

## 第一章 沈乃凡教授的从艺道路及简介

### 第一节 深厚的文化底蕴奠定了艺术家一生的基础

沈乃凡教授出生于一个高级知识分子家庭，他天资聪慧，勤奋好学，良好的家庭氛围使沈老师较早地步入了知识的海洋。父亲从小就对他严格要求：“别人会的，你要会。别人不会的，你也要会，否则怎么会变成人民所需要的人呢？”在这样的鞭策下，沈老师的学习成绩一直都很优秀。在耀华中学，曾在耀华中学物理竞赛中获奖，并一直担任团支部书记、物理课代表、外语课代表及班长等职务。在初中升入高中时，沈老师因十一门功课，十门优秀，一门良好的成绩，以优秀生的名誉被保送到耀华高中。他的爱好广泛，在耀华小学一直参加红领巾合唱团，接触了音乐，从这时起，音乐就极其微妙地步入了沈老师的日常生活。在耀华中学，他参加了少年生物工厂，进行动植物试验，参加航空模型小组，还喜欢踢足球，游泳，是游泳滑冰业余体校的学员，还担任过乐队指挥，尤其当他听到钢琴声的时候，奇妙的音响就像磁石般的深深地吸引了他。一到课余时间他就迫不及待地跑进音乐教室里练习。这无疑为他今后的音乐生涯埋下了伏笔。提到广泛的兴趣爱好，沈老师禁不住说：“在一定程度上，知识面越宽越好，就像是挖坑，只有口大才能挖的深。”这就引起了我的思考：音乐作为艺术的一个特殊的门类，必定离不开广袤文化土壤的培植，深厚的文化土壤是艺术百花园繁荣的保证，又是音乐艺术之花持续盛开的源泉。对此，我国著名音乐美学家，音乐家教育家于润洋教授在《对高等专业音乐教育问题的思考》一文中有着鲜明的论述：“学院的目标是要造就高层次的音乐专门人才，学院应该为他们未来成为真正的音乐家——作曲家、理论家、音乐表演艺术家打好基础。”[1]这里所说的基础，不仅包括音乐技巧，还应包括文化素质。有了深厚的文化底蕴的积累，音乐家才会有可持续性发展的潜能。如果把音乐家比做一颗苍天大树，那么文化底蕴就是沃土，根深才能叶茂，有了深厚的文化底蕴，音乐技能才能茁壮成长。有了深厚的文化底蕴，才能造就出真正的高层次的音乐人才。

### 第二节 戏剧性的转机改变了沈老师一生的命运

由于沈老师学习成绩优秀，所以他一直都想做一些挑战性的事情，他感到耀华中学的学习生活已经不能满足他的求知渴望。利用耀华中学的课余时间沈老师接触到音乐，美妙的声音使他认定了音乐就是他一生的追求，所以有了想报考中央音乐学院的念头。

暑假时中央音乐学院开始了招生工作（1958年）。沈老师兴奋至极，一路小跑地来到报名处，可谁知刚到就吃了个闭门羹：中央音乐学院附中并不接收沈老师，原因是他在耀华中学读到了高三的课程，而现在沈老师却报考中央音乐学院附中的高一，所以不让他报考。沈老师当时一心想着一定要把音乐基础打好，所

[1]张帆《专业音乐教育学导论》 中国社会科学出版社 1997年10月第一版

以才报考音乐学院的高一。当时他的父亲在苏联留学，母亲坚决反对他报考音乐学院，凭借着它优秀的学习成绩，如果不报考音乐学院，那么沈老师就可能被耀华中学保送到某重点大学数学物理系了。为此，母亲还大病一场，在母亲看来，根据过去的经验，音乐家在社会上没什么地位，收入微薄，苦不堪言，不如以后搞科研，走上自然科学的道路。但是父亲从苏联回来后听他说做一个人民音乐家也不容易时，支持了他的做法。中央音乐学院附中第二次在天津招生了。沈老师鼓起勇气再次报名，这回终于通过了。

在沈老师看来，音乐是四维空间的范畴，普通中学的功课常在三维空间中打转，而音乐永远有学不完的东西。进入作曲系，他抱着既然学就要学好的心态，在附中入学考试中名列前茅，音乐的殿堂果然眷恋这位才子，这就树立了他学习音乐的信心，坚定了自己的艺术之路。在学习的过程中，它的视唱练耳表现得很出色，听写四声部和声序列从来没有错过一个音，强烈的学习欲望使他想了解更多的音乐技能，附中高二时转到钢琴专业，双专业的学习给他的不仅仅是压力更多的是动力。由于学习钢琴的基础薄弱，他要付出比别人更多的努力才能与钢琴专业的学生齐头并进。沈老师从小就养成了一个很好的习惯：上课注意力集中，问题很多，一到下课时间，同学们都习惯性地为他留出一条路让他提问题，有趣的是，他每次问的问题老师的回答一般都是：这个问题可以忽略不计或我们还没讲到这个问题，下节课就讲到了。他把扩展性的思维运用到了学习音乐中，对每一个遇到的问题都要寻根究底地问老师，再加上平时的勤学苦练，他的琴艺有了很快的提高。附中的课程安排得那么紧还有时间学习双专业不得不让人承认他的能力。原来他在耀华中学已经上完了高中的大部分课程，在附中时他的文化课是免修的。他把学习文化课的时间都用来学习作曲专业和钢琴专业了。附中高二年级，为了进一步加强自己的钢琴基础，又进行了第二次挑战—转入钢琴专业，同时他兼读作曲系的课（一直读到大三年级）。大学作曲系教和声课及作品分析课的杨儒怀先生，王仁梁先生，钢琴系的高洁老师，陆蕴芳老师，丘天龙老师，毛贞平老师，赵屏国老师都是沈老师的主课老师，这些老师为他今后的艺术生涯打下了坚实的基础。1966年他以优异的成绩毕业于器乐系钢琴专业。

### 第三节 丰富的人生阅历，使他有了更多的感悟。

1966年沈老师毕业了，正直文革开始的时候，1968年和1969年按当时规定是毕业劳动时期，沈老师被分配到河北省衡水的饶阳县五公大队，在全国劳模耿长锁的领导下进行贫下中农改造。在农村劳动期间他干遍了所有地里的农活及掏粪，赶车，盖房和泥……在当时，一个人能扛三袋面，真是过着有个铁锹就饿不死的生活。一心想着不能耽误学业的沈老师，白天“修理地球”，利用晚上的时间练琴，那段日子既累又开心。当时他用的钢琴是从县文化馆拉的一架破琴，和张荣弟同学一起修好，由于当时没有修琴工具，修完琴手上磨的都是血。就在这种情况下他还是坚持练琴，并且和同伙一起为农民演奏了钢琴伴奏《红灯记》。其实磨难也是一笔财富，是洞察音乐的源泉，生活是艺术的根，生活中的苦难往往是艺术家升华艺术生命力的源泉。“劳动改造”后，毕业生由国家统一分配，省分配小组征求沈老师的意见，他说：“只要不改行，到哪里都可以。”简短的回答映射了他对音乐艺术难以割舍的情怀。当我问及在抓革命促生产的年代，是否浪费时间，耗费生命时，沈老师笑而答之：“不是，在劳动生活中，我感到了强烈的是非感，人生因经历而丰富，多一份经历，多一份感悟，音乐正是在传递人生的感悟，只有把对音乐的理解和感悟融入手指间流淌的旋律时，音乐才会有

深度。”正如美学家高尔泰先生所讲：“痛苦像是一潭深渊，但艺术家寻求进入。因为那不能进入的状况也像是一潭深渊。一方面，痛苦愈深则水的张力愈大，力求把他推开。但另一方面，他在深渊外面所感到的烦恼和恐慌也是一种强劲的张力，力求把他推入。这种在两者之间的处境是各个时代的社会赠给他们的礼物。他们为创造伟大的作品所付出的代价就是接受这一礼物。”每一件不朽的艺术珍品下面，都有一个凛冽的深渊——整个社会建筑在其上的普通人的苦难。”[1]是呀，只有平时培养对世界对周围一切事物的直接反应的能力，同时把自己的所见所闻都变成艺术资料融入到钢琴演奏中，音乐才有内涵。正如沈老师所说：“演奏是积累的过程，好像是把各种不同印象，感悟，形象统统装入一个容器。”

#### 第四节 扬起新的风帆

工作分配时还出现了一个小插曲，五公村大队社员视沈老师为自己人，向省委分配小组要求把他留下来当大队会计。为此耿长锁同志（该村的全国劳动模范，当时任河北省革命委员会副主任）把沈老师推荐到河北省歌舞剧院。工作并没有让人喘息的时间，演出任务接踵而至。由于歌舞剧院担任钢琴演奏的人少，自然沈老师就挑起了这个担子。在工作中，几乎所有的钢琴演奏类型都尝试和实践过了：独奏，小合奏，舞蹈排练，声乐伴奏，器乐伴奏，乐队伴奏。即使工作再忙，他也要不断充实自己，一有机会就涉及它尚未接触到的领域。开始由于不适应舞蹈伴奏，就找舞蹈演员来帮助练自己的“伴奏”，直到他听的满意为止。同时他又兼任了河北省艺术体操的伴奏，并一直与体操队参加全国比赛来增加自己实践的机会。出于工作的需要，他还跑北京学了半年钢琴和竖琴，为的是从更广泛的角度了解器乐的发音。在工作中他树立了这样一种理念：从基层做起，了解并尝试所有与钢琴有关的工作。出于对音乐无私和崇高的热爱，他开始了听音乐不断探索的阶段。沈老师举了一个例子：在某次演出中，5天要练25个曲子，分别要为5位歌唱家合伴奏，每位歌唱家的个人情况又不相同，声音条件的需求，精神状态的调整都需要及时对乐谱进行修改，在演奏中，一首歌曲有时会不在一个调中，这就需要改调。有关乐谱的情况更是棘手，有乐谱的还好些，时常碰到没有乐谱的，就需要自己写伴奏，时间紧迫（周一布置的任务，周五就要审查）时就在乐谱上写标记。他认为：“歌剧排练中，根剧导演编的主题片段及歌剧主题情绪的需要编写钢琴伴奏并不是件易事。”因此，“钢琴伴奏总的原则是：不要被动的‘跟’，而是积极，能动的补充和烘托，使歌声和钢琴融合为一个相互补充，不可分割的整体。”在此期间，他还录音录像，与其它同志合写了《竹笛协奏曲》（乐队总谱），运用了河北省黄骅“渔鼓”素材，与当时著名的竹笛演奏家刘立仁及王保成、李江合作。这首协奏曲发挥了竹笛的自身优势，是一首竹笛与西洋交响乐合奏的协奏曲，乐曲需要竹笛变换三个调，限于一只竹笛只能演奏一个调，所以他们就三个竹笛绑在一起，这样竹笛就能随意转调，就可以尽显其神奇的功能了。

凭借着干一行就要精通一行的执着，沈老师在河北省歌舞剧院一干就是12年，考虑到生活上的需要，他于1980年被调回天津歌舞剧院，在此期间，他担任了歌剧团的独唱以及歌剧排练的伴奏，录音，录像，弹歌曲伴奏等工作，那

---

[1]《美是自由的象征》 高尔泰著 人民文学出版社 1986年12月北京第一版 P194 P195

些为著名歌唱家于淑珍弹电子琴伴奏，为著名歌唱家关牧村，王仲祥，侯文菊弹钢琴伴奏的片段都成了沈老师封存的美好回忆。在与爱乐合唱团参加全国和天津市的比赛时，两次获伴奏优秀奖，他获奖后及时总结经验，不断寻找新的起点。过硬的业务水平，为他打开了另一片天地：正当他要从乐队副队长提升到歌剧团副团长时，沈老师突然选择了退出，这让许多人迷惑不解，其实，回天津歌舞剧院工作的同时，1982年他兼任了天津音乐学院的钢琴共同课，是教书育人的积极观念促使他于1985年又回到了天津音乐学院教书。

一回到学校，他充分利用了音乐学院赠予的两年宝贵的进修时间，把学生时代没能学到的作曲系的复调、配器课程，在作曲系孙云鹰，王迺立老师的指导下补上了。1989年沈老师学习了双排键，考取了雅马哈电子琴双排键教师和演奏的五级证书，被日本雅马哈株式会社聘为 JOC 儿童即兴作曲课的老师。下面简单介绍一下沈老师工作后的成就：

#### 一 职务

曾任天津音乐学院键盘系党支部书记、键盘系副主任、付科教研室主任，主课教师。

天津音乐学院硕士生导师、教授

中国音乐家协会会员

天津音乐家协会钢琴专业委员会副会长

天津音协电子琴专业委员会常务理事；电子琴专家委员会主任。

天津音乐学院校外业余考级钢琴专家委员会主任

欧美同学会会员

俄罗斯圣彼得堡俄中文化科技合作中心天津代表处首席代表

#### 二 担任各种钢琴比赛评委：

几年来多次担任天津市钢琴比赛评委。

2002、2005、2006、2007年意大利国际音乐比赛评委 IBLA Grand Prize

2000年俄罗斯圣彼得堡（大师之路）第三届国际青少年钢琴比赛评委（Третьй Международный конкурс юных пианистов «Ступень к мастерству»）由于自己出色的完成评委工作而受到了比赛组委会书面表扬。

2000年、2004年香港中国钢琴作品比赛评委

2000年3月被香港和美国奥克拉荷马东南州立大学聘为钢琴比赛评委。

2000年4月被俄罗斯圣·彼得堡“大师之路”青少年国际钢琴比赛聘为评委，在评委工作中，据理力争，维护了公平、公正的原则，得到了国际同行的尊重和比赛组委会书面表扬：“组委会对天津音乐学院教授沈乃凡先生作为国际评委所做的高质量的专业工作表示衷心的感谢。希望继续富有创造性的合作”。

2006年第13届香港（亚洲）钢琴公开比赛评委

#### 三、论文、译文、教材、音乐会演出（五年）

##### 1、论文三篇：

（1）《提高音乐素质，培养工作能力，开设钢琴艺术指导课》在天津音乐学院学报（97年12月）及文化部举办的《全国艺术院校首届钢琴艺术指导研讨会》上发表，作为优秀论文收录成册发表。

（2）《试论钢琴演奏中的语气》发表在人民音乐出版社“钢琴艺术”（98年

第5期),被专家权威认定为“这是一个非常重要的问题,也是一个在我国目前还没有引起足够认识的问题”、“是我国和前苏联钢琴教学的差距所在”。

(3)《R·谢德林及其24首前奏曲和赋格》发表在天津音乐学院学报(2000年第三期)是我国第一个对该作品深入研究的论文,对学习钢琴的学生认识和学习近现代钢琴音乐将产生一定的推动作用。受到同行和外籍专家的好评。

2、发表译文两篇:翻译了来天津音乐学院任教的乌克兰著名钢琴专家尼克雷然诺夫斯基的论文《普罗科菲耶夫第二奏鸣曲的系统分析和对演奏者的建议》及其根据天津音乐学院钢琴教学所写的《钢琴表演理论的主要问题与教学法》。于95年、97年、99年分五期发表在天津音乐学院学报上。介绍和传播了当今世界钢琴演奏技巧和先进的教学经验。对音乐学院的钢琴教学起了重大的推动作用。

3、著作、教材三部:

《如何学习古典浪漫派的一些练习曲》、《钢琴即兴伴奏大学考级教材》、《R·谢德林及其24首前奏曲和赋格》把多年的教学经验总结在一起,并在天津音乐学院及社会教学中普遍使用,受到好评。

4、根据前苏联文化部“苏联音乐学院钢琴艺术指导大纲和室内乐大纲”,综合中国的情况,编写出“钢琴艺术指导课大纲”及“室内乐”大纲,前者在全国研讨会上发表并收入论文集。被我国专家权威认为“填补了我国钢琴教育中的空白”、“是我国第一个在这个领域有志下工夫、真心作出一番工作的第一部较为完整的……大纲”。

5、95年、96年、97年先后举行了四场钢琴音乐会:“沈乃凡副教授师生音乐会”、“教师进修汇报音乐会”、“沈乃凡副教授室内乐、艺术指导音乐会”受到乌克兰舆论和新闻媒体的好评,乌克兰钢琴专家柳·谢达阔娃写到:“沈乃凡副教授充分显示出是一位见多识广、知识广泛,具有全面渊博学识的音乐家,是一位理解敏锐而细腻的重奏演奏家,他的演出非常成功……”。

#### 四、沈老师及学生获奖(近年来)

沈老师:

97年“走出去,引进外国先进经验”获院级科研成果三等奖。

98年获国家教委、中央电视台青少部第二届全国电子琴比赛指导教师奖。

99年获天津市“九五”立功奖章、教育系统“三育人”先进个人。

99年获第十届香港钢琴公开赛“园丁奖”。

2007年4月27日被俄罗斯授予国际教育科学院院士

学生:

大学生宋沛沛、凌雪在97年10月深圳文化部举办的中国青少年双钢琴首届比赛中获青年组第六名。

97年10月附中学生马君在中国中西部地区珠江杯比赛中获比赛特设唯一的青年组优秀表演奖。

中学生回春宣98年在天津电子琴比赛中获中学组第一名,并在由国家教委,中央电视台青少年部举行的第二届全国中小学电子琴比赛中获中学组第一名,是天津市有史以来第一次获一等奖。

