

## 第1章 绪论

### 1.1 选题理由及意义

本文选题的理由及意义主要基于对以下两个方面的思考：

#### 1.1.1 源于自身工作所带来的思考

钢琴伴奏是指在歌唱、独奏或舞蹈时用钢琴与之配合，双方共同展现作品内涵。钢琴伴奏作为一个操作层面的术语暗示着歌唱、独奏、舞蹈与钢琴伴奏二者之间既要相辅相成、互相补充，又要求钢琴伴奏不可锋芒过露、喧宾夺主，目的是要在艺术作品的最终表现上取得完美。钢琴伴奏更是一门内容丰富的艺术，涉及钢琴演奏、乐理与和声、曲式与作品分析、中西方音乐史等多学科的知识，既有理论性又兼具实践性。作为一名高校教育工作者，我深感钢琴伴奏在音乐实践中应用的广泛性，无论是自弹自唱，还是为独奏、独唱、合唱或是舞蹈伴奏，各类型音乐舞台上均活跃着它的身影。

但在传统的教学观念中，钢琴独奏仍占据着主导地位，中国选手近年在世界级钢琴比赛中成绩斐然，所演奏的曲目不论是在技术难度或音乐表现上，都毫不逊色于外国选手；而教学中对钢琴伴奏的重视程度则远不如钢琴独奏，学生对伴奏艺术的了解及掌握都有待提高。

#### 1.1.2 源于学生就业所带来的思考

社会的需求在一定程度上指引着教育教学的方向和目标，学习的最终目的就是应用，只有学以致用，学习才能最终体现价值、实现价值。

4年本科学习，学生在钢琴课上学到了如何演奏，在声乐课上学到了如何演唱，在和声课上学到了如何编配，但面对用人单位提出的伴奏或自弹自唱要求时，才发现自己竟然是这样的一筹莫展、束手无策！中央歌剧院刘诗嵘、李润华两位先生早在2002年时，就在文章中明确表示：“我们在长期从事的歌剧工作中多么渴望从音乐学院钢琴专业的优秀毕业生当中不断有人能够充实到歌剧的排练指导队伍中来啊，但是这种渴望却常常落空<sup>①</sup>！”除了类似于中央歌剧院这样的专业院团外，中小学校、部队文艺团体、企事业单位下属的职工艺术团和工会，各地市青

<sup>①</sup>刘诗嵘，李润华. 中国钢琴界需要音乐指导[J]. 钢琴艺术，2002，3：38

少年宫及活动中心、业余音乐团体或组织等，都需要能掌握钢琴伴奏这一专业技能的音乐工作者。

社会对钢琴伴奏人才的需求日益增大，而我们的学生却无法很好的胜任这一工作，造成目前音乐专业学生就业的一大缺口。这种供求不平衡的现状提醒我们在高等音乐院校本科教学中应转变观念，剔除偏见，走出对钢琴伴奏的认知误区，加大对钢琴伴奏能力的培养力度。无论是钢琴表演专业的学生还是音乐教育专业的学生，都应了解、掌握并具备一定的钢琴伴奏能力，以适应日益增长的社会文化生活对钢琴伴奏人才的需求。

## 1.2 钢琴伴奏艺术在国外的开展

### 1.2.1 钢琴伴奏的历史沿革

钢琴是一件表现力极强的乐器（尤其是三角钢琴），是唯一能与管弦乐队相抗衡的乐器。因为钢琴伴奏具有多声性、和声性、复调性和交响性的特点，所以钢琴成为所有乐器中运用得最广泛的伴奏乐器，可以为声乐和几乎所有的乐器伴奏。

钢琴伴奏的产生与键盘乐器的发展演变有着密切关系。键盘乐器中最古老的乐器当属管风琴，由人工气流吹奏置于琴上的音管而发音，琴键用于控制传送或者关闭气流。管风琴9世纪起被允许进入教堂为人声伴奏，这种形式被认为是钢琴伴奏产生的最早渊源。古钢琴是钢琴的前身，有击弦古钢琴和拨弦古钢琴两种，其中拨弦古钢琴与现代三角钢琴的外形相似，声音洪亮清晰，在巴洛克及古典时代初期，成为教堂、歌剧院和宫廷乐队中的重要成员，地位重要。钢琴诞生于18世纪初，但直到1850年左右才最后确立了现代钢琴的形制，并以其宽阔的音域、巨大的音色魅力和丰富的表现手法被世人誉为“乐器之王”。

钢琴音乐在浪漫主义时期进入了它的鼎盛阶段，这一时期键盘乐器和演奏技术的发展为钢琴作曲家的创作提供了直接的手段。奥地利作曲家Franz Schubert（弗朗茨·舒伯特，1797—1828）被誉为“艺术歌曲之王”，在他的艺术歌曲创作中，钢琴伴奏的地位被上升到前所未有的高度，从之前的“写景”变为“写意”，超越了伴奏的功能，与人声及诗歌三者融为不可分割的整体。浪漫主义中晚期，钢琴与声乐在音乐表现中已处于平等地位。此后，随着钢琴的广泛普及和钢琴音乐的不断发展，钢琴的伴奏领域也从一开始的只为声乐伴奏，逐渐发展成为可以为西洋管弦乐和中国民乐器等伴奏。

目前，钢琴伴奏按对象大致可以分为声乐伴奏、器乐伴奏、指挥伴奏和舞蹈

伴奏几大类，实践中又以以前两者的应用最为广泛。

### 1.2.2 钢琴伴奏在国外专业音乐院校中的开设情况

钢琴伴奏者因其对演唱与演唱者的指导作用也被称为钢琴艺术指导。在国外，钢琴伴奏（钢琴艺术指导）作为艺术院校课程始于20世纪初，在音乐教育比较发达的国家，如俄罗斯、美国、意大利、法国、英国、德国、奥地利等国的一些音乐院校里先后被开设。

以俄罗斯为例，在其专业音乐教育中，该课程的设置始于上世纪40年代，经过长期发展，钢琴艺术指导现已成为俄罗斯各中等音乐学校的专业科目，中专毕业时，学生只要取得了钢琴艺术指导的专业文凭，就可以很快的在这一岗位上展开工作。

在历史悠久的圣·彼得堡音乐学院，钢琴伴奏是钢琴系学生必修的专业课程之一，采取1（一名教师）对2（两名学生）的授课形式，每周1学时，共学习8个学期（大学2年级至5年级），课程内容主要是专门学习钢琴如何作为伴奏乐器为声乐或器乐伴奏。学习过程中，3、4、5、8学期为业务考核，6、7、9学期为专业考试，第10学期参加由俄罗斯国家组织和认定的“国家考试”，相当于“学生毕业考试”。钢琴系的学生必须参加并通过钢琴主科、室内乐合奏、钢琴伴奏、音乐演奏与教学4门课程的“国家考试”，才能拿到圣·彼得堡音乐学院的本科毕业文凭。

法国巴黎国立音乐学院，美国茱莉亚音乐学院、新英格兰音乐学院和曼哈顿音乐学院均设有独立的钢琴伴奏系，是与钢琴独奏彻底分开、截然不同的独立学位，最高可授予博士学位。曼哈顿音乐学院的钢琴伴奏系更细分为器乐钢琴伴奏和声乐钢琴伴奏两个专业方向。

声乐艺术指导在国外被称为Vocal Coach，其所指并非实声乐教师，而是负责对歌唱者的语言、音乐、作品风格、表演心理等所有非“声音”元素进行指导、处理与把握的专业人员，其指导方向更细分为歌剧排练教练、艺术歌曲演奏、声乐艺术指导教师和音乐会伴奏家等有所关联但目标不同的专业。国际著名的钢琴伴奏家有4次荣获“法国唱片大奖”的英国钢琴家、伴奏家Gerald Moore（杰拉尔德·莫尔，1899—1987），奥地利钢琴家、教育家、伴奏家Erik Werba（埃里克·沃巴，1918—），美国钢琴家、伴奏家Dalton Baldwin（道尔顿·鲍德温，1931—），美国钢琴家、伴奏家Irwin Gage（欧文·盖奇，1939—），挪威钢琴家、伴奏家、室内乐演奏家Leif ove Andsnes（雷夫·奥·安德内斯，1970—）等。

