

## 第1章 绪论

### 1.1 课题背景

在我国音乐理论研究领域中，声乐钢琴伴奏在声乐教学中的运用已经达到了一个新的局面，越来越多声乐演唱者、钢琴弹奏者都认识到钢琴伴奏的艺术指导作用；越来越多人投入到钢琴伴奏的事业中来；这个被人们认为是“配角”的职业，也受到了越来越多的关注与投入。钢琴伴奏在声乐中的应用也得到了大多数人的认同。但在实际运用中，由于师资条件、理论研究的局限性等各方面原因，钢琴伴奏作为声乐教学中十分重要的组成部分，它的艺术指导性尚没有为人们所普遍认识与运用。大多数声乐学习者还是只有在演出、考试的必然需要时，才开始寻找钢琴伴奏，与钢琴伴奏配合的时间也许只是一两次，甚至没有经历磨合期便一起上舞台，凑合着合上基本节奏完事。完全忽视了钢琴伴奏艺术指导性的重要意义。当然，从另外一个角度，这也是艺术指导学科建设的不健全所引起的。本文的写作，就是基于这种背景下而产生的。在深入研究声乐钢琴伴奏在声乐教学中的艺术指导性的同时，提出了艺术指导学科在中国音乐院校的建立与发展的必要性和迫切性，并阐述了声乐钢琴伴奏在声乐教学课程中的学科建构。

#### 1.1.1 研究的动机与目的

在笔者多年的声乐钢琴伴奏和声乐教学理论的学习与实践过程中，常常扮演着两个不同的角色。这两种角色可以用人们常常用来形容伴奏和声乐关系的两个词：“绿叶”与“鲜花”来描述。在理论研究中，作为一个声乐教学者，在教学中往往十分注意声乐教学理论方面的研究；而作为一个伴奏者，则往往注意钢琴弹奏技巧的发挥，以及与声乐配合时服从于声乐，做一个忠实的“配角”。本文的研究，并不是想颠覆这种在艺术过程中形成的传统关系，而是更深入地挖掘声乐钢琴伴奏本身所具有的艺术指导性。在专业院校，人们通常好听得称钢琴伴奏为“艺术指导”，但是却很少有人真正去理解和挖掘这四个字的含义与肩负的使命。而这篇文章的写作，正是为了这样一个目的：真正向人们展示声乐钢琴伴奏所具有的艺术指导能量与艺术指导的使命。从一个声乐教学者和一个声乐钢琴伴奏者的双重身份角度来进行这样的研究，是为了让人们在学习钢琴伴奏的时候，更明确地了解真正合格的钢琴伴奏，应该如何去激发声乐演唱者的演唱激情，如何用自己的技术和经验，来引导演

唱者实现声乐作品从技术到情感上的艺术完美性。

### 1.1.2 研究的主要内容

本文主要研究的内容,包括声乐钢琴伴奏在声乐演唱技术训练过程中所具有的艺术指导性;声乐钢琴伴奏在声乐语言训练与运用过程中的艺术指导性;声乐钢琴伴奏在声乐表演教学中的艺术指导性;并总结了声乐艺术指导学科建设的历史发展与现状。

通过分析声乐钢琴伴奏在声乐教学过程中所具有的艺术指导性,阐明了声乐钢琴伴奏与声乐教学的整体关系、各种功能与手段,论述了声乐钢琴伴奏在声乐教学过程中不同方面、不同程度、不同环节的艺术指导性;分析了声乐钢琴伴奏在声乐教学学科中的课程建设以及艺术指导学科的建设与发展。

### 1.1.3 文献回顾与总结

声乐钢琴伴奏是一门综合性的学科,它横跨了声乐和钢琴两个学科课程的理论知识。在这两个学科各自的研究领域中,都已经有了无数的研究成果。而在两个学科的结合方面,也有了许多的建树。在前人的研究经验中,我们可以汲取到许多的养分,为这门综合学科的建设和发展提供了很多宝贵的文献积累与理论经验:

在声乐教学方面,已经形成比较系统的理论体系。主要是从声乐发声的基本训练到声乐作品分析、各种声乐教学方法的具体运用、声乐教学与心理学交叉学科的研究、情感教学、声乐语言的运用、声乐表演理论、高师声乐教学模式等各个方面进行研究与论述。在著书方面,有沈湘著,李晋纬和李晋瑗整理的《沈湘声乐教学艺术》、李校贰著的《民族声乐演唱艺术》、(意)P·M·马腊费奥迪著的《卡鲁索的发声方法》、李维渤选译的《训练歌声》以及许讲真著的《歌唱艺术讲座》等许多总结声乐教学经验或在声乐教学的某一领域进行研究的著作;在论文方面,有朱晓燕、杨菁的《论声乐教学中四大要素》、王海峰的《声乐教学中的歌唱呼吸运用问题研究》、《声乐教学中的歌唱共鸣问题研究》、马琼《论声乐教学中整体感觉的培养》等研究声乐教学基本要素与发声方法的论文;有刘峡的《女中音声乐教学中常见的几个问题》、侯文杰《女高音歌唱共鸣色彩探析》、郭天顺《论民族唱法男高音歌唱训练的关键因素》等研究不同演唱声部声乐教学理论的文章;有林梅的《谈高师音乐教育专业声乐教学改革》、高静的《高师声乐教学中民族文化精神的渗透》、杨素霞

的《对当前高师声乐教学的思考》等针对高等师范院校声乐教学模式与教学改革的文章；有秦婷的《声乐教学改革的新模式——“双向选择”》等声乐教学因材施教、教学互动的新理念与模式推广的文章；有陈福杰的《民族声乐歌唱语言对歌唱技术的影响》、张锦华的《关于声乐语言教学民族化问题的探讨》等致力于研究歌唱语言训练与运用理论的文章；有王砾的《论声乐表演中的美学思维问题》、张锦华的《当代声乐表演的主体建构》等声乐表演理论建构的文章；有关欣的《谈民族声乐演唱中“神形兼备”的表演》、郭德华的《略论民族声乐演唱中肢体语言的功能》、徐桂华的《谈歌唱中的舞台形体表演》等论述声乐表演中形体语言运用的文章；有陈继银《试析歌唱者的怯场心理》、彭根发《声乐表演中的“生命状态”》等关于声乐表演舞台实践心理与状态方面的研究；还有刘曼君的《论声乐教学中想象的作用及歌唱想象力的培养》、柏林林的《论辩证思维在声乐教学中的应用》等将心理学研究运用于声乐教学中的文章等。这些文章，多从声乐教学方法、声乐教学中的具体技巧方面、声乐教学中涉及的问题、以及声乐教学模式或声乐教学中的某个分支（如民族声乐教学、高师声乐教学等）作为声乐教学研究的切入点。从各个不同的角度对声乐教学领域的研究做出了重要的贡献。

在钢琴伴奏领域方面，研究的课题也比较广泛：主要有王文利的《舒曼声乐套曲〈妇女的爱情与生活〉》、张恰的《浅析黄自艺术歌曲钢琴伴奏的特点》、江海燕的《赵元任声乐作品钢琴伴奏的织体写作特色》等以钢琴伴奏作者与作品的分析和写作技法为主要研究内容的文章；有窦青的《歌曲钢琴即兴伴奏概述》、王自东的《谈即兴伴奏》等以钢琴即兴伴奏的写作与运用为研究内容的文章；还有倪林的《繁荣钢琴伴奏续谈》、李梅的《高师钢琴伴奏课程改革的思考》等重点提出钢琴伴奏在当今声乐教学、钢琴教学中重要地位以及学科课程建设与发展的文章；另外还有许多从器乐钢琴伴奏、舞蹈钢琴伴奏等钢琴伴奏的不同艺术领域的应用角度进行探讨与论述的文章。这些文章都分别从微观的角度，对钢琴伴奏从意识到特点到运用到谱例分析等方面进行了细致的论述。在著书方面，则多是关于钢琴即兴伴奏教学与运用方面的书籍。如：孙维权《钢琴即兴伴奏入门教程》等。

从钢琴伴奏理论研究及其与声乐教学关系方面所做的论著，除了李斐岚《钢琴伴奏艺术纵横》等钢琴伴奏艺术的完整论述外，数量还是十分有限的。在硕博士论文方面，相关于钢琴伴奏方面的论著主要有湖南大学硕士研究生姜姗姗所著的《钢琴即兴伴奏的音型与应用研究》、福建师范大学硕士研究生陈语所著的《黄自艺术

歌曲中钢琴伴奏的和声民族化的探索》等文章，这些论文中较为细致地对钢琴伴奏的某个方面，如即兴伴奏手法的研究、作曲家声乐作品中的钢琴伴奏和声、织体以及创作特征的分析等内容。在钢琴伴奏理论的研究领域中开拓了许多新的局面。

另外，在钢琴伴奏与声乐教学相结合的领域，也有许多优秀的论著。主要内容集中于钢琴伴奏与声乐的关系理论研究。在当今音乐理论研究中，这类文章的内容多为钢琴伴奏与声乐的关系，如：马煜皎的《钢琴伴奏对声乐教学的重要性》等立论于钢琴伴奏地位与作用的研究文章，以及江黎的《浅谈钢琴伴奏在高师声乐教学中的艺术指导作用》等文章。这些文章从不同方面，细致地分析了钢琴伴奏与声乐的关系，论述了在声乐作品中钢琴伴奏对声乐演唱各个方面的功能与指导作用。

在前人的这些积累中，关于声乐教学的理论系统已经趋于完善。而关于钢琴伴奏的地位与实际运用的研究，也早已进入白热化的阶段。早在1998年和2000年，文化部就已经召开过两次全国艺术指导研讨会，尤其是第二届在天津举办的研讨会获得了重大的成功。我国音乐界对钢琴艺术指导的重视已经快步发展起来了。全国许多重点音乐学院的声乐系，都已配备专门的艺术指导教师，声乐表演专业的学生，多有开设专门的艺术指导课。在研究中，笔者发现，声乐钢琴伴奏的运用已经为大多数研究者所重视，但是在声乐教学全过程中的具体运用，在研究理论方面，却还是比较空白的。尤其在声乐教学的基础发声训练、声乐语言与声乐表演等环节中的运用，还是比较缺乏的。在理论研究中，钢琴伴奏似乎总是与作品分析息息相关的，从和声、织体等钢琴角度所进行的研究是比较成熟的。从发声状态、声乐语言等声乐系统的角度进行的研究还是比较缺乏的。这是由于，写作钢琴作品分析与运用的，多为钢琴演奏方面的人员；而侧重于写作钢琴伴奏与声乐演唱的关系，则多为声乐演唱专业或者钢琴演奏专业的研究人员。这说明，中国音乐院校的艺术指导学科建设始终是个空白。同时拥有娴熟的钢琴演奏技术，在声乐演唱、教学方面也有一定深入研究的学者，数量还是比较有限的。可见，艺术指导这个在国外音乐院校早已十分普及的学科，在中国却仍然没有发展起来。因此，本文力求通过详细论述声乐钢琴伴奏在声乐教学各个领域中的艺术指导性，从声乐教学和钢琴伴奏者双方面的角度，更加完整地对当代声乐钢琴伴奏的理论研究进行一些补充。希望能够在艺术指导学科建设中尽一份薄力。

#### 1.1.4 研究方法

本文的写作，主要采用：

(1) 历史法与文献法：通过馆藏书刊和网络电子书刊等手段获取和搜集与本课题相关的历史文献资料；

(2) 问卷调查法和统计法： 对全国各个音乐院校和高师院校钢琴伴奏课程设置情况进行统计和考察；

(3) 访谈法：有针对性地与相关专业的专家、教师进行深入的访谈；

(4) 观察法与实践法：通过多年来在钢琴伴奏和声乐教学实践中，采用观察法和实践方法在实践过程中获得大量的相关材料；

#### 1.1.5 预期研究成果与研究的意义

通过本文的写作，笔者希望能够让声乐演唱者、教学者和钢琴伴奏者，都能够更深入地了解声乐钢琴伴奏在声乐教学中所具有的独特的艺术指导性。这种特殊的性能，使它在声乐教学的过程中，不仅仅处于配合、陪衬的地位，更加重要的是，优秀的钢琴伴奏作品、优秀的钢琴伴奏者更能起到对声乐演唱方法、对声乐作品的诠释进行更加完美的艺术指导的作用。带着这份认识，在声乐学科建设中，更到位地把声乐钢琴伴奏的艺术指导功能发挥出来，提高声乐教学的效率，完善声乐教学的学科建设。同时，通过对当代中国音乐院校中艺术指导课程的设置情况分析，提出更多学科建设方面的意见，更加完善艺术指导学科在我国的建设与发展。