99年第十届香港钢琴公开赛中，朱罡获肖邦“夜曲”组“季军”、“玛祖卡”组“季军”；王雪、马君、赵扬获青年组二等奖。

附中学生朱罡在99年香港公开赛天津赛区获肖邦“夜曲”组第一名，“玛祖卡”组第二名。

2002年在IBLA国际钢琴比赛中，朱罡获青少年组第一名，“最杰出音乐家”和“优秀演奏家”称号，并受到去美国纽约和小石城公开演出的邀请，马君在这次比赛中获“杰出音乐家奖”

2005年赵晨在IBLA国际钢琴比赛中获“杰出音乐家奖”

2005年于莹在第三届香港中国作品钢琴比赛中获青年公开组优秀奖

2006年胡娅（现已留在天津音乐学院键盘系任教）在第十三届香港亚洲钢琴公开赛中获柴可夫斯基作品组第一名

周毅（现已在天津师大艺术学院任钢琴主课教师）获浪漫派协奏曲组第三名

他的学生宋沛沛、王雪、李瑞、张淑芳、梁晨分别在美国、德国、乌克兰、爱沙尼亚、波兰攻读钢琴硕士研究生……

凌雪毕业后考入中央音乐学院中国著名钢琴家和教育家周广仁教授研究生班，毕业后在上海华东师大任钢琴教师

#### 五、知识更新,出国留学:

沈老师两次通过国家教委选拔出国培训人员的EPT俄语考试，其中第二次为天津市第一名。93年以高级访问学者身份由国家公派到乌克兰敖德萨国立音乐学院进修学习钢琴演奏及教学、室内乐、钢琴艺术指导。并以优秀的成绩通过了修业考试，获得该院建院80年来的第22号进修文凭。与此同时，他在敖德萨举行了三场音乐会，并用俄语做了三次学术报告：《中国的钢琴音乐及其发展》；《中国现代交响乐》；《中国的民族器乐》（其中一次是在环黑海地区国际大学生研讨会上演讲）。进修期间受到敖德萨音乐学院领导、乌克兰师生及我国驻乌使馆的好评。著名的乌克兰钢琴家、前苏联钢琴比赛获奖者、国际评委、他的导师

阿·布加耶夫斯基在给他的评语中写到“沈乃凡是一个具有高度修养，不断追求益臻完善的音乐家，在进修期间显著地改进和提高了自己的音乐和演奏质量”；

98年欧洲音乐家排行第三的著名室内乐钢琴演奏家玛依·查哈洛夫娜在他的进

修评语中写到：“沈乃凡在很短的时间内熟悉了室内乐演奏法则，在发展重奏技术、技能方面取得了优异的成绩”；他的钢琴艺术指导殷诺杰姆诺夫在评语中写道：“沈乃凡的知识面异常广泛，在演奏，音乐理论表现突出，积累的曲目数量很大，从令人惊奇的，努力的，求知的，热爱工作的特殊才能，一直到有关的教学问题，在短期内他取得了非常大的成绩。我相信由于他的这些品质，他将达到非常高的专业音乐家水平。”俄语教授写到：“沈乃凡在俄语方面极好的掌握了规定的语言知识”。

#### 六、开拓创新、填补空白:

为了迎接21世纪的挑战，培养复合型人才，在乌克兰专家的指导下，他在

钢琴专业开设了钢琴艺术指导课和室内乐课，并编写了钢琴艺术指导课和室内乐课的教学大纲。钢琴艺术指导课走在了全国音乐院校的前列，我国著名的中央音乐学院钢琴艺术指导专家赵碧璇教授在全国首届艺术院校钢琴艺术指导研讨会（98年9月）发言到：“天津音乐学院在这方面走到了中央音乐学院的前面”，为此，文化部授权天津音乐学院在2000年10月举办“第二届全国钢琴艺术指导研讨会”。

#### 七、走出去，请进来，全面提高教学质量：

沈老师走了出去，在院领导的委托下，协助天津音乐学院连续八年先后请了十一位钢琴、小提琴、作曲、声乐的俄罗斯、乌克兰专家，并派出十位教师出国进修并协助音乐学院组织教研室主任、系主任前往莫斯科彼得堡音乐学院短期访问学习。并陪同姚院长出访乌克兰、俄罗斯，不仅巩固了和敖德萨音乐学院的关系，还和最著名的莫斯科及圣·彼得堡音乐学院建立了关系，使天津音乐学院钢琴水平全面提高，并在国家级及国际钢琴比赛中崭露头角、我国著名钢琴专家、中央音乐学院教授周广仁多次说：“天津赶上来了”，作为民间大使，他起到了应起的作用，协助天津音乐学院外事工作，使音乐学院请外国专家的工作受到国务院专家局的肯定。

#### 总结：

从以上论述可以看出沈老师：

1 拥有深厚的文化底蕴：他深有感触地讲作为一名音乐教育家，必须要有各种相关知识及修养的配合，才能达到博大高深的境界。从小良好的家庭教育及在耀华中学优异的文化课成绩无疑为他今后走上艺术之路打下了坚实的基础。

2 沈老师说：“在老师的选择上我是幸运的。”天津音乐学院作曲系的杨儒怀先生，杜轩，王仁梁，孙云鹰（教复调），王迺立（教配器），姜夔（教视唱），黄雅，赵屏国，陆蕴芳，毛贞平（教钢琴）这些老师对沈老师读中央音乐学院附中，大学甚至工作后影响都很大。93年以高级访问学者身份由国家公派到乌克兰敖德萨国立音乐学院进修学习钢琴演奏及教学、室内乐、钢琴艺术指导间，沈老师的导师亚历山大·布加耶夫斯基（著名的乌克兰钢琴家、前苏联钢琴比赛获

奖者、国际评委），克雷然诺夫斯基，室内乐老师玛依·查哈洛夫娜（第一位在苏联弹拉赫玛尼诺夫第五钢琴协奏曲的人，98年欧洲音乐家排行第三的著名室内乐钢琴演奏家，世界著名小提琴家美纽因排在第四），殷诺杰姆诺夫（前乌克兰首席伴奏，敖德萨音乐学院前钢琴系主任）主课老师京兹堡教授，（前敖德萨音乐学院钢琴教研室主任，涅高兹的学生）都给了他无私的教诲。

3 回国后，沈老师经常在音乐学院与外教学习和交流，一边工作一边与专家进修的同时为来访的钢琴演奏家当翻译，这一过程为他的钢琴业务及教学上的提高起到了推动性的作用。

4 学习与实践相结合。工作后沈老师一直都没有离开舞台实践。从专业团体（河北歌舞剧院，天津歌舞剧院）弹钢琴伴奏，独奏，到天津音乐学院教学，一直都在学习与实践中锤炼钢琴技艺，总结教学与演奏经验。

5 担任国际国内比赛评委，收获新的演奏思想。

奏语言。可以说演奏家的表现力十分丰富。这些都是和俄罗斯人的精神追求分不开的，沈老师讲了他在俄罗斯听音乐会的体会：“俄罗斯人听音乐会出于精神需求，这种需求是强烈而持久的需求。”而西方人听音乐会很多是出于追求愉快，优雅，舒适的氛围和开阔视野的目的。演奏家将个人对音乐作品的理解与作曲家的创作初衷完美和谐地融合在一起，塑造了俄罗斯音乐风格出神入化的境界。细腻明朗的抒情性与奔放浪漫主义的有机融合，使俄罗斯乐派别具魅力。

(3) 俄罗斯乐派强调歌唱性，以声乐学的角度来阐释钢琴的声音，力求使钢琴的声音贴近于人们歌唱的声音，同时又十分重视乐句走向与宽广流畅的音乐线条。乐派这一特点与其历史渊源是分不开的。由于长期落后的封建农奴制的专制统治和俄罗斯教会对手风琴等乐器演奏教堂音乐的长期限制与歧视，再加上当时至高无上的教会法令禁止用管风琴等乐器演奏教堂音乐，久而久之，便形成了俄罗斯民族的无伴奏合唱艺术的传统，使得俄罗斯人民对声乐艺术情有独钟。

力求一种歌唱性的声音和旋律，就像沈老师所讲的“所谓的‘用钢琴歌唱’而不是去‘砸钢琴’”。霍洛维茨在他的演奏音色方面曾说到“最重要的是把钢琴从打击乐器变成歌唱的乐器。歌唱的声音是由阴暗，色彩和对比形成的。秘密主要在于对比。”[1]歌唱地去弹钢琴，首先给人以柔和之感，区别于法国学派的轻盈之感。我始终认为，歌唱是音乐发展的核心，演奏任何乐器都应尽力贴近人生歌唱的情态和气息。

的确，关于鲁宾斯坦弹奏的歌唱性他本人也表示是从19世纪著名的意大利男高音歌唱家鲁比尼的歌声中领悟出的：“他那迷人的歌喉是超乎一般想象之外的，……他的歌声对我产生极大的震撼力，使我在弹奏中竭尽所能地想去模仿他。”[2]是呀，鲁宾斯坦的非凡，不仅是他有巧夺天功的技巧，而且他能在钢琴上重现人声的音域、音色以及甜美流畅的音质。他弹奏得那么优美，使钢琴这一乐器，尽管是由木头和金属构建，却变成生动活泼的音响之源。

(4) 俄罗斯学派非常重视基本功的训练。每个学派都有自己的独到之处，俄罗斯学派是以手指训练的严格，良好的感觉而著称。这就区别于其它学派的特点，例如法国学派演奏的飘逸，潇洒，英国学派方整而有效果，德国学派的学究和演奏的严谨，意大利学派的冷静精致。技术训练是学习音乐作品必不可少的一道程序。俄罗斯著名的钢琴家，作曲家拉赫玛尼诺夫毕生注重技巧练习，始终一丝不苟，他在国际琴坛上独占鳌头时，依然坚持把练习音阶、琶音、八度、颤音等作为日常功课而不敢懈怠。据沈老师介绍，他在敖德萨音乐学院学习时，导师对一些基础性的东西，在别人看来十分简单的东西，比如音阶和琶音都很重视。而且练习音阶不是将声音弹出来就可以了，要用各种力度，还要弹得有感情，即用不同的方法去弹奏，使得枯燥无味的练习变成内容生动的练习。就像阿劳所说的那样：“音阶如果弹得没有感情，真是个问题，一直拎着不放，直到最后一个音符，必须弹得几乎有旋律性，否则，味同嚼蜡。”[3]因此，基本功与乐曲的关系如同盖楼房打地基和成品楼房的关系，地基牢固与否是楼房质量的关键。俄罗斯学派还十分重视手指控制力，对键盘的要求很多，这套技术训练方法对我国的钢

---

[1] 《弗拉基米尔·霍洛维茨的钢琴艺术》《键盘》2005年2月 P33

[2] Anton Rubinstein ,Autobiography of Anton Rubinstein ,Eng.trans.Aline Delano(Boston:Little,Brown ,& Co.,1890),P20

[3] 《阿劳》 人民音乐出版社 P153



沈老师多次担任天津市钢琴比赛评委，  
2002、2005、2007年意大利国际音乐比赛评委 IBLA Grand Prize，  
2000年俄罗斯圣·彼得堡（大师之途）第三届国际青少年钢琴比赛评委  
2000年、2004年香港中国钢琴作品比赛评委  
2000年3月被香港和美国奥克拉荷马东南州立大学聘为钢琴比赛评委。  
2000年4月被俄罗斯圣·彼得堡“大师之路”青少年国际钢琴比赛聘为评委  
2006年第13届香港（亚洲）钢琴公开比赛评委  
每次当比赛评委，他都会接受新的理念，不同的演奏风格，感受不同的音乐语言，这为不断改进教学工作提供的宝贵的经验。

## 第二章 沈乃凡教授的教学法

### 一 双轨制的教学理念

提到沈老师教学演奏的风格，就谈到了演奏学派的继承与传承，他在教学中运用了不同演奏学派的教学法与演奏风格，但主要还是继承了俄罗斯学派的演奏及教学风格（他的老师赵屏国学习的就是俄罗斯学派），同时兼收了以蔡崇立等人为代表的意大利学派等。沈老师在教学中采纳了既要继承国外钢琴学派的教学法及其演奏风格（主要是俄罗斯学派）又要不断地学习中国音乐作品的双轨制方针。

他认为应该从以下几个特征来学习俄罗斯学派的教学法及其演奏风格：

（1）从俄罗斯音乐中我们不难体会出来自俄罗斯广袤大地上特有的民族风情，即民族性。俄罗斯的钢琴演奏家始终都以宽广的胸怀，饱满而真实的情感，真实的表述，风格独特、流畅而欢快、忧郁的情调来述说着对俄罗斯民族内涵的理解与感悟。

俄罗斯著名的作曲家、钢琴家普罗柯菲耶夫，在他离开祖国，侨居他乡16年期间，倍感失落，他曾说：“外国的气氛不适于我的灵感，因为我是一个俄罗斯人。”[1]言语间流露出他对俄罗斯民族的挚爱，俄罗斯是他创作的根基，是普罗柯菲耶夫创作的源泉。钢琴家索科洛夫强调过：尽管外国听众对他弹奏的贝多芬等古典作品极为欣赏，但是自己最喜欢的还是柴科夫斯基、穆索尔斯基、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇的作品。音乐也是一种语言，有什么事情比了解本民族的语言更容易的呢？记得弗拉季米尔·霍洛维茨24岁离开俄罗斯到欧洲去开创自己的事业，他在汉堡演奏柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》是场惊人的演出，赢得了全场雷鸣般的掌声。“1928年他在纽约又演了这首乐曲，再次引起轰动，几乎是一夜之间成了音乐界的名人。”[2]正是俄罗斯民族的血液，俄罗斯民族的音乐语言孕育了霍洛维茨的成功。据报道，当时“霍洛维茨在纽约的独奏音乐会票子场场售空，为争取买下剩下的几张票，有成千上万的音乐迷等呀，等呀，有的就睡在卡内基音乐厅前的大街上，这情景对演奏古典音乐的钢琴家来说是罕见的。”[3]

（2）俄罗斯的演奏风范：丰满、深邃、富于层次感、立体感。高超的技巧，流畅的韵律，浓烈的情感，细腻的分句，中低音部特有的沉郁厚重而有力的处理和高音区典雅明媚和清晰，狂热的激情，有时近似神经质的特性，激动兴奋的演

---

[1]《俄罗斯音乐史》伦纳德著 P310

[2]《弗拉基米尔·霍洛维茨的钢琴艺术》《键盘》2005年2月 P33

[3]《弗拉基米尔·霍洛维茨的钢琴艺术》《键盘》2005年2月 P33

琴教学法影响很深刻。

(5) 俄罗斯学派非常重视音色的训练。音乐是声音的艺术，演奏者应该把对声音的理解用声音传达出来，良好的音色能拨动人们的心弦，唤起潜藏于心中的某种情愫。多样的音色也能体现钢琴音乐作品风格与特色，我们从俄罗斯音乐中，可以感受到无论是声音洪大，技巧辉煌的段落，或是那些澄清入微力度极弱的乐思都显示了声音的层次感与斑斓的音色。钢琴家在演奏前设计好音色，从演奏一开始就应抓住观众，然后逐渐展示乐曲丰富的音色，那种触电的感觉就是钢琴家区别于钢琴“匠人”的特征。例如，从里赫特演奏中我们能听出冷淡，清澈的剔透的声音。这种特色的音色是他区别于其它演奏家的特征之一。在涅高兹的演奏会中，不但充满灵感的音乐诠释扣人心弦，而且将具有威力的个性与记忆融合为一，产生出变化多端的音色，令听众一场惊奇和神往，公认是位奏出“仙声”的表演艺术家。

总之，俄罗斯钢琴学派的特征为严格的技术训练，歌唱的声音，丰富的音乐表现，浓郁的民族气息。

在学习中国音乐作品时，沈老师认为：

根据中国钢琴曲子自身的特点，在钢琴教学中，很多教师和学生都选用了国外作曲家的作品作为学生学习的主要方向。有些学生与教师不愿意学习中国音乐作品，认为没什么可学的。由于不了解中国音乐作品的独特性和特殊的演奏方法，所以才有了这样错误的印象。他经常重复这句话：“民族的就是世界的。”音乐是没有国界的，钢琴艺术的发展史实又昭示着，只有那些能够深刻理解本民族文化精髓的人，所创作出的作品才能具有强大的生命力，也只有那些敢于汲取各民族文化丰富养料的演奏者，才能够在键盘上倾泻出充满诗情画意的深邃乐章。李斯特、肖邦等大作家的作品，都是扎根于本民族文化土壤上，提炼了本国的民间音乐素材而形成的。沈老师也很重视对中国音乐作品的学习，认为弹好中国音乐是中国钢琴工作者的本分和历史使命。平时，他常与宋国生、范国忠、居文郁、陆金山等教授讨教，并发现中国音乐在节奏、音色、旋律发展都有其自身的特点。我们认真研读古典音乐就会发现古典音乐的很多乐曲都是由音阶、琶音、分结和弦构成的。而中国音乐也有其自身的特点，下面就将中国音乐的特点简单归纳为几个方面：

