

引言

作为表演艺术的一个门类，钢琴艺术包括钢琴独奏、重奏、伴奏三种表演形式。钢琴伴奏又被称为钢琴艺术指导，是一门被广泛运用的音乐表演艺术，经过多年的艺术实践，逐步形成了独特的艺术魅力，与钢琴独奏有着同等重要的地位。钢琴伴奏有很强的实用性，根据多年钢琴毕业生的流向来看，社会对于钢琴人才的需求，相当一部分是钢琴伴奏。对于大多数钢琴演奏者来说，担任钢琴独奏的机会远远不如伴奏的机会多。钢琴伴奏应用的范围很广，包括为各种演唱、演奏伴奏，为舞蹈、体操、指挥训练伴奏，为歌剧、舞剧、合唱排练伴奏等等，经常起着代替乐队的作用，以它独特的艺术形式和表现手段，在音乐实践中起到弥足轻重的作用，显示了它特有的艺术价值。通过对山西音乐院校专业人才和师范院校的钢琴专业学生情况分析，发现由于缺乏对钢琴伴奏这一表演艺术理解且重视程度的不足，目前存在着教学与使用、培养与需要相互脱节并且导致没有专业伴奏人才，一般学生伴奏质量不高等问题。因此，在钢琴教学中培养学生的伴奏能力，提高伴奏水平，满足社会实际需求，显得尤为重要。

钢琴伴奏实用性确定这个形式要当作一个系统工程来看待，它的培养目标要求学生具有广阔的思维空间和复杂的操作空间，具备很强的协调性、创造性及综合能力和综合素养。对于所有从事钢琴伴奏专业工作的人来说，要想在这一领域有所作为并做到游刃有余，那就必须具备全面的能力和综合素质。

在研究生的学习当中，我深刻感受到掌握系统的钢琴伴奏知识，培养钢琴伴奏能力对钢琴专业的学生的重要性。在我的毕业论文写作过程中，我发现在我调查的一些音乐学院中，大部分的学生没有经过系统的训练，伴奏基本上是靠自己感悟。所以我就想结合自己的亲身体会谈谈钢琴伴奏能力培养的几个重要环节。

一 钢琴伴奏总体状况

1、国外钢琴伴奏状况

伴奏在世界各国的音乐环境中备受重视，而且具有传统性。在国外，独唱、独奏者从不称伴奏者为伴奏，而是称为“艺术指导”。钢琴艺术指导课作为艺术院校课程，于上个世纪初在国外已经开设。前苏联的一些艺术院校，有的从附中二年级开课，需要学习大约十年时间。而且在美国一些音乐院校，比如朱丽亚音乐学院、曼哈顿音乐学院开课几十年间已经培养出了大批的钢琴艺术指导博士，且钢琴艺术

指导硕士研究生不计其数。多年来，意大利、法国、德国、英国的一些高等艺术院校里，也都有为钢琴学生开设艺术指导课的历史。钢琴艺术指导课在国外已经形成了固定的教学模式、教学体系，并培养出了大批世界级钢琴艺术指导的优秀人才。比如：英国的 G. 穆尔（Gerald Moore）、奥地利的 E. 韦尔巴（Erik Werba）、美国的 D. 鲍德温（Dalton Baldwin）和盖奇（Irwin Gage）等人。他们不仅演奏技艺非凡，而且都是有着高深的音乐艺术修养。他们一生均以钢琴伴奏艺术而闻名遐迩，并备受世人推崇。国外对钢琴艺术指导的教育已突破了特殊教育的范畴，进入到普通教育的领域，并且引起了对普通钢琴艺术指导教育的体制、课程、教学方法等一系列改革。

当今世界各国音乐界愈来愈重视“钢琴演奏者作为合作者”的表演艺术，有些国际音乐比赛为钢琴伴奏优秀者颁奖，不少国际钢琴比赛把钢琴家作为合作者的表演项目也列入优胜者竞争的条件，这都将促使社会和钢琴演奏者更加重视伴奏艺术，并将促使钢琴伴奏艺术水平上升到一个新的高度。也表明钢琴伴奏艺术在国外已具有了较为广阔的发展空间。

