

东北师范大学

硕士学位论文

布格缪勒《二十五首练习曲Op. 100》的分析

姓名：钟越红

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：娄雪玢

20090601

摘 要

约翰·弗雷德里希·弗朗兹·布格缪勒(Johann Friedrich Franz Burgmüller, 1806-1874)是浪漫主义时期一位优秀的钢琴家、作曲家。他生于德国,后定居巴黎,一生为少年儿童创作了许多的钢琴练习曲,作品第100号,原名为《25首流畅渐进练习曲——为年轻初学者而作》,后被人们编译为《二十五首练习曲 *Op.100*》,也有译为《二十五首钢琴进阶曲》。它是初级钢琴学习者最受欢迎的作品之一,流传至今仍经久不衰。本文将对布格缪勒的《二十五首练习曲 *Op.100*》进行深入分析。

目前,国内关于布格缪勒生平的中文介绍非常稀少,通过查阅外文文献,发现布格缪勒的作品深受巴黎沙龙音乐的影响。因此本文首先从布格缪勒创作的时代背景出发,概述了巴黎沙龙音乐的发展历程、交流方式、创作题材、乐曲风格以及当时涌现出的其他重要音乐家。然后,通过介绍布格缪勒一生的创作历程和作品风格,为后边每首练习曲的分析提供必要线索。接着,将每首练习曲的音乐内容、调性、曲式、速度、乐曲风格、力度变化、手指练习技巧等方面一一呈现给大家,使技术练习与音乐旋律完美的融合在一起,帮助学生提高学习效率与音乐表现力。并对二十五首练习曲中涉及到的诸如:音阶、半音阶、琶音、和弦、分解和弦、双音、装饰音、远距离大跳、左手跨越右手弹奏、同音换指等典型的技术类型进行归纳分析。最后,总结并概述了学习与演奏布格缪勒《二十五首练习曲 *Op.100*》在教学中的启示及意义。

总之,论文将客观、深入、全面、清晰地阐述作品的内涵。帮助大家更好地理解和学习这部作品。

关键词:练习曲;弹奏方法;教学方法;音乐形象

Abstract

Johann Friedrich Franz Burgmüller (1806-1874) was an excellent pianist and an accomplished composer of Romantic Period. He was born in Regensburg, Germany, and settled in Paris, France around 1834. His greatest accomplishments as a composer for piano were the collections of etudes for children. Burgmüller *Op.100*, whose original name was *25 Easy and Progressive Studies for Piano Op.100*, was lately translated as *25 Etudes Op.100* or *25 Progressive Etudes*. It became one of the sought-after works for learners and was still frequently used today. In this paper Burgmüller *25 Etudes Op.100* was analyzed detailly.

It had been found that the style of Burgmüller's works was affected by Salon Music of Paris after viewing some foreign works because of being short of introduction about Burgmüller's biography in Chinese. Therefore, this paper began by providing the description of writing background and then shew the development history, expressing method, types, and style of Salon Music and other important pianists in Romantic Period. Secondly, it was ready for the following analysis that his biography and the style of his works were presented in the next section. Thirdly, a lot of technologies, which include musical expression, tonality, musical form, tempo, style, changing dynamics, and exercising method of fingers, of the each etude, had been analyzed detailly in order to help the student to enhance the musical expression and ability of playing piano. These etudes incorporated both technical exercising and exquisite tune. Additionally, many typical technologies such as musical scale, chromatic scale, arpeggio, chord, broken chord, double pitches, ornament, long distance skip, left-hand-across-right-hand playing method, changing-fingers playing method under homophony, etc, had been analysed in the next section. Finally, the influence of each etude had been introduced briefly in playing Burgmüller *25 Etudes Op.100*.

In conclusion, it was helpful to comprehend more exactly and comprehensively this work to analyze the *25 Etudes Op.100* in different perspectives. One-by-one lively and vivid moods were demonstrated in mind and brought music to us.

Key words: etude; playing method; teaching method; musical image

独 创 性 声 明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下独立进行研究工作所取得的成果。据我所知，除了特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。对本人的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明。本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名： 钟越红 日期： 2009. 6.

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编本学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名： 钟越红 指导教师签名： 李学玲
日 期： 2009. 6. 日 期： _____

学位论文作者毕业后去向：

工作单位： _____

电话： _____

通讯地址： _____

邮编： _____

引 言

练习曲一般指那些用于锻炼演奏技巧的乐曲，它常用某种特定的形式不断反复或模进的方法，其节奏都较短促、快速、以达到某方面技法的基本锻炼目的。19 世纪初，出现了大量的练习曲，其中以钢琴练习曲为多。

布格缪勒的《二十五首练习曲 *Op.100*》创作于 19 世纪欧洲浪漫主义大发展时期，是深受初学者喜爱的钢琴练习曲。它的技术性训练明确、曲调优美欢快、结构短小精悍，处处给人以美的享受。每首练习曲都有自己的标题，初学者可以根据标题来理解作品的音乐形象。本文以作者的生活时代背景为切入点，多角度理解这部作品的音乐内涵。

一、布格缪勒创作的时代背景和个人生平

（一）时代背景

布格缪勒生活的时代是法国巴黎沙龙音乐盛行的时期。“沙龙”是法语“Salon”一词的音译（中文译为客厅）。它起源于16世纪的意大利，成熟于17世纪的法兰西，在18-19世纪的法国更加兴盛。欧洲17世纪的时候，沙龙是上流社会中相互交流、铺撒关系网、交际圈的地方。在沙龙文化的范畴内，主持人往往是一些名媛贵妇。这些贵妇充当了从16世纪到19世纪欧洲沙龙文化的剑锋角色，在任何一个知名的沙龙里，它的名望都与杰出的女主人息息相关。于是，就形成了这样一个惯例，一个有名的沙龙往往会有一位非常优秀的女主人，比如某公爵或伯爵的夫人。而成功地主持一个沙龙可以为她们赢得社会的赞誉，甚至可以引领一个时代的风气。进入19世纪末期以后，欧洲的很多著名艺术沙龙已不局限于在个人的客厅，而是既有个人或家庭客厅里的沙龙，也有公共场所的沙龙，比如都市里的公共俱乐部、咖啡馆和小酒馆，就是一些沙龙的聚会场所，特别是像法国巴黎的那些众多的咖啡馆和小酒馆，是许多文学艺术家常常光临的地方。到了20世纪中叶，沙龙才逐渐消失。

法国沙龙一般有这几个特征：定期举行，一般一周举行一次；时间为晚上；人数不多，是个小圈子，但参与者都是各个领域的名人，有相当高的权威性和专业性；他们自愿结合，自由谈论，各抒己见，交流形式灵活多样；专业高效的活动组织和设施支持；讨论主题极具代表性、权威性，且涉及面广；丰富的信息、媒体资源。19世纪初期，一定程度上来说，钢琴在沙龙中也还只是一件娱乐物品。与沙龙的其它元素不同，当时钢琴的娱乐活动是一种体现智慧、展示想象和发展个性的手段。这一时期在欧洲尤其是在音乐的发展史上，“沙龙”起到了重要的作用。那时，世界音乐的中心也由维也纳转移到了巴黎，许多作曲家、钢琴家都与“沙龙”有着密切的关系。肖邦、李斯特、福莱等大批的音乐家都曾在巴黎的“沙龙”中畅谈。在这些晚会上，人们饮酒狂欢，举行小型音乐会，演奏各种音乐。演奏的作品以其甜美、优雅、明媚的风格为特征。那里有数不清的贵族和富裕资产者的“私人沙龙”，钢琴伴奏的浪漫曲主导着它们的音乐模式。

在为自己和家庭欣赏与爱好而演奏音乐的豪华客厅里，社交、应酬、消遣、娱乐等概念对沙龙是极为重要的。而全能的钢琴在此几乎是演出活动的唯一功能支撑者，所以沙龙音乐多以器乐尤其是钢琴音乐作品为主。沙龙里的音乐创作和演出以各类小型音乐体裁居多，如练习曲、圆舞曲、浪漫曲、集成曲、狂想曲、幻想曲、变奏曲、波罗乃兹、夜曲、马祖卡等，其中以练习曲、圆舞曲、浪漫曲最具代表。

浪漫主义时期的法国沙龙在推动音乐创作和传播方面产生了重要影响。这些大大小小的沙龙，营造了一个良好的环境，吸引了许多文化精英。音乐家在沙龙里受到启发和

激励,沙龙是他们新观念的发源地,也为他们的创作提供了丰富的素材。这一时期诞生了一大批伟大的钢琴家,如:台奥多尔·德乐(Theodor Döhler, 1814-1856), 雅克比·罗森赫恩(Jacob Rosenhain, 1813-1894), 雷德里克·弗朗索瓦·肖邦(Frederic Francois Chopin, 1810-1849), 亚历山大·德莱索克(Alexander Dreyschock, 1818-1869), 西格蒙德·塔尔贝格(Sigismund Thalberg, 1812-1871), 埃德瓦·沃尔夫(Edouard Wolff, 1816-1880), 阿道夫·亨赛尔特(Adolf Henselt, 1814-1889), 弗朗兹·李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)等人。如下图所示。

图 1-1 浪漫主义时期的音乐家



(左至右(上): 德乐、罗森赫恩、肖邦、德莱索克、塔尔贝格; 左至右(下): 沃尔夫、亨赛尔特、李斯特)

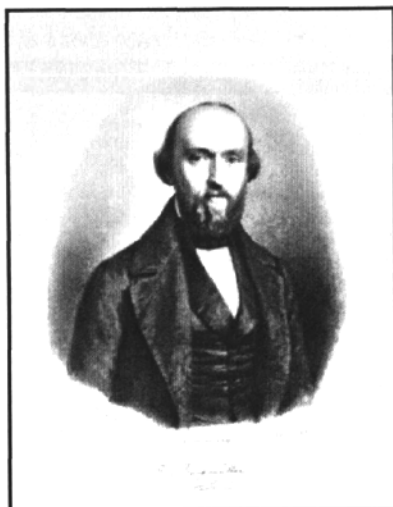
(二) 个人生平

布格缪勒(1806-1874), 全名约翰·弗雷德里希·弗朗兹·布格缪勒(Johann Friedrich Franz Burgmüller), 钢琴家、作曲家, 1806年12月4日生于德国雷根斯堡。因为布格缪勒创作的黄金时期定居在法国, 所以, 有些文献著作把他归为法国的钢琴家、作曲家。他生活低调, 终生没有娶妻, 关于他的介绍很少, 图 1-2 是目前已知他的唯一一张肖像(摄于 1845 年)。

布格缪勒出生自音乐世家。父亲奥古斯特·布格缪勒(August Burgmüller, 1766-1824) 生于德国马德堡, 早期主要从事乐队指挥、作曲、钢琴演奏、音乐教育等工作, 活跃于魏玛、科隆、亚琛、杜塞尔多夫等地, 并亲自组织创建了“莱茵河音乐节”。母亲特雷莎·赞德(Therese von Zandt, 1771-1858), 既是位广受欢迎的钢琴教师又是位优秀的演

唱家。弟弟诺伯特·布格缪勒 (Norbert Burgmüller, 1810-1836), 作曲家, 在当时, 其声望甚至超过布格缪勒, 由于患有癫痫病, 在一次水疗中因癫痫病发作而去世, 年仅 26 岁。

图 1-2 弗雷德里希·布格缪勒



受到家庭环境的影响, 布格缪勒对音乐产生了浓厚的兴趣, 但在音乐的道路上也不是一帆风顺的。20 岁那年, 由于没有获得父亲生前所担任的魏玛戏剧院音乐总监的职位, 布格缪勒毅然离开了杜塞尔多夫。之后几年, 他一直在瑞士的巴塞尔和德国的梅尔豪森地区教授音乐和表演艺术。期间他的代表作包括: 1826 年, 在莱比锡同别人合作出版了回旋曲 *Op.1*; 1830 年, 在斯特拉斯堡的“阿尔卑斯音乐节”上演奏了一首大提琴协奏曲, 但不幸的是琴谱已经遗失。这期间, 他创作的序曲和合唱曲都比较雄壮, 但却少有人知道。

此后不久, 布格缪勒的创作风格发生了变化, 创作的乐曲具有轻快甜美的特点, 并同弗朗兹·海顿 (Franz Hüntten, 1793-1878) 的创作风格有些相似。在 1832 年后, 他开始大量创作一些简单而欢快的钢琴练习曲。

图 1-3 布格缪勒早期出版的钢琴教材

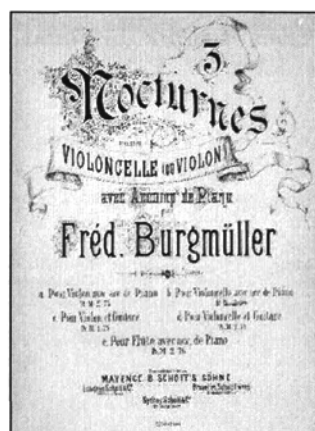


1834 年, 布格缪勒定居巴黎, 深受巴黎沙龙音乐的影响。其所创作的练习曲以轻松雅致的演奏风格而闻名, 很快成为王公贵族孩子的钢琴老师。由于广受欢迎, 他的学费在巴黎已经相当高, 使他收入颇丰。1838 年左右, 为了迎合巴黎贵媛们的口味, 布格缪勒开始出版大量的法语歌曲。期间, 在他的浪漫主义代表作《埃菲》(Effe) 中, 他除了使用钢琴外还运用大提琴来表现音乐。布格缪勒一生中最辉煌的时刻要属 1843 年 7 月 17 日两幕浪漫芭蕾舞剧《神仙》(La Péri) 在巴黎的成功上演。图 1-4 就是芭蕾舞剧《神仙》当时的宣传海报。1838-1844 年间, 曾与拜厄合作, 将他弟弟的手稿由 Friedrich Hofmeister 出版发行。1855 年, 布格缪勒开始逐渐淡出人们的视线, 此后的大部分时间都居住在法国南部的伯利欧(枫丹白露宫附近)。晚年(1863- 1865 年间)曾帮助斯科赛尔(Wilhelm Schauseil, 1834-1892)、陶斯(Julius Tausch, 1827-1895)等人将弟弟的遗作由 Kistner 出版发行。1874 年 2 月 13 日, 布格缪勒在伯利欧逝世, 享年 67 岁。

图 1-4 芭蕾舞剧《神仙》的宣传海报



图 1-5 布格缪勒的三首夜曲



布格缪勒一生中编写了大量的钢琴教材和众多著名的练习曲, 乐曲编号从 *Op.1* 到 *Op.113*, 此外还有 300 多个没有编号的小片断。*Op.100*, *Op.105* 和 *Op.109* 是其杰出代表。这些练习曲篇幅短小精练, 旋律优美动人。在突出技术训练的同时, 还注重对音乐的表达。在少年儿童心目中受欢迎的程度明显要高于车尔尼和哈农等几乎以纯技术训练为目标的练习曲, 直到今天也还在广泛使用。布格缪勒创作的钢琴练习曲、两幕芭蕾舞剧以及三首夜曲(见图 1-5)都产生于浪漫主义的黄金时代, 都具有浪漫主义的音乐特征。通过查阅大量外文文献, 就已掌握的资料来看, 布格缪勒在当时具有相当的地位。一些著名音乐家奥柏、海勒、舒勒、李斯特、塔尔贝格等人都对布格缪勒非常尊敬。

本文将对布格缪勒最受欢迎的《二十五首练习曲 *Op.100*》进行全面的论述与分析。

二、《二十五首练习曲 Op.100》的具体分析

在原版中,布格缪勒为每首练习曲都配了一个法语标题。标题的目的就是鼓励青少年学生的好奇心和兴趣,进一步激发他们对音乐的想象力。由于在很多情况下,标题是将法语翻译为德语和英语,因此难免会与法语的原意产生偏差。有些标题和练习曲的特点相符,而另外一些标题则和音乐没有直接联系。

