

摘 要

在西方音乐史上，“浪漫时期”是指 1790—1910 年这一历史阶段，也就是 19 世纪前后的一百多年，贯穿了整个 19 世纪并延续到 20 世纪初。这一源起始是由于在 18 世纪后半叶，欧洲文学艺术出现了一种被称为“浪漫主义”的新风格潮流，而这种崇尚个人思想情感和艺术感受表达的“浪漫主义”思潮也很快地影响了音乐艺术，成为了支配和指导大多数作曲家的创作的主导潮流。

诞生于 18 世纪初的钢琴，在初期，不完善的钢琴并不被键盘演奏家和作曲家所关注，那时的羽管键琴（Harpichord）和楔槌键琴（Clavichord）才是人们追捧的主流键盘乐器（Clavier）。随着社会发展，到了 18 时期后半叶，羽管键琴和楔槌键琴已经难以满足人们的演奏和审美需求，而这时，经过不断改进的钢琴，由于它强大的表现力逐渐吸引了世人们的注意，在 18 世纪即将结束的时候，取代了羽管键琴和楔槌键琴的地位，成为了主流的键盘乐器。

19 世纪的钢琴相比于其他乐器更加全面的特性，使钢琴的社会地位快速上升，人们越来越热衷于学习钢琴，社会上对钢琴人才的需求与日俱增；与此同时，钢琴独奏音乐会大量兴起、大批钢琴演奏家出现在公众的视野，最具客观表现力的“技术”这一因素决定了一个钢琴家的成功与否，越是演奏技术高超的钢琴家就越受到人们的追捧。钢琴音乐在浪漫时期进入了它的发展高峰，钢琴演奏技法也在突飞猛进的发展，钢琴演奏进入了魔鬼般飞炫的“炫技”时代。

钢琴演奏技法的演进并不单纯的体现在技法本身难度的加大或者是演奏方式的增加，它还和以下几个方面有着密切的关联：

首先是钢琴这件乐器自身的发展与完善。钢琴的演奏技法是在钢琴上体现的，没有钢琴这件乐器，就不会有钢琴演奏技法的存在，钢琴的发展与完善也促进着演奏技法的创新与完美表达。

其次是丰富的钢琴音乐作品创作。浪漫时期的作曲家受文学、绘画、戏剧等姊妹艺术的熏陶影响，在钢琴作品的创作中大量出现了标题性作品和与文学相关的作品体裁，例如小品套曲、无词歌、叙事曲等。而作曲家为了更完美地表达作品内容，抒发个人内心的情感寄托，在不断地探索合适的演奏方式同时也将已有的演奏技巧延伸赋予不同的音乐语言。这些都无疑促使了钢琴演奏技法的演进。

最后是技能训练方式和教学体系。钢琴演奏技法是要通过教学和训练得以传承的，钢琴演奏技法的变化体现在技能训练方式和教学意识中，而正确的、符合自然规律的技能训练方式和教学意识也会促进演奏技法的快速提高，这两者之间

有着相辅相成的密切联系。

由此可以看出：钢琴演奏技法的演进不是单独进行的，也不单单只是技法难度和演奏方式的增加，它的演进伴随着钢琴这件乐器自身的完善、钢琴音乐作品创作的发展、钢琴技术训练方式及教学体系的确立发展演变的。其中，乐器是技法存在的根本、作品是技法呈现的载体、教学是技法传递的重要方式，这三者和技法之间相互影响、不断促进向前发展。

因此，本文正是基于这样的一个观点，以史料典籍、作曲文献等资料为基础，试图从以上这些重要因素出发，通过梳理与分析，抓住重点，整理并挖掘出较为清晰的浪漫时期钢琴演奏技法演进的变化脉络，找出其中相互影响的因素，希望对于教学和演奏实践有一些启发和帮助。

关键词：浪漫时期，钢琴，技法，演变

引言

1. 内容概述及研究意义

从18世纪初最初钢琴的诞生到现在已经有三百余年的历史，在初期，不完善的钢琴并不被键盘作曲家和演奏家所关注，那时的楔槌键琴（Clavichord，又称击弦古钢琴）和羽管键琴（Harpsichord，又称拨弦古钢琴、大键琴）才是人们追捧的主流键盘乐器（Clavier）。接近18世纪中叶，欧洲经历了一些社会剧变^①，社会性质和思想意识形态变化发生了巨大的变化，同时，欧洲文学艺术出现了一种被称为“浪漫主义”的新的风格潮流，这种崇尚个人思想情感和艺术感受表达的思潮也很快地影响了音乐艺术，很直接地引起了音乐风格与创作上的改变。

用“浪漫主义”对一个时期的音乐特色进行概括，从西方音乐史学的划分来看，这一阶段大致是指19世纪前后的一百多年（1790—1910）的时间^②，即是用“浪漫主义”作为主导潮流支配和指导大多数作曲家的时期，也就是说，浪漫时期音乐贯穿了整个19世纪并延续到20世纪初。

在这样的一个“感性”时期，老式的键盘乐器慢慢地难以满足人们音乐情感的表达，新的听众群的出现，让音乐的欣赏不再拘束在小空间内，像沙龙那样的贵族的欣赏形式显得不够深入生活，因此，一件具有丰富音色、又能在大型演奏场所各个角落都被听众欣赏到的键盘乐器显得十分必要。而这时，经过不断改进的钢琴，凭借着它优秀的“表现力”逐渐吸引了世人的关注，在18世纪即将结束的时候，取代了楔槌键琴和羽管键琴的地位，成为了主流的键盘乐器。

19世纪的钢琴相比于其他乐器更加全面的特性，使钢琴的社会地位快速上升，人们越来越热衷于学习钢琴，社会上对钢琴人才的需求与日俱增；与此同时，钢

① 思想启蒙运动（18世纪初至1789年）、英国工业革命（18世纪60年代至19世纪40年代）。

② 关于浪漫时期时间的划分，以现有的文献资料大致有以下几个划分方式：① 杰拉德·亚伯拉罕所著的《简明牛津音乐史》中将浪漫时期限定于1790年—1918年，以法国大革命爆发后一年为起始，以第一次世界大战的结束为截止；② 斯坦利·萨迪、艾莉森·莱瑟姆主编的《剑桥插图音乐指南》中对浪漫主义的开始只是笼统的说是“18世纪与19世纪之交”，结束时间限定在了1910—1913年第一次世界大战爆发前夕，并没有确切的时间限定；③ 张式谷、潘一飞编著的《西方钢琴音乐概论》中将浪漫时期限定于1820年—1900年；④ 周薇所著的《西方钢琴艺术史》同样将浪漫时期限定于1820年—1900年；⑤ 于润洋编著的《西方音乐通史》将浪漫时期限定于1790年—1910年。由于钢琴演奏技法的延顺性和影响技法发展重要因素，通过综合考虑与分析，依据于润洋编著的《西方音乐通史》，在本论文中将浪漫时期这一阶段限定于1790年—1910年。

琴独奏音乐会大量兴起、大批钢琴演奏家出现在公众的视野，最具客观表现力的“技术精湛”这一因素决定了一个钢琴家的成功与否，越是演奏技术高超的钢琴家就越受到人们的追捧。钢琴音乐在浪漫时期进入了它的发展高峰，钢琴演奏技法也在突飞猛进的发展，钢琴演奏进入了魔鬼般飞炫的“炫技”时代。

钢琴演奏技法在浪漫时期的演变是在建立在多种因素的综合作用下的。

首先，钢琴演奏技法的快速演进不是一蹴而就的，它有着自己的发展规律。初期的钢琴演奏继承了羽管键琴和楔槌键琴等老一辈键盘乐器上，依靠手指力量，非连奏（Non legato）、连奏（legato）、断奏（Staccato）等独立手指弹奏的传统演奏技法，而那时所涉及的演奏曲目也都是为楔槌键琴和羽管键琴而作的，并没有针对钢琴演奏技能训练的练习作品。同时，古典主义前期的音乐几乎都是为庆典和社交活动量身定制的，音乐作品鲜有明显的个人情感表达和个人特征。直到古典主义后期具有个人情感表达和丰富音乐情感表现力作品开始出现，钢琴的基本演奏技法有了巨大的改变，进入浪漫时期，各种不同的演奏技法如百花绽放般出现，以适应作品丰富的音乐性和音乐情感的表达需要。

路德维希·冯·贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770—1827）这位伟大的音乐革新者，改变了音乐创作的面貌，从他开始，音乐作品的创作逐渐摆脱了为宗教、皇室活动服务或是单纯作为娱乐消遣的方式，他赋予了音乐作品鲜明的个人特征，将钢琴音乐作品提升到了一个新的高度。钢琴作曲技法的发展带动了钢琴基本演奏技法的变化，为了有针对性的练习某一技术难点，1785年左右，齐奥·克莱门蒂（Muzio Clementi, 1752—1832）作为钢琴教学的奠基人，钢琴开始了建立了真正意义上的教学体系。进入浪漫时期，穆约翰·尼波默克·胡梅尔（Johann Nepomuk Hummel, 1778—1837）、约翰·克拉莫（Johann Cramer, 1771—1858）、卡尔·车尔尼（Carl Czerny, 1791—1857）、伊格纳兹·莫谢莱斯（Ignaz Moscheles, 1794—1870）等一些钢琴家和钢琴教师开始针对于钢琴技能的提高创作专门的技巧练习供学生练习使用，大量的钢琴技能理论著作和真正意义上的练习曲也在这个时期出现了。

前期的准备，使得钢琴的演奏技法在浪漫时期有了突飞猛进，犹如激流爆发式的发展。前期，卡尔·玛利亚·冯·韦伯（Carl Maria von Weber, 1789—1826）、弗朗茨·舒伯特（Franz Schubert, 1797—1828）、菲利克斯·门德尔松（Felix Mendelssohn, 1809—1847）和罗伯特·舒曼（Robert Schumann, 1810—1856）等钢琴家和作曲家接受和继承了贝多芬的创作革新，他们的作品从古典时期对完美作品结构的追求转向对于情感和音乐性的重注与表达，为浪漫时期的钢琴音乐创作创立定了基础，连接起了古典主义音乐与浪漫主义音乐之间的桥梁。同时受文

学、绘画、戏剧等姊妹艺术的熏陶影响，钢琴作品大量出现了标题性作品和与文学相关的作品体裁，例如小品套曲、无词歌、叙事曲等。而作曲家为了更完美地表达作品内容，抒发个人内心的情感寄托，在不断地探索合适的演奏方式同时也将已有的演奏技巧延伸赋予不同的音乐语言。在中期，弗雷德列克·肖邦（Frédéric Chopin, 1810—1849）和弗朗兹·李斯特（Franz Liszt, 1811—1886）等以“技术精湛”为代表的钢琴演奏家与作曲家，将音乐性融合进了钢琴技能练习的创作，使钢琴练习曲脱离了单纯技术性训练的窠臼，焕发了新的生命力。快速发展的演奏技巧和钢琴演奏家强大的现场音乐表现也推进着制琴师对钢琴的优化改进和质量的提高，钢琴作曲家们在越来越完善的钢琴上不断借鉴和模仿其他乐器的音色开发新的演奏技巧，钢琴演奏开始了如魔鬼般飞炫的“炫技”时代。

从技能训练方式和教学体系的角度看钢琴演奏技法的发展，大致可以概括出这些派别：手指学派、解剖—生理学派、应用心理学派等。这些派别的形成与出现，不仅仅受到钢琴演奏技法的影响，同时，新的科学研究探索出的教学方式也促进了钢琴演奏技法的发展。需要注意的是，这些“派别”之间不是独立存在的，有着相互影响与渗透；同时，它们之间也并不是简单的顺延或者垂直继承，这些学派都有自己的优势所在，其中有显著教学成果的方式会一直的沿用，虽然其中会有一些瑕疵和缺点，但是不能以偏概全地评价它们的好与坏。这一现象，在近代的钢琴教学中表现的十分明显。

由此可以看出：钢琴演奏技法的演进不是单独的，它也不单单只是技法难度和演奏方式的增加，它的演进伴随着钢琴这件乐器自身的完善、钢琴音乐作品创作的发展、钢琴技术训练方式及教学体系的确立发展演变的。其中，乐器是技法存在的根本、作品是技法呈现的载体、教学是技法传递的重要方式，这三者和技法之间相互影响、不断促进向前发展。因此，本文正是基于这样的一个观点，以史料典籍、作曲文献等资料为基础，试图从以上这些重要因素出发，通过梳理与分析，抓住重点，整理并挖掘出较为清晰的浪漫时期钢琴演奏技法演进的变化脉络，找出其中相互影响的因素，希望对于教学和演奏实践有一些启发和帮助。

2. 研究综述

2.1 研究现状

目前，对浪漫时期的钢琴技法发展演进的相关问题的研究和论述对象的论著并不多见，有关于该课题研究内容的研究状况大致可以分为以下几类。

一、关于钢琴这件乐器自身发展和构造解析的论述。如约翰·保罗·威廉姆斯编著的《钢琴鉴赏手册》，威廉·布雷德·怀特所著的《钢琴调率与有关技术》等。这些著作只是单纯的论述钢琴乐器自身的发展以及维修调律，其中几乎没有涉及关于钢琴技能发展的内容。

二、关于对钢琴技能发展的论述。这些资料一般都是作为一些论著的某一章节出现或散布于技能发展论述的某些章节中，如乔治·考切维斯基所著的《钢琴演奏的艺术——一种科学的技法》中第一部分的“钢琴技巧理论的历史概述”、樊禾心所著的《钢琴教学论》中第八章第一节《钢琴基本弹奏技法的发展与变迁》。