## 第2章 声乐钢琴伴奏与声乐教学的关系

声乐钢琴伴奏在声乐教学中，除了陪衬、辅助和配合声乐演唱完成作品的功能外，更重要的是，优秀的声乐钢琴伴奏作品与优秀的声乐钢琴伴奏者，更能在声乐教学的各个环节中，起到不可替代的艺术指导作用。

### 2.1 声乐钢琴伴奏的定义与内容

伴奏，指的是“歌曲或器乐曲的有机组成部分之一，由一件或多件乐器奏出，用以衬托主要的歌唱或器乐演奏部分。”<sup>[1]</sup>最常见的伴奏方式为：钢琴伴奏和乐队伴奏。钢琴之所以能够成为最常用的独立的伴奏乐器，是由于素有“乐器之王”称号的钢琴，具有宽阔的音区、流畅优美的音色、宽广的共鸣等特征，使它成为唯一一件能够在独立的乐器上，演奏出整个乐队的效果的乐器。加上乐器本身在社会生活、音乐艺术院校中的运用普遍，使用方便，因而成为了专业学习中最常用的伴奏乐器。

声乐钢琴伴奏，作为钢琴伴奏领域中的一个分支，指的是在声乐演唱与教学过程中，以钢琴弹奏所进行的伴奏方式。这里的钢琴伴奏具有两个元素：一是乐谱元素。它包括实体的乐谱与以思维形式存在的乐谱。即由作曲家所编配的正谱钢琴伴奏和由演奏者即兴演奏的（建立在伴奏基本创作原则基础上，在短时间内直接形成于思维中并弹奏出来的乐谱）伴奏谱。在本文中，重点论述的声乐钢琴伴奏主要是指那些由作曲家创作并发表的实体存在的钢琴伴奏正谱。二是演奏者的元素。指的是弹奏钢琴伴奏的人的元素。本文中论述的声乐钢琴伴奏，指的是这二者的融合。即由钢琴伴奏者所演奏的钢琴伴奏谱。乐谱本身所具有的艺术指导性，是艺术家在创作过程中所具备的。作为作曲家的替身，存在于作品中，用乐谱的形式，对演唱者进行艺术性的指导。而伴奏中的演奏者，则需要在自身修养与经验方面积累这种艺术指导性。不仅需要学习、了解和掌握关于声乐教学方法的知识；掌握高超的钢琴演奏技巧；积累大量的作品经验；对作品风格的分析能力和把握能力；更要具有良好的指导能力。能够在合伴奏的过程中，不仅做好一个配合者的身份，更重要的是培养作为艺术指导的角色感。有了这样两者综合的元素，声乐钢琴伴奏的功能便从其原有的配合、辅助的功能，升华到指导、引导的功能。像一位良师益友，引导

<sup>[1]</sup> 《辞海》。上海：上海辞书出版社。2002年1月，第1版。

演唱者实现作品艺术完美性的同时，在学习与舞台实践的过程中，还一直陪伴演唱者共同经历艺术作品二度创作的全过程。

## 2.2 声乐教学的定义与内容

声乐教学学科的研究，在中国已经进入比较完整的阶段。它主要包括的内容有：声乐演唱技巧训练、声乐语言训练、声乐形体表演教学、声乐基础理论教学、声乐教学模式研究与探讨、声乐情感教学理论分析与研究、声乐作曲理论分析、声乐作品演唱技能分析、声乐发展历史、声乐作品的研究等。声乐教学通常是采取一对一的教学的教学模式。在这种独立的声乐教学课程中，除了声乐教师所进行的声乐技巧训练与作品教学，声乐钢琴伴奏的配合作用是十分重要，也是十分必要的。从声乐演唱技巧初期训练到声乐作品练唱、合伴奏直至舞台实践，都离不开声乐钢琴伴奏的艺术指导。应当在声乐教学中，正确认识声乐钢琴伴奏的这种艺术指导性，将其运用到声乐教学的过程中来，从乐谱和伴奏者两个方面的角度，完美地发挥声乐钢琴伴奏的艺术指导性，从而达到声乐教学效果的事半功倍。

## 2.3 声乐钢琴伴奏的艺术指导性

艺术指导性，广义上指的是对一切艺术行为具有指导意义的影响和促进的行为的特性。而在艺术表演领域的狭义上，是指通过对演奏（唱）者艺术表演与创造过程的影响和促进，实现作品的艺术性，即文艺作品的完美程度的特殊性能。在本文中，声乐钢琴伴奏在声乐教学中的“艺术指导性”指的是利用钢琴伴奏这一特定的艺术手段，指向性地实现声乐教学中使演唱艺术构思具有独创性，形式技巧臻于完美，富有表现力和感染力的目的。而声乐钢琴伴奏所具有的这一特定性质即称为：艺术指导性。

钢琴伴奏在声乐教学中的艺术指导性，是在纯声乐技巧、生理技能训练的基础上，进行配合，进而达到促进和影响的作用。在训练之前应掌握良好而扎实的音乐知识基础，训练良好的配合能力。否则会大大影响效果，反而成为一种压力。声乐钢琴伴奏不能取代专业而系统的声乐技巧教学，但是可以在建立起基本正确的演唱方法之后起到使作品的演唱、深度的演唱技巧更快发展的重要作用。

人们常常把钢琴伴奏者称为艺术指导，这正是钢琴伴奏最重要的性质与功能的体现。因为作为声乐演唱或器乐演奏的良师益友，钢琴伴奏具有其独特的不可替代



的艺术指导性。声乐钢琴伴奏是一门专业的音乐表演艺术，它与声乐演唱形成了一种相辅相成的关系。它为演唱者提供音乐的烘托、乐曲情感氛围、指导、帮助歌唱者形成正确的发声状态、正确分析和表现声乐作品的内涵，从而达到珠联璧合、水乳交融的境界。声乐钢琴伴奏主要是通过和声衬托、织体分解、旋律带动、情感支撑、激情推动等种种手法与手段来实现其艺术指导性的。其功能有：

### 2.3.1 衬托和辅助的作用

声乐钢琴伴奏在声乐教学中的衬托与辅助作用，主要包括：衬托背景、推动音乐发展、引导演唱者进入特定的音乐情境中、语句与强弱处理的暗示、弥补演唱者的过失与提供适度休息等。如歌曲《月亮颂》中，钢琴伴奏以一连串具有美丽迷离和声色彩的短琶音，营造了夜晚水面波光粼粼的美丽景象，让演唱者可以在这种梦幻般的背景衬托下倾诉对远方爱人的思念之情；又如《今夜无人入睡》中的间奏部分，钢琴以左手连续不断的震音，右手八度音程的主题旋律再现，以乐队式的辉煌与雄壮气势，推动演唱者情绪的逐渐平静，把音乐转向对美好未来的憧憬中，使音乐作品得以升华，在推动音乐发展的同时，将听众与演唱者的情感投入特定的音乐情境中去；还有许多声乐作品在前奏即将结束，进入演唱之前，声乐钢琴伴奏除了在节奏上给予暗示性的节奏感，还时常以渐慢或拉宽节奏的方式让演唱者能够自然地进入歌声。

### 2.3.2 相对独立的音乐表现功能

在许多声乐作品，尤其是艺术歌曲中，钢琴伴奏的写作都具有十分独立的音乐表现性，甚至可以说是独立的钢琴小品。艺术歌曲之王舒伯特的声乐作品中，就有许多突破了传统伴奏的写作手法，他把钢琴伴奏的写作与歌唱者的旋律和歌词融为一体，共同塑造音乐形象。如《鱒鱼》中左手跳音与右手“六连音”快速跑动的伴奏音型，生动形象地表现了活泼可爱的鱼儿在水中悠然自得的意境。还有拉赫玛尼诺夫的《春潮》，其钢琴伴奏本身，就是一道技巧高深、内涵完整的钢琴小品，用充满激情的伴奏手法，描绘了春天到来的时刻，冰块融化，万物苏醒的壮观场面。



## 第3章 声乐钢琴伴奏在声乐演唱方法与技巧教学中的艺术指导性

### 3.1 声乐钢琴伴奏在声乐气息教学中的艺术指导性

呼吸是歌唱的基础，是歌唱的动力与支持力。在声乐演唱中，气息要随乐句的长短、根据作品情绪情感的喜怒哀乐而变换着运用。因此“歌唱的呼吸不同于生理性呼吸，而属于有意识、有目的、带有技巧性的呼吸。”<sup>[1]</sup>要实现歌唱声音的生命力、活力和艺术感染力，气息运用的调整和控制是至关重要的。

在传统的声乐气息运用教学中，声乐教师多会通过歌唱呼吸生理结构的讲解与训练来实现对气息运用的教学。而声乐钢琴伴奏的结合则在生理训练的基础上运用心理教学法来实现其艺术指导性。具体表现在：

#### 3.1.1 通过与音乐同步的状态进行引导

许多声乐教师都强调：最自然的呼吸状态就是正确的呼吸。“只有最正常的呼吸状态，才具有产生准确音的生理特性。”<sup>[2]</sup>声乐钢琴伴奏中的前奏，对于歌曲意境的描绘、歌曲风格的调整与心情情感状态的进入，直接引导着歌唱者进入歌曲演唱状态时的气息状态，趋于自然与和谐。通过引导歌者的呼吸节奏与音乐节奏同步，而使歌唱者在生理训练基础上进入最自然的气息状态。

#### 3.1.2 通过正确的句法进行引导

一个乐句，就是一个音乐意向。在钢琴伴奏的配合中，正确的句法，要求歌者使用适合歌曲音乐构思的嗓音形式和气息搭配。就歌唱呼吸而言，威廉森认为：呼吸控制是良好句法之果，而不是其因。因此，必须是歌曲解释支配呼吸行为。由钢琴伴奏所奏出的音乐句法带动呼吸控制的走向。科尔曼谈到吸气是这样说：“必须以所要唱的乐句的感情来激励所要吸的气息。”所以，使用钢琴伴奏来引导起唱乐句的方法锻炼呼吸控制，可以达到十分良好的效果，实现真正的以艺术作为指导教学的特性。而在作品演唱的过程中，钢琴伴奏则是通过正确的句法起伏的方式锻炼呼吸控制，达到完美作品的同时提高声乐气息运用技巧。

<sup>[1]</sup>沈湘.《沈湘声乐教学艺术》.上海:上海音乐出版社,1998年10月版:第15页.

<sup>[2]</sup>[意]P·M·马腊费奥迪.《卡鲁索的发声方法》.北京:人民音乐出版社,2000年7月版:第62页.

### 3.1.3 通过歌曲思想来调节呼吸

对于歌曲思想的最好表达是通过歌词含义、歌曲基调与作品元素。声乐钢琴伴奏，通过对歌曲的详尽分析，在演奏的过程中，引导歌手预先掌握了歌曲的思想内容，他就将以一种适合的表情方式进行呼吸，而不需要用比表达歌曲信息所需的更多的呼吸量。这种方法尤其适用于初学者，生怕一口气唱不完一个乐句，就多吸一些，吸多了反而使身体僵硬住，最终照样无法完成一个乐句。实际上，钢琴伴奏所带来的思想与感情上的冲动，总是有利于激励适当的嗓音冲动，从而使正确的气息协调能够自动地发挥着完美的艺术作用。

声乐钢琴伴奏正是通过这三个方面的同步应用，来实现对声乐气息运用教学中其艺术指导性的实现。如作品《娄山关》中，钢琴伴奏者的一连串上升式的爬音，展现了气势磅礴的音乐画面，演唱者在“西风烈”的“西”字发声之前，在钢琴伴奏的配合下将酝酿而成的气息灌满腔体，爆发而出（注意这里的西字因为咬字的特殊性，应有特殊的音色处理方法），字头出来后，还应有足够的气息支持 i 音的延长与下面两个字的共鸣。“烈”字就自然地在句法结束的同时收，为下面的乐句做好慢吸。由于乐句的戏剧性变化，瞬间转为凄冷的音色，为这样的音色所提供的应当是慢而深吸的气息与慢慢叹气式的出音。在这个缓慢而气派的乐段中，气息的每一次转换都是十分讲究的，慢中带紧，柔中带刚，刚中，又带着叹息的思绪。相比，在后半段钢琴伴奏的快速附点节奏的进行曲速度带领下，歌者的气息又进入了另外一种短促、到位而有力的状态。跟随着歌曲思想的变换来调节自己的呼吸。为了达到这些细致的要求，在平时的声乐训练过程中，就必须很有针对性地与钢琴伴奏进行配合与训练。

## 3.2 声乐钢琴伴奏在声乐共鸣教学中的艺术指导性

在歌唱中，声带所产生的声音是十分微弱、细小而没有色彩的。只有在经过由口腔、鼻咽腔、胸腔、头腔与全身的共鸣腔体共同良好而协调的作用下，才能使整个身体变成噪音的大共鸣箱，获得音量适宜、音质柔和、音色明亮、浑厚的共鸣声音。因此，在声乐教学中，良好共鸣的寻找与训练对于声音良好音质的形成，是至关重要的。在传统的声乐教学中，关于发声中共鸣的教学方式一般是通过生理引导的方式进行的，主要通过以下几个方面的教学与训练：歌唱共鸣的声学原理；腔体

