

第一章 艺术歌曲钢琴伴奏的性质与特点

1.1 艺术歌曲的基本特征

艺术歌曲是欧洲十九世纪诗歌与音乐水乳交融的产物,是浪漫主义时代文学理想与音乐成就的智慧结晶。它不仅在西方音乐的发展史中占有重要的地位,而且在音乐表演与音乐教育方面同样具有不可替代的艺术价值。艺术歌曲不同于一般意义上的抒情歌曲,也不同于民歌,同时也区别于歌剧的戏剧性矛盾化冲突,它的基本特征可以概括为以下几个方面:(1)首先,艺术歌曲有精致完美的思想主题。它所选用的歌词是至关重要的,它们通常取自有较高文学价值的诗词或为其专门创作的符合音乐要求的文学性极强的佳作。在外国艺术歌曲创作中,歌词大多选自歌德、海涅、席勒、莎士比亚、托尔斯泰等文人的名篇。而中国的艺术歌曲,歌词主要来自李白、杜甫、李清照、徐志摩、艾青等文人的名作以及适应艺术歌曲形态的歌词作品。与诗词的结合和带有戏剧性的表现手法,使艺术歌曲能够在较短的篇幅中表现深刻的思想感情,并具有鲜明的主题和严谨的逻辑。(2)艺术歌曲的旋律优美抒情,曲调多以诗词的语言声调为基础,旋律写作着力于揭示诗歌的诗情画意的情境和委婉起伏的韵律。作曲家擅用特有的情感和想象力,把诗人的思想和想象表现得淋漓尽致,用诗意的旋律补充,丰富和升华优美的诗词,两者相得益彰,浑然一体。(3)艺术歌曲的曲式结构丰富多样,音乐在选择曲式时是根据歌词内容的情节以及句式、体式、韵律等情况而定。常见的有一部曲式、二部曲式、三部曲式、回旋结构与多部结构曲式。(4)意境生动的钢琴伴奏是艺术歌曲最能区别于其他歌曲的重要特征之一。作曲家在艺术歌曲的创作中都精心谱写了钢琴伴奏,使得歌唱与伴奏融为一个有机结合的艺术整体。其伴奏音乐不仅能强有力的烘托和渲染歌唱声部,还具有描绘音乐场景、营造音乐氛围、刻画和补充音乐形象与歌唱者交流对话

第一章 艺术歌曲钢琴伴奏的性质与特点

1.1 艺术歌曲的基本特征

艺术歌曲是欧洲十九世纪诗歌与音乐水乳交融的产物,是浪漫主义时代文学理想与音乐成就的智慧结晶。它不仅在西方音乐的发展史中占有重要的地位,而且在音乐表演与音乐教育方面同样具有不可替代的艺术价值。艺术歌曲不同于一般意义上的抒情歌曲,也不同于民歌,同时也区别于歌剧的戏剧性矛盾化冲突,它的基本特征可以概括为以下几个方面:(1)首先,艺术歌曲有精致完美的思想主题。它所选用的歌词是至关重要的,它们通常取自有较高文学价值的诗词或为其专门创作的符合音乐要求的文学性极强的佳作。在外国艺术歌曲创作中,歌词大多选自歌德、海涅、席勒、莎士比亚、托尔斯泰等文人的名篇。而中国的艺术歌曲,歌词主要来自李白、杜甫、李清照、徐志摩、艾青等文人的名作以及适应艺术歌曲形态的歌词作品。与诗词的结合和带有戏剧性的表现手法,使艺术歌曲能够在较短的篇幅中表现深刻的思想感情,并具有鲜明的主题和严谨的逻辑。(2)艺术歌曲的旋律优美抒情,曲调多以诗词的语言声调为基础,旋律写作着力于揭示诗歌的诗情画意的情境和委婉起伏的韵律。作曲家擅用特有的情感和想象力,把诗人的思想和想象表现得淋漓尽致,用诗意的旋律补充,丰富和升华优美的诗词,两者相得益彰,浑然一体。(3)艺术歌曲的曲式结构丰富多样,音乐在选择曲式时是根据歌词内容的情节以及句式、体式、韵律等情况而定。常见的有一部曲式、二部曲式、三部曲式、回旋结构与多部结构曲式。(4)意境生动的钢琴伴奏是艺术歌曲最能区别于其他歌曲的重要特征之一。作曲家在艺术歌曲的创作中都精心谱写了钢琴伴奏,使得歌唱与伴奏融为一个有机结合的艺术整体。其伴奏音乐不仅能强有力的烘托和渲染歌唱声部,还具有描绘音乐场景、营造音乐氛围、刻画和补充音乐形象与歌唱者交流对话

化，烘托出激动不安的音乐氛围，展示了孤独的女子终于呐喊出内心的渴望。图 1-2

The image displays a musical score for Figure 1-2, consisting of two systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent, rhythmic tremolo in the left hand. The lyrics are in Chinese characters. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a continuation of the melody and accompaniment.

18 小节至 23 小节钢琴伴奏加强了力度，左手部分连续进行的震音突出了音乐的戏剧性，渲染了呐喊的激情，将音乐推向最高潮。值得注意的是钢琴伴奏的尾奏它们与歌曲的开头相呼应，又出现了如雨滴般的节奏和左手伤感的下行旋律，预示着孤独和无奈是不会消失的现实。由此可见，尾奏部分在伴奏中具有很强的作用，它往往是歌唱高潮的延续或是对歌曲所表现的音乐意境的回味。图 1-3

色的变化,深刻地揭示出故事中人物的个性和心理,使全曲充满真实的艺术效果。

此外,在钢琴伴奏间奏的表现中,可使音乐内容与层次结构自然过渡并贯穿发展,起到承前启后的作用;同时也给歌唱者以间歇或换气,加强内心独白的外在表演变化的空隙,丰富与调节音乐的审美变化。

1.2.3 钢琴伴奏的对比性与和谐性

首先,伴奏音乐本身就具有鲜明的对比性:如结构上的对比、调性的对比、力度的对比、音区的对比,和声与织体的对比等。如舒伯特作曲的《死神与少女》:图 1-4

Moderato (♩ = 54)

少女

poco più moto

快走开, 啊, 快走开, 你残暴的死神
 Vau - u - ber, ach, vor - u - ber, geh' wil - der Kno - chen-

前奏运用低沉的音区和厚重的和声色彩模拟死神的脚步声,呆板的曲调与节奏,使音乐显得阴森暗淡,死气沉沉,表现出死神恐怖和怪诞的形象。紧接着音乐的速度加快,伴奏织体也变得密集,与前奏部分形成反差,充分体现了少女对死神的恐惧和乞求的急切。

另外,歌唱者与钢琴伴奏者在共同的艺术创造中,由于音色表现和音响效果的差异,使他们在音响的结合体中产生了对比性。有对比

色的变化,深刻地揭示出故事中人物的个性和心理,使全曲充满真实的艺术效果。

此外,在钢琴伴奏间奏的表现中,可使音乐内容与层次结构自然过渡并贯穿发展,起到承前启后的作用;同时也给歌唱者以间歇或换气,加强内心独白的外在表演变化的空隙,丰富与调节音乐的审美变化。

1.2.3 钢琴伴奏的对比性与和谐性

首先,伴奏音乐本身就具有鲜明的对比性:如结构上的对比、调性的对比、力度的对比、音区的对比,和声与织体的对比等。如舒伯特作曲的《死神与少女》:图 1-4

The image shows a musical score for Schubert's 'Death and the Maiden'. It consists of two systems. The first system is the piano accompaniment, marked 'Moderato (♩ = 54)'. The second system is the vocal line for the '少女' (Maiden), marked 'piu moto'. The lyrics are in Chinese and German: '快走开, 啊, 快走开, 你残暴的死神。' (Vau - u - ber, ach, vor - u - ber, geh' wil - der Kno - chen-).

前奏运用低沉的音区和厚重的和声色彩模拟死神的脚步声,呆板的曲调与节奏,使音乐显得阴森暗淡,死气沉沉,表现出死神恐怖和怪诞的形象。紧接着音乐的速度加快,伴奏织体也变得密集,与前奏部分形成反差,充分体现了少女对死神的恐惧和乞求的急切。

另外,歌唱者与钢琴伴奏者在共同的艺术创造中,由于音色表现和音响效果的差异,使他们在音响的结合体中产生了对比性。有对比

图 1-6

The image displays a musical score for voice and piano. It is organized into three systems. The first system includes a vocal line with the lyrics "ü - ber - gro - ßes Weh." and "限 的 悲 和 苦。". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment ending with a "ritard." marking.