三、关于钢琴技能理论的论著。这些资料绝大多数都是对钢琴演奏技法研究的专一理论著作，钢琴技能演变发展的时期性只是作为为论述的铺垫有所提及，如Γ·涅高兹著所著的《论钢琴表演技术》第一至第五章的论述、约瑟夫·迦特著所著的《钢琴演奏技巧》、亨利·古斯塔沃维奇·涅高兹所著的《论钢琴表演艺术——一个教师的随笔》、西莫·芬克所著的《精通钢琴技巧——钢琴学生、教师与演奏者指南》、赵晓生所著的《钢琴演奏之道》等。

四、关于整个音乐发展史和钢琴发展史的音乐史类论著，其中关于早期钢琴技能和浪漫时期的技法演变发展论述都是散布在这些著作中，如潘一飞、张式谷编著的《西方钢琴音乐概论》、周薇所著的《西方钢琴艺术史》、F·E·科尔比编著的《钢琴音乐简史》等；或者各个音乐史籍著作中，如杰拉尔德·亚伯拉罕所著的《简明牛津音乐史》、马克·伊万·邦兹所著的《西方文化中的音乐简史》等著作。

五、针对某位作曲家创作的研究论著，其中也涉及到一些了钢琴演奏技法方面的论述，如于润洋所著的《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》中对肖邦叙事曲、谐谑曲等演奏的的论述，卡尔·车尔尼所著的《贝多芬钢琴作品的正确演绎》中对贝多芬钢琴作品的论述著作。关于此方面的学术论文和期刊发表论文也有很多，学位论文有：如叶茵的《论外国钢琴练习曲的生命力》，张雅青的《莫谢莱斯钢琴练习曲 Op.70 的创作与演奏诠释》、赵冬梅的《肖邦练习曲（作品 10）的技术课题研究及其与肖邦其他钢琴文献技术课题的对应关系》等；期刊论文有：侯康为的《论车尔尼在钢琴艺术发展史中的地位》、姚敬庄《谈谈钢琴教学中“技术”与“音乐”的关系》等。

2.2 可预见的研究成果

通过将浪漫时期钢琴演奏技法的演进发展放在这一时期的大环境下去研究，

梳理出浪漫时期钢琴演奏技法的演进脉络，分析出有关于钢琴技能发展相互影响的原因，同时，并以现代的角度去分析浪漫时期钢琴演奏技法对后世的影响，找出其关联，是本文可预见的研究成果。

3. 论文结构

本篇论文共分为四部分：

第一部分，论述钢琴这件乐器自身的发展变革与浪漫时期之前钢琴演奏技法的发展状况。乐器作为技法呈现的根本，是技法的发展演变是至关重要的一个基础，了解钢琴自身的重要变革是为了阐明乐器的发展对钢琴演奏技法演进的重要影响；在每个阶段，演奏技法都有不同的发展，因此对于浪漫时期之前技法发展的论述是为了有对比的说明浪漫时期钢琴演奏技法的快速发展。

第二部分，从钢琴演奏技法的训练方式教学体系的建立起源入手，主要通过针对钢琴技法练习曲目的创作和对钢琴演奏技法理论著作的分析，论述 19 世纪浪漫时主流学派的发展和钢琴演奏技法之间的相互影响。

第三部分，论述浪漫时期由于音乐作品的变化对钢琴演奏技法演进的影响。这一章节从不同钢琴演奏家和钢琴作曲家对于钢琴选择的偏好入手，结合作曲家的创作风格和受“浪漫主义”思潮影响后的创作体裁、创作手法上不同于古典时期音乐的巨大变化，分析浪漫时期钢琴演奏技法快速发展的原因和相同演奏技法音乐内涵的变化。

第四部分，以浪漫时期钢琴演奏技法的快速发展引起所带来的钢琴教学等方面的问题为契机，简要论述 19 世纪末 20 世纪初随着科技进步，诞生出的一些新的对于钢琴教学和钢琴技法演奏的研究，例如解剖—生理学、人体中枢神经学等，这些“先进”理论观点对钢琴教学和钢琴演奏技法的影响。

第1章 浪漫时期之前的钢琴与钢琴演奏技法

1.1 技法与技能的概念

本文主要探讨的是钢琴演奏技法的演变，而与它有一定意义重合的“技能”这个词也会使用并出现，因此有必要对这两个词的概念做一个简单的区分。

“技法”的含义是：“用相对简单的技巧解决问题的技术和实践总结出的方法”^①是“技术”和“方法”的综合。在这里，“技术”是指：“泛指根据科学原理和实践经验而发展成的各种工艺操作方法与技巧”，^②而“方法”是指：“为获得某种东西或达到某种目的而采取的手段与行为方式”^③。

在《辞源》中，对于“技能”的解释为：“技术才能”^④，在《辞海》中“技能与熟练是”同一词条：“运用知识和经验执行一定活动的方式叫‘技能’；通过反复练习达到迅速、精确、运用自如的技能则叫做‘熟练’，也成为‘技巧’”^⑤。在网络的释义中，“技能”是指“掌握和运用专门技术的能力，是通过练习获得的能够完成一定任务的动作系统。技能按其熟练程度可分为初级技能和技巧性技能。初级技能只表示“会做”某件事，而未达到熟练的程度。初级技能如果经过有目的、有组织的反复练习，动作就会趋向自动化，而达到技巧性技能阶段。技能按其性质和表现特点，可区分为如书写、骑车等活动的“动作技能”和像演算、写作之类的“智力技能”两种……”^⑥。

海因里希·涅高兹(Генрих Нейгауз, 1888—1964)在他的著作《论钢琴表演艺术》论述中说：技术^⑦是艺术的一个部分，是它的实际体现，而很多人把他片面理解为“辉煌和炫技”，“而不像希腊人、不像真正的艺术家那样，理解为总的技术”^⑧。根纳季·齐平在他的著作《演奏者与技术》中也曾探讨过这个问题，他认为：“从纯美学和哲学观点出发，技术是艺术家在自己的创作中表现自己想表达的一切的能力；是通过声音（音乐）、色彩和线条（绘画）、语言（文学活动）、手势和

① 百度百科，<http://baike.baidu.com/view/1200515.htm>。

② 《辞海》（1965年新编本），中华书局香港分局，1965年上海第一版，第1245页。

③ 百度百科，<http://baike.baidu.com/view/169819.htm>。

④ 《词源》（修订本第二册），商务印书馆，1980年，第1217页。

⑤ 《辞海》（1965年新编本），中华书局香港分局，1965年上海第一版，第1246页。

⑥ 互动百科，<http://www.baik.com/wiki/%E6%8A%80%E8%83%BD>。

⑦ 英文的Technique（俄文Техника）来源于希腊文τεχνή，在希腊文中τεχνή意味着“艺术”。

⑧ Г·涅高兹著，《论钢琴表演技术》，人民音乐出版社，1963年第一版，第3页。

动作（芭蕾舞剧或哑剧）体现自己构思的手段。鲍里斯·阿萨菲耶夫说：‘技术就是做你想做到一切的能力。’^①

综合以上的论述，笔者认为：“技法”是钢琴演奏需要掌握的技术方法，是对特定的某种演奏方式的描述，比如颤音技法、连奏技法、八度技法、刮奏技法等等，而每一种技法又会有一些不同的演奏方式，例如颤音，就会有最为基础的二度音程的颤音、三度音程的颤音和在浪漫时期大量使用的八度颤音，这些颤音的演奏从单纯的使用手指力量到手腕的加入和大跨度音程时与手臂的加入，方法在不断演进；而刮奏技法也是一样，从单音的刮奏到单手三度的刮奏，在每个阶段和时期都有不同的发展演进。“技能”一词应主要指向“能力”这一概念，在本文中指演奏钢琴的能力，这是一种综合能力，“技能”就是综合的“技术”或者说“技法”，一两个单独技法的掌握并不代表可以进行钢琴演奏，而是需要这些特定的演奏“技法”不断累积综合直至熟练掌握后，把一连串的动作过程从“有意识”转化为“自动化”时，才能拥有演奏钢琴的“技能”。技能不仅仅是客观方面可以看到的“快速、流畅、均匀、华丽的演奏技能”，也包括主观方面“智力技能”，例如音乐理解方面的能力。因此，“技法”并不能简单地等同于“技能”，钢琴演奏的“技法”到“技能”是有一定的延顺性和累积性的，从技法到技能可以简单地看作是一个质变到量变的过程，可以说，“技能”是包含了“技法”的，它是一个综合能力。但是在一定的狭义范围内，钢琴技能会被剔除音乐能力、理解能力等因素被人们单纯地看作为“钢琴演奏技法的熟练程度”，这两者又会有着理解上片面的同义性。在本文中，所涉及的探讨是针对于基础的钢琴演奏技法演进的论述，从乐器自身的发展、演奏方式、力量的使用、技法训练方式及练习作品等对钢琴演奏技法演进有影响的因素进行分析和比较。

1.2 浪漫时期之前键盘乐器的发展

“工欲善其事，必先利其器”，如果没有钢琴的发明，就无从谈起钢琴的演奏技法，也就不会有之后建立在钢琴上的一切理论。因此，要梳理浪漫时期钢琴技法的演进，就首先需要了解钢琴这件乐器的发展与革新。

(1) 管风琴

管风琴（Organ）作为键盘乐器中最古老的一种，已有两千多年的历史。最早的管风琴是水力推动的，出现于公元前 250 年的古埃及亚历山大城，而后管风琴

^① 根纳季·齐平著，《演奏者与技术》，中央音乐学院出版社，2005年，第5页。

便是我们现在所见到的风力推动的管风琴。公元9世纪后，管风琴开始进入教堂为声乐活动进行伴奏^①，从此，管风琴的发展便与教会和教会音乐有着难以分割关联。巴洛克时期是管风琴的“黄金时代”，这一时期可控制音色变化的变音音栓的加入和音管直径的调整等重要革新，快速推进了管风琴的发展，使其成为了宗教音乐的标志性乐器，因此管风琴的曲目大多为宗教内容体裁的声乐伴奏或大型的独奏作品。

(2) 古钢琴

古钢琴的发明可以追溯到两类弦乐器上：一种叫萨泰里琴（Psaltery）的弹拨弦乐器和另一种叫做德西玛琴（Dulcimer）打击弦乐器^②。

“楔槌键琴”（Clavichord，又称击弦古钢琴）最早出现于1404年吟游诗人（Minnesingers）^③的条例中。楔槌键琴使用了测弦器（Monochord）原理，17世纪的楔槌键琴已经发展到了一个相对完美的程度。在它的长方形木制音箱里，金属制琴弦与键盘垂直排放，演奏时键盘末端的小金属切面（楔槌）在按下琴键后上升楔入琴弦并按压琴弦（一到两根）使之发声。由于楔槌键琴并非全弦发音，因此它的音量轻柔（整个力度范围在pp—mp之间），十分适宜在空间较小的家庭范围中进行独奏。

羽管键琴（Harpichord，又称为拨弦古钢琴、大键琴 Klavie-cembalo），现存最早的羽管键琴实物制于1490年左右。1650年至1750年是羽管键琴的黄金年代，此时它已经确立了自己独奏乐器地位并成为室内乐队的基本乐器。这一时期羽管键琴的制作模式已基本稳定，在它的木质框架里分布着长短不同的三根一组的琴弦，外部的两排琴键方向与琴弦平行，羽管键琴通过与琴键相连的木杆顶端的拨子（羽管或皮革）拨动琴弦发声。由于拨弦式的发音方式无法做出强弱的力度变化，因此在羽管键琴上安置了许多音栓用来控制音量、调节音色^④。

(3) 早期钢琴

从钢琴的诞生到现代钢琴形制的确立，大致可以概括为诞生、再现、普及和确立等四个大阶段，这中间的发展可谓是千辛万苦。

① 在此之前，一切乐器都被天主教会视为“魔鬼之声”禁止进入教堂。圣·璜·克里索托莫（San Juan Crsostomo）关于圣歌第41节可看出教会当时的观念：“……哪里有泥泞哪里就有猪，哪里有花香哪里就有蜂蜜一样，魔鬼聚集在淫歌的地方。……”《伟大音乐之旅》，台北：台湾大英百科全书，1992年。

② 萨泰里琴（psaltery）和德西玛琴（Dulcimer）这两种乐器都是在呈梯形或方形的琴箱上张有琴弦，不同之处在于，萨泰里琴是用羽管制的拨子或手指指甲拨弦演奏，而德西玛琴是用木槌击弦演奏。

③ 12世纪末至16世纪，德国以恋爱诗为中心的抒情诗人。

④ 最初的音栓是用手来控制的。羽管键琴的发音原理决定了它的音量和音色变化必须完全依赖音栓调节，因此羽管键琴演奏家只有借助速度急缓的变化或者装饰音来实现声音的强弱和音乐旋律的张弛感。

意大利乐器制作师巴托洛米奥·克里斯托弗里^① (Bartolommeo Cristofori, 1655—1731) 被公认为是现代钢琴雏形的发明者。1708年, 他将击弦机原理首次运用到键盘乐器上, 制作出一种具有楔槌键琴柔和音色与音乐表现力, 也有羽管键琴洪亮声音的大型翼型键盘乐器, 并命名为“Gravicembalo col piano e forte”(也就是“有强弱音变化的大键琴”)。但是, 意大利当时是一个以歌剧艺术为主的国度, 钢琴并未被广泛推广, 反倒是席比翁尼·马费依 (Scipione Meffei, 1675—1755) 一篇介绍克里斯托弗里钢琴的文章^②和移居到各国皇家宫廷工作的意大利乐师, 把克里斯托弗里的发明和制造理念带到西欧各国并广为传播。