的认识与形成；以“贴着咽壁吸着唱”的感觉，确保能够始终保持低喉位“打开喉咙”的状态，以最佳的方式开放通向咽腔最重要的门户——会厌。最终达到使咽腔、鼻腔、口腔、鼻腔、头腔与整个身体共同实现良好的声音共鸣的目的。

而声乐钢琴伴奏，则以其独特的艺术特性，在声乐共鸣教学中发挥着其独有的艺术指导性：

### 3.2.1 通过乐器共鸣音色的调整，进行共振

声乐钢琴伴奏以其乐器特有的共鸣特性与音色，从听觉角度与生理反应的角度来引导演唱者寻找具有良好共鸣的声音，提升演唱的音质。在跑步比赛中，我们知道常有一种现象：在赛跑的训练中，寻找一位强者，来带领受训的队员，相对于其单独的训练，可以达到意想不到的良好效果。而在声乐演唱与钢琴伴奏配合的过程中，钢琴伴奏正是起到了这样一个“领跑人”的作用。

钢琴由于其本身的乐器特点，除了具备良好的基音——在开头我们能够清晰听到，而后渐渐衰弱的声音（即榔头与琴弦敲击瞬间所发出的音高）外，还有一个乐器本身所具备的庞大的共鸣箱，钢琴共鸣箱所产生的共鸣我们称它为“泛音”。正确的泛音应该比基音更丰满一些，音高一些，柔和一些。只要运用正确的弹奏方法，基音在本身良好的共鸣物质条件下，是比较容易获得良好的泛音，实现完美的共鸣声音。也就是说，正确的钢琴弹奏方式，因其本身所具有的共鸣体，是比较容易获得良好的整体共鸣音色的。因此可以说，它是名副其实的“领跑人”。然而相对于钢琴优秀的“身体构造”，人声是需要通过人体所具备的“共鸣设备”进行一系列科学的自我调节，才能更好的实现良好的共鸣声音。在声乐教学的过程中，声乐钢琴伴奏的加入与配合，要求歌唱者首先达到声音上的协调配合（即良好音质的“共振”）。只有在声音达到比较接近和协调的状态下，人耳才能接受人声与乐器的谐和，才能感觉“合上了”。如果两者的声音距离较大，则会出现“只听见钢琴的声音而无法听见自己演唱的声音”；或是“钢琴的声音就像噪音一样，我唱得很大声，完全没有顾上听，完全没有融在一起。”的感觉。此时，演唱者就会由生理上产生反应，为了追随两者相融合所产生的浑厚丰满的共鸣声音，而下意识地使用在声乐技巧训练中所学习的更好地运用人体共鸣箱的方法。

### 3.2.2 由声乐钢琴伴奏合作所带来的腔体的变化

林斯利曾在报告中提到<sup>[1]</sup>，实验证明，增加一个或多个嗓音共鸣腔的振动量可改变嗓音的音质。声乐钢琴伴奏正是运用了这样的原理，来使演唱者感受到由一个腔体到一个合作的共振腔体的转变。在合作的过程中，可以让歌唱者体验这样的感觉：在良好的共鸣条件的支持下，首先使演唱者确立良好的自信心，开始仔细聆听，寻找正确的音色来源，感觉自己正乘风破浪，在缓缓飘流的海浪指引下，拥抱着大海在歌唱，不用紧张，不用害怕，不用把心思集中在身体的某个点去刻意寻找“共鸣”这个所有声乐教学理论中都会提到的抽象的东西。她的声音来自大海，她需要用全身的每个细胞去歌唱，因为只要她的声音不够浑厚，不够优美，便会马上被吞没在海水中。她必须将自己的声音调节到与海浪的振荡产生一样的波动，必须让声音从海里飘出来，飞向天空。这样才能在未来在广阔的舞台上，与钢琴、管弦乐队或是其它乐器的合作中，让自己的声音在舞台上穿过其它所有乐器，直接到达观众的耳朵里。

通过种种感性与感知方法的训练，让演唱者感受到与钢琴伴奏的融合所带来的腔体的变化，更自然地按照作品所需要的呼吸来吸气，在唱之前，呼吸有所准备，共鸣腔体也有所准备，保持住吸气的状态（吸气状态通常能使人感受到飘浮的感觉，而不往下沉。）腔体随之而打开了，也不需要比呼吸更大，更多的力量去打开腔体。引导歌唱者，使用最自然的方式，来寻找到富有自然而宽广的共鸣的完美音质。

### 3.3 声乐钢琴伴奏在声乐各种技巧训练教学中的艺术指导性

在建立了正确的基础发声方法之后，声乐教学中还有许多常用的声乐特殊技巧的训练。包括：连跳音、滑音、花腔装饰音等难度技法训练、弱声唱法等特殊技法训练等等。在教学过程中，钢琴伴奏的运用，在纯技巧训练的基础上，加入了感性教学法与艺术教学法，使技巧教学得到了艺术性的突破。

#### 3.3.1 连音歌唱法

声乐作品中，连音歌唱法的运用是最基本的，也是最常见的。它要求元音与元音之间的连贯，不能因为辅音的加入而断开。每个音要求唱得圆润、连贯、准确清晰。《我亲爱的》几乎是所有声乐教学中用于训练连音技巧的典范之作。其钢琴伴奏使用规整的多声旋律弹奏的手法。（见谱例1）作品的前奏中，钢琴便以流畅、连贯

<sup>[1]</sup>林赛，乔治·L.《现代中学中声乐课的基本价值》。（音乐管理者全国大会）

的音色奏出极富歌唱性的旋律。钢琴以单纯与流畅的旋律音色，首先将音乐的意境带入恬静、优美的心境中。在前奏乐句结束的同时，演唱者才跟随着伴奏连贯的音色进入连音歌唱的乐句。乐谱上钢琴伴奏的表情记号，本身就十分具有艺术指导性。乐句开头的dolce（柔和地，甜美地，温柔地）与乐句结束，即将进入演唱的largamente（宽广地，相当慢地），都为歌曲的演唱首先建立了一个平稳、干净的音色画面。引导歌唱开始的音色，“像一条声音的溪流，平稳、流畅地流动”<sup>[1]</sup>。而钢琴伴奏就像一条潺潺流动的小溪，演唱的声音就像落在溪流上的树叶，轻轻地随之而出。这样，便实现了细致柔滑的连音歌唱法，每个音之间上下连贯一气，形成圆润优美的连音乐句。

谱例1:

我亲爱的  
Caro mio ben

[德]G.拜尔达尼曲  
尚家耀译配

Larghetto (♩ = 60)

Ca - ro mio

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The piano part begins with a 'dolce' marking, followed by a section marked 'largamente', and ends with a 'p dolce' marking. The vocal line has lyrics 'Ca - ro mio'.

### 3.3.2 花腔与其它技巧训练

在声乐的各种技巧训练教学中,花腔技法的运用与训练是最为重要的技巧内容。花腔(Coloratura)技法,是美声唱法发展到顶峰时期所产生的成果。“它通常指声乐旋律中富于艺术性的装饰,包括种种装饰音、急速的音阶或琶音进行,以及华彩段等等。”<sup>[2]</sup>它主要包含的技法有装饰音技法、断音技法、快速音阶技法、华彩乐段技法及其它如泣声、叹音、笑音等特殊技法。在花腔训练的过程中,声乐钢琴伴奏往往能够恰到好处地引导演唱者根据不同的作品风格与内容,更加巧妙地运用花腔的各种技法。我们可以通过两首风格迥异却极具代表性的经典花腔作品的声乐钢琴伴奏,来深入了解声乐钢琴伴奏对花腔技法的艺术指导性:

莫扎特歌剧《魔笛》中夜后的咏叹调《复仇的火焰在我心中燃烧》,是古典主义

<sup>[1]</sup> 李维勃. 声乐训练中有关音乐修养的几个问题. 北京: 中央音乐学院学报编辑部、华乐出版社十编辑部(编).

<sup>[2]</sup> 《外国音乐表演用语词典》. (第二版)北京: 人民音乐出版社: 第53页.

时期花腔技法发展与运用的经典之作；而威尔第歌剧《茶花女》中茶花女的咏叹调《为什么，为什么》则是浪漫主义时期花腔技法运用得登峰造极的作品。

两首同样是表现愤怒、欢乐、狂暴、复仇、决心等极具戏剧性情绪的歌剧作品，不同的作品风格，不同的伴奏织体与内容，却使花腔技法得到了各自不同的运用与发展。《为什么，为什么》是在狂欢舞会结束后，众人都已离去，只剩下薇奥列塔一个人时，在她觉察自己已被阿尔弗雷多诚挚的爱情所吸引，却与自己的一直以来的浮华生活与社会背景相矛盾，不知是否接受这份爱情的重重矛盾心理下所演唱的咏叹调。因此作品一开始，就是在喧嚣过后，进入安静的心理描写段落。钢琴伴奏写得零零落落，只是不时在声音停止时以模拟心跳，思考的音型加以铺垫。塑造艺术性的场景音乐，引导演唱时的思维活动与情绪，在这样安静又充满不安情绪的背景中，引导演唱者对充满戏剧性、矛盾性的音色的追求；《复仇的火焰在我心中燃烧》则由于其作品内容与剧情的需要（这是夜后交给帕米娜一柄短剑，要她杀死萨拉斯特罗时所演唱的），作品一开始便以较快的速度，在钢琴的震音渐进中进入了“熊熊火焰燃烧”的强势凶狠的乐句。伴奏织体采用和弦、八度、八分音符再到十六分音符的快速进行直接将演唱者的情绪推上了狂暴、愤怒的情境。在短短三个乐句中，就一层高过一层，从乐谱上我们就可以看到（见谱例2）从一开始伴奏音型只是左手八分音符的八度进行，右手八分音符的和弦转位，到④小节右手副旋律和弦主干音的F-G-A层层紧逼，到⑦小节之后两只手和弦加八度的共同八分音符进行，再到（11）小节的左手震音的加入，仅仅第一个小小的乐段，就将夜后的人物形象、性格与歌剧中的情绪迸发出来，歌者不得不随着音乐的情绪而迸发出尖锐、饱满的音色。寻找到咄咄逼人、愤怒的角色性格。

谱例2:

复仇的火焰在我心中燃烧  
夜后的咏叹调

W. Mozart  
W. 莫扎特  
1756-1791

Allegro assai

复仇的火焰在我心中

燃烧 死 亡 的 预 兆 死 亡 的



在《复仇的火焰在我心中燃烧》中，首先运用花腔技巧的就是在第一个乐段情绪高涨的高潮部份，左手震音让激烈的情绪得以维持，右手却突然转变为跳音，预先引导演唱者（预示花腔技巧的跳音在两个小节以前出现）在音色、技巧上的转变。（见谱例3）虽然声乐的演唱在这里采用小落滚（声音效果非连非断），伴奏上的带动旋律却一直采用跳音记号的处理。一方面指导歌唱者的音准准确，另一方面以莫扎特式玲珑剔透的钢琴高音的跳音，来调整演唱者快速音阶的清晰、灵动的色彩。

谱例3:

在这首作品中另外两个最典型的花腔技法运用中，钢琴伴奏的不同织体、效果引导着两个上经久不衰的经典花腔片断（见谱例4）：

谱例4:

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics '思 负 我 决 不 把 你 轻 视 呵' and the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with complex textures. The third system shows the piano accompaniment with sustained chords and melodic lines.