2、国内钢琴伴奏状况

目前，在我国音乐院校钢琴艺术指导课已经引起了有关部门的和专家的重视，大家已经逐步意识到了钢琴伴奏课的重要性、必要性。但在中国开设钢琴艺术指导课的学校并不多，1998年由天津音乐学院键盘系首家开课。中央音乐学院已经设立了钢琴伴奏硕士学位授予点，而且在中央音乐学院还有着象赵碧璇、张慧琴、胡适希、吴慰云等著名的钢琴艺术指导。另外，在1999年由教育部主办、华南师大承办的“全国高校音乐教育基本功比赛”，把钢琴伴奏（原谱伴奏和即兴伴奏）纳入了比赛内容，收到了很好的效果。虽然在我国钢琴演奏艺术得到了一定发展并在整个表演艺术领域占有重要的一席之地，但钢琴伴奏这种音乐艺术形式始终未能形成自己独立的学科专业规范和完整的理论体系。

在大部分音乐院系钢琴的教学中，只是把重点放在培养钢琴专业的主科教学上，而在伴奏型钢琴表演人才专门系统的培养方面没有引起重视。因而，造成一方面独奏能力达不到真正舞台艺术要求，不具备独奏而另一方面伴奏人才却较为匮乏，且专业素质和专业水准均不尽人意。在音乐院校从事钢琴伴奏的有关人员，大多被作为一种基础性的工作岗位而安置在管弦系、声乐系或指挥系内。他们所面对的更多是工作和任务，基本上没有专业方面的学术交流和探讨。但从现实情况来看，对钢

琴伴奏人才的社会需求往往更大。本世纪 80 年代初期,前苏联著名小提琴教授亨利。罗斯在应邀来我国访问时曾对我国的钢琴伴奏状况深表忧虑地指出:“急需改进的是钢琴伴奏的现状,希望中国的音乐界同行也能认识到钢琴伴奏同样是一门艺术,并应切实采取措施在这个重要的领域中对钢琴家进行必要的训练。”^①我国著名的钢琴家周广仁教授也说过:“我非常喜欢弹伴奏。我认为一个钢琴家不能光弹独奏,合作关系比独奏更丰富,更充实。”^②可见钢琴伴奏在这些著名音乐表演艺术家眼中的重要地位,同时也从另一个侧面表明,将钢琴伴奏作为一个正式专业进行规范化建设的必要性。因此,我们需要建立相对完整和独立的教学目标和体系,培养专业的伴奏人才。

二 弹伴奏时常见问题的分析

钢琴伴奏形式是一个相对复杂的音乐过程,它涉及到作品的风格、和声、曲式、织体等诸多方面的问题,每个伴奏者的个人技术能力,对音乐作品的认识高度、控制力、分寸感、把握好与合作者的恰当关系等方面都是训练环节中十分重要的问题。我们在弹伴奏过程中经常会出现这样或那样的问题,也会遇到一些困难,我把这些问题归纳为以下几个方面:

1、主体与客体关系不明确

(1) 把伴奏弹成独奏

钢琴被称作乐器之王,有着其他乐器不能比拟的优越性,它不用任何乐器的辅助合作,完全以独奏形式完美地胜任许多音乐作品的表演。弹钢琴的人常常会独自练习或演奏,习惯“自我欣赏”似的演奏,很少把自己放在合作者的位置。伴奏经验不足的伴奏者在与合作者合作时,不自觉的把钢琴伴奏弹成了独奏,完全按照自己的感受来处理作品的力度、速度、情绪,不考虑合作者,以致在演奏时“喧宾夺主”,使得自己的合作者无法发挥出正常水平。