## 1.3 钢琴伴奏艺术在我国的开展

### 1.3.1 专业建立与发展

改革开放以来，我国的音乐教育事业得到了快速发展，但钢琴伴奏课程直到上世纪90年代末才开始在我国的专业音乐院校中建立，2000年后逐渐被纳入各综合类高等院校音乐专业的课程设置范围。

1998年和2000年，文化部分别于山东聊城师范学院和天津音乐学院召开了第一和第二届“全国钢琴艺术指导学术研讨会”，并于会后出版了论文集，共收录优秀论文80余篇。这两次会议虽然为重新树立钢琴艺术指导专业的信心、指明专业发展的方向奠定了良好的开端，但2000年至今，该专业发展的步伐却显得相当缓慢，造成目前钢琴伴奏人才稀缺的状况。造成这种状况的原因有很多，其中有两点特别值得关注，

首先是导向，正如前文所述，尽管钢琴伴奏在音乐实践活动中应用的最为普遍，但其在教学中的受重视程度和开展力度是远不能与钢琴独奏相比的，这种状况在一定程度上挫伤了教师教学的积极性。今年距2000年第二届“全国钢琴艺术指导学术研讨会”已时隔13年，目前该专业的学科前沿是什么？国内外专业发展的状况怎么样？有哪些大师代表着当前该专业的最高水平？教师们渴望交流、渴望沟通、渴望开阔视野、更渴望学习！学科定位不明确、师资培养力度不够，这些因素都阻碍着钢琴伴奏艺术的发展。第二是培养方法，虽然我国大部分高等音乐院校目前在本科教学阶段都开设了钢琴伴奏课程，但只有少部分学生形成了良好的钢琴伴奏能力，教学效果欠佳，这种状况也应引起我们对授课形式、课时安排、教材选择等教学环节的反思。

### 1.3.2 培养层次

我国现阶段只在本科和研究生（硕士）两个学历培养层次开设了钢琴伴奏课程（专业），最高可授予硕士学位。

根据各高等音乐院校《2013年硕士研究生招生简章》所示，我国目前主要有以下几所高等音乐院校招收钢琴伴奏方向的研究生：中央音乐学院管弦系，专业（研究）方向：器乐伴奏艺术，导师王耀玲教授、商澄宋教授、黄萌萌副教授；中央音乐学院声歌系，专业（研究）方向：声乐伴奏艺术（双导师制），导师张慧琴教授、胡适熙教授、王楠楠副教授及钢琴系硕士生导师；中国音乐学院钢琴系，专业（研究）方向：钢琴声乐伴奏，导师张柯瑶教授、邱晓珊教授；武汉音

乐学院钢琴系，专业（研究）方向：音乐表演与教学；沈阳音乐学院钢琴系，专业（研究）方向：钢琴伴奏，导师盛文贵教授、于学友教授、李勇副教授、冯子祥副教授；东北师范大学音乐学院，专业（研究）方向：钢琴伴奏艺术研究，导师张慧教授。

我国高等音乐院校众多，但具有钢琴伴奏专业硕士招生资格的学校却很少，且招生人数不多，这说明学习本专业的学生人数少、群体小，一方面折射出本科教学专业培养的不足，另一方面也暴露和反映出业界对该专业的重视程度不足。

我国对钢琴伴奏的学科定位也不如国外统一，如中央音乐学院，它的器乐伴奏艺术归入管弦系，声乐伴奏艺术归入声歌系，招生简章中注明，声乐伴奏艺术在实际教学中由声歌系和钢琴系各出一位导师共同指导学生完成学业；中国音乐学院、武汉音乐学院、沈阳音乐学院则将其纳入钢琴系。

将钢琴伴奏纳入钢琴系是目前国外的普遍认知，因为无论从师资、教学资源或是教学管理等诸方面来说，纳入钢琴系都具有一定的便捷与优势：一是钢琴专业的教学，长久以来已形成了一套较为科学、系统、完善、严格的教学、考核和管理模式，有利于该专业的稳步发展和学科建设；二是因为该专业的最终体现是钢琴演奏，是操作性与实践性的，师生都隶属于钢琴系，有助于学业上的相互探讨与交流。依托于钢琴专业这一大的平台，无论是定期汇报、学术研讨、交流合作还是资料搜集，都对提高该专业的学术氛围起到了得天独厚的积极促进作用。将其归属于声歌系或管弦系也有一定的意义，因为钢琴伴奏归根结底是一门合作的艺术，独唱者或独奏者既是钢琴伴奏合作的对象同时也是钢琴伴奏实践的对象，脱离了合作对象，钢琴伴奏自身便与独奏无异，丧失了其自身独特的价值。

众所周知，专业归属的统一不仅代表着一个专业的概念、性质，更说明了学术界对其专业内容已达成了共识。未来的教育必定更加多元化和国际化，对专业归属形成统一的认知不仅有利于确定该专业教学方向的科学性、准确性，更有利于其与世界的接轨。

如前文所述，俄罗斯在中专学历培养层次就设立了钢琴伴奏课程，且学生在顺利毕业后就能获得独立的专业文凭，走出校门就可以凭证就业；美国该专业的最高学历培养层次是研究生（博士），最高可授予博士学位。与国外相比，我们的差距显而易见。

### 1.3.3 特色课程

华南师范大学音乐学院、东北师范大学音乐学院、兰州大学艺术学院、南京艺术学院音乐学院、同济大学艺术与传媒学院音乐系、西南大学音乐学院、陕西

师范大学音乐学院等我国重点高等院校的音乐学院（系）都在本科阶段开设了即兴伴奏课程，培养对象主要为音乐教育专业的学生。

即兴伴奏是指在事先毫无准备的情况下，伴奏者临时根据主旋律配以丰富的和声和音型，一边创作一边用钢琴伴奏，是集钢琴演奏技术、键盘和声技术以及伴奏造型能力为一体的综合艺术。本文之前所说的伴奏是指正谱伴奏，正谱伴奏是指作曲家针对特定音乐作品进行精心构思后谱写出来的伴奏专用谱，与独唱（奏）以成谱形式共同出现。

即兴伴奏，顾名思义，“即兴性”是其最大特点。即兴伴奏课程的内容主要由两部分组成：第一部分是教会学生如何创作及编配即兴伴奏，这是即兴伴奏课程的授课重点及核心，其中涉及大量的音乐理论知识，包括乐理、和声、曲式分析等内容；第二部分是实践部分，即让学生能够将其编配好的钢琴伴奏即兴演奏出来。师资配置上多以理论课教师、特别是作曲专业的教师为首选。

同样是钢琴伴奏，对音乐表演专业和音乐教育专业的学生培养侧重有所不同。首先，表演专业学生所弹奏的多为正谱伴奏，而教育专业学生所弹奏的既有正谱伴奏也有即兴伴奏；其次，表演专业学生的伴奏对象主要是独唱或独奏，而教育专业学生既要会为他人伴奏，也要能够自弹自唱；第三，表演专业学生既要学习如何为声乐伴奏，也要学习如何为器乐伴奏，而教育专业学生主要以声乐伴奏为学习重点。

2009年起，教育部将钢琴伴奏纳入“全国普通高等学校音乐学（师范类）专业本科学生基本功比赛”的考评范围，分为“歌唱与钢琴伴奏”和“自弹自唱”两个项目，内容包括正谱伴奏和即兴伴奏两部分；“中国音乐金钟奖全国声乐比赛”也特设了钢琴伴奏的奖项，这些重大举措重新唤起了业界对钢琴伴奏培养重要性的关注。