这首歌曲的歌唱部分是一种吟诵式的曲调，钢琴伴奏被赋予了非常重要的位置，歌曲进行到结尾处完全脱离了歌唱，似乎这时用歌唱已无法叙述和表达失意后的内心痛苦，而只有钢琴才能表现出这种失恋后的情感。在声乐与器乐，歌唱与钢琴的共同创造中，有力地抒发了整体的抒情效果。

第二章 钢琴伴奏的整体结构和曲式类型

2.1 艺术歌曲的曲式类型

曲式结构是音乐的表现手段之一。作曲家依据诗词的内容来选择艺术歌曲的曲式类型。无论是分节歌还是通体歌都是根据统一与变化的原则来调动各种音乐手段，从而造成丰富多彩的音乐效果。艺术歌曲的曲式类型大致包括以下几种：（1）一部曲式：这一类歌曲往往内容单纯，音乐的变化较少，旋律一气呵成。如赵元任的《听雨》、黄自的《花非花》、舒伯特的《浪游》等。（2）二部曲式：二部曲式无论在歌词的内容上还是音乐内容上都存在较为突出的对比性。如舒伯特的《鱒鱼》、《死神与少女》，舒曼的《月夜》、《在异乡》，黄自的《玫瑰三愿》、《思乡》，曹雪芹的《红豆词》、《飘零的落花》，江定仙的《岁月悠悠》等。（3）三部曲式：单三部曲式是在二部曲式，特别是带再现的二部曲式的基础上形成的。单三部曲式的前两段具有鲜明的对比性，第三段作为再现部分大大提高了音乐作品整体结构的完整统一，具有严谨的逻辑性。如贝多芬的《在这幽暗的坟墓里》、聂耳的《铁蹄下的歌女》、冼星海的《黄水谣》、夏之秋的《思乡曲》、施万春的《送上我心头的思念》都属于单三部曲式。复三部曲式结构的容量更大，也是艺术歌曲中常见的曲式类型之一，如冼星海的《黄河颂》、向音的《二月里见罢到如今》等。（4）回旋结构与多部结构曲式：回旋曲式与多部结构曲式在艺术歌曲中并不少见。如莫扎特的《致克洛埃》就是一道典型的回旋曲式结构。多部结构曲式则常见于按通谱体形式创作的歌曲中，如舒伯特的《魔王》就是一道典型的多部曲式，歌德的原诗分为八节，舒伯特把这首歌曲也分为八节，按通谱体歌曲的原则，每节歌都唱不同的曲调。多部结构曲式在赵元任的艺术歌曲中也多有采用，如他的代表作品《教我如何不想他》，全曲由四段歌词组成，每段歌词的旋律、钢琴伴奏及调性均有不同程度的对比和变

第二章 钢琴伴奏的整体结构和曲式类型

2.1 艺术歌曲的曲式类型

曲式结构是音乐的表现手段之一。作曲家依据诗词的内容来选择艺术歌曲的曲式类型。无论是分节歌还是通体歌都是根据统一与变化的原则来调动各种音乐手段，从而造成丰富多彩的音乐效果。艺术歌曲的曲式类型大致包括以下几种：（1）一部曲式：这一类歌曲往往内容单纯，音乐的变化较少，旋律一气呵成。如赵元任的《听雨》、黄自的《花非花》、舒伯特的《浪游》等。（2）二部曲式：二部曲式无论在歌词的内容上还是音乐内容上都存在较为突出的对比性。如舒伯特的《鱒鱼》、《死神与少女》，舒曼的《月夜》、《在异乡》，黄自的《玫瑰三愿》、《思乡》，曹雪芹的《红豆词》、《飘零的落花》，江定仙的《岁月悠悠》等。（3）三部曲式：单三部曲式是在二部曲式，特别是带再现的二部曲式的基础上形成的。单三部曲式的前两段具有鲜明的对比性，第三段作为再现部分大大提高了音乐作品整体结构的完整统一，具有严谨的逻辑性。如贝多芬的《在这幽暗的坟墓里》、聂耳的《铁蹄下的歌女》、冼星海的《黄水谣》、夏之秋的《思乡曲》、施万春的《送上我心头的思念》都属于单三部曲式。复三部曲式结构的容量更大，也是艺术歌曲中常见的曲式类型之一，如冼星海的《黄河颂》、向音的《二月里见罢到如今》等。（4）回旋结构与多部结构曲式：回旋曲式与多部结构曲式在艺术歌曲中并不少见。如莫扎特的《致克洛埃》就是一首典型的回旋曲式结构。多部结构曲式则常见于按通谱体形式创作的歌曲中，如舒伯特的《魔王》就是一首典型的多部曲式，歌德的原诗分为八节，舒伯特把这首歌曲也分为八节，按通谱体歌曲的原则，每节歌都唱不同的曲调。多部结构曲式在赵元任的艺术歌曲中也多有采用，如他的代表作品《教我如何不想他》，全曲由四段歌词组成，每段歌词的旋律、钢琴伴奏及调性均有不同程度的对比和变

特, 我不怨你, 我不怨你。
bst. ich grol- le nicht, ich grol- le nicht.

《诗人之恋》这部套曲是根据海涅的长诗《抒情幕间诗》选编而创作的。描写了一位诗人对真诚爱情的向往和对失去的爱情的留恋和痛苦。初恋的诗人执著地爱着姑娘，但他对姑娘是否忠诚始终抱有疑虑，这种疑虑从套曲的第1首就在调性上有所体现，到第7首时，爱情的破裂已成定局。这首歌曲的钢琴伴奏采用重复和弦的伴奏形式，过分强烈地表现了主人公的“不怨恨”，透露了他的急切心情。全曲表现了剧烈的悲痛，是激昂而悲惨情绪的发泄。

2.2.1.2 分解和弦伴奏织体

分解和弦伴奏音型的节奏较徐缓，能够生动地陪衬歌曲的旋律，推动旋律前行，使歌曲的音乐形象更鲜明，歌唱更富情趣，如舒伯特的《小夜曲》：图2-2

Moderato

我的歌声,
Lei-se lie - hen

穿过深夜, 向你轻轻飞去。
mei-ne Lie-der durch die Nacht zu dir.

这首歌曲的钢琴伴奏以半分解和弦织体模仿吉它声, 衬托出在静谧的月夜里年轻英俊的青年边弹吉它边向心爱的人倾吐衷肠的音乐背景。

2.2.1.3 琶音式织体

这种音型表现力丰富, 依据力度不同, 可以奏出柔和的意境, 也可以奏出磅礴的气势。如门德尔松的《乘着歌声的翅膀》: 图 2-3

Andante tranquillo

1. 乘着那歌声的翅膀, 亲爱的, 我带你
Auf Flügeln des Gesanges, Herz-lichen, traue mich
2. (转) 玫瑰花偷偷地传语, 仰望着那晶莹的
(Die) Veilchen kichern und küssen und schau'n nach den Sternchen-

去。到那恒河的两岸, 最旖旎的地
fort. furt nach den Flu-ren des Gar-ges, dort wess ich den schön- sten
星。玫瑰花偷偷地传语, 那芳香的寓
por. heim-lich er-zah-len die Ro-sen sich duf-ten-de Mär-chen's

这首作品的钢琴伴奏通篇采用琶音式伴奏织体，容易使人联想到飘浮在河面上的小舟和舟中人快活而宁静的画面。

2.2.2 复调性织体

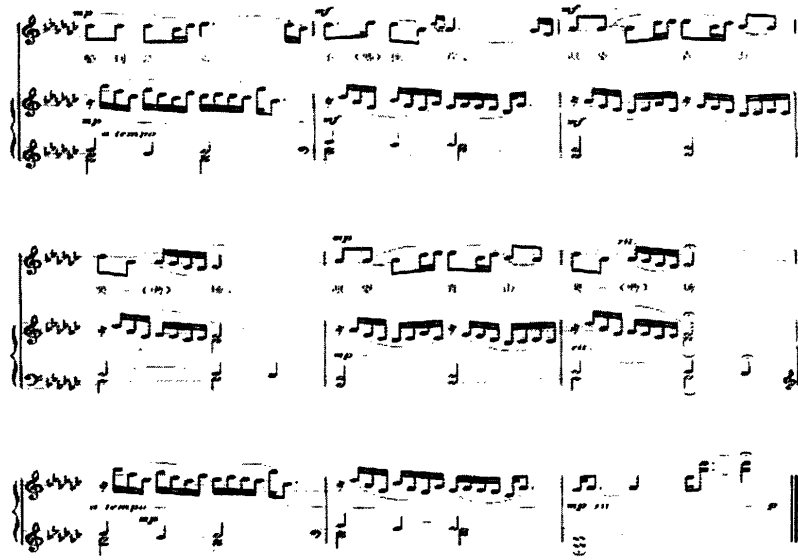
复调性伴奏织体以两个或两个以上的、相对独立的旋律共同结合为特征，表达两个或两个以上的乐思，其内涵丰富而深刻。如夏之秋的《思乡曲》：图 2-4



这是一首抗战时期的艺术歌曲，很直接的讲述了一位从战火中逃出敌人魔掌的同胞流落于他乡，夜深人静时在月下思念故乡亲人的激动心情。在歌曲的第三乐段，声乐和伴奏各自独立表现及烘托，增加了复调效果。把主人公渴望胜利的激情得以淋漓精致的发挥，使人感到思乡之情更加深沉、内在。

2.2.3 综合性织体

综合性伴奏织体是一种常见的伴奏形式，它综合了和声性伴奏织体与复调性伴奏织体的特点，艺术表现力丰富、明显。如丁善德根据云南民歌改编的艺术歌曲《想亲娘》：图 2-5



这首作品的钢琴伴奏中首先采用了一种类似水中小漩涡的动机出现在右手，并一直保持到结束，使这种刻画流水的手法饱含寓意——打着漩涡的流水是难以到达彼岸的。而左手运用简单的和声与旋律短句，与歌唱声部相互呼应和衬托，音乐的意境和美感得以充分的展现。类似这样的作品还有舒曼的《献辞》、黄自的《点绛唇·赋登楼》、舒伯特的《暮春》、拉赫马尼诺夫的《春潮》等。



这首作品的钢琴伴奏中首先采用了一种类似水中小漩涡的动机出现在右手，并一直保持到结束，使这种刻画流水的手法饱含寓意——打着漩涡的流水是难以到达彼岸的。而左手运用简单的和声与旋律短句，与歌唱声部相互呼应和衬托，音乐的意境和美感得以充分的展现。类似这样的作品还有舒曼的《献辞》、黄自的《点绛唇·赋登楼》、舒伯特的《暮春》、拉赫马尼诺夫的《春潮》等。

词的，也有用法文歌词和意大利文写的；既有分节歌，也有通谱歌；既有民歌风味，也有强烈的戏剧性风格的作品。1785年29岁时，他首次见到歌德的诗歌，写了第一首德文的艺术歌曲杰作《紫罗兰》。在这首歌曲里他极为准确地捕捉到了原诗措词微妙的差异，创作出一首很像小型戏剧作品的艺术歌曲。1787年他再次创作艺术歌曲，连写9首，包括幽默的维斯诗歌配曲《老妪》。这首诗写了一位老年妇女对年轻人的批评，莫扎特指示要“带有一点鼻音”去演唱。他的《路易丝烧毁不忠诚恋人的信》极富戏剧性，伴奏音乐中描绘了火焰的形象；《黄昏的感触》中，歌词与音乐都令人沉浸在对死的思考之中。由于演唱莫扎特的艺术歌曲，声音的纯净度要求极高，容不下丝毫杂音，气息力求流畅现而平稳、柔顺。因此，在伴奏的强弱方面自始至终都应有严格的规范，不能出现过分的表现，要始终把握它的尺度，以充分体现出他那独特的优雅、明朗和令人陶醉的抒情意境。优美清澈是这些歌曲共有的音乐性格。因此在弹奏莫扎特艺术歌曲的伴奏音乐时要注意触键的精确与干净，踏板的使用宜少不宜多，音量的起伏也不要太过于夸张。如《致克洛埃》：（图3-1见附录1，第49页）