(2) 消极被动地跟随合作者

完全被动及消极地跟随合作者,是伴奏者在伴奏中常出现的问题。有些伴奏者认为,只要“跟”的好就是伴奏好,合作者赶拍子,你也赶拍子,合作者拖拍子,

^① 李斐岚:《钢琴伴奏艺术纵横》,人民音乐出版社,1996年版第1页

^② 姚来彬:《对钢琴伴奏音响因素的思考》,载《演奏演唱技能技法》1999年第3期

你也拖拍子，完全的跟随而不去协调和烘托，把伴奏当成附属或陪衬，使得独奏（独唱）者孤军奋战，起不到合作的效果，大大地削弱了音乐的感染力。

2、音响比例失衡

钢琴伴奏与合作者之间的音量比例是否恰当，直接关系到对作品音乐形象的塑造和表现。在伴奏时掌握好力度的分寸感是很不容易的，稍微不注意，就会出现音量比例失调，音响不平衡现象。我国著名小提琴教授林耀基先生曾这样说过：“钢琴伴奏好比说水，合作者好比是舟。水可载舟，也可覆舟”。^①这几句话生动精确的说明了伴奏者与合作者之间的辨证关系。我自己在为合作者伴奏时，经常就会为如何把握力度的尺度而困惑。如果伴奏音量过大，就会掩盖住主要旋律，使得音乐主次不分；如果音量过小，就无法起到烘托的作用，使得音乐听起来单薄无力。再一个困难之处就是伴奏如何根据不同合作者力度的改变来调节自己的音量。比如你在与高音乐器合作时常要考虑伴奏时左手低音的适度加强，而与低音乐器合作时则要注意钢琴低音部分的控制。再比如，在演奏过程中，有时合作者由于情绪高涨调整了音量，伴奏者也必须要进行相应的力度调整，以达到与合作者在音响比例上的平衡。

3、速度、节奏的控制无法与合作者达到一致

在伴奏过程中，还有容易出现的问题是对作品速度的把握，起的速度过快或过慢，使得合作者不能马上进入状态；在音乐进行当中，伴奏者没有很好的速度控制能力，或拖或赶，使得合作者无法与你协调一致；变速时分寸有偏差，比如乐曲中要求速度发生变化，而伴奏者和合作者在变速时没有统一到一点上，速度没有达成一致，影响了乐曲情绪及技巧的正常发挥。这种问题在伴奏实践中是很常见的，因为我们在自己独奏练习时，往往只考虑自己的速度，速度的控制完全由自己掌握，而伴奏是双方的合作，不但要考虑自己，更重要的是要倾听对方，这样才能使双方达到默契。

4、作品风格的把握不够准确

我们知道，深入研究作曲家及其作品的风格，是我们成功表演作品的前提和基础。但有时伴奏者在伴奏实践时急于上手，忽视了对作曲家及其作品的风格的研究，

^① 李斐岚：《钢琴伴奏艺术纵横》，人民音乐出版社，1996年版第58页

你也拖拍子，完全的跟随而不去协调和烘托，把伴奏当成附属或陪衬，使得独奏（独唱）者孤军奋战，起不到合作的效果，大大地削弱了音乐的感染力。

2、音响比例失衡

钢琴伴奏与合作者之间的音量比例是否恰当，直接关系到对作品音乐形象的塑造和表现。在伴奏时掌握好力度的分寸感是很不容易的，稍微不注意，就会出现音量比例失调，音响不平衡现象。我国著名小提琴教授林耀基先生曾这样说过：“钢琴伴奏好比说水，合作者好比是舟。水可载舟，也可覆舟”。^①这几句话生动精确的说明了伴奏者与合作者之间的辩证关系。我自己在为合作者伴奏时，经常就会为如何把握力度的尺度而困惑。如果伴奏音量过大，就会掩盖住主要旋律，使得音乐主次不分；如果音量过小，就无法起到烘托的作用，使得音乐听起来单薄无力。再一个困难之处就是伴奏如何根据不同合作者力度的改变来调节自己的音量。比如你在与高音乐器合作时常要考虑伴奏时左手低音的适度加强，而与低音乐器合作时则要注意钢琴低音部分的控制。再比如，在演奏过程中，有时合作者由于情绪高涨调整了音量，伴奏者也必须要进行相应的力度调整，以达到与合作者在音响比例上的平衡。

