

## 第一章 王志信简介及其艺术创作概述

### 第一节 王志信简介

王志信，男，1942年出生于河北乐亭。现为中央民族乐团国家一级作曲家、指挥家、声乐教育家、享受国务院政府津贴。1958年，因会唱民歌而考入中央歌舞团民歌合唱队，从此走上了音乐学习的道路。两年后又考入新成立的中央民族歌舞团，曾担任过歌唱演员、合唱队常任指挥，钢琴伴奏，作曲等工作。1982年，年近四十岁的王志信不满足自己现有的艺术成就和知识水平，又考入中央音乐学院干部进修班，师从著名作曲家杜鸣心教授。除了学习作曲以外，还进修了复调、和声、曲式分析等课程，使王志信在音乐道路上由“游击队”变成了“正规军”，“这次学习我终于可以把以前零散的知识梳理成型了”<sup>1</sup>。这一段系统化的学习经历也成为他人生中的一个转折点。1986年起，他担任中央民族乐团合唱队指挥及艺术指导，曾多次在全国性合唱比赛中获得一等奖和表演大奖。从1988年起，他连续担任了五届中央电视台 CCTV 青年歌手电视大奖赛的评委工作，使他更加了解民族声乐的发展状况、水平程度和急需解决的问题等。

改革开放以后，我国在经济、文化等方面都产生了巨大发展，国民的思想状态得到了空前的解放。中国民族声乐的表演也经过不断的发展和提高，综合借鉴了国外声乐学派的科学唱法和艺术表现手段之后形成了特有的中国式歌唱方法，并正式走向了专业的比赛舞台。“而当年参赛的民族声乐选手们，可以用来比赛的曲目并不多，能在短短几分钟的演唱中，既能展示声音技巧又能体现个人修养的歌曲可选性范围很小。我们没有像国外美声唱法一样，经过上百年来形成的系统化、专业化的教育模式，也没有完善的民族声乐教材，所以当年很多声乐教育家就问我，能不能写点适合民族声乐的曲目，不能只是歌剧《江姐》、《白毛女》和小民歌”<sup>2</sup>。于是在很多声乐教育家的号召下，同时也为了推动中国民族声乐的发展，丰富民族声乐系统教材，他与多年来的老搭档，我国著名词作家刘麟老师，不断到全国各地采风，深入民间挖掘音乐素材，走向了专业化民族声乐作品创作的道路。正如王志信本人所说，“这是一个工程，不是我个人能完成的，而我们只是率先尝试，为民族声乐的发展做点力所能及的工作而已”<sup>3</sup>。如今他们的不断探索已取得了一定成效。

---

<sup>1</sup> 摘自本人对王志信的采访记录。

<sup>2</sup> 同上。

<sup>3</sup> 同上。

## 第二节 王志信艺术创作概述

多年来,王志信的多部民族声乐作品已被广泛传唱。其特点是题材丰富,表现手法新颖,内容积极向上,具有一定的文化底蕴和教育意义。他说:“文革前中宣部副部长周扬同志曾说过,中国文化上下五千年,纵横 960 万平方公里,什么都可以写,一定要解放思想。所以我的作品选材很慎重,既要健康向上、家喻户晓,又要有文化教育意义,让大家在演唱中寓教于乐。音乐文化要多元化、繁荣丰富的发展,优秀的中华文明能代代相传更重要<sup>4</sup>”。所以在王志信的作品中,既能感受到我国民族音乐特有的文化底蕴,又具有鲜明的时代特点。在融合了外国作曲技法之后,充分发挥了中国音乐的民族性、地域性等特点。如《兰花花》、《孟姜女》、《木兰从军》、《昭君出塞》、《牛郎织女》、《寻找楼兰》、《桃花红杏花白》、《槐花海》、《送瘟神》等等。他的作品一经推出,立即受到观众的喜爱和肯定,并得到歌唱演员们的热烈追捧。成为很多声乐学习者的必唱曲目,也成为艺术高校、专业院团中音乐会及比赛的常用曲目,其中多部作品已被编入高等院校声乐教材中。王志信创作的成功,源于其独特的音乐风格,这不是偶然现象,是用心谱写的回报,它代表了时代的呼唤,也是民族声乐发展到一定阶段的必然现象。

细心的观众会发现,王志信的声乐作品中较多是女性题材。我国总政歌舞团国家一级作曲家张卓娅女士曾说过“在中国作曲家里,王志信是特别能理解女性内心感受的一个”。王志信自己也认为,在中国千百年的历史浪潮中,尽管都是封建的男权社会,但也有太多可歌可泣的女性形象值得赞扬和传颂。东方女性不同于西方女性的热情奔放,而更讲究含蓄、委婉、忠贞、仁孝之美,比如兰花花勇于反抗封建束缚,大胆追求自己爱情的故事;再如巾帼英雄花木兰,替父从军,忠孝之表的故事;又如书香门第王昭君千里出塞嫁匈奴,为黎明百姓安康,为天下和平的故事;还有孟姜女对爱情专一、忠贞守候丈夫的故事等等。这么多中国女性数不完的经典故事,都是值得歌颂和传承的精神文明之一。所以王志信在创作中,大胆借鉴这些女性经典形象,以女性视角看待问题,丰富其人物特点,运用现代音乐和传统音乐相融合的表现手法,使作品内容深入人心,引起广泛共鸣,这也其作品深受广大女性歌手喜爱和演唱的原因。