第一个方面：声韵

中国的语言有四声，而外国语言没有四声。具体来讲，中国语言的特点是“一字多音，一字多声，一声多韵，很多音乐就是根据这些特点产生出来的。”“西方音乐是一音一意，也就是一个音一个意思。”[1] 所以沈老师讲：“在演奏时，如果把中国音乐旋律中所有的音都直截了当的弹出，就不符合中国语言中一字多音的特点。”也就是说在演奏中国乐曲时所有音的变化幅度不都是一样的，因为乐曲中有实音和虚音之分，这正体现了东西方音乐的不同之处，虚音和实音的演奏区别于西方音乐中的强音和弱音，虚实音相间的演奏方式有模仿中国民族器乐演奏效果的因素，反映了中国音乐特有的神韵。

第二个方面：节奏

钢琴节奏的处理方法，还可谈到彪罗，他说：“万物之初先有节奏。”[2] 节奏是音乐的基本形态，也是确定音乐性质的重要方面。沈老师在课上也常讲：“西

[1] 《钢琴演奏之道》 赵晓生著 世界图书出版公司 P335

[2] 《论钢琴表演艺术》 涅高兹著 人民音乐出版社 P35

方音乐的节奏律动大多数由各声部节奏综合而成，并常常含有节拍重音（特别是古典音乐）。而中国音乐中有些音乐片段没有小节线，内在节奏规律构成音乐的存在形式。音乐自身存在着函数曲线。”

根据中国语言“一字多音，一字多声，一声多韵”的特点，中国音乐的节奏体现出相对自由的理念，而中国音乐相对自由的节奏又区别于西方浪漫派音乐中的“rubato”。中国音乐的节奏有其特殊的律动感，例如有些音乐片段带有散板的随意性，它给演奏者以充足的思维创作空间，任我们在音乐的驰骋中想象。这种演奏思维体现了中国传统音乐的精髓。大多数中国音乐需要根据乐思的发展而展开段落的布局，相对比较自由，形散而意不散。这其中，有很多优秀的钢琴曲是根据民族器乐的节奏特点改编而成的。例如根据琵琶古曲《夕阳箫鼓》改编的钢琴曲《夕阳箫鼓》，根据唢呐曲改变的钢琴曲《百鸟朝凤》，根据古筝曲改编的《梅花三弄》，还有驰名中外的二胡曲改编的《二泉映月》等等。只有深刻地理解了在中国乐曲特有的节奏规律，才能传神地演奏这些钢琴曲。

第三个方面：音调

沈老师讲到中国音乐的音调中的一个典型的例子就是弱拍到强拍的倾向性是千变万化的，没有一个固定的模式，这一点与国外的音乐有区别。

第四个方面：单旋律性

沈老师说：“中国音乐以旋律表现为主，线性思维为基础的多声部平行走。虽然多声部比西洋乐少了，但它是向另外的方向发展的。中国钢琴作品，大部分是受其功能和声影响的，只是婉转地表达了‘和声’功能。”例如用代替音改变其三度结构，将其五声调式化等等。尽管中国音乐没有和声支撑，没有和声紧张程度，但在相同旋律的基础上做加花，加变化（支声复调），音乐不是以声部的独立而进行的。钢琴曲《牧童短笛》就是一个很好的例子。这首作品写于1934年并获齐尔品征集中国风格钢琴作品一等奖。多年来，一直深受人民的喜爱。《牧童短笛》并不是用复杂的西方语汇和技术来改编的中国民间音调，正是浓郁的中国风味和率真的创作理念造就了这部音乐作品的成功。由于中国民族音乐的传统特点之一就是重视横线条的旋律线，就像民族器乐曲中的加花装饰声部，简化旋律声部和支声声部，所以演奏中国钢琴曲，仍要突出旋律的歌唱性。有的中国钢琴作品是由歌曲改编而成的，声乐的歌唱性是很强的。但最近储望华新写的钢琴独奏曲《茉莉花》在织体及和声方面有一些突破。

第五个方面：意境的塑造

中国音乐中有很多作品都有“重情”，“重心”虚的意境，因语音之间有空间层次，这就需要我们用心感受，去填充空白。沈老师常说：“中国乐曲体现了儒家的美善结合的审美理想，礼乐思想以及道家物我同一，情景相即的审美追求，象征了儒道合一的中国传统的人文精神。这种人的情感与心的意境的完美结合正是中国音乐的神韵。”的确是这样的，例如中国的古典音乐历史悠长，积淀深厚，意境深远，富于生命力和活力。充满一种原始美和自然美，中国古典音乐对自然之声的模仿出神入化，令人叹为观止。

从俄罗斯音乐发展的历史可以看出，俄罗斯钢琴事业的繁荣与钢琴家不断演奏本民族的钢琴曲是分不开的。“鲁宾斯坦演奏过当时俄罗斯的共计57位作曲家的877首钢琴名曲”[1] “霍洛维茨在德国、英国和美国多次征服世界的演出

---

[1]《苏俄钢琴学派的渊源及发展》卞善艺 《钢琴教学及演奏艺术》人民音乐出版社 P499

曲目，恰恰是柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫的钢琴协奏曲。其实他在9岁以前，就几乎弹遍了家中所有俄罗斯作曲家的钢琴作品，俄罗斯文化的烙印已深深打入他的心灵。”[1] 俄罗斯钢琴学派的历史证明：形成自己民族特色的钢琴演奏学派，不仅仅是演绎外国作品，还要扎根于本民族深厚的音乐中。

因此，我国钢琴事业的发展，也需要我们不断地演奏、研究中国钢琴曲，让越来越多的中国钢琴曲让世界人民喜爱，我们还应继续推广中国音乐的工作，使中国钢琴曲真正的走向世界。

## 二 沈乃凡教授教学法（继承与创新）

我们学习音乐的认识过程一般分为三个步骤：（1）认真读谱，解决谱面上的问题。（2）弄清音乐作品的乐句，结构，和声语言，复调等能通用乐谱看清的因素。（3）领会作曲家想要表现的思想感情和内容。沈老师在教学中，在遵循以上原则的基础上，采用了学习演奏音乐作品时，首先要求学生抓住音乐形象，然后找对用什么声音来表现音乐形象，最后用相应的方法将乐曲演奏的教学法。下面，就从塑造音乐形象，寻找合适的音色及其相应的演奏方法，这三个方面来介绍沈乃凡教授的教学法。

### 第一方面：塑造音乐形象

什么是音乐形象呢？沈老师说：“从某种意义上说，作曲家的创作过程就是把自己大脑中所获得或浮现的音乐形象转变为音响图像有效地记录下来，转化为音符图像的过程；而演奏者所要做到的，无疑是一种解码工作，即把音符图像转换为音响图像的过程。”因此，沈老师让我们每学习一首新作品时，在机械的（或技巧的）练习之前，先在大脑中准备好一幅完整清晰的音乐形象。但是有很多人在学习音乐作品时，往往走入了单纯克服技术问题的误区。他们认为如果技术问题解决不了，哪里谈得上音乐形象的问题？不少同学在期中，期末考试之前，狠抓技术练习，先将乐曲背下来，临到考试时，再将力度，速度，以及音乐术语加上去。这种速成的方法，沈老师是极为反对的，他认为：“目的明确才能在千百遍的寻找音色的过程中找到我们所需要的音色。事物是千变万化的，中间存在着细微的差别，如果我们不了解音乐的创作背景，不清楚音乐作品的形象，很难想象如何来学习音乐作品。”对音乐形象的把握，就是要确定乐曲的性质。学习的主线是获得情感的真实性和艺术形象的真实性和真实性，而这又是一种只能是我们清楚地知道应该做什么，为什么而作的时候，才能达到要求。沈老师教学的最初的目的，就是在帮助学生寻找音乐形象，促进学生形象思维的发展。他善于在课堂上使用精巧而恰当的比喻，充满诗意的实例，老师横溢的艺术才华会令我们十分惊奇。经过他的讲解，音乐作品顿时变得清晰易懂，剩下的工作就是在钢琴上寻找所需要的音色，把握准节奏上的细微差别等问题。有些人认为学习钢琴就是在解决技术问题，这种看法是很片面的，尤其在学习新的乐曲时是错误的方法。我们设想一下学习一首钢琴作品，单单是练习技巧，但是不知道为什么练，无目的的练习，机械而反复的练习又有什么意义呢？钢琴家涅高兹指出：“钢琴弹奏者

---

[1] 《苏俄钢琴学派的渊源及发展》卞善艺 《钢琴教学及演奏艺术》人民音乐出版社 P511

的想象中可以有,而且也应该有各种更富于感性的、更具体的声音形象,应该有人声和世界上所有乐器所表现出来的各种各样的实际色彩。”[1]波兰著名的钢琴家约·霍夫曼(安东·鲁宾斯坦的学生)也认为:“音响图像存在于我们的想象之中。学生应该首先致力于获得在大脑中形成音响图像的能力而不是音符图像的能力。”[2]由此可见,沈老师强调塑造音乐形象的重要性。

(一) 想象力对于音乐形象地确立有着至关重要的作用。

对声音想象能力的培养是沈老师教学中常用的方法。他认为:“想象力对于音乐形象的确立有着至关重要的作用。想象是对头脑中已有的表象进行加工改造、进而创造出新形象的过程。在钢琴演奏中,想象是贯穿在演奏过程中的一种思维要素。因为钢琴演奏是对音乐作品的解释,乐谱只是记录音乐作品的符号,但任何符号都不可能把一部音乐作品的全部寓意表现出来,只有通过演奏者丰富的想象力,把自己体验到的各种情感体现在自己创作的艺术形象中,才能把有丰富的内涵的音乐传递给听众,才能让听众产生相应的情绪感受。钢琴演奏是一种充满创造性的艺术活动。钢琴演奏的根本任务就在于创造性地挖掘出蕴藏在乐谱符号后面的音乐作品的灵魂,并将这一灵魂实现在具体的音响之中。”因此,钢琴演奏过程实质是一种二度创作的过程。成功的演奏,不仅能把作曲家的创作淋漓尽致地表现出来,而且表演者应该富于想象力,使音乐作品有灵动感,就好像听众面前出现了一幅幅逼真的画面而令人回味无穷。打动自己的音乐才能感动他人,所以想象是表演的重要因素。正如齐平所讲:“通过实实在在的声音,把音乐家心中的形象、他所‘听到的’某种绝妙的旋律,一一变为现实。”[3]可以说音符首先要通过演奏者想象来体现其神韵神态,反映出音乐美的本质,表达音乐的思想情感。沈老师为了发展学生的想象力,在钢琴教学中是这样实践的:上课时,他在阐明作品的逻辑结构的基础上从艺术鉴赏的角度,唤起我们的想象力。这个教学原则的结果,有时可以使枯燥的练习曲变为形象生动的练习曲。他还指出了达到这一目标的三条路:一是要找到对学生和音乐语言的表现方法;二是要建立系统的室内乐课程和参与演奏实践;三是要用有价值的艺术曲目作教材。菲因伯格也认为“音乐形象的特性在于听和充满活力的想这是音乐艺术基本的和原则性的特点”。[4]因此,想象是表演的重要因素,想象力对演奏家的创造,具有头等重要的意义。

由此可见,钢琴演奏中的想象,主要通过演奏者对作品的音乐形式和音乐形象两方面的想象来完成。我们通过谱面上对音的高低、长短、强弱等的听觉,在内心深处产生强烈的心理感觉,即产生对音乐形式的想象。如音的高低会令人产生空间、方向的想象,音质强弱会令人产生程度、幅度的想象,音的张弛会令人产生紧张与松弛的心理体验等。对音乐形象的想象,主要源于音乐作品所构筑的一系列音乐形象和意境,如钟子期“巍巍兮若泰山”、“洋洋兮若江河”的赞叹,正是对音乐形象(包含音乐情感)的想象。音乐形象是活跃的、发展的形象,它来源于生活,与钢琴演奏者所要表现的音乐内容有着本质、必然和不可分割的联系。

---

[1] 涅高兹:《论钢琴表演艺术》人民音乐出版社,1984,P75.

[2] 霍夫曼:《论钢琴演奏》人民音乐出版社,2000年版,P6

[3] [俄]根·莫·齐平著 焦东建,董茉莉译:《音乐演奏艺术—理论与实践》人民音乐出版社 P206

[4] C·菲因伯格:《钢琴,作为一门艺术》(莫斯科1969年版) P64

钢琴演奏者的听觉形象是运用音乐音响—和声、音高、速度、音色、力度等与钢琴演奏技巧组合而成的音乐形象，钢琴演奏是把人类生活中的实物—高山、流水、狂风、暴雨等和人类情感中的喜悦、痛苦、悲壮等化作声音的形象表达出来。人们在生活中接触到的各种事物、现象，大都与某种声音有密切的联系，都能引起演奏者的回忆和想象，演奏者通过联想和情感、情绪共鸣与有可能产生听觉形象的音乐音响融合，进而产生音乐听觉形象。

从心理学角度来说，“想象是人脑对已有的表象进行加工改造创造新形象的过程，是一种以表象为内容的特殊的思维方式。”[1]在钢琴演奏中，想象是贯穿在演奏过程中的一种重要的思维要素，演奏者对作品的音乐形象的感知、对乐曲所要表达音乐思想的领悟都不能缺少想象的。演奏家仅有高超的技术而没有丰富的情感及卓越的想象是不够的。演奏家只有通过丰富的艺术语汇、高超的演奏技巧、广阔的想法空间表达丰富的情感才能使人触景动怀，从中得到极大的艺术享受，这才得以达到钢琴艺术的最高境界—“琴人合一”之境。音乐是所有艺术形态中最虚幻、最无形、最不可捉摸的，它不能用眼观看，不能用手触摸，只能用耳听闻，用心灵感受，是最具丰富想象力的产物。罗伯特·舒曼曾说过：“音乐家的想象力愈是丰富，对事物的感受力愈是灵敏，他的作品也就愈能鼓舞人、吸引人。”乐谱只是记录音乐作品的符号，只有钢琴演奏者在遵循作曲家的基本意图的前提下，按照自己对乐曲的理解，运用自己的演奏技巧，充分发挥自己的想象力，才能把自己感知到的艺术形象再现出来。钢琴是一种高难度的音乐表演器材，俗称“乐器之王”，这不仅是指钢琴演奏时，因触键的手法不同所产生的多种音色和力度层次的变化，还指钢琴可以独立完成其它数件乐器以至整个交响乐队才能做到的表现多声性、交响性的音乐任务。因此，我们在弹奏一首乐曲之前，在对乐谱认真分析的基础上，要想象出乐曲的整体效果，这样才能在演奏中按照音乐发展的内在逻辑，达到预想的效果。波兰钢琴家约瑟夫·霍夫曼指出：“要动脑筋和用感情去发掘隐藏在乐谱行间的内容。怎样去设想和怎样去演绎它，就靠那些有再创造能力的艺术家。他不仅要具有形成个人见解的内心洞察力，而且还要有表达这种个人见解（在想象与分析的帮助下）的演奏技巧”。[2]因此，钢琴演奏过程就是一个从感知、体验到创造性再现的过程，而贯穿这个过程的恰恰就是想象，每一次全身心投入的演奏，都会使其想象力得到锻炼，想象力对于音乐形象地确立有非常重要的作用。

## （二）了解作曲家的创作背景

通过想象进入乐曲内含的情态，从而对乐曲情调有准确地把握。只有这样才能更好地掌握作品的结构层次并能结合自己的生活体验，去理解作曲家的创作历程，及他所处的年代，当时以怎样的心情写下的作品。沈老师认为：“我们在了解作曲家及其创作背景的前提下，才能找到我们所需要的音乐。在判断音乐性质中，人文科学（哲学）起着指导作用。例如我们对音乐作品的学习过程时呈螺旋式上升的（认识论）在演奏中，将重量放下来，声音扬起来，这些具体的要求都是随着我们的学习而不断领悟的。”这是塑造艺术形象涉及到的第二个问题：了解音乐作品的创作背景。他在教学中要求我们在整个学习中，不是单单地来练习一首曲子。作曲家的生活经历、创作意图、说明文字等这些都为表演者的理解和

---

[1]李毓秋,梁拴荣,姚有记:《心理学原理与应用》经济科学出版社,1999 P181

[2]艾雨(编).《与傅聪谈音乐》生活、读书、知识三联书社,1984, P10.