同样是花腔乐段的前三个小节(①—③小节),就开始了带有装饰音的钢琴织体,又一次预先引导了演唱者小装饰音花腔的出现,在声乐演唱highC和高音A的数个持续性跳音花腔(⑤、⑦小节处)时,钢琴伴奏以其持续的高音旋律和弦跳音弹奏法引导歌唱者以充分饱满的气息来支持这几个难度较大的花腔跳音,有了伴奏和声的支撑,也就更好地倚靠在和弦高音的力量支持上,避免了唱高音花腔时喉头上浮、气息上端的错误。与钢琴共同寻找到更漂亮的音色;另一方面,钢琴⑥小节与⑧小节处,歌唱声音停止的时候,继续跳动着中低声区的和弦,补充音乐的间隙,让歌者得到充分休息的同时做出下一个花腔演唱的预示,更为了⑨小节到⑩后面的超高

难度片断做出预留的空间。我们不难发现，在许多花腔作品中，真正最精彩的炫技片断，钢琴一般都是停下来或者用得很简练的。此处，莫扎特仅仅为其提供了片断式基本的和声旋律支持，让观众能够更清晰地欣赏到演唱者高超的花腔技巧。而钢琴的简化，更促进了演唱者不得不精雕细琢地去对待每一个这种高难片断的花腔跳音，追逐音色与前面和后面有钢琴伴奏音色时的统一感。

谱例5:

这个片断（见谱例5）更是在钢琴伴奏的搭配下显得精彩绝伦。虽然很短，却是《魔笛》中最精彩，最让人觉得“余音绕梁”的一个花腔片断。在花腔分解和弦跳音开始前一个小节，由钢琴模拟长笛（与“魔笛”主题呼应）的音色，奏出即将演唱的高难度花腔旋律，配以莫扎特式的晶莹剔透的钢琴弹奏音色，令演唱者不得不在倾听的同时，打开身体的每个通道与共鸣，让出来的声音一颗颗如珍珠一样玲珑剔透，在highD的跳音上，去追求与钢琴音色相近的跳音。连续的两次轮唱后一同进入花腔变化的跳音乐句，合二为一，共同营造出魔笛清脆、丰润的仙境音色，并将乐曲推向高潮。

难度片断做出预留的空间。我们不难发现，在许多花腔作品中，真正最精彩的炫技片断，钢琴一般都是停下来或者用得很简练的。此处，莫扎特仅仅为其提供了片断式基本的和声旋律支持，让观众能够更清晰地欣赏到演唱者高超的花腔技巧。而钢琴的简化，更促进了演唱者不得不精雕细琢地去对待每一个这种高难片断的花腔跳音，追逐音色与前面和后面有钢琴伴奏音色时的统一感。

谱例5:

这个片断（见谱例5）更是在钢琴伴奏的搭配下显得精彩绝伦。虽然很短，却是《魔笛》中最精彩，最让人觉得“余音绕梁”的一个花腔片断。在花腔分解和弦跳音开始前一个小节，由钢琴模拟长笛（与“魔笛”主题呼应）的音色，奏出即将演唱的高难度花腔旋律，配以莫扎特式的晶莹剔透的钢琴弹奏音色，令演唱者不得不在倾听的同时，打开身体的每个通道与共鸣，让出来的声音一颗颗如珍珠一样玲珑剔透，在highD的跳音上，去追求与钢琴音色相近的跳音。连续的两次轮唱后一同进入花腔变化的跳音乐句，合二为一，共同营造出魔笛清脆、丰润的仙境音色，并将乐曲推向高潮。

莫扎特的作品对花腔技术的要求是很高的，在钢琴伴奏艺术性的引导下，要求声音的花腔几乎要达到与器乐演奏的艺术一样的完美，干净。其钢琴伴奏运用最古典的和声、最古典的音型，却对花腔技术的提高与完美展现也提供了很好的艺术指引。展现的花腔技法，要求正如歌剧主题“魔笛”的音色那般，清澈、透亮，具有穿透力。哪怕是夜后这样的角色，也大量运用花腔跳音的技巧来塑造，让美丽的声音深入人心，让愤怒与仇恨感染所有人，更拥有一种无法抗拒的力量与神秘感。

再看威尔弟著名的花腔唱段《为什么，为什么》中，花腔技法的使用则更加广泛与复杂。首先是第二段3拍子节奏中，第一拍与第三拍摇曳式的伴奏织体，引导的小三连音花腔跳音技法，这里的跳音，唱得摇曳慵懒，根据钢琴轻盈的三连音间奏的伴奏的节奏引导下，进入甜美的幻想空间，慢慢体会爱情。也为乐句中出现的小三连音的跳音作出了预示。（见谱例6）

谱例6:

Andantino  $\text{♩} = 96$  Aria *p* *dolciss.*

Ah for - se lui che  
在 深 夜 在 欢 愉

la - ni - ma so - l'in - ga - ne tu - mul - ti. so - l'in - ga - ne tu - mul - ti  
夏 合 上。你 那 亲 切 的 形 影 出 现 在 我 的 身 旁。

在乐曲中，几次代表着矛盾心情挣扎，与豁然醒悟等极具戏剧性情绪的演唱片断，钢琴伴奏都会停下来，让舞台上的演唱者在这种无声的艺术指引中，以高超的

花腔乐段陷入独自的情感宣泄，与自己的矛盾思想做斗争并达到情感高潮的艺术状态。（见谱例7）

谱例7：

The musical score for Example 7 consists of three systems. The first system is a vocal line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a highly ornate melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. The lyrics are: "啊，幸福的生活多么美好，幸福的生活多么好！". The second system continues the vocal line with the lyrics: "啊，就在今朝！". The third system shows the piano accompaniment, with a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

华丽乐章的开头，钢琴伴奏先奏起了华彩的充满花腔性装饰音的旋律，左手圆舞曲节奏的六拍子伴奏音型，引导着演唱者迅速进入华彩的音乐背景中（这里薇奥列塔像是下定决心要放弃阿尔弗雷德的爱情似的，唱起了华丽的放纵自己的篇章）。威尔第继承和发扬了意大利歌剧的优秀创作传统，旋律音色华丽而激昂，钢琴伴奏的音色与音型引导歌唱者的声音铿锵有力、慷慨激昂，用这样的音色“甩”出颤音、倚音、三连音等花腔技法。（见谱例8）

## 谱例8:

Allegro brillante  $\text{♩} = 84$

mf

molto brillante

p

我 要 活 在 你 怀 里，把 痛

而作品的高潮就是在钢琴伴奏“一波未平，一波又起”的织体状态下滚滚而来的，这里钢琴伴奏快速的下行音阶与声乐的下行音阶并行，引导声乐演唱的音质、音高准确性的同时，为演唱者调整着每个分句的吸气、保持着每个句子的高位置与状态，在甩掉下行音阶的同时，吸入所需要的气息（如游泳时换气的道理一样）（见谱例9）

## 谱例9:

p

我 要 活 在 你 怀 里，把 痛

上行音阶的出现，则是在钢琴伴奏弹奏出阿尔弗雷德优美而动人的爱情旋律时唱出的，歌唱与钢琴总是一前一后，相互呼应。（薇奥列塔演唱的是想甩掉听到的动人旋律的激动与矛盾的心情，这里用快速的音阶上行来演唱。）（见谱例10）钢琴伴奏除了弹奏美丽旋律的同时，还与声乐演唱一起奏出同样的上行音阶，但是，我们注意到，花腔作品的钢琴伴奏，快速走句的弹奏技法总是会标上跳音记号，用来引导花腔演唱的颗粒性与干净、明亮的音色。更好地掌握这类花腔技法演唱的关键：音与音之间的动作尽可能轻快、稳定，且有弹性地保持原因的连贯。在这首歌剧中的钢琴伴奏，从和声、织体上，都更为丰富。音色也更加辉煌，浓重。引导的演唱音色则要求用比较深，比较丰满的声音去完成。

谱例10:

The musical score for Example 10 consists of two systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment with frequent use of staccato (跳音) markings. The vocal line is characterized by rapid ascending scales and melodic lines. The lyrics are in Chinese and are written below the vocal staff.

System 1:  
 Vocal: 变, 阿尔弗雷德  
 Lyrics: 最 痛 的 力 量, 发 出 了  
 Piano: *p*

System 2:  
 Vocal: 啊!  
 Lyrics: 光 芒  
 Piano: *p*



### 3.4 声乐钢琴伴奏与声乐教学的典范——《孔空声乐练习曲》

声乐作为一门音乐艺术学科，其教学同样具有严格的系统性和严格性。人声作为世界上唯一有思想的“乐器”，其基本功和基本素质的形成是非常重要的环节。因此优秀的练声教材就显得必不可少。声乐艺术发展以来，系统专业的声乐教材类型有许多。但是作为各种声部的练习曲教材而被广泛运用的教材数量却是有限的。《孔空声乐练习曲》就是在声乐基础学习过程中运用得最为广泛的一本教材。也是声乐钢琴伴奏在声乐技术教学过程中艺术指导性发挥的典范之作。

《孔空声乐练习曲》根据学习者不同的嗓音条件、不同的学习程度而采用不同的教学方式。除了在基础声乐技能培训的多样性与完整性的优点外，最突出的是在钢琴伴奏的写作与配合方面。很少有这样专业的在声乐教学初期就以钢琴伴奏结合进行训练的教材范例。也正是这个非常重要却往往被忽略的独特的训练方式，赋予这本教材许多其它声乐练习曲所没有的研究意义与训练价值。它主要表现在：

#### 3.4.1 教材使用的普遍适用性

《孔空声乐练习曲》根据练唱者的程度及不同声部，由浅入深地练习音阶、音程、连音、花腔及声音的强弱控制等声音技巧，很好地贯彻了因材施教、对症下药的声乐教学原则，适合所有声部歌唱学习者的初期训练。使这种结合了钢琴伴奏的富有艺术指导性的教材，能够得到普遍的适用性。

#### 3.4.2 学习兴趣的培养

同钢琴学习初期所用的基本教材——《车尔尼练习曲》一样，《孔空声乐练习曲》的作者孔空，作为一名教授钢琴、声乐、音乐理论和作曲的著名音乐教师，同时还是一名深受欢迎的浪漫曲、咏叹调和短小二重奏的作曲家。因此他的作品不但富有旋律感；配有流畅、丰富的钢琴伴奏；而且形式多样，节奏变化丰富，强弱处理细腻，作品风格迥异。可以让学习者在进行视唱练习的同时，接触到各种各样的旋律风格与变化。这样丰富多样的练习曲教材，让学生可以更有兴趣与学习积极性地进行声乐学习初期的技术训练。

#### 3.4.3 综合性训练

《孔空声乐练习曲》作为一本声乐练习曲教材，除了声乐技术学习上的训练，

在钢琴伴奏的配合下，更结合了包括一字多音、装饰音节奏的练习、连续的切分音、附点节奏、三连音节奏等各种不同的节奏训练；复调感的培养（它的钢琴伴奏写作常用复调式的手法进行训练）；读谱能力的提高（这套教材的编制甚至可以作为一套十分完美的视唱练习）；与伴奏合作能力的提高；和声感的培养；细致认真地对乐谱的强弱等表情记号的研究与运用；对不同调性音色的把握（《孔空》中所有的练习曲的写作几乎涉及了所有的调式与调性）等，作为一部声乐练习曲的教材，都是在钢琴伴奏的结合中使声乐技术教学的综合性得到了更好的实现。

#### 3.4.4 与钢琴配合方面的培养

在声乐学习的初期，钢琴伴奏的配合往往是最容易被忽略的，尤其在练声的过程中。而《孔空声乐练习曲》中，最突出的特点就是非常重视钢琴伴奏的写作与运用。在声乐学习的练声过程中，就适应和学习如何与钢琴伴奏的合作与协调，除了节奏上的配合，更多的加强学习者的音乐表现力、培养歌唱的情感、形成准确的分句和旋律连贯的良好歌唱习惯，如何把握在和声铺垫基础上的音准，在达到声乐技巧训练目的的基础上，去适应各种不同的伴奏音型与音色，达到作品更加整体、完美的艺术性，为今后演唱各种风格的曲目做基础的铺垫。<sup>[1]</sup>

---

<sup>[1]</sup> 参见李首明. 关于声乐练习曲教学的若干思考. 北京: 中国音乐(季刊), 2006年第一期.