1730年, 被认为是德国钢琴制作第一人的戈特弗里德·希尔伯曼 (Gottfried Silbermann, 1683—1753)^③ “再次发明”了钢琴^④。希尔伯曼创造性的加入了钢琴制音器, 这一重大改革, 使钢琴的音响效果变得更加丰富。1730年^⑤和1747年, 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685—1750) 这位键盘大师曾两次演奏希尔伯曼钢琴, 第二次, J·S·巴赫在普鲁士国王弗雷德里克 (Frederick) 大公面前进行了即兴演奏并对希尔伯曼的钢琴大加赞赏。

方形钢琴 (Square Piano) 为钢琴的普及做了不可磨灭的贡献。希尔伯曼“十二学徒”之一的约翰·克里斯托夫·楚姆佩 (Johann Christoph Zumpe, 1726—1790) 发明了方形钢琴并开创了英国的钢琴批量制造生产。1762年, 楚姆佩以击弦古钢琴为原型设计制造了第一架方形钢琴, 他使用了来源于锤击德西玛琴的击弦连动装置, 但是由于擒纵机构的缺失, 使得触键手感较重、琴键不灵敏, 而一音三弦的琴弦设计和音板的加厚使方形钢琴的声音变得洪亮、有厚度, 更具音乐表现力。这一改变, 促使了穆齐奥·克列门蒂 (Muzio Clementi) 动力性演奏技术和真正的连奏 (Legato) 风格的形成。

18世纪80年代, 两种具有不同击弦机制的翼形钢琴有了清晰明确的划分, 分属于两个著名的钢琴制作流派——这就是“英国式钢琴” (British Piano) 和“维也纳式” (Viennese piano) 钢琴。

① 巴托洛米奥·克里斯托弗里 (Bartolommeo Cristofori, 1655—1731) 受雇于佛罗伦萨美蒂奇家族, 担任宫廷乐器修历师和制作人, 他的钢琴已具备了许多现代钢琴特征。克里斯托弗里大概制作的20架钢琴中有3架得以保留至今, 音域范围在四个或者四个半八度之间, 1722年克里斯托弗里发明了现代钢琴弱音踏板前身的弱音机制。

② 席比翁尼·马费依 (Scipione Meffei, 1675—1755) 意大利著名的剧作家、学者, 他在访问了美蒂奇家族工厂后, 于1711年发表文章介绍克里斯托弗里的发明, 1925年J·U·科尼西 (Johann Ulrich Konig) 将文章翻译成德文发表在《音乐评论》杂志上。

③ 戈特弗里德·希尔伯曼 (Gottfried Silbermann, 1683—1753), 十八世纪德国著名的管风琴、钢琴制作大师, 他的“十二弟子”承传并发展了他的制造技术, 开创了两大钢琴制作流派。

④ 曾有人评价说: “呜哩! 一种令人钦佩的乐器——德国人的又一发明! ……”, 约翰·保罗·威廉姆斯, 《钢琴鉴赏手册》, 2005年, 第21页。

⑤ 巴赫在第一次演奏希尔伯曼钢琴时赞赏其音色, 但是对于乐器本身却不满意, 认为“琴键太重, 高音声部声音太小”。

从荷兰流亡到英国的制琴师阿梅里卡斯·斯巴克（Americus Backers）在1770年—1778年间制作并完善了一套被称为“英国式大机械连动装置”（English Grand Action），这一连动装置成为了英国式钢琴的基础。约翰·布洛德伍德（John Broadwood, 1732—1812）和罗伯特·斯托达特（Robert Stodart）在“英国式大机械连动装置”的基础上发明了更加先进的击弦机——他们增加了擒纵机构，使用了单独的低音连接部、三根长度相同的琴弦，并使用金属支架代替木质支架（张力的增大的同时扩大了音域），这些积极的改进，使钢琴的声音变得更加厚重沉稳洪亮，适合气势宏大曲目的演奏，这些都是英国式钢琴不同于维也纳式钢琴的特色。

在德语区，约翰·安德利亚斯·斯泰因（Johann Andreas Stein, 1728—1792）制作的钢琴是维也纳式钢琴的代表，他的钢琴使用了一套被称为“维也纳连动装置”^①的连动装置。这种钢琴由于触键反应灵敏轻柔，有较强的力度适应范围，同时两根琴弦、薄音板的使用和皮革包裹音槌，使维也纳式钢琴的音色不同于英国式钢琴，更适合演奏灵巧、均匀、细腻的作品，受到当时很多著名作曲家的青睐与推崇。在1790年左右，维也纳制琴师安东·沃特（Anton Walter, 1752—1826）^②优化、改进了斯泰因的结构设计，创造了以他名字命名的著名钢琴品牌。

1.3 浪漫时期之前的钢琴演奏技法

钢琴作为键盘乐器，它的演奏技法并不是单独创立的，而是继承了管风琴、楔槌键琴和羽管键琴已有的演奏方式，并随着钢琴这件乐器自身不断地发展和作曲技术的发展，不断演变以更加适应钢琴的演奏。

1.3.1 管风琴及古钢琴的演奏技法

人们在管风琴上建立了最初的键盘乐器的演奏技巧。那时的键盘乐器（羽管键琴或是管风琴）常在重奏音乐中担任通奏低音的演奏，而作为独奏乐器使用时，管风琴独特的发声原理比较适合演奏庄严、宏伟有持续和弦保持的音乐，对于表现快速轻巧的乐句有一定的难度。虽然已经有托卡塔等一些在古键盘乐器上演奏的炫技性的作品体裁，但是，由于演奏速度相对来说并不是很快，技巧也不是十

① “维也纳连动装置”只有一个槌，中间没有杠杆或者重复的连动装置，并且可以做到精确的调整，因此在琴键和榔头之间没有动能的损失。

② 安东·沃特（Anton Walter, 1752—1826）钢琴制造商，被《格罗夫音乐和音乐家大词典》称为“他那个时代最伟大的维也纳式钢琴制造商”。莫扎特那个时代知名的钢琴家与作曲家都使用过 Walter 品牌的钢琴。

分的艰难。到了巴洛克时期，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685—1750）、格奥尔格·弗里德里希·亨德尔（Georg Friedrich Händel, 1685—1759）、朱塞佩·多梅尼科·斯卡拉蒂（Giuseppe Domenico Scarlatti, 1685—1757）这三位伟大音乐巨匠，总结并创作了大量的键盘音乐作品，涵盖了管风琴以及羽管键琴。其中一些作品不仅仅是特定于某一乐器而创作的，例如J·S·巴赫的《键盘十二平均律》（Wohltemperierte Klavier）并非是针对于某一种键盘乐器，它可以在任何一种键盘乐器上进行演奏，因此这些演奏技法都是相通的。

在楔槌键琴和羽管键琴时代，由于乐器构造的原因，音乐的声音强弱变化十分有限。而楔槌键琴灵敏的触感，演奏者只用手指力量便可以进行流畅的演奏，如果对琴键反复加压就可以模仿提琴的揉弦音色和小滑音。较浅的键程只需要依靠手指自然下落的重量就完全可以让乐器发声，而过大的力度会产生明显的噪音。羽管键琴音色较为明亮（力度可以从p—f之间变化）但是它略显坚硬的音色、声音持续时间短的缺陷使得羽管键琴不适合表现有大量连奏（legato）的抒情歌唱性旋律，而是擅长用大量的断奏（Staccato）和非连奏（Non-legato）技法表现华彩、热情、具有舞蹈性的乐段。因此音乐家在演奏时主要靠速度上的变化来调节声音的强弱变化，控制手指落键的力度轻巧触键。

巴洛克键盘演奏者开始有意识的通过训练以增强手指的灵活性和改变手指触键的力量来增加音乐的表现性和创造性，传递作曲家通过旋律线条描绘的思绪的深沉与释放的热情。连续和清晰的连奏，灵巧和弹跳的断奏、平稳和均匀的触键是巴洛克时期演奏羽管键琴的追求的重要演奏技法，这也就决定了一种敏捷而快速灵活跑动的非连奏触键技术的形成。法国钢琴家阿尔弗莱德·科尔托（Alfred Cortot, 1877—1962）在《钢琴技术的合理原则》一书中关于演奏十八世纪作品技巧练习时曾经强调说：“在演奏上需要力度平均和手指快速跑动的古钢琴年代……研究的技术的基本原则是触键的平均，因此我们必须注意按照不同的手型，使手指弯曲后每指都在键盘的同一水平线上弹奏，这是使琴槌击弦的推动力平均的必要条件，因而才能使旋律的获得连续完美的音响。”^①

1.3.2 钢琴的演奏技法的早期继承

钢琴作为键盘乐器，显而易见的，和管风琴、楔槌键琴、羽管键琴一样，都是通过手指的运动进行演奏，因此，在这件新乐器诞生后，为老一代键盘乐器所创作的曲目也就顺理成章地被延续到钢琴上进行演奏，当一直为管风琴、楔槌键

① 阿尔弗莱德·科尔托著，《钢琴技术的合理原则》，人民音乐出版社，2003年，第8—9页。

琴、羽管键琴创作的作曲家们开始为钢琴创作音乐的时候，必然延续了他们在这些键盘乐器上的创作手法，将古钢琴作品的技巧和音乐风格传给了新乐器。

这种演奏技法通过管风琴、楔槌键琴和羽管键琴作品延续下来并影响着早期钢琴的演奏，为了掌握这种非连奏（Non-legato）触键技术的演奏方法，人们在钢琴上依旧完全单纯依靠手指的灵活度，采取楔槌键琴和羽管键琴“纯粹手指的小动作的积极弹奏”的方式演奏钢琴。但是由于钢琴的琴键比楔槌键琴和羽管键琴更加沉重，容易疲劳，有些人开始思考尝试去适应变化。从羽管键琴上，人们得到启示，通过抬高手指，并使掌关节如房顶般拱起，采用迅速落指击键的方式，解决手指下键的力量问题，但是，若不注意肌肉的放松与休息，随之而来的是后果可能是手腕连同整个前臂的僵硬。除此之外，人们也想到垫高椅子来增高手指到琴键的距离（不用抬高手指了），这样由于距离的增加，在手指力度不变的情况下，可以增强弹奏的力度，其实，这个方法已经开始无意识地引入了前臂力量在弹奏时的介入，只是人们还是在执行老旧的进行弹奏练习原则，没有更加深入的思考。

诞生初期的钢琴并不完善，制作稍显粗糙，同时音色也不如楔槌键琴和羽管键琴好听。卡尔·菲利普·艾玛努埃尔·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714—1788）¹曾在1753年发表的著作《论键盘乐器演奏的真正艺术》希望钢琴可以有更好的改进，他说：“最近的钢琴，尽管在触感上必须仔细调整，而且这种做法难度不小，但是如果是制造结实精良的，就会有许多出众的品质。它单独听起来和在小型合奏中都不错。”²直到1774年，伏尔泰（Voltaire）³还称钢琴是“锅炉制作工的乐器”，难以和拨弦古钢琴相比。18世纪80年代后，钢琴的机械构造和声音才总体让人感到满意，从此，主流的键盘作曲家和演奏家们才开始真正的关注这件乐器，逐渐开始为钢琴创作专门的曲目进行教学与研究。

① 卡尔·菲利普·艾玛努埃尔·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714—1788），德国作曲家，J·S·巴赫的三子。C·P·E·巴赫早年从其父学习音乐，1740年到柏林任腓特烈大帝的羽管键琴师，1767年迁居汉堡任职。因此常被称为“柏林巴赫”或“汉堡巴赫”。他音乐作品受到洛可可风格的影响较为显著，音乐优美典雅，常使用多种装饰音型，力图表达丰富的感情色彩。其著作《键盘乐器的正确演奏法》论述了当时键盘乐器的演奏理论方法，颇具研究价值。

② C·P·E·Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Trans. William G Mitchell; 乔治·考切维斯基著，《钢琴演奏的艺术》，人民音乐出版社，2010年，第3页。

③ 伏尔泰（Voltaire, 1694年—1778年），原名弗朗索瓦-马利·阿鲁埃（François-Marie Arouet），法国思想家、哲学家、文学家，启蒙运动公认的领袖和导师，被称为“法兰西思想之父”。

第2章 浪漫时期钢琴演奏技法与钢琴教学

通过第1章关于浪漫时期之前钢琴诞生和发展的论述中可以看出,键盘乐器的发展经历了一个漫长的时期,从最早期的管风琴到弦击键盘乐器就经历了千年时间;而从古钢琴到钢琴,甚至在钢琴这件乐器自身150多年的发展更新中,也是百家争鸣,产生了许多不同的形制和分支。与现在科技产品的更新换代不同的是,新旧乐器的更替并非快速地垂直替换,并不是说后出的钢琴就更加先进,一般来说,特定时间、特定地点产生的钢琴肯定是适合演奏那个时间和地点的作品的。在这一过程中,键盘乐器的演奏技法是慢慢的从旧乐器向新乐器过渡适应发展变化的:钢琴的演奏技法在初期很大程度上依赖于乐器的改进和发展,而作曲家创作手法的不断创新和演奏技术难度的增加也对制琴师们的钢琴制造提出了更高的要求,可以说,钢琴技能技法的发展和演变同钢琴这件乐器自身的发展演变有着一个相互促进相互影响的紧密时期。

