

则主要是指打破狭隘的门类之分，各自为政的专业门类偏见。水彩画自身的材质特点容易养成在自己的小天地里玩味、自娱的习惯，这是应该着力避免的。画种的不同只是材料技术处理上的不同，而综合的美术素养则是融会贯通的，要有大美术观念，博大胸怀容纳、吸收各个画种、民间艺术等来为我所用，自由自在，无拘无束地进行创作。在大美术观念下，再来重视和强调画种的独立性，如详细了解材料工具的性能，对整个水彩画材料的演变历史有一个清晰的认识。可用专门章节来解决技术性问题。从对各种不同纸张的选择，纸张演变的历史，不同质料的水彩画笔的选择和制造的工艺；各种辅助画材的介绍，特别是现代水彩画新辅助材料的功能和使用应作特别介绍。如“亮光剂”与水性颜料的配合，可使作品不受污点与灰尘的损害。为增加颜料与纸张密切结合，增加牢固度而使用的牛胆液以及为各种需要所研制的打底材料；作品完成后使用的凡尼斯液以起到保护作品的作用等。与此同时，进行水彩肌理的训练，对透明颜色叠加、水与色的碰撞、加入不同媒介剂产生的特殊效果等等这些都要求学生能亲手操作，既可以获得直观印象又可放开手脚，活跃思路，增加趣味性同时还能感受到水彩材质的独特审美价值，它所表现出来的特殊美感是其他画种无法替代的，也正是它的魅力所在。

在对水彩材质的了解之后就是进入水彩表现的训练。水彩课程的安排主要是写生和创作两大块，水彩的写生和创作离不开构思、构图、色调、塑造、表现等绘画创作的共性要求，只不过是把这些要求用水彩工具表达而已，不同的是材料工具和制作程序。值得注意的是，水彩是非常讲究作画步骤的画种，它不宜甚至是不能修改。在教学中应要求学生严格按照先后次序来作画，尤其是用色，必须遵循“先浅后重”的原则，尽量避免在技术环节上出现问题。水彩表现的训练可分为两个单元来进行。一是现场写生，另一是室内制作。现场写生须强化色彩的塑造和表现能力，了解笔法，掌握概括、提炼的

方法，追求瞬间、即兴、生动的画面效果，须注意的是画幅尺寸和作画时间上要有科学控制。室内制作则让学生充分感受肌理的魅力，把握色彩、气氛的层层深入关系，对水的控制有条不紊，长期作画而能保证色彩的鲜活是特别应该引起重视的。室内制作较多运用在创作性质的画面上，能有较充足的时间对画面各种因素有较全面的考虑和深入，精致、完整是它的主要特点。同时，通过制作的学习也可以更进一步地了解水彩画的材质性能和表现手段。

绘画教学有形象思维的特点，有些感觉上的知识不容易用语言传达，但作为教学者应能够将抽象的理论转化成具体可操作的教学要求，绘画的总体目标总可以分解成许多具体的小目标，分阶段提出具体要求并能重点突破和解决。如，在“意境”的理解上较抽象，在教学中可采用具体可操作的手段从多方面引导学生对意境的感悟和表现：在不同的艺术风格上，运用浪漫与夸张的手法以恰当的抒情和夸张造型传达充满活力的生命气息；或运用装饰与构成法形成画面的韵律和节奏美，强化主题特征，突出装饰风格的审美意趣；或运用光与色的表现法，发挥光色美感的功能；或运用“点彩法”对所画景物进行点彩组合、分割、并置，以达到视觉混合的效果；或运用象征寓意法，使画面蕴涵一定的意境和情思。还可通过用笔的意趣，做到笔迹和心迹契合统一。等等，从多种角度来加强对意境的理解和把握。

高师水彩画教学仍然有许多方法和环节需要教师去思考和实践，如在课程设置的科学性、如何进一步调动学生的积极性和主动性等方面都有很大可开拓的空间，教师要参与其中与学生一起去研究、探讨实践教学课题，使水彩这一画种在“教”与“学”的过程中取得更好的发展前景。

作者单位：湖北师范学院美术系

贝多芬钢琴小品曲 Op. 119 和 Op. 126 的教学价值

□ 龙颖

小品曲(法语Bagatelles)原意为小饰物、小玩意，作为一种音乐体裁是指一组非套曲形式的短小乐曲。贝多芬(1770—1827)在音乐创作生涯的不同时期共创作了26首钢琴小品曲，其中包括三套钢琴小品曲op.33、119、126以及两首无编号的小品曲。几个世纪过去了，贝多芬的钢琴小品曲作为钢琴演奏大师们最钟爱的保留曲目早已成为人们耳熟能详的经典音乐作品。与此同时，贝多芬的钢琴小品曲也是钢琴演奏教学的好教材，它们具有个性鲜明、形象生动、简洁明了的特点，非常适合运用于对初、中级钢琴学生的教学。贝多芬的三套钢琴小品曲中的两套op.119和op.126发表于1820—1825年间，属于贝多芬音乐创作生涯晚期的作品。贝多芬的钢琴作品尤其是中、晚期钢琴作品有不少是大型音乐作品，它们篇幅宏大、内容深刻，经验尚浅的钢琴演奏者在面对这些大型音乐作品时，往往很难体会到并且传达出乐曲的深刻内涵。假如我们仔细研究贝多芬晚期创作的钢琴小品曲op.119和op.126，则不难发现贝多芬的中、晚期大型钢琴作品中看似艰深费解的音乐语言和表达方式在这些钢琴小品曲中都能找到类似之处。因此，学习贝多芬的钢琴小品曲op.119和126理所当然地成为了钢琴演奏者进入贝多芬中、晚期音乐世界的必经之路。