在钢琴伴奏的配合下,更结合了包括一字多音、装饰音节奏的练习、连续的切分音、附点节奏、三连音节奏等各种不同的节奏训练;复调感的培养(它的钢琴伴奏写作常用复调式的手法进行训练);读谱能力的提高(这套教材的编制甚至可以作为一套十分完美的视唱练习);与伴奏合作能力的提高;和声感的培养;细致认真地对乐谱的强弱等表情记号的研究与运用;对不同调性音色的把握(《孔空》中所有的练习曲的写作几乎涉及了所有的调式与调性)等,作为一部声乐练习曲的教材,都是在钢琴伴奏的结合中使声乐技术教学的综合性得到了更好的实现。

#### 3.4.4 与钢琴配合方面的培养

在声乐学习的初期,钢琴伴奏的配合往往是最容易被忽略的,尤其在练声的过程中。而《孔空声乐练习曲》中,最突出的特点就是非常重视钢琴伴奏的写作与运用。在声乐学习的练声过程中,就适应和学习如何与钢琴伴奏的合作与协调,除了节奏上的配合,更多的加强学习者的音乐表现力、培养歌唱的情感、形成准确的分句和旋律连贯的良好歌唱习惯,如何把握在和声铺垫基础上的音准,在达到声乐技巧训练目的的基础上,去适应各种不同的伴奏音型与音色,达到作品更加整体、完美的艺术性,为今后演唱各种风格的曲目做基础的铺垫。<sup>[1]</sup>

---

<sup>[1]</sup> 参见李首明. 关于声乐练习曲教学的若干思考. 北京: 中国音乐(季刊), 2006年第一期。

## 第4章 声乐钢琴伴奏在声乐语言教学中的艺术指导性

声乐作为一门音乐与语言相结合的综合性艺术，声乐语言的教学与音乐元素的教学相辅相成，将两者恰到好处地结合起来是声乐艺术不可忽视的环节。钢琴伴奏在声乐语言教学中的艺术指导性，首先在于对歌唱者语言风格把握的艺术指导性。主要表现在：

### 4.1 民族性与地域性

美声艺术，是一门跨国界的音乐艺术，各个国家、民族，由于地理位置、语言文字、风土人情、宗教信仰、审美观点，形成了各自不同的演唱风格和特色。由于声乐语言的复杂构成，它必然具有很大的民族差异与地域性。不同种类的歌唱语言所带来风格差异，是声乐语言教学中最困难也是最重要的环节之一。在国内声乐教学中，最常用到外语语种主要有意大利语、德语、法语。

由于民族性和地方性语种引起的语言风格差异，在声乐教学中，一直是十分重要的课题。而往往为人们所忽略的，是在乐曲创作过程中，创作者在钢琴伴奏写作上所具有的艺术指导性。如：

#### 4.1.1 声乐钢琴伴奏在意大利艺术语言中的艺术指导性

意大利是声乐艺术起源与发展的“故乡”，因此，意大利语在声乐学习特别是美声唱法的学习中最重要的一种语言。这首先要归功于其语言发音的特征：清晰的元音，明朗的音色和饱满的音响；发音单纯，拼音规律简单、明了。<sup>[1]</sup>意大利文字常用开口音，是重母音的一种语言。所以在歌唱中，不仅容易寻找富有共鸣的歌唱状态，而且很容易将歌声传达给听众。正是因为它语言特征的明朗单纯，所以意大利歌曲在钢琴伴奏的创作方面，都比较古典与规范。特别是用于早期训练声乐技巧基础训练的一些艺术歌曲，常使用和弦分解（如《尼娜》）、和弦带旋律与副旋律（如《我亲爱的》）或是左手和声分解和弦配合右手主旋律弹奏（如《重归苏莲托》）等伴奏方式，还经常使用双音或和弦的饱满音色，来引导声乐演唱时所需要的纯饱满的音色和歌唱状态。在简单明了的伴奏音色与音型的引导下，歌唱者必须掌握咬字

<sup>[1]</sup> 参见邹本初，《歌唱学——沈湘歌唱学体系研究》，北京：人民音乐出版社：第132页。

器官的松弛和咬字的准确迅速，而很快地将所有的歌唱状态，集中到圆润、饱满的元音中，发出纯正而准确的歌声。

#### 4.1.2 声乐钢琴伴奏在德国艺术语言中的艺术指导性

德语是一种富于节奏，对子音的发音清晰比较强调的语言，因此表面上是一种具有较重的舌根音与喉音的歌唱语言。其特殊的语言特质与在声乐发展史上的地位，形成了意大利美声学派派生出来的德国声乐学派特殊的语言艺术风格。<sup>[1]</sup>德国艺术歌曲的歌词，多来源于著名的浪漫派诗人的爱情抒情诗，因此多具有优美、抒情的诗情画意与典雅、浪漫的音乐风格。德语歌曲的钢琴伴奏，多运用丰富、浪漫的和声与音型（如《小夜曲》，宁静而充满意境的伴奏音型，特别突出了作品语言风格上的双元音与曖昧、却清晰的辅音构成，特别具有韵味）；富于戏剧性的伴奏和声、音型的使用（如《魔王》中三连音的持续进行与大三、减七和弦的大量使用，体现作品紧张、恐怖气氛的同时，更引导着歌唱语言浓厚、强硬的特征）；节奏活泼生动，变化多端的伴奏音型，用以表现丰富的语言特色所展现的各种人物性格与心理刻画（如《鱈鱼》）。在德国艺术歌曲的写作中，钢琴伴奏的地位被提高到了史无前例的地位。舒伯特、舒曼、沃尔夫等优秀的作曲家，在大力丰富与发展钢琴伴奏的同时，发展除新的语言式旋律风格：复杂的伴奏声部，朗诵式的歌唱声部。“相对钢琴而言，歌唱声音所占的统治地位被取消。歌词的含义由钢琴部分转为表达。它常常表现出如同一个独立的乐曲，歌唱声音则作为复词性的、旋律性的、节奏性的内在值加入其中。”<sup>[2]</sup>这种钢琴伴奏的独立性发展，更加促进了德语艺术语言朗诵性与咬字的独特韵味的发展。

#### 4.1.3 声乐钢琴伴奏在法国艺术语言中的艺术指导性

法语，由于其富于诗意而又变化多端的语言特征，成为歌唱语言教学中最令人又爱又恨的声乐语言。其语言具有很多种风格迥异的特征：1、音色复杂细致，韵味无穷；2、母音的变化繁杂，每个母音都有多种分明的音色，更增添了文字上的变化与诗意；3、最突出的特点是由于语音上的变化：法语歌唱中，一句的尾音可与下句连接，使乐句连贯不断（具有真正的“圆连音”特点）。在乐句的进行中，这样奇特的语句连法，促成了法语演唱最富特色的美妙连句；4、法语中最独特的鼻音音色，

<sup>[1]</sup> 参见邹本初，《歌唱学——沈湘歌唱学体系研究》，北京：人民音乐出版社：P135。

<sup>[2]</sup> 刘东，《后浪漫时期德语艺术歌曲的发展》，广州：星海音乐学院学报，2000年6月，第2期。

也是最难掌握（很容易被唱成毫无乐感的鼻音），却是最美妙而富有特色的音色。这样一种复杂而独具特色的语言，所演唱的作品，多具有狂热、奔放，风韵十足的作品。钢琴伴奏的运用与创作，呈现出截然不同的个性风格，有用法式浪漫的舞曲节奏的钢琴伴奏指导的《卡门》中女中音浓郁、妩媚的音色表现；有充满节奏律动伴奏音型，所引导的热情奔放的《卡地斯城的姑娘》，展现法语音色变换的迷人魅力；还有伴奏音型连绵不断，和声发展连贯统一的《假如我的歌声能飞翔》，在如此连绵的伴奏艺术指导下，将法语歌曲奇特的语句连接法发挥到极致的完美艺术境界。

#### 4.1.4 声乐钢琴伴奏在汉语艺术语言中的艺术指导性

中西方声乐语言教学中，艺术语言和音乐之间的关系，更为复杂。这种差异来源于中西方的语言差异。主要区别在于语言的声调变化，中国汉语与欧语系的语言不同，语言的语义决定于语言的声调，而欧语系的语言更重视重音的位置。因此，西方的歌唱语言语气比较自然，感情音调之间的联系比较明显。而中国汉语不只有五音四呼，有四声音调，还有十三辙的韵律。所以作为声乐语言，与音乐的关系比较复杂。为了实现这种矛盾的统一，在演唱语言的运用中，出现了“声腔”化的现象。因此形成了中国声乐艺术特有的腔韵之美。而中国作品的钢琴伴奏，除了丰富的四度民族和声色彩的运用，丰富的五声音阶伴奏分解旋律，旋律中的“声腔”化预示与变奏，更为演唱者丰富的歌唱语言韵味特征做出了丰富的艺术性指导。

#### 4.2 律动性与表情性

声乐语言作为夸张化了的生活语言，具有一切音乐艺术所具有的艺术表情性与律动性。它也是通过音的高低、长短、强弱等要素作为主要的表现手段。激烈的情绪，会用激动的语言和激烈的音乐来表现波涛汹涌，音频高而力度大；柔情的言语，与舒缓的音乐一样恬静悠扬。因此，在歌唱中，钢琴伴奏的强弱与声乐语言的表情往往是一致的。作为声乐语言，无论是音乐或是语言的表情性与律动性，都来自作品所展现的内容：

在尚德义先生经典的花腔作品《七月草原》中，钢琴伴奏简洁明了地以新疆舞曲典型的切分节奏，带出了纯朴热情、充满了阳光、草原风味的旋律，引导着歌唱语言：“小蜜蜂采花嗡嗡的哩...”节奏律动感的构架，因此我们听到的这首乐曲的风格就是具有鲜明的切分律动，而且在弹奏过程中，可以将切分节奏相对延长一些，

就更加使这种具有民族特色的鼓点节奏更加具有魅力和感染力。从而引导歌唱者的演唱律动感和自信感。(见谱例 11)

谱例 11:

**七月的草原**

尚德义曲 宋斌廷词

The musical score is presented in three systems. The first system includes a vocal line (人声) and a piano accompaniment (钢琴). The vocal line begins with a long, sustained note, followed by a series of chords. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

声乐语言的表情性，来自作品与音乐所展现的复杂的情感体验。因为任何歌曲的表现都必须通过语言、文字来描述内心的情感活动，声乐作曲者根据歌词在曲谱中确定了基本语调，歌唱者还必须根据语言的表情性，对其进行再创作，更生动鲜

明地来塑造音乐形象。而声乐钢琴伴奏正是作为指导声乐演唱者更好地实现其表情性特征的良好益友。

近现代作曲家及钢琴伴奏家刘聪的作品《鸟儿在风中歌唱》，在各个方面展现了钢琴伴奏在声乐语言表情性与律动性中的艺术指导性。乐曲在钢琴孤独而凄凉的前奏中，以高音孤零零的单音旋律和左手琶音断断续续的固定音型伴奏，为声乐演唱者首先确立了声乐语言表情与音色上的基本定位：凄凉的，无力、孤独的语言表情：“有一只鸟儿，盘旋在山岗，它的歌声，唱得好凄凉...”（见谱例 12）

谱例 12:

鸟儿在风中歌唱

黎彩斌词  
刘聪曲

Adagio 圆舞曲、艺术曲

当心灵的颤动问出：“不知为什么，不知为什么？”在两个为什么之间，减三和弦与半音阶下行的低音旋律伴奏，使这个三连音的乐句经历了一些具有表情性的变化，同样的语言，在钢琴三连音的推动下，情绪更显害怕与迷茫，因此语言的力度强一些，字咬得更紧一些，速度更加急促了。（见谱例 13）

谱例 13:

乐曲的高潮，同样是一句“鸟儿...”。但这里的鸟儿，与开头的鸟儿，从情绪上是截然不同的。这是带着心灵的震撼、悲痛、愤怒与哀伤，哭喊出来的“鸟儿在风中歌唱”。钢琴伴奏的写作，从三个小节前（第二次过门的时候），就开始做铺垫，左右手上行和下行八度的反方向进行，把音乐的情感与音响都拉到了最强烈的爆发



前状态，在这样的酝酿中爆发出“鸟儿...”的激动叫喊！并毫不松懈地在伴奏上用强有力的两手和弦音型为乐句进行支撑。引导唱者用强烈的语言表情性与音量来展现内心的哭泣，而且强迫其音色上的穿透力必须比钢琴更突出。从语言艺术的角度上看，这样的音乐、语言表情，使得字头、字腹、字尾的咬字行具有独特的要求与艺术性：紧要住字头，保持，直到一个八度跨越的甩腔，在喊出震撼人心的字腹和带出字尾的同时，留下余音未尽的泣声，把这一句高潮，唱到人们的心灵深处，造成情感上的震撼体验，更完美地展现作曲家心中的体验与情感。（见谱例 14）

谱例 14:

The musical score for Example 14 consists of two systems of music. The first system shows a vocal line starting with a fermata and a piano accompaniment with a complex chordal texture. The second system includes a vocal line with a fermata and a piano accompaniment marked 'poco accele' and 'f'. The piano part features a driving bass line and dense chordal accompaniment. The score is written in a minor key with a 4/4 time signature.