布格缪勒为了鼓励学生养成同样段落用同样指法的习惯,在重复出现的段落没有标记指法。同时,他还鼓励学生自己编排指法演奏。

一般来说,要根据乐曲的风格特点和学生的熟练程度来选择练习曲的弹奏速度。进入浪漫主义时期后,钢琴的演奏技术得以大力发展。技术的飞跃使得炫耀技术的夸张弹法在钢琴音乐作品中有所体现——在钢琴演奏中追求夸张的快或强。而关于19世纪早期节拍器标识速度的研究,这已经成为有些学者深入探讨的课题,但目前还没有得出结论性的观点。

在原版中,每一首练习曲都给出了节拍器的标识的速度,但对于钢琴初级阶段的学生来说,似乎速度相对过快了。笔者认为,在开始阶段老师应该毫不犹豫地要求一个非常慢的速度而不要求用中等速度来练习。随着学生逐渐掌握了乐曲中的各种弹奏法,克服了不同的难点后,速度就可以逐渐加快到一个合适的水平。总之,要保证在学生奏出优美音质的前提之下,逐渐接近每首作品的速度要求。

作为一部练习曲教材,布格缪勒的《二十五首练习曲 Op.100》不仅融合了形式多样的技术训练,而且还给每首作品前加入了形象的标题,帮助学生更好地理解音乐作品。这部练习曲的旋律优美、曲式紧凑、织体简洁,容技巧性、音乐性为一体。下文将对二十五首练习曲的调性、曲式、速度、乐曲风格、奏法、技术应用、力度变化等进行逐一、具体的分析,帮助大家更好地理解并弹奏这部作品。

(一) 坦诉

这一课可以看成是后面练习曲的一个前奏。乐曲的标题和音乐主旨事先并不是很明朗,但这仍然能够唤起学生对乐曲的兴趣。音乐以温柔、甜美的八分音符唱出,似乎在轻轻地诉说着什么。

全曲为C大调,4/4拍,速度为有节制的快板,比快板略慢(*Allegro moderate*, $\text{♩}=138$ ——152)。曲式结构为二段式,由A段+B段+后奏句组成。二段式是由两个乐段组成,也叫单二部曲式。两个乐段之间既统一又有鲜明的对比。第一乐段是对乐思的初步陈述,第一乐段结束时有暂时的或较完整的结束。第二乐段起承接作用,并加以引申和发展,到乐曲结束。

该练习曲由八分音符连奏组成。音乐的进行柔和、甜美、富于流动感，好象在亲切地诉说，娓娓地道来。为了表现这一音乐特点，八分音符的连奏要作为练习的重点。

在钢琴的启蒙学习中，钢琴的连奏学习是作为三大基本奏法之一，并作为重点来讲述的。在这里，有必要把连奏的知识加以复习和巩固。连奏（*legato*）又称连音，是音与音之间连贯而没有缝隙的一种弹奏方法。波兰钢琴家约·霍夫曼诠释的“所谓连奏，是在钢琴上通过手指的作用，把音与音互相连结起来。手指弹完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。”在乐谱上，常用连线记号“ $\frown$ ”表示连音。有时乐谱没有“ $\frown$ ”的连音记号，用 *legato* 来表示连奏。

学习连奏重点是学会重量的转移。要仔细体会重量在手指之间交替移动，第一个音弹下去，手指站稳，支撑手臂和手的重量，然后弹第二个音，要把弹第一个音手指“落下”时承受的重量转移到第二个音上来。同时，第二个音手指要主动触键。如果是若干个音的连奏，就将重量依次逐个地转移下去，直至连线的最后一音弹完再提起手，就好像是被串起来的一串珠子，提起来第一个就能带出来一串一样。连线下的最后一个音通常要比正常时值略短一些，因为除了全曲的结束音以外，连线下的最后一个音符是承接下一乐句的呼吸之处，所以通常用轻和短来结束连线下最后音，以便形成区分乐句的小停顿。

弹好连奏的关键：是演奏中保持内心连贯抒情的歌唱。在弹奏乐谱之前，可以将所弹的乐曲先唱一遍，分析一下乐曲的句子划分，体会带有连线句子内的音乐表现，让钢琴真正的歌唱起来。

在弹奏连音时，手指的转换一般都是大指与其他手指之间的转换或其他手指与大指间的转换。所以，在手指的转换时也要注意大指的平稳触键，保持音色的统一，音乐的连贯。

在教学中，对于八分音符连奏的训练，可以先练习高抬指的连奏，训练掌关节的灵活度和手指的独立性。同时，感受力量在掌关节的转移。再练习贴键的连奏，体会重量的转移。这对于手指的灵活性与力量要求更高，所以必须要具备一定的演奏基础后方可进行贴键练习。音质优美的连奏要使手指依附在琴键上用歌唱性的弹奏而产生。连奏练习分两个音、三个音、四个音、五个音的单声部连奏练习；双声部连奏练习；和弦的连奏练习。可以先单手练，左右手交替练习，后双手一起练习。

在《坦诉》中，第1小节以温柔、甜美的弱奏开始，让每一个音平稳地流淌出来，不要加重音。开始的主体部分一直是很平静，主题的弱奏展示了甜美的、柔和的气氛。并注意曲中的力度标记，渐强与渐弱要表达好。随着乐曲的发展也时而有大的渐强和渐弱。第二部分从第9小节开始，音乐在一个弱的氛围里面继续向前发展。到了第14小节出现了一个 *sf* 突强的记号，这儿的感情也到达了顶点。第13小节降E、升F音的出现丰富了乐曲的和声色彩。随后第15小节感情又往回收拢，又是温和、甜美的弱奏。在第15小节柔和、甜美的背景之下又稍有渐慢，到 *a tempo* 处又恢复到原来的速度。第17小节，左手降VI级降A音的出现使得音乐的色彩暗淡下来，第二次左手出现降A

的音后，音乐逐渐渐弱，倒数第二小节稍有渐慢、渐弱，最后的一个结束音，双手要控制好力度，用慢下键、提起重量的方法，使音乐在和谐的、宁静的、很弱 *pp* 的气氛中结束。

有些学生在弹奏连音时可能会出现如：音断了、手腕向下压、手指离键慢、手指支撑不好、声音发“飘”等问题。所以，需要在教学中即时发现问题，并解决问题。

（二）阿拉伯风格曲

曲名《*Arabesque*》是“阿拉伯式花饰”的意思。在这里是指华丽的装饰和绚烂的优美旋律。该曲目用诙谐的 *a* 小调赋予乐曲异国的风情和特点。

练习曲为 *a* 小调，2/4 拍，速度为诙谐的快板 (*Allegro scherzando*, $\text{♩}=132\text{---}152$)。曲式结构为三段体，由前奏句+A 段+B 段+A' 段+后奏句组成。三段体是由三个乐段组成，大多数情况下，第三乐段是第一乐段的再现段，第二乐段与前后两段形成鲜明的对比。在布格缪勒的二十五首练习曲中，所有的三段式都是采用这一形式。

这是一首融合了四分音符的和弦顿音、十六分音符的连奏、八分音符的连奏与跳奏的练习。音乐的节奏感很强，风格轻快而诙谐。在这首练习曲中，左手出现了大量的和弦顿奏伴奏音型。掌握这一伴奏音型的弹法是学习这一练习曲的重点和难点，下面就和弦的顿音奏法加以介绍和说明。

在《阿拉伯风格曲》中，左手伴奏的和弦在音符符头的上方用实心的小黑三角“▼”来表示的音，叫做顿音。在乐谱中有时也用 *Staccissimo* 来表示顿音。原则上，顿音的手指触键速度要比跳音更快，弹奏时值要比跳音更短。一般要弹出该音符四分之一的时值，剩下的四分之三拍留给休止。

和弦顿音的演奏不仅要弹得很短促，而且和弦要弹得十分整齐。可把左手的和弦顿音单独拿出来练习。

练习和弦必须在一个正确的坐姿下进行。同时，肩、胳膊要放松，以便使肩、臂的重量能自然地传送给指尖。然后，在和弦音的位置摆好“手架子”，掌关节要稳定而坚固，手指的第一关节也要有一定的力量，不能塌指。弹奏时保持以上的状态不变，似有一种爆发力，直截了当地弹出这一和弦音。这一过程不要有多余的动作，手指弹下后借助于琴键的反弹力将手抬起，进而弹奏下一个和弦跳音。和弦跳音比弹正常的和弦音时值要短，带顿音记号▼的和弦一般弹奏原时值的 1/4，再加上 3/4 的空拍。并且，要弹奏得更轻巧、敏锐。

《阿拉伯风格曲》是以左手轻巧的和弦伴奏开始，力度为弱 *p*。第 1、2 小节是前奏句，左手的和弦顿音要弹得很短促、整齐、集中、有弹性。A 段右手开始的十六分音符要弹奏均匀，跟在十六分音符后面的八分音符跳奏，要弹得很轻巧，不要加重音，注意好小句子收尾的语气。从第 5 小节开始渐强 *cresc.* 到了第 8 小节出现了一个强音记号 *>*。它是在第 8 小节出现的 D 音后同小节出现的第二个 D 音，是语气的又一次肯定。第 10

小节出现的 E 音用突强 *sf* 来演奏,要弹得很坚定。第 11 小节开始的第二部分,以强的力度为主,其中有渐强和渐弱的变化。在第 15 小节出现了一个高点音 A 音,这个音要用强音 > 来演奏。从技术上来说,在同样的节拍下,十六分音符的弹奏速度比第一首《坦诉》中八分音符的弹奏速度要快。这对初级阶段的学生来说,可能会遇到一些麻烦,有些学生达不到规定的速度,或十六分音符弹奏不清晰、不均匀。为了解决这一问题,可以将左手、右手中有十六分音符的地方单独练习。比如:将第 3——6 小节右手出现的十六分音符用非连音的方法,放慢几倍的速度去练习。胳膊、肘部要保持平稳,只用手手指第一关节把每个音抓住,然后,逐渐加快速度,如此的慢、快、慢的反复练习,可以增加手指弹奏十六分音符的颗粒感。从第 16 小节开始渐弱并进入到第一部分的主题,力度为弱奏。第 21、22 小节有渐强 *cresc.* 的趋势,第 23 小节又撤回到弱奏 *p*,从第 27 小节开始渐强到第 30 小节的强音 *f*。B 段柱式和弦顿音伴奏的消失,增强了乐曲的歌唱性。B 段在结尾处渐慢和渐弱后进入到 A' 段,并恢复原速。后奏句在不断的渐强中将音乐推向顶点,第 28 小节到第 29 小节和第 29 小节到第 30 小节的大跳,应该在前一个跳音弹下的空拍去找下一个音的位置,并把手整体的平行移动,而不要有多余的动作。最后,乐曲以果断、坚决的强音中收尾。

在《阿拉伯风格曲》中,左手和弦的练习同双音的练习有相似之处,只不过弹奏和弦对音色的整齐性、力度性提出了更高的要求。往往有些学生在弹奏和弦时,由于四、五指发软,而使和弦弹奏不齐或者弹不出声来,明明是三个音的和弦音却只弹出两个音的和声。再者,有些用和弦表达情绪激昂的段落,这时和弦要弹奏得有力、整齐且声音集中。

(三) 牧歌

这首练习曲采用了十六世纪意大利文艺复兴时期的一种音乐体裁——牧歌。这种体裁多为单段式,旋律自由,多为四个声部,内容常常描写爱情或对大自然的热爱。它对后来的器乐音乐、经文歌、宗教音乐、法国的世俗音乐等艺术的发展都产生了很大的影响。

这首练习曲的节奏略有摇摆但不失温柔,旋律优美、质朴。我们可以想象:一个牧羊人正悠闲地吹奏着笛子,放眼望去是那无尽的碧草与蓝天。阳光沐浴着大草原,一幅清新、安静的画面映入我们的眼帘。

全曲为 G 大调,6/8 拍,速度为小行板 (*Andantino*, ♩=56——66),曲式结构为三段体:由前奏句+A 段+B 段+A' 段组成。

曲中出现了大量的八分音符的连奏。其中,在五线谱上出现了多个小于正常音符、并且符干上还带着一小斜线的八分音符;还有一种是两个或两个以上的、小于正常音符,并且符干上没有小斜线的十六分音符。这样的小音符叫做“倚音”。

倚音是装饰音的一种。在《牧歌》中,倚音的应用给音乐增添了一些悠闲、质朴的趣味。通过倚音的应用更好地表现了乐曲甜美、如歌的音乐主题。弹奏倚音时要把注意

力集中在后面的大音符，用小音符的倚音带出大音符的基本音。弹好倚音还要有一定的手指独立技巧，同时触键要敏捷，倚音要弹得很帅气、漂亮。在练习时，可以先把倚音去掉，体会基本音的曲调进行，然后，加入倚音用高抬指的方法让两个音只凭借手指的力量快下键、慢速度来练习。这些过程练熟之后，可以加快速度，手指不须抬得过高。

《牧歌》开始几小节的弱奏 *p* 给人一种甜美的、抒情的感觉，用如歌的、甜美的、富于表情的连奏来完成。进入 A 段，第 3 小节左手和弦要贴键盘弹奏，声音要延绵而柔和，同时，和弦要弹整齐，不能漏音。第 3 小节的右手用小八分音符加斜线的形式出现了前倚音，这个小音符要弹得很巧妙，避免弹得过于锋利，不要加重重量，并且轻松地滑向基本音 E 音。第 5 小节的右手出现了小十六分音符的倚音，按照浪漫主义的传统习惯，倚音应在节拍之前弹奏。

谱例 3-1



在第二段中，音乐的渐强和渐弱使旋律线条更具有歌唱性。在第 19、21、26、27 小节出现的装饰倚音也都要在节拍之前弹奏。B 段出现了升 C、降 E 的变化音，音乐随之有了些倾向性，但随着降 E 音的还原，音乐又逐渐明朗。A' 段的音乐又恢复到甜美、温柔的弱奏。第 23 小节左手出现了还原音 F，要体会和声的变化，属七和弦的应用使乐曲表现的更加开阔。这个和弦要弹得很整齐，不能漏音。倒数第 2 小节的跳音要逐个地渐慢、渐弱。这里的跳音不必弹得很短，只需要把每个音断开即可。从第 23 小节开始有一个小幅度的渐强，到第 25 小节又有回收渐弱并一直到第 26 小节的弱奏。最后乐曲在很弱 *pp* 的力度中结束。

（四）儿童联欢会

这是一首充满欢乐与热情的练习曲。展现了孩子们联欢时兴高采烈的场景。这首练习曲的主要特点就在于练习双音上行、下行的跳奏与连奏。

练习曲采用 C 大调，4/4 拍，速度为不太快的快板 (*Allegro, ma non troppo*, ♩=126—152)，曲式结构为三段体：由前奏句+A 段+B 段+A' 段组成。

曲中多次出现了八分音符的双音跳奏，节奏型行为（谱例 2-1）；四分音符与两个八分音符相连接的双音连奏，节奏型为（谱例 2-2）。全曲情绪热烈、节奏欢快，表现了儿童在节日联欢会上欢呼雀跃、兴高采烈的情态。为了表现这一音乐形象，应该加强双音的练习。

谱例 2-1



谱例 2-2



双音演奏的关键在于两个音弹奏的同时性和整齐性。在这首练习曲中涉及到了两种双音的练习。一种是双音的连奏练习；一种是双音的跳奏练习。下面具体分析一下这两种双音练习的弹奏方法。