下面就以贝多芬中、晚期大型钢琴作品的代表作——钢琴奏鸣曲为例，将其与贝多芬的钢琴小品曲op.119和126进行对照，通过分析两者中同源的音乐元素来进一步说明贝多芬钢琴小品曲op.119和

op.126在钢琴演奏教学实践当中的应用。

一、长颤音

一种是单声部的长颤音。如小品曲Op.126，N.3的再现部分，在即兴性经过句之后，高声部出现降B音上的长颤音，长颤音与弱拍上的旋律音组合在一起赋予了音乐温和、舒适的美感。类似的单声部长颤音出现在奏鸣曲N.28中：在第二乐章的中段，右手句尾的F音长颤音在钢琴上奏出揉弦式的逐渐消失的音响效果；在第三乐章中，贝多芬以F音上的长颤音完成了缓慢的第一乐章主题与激昂的快板主题之间的衔接过渡。另一种是多声部中的长颤音。小品曲op.119，N.7运用了大量这样的颤音：最初，在四声部进行中，颤音在右手上声部和中声部交替出现；从第17小节开始，多声部进行仍在继续，左手在低声部奏出C音上的长达10个小节的长颤音，颤音逐步渐强并最终与右手的琶音在ff的力度中会合。在这首小品曲中，一气呵成的长颤音闪烁着耀眼的光芒，仿佛表达着作曲家对光明的执著追求。类似的多声部长颤音出现于多首钢琴奏鸣曲中，最典型的例子是奏鸣曲N.30第三乐章的第六变奏中贯穿整个变奏的持续颤音，而在奏鸣曲N.29第一乐章的第371—378小节出现了更为复杂的双重颤音，需要双手同时弹奏中声部与次中声部的长颤音，奏鸣曲N.29第四乐章的第111—130小节、第158—180小节、第223—230小节以及第235—246小节等多处运用了在不同声部之间交替循环的颤音。奏鸣曲中类

似颤音的例子数不胜数，这里不一一列举。

二、隐蔽的加紧

这是贝多芬利用音符时值的递进或节奏重音的转移来表现音乐情绪发展的一种手法，之所以称之为“隐蔽”的加紧，是由于运用这种手法写成的乐段在听觉上具有明显的速度加快以及强烈的情感升温的动感效果，但是在乐谱表面却看不到明确的*accelerando*（渐快）标记。如小品曲Op.119, N.7的第二段，旋律部分由较长时值的音符逐渐递进至较短时值的音符，从四分音符、八分音符、十六分音符、十六分音符三连音、直到三十二分音符，音乐的进程愈来愈急促，是纯粹用音符标记出的*accelerando*。在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，这种隐蔽加紧的篇幅更长，过程更复杂，音乐表现力也更为丰富。如奏鸣曲N.30第三乐章的第六变奏，双手的持续B音从四分音符开始，经过八分音符、十六分音符、三十二分音符，逐步发展到过渡到颤音。又如奏鸣曲N.32第二乐章，单从乐谱表面来观察，整个乐章的音符排列由开始的疏到后来的密，符尾不断增多，给人一种不断发展壮大的视觉印象，从演奏效果来听音乐的整体布局就是一个规模庞大的隐蔽加紧的过程。

三、四声部的叙述方式

小品曲Op.119, N.8是贝多芬采用四个声部进行叙述的范例，演奏者必须清楚地奏出四个声部并且恰如其分地体现其中包含的小分句的细腻语气。小品曲Op.126, N.6的行板部分一开始也运用了四个声部的叙述方式。我们可以在以下钢琴奏鸣曲的片段中发现相同的叙述方式：奏鸣曲N.28第一乐章的主题，奏鸣曲N.30第三乐章的开头主题以及末尾主题再现，奏鸣曲N.31第一乐章的开头段落。这里四个声部的叙述方式多以高声部旋律为主要轮廓，次中声部通常伴随着高声部的韵律和倾向，中声部为插入式节奏，低声部则延续着和声根基。这种旋律语言与和声结构与贝多芬的四重奏曲极为相似。

四、宣叙调式经过句

小品曲Op.119, N.6的引子部分就包含有一串三十二分音符的经过句，如同一条清澈的溪水蜿蜒奔流而下。小品曲Op.126, N.3和N.6中也有这种例子，它们在起到连接乐曲上下文作用的同时，模仿声乐和弦乐器的发声法使钢琴上无法延续的长音拥有了吟唱和揉弦的音响效果。宣叙调式经过句也是贝多芬在中、晚期钢琴奏鸣曲中运用得非常多的句型，例如奏鸣曲N.28第三乐章的第20小节，奏鸣曲N.29第二乐章的第112小节，奏鸣曲N.31第三乐章的第4—7小节。宣叙调式经过句具有很强的朗诵意味，为钢琴演奏者提供了较大的即兴表演和自由发挥的空间。