## 第2章 高等音乐院校本科钢琴伴奏能力培养研究

钢琴伴奏能力的培养是一项全面、综合、复杂的工作，贯穿于专业教学的各个环节，集理论性、实践性于一身，这些环节环环相扣、紧密联系，互相影响、互相促进。本科教学中要求教师具有对课程的准确认知、详尽的教学计划、充足的教学资料、严格的教学进度、完整的教学教案与合理的评价体系。

### 2.1 演奏能力的培养

由于钢琴伴奏这一专业的教学成绩与效果主要是以钢琴演奏的形式来体现，所以教学中对学生钢琴演奏能力的培养就显得尤为重要。

#### 2.1.1 触键

对伴奏者来说，首先要具备纯熟的钢琴演奏技术。俄罗斯伴奏专家阿·达·马卡罗夫曾说过：“钢琴伴奏……必须掌握色调变化的多样性，要在演奏过程中寻找触键法，可以根据具体的艺术任务奏出深邃、厚实、轻巧、清澈、柔和的音响来<sup>①</sup>。”伴奏触键与独奏触键有所不同，独奏运用的是单一的钢琴音色，而伴奏运用的是混合音色。

以声乐伴奏为例，演唱者不同的音区音域、不同的音色音质、不同的唱法风格、不同的感情处理与钢琴伴奏部分组合之后，会产生出更为丰富、更为绚丽的音响效果。演奏中，伴奏者应根据不同的作品风格、不同演唱者的音色特性来调整触键方法，寻求出与之最为匹配的钢琴音色，更恰当的表现作品。

如为抒情委婉的作品进行伴奏，就要求学生缓慢、轻柔的触键，同时注意控制手臂和手腕的力量，整个手部的动作幅度都不宜过大，尽量做到音色的连贯，贴键演奏，保证每个手指触键位置、触键面积的统一，慢弹轻收。如为活泼轻快或是花腔作品伴奏，则要求演奏时音色集中明亮，触键干脆有力，这类曲目往往在速度、力度上有着丰富的变化，更为考验伴奏者的演奏能力，演奏时要求身体、大臂、手腕、手掌、手指各个部分协调配合，达到灵活自如的触键。

还有些作品的伴奏部分是对其他音色的模仿，如山间流水、鸟虫鸣叫、暴雨狂风等。演奏这类作品应首先要求学生对其即将模仿的音色建立起清晰明确的音

<sup>①</sup>杨玉华. 钢琴伴奏及其教学[J]. 齐鲁艺苑, 1993, 1: 43

响概念，这种音响概念的获得主要通过演奏者平时对生活的观察和感悟来获得；日常生活中不易获得的音响，可通过聆听、观看音视频资料来获得。其次在音响概念建立的基础上，通过演奏中大量的练习、比对和调整，寻求最佳的触键方法以达到音色上的相似。为达到这种音响效果，有时甚至还需要借鉴一些其他乐器的演奏方法，颇具挑战。

### 2.1.2 速度、力度和节奏

音乐中的力度指的是曲目演唱、演奏中音响强度或力量大小的变化，常见的力度标记有 *p*（弱）、*f*（强）、*mp*（中弱）、*mf*（中强）、*cresc*（渐强）、*dim*（减弱）等。音乐中所指的速度，通常以“拍/每分钟”（beats per minute, 简称为 bpm）作为计量的单位，常见的速度标记有 *Largo* 广板（约 46 bpm）、*Andante* 行板（约 66bpm）、*Moderato* 中板（约 88bpm）、*Allegro* 快板（约 132bpm）等。

音乐中长短相同或不同的音按一定规律组合在一起称为节奏，节奏在节拍中展现，不能孤立存在。在整个乐曲或乐曲的部分中，具有典型意义的节奏叫做节奏型，其在音乐表现中具有重大意义，有的节奏型本身就可以说明乐曲的体裁或类别，如进行曲、圆舞曲、玛祖卡等。拍是计量音时长的单位，用固定时长音符来表示，有重音的及无重音的同样时间片段按照一定次序循环重复，叫做节拍，是用强弱关系来组织音乐，作品中最常使用的节拍类型有二拍子、三拍子和四拍子。演奏中，强拍不明显和强弱拍倒置是最常出现的律动问题。

以上几点都是音乐构成的基本要素，在独唱或独奏中较易掌握，而对伴奏者来说则充满难度和挑战。教学中首先要求学生在读谱时要忠实于作曲家、忠实于原谱，严格按照谱面的各项要求去演奏，力求准确的表达作品的原意；其次在进入与独唱、独奏的配合阶段后，要求伴奏者手、脚、眼、脑并用，一方面要忠实于原谱中的要求，另一方面又要兼顾不同的合作伙伴在力度、速度、节奏上的个性化处理。同样的曲目，伴奏者合作的对象越多，得到的感受也越丰富。

对于伴奏者来说，培养一对灵敏的耳朵是极为重要的，只有听出了变化，才能做出相应的调整，有时 bpm 上的细微差别都会影响到合作的质量。只有会倾听、会发现，才能去调整、去适应，合作双方才能步调一致、共同进退。

### 2.1.3 踏板

常用的立式钢琴一般有 3 个踏板，在钢琴演奏中运用最多的是延音踏板（loud pedal），也叫右踏板，它的正确运用可以增添声音的共鸣效果，丰富音响的艺术表现力。



踩踏踏板主要使用右脚前掌的前部，右脚后跟踏实着地并作为活动支点。踏板的基本使用方法有四分之一踏板、四分之二踏板、四分之三踏板和全踏板。练习时可以采用“慢踩慢抬”、“快踩快抬”、“轻踩快抬”和“轻踩慢抬”等形式，锻炼脚腕的灵活敏捷和变化控制能力。

延音踏板的使用原则与作品的和声进行有密切关系，使用中要保证乐句的连贯、音响的纯净、节拍节奏的韵律生动与织体的明晰。延音踏板的使用还与音乐作品的时代风格有关，巴洛克时期的复调作品要极少或不用延音踏板以保持复调织体的层次清晰；莫扎特的奏鸣曲要少用或精用延音踏板以表现风格的优雅流畅；贝多芬的奏鸣曲使用延音踏板来表现宏大的气势和深刻情感；浪漫乐派的钢琴作品在延音踏板运用上则有着更为丰富迷人的艺术手法。不同的节奏速度、不同的和声功能、不同的曲式结构、不同的风格情绪，决定着不同的踏板使用方法，有时根据作品的需要可能还要使用弱音踏板（*una corda*，也叫左踏板），而不是只一味使用延音踏板。

在钢琴独奏的教学中，教师对如何正确使用踏板的关注力度已越来越大，有时同一个曲目，教师会查找多个版本进行对比与融合，选取最为合适的踏板使用方法教授学生。但在声乐伴奏谱（尤其是中国作品）中几乎很少能看到踏板记号。练习中，学生往往随心所欲的使用踏板，比较突出的问题有：一，不考虑作品风格，频繁使用踏板；二，不区分和声功能，踏板一踩到底，音响混沌，十分刺耳。这种不良现象的出现有音乐观念和演奏概念的问题，有表演心理因素的问题，有音乐听觉习惯与控制的问题，也有踏板技术的熟练程度问题。“脚”下踏板的使用情况反映出伴奏者“脑”的信息，如果“脑”中不清楚，“脚”下势必一塌糊涂。如何正确的使用踏板是对伴奏者综合能力的全面考察和反映，要求伴奏者运用自己所掌握的和声、曲式等音乐知识对曲目进行分析和推敲，以找出最符合曲目风格和气质的踏板使用方法。所以在演奏时，我们绝不能忽视对踏板的正确使用。