双音的连奏练习是在肩、臂、肘放松的前提之下，摆好“手架子”，掌关节要架起得牢固而稳定。第一个双音弹出的同时抬起另外两个手指，准备弹第二个双音。在弹第二个双音的同时，手腕趋向于第二个双音的方向，依次完成一连串的双音连奏练习。在这里需要强调的是手的第三关节——掌关节的作用。每一次弹下去、抬起手来，都需要掌关节内部稳定性、连贯性的积极主动配合。它就像盖房子支起的支架一般，如果支架支撑的不好，房子就有塌倒的危险。

双音的跳奏练习：它是根据练习曲中，不同的力度、速度、音色的要求，分为前臂的双音跳奏、手腕的双音跳奏、手指的双音跳奏。前臂的双音跳奏是在肩膀、胳膊放松的一个前提之下，以肘关节作为轴心，并带动起前臂、手腕一同抬起、落下的演奏。这时，手腕是前臂的一个延伸，并保持水平状态。在提起、落下前臂的同时，后臂、肩部要放松，落到琴键上时，掌关节与第一关节要做好支撑，并保持稳定。用前臂力量弹出的跳奏力度强，音色浑厚有力，具有一定的穿透力。但是，通过肘关节带动前臂，动作稍显笨拙。所以，前臂的双音跳奏适宜力度较强，速度不是很快的跳奏中；手腕的双音跳奏是在肩膀、胳膊、手腕放松的一个状态下，在手掌与手指的第一关节支撑好“手架子”的前提下，通过腕关节的发力，提起手腕，力量集中于指间触键、反弹。如此，通过腕关节有弹性的上、下活动，加上手指的反弹力，完成手腕的跳音。通过手腕，可以控制力量的强与弱，并能够达到一定的演奏速度。所以，手腕的双音跳奏是跳奏中最常用的一种弹奏方法；手指的双音跳奏是在肩、臂、肘放松的一个前提下，通过掌关节发力，带动手指上、下运动的方法。要求手指快速地下键，并带有爆发力。手指第一关节要结实、有力、稳定、富有弹性。发出的声音短促集中、轻快透明。只用手指弹出的跳奏一般力度较弱，所以，手指的双音跳奏适宜力度较弱，速度较快的跳奏中。

在通常弹奏中，有时须特意强调某一声部，这时，需要使手指的力量向这一声部倾斜。也可以单独练习需要强调的这一声部，然后再进行双音的练习。

在《儿童联欢会》中，为了表现欢快、活泼的音乐场面，建议用以手指的双音跳奏为主的弹奏方法。但是，每一种弹奏的方法都不是孤立存在的，在乐曲渐强处可加进手

腕双音跳奏的弹奏方法。

在多次出现的节奏型中（谱例 2-2），要注意三个音一组的连线。第一个四分音符把重量落下去之后，力量转移到第二个八分音符，并通过第二个八分音符带出第三个八分音符，同时轻微地抬手，要做好这种呼吸的语气。这时，高声部的旋律音要给予强调。

《儿童联欢会》第 1 小节开头的引子部分以弱奏 *p* 开头，进而渐强到第二小节又由强渐弱。经过第 1、2 小节，第 3、4 小节两次的渐强渐弱后到达双手强而有力的顿音。前奏句开始的时候，先是左手歌唱性的连奏，然后是右手轻快的三度跳音，这里要注意双音跳奏的指法 $\begin{smallmatrix} 5 & 4 & 3 & 5 \\ 3 & 2 & 1 & 3 \end{smallmatrix}$ （数字表示指法），双音的跳奏要轻巧而整齐，同时，要多加给旋律声部——高声部力量。注意横向手指 5、4、3、5 指的清晰连接，还要注意纵向 $\begin{smallmatrix} 5 & 4 & 3 & 5 \\ 3 & 2 & 1 & 3 \end{smallmatrix}$ 指弹奏整齐。第 6 小节的第四拍出现了延长的休止记号，暂时的寂静为了烘托后面情绪的热烈，到第 7 小节的第一个突强三度音就体现了这一点。第 7 小节进入主题，主题开始的高点音用突强 *sf* 演奏。在第 7 小节同一小节之内有一个从突强 *sf* 到弱 *p* 的强弱对比，突强 *sf* 体现了孩子们对联欢会的兴致达到了一定的高度，欢乐、喜悦溢于言表，由突强 *sf* 到弱 *p*，弱奏的出现让旋律充满了孩童般天真、质朴的气息。这个三度音要带着饱满的情绪，掌关节要控制好，用一点臂的力量，不能一下子砸下去。后面的三度音进行又转为弱奏。带连线的三度音要弹得既连贯又很整齐。第 10 小节上行的双音跳奏，用 $\begin{pmatrix} 4 \\ 2 \end{pmatrix}$ 的指法会很容易。在教学中可以让学生这样来练习：首先让掌关节保持坚固、稳定的状态，手臂、肘部、手腕放松， $\begin{pmatrix} 4 \\ 2 \end{pmatrix}$ 指摆好“手架子”，同时手指第一关节勾住，手腕跟随音的走向而轻轻抖动。在这还有一个力度的变化，右手整小节三度音的跳奏要逐渐渐强。这使音乐的气氛又达到一个高潮，到达第 11 小节的突强 *sf*。在第 13 小节出现了六度的连奏，如果手指较小可一直用 $\begin{pmatrix} 5 \\ 1 \end{pmatrix}$ 指的指法，并架好坚固的“手架子”，固定好手位，用手指的平行移动来完成这些音的演奏。主题的第一段在强奏的力度下结束。音乐继续发展着，乐曲的第二段从 15 小节开始是弱奏 *p*，到第 18 小节双手三度的反向进行，增强了音乐的张力，力度也随着渐强。第 22 小节右手三度向高音走向的渐强音又把音乐推向了第三段。最后，强音的收尾，给人一种流连往返、依依不舍的遐想。

学生在练习双音跳奏时容易出现以下问题：手指跳奏时，手指平直，声音没有‘点’；或手指跳奏时手腕跟着大幅度抖动，导致声音笨拙，影响弹奏速度；手腕跳奏时，力量不能送到指尖，反弹动作太大，声音不集中。没有把注意力放在‘弹下去’的动作上。这些问题这都需要我们在实践中，不断改掉毛病，养成正确的弹奏方法。

（五）天真烂漫

这是一首有着鲜明节奏对比的，轻盈、质朴、优美的钢琴练习曲。可以想象是描写儿童的天真无暇。

练习曲为 F 大调，3/4 拍，速度为中板（Moderato，♩=100——112），曲式结构为二段体：A 段+B 段。

乐曲含有音阶型的手指跑动技术，所以掌握好音阶型的手指技术训练是弹好这首练习曲的基础。

弹奏音阶型的练习时要注意声音的连贯、均匀、流畅。要弹好音阶，首先要了解、掌握两种转指法。第一种是穿指法：它是大指从其它手指下穿过的方法。例如，大指要从二指下穿过，这就需要在弹大指前一个音即二指触键时，大指马上弯曲收进手心，并移到下一个音的位置，然后用大指的平稳触键来完成穿指的动作。在穿指的过程中，手臂、大指都要放松，手腕、手掌都要平稳，避免转指时肘部、胳膊转圈、上扬。第二种是跨指法：它是其它手指从大指上方跨越的方法。例如：三指要从大指上面跨过，需要以大指为轴心，三指迅速从大指上方移到下一个音的位置，并奏响这个音，同时大指抬起，离开琴键。在跨指的过程中要求胳膊、肘、腕放松，手腕保持平稳。无论是穿指法还是跨指法都要求声音均匀、统一。

《天真烂漫》以轻巧、雅致、优美的弱奏 *p* 开始，十六分音符的连接要均匀而没有间隙。第 3 小节随着音乐向高音走向而渐强 *cresc.*，第 4 小节向低音进行又趋于渐弱。第 3 小节的上行音阶，穿指要衔接好，三指与大指相接时，大指不要出现重音。在 A 段音阶式的十六分音符跑动中，要注意旋律走向引起的力度变化。第 7 小节的“落提”要体现出音乐中的语气。随后，第 5、6、7 小节持续的渐强，到了第 8 小节收口又有些渐弱，音乐线条呈山峰式的起伏。第二段右手是八分音符的跳奏与前十六分音符的“落提”构成的活泼、轻巧的节奏型。这与第一段十六分音符音阶式跑动的节奏形成了鲜明的对比。同时也和左手八分音符平稳的伴奏类型形成鲜明的对比。第 9 小节开始的力度是轻巧的弱奏，到了第 11 小节开始渐强，到第 13 小节达到强奏 *f*，第二段右手的跳音要弹得很轻巧，不要向上抽。从倒数第 3 小节到结束，右手有一个大的连线，需要做出渐强的力度变化，同时要一气呵成，以饱满的强音 *f* 结束全曲。

（六）前进

这首乐曲用生动欢快的音乐折射出了取得进步的喜悦。乐曲中，双手同向上行音阶、双手反向渐强音阶、强音记号的应用都表达了一种坚定的毅力与自信的力量。

练习曲调性为 C 大调，4/4 拍，速度为快板：（Allegro，♩=120——132）。曲式由三段体组成：A 段+B 段+A' 段。

这是带有向上动力的，表达自信的、坚定的情感的一首练习曲。曲中涉及到的技术性练习有音阶型的手指跑动、八分音符的跳奏、两个音的连奏、切分音的弹奏等练习。

音阶型的手指跑动在第5课《天真烂漫》中有所论述，这里不再重复。

跳奏（*Staccato*）是钢琴重要的基本弹奏方法之一。在乐谱中用 *Staccato* 或在音符符头的上方或下方用小圆点“•”来标明跳奏的，要弹出该音符一半的时值，剩下的半拍留给休止；若在乐谱中用 *Staccatissimo* 或在音符符头的上方或下方用实心的小黑三角“▼”来表示时，则应弹出该音符四分之一的时值，剩下的四分之三拍留给休止，像这样的音叫做顿音。

学习跳奏重点是训练手指力量的集中与反弹。让力量集中于指尖，触键的时候迅速、有力，然后立即放松，要求声音集中并有弹性。单音跳奏同双音跳奏一样，分为前臂的跳奏；手腕的跳奏；手指的跳奏。具体弹奏法可参考第四课《儿童联欢会》中对双音跳奏的弹奏分析。

在第9小节右手出现的两个音的连奏（谱例2-3），应该用“落提”的弹奏方法。弹奏连线的第一个音时，把重量落下去，同时，注意力转移到第二个音。用第一个音来带出第二个音，并将手提起。在谱例2-3中，落提的第一个音加有强音记号>。实际上，落提的第一个音本应把重量落下去演奏，加入的强音记号>更加表现了一种语气，体现了一种坚定的信念。

谱例 2-3



第16小节的右手是大的切分节奏，切分音的第一个音为空拍，演奏时要注意数好拍子。

《前进》的第一段以弱奏开始并随着音阶式的上行而渐强 *cresc.*，向低音走向时而渐弱。但是，音乐的总的趋势还是在渐强。第一段的最后一小节的渐强中达到了最后的强音 *f*。在这样一个整体都在渐强的背景下，每一个小分句的渐强渐弱都在向前发展着。音乐具有流动感，更突出了“前进”的主题。第1、2小节是双手上行的音阶连奏练习，双手要弹奏得准确、均匀，并要体现出力度的变化。同时，要注意小节之内的连线，做好分句和呼吸。第3小节右手出现跳奏，要弹奏得既准确而又轻巧，可以用手腕的跳奏来演奏。第二段右手两个音连线处，可用“落提”的方法来弹奏，连线中第一个音把重量落下去，带出第二个音的同时，把手指提起来。带强音记号的音符要弹得很坚定而有力量。到了第13小节的弱奏 *p* 给人一种蓄势待发的感觉。第14小节音乐又一点点地展开、渐强。到了第16小节的同音反复 E 音达到了强奏 *f*，但是这四个 E 音又不是同一个力度。第一个 E 音为最强音，随后又有点渐弱的趋势，到第四个 E 音为最弱。第三段为第一段的再现，最后乐曲在强音中结束。

（七）清澈的溪水

清澈的溪水持续着明亮、生动和流动的意境——这种意境从第5首天真烂漫开始就已经成为主流。

这是一首三段体曲式的练习曲。A段为G大调，B段转为D大调，A'段又返回到G大调。4/4拍，速度为：活泼的快板。（Allegro vivace，♩=138——176）。

乐曲以三连音形式出现了短琶音练习。琶音是分解和弦的一种。练习曲的标记“*mormorendo*”是溪水喃喃细语的一个提示，它通过将简洁、简单、循环的曲调内嵌在连续三连音里来描绘。音乐自始至终流动着溪水絮絮低语般美的旋律。

《清澈的溪水》双手以絮絮低语般的弱奏开始。右手大指每一拍的保持音是乐曲流动的旋律，大指要平稳的落键，深沉的演奏。三连音的演奏要流畅而没有间隙，在这里，手指有必要打开一定的距离，并保持好一定的手位（一指与小指之间的距离至少为六度），手腕不要太松，要支撑住来自大指的动作。第1——7小节，右手的大指需要弹奏两个声部，大指触键要平稳，弹出的声音要很深厚。第2小节稍有一点的渐强，第3小节又开始渐弱，到第5小节又恢复到很弱 *pp* 的力度，第6、7小节随着主题的发展向高音走向时开始渐强，向低音走向时稍有渐弱。第二段用弱奏开始，左手的主题线条跟随着音的走向而渐强、渐弱。第9小节左手主题的连奏要弹得优美并富于歌唱性。音乐进一步向前发展，从第10小节的最后一拍起，双手有渐强的趋势，第12小节随着右手向低音的进行而又渐弱，第13小节左手向高音进行而渐强，到第14小节左手向低音进行而渐弱，同时，右手又有渐强的趋势。第15小节双手随着向高音的进行而渐强，到了第16小节右手向低音的级进而渐弱。第三段是第一段的再现，音乐在流畅的渐弱的语气中圆满结束。

演奏时可以加入踏板，个子矮小的孩子可以使用儿童踏板（如谱例3-2）。

谱例 3-2



踏板要点到为止，不宜踩得过深。

在练习琶音时容易出现以下的问题：有些学生在弹奏琶音时，手指、手腕的动作不积极，靠肘部的晃动来完成琶音中音与音之间的连接，用力的方法、部位不正确，导致动作笨拙，声音不连贯。大指动作不灵活，影响音乐的流畅性。大指控制不好力度，在没有重音记号处，却使用重音弹奏。手腕僵硬，声音笨拙。这是我们在实践中需要注意和解决的问题。

（八）美姿

这首练习曲吸引人的地方来源于优美的装饰音，用装饰音来描绘轻盈优雅的姿态。

乐曲用三段体写成，A 段为 F 大调，B 段为 C 大调，A' 段为 F 大调。3/4 拍，速度为中板（*Moderato*，♩=88—100）。

这是一首富于装饰性的，轻巧、流畅的练习曲。它的技术训练涵盖了装饰音的练习及非连音的触键练习。

装饰音顾名思义是对曲调的装饰，是丰富音乐表现力的一个技术手段。在《美姿》中，三十二分音符的连接运用其实是以装饰音形式出现的，它是从基本音上方二度开始弹奏，到基本音再到基本音下方二度音，最后回到基本音的弹奏，这种装饰音叫做回音，通常用 ω 来表示回音。在这里要用第一个八分音符 C 音，带出后面四个三十二分音符。同时，三十二分音符要弹奏得轻巧、连贯、自如、优雅，但不要加重量。

在练习曲中，还出现了这样的音符 $\overset{\frown}{\text{f}} \overset{\frown}{\text{f}} \overset{\frown}{\text{f}}$ ，它既有连线的标记，又在符头上写下了跳音标记。这样的音要用非连奏的触键法来弹。弹奏这样的音要使每一个音符与下一个音符略为分开。这在触键时要配合手腕的上下摆动，同时，胳膊要放松，掌关节保持稳定。