想象提供了依据和契机。这种想象越丰富,越灵敏对音乐内涵的表现就会越准确、越深刻,而听众从音乐表现中获得的情感、形象与意境的感受也就越鲜明、越具体。在了解一首作品时,必须要设身处地的感受作曲家的情境。沈老师在上课时常说音乐性质不对,并且总要问我们为什么要这么弹?乐曲要表现的是什么?这就是在追问“你想要说什么?你要告诉别人什么?”这就要求我们必须深入到作曲家的灵魂深处。就像傅聪先生所讲:“关键不仅仅在于掌握原作者的风格和辞藻等等,而尤其在于生活在原作者的心中。那时,作者的呼吸好像就是演奏家本人的呼吸,作者的情潮起伏好像就是演奏家本人的情潮起伏,乐曲的节奏在演奏家的手下是从心里发出来的,是内在的而不是外加的。弹巴赫的某个乐曲,我们既要在心中体验到巴赫的总的精神,如虔诚、严肃、崇高等,又要体验到巴赫写那个乐曲的特殊感情与精神。”[1]听完上海音乐学院举办的第三届大师班的课,给我印象最深的就是音乐大师们一遍又一遍地强调作品的音乐形象,很多情况都是学生在技术上表演得很出色,但是老师就是听不懂他们在说什么,上课的开始往往是从老师介绍作曲家创作音乐的背景中开始的。这就说明在我们的学习中,对作曲家的创作背景这一环节重视不够。

演奏者一定要考虑到作曲家的时代背景和文化背景,比如弹巴赫的作品,就不能做太多的渐强渐弱,要很规范地演奏,风格或者接近管风琴或者接近古钢琴。对作品意蕴、意味的领悟化为感悟乐曲的创作背景、时代精神,作曲家的创作意向,社会思想,艺术思潮等非音乐因素虽然属于音乐本体外的东西,但对音乐形象地刻画很重要。不过,这些理性分析的因素如何与生动鲜活的音乐表现相关,使理性分析具有感性基础的支撑,使演奏者的感性表现具有理性的积淀,做到感性与理性相融合,同样需要通过想象的途径。

### (三) 内心听觉

音乐形象的第三个表现要素是内心听觉。在钢琴演奏中,内心听觉是贯穿于演奏过程的一种思维要素。把理性的分析与感性的认识连接的桥梁就是内心的听觉,在演奏之前应该运用内心的听觉把对乐曲的印象形成一个整体的效果图。沈老师上课时,应用了俄罗斯教学法的这一原则,不断通过音乐作品让我们想象出具体的画面,看似很难的乐句,经过内心听觉的训练,音乐形象很快就鲜明了,抽象的音乐素材经过形象的思维一下子就变得简单了。尤其是在弹印象派作曲家的音乐作品时,这种具象法的想象可以使我们抓住音乐的核心内容。记得我在弹拉威尔的《镜子》时,沈老师首先是通过五个乐段的标题来讲解乐曲,接着就让我通过内心的听觉来进一步学习,他常强调的“听见再下手”,就是指内心听觉在先,而声音在后。他说:“内心听觉分为和声听觉,旋律听觉,结构、织体听觉,复调听觉等,但其核心是内心听觉的运用。人脑是高级计算机,脑细胞会自动地组织肌肉通过内心听觉做到我们想要听到的音乐。这就好比是盖房子的设计图,如果只用眼睛和手指的连接来完成音乐作品,而不通过内心听觉经过大脑的构思,就像盖房子没有设计图,又好像是盲人画画一样。那是不符合事物发展规律的事情,是绝对不可以做的。”是呀,音乐的最终目的在于让别人听清你在说什么,而在一开始就用内心听觉想象出完整画面,这难道不是捷径吗?

要用内心听觉找到乐曲的高潮点是沈老师在课上常用的方法之一。任何演奏都必须有高潮,高潮的位置因音乐的不同而处理各异,沈老师要求学生事先对高

---

[1] 霍夫曼:《论钢琴演奏》人民音乐出版社,2000年,P6

潮点有明确的计划，并从技术，力度，情绪等方面对高潮的到来做好准备。

内心听觉是建立在对作曲家心灵的感悟中。我觉得最能打动人的音乐当然是那种没有任何做作的，来自于艺术思想和情感深处的心灵的表达。音乐是根植于人类灵魂最深处的艺术。正如音乐史学家安勃罗斯所说：“音乐是心灵状态的最伟大的画家，也是一切物质最不高明的画家。[1]“心琴若修道，一步一境界”。同样弹一首曲子，今日心浮气躁，是一种境界；明日心平气和，又是一种境界。演奏者获得一份心得就有一番境界。心灵达到一种境界，音乐也随之达到一种境界。真正悟道，其智慧，对音乐的领悟是无穷无尽的。

内心听觉还应遵循事物本来的面目前提下加入自己的理解。沈老师常重复一句话：“旋律流淌于指间，对音乐的理解和感悟，工人只会把石头砸成规定的形状，而雕塑大师会像魔术师一样赋予石头生命，让一块普通的石头成为给人力量的艺术品。而音乐大师同样如此让曲子拥有精神力量，就需要在演奏音乐中融入自己的理解和感悟。”音乐语言有其独创性，它不同于文学语言，绘画语言和戏剧语言，音乐用一种任何其它艺术门类所没有的特殊方式诉说着人世间的冷暖。我们的情感一直处于“翻印”中，当然，他们难免受到磨损，失去光泽，然后落入俗套。这正是我们最为之担心的事，然而如果我们利用内心听觉去感受音乐热爱音乐，就不会落入俗套。在情感中永远保持一种新鲜感和起初的纯洁，这样在演奏时，就会记住这种感觉。遇到庞杂的音乐结构，通过自己的智能去理解作品，用合理的思维方式理解并完成任务是很重要的。当我们了解了作曲家的创作背景，把表象的材料通过内心听觉转化为一幅幅图像后，下一步就是加上自己的感受。使内心的图像有鲜明的个性，活灵活现地呈现出来。注重掌握好音乐的尺寸既要忠实地传达作曲家的意图又要充分显露演奏者的个性。他在教学中，反对一味的模仿，他一再强调分寸感。他说：“强求学生照一个模式去表现音乐是不可能、也是不现实的。应鼓励学生合理地展开想象正是每个人理解和想象的差异使得他们演绎的音乐千差万别。”从他的授课中我可以感觉到从别人演奏中所取得的音乐图像的概念只能给我得到一些瞬间的印象，得之容易，失之也迅速，而自己所创造的概念却持久不衰而保持为自己所有。音乐充满了无垠的想象空间，是那样的丰富自接而又不可言传，我们不应该固步自封，应充分利用钢琴独特的优势(钢琴音域宽广、音色变化丰富、力度张力极强、钢琴作品丰富等)。

的确，在学习一首新的作品时，我们不仅是听不同版本的唱片，从中吸取精华，更应将其化为自己的内容，使音乐赋予生命。感性与理性，现象与本质，认识的不断进步是我们学习音乐作品的过程。唱片的表现法，应该仅供参考，自己必须努力去了解与解释乐曲，而不要被他人的理解所支配，免得本末倒置。“表达一件作品，主要是传达作者的思想感情，既要忠实，又要生动。为了忠实，就是彻底认识原作的精神，掌握他的风格，熟悉他的口吻、辞藻和他的习惯用语。为了生动，就得讲究表达的方式、技巧和效果。而最重要的是真实、真诚、自然，不能有半点儿勉强或做作。”[2]这里所指的“忠实”可以理解作曲家的艺术语言，是表象性的内容，但是我们既要受音乐作品的制约，但又不应是被动的，应具有再创造的主观能动性。我们通过乐曲不同风格的分析而产生不同的感受。

---

[1]恩·迈耶尔：《音乐美学的若干问题》 人民音乐出版社 1983 年版 P51

[2]《与傅聪谈音乐》 艾尔编《生活读书新知》三联书店 1984 年 P9



对任何事物的理解都应该有根据，不能凭空想象，那么依据就源于乐谱与现实生活。

#### (四) 音乐作品的风格

沈老师认为：“音乐形象的塑造与曲式风格是分不开的。只有把握了乐曲风格，才能抓住乐曲整体感觉，以及各个音乐要素之间的平衡，没有对乐曲的提前预测，合理化组合，很难达到预期目的。”各种不同的音乐风格需要我们阅读大量的音乐文献与作曲家的创作背景相联系。

鲜明的艺术形象往往和作曲家有了一种天然的联系。例如人们常把莫扎特的作品比作是“火山上的葡萄园”，或“海”。清新天然莫扎特作品最易表现出来的。他的作品简短，织体透明，没有多少修饰的音乐，一音值千金，言简意赅。其实他的作品是根据他的全部生活经验写出来的。我们仍然从他的作品中感受到他性格的多方面：有巴赫那样的宗教因素；有海顿那样的幽默感；有亨德尔那样对生活的力量和光荣的感觉；有贝多芬那样的坚强不屈的力量；有罗西尼那样的机智；有舒伯特那样的对未来期望的“天真无邪的”孩童时代；有瓦格纳那样的强烈的渴望和超凡的力量；有马勒那样的凄凉与伤感。当然，还有只像莫扎特那样的小猫似的嬉戏；只像莫扎特那样的温和的安详、轻巧的雅致，只像莫扎特那样的优美和敏锐的鉴别力。他的音乐太富人情味了，太有个性的了。如果我们演奏中从作曲家的角度来审视作品的话，音乐形象顿时就鲜活了。

#### 第二方面：找到表现音乐作品的合适的音色

沈老师在教学中，在树立作品音乐形象的基础上，第二步进行的工作是找到表现音乐作品合适的音色（有些寻找音色的过程含有演奏方法）。他在主要教学中主要应用的原则有：

(1) 沈老师常指出：“听见再下手。”这是内心听觉在寻找声音中的一个具体的运用。他首先引导学生培养起良好的声音感觉和声音意识，这里包含了对不同音色音质的敏锐鉴别，对音色与情绪色彩和景物色彩的通感，对音乐表现的丰富的联想与想象，在技术训练的过程中，对声音感觉和意识，要与声音相对应的演奏法紧密联系。他要求学生弹奏一首乐曲时，首先对声音有良好的预感。先有内心听觉，有音色想象，从而支配他去采用各种手段来创造良好的音色。在弹奏过程甚至弹奏之后，要随时进行自我鉴别，弹出来的声音能符合作品表现的要求，有层次的变化。听觉分为旋律听觉，和声听觉，主调听觉等等。听觉是人脑与声音的窗口，人脑组织在听觉的影响下自动发出指令组织肌肉群。如果没有任何准备弹琴，只用快速下键的方法，常常带有盲目性，这就像是瞎子画画，没有图纸盖房子，目的性模糊，结果时常是达不到预期要求的。若准确地达到要求，便会有一种全新的感受。

(2) 沈老师说：“弹琴不是把看见的音符弹响，而是把听见的音乐弹出来。”这是声音在演奏实践中如何应用的问题。他在教学中强调要听着音乐，盯着它走。要在弹每个音符之前先在脑海中浮现出这个或这些音符的音响效果并用耳朵盯着音乐的走向，这样才能理解音乐内容具体要说什么，不仅仅是机械地将乐谱上的音符弹出来，更为重要的是听觉的先行性。在第一次回课时，他首先要求我们用作曲家要求的速度弹，这样在印象中就有了对声音概念的总体感。每个手指都具有自己的特点和生理上的可能性，所以清楚的预想的声音观念提示了手指在发音的时间上必需的分寸。他特别指出用脑子看谱练琴，耳朵一定要在大脑的支配

下，把握音乐的走向，掌握好音乐的分寸感。在平时练习中他还鼓励我们试听录音带中录下的演奏，会发现很多地方是违反自己耳朵的意志的。

缺乏对音色的听觉将导致没有个性的演奏，音色是表现音乐的手段，它需要演奏者注意旋律声部和伴奏声部音量的对比度，在弹奏一个旋律是要用统一的音色，旋律中的音符才能做到不依据长短而转移，彼此音色要接近。

(3) 沈老师认为：“专业工作者不应只是追求技术方面的纯熟，专业演奏与业余演奏的区别在于音色，而不在于节奏或纯技术的训练。”这一点我深有体会。在沈老师上课时，每当我因技术问题而影响乐曲演奏时，他并不说什么，只是提出相应的技术难点及解决方法。而如果我对艺术形象和音色没有把握准时，沈老师就反映就很强烈，并问我为什么要发出这样的声音，是怎么来理解音乐的。实际音色他一定要在课上亲自演奏并让我找到后问清改变前后有什么变化，我是出于怎样考虑的等等。是呀，我们不是满足操作工具的工人，仅用手指疯狂的在键盘上“奔跑”，所以应从声音中寻找自己的差距。从他的授课中我感到在平时的练琴不是只靠手指的练习，而要用心聆听并及时用声音调整演奏的效果，沈老师教学最基本的着眼点是靠耳朵去学习。正如他所说：“唯有靠耳朵去调整，音乐才能达到完美的境界。”音乐是在时间中流动的艺术，转瞬即逝，我们只有在音色上下功夫，才能为听众留下长久的印象。

(4) 在掌握声音的演奏分寸上，沈老师认为音乐与人文科学与自然科学是融会贯通的。那么什么样的声音是对的呢？他说预先听见的声音就是对的。在课上他要求我们对同一个旋律型的出现不要用同样的音量处理，要体现出不同的音色。这正是对分寸感把握的具体运用。从钢琴的发音特点来讲，每个音不论强弱、厚薄都应该有一个最佳的发音点，这个点在触键时应多深多浅，力量应用得多大多少，下键速度应多快多慢，都应根据声音的需要来确定，而“弹到点”是保证良好声音的必需。沈老师在掌握声音得分寸上，不赞成一定要很平均，表面上手指的平均（反对机械平均即反对反自然）。

每个手指都是由不同的构造构成的，最好不要破坏每个手指各自不同的魅力的触键，要发挥它。正如肖邦所讲：“一系列技术训练的目的，不应只是为了用平均的声音弹奏一切，而是为了获得漂亮的触键和完美的层次变化。长期以来，演奏者力求赋予每个手指平均的力量，那是违反自然规律的。”[1] 沈老师在敖德萨音乐学院学习时，他的老师京兹堡（涅高兹的研究生）曾对他讲起涅高兹给京兹堡上课时是这样讲的：“要尊重每一个手指，他们反过来就会帮你完成各种不同的任务。”又如琼·普斯韦尔所讲：“相反，每个手指都应该起到适应它自己天赋的功能。大拇指的力量最大，因为它最粗最自由。然后是在手的另一端的小指。中指由食指协助，成为手的主要支持点。最后是最弱的无名指，他和中指好像是形影不离的双胞胎，某些演奏家竭尽全力向强迫它独立，这是不可能而求看来是大可不必的事。因此，正如手指不止一个，因之也应多种多样。关键在于利用他们之不同。”[2]

安东·鲁宾斯坦关于钢琴曾经过一句名言：“您认为它是一件乐器吗？它是一百件乐器！”[3]因此对音色的探寻是每一个演奏者学习中必须要解决的问题。

[1][2]琼·普斯韦尔：《肖邦的钢琴教学》[J]上海音乐学院《音乐艺术》1986，（1）：P63

[3]涅高兹《论钢琴表演艺术——一个教师的随笔》[M]汪启璋、吴佩华译 人民音乐出版社 1963年1月版 P64

### 第三方面：找到相应的演奏方法

钢琴演奏包括音乐和技术两个方面。音乐含有对音乐形象的理解和对该音乐作品所需音色的理解两个最基本的层面。从以上论述我们可以看出学习一首新的音乐作品时，首先要把音乐搞懂，也就是说演奏目的要明确。即拿到一首音乐作品要清楚地知道它的音乐形象和演奏这首作品需要什么样的音色。在以上两个步骤完成的前提下，第三个步骤就是找到其相应的演奏方法。

找到相应的演奏方法更具体的讲就是要找到相应的演奏技术。有关技术的分类，沈老师从狭义和广义来区分。狭义上，技术指的是基本功（与物理有关），音阶，大臂的力量通过小臂而达到指尖等。从广义（与演奏者文化底蕴有关）上来说，技巧，为音乐所必需。当我们演奏时，不是在千百遍地重复，而是在千百遍地寻找。他认为有多少种音乐就有多少技巧。因此，不能用一种技术来解决很多音乐问题，不同的音乐问题应用不同的方法，盲目地练习技巧，只能是浪费时间。有人提出弹钢琴就是解决技术问题并将演奏的过程归纳为技巧—技巧—技巧，这种理解是片面的。从某种意义上说，练琴是要解决技术问题。如果只为解决技术问题而练琴，是完全错误的。这就好比是花钱。我们只是为了钱而生存，意义何在？挣钱不容易，花钱也不容易，因为要将钱花好并不是一件简单的事情。

演奏家常常会用不同的演奏方法使乐器发出不同的声音，在声音上做文章，才能使演奏千变万化，而方法又直接联系到声音。沈老师认为演奏方法并不是神秘的。他说：“中华民族是最能兼容的民族，我们有五千的文明史，我们完全能将国外的演奏法兼融，为我所用。”下面就将讲一下沈老师在教学中的对方法问题的见解。

第一，要学会弹好 *legato* 的歌唱性弹法。

沈老师在教学中通常采用两种方法：第一种方法是后一个音从前一个音中长出来，这种方法中手指力量的转移是关键。掌握这种弹法就是要找好两个手指之间的关系，是重量转移的具体实施的过程。在练习中要找到第一个音结束和第二个音开始的分寸感。歌唱性声音的实践中他要求“在弹奏旋律线时指尖要加压力，好像要把一个浆果压碎。”这就是有的中外专家常讲的“指力”。

第二种方法是用共鸣连接。这种弹法使音乐更富有感染性，歌唱性。

用共鸣连接可以这样理解：手指弹完第一个音后要等到下一个手指弹出的音已被听到的时候才能离开琴键。上课时，他让我们要听到歌唱的声音，听到琴弦发出最好的共鸣和延长。

我们必须有歌唱的心情。如果只是把音弹响，不能称为歌唱。正如沈老师所讲：“如果从钢琴上抽掉歌唱的事，那么会怎么样呢？这是钢琴只成为一架打击乐而已。”