#### 2.1.4 视奏

视奏，顾名思义，即看见就演奏，看见什么演奏什么，其最大的特点和要求就是“快”，要求读谱快、转换快、反应快、上手快，一首新曲目演奏二至三遍后即可掌握其大致样貌。这样的功力绝非一朝一夕可以练就，必须通过长期坚持不懈的练习才能有所掌握。

（1）快速掌握作品的的能力。要求伴奏者在演奏之前先进行快速读谱，读谱内容包括作品名称、速度力度、拍号调号、重音重拍、调式调性、曲式结构、篇幅长短、词曲作者、歌词内容等，快速掌握该作品的基本特点。在此基础上再进行

演奏，能在一定程度上降低甚至避免错误发生的概率，有助于提高伴奏者演奏作品的准确性与完整性。

(2) 分工协作的能力。视奏中眼睛如果一边看谱、一边在钢琴上找音，将会大大降低视奏的速度，影响作品演奏的完整性。练习中要特别加强对钢琴键盘熟悉程度的培养，要求伴奏者牢记钢琴键盘布局与手指跨度之间的对应关系，演奏时仅依靠手的把位感就能在一已知基础音上迅速找到其他任意键，做到脑管手、眼管谱，分工协作。

(3) 谱面信息的转化能力。视奏过程中，注意力要保持高度集中，眼睛一目十行，大脑快速判断，手在演奏第 1 小节时，眼和脑已经在对第 2、3 小节的谱面信息进行观察与转化，边看边弹边分析，三者同时进行，从而大大缩短了识谱时间。

(4) 视奏曲目的选择在难度上应低于演奏者的精弹曲目，由简到繁，由易到难，由短到长，循序渐进。每遍视奏后做到及时标注、及时总结、及时反思，逐步提高视奏能力。

### 2.1.5 移调

移调与视奏一样没有捷径可走，完全要靠练习，而一个合格的、优秀的伴奏者，则必须擅长移调。熟练掌握常用调式音阶、琶音、和弦原转位的结构及其在钢琴键盘上的位置是移调练习的基础准备。

首先进行不改变五线谱记谱位置的移调训练，如将 A 大调移调演奏成降 A 大调、降 G 大调移调演奏成 G 大调等，这类的半音移调练习基本不改变指法和手位，操作时难度较小，容易上手。其次再进行移高（降低）一度、二度甚至三度的练习，逐渐增大移调难度。与移调产生的音高变化相比，指法的变化也常令演奏者措手不及，解决这些问题必须依靠大量的练习，在实践中不断总结经验，达到熟能生巧。

除了技术因素外，移调后的曲目可能会产生与原调不同的音色或音效，这种改变也许很细微，也许很巨大。把原来为高音歌者的作品移低演奏，可能会失去原有的明亮感或流动感，这时伴奏者要及时调整触键位置，控制音量，增加律动；把原来为低音歌者的歌曲移高演奏，可能会失去原有的厚重感或深沉感，这时伴奏可尝试加重低音，释放音量，这些方法都将对保持作品原有的风格气质有所助益。

## 2.2 合作能力的培养

合作,顾名思义,主要是指伴奏者与独唱、独奏者为了共同的目标——完整、完美的表现和诠释音乐作品一起工作或共同完成。这种合作意识、合作能力的培养,需要通过日常练习逐步积累和总结。

### 2.2.1 树立对伴奏工作的正确定位

为什么很多钢琴程度不错的学生都不愿意投身伴奏艺术呢?显然,伴奏者的名字不会像独奏者那样出现在音乐会海报的重要位置,很多人认为,只有独奏能力不行的人才会去弹伴奏,伴奏成了独奏者退而求其次的选择。甚至有些人认为,只要会弹钢琴独奏的肯定都会弹伴奏,根本无需进行专门的训练。这些错误的认知大大打击了有志于从事伴奏艺术的学生们的积极性,一些颇具伴奏天赋的学生在这种氛围的影响下,都不敢明确表现出自己的学习意愿。

伴奏是一门独立的艺术和学科,并不比钢琴独奏低人一等,钢琴独奏能力强的学生并不一定能胜任钢琴伴奏的工作,伴奏与独唱、独奏之间的合作关系是完全平等的。

### 2.2.2 树立对伴奏工作的热爱与信心

面对当前存在的对伴奏专业有失客观的认知和理解,我们不能回避,但更不能因此便丧失了对伴奏工作的热爱与追求。正因为存在这种令人遗憾的现状,我们更应以饱满的工作学习热情和积极认真的态度投入伴奏专业,使更多的人能正确了解它、认识它、喜爱它、走进它并从事它,只有这样,钢琴伴奏专业才能得到发展,才能逐步改变它目前所处的尴尬局面。

我国著名的钢琴艺术指导大师、中央音乐学院赵碧璇教授在接受记者采访时曾这样说过:“弹好声乐钢琴伴奏最重要也是最基本的前提,是对这个专业的认知与热爱,也就是事业心的问题,有这个事业心,所有的问题都会迎刃而解<sup>①</sup>。”只有树立了坚定的信念,伴奏者才能做到对作品负责、对自己的演奏负责、对合作伙伴负责、对艺术负责。

### 2.2.3 全面了解合作伙伴

#### (1) 演唱伙伴

<sup>①</sup>吕屹. 钢琴伴奏艺术,我一生的追求——访赵碧璇教授[J]. 钢琴艺术, 2004, 10: 16

### ①对专业情况的了解

要想了解演唱伙伴，演奏者首先应对基本的声乐知识有所学习和了解，如声部有哪些基本类型，判断声部归属有哪些主要依据，不同声部的代表曲目有哪些，基本的歌唱状态是什么，歌唱中如何呼吸、演唱中唇齿舌牙的运用等。这些声乐知识的储备有助于伴奏与演唱者之间的交流沟通，为双方的合作打下良好的基础。

其次，演奏者一定要了解独唱者的一些基本专业情况，比如声部是高音、次高音、中音还是低音；换声区处在哪个音或哪几个音；音色是甜美明亮还是高亢激昂；最佳歌唱音域在哪里；什么类型风格的作品最能展现独唱者的音色特点等。只有对以上基本情况有了一定的了解，伴奏才能根据独唱者的特点有针对性、有目的性的给予配合和帮助，扬长避短，最终共同完成对作品的准确表达。

### ②对声乐作品的了解

国内外的声乐作品浩如烟海。按演唱语言主要可分为中国作品、意大利语作品、德语作品、法语作品、俄语作品等；按演唱声部主要可分为高音作品、中音作品和低音作品；按音色可分为女声作品、男声作品、童声作品、混声作品等；按体裁可分为艺术歌曲、歌剧咏叹调、民调等；按表演形式可分为独唱、重唱、合唱、表演唱等。伴奏者应养成博览群书的良好阅读习惯，并大量欣赏声乐演唱的音视频资料，同时注意搜集伴奏谱，在学习的过程中不断开阔视野，积累作品，提升审美层次。

曲式与作品分析也是钢琴伴奏能力培养的一项重要内容，同样是艺术歌曲，舒伯特和德彪西的风格就迥然不同；同样是浪漫主义时期歌剧，普契尼和威尔第的创作就各具特点。钢琴伴奏要求的作品分析与曲式与作品分析课程不同，在程度上不做深入的要求，只要求伴奏者掌握作品的基本风格和主要特点，最终目的是要寻求出与作品风格最为匹配的诠释方式。

演唱语言在一定程度上也影响着音乐作品的风格，以我国民歌的演唱为例，方言声调对民歌音乐的旋律、重音、节奏、语气等都有着不同程度的影响。民族声乐是民族语言文学与民族音乐相结合的艺术形式，在民族声乐艺术中，民族语言占有相当重要的地位。自古以来，民歌都是用本民族、本地区的方言土话歌唱，用当地口语化的方言发音演唱歌词形成了方言口语化的旋律，一首民歌按照当地的语音歌唱起来就具有了浓郁的地方风味。