---

<sup>4</sup> 摘自本人对王志信的采访记录。

## 第二章 王志信对中国民族声乐钢琴伴奏的贡献

### 第一节 坚持声乐与钢琴伴奏编配的一体性

在王志信的创作中,最值得一提的是他长期坚持为自己创作的声乐作品编配钢琴伴奏。“一定是先写钢琴伴奏,再给作品配器,这是我的老师杜鸣心教授要求我这样做的”<sup>5</sup>。他的钢琴伴奏写作结合了多种民族性、戏曲性的表现手法,借鉴了国外艺术歌曲钢琴伴奏善于描绘画面和贴近人物的表现形式,使其作品内容的完整性和艺术性得到了较好的统一,在国内众多作曲家中独树一帜。不同于当代很多“作曲家”,只有旋律创作,不写钢琴伴奏和配器的现状。“声乐钢琴伴奏谱的编配,对整个音乐来说是立体思维的展现,如果自己不用钢琴伴奏谱,织体的感觉就没有,也很难整体把握好整个作品的创作”<sup>6</sup>。

可能某些声乐教师、演唱者甚至是钢琴伴奏者认为,钢琴伴奏谱如何写作并不重要,只要弹对了调,打好节拍就可以了,是不是作曲家本人配写的钢琴伴奏,无关紧要,没有太大差异,所以也不用太在意音乐效果。然而,恰恰是这种认识误区,导致了很多人随意编配某些经典歌曲的钢琴伴奏,并且还称之为“正谱”,却常常听上去织体生硬、不协和,不适宜钢琴弹奏指法,把高难度的作曲技法都展示在了钢琴伴奏的写作上。常常让弹奏者摸不着头脑,演唱者跟不上节拍,且伴奏也很难映衬旋律内容的表现,以至于很多钢琴伴奏在演奏时只好改编某些“正谱”的不适当伴奏手法。由于这种即兴编配能力,并非所有弹钢琴伴奏的人都具有,所以造成某些作品,由于钢琴伴奏者的演奏能力有限而不能广泛应用,更严重的可能出现经典歌曲传唱不佳且发展缓慢等问题。

其实,声乐作品钢琴伴奏写作的好坏,更能体现一位作曲家的专业水平和艺术性,也是影响演唱者在舞台表演中最重要的因素之一。一首精心编配的钢琴伴奏谱,不仅可以帮助演员更好的把握节奏和音准,更能带给歌者良好的音乐意境和情绪,反之则容易破坏整个演出效果。王志信的钢琴伴奏写作,化繁为简,紧扣主题,和声的运用在传统底蕴中又带有现代色彩,充分发挥钢琴可以营造各种乐器演奏的效果,其音型织体安排合理简练,适应钢琴弹奏指法,在能突出演唱者的同时,又展现了钢琴伴奏者的演奏水平,值得我们仔细挖掘内涵并探讨其中的艺术性。

<sup>5</sup> 摘自本人对王志信的采访记录。

<sup>6</sup> 同上。

## 第二节 对王志信钢琴伴奏研究综述

目前国内钢琴艺术指导专业化还处于起步阶段,多数停留在纯钢琴伴奏层面。专门针对中国民族声乐作品钢琴伴奏方面的研究和探讨存在很大发展空间。从笔者已收集的资料看,对王志信声乐作品研究的资料里,主要从以下三方面进行分析。第一,从创作思路、审美方向进行研究的,如:宿州学院音乐系魏丽莉的《王志信新创民歌的审美特征》<sup>7</sup>,此文是从王志信声乐作品里鲜明的戏剧性特征、浓郁的民族风格、强烈的时代气息三个方面来研究其创作特点;第二,从王志信作品对民族声乐事业发展的作用方向进行分析的,如:湖南城市学院唐海燕的《浅议王志信的民族声乐作品在民族声乐事业中的作用》<sup>8</sup>,此文主要从传承和发展了最有普遍影响的原生态民歌音调、戏曲曲艺音调和节奏、把握了地方音调风格、拓展了作品音域、融入多种润腔技巧等方面进行论述;第三,专门针对某一首作品进行艺术特色及演唱分析的,如台州学院江志敏的《歌曲〈牛郎织女〉的艺术特色及演唱分析》<sup>9</sup>,首先从歌曲的结构特征,再从旋律风格特征、伴奏风格特征、最后到演唱方法分析等方面进行研究。