《美姿》以轻巧而不失紧致的弱奏开始。乐曲开始需要弹得很连并且很轻 “*molto legato e leggiro*”。第 5 小节的第一个 C 音出现了一个强音记号 > 要弹得很肯定，随后有渐弱的趋势，到了第 7 小节随着向高音的跳进而逐渐渐强，第 8 小节由强渐弱则给音乐增添了一种含蓄的、轻柔的意味。第一段以很弱 *pp* 的 F 音作为结束。第二段转为中强 *mf*，第 9 小节的右手和弦一点点渐强，从弱到强给人一种流动感。到第 10 小节的右手出现了一个需要突出、强调的和弦并用 ^ 记号表示，这一小节的后半句开始渐弱。第 11 小节左手以七度音作为伴奏，一直持续整个小节，但是这些七度音的力度要有所不同，由弱开始逐渐的渐强，第 13—15 小节的力度变化同第 9—11 小节。第 16 小节稍有渐弱然后进入第三段。第三段是第一段的完全再现，优美、轻盈的旋律一直到乐曲的结束，给人一种美的享受，最后乐曲在很弱 *pp* 的力度下结束。

（九）行猎

这是一首结构比较复杂的练习曲。结构为：前奏句+A 段+B 段+A₁ 段+C 段+A₂ 段+后奏句。这种曲式结构称为回旋曲式。回旋曲式是多次反复出现的、较完整的、独立性较强的同一主题之间插入若干和主题不同且形成对比段落的曲式。多次反复出现的同一主题叫做主部。主部至少反复出现三次。主部可以是乐段结构，也可以是二段体、三段体。主部与主部中间插入的部分叫做插部。插部依出现的先后次序分别称为“第一插部”、“第二插部”，……。在音乐材料的运用上，插部有的来源于主部的音乐元素并逐步展开，有的出现新的音乐材料而和主部形成对比。回旋曲式多用于表现民间的歌舞

活动场面、及群众性生活景象。既多姿多采又富于变化。回旋曲式可以用字母 A B A C A……A 来表示。(A 表示主部; B、C……表示插部)。在《行猎》中, A 段为 C 大调, B 段为 G 大调, A₁ 段又转回 C 大调, C 段为 a 小调, A₂ 段转回 C 大调。6/8 拍, 速度为: 活泼的快板 (*Allegro vivace*, ♩=108—132)

这是一首综合了和弦顿奏、单音跳奏、双音连奏、单音“落提”、双音跳奏技术的练习曲。乐曲情绪时而坚定有力, 时而激动焦急, 时而抒情悲伤。其中, 掌握以上的弹奏技术是形象、生动地完成乐曲并表现其情绪的基础。所以, 下文将要练习曲涉及到的奏法、技术进行具体分析。

在《阿拉伯风格曲》中, 左手出现了和弦的顿奏。这与《行猎》中的基本弹法是一致的。所以, 可参考第二课《阿拉伯风格曲》中对和弦顿奏的介绍分析。

单音跳奏与双音跳奏的弹奏基本方法是一致的。在《儿童联欢会》中, 曾经论述过双音跳奏的弹奏方法, 在这里不再重复。

关于怎样弹奏两个音的连线“落提”的问题, 在第六课的《前进》中已有讲述, 可参照第六课的说明。

双音的跳奏练习可参照第四课《儿童联欢会》中的讲述。在《行猎》中, 结束句的双音跳奏要采用“手指双音跳奏”。

乐曲的引子部分是左手和弦的弱奏并逐渐的渐强直到强 *f*。在开头部分, 用和弦模仿号角声。这里要掌握好四分音符和八分音符的顿奏时间。八分音符的顿奏要比四分音符的顿奏短促得多。进入第一段是双手的强音进行, 左手的旋律部分在第 6 小节第一个三度音出现了一个强音记号 >, 演奏的时候要强调这个三度音。第 7 小节稍稍地渐强, 第 8 小节又逐渐由强而弱。第 9、10 小节的力度变化与第 5、6 小节相同。第 11、12 小节随着左手旋律的变化而渐强、渐弱, A 段在渐弱的力度变化中结束。第 5-12 小节, 第 21-28 小节, 第 37-44 小节的基本旋律出现了三次, 应该用左手的双音强奏来表现号角的声部, 特别要体现出左手旋律向高音进行时的渐强倾向, 并突出左手高音声部的旋律音。同时, 双音要演奏得连贯而整齐。右手的八度的大跳应该用 5、2、1 指并配合手腕的动作来完成。B 段第 13 小节是以弱奏开始, 随着右手旋律向高音的走向而渐强, 向低音走向而渐弱。左手半音阶应弹奏得圆滑而略有急促感。第 17——第 20 小节的力度变化同第 13——第 16 小节。A₁ 是 A 的再现段。C 段从第 29 小节开始, 似乎有一些悲痛、哀伤的情调 (*dolente*)。左手是三连音的伴奏, 而旋律部分以长的音符时值出现在了右手。这个旋律应该用巨大的共鸣来弹奏, 而左手作为背景应该更加安静一点。这些小节有助于学生了解旋律和伴奏的平衡感。A₂ 段是 A 段的重复再现段, 第 44 小节以左手弱奏的和弦音进入最后的尾声部分。从第 45 小节开始的尾声部分以左手渐强的和弦作为背景。第 48 小节双手的强奏后在最后一拍转为弱奏, 第 50、51 小节左手和弦的不断渐强形象地表现出行猎者英姿飒爽、精神抖擞的面貌。从第 52 小节开始逐渐的渐弱, 在第 53 小节出现了一个新的标记 “*perdendosi*”, 它意思是“使逐渐消失地”, 到第 54 小节力度为很弱 *pp*, 乐曲的最后仿佛打猎的人们渐渐走远, 直至消失在远处的森林中。

（十）娇嫩的花

标题中形容鲜花的意境和标记“*delicato*”要求演奏者精致、敏感、温柔地表达。练习曲的结构分为三个部分：由A段+B段+A'段的三段体构成。A段为D大调，B段转为A大调，A'段又回到D大调。4/4拍，速度为中板（*Moderato*，♩=120—152）。

这是一首表现得娇柔的、精致的练习曲。它用两个音的“落提”来表现花儿娇贵、纤细的情态。在第六课《前进》中，接触过两个音的“落提”练习。即：弹奏连线的第一个音时，把重量落下去，同时，注意力转移到第二个音。用第一个音来带出第二个音，并将手提起。在这里，更要注意音乐的语气，第二音的跳奏标记，使触键要更有弹性。第二个音要弹得更轻，虽有小心翼翼的感觉，但是，整个音乐还是在流动着，向前发展。在第1——4小节用精心安排的短小的连线，把两个音符连在一起，用“落提”的方式来弹奏，第二个音要更轻更短，两个音符的连线要弹得很精致。接着是五指型的连奏，这里手指的转换要敏捷、均匀、连贯。在第5——8小节和第21——24小节中，两个手都使用了旋律线，这有助于学生准备复调的练习。第13小节的装饰音要弹在拍子之前，并圆滑、巧妙、灵巧地奏出。练习装饰音的方法可以参考第三课《牧歌》中对装饰音的解释。

《娇嫩的花》第一段开头是很精致、娇柔的弱奏，并随着右手向高音部的进行而渐强。第2小节在渐强之后随左手向低音的走向而渐弱。第3、4小节的力度的变化、旋律进行与第1、2小节比较相似。第5、6小节随着音符的高低音起伏而渐强、渐弱。第7、8小节以逐渐的渐弱作为第一段落的收尾。第二段第9小节以中强 *mf* 开始，并随着音符的高低走向而不断的渐强渐弱。第15、16小节以逐渐的渐弱作为第二段的结尾。第三段是第一段的重复再现，第23小节标记 *dimin. e poco riten.* 译为渐弱而渐慢，最后乐曲以娇柔的、纤细的渐弱而结束。

（十一）鹌鹑

鹌鹑是一种非常可爱的益鸟。它有纤小秀丽的体形，背羽为纯色，中央尾羽比外侧尾羽要长。鹌鹑喜欢在近水的沼泽地带栖息。停息时，尾巴总是上下或左右有节奏地摆动。飞行时，路线呈波浪线状，鸣声似铜铃。

这是一首二段式的练习曲，由前奏句+A段+B段+后奏句组成。前奏句与A段为C大调，B段为a小调，后奏句又回到C大调。拍子为2/4拍，速度为小快板（*Allegretto*，♩=126—158）。

这首练习曲融合了多种的技术练习：三个音的“落提”、单音跳奏、双音跳奏、和弦跳奏的运用表现了轻巧、活泼的音乐形象。所以，要充分掌握这些技术类型的弹奏方法。

三个音“落提”的弹奏方法同两个音的“落提”相似，都是弹奏第一个音时，把重量落下去，再带出第二个音和第三个音，最后将手提起来的方法。由于在第三个音上

方标有跳奏，所以这个音要弹奏得既轻巧又短促。

单音跳奏、双音跳奏、和弦跳奏的弹奏法可以参照第四课《儿童联欢会》的解释。

这首乐曲要弹奏得非常活泼、欢快。开始两小节描绘了鹌鹑停息时尾巴上下、左右摆动的画面。明亮，愉悦的意境遍布了整个曲子。高音区双手隔开一个八度的相向运动加强了声音的和谐推进。引子部分标记“*leggero*”表示要轻巧地弹奏。第1、2小节是琶音的练习，三个音一组的动作要做好，是双手轻巧的弱奏。第3小节出现的双音跳奏要弹得轻快而有弹性，并开始渐强，左右手要对齐。第5小节达到突强 *sf*。第7小节是第一段的开始，用轻巧的弱奏来表现出鹌鹑鸟叫声的婉转悦耳，体态的轻盈小巧。第9、10小节与第11、12小节的力度变化相似，都是先渐强后渐弱。到了第15小节进入乐曲的第二段，中强 *mf* 的力度描写了鹌鹑鸟展翅舒展飞翔的情形。第17小节的第一个三度音出现了一个强音记号，随之又有一些力度的变化。第17、18小节先后渐强、渐弱，仿佛是鹌鹑鸟忽高忽低地在自由地飞翔。第19、20小节的连续渐强又像是鹌鹑鸟由低处一直向高处飞跃，到第21小节的最高音达到了一个飞翔的顶点，也是第21小节的强奏部分，随后鹌鹑鸟又自由地俯身向下轻盈的飞去，第21小节在强奏之后力度又开始渐弱。第22、23小节与第24、25小节，力度上都是先渐强后渐弱，描绘了鹌鹑鸟高低自由飞翔的情景，从第26小节开始逐渐的渐强，最后以强奏 *f* 结束。

（十二）再会

通过标记“*allegro molto agitato*”描绘了一个非常激动、焦急的意境。从标题来理解“再会”有两层意思：可以指再次聚会或相见，也可以指再见。

练习曲由三个部分组成：前奏句+A段+B段+A'段+后奏句。前奏句与A段为a小调，B段转入C大调，A'段和后奏句又回到a小调。4/4拍，速度标记为非常激动的快板（*allegro molto agitato*，♩=126—184）。

乐曲用三连音形式来表现即将与亲人团聚的激动与焦急。

弹奏三连音时要注意弹奏得连贯而富有表情。在三连音内出现的转指要保持音色的统一、均匀。可参照第一课《坦诉》中对两种转指法的分析进行弹奏。

引子部分，不断的渐强、渐弱暗示出了一种焦急的心情，需要注意的是：从前奏第4小节的八分音符到主题的八分音符三连音的过渡。同时，三连音的节奏要弹奏得均匀，避免出现前十六分音符或后十六分音符的节奏。第3小节出现了突强音D音，它也是这一小节的最高音。进入第4小节后，力度又逐渐渐弱。引子部分表现了对亲人的思念之深，恨不得立刻与家人团聚的思想感情。第一段从第5小节开始是双手的弱奏，需要特别注意的是从第5小节开始的强音记号>，这个标记在19世纪经常被使用，在弹奏时要把这个音强调演奏。根据主题A段激动、焦急的三连音旋律进行，可以把这首曲子理解为即将和亲人相聚的场景。第5、6小节在弱奏的力度下，每小节右手第二拍的第一个音都出现了强音记号。第7小节从第二拍开始到第8小节的第二拍逐渐渐强，第8小节的第三拍的第一个E音标记出强音记号>，表示弹奏这个音时要着重强调，随后，

又一点点的渐弱到第 9、10 小节。这两小节的右手与第 5、6 小节相同。进入到第 11 小节,随着音符不断走向高音,力度时也不断增强,感情也逐渐达到顶点。第 13 小节的 E 音是一个高点音,用强音演奏。14、15 小节的突强 *sf* 是感情的一次又一次的升华。第一段中出现的急促的三连音进行则表现了归来途中焦急而激动的心情。左手的连音要演奏得富有歌唱性。第二段从第 17 小节开始是流畅的、很有表情的弱奏 *p*,并随着音乐的起伏而渐强、渐弱。和声色彩变得明亮,右手旋律的进行抒情并很有表现力。仿佛是即将与家人团聚的旅人,暂时忘却了焦急的思念,正被沿途优美的景色所吸引,情绪略为放松。第 21——24 小节是第 17——20 小节的变化再现,不同的是第 22 小节是八度的大跳,并用突强 *sf* 奏出这个最高音 G 音。这的感情达到了顶点。从第 23 小节开始下行的进行力度趋于渐弱。第三段从第 25 小节开始是双手的弱奏,它第一段的再现。第 34、35 小节,两次突强 *sf* 的出现,表现了旅者要与亲人相见的心情之急切,仿佛一次次地快马加鞭,最后,逐渐消失在远方。第 37 小节开始是尾声部分,弱奏让人感觉有一种依依不舍的留恋之感。第 38 小节左手第四拍的重音更加深了即将离别的苦楚,最后音乐在双手深刻的、强调的双音中结束。最后一个结束音要弹奏得饱满而深沉。

(十三) 安慰

标题折射出了一种安静的意境,开始部分通过标记“*dolce lusingando*”更加表现温柔、甜美的音乐性格。

练习曲为二段体:由前奏句+A 段+B 段+后奏句构成。前奏句与 A 段为 C 大调, B 段转为 e 小调,后奏句又回到 C 大调。速度为有节制的快板,比快板要慢 (*Allegro moderato*, ♩=138——152)。

这是一首风格柔和而亲切的练习曲。其中,运用了颤音、保持音等弹奏技术。

颤音是装饰音的一种,它是指基本音与上方二度音的交替演奏,通常用 *tr* 来表示颤音。在《安慰》开始的前奏部分,是用颤音形式来表达音乐形象的,右手是在大指的保持音上出现 4、5 指和 3、4 指的颤音。保持音的出现使得手腕要趋于稳定,靠掌关节的力量抓住 4、5 指和 3、4 指的单音。在练习的时候,可以在弹奏保持音的状态下,将 4、5 指和 3、4 指用跳音来弹奏,并加固手指的掌关节,尔后用连奏的高抬指、快下键、慢弹琴的方法来练习,最后,以正常的速度和抬指的高度弹奏颤音。

在第 8——11 小节、第 20——21 小节的右手和第 16——18 小节的左手出现了具有两个符干的音型。在这里,四分音符要保持住它的时值,并要与八分音符的中声部形成两种声音层次。大指弹奏的八分音符要把重量提起来弱奏。

《安慰》第 1 小节到第 5 小节是温柔、平静的弱奏,前奏的右手部分要在保持音的基础上,用 4、5 和 3、4 指弹出颤音,第 3 小节大指跟 4、5 指同时向高音的跳进,要更加充满感情。第 6 小节的右手第一个音用强音来演奏,在这一小节的最高音 B 音,出现了意大利语 *Smorz.* 原意为:熄灭。这里有两种解释:一是逐渐消失,渐弱。二是颇为突然的渐弱。笔者个人认为第二种解释更符合乐曲情绪的要求。B 音出现后而