3、速度、节奏的控制无法与合作者达到一致

在伴奏过程中，还有容易出现的问题是对作品速度的把握，起的速度过快或过慢，使得合作者不能马上进入状态；在音乐进行当中，伴奏者没有很好的速度控制能力，或拖或赶，使得合作者无法与你协调一致；变速时分寸有偏差，比如乐曲中要求速度发生变化，而伴奏者和合作者在变速时没有统一到一点上，速度没有达成一致，影响了乐曲情绪及技巧的正常发挥。这种问题在伴奏实践中是很常见的，因为我们在自己独奏练习时，往往只考虑自己的速度，速度的控制完全由自己掌握，而伴奏是双方的合作，不但要考虑自己，更重要的是要倾听对方，这样才能使双方达到默契。

4、作品风格的把握不够准确

我们知道，深入研究作曲家及其作品的风格，是我们成功表演作品的前提和基础。但有时伴奏者在伴奏实践时急于上手，忽视了对作曲家及其作品的风格的研究，

^① 李斐岚：《钢琴伴奏艺术纵横》，人民音乐出版社，1996年版第58页

样一些高难度的乐曲，如果钢琴伴奏者的功底不够，伴奏中就会陷入力不从心、技不胜任的尴尬境地。一般说来，最起码要达到《车尔尼钢琴练习曲》op. 299 以上的程度，要经过专门、系统的技术训练。所以说，我们要想弹好钢琴伴奏，必须要做好充分的技术准备，这是成为一个好伴奏必须具备的先决条件。

与钢琴独奏相比较，除了演奏方面的一些共同技巧外，钢琴伴奏还有其独特技术问题需要特别去研究。作为钢琴伴奏者，应该具备什么样的技术素养，也有其特殊的要求，主要体现在伴奏中的一些特殊技巧掌握，手指触键的多样性，踏板运用的合理度，速度、节奏、伴奏音量的调节，快速掌握音乐作品的的能力等几个方面，这是弹好钢琴伴奏的必备条件和基本要求。

(1) 六字体会——听、托、带、掩、调、衡

我在学习过程中，体会到一首由钢琴担任伴奏的乐曲，伴奏部分是作品不可缺少的有机结合体，与独奏或独唱部分形成主辅部分。钢琴伴奏与独奏的主要区别，就在于演奏过程中对演奏者综合协调能力的特殊要求。伴奏者的功能应主要体现在“伴”字上，即对独奏独唱部分的融合、烘托以及对乐曲的强化和升华等方面。它不像钢琴独奏曲中遇到的旋律那样多，它不同于弹钢琴独奏，不可以把右手或左手某些衬托性的织体一概当成主旋律而过分强调，有时，和声及低音进行反而是更重要的因素。伴奏者在伴奏时不仅要考虑自己，而且更多地要注意与合作者的配合，常常需要调整音量和音色，摆好主次关系。因此，我归纳了六个字：听——用听觉感受与合作者的音乐关系。托——像绿叶配红花一样去烘托合作者，描绘意境。带——在合作者情绪一时激发不起的情况下，带动合作者的情绪。掩——在合作者有技术及情绪等方面欠缺时，善于扬长避短弥补不足。调——善于调整双方的内心节奏。衡——时刻把双方的统一、均衡、和谐、默契放在第一位。

(2) 钢琴技术准备

俄罗斯钢琴音乐学派的奠基人，著名钢琴家、教育家涅高兹在《论钢琴表演艺术》一书中讲到“有多少钢琴音乐，也就有多少技术问题。不仅是每一个作曲家，就是同一个作曲家的不同创作时期也都会在内容、形式、钢琴织体写法等方面提出完全不同的钢琴技术的问题。钢琴家的形成、成长、成熟和他的技巧是密不可分的。”

^①同样，要成为一个优秀的钢琴伴奏者，储备一定的技术能力是非常必要的，比如：多变的触键方式、合理的踏板使用、良好的速度、节奏控制等等，要达到和钢琴主

^①涅高兹：《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社，1963年版第130页

样一些高难度的乐曲，如果钢琴伴奏者的功底不够，伴奏中就会陷入力不从心、技不胜任的尴尬境地。一般说来，最起码要达到《车尔尼钢琴练习曲》op. 299 以上的程度，要经过专门、系统的技术训练。所以说，我们要想弹好钢琴伴奏，必须要做好充分的技术准备，这是成为一个好伴奏必须具备的先决条件。