这些资料中对王志信钢琴伴奏方面的研究,多数是针对谱面本身的和声织体以及曲式结构分析等,也有从自己对作品理解的角度来探讨音乐内容和表现力的。专门从钢琴伴奏角度分析王志信作品的民族性、实用性、结合钢琴艺术指导在实际中遇到的问题等情况的研究有待提升。笔者目前查阅到对王志信声乐作品研究的文章共有70余篇,专门对其钢琴伴奏方面进行论述的有3篇:①莫恭莲的《浅析艺术歌曲〈兰花花〉的钢琴伴奏》<sup>10</sup>;②薛海萍的《浅析艺术歌曲〈孟姜女〉的钢琴伴奏》<sup>11</sup>;③沈惠月《针针线线密密缝——浅析王志信艺术歌曲〈孟姜女〉钢琴伴奏》<sup>12</sup>。在这三篇已发表的论文中,论述的方向基本主要从总体论述创作背景、然后分析钢琴伴奏谱面的和声、织体、曲式结构、前奏间奏及尾奏的写作等。唯有莫恭莲在文章里简单谈到了伴奏谱的总体效果,与演唱互动方向的内容。在这70余篇文章中,还包括16篇硕士论文,但从钢琴伴奏角度论述的只有1篇硕士论文——武汉音乐学院范险恩《研究王志信声乐作品钢琴伴奏的民族性及其演奏诠释》。在范险恩的硕士论文中,他谈到的内容广泛,如中西方艺术歌曲伴奏内容的比较、王志信民族化旋律、织体和声的选择运用、戏曲与曲艺的引用、

<sup>7</sup> 《艺术探索》2007年第6期。

<sup>8</sup> 《黄河之声》2008年08期。

<sup>9</sup> 《音乐天地》2009年4月刊。

<sup>10</sup> 《钢琴艺术》2008年6月刊。

<sup>11</sup> 《民族音乐》2009年04期。

<sup>12</sup> 《大舞台》(双月号)2009年06期。

地域性和民族性的风格等，并在最后提到了伴奏部分的演奏表现。

从王志信钢琴伴奏谱中得到启示，分析中国民族声乐钢琴艺术指导的特点、现状，以及怎样做好中国民族声乐钢琴艺术指导工作等研究还有待完善。笔者认为中国民族声乐钢琴伴奏朝着“艺术指导方向”的发展目前处于起步阶段，本质诉求不是“陪衬”，而是成为有技术、有音乐、有思想、有深度、有艺术内涵的，能够从整体上把握并辅导声乐演唱者的专业艺术指导。甚至作为专业型的声乐钢琴艺术指导，不只要会弹，还要会唱，及如何运用综合知识帮助声乐者处理作品等问题急需探讨与研究。这是一个长期工程，需要众多音乐人的不断努力。

### 第三章 王志信声乐钢琴伴奏写作特点分析

#### 第一节 中国戏曲音乐文化的影响

中国戏曲文化千百年来经久不衰，是伴随着中华文明的发展而存在的古老艺术形式。如果单纯从音乐角度看，戏曲音乐可以说是中国传统音乐的一大类<sup>13</sup>。所以戏曲音乐的表演形式直接影响了我国多种文化艺术表现形式，比如现代民族声乐的演唱方式和表演形式。二十世纪初王国维在《戏曲考原》一文中提出“戏曲者，谓以歌舞演故事也”<sup>14</sup>的看法，至今仍被很多人看作是对戏曲特征的准确概述。到了20世纪80年代，戏曲理论家张庚认为“综合性、虚拟性、程式性，是中国戏曲的主要艺术特征”<sup>15</sup>。而中国民族声乐的演唱，也融合了戏曲唱腔中的一些形式，比如咬字清晰、明亮悠远，都讲究韵律和意境之美等。表演上，也继承和发展了戏曲表演里的某些手法，比如虚拟性，都是无实物表演，通过演员的声音、表情和简单的肢体动作等把歌曲内容表达完整和生动。又如程式性，都是反映生活内容的概括和升华，只不过民族声乐在舞台上的表演幅度要比某些戏曲动作小，也简单概括化了很多，但也要遵循一定的模式和规律。在王志信声乐作品中，有很多把中国戏曲音乐文化与当代民族声乐演唱相融合的经典佳作，这与他多年来在中央民族乐团所受到的民族音乐熏陶有关。所以他创作的声乐作品，既传承了戏曲文化中的精髓又不乏时代性的展现。笔者主要从钢琴伴奏方面来探讨戏曲元素在其作品中的体现。

第一，散板节奏<sup>16</sup>。例如对于民族声乐发展具有里程碑式意义的《兰花花》，改编自同名陕北民歌，在第四届CCTV青年电视歌手大奖赛中一经演唱，便引起广泛关注。多年来这首作品也成为体现高水平演唱能力的大型艺术歌曲而久唱不衰。此曲是多段体，并在最后带有再现结构，每段音乐情绪都有所不同，在演唱和钢琴伴奏上有一定的难度。作曲家一开始就运用了“中速、稍自由、激昂地”来为整曲多变的情绪做铺垫，然后是前奏中的第五小节（例1），谱面标注“由慢渐快”，此种演奏方法来源于戏曲音乐散板节奏中的由慢渐快。戏曲表演中常根据剧情表现的需要，当演员在舞台上走起圆场台步时，经常配合这种节奏性的

<sup>13</sup> 这是20世纪60年代编写出版的《民族音乐概论》中的说法。书中将中国传统的民族音乐分为民歌、舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐和民族器乐五大类分别进行论述。

<sup>14</sup> 见《王国维气虚论文集》，第163页，中国戏剧出版社1984年出版。

<sup>15</sup> 见《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷首张庚撰写的“中国戏曲”。