又突然渐弱给人一种细致的抚慰和关怀感觉。所以,第6小节第三拍处理成突然的渐弱比较恰当。第7小节要把右手的四分音符弹的很连贯而富于歌唱性。第8小节从弱奏开始并随着右手高声部主题向高音的不断级进而渐强,第9小节又随着右手高声部主题向低音的不断进行而渐弱。第10、11小节的渐强规律同第8、9小节。从第12小节开始逐渐渐强,到第14小节稍有渐弱,但从第14小节后半部分的还原A音起又开始渐强,使感情表达的更加强烈。第15小节以渐弱作为第一段的收尾。第二段四分音符的保持音要连贯而富于表情,并稍稍突出四分音符的旋律音,大指要提起重量,弱奏。安静、连贯、流畅的音乐贯穿着音乐的始终。第16小节起右手主题从第四拍开始稍稍渐强,到第17小节又由强渐弱。随着第18小节右手向高音的级进,力度也不断增强,但在渐强中又不失温柔般的语气。第19小节句末最后一音的渐弱就体现了这种语气。接着,进入第20小节,以中强 *mf* 的力度演奏,这是乐曲第一次出现的强奏,虽然不是很强,但它仿佛给人带来些自信的安慰。第22小节仍然随着右手向高音的级进而渐强,向低音的跳进而渐弱。第23小节进入尾声,第24小节的力度变化同第23小节,都是随着音高的起伏而渐强、渐弱。第25小节力度逐渐渐弱,最后以弱奏 *p* 结束。

(十四) 斯提利亚人

这是一首欢快的华尔兹圆舞曲,节奏轻快,富于跳跃的动感。可以想象人们身着各式各样的传统服装,在进行民间歌舞的表演。

练习曲是由三大段组成的复三段体,复三段体是由三个部分组成,每一个部分为二段式或者三段式,每一个部分内的两段或者三段都各自具有独立性,中间部分是乐曲的变化、发展,第三部分是第一部分的再现或变化再现。复三段式的开头常伴有引子,结束常加入尾声。

这是一首优美、雅致的,带有圆舞曲律动的练习曲。采用 3/4 拍的华尔兹节奏,速度为 $\text{♩}=160\text{---}176$ 。结构由前奏句+A段($a+b+c$)+B段+间奏+A段($a+b+c$)组成。A段为G大调,B大段为C大调。

曲中涉及到了装饰音、单音的跳奏、连奏、左手精致的非连音触键等技巧。

在第三课《牧歌》中,对装饰音倚音做过分析与介绍,在此不做重复说明。但需要注意的是:第7、11、14、15、18、19、21、22、25、26小节出现的装饰音,可以在节拍上演奏,用这样的弹奏法更符合民间音乐的风格特点。

在第一课《坦诉》中,对连音的弹奏法的分析,同样适合于这一课中的连奏;在第四课《儿童联欢会》中,有对跳音的详尽介绍,可参照第四课中的分析。

非连奏也称非连音(*non legato*),是钢琴基本奏法之一。它的特点是音与音之间不连接,并留出一定空隙的弹奏。在乐谱上常用 *non legato* 来表示非连音。有时在乐谱上标出与非连音有关的音乐表情术语时,需要用非连音来演奏。同时,有些谱子上没有连线、跳音标记的,这种情况需要对音乐进行深入分析,并在演奏中来辨别是否用非连音演奏。

非连音的最基本特点:是音质清楚、结实,集中,带有颗粒感。非连音大致

可以分为三种类型:

第一种是大臂的断奏。是以肩为轴,整个大臂作为一个整体,通过肘关节将整个大臂带起,并让大臂的重量自由落下。这种感觉犹如接在树上的苹果熟透了,苹果自己从树上落下来,没有任何的外力,只是受地球的重力而向下自由落体。大臂的重量自由落下后,手指的掌关节和第一关节支撑住落下的重量。同时,掌关节与第一关节要十分的稳固,第一关节不能塌陷。在这一过程中,整个的身体、肩膀、胳膊、手腕都是一个放松的状态。

第二种是前臂的断奏。它是在全身放松的一个状态下,以肘关节为轴心,手腕保持水平并将手腕作为前臂的延伸,同前臂一起作为一个整体,通过肘关节的带动提起前臂,并让前臂自由落下的过程。手指落在琴键上要支撑住来自胳膊的重量。掌关节要保持支撑的状态,第一关节指尖要勾住、站稳。

第三种是手指间的非连奏。是以掌关节作为发力点,调动起手指抬起后触键。

在《斯提利亚人》中的左手伴奏部分要运用典雅、精致类型的非连音来演奏。它常用表情记号 *grazioso* 或 *delicato* 来提示。弹奏这样的非连音,手腕要非常的放松并有弹性,手腕带动手掌轻轻抬起,指尖抓住键盘,使钢琴发出带有和谐共鸣的音响。

《斯提利亚人》音乐以中强 *mf* 奠定了前奏的基调。前 3 小节第一拍的强音记号>,都需要强调音符 D 音。从第 5 小节开始进入作品的第一段,以弱奏开始,随着右手向高音的级进而渐强。从第 13 小节开始进入中强 *mf*,这又和第 5 小节开始的弱奏形成对比,随着音乐的发展不断渐强。第 14、15 小节的第一拍出现了一个强音记号>,需要肯定并且强调 E 音。随后,第 18、19、21、22、25、26 小节也出现了类似的强音记号>,这种强调音体现了一种语气。鲜明地体现出斯提利亚人的性格特点。第 27 小节的强奏过后带有一丝的渐弱,有一种滑稽的、雅致的美感。第 28 小节进入第二段,它以坚定、果断的强奏开始,随着右手向高、低音的级进而渐强、渐弱。第三段是第一段的完全再现,力度变化同第一段。

(十五) 叙事曲

整首曲子充满了玄妙、朦胧的意境。仿佛在讲述一个神秘、惊险、美丽的故事。这个意境通过开始的标记“*misterioso*(神秘的)”更加体现出来。

这首练习曲为三段体的结构:前奏句+A段+B段+过渡段+A'段+后奏句,前奏和A段的调性为c小调,B段转为C大调,A'段和后奏句又回到c小调中。3/8拍子,速度标记为:有活力的快板,♩=72——104。

这是以八分音符的和弦与十六分音符的连奏构成的,带有叙事性质的练习曲。曲中充满了神秘的美妙与甜美的温柔感。

和弦的演奏作为这首练习曲的重点,应加以单独的练习。在《叙事曲》中涉及到了两种和弦的弹奏:

一种是和弦的跳奏。具体弹奏的说明可以参考第二课《阿拉伯风格曲》中对和弦顿

音的分析。在弹奏时值上,跳音和弦没有顿音和弦那样短促。

还有一种是和弦的非连奏。和弦非连奏的练习,又可以分为两种:一种是没有任何标记的非连音;在这些音的上方即没有连线又没有跳音的记号,根据乐曲的表达确定了用非连音来演奏。在弹奏时,手指触键后,胳膊立即放松,然后由肘关节带动手腕移动到下一个和弦音的位置,同时,摆好下一个和弦需要的手型,掌关节做好支撑,第一关节坚固、有力地将下一个和弦音弹出。对于不同和弦非连音连接时,为了弹奏得更准确而又避免换和弦时手指走动耽误的时间,要建立整个手平行移动的观念,在这同时,手腕保持水平与放松,掌关节支撑的稳固状态不变,肩膀与大臂也保持在一个放松的状态。

第二种和弦的非连音是用  来标明的,弹奏这样的和弦非连音要使每一个和弦音与下一个和弦音略为分开。这在触键时,胳膊、肘部、手腕要放松,并要配合手腕轻微的上下摆动来完成弹奏。在《叙事曲》中出现的是第一种和弦非连奏的类型。

《叙事曲》第一段第1、2小节,右手以神秘、玄妙的弱奏开始,前两小节为前奏,以右手和弦作为背景,要弹得整齐、轻巧、均匀。第3小节开始,由左手奏出音乐的主题旋律。左手要弹奏得连贯而富有语气感。第3小节左手主题进入,继续保持双手弱奏的力度。第6小节,随着左手主题的变化而逐渐渐强。到第7、9、15、17小节左手的突强 *sf* 音——还原 A 音要弹奏得很深刻,好像某种感情的激烈的迸发。随后,从第19小节开始双手不断的渐强,把感情又推到了一个新高点。第24小节到第30小节的强奏,是思想的激情碰撞,感情表达得畅快淋漓。第28——30小节双手的强调音 ^ 要弹奏得深刻而有力。第二段从第31小节开始,用温和而甜美的弱奏描绘出抒情、优美地旋律,并随着旋律线的变化而渐强、渐弱。与第一段形成了鲜明的对比。仿佛看到了光明与希望。第41小节处出现了 *poco riten.* 指稍有一点突慢,在第45小节的 *animato* 含有生气勃勃、活跃之意,在这里不应该突然加快而应该用一点急促感来弹奏。第47——第56小节是过渡段,47、48、51、52小节的“落提”由强到弱,仿佛把述说的话语融入线条柔美的歌声中,用歌唱来叙事。第53小节的突强 *sf* 音降 A 音仿佛结束前一段的话语进入下一段。54、55、56小节逐渐渐弱。第57小节——第86小节是第一段的重复再现。从第87小节开始进入尾声部分,双手十六分音符的齐奏,要弹得整齐、连贯、有力,有一气呵成之感,先是强奏,而后又逐渐渐弱,直至第92小节的弱奏,93、94小节再渐弱,最后乐曲以充满力量的突强 *sf* 音结束全曲。

学生在练习和弦时容易出现以下的问题:四、五指较软弱,导致发音不整齐,甚至丢音、漏音;手腕僵硬,声音缺乏弹性;掌关节不能很好地支撑,声音缺乏共鸣;动作没有设计好便将手砸向琴键。我们一方面要教授学生正确的和弦弹奏法,另一方面要让学生做好单音与双音的基础练习。只有增强每一个手指的独立性,才能加强对和弦中每一个音的控制能力,从而更好地掌握和弦弹奏法。

（十六）忧伤

标题恰当地概括了这首练习曲的音乐内容。音乐带有伤感、悲痛的情调。

练习曲为 g 小调，由 A 段+B 段的两段体组成，速度为：有节制的快板（*Allegro moderato*，♩=90——126）。

这是一首悲痛、抒情风格的练习曲。它用十六分音符、二分音符、八分音符的连奏、八分音符的双音顿奏来表现这一伤感的情绪。

第 1 小节出现的法文标记：*dolente*，奠定了乐曲的情绪基调：悲痛的、哀伤的。十六分音符的连奏要弹奏得流畅、均匀。左手的分解和弦要弹得均匀、连贯。同时，要注意乐曲力度的变化，主题二分音符及八分音符的连奏要演奏得很有感情。第二段两手出现的双音顿奏，声音要集中，并突出右手高音部的旋律。可参照第四课《儿童联欢会》中对双音跳奏的分析来练习。

《忧伤》第一段从第 1 小节开始是双手悲痛的、哀伤的弱奏 *p*，第 1 小节右手第二句有渐强的趋势，第 2 小节第一个 G 音要弹得很深沉。第 2 小节第二句是感情进一步的发展，力度也随之渐强，第 3 小节第一句力度的由强渐弱更加表现出内心的痛苦和忧伤。第 3、4、5、6 小节的力度变化同第 2 小节相似。但从第 5 小节起，左手的第二句开始渐强，到第 7 小节感情得到迸发，右手第一个突强 *sf* 的高点音 G 音，使感情到了一个顶点，随后感情回落，力度上也有所渐弱。第二段从第 9 小节开始，随着双手的顿奏而逐渐渐强，到第 10 小节气势又有所回转，由旋律音的高音向低音进行而渐弱。第 9 和第 11 小节中的下行双音跳奏再一次加重了悲痛的情绪。这与后面用八分音符连奏形成了鲜明的对比。第 11、12 小节的力度变化同第 9、10 小节比较相似。从第 12 小节的右手第 2 句感情很饱满地渐强到第 13 小节的强奏达到高潮，从最高音 D 音后，音乐的力度应随着下降的旋律线而舒缓，这样做是为了便于第 14 小节后半部分左手声音的渐强表现。同时，根据音的高低走向而渐强、渐弱。第 14 小节左手的第 2 句开始的渐强仿佛压抑在心中的痛苦有了点解脱，但随着第 15 小节的渐弱到弱奏，又流淌出忧伤的情调。最后，乐曲在哀伤的弱奏中结束。

（十七）饶舌

饶舌本意是指做事唠叨、多嘴。在这一课里用音乐忙乱而紧凑的运动来表现饶舌这一主题。这首练习曲的风格明快、活泼，与第 4 首练习曲的情绪相似。

全曲由前奏+A 段+B 段+A' 段+后奏的三段体组成，F 大调，3/8 拍，小快板的速度（*Allegretto*，♩=63——72）。

这是一首以同音换指为主要练习技术的练习曲。同音的反复表现了喋喋不休、罗嗦唠叨的艺术形象。为了表现这一音乐形象，要做好同音换指的练习。

这要求在同音进行时，手指之间要衔接的紧密无缝，声音要均匀、统一。建议手指离琴键的距离不宜过高，同时，控制好掌关节，并带动手指第一关节向手心内勾。由于，

同音换指的音在弱拍出现,所以,要弹奏得很轻巧,同时,声音要很均匀。

引子部分以弱奏开始,第3小节开始渐强,第5、6小节又以渐弱作为引子的收尾。第一段从第7小节开始,是双手的弱奏。从第7小节开始的同音换指要弹奏得均匀并富有颗粒感。第7和第8小节之间有一个连线,连线的结尾音G音要弹的很轻巧,而不要加重音。第9、10小节随着音高低的起伏而渐强、渐弱。第10小节左手和弦的强音记号,要弹奏得很有力量,前面连续几小节的弱奏,到第10小节出现的强音描绘出一种自命不凡、洋洋自得的态势。第11、12小节开始渐强,到第13小节又有渐弱的趋势。从第15小节开始进入第二段是左手1、2指的同音反复,左手的十六分音符要弹得均匀、轻巧。由弱奏开始一点点渐强,到第17、18小节随着“落提”而先强后弱。从19小节又开始渐强,到第22小节又略有回落。从第23小节开始是第一段的再现段以弱奏 *p* 开始。从第30小节开始进入尾声,右手随着音位置的升高而渐强,最后在强音 *f* 中结束全曲。

学生在练习同音换指时,容易出现以下的问题:用胳膊或腕子来弹奏,多余动作太多,动作笨拙;胳膊、腕子紧张,声音僵硬;掌关节不稳定,换指时声音不匀、不统一。这需要在练习中,手指动作的运用要恰到好处,并培养掌关节弹奏时的稳定性。

(十八) 烦恼

这首练习曲充满了像第17首一样忙乱的心理活动,但心情上的烦恼和阴沉并不像庆祝型的练习曲。它忙乱而激动的方式又同第12首比较相似。这种激动的心情通过左手顿奏的表现得到了加强。

练习曲为三段式,由A段+B段+A'段+尾声组成。A段和A'段为e小调,B段是G大调,2/4拍,速度为激动的快板(Allegro agitato, ♩=106—138)。

乐曲主要练习左手的八分音符与右手后十六分音符的衔接。并通过这种节奏型的连接,表达了一种烦躁、激动的情绪。全曲的织体形式较单一,右手弱拍进入的十六分音符,从开始一直进行到音乐结束。在演奏时,要掌握好空拍。可以在心中把十六分音符的强拍音唱出来,只是不弹出那个音,用这样的方式来练习十六分休止时间的准确性。