与钢琴独奏相比较，除了演奏方面的一些共同技巧外，钢琴伴奏还有其独特技术问题需要特别去研究。作为钢琴伴奏者，应该具备什么样的技术素养，也有其特殊的要求，主要体现在伴奏中的一些特殊技巧掌握，手指触键的多样性，踏板运用的合理度，速度、节奏、伴奏音量的调节，快速掌握音乐作品的的能力等几个方面，这是弹好钢琴伴奏的必备条件和基本要求。

(1) 六字体会——听、托、带、掩、调、衡

我在学习过程中，体会到一首由钢琴担任伴奏的乐曲，伴奏部分是作品不可缺少的有机结合体，与独奏或独唱部分形成主辅部分。钢琴伴奏与独奏的主要区别，就在于演奏过程中对演奏者综合协调能力的特殊要求。伴奏者的功能应主要体现在“伴”字上，即对独奏独唱部分的融合、烘托以及对乐曲的强化和升华等方面。它不像钢琴独奏曲中遇到的旋律那样多，它不同于弹钢琴独奏，不可以把右手或左手某些衬托性的织体一概当成主旋律而过分强调，有时，和声及低音进行反而是更重要的因素。伴奏者在伴奏时不仅要考虑自己，而且更多地要注意与合作者的配合，常常需要调整音量和音色，摆好主次关系。因此，我归纳了六个字：听——用听觉感受与合作者的音乐关系。托——像绿叶配红花一样去烘托合作者，描绘意境。带——在合作者情绪一时激发不起的情况下，带动合作者的情绪。掩——在合作者有技术及情绪等方面欠缺时，善于扬长避短弥补不足。调——善于调整双方的内心节奏。衡——时刻把双方的统一、均衡、和谐、默契放在第一位。

(2) 钢琴技术准备

俄罗斯钢琴音乐学派的奠基人，著名钢琴家、教育家涅高兹在《论钢琴表演艺术》一书中讲到“有多少钢琴音乐，也就有多少技术问题。不仅是每一个作曲家，就是同一个作曲家的不同创作时期也都会在内容、形式、钢琴织体写法等方面提出完全不同的钢琴技术的问题。钢琴家的形成、成长、成熟和他的技巧是密不可分的。”^①同样，要成为一个优秀的钢琴伴奏者，储备一定的技术能力是非常必要的，比如：多变的触键方式、合理的踏板使用、良好的速度、节奏控制等等，要达到和钢琴主

^①涅高兹：《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社，1963年版第130页

科教学一样的要求。

A、多变的触键方式

众所周知，触键方法在钢琴弹奏中是十分讲究的，不同的触键会产生不同的音响和艺术表现力。而对于钢琴伴奏来说，伴奏艺术魅力的另一源泉来自于提高触键修养。对于千变万化的音色如何进行把握和处理，无疑对钢琴伴奏者的技术、技巧提出了更高的要求。若要弹出理想的音色变化，便需要手指、手掌、手腕、手臂配合协调、运用自如。钢琴伴奏对手指触键的问题更细腻，变化多样，对音色的要求更高。这是因为钢琴伴奏不仅要兼顾自身的音乐效果，而且还要更多的兼顾合作者（独奏或独唱者）在音质、音色和音量方面的特殊要求，我们可以利用逐渐加减手指和手腕的下键高度和速度，变换不同的触键弧度、深度及角度，来弹出数种不同的音色，以求与不同的合作者达到在整体音响效果上的均衡与谐和。比如我们在为民族乐器伴奏时，要运用一些特殊的触键方法，要善于模仿各类民族器乐的效果，这样在与民族乐器合作时才能达到音响上的融合。如《苏姑行》伴奏中钢琴的长颤音应如竹笛般自由清亮且有松紧之变化，这与我们在演奏巴赫风格时的颤音是大相径庭的；再如：唢呐曲《山乡音》伴奏中钢琴模仿笙的效果，多用四度平行，另因笙吹奏音色具有较强较明显的音头，这就要求钢琴伴奏既要有较快的触键速度，又要尽可能地使音的共鸣能得以足够延续。另外我们在为琵琶、古筝伴奏时，在触键上也要模仿它们的扫弦、琶音等特殊技巧。只有掌握了这些特殊的触键和音色，才能表现出民族音乐的独特风味和神韵。