语言是歌曲的载体，方言则是民歌的载体，二者有着不解之缘。正所谓“一方水土养一方人”，民歌演唱如果脱离了方言特点，作品将风味全失、索然无味。如江苏民歌《拔根芦柴花》中，“拔”字不发“ba”，而发成“bia”；陕北民歌《三十里铺》中，“我”字不读“wo”，而读成“e”；福建民歌《天黑黑》中的“黑”不读“hei”，而读

作“ou”；四川民歌《槐花几时开》中的“时”，不发“shi”，而发成“si”等等。“言为心声”，如果演唱时语音语调都存在问题，又何谈准确的传情达意、吐露心声？所以对语言的学习不仅限于演唱者，更是作为高层次艺术指导应具备的基本素质与修养。伴奏者如能正确指导演唱者的发音吐字，必定能为整首作品画龙点睛、锦上添花。

中国作品如此，外国作品对我们而言难度就更大。德语、法语、意大利语、俄语，是外国作品演唱中最常用的几种语言，中国学生往往能出色的解决高音问题，却总是在语言方面差强人意，就好像我们听外国人讲汉语、说中文，虽然也勉强能够听懂，但一听就知道不是中国人说的，因为它“不对味”。对语言的学习，更多的来自伴奏者对自身素质的高要求，非音乐教师的能力所及。老一辈艺术指导由于师承关系，很多教师都能掌握一至二门外语，令后辈们望尘莫及，所以对于那些有志于在这一专业领域进行更高层次学习与深造的学生，我非常赞成并鼓励他们利用课余时间进行语言的学习。

### ③对其他信息的了解

对演唱者其他信息的了解还包括心理素质、身体条件、舞台经验等多方面，这些都或多或少影响着演唱者的歌唱状态，影响着演唱的整体效果。这些信息的收集建立在伴奏者与歌唱者长期共同学习、共同磨合、共同合作的基础之上，对合作对象了解的越多，合作时产生的效果越好，越容易擦出创作的火花。

### (2) 演奏伙伴

乐器的种类主要可分为民族乐器和西洋乐器两大类。中国的民族乐器原先是不用钢琴伴奏的，因为二者在音色上存在差异，但随着中西方音乐文化的进一步交流和钢琴在我国的逐渐普及，一些民族乐器也开始采用钢琴伴奏，如二胡、琵琶等。

钢琴为西洋乐器担任伴奏则屡见不鲜。器乐伴奏的作用主要有两类：一类是室内乐中的钢琴声部，另一类是代替管弦乐队为其他器乐独奏进行伴奏和协奏。在室内乐演奏中，钢琴与其他参与演奏的乐器处于平等地位，通过互相配合来共同完成音乐作品；而钢琴代替乐队为独奏乐器进行伴奏时，才真正处于绿叶的位置。

### ①关于难度

通常来说，为器乐伴奏的难度要大于为声乐伴奏。

首先是篇幅。在由钢琴担任伴奏的声乐体裁中，篇幅最长的当属歌剧咏叹调，一般不超过 8—10 分钟；而这一时长对器乐作品而言，可能只够演出奏鸣曲中的一个乐章而已。总体来说，器乐伴奏的篇幅要大于声乐伴奏。

其次是诠释上的难度。一首器乐作品所要表达的意义远不如一首声乐作品来的明白，歌词能准确的传达出作曲家的创作意图以及歌曲所要表达的思想内涵，演唱者和伴奏者以此为依据，能非常快速并统一的达成对作品理解的一致，最终促成表达的统一。而器乐作品则不具备这一优势和特性，独奏者和伴奏者在排练的过程中可能要花费大量时间来达成对作品理解和处理上的一致，尤其是演奏像巴赫、贝多芬、勃拉姆斯这些大师的作品，更要求合作双方同时具备一定的艺术造诣，这样才能准确解读其作品的核心意义。

第三是演奏技术上的要求。如果我们经常演奏声乐伴奏，突然有一天要为器乐伴奏，你会发现，后者在演奏技术上的难度要远远大于前者。器乐的伴奏通常更要求速度、力度和跑动性，在触键的灵活性和敏锐度上也有更高的要求，音色、音量上的平衡也更难完成，即便是起音有时也需要练习几十甚至上百遍才能取得一致，因此合作双方需要进行更多的单独练习与排练。

#### ②关于合作

首先是音色的配合。音色是指声音的感觉特性，是声音的特色。音调的高低决定于发声体振动的频率，响度的大小决定于发声体振动的振幅，不同的发声体因材料和结构的不同，发出声音的音色也不相同。

以弦乐器为例，由于构造差异，弦乐器拥有其他西洋乐器所没有的、无法企及的绝美音色，如大幅渐强或减弱的表现能力、力量的持续感等等，尤其是演奏 Legato（连奏）时的音色就连钢琴也望尘莫及、自叹不如。弦乐器的音色是“拉”出来的，而钢琴的音色是“击”出来的，同样的旋律，特别是当弦乐器演奏过由钢琴进行再现时，这种对比尤其明显。与弦乐富有弹性、丝绸般的音色相比，钢琴的音色显得那么苍白、呆板和冰冷，钢琴的连奏永远也不如弦乐般那样圆润、那样一气呵成，乐谱上大段的十六分音符弦乐一弓就完成了，而钢琴则需要变换数次指法才能完成，难度大且效果差。

要削弱这种音色上的差异，钢琴必须不断的去“靠”音色、去模仿。首先伴奏者要学会聆听弦乐器的音色，以听到的弦乐音色为模仿依据和方向；其次是在教学中调整学生的触键方法，让学生将自己的手指想象成弦乐的弓子，手腕控制在一定高度后，用很小的力量使手指向琴键靠拢，然后放在键盘上，再用“送”的感觉移动手指，浅弹，在钢琴键盘上“拉”出旋律而不是“击”出旋律。还可以利用踏板加以辅助，使钢琴的音色尽量向弦乐器靠拢。

其次是音量的控制。西洋乐器的发声原理和演奏特点各有不同，音量大小也有明显差异。如为大管、大提琴、竖琴、马林巴等音量不大且音色柔和的乐器伴奏，钢琴就要特别注意控制音量，以免在合作时掩盖了独奏乐器。如为小提琴、

长笛等音域较高且声音穿透力强的乐器伴奏，钢琴就可按谱面标注的力度正常演奏。如为铜管乐器和节奏类打击乐器伴奏，钢琴则要全力以赴的演奏以确保自己的音色不被独奏乐器所吞没。

决定钢琴伴奏音量大小的因素还有许多，如独奏乐器的不同、作品风格的差异、音域音区的区别、钢琴伴奏所处的段落位置等，合作时应根据作品的需要具体问题具体分析。

第三是同步性的训练。与声乐曲相比，器乐曲中的呼吸、气口、停顿要多出许多，同开始、同停顿、同收束，是合作时的一大难点，但如能完美的配合，也将使其变成演奏中的一大亮点。器乐的呼吸远不如声乐那么容易辨识，因为声乐中的呼吸既是人生理的本能反应，同时也能暗示出乐句的开始或结束，二者融为一体，显得非常自然；可如果器乐独奏者也如独唱演员般深吸气，那舞台效果肯定会显得非常滑稽。另外，器乐独奏者与钢琴在舞台上的距离远比独唱大得多，所以再大的呼吸动作有时也无济于事。这时，在日常排练中培养的默契将极大的发挥作用，眼神的交流，起弓时手臂的下落速度，甚至于一些肢体上的小动作、小暗示，都会帮助合作双方更好的达到一致性。

钢琴伴奏不只是一项脑力活动，更是一项体力活动。独唱或独奏者可以利用作品的前奏、间奏或尾奏进行休息，而伴奏者一旦开始演出，就将从头至尾、贯彻始终，体力消耗较之独唱或独奏者更大，所以伴奏工作者们一定要注意练习的科学性，合理安排演出时间，注意劳逸结合。