<sup>16</sup> 散板：戏曲唱腔的一种板式。是一种紧打（拉）慢唱的唱腔，宜于表现悲痛的感情，有时也用以表现一般的叙述。摘自《中国音乐词典》333页。

鼓点,演员的步伐是由脚跟到脚尖、由慢到快的前行,多表现内心情绪的逐渐变化,由平和到激动、由安稳到紧张。在《兰花花》这首作品中,前四小节前奏已经达到了一定的激昂情绪,若想再进一步表现紧张不安的情绪,借用这种由慢渐快的形式,既是对前四小节音乐情绪的集中收拢,又突出了此节奏逐渐加紧的特殊性,掀起前奏中的小高潮。

第二,摇板节奏<sup>17</sup>。在王志信的作品中,还经常可见戏曲音乐里摇板节奏的紧拉慢唱伴奏形式,如在《兰花花》第107至120小节里(例2),此时音乐已经进行到了最激动人心的一段,兰花花为了冲破了封建礼教的压迫,逃脱了与周家“猴老子”的婚礼,展现了她为爱情奋不顾身,勇于追求自由、幸福的场景。在此段钢琴伴奏中,伴奏和声紧跟演唱者的换字速度,犹如戏曲表演里京胡琴师运弓要紧跟演员行腔走字一样。唱腔换字,则伴奏和声变化。同时,王志信也借鉴了戏曲里打击乐伴奏“紧打慢唱”节奏的手法,通过左手鼓点式节奏的伴奏形式,巧妙、准确的烘托出了人物紧张复杂的情绪。又如其作品《孟姜女》第58至89小节里(例3),同样运用了这种紧打慢唱的表现形式,右手钢琴伴奏织体为紧密的八分或十六分音符,连续不断的重复一个和声,紧跟演唱旋律变换和声,模拟京胡的散板伴奏形式。具有浓厚的戏曲音乐特点,突出了中国声乐作品里的戏曲特色。

例1:《兰花花》(1-5小节)

陕北民歌  
王志信 编曲

中速 稍自由 激昂地

由慢渐快 柔和地

rit.

<sup>17</sup> 摇板:戏曲唱腔的一种板式,即紧打(拉)慢唱。以散板的唱腔与节奏紧促的流水板的鼓、板伴奏形成对比和统一。宜于表现紧张激动的情绪,亦可用于抒情和叙事。摘自《中国音乐词典》455页。

例 2: 《兰花花》(103-114 小节)

摇板  
手 提

上 羊 肉 怀 里 揣 着 糕, 拼 上 我 的 性

例 3: 《孟姜女》(66-69 小节)

孟 姜 女 千 里

第三, 垛板节奏<sup>18</sup>。自由性节奏和休止符的点睛运用, 也经常出现在王志信的声乐作品中。自由性节奏是根据表演情绪的需要, 给声乐演唱者自由发挥的空间。而钢琴伴奏上则以休止符相配合, 并非是单独的左手或右手间或出现休止符, 而是钢琴上整体休止, 使音乐暂时性的停顿, 但又并非真正的停止, 有一种声断

<sup>18</sup> 垛板: 戏曲唱腔的一种板式。二拍子或一拍子, 节奏鲜明, 朗诵性强, 句式短促紧凑, 宜于表现指责、控诉和争辩, 京剧将快流水称为垛子板。摘自《中国音乐词典》第 94 页。



气不断的效果出现。如在《孟姜女》42至45小节中(例4),谱面提示“稍自由”,钢琴伴奏只在最后给予铺垫性的过门弹奏,让演唱者充分发挥自己的内心情感和演唱技巧,钢琴发挥了“此时无声胜有声”的作用。又如此曲第90至96小节中(例5),演唱旋律也是自由地,且带有说唱艺术的性质,塑造了孟姜女悲怨、指责、哭诉、哀嚎的形象,钢琴只在歌词中的“八百里”、“漫青山”中加入了强有力又短促的大和弦出现,模仿中国民族器乐乐队里大合奏的音响效果,且只在每小节中的第一和第四拍出现,充分强调了个别字的力度,使此刻音乐情绪进入到了最紧张、最扣人心弦的部分。这种表现方式,充分借鉴了中国戏曲音乐里常见的“垛板”节奏,并运用的恰到好处,使人物形象生动、感人、妙不可言。

谱例4:《孟姜女》(42-45小节)

稍自由

密密缝。再把心口一丝热，絮进寒衣伴君行，絮进寒

谱例5:《孟姜女》(88-91小节)

慢一倍、自由地

里? 声声血泪声声哭，天也昏来地也暗，

例 5: 《孟姜女》(92-96 小节) 谱例接上

## 第二节 借鉴民族乐器演奏特色

除了受到中国戏曲音乐文化的影响,王志信声乐钢琴伴奏的写作,还有很多对中国民族乐器音色或节奏的模拟和借鉴。据王志信老师自己讲述,在作品《昭君出塞》(例 6)的前奏里,钢琴前 3 小节的右手部分是模拟埙的音色,造成悠远、空阔、浓厚的悲凉情愫,一开始就把听众带入到遥远的汉代历史画面里,描绘了王昭君出塞前,汉代宫廷举办庄严仪式的场景,又暗示了当年塞外荒无人烟,只有背井离乡的凄凉且艰苦的生活在等待她到来的情景。在第 4 至 8 小节里,钢琴模拟的是琵琶的音色,自古就有王昭君擅弹琵琶,并带着心爱的琵琶远嫁匈奴和亲的记载,所以王志信在音乐前奏背景里,毫不犹豫的运用了对琵琶演奏音色和弹奏技巧的模仿。所以在弹奏时,不仅仅是要在音色上向琵琶靠拢,在弹奏的手法上,尤其是第七小节,需要借鉴琵琶演奏技法中的轮指<sup>19</sup>方式来弹奏,更好的营造出紧张、飘渺、凝重的音乐氛围。