《致克洛埃》是一首用回旋曲式写成的艺术歌曲，是莫扎特创作的独唱歌曲中最具艺术歌曲特征的作品之一。这首歌曲从头至尾都是欢快、俏皮的旋律，是一首抒情、欢欣的情歌，音乐表达了一个多情温柔的小伙子对他心爱的姑娘的炽热的爱情。它所使用的歌词具有浓郁的诗意，钢琴伴奏部分虽然仍基本上从属于歌唱部分，但已具有了一定的音乐表现力，与歌唱部分有所呼应。

开头6小节的前奏是歌曲主旋律的装饰变奏。这时左手的伴奏要弹得轻巧均匀，不要过分强调节拍重音，但要体现出二拍子的节奏韵律，右手的旋律设计并不复杂，第一小节的四个重复的降b音要弹出变化，可以做渐强或是渐弱的处理，使音乐略有些起伏感。第二小节

和第三小节的十六分音符及八分音符三连音跑句要严格按照速度演奏，不需渐快和渐慢。最后的三个和弦可以稍稍有一点渐慢，为歌唱的进入作好准备。

第 7 至 16 小节是回旋曲式的 A 段，主题旋律流畅，富有动感。特别是首句末尾四度上行，给人一种挑逗的感觉，活灵活现地塑造了一位美丽、妩媚、俏皮的女子形象。这时钢琴部分基本没有独立的表现，但要注意音乐的流动性，因为这种固定的伴奏音型容易被弹得呆滞刻板。弹奏时一定要使音乐中保持有一种向前的动力，这样才能使歌唱更自然流畅，富于活力。

第 17 至 28 小节是回旋曲式中的 B 段，调性由降 E 大调转到了降 B 大调。与第一部分相比，音乐更具激情，旋律进行多采用四、五度大跳与音阶进行，表现了这位多情的小伙子躁动不安的心情。此时钢琴部分要突出左手的低音进行，音色也要更饱满一些，第 20 至 23 小节是钢琴部分的主奏，这时可以按照乐谱上注明的表情符号和连线来设计旋律，同时音量也可以大一些。从 24 小节开始是钢琴与声乐部分的“二重唱”，钢琴的琶音织体要弹得连贯、平稳、圆滑。

从第 29 小节开始，音乐又回到 A 段。这一部分在原来的基础上，声音力度可作弱处理，表现出一种更为内在的柔情。

第 41 至 47 小节进入到回旋曲式的 C 段，调性为 f 小调。一连串的前八分休止与四分音符交替出现，形象地刻画了小伙子内心控制不住的热情。这一段音乐情绪比 B 段更为激动。此时钢琴伴奏的音型也变得更具节奏动力，左手的低音要弹得干脆而不生硬。

接着，音乐又回到 A 段的感觉——柔美、俏皮，但在伴奏音型上

略有变化。从 63 小节音乐进入尾声部分，歌曲的尾声与前奏的写法基本保持一致，体现出音乐结构上的严谨和对称。弹奏最后两小节时可以有少许渐慢，使音乐的结束更充分。

伴奏者对这些音乐形象的处理，必然要符合莫扎特的音乐特点及他所处时期的音乐特点。而对伴奏的意义缺乏了解，甚至采用即兴伴奏的做法都将会大大削弱作品的艺术魅力，无法体现出莫扎特那独特的抒情风格。

3.1.1.2 舒伯特 (Franz Peter Schubert, 1797-1828) 的艺术歌曲与伴奏风格

舒伯特是在艺术歌曲发展史上具有里程碑意义的音乐家，他一生创作了 600 多首富于浪漫气息的艺术歌曲。他的代表作品有两部声乐套曲《美丽的磨坊女》和《冬之旅》；另有一套《天鹅之歌》是出版商在舒伯特逝世后将其一些散乱的遗作整理汇集而成，准确地说应是一部歌曲集而非真正的套曲。此外还有著名的叙事歌曲《魔王》、质朴犹如民谣的《野玫瑰》、脍炙人口的《小夜曲》、《鱒鱼》、等大量的优秀作品。舒伯特对艺术歌曲的贡献是将音乐与诗歌进行了完美的结合。另外，他还赋予了钢琴伴奏独特的表现力，这可以说是舒伯特的浪漫主义歌曲与古典乐派作曲家艺术歌曲最主要的区别之一。早期艺术歌曲的伴奏比较简单，大多以较简单的和声与节奏型织体衬托声乐，而舒伯特的艺术歌曲则给予伴奏部分以鲜明的形象性。古典派作曲家比较拘泥于形式上的匀称与逻辑美，而舒伯特则注重通过伴奏音乐去进一步表现作曲家主观的浪漫情怀。

声乐套曲《冬之旅》是舒伯特创作晚期最重要的声乐作品，也是其最能体现浪漫主义精髓的音乐作品之一。全曲由 24 首相互联系的歌曲组成。这部作品通过其鲜明的艺术形象，揭露了当时社会现实的黑暗给一代知识分子所带来的严重悲剧，其音乐情绪极为惨淡伤感。

略有变化。从 63 小节音乐进入尾声部分，歌曲的尾声与前奏的写法基本保持一致，体现出音乐结构上的严谨和对称。弹奏最后两小节时可以有少许渐慢，使音乐的结束更充分。

伴奏者对这些音乐形象的处理，必然要符合莫扎特的音乐特点及他所处时期的音乐特点。而对伴奏的意义缺乏了解，甚至采用即兴伴奏的做法都将会大大削弱作品的艺术魅力，无法体现出莫扎特那独特的抒情风格。

3.1.1.2 舒伯特 (Franz Peter Schubert, 1797-1828) 的艺术歌曲与伴奏风格

舒伯特是在艺术歌曲发展史上具有里程碑意义的音乐家，他一生创作了 600 多首富于浪漫气息的艺术歌曲。他的代表作品有两部声乐套曲《美丽的磨坊女》和《冬之旅》；另有一套《天鹅之歌》是出版商在舒伯特逝世后将其一些散乱的遗作整理汇集而成，准确地说应是一部歌曲集而非真正的套曲。此外还有著名的叙事歌曲《魔王》、质朴犹如民谣的《野玫瑰》、脍炙人口的《小夜曲》、《鱒鱼》、等大量的优秀作品。舒伯特对艺术歌曲的贡献是将音乐与诗歌进行了完美的结合。另外，他还赋予了钢琴伴奏独特的表现力，这可以说是舒伯特的浪漫主义歌曲与古典乐派作曲家艺术歌曲最主要的区别之一。早期艺术歌曲的伴奏比较简单，大多以较简单的和声与节奏型织体衬托声乐，而舒伯特的艺术歌曲则给予伴奏部分以鲜明的形象性。古典派作曲家比较拘泥于形式上的匀称与逻辑美，而舒伯特则注重通过伴奏音乐去进一步表现作曲家主观的浪漫情怀。

声乐套曲《冬之旅》是舒伯特创作晚期最重要的声乐作品，也是其最能体现浪漫主义精髓的音乐作品之一。全曲由 24 首相互联系的歌曲组成。这部作品通过其鲜明的艺术形象，揭露了当时社会现实的黑暗给一代知识分子所带来的严重悲剧，其音乐情绪极为惨淡伤感。

经过几秒钟停顿后,从第 27 小节音乐进入极为伤感的 C 段。速度由 Vivace 转为 Lento,伴奏部分的节奏像是寒舍外纷纷飘零的雪花,伴奏着歌者凄凉无奈的吟唱。这一段伴奏部分左手旋律进行要弹得略有起伏,整段音乐处理不需太多表情,体现出诗人痛苦麻木的情感状态。第 44 小节是短暂的间奏,之后音乐又反复至 A 段,在伴奏部分的弹奏上与前面的部分基本没有区别。但在尊重作品风格的前提下,伴奏者完全可以根据自身对音乐的理解作适当的处理。

由上例可以看出,舒伯特艺术歌曲伴奏音乐的旋律和节奏具有十分鲜明的特色,极具创意的旋律对诗歌内涵的表达可以说到了尽善尽美的程度,它不仅是歌曲演唱必要的衬托,而且经常独立于演唱部分来表现其独特的意境或情绪的变化以及情节的发展。

3.1.1.3 舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 的艺术歌曲与伴奏风格

19 世纪 40 年代开始,舒曼成为继舒伯特之后德奥艺术歌曲创作领域里的主将。虽然舒曼的音乐创作是以钢琴曲为中心,然而他在艺术歌曲上的成就也是令人惊叹的。舒曼一生所作的艺术歌曲大约 250 首左右。声乐套曲《妇女的爱情与生活》、《诗人之恋》和歌曲集《桃金娘》是他的代表作品。其中流传较广的歌曲有:《献辞》、《你好像鲜花一朵》、《核桃树》、《莲花》、《月夜》、《两个禁卫兵》等。与舒伯特的声乐套曲不同的是,舒曼套曲中的每一首歌往往都非常短小,且很少可以在音乐会上单独演唱其中的某一首。在他的作品中,钢琴伴奏的作用进一步增强。如果说舒伯特是将钢琴伴奏提高到与声乐并驾齐驱的位置,那么舒曼则是将伴奏在抒发感情、营造气氛方面,发挥到尽善尽美的地步。钢琴伴奏中呈现出丰富的和声语言,独特的织体写作,以及篇幅较大的前奏和尾声,使音乐形象的个性化,心理描绘的丰富性,歌曲意境的表现力更具有独特的创造性风格。

