般音乐中雄伟宏大的部分都是和声、织体写作较为丰满的激动人心的乐段。浪漫主义时期的音乐作品中，气势磅礴的作品最为多见。

1. 奋力抗争

具有民族精神或英雄性的音乐家的作品往往带有奋力抗争的情绪。肖邦虽被称为“音乐诗人”，但他同时具有强烈的爱国主义精神，这一点从由人民音乐出版社出版的《肖邦钢琴曲选》（1978 年 5 月第一版）扉页上他的话：“我愿意使我的作品成为战歌”中也可见一斑。如肖邦的《c 小调练习曲》（Op. 10 Nr 12）又名《革命》，此曲虽是一首以训练左手机能为主的练习曲，但作曲家把自己对亡国的愤慨和奋力抗争的情绪融入进来，在当时波兰的人民革命中起到了巨大的鼓舞作用。此曲的音色非常坚定有力，需要具有钢铁般的手指来演奏。右手的和弦用快速的结合爆发力的全臂触键，触键面积比垂直触键稍大，触键的同时手指稍向内“抓”，以产生饱满却尖锐音色；左手也几乎需要全身肌肉的协调运

动结合爆发力来快速触键，触键面积与右手相同，以达到经久不衰的饱满的热情。

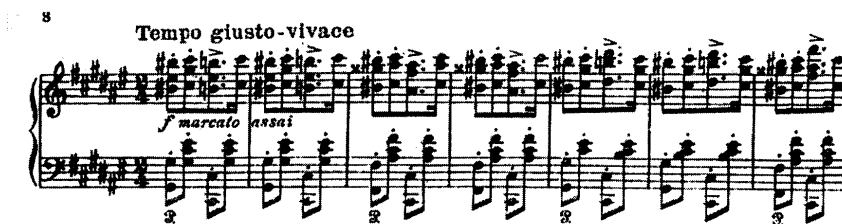
又如贝多芬的《#c 小调奏鸣曲》（Op. 27 No. 2）又名《月光》谱例 27：



的第三章第 1 小节至第 8 小节的主题，以两个小节的回旋上行的分解和弦写成，弱的十六分音符与最后也是最高的特强的八分音符和弦音的对比显示出作曲家的紧张、焦虑和与命运抗争到底的昂扬斗志。弱奏部分的音色集中且稍显紧张，由快速的手力触键演奏，手指积极、灵敏且具有颗粒性的垂直触键最为合适；特强的那两个八分音符的和弦音的音色非常尖锐突出，需用快速的具有爆发力的垂直触键结合全臂甚至是全身的力量演奏。

2. 激动热烈

我个人认为最热烈激动的钢琴作品非李斯特的作品莫属，当然，其实还有拉威尔、巴托克等音乐家也作有气势宏大的作品，但都在艺术性、音乐构思或旋律美等方面无法超越李斯特。拿李斯特的《匈牙利第二狂想曲》来说，其精致的旋律、辉煌的气势引人入胜，具有丰富的民族性和交响性。难怪美国迪斯尼公司制作的动画片《Tom and Gerry》（猫和老鼠）中采用由动画角色演奏这首乐曲的那个经典片段，会感染幼年的朗朗（当今世界著名的青年钢琴演奏家），并引领他进入钢琴音乐的世界。此曲从 158 小节开始，通过八度、震音及渐快和渐强的手法，把音乐推向了此曲的第一个高潮—谱例 28：



第 178 小节至 190 小节。此处的音色饱满、热烈、辉煌，使用全臂及全身的重量结合爆发力演奏，快速触键以取得突出的音色，触键面积比垂直触键的面积稍大，以取得饱满浑厚的音色。还有此曲后半部分的高潮部分及结尾的八度和弦，都要竭尽所能地发挥个人的最大力量来演奏。