## 2.3 演出能力的培养

演出能力指的是合作双方在舞台上（如考试、汇报、比赛、演出等）呈现出的对演出质量的把握能力，包括现场发挥能力、应变能力和危机化解能力等。

### 2.3.1 现场发挥能力

影响现场发挥水平的因素有很多，如场地、观众、灯光、音响、乐器、演出者当天的身体状况和精神状态等，紧张、不适应，都会造成演出时技术发挥的失误或配合时的混乱，舞台下锤炼百遍的曲目在演出中也有可能大打折扣，甚至面目全非。

在演出后台我们最常听到的一句话就是：“我紧张！”紧张是人体在精神及肉体两面对外界事物反应的加强，它一方面反映出演出者对舞台的重视，另一方面也反映出对舞台的不适应。作为一名音乐表演者，克服表演时的紧张心理是必修

的一课，演出前安静的独处、适度的活动、合作者间的相互鼓励、小笑话或深呼吸，都有助于缓解演出前的紧张情绪。

有时演出者会觉得在台上听不见自己的声音，其实并不是真的“听不见”，而是场地发生了变化，考试、汇报、比赛、演出的舞台不同与平时练习的琴房或教室，面积要大的多，内部构造也不同，这种差异带来了声音传导和音频震动时的变化，演出者会感觉自己的声音和平时不一样，心中产生了困惑，于是变得不自信，这种心理感受会大大降低演出水平甚至导致演出的失误。

舞台演出时强烈的灯光也会给演出者带来不适。有的演出者反映自己一上舞台就感觉眼前一片漆黑，心理上极易产生恐慌感和不确定感，导致情绪的波动与不安。除了视觉上的影响外，舞台灯光也会增高场地的温度，演唱者会觉得口干舌燥，演奏者会觉得手心冒汗，这些都影响到演出质量。

选择演出服时，有些演出者过于追求服装的华丽精美而没有考虑到衣服的剪裁是否影响声乐演唱时的正常呼吸。在2009年第四届“珠江钢琴”全国高校音乐教育专业大学生基本功比赛的讲评会议上，评委专家们就明确指出个别参赛者的服装选择存在较大问题，过于追求视觉上的华丽而不考虑实际演出效果，本末倒置、适得其反。

除此之外，演出时的一些细节也需留意，比如伴奏谱的摆放、上下台时的基本礼仪、演出风度等。

演出是伴奏与独唱、独奏共同进行二度创作的实践过程，不同于平时的练习或排练，应从心理素质和技術储备两方面对其进行培养。俗话说“台上一分钟，台下十年功”，稳定的现场发挥必然建立在日常的刻苦练习与辛勤排练之上，演出前务必做到科学走台，及时发现问题、处理问题、解决问题，确保舞台演出的成功。

### 2.3.2 现场应变能力

应变能力是指面对意外事件等压力能迅速地做出反应，并寻求合适的方法，使事件得以妥善解决的能力，通俗地说就是应对变化的能力。演出时合作双方都有可能会出现失误，比如忘词、弹串、跑调、节奏不同步等等，遇到这种突发状况，作为伴奏既要知道该如何进行快速的自我纠正与调整，还要知道在纠正与调整后如何与对方重组合作关系。

有这样一个例子：一次声乐演出中突遇停电，但演出并未因此终止，合作双方在黑暗中仍坚持完成了演出。在黑暗中演唱对歌者的影响不大，但对伴奏而言，在黑暗中演奏绝对是一项高难度的挑战，因为独奏者往往是背谱演出，乐谱内容早已烂熟于心，而钢琴伴奏是不需要背谱的。能如此从容的应对突发状况，做到



临危不乱，我们不得不由衷钦佩这位伴奏者的专业能力和现场应变能力。

为了保证现场演出的质量，合作双方必须保持一个相对稳定的、良好的心态，不论受到怎样的客观或主观条件的影响，不论舞台有多大，观众有多少，我就是我，平时怎样练习舞台怎样发挥，以不变应万变。

舞台之路充满坎坷，对于学生来说，实践机会有限，舞台经验尚显不足，只有通过多听多看多交流，直接经验与间接经验互为补充，才能在钢琴伴奏的学习道路上不断成长、不断进步。

## 第3章 伴奏曲目分析

声乐伴奏和器乐伴奏是实践中应用最为广泛的两种伴奏形式，为使大家能更具体、更直观的了解前文所述内容，本章中我将以一首中国声乐作品和一首外国器乐作品为例，具体分析钢琴伴奏在其实际演奏中的操作和应用情况。

### 3.1 声乐作品

高等音乐院校本科教学中常用的声乐作品体裁有中国民歌、中国创作歌曲、中外艺术歌曲和外国歌剧选段。中国古诗词艺术歌曲是指选用我国经典诗词为歌词，由音乐家谱曲，并配以精炼的、艺术性较强的钢琴伴奏或乐队伴奏，在音乐会（室内乐）上演唱的声乐作品。经典作品包括青主的《大江东去》、《我住长江头》，黄自的《花非花》、《点绛唇·赋登楼》、《南乡子·登京口北固亭有怀》，应尚能的《我侬词》，刘雪庵的《红豆词》，石夫的《长相知》，何占豪的《别亦难》，黎英海的《枫桥夜泊》、《春晓》，罗忠镕的《涉江采芙蓉》等。这些优秀的中国古诗词艺术歌曲以其优美的旋律、深远的意境和独特的审美在教学中深受教师与学生的喜爱。

《枫桥夜泊》是我国当代著名作曲家、音乐理论家、音乐教育家黎英海先生根据唐代诗人张继诗创作的艺术歌曲，该作品被誉为“新时期艺术歌曲的代表作”，并荣获“80年代中国艺术歌曲创作比赛”金奖。“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。”诗人将动静明暗有机结合，在无声与有声的衬托下描绘出秋夜江边之景，以景抒情。这首作品的钢琴伴奏本身就是一首独立的钢琴小品，对演奏者提出了很高的要求，要求其不应只是歌唱者的附庸，更应与歌唱者共同担当演绎歌曲的任务。正如曲作者自己所言：“这些作品（根据古诗词创作的艺术歌曲）的钢琴部分与歌声血肉相连，其本身就是艺术精品，要想弹好并不容易。我写的歌曲《枫桥夜泊》的钢琴部分承担了声音造型、景色描绘、形象刻画、情绪渲染等方面的重要作用，所以不能把它看作是普通的伴奏，而应该像练独奏曲那样来练才能弹好<sup>①</sup>。”

《枫桥夜泊》全曲短小精悍，仅26个小节。练习时首先要求学生看似简单的谱面进行认真细致的读谱，在读谱过程中构建对作品的整体印象，同时运用自

<sup>①</sup>苏澜深. 探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录[J]. 钢琴艺术, 1999, 1: 5

己所掌握的和声、曲式等相关知识为乐曲进行分句、分段。这首作品采用四四拍，速度标记为 *Lento* 慢板（约 52 bpm），升 c 羽调式，伴奏部分整体力度较弱，是一首前有引子、中间有过渡句、后有尾声的二段体结构艺术歌曲。

其次是演奏中的处理，也是能力培养过程中的重点部分。演奏伊始，首先要求学生屏心静气，努力使自身投入作品所表现的意境再开始演奏。演奏中的第一个要点就是速度，过慢则显得拖沓、缺乏流动性，过快则破坏了作品幽远沉静的意境，练习中应以作品给出的慢板速度为主要依据，结合演唱者的歌唱能力，寻找出最适合的速度。第二，伴奏部分一开始是连续 3 小节的左手全音符，很多学生在演奏时心中没有单位拍的概念，想弹多长就弹多长，非常随意，严重破坏作品的律动。演奏时必须注意以上两点，在心中准确的起好速度与单位拍后再从容下键。