我们在为西洋乐器伴奏时，同样要注意手指触键问题。特别要注意在为不同时期、不同风格、不同的作曲家的作品伴奏时，触键点、发力点是有很大的不同的。

比如：巴洛克时期主要是以宗教性质的复调性的音乐为主，代表作曲家有巴赫、亨得尔等。复调性的音乐十分注重在演奏上的旋律歌唱性、结构层次上的均衡性和音乐表现上的即兴性处理。在为这一时期的作品伴奏时要以轻巧的手指运动为主，手指触键要敏捷，不宜使用较大的手臂力量，发力点集中在手指部分。另外要注意手指尖的触键位置，因为巴洛克时期的音乐作品要求纯净、清晰的音色，所以要保持触键点有“面小而精致”的特点，要做到有节制、有控制、有层次的演奏。古典主义时期分为前古典主义时期和后古典主义时期，这一时期音乐特征是主调音乐代替复调音乐，音乐语言清新、明朗。在为前古典主义时期作品伴奏时，注意演奏时发力点也基本上在手指部分，特别要注意手指第一关节的触键点，手指要轻快，要采用轻锤式的触键法，力度的对比不要很强烈，可以适当的运用手腕。这一时期，

钢琴演奏的重心仍放在手指的演奏方面。在后古典主义时期，钢琴演奏技法也有了很大的发展。钢琴演奏技法在保持前期古典主义演奏风格的同时逐步将手臂的力量开始运用到实际的钢琴演奏中，我们在为这个时期的音乐作品伴奏时要注意掌握。浪漫主义时期的乐曲的钢琴伴奏部分包含了更多的技巧，出现了大量的新的技术。例如：琶音演奏加入了手腕动作等。“手臂重量弹奏”的方法得到了确立，弹奏的力量不只在手指部分，而发展到了手指、前臂、大臂、腰乃至全身的琴人合一的阶段。二十世纪的一些近现代乐曲，其钢琴伴奏部分写的是相当难的，现代主义风格对钢琴演奏的影响是十分大的，在演奏技法上也发生了很大的变化。首先在钢琴演奏手指运用的方法上“打击”演奏取代了“颗粒”演奏，手指和手臂的运用更加随意，常用不可思议的指法和手指触键来弹奏，更有甚者以手掌拍键、手肘压键和手臂滚键。其次在演奏技法方面出现了刮奏、拨弦、拉弦等不同的演奏方法，这从根本上扩展了钢琴演奏的全部内涵。我们必须掌握这些技巧，才能更好的为这一时期的作品伴奏。

另外，贴切的音乐形象也是靠触键来实现的。比如：弗朗克的《A 大调小提琴奏鸣曲》第一乐章（见谱例 1）的伴奏乐谱。

谱例 1:

该乐章的抒情性旋律极富魅力。乐曲开始，由钢琴奏出 4 小节的序奏，烘托出非常宁静的气氛，继而引出小提琴深情的倾诉。要准确表现这样的意境，就要求钢

琴伴奏也能象小提琴那样发出歌唱般的声音。而要获得这种声音，则必须手指触键部位和手法，要以柔软的指面缓慢触键，同时运用手臂的重量和腕部的旋转，手指尽量贴近键面作平稳移动，避免敲打，并把指间动作转换的痕迹减小到最低限度。由此可见，伴奏中手指触键部位及其触键面的多少，手指下键速度的快慢、力度的大小及下键的深浅，都会不同程度地影响到声音的明暗、强弱、厚薄甚至远近。而钢琴伴奏的技术素养也就体现在这指间的艺术功底中。

B、踏板的运用

踏板的运用是钢琴技术中最重要的一个组成部分，它的产生、发展和不断完善，对钢琴音乐的创作和演奏技术的发展，都有着深远的影响。并使钢琴音乐演奏富有生气，充满了活力和表现力，更加光彩感人。踏板被恰当的称为“钢琴的灵魂”。