（六）朦胧神秘

浪漫主义时期提出音乐的标题性被印象派音乐家发扬光大，欧洲象征主义诗歌和印象主义绘画的崛起也都影响着音乐的发展。文学作品那超然物外的虚幻色彩及绘画作品那光影与色彩的瞬间柔和都影响着印象派大师德彪西的音乐创作。如德彪西早期的作品《亚麻色头发的少女》就是他“将诗歌、印象画派、音乐结合的典范”。^[10]此曲旋律优美，富有东方音乐的韵味，演奏此曲时有如在欣赏一位沐浴在阳光下的棕色头发的少女一般，音色柔美而富诗意，要用不太慢的触键速度获得较透彻的音色来表现少女清纯、灵慧的形象，水平的指力或手力触键即可。中国音乐家的作品中也有类似的作品，如竹岗岗的《瑶寨风情》谱例 29：



的引子部分、A 段和 A' 段（再现部），以不和协的和弦外音表现晨雾笼罩下的

瑶寨的神秘，轻柔的演奏给人梦幻般的画面。这里的音色朦胧、神秘，要给人不真实感，所以需用水平的慢触键，此时的慢速触键如刺绣般细腻，每个音几乎都要有足够的准备，指力触键几乎无法使琴键发出声音，所以手力触键较合适。

（七） 小结

演奏者需要通过对作品的历史背景、当时的音乐及演奏风格、作曲家的意图等方面的理解与分析，来确定表现什么样的情感、所要得到什么样的音色以及相应的触键方法。有的作品包括几种情感表现，如《牧童短笛》的第一段和第三段是本章第二节第三点一内在跳跃的感觉，而第二段则是第二节第一点一活泼欢快的情感表现。结构较复杂的作品有更多种的情感要求，有的几乎囊括了以上所有的情感表达，如李斯特的《b小调奏鸣曲》。每个人对音乐的理解不同，因此音乐对每个人的感染力也不甚相同，在同是哀愁的情绪中，有人感受的是忧郁，有人却感受到了悲伤，这一浅一深的不同感受使他们在对音色的要求及触键的处理方面产生了差别。“欧洲古典时期的音乐是以形式与内涵的均衡与和谐为其美学特征的，而在浪漫主义时代或现代的审美效应中，对于古典音乐的情感表现的过于温和与适中或许会感到不满足，甚至可能发生把悲剧美或欢乐美感受为优美的情况。这种差异在个人的不同审美效应中也时有发生。”^[11]

结 语

钢琴的制作工艺、音乐风格及演奏法的演变，无时无刻不影响着触键与音色的发展和变化。从拨弦古钢琴、大键琴到布罗德伍德钢琴、维也纳钢琴直到现代钢琴，无一不对钢琴的音色及触键产生巨大影响，而钢琴的制作工艺、发声原理及社会、历史的发展又促进了音乐风格的发展，加之人们审美情趣的变化促使钢琴家们不断追求音色的变化，从而带动了触键的发展即演奏法的演变。从钢琴的制作工艺、音乐风格及演奏法的演变中无不看出触键与音色的相互制约又相互促进的密切关系。

钢琴演奏中，不同的触键方法带给人们不同的音色效果。触键力度的变化产生了音响的强弱变化，触键速度影响了音色的缓急和质感，触键角度的不同又使音质产生了明显的区别。钢琴演奏中的触键与音色有如无法分割的连体婴儿，在同一架钢琴上（不同的钢琴在音色上多少会有区别）用什么样的触键方法，就一定会得到与之相对应的音色。

在钢琴演奏中表达不同的情感需要不同的音色来表现，而想要获得理想的音色则要通过相应的触键来实现和完成。通过不同层次的情感表现所引出的对音色的要求以及触键方法的研究，无不体现出触键与音色的相互作用的关系。

人们对钢琴音乐的研究，从其乐器的发展、历史背景到审美、欣赏心理、演奏心理以及各音乐风格、学派、流派的研究，都属宏观的或抽象的研究；而从力学角度、生理机能等方面研究触键及对音色的调控，则属微观的、具象的研究。钢琴演奏中的触键属具体的实践操作，而音色则包涵了抽象与具象的更为丰富的内容。本论文从宏观入手，逐渐走向微观世界，再把抽象与具象结合，力求挖掘出钢琴演奏中触键与音色的相辅相成、相互作用、密不可分的关系。