第1小节以弱奏 *p* 开始,第二拍语气有些加重,稍有渐强。第2小节又由强渐弱,第3、4小节同第1、2小节,每两个小节是一个循环,这里的力度变化表现了情绪的细微变化。从第5小节开始有渐强的趋势,到第7小节开始回收渐弱。第9小节进入第二段,以中强 *mf* 开始,仿佛思想的斗争更加激烈,烦恼也进一步增加。第9小节的第二拍语气加重,稍有渐强。第10小节又由强渐弱,第9、10小节强弱的变化与第1、2小节,第3、4小节,第11、12小节的力度变化比较相似。第14小节的第二拍渐强的力度变化给人一种由烦恼而产生的激动之感。第15小节又由强逐渐渐弱。第三段是从17小节开始,是第一段的再现段。从第24小节起进入尾声,语气很深沉,第24小节第二拍开始渐强,反映出了烦恼之深。第25小节的第二拍力度又趋于渐弱。第26、27小节的力度变化同第24、25小节。这种渐强和渐弱体现了由烦恼而产生的情绪的不稳定性。

到第 28 小节开始逐渐渐弱，最后以弱奏结束。

(十九) 圣母颂

这是一首类似宗教的合唱音乐，演奏时要静下心来，充满虔诚的去演奏。

全曲用 A 大调写成，三段式，由 A 段+B 段+A' 段+尾声组成，3/4 拍，速度为小行板（*Andantino*，♩=84—100）。

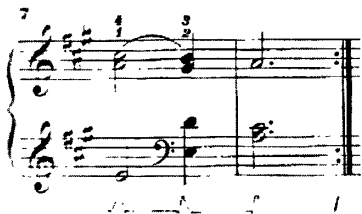
这是一首神圣的、充满宗教色彩的练习曲。音乐中运用了大量的双音来表现平静和谐、庄严虔诚的气氛。在《圣母颂》中，右手双音的演奏要注意突出高音声部，这时，需要使手指的力量向这一声部倾斜。也可以单独练习需要强调的这一声部，后再进行双音的练习。

第 1 小节以宗教式地、虔诚的弱奏开始，要注意四个声部的音要弹齐，声音要很和谐，仿佛是怀着一颗纯洁的心，崇敬、向往着什么。并随着音乐的行进在第 3 小节有所渐强，到第 4 小节又由第一拍饱满的三度音而渐弱。第 6 小节由高音声部的高音向低音走向而渐弱，但第三拍的 A 音作为一种承上启下位置的音，又有一点加强、渐强的趋势。随即第 7 小节由强渐弱。第 9 小节进入乐曲的第二段，由弱奏 *p* 开始并随着左手的旋律音的行进而渐强。到了第 10 小节，在左手第一个强拍音 E 音上方标有强音记号，尔后又逐渐渐弱。这符合 3/4 拍的节奏规律，更加表现出了一种宗教式的虔诚。第 13 小节随着右手高音声部向高音区的级进而作渐强，到第 14 小节由强而渐弱，直到第 16 小节的很弱。从第 17 小节开始的第三段是第一段的变化再现，以宗教式地、虔诚的弱奏开始，第 21 小节高、中、低三个声部由弱渐强。值得注意的是，中声部两个降 B 音上的强音记号。第三拍上的降 B 音要比第二拍上的降 B 加强力度，仿佛是对圣母的歌唱和敬仰。第 22 小节随着音的高低起伏而渐强渐弱。第 23 小节由强逐渐渐弱。从第 25 小节由弱渐强到第 26 小节第一拍的强音>要弹得很肯定。随后，第 27 小节逐渐渐弱，最后以很弱 *pp* 的和声结束。

这首练习曲可以试着加入右踏板来演奏。

谱例 3-3





对于学习钢琴时间尚短，脚部对踏板控制不好的学生，最好不加入踏板。在这个时候，教师可以帮助学生踩踏板，同时，让学生演奏，并从中体会丰富的和声色彩。

（二十）塔兰台拉舞曲

这是一首带有意大利那不勒斯风格的民间舞曲。传说在意大利南部那坡里地区有一种叫做塔兰台拉的毒蜘蛛，被它咬伤的人必须发狂似的跳舞，直到筋疲力尽方能解毒，塔兰台拉由此得名。其特点是：多为 6/8 拍，主要节奏为连续不断的三连音，速度极快，情绪热烈。

这是一首用回旋曲形式写成的练习曲。结构为：前奏句+A 段+B 段+A₁ 段+C 段+A₂ 段+后奏句。其中，大小调的形式交替出现在每一段之间。前奏句与 B 段、A₁ 段的调性为 d 小调，A 段为 F 大调，C 段为 D 大调。6/8 拍，速度是活跃的快板（*Allegro vivo*，♩=132—160）。

全曲洋溢着热情奔放的旋律，6/8 拍，曲中运用了大量的连奏、“落提”、和弦及分解和弦的形式，来表现这一活跃、轻巧、激烈的音乐形象。

其中，连奏的弹奏法可以参考第一课《坦诉》中对连音弹法的分析。

在第六课《前进》中已经对“落提”的弹奏法进行了分析，这里不再重复。

和弦的弹奏分析可以参照第十五课《叙事曲》中对和弦弹奏的说明。

弹奏分解和弦时，要在一个正确的、规范的手型作用下，在肩、臂、肘、腕放松的前提之下，弹出第一个音，同时抬起即将弹入第二个音的手指，然后用掌关节作为发力点，手指第一关节抓出第二个音，手腕跟随第二个音的方向而移动。如此，将第一个音落下来的重量，一个个地向后面的音转移、传递。在这里，掌关节必须有力地保持好支撑作用。同时，手腕要放松、灵活，积极配合好手指位置的转移动作。在《塔兰台拉舞曲》中，分解和弦主要用在左手的伴奏部分。

《塔兰台拉舞曲》第 1 小节开始的引子部分以强奏开始，双手要弹整齐，并要做出渐强、渐弱的趋势。随着向高音区的级进而逐渐渐强，到第 2 小节第一个强拍音达到突强 *sf*，同时随着下行的级进而渐弱。第 3、4 小节同第 1、2 小节力度变化相同。从第 9 小节开始的第一段，以弱奏开始。第 10 小节随着上行级进而渐强，第 11 小节又由强而逐渐渐弱。从第 13 小节到第 16 小节是双手的逐渐渐强，但是为了突出一种渐强的趋势，第 14 小节先是由弱到强，进而渐强。第二段从第 17 小节开始，转为轻巧的弱奏 *p*。第二段中的两个音之间的连线，用“落提”的方法来演奏，并要注意弹奏的语气。第

19 小节的渐强有一种活跃的动感,到第 20 小节又很巧妙的用渐弱去结束这句话。在第 24 小节的第 6 拍出现了一个强音 A 音,同时进入第一段的再现,与第一段不同的是:再现段以强奏 *f* 开始,在一个强奏的背景下,有一些渐强、渐弱的变化。第三段双手的顿奏要注意空拍间歇的时间要保持一致,不能越弹越快,这一段的装饰音要在拍前弹奏。第 26 小节随着音的上行级进而渐强,第 27 小节又由强渐弱。第 29 小节有一点点渐强,到第 31 小节又由强渐弱。第 33 小节开始的第四段以轻巧的弱奏开始,从第 34 小节开始逐渐渐强,到第 36 小节达到一个突强 *sf* 的 F 音后又逐渐渐弱。第 37 小节以弱奏 *p* 开始,随着第 39 小节上行的级进而逐渐渐强,到第 40 小节下行级进而由强渐弱。第 42、43、44 小节的力度变化同第 34、35、36 小节相似,但这一次的开始的力度要比上一次强。第 45 小节开始用轻巧的弱奏演奏。第 46 小节有渐强的趋势,第 47 小节又有渐弱的回收。第 49 小节是第一段的再现段,用饱满的热情来奏出有力量的强奏 *f*。第 57 小节开始进入尾声。第 62 小节随着上行的级进而稍有渐弱,到第 65、66 小节以强奏 *f* 作为乐曲的结束。

学生在弹奏左手琶音时容易出现以下的问题:手指、手腕的动作不积极,靠肘部的晃动来完成琶音中音与音之间的连接,用力的方法、部位不正确,导致动作笨拙,声音不连贯;大指动作不灵活,影响音乐的流畅性;大指控制不好力度,在没有重音记号处,却使用重音弹奏;手腕僵硬,声音笨拙。这是我们在实践中需要注意和解决的问题。

(二十一) 天使的歌声

这一课与第十九课《圣母颂》都给人以圣洁、崇高的艺术形象。这首乐曲旋律优美,根据标题的理解,流畅的音乐宛如天使唱出动听的歌声。

练习曲由三段体构成:A 段+B 段+A' 段+后奏句,4/4 拍,速度为有节制的快板 (*Allegro moderato*, ♩=120—152)。

乐曲由带有三连音的分解和弦组成。分解和弦的具体练习方法可参照第二十课《塔兰台拉舞曲》中的分析。这里需要注意的是三连音的弹奏要连贯,在左手与右手的大指衔接处,声音要保持统一、和谐。这首练习曲主要是训练双手琶音的交替演奏。两手衔接时,不能出现重音,两手弹出的声音要“*armonioso*”一致、统一、和谐。在弹奏三连音时,手腕要保持放松,并根据音符的位置来调整手腕的动作。

第 1 小节以歌唱般的弱奏开始,第 3 小节开始渐强,第 5 小节又回到了很和谐的弱奏。第 7 小节第 2、3 拍的渐强以及第 4 拍由强渐弱体现了歌唱的、和谐的美。第二段从第 9 小节开始,随着音乐的发展而逐渐渐强 *cresc.*。第 11、12 小节随着右手向高音的进行而渐强。到了第 13 小节由弱渐强,左手的低音旋律走向同时也在渐强,在第 14 小节第一拍突强 *sf* 的运用说明到这里的力度达到最强,尔后又逐渐渐弱。第 15、16 小节的力度变化同第 13、14 小节比较相似,只是其中没有突强 *sf* 的力度变化。第 17 小节开始进入到第三段,以弱奏开始,从第 19 开始渐强,仿佛美丽的天使在自由自在的飞翔。第 21 小节又转为弱奏,给人一种和谐、宁静之感。第 23 小节的右手第二、三拍有

渐强的趋势,到第四拍又由强渐弱。尾声部分从第 25 小节开始渐强,直到第 29 小节开始渐弱。第 30 小节在第一拍作为句尾音弱奏后,第三拍双手双音的突强 *sf* 给音乐造成一种欲停又起之感。虽是突强音,但要表达的很稳重,要给予更多的力量。第 31 小节转变成弱奏 *p*,第三拍开始渐弱,最后第 32 小节以很弱 *pp* 结束,给人一种神圣的宁静和美的回想。

在这首曲子中,可以根据乐曲的表现来使用右踏板。和声变换了,踏板也要跟着换。在倒数第 3 小节出现了 *Più lento* 表示要更柔和地演奏。

(二十二) 船歌

这是一首传统的威尼斯的船歌。优美的旋律能够让人联想起小船划过水面的情景。

练习曲为三段式由前奏句+A 段+B 段+A' 段+后奏句所构成。降 A 大调,6/8 拍子,速度为几乎是小快板的小行板 (*Andantion quasi allegretto*, $\text{♩} = 66-72$)。

乐曲以连奏与和弦非连音为主要的技术训练目标。旋律优美、流畅,并富于表情。

关于连音的奏法,可以复习第一课《坦诉》中对连奏的分析。

和弦非连音的弹奏法可参照第十五课《叙事曲》对这一奏法的分析。

在前奏中,第 1 小节的前奏由很弱 *pp* 的力度开始,第 2 小节是的变化仿佛为即将到来的场景拉开了序幕。乐曲从第 3 小节开始渐强,到第 4 小节达到突强 *sf*。随即第 5、6 小节力度又转为很弱 *pp*,第 7 小节开始渐强,到第 8 小节达到突强 *sf*。表现出了即使有浪和海风,也阻止不了这艘前进的航船,船正在向前方挺进。第 9 小节是柔和而甜美的弱奏,从左手第四拍开始渐强,到第 10 小节又由强渐弱,直到第 12 小节。从 13 小节开始是乐曲的第一段, *cantabile* 要奏得如歌一般,并抒情、流畅地演奏。左手的和弦进行有一种行进的、摇摆的动态,以弱奏开始,并逐渐渐强,到达第 14 小节又由强渐弱,这一小节的第五拍又由弱渐强,发展到第 15 小节由强逐渐渐弱。从第 13 到第 15 小节不断地渐强与渐弱,表现出船在海面上迂回前进的情景,这种迂回的阻力来源于第 1 小节的重复。第 17、18、19 小节的力度变化同第 13、14、15 小节。第 21 小节以弱奏开始,逐渐渐强,到第 22 小节又由强渐弱。第 25、26 小节的力度变化同第 22、23 小节。到第 27 小节由弱逐渐渐强,这一小节第四拍开始又逐渐渐弱。第 28 小节的第四拍出现一个突强 *sf* 记号,它是由前两拍的渐强发展而成,而后又逐渐渐弱。第 29 小节的力度变化同第 28 小节。第 30 到第 31 小节逐渐渐弱。第 32、33、34 小节的力度变化同第 13、14、15 小节。从第 36 小节开始逐渐渐强,第 38 小节开始渐弱,到第 39 小节以爱抚般的 *lusingando* 弱奏开始,要富有歌唱性。倒数第 3 小节开始渐慢、渐弱,仿佛小船渐渐地消失在远方。第 40 小节第四拍渐强,到第 41 小节由强渐弱。第 42、43 小节的力度变化同第 40、41 小节。这一段的渐强渐弱仿佛描绘了水流被微微轻风吹拂并驶着船儿稳稳地向前行进。第 44 小节力度为很弱 *pp*,第 45 小节开始逐渐渐弱,直到船在远处渐渐消失。

（二十三）归来

这首练习曲描绘了对一位即将回来的老友的期盼与喜悦之情。

全曲分为三个部分：A段+B段+A段+尾声。A段为降E大调，B段为C大调。6/8拍，速度为十分激动，近乎急板（*Molto agitato, quasi presto*, $\text{♩}=96—126$ ）。

这是一首用单音与双音跳奏来表现激动、焦急心情的练习曲。曲中运用了同音换指、双音连奏、双音跳奏、单音跳奏等技术类型。这是一首近似急板的练习曲，所以，只有在基本功过硬的基础上才能逐渐加快速度。

技术性的练习分析可以参照第七课《饶舌》（同音换指）、第四课《儿童联欢会》（双音连奏、双音跳奏）。下面重点分析单音的跳奏方法：根据乐曲的音乐风格、速度快慢、音色效果等要求可以将单音跳奏分为三种弹奏方法：

第一种是前臂的跳奏。前臂跳奏是在肩膀、胳膊放松的一个前提之下，以肘关节作为轴心，并带动起前臂、手腕一同抬起、落下的演奏。这时，手腕是前臂的一个延伸，并保持水平状态。在提起、落下前臂的同时，后臂、肩部要放松，落到琴键上时，掌关节与第一关节要做好支撑，并保持稳定。用前臂力量弹出的跳奏力度强，音色浑厚有力，具有一定的穿透力。但是，通过肘关节带动前臂，动作稍显笨拙。所以，前臂跳奏适宜力度较强，速度不是很快的跳奏中。

第二种是手腕跳奏。手腕跳奏是在肩膀、胳膊、手腕放松的一个状态下，在手掌与手指的第一关节支撑好“手架子”的前提下，通过腕关节的发力，提起手腕，力量集中于指间触键、反弹。如此，通过腕关节有弹性的上、下活动，加上手指的反弹力，完成手腕的跳音。通过手腕，可以控制力量的强与弱，并能够达到一定的演奏速度。所以，手腕跳音是跳奏中，最常用的弹奏方法。