## 第5章 声乐钢琴伴奏在声乐表演教学中的艺术指导性

“声乐属于音乐艺术范畴,是由诗人、作曲家、歌唱演员及器乐伴奏等共同创造的综合艺术,它通过声乐表演的艺术形式把音乐作品转化为现实的音响,从而实现其审美价值。”<sup>[1]</sup>声乐表演包含着音乐与歌词两大要素,它是由声乐表演者通过对自己的身体(乐器和形体表演)的调控,在声乐钢琴伴奏的指导与合作下,对由作曲家创作的作品进行深刻而到位的二度创作。钢琴伴奏在这个二度创作的过程中,其独特的艺术指导性主要表现在:认识、体验和表现的环节。

### 5.1 声乐钢琴伴奏在声乐表演教学认识环节中的艺术指导性

声乐钢琴伴奏在声乐表演教学中的艺术指导性,首先是指导演唱者对作品的认识环节,它包括:对作曲家生活经历、创作背景、创作风格的了解;对乐谱上的旋律、和声、节奏、强弱、创作特点、句法、包括歌词、表情记号等所有音乐元素的深入分析;钢琴伴奏的创作与演奏总是蕴含和体现着作者的创作元素。并以其独有的手法对演唱者进行有意识的艺术指导,协同演唱者对声乐作品的内涵进行更加正确而深入的理解。在合伴奏的过程中,经常会出现这样的问题:学习声乐的学生,即使是声乐演唱能力比较强的学生,往往对较复杂乐谱的节奏的准确性比较忽略。尤其是庞大的歌剧作品或民族戏剧作品中的复杂节奏。他们对这些作品的演唱,多源于先听各种版本的歌唱家的演唱,对旋律已经有了比较熟悉的感觉,然后凭借对旋律的感觉,再来进行演唱。由于这些作品的演唱者,通常已经将对作品的二度创作达到了登峰造极的程度,往往在作者作品的艺术内涵基础上已经进行了自我人格的补充与修改,有的甚至加入了许多即兴发挥的元素。而对于初步接触乐曲的歌唱学习者,在没有对乐曲有足够客观的认识与分析之前,就进行这样的“自由型”演唱,对于其对歌曲的科学、正确的把握和发展,是及其不利的。而且,由于这种现象的存在,在与钢琴伴奏合作的时候,往往会出现抓不住乐谱上规整的拍子,不知道怎样合伴奏,或者最后索性就合个大概,大概合上就可以了。忽略了钢琴伴奏作为声乐表演重要组成部分的作用和意义。而且所演唱的作品没有经过自己深入细致的分析,只是单纯的模唱而已,失去了作品原有的生命力。

<sup>[1]</sup> 张锦华. 关于声乐表演的几点思考. 北京: 中国音乐学(季刊), 1998年第4期。

在作品认识的学习过程中,为了与钢琴伴奏进行和谐的配合,钢琴伴奏者可以引导演唱者学会首先做到严格按照乐谱上的节奏、音准和歌词进行演唱。首先忠实于作曲家创作的音乐元素。在认真分析和把握了原作所提出的要求后,再仔细聆听其他演唱家对作品的诠释,经过自己的理解和感受,在钢琴伴奏的艺术性指导下,再对作品进行具有艺术性的二度创作。首先实现了作曲家艺术人格的基础上,再实现演唱者自己的艺术性格。

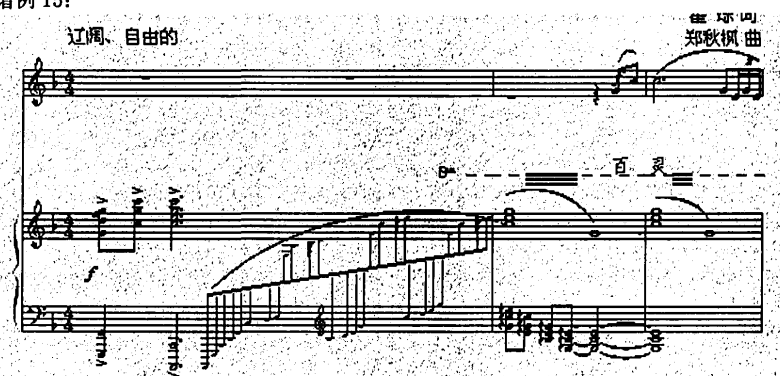
## 5.2 声乐钢琴伴奏在声乐表演教学体验环节中的艺术指导性

在声乐表演教学中,最容易为人们所忽略的,就是声乐表演教学中的体验环节。作为声乐表演教学中最关键的一个环节,声乐钢琴伴奏为这种表演前和表演中的体验环节提供了最重要的艺术指导。当演唱者对作品进行了深入细致的谱面分析之后,应当进入到体验作品内涵的阶段:即感受作者创作时的种种情感爆发。在歌曲作品中,常常需要体验作者的创作冲动与激情,如《我爱你,中国》中,通过歌词和作品的创作背景的分析,我们知道这是一首为中国改革开放后第一部反映归侨爱国情怀的影片《海外赤子》所做的插曲。有了影片的主题思想,很明确地知道了作品的主要表达内涵,作曲郑秋枫是这样谈他的这首作品:“写歌的时间不用太长,有时一两个小时就能写出来,但准备的时间却很长。当时我花了近一个月的时间去海南岛的归侨农场体验生活。我需要感受归侨的生活,因为他们和普通的农民不一样。他们有他们的特色。如果把归侨音乐弄得听来像河北梆子就不行了。”“当年创作《我爱你,中国》,我把握住四个定位:第一,歌曲中的人物是中国人。第二,是归侨,不同于中国的农民。第三,人物是一个18岁的女孩子,女孩子和男孩不一样,女孩子的东西就要做出女孩子的温柔与细腻。第四,这个女孩子是属于80年代的年轻人。因此,在这首曲子中,我选用了一些西洋乐器,用不同的表现手法体现出时代感。”有了这些理解,我们首先对音乐的情感体验有了深刻的了解。加上歌词所描绘的美好情境,对歌词的细致揣摩和研读,就有了基本的情感基调。

作为影片的插曲,与歌剧一样,在声乐表演教学的体验环节中,它具有另外一重含有戏剧性的特殊性:即除了体验作者的创作情感,还要体验作品中人物的情感世界。但是这种体验在歌剧作品中表现得尤其重要。它与戏剧表演相结合,具有戏剧表演与声乐演唱的一切共同特征,又完全区别于每一种艺术品种。成为了声乐表演中的一朵奇葩。在这首作品的演唱中,首先要体验一个归国华侨对祖国的热情,

是一种失去过，才能感受到的爱。“我爱你”三个字的重量与程度，是在作品中最重要体验。（谱例 15）钢琴伴奏在辽阔、自由的情绪中奏出百灵鸟歌声的主题旋律，再由一连串属和弦上的琶音营造出祖国辽阔山河，晴空万里的景象，带着演唱者进入心中充满爱，充满对辽阔无边的祖国山河的眷恋之情，在歌曲的引子部分中，不断地使用短琶音与高音震音来模仿百灵鸟空灵清脆的音色，在演唱的长音处，又以一连串的长琶音来不断使思乡之情涌上心头。借助钢琴伴奏的种种艺术手法，为演唱者创造情境，感受音乐内容，从而达到体验作品情感内容的目的。

谱例 15:



### 5.3 声乐钢琴伴奏在声乐表演教学表现环节中的艺术指导性

声乐表演在经过对乐谱、对作者的深入认识与体验的环节之后，最重要的就是作为二度创作的演唱者的表现环节。而声乐演唱作为一种表演形式，在其审美的表达中，具有多种表现形式：一是通过声音语言符号系统的表达状态，即声乐发声技巧与运用的相关训练，在前面的章节中已经有了详细的论述；二是肢体语言符号表达形态。声乐演唱作为表演艺术，作为一种情感与心理审美外化的活动，是必须建立在肢体语言的审美基础之上的。声乐钢琴伴奏，作为声乐表演的重要组成部分，不仅在声乐演唱技巧、声乐情感体验等环节起着关键的艺术指导作用，更在肢体语言的训练与应用过程中发挥着关键的作用：

#### 5.3.1 眼神

肢体语言作为符号系统中的一种，主要依靠肢体动作来传达内心情感的明确信息，在声乐表演中具有表情性功能和美感表达功能。它主要包括：眼神、手势、面部表情和形体。人们常说，“一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼”。眼睛是心灵的

窗户，人们的各种复杂细微的感情，首先都是由眼睛表达出来的。眼神有虚有实，有远有近，有明有暗，有点有线，有含情脉脉，更有怒视、仇恨与疯狂。在声乐表演的过程中，尤其是在没有声乐演唱的音乐旋律中，钢琴伴奏以凝聚乐曲综合情感的手法，指导演唱者对于心理情感表现出的眼神的寻找。在歌剧选段中，常有由钢琴伴奏弹奏出的模拟鸟儿或笛子清脆音色的乐句。如：《拉美莫尔的露契亚》中露契亚最后演唱的《香烛已燃起》在即将结束的高潮中，露契亚在听到模仿清脆的高音笛声时，带有迷离、疯狂的眼神，仿佛听到天堂传来的希望之声，在眼神配合着钢琴伴奏寻找声音来源的同时，眼神中又一次出现了希望的光芒，对爱情火热而执著的追求。随后跟着钢琴的旋律，演唱出干净剔透、直透人心的花腔乐句，让不论是舞台上的其它人物，或是全情投入的观众，都为之牵动心弦，震颤不已。

### 5.3.2 手势和表情

手势和表情，是表达情感的“无声的语言”，声乐演员站在舞台上演唱，自然离不开手势。手势不仅作为帮助情感表达，渲染气氛的重要手段，同时有利于形体造型的定位，建立舞台演唱的“架势”。但是声乐表演中的手势，一定要摆得恰到好处。因为在声乐表演中，应该以歌为主，以手势为辅，不可喧宾夺主，导致过分分散观众的注意力；且不宜过多，双手动作自然、协调，做到随情而动，手势的带动放在有意无意之间。而手势的进行通常是在钢琴伴奏节奏性与音乐性的指导之下进行的，将手势作为表达情感的一部分，使钢琴伴奏、歌声、手势与情感完全融合在一起。尤其需要注意的是，大部分外国的艺术歌曲作品的作品风格表现比较隐性，因此在钢琴伴奏的写作方面，常直接以各种和声、肢体的变异手法，对旋律进行托衬与补充，因此手势上的表现通常很少。多以眼神和音乐作为音乐的表达方式。而中国民族声乐作品，多融合了戏曲等传统艺术唱、念、打和各种民族肢体和艺术语言，因此在手势的运用上，就比较变化多段，而且多在一个端着的基本身体框架进行演唱。通常可归纳为：“引”、“定”、“开”、“合”、“托”、“推”、“揽”、“错”等手势。通过钢琴伴奏的民族风格指导，在进行过专业的训练后，随着音乐的民族性和律动性选择适合的各种手势，对声乐表演进行补充。如《昭君出塞》中，转到中段热烈奔放的快板时，（见谱例16）钢琴伴奏以快速热烈的附点节奏，演奏出马儿奔驰，胡人热情接待昭君的欢庆场面。半音旋律的出现，一下展现了胡乐的特色，在模仿马蹄声的钢琴伴奏指引下，演唱者进入这种热闹场面，在演唱歌词“纵

马塞上行，放眼敕勒川……”时，体验眼前出现的塞外美丽风光，表情的惊喜与惊艳，手势大气的豪爽配合，随着音乐的舞动而带着眼神的流动……

谱例16:

热烈奔放地快板  $\text{♩} = 144$

### 5.3.3 形体表现

形体表现是声乐表演教学中表现环节最重要的运用手段。德国教育家奥尔夫说过，音乐来自动作，动作来自音乐，以身体奏乐，并把音乐置身于躯体之中。这说明音乐同形体是“鱼水之情”，音乐是水，形体是鱼，缺一不可。在斯坦尼斯拉夫斯基表演体系中，演员的形体训练和利用占有重要的地位。斯氏认为“人的身体生活最能反映角色的外部性格特征”。在提倡创造角色深入“人们精神生活”之前，先掌握人物的“人的身体生活”。因此声乐钢琴伴奏在声乐表演中对形体语言表达的艺术性指导，首先应该从引导歌唱者寻找准确、完整的角色的自我感觉入手。先捕捉其“外部形体生活的特征”，如卡门的角色塑造，就是热情奔放，狂野不羁的形象，钢琴伴奏不论从节奏或是音乐风格上，都暗示了这种性格特征，指导演唱者动作形体的表达，就充满了挑衅与妩媚之势。在把握了角色形体的基础上，模仿典型形体动作并控制和塑造形体。按照设计好的形体外部性格化所需要的典型姿态、动作、手势、眼神等特点，激发起应有的情感，达到角色从内而外的协调一致。<sup>[1]</sup>

<sup>[1]</sup> 张蔚. 氏体系中形体训练的意义. 当代戏剧, 2004年第6期: P51-52.