（鲁宾什坦语）而踏板的运用是一个微妙复杂的问题，以致于没有两位演奏者在演奏同一作品时用完全相同的踏板法；而同一位演奏者也不会每次演奏同一作品中用完全相同的踏板法。即使是在作品上具体标记了踏板的踩法，也要依靠演奏者对音乐的理解，根据不同的琴、不同的场合，用敏锐的听觉去加以调解。在弹钢琴独奏曲时，钢琴演奏者往往会特别加以重视，较为讲究如何合理使用。同样，踏板的合理使用对钢琴伴奏一样重要，而且，由于合作者的存在，要求伴奏者更加细致地去分析研究和认真推敲，并根据音乐表现力的需要和合作者的特殊处理要求，最终确定踏板的合理使用。比如：在表达连贯柔美的旋律时用音后踏板，坚定果断的节奏型音乐或要求果断收尾处踏板也要干净的收，就使用踏板的多少及深浅度上，我们要考虑到作品的风格及钢琴上不同的音区：例如为海顿、莫扎特等古典主义风格的作品伴奏时，最好采取少用和浅踩的方式（有时用“点一点”）；而为勃拉姆斯、柴可夫斯基等浪漫派作品伴奏时，常常需要多用些踏板，踩的要深一些以丰富音响来增添和声色彩与歌唱浓度；在为德彪西的作品伴奏时，为了要表现出印象派作品音乐那种“朦胧”和“虚幻”的意境，踏板的使用非常讲究。比如：德彪西的《第一单簧管狂想曲》（见谱例2），是我们伴奏中经常接触到的作品。这首作品中不少地方标有“p p”，所以我们在伴奏时只能使用弱音踏板，同时，要尽量把踏板用的长一些，并尽可能地减小换踏板的痕迹，这样便可获得一种混合的音响，使泛音在混响中充分地碰撞，产生出虚实相涵的效果。

何旋律都无法存在。速度、节奏的准确把握是我们正确表现作品内容、风格、音乐的基本要求。对于独奏独唱者来说，作品节奏、速度的把握相对容易，它仅需要作单纯的自我调节，能准确地把握住作品中规定的速度和节奏要求即可，主动权完全在演奏者。而钢琴伴奏则不同，他们既要控制好自己和节奏，同时又要兼顾各种不同的合作伙伴在速度和节奏方面的不同要求。由于作品的内容、风格迥异，再加上合作者的不同，这就要求伴奏者要有良好的、准确的和各种多变的速度感，这样才能得心应手地运用所需节奏型，更加完善地去表现作品的内容。

乐曲起速合理、音乐进行之中速度平稳，改变音乐性质时变速得当是把握速度的三大要素。在伴奏实践当中，对于伴奏者来说最重要、最难的是与演奏（演唱）者要有准确一致的节奏感。具体的要根据作品不同时代、不同风格、不同内容，合作者的不同情况而定。但是必须要与演奏（演唱）者气息、脉动、韵律感应一致，才能达到配合默契的境界。比如我们在为民族乐器伴奏时，可能最难的就是对速度和节拍的把握。钢琴本身是西洋乐器，钢琴伴奏者在自己多年的独奏练习中接触的是大量的西方乐曲，接受的是西方的音乐技能训练。我们有些伴奏者常常按演奏西方古典主义时期作品的速度要求来演奏民族器乐作品的速度，使得伴奏四平八稳，每到速度稍自由的段落，要不散的不知所云，要不弹的一板一眼，甚至民乐曲中常用的一种应作出慢渐快并伴随渐强渐宽处理的双手连续交错八度的段落也被弹的如《哈农练指法》般的刻板精确，影响了合作者的发挥，无法与合作者达到默契。在对节拍的理解上，西方音乐中的“拍”与民族音乐中的“拍”存在着较大的差异。西方音乐中的“拍”是强弱拍规整循环交替，多强调按谱演奏；而在中国传统音乐中则认为拍“亦可无定值”。拍值富有弹性，随着曲调的变化而变化，如总是一个速度，音乐必然显得呆板乏味。一方面板眼是衡量乐音长度的量器，另一方面板眼所代表的拍值又可以根据乐音长度的变化而变化，这就是中国民族音乐中有关时值的辩证法。在散板段落中，拍更是随着乐曲表现的需要而作弹性伸缩。正如清代徐大椿论散板“无节之中处处有节，无板之处胜于有板。”具体如在《三门峡畅想曲》的引子部分，题标为“速度自由，辽阔的”，且旋律的长音均标有“自由延长记号”，此时，钢琴伴奏的连续七连音填充的速度则需仔细倾听独奏音乐的处理，而力求合拍，错落有致。所以在这种合作中若要两者合拍，已不是各自节奏稳住就行，而必须对音乐真正理解，内心节奏感觉统一，方可把握这种弹性节拍，可谓“有伸有缩，方可合拍”。