经过几秒钟停顿后,从第 27 小节音乐进入极为伤感的 C 段。速度由 Vivace 转为 Lento,伴奏部分的节奏像是寒舍外纷纷飘零的雪花,伴奏着歌者凄凉无奈的吟唱。这一段伴奏部分左手旋律进行要弹得略有起伏,整段音乐处理不需太多表情,体现出诗人痛苦麻木的情感状态。第 44 小节是短暂的间奏,之后音乐又反复至 A 段,在伴奏部分的弹奏上与前面的部分基本没有区别。但在尊重作品风格的前提下,伴奏者完全可以根据自身对音乐的理解作适当的处理。

由上例可以看出,舒伯特艺术歌曲伴奏音乐的旋律和节奏具有十分鲜明的特色,极具创意的旋律对诗歌内涵的表达可以说到了尽善尽美的程度,它不仅是歌曲演唱必要的衬托,而且经常独立于演唱部分来表现其独特的意境或情绪的变化以及情节的发展。

3.1.1.3 舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 的艺术歌曲与伴奏风格

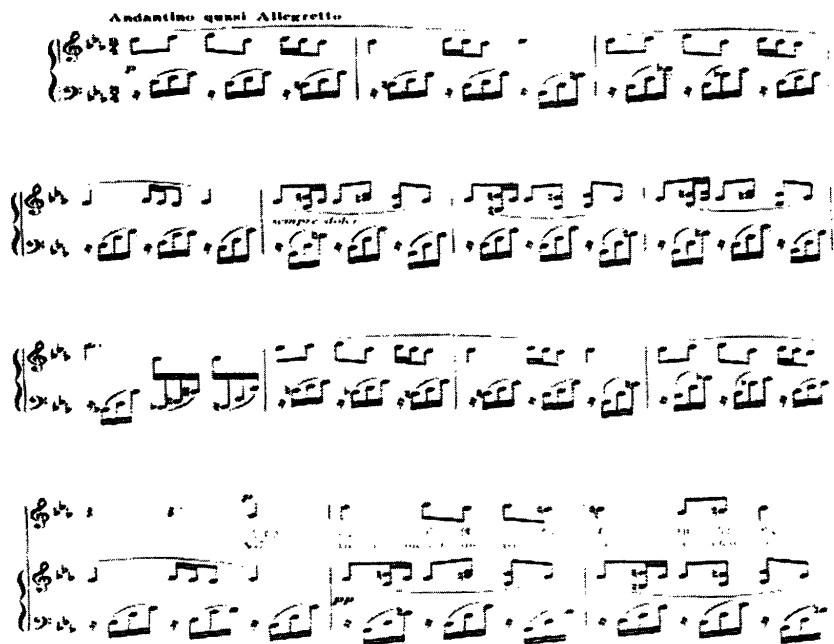
19 世纪 40 年代开始,舒曼成为继舒伯特之后德奥艺术歌曲创作领域里的主将。虽然舒曼的音乐创作是以钢琴曲为中心,然而他在艺术歌曲上的成就也是令人惊叹的。舒曼一生所作的艺术歌曲大约 250 首左右。声乐套曲《妇女的爱情与生活》、《诗人之恋》和歌曲集《桃金娘》是他的代表作品。其中流传较广的歌曲有:《献辞》、《你好像鲜花一朵》、《核桃树》、《莲花》、《月夜》、《两个禁卫兵》等。与舒伯特的声乐套曲不同的是,舒曼套曲中的每一首歌往往都非常短小,且很少可以在音乐会上单独演唱其中的某一首。在他的作品中,钢琴伴奏的作用进一步增强。如果说舒伯特是将钢琴伴奏提高到与声乐并驾齐驱的位置,那么舒曼则是将伴奏在抒发感情、营造气氛方面,发挥到尽善尽美的地步。钢琴伴奏中呈现出丰富的和声语言,独特的织体写作,以及篇幅较大的前奏和尾声,使音乐形象的个性化,心理描绘的丰富性,歌曲意境的表现力更具有独特的创造性风格。



舒曼在此用这段旋律有两种可能的用意：一是将克拉拉比作圣母，赞颂她的圣洁与高贵，并表明对他的崇拜和仰慕；二是出于对舒伯特的敬意，以“献词”的方式纪念已故的他。在弹奏这四小节时，要以最美的音色和最柔和的触键来刻画这段旋律，并以亲切柔和的和弦结束全曲。

3.1.2 法国艺术歌曲

法国艺术歌曲虽然在传统上没有德国艺术歌曲深厚，但是在 19 世纪末 20 世纪初所取得的成就以及在欧洲艺术界的影响却丝毫不逊色于德国艺术歌曲。相比起德国艺术歌曲，法国艺术歌曲在音乐风格上更含蓄、精细，音乐表现更为内向、高贵。法国艺术歌曲代表性的作家是福列（Gabriel Faure, 1845-1924）。他的歌曲优美流畅，结构简明均匀，感情含蓄深远而富有想象力。从内容到形式都具有法兰西民族特有的细腻、潇洒和飘逸的风度。如人物风情画般的《月光》，图 3-5

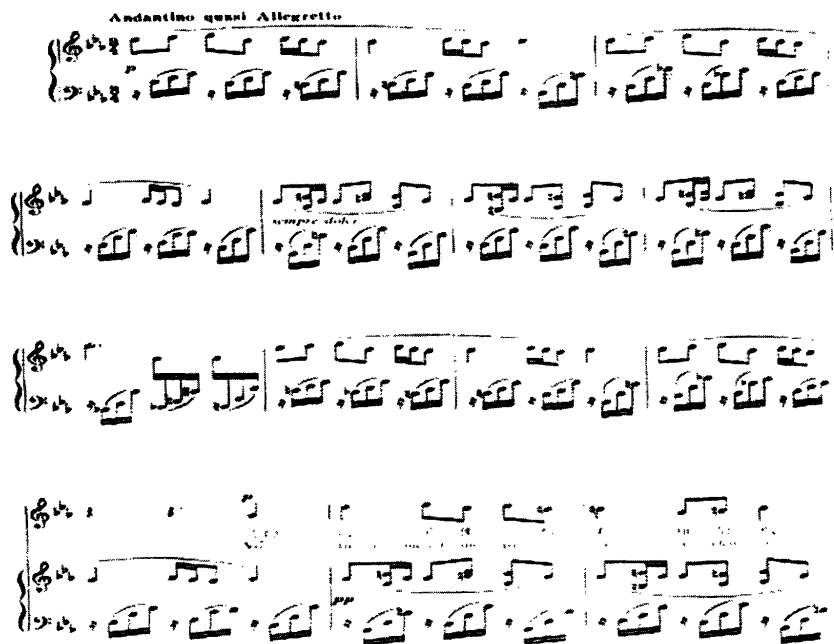


这是一首属于“钢琴独奏、声乐伴唱”类型的作品。如果单独演奏作品的钢琴部分，仍是一首非常动听的钢琴曲。弹奏时要用踏板和指触的变化将音乐气氛营造得富于神秘感。

在 1880 年后，法国艺术歌曲创作领域里，还有两位重要的作曲家，他们是德彪西（Achille Claud Debussy, 1862-1918）和拉威尔（Maurice Ravel, 1875-1937）。德彪西的《曼陀林》和拉威尔的《大自然的故事》、《舍赫拉查达》是艺术歌曲的经典之作。法国艺术歌曲的伴奏一般并不需要浓重、厚实的声音色彩，踏板的使用宜多不宜少、宜浅不宜深，它所追求的是清晰中略带朦胧的音色效果。他们的作品充分体现法国音乐的精致纤柔并具有印象派的音乐特征，就如印象派绘画作品一样，用光和色彩的变化表现音乐中的内容和情感。

3.1.3 俄罗斯艺术歌曲

俄罗斯艺术歌曲在欧洲音乐史中的影响虽不如德国及法国艺术



这是一首属于“钢琴独奏、声乐伴唱”类型的作品。如果单独演奏作品的钢琴部分，仍是一首非常动听的钢琴曲。弹奏时要用踏板和指触的变化将音乐气氛营造得富于神秘感。

在 1880 年后，法国艺术歌曲创作领域里，还有两位重要的作曲家，他们是德彪西（Achille Claud Debussy, 1862-1918）和拉威尔（Maurice Ravel, 1875-1937）。德彪西的《曼陀林》和拉威尔的《大自然的故事》、《舍赫拉查达》是艺术歌曲的经典之作。法国艺术歌曲的伴奏一般并不需要浓重、厚实的声音色彩，踏板的使用宜多不宜少、宜浅不宜深，它所追求的是清晰中略带朦胧的音色效果。他们的作品充分体现法国音乐的精致纤柔并具有印象派的音乐特征，就如印象派绘画作品一样，用光和色彩的变化表现音乐中的内容和情感。

3.1.3 俄罗斯艺术歌曲

俄罗斯艺术歌曲在欧洲音乐史中的影响虽不如德国及法国艺术

探索，在同时代作曲家里最为出类拔萃。在他创作的《听雨》一曲中，不仅注重词曲的结合，而且十分注重钢琴伴奏的表现功能，作品中钢琴伴奏织体从头至尾模仿雨滴的声音，使人感到雨滴连绵不断的意境，发挥了钢琴的表现力。

20 世纪 30-40 年代，艺术歌曲的发展随着西洋音乐理论与作曲技法同中华民族传统音乐文化的交汇融通，艺术歌曲的创作逐渐形成壮观之势。这一时期的作曲家有黄自的《思乡》、《玫瑰三愿》、《春思曲》、《踏雪寻梅》，陈田鹤的《山中》、《春归何处》、《望月》，江定仙的《岁月悠悠》，应尚能的《我依词》，张肖虎的《声声慢》，刘雪庵的《追寻》、《红豆词》、《飘零的落花》和《长城谣》，冼星海的《夜半歌声》、《黄河颂》，贺绿汀的《嘉陵江上》，夏之秋《思乡曲》等。他们把中国传统音调与民族和声运用到艺术歌曲的创作中，逐步形成中国现代艺术歌曲创作的新风格。在这一时期的艺术歌曲中，以黄自的作品最为典型。他在旋律、和声等音乐语汇的运用上，比赵元任等人的作品有了明显的提高，钢琴伴奏成为其艺术构思的重要组成部分，甚至有的作品钢琴伴奏部分还可以离开歌唱声部而成为钢琴独奏曲，表现出黄自高超的艺术造诣和创作技巧。