2.1 浪漫时期钢琴乐器的改革

经过将近一百年的发展,钢琴已经和早期钢琴有了很大的不同,其主要变化和改革体现在连动机制和制作材料上。浪漫时期钢琴形制已经基本确立,这一时期的三角钢琴对于作曲家的创作和演奏技法的发展奠定了重要的物质基础。而乐器作为技法存在的根本,浪漫时期钢琴的巨大改变也使钢琴演奏技法与在早期钢琴上有了很大的不同。

2.1.1 三角钢琴

“三角钢琴”(Grand Piano)一词通常认为是罗伯特·斯托达特(Robert Stodart)1777年开始使用的,到了浪漫时期,三角钢琴越来越来多地被使用在音乐会中,三角钢琴这一重要地位的确立,是与两项重要变革息息相关的。首先是1822年法国人塞巴斯蒂安·艾哈德(Sébastien Érard, 1752—1831)^①“双擒纵连动装置”的发明,这一连动装置重点改善优化了琴槌的恢复速度,使得快速的重复音演奏成

^① 塞巴斯蒂安·艾哈德(Sébastien Érard, 1752—1831),具有德国血统的法国钢琴制造师,同时也制作竖琴,艾哈德对钢琴的改进大力推进了现代钢琴的发展。艾哈德的钢琴在当时被大量的钢琴家与音乐家如贝多芬、肖邦、海顿、李斯特、门德尔松、谢莫莱斯、威尔第和拉威尔等广泛使用。

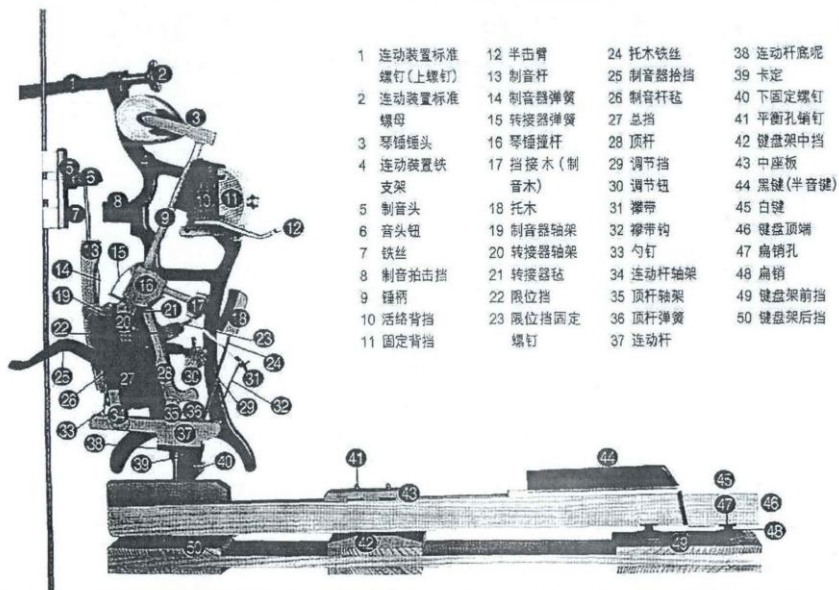
在浪漫时期钢琴制作工艺的提高与发展中，钢琴演奏家的意见也是制琴师的一项重要参考与改进标准，钢琴演奏家会经常与制琴师们直接交流，比如莫扎特、李斯特等人，他们经常会在教学和演奏中对制琴师们提出改进意见，共同探讨与研究适合并且有利于钢琴演奏技法发展的改进，他们这些意见，首先是从演奏者自身的需要出发的，是为了更好地满足演奏需要而提出的，因此最直接的关系到了钢琴演奏技法的本质问题。

2.1.2 立式钢琴

浪漫时期，学习钢琴的人越来越多，但是三角钢琴过于庞大的体型限制了它作为家庭用琴的普及，因此一件空间占用小、且能和三角钢琴机能相媲美的小型钢琴显得越发重要。

立式钢琴（Upright Piano）最早是以楔槌键琴为基础制造的，佛罗伦萨的制琴师多米尼克·德尔·梅拉在 1739 年发明了最早的立式钢琴。1795 年在英国，以方形钢琴为基础制作的立式钢琴开始进入市场；同时在 1798 年，“长颈鹿”形的新式立式钢琴在维也纳诞生^①。

图 1-2 立式钢琴的演奏机械构造



① “长颈鹿”钢琴安装了四个至七个踏板，可以演奏出土耳其近卫兵（Janissary）的惊人音效。现存的一架“长颈鹿”钢琴有六个踏板，分别控制和模仿低音管、鼓、钢琴半击弱音、三角、弱音及持续强音。

进入 19 世纪,现代立式钢琴在维也纳和美国的费城同时开始了进化发展。1811 年罗伯特·沃纳姆 (Robert Womum) 获得了制造“农舍”钢琴的专利技术,并以此为基础在 1826 年发明了“襟带——托木连动装置”,这一装置成为了现代立式钢琴的基础,立式钢琴进入了现代化的快速发展进程。19 世纪 60 年代,全铁框架和分层张弦的琴弦排列系统^①让立式钢琴有了良好美妙的音色。由于立式钢琴本身的音色及体积优势,迅速风靡了欧洲与美洲,家用钢琴市场从方形钢琴转向了立式钢琴并延续至今。

虽然,立式钢琴有着可以媲美三角钢琴的机能,但是他们的机械结构却有着很大的不同,尤其是弱音踏板的机制,这也就导致了一些演奏效果上的差异,因此,浪漫时期的作曲家都还是会选择使用三角钢琴进行他们的创作与演奏。虽然一些演奏技法在立式钢琴上并不能获得在三角钢琴上那样完美的效果,但是这并不妨碍钢琴技法的发展与演进,立式钢琴为近现代的钢琴教学与普及做出了不可磨灭的贡献。

2.2 浪漫时期的钢琴教学开端

在早期,钢琴演奏所使用的曲目主要是针对楔槌键琴和羽管键琴创作的,针对于钢琴演奏的问题只是作为次要部分在作品中进行探讨,直到在钢琴诞生将近 80 年后,也就是 1785 年左右,系统性针对于钢琴教学的理论才逐渐形成,钢琴教学的历史才真正开始。穆齐奥·克莱门蒂^② (Muzio Clementi, 1752—1832) 被认为是 19 世纪钢琴技巧的缔造者和发起人,同时也是第一位专门为钢琴写作的钢琴家和作曲家。

相较于同时代的音乐家,克莱门蒂开始针对于钢琴演奏作品的创作,他更致力于发展利用钢琴特性而不是楔槌键琴和羽管键琴的特性,他将在钢琴上的演奏方式与楔槌键琴和羽管键琴明确地分开,确立了适合在钢琴上演奏的连奏 (Legato) 技术。同时, M·克莱门蒂也是教学用练习曲的创始人,他通过具有技法针对性的钢琴练习曲来帮助学生获得与掌握钢琴演奏技术。

1773 年, M·克莱门蒂创作出版了钢琴奏鸣曲作品第二号^③, 这首作品可以算作是最早为专钢琴而作的作品。

① 由奇卡林格在 1845 年发明制造。

② 穆齐奥·克莱门蒂 (Muzio Clementi, 1752—1832), 意大利作曲家、钢琴家、指挥家、钢琴教师、钢琴乐器的开发者、音乐出版商。克列门蒂是第一位创作真正钢琴作品的作曲家,所作钢琴练习曲《名手之道》是广泛使用的教材,其作品风格优雅精炼,充满活力。

③ 这一作品号共有 6 首作品,其中第 2、4、6 号是为钢琴所做,第 1、3、5 号是为钢琴、长笛/小提琴所做。

谱例 2—1 M·克莱门蒂《bB 大调奏鸣曲第一乐章》Op.2 No.6, 第 1—3 和 7—10 小节

Allegro di molto. Muzio Clementi

PIANO

7

1801 年, M·克莱门蒂发表了作品 42 号《钢琴演奏艺术导论》(Introduction to the Art of Playing the Pianoforte, Op.42), 这本著作作为最早的一部真正系统性针对钢琴训练的教材, 为他赢得了很高的声誉, 同时奠定了近代钢琴演奏技术的基础。

谱例 2—2 M·克莱门蒂《钢琴演奏艺术导论》Op.42 片段

Beispiele für die Fingersetzung der rechten Hand. 25

Exemples pour l'application des doigts de la main droite.

从《钢琴演奏艺术导论》Op.42 中，我们可以看出，M·克莱门蒂十分强调手指独立技能的训练：他的训练涉及到每个手指，进行跨度、同音转换、大指穿越等的练习，并且也在变化音上（黑键）进行的训练（尤其值得注意的是有大指的黑键训练，谱例 2—2 第三行第二小节加阴影部分），十分全面。而 M·克莱门蒂本人确实也是这样一位全面手指技能的践行者，他认为所有的手指都必须同样强壮，每个手指都要接受同等训练，因此必须保证每天都充足的练习时间。

在 M·克莱门蒂他的作品里，我们可以清晰地感受到不同于巴赫等巴洛克时期老一辈管风琴与古钢琴作曲家和演奏家的风格，能够感受到具有鲜明钢琴特性的音乐织体，大八度、震音、双音、重复音技能和双手交叉乐段的使用，恰到好处地使用了钢琴不同于古钢琴的优点和独有的特质。尽管在其后的很长一段时间内，楔槌键琴和羽管键琴与钢琴继续共同发展，许多作曲家还是会在作品上标明“为羽管键琴或者 *fortepiano* 而作”（例如贝多芬早期的奏鸣曲），但是，关于钢琴的教学理论的系统研究，从 M·克莱门蒂开始，已经开始显露出了它的萌芽。

2.3 浪漫时期钢琴技法教学的主流发展

进入 19 世纪，钢琴的制造工艺相对于 18 世纪已经有了很大的变化和改进。在浪漫时期初期，三角钢琴和立式钢琴正在发展中，还并没有确立他们的最终形制，因此在这时，主流的键盘乐器是“英国式钢琴”（*British Piano*）和“维也纳式”（*Viennese piano*）钢琴，而作曲家大多也都是使用这两类钢琴进行创作的。由于连动装置的加入和发声装置的改变，使得钢琴与楔槌键琴和羽管键琴甚至早期钢琴的触感和声音有了很大的变化，因此钢琴的演奏技法也必然需要随着乐器的发展进行演变，而演奏技法的演变也伴随着教学与训练方式的改变。

2.3.1 浪漫早期钢琴技法的演变

钢琴演奏技法在初期继承了楔槌键琴和羽管键琴上的演奏方式，随着钢琴的不断改进和制造工艺的进步，进入浪漫时期后的钢琴相对于早期钢琴、楔槌键琴和羽管键琴在构造、制作材料、音域等方面有了很大的不同，而钢琴演奏技法的演进在初期又很大程度上依赖于钢琴乐器自身的发展，因此，我们需要先找出楔槌键琴、羽管键琴与浪漫时期早期主流钢琴之间机械构造、制作工艺及材料之间的不同，再找出浪漫时期早期钢琴演奏技法的演变的必然性与脉络。

表 2—1 发音机构

	楔槌键琴	羽管键琴	方形钢琴	英国式钢琴	维也纳式钢琴
发音机构	a. 一音单根或两根与键垂直的琴弦 b. 楔槌	a. 一音两根与琴键平行的琴弦 b. 拨片 c. 音栓	a. 一音三根琴键相交的琴弦 b. 榔头 c. 全铁框架	a. 一音三根琴弦 b. 单独的低音连接部 c. 窄而坚固的榔头 d. 使用金属支架代替木质支架	a. 一音两根琴弦 b. 平而薄的音板
制作材料	黄铜或铁制金属楔槌	黄铜或铁制鹅羽管或皮革	黄铜或铁制羔羊皮	黄铜或铁制羔羊皮	黄铜或铁制皮革

表 2—2 击弦机构

	楔槌键琴	羽管键琴	方形钢琴	英国式钢琴	维也纳式钢琴
击弦机构	全弦固定制音结	顶杆、锤头	约翰·盖布连动器	英国式连动装置	维也纳连动装置减少杠杆
制作材料	织物、木材	木材	皮革、木材	黄铜、木材、毛呢	黄铜、木材、毛毡

表 2—3 音域及演奏力度

	楔槌键琴	羽管键琴	方形钢琴	英国式钢琴	维也纳式钢琴
音域	2½八度	5½八度	5½—7 八度	6—7 八度	6—7 八度
演奏力度	pp—mp	p—f	mp—f	pp—ff	pp—ff

从上面的比较我们可以看到，钢琴的机械构造已经不同于楔槌键琴和羽管键琴，甚至不同形制的钢琴之间也都不尽相同。在早期键盘乐器演奏的过程中，演奏者不需要过多的控制触键的速度和力度，只需要注意调整自己在琴键上按键的深浅来调节与控制断连的处理。虽然在演奏楔槌键琴时也需要演奏者控制落键时的力度，但是楔槌键琴并没有连动装置上动能的损失，使用手指自身的力量就完全可以弹奏，手指按压力度的变化主要是产生变化的音色。钢琴相对于楔槌键琴的复杂性和机械构造上的动能传递造成的损失，使得钢琴琴键显得更加沉重，需