作品一开始，左手采用纯五度的双音模仿钟声由远及近的效果，三个小节的力度分别为 *pp*（很弱）、*p*（弱）、*mp*（中弱），逐层递进。在演奏第 1 小节 *pp*（很弱）时可使用弱音踏板，第 2 小节进入时松掉。双音下键要特别整齐，同时控制好音量。切忌心中无节拍，在全音符上任意停留，一定要将 4 拍演奏准确。第 3 小节装饰音的进入，模仿水流的声音，在这里特别注意，左手双音与装饰音之间要换一次踏板，否则音响效果将混沌不堪，之后的所有小节都依此处理。

第 4 小节，右手出现加装饰音的九连音音型，这一音型在全曲共出现 7 次，模仿流水的形态，演奏时应一气呵成，中间不做停顿。为保证演奏的清晰流畅，练习时要求学生注意选择合适自己的指法，手指触键时紧贴琴键，触键点不宜过大，抬指不宜过高，以便于控制由 *mf*（中强）开始渐弱这一力度变化。踏板浅踩，随 9 连音的第一个音开始使用，而不要从装饰音就开始使用，否则将会影响作品的风格与意境，破坏美感和音响的清晰度（谱例 1）。

谱例 1



第 7 小节小字一组的升 f 音上标有 *tr*（颤音）的术语记号，颤音的速度处理成慢起渐快，同时辅以弱起渐强的音量变化。第 12 小节中右手的 6 连音，建议在速度上进行前紧后松的伸缩处理；力度上进行渐弱、渐强、再渐弱的对比变化，这一变化可通过调整手指下键的高度来完成。为避免出现黑键演奏时的滑键现象，

建议使用较容易控制的2指或3指来完成。紧接的第13小节有3个连续的保持音记号，演奏时要滞重有力，各音之间稍做间歇，不宜连接过紧，同时注意手臂力量的贯通，指尖站稳站牢，建议使用较有力量的3指或大指进行演奏（谱例2）。

谱例2

第18小节“夜半钟声”一句为全曲的高潮，此时最需要伴奏在力度上与声乐紧密配合，尤其是“钟声”二字，声乐部分谱面标有*f*（强）的力度标记。演奏时可以让自己的手指想象成撞钟的钟槌，将琴键想象成钟，模仿撞钟的姿势下键，将全身的力量集中送至指尖进行演奏。在这里特别要指出的是，本小节最后一个和弦中包含有小字3组的还原*f*，许多学生在演奏时经常自作主张将这个音省去不弹，练习时应尤为注意（谱例3）。

谱例3

第22小节要特别注意琶音的演奏顺序，和弦内各音先后连续奏出的方向是自上而下，而非传统的自下而上。第24—26小节与作品开始时做同样处理，注意节拍、力度、踏板的细致变化和使用，首尾呼应。

除对以上个别小节的处理外，在演奏时还应通篇注意以下几个要点。首先是

力度，这是一首根据唐诗创作的中国古诗词艺术歌曲，作品意境悠远深邃，演奏时要准确把握这种风格，手指下键要小心谨慎并控制好抬指高度，切不可将作品弹得又噪又响。第二是细致而频繁的气口处理，整首作品除过渡句外，凡与歌唱者一同诠释的小节中均没有大线条的 *legato*（连奏），练习时应根据演唱者的换气处理，在谱面上明确标出换气记号，以配合演唱者突出中国古诗词作品一字一顿的吟唱风格。第三是节奏的控制，速度时绝不宜快，可稍做一些自由的处理，除装饰音外，旋律音与音之间不要连接过紧，所有的换气之后都应稍作停顿之后再演奏下一乐句，注意留白。最后是踏板的使用，练习时多注意聆听音响效果，把握宁少勿多的原则，以保证和声效果的清晰。只有准确的解读与练习伴奏部分，才能使之与演唱融为一体、相得益彰，达到和谐完美的艺术境界，准确的诠释作品的内容和情感。

艺术歌曲的钢琴伴奏绝不是声乐的陪衬或附庸，演奏中国古诗词艺术歌曲不仅要具备一定的钢琴演奏技能，更要具备良好的文学修养和较高的审美层次。教学中应着重培养学生对意境美、意韵美、意味美的理解与把握，同时通过对中国古诗词艺术歌曲的学习，培养学生对中华民族传统文化的热爱。

### 3.2 器乐作品

器乐伴奏是钢琴伴奏的重要组成部分之一，伴奏者在合作过程中会接触到各种不同的乐器，比如常见的西洋乐器如小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、双簧管、单簧管、长笛、大管、小号、圆号、长号；民族乐器如二胡、琵琶、古筝等等。在众多的合作形式中，以钢琴与小提琴的合作最为常见、最具代表性，因此在本文中，我选择了贝多芬的F大调小提琴奏鸣曲作品24号（Op.24）第一乐章为例进行分析。

贝多芬（1770—1827），德国作曲家、钢琴家、指挥家，维也纳古典乐派代表人物之一，被后世尊为“乐圣”，一生创作了大量经典作品，包括交响曲、奏鸣曲、弦乐四重奏、歌剧、弥撒、清唱剧、康塔塔、艺术歌曲等众多体裁。

F大调小提琴奏鸣曲作品24号（Op.24）创作于1800年下半年，1801年定稿，全曲活泼明快，洋溢着春天的气息，因此常被称作《春天奏鸣曲》，是许多著名小提琴家和钢琴家的音乐会保留曲目。全曲共分为4个乐章：第1乐章，*Allegro*，快板；第2乐章，*Adagio molto espressivo*，富于表情、表现力的很慢的柔板；第3乐章，*Scherzo: Allegro molto*，谐谑曲，很快的快板；第4乐章，*Rondo: Allegro ma non troppo*，回旋曲：快板，但不太快。

第一乐章共 247 个小节，四四拍，速度标记为 *Allegro* 快板（约 132bpm），F 大调，奏鸣曲式。乐曲伊始首先考验合作双方的默契程度，钢琴和小提琴在音响上一定要确保同时进入。作品中小提琴声部的第 1 个音是一个二分音符，这也就意味着为全曲建立律动、掌控节奏的重责大任由钢琴伴奏担任，所以在排练过程中，速度上的磨合显得尤为重要。在音乐表达上，小提琴声部奏出明亮温暖的主部主题，旋律流畅清新，钢琴伴奏在音量上应稍弱于小提琴，平稳安静的匀速进行，衬托小提琴声部（谱例 1）。

谱例 1

乐曲的第 10 小节是一个技术难点，演奏时要同时兼顾以下三点：首先要保证十六分音符转换为五连音时节奏上的准确与稳定；其次要注意演奏时旋律的舒展流畅；最后要通过力度上的渐强来完成小提琴与钢琴在旋律上的交接。练习时要注意协调好以上各要点之间的关系，在节奏转换、手指灵活性和力度变化上加强练习，旋律声部的交接要自然、不露痕迹。进入 11 小节，钢琴处于主旋律，音量较前要有所加强，应大于小提琴声部，演奏时音色要集中明亮（谱例 2）。

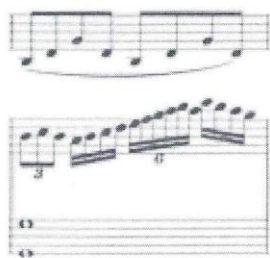
谱例 2

第 15、17 小节均涉及节拍节奏的多种组合，包括三连音转换为十六分音符、六连音与十六分音符的互相转换以及六连音转换为八分音符。练习中可先使用节拍器

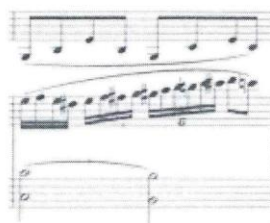


进行慢练，逐渐掌握律动的规律之后再再进行加速；其次为保证演奏的流畅与完整，伴奏者应将最终定型的指法标注到谱面上以方便演奏（谱例 3、谱例 4）。用同样方法处理的还有第 128、130 小节。