涅高兹在《论钢琴演奏》一书中有如此一段文字，值得一读：有人问过安东·鲁宾斯坦，他能否解释以及怎样解释，他的表演为什么会对听众产生如此不寻常的印象。他的回答大致如此：“也许这在某种程度上是由于声音的强度很大（很响亮），而主要是由于我下了许多功夫使得钢琴发出歌声。”涅高兹认为鲁宾斯坦的这一回答是“金玉良言”，“应当把它们刻在音乐中学和音乐学院的每间钢琴教室的大理石碑上。”[1]其实，平时我们认真聆听会发现有些人弹琴指快如飞，却

[1] [苏]涅高兹 《论钢琴演奏》[M].汪启璋、吴佩华译，人民音乐出版社，1963年版 P78

缺乏感染力。鲁宾斯坦的弹奏虽然时有错音，不是很精确，但浑然一体，动人心魄。这是因为匠人的演奏是音符不出错的堆砌与流动，大师的弹奏要求的是歌唱性的，对乐曲深刻的内涵独特韵味的揭示与表达。

第二，注意节奏的律动是沈老师上课所常提到的。节奏与节拍是两个不同的概念。节奏是指长短相同或不同的音，按照一定规律组织起来。人们常将节奏和脉搏、呼吸、海浪、麦浪的起伏现象相比。节拍是指相同时值的强拍和弱拍有规律地循环出现。而节奏的律动也是有一定规则的。沈老师讲到：“古典音乐中，小节的第一个音是要求送下去的，那么第二个音就稍微晚一点，这种节奏的律动在四个十六分音符的音型中常见。在浪漫派音乐中，常常是两三个小节为一单位一拉宽，例如在第一小节中前面的音拉宽了，后面的音就一定要将拉宽音符的时间还回。但第二小节的音一定要在正拍进入。在小节的强拍位置或乐句的开始弹出一个很小的拉宽，在弹奏歌唱性的乐曲中常用。但这并不是必须拉开每一个强拍。在做出表情允许范围内的不大的拉宽之后，要回到原速，这种变化要做得很自然，平稳，渐进。”他常用肖邦练习曲来举例，例如肖邦练习曲的 OP25 N: 12 和 OP10 N: 1 就充分体现了音乐中海浪似的运动方式。用心体会肖邦练习曲的低音线条，用耳朵若能听出海浪似的线条的声音，音乐形象就作对了。肖邦练习曲的 OP10 N: 1 中线条因素也很明显。在左右手的紧密的配合中我们应该感觉到两手都有线条感的存在，只是右手更为明显一些。右手不是分解和弦的技术练习，要从音色中找到突破口，要有延绵不断的波浪感。在平时的练习中，为了达到乐曲最后的声音效果，他常采用变换节奏型的方法加强练习。这是间接的通过改变节奏的律动而达到最后的效果的有效方法。

赖斯曼博士曾在他的音乐美学中谈到：音乐的节奏具有双重意义，一方面是一种延伸，它是以时间来测量延伸中的那些音；另一方面是紧张的运动，它是有音符的上升和下降以及重音和非重音的交替效果而形成。对小节中某一部分的强调（重音）可以形成某种节奏。[1]所以我们在演奏中，不能只将节拍弹出来出来，更重要的是体会到节奏的律动感。涅高兹把“摆锤的摆动，钟表的滴答声和节拍机的敲打声”比作节拍，而把“脉搏、呼吸、海潮、麦浪的起伏”[2] 比作节奏，由此可见节奏是塑造音乐美的基本形式。如果说旋律是音乐的灵魂，那么节奏则是音乐的骨骼。掌握节奏律动，就是要掌握住准确的音乐感觉。

沈老师特别讲到肖邦的作品中常常出现缓急法（弹性速度），是节奏律动的具体体现。缓急法与感觉、呼吸、脉搏是连在一起的。弹性速度并不意味着演奏者可以在速度上为所欲为，应当在他能够自由之前，必须先保持基本稳定的速度，然后再根据情绪的需要去做弹性处理，这种自由是在一定限度内的。掌握好节奏的律动可以使弹奏更生动。“缓急法”在演奏中的应用就是节奏的具体运用。由于不大的速度变化在乐谱上是反映不出来的，所以需要缓急法来增强音乐的表现性。缓急法强调了和声的效果。它与发音，句法，力度紧密相连。他在课上让我们注意应用缓急法时第一拍很重要，音乐进来的感觉一定要找准，进来的速度决不能晚。起拍的音色常常决定了音乐的性质。根据乐曲的性质，拉宽有时就变成了“沉住气”。乐曲本身就规定了缓急法，要用身体的感觉弹琴，不是要人为

---

[1] 《现代钢琴演奏技巧》卡尔·莱默尔 瓦尔特·吉泽金著 姜丹译 上海音乐出版社 P95

[2] 涅高兹.《论钢琴表演艺术》(M) P35

根据什么“规定”。因为音乐的逻辑发展及我们的自身感觉告诉我们，那里允许渐快，那里允许渐慢。只有我们用内心听觉“听见”并在身体中感觉到音乐的脉动或节拍点，才能有自发的节奏感，从而从整体上把握音符的含义，将看见的音符做出强烈的情感反应。这就是“节奏要由心灵去感受，它在某种程度内是带感染力的。”[1]如果仅仅是节奏上严格的数拍子，那么演奏质量不会高，音乐不会打动人，或者弹得急，来不及表达意思，甚至无法呼吸，或者弹得呆板，缺乏活力，音乐语言部生动，音乐性格不鲜明，缺乏应有的变化。因此，节奏是和音乐感，音乐表现紧密联系在一起，正确的节奏感，是在一部音乐作品的节奏律动和基本速度的框架内，结合音乐的语义、语气、呼吸、情绪、和声变化、乐句乐段等因素，给予节奏某种限制的有控制的弹性伸缩。

第三，踏板是烘托演奏技术的一个不可缺少的程序。踏板大体分为正踏板，音前踏板（也称预备踏板，指在发音之前，先把踏板踩下去），音后踏板（切分踏板或连接性踏板，常用于抒情连贯的音乐及需要丰富音色、变化音量的音乐片断，是为和声变化而使用的踏板法），沈老师在教学中特别提到一种精细踏板。精细踏板在巴赫的作品中常用。他说在“同音反复，同指反复及困难连接的地方用。”正踏板，顾名思义，就是手指在琴键上弹出声音，同时脚踩下踏板。例如弹单音时，踩下踏板与单音的动作是同时进行的。“听见再下手”是沈老师在教授踏板使用的方法之一，“其实，正踏板有时（大多数）按‘听见再下手’来使用的。”这就要求手指先在琴键上弹出声音，然后脚踩下踏板。否则后面的音与前面的音就连起来了。我们可以在琴上实践一下来体会这句话。弹“m i”和“f a”这两个音。先弹“m i”再弹“f a”，当弹到“f a”时，踩下踏板与手指的下键同时进行的话，我们还是可以听到“m i”这个音。若采用“听见再下手”的方法，即听见“f a”这个音再踩下踏板，那么声音一下子就清晰，无混杂的声音出现了。所以，当第二个音弹响后再换踏板的方法很实用。

沈老师在教学中，还运用了根据作家风格的不同而使用不同的踏板。根据不同的作曲家的曲式风格，对踏板的使用也不同。例如巴洛克时期的复调作品，要少用或不用踏板，以保持复调织体层次清晰；莫扎特的音乐作品不要过分使用踏板，以表现其风格的清新；贝多芬的音乐中要用踏板表现音乐作品宏大的气势及内涵深刻的哲理性，浪漫派的作品有时把两个不同的和声踏到一起等等。他在踏板的使用中特别强调踏板的工作线，每架钢琴的踏板都有不同的工作线，所以我们在弹琴时，应该找到踏板相对应的工作线。

对不同风格的乐曲他是这样要求的：复调性的作品，踏板要用的精细。古典音乐的踏板：强拍上点一下，古典乐派的音乐中的踏板往往带有节奏结构的特点，强调和声功能的转换；浪漫派音乐的踏板用得比较多，有时允许不同性质的和弦叠加到一块解决，演奏肖邦的音乐，以浅和淡的踏板为主，而演奏李斯特的音乐，踏板的使用以深和长为主。他认为处理印象派的音乐作品例如德彪西作品中的弱段华彩部分时，可以使用柔音踏板，但要注意踩的幅度。另外，在结尾处如果选择加用柔音踏板，要注意抬起的时间，不要总是把它留到音乐完全消失。最重要的是，在准备练习德彪西的作品时，要先对乐曲的层次做分析。要剖析出所有的层次，尤其是较弱部分。然后再层层地安排力量及踏板的使用。拉威尔作品中踏板更要讲究踏板得分寸，还要注意用到弱音踏板。在一些有刮奏效果的华彩处，

---

[1] 列文《钢琴弹奏的基本法则》人民音乐出版社 P8

可以加用柔音踏板，在强与弱快速进行交替时，可以部分的踩柔音踏板。具体踩下的深度要与作品要求的强与弱的反差度相联系。在浪漫派和印象派的作品中踏板用得较多，因为在和声连接时，手指没有办法保留住，如果不使用踏板则造成了裂缝。总之，踏板总是与声音相联系，脱离开声音，柔音踏板的活动范围就会大大缩小。正如霍洛维茨曾说过：“踏板不是用脚踩的，是用耳朵踩的。”

沈老师认为：“踏板与指法一样可改。踏板的使用受到多重因素的影响。这些相关因素主要有演出的场所，演出的环境，演奏所使用的乐器，声音共鸣的大小，四季的变化，观众的衣服，琴凳，走台等。还要受到听觉经验的影响。他常讲踏板的使用要恰到好处，使用时应该是琴声清晰而不模糊，有共鸣而不干涩。踏板的使用还受到音色，力度，触键法的影响。”

因此，踏板的使用，成了一个极佳的调色板，三个踏板的配合运用，才使多层次、多色彩、多力度的演奏效果成为可能。为了调出色彩效果，使用踏板而不混淆各种不同的和声，俄罗斯钢琴学派将踏板分十个等级，来使用使钢琴产生了各种各样音色的变化。鲁宾斯坦称“踏板是钢琴演奏的灵魂”是不为过的。因此，“适宜的踏板法是一位具有艺术才能和高潮理解力的钢琴家的标志。踏板法一为音色、为洪亮度、为延续某些音——是一门艺术，但它必须基于历史的考虑以及对作曲家意图的理解。”[1]

第四，触键是演奏技术中不可或缺的部分。沈老师将触键的速度分为加速度与减速度两种，并讲到“触键的速度与指尖的触键部位，手臂的放松，声音消失的快慢有关，在演奏中，要遵守这样的原则：发音后，胳膊不要再用新的力量产生新的加速度，但是手掌与手的控制力不能懈。”加速度的触键是手指的快速断奏，需要手指下键的爆发力。手指的快触键可以利用指尖反弹的力量发出有力、结实、明亮、清脆的声音。可以说，在巴洛克风格、古典风格、浪漫风格的很多作品中，尤其在连续的快速音群、音流中，都可遇到这种颗粒性声音的触键。颗粒性触键：应做到手掌略向内收，手指前掌心内应有适当的内应力，触键前有充分的准备。触键速度应迅捷而轻快，放松迅速，音与音之间在力量上应有充分的联系，使声音达到结实而不飘浮、有力而不疲软、集中而不压死、流畅而不僵硬的效果。手腕还要根据不同音型的走向采取与之相适应的力量传送方向，保持音流的均匀、顺畅、自然、平滑。减速触键就是柔和的触键（歌唱性），手指帮忙不需要完全脱离键盘，再此整个手臂始终保持自如并完全放松。这种方法可获得音色上极其微小的差别及和谐感。

第五，快下放松的方法。他按声音的消失方式形式的不同，将其分为三种消失方式。第一种方式是自然消失：弹完音就自然消失。第二种方式是快速消失（前共鸣震）。第三种方式是马上随着胳膊消失（后共鸣震）。消失的方法因根据所选择的乐曲而合理利用。他认为“快下放松”的方法是片面的，应该根据具体情况具体分析。他认为在慢练时每个手指可以进行“快下放松”的练习。所谓“快下”，就是手指上下，特别是触键动作要快，要敏捷，这样能使声音明亮。所谓“放松”，是指声音一旦发出，手就不能再追加压力，在弹长时间的音时，手可以在发音后自然保持在琴键上。“放松”绝不是指松懈不成形，而是针对不要紧张和不要压键而言。动作越快放松越快，声音也就具有了更好的弹性。在慢练时如果能做到

---

[1]《钢琴踏板法指导》约瑟夫·班诺维茨著 朱雅芬译 上海音乐出版社 1992年8月版 P1

“快下放松”，手指动作的灵敏度就可和快速弹奏的需要统一起来。

周铭逊也认为：“我们可以肯定的是：无论何种声音都需由槌击琴弦才能发出该声音所需要的震动：这种震动一是压不出来，二是声音一旦发出来之后再用力也改变不了。哪怕是再深厚持续的声音也必须在发音的瞬间积聚好力量，使声音尽可能深沉有力地发出来，使其有最好的震动和延续……可是唯独有一点我们不能做到，那就是企图在发音完成后，我们再施加力量去改变这个已发出来的声音！”[1]

第六，对演奏中语气的把握。沈老师在《试论钢琴演奏中的语气》的文章中对此问题有详细的论述。他认为“语气不同于句法，语气是比句子更小范围内的一种概念。语气是乐句式动机中声音的力度之间的对比，时间延伸型的对比关系。它使音乐声音形象的重要表现手段之一。”“语气常常表现出提问或回答的内涵。他的运动方向常与向小节强拍的倾向紧密联系在一起。常用来表现各种情绪：高兴、忧伤、痛苦、呼唤……，语气也与特定的历史时期、特定的作曲家、特定的民族及体裁有关。最简单的‘语气’要求手的运动方向与节奏律动相关联，并受到‘连线’‘和声语言’等因素相制约，并与句法相融合。”[2]

他从两个方面对语气进行论述。第一个方面是力度的对比。“拍号除了显示节奏的强弱次序还显示了语气的特征。关于语气的特征，具体说就是音乐运动引力的倾向。有修养的音乐语言有自己突出和非突出的音节，在不断流动的音乐中弱拍到强拍的倾向就构成了最基本的语气。在一个乐句或一个动机中小节线两侧的音是极为重要的。小节线右侧是小节的强拍，是‘语气’最重要的支点，而小节线左侧是向下一小节强拍有强烈倾向的一个或几个音，这几个音有一种内在不断增强的紧张度（如肖邦的革命练习曲）逐渐加强走向下一小节强拍，然后随着惯性而自然消退到小节末，然后又逐渐加强……这样周而复始，就产生了音乐横向的律动，从而使音乐流动起来，否则音乐将变得呆板停滞。”[3]第二方面是从时间的延展性来讲语气。“在小节的主要‘语气’支点（强拍位置）或句子的开始时的小节的强拍上有一个适当的时值上的‘拉宽’。特点明显的是在弹奏浪漫派时期的歌唱性的音乐时，但这并不意味着每小节的强拍都必须‘拉宽’。浪漫派的作品乐思有时常以两小节为单位（有时会更多一些小节），因此每个乐思单位的第一小节的强拍可根据句子和乐段结构的要求作出不同程度的‘拉宽’”。

“当用稍带抑制性的动作去强调语气的支点，也就是小节的第一拍被适当的拉宽，但这一拍决不能等，不能‘迟到’，这样就保持了音乐朴素自然的完整性。”

“这样，语气的概念与缓急法的概念不可分的联系在一起了，这些不大的速度变化在乐谱上没有直接反映出来，而演奏家借助于它使音乐获得了表现力，使其生动自然。”他还提到：“在改变速度的段落来临之前，都要稍减慢速度为下面段落的出现做好准备。”“语气还有不同情绪，不同的音乐形象，不同民族，不同时期，不同作曲家，不同风格及体裁的特征。”[4]因此，我们在平时的学习中要不断培养听觉能力，才能正确理解音乐作品。

---

[1]周铭逊：《声音与技术》[J].《钢琴艺术》，1996，（1）P11-13

[2]《天籁》1998年第三期 P45

[3]《天籁》1998年第三期 P46

[4]《天籁》1998年第三期 P47

第七，打开手掌的方法：这种方法要求手臂与手掌的运动是一顺的，并尊重每个手指的独立性。现在我们都提倡孤立地抬手指。例如孤立地将三至四指抬起，确实是很困难。有些人弹琴走极端，他们说既然不让高抬指，那就不用平铺手指的方法来弹琴。其实，平铺手指的方法只是表现音乐的一种手段，如果常用这种方法来练琴，手指就缺乏力度，演奏颗粒性强的跑句肯定是不行的。用打开手掌的方法来练习，四指抬起时就不用孤立的抬，而是和五指一起抬，这样用联动性的方法就解决了孤立性问题。这个原则是运用了“大动作带小动作”的原理。我们弹琴时都是用大动作来带动小动作的。大臂带动小臂，手腕带动手掌都是这一原则的具体运用。而打开手掌的方法，正是借助于身体、上臂和前臂的使用把手从拘谨中解放出来。正如涅高兹所说：“战士在前方打仗，后方要给他最好的支持。”。钢琴是歌唱性乐器，而不是打击乐器。奏法不是手指抬得越高，越使劲，越响越好，而应该让发音自然放松，让声音扬出去。打开手掌的方法，就可以解决孤立抬手指的问题。