要演奏者用手指更大的力量弹奏，从而演奏时更容易疲劳，这也是早期钢琴被人们指责的一个重要原因。

由于早期钢琴和维也纳钢琴的机械构造原因，声音较为微弱，琴键并不是十分沉重，纯粹依靠手指力量演奏的方式在这些钢琴上暂时看起来是相匹配的，并没有出现明显的问题，因此这一演奏和教学观点延续到了新式钢琴——英国式钢琴的诞生，与维也纳式钢琴不同，英国式钢琴的琴键更重，落键更深（但是这些区别在以后由于构造变得逐渐相近而消失了），更广泛的声音变化和演奏音域使钢琴歌唱性旋律的表达甚至乐队化的演奏效果有了可能。然而，人们并没有从乐器构造的变化带来的演奏方式的改变这一核心去找解决问题的方法，而是依旧使用羽管键琴上“依靠手指的极小动作的积极弹奏”的方式进行钢琴演奏，认为“只有当手指能独立，摆脱手掌和手臂的‘不利’影响，手指才能成功地发展”。^①车尔尼在授课过程曾遇到过莫扎特的一些学生，虽然莫扎特在斯皮耐琴（Spinnet）^②上获得了娴熟完善的演奏方法，但是这种演奏方式并不适用于钢琴的演奏，因此，学生依旧将在老式键盘乐器上的演奏方法延续到了新式乐器上，但是演奏效果却不尽如人意。

一些人们为了尝试新的演奏方式去顺应这一变化，大致通过两种方式力图解决这些新问题：一个类似现在常说的“高抬指”的练习，演奏者将手指高高抬起以增强手机击键的力度，但是这对于初学者来说更加容易造成手臂、手腕的僵硬；另一种是通过用力按压琴键来增强手指的触键力度，为了有良好效果，座位就相应地变得更高，其实，这种方式已经无意间将前臂的力量带入了钢琴演奏中。

2.3.2 钢琴技法练习曲的创作

为了有针对性的进行钢琴基础技法教学，解决钢琴演奏技法的基础训练的问题，从事钢琴教学的钢琴家们开始专门为钢琴训练写作钢琴练习作品——练习曲，来寻求系统的、新的练习方式。

M·克莱门蒂的《艺术津梁》（又称《名手之道》）^③，可以被认为是一部最早真正意义上的钢琴练习曲集，这是M·克莱门蒂为了克服英国式钢琴因为琴键较重不易发声的难题而编订的，作品中包括了双音、颤音、分解和弦与快速经过句等技能训练，M·克莱门蒂通过抬高手指和较大幅度的手指动作，结合每首曲目固定统一的技巧练习主题，重点培养每个手指（尤其是四、五指）的灵活性、独

① 乔治·考切维斯基著，《钢琴演奏的艺术》，人民音乐出版社，2010年，第7页。

② 斯皮耐琴（Spinnet），17世纪英国小型的单键盘羽管键琴，原称“维吉纳琴”。

③ Op.44, Gradus Ad Parnassum, The Art of Playing the Pianoforte, 先后出版于1817、1819、1826年。

立性和演奏力度。

贝多芬，这位伟大的音乐大师，他极富创造性的想象力和音乐力量引发了音乐与技巧发展的新形势。“观众们还没有准备好”海顿曾这样评价贝多芬的钢琴三重奏 Op.1 No.3。曾经跟随贝多芬学习钢琴的车尔尼在听过贝多芬的演奏后，被贝多芬那无与伦比的连奏（Legato）技巧所震撼，车尔尼在他的回忆录里说到：“他（贝多芬）制造出的效果是当时很多其他钢琴家认为不可为之的。要知道在当时，到处可以听到断裂的、针刺般突兀的演奏”^①。演奏贝多芬等古典主义后期的作品不仅仅需要更高质量的钢琴，也要求演奏者有着更强壮的身体素质以及更好的技术去演奏这些技术复杂的作品，表达作曲家的音乐情感，这些由乐器改变和作曲技术手法所带来的实际演奏中技术难度增大问题，慢慢地束缚了学习钢琴的人们前进的脚步，钢琴教师们开始试图解决这个难题，具有针对性地创作大量的技巧练习曲供教学和学生练习时使用。

卡尔·车尔尼曾跟随贝多芬学习过不少这位大师的作品，在钢琴技能上他不仅仅继承了老师贝多芬代表的古典主义时期的演奏技法，还融合了巴洛克时期以来的技术风格；在教学方法上，他曾观摩 M·克莱门蒂教学活动，并借鉴其教学方式培养了许多出色的学生^②。车尔尼把这些针对钢琴演奏的技能和训练的方法系统化，创作理论著作：他的《钢琴学派的全面理论与实践》可谓是当时一本总结钢琴技能的知识百科全书，这套著作详细分析与介绍了当时钢琴技能的训练（并且在这套著作第四本的第二章与第三章对贝多芬钢琴作品的演绎有着详细的讲解）。与此同时，车尔尼创作了数以千计的练习曲（有些作品甚至就是为演奏贝多芬的作品而准备的），并按照技术难度的不同进阶编订汇集成册（共约 78 册），其中：适合初级阶段的有：Op.139《渐进练习曲 100 首》、Op.748《25 首小手练习曲》（旋律优美，适合初学者）、Op.599《钢琴初步教程》等；中级阶段的有：Op.849《钢琴流畅练习曲》、Op.299《钢琴快速练习曲》等；高级阶段的有：Op.740《手指灵巧的技术练习艺术》、Op.834《高级练习曲》等。除此之外，还有一些为专门技巧或风格创作的练习曲，例如：Op.151《颤音大练习曲》、Op.335《连奏与断奏的练习》、Op.553《钢琴八度练习》等。这些作品，这些练习有长有短，有对巴洛克音乐节奏与常见音型的复调练习，有为解决古典时期单音音阶、双音音阶、琶音、八度音阶、震音、断奏、切分节奏、装饰音、大跨度跳跃与复杂节奏等的训练，几乎考虑到了所有可能遇到的乐段所用到的技法，完全针对性的解决古典主

① 卡尔·车尔尼著，张奕明译，《贝多芬钢琴作品的正确演绎》，上海音乐出版社，2007年，第4页。

② “克莱门蒂先生于1810年来到维也纳……我得意近距离观察他的授课……熟知了这位著名大师的教学方式。这对我来说十分幸运，因为后来我借鉴了他的教学方法来教学，训练出了很多誉满天下的钢琴家。”卡尔·车尔尼著，张奕明译，《贝多芬钢琴作品的正确演绎》，上海音乐出版社，2007年，第8页。

义时期钢琴演奏时可能会遇到的问题，为不同能力、不同程度的学习者设定了规范统一的练习方式。

虽然车尔尼十分强调手指能力的重要性，但是他也《钢琴学派的全面理论与实践》(Complete Theoretical and Practical Piano Forte School)一书中建议在弹奏时引入使用手臂力量：“弹奏时……有必要增强肌肉的内在紧张，在不破坏手指柔软运动的范围内，加入手臂的重量”。车尔尼在教学中对于手臂力量的训练的加入，在一定程度上解决了在英国式钢琴等新式钢琴上弹奏时力量不够的技术难题，为演奏贝多芬等古典主义作品找到了一个解决力量问题的好办法。

不仅仅是车尔尼，同时代的许多的钢琴教师和钢琴家也开始进行钢琴练习曲的创作，例如：M·克莱门蒂的学生约翰·巴普蒂斯特·克拉默^①(Johann Baptist Cramer, 1771—1858)在1801年出版的钢琴教材《84首练习曲集》，伊格纳兹·莫谢莱斯^②(Ignaz Moscheles, 1794—1870)的作品70《24首钢琴练习曲》等，他们为19世纪初期的钢琴技能训练写作了大量具有明确的技法针对性练习作品，用于钢琴指导教学和训练。

随着针对于钢琴的教学系统的建立，和大量针对于钢琴训练的教材的编写和出版，钢琴学习变得有迹可循，钢琴教师可以选择使用大师们编写的教材对学生进行钢琴技法的训练。但是，很多教师只是一味地进行弹奏技法的教学，忽略了培养和发展学生音乐理论、音乐听力、想象力和艺术性思维，越来越把钢琴教学的内容局限于“快速、熟练的技巧”和恪守前辈钢琴大师的教学经验，这样的教学方式，使得钢琴教育开始追求“技术至上”，认为高超的演奏技术室可以通过长期以及极为繁重的重复性手指练习获得的，因此，不断地重复和长时间的手指练习成为了19世纪钢琴教学的主流，这一教学方式被称为“机械练习法”或者“手指学派”。

2.3.3 机械练习的“手指学派”

在钢琴教学有“法”可依以后，浪漫时期的钢琴教学就建立在了以技能训练为主导的观念上，因为这样的教学方式卓有成效地解了当时很多钢琴演奏所遇到的问题，越来越多的理论著作开始讨论单纯的演奏技法的训练，逐渐形成了一个把经验作为绝对依据、恪守着老师就是权威、以手指技能训练为绝对前提的钢琴教

① 约翰·克拉莫(Johann Baptist Cramer, 1771—1858)，德国钢琴家、作曲家、教育家，钢琴史上最早的钢琴教师之一，师从M·克莱门蒂。

② 伊格纳兹·莫谢莱斯(Ignaz Moscheles, 1794—1870)，捷克籍德国作曲家、钢琴家。莫谢莱斯的作品体现着古典主义到浪漫主义过渡时期的特征，钢琴练习曲在钢琴教学上有很高的价值。

育流派，被后人称为“手指学派”。

这一时期钢琴教师的份内职责就是矫正学生的手型、指法和姿势等技术问题。他们把学生当作运动员进行训练，学生在学习的过程中所做的就只是一味的模仿教师、不断重复、放弃思考，直到“学会”为止。为了把五个手指训练的一样强壮（尤其是天生弱小的四五指），教师要求学生每天都必须保证足够的手指练习时间（这往往是很长的一段时间），大量单一的手指技巧练习十分枯燥令人乏味，有些教师为了缓解这种厌烦感，甚至允许学生们在练习的时候看书读报，以便使学生在漫长的练习中不感到“寂寞”。

夏尔-路易·哈农（Charles-Louis Hanon, 1819—1900）^①为了解决练习时间不充足，针对人们希望在短时间内提高钢琴演奏技能这一问题，编写出版了《60首练成就技巧派钢琴家》（The Virtuoso pianist in 60 Exercises, 也就是《哈农练指法》）。在前言里，哈农描绘了他的简单的解决钢琴技巧问题的方法：“如果我们手的五个手指全都绝对地训练过，他们就有能力去弹奏为钢琴所写的一切曲目；而技巧的存在也仅仅只是指法问题”^②。而且哈农认为：“假如把它完全弹熟后，并且每天花一定的时间练习，困难就会奇迹般的消失的无影无踪，随之而来的是演奏的干净、灵活、清晰，这恰恰是演奏家成功的秘诀”。^③

谱例 2—3 《哈农钢琴练指法》，第 1—5 小节

练习一

左手第5指和第4指上行及右手第5指和第4指下行时的手指伸张练习。

做第一部分的20条练习时，开始时先将节拍器调到每分钟60拍，然后逐渐把速度加快到每分钟108拍；这也就是在每条练习开始处的节拍器符号中两个数字的意思。

高高地并正确地抬起手指，每个音符都要弹得很清晰。

M.M. ♩ = 60-108

The musical score for Exercise 1 consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It starts with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *M.M. ♩ = 60-108*. The first five measures of the treble staff show a sequence of notes with fingerings: 1 2 3 4 5, 1 2 3 4 5, 1 2, 1 2, 1 2. The bass staff shows corresponding notes with fingerings: 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4, 5 4, 5 4. The exercise is marked with a large '1' at the beginning of the first measure.

① 夏尔-路易·哈农（Charles-Louis Hanon, 1819—1900），法国作曲家，音乐教育家。代表作有《哈农钢琴练指法》，在世界各地被广泛运用为钢琴技巧训练教材。

② 夏尔-路易·哈农，《钢琴练指法》，2004年，百花文艺出版社。

③ 同②注释。

《哈农练指法》按技术难度的进阶分为三个部分：第一部分是锻炼手指的准备练习（共 20 条）、第二部分是专门为练习打好基础的高级练习（共 23 条），第三部分是掌握高难技巧所必需的专门练习（共 17 条）。这些练习的音域大致都在 2 至 3 个八度之间，每条练习固定速度区间，针对一个技术使用的固定指法，并对每条练习标注了简单的练习与技巧重点说明；其练习的方法很简单，就只是无休止地在不同的音域上对同一个技巧机械性的重复、重复、再重复地弹奏，只要有哪一点弹得不好，就要始终盯着一点反复进行练习，直到手指可以完全适应练习内容、达到要求为止。

哈农还会在一些练习段落上注释出这段练习曾被哪些著名钢琴家采用过，用以激励大家练习。显然，哈农如梦幻般的介绍和简单、易掌握并且“节约”时间练习的方式成功地说服了钢琴教育界，直到如今，钢琴学习的学生手中几乎人手一本《哈农练指法》。

谱例 2—4 《哈农钢琴练指法》第 46 条颤音练习，最后 9 小节

莫扎特曾弹过这 练习来学习颤音

* 塔尔贝克的颤音

* 塔尔贝克 (Sigismond Thalberg, 1812—1871) 是著名的钢琴家。

除了强调大量手指技能练习之外，这一学派的一部分拥护者也崇尚弹奏时的精美“珍珠技巧”，要求学生在弹奏时不要主动地使用手臂进行演奏，除了手指之外，其余部分（手腕、胳膊、肩胛骨）要几乎保持纹丝不动的状态，甚至有人建议演奏者要把自己的双肘紧贴上身，因为他们认为这是最美观的并且是权威演奏的方式。甚至到了 19 世纪末 20 世纪初，在青少年时期曾从师俄罗斯女钢琴家叶