在音乐节奏方面,王志信善于抓住中国不同地域和民族所形成的特有节奏风格,并在钢琴伴奏中模拟运用。如在《昭君出塞》中的第 42 小节开始(例 7),进入快板乐段。描写王昭君顺长途跋涉到达匈奴后,得到匈奴百姓们热烈欢迎的场面。作曲家在间奏中,运用了“匈奴”也就是现多指蒙古族地区摔跤时常用的舞蹈节奏型,通过突出强弱变化,来塑造少数民族的风土人情和音乐节奏中的特殊性。在这段钢琴伴奏时,需要格外注意谱面上的重音符号,尤其是 42 至 45

<sup>19</sup> 轮指: 琵琶右手演奏中的一种重要技法,几乎没有一首曲子不用到它。由轮指汇成的指法特别多,如带轮、扫轮、满轮等。

小节中，打破了四分之四拍子中原有的“强弱次强弱”规律，而变成了一小节中，头尾两拍为重音的节奏型。通过节奏和强弱感的明显变化，生动的展现了匈奴百姓们欢庆王昭君来到匈奴和亲，而载歌载舞、热闹生动的大型场面。

例 6: 《昭君出塞》(1—8 小节)

例 7: 《昭君出塞》(42—52 小节)

### 第三节 写作手法化繁为简、艺术效果鲜明

王志信最初是以声乐演员身份被招入中央歌舞团民歌合唱队，有多年的声乐表演经历，后来在中央民族乐团又长期担任过钢琴伴奏工作，所以他创作的声乐作品不管是旋律还是音域，总是从适宜歌唱的角度出发，比较容易理解和把握。且他一同配写的钢琴伴奏也非常精彩，能很好的配合并突出了声乐者的演唱。不同于一些后来给声乐作品编配钢琴伴奏的人，貌似显示了高超的作曲手法，运用繁冗复杂的伴奏织体和节奏给声乐演唱者“捣乱”，让唱的人不舒服，弹的人更难受。往往在情绪上该托起演唱者的时候，伴奏者还在弹奏成片的三十二分甚至六十四音符，误以为运用了繁杂的织体，就能带来更好的音乐效果，其实事与愿违。

用最简单的手法表达最贴切的音乐背景，是王志信钢琴伴奏写作的最大特点和优点。如今，在很多非专业的艺术院团中，钢琴伴奏者的弹奏能力常常有限，简单形式的钢琴伴奏谱，既能给他们减轻负担，又便于普及高水平的声乐作品，甚至在某些应急的场合下，也适于钢琴伴奏者拿到谱子就能弹的状况。王志信老师自己也很谦虚的说：“我自己的钢琴弹奏水平不高，所以我写出的钢琴伴奏都很容易上手，一般拿起来就能弹，也不是钢琴协奏曲，无需过分复杂，好弹又有效果最重要<sup>20</sup>。”

笔者认为，这恰恰是钢琴伴奏编配者最应该学习的一大优点，正如老子在《道德经》中的经典阐释“大音无声、大象无形”，情感热烈深沉而不矫饰喧嚣，音乐隽永明快而不邀宠于形，这也是音乐的最高境界。比如在王志信作品《木兰从军》中第78至98小节中（例8），为了配合表现歌词中花木兰“旦辞爹娘去，万里赴戎机，关山度若飞，寒光照铁衣”一场景，作曲家运用了模拟马蹄声的音型结构，表现花木兰千里征战马上骑的形象，中间夹杂着上下行的连续音阶跑动，表现了花木兰英勇奋战，骑马翻山越岭的画面。这些伴奏织体并不复杂，但是效果非常明显和实用，也有很好的音乐效果。

据王志信老师自己介绍，其实在他早期写钢琴伴奏时候，也常常会运用相对复杂的织体和节奏型，如在例8的右手演奏部分，最初是全部的十六分音符半分解和弦，后来请杜鸣心教授审阅并提出意见时，当杜老师视奏弹到这个部分，幽默的把右手伸出来甩了甩手腕，表示由于织体太密集复杂，弹奏的人容易手腕酸痛，跑动不及，影响后面的伴奏发挥，并提出把节奏改为左右手共同配合的前八

---

<sup>20</sup> 摘自本人对王志信的采访记录

分加后十六分音符的建议，这时王志信才恍然大悟，钢琴伴奏的写作不能当钢琴练琴曲来创作，要有更强的适应性和实用性。

例 8: 《木兰从军》(78—85 小节)