五、复调（赋格）

最明显的例子是作品Op.119, N.6，整首乐曲都建立在模仿式复调的基础上。贝多芬在他的中、晚期钢琴奏鸣曲中同样表现出了对

复调的浓厚兴趣，例如奏鸣曲N.28第二乐章的第13—55小节，奏鸣曲N.30第三乐章第五变奏的四声部赋格以及奏鸣曲N.31第三乐章中的三声部赋格。复调（赋格）在这些钢琴奏鸣曲中具有相当重要的意义，是音乐内容的精华所在。

六、远距离“调色法”

贝多芬利用遥相呼应的远距离的声音组合营造出特殊的空旷的音响效果，非常强烈地突出了不同音区的音色特点。如小品曲Op.119, N.3的第2小节、第6小节以及之后的类似小节中，旋律与低音（同为D音）之间相隔了整整五个八度的距离，中间没有添加任何填充声部。又如小品曲Op.126, N.4的B大调乐段中，低音在低沉的大字一组B音上反复出现，旋律则是位于高出低音三至四个八度的音区。贝多芬在中、晚期钢琴奏鸣曲中也多次运用了这种不同寻常的远距离“调色法”，如奏鸣曲N.30以及奏鸣曲N.32第二乐章的结束部分，作曲家利用高、低音声部之间的色彩反差和音色对比极大地扩充了音乐的声音能量和音响容量。

七、“混音”踏板

贝多芬大胆地突破传统，将多个不同功能的和声融合在一个延音踏板中，利用踏板来尝试创造新的音响效果。例如小品曲Op.126, N.3的结束句中，延音踏板持续五个小节之久直到结尾，在这一个踏板中混合了多个不同和声功能的乐音。这样的“混音”踏板在奏鸣曲N.17的末乐章中得到了充分的展现。尽管在贝多芬在音乐创作生涯的中、后期，一直忍受着双耳逐步失聪的疾病困扰，但是在他的内心听觉中却有着明确的对新声音的设想与追求。这是那个时代许多人想都不敢想的壮举，贝多芬勇于创新的精神令人佩服和感动！

综上所述，贝多芬的钢琴小品曲Op.119和Op.126与贝多芬的中、晚期大型钢琴作品具有众多的内在关联和同源的音乐元素。贝多芬的中、晚期大型钢琴作品对钢琴演奏者在艺术修养以及钢琴演奏技巧等方面提出了相当高的要求，演奏者需要具备极强的声音控制能力和身体协调能力以及相应的艺术专业知识才能完成这些作品的高质量的演绎。钢琴学生通过学习贝多芬的钢琴小品曲Op.119和Op.126，将其作为贝多芬中、晚期大型钢琴作品的简化版本进行研究，丰富专业知识，积累演奏经验，锻炼表演技能，将会大大减轻将来进一步学习贝多芬大型钢琴作品的难度。教师在钢琴演奏教学实践中引导学生对照分析上述两者在音乐语言、叙述方式以及音响效果等方面的共同点，向学生详细地讲解研习贝多芬钢琴小品曲的重大意义，这样做不仅能够调动当前学生学习贝多芬钢琴小品曲的积极性，更为学生将来演奏贝多芬的大型钢琴作品奠定了稳固的基础，贝多芬钢琴小品曲Op.119和Op.126的教学价值在这里得到了充分的体现。

作者单位：星海音乐学院附中

谈小提琴集体课教学

□ 陈建新

小提琴被誉为“器乐皇后”，被越来越多的音乐爱好者所青睐，也有越来越多的家长把小提琴作为提高孩子素质、促进孩子多方面发展的首选。但是，从事小提琴教育的老师数量，远远赶不上激增的学生群体，所以传统教学的“一对一”模式已经不能满足更多学生的学习需求。在这种情况下，集体课就成了“一对一”教学模式的有机补充。

一、对小提琴集体课的认识

第一次接触到“集体课”是在1987年，当时开封的一所小学组成了“百人乐团”，聘请我带小提琴部。将近两年的集体课见证了这些孩子从毫无基础到最后获奖的所有过程，也体会了集体课教学的困难

与挑战。我收获了喜悦，也得到了锻炼，同时，也对小提琴集体课的教学模式也产生了浓厚的兴趣。

多年来，我一直将集体课的形式保留在我的教学实践当中。通过二十多年的集体课教学实践，我对集体课有了如下认识：

1. 集体课人数一定要控制

现在社会上有些集体课的人数动辄20人、30人，这种集体课的方式我不是很赞成。集体课一般面向的学生群体大多数正处于打基础的时期，如果人数太多，造成老师的注意力和精力分散，无法帮助学生打下扎实的基础，也不利于及时纠正孩子们出现的错误，这样会给