3.2.2 现代技法的艺术歌曲

谭小麟在 20 世纪 40 年代创作的几首艺术歌曲中，把亨德米特音乐体系中的和声构成、调性结构等原则引进，突破了以往对情感、调式、和声的束缚。如他创作的《别离》，其技法就清新别致。谭小麟对亨德米特的创作原则进行了艺术创新，又将二十世纪欧洲作曲技法与中国传统音乐相结合，大大开拓了中国艺术歌曲的表现性。20 世纪 60 年代，一些作曲家开始在艺术歌曲创作手法上大胆尝试，力图借鉴欧洲现代作曲技法，结合中国传统文化走出一条创作的新路。其中罗忠镕最先采用欧洲现代作曲技法，先后创作了《秋之歌——杜牧

探索，在同时代作曲家里最为出类拔萃。在他创作的《听雨》一曲中，不仅注重词曲的结合，而且十分注重钢琴伴奏的表现功能，作品中钢琴伴奏织体从头至尾模仿雨滴的声音，使人感到雨滴连绵不断的意境，发挥了钢琴的表现力。

20 世纪 30-40 年代，艺术歌曲的发展随着西洋音乐理论与作曲技法同中华民族传统音乐文化的交汇融通，艺术歌曲的创作逐渐形成壮观之势。这一时期的作曲家有黄自的《思乡》、《玫瑰三愿》、《春思曲》、《踏雪寻梅》，陈田鹤的《山中》、《春归何处》、《望月》，江定仙的《岁月悠悠》，应尚能的《我侬词》，张肖虎的《声声慢》，刘雪庵的《追寻》、《红豆词》、《飘零的落花》和《长城谣》，冼星海的《夜半歌声》、《黄河颂》，贺绿汀的《嘉陵江上》，夏之秋《思乡曲》等。他们把中国传统音调与民族和声运用到艺术歌曲的创作中，逐步形成中国现代艺术歌曲创作的新风格。在这一时期的艺术歌曲中，以黄自的作品最为典型。他在旋律、和声等音乐语汇的运用上，比赵元任等人的作品有了明显的提高，钢琴伴奏成为其艺术构思的重要组成部分，甚至有的作品钢琴伴奏部分还可以离开歌唱声部而成为钢琴独奏曲，表现出黄自高超的艺术造诣和创作技巧。

3.2.2 现代技法的艺术歌曲

谭小麟在 20 世纪 40 年代创作的几首艺术歌曲中，把亨德米特音乐体系中的和声构成、调性结构等原则引进，突破了以往对情感、调式、和声的束缚。如他创作的《别离》，其技法就清新别致。谭小麟对亨德米特的创作原则进行了艺术创新，又将二十世纪欧洲作曲技法与中国传统音乐相结合，大大开拓了中国艺术歌曲的表现性。20 世纪 60 年代，一些作曲家开始在艺术歌曲创作手法上大胆尝试，力图借鉴欧洲现代作曲技法，结合中国传统文化走出一条创作的新路。其中罗忠镕最先采用欧洲现代作曲技法，先后创作了《秋之歌——杜牧

境。它与歌唱声部在表面上看似乎是各自独立的，但实际上，它们的寓意、色彩、及情感的内在连接是完全一致、相辅相成的。在这首作品中歌唱与伴奏的相互关系比传统技法的艺术歌曲体现得更深刻。弹奏时要把握作品的情感，突出它的色彩变化，更多的注入诗情画意，更多的追求意境。

用现代作曲技法创作的作品还有罗忠镕的《嫦娥》、《舒婷诗二首》，黎英海的《枫桥夜泊》，徐纪星的《志摩诗三首》，林声翕的《水调歌头》，张筠青的《静夜思》等。这些歌曲无论是在歌词的诗化程度，还是在音乐技巧的运用上，较之以前都有了明显的提高。特别是在创作手法的大胆创新与探索上，取得了突破性的发展。现代技法创作的艺术歌曲，钢琴伴奏的美学含义更为突出，责任更复杂、更繁重。音乐时快时慢，时动时静，音色或明或暗，或实或虚，在每一首作品里表现得各不相同。在弹奏时需要更丰富的想象力和更多的色彩变化。

3.2.3 民歌改编的艺术歌曲

50年代中期至60年代初，艺术歌曲的创作以丁善德和黎英海等一批专业作曲家为代表。这一时期他们的创作主要是以民歌改编的艺术歌曲为主，这类作品有丁善德的《槐花几时开》（四川民歌）和《玛依拉》（哈萨克民歌），黎英海的《嘎哦丽泰》（哈萨克民歌）、《在银色的月光下》（塔塔尔族民歌）和《小河淌水》（云南民歌），吴祖强的《燕子》（哈萨克民歌），桑桐的《嘎达梅林》（内蒙民歌）等。

丁善德在50年代创作了大量民歌风格的艺术歌曲，在编配钢琴伴奏方面有着独特的艺术见解。《槐花几时开》是丁善德根据四川民歌改编的艺术歌曲，作品精巧别致，歌词中用槐花比喻情郎，表现出姑娘对情人的期盼，害羞而又不敢直言的复杂心理。歌曲中有两个人物：女儿和母亲。女儿在高高山上的一棵槐树下，内心盼望情郎来相

境。它与歌唱声部在表面上看似乎是各自独立的，但实际上，它们的寓意、色彩、及情感的内在连接是完全一致、相辅相成的。在这首作品中歌唱与伴奏的相互关系比传统技法的艺术歌曲体现得更深刻。弹奏时要把握作品的情感，突出它的色彩变化，更多的注入诗情画意，更多的追求意境。

用现代作曲技法创作的作品还有罗忠镕的《嫦娥》、《舒婷诗二首》，黎英海的《枫桥夜泊》，徐纪星的《志摩诗三首》，林声翕的《水调歌头》，张筠青的《静夜思》等。这些歌曲无论是在歌词的诗化程度，还是在音乐技巧的运用上，较之以前都有了明显的提高。特别是在创作手法的大胆创新与探索上，取得了突破性的发展。现代技法创作的艺术歌曲，钢琴伴奏的美学含义更为突出，责任更复杂、更繁重。音乐时快时慢，时动时静，音色或明或暗，或实或虚，在每一首作品里表现得各不相同。在弹奏时需要更丰富的想象力和更多的色彩变化。

3.2.3 民歌改编的艺术歌曲

50年代中期至60年代初，艺术歌曲的创作以丁善德和黎英海等一批专业作曲家为代表。这一时期他们的创作主要是以民歌改编的艺术歌曲为主，这类作品有丁善德的《槐花几时开》（四川民歌）和《玛依拉》（哈萨克民歌），黎英海的《嘎哦丽泰》（哈萨克民歌）、《在银色的月光下》（塔塔尔族民歌）和《小河淌水》（云南民歌），吴祖强的《燕子》（哈萨克民歌），桑桐的《嘎达梅林》（内蒙民歌）等。

丁善德在50年代创作了大量民歌风格的艺术歌曲，在编配钢琴伴奏方面有着独特的艺术见解。《槐花几时开》是丁善德根据四川民歌改编的艺术歌曲，作品精巧别致，歌词中用槐花比喻情郎，表现出姑娘对情人的期盼，害羞而又不敢直言的复杂心理。歌曲中有两个人物：女儿和母亲。女儿在高高山上的一棵槐树下，内心盼望情郎来相

会；母亲发现后问她在望什么，女儿害羞但是很聪明的回答说：我是看那槐花几时开。（图 3-7《槐花几时开》见附录 1，第 64 页）

丁善德在编配钢琴伴奏时，用了较长的篇幅做引子，充分刻画出女主人公丰富细腻的内心世界。这首作品的伴奏音乐中运用了许多十六分音符，形象地刻画出姑娘内心的慌乱与不安，等待的焦急与渴望；并与歌唱旋律形成对答，补充歌唱声部的未尽之意，形成浑然一体的艺术效果。在这些十六分音符的连续演奏中，左手有简单的中国羽调式风格的旋律出现，使钢琴伴奏演奏技巧的难度有所增加，既要把十六分音符弹得清晰透明又要使左手的旋律保持强弱对比和婉转起伏。如果钢琴十六分音符的演奏不能准确自如，定会产生杂乱无章的局面，也就使这一首只有三句歌词，简简单单的四川民歌葬送在这“复杂”的钢琴手中了。

黎英海同样是在艺术歌曲创作方面取得卓越成就的作曲家。他为数十首民歌谱写钢琴伴奏，使他们成为艺术歌曲的上乘之作，在这个领域里做出了极大的贡献。《小河淌水》是黎英海根据云南民歌改编的艺术歌曲。此曲的艺术价值极高，它是民歌改编的艺术歌曲中极有代表性的作品之一。这是一首运用中国五声羽调式的民歌。歌唱的旋律清丽流畅，婉转动人，民歌本身的艺术品味就很高。借月光、流水和清风，表现出阿妹在月夜的深山里，盼望阿哥前来相会的无限柔情。（图 3-8《小河淌水》见附录 1，第 66 页）

黎英海在为该作品编配伴奏时，充分考虑到歌曲所要表现的意境，在传统的基础上结合现代创作手法，使作品表现出浓郁的民族特色，用伴奏织体衬托清新高雅的意境，准确地刻画歌曲的内容与情绪。钢琴伴奏中使用了五连音、六连音、八连音，它们每每出现在歌唱旋律的句尾处，不仅能使歌唱的长音变得丰满，同时也以此刻画月光、流水、清风的不同形象，使环境变得更加具体。演奏中一定要抓住这

性。

法国艺术歌曲有着明显的雍容华贵的气质，表现出个人内心难以捉摸的情感，其风格纤细、朦胧。作品中带有强烈的印象派风格，注重色彩性。钢琴伴奏更加强调音乐线条的延绵，音色具有更敏感的变化，充满了法兰西民族所特有的浪漫气质，细腻、柔软。