第三种是手指跳奏。手指跳奏是在肩、臂、肘放松的一个前提下，通过掌关节发力，带动手指上、下运动的方法。要求手指快速地下键，并带有爆发力。手指第一关节要结实、有力、稳定、富有弹性。发出的声音短促集中、轻快透明。只用手指弹出的跳奏一般力度较弱，所以，手指跳奏适宜力度较弱，速度较快的跳奏中。在二十三课《归来》中，左手的单音跳奏作为音乐的背景，须用轻巧的手指跳奏。

引子部分左手以弱奏 *p* 开始，前奏与第一段的左手跳奏三连音要弹奏得很均匀，第二小节的右手，注意强音记号 $>$ 的运用给乐曲增加了惊奇的感受。第2小节右手出现了强音记号 $>$ ，渲染了一种急切的心情。第4小节开始渐强，右手的强音记号 $>$ 和第2小节相比出现在更高音的位置，感情要比第一次深厚，给人一种更进一步的感觉。第6小节出现强音记号 $>$ 要弹得很有感情。第7小节由弱渐强到第8小节的第一个强拍音达到突强 *sf*，这是感情的一种迸发和流露，随后渐弱。第一段从第9小节开始，两手的双音跳奏要弹奏得均匀、整齐，并有急促的节奏韵律感，表现一种期盼的焦急与喜悦。双手用很弱 *pp* 的力度来奏出。第11小节的第四拍由弱渐强，体现了一种归来行进的态势和一种焦急的心情，到第12小节由强渐弱。第15小节先渐强后渐弱的力度变化，体现了一种波动的情绪。第17小节开始进入第二段，以强奏 *f* 开始，情绪更加激动。由于表达

更强烈的感情,右手和弦的跳音可用前臂跳奏的弹奏法。在教学中要注意避免学生出现手臂过紧、僵硬,导致声音死板的情况。第19小节,和弦跳音的弱奏,可用手腕跳奏的方法,但应把注意力放在“弹下去”的动作上,避免力量不能送到指尖或反弹动作太大,声音不集中的情况。第17、18小节随着左手向高音的跳进而渐强,向低音的跳进而渐弱。第19小节以弱奏开始,随着左手向高音的跳进而渐强,第20小节由左手向低音的跳进而渐弱。第21小节强奏 f 开始,并逐渐渐强,到达第23小节由强渐弱,第24小节又转为渐强 *cresc.*,直至第25小节一拍达到突强 sf ,后立即转为很弱 pp 。第25小节——第32小节的力度变化同第9小节——第16小节。从第33小节开始的尾声部分逐渐渐弱,第34小节有又稍稍渐强,第35小节又由强渐弱,这种渐强、渐弱表现了一种情绪的起伏和变化。最后,在逐渐渐弱的力度变化下结束。

(二十四) 燕子

这首练习曲描写了小燕子在高空互相追逐,自由飞翔的情景。

乐曲由二段体组成 A 段+B 段+后奏句, A 段与后奏句为 G 大调, B 段为 b 小调, 4/4 拍, 速度为不太快的快板 (*Allegro non troppo*, $\text{♩}=130\text{—}188$)。

这是一首曲调轻盈、优美的练习曲。它通过分解和弦的形式,使左手跨越右手进行演奏。弹奏时,两手的衔接要自然。左手越过右手弹奏的跳音要弹奏得轻巧、连音要弹奏得抒情、优美。这首练习曲的特点为:左手越过右手来弹奏。这种左手跨越右手弹奏的分解和弦,要求左右手的连接要自然、连贯。左手越过右手弹奏的跳音,表现了燕子轻盈的姿态。还要注意曲中的力度标记,第2小节的渐强,描绘了小燕子从低处向高空飞翔的动作。它像一幅画面展现在我们眼前,栩栩如生。演奏这首练习曲时,要发挥充分的想象。

第一段第1小节用弱奏描绘出燕子轻盈的姿态,第2小节逐渐渐强,仿佛描绘出燕子正自由自在地向高空飞翔。第4小节逐渐由强渐弱,好似燕子从高空轻盈飞下。第5小节是平静的弱奏 p ,第6小节逐渐渐强,到第7小节又转为温柔、甜美的弱奏,并随高音旋律走向的进行而由强渐弱。第9——16小节的力度变化同第1——8小节。第17小节用弱奏 p ,表现一种深情的语调。第18小节随着高音声部的旋律走向而渐强、渐弱。第20小节的力度变化同第18小节。从第21小节开始逐渐渐强,到达第23小节第一个 D 音后又逐渐渐弱。第24小节力度为弱奏。第25小节随着高音声部的旋律走向而渐强、渐弱,第27小节的力度变化同第25小节,第28小节进一步渐弱,到第29小节的很弱 pp ,直到全曲的结束。

（二十五）骑士

这首练习曲可以作为二十五首练习曲的总结。它带有进行曲的特点。全曲采用复三段体，由A段(a+b)+B段+A₁段(a₁+b₁)+尾声组成，A段采用C大调，B段转为F大调，4/4拍，速度为进行曲风格的快板(*Allegro marziale*, ♩=138—152)。

这是二十五首练习曲的最后一首。它融会了单音跳奏、双音跳奏、“落提”、和弦、三连音的连奏、装饰音、音阶跑动、半音阶等多项弹奏技术。它用不同的音乐织体表现了不同的音乐形象。既庄严、威武又娇柔、精致。这一课可以说是前面演奏技法的总结。音乐表现很有气势。在这里要谈一下半音阶的演奏。弹奏半音阶的技术关键在于大拇指的触键。大指不要过分抬高，既要平稳又要灵活。声音要均匀而清晰。

乐曲以精神抖擞般的、很有气质的双音跳奏开始，并逐渐渐强，渐强的运用给人一种向前行进的动感。仿佛描绘了骑士行进中的画面。第2小节装饰音的运用增添了音乐的威严感。第2小节后两拍力度又有所渐弱。第3小节由弱渐强有一种向前进行的感觉，到第4小节又有些渐弱。从第7小节开始渐强，到第8小节又有渐弱的回收。第9小节用带有威严、勇武般的强奏*f*开始，是双手的向高音走向的三连音进行，在连贯的三连音进行后，马上转为弱的跳奏。第10小节出现了强音记号，它与后面的音用“落提”的方法来演奏。第11、12小节的力度变化同第9、10小节。第13—16小节的力度变化同第5—8小节。从第17小节开始是精致、娇柔般的(*delicato*)弱奏。第19小节逐渐由弱渐强，这一小节的结尾音以渐弱收尾。第20小节的力度变化同第19小节。第23小节开始渐强直至第24小节。第25小节又回到A₁段。第25—28小节的力度变化同第1—4小节。第29—32小节的力度变化同第13—16小节。从第33小节开始的b₁段的节奏与b段有鲜明的对比。同时，第37小节是第33小节节奏的发展与变化。第33小节以弱奏开始，到第34小节开始渐强，第35小节第一音为强奏*f*，并从第三拍开始渐弱。第36小节的先渐强后渐弱，仿佛在抒情地歌唱。第37—39小节的力度变化同第33—35小节。第40、41小节随着右手上行音节而渐强，后随着左手上行音节而渐弱，要表现得很潇洒而威武。从第42小节开始渐强的音阶到第44小节为很强*ff*，这种坚定、有力的强奏为全曲做出了一个辉煌而圆满的结合。

三、《二十五首练习曲 Op. 100》主要技术类型的归纳

在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中，所涉及到的技术类型有：音阶、半音阶、琶音、和弦、分解和弦、双音、连奏、非连奏、跳奏、装饰音、远距离大跳、左手跨越右手弹奏、同音换指、同音反复等技术练习。现将较为典型的技术类型进行归纳分析。

（一）音阶型手指跑动的练习

弹奏音阶型的练习时要注意声音的连贯、均匀、流畅。要弹好音阶，首先要了解、掌握两种转指法。①穿指法：是大指从其它手指下穿过的方法。例如，大指要从二指下穿过，这就需要在弹大指前一个音即二指触键时，大指马上弯曲收进手心，并移到下一个音的位置，然后用大指的平稳触键来完成穿指的动作。在穿指的过程中，手臂、大指都要放松，手腕、手掌都要平稳，避免转指时肘部、胳膊转圈、上扬。②跨指法：是其它手指从大指上方跨越的方法。例如：三指要从大指上面跨过，需要以大指为轴心，三指迅速从大指上方移到下一个音的位置，并奏响这个音，同时大指抬起，离开琴键。在跨指的过程中要求胳膊、肘、腕放松，手腕保持平稳。无论是穿指法还是跨指法都要求声音均匀、统一。在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中，运用音阶型手指跑动的练习的有：5.天真烂漫、6.前进、25.骑士。

（二）半音阶的练习

弹奏半音阶的技术关键在于大拇指的触键。大指不要过分抬高，既要平稳又要灵活。声音要均匀而清晰。在布格缪勒练习曲作品 100 中，涉及到半音阶的有：25.骑士

（三）短琶音、分解和弦的练习

琶音是分解和弦的一种，其弹奏方法相同。现就琶音的弹奏方法加以介绍、说明。首先，在一个正确的、规范的手型作用下，在肩、臂、肘、腕放松的前提之下，弹出第一个音，同时抬起即将弹入第二个音的手指，然后用掌关节作为发力点，手指第一关节抓出第二个音，手腕跟随第二个音的方向而移动。如此，将第一个音落下来的重量，一个个地向后面的音转移、传递。在这里，掌关节必须有力地保持好支撑作用。同时，手腕要放松、灵活，积极配合好手指位置的转移动作。在练习琶音时容易出现以下的问题：①有些学生在弹奏琶音时，手指、手腕的动作不积极，靠肘部的晃动来完成琶音中音与音之间的连接，用力的方法、部位不正确，导致动作笨拙，声音不连贯。②大指动作不

灵活,影响音乐的流畅性。③大指控制不好力度,在没有重音记号处,却使用重音弹奏。③手腕僵硬,声音笨拙。这是我们在实践中需要注意和解决的问题。在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中,涉及到短琶音、分解和弦的练习的有:7.清澈的溪水、11. 鹌鹑、12.再会、16.忧伤、20.塔兰泰拉舞曲、21.天使的歌声、24.燕子。

(四) 双音练习

双音演奏的关键在于两个音弹奏的同时性和整齐性。在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中,归纳出两种双音的练习:①双音的连奏练习。它在肩、臂、肘放松的前提下,摆好“手架子”,掌关节要架起得牢固而稳定。第一个双音弹出的同时抬起另外两个手指,准备弹第二个双音。在弹第二个双音的同时,手腕趋向于第二个双音的方向,以次完成一连串的双音连奏练习。在这里需要强调的是手的第三关节——掌关节的作用。每一次弹下去、抬起手来,都需要掌关节内部稳定性、连贯性的积极主动配合。它就像盖房子支起的支架一般,如果支架支撑的不好,房子就有塌倒的危险。②双音的跳奏练习。根据练习曲中,不同的力度、速度、音色的要求,双音的跳奏练习又可分为前臂的双音跳奏、手腕的双音跳奏、手指的双音跳奏。(具体方法参照第三章跳奏的演奏法)。而通常在弹奏中,有时须特意强调某一声部,这时,需要使手指的力量向这一声部倾斜。也可以单独练习需要强调的这一声部,后再进行双音的练习。在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中,涉及到双音练习的有:4.儿童联欢会、9.行猎、11.鹌鹑、16.忧伤、17.饶舌、19.圣母颂、23.归来、25.骑士。

(五) 和弦练习

和弦的练习同双音的练习有相似之处,只不过弹奏和弦对音色的整齐性、力度性提出了更高的要求。往往有些学生在弹奏和弦时,由于四、五指发软,而使和弦弹奏不齐或者弹不出声来,明明是三个音的和弦音却只弹出两个音的和声。再者,有些用和弦表达情绪激昂的段落,这时和弦要弹奏得有力、整齐且声音集中。在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中,涉及到和弦练习的类型有:①和弦跳奏的练习。练习和弦必须在一个正确的坐姿下进行,同时,肩、胳膊要放松,以便使肩、臂的重量能自然地传送给指尖。然后,在和弦音的位置摆好“手架子”,掌关节要稳定而坚固,手指的第一关节也要有一定的力量,不能塌指。弹奏时保持以上的状态不变,似有一种爆发力,直截了当地弹出这一和弦音。这一过程不要有多余的动作,手指弹下后借助于琴键的反弹力将手抬起,进而弹奏下一个和弦跳音。和弦跳音比弹正常的和弦音时值要短,带跳音记号·的和弦一般弹奏原时值的一半,再加上半拍的空拍;带顿音记号▼的和弦一般弹奏原时值的1/4,再加上3/4的空拍。并且,要弹奏的更轻巧、敏锐。②和弦非连音的练习。和弦非连音的练习,又可以分为两种:一种是没有任何标记的非连音;在这些音的上方即没有连线又没有跳音的记号,根据乐曲的表达确定了用非连音来演奏。弹奏这样

的和弦同第①点中的准备要求是一致的,在弹奏时,手指触键后,胳膊立即放松,然后由肘关节带动手腕移动到下一个和弦音的位置,同时,摆好下一个和弦需要的手型,掌关节做好支撑,第一关节坚固、有力地将下一个和弦音弹出。对于不同和弦非连音连接时,为了弹奏得更准确而又避免换和弦时手指走动耽误的时间,要建立整个手平行移动的观念,在这同时,手腕保持水平与放松,掌关节支撑的稳固状态不变,肩膀与大臂也保持在一个放松的状态。第二种和弦的非连音是用  来标明的,弹奏这样的和弦非连音要使每一个和弦音与下一个和弦音略为分开。这在触键时,胳膊、肘部、手腕要放松,并要配合手腕轻微的上下摆动来完成弹奏。在练习和弦时容易出现以下的问题:①四、五指较软弱,导致发音不整齐,甚至丢音、漏音。②手腕僵硬,声音缺乏弹性。③掌关节不能很好地支撑,声音缺乏共鸣。④动作没有设计好便将手砸向琴键。我们一方面要学好正确的和弦弹奏法,另一方面要做好单音与双音的基础练习。只有增强每一个手指的独立性,才能加强对和弦中每一个音的控制能力,从而更好地掌握和弦弹奏法。在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中,涉及到和弦练习有:2.阿拉伯风格曲、8.美姿、9.行猎、15.叙事曲、18.烦恼、20.塔兰台拉舞曲、22.船歌、23.归来。

(六) 同音换指的练习

在布格缪勒的这部初级练习曲中,没有涉及到速度及快的轮指弹奏,只在同样音连接时更换了不同的手指来演奏。这要求在同音进行时,手指之间要衔接的紧密无缝,声音要均匀、统一。建议手指离琴键的距离不宜过高,同时,控制好掌关节,并带动手指第一关节向手心内勾。在练习同音换指时,容易出现以下的问题:①用胳膊或腕子来弹奏,多余动作太多,动作笨拙。②胳膊、腕子紧张,声音僵硬。③掌关节不稳定,换指时声音不匀、不统一。这需要在练习中,手指动作的运用要恰到好处,并培养掌关节弹奏时的稳定性。

在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中,涉及到同音换指的有:2.阿拉伯风格曲、3.牧歌、5.天真烂漫、9.行猎、10.娇嫩的花、11.鹁鸽、12.再会、14.斯提利人、19.圣母颂、23.归来

(七) 敏捷地转换手指及手指间的伸缩练习

敏捷地转换手指同技术类型中“音阶型手指跑动的练习”里“穿指法、跨指法”的要求比较相似。在二十五首练习曲中,在非音阶型手指跑动的练习里,转换手指一般都是指大指与其他手指之间的转换或其他手指与大指间的转换。所以,在手指的转换时要注意保持音色的统一,音乐的连贯。手指间的伸缩在二十五首练习曲中表现为七度以内的手指间伸缩。之所以把“敏捷地转换手指及手指间的伸缩练习”归为一类,是因为它们都是重要的手指弹奏技术,且常在一起出现,所以将其结合在一起来说明。在进行手指间的伸缩练习时,可参照“短琶音、分解和弦”的练习方法。这里要注意保持手腕及