### 5.3.4 舞台实践

在声乐表演教学中，最不可忽视的表现环节是舞台实践。声乐表演的舞台实践，是在当众的情形下完成的。与所有表演艺术一样，有许多难以克服的障碍与难题。声乐钢琴伴奏的加入对其舞台感的建立与恐惧的克服，直至演唱者舞台整体艺术状态的塑造，都具有不可忽视的艺术指导性。声乐钢琴伴奏者是声乐表演者在舞台上唯一可以作为心理依靠和共同面对这种当众状态的人，在舞台实践的准备与完成过程中，都像良师益友一般，对舞台实践的完美进行起着十分重要的艺术指导意义

#### 5.3.4.1 克服心理恐惧，建立放松的状态

声乐表演的舞台实践中，最常见的状况有：过度紧张、大脑空白、怯场、希望超水平发挥和怕出错等心理状态，导致上台的时候无法正常发挥自己应有的水平。首先单枪匹马上阵和团队进行的舞台感相比，有人（钢琴伴奏）助阵，协作上台的感觉十分能够给演唱者“定心丸”其次，在安心的状态下，声乐钢琴伴奏在平时与演唱者的合作过程中，应该有意识地进行严格的训练，经常制造严肃、模拟舞台的环境，在合作中严格要求，建立舞台感；再次，做好唱前心理准备。在后台准备时，不应分神，东张西望，应该尽快为演唱者调整良好的心理暗示，如果可能，用语言诱导或节奏暗示的手法让演唱者在演唱前预先进入演唱状况。从而达到压过上台见到黑压压的人群所突然造成的恐惧感的目的。

#### 5.3.4.2 引导入戏，情感“催眠”

钢琴伴奏者在舞台实践过程中，更重要的是引导演唱者建立真正的人物情感状态，与充满激情的歌唱状态。因此以音乐语言的手段进行引导入戏，以类似于心理医生的“催眠”法相同的手法，带领演唱者进入演唱的意境，是声乐钢琴伴奏最重要的目的。它主要通过两个方面：

一是思维引导，让演唱者产生丰富的想象力。描述或节奏暗示等手法更加有效。例如演出的曲目是《送上我心头的思念》，是对周恩来无尽表达思念的一首优美动人的歌曲。作为一首表达这种特殊情感的作品，对许多演唱者，尤其是作为新一代学生的年龄，其实很少有亲历那个新中国最重要、最特殊的时期对某些领导人所产生的充满激情的敬爱感。虽然之前已经对作品有了详细的了解与分析，建立了基本情感基调。上台前的“入戏”引导是十分关键的。可以让演唱者闭上眼睛，脑海中想象着周总理慈祥、和蔼的面容；想象着电视、电影或者文学作品中学看过的十里长街送总理的庄严的场景，广场上挤满了人，运送总理遗体的灵车缓缓开着，人们

一点也不喧闹，默默地注视着，安静的环境中不时传来低声抽泣的声音...想象着这样的场面，凝聚着这样的情感，直至在舞台上的爆发。由于人的情感、思维集中需要一定的时间，这个时间因人而异，但是不应该太久，否则情绪会僵硬掉。所以时间的把握也是十分重要的。而声乐伴奏者必须具备有进行这种情感引导的素质与能力。

二是充分的情感体验。这主要是在舞台演出时候对上面情感的延续，通过实体（钢琴伴奏所演奏的音乐）来让演唱者真正进入情感爆发的阶段。有了前面的情感铺垫，钢琴的前奏，运用音乐音响的实体，引发出演唱者内心酝酿的情感体验。如《送上我心头的思念》中，钢琴的前奏只是短短的几个小节（见谱例17），以叹息的语气落在孤零零的几个高音上，让琴声仿佛飘向遥远的天边，带出了无限的“思念”。

谱例 17:

送上我心头的思念

Moderato Poco meno mosso 深情地

词 岩涛  
曲 梅万春

mp  
假 如

在歌曲转折部分的间奏，（见谱例18）钢琴伴奏以连贯、流畅却激情澎湃的旋律，尽情宣泄着内心的激情、思念与哀痛。引导歌唱者感受“每个毛孔都竖起来”的情感宣泄的激情体验，在音乐中演唱出后半段的旋律，让唱歌是源于欲望，源于情感的表达，源于音乐，源于自己的心。在这样的情感体验状态中，抵抗原有的舞台实践的不适应感，用心与观众交流。达到完美的舞台表演状态。



## 谱例 18:

稍激动地

声乐钢琴伴奏作为声乐表演二度创作中重要的辅助手段，它一步步引导声乐演唱者钻研、把握作品性格，体验心理历程；在舞台上，协助克服种种心理障碍与建立情境，挖掘肢体语言的丰富性、多样性，并运用所掌握的各种技巧，来展现声乐作品复杂情节的美感要求。接下来就以歌剧《蝴蝶夫人》中的经典选段《晴朗的一天》为例，来体验钢琴伴奏对声乐表演各个环节教学的艺术指导性：

首先，做好演唱与演奏作品的案头工作——对作曲家及作品的创作背景进行分析：

《蝴蝶夫人》的小说作者约翰·卢瑟·朗，是一个从来没有去过日本，却强烈偏爱于创作以日本为舞台的小说和剧本的作家。小说《蝴蝶夫人》，是根据他姐姐从商人口中听到的真实的故事写成的。<sup>[1]</sup>故事描写了一位天真、活泼、单纯的日本姑娘巧巧桑，人称“蝴蝶夫人”，为了爱情而背弃了自己的宗教信仰，嫁给了美国海军上尉平克尔顿。婚后不久，平克尔顿返回美国，三年毫无音讯。巧巧桑怀着忠诚

<sup>[1]</sup> 参见张弦、申文凯、徐华英等编译，《西洋歌剧名作解说》（下册），北京：人民音乐出版社，2001年5月版。

的信念，坚信他会回来。可是平克尔顿回国后另娶他人，早把蝴蝶夫人抛诸脑后，当巧巧桑终于等回了自己日思夜想的丈夫时，平克尔顿却是带着新夫人来要走她的孩子。悲剧终于发生了，穿着新娘礼服彻夜苦候的巧巧桑终于明白了一切，她交出了聪明可爱的孩子，遂吻剑自尽。这是一部抒情性的悲剧，通过一个纯真、美丽的姑娘的悲惨命运，对自私自利、损人利己的资产阶级世界观进行了深刻的批判。

而歌剧《蝴蝶夫人》的曲作家普契尼，是浪漫主要乐派十分重要的代表性作曲家，他擅长于戏剧，一生写了十二部歌剧。最著名的有：《托斯卡》、《蝴蝶夫人》和《艺术家生涯》。在他歌剧写作的成熟期，试图摒弃分曲制，以多段体的咏叹调与大型的重唱与合唱组织其自己的音乐。他也通过复合功能的重叠和弦以及调式和声进行造成的游移朦胧，克服段落之间的停顿感。此外，在很多过渡和发展的段落中他让乐队担当旋律的主体，而声乐部分以镶嵌部分音调的方法使声乐、器乐获得水乳交融的一体进行。普契尼的旋律动听，虽然没有威尔第式的英雄气魄，却常常充满伤感色彩，感情真挚，表现细微。<sup>[1]</sup>普契尼的音乐中吸收话剧式的对话手法，注意不以歌唱阻碍剧情的展开，除直接采用各国民歌外，还善于使用新手法。

普契尼在科文特花园剧院的舞台监督弗兰克·尼尔森的建议下，观赏了贝拉斯科的《蝴蝶夫人》，他虽然不懂英语，却受到了极大的感动。认为找到了他所喜爱的纯情的悲剧主人公。因此，在另外两名脚本作家的合作下，经历了很多磨难，终于完成了歌剧《蝴蝶夫人》的创作。《蝴蝶夫人》具有室内抒情风格。它不追求复杂的剧情和外在的舞台效果而全力气刻画女主人公乔乔桑的心理活动。剧中，普契尼在音乐上直接采用了《江户日本桥》、《狮子舞》、《樱花》等日本民歌来表明乔乔桑的艺妓身份和天真心理，具有独特的音乐色彩。他还巧妙地把日本旋律同意大利风格有机地融为一体，而丝毫没有给人以不协调的感觉。

《晴朗的一天》是这部作品中最著名的一首曲子，是蝴蝶夫人在第二幕中所唱的一首咏叹调，也是歌剧选曲中最常见的女高音曲目。它描写的是，平克尔顿回国后，女仆认为他不会回来，但忠于爱情的蝴蝶夫人却不停地幻想着在一个晴朗的早晨，平克尔顿乘军舰归来的幸福时刻。她面对着大海，唱出了著名的咏叹调《啊，明朗的一天》。普契尼在这里运用了朗诵式的旋律，宣叙性的抒情曲调，细致地刻画了蝴蝶夫人内心深处对幸福的向往，把蝴蝶夫人坚信平克尔顿会归来与美好的幸福重逢的心情，描写得细腻贴切。音乐近似说白，形象生动地揭示了蝴蝶夫人盼望丈

<sup>[1]</sup> 参见钱苑、林华，《歌剧概论》，上海：上海音乐出版社，2003年4月第一版。

夫回来的迫切心情，体现了普契尼这位歌剧音乐色彩大师的高超创作手法。

乐曲的第一个段落中，钢琴伴奏与声乐一起，歌唱出晴朗的天空中划过的美丽云彩，简单朴实的双八度，演奏出空灵而每秒的音色，在和声肢体偶尔的镶嵌中，与声乐演唱在第一个乐句就进入了唯美的高潮。钢琴伴奏的长连音乐句，不仅指导着声乐演唱的长乐句处理，更在眼神、气息与形体上，给予演唱者连贯的预示，在演唱乐句的同时，充满希望的眼神在海面上延伸，寻找着希望的光芒。（见谱例19）

谱例19:

《晴朗的一天》中，每个乐句的写作都充满了戏剧性，在一个篇幅如此短的声乐曲中，却包含了各种各样的情绪与情感。声乐钢琴伴奏在这里，正是起到一个以各种伴奏手法指导演唱者体验作品每个细节的变化的作用。特别是当蝴蝶夫人唱到：“谁来了，谁来了”的时候（见谱例20），钢琴伴奏突如其来注释和弦切分节奏的变化，将曲调由平稳的2/4拍转入急促的4/8拍，音调与念词渐趋密集，切分的不规则节奏让演唱者寻找一种盼望丈夫回来的迫切而真挚的情感体验。

谱例20:

乐曲的高潮是在另外一次这样的切分节奏变化中开始进入的，钢琴变化成右手震音与左手切分节奏的音型，将乐曲在最短的篇幅内豁然推向激动的情绪。歌词“终于实现了他的诺言”将这种长久的等待终于得到实现的心情与音乐结合，表现得淋漓尽致。（见谱例21）在乐曲在层层的热情中推向高潮B音的过程中，钢琴伴奏除了用更加强烈的震音，让演唱者体验着无比激动的心潮澎湃之外，以最后一串快速的音阶进行为演唱者甩向高潮。在这个乐句的处理中，演唱者的肢体语言，在钢琴伴奏的带动下，双手可以缓缓升起，随着音乐的滚滚进行，在声音出去的同时用身体语言继续着情感的延伸。钢琴伴奏最后是推上了fff的宏大场面，我们可以看到，在这里，演唱者的情绪也只到了ff，钢琴伴奏在结束的一个长句中，不仅延伸了演唱者的这种情感爆发，而且更上一层，以乐队式的磅礴场面，铺天盖地而来，而此时的演唱者在结束了声音的演唱之后，是肯定不能直接松懈下来的。为了迎接更强大的一浪情感冲击，却不能呆住，因此演唱者被钢琴的气势引导着，继续以肢体上、表情上、眼神上完成着他的满腔情怀。我们看歌剧中的角色，在此刻让演唱时随情绪出去的双手慢慢地收回来，（在钢琴伴奏的高潮部分，是在继续从手势与表情上对前一个乐句的延伸）直至音乐再往优美、充满期待与幻想的美丽旋律退潮时，双手慢慢合十，并徐徐跪下，低头，紧紧拥抱着这个希望，回味着，回味着…这个动作是始终跟随着钢琴伴奏的情绪进行的延伸，感谢上苍，发泄心中无比激动的情绪。当然，动作的选择是因人而异的，可是总体的设计布局，却是在声乐钢琴伴奏的引导下进行的。带动着演唱者的每一个神经，每一个动作与眼神。在这样的一种情感

体验与激情中，又有谁，会顾得上左顾右盼和紧张的情绪了呢？

声乐钢琴伴奏，正是通过这些本身所具有的无限的艺术指导性，在声乐演唱、表演的过程中，不断起着引导的作用。从客观分析，到主观体验，在声乐表演中的每一个环节，无不体现着他所不可替代的艺术指导性。

谱例 21:

## 第6章 声乐艺术指导的学科建设与发展

### 6.1 声乐艺术指导与它的历史使命

在本文中，一直在论述声乐钢琴伴奏所具有的特殊的艺术指导性，但这只是钢琴伴奏所具有的性能。并不能简单地把声乐艺术指导与声乐钢琴伴奏等同起来，更不是独唱、独奏与钢琴的简单结合。首先应当正确认识和把握钢琴伴奏中的艺术指导性，而如何将钢琴伴奏本身所具备的这种性能完全激发出来，正是在塑造一个声乐艺术指导时所要完成的使命。在艺术院校的教学中，艺术指导应当是在更高层次上对音乐的整体把握与调控。一个真正的艺术指导，必须具备：一、钢琴家的能力；二、声乐家与器乐家的内涵；三、作曲家的积累；四、指挥家的艺术修养。在这么多交叉学科的要求中，必须要做到融合贯通，在艺术纵向和整体上要能够进行把握，还能够对作品深入、细致到理解每一个音符，每一个和声的艺术生命。无怪乎刘诗嵘、李润华早在2002年就大呼：“中国钢琴届需要音乐指导！”