俄罗斯的艺术歌曲和前两者之间有了更明显的区别，在选材及格调方面，不像德奥艺术歌曲那样严谨，也不像法国艺术歌那样华贵。它带有浓烈的民族风情，其在形式上的典雅与精致丝毫掩饰不住内在的热烈，音乐往往淳朴、直率而又热情。

歌词取自古典诗词的中国艺术歌曲，格调含蓄、清丽、婉转、哀怨。由中国民歌改编的艺术歌曲，钢琴伴奏起了决定性的作用。由于选择了钢琴伴奏的形式与钢琴伴奏创作的精致和典雅，民歌的艺术内涵和审美境界达到一个新的水平，并使它成为真正意义上的艺术歌曲。这样的钢琴伴奏，既具有高度的艺术性又具有独特的民族性，在提高歌曲的艺术性的同时，还使歌曲的民族风格发挥得淋漓尽致。

3.3.2 时代性

音乐的时代性，必然是在继承传统的基础上去发展，而不是脱离继承。19世纪德奥艺术歌曲在这方面的特点尤其鲜明，具有代表性。从海顿、莫扎特、贝多芬到舒伯特、舒曼以及勃拉姆斯、李斯特，再到沃尔夫、理查·斯特劳斯等这些德奥音乐家，都或多或少的涉足艺术歌曲这一领域。“舒伯特的艺术歌曲，除非是作为展开诗歌的画面，钢琴的作用大抵都是作为次要的伴奏性质，主要还是以歌唱为重，而在舒曼的音乐中，他对歌词的阐释，分别放在歌唱与钢琴上”。^①沃尔夫则把这种变化的趋势彻底确立下来，钢琴成了他作品中的主要部分，但他还是追求声乐和器乐的交融，“把声乐旋律与诗歌声调融为

^①注释保·朗多米尔.《西方音乐史》[M]朱少坤等译,北京:人民音乐出版社,2003年版,第203页

一体具有宣叙性，钢琴伴奏部分的和声织体丰富具有独立意味”。^①在舒伯特之后的 50 年，沃尔夫将艺术歌曲这一音乐形式推向了另一个高峰，其成就的主要内容就是将钢琴伴奏发展成具有独立品格的艺术歌曲表现手段的一部分。而在马勒的艺术歌曲中，声乐和器乐之间的界限就更模糊了，声乐的交响化成分越来越明显，器乐的歌唱性因素则十分突出。马勒作品中那种以管弦乐伴奏形式的出现，是德奥艺术歌曲延续历史、适应人类审美发展要求的又一项创新，对二十世纪艺术歌曲创作有着深远的影响。

那么如何在具体的伴奏中把握时代风格的问题呢？我认为首先应划分艺术时期（风格的分期，这里要注意年代并不是界定艺术时期的标准），要把一种风格具体化。再次，应注重每个时期最著名、最有影响力的作曲家，因为个人风格其实包涵着时代风格，它们之间是个性与共性的关系。

音乐的时代性不仅同艺术创造中的个人风格分不开，而且同音乐的民族性、音乐的群众性也有密不可分的联系。它与当前时代的特点相得益彰，符合人们的审美情趣，并能够体现本民族的艺术特色。

任何一部音乐作品都具有鲜明的民族性和时代性特征，作曲家在不同的时代、不同国家、不同民族，通过各种手段创作的音乐作品，均有着各自不同的音乐风格。因此，伴奏者在具体操作中决不能不顾风格、随心所欲。

3.3.3 艺术性

艺术歌曲的钢琴伴奏并不是游离于歌曲之外的华丽外衣，它与歌曲内容紧密融合在一起。由于作曲家们追求独特的个性化的表达方式，使得艺术歌曲的钢琴伴奏色彩斑斓，它们是作曲家不断开拓、不断创新的结果，具有高度的艺术性。

^①于润洋主编，《西方音乐通史》[M]上海：上海音乐出版社，2001 年版，第 225 页

一体具有宣叙性，钢琴伴奏部分的和声织体丰富具有独立意味”。^①在舒伯特之后的 50 年，沃尔夫将艺术歌曲这一音乐形式推向了另一个高峰，其成就的主要内容就是将钢琴伴奏发展成具有独立品格的艺术歌曲表现手段的一部分。而在马勒的艺术歌曲中，声乐和器乐之间的界限就更模糊了，声乐的交响化成分越来越明显，器乐的歌唱性因素则十分突出。马勒作品中那种以管弦乐伴奏形式的出现，是德奥艺术歌曲延续历史、适应人类审美发展要求的又一项创新，对二十世纪艺术歌曲创作有着深远的影响。

那么如何在具体的伴奏中把握时代风格的问题呢？我认为首先应划分艺术时期（风格的分期，这里要注意年代并不是界定艺术时期的标准），要把一种风格具体化。再次，应注重每个时期最著名、最有影响力的作曲家，因为个人风格其实包涵着时代风格，它们之间是个性与共性的关系。

音乐的时代性不仅同艺术创造中的个人风格分不开，而且同音乐的民族性、音乐的群众性也有密不可分的联系。它与当前时代的特点相得益彰，符合人们的审美情趣，并能够体现本民族的艺术特色。

任何一部音乐作品都具有鲜明的民族性和时代性特征，作曲家在不同的时代、不同国家、不同民族，通过各种手段创作的音乐作品，均有着各自不同的音乐风格。因此，伴奏者在具体操作中决不能不顾风格、随心所欲。

3.3.3 艺术性

艺术歌曲的钢琴伴奏并不是游离于歌曲之外的华丽外衣，它与歌曲内容紧密融合在一起。由于作曲家们追求独特的个性化的表达方式，使得艺术歌曲的钢琴伴奏色彩斑斓，它们是作曲家不断开拓、不断创新的结果，具有高度的艺术性。

^①于润洋主编，《西方音乐通史》[M]上海：上海音乐出版社，2001 年版，第 225 页

第四章 关于艺术歌曲钢琴伴奏的教学

4.1 课程的基本性质

人才素质已成为世界性教育的主题，一些国家的教育工作者根据国情、学科与专业的特性，围绕着素质教育对 21 世纪人才培养模式提出构想，进行着教学内容、教学原则、教学形式等一系列改革初探，推动专业课程向综合化发展。随着高等音乐教育的不断改革和深化，我国高师钢琴专业教学开拓了思路，教学内容的课程设置进行了改革。在培养学生具有独奏技能的同时，开设钢琴教学法与钢琴伴奏课。使学生经过系统的学习和训练，成为集演奏、教学、伴奏于一体的复合式钢琴人才是高师钢琴专业教学的目标。

随着高师钢琴教学改革的不深入，对于高师钢琴教学以什么为中心的问题，在不同程度上已逐步形成了共识：无论是从社会需求出发，还是从高师音乐教育专业的培养目标出发，高师钢琴教学都应以钢琴伴奏为中心。钢琴伴奏能力的培养，既是检验高师钢琴专业的教学质量，也是检验学生素质的重要内容。钢琴伴奏是高师钢琴教学的中心，歌曲伴奏艺术则是钢琴伴奏教学的重点，这就使我们有可能站在更高的层次上研究和探索艺术歌曲钢琴伴奏的教学。

艺术歌曲的钢琴伴奏是声乐伴奏艺术的精品。因此，歌曲钢琴伴奏艺术要以艺术歌曲的钢琴伴奏为基础。通过学习中外艺术歌曲的钢琴伴奏精品，不仅可以使高师钢琴专业的学生在一个相当高的起点上学习钢琴伴奏的编配艺术和演奏艺术，而且可以从中学习到许多关于和声、伴奏织体、音型、复调、旋律重复及变体处理等手法的实际运用经验。艺术歌曲钢琴伴奏是一门技术性与实践性很强的课程，这里面包含了技巧问题、作品风格问题、与歌唱者的合作问题等。同时，它也是一门自我表现、进行艺术再创作的学科。因此，教师在教学过

程中应注重学生综合素质的培养，并指导学生弹奏、合作与实践。

4.2 教学的内容、方法与原则

4.2.1 教学内容

艺术歌曲钢琴伴奏教学的内容应根据学生的实际情况（程度、能力），有针对性地制定教学计划。选材时要考虑到不同历史阶段、不同程度、不同风格和不同类型的艺术歌曲作品。教材的安排应体现由浅入深、由易到难、循序渐进的原则。在教学过程中，我根据声乐教学中所使用的教材，对艺术歌曲钢琴伴奏的深、浅、难、易程度进行了反复的推敲、比较和总结，把教学内容划分为四个部分，并依照这四个部分按阶段进行教学：

阶段	内容 选材	中国艺术歌曲	曲作者	外国艺术歌曲	曲作者
一	一部曲式	《听雨》 《花非花》 《思乡曲》 《玛依拉》	赵元任 黄自 郑秋枫 丁善德改编	《浪游》 《野玫瑰》 《我爱你》 《云雀》	舒伯特 舒伯特 格里格 格林卡
二	二部曲式	《思乡》、《玫瑰三愿》 《长城谣》、《红豆词》 《可爱的一朵玫瑰花》 《小水滴水》 《我的祖国妈妈》	黄自 刘雪庵 丁善德改编 黎英海改编 施光南	《鱒鱼》 《月夜》 《索尔维格之歌》 《玛丽亚！玛丽》	舒伯特 舒曼 格里格 卡普阿
三	三部曲式	《春思曲》 《思乡曲》 《黄水谣》、《黄河颂》 《在银色的月光下》 《二月里见罢到如今》	黄自 夏之秋 冼星海 黎英海改编 向音改编	《菩提树》 《春梦》 《献辞》 《核桃树》	舒伯特 舒伯特 舒曼 舒曼
四	其它曲式	《教我如何不想他》 (多部变奏曲式) 《黄河怨》 (并列多部曲式)	赵元任 冼星海	《致克洛埃》 (回旋曲式) 《魔王》 (并列多部曲式)	莫扎特 舒伯特