音乐家舒曼曾经将手指练坏就是错误使用孤立抬手指的方法，这种方法需要将腕子固定，长期地、机械地训练手指。他为了达到练习目的，还用线绳把手指吊起来一个一个训练，有些人还将铜币放在手臂上，练琴时为了保持手臂的平稳性而不让铜币掉下来。现在我们重新审视这些方法就会发现其不可行性。钢琴家克劳迪奥·阿劳说过：“我绝对不允许学生孤立地用手指的力量弹琴，我在进行手指训练时，也配合着大动作；并不是孤立地运用手指。” [1]由此可见打开手掌的方法具有可行性。

第八，提到演奏方法，一定要讲沈老在课上常用的公式  $F=m \cdot h/t$ 。这个公式对我们的学习很有指导意义。手指产生的力量大小与这个公式中的三个量有关。即  $h, m, t$ 。首先要搞清楚这个力学公式中各个变量的指代关系。 $m$  是胳膊的质量， $h$  是触键的高度， $t$  是触键的时间，根据击弦机的原理，手指击弦的力量是与触键时间成反比的，即力量大，时间短，力量小，时间长。越短的触键时间，所得的琴声就更明亮、华丽；越长的触键时间，所取得的音色就更柔和。触键时间的长短是有什么来决定的呢？是由触键的速度决定的。这里的质量约等于自然重量。综合地讲，下键的力度与胳膊的重量，下键的高度以及下键的速度有关。如果与声音相联系，这个公式应解释为：触键时力度大，离键高，速度快，奏出的声音就结实明亮；相反声音就柔和而富于歌唱性；力度小，离键低，速度快时，奏出的声音就有轻快感；触键深，离键低，速度慢时，奏出的声音就是赋予歌唱性的。对这三个变量的不同组合将会奏出不同效果的声音。他常说：“不要用新的力量来产生新的加速度（作曲家有特殊要求的另当别论）。”钢琴演奏的正确用力方法体现在手指的支撑与短瞬间集中于指尖部位上，只有练就坚挺的手指支撑力并能将手腕、手臂乃至全身的自然重量完全放松地集中到指尖，才能不需要增添任何外加的压力即可获得良好的、真正的、纯粹的钢琴音色。

第九，有关音乐语气的具体演奏方法。沈老师说：“要正确运用手腕的动作和指尖的压力。正如指挥家的手势一样：强拍一般总是向下的，总是顺着地球吸引力而动的；弱拍总是上提的，是逆着地球引力而动的。而弹琴则一样，几乎所有小节强拍手腕向下运动，这样就形成了一个对键盘稍大一点的压力，增加了音

---

[1] 《天籁》1998年 第三期 P46



乐语言的表现力，然后逐渐往上抬高手腕，造成继续运动的惯性（跳动的旋律除外）。三拍子音乐中第一、三拍是语气的支点，但具有靠指法加压而形成的向下一小节强拍的倾向性。”在遇到强连线的情况时，手腕的运动与连线终止的地方会产生矛盾。（连线可以在小节的任何地方开始和结束）沈老师要求：“先打开手掌，抬高手指弹响连线结尾的那个音之后，再把手腕提起来，这样就既强调了语气的支点，由结束了连线。而这个连线如果开始在第二拍上，手简单的落下去即可，不要像弹强拍那样对键盘产生特殊的压力。”“当强连线的结束音又是句子结尾的音时，这个音要求手腕向下运动只是强调该音，众所周知强调一个音可以在相对轻的力度中进行。”[1]讲到语气和句子的关系时，他说：“小节弱拍到强拍的倾向性也就是简单的语气，要服从于句子，也就是说每小节都有的倾向性和下一小节对强拍的强调要随着句子的发展而在程度上有所不同。”并作出特别说明：“语气上的支点音和其它音的力度对比不是简单的音量上的对比，而强调程度的对比，正如音量和音强是两个不同的物理概念。”

还有哪些方面影响了钢琴演奏技术的发挥呢？

第一，要找到支点音（由小节线确认）。沈老师要求我们通过想象中句子听觉观念和声音听觉的观念构想与其相应的乐句中旋律线开始的支点和高潮的程度。小节的强拍不需要借助于固定不变的重音来表现，而要根据对音乐的旋律和风格特点的理解，不要随便把支点丢掉或随便放在什么地方。

第二，掌握好弱拍到强拍的倾向性。这是音乐节奏的主要特征之一。很多人抓不住这一点，音乐的节奏就被破坏掉了。

第三，小节线的作用：强拍时放下手腕，弱拍时抬起手腕。特别要注意手腕的运动方向。

第四，音乐符号。

（1）连线：连线分为强连线，弱连线。强连线就是结束在强拍上的连线，弱连线就是结束在弱音上的连线。弱连线不能理解为落滚。演奏古典音乐有时要注意连线的弓法。有些连线的换气不用胳膊帮忙完成，只需要用手指做就可以了。

（2）休止符是旋律的一部分，沈老师一再强调休止符也是需要演奏的。休止符是音符的休止，绝不是音乐和演奏者的休息。休止符的演奏一定要准确。只有将手臂在前面有休止符的地方准确地拿起，才能为后面音符的演奏留好空间。

（3）渐强和渐弱的处理要得当。当谱面上标有渐强和渐弱时，在演奏中不要做成突强或突弱，要弹出渐进的过程。如何做到？沈老师常强调大钢琴家布卓尼的看法：“看到渐强先渐弱，看到渐弱先渐强”的原则。其结果正如音乐渐强渐弱相一致，克服了人们一看渐强或渐弱就马上弹渐强或渐弱的弊病。

第五，不同的音程有有不同的感觉，沈老师指出在钢琴教学中一般超过四度音程要演奏出距离感，而这正是声乐教学中需要克服的距离感，但是钢琴教学和声乐教学的结果是一样的。我们可以设想一下声乐教学，同学们在演唱有四度音程的声乐作品时，歌唱的本身就会产生距离感，所以声乐教学要克服距离感，而手指与琴键的零距离接触不会产生距离感，所以在钢琴教学中不用克服，而要努力做到距离感。（超过四度音程以上）

---

[1][美]迪安·艾尔德.《钢琴家论演奏》[M]叶俊松译,人民音乐出版社,1992年版 P110—112

> >

第六，他特别注意“起拍”的重要性，例如遇到这样的音型  $\underline{OX} | \underline{X} \underline{X} \underline{X} |$  在八分休止符后的第一个重音处不能弱，这就像是起跳踏板一样。

第七，沈老师在讲快速跑动中强调，千万不要把每个音都弹得一样重，而应突出节奏重音，完全的平均，听起来反而是不清楚的。

第八，大指的合理利用。根据解剖学，大指是有第三关节的（在掌骨处）。在解决乐曲的某些技术问题时，要让大指自己弹，这样会使音乐旋律清楚。

第九：正如世界上没有两片绝对相同的叶子一样，要注意声音的层次性，要有区别。音色要有区别，根据声部的不同，除了要有强弱的差别，更重要的是有音色的差别。旋律中的重复音，重复句，模进乐句的弹奏要根据乐曲情绪的变化做出强弱的力度和音色的变化。这与俄罗斯教学中要求是一致的：音色丰富，力度层次多变，强弱幅度极为宽阔触键深度及其严谨到位，即使强音也不发“炸”很弱的音也同样清澈明亮而传得深远微妙。

第十，对力度的把握。f 和 P 表现的并不是抽象的音响力度而是主要和次要之间的对比关系。力度的大小是相对的乐谱上标明的强弱并不是指只弹得轻或响。力度是表现力的程度。三个 f 并不一定是一个 f 的三倍，这多半是表示紧张的程度，不是使劲地砸琴，而 p 更多要求的是演奏者内在的紧张度和意志力。强音的程度还要取决于乐句及乐曲整体的力度层次。在作渐强时候不要立刻将强音响的程度掉下来，应该按照乐句的走势逐渐到达高潮点。弹琴时一定要随着旋律的改变而改变自己的力度，也就是音色要富于变化。他常说音乐线条能否做好，关键在于耳朵。你要知道哪个字更重，更轻些，虽然音乐中没有绝对的是与非，但它总有一个最好的表现方法，你应该追求这种最好。

**教学特色：音乐与数学的紧密结合。**

音乐与数学有着紧密的联系，沈老师认为音符的内部组织有一定的函数关系。乐曲通过节奏呈现出函数关系。例如在古典音乐中，小节的第一因往往需要将声音送下去，这样第二个音相对来说就晚一点下键了。音乐中还存在抛物线式的形式。在演奏浪漫派乐曲时，常常有拉宽现象，也就是通常讲的“缓急法”，前面拉宽，后面就要将拉宽的时间还回，这种音乐的运动形式，沈老师形象地称其为“抛物线”。当然音乐的节奏要有律动感，这就意味着有时节奏不可能像数学一样的精确，否则音乐就成了死气沉沉的、呆板的、机械的无生命意义的符号。在弹奏一首曲子时一定要通过自己的内心去感受音乐中节奏的律动，并把它表达出来，成为有生命的节奏。

如果让学生理解短动机的结构，一般在分句处和它的高潮点容易产生一定的困难。“黄金分割点”的规则可以给我们一些帮助，它可以帮助在一般曲式中确定高潮点倾向的音调运动方向，这个规则也适用于更复杂的曲式。例如如果一个句子有四个小节，那么它的高潮点一般就在第三小节上。

### 第三章 沈乃凡教授的钢琴伴奏艺术

随着钢琴教育事业的发展，很多学校都开设了钢琴即兴伴奏课程，学好即兴伴奏已经成为必需。现在关于如何学好即兴伴奏的教材很多，但大多数是些如何配写即兴伴奏，所以很多书都变成了和声教程，我们尽管费了很多时间研读，但对于如何学好即兴伴奏收效并不大。沈老师有着丰富的教学经验和阅历，下面就

如何学好即兴伴奏谈谈他的看法。

第一，即兴伴奏是一门实践性、技艺性很强的学问。

沈老师指出：“为什么有了那么多有关即兴伴奏的教材，很多人，特别是钢琴专业的学生对这项工作仍感陌生呢？论他们的技术和理论知识（和声、复调、曲式）是没有问题的，可是结果却恰恰相反。这和现实中有人看了如何钓鱼，如何游泳的书以后，仍然不会钓鱼和游泳一样。因为即兴伴奏同样也是一门实践性、技艺性很强的学问。”从沈老师的阅历中不难看出他在河北省歌舞剧院以及天津舞剧院工作了十七年，积累丰富的实践经验，这对于学好即兴伴奏无疑奠定了良好的基础。在学校，不难发现有些同学只会弹独奏而不会弹伴奏，不少同学都认为只要把技术练好，随着独奏能力的增强，伴奏能力自然也就提高了。事实上，并非如此。设想我们每天都在琴房里练琴，不去和他人合作，技术问题可以解决，但是与人合作的能力怎么解决呢？因此实践是学好伴奏的必要条件之一。

为什么我们看完了有关即兴伴奏的书籍仍然不会弹即兴伴奏呢？沈老师认为造成这种现象的原因有两个：“一个是有些书只片面强调了认识事物的第二步，即从感性认识综合概括，上升到理论，这样一来这些关于即兴伴奏的书就成了单纯介绍和声及伴奏织体的理论书籍。而对认识事物的第一步，即如何开始认识这个事物则论述不够或者被忽略掉；另一个原因是一些读者违反了认识论的过程，以为背会了书中的一切，即会弹即兴伴奏了。关于这一点毛主席早在一九三七年发表的《实践论》一文中就阐述清楚了：‘无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活于（实践于）那个事物的环境中是没有法子解决的。’这就是我们常说得在干中学，边干边学，就是要勇于实践。”[1]平时，我们常常可以看到有些同学无论是理论还是技术都不太高，但即兴伴奏弹得很不错，这就是实践中锻炼的结果。

沈老师成功的经验之一就在于他一直没有离开舞台，在实践中不断积累经验。钢琴伴奏是一门实践性很强的专业，在上台演出时，遇到的实际问题也很多，因此仅仅有理论知识是远远不够的，我们必须付诸于实践，多参加实践活动，多为自己创造与他人合作的机会，不断积累舞台经验是十分必要的。比如利用期中考试和期末考试的机会，多为同学弹些伴奏，积极参加合唱比赛等等，只有及时发现并解决问题，钢琴伴奏的能力才能不断提高。

俄罗斯进入钢琴伴奏的领域也是从实践开始的。从以下论述我们可以找到答案。“钢琴艺术指导课，作为专业课程，在俄罗斯音乐学院和音乐学校只是40年代才开设的。在这之前，就像自然选择一样，一些喜欢合奏、喜欢搞这项活动的音乐家就成了钢琴艺术指导。他们首先是通过纯实践的途径，其次是通过观察当时著名伴奏家和与之磋商来学习这门课的。”[2]

“当时流传着一种说法，学会钢琴艺术指导是不可能的，能弹合奏，这一是一种天才，这种天分遇到实践活动就会充分发挥出来。自然这样提出问题就谈不上任何培养钢琴艺术指导的方法，实践型的艺术指导手就成了第一批教师。”[3]

“1961年出版了第一部培养钢琴艺术指导的方法教材。这是客留契科夫《作为教学课程的伴奏艺术》的著作。作者本人写道‘……本书绝非教科书，这只是

---

[1]《音乐学习与研究》1991年第四期 P73

[2][3]《俄罗斯专家阿列科塞·索科洛夫的报告》译者：赵祝仪 审校：沈乃凡  
《天籁》2000年增刊 P7

系统的教学法札记。它是本人作为伴奏者和艺术指导，在分析了多年从事歌剧，舞台，接触各种体裁，与各式各样的独唱者，合奏和演出实践的札记。’”[1]听沈老师讲，他到圣·彼得堡音乐学院听课时，感觉那里的实践机会很多，在学习一首新的曲目时，教钢琴艺术指导的教师在课上不但要教如何处理音乐，还要充当演员的角色，大概一两节课后，声乐老师或器乐老师开始进入课堂与钢琴艺术指导一起帮助你处理歌曲（乐曲）。而且音乐学院离歌剧院很近，演员时常到学校合伴奏，这样可以较快提高学生的伴奏能力与实践能力。

由此可见，我们最初学习伴奏的方法都是从实践中获得的，只有对事物由感性的认识，才能上升为理性的高度。这是符合事物发展规律的，学习钢琴伴奏也不例外。

当然，强调实践并不是反对读书。沈老师认为“读书是间接地学习别人实践经验的重要手段之一。读的书越多，眼界就越开，路数就越多，就越不会被个人实践所局限，例如：同一个曲调片断在不同民族，不同时代，不同风格情况下就可配置相应的不同和声。应该反对的是一味读书，就能弹好即兴伴奏，因为这样违反了认识论的先后次序、实践是检验真理的唯一标准。只要勇于实践，在实践中不断学习，就能弹好即兴伴奏。”

第二当场非常流畅地把独唱（独奏）衬托出来。沈老师说：“即兴伴奏不同于有谱伴奏，一般不表现在谱面上，而表现在实际伴奏中。‘即兴伴奏’顾名思义即有‘当场’、‘尽兴’之意。”伴奏与独奏的区别就在于独奏是我们时常将自己放在“孤芳自赏”的境界，伴奏需要和他人合作，这就要求我们要倾听别人的演唱，不能完全按照自己的感受来处理作品。伴奏也不是完全被动及消极地跟随合作者，当合作者赶拍子时，你也赶拍子；当合作者拖拍子时，你也拖拍子，这是极为错误的理念。钢琴伴奏总的原则是：不要被动的跟，而是积极，能动的补充和烘托，使歌声和钢琴融合为一个相互补充，不可分割的整体。这种效果的形成，需要把握好伴奏与合作者之间的音量对比关系。比例关系需要用心去听，稍有不注意就会出现音响失衡的现象。我国著名小提琴教授林耀基先生曾这样说过：“钢琴伴奏好比说水，合作者好比是舟。水可载舟，也可覆舟”。[2]这几句话生动精确的说明了伴奏者与合作者之间的辩证关系。如果在弹伴奏时，琴声的音量过大，就会盖住歌声（或乐器声）；如果琴声音量过小，那就没有起到伴奏的作用，使音乐显得单薄无力。由于我们面对不同的合作者所以要及时调整自己的琴声，当歌声（或乐器声）在中段间歇时，伴奏尤其要起到烘托气氛的作用，为下一段的进入做好铺垫，当合作者的声音又违于谱面上要求的速度时，伴奏者要想办法将速度加快或减慢使乐曲的速度恢复正确的速度。在为高考的学生弹伴奏时，我时常听到考生讲“我跟着你的速度走”，或“你跟着我的速度走就行”，其实这些言语都是不正确的，伴奏是一个相互的过程，一味的用任何一方的速度为标准都是不正确的。在弹伴奏的过程中应培养自己对与合作伙伴的敏感性，伴奏者不能将自己对音乐的理解与独唱（独奏）相脱节，更要做到的是，在这种情况下还要保持自己对作品理解的独特风格。要善于将合作者的意图与自己的理解相结合并自然地融入到音乐作品中，这就需要我们在实践中与合作者磨合。人们常