西波娃^①的阿图尔·施纳贝尔^②在回忆他的学习经历时说：“我在做练习时，我的老师就经常把一枚银币放在我的手臂上，如果在我的弹奏过程中，银币没有掉下来，她就把那枚银币送给我。”^③

这些教学方式的形成也不是没有道理的，因为“恪守经验与权威”是那时大多数钢琴教师遵循的准则，而钢琴技能又是继承了楔槌键琴和羽管键琴的演奏方式，在那时的理论著作中，会有不建议使用手臂演奏的论述，让·菲利普·拉莫^④（Jean Philippe Rameau, 1683—1764）就认为演奏者在演奏时不要有手臂动作的参与，手臂只是应该支持手指在键盘上活动^⑤。除了理论著作的支持，我们从古典时期的音乐作品也可找出一些原因。海顿、莫扎特、M·克莱门蒂、胡梅尔^⑥等这些古典主义时期的演奏家和作曲家，他们自身的演奏技能几乎都是使用楔槌键琴或者羽管键琴学习的，而他们的作曲技法也延续了为楔槌键琴和羽管键琴创作的准则，虽然在18世纪后期出现了为大量为钢琴创作的作品，但是这些创作依然以精巧的结构、合乎规则的织体、精心安排的指法为基准，在演奏时必然不需要演奏者有过大的身体动作。（而当时贝多芬的作品并不被人们所欣赏，遗世而独立，只有一小批拥护者，贝多芬被人们评价是错误地对待钢琴这件乐器，创造出的作品也是偏执的、不自然的。）因此，从这些方面来看，上身纹丝不动的方法也是完全有它存在的道理。

事实上，钢琴技能练习编写的初衷是为了总结和找到一个有规律的、符合大众教学和演奏的技术训练方式，是为了演奏更高级别和难度的综合性作品而准备的。我们不能否认对手指技能训练的重要作用，因为手指技能的训练在一定程度上确是一个获得熟练技术的有效途径，保证扎实、稳定地练习是每一个钢琴学习者份内的事情。但是，在19世纪以后，越来越多的钢琴理论著作放弃了关于音乐自身价值和演奏者音乐素养的培养的讨论（或许这方面的训练既耗费时间又难见客观成效），继而转向了演奏技术理论的探讨，以至于感觉技术是可以与音乐分离完全独立存在的。所有的钢琴教师都关注于单纯的演奏技能的发展和训练，追求华丽技巧的完美表现，学生们花费了大量的时间、精力和体力进行超出极限的技术训练后，难以有心力再去考虑音乐表达和其他方面的学习。

① 安娜·尼古拉耶夫娜·叶西波娃（1851—1914），俄罗斯女钢琴家、俄罗斯钢琴学派创始人之一。

② 阿图尔·施纳贝尔，20世纪美籍奥地利钢琴家、作曲家和教育家。

③ 根纳季·齐平，《演奏者与技术》，2005年二月，中央人民音乐出版社。

④ 让·菲利普·拉莫（Jean Philippe Rameau, 1683—1764），18世纪法国杰出的音乐家，他继承和发展了库普兰的在羽管键琴上的成就，代表作有《羽管键琴曲集》。

⑤ 当时著名的音乐家雨果·里曼（Hugo Riemann）就曾在1893年号召钢琴教师们遵循拉莫在1724年所著的《羽管键琴，一个手指技术的方法》中的相关的技巧指导。

⑥ 约翰·尼波默克·胡梅尔（Johann Nepomuk Hummel, 1778—1837），奥地利作曲家，钢琴家。胡梅尔的创作以钢琴音乐为中心，其作品风格雅致，曲调优美，旋律多用半音变化，富于装饰性。

2.3.4 训练器械

为了锻炼手指机能,使手指获得灵活的独立性演奏力量,一些学者曾求助于机械装置的帮助,用以辅助手指进行肌肉力量的练习。如果说,“机械练习”的手指学派的练习是手指体操,至少也会强调手指与身体的关联性(车尔尼也强调与论述过手臂、手腕的积极作用),而这种借助机械的训练完完全全是要阻止一切的干扰,把手指与身体割裂开来单独当作一项体育运动,进行单独的肌肉力量训练了。

在现在几乎绝迹的、听起来完全不可思议的借助机械地训练方式曾被广泛地探讨研究并推广,在进行手指技能练习的过程中作为辅助器械使用。练指机“Chiroplast”或许就是最早出现的装置之一,它由约翰·伯恩哈德·洛吉尔^①(Johann Bernhard Logier, 1777—1846)发明,并在1814年注册了专利。这是一个在练琴时辅助训练手指独立性为目的的装置,有两条上下平行的横杆构成,固定在键盘的上方和前方,仅能横向运动。之后的几十年中,还出现了用来加强手指肌肉力量的吊指机(Dactilon)^②。从一些方面来说,这样的器械可能确实有效果——它们可以增强手指肌肉的强度,锻炼手指肌肉的耐力和承受力,提高手指的力量和独立性,但是这些器械的使用不当对手指所造成的损伤也不能忽视。因为手指受伤而放弃钢琴演奏最有代表性的例子或许就是浪漫史期的钢琴作曲家罗伯特·亚历山大·舒曼(Robert Alexander Schumann, 1810—1856)^③了,他梦想成为一个技巧高超的钢琴演奏家,为了追赶上其他别的钢琴演奏家的技巧,使用自己发明手指训练机械进行手指的强化训练,却弄坏了自己的右手而不得放弃了自己钢琴演奏家的梦想。

钢琴教学法的建立和钢琴演奏技法的练习作品的创作使钢琴的学习有据可循,但是过分强调技巧练习在一定程度上使钢琴学习者容易产生一种音乐等其他相关课程不重要的认知,影响了综合能力的训练,使学生不能获得完整的钢琴演奏技能。不可否认,这种训练方式也培养出了不少钢琴大师,他们也必然是经过了大量的手指技法练习获得了精湛的演奏技艺,只是,这些大师们或多或少都会具有

^① 约翰·伯恩哈德·洛吉尔(Johann Bernhard Logier, 1777—1846),德国钢琴教师。他在1827年出版著作System der Musikwissenschaft《音乐学体系》,介绍了被成为“Logier method”的钢琴教学理论。

^② 由钢琴家海因里希·赫尔茨(Heinrich Herz, 1806-1888)发明,由十个指环和通过绳索与弹簧相连的弹簧构成,在使用时,手指套在指环内向下拉动绳索来增强手指的耐力。

^③ 罗伯特·亚历山大·舒曼(Robert Alexander Schumann, 1810—1856),德国作曲家、钢琴家、音乐评论家,浪漫主义音乐成熟时期代表人物之一。舒曼创办了《新音乐杂志》,并发表了大量评论文章,成为当时德国进步音乐思想的喉舌。

不同于他人的演奏天赋，这些与众不同的特点，会在良好的教学中引导学生朝着有效、全面的音乐方向发展，获得全面的音乐技能。随着钢琴音乐的发展，浪漫时期的音乐作品所具有的新特性把寻找全面的、不仅仅局限于纯粹技法训练并且适合大众钢琴学习的教学方式的紧迫性推向钢琴教师面前，适合新技法的训练方式与教学显得愈来愈突出和重要。

第3章 浪漫时期钢琴演奏技法与音乐作品

18世纪19世纪的相交时期,音乐史上的浪漫时期逐渐形成,这是一个伟大的时期,从钢琴音乐上来说,这是钢琴音乐发展的鼎盛时期——钢琴技能技法在这个时期有着快速的发展,如激流爆发般不可阻挡。而作为技法呈现载体音乐作品,也因为“浪漫主义”思潮的影响开始了与古典时期不同的创作风格的转变,作曲家为了更完美地表达作品内容,抒发个人内心的情感寄托,在不断地探索合适的演奏方式同时也将已有的演奏技巧延伸赋予不同的音乐语言,这些无疑促使了钢琴演奏技法的演进。

3.1 钢琴音乐作品创作的影响因素

不同时期的钢琴音乐作品都有着独特的风格特色,钢琴音乐作品的创作被受到了作曲家的个人风格特色与喜好、不同时期主流创作思想、作曲技法与题材的发展等因素的影响。而钢琴音乐作品作为钢琴演奏技法的载体,忠实记录了钢琴演奏技法的发展与演进。

3.1.1 浪漫时期钢琴音乐创作思想与题材

任何的艺术创作其实都可以称作是浪漫的,因为作品的创作素材或许是来自现实生活,但是它们经过艺术加工后,必然会或多或少的不同甚至远离我们的现实生活,这就是人们常说的“艺术来源于生活却又高于生活”。“浪漫”作为艺术的特点,所包含的不同于理智的情感一直存在。

而用“浪漫”去定义一个时期,作为一个时期的标志,说明这个时期有些不同于前面任何一个时期独特的整体创作思想特点。哲学家让—雅克·卢梭^①(Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778)曾说:“我不同于我所见过的任何人。即使不好,但至少我是不同的。”^②这句话,十分有力地说出了浪漫主义最大的特点——那就是“独特性”。而法国作家爱丽丝·嘉伯(Alice Gabeaud)更详细的给“浪

① 让—雅克·卢梭, (Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778), 瑞士裔的法国思想家、哲学家、作家、政治理论家和作曲家。

② 帕特里克·法洛—哈蒙德著, 冯丹等译,《钢琴艺术三百年》, 西南师范大学出版社, 1998, 第81页。

浪漫主义”作了如下的定义：1、反对一切保守势力；2、将艺术家把本人假定为英雄；3、爱情至上，伴随各种各样的情绪与情景的描绘；4、夸张的感情，伤感或过度的热情与敏感；5、想象力占据主导地位，并以此左右读者、听众与观众，使之感动。^①

浪漫主义的思潮为音乐艺术提供了一个十分优良的创作环境，它解放了作曲家，使创作不再局限于公式化的宫廷音乐和仪式音乐，脱离贵族的作曲家们可以随意地创作自己所喜欢的、擅长的音乐作品、肆意的表达自己的个人情感。这一时期的作曲家虽然继承了成熟的作曲曲式结构原则，但是他们在强调个人对自然、对情感的主观感受与幻想时，并不拘束于曲式结构的限制，而是将根据自己的需要进行弱化或是改变，以合适自己的创作需要。同时，作曲家们大量的从文学作品中汲取创作灵感，创作了叙事曲、无词歌、小品套曲，并且在钢琴创作中出现了大量的标题性音乐。

这些创作思想的变化和创作题材的增加，大大丰富了作曲家的表达，为了寻求适合的情感表达，创新了钢琴演奏技法，赋予了一些演奏技法的新的方式与含义，促进了钢琴演奏技法的发展。

3.1.2 钢琴家的钢琴

钢琴演奏技法的演进和钢琴自身的发展总有一种相互依赖纠缠的关系，它们之间有一种呈螺旋上升的发展关联。作曲家在创作中离不开乐器的支持，而作曲家的偏好和对不同制造商钢琴的选择，也对作曲家的创作有着一定的影响。

在古典音乐时期，海顿老爹^②偏爱触感较轻的钢琴，他对一个叫温泽尔·尚茨（Wenzel Schantz）的国制琴师制作的钢琴情有独钟，因为这架钢琴可以把他的音乐表达的更加清晰；在大部分时间里，海顿还是在使用英国式大机械连动装置的英国琴，英国式钢琴厚重的触感和饱满的低音区，在他的后期作品里表现出了更加厚重的和声与和谐的高音旋律。海顿创作所使用的钢琴音乐绝大多数都在五个半八度内，根据乐器的不同，音高在 FF—f3 或 FF—c4 之间。

音乐神童莫扎特从小是在楔槌键琴和羽管键琴上接受音乐训练的，而关于他最早使用钢琴演奏的记录是在 1775 年的一篇报道。莫扎特对斯坦因的钢琴赞赏有加，莫扎特在 1777 年 10 月访问奥格斯堡时曾辅导斯泰因的女儿学习钢琴，并用斯泰因钢琴演奏，在他给父亲的书信里，莫扎特说：“……没有看到他（斯泰因）

^① 张式谷、潘一飞编著，《西方钢琴音乐概论》人们音乐出版社，2006 年，第 219 页。

^② 弗朗茨·约瑟夫·海顿（Franz Joseph Haydn, 1732—1809），德国作曲家，是古典主义音乐的杰出代表，被誉为交响乐之父和弦乐四重奏之父，绰号“海顿老爹”。

的任何产品以前，施佩特的键琴一直是我喜爱的乐器，但现在我更喜欢斯泰因的琴。因为它的制音效果要比雷根斯堡的乐器好很多……不论用任何方式触键，音总是均匀的，它绝不会发出刺耳的声音，绝不会忽轻忽响或者完全没有强弱……”^①莫扎他还称赞斯泰因制造工艺精湛，称斯泰因是“百里挑一”的制琴师。尽管如此，莫扎特唯一拥有的一架钢琴是安东·沃特（Anton Walter）在1782—1784年制作的维也纳式钢琴，沃特这一时期的钢琴有五个八度的音域，两个膝部杠杆和一个制音器，音色如钟鸣般悦耳、低音有着良好的共鸣，并且键盘灵敏、反应快捷，适合快速华丽的演奏。这与莫扎特整体的风格有着相似之处。