再比如我们为歌曲伴奏时，同样要具有良好、准确的和各种多变的节奏感。不

何旋律都无法存在。速度、节奏的准确把握是我们正确表现作品内容、风格、音乐的基本要求。对于独奏独唱者来说，作品节奏、速度的把握相对容易，它仅需要作单纯的自我调节，能准确地把握住作品中规定的速度和节奏要求即可，主动权完全在演奏者。而钢琴伴奏则不同，他们既要控制好自己和节奏，同时又要兼顾各种不同的合作伙伴在速度和节奏方面的不同要求。由于作品的内容、风格迥异，再加上合作者的不同，这就要求伴奏者要有良好的、准确的和各种多变的速度感，这样才能得心应手地运用所需节奏型，更加完善地去表现作品的内容。

乐曲起速合理、音乐进行之中速度平稳，改变音乐性质时变速得当是把握速度的三大要素。在伴奏实践当中，对于伴奏者来说最重要、最难的是与演奏（演唱）者要有准确一致的节奏感。具体的要根据作品不同时代、不同风格、不同内容，合作者的不同情况而定。但是必须要与演奏（演唱）者气息、脉动、韵律感应一致，才能达到配合默契的境界。比如我们在为民族乐器伴奏时，可能最难的就是对速度和节拍的把握。钢琴本身是西洋乐器，钢琴伴奏者在自己多年的独奏练习中接触的是大量的西方乐曲，接受的是西方的音乐技能训练。我们有些伴奏者常常按演奏西方古典主义时期作品的速度要求来演奏民族器乐作品的速度，使得伴奏四平八稳，每到速度稍自由的段落，要不散的不知所云，要不弹的一板一眼，甚至民乐曲中常用的一种应作出慢渐快并伴随渐强渐宽处理的双手连续交错八度的段落也被弹的如《哈农练指法》般的刻板精确，影响了合作者的发挥，无法与合作者达到默契。在对节拍的理解上，西方音乐中的“拍”与民族音乐中的“拍”存在着较大的差异。西方音乐中的“拍”是强弱拍规整循环交替，多强调按谱演奏；而在中国传统音乐中则认为拍“亦可无定值”。拍值富有弹性，随着曲调的变化而变化，如总是一个速度，音乐必然显得呆板乏味。一方面板眼是衡量乐音长度的量器，另一方面板眼所代表的拍值又可以根据乐音长度的变化而变化，这就是中国民族音乐中有关时值的辩证法。在散板段落中，拍更是随着乐曲表现的需要而作弹性伸缩。正如清代徐大椿论散板“无节之中处处有节，无板之处胜于有板。”具体如在《三门峡畅想曲》的引子部分，题标为“速度自由，辽阔的”，且旋律的长音均标有“自由延长记号”，此时，钢琴伴奏的连续七连音填充的速度则需仔细倾听独奏音乐的处理，而力求合拍，错落有致。所以在这种合作中若要两者合拍，已不是各自节奏稳住就行，而必须对音乐真正理解，内心节奏感觉统一，方可把握这种弹性节拍，可谓“有伸有缩，方可合拍”。

再比如我们为歌曲伴奏时，同样要具有良好、准确的和各种多变的节奏感。不