---

[1]《俄罗斯专家阿列科塞·索科洛夫的报告》译者：赵祝仪 审校：沈乃凡  
《天籁》2000年增刊 P7

[2]李斐岚：《钢琴伴奏艺术纵横》，人民音乐出版社，1996年版 P58

讲伴奏要托着独唱（独奏）就是这个道理。

第三 沈老师认为：“由于前者的要求演奏者必须用自己最得心应手的技巧进行伴奏，尤其不能用自己尚感到困难的技巧。因为一，是没有时间容你去练习、以便克服其困难，必须当场弹奏；二，是在弹奏中忙于困难的演奏，从而不能尽情的表现和衬托独唱（独奏）者。其结果就达不到很好地完成伴奏的目的。”

“人们常有一种错觉，以为伴奏的技巧越复杂，声部填得越满越好，反之用较简单的音型则为低下，这是非常错误的。因为我们在舞台上最高目标是表现音乐，而不是让观众看我们在钢琴上‘耍杂技’翻开古今中外大师们的作品，特别是艺术歌曲，我们就会惊奇的发现很多著名的歌曲伴奏写得那么朴素简练和顺手，如贝多芬的《我爱你》，舒伯特的《摇篮曲》，《小夜曲》，肖邦的《愿望》；中国的青主写的《我住长江头》，黄自的《玫瑰三愿》、《赋登楼》、《春思曲》，应尚能的《我依词》……。音乐和技巧那么高度的统一在一起。给人的印象钢琴好像已经升华了，我们听到的使用声音构成的一种深情背景。所以弹即兴伴奏的人完全可以理直气壮地运用自己认为恰当而又能娴熟掌握的简单的手法去表现音乐。千万不要小看自己手头上已经掌握的最简单技术哪怕只有车尔尼《599》的程度。除此之外，还有一个重要的问题是演奏者应该有充分的自信心，不要一边弹一边感到内疚，认为弹得太简单了，反而应该去想办法给这些简单的音型以生命（这就是我们常说的‘精气神’）。常用的简单但却有效果的手法在舞台上完美地表现音乐这是因为在即兴伴奏中除了和声和音型外还有许多其它因素起作用，如：力度、音色，节奏和韵律，当然还有句法、走法和踏板……。这一切都给即兴伴奏带来了生命力。这样，即兴伴奏者心中没有负担，手上没有困难，即兴伴奏肯定会成功的。” [1] 他还强调：“伴奏手法的美学价值不在于它是简单的，还是复杂的，而在于它如何地表现音乐，如何恰当地衬托了独奏者。”

用自己能胜任的技术来弹伴奏是沈老师实践经验的总结。钢琴伴奏技术是和钢琴演奏技巧紧密相连，但是并不是独奏能力很强的演奏者都能弹好即兴伴奏，因为即兴伴奏带有创造性。

很多有关写怎样弹好即兴伴奏的书中都表明了各种技术性较难的琶音、和弦、分解和弦、八度、震音等等伴奏音型，并随着乐曲难度的加大，伴奏音型也逐渐复杂，很多同学都认为等他们先把钢琴技术练好了才能弹即兴伴奏，即兴伴奏似乎是高不可攀的，其实，我们完全可以边练边学，用自己熟悉的能驾驭的伴奏音型来为歌曲配伴奏，在实践中不断积累伴奏音型，“纸上谈兵”的功夫对即兴伴奏的学习是不起任何作用的。我一开始为同学弹伴奏时也犯过这样的错误：认为将谱面上的伴奏音型写的越复杂越好，声部填得越满，显示出伴奏水平越高，后来通过实践，我发现演奏技术和音乐效果并不总是成正比的，有时声部填得越满，演奏出的作品就越觉得“杂乱无章”，“华丽的单调”，所以确定乐曲的性质后，用自己得心应手的技术配伴奏就可以了，不求繁琐，只求正确地表现音乐。

第四，一首歌曲或乐曲拿来后该怎么办呢？沈老师认为分三步走。

“第一步首先确定音乐性质，清楚地感觉一下其内在的韵律，然后设计一下伴奏音型（必须顺自己的手），一般来说琶音常用来抒情，和弦常用来表现强的节奏，但在此必须强调指出的是表演艺术是很复杂的事情，由于前面提到的其它

---

[1] 《音乐学习与研究》1991年第四期 P73

因素：音色，力度，速度，奏法……，所以在作品中也可以用强有力的琶音表现强节奏，如贝多芬第五交响乐第二乐章的伴奏部分；用和弦表现抒情，如肖邦的第四首前奏曲的伴奏部分，而步格缪勒的二十五首进阶中的船歌伴奏音型是6/8塔兰泰拉舞曲的典型和弦音型，在这里由于奏法不一样而变成了连续不断的轻轻拍打着船舷的水波，这就给演奏者使用自己顺手的伴奏音型打开了可能性和创造性。”

“第二步，在找出音乐韵律后确定其和声节奏，当然再次首先要确定和声外音，如何区分出各种各样的和声外音在这里不做详述，因为大家已经掌握了，问题是如何配置相应的和声，这又碰到了如何边干边学的问题，因为随着数百年来专业作曲的发展，为某一旋律配和声并不只是一种可能，特别是中国歌曲，用附和音、还有以四度叠置的和弦音就造成多样性，怎么办？我们在这里则按三度叠置的和弦，也就是以三和弦、七和弦为基础去配和声。在即兴伴奏时，旋律本身暗示你用什么和声就配什么和弦（指传统和声学范畴）。在此不要过多地考虑传统和声的功能圈，因为在传统和声学中，如苏联斯波索宾的和声学第一册中不允许属和弦到下属和弦的逆进行，可是在第二册中有关俄罗斯自然小调中就常有小属和弦到小下属和弦的进行，原因就在于小属和弦的根音和小下属和弦的三音有一个半音关系。同样在中国民歌，创作歌曲中也常有这种情况、所以两个和弦之间有一个半音关系则可连接是一条实用的法则，它属于每首歌曲伴奏的特殊性之中，所以当即兴伴奏者拿到一首歌曲（或乐曲），特别是现代创作歌曲（乐曲）就不用考虑二百年前维也纳乐派如何配置这首歌曲（乐曲），可以用前面提到的半音原则为理论根据，根据旋律本身所暗示的和弦去配置和声则可。”

“第三步，给伴奏安置一个终止式，根据乐曲的风格可以确定正格或变格终止式，如果是正格终止式，在此就不用考虑旋律是什么音，因为属十三和弦就包括了整个调所有的自然音级。” [1]

从以上的论述可以看出伴奏织体并不代表指定性情感，例如琶音并不一定代表抒情性，也可以表达英雄性的情感，和弦也并不一定不代表进行与威武雄壮，也可以代表抒情。所以我们应该熟悉各种伴奏织体的类型，并灵活运用，不能太过死板。不同的伴奏织体可以表现出不同的音乐意境。不论是进行曲风格的乐曲，还是舞蹈性的乐曲，或是抒情性乐曲，其伴奏织体的弹奏出里都是与旋律融为一体来共同表达乐曲丰富的思想感情的。

认识事物总是从特殊性开始的。所以第二步中的讲到的两个和弦之间有一个半音关系则可连接与第三步中讲到的终止式的选择都是实用的法则。即兴伴奏有一定的“随意性”。钢琴即兴伴奏是在瞬间的主观中完成的艺术创作，是没有时间容你去练习，必须当场弹奏的；此外还要考虑到衬托独唱者（独奏者），所以必须用简洁的方法找到伴奏织体，这两个步骤中的两种实用法则就可以解决这一问题。

在完成三步走的同时，沈老师认为这就完成了认识事物的第一步，首先克服了心理障碍从浩如烟海的理论中理出头绪来。接下来还要在实践中增进即兴伴奏的能力，他还讲了一种很重要的学习方法：多弹一些大师写的伴奏谱，特别是艺术歌曲的伴奏谱，体会它们绝妙之处。“熟读唐诗三百首，不会作诗也会吟。”就是这个道理。我们在向大师们学习，在实践中学习的过程中，随着自身水平的不

---

[1]《音乐学习与研究》1991年第四期 P 74

断提高，又会对原来某些弹过的歌曲有所改进，这是实践论中所讲到的“理论指导实践，实践又践之于理论”的螺旋式上升的过程。在演奏经典作品的同时我们还可以总结出一些实用的方法。例如我在演奏舒伯特的《魔笛》时发现右手连续弹八度时间长了有支撑不下去的感觉，这是我想到了用两手交替的方法来减轻右手的工作量。有些速度很快的乐曲弹奏八度有些来不及，那就可以用单音来代替等等，边练边学对即兴伴奏很有帮助。

“在圣彼得堡音乐学院，从二年级开始就开设钢琴艺术指导课程。（学生还在中等专业学校上二年级就开始学习这门课程）。最初与教师学习的作品是俄罗斯十九世纪作曲家格林卡、达尔格梅斯基、鲍罗金的浪漫曲，接下来的是国外作曲家的浪漫曲和歌曲，如舒伯特与舒曼的歌曲，沃尔夫的歌集，而后是柴科夫斯基和拉赫马尼诺夫的作品，因为这些作曲家作品中的钢琴分部在技术和音乐方面都是非常复杂的。”[1]由此可以看出，多演奏经典作品对于即兴伴奏的学习很有帮助。

第五，他建议在平时的学习过程中声乐伴奏应该不少于50首（其中包括歌剧选段），“使学生预先获得声乐伴奏和为独唱者弹伴奏所需要的知识和技巧，学会在音乐会及歌剧排练时弹伴奏，获得歌剧选曲和音乐会曲目弹伴奏的经验，熟悉足够的声乐作品，学会视奏和弹合唱伴奏。”[2]

视奏练习对于学习即兴伴奏很有帮助。视奏首先要保持原速，这样可以先把音乐性质找准，视奏的过程中错音可以省略，但不许间断，保持乐曲的完整性。沈老师课上强调的和声色彩就是视奏时，要看到整组音符，将独唱声部加入到和弦伴奏中。这就要求伴奏者将注意力集中在后面，脑海中应想象出声音的图像，不应听到一个一个的单音，而是立体感很强的声音。钢琴视奏能力是由钢琴弹奏技巧、听觉能力、反映能力等因素构成的。有些学生往往只看了两三个音就急于弹奏，乐曲弹的断断续续，这样就不利于提高视奏能力。正确的方法是在一个音准确弹下的同时，眼睛立刻转向下一个音。要结合内心听觉心里要跟着旋律一起歌唱，耳朵要认真倾听声音，尽量做到不间断，使音乐形象鲜明。

第六，键盘和声练习是即兴伴奏的基础。学习任何事物都有一个循序渐进的过程，学习即兴伴奏也不例外。沈老师在平时讲课特别遵循事物的发展规律，他认为不要好高骛远，首先要掌握最基础的内容，在弹奏和声背景时，和声连接法多于旋律连接法，也就是和弦之间相同的音尽可能保持在原处或连接起来。因为伴奏中的和声连接法，可以用“手指多位法”迅速找到下一个所需要的和声。最基本的键盘练习就是I—V7—I;I—IV—I;I—IV—V7—I的连接。用I—V7—I来举例。我们知道主和弦有三个旋律位置，即主音、三音、五音位置，用左手弹根音，右手弹其它三个声部就可以完成一组练习（分别用三个旋律位置来练习）。练习时可以进行移调练习，用不同的大小调尝试着练习。练习时还可以转换音型，织体要灵活，沈老师总结了四十种伴奏音型的练习，有左右手交替式和弦练习，切分式练习，分解和弦式练习，三连音式的练习，琶音式练习，震音式练习。（在沈老师编写的《钢琴即兴伴奏的考级教材》中可以找到）各种练习方法大大丰富了键盘的和声练习，如果将其运用到具体的实践中，想必会收到很好的效果。

---

[1]《天籁》《俄罗斯钢琴专家斯维特兰娜·索科洛娃娜—哈金娜的报告》2000年增刊 译者：赵祝仪 审校：沈乃凡 P14

[2]《天籁》《钢琴艺术指导课教学大纲》 沈乃凡 2000年增刊 P103

第七,对即兴伴奏的几点提示

(1)可以使伴奏中的旋律声部与独唱者同步,但这种例子比较少见。例如黄自的《睡狮》,鲁宾斯坦的《夜》又前奏转入正谱的部分。而大部分歌曲伴奏是一种背景衬托。如舒伯特的《摇篮曲》右手是柱式分解和弦,左手则是八度的背景衬托。

(2)一般在独唱(独奏)非常婉转自由音符较多是伴奏要简单一点,这样有利于独唱的发挥,伴奏者也弹得自如。如歌里格的《索尔维格之歌》开始的部分。

(3)在独唱的旋律过于复杂时,伴奏的旋律声部可以与其成为一种复调或支声状态。如普契尼的《献身艺术 献身爱情》和里姆斯基·克萨科夫的《印度人之歌片断》

(4)在弹简谱伴奏时可在简谱上标记它的和声功能。[1]

#### 第四章 钢琴学习中存在的其他一些问题

关于我在研究沈老师钢琴教学论中,感到钢琴教学中还存在一些问题,将分述如下:

##### 第一 背谱

背谱可以使用听觉记忆、视觉记忆、大脑记忆、手指记忆。我浏览了一下有关如何背谱的文章发现很多作者都没有提到听觉背谱,在平时学习中,沈老师特别强调听觉背谱,听觉背谱就是离开琴键后,脑海中就像回忆电影中一幕幕的情节一样,将乐曲中的旋律,表情术语,强弱,句法及和声走向等等一一浮现。在俄罗斯教学中,教师给学生第一节课布置的作业,第二节课就要求背谱演奏,否则老师就不给上课。这一点可从俄罗斯学院派—戈登威泽尔学派的创始者之一戈登威泽尔的教学中看出。“他首创的‘学生上课时都要背谱演奏’的方式,早已推广成为苏俄各级音乐院校钢琴教学的一大特色。他说‘我的学生,有才能或没有才能的小孩或大人,永远不在课堂上看谱弹奏。’”[2]这对学生表演才能的发展价值无量,早已成了学生们上课遵守的规矩。从国内钢琴教学看,尽管老师这样这样要求了,但学生常常做不到,我以前一直认为这期间一定有什么“秘方”,后来经过沈老师介绍,我发现其实并没有什么“偏方”,究其原因,可能是由于我们对和声、曲式等理论基础知识的掌握不及俄罗斯的学生,因此,这就需要在平时学习中不断锻炼自己的背谱能力。有时,老师把谱子拿走,学生就不会弹了,这是因为手上虽然会弹了,但脑子里并不清楚。背谱的过程就是对音乐作品熟悉和理解的过程,通过熟悉、细致地背谱,我们可以逐渐明晰地了解作曲家的意图,作品所要表达的思想感情,并融入自己的理解,也有利于自己的音乐再创造。只有将乐谱上的音乐表情术语都记住了,对乐曲才能加深了解,手指动作才能更准确。如果只是看谱演奏,注意力往往集中在看谱和对音是否弹错的过程中,而顾不上音乐情感的表达。我们演奏乐曲的过程就是内在听觉与外在听觉有机地结合在一起的过程。在练习时首先可以根据内在听觉勾勒出乐曲的概貌,然后在背谱过程中,用耳朵去检验声音的效果,并作出及时的调整。将乐谱

[1]《钢琴即兴伴奏考级教材》沈乃凡 天津音乐学院键盘系出版 P57—60

[2]《苏俄钢琴学派的渊源及发展》卞善艺《钢琴教学及演奏艺术》人民音乐出版社 P502



背好，就可以将注意力集中到钢琴声音的检测中，从而追溯到音乐的本质问题——声音。因此，背谱是音乐学习中的重要环节（浏览性音乐作品除外）。

## 第二 教材的选择

目前，很多艺术院校都制定了每个年级所选用的教材及曲目，经沈老师介绍，天津音乐学院键盘系也编定了考试要求，音乐教育系编定了分级考试的曲目，根据不同的程度，列出了相应的曲目。他认为随着学生参加比赛及实践机会的增多，其程度与演奏能力都有不同程度的提高。因此应该倡导因材施教。在俄罗斯的教学中，“钢琴主课最初两年的教学任务是‘使学生牢固掌握基本演奏技术’，并强调以歌唱性、复调性两种因素来带动基本功的形成，力求打下扎实的技术功底”，“一般从三年级开始拉宽同一技巧水平的教材曲目面，是艺术曲、复调曲、练习曲和视奏材料等多项曲目”组合成扎实、宽厚的训练内容，决不片面追求技术进度通常在六年级时使用古典奏鸣套曲，八年级起开始接触浪漫派以后的一系列高级音乐会练习曲的大型乐曲。[1] 以前，俄罗斯的音乐学院从附中到大学每个年级都有详尽的演奏曲目的规划，而现在，这些音乐学院也在改革，朝着因材施教的方向迈进。随着我国钢琴演奏水平的不断提高，学生学习钢琴的曲目会日渐丰富，所以不能用固定的程序来解决学生们学习钢琴中所遇到的问题，因材施教是根据每个学生状况的不同而富有针对性地选择曲目，在平时的学习中应落实到实处，不要一味追求高难度的音乐作品。选择教材是一项颇为困难的任务，好的音乐教材应该“是那些能够充分掌握或接近掌握的音乐，使那些远超过他们的理解能力但有时他们受到丰富教益的音乐，是审美上得到满足但复杂程度足够较长时间学习的音乐。”[2]