正如刘诗嵘、李润华在文章中提到的：一个优秀的钢琴伴奏，排演歌剧的时候，不仅能够为歌唱演员详细讲解歌剧的每一个细节、歌剧的声乐语言运用，甚至可以“在重唱中某一角色临时缺席时自然而然地补了上去，嘴里唱着，在钢琴上的双手丝毫不乱地控制着整个音乐的进行。”<sup>[1]</sup>由此可见，优秀的艺术指导需要付出十分艰苦的努力，从备课到指导到实践，是一条十分漫长的道路。然而在过去的中国音乐界，钢琴伴奏的地位一直没有受到足够的重视，因此献身艺术指导事业的前辈们，在付出辛苦劳动的同时，却没有受到应有的尊重，所以形成了钢琴伴奏学科在音乐教育界长期受到忽视的状况。

一般来说，专业课教学中，教师们会比较倾向于专业技术本身的操作与训练，比较强调纵向的量的训练，从而使学生掌握优秀的专业技能。却往往无法顾及到学生在艺术学习中艺术整体构架上的融会贯通，忽略了学生对艺术整体的把握。所以常常会有这样的现象：一个学生在艺术技能上的造诣已经很高了，但对作品的驾驭能力、对艺术的整体把握却往往令人失望；这也正是为什么在国际比赛中，小年龄组的中国选手常常都能取得很好的成绩，到了青年组以后，却很难再崭露头角。这正是中国音乐教育中最大的缺憾。也让我们意识到艺术指导作为一门学科的建设与发展是多么的势在必行！

<sup>[1]</sup> 刘诗嵘、李润华.《中国钢琴届需要音乐指导》.钢琴艺术.2002年第3期:第38页.

## 6.2 声乐艺术指导学科的发展现状

我们常常看到许多欧洲留学回来的钢琴硕士都会拥有双学位：钢琴演奏学位与钢琴伴奏（艺术指导）或室内乐的学位。在欧洲的音乐教育中，钢琴伴奏或者是室内乐这样的合作型课程，是十分受到重视的。因为他们十分重视学生在艺术学习中的横向发展，希望学生在掌握一门技术学科的同时，能够在艺术的综合能力方面得到更大的提高与发挥。我国的音乐教育中，通常有两种层次的分法，在理论研究中，也常常对不同性质的音乐院校做出了区分。其中，以培养高尖端音乐表演人才为主要方向的音乐学院；还有以培养中小学音乐教师为主要培养方向的高等师范院校。然而，随着社会需求的方向发展变化，许多音乐学院中也开设了音乐教育专业，而高等师范院校中也开设了音乐表演方向，不同的培养方向，在课程设置中也必然会有相应的调整。

2006年底，笔者在全国的三十几所发展比较成熟的音乐艺术院校中做了一份抽样调查，分别以专业的音乐学院型和师范大学中的音乐学院型作为分类，进行了一个对比调查，调查结果如下：

2006年全国专业艺术院校声乐课程抽样调查表1：

院校名称	课程分类	声乐课时 / 周	艺术指导课	担任指导人员
上海音乐学院	声乐表演	2	有	艺术指导教师
	声乐教育	2	无	自行寻找
四川音乐学院	声乐表演	2	有	艺术指导教师
	声乐教育	1	无	自行寻找
福建音乐学院	声乐表演	2	无	自行寻找
中央音乐学院	声乐表演	2	有	艺术指导教师
	声乐教育	2	无	自行寻找
福建艺术职业学院	声乐表演	2	有	艺术指导老师

2006年全国师范院校艺术学院声乐课程抽样调查表2：

院校名称	课程分类	声乐课时 / 周	艺术指导课	担任指导人员
上海师范大学音乐学院	声乐表演	2	有	艺术指导教师
	声乐教育	2	无	自行寻找
南京师范大学音乐学院	声乐表演	1	无	自行寻找
	声乐教育	1	无	自行寻找
福建师范大学音乐学院	声乐表演	1	无	自行寻找
	声乐教育	1	无	自行寻找
安徽师范大学音乐学院	声乐表演	2	有	艺术指导教师
	声乐教育	1	无	自行寻找
绵阳师范大学音乐学院	声乐表演	2	有	艺术指导老师
	声乐教育	1	无	自行寻找

（备注：以上的表格中，将音乐教育类的声乐主修生简称为“声乐教育专业”；声乐演唱专业的学生，简称为“声乐表演专业”。）

在专业艺术院校的抽样调查中，我们可以总结出：

- (1) 大多数院校都设有声乐表演专业和音乐教育专业，在音乐教育中，又设有

声乐主修。也就是说，都有声乐表演和声乐教育两个方向的培养；

(2) 大多数声乐表演专业的学生，每周都设有2个课时的钢琴课；大多数声乐表演方向的学生都有设专门的艺术指导课，并由专业的艺术指导教师进行授课，授课形式多为由声乐教师与艺术指导教师共同上课；

(3) 大多数音乐教育专业的声乐主修生，每周的声乐专业课也有2个课时；但是这个方向的学生，没有设置专门的艺术指导课程，声乐钢琴伴奏都是由自己自行寻找的。多数院校对于这种音乐教育专业中的声乐主修生，定位都是往教学方面培养的，恰恰在这部分需要综合性能力的专业教学中，却忽略了艺术指导这一门最具有综合性和专业性的学科。

另外，在全国高师音乐学院的抽样调查中，我们发现：

(1) 所有院校都设有声乐表演专业和音乐教育专业，在音乐教育中，又设有声乐主修。也就是说，都有声乐表演和声乐教育两个方向的培养；

(2) 有一半的学校中，声乐表演专业的学生，每周都设有2个课时的钢琴课；另外一半为一周1个课时；有一半的院校，声乐表演方向的学生都有设专门的艺术指导课，并由专业的艺术指导教师进行授课，授课形式多为由声乐教师与艺术指导教师共同上课；而另外一半则没有。

(3) 大多数音乐教育专业的声乐主修生，每周的声乐专业课只有1节；这个方向的学生，没有设置专门的艺术指导课程，声乐钢琴伴奏都是由自己自行寻找的。

从以上表格的分析和总结中，我们可以发现：

### 6.2.1 艺术指导作为一门声乐教学的并列学科，已经越来越普及了

在所有专业的艺术院校中，所有声乐表演的学生，除了每周2个课时的声乐专业课外，都有配备专门的艺术指导教师，与声乐教师一起，为其上单独的艺术指导课；即使是在各地师范大学的音乐学院中，这样单独的艺术指导课程，也正如雨后春笋一般正在茁壮地成长着。声乐艺术指导，作为一门非常重要的独立学科，正在我过音乐院校中盛行起来。因此，将声乐艺术指导，建立成为一门独立的成熟的学科，是非常重要的，也是非常必要的。

### 6.2.2 声乐艺术指导在声乐教学中的作用，被人们所忽视

但是纵观声乐艺术指导的学科发展现状，人们都将它作为声乐表演中的附属品，



而忽略了它作为声乐教学过程中的良师益友,所具有的真正的、特殊的艺术指导性。所有以音乐教育为主要方向的声乐主修生,都没有开设这样的专门的艺术指导课程。艺术指导与声乐教学的关系与作用,被人们所忽视。声乐钢琴伴奏作为声乐演唱的辅助手段和艺术指导作用,被大多数声乐演唱者所慢慢接受了,但它在声乐教学中至关重要的艺术指导性,却被人们所忽略了。这是在艺术指导学科建设中最薄弱的环节,值得引起所有学者的关注与重视。

### 6.2.3 学科建设的空白

到目前为止,在我国的艺术院校中,虽然已经有一些学校已经开设了钢琴伴奏方向的硕士学位,但是在普通音乐教育领域,一直没有专门的声乐艺术指导专业的开设。基础音乐教育学科建设中,声乐艺术指导专业的建立,到目前为止,还是一片空白。因此建设新兴的声乐艺术指导学科,是非常迫切的。

## 6.3 声乐艺术指导的学科建设中的问题与解决

声乐艺术指导学科,作为一门综合的学科,在中国音乐教育中的发展是至关重要的。但是作为一门新兴的综合性学科,它的建设必然具有许多问题等待更多的讨论与研究:

### 6.3.1 课程的设置

作为艺术指导专业的学生,在学习视唱、练耳、乐理、音乐欣赏、和声、中外音乐史、合唱等基本音乐素养课程的基础上,首先必须开设钢琴演奏课,培养其掌握扎实的钢琴演奏技能;然后必须学习声乐教学法与声乐表演的基本素养(包括声乐发声的基本训练、声乐语言的发展和运用、声乐发展史、声乐表演的舞台实践等课程);在理论方面,必须学习基本作曲理论知识(包括作品分析、复调与配器)和音乐教育的基本理论;在实践方面,也是最重要的积累经验的环节:声乐(器乐)合伴奏课。在这门课的教学中学会如何合作;钢琴在合作过程中的运用;以及如何运用自己所学的知识,肩负起艺术指导所应有的重大使命。这么多课程的时间分配、课程安排、师资分配都有很多的困难。

在这个问题的解决上,笔者有一些建议,可以将艺术指导专业学生的艺术指导课程与声乐教学的课程合并,在声乐教学课中间加入艺术指导课。让钢琴伴奏从声乐教学的起始便一起参与进来,不但可以使艺术指导专业的学生从整体上对声乐这

门学科掌握得更加深入与透彻，更可以在声乐教学的过程中，一直有钢琴伴奏的陪伴与指导，更加完整地实现钢琴伴奏作品的艺术指导性的同时，培养钢琴伴奏者的艺术指导性。这样不仅可以达到节省师资力量目的，更可以让艺术指导的学生在掌握扎实的钢琴功底基础上，更加深入学习声乐、器乐等一定要深入了解的学科。这种绑定式的教学方法，在实践过程中有许多复杂的环节，可以先选定一些院校、一些班级进行课程的实验，在实践中发掘问题进行改进，再普及到所有的专业院校，最后普及到所有的高等院校。

### 6.3.2 教材的编配

作为一门独立的艺术学科，钢琴伴奏的教材建构是必要的环节。艺术指导理论学习的教材，目前国内，尚属空白。这门学科教材的编写，应当致力于艺术指导艺术史的发展、历史使命、技能技巧的掌握（主要是合伴奏的技巧与作为指导技巧）、学习目的、学习方法与实际操作等方面的内容。在实践的教材方面，传统钢琴伴奏作品的教材多为声乐演唱作品的教材，大致可以分为两类：经典歌曲伴奏作品与即兴伴奏的教材。作为艺术指导学科专用的教材，应该在此基础上进行整合与修改。如：经典作品的伴奏教材可以按照种类分为：艺术歌曲钢琴伴奏、民族歌曲钢琴伴奏、创作歌曲伴奏和歌剧伴奏。在教材中编入歌曲的作品分析、文字详解、学习目的与配合的难点等，再按照程度进行选编和推广。<sup>[1]</sup>即兴作品的伴奏教材在国内目前出版和运用得比较多，作为艺术指导专业所运用的教材，应当根据钢琴与声乐配合中的功能学习与运用进行编排，重点在结合正谱伴奏的分析、合作能力的提高基础上进行即兴和声、织体的学习与运用。

### 6.3.3 师资的缺乏

艺术指导专业人员的缺乏，成了艺术指导学科建设中最重要的问题。首先该在思想上给与足够的重视。在我国，已经拥有一些优秀的艺术指导，但是却一直没有受到足够的重视。政府、教育界在学科上的重视，采取一些方法和手段：如，经常举办钢琴伴奏音乐会、在所有的声乐比赛中设立艺术指导奖、优秀钢琴伴奏的奖项、多举办全国性、地方性的艺术指导研讨会、举办一些“五项全能”音乐素质大赛、甚至在钢琴比赛中加入即兴组的比赛、加入钢琴伴奏组的比赛、甚至设立钢琴伴奏

<sup>[1]</sup> 参见倪林. 繁荣伴奏事业续谈. 钢琴艺术. 2002年第11期: 第40页.

考级等…这些举措，都会给优秀的艺术指导大师和正在往这个方向努力的音乐学者以鼓励 and 信心，更多的艺术交流，更多国内外先进的艺术指导大师的共同交流与接触，会让更多具有优秀的钢琴技术的学生、教师更加了解艺术指导学科的博大精深，就会有更多人愿意参与到这个一直默默无闻，却充满生机的事业中来。