The musical score is presented in two systems. The upper system is the vocal line, written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, with the lyrics '但' and '辞' placed under a slur that spans the second and third measures. The lower system is the piano accompaniment, written in two staves (treble and bass clefs). It begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando). The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

## 第四章 从王志信钢琴伴奏中得到的启发

### 第一节 依托于中国传统文化

通过对王志信钢琴伴奏作品的分析后笔者发现,作为中国民族声乐钢琴艺术指导,可以从王志信作品中学习和借鉴到很多优秀之处。作为中国的声乐钢琴艺术指导,不同于西方,除了具备高水平的钢琴演奏技巧之外,首先要对中国传统文化有一定程度的了解。这其中最重要的一项,就是要对中国戏曲文化内容有所掌握,包括戏曲文化里的四功、五法,(四功即“唱、念、做、打”;五法即“手、眼、身、法、步”)。因为这几要点时刻都在影响民族声乐演员们的演唱,缺一不可。虽然声乐演员在舞台上演唱时,不会像戏曲演员那样带有夸张、复杂的表演和唱腔,但如果没有这些戏曲基本功训练,声乐演员演唱出来的作品很容易呆板、生硬,缺乏艺术生命力和表现力。

所以中国音乐学院声乐歌剧系民族声乐专业要求学生从本科三年级开始,每学期考试必须演唱一首戏曲作品,以增加学生的文化修养和戏曲功底。在笔者看来,这是非常有必要的,一来对中国传统文化有了继承和传扬,二来对学生自身的演唱和全方面的培养起到了关键作用。中国有很多优秀的、备受观众喜爱的歌唱家,如李谷一、刘斌、屠洪纲等都是戏曲演员出身,他们演唱出来的作品,老百姓们总是格外喜欢,让人觉得生动饱满、思想丰富、更有中国人的精气神儿在其中。总结下来,发现与他们在年幼时期接受戏曲艺术的熏陶和大量基本功训练有着千丝万缕的关系。

对于从事中国民族声乐钢琴艺术指导工作的专业人士来说,了解中国传统文化就显得尤为重要了。如果对我国传统文化缺乏了解,会导致他在艺术修养方面的“缺腿”,也很难对歌者进行更好的艺术指导工作。不能只会弹谱子,而忽略谱子中更值得挖掘的文化内容,那只能是停留在作为钢琴伴奏者来陪衬而存在的阶段。无论在国外还是国内,一位优秀的钢琴艺术指导,都需要在弹伴奏前,对演唱者进行歌曲背景讲解、歌词内容分析、梳理音乐中的人物形象和阐释和声变化等工作。同时还要对钢琴伴奏手法与演唱者之间的关系进行分析,有助于他们理解整体音乐效果和钢琴伴奏特点等。

中国传统文化历史悠久、博大精深,需要融合借鉴的艺术形式数不胜数,传统文化给现代人留下的不仅仅是形式,更是千百年来中国历史文化的精髓。只有

不断的钻研和探索传统文化，才能很好的理解整个民族音乐文化主旨所在，也能更有助于配合和指导民族声乐表演者的演唱。

## 第二节 充分结合中国民族乐器的表现形式

笔者在近几年的民族声乐钢琴伴奏学习期间，经常思索如何能把民族声乐作品的钢琴伴奏弹的更有中国味。笔者曾向王志信老师请教这个问题，他给我的回答是“首先是有一颗中国心，其次再有中国味，好的作品到最后都是以情感取胜的<sup>21</sup>”。事实的确如此，首先我们要深爱这片养育你的中华大地，在这片土壤里繁荣发展出来的民族文化，是我们情感的依托和积淀。其次笔者认为，是要了解中国历史文化，深知音乐文化根植于历史文化当中，经过几千年来不断的演变熏陶后，逐渐发展成了具有独特韵味的东方音乐。如果内心没有对中国文化的真正热爱，就很难做到人琴合一的表达状态，也就罕有中国味道可言。想让中国声乐作品的钢琴伴奏弹奏的更有中国味道，比较好的方式之一就是从中国民族乐器的音色和演奏技法中寻找契合点，充分结合它们在钢琴上的表现形式。

中国的民族乐器种类繁多、历史悠久，所呈现出来的音乐形象也是千姿百态、惟妙惟肖，更有婉转、悠扬、含蓄、虚渺或某些特殊情景中大合奏出喜庆热闹气氛等特点。中国的演唱演员最初也多用民族器乐来伴奏的，多见于曲艺演员和戏曲演员的表演当中。到了二十世纪初，我国新文化运动蓬勃发展，使得西洋音乐文化逐渐融于中国音乐当中，用钢琴给中国声乐演唱伴奏的形式也从此形成，最初没有涉及到民族声乐领域，更多是西洋唱法的艺术歌曲，如今，经过近百年的不断发展后，逐渐被中国人接受与习惯，已经成为民族声乐日常教学和最专业的表演形式之一。