如上表中所示，教学内容包括中外艺术歌曲两大部分。其中教学内容的安排与教学阶段的划分主要是以歌曲的曲式结构为基础依据的。但曲式结构的繁简并不能完全代表钢琴伴奏程度的深浅，教师在教学过程中还须作适当的调整。要根据学生的具体情况，把这种纵向的划分形式与曲目之间的横向搭配相结合，才能真正体现由浅入深、由易到难、循序渐进的原则。

本人认为，在明确教学的要求和任务的前提下，教师应在学生考试统一标准的基础上，针对每一个学生制定短期和长期的培养目标。为适应教学，建议各院校音乐专业钢琴教研室可以统一选用或编写一些教材。目前艺术歌曲的曲目非常丰富，应根据本校、本系实际情况进行选择。在曲目的选择上，还要注意结合现代的审美观点和鉴赏标准，以适应时代发展的需要。

4.2.2 教学方法

在艺术歌曲伴奏教学主要采用讲授法、示范法、引导法、练习法、欣赏法、视听法、实践法、观摩法、讨论法等方法。上新课的基本方式是讲授和示范。讲授内容除对艺术歌曲作品及作品有关的知识介绍外，重点应是作品在弹奏上新的要求和要领，技术上和音乐表现上的重难点。同时，在学习过程中还应结合多媒体教学手段，对所学内容进行必要的赏析。在欣赏过程中，教师要有目的地引导学生积极思考，使学生对所学知识能由感性认识上升到理性认识。检查作业可采用观摩音乐会的形式，每个人既是表演者又是观众。这样既可锻炼学生的实践能力，又可增强学习兴趣，使学习变得生动活泼、轻松愉快。检查作业后的下一个环节是教师对学生作业完成情况进行总结，总结的方式除教师分析讲解外，更多的采用讨论的方式进行。每一名学生都要对表演者提出自己的看法，对其优点和缺点作出各自的评点。这样做有利于培养观摩者的观察力和判断力，这两种能力对于学生以后

如上表中所示，教学内容包括中外艺术歌曲两大部分。其中教学内容的安排与教学阶段的划分主要是以歌曲的曲式结构为基础依据的。但曲式结构的繁简并不能完全代表钢琴伴奏程度的深浅，教师在教学过程中还须作适当的调整。要根据学生的具体情况，把这种纵向的划分形式与曲目之间的横向搭配相结合，才能真正体现由浅入深、由易到难、循序渐进的原则。

本人认为，在明确教学的要求和任务的前提下，教师应在学生考试统一标准的基础上，针对每一个学生制定短期和长期的培养目标。为适应教学，建议各院校音乐专业钢琴教研室可以统一选用或编写一些教材。目前艺术歌曲的曲目非常丰富，应根据本校、本系实际情况进行选择。在曲目的选择上，还要注意结合现代的审美观点和鉴赏标准，以适应时代发展的需要。

4.2.2 教学方法

在艺术歌曲伴奏教学主要采用讲授法、示范法、引导法、练习法、欣赏法、视听法、实践法、观摩法、讨论法等方法。上新课的基本方式是讲授和示范。讲授内容除对艺术歌曲作品及作品有关的知识介绍外，重点应是作品在弹奏上新的要求和要领，技术上和音乐表现上的重难点。同时，在学习过程中还应结合多媒体教学手段，对所学内容进行必要的赏析。在欣赏过程中，教师要有目的性地引导学生积极思考，使学生对所学知识能由感性认识上升到理性认识。检查作业可采用观摩音乐会的形式，每个人既是表演者又是观众。这样既可锻炼学生的实践能力，又可增强学习兴趣，使学习变得生动活泼、轻松愉快。检查作业后的下一个环节是教师对学生作业完成情况进行总结，总结的方式除教师分析讲解外，更多的采用讨论的方式进行。每一名学生都要对表演者提出自己的看法，对其优点和缺点作出各自的评点。这样做有利于培养观摩者的观察力和判断力，这两种能力对于学生以后

贯彻以教师为主导学生为主体的原则，在整个教学中，必须以调动学生的主动性、积极性为出发点，引导学生主动探索，积极思维，生动活泼的发展。孔子曰：“学而不思则罔，思而不学则殆”。学生要学到本领、学到知识，必须通过他们自己的独立思考。教师在教学中要挖掘学生潜在的求知欲，培养学生自己动手查阅资料，多参加音乐实践，形成对作品的独立见解。

4.3 艺术歌曲钢琴伴奏教学应注重学生能力的培养

钢琴伴奏是一门包容性强、涵盖面广的艺术。因此，在艺术歌曲伴奏教学的过程中教师应注重培养学生的综合素质，使其能够准确地把握音乐风格，具有正确的理解能力、分析能力和良好的艺术表现能力。

4.3.1 钢琴演奏能力

李斯特说钢琴大师必须有三个要素：“第一是技巧，第二是技巧，第三还是技巧。”这里所说的技巧，并不仅仅是演奏者通过指尖和双臂的运动，配合脚的动作来完成的。为了能够准确的表达音乐，必须学会用不同的触键，手臂重量的不同运用，力度、音色性质的变化，速度、节奏的灵活调节，旋律、乐句的划分等各种技术语言，并能够根据音乐作品的风格要求，灵活运用和创造出有利于表现音乐内涵的各种技巧，使思想情感和艺术技巧达到完美统一。

在有些艺术歌曲中，钢琴伴奏的难度较大，如果想将这些作品的伴奏完整地弹出，没有一定的钢琴演奏技术是不能实现的。因此，演奏技巧是每一位钢琴伴奏者必须具备的首要条件，其演奏水平至少应达到《车尔尼 299》较难部分的程度。伴奏者必须要通过系统的训练来提高钢琴演奏技巧。

在众多的技术课题中，尤为重要的是要掌握歌唱性的演奏方法。歌唱的过程主要依靠气息、生理、心理的控制而完成，富有歌唱性的

贯彻以教师为主导学生为主体的原则，在整个教学中，必须以调动学生的主动性、积极性为出发点，引导学生主动探索，积极思维，生动活泼的发展。孔子曰：“学而不思则罔，思而不学则殆”。学生要学到本领、学到知识，必须通过他们自己的独立思考。教师在教学中要挖掘学生潜在的求知欲，培养学生自己动手查阅资料，多参加音乐实践，形成对作品的独立见解。

4.3 艺术歌曲钢琴伴奏教学应注重学生能力的培养

钢琴伴奏是一门包容性强、涵盖面广的艺术。因此，在艺术歌曲伴奏教学的过程中教师应注重培养学生的综合素质，使其能够准确地把握音乐风格，具有正确的理解能力、分析能力和良好的艺术表现能力。

4.3.1 钢琴演奏能力

李斯特说钢琴大师必须有三个要素：“第一是技巧，第二是技巧，第三还是技巧。”这里所说的技巧，并不仅仅是演奏者通过指尖和双臂的运动，配合脚的动作来完成的。为了能够准确的表达音乐，必须学会用不同的触键，手臂重量的不同运用，力度、音色性质的变化，速度、节奏的灵活调节，旋律、乐句的划分等各种技术语言，并能够根据音乐作品的风格要求，灵活运用和创造出有利于表现音乐内涵的各种技巧，使思想情感和艺术技巧达到完美统一。

在有些艺术歌曲中，钢琴伴奏的难度较大，如果想将这些作品的伴奏完整地弹出，没有一定的钢琴演奏技术是不能实现的。因此，演奏技巧是每一位钢琴伴奏者必须具备的首要条件，其演奏水平至少应达到《车尔尼 299》较难部分的程度。伴奏者必须要通过系统的训练来提高钢琴演奏技巧。

在众多的技术课题中，尤为重要的是要掌握歌唱性的演奏方法。歌唱的过程主要依靠气息、生理、心理的控制而完成，富有歌唱性的

意,这就要求伴奏者去分析歌词,并根据歌词了解作品要反映的主旨,体会其中蕴含的艺术形象。如意大利歌曲《胜利啊!胜利啊!》,如果单纯从曲名及旋律的进行曲揣测它的意思,就会把它理解为一首雄壮的凯歌。但分析歌词后就会明白这里的“胜利”其实是指“摆脱了爱情的痛苦,再不受那甜言蜜语的愚弄和欺骗!”每一首艺术歌曲都是作曲家对生活的体验,都是作者经过深思熟虑之后的结晶。因此,在读谱的同时,伴奏者还要分析作曲家的创作意愿,了解作品产生的背景,从而更准确地把握作品的基本情绪风格特征。

(2) 认真练习,寻求恰当的音乐处理和触键方法

在对音乐作品的内容、风格和情绪有一定了解的基础上,应该对钢琴伴奏部分进行必要的分析和处理,并进行认真地练习。教师要指导学生从前奏、间奏、尾声、伴奏织体、曲式结构与和声变化等全方位去把握,才能与歌唱者共同塑造音乐形象,表达作品的艺术魅力。

前奏、间奏、尾声作为钢琴伴奏中的独奏部分,它们把伴奏者的弹奏技巧充分展示出来,在练习时应给予重视。伴奏时要充分利用前奏、间奏、尾声来预示、引导、强化和升华作品的思想感情。如施光南作曲的《吐鲁番的葡萄熟了》,这首歌曲从华丽、流畅、明快的前奏中开始,仿佛把人们带入了一个美妙的世界。前8小节音乐的节奏比较自由,表现了主人公见到结满果实的葡萄树时,触景生情所引起的甜蜜回忆。这首歌曲的前奏音乐表现作用非常明显:情景交融的描写与渲染,烘托出了主人公如痴如醉的感情与热情豪爽的性格。同时伴奏者要体会音乐中前奏、间奏、尾声与歌曲音乐形象的有机联系,如对音乐形象的呈示、贯穿发展及再现的联系等等。在处理过程中应保持作品的一致性、完整性。