浪漫主义的先驱乐圣贝多芬被认为是开创了钢琴音乐的交响性，他对钢琴这一特性的开发，让欧洲最好的钢琴制作师再怎么努力也难以一直满足他的要求，可以说，贝多芬一直都在寻找着一架完美的可以实现他一切演奏愿望的钢琴。1800年，贝多芬拥有了一架同样是安东·沃特制作的钢琴，这架钢琴的机械联动装置可以制造出音响震撼人心的重音，也确实可以满足贝多芬的创作需求，但是由于弱音踏板的缺失，贝多芬并不满意。1803年他得到了一架由艾哈德制造的可谓是当时最先进的法式大钢琴，可是过于深重的琴键让贝多芬觉得难于控制。由于耳疾，贝多芬在后期的创作中只关心于音乐本身并要把心中所想付诸实施，很少考虑钢琴本身的特点，事实上，贝多芬的大部分钢琴创作，一直都是在考验着钢琴这件乐器的极限。1818年，布罗德伍德赠送给贝多芬一架英国式大钢琴，这架钢琴有六个完整的八度，音高从CC到c4，音色十分适合厚重的和弦。然而贝多芬当时的耳疾已经十分严重，对于这架钢琴的音色贝多芬恐怕难以准确地评价。或许是布罗德伍德钢琴的触键和厚重明亮的声音相对于“维也纳式”钢琴更适合贝多芬那时的创作需求，贝多芬对布罗德伍德钢琴还是给予了很高的评价，他说：“我将视它为祭坛，奉上我心灵中最美妙的给与神圣的太阳神。”^②可能这架布罗德伍德钢琴对贝多芬的创作引发独特影响，在1819年贝多芬创作的他的第106号奏鸣曲，这首奏鸣曲可谓是贝多芬最伟大的一首奏鸣曲。

浪漫主义的钢琴诗人肖邦，在巴黎生活时期，有两架不同的品牌的钢琴，一架是普莱耶尔，一架是艾哈德。肖邦的钢琴音域有六个半八度，音高从CC到g4。肖邦偏爱的普莱耶尔钢琴由于音高的设定而有着一一种银质质感的音色，连动装置是基于“英国式大机械连动装置”的单擒纵结构，触感有着类似维也纳式钢琴的轻巧，善于歌唱性、抒情的旋律表达，适合肖邦一直强调的“手指的歌唱”，因此，这架钢琴十分适合于肖邦作品中所体现的钢琴“歌唱性”的演绎。

① 钱仁康编译，《莫扎特书信集》，上海音乐学院出版社，2003年，第94页。

② 《钢琴鉴赏手册》，John-Paul Williams，2005年，第52页。

技术大师李斯特虽然长期使用艾哈德的钢琴进行创作与音乐会演奏，但是他超强的技术能力可以在任何品牌的钢琴上完美地演奏，并且他也乐意尝试和推广不同品牌的钢琴。李斯特经常使用的艾哈德钢琴有七个八度，采用双擒纵连动装置，并且有加强的边框结构，并且总会有钢琴生产商提供给他最新改进的钢琴使用，音板的加固、更大张力的琴弦、全铁制框架的加入，让钢琴有了更加丰富的表现力，在这些“先进”钢琴上，李斯特不断扩展着钢琴音乐创作的音域范围，借鉴与其他乐器的演奏方法尝试在钢琴一切可能的演奏技术，极大限度发挥钢琴的管弦性，将钢琴音乐性和钢琴演奏的炫技性推到了极致。

由此我们可以发现，乐器自身有时会限制演奏技法的发展，把技巧限制在一个传统的范围内形成一个相对稳定的风格；而有时音乐情绪表达带来的超前发展的演奏技法又会通过演奏者和作曲家的努力，推进着乐器不断地优化和改进，直到乐器、演奏技法和音乐表现达到一个相对完美相互适应的状态，或者乐器可以超过与满足现有技法的展现与音乐表达的需要。而作曲家的人偏好与钢琴的选择和使用，对于作品的创作风格有着一定的影响，也从一个侧面反映出了作曲家创作特性与钢琴乐器本身的一致性。

在钢琴和演奏技法相互追逐螺旋上升的过程中，创作意识、审美观念和创作体裁等因素的变化，使个人情感的音乐表现越来越突出体现在作曲家的创作中，这些因素也影响了钢琴技法联系取得创作，因此带来了技法训练作品内容上的变化。

3.2 音乐会练习曲

通过上一小节的论述可以知道，钢琴音乐作品的创作的变化对钢琴演奏技法有的很大的影响。浪漫时期的作曲家受文学、绘画、戏剧等姊妹艺术的熏陶影响，作曲家的创作相对于古典时期有了很大的改变，从重视乐曲结构的平衡慢慢转向个人情感的表达。钢琴作品的创作中大量出现了标题性作品和与文学相关的作品体裁，例如小品套曲、无词歌、叙事曲等。

受此影响，浪漫音乐时期的练习曲创作开始转向了一个新的方向，除了一部分作曲家如谢莫莱斯继续延续克莱门蒂和车尔尼的创作道路创作着有“明确实用性制”的技能练习之外，另一部分以肖邦和李斯特为代表的钢琴家独辟蹊径地开始了具有“音乐艺术性”音乐会练习曲的创作。与克莱门蒂、车尔尼为代表的仅仅考虑纯技术实用性练习曲不同，19世纪的音乐会练习曲是以超级技术为目的的，这些曲目也都会针对一个技术难题，具体训练新兴的超常规的演奏技法。并且在

创作的同时，也考虑到了作品公开演出时的效果，让练习曲具有提高手指演奏技能的同时，赋予了其塑造艺术形象的功能。

(1) 肖邦的练习曲创作

肖邦作为“钢琴键盘上的地形师”，倡导每个手指各司其职、发挥各自优势特点，从他采用非常规的“E—F—#G—#A—B”五音训练学生基本手型与弹奏练习这一点就可以了解他不同的教学思路。肖邦认为，不应该把每个手指训练的一模一样，而是需要根据不同手指的特点，让他们演奏出清晰、准确、歌唱的音乐。

肖邦在 1832—1837 年间创作并出版了作品第十号(创作于 1832—1836 年间)和作品第二十五号(创作于 1833—1837 年间)，共有 24 首练习曲(此后还有 3 首新练习曲，一共是 27 首)，这些作品每一首都带有一个针对性的技能训练。比如以分解和弦琶音为基础的快速跑动练习，作品 10—1、10—8，作品 25—1、25—12；快速灵巧旋律的跑动训练，作品 10—2、10—4、10—5、10—12，作品 25—2 (3 对 2 的节奏训练)、25—11；针对于触键和连音奏法的多旋律声部歌唱性训练的，作品 10—3、10—6，作品 25—7；训练手指延展性、扩张与支撑能力的，作品 10—9、10—10，作品 25—9；双音技术训练，作品作品 25—6 (双音三度)、作品 25—8 (双音六度)、作品 25—10 (双音八度)；特殊节奏与技巧的，比如作品 10—7 的断奏练习、作品 10—11 分解和弦的训练、作品 25—3 的颤音练习、作品 25—4 的稳定和弦地训练、作品 25—5 的双倚音训练。

谱例 3—1 《肖邦练习曲》Op.10 No.2 片段，第 1—4 小节

The image shows a musical score for Chopin's Op. 10 No. 2, measures 1-4. The score is in G major, 3/4 time, marked "Allegro (♩ = 144) sempre legato". It features a complex right-hand melody with many slurs and ornaments, and a left-hand accompaniment with chords and ornaments. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

作为一首半音阶练习，肖邦加入第一、二指的和声音程后，难度系数陡然增加，而百千回转的旋律线条与和声转移带来的音乐色彩充满了乐趣。

谱例 3—2 《肖邦练习曲》Op.10 No.3 片段，第 1—10 小节



这或许是肖邦的最不像练习曲的一首练习曲，优美歌唱的旋律中隐藏着五个声部，考验着演奏者精准的复声部旋律处理的平衡感；中段三度、六度的双音也给这首作品增加了不少技术难度。

肖邦的这些练习曲作品几乎包含了 19 世纪浪漫主义时期钢琴演奏所需要的高深技术，更重要的是，肖邦把这些艰涩的技巧完美地和优美的旋律融合在一片浪漫的诗情画意中，使练习曲摆脱单调、乏味的外壳，具有了鲜明的艺术形象和深刻的创作思想，使练习曲成为了“真正艺术性的作品”。

(2) 李斯特的练习曲创作

李斯特作为被人们追捧的技术狂人，他的演奏技巧超过了与他同时代的钢琴演奏家，将 19 世界的钢琴演奏技能和音乐音响效果推向了炫目的高峰，他的练习曲也因为宏大与高超的演奏技术使用被冠上“超技”这一标题。

李斯特在钢琴创作中，对八度大量使用，这些八度有的是为了强化旋律线条，有的是为了增强伴奏效果，有的是烘托音乐的氛围，而有些仅仅只是为了在演奏换取听众的热情引起轰动。同时，在李斯特的作品里，还有许多颤音、快速的轮指、双音颤音、各式装饰音以及八度甚至十度的半音阶乐句的连续跑动的使用。除此之外，在肖邦作品中使用十分谨慎的华彩乐段，在李斯特的作品中使用十分

广泛，他用这样的乐段以连接乐句，使作品表现出一种绚丽的色彩。

李斯特创作于1838年的6首《帕格尼尼大练习曲》(Grands Études de Paganini, S.141)是李斯特听完小提琴大师帕格尼尼的演奏后创作的，在这部作品里，李斯特运用颤音、震音、快速轮指、远距离跳跃等技法极力模仿再现出小提琴的演奏特点，给人一种耳目一新的惊艳感。例如取材自帕格尼尼《b小调第二小提琴协奏曲》第三乐章的创作的练习曲《钟声》。

谱例 3—3 李斯特《帕格尼尼大练习曲》S.141，第三首“钟声”(la campanella)，第1—8小节

这首练习曲，使用两个八度范围的远距离大跳跃和轮指技巧在钢琴上淋漓尽致地再现了小提琴的演奏风格特点。

肖邦和李斯特练习曲作为这个时期钢琴演奏技法发展的一个缩影，很好的说明了这一时期钢琴技法练习曲目创作与斯卡拉蒂和车尔尼时期的不同之处：浪漫主义音乐时期的作品越来越倾向于情感的表达，作为曾经单纯的演奏技法训练的练习曲，丰富音乐性和欣赏性的加入，使得钢琴技法训练不能只强调熟练的手指技能那么简单了，纵使一个演奏者有着再高超的手指技能，而没有音乐的表达，那么他的演奏就肯定不会被欣赏者认可，因为他的音响只是没有生命和感情色彩的声响而已。这样的变化，对钢琴演奏甚至教学提出了更高的要求。

3.3 钢琴演奏技法的音乐性演进

一些钢琴演奏技法是从管风琴、楔槌键琴和羽管键琴这些键盘乐器继承而来的，例如颤音。虽然这些演奏技法的弹奏方式并未改变——都是使用两个不同的手指进行快速地轮流弹奏，但是，随着乐器的发展、作品创作手法的变化以及作品情感因素表达的不同，颤音的演奏也从二度颤音逐渐扩大演奏音程范围到三度音程甚至八度音程，而演奏的技术也从单纯的依靠手指的灵活性到手腕的参与。与此同时，同一种演奏技法的演奏规范和所表现出的音乐性也随之一起演变，每个时期都会有所特有的表达。

最早的颤音是直接写在谱面上将音符记出的，到了巴洛克时期，J·S·巴赫、亨德尔等作曲家开始用 mm 、 w 等记号来表示颤音，此后，又改为用“tr”或者波浪线 w 来表示。而颤音的辅助音也是根据整首乐曲的调号演奏的，如果颤音符号上标有临时升降或还原记号，则相应的颤音的辅助音需要升高或降低。在十七世纪至十八世纪初，也就是巴洛克后期与古典音乐这一段时期，颤音处理有很大不同：法国颤音这种从辅音开始演奏的方式十分流行，然而到了十九世纪，这种演奏方式就显得不那么时尚了。

在巴赫的作品里的，颤音通常采取从上面的辅助音开始演奏的方式进行演奏，莫扎特和海顿也经常这样处理，而此时颤音的时值是与整个小节相统一的。到了胡梅尔时期，颤音开始从主要音符演奏，这时的颤音不再具有倚音的功能。巴赫为了规范颤音的演奏，在为他十岁的儿子威廉·弗里德曼编辑的《威廉·弗里德曼曲集》中收录简短的演奏说明，而在现代出版的《键盘十二平均律》（*Wohltemperierte Klavier*）版本的前言中，也有关于颤音的演奏说明。

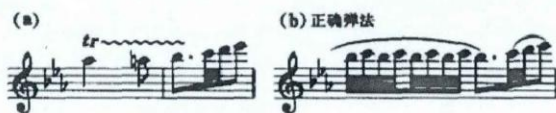
谱例 3—4 《威廉·弗里德曼曲集》中对装饰音符号（diver signs）的注解^①

The image shows two rows of musical notation examples for various ornaments. Each example consists of a treble clef staff with a single note and a corresponding label in Chinese and German. The first row includes: Trillo (颤音), Mordent (波音), Trillo und Mordent (颤音与波音), Doppelt-Cadence und Mordant (双回音与波音), Idem (同前), and Accent steigend (上行倚音). The second row includes: Cadence (回音), Doppelt-Cadence (双回音), Idem (同前), Accent fallend (下行倚音), Accent und Mordant (倚音与波音), Accent und Trillo (倚音与颤音), and Idem (同前).