肘部的放松，并跟随着音的方向而走动。同时，需要小指很有力量的支撑。在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中，涉及到上述练习的有：1.坦诉、8.美姿、10.娇嫩的花、12.再会、13.安慰、25.骑士。

（八）装饰音的练习

装饰音顾名思义是对曲调的装饰，是丰富音乐表现力的一个技术手段。它包括被装饰的基本音和用来装饰基本音的小音符。在布格缪勒二十五首练习曲中，涉及到两种类型的装饰音：①倚音。倚音是在五线谱上的一个小于正常音符、并且符干上还带着一条小斜线的八分音符；还有一种倚音是两个或两个以上的、小于正常音符，并且符干上没有小斜线的十六分音符。弹奏倚音时要把注意力集中在后面的大音符，用小音符的倚音带出大音符的基本音。弹好倚音还要有一定的手指独立技巧，同时触键要敏捷，倚音要弹得很帅气、漂亮。在练习时，可以先把倚音去掉，体会基本音的曲调进行，然后，加入倚音用高抬指的方法让两个音只凭借手指的力量快下键、慢速度来练习。这些过程练熟之后，可以加快速度，手指不须抬得过高。②回音。回音是从基本音上方二度开始弹奏，到基本音再到基本音下方二度音，最后回到基本音的弹奏，通常用 $\curvearrowright$ 来表示回音。在二十五首练习曲中的第八课《美姿》是用回音的形式来表现音乐形象的。在这里要用第一个八分音符 C 音，带出后面的三十二分音符。同时，三十二分音符要弹奏得轻巧、连贯。而不要加重量。③颤音。颤音是指基本音与上方二度音的交替演奏，通常用 tr 来表示颤音。在布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》中，第十三课《安慰》是用颤音形式来表达音乐形象的，在这里归为颤音的演奏技法进行分析。在第十三课中，右手是在大指的保持音上出现 4、5 指和 3、4 指的颤音。保持音的出现使得手腕要趋于稳定，靠掌关节的力量抓住 4、5 指和 3、4 指的单音。在练习的时候，可以在弹奏保持音的状态下，将 4、5 指和 3、4 指用跳音来弹奏，并加固手指的掌关节，而后用连奏高抬指、快下键、慢弹琴的方法来练习，最后，以正常的速度和抬指的高度弹奏颤音。在二十五首练习曲中，涉及到装饰音练习的有：3.牧歌、10.娇嫩的花、12.再会、13.安慰、14.斯提利安人、20.塔兰台拉舞曲、25.骑士。

四、学习与演奏布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》

在教学中的启示

（一）布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》在钢琴教学中的地位

这是针对初学者的一部经典的钢琴练习曲教材，一般达到车尔尼练习曲 849 程度的学生可以开始练习这部作品。二十五首练习曲的音乐语汇单纯，结构简洁，篇幅短小、精炼，特别适合少年儿童来学习、演奏。有利于陶冶少年儿童的情操，启发孩子们的想象能力，激发孩子们对生活的热爱，促进身心的健康发展。

（二）教材的特点

这是一部容钢琴的技术训练与音乐表现为一体的钢琴练习曲教材，在学生弹奏一首首优美、轻快乐曲的同时，训练了钢琴基本的弹奏技术。它摒弃了以往大多数练习曲的枯燥、乏味。使孩子们在学习的过程中一路欢歌，在训练钢琴弹奏技术的同时，又提高了音乐的表现能力。最终达到钢琴弹奏技术与音乐表现的共同提高。

“标题性”是这部教材的又一特点。在原版中，每一首乐曲都带有一个法文标题，这样更有助于我们去理解音乐、表现音乐的内涵，并启发对音乐的想象力。

每一首练习曲没有涉及到八度双音、八度和弦、单音八度连奏等手指跨度较大的练习。这样的作品更加有利于手小的少年儿童来学习并演奏。

现今，我国出版的布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》有一些版本在乐谱旁边作出了一些注释，对少年儿童及初级钢琴学习者是一种积极的引导。比如：人民音乐出版社出版的布格缪勒《钢琴练习曲合集》作品 100 中，对孩子们在练习中容易出错的地方加以说明，并从练习曲内容、技术、音乐情绪、音乐术语及指导上应注意的事项进行说明。这些提示可以作为学习与教学方面的参考，从而为大家更好地理解音乐作品服务。

（三）对编撰钢琴教材的启发

布格缪勒《二十五首练习曲 Op. 100》为我们今后编写钢琴系列教材提供了一种范例。在二十五首练习曲中，钢琴技术训练的构成具有系统性、科学性；音乐语汇的表达具有通俗性、形象性；教学演奏指导（如：人民音乐出版社出版的布格缪勒《钢琴练习曲合集》附在练习曲旁的指导说明）具有针对性、明确性。

结 语

谈起布格缪勒，人们总是会想起他的《二十五首练习曲 *Op.100*》。但是，通过查找大量资料，发现他不仅在练习曲的创作上具有很高的造诣，而且还是一位出色的作曲家。

弹好布格缪勒的音乐，要理解浪漫主义时期的时代背景，了解他的生活经历，掌握基础扎实的演奏技术，具有丰富的生活情趣。本文通过分析了钢琴演奏的三大基本奏法（连奏、非连奏和跳奏）在演奏中的应用，并归纳并整理了包括：手指跑动、半音阶、短琶音、分解和弦、双音、和弦、同音换指、手指间伸缩、装饰音等的练习。分析练习曲中力度的变化，完整地将音乐呈现出来，使音乐弹奏更有表现力。

在布格缪勒的这部作品中，每首练习曲都极富特点：《坦诉》抒情、优美，《阿拉伯风格》轻快、诙谐，《牧歌》甜美、质朴，《儿童联欢会》轻快、活跃，《天真浪漫》纯真、雅致，《前进》坚定、自信，《清澈的溪水》流畅、精致，《美姿》优雅、轻柔，《行猎》坚定、激荡，《娇嫩的花》精致、娇柔，《鹌鹑》轻巧、活泼，《再会》激动、焦急，《安慰》温柔、妩媚，《斯提利亚人》热情、雅致，《叙事曲》神秘、甜美，《忧伤》悲痛、伤感，《饶舌》轻巧、诙谐，《烦恼》激动、焦急，《圣母颂》庄重、虔诚，《塔兰台拉舞曲》热情、活跃，《天使的歌声》圣洁、优美，《船歌》轻快、抒情，《归来》激动、焦急，《燕子》轻盈、优美，《骑士》威武、雄壮。

总之，布格缪勒的《二十五首练习曲 *Op.100*》是针对初级学生的一本经典教材，是钢琴弹奏技术与音乐表现完美结合的典范。

参考文献

- [1] 钱仁康. 欧洲音乐简史[M]. 北京: 高等教育出版社, 2007 年 7 月.
- [2] 张洪岛. 欧洲音乐史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2005 年 1 月.
- [3] 约·霍夫曼. 论钢琴演奏[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000 年 8 月.
- [4] 聂高兹. 论钢琴表演艺术[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1963 年 1 月.
- [5] 李岚清. 音乐笔谈欧洲经典音乐部分[M]. 北京: 高等教育出版社, 2004 年 9 月.
- [6] 傅敏. 傅雷谈音乐. [M]. 北京: 当代世界出版社, 2005 年 11 月.
- [7] 狄辰华、倪若男. 英语音乐基础知识[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004 年 4 月.
- [8] 约瑟夫·迦特. 钢琴演奏技巧[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1983 年 3 月.
- [9] 赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 北京: 世界图书出版社, 1999 年 7 月.
- [10] 露丝·C·弗里德伯格著. 成功钢琴家攻略——身体·头脑·演奏[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2007 年 4 月.
- [11] 张式谷、潘一飞. 西方钢琴音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006 年 2 月.
- [12] 克·格·汉密尔顿. 钢琴演奏中的触键与表情[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1995 年 5 月.
- [13] 郑兴三. 钢琴音乐文选[M]. 厦门: 厦门大学出版社, 1999 年 9 月.
- [14] 李重光. 音乐理论基础[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1962 年 10 月.
- [15] 郭析零、廖叔同等. 外国音乐表演用语词典[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1994 年 3 月.
- [16] 魏纳·莱奥. 器乐曲式学[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002 年 8 月.
- [17] 王耀华 乔建中. 音乐学概论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2005 年 7 月.
- [18] 约翰·怀特著. 音乐分析[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1981 年 9 月.
- [19] 毛骥. 钢琴音乐教育十二讲[M]. 长沙: 湖南大学出版社, 2007 年 8 月.
- [20] 邵义强. 现代乐派乐曲赏析[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2004 年 1 月.
- [21] 戴维·杜巴尔著. 键盘上的反思——世界著名钢琴家谈艺录[M]. 上海: 百家出版社, 2001 年 11 月.
- [22] 多米尼克·夏代尔著. 音乐与人生[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2005 年 5 月.
- [23] 根纳季·齐平. 演奏者与技术[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2005 年 2 月.
- [24] 刘庆刚. 钢琴的演奏与教学——杨峻钢琴教学艺术论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年 9 月.
- [25] 卡尔·莱默尔、瓦尔特·吉泽金. 现代钢琴演奏技巧[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003 年 9 月.
- [26] 田村宏, 千藏八郎. 布格缪勒钢琴练习曲合集[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000 年 1 月.
- [27] 周广仁, 曹光平. 布格缪勒钢琴进阶 25 曲[M]. 广州: 新世纪出版社, 2007 年 6 月.
- [28] 布格缪勒. 布格缪勒钢琴进阶 25 曲(作品 100) [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1953 年 11 月.
- [29] 吴晓娜、王健. 钢琴音乐教程[M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2006 年 1 月.

- [30] 张建国. 钢琴基础教学导读[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004 年 4 月.
- [31] 乔惟进. 和声基础教程[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2005 年 10 月.
- [32] 谢靖. 法国浪漫主义时期沙龙音乐的研究[D]. 郑州: 河南大学硕士学位论文, 2008, 4.
- [33] 周广仁. 如何正确处理弹奏技术与音乐表现的关系——在全国高校“音乐教育专业钢琴学术研讨会的讲话”[J]. 钢琴艺术, 2004, 12.
- [34] 周广仁. 如何弹奏布格缪勒钢琴练习曲[J]. 钢琴艺术, 1996, 1.
- [35] 周士瑜. 钢琴音乐的表现与技术[J]. 钢琴艺术, 1999, 2.
- [36] 邹仕雨. 钢琴音乐表现与技术的教学[J]. 上海师范大学学报, 1998, 2.
- [37] 吴磊. 关于钢琴演奏技能形成的系统分析[J]. 交响——西安音乐学院学报, 2002, 4.
- [38] 周民. 钢琴演奏技能培养刍议[J]. 内蒙古师范大学学报, 2002, 1.
- [39] 郭兰兰. 钢琴弹奏技术的基础问题[J]. 钢琴艺术, 1999, 1.
- [40] 杨慧. 谈钢琴演奏者的全面修养和钢琴演奏中的音乐表现[J]. 昌吉学院学报, 2007, 5.
- [41] 周民. 启发学生乐感 提高钢琴演奏技能[J]. 内蒙古师范大学学报, 2003, 6.
- [42] 陆炜. 弹琴、弹“情”——谈钢琴弹奏中的“音乐表现”[J]. 文献资料, 2006, 3.
- [43] 时江月. 钢琴演奏技术与其音乐表现的内在联系[J]. 宁夏大学学报, 2006, 2.
- [44] 陈华. 钢琴教学中弹奏技巧与音乐表现的培养[J]. 甘肃农业, 2005, 6.
- [45] 吴炜. 怎样表现钢琴音乐的歌唱性[J]. 音乐天地, 2005, 8.
- [46] 吴禹春. 浅谈高师钢琴教学中技能训练与音乐表现[J]. 黔西南民族师范高等专科学校学报, 2005, 3.
- [47] 安静, 沈宁波. 论音乐中的理解与表现——浅析钢琴作品中的理性分析[J]. 美与时代, 2004 年 10 月下.
- [48] 罗晓云. 钢琴演奏技能教学研究[J]. 教育与职业, 2006, 35.
- [49] 陈亿红. 浅析钢琴教学中的音乐感觉和音乐表现[J]. 中山大学学报论丛, 2004, 3.
- [50] 钟青. 音乐表现能力的获得和钢琴学习的意义[J]. 宁波大学学报, 2003, 2.
- [51] 尹勋锋. 谈钢琴演奏技巧与音乐表现的关系[J]. 南昌职业技术师范学报, 2002, 2.
- [52] 李莉. 在钢琴教学中如何培养学生表现音乐和创造音乐的能力[J]. 星海音乐学院学报, 2002, 3.
- [53] 郝思震. 浅谈钢琴演奏技能中素质的培养[J]. 苏州教育学院学报, 2006, 4.
- [54] 熊旭, 贺丹为. 钢琴教学中学生乐感的培养[J]. 音乐探索, 2006, 3.
- [55] 李俊. 儿童钢琴教学刍议[J]. 广西教育, 2004, 7.
- [56] 李涛. 论钢琴教学中的技巧与情感[J]. 沈阳师范大学学报, 2007, 3.
- [57] 王爽. 浅谈钢琴基础教学中踏板的使用[J]. 音乐生活, 2007, 6.
- [58] 付岩. 琴声中的故事——论钢琴教学中乐曲情感联想的启发及艺术审美[J]. 音乐生活, 2007, 8.
- [59] 王永振, 陈霖. 外国钢琴练习曲的发展及演变[J]. 交响——西安音乐学院学报, 2001, 1.
- [60] 周咏. 形象思维在钢琴教学中的应用[J]. 南阳师范学院学报, 2004, 8.
- [61] 曹晖. 布格缪勒钢琴进阶 25 曲弹奏激发浅析[J]. 贵阳师范高等专科学校学报, 2005, 3.

- [62] Taneda N. 25 Etudes *Op.100*[M]. Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Music International, Mainz und Universal Edition, Wien, 2007.
- [63] Cathenine B. The wonders of the piano[M]. Belwin-Mills, 1984.
- [64] Noyle, Linda J. Pianists on playing[M]. Scarecrow, 1987.
- [65] Gail S. Improvising at the piano-almost any student can do it[M]. Clavier, 2004.
- [66] Sadie S. The new grove dictionary of music and musicians[M]. Groves Dictionaries Inc (Reprint edition), 2000.
- [67] Harold S. The great pianists[M]. Simon and Schuster, 1987.
- [68] Paul R. Images---the piano music of claude debussy Portland[M]. Amadeus Press, 1996.
- [69] <http://cpa.feynsinn.de/> . 2009-3-2

后 记

本文是作者攻读硕士学位三年来研究的概括。回顾走过的每一步，无不凝聚了各位师长和亲友的关怀和帮助。

本文的研究工作和论文的撰写是在娄雪玢副教授的悉心指导下完成的。娄老师扎实的理论基础、严谨的治学态度、敏锐的艺术眼光和对钢琴艺术的执著追求将使我终生受益。导师不仅在学习中自始至终给予我认真的指导，而且在为人处世上也给予了许多教诲，使我受益不尽。即将离开母校，心中总有不舍。在此，向娄老师七年来的指导表示最衷心的感谢，道一声：您辛苦了！

谨以此篇文献给我的父母、家人和朋友，他们对我的关怀、鼓励、理解和支持是我学习、生活、工作中不断进取的动力源泉！

在学校期间公开发表论文及著作情况

文章名称	期刊	刊发时间	刊物级别	作者排序
普罗科菲耶夫战争奏鸣曲创作特点初探	现代教育科学-高教研究	2006-12	省级	第一作者
浅析肖邦第三叙事曲的创作与演奏	科学-教育-传播	2008-12	省级	第一作者