胡锦涛主席在党的十七大提出，要推动社会主义文化大发展大繁荣的方针，文化发展已经成为综合国力竞争的重要因素。更明确提出了要弘扬中华文化，推进文化创新等观点。结合本专业来看，如何使中国民族声乐走向世界，更容易让国外的听众理解和接受，这是一个值得思考的问题。通过钢琴伴奏使民族声乐表演走向国际舞台，是一种必要趋势，也比较适应国外观众听觉习惯。首先是钢琴立体和声运用，丰富了民族音乐的层次；其次不同国家的文化传播需要一个很好的媒介，而用钢琴伴奏民族声乐演唱，恰恰可以很好的融合这些问题，有力的推动了中国民族声乐在世界范围的影响，让中国文化内容广泛的走出国门也变得切

---

<sup>21</sup> 摘自本人对王志信的采访记录

实可行。所以从事专业人士，还要不断钻研民族乐器的音乐特色如何更好的与钢琴相结合等问题，从和声到节奏上的充分借鉴，从弹奏方式到音色上的大胆发挥等，这并不是简单的技巧问题，还依赖于作曲家的写作手法和演奏者自身的思想意识。这是一个需要长期磨合和不断提高的过程，也是中国声乐钢琴艺术指导区别于西方音乐钢琴艺术指导的一大特点。

### 第三节 会唱与会听的重要性

王志信不仅仅是一位作曲家、声乐教育家，更是一位优秀的声乐钢琴艺术指导老师，多年来他在作曲、声乐演唱、合唱指挥、钢琴伴奏等工作中摸爬滚打，把唱、听、弹、说等能力综合运用在一起，总结出了一套独特的教学方式，所以他指导过的声乐学生，很多都在全国大型声乐比赛中获奖。从他身上的综合特点笔者思考到，既然是作为声乐钢琴艺术指导专业，而不是器乐、舞蹈、体操或者其他方面的钢琴艺术指导，必然与“歌唱”这种表演形式有着紧密联系。很多钢琴伴奏认为，我弹的好就可以，手指跑调够快就行，为什么还要自己会唱呢？其实不然，作为专业的声乐钢琴艺术指导，唱功可以不如声乐演员的专业，音色可以不够漂亮饱满，但是如果不懂歌唱艺术的基本理论和科学的发声方法，又怎么能够与声乐演员配合好呢？了解演员的歌唱状态，包括呼吸的位置、产生共鸣的位置、发声腔体的特点、男女声部的区别、乐曲中气口如何正确换气等内容。甚至有时候，歌唱演员个别音偏高或偏低，艺术指导需要弄得清楚，到底是因为歌者听辨音准的问题，还是由于演唱技术不成熟、气息不稳定而导致的。中国音乐学院声乐教授马金泉老师在对中央音乐学院钢琴艺术指导张佳林老师的采访中也曾谈到过这个问题，他说：“1997年我去意大利，在那里见到了很多从事声乐伴奏的钢琴家和我一样远渡重洋到米兰、罗马等地上声乐课，无论那些钢琴家的歌唱能力或曰声音有多么差，但他（她）们知道，如果不上声乐课便不知道发声的基本方法；如果不上声乐课便不知道声乐作品中语言、风格、技术乃至每一个乐句或每一条旋律正确的气口在哪里。如果对上述所说的东西全然不知，那么，你在为声乐者伴奏或者说合作的时候，你就不知道歌者应有的状态（声音的、对作品理解的、语言方面的、音乐律动的、钢琴对歌者应该给予辅助的等等）”<sup>22</sup>。看来声乐钢琴艺术指导自己要会唱的基本功，早在国外就已经受到相当重视，而在中国，由于此专业发展时间短暂以及普及性不强、功能性不清等问题，才造成了如今的“只伴不说，只说不唱”的情况出现。

<sup>22</sup> 摘自《音乐周报》2008年6月26日刊



笔者认为，会唱才能更好的会听。如果自己会唱，且有一定的演唱水平，也更能理解声乐演员在歌唱中的状态。比如呼吸，音乐都是需要呼吸的，乐器演奏也不例外，但是很多钢琴演奏专业出身的艺术指导，在给声乐演员弹伴奏时，经常让他们唱不下去、或者是在歌唱中累的“上气不接下气”，究其原因发现，原来是很多钢琴演奏者多年独奏练琴的习惯，导致了只顾自己低头弹奏，很少考虑与他人配合的问题，尤其是当演唱者需要呼吸换气来准备下一句歌唱时，钢琴伴奏者如果没有意识给歌者足够的气口，就容易导致前面说的问题，使歌者唱不下去。但是如果自己会歌唱，懂歌唱，知道演唱者呼吸的位置，熟悉声乐旋律后就会改善很多，这样在弹奏中就可以很好照顾别人的乐感和呼吸，使双方配合的更加融洽自如。

再比如说音色，如果钢琴艺术指导了解歌唱艺术，就会留意自己钢琴弹奏出来的音色和歌唱者的演唱音色是否相融合的问题。每个声乐演员都有自己独特的声带音色，钢琴艺术指导在弹伴奏的时候，不能给所有人都用一种方式来处理，要尽量把钢琴弹出来的音色向声乐演员的音色上靠拢，尽管这很难，但只要注意并努力去做还是会有效果的，且这个问题不容怠慢。给小号女高音、大号女高音、男中音、男低音等等不同声部、不同音色的声乐演员伴奏，在触键的力度和方法上要有所区别，要注意听声乐演员的音色能否与钢琴融合在一起，甚至在某些特殊情况下，自己要会改编民族声乐钢琴伴奏谱中的部分音高，如果是大号男高音演唱，或许需要在某些关键性和弦上加低八度的效果，才能与演唱者音量相匹配，给予他们重低音的衬托，会使演唱者的高音听上去不那么虚空；如果是小号花腔女高音演唱，或许需要提高八度来伴奏某些地方，以相衬托她们漂亮的高音音色，使音乐更具有灵性和艺术性。如果懂歌唱的钢琴艺术指导老师，也会积极引导声乐演员与钢琴的音色、音量相协调，避免他们只单纯的唱自己，全然不顾钢琴伴奏在表演中的效果，如果二者貌合神离的相互配合，很难呈现出高水平的艺术作品。