① 罗萨琳·图雷克编著，盛原、盛方译，《巴赫演奏指南》，人民音乐出版社，2009年，第23—24页。

关于颤音演奏的速度处理，在不同时期的作品中也是不同的。在巴洛克时期 J·S·巴赫的键盘作品中，颤音需要演奏的快速且平均，但在一些慢板、有意境的乐曲中则可以有弹性地演奏，稍放慢速度。而颤音一般并没有具体的情感或者意境的表现，它往往只是作为装饰性质出现。到了古典时期，音乐作品中的颤音一般演奏得较快，长颤音总是以很快的速度弹奏，但是最重要的是演奏的平稳。而在弹奏莫扎特的长颤音时，在结尾处都要有一个回音作为后缀。

谱例 3—5 降 E 大调钢琴协奏曲 K482，第二乐章，第 151—152 小节



到了浪漫时期，由于作品的丰富的情感性的表达，颤音不仅仅只是作为华丽的装饰或者表现欢快气氛而使用，颤音在低音声部的使用，往往是表现了一种，不安分，阴森的情愫。例如在弗朗茨·舒伯特（Franz Schubert, 1779—1828）最后一部钢琴奏鸣曲中，如歌的右手旋律中插入了低音颤音一般，与主题形成的鲜明的对比，令人不寒而栗。

谱例 3—6 舒伯特《奏鸣曲》D960 第一乐章，第 1—11 小节

Molto moderato. (Componirt im September 1828.)

这部作品完成于 1828 年舒伯特去世前几周，被称为“贝多芬以来最完美的钢琴奏鸣曲”。舒伯特所景仰的贝多芬已于前一年去世，自己的生命也将走到尽头。在经历了生活的困苦之后，舒伯特用优雅美妙的旋律，唱出最后最优美的“天鹅之歌”。谱例第 8 小节的阴影部分就是左手低音区表达地狱魔鬼之音的颤音。

由此可见，同一种钢琴演奏技法也是在不断发展的，随着时代的变化，在不同时期，不同作品中，同一种演奏技法表达出了不同的音乐情绪，新的作品赋予了古老的演奏技法新的生命力。

第4章 对浪漫时期钢琴演奏技法演进的思考

4.1 钢琴教学观念的转变

浪漫主义音乐时期钢琴音乐不同于古典主义音乐时期在创作思想的巨大变化和对音乐素材的使用,推进了演奏技术的高度发展,同时肖邦对钢琴音乐歌唱性的处理和李斯特对钢琴管弦乐队化的处理等对钢琴表现力的深度发掘,引发了一场对于钢琴演奏者演奏技能的彻底变革。

4.1.1 陷入僵局的手指学派

李斯特作为一个深度挖掘钢琴表现潜能的大师,他对钢琴乐队化的处理效果、作品高难度的技能要求引发了一场对于钢琴演奏者整个演奏技巧的彻底地变革,这时在钢琴演奏时仅仅依靠手指技术已经很难完美地演奏这一时期的钢琴音乐作品,它要求演奏者的手臂、肩膀、躯干等所有与演奏相关肌肉一起协调运用。手指的每一个动作都有手臂的整个运动有关联,针对于对于演奏更大力度的和弦与大跨度的跳音,需要演奏者寻找合适自身的姿势和特殊指法,而每一个节奏和力度的变化都与内心的律动相呼应。

只是一些学者还不愿前进,他们在演奏中依旧恪守严格的戒律,然而当他们在钢琴上演奏这些充满了个人情感和高超技术难度浪漫时期的作品时,突然发现,自己所信奉的“传统”面前出现了许多开始难以解决和越过的难题。

4.1.2 进步的观点

19世纪初,“手指学派”继续用他们循规蹈矩的教学方式教授学生时,他们的学生里也会出现不安分的份子——这些学生一般来说都是具有一定音乐天赋的,他们不听信所谓“传统”与“经验”,这些天才的学生们,懂得思考,他们会寻找自己的方法进行练习,甚至有时会和自己的导师出于相互对立的局面。这些有天赋的学生,他们有自己的直觉,有自己的想法,他们可以抛弃老旧学派的束缚,在思考和尝试中,他们会发现,抛开手指的束缚,用上手臂的力量,加入身体的协做,技能也是可以进步的。因此,他们在成为大师的道路上越走越宽广。当这些学生成为大师后,便开始用新的,进步的观点教授自己的学生们。

“钢琴诗人”肖邦本人并不喜欢教授钢琴课，纵然也就很少关注钢琴教育，但是他的一些教学想法却是十分的独具特色。他相信手、手腕、手臂整体的重要性，他将整个上肢看做不可分割的整体，建议弹奏音阶或者音域较大跨度的旋律时，手臂应当随着手沿着键盘方向移动；他教授各种不同的触键方式和演奏方法并体现在他的作品中。或许是与个人的作品风格有关联，肖邦特别重视连奏个弹奏的歌唱性，他建议学生为了学习在钢琴上的歌唱，演奏者听该听听优秀产唱着的歌唱，甚至，自己尝试演唱理解音乐。

罗伯特·舒曼认为，一个人的是否可以“聆听”自身演奏是一个演奏者必备的能力，他建议演奏者首先要整体性的去理解倾听探究一部作品的本质，而不是把作品当作机械练习那样“一节节”的去撕扯。舒曼曾经写到：“手指需要顺应大脑的意愿，不能反其道而行之”，“在你内心听不到（不能理解）这首音乐作品之前，不要去弹它。”^①

据李斯特说，“技巧不需要练习，而是需要依靠练习的技巧”^②，“通过分析技巧，听过聆听，把音乐中的难点化成一些基本形式，掌握了这个能力的演奏者，也就具备了演奏为这件乐器所写的任何作品的的能力”^③。

而以上这些大师们的教学理念和方式在 20 世纪初级发展成为了“应用心理学派”被传播和推广。而关于“听觉”的使用，在音乐表达的训练中有着不可忽视的作用。所有的音乐作品，它的最终目的是满足人们的审美需求，而对于音乐作品来说，审美需求的满足必然是要通过听觉来实现的，不论每一个演奏者的技巧有多么的高超，演奏速度有多快，若他没有乐感，难以表达一部音乐作品的音乐内涵，那他就不是一个全面的演奏者。尤其是在浪漫时期后期，在法国印象主义的作品中，对于音色的要求越来越高，此时，在钢琴的训练中，就要加入听觉的训练，在演奏者掌握一定的演奏技法之后，演奏者需要大量使用听觉，不论是先行的听觉想象还是直接的声音反馈，要一次来指导、调节演奏的触键方式、触键力度来改变演奏音色。

一些有先天内心听觉天赋的演奏家，甚至会在无声的纸质键盘上进行钢琴“演奏”练习，在 1954 年，西迪·斯皮尔特（Hedy Spielter）曾在《音乐美洲》上发表文章建议在无声的键盘上练习，因为这样“可以使学生的精神更为集中”。^④但是这种技能的训练十分艰难，大多数学生并没有天生良好的内心听觉来掌握钢琴

① 罗伯特·舒曼，《关于音乐和音乐家》。

② 《弗朗茨·李斯特的钢琴大师班》，威廉·叶尔盖尔，人民音乐出版社。

③ 《弗朗茨·李斯特的钢琴大师班》，威廉·叶尔盖尔，人民音乐出版社。

④ 乔治·考切维斯基著，《钢琴演奏的艺术》，人民音乐出版社，2010 年，第 12 页。

中所有的音色，而不同的触键方式又会导致不同的声音出现，因此这种基于内心听觉的“无声训练”并未得到广泛推广，但是在没有实体钢琴时对于十分熟悉的曲目时，这样的练习方式可以尝试一下。

4.2 科学研究的新理论

4.2.1 解剖—生理学派

19世纪的自然科学发展迅速，使人们发现，所有的事物都会有一个标准的、客观的理性数据可以测量的存在，因此一些学者认为：钢琴演奏一定会有一个统一的衡量标准，而所有掌握了这个秘密的人都可以顺利地踏上练习中、美妙平坦的道路，抵达钢琴演奏无线完美的巅峰。因此，一个立足于骨骼—肌肉组织的生物学解剖和生理功能的理论出现了，这个学派被格里高利·寇根（Grigori Kogan）总结性的称为“解剖—生理”学派。

“解剖—生理”学派的观点甚至认为：钢琴不需要大量的机械练习，当人们掌握了这些练习所设计并需要的肌肉、织体，并且知道需要他们做什么，如何做的时候，通过这样有意识的训练就可以代替枯燥、乏味的机械性练习，事半功倍。这看起来和“手指学派”故意赌气似的走到了另一个极端。只是，他们忘了一个事实——人体的肌肉运动是受中枢神经系统控制的，人们只能控制我先去做什么事情，比如我需要使用那些手指，用怎样的触键弹奏跳音或者八度的跑动，但是，在演奏的过程中，并不能随意控制自己用哪一条肌肉去控制它，这并不是我们的意识所可以去控制的事情，我们所能做的只是听从大脑的指挥。

同手指学派一样，解剖—生理学派都是通过围绕身体弹奏的肢体去寻找解决钢琴演奏的方法。前者集中于手指，后者把职责交给了手臂。但是不可否认的是，新的生理—解剖学派从生理方面解决许多因为过度的手指训练而造成的损伤，解放了他们从而可以继续进行钢琴演奏活动。在从解决了肌肉疲劳这方面来说，解剖—生理学拍还是有着自己独特的理论贡献。但是他们同样都忽略了最重要的一点，这便是人的内在因素——心理和思维，手指学派和解剖—生理学派是把人体当作了一件纯粹的物品，完全忽略了人的心理变化和思想的重大作用。

4.2.2 中枢神经学说

随着人体生理不断地发展和关于人体神经学说的研究发现，钢琴演奏并不单

纯的只是一个肢体的物理运动，也不是一个纯粹的心理活动，它是者两项内容的综合体，它的控制器，便是我们以前的忽略的中枢神经系统。我们演奏的每一个动作都是从中枢神经开始的，就算是在遵循老旧的“手指学派”的教导不厌其烦地练习高抬指的手指练习是，我们的中枢神经系统也在控制我们的肌肉、我们的手指进行运动。所以，练习是一个重要的神经控制的过程，是一个积累身体运动目标和校验某一个目的的过程。多次反复的机械性练习是让我们的机体去无限次地去适应自然界。但是，我们所看到的表象只是机体无意义地重读动作，加强了手指能力，但是，实质上，这一能力的加强不是在手指上，而是在我们的大脑中，我们的大脑储存关于这一技能相关的所有信息，包过肌肉的运动、演奏力度、动作得大小，这才是最深层的训练者。

这一学说，从人体中枢神经系统的生理表现中寻求新的关于钢琴技能训练的解释。

这些新学派，现在看来都是为了解决和补充钢琴技法教学中的不足，他们也没有找到一条全面的钢琴演奏技法训练的方式，但是，他们其中的许多观点可以借鉴使用在我们的教学中，比如生理解剖对于手臂、手指骨骼和肌肉人体极限的研究，让我们不必盲目地追求更快速的演奏，同时，也找到了一个解决练习过程中肌肉紧张的缓解方式。而应用心理学派中对“内听觉”意识的训练，也是一个有效解决钢琴音乐性表达的好方式，而从中扩展出的“内听觉”的练琴方法，对个人综合技能的要求难度太高，只有完善演奏基础和一些天赋的音乐家才能掌握，并不适合大众的推广和学习。

4.3 现在的教学观点

在现代，或许已经很难找出一个类似于“手指学派”这样具有代表行的钢琴教学类型，这些以往的教学观点和大潮流演变到今日的现代钢琴教学时，已经相互融合、没有了一个固定的教学流派，钢琴教师综合前人的研究成果进行有针对性地教学训练，并且越来越重视钢琴演奏的综合能力。虽然说在初期确立基础演奏技法训练的时候，还是强调练习的重要性，但是并不是一味地进行“手指学派”的枯燥性训练，同时在教学的过程中，加入了“解剖—生理”学的研究成果，用以缓解演奏所造成的疲劳，而对于“应用心理学派”中听觉的使用，也从一开始就融入教学中，进行钢琴教学的综合性训练。同时，一些进步的音乐教学理论观点和新式钢琴教材的编写与使用，也在钢琴的基础教学中起到了积极的意义，使得钢琴的学习不再那么的机械、枯燥与无味，钢琴的教学及钢琴演奏技法的训练进入了一个全面发展的新阶段。

结 语

在过去的几百年中，人们一直在研究钢琴教学中的问题，并试图找到科学、合理的解决方法，从未放弃。

回顾钢琴教育，技能训练的方式和意识一直在不断地变化和发展，在一段时期内看似有效的训练方法或许在多年后就不再适应教学、跟不上整体教学的发展；而有时不被看好的、看似不符合“传统”的训练方式却又能解决技能训练发展中的障碍，在这些不断地变化中，各个学派相继出现并各领风骚。

钢琴演奏和技能的训练培养是一个复杂的过程，关于这方面的研究大多都是从一个比较宏观的层面去做探究和寻求解释的，其中深层次的问题——有关于生物生理学方面的问题和很多生理变化难以提供足够详细的信息去分析和解释，这些，或许都是最直接关系到钢琴技能的训练和综合能力培养的关键。但是至今，学者们都未能找出一个合适的答案，因为个人因素的不同所带来的观念、控制、思想和感受的不确定性就无法完全科学的分析，而这些因素对钢琴演奏会直接带来巨大的影响。

因此，在现在的钢琴教学训练中，并没有了一个可以称作是“学派”的钢琴教学体系，人们选择前人这些“学派”中经过时间筛选后留下来的有效果、可行的方式进行综合性的教学训练，前人的研究理论渗透在了现代钢琴教学的方方面面。

但是，探索和研究脚步是不会停止的，在越发发达的科技和愈发科学的教育探索中，钢琴技能训练和综合教育或许有一天真的能够找到一个适合于绝大多数人的全面科学的方式。