织体的形成往往是配合情绪的转换而进行变化的。因此伴奏者应十分留心织体的变化,根据歌曲的主体风格及表现内容,随时改变触

意,这就要求伴奏者去分析歌词,并根据歌词了解作品要反映的主旨,体会其中蕴含的艺术形象。如意大利歌曲《胜利啊!胜利啊!》,如果单纯从曲名及旋律的进行曲揣测它的意思,就会把它理解为一首雄壮的凯歌。但分析歌词后就会明白这里的“胜利”其实是指“摆脱了爱情的痛苦,再不受那甜言蜜语的愚弄和欺骗!”每一首艺术歌曲都是作曲家对生活的体验,都是作者经过深思熟虑之后的结晶。因此,在读谱的同时,伴奏者还要分析作曲家的创作意愿,了解作品产生的背景,从而更准确地把握作品的基本情绪风格特征。

(2) 认真练习,寻求恰当的音乐处理和触键方法

在对音乐作品的内容、风格和情绪有一定了解的基础上,应该对钢琴伴奏部分进行必要的分析和处理,并进行认真地练习。教师要指导学生从前奏、间奏、尾声、伴奏织体、曲式结构与和声变化等全方位去把握,才能与歌唱者共同塑造音乐形象,表达作品的艺术魅力。

前奏、间奏、尾声作为钢琴伴奏中的独奏部分,它们把伴奏者的弹奏技巧充分展示出来,在练习时应给予重视。伴奏时要充分利用前奏、间奏、尾声来预示、引导、强化和升华作品的思想感情。如施光南作曲的《吐鲁番的葡萄熟了》,这首歌曲从华丽、流畅、明快的前奏中开始,仿佛把人们带入了一个美妙的世界。前8小节音乐的节奏比较自由,表现了主人公见到结满果实的葡萄树时,触景生情所引起的甜蜜回忆。这首歌曲的前奏音乐表现作用非常明显:情景交融的描写与渲染,烘托出了主人公如痴如醉的感情与热情豪爽的性格。同时伴奏者要体会音乐中前奏、间奏、尾声与歌曲音乐形象的有机联系,如对音乐形象的呈示、贯穿发展及再现的联系等等。在处理过程中应保持作品的一致性、完整性。

织体的形成往往是配合情绪的转换而进行变化的。因此伴奏者应十分留心织体的变化,根据歌曲的主体风格及表现内容,随时改变触

既独立又相辅相成的不同部分的注意力，同时提高伴奏者的听觉能力，使歌唱旋律与伴奏部分配合得更熟练、细致。这样，在与歌唱者合作时才能胸有成足。

4.3.2.2 与歌唱者的配合

(1) 以“伴”为主，建立良好的合作关系

钢琴伴奏不能作为一个独立的个体进行演奏，必须与歌唱者合作才能实现其艺术价值。伴奏者最根本的任务就是配合歌唱者共同完成对音乐作品的诠释和演绎工作。伴奏者首先要明白自己所处的位置，切不可自我为中心，自我炫耀，喧宾夺主；但也不能消极被动的把伴奏当作附属和陪衬。其次，伴奏者要学会与人合作的本领，并与其建立良好的合作关系。由于每一位伴奏者与合作者的个性以及对音乐理解有所不同，在合作过程中经常会出现对音乐的处理意见产生分歧。作为伴奏者要对音乐作品进行深入地研究和认真地练习，在确认自己对音乐的理解和处理具有说服力的时候，要勇于坚持自己的观点；在与合作者的观点发生冲突时，既不要轻易放弃自己的观点，也不要强迫对方接受自己的观点，而是要与其进行积极、友好的讨论，使合作双方在友好的氛围中逐步达到共识。

(2) 节奏、节拍、速度、力度的把握

节奏、节拍是音乐构成中的重要组成部分，在音乐表现中具有重大意义。有人把节奏、节拍比作音乐的骨骼，这是十分形象而恰当的。因此，伴奏者要准确把握音乐的节奏与节拍，并在合作过程中与歌唱者取得一致。

稳定的速度感有助于歌唱者的正常发挥，如起拍的速度、音乐进行中的速度、乐段间的变换速度以及歌曲中渐快、渐慢、自由速度（*rubato*）的处理等，都需要双方多次的磨合才能达成默契。

著名的伴奏大师穆尔（Gerald Moore, 1899-）曾著有《我是否

既独立又相辅相成的不同部分的注意力，同时提高伴奏者的听觉能力，使歌唱旋律与伴奏部分配合得更熟练、细致。这样，在与歌唱者合作时才能胸有成足。

4.3.2.2 与歌唱者的配合

(1) 以“伴”为主，建立良好的合作关系

钢琴伴奏不能作为一个独立的个体进行演奏，必须与歌唱者合作才能实现其艺术价值。伴奏者最根本的任务就是配合歌唱者共同完成对音乐作品的诠释和演绎工作。伴奏者首先要明白自己所处的位置，切不可自我为中心，自我炫耀，喧宾夺主；但也不能消极被动的把伴奏当作附属和陪衬。其次，伴奏者要学会与人合作的本领，并与其建立良好的合作关系。由于每一位伴奏者与合作者的个性以及对音乐理解有所不同，在合作过程中经常会出现对音乐的处理意见产生分歧。作为伴奏者要对音乐作品进行深入地研究和认真地练习，在确认自己对音乐的理解和处理具有说服力的时候，要勇于坚持自己的观点；在与合作者的观点发生冲突时，既不要轻易放弃自己的观点，也不要强迫对方接受自己的观点，而是要与其进行积极、友好的讨论，使合作双方在友好的氛围中逐步达到共识。

(2) 节奏、节拍、速度、力度的把握

节奏、节拍是音乐构成中的重要组成部分，在音乐表现中具有重大意义。有人把节奏、节拍比作音乐的骨骼，这是十分形象而恰当的。因此，伴奏者要准确把握音乐的节奏与节拍，并在合作过程中与歌唱者取得一致。

稳定的速度感有助于歌唱者的正常发挥，如起拍的速度、音乐进行中的速度、乐段间的变换速度以及歌曲中渐快、渐慢、自由速度（*rubato*）的处理等，都需要双方多次的磨合才能达成默契。

著名的伴奏大师穆尔（Gerald Moore, 1899-）曾著有《我是否

者。因此，在歌唱者出现失误时伴奏者要能镇定自若，及时处理，而不是方寸大乱，火上浇油，伴奏者有义务给与其援助，帮助其恢复心理稳定、维持音乐进行的完整。

心理因素存在于整个表演艺术专业领域，钢琴伴奏作为一门表演艺术，自然也不例外。演出时伴奏者要有良好的心理状态，全身心地投入到作品的再创作中，并逐渐形成快速反应的能力。伴奏者要不断加强艺术实践，良好的心理素质是在不断的实践中积累起来的。演出实践多了，才会发现问题、解决问题，才能使伴奏者的心理积淀越来越丰富，在舞台演出中更加沉稳、自信。

4.3.3 即兴伴奏能力

即兴钢琴伴奏作为整体音乐表演艺术中的重要分支，以其实用性和灵活性等特点被广泛用于声乐教学中。即兴伴奏能力在学生日后的教学工作或演出中都是十分重要的。有时由于歌唱者因嗓音问题而需要临时变换调性，这就要求伴奏者必须掌握一定的即兴伴奏能力，随时可以移调而不至于束手无策。在艺术歌曲钢琴伴奏教学的同时，教师应注重发展学生的即兴伴奏能力，力求在学习艺术歌曲歌曲伴奏精华的高起点上再学习即兴伴奏的编配。在大量学习艺术歌曲伴奏的弹奏后，可以从和声、伴奏织体、音型等方面吸取到艺术歌曲钢琴伴奏的精华，从而为即兴伴奏的编配打下良好的基础。同时，要注重简谱、线谱灵活的移调能力，并具备在实际伴奏应用中，将简谱伴奏、即兴伴奏两者有机的融为一体。

4.3.4 艺术指导能力

钢琴伴奏作为一个学术层面上的名字被称为“钢琴艺术指导”，世界各大音乐学院相继设立了艺术指导专业，并设硕士、博士学位。这意味着伴奏艺术不应是从属于独唱或独奏的附庸，而是理解为在更高层次上对艺术本质的宏观把握与整体驱动。钢琴伴奏者在在实际操

者。因此，在歌唱者出现失误时伴奏者要能镇定自若，及时处理，而不是方寸大乱，火上浇油，伴奏者有义务给与其援助，帮助其恢复心理稳定、维持音乐进行的完整。

心理因素存在于整个表演艺术专业领域，钢琴伴奏作为一门表演艺术，自然也不例外。演出时伴奏者要有良好的心理状态，全身心地投入到作品的再创作中，并逐渐形成快速反应的能力。伴奏者要不断加强艺术实践，良好的心理素质是在不断的实践中积累起来的。演出实践多了，才会发现问题、解决问题，才能使伴奏者的心理积淀越来越丰富，在舞台演出中更加沉稳、自信。

4.3.3 即兴伴奏能力

即兴钢琴伴奏作为整体音乐表演艺术中的重要分支，以其实用性和灵活性等特点被广泛用于声乐教学中。即兴伴奏能力在学生日后的教学工作或演出中都是十分重要的。有时由于歌唱者因嗓音问题而需要临时变换调性，这就要求伴奏者必须掌握一定的即兴伴奏能力，随时可以移调而不至于束手无策。在艺术歌曲钢琴伴奏教学的同时，教师应注重发展学生的即兴伴奏能力，力求在学习艺术歌曲歌曲伴奏精华的高起点上再学习即兴伴奏的编配。在大量学习艺术歌曲伴奏的弹奏后，可以从和声、伴奏织体、音型等方面吸取到艺术歌曲钢琴伴奏的精华，从而为即兴伴奏的编配打下良好的基础。同时，要注重简谱、线谱灵活的移调能力，并具备在实际伴奏应用中，将简谱伴奏、即兴伴奏两者有机的融为一体。

4.3.4 艺术指导能力

钢琴伴奏作为一个学术层面上的名字被称为“钢琴艺术指导”，世界各大音乐学院相继设立了艺术指导专业，并设硕士、博士学位。这意味着伴奏艺术不应是从属于独唱或独奏的附庸，而是理解为在更高层次上对艺术本质的宏观把握与整体驱动。钢琴伴奏者在在实际操