不管中外的声乐钢琴艺术指导老师，在拿到一首声乐作品时，首先都要自己要做好准备工作，把歌曲旋律唱熟，理解歌词含义及音乐描绘的时代背景等。之后再分析钢琴伴奏谱，且要结合声乐旋律一起研究。如果与声乐旋律声部脱节，只顾看自己的钢琴伴奏谱面，常常会造成与演唱者合伴奏时配合不上，或者根本不知道他们唱到哪里的尴尬情况。如果钢琴艺术指导自己会唱，就能更好的与歌者合作，虽然不是方法上示范，只是在演唱者很难找到合适的歌唱状态时，亲自示范演唱某些乐句，也能给他们最直接的印象，便于启发演唱者的音乐感觉和表现力，加快合作的过程。

#### 第四节 即兴伴奏中的自由性把握

在给民族声乐弹钢琴伴奏中，经常需要即兴伴奏。民族声乐虽然不同于传统的民歌、戏曲、说唱音乐等表演形式，但在演唱中还是有一定即兴性存在的。目前在中国，民族声乐通过钢琴伴奏方式来表演，也只是在高等艺术院校和专业音乐团体的演出中比较常见。如今依然有大量的地方民歌、小调、戏曲等作品没有被配写钢琴伴奏，都是用简谱记谱。这就给弹奏中国民族声乐钢琴伴奏的人提出了高难度的专业水平要求——简谱即兴伴奏。

钢琴即兴伴奏，并不是真正的随意即兴，是建立在一定的和声、调式、织体、风格基础之上，以及多样化运用长期经验积累下来的伴奏手法等。民族声乐演唱者经常会有不适宜作品原有定调，而改唱自己适宜演唱调性的情况出现，所以弹民族声乐钢琴伴奏的演员，任意转调能力必须过硬。这需要长期的基本功训练和大量弹奏作品，不断加强首调与固定调思维模式转换的能力，也需要大胆运用已有知识来进行即兴伴奏创作，以好听，好用，简单为首要原则。哪怕开始的时候，即兴弹出来的伴奏并不那么和谐悦耳，但只要坚持不懈的练习下去，就会有很大收获。在有五线谱的情况下，先参考已有的五线谱来弹奏，如果五线谱某些地方写作不合理，不适宜声乐者的演唱与配合，可以运用专业知识稍加改动，起到更好推波助澜的效果才是最终目的。

王志信老师曾对笔者说过，“在《孟姜女》中的最后一段，右手为大和弦连续的六连音出现，如果真是演唱者的情绪需要强烈烘托的时候，哪怕弹成八连音、十连音都可以（例9）。甚至在我的其他钢琴伴奏中，很多织体都可以被弹奏的更丰富、更有效果，只要是讲音乐、重感觉、能启发、能带动，都是艺术指导可以自由发挥运用的，并不是一个音不错的弹奏下来，就是好的钢琴伴奏”<sup>23</sup>。

可见，在中国民族声乐作品的钢琴伴奏中，某些部分是可以根据实际情况而做适当调整的。不可死板的较真，又不能过分的随意。还要学会在已有的多种编配伴奏版本中，挑选精品，能与演唱者融洽的配合完成作品才是最终目的。另外，由于某些民族声乐作品的演唱经常有自由发挥的乐段，所以钢琴伴奏者的弹奏需要紧跟演唱者的自由发挥，不可只强调谱面化的音乐内容，而忽略了音乐风格的整体效果。如陕北民歌中，有很多自由甩腔的地方，钢琴伴奏就需要时刻注意演唱者的表现情绪，紧跟演唱者甩腔换字，不能只按拍子数节奏，而忽略的作品独特韵味所在，要从内心真正的把二者的音乐气息融合在一起。由于中国民族声乐作品的演唱，从起源上不同于西方声乐作品，更具有浓厚的地域性、自由性和民

<sup>23</sup> 摘自本人对王志信的采访记录。

族性，所以钢琴伴奏要把握好自由的度，不可不顾风格、曲目类别等只看“正谱”的节奏节拍，与演唱者生搬硬套西方作品演唱理论，使中国作品听起来死板、“四不像”，缺乏艺术表现力，但有时候也不可让演唱者过度随意发挥，在某些艺术歌曲里，需要严谨的音乐态度和忠于原作的专业精神，钢琴艺术指导要把握好这个度，贴近音乐风格是主要原则。

例 9:

*ff* ♩ = 52 宽广激情地

哭 倒 长 城 啊 八 百 里，