## 第三 集体课教学

在国外集体课的教学是这样来实施的：例如维也纳的音乐学院也上大课，但老师必须要保证学生的上课时间。如果是六个学生上课，教师就要上满六个小时，这六个学生要准备六套不同的曲目。通过上课，可以解决这样的问题：不要犯其它同学犯过的错误。在上课时，由于演奏曲目的不同，所以假如一个同学演奏肖邦的叙事曲，而你也准备了肖邦叙事曲，或以前弹过这个曲目，而你这节课上演奏的是舒曼的曲子，那么你可以从另外的角度来了解肖邦叙事曲，通过这样的上课方式，可以丰富演奏曲目，熟悉不同风格的乐曲。这种上课方式是值得我们借鉴的。

## 第四 重视打基础阶段

中国正处于发展时代，学琴的人日渐增多，这些人正从少数富人向中小城市扩散。钢琴呈现出普及势态。但其薄弱环节出现在打基础阶段，很多家长本着花钱少找个老师学学的心态就让孩子步入了音乐的殿堂。根据目前我国的经济状况而言，家长不应该吝惜孩子在初学阶段的费用。另一方面，从教师素质而言，套用国外的教学法，许多老师看外国人怎么教，就照搬其教学法，其教学方法真可谓千奇百怪，这就出现如同考古出现断层，虽然我国有很多人近年来在国际大赛上获奖，钢琴有了飞跃性的发展，但就初学阶段而言，打基础程度仍然很低。

---

[1]参考《苏俄钢琴学派的渊源及发展》卞善艺 《钢琴教学及演奏艺术》 人民音乐出版社 P519

[2] 《普通音乐课的审美教育》(美) 赖默著 (中) 普凯元译 载于《中小学音乐教育》1993年第1期 P20

造成这种现象的主要原因沈老师认为：“老师没有从实际音响来教小朋友，单纯从视觉上认识乐谱，从理论上认识节奏，就是没有先从感性和听觉入手，结果学生只是单纯地把看见的音符弹响，而不是把听见活生生的音乐弹出来。剩下的只是一堆没有音响目的的所谓的方法。其结果就是学生对音乐没有任何兴趣，也就谈不上热爱音乐了。”

是呀，音乐是听觉艺术，如果在儿童时期忽视了听觉参与演奏，也就找不到相应的声音形象，一味追求方法，平日的练习就只能变成盲目的技术训练。剩下的就是“响”、“急”和“快”。虽然学生和教师付出很多的劳动，没有获得应有的结果。相反，由于大量机械练习，闲置了听觉的指导，听觉变得迟钝，以至分辨不出音色、节奏、句法等差别。听起来很乏味，参加比赛也没有结果。

俄罗斯的钢琴教学中，非常重视学生打基础阶段。我们通常是从认识音符开始学习音乐的，但是俄罗斯对于初学者采用的方法和我们大相径庭。听沈老师介绍，他们不是用半个格半个格往上数的方法教授五线谱的。而是先在纸上画几个点，然后把这些点用线穿起来，就构成了五线谱。首先从听觉入手，用很形象的方法使学生在玩的同时就学会了五线谱。这种方法很巧妙地将音响与图像相结合。还有一点很重要，“就是初学儿童的教学都是有最有经验的教师来承担。他们认为，初学对培养一个钢琴家来说是极为重要的阶段。在约一个月左右的断奏学习后，就进入了连奏训练阶段。他们运用大量的俄罗斯民歌和乌克兰民歌编写教材，这些民歌中又有大量的小调音乐，使孩子们从小就熟悉民族、民间的音乐素材，学会分句法，学会歌唱性的演奏，能领会和表达大、小调不同性质和色彩的音乐；同时又学会在演奏上运用大臂带动手指移动的连奏方法学会灵活运用手腕来调节的能力。”[1]“在初学阶段，苏联教师还非常重视孩子对音乐的理解，他们启发孩子的音乐想象力，常常在课中休息时，教师教一首小曲，让孩子们根据自己的理解，用图画表达出来，再互相交流。教师启发讲解，不可能用语言、文字来替代，但在孩提初学音乐阶段，用童话来启发孩子的想象力，却也还是一种可取和有效的方法，使孩子们对自己弹奏的音乐知其所云。”[2]

相比之下，这正是我国初学阶段教学中的薄弱环节，初学的学生对音乐的感悟力没有通过有效的方法来引导。由此我想到俄罗斯大师讲课的过程中，常让学生将音乐联想到图画，联想到具体的实物，这些丰富的视觉想象与他们从小打下良好的基础十分不开的。国内有些老师上课的主要任务是首先集中精力改正学生的缺点，不是充分发挥学生的最大长处和固有的特性，并采用联想等方法积极启发学生。显然，如果老师上课仅仅是为了改正错误。那么学生改正了这个错误，还会犯那个错误，而教师如果能够培养起学生良好的想象力，这将是一笔取之不尽用之不竭的财富。只有从小养成勤于思考的习惯，将音乐的内容用丰富的想象力联想，才能为音乐之路的发展奠定坚实的基础。

#### 第五 有关两种教学法

在钢琴教学中，主要存在两种教学法。一种是学生将乐曲演奏完，教师总结出几点，上课的时间较短，但归纳的思路明确，条理清楚，也能说明问题。另一

---

[1]《基础·修养·创造力—我所见到的苏联钢琴教学》 应诗真 《钢琴教学与演奏艺术》人民音乐出版社 P 491

[2]《基础·修养·创造力—我所见到的苏联钢琴教学》 应诗真 《钢琴教学与演奏艺术》人民音乐出版社 P 491

种是把学生演奏中出现的问题讲得很细，很深，但上课时间较长。沈老师认为：

“无论哪种教学法，都应该从听觉出发，走向就会很顺。有些学生对音乐的理解力很强，到达了一定的高度，并且自己也很有想法，这时教师就可以提出几条建议，不用干扰和破坏学生的音乐思路及乐曲处理的完整性。有些初学的如果连根本的东西都不会，那就要仔细分析，一点一点教授，即使一节课就上一小节，也要让学生真正弄懂了，后面的音乐内容可以举一反三，告诉他原理（音乐到什么程度就可以）。在演奏中，教师要听他自己的理解。如果不懂音乐的基本规律，那么教师多说少说都是有害的。”

#### 第六，注重全面素质的提高

钢琴是一门技艺性很强的乐器，需要我们花很多的时间去练习，这就特别容易忽视个人全面素质的提高。沈老师常讲：“自然科学与人文科学在音乐学习中起着重要的指导作用。”从他的阅历中我们不难看出沈老师从耀华中学开始就为自己打下了深厚的文化底蕴。他广泛的接触各种形式的艺术，涉及到了所有的领域，宽广的知识面为他教授音乐作品起到了不可估量的作用。有些学生由于没有广博的文化知识和艺术修养，所以发展到一定程度再也发展不上去了，并不是因为技术上的问题，而是因为文化上的匮乏。

钢琴是件外来乐器，传到中国大约才有一百多年的历史。为了了解作曲家的内心世界，我们必须阅读西方钢琴文献，只有熟悉西方文化，才能明白起音乐作品讲的是什么意思。演奏不仅仅是表现出强和弱，更重要的是把音乐解释得充满生气又富有灵性，能把音乐的真正含义表现得淋漓尽致。学钢琴，不能仅仅满足于手指在琴键上“疯狂地奔跑”，把握好音乐形象是很重要的。而音乐形象的把握首先要洞察该作品的音乐背景，对西方文化了解得越多，对音乐作品的内容和风格的掌握就会越准确。

当然，我们还应该认真学习本民族的文化。很多钢琴家都是在学习本土文化的基础上去吸收和融化外来文化。傅聪就是这样做的。傅聪曾在1955年第5届肖邦国际钢琴比赛中获得了第二名，又获得了马祖卡特别奖。评委们都对傅聪能弹出如此美妙的玛祖卡感到不可思议。意大利评委、老教授阿高斯蒂说：“只有古老的文化，才能给傅聪这么多得的天赋。肖邦的艺术的格调，是和中国艺术的格调相近的。”“傅雷先生认为这段评语‘无意中解答了大家心中的一个谜。因为傅聪在肖邦比赛前后，在国内外引起了一个普遍的问题：一个中国青年怎么能理解西洋音乐如此深刻，尤其是在音乐家风格极难掌握的肖邦。’”[1]傅雷先生的看法与这位评委相似，也认为傅聪这方面的成就大半得力于他对中国古典文化的认识与体会，并且说：“‘只有真正了解自己民族的优秀传统，具备自己的民族灵魂，才能彻底了解别民族的优秀传统，渗透他们的灵魂。’”[2]

钢琴表演艺术，只是音乐中的一种，而音乐又是艺术殿堂中的一角。仅仅是漫步在钢琴的领域，学到一定程度就不会有所突破了。傅雷先生在《家书》中提出先做艺术家，在做音乐家，最后才是钢琴家。傅聪在一次访谈时说：“艺术家的意思就是要‘通’，哲学，宗教，绘画，文学……一切都要通。”[3]“所有文化这个东西到了最高境界，使彼此相通的。”[4]“每一个民族，都可以对另一种

[1]《我听傅雷讲艺术》程帆 中国致公出版社 P 256

[2]《我听傅雷讲艺术》程帆 中国致公出版社 P 273

[3]《爱乐》2001、1 选字王士昭《傅聪的情怀》

[4]《傅聪与他的世界》金圣华编 三联书店 1996年4月北京第一版 P 66

文化有所贡献，当然，就是说一定要自己文化的根扎得很深，因为文化这个东西到了高处，在这个顶上和那个根上都是通的，这个世界上还是大同的，原来就是大同的。”[1]这些道理是值得我们每个人深思的。

在了解中西方文化的基础上，我们还要多听声乐、小提琴，交响乐等音乐作品，不断扩展自己的艺术视野。此外，要学习其它姐妹艺术来丰富自己：美术、文学、舞蹈等等。最后，还应学习人文科学例如哲学，教育学，心理学等相关知识以及自然科学例如物理学，数学等等。熟读文化的毛泽东有一段谈话精彩的道出了“文化”之“化”的真谛。他说：“文化，文化，文而不化，不是真文化，没有‘化’好，花‘透’，也不是好文化。”[2]这就是说我们要将已学的文化知识化为自己的文化底蕴。

在师范大学中，我们更应该重视自己全面素质的培养。在奥地利学习教育学的学生要比学表演专业的学生多学两年，这就意味着师范学校的学生比音乐学院的学生任务更繁重。因为学习表演专业的学生毕业后大多是独奏家，他们体现出更多的舞台价值，而学习师范专业的学生，更注重教学，教学水平不容忽视。演奏家在舞台上弹错了，可能听众一笑而过。但是教师教错了，其谬误可能要耽误学生一生，教学法的传承或许就此延误了学生。

#### 第七，培养学生的独立性与演奏能力

钢琴教学中至今还没有脱离是师徒制的轨道。老师一对一的上课，手把手的教授在一定时期内是切实可行的办法，但如果长此以往，学生就会对老师有一种依赖的心理。自己不动脑筋去思考乐曲，把主要教授任务都交给老师做，这是一种被动的学习。这样学生学到的知识很大程度上受到老师水平的限制。沈老师常说：“教师的作用在于让学生尽快离开老师。”学生独立性学习在国外很普遍。据说，柯托教学生，在学一首新作品前，先要交一份有关作曲家和作品的背景材料，逼着学生去做学问。这就从另一个侧面讲到老师要学生养成独立理解作品的习惯。我们在听音乐会时总是希望对于同一首作品演奏家的演绎能够有自己独特的理解，否则千篇一律，谁还会去听音乐会呢？只有平时养成良好的独立性，才能在音乐作品中加入自己的理解，从而丰富音乐世界的音响效果。音乐语言有其独创性，它不同于文学语言，绘画语言和戏剧语言。音乐用一种任何其它艺术所没有的特殊方式诉说着人世间的冷暖，因此培养学生的独立性对于音乐的诠释起着不可或缺的作用。

在平时的学习中，我还发现一个问题：片面强调演奏的质量，而忽视演奏能力的培养。有些同学的毕业音乐会要准备一年，学习一首曲子要磨很长的时间，这样一学期下来，学习的曲目量很有限。原因是多方面的：视奏能力差，对键盘不够熟悉等等。要克服这一问题，必须在平时有意识的培养自己的演奏能力从视谱，技术训练等最基础的培养能力的方面做起，不断提高自身的素质。

“苏联钢琴教学很注重培养学生独立学习和工作的能力很注重培养学生学习和工作的能力。莫斯科音乐学院钢琴系的教学，很注意调动学生自己的思考能力。制定教学计划，首先让学生自己考虑。一方面，一些基础性的必弹曲目学生在音乐专科学校里已扎实地学过了；另一方面，学生了解的曲目宽度很大，所以，

---

[1]《与傅聪谈音乐》傅雷著 三联书店 1997年12月北京第二版 P 124

[2]摘自《毛泽东与张善兰的故事》《作家文摘》1998年12月9日

他们有可能去制定初稿。一般来说，学生自己制定的教学计划，教授只做少量的修改。”“莫斯科音乐学院钢琴系的主课，大学生每周一小时，一般一小时可上两三个作品，有时甚至包括一个大型的奏鸣曲。” [1]

由此，我们也可以体会到独立性的培养与演奏的能力的培养在俄罗斯教学中都很重视，这也正是我们在钢琴学习中应借鉴的地方。当然，学生的独立性与演奏能力的养成，同样需要强化耳朵的作用。正如沈老师所讲：“我认为，在某种程度上可以说在学习钢琴时，与其说练手不如说是在练耳。也就是说不是一遍遍地用手重复地弹奏，而是在一遍遍地用耳朵寻找。”

---

[1]《基础·修养·创造力—我所见到的苏联钢琴教学》 应诗真 《钢琴教学与演奏艺术》人民音乐出版社 P494

## 结语

本文围绕沈乃凡教授的教学艺术为论题,对其钢琴教学法、钢琴伴奏艺术等进行尽可能详细深入的分析 and 论述,采用了对俄罗斯学派继承与融合的对比的方法,从演奏技巧的传承,教学理念等方面进行描述。以个案的形式观照了钢琴教学30多年所走过的历程。下面就对本文的写作过程中所总结到的一些主要观点和认识,作简要的总结:

第一,“弹琴不是把看见的音符弹响,而是把听见的音符弹出来。”这是沈老师在钢琴教学中常用的,很重要的一条教学理念。在高等音乐教育中:在钢琴专业教学中,一些学生在学习中,由于脱离了表现音乐的目的,只单纯地去研究各种“方法”,本末倒置。下了半天工夫,以至乍听起来还可以,按专业要求却什么都没有。根据这一现象沈老师总结了一套教学方法:先找音乐形象,再找声音形象,最后才是相应的方法。他提出在教学和练琴的过程中,强化耳朵的作用。并认为:在某种程度上可以说在学习钢琴时,与其说练手不如说是在练耳。也就是说不是一遍遍地用手重复地弹奏,而是在一遍遍地用耳朵寻找。

第二,沈老师在教学中勇于继承与创新。在音乐学院工作期间,以高级访问学者身份由国家公派到乌克兰敖德萨国立音乐学院进修学习钢琴演奏及教学、室内乐、钢琴艺术指导,并在其教学中,在继承了俄罗斯学派教学法的同时,形成了自己独特的教学理念:将自然科学,人文科学的知识运用到钢琴教学中。例如将物理学中的力学公式和数学中抛物线等概念与钢琴教学有机地结合起来。

第三,钢琴伴奏艺术。沈老师曾在河北省歌舞剧院和天津歌舞剧院担任声乐伴奏,器乐伴奏,乐队伴奏等工作,有着丰富的实践经验,通过总结,形成了一套对我们很实用的系统的学习即兴伴奏的方法。

第四,沈老师钢琴教学法的形成,与他成长、生活的社会文化环境和时代历史背景息息相关。深厚的文化底蕴,丰富的实践经验,经常担任国内外比赛评委的经历,使沈老师对其钢琴演奏艺术不断地臻于完善。正如他所讲:“人生因经历而丰富,多一份经历,多一份感悟,音乐正是在传递人生的感悟,只有把对音乐的理解和感悟融入手指间流淌的旋律时,音乐才会有深度。”不断进取的精神与实践的结合,对于一名艺术家来说是极其重要的,它对于其教学理念的形成和艺术方向的追求,具有决定性作用,最终将影响到艺术的价值取向。

最后,本论文对目前钢琴学习中存在的其他一些问题进行探讨,客观分析及反思钢琴教学中的得与失,希望为钢琴教学提供一些思路 and 理念。