谱例 3

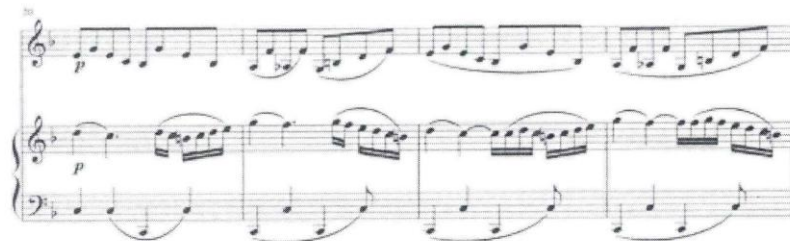


谱例 4



第 20 小节至 25 小节是一个动力性较强的段落，同时也是全曲第一个高潮所在，它的特点体现为附点节奏带来的动力后置，即先展后紧、先缓后急，通过模进的手法最终带出辉煌的收束。第 25 小节收束时，钢琴和小提琴要做到同时戛然而止，钢琴的延音踏板一定要与手同步，切忌产生多余的延留音响（谱例 5）。以同样方法处理的还有第 144—147 小节。

谱例 5



第 26 至 28 小节，由钢琴承担的回奏将作品引入副部主题，这串下行的音阶在调式、力度、速度、情绪和风格等多方面都与主部主题有着较大差异，变化音明显增多，速度上更具动力性，力度上的对比也更为强烈。演奏时手指要主动触

键，力量从大臂贯穿至指尖，下键有力，重拍明确。双手要保证演奏的同步性，音响整齐，表现出自信激昂的音乐情绪（谱例6）。

谱例6



从第54小节开始，小提琴与钢琴通过互相唱和来完成旋律，这里的难点是力度上的平衡。小提琴用9个渐强的跳音来完成上行旋律，而钢琴伴奏一开始就给出了 *sf*（突强）的力度，演奏时如果不控制下键的力度，那么钢琴的音量必定会盖住小提琴。小提琴演奏者有时为了寻求音响上的平衡会加重运弓力度以增大音量，这不仅加重了演奏负担，更破坏了跳音本身所蕴含的活泼轻快感，影响了作品风格。第55小节钢琴右手的八度演奏要坚定有力，跳音饱满而富有弹性，左手切不可越弹越快，要一直保持平稳的节奏律动（谱例7）。

谱例7



第70至74小节，小提琴声部奏出连续的十六分音符，钢琴伴奏配以左手八度与右手和弦的交替演奏。这时钢琴声部节奏的律动要较之前更为积极，左、右手之间的衔接也应更为紧凑。旋律上行往往会带来力度上的渐强和速度上的冲刺感，所以伴奏者必须全神贯注的聆听小提琴声部的旋律，进行自我调整与配合（谱例8）。



键，力量从大臂贯穿至指尖，下键有力，重拍明确。双手要保证演奏的同步性，音响整齐，表现出自信激昂的音乐情绪（谱例6）。

谱例6



从第54小节开始，小提琴与钢琴通过互相唱和来完成旋律，这里的难点是力度上的平衡。小提琴用9个渐强的跳音来完成上行旋律，而钢琴伴奏一开始就给出了 *sf*（突强）的力度，演奏时如果不控制下键的力度，那么钢琴的音量必定会盖住小提琴。小提琴演奏者有时为了寻求音响上的平衡会加重运弓力度以增大音量，这不仅加重了演奏负担，更破坏了跳音本身所蕴含的活泼轻快感，影响了作品风格。第55小节钢琴右手的八度演奏要坚定有力，跳音饱满而富有弹性，左手切不可越弹越快，要一直保持平稳的节奏律动（谱例7）。

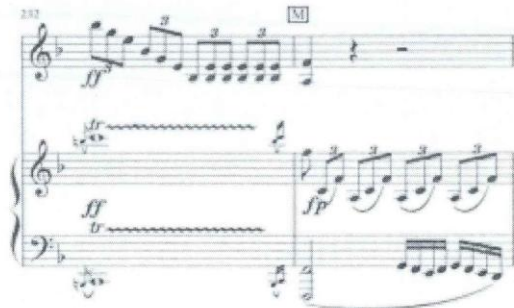
谱例7



第70至74小节，小提琴声部奏出连续的十六分音符，钢琴伴奏配以左手八度与右手和弦的交替演奏。这时钢琴声部节奏的律动要较之前更为积极，左、右手之间的衔接也应更为紧凑。旋律上行往往会带来力度上的渐强和速度上的冲刺感，所以伴奏者必须全神贯注的聆听小提琴声部的旋律，进行自我调整与配合（谱例8）。

奏、明确律动的问题，且左、右手还存在一个三对四的节拍演奏难点。短短的两个小节，包括了多个需要注意的难点，处理上颇具难度（谱例 10）。

谱例 10



演奏这首作品时，应严格按照谱面要求使用踏板，不宜随意增加，以保证古典主义音乐作品所要求的颗粒性，更换踏板要及时彻底，抬起不到位易造成音响的混沌模糊，破坏作品的歌唱性。

教学中除了应用前文提及的慢速练习、分手练习、用节拍器辅助练习等方法解决技术问题外，以唱代奏也是一种有效的培养合作能力的训练方法，即合作双方像练多声部视唱那样，各自带上力度、速度，有表情的用唱去配合，怎样演奏就怎样歌唱，以磨合节奏、统一处理为重点，唱统一了，演奏时自然就更默契了。

综上所述，钢琴伴奏能力最终以表演者对作品的外化形式来呈现，其中包含了本文之前所论述的全部内容，从识谱、演奏、理解、处理、合作、排练直至最后的演出、反思，全面反映和体现伴奏者的演奏水平、曲目分析能力、合作意识、应变能力、心理素质和气质修养。



## 结语

大学生在本科阶段的求知欲强，他们有理想、有抱负、有热情，思维活跃，精力充沛，接受力和理解力发展迅速。大学本科教育处于高等教育的中间层次，是从学校教育中的学习走向社会工作环境中的学习的过渡阶段，是一种专业性教育，是为他们的职业定向教授知识、培养能力的阶段。大学本科教育的目的之一就是使学生具有一定专业理论和知识以利于谋生，即学生毕业步入社会后能顺利地找到相应的职业。以社会需求为背景，结合大学生的学习特点和本专业自身的学科特点，我们更清楚地认识到专业能力的培养对学生职业定向产生的显著影响，认识到钢琴伴奏课程在我国高等音乐院校本科教学中开设的重要性。

从事钢琴伴奏工作十余年，我深感一路走来的艰辛与不易，钢琴伴奏在普及程度、课程设置、人才培养、教材选择等方面仍有待加强。欣喜的是，我们发现越来越多的高等音乐院校开始在本科教学中开设钢琴伴奏课程，越来越多的学生知道了这门课程，越来越多的学生学习了这门课程，越来越多的学生掌握了这门课程，越来越多的学生喜爱了这门课程，他们的学习热情、投入程度以及最后的学习效果都令人欢欣鼓舞，我们有理由相信，只要坚持不懈的努力下去，总有一天会看到钢琴伴奏课程结出的累累硕果。

对前途我们充满信心，我们相信自己挚爱并为之坚持与奋斗的事业定能蓬勃发展，再创辉煌。愿各位同仁、朋友们一起，携手并进，用我们微薄的力量唤起业内和社会对钢琴伴奏艺术的更多关注、支持与投入，共同唤醒钢琴伴奏艺术的新的春天！

由于笔者水平有限，不足之处在所难免，恳请各位专家、各位老师多多批评指正